

مباحثات
موسیقی
ادبیات
داستانی

نادر ابراهیمی

موزم نفیستندگی

۱



۹۰۰۰ تومانی

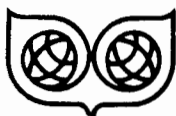


ساختار و مبانی ادبیات داستانی - ۱

لوازم نویسندگی



نادر ابراهیمی





انتشارات فرهنگیان

تهران ۱۱۳۳۷ - خیابان انقلاب شماره ۱۰۴۶

تلفن: ۲۱۵۳۰۸ - تلکس: ۶۷۰۲۳۰

ساختار و مبانی ادبیات داستانی

(۱)

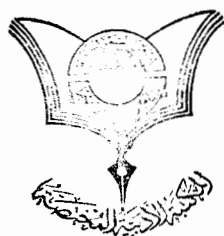
لوازم نویسندگی

نویسنده: نادر ابراهیمی

لینوگرافی: کوهرنگ - چاپ: دیبا

طرح جلد: مرتضی ممیز

چاپ اول - زمستان ۱۳۶۹ - تعداد ۳۰۰۰



فهرست مطالب

سخن نویسنده

عریضه و در آمدِ کلام	۱
یادداشت	۱۶
آیا چیزی به نام استعداد وجود دارد؟	۱۹
انگیزه	۳۹
هدفمند بودن	۷۵
اراده به نوشتن	۹۱
احساس و عاطفه‌ی خاص	۱۰۵
جهان‌بینی و اعتقاد	۱۳۱
شرایطِ محیطیِ مناسب	۱۶۵
تسلط بر زبان	۱۸۵
سیاسی‌اندیش بودن	۲۰۳

۲۴۹		صِبْوَری بیهساب
۲۶۵		عشق و دوست داشتن
۳۱۱		مطالعه‌ی عمومی
۳۳۳		جماعت‌گرایی و خلوت‌گزینی
۳۴۳		طبیعت‌گرایی
۳۷۵		پایانه

سخن نویسنده

« ساختار و مبانی ادبیات داستانی » ماحصل تدریس چندین ساله در رشته‌های « ادبیات داستانی »، « فن فارسی‌نویسی »، « عناصر اساسی داستان »، « فیلم‌نامه‌نویسی »، « اصول پایه در زیبایی‌شناسی » و درس‌هایی در زمینه‌ی نقد و تحلیل هنر و ادبیات است.

این کتاب که در طراحی نخستین، هفده جلد فرض شده، و برگه‌ها و جزوه‌های موجود هم همین عدد را پیشنهاد می‌کنند، به دلیل وضعیت منی من نویسنده ممکن است که در حد همین یک جلد بماند، به اضافه‌ی مقدار فراوانی برگه و یادداشت که تماماً متعلق به فرهنگیان خواهد بود؛ و یا به دلیل یک‌دندگی و خیره‌سری غیرعلمی نویسنده، ممکن است که از مرز بیست جلد هم بگذرد؛ چرا که شخصاً و مستقلاً تصمیم گرفته‌ام تا لحظه‌ی به پایان رساندن این کتاب و کتاب « تاریخ ادبیات داستانی ایران از آغاز تا امروز » زنده بمانم.

به هر حال، در زمانی که می‌انگاشتم در زمینه‌ی نقد و تحلیل هنر و ادبیات داستانی به حد نسبتاً قابل قبولی از پختگی رسیده‌ام، قلم به دست گرفتم. اگر اشتباه کرده‌ام، بزرگوارانه ببخشیدم. از اینگونه اشتباهات، فراوان می‌کنند.

جلد نخست از کتاب «ساختار و مبانی»
را

با ارادت و احترام بسیار
پیشکش می‌کنم به سه‌تن از مردانِ آگاه،
فارسی‌شناس، و مسلط بر ادبیاتِ داستانیِ
عصر ما:

استاد محمد قاضی

استاد رضا سیدحسینی

استاد ابوالحسن نجفی.

اگر این جزوه را به یکی از این سه بزرگوار
تقدیم نمی‌کنم علتش فقط این است که قادر
نیستم یکی از ایشان را بر دیگری ترجیح
بدهم یا مقدم بدارم.

و اگر این تُحفه، چندان که درویش فرموده،
سبز نیست، علتش شاید این باشد که در
فصلی بلند پاییز فراهم آمده است.

ن.ا.

آذر ۶۸

عریضه و درآمدِ کلام

این تألیف که در کُل ساختار و مبانی ادبیّاتِ داستانی و در نخستین جزوه لوازم نویسندگی نامیده شده، یک مجموعه ادّعاست که حضور گروهِ بزرگی از گواهان، این ادّعا را تا حدّ قابل ملاحظه‌یی ثابت می‌کند؛ که حضور فعال و مؤثّر همین گواهان، یا اجتماعِ تدریجی ایشان نیز، از پایه علّت ظهور این تألیف بوده است. ابتدا، چیزی در ذهن مؤلف، کاشفانه یا نظریه‌پردازانه، اتّفاق نیفتاده تا برای اثباتِ آن به جستجو در داستان‌های

دیگران رفته باشد و به هر زحمت، شهودی را گردد آورده باشد؛ و همچنین، مؤلف، در این اثر، به ندرت در موضع نگره‌پرداز و پیشنهادکننده‌ی عقاید خاص خود قرار گرفته، که اگر چنین کرده باشد نیز عقایدش نتیجه‌ی انباشته شدنِ تدریجیِ شواهد و نمونه‌ها در زمینه‌هایی معین بوده است. «باید»هایی که ناگزیر در متن به کار می‌رود، چنانکه در دیگر تألیفاتِ پژوهشیِ خود گفته‌ام، «باید»های استخراجی ست نه امری و ارشادی؛ بیرون آورده شده از درون نمونه‌های بسیار است نه محصولِ تفکراتِ در خلوت. فی‌المثل اگر می‌گوییم هر انسانِ طالبِ نویسندگی، ناگزیر باید وطنی داشته باشد و این وطن را باید که خالصانه دوست بدارد، به‌صدر فرمانی اقدام نکرده‌ایم که تخلف از آن مجازاتی داشته باشد؛ بلکه انبوهی از عقاید و سخنانِ نویسندگانِ صاحب‌نام و نظرات و اعمالِ شخصیت‌های مثبت و مطلوب داستان‌های ایشان را بررسی کرده‌ایم و رسیده‌ایم به آنجا که جملگیِ نویسندگانِ معتبر، زادگاهی داشته‌اند که به شدتِ دلبسته‌ی آن بوده‌اند و یکی از محورهای اساسیِ تفکراتِ ایشان و یکی از بنیادی‌ترین انگیزه‌هایشان برای نوشتنِ داستان، دل‌نگرانی‌های مربوط به همین زادگاه بوده است.

(از یاد نبریم که ما درباره‌ی داستان‌نویس سخن می‌گوییم نه تاجر، موسیقیدان، دانشمند، فیلسوف و سیاستمدار.)

پس، یک بایدِ آماری، ما را موظف کرده است که ادعا کنیم دلبستگی به وطن، یکی از لوازمِ قطعیِ نویسندگی ست، و فرقی نمی‌کند که نویسنده، یک معناگرایِ خویشتنِ واسپرده به دینِ معین باشد یا یک ماده‌گرایِ سرسخت، یک جامعه‌گرا باشد، یک فردگرا، یا چیزی بین این دو؛ و نویسنده‌یی که نسبت به سرزمین خود و مشکلات و مصائبِ جاری در آن، عاطفه و احساسی خاص نداشته باشد، وجود نداشته است و یا لاقِل ما نیافته‌ایم تا بتوانیم به عنوان شاهد، فراخوانِ او به محضرِ مخاطبان باشیم؛ و

در نتیجه گفته‌سیم که فرمان‌های نظام‌های چپ و راست، مُمیزان ساده لوح برخی نظام‌های بیگانه گرای ضد وطن، و حتّی عقاید فلاسفه و نگره‌پردازان بزرگی که معتقد بوده‌اند « میهن » همچون « ملت »، یک پدیده‌ی کم‌دوام تاریخی‌ست که حرکتِ جبری - تکاملیِ جوامع بشری، خودبه‌خود آن را به یک خاطره تبدیل خواهد کرد، تا این لحظه در هیچ نویسنده‌یی تأثیری عملی نداشته است، و متعصّب‌ترین داستان‌نویسانِ مؤمنِ جامعه گرا - که مقبولیت و محبوبیتی یافته‌اند - را وادار به بیان عقاید ضد میهنی نکرده است، و در آثار ایشان، « عشق به انسان »، « عشق به یک آرمان جهانی »، « عشق به ذاتِ باریتعالی »، « نفرت عمیق از نژادپرستی » و « سرسپردگیِ صادقانه به طبقه‌ی کارگر »، به هیچ وجه راه را بر دوست‌داشتنِ سرسختانه و ارادتمندانه‌ی وطن نیست است.

باز، در جزوه‌ی دوم، به نام عناصرِ اساسیِ داستان، اگر گفته‌سیم عناصرِ اساسیِ داستان، بین ده تا دوازده است، و نویسنده‌ی نوکار نباید در میان این عناصر به جستجوی عنصرِ مهم اما غیر اساسیِ « طرح » برود، این نیز از پی آن بوده که صدها داستان را تجزیه کرده‌سیم، عناصرِ اساسیِ * آنها را بیرون کشیده‌سیم، برخی از این عناصر را به‌طور فرضی حذف کرده‌سیم، عوارض این حذف را - که انواعِ نارِسایی‌هاست - مطالعه کرده‌سیم، و به این نتیجه رسیده‌سیم که تعداد عناصرِ اساسیِ داستان را - برخلاف تصوّر بسیاری از نظریه‌پردازان و منقّدانِ کشف و شهودی - قاعداً باید حدود ده عنصر بر آورد کرد؛ و نیز به این نتیجه رسیده‌سیم که « طرح » - عطف به چند تعریف شناخته‌شده‌ی آن - نباید یکی از این عناصر به‌شمار آید. در این حال، اگر در کار ما اشتباهاتی

* « عنصر اساسی » یا « عنصر پایه » در ادبیات داستانی، عنصری‌ست که بدون آن، داستان، موجودیت نیابد، یا ناقص الخلقه باشد؛ مانند عنصر « شخصیت » و « فضا ».

رُخ داده باشد - که البته ممکن و طبیعی است - صاحب نظران می توانند عطف به دلائل قانع کننده و ارائه‌ی نمونه‌های اصل نشان بدهند که تعداد این عناصر پایه کم یا بیشتر است، و مثلاً « طرح » - باتعریفِ مشخص محدود مرسوم منطقی - یک عنصر ثابت در همه‌ی داستان‌های دُرست و نیرومندی است که تاکنون نوشته شده، و همه‌ی نویسندگان بزرگ - از سعدی تا شکسپیر، از جویس تا م. دولت آبادی - برای نوشتن داستان‌های خود، بر اساس طرح دقیق و مُعینی که قبل از نوشتن داستان تدارک دیده بوده‌اند کار کرده‌اند، و بداهه‌سازی یا بداهه‌پردازی داستانی، هرگز قادر نبوده مسیر حرکت یک شخصیت داستانی را، در عمل، و طی نگارش مشخص کند.

و باز، در جزوه‌ی سوّم، با نام خوش‌آغازی، اگر گفته‌ایم که « پایان »، معمولاً، در داستان‌های مستحکم و پذیرفته‌شده‌ی جهان امروز، اهمیت خاص و مستقّلی نداشته است و ندارد، و جز در داستان‌های سرگرم‌کننده‌ی پلیسی جنایی سطحی بدون اعتبار هنری، پایان، برای داستان‌نویس مسأله‌ی خاص نیست و بنابراین نویسنده‌ی تازه‌کار نوجو نباید عمده‌ی نیروی خود را در « پایان » متمرکز کند و توانِ خلاّقه‌ی خود را صرف یک سرانجام پُرهیجان و یک جمع‌بندی فریبنده‌ی حسابگرانه کند و داستان ناب را چیستان بی‌بندارد که مخاطب درمانده‌ی به اسارت درآمده برای حلّ آن مجبور باشد آشفته‌حال و نگران، خود را به آخرین صفحه و آخرین سطرهای کتاب برساند، این نیز یک پیشنهاد خیراندیشانه و نباید ارشادی نیست، بَل محصول بررسی مجموعه‌ی بزرگی از داستان‌های بزرگان داستان‌نویسی عالم و گفت‌وگو با تعدادی از خوانندگان جدّی داستان است.

اشاره به چند نکته‌ی ناچیز هم شاید تا حدی مُشکل‌گشا باشد. نخست اینکه اصول و قواعدی که در این تألیف گردآمده راه را بر اصول و قواعدی که نویسندگان و منتقدانِ حال و آینده ارائه خواهند داد و احتمالاً در امر آفرینشِ داستان‌هایی به شیوه‌های نو و نوتر مفید خواهد بود، نمی‌بندد و هیچ‌نوع محدودیتی در امر استخراج و ابداع ایجاد نمی‌کند.

دوم اینکه هدف کلی ما از نگارش این کتاب، آشناسازیِ دوستدارانِ نویسندگی و نویسندگانِ جوان و نوظلب است با یک مجموعه اصول و قواعد مُقدماتی در داستان‌نویسی، شناختِ عناصرِ اساسیِ داستان، و در اختیارداشتنِ روش‌ها و نمونه‌هایی برای محک‌زدنِ آثار خود و دیگران. بنابراین، این اثر، در اساس، مشتاقانِ هنرِ داستان‌نویسی و راهبانِ تازه‌کارِ این شیوه‌ی بیان و انواعِ گوناگونِ این شیوه — همچون نمایشنامه، فیلمنامه، حکایت، داستانِ بلند و قصه... — را، احتمالاً به کار می‌آید نه استادانِ نامدار و صاحب‌سبکِ داستان‌نویسی را.

هدف از تألیف نخستین جزوه یعنی همین **لوازم نویسندگی*** نیز طبیعتاً جز این نیست که طالبانِ نویسندگی، از همان آغاز راه، آنچه را که تا به حال از لوازمِ اصلیِ نویسندگی بوده است با اطمینانِ خاطر بشناسند، از سردرگمی و ابهام نسبت به گذشته و حالِ هنرِ داستان‌نویسی به در آیند، و با گام‌های بلندِ استوار به سوی خلقِ آثارِ بی‌بدیلِ داستانی پیش بروند — که داستان، عینِ زندگی‌ست، و زندگی در بهترین شکل و با غنی‌ترین محتوای خود چیزی جز یک داستان کوتاه یا بلند نیست، و این تنها داستان‌نویسان هستند که می‌توانند — و باید — از یک سو با نگاه کردن به حال و گذشته،

* لوازمِ نویسندگی مجموعِ ابزارها و شرایطی‌ست که نویسندگانِ بزرگِ جهان، به کمکِ آنها، آثاری مؤثر و ماندگار خلق کرده‌اند.

تصویری دقیق از مشقات، مصائب، گمداشته‌ها و رؤیاهای انسان را در پیش رو نهند، و از سوی دیگر، با نگاه کردنی آرمان‌خواهانه و آرزومندانه به آینده، تصویرهایی از زندگیِ سعادت‌مندانه و آرمانیِ انسانِ فردا را. این کار، به یقین، نه از فلاسفه برمی‌آید، نه از سیاست‌پیشگان، و نه از نظامیان — و طبیعتاً نه از پزشکان که جهانِ رؤیایی‌شان جهانیست یکسره بیمار و محتاجِ طبیب و دارو، نه جهانی سلامت و بی‌نیاز به سم. این کار، اگر مقدور باشد، مُقدِّرِ داستان‌نویسان است و بس.

نتیجه آنکه نویسندگان و مُقدِّدانِ آگاهِ امروز و فردا البته می‌توانند بر لوازمی که ما در این جزوه بر شمرده‌ایم، به دلائل، بیفزایند یا از آن بکاهند. هیچ حکمی، اینجا، برای همیشه نرفته است، و هیچ اصلی، اینجا، ابدی انگاشته نشده. محکم‌ترین قانون‌ها را در گستره‌ی هنرِ پویا نمی‌توان قانونی مطلقاً شک‌ناپذیر دانست. مسأله، در نهایتِ سادگی این است که هنر، با انسانِ تغییر می‌پذیرد، و انسان، دائماً در جریانِ تغییراتِ فرهنگی (فلسفی، اعتقادی، سیاسی، زیبایی‌شناختی)، اقتصادی، و حتی طبیعیست. این مسأله، البته از اعتبار پشته‌های فرهنگی نمی‌کاهد و لااقل نکاسته است (همچنان که فرود انسان در ماه، صعود افسان به قلّه‌ی پُر شکوه دماوند را بی‌اعتبار نکرده است، و قدم‌زدنی در ماه، قدم‌زدنی اندیشمندان و طبیعت‌گرایان در جنگل‌های ملکوتیِ گیلان و مازندران را، هیچ سخنی هر چند دقیق و علمی و آزمایشگاهی، حتی یک جمله از کُلّ کلامِ دردشناسانه‌ی مولایم علی (ع) را، و شعر انسانی و انسان‌برانگیزِ نیما و شاملو غزل به عرشِ اعلیٰ رسیده‌ی اعظمِ غزل‌سرایانِ عالم — حافظ — را. و حقیقتاً که هیچ خاطره‌ی عمیقی، خاطره‌ی عمیقِ دیگر را محو نمی‌کند) بلکه هنر را در رابطه‌ی علی یا دَهِش و گیرشی با سایر مقولاتِ زندگی قرار داده است و می‌دهد.



به دلیل تجربه و تشخیص ضرورت، در مُقدمه‌ی اغلب تألیفاتِ تحقیقیِ خود در زمینه‌ی هنر، چند تعریف را – همچون قراردادی چندماده‌یی – می‌آوریم، به عنوان پُل‌های تفاهم، تا از ابتدا، دوگونگیِ احتمالیِ تعاریفِ ما و مخاطبانِ ما دوگونگیِ در برداشتها و نظرات را سبب نشود. این اقدام به آن معنا نیست که تعاریفِ ما قطعاً و برای همیشه بایستی مورد تأیید قرار بگیرد و علمی‌ترین تعاریفِ تلقی شود؛ بَلْ به خاطر آن است که موقتاً، در هر اثر، مشخص باشد که بحث‌ها با نگاه بر کدام مجموعه تعاریفات، پی‌ریزی می‌شود و شکل می‌گیرد.

ارائه‌ی تعاریفِ پایه جهتِ ورود به یک مبحث، نه تنها امکانِ حرکتِ همسوی نویسنده و خواننده را فراهم می‌آورد، بلکه مخاطب را به‌طور جدی و منطقی به تقابل می‌خواند و عملاً ذهن او را در راستای تغییر دادن و تکمیل کردنِ تعاریف نیز پویا می‌کند.

اگر اختلافِ بنیادی بین تعاریفِ ما و تعاریفِ مخاطبانِ ما وجود داشته باشد، این نیز ایجادِ اشکال و دردسر نمی‌کند؛ چرا که مخاطبان، با مقابل قرار دادنِ تعریف‌های مغایر و متضاد، و کشفِ دلایلِ تغایر و تضاد، خیلی سریع می‌توانند به نتیجه‌گیری برسند – در عین حال که گرفتارِ اغتشاشِ فکری و تردید هم نشوند و به تفسیرِ نادرست و انحرافیِ سخنانِ حریفِ نظراتِ خود اقدام نکنند.



هنر، بیانِ زیبا و مُتعالیِ احساس، عاطفه، و اندیشه‌ی انسانی‌ست. این تعریف، شاید گنگی‌ها و کمبودهایی داشته باشد (مثلاً به هدفمند بودنِ هنر، اشاره‌یی ندارد؛ اما از آنجا که هر چیزِ متعالی، هدفی

برابرِ تعالیٰ خود را در خود دارد و تعالیٰ بدونِ هدف، ممکن نیست، قید هدفمندبودن را لازم ندیدیم) اما، به هر صورت، به عنوانِ دست‌افزار و وسیله‌ی برقراری ارتباط، ما را کفایت می‌کند.



دو تعریفِ تقریباً متشابه از زیبایی، نیز، پیشنهاد می‌کنیم:

زیبایی، صفتِ اصلی و مسلطِ هر اثرِ مخلوقِ احساس، عاطفه، اندیشه و مهارتِ انسان است که تأثیراتِ عمیق و مثبتی در جهتِ ادراکِ تحسین‌آمیز، شگفتی‌برانگیز، و دلنشینِ آن اثر در انسان‌ها ایجاد کند — که ظرافت، هماهنگی، تناسب و ترکیب‌بندیِ مطبوع، اجزاءِ تقریباً مُسلمِ چنین اثری به‌شمار می‌آید.

(در این تعریف، «زیبایی هنری» یا «زیبایی فرآورده‌ی انسانی» مطرح است نه زیباییِ طبیعت و یا زیبایی‌های الهی بی‌واسطه‌ی انسان.)
زیبایی، تناسب و هماهنگیِ میانِ اجزاءِ مُتشکّلِ هر کیفیت یا هر شیء است، با داشتنِ سازشی با پیرامون، طبقِ قوانین و قواعدِ مُعین؛ و ایجادِ حالتِ ستایش در انسان، و ارضاءِ یک یا چند عامل از این عوامل: عقل، احساس، عاطفه، ذوق، بینش.



مُتعالی، هر آن چیزی است که انسان را از جایگاهِ فرهنگی و معنویِ مستقر در آن (یا حاضر در آن)، به‌طور مثبت و بهبودبخش حرکت بدهد؛ یعنی بر عمق و وسعتِ احساس، ادراک، عاطفه، و قدرتِ تعقلِ منطقی

شخص (یا جامعه) و توانایی ایجاد رابطه‌اش با پیرامون (زمانی - مکانی) بیفزاید.

(هر چیز که مصرفی، سطحی، غیر قابل توجه خاص و متمرکز، ضد معنوی، ضد آزادی، ضد تقوا، ضد شعور کاونده، ضد انسان آرمانخواه، ضد دانشی در خدمت سعادت مادی و معنوی انسان، یکنواخت، مکرر و خسته کننده نباشد، متعالی است.)



احساس، در تعریفی که از هنر داده‌ایم، یک حالت انفعالی، مقدّماتی، و خودبه‌خودی‌ست در برابر هر عامل تأثیرگذار. (احساس، تأثیرپذیری مستقیم و آنی‌ست.)



عاطفه، تأثیرپذیری محصول انواع کلنجارهای ذهنی، و باور غیر آنی‌ست - گرچه ابعاد منطقی، قانون‌پذیری، و علمی آن می‌تواند ضعیف باشد، و یا، گاه، به‌ظاهر، عاری از این ابعاد.

(عاطفه، رابطه‌ی غیر عقلی یا غیر حسابگرانه‌ی‌ست که انسان، به‌طور عمیق و استوار، با عوامل و مسائل مختلف پیدا یا برقرار می‌کند.)

(عاطفه، گرچه در بسیاری از اوقات، چیزی‌ست عاقلانه و موجه، طبق قرار، در مقابل عقل جای دارد، که عقل، وجودش معطوف است به استدلال و محاسبه و قانون‌پذیری. این که در گذشته، به‌طور غیر علمی، مغز را مرکزی جهت تعقل، و قلب را مرکزی برای عواطف و احساسات فرض می‌کردند، این فرض یا باور - که هادی عینی هم داشته و آن تپش قلب

مرکزی جهت تعقل، و قلب را مرکزی برای عواطف و احساسات فرض می‌کردند، این فرض یا باور - که هادی عینی هم داشته و آن تپش قلب به‌هنگام درگیری عاطفی، احساسی بوده - از تمایل به تفکیک حسی عقل از احساس و عاطفه منشاء می‌گرفته است. حتی امروز هم می‌توان به‌دلیل عکس‌العمل‌های تکراری، این تفکیک را حس کرد.)



ادبیات، یک شاخه یا شعبه‌ی اصلی هنر است.

(ریشه و علت بُنیادی اینکه دو اصطلاح « هنر » و « ادبیات » را مستقل از هم یا در کنار هم به کار می‌برند، و هنر را معمولاً شامل بر ادبیات نمی‌دانند، چندان معلوم و مشخص نیست. هر تعریفی که تاکنون برای هنر ارائه شده، این تعریف، ادبیات را هم در بر گرفته است. شاید وسعت دامنه‌ی ادبیات، ارزش‌های کاربردی و تعدد شاخه‌های درونی آن، سبب تفکیک ظاهری ادبیات از هنر شده باشد، و شاید این تفکیک، ریشه‌هایی تاریخی - اجتماعی - اسطوره‌بی داشته باشد. *

به هر صورت، مستقل دانستن ادبیات از هنر، امروزه، کاری معقول و منطقی به نظر نمی‌رسد و در زمینه‌ی شناخت و فراگیری، مُشکلی را حل

* شاید این مسأله که کتاب‌های آسمانی که از سوی ادیان گوناگون، بدون تردید، مخلوق و محصول اراده‌ی خداوند دانسته می‌شوند، در حیطه‌ی ادبیات مورد بررسی قرار می‌گیرند، و نیز اینکه خداوند، معجزات بنیادی و راه‌نمایانه‌ی خود را هرگز به صورت یکی از هنرهای غیرادبی - مانند نقاشی، موسیقی، نمایش ... - به‌سوی انسان روانه نداشته است باعث شده باشد که انسان، از قدیم‌الایام، ادبیات را از هنر، مستقل نگاهشته باشد.

نمی‌کند.

ضمناً در زبان فارسی با توجه به وسعتِ کاربرد و تعدّد معنای واژه‌ی هنر، تفکیک ادبیّات از هنر، قدیمی و پیشینه‌دار نیست.)

ادبیّات، یکی از هنرها و یا مجموعه‌ی چند هنر است که همه‌ی آنها در ابزار اصلی و مُقَدّماتیِ کار، اشتراک و خویشاوندی دارند. بنابراین، تعریفِ ادبیّات، همان تعریفِ هنر است — با قیدِ ابزار کار؛ یعنی:

ادبیّات، بیانِ زیبا و مُتعالیِ احساس، عاطفه، و اندیشه‌ی انسانیست به‌مددِ واژه‌ها و جمله‌ها.

(بعضی‌ها، بر اثر یک اشتباه جزئی و از پی یک جابه‌جایی در ساختار این تعریف — و تعریفِ خودِ هنر — اینطور حسّ و باور کرده‌اند که «زیبا و متعالی»، صفاتِ «عاطفه، احساس و اندیشه‌ی انسانی» هستند نه صفت و خصلتِ «بیان». بنابراین، پرداختن به موضوع‌های غیرمتعالی و نازیبا را در هنر، ممنوع پنداشته‌اند و یا به احتمالِ این پرداختنِ اعتراض کرده‌اند؛ حال آنکه، هر موضوعی، بدون هیچ قید و شرط، می‌تواند مورد توجه هنرمند قرار بگیرد و موضوعِ آثار هنری واقع شود — مشروط بر آنکه آن موضوع، به طرزی زیبا و متعالی، بیان شود، پس، ادبیّات، بیانِ احساس، عاطفه، و اندیشه‌های زیبا و متعالی نیست، بلکه بیانِ زیبا و متعالیِ احساس... است.)



ما نویسندگی را، در این تالیف، معمولاً به معنای داستان‌نویسی به کار برده‌ایم، و قلمزنی را — ناگزیر — به معنای نوشتنِ غیرهنری و ضدِ هنری.

داستان را به دو تعریف به کار می‌بریم: یکی کُلی و عام، دیگری

هنری و خاص*؛ که البته تعریفِ دوم، موضوع مورد بحث و تحلیل ماست. به تعریفِ کلی و عام، «هر واقعه در تداوم زمانی، طبیعی و منطقی‌اش» داستان نامیده می‌شود.

همچنین می‌توان گفت: «شرح هر واقعه، با حفظِ نظم وقوع»، داستان است.

داستان به معنای یکی از تولیدات هنری، بیان یک واقعه است با توجه همه‌جانبه به تعریف هنر، و با در نظر داشتن کارکردِ عامل زمان و تأثیراتی که زمان‌بندی می‌تواند بر شکل و محتوای هر واقعه بگذارد تا آن واقعه را ساخت و بافتی هنری ببخشد.

(البته در جزوه‌ی «عناصر اساسی داستان» گفته‌ایم که نفوذ عنصر زمان به عنوان اساسی‌ترین عامل در داستانِ هنری، امری است که تدریجاً، در طول تاریخ ادبیاتِ داستانی جهان وقوع یافته است).

بنابراین، به معنای هنری کلمه، داستان، بیان واقعه‌یی است که در آن یک مجموعه عنصر اساسی — مانند شخصیت، زبان، فضا، ساختمان، موضوع، محتوا... — حضور و نفوذ محتوم داشته باشد، بر اساس نیازها و اهدافِ انسانی معینی خلق شده باشد، و کارکردِ زمان و روش‌های زمان‌بندی در آن نقشی خاص، ظریف، اندیشمندانه، تفکرطلب و بدون زائدی یافته باشد.**

* در جزوه‌های دیگر این کتاب، در این باره به تفصیل سخن گفته‌ایم.

** داستان، انواع مختلف دارد — مانند قصه، حکایت، داستان بلند، فیلمنامه، نمایشنامه، لطیفه و... — که یکی از این انواع، متأسفانه، در زبان فارسی، داستان نامیده می‌شود، و این یکی بودنِ نامِ کُل و جزء — داستان و نوعی از داستان — در دوره‌ی جدید ادبیات ایران، به‌خصوص در قلمرو بررسی و شناختِ انواع داستان، دردسرهای بیهوده و بی‌خاصیتی ایجاد کرده است. ما امیدواریم در طول این سفر

هنر به اعتقاد بسیاری از هنرمندان و هنرشناسان، ملزم است که در ایجاد سعادت یا فراهم آوردن امکانات آن، و هم در توسعه‌ی خوشبختی انسان، نقش و سهمی بر عهده داشته باشد، و یکی از اساسی‌ترین معیارها و ابزارهای ارزیابی آثار هنری، کشف تأثیری است که این آثار می‌توانند - به‌طور مثبت - بر سعادت انسانی بگذارند و کشف اینکه هر اثری تا چه حد می‌تواند به مقابله با سیه‌بختی‌ها و درماندگی‌های انسان برخیزد. به این ترتیب، ما که از پیروان همین نظریه، لازم می‌دانیم که در اینجا، مقصودمان را از واژه‌ی سعادت (یا خوشبختی) نیز بیان کنیم:

سعادت، امری حسی و معنوی است که در ایجاد آن برخی ابزارهای مادی، سهمی اساسی دارند. با توجه به این امر، سعادت، ترکیبی است از

تألیفی، به کمک زبان‌دانان و ادبا، جانشینی برای یکی از این دو داستان بیابیم تا شاید از این آشفتگی بی‌جهت، قدری بکاهیم. البته اروپایی‌ها - به‌ویژه انگلیسی زبان‌ها - در مورد این مشکل - که آنها هم گرفتارش بوده و هستند - راه‌حلهایی مضحک، عاجزانه و جاهلانه یافته‌اند که از کمداشت واژه و ناتوانی ساختاری زبان ایشان حکایت می‌کند. فی‌المثل گفته‌اند: داستان، داستان کوتاه، داستان بلند (که تا اینجا، با توضیحاتی، قابل قبول به نظر می‌رسد اما بعد) داستان کوتاه بلند، داستان بلند کوتاه... که به این ترتیب چه بسا مجبور شوند ترکیبات و اصطلاحاتی نظیر داستان کمی بلند مختصری کوتاه، داستان خیلی کوتاه بسیار بلند، و داستان نه چندان بلند نه چندان کوتاه... هم بسازند. فراموش نشود که ما، در دوره‌ی حاد استعمارزدگی فرهنگی و به همت والای بردگان عقب نگه‌داشته شده‌ی فرهنگ کم توشه و توان غرب، اینطور گمان کرده بودیم که هر چه غرب می‌گوید همان صحیح است و علمی و دقیق و منطقی، و به همین دلیل هم تا سالیان سال به‌جای بسیاری از واژه‌ها در این زمینه، واژه‌ی معطل و بلا تکلیف مانده‌ی «نول» را به کار می‌بردیم و به‌جای قصه و حکایت و مقامه و متل و مثل، «داستان کوتاه» را؛ و هنوز هم، به عادت، به کار می‌بریم؛ اما اینک فرصتی پیش آمده که این نقائص و عقب‌ماندگی‌ها را از میان ببریم و چیزی که اسباب پوزخند آیندگان باشد از خود بر جای نگذاریم.

احساس آرامش، آسایش، شادی، رضا، مهرمندی، و عمق.



آرزومندم که این توضیحات، و کُل این مجموعه، و نخستین جلد آن که اینک در دست‌های شماست، دستِ کم آنقدر به کار آید که احساس غبن و زمانِ سوختگی نکنید، و سالیان سال تلاشِ صبورانه و آرمان‌خواهانه‌ی من، مختصر نتیجه‌یی در جهتِ پیشبردِ ادبیاتِ داستانی میهنم و یا لاقِل شناختِ این پدیده‌ی عظیم هنری — یعنی داستان — داشته باشد، و ذره‌یی، نویسندگان جوان یا دوستدارانِ نویسندگی را به کار آید.



از دو تن بسیار سپاسگزارم:

نخست، و مثل همیشه، از همسرِ فرزانه منصوری، که این سال‌های بسیار دشوارِ اسارتِ من در بندِ نوشتنِ این کتاب و کتابِ «تاریخِ تحلیلیِ ادبیاتِ داستانی ایران از آغاز تا امروز» را بزرگوارانه امانه چندان خوشنود، تحمّل کرده است، و بدیهی‌ست که حق داشته خوشنود نباشد.

دوم، از مهندس احمد منصوری، برادرِ همسرِ من، بنیانگذارِ انتشاراتِ «فرهنگان»، و ناشرِ این مجموعه‌ی «ساختار و مبانیِ ادبیاتِ داستانی» که به طُرُق مختلف منجمله زخم‌زبان‌های ملایم و مهرمندانه و امدادهای مالی فراوان، مرا به نوشتن و پیش‌راندنِ این اثرِ بدحجمِ ترغیب کرده است — بسیار.

و چنین است که از این دو تن، اگر نخستین نبود، من نیز نبودم، و اگر دومین نبود، این اثر نبود.

و سرانجام، در این جزوه، نام می‌برم از مهرزاد فتوحی، که در آخرین سال‌های برگه‌نویسی و یادداشت‌برداری منابع و مراجع این کتاب از راه رسید، به کمک آمد و قدم‌های صمیمانه در راه به ثمر رسیدن این اثر برداشت.



یادداشت:

لوازم و ابزارهای اساسی نوشتن را از «استعداد» آغاز کرده‌ایم — چنانکه خواهید دید — به قصد بیانِ نفیِ ضرورت و وجوب آن جهت رسیدن به مقامِ نویسندگی، و البته هر مقام و منزلتی؛ و آنگاه آنچه را که دیده‌ایم و حس کرده‌ایم که به یقین لازم است و مدارک و شواهد ما ضرورتِ وجود آنها را گواهی کرده، تک‌تک، طبق فهرستی که از پی می‌آید، مورد بحث قرار داده‌ایم — برخی را به اختصار؛ چرا که ضرورتی در

گفت و گوی تفصیلی در باب آنها حس نکرده‌ایم، و برخی را با دقت و وسواس و تأکید... (قطعاً دلیلی نداشته که از مسائلی همچون «سواد خواندن و نوشتن» یا «کاغذ و قلم» یا «سلامت عقل» و یا «فرصت کافی» سخن بگوییم، که اینها لوازم نیست، بدیهیات است.)

لوازم نویسندگی

- ۱ - انگیزه
- ۲ - هدفمند بودن
- ۳ - اراده به نویسندگی
- ۴ - احساس و عاطفه‌ی خاص
- ۵ - جهان‌بینی و اعتقاد
- ۶ - شرایط محیطی مناسب
- ۷ - تسلط بر زبان
- ۸ - سیاسی اندیش بودن
- ۹ - صبور و بی‌حساب
- ۱۰ - عشق و دوست داشتن
- ۱۱ - مطالعه‌ی عمومی
- ۱۲ - جماعت‌گرایی
- ۱۳ - خلوت‌گرایی
- ۱۴ - طبیعت‌گرایی

گفتنی است که روابط تردیدناپذیری میان تک‌تک لوازم نویسندگی وجود دارد که غالباً تفکیک هر یک را از دیگر لوازم دشوار و گاه ناممکن می‌سازد. می‌گوییم: «داشتن احساس و عاطفه‌ی خاص» یکی از لازمه‌های

نوشتن است، و بعد، در بخش شش، اشاره می‌کنیم به «شرایط محیطی مناسب» - به عنوان لازمه‌یی دیگر. بخش عمده‌یی از «شرایط محیطی مناسب»، همان شرایطی است که احساس و عاطفه را خاص و تلطیف می‌کند. از سوی دیگر، روحیه‌یی که تحت شرایط محیطی مناسب، خاص و تلطیف شده باشد، روحیه‌یی است هنرمندانه و آماده‌ی تولید هنری، و این روحیه، بسیار طبیعی است که نسبت به کودکان فوق‌العاده حساس باشد و عاشق سلامت و سعادت ایشان. یکی از راه‌های قطعی بلورین و شفاف ساختن عاطفه، تماس مستمر است با طبیعت (و به بیان ما در این جزوه «طبیعت‌گرا» بودن) و طُرُق دیگر حضور در جامعه است و تعمق در مسائل و مشکلات دیگران، و خلوت‌گزینی و بریدن از خلق، و به تفکر در تنهایی میدان دادن (که شامل بخش‌های دوازده، سیزده و چهارده این جزوه می‌شود). «انگیزه» می‌تواند سیاسی باشد، که با لازمه‌ی هشتم یکی می‌شود، و می‌تواند نوعی جهان‌بینی و اعتقاد اصولی باشد، که با لازمه‌ی پنجم یکی می‌شود، و یا از هدفی متعالی سرچشمه بگیرد که با لازمه‌ی «هدفمند بودن». درواقع، انگیزه، غالباً، یکی از لوازم دیگر است و یا یک مجموعه لوازم - و بالعکس.

بنابراین، جداسازی‌های ما اکثراً جنبه‌ی صوری، موقتی، و قراردادی دارد و به‌خاطر آن است که کار برقراری ارتباط، شناخت، و فراگیری را آسان کند و آسان‌تر.

آیا چیزی به نام استعداد وجود دارد؟

من هرگز کوشش کسی را - از
مرد و زن - ضایع نمی‌کنم؛ و تبعیض در
دستگاه من وجود ندارد.

قرآن - آل عمران - ۱۹۵
(به ترجمه‌ی خلیل صبری)



هر چه می‌خواهید از خُدا بخواهید
و به طریق مشروع برای وصول به آن
بکوشید، به آن خواهید رسید.

قرآن — نساء — ۳۲

(به ترجمه‌ی خلیل صبری)



از یک کودک، هم می‌توان سلمان
فارسی و ابوذر ساخت، هم چنگیز و
هیتلر و موسیلینی... شما شرایطِ پرورش
استعدادها را فراهم کنید؛ آنگاه ببینید آیا
بی‌استعداد پیدا می‌شود؟

کتاب «اسلام و حقوق کودک»

دکتر احمد بهشتی



این امری طبیعی و بدیهی است که پرداختن به هر کاری — اگر
تعریف یا تلقی صحیح، منطقی و شرافتمندانه‌یی از «کار» مدّ نظرمان
باشد — به مجموعه‌یی از لوازم و امکانات نیاز دارد؛ چه این کارِ یدی باشد
چه فکری، چه آسان، چه دشوار. البته تا به حال در مورد حدّ و حدود این

لوازم و امکانات، و شرایط مناسب یادگیری کارها، به دلائل اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و تربیتی، واقعیت‌های بسیاری ناگفته مانده یا پنهان نگاه داشته شده؛ و روش‌های انتہائی دانش و اطلاع در باب لوازم و شرایط کار، معایب فراوان داشته و مسائلی بیان شده که در موارد متعدّد، منطقی، علمی، و حتّی اخلاقی نبوده است. هدف از ارائه‌ی روش‌های نادرست آموزش و توضیحات خلاف در باب لوازم و شرایط کار، در سطوح مختلف، معمولاً سرکوب توانایی‌های افراد، طبقات، و ملت‌ها، و نیز سرکوب تمایل به یادگیری و رشد و پیشرفت بوده و هست.*

* ما در طول تحصیلات خود و دیگران، به موارد بیشماری از شکایت دانشجویان برخوردیم که معتقدند: «این یا آن استاد، بُخل دانش دارد. معلومات خود را به درستی منتقل نمی‌کند. به قدرت یادگیری شاگردان اعتقادی ندارد. روش‌های خود را پنهان نگه می‌دارد» و به استادان بسیاری برخوردیم که می‌گویند: «این دانشجویان، برخلاف دانشجویان قدیم، استعداد و شور و شوق کافی برای فراگیری نشان نمی‌دهند. کم‌هوشند. گیج‌اند. ما، در گذشته...» و به هر حال، شکی نیست که بُخل دانش، یک واقعیت غم‌انگیز، عینی و ملموس است که تقریباً همه کس در طول زندگی خود بارها با آن روبرو شده است — گرچه دانشمندان و هنرمندانی که گرفتار مصیبت بُخل دانش‌اند، مدّعی هستند که فراگیرنده‌ی مُستعدّ وجود ندارد. زمانی استاد ادبیاتی داشتیم نامدار، که ضمن درس‌دادن با شور و حال، در تمام جلسه‌ها، دمی از این مسأله فارغ نمی‌شد که بگوید: «شما هیچکدامتان لیاقت یادگیری این مسائل را ندارید. چهل سال دود چراغ خوردن لازم است تا کسی بتواند فقط سعدی را نسبتاً درست بخواند؛ و این کار، کار آدم‌هایی مثل شما نیست» و این چند جمله چندان تکرار شده بود که دانشجویان، به مجرد آنکه استاد، بیان نخستین جمله را آغاز می‌کرد، جملگی با او همصدا می‌شدند و به موارد تأکیدی — مانند «فقط سعدی» — که می‌رسیدند، همگی بر آن موارد تأکید می‌کردند و می‌خندیدند، و از میان همان دانشجویان، بزرگانی برخاسته‌اند که هم اینک در قید حیات‌اند و نامدارتر از استاد.

در اعصار ابتدایی فرهنگ انسانی — عطف به موارد متشابه موجود و مطالعات

معمولاً مصالح یک گروه اجتماعی — که مایلینک آنها را «مستکبران» می‌نامیم — ایجاب می‌کرده و هنوز هم در بسیاری از نقاط دنیا ایجاب می‌کند که در مورد برخی کارها و لوازم و شرایط انجام آنها به‌شدت غلو شود تا وصول به آنگونه کارها و نتایج آن تا حد زیادی محال و یا بسیار دشوار دانسته شود تا در انحصار زورمندان، آزمندان، و سرسپردگان به

مردم‌شناسان — جادوگران قبائل، رموز کار خود را تا آنجا که مقدور بود به هیچکس یاد نمی‌دادند.

بعدها، روش انتقال معلومات و مهارت‌ها و تخصص‌ها از پدران به پسران ارشد یا یکی از اولاد ذکور، در واقع تغییر شکل یافته‌ی همان بخل دانش و انحصارطلبی جادوگران بود — که به‌صورت یک سنت فرهنگی — تربیتی مطلوب جلوه‌گر می‌شد؛ و هنوز هم در موارد متعدّد، قابل مشاهده و مطالعه است. متخصص، صنعتگر قابل، یا صاحب‌حرفه، میل دارد که معلومات و روش‌های خاص کار خود را، به‌عنوان راز، در درون خانواده نگه دارد. معمولاً چنین کسانی معتقدند که هیچکس تمایلی به یادگیری صنایع مستظرفه و حرفه و فن آنها ندارد و به همین علت مجبورند که به‌خاطر حفظ آن، آن را به فرزندان خود بیاموزند.

سعدی، در داستان «کشتی گیر و فن آخر»، به‌شکلی غیر مستقیم توصیه و تأکید می‌کند که مربی و معلم باید که چیزهایی را به شاگردان خود بیاموزد، تا شاگردان هرگز به فکر پیشی گرفتن بر استاد و به‌خاک رساندن پشت او نیفتند و حرمت او نگه دارند.

در اصفهان، به استاد نقره‌کاری برخوردیم که مهارتی شگفت‌انگیز داشت، و سه شاگرد. با یکی از ایشان، در خلوت گفت‌وگو کردم؛ گفت: «استاد، رموز اصلی کار خود را به ما نمی‌آموزد. پنهان کاری‌هایی دارد که مانع از آن است که ما، مثل او، به کار مسلط شویم». از استاد پرسیدم، گفت: لیاقت و شعور و استعداد ندارند. من به سن و سال اینها که بودم...

دوستی دارم که فنی‌کار ماهری ست و دائماً از کار زیاد و دست‌تنباهی خویش می‌نالَد. باری به او گفتم: چرا همه‌ی کارها را به دقت به شاگردانت نمی‌آموزی؟ گفت: اگر بیاموزم، بلافاصله مرا ترک می‌کنند، می‌روند و دگانی در برابر دکان من باز می‌کنند.

ایشان باقی بماند؛ و در مورد لوازم و شرایطِ برخی دیگر از کارها سکوت اختیار شود و پرداختن به آن کارها در هاله‌یی از راز و رمز فرورود تا تصوّر وصول به آن کارها و نتایج آن، حتّی به ذهن گروه‌های سرکوب شده — که آنها را امروزه «مستضعفان» می‌نامیم — خطور نکند.

فی‌المثل، غرب، در زمینه‌ی تخصّص‌گرایی و اسراف در بیان این معنا که غالب کارها به عوامل، لوازم و شرایط پیچیده و غیرقابل فهم برای عامّه نیازمند است، کار را به جایی کشانده که راه را بر تصوّر وصول به استقلال و خودبستگی بسیاری از مردم جهان استعمارزده بسته است و تمامی اعتماد به نفس ایشان را از میان برده است؛ چنانکه گویی بدون اراده‌ی غربِ متخصصِ مُستعد، جهان استعمارزده حتّی توان کشیدن آب از چاه یا نفس از ریه را هم ندارد.

ما این نوع نگرش را هنوز هم می‌توانیم در تعداد کثیری از آدم‌های کم‌فرهنگ اما پُر مدّعی میهن خود ببینیم، که با پوزخندی مملو از بلاهت، در باب هر مسأله‌ی فنی اظهار می‌کنند: «ما تا هزار سال دیگر هم به پای غرب نخواهیم رسید» و دائماً مبهوتِ «ترقیاتِ باورنکردنی» و «معجزه‌ی فنون» در غرب (و امروزه ژاپن) هستند — به خصوص اگر از پی یک مجموعه معاملات خلاف و گردآوری مال حرام، موفق شده باشند سری هم به اروپا بزنند و با چشمان از حدقه درآمده، دم و دستگاهِ ابله‌فریبِ غربی‌ها را دیده باشند: «آقا! باید بروید! باید بروید ببینید! باید بروید از نزدیک، با چشم‌های خودتان ببینید که آنها کجا هستند و ما کجا هستیم...بله...باید بروید ببینید!». این گروه آدم‌های عقب نگه داشته‌شده، معیارشان در باب ناتوانی، ذلت فکر، نداشتِ استعداد و عدم لیاقتِ هموطنان‌شان، تنها و تنها خودشان هستند. به خویشتن می‌نگرند، و آنگاه به صراحت اعلام می‌دارند که ما هرگز هیچ عملی به جز بردگیِ غرب ازمان بر نخواهد آمد.

آمریکا، با توجه به اهمیتی مرعوب‌کننده که به مسأله‌ی تخصّص داده

است، این باور دردناک را به بسیاری از مردم ساده‌لی سرزمین‌های زیر سُلطه تلقین کرده و می‌کند که کاری از دست استعمارزدگان بر نمی‌آید؛ چرا که ایشان مِلّت‌هایی «بی‌استعداد»، معلول ذهنی و ناتوان از وصول به تخصص هستند و بقای این مِلّت‌ها در گرو حضور مشاوران و متخصصانِ کاردان است که غربی و به‌خصوص آمریکایی هستند؛ و با این شبه‌استدلال، استعمارگر دارای نیرو و استعدادی خداداد و نژادی (یا خونی) تلقی می‌شود که این استعداد او را به‌مقام متخصص ابدی می‌رساند، و استعمارزده (صرفاً به دلیل شکست‌هایی که تحت تأثیر یک مجموعه شرایط و به‌خصوص بربریتِ جنون‌آمیز و بی‌فرهنگی و توخشی دشمن، در یک یا چند جنگ خورده است و یا برخی حوادثِ منفیِ طبیعی) عقب‌مانده‌ی ابدی و بی‌استعدادِ ذاتی دانسته می‌شود.

مسأله‌ی بسیار حسّاسی که غالباً در اینگونه موارد مطرح می‌شود، تکیه بر وجود و لزوم چیزی چندمعنایی، چندپهلوی، گنگ، غیرعلمی، غیرتجربی، مجهول‌الهیّه و بسیار تغییرپذیر است به نام «استعداد».

از کاربردِ عوامانه و غیرمتفکرانه‌ی این اصطلاح بسیار متداول که بگذریم — که برای گروه کثیری از مردم عادی و نیز جمعی از شبه‌فرهنگیان و به‌ظاهر باسوادان، به‌شکل یک تکیه کلام بی‌خاصیت و عاری از مفهوم در آمده است — تعاریفی هم با مقاصد و اهداف مختلف و از دیدگاه‌های متفاوت از این کلمه ارائه شده است.

مجموعه‌ی تعاریفی که تاکنون برای «استعداد» ارائه شده و انبوهی‌ست آشفته، گیج‌کننده، در مواردی شخصی، غیرعلمی، افواهی، و در مواردی تابعِ علوم گوناگون و فلسفه‌های آموزشیِ پرورشی مختلف، و یا تعاریفی‌ست تاریخی، اجتماعی، سیاسی، اخلاقی و انسان‌شناختی؛ در دو تعریف عمده و اساسی فشرده می‌شود.

در تعریف نخست — که ما آن را تعریفی منفی، خُرافی، و ضدّ

علمی می‌نامیم - « استعداد، یک شایستگیِ مادرزادی - فرهنگی خاص جهت انجام یک عمل خاص » دانسته شده است.

در تعریف دوم - که ما آن را تعریفی بالنسبه قابل قبول و در مواردی کاملاً علمی و منطقی اما نیازمند توضیح و تشریح می‌دانیم - « استعداد، یک زمینه‌ی فرهنگی یا توانایی عام و وسیع در انسان است که روش‌های بهره‌گیری از آن و به کار انداختن آن، تحت شرایطی، در اختیار انسان است، و همانقدر که این زمینه بر انتخاب ارادی تأثیر می‌گذارد، انتخاب ارادی نیز متقابلاً بر آن تأثیر گذار است ».

در بحث از استعداد به تعریف نخست، همیشه سخن از « داشتن » و « نداشتن » آن به میان می‌آید، و در بحث از استعداد به معنای دوم، صرفاً در باب، « به کار انداختن » و « پروردن » آن گفت‌وگو می‌شود؛ و این خطی دقیق و روشن میان دو تعریف منفی و مثبت، ضدّ علمی و علمی، استعدادی و ضدّ استعدادی، خرافی و غیر خرافی استعداد است.

جهان فرهنگی و آزاداندیش امروز، با اتکای به مجموعه‌ی عظیم تجربه‌هایی که قدمای ما، تدریجاً گرد آورده‌اند، و با مطالعات وسیعی که در باب هوش‌شناسی، تنکارشناسی، توانایی‌های بالقوه و بالفعل جانداران، مراحل رشد، ساختمان و عملکرد مغز و سلسله اعصاب، خون‌شناسی، روان و رفتار انسان، نیازمندی‌های بدن، عوارض بیماری‌ها و کمبودهای غذایی، عوارض ضربه‌ها و صدمات جسمانی بر روح و مغز، ویژگی‌های ارثی، محیطی، تربیتی انسان انجام داده، چیزی به نام « استعداد » با تعریف نخست، یعنی « یک شایستگیِ مادرزادی - فرهنگی خاص جهت انجام یک عمل خاص » - مانند « استعدادِ نویسندگی »، « استعدادِ نوازندگی »، « استعدادِ ریاضی‌دانی »، « استعدادِ پزشکی »، « استعدادِ مجسمه‌سازی »،

« استعداد فیلم سازی » ، « استعداد نقاشی » و مانند اینها — را به عنوان یک خُرَافه‌ی ضدّ بشری، مردود می‌شناسد و برای همیشه کنار می‌گذارد. *

از این گذشته، جهانِ ستمدیدگانِ امروز نیز تدریجاً این مسأله را دریافت کرده که استعداد به تعریفِ نخست، نه یک مسأله‌ی مطروح در مجامع علمی بلکه یک مستمسکِ سیاسی - اجتماعی است در دست استعمارگران، سرمایه‌دارانِ حریص و انحصارطلب، و حکومت‌های وابسته به استعمار.

« استعداد » به تعریفِ نخست، که به صورتِ کپسول‌های مشخصِ وظیفه‌مند آگاه بر وظیفه‌ی خود، با محدودی از افراد همراه باشد و با گروه عظیمی همراه نباشد، و این « شایستگی ویژه »، خواه‌ناخواه، در آن افراد انگشت‌شمار بروز کند و ایشان را به شغلی معین برساند یا به مقامی، در دنیای دانش بشری امروز که دیگر ادّعای بی‌طرفی نمی‌کند و می‌داند که علم، اگر در خدمتِ ستمدیدگان نباشد ناگزیر آلتِ فعلِ سرمایه‌داران و ستمگران و جهان‌خواران و نظامی‌گرانِ متجاوز است، حال دیگر چیزی بیش از یک مزاح غم‌انگیز و چرکِ علیه دردمندان، واپس نگه داشته‌شدگان و بردگانِ سیاه نیست، که متأسفانه، همانگونه که گفتیم، هنوز هم ساده‌لوحانِ جاهل، ظاهربینانِ خودباخته، اختگانِ سیاسی از کار افتاده،

* ما در کتاب کوچک دیگری زیر نام « آیا چیزی به نام استعداد وجود دارد؟ » که سال‌هاست به برگه‌نویسی و تنظیم آن مشغولیم و به چاپ‌نرساندن آن تا به حال به دلیلِ ضرورت « گردآوریِ دلائل و شواهد عینی، تجربی و آزمایشگاهی کاملاً روشن و قانع‌کننده برای همگان » بوده است، به تفصیل و جز به جز، در این باره گفت‌وگو کرده‌ایم. در اینجا، ناگزیر، تنها به ارائه‌ی نتایج آن تحقیق قناعت می‌کنیم. امیدواریم که عمرِ وفا کند و انتشار و تأثیر مثبت آن کتابچه را — به امید حق — ببینیم.

طبقات و قشرهای مُرقّه ستم گرا، شبه دانشمندانِ مُزدبگیر و شبه هنرمندانِ تنگ نظرِ خود یگانه بین، کارمندانِ وضعیت پذیرفته ی قید امیدزده ی فُسیل شده، دزدان و رشوه خوارانی که راه سعادت را نه در تلاش بل در خلافت یافته اند، از آن به عنوان یک مقوله ی جدی و یقینی سخن می گویند و در گسترده ی حس ناامیدی عمومی و فراهم آوردن شرایط تسلیم و رضا در برابر طبیعتِ قدار، با تکیه بر این تعریف استعداد، دانسته و ندانسته به خدمتگزاریِ استعمار و استثمار مشغولند، و همین ها هستند که از گروه های عظیمِ مستضعفِ جوامع مختلف می خواهند که با باورِ اصلِ « شایستگی های خاصِ مادرزادی » و با توجه به این اصل، پا را از محدوده ی امریِ فرهنگی و سیاسی بیرون نگذارند و نظام حیات را با بیشتر خواهی هایی که متناسب با استعدادهایشان نیست، آشفته نکنند.

زیانِ خوفناک و تأثیرِ مُخرّب اعتقاد به استعداد با تعریف نخست و به عنوان عاملی خارج از خواست و اراده ی انسانی، قناعتِ فرهنگی - سیاسی - اقتصادیِ افرادِ فرودستِ اجتماع است نسبت به موقعیتی که دارند؛ یعنی ایشان را از خواستنِ موقعیتِ بهتر و توقعِ پویاییِ رو به تعالیِ زندگی باز می دارد؛ چرا که « موقعیتِ بهتر » زاییده ی « استعدادِ خاصِ خونی و نطفه یی » تلقی می شود.

بنابر این، استعداد به معنای یک عاملی فرا اراده، عاملی ست ضد انقلاب، ضد تحول، ضد آزادی، ضد آسایش، و ضد رشدِ معنویِ انسان.

اما استعداد به تعریف دوم به معنای یک تواناییِ عام و همه جانبه جهتِ فراگیری و رشد و مستعدبودنِ آدمی در راستای دانشمند شدن، هنرمند شدن، سیاستمدار شدن، انقلاب کردن، تغییر دادن، سعادت را به کف آوردن و در تقسیم عادلانه و بالمناصفه ی آن کوشیدن، امروز دیگر واقعیتی ست ملموس

و بدیهی که مورد تأیید علم نوجو و هدف‌دار عصر ما نیز هست *

* استعداد به این معنی، همان است که در فرهنگ و تعلیم و تربیت اسلامی «استعدادهای فطری بشر» نامیده شده است، و بزرگان فرهنگ اسلامی از آغاز تا به امروز، صراحتاً و به کرات به آن اشاراتی داشته‌اند. نمونه‌ی مدرسی آن، سخنان عزیزالدین نسفی در «انسان کامل» است و نمونه‌ی امروزی آن، سخنان دکتر احمد بهشتی.

نسفی، در «انسان کامل» می‌گوید:

«بدان که بعضی از شعراء از افلاک و انجم شکایت می‌کنند و می‌گویند که افلاک و انجم تربیت جاهلان می‌کنند و تربیت عالمان نمی‌کنند. این شکایت، نه به‌جای خود است و نه می‌دانند که چه می‌گویند. اگر چنان بودی که افلاک و انجم را اختیار بودی که هر که را خواستندی تربیت کردند و هر که نخواستندی تربیت نکردند، آن را که تربیت نکردندی جای شکایت بودی؛ اما افلاک و انجم در اختیار نیست. آفتاب چون ظاهر شود، بر همه کس یکسان تابد، و اختیار ندارد که بر بعضی تابد و بر بعضی نتابد؛ اما بعضی را بسازد و بعضی را بسوزد و این به اختیار آفتاب نیست. اما ما را اختیار هست. اگر خواهیم، در آفتاب باشیم، و اگر نخواهیم، در آفتاب نباشیم. دفع حرارت آفتاب از عالم ممکن نیست؛ اما از خود ممکن است؛ و در حرکات جمله‌ی کواکب همچنین می‌دان. و آنکه می‌گوید که بعضی از کارها در این عالم بی‌ترتیب و بی‌نسق می‌رود، هم از این جهت است که افلاک و انجم مدبران عالم سفلی هستند. اختیار ندارند. کار ایشان آن است که همیشه در این عالم، رنج و راحت می‌پاشند، و سعادت و شقاوت می‌افشانند - به‌طریق کلی نه طریق جزوی، تا نصیب هر کس چه آید...»

«فصل سوم از رساله‌ی پانزدهم»

و باز در جای دیگر می‌گوید:

«بدان که در نطفه‌ی آدمی، علم و مال و جاه و رزق و مانند این نوشته است؛ یعنی در نطفه‌ی آدمی نوشته است که این فرزند علم چند آموزد، و مال چند حاصل کند... و در جمله چیزها همچنین دان! در نطفه‌ی آدمی استعداد تحصیل علم و حکمت و استعداد تحصیل مال و جاه نوشته است. چون استعداد تحصیل علم و حکمت در نطفه‌ی این فرزند نوشته است، علم و حکمت نصیب این فرزند است؛ اما موقوف است به سعی و کوشش این فرزند...»

اما، همانطور که خاطر آسودگی ما از بابت عدم وجود شایستگی‌های خاص فرهنگی مادرزادی، باعث نمی‌شود که جملگی ما، بدون فراهم آوردن شرایط و امکانات، هنرمند و دانشمند شویم یا به هر مقام و منزلتی که آرزومند آنیم برسیم، همانطور هم قبول این مسأله که انسان دارای زمینه‌ی وسیع فراگیری‌ست و به هر جا که بخواهد می‌تواند برسد، باعث نمی‌شود که بدون به کارگیری همه‌جانبه‌ی توانایی‌ها و اراده‌ی همسوی با این توانایی‌ها به هر مقام و موقعیتی دست یابیم.

اصل، در بحث ما، این است که وجود استعداد — به معنای نخستین — به هیچ وجه از لوازم نویسندگی نیست، و استعداد اراده و خواست، سخنی‌ست مُهل و عاری از معنا، و سدی‌ست دروغین و حاصل از توهم و تزویر و جهل که بر مسیر نویسندگی‌شدن (و به‌طور کلی چیزی‌شدن) بسته‌اند؛ و هر آنکس که بخواهد اراده کند و جمیع لوازم و شرایط را فراهم آورد، قطعاً نویسنده خواهد شد. بنابراین وجود شرایط و لوازم و امکانات، امری‌ست حذف‌ناپذیر؛ اما عمدتاً و اساساً در اختیار انسان. در واقع، سخن ما همان کلام عتیقه‌یی‌ست که هزاران هزار بار گفته‌اند و شنیده‌ایم، که «خواستن، توانستن است»، و ما، فقط، چند کلمه‌ی توضیحی را در درون این کلام گرانبهای انسان‌ساز جای داده‌ایم: «خواستن، تحت شرایط مناسب، توانستن است»؛ و البته مسلم است که «خواستن» در این جمله به معنای کاهلانه در گنجی نشستن و واژه‌ی «می‌خواهم» را پیایی بر زبان آوردن و در انتظار جادو و معجزه ماندن نیست، بلکه به معنای «پویشی» سرسختانه در جهت «وصول» است، و اراده‌ی به حرکت، و اراده‌ی به پیگیری، و اراده‌ی به جستجو، و اقدام در راستای اراده. پس، مبده این خواستن، اراده است و مقصدش توانستن. و هزاران شاهد از راه رسیده‌اند که به صراحت گفته‌اند: «خواستیم» (به همان معنی) و توانستیم؛ اما هنوز هیچ شاهده‌ی نیامده است که بگوید:

«خواستم، اراده کردم، به راه افتادم، ابزارهای لازم را فراهم آوردم، دیدم، شناختم، یاد گرفتم، به کار بردم، اصلاح کردم، ساختم و باز ساختم، اما نرسیدم» که در این حال باید گفت چنین نرسیدنی به معنای مرگ است، و مُرده خود نمی گوید، و محاسبه‌ی حضور انسان در پهنه‌ی حیات نیز هرگز بر این پایه نبوده است که «چون سرانجام خواهم مُرد؛ امروز یا صد سال دیگر، پس چرا حرکتی کنم، برنامه‌ی بریزم، راهی را آغاز کنم، بخواهم اراده کنم؟ که پیدا نیست که مرگ، راه‌های رسیدن را مسدود خواهد کرد یا نه» که اگر آدمیزادی چنین بیان‌دیشد و چنین اندیشیدنی او را از پویش باز دارد، این موجود دردمند، بی‌تردید، بیمار است و برعهده‌ی طبیبان راستین که سلامت را به او باز پس دهند.

درباب نویسندگان، نکته‌ی بسیار هشداردهنده‌ی وجود دارد که طالب نویسندگی باید به آن توجه بسیار داشته باشد و این راه دشوار پُر مشقت را بدون اعتنای به این نکته برنگزیند و خود را گرفتار عذاب و رنجی مادام‌العمر نکند.

و آن نکته:

نویسندگان می‌توانند در خطِ بیدارسازی و برانگیزی ملت‌ها و توده‌های مردم علیه استعمار و استثمار و سرمایه‌داری ضد بشری و نگره‌های استبدادگرا، قدم‌های بلندی بردارند و تأثیرات خطرناکی داشته باشند. به همین سبب هم همه‌ی نظام‌های ضد آزادیخواهی و رستگاری در جهان، دشمنان بد کینه و آشتی‌ناپذیر نویسندگانند و می‌کوشند — حتی به مدد یک مجموعه اسناد و مدارک شبه‌علمی و شبه آزمایشگاهی، و نیز به مدد تبلیغات و شایعه‌سازی‌ها — اینطور جلوه‌گر سازند که نویسنده، نویسنده زائیده می‌شود، با یک مجموعه توانایی‌های ذاتی مادرزادی غیراقتسابی، و تلاش برای وصول به نویسندگی و نفوذ کردن در جامعه‌ی تحت ستم از طریق قلم، تلاشی ست باطل و ابلهانه و «مُشت بر سندان کوبیدن» است و «میخ

آهین در سنگ فرو کردن»؛ اما این سخنان، دیگر، به کهنگی کهنه‌ترین موزیگری‌های سیاست‌بازانِ ناهوشمند است، حکایاتی مانند «اصل بد نیکو نگردد زانکه بُنیادش بد است» و «درختی که تلخ است وی را سرشت» و «اگر آب زندگی بارد، هرگز از شاخ بید بر نخوری» تماماً قیاساتی‌ست نادرست و تعمیم‌هایی‌ست غیروارد و در محدوده‌ی علوم تربیتی و آموزش انقلابی به کار نمی‌آید (که اگر به کار می‌آمد که دیگر انقلاب موضوع نداشت) و اظهار نظرهایی‌ست شخصی، عطف به شرایط ویژه. احکام کلی و جهان‌شمول نیست، بلکه احکامی‌ست موردی، جزئی و خاص در زمینه‌های بسیار محدود، مشخص و منفرد.

مطالعه در زندگی نویسندگان بزرگ جهان، هیچگونه وجه‌مشترک آغازینی را نشان نمی‌دهد، و هیچگونه علائم استعداد‌های مادرزادی را، و هیچگونه مشخصات به هنگام تولد را، هیچگونه پیش‌رسی هوشی خاص را، و توانی غیرعادی در فراگیری زبان را، و قدرت حافظه‌ی استثنایی را، و تمایل به نوشتن از زمان شیرخوارگی را، و میل به بیان مکنونات خویش از طریق حکایت را.*

آنچه به تقریب در جملگی نویسندگان بزرگ قابل مشاهده است، «اراده به نوشتن» است و «تلاش سرسختانه و لجوجانه در جهت فراهم آوردن جمیع لوازم نویسندگی».

* عاملی هم که به‌نظر می‌رسد خارج از اراده و خواست شخص نویسنده است اما نه خارج از اراده و خواست انسان، «شرایط محیطی» است. و آنچه ما «شرایط محیطی» می‌نامیم که می‌تواند در شکل بخشی به شخصیت آدمی مؤثر باشد، و در نتیجه می‌تواند در جهت دادن به تمایل

* اگر گهگاه، غرب، به تولید نابغه‌یی همچون فرانسوا ساگان اقدام می‌کند که در شش سالگی، داستان‌نویس بزرگی‌ست، خیلی زود متوجه می‌شود که حفظ اینگونه نوابغ در دسرهای فراوانی دارد و با مسخرگی فراوان توأم است. به همین دلیل رها می‌کند و می‌گذرد.

نویسنده گی و نویسنده شدن هم دخالت داشته باشد حدوداً قابل تفکیک به محیط‌های زیر است:*

۱ - محیط قبل از تولد.

(شرایط مقدماتی مناسب بودن این محیط: سلامت جسم و روح زن و مردی که ازدواج می‌کنند؛ عدم ابتلای ایشان به بیماری‌های ارثی؛ وجود حداقل امکانات مادی و معنوی؛ و کلاً محیطی که امکان پدید آیی و رشد نطفه‌ی سالم در آن محیط باشد - سالم و معمولی.

این شرافتمندانه نیست که وقتی مردی به سبب هرزگی‌ها و لجن‌کاری‌های دوران تجربۀ خود - و حتی بعد از آن - گرفتار انواع بیماری‌های مقاربتی شده است و این بیماری‌ها را، پنهان و آشکار، به فرزندان و نواده‌ی خود منتقل کرده است - که یکی از عوارض این بیماری‌ها فلج مغزیست و معلولیت‌های ذهنی و عقب‌افتادگی‌های هوشی به درجات مختلف، سرانجام، ما، به دفاعِ جانانه از آن هرزگی‌ها و آلودگی‌ها برخیزیم و بگوییم: «مسأله به پدر و پدرانِ این کودک مربوط نیست. این، خودِ این کودک است که استعدادِ نویسنده شدن یا ریاضی‌دان شدن ندارد». البته تا زمانی که ما آن گناهِ خوفناک را نادیده بگیریم و این عدم تواناییِ حاصل از آن گناه را، خون‌سردانه و دانشمندانه به پای بی‌استعدادی آدم‌ها بگذاریم، جهان، جهانِ آبرومندی نخواهد شد و ستمگران از ستمگری پشیمان نخواهند شد.)

۲ - محیط جنینی:

(شرایط مقدماتی مناسب بودن این محیط: وجود حداقل سلامت، در

* نقل خلاصه و فشرده با حذف نمونه‌ها از جزوه‌ی «آیا چیزی به نام استعداد وجود دارد؟» از همین مؤلف.

داخل و خارج رَجَم، در دورانی که طفل در شکم مادر است؛ تغذیه‌ی نسبتاً قابل قبول و معمولی؛ رفتارِ دُرُست پدر و مادر تا حدّی که به جنین صدمه‌یی مغزی وارد نیاید.

مسلماً اگر پدری معتاد به مشروب باشد و در حالتِ مستی و عربده‌جویی مادر را مورد حمله قرار بدهد و با پراندنِ لگد به شکم مادر، طفل را ناقص کند، هیچکس آنقدر ابله نخواهد بود که بگوید: «این کودک، بدون استعداد ادبی به دنیا آمده است»، بلکه همه کس، با آگاهی از اینکه هر نوع عقب ماندگی را علّتی باید، خواهد گفت: پدرِ مجنونِ الکلی، شاید، با مصدوم کردنِ کودک، امکاناتِ رشدِ طبیعیِ او را از میان برده باشد.*

این بسیار اهمیت دارد که ما عوارض ناشی از فساد و خشونتِ اولیاء و مُربیان را به پای وجود و عدمِ استعداد نگذاریم.)

۳ - محیط خانوادگی - از تولّد تا پایان دوره‌ی کودکی.

(شرایطِ مقدّماتی مناسب بودن این محیط: وضع تغذیه در حدّی که به کارکردِ عادی مغز صدمه‌یی نزنند؛ روابط پدر و مادر با یکدیگر، آنگونه که عوارض روانی جبران‌ناپذیر در کودک باقی نگذارند؛ روابط پدر و مادر با خودِ فرزند، آنگونه که مُنجر به نابودی بخش‌هایی از مغز و اعصاب یا فلج شدن کودک نشود؛ روابط سایر اعضای خانواده، خویشان و دوستانِ پدر و مادر - به همین ترتیب.

کودکان بینوایی که پرده‌ی گوششان به علّتِ سیلیِ مُحَبّانه‌ی پدر پاره

* فراموش نکنیم که آن حدیث «گلیم بخت کسی را که یافتند سیاه، به آب زمزم و کوثر سپید نتوان کرد» نیز هیچ اشاره‌یی به این ندارد که خداوند قادر متعال، رأساً لراده به سیاه‌بافتنِ گلیم یکی از بندگان خود می‌کند؛ بلکه اشاره‌ی هشیارانه‌اش به همان مقدّماتِ محیطی‌ست که در مواردی ناگزیر به نتایجی محتوم می‌رسد.

می‌شود یا اعضای تناسلی‌شان به علتِ اینگونه لگدی صدمه می‌بینند، کمتر پیش آمده است که تمایلی به «چیزی شدن» به معنای مثبتِ کلمه، از خود بروز بدهند. آنها همانقدر که نویسنده نمی‌شوند، ریاضی‌دان، فیزیک‌دان، و مجسمه‌ساز نمی‌شوند. پارگی پرده‌ی گوش یا انواع نقص عضو را که به علتِ وحشیگری معدودی از بزرگترها پیش می‌آید، نباید به حساب عدم وجود استعداد گذاشت. با این همه، ندرتاً، کودکانی دیده شده‌اند که ضربه‌های بی‌رحمانه‌ی پدر یا پدرخوانده یا استاذکار یا مسئولان پرورشگاه را تحمل کرده‌اند و بعدها، به‌مدد اراده و احساسِ نیرومند، دست به قلم بُرده‌اند و با نهایتِ مهرمندی کوشیده‌اند که نتایج این اعمالِ وحشیانه را به آگاهی جامعه‌ی خود برسانند.

۴ - محیط آموزشی بیرون خانه - کودکان، دبستان،

راهنمایی، ...

(شرایط مُقدّماتی مناسب‌بودن این محیط: حدّ فشارهای وارد به کودک جهت فراگیری مطالبِ بی‌خاصیت و ناسودمند تا آنجا نباشد که کودک خُرد و درهم کوفته شود و بیزار از هرگونه اندیشه‌ی آفرینش و ابداع؛ حدّ زیان‌بخشی مطالبِ درسی نیز آنقدر نباشد که کودکان و نوجوانان را گرفتار یکسانیِ همگانی، اداری‌اندیشه‌ی، ثروت‌پرستی، خشونت و قلدری، کوتاه‌بینی، روحیه‌ی مادی، بی‌اعتنایی به مسائل عاطفی و معنوی، بیزاری از همدردی و همراهی، ترسان از جهاد و مبارزه در راه حق و حقیقت‌بودن؛ تمایل به کاهلی، بیکارگی، بی‌ایمانی، شهوت‌پرستی، بی‌اعتقادی به مسائل اخلاقی، خیالبافی، فسادگرایی، بی‌توجهی به آرمان‌های ملی و انسانی کند و از اندیشیدن به مسائل بُنیادی باز دارد.

در مدرسه نیز همان مسأله‌ی آزارهای جسمی و روحی و عقده‌مندی معدودی از آموزگاران و مسئولانِ بیرحم و خشن - که کینه‌ی زخم‌خوردگی‌های کودکی‌های خود را از کودکان می‌ستانند - مطرح است

و داستان غم‌انگیز و سیه‌بخت‌کننده‌ی «جور استاد به ز مهر پدر» که راهِ
رُشدِ توانایی‌های خلاقه‌ی انسان‌ها را می‌بندد.

۵ - محیطِ رُشدِ عمومی - کوچه، محله، شهر، روستا، ناحیه و
محل کار.

(محیطِ رُشدِ عمومی انسان نیز مانند خانه و مدرسه می‌تواند تأثیراتِ
بازدارنده یا برانگیزنده‌یی داشته باشد که به مواردی از آنها اشاره کرده‌ایم و
در جاهای دیگر، باز به تفصیل اشاره خواهیم کرد. به هر حال، این محیط
نیز نباید بار منفی‌اش سوزاننده‌ی ریشه‌های احساس، عاطفه و ایمان باشد.)

۶ - محیطِ زیستِ تاریخی و ملی - وطن یا سرزمین.

(در وطن یا سرزمین تاریخی و ملی انسان، مجموعه عواملی وجود
دارد - مثبت و منفی - که می‌تواند تأثیرات سازنده یا مخربی بر افراد باقی
بگذارد. بارِ منفیِ این محیط، قاعدتاً نباید در حدّی باشد که بتواند روحیه‌ی
افراد را له و نابود کند؛ و یا وضعیّت اجتماعی - سیاسی - طبقاتی و اقتصادی
جامعه و قدرت نظام‌های فاسد، وابسته، خیانت‌پیشه و بی‌اعتنا به نیازها و
دردهای مردم به حدّی برسد که فضای کُلّی مملکت را ناامیدکننده، نفس‌بر،
مرعوب‌کننده و نفرت‌انگیز کند - تا آنجا که «دیگر کسی به عشق
نیندیشد» و به آفرینش، و به گردآوری لوازمِ نوشتن.

در یک کشورِ تحتِ استعمارِ فقرزده، کودکانی که گرفتار گرسنگیِ
حاد - از نوعِ آفریقاییِ آن - هستند، تدریجاً یا یکباره قدرتِ خلاقه‌ی
خود را از دست می‌دهند، همانطور که کودکانِ متعلّق به اقشار بسیار مُرفّه
که به سببِ پُرخوری و تورّم غیرطبیعی و به هم ریختگیِ نظامِ سوخت‌وساز
بدن، از تواناییِ رُشدِ فرهنگی و معنوی باز می‌مانند و به نوعی حیوان تبدیل
می‌شوند. بخت هر دو گروه از نظرِ بروز توانایی‌های ذاتی یا استعدادّ به
تعریفِ دوّم، مساوی‌ست. تفاوت فقط در این است که یکی از شدّتِ
گرسنگی، نمی‌آفریند، یکی از شدّتِ سیری. در اینجا نیز مطلقاً سخن از

اینکه کودکان بیافرا استعداد نویسندگی یا علی‌الاصول استعدادهای فرهنگی ندارند، همانگونه که فرزندان شکم‌پرور و بیش‌خوارِ اقشارِ حاکم در میان نیست، حرف از گرسنگیِ حاد و سیری بیش از حد در میان است و عوارضی که این دو روش تغذیه در سازمانِ احساس و تفکر انسانی باقی می‌گذارد.)

* در باب «شرایط محیطی»، باید گفت: اگر کمبودها بسیار عمیق و یکپارچه نباشد، علی‌القاعده، اراده‌ی انسانی قادر به جبران آن هست. این کمبودها در موارد بسیار، حالت خنثی دارد. می‌توان با عدم اقدام به رفع آنها، آنها را در موضع تأثیرگذار منفی قرارداد، و می‌توان با اقدامات جدی و سرسختانه علیه آنها، آنها را خرد و نابود کرد، و حتی به نیروهای مثبت و سازنده تبدیل کرد.

فی‌المثل، انسانی که در دوران کودکی در خانواده‌ی فقیر، به‌راستی جان‌کنده است و امکانات غذایی و بهداشتی بسیار ناچیزی داشته است اما نه آنقدر کم که صدماتی جبران‌ناپذیر خورده باشد، این انسان می‌تواند به یاری اراده‌ی معطوف به همدردی، و تفکر درباره‌ی شرایط زیست‌غم‌انگیز و دردبار خانواده‌ی خود و خانواده‌های متشابه، خود را برای نوشتن بسیج و مجهز کند. این حادثه، بارها و بارها در مورد نویسندگان صاحب‌اعتبارِ سراسر جهان اتفاق افتاده است.

همچنین بخش‌های عمده‌یی از شرایط تربیتی و آموزشی منفیِ دورانِ کودکی و نوجوانی قابل جبران است. نویسندگانی را یافته‌ایم که در خاطرات خود به بدترین و دردناک‌ترین شرایط و محیط خانوادگی اشاره کرده‌اند و سرانجام گفته‌اند که همین مصائب در برانگیختن ایشان جهت نوشتن نقشی اساسی داشته است.

شرایط منفی موجود در میهن یا سرزمین نیز به همین‌گونه. خواهیم دید که بسیاری از نویسندگانِ نامدارِ عصر ما، علیه فساد و انحطاط و استبداد

نظام‌های حاکم بر سرزمین‌شان قلم به‌دست گرفته‌اند و علیرغم فشارهای موجود، تهدیدها، زندان‌ها و شکنجه‌ها، قلم را زمین نگذاشته‌اند.

بدیهی‌ست که در افتادن با شرایط منفی، و جبرانِ صدمات، و فراهم آوردن لوازم کار، نیرو و ایمانی تزلزل‌ناپذیر می‌خواهد و صبوری بی‌حساب.

* باز می‌گردیم به ابتدای فصل: همه می‌توانند نویسنده باشند، همانگونه که موسیقیدان یا فیلسوف یا نقاش. چیزی به‌نام استعداد و با تعریف «شایستگی‌های مادرزادی برای نویسنده‌شدن یا فیلسوف یا نقاش یا....» وجود ندارد. تنوعِ زندگی نویسندگان بزرگ و راهی که برای فراهم آوردن لوازم نویسندگی پیموده‌اند به ما نشان می‌دهد که با اتکای به اراده و ایمان، افسانه‌ی موزیانه و ضدِ انسانیِ «توانایی‌های خاص فرهنگی» را می‌توان چون اوراقِ سحر و جادو به آتش سپرد، آستین‌ها را بالا زد، به ضرورتِ تردیدناپذیر انتخابِ نوشتن به‌عنوان کار و هنر ایمان آورد و آرام آرام اما پیوسته و مقاوم به فراهم آوردن لوازم نویسندگی مشغول شد. میهن ما، جهان ما، و دردمندانِ سراسر این جهانِ پُر مصیبت، چشم به‌راه نویسندگانی هستند که تنها و تنها در راه حق و حقیقت، و علیه ظلم و جهل بنویسند و با خون خویش بنویسند تا جاودانگی‌اش با مهرِ خون و اعتقاد، مهور شده باشد.



انگیزه

در دوران آشوب به شهرها پا
نهادم و گرسنگی را دیدم که بیداد
می کرد. در دوران طغیان، به میان
آدم‌ها آمدم و با
آنها دست به طغیان زدم.
زمانی که برای زیستن در این

دنیا به من داده بودند اینگونه گذشت.

برشت

* کسان بسیاری را دیده‌ایم که چون به نویسندگانِ مقبولیت یافته می‌رسند به آنها می‌گویند: من همیشه آرزوی نوشتن داشتم.ام. وقتی مدرسه می‌رفتم، انشاهای خیلی زیبایی می‌نوشتم، و فکر می‌کردم باید نویسنده بشوم. بعدها هم، تا مدت‌ها، این اعتقاد را داشتم و برای خودم چیزهایی می‌نوشتم. اما نشد... نشد دیگر... نمی‌دانم چرا...

و کسان بسیاری هستند که چنان با احترام آمیخته به اشتیاق به نویسندگانِ صاحب‌نامِ زمان خود می‌نگرند که انگار حاضرند به قیمتی باورنکردنی، برای ساعتی هم که شده، در مقام یک نویسنده قرار بگیرند. اما علیرغم این شوق و احترام دلگرم‌کننده، پُرسجوهای ما نشان می‌دهد که این افراد، نخستین لازمه‌ی نوشتن یعنی یک انگیزه‌ی نیرومندِ منطقی حذف‌ناپذیر را نداشته‌اند. ایشان در مقابل این سوآل که «اگر واقعاً می‌توانستید بنویسید و خوب هم بنویسید، نوشتن را به چه علت امری لازم و جدی تلقی می‌کردید؟» پاسخ معقولی ارائه نمی‌دهند، و تنها معدودی از ایشان به انگیزه‌ی پوسته‌یی «خالی کردنِ خود» اشاره می‌کنند که با توجه به اینکه در «خود» این افراد، معمولاً و نه عموماً، جز مسائل و مشکلات شخصی، آرزوها و احساساتِ فردی، یا دردها و ناکامی‌های خصوصی، چیزی شکل نگرفته است، و خالص انگیزه‌های شخصی و خصوصی نیز برای آنکه انسان در موضع نویسنده‌ی حرفه‌یی قرار بگیرد کافی نیست، می‌توان گفت که این گروه معدود هم، در واقع، انگیزه‌یی برای انتخاب نویسنده‌گی یا اجبار در نوشتن نداشته‌اند، و نویسنده‌نشدنِ ایشان، در وهله‌ی نخست، نه به علت ناتوانی‌های مادرزادی و «بی‌استعدادی»، نه به علت مجموعه‌یی از حوادث ناگوار و بدبختی‌های

غیرمنتظره، و نه به علت نبود شرایط مناسب، بل صرفاً به دلیل عدم حضور یا عدم فراخوانی انگیزه‌های واقعی بوده است.

* قبل از آنکه در این بحث خیلی جلو برویم، شاید لازم باشد که در باب تعریف و معنای واژه‌ی «انگیزه» به تفاهمی نسبی برسیم.

به طور کلی می‌گوییم: هر آنچه که بتواند حرکتی در وضعیت موجود ایجاد کند تا این وضعیت به وضعیتی دیگر تبدیل شود، انگیزه است.

در گستره‌ی هنر، «انگیزه» واژه‌ی ست ساده و رسا: آنچه در جهت خلق و تولیدِ راستینِ انسان را برانگیزد؛ آنچه که وقتی پدید آید و مسلط شود نتوان آن را سرکوب کرد، و ضرورتِ تولیدِ هنری را ایجاب کند؛ و نهایتاً آنچه به عنوان جرقه‌ی ظهور کند و به تولید اصیل و مؤثر هنری منجر شود، انگیزه است.

باید توجه شود که «انگیزه» در نویسندگی، دقیقاً همان «محرک» در فرهنگ روان‌شناسی و عصب‌شناسی نیست. با این وجود، انگیزه، یک عامل تأثیرگذار بر روان، اعصاب، و قدرتِ تعقلِ انسان است که عمل هدفمند نوشتن را باعث می‌شود.

(محرک، در روان‌شناسی، عاملی است که به شکلی آنی عمل می‌کند؛ اما انگیزه که معمولاً در بیرونِ هنرمند وجود دارد، از پیِ تعقل، جستجو و شناختِ هنرمند، و در طول زمان، پذیرفته می‌شود. این سخن که تعقل و جستجو، خود نیز انگیزه‌هایی می‌خواهند، و بنابراین انگیزه قبل از تعقل و جستجو نیز بایستی وجود داشته باشد؛ ما را در این گفتار گرفتار مشکل نمی‌کند؛ چرا که سخن ما، اینجا، درباره‌ی «انگیزه‌ی نویسندگی» است نه انگیزه به معنای عام کلمه و «هر» تأثیری که منجر به «هر» حرکتی شود. آنچه ما مشاهده می‌کنیم این است که انسان سالم – سالم از نظر مغزی – تعقل و جستجو را بالطبع آغاز می‌کند، و این دو، قاعدتاً بایستی منجر به یک مجموعه شناخت شود تا میان شناخت و تعقل و جستجو

رابطه‌ی علی و دوسویه (یا رابطه‌ی دَهِش و گیرشی) برقرار شود. مسأله‌ی ما این است که این شناختی که از واقعیات به دست می‌آید تنها به کمک انگیزه‌های خاص و استوار می‌تواند انسانِ طالب نویسنده‌گی را به سوی تغییر دادنِ این واقعیات - به وسیله‌ی نوشتن و فقط هم نوشتن - هدایت کند. پس، نویسنده آن کسی خواهد بود که پس از رسیدن به مرحله‌ی شناخت (شناخت نسبت به برخی مسائل)، تحت تأثیرِ عامل یا عواملی - که آن را انگیزه‌می‌نامیم - برانگیخته شود تا موضوع‌های شناسایی شده را، در جهت مثبت (= تعالی‌دهنده)، به کمک نوشتن، تا جایی که ممکن باشد دیگرگون کند. بنابراین، انگیزه، ابتدا انسانِ طالبِ نویسنده‌گی را دیگرگون می‌کند و آنگاه از طریق نوشته‌های او، افراد را، طبقه‌ی خاص را، جامعه را، مردم را، ملت را، اُمت را، و جهان را، نویسنده باید مورد تأثیر واقع شود تا تأثیر کند، برانگیخته شود تا برانگیزد، و بیدار شده باشد تا بتواند بیدار کند. نویسنده‌ی غیرمسئول، هرگز ایجاد مسئولیت نمی‌کند.

و قبول مسئولیت، به معنای وجود یک انگیزه‌ی مثبت است و باور آن از سوی نویسنده.

* ما، به هنگام مطالعه‌ی هر داستان می‌توانیم انگیزه یا انگیزه‌های خاص جهت خلق همان داستان را بیابیم، و به دنبال مطالعه‌ی کلیاتِ یک نویسنده، انگیزه یا انگیزه‌های عام آن نویسنده را؛ و تفکیک انگیزه‌های خاص از عام - گرچه در بسیاری اوقات، خاص بر بخش‌هایی از عام منطبق می‌شود - به سبب آن است که نویسنده در طول حیاتِ نوشتاری خود، اگر ده، بیست، سی سال باشد یا بیشتر، بارها تحت تأثیر انگیزه‌های ضربتی و ناگهانی، یا انگیزه‌های زمانی - مکانی معین و محدود قرار می‌گیرد، و یا به احتمال زیاد، از نظر فکری (سیاسی - فلسفی) و عاطفی تغییراتی می‌کند، و چه بسا که این تغییرات از قطبی به قطبی باشد (مانند چندین نویسنده‌ی نامدارِ مادّه‌گرا که در نهایت، آثار معناگرایانه‌ی از خود بروز داده‌اند، و

بالعکس) و این تغییرات که در کلیاتِ هر نویسنده، یک خطِ فکری را نشان می‌دهد، در هر داستان به صورت یک یا چند نقطه ظاهر می‌شود؛ چرا که انسان، در زمانِ محدود یا واحد کوچکی از زمان، بالنسبه، از ثبوت فکری و عاطفی برخوردار است، و یا در مقابل یک حادثه‌ی ناگهانی تاریخی یا اجتماعی، عکس‌العملی بروز می‌دهد که احتمالاً، در امتداد زمان، نسبت به آن عکس‌العملِ تجدید نظر می‌کند؛ لیکن با همه‌ی این نوسانات، تغییرات، و جابه‌جایی‌های فکری - عاطفی احتمالی در دراز مدت، هرگز هیچ نویسنده‌یی را نمی‌یابیم که از انگیزه‌ی « نفرت از ستم و ستمگر » به انگیزه‌ی « ارادت به ستم و ستمگر » رانده شده باشد و همچنان هم - بنا به تعریف - نویسنده مانده باشد؛ چرا که این تبدیل فرضی، با توجه به نقش تاریخی و اجتماعی داستان، مُنجر به حذفِ نویسنده می‌شود. تبلیغاتچیِ یک نظامِ ستمگر، ممکن است خیلی چیزها باشد و حتی عنوانِ « نویسنده‌ی عالیمقام و نامدار » را هم در اختیار داشته باشد؛ اما، به هر حال، نویسنده نیست.*

به این ترتیب، یک اثر نویسنده‌یی پُرکار را که آثار متعددی دارد نمی‌توان قطعاً معیاری برای شناخت و معرفیِ انگیزه‌های کُلّی و پایدار (= زیربنایی) او در نوشتن دانست؛ بلکه بایستی به پویش و دگرگونی‌های اندیشه‌ی نویسنده در مسیرِ اولین تا آخرین اثرش توجه کرد - در عین حال که مطمئن می‌دانیم که هیچ نویسنده‌یی، هرگز، در طول تاریخ، مُبلغ یا در

* در جای دیگر به جان اشتاین بک، نویسنده‌ی مردمی و ضد ستم آمریکایی اشاره کرده‌ام که چگونه به هنگام حمله‌ی آمریکا به ویتنام به عامل سیا و نظام جنایتکار آمریکا و قلمزنیِ فاشیست تبدیل می‌شود، کُل اعتبار و حیثیت خود را از کف می‌دهد، مورد نفرت اهل مطالعه و هنر در سراسر جهان قرار می‌گیرد، دیگر کلمه‌ی با ارزشی نمی‌نویسد و می‌میرد.

خدمتِ ظلم، بی‌عدالتی، تجاوز، فساد و مانند اینها نبوده است.
(ما دیده‌سیم که نویسنده‌یی، تحتِ تأثیر یک مجموعه عوامل، در یک لحظه، حادثه یا واقعه‌یی سیاسی را مثبت یا منفی ارزیابی کرده و بنا بر نقش و وظیفه‌ی خود، این ارزیابی را به صورت داستانی مؤمنانه ارائه داده است؛ اما بعدها، در تحلیل‌های دراز مدّت، و بر ملا شدن‌های غیر قابل پیش‌بینی، و نیز بررسی همه‌جانبه‌ی پیامدهای آن حادثه یا واقعه، نظر خود را تغییر داده است.

نویسنده‌ی جوانِ در جستجوی انگیزه‌های معتبر، نمی‌تواند انگیزه‌های خاص و کوتاه‌مدّتِ معدودی از نویسندگان را انگیزه‌های پایدار و کُلّی و زیربنایی تلقی کند و آنها را معیار و انگیزه‌ی خود قرار بدهد. ما، بسیار دیده‌سیم که نویسندگان، در آرزوی خدمت، و نه خودخواهانه و بیمارانه، به یک تشکیلاتِ سیاسی پیوسته‌اند و ادیبانه سنگ آن تشکیلات را بر سینه زده‌اند و بعدها، در لحظه‌های تاریخی و اجتماعی دیگر به صراحت گفته‌اند: « شما تاکنون حزبِ ستم‌دیگان بودید، اینک حزبِ جنایتکاران هستید. »

* انگیزه، اگر عام، اساسی، سلامت، و بر محور نیازهای بشری، طبقاتی، اعتقادی، اجتماعی، ملی و میهنی باشد، در صورتی که به کارگیرنده‌ی آن انگیزه، جمیع لوازم نویسندگی را گردآورده باشد یا بیاورد، اثر، به اجبار، ناب و هنری خواهد بود؛ و اینجاست که می‌گوییم هنرمند راستین، و نه شبه‌هنرمند، محکوم به خلق آثار ناب است.

یافتن انگیزه‌های نویسندگان در آثار بزرگ، این خاصیت را دارد که نویسنده‌ی نوکار را متوجه می‌سازد که چه انگیزه‌هایی به‌راستی می‌توانند کار آمدی لازم را جهت پدید آمدن داستان‌های ماندنی و ناب داشته باشند.

از این گذشته، شناختِ انواع انگیزه‌ها باعث می‌شود که این انواع، در اندیشه‌رسِ طالبان نویسندگی قرار بگیرد، از فاصله‌ی بین انگیزه‌های نوشتن و طالبان نویسندگی کاسته شود، و در نتیجه نیروی کمتری صرف تماس با

انگیزه‌ها شود - همانطور که آشناسدنِ نوجوانان و جوانان با مکتب‌ها، نگره‌ها و آرمان‌های سیاسی - فلسفی تحت شرایط خاص تاریخی - اجتماعی، در عمل، باعث پذیرفته شدن سریع این مکتب‌ها، نگره‌ها و آرمان‌ها به وسیله‌ی نوجوانان و جوانان می‌شود، و همین حرکت نیز منجر به پیدایی یا رشد نهضت‌های سیاسی، و این امر نیز منجر به پیدایی یا رشد جنبش‌های انقلابی و تحول طلب. (این، مفهوم غیر خرافاتی و غیر ذاتی پیش‌رسی هوشی فردی و اجتماعی ست.)

برای نمونه نگاهی می‌اندازیم به انگیزه‌ی نفرت از استبداد و فاشیزم کُنشی، که یکی از انگیزه‌های زیربنایی و قطعیت یافته در داستان نویسی جهان ماست، و نویسندگانِ نامدارِ عصر ما، بدون استثنا، تعدادی از شخصیت‌های مثبت داستان‌های خود را در خدمت مبارزه‌ی قاطع با استبداد و کُنش‌های فاشیستی در آورده‌اند.

«دُن‌بنه‌دِ تو» در «نان و شراب» اثر سیلونه می‌گوید: «نفرت من از وضع موجود، ناشی از کینه‌ی سیاسی نیست؛ مثل کینه‌ی یک رأی‌دهنده‌ی انتخاباتی نیست؛ بلکه نفرت انسانی ست که این جامعه را غیر قابل قبول می‌داند».

دُن‌بنه‌دِ تو می‌گوید: «باید مواظب بود که اراده‌ی نبرد، ما را به تصنع و تَوَهْم و تجرید نکشاند. باید از دویدن به دنبال پیروزیِ ظاهری حذر کرد. دردی که من در محیط خود مشاهده می‌کنم چیزی ست عمیق‌تر از سیاست؛ یک قانقاریای واقعی ست. ضما د گذاشتن بر تنی که پوسیده و بو گرفته هیچ نتیجه‌ی ندارد. نبرد طبقاتی هست، شهر هست، روستا هم هست؛ ولی در زیر همه‌ی اینها انسان است که حیوان بدبخت و رمیده‌ی ست و قانقاریا تا مغز استخوانش نفوذ کرده است».

با در نظر داشتنِ اینکه «دُن‌بنه‌دِ تو» - شخصیت مطبوع، منطقی، مبارز، و در عین حال مؤمن داستانِ «نان و شراب» - در دوران حکومت

مطلقه‌ی موسیلینی فاشیست — همتای استبدادگرای هیتلر، فرانکو و استالین — است که سخن می‌گوید و از سقوط انسان‌ها و ارزش‌های انسانی و به مخاطره افتادنِ روش‌های مبارزه با فاشیزم می‌نالد، در این داستان، انگیزه‌ی نفرت از فاشیزم و عوارض آن را به وضوح می‌توان دید، که البته همچنان که گفتیم، این نفرت، انگیزه‌ی ست مؤثر در پدیداری بسیاری از داستان‌های ناب و ماندگارِ اغلب نویسندگان بزرگ جهانِ زمانِ ما — همچون « آقای رئیس جمهور » از میگل آنخل آستوریاس، « مکتب دیکتاتورها » اثر سیلونه، « پاییز پدر سالار » نوشته‌ی گارسیا مارکز، « زیر دست » به قلم هاینریش مان، و مجموعه‌ی عظیمی از آفریده‌های برتولت برشت. ن. دریابندری — مترجم صاحب‌نام — می‌گوید: « همینگوی نیز مانند همه‌ی نویسندگان عصرِ حاضر از فاشیزم بیزار بود و همیشه هم بیزار ماند. در واقع فاشیزم تنها مسأله‌ی بود که همینگوی توانست در برابر آن موضع قاطع بگیرد » * سخن دریابندری در مورد نفرت جملگی نویسندگان عصر حاضر از فاشیزم را آلبِر کامو در نامه‌ی به رولان بارث، به سهم خود تأیید می‌کند: « کوشیده‌ام که طاعون‌دارای چند بُعد باشد، که یکی از آنها مقاومت اروپا در برابر فاشیزم است ». **

کامو، اما در باب انگیزه‌های نوشتنِ طاعون، توضیحات بیشتری هم می‌دهد: « طاعون با اعلام و قبولِ ادامه‌ی مبارزه پایان می‌پذیرد. کتاب، شهادت‌نامه‌ی ست بر آنچه می‌بایست صورت پذیرد و آنچه بیگمانِ مردمان،

* مقدمه‌ی « مرد پیر و دریا ».

** « تعهد کامو » نوشته‌ی دکتر مصطفی رحیمی. دکتر رحیمی با این کتاب، بسیاری از توهمات را در باب اگزیستانسیالیزم کامو، بر طرف می‌کند.

به رَغْمِ جدایی‌های فردی‌شان، باید در آینده در مبارزه با وحشت و سلاح کُند ناشدنی‌اش باز هم به انجام رسانند *».

ما در آخرین جمله‌های طاعون، انگیزه‌های کامو را جهت نوشتن این داستان، به وضوح می‌بینیم و به سادگی حس می‌کنیم که دکتر ریو، شخصیت اصلی داستان، ناقل افکار کامو و نشان‌دهنده‌ی انگیزه‌های نوشتاری اوست .

کامو در پایان طاعون می‌گوید:....دکتر ریو تصمیم گرفت سرگذشتی را که اینجا پایان می‌گیرد بنویسد، تا از آن کسانی نباشد که سکوت می‌کنند، و از کسانی باشد که به نفع طاعون‌زدگان شهادت می‌دهند، تا دست کم از ظلم و خشونت‌ی که با آنان شده یادبودی باقی بگذارد، و فقط بگوید که آنچه انسان در میان بلا می‌آموزد این است که در درون افراد بشر، ستودنی‌ها بیش از تحقیر کردن‌ی‌هاست .

اما، دکتر ریو، با وجود این می‌دانست که این سرگذشت نمی‌تواند سرگذشت پیروزی نهایی باشد. فقط می‌تواند نشان‌دهنده‌ی آن کاری باشد که او مجبور شده بود انجام دهد و بی‌شک بایستی بازهم همه‌ی انسان‌ها که نمی‌توانند قَدیس باشند و از پذیرفتنِ بلیه امتناع دارند و می‌کوشند در شمار پزشکان در آیند، به رَغْمِ از هم گسیختگیِ خویشتن، بر ضدِ وحشت، و سلاح کُندناشدنی آن انجام دهند.

ریو فریادهای شادی را که از شهر برمی‌خاست می‌شنید و به یاد می‌آورد که این شادی، پیوسته در معرض تهدید است؛ زیرا می‌دانست که

* «تعهد کامو» نوشته‌ی دکتر مصطفی رحیمی.

این مردم شاد نمی‌دانند، اما در کتاب‌ها می‌توان خواند که با سیل طاعون هرگز نمی‌میرد و از میان نمی‌رود...*

* انگیزه‌های نوشتن را می‌توان به طرق مختلف و از جهات گوناگون بخشبندی کرد:

الف: انگیزه‌های گذرا یا جزئی، انگیزه‌های بنیادی یا کلی.

احساس اندوه و درد از گریه‌ی یک طفلِ عابر، آلودگیِ یک زن بسیار جوان، اعتیادِ دوستی که با او خاطرات مشترک بسیار داریم، و زمین‌خوردن یک پیرمرد، انگیزه‌هایی هستند گذرا و جزئی. احساس دردمندی عمیق از فساد و تباهی روح انسان، تهاجمات بیرحمانه‌ی استعمارگران، نفسِ استثمار و بردگی، انگیزه‌های بنیادی یا کلی به‌شمار می‌آیند. معمولاً انگیزه‌هایی بنیادی به یاری انگیزه‌های جزئی به مرحله‌ی بروز می‌رسند.

ب: انگیزه‌های خاص، انگیزه‌های عام.

انگیزه‌ی خاص انگیزه‌یی است که از حوادث و وقایع مشخص و محدود در زمان و مکان حاصل می‌شود، مانند انگیزه‌ی نفرت از وجود یک دیکتاتور که در دوره و سرزمینی معین حکومت کرده است. چنین انگیزه‌یی را در آثار بسیاری از نویسندگان بزرگ آمریکای جنوبی، ایتالیای از موسیلینی به بعد، آلمان از هیتلر تا امروز، و روسیه‌ی بعد از استالین می‌توانیم بباییم. انگیزه‌ی عام همان انگیزه‌ی کلی و اساسی است که از صفات و مفاهیم کلی، و نه در ارتباط با شخص یا حادثه‌ی خاص سرچشمه می‌گیرد: از ستم، ستمگر، و ستمگری، از مبارز و مبارزه، از عشق، عاشق و

* «طاعون»، اثر آلبر کامو، ترجمه‌ی رضاسید حسینی

عاشقانه زیستن (امانه عاشقی مشخص و صاحب نام و نشان).
پ: انگیزه‌های خصوصی (= شخصی)، انگیزه‌های عمومی
(= همگانی).

انگیزه‌ی خصوصی (یا شخصی) انگیزه‌یی است که صرفاً به شخص طالب نویسنده‌گی و زندگی و مسائل شخصی او مربوط می‌شود، مانند عشق‌ها، شکست‌ها و محرومیت‌های شخصی، سرخوردگی‌ها، کمبودها، پیروزی‌ها و وصل‌های شخصی، آرزوها، رؤیاها، امیدها و ناامیدی‌های شخصی و خصوصی.

انگیزه‌ی عمومی انگیزه‌یی است مربوط به یک طبقه، یک ملت، یک گروه بزرگ اجتماعی، و یا به‌طور کلی مربوط به انسان در عصر معین و یا احتمالاً عصرهای متعددی.

در باب انگیزه‌های شخصی و خصوصی، تاکنون، از سوی مبتذل‌نویسان، پاورقی‌نویسان، و تولیدکنندگان مطالب « بازاری » اشتباهات و سوء تفاهم‌هایی پیش آورده شده که گفت‌وگوی مختصری را در این زمینه لازم می‌نماید.

انگیزه‌های خصوصی و شخصی، هر قدر هم که نیرومند و برانگیزنده باشند، منحصرأ و بدون حضور انگیزه‌های عمومی و کلی، هرگز نویسنده نساخته‌اند و هرگز منجر به پدید آوردن داستان‌های خوب، و حتی متوسط با برخی ارزش‌های هنری، نشده‌اند.

انسان‌های دارای انگیزه‌های شخصی، چنان که گفته‌اند و نمونه‌های متعددی هم به‌وسیله‌ی تاریخ‌نویسان و شرح‌حال‌نویسان ارائه داده شده (و داستان‌نویسان نیز به کرات در داستان‌های خود، شخصیت‌های دارای عقده‌ها

و انگیزه‌های خصوصی را مطرح کرده‌اند) به کمک این انگیزه‌ها می‌توانند به بسیاری از موقعیت‌های عالی و دانی دست یابند؛ از جمله سیاست‌باز شوند، بازرگان و بسی ثروتمند شوند، گلّه‌دار و زمیندار و فرماندار شوند، قهرمانِ مشّت‌بازی و انواع ورزش‌های اصیل و سنتی ژاپنی شوند و بسیار بسیار مشاغل و مقامات دیگر؛ اما ممکن نیست (یعنی ممکن نبوده است) بتوانند داستان‌نویس شوند. شک در این باب، بیهوده معطل‌شدن است و عمر به تباهی گذراندن. خمیرمایه‌ی داستان‌نویسی از جنس عُقده‌ها و انگیزه‌های شخصی نیست. انگیزه‌های خصوصی، حتی اگر در راستای خدمت به دیگران هم باشند و نمودی عمومی داشته باشند، باز از حضور در میدانِ هنر داستان‌نویسی عاجزند. فی‌المثل، اگر انسان، تمایلی خیره‌سرانه به ثروتمندشدن به‌خاطر بذل و بخشش به فقرا و دستگیری از مستمندان داشته باشد، یا رسیدن به مقامات بالای سیاسی و مملکتی به قصد خدمت به ملت و توده‌های زحمتکش، محتمل است بتواند به چنان مکان‌ها و موقعیت‌های رفیع دست یابد؛ اما زیر فشار این نوع انگیزه‌ها — که بُنِ آنها خودخواهانه است — هرگز قادر نخواهد شد داستانی نیمه‌بند بنویسد (یعنی قادر نبوده است). در این میدان، نظرات و تحلیل‌های فرویدی و مسأله‌ی عُقده‌های شخصی و قدرتِ تحرّک‌بخشی آنها هم، جز مهملاّت چیزی نیست. عُقده‌ها و کمداشت‌های روانی و سرخوردگی‌های جنسی ممکن است ناپلئون بسازند، آقامحمدخان قاجار بسازند، رضاشاه، هیتلر، فرانکو و هلاکوخان بسازند، و کسانی را به رهبری احزاب چپ و راستِ کشورهای زیر سلطه برسانند، و کسانی را به وکالت، وزارت، و صدارت هم؛ اما این عُقده‌ها و کمداشت‌ها و سرخوردگی‌ها، متأسفانه، داستایوسکی نمی‌سازند، بالزاک

نمی‌سازند، و دیکنز و تولستوی، و مارکز، و چخوف، دولت آبادی، و گلشیری، و ساعدی و...

علی‌الاصول، امروز دیگر تا حدود زیادی مسجل شده است که نظرات فروید، اگر هم کار کردی داشته باشد، در همان محدوده‌ی بیماران روانی‌ست نه انسان‌هایی که از سلامتِ نسبی و آلی روح و مغز برخوردارند؛ و فروید نیز هرگز عقاید خود را از طریق مطالعه‌ی انسان‌های سالم به دست نیاورده است؛ جال آنکه داستان‌نویسان بزرگ جهان، هیچ‌یک معلول روانی، عقده‌مند جنسی، و مصدوم مغزی نبوده‌اند. البته بیماران روانی و عَقه‌مندانِ بسیاری را دیده‌ایم که می‌نویسند. هیچکس، هیچکس را از نوشتن برای خود یا برای قشری چون خود در زمانی کوتاه باز نداشته است؛ اما برای جامعه، و برای آنها که خواهانِ وسعت‌بخشیدن به توانایی‌های روح خود از طریق خواندنِ دقیق و متفکرانه‌ی داستان‌های عمیق و متعالی هستند؟
نع!

انگیزه‌های شخصی، حتّی بنیادی‌ترین، ظریف‌ترین و انسانی‌ترین آنها - همچون مرگ فرزند، که می‌دانیم تاچه حد روح انسانی را به درد می‌آورد و عواطف را مورد تهاجم و تحریک قرار می‌دهد - هم هرگز به خلق آثار داستانی ناب مُنجر نشده است. این انگیزه که «چرا باید فرزندان بسیاری، همچون فرزند من، در جنگ‌هایی بی‌دلیل و تحمیل شده به‌وسیله‌ی استعمارِ سیاه کشته شوند و ملت‌ی به عزایِ خوبترین گل‌هایی که پرورده است بنشینند؟» یعنی اجتماعی‌شدنِ یک انگیزه‌ی شخصی - در قلب نه به تظاهر و در تظاهرات - البته دارای ارزش‌ها و امکاناتِ آفرینشیِ نیرومندی‌ست که می‌تواند به خلق مؤثرترین داستان‌های ضدِ تجاوز و ضدِ

استعمار تبدیل شود؛ اما اندوه شخصی و سوک شخصی؟ نع!
روایاتی که عوام ادبا درباره‌ی اینگونه مسائل ساخته‌اند که شکست در
عشق، فلان را به خلق اثری عظیم و عاشقانه هدایت کرد و فلان را به نوشتن
چندین قصه‌ی ناب و ماندگار واداشت، تماماً سخنانی ست خلاف واقعیت،
مبتذل و زائیده‌ی تصورات حقیراندیشان.

اگر فهرستی از نام بزرگترین نویسندگان تثبیت‌شده‌ی جهان فراهم
آوریم و اینگونه فرض کنیم که جمیع این نام‌آوران همطرازند، و با این
وجود، بنا به عادت، در آغاز فهرست نام داستایوسکی، بالزاک، تولستوی،
دیکنز، شکسپیر را بیاوریم و همچنان ادامه دهیم تا صد نام معتبر - همچون
شولوخوف، چخوف، همینگوی، برشت، اشتاین بک، فاکنر، سارتر،
کامو، بورخس، مارکز، جویس و... - را در فهرست خود بیاوریم، حتی
یکی از آنها با انگیزه‌ی خاطرخواهی نسبت به آدمیزادی واقعی، اثری را
خلق نکرده است و حتی در اندیشه‌ی چنین اقدامی هم نبوده است.

تمایلات جنسی گذرا - که غالباً آن را «عشق» می‌نامند - نهایت
تأثیری که در نویسندگان بزرگ داشته در این حد بوده که اثری از آثار
خود را به محبوب خویش تقدیم کنند - آن هم به صورت «به آن بانو» یا
«به آنکه هرگز از یادش نخواهم بُرد»...

این که بگوییم همه‌ی نویسندگان بزرگ عالم، در باب انگیزه‌های خود
صراحتاً دروغ می‌گویند و خلاف واقعیات را بیان می‌کنند و «برادران
کارامازوف»، محصول شیفتگی داستایوسکی نسبت به بانوی باریک
اندامی ست که در یک روز پاییزی دل از وی ربوده است، و «جنگ و
صلح» نتیجه‌ی عشق‌بازی‌های پنهانی تولستوی با یک دختر روستایی ست، و

« جان شیفته » زاییده‌ی اولین عشق رومن رولان و « صد سال تنهایی » و « پاییز پدر سالار » محصول تمایل شدید مارکز به زندگی در پاریس و در کنار مهرویان پاریسی، و « بیگانه » نتیجه‌ی سیلی خوردن کامو از یک عرب الجزایری، و خزعلاتی از این دست، تنها می‌تواند حقارت روح ما و فرودستی سطح بینش ما را برملا کند نه آنکه انگیزه‌های متعالی، انسانی، عام، اجتماعی، سیاسی و بنیادی این نویسندگان را تغییر بدهد و به خُرده انگیزه‌های جنسی و مالی و عقده‌ها و سرخوردگی‌های حقیر تبدیل کند.

* در باب انگیزه‌های شخصی، یکی هم فقر و گدایی و گرسنگی و بیماری‌ست، که باید مختصراً، و به قصد رفع توهم و عوارض آن، مورد اشاره قرار بدهیم.

هرگز، تا به امروز، فقر و مشکلات مالی فردی، انگیزه‌ی خلق آثار بزرگ هنری نبوده است. « کسب تجربه » به معنای « موضوع تجربه قرار گرفتن » نیست. نویسنده برای آنکه گرسنگی را به دقت توصیف کند، لازم نیست که عالماً عامداً شرایطی برای گرسنگی کشیدن فراهم آورد، و برای آنکه از شکنجه کشیدگی مبارزان و آزادیخواهان سخن بگوید، شکنجه بکشد، و برای آنکه از مرگ بگوید مرگ را تجربه کند. آنچه هنرمند را هنرمند می‌کند غنای احساس است نه شکم خالی. شکم خالی هم تاکنون عامل عمده‌یی برای غنی‌سازی احساس نبوده است، و الا گدایان، همه، داستایوسکی و بالزاک می‌شدند. بدیهی‌ست و بیش از حد بدیهی، که این سخنان، البته و مطلقاً به معنای آن نیست که نویسنده باید ثروتمند باشد، یا ثروت می‌تواند در خلق آثار داستانی عظیم، سهمی داشته باشد. نه. و خجلیم از این توضیح واضح‌ات. حرف ما بر سر مجموع انگیزه‌های

خصوصی و شخصی ست - چه ثروت باشد چه فقر، چه عشق باشد چه نفرت - و اساسی‌ترین بخش حرف ما این است که برخلاف شایع، این به هیچ وجه سیه‌بختی و درد و رنج شخصی نیست که منشاء آفرینش‌های هنری قرار می‌گیرد. نویسنده، الزاماً آدمیزاد سیه‌بختی نیست، و بیش از این، به‌طور غیرالزامی هم سیه‌بخت نیست. آنچه قدرتِ خلاقه‌ی یک نویسنده را بارور می‌کند درک دردمندی‌ها و نیازهای کُل جامعه یا طبقه‌ی تحت ستم است، و ضرورت پدید آیی یک جهانِ آرمانی برای انسان. نویسنده، خوب است و خوبتر، که از نظر فردی و شخصی، حس کند که با نشاط و سرزنده و فعال و سرشار از امید و نیروی مبارزه با ستم است - چنانکه بسیاری از نویسندگان بزرگ معاصر جهان هستند. هنر، تریاک نیست. ژولیدگی و کثافت و گریان و نالان و بیماربودن و اعتیاد و خواب‌آلودگی و فقر و گرسنگی و بیماری و گدازنشی و خودآزاری و چرک گوشه‌ی چشم و بوی تعفن تن، هیچ‌یک، به‌هیچ عنوان، و تحت هیچ شرایطی از لوازم نویسندگی و از عوامل برانگیزنده‌ی انسان برای نوشتن نیست و هرگز نبوده است. آلبر کامو، این مسأله را، در گفتاری، به زیبایی باز کرده است:

«امروز، همچنان که به ارتکاب جُرم اقرار نباید کرد، به خوشبخت‌بودن هم، هیچگاه نباید. ساده‌لوحانه، همین‌طور بدون ترس از عواقب کار نگوئید «من خوشبختم». با گفتن این جمله، بی‌درنگ در پیرامون خود، روی لب‌های غنچه شده، حکم محکومیتِ خود را می‌خوانید. می‌گویند: «ای آقا! شما خوشبخت هستید، اما بفرمایید که با یتیم‌های کشمیر و جذامیان دورافتاده‌یی که خوشبخت نیستند چه باید کرد؟» بله... راستی چه باید کرد؟ و به قول دوستان اوژن یونسکو: «چطور

می‌شود از شرّش خلاص شد؟». لاجرم و بی‌درنگ، مانند غم‌خورک غصه‌دار می‌شوید.

با این همه من معتقدم که باید نیرومند و خوشبخت بود تا بتوان به تیره‌بختان کمک کرد. آن موجود سیه‌بختی که زیر بار زندگی شخصی خود به زانو درآمده، قادر نیست که به هیچکس مددی برساند. و برعکس، کسی که بر خود و بر زندگی خود مسلط است می‌تواند واقعاً بخشنده و بزرگوار باشد و به راستی چیزی به دیگران بدهد.*

جهان خوشبخت را نویسندگان بدبخت نمی‌سازند، همانگونه که پیروزی را سربازان شکست‌خورده به ارمغان نمی‌آورند.

(باید توجه داشت که ما از انگیزه‌های خصوصی سخن می‌گوییم نه انگیزه‌های خاص. انگیزه‌ی خاص، انگیزه‌ی بی‌ست معتبر و شایان توجه که در یک زمان و مکان معین، عطف به دلائلی منطقی و بشری، دوستدار نوشتن را به عکس‌العمل نوشتاری وامی‌دارد، مانند تأثیری که یک زلزله‌ی عظیم بر اعصاب و اندیشه‌های طالب نوشتن می‌گذارد، که به پُرسش عام «چیستی عدالت» تبدیل می‌شود. اما انگیزه‌ی خصوصی، فقط و فقط مربوط می‌شود به مشکلات و احتیاجات شخصی، که اگر تعمیم‌پذیر هم باشد، این تعمیم در ذهن انسان صاحب مشکل متمایل به نوشتن اتفاق نمی‌افتد. این نوع انگیزه‌ها — که باید آنها را انگیزه‌های غیر هنری نامید — ممکن است تأثیراتی سطحی، کوتاه‌مدت، احساسی و «بازاری» بر جمعی از مخاطبان عادی کم‌دانش بگذارد؛ لیکن از آنجا که صدای

* «تعهد کامو»، ترجمه و تألیف دکتر مصطفی رحیمی.

عمومیت و عمق یافته‌ی انسان و پاسخگوی نیازهای بشری، و تعالی‌دهنده‌ی روح نیستند، دوامی نمی‌آورند.)

(نویسندگان، غالباً، با مردمی خوش‌باور و بی‌اطلاع برخورد می‌کنند که خواهان نوشته‌شدنِ شرح زندگی‌شان هستند. آنها می‌گویند: من زندگی بسیار چنین و چنانی داشته‌ام. من فراوانِ چنین و چنان کرده‌ام. اگر شما زندگی مرا داستان کنید، قطعاً چنین و چنان خواهد شد...

بله... گاه، حتی پیش می‌آید که چنین و چنان هم بشود؛ اما این مسأله، هیچ ارتباطی با هنر داستان‌نویسی پیدا نخواهد کرد. حتی دیکتاتورها و آدم‌کشانِ نامدار هم مایلند شرح حالاتشان به نیکوترین وجه نوشته شود — که غالباً هم می‌شود؛ اما محصول، داستان به معنای هنری کلمه نیست و نخواهد شد.

در ایالات متحده‌ی آمریکا، مردم علاقه‌ی وافری دارند به اینکه تجربه‌ها و خاطرات شخصی خود را، در هر زمینه‌ی که باشد، به نوشته تبدیل کنند و بفروشند. در این حال، دائماً، انگیزه‌های حقیری این مردم پوسته‌ی اندیش را وادار به نوشتن می‌کند. مردی که در انتخابات ریاست جمهوری، شکست می‌خورد، خاطراتِ خود را در زمینه‌ی چگونگی شکست خوردن می‌نویسد و می‌فروشد. پیرزنی که دوازده شوهر عوض کرده، خاطرات خود را از تک‌تک شوهران خود می‌نویسد و می‌فروشد. جاسوسی که سالیان سال در سازمانِ سیا به اقداماتِ جنایتکارانه و ضدِ بشری مشغول بوده، به هنگام بازنشستگی، کتابی تحت عنوانِ «سال‌هایی که جاسوس بودم» می‌نویسد و می‌فروشد. آدم‌گشی که به یک خانه‌ی روستایی حمله کرده و تمام افراد خانواده را، به هیچ دلیلی، با خشونت

آمریکایی به قتل رسانده، در زندان، و قبل از فرار، کتابی در باب روش‌های خونسردانه کشتنِ کودکان می‌نویسد و می‌فروشد. و سرمایه‌داری که از راه غارت مردم، به سرمایه‌یی غول‌آسا دست‌یافته و اکنون می‌خواهد به فرمانداری یک ایالت برسد، خاطرات خود را درباره‌ی اینکه چگونه می‌توان سرمایه‌دار بزرگی شد می‌نویسد و می‌فروشد...

این، از ویژگی‌های مردم آمریکای شمالی‌ست، که مردمی مضحک‌اند اما تأسف انسان را هم از اینکه چنین سقوطِ فرهنگی و اخلاقی غربی رُخ داده است برمی‌انگیزند؛ اما اینگونه نوشتن‌ها - یا به اصطلاح ما «قلمزدن»‌ها - ربطی به نویسندگی ندارد و اینگونه انگیزه‌ها نیز انگیزه‌ی داستان‌نویسی به حساب نمی‌آیند.)

(ما، در طول عمر خود، بسیاری از جوان‌ها را می‌بینیم که به‌شدت مایلند داستان پُر شور و شگفت‌انگیز نخستین عشق خود را که مُنجر به شکستی سوزناک یا موفقیتی تاریخی شده بنویسند تا اثری جاودانه به دنیای هنر تقدیم کرده باشند. آنها، عرق‌ریزان، صمیمی، و گاه حتی اشک‌ریزان، از اینکه چگونه مشکلات عظیم را یکایک از پیش پا برداشته‌اند - مشکلاتی نظیر مخالفتِ پدر معشوق یا برادرِ وی با این ازدواج، و یا حضورِ رقیبی ثروتمند و هوسران در میانه‌ی میدان - سخن می‌گویند و لحظه به لحظه‌ی حوادث را به شیوایی تشریح می‌کنند، و البته هرگز هم متوجه نمی‌شوند که «داستان‌شان، تکرارِ همه‌ی داستان‌های ساده‌ی شبه‌عاشقانه است». همه‌ی آنها به ما می‌گویند: تنها مشکل مان این است که نمی‌دانیم چطور باید بنویسیم، و به‌خصوص چطور باید شروع کنیم».

نکته‌ی مهم این است که ما، در تمام تاریخ ادبیاتِ داستانی جهان حتی

یکی از اینگونه داستان‌ها نمی‌یابیم که در حدی متوسط هم قابل قبول، یا حامل کمترین ارزش‌های زیبایی شناختی بوده باشد.

البته هرگز هم نمی‌توان عاشقان جوان را از نوشتن شرح نخستین عشق‌شان باز داشت. این حق طبیعی آنهاست که بنویسند؛ اما حق بهداشتی و روانی آنها نیست که دچار توهم شوند و گمان کنند که یک لیلی و مجنون دیگر آفریده‌اند، یا رومئو و ژولیت، یا اُتلو...)

* وظیفه‌ی ادبیات داستانی، تخلیه‌ی فشارهای روانی مخاطبان اثر نیست، بلکه جهت عاطفی - منطقی دادن به این فشارهاست با در نظر گرفتن اصل ضرورت تحول و انقلاب.

ادبیات داستانی، تسکین‌دهنده‌ی دردها نیست؛ چرا که هر دردی را علتی‌ست، و اگر داستان بدون از میان بردن علت یا جهت دادن به مخاطب در مسیر نابود ساختن علت، باعث تسکین دردها و آلام انسانی شود، عملاً به سود علت و علیه بیمار وارد میدان شده است - که این مغایر با اهداف هنر و ادبیات داستانی‌ست. بنابراین وظیفه‌ی داستان، رساندن خواننده‌ی دردمند است به ریشه‌ی درد به کجایی درد، چرایی درد، و راه‌های درمان.

نقش ادبیات داستانی «عاطفی - احساسی - عاشقانه»، تلطیف روح مخاطب است و آماده‌سازی او جهت ادراک دردهای مشترک، نه لذت خالص بخشیدن به مخاطب و غرق کردن او، و از خود بیخود کردنش، و به فراموشی مُتحدری کشاندنش. هیچ‌یک از آثار بزرگ داستانی جهان، در راه تولید لذت خالص نبوده‌اند، و همین کافی‌ست که مطمئن شویم انگیزه‌ی ایجاد لذت، متعلق به ادبیات داستانی نیست.

* انگیزه‌ی حقیر، نویسنده‌ی کبیر نمی‌سازد، و اکثر انگیزه‌های

خصوصی و شخصی، خصلتِ اساسی‌شان، حقیر بودن‌شان است .
انگیزه‌های جنسی نیز - گرچه آنان را چندان هم حقیر ندانسته‌اند - هرگز باعث پیدایی آثارِ پُر دوام و معتبرِ داستانی نشده است؛ چرا که انگیزه‌های جنسی، معمولاً، انگیزه‌هایی شخصی و خصوصی هستند.

* بسیاری از نویسندگان، به قصد رفع ابهام و حذفِ دوگانگیِ برداشت، درباره‌ی انگیزه‌های نوشتاریِ خود، مستقلاً - و بیرونِ اثر - توضیحاتی داده‌اند که آشنایی با آن‌ما را در شناختِ ارزش و قدرتِ انگیزه، هشیار و هشیارتر می‌کند. این توضیحات را - که اکثراً به علت پیچیدگی و یا سهل و ممتنع بودنِ برخی آثارِ ارائه می‌شود - می‌توان در یادداشت‌ها و مصاحبه‌های نویسندگان بزرگ یافت. منتقدان و صاحب‌نظرانِ آگاه نیز در بسیاری از اوقات کوشیده‌اند تا انگیزه‌های خلقِ آثارِ ناب را مورد بحث و گفت‌وگو قرار بدهند تا راه برای رابطه میان نویسنده و خواننده هموار شود.

میکل آنخل آستوریاس می‌گوید: با کتاب «افسانه‌های گواتمالا» می‌خواستم وفاداری‌ام را به وطنم، به سرزمین بومیِ محبوبم، به آن کُنجِ کوچکِ آتشفشان‌ها و دریاچه‌ها و کوهستان‌ها، ابرها و گل‌ها و پرندگان بیان کنم.*

آستوریاس، در همین مصاحبه گفته است: سیاستِ من همیشه دفاع از آمریکای لاتین در برابر دست‌اندازی‌های امپریالیسم آمریکای شمالی بوده است. در هر جا که زندگی کرده‌ام، در پاریس، در بوئنوس آیرس، یا

* «هفت صدا»، مجموعه‌ی مصاحبه‌هایی با بزرگان ادب آمریکای لاتین.

مکزیک، همیشه به دسته‌های ضدامپریالیستی پیوسته‌ام و این نگرش* را در آثارم نیز بیان کرده‌ام. من نویسنده‌ام نه سیاستمدار، و هرگز تظاهری هم به آن نکرده‌ام؛ اما سیاست همیشه مرا دنبال کرده است. من در کتاب‌هایم سیاسی‌ام اما سیاست، هرگز، راه زندگی من نبوده است**.

هرمان ملویل که نویسنده‌ی ست‌یاغی و پرسجوگر، و طغیان‌او‌علیه موازین پذیرفته‌شده‌ی اجتماعی و اخلاقی زمانش بوده است، و پرسجوهاش

* «نگرش» به انگیزه و انگیزه به نگرش قابل تبدیل است، همچنان که انگیزه به «هدف» و هدف به انگیزه. زمانی که نویسنده‌ی می‌گوید: «هدف من از نوشتن، سرکوب امپریالیسم آمریکاست»، در واقع، انگیزه‌ی او نیز همین بوده است.

** این تنها در آمریکای لاتین نیست که «مقابله با آمریکا»، به‌عنوان یک انگیزه‌ی بسیار اساسی، نویسندگان را به نوشتن وادار می‌کند. امروز، در سراسر جهان (حتی در خود آمریکا هم) این انگیزه‌ی انسانی در میان نویسندگان ریشه می‌گیرد، رشد می‌کند، و سرانجام به خلق آثاری ضد آمریکایی و آزادخواهانه منجر می‌شود. آمریکای امروز، برای آزادخواهان جهان، یک موج بلند نفرت است. این موج به هر جا که می‌رسد انسان آزاده را به تقلا وادار می‌کند. خواهیم دید که نفرت از استبداد، استعمار، و سرمایه‌داری آمریکا در چه گستره‌ی بی‌صورت انگیزه‌ی عظیم نوشتن عمل می‌کند و نتایج درخشانی به بار می‌آورد.

او کتاویوپاز، هنرمند دیگری از آمریکای لاتین می‌گوید: در ایالات متحده، خشونت به ابعاد حیرت‌آوری رسیده است: خشونت فردی، خشونت گروهی، و خشونت پلیس. ایالات متحده، گذشته از بیدادگری‌هایی که بر سیاهان و سرخپوستان روا می‌دارد، به‌طور مستقیم و غیرمستقیم از آمریکای لاتین تا ویتنام را سراسر زیر ظلم و بیداد خود گرفته است.

از کتاب «هفت صدا» - مصاحبه با اوکتاویوپاز

برای یافتن پاسخ به مسائل مابعدالطبیعی — که همیشه ذهن او را مشغول می‌داشته — در « موبی دیک » می‌گوید: « شرافت انسانی به لباس آراسته نیست، بلکه به بازوان توانای مردمی‌ست که کار می‌کنند و رنج می‌برند و انوار الهی آن تلاش بر پیشانی آنان می‌درخشد. من از اینگونه مردان سخن می‌گویم نه از سلاطین و اشراف ».

انگیزه‌ی « سخن گفتن از مردان رنجبری که کار، شرف آنهاست، و تمایل به تغییر موقعیت این مردان » انگیزه‌ی نسبتاً پایداری‌ست که ملویل را به نوشتن چندین داستان مجبور و موظف کرده است.

کامو در باب شناخت و دانشی که « انگیزه‌ی عام » داستایوسکی در کار نوشتن بوده است می‌گوید: « داستایوسکی می‌دانست که تمدن ما، یا باید رستگاری را برای همه بخواهد یا اصولاً باید از رستگاری چشم‌پوشد. داستایوسکی می‌دانست که اگر فقط رنج یک انسان به فراموشی سپرده شود، رستگاری روی نخواهد نمود »*.

انگیزه‌ی « دفاع از آزادی » که به خرده انگیزه‌های متعددی همچون انگیزه‌ی دفاع از آزادی بیان، دفاع از حریم حرمت انسانی، دفاع از آزادی انتخاب، دفاع از آزادی‌های فکری، فلسفی، سیاسی، و دفاع از آزادی ذهن تفکیک شده است، یکی از غنی‌ترین و کوه‌آساترین انگیزه‌های بنیادی نویسندگان سراسر عالم بوده و هست.

« سارتر، زمانی می‌گفت: « ادبیات، نشان‌دادن و شناساندن جهان است به گونه‌ی تخیلی، به اعتبار آنکه متوقع آزادی بشری‌ست ». من به تمام

* « تعهد کامو » — دکتر مصطفی رحیمی، نویسنده و مترجم معروف.

معنی بر این تعریف صحه می گذارم، و فقط این را می افزایم که نخستین آزادی، چه برای نویسنده چه برای خواننده، آزادی تخیل است»*.

در زمینه‌ی انگیزه‌ی آزادی خواهی، باز، سارتر گفته است: «خواننده‌ی امروز به هیچ وجه کتاب را به صورت وسیله‌ی خواب و خیال در دست نمی گیرد؛ بلکه به، کس، آن را تمرین و کاربرد آزادی تلقی می کند».

و خوان گویتیسولو** می گوید: «ادبیات معاصر اسپانیا آینه‌ی ست از مبارزه‌ی خاموش و ناچیز روزانه برای آزادی از دست رفته... سیاست و ادبیات، در اقدام مشترکی برای آزادی، همراه می شوند».

و همین نویسنده گفته است: «هنگامی که آزادی‌های سیاسی وجود نداشته باشد، همه چیز سیاسی می شود... و در این وضع، ادبیات می پذیرد که سلاحي سیاسی باشد».

کامو در سخنی که به دنبال می آید، فشرده‌یی از انگیزه‌های سیاسی - اجتماعی نویسنده‌گان عصر خود را ارائه داده و به رابطه‌ی عملی میان این انگیزه‌ها و نویسنده اشاره کرده است: «نویسنده در هر اوضاع و احوالی از زندگی اش، چه تیره‌روز باشد چه موقتاً مشهور، چه اسیر زنجیر بیداد باشد چه در زمانی مناسب برای فریاد کشیدن، می تواند احساس مشارکت در اجتماعی زنده را بیابد؛ احساسی که توجیه کننده‌ی اوست. اما این کار یک شرط دارد: این که تا حد توانایی، بار مسئولیتی را که مایه‌ی عظمت کار اوست بر دوش بگیرد: خدمتگزاری حقیقت و خدمتگزاری آزادی».

* مقاله‌ی «مسئولیت نویسنده» به قلم برنارپنگو، از کتاب «وظیفه‌ی ادبیات» ترجمه و تدوین استاد ابوالحسن نجفی.

** Juan Goytisolo نویسنده‌ی معاصر اسپانیا.

از آنجا که رسالت نویسنده، گرد کردن بیشترین شمار آدمیان است، این رسالت نمی‌تواند با دروغ و بردگی — که هر جا فرمان برانند تنهایی جان می‌گیرد — دمساز شود.

امروزه نویسندگی، افتخاریست؛ از آن‌رو که نوشتن به انسان خدمت می‌کند، و نیز انسان را مجبور می‌کند که فقط به نوشتن اکتفا نکند. نوشتن، به‌خصوص، مرا مجبور می‌کند که آنچنان که هستم و برحسب توانایی‌ام، شوربختی‌ها و امیدها را با همه‌ی معاصرانم تقسیم کنم».*

بنابراین، کامو معتقد است که انگیزه را به شعار تبدیل کردن و یا به اتکای مقداری شعار، تظاهر به انگیزه‌داری واقعی کردن، کافی نیست. انگیزه را به نوشته، نوشته را به عمل رساندن، مسأله‌ی نویسنده‌ی زمان ماست — و چه بسا همه‌ی زمان‌ها.

سیمون دوبوار به انگیزه‌ی «پایان بخشیدن به تنهایی و جداماندگی انسان‌ها» اینگونه اشاره می‌کند: «هر نویسنده‌یی، از راه‌های مختلف به‌سوی ادبیات آمده است؛ اما به گمان من هیچ‌یک از نویسندگان، اگر به‌نحوی از انحاء از جدایی رنج نبرده باشند، و اگر به‌نحوی در پی آن نبوده باشند که این جدایی را از میان ببرند، چیزی نمی‌نویسند».

با به یاد آوردن تعریف ما از هنر و ارتباط آن با سعادت انسان، یکی از بنیادی‌ترین و پایدارترین انگیزه‌های داستان‌نویسان، نوشتن با قصد ظریف و غیرمستقیم ایجاد سعادت است، یا هموار کردن مسیر انسان به‌سوی سعادت، و یا برداشتن قدمی هرچند بسیار بسیار کوتاه به‌خاطر وصول انسان به سعادت. تاکنون هیچ‌یک از داستان‌نویسان بزرگ جهان، خالی از اراده‌ی «فراهم آوردن امکانات نیک‌بختی برای انسان» نبوده‌اند — گرچه در برداشت از مفهوم سعادت، نظرات متفاوتی داشته‌اند و دارند.

* «تعهد کامو»، تألیف دکتر مصطفی رحیمی

شکی نیست که هیچ انگیزه‌ی بد تاکنون مُنجر به پدید آمدنِ یک اثر خوب نشده است، و انگیزه‌ی بد را می‌توانیم انگیزه‌یی تعریف کنیم که به‌نوعی و به‌صورتی برضدِ سعادت بشری باشد.

انسان، در طول حیاتِ تاریخی و فرهنگیِ خود، این تعهد را پذیرفته - یا دست کم به پذیرفتنِ آن تظاهر کرده - که در راه ایجاد خوشبختیِ پایدار برای خود و دیگران گام برمی‌دارد. نویسنده، حتی به‌عنوان یک انسان عادی و نه انسانی حسّاس‌تر، پُرعاطفه‌تر، و عمیق‌تر از دیگران، این مسئولیت را می‌پذیرد و آن را ناگزیر به مخلوق خود منتقل می‌کند. بنابراین، هر اثر داستانی باید که اساسی‌ترین مُشخصه‌اش، داشتنِ تواناییِ بالقوه‌ی خلق سعادت باشد.

چرنیشفسکی در «رساله‌ی جمال‌شناسی» خود می‌گوید: «اهمیت یک اثر هنری، غالباً، از جهت توضیح و تشریح مظاهر زندگی‌ست تا مفاسدِ آن را محکوم و رسوا سازد و اجتماع را از شرّ آنها نجات بخشد».

ژاک کوپو* نسبت به انحطاط اخلاقی، دردمندی و سیاه‌روزی موجود در جامعه‌ی فرانسه اینگونه اعتراض می‌کند: «اگر می‌خواهند احساسی را نام ببریم که ما را برمی‌انگیزد، به پیش می‌راند، مُلزم و مکلف می‌کند، و سرانجام باید که در برابرش سر فرود آوریم، باید بگویم که این احساس، نفرت است: صنعتی کردن لگام‌گسیخته‌یی که هر روز بی‌شرمانه‌تر از روز پیش تاّتر فرانسه را به انحطاط می‌کشاند، انواع و اقسامِ نمایش دادنِ تن در صحنه... همه‌جا سستی، اغتشاش، بی‌نظمی، نادانی و تحقیر هنرمند... این است آنچه نفرت برمی‌انگیزد»؛ البته کامو نفرت (یا کینه) را، به تنهایی، به‌عنوانِ انگیزه‌ی خلق اثر یا اقدام هنری کافی نمی‌داند و می‌گوید: «جهانِ

* J. Coupeau نویسنده، بازیگر، کارگردان تاّتر، و بنای تاّتر نو در فرانسه (۱۹۴۹ - ۱۸۷۹)

هنرمند، جهانِ اعتراضِ زنده و تفاهم است. من هیچ اثر بزرگی را سراغ ندارم که فقط بر کینه بنا شده باشد؛ حال آنکه امپراتوری‌های کینه بسیارند».

آلبر کامو که مُبلِّغِ آزادی، امید، و کوششِ جمعی جهتِ وصول به نیک‌بختی‌ست، همین میل رسیدن انسان به سعادت و رستگاری را همیشه یکی از قوی‌ترین انگیزه‌های نوشتن دانسته است: «من این حق را برای خود محفوظ می‌دارم که آنچه را درباره‌ی خود و دیگران می‌دانم بگویم — فقط به شرطی که برای افزودن بر شوربختی‌های تحمّل‌ناپذیر جهان نباشد؛ بلکه برای آن باشد که در دیوارهای تاریکی که بر آنها دست می‌کشیم جایی را نشان بدهد که هر چند هنوز دری باز نشده، ولی ممکن است باز شود. آری، من حقِ گفتنِ چیزهایی را که می‌دانم برای خود محفوظ خواهم داشت و آنها را خواهم گفت...» و نیز: «به‌نظر من، هنر، شرابی نیست که در تنهایی می‌نوشند، بلکه ابزاری‌ست برای برانگیختن بیشترین آدمیان از راه ساختن تصویری ممتاز از رنج‌ها و لذت‌های همگانی*» و باز: «من بیش از هر چیز این ناامیدی و این جهان‌پُر شکنجه را رد می‌کنم و فقط می‌خواهم که آدمیان، برای توفیق در کارزار برضد تقدیرِ طاغی، همبستگیِ خویش را باز یابند**».

ماکسیم گورکی در کتاب «هدف ادبیات» می‌گوید: «اگر نمی‌توانی با نیروی ابداع، نمونه‌هایی را که در زندگی وجود ندارد اما لازم است که آنها را یاد بگیریم، ایجاد کنی، کار تو چه ارزشی دارد؟ و چگونه خود را مُستحقِ تصاحبِ عنوان «نویسنده» می‌دانی؟».

اگر بپذیریم که ادبیات — به‌عنوان یکی از هنرها — باید که در خدمتِ

*. «تَهَقُّد کامو»، تألیف دکتر رحیمی

** «هنرمند و زمان او»، تألیف و ترجمه‌ی دکتر رحیمی

سعادتِ انسان باشد، انگیزه‌ی « هنر برای هنر »، یک انگیزه‌ی شخصی و کاملاً بی‌اعتبار شناخته می‌شود؛ و به همین دلیل است که چرنیشفسکی می‌گوید: « هنر برای هنر در عصر ما همانقدر غریب و دور از ذهن است که « ثروت برای ثروت »، « علم برای علم » و امثال اینها. هر نوع فعالیت بشری باید در خدمت انسان باشد، و در غیر این صورت، جز مشغله‌ی بیهوده و بی‌ثمر نخواهد بود. ثروت برای آن است که انسان از آن استفاده کند، علم برای راهنمایی بشر است، و هنر هم باید هدفش یک خدمت اساسی باشد نه آنکه به‌صورتِ انگیزه‌ی لذتی بی‌ثمر در آید ».

* انگیزه‌ی یک نویسنده، کشف یا اختراع چیزی نیست.

در مورد داستایوسکی، سخن از این می‌گویند که « او با شکافتن روان انسان و جستجوی ریزبینانه در عملکردهای آن، قصد شناختِ ویژگی‌های روانِ آدمی را داشته است؛ و داستانِ روان‌شناسانه یا مکتبِ روان‌شناسی در داستان، چیزی جز همین تمایل به تحلیلِ روان‌شناسانه‌ی انسان نیست » حال آنکه بازخوانیِ دقیقِ کلیاتِ داستایوسکی و بازاندیشی درباره‌ی آنها به‌وضوح نشان می‌دهد که این نویسنده، از « سقوطِ روانی » انسان‌ها در عذاب بوده است و با پرده‌برداری از این سقوط (و ایجاد تقابل و تضاد) آرزومندِ نجاتِ اخلاقی و روانی انسان عصر خویش بوده نه انجام عملیاتِ کاشفانه.

بالزاک نیز با انگیزه‌ی کشف و برملا کردن ویژگی‌های منفیِ طبقه‌ی نوکیسه و اشرافِ زمانِ خود، « سوکنامه‌ی انسانی » عظیمِ عصر خویش را نوشته است؛ بلکه جداً طالبِ دگرگونیِ ریشه‌ی بی‌جامعه‌ی سراپا فساد و انحطاطِ روزگار خود بوده است.

* انگیزه‌ها، هرگز، طالبِ نویسندگی را — پس از نویسنده‌شدن او — ترک نمی‌کنند و به‌صورتِ عادت در نمی‌آیند. زمانی که می‌گوییم این یا آن نویسنده، « ته کشیده »، « به پایانِ راه رسیده »، « قدرتِ نوشتن را

از دست داده «؛ «سقوط کرده»، «به بیراهه افتاده» و یا «خود را تکرار می کند»، تماماً به معنای آن است که با از دست دادنِ انگیزه‌های نویسندگی، توانِ نویسنده بودن را نیز از دست داده است؛ و اگر حادثه‌ی از میان رفتنِ انگیزه‌ها پیش بیاید، لاجرم نویسنده را هم از میان رفته باید گرفت. بنابراین بر عهده‌ی نویسنده است که دائماً رابطه‌ی خود را با انگیزه‌ها تازه و سرزنده و گرم نگه دارد، و بداند که فاصله‌ی یک نویسنده با فُسیلِ یک نویسنده، به اندازه‌ی کهنه و مصرفی کردنِ انگیزه‌هاست. نویسنده‌یی که میراث‌خوارِ خویش باشد فقط یک کلابردار است نه نویسنده. نویسنده‌یی که دائماً از انگیزه‌های قالبی و بسته‌بندی شده‌ی خویش استفاده می کند، یک موجودِ خودفریبِ عوام‌فریب است نه نویسنده. نویسنده‌ی واقعی، هنگامِ نوشتنِ آخرین کلامِ زندگی‌اش، دست کم، همانقدر مؤمن و پُرشور و داغ و برانگیخته و صادق است که به هنگامِ نوشتنِ نخستین جمله‌هایش بوده است. انگیزه، مؤمن را، حتی در خواب هم رها نمی کند.



انگیزه، به صورتِ «تمایل به حفظ یک موقعیت» بروز نمی کند - حفظ یک موقعیت، به هر شکل و هر معنا. مثلاً برای یک داستان‌نویس، «نگهداشتِ یک نظام به همانگونه که هست» هرگز انگیزه‌ی نوشتنِ داستان نبوده است. حفظ نظام یا حکومت - دقیقاً به همان صورتی که هست - وظیفه‌ی سیاستمدارانِ وابسته به همان نظام و حکومت است، و نیروی‌های نظامی و انتظامی، و سازمان‌های تبلیغاتی، نه وظیفه‌ی داستان‌نویس.

اگر داستان‌نویسی با نظامی موافق باشد — که این بارها اتفاق افتاده است، و معمولاً اغلب نویسندگان ضد یک نظام استبدادی، پس از انقلاب یا تحول، با نظامِ آزادیخواهِ جانشین موافقتند — خواهان تثبیت وضعیتِ آن نظام نیست؛ بلکه طالبِ رفعِ معایبِ آن نظام است، و پیشرفتِ سریعِ آن، و دگرگونیِ عمیق و همه‌جانبه‌ی آن، به‌سوی به و بهتر شدن.

نویسنده، مُبلّغِ ثبات نیست؛ بنابراین انگیزه‌یی هم در این زمینه بر نمی‌چیند. و آنکس که با قصد آشکار و پنهانِ ابقایِ کاملی آنچه هست داستان می‌نویسد، هر چه باشد داستان‌نویس نیست و نباید نگرانِ ارزش‌های هنری و فرهنگیِ کار خود باشد.

جانبداری از یک نظام، از دیدگاه یک داستان‌نویس، نقد و بررسیِ موشکافانه و عیبجویانه‌ی آن نظام است و برشمردنِ کمبودها و کمداشتها، به‌مددِ داستان.

داستان‌نویس، زخم می‌زند اما التیام نمی‌بخشد.

زخم‌زدن، کارِ داستان‌نویسان است، التیام‌بخشیدنِ کارِ پزشکان — البته اگر در سراسر جهان، پزشکی وجود داشته باشد که به‌راستی پزشک باشد.

البته نویسندگان می‌توانند به‌هنگامِ سخنرانی یا مقاله‌نویسی یا مصاحبه یا گرفتنِ حقوقِ ماهانه و یا در جشنِ سالگردِ پیروزیِ نظام، نظامِ موردِ علاقه‌ی خود را تحسین کنند، و حتّی وکیل و وزیرِ آن نظام بشوند — همانگونه که آندره مالرو وزیر فرهنگِ دُوگل شد. این حقِ طبیعیِ داستان‌نویسان است و در راستایِ آزادیِ بیان و عقیده. مخالفانِ یک نظام نمی‌توانند — یعنی حق ندارند — به دهانِ نویسندگانِ دهان‌بند ببندند و با تهمت و افترا، راهِ بیانِ آزادِ اعتقاد را ببندند؛ اما همین باور و اعتقاد، چون به هنرِ داستان‌نویسی راه می‌یابد، از آنجا که می‌خواهد، و اراده می‌کند که به ابدیتِ بپیوندد، باید فاصله‌ی بین لحظه‌ی حاضر و ابدیتِ نامعلوم را با

خطی منطقی پُر کند. و از اینجاست که تفاوت بین آوازه‌گر و داستان‌نویس آشکار می‌شود. آوازه‌گر، در خدمتِ حال است و بس. او، قیدِ کلامِ جاودانه را زده است.

آیا یک داستان‌نویس می‌تواند داستانی برای یک ماه یا یک سال آینده بنویسد؟

آیا داستان‌نویس، اصولاً، می‌تواند برای طول عمر داستان خود، مدت، مقرر کند؟ اگر این کار را نمی‌تواند، آن کار را هم نمی‌تواند.

* انگیزه‌های نوشتنِ یک داستان، به هنگام تحریر آن داستان، با تغییراتی، به «هدف» تبدیل می‌شوند، یعنی غالباً از طریقِ دریافتِ هدف‌ها می‌توان انگیزه‌ها را شناخت، و بالعکس. با توجه به اینکه هدف، در هیچ اثر داستانی خوب، به صورت پیام کتبی، شعار، جمع‌بندی، و نتیجه‌گیری ملموسِ عینی صریح ظهور نمی‌کند بلکه به صورتِ یک حس به بیرون داستان و فراسوی اثر منتقل می‌شود. می‌توان گفت که انگیزه‌ها از یک سو، هدف، و از سوی دیگر، اثر داستانی را در میان می‌گیرند — بدون اینکه خود مستقیماً حضور داشته باشند.*

* تعداد انگیزه‌های خاصِ بیشمار است. در شرایط اجتماعی، سیاسی، تاریخی و فرهنگی مختلف، ما با انگیزه‌های خاصِ مختلفی برخورد می‌کنیم، ضمن اینکه انگیزه‌های عام، کلی و بنیادی — مانند عدالت‌خواهی، آزادی‌خواهی، میل به انهدامِ اختلافاتِ طبقاتی، و از میان رفتنِ فساد اخلاقی — در جمیع شرایط پایدار می‌مانند؛ البته تا زمانی که عدالت، آزادی، مساوات و سلامت اخلاقی و معنوی پدید نیامده باشد.

* «نتیجه»ی هر داستانی، «هدف» نویسنده‌ی آن داستان نیست. این مسأله را در جزوه‌ی دیگری زیر نام «نتیجه و هدف در ادبیات داستانی» آورده‌ایم.

* هیچ داستان‌نویسی، انگیزه‌ها را خام مصرف نمی‌کند. تبدیل انگیزه به موضوع، یکی از اساسی‌ترین و خطرناک‌ترین مراحل کار نویسنده است. متأسفانه اغلب نویسندگان و دستداران نویسندگی، به مجرد اینکه انگیزه‌یی را دریافت می‌کنند یا بر اثر حادثه یا برخوردی «برانگیخته» می‌شوند، می‌خواهند که آن انگیزه یا حادثه یا برخورد را - که از سرچشمه‌ی یک انگیزه جاری شده - عیناً به مخاطب منتقل کنند، و این عمل را واقع‌گرایی کامل یا صداقت تصور می‌کنند، و به همین دلیل نیز، حتی در بهترین صورت و بهترین تلاقی با انگیزه، کاری گذرا و از یاد رفتنی پدید می‌آورند. به گفته‌ی استاد بزرگ داستان‌سرایی ما - مولوی - : مهلتی بایست تا خون شیر شد.

و به جای شیر، خون به خورد مخاطب دادن، به نظر می‌رسد که به جای هنر، نوعی جنایت باشد.

* «فردی کردن» یک انگیزه به معنای آن است که نویسنده، دانگ روانی، شخصیتی، اعتقادی، عاطفی، فرهنگی، ادب‌شناختی، زیبایی‌شناختی، بینشی و منشی خاص خود را بر سر انگیزه بگذارد؛ و این یکی از لوازم قطعی و اصلی داستان‌نویسی است.

«فردی کردن هر انگیزه» یا فردیت و یگانگی بخشیدن به هر انگیزه، در تعریف، «افزوده شدن هنرمند است بر موضوع» و یا «خاص شدن موضوع است عطف به خاصیت‌های هنرمند»، و این امر، بدیهی است که هیچ ارتباطی با مسأله‌ی انگیزه‌های خصوصی و شخصی ندارد.

هر اثر هنری، باید که سواي کلیتش، دارای تشخص و فردیتی باشد که نشان‌دهنده‌ی حضور تأثیرگذار هنرمندی مقتدر، مستقل، و متکی به خویش است نه حضور مقلدی بدون قدرت ابداع و ابتکار فردی، و گرده‌برداری که رونوشت مطابق اصل تحویل می‌دهد. این مجموعه ویژگی‌ها که به هر اثر هنری، یگانگی و فردیت می‌بخشد و هنر را از تولید

ماشینی و انبوه جدا می کند و آن را به صورت نماینده‌ی حضور هنرمندی یگانه، منفرد، صاحب سبک، صاحب نظر، مستقل و خود ساخته معرفی می کند، همان است که غالباً، آن را، «مهر و امضای هنرمند» می نامند؛ یعنی هر اثر هنری باید که بدون وجود مهر و امضای واقعی، و صرفاً به دلیل ویژگی‌ها و فردیتش، خالق خود را بشناساند.*

هنرمند، اثر خود را معرفی نمی کند، اثر، آفریننده‌ی خود را می شناساند.

نویسندگان، و یا به طور کلی هنرمندانی که عرق ریزان و با حرارت و برافروخته، در مصاحبه‌یی، به تشریح اثر خود، و مقصود خود از خلق آن اثر، و نتایجی که لازم است برای مخاطب داشته باشد، و به خصوص به شرح ویژگی‌های آن می پردازند، گهگاه، ترحم انسان را به شدت برمی انگیزند.

* و سرانجام، مهم ترین نکته در باب انگیزه‌ی داستان نویسی: انگیزه‌ی داستان نویسی، یک تمایل عام و ساده به نوشتن، یا علاقه‌ی حاصل از شناخت که می تواند به طُرُق مختلف – و منجمله نوشتن – بیان شود هم نیست. مثلاً شناخت یا لمس استبداد – که به آن اشاره کردیم – و نفرت از آن، نمی تواند انگیزه‌ی نوشتن داستان باشد، مگر آنکه با قلب و روح خود، و در خلوت خود، و در برابر وجدان بیدار خود، باور داشته باشیم که بهترین و جدی ترین راه مبارزه با استبداد، برای ما، داستان نوشتن است و بس، همانگونه که پیکاسو مطمئن بود نفرت خود را از جنگ، تنها با کشیدن یک لوحه‌ی عظیم می تواند ابراز کند نه با سخنرانی یا آوازخوانی یا پذیرفتن یک مقام پُر مسئولیت در سازمان ملل؛ و شوپن، تمایل خود را به رهایی ملتش، با ساختن چندین آهنگ پُر شور، نه با مشارکت در تظاهرات

* در مبحث دیگری، به تفصیل در این باره سخن گفته ایم و نمونه‌هایی ارائه داده ایم.

خیابانی، و همینگوی، تمایلش به نشان دادنِ قدرتِ اراده و ایستادگیِ انسان را با «مرد پیر و دریا» نه با صید ماهی‌های عظیم در دریا.

نکته این است که انسانِ برانگیخته شده نتواند به هیچ وسیله‌ی دیگری به این انگیزه پاسخ مناسب بدهد به جز نوشتنِ داستان، و یا دقیق‌تر: مطمئن باشد که بهترین و قوی‌ترین پاسخ را به مدد نوشتنِ داستان می‌تواند بدهد.

باز مثالی دیگر: اگر انگیزه، نجات وطن باشد در یک موقعیتِ خاص تاریخی، و پاسخ‌دهنده‌ی به این انگیزه در مقابل خود، قلم و تفنگ را داشته باشد، این پاسخ‌دهنده باید کاملاً مطمئن باشد که اگر قلم را انتخاب می‌کند به علتِ بُزدلی و ترس از جنگ و شهادت نبوده است بلکه به سبب آن بوده که می‌داند و مُسلم می‌داند که به یاری قلم، بهتر از تفنگ می‌تواند وظیفه‌ی خود را انجام بدهد؛ و اگر در نهایتِ قلب خود، باور داشته باشد که برداشتنِ تفنگ و رفتن به جبهه کاری‌ست صحیح‌تر و مفیدتر، و در عین حال کاری‌ست که بیشتر از نوشتنِ از او برمی‌آید — قلمزن بدی هستم اما تیرانداز خوبی — قطعاً پناه گرفتن در پشتِ قلم، و نوشتن، نویسنده نمی‌سازد؛ بلکه انگل بودنِ یک انسانِ در مانده را، به خود آن انسان، بیشتر از همیشه ثابت می‌کند.

«چراییِ نوشتن» و «درکِ ضرورتِ نوشتن»؛ این مسأله‌یی است که هر نویسنده در تمام طولِ حیاتِ نویسنده‌گی خود، از آغاز تا انجام، پیوسته در حال پاسخ گفتن بیصدا به آن است: چرا می‌نویسم؟ چرا به جای نوشتنِ وظیفه‌ی دیگری را برعهده نمی‌گیرم؟ چرا این، مطلب را می‌نویسم؟ چرا چیز دیگری نمی‌نویسم؟ آیا این، واقعاً، خوبترین و مؤثرترین چیزی‌ست که می‌توانم بنویسم؟

و ده‌ها سوآلِ اساسیِ مانند این...

مسأله‌یی‌ست بسیار جدی که نویسنده‌ی نوکار باید بداند و از صمیم قلب باور کند: نوشتن، یک توانایی‌ست، نه جانشینی برای مجموعه‌یی از

ناتوانی‌ها، عقده‌ها و سرخوردگی‌ها. نوشتن، برای پُر کردنِ خلاء روحی نویسنده نیست، بلکه برای پُر کردنِ خلائی است که نویسنده حس می‌کند که بیرون از او، در کُلّ جهان، وجود دارد. نویسنده به یک کمبود عمومی، ملی، مردمی و حیاتی پاسخ می‌دهد نه به یک کمداشتِ خصوصی، شخصی و بیمارانه.

و باز: نوشتن، نتیجه‌ی یک نتوانستن نیست؛ جانشین عمل دیگری که آرزومند انجام آن بوده‌ایم ولی به دلائل متعدّد - از جمله ضعف و بی‌ارادگی و کاهلی - نتوانسته‌ایم آن را به انجام برسانیم نیست. نوشتن، ماحصلِ سرخوردن از سیاست، از عشق، از ورزش، از تحصیلات عالی و از نوازنده‌ی ویولون شدن نیست.

اینجا، حرف از «تبدیل انگیزه» در میان است که امری است بسیار اساسی، و بارها و بارها باعث سرخوردگی کسانی شده است که به قلم پناه آورده‌اند. قلم، سلاح است نه سنگر. انسان در پشت قلم پنهان نمی‌شود تا جان از معرکه، به سلامت به در بَرَد. انسان در حفرة قلم به استراحت نمی‌پردازد تا شاید دشمن بگذرد و فرصت تهاجمی دیگر به صاحب قلم بدهد. نویسنده، به دلیل شیوه‌های تفکری که ناگزیر است انتخاب کند، پیوسته در جریان جنگیدن است، و میدان جنگ او یک جهان فساد است. و انحطاط و تباهی.

به تکرار می‌گوییم: خطرناک‌ترین مسأله در کار نوشتن - که بالاتر دید نویسنده را با شکستی غم‌آور روبرو می‌کند و حرفه‌ی نویسنده‌گی را به بدنامی می‌کشد - این است که باور کنیم می‌توانیم واماندگی از جایی یا جاهایی را با حضور در جرگه‌ی نویسندگان جبران کنیم.

و نیز: چیزی باید داستان شود که نتواند چیز دیگری بشود که قوی‌تر و مؤثرتر از داستان بشود.

خولیو کورتاسار، نویسنده‌ی آمریکای جنوبی، درباره‌ی کتاب

«قاب‌بازی» خود می‌گوید: «چون نمی‌توانستم آن را برقصم، تف کنم، فریاد بزنم یا بیرون بریزم، آن را به صورت داستانی در آوردم».

آلکساندر سروف* گفته است: «اگر در دنیا همه چیز را می‌توانستیم با کلمات بیان کنیم، دیگر نیازی به موسیقی پدید نمی‌آمد». عکس این سخن نیز عیناً صحیح است: اگر مسأله‌یی را بتوان به قوی‌ترین صورت ممکن با موسیقی بیان کرد و به صورتی ضعیف با کلمات، کاری جاهلانه است که آن مسأله را با کلمات بیان کنیم.

فشارهایی که به نوشتن داستان می‌انجامد، فشارهایی است که نمی‌تواند — یعنی قاعده‌تاً نباید بتواند — به طریق دیگری سر باز کند که نتیجه بخش‌تر و مؤثرتر از نوشتن باشد.

* و در یک جمع‌بندی: انگیزه‌های شخصی و خصوصی را، به‌مدد کفّ نفس و تزکیه‌ی نفس، باید سرکوب کرد، انگیزه‌های متعالی را باید به رویدن و بالیدن فرصت داد، انگیزه‌های روینده و بالنده را باید هدایت کرد، به مسیر صحیح و سازنده انداخت، از آنها در راه منافع شخصی خویش بهره نگرفت، از آنها برای انتقام‌جویی‌ها و کین‌ستایی‌های خصوصی، سوءاستفاده نکرد، آنها را در خدمت آرمان‌های شریف و دردمندی‌های جسم و روح انسان ستم‌دیده در آورد، و آنگاه دید که نویسنده شدن به یاری انگیزه‌های سلامت‌بنیادی، کاری به‌مراتب سهل‌تر از آن است که حسرت‌زده به نویسندگان زمان خود نگاه کنیم و در رؤیاهای دور و دراز نویسنده شدن، فرو برویم.

•

* A.Serov نویسنده و منتقد روس.

هدفمند بودن

باامیدی سرشار از شکوه و
نیکی بدون بیم، به آینده می‌نگرم.
پوشکین

من از ادبیاتِ مُتعهد چنان

ادبیّاتی را درمی‌یابم که به نیازهای
 یک ملت پاسخ بدهد، که صدای
 مردم یک سرزمین و پُلی باشد که
 انعکاس رنج‌ها و سختی‌ها یا وقایع
 زندگی آنان را به اذهان ملل دیگر
 منتقل سازد تا پژوهاکی جهانگیر و
 جهانی بیافریند. اگر مقصود از ادبیّات
 متعهد چنان ادبیّاتی باشد که همیشه
 خود را در قبال وقایع مهمّی که در
 کشورهای ما رخ می‌دهد، و نیز در
 قبال ستم، استبداد، رنج و فقر،
 گرسنگی و بی‌پناهی مسئول بداند، از
 دیر باز، آثار بزرگ کشورهای ما در
 پاسخ به نیازهای حیاتی مردم نوشته
 شده، و از این رو تقریباً ادبیّات ما،
 سراسر تعهد است.

آستوریاس *

* هدف داربودن ژرف‌اندیشانه، چیزی جز داشتن جهان‌بینی، اعتقاد و
 فلسفه نیست، و داشتن جهان‌بینی و اعتقاد و فلسفه، ناگزیر، به معنای
 سیاسی‌اندیش‌بودن است و سیاسی رفتار کردن — حتی اگر این حضور و

* هفت‌صدا — مصاحبه‌های ریتا گبیرت با نویسندگان بزرگ آمریکای
 جنوبی — ترجمه‌ی نازی عظیمیا.

رفتار، جنبه‌ی انفعالی داشته باشد. و چنین است که می‌توان، در فهرستِ ما، لازمه‌های دَوَم، پنجم، و هشتم را در یک فصلِ گرد آورد و یکجا از آنها سخن گفت؛ چرا که پیوستگیِ این سه لازمه، حتّی تفکیکِ آنها را از هم چنان دشوار می‌کند که در صورتِ تفکیکِ ظاهری، باز، تداخلِ مسلّم خواهد بود، اما ما می‌کوشیم، به هر تقدیر، این سه بایسته‌ی نوشتن را، جدا جدا بشکافیم و اجتناب از تداخل را ضرور ندانیم. در این کار، اگر شدنی باشد، فوایدی ست برای نویسنده‌ی جوانِ جوینده - و نه برای کهنه‌کاران - که به مشقّتش می‌ارزد.

* هدفِ داربودنِ نویسنده، به تعبیری، متعهدبودنِ اوست و التزام او. این همه سخن که در عصر ما در باب «ادبیّاتِ متعهد» و «ادبیّاتِ ملتزم» گفته شده است، تماماً باز می‌گردد به متعهد و مسؤول بودنِ خودِ نویسنده. اثر، مستقلّ از نویسنده، اگر حاملِ تعهد و هدفی باشد، مسلماً بوی ریاکارانه و کاسبکارانه بودنش، بیش از اثر التزام آن فراگیر می‌شود. در زمان ما، که جُمْلگیِ کلاه‌برداران و کلاّشان دانسته‌اند اگر سخن از تعهد و التزام بگویند، متاعشان نافروخته نخواهد ماند - گرچه «ادبیّاتِ شبه‌متعهد» به علّتِ نداشتنِ خون و صداقت، خیلی سریع محک می‌خورد و به عنوان بدّل دور انداخته می‌شود - نویسنده‌ی جوان باید این را به تمامی باور کند که تعهد را تنها و تنها از خویش می‌تواند به اثر منتقل کند؛ و خود، در حالی می‌تواند این عملِ پُر مشقّت انتقال را به تمامی و درستی انجام دهد، که هدفی معتبر داشته باشد. تعهد، از هدف بر می‌خیزد، و مسؤولیت، مسؤولیت است نسبت به چیزی مشخص نه نسبت به هیچ.

شبه‌متعهدان، شبه‌روشنفکران را می‌فریبند؛ اما کارِ نویسنده، فریفتنِ مردم نیست، به‌راه آوردنِ ایشان است، و یا در راهِ ایشان قدم برداشتن - قدری پیش.

* هدف، خواسته‌یی است در پیشِ رو، که می‌تواند حقیر باشد یا عظیم، مادی یا معنوی، که وصول به آن آن را طبیعتاً از هدف بودن می‌اندازد. بنابراین، هدف، همیشه فرارو و فراسوی انسان است. بنا به قرار، و در محدوده‌ی واژگانی ما، هدف اگر نزدیک و آسان‌یاب باشد احتیاج است — به سادگی برطرف شدن؛ اگر آن سوی احتیاج باشد، روزمره و بقالی‌نشین نباشد نیاز است، که وصول به آن چندان هم آسان نیست؛ و آن سوی نیاز، دور و دشوار، آرمان است، که هدفی ست نهایی.

احتیاج، علی‌الاصول، مادی ست؛ نیاز می‌تواند مادی یا معنوی باشد، و عمیق و شایسته؛ آرمان، خالص معنوی ست؛ چیزی همچون نجات انسان، نیکبختی ابدی، آزادی راستین، استقلال، و مُردنی شرافتمندانه.

احتیاج، امری ست فردی؛ نیاز امری ست فردی و گروهی؛ آرمان همیشه فراسوی فرد است. امری ست متعلق به جامعه، به ملت، به امت، و بشر.

این درست است که هر فردی می‌تواند، و حق است، و باید، که صاحبِ آرمان باشد؛ اما آن آرمان برای خود او نیست، برای جهانِ اوست.

* وصول به موضوع احتیاج، زمانی کوتاه می‌خواهد — تا سرِ کوچه دویدن برای نانِ بربری داغ؛ وصول به موضوعِ مورد نیاز، صبوری می‌خواهد و زمانی که می‌تواند نسبتاً طولانی تلقی شود — خلاصی از یک درد کهنه، رشد همه سویی کشاورزی، رسیدن به یک قلّه‌ی بلند، نوسازی شهری جنگ‌زده، ایستادن بر سگوی قهرمانی، چاپ یک کتاب که محصول سال‌ها تلاش ماست. آرمان، اما، حدّ زمانی نمی‌شناسد. نسل‌ها ممکن است به دنبال یک آرمان بدونند. انگار که همیشه آن بالاست، آن بالای بالا. قلّه‌یی ست که چون به آن رسیدی، تازه می‌بینی که یکی دیگر، قدری بلندتر، کمی آن سوتر، از میانِ مه، سر کشیده است، یا پرچمت را همین‌جا

فرو خواهی کوبید و به یک نیاز عمیق پاسخ خواهی داد، و یا، باز، خسته اما سرشار از امید، راه خواهی افتاد — به جانبِ قلّه‌یی درِ مه: آرمانی ابدی. لااقل، هنوز انسان به هیچ‌یک از آرمان‌های خود نرسیده است — گرچه این را هم می‌دانیم که انسان، راهی بسیار کوتاه را به خاطر وصل به نخستین آرمان‌های خویش پیموده است: نه بیش از ده‌هزار سالِ آرمان‌اندیشانه را. هنرمندان، و مؤمنان به نجات، راه آینده را حتی از گذشته نیز بسی کوتاه‌تر خواهند کرد؛ چنان که می‌دانیم که ما، در عصرِ لمسیِ برخی از آرمان‌های بشری زندگی می‌کنیم: عصرِ وصولِ به استقلالِ ملی، عصرِ درافتادنِ ملت‌ها با استعمارگران و استثمارگران، عصرِ بیداریِ طبقاتِ تحتِ ستم...

اما برای نویسنده، دوربودنِ هدف و مقصد، مسأله‌یی نیست؛ نبودِ هدف و مقصد، مسأله است. سیه‌بختِ قلم‌زنی که سرگشته، دربه‌در، بی‌هدف و آرمان، صرفاً به خاطر ارضای شهواتِ کورِ خود، قلم را به کار می‌گیرد. و بیش از این، سیه‌بختِ نسلی که آرمان از دست می‌دهد، سیه‌بختِ ملّتی که آرمان‌های خویش را — برای لحظه‌یی — گم می‌کند، سیه‌بختِ یک جهانِ بی‌آرمان؛ اما داستان‌نویسِ هدفمند، علیرغم همه‌ی مخاطراتی که انسانِ آرمان‌خواه و آرمان‌های انسانی را تهدید می‌کند، سراپا دردِ ایستاده است تا از جُمْلگیِ آرمان‌های شریفِ انسانی دفاع کند. البته ناگفته نماند که نویسندگان، هریک، به فراخورِ حال و هوای دنیای خود و مسائلی که مستقیماً با آن درگیر هستند، می‌کوشند که بخشی از این آرمان‌ها و نیازهای معنوی و بنیادی را هدف قرار بدهند.

* و مقصود از هدف، در بحث ما، مشخص شد که احتیاجات، آرزوها، رؤیاها و نیازهای شخصی و فردیِ خالی از معنویت نیست. اینجا، هدف، به معنای آرمانیِ آن مطرح است؛ و یا: هدف با اعتقاد، آرمان، و فلسفه‌ی مثبتِ یکی می‌شود؛ و زمانی که «هدف — آرمان — اعتقاد — فلسفه»

نوع نگاه کردنِ ما را — به عنوان نویسنده — به هر چیز که در معرض نگاهِ عین و ذهن ما قرار می گیرد، مشخص و معین کند و جهت بدهد و سازمان یافته کند، این « هدف — آرمان — اعتقاد — فلسفه » به جهان بینی تبدیل می شود.

* **احتیاج**، در ارتباط با فلسفه و جهان بینی نیست. گرسنه، گرسنه است. احتیاج به نان دارد. خسته، سایه می خواهد و لِمَشگاه. ضرورتی نیست که اثبات گرایانه نگاه کند یا وجود گرایانه، ماده گرایانه یا معنا گرایانه، به تقابلی دو نیروی خیر و شر و برابری این دو نیرو معتقد باشد یا به وجود یک نیروی مطلق و یک خرده نیروی مُتمرّد: ثنویت یا وحدانیت؛ به سرانجام جهان بیندیشد یا نیندیشد؛ به جبر یا اختیار یا چیزی میان این دو. اما اگر پای یک اقدام فکری — عملی عظیم برای جهت دادن به چرخش چرخ های غول آسای زندگی انسان پیش بیاید، آنگاه دیگر نمی توان بینشی نداشت. « چگونه باید بود » پرسشی ست مُتکّی به « چیست »؛ چرا که تا ندانی چیست، نمی توانی با آن دست و پنجه نرم کنی، با آن به مقابله برخیزی یا همسو شوی.

* در این بحث، کوچک کنیم مسأله را، و محدود: بی هدف متعالی یا بی آرمان بودن جُرم نیست؛ همانطور که بدبخت بودن، و بیمار بودن. انسان بی آرمان می تواند خیلی چیزها باشد، از جمله تاجر، با هدف ثروتمند و ثروتمندتر شدن، یا پزشک، دقیقاً با همین هدف، به اضافه ی آگاهی بر اینکه این ثروت را چگونه باید صرفِ هوس های شخصی کرد. اما، انسان بی آرمان و بی هدف متعالی، فقط می تواند دچار توهم نویسنده شدن باشد، یا دچار خبطِ دِماغ. انسان بی هدف، (که مقصود ما از هدف، روشن است)، هنوز نرسیده است به آنجا که انسان — به معنای معنوی کلمه — باشد. این مظلوم سیه بخت، که هنوز به معنا نرسیده است، چگونه

می‌تواند ناقل معنا باشد؟ کسی که در تقلای آینده‌ی انسان نیست، و در اندیشه‌ی روزی که آدمیزاد، آسوده نفسی بکشد؛ این موجود چه دارد بنویسد جز خزعبلات، لاطائلات، و مُهملات؟

آنکس که هدفش این است که از طریق قلم‌زدن به نان و آبی برسد، و به تخته‌پوستی و لنگرگاهی، آسایشی و آرامشی، افتخار‌گذاری و شهرتِ مُزورانه‌یی، چنین کسی - عطف به مجموعه‌یی از معیارهای متداول در جهان - می‌تواند آدمیزاده‌یی کاملاً موفق باشد. این موجود دیگر نباید خود را عَلا ف کند و بخواهد که معلّم اخلاق و معنویت جامعه، یا نویسنده، یا مجسمه‌ساز، یا نقّاش، یا موسیقیدان، و یا به هر حال یکی از پرچمدارانِ فرهنگِ معنویِ انسان باشد. آنچه دارد او را بس است.

* گفتیم که هدف، ایجاد تعهد می‌کند و بالعکس؛ اما این را هم تکرار کنیم که تعهد، بازی نیست، نمایش نیست. تعهد، گردن‌بند نیست که بیاویزند به گردنِ نوشته، مَن بابِ زینت؛ رنگ نیست که بزنند بر تن نوشته به امیدِ رنگ کردنِ اثر و مخاطبِ اثر؛ وسیله‌ی بزرک نیست، و بیش از این، تذهیب و تزیین و حاشیه هم نیست. تعهد ذات است و عین نوشته. داستان، حاملِ انباشتی از تعهدِ صادقانه‌ی نویسنده است نسبت به هدفی متعالی و انسانی و شریف.

دوستدارِ نوشتن باید، در خلوت، به این مسائل مُقدماتیِ نوشتن بیندیشد:

آنکس که نمی‌داند چرا زنده است، چرا باید کار کند، چرا باید در خدمتِ دیگران و آیندگان باشد، چرا باید مبارزه کند، درگیر شود، به زندان بیفتد، ضربه شود، برخیزد، حمله‌یی نو را تدارک ببیند، و باز ضربه شود، چنین کسی نویسنده نخواهد شد، و تا به حال نیز نشده است.

آنکس که از سر سرگشتگی، بی‌قیدی، بی‌فکری و بی‌هدفی

می‌نویسد، در وهله‌ی نخست برای خانواده و نزدیکان خود می‌نویسد تا از حال و روز او آگاه باشند، و آنگاه برای روان‌پزشکان و مسئولان آسایشگاه‌های روانی تا شاید در مداوای او راه خطا نروند. چنین کسی نویسنده نخواهد شد و تا به حال نیز نشده است.

هیچ نویسنده‌یی، از سر بی‌اعتقادی به نوشتن نوشته است؛ همچنان که به خاطر بی‌اعتقادی به زندگی، زندگی نکرده است. نوشتن، برای یک نویسنده، زندگی کردن است. و دلیل زنده‌بودن، دلیل حضور، تحمل درد و مقاومت؛ و آنکس که نوشتن را همه چیز خود می‌کند، باید که برای چنین اقدامی، دلائل معتبر داشته باشد و در این راه، اهدافی معتبر.

اکثر نویسندگان بزرگ به صراحت گفته‌اند که نوشتن، مصیبت است و مشقت. شب‌ها و شب‌ها تا سحر بیدارنشستن، کلمات را تک‌تک از اعماق ذهن بیرون کشیدن، جمله‌ها را جمله‌جمله به فراخور موضوع، محتوا، فضا و حرکت آفریدن و بر کاغذ نشانیدن، بارها و بارها خواندن و باز خواندن، اندیشیدن و بازاندیشیدن، اصلاح کردن، تغییر دادن، نپذیرفتن، پاره کردن، بازنوشتن و از پای نداشتن، هرگز نمی‌تواند محصول شوخ طبعی‌های انسانی لا قید و بی‌هدف باشد.

نوشته‌ی خوب، هر قدر که برای خواننده اسباب آسایش روح است و لذت معنوی، همانقدر برای نویسنده‌اش، در مراحل نوشتن، اسباب عذاب است و درد؛ و هیچکس، عذاب بی‌هدف را انتخاب نمی‌کند.

به این ترتیب، اگر بخواهیم بار دیگر به جستجوی معنای «هدفمند بودن» بپردازیم، می‌توانیم بگوییم: هدفمند بودن به معنای «نگاه به آینده‌داشتن» است و «در اندیشه‌ی دیگران بودن» و «شیفته‌ی از میان بردن مشکلات بشر به مدد نوشتن داستان بودن» و «اعتقادداشتن به اینکه داستان می‌تواند در ایجاد ساختمان مناسبی برای زیست، نقش مؤثر و

تعیین کننده داشته باشد». ما نویسنده‌یی را نمی‌یابیم که از سوی ملت، جامعه، تاریخ، و جهان، به عنوان نویسنده، پذیرفته شده باشد و حامل اینگونه اهداف، خواسته‌ها و نگرش‌ها نبوده باشد.

* حال، نگاهی گذرا می‌اندازیم به اهداف برخی از نویسندگان بزرگ جهان. این اهداف — به‌طور مستقیم و غیرمستقیم، آشکار و پنهان، می‌تواند از زبان شخصیت‌ها یا قهرمانان داستان‌ها بیان شده باشد، یا تحت شرایطی و به دلائلی، از زبان خود نویسندگان و مقدان آثار ایشان.

بورخس، درباره‌ی برنارد شاو گفته است: «شاو، اولین نویسنده‌ی زمانه‌ی ماست که از انسان، یک قهرمان آفریده و به خوانندگانش نمایانده است... در آثار شاو، والاترین فضائل بشری ستایش می‌شود... برای نمونه، از این فضیلت که فرد بتواند از آینده‌ی خود بگذرد، بتواند از شادی خود بگذرد، بتواند همچون آلفافوئر^۱ قه بگوید: «من به زندگی‌ام نچسبیده‌ام» چرا که به چیزی فراتر و برتر از توانایی‌های فردی توجه دارد».*

به این ترتیب، بورخس، هدف شاو را در خلق ادبیات داستانی، ارائه‌ی انسان‌هایی یافته است که می‌توانند به دلیل داشتن ابعاد قهرمانی و اخلاق متعالی، نمونه‌یی برای همگان واقع شوند. ایگناتسیاسیلونه نیز یکی از هدف‌های بنیادی خود را همین «ارائه‌ی انسان‌های نمونه» مقدر کرده است. دُن پنه دتو درفان و شراب‌می‌گوید: «آنچه کشور ما فاقد آن است، روح انتقاد نیست... در کشور ما شاید فقط قحط آدم است. کسانی هستند که دست به اقدامات شدید می‌زنند، و کسانی هستند که اعتراض می‌کنند؛ ولی آدم وجود ندارد. من نیز از خود می‌پرسم که چه باید کرد. من مطمئن هستم که به زحمتش نمی‌ارزد آدم به یک ملت برده و وحشت‌زده شیوه‌ی

* هفت صدا — مصاحبه با بزرگان ادبیات آمریکای لاتین — ترجمه‌ی نازی عظیمی

جدیدی برای حرف زدن یا طرز نویی برای قیافه گرفتن را نشان بدهد؛ بلکه شاید مهم این باشد که طریق نویی برای زندگی کردن به او نشان داده شود. هیچ حرف و حرکتی نمی‌تواند مانند زندگی کردن و در صورتِ ضرورتِ مُردنِ یک مرد آزاده — که می‌کوشد با شرف و پاک و بی‌نظر و آزاد بماند — قانع کننده باشد؛ مردی که نشان بدهد انسان چگونه باید باشد.»

ملاحظه می‌کنید که سیلونه، هدف خود را تصویر کردن یک «انسان آرمانی» قرار داده است به امید آنکه این انسان بتواند الگوی درستی برای دیگران قرار بگیرد و «نجات ایتالیای در آستانه‌ی انهدام و سقوط، به مدد مردان آرمانی» ممکن شود.

خولیو کورتاسار — نویسنده‌ی داستان قاپ‌بازی و داستان فیلم آگراندیسمان آنتونیونی — می‌گوید: «تنها هدف ادبیات، خیر عام است» و با این وجود، او نیز تأکید دارد بر هدف «تصویر انسانِ درست»: «همواره بر آن بوده‌ام تا داستان‌هایم و رفتار شخصی‌ام، بیانگر تصوّر من از انسان و وسائلی باشد که راه پیشرفتِ او را هموار می‌کند.»

آندره مالرو، هدف و وظیفه‌ی کُلّی نویسنده را «آگاه کردن انسان‌ها به عظمتی که در درون آنهاست و خود از آن غافل‌اند» * دانسته است، و به اینگونه او نیز تأکیدی دارد بر «تصویر انسان واقعی».

* اهدافِ مشخص و محدودی مانند «نجات سیاهان»، «نجات بردگان مزارع ایالات متحده»، «رسواکردن نظام‌های فاسد اداری»، «برملاکردن خیانتکاری حکّام و فرمانروایان برخی کشورهای زیر سلطه»، «نشان دادنِ فسادِ اصلاح‌ناپذیرِ سرمایه‌داری فردی»، «نجات گرسنگان جهان»، «نجات از تهدیدات اتمی»، و مانند اینها در آثار اغلب

* سرنوشت بشر — آندره مالرو — مقدمه از ناشر.

نویسندگان صاحب‌نامِ معاصر مشاهده می‌شود، که البته، جملگی توابعی از اهدافِ بزرگتر هستند.

ریچارد رایت در مصاحبه‌یی گفته است: « من می‌خواهم زبانم را به پسرانِ سیاه‌صامت، وام بدهم. حسّ من نسبت به بچه‌های سیاه‌پوستِ محرومِ جنوبِ این است: تا آن زمان که خورشید از تابش بر شما باز نماند، من در خدمتِ شما خواهم بود. » *

ارسکین کالدول نیز سخنی همانند این را گفته است: « دردهای سیاهان، یکی از اساسی‌ترین مشکلات جامعه‌ی ماست، و نویسندگان ما نمی‌توانند از کنار این مصیبتِ بزرگ، بی‌اعتنا بگذرند... ».

فاکنر نیز به « مصیبتِ زندگی سیاهان » و دردمندی‌های ایشان، اشارات متعددی دارد، به‌حدّی که یکی از اساسی‌ترین اهداف خود را بر ملا کردن همین رنج‌ها قرار داده است.

باز می‌گردیم به سخن ریچارد رایت که در باب داستان کوتاهِ « بیگ‌بوی خانه را ترک می‌کند » می‌گوید: « این مسأله برای من مطرح بود که یک سیاه‌پوست با کدام اراده می‌تواند با شرافت در کشوری زندگی کند و بمیرد، که مُنکرِ انسان بودنِ اوست ؟ ».

گابریل گارسیا مارکز در گفت‌وگویی اعلام می‌دارد: « من به این نتیجه رسیده‌ام که اگر کتاب خوبی بنویسم، ضربه‌ی بیشتری به پینوشه خواهم زد تا از نوشتنِ دست بردارم ** ».

* هر مکتب ادبیِ زنده‌ی جهان ما، به تنهایی، می‌کوشد نشان بدهد که هدف نویسندگانِ وابسته به آن مکتب، نجات انسان است، و

* از مقدمه‌ی کتاب « عطش آمریکایی » - ریچارد رایت -
** « گفت‌وگو با مارکز » - مجله‌ی مفید - سال چهارم - شماره یازده.

حرکت دادن جامعه به سوی آزادی و سعادت، بیدار کردن ملت‌ها و برانگیختن توده‌های تحت ستم. همین مسأله نشان می‌دهد که وجود هدف متعالی، امری ست عام و تردیدناپذیر در جمیع مکتب‌های ادبی جهان امروز، و مکتب فکالی وجود ندارد که نویسندگان‌اش اظهار بی‌هدفی کنند یا عدم اعتقاد به اهداف آرمانی.

مؤلف کتاب «بازتاب کار و طبیعت در هنر» معتقد است: «هدف نویسنده‌ی واقع‌گرای اجتماعی، نه فقط نشان دادن هر چیز تازه در زندگی، بلکه اشاره به خطوط تکاملی آتی آن نیز هست».

ارنست فیشر — از شاخه‌ی دیگری — می‌گوید: هنر می‌تواند انسان را از حالت چندپارگی به حالت موجودی جامع و کامل ارتقاء دهد. هنر به بشر توان درک واقعیت را می‌بخشد، و نه تنها در تحمل واقعیت او را یاری می‌کند، بلکه برای انسانی‌تر و شایسته‌تر کردن آن، به انسان، عزمی راسخ ارزانی می‌دارد. هنر، خود، واقعیتی اجتماعی است. جامعه به هنرمند نیازمند است و حق دارد از او بخواهد که از نقش ویژه‌ی اجتماعی خود آگاه باشد * که در واقع، این «نقش ویژه» چیزی جز داشتن هدف متعالی آینده‌نگرانه نیست.

تولستوی — که ما با مجموعه‌ی از عقاید نادرست، غیرمنطقی و ساده‌دلانه‌ی او در کتاب «هنر چیست» آشنا هستیم، در باب نقش و وظیفه‌ی هنر، همچون همه‌ی نامداران عالم ادب و هنر می‌اندیشد: «هنر مانند زبان، وسیله‌ی ارتباط انسان‌هاست، و بنابراین باعث پیشرفت؛ یعنی پیشرفت تبار انسانی به سوی کمال».

یوری داویدف — منتقد جامعه‌گرای روس — معتقد است: «مأموریت

* کتاب «ضرورت هنر» — ارنست فیشر — ترجمه‌ی شادروان فیروز شیروانلو.

هنر، شکل دادن به انسانِ نوست و می‌افزاید: «هدف هنر این نیست که نتایج خود را در دنیایی در بسته و ویژه‌ی خود و بی‌پیوند با زندگی، جدا مانده از مبارزه‌ی که در درون جامعه در جریان است، و بی‌رابطه با جنبش انقلابی توده‌ها بگنجاند. ماده‌یی که هنر می‌خواهد نتایج کار خود را در آن متجسم کند سنگ مرمر یا پرده‌ی کرباس نیست، خودِ انسان است؛ انسانِ پالوده از ناپاکی‌ها و برآمده از کوره‌ی انقلاب *».

ژان پی‌یر فای گفته است: «هیچ داستانی تا امروز، نه حکومتی را به دست گرفته و نه انقلابی بر پا کرده؛ اما اگر داستان را بیشتر ادامه بدهیم و دورتر ببریم، می‌تواند، از دور، طرح دگرگونی‌هایی را بریزد. ادبیات، حتی می‌تواند کاری کند که انقلاب آینده به گونه‌یی باشد که در آن بهتر از پیش بتوان با یکدیگر ارتباط حاصل کرد **».

آلبر گامو، که اهمیت فوق‌العاده‌یی برای اهداف اخلاقی و طهارتِ نویسندگان قائل است، و همه‌جا، بیم خود را از سقوط اخلاقی نویسندگان و در نتیجه بی‌هدفی و آوارگیِ فکری ایشان بروز داده می‌گوید: «اخلاقی بورژوایی، با ریا و خشونتِ حقیرانه‌اش موجب دلزدگی است. اخلاق‌ناشناسیِ سیاسی — که در بخش عمده‌ی نهضت انقلابیِ غربِ حکم فرماست — تنفرانگیز است. چپ مستقل نیز که در واقع مجذوب کمونیسم است و در مارکسیسمی شرمنده از خود، پای در گِل دارد، ترک رسالت گفته است. پس ما باید در خود، در قلب تجربه‌های خود، یعنی در دورانِ اندیشه‌ی سرکش، ارزش‌هایی را که به آنها نیازمندیم بیابیم.

* کتاب «هنر و انقلاب» — یوری داویدف — ترجمه‌ی ع. نوریان.

** کتاب «وظیفه‌ی ادبیات» — مقاله‌ی «واقعیتی ساخته از سخن» — ترجمه‌ی استاد ابوالحسن نجفی.

اگر نیابیم، جهان فرو خواهد ریخت، و شاید نه تنها عدالت بر باد رود، بلکه ما نیز پیش از آن نابود شویم، و این رسوایی ست. «*

هم او، «در خطابه‌ی نوبل» — که تحت عنوان «هنرمند و زمان او» در سال ۱۹۵۷ در دانشگاه اوپسال ایراد شده — می‌گوید: «امروز همه چیز دگرگون شده، و حتی سکوت نیز معنای دهشتناکی به خود گرفته. از همان زمان که ممتنع بودن، یعنی انتخاب نکردن هم خود نوعی انتخاب شده، و به همین عنوان مورد تقبیح یا تقدیر قرار گرفته، هنرمند، دیگر چه بخواد چه نخواهد وارد گود شده است. وارد گود بودن، به نظر من، بهتر از کلمه‌ی «التزام» است.»

گفته‌ایم که هدف داشتن، به تعبیری، همان متعهد و ملتزم بودن است؛ اما تعهد و التزام نویسنده، همچون تعهد و التزام یک عضو رسمی حزب، یک نظامی، یک کارمند رسمی، یا یک وکیل مجلس نیست. نویسنده، تعهد و التزامی نامحدودتر از اینها دارد، و طبیعتاً هدفی عظیم‌تر از اهداف ایشان.

این که همه‌ی نویسندگان عصر حاضر، بدون استثنا، مارکسی و ضد مارکسی، ماده‌گرا و معناگرا، تعهد و التزام را — با تعاریف گوناگون — شرط مقدماتی و اصلی نوشتن دانسته‌اند نیز مقصودشان همین تعهد و التزام است نسبت به مقولاتی فراسوی مسائل مصرفی، روزمره، کوتاه‌مدت، دولتی، مقرراتی، حزبی، مرامنامه‌یی و اساسنامه‌یی چنانکه هاینریش بُل اگر می‌گوید: «برای من، تعهد، لازمه‌ی نویسندگی ست؛ پایه‌ی آن است؛ و چیزی که من بر این پایه بنا می‌کنم همان چیزی ست که از هنر می‌فهمم**»، با افزودن ده‌ها جمله نظیر این که:

* کتاب «تعهد کامو» — ترجمه‌ی دکتر مصطفی رحیمی.
** «کاترینابلوم» اثر هاینریش بُل — ترجمه‌ی شریف لنگرانی — مقدمه.

«جایی که آزادی مورد تهدید قرار گرفته باشد، قلم مورد تهدید است، و بالعکس*»، مسأله‌ی ابعاد التزام را روشن می‌کند و نشان می‌دهد که تعهد او تعهدیست نامشروط نسبت به نفس آزادی انسان. ژان پُل سارتر نیز به همین معنای آزادی و تعهد نظر دارد که می‌گوید: «خواننده‌ی امروز به هیچ وجه کتاب را به صورت وسیله‌ی خواب و خیال در دست نمی‌گیرد، بلکه به عکس، آن را تمرین و کاربرد آزادی تلقی می‌کند.»*

سیمون دوبوار، موضوع تعهد را باز هم بیش از اینها توسعه می‌دهد: «حفظ انسانی‌ترین حالات انسان در مقابل زندگی ماشینی و اداری؛ درک و بیان جهان در مقیاسی انسانی؛ یعنی آنگونه که برای تک تک افراد آشکار می‌شود؛ افرادی که به یکدیگر پیوسته‌اند و در عین حال از یکدیگر جدا هستند. به گمان من، این است وظیفه‌ی ادبیات، و همین است که موجب می‌شود هیچ چیز نتواند جای ادبیات را بگیرد.»**

ماکسیم گورکی در «یک مکالمه‌ی کوتاه با خود» خطاب به خویشتن نویسنده‌اش می‌گوید: «حق موعظه کردن، تنها روی این اصل کلی به تو داده می‌شود که توانایی بیدار کردن احساسات واقعی و صادقانه‌ی مردم را داشته باشی تا بتوانی به کمک آنها، همچون پُتک، برخی از صورت‌های زندگی را خراب کنی، در هم بریزی، و به جای این زندگی تنگ و تاریک، زندگی آزادانه‌تری را پایه گذاری کنی ***».

در این کلام گورکی، ما صریحاً با مفهوم «نویسنده موظف است

* کتاب «وظیفه‌ی ادبیات» - ترجمه‌ی استاد ابوالحسن نجفی - مقاله‌ی «خواندن برای دادن معنا».

** کتاب «وظیفه‌ی ادبیات» - ترجمه و تنظیم ابوالحسن نجفی.

*** جزوه‌ی «هدف ادبیات» - ماکسیم گورکی - مترجم: دکتر محمد هادی شفیعیها.

هدفمند باشد و اهدافی معنوی و ارزشمند داشته باشد « روبرو هستیم؛ کلامی که جملگی نویسندگان بزرگ، چنانکه به کرات گفته‌ایم، بدون استثنا، به زبان‌ها و اشکال مختلف بر آن تأکید کرده‌اند.

جمع‌بندی کنیم و بگذریم:

نویسنده کسی است که ضمن داشتن جمیع لوازم نویسندگی، از همان آغاز حرکت، اهدافی متعالی داشته باشد؛ مقصودی، منظوری، آرمانی، تعهدی، التزامی؛ و انباشتی از ارزش‌های والای انسانی برای او مطرح باشد، و در خلوت خویش ایمان واثق و اطمینان خاطر داشته باشد که آنچه او را پیش می‌راند و به نوشتن و رنج کشیدن و جنگیدن به یاری قلم وادار می‌کند، همان اهداف، همان ارزش‌ها و همان التزامات انسانی است. در غیر این صورت، لااقل باید بداند که از چه کاغذی که به چه قیمتی و با چه دشواری و مصیبتی به کف می‌آید، به عنوان کاغذ باطله و وسیله‌ای ارضاء هوس‌های فردی استفاده می‌کند و حق فرهنگی مردم را ضایع و باطل.



اراده به نوشتن

اراده‌ی خوف‌انگیز و
خلل‌ناپذیرش، او را، از کشوری فقیر
و استعمارزده، با حکومتی خودکامه
و وابسته به غرب، به مقام نویسنده‌یی
رساند که درباره‌اش گفته‌اند:

«داستان را، بعد از داستایوسکی و پروست، به اوج عظمتی باورنکردنی رساند، و از آن، یک حادثه‌ی بزرگ، یک معجزه، و یک وسیله‌ی پرواز روح ساخت.»
از «نقدی بر گابریل گارسیا مارکز»

در باب «اراده به نویسندگی»، بحث زیادی نیست؛ زیرا همه کس، بیش و کم، با معنا و ارزش این پدیده‌ی یکسره انسانی آشناست، و آنرا - نبود و بودش، زیان و سودش را - بارها و بارها تجربه کرده است.
اراده، نیروی فشرده‌ی جهت‌یافته است.
و انسان صاحب‌اراده، کسی است که خود را برای به کارگیری نیروهای فشرده‌ی جهت‌پذیر خود، تربیت کرده است.
تصمیم، یک مرحله قبل از اراده است، و عمل یا اقدام یک مرحله بعد از اراده.

تصمیم داشتن یعنی قطعاً خواستن؛ اما خواستن به مرحله‌ی توانستن و عمل نمی‌رسد مگر آنکه اراده‌ی به انجام از پی آن بیاید؛ و چون اراده از راه رسید، بلافاصله عمل بروز می‌کند.
از نویسنده‌ی تازه‌پایی خواستم که روزی، حداقل دو ساعت، به‌طور پیوسته، بنویسد؛ تا سه ماه.

بعد از سه ماه او را دیدم. گفت: من، جداً تصمیم داشتم، و هنوز هم دارم، که روزی دو ساعت بنویسم؛ اما، راستش، اراده‌ی این کار را ندارم. شرایط مناسب هم به‌وجود نمی‌آید.

راست است. او می‌خواست نویسنده بشود. حتی می‌خواست که بزرگترین نویسنده‌ی عالم باشد، و شاید بیش از این: بزرگترین نویسنده،

شاعر، و نقاش جهان. اما اراده‌ی کافی برای برداشتن قدم اول را هم نداشت. و اراده چیزیست که فقط خودِ انسان می‌تواند آن را در خود بیافریند.

اراده را از همسایه نمی‌توان وام گرفت.

* اراده، علیه شرایطِ بازدارنده می‌جنگد.

خاصیت اصلی اراده در این است که علیرغم مجموعه‌یی از شرایط منفی، تصمیم را به انجام می‌رساند.

طبیعیست که شرایطی که تغییر دادن آنها، مطلقاً در اراده‌ی انسانی نیست، با هیچ تصمیم و اراده‌یی هم تغییر نمی‌کند؛ اما بسیاری از شرایط منفی و بازدارنده، به نسبت مقدار اراده‌یی که به کار گرفته می‌شود، در هم کوبیده می‌شوند و از میان می‌روند.

* باز می‌خواهیم برخی از مسائلی را که قبلاً مطرح کرده‌ایم، در ارتباط با مسأله‌ی اراده، مورد بررسی قرار بدهیم، شاید گریهی باز شود.

گفتیم: «نگرش به انگیزه، و انگیزه به نگرش قابل تبدیل است، همچنان که انگیزه به هدف؛ و هدف به انگیزه». حال اضافه می‌کنیم: این عوامل — یعنی نگرش و انگیزه و هدف — در همه حال قابل تبدیل به هم نیستند، بلکه در مواردی، ناگزیر، درهم ادغام می‌شوند، یا برهم منطبق می‌شوند، و یا بهتر است بگوییم «سرایت می‌کنند و جاری می‌شوند» که این، غالباً، خوب‌ترین موقعیت و متمرکزترین حال برای نوشتن است. به این ترتیب، گهگاه که به نظر می‌رسد انگیزه به هدف تبدیل شده است، چنین است که انگیزه آنقدر سُرانده یا لغزانده شده که توانسته بر هدف بنشیند؛ انگیزه، جاری شده است به جانب هدف، و تمام سطح هدف را پوشانده — بی آنکه تبدیل شده باشد و خود، به کُلّی، از میان رفته باشد. تصوّر کنیم که دو صفحه‌ی شفافِ رنگین، یکی آبی یکی زرد را آنقدر به‌سوی هم رانده‌ایم و حرکت داده‌ایم که یکی شده‌اند، و سبز. نه آبی از میان رفته نه زرد، و هیچکدام هم حضور ندارند. این زیباست که در داستان،

انگیزه، دائماً عربده نکشد که من اینجا هستم؛ و هدف نیز. اما هر دو باشند و به صحت احساس شوند.

بسیار خوب. حتی زمانی که دوستدار نوشتن، دارای انگیزه‌ها و اهداف معتبری باشد، و برخی انگیزه‌ها و هدف‌هایش، کاملاً و از جمیع جهات، هم‌لبه شده باشند، باز هم این امر، دلیل بر آن نیست که چنین شخص شریفی بتواند بنویسد و چیزی معتبر و ماندگار بنویسد. تازه از اینجاست که اراده‌ی آگاه وارد میدان می‌شود. «من می‌خواهم بنویسم و توانایی خواستن را دارم»، جای «من احساس کرده‌ام»، «من دریافت کرده‌ام»، و «من به شدت برانگیخته و متأثر شده‌ام» را می‌گیرد. این، همان یک قدم بسیار بسیار کوتاهی است که فاصله‌ی بسیار بعید میان «دوستدار نویسنده‌گی» و «نویسنده‌ی راستین» را می‌سازد. بایدش برداشت، یا رها کرد. اُشترتاختن، خمان نمی‌شود.

* باز، در جای دیگری گفتیم: هدف داشتن چیزی جز داشتن جهان‌بینی نیست، و داشتن جهان‌بینی و اعتقاد، ناگزیر به معنای سیاسی‌اندیش بودن است. و چنین است که می‌توان در فهرست لوازم، لازمه‌های دوم (= هدفمند بودن)، پنجم (= داشتن جهان‌بینی و اعتقاد)، و هشتم (= سیاسی‌اندیش بودن) را در یک فصل گردآورد و یکجا از آنها سخن گفت.

ملاحظه می‌شود که طرح مسأله‌ی «لوازم نویسنده‌گی» و تفکیک این لوازم از یکدیگر، ما را با چه دشواری‌هایی روبرو می‌کند؛ اما باز هم می‌گوییم که ما، به اعتقاد خود، منطقی‌ترین راه تفکیک را برگزیده‌ایم. دیگر برعهده‌ی مخاطب اثر است که به هر نحو مناسب می‌داند، این لوازم را، چندچند، در هم ادغام کند و به صورت دو یا سه مجموعه درآورد.

به هر صورت، برای نویسنده — بالقوه یا بالفعل — اراده‌ی به نوشتن از پی داشتن انگیزه‌ی معتبر، جهان‌بینی معتبر، و اعتقاد استوار می‌آید.

بدیهی است که یک نویسنده‌ی جوانِ نوپا حق دارد داشتنِ هدف، جهان‌بینی و اعتقاد را حس کند — با وجدان خود، در خلوتِ خود، و در نهایتِ خلوص؛ و به‌شکلی مُبهم و کُلّی یا غیرِ نظام‌یافته؛ و حق دارد که نتواند درباره‌ی آنها مقاله بنویسد، سخنرانی کند یا مصاحبه؛ و یا آنها را فیلسوفانه و نگره‌پردازانه تشریح و تحلیل کند. کافی است که نویسنده‌ی جوانِ نوپا بداند که نه به‌خاطر هوس‌ها و شَهواتِ شخصی، و نه به‌خاطر ثروت و شهرت، بَل، قطعاً و خالصانه، به‌خاطر دیگران می‌نویسد و مشکلات و مصائب و آرزوها و آرمان‌ها و آینده‌ی دیگران. در این حال، اگر تصادفاً به آسایش و شهرت و محبوبیتی هم رسید، جملگنِ حلالش باد! چرا که ما مردمی که او و آثارِ انسانیِ او را ستوده‌ایم، و حس کرده‌ایم که این آثار، روانِ ما را تعالی و صفا بخشیده است و بر آگاهی ما در باب جهانِ افزوده است، از بُخل و تنگ‌نظری و گدازِ طبیعی، کاملاً بری هستیم.

انسان‌ها، خدمتگزارانِ فرهنگِ بشری را همیشه عاشقانه و شیفته‌وش دوست داشته‌اند. آنها که این گروه را عذاب داده‌اند، به زندان انداخته‌اند، شکنجه کرده‌اند دهان‌بند زده‌اند، و به شهادت رسانده‌اند، جاهلان، ابلهان، و دیوانگان بوده‌اند، یا حکومت‌های ستمگرِ فاسدِ ناانسان.

«اراده به نویسندگی»، قرینِ «صبوری بی‌حساب» است.

اما صبوری بی‌حساب، به کارِ نقاش هم می‌آید، به کارِ موسیقیدان هم، و به کارِ مجسمه‌ساز به‌خصوص؛ اما اراده به نویسندگی، فقط نویسنده می‌سازد. صبوری بی‌حساب، امرِ عام است برای همه‌ی رشته‌های خلاقه، که در نویسندگی، شکلِ خاص خود را پیدا می‌کند؛ حال آنکه اراده به نویسندگی، مقید شده است به «نوشتن»؛ یعنی به این اعتقاد رسیدن که «من برای نوشتنِ خلق شده‌ام؛ چرا که تصمیمِ قاطع گرفته‌ام خود را برای نویسندگی بسازم؛ چرا که عطف به یک مجموعه دلائل، احساس می‌کنم تنها از طریق نوشتن است که می‌توانم وظیفه‌ام را نسبت به خانواده‌ام، همسایه‌ام، شهرم،

وطنم، ملتّم، طبقه‌ام، تاریخم، و جهانم انجام دهم و به سرانجام برسانم.»
آن لحظه که اراده به نوشتن، انسان صاحب‌اراده را ندا می‌دهد،
لحظه‌یی ست غریب، در ساعتی غریب، در روز یا شبی غریب، در سالی
غریب: دمی غریب، حالی غریب.

« — من آن را خواهم نوشت، به هر قیمت، تحت هر شرایط، و در
طول هر چند ماه یا سال که لازم باشد. »

« — من هر آنچه را که به سود آرمانم، میهنم، و مردم بدانم، به
زیباترین و عمیق‌ترین شکل ممکن خواهم نوشت — بدون تردید. »

« — من آمده‌ام تا دینم را، با نوشتن، به دنیا بدهم؛ با صمیمانه نوشتن،
مؤمنانه نوشتن، عاشقانه نوشتن، صادقانه نوشتن، لجوجانه نوشتن،
صبورانه نوشتن، آگاهانه و بی‌مهابا نوشتن. »

« — برای من، از این پس، بودن همان نوشتن خواهد بود، و چون
بنویسم؛ دیگر در «بودن» نیستم، در «شدنم»؛ شدنی که دیگران را نیز به
شدن و خواهد داشت. آری، شدن برای من، نوشتن است و بس. من، چنین
اراده کرده‌ام. »

روشن است که نویسندگان، در آستانه‌ی باورِ نویسندگی و اراده‌ی به
نوشتن، چنین جمله‌هایی را در کوی و برزن جاری نمی‌زنند، یا در اتاق خود،
در حضور خودی و بیگانه بر زبان نمی‌آورند؛ بلکه در اعماق قلب خویش،
با خویشتن خویش می‌گویند؛ اما شک نباید داشت که می‌گویند، و از
همان نخستین لحظه تا آخرین لحظه‌یی که خود را به‌عنوان نویسنده باور
دارند، پیوسته می‌گویند.

این، وضوی نوشتن است برای نمازِ خالصانه‌ی نوشتن.
و آنکس که وضو نگرفته به عبادت می‌ایستد، نیست الا دَغَلِ کاری
وامانده.

* میان نویسنده و شبه‌نویسنده در زمانی که هر دو حضوری فعّال

دارند، همیشه چندان مرزی نیست که بتوان سریعاً و دقیقاً آن را دید، شناخت و حسّ و لمس کرد. زمان می‌خواهد و محک و قدرت نقد و تحلیل تردیدناپذیر؛ اما نویسنده‌یی که اراده به نوشتن می‌کند، غالباً محکی را در اختیار جامعه‌ی فرهنگی و آگاه خود می‌گذارد که مطلقاً در اختیار شبه نویسنده نیست، و آن گذاشتن از بسیاری چیزهاست — حتی، در شرایطی، گذاشتن از چیزهای مقبول، طبیعی، سلامت و لازم — به‌خاطر مفهومی که موظف است از طریق نوشتن آن را بر ملا کند.

«جامعه‌ی تجارت‌پیشه، سرگرم کنندگان را با پول و امتیاز پاداش می‌دهد، به ایشان، به نام «هنرمند»، نشان و افتخار می‌بخشد، و همه‌گونه وسیله را در اختیارشان می‌گذارد؛ و ایشان، همین که این امتیازها را پذیرفتند، وابسته‌ی به آنها می‌شوند.

امتیاز، دشمن عدالت است. *

و این دشمن، از نویسنده‌ی بالقوه، شبه‌نویسنده‌یی می‌سازد سست‌عناصر و لابلای: خودفروشی ایمان‌فروش.

از این گذشته، اراده برای انجام کارهای گران، همیشه با درد و اندوه توأم بوده است؛ چرا که کارهای بزرگ انسانی، در عین حال که شادی آفرینند و گوارا، بسیار دشوارند و توان‌فرسا.

رساندن یک سنگ آسیا از پای کوهی دور به‌جایی که آنجا آسیایی بنا خواهد شد، همانقدر که آرام‌بخش است و دلنشین، دردبخش است و کمرشکن.

اکثر نویسندگان نامدارِ عالم از این درد سنگین سخن گفته‌اند؛ و اکثر منتقدان و تحلیل‌گران، این درد را بررسی و تحلیل کرده‌اند:

«پوشکین، بهار روسیه بود، صبحدم روسیه، و «آدم نخستین»

* کتاب «تمهّد کامو»، تألیف دکتر مصطفی رحیمی.

روسی. او بسیار رنج کشید، زیرا نخستین نفر بود؛ گرچه آن دسته از نویسندگان روس — از گوگول تا کارولنکو — که پس از او آمدند نیز، بنا به اقرار خودشان، بارهای سنگین اندوه را برگرده داشتند.*

نوشتن مؤمنانه، اوج درد کشیدن است، و علیرغم این درد، به احترام انسان، شادمانه زیستن. این تضاد، خود، تضاد خردکننده‌ی ست، و عاشق نوشتن، تا اراده‌ی با عظمتی مجهول نداشته باشد، قادر به تحمل این تضاد نخواهد بود.

بنابراین، تنها نویسندگان نامدار روس نیستند که بارِ گرانِ اندوه و درد را بر دوش کشیده‌اند. اکثر نویسندگانِ بزرگِ عالم، از «آن روزها و سال‌های سخت و دردبار»، از «آن روزها و سال‌های بیم و امید»، از «آن روزها و سال‌های دربه‌دري، بلا تکلیفی، حمله، شکست، حمله‌ی مجدد، شکستِ مجدد، درماندگی، خستگی، گرد آوردن نیرو جهت حمله‌ی دیگر» سخن گفته‌اند، گرد آمده‌ی آنچه نویسندگان، در این باب گفته‌اند، خود اثری خواهد بود بسیار حجیم و یا مجموعه داستانی پُر شکوه.

مارکز، چنان از آن روزهایی که می‌نوشت و می‌نوشت و حتی می‌ترسید که نوشته‌هایش را به جایی ارائه بدهد، سخن گفته است که اگر پیروزی شگفتی‌انگیز او از پی «صد سال تنهایی» نبود، حق بود که اهل کتاب، به حالش خون بگریند.

روزهای دشوارِ جک لندن را به یاد بیاوریم — با انبوهی نوشته که روی دست‌هایش مانده بود.

روزهای تلخ فاکنر را به یاد بیاوریم — با آن بسته‌بندی کردن داستان‌های تازه، فرستادن برای ناشر، و دریافت پوزخند تلخ ناشر. روزهای دردبارِ داستایوسکی را به خاطر بیاوریم، و امیل زولا را، و

* لونا چارسکی: درباره‌ی ادبیات.

حتی جویس و پروست را.

به تقریب، هیچ کس با «پیروزی در نوشتن» آغاز نکرده است که بعد آشکار نشود که آن پیروزی، فقط محصول یک زدوبند مطبوعاتی، یک جنجال تبلیغاتی، یا یک نقشی حزبی یا دولتی بوده است. تمام قلم‌زنانی که با قیل و قال و قشقرق به میدان آمده‌اند، پس از مدتی، باد کُک‌واژ فروکش کرده‌اند، و جامعه‌ی اهل کتاب به وضوح دریافته است که در درون ایشان، چیزی جز باد نبوده است؛ بادی که به دلائلی در پوسته‌ی ناچیزش دمیده بوده‌اند.

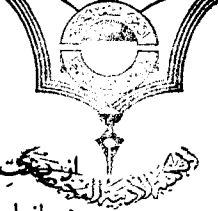
نویسنده، با اراده آغاز می‌کند نه با موفقیت و جنجال.

* در خلق آثار هنری، «تصادف» و «بخت»، حضور ندارند.

هیچ نویسنده‌یی، به‌طور تصادفی یا به مدد بخت مبارک خود — بدون اراده‌ی به خلق — نویسنده نشده است.

نویسندگان، و کالت مجلس نیست تا سوای محبوبیت به قدر کفایت، قدری هم یاری بخت بخواند.

محتمل است کسی بخواهد گله‌داری پیشه کند و صاحب معدن ذغال سنگ از آب در آید؛ چرا که گله را، گاه، برای چرا، به کوه‌ها می‌برند، و معادن ذغال سنگ هم غالباً در کوهستان‌ها منزل کرده‌اند، و گله‌دار می‌تواند تصادفاً رگه‌یی کشف کند، بخت هم او را یاری کند و الا آخر... و ممکن است کسی بخواهد تجارت‌پیشه کند، سیاستمدار از آب در آید؛ زیرا تاجر ثروتمند قدرتمند می‌تواند و کیل ملت شود و وکیل ملت هم راهش برای رسیدن به بسیاری از مقام‌های بالای سیاسی باز است... و اینگونه ممکنات و محتملات بسیار؛ اما در سرزمین هنر، تصادف و بخت بیکاره‌اند. همانطور که هیچ آهنگسازی، تصادفاً سمفونی پنجم بتهوون، سمفونی چهل موتزارت یا چار فصل ویوالدی نمی‌سازد، و هیچ نقاشی، تصادفاً مونالیزای داوینچی، باغ ملّی آرل وَن گوگ و مولن روژ لوترک نمی‌آفریند، و هیچ فیلمسازی،



این صفت خوش، هفت سامورایی، مرد سَوم، و همشهری کین خلق نمی کند، همانطور هم هیچ انسانِ عابری، تصادفاً به خلق « برادران کارامازوف »، « انتظارات بزرگ »، « لُرد جیم »، « مرد پیر و دریا » و « صد سال تنهایی » اقدام نمی کند.

نویسندگی، شغل نیست تا بگوییم: « چندین شغل را مدّ نظر دارم، از جمله طبابت و نویسندگی، و هر کدام که شد، فبها ». نویسندگی، تعهدیست خلاقه، و هیچ تعهدِ خلاقه، بدون اراده به خلق، و فراهم آوردنِ جميع شرایط و لوازمِ خلق، به انجام نمی رسد.

نویسندگی، اختراع و اکتشاف هم نیست. ما، در حتمّ خانهای خود در اندیشه ننشسته‌ایم تا ناگهان چیزی شگفت‌انگیز را کشف کنیم و سراپا برهنه، فریاد کشان که « یافتم، یافتم » به خیابان‌ها بدویم؛ و زیر درختِ سیبی نخواهی‌دیدیم تا تصادفاً افتادنِ سیب رسیده‌یی ما را به قانون جاذبه و هزار قانون و قاعده‌ی دیگر هدایت کند؛ و کتری نگذاشته‌ایم تا قهوه‌یی بنوشیم تا تصادفاً آبِ به جوش آمده، به درِ کتری مان فشار آورد و کتری را وادارد به رقاصی و ما بفهمیم که دیگِ بخار و تبدیل نیرو و ایجاد حرکت و قطار و از این قبیل ماجراهای شیرین...

اگر هزار حادثه بر سر راهِ دوستدار نویسندگی کمین کند و خود را به او بنماید و با بیانِ ساحرانیهی به او بگوید که حوادثی هستند شایسته‌ی نوشته شدن، دوستدارِ نوشتن تا اراده به نوشتن نکرده باشد و جملگیِ لوازم را در پرتوِ اراده‌یی معطوف به ایمانِ فراهم نیاورده باشد، آن حوادث به داستان مبدل نمی شوند.

* در عصری که انواعِ وسائلِ عیش و طرب در چار گوشه‌ی دنیا فراهم آمده است، دل‌کندن از این وسائل و امکانات و پناه‌بردن به گوشه‌های دنج، و تحمّل مشقاتِ بیشمار، و بارها و بارها موردِ سنگسارِ ناقدان قرار گرفتن، و مورد بی‌اعتنایی و یا حتی بی‌حرمتیِ مطبوعاتِ غیرمسئولِ بازیگوش

واقع شدن، و از مخالفانِ اعتقادات و باورهای خود بدترین دشنام‌ها را شنیدن، و با شور و ساده‌لوحیِ جنون آمیزی قصه یا داستانی را به مجله یا ناشری واسپردن، و در همان لحظه یا چندی بعد پاسخ رد شنیدن، و به خانه آمدن و شعارِ غم‌انگیزِ «روز از نو روزی از نو» را که به دیوارِ وسیع ذهن با خط سیاه و قلم شش‌دانگ نوشته شده باز خواندن، و جملگیِ وسائلِ نوشتن را از نو گردآوردن، و آن دو قطره اشکِ حاصل از نخستین یا دومین یا دهمین شکست را با پشتِ دست از گونه‌ها پاک کردن، و از نو متمرکز شدن، فشرده شدن، به اعماقِ رفتن، با قلمِ یکی شدن، محو شدن، هیچ شدن، از میان رفتن، و به کلمه، کلمه، و کلمه تبدیل شدن، و چکیدن، قطره قطره به خونِ اندیشه تبدیل شدن و بر کاغذ چکیدن، اراده‌یی می‌خواهد به پایداری البرز، و ایمانی به همان پایداری، و هدفی، و انگیزه‌یی، و آرمانی...

فیتز جرالده، نویسنده‌ی داستان بسیار زیبای **طلا و خاکستر** (= گتسبی کبیر)، به ما گفته است که چگونه اراده می‌کند که نوشتن را، علیرغمِ جمیع مشکلات، به عنوانِ حرفه‌ی اصلی خود برگزیند و تا پایانِ عمر هیچ چیز را به آن ترجیح ندهد. همینگوی نیز به زبانی دیگر همین را گفته است. **اشتاین بک** نیز. او، در «خوشه‌های خشم»، مانند ریچارد رایت، این باور را بیان می‌کند که «سخن گفتن از بی‌عدالتی‌های جامعه‌ی آمریکا و نظام جدید بردگی، شاید بتواند نسل‌های بعدی را به فکر وادارد»، و ریچارد رایت، در بابِ پایداری و یک دندگی‌اش جهت وصول به پیروزی در نوشتن می‌گوید: «مکرر دست به قلم می‌بردم، ولی حاصل کار آنقدر ضعیف بود که همه را پاره می‌کردم تلاش می‌کردم از نظر بیان به سطحِ آنهایی برسم که داستان‌هایشان را خوانده بودم، ولی همیشه طوری می‌شد که نمی‌توانستم آنچه را که می‌اندیشم و حس می‌کنم به روی کاغذ بیاورم. وقتی دیدم نمی‌توانم کار را به یک روال پیش ببرم به بازی با جمله‌ها و عبارتِ کوتاه روی آوردم. تحتِ تأثیر «سه‌زندگی»

استاین و صرفاً به خاطر عشق به کلمات، ساعت‌ها و روزهای بسیار، جمله‌هایی فاقد رابطه از درونم می‌جوشید... تلاش می‌کردم که تا بر کلمات فرمان برانم؛ آنها را محو کنم؛ با تازه کردنشان به آنها اهمیت بدهم؛ کاری کنم که کلمات، در مارپیچ بالارونده‌ی انگیزه‌ی عاطفی آب شوند - آنگونه که هر حلقه‌ی مارپیچ، بزرگتر از دیگری بشود؛ هریک به تغذیه و تقویت دیگری پردازد، و همه، سرانجام، به چنان اوجی عاطفی ختم شوند که خواننده در احساس دنیایی جدید غرقه شود. این تنها هدف زندگی من بود *».

* اراده به نویسندگی، گذشته از همه‌ی مسائل، نوعی تصفیه و تزکیه‌ی نفس است و پذیرش کف نفسی دائمی، و قیامی در مقابل نفسِ اماره.
- من، اراده می‌کنم، که توان نوشتنم را، هرگز به دولت‌ها و حکومت‌ها نفروشم.

- من، اراده می‌کنم، که هرگز قدرت قلمم را در اختیار صاحبان زر و زور قرار ندهم.

- من، اراده می‌کنم، که هرگز، در نوشته‌هایم، خود کامگان و زورمندان ضد مردم را نستایم.

- من، اراده می‌کنم، که هرگز، خواسته‌های این یا آن حزب چپ و راست را بر مصالح درازمدت مردم ترجیح ندهم.

(و البته‌ی همه‌ی اینها جداسازی از نوشتن به خاطر آرمان‌های والایی که برخی از حکومت‌ها و احزاب، ظاهراً یا واقعاً، از همان آرمان‌ها دفاع می‌کنند. همسو شدن اعتقادات، آرمان‌ها، خواسته‌ها و نگره‌های حکومت‌ها

* داستان «عطش آمریکایی» اثر ریچارد رایت؛ بخش دوم از زندگینامه‌ی اوست. نام بخش نخست زندگینامه ریچارد رایت، «پسرک سیاه» است - که یکی از نیرومندترین آثار این نویسنده شناخته شده.

یا احزاب با اعتقادات، آرمان‌ها و نظراتِ سیاسیِ نویسندگان، جُرمِ هیچ نویسنده‌یی نیست؛ سهل است که مایه‌ی غرور و سربلندی‌ست. این را شه‌روشنفکران باید به‌درستی دریابند؛ همچنان که نویسندگان و هنرمندانِ نوخاسته *.)

و سرانجام:

اراده‌ی به‌نویسندگی، چارِ تکبیرزدن است بر هر آنچه که هست با اَمَلِ هر آنچه که بایستی باشد. نمونه‌ی ناب این اراده به ترک را ما در داستان‌نویسانِ بزرگِ عارفِ خود می‌بینیم، و هم در گروهی از دین‌گرایانِ نامدارِ میهنِ مقدّس‌مان: ناصر خسرو، عطار، شهاب‌الدین سهروردی، مولوی، و جامی.

•

* در فصل‌های بعد، باز به این مسأله پرداخته‌ایم.

احساس و عاطفه ی خاص

اگر از تُرکستان تا به درِ شام
کسی را خاری در انگشت شود، آن
از آنِ من است، و همچنین از تُرک تا
شام کسی را قدم در سنگ آید، زیانِ
آن مراست، و اگر اندوهی در

دلی ست، آن دل از آن من است.
از سخنان شیخ ابوالحسن
خرقانی

*

به هر راهی که رفتم قومی دیدم.
گفتم: خداوندا! مرا به راهی بر
که من و تو باشیم، و خلق در آن راه
نباشد!

راه اندوه در پیش من نهاد و
گفت: اندوه، باری گران است. خلق
نتواند کشید.*

از سخنان شیخ ابوالحسن
خرقانی

*

ابو یزید بسطامی گفت: چون
اندوه به دل آید غنیمت دارید، که
مردمان به برکتِ اندوه به جایی
رسند.*

* کتاب «احوال و اقوال شیخ ابوالحسن خرقانی» به اهتمام مجتبی مینوی.

گفتم: الهی! اگر قصه‌ی
اندوهگینان بر تو بخوانم، آسمان و
زمین خون گریند.*

•

• برداشت و تعریف ما از دو واژه‌ی «احساس» و «عاطفه» در
گستره‌ی هنر و ادبیات، بیش و کم متفاوت است با آنچه که در
روان‌شناسی - به معنای علم رفتار - باب است - در عین حال که تعاریف
متداول در روان‌شناسی نیز در هنر (و ادبیات به عنوان شاخه‌ی از هنر)،
بی‌مصرف و بی‌خاصیت و یا چندان دور از ذهن نیستند.
احساس، واکنش بلافاصله و بدون تجزیه و تحلیل است در
برابرِ عوامل گُنشی.

یا
متأثر شدنِ خود به خودی بر اثرِ عملِ عواملِ تأثیرگذار.
عاطفه، حفظ و ابقا و عمیق کردنِ احساس است به‌مددِ
تمرکز یافتن بر سرِ آن احساس.
عاطفه، واکنش است، به اضافه‌ی تواناییِ تجزیه و تحلیل
احساسی پدید آمده.

پدیده‌ی یا عاملی، تأثیر می‌گذارد و ایجاد عکس‌العمل می‌کند.
احساس، همین عکس‌العملِ طبیعی و جسمانی‌ست در مقابل
پدیده‌ی اثرگذار.
یعنی:

* کتاب «احوال و اقوال شیخ ابوالحسن خرقانی» به اهتمام مجتبی مینوی.

احساس، واکنش قبل از تفکر و تحلیل است، و عاطفه، واکنش بعد از تفکر و تحلیل.

و یا:

عاطفه، واکنشی است که ضمن ادامه یافتن، مورد تحلیل و موضوع تفکر واقع می شود.

اما، بحث ما در اینجا، عمدتاً بر سر نوع تفکر و تحلیلی است که منجر به پیدایی عاطفه می شود. تفکری که در عاطفه به کار می رود، تفکری عقلی، منطقی، ریاضی و حسابگرانه نیست؛ بلکه، باز هم، تفکری احساسی است؛ تفکری است که از منابع غیر عقلانی و غیر استدلالی سرچشمه می گیرد — گرچه خود نهایتاً اقدام به استدلال هم می کند و می کوشد که به نوعی، مدلل و قابل دفاع باشد.

گفته ایم: قدما، عضوی مفروض به نام « دل » یا « قلب » را مرکز عملیات عاطفی دانسته اند، و « مغز » را مرکز عملیات عقلی و منطقی. اجازه بدهید که ما همچنان — و موقتاً — آن عضو مفروض و مجهول — یعنی دل یا قلب — را پیش رو داشته باشیم و به کمک آن، مشکلات بحث خود را از پیش پای ذهن برداریم. اصل، ادراک متقابل است؛ و مخاطبان من، مسلماً متوجه هستند که مقصود ما از « قلب » همان عضوی نیست که « همچون تلمبه‌یی، خون را به همه‌ی قسمت‌های بدن می‌رساند » بلکه آن بخشی یا ساختاری از ذهن و مغز است که عملیات « احساسی — عاطفی » را شکل می‌دهد.

به این ترتیب، ما دو نوع تفکر خواهیم داشت: تفکر قلبی و تفکر مغزی: اندیشیدن با دل، اندیشیدن با مغز. و نتیجه‌ی این دو نوع اندیشیدن، یکی نیست — گرچه در موارد متعدد دیده‌ایم که این دو نوع، کاملاً، همسو می‌شوند. عقل، حکم عاطفه را می‌پذیرد، و بالعکس.

حال، باز می‌گردیم به بحث تعاریف، و می‌کوشیم که با افزودن بر

توضیحاتمان درباره‌ی «احساس» و «عاطفه»، تا حدّ مقدور به وحدت نظر دست یابیم.

* «احساس» و «عاطفه»، از ریشه، یک چیزند — با در نظر داشتن این مسأله که «احساس»، پاسخی ست آنی، گذرا، و کوتاه‌مدت به یک عامل تأثیرگذار، و «عاطفه» پاسخی ست ماندگار.

و یا:

احساس نسبت به هر مسأله، کم دوام است (مگر آنکه نفس مسأله، پیایی، تکرار شود)، عاطفه، پُردوام.

(فعلاً، طولِ زمانِ مطرح نیست، نسبت مطرح است.)

به بیان دیگر:

«احساس»، در غیبتِ عامل ایجادکننده‌ی احساس یا در غیبتِ عوارضِ گُنش، از میان می‌رود؛ اما «عاطفه» در غیبتِ احساس باقی می‌ماند.

* «احساس» تأثیرپذیریِ بدوینِ شکل است، عاطفه، تأثیرپذیریِ شکل گرفته، استحکام یافته و قوام آمده.

* عاطفه، با روح یا روانِ سروکار دارد؛ روح یا روان، موقتاً، به هر معنایی که مخاطب در ذهن دارد، اما احساس، به جسمِ مربوط است و عکس‌العمل‌هایی که طبیعتاً به سلسله اعصاب مربوط می‌شود.

(روح، حتی اگر اوج تبدیل و تغییر ماده هم باشد، باز چیزی ست به کلی متفاوت از ماده و جسم مادی. حال که در فیزیک نو، سخن از آن می‌رود که کوچکترین واحد ماده، چیزی ست غیرمادی، و از ترکیبِ ناماده‌هاست که ماده بوجود می‌آید، این امر، بحث در باب روح و جسم را باز هم دشوارتر می‌کند. بنابراین می‌کوشیم که در اینجا مطلقاً وارد گفت‌وگوهای ماده‌گرایان و روح‌گرایان نشویم.)

* اینک می‌کوشیم که با توسل به مثل‌ها و نمونه‌هایی، طرح را

سوزن و درد

ساده‌ترین مثلی که ما، سال‌هاست می‌زنیم، و با کمک آن می‌کوشیم مسأله را تا حدی حلّ و فصل کنیم، مثلی «سوزن و درد» است:

آقای «ص»، «به ناگهان، درد و سوزشی در پای راست خود - در قسمتی از ران - احساس می‌کند. سوزنی در پای او فرو رفته است.

تا اینجا، به وضوح، عملی اتفاق افتاده است: سوزنی در بدنی فرو رفته و عکس‌العملی ایجاد کرده است. این عکس‌العمل یا احساس درد، و عضلات را جمع کردن و تغییری در خطوطِ چهره ایجاد کردن... همان است که ما، در این بحث، آن را احساس می‌نامیم. این احساس، علیرغمِ عوارضِ عینیِ مختصری که دارد، صرفاً جسمانی است، خام است، هنوز هیچ نوع تفکر و تحلیلی را با خود ندارد و نیاورده است، و در مجموع: احساسِ خالص است.

حال به اشکالِ مختلفِ عاطفی شدنِ این احساس نگاه می‌کنیم:

شکلِ اوّل:

الف - سوزن، کفِ اتاقِ نشیمنِ خانه‌ی آقای «ص» افتاده بوده.

آقای «ص»، بیخیال، نشسته است، و سوزن در رانِ او فرو رفته.

آقای «ص»، سوزن را با سرعتِ بیرون می‌کشد، بساطِ خیاطیِ همسرِ خود را کفِ اتاق، ولو شده می‌بیند، به یاد می‌آورد که تا به حال، چندین بار به همسرِ خود یادآوری کرده است که به خاطر سلامتِ بچه‌ها در کارِ با سوزن احتیاط کند، و بسیاری مسائلِ دیگر را به یاد می‌آورد - برق آسا - و از پی این مجموعه یادها و نتیجه‌گیری از یادها فریاد می‌کشد: وای! وای! سوختم! سوختم! زن! آخر چند بار گفته‌ام که این سوزنِ بی‌صاحب مانده را همین‌طور کفِ اتاق نینداز؟ چندبار... تو عاقبت این

بیچه‌ها را به کشتن می‌دهی...
وَالْآخِرُ.

(در این نمونه، با تبدیلی احساس درد به خشم فورانی روبرو هستیم. احساس درد، پس از تفکر و تحلیل شرایط و امکانات، و اتصال آن به پس‌زمینه و پیش‌زمینه‌ی درد، به خشم فورانی که جنبه‌ی عاطفی دارد تبدیل می‌شود. این خشم، چندان هم که برخی از وکلای مدافع در محاکمات جنایی به آن تکیه می‌کنند، ناگهانی، بدون مقدمه، بدون ارتباط با پس‌زمینه و پیش‌زمینه و به دور از تحلیل نیست؛ منتهی نوع تبدیلی «احساس درد» به «عاطفه‌ی خشم» یا هر نوع حرکت عاطفی دیگر، کاملاً به وضعیتی فرهنگی و ظرفیت‌های شخصی که از احساس به عاطفه حرکت کرده بستگی دارد. خشم آقای «ص» گرچه فورانی است اما از گذشته‌ها و گذشته‌های دور می‌آید و به آینده می‌رود. این خشم، از جنس خود درد نیست تا مستقل از عوامل دیگر باشد. این خشم (یا اقدام عاطفی) بر کلی روابط آقای «ص» با همسرش تأثیر می‌گذارد، همانگونه که از این کل، تأثیرپذیرفته است. اما درد، به‌زودی از میان می‌رود. چه بسا زمانی که آقای «ص» مشغول فریاد کشیدن و نالیدن از درد و سوز است، دیگر محلی دقیق فرورفتن سوزن را هم نتواند نشان بدهد.)

ب - اگر حادثه‌ی سوزن، در همین خانه و به‌همین صورت که توضیح دادیم اتفاق بیفتد، یعنی سوزن در همان نقطه فرو برود و همان مقدار درد ایجاد کند، اما شرایط آقای «ص» شرایط دیگری باشد، عاطفه هم به شکل دیگری بروز می‌کند. مثلاً فرض کنیم یک ماه - و فقط یک ماه - از دواج عاشقانه‌ی آقای «ص» با همسرش گذشته باشد. در این حال، مجموعه‌ی تحلیل‌ها و تفکرات احساسی، آقای «ص» را به همان مدار عاطفی قبلی نمی‌اندازد تا همان جمله‌ها را بر زبان بیاورد.

آقای «ص» - احتمالاً - سوزن را دردمندانه بیرون می‌کشد، با

لیبختدی که در آن تحمّلی مردانه حس می‌شود به سراغ بانوی جوان خود می‌رود، سوزن را خندان، با چاشنی سرزنش، به همسر خود نشان می‌دهد و می‌گوید: عزیزم! ازت خواهش می‌کنم قدری احتیاط کن! پای من، مسأله‌ی نیست؛ یک وقت، خدای نکرده، به پای خودت می‌رود، عزیزم! (یا سخنانی نظیر این.)

الباقی قضایا، کم و بیش، قابل حدس زدن است.

(در این صورت، ما با خشمِ مهار شده و مهرمندانه روبرو هستیم، که این شکل دیگری از عاطفه است و محصولِ پس‌زمینه و نوعی تحلیل و تفکرِ قلبیِ آقای «ص».)

پ - حال فرض کنیم که آقای «ص» یک نویسنده باشد؛ نویسنده‌ی فرهیخته، با عاطفه‌ی پرورده و کاملاً صمیمی. ما نمی‌توانیم حدس بزنیم که او این واقعه را چگونه با همسرش در میان خواهد گذاشت (و شخصیت همسر هم در این میان، اهمیت فراوان دارد) اما می‌دانیم که به احتمال زیاد، بعدها از این واقعه در ادبیات خود استفاده خواهد کرد - شاید به صورت یک جمله (مرد، جمله‌ی آخرش را گفت، و جمله‌ی آخرش دردی داشت همچون دردِ فرورفتن یک سوزنِ شکسته در کف پای برهنه...) یا یک قصه، و حتی یک داستان بلند. به هر حال، برای نویسنده نیز احساسِ خام به عاطفه تبدیل می‌شود، اما به علتِ عمقِ عاطفی و فرهیختگیِ او، تبدیل احساس به عاطفه، صورتی دیگر - و چه بسا زیباتر - می‌یابد.

شکل دوم:

در این شکل، اُتَلُو، به فرض، جای آقای «ص» را می‌گیرد، و دزدِ مونا، جای همسر آقای «ص» را؛ و دزدِ مونا خواسته است که قدرتِ تحمّلِ عاشقِ بزرگ خود - اُتَلُو - را بیازماید. دزدِ مونا، با سوزنی به اُتَلُو که سرگرم مطالعه‌ی نقشه‌های جنگی است

نزدیک می‌شود و بسیار آرام سوزن را در گرده‌ی بازوی ستبر و عضلانی
اتلو فرو می‌کند و به شیرینی و شیطنت، لبخند می‌زند. او خوب می‌داند که تا
چه حد عزیز است و حق عاشق آزاری دارد.

اتلو، آنچنان وضعیتی عاطفی خود را نسبت به محبوب خویش
می‌شناسد که حتی عکس‌العمل جسمانی هم بروز نمی‌دهد.

مقدار درد حاصل از فرورفتن سوزن، کاملاً برابر با مقدار درد
نمونه‌های مختلف در شکل اول است. نوع درد هم همان است. اما اتلو،
تحت شرایطی نیست که بخواهد عکس‌العمل منفی یا حاکی از ضعف نشان
بدهد. در واقع، این درد، پس از تحلیل، شیرین و لذت‌بخش هم تلقی شده
است. یعنی شکل عاطفی آن متضاد با شکل احساسی آن است. هنوز، پای
یاگوی پست فطرت به میان نیامده است، و اتلو، یکی از عاشق‌ترین عاشقان
جهان است، و بر این نکته نیز وقوف دارد. پس حق دارد بگوید که «زهر از
قبل تو نوشداروست» به همین دلیل هم، نرم، سر به جانب محبوب نازنین
خویش می‌گرداند، شیفته نگاهش می‌کند، و سنگین و با وقار می‌گوید: آه
دزدمونا! آیا سردار مغربی‌ات را با نیش سوزنی می‌آزمایی؟ آیا عاشقی را
می‌شناسی که از زخم خنجر محبوب خود بهراسد، که اینک مرا به زخم
سوزنی مهمان می‌کنی؟ دزدمونای من! به تو رخصت می‌دهم که تمامی
خنجرهای بُرانِ جهان را از حجابِ ناچیزِ تنِ من بگذرانی و به اعماقِ قلبم
برسانی. خواهی دید که آن قلبِ مجروحِ دردمند، باز هم، خاموش و
برده‌وار، تنها به‌خاطر تو خواهد تپید و به‌خاطر تو جمیع مشقاتِ جهان را
به‌جان خواهد خرید...

(در این شکل، احساس درد، که بنا به فرض قطعی مسأله، دقیقاً به
اندازه‌ی شکل نخستین است، تبدیل به وقاری عاشقانه و حالتی تغزلی
می‌شود. عاطفه‌ی عاشقِ نامدار تازه به‌وصلِ محبوب رسیده، همان دردی را
که در نمونه‌ی اول به فریاد و خشمی عاطفی تبدیل شد، پس از گذراندن از

چندین صافی حسّاس، به شیرین‌ترین و شاعرانه‌ترین واژه‌هایی که در اختیار دارد تبدیل می‌کند.

درد، همان درد است؛ اما عاطفه‌ی صاحب درد، و شرایط موجود، و پیش‌زمینه و پس‌زمینه، همان نیست.

درد، به نوعی لذتِ عاطفی تبدیل می‌شود.

خاطره‌ی این درد نیز خاطره‌ی شیرینی خواهد بود.

شکل سوم:

در این شکل، آقای «ص»، یک دانشجوی مبارز سیاسی ست در نظامی استبدادی همچون نظام پهلوی. دانشجوی، دستگیر شده و زیر شکنجه است. نوع شکنجه، فروکردن سوزن است، به تکرار، در تن آقای «ص» به قصدِ واداشتِ او به اقرار.

سوزن، همان سوزنِ نمونه‌های قبلی؛ مقدار درد دقیقاً همان مقدار دردهای قبلی. پس، احساس، همان احساس؛ اما آیا عاطفه‌ی حاصل از احساس درد هم همان؟

در اینجا، درد، عمیقاً و شدیداً ایجاد نفرتِ عاطفی می‌کند؛ نفرتی خوفناک، سرشار از تلخی و تأسف، سرشار از میل به تلافی، و نه فقط نفرت از زنده‌ی سوزن، بل نفرت از کسانی که شاید کمترین اطلاعی از سوزن خوردن این دانشجوی نداشته باشند: نفرت از شاه، از ملکه، از فرزندان شاه، از سرمایه‌داران حامی شاه، از آمریکاییان مقیم ایران. آقای «ص» که تا به حال، در نمونه‌های مختلف، از پی احساس درد چیزی می‌گفت و احساس را به «عاطفه‌ی زبانی» می‌رساند، حال، مطلقاً خاموش است، و تصمیم دارد تا لحظه‌ی مرگ نیز خاموش باشد.

شکل چهارم:

در این شکل، آقای «ص»، درد را به همان ترتیب و شدت اشکال قبلی احساس می‌کند؛ اما این احساس، در حرکت خود برای تبدیل به

عاطفه، بسیار دلچسب می‌شود، و عاطفه‌ی «ص» در جهتِ سپاسگزاریِ عمیق از فروکننده‌ی سوزن و ایجادکننده‌ی دردِ شکل می‌گیرد؛ زیرا آقای «ص» به ناگهان به دردِ حادّ کلیه دچار شده و از شدّتِ درد در آستانه‌ی انفجار است و حتّیّ میل به خودکشی در او بیدار شده، تمام امیدش را به تزریقِ یک آمپولِ مسکنِ بسیار قوی بسته است. بنابراین، آمپول که تزریق می‌شود، دردِ حاصل از آن، با توجّه به جمیعِ اطلاعاتِ موجود، آقای «ص» را بر آن می‌دارد که حتّیّ دستِ تزریق‌کننده را هم خالصانه ببوسد. او در لابلای ناله‌ها و فریادها می‌گوید: قربان دستت بروم آقا... فدای تو بشوم... پایت را می‌بوسم...

این روندِ تبدیل، نه فقط حذفِ درد، بلکه ایجادِ سپاسگزاری و محبّت هم می‌کند.



ما، در مثَلِ «سوزن و درد» آشکارا می‌بینیم که دردی واحد (یا احساسی واحد)، چگونه زمانی که به تجزیه و تحلیل، شناخت، تفکّر قلبی، و نیز تجربه‌ها و اطلاعاتِ صاحبِ احساس سپرده می‌شود تا به عاطفه تبدیل شود، به اشکالِ مختلفِ عاطفی بروز می‌کند.

یک احساس، می‌تواند اصلاً به عاطفه تبدیل نشود و یا به مرحله‌ی عاطفی نرسد. اگر آدمیزاد، مانند سایر حیوانات، فقط حس داشته باشد، و نه قدرتِ تفکّر و تحلیل و شناخت، و نه اطلاعاتِ وسیع، و نه تجربه‌ی کافی، همیشه در مقابلِ این سوزن، یک نوعِ واحدِ عکس‌العمل بروز می‌دهد: فریادی می‌کشد یا جیغی، دُشنامی می‌دهد، لگدی می‌پراند، و یا احتمالاً چیزی را می‌شکند. به نوبتِ وسعتِ شناخت و پروردگیِ قدرتِ تفکّر و تربیت‌یافتگیِ عاطفه است که اشکالِ مختلف و ژرفِ عکس‌العمل‌های

عاطفی بروز می کند.

مسأله‌ی ما این است که اولاً، نویسنده می‌تواند و ناگزیر است احساسِ خود را تربیت کند و گسترش بدهد — به گونه‌یی که هیچ چیز از مقابل دستگاه حواس و ساختمانِ احساسیِ او عبور نکند که منجر به ایجاد احساسی نشود.

ثانیاً، نویسنده می‌تواند و ناگزیر است توانِ عاطفیِ خود را توسعه دهد و عاطفه‌ی خود را هر چه بیشتر عمیق کند تا هر مسأله‌یی که — به تعبیر و تفسیرِ ما — از احساس به عاطفه‌ی او می‌رسد، شکل ویژه، یگانه، و مؤثر خود را بیابد و قابلیتِ تبدیل به کلمه و جمله را پیدا کند.

* برای تربیتِ احساس، ما حواس را در اختیار داریم، و روشِ تمرکز را، دقت را، حضور ذهن را، کنجکاوی را...

و برای تربیتِ عاطفه، تفکراتِ قلبی را، شناخت را، دانش را، آرمان و هدف را، آثار ادبی و هنری را، و کُل آن چیزی را که «فرهنگ» می‌نامیم، و نیز تجربه را.

* ایجاد رابطه‌یی صحیح، دقیق، و سودمند با دردها و نیازها و آرزوهای جامعه‌ی انسانی — از این کشور تا آن کشور، از این سوی جهان تا آن سو — و طبیعتاً ایجاد رابطه‌ی صحیح، دقیق و سودمند با مردمی که متعلق به میهن نویسنده هستند، تنها به‌مددِ عاطفه‌یی پرورش یافته و بسیار کارآمد، مقدور است.

* باز می‌گردیم به «سوزن و درد» و می‌انگاریم که این سوزن، به پای خود «ص» نرفته باشد، بلکه به پای «بچه‌ی همسایه»ی «ص» رفته باشد و آقای «ص» هم بلافاصله با خبر شده باشد. مقدار مشارکتِ عاطفی «ص» با بچه‌ی دردمند در معرضِ خطر، کاملاً بستگی دارد به مقدار پروردگی و رشدِ عاطفیِ او.

باز، تصوّر کنیم که این سوزن، سوزن نباشد، بلکه گلوله‌یی باشد نه در

پا، که در مغز یا قلب یک مبارزِ آزادیخواه در آفریقا، فلسطین اشغالی، ایرلند یا آمریکای جنوبی. باز هم مقدارِ همدردی و مشارکتِ عاطفی. «ص»، بستگی بیشتری پیدا می‌کند با مقدارِ پروردگی و رشدِ عاطفی او.

و این حرکتِ سرانجام ما را به جایی می‌رساند که با بررسیِ آثارِ جملگیِ داستان‌نویسان جهان بگوییم: فقط نویسندگان هستند که اولاً نسبت به دردها و مصائب و مشکلاتِ تمامیِ مردمِ سراسر زمین، حسّاسند. ثانیاً این احساس را به عاطفه‌یی ظریف، ژرف، و بلورین تبدیل می‌کنند. ثالثاً این عاطفه‌ی ظریف و ژرف و بلورین شده را — به‌مدد نوشته‌های زیبا و تعالی‌دهنده‌ی خود — قابل انتقال، اثرگذار و ماندگار می‌کنند.

آیا لازم است نتیجه‌گیری کنیم که اگر انسانی که دوستدار نویسندگی‌ست، از نظر عاطفی، کاملاً غنی و رسیده نشود و نتواند دریافت‌کننده‌ی صادقی بسیاری از دردهای بشری و انتقال‌دهنده‌ی قدرتمندِ این دردها (و البته شادی‌ها، پیروزی‌ها، خوشی‌ها، امیدها و آرزوها) باشد، خودبه‌خود، چنین شخصی قادر نخواهد بود نویسنده‌یی شود قدرتمند و نافذ، با آثاری ناب و ماندگار؟

* گفتیم: «برخوردِ احساسی، برخوردی گذرا و کم‌دوام است، و برخوردِ عاطفی، ماندگار و مقاوم» و با نمونه‌یی همراه می‌کنیم: نویسنده‌یی می‌میرد، و ما، ناگهان، خبر مرگ او را دریافت می‌کنیم: اشکی، تأسفی، تسلیتی، و تمام. این برخوردی‌ست یکسره احساسی.

اما برخوردیِ عاطفی با همین مسأله، چه بسا نتایجی «تمامِ عمری» داشته باشد و بر نوع تلقی ما از حیات و بر نوع روابط ما با جامعه تأثیر بگذارد، و بر فلسفه‌ی ما، بر اعتقادات سیاسی ما، و عملکردهای ما. و این هنوز تأثیر عقلی نیست. تأثیر عقلی مربوط به زمانی‌ست که ما روند مسأله را، و نتایج آن را، به‌طور علمی، منطقی، و مادی — به کمک قوانین کم و بیش قطعی شده و همیشگی — مورد مطالعه و محاسبه قرار بدهیم، بدون نفوذ

و دخالتِ احساس و عاطفه.

ما، در بُعدِ عاطفی، «احساس» حاصل از مرگ نویسنده را «به تفکرِ قلبی می‌نشینیم» و به این نتیجه می‌رسیم که خوب است بار دیگر آثاری از او را بخوانیم و در باب عقاید، نظرات و تصویرهایش اندیشه کنیم. با مطالعه‌ی برخی از آثار او متوجه عمقِ نظراتِ آزادیخواهانه و انسانیِ نویسنده می‌شویم و می‌اندیشیم که اگر حکومت، حکومتی مردمی بود و در اندیشه‌ی فرهنگ ملی و عدالت اجتماعی، می‌توانست نویسنده را از چنگ مرگ بیرون بکشد و چه بسا سالیان سال به او امکانِ نوشتن بدهد. نفرتِ عاطفیِ ماندگار از حکومت، یکی از نتایج این نوع اندیشیدن است، انتخابِ مشیِ سیاسی خاص نیز یکی دیگر.

اما چه کسی در باب این مرگ، عقلانی و علمی می‌اندیشد؟ پزشکِ معالجِ نویسنده: داروهای ضِدِ چرک، به علتِ تداوم در مصرف، هم تأثیر خود را از دست داده بود و هم عوارضی را به دنبال آورده بود. خودِ این عوارض، یکی از مهم‌ترین علت‌های مرگ بیمارِ نامبرده بوده است. ضِدِ دردها هم به همین گونه عمل کرده است. بیمار، ظرفیتِ تحملِ این همه داروی ضِدِ درد را نداشته است... دستمزدِ پزشکِ معالج بابت هر روز دو ملاقات، و یک ملاقاتِ اضافی با بیمارِ نامبرده در فوق... تخفیف ویژه برای این بیمار، که گویا از وضعیتِ مالیِ مناسبی برخوردار نبوده... ریال. امضاء: دکتر...

نگرشِ عقلانیِ خالص (به فرض که وجود داشته باشد)، نگرشی ست جامد، خشک، سرد، بی‌روح و مادی؛ اما شاید در مواردی سودمند. البته «شاید». انسان هنوز نمی‌داند که علمِ عقلی و عقلی به دور از عاطفه‌ی تربیت شده تا چه حد او را سیه‌بخت کرده یا در سیه‌بختی او سهم داشته. این که کسانی ساده‌دلانه و کسانی با سوهنیت و به قصد سوءاستفاده می‌گویند: «علم، بی‌طرف است» و منظورشان هم از علم، علمِ خالصِ عقلی

و محاسباتی است، صرفاً به این دلیل است که علم به ظاهر عقلی، عاری از عاطفه‌ی انسانی است، و چون عاری از عاطفه‌ی انسانی است خود به خود طرفدار هیچ‌یک از گروه‌های متخاصم در جهان نیز نیست؛ اما به اعتقاد ما — که بارها هم آن را بیان و تشریح کرده‌ایم — علم، هرگز نتوانسته بی‌طرف باشد؛ چرا که نهایتاً مورد استفاده‌ی اقشار، طبقات و جناح‌هایی قرار گرفته که دارای عواطف منفی، ضد بشری، سرمایه‌پرستانه و زورپرستانه هستند.

اوپنهاইمر می‌گوید: این تقصیر فیزیکدان‌ها نیست که در این زمانه، افکار درخشان، همیشه به صورت بمب در می‌آیند. تا وقتی قضیه از این قرار است، انسان همیشه می‌تواند نسبت به یک امر، اشتیاق علمی داشته باشد، و در عین حال به عنوان یک انسان از آن وحشت هم داشته باشد.*

و باز، اوپنهاইمر، در پایان بازجویی خود می‌گوید: ما که نتایج تحقیقات خودمان را بدون توجه به نتایج کار در اختیار نظامیان گذاشته‌ایم، آیا به روح علم خیانت نکرده‌ایم؟ ما امروز در دنیایی زندگی می‌کنیم که مردم به کشفیات دانشمندان با وحشت نگاه می‌کنند... ما همان کار نظامی‌ها را کرده‌ایم، و من تا مغز استخوانم احساس می‌کنم که این کار، خطا بوده است. ما عمل شیطان را انجام داده‌ایم...**.

آری، در عصر ما، علمی که متکی به نگرشی ست عقلی، باطناً و واقعاً، در خدمت خود کامگان است و علیه منافع مستضعفان؛ همچنان که ادبیات — بالاخص ادبیات داستانی — که عمدتاً متکی ست به نگرشی عاطفی

* نمایشنامه‌ی «قضیه‌ی رابرت اوپنهاইمر»، مستند، بر اساس پرونده، نوشته‌ی هاینر کیپه‌ارت، ترجمه‌ی نجف دریابندری

** همان کتاب «قضیه‌ی اوپنهاইمر»؛ و به اطلاع کسانی که ممکن است ندانند می‌رسانیم که دکتر رابرت اوپنهاইمر سازنده‌ی همان بمب اتمی مشهوری است که روی هیروشیما انداختند.

و تفکری قلبی، یکسره در خدمت دردمندان، استعمارشدگان، آزادی از کف دادگان و استقلال طلبان است.

آندره مالرو، در امید، و از زبان یکی از شخصیت‌های مثبت خود می‌گوید: «عصر فطرت، دوباره آغاز می‌شود. عقل باید بر پایه‌های دیگری، از نو بنا شود» و این، بی‌شک درست است که عقل باید بر پایه‌های دیگری بنا شود؛ اما من گمان می‌کنم که منظور مالرو از «عصر فطرت»، همان عصر «عاطفه‌ی بلورین» باشد و عصر تسلطِ نگرش‌های هنرمندانه؛ زیرا هم او می‌گوید: عقل، آسیب‌پذیرتر از زیباییست؛ زیرا عقل، هنر ناب نیست.*

این امر، خود یکی از محکم‌ترین دلائل ماست در جهت اثبات این مسأله که نویسنده موظف است به پرورش احساس و عاطفه‌ی خود قیام کند و اندیشه‌ی قلبی را بر اندیشه‌ی عقلی مسلط گرداند و عقل را در خدمت هنر ناب در آورد.

*نویسنده، بدون تردید، به عقل و تفکر عقلی نیز امکان رشد و بروز می‌دهد، و بسیاری از مسائل را از زاویه‌ی عقلی و غیرعاطفی بررسی و تحلیل می‌کند؛ اما این عمل، مطلقاً منجر به آن نمی‌شود که حقایق عقل و چرتکه را در مقابل احساس و عاطفه‌ی پرورده بپذیرد — مگر آنکه عقل، پیشاپیش، حقایق عاطفه‌ی قوام آمده‌ی تحلیل‌پذیر را پذیرفته باشد و کوشیده باشد که بر اساس آن به شکل‌بندی‌های خود اقدام کرده باشد (یعنی همان که مالرو می‌گوید: عقل بر پایه‌های دیگر).

فراموش نکنیم که هنر، نوعی از علم است، و اثر هنری نوعی محصول علمیست و ابزار توسعه‌بخشیدن به شناخت. نگرش هنری، نوعی نگرش

* داستان بلند «امید» اثر آندره مالرو، ترجمه‌ی رضا سیدحسینی.

علمی ست که می کوشد قوانین و قواعد و شاکله های * خود را بر پایهی مبارزه با شوربختی انسان بگذارد. بنابراین، هنر — و طبیعتاً ادبیات داستانی — نیز اصول و قوانین پایدار — و در عین حال پویای — خود را دارد؛ لیکن این علم، همان علمی نیست که منجر به تولید انبوهی از داروهای انسان کش، بمب های شیمیایی، سلاح های هسته یی، فاضلاب های کارخانه یی، موشک های هدایت شونده به سوی هواپیماهای مسافربری، ماشین های دودزای از میان برنده ی امکان تنفس، بناهای عظیم بر هم زنده ی تعادل حیاتی و بسیاری پدیده های مرگ زا و دانش ساخت دیگر شود که عمده ی ملت های جهان را رنج دیده، گرسنه، وابسته، استعمارزده و بیمار نگه می دارد و الباقی را نیز آرام آرام و جادو گرانه به همان سو می راند.

آیا یک داستان، فقط یک داستان خوانده ییم که سهمی در ایجاد سیه بختی و دردمندی انسان کنونی داشته باشد؟ آیا یک داستان خوانده ییم که همچون بمب های شیمیایی، کودکان شیرخواره را به مرگی فجیع محکوم کرده باشد؟ آیا یک داستان خوانده ییم که علیه مصالح ستمدیدگان وارد میدان شده باشد و دسته دسته، پیرزنان و پیرمردان و بچه ها را به هیروشیمای هنر کشانده باشد و در آنجا له و لورده کرده باشد؟ آیا یک داستان، فقط یک داستان خوانده ییم که انسان را به جانب بربریت، توخش، نظامی گری، سرمایه پرستی، ثروت اندوزی، استثمار، خیانت، جاسوسی، دزدی، فحشاء، رشوه خواری، بی ایمانی، وطن فروشی و بی اعتقادی به سعادت انسانی هدایت کرده باشد؟

عطف به حضور همین شواهد است که می گوئیم: نویسندگان راستین، جملگی، مسلح به سلاح عاطفه ی رشد یافته ی قوام آمده بوده اند، و هر کس بخواهد نویسنده یی بزرگ باشد چاره یی جز قوام آوردن و پروردن و

* «شاکله» برابر است با «فرمول» اجنبی.

آموخته کردن احساس و عاطفه‌ی خود ندارد.

احساس و عاطفه‌ی سلامتِ پُر قدرتِ پُر کار، اساسی‌ترین ابزارِ شناختِ هنرمندان است.

• عاطفه‌ی فعال، به ذهن نویسنده نیروی کار و قدرتِ آفرینش می‌بخشد.

جانوران نیز ضربه‌ها (و سوزن‌ها) را احساس می‌کنند؛ اما نسبت به کیفیتِ آنها و ویژگی‌های وارد آورنده‌ی آنها، و علتِ ضربه، و نتایج آن، عاطفه‌ی بروز نمی‌دهند.

عاطفه با داورِ توأم است؛ و هنرمند، برای داورِ عادلانه‌ی جهانِ خود و زمانِ خود می‌آید.

عاطفه‌ی کاهلی بی‌کاره هرگز به یک قضاوتِ عادلانه‌ی انسانی نمی‌انجامد.

داورِ متعالی را عاطفه‌ی تعالی‌یافته تدارک می‌بیند.

• عاطفه، خواهانِ واکنشِ سریع است؛ سریع، نه عجولانه و سرسری و ابلهانه. دلائلِ علمی، شبه‌علمی و حسابگرانه هرگز برای عاطفه کافی نیستند:

«حکیم، خیره‌سرانه گفت: آقای نخست‌وزیر! چرا گدایان، هنوز، تمامیِ معابر را پوشانده‌اند؟ و چرا گدایان به کمکِ کودکانِ ستم‌دیده‌یی که متعلق به ایشان نیستند و آنها را از یک سازمانِ خوفناک و قدرتمند، برای مدتی معین، اجاره کرده‌اند، احساساتِ مردم را تحریک می‌کنند؟

نخست‌وزیر، آرام و آگاه گفت: دلائلِ متعددی وجود دارد. باید همه‌ی جنبه‌های آن را بررسی کنید - به‌طور علمی و منطقی.

- آن دلائل، هرچه که باشد، دست‌پختِ استعمار است. آنچه که ما می‌خواهیم و سرسختانه می‌خواهیم این است که گدایانِ برهنه، چرک، زخمی و بیمار وجود نداشته باشند، همانگونه که ثروتمندانی که می‌توانند یک تنه تمام گدایان شهر را به کار بگمارند، وجود نداشته باشند. ما،

به خصوص، نمی‌خواهیم که به هیچ دلیلی، و به هیچ قیمتی، این گدایان، به کمک کودکِ نیمه‌جان شده به وسیله‌ی تریاک، اقدام به تَکدی کنند. آیا شما دوست دارید که بچه‌ی شما، بچه‌ی خود شما، یکی از این بچه‌های تریاک‌ی کنار خیابان‌ها باشد؟»

«احساس»، رُشدِ کَمی می‌یابد، عاطفه رُشد کیفی.

گفتیم که «نویسنده موظف است به پرورش احساس و عاطفه‌ی خود قیام کند» و حال اضافه می‌کنیم که در مسیر پرورش، احساس، همیشه، رشد کَمی می‌کند، عاطفه رُشد کیفی. ما زمانی که احساس را پرورش می‌دهیم به او می‌آموزیم که نسبت به تعدادِ بیشتری از عوامل و پدیده‌هایی که از مقابلش می‌گذرند، عکس‌العمل نشان بدهد.

با تربیتِ تدریجیِ احساس، عمقِ احساسِ انسانِ بیشتر نمی‌شود، بلکه احساس‌پذیریِ انسانِ بیشتر می‌شود. به تعبیرِ ما، احساسی که دارای عمق، و طبیعتاً دوام شود، عاطفه است.

مردمِ عادی، در مقابلِ بسیاری از مسائل و حوادث، کاملاً بدون احساسِ باقی می‌مانند؛ منجمله در مقابلِ تغییراتِ بسیار ظریفی که در تنِ طبیعت پیدا می‌شود؛ حال آنکه شاخک‌های احساسی (عاطفی) نویسنده، دائماً در کار است. به همه سو می‌گردد، به گذشته می‌رود، به حال می‌آید، و به آینده سفر می‌کند، و به همین دلیل هم در مقابلِ تغییرات — چه طبیعی باشد چه اجتماعی و چه سیاسی — فوق‌العاده هشیار است. نویسنده، به دلیلِ همین حساسیت‌هاست که طبیعت را، فقط تصویر نمی‌کند، بلکه تفسیر و تحلیل و تبدیل می‌کند و از آن به‌عنوان ابزاری در جهت بیدار کردن روح انسان‌ها و حسّاس و درد آشنا کردن قلب مخاطبان خود بهره می‌گیرد.

«همیشه از راه آثار هنریِ مُعینی نیست که می‌توان به پاک‌ترین

گوشه‌ی قلب انسان راه یافت؛ اما همیشه از راه آثار هنری ست. *

فیلسوفان و دانشمندان، قلب انسان را از یاد برده‌اند.

و انسان، تنها به‌مدد قلب است که می‌تواند انسان باشد و بماند.

* عاطفه پروردنی ست. هیچکس با عاطفه‌ی پرورده به‌دنیا نمی‌آید.

گفتیم و همچنان تأکید می‌کنیم. اراده‌ی به پرورش عاطفه و فراهم آوردن حدِّ اقلِ امکانات، ظریف و عمیق و خاص شدن عاطفه را به‌سرعت مقدور می‌سازد.

عاطفه را تربیت کردن همچون کوک کردن ساز است. اصل ساز است، و کوک را بلد بودن و صداها را شناختن. سازی که کوک نشود ساز نیست، جسد ساز است. اگر کسانی هستند که از نظر احساسی - عاطفی، در محیط‌های مناسب بار آمده‌اند و به همین دلیل از رشد عاطفی شایان توجهی برخوردارند، این امر به هیچ‌وجه اقدام به پرورش آگاهانه و ارادی احساس و عاطفه را نفی نمی‌کند. یکی، با امکانات کافی جهت رفتن به بهترین مدرسه‌ها به‌دنیا می‌آید؛ یکی در جوانی، هنگامی که کار می‌کند تا چرخ‌های زندگی را بچرخاند، در مدرسه‌های شبانه، داوطلبانه و به زحمت درس می‌خواند. این هر دو، درس می‌خوانند و می‌توانند به نتیجه هم برسند، یعنی از نظر فرهنگی، خود را پرورش دهند. مُنتهی، در نفر اول، از آنجا که اراده‌ی انتخاب وجود نداشته، محصول می‌تواند کرم گذاشته و فاسد و بی‌خاصیت باشد؛ اما در نفر دوم، اراده‌ی انتخاب، سدی ست در برابر فساد و گندیدگی.

نویسنده باید فن دیدن، شنیدن، بوییدن، لمس و حس کردن را به‌وسعت و حتی سحرانه فراگیرد. نویسندگانی مانند مارکز در «صدسال تنهایی»، ما را به علت تسلطی که بر این فن دارند، گاه، وحشت‌زده

* داستان امید، اثر آندره مالرو، ترجمه‌ی رضا سید حسینی.

می‌کنند، و گاه، به دلیل اینکه ظاهراً به غیرممکن دست یافته‌اند، ما را به شدت از نوشتن سرخورده می‌کنند. انسان به خود می‌گوید: «فقط یک‌بار ممکن است «صد سال تنهایی» یا چیزی مشابه آن — تا این حد سرشار از احساس و عاطفه‌ی تراش خورده‌ی مُرّصع — نوشته شود» حال آنکه نو و نوترها، در حجمی تصوّرناکردنی، همیشه در پیش است. آنچه خلق شده نسبت به آنچه خلق خواهد شد، ذره‌ی ناپیدایی‌ست. بارش امروز تمام شده؛ اما ابر، تا بی‌نهایت ابر است. خواهد آمد و خواهد بارید — بی‌حساب.

دوستانِ نو و زنده نوشتن، باید «خاص دیدن»، «خاص شنیدن» و به‌طور کلی خاص به کارگرفتنِ حواس را بیاموزد، و هرگز هم ترکِ آموختن و اعلامِ بس بودگی نکند. او باید مطمئن شود که هیچ شیء و حادثه‌یی را همچون همگان حس و منتقل نمی‌کند. حس او و برداشت او عمیق‌تر است، غنی‌تر است، رنگین‌تر است، و پُرتر.

(زمانی، طول خیابان شلوغی را در کنار داستان‌نویس شاعری پیمودم. هرگز، تا لحظه‌ی مرگ، از یاد نخواهم بُرد. هیچکس، مطمئناً هیچکس مغازه‌ها، اجناس و عابران، و حال و هوای خیابان را آنگونه که او می‌دید و توصیف می‌کرد — آن هم با آن سرعت — نمی‌دید و توصیف نمی‌کرد. برای من، که در آن زمان بسیار جوان بودم، حیرت‌انگیز و باورنکردنی بود. از خود می‌پرسیدم که چگونه این مرد، تا این حد خاص، نو، لطیف، استثنایی، ریزنقش و جذّاب با موضوع‌ها و مسائل برخورد می‌کند؟

او به من گفت: با تمرین مداوم می‌توان «برخوردهای خاص» را یاد گرفت. بنابراین، داشتنِ احساس و عاطفه‌ی خاص را می‌توان به «برخورد خاص با جهان» نیز تعبیر کرد.)

نویسنده نباید بگذارد که تصویرهای او فرسوده و مستعمل شوند. او، اگر به دلالی، درصد کتاب خود، صدبار توصیف پرواز پرندگان را می‌دهد، باید که حتی دو توصیف او به هم شباهت نداشته باشد، و دو

توصیف او به توصیفاتی که دیگران از پرواز پرندگان کرده‌اند، شباهت نداشته باشد.

نویسنده، نه از خود می‌دزدد نه از دیگران.

نویسنده، به این دلیل نیاز به سرقت تصاویر ندارد که عاطفه‌ی غنی شده‌ی او، همیشه، انبانی از تصویرهای نو و دست اول را با خود دارد.

داشتن عاطفه‌ی خاص و فورانی، طبیعتاً مُنجر به این می‌شود که نویسنده، نه تنها از نظر تصویرسازی، بلکه از جهت ساختِ شخصیت‌های داستانی، فضاهای زنده و مؤثر، ساختمان‌های متناسب با موضوع، و نیز سازه‌ها و ابزارهای ایجاد حوادث، گرفتار تکرار و محدودیت و تشابه نشود.

نویسنده، به دلیل تربیتِ ذهن و عاطفه‌ی خود، حتی افسانه‌ها و اسطوره‌های تثبیت شده را به گونه‌های دیگر می‌بیند و به گونه‌های دیگر به کار می‌گیرد. او، اوستا، تورات، انجیل‌ها و قرآن را می‌خواند و جرئت آن را می‌یابد که شخصیت‌ها و قهرمانان این نامه‌های آسمانی را از نو به کار گیرد، در موقعیت‌های تازه قرار بدهد و به حرکت‌های تازه وادار کند. نویسنده‌ی پُر قدرت، همچنین می‌تواند، با جسارت، و به دلیل نوع نگاه کردن و حس کردنش، از رستم، رستمی دیگر بسازد، از سهراب، سهرابی دیگر، از ضحاک، ضحاکِ دیگر.

همه چیز در دست‌های ذهن و روح یک نویسنده‌ی راستین، به صورت خمیرمایه‌یی در می‌آید که با آن می‌توان بسیار کارها کرد.

نویسنده (و به طور کلی، هنرمند) هرگز واقعیت‌های جاری را به همانگونه که هستند یا همانگونه که به نظر همگان می‌رسد دریافت نمی‌کند، بلکه واقعیت‌ها را نرم و تغییر شکل پذیر می‌یابد تا بتواند از آنها به عنوان سازه‌های مورد نیاز خود بهره برگیرد (و این همان است که ما، در هنر و ادبیات، «واقع گرایی» می‌نامیم. و به این ترتیب، به سهولت می‌توان دریافت که فراواقعی‌ترین آثار نیز، از یک زاویه، واقعی هستند، و هیچ

هنرمندی وجود ندارد که، به تعبیری، واقع‌گرا نباشد).

احساسِ بارورِ جک لندن را در «سپید دندان» و سایر داستان‌هایی که شخصیت‌های جانوری را در آنها به کار گرفته بررسی کنید تا معنای «احساس و عاطفه‌ی خاص و پرورش‌یافته» را به تمامی دریابید. چنان است که گویی تنها جک لندن از میان آن همه انسان که به قطب رفته بودند، گرگ‌ها را دیده است، سگ‌ها را دیده است، و به‌خصوص زندگی عاطفی و دردمندانه‌ی گرگ‌ها و سگ‌ها را با تمامی مغز و روح خود احساس کرده است و درد سگ‌ها و گرگ‌ها را همچون مظهر دردهای زحمت‌کشانِ بارکش و کارگران آواره‌ی ستم‌دیده یافته است. جک لندن با آن عاطفه‌ی خاص و نیرومندش، گهگاه به‌نظر می‌رسد که خود، گرگی بوده است یا سگی.

عاطفه‌ی شکوفای نویسنده، نویسنده را سوق می‌دهد به جانب یکی شدن با شخصیت‌هایی که خلق می‌کند، و این، یکی از بنیادی‌ترین عوامل در راه خلقِ آثارِ داستانی‌ست. تا نویسنده همچون داستایوسکی در «جنایت و مکافات» و «برادران کارامازوف» و تولستوی در «جنگ و صلح» و بالزاک در «بابا گوریو» و کامو در «بیگانه» و همینگوی در «مرد پیر و دریا» و اشتاین بک در «موش‌ها و آدم‌ها» و گلشیری در «شازده احتجاب» و مخملباف در «باغ بلور» و... با شخصیت‌های خود یکی نشود و در آنها تحلیل نرود، قادر نخواهد بود شخصیت‌هایی تا آن حد نافذ و ماندگار خلق کند.

* «احساساتی‌بودن» به‌معنای داشتنِ احساس و عاطفه‌ی پرورده‌ی خاص نیست. «احساساتی‌بودن» یعنی با تصویرها و پدیده‌ها، در سطح مُماس شدن و در مقابل آنها عکس‌العمل‌های آنی و هیجانی و گذرا داشتن؛ هیچ برخوردی را به اعماقِ نفرستادن و مقاوم‌نکردن و به کار سازندگی نگرفتن؛ اما در هر برخوردی، چهره‌ی بیرونی و روبنایی عاطفه — گریه،

خنده، خشم، نفرت — را سریعاً بروز دادن.

آدم‌های احساساتی (یا رقیق‌القلب)، خوب می‌توانند گریه کنند، و یا به آسانی غمگین شوند؛ و اشک‌هایشان از سطح به سطح می‌آید، و غمشان مانند حباب است.

اینگونه عکس‌العمل‌های سطحی کم‌دوام بی‌خاصیت، هیچ ارتباطی با کارِ نویسندگی ندارد. قلم‌زنانی که احساساتی و رقیق می‌نویسند، و داستان‌های اشک‌آورِ شبه‌عاشقانه یا شبه‌عاطفی، از احساساتی‌بودنِ نوجوانان و برخی افرادِ کم‌عمق و کم‌دانشِ روزگار خود سوءاستفاده می‌کنند.

* این درست است که عاطفه‌ی پرورده، نویسنده را به‌سوی غُلُو تصویری هدایت می‌کند؛ اما میان غُلُوِ جاافتاده‌ی هنری و غُلُوِ خام شبه‌هنری فاصله‌یی ست بسیار بعید، که هر انسان آشنا با ادبیات؛ این فاصله را به آسانی حس می‌کند و متقلبان‌بودنِ نوعِ بَدَلِ آن را تشخیص می‌دهد.

غُلُوِ خام، غُلُو‌ی ست که حضورش، مستقل از کُلِ اثر، کاملاً حس شود و «بیرون بزند»، جا نیفتد، حل نشود، ضروری نباشد، جزئی از یک کُلِ زیبا و متعالی نشود، متظاهرانه و خودنمایانه باقی بماند. چنین غُلُوِ نوشته را به‌حدی نفرت‌انگیز، مصنوع، مجعول و بی‌اعتبار می‌کند.

برخی از قلم‌زنان و نوخاستگان در نوشتن، دچار این تَوَهّم‌اند که غُلُوِ تصویری، همان «ایجادِ رابطه‌ی خاص با پدیده‌ها» است و به‌معنای باروریِ عاطفه‌ی شکفته، و به همین دلیل، به هر زور و فشاری که هست، توصیفات، تشبیهات، و تصویرهایی یکپارچه غُلُوِ خام و مصنوع می‌سازند؛ حال آنکه غُلُوِ تصویریِ هنری و معتبر که ملازم اکثر آثار هنری ست امری ست جاری، سیلانی، و خودبه‌خود؛ و اگر نویسنده به‌حدِ پختگیِ عاطفی برسد و تواناییِ استفاده‌ی وسیع از زبان را هم داشته باشد، تصویرهای او ناگزیر از مقداری غُلُوِ تلطیف‌شده برخوردار خواهند شد.

* ما انواع نمونه‌ها و نتایجِ توسعه‌ی احساس و رشد عاطفه‌ی

نویسندگان نامدار و آثار ناب ایشان را در کتاب‌های «تصویرهای داستانی»، «فضا»، «حرکت»، «زمان‌بندی»، «ساختمان داستان» و «موضوع و محتوا» فراهم آورده‌ایم. بنابراین، در اینجا، از ارائه‌ی نمونه‌هایی که ناگزیر در آن کتاب‌های مجموعه‌ی «ساختار و مبانی ادبیات داستانی» آمده‌اند چشم می‌پوشیم.

خوانندگان ما می‌توانند به تک‌تک آن کتاب‌ها مراجعه بفرمایند و نمونه‌های متعدّد محصولِ عاطفه‌ی خاص و پرورش‌یافته و بلورین را مطالعه کنند.



جهان بینی و اعتقاد

هیچ هنرمند بی اعتقادی
نمی تواند هنرِ بزرگ بیافریند.
پودوفکین

*

هیچ داستان‌نویسی به عظمتِ
تولستوی نیست؛ چرا که تصویر
کاملی از حیات آدمی را، هم از
جنبه‌ی معمولی و هم از جنبه‌ی
قهرمانیِ او به دست داده است.

هیچ داستان‌نویسی، اعماق روح
آدمی را همچون داستایوسکی
نکاویده است.

و هیچ داستان‌نویسی، در هیچ
کجای جهان، آگاهی از نوع جدید
را همچون مارسل پروست، با
موفقیتِ تحلیل نکرده است.

ای.ام.فورستر *

هیچ هنرمندی نیست (و
نمی‌تواند باشد) که جهان را دقیقاً
مثل هنرمندی دیگر دریابد. این
دریافت، همه‌ی تجارب یک هنرمند
از زندگی و هنر، گرایش‌های اخلاقی
او، تمایلاتِ زیبایی‌شناختی او و
حساسیت‌های عاطفیِ او، علائق،
سلیقه‌ها، و آرمان‌های او و خلاصه
همه‌ی آن چیزهایی را که در

* کتاب «جنبه‌های رمان»، تألیف فورستر، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی

خلاقیت او تحقق می‌یابد، در
برمی‌گیرد...

* آونرزیس.

* عشق، اعتقاد، جهان‌بینی، آرمان، ایمان و انگیزه، علّت وجودی هنرمند است. تک راه‌شدن نویسنده، و نوشتن را همچون سرنوشت پذیرفتن، از پی این مجموعه می‌آید نه قبل از حضور و تسلط این مجموعه. البته ضرورتی ندارد که این مجموعه به‌طور آگاهانه، ارادی و انتخابی، حاصل شود. شرایط نیز می‌تواند در پدید آمدن این کُلّی لازم دخالت داشته باشد. با وجود این، شرایط، اصلی محتوم منحصر نیست. اراده، آگاهی، و قصد، قدرتی همچون شرایط دارند، و چه بسا بیش از شرایط.

اما، به هر شکل، بدون این عوامل تأثیرگذار خط‌دهنده، امید نویسنده‌ی بزرگ‌شدن، آب در هاوَن کوبیدن است و مُشت بر سندان.

* اعتقاد، باور و قبولی‌ست منطقی، عقلانی، و استدلالی، محصول تفکر، مشاهده، مطالعه، و شناخت. اعتقاد، اما قانون علمی نیست که شک‌ناپذیر نسبی باشد و خدشه‌ناپذیر. گاه، یک تصادف نیز می‌تواند ایجاد اعتقاد کند.

* ایمان، باور و قبولی‌ست قلبی، احساسی، شهودی، و فارغ از امکان اثبات - گرچه دارندگانِ ایمان، غالباً در اندیشه‌ی مدّلل‌سازیِ ایمان خود هستند.

* آرمان، که یک‌بار، در بحث‌های قبلی، تعریف شده است، اینک با کمی تغییر، مجدداً تعریف می‌شود: یک خواست، باور، و اُمیدِ متعالی عمیقِ شکل‌گرفته‌ی نظام‌دار نسبت به مسائل کُلّی و اساسی زندگی.

* کتاب «پایه‌های هنر شناسی علمی»، ترجمه‌ی ک.م. پیوند

انسان.

* جهان‌بینی — که بسیار نزدیک است به فلسفه و آرمان، و یا باوری ست مُتکّی و متصل به فلسفه و آرمان، که تا حدّ زیادی جنبه‌ی پُرسشی فلسفه را ندارد و جنبه‌ی تخیلی و رؤیایی آرمان را — مجموعه‌ی مفاهیم، نظرات، و برداشت‌های هر فرد است درباره‌ی جهان پیرامون او.

* نویسندگانِ صاحب‌اعتبار عالم، از آغاز تا امروز، بدون هیچ شک و شبهه‌ی، صاحبِ اعتقادات و آرمان‌های قابلِ اعتنا و جهان‌بینی‌های مُشخص، تحلیل‌پذیر، و قابلِ استخراج و استنباط بوده‌اند.

نویسندگان، جملگی، به طرق مختلف، در جستجوی آن بوده‌اند و هستند که تا حدّ مقدور بدانند که کار جهان بر کدام مدار می‌گردد، و اصولاً می‌گردد یا گردانده می‌شود و اگر می‌گردد، با نیروی کور و بدون جهت و مقصدِ خود می‌گردد یا با نیروی آگاه و طرف‌گیرِ خود، و اگر گردانده می‌شود، انسان آنرا می‌گرداند یا نیرویی فراانسان، و یا بینابین: قدری انسان و قدری فوقِ انسان، و اگر نیروی آگاهِ انسان و نیروی کورِ طبیعت، مشترکاً می‌گردانند، چگونه باید گردانده شود تا نیروی کور، مغلوبِ نیروی آگاهِ نگران شود، و اگر آنرا نیرویی فراانسان، مطلق، و بی‌نهایت می‌گرداند، اراده و خواستش از این گردش، احتمالاً، چه می‌تواند باشد، و چگونه می‌توان با این اَبَر نیرو، به سود انسان، همسو شد، و آیا این گردش، الزاماً باید به سودِ انسان یا اکثریتِ انسان‌ها یا طبقه‌ی معین باشد و در جهتِ سعادت و رفاه انسان، یا باید تسلیمِ گردشِ گردون شد — به هر گونه و هر تقدیر — و آیا نهایتاً، به‌مدد اراده‌ی انسانی، نیکی بر بدی — به هر تعبیر — غلبه خواهد کرد، یا نه، غلبه‌ی در کار نخواهد بود و تا پایانِ عالم، در بر همین پاشنه خواهد گردید، و آیا انسان مُحقّ است که در آرزوی وصول به سعادتِ این جهانی تلاش کند، بجنگد، کشته شود، یا نه،

همه‌ی تَقَلاها صرفاً به‌خاطر آسایشی آن‌جهانی‌ست، و آیا به‌واقع، لازمه‌ی سعادتِ آن‌جهانی، سیه‌بختی و عذاب و گرسنگیِ این‌جهانی‌ست و بنابراین هر تلاشی در جهت رسیدن به نیک‌بختیِ مادی، عملاً، کاستن از نیک‌بختیِ معنوی‌ست و مغبون‌شدگی، یا نه، انسان می‌تواند و حق دارد به‌مددِ کرداریِ مُنتخب، خواهانِ آسایشی هر دو جهانی باشد، و آیا آسایشِ معنوی، اخلاقی و طاهر این‌جهانی، خودبه‌خود به‌معنای آسایش در جهان باقی نیست، و اگر هست، آیا می‌توان، مُسَلِّم، راهی را یافت که مُنجر به چنین آسایشی شود، و آیا، اگر چنین راهی، به‌راستی یافته شود، فقط و فقط باید آن‌را به دیگران نشان داد و کوشید که ارزش و اعتبار آن اثبات شود، یا نه، باید با استفاده از جمیع امکانات، با استفاده از قدرت، تهدید، تنبیه، شکنجه، اعدام و انهدام، دیگران را مجبور به قبول آن راه کرد، و آیا اگر اتکای به قدرتِ جهت وصول به سعادتِ لازم است، حدّ و مرز قدرت را می‌توان به‌دقت معین کرد، و آیا چنین راهی — که راه نیک‌بختیِ این‌جهانی یا هر دو جهانی‌ست — می‌تواند صرفاً، راهِ علم باشد، یا راهِ علم و عبادت، یا راهِ علم و عبادت و هنر، یا راهِ ایمانِ خالصِ صوفیانه، یا راهِ اخلاقیِ خالص، یا راهِ کارِ صادقانه، و آیا، حال که هنوز آن راهِ آرمانیِ متعالی یافته نشده، و جهانِ گرفتارِ ستمِ ستمکاران، فسادِ فاسدان، رنجِ رنج‌بخشان و جهلِ جاهلان است، و رنج‌بخشان و فاسدان و ستمکاران و جاهلان، مُجاز به تباه کردنِ زندگیِ این‌جهانیِ جهانیان هستند، و یا نه، شعور، اراده و ایمانِ انسان‌ها باید به کار گرفته شود تا بدکاران، له شوند و به‌شدّت مجازات شوند و به دارهای مکافاتِ آویخته شوند و زیر شکنجه از ظلم و بدکاریِ پشیمان شوند، و آیا له و لَوَده کردنِ ستمکاران و بدکاران، باز، به‌معنای همان استفاده از زورِ نامحدودِ انسان جهت اصلاحِ انسان و اهداء مرگِ جهت اثباتِ ارزشِ زندگی نیست، و اگر هست، باز، آیا محدوده‌یی برای استفاده از قدرتِ وجود دارد، یا می‌تواند وجود داشته باشد، و آیا، به‌جای

استفاده از زور، اثباتِ حقانیتِ یک راه، در چارچوبِ اخلاق، آزادی، فرهنگ، هنر و تفکرِ رشدیابنده ممکن است، و یا نه، با هر ابزار و وسیله‌ی می‌توان - و باید - به آرمان‌های بزرگ رسید، و رسیدنِ وسیله را توجیه می‌کند، و آیا انسان، اساساً می‌تواند محاسبات خود را در زندگیِ روزمره، در مبارزه و جنگ و جهاد، در ساخت و تولید و مصرف، و در جمیع مسائل اخلاقی، بر پایه‌ی پُرسشی در باب وجود یا عدم وجودِ جهان باقی بگذارد، و آیا مُجاز نیست که بر اساس یک مجموعه اصول و قوانین نسبتاً پُردوام و پایا بر جایِ وجدانی و اخلاقی، این جهانِ مادی را مدیریت کند - با این اطمینان که چون در صراطِ مستقیم می‌رود، قادرِ مطلق، او را به جُرمِ عدمِ تفکرِ پیوسته در بابِ جهانِ باقیِ مجازات نخواهد کرد، و آیا رنج، به دلیل آنکه انسان می‌اندیشد و راه به جایی نمی‌برد، به صورتِ حقِ طبیعی یا محکومیتِ ابدیِ انسانِ خاکی در نیامده است، و اگر در نیامده، آیا نباید بشر را به اتحادی یکپارچه علیه رنج و بیماری و فقر و ستم و استبداد فراخواند، و اگر باید، آیا تاکنون، آرمان، فلسفه، نظریه یا روشی مدلل و تردیدناپذیر جهتِ وصولِ به این اتحاد، و خلاصیِ انسان از زندانِ درد، به وجود نیامده است، و آیا نمی‌توان به وجود آورد، و آیا اصولِ اساسیِ ادیانِ کافی نیستند، و آیا نمی‌توان ادیان را آنقدر به هم نزدیک کرد تا از حالتِ ستیزه‌جویی نسبت به هم یا تردید در قبولِ هم، به صورتِ نظریه‌یی یگانه در آیند، و آیا اندیشیدن در بابِ چنین مسأله‌یی، جُرم است، و آیا، واقعاً، لازمه‌ی سعادتِ انسان، حذفِ جمیعِ مشخصاتِ سرزمینی و ملی و بومی‌ست، و آیا تنها دلیلِ سیه‌بختیِ انسان در طولِ تاریخ، مرز است و فرهنگ‌های بومیِ مرزبندی شده، و حذفِ این عامل، حقیقتاً به معنای وصول به خوشبختیِ پایدار این جهانی‌ست، و آیا پایه‌ی چنین حذفی می‌تواند بلعیده شدنِ کوچک‌ها به وسیله‌ی بزرگ‌ها، ضِعفاً به وسیله‌ی اقویا، صاحبانِ ایمان به وسیله‌ی صاحبانِ اسلحه باشد، و اگر چنین نیست نباید بزرگ‌ها را به اندازه شدن

و ادار کرد، و آیا سرمایه‌داران، استثمار کنندگان، نیروهای توسعه‌طلب بیشترخواه، نیروهای پوگ‌مغز بی‌اراده در دست ستمکاران، و شهوت‌پرستان، و خودپرستان، هیچکدام نقشی در درماندگی انسانِ دردمند کنونی ندارند، و اگر دارند، آیا حذف آنها، جمیع مشکلات بشری را حل نخواهد کرد، و آیا حذف آنها به‌مدد پند و اندرز، ممکن است، و اگر نیست، باز نباید گرفتار همان تسلسلِ قدرث شد، و آیا اصولاً، با توجه به انهدام سریع و شتابان محیط زیست و فضای حیاتی، فرصتی برای توجه به این همه مسأله و مشکل و درد باقی مانده است، یا نه، باید نشست و عثرت کرد و لذت برد و شاهد نابودی جهانی شد که می‌توانست لاقبل برای بچه‌های ما جهانِ خوبی باشد...

و هزاران مسأله‌ی دیگر، در باب جهان پیرامونِ نویسنده، جهانِ پیرامونِ انسانِ مسئول.

* روشن است که این پرسش‌ها، عمدتاً، جنبه‌ی فلسفی دارند، اما نویسنده، اگر به فلسفه‌یی هم پایبند باشد، فیلسوف یا «انسانِ فلسفی» نیست تا در حدِ سوآل بماند و در تقلای یافتن پاسخ‌های مطلوب، دائماً طراح پرسش‌های دیگر باشد، بلکه انسانی‌ست که در موضع یک نویسنده، به پاسخ‌هایی دست یافته است که گمان می‌کند به‌مدد آنها می‌توان اسباب رفاه روح و تعالی اندیشه و آسایش جسم انسانی را فراهم آورد.

نویسنده، برای مخاطبان خود، طرح سوآل نمی‌کند، بل پاسخ‌هایی را که دریافت داشته و به آنها اعتقاد یافته، به خوانندگان خود ابلاغ، پیشنهاد، و یا برای ایشان مطرح می‌کند. این نکته‌ی بسیار شایانِ اعتنایی‌ست که باید مد نظر نویسندگان جوان باشد، چرا که مد نظر جمیع نویسندگان بزرگ جهان بوده است. نویسنده، کارآموزِ کلاس‌های فلسفه نیست، و اگر هم باشد برای خوانندگانِ آثارش نیست. مخاطب، پختگی و رسیدگیِ نویسنده

را می‌خواهد نه حضور او را در کلاس‌های ابتداییِ درسِ فلسفه و گزارش او را در بابِ مشق‌هایی که نوشته است. نویسنده، بلا تکلیفی و درماندگیِ فکری خود را به نمایش نمی‌گذارد تا، مثلاً، به مخاطبانِ ساده‌دل و مُشتاقِ خود بگوید: «من هم مانند شما هستم و همان سوآل‌های مُقدّماتیِ فلسفی که برای شما مطرح است، برای من هم هست». مخاطب، اگر فلسفه‌ی خالص بخواند، و بخواهد که اصول مُقدّماتیِ فلسفه را در بابِ هستی و نیستی، وجود و موجود، مادّه و معنا، روح و جسم، حقیقت و واقعیت بداند، البته به کتاب‌های مفید و آموزنده‌ی «مُقدّماتِ فلسفه» مراجعه خواهد کرد، نه فی‌المثل به داستانِ شورانگیزِ «مرد پیر و دریا». «مرد پیر و دریا»ی ارنست همینگوی، مطلقاً طرح سوآل نمی‌کند که «در برابر مشقّاتِ زندگی، انسان تنها مانده و فرسوده‌ی این عصرِ آشفته‌ی مهاجم چه می‌تواند بکند؟» بلکه ضمن طرح چنین پرسشی، صراحتاً به آن پاسخ می‌دهد: «جنگ و مبارزه و پایداری، بدونِ ترس از شکست».

پیرمرد می‌اندیشد: «یک انسان، ممکن است منهدم شود، اما هرگز شکست نمی‌خورد».*

نویسنده، سرخوردگی‌ها، منفی‌بافی‌ها، و ناامیدی‌های خود را توزیع نمی‌کند و سایه‌ی کمداشت‌ها و عقده‌های خود را بر سر خوانندگان خود نمی‌اندازد. نویسنده، به داوریِ جهانِ خویش و مشارکت در نوسازیِ این جهان آمده است نه به استغراق در مبهمات و تقسیمِ جهالت. او آمده است تا امکاناتِ اجرای احکامِ عادلانه و انسانیِ خویش را به مدد طهارت، صداقت و نفوذ کلام فراهم آورد نه آنکه در برابر مُعضلات و مشکلات، دانشی از جنسِ حیرت تّکدی کند. نویسنده، برخلافِ فیلسوف، هرگز در آثار خود نمی‌پرسد که آیا در میدانِ مبارزه‌بودن، خاصیتی و نتیجه‌یی دارد یا خیر، و

* داستانِ «مرد پیر و دریا»، ارنست همینگوی

آیا اصولاً میدانی وجود دارد یا میدان‌ها همه زائیده‌ی توهمات ما هستند؟ سخن ژان پُل سارتر، در این باب، سخنی‌ست که رسایی کامل دارد: «ما باید بجنگیم؛ چرا که این جنگ، سرنوشت ماست».

و سخن آلبر کامو: من، هرگز، به ناامیدی رضا نداده‌ام.

نویسنده می‌کوشد به گونه‌یی که می‌انگارد مُترقی، نو، زنده و سلامت است و به سود انسانِ زمان خود و انسان‌های نسل‌های بعد، به بسیاری از پرسش‌ها پاسخ‌هایی معقول بدهد؛ و اگر نه همیشه معقول، لاقِل عاطفی، صمیمانه و پُرشور، به این امید که به سهم خویش، دانگی بر سرِ سعادتِ انسان گذاشته باشد؛ و منظور از اینکه نویسندگان، علی‌الاصول، دارای جهان‌بینی مُترقی، نو، و سلامت‌اند، این است که جهان‌بینی ایشان خالی‌ست از خرافات، مهملات، سفسطه، افسانه‌های باطل، دروغ، ریا، شهوت‌گرایی و ناتوانی‌های فردی.

* این درست است که بسیاری از شخصیت‌های داستانی، در جریان داستان، سوآل‌های فلسفی و حتی سوآل‌های سفسطی مطرح می‌کنند و ناامیدی‌ها و ذلتِ خود را به طرق مختلف مدلل می‌سازند، لیکن نویسنده، جانب این شخصیت‌ها را — به‌طور مستمر — نمی‌گیرد؛ بلکه می‌کوشد، ضمن همدردی، سرگشتگی فلسفی و سیه‌روزی ایشان را زاده‌ی مسائل قابل حلّ و فصل بداند و این مصائب فکری و عملی را به‌مدد جدلی منطقی بشکافد.

شخصیت‌های مخلوق یک نویسنده، حتی ممکن است به علّت سرگشتگی فلسفی یا درماندگی فکری و پُربودن از پرسش‌های بی‌پاسخ و تاب‌نیارِدن در برابر تهاجم مشکلات، اقدام به خودکشی کنند، لیکن نویسنده‌ی متعهد، با این شخصیت‌ها همسو نمی‌شود، خودکشی را تأیید نمی‌کند و به خودکشی‌کننده نمی‌پیوندد — مگر آنکه گرفتارِ جنونِ جوانی حاد یا بیماری روانی خطرناک دیگری باشد، و بدیهی‌ست که هیچکس

مُجاز نیست جنون و بیماری خود را تبلیغ کند.

در داستان بلند «برادران کارامازوف»، اسمردیاکف که گرفتار چندین مشکلی عملی، روانی، عاطفی و فلسفیست، اقدام به خودکشی می‌کند، حال آنکه داستایوسکی، در جای دیگری از داستان، از زبان راکیتمین می‌گوید: «انسان، این توانایی را در خود سراغ دارد که به‌خاطر فضیلت زندگی کند — حتی بی‌اعتقاد به جاودانگی. او، این توانایی را در عشق به آزادی، به برادری، و به برابری خواهد یافت.»

* حرف ما این نیست که جملگی نویسندگان از شک به یقین رسیده‌اند، و دیگر جای هیچ کلنجاری در قلب و مغزشان باقی نمانده است، بل این است که نویسنده، وظیفه‌ی خطیر داستان‌نویسی را به‌خاطر تبلیغ ناامیدی و استیصال خود، و بی‌عرضگی‌ها و ناتوانی‌های شخصی‌اش در مقابل جهان انتخاب نکرده است، بلکه خواسته تا دیگران را در عبور از همین بحران‌ها و مخاطرات، به‌قدر خویش، حمایت و یآوری کند.

آنکس که در برابر جهان دشوارِ عصرِ خویش به‌زانو در آمده است، البته می‌تواند از طریق نوشتن مطالبی (یعنی با استفاده از زبان، نه هنر) برای نجات خود، از دیگران کمک بخواهد و تقاضای اعانات فکری و روحی کند، و مویه‌ها، ناله‌ها، سرخوردگی‌ها، شکست‌ها، ناتوانی‌ها، نق‌ونال‌ها، آه و افسوس‌ها و ناشایستگی‌های شخصی خود را روی کاغذ بیاورد، و زیرِ چترِ حفاظتیِ استعمارِ فرهنگی، آنها را به‌نام «ادبیاتِ یأس» یا «ادبیاتِ فلسفی» به خوردِ نوجوانانِ هیجان‌زده‌ی اراده از کف داده بسپارد؛ اما چنین نوشته‌هایی، دوامشان، زیر همان چتر هم، نهایتاً برابر طول عمرِ یک نسلِ گرفتارِ استعمارِ فرهنگی خواهد بود، و خیلی زود، «باد، آنها را با خود خواهد بُرد».

نویسنده می‌تواند تصویرگرِ ناامیدی‌ها باشد؛ اما حامی و مُبَلِّغِ ناامیدی‌ها؟ ابداء. نویسنده می‌تواند اضطراب‌ها را نشان بدهد، و جهانی

یکسره زیر سلطه‌ی فساد را؛ اما هرگز نمی‌تواند بر احتمال بقا و دوام اضطراب و فساد، پای بفشرد.

* اشاره‌ی گذرا، برق‌آسا، و نارسا به عنوان‌های برخی از جهان‌بینی‌های اساسی، شاید، طالبِ نویسنده‌گی را برای برداشتن گام‌های نخستین و برقراری ارتباط با منابع جهان‌بینی‌های مختلف یا انتخاب یک جهان‌بینی ویژه، مختصری یاری کند.

* انسان‌ها، دارای جهان‌بینی مثبت‌اند یا منفی. به بیان دیگر، جهان و حوادث جهانی و روند حرکت جامعه را خوش‌بینانه می‌نگرند یا بدبینانه. (در بابِ نگرستنِ واقع‌بینانه نیز سخن خواهیم گفت.)

نویسندگان، به‌دلیل مسئولیتی که در قبال بشر داشته‌اند و دارند، قادر نبوده‌اند و نیستند که متکی به جهان‌بینی منفی باشند، اما می‌توانند جهان‌بینی‌شان را بر بنیاد «شک و نگرانی» برپا کنند؛ شک و نگرانی نسبت به اینکه اگر این یا آن جریان ادامه یابد، و یا مدار جهان بر همین پایه بگردد که اینک می‌گردد، یا انسان تا به همین حد غیرمسئول و نامتعهد و بی‌قید و اراده بماند که هست، انسان و جهان تباه خواهد شد. این نوع جهان‌بینی هشداردهنده، بسیار متفاوت است از جهان‌بینی منفی که می‌گوید: به هر صورت، راهی برای نجات انسان وجود ندارد. تلاش بیهوده است. زندگی جز رنج نیست. انسان روزبه‌روز، وحشی‌تر، بدکارتر، بی‌اعتقادتر و فاسدتر خواهد شد، و هرچه بیشتر شیفته‌ی شهوات و لذات کور.

نویسندگانی که دارای «جهان‌بینی اضطراب» هستند، می‌توانند جهان‌بینی انقلابی داشته باشند یا جهان‌بینی اصلاح‌طلب؛ جهشی یا تکاملی. جهان را تنها از راه یک دگرگونی بنیادی و ریشه‌یی می‌توان به‌راه آورد؛ و یا جهان را آرام‌آرام می‌توان ساخت. (بدون شخم‌زدن نیز به ریشه می‌توان دست یافت.)

این هر دو گونه جهان‌بینی، در بین نویسندگان بزرگ، دیده شده است. گروه اول، نسبت به هر اقدامی که به‌طور غیرجهشی و غیربنیادی — و با مُدارا — انجام می‌گیرد، با سوءظن و شک نگاه می‌کند. گروه دوم، بالعکس. نسبت به ارزشِ خشونت و زیرورو کردنِ ناگهانیِ مشکوک است.

(جهان‌بینی واقع‌گرا، که منقدان،

مفسران و تحلیل‌گران آثار هنری، بسیار از آن سخن می‌گویند، باز هم به جایگاه هنرمند و به زاویه‌ی دید او در مقابل واقعیاتِ جاری در جهان مربوط می‌شود. واقعیّت را از یک سو، منفی می‌توان دید و از یک سو مثبت، و از هیچ سو، به‌گونه‌ی یک کُلّی یکپارچه، چنان که گمان می‌رود هست یا احتمالاً می‌تواند باشد، نمی‌توانش دید؛ چرا که واقعیّت، پویاست، دگرگونی‌پذیر و دگرگون‌شونده است، در زمانِ جاری‌ست، و به دلیل همین پویایی، جریان، و تغییرابندگی واقعیّت، چرخشی آرمانی به دور آن ممکن نیست، مگر آنکه بگوییم شتابِ پویش، تغییرابی و حرکت نویسنده می‌تواند برابر با شتابِ جمیع واقعیّاتی باشد که او میل دارد آنها را در داستان‌های خود مطرح کند، که در این حال، احتمالاً گرفتار یک بحث انتزاعی خواهیم شد.

البته بسیاری از نویسندگان، از آنجا

که غالباً، در حدّ توان خود، دور موضوعاتی که برای کار انتخاب می کنند، می چرخند و از بسیاری زوایا به آن موضوعات نگاه می کنند و به نظر می رسد که از واقعیّاتی فراسوی خوش و ناخوش سخن می گویند؛ اما این مسأله، عمیقاً قابل بحث است و چیزی نیست که در اینجا بتوان به آن پرداخت و حکم نهایی هم در باب آن صادر کرد.

نویسندگان، در فصل دیگری خواهیم دید، که اجباراً انسان هایی سیاسی هستند، و انسان سیاسی هرگز نمی تواند انسانی بدبین و ناامید باشد؛ چرا که اگر از هر حرکتی — بنابر آنچه گفتیم — ناامید باشد، طبیعتاً به سیاست که یک حرکت بسیار پر شور و تَنّش و خطرناک است هم روی نمی آورد. آنها که دم از سیاست می زنند و به آینده ی جهان هم ناامیدانه و بدبینانه می نگرند، شبه روشنفکرانی هستند شبه سیاسی؛ نه مطلقاً روشنفکر، نه مطلقاً سیاسی. بدّل از همه جهت.

* برخی از نویسندگان که دارای جهان بینی مثبت اما مضطرب و شکاک هستند، پوسته و سطح قضاوت ما را تحریک می کنند که ایشان را بدبین و ناامید بدانیم، و تردیدها و نگرانی هایشان را سرچشمه گرفته از یأس، (کامو می گوید: عظمت اعتقاد، بستگی به تردیدهایی دارد که ایجاد می کند) حال آنکه، گفتیم، هرگز نویسنده ی بزرگ دارای جهان بینی منفی و نگرش ناامیدانه وجود نداشته است، و ناامیدی از وضع موجود یا یک وضعیّت خاص، اضطراب نسبت به یک جریان، و شک و تردید در باب اینکه با همین مقدار نیرو بتوان جهان را از مهلکه نجات داد، هیچ یک، به مفهوم ناامیدی و بدبینی نیست، بلکه همه ی اینها شکلی ست از واقع بینی، که

به هنگام، تأثیرات مثبت و سازنده‌ی خود را داشته است یا خواهد داشت.* نمونه‌ی یک نویسنده‌ی بزرگ، که منقدان پوستاندیش و ممیزان ساده‌لوح، از او به عنوان نویسنده‌ی ناامید یاد می‌کنند، کافکا است — گرچه منقدان و مخاطبان بسیاری هم، تدریجاً، عمق و ارزش آثار کافکا را دریافته‌اند.

«کافکا صعود و حشتناک فاشیزم را پیش‌بینی کرد. از آثارش، نامه‌هایش، و یادداشت‌های روزانه‌اش پیداست که کافکا در حکم یک مرکز زلزله‌نگاری واقعی بود که دستگاه‌هایش، نخستین زلزله‌ها را ثبت می‌کرده است.»**

اگر «وجودگرایی» یا مکتب اصالت وجود را از محدوده‌ی یک فلسفه بیرون بکشیم و به عنوان نوعی نگرش به جهان و پاسخ به پرسش‌های اساسی در باب هستی، مورد بحث قرار بدهیم، رسم است که گذشته از کافکا، اغلب نویسندگان وجودگرا — همچون سارتر و سیمون دوبوار — را نیز از گروه بدبینان به‌شمار آورند، که این هم مواجهه‌ی ست بسیار

* من درباره‌ی صادق هدایت سخن نمی‌گویم. با معیارهای ما، و با توجه به ویژگی‌های آثار بزرگ داستانی جهان، هدایت، نویسنده به معنی واقعی کلمه نبوده است؛ بلکه بیماری بوده که تحت تأثیر روان‌پریشی و افسردگی، چیزهایی هم — خوب یا بد — می‌نوشته. در اینجا اگر بخواهیم به نام برخی نویسندگان ایرانی با جهان‌بینی اضطراب‌آلود اشاره کنیم می‌توانیم از زنده‌یاد غلامحسین ساعدی (گوهر مراد)، زنده‌یاد بهرام صادقی، و از هوشنگ گلشیری و محسن مخملباف نام ببریم. این نویسندگان، با آثار شایان توجه‌شان، جملگی واقع‌گرا، مثبت‌اندیش، و در عین حال مضطرب و نگران هستند — و تلخ، البته.

** ایلیار نورگ، از کتاب «وظیفه‌ی ادبیات» ترجمه و تنظیم ابوالحسن نجفی.

ساده‌اندیشانه با اینگونه جهان‌بینی متکی به واقع‌گرایی هنری. سیمون دوبوار، در این باره، تعریف و توضیحی بسیار صریح و ساده ارائه می‌دهد - به امید آنکه شبه خوش‌بینان و کاسبکاران دگه‌ی امید را خجلت زده کند: «بشر، تنهاست، و صاحب اختیار سرنوشت خویش - فقط به شرط آنکه بخواهد که سرنوشت خود را به دست بگیرد. این است آنچه فلسفه‌ی اصالت وجود می‌گوید و این، یعنی خوش‌بینی».*

اما خوش‌بینی مورد نظر سیمون دوبوار، خوش‌بینی حقیرانه و بلاهت‌آمیزی نیست: «نویسنده نمی‌تواند خواننده را به چیزی دلبسته کند مگر آنکه خود، حقیقتاً، به آن چیز دل ببندد. اگر میدان دید نویسنده تنگ و حقیر باشد، دنیایی که به ما عرضه خواهد کرد، لاجرم تنگ و حقیر خواهد بود».**

* جهان‌بینی مبتنی بر اراده، جهان‌بینی مبتنی بر جبر:

انسان‌های پیرو جهان‌بینی «اصالت اراده» بر این عقیده‌اند که صاحبان اراده، تقدیر تاریخ‌اند و تقدیر جهان. انسان، اگر بخواهد و اراده کند و اراده‌ی خویش را در عمل بروز دهد، می‌تواند هر آنچه را که مد نظر دارد فراهم آورد: «انسان، سرنوشت خویش را می‌سازد»*** و دردمندی انسان، محصول کاهلی، ناخواستگی، و بی‌ارادگی انسان.

«هیچکس سپیده‌دم حقیقت را به ما نوید نداده است. در این باره

* سیمون دوبوار، «وظیفه‌ی ادبیات» ترجمه و تنظیم ابوالحسن نجفی.

** سیمون دوبوار، همان کتاب

*** آلبر کامو

میثاق و پیمانی نیست. حقیقت را همچون عشق و آگاهی باید ساخت * .»

«من پیش از هر چیز، این ناامیدی و این جهان پُر شکنجه را نمی‌پذیرم، و فقط می‌خواهم که آدَمیان برای توفیق در کارزار برضدِ تقدیرِ طاغی، همبستگیِ خویش را باز یابند * .»

طبیعی‌ست که همیشه، بینابینِ دو شکلِ متضادِ جهان‌بینی، شکلی تلفیقی، میانی و تعادل‌طلب هم وجود دارد: نه جبر، نه تفویض. ترکیبی از جبر و اراده، به نسبت‌هایی نامعین.

و با نوعی طنز: انسان، مجبور است که به یاریِ اراده‌ی خود جهان را بسازد.

نویسندگانِ نامدارِ جهان، حتی آنها که به جبر الهی، جبر طبیعی، جبر تاریخی، روندِ محتومِ تکامل و تغییر، و به ناگزیری‌هایی در آمد و رفتِ طبقاتِ اعتقاد داشته‌اند، جملگی بر ارزشِ عظیمِ اراده‌ی انسانی تأکید کرده‌اند. نویسندگانِ اراده‌گرا، چه دارای بینش مذهبی چه غیرمذهبی، در آثار خود این باور را بیان داشته‌اند و تصویر کرده‌اند که شوربختیِ انسان، از جهالت او سرچشمه گرفته است، و جهالت انسان از ستمکاریِ ارادیِ افراد و طبقاتی که خود را تسلیمِ غرائزِ حیوانیِ خویش کرده‌اند. بنابراین اراده‌ی منفی همانقدر مُخرَب است که اراده‌ی مثبت می‌تواند سازنده باشد.

«پیشرفت به سوی آینده، مستلزمِ غلبه بر میراثِ ستمگرانه‌ی گذشته است؛ و عظمتِ مثلاً داستانی همچون «دُن آرام» در این حقیقت نهفته است که شولوخوف، ضمن اینکه شخصیتِ اصلی داستان خود را در برابر تُندبادِ سوزانِ تاریخ قرار می‌دهد و دشواری و بی‌امانیِ مبارزه‌ی طبقاتی را مجسم

* آبر کامو، کتاب «هنرمند و زمان او»، ترجمه‌ی دکتر مصطفی رحیمی.

می‌کند، نشان می‌دهد که انسان، با دور انداختن عادات، نظرات و عقایدی که به وسیله‌ی جامعه‌ی مُبتنی بر مالکیت خصوصی در ذهن او جایگیر شده و غلبه کردن بر آنها می‌تواند به آماده کردن خود برای پذیرفتن واقعیتی نو امیدوار باشد. *

* جهان‌بینیِ عِلّت‌گرا، جهان‌بینیِ صُدفه‌گرا:

عِلّت‌گرایان را عقیده براین است که پیداییِ هر پدیده، هر حرکت، هر حادثه و هر تغییری را عِلّتی‌ست، و بین جمیع پدیده‌ها، عناصر و حوادثِ عالم هستی — از بسیار خُرد تا بسیار کلان، از طبیعی تا ساختگی، از جمادی تا انسانی نیز — روابطِ علیّی یا عِلّت و معلولی وجود دارد، و نظمی نه‌چندان واضح و آشکار اما در مواردِ عدیده قابلِ ادراک، احساس و استنباط بر عالمِ حکومت می‌کند، که این نظم، خودْ خبر از وجودِ «سازمان» و روابطِ علیّی و منطقی می‌دهد.

جهان، همچون یک کُلِ نظام‌دار است. هر چیز به‌جای خویش است و بر اساس ضرورت، و یا هر چیز، در امتدادِ زمان، جایگاهِ خویش را یافته است. اما، البته، حضور انسان بر پهنه‌ی زمین و آنچه می‌کند و آنچه بر

* کتاب «پایه‌های هنرشناسی علمی»، اثر آونر زایس.

یادداشت: بدیهی‌ست که تا معین‌نشدنِ دقیقِ حدّ و حدود «مالکیتِ خصوصی» از این امر نمی‌توان به‌عنوان مستمسکی جهتِ نفیِ جمیع دستاوردهای معنوی و اخلاقی استفاده کرد. حضرت علی (ع) می‌فرماید: «ندیدم ثروتی را انباشته مگر آنکه در کنارش (بر کسی) ظلمی رفته باشد». انباشتِ ثروت، تفاوتی بسیار اساسی دارد با مالکیت بر چند پرده‌ی نقاشی، چند شیء عتیقه‌ی یادگار، چند جامه‌ی نفیسِ محصول کار شخصی و یا یک کارگاه ریسندگیِ خانوادگی، و چند گاو و گوسفند و مرغ و خروس، و نهایتاً قطعه زمینی کوچک، با کار تعاونی.

پایه‌ی خواست و اراده‌ی خود در پهنسازی جهان خواهد کرد و شتابی که بر گردونه‌ی تاریخ، در راستای نجات انسان وارد خواهد آورد نیز تابع همین نظم است و همین روابط علیّی. بنابراین، اکثرِ علتِ گرایان، اقدام، حرکت، مبارزه، انقلاب، اراده، نوسازی و برنامه‌ریزی در جهتِ تغییر را نفی و انکار نمی‌کنند. البته علتِ گرایانِ مذهبی، علت‌العلل و اراده‌ی کُل را خداوند می‌دانند، و علتِ گرایانِ مادی، در بابِ مبدا، حرکت و علتِ نخستین، هنوز، به ناگزیر، خاموشند. به همین دلیل، این گروه، صرفاً در پیِ روابطِ علیّی فیزیکی هستند نه چیزی بیش، و در بابِ عللِ دیگرگونی‌های اجتماعی از جبر تاریخی سخن می‌گویند. هر گروه از علتِ گرایان، در خطوطی، با جبر گرایان و اراده گرایان، و طبیعتاً با خوش‌بینان و بدبینان همسو می‌شوند.

اما صُدفه گرایان، که ایشان نیز در بسیاری از نقاطِ اندیشه‌ی خود با علتِ گرایانِ مماس هستند، و حتی در سطوحی بر هم منطبق، معتقدند که همه چیز، و کُلّ جهان یکپارچه، تابع روابط علیّی نیست. در مواردی علت وجود دارد و در موارد بسیار، تصادف و ناخواستگی و جهل. جهان، زاده‌ی تصادف است. وجود، زاده‌ی تصادف است. بقا، زاده‌ی تصادف است. تقدیر کور، در بسیاری از اوقات، زمام امور را به دست می‌گیرد. باش تا به ناگهان، دماوند خاموش، آتش جوشانِ جهنده تا ده‌ها فرسنگ آن سوتر بپراکند و جمیع نقشه‌های جهان شمولِ تو را نابود کند؛ اما اینکه آیا چنین پراکندنِ آتشی می‌تواند، خود، تابع علتی نباشد؟ آری، چه بسا که تصادفی، علتِ این تصادف شده باشد، و الا آخر...

(چنانکه گفته‌اند: « اگر آن قطاری که آن مبارزِ سیاسیِ بزرگوار را از آن نقطه به آن نقطه‌ی دیگر می‌برد، فقط بیست و چهار ساعت دیرتر می‌رسید، اینک نظام‌های سیاسیِ کشورهای جهانِ چنین که هستند، نبودند،

و جهان ما چنین جهانی که هست نبود.»)

نویسندگان بزرگ، غالباً، صورتِ ظاهرِ تصادف را به کار می گیرند - و گرفته اند - تا تحرک لازم را به موضوع خود بدهند، و نیز در مواردی - در چند شیوه از داستان نویسیِ مَدْرِسی - پیش بینیِ حوادث را دشوار کنند؛ اما هرگز هیچ نویسنده‌ی صاحب نامی بر این نکته اصرار نوزیده که آنچه ظاهراً تصادف است، واقعاً و باطناً نیز چیزی جز تصادف محض نیست، و به راستی ممکن است که حادثه‌یی، بدون علتِ منطقی یا علمی بروز کند.

نویسندگان، به خصوص، هرگز از « تصادف محض » برای رساندن شخصیت ها و قهرمانان خود به پیروزی های نهایی، مدد نگرفته اند؛ چرا که این نوع برداشت خُرافی، نفی اراده گرایی ست، و نویسندگان، هرگز ارزش اراده را نفی نکرده اند.

نویسنده‌ی آگاه، معمولاً، علت یا علل سیاسی، اجتماعی، تاریخی، طبقاتی، یا حتی طبیعی یک واقعه را می یابد، و آنگاه آن واقعه را به کار می گیرد. آنچه که ما « منطق داستانی » می نامیم، عمدتاً همین دریافتِ دقیقِ عللِ حوادث است. بنابراین، چنانکه خواهیم دید، « ساختمان داستان »، علی الاصول، بر علت یا علت های مقبول بنا می شود.

در داستان های مبتذل که مورد پسند مردم کم سواد است، مبتذل نویسان معمولاً می کوشند که از عوامل کاملاً تصادفی و غیر منطقی برای رساندن شخصیت های خود به موفقیت کمک بگیرند و « ارزش نهایی » را نه به تفکر و عمل، که به تصادف و اتفاق واسپارند. این نوع داستان ها، مخاطبان را در خیال بافی های دور و دراز و دل سپردن به سحر و جادو غرق می کند و از سازندگی و عمل باز می دارد. بدیهی ست که در تحلیل های سطحی و

روبنایی، بسیاری از حوادث در داستان‌های بزرگ، زاده‌ی تصادف و بخت خوش و ناخوش و چیزهایی از این قبیل تشخیص داده می‌شود؛ اما نگاهی عمیق، و تحلیلی علمی و دقیق این تشخیص را باطل می‌کند.

• جهان‌بینی مذهبی (= فوق طبیعی، خداگرایانه، معناگرایانه)، جهان‌بینی غیرمذهبی (= طبیعی، ماده‌گرایانه).

در جهان‌بینی مذهبی، انسان‌ها اینگونه معتقدند که جهان یکسره بر پایه‌ی نیروی مطلق الهی می‌گردد و یا بر پایه‌ی اراده‌ی انسان‌هایی که از سوی خداوند، در جهاتی و به دلائلی، مختار شده‌اند. در این شکل از جهان‌بینی، اساس بر وجود و حضور بی‌حد و مرز واجب‌الوجود است و نظارت خداوند بر حیات، از کل تا جزء، و آنگاه، مهم‌ترین مسأله، مسأله‌ی پاداش و جزاست. مذهب‌گرایان بر این اعتقادند که مجموعه‌ی اندیشه‌ها و اعمال نیک را پاداشی است آن‌جهانی، و اندیشه‌ها و کردار بد را مجازاتی آن‌جهانی. بنابراین هرگز نبایستی خیر و نیکی، با نیت و به امید دریافت پاداش مادی و این‌جهانی بروز کند — گرچه در مواردی، پاداش این‌جهانی هم، چه به صورت احساس آرامش و آسایش وجدان و چه به صورت رفاه و سربلندی و محبوبیت نصیب انسان نیکوکار می‌شود، همانگونه که مجازات و تنبیه و عذاب این‌جهانی نصیب گناهکاران و بدکاران.

نگرش مذهبی، اساساً نگرشی است اخلاقی؛ اما انسان مذهبی اخلاقی — که اصول اخلاقی پایدارش از جانب خداوند انشا شده — مخاطبش هم خداوند است نه انسان.

انسان مذهبی، در برابر خدای خویش مسئول است نه در برابر انسان‌ها، و اگر در برابر انسان‌ها احساس مسئولیتی کند به دلیل توصیه‌هایی است که در این باب، از جانب خداوند شده است — در

کتاب‌های آسمانی، و یا به وسیله‌ی پیامبران و راهبران معنوی. انسان‌های وابسته به جهان‌بینی‌های غیرمذهبی، اینگونه معتقدند که جهان با دو نیرو — نیروی کور اما تا حدّ زیادی مهارپذیر طبیعت و نیروی متکی به شعور و شناخت و تجربه و آزمایش انسان — بر پا می‌ماند و به پیش‌رانده می‌شود.

در میان انواع گوناگون جهان‌بینی‌های غیرمذهبی، جهان‌بینی‌های اخلاقی را نیز می‌توان یافت، که متعلّق است به کسانی که می‌گویند: در پناه اخلاق و مجموعه‌یی از قوانین پویای اخلاقی می‌توان به سعادت این جهانی، به قدر کفایت، دست یافت.

ما، در میان نویسندگان نامدار جهان، هم کسانی را می‌یابیم که دارای جهان‌بینی استوار مذهبی بوده‌اند و هم کسانی را که به جهان‌بینی مبتنی بر اخلاق خالص معتقد بوده‌اند.

اما، مسأله‌یی که شاید لازم باشد نویسنده‌ی زمان ما مدّ نظر داشته باشد این است که همه‌ی جهان‌بینی‌های مذهبی، همانند و همسو نیستند، و میان آنها اختلافات اساسی وجود دارد.

در میان جهان‌بینی‌های مذهبی، ما می‌توانیم، دست کم، به چهار گونه‌ی کاملاً متفاوت اشاره کنیم: جهان‌بینی مسیحی، جهان‌بینی بودایی، جهان‌بینی زرتشتی، و جهان‌بینی اسلامی.

جهان‌بینی مسیحی — که امروزه در بین هنرمندان، روشنفکران، مبارزان و آزادیخواهان جهان، بیشترین بار منفی را داراست، و نویسندگان غرب، اشتباهاً و به علّت عدم شناخت کافی، آن را «جهان‌بینی مذهبی به معنای کلی و عمومی کلمه» تلقّی کرده‌اند و گمان برده‌اند که نگرش مذهبی به جهان پیرامون، همان نگرش از نوع مسیحی آن است، و همان

است که شکل کنایی و نمادین آن را در بیان منتسب به مسیح در باب «سیلی دوباره طلبیدن از زنده‌ی سیلی به ناحق»، بارها خوانده‌ایم و شنیده‌ایم — عمدتاً مبتنی‌ست بر تحمّل بیصدای مصائب، و تسلیم‌بودن در برابر ستمکاران، و نرم‌خویی و فروتنی در برابر دشمنان عدالت و ایمان، و درد و فقر و گرسنگی و شکنجه و مرض و مرگ را به امید بهشت، تن‌سپردن. این نوع جهان‌بینی — که در عین حال جهان‌بینی صادراتی نظام‌های سرمایه‌داری نیز هست — سالیان سال، آلت فعلی استعمارگران غربی جهت تسلط بر ملل ستمدیده‌ی جهان بوده و هنوز نیز، در مواردی و در نقاطی، از کاربرد نیفتاده است.

«مسیحیت، مبتنی بر تسلیم‌بودن انسان بی‌گناه است و قبول این تسلیم. عدالت، به عکس، بدون طغیان ممکن نیست.» *

اساس جهان‌بینی بودایی بر رنج است: باور رنج، قبول رنج و عشق به رنج به عنوان تنها عاملی تصفیه‌کننده‌ی جسم و تزکیه‌کننده‌ی روح.

تحمّل رضامندانه رنج، تنها راه غلبه بر گناه است و فساد، و تن‌سپردن خالصانه به رنج، رنجی که در تمام ذرات زندگی جاری‌ست، پله‌های معراج روح:

«ای رهبانان، توجه کنید!

تولد، رنج است

جوانی، رنج است

پیری رنج است

مرگ، رنج.

* کتاب «تعهد کامو»، ترجمه و تنظیم دکتر مصطفی رحیمی.

زندگی با آنکس که انسان او را دوست نمی‌دارد رنج است
و دوری از آنکس که انسان او را دوست می‌دارد نیز رنج
ای رهبانان توجه کنید!

همه چیز رنج است، همه چیز رنج.*»

رنج‌پرستی، نقطه‌ی مشترک جهان‌بینی مسیحی و جهان‌بینی
بودایی است.

نویسندگان بزرگ، غالباً رنج را، در حدی متعادل - مغلوب نه
غالب - وسیله‌ی تصفیه و تزکیه دانسته‌اند، و شناخت رنج را، ابزار همدردی
با رنجمندان. «رنج، انسان را عمیق می‌کند، و برای جنگیدن در راه عدالت
و آزادی می‌پرورد» اما این سخنان، هرگز به مفهوم پذیرش غلبه‌ی رنج بر
زندگی نیست، همچنان که به معنای خواست انحلال انسان در رنج. ما، حتی
در میان نویسندگان آسیای جنوبی و شرقی و مناطق نفوذ فلسفه‌ی بودا نیز
اثری از قبول «یکپارچه تسلیم رنج‌بودن» نمی‌بینیم.

هرمان هسه که غرق در جهان‌بینی هندی و بودایی‌ست نیز رنج را
«سفری به اعماق» می‌شناسد؛ نه برای ماندن و فروماندن، بل برای
بازگشتن و مهرورزانه زیستن».

«سیدارتا که نشانه‌ی فروشدن ژرف هرمان هسه در جهان معنوی هند
است، نشان می‌دهد که هسه، مهر را بالاتر از دانش می‌داند.**»
«بشرگرایی هرمان هسه در داستان‌هایی از قبیل «گرگ بیابان» و
«نرگس و زرین دهان» پرورش یافته است.**»

* «از خطابه‌ی بودا»

** از مقدمه‌ی داستان «گرتروید» هرمان هسه، به قلم پرویز داریوش.

جهان‌بینی اسلامی، از اساس، بر ایجاد و قبول نوعی توازن و تعادل، استوار شده است: توازن و تعادلی میان زندگی این جهانی و حیاتِ اخروی، میان رنج و شادمانی، میان کار و عبادت، میان انتقام و بخشش...

جهان‌بینی اسلامی، بدون هیچ تردیدی مبتنی است بر عدالت‌خواهی سرسختانه با در نظر گرفتن مجموعه‌یی از امکانات، بر جنگ و جهاد و شهادت در راه آرمان‌های متعالی، بر صلح و رفاقت و مدارا در صورت امکان، بر ارج نهادن به لحظه لحظه‌ی زندگی دنیوی همراه با توشه‌برداشتن برای جهان باقی، بر مُجاز شمردن لذت و تفریح و شادی و بازی در محدوده‌ی اخلاق و شرع و عُرف، بر نفی رنج دادنِ ارادی و خود خواسته‌ی تن و به اسارت کشیدن و آلودنِ جسم، بر معامله نکردن بر سر اصول و بُنیادهای اندیشه...

جهان‌بینی اسلامی، در میان جهان‌بینی‌های مذهبی، تنها جهان‌بینیِ پویا، زندگی‌خواه، اخلاق‌گرا، و مبارزه‌جوست که هنوز، نیرو و منطق خود را از کف نداده است.

جهان‌بینی زرتشتی، که بر تقابل دو نیروی خیر و شر و مبارزه‌ی دائمی این دو نیرو به امید تسلیم شر به خیر استوار است، چنان است که گویی بخش‌های زنده و زیبای خود را در جهان‌بینی اسلامی وانهاده و بخش‌های خُرافی، کم‌برد، و خسته‌ی خود را مستقلاً نگه داشته است.

نویسندگانِ چیره‌دست جهان، بی آنکه جملگی، و به نحو نسبتاً دقیقی، با جهان‌بینی اسلامی آشنایی داشته باشند، از آنجا که این جهان‌بینی تکیه بر طبیعتِ تکاملی انسان دارد و تکیه بر نیازهای انسانِ اندیشمند، خودبه‌خود و غالباً در راستای این نوع جهان‌بینی قرار دارند — حتی نویسندگانِ ماده‌گرای اخلاقی و انسان‌گرای آرمانخواه. ما، اگر، به‌دقت به بررسی

محتویات جهان‌بینی این گروه از نویسندگان پپردازیم، به‌وضوح می‌بینیم که جهان‌بینی آنها با جهان‌بینی اسلامی تجانس و مشترکات فراوان دارد. البته زمانی که ما از جهان‌بینی اسلامی با همه‌ی عظمت و پویایی‌اش سخن می‌گوییم، توجه‌مان به مجموعه‌ی عقاید و نظرات بزرگان، رهبران، اندیشمندان، فلاسفه و هنرمندانِ مدرسیِ مسلمان — همچون مولوی، عطار، سهروردی، غزالی، حافظ، ملاصدرا، مطهری... — ست نه به مُبلغانِ بازاری، کم‌سواد، مویه‌طلب، و عوام‌فریب، یا نظام‌های حکومتیِ سرزمین‌های اسلامی زیر سلطه‌ی استعمار مانند حجاز و...

نویسنده‌ی جوان و پُرشورِ میهنِ مقدس ما، به هر گونه که بیندیشد و به هر جهان‌بینی و فلسفه‌یی که معتقد باشد، حق است که با جهان‌بینی ژرف و انسانی و هنوز زنده‌ی اسلامی آشنا شود — از طریقِ انبوهی آثار ناب که از بزرگانِ فرهنگِ اسلامی برجای مانده است.

نوجویی، هرگز به‌معنای قطعِ ریشه نبوده است*.

* از ادامه‌ی گفت‌وگو درباره‌ی انواعِ جهان‌بینی‌ها می‌گذریم و آن را به کتاب‌هایی که صرفاً در این زمینه نوشته می‌شود و مطالب آن چنین فشرده نخواهد بود تا گرفتار نارسایی و ابهام شود وامی‌گذاریم. در اینجا، همین قدر می‌گوییم که جهان‌بینی‌های نام‌دار و شناخته‌شده در عصر ما، بسیار بیش از اینهاست؛ اما نویسندگان جوان و آغازکننده را، در قدم اول، همین مقدار کفایت می‌کند.

* و من تصوّر نمی‌کنم که هیچ نویسنده‌ی ایرانی بتواند بدون مطالعه‌ی دقیقِ قرآن، نهج‌البلاغه، و یک مجموعه کتاب پایه در فرهنگ اسلامی، به آن اوجی که آرزومند است و می‌تواند، دست یابد، و آثارش چراغِ راهِ امروزیان و آیندگان باشد.

برخی از جهان‌بینی‌های امروزی را، بدون گفت‌وگو درباره‌ی آنها برمی‌شمريم: جهان‌بینی فاشیستی و ضد فاشیستی، جهان‌بینی آنارشیستی و ضد آنارشیستی، جهان‌بینی یونانی، جهان‌بینی آینده‌گرا، جهان‌بینی انسان‌گرا، جهان‌بینی عرفانی، و جهان‌بینی بورژوازی — که این آخری، همان جهان‌بینی گداصف‌خانه‌ی محافظه‌کارانه‌ی فرصت‌طلبانه‌ی تن‌پرستانه‌ی سودجویانه‌ی سازشکارانه‌ی ضد اخلاقی‌ست که نویسندگان راستین جهان، در جهادی دائمی با آن هستند — به امید مرگ و انهدامش که می‌تواند قرین‌رهایی انسان از چنگ انحطاط روح و خودفروشی اندیشه باشد.

* آنچه که یک نویسنده را خاص و مشخص و منحصر می‌کند، سبک نثر وی و یا تشابهات میان موضوع‌های او و یا بینش محدود او در باب مسائلی جاری نیست، بلکه جهان‌بینی و حرکت پیوسته‌ی جهان‌بینی اوست. بعضی از شبه‌منقدان، به دلیل سادگی امر، دل سپرده‌اند به اینکه بگویند این یا آن نویسنده، چنان به استحکام بیان رسیده است که صاحب سبکی در نثر شده و حتی بنیانگذار یک شیوه نثر، و سخنانی از این دست. بنیانگذاری یک شیوه نثر و تقلید نویسنده از خود و به کارگیری یک روش بیانی برای انواع موضوع‌ها، کار خلافی نیست، و ما به هنگام و به تفصیل به این فنیکاری — که متأسفانه خیلی از نویسندگان تازه کار گرفتارش می‌شوند و «صنعت نوشتن» را به جای «هنر نویسندگی» می‌گذارند — خواهیم پرداخت. حال، همین قدر می‌گوییم که زبان و شیوه‌ی بیان نویسنده، قاعدتاً باید تابع موضوع‌ها، زمان وقوع حوادث، مکان، و نیز «انواع ادبی» مورد علاقه‌ی او باشد. آنچه در یک نویسنده‌ی مقتدر و آگاه، خاص اوست، نشانه‌ی او، مهر او و وسیله‌ی شناختش، جهان‌بینی اوست و روند تغییر و تکامل این جهان‌بینی.

* جهان‌بینی نویسندگان، در طول حیات ایشان، ممکن است که به دلائلی قابل قبول برای خود ایشان، تغییر کند. ما نویسندگان بسیاری را می‌شناسیم که از یک پایگاه جهان‌نگری به پایگاه دیگری کوچیده‌اند — ظاهراً راحت و بی‌دغدغه، اما نه چندان که به نظر می‌رسد.

ترک یک جهان‌بینی، ترک خود است به‌سوی یک خود دیگر. فقط از بیرونِ گود، به راحتی می‌توان گفت که «تغییر فکر داد». در درونِ گود، کسی می‌میرد — با جان‌کدنی غریب — و کسی، از درونِ مرده به دنیا می‌آید — چه دشوار * اما نویسنده هرگز نمی‌تواند به دروغ، به یک جهان‌بینی که مورد اعتقاد و اعتمادش نیست بچسبد — به صرفِ اینکه می‌بیند آن جهان‌بینی طرفدارانِ قدرتمندی دارد، یا عوام را بیشتر خوش می‌آید. به خصوص، نویسندگانِ راستین، هیچگاه در خطِ آن نبوده‌اند که جهان‌بینی‌شان را به جهان‌بینی‌های شایع و مُسری شبه روشنفکران نزدیک کنند و به این ترتیب جانبداریِ ایشان را تکدی.

نویسنده، جهان‌بینیِ خود را بدون در نظر گرفتن سود و زیانی که این جهان‌بینی ممکن است برای شخص او داشته باشد، و صرفاً براساسِ تفکر، جستجو، مطالعه و شناختِ انتخاب می‌کند — بنا به ضرورت! و اگر تغییری هم در فلسفه، اعتقادات و جهان‌بینیِ خود بدهد، بر همین اساس می‌دهد.

مالاپارته، نویسنده‌ی داستان بسیار معروف، شگفت‌انگیز و تکان‌دهنده‌ی «پوست»، در ابتدا جهان‌بینیِ قدرت‌گرای فاشیستی داشت، اما از نیمه‌های جنگِ جهانیِ دوم به جهان‌بینیِ ضدِ قدرت‌گرای ضدِ

* «شما، تا امروز، حزبِ شهیدان بودید، اینک حزبِ جنایتکاران شده‌بید.» کلام ژان پل سارتر، پس از واقعه‌ی مجارستان.

فاشیستی متمایل شد.

سارتر، آندره ژید، آرتور کوئستلر، ریچارد رایت و تنی چند از نویسندگان معتبر اروپا و آمریکا، عطف به حوادثی تاریخی - اجتماعی - سیاسی، آرام آرام از جهان‌بینی مارکسی و جبر‌گرایی خود دور شدند و به جهان‌بینی‌های انسان‌گرا و اراده‌گرا روی آوردند. عکس این جریان نیز، بارها، و به‌خصوص در حول و حوش انقلاب‌ها و تحولات بزرگ اتفاق افتاده است.

* جهان‌بینی نویسندگان، معمولاً، یک جهان‌بینی ترکیبی، گلچینی، و یا به بیانی التقاطی‌ست. بخش‌هایی از جهان‌بینی‌های مختلف را در کنار هم قرار می‌دهند، باورهای شخصی‌شده‌ی خود را بر آن می‌افزایند، و نهایتاً یک جهان‌بینی خاص خود می‌سازند. به همین دلیل است که گفت‌وگو یا مصاحبه با نویسندگان بزرگ، در باب مسائل جهانی، اغلب دلنشین، جذاب و نو از آب در می‌آید.

نویسندگان، تقلید و تبعیت نمی‌کنند.

نویسندگان، خود را به یک موج فکری نمی‌سپارند.

* جهان‌بینی اغلب نویسندگان بزرگ عالم، با آینده‌نگری مثبت توأم است.

بخش اساسی اضطراب‌های کنونی (و دائمی) بشر، از ابهاماتی که در آینده وجود دارد سرچشمه می‌گیرد. نویسنده، به‌خود جرئت می‌دهد که آینده را به شکلی پاک، پُر جوش و خروش، دلگرم‌کننده و آرام‌بخش تصویر کند و اضطرابات ویرانگر انسان عصر خود را به یاری عمل ذهن و خلق نیروی ایمان، تقلیل بدهد.

نویسندگان، حتی در تاریک‌ترین و بسته‌ترین شرایط، روزنه‌یی هستند

به سوی نور و آزادی.

مائو، شاعری که رهبری انقلاب چین را بر عهده داشت، گفته است: اگر چه «زندگی» و «ادبیات و هنر»، هر دو زیبا هستند؛ اما آنگونه زندگی که در آثار ادبی و هنری انعکاس می‌یابد می‌تواند و باید عالی‌تر، پر توان‌تر، منسجم‌تر و کامل‌تر از زندگی واقعی روزانه باشد و به آرمان انسانی نزدیک‌تر، و به همین دلیل نیز کلی‌تر*.

و آلبِر کامو: ما باید در عصر مصائب، هنر زیستن را ابداع کنیم تا تولدی تازه بیابیم، و سپس با سیمای باز به ستیز با غریزه‌ی مرگ که در عصر ما در تکاپوست برخیزیم. در جهانی که قدرت‌های حقیر می‌توانند همه چیز را به نابودی بکشانند... در جهانی که هوش و فراست تا حد خدمتگزاری نفرت و بیداد فرو افتاده است، نسل ما باید تنها بر اساس انکارها و نه گفتن‌ها، در خود و محیط خود اندکی از آنچه را که شرافت زیستن و مردن وابسته به آن است، احیاء و مستقر کند**.

آلدوس هاکسلی، در داستان «دنیای شجاع نو» می‌گوید و نشان می‌دهد که علیرغم توسعه‌ی روزافزون قدرت ماشین، و خودکاری دستگاه‌ها، و تسلط احتمالی رایانه‌ها و «آدم‌ماشین»‌ها، و به مخاطره افتادن روح، آزادی و سبکبالی آدم‌ها، و سقوط ارزش‌های معنوی، انسان به خویشتن خویش و به عاطفه و احساس لطیف بشری، و به شعر بلند زیستن، و به رهایی راستین معنوی خود باز خواهد گشت و از تهمت «ارتجاعی و کهنه‌گرا و وحشی بودن» نخواهد هراسید.

* مائو - کتاب «سه گفتار درباره‌ی هنر»

** کتاب «تعهد کامو»، تألیف و ترجمه‌ی دکتر مصطفی رحیمی

داشتن جهان‌بینی، در حقیقت، به معنای داشتن شور مشارکت در تغییر دادن جهان است و ساختن جهانی نو که دوست‌داشتنی و دلپذیر باشد. نویسنده، تا دارای دیدگاه نسبتاً مشخصی نباشد، قادر نخواهد بود وارد معرکه‌ی تخریب و نوسازی جهان و دلگرم کردن همسنگران و همراهان خود نسبت به آینده‌ی این جهاد شود. جهان ما، اینک، به گونه‌ی یک پهنه‌ی رزم در آمده است که نیروهای مختلفی از جهات مختلف در آن وارد شده‌اند. نویسنده تا نداند که به سود چه گروهی، و با چه هدفی، و چه آرمان و اعتقادی، و در تدارک چگونه آینده‌ی می‌جنگد، حضورش در این کارزار خونین، چیزی جز جنون و بلاهت نخواهد بود.

«وظیفه‌ی هنرمند آن نیست که واقعیتی را که بیرون از او، و بی‌وجود او، تکوین یافته، با بی‌طرفی و بی‌تأثیر او منعکس کند یا برجسته‌اش سازد. وظیفه‌ی هنرمند تنها آن نیست که از مبارزه‌ها گزارشی بدهد؛ بلکه خود او یکی از مبارزان است، با مشارکت مبتکرانه‌ی تاریخی او، و با همه‌ی مسئولیت‌های او. برای او، مانند هر انسان دیگر، مسأله‌ی اساسی این نیست که دنیا را تفسیر کند، بلکه مسأله‌ی مهم، شرکت در دگرگون کردن جهان کهنه است.»*

* هرگز شخصیت‌های اصلی یا قهرمانان همه‌ی داستان‌های یک نویسنده، ناقل جهان‌بینی آن نویسنده نیستند. به ندرت ممکن است که شخصیت اصلی یا قهرمان حتی یک داستان بزرگ نویسنده‌ی هم حامل کل جهان‌بینی یا اعتقادات آن نویسنده باشد، یعنی نویسنده، خود را تمام و

* کتاب «رسالت هنر»، گزیده و ترجمه‌ی مصطفی رحیمی، مقاله‌ی «رئالیسمی بی‌مرز» از گ.روژه

کمال، به صورتِ شخصیتِ اصلیِ داستانی در آورده باشد. نویسنده‌یی که خود را در شخصیت‌های اصلی و فرعی چندین داستان، تکرار می‌کند، گرفتارِ ضعف و کسرِ شخصیت است و ناتوان از خلقِ انواعِ شخصیت‌ها. این حادثه، عملاً هم در مورد آثار نویسندگانِ مسلط و مقتدر اتفاق نیفتاده است.*. نویسندگان، معمولاً، جهان‌بینیِ خود را در «ماجرا»، «موضوع»، «محتوا»، «هدف» و البته به صورتِ تک جمله‌هایی از زبانِ راوی یا یکی از شخصیت‌ها ارائه می‌دهند؛ یعنی راوی و شخصیت‌های مثبت و منفی و عابر نیز در حلقِ جهان‌بینی، یاری‌کننده‌ی موضوع و محتوا هستند. بنابراین، ضمن اینکه نمی‌توان و نباید در هر شخصیتِ اصلیِ هر داستانی به جستجوی نویسنده و اعتقاداتِ بنیادی‌اش پرداخت، چنین هم نیست که شخصیت‌های اصلی و فرعی، هرگز، زوایایی از جهان‌بینی یا تضادهایِ منطقیِ درونِ نویسنده را نشان ندهند.

نویسندگان به شهرتِ رسیده، گهگاه، در سخنرانی‌ها، مقالات، و مصاحبه‌های خود، جهان‌بینی و اعتقاداتِ اصولیِ خود را مورد اشاره قرار می‌دهند. این، به آن معنا نیست که در خودِ داستان‌ها از انتقالِ جهان‌بینی عاجز بوده‌اند، بلکه راهی‌ست برای جلبِ هم‌اندیشان یا در غفلتِ ماندگان، به سوی آثار او.

دوستدارِ نویسندگی و جستجوگرِ جهان‌بینی‌های مستحکم می‌تواند با مطالعه‌ی مجموعه‌ی منتخبی از آثار یک نویسنده و یا به مددِ گردآوریِ بُرش‌هایی از سخنان او در مراحل و زمان‌های مختلفِ نویسندگی، جهان‌بینیِ وی را استخراج کند و بررسی.

برای نمونه، ما هم در کلیاتِ آثار داستایوسکی — که هنوز هم

* در کتاب «شخصیت» از همین اثر به آن پرداخته‌ایم.

بسیاری از متقدّان، او را بزرگترین نویسنده‌ی جهان می‌شناسند - و هم در بُرش‌هایی از سخنان او می‌توانیم با جهان‌بینی‌اش آشنا شویم، و در عین حال احساس کنیم که بدون این جهان‌بینی ژرفِ معنویِ پُرجنبه‌ی خاص، ممکن نبود که داستایوسکی همان شود که شده است:

« گنجینه‌های اخلاقی روح انسان، لااقل در ماهیتِ اساسی‌اش، مُبتنی بر قدرتِ اقتصادی نیست. مردمِ سرزمینِ فقیر و کثیفِ ما، جُز طبقه‌ی بالایش، همه تنی واحدند. هشتاد میلیون انسان، نمایشگرِ آنچنان وحدتِ روحانی‌ست که هرگز در هیچ نقطه‌ی اروپا نظیرش را نمی‌توان یافت، و به همین علت ممکن نیست چنین کشوری را کثیف بخوانیم. اصلاً نمی‌توان آن را فقیر هم خواند * »

و نیز:

« من اعتقاد دارم در شرایط اقتصادیِ ما، و حتّی در فقری بس عظیم‌تر، کاملاً امکان‌پذیر است نیرویی را که در روحِ دوستداریِ اتحادِ جهانی هست، در خود داشته باشیم و پرورش بدهیم. حتّی در چنان فقری که بعد از حمله‌ی مغول و تاتار گریبان‌گیر این ملت شده، یا پس از فجایعِ « عصرِ آشوب » - که روسیه صرفاً به علتِ یگانگیِ روحِ ملی‌اش از آن نجات یافت - می‌توان آن‌را در خود نگه داشت و غنایش بخشید. ** »

و باز:

« برای آنکه یک روس حقیقی بشویم، برای آنکه کاملاً روسی بمانیم، باید برادرِ همه‌ی انسان‌ها باشیم. ** »

* داستایوسکی، از جُزوه‌ی « خطابه‌ی پوشکین »، ترجمه‌ی کامران فانی و سعید حمیدیان

** داستایوسکی، از جُزوه‌ی « خطابه‌ی پوشکین »، ترجمه‌ی کامران فانی و سعید حمیدیان.

آلبر کامو نیز به این شیوه تفکر و جهان‌بینی فئودور داستایوسکی اشاره کرده است:

«داستایوسکی می‌دانست که تمدن ما یا باید رستگاری را برای همگان بخواهد یا اصولاً از رستگاری چشم‌پوشد. و این را نیز می‌دانست که اگر فقط رنج‌بردن یک انسان به فراموشی سپرده شود، جهان رستگار نخواهد شد.» *

این، در عین حال، اعتقاد خود کامو نیز هست، که در «کالیگولا»، آن‌را به صراحت بیان می‌کند:

«هیچکس نمی‌تواند فقط تن خود را نجات بدهد.»

* و سخن آخر در این باب:

اگر بخواهیم میان «فلسفه» و «جهان‌بینی» فرقی قائل شویم، باید بگوییم:

پرسیدن، ستون اصلی فلسفه است.

پاسخ‌دادن، ستون اصلی جهان‌بینی.

«فلسفه»، به سادگی، چیزی نیست الا طرح پرسش‌هایی کلی یا نسبتاً کلی درباره‌ی هستی، و تلاش در جهت یافتن پاسخ‌هایی مقبول برای این پرسش‌ها.

انسان، هرگاه به تعبیر و تشخیص خود، بر اساس جستجو، تفکر، تحلیل و گونه‌ی شناخت، به پاسخ‌هایی در باب مسائل کلی و جزئی جهان دست یابد، این پاسخ‌ها از جهان‌بینی او سرچشمه می‌گیرند؛ و همین پاسخ‌ها هستند که «اعتقادات» او را می‌سازند، و همین اعتقادات هستند که او را به عمل وامی‌دارند.

* «تعهد کامو»

اعتقاد و جهان‌بینی، اگر مُنجر به اقدام و عمل نشود، دروغ‌های
رذیلانه‌یی بیش نیست.

*

شرایطِ مُحیطیِ مُناسب

پوشکینِ اشراف‌زاده، فقط
نماینده‌ی آگاهیِ کاملِ طبقه‌ی خود
نسبت به توانایی‌های بالقوه‌اش
نیست - گرچه او تا حدّی مُهر
طبقه‌ی خود را هم در دل دارد؛ اما او
نماینده‌ی تمامِ مردمِ روسیه، یک

ملت، و یک سرنوشت تاریخی ست.
لوناچارسکی، کتاب «درباره‌ی
ادبیات»

✱

تولستوی در سال ۱۸۴۴ وارد
دانشکده‌ی غازان شد؛ اما در سال
۱۸۴۷، پیش از پایان تحصیلات،
دانشکده را رها کرد؛ چرا که علمی
را که در آن زمان در دانشکده‌ها
می‌آموختند نمی‌توانست روح
کنجکاو و اندیشه‌ی بلندپرواز او را
قانع کند. تولستوی، پس از بازگشت
به دهکده‌ی زادگاه خود، بیشتر
وقتش را به مطالعه می‌گذراند و
پیوسته بر معلومات خود می‌افزود...
از مقدمه‌ی «جنگ و صلح»

✱

آیا نویسنده‌یی را سراغ دارید
که هنرش را در مدرسه یاد گرفته
باشد؟ هر نویسنده‌یی — حتی
بزرگترین ایشان هم — خود آموخته

است: هومر، تولستوی، یا بالزاک.

برای من مایه‌ی افتخار است که
خود آموخته به‌شمار آیم؛ چرا که
به‌واقع، به‌طور مضاعف خود
آموخته‌ام: به‌عنوان محصل، و به‌عنوان
نویسنده.

بهترین مدرسه‌یی که من به
خود دیدم کتابخانه‌ی شهر بود، که
بعد از خدمت سربازی، در آنجا
به‌عنوان نگهبان به کار مشغول شدم...
یاشار کمال *

در باب «شرایط محیطی مناسب»، در فصل «استعداد»، مُقَدِّمَتاً و
به‌قدر نیازهای اولیه سخن گفتیم. اینک چند نکته را که مورد اشاره قرار
نگرفته می‌افزاییم:

* انسان، گیاه نیست. هیچ محیطی را نمی‌توان «محیط مناسب یا
محیط نامناسب برای رشد» تلقی کرد. محیط را انسان می‌سازد. اصولاً یکی
از تعاریف اساسی محیط همین است: «آنچه در پیرامون انسان، به‌وسیله‌ی
انسان ساخته می‌شود». این سخن را از کارگريزان به دور تسلسل
می‌اندازند: «برای ساختن هم شرایط مناسب لازم است»؛ اما این سخن،
نفی عقل است، نفی تحوّل و انقلاب است، نفی حرکت است. برای ساختن،

* از مقدمه‌ی کتاب «اگر مار را بکشند»، اثر یاشار کمال، به ترجمه‌ی رضا
سیدحسینی و جلال خسروشاهی.

آنچه طبیعت به انسان داده کافیست: عقل و اراده و اعتقاد. اگر کسی هم اینها را هم ندارد و می‌خواهد هنرمند بسیار بزرگی بشود، البته باید ابتدا بخواهد که مثل همه‌ی آدم‌های معمولی، خداوند به او مختصری عقل، مختصری اراده و مختصری اعتقاد بدهد. این مختصرها را به کمک همین مختصرها می‌توان توسعه داد. اما اگر اینها را هم قادر نیست بخواهد که داشته باشد، پس این موجود مظلوم، گیاه است، یا سنگ؛ و ما نمی‌گوییم خزه و سنگ و گل میمون هم می‌توانند نویسندگان بزرگی باشند. افسان، و فقط انسان می‌تواند هر آنچه که می‌خواهد باشد — البته در گستره‌ی بی‌نهایت وسیع ممکنات.

در طی سال‌ها تدریس، من بارها به دانشجویانی برخورده‌ام که از محیط نامناسب نالیده‌اند و مدعی شده‌اند که قدرت خلافتی آنها را محیط منفی و بازدارنده، نابود کرده است.

دانشجویی می‌گوید: «من به شدت مایل به نوشتن هستم. توانایی این کار را هم حس می‌کنم که دارم. موضوع‌های مختلفی هم برای نوشتن به ذهنم می‌آید. اما می‌دانید؟ خانه‌ی ما بسیار شلوغ است. من پنج خواهر و برادر کوچک‌تر از خودم دارم، که با پدر و مادر و مادر بزرگم همگی، در دو اتاق کوچک زندگی می‌کنیم. در چنین شرایطی...».

و بارها در شرح حال نویسندگان خوانده‌ام: «ما هفت نفر — یا نه نفر — بودیم که در یک اتاق زندگی می‌کردیم — با وضعیتی اسف‌بار. پدرم الکلی بود، مادرم پادرد داشت... من برای نوشتن — و یا حتی خواندن — معمولاً به بیرون خانه می‌رفتم...».

جوانی می‌گوید: «من پُر از میل به نوشتن بودم. خیلی هم می‌نوشتم. اما حالا مدت‌هاست که کنار گذاشته‌ام. بیش از سی قصه‌ی کوتاه و دو داستان بلند نوشتم، اما هیچ ناشری آنها را قبول

نکرد. ناشران، حتی حاضر نمی‌شدند قصه‌های مرا ورق بزنند. تا کی می‌توانستم ادامه بدهم؟ بدون حداقل امکانات، همه از پا در می‌آیند...».

و بارها، در شرح حال نویسندگان خوانده‌ام: «می‌نوشتیم و می‌انباشتم — دیوانه‌وار. تمام اتاقم پُر شده بود از نوشته. هر وقت نوشته‌یی برای ناشری می‌بردم و رد می‌کرد، من لجبازتر می‌شدم و مصمم‌تر، و با خیره‌سری و حوصله‌ی بیشتری می‌نوشتیم. دائماً به خودم می‌گفتم: «به قله‌های بلند، آسان نمی‌توان رسید. آنچه آسان به دست می‌آید آسان هم از دست می‌رود. من اگر می‌خواستم با اولین قدم‌ها که بر می‌دارم به منزلگاهم برسم، نمی‌بایست منزل را چنین دور انتخاب می‌کردم». وقتی اولین کتابم چاپ شد، به قدر ده سال مطلب آماده‌ی انتشار داشتم... اما باز هم به خودم مُرخصی ندادم و استراحت نکردم...».

بسیار خوب! بگذارید نتیجه‌ی مطالعاتمان را — که روی زندگی بیش از دوستان نویسنده‌ی موفق از سراسر جهان، انجام داده‌ایم و فهرستی از نام و آثار آنها نیز ارائه خواهیم داد — به اطلاع برسانیم:

یتیمانه در خانه‌ی یتیمان، یا در خانه‌ی کاروانسرامانند و بسیار آشفته، یا در پناه کانون گرم خانواده‌ی کم‌فرزند، نوشته‌اند و نویسنده هم شده‌اند. در خانه‌ی مادر خوانده‌ی بدرفتار یا پدر خوانده‌ی تندخو، یا در کنار مادری علیل، نوشته‌اند و نویسنده هم شده‌اند.

در خانه‌ی پدری بی‌ایمان، معتاد، هرزه، دزد و ستمگر، یا در خانه‌ی مؤمنی درستکار و خاموش و مهربان، یا در خانه‌ی کشیش سخت‌گیر شلاق‌کش کینه‌مند نابخشنده‌ی، نوشته‌اند و نویسنده هم شده‌اند.

در خانه‌ی بیگانگان به عنوان پادو و خانه‌شاگرد، یا در اتاق محقر زیر شیروانی خود در تنهایی و با گرسنگی، یا در اعماق جنگل، در خانه‌ی

پدری هیزم‌شکن، و یا در یکی از قصرهای قدیمی و خیال‌انگیز اروپایی، نوشته‌اند و نویسنده هم شده‌اند.

در خطِ مقدمِ جبهه، در سنگر، در دورانِ خدمتِ نظام و در لحظه‌هایی که در بی‌لحظگیِ ابدی جاری‌ست، یا در ارتفاعِ کوهستان‌های ایتالیا در کلبه‌ی پدری چوپان و در عین حال بسیار بیرحم و طفل‌آزار و دشمنِ سواد و نوشتن، و یا در زندان‌های طویل‌مدت، نوشته‌اند و نویسنده هم شده‌اند.

و زمانی که می‌گوییم: «نویسنده هم شده‌اند»، اشاره‌ی ما به «نویسنده» به معنای متعالی و هنری کلمه است نه نویسا و قلمزن؛ نویسنده به معنای «کسی که با توجه به معیارهای زیبایی‌شناسی، با اهدافی انسانی، برای مخاطبانی در حال، در آینده، و در آینده‌ی بسیار بسیار دور می‌نویسد، و نوشتن را ابزاری مقدّس برای وصول به آرمان‌های انسانی و ملی و همگانی می‌داند».

ما نویسندگانِ چیره‌دستی را می‌شناسیم که از قلبِ اشرافیتِ سراپا فساد ظهور کرده‌اند، یا از پستوی کارگاه‌های استثمار، یا از ظرف‌شوی‌خانه‌های مهمانخانه‌ها، یا از اتاقِ مخصوصِ دربان‌ها و سرایدارها، یا از درونِ کارخانه‌ها، یا از اعماقِ معادن، یا از روستاهای پُرت‌افتاده، یا از طبقات و اقشارِ حاکم یا وابسته به حکومت، یا از طبقات و اقشارِ محکوم و مستضعف و ستم‌دیده، و یا از طبقاتِ میانیِ مُرفّه، نیمه‌مُرفّه، یا در مسیرِ رفاه‌افتاده.

از میانِ خانواده‌های نوکیسه‌ی دزدی که خود را شیفته و وابسته به حکومت، و مُرید و مطیعِ حکومت — آن هم حکومت‌های مردم‌گرا — می‌نمایند نیز نویسنده برخاسته است.

بدیهی‌ست زمانی که نویسنده‌یی از طبقه‌ی حاکم یا اقشارِ وابسته به این طبقه بر می‌خیزد، قبل از هر چیز، به ناچار، موقعیتِ طبقاتیِ خود را — از نظر فکری — ترک می‌کند و به طبقه‌ی مصدوم می‌پیوندد. اینکه آیا چنین

کسانی را باید «پیشگام» نامید یا نه، مسأله‌ی مورد بحث ما نیست. نویسنده، محکوم است که در جبهه‌ی مردم — «مردم» به معنای پویای کلمه — باشد، و اگر بخواهد در این جبهه باشد — یعنی وظیفه‌ی نویسنده‌گی را بپذیرد — خود به خود قادر نیست که تا قبل از ظهور نظام آرمانی لایتغیر، حتی در ملی‌ترین و مردمی‌ترین حکومت‌ها نیز حضوری یکسره جانبدارانه، امربرانه و مبلّغ‌صفتانه داشته باشد*؛ چرا که به ندرت بیم آن می‌رود که دردمندان علیه دردمندان به پا خیزند؛ اما همیشه خطر آن هست و اتفاق هم افتاده که حکومت‌ها به دلائلی بلغزند و علیه دردمندان دست به اقداماتی بزنند، و یا مردم دردمند بشورند و علیه نظام حاکم وارد کارزار شوند.

به این ترتیب، با توجه به شواهد و مدارک کافی، باید گفت که برای نویسنده شدن، شرایط ویژه و از پیش تدارک دیده شده و بسیار مناسب خانوادگی، طبقاتی، زیست محیطی، تاریخی، اجتماعی، ملی و سرزمینی — به آن مفهوم که مستمسک کاهلان و بیکارگان است — وجود ندارد، همانطور که برای رزمیدن به خاطر آزادی هم وجود ندارد. انسان را می‌توان نگذاشت که انسان بماند، همانگونه که نویسنده را نگذاشت که نویسنده بماند، و شاعر را شاعر، و آزادیخواه را آزادیخواه، و مؤمن را مؤمن. یعنی می‌توان همه‌ی اینها را اعدام کرد، یا به زندان‌های تاریک انداخت، و یا به انواع طُرُق دیگر سر به نیست کرد — چنانکه در بسیاری از کشورهای آفریقایی و آسیایی می‌کنند، و استالین در عصر اقتدار ضد بشری خویش کرد، و هیتلر هم، و موسیلینی هم، و فرانکو هم، و هم اکنون آمریکا و انگلیس، مستقیم و

* در کتاب «موضع هنرمند نسبت به حکومت» به این مسأله پرداخته‌ایم، و مختصری هم در «حضور حکومت در قلمرو ادبیات کودکان» که جلد ششم از «مسائل ادبیات کودکان» است.

غیرمستقیم، در بسیاری از سرزمین‌ها می‌کنند، و فرانسه و اسرائیل و همین سلاطین حقیر و خُرده‌پای حجاز هم، به‌وسعِ خویش، می‌کنند. این امور، هیچ ارتباطی به «شرایط ویژه برای چیزی شدن» ندارد، که اگر داشته باشد هم دراین راستاست که انسان را به چیزی شدن و کاری کردن علیه ستم برانگیزد.

می‌گویند: «آزادی، همچون هواست برای انسان». این سخن، به تعبیری درست است؛ اما تفاوتِ عمده در این است که بدون هوا، شک نیست که انسان می‌میرد؛ اما بدون آزادی، چنین نیست که انسان بمیرد یا به نوعِ برجسته‌یی از انسان — یعنی هنرمند — تبدیل نشود.*

نویسنده، مثل همه‌ی هنرمندان، شعارِ «آزادی، همچون هواست» را، در بست نمی‌پذیرد؛ چرا که ستمگران، در طول قرن‌ها، از انسان سلب آزادی کرده‌اند، و بر این اساس، باید پذیرفت که بنی نوع بشر، قرن‌هاست که از میان رفته است و خاک شده؛ حال آنکه، به رأی‌العین، چنین نیست، و

* در ایران ما، شاعران، نویسندگان و هنرمندان بزرگی چون نیمایوشیج (شاعر)، احمد شاملو (شاعر)، فروغ فرخ‌زاد (شاعر)، سهراب سپهری (شاعر و نقاش)، اخوان ثالث (شاعر)، سپانلو (شاعر)، سایه (شاعر)، کسرابی (شاعر)، بهرام صادقی (قصه‌نویس)، غلامحسین ساعدی (داستان‌نویس)، محمود دولت‌آبادی (داستان‌نویس)، احمد محمود (داستان‌نویس)، هوشنگ گلشیری (داستان‌نویس)، عباس کیارستمی (فیلمساز)، علی حاتمی (فیلمساز)، ناصر تقوایی (فیلمساز)، سهراب شهید ثالث (فیلمساز)، مسعود کیمیایی (فیلمساز)، مرتضی ممیز (گرافیکست)، حسین زنده‌رودی (نقاش)، علی اکبر صادقی (نقاش)، آیدین آغداشلو (نقاش)، غلامحسین نامی (نقاش)، ژازه طباطبایی (نقاش)، ابراهیم حقیقی (گرافیکست)، ابراهیم گلستان (قصه‌نویس) و جلال آل احمد و بسیاری دیگر، محصول یکی از تاریک‌ترین ادوار تاریخی ایران — به‌خصوص عصر سیاه استبداد آخرین سلطان — بوده‌اند، همچنان که جمعی از اعظم فرهنگ ملی ما، محصول عصر مغول.

نهضت‌های رهایی‌بخش و انقلاب‌های مردمی در سراسر زمین به ما نشان می‌دهند که آدمی، در طول تاریخ، هرگز آنقدر زنده نبوده که حال زنده است، و نویسندگان آزادیخواه و انقلابی‌اش آنگونه در میانه‌ی میدان بوده‌اند که حال هستند.

مسأله‌ی دریا نگر داشتنی این است که انسان، تا زمانی که ستمکاران، خود کامگان، خائنان، وطن‌فروشان و نابودکنندگان آزادی وجود دارند، هرگز دل از زندگی نخواهد کند، هرگز به سکوت، به تسلیم، به سازش، به صلح، و به مرگ رضا نخواهد داد؛ و اگر چیزی به راستی تأسف‌انگیز باشد همین است که تا ستم وجود دارد، هنر نوشتن، به عنوان ابزار اساسی ضد ستم وجود خواهد داشت و نویسنده؛ و استبدادگرایان اگر بخواهند که از شر نویسندگان آزادیخواه نجات یابند تنها راهش این است که آزادی مردم را به ایشان پس بدهند. در آزادی، در رفاه، و در قلب خوشبختی، شاید هیچکس حرفی برای زدن نداشته باشد؛ چرا که تنها در آن زمان است که نفس زندگی، زیباتر از هنر خواهد شد، و آرمانی‌تر، و دلخواه‌تر و شیرین‌تر.

رها کنیم مسأله‌ی شرایط مناسب اجتماعی، سیاسی، طبقاتی و مانند اینها را — چنانکه نویسندگان بزرگ عالم رها کرده‌اند، و بپذیریم که دوستداران نویسندگی، به این بهانه‌ها نمی‌توانند مسئولیت را فروبگذارند.

* در باب تحصیلات هم چند کلمه‌یی باید گفت: واقعیت این است که کمترین رابطه‌یی میان تحصیلات دانشگاهی و هنر نویسندگی وجود ندارد، و داشتن اینگونه تحصیلات، هرگز از لوازم خلق ادبیات نبوده است، و بیش از این، می‌بینیم که اکثر نویسندگان بزرگ جهان، از مدرسه گریز بوده‌اند و یا ناچار به ترک مدرسه. گفته‌اند که «هرگز از دانشکده‌های ادبیات، یک شاعر یا داستان‌نویس متوسط هم بیرون نیامده است» و این سخنی نیست چندان گزاف و خلاف. وظیفه‌ی دانشکده‌ی ادبیات، تربیت کسانی است که بتوانند آثار ادبی را به‌درستی بخوانند، به معنا برسانند، و

درس بدهند نه پرورش کسانی که خالق آثار ادبی باشند؛ اما این سخن به معنای آن نیست که نداشتن تحصیلات دانشگاهی از ضرورت‌های نویسندگی است، و هر کس که درس و مدرسه رها کند، ناگزیر نویسنده و شاعری بزرگ خواهد شد * صحیح مسأله شاید این باشد که «نویسندگان یا آنها که مقدمات نویسندگی را به درستی - در ذهن یا در عمل - فراهم آورده‌اند، لازم نمی‌بینند که با گذراندن دوره‌های طولانی و یکنواخت و غالباً واپس‌نگر دانشگاهی، از دوران کسب تجربه‌های مستقیم و مطالعات فشرده‌ی آزاد و تولید واقعی خویش بکاهند. به نظر می‌رسد همین قدر که نوشتن به عنوان یک حرفه، یک وظیفه، و مسئولیت خطیر اجتماعی، برای کسی، مُسلم شد، او این حرفه را برتر از همه چیز می‌شمارد؛ اما توهم در این زمینه نیز فوق‌العاده غم‌انگیز است و خانه ویران کن. توهم هنرمندبودن، شاعر و نویسنده‌بودن، نابغه و استثنایی بودن، گرفتار شونده را به روز سیاه می‌اندازد: از اینجا رانده و از آنجا مانده (که توهم، چیزی جز قطع ارتباط با واقعیت نیست)، اسباب مسخره‌ی خلاق و گرفتار در به‌دری روانی - آن

* گفته‌اند: بزرگی را فرزندى بود سخت مکتب‌گریز و عیارپیشه، که سخن تند و تنبیه پدر نیز او را کارگر نمی‌افتاد. پس، زمانی، آن بزرگ، از سر درماندگی ملایمت پیشه کرد و پسر را گفت: جان فرزند! می‌دانم که نه در مدرسه‌ات رنج و سرزندی هست و نه از آموزگاران بیم و هراسی؛ و هرگز جور استادان و ضرب و شتم ایشان ندیده‌یی و نه چشیده‌یی. تو دیگر چرا اینگونه شوق گریختن از مکتب و آواره‌شدن در کوی و برزن و بی‌آبرو کردن پدر داری؟ گفت: جان پدر! حالی که به زبان خوش می‌پرسی، به زبان خوش نیز پاسخ می‌گویم: در جایی خواندم که فلان، که در بزرگی به حکومت سراسر خطه‌ی خراسان رسید، در کودکی بیزار از فراگرفتن علوم و فنون و هنرها بود، و ذره‌ی شوق تحصیل دانش نداشت. پس با خود گفتم: حقا که این سهل‌ترین راه رسیدن به فرمانروایی است، و در این باب هیچ غفلت نباید کرد. مبادا که درس بخوانم و از فرمانروایی محروم شوم.

هم برای تمام عُمر؛ و خطرناک، از آن جهت که فشارهای خودباوری کاذب، یک راه کوتاهِ مستقیم به سوی آسایشگاه‌های روانی دارد: مصیبت‌کده‌های روح انسانی. حرف از «خودشناسی» در بین است و «خودفریبی»؛ «خودبینی» و «خودبزرگی بینی». راه رفتنی روی مو. انسان باید بداند که کیست و چیست. باید بداند که چقدر کوچک است یا بزرگ. باید، اگر به راستی بزرگ است، بی‌جهت و بیمارگونه خود را تحقیر نکند و ریاکارانه خود را «الاحقر» نامد؛ همانگونه که اگر هنوز کوچک است دچار خودفریبی نشود و راه را بر بزرگ و بزرگترشدنِ خود نبندد. البته در بحث ما، از آغاز تا انجام، «بزرگی»، به معنای در خدمتِ دیگران بودن است و به حرکت و داشتنِ خلاقیت در راستای یک زندگی سلامت؛ و کوچکی و حقارت، در خدمتِ خودِ خودبودن است و جهان را خود دانستن.

یکپارچه بگویم، هیچ نویسنده‌یی، هرگز، نوشتنِ ادبیات را در مدرسه یاد نگرفته، همانطور که در رهاکردنِ مدرسه. نویسنده، قبل از آنکه در باب مدرسه رفتن یا نرفتن تصمیمی بگیرد و به مسأله‌ی آموزش رسمی و اعتبار تأییدیه‌های مدرسه‌یی بیندیشد، پُر می‌شود از توانایی بالقوه‌ی نوشتن که در حرکت به جانبِ بالفعلِ نوشتن است. اینگاه، شاید به فکر رهاکردنِ مدرسه بیفتد، و یا دلسرد از مطالعات رسمی شود و یا لاقط رشته‌هایی را برگزیند که کاملاً بی‌ارتباط با هنر نویسندگی و خارج از حریم و خلوتِ نوشتن باشد. از سوی دیگر، آنکس که در عنوانِ شباب و دورانِ مدرسه اسیر اندیشه‌ها و فشارهای خلاقیت در زمینه‌ی داستان‌نویسی می‌شود، خود به خود و ناخواسته، توانِ سازش با محیطِ مدرسه را از دست می‌دهد؛ توانِ همگام‌شدن با همگان را. دچار آشتی و بی‌تابی می‌شود. می‌خواهد که از درون خود به درآید و پرواز کند. قالبِ خود را بشکند. خویشتن را پشتِ سر بگذارد. از نفسِ تنگی دائمی که دارد خلاص شود. و همین بی‌تابی

و التهاب و سرگشتگی و بریدگی و میل به سبقت از خویش و فروریختن دیوارهاست که باعث می‌شود شاگرد مدرسه‌ی خوبی نباشد، دانشجوی مُنظم، حاضر‌الذهن و شسته‌رفته‌ی کلاس نباشد، مُتمرّد و سربه‌ هوا و پوزخندزننده و ناتوان از فراگیری به‌نظر برسد، مردود شود، تحقیر شود، اخراج شود و شرایط او برای حرفه‌یی شدن در نویسندگی، فراهم‌تر شود. این باز هم یک صورتِ قضیه است، و صورتِ دیگرش عدم امکانِ تحصیل است و فقر مادی و احتیاجِ مُبرم به کارکردن و نان درآوردن. خیلی از نویسندگان، نخواستند درس بخوانند و یا درس ادبیّات بخوانند؛ خیلی از نویسندگان، خواسته‌اند و نتوانسته‌اند؛ کسانی هم خوانده‌اند اما نه رشته‌های مربوط به ادبیّات را:

داستایوسکی مهندس نقشه‌کش بود. چخوف، پزشکی خوانده بود. پرشت هم مدتی طب خواند و رها کرد. هوارد فاست، مدرسه‌ی طراحی را تمام کرد. نورمن میلر، مهندس ساختمان بود. سَتِگزُ پری متخصص پرواز بود. آلبر کامو فلسفه خوانده بود. آستوریاس رشته‌ی حقوق را خواند و بعد نژادشناسی و دین‌شناسی را. از میهن ما، دو نویسنده‌ی صاحب‌نام پزشک بودند: غلامحسین ساعدی و بهرام صادقی.

اما، تعداد نویسندگانِ دانشگاه‌دیده، نسبت به نویسندگانی که تحصیلات رسمی و دانشگاهی نداشته‌اند و یا در نیمه راه رها کرده‌اند، بسیار کم است و غیر قابل توجه و بررسی؛ و من در اینجا تنها به ذکر نام چند نویسنده‌ی معتبر از گروه به دانشگاه نرفتگان یا فارغ‌التحصیل نشدگان بسنده می‌کنم:

ماکسیم گورکی، پس از چند ماهی که به مدرسه رفت، مجبور شد به خاطر گذران زندگی مادی، از تحصیل چشم‌پوشد.
هرمان ملویل، راهی به دانشگاه نیافت، و دریایی شد.
ویلیام فاکنر، تحصیلات دبیرستانی را ناتمام رها کرد.

فرانک او کانر، نویسنده‌ی نامدار ایرلند نیز پیش از آنکه بتواند دبیرستان را به پایان برساند، مدرسه را ترک کرد. جوزف گُنراد، فقط پنج سال درس خواند. سپس، برای کار به دریا رفت و یکی از معروف‌ترین دریایی‌نویسان جهان شد. آندره مالرو در هجده سالگی دانشکده‌ی زبان را رها کرد و به گروه نویسندگان سوررئالیست پیوست.

ارنست همینگوی، پس از تحصیلات ابتدایی، مشغول کار شد. اشتاین بک به دانشگاه رسید اما به مسأله‌ی اخذ پایان‌نامه اهمیتی نداد. هرمان هسه را، پدرش به مدرسه‌ی مذهبی فرستاد، لیکن او از آن مدرسه گریخت.

شروود آندرسُن در چهارده سالگی مدرسه را ترک کرد تا با پیدا کردن شغلی خانوادگی نیازمند خود را یاری رساند. برنارد شاو در پانزده سالگی، مدرسه را به امان خدا سپرد و در دفتر مشاوره‌ی املاک به کار پرداخت.

لئو تولستوی در سال ۱۸۴۰ وارد دانشکده‌ی غازان شد اما در سال ۱۸۴۷ دانشکده را رها کرد.

برتولت برشت نیز رشته‌ی طب را شروع کرد اما به پایان نرساند. لُرمانتف، برای تحصیل به دانشگاه مسکو رفت، تحصیل حقوق را نیمه‌کاره رها کرد، به دانشکده‌ی ادبیات رفت اما به علت آنکه «دانشجوی شَرّی بود» اخراج شد.

جک لندن از آنجا که از کودکی در مزرعه کار می‌کرد، خواندن و نوشتن را نزد خود یاد گرفت. البته بعدها یکی دوبار راهی به مدرسه‌های ابتدایی و متوسطه یافت اما موفق به اتمام آنها نشد و ترجیح داد سرایدار مدرسه‌یی باشد تا محصل آن.

استیفن کرین، اصولاً تحصیلات مدرسه‌یی نداشت.

ایناتیسو سیلونه، تحصیلات دبیرستانی خود را در مؤسسه‌ی مذهبی آغاز کرد اما پس از مدّت کوتاهی آن را رها کرد. ریچارد رایت به مدرسه رفت اما نتوانست آن را به پایان برساند. یاشار کمال، گفته است که نویسنده‌ی ست خود آموخته که راهی به مدارس عالی نیافته بوده است.

مارکیز در سال ۱۹۴۰ دهکده‌ی زادگاهش را ترک می‌کند و برای ادامه‌ی تحصیل به مدرسه‌ی یسوعی‌ها به بوگوتا می‌رود؛ ولی نه تنها این مدرسه را به جایی نمی‌رساند بلکه بعدها رشته‌ی حقوق را هم ناتمام رها می‌کند.

اطلاعات وسیع و تردیدناپذیر ما را در باب اینکه نویسندگان بزرگ جهان، رشته‌ی ادبیّات نخوانده‌اند، البته استثناهایی کامل می‌کند تا مبادا این گمان پیش بیاید که یکی از لوازم قطعی نویسنده‌شدن، پرهیز از دانشکده‌های ادبیّات است؛ آلدوس هاکسلی، فارغ‌التحصیل دانشکده‌ی ادبیّات بود. الیوت هم. زاهاری استانکو – نویسنده‌ی نامدار داستان بلند «پابره‌نه‌ها» – گرچه در کودکی و نوجوانی نتوانست تحصیل کند؛ اما در سنین بالا، دانشکده‌ی ادبیّات و فلسفه‌ی بوخارست را تمام کرد.

* در باب شرایط شغلی نویسندگان، در فصل «سیاسی‌اندیش بودنِ نویسنده» و فصل «مطالعه‌ی عمومی»، سخن گفته‌ایم؛ اما مُسلم این است – و به دلائل خواهیم دید – که اگر تعریف آبرومندانه و معقولی برای «شغل» به عنوان «جمیع اعمالی که مُنجر به کسب درآمدی جهت گذران زندگی می‌شود» داشته باشیم، هیچ شغلی نامناسب برای نویسنده‌شدن نیست مگر آنکه وقتی برای نوشتن باقی نگذارد – که بسیار بعید است؛ و همچنان که برای نویسندگی، شرایط طبقاتی و اجتماعی و تحصیلی خاصی وجود ندارد، شرایط شغلی ویژه‌ی هم وجود نداشته است و ندارد. با توجه به تعریف مُقدّماتی ما از «شغل»، طالب نویسندگی باید

مطمئن بداند که نویسندگان، جمیع مشاغل اصلی و فرعیِ عالم را - البته اگر روی برخی مشاغلِ غریب پيله نکنیم - داشته‌اند، از روزنامه‌فروشی تا بنایی، از جاشویی تا دربانی، از هنرپیشگی تا کارمندی، از زراعت تا تجارت، از دکان‌داری تا استادی، از کارگریِ کارخانه تا مدیریت، از خلبانی تا ملوانی، از پزشکی تا مهندسی... و هرگز، چنانکه گفتیم، هیچ شغلی مانع کار نویسندگیِ نویسندگانِ بالیمان که دارای اهداف و آرمان‌های متعالی انسان‌دوستانه بوده‌اند نشده است.

این نکته را هم بیافزاییم: نویسندگانِ بزرگ جهان، غالباً، دوره‌های بیکاریِ طویل مدت و متلاشی‌کننده داشته‌اند؛ دوره‌های وام‌ستانی به اجبار و نه از روی بیکارگی و کاهلی، دوره‌های گرسنگی و آوارگی، دوره‌های خجلت‌زدگی در برابر سر و همسر، دوره‌های دربه‌در به دنبال یک لقمه نان حلال دویدن... اما نویسندگانِ متعهدِ روزگار ما، طُرُقِ کوتاه کردن و یا اصولاً از میان برداشتنِ این دوره‌های غم‌انگیز خُرد کننده را یافته‌اند و به جُمْلگیِ نویسندگانِ جوانِ نموده‌اند، تا مبادا، گرسنگی، در گذشتن از ارزش‌های والا را باعث شود، و دست‌تنگی سقوطِ روح را.

(و ما، در این باره، سخن خواهیم گفت.)

* آنچه در زمینه‌ی « شرایطِ محیطیِ مناسب » می‌ماند، شرایطِ مناسب در محیطِ خانواده است. و یکسره باید گفت که چنین شرایطی وجود ندارد، همانگونه که شرایطِ نامناسبِ خانوادگی.

ما، بارها و بارها، به مردان و زنانی برخورده‌ایم (و می‌خوریم) که گفته‌اند (و می‌گویند) که علتِ عدم موفقیت‌شان در زندگی، شرایطِ بدِ خانوادگی، و یا به صراحت « همسر بد » بوده است.

مستمسکی از این ضعیف‌تر و سخیف‌تر برای چیزی‌نشدن، وجود ندارد.

نویسنده، یک عنصرِ انقلابی‌ست؛ چرا که مجبور است، همه‌گاه، سخنی

نو و نیازموده عرضه کند؛ چیزی را که پیش از او نگفته‌اند، و یا لااقل به آن خط و ربط نگفته‌اند عرضه کند؛ و همیشه درخواست کننده‌ی تغییرات بُنیادی باشد — در راستای نجات و آسودگی و سعادتِ انسان؛ و همیشه معترض باشد به آنچه که موجود است، به دلیلِ کاستی‌های آن، و نه قطعاً فسادِ آن. حال، با توجه به انقلابی بودنِ نویسنده، باید بگوییم آن بزرگواری که گفته است «خانواده از قدرتِ انقلابی فرد می‌کاهد»، که به تعبیری یعنی «خانواده، نویسنده را هم اخته می‌کند»، حکم به ظواهر امور کرده است و سرودِ یادِ مَستان داده است.

این درست است که به ظاهر، زمانی که جنبش یا نهضتی ایجاد می‌شود و مُقدماتِ یک دگرگونی بُنیادی یا نبردی به خاطرِ رهایی و استقلال فراهم می‌آید، جوان‌های بی‌عهد و عیال، برای ورود به معرکه آماده‌ترند تا عیالواران؛ اما اگر با دقت و از نو به مسأله نگاه کنیم و عمیقاً به تحلیل آن بپردازیم، می‌بینیم که آنچه عیالواران را از ورود به میدان انقلاب و نبرد باز می‌دارد، عشق و تعهدِ ایشان نسبت به خانواده و قبولِ وظیفه‌ی مقدسِ اداره‌ی امورِ خانوادگی به عنوانِ مهمترین وظیفه و تعهد نیست، بلکه فرسودگیِ روحی، فرسودگیِ جسمی، ترس، خودخواهی، کاهلی و بی‌اعتقادی‌ست، و این صفاتِ منفی، اگر در جوانان یک مملکت هم باشد — که معمولاً جوانان طبقه‌ی مُرفه و نوکیسه دارای این صفات هستند — آنها هم با همان شدتِ پیران و میان‌سالانِ صاحبِ خانواده و به ظاهر متعهد در برابرِ فرزندان، از مبارزه و انقلاب و درگیری می‌ترسند — و حتی بیشتر؛ و باز، اگر زمینه‌های ایمانی و اعتقادیِ استواری وجود داشته باشد، می‌بینیم که میان‌سالان و خانواده‌داران، با همان شور و حالی وارد معرکه‌ی نبرد می‌شوند که نوجوانان و جوانان.

اینطور به نظر می‌رسد که مقصودِ گوینده‌ی سخن این بوده که خانواده سبب می‌شود دست و دلِ انسانِ صاحبِ خانواده بلرزد و از میانِ انقلاب و

خانواده، خانواده را ترجیح بدهد؛ اما، عطف به همین سخن، اگر فرزندان جوان و مجرد خانواده — که ظاهراً از طرف گوینده، بی خانواده دانسته شده‌اند — قدرت‌شان برای انقلابی‌گری بیشتر از پدر خانواده باشد و همه‌شان مشتاق حضور در صحنه‌ی انقلاب و قبول شهادت باشند، پدران، نه به امید حفظ خانواده بلکه به امید از دست دادن تک تک افراد خانواده، قدرت انقلابی خود را کاهش می‌دهند — و این ابداً نمی‌تواند منطقی باشد. ما هیجان‌زدگی و شور یک نوجوان را که مختصری ریشه در بی‌خیالی و رؤیاپردازی‌های او دارد، نباید به حساب آگاه‌بودن و انقلابی واقعی بودنش بگذاریم، همانطور که زمینه‌های فساد پرورشی طبقات مرفه را به حساب وابستگی، وفاداری و اعتقاد ایشان به خانواده. این سخن — که « خانواده از قدرت انقلابی فرد می‌کاهد » — عملاً بها می‌دهد به اخلاقیات طبقه‌ی مرفه میانه‌ی ترسوی خودباخته که از هر نوع درگیری، جهاد، انقلاب و تغییر بنیادی امور وحشت زده است و عمیقاً خواهان سکون و دوام شرایط موجود. این خانواده نیست که از قدرت انقلابی فرد می‌کاهد، این جای‌گیری در طبقه‌ی فاسدشده و ضدانقلاب است، و این جای‌گیری، کوچک و بزرگ، بی‌خانواده و باخانواده، عیالوار و ناعیالوار نمی‌شناسد.

(در میهن ما، یک انقلاب بزرگ و منحصر، و یک جنگ عظیم ملی - اعتقادی، که هر دو نیز بر دوش طبقه‌ی دردمند مستضعف ستم‌دیده‌ی جامعه حمل می‌شد، به‌عنوان یک الگو، به جهان همیشه نشان داد که پدران و مادران خانواده‌های بسیار پر جمعیت، که در آنها از طفل تازه به دنیا آمده تا جوان بیست و چند ساله وجود داشت، با شهامت و غیرتی افسانه‌یی، شادمانه و سربلند، به میدان انقلاب یا جنگ اعتقادی رفتند، و بی‌مهابا کشته شدند و لحظه‌یی به اینکه تعهد نسبت به خانواده می‌تواند تعهد نسبت به انقلاب و جنگ را تحت الشعاع قرار بدهد نیندیشیدند، و

از این مستمسک سوءاستفاده نکردند. در همین حال، هزاران جوان مجرد طبقه‌ی مرفه، به ننگین‌ترین و تأسف‌بارترین صورت ممکن، با پوشیدن پوست چارپایان و یا دادن باج‌های کلان به قاچاقچیان و راهزنان حرفه‌یی از مرزهای میهن خارج شدند و تن به بردگی برده‌داران عصر نو سپردند و با نوکری و تکدی و خودفروشی روزگار گذراندند. همین دو گروه، به وضوح نشان دادند که این خانواده نیست که از قدرت انقلابی فرد می‌کاهد، این وضعیت طبقاتی و انحرافات اخلاقی و نبود ایمان و اعتقاد و شناخت است...

بسیار خوب! باز گردیم به اصل مطلب: نویسنده می‌تواند مانند هر انسان انقلابی صاحب شناخت و آگاهی، در درون هر خانواده‌یی، با هر مشخصاتی، نویسنده باشد، نویسنده بماند، و از قدرت خلاقه‌ی خود چیزی نکاهد؛ و ایمان و اعتقاد انسانی، اگر به وسیله‌ی موقعیت طبقاتی‌اش سرکوب شده، به وسیله‌ی اراده و رشد همه‌جانبه‌ی آگاهی‌اش، سر، بلند کند. داستان زندگی اغلب نویسندگان طبقه‌ی میانی، وقوع این امر را تأیید می‌کند. حکایت «زن بد نگذاشت که غنچه‌های نبوغ شکوفا شود» و «مرد بد، راه‌های خلاقیت مرا بست»، حکایت بسیار مبتذل و کهنه‌یی است که تن‌پروران بهانه‌جو را شایسته است.

نویسنده، اگر خود، مطابق معیارهای اخلاقی و سیاسی عام و مقبول، موجودی ست «خوب» — که باید هم چنین باشد — بسیار بعید است که در برابر «همسر بد» از پا درآید و همه‌ی مسئولیت‌های خویش را فرو بگذارد و عمری را، ضمن سرکوب پیوسته‌ی نبوغ فورانی خویش، در پای «همسر بد» تباه کند.

نویسنده اگر همسر آزار، فرزند آزار، تندخو، خیال‌باف، تن‌پرور و ذروغ‌پرداز نباشد — که نباید هم چنین باشد — همسر و فرزندان او هرگز

نمی‌توانند راه را بر خلاقیت او ببندند و از هستی هنری ساقطش کنند؛ که اگر بکنند، قاعدتاً این حق انسانی برای نابغه‌ی بزرگ محفوظ می‌ماند که به خاطر بشریت هم شده خود را از شر چنان دیوسیرتانی نجات بدهد و به مسئولیت‌های خطیر هنری خویش بپردازد؛ اما اگر چنین باشد که مرد از کارگریز خود بزرگ‌بینی دائماً ادعا کند که اگر بچه‌ی شیرخواره‌اش گریه نمی‌کرد و عیالش نان نمی‌خواست و بچه‌ی دوش تقاضای لباس نو نداشت و صاحب‌خانه از کرایه چشم می‌پوشید و دولت از او حمایت مستقیم و غیرمستقیم می‌کرد و هیچکس نفس نمی‌کشید و هیچکس نمی‌آمد و نمی‌رفت و دنیا در خدمت او دست به سینه می‌ایستاد، او حتماً می‌توانست آن داستان بلند بلندش را در مدتی کوتاه بنویسد و بلافاصله جوایز متعددی را درو کند و شهرتی عالم‌گیر دست و پا کند، این مورد استثنایی البته جای تحلیلش در این جزوه نیست. روان‌شناسان می‌دانند و روان‌کاوان و روان‌پزشکان.

اگر می‌بینیم که تعدادی از نویسندگان، از همسران خود جدا شده‌اند، این امر ربطی به کار نویسندگی و شرایط خانوادگی مناسب برای نوشتن ندارد. طلاق، اگر کاملاً به هنگام واقع شود و نهایی‌ترین راه‌حلی برخی مشکلات شناخته شود، امری ست بسیار منطقی و عادلانه. در طلاق، اعتبار دلائل مطرح است و اینکه به‌عنوان آخرین ابزار مورد استفاده واقع شود.

در ایران ما، اغلب نویسندگان بزرگ معاصر، وفادار به نخستین ازدواج خود بوده‌اند و هیچکدام نیز ابراز نکرده‌اند که ازدواج از قدرت خلاقه‌ی ایشان کاسته است. در عین حال، یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان معاصر ایران، به دلیل تعهدات اخلاقی عمیقی که نسبت به مادر خود داشته، ضمن اینکه آثار متعدّد و زیبایی خلق کرده، زندگی را یکسره در کنار مادر گذرانده است — بی‌آنکه از این بابت، شکوهی داشته باشد.

* نویسنده، لوازم را فراهم می‌آورد، نه لوازم، نویسنده را،

پدید.

نویسنده، شرایط را می‌سازد، نه شرایط نویسنده را.

شرایط، به وجود آوردنی‌ست، نه به وجود آمدنی.

باد، شرایط نامناسب را با خود نمی‌برد. غلبه باید کرد.

هنوز، فرصت برای آنکه کسی — بر اساس یک مجموعه

معیارها — بزرگترین نویسنده‌ی جهان و زمان خود شود باقی‌ست، و این

فرصت، همیشه باقی خواهد بود.

در منطقه‌ی تفکر و آفرینش، انسان همیشه می‌تواند از خود سبقت

بگیرد و خود را واپس بگذارد. جایی نیست که آنجا خط پایان باشد.

آنکس که از درون خویش برمی‌خیزد و فریاد می‌کشد: «من، نیازمند

نوشتنم، و تنها به‌مدد نوشتن است که می‌توانم با جهانِ ستم‌دیده‌ی زمانِ

خویش همسو شوم و علیه ستمکاران بجنگم، پس باید که جمیع لوازم کار

را فراهم آورم و شرایط را متناسب با احتیاجاتِ خود بسازم» او، از هم

اکنون، یکی از بزرگترین نویسندگانِ عصر ماست.

می‌توانش دید — به‌وضوح.

تسلط بر زبان

زور آزمایی با کلمات، لحظه‌های
مرا گرانبار می‌کرد.

ریچارد رایت *

*

* از کتاب «عطش آمریکایی»، که بخش دوم زندگینامه‌ی رایت است. بخش
نخست آن زیر نام «پسرک سیاه» منتشر شده که یکی از خالص‌ترین و
صمیمانه‌ترین آثار داستانی ادبیات معاصر آمریکاست.

ارنست همینگوی، مکرر گفته است
که یک دوره‌ی نسبتاً طولانی از عمر خود
را وقفِ فراگرفتنِ نثرنویسی - به‌طور
تمام‌وقت - کرده‌است؛ سال‌های بین
بیست تا بیست و دو سالگی را.

نثر همینگوی - که بعدها یکی از
بزرگ‌ترین وجوه امتیاز او از سایر
نویسندگان هموطنش شد، در این دوره
پرورش یافت.

خود او در «مرگ در بعد از
ظهر» می‌گوید: در آن زمان می‌کوشیدم
بنویسم، و گذشته از دانستنِ اینکه آدم
به‌راستی چه حس می‌کند - نه اینکه
چه چیز قرار است حس کند و چه به او
آموخته‌اند که حس کند - بزرگ‌ترین
مشکل من این بود که آنچه را که واقعاً
در عمل روی می‌دهد، روی کاغذ بیاورم...
از مقدمه‌ی داستانِ مرد پیر و دریا *

ما، در یکی از کتاب‌های «ساختار و مبانی ادبیات داستانی»، با نامِ
«زبان در ادبیات داستانی»، یک‌سره در باب زبان و شیوه‌های نگارش
داستانی و تفاوت آن با شیوه‌های بیانیِ غیرداستانی و حدّ تداخل انواع
شیوه‌های بیان و نیز «زبانِ مکالمه»، «زبانِ توصیف»، «زبانِ روایت»
، «زبانِ فضا‌ساز»، «زبانِ عامیانه»، «زبانِ مدرسی»، «زبان‌های

* به قلم نجف دریابندری.

خاص « و مسائلی از این دست سخن گفته‌ایم. در اینجا، مسأله‌ی ما، زبان به معنای عام کلمه است و به عنوان یکی از لوازمِ مقدماتی، و نه یکی از عناصرِ اساسی داستان.

جمع نویسنده‌گانِ بزرگ، به زبانی که با آن می‌خوانده‌اند و می‌نوشته‌اند تسلطی شگفت‌انگیز و جادویی داشته‌اند، که اگر نداشته‌اند، عنوان «نویسنده‌ی بزرگ» را هم هرگز کسب نکرده‌اند.

موضوع مناسب، محتوای متعالی، کشف و پی‌ریزی ساختمانِ استوار، ایجادِ ساختارِ مطلوب، داشتنِ هدفِ معتبر، و تسلط بر دو عاملِ «زمان» و «مکان»، هیچ‌کدام، هیچ‌کدام، کمترین جلوه و اهمیتی نخواهد داشت اگر نویسنده بر زبانی که به آن زبان می‌نویسد، به نحوی خاص، نو، زنده و قدرتمندانه چیره نباشد، بر سر مخزنی عظیم از کلمات و ترکیبات بدیع ننشسته باشد و از کارکردِ چندین و چند گونه‌ی زبان و ویژگی‌های ساختاری آن اطلاع کافی نداشته باشد.

کسانی هستند که گمان می‌برند با حداقلِ واژه — آن هم واژه‌های معمولی و روزمره — می‌توانند با صداقت و زیبایی تمام بنویسند — بی‌آنکه انبانِ بزرگی از انواع واژه‌های غریب و متروک و دشوار و کمیاب و تخصّصی با خود داشته باشند؛ و این اشتباهی ست جبران‌ناپذیر. ساده‌نویسی — اگر، اساساً چنین اصطلاحی در ادبیات داستانی معنی داشته باشد — با ابتدایی و بی‌سوادانه‌نویسی به کلی متفاوت است و در تضاد. هر قدر که ما بیشتر متمایل به روان‌نویسی (= ساده‌نویسی) باشیم، به همان نسبت هم باید بیشتر بر طول و عرضِ جغرافیایی و تاریخیِ زبانِ خود مسلط باشیم؛ چرا که «زبان ساده» یا «زبانِ روان» زبانی ست گلچین‌شده از درونِ یک پهنه‌ی بی‌نهایت وسیع واژگانی.

واژه‌های ساده، همان واژه‌هایی نیستند که ما معمولاً در بقالی و سبزی‌فروشی و اداره، و یا در مکالماتِ روزمره با پدر، مادر، خویشان

و مَعْلَمَانِ خود به کار می‌بریم.

واژه‌های ساده، همان واژه‌های پیش پا افتاده و بی اعتبار شده‌یی نیستند که ما از بام تا شام، از رادیو و تلویزیون می‌شنویم — گر چه نویسندگان قدرتمند می‌توانند واژه‌های پیش پا افتاده، لگدشده، مستعمل و بی اعتبار را با قرار دادن در یک بافت دقیق و ظریف، در درون جمله‌هایی با ساختار نو، از فرسودگی، بی خاصیت بودگی و سقوط نجات بدهند؛ اما اینگونه واژه‌ها، پس از مرمت، به واژه‌های ساده تبدیل نمی‌شوند، بلکه واژه‌هایی می‌شوند دشوار، با بار معنایی و عاطفی خاص و نادر.

به این ترتیب، زبان ساده در ادبیات داستانی هم همان زبان مصرفی له شده‌ی پوکی نیست که ما دائماً با آن سر و کار داریم و فقط پوسته‌ی مسائل را می‌توانیم با آن لمس کنیم.

انتخاب واژه‌هایی که «ساده» باشند، یعنی روان باشند، و ظریف، و سیال، و پُر خون، و پُر معنا، و لطیف، و سبک، و آهنگین، و ملموس، و لغزنده و آسان تلفظ شوند، تنها با توجه بسیار دقیق به موضوع و محتوا و ساختمان آنچه می‌خواهیم بنویسیم، مقدور است نه در پناه بیسوادی و هیچ ندانی.

بنابراین، سادگی یا دشواری واژه‌ها، جمله‌ها و کل زبان، همیشه به موضوع، به محتوای اصلی و محتواهای تابع، و به ساختمان داستان بستگی دارد، و طبیعتاً به ویژگی‌های شخصیت‌های اصلی * . «زبان ساده» را — البته اگر مجاز باشیم چنین اصطلاحی را به کار ببریم — صرفاً برای موضوع‌های ساده و لطیف، با ساختمان‌های بدون انحنا می‌توان به خدمت گرفت نه برای هر موضوعی با هر ساختمانی. محال است که در یک قصه فلسفی

* مثلاً در داستانی که محتوای تاریخی دارد و موضوع آن، زندگی و نظرات یک مُنجم خیال‌پرداز است، به کار بردن واژه‌های مصرفی و غیر تخصصی، لحظه به لحظه، ما را از تاریخ و نجوم و شخصیت‌های داستانی و فضای لازم دور می‌کند.

پیچیده و صعب چندبُعدی - همچون اولیسیس جویس - بتوان همان واژه‌ها و زبانی را به کار گرفت که در یک داستان کوتاه تک‌خطی عاشقانه‌ی آرام به کار می‌بریم؛ همانطور که محال بود که ملاصدرا یا مولوی یا هگل بتوانند به کمک یک مجموعه واژه‌ی ساده و زبانی آسان - که فی‌المثل در سرودها و ترانه‌های محلی یا داستان‌های ساده‌ی روستایی به کار می‌رود - چنان مفاهیم پیچیده و دقیقی را بیان کنند. پس، با قدری جسارت می‌توان گفت که «ساده نویسی»، اصطلاحی ست مُهمَل - البته اگر در موارد کاملاً دقیق و مشخص به کار نرود.

ما می‌توانیم از کارمندان ثبت اسناد و دارایی بخواهیم در مکاتبات و مراسلات خود، زبانی ساده و سهل‌الوصول به کار برند و خود را از تار عنکبوت کلمات و اصطلاحات فرسوده و گنگی که به عادت و بدون ذره‌ی توجه و تفکر می‌نویسند، نجات بدهند. در این مورد خاص، «زبان ساده» یعنی زبانی که گروه زیادی از مردم - با سواد معمولی - آن را بفهمند و نویسند هم فُسیل و مُنجمد نشود؛ اما هرگز از بورخس نمی‌توانیم درخواست کنیم که تا آن حد غریب، از هر چه در زمینه‌ی کلمات و اصطلاحات می‌داند استفاده نکند و باز هم بورخس باقی بماند.

جیمز جویس می‌گوید: «یک نویسنده، با کُلّ دانش خویش می‌نویسد» و این کُل، سوای معلومات وسیع در جهات مختلف، گستره‌ی واژگانی و ساختارهای زبانی را هم شامل می‌شود.

نویسنده، هر قدر که بخواهد موضوعی را عمیق‌تر بکاود، ناچار است با واژه‌های پیچیده‌تر و کم مصرف‌تری کار کند، و هم جمله‌های پیچیده‌تر و دشوارتری بسازد.

* یکی از اساسی‌ترین مراحل نویسندگی، از دیدگاه نویسندگان بزرگ، مرحله‌ی برقراری «تماس ویژه» با زبان، غوطه‌خوردن در دریای زبان و فراگیری عمقی آن بوده است.

ما هیچ یک از نویسندگان نامدار را نمی‌یابیم که در این باره سخن نگفته باشند و به اهمیت و عظمت مسأله‌ی «فراگیری خاص» زبان و فردیت‌دادن به آن اشاره نکرده باشند و از آن دورانی که سخت مشغول کلنجاررفتن با واژه‌ها، ترکیبات، و ساختار زبان و کشف ظرفیت‌های پنهان آن بوده‌اند یاد نکرده باشند. منتقدان با فرهنگ نیز یکی از سنگ‌های ترازوشان برای توزین کیفی آثار بزرگ، بررسی کارکرد و نقش زبان در آن آثار است.

«کارهای استیفن کرین، مشابهت نزدیکی با آثار جوزف کُنراد و هنری جیمز – یعنی استادان «مکتب تأثیرگرا» در ادبیات – دارد. این سه تن، همانطور که هنری جیمز گفته است پیوسته در پی آن بوده‌اند که «تأثیر» مستقیمی از زندگی به خواننده بدهند.

روش آنها را جوزف کُنراد در مُقدمه‌ی معروفی که برای زنگیِ نرگس* نوشته، چنین توصیف کرده است: در این روش، نویسنده، با قدرت کلام، شما را وادار به شنیدن، احساس کردن، و از همه مهم‌تر دیدن می‌کند...»**

بورخس می‌گوید: اگر کسی بخواهد بهترین نثر انگلیسی را بیابد، باید آن را در پیشگفتارهای برنارد شاو و بسیاری از گفته‌های شخصیت‌های او بجوید.***

آستوریاس می‌گوید: فکر می‌کنم نوشتن من بیشتر سمعی‌ست تا بصری. از این رو، وقتی که یک بند یا یک صفحه یا قطعه‌یی از مکالمه‌یی را نوشتم، آن را بلند می‌خوانم تا خوش‌آهنگی آن را تشخیص بدهم، و اگر

The Nigger of the Narcissus *

** از مقدمه‌ی داستان «نشان سرخ دلیری» اثر استیفن کرین.

*** کتاب «هفت صدا»، گفت‌وگو با خورخه لویس بورخس.

خوش آهنگ نباشد، آنقدر آن را تصحیح می‌کنم تا به حدِ خوش آهنگی برسد. آقای رییس جمهور را بارها و بارها خواندم و تصحیح کردم - به طوری که سراسر فصل‌های آن را از بر شده بودم.* «همینگوی، مکرر گفته است که یک دوره‌ی نسبتاً طولانی از عمر خود را - به طور تمام وقت - وقفِ فراگرفتنِ نثرنویسی کرده است» و دقیقاً به همین دلیل است که می‌بینیم هنگامی که نخستین مجموعه‌ی داستان‌های بسیار کوتاه او به نام «در زمان ما» منتشر می‌شود؛ طرز برخورد تازه‌ی با زندگی در ادبیات پدید می‌آید و راه نویی برای انتقال احساس نویسنده به خواننده ارائه می‌شود.**

ریچارد رایت، در بابِ مراحلِ آغازینِ نوشتن و تلاش در جهت تسلط بر زبان، می‌گوید: «در جستجویِ زمان از دست رفته‌ی مارسل پروست را می‌خواندم، نثر درخشان و لطیف ولی پُر قدرتِ آن را تحسین می‌کردم، جادوی خیره‌کننده‌اش مرا مبهوت می‌کرد، ساختمان گسترده، ظریف، پیچیده و روانی حماسه‌ی مرگ و تباهی این «مرد فرانسوی» مرا می‌ترساند؛ ولی ناامیدی ویرانم می‌کرد؛ چرا که من می‌خواستم درباره‌ی مردمِ دور و بَرَم، و به همان کمالِ بنویسم، و این نمونه‌ی ناب که جلوی چشم بود باعث می‌شد که فکر کنم که هرگز نمی‌توانم...» اما ناامیدی‌های لحظه‌ی، هرگز انسانِ صاحب‌انگیزه‌ی هدفمندِ متعهد را از پای در نمی‌آورد. رایت، با پیله کردنِ بر کلمات و جمله‌ها و پای فشردن در راه تسلط بر زبان - به دلیل آنکه مسائلِ بسیاری برای گفتن داشت - به جایی رسید که او را بزرگترین نویسنده‌ی سیاه‌پوستِ آمریکا و مدافع سرسختِ حقِ حیاتِ کودکانِ سیاه دانستند.

* «هفت صدا»، گفت‌وگو با آستوریاس.

** از مقدمه‌ی نجف دریابندری بر داستانِ «وداع با اسلحه» اثر همینگوی.

رایت، درباره‌ی آن روزگار می‌گوید: چون شب‌ها (در اداره‌ی پُست) کار می‌کردم، روزهایم صرفِ نوشتن‌های تجربی می‌شد. صفحه‌های بسیاری را در جریان سیالِ ذهن، به لهجه‌ی سیاهان، پُر می‌کردم... نوعی نیاز - که من نمی‌فهمیدمش - وادارم می‌کرد که کلمات را به کار بگیرم، که شخصیت‌های مذهبیِ خلق کنم و شخصیت‌های جنایتکار، منحرف، تباه‌شده، سرگردان. صفحه‌هایم پُر بود از درگیری، فقر بی‌حد و حساب، و مرگ...

کتاب‌ها در رگ‌های من خونی دوانده بودند که باعث شده بود تا آن روز، مثل یک انسان زنده بمانم.

زور آزمایی با کلمات، لحظه‌های مرا گرانبار می‌کرد.*

رایت، در پایان کتاب «عطش آمریکایی» می‌گوید: قلمی برداشتم و بر روی کاغذ سفیدی گذاشتم؛ ولی احساساتم سَدِ راهِ کلماتم شده بود. خُب... صبر خواهم کرد، شب و روز، تا آنکه بفهمم چه باید بگویم. حال، باتواضع، بی آنکه رؤیای بلندپروازانه‌ی رسیدن به اتحادی گسترده را در سر بپرورم می‌خواستم تلاش کنم پُلی از کلمات میان خود و جهانِ بیرون بنا کنم...

کلمات را به درون تاریکی پرتاب خواهم کرد و منتظر بازتاب آن خواهم نشست، و اگر بازتابی آمد - گو که بسیار ضعیف - کلماتِ دیگری می‌فرستم.

* گذشته از اینکه نویسندگان، عموماً، زبان را در پویشی زیبایی‌شناختی قرار می‌دهند، هر نویسنده نیز با واژه‌ها، ترکیبات، اصطلاحات، جمله‌ها و کُلّی زبان، به گونه‌ی خاص و منحصر ارتباط برقرار می‌کند. ایجاد رابطه‌ی خاص، مُنجر به خلق تصویرهای داستانی خاص،

* «عطش آمریکایی» اثر ریچارد رایت.

فضای خاص و موسیقی زبانی خاص می‌شود، و اینها اساس فردیت نویسنده را می‌سازد.

به خاطر بیاوریم که هر نویسنده، سوای موضوع محوری یا موضوع اصلی، تصویرهای بیشماری در ذهن خود دارد که می‌خواهد آنها را به بهترین، نوترین و مؤثرترین شکل ممکن به عمل بیاورد و به ذهن مخاطب خود منتقل کند. این تصویرها، موضوع را غنی می‌کنند و به پیش می‌رانند. نویسنده، به جز زبان، ابزاری جهت ساخت و انتقال این تصاویر در اختیار ندارد. بنابراین، اگر تصویرهای خود را عجولانه و سراسری، همانگونه بسازد که دیگران، قبل از او ساخته‌اند، رنجی بیهوده برده است و دوباره کاری ابلهانه و در عین حال شرم‌آوری کرده است — شرم‌آور از آن‌رو که عملش در حکم سرقت است، و ابلهانه از آن‌رو که این سرقت، به طور قطع، دیر یا زود کشف خواهد شد — و اگر بخواهد تن به این تکرار و تقلید مسخره ندهد چاره‌ی جز این ندارد که روابطی خاص و منحصر با اجزاء و کُلّی زبان برقرار کند.

تصویر نو را، زبان نو ابقاء می‌کند — اگر نه القاء.

* نویسنده‌ی مسلط، در هر صورت، از واژه‌ها — عموماً — به همان شکلی استفاده نمی‌کند که یک ناخواننده یا قلمزن ناشی از آنها بهره می‌گیرد.

ما، یکبار، در کار آزمایشی بودیم که به این بحث ارتباط چندانی نداشت و عمدتاً تحقیقی بود در باب مسائل زیبایی‌شناختی؛ اما نتیجه‌ی حاصل در خدمت این گفتار درمی‌آید.

ما، واژه‌ی «زرد» را در اختیار گروهی از آدم‌های معمولی قرار دادیم، و هم در اختیار تعدادی نقاش، نویسنده، شاعر...

در عمل، مُسلم شد که واژه‌ی زرد، زمانی که در اختیار داستان‌نویس (و البته شاعر) قرار می‌گیرد، رنگی خاص و کارکردی خاص پیدا می‌کند

و احساسی خاص را منتقل.

اشخاص معمولی، کاربردهای عادی، روزمره و نهایتاً لغت‌نامه‌یی زرد را ارائه داده بودند: «در پاییز، برگ‌ها زرد می‌شوند»، «امسال، رنگ لباس بیشتر خانم‌ها زرد است»، «می‌گویند که رنگ زرد، احساس نفرت را نشان می‌دهد. من یکبار گُل زرد برای همسرم بُردم، عصبانی شد و گریه کرد...»

این هم چند جمله از دو نویسنده: «کلماتش، پُر از رنگ زرد بود»، «نگاهش، عطر زمستان را داشت، عطر گُل یخ، عطر زرد»، «ناگهان به فکرم رسید که آن همه نفرت را درو کنم. وقتش بود. زرد روی زرد خوابیده بود»، «از پُل که گذشتم دیدم که نور چراغ‌ها کاملاً زرد است و انعکاس این نورها در روی زمین باران خورده، سراسر خیابان شب را زرد زرد کرده بود. به آسمان نگاه کردم و وحشت‌زده دیدم که آسمان، کاملاً زرد است...»

* گروهی از تازه‌کاران در نوشتن، گمان می‌کنند که تسلط بر زبان، همان لفاظی‌ست و بازی با کلمات و به کارگیری واژه‌های حیرت‌انگیز و ارائه‌ی ترکیبات گنگ و نامأنوس و گیج‌کننده، و در مجموع نویسنده‌گی را با سخن‌بازی و سخن‌پردازی اشتباه می‌کنند، و همین باعث می‌شود که اگر واقعاً قدرت نوشتن هم یافته باشند، خیلی زود به خیل شبه‌ادبا، و عشاق به کارگیری بی‌علت و خاصیت واژه‌های دشوار، و فضل‌فروشان پوسته‌یی‌اندیش، و تفتن‌کنندگان بپیوندند. سخن‌بازان، یک نکته‌ی بسیار بنیادی را متوجه نمی‌شوند و آن این است که در ادبیات داستانی، این نفس زبان نیست که اهمیت دارد، بلکه اهمیت در قدرت انتقال هرچه دقیق‌تر مفاهیم، تصاویر، احساسات و عواطف است به‌مدد زبان. یعنی زبان، خود را حمل نمی‌کند، بلکه تجربه و احساس را حمل می‌کند. زبان‌دانی داستان‌نویس هنرمند؛ به هیچ عنوان نباید به رُخ خواننده کشیده شود — که

اگر چنین شود، آن نویسنده مسلماً سخن باز است نه داستان‌نویس.
زبان، در ادبیات داستانی، نه باید مستقل از داستان عمل کند و نه باید
عناصر اساسی داستان را تحت الشعاع خود قرار بدهد و زیر فشار حضور
خود له کند.

« آنچه همینگوی از جویس آموخت این بود که نویسندگی،
« سخن‌پردازی » نیست، بلکه ضبط تجربه‌ی انسانی‌ست به ساده‌ترین و
زالال‌ترین زبان ممکن. » *

« داستان، نه از خود کلام، بل از چیزی که آن سوی کلام وجود دارد
تشکیل می‌شود؛ از رنگ‌ها، بوها، مزه‌ها، صداها و رویدادهای طبیعی و
انسانی مانند ریزش باران و گریه‌ی کودک، از عواطف و اراده‌های فردی و
اجتماعی و برخوردهای آنها. همه‌ی اینها را می‌توان زیر عنوان « تجربه »ی
انسانی آورد - همان چیزی که حواس ما در اختیار آگاهی ما
می‌گذارد... پس ماده یا مصالحی که داستان‌نویس با آن کار می‌کند،
تجربه‌ی انسانی‌ست و نه فقط کلام. کلام، حامل این تجربه است؛ ظرفی‌ست
که ماده‌ی تجربه در آن جای می‌گیرد.

روشن است که این ظرف می‌تواند کوچک یا بزرگ، نو و دُرست یا
کهنه و فرسوده باشد. ممکن است حتی سوراخ باشد و چیزی در آن بند
نشود. پس برای داستان‌نویس، کیفیت کلام اهمیت دارد. » *

و باز، در همین زمینه، بورخس سخنی شایان توجه دارد: خواننده نباید
قدرت و مهارت (زبانی) نویسنده را حس کند. نویسنده باید بی‌آنکه
وجودش را تحمیل کند، و بدون قهر و زور، توانا و ماهر باشد. وقتی که
ترکیب همه چیز در حدِ حُسن باشد، در عین راحتی و روانی، بی‌همتا و
تغییرناپذیر می‌نماید... نه اینکه حکم کنم که نویسنده باید خودانگیخته و

* نجف دریابندری، در مُقدمه‌ی « مرد پیر و دریا ».

خودجوشنده باشد؛ چه تعبیر این حرف آن است که نویسنده باید یکسره و یکر است بر کلمه‌ی صحیح انگشت بگذارد — که این بسیار نامحتمل است؛ اما وقتی کار خلق یک اثر پایان می‌یابد، باید خود انگیزته بنماید؛ حال آنکه چه بسا سرشار از صنایع پنهانی و کاردانی و استادی باشد.»*

* پُرگویی، دلیل تسلط نویسنده بر زبان نیست. قُدمای ما، در این باب، بسیار گفته‌اند. غنای زبان، هرگز به معنای تخلیه کردن گروهای واژه بر سر تجربه‌ها و مفاهیم نیست. و راجعاً، همیشه بازنده‌اند — حتی اگر به بهترین نحو ممکن و راجعی کنند. در بسیاری اوقات، یک مفهوم یا یک احساس، تنها به یک کلمه نیازمند است، و حتی نه یک جمله.** هر چه بر تعداد واژه‌ها و جمله‌ها بیافزاییم، پیام را عمیق‌تر و دقیق‌تر نکرده‌ایم و خود را نویسنده‌یی ماهرتر ننموده‌ایم. به کارگیری مترادفات، بدون هیچ تردیدی، نویسنده‌ی عصر ما را نابود می‌کند، و به قلمزنی کهنه‌اندیش و یاهو گو — که ارزش هر واژه را نمی‌داند و واژه‌ها را بنا به عادت و بدون تفکر به کار می‌برد — تبدیل می‌کند.

* زمانی که به جملگی مصالح نویسندگی مسلح باشیم، زبان را نیز با ظرافت و عمق — نه فقط به صورت تک تک واژه‌ها، بل کُلّی زنده و سیال — بشناسیم و در آن غوطه‌ور شویم و فرورویم و برآییم، آنگاه همچون ظرفی پُر شده، شُرّه می‌کنیم؛ اما نه همچون کاسه‌یی یا آب‌انباری یا دریاچه‌یی در پس سدی، که وسیع‌تر و مرزناپذیرتر. من واژه‌ی «شُرّه کردن» را به جمیع واژه‌های تقریباً هم معنا ترجیح می‌دهم: ناگهان و با فشار تراویدن، فواره‌زدن، پس دادن، بیرون ریختن، سرریز کردن... هیچ یک از این کلمات، به اندازه‌ی «شُرّه کردن» کافی

* بورخس، کتاب «هفت صدا»، ترجمه‌ی نازی عظیمیا.

** شادروان جلال آل احمد، در تک‌نگاری‌هایش از این خاصیت، سود بسیار بُرده است.

نیستند. نویسندگان انواع فشارها به‌سوی نوشتن می‌راند نه فقط فشار تسلط بر زبان، یا فشار دیدنِ واقعیاتِ دربار، یا فشار موضوع‌های ناب. یک کلام: هیچ زبان‌دانی، داستان‌نویس نمی‌شود، همچنان که هیچ واژه‌شناسی. گفتیم. نویسنده، زبان را می‌پیماید همچون راهی به‌سوی قلّه‌یی، تا فتح مجهولی که آرامش را از عاشقِ رفتن شاید گرفته است، ممکن شود.

«من به زبان، که چیزی ورای واژه‌هاست، که چیزی است که واژه‌ها تنها توهمِ نارسایی از آن را به‌دست می‌دهند، باور دارم. واژه‌ها هرگز به‌صورتِ تک‌تک، مگر در اذهانِ محققان و زبان‌شناسان و ریشه‌شناسان وجود ندارند... انسان، در سبک خود، در زبانی که برای خود آفریده، متجلی می‌شود. نزد انسانی که دلی پاک دارد، همه‌چیز، حتی عجیب‌ترین دست‌نوشته‌ها به‌وضوح بانگِ جرس است... من دوست دارم واژه‌هایم همان‌گونه رونده باشند که جهان رونده است.» *

* زبان‌نویسنده، موقتاً، و در برخورد اول، می‌تواند یک زبانِ ضدِ ارتباطی باشد؛ زبانی که ارتباطِ هرچه ساده‌تر با مفاهیم را نفی کند و ارتباطی هرچه عمیق‌تر، متفکرانه‌تر و پیچیده‌تر را درخواست کند؛ زبانی که طالبِ زیرکی و تمرکزِ مخاطب باشد؛ خواهانِ تجدیدِ نظر در ادراکِ شدنی‌ها؛ خواهانِ کشفِ ارتباطاتِ میان واژه‌ها یعنی کشفِ ساختاری. و در این حال، ما حس می‌کنیم که نویسنده، زبانی کاملاً نو را – البته به‌مدد ابزارها و وسایلِ همیشگی – عرضه کرده است. زبان نو، به‌دلیل نو و نامستعمل بودن، در مواردی گنگ و مرموز می‌نماید، و حتی در مواردی، قطع ارتباط می‌کند. اما هر نوع وصول به «نو»، به‌معنای مرموز بودن نیست، و بالعکس (به‌خصوص). پیچیده‌بودن، همان پیچیده‌ساختن نیست. باید مرزهای بسیار باریک میان صداقت و تقلب میان نیاز و تقلید از نیاز را

* کتاب «شیطان در بهشت»، اثر هنری میلر، ترجمه‌ی ب. خرمشاهی و ن. عظیمی.

شناخت. این مسأله، در نقاشی نو، از کوبیسم به این سو، به درستی احساس شده است: تفاوتِ ژرفِ میانِ آثار نو و آثار شبه نو، میان صمیمیت و تقلب، میان نیاز و ریا، میان «حرفی داشتن» و از «دارندگان حرف، به ظاهر، تقلیدِ ابلهانه کردن». در میهن ما، در مقوله‌ی شعر، این تفاوتِ میان «زبان و شعر نیمایی» و «زبان و شعر شبه‌نیمایی»، در یک بُرهه از زمان به خوبی احساس شد. در داستان، اما، به دلیل اینکه شبه‌داستان، خیلی زود می‌میرد و از گردونه خارج می‌شود، جاروجنگال‌هایی که بر سر شبه‌داستان‌ها به پا می‌کنند آنقدر نمی‌پاید که حتی در اذهان یک نسل هم جای بگیرد.

همین قدر می‌توان گفت که: در هنر، ترکِ خلوص و صداقت، خودکشی‌ست.

* اهمیت و ارزش آشنایی با لهجه‌ها و گویش‌های محلی، بومی، و منطقه‌یی، در موارد بسیار، مکملِ اهمیت و ارزش تسلط بر زبان رسمی و کشوری دانسته شده است. نویسندگانی که با یک لهجه یا گویش آشنا بوده‌اند، مسلماً، همیشه، توانسته‌اند که استقلالِ شیوه‌ی بیانی و وسعتِ واژگانیِ خود را حفظ کنند و الگوهای جذّاب و تازه‌ی زبانی ارائه بدهند.*

آشناییِ کفایت‌کننده با زبان دوم — به خصوص یکی از زبان‌های زنده و پُر محصولِ جهانِ هنر — نیز می‌تواند نویسنده را — تا حدی و در مواردی — در توانا ساختنِ زبان‌ش مدد رساند؛ اما این امر، مطلقاً، شرط لازمِ نویسنده‌گیِ دانسته نشده است، و بر خلافِ مسأله‌ی لهجه و گویش، در

* شاید به همین دلیل است که اغلبِ داستان‌نویسانِ بزرگِ ایرانِ امروز از شهرستان‌هایی که صاحب لهجه، گویش و حتی زبان خاص هستند، برخاسته‌اند غلامحسین ساعدی از آذربایجان، هوشنگ گلشیری از اصفهان، محمود دولت‌آبادی از خراسان، بهرام صادقی از اصفهان، سیمین دانشور از شیراز...

مواردی هم زیانبخش و بازدارنده تشخیص داده شده است.
مترجمانِ خوب و زبده و نامدار، هرگز، داستان‌نویسانِ بزرگی
نبوده‌اند.

* برای داستان‌نویس، بر خلافِ شاعر، تنها دانستنِ زبانی زنده و لطیف و زیبا کافی نیست. داستان‌نویس محکوم است که با انواع زبان‌های تخصصی: زبان طب، زبان فیزیک، زبان ریاضیات، زبان سیاست، زبان معماری... و نیز با تطوراتِ زبانی در طول تاریخ آشنا باشد، تا در صورتی که شغل و حرفه‌ی برخی شخصیت‌های او در ارتباط با زبان‌های تخصصی باشد یا زمان و فضای وقوعِ حوادث، گذشته و گذشته‌های دور باشد، بتواند از عهده‌ی امر بر آید و حس واقعی بودنِ داستان را با استفاده از یک زبانِ کم‌بُنی‌ی همه‌کاره‌ی یکنواختِ بابِ روز، که هیچ نوع چاشنیِ تخصص یا مُهر تاریخی با خود ندارد، مُختل نکند.

* تسلطِ نویسندگان بر زبان نوشتاری، مطلقاً دلیل بر این نیست که در زبانِ گفتاری نیز توانا باشند یعنی بتوانند به‌خوبی و تسلط و کلای مجلس و سخنرانان حرفه‌یی که کاری جز حرف زدن ندارند سخن‌پراکنی کنند.
بسیاری از نویسندگانِ نامدار، اصولاً، دوست نداشته‌اند که محفل آرا و حرّاف و شیرین بیان باشند و همه جا را به میدانِ تاخت و تاز و خودنمایی‌های زبانیِ خویش تبدیل کنند.

بسیاری از نویسندگان قید کرده‌اند که میل به نوشتنِ چیزی ستِ سواى میل به حرف زدن، و ایشان اگر در باب موضوع‌های داستانی یا شخصیت‌های مخلوقِ خود پُرگویی کنند، عملاً چنان تخلیه می‌شوند که میل به نوشتن را از دست می‌دهند. بنابراین، به گفته‌ی شادروان جلال آل‌احمد: «نویسنده، زینت‌المجالس نیست» و کسانی که به بیماریِ «خود را به نمایش گذاشتن» مبتلا نیستند، گمان نبرند که نمی‌توانند بر زبانِ ادبیاتِ داستانی تسلطی غول‌آسا و ناب بیابند.

* آنچه می ماند این است که دوستدارِ نویسندگی، چگونه می تواند از کوتاه ترین راه به مقصدِ زبانی خویش برسد، و خلاص شود. در زمینه ی یادگیریِ زبان، پیشنهادهای گوناگونی داده شده است، که معمولاً، یا از تجربه های شخصی افراد سرچشمه می گیرد - که چه بسا تعمیم پذیر نباشد - و یا از سوی کسانی داده شده که خود، قادر به نوشتنِ چند «پاره گفت» بدون غلط نیستند و هرگز زبانی گرم و زنده و جوشان نداشته اند، و یا از جانبِ معلمانِ حرفه یی، که در این صورت، شاید برای طی کردنِ مُقدمات، مفید باشد؛ اما برای وصول به مرحله ی «صاحبِ شیوه شدن» و «پویشِ ذاتیِ زبان را ادراک کردن و به کار گرفتن»، بی فایده باشد؛ چرا که معلمان، عموماً، زبانِ تثبیت شده و ایستا را درس می دهند نه زبانِ سیالِ رو به آینده را.

ما، کلاً، هیچ یک از راه های پیشنهاد شده توسطِ نویسندگانِ بزرگ را نفی نمی کنیم؛ اما می توانیم در یک جمع بندی تا حدی گنگ بگوییم: الّا زیستن با زبان، هیچ طریقی برای فراگیریِ سریع و مُکفیِ زبان وجود ندارد. ما اگر با همه ی هستی مان - انسان که در رودخانه یی شوریده و خروشان، انسانِ شیفته ی خروش و روشِ فرومی غلتد - در زبانِ غوطه ور شویم، در زبانِ شفاهی، زبانِ ذهنی، زبانِ شورش و انقلابی، زبانِ روستایی، زبانِ گویشی و لهجه یی، زبانِ طبقه یی و قشری، زبانِ جادویی، زبانِ خواب و رؤیا و جنون، زبانِ مکتوب در انواعِ کتاب ها و رسالات... و تلاش کنیم - خیره سرانه و لجبازانه - که همه چیز، همه چیز، و همه چیز را به واژه و جمله تبدیل کنیم و خود را زیر این فشارِ دائم قرار بدهیم که هر احساسی - هر قدر گنگ و مبهم و پیچیده - را به کمکِ زبانی قابل نوشتن، قابلیتِ انتقالِ بخشیم، و هر پیامی را به هر زبانی - حتی زبانِ موسیقی، تصویر، و کابوس - دریافت کردیم، خود را متعهد به ارسالِ آن پیام به زبانِ ادبیاتِ داستانی بدانیم، بدون تردید، بسیار زود، بسیار زودتر از آنچه

تصوّر می‌کنیم، آنقدر زبان می‌دانیم که بتوانیم در تحلیل و تفسیر جهان خویش، با زبان داستان، مشارکتی شگفتی‌انگیز داشته باشیم.

تمام مسأله، غوطه‌خوردن است و خویشتن، یکسره، واسپردن.

یادگرفتنِ زبان، از یادنگرفتنِ زبان، بسیار آسان‌تر است.

اگر می‌بینید که جمیع شبه‌روشنفکران و شبه‌مُدّرّسان و شبه‌نویسندگان

ما در شش و بش زبانِ بهشتی ما وامانده‌اند و غلط‌نویسی و غلط‌پراکنی را

حرفه‌ی مقدّسِ خویش کرده‌اند و در توجیه زبانِ ندانستنِ خود، کُتُب و

رسالات می‌نویسند، و با زبان، همان فسادِی را می‌کنند که اگر کسی همان

فساد با خودِ ایشان و خویشانِ ایشان کند، فریادِ وامصیبتایشان به آسمان

می‌رسد، علتش، فقط و فقط این است که دشوارترین راه را برای تماس با

زبان انتخاب کرده‌اند: راه تعطیلِ سازمانِ تفکر را.

به این مسأله باز خواهیم گشت — به کرات.

* نویسنده، نیازها، آرزوها و آرمان‌های جهان را به جهانِ ابلاغ

می‌کند، به امید وصول به وحدتی جهانی. آنکس که نتواند با صلابت و

لطافت و قدرت بنویسد، و باز هم بنویسد، به نفسِ نیاز، نفسِ آرمان، نفسِ

انسان و نفسِ نوشتنِ خیانت کرده است.

*

سیاسی اندیش بودن

ادبیات، هم به عنوان قلمرو تجربه، هم به عنوان قلمرو خیال، هم به عنوان عمل، و هم به عنوان گریز، یک وظیفه‌ی سیاسی واقعی انجام می‌دهد؛ زیرا سرمنشأ یک سلسله تصمیم‌ها و طرح‌هایی است که دنیای

ما رامتحول یا به کُلی متغیر می‌کند.
خوان گویتیسولو*

*

من همیشه یک مبارز سیاسی
بوده‌ام، حتی در آن سال‌هایی که
به‌عنوان شاعر و «عاشیق» شهرت
داشتم... برای من، عمل نوشتن،
در واقع نوعی عصیان بوده است...
یاشار کمال

*

از این لحظه، دیگر نمی‌پذیرند
که هنرمند حق گوشه‌گیری داشته
باشد؛ و آنچه در برابرش قرار
می‌دهند رؤیاهایش نیست، بلکه
واقعیتی‌ست که همه در آن زندگی
می‌کنند و از آن رنج می‌برند...
آلبر کامو

*

* از کتاب «وظیفه‌ی ادبیات»، مجموعه مقاله، ترجمه و تدوین ابوالحسن نجفی.

من نویسنده‌ام نه سیاستمدار،
هرگز تظاهری هم به سیاستمداری
نکرده‌ام؛ اما سیاست همیشه مرا دنبال
کرده است. من در کتاب‌هایم سیاسی
هستم، اما سیاست هرگز راه زندگی
من نبوده است.

آستوریاس

*

خطر، هنرمند را به کُرسی
می‌نشانند، و ریشه‌ی هر عظمتی در
خطر کردن است...
امروز، آفریدن یعنی آفریدن
همراه با خطر.

انتشار هر اثری، یک عمل
است، و این عمل، با مصیبت‌های
قرنی سر و کار دارد که، هیچ چیز را
نمی‌بخشاند...

هنرمند واقعی نمی‌تواند با
جهانی که خدایش پول است همگام
شود.

آلبر کامو

*

در قرن بیستم، داستان، به عنوان
 حربه‌ی ایمان، سیاست، علم و
 اندیشه، بیش از هر زمانی کاربرد پیدا
 کرده است. به جز قصه‌هایی که در
 پایین‌ترین سطح‌ها برای سرگرمی و
 تخیل لایه‌های ناآگاه جامعه نوشته
 می‌شود، شاید به جرئت بتوان گفت
 که داستان‌سرایی محض، دیگر
 مقوله‌ی ست مربوط به گذشته. در
 پس صنعت و سبک و
 شخصیت‌پردازی، انتظار این است که
 در آثار نویسندگان «جدی»، پیامی
 باشد، و اهرم نویسندگی نقطه‌ی
 اتکایی بیابد تا وزنی را که با
 نظریه‌پردازی محض نمی‌توان از جا
 کند، به جنبش در آورد.

ع. فولادوند*

* در عصر ما، یک نوع انسان بیشتر وجود ندارد، آن هم انسان
 سیاسی‌ست.

در عصر ما، حتی تعریف انسان نیز به اعتبار سیاسی بودنش، عوض
 شده است. حال دیگر، انسان، فقط یک موجود صاحب‌عقل،

* از مقدمه‌ی داستان «آمریکایی آرام» اثر گراهام گرین. مقدمه و ترجمه از عزت
 فولادوند.

سخنگو، اجتماعی، متفکر، و یا تنها جاننداری که می‌تواند بخندد و گریه کند، نیست؛ بل، انسان، مُضافِ بر تمام اینها، مُشخصه‌ی اساسی‌اش، سیاسی بودن است.

حال، به نظر بسیار منطقی می‌رسد که بگوییم: اگر انسان، علی‌الاصول، کلاً، و بنا به تعریف، موجودی ست سیاسی، دیگر چه ضرورتی دارد نویسنده را — بالاخص — موصوف به صفتِ «سیاسی بودن» کنیم؟

اما، مسأله این است که سیاست، دو وجه آشکار دارد: وجه منفی، وجه مثبت، وجه منفی آن در خدمتِ ستمکاران است و خصلتِ تبهکاران؛ وجه مثبت آن در خدمتِ مردم است و خصلتی مردمی. و منظور ما از سیاسی بودنِ نویسنده، سیاسی بودن به معنای مثبت کلمه است، و در این بحث نیز عموماً اشاره‌ی ما به «انسان سیاسی»، به همین معنی ست. بنابراین، قیدِ «به معنای مثبت» را جز در موارد کاملاً لازم، حذف می‌کنیم. حال با ارائه‌ی چند تعریف ساده و متشابه از «سیاست» — به مفهومی که مدّ نظر ماست — ایجاد ارتباط با خواننده را ممکن و یا لافِل آسان می‌کنیم:

سیاست، وابستگیِ فکری و عملی ست به مسائل اساسیِ جامعه که حلّ آنها، به طُرُقِ مختلف، به حکومت‌ها یا نظام‌های حکومتی مربوط می‌شود.

سیاست، داشتنِ شورِ مشارکت در مسائل اجتماعی، ملی و میهنی ست که به مردم، و از طریق مردم به حکومت‌ها مربوط می‌شود.

سیاست، علم به روش‌های دفاع از حقوق بنیادی مردم و ملت*

* میان «ملت» و «مردم»، تفاوت بسیار است؛ اما در اینجا فقط به این تفاوت مقدماتی اشاره می‌کنیم که «ملت» یک پدیده‌ی تاریخی‌ست، یعنی در طول تاریخ جاری‌ست، و «مردم» یک پدیده‌ی اجتماعی‌ست، یعنی در یک واحد نسبتاً مشخص از زمان و یک محدوده یا گستره‌ی مکانی معین حضور دارد. «مردم تبریز»، «مردم ایران»، «مردم جهان»، به معنای کسانی‌ست که در زمان معینی در تبریز، در ایران، و در سراسر جهان زندگی می‌کنند؛ اما «ملت تبریز» نمی‌تواند حامل هیچ معنایی باشد؛ چرا که تبریزیان، جزئی از یک پدیده‌ی تاریخی به نام «ملت ایران» هستند، و «ملت ایران» به معنیِ جمیع انسان‌هایی‌ست که در طول سده‌ها و سده‌ها، در سرزمینی که «ایران» نامیده می‌شده و هنوز هم می‌شود، آمده‌اند و رفته‌اند و خواهند آمد و خواهند رفت. ما، اگر زنجیری را پیش چشم داشته باشیم، «مردم»، «یک حلقه از این زنجیر است، و تک تک حلقه‌ها، هریک به تنهایی، «مردم» است؛ اما «ملت»، کل زنجیر است در یکپارچگی آن و در پیوستگی همه‌ی حلقه‌ها به هم. پس در بُرهه‌ی مشخصی از زمان، «ملت»، نمی‌تواند وجود داشته باشد. در هر بُرهه، «مردم» وجود دارند، و در پیوستگی مردم بُرهه‌های مختلف به هم، «ملت» به وجود می‌آید. بنابراین، زمانی که می‌گوییم «ملتِ دردمند ایران»، منظورمان، مردمی نیستند که امروز درد می‌کشند یا دیروز درد می‌کشیده‌اند، بلکه به معنای آن است که مردم ایران، در طول قرن‌ها و قرن‌ها، و در واحدهای متعدّد زمان، عامل مسلط بر هستی‌شان، درد و رنج بوده است؛ و زمانی که می‌گوییم: «مردم ستم‌کشیده‌ی ایران»، به خصوص، اشاره‌مان به زمان معینی‌ست، یعنی مردم عصر پهلوی، یا عصر قاجار، یا دوره‌ی ساسانیان، هخامنشیان...

در جهان، حکومت‌هایی وجود دارند که به «مردم» خود خدمت می‌کنند اما نهایتاً در خدمت «ملت» خود نیستند، و حکومت‌هایی وجود دارند که علیه «مردم» می‌جنگند اما توانایی جنگیدن علیه «ملت» را ندارند، و حکومت‌هایی هستند که ضمن در نظر گرفتن منافع و آسایش «مردم»، به منافع «ملت» هم می‌اندیشند. در این صورت، گهگاه، منافع «مردم»، در تضاد با منافع ملی یا منافع «ملت» از آب در می‌آید، و البته بر عهده‌ی حکومت است که همه‌گاه، منافع ملت را — در صورت تضاد با منافع مردم — بر منافع «مردم»، ترجیح بدهد. وظیفه‌ی سیاسی نویسنده، به خصوص، از این نظر اهمیت دارد که تنها اوست که می‌تواند به مدد تخیل دور

است، و به کارگیری این علم.

سیاست، حضورِ فعال، مؤثر، و مثبت در سرنوشت مردم جهان یا مردم بخش‌هایی از جهان است - به هر طریق که ممکن باشد.

سیاست، کوشش در جهت برپاداشتن و برپا نگاه داشتن نظام‌ها و حکومت‌هایی است که به سود ملت و مردم قدم بردارند.

سیاست، به انسان و نیازهای راستین انسان، در ارتباط با نظام‌های حاکم و نظام‌های آرمانی‌اندیشیدن است و این اندیشه را به شیوه‌های مختلف، جنبه‌ی عملی‌بخشیدن.

سیاست، رابطه‌ی انسان است با نظام‌های حکومتی و تأثیر گذاشتن انسان بر این نظام‌ها.

سیاست، به کارگرفتنِ اندیشه و عمل است در راستای اسقاطِ نظام‌های منحرف، فاسد، ضدِ مردمی، و بر کارگماردن نظام‌های مردمی، ملی، آگاه و متعهد.

سیاست، حضورِ فعال، مؤثر و مثبت در سرنوشت مردم جهان است یا بخش‌هایی از جهان - به هر طریق که ممکن باشد.

سیاست به آن معنا که مدِّ نظرِ ماست، صرفاً « فن و علمِ اداره‌ی

پرواز خود، «ملت‌ها» را همیشه پیش چشم داشته باشد. شاید به همین دلیل است که گارسیا مارکز می‌گوید: «دیر یا زود، مردم به‌جای آنکه سخن حکومت را باور کنند، گفته‌ی نویسنده را خواهند پذیرفت». نارسابودن این توضیح، به علت فشردگی بیش از حدِ آن است. من در کتابچه‌ی تحت عنوان «ملت، مردم، توده، طبقه، قشر، و میهن» تا حدِ مقدورم به این مسأله پرداخته‌ام. توضیح غیر کافی و نارسایی که در اینجا دادم به علتِ آن است که مجبورم در موارد بسیار، واژه‌ی «مردم» را در کنار واژه‌ی «ملت» بیاورم.

کشورهای جهان» نیست، بلکه مشارکت فکری و عملی در انتخاب اداره کنندگانی است که بتوانند در خدمت مردم و ملت باشند.

* «سیاسی بودن»، هرگز به معنای تحت الشعاع سیاست روز قرار گرفتن و یا زیر سلطه‌ی سیاست‌بازی‌های جاری و روزمره‌ی له‌شدن، و با موج خُرده حوادثِ سیاسیِ روز رفتن نیست، همچنان که پرت افتادن و بریدن یکپارچه از این مسائل نیز.

کامو گفته است: «دو هنری که مدت‌ها در برابر هم بوده‌اند — آن که نفیِ کاملِ مسائلِ روز را موعظه می‌کند و آنکه مدعی است که همه چیز را به جز مسائلِ روز نفی می‌کند — سرانجام در یک نقطه به هم می‌رسند؛ در جایی دور از واقعیت، در دامن یک دروغ، و در قلمرو حذف هنر».

«سیاسی بودن»، به معنای «سیاستمدار شدن» هم نیست. سیاستمدار، می‌خواهد که جایگاهی در درون حکومت — به عنوان یک «مقام» — داشته باشد، انسان سیاسی می‌خواهد حکومتی انسانی بر سر کار باشد — بی آنکه خود توقع سهمی داشته باشد.

در بسیاری از نظام‌های فاسد، سیاستمداران، اصولاً، سیاسی نیستند. ثروتی داشته‌اند که از آن به عنوان نردبام استفاده کرده‌اند، و یا زدوبندی داشته‌اند با مقامات به اصطلاح «بالا» و یا با بیگانگان.

سرانِ حکومت‌های کودتایی یا حکومت تیمساران و سپهبدان و سرهنگ‌ها، معمولاً از این قبیل‌اند. نظامیان ردیف‌های بالا، در سرزمین‌های تحت استعمار آشکار و پنهان، معمولاً جز هوس‌ها و شهوت‌هایشان هیچ چیز ندارند که به آن بیندیشند. حیواناتی هستند شیفته‌ی احتیاجاتِ غریزیِ تن به حد افراط. ایشان، همیشه، شوق و جنونِ غریبی دارند برای «سیاستمدار شدن»، و سخت بیزارند از «سیاسی بودن»، و کارشان هم کُشتارِ مردمِ سیاسی‌اندیش است.

بنابراین نویسندگان، جملگی، سیاسی هستند نه سیاستمدار — گرچه

نُدرتاً، در شرایط خاص یا انقلابی، برای دقایقی، تن به سیاستمداری داده‌اند و کاری هم از پیش نبرده‌اند.

از اینها گذشته، «سیاسی بودن» با «اهل سیاست بودن» هم فرق بسیار دارد. اشخاص «اهل سیاست» - سوی سیاستمداران - بنابر اصطلاح و با چاشنی مختصری از طنز، کسانی هستند که غرق در مسائل جاری جهان سیاست و تفسیر اینگونه مسائل اند؛ اما به شکلی کاملاً ذهنی، خیالبافانه، خودباورانه و تاحدی هم جنون آمیز. ایشان، پیوسته در حال کشف روابط غریب و پیچیده‌یی هستند که بین حوادث مختلف عالم وجود دارد. به جادوگرانی می‌مانند که از عالم غیب، اطلاعاتی دریافت می‌کنند. خصلت اساسی ایشان این است که «از همه چیز با خبرند» و در جریانِ کُلِّ امور سیاسی و روابط پشت پرده و گفت‌وگوهای درِ گوشی حتی سیاستمدارانِ کشورهای دور دست جهان هستند. چنان مطمئن و رازمدانه سخن می‌گویند که انسان عاقل هم شک می‌کند که آیا ایشان، به واقع، همه چیز را می‌دانند یا فقط گرفتار توهم و خبط دماغ‌اند. معمولاً، پای منقل‌نشین‌های بیکاره‌یی که مادام‌العمر در باب جمیع جریان‌های سیاسی جهان اظهار فضل و نظر می‌کنند و در حالت چرتی ابدی آمیخته به اندیشه‌های بی‌بدیل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی هستند، همان‌هایی هستند که ایشان را «اهل سیاست» می‌نامیم. اینگونه آدم‌ها می‌توانند شخصیت‌های داستان‌های نویسندگان واقع شوند اما نویسندگان بزرگ، خود، هرگز تن به اینگونه دلکی‌ها نمی‌دهند.

• دو گروه شبه‌نویسنده در کنار نویسندگان راستین، همیشه حیات داشته‌اند: یک گروه، کسانی هستند که بدون داشتن هیچگونه اعتقاد و مرام سیاسی - و حتی شناخت - باور کرده‌اند که موظف‌اند سیاسی‌نویس باشند.

مارکز، در مصاحبه‌یی که در مقدمه‌ی «شام شوم» آمده می‌گوید:

« بسیاری از نویسندگان که گمان می کنند از نظر سیاسی مسئولیت پیدا کرده اند، خودشان را ناگزیر می بینند داستان هایی بنویسند درباره ی چیزهایی که فکر می کنند باید بخواهند نه چیزهایی که می خواهند ».

نویسندگان چپ گرا، بسیاری شان از این گروهند. زمانی که با ایشان در باب مرام چپ و آنچه پیروان این مرام می طلبند گفت و گو می کنیم متوجه می شویم که ایشان هیچ چیز، به راستی هیچ چیز در این زمینه نمی دانند. فقط باور کرده اند - صمیمانه - که روزگار، روزگار دفاع از باورهای مارکسی ست و نویسنده یی که به هر ترتیب از بایدهای مارکسی دفاع نکند، نویسنده نیست، پرچمدار ارتجاع و مدافع سرمایه داری منحط است.

هیچ نویسنده ی بزرگی، گرفتار این حد از جامداندیشی نبوده است. (در حاشیه بگوییم: این که نویسنده یی، مکتب مارکسی و جامعه گراییِ نو را به تمام معنی بشناسد، با محاسن و معایب آن آشنا شود، مقدار پویایی و ایستایی آن را ادراک کند، نظرات مکتب های تجدیدنظرطلب مارکسی و ضد مارکسی را مورد مطالعه قرار بدهد و سرانجام اعتقاد پیدا کند که به مدد اینگونه جامعه گرایی، می توان، در ابعادی، با سیه بختی انسان مبارزه کرد، مسأله یی که از سوی جهان هنر مورد ایراد و سرزنش باشد نیست، چنانکه به عکس این نظر هم رسیدن. آنچه تأسف آور و نابود کننده ی قدرت خلاقه ی نویسنده است، قبول کورکورانه ی یک مرام سیاسی و یا مخالفت کورکورانه با آن است. بزرگترین نویسندگان عصر ما، هم، از جهاتی، مارکسی و جامعه گرا بوده اند (البته اصلاح طلب یا تجدید نظرطلب)، هم ضد مارکسی بوده اند، و هم یکسره آزادیخواه، انسان گرا، ضد فاشیست - به دور از مارکس گرایی و ضد آن.

کامو می‌گوید: «من کاپیتالیسم و سوسیالیسم را در یک کفه‌ی ترازو قرار نداده‌ام؛ بلکه ایدئولوژی‌هایی را هم‌تراز می‌دانم که در دو اردوگاه به پیروزی رسیده‌اند: لیبرالیسم امپریالیستی و مارکسیسم؛ و از این دیدگاه، آنچه را گفته‌ام باز هم تأکید می‌کنم؛ یعنی اینکه: این ایدئولوژی‌ها که یک قرن پیش، در زمان ماشین بخار و خوش‌بینیِ فارغ‌البال علمی به وجود آمده‌اند، امروز، در صورتِ کنونیِ خود، کهنه‌اند و نمی‌توانند مسائل قرن اتم و نسیت را حل کنند *».

از آن روزگار که مارکسی‌بودن یا مارکس‌گرایی و تظاهر به آن، «اسم شب»، «ورقه‌ی عبور» و «برگه‌ی پذیرش» نویسنده به‌شمار می‌آمد، سال‌ها گذشته است، و در همان سال‌ها هم نویسندگان آزادمنش، در عین داشتن اعتقاداتِ جامعه‌گرایانه، از این اسم و ورقه و برگه هرگز استفاده نکردند. آثارشان، گواهِ مُسلمِ این ادعاست - از «اولیسی» جویس گرفته تا «ازمنه‌ی مفقود» مارسل پروست، از «بیگانه»ی کامو تا «موش‌ها و آدم‌ها»ی اشتاین‌بک، از «پوست» مالاپارته تا «دایره‌ی گچی» برشت، از «امید» آندره مالرو تا «پیرمرد و دریا»ی همینگوی، از «صد سال تنهایی» مارکز تا «پدر و پارامو»ی خوان رولفو، از «کلیدر» دولت آبادی تا «عزاداران بیل» ساعدی و صدها اثر داستانی ناب دیگر.

نکته‌ی دیگر اینکه ملاحظه کنید که امروز، تا چه حد از قرن «اتم و نسیت» دور شده‌ایم تا باور کنیم که اصول و آرمان‌های متعالی و معنویِ انسان، چندان هم که کامو گمان می‌برد،

* کتاب «تعهد کامو».

نمی‌تواند تابع مختصاتِ هر قرن باشد...

گروه دوم، قلمزنانی هستند که این را دانسته‌اند که تظاهر به سیاسی بودن، دکانِ بسیار خوبی ست. ایشان، مدت‌ها وقت خود را صرف این می‌کنند که تولیداتِ خود را رنگامیزی و بزرگ سیاسی کنند و از جمله‌هایی که «بو» و «طعم» خاصی دارد، و «کنایات و اشاراتی قابل تفسیر» و «چشمک‌زدن‌هایی دو پهلوی و سرشار از ابتذال و ریا» برای رونق بازار خود سوءاستفاده کنند.

آنچه که این گروه هرگز نفهمیده‌اند و تا دمِ مرگ هم نخواهند فهمید و باور نخواهند کرد این است که صداقت و صمیمیت، نیرویی ست که ارسال‌کننده‌ی آن، آن را، درست به همان خوبی احساس و ادراک می‌کند که دریافت‌کننده‌ی آن. بنابراین شبه صمیمیت و شبه صداقت و تقلب و تظاهر و کلاشی را جنسِ اصلِ قلمداد کردن، کوه به ناخن کردن است و زور بیهوده‌زدن.

احساس مسئولیت در برابر جهان، تظاهر به احساس مسئولیت نیست. اگر رنگِ ریا و صداقت یکی بود، و این امکان وجود داشت که دروغ و ریا را حقیقت بنماییم، مردم هرگز ریا را کشف نمی‌کردند.

نویسنده، برای وصول به اندیشه و عاطفه‌ی سیاسی و بیان هنرمندانه‌ی آن، از درد و دردشناسی آغاز می‌کند نه از خواندنِ مرام‌ها در مرامنامه‌ها. به این ترتیب، از دو گروه شبه سیاسی، گروه نخست ساده‌دل است و شکست‌خورده، گروه دوم ریاکار و شکست‌خورده.

* اینک، با توجه به تعاریفی که از سیاست ارائه دادیم، و با توجه به آنچه که نویسندگان در مقالات، سخنرانی‌ها، یادداشت‌ها و مصاحبه‌های خود گفته‌اند، و با توجه به تعداد کثیری از آثار داستانی ناب در سراسر جهان، محورهای اساسی سیاسی اندیشی و سیاسی بودنِ نویسندگان را می‌توانیم بیابیم و نشان بدهیم:

- ۱ - در اندیشه‌ی دردها و رنج‌های روحی مردم سراسر جهان بودن
 - ۲ - در اندیشه‌ی اسارت و درماندگی طبقات محروم و مستضعف بودن.
 - ۳ - مدافع دائمی آزادی و عدالت بودن.
 - ۴ - انقلابی، و مدافع انقلاب‌های رهایی‌بخش همه‌ی ملت‌ها بودن.
 - ۵ - انسان‌گرا، و انسان‌باوری صمیمی و سرسخت بودن.
 - ۶ - دشمن ابدی و آشتی‌ناپذیر حکومت‌های ستمگر و بدمنش بودن.
 - ۷ - در عذاب و اندوه و خشم از فقر، گرسنگی و بیماری انسان‌ها بودن.
 - ۸ - نگرانِ رَوْنِدِ انحطاطی تمدن و فسادِ رو به توسعه‌بودن.
 - ۹ - عدوی نابخشنده و کینه‌مندِ استعمار و استثماربودن.
 - ۱۰ - به هر آنچه خبر از استبداد و خودکامگی بدهد، سخت معترض بودن.
 - ۱۱ - از زندان و شکنجه و اعدامِ مبارزان سیاسی، بیزاربودن.
 - ۱۲ - به نتایجِ مبارزاتِ مستمرِ انسان‌های آزادیخواه، معتقد، و به آینده‌ی بشرِ امیدواربودن.
- نگاهی گذرا به یک مجموعه از داستان‌های بزرگِ معاصر نشان می‌دهد که حتی یک داستانِ عظیم و نافذ و تکان‌دهنده و مقبولیت‌یافته وجود ندارد که دارای محورهای سیاسیِ استوار نباشد:
- آثار پرشت، یکسره سیاسی‌ست و سرسختانه علیه استبداد و فاشیزم.
- آثار برناردشاو، یکسره ضد فساد و انحطاطِ موجود در سرمایه‌داری غرب است.

آثار اینیاتسیو سیلونه، همچون «یک مشت تمشک»، «نان و شراب»، «مکتب دیکتاتورها» و «فونتامارا» تماماً آزادخواهانه، ضد فاشیستی و ضد استثمار است.

اریش هاریارمارک در «در غرب خبری نیست» و دیگر آثارش، علیه استبداد و بیشتر خواهی‌های نظام‌های فاسد می‌جنگد.

رومن رولان، در کلیه آثارش نویسنده‌یی ست وطن‌خواه، استقلال‌طلب، و ضد استبداد.

سیمون دوبوار، در همه حال یک ضد فاشیست حرفه‌یی ست.

امیل زولا در عمده آثارش خواهان دفع استثمار است و رهایی طبقات تحت ستم از چنگال سرمایه‌داران و کارخانه‌داران و معدن‌دارانی که رسماً جنایتکارانند.

شولوخوف در «دن آرام» و «زمین نوآباد»، نویسنده‌یی ست استقلال‌طلب، وطن‌پرست، انقلابی و آزادخواه.

سارتر، در جملگی آثارش مردی ست آزادخواه، انسان‌گرا، و نگران آینده بشر.

هاینریش مان در «زیردست»، سرسختانه ضد فاشیست است و آزادخواه.

آندره مالرو در «امید»، «سرنوشت بشر» و «ضد خاطرات»، داستان‌نویسی ست ضد فاشیست، استقلال‌طلب، و آزادخواه آشتی‌ناپذیر.

گابریل گارسیا مارکز در اکثر آثارش، مردی ست ضد استبداد، ضد آمریکا، ضد استعمار، و ضد فقر حاصل از سرمایه‌داری غربی.

کین کیسی، در «پرواز بر فراز آشیانه‌ی فاخته»، فریاد اعتراضی ست علیه نظام ستم و استبداد و خشونت پنهان اما جنون‌آمیز آمریکا.

ریچارد رایت در «پسرک سیاه» و تمامی آثارش، نویسنده‌یی ست

که سرسختانه و غیرتمندانه علیه تبعیض نژادی و بیرحمی نظام آمریکا علیه سیاهان می‌جنگد.

جورج اورول، نویسنده‌یی است که در «مزرعه‌ی حیوانات» و چند اثر دیگر خود، استبداد استالینی را به شدت مورد تهاجم قرار می‌دهد. روبری هرل در «مرگ کسب و کار من است» نویسنده‌یی است دردمندانه و بیرحمانه ضد فاشیست.

رومن گاری، در کُل آثارش، نویسنده‌یی است آزادیخواه، مردم‌گرا و خواهان عدالت اجتماعی.

محمود دولت‌آبادی، در مجموعه‌ی آثارش، نویسنده‌یی است که با یکدندگی در اندیشه‌ی دردهای مردم است، و فقر، و استثمار، و ستم زمین‌داران و مالکان، و ستم‌دیدگی بی‌حد و حساب طبقات مستضعف. هوشنگ گلشیری در «شازده احتجاب» و چندین اثر دیگرش، دشمن استبداد است و خشونت نظام‌های حاکم وابسته، و تجسس، و اشرافیت.

محسن مخملباف، نویسنده‌یی است سخت و بی‌پروا در اندیشه‌ی دردمندی و استعمارزدگی فرهنگی طبقات مستضعف و دل‌گرفته از فقر فرهنگی مردم خوب میهن خویش و مؤمن به انقلاب.

اکبر رادی، در جملگی آثار عمیق و معتبرش، علیرغم ظاهر غیرسیاسی آنها، برملاکننده‌ی فساد و تباهی روح طبقه‌ی حاکم و اقشار وابسته به این طبقه در نظام پهلوی، و ستم‌دیدگی و عذاب کشیدگی زحمتکشان دریا در شمال ایران بوده است.

غلامحسین ساعدی، در هیچ لحظه‌یی از آثارش نیست که سیاسی‌اندیش و ضد نظام استبدادی زمان خود نباشد.

اشتاین بک، در «خوشه‌های خشم»، نویسنده‌یی است مدافع طبقه‌ی دردمند دهقان آمریکایی، و در «ماه پنهان است» و برخی دیگر از آثارش

یک ضدِ فاشیستِ پایدار.

اتل لیلیان وینیچ در «خرمگس»، نویسنده‌یی ست آزادیخواه و مبارزه‌گرا.

همینگوی در بیشترِ آثارش نویسنده‌یی ست ضدِ فاشیست و ضدِ جنگ‌های استعماری و فاشیستی.

آستوریاس در «آقای رییس جمهور»، دشمنِ بی‌پروا و سرسختِ استبداد است و استعمارِ سیاهِ آمریکایی.

یاشار کمال، در کُلِ نویسنده‌یی ست مبارز، سیاسی، میهن‌پرست و ضدِ استبداد.

زاهاری استانکو در «پابره‌ها»، فریادی ست خوف‌انگیز علیه فقر، استبداد، زمین‌داریِ بزرگ، رنجمندیِ دهقانان، استثمارِ انسان‌ها و عدمِ مساوات.

ایوان وازوف در داستانِ «در زیرِ یوغ» ندای عمیقِ انسان است علیه تجاوز به حریمِ سرزمینیِ ملت‌ها، علیه ظلم، علیه استعمار، و در راستای دفاع از مرز و بوم.

کنوت هامسون نویسنده‌یی ست ضدِ فقر و گرسنگی و عدمِ مساوات. کازانتزاکیس در «مسیح باز مصلوب» و «جوینده‌ی راه حق» و سایرِ آثارش، مردی ست عاشقِ آزادیِ اندیشه و رهاییِ انسان از استثمارِ فکری.

هاینریش بل، نفرت خود را از فاشیزم در مجموعه‌ی آثار خود آشکار می‌کند.

و بسیاری دیگر از بزرگانِ داستان‌نویسیِ دنیا در سده‌ی اخیر... کسانی هستند که می‌نویسند، و غیرسیاسی می‌نویسند - جنسی، خاطرخواهی، روشنفکری، شخصی، خانوادگی و از اینگونه مسائل - و آثارشان در کوتاه‌مدت، به دلیلِ جذابیت‌ها و فریبندگی‌هایی که دارد، موردِ

توجه گروه نسبتاً بزرگی از باسوادان گرفتار استعمار فرهنگی واقع می‌شود؛ باسوادان، نه با فرهنگان. این گروه از قلمزنان، همیشه، دلیل محکم و قانع‌کننده‌یی برای اثبات این که «ادبیات داستانی، الزامی نیست که سیاسی باشد» در اختیار دارند؛ و این دلیل هم به فروش رفتن و تجدید چاپ مکرر آثار خودشان است، و حتی نامه‌هایی که برخی از خوانندگانشان، شیفته‌وش برایشان می‌نویسند، و نقدگونه‌هایی که برخی از شبه‌مُقدان در روزنامه‌ها و مجله‌ها، به سودشان قلمزنی می‌کنند. آنها یک مسأله را از بُن فراموش یا انکار می‌کنند؛ آن هم این است که در جهان کنونی، هر قدر هم بر تعداد مشتریان عقب نگه داشته‌شده‌ی ساده‌دل سطحی‌اندیش مبتذل‌پسند آثار داستانی غیرسیاسی و غیرمتعهد افزوده شود، تعداد این مشتریان، یک صدهزارم مشتریانِ موادِ مخدر نیست؛ و تولیدکنندگان و یا فروشندگانِ موادِ مخدر، لااقل آنقدر شعور و شرف دارند که ادعا نکنند که محصولاتشان، هنری، با ارزش، اصیل و انسانی‌ست.

آثار داستانی ناب سرشار از تعهد، باید فروش داشته باشد، مشتری و خواننده و خواننده داشته باشد؛ در این هیچ شکی نیست؛ اما هر آنچه فروش دارد و مشتری، اثر معتبر نیست.

وسیله‌ی بسیار ابتدایی و مقدماتی تشخیص این دو از یکدیگر هم این است که یکی، ضمن خوانده‌شدن، به تفکر و تعمق وامی‌دارد، تعالی می‌بخشد، رشد می‌دهد، بیدار می‌کند، برمی‌انگیزد، تکان می‌دهد، درد آشنا می‌سازد، و به مبارزه و عدالتخواهی و غلبه بر فساد و چیره‌سازی انسانیت دعوت می‌کند؛ و دیگری، متوقف می‌کند، تسلیم می‌کند، به جُرت می‌اندازد، حُمار می‌کند، بیکاره و خیالباف و کاهل می‌سازد، و اسیر شهوت غالب، سطحی‌اندیشی غالب، خودگرایی غالب، و فساد و استیصال و بیهودگی.

ما، به خصوص، به خاطر آنکه نویسندگانی که آثارشان، مُتورم و

انباشته، روی دست‌هایشان می‌ماند، گمان نکنند که همین باد کردگی، دلیل تردیدناپذیر «سیاسی - هنری» بودن آثار ایشان است، باز هم قید می‌کنیم: اگر اثری را هیچکس نخواست - نه با فرهنگ و نه بی‌فرهنگ، نه اهل علم و نه اهل جهل، نه مبارز نه بیکاره، نه اهل فن، اهل هنر و نه دانشجو نه کارگر، نه مُنقَد نه مُفسِّر، نه معلّم نه شاگرد،... - رؤیت هم شد و کسی نخواست، مطالعه و بررسی هم شد و کسی نخواست، و در طول زمان نسبتاً کافی هم نخواست، آن اثر، قطعاً هنری نیست، سیاسی هم نیست، و اصولاً اثر نیست تا هنری و غیرهنری باشد؛ اما این بدان معنا تلقی نشود که هرچه خواهنده دارد هنر است و هنری.

بسیار خوب! حال اجازه بدهید که طبق معمول، به صدای دیگران گوش بسپاریم، به صدای داستان‌نویسان و صاحب‌نظران بزرگ، و ببینیم که ایشان در باب سیاسی بودن نویسنده و محورهای اساسی سیاسی‌اندیشی چه می‌گویند:

رضا سید حسینی، مترجم صاحب‌نام ایران، در مقدمه‌ی «امید» اثر مالرو می‌گوید: «جنگ داخلی اسپانیا در واقع پیش در آمدی‌ست بر جنگ دوم جهانی، و تجربه‌ی‌ست بسیار تلخ در تاریخ قرن ما. این جنگ، نوعی «جنگ صلیبی» آزادیخواهان جهان بود برای مقابله با فاشیسم. آنان، با هر عقیده و مسلکی از سراسر جهان، حتی از چین و ژاپن و آمریکا به‌راه افتادند و خود را به اسپانیا رساندند تا به تصوّر خود، آزادی را نجات بدهند. گذشته از آندره مالرو، عده‌ی‌ای از بزرگترین نویسندگان جهان در میان این داوطلبان بوده‌اند: ارنست همینگوی و جان دوس پاسوس از آمریکا، آرتور کوئستلر، جرج اورول، استیون اسپندر، لویی مک‌نیس و کریستوفر کادول از انگلستان، سیمون ویل، ژرژ برنانوس و سنت‌گزو پری از فرانسه، ایلیا رنبرگ از شوروی، پابلو نرودا از شیلی و دیگران...».

سید حسینی، به این ترتیب، به وضوح نشان می‌دهد که نویسندگان بزرگ، نمایش سیاسی بودن نمی‌دهند، بلکه به آنچه می‌گویند و می‌نویسند، به راستی معتقدند، و در لحظه‌هایی که ایمان بیاورند به اینکه حضور با تن و روح در معرکه‌ی نبرد، ارزشی بیش از حضور با قلم دارد، یک نفس هم در زمین نهادن قلم و برداشتن تفنگ تردید نمی‌کنند، و یا بیش از این، و دشوارتر، در داشتن قلم به‌دستی و تفنگ به‌دست دیگر، شک نمی‌کنند؛ و اینجاست که تفاوت اساسی میان هنرمند و شبه‌روشنفکر بر ملا می‌شود؛ داستان‌نویس و شبه‌داستان‌نویس:

شبه‌روشنفکر، در کنار بساط طرب شبه‌روشنفکرانه، در اتاق‌های در بسته یا کافه‌های ویژه‌ی شبه‌روشنفکران، برای ویت کنگ‌ها دست می‌زند، برای ضد فاشیست‌ها، برای خیمه‌های رنگین، برای فلسطینی‌ها، برای مبارزان کوبایی، آرژانتینی‌ها، گواتمالایی‌ها، کُره‌یی‌ها، اسپانیایی‌ها، آلمانی‌ها، روس‌ها، چینی‌ها، آذربایجانی‌ها، و برای خودش دست می‌زند، با شور و حال، اشک‌ریزان، تحسین‌کنان، حیرت‌زده، ولو شده، خمار، پاتیل و کله‌پا... دست می‌زند... دست می‌زند... و از دست‌زدن، آن هم با احتیاط تمام، قدمی پیش نمی‌گذارد؛ و همیشه آماده است که با شنیدن صدای نخستین تیر از دورترین فاصله، از نزدیکترین دوست خود در باب «رنگِ خون» سوال کند، و همیشه آماده است که قبل از تحمّل درد اولین ضربه‌ی شلاق‌های سلطنتی، در رادیو، تلویزیون، و مطبوعات، بابت دست‌هایی که ندانسته و فریب خورده زده بوده، از ملت، از تاریخ، و از سوال‌کنندگان عذرخواهی کند و متعهد شود که پس از آن، به مخدرهای بدون کف‌زدن، و طرب ناممزوج با آزادیخواهی بسنده کند.

هنرمند، عذر نمی‌خواهد، جبران نمی‌کند.

در مقدمه‌ی داستان بلند «سرنوشت بشر»، اثر دیگر آندره مالرو، در باب همین مقوله‌ی «اعتقاد و تأثیر مشارکت» آمده است: «آندره مالرو

که آثار خود را با صیغه‌ی اول شخص مفرد نوشته و خود را در پناه همه‌ی شخصیت‌های داستان‌هایش نگه داشته، در نگاه نخست چنین می‌نماید که همه‌گاه از خود سخن می‌گوید؛ حال آنکه او، در حقیقت، شاهد حساس و دقیقی برای ثبت وقایع عظیم جهان در قرن بیستم است؛ شاهده‌ی که - ضمناً - در شکفتن نخستین جوانه‌های انقلاب چین دست دارد، نخستین قیام مردم هندوچین (بعداً ویتنام) را رهبری می‌کند، در جنگ‌های داخلی اسپانیا دوشادوش بریگاده‌های بین‌المللی (که خود به وجود آورده) می‌جنگد، در نهضت مقاومت فرانسه و مبارزه با نازی‌ها سهم اساسی برعهده می‌گیرد، و سرانجام، به عنوان وزیر فرهنگ دو گُل نقشی در نوسازی فرانسه برعهده می‌گیرد.»

در عین حال:

نویسنده‌ی سیاسی‌اندیش مسئول در مقابل جهان، انسانی بازیگوش، مُخَبَّط و مجنون نیست که همین‌طور، به هوا، بخواهد که هر جا جنگ و جدالی هست، همانجا حاضر و ناظر باشد یا شاهد و شریک. نویسنده‌ی متعهد، تارزان نیست، جیمز باند نیست، عضو لژیون فرانسه، عضو ارتش‌های مزدور، موجودی جنجال‌طلب، ماجراجو، حادثه‌طلب و آواگرا نیست؛ کسی که بخواهد خاطرات شگفت‌انگیز و سرشار از زدوخورش را با آب و تاب بنویسد و بفروشد نیست. انگیزه‌ی حضور، برای نویسنده، انگیزه‌ی بی‌ست که از عواطف رُشدیافته، منطق جدلی، مطالعه، شناخت، جهان‌بینی و باورهای قلبی سرچشمه می‌گیرد. آندره مالرو و دیگران این را به ما اثبات می‌کنند.

نویسنده‌ی بزرگ، به دنبال مقام‌های اداری و سیاسی هم نیست - به هیچ وجه من الوجوه؛ اما باز این خود اوست، خود او، که به مدد جمیع امکانات، سنجها و انگیزه‌هایش - که بر شمرديم - تصمیم می‌گیرد که در لحظه‌ی خاص و تاریخی، نام، جان، حیثیت خود و اعتبار آثار خویش را

به مخاطره اندازد و مقامی را بپذیرد، یا سربلند و آبرومند و دور از خطر بماند.

نویسنده، همانقدر که سیاسی ست، همانقدر هم بی‌اعتنای به تهدیدات سیاسی افراد و گروه‌هاست.

آستوریاس می‌گوید: «من، درواقع، به‌خاطر قبول سمتِ سفارتی در پاریس، ملامت‌ها و شتمات‌های بسیاری را به جان خریده‌ام... از جهت انتقادهایی که می‌شود این‌را بگویم که وقتی در زمان خاکوبو آربنس در اکوادور سفیر بودم نیز آماج ملامت‌ها و انتقادهای شدید بودم، و این انتقادهای از سوی دست راستی‌ها بود که مرا «سفیر محکومِ کمونیستی» می‌خواندند، و حالا چپی‌های افراطی از من انتقاد می‌کنند که نماینده‌ی حکومتی هستم که به وظائف خود عمل نکرده و نمی‌کند».

بله. چنین است. نویسنده، خود به تنهایی تصمیم می‌گیرد که چه باید بکند و چه نباید، نظرات مشورتی و راهنمایی‌های چه کسانی را بپذیرد یا نپذیرد، به کدام مجموعه دلائل و اسناد متوسل شود یا نشود، به چه مباحثی توکل کند یا نکند، به کدام بخش از اعتقادات ظاهراً عمومی و خواسته‌های توده‌ی مردم و نظرات همگانی مسلط بر جامعه و تمایلات ملی و میهنی و تاریخی احترام بگذارد یا نگذارد؛ نویسنده، خود، به تنهایی: به - تن - ها - بی تصمیم می‌گیرد؛ و از همین جاست که بار دیگر مسأله‌ی بسیار حساس «عضویت نویسنده در احزاب» مطرح می‌شود و اطاعت نویسنده از حزب معین، گروه معین، سازمان و جمعیت معین، دارودسته‌ی معین، نگره‌ی سیاسی معین، و مرامنامه و اساسنامه و بخشنامه‌ی معین.

این، بزرگترین فاجعه در زندگی نویسندگان قرن ماست؛ این، که برخی از نویسندگان، به امید بیمه کردن خود و آثار خود به احزاب و سازمان‌های انقلابی یا غیرانقلابی، دولتی یا ضد دولتی، تندرو یا کندرو می‌پیوندند، و فرمان‌پذیر، آمربر، نوکر صفت، مطیع، برده، بره، بنده،

زورپذیر، آویزان، معلق، بلا تکلیف، گوش به دستور، تسلیم و مغلوب می‌شوند، و باطل. باطل باطل باطل.

از نویسنده‌یی که دستورهای حزبی را اجرا می‌کند همان می‌ماند که از تکه چوبی سوخته در مسیر تندباد.

احزابی که به نویسندگان خود دستور نوشتن، و چنین و چنان نوشتن می‌دهند، یا نوشته‌های نویسندگان خود را زیر نظارت می‌آورند، بزرگترین نویسنده‌کش‌های قرن ما هستند، بزرگترین آدم‌کشان تاریخ، فکرکشان، فرهنگ‌کشان، هنرکشان، آزادی‌کشان و آینده‌کشان.

کامو می‌گوید: «هنرمند متعهد کسی است که بی‌آنکه به هیچ‌وجه از نبرد دست بردارد، از سپاهیان منظم و رسمی کناره بگیرد. می‌خواهم بگویم که چریک آزاد باشد. در این صورت درسی که از زیبایی می‌گیرد، اگر شرافتمندانه بگیرد، درس خودخواهی نیست، بلکه برادری سخت‌کوشانه است.» *

نویسنده، شهادت خطر کردن دارد. نویسنده نمی‌تواند چیزی را نشنیده و یا ندیده بگیرد. نمی‌تواند برکنار بماند. حس نکند و عکس‌العمل نشان ندهد. نویسنده، تاجری حسابگر و چرتکه‌انداز نیست. او در هر لحظه، حتی در خواب، نظام‌های حاکم را پیش رودارد و درباره‌ی اعمال و رفتار آنها می‌اندیشد. یک پادو، یک کارگزار ساده و یک رشوه‌خوار بدبخت حکومت را نیز نویسنده از یاد نمی‌برد. کامو می‌گوید: «اما بدون کینه» و من می‌گویم: «در اوج کینه‌مندی»؛ اما کینه‌یی که از دلائل انسانی کفایت‌کننده سرچشمه می‌گیرد نه از زخم خوردگی شخصی، عقده‌های حقارت، و به بازی گرفته‌نشدن. نه. ظاهراً اینجا هم باید از «کینه» تعریفی بدهیم. چه بسا واژه‌ی «کینه» در زبان فرانسه یا در فرهنگ ادبی - فلسفی

* «تعهد کامو» - دکتر رحیمی

کامو معنای دیگری داشته باشد. من می گویم « نفرت داشتن به حدی آشتی ناپذیر، تسلیم ناپذیر، گذشت ناپذیر، و رجعت ناپذیر؛ این کینه است ». کینه را با بغض و حسد یکی نکنیم. هنرمند، نسبت به ستمگران، کینه مند است. چاره‌ی هم ندارد. و به همین علت است که نباید خود را حزبی کند؛ چرا که احزاب، در زمان‌های خاصی، بنا به مصالح اجتماعی و سیاسی، و یا مصلحت حزب، حکومت‌های ستمگر را تأیید می‌کنند، با سران نظام‌های فاسد دست می‌دهند، برای بدکاران و مُستبدان پرچم تکان می‌دهند و اعلامیه منتشر می‌کنند؛ اما نویسنده این چنین نیست و نمی‌تواند باشد. و از همین روست که می‌بینیم کامو، سارتر، فاکتر، رایت و بسیاری دیگر، ابتدا، ندانسته و ذوق زده، عضویت احزاب کمونیستی را می‌پذیرند، و در میانه‌ی راه، ناگهان، نفرت زده جدا می‌شوند و باز می‌گردند. و چه بازگشتی!

آنها می‌توانستند سخنان صحیح و برحق احزاب جامعه گرای میهن خود را - فقط در آن خطه‌یی که سرمایه‌داری مهاجم را مورد هجوم قرار می‌داد، یا عدم مساوات را، یا عدم آزادی را، یا بی‌رحمی و شقاوت را - تأیید کنند - بالاستقلال. در این صورت، مجبور نمی‌شدند که به هنگام بازگشت عجلولانه، هر سخن صحیح جامعه گرای منطقی را هم مورد پوزخند قرار بدهند.

مارسل تیه بو* می‌گوید: « سیاست ادبی حزب، متوقع وابستگی مداوم نویسندگان به رفتاری است که به مجرد تثبیت به صورت « عادت » در می‌آید، و این مستلزم تناقض است؛ زیرا ادبیات نمی‌تواند زنده بماند مگر با یک سلسله عصیان مداوم بر ضد ارزش‌های رایج ». **

* Marcel Thibaut.

** کتاب « وظیفه‌ی ادبیات » - نجفی

«نویسنده، داستان‌هایی می‌نویسد. این داستان‌ها متضمنِ پاره‌یی آراءِ سیاسی‌ست، تا جایی که گویی به مرامی بستگی دارد. دیگران، یعنی کسانی که مستقیماً وابسته به آن مرام‌اند، آنگاه وسوسه می‌شوند که نویسنده را از افرادِ خود به‌شمار آورند... اما به مجردی که این مرام را صریحاً از او می‌طلبند درمی‌یابند که نویسنده وابسته به آنها نیست... و به تنها چیزی که در آن مرام علاقه دارد، عملِ آن است.» *

«برشت، مردی که ژان پل سارتر، او را «بی‌شک» بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویس معاصر خوانده، شاعری که تأثر اروپا را تحت تأثیر گرفته، نوآوری که هنر تأثر را دگرگون کرده و راه‌های تازه و شگفتی را به‌روی نویسنده و بازیگر و تماشاگر گشوده» ** هرگز عضویتِ هیچ حزب و جمعیتی را نپذیرفت. انسان برایش مقوله‌یی بود درخورِ مطالعه و بررسی دائم. هیچ نظر و پاسخ از پیش آماده‌یی برای قضایا نداشت. «اندیشیدن در هر وضع تازه» کار او بود. به همین جهت هیچ اثری را پایان‌یافته نمی‌دانست و همیشه در نوشته‌هایش، حتی آنها که بارها چاپ شده بود، دست می‌برد.

یکی از مشکلاتِ اساسیِ حزبی‌شدن، باز، در این است که نویسنده‌ی حزبی، نسبت به غیرحزبی‌ها احساسِ مسئولیت نمی‌کند، و نسبت به افرادِ حزبِ مقابل نیز احساسِ محبت. برای یک انسان معمولی - نانویسنده - مانع بزرگی نیست که مسئولیتِ خود را محدود کند؛ اما نویسنده، نمی‌تواند. نویسنده می‌گوید: «من از همه‌چیز به‌جز آرمایِ سعادتِ انسان چشم می‌پوشم» و چنین موجودی، به مجرد اینکه حزبی می‌شود، حتی

* «وظیفه‌ی ادبیات»

** از مقدمه‌ی فارسیِ نمایشنامه‌ی «گالیله» اثر برشت. نویسنده‌ی مقدمه، آقای عبدالرحیم احمدی‌ست.

نسبت به خوبترین آدم‌هایی که در صف و سنگر حزبی او نیستند، احساس عشق و محبت نمی‌کند.

تمام کسانی که با ورود به یک حزب و تکیه به تبلیغات آن حزب و سنگر گرفتن در آن، به شهرت و محبوبیت می‌رسند، شهرت و محبوبیت‌شان به‌دست باد است.

ما بهترین نمونه‌های این آدم‌ها را در «حزب توده» ای کشور خودمان داشته‌ایم. در پناه حزب به اوج رسیدن، و زمانی بعد، کله کردن و با سر زمین خوردن — همچون بادبادک‌های پاییزی.

حزب توده، حتی یک نویسنده‌ی قابل قبول، محبوب، مقتدر و مردمی — که به حزب وفادار مانده باشد — به جامعه تحویل نداد؛ در حالی که سالیان سال، اکثر روشنفکران و زمینه‌داران و هنرمندان جوان پُرشور و با ایمان را، به طرق مختلف، جذب خود می‌کرد و می‌بلعید. هر عضو حزب که نوشتن آغاز کرد — و یا نویسنده بود — حزب در اطراف او جنجال‌های عظیم به راه انداخت، بادش کرد، رنگش کرد، دستورالعمل خرید آثارش را به شبکه‌های حزبی داد، فروش کاذب، محبوبیت کاذب، ارادت کاذب، و شور و شوق کاذب ایجاد کرد، و سرانجام می‌بینیم که از آن کاروان غوغا، نه آتش، که خاکستری هم بر جای نمانده است. آنها که دانستند عضویت حزب و امربری از حزب جز شهرتِ پوک چیزی به ارمغان نمی‌آورد — مانند ابراهیم گلستان، جلال آل‌احمد و... — از حزب جدا شدند تا خودشان باشند، چیزی باشند؛ و آنها که پنهان و آشکار، وابستگی و بردگی‌شان را حفظ کردند و بر اساس دستورهای حزبی نوشتند، حقیر و دست‌سوم و بی‌اراده باقی ماندند.

از اینها گذشته، گهگاه، احزابی مانند حزب توده، مارسان، برای نویسندگان بزرگ دهان باز می‌کنند تا آنها را نرم‌رمک ببلعند. نویسندگان خوبی را دیده‌ایم که چون خرگوش‌های سفید مهربان، طعمه شده‌اند و در

دهان مار جای گرفته‌اند، و کمی هم بلع شده‌اند، و در همان حد هم نمایش‌های استغفارِ تأسف‌باری اجرا کرده‌اند؛ اما غالباً، نه چندان دیر، شکم مار را، به‌طریقی جویده‌اند و خود را به بیرون پرتاب کرده‌اند.

جمع می‌بندیم: برای نویسنده‌ی مسئول، سیاسی‌بودن به معنای حزبی‌بودن نیست، و هرگز هم از نظر نویسندگانِ نامدار، چنین معنایی را نداشته است. نویسندگانی، در لحظه‌هایی، تحت شرایطی، و به دلائلی، به احزابی پیوسته‌اند؛ اما این کار، یا آنها را له و نابود کرده است، یا آنها قبل از له‌شدن، متوجه مصیبت شده‌اند و حزب را رها کرده‌اند.

اعتقاد به یک مرام یا نگره‌ی سیاسی، ضرورتِ اطاعت از گروه‌هایی را که بر اساس آن مرام یا نگره شکل گرفته‌اند، به همراه ندارد.

* اغلب نویسندگانِ عصر ما با اعتراض هنرمندانه به استبداد و فقر و خشونت، آرمان و آرزوی خود را در زمینه‌ی پیداییِ نظام‌های مطلوبِ بروز داده‌اند - البته هر یک به‌نوعی که خاصِ ایشان است.

آلبر کامو درباره‌ی کالیگولا می‌گوید: «هیچکس نمی‌تواند تنِ خود را نجات بدهد» و همین که تن‌ها همه به هم بسته‌اند و نجاتِ هر یک تن، الزاماً به نجاتِ جماعتی می‌انجامد و نجاتِ جماعات - در عصر ما - به معنای ایجاد حکومتِ مطلوب و مردمی‌ست، نشان‌دهنده‌ی سیاسی‌اندیشیِ نویسنده‌یی چون کاموست که مخالفانش او را به ناامیدی متهم کرده‌اند و او، خود، صراحتاً گفته است که «من هرگز به ناامیدی رضا نداده‌ام».

* مفهوم زیبایی، در ذهنِ نویسنده - و نه الزاماً شاعر، موسیقیدان، معمار... - رابطه‌یی تنگاتنگ اما بسیار پیچیده با مفاهیمِ عدالت، نیکی، و آزادی دارد، و به همین سبب است که داستان‌نویس، دائماً خود را درگیر مشکلات و مصائب اجتماعی می‌بیند.

«در جهانِ گرسنه، مفهوم ادبیات چیست؟ باید گفت که

ادبیات — مانند اخلاق — نیاز به همگانی‌شدن و کلیت دارد؛ بنابراین اگر نویسنده می‌خواهد خواننده‌اش عموم مردم باشند باید خود را در ردیف عده‌یی کثیرتر جای بدهد، یعنی در ردیف دو میلیارد گرسنه؛ و گر نه در خدمت یکی از طبقات ممتاز قرار می‌گیرد و مانند آن طبقه‌ی ممتاز، استعمارکننده می‌شود.»*

و همین نویسنده در جایی دیگر گفته است: «میان خدمت به افراد ملت و رسالت ادبیات، اختلافی وجود ندارد».

* در میان مسائل محوری سیاسی، مسأله‌ی آزادی و محدودیت‌های خفّ‌دهنده‌ی آزادی‌های مشروع و منطقی، بیش از هر چیز، نویسندگان را به تفکر واداشته و به درد آورده است.

اگر بخواهیم شمه‌یی از آنچه را که نویسندگان بزرگ، در داستان‌ها و حاشیه‌ی داستان‌های خود، له آزادی و علیه استبداد گفته‌اند، باز گوئیم، کتابی بسیار حجیم‌تر از مثنوی مولوی پدید خواهد آمد. پس، به کوتاه‌ترین جمله‌ها بسنده می‌کنیم و می‌گذریم:

«جایی که آزادی مورد تهدید قرار گرفته باشد، قلم مورد تهدید است، و بر عکس.»**

«آزادی، تمامی گنجینه‌های دنیا را در خود گِردمی آورد و برای رسیدن به آن می‌بایستی بی‌درنگ هر نارسایی، کمبود و نگرانی را از خود دور می‌کردیم. گویی رسیدن به آن مثل رسیدن به بهشت بود.»***

«من معتقد بودم و معتقد هستم که نمی‌توان با سازندگان اردوگاه‌ها

* کتاب «هنرمند و زمان او» — مجموعه مقالات، ترجمه‌ی مصطفی رحیمی

** «هاینریش بل» در «کاترینا بلوم».

*** ناتالیا گینزبورگ — مقاله‌ی «آزادی ما در گرو آزادی دیگران»، ترجمه‌ی حسین افشار — مجله‌ی «دنیای سخن» شماره ۲۳ سال ۱۳۶۷.

همراه شد * .»

« آزادی، اکسیژن تاریخ است. تا وقتی که هست آن را بدیهی می‌انگاریم و عادتاً تنفس می‌کنیم - گویی که تا ابد پایان نخواهد یافت. تنها به هنگام قطع آن است که به ارزش بی‌حدش پی می‌بریم. »**

« ما همه علیه استبدادِ استرادا کابرا که بیست و دو سال به طول

انجامید جنگیدیم و در برافکندن آن هم پیروز شدیم. »***

« اگر آزادی در طول تاریخ جز حکومت کسی را برای مراقبت از

نمو و گسترش خود نداشته است، عجب نیست که در مراحل کودکی خود باشد، یا در زیر مجسمه‌ی «فرشته‌ی آزادی» به خاک سپرده شده باشد.

جامعه‌یی که براساس طلا و استثمار بنا شده، تا جایی که من می‌دانم، هیچگاه، در بند آن نبوده که آزادی و عدالت را به کرسی بنشاند؛ دولت‌های پلیسی هرگز در بند آن نبوده‌اند که در سردابه‌های استنطاق، دانشکده‌ی

حقوق باز کنند... »****

* اغلب نویسندگان می‌دانند که به هنگام لزوم، مطلقاً حق ندارند متعادل، محترم و موقر باشند. گاه باید افراطی بود، و در حد ممکن افراطی، بیتاب، برآشفته، مجنون صفت و عربده‌جو - اما در راستای لوازم نویسندگی. داستان‌نویس، آن بانوی چشم و گوش بسته‌ی ترازو به دست وزارت دادگستری یا عدالتخانه‌ی مبارکه نیست. «ادب طبقه‌ی مرفه» و «اخلاق متعالی انسانی» به یک معنی نیست. نویسنده، در اوج نفرت خود ابراز نفرت می‌کند، همچنان که در اوج محبت خود ابراز محبت. نویسنده

* از کتاب «تعهد کامو»

** «اینفاته» در «هفت صدا»

*** آستور یاس، در «هفت صدا»

**** از کتاب «هنرمند و زمان او»، مقاله‌ی «نان و آزادی» از آلبر کامو

نیامده است که آقامنش، سنگین، متین، باوقار، در قلّه‌ی تعادل و توازن، نجیب مثل اسب، آراسته مثل طوطی، سربه‌زیر همچون چارپایی هنگام صرف غذا باشد. نویسنده، به‌خاطر آرمان‌ها و اهدافش، گهگاه، نمره‌هایی می‌زند که انگار دیوانه‌ی از قفس گریخته‌ی است، و چنان می‌تازد که گویی بویی از انصاف نبرده است، و چنان دشنام می‌دهد که عرقِ شرم و نجابت بر پیشانی خواننده می‌نشیند.

موقعیتِ نویسندگانِ صاحب‌نام و آبرومندِ جهانِ امروز، در برابر ایالاتِ متحدِ آمریکا - یا بهتر است بگوییم نظامِ آمریکا - این چنین است. در مقابلِ آمریکا، نجیب و موقر بودن را بسیاری از نویسندگانِ بزرگ عصر ما، تن سپردن به‌نوعی هر جایی‌گریِ فکری و روحی دانسته‌اند؛ و این، یکی از ابعادِ عینی و ملموسِ سیاسی‌بودنِ نویسندگان - در این دوران - شناخته شده است.

هرگز، در تمام طول تاریخ، هیچ نامی به اندازه‌ی «آمریکا»، نفرت، خشم، جنون و بیتابیِ داستان‌نویسان را باعث نشده است: هرگز، هیچ. تقریباًِ جمیعِ نویسندگانِ مردمی و ملیِ جهان - جمیعِ نویسندگانِ سیاسی‌اندیش - حتی آنها که در آمریکا زندگی می‌کنند یا می‌کرده‌اند، از این نظامِ بدمنش که جنایتِ سرگرمیِ اوست، خشونتِ تفریحِ او، و مبارزه با آزادی و استقلالِ ملت‌ها و وظیفه‌اش، متنفرند؛ متنفر.

در بابِ نفرتِ جملگیِ نویسندگانِ آزادیخواهِ جهان از آمریکا، البته باید کتاب یا کتاب‌هاییِ تحریر و تألیفِ شود حجیم و کفایت‌کننده. من، به شیوه‌ی خود، یکی دو نمونه از نظراتِ داستان‌نویسان را منتقل می‌کنم:

آستوریاس می‌گوید: «سیاستِ من همیشه دفاع از آمریکای لاتین در برابر دست‌اندازی‌های امپریالیسمِ آمریکای شمالی بوده است. در هر جا که زندگی کرده‌ام، در پاریس، در بوئنوس آیرس، یا در مکزیک، همیشه به دسته‌های ضدِ امپریالیسمِ (آمریکا) پیوسته‌ام، و این نگرش و روش را در

آثارم نیز بیان کرده‌ام».*

ژرژ دو آمل** - از نویسندگان معروف فرانسه - درباره‌ی آمریکا نوشته است: «قبل از مرگ، گندیده است. به تعبیر دیگر میوه‌یی ست که قبل از رسیدن، پوسیده».**

خولیو کورتاسار - نویسنده‌ی فیلمنامه‌ی «آگران‌دیسمان» - معتقد است: «هر چند هر نظام امپریالیستی در چشم من منفور است؛ اما استعمار آمریکای شمالی در جامه‌ی مُبدلِ «کمک به جهان سوم»، «دهه‌ی توسعه»، «همکاری در راه پیشرفت» و هر کلاه سبزی از این دست، در نظر من، از همه نفرت‌انگیزتر است»***.

هنری میلر نظر می‌دهد: «...من فقط آمریکا را مثل می‌زنم. این ملت به اصطلاح اَبَر قدرت را نگاه کنید! آیا آیینی تمام‌نمای ناخوشی و بلبشو حماقت نیست؟

...

می‌توان فلاکت‌هایی را که بر سر و روی ما می‌بارد شماره کرد؛ و ما همچنان وانمود می‌کنیم که شیوه‌ی زندگی ما بهترین شیوه است و دموکراسی ما موهبتی ست برای جهانیان و از این قبیل حرف‌ها. چه حماقتی، چه لاف‌گزافی، چه رضایتِ نفسی!****.

* برشت گفته است:

«گردباد سهمگین است

* از کتاب «هفت صدا»

** Georges Duhamel، نام واقعی‌اش، Denis Theverin است. این جمله را هنری میلر در «تأملاتی بر نویسندگی» گفته است - به ترجمه‌ی نازی عظیمیا.

*** «هفت صدا»

**** از مقدمه‌ی کتاب «شیطان در بهشت»

توفان، سهمگین

اما هیچ چیز سهمگین تر از انسان نیست.»

و انسانی که بُنیان کن و معتقد به ارزش های بنیان کنی نباشد، چگونه ممکن است موجودی سهمگین، و بیش سهمگین ترین موجوداتِ عالم هستی باشد؟

یک سویِ ساحتِ سیاسی بودن، انقلابی بودن است — به ناگزیر؛ و نویسندگانِ اندیشمندِ جهانِ انقلابی بوده اند و هستند، و هیچ راهی به جز انقلابی بودن و انقلابی عمل کردن، برای ایشان، وجود ندارد.

و انسانِ انقلابی، به سادگی، کسی ست که خواهانِ دگرگونیِ بُنیادیِ جهان، و جُنبیدنش در جهتِ عدالت، آزادی و سعادتِ انسانی باشد.

گابریل گارسیا مارکز — نامدارترین نویسنده ی روزگار ما — سخنی دارد که آن را به نمایندگی از سوی بسیاری از داستان نویسانِ زمانِ گفته است: «ما همه تلاش می کنیم که انقلابی را پی بریزیم که به یاری آن بتوانیم بهتر زندگی کنیم... من اعتقاد دارم انقلابی می باید پدید آورد که تک تک مردم جهان بتوانند از همه ی مواهب زندگی برخوردار شوند.»*

ما، در تمام تاریخِ ادبیاتِ داستانی، داستان نویسی نمی یابیم که تلاشی در این راستا که مورد اشاره ی مارکز است نکرده باشد.

«مردم روسیه، دیر از خواب برخاستند. نا آزموده و وحشی بودند... گذشته ی پوشکین نیز همان گذشته ی نا آزموده، خام، و وحشی روسیه بود. در خون او جوانیِ ملّتی نوپا و شبِ تاریکِ سرنوشتِ تلخِ تاریخیِ ملّتی عظیم موج می زد که داشت، اندک اندک، خود را از زیر پوششِ رژیمِ زندانِ مانندِ نیکلای اوّل بیرون می کشید... و از همین دانه هایی که پوشکین

* از مصاحبه یی که به عنوان مُقَدِّمه ی داستان «ساعت شوم» آمده است.

برزمین افشاندۀ بود، انقلاب تلخ و مبهوت کننده‌ی ما سر بر کشید. «
 « بورژوازی همواره در عمق وجود خود نسبت به ادبیات و نویسندگان
 بدبین و بدگمان است؛ اما بورژوازی، کار کشته شده است. اکنون از ظرفیت
 جذب و دفعِ جامعه‌یی که بر آن تسلط دارد و مهر خود را بر آن زده است
 به‌خوبی آگاه است. فهمیده که باید قدرت اصلی ادبیات را که قدرت
 اعتراض و بیان حقیقت است، خنثی کند و این کار را نه در یک یا چند
 جامعه بلکه در همه‌ی جوامع انجام دهد...»**
 «...و بیان حقیقت، همیشه کاری ست انقلابی»***.

« اشتاین بک در داستان «خوشه‌های خشم»، نه تنها از هم پاشیدگی
 یک خانواده‌ی کارگری را زیر ضربه‌های بحران اقتصادی، بلکه رُشد
 اعتراضی توده‌ها را نیز می‌نمایاند.»***

لوناچارسکی مُنقَد درباره‌ی برنارد شاو گفته است: «در آثار شاو نیز
 چیزی شبیه خنده‌ی پیروزمندانه‌ی اولیانوف دیده می‌شود؛ اما زهرخند شاو را
 نباید نادیده گرفت. او می‌خندد اما می‌داند که هیچ چیز، چنان که می‌نماید،
 خنده‌دار نیست... شاو، خود را «انقلابی پیر» می‌نامد، و هم اوست که
 «پرشنامه‌ی یک یاغی» را نوشته است. روحیه‌ی انقلابی شاو در جُملات
 قصار او به‌خوبی احساس می‌شود.»****

«اثر انقلابی به‌هیچ رو آن نیست که پیروزی‌ها و دستاوردها را
 بستاید، بلکه اثری ست که دلهره‌آورترین کشمکش‌های انقلابی را تشریح
 کند. هر چه این کشمکش‌ها دردناک‌تر باشد تأثیر آنها هم بیشتر

* کتاب «درباره‌ی ادبیات» نوشته‌ی لوناچارسکی مُنقَد نامدار روس

** کتاب «وظیفه‌ی ادبیات» نامبرده

*** کتاب «بازتاب کار و طبیعت در هنر»

**** کتاب «درباره‌ی ادبیات» اثر لوناچارسکی

است...»*

«مادر، اثر گورکی، یک اثر انقلابیِ ماندگار است...»

و

«مادر، اثر برشت از ارزش‌های پایدارِ انقلابِ دفاع می‌کند...»

و

«مادر، اثر کارل چاپک، حاویِ دفاعِ علنی از یک اقدام انقلابی‌ست. مادری به آخرین فرزندِ بازمانده‌ی خود تفنگ می‌دهد تا علیه فاشیزم پیکار کند.»**

و به همین گونه اکثر اُبر کارهای داستانی، ساختِ برانگیزی و هشیار سازی‌شان گسترشی به مراتبِ بیش از ساختِ خاطرِ آسوده‌سازیِ آنها دارد. با این همه، آثار داستانیِ خوب، کمتر پیش می‌آید که عربده‌ی انقلابی‌بودن بکشند و به خودنمایی و دُکانِ انقلابِ باز کردن مشغول شوند. «هرچه مقصود یک اثر هنری با خود نمایی کمتر بیان شود و هرچه کمتر در پیِ ترغیبِ گیرنده برود، تأثیر سیاسی و اجتماعی‌اش بیشتر خواهد بود. قصد و غرضِ آشکار و عریان و خام، سببِ وازدگی می‌شود، بدگمانی را بیدار می‌کند، و مقاومت را برمی‌انگیزد.»***

این درست است که کامو می‌گوید: «ما باید برای تمام کسانی که در این زمان رنج می‌برند، سخن بگوییم» و «نویسنده هیچ عنوانی ندارد جز آنچه که با هم‌زمان خود به دست می‌آورد» اما این را نیز قید می‌کند که «هدف نویسنده، وضع قانون یا حکومت کردن نیست؛ فهمیدن و فهماندن

* کتاب «تعهد کامو» تألیف و ترجمه‌ی دکتر رحیمی

** کتاب «بازتاب کار و طبیعت در هنر»

*** کتاب «تبلیغ، ایدئولوژی و هنر» نوشته‌ی آرنولد هاووزر، ترجمه‌ی فرشته‌ی

مولوی

است.»*

و سرانجام، یک نویسنده، از آنجا که همیشه، نسبت به حضورِ ستمگران و بدکاران و جلّادان در جهانِ معترض است، یک انقلابیِ حرفه‌یی است، و «کار اصلیِ یک هنرمندِ انقلابی، خلقِ هنرِ انقلابی است.»**

* از فصل بسیار فشرده‌ی «سیاسی‌اندیش بودنِ نویسنده»، آنچه می‌ماند، همان مسأله‌ی اشتغال است به اموریِ سوای نوشتن، که یک‌بار نیز به آن اشاره کردیم.

گفتم: داستان‌نویس، به اجبار، و بنا به طبیعتِ هنرِ خود، سیاسی‌ست — در اندیشه و عمل — و انقلابی‌ست به همین‌گونه. چنین موجودی، بدون تردید، در طولِ عمرِ خود، بارها در معرضِ مخاطره قرار می‌گیرد؛ در معرضِ اتهام، بیکاری، دربه‌دري، جنگ و گریز، اختفا و پنهان‌کاری، معطل و مستأصل و گرسنه‌ماندن، و در یک عبارت: در معرضِ سقوط و تلاشی.

نویسندگانِ بزرگِ عصرِ ما، جملگی، به اشکال و زبان‌های مختلف، در عمل و نظر، به رهروانِ راهِ دشوار و پُر مشقتِ نویسندگی گفته‌اند که خویشتن را مستأصلِ شُغلیِ واحد، تخصصِ واحد و تواناییِ واحد جهت کسبِ نان نکنند، و به‌خصوص، نوشتن را وسیله‌ی منحصر به فردِ امرِ معاش قرار ندهند، که بدونِ ذره‌یی تردید در میانه‌ی راهِ و خواهند ماند، زمین خواهند خورد، به بردگی خواهند رفت، نوشتن را رها خواهند کرد، و یا تسلیم خواهند شد و از مقامِ نویسندگی به حرفه‌ی تبلیغاتچیِ این یا آن سازمان، حزب، گروه، تجارتخانه و حکومت تنزل خواهند یافت.

* کتاب «تعهد کامو»

** ریچارد رایت

آنکس که به نانِ قلمِ آویخته است می‌تواند به رسیدن به بسیاری قلّه‌های رفیع و شکوهمند دل ببندد و مطمئن هم باشد که به آن اوج‌ها خواهد رسید و عیش‌ها خواهد کرد؛ اما یقیناً، یقیناً باید که قیدِ نویسنده‌شدن — به معنای رسای کلمه — را بزند.

اجازه بدهید قبل از ورود به بحث، به شیوه‌ی خود، و به شکلی شخصی و نه تخصصی و رسمی و علمی، «شغل» را تعریف کنم، و «کار» را؛ چرا که من همیشه این دو کلمه را از هم تفکیک کرده‌ام و با مقاصدِ خاصّ مورد استفاده قرار داده‌ام.

«کار»، عملی‌ست خلاقه و تولیدی و فرهنگی، که مورد علاقه و احترامِ انسان است، و انسانِ آن را به عنوان وظیفه‌ی ملی و اجتماعی می‌پذیرد، و این عمل، دارای ارزش و اعتبار فرهنگی، اجتماعی و مردمی نیز هست — چنانکه کار نقاش، خلق پرده‌های نقاشی‌ست، کار موسیقیدان، ساختن آهنگ، کار صنعتگر دستی، تولید صنایع دستی... و کارِ رزمنده، رزمیدن به خاطر وطن، آرمان، و مردم.

اما:

«شغل»، جمیع اعمالی‌ست که مُنجر به کسب درآمدی جهتِ گذرانِ زندگی می‌شود — با در نظر گرفتن یک مجموعه اصول.

و یا:

هر عملی که مُنجر به کسب درآمدی جهتِ گذرانِ زندگی شود، و بر اساس یک مجموعه معیار اخلاقی و اصول انسانی شکل گرفته باشد و در خطّ منهدم کردنِ زندگی دیگران، منحرف کردنِ دیگران، بدنام کردنِ دیگران، یا در خطّ خیانت به انسان، به میهن، به طبقاتِ زحمتکش، به آرمان‌های بشری و در جهتِ تخریب یا

مصدوم کردن طبیعت و محیط زیست نباشد، شغل است.

بنابراین، کار، ممکن است منبع درآمد مستقیم نباشد، و یا دارنده‌ی کار، خود نخواهد که از طریق کارش امرار معاش کند، یعنی تولید خود را با پول معاوضه کند؛ اما شغل، اجباراً، عامداً و اختصاصاً وسیله‌ی کسب روزی است.

ما، چه بسا، به‌خاطر آنکه بتوانیم کار خود را به‌درستی و در نهایت دقت و ظرافت انجام بدهیم، به‌طور موقت یا دائم، شغل یا مشاغل را بپذیریم. حال، باز می‌گردیم به اصل موضوع: کار نویسنده، نوشتن است - فقط؛ اما شغل او، ضرورتاً نوشتن نیست، و چه به که نباشد، و اگر هست هم، نویسنده، اسیر این شغل نباشد.

نویسنده‌یی که فقط نویسندگی بداند و تنها از راه نوشتن بتواند روزگار بگذراند، با توجه به اینکه نویسنده، ابر انسان نیست، و «آدم، آدم است نه آهن» و بسیاری از آدم‌ها تاب تحمل مشقات و مصائب را - به‌خصوص در مورد فرزندان خود - ندارند، در شرایط ناهموار سیاسی - اجتماعی یا تحت فشارهایی که نظام‌های منحرف و سُلطه‌گرا بر او وارد می‌آورند، وامی‌دهد، تسلیم می‌شود، سازش می‌کند و یا، خیلی که همت کند، دست از نوشتن - به معنای هنری کلمه - برمی‌دارد؛ اما نویسنده‌یی که با مشاغل گوناگون آشناست، و برخی از این مشاغل، عملاً، از تهاجم نیروهای استبدادی بر کنار است یا بر کنار ماندنی است، خطر خودفروشی و سقوطش هم به همین نسبت کمتر است. حکومت‌های مخالف آزادی مشروع قلم، راه را بر تولید ترشی یا خشت مالی یا پینه‌دوزی، نمی‌توانند ببندند. این، کم‌وبیش قطعی است؛ یعنی حکومت استبدادی نمی‌تواند بر همگی مشاغل ساده‌ی بی‌خطر نظارت صددرصد داشته باشد، و کاری کند که هیچ هنرمندی - فی‌المثل - نتواند در خانه‌ی خود به تولید یا ساخت صندوقچه‌ی

چوبی * اقدام کند، یا قاب بسازد ** یا در کنار خیابان کتاب کهنه و دست دوم بفروشد. *** در صورتی که نظام حاکم به این حد از خشونت برسد، البته ترجیح می‌دهد که نویسندگان را به زندان بیندازد یا اعدام کند - و بی‌نیاز از قلم و نان و آزادی.

اما، برای نویسنده‌ی مؤمن انقلابی، تحمل زندان آسان است، تحمل لحظه‌ی اعدام، از آن هم آسان‌تر؛ حال آنکه برای همین انسان مؤمن مبارز، دیدن گرسنگی دائم همسر و فرزندان، شنیدن آه و ناله‌های ایشان، تحمل فشارهای تدریجی، و وسوسه‌های «چرایی» و «ضرورت»، بسیار دشوار، و چه بسا غیرممکن است. انسان می‌تواند قهرمانانه بمیرد - بی‌آنکه نیم‌نگاهی به سفره‌ی گسترده‌ی شاهان و شاهک‌ها بیندازد؛ اما همین انسان قهرمان مرگ آشنا، اگر در زیرزمینی، همراه دو فرزند خردسال گرسنه‌اش بازداشت شود، ممکن است (فقط ممکن است) که ردیلانه‌ترین و ذلیلانه‌ترین نامه‌ها را به بزرگان حقیر بنویسد و کنار بکشد، و بیش از این (دیده شده است) که در خدمت نظام ستمگر در آید و قلمش را به ابزار عذاب رنجمندان تبدیل کند.

بنابراین داشتن چند گونه شغل یا حتی آشنایی با مشاغل و حرفه‌های مختلف، و کم از این: فقط داشتن توانایی جسمانی جهت قبول برخی حرفه‌ها مانند باربری و کارگری ساختمانی و کارگری راه، تا مدت‌ها بل برای همیشه می‌تواند یک نویسنده‌ی هنرمند با ایمان و متقی را محکم و

* آقای عباس کیارستمی - نویسنده، نقاش، فیلمساز - که به احتمال قریب به یقین بزرگترین فیلمساز تربیتی امروز جهان ماست، مدت‌ها، در کارگاه کوچکی، صندوق و صندوقچه‌های اسلوب قدیمی می‌ساخت و می‌فروخت.

** آقای علی اکبر صادقی، بنیانگذار اصلی نقاشی فلسفی در ایران، سالیان سال به حرفه‌ی قاب‌سازی مشغول بودند.

*** یکی از نویسندگان معاصر، که مجاز به نام بردن از او نیستیم.

استوار، بر پا نگه دارد.

(روزی، عاقبت اعتراض کردم — به مسخرگی های یک دانشجو.
دانشجویی که تازه نوشتن قصه را آغاز کرده بود و زیبا و مؤثر هم
می نوشت، سر کلاس من، بیش از حد تحملم، مسخرگی می کرد.
جدیت او در نوشتن، کاملاً مغایر بود با لودگی های او در کلاس.
روزی، عاقبت اعتراض کردم.

گفت: شما گفته یید که من نویسنده ی خوبی خواهم شد. اینطور
نیست؟

گفتم: بله.

گفت: و در جزوه ی «لوازم»، بر چند شُغله بودن تأکید کرده یید.
گفتم: بله.

گفت: پس چه خوب است که نویسندگان، دلچکی بیاموزند تا
بتوانند به گاه لزوم، مُعلق بزنند، صورت خود را سیاه کنند، شلیته و
تنبان ببوشند، دایره بزنند، عمونوروز شوند، در خیابان ها و پیش
چشم بچه ها اطوار بریزند، مسخرگی کنند و مردم را بخندانند؛ اما
هرگز عبادت نوشتن را با دلچکی نیالایند.

گفتم: سخنش را با الماس اعتقاد باید نوشت. ما قطعاً باید مبطلات
نماز نوشتن را بدانیم، و الاً صد هزار رکعت نماز گزاردن هم نزد
خداوند هُتر، یک جو نمی ارزد.)

مسأله ی شادی بخشی دلگرم کننده این است که سازمان های ستم — چه
به صورت احزاب انحصار طلب باشند و چه گروهک های خود بزرگ بین
چه دولت های ترسان و لرزان از شنیدن حقایق — در صورتی که با مقاومت و
لجاج هنرمند روبرو شوند، مدتی چندان طولانی تاب نمی آورند.

(یکی از محکم‌ترین و شکل‌یافته‌ترین نظام‌های استبدادی جهان که ما می‌شناسیم، و مورد حمایتِ همه‌ی استعمارگران و حکومت‌های قدرتمندِ روزگارِ خود هم بود، نظامِ پهلوی بود - که بنای آهنین تسلطش چون قصری از کاغذ، با یک حمله‌ی عظیم گروهِی که راهبریِ تردیدناپذیری داشت، فرو ریخت. هیتلر هم به نسبتِ کُلّ تاریخ، یک دَم بیشتر نپایید. موسیلینی هم. ناپلئون هم. نادر هم. چنگیز هم.)

نویسنده باید بتواند، به کمکِ مشاغل و حرفه‌های گوناگون، «گلیمِ خود را از آبِ بیرون بکشد». این مَثَلِ خوبی‌ست که در زبانِ ما حیات دارد. فرشِ زربفت، نه؛ قالیچه‌ی ابریشمِ نایب، نه. فقط گلیمی. و زمان با ستمکاران، ستمکارانه معامله می‌کند.

نویسندگانِ متعهد، بارها و بارها، دیده شده است که با دولت‌ها و حکومت‌ها درگیر شده‌اند. بدیهی‌ست که نویسندگان، قصدِ مرافعه و کتک‌کاری ندارند. جنجال هم نمی‌خواهند به پا کنند. عاشقِ زندان و شکنجه و درد و خفت هم نیستند؛ اما نویسنده‌ی جوانِ عصرِ ما، قاعدتاً باید بداند که چرا این درگیری‌ها و برخوردها پیش می‌آید. این حادثه، یعنی تقابل، الزاماً و همیشه هم به معنای بدبودن و بسیار بدبودن یا فاسد و منحرفِ محتوم‌بودنِ دولت‌ها و حکومت‌ها نیست؛ بل، در مواردی، به دلیلِ بیشتر خواهیِ معنوی و فرهنگیِ نویسندگان است؛ بیشترِ نه برای خود بل برای جامعه و طبقاتِ مستضعفِ نگه داشته شده.

نویسنده در زمینه‌ی رُشد فرهنگِ ملی، ناوابستگی به بیگانه، آزادیِ ملی، رفاهِ ملی، و در کُلّ زیستِ سعادت‌مندانه، قناعت نمی‌شناسد.

نویسنده نباید متکدّی و گداصفت باشد، و این در صورتی مقدور است که بتواند با قبولِ مشاغلِ گوناگون و تحمّلِ آن مشاغل، خود را از تنگناها بیرون بکشد.

نویسنده برای ایثار ایمان و اعتقاد آمده است و «تنها آنکس که بر خود و زندگی خود مسلط است می‌تواند واقعاً بخشنده باشد و چیزهایی به دیگران بدهد.» *

«امروز، آفریدن یعنی آفریدن همراه با خطر.»

«انتشار هر اثری، عملی ست و این عمل با مصیبت‌های قرنی سر و کار دارد که هیچ چیز را نمی‌بخشاید.» *

و عمدتاً به همین خاطر است که نویسندگان مبارز عصر ما، اکثراً (تا زمان تثبیت وضعیت) یا نخواسته‌اند از قیل نوشتن نان بخورند، و یا شغل عوض کن‌های حرفه‌یی بوده‌اند و مرتباً مانند گنجشگ از این شاخه به آن شاخه پریده‌اند. آنها صیادان را می‌شناخته‌اند، و قفس‌های طلایی را، و به اجبار خوش‌آواز خواندن و چهچه‌زدن برای صاحبان پرندگان را.

(البته شغل عوض کن حرفه‌یی شدن، آن هم قبل از وصول به مرحله‌ی پذیرفته شدن، دلیل قطعی دیگری هم دارد که در فصلی دیگر به آن اشاره خواهیم کرد. در اینجا، بحث ما، صرفاً بر سر توانایی شغل‌پذیری نویسنده است در شرایط خاص.)

در میهن ما، که تا قبل از انقلاب حتی نویسندگان بسیار پُرکار و حرفه‌یی نمی‌توانستند با درآمد حاصل از نوشتن زندگی شخصی خود را هم بگذرانند، و در عین حال، به دلیل شرایط سیاسی ستمگرانه و جو اختناق، از آویختن به «نانِ قلم»، سخت پرهیز می‌کردند، طبیعتاً، جملگی نویسندگان، خود را با مشاغل گوناگون مشغول می‌داشتند تا بتوانند با خاطر آسوده و بی‌خوف از درگیری و تمیزی بنویسند — حتی در موارد متعدد، در خلوت، و برای خود و دوستان نزدیک خود بنویسند، تا در لحظه‌های خاص — که به دلائل سیاسی، به‌طور مصنوعی و صرفاً به‌قصد ممانعت از

* کتاب «تعهد کامو»

خفگی یا طغیان، قدری از فشارها کاسته می‌شود - بتوانند آن آثار را برق آسا به بازار کتاب عرضه کنند و پای لرزهای پیوسته به آن هم بنشینند. شادروان غلامحسین ساعدی، از راه پزشکی نان می‌خورد. جلال آل احمد، به نانِ مختصرِ معلّمی (البته نانِ بازنشستگی اجباری) قانع بود.

سیمین دانشور نیز همچون همسر خود جلال، دستمزدِ استادی دانشگاه را می‌گرفت و گهگاه حق ترجمه هم. محمود دولت آبادی، گاه در کانون پرورش فکری کودکان کار می‌کرد، گاه درس می‌داد، و گاه به یک شغل عوض کنِ حرفه‌یی تبدیل می‌شد.

اکبر رادی، معلّم و مدرّس بود، و بی‌صدا، در کُنْجی نشسته بود، در اتاقچه‌یی به طول و عرض یک تخت خواب، و یک نفس می‌نوشت (و زمانی در باب اهمیت و عظمتِ آثار او، به تفصیل سخن خواهیم گفت). هوشنگ گلشیری نیز از همه کاره‌ها بود و قناعت‌پیشگان راستین. احمد محمود، گویا معلّمی می‌کرد یا کارمندی، و سالیان سال در خلوت و خاموشی نوشت - بی‌توقع شهرت و آسایش.

و چند کلمه نیز درباره‌ی دیگران بگوییم:

یاشار کمال، ضمنِ همه‌ی مشاغلی که برعهده می‌گرفت، مدّتی راننده‌ی تراکتور بود و مدّتی هم ناطورِ شالیزار. او، خود گفته است: «به هر کاری که ممکن بود، دست می‌زدم. پلیس مرا شناخته بود و تا خبر می‌شد که در جایی مشغول کار شده‌ام بیکارم می‌کرد. سال‌های وحشتناکی بود. پی‌ام بودند و مثل سگ، دنبالم می‌کردند... بالاخره به ادفه برگشتم و عرض حال نویس شدم... مدّتی هم در روزنامه‌ی خُریت، روزنامه‌نگاری کردم.»

ریچارد رایت - نویسنده‌ی مبارزِ سیاه - بیش از ده شغل را تجربه کرده است: کار در کافه‌ها، شبکاری در اداره‌ی پُست و روزنامه‌نویسی از آن

جمله است...

هنری فیلدینگ، با اینکه موفق شد همسر ثروتمندی بیابد تا شاید در پناهش به آسودگی بنویسد، اما این حيله به نتیجه‌ی نرسید. مدتی تا تر کوچکی را اجاره و اداره کرد، مدتی به کار آموزی و کالت پرداخت، زمانی مقاله‌نویسی پیشه کرد، و سرانجام به ریاست محاکم فصلی وست مینیستر رسید.

آستوریاس، مدتی استاد دانشگاه بود، بعد روزنامه‌نگار شد، و سپس به عنوان دیپلمات به کار پرداخت. پیش از استادی نیز مشاغل پراکنده و کوتاه‌مدتی را برعهده گرفته بود...

جان اشتاین یک زمانی در کشتزارها کار می‌کرد، زمانی در آزمایشگاه‌های محلی در نیویورک؛ زمانی بنایی و ناوه‌کشی می‌کرد و روزگاری هم خبرنگاری... اشتاین بک، در کالیفرنیا، سرایداری خانه‌یی را پذیرفت تا فرصت کافی برای نوشتن و خواندن داشته باشد.

هرمان ملویل، مشاغل گوناگون دریایی را می‌دانست. مدتی هم معلمی کرده بود؛ روزگاری هم بازرسی محلی گمرگ بود...

توماس مان، ابتدا در یک شرکت بیمه مشغول شد، بعد نقاشی پیشه کرد، و آنگاه، هر شغلی را که به او فرصت مطالعه‌ی بیشتر می‌داد، پذیرا شد...

شغل عوض کردن‌های گی‌دوموپاسان، به هر نویسنده‌ی جوانی نشان می‌دهد که تجربه‌های شغلی تا چه حد می‌تواند برای نویسنده پُر بار و بر باشد.

اوکتاویوپاز می‌گوید: «هیچ شغل ثابتی نداشتم. از این شغل به آن شغل می‌پریدم — که همه هم موقتی بود. زمانی مأمور شمردن اسکناس‌های کهنه‌ی بانک بودم... در سانفرانسیسکو روزگار سختی داشتم... اینیاتسیو سیلونه که در جوانی مشاغل مختلف و کوتاه‌مدتی را

تجربه کرده بوده معتقد است: «افکارِ پلید، در بیکاری به سراغ آدم می‌آیند. همیشه، در پُشتِ سرِ بیکاری، شیطان به کمین نشسته است.»*
در باب مشاغل نویسندگانمانندِ جک لندن و ارنست همینگوی - که همیشه، جان بر کفِ دست، به دنبال کار می‌رفته‌اند - بسیار نوشته‌اند و ما، باز نمی‌نویسیم.

ویلیام فاکنر، در جنگ جهانی اول، مدتی به نیروی هوایی کانادا پیوست (همینگوی، در این جنگ، رانده‌ی آمبولانس بود) و پس از بازگشت از کانادا به آکسفورد، به مشاغل مختلفی از جمله نقاشی ساختمان، درباری، نجاری و حتی فروش غیرمجاز مشروبات الکلی مشغول شد. سپس به ریاست پستخانه رسید و روزنامه‌نویسی پیشه کرد.

فاکنر، سخن زیبایی دارد که به یاد آوردنی است: «من، مردی ادیب نیستم. فقط مواقعی که هوا برای زراعت مساعد نیست، می‌نویسم.»**

فرانک اوکانر نویسنده‌ی سرشناس و مبارز ایرلندی، به خانواده‌یی تنگدست تعلق داشت. طی سال‌های ناآرام میهنش در جنگ به خاطر آزادی، دوشادوش جمهوری خواهان که خواستار استقلال بی‌درنگ ایرلند بودند، جنگید و یک سال را در زندان گذراند... حرفه‌ی اصلی‌اش کتابداری بود. مدتی مدیریت «تئاتر ادبی» در ایرلند را برعهده داشت. سپس روزنامه‌نویس شد...*

آلبر کامو در الجزایر به دنیا آمد. سال‌های نخست زندگی‌اش را در فقر گذراند و در میان طبقه‌ی محروم جامعه بزرگ شد. او برای امرار معاش

* داستان «نان و شراب»، ترجمه‌ی محمد قاضی

** از مجموعه داستان زیبا و برگزیده‌ی «مرگ در جنگل»، منتخب ۲۶ قصه از ۲۶ داستان نویسی نامدار، به ترجمه‌ی آقایان تقی‌زاده و صفریان - همراه با مقدمه‌ی کوتاهی درباره‌ی هر نویسنده و هر داستان.

به مشاغل گوناگونی مشغول شد، که دروازه‌بانی تیم فوتبال الجزایر یکی از آنهاست. کامو نیز مدت‌ها روزنامه‌نویسی می‌کرد، و مدتی نیز سر دبیر روزنامه‌ی مخفی «نبرد» بود.

نورمن میلر — که فارغ‌التحصیل رشته‌ی مهندسی بود — دو سال در ارتش خدمت کرد و به مأموریت‌های خارج — از جمله ژاپن — اعزام شد. او، به‌عنوان سربازی بی‌اعتنا به مقررات، با انجام کارهایی از قبیل کارمندی دفتر و آشپزی، تجربه‌هایی آموخت که بعدها از آنها در بیشتر آثار خود بهره گرفت.*

و سرانجام، اجازه بدهید بحث مشاغل را با چند جمله از هنری میلر تمام کنیم:

«اگر چه آنوقت‌ها، کار، زیاد پیدا می‌شد؛ اما من عاطل و باطل بودم. البته کارهای یکی دو روزه زیاد داشتم؛ از این قرار: ظرف‌شویی، شاگرد رانندگی، روزنامه‌فروشی، نامه‌رسانی، گورکنی، برات‌فروشی، کتاب‌فروشی، پادویی، شاگردی چایخانه، ماشین‌نویسی، تصدی ماشین حساب، کتابداری، آمارگری، اعانه جمع‌کنی، مکانیکی، تحصیلداری، بیمه‌گری، زباله جمع‌کنی، راهنمایی در سینماها، مُنشِیگری، حمّالی، رانندگی، مُعلّمی، شیرفروشی، بلیت‌پاره‌کنی و...**»

* فصل سیاسی‌نویسی را با جمله‌یی از شخصیتی به پایان می‌رسانم، که اگر این جمله را استالین ادراک کرده بود و به کار گرفته بود، چنان سال‌های سیاهی را برای هنرپویای روسیه و کشورهای تابع و مغلوب روسیه تدارک ندیده بود؛ و حقیقت اینکه، من چندان مطمئن نیستم که گوینده‌ی

* «مرگ در جنگل» — مجموعه‌ی داستانِ مُنتخب.

** از مقدمه‌ی کتاب «شیطان در بهشت» اثر هنری میلر، به ترجمه‌ی بهاء‌الدین خرّمشاهی و نازی عظیمیا.

این جمله‌ی ناب و ماندگار، خود نیز اعتقادِ راسخی به آن می‌داشته است، و یا لاقلاً مایل بوده که این جمله از مرحله‌ی شعار به مرحله‌ی اجرا برسد. مائو می‌گوید: آثاری که فاقد ارزش هنری هستند، هر قدر هم از لحاظ سیاسی مُترقی باشند، بی‌خاصیت خواهند بود.*



* کتاب «سه گفتار درباره‌ی هنر»، اثر مائو. صحتِ نظر مرا در باب بی‌اعتقادیِ مائو به این کلامِ گراندقدر، انحطاط و توقفِ هنر در عصرِ مائو، در چین، اثبات می‌کند — احتمالاً.

صبري بي حساب

بسی رنج بُردم در این سالِ سی.
عجم زنده کردم بدین پارسی
فردوسی

صبر خواهم کرد... شب و روز، تا
آنکه بفهمم که چه باید بگویم. حال،
باتواضع، بی آنکه رؤیای بلندپروازانه‌ی

رسیدن به اتحادی گسترده را در سر
بپرورم، می‌خواهم تلاش کنم پلی از
کلمات میان خود و جهان بیرون بنا
کنم...

ریچارد رایت

ما باید در عین حال، هم در
خدمت دردمندان و هم در خدمت
زیبایی باشیم. صبورِ بی‌حساب، نیرو،
توفیقی پنهانی که لازمه‌ی این کار
است، فضائلی هستند که زندگانی
نویی را که نیازمندِ آنیم پی‌ریزی
می‌کنند.

ژان پُل سارتر*

سالیان سال، من از گمنام‌ترین
نویسندگان بوئنوس آیرس بودم. به یاد
دارم کتابی به نام «تاریخ ابدیت»
نوشته بودم که وقتی پس از یک سال
چهل و هفت نسخه‌ی آن به فروش رفته
بود از شوق و حیرت در پوست
نمی‌گنجیدم.

بورخس

* کتاب «هنرمند زمان او»، ترجمه‌ی مصطفی رحیمی

در فصلی « اراده به نوشتن »، گفت و گویمان را ناگهان قطع کردیم - از بیم تداخلی ناپسند - تا آن را اینجا، در فصلی « صبورِ بیحساب »، پی بگیریم؛ و باز از همان سخن آغاز می کنیم که به کرات گفته ایم: هنر، زائیده ی تصادف نیست؛ محصولِ کاری ست توان سوز.

بلیتِ بخت آزماییِ هیچکس، « هنرمند بودن » را نصیبِ صاحبش نمی کند. تمامی مردمِ جهان، بالقوه هنرمندند؛ اما برای حرکت از بالقوه به بالفعل، اراده به هنرمند شدن را می خواهند و صبورِ بیحساب را.

الهام، چیزی جز « تمرکز بر سر یک نیاز، تداوم تمرکز، وصول به خلوص در تمرکز، و دریافت پاسخی به آن نیاز » نیست. تنها کسانی که از بیرونِ حیطه ی هنر به آن نگاه می کنند گمان می برند که هنرمندان، عیسا رشتگانِ مریم یافته اند.

چایکوفسکی گفته است: « الهام، حالتی ست که انسان، در آن حالت، تمام نیروی خود را وقفِ کار می کند ».

پائوستوفسکی - مُنقَد روس - می گوید: « الهام، اعتلای روح، طراوت، پذیرش زنده ی واقعیت ها، غنای فکر، و درک نیروی خلاقه ی خویشتن است » * و نیز « الهام، یک حالتِ جدی کار است که جنبه ی شاعرانه دارد ».

نبوغ، کارِ فشرده است و ایمان به کار.

خلاقیت، تواناییِ تبدیلِ گرد آورده هاست به چیزی نو؛ چیزی که برخوردار از جمیع دستاوردهای گذشته هست و هیچ یک از آنها

* کتاب « رُزِ طلایی »

نیست.

هنر، محصولِ صبورِ بی‌حساب است در راستایِ خلاقیت. هنر چیزی جز استقامت در خطی معین، با هدفِ معین، با آرمانِ معین، با امید به تعالی بخشیدن به مددِ زیبایی نیست. هنر، شکیباییِ تلطیف‌شده‌ی هدفمند است.

نویسنده، در روندِ خلاقیت، خویشتن را به کُل فراموش می‌کند، و همه نوشتن می‌شود، و نوشتن نیز یک فریضه‌ی اخلاقی، آرمانی، مذهبی، سیاسی و انسانی.

لجاج و پیگیریِ نویسندگان و مداومت‌شان در کار و مقاومت‌شان در برابر حوادث بازدارنده، غالباً مایه‌ی شگفتیِ نزدیکانِ ایشان است — تا جایی که بسیاری از نویسندگان، از سوی خویشان و دوستان خود، به عدم تعادلِ روانی نیز متهم شده‌اند.

ما، زمانی که سخن از «اراده به نوشتن» می‌گوییم و از آنجا به «صبورِ بی‌حساب» می‌رسیم، باید توجه داشته باشیم که مبدا این صبورِ دست بر دست نهادن، خاموش ماندن، خویشتن به قضا سپردن، و در انتظار معجزه یا پیشامدِ مطلوب نشستن تلقی شود، که این تلقی از یک سو جاهلانه است و از سوی دیگر رذیلانه.

* ما اصطلاح «صبورِ بی‌حساب» را به سه معنا و در سه مورد به کار می‌بریم:

۱ — صبورِ جهتِ شروع کردن و به پایان رساندنِ یک اثر؛ یعنی صبورِ در تولید.

۲ — صبورِ جهتِ رسیدن به موفقیت و مورد تأییدِ جامعه‌ی کتابخوان و فرهنگی قرار گرفتن؛ یعنی صبورِ جهتِ پذیرفته و خوانده شدن.

۳ — صبورِ در مقابلِ جمیع مشقاتی که جهانِ ستمگر بر جهانِ

ستمبَر تحمیل می کند و شعاع این مشقات، مدافعانِ حقوق ستمبران و ستمدیدگان را نیز در بر می گیرد.

این سه شکلِ صبورِ، هرگز با کاهلی، کم کاری و ناامیدی همسو نمی شود.

صبوریِ نویسنده همانندِ صبورِ مبارزی است که در زیرزمینی متروک و تاریک و نمناک، تشنه و گرسنه، سرگرمِ ساختنِ ماده‌ی منفجره‌یی است تا به وسیله‌ی آن بنای ظلمی را ویران کند. او ممکن است خسته شود، گریه کند، دشنام بدهد، نفرین کند، بر سر بکوبد، به خود پیچد، و فریاد بکشد؛ اما هرگز به ناامیدی رضا نخواهد داد؛ چرا که ناامیدی، نافِیِ موجودیتِ اوست، همانطور که کاهلی و کم کاری.

وضعیتِ نویسنده، در جهان ما همچون وضعیتی همان گروهی است که سالیانِ سال، در اوجِ صبورِ ممکن، زمین را کنند و نقبی زدند به طولِ کیلومترها تا از درونِ زیرزمینِ قصرِ فرانکو فاشیست سر بر آورند و قصر را دود کنند و به آسمان بفرستند؛ اما اشتباهاً در حیاتِ قصر در آمدند - پیش پای محافظان؛ و تمام.

نیروی ایمان و شکیباییِ حدناپذیری که نویسنده برای کار کردن دارد، همچون نیرو و شکیباییِ نقب‌زنندگان است؛ اما تفاوتِ اساسی در این است که نویسنده، هرگز، در حیاتِ قصر سر در نمی آورد و اثر هنری ناب، آن نقبی نیست که از راهِ اصولیِ خود منحرف شود. نویسنده، علی‌الاصول، با فرد یا گروهِ ستمگرِ مشخصی طرف نیست تا بیمناک از آن باشد که آن فرد و گروهِ مشخص می‌توانند نقدِ معنویِ او را کشف و نابود کنند. یک جنبه‌ی هر اثرِ داستانی، به زمان و مکان و افرادِ مشخص اشاره می‌کند و چندین جنبه‌ی آن به مفاهیمی کلی، بُنیادی و اصولی.

تا ظلم باشد، اسلحه‌ی نویسنده‌ی مؤمن کار آمد است و مؤثر.

هرگز داستان‌های بزرگ، موزه‌یی نمی‌شوند، که اگر بشوند هم

معنایش این است که خصلتِ داستانی و هنریِ خود را از کف داده‌اند؛ و نویسنده برای آنکه همیشه نو بماند، «زیر خاکی» و «عتیقه» نشود، و در کتاب‌های درسی به‌عنوان وسیله‌ی بیزار کردن بچه‌ها از ادبیات به کار نرود، نیازمند آن صبورِ بی‌حساب سه‌جانبه‌یی است که به آن اشاره کردیم.

نویسنده‌ی نوآورِ انقلابیِ جوان، چه بسا که سالیان سال نتواند آثار خود را به چاپ برساند، نتواند خود و مقاصد خود را تفهیم کند، نتواند به کوچک‌ترین آرزوهای خود در زمینه‌ی نوشتن دست یابد، و از سوی شبه مُنقدان — و تن‌پرورانی که نتوانسته‌اند به قُللِ دشوار هنر دست یابند، بنابراین به دشنام‌فروشی اشتغال یافته‌اند — نیز مورد توهین و بی‌حرمتی و حمله‌های نامردانه و عُقدمندانه واقع شود. نویسنده‌ی مؤمنِ انقلابیِ نوآور، مجبور است جمیع این ناملایمات و نامردمی‌ها را تحمل کند، از نوشتن و باز نوشتن سر نتابد، خود به خیلِ بد‌کینگان و زخمِ فردیِ خورندگان نپیوندد و تسلیمِ امواجِ زورمندِ ضدِ خویش نشود.

نویسنده‌ی راستین، در آدوارِ طولانیِ تولید، چه مشتری داشته باشد چه نداشته باشد، از همه‌ی موهبت‌های دنیا به آسانی می‌گذرد؛ از شادی‌های بزرگ، از نشستن با دوستانِ خوبِ محبوب، از سفرهای دلنشین، از خوردن، خفتن، و زندگی کردن به‌معنای عامِ کلمه.

صبورِ بی‌حساب، لازمه‌یی است که بسیاری از لوازمِ اصلی و فرعیِ دیگر را، یا در رکابِ خود دارد، و یا حضورشان را سهل می‌کند. آنکس که صبورِ بی‌حساب دارد و قصدِ به‌صبری، چنین کسی صبورانه می‌خواند، صبورانه نگاه می‌کند، صبورانه یاد می‌گیرد، می‌اندیشد، ساختمان و روابط و فضا و شخصیت‌های داستان‌های خود را می‌سازد، به اصلاح و تغییر دادن و بهتر کردنِ اثر خود تن می‌سپارد، و نیز صبورانه نقد و بررسی آثار خود را می‌پذیرد.

هیچ انسانِ شتاب‌زده‌ی کم‌تحملی، تا این لحظه، نویسنده نشده است.

بورخس برای نویسندگان جوان، تنها یک پند دارد: به اثر بیندیشند نه به انتشارِ اثر. در چاپ کردنِ شتاب نکنند و خواننده را از یاد نبرند. اگر دست اندر کار داستان‌نویسی هستند، درصدد بیان چیزی که صادقانه از عهده‌ی تخیلش برنمی‌آیند، نباشند. *

«گی دو موپاسان، زیر نظر گوستاو فلوبر به نوشتن پرداخت. مدت هفت سال بی‌آنکه کلمه‌یی منتشر کند، اصول نویسندگی را از فلوبر آموخت.» **

موپاسان، پس از آنکه به بازنشست و قدرت نوشتن را به چنگ آورد، چنان یکسره خود را وقف نوشتن کرد و پیوسته و صبورانه نوشت، که به هنگام مرگِ زودرسش — در چهل و سه سالگی — بیش از سیصد داستان کوتاه و بلند از او برجای مانده بود.

* صبورِ بی‌حساب، ناگزیر، پُرکاری و پیوستگی در نوشتن را نیز به همراه دارد.

کسی که در پیمودنِ راه‌های صعب‌العبور، صبور است، در جا نمی‌زند، طبیعتاً بسیار راه می‌رود:

«هنگامی که در بوگوتا برای روزنامه‌ی *إل اسپکتادور* کار می‌کردم دست کم هفته‌یی سه داستان کوتاه و روزی دو سه مقاله می‌نوشتیم. نقد فیلم هم قلم می‌زدیم. سپس، شب، که همه به خانه‌هایشان می‌رفتند، به نوشتنِ داستان بلند می‌پرداختم.

اکنون در قیاس با آن زمانِ بازدهِ کارم بسیار اندک است. روزی که خوب کار کرده باشم و از ساعتِ نه صبح تا دو یا سه‌ی بعدازظهر نوشته باشم، حداکثر می‌توانم یک بندِ چهار پنج سطرِ بنویسم که آن را هم،

* هفت صدا

** از کتابِ «مرگ در جنگل»

معمولاً، روز بعد دور می‌اندازم...

...نوشتن، به دشواری ساختنِ میز است. در هر دو مورد با واقعیت سروکار دارید؛ واقعیتی که به سختی چوب است: هر دو انباشته از نیرنگ و شگرد. اصولاً با اندکی جادو و انبوهی کارِ دشوار روبرو هستیم، و همانگونه که گفته‌اند — گمان می‌کنم پروست گفته باشد — نویسندگی به ده درصد الهام و نود درصد عرق‌ریزی نیاز دارد. *

«ارنست همینگوی، نوشتن را هنگامی قطع می‌کرد که کار خوب پیش می‌رفت و طرح صحنه‌های بعد در نظرش مجسم می‌شد. به این ترتیب، روز بعد، برای الهام گرفتن و راه افتادن، مُعطل نمی‌ماند.

همینگوی، خود، سختگیرترین ناقد آثار خویش بود. یک بار گفته بود که «پیرمرد و دریا» را پیش از چاپ، دویست بار خوانده است. **

«برشت، یک لحظه از نوشتن نمی‌ماند. در هر کجای دنیا که بود، برنامه‌ی نوشتنِ خود را قطع نمی‌کرد. زمانی که به علتِ ظهور و فشارِ نازیسم به سوئیس و آمریکا گریخت، در تمام سال‌هایی که خارج از آلمان بود، حاصل کارش تقریباً سالی دو نمایشنامه بود. ***

«کتاب اعترافات فلیکس کرول، قریب چهل سال در دستِ توماس مان بود توماس مان، نوشتنِ این داستان را حدود چهل سال پیش از مرگش در آلمان آغاز کرده بود. نسخه‌ی خطیِ آن که بر روی کاغذ چهارخانه نوشته شده همه‌جا در سفرها همراهش بود. در سال ۱۹۲۳ قسمتی از آن انتشار یافت، و عاقبت نسخه‌ی اصلی کتاب، همراه توماس مان، به

* مارکز، در مصاحبه‌یی که در مقدمه‌ی «شام شوم» آمده است

** نجف دریابندری در مقدمه‌ی «وداع با اسلحه»

*** عبدالرحیم احمدی در مقدمه‌ی جامع و تحلیلی «زندگیِ گالیله»

سویس بازگشت و در آنجا منتشر شد. *»

«روزی امیل زولا در حضور چند تن از دوستان خود گفت: نویسنده، هیچ احتیاجی به قوه‌ی تجسم و تخیل ندارد. کار نویسنده باید فقط بر مبنای مشاهدات دقیق استوار باشد — درست مثل کارهای خود من.»

گی دوموپاسان که در جمع حاضران بود پرسید: پس چگونه می‌شود این موضوع را توجیه کرد که شما داستان‌های بلندتان را از روی خبرهای کوتاه روزنامه می‌نویسید، و ضمن نوشتن، ماه‌ها از خانه در نمی‌آیند؟

زولا، سکوت کرد.**»

* صبروری بی‌حساب، با انضباط در نوشتن توأم است؛ و یا انضباط، بخشی‌ست از صبروری.

«نظم شتاب‌زده» نیز مانند «نویسنده‌ی شتاب‌زده» وجود ندارد. شاید تنها ارزیاب‌ها باشند که بتوانند آثار دیگران را، «ارزیابی شتاب‌زده» کنند؛ والا، اغلب داستان‌نویسان بزرگ جهان، به نظم و انضباط همیشگی و حیرت‌انگیزشان در کار نوشتن، اشاراتی کرده‌اند.

دی.اچ.لارنس، با آنکه در سنِ چهل و پنج سالگی به علت بیماری سل درگذشت، به عنوان پُر آوازه‌ترین داستان‌نویس انگلیس، نامش باقی مانده است. کوشش دائم لارنس در نوشتن، باز نوشتن، اصلاح کردن، تغییر دادن و از نو نوشتن، داستان‌های او را به اندام‌واری شبیه کرده است با پوستی شفاف و شیشه‌یی که از یک سو سطحی محکم و کامل دارد و از دیگر سو، مشکلات روانی، درونی و عاطفی انسان‌ها در آن به خوبی بررسی و تحلیل شده است. این تحلیل، نه تنها از مسائل جنسی، که از

*. از مقدمه‌ی رضا سید حسینی بر داستان تونیو کروکر

** پائوستوفسکی در «رُز طلایی»

اختلافات طبقاتی و مشکلات زندگی طبقه‌ی فرودست و محروم جامعه‌ی انگلیس سخن می‌گوید.

درباره‌ی امیل زولا نوشته‌اند که بارها، ناشران نوشته‌هایش را رد کردند، بارها مُنقدان از بیهودگی نوشته‌هایش سخن گفتند، بارها و بارها کوشیدند که او را از نوشتن ناامید کنند، و او بارها و بارها تهاجم تازه‌یی را آغاز کرد — با همان خیره‌سری نخستین؛ شاید خسته، شاید بسیار عصبانی، اما نه ناامید. او، روزها و روزها — پیایی — در خانه می‌ماند و از بام تا شام، با دقت و حوصله‌یی جادویی می‌نوشت — چنانکه گویی خداوند به او وعده‌ی هزار سال عمر را داده است.

لوناچارسکی، درباره‌ی ماکسیم گورکی و خستگی‌ناپذیری او در کار نوشتن گفته است: «چهل سال کار ادبی یک نویسنده‌ی بزرگ، منطقه‌ی پهناوری از نقشه‌ی پیوسته گسترش‌یابنده‌ی فرهنگ جهان را می‌پوشاند؛ و فقط از دور می‌توان این رشته کوه را، به‌طور کلی، ارزیابی کرد...»

چهل سال، زمان درازی‌ست. انسانی که چهل سال کار کرده، وقتی از او جگاهی که زندگی به آن رهنمونش شده به گذشته می‌نگرد، رودخانه‌یی دراز و پیچاپیچ می‌بیند که سرچشمه‌اش، چون تاریخ باستان، دور می‌نماید، و شناخت راهی که او پیموده، هم برای خودش و هم برای دیگران دارای اهمیت می‌شود.»

آستوریاس می‌گوید: داستان‌نویس باید برده‌ی داستان خود بشود؛ نوعی نظم اداری ذهنی. تو باید هر روز، و در ساعت معین، حداقل دو ساعت پشت میز کارت بنشینی؛ حتی اگر چیزی برای نوشتن نداشته باشی؛ چرا که تنها یک غفلت به قیمت از نو آغاز کردن آهنگِ خلاقیت تمام می‌شود. چه بسا که فضا و هوای داستان را هم از دست بدهی. داستان‌نویس باید با

خودش خوش قول باشد؛ زیرا هیچ چیز تنبل‌تر از ذهن نیست.* و باز، آستوریاس می‌گوید: «معروف است که هر هنرمندی ساعات هشجاری خاصی دارد؛ یعنی در آن ساعات، نوشتن، ساختن و پرداختن برایش آسان است. این حکم در مورد من بین ساعت‌های پنج تا هشت صبح مصداق دارد...

من معمولاً فصل به فصل، نسخه‌ی اولیه‌ی از مهم‌ترین چیزهایی که می‌خواهم بنویسم تهیه می‌کنم. این نسخه را، اگر چه ناتمام، برای یک، دو، یا سه ماه نگه می‌دارم، و وقتی حس می‌کنم که آتش آن کار سرد شده، آن را از نو می‌خوانم. اگر لازم باشد که آن را تصحیح کنم آنچه را که مناسب باشد یادداشت می‌کنم و نسخه‌ی طولانی دومی از داستان می‌نویسم که دو یا سه ماه دیگر آن را نگه می‌دارم تا بار دیگر آن را بخوانم و تصحیح کنم و کارِ تدوین آن را انجام دهم...»

مارسل پروست، با دقت و وسواسی جنون‌آمیز می‌نوشت. پروست، زندگی را در کلمات می‌یافت، و کلمات، برای او، نهایت همه‌چیز بودند. صبری و نظم شگفت‌انگیز او بود که او را صاحب یکی از بلندترین و در عین حال زیباترین و عمیق‌ترین داستان‌های تاریخ داستان‌نویسی جهان کرد. «ارنست همینگوی، انضباطِ سختی را بر خود تحمیل می‌کرد. هر روز صبح زود پشت میز کارش می‌نشست و دست کم روزی چهار ساعت می‌نوشت. همینگوی، همچنین، هر روز صبح، فرآورده‌های پیشین خود را مرور می‌کرد و داستانی را که در دست داشت یکی دو گام پیش می‌برد. به دوستانش می‌گفت که فقط پشت میز کارش به‌طور هشجاری درباره‌ی نوشتن می‌اندیشد. در باقی ساعت‌ها می‌کوشد ذهن ناهشیار خود را آزاد بگذارد تا کار خود را بکند؛ اما آنچه را روی کاغذ می‌آورد، با هشجاری و بینش

انتقادی تند و قاطعی و ارسای می کرد.

خطزدن و حذف کردن، همیشه، یکی از شیوه‌های او در نوشتن بود.* «چارلز دیکنز، سال‌های نخستین نویسندگی را به دشواری و باشکیمی غمباری گذراند؛ اما سرانجام موفق شد پرده از روی مفاسد ریشه‌یی و ترسناک جامعه‌ی به‌ظاهر پالوده و اخلاقی خود بردارد و اختلافات طبقاتی دردناک محیطش را برملا کند. اگر دیکنز، آنقدر صبری و پافشاری نکرده بود، ما امروز تصویر روشنی از انحطاط مادی و معنوی جامعه‌ی انگلیس و شبکه‌های فساد حاکم در اختیار نداشتیم.

جان اشتاین بک، غالباً، شب‌ها تا دیرگاه می‌نوشت، آرام و صبورانه - با نظم و دقتی بی‌نظیر. ساختمان داستان‌های او، خبر از دقت ریاضی او در کار نوشتن می‌دهد. بدون نظم اندیشگی و استقامتی ذهنی در کشف روند گسترش موضوع و ماجرا، نوشتن داستان بلند سیاسی - اجتماعی عظیمی مانند «خوشه‌های خشم» مطلقاً ممکن نبود.

داستایوسکی، پاورقی‌نویسی بود که آرام آرام در روزنامه‌ها جایی برای خود باز کرد. تا زنده بود، روسیه، هرگز برای او فریادی از اعماق بر نکشید و قدر او را ندانست.

جامعه‌گرایان و مادیون، با توسل به اینکه او یک خداگرای مؤمن به جهان باقی‌ست، کوشیدند که او را ریشخند کنند.

معناگرایان و مذهب‌یون، او را مردی شکاک، بدبین و آشوبگر یافته بودند، و به همین دلیل هم هرگز به او روی خوش نشان ندادند.

داستایوسکی بزرگ - که بعد از مرگ، ذره‌یی هم نویسنده‌تر و بزرگ‌تر از زمان زندگی‌اش نبود - تا زنده بود، آن لحظه‌ی مقبولیت‌یافتگی عظیمی را که هر هنرمندی خواب آن را می‌بیند، حس و لمس نکرد. تنها

* نجف دریابندری در مقدمه‌ی «مرد پیر و دریا»

مُرده‌ی او بود که بر دوش مردم روسیه، نشانِ افتخارِ «بزرگترین نویسنده‌ی روس» را دریافت کرد. او، همیشه با درد، همیشه با اندوه، همیشه در فشار، و همیشه قلم در دست، پایدار، سرسخت، باایمان و بی‌محابا بود. داستایوسکی را صبوریِ بی‌حساب و اراده‌ی غول‌آسای او به نوشتن و پیوسته نوشتن، به بزرگترین نویسنده‌ی جهان تبدیل کرد، یا یکی از چند نویسنده‌ی بزرگِ جهان.

داستایوسکی، با احساسِ مسئولیتی عظیم نسبت به روسیه‌ی دردمند، دائم و دیوانه‌وار می‌نوشت — تا از پا درمی‌آمد. گرفتارِ حمله‌ی صرع که می‌شد، متلاشی و منهدم، به گوشه‌یی می‌افتاد — خسته و درمانده و ناتوان. اما به مُجرّد اینکه راه می‌افتاد — باز به نوشتن می‌پرداخت. داستایوسکی نیز مانند بسیاری از نویسندگان، به «نوشتن در ذهن» اعتقاد داشت.

(همیشه لازم نیست که کاغذ و قلم و میز و صندلی در اختیار نویسنده یا دوستدارِ نویسندگی باشد. نویسنده، در همه حال، گرفتارِ نوشتن است. خلاصی نمی‌یابد مگر زمانی که یک کار، به پایانِ پایان برسد. اینگاه، نویسنده می‌پندارد که می‌تواند استراحتی نسبتاً طولانی و دلخواه داشته باشد؛ به خودش «پاداشِ حُسنِ انجامِ کار» بدهد؛ و به قول یکی از نویسندگانِ میهن‌مان، «کمی هم زندگی کند»؛ اما ممکن نمی‌شود. او، به زودی، در تاروپود داستانِ تازه‌یی گرفتار می‌آید.)

بالزاک، سال‌ها به طول انجامید تا از سوی گروه‌های محدود کتابخوان — که اکثراً هم اشراف‌زادگان یا وابستگانِ به اشراف و فرزندانِ بازاریان و نوکیسه‌های زمیندار بودند — تا حدودی پذیرفته شد، و هرگز هم در زمان حیاتش، مقبولیتش، بیش از «تا حدودی» نبود.

بالزاک را اینک یکی از ده داستان‌نویسِ بزرگِ جهان از آغاز تا امروز می‌دانند، و بسیاری، او، داستایوسکی، و مارسل پروست را سه

نویسنده‌ی اوّل جهان دانسته‌اند. *

آندره مالرو، « فراغت » را از زندگی خود حذف کرده بود:
جستجو، مبارزه، مطالعه، سفر، شناخت، ایجاد رابطه، نوشتن، جستجو،
مطالعه، سفر، مبارزه، شناخت، نوشتن، سفر، مبارزه...
مالرو، یکی از الگوهای شکیبایی، پُرکاری، مشارکت و انضباط
به‌شمار می‌آید.

گراهام گرین، با وسواسِ غریبی در طراحی، ده‌ها سال، بی‌وقفه نوشته
است.

دکتر ساعدی، به هنگام سلامت، از شش صبح که بیدار می‌شد به
نوشتن می‌پرداخت تا زمانی که - متأسفانه - از پا در آید. او، علیرغم
افسردگیِ شدیدی که داشت و ستم‌هایی که در نظام پهلوی تحمّل کرده
بود، یکی از پُرکارترین و بدون شک بزرگترین داستان‌نویسان ایران
به حساب آمده است. مجموعه‌ی آثار او گنجینه‌ی بی‌ست در جهت شناختِ
دردمندی‌های یک ملت.

اکبر رادی، بزرگترین نمایشنامه‌نویس ایران در روزگار ما، نمونه‌ی
شگفت‌انگیز نظم و صبوری است. باید که بر اساسِ زندگیِ یکنواخت او
فیلمی ساخت تا نویسندگانِ جوان با این تضادِ یکنواختیِ بیرونی و شور
درونیِ نویسنده آشنا شوند و ببینند که یک نویسنده‌ی معتقد و متقی چگونه
ده‌ها سال، آرام و بی‌جنبال - حتی بدون توقّع شهرت و درآمد - یک
نفس می‌نویسد و می‌نویسد، چنانکه گویی نوشتن، واقعاً کاری ست دلنشین و
مطبوع همچون نفسِ عمیق کشیدن در هوای بهاری کوهسارانِ معطر.
هر کس که از میانِ انبوه آثار محمود دولت‌آبادی، تنها، « کلیدر » را

* این سخن مربوط به قبل از جنبش بزرگ ادبیاتِ داستانی در آمریکای لاتین و
ظهور نویسندگانی چون مارکز است.

خوانده باشد، خودبه‌خود، بی آنکه نیازی به تشریح و اثبات مسأله باشد، متوجه خواهد شد که انسان چگونه باید کوهی از نظم و صبوری باشد تا بتواند چنین اثری را به جامعه‌ی خود تحویل بدهد.

محسن مخملباف، نویسنده‌ی جوان بعد از انقلاب، تقریباً یک لحظه هم به‌خود فرصت و استراحت نمی‌دهد، و در حق خویش رحم ندارد. می‌خواند و می‌نویسد و فیلم می‌سازد، می‌خواند و می‌نویسد و فیلم می‌سازد. یاشار کمال — نویسنده‌ی نامدار ترک — می‌گوید که سالیان سال، در سفر و حضر، در زندان و در آزادی، در روستا و شهر، در خواب و بیداری، نوشته است...

* دوستدار نویسندگی و نویسنده‌ی نوکار، اگر راهی را که جمیع بزرگان داستان‌نویسی رفته‌اند و از آن راه به قله‌های رفیعی دست یافته‌اند، باور دارد، باید بداند که نمی‌توان زینت‌المجالس بود، روشنفکر نما و مجلس آرا بود، گهگاه بر اساس الهامات شاعرانه‌ی لحظه‌یی چند خطی نوشت، خیالبافی را جانشین عمل کرد و در عین حال انتظار داشت که « آن حادثه‌ی بزرگ جاودانگی » به ناگهان اتفاق بیفتد. آسان نمی‌توان خدمتگزار انسان شد.

خادمِ صادقی مردم درد آشنای سراسر جهان شدن، محصولِ دل‌کندن از بسیاری لذت‌هاست و تن‌سپردن به کار، نظم، و صبوری بی‌حساب. آنکس که هم امروز آغاز کند، فردای پیروزی به او نزدیکتر است؛ و سلامتِ جهان را تنها هنرمندان می‌توانند به جهان بیمار باز پس دهند، نه اطباء و شکارچیان.



عشق و دوست داشتن

نویسنده نمی‌تواند خواننده را به
چیزی دلبسته کند مگر آنکه خود،
حقیقتاً به آن چیز دلبسته باشد. اگر
میدان دیدِ نویسنده تنگ و حقیر باشد،
دنیایی که به‌ما عرضه می‌کند لاجرم

تنگ و حقیر خواهد بود.

سیمون دوبوار *

در قلمرو عشق، هر کاری ممکن
است. برای عاشق، غیر ممکن وجود
ندارد. برای او چیزی که اهمیت دارد،
عشق ورزیدن است. اینگونه آدم‌ها، در
دام عشق گرفتار نمی‌شوند، بلکه صرفاً
عشق می‌ورزند. نمی‌خواهند چیزی را
در اختیار داشته باشند، بلکه عنانِ اختیار
خود را نیز به دست عشق می‌سپارند...
هنری میلر **

هیچکس سپیده‌دمِ حقیقت را به ما
نوید نداده است در این باره میثاق و
پیمانی نیست؛ اما حقیقت را مانند عشق
و هوشیاری باید ساخت.
آلبر کامو ***

من دریافتم که وطن‌مان چقدر
دوست‌داشتنی‌ست، و ما برای بیان

* از مقاله‌ی «توانایی ادبیات»، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی

** از «تأملی بر مرگ میثیما»

*** از کتاب «تعهد کامو»

زیبایی‌های آن چقدر کسرِ کلمه داریم.
پائوستوفسکی *

گناهی ست دلسرد شدن... کارِ
بی‌اندازه، همراه با عشق. خوشبختیِ
واقعی یعنی همین.
از نامه‌های داستایوفسکی **

کودکان را می‌شود از نزدیک هم
دوست داشت — حتی وقتی که کثیف
باشند، وقتی که زشت باشند (با اینکه
گمان می‌کنم کودکان هیچگاه زشت
نیستند)...

کودکان معصوم‌اند، و افراد
معصوم نباید به خاطر گناهان دیگران
رنج بکشند، به‌خصوص چنان
معصومانی. ممکن است از من در
شگفت باشی آلیوشا! اما من هم بچه‌ها
را بسیار دوست می‌دارم؛ و نگاه کن که
آدم‌های ستمکار، خشن،
درنده‌خو — کارامازوف‌ها — هم گاهی

* از «کلبه‌یی در جنگل» از کتاب «گفتارهایی در زیبایی‌شناسی و هنر» ترجمه‌ی
محمد تقی فرامرزی
** ترجمه‌ی حسن هنرمندی

سخت به کودکانِ علاقه دارند...

داستایوسکی *

تولستوی، عشق و محبت خاصی
نسبت به انسان داشت..

تولستوی نوشته است: نه تنها
مادرم، بلکه همه‌ی مردم آن روستا - از
پدرم گرفته تا گاری چیان - را مردمی
خوب و شایسته‌ی دلبستگی و مهربانی
یافته بودم.

از مقدمه‌یی بر «جنگ و صلح»

داستایوسکی با همه‌ی نیروی
روح خود برای یگانگیِ سرزمین روس
تلاش می‌کرد، سرزمینی که در آن
همه‌ی احزاب می‌بایست در یک عشق
بزرگ به وطن و بشریت به هم آمیخته
شوند.

آندره ژید **

درد و خونِ دل بیاید عشق را
قصه‌ی مشکل بیاید عشق را

* «برادران کارامازوف»

** از کتاب «داستایوسکی» به قلم آندره ژید با ترجمه‌ی حسن هنرمندی

عشق را دردی ببايد دیده‌دوز
گاه جان را پرده در گه پرده‌دوز
شیخ فریدالدین عطار

بشنو از نی چون حکایت می‌کند
از جدایی‌ها شکایت می‌کند

...

آتش است این بانگ نای و نیست باد
هر که این آتش ندارد نیست باد
آتش عشق است کاندَر نی فتاد
جوشش عشق است کاندَر می فتاد

...

نی حدیثِ راهِ پُر خون می‌کند
قصه‌های عشق مجنون می‌کند

...

هر که را جامه ز عشقی چاک شد
او ز حرص و عیبِ کُلّی پاک شد
شادباش ای عشقِ خوش سودای ما
ای طیبِ جمله علت‌های ما
ای دوايِ نخوت و ناموس ما
ای تو افلاطون و جالینوس ما
جسمِ خاک از عشق بر افلاک شد
کوه در رقص آمد و چالاک شد

...

پَر و بالِ ما کمندِ عشق اوست

موکشانش می کشد تا کوی دوست

مولوی

ممکن بود که هیچ چیز نگوییم؛ هیچ اشاره‌یی به هیچ یک از لوازم نوشتن نکنیم؛ و تنها بگوییم: «نویسندگان، جملگی، عاشق بوده‌اند، و بنابراین هر کس که بخواهد نویسنده شود، ناگزیر باید که عاشقِ دائم باشد». آنوقت، همه چیز را، یکجا، گفته بودیم بدون اینکه به راستی چیزی یا چیزی هم گفته باشیم؛ زیرا که عشق - با چگالیِ بالا - واژه نیست، و اگر باشد هم واژه‌یی ست گنگ، پیچیده، نارسا، غریب، دور، عمیق، مبهم، بی‌رنگ، رنگین، بی‌صدا، پُرصدا، تصویرناپذیر، یکپارچه تصویر، سرشار از خوب‌ترین عطریاتِ جهان؛ و طعمی دارد که آنکه چشیده ممکن نیست به آنکه نجشیده منتقلش کند.

اگر گفته بودیم: «نویسنده باید عاشق باشد» و دیگر چیزی نگفته بودیم، عیبِ کارِ این بود که حتی فانوسی کم‌سو در معبرِ انسانِ دوستدار نوشتن نگه نداشته بودیم؛ زیرا که عشق، تعریف می‌شود و نمی‌شود، تشریح می‌شود و نمی‌شود، توصیف می‌شود و نمی‌شود، و به نقد در می‌آید و نمی‌آید...

و ممکن بود که از عشق، مطلقاً سخنی به میان نیاوریم؛ چرا که هنرمندی که عشق را نشناسد هنرمند که نیست، هیچ؛ هنوز به هیچ مرتبه‌یی از مراتبِ معنوی انسانی نیز نرسیده است.

اگر در این کتاب به لوازمی اشاره کرده‌ایم که فقط داستان‌نویسان را به کار می‌آید و نه همه‌ی هنرمندان را، و نه در هر شرایطی همه‌ی هنرمندان را، عشق، یگانه لازمیست که همه‌ی هنرمندان را در جمیع شرایط به کار می‌آید؛ و نه آنکه به کار آید، که می‌سازدشان، بنا می‌کندشان، بر پای می‌داردشان، استواری و استحکام می‌بخشدشان، و پرواز می‌دهدشان...

بسیاری از کسانی که ساده‌دلانه از خود و دیگران می‌پرسند: «چرا نمی‌توانیم بنویسیم؟ حال آنکه اسبابِ بزرگی همه آماده کرده‌یم» قبل از طرحِ چنین سوآلی باید از خود پرسند: «آخر چرا عاشق نمی‌شویم؟ حال آنکه اسبابِ بزرگی همه آماده کرده‌یم» و آنگاه به خود جواب بدهند که عیب، درست در همین جاست که «بزرگی» با «عشق» نمی‌خواند. در برابر عشق، باید که کوچک بود؛ کوچک، کوچک، و بی‌نهایت کوچک. نمی‌توان «بزرگ» بود و عاشق شد، بل «با» عشق می‌توان بزرگ شد؛ در پناه عشق، زیر سلطه‌ی عشق، در دامنِ عشق...

اما چه کوششِ بیهوده‌یی است این که بخواهیم به عشق برانگیزیم. همانطور که در مباحثِ تربیتی، همیشه گفته‌یم: «تربیت کردن وجود ندارد؛ تربیت شدن وجود دارد» همانطور هم اینجا می‌گوییم: «عاشق‌سازی، کار بسیار مبتذل و احمقانه‌یی است. نمی‌توان عاشق تربیت کرد؛ فقط می‌توان عاشق شد». شاید هم ما بیش از حد ناتوانیم. در گذشته، شنیده‌یم که عرفا عاشق‌ساز هم بوده‌اند. عجب حکایتی بوده‌اند واقعاً.

آنها، شنیده‌یم و خوانده‌یم، که مریدانِ خود را می‌شورانده‌اند، و می‌گفته‌اند: وقتی کسی را شوریده کردی، عاشقش هم کرده‌یی. وقتی ظرفِ «خود» انسانی را شکستی و او را «بی‌خود»، در فضای لایتناهی رها کردی، بیچاره جز آنکه عاشق شود تا باز به نوعی، خود را در عظمتی لایتناهی کشف کند، چه می‌تواند بکند؟

عارفانِ بزرگِ ما، «انگشتِ اشاره»ی عشق داشته‌اند: «آی عابرِ بی‌خبر! با تو هستم! برو و عاشق شو! و الا کارِ جهان سر آید، ناخوانده درس مقصود، از کارگاهِ هستی».

ما عاجزیم از اشاره به عشق، عاجزیم از هدایت در مسیری به سوی عشق؛ نه مسیر، که میل.

ما از هدایتِ این کشتی به جانبِ توفانِ عاجزیم؛ و عشق، قایقِ شکسته به

قلبِ توفانِ راندن است — بی‌محابا.

ما فقط التماسِ کنان می‌گوییم: برای نویسنده‌شدن، انسان شدن باید، و برای انسان شدن، بی‌شک عاشق شدن. اما چگونه، خدا می‌داند؛ علی‌علیه‌السلام، مولوی، حافظ، و عطار هم می‌دانسته‌اند.

با این همه، بیرون از ما، انبوهی عظیم از «اطلاع» وجود دارد که ذره ذره، انسانِ جستجوگر را به‌سوی عشق می‌راند... از دیوانِ حافظ گرفته تا دیوانِ طبیعت، دیوانِ شب، دیوانِ پَر پروانه‌ها، دیوانِ خداوندِ خدا...

استاد عبدالحسین زرّین کوب، در کتاب «از کوچه‌ی رندان» — که «رندی»، خود نوعی عشق‌ورزیدن است — به فصلِ عشق، عنوان می‌بخشد که «عشق؟ کدام عشق؟» و می‌گوید: «اگر بعد از قرن‌ها که از خاموشیِ حافظ می‌گذرد صدای او که از کوچه‌ی رندان می‌آید، هنوز تمامِ ضعف و عظمتِ انسانیت را منعکس می‌کند از آن روست که پیام او پیامِ عشق است؛ عشق که در اندیشه‌ی او تمامِ انسانیت را خلاصه می‌کند...

تمام جهان‌بینیِ حافظ، درواقع، بر عشق مبتنی‌ست؛ بر مفهوم از خود رهایی، که عشق خود جز آن حاصلی ندارد... بدون تردید عشق و تجربه‌ی غنایی، بارزترین جنبه‌ی تفکرِ حافظ به‌شمار است و سایر جنبه‌های تفکر او نیز با همین رشته‌ی مضمون با یکدیگر ارتباط دارد...».

* عشق، پیچیده‌ترین مقوله‌یی‌ست که انسان، از آغاز حیات معنوی خویش تاکنون با آن درگیر بوده، در درون آن اسیر بوده، به کمک آن اوج گرفته، با انگیزه‌ی آن حرکت کرده و به کشفِ بسته‌ترین مجهولات رفته، در اعماق آن غرق شده، و هنوز هم در آستانه‌ی آن مانده است.

بنیادی‌ترین مسأله در باب عشق این است که آشنای با آن، جمیع عوارض و نتایج آن را عاشقانه می‌پذیرد؛ چرا که می‌داند، عشق، در نهایت، جز نیروی خلاقه‌ی تلطیف‌شده چیزی نیست:

زاهد بودم، ترانه گویم کردی
سرفتنه‌ی بزم و باده‌جویم کردی
سجاده‌نشین باوقاری بودم
بازیچه‌ی کودکانِ گویم کردی

من در این جا، در این فصلِ کوچک، مطلقاً قادر نیستم به ارائه‌ی تعاریف، مقاصد، پیچیدگی‌ها و کارکردهای عشق بپردازم. آنقدر در این زمینه سخن گفته‌اند و نگفته‌اند که می‌توان صد عمرِ بلند درباره‌ی عشق خواند و هنوز در ابتدای سفرِ عشق بود و سفرِ عشق. ما، می‌کوشیم که کلمه‌ی «عشق» را بسیار ساده و محدود کنیم — آنقدر که ممکن باشد. شاید بتوان از سخنِ عشق خلاصی یافت و به عینِ عشق رسید:

عشق یعنی خواستنی پُرشور و جسورانه؛ خواستنی مهارناپذیر، معامله‌ناپذیر، درمان‌ناپذیر...

محافظه‌کارانه و حسابگرانه‌زیستن، و کج‌دار و مریز، و موزیانه، و محتاطانه، اینها با هنر نویسندگی راه نمی‌آیند.

عشق، همه یا بخشی از هستی را به ژرف‌ترین صورت، با غنی‌ترین محتوا، و در اوج عظمت و زیبایی دریافتن است...
عشق، ادراکِ ناب است از درخت، از قناری، از گل، از انسان، و از ستاره و جنگل و آتش...

عشق، ابزارِ ارتباط است با آسمان — همچون پَر برای پرستو.
عشق، چیزی را با تمامیِ وجودِ خواستن است و در راهش از حیاتِ خویش، شادمانه گذشتن...

* گفتیم «عشق» و «دوست داشتن»، نه فقط عشق.

من در نوشته‌های دیگرم، به کرات و به تفصیل، به تفاوت‌های میانِ «عشق» و «دوست داشتن» پرداخته‌ام، و حتی، در مواردی، به تعبیرِ خود،

«عشق» را نقطه‌ی مقابل «دوست‌داشتن» دانسته‌ام؛ «دوست داشتن» را «تمایلی منطقی، متفکرانه و آرام» تعریف کرده‌ام و «عشق» را کشش حادّ ناوابسته به منطق». برای «دوست‌داشتن» مراحل‌ی قائل شده‌ام - از کم تا زیاد؛ اما «عشق» را از بُن، اوجِ خواستن دانسته‌ام؛ گرچه گفته‌ام که این دو کلمه، در بسیاری از اوقات، به جای هم به کار می‌روند. اما حالّ قصد ندارم همان نظریه را پی بگیرم، و آشفته را با چنان سخنان، آشفته‌تر کنم.

در این بحث، موقتاً، «عشق» و «دوست‌داشتن»، در کنار هم راه می‌آیند، حتّی اگر در لحظه‌هایی، با یکدیگر، هیچ تفاهم نداشته باشند. در این گفتار، «عشق» و «دوست‌داشتن»، به دو صورت، و گاه حتّی به دو صورتِ کاملاً یا ظاهراً متشابه، «هر خواستی معنوی پایدار» را حکایت می‌کنند. بنابراین، مانیز، تنها در همین گفتار کوتاه، به گونه‌یی غیرتخصّصی، این دو کلمه را به جای هم به کار می‌بریم.

•

عشق می‌تواند فقط عشق باشد، نه عشق به چیزی خاصّ و معین. این نیز سخنی است که به گفت‌وگوی فراوان احتیاج دارد. با این وجود، بی‌اشاره به این مُهم، نمی‌توان بحث را دنبال کرد، زیرا که مُبهماتِ گشایش‌ناپذیرِ پدید می‌آید.

بهتر این است که بگویم عاشق می‌تواند فقط عاشق باشد، نه عاشق چیزی مشخص. در این حال، «عاشق بودن»، اصطلاحی است که به جای «پُر شور و حال و شیفته‌وشن زیستن» می‌آید؛ بنابراین الزامی نیست که عاشق، موضوعِ عشق خود را دقیقاً بشناسد، و یا نقطه‌ی آغازِ عشق را. به بیان دیگر: آنکس که عاشق است، چنین نیست که قطعاً بایستی

برایش معشوقی هم وجود داشته باشد.

می‌توان عاشق بود — بی‌معشوق، یا لااقل بدون معشوقِ قابل اشاره یا معشوقِ نام‌دار.

در این حال، عشق، حالتی است مانندِ جذبه و سرخوشی. سرخوشی، مخاطبِ معین نمی‌خواهد. سرخوشی، حالتی است نسبت به کلّ جهان، کلّ پدیده‌ها، کلّ زندگی.

از این گذشته، سرخوشی می‌تواند نتیجه‌ی یک اقدام باشد؛ یک اقدام بسیار ارزشمند: کودکی را از معرکه‌ی مرگ بیرون کشیده‌سیم و پی کار خود رفته‌سیم — بی‌نمایش و جنجال و خودنمایی. حالی که می‌کنیم، حالتِ سرخوشی است؛ نوعی پُرشدن است؛ عشق است. طرف هم ندارد.

گفتیم: «عشق، گونه‌یی پرواز است». «پرنده‌ی عاشق»، پَر می‌خواهد و آسمانِ بیکرانه؛ اما ضرورتاً «پرنده‌ی معشوق» نمی‌خواهد. هدفِ پرواز، غوطه‌خوردنی‌ست در لایتناهی. از آنجاست که می‌توان انتخاب کرد: بامِ این کلبه یا اوجِ آن قلّه، کنار این جوی یا میانِ آن دریا؛ و از آنجاست که می‌توان انتخاب هم نکرد: همه‌جا، همه‌چیز، همه‌کس، همه...

گذشته از عشق به مقولاتِ معین، اغلبِ نویسندگانِ بزرگِ جهان، عاشقانِ بی‌معشوق بوده‌اند: شوریده، آشفته، برانگیخته، شیدا، بیتاب، پرنده و بی‌قرار.

شاید بشود گفت که نویسندگان، خود از جنسِ عشق‌اند، و یا عاشقِ نفسِ عشق، عاشقِ شور و حضور و آتش. و شاید بشود گفت که عشق، به‌عنوان یک حسّ مسلط، در وجودِ نویسندگان، حضوری دائمی دارد.

نویسنده می‌گوید: عاشق باید بود، عاشقانه باید زیست.

* سوای موردی که به آن اشاره کردیم و در آینده، شاید، باز هم به آن بپردازیم، در مواردِ دیگر، عشق (یا دوست‌داشتنیِ فَوْرانی)، موضوعِ

مشخص دارد؛ یعنی نسبت به چیزی است که نامی دارد، و نشانی.

تا آنجا که ما توانسته‌ایم در داستان‌های کوتاه و بلند جهان جستجو کنیم، عشق به چند مقوله یا مسأله یا موضوع، پایه‌های عاشقانه‌زیستن، عاشقانه‌اندیشیدن و عاشقانه عمل کردن نویسنده را می‌سازد: عاشقانه‌نوشتن.

نویسنده، طبیعتاً، این چند گونه عشق یا دوست‌داشتن با چگالی بالا را به شخصیت‌های مثبت و محبوب خویش منتقل می‌کند — با توجه به واقعیات جاری زندگی.

گونه‌های عشق و دوست‌داشتن را برمی‌شمریم:

۱ — عشق به کودکان

۲ — عشق به انسان، به مردم، به ملت

۳ — عشق به مبارزه، جهاد، حق و عدالت

۴ — عشق به خدا

۵ — عشق به طبیعت

۶ — عشق به میهن، وطن، سرزمین، زادگاه

۷ — عشق به آرمان

(یک نکته را گذرا مورد اشاره قرار بدهم تا مبادا بر مبهمات حاصل از ناتوانی بیان، باز هم مبهمی را افزوده باشم: نویسندگان، «عشق به خوبرویان» یا «عشق فرد به فرد» یا «عشق به جنس مخالف» را نه انکار کرده‌اند، نه مردود دانسته‌اند، نه بی‌ارزش، بلکه فقط گفته‌اند که اینگونه عشق — که می‌تواند «شور جنسی» هم تلقی شود — اگر در همین حد بماند، ممکن است انگیزه‌ی بسیاری از اعمال آدمیزاد باشد؛ اما انگیزه‌ی نوشتن قصه و داستانی بزرگ، نه.

عشق زن و مرد به هم، «موضوع» بسیار نیرومندی برای نوشتن است و «محور ماجرای» بسیاری از داستان‌ها؛ لیکن عشق شخص نویسنده به دیگری معین — یعنی به جنس مخالف — هرگز انگیزه‌ی مناسبی برای

نوشتن داستان نبوده است، و از لوازمِ قطعیِ نویسندگی هم به‌شمار نیامده است. این نکته‌ی بسیار اساسی و مهمی است که می‌تواند بسیاری از عاشقانِ جوان را از تحمّلِ عذابِ نوشتن، خلاصی بخشد.

در گذشته نیز گفته‌ایم که اینگونه عشق، ظرفیتِ کافی جهتِ انگیزه‌شدن یا «لازمه‌ی محتوم» بودن را ندارد. ظریف است، زیباست، دلنشین است، و جذاب؛ اما کاملاً شخصی است — مگر آنکه نمادین باشد، که در این صورت، زن و مرد، هر دو نمادند و اشاره به فراخود دارند؛ به عشقی اساسی‌تر.

جالب است بدانیم که عشق نویسندگان به «یک محبوبِ نازنین»، هرگز، به‌راستی که هرگز، باعثِ پیداییِ یک اثر نابِ داستانی نشده است. فهرستی از صد داستانِ برگزیده‌ی دنیا پیشِ رویِ من است، و بخشِ «ادبیاتِ داستانی» کتابخانه‌ی من نیز بخشی است بسیار غنی، که متشابه آن‌را تنها در کتابخانه‌های بزرگِ عمومی می‌توان یافت. در این بخش، که من و همکارم، تا حدود زیادی بر آن مسلط هستیم، هیچ کتابی به چشم نمی‌خورد که ارزشمند و معتبر و «آنگِ جاودانگی خورده»، باشد و محصولِ عشقِ خود نویسنده به معشوقِ وی باشد. حال برای آنکه خاطرِ دوستدارِ نویسندگی، جمعِ جمع باشد، خود می‌تواند یک‌روز از وقت خود را صرفِ مراجعه به یکی از کتابخانه‌های بزرگ کند و بر آثارِ داستانیِ مشهورِ ایران و جهانِ نظری بیندازد، — از «رومئو و ژولیت»، «اتلو»، «هملت» گرفته تا «جنگ و صلح»، «آنا کارنینا»، «جنایت و مکافات»، «همیشه شوهر» و «برادران کارامازوف»، از «مسیح باز مصلوب»، «آقای رییس جمهور»، «زوربای یونانی» تا «نان و شراب»، «فوتامارا»، «یک مُشت تمشک»، از «صد سال تنهایی» تا «سقوط یک دیکتاتور»، از «خوشه‌های خشم» تا «مرد پیر و دریا»، از «بارونِ درخت‌نشین» تا «پوست»، از «خشم و هیاهو» تا

«اولسیس»، از «امید»، «سرنوشتِ بشر»، «ضدِ خطرات» تا «شیطان و خدا»، «طاعون» و «حکومتِ نظامی»، از «مثنوی مولوی*» تا «حکایاتِ عطار»، از «شازده احتجاب»، «عزادارانِ بیل»، «کلیدر»، «جای خالی سلوچ» تا «باغ بلور»... - خواهد دید و خواهد دانست که عشقِ شخصی و فردی و جنسی، در بسیاری از این آثار، محمِلِ هدف است، موضوع است و یا بخشی از موضوع؛ اما در هیچ یک، هیچ یک از این آثار، انگیزه و هدف و لازمه‌ی نوشتن نیست؛ حال آنکه در همین مجموعه، عشقِ به زیستِ سعادتمندانه، عشقِ به انسان و انسانیت، به طبقاتِ دردمند، به وطن، به دین، به خدا، به مبارزه، به آزادی، به استقلال و به سلامت و شادی خلل ناپذیرِ کودکان، انگیزه است و هدف و لازمه‌ی کارِ نوشتن.

(البته اگر شخص، اصولِ آهنگسازی را به دقت بداند، اینگونه عشق‌های آتشین و پرسوز و گدازِ فردی، محتمل است که اسبابِ خلقِ یک قطعه‌ی موسیقی شود. این امر زیبا را در فیلم‌ها دیده‌ایم و در برخی شرح حال‌ها که نوشته‌اند خوانده‌ایم. خود تجربه نکرده‌ایم.) داستان‌نویسانِ بزرگ - به خصوص عاطفی و غنایی‌نویسان - به ما می‌گویند: بهترین عاشقانِ زنان در جهان، بدترین نویسندگان جهان بوده‌اند و بزرگترین عاشقانِ به جنس مخالف، کوچکترین و نالایق‌ترین نویسندگان؛ چرا که حتی نمی‌توانسته‌اند عشقِ خود به طرفِ مقابل را در قالب داستان بیان کنند. اگر داستان‌نویسان نبودند، نه مجنون می‌توانست دردهای خود را به اطلاع همگان برساند، نه فرهاد، نه اتلو، نه رومئو، نه آقای ناپلئون بناپارت و نه کنیزکِ حضرتِ مولوی...)

* عشقِ مولوی به چلبی و شمس و... مسلماً جنبه‌ی نمادین و عرفانی دارد نه جنبه‌ی جنسی و خاطرخواهی.

۱. عشق به کودکان:

تا وقتی که ما آزار می‌بینیم،
سیاهان در سرزمین سیاهان آزار
می‌بینند، زنان آزار می‌بینند، تا وقتی
که کودکان را می‌بینیم که به مدرسه
نمی‌روند و گرسنه‌اند، تا وقتی که
شاهد حکومت‌های مستبدان، و

سرمایه‌داری‌های عظیمی هستیم که
این مستبدان را نگه می‌دارند،
داستان‌های تند، قوی و آشناکِ خود
را خواهم نوشت، و چنین نوشتنی را
به نویسندگان جوان نیز توصیه
می‌کنم.

آستوریاس

پایه‌ی‌ترین وسیله‌ی شناختِ داستان‌نویسانِ بزرگ، مهرِ بیکرانِ ایشان
به کودکان است. هرگز داستان‌نویسی پدید نیامده که مملو از حساسیت
نسبت به دردهای کودکان و دل‌آزرده از آزرده‌گی‌های کودکان و به خشم
آمده از رنج‌هایی که کودکان می‌کشند و کشیده‌اند نبوده باشد.
نویسندگان، حتی نویسندگانی که اعتقادات و بینش طبقاتی بسیار
استوار داشته‌اند، آنقدر که غم کودکان را داشته‌اند، غم طبقاتِ تحت ستم را
نداشته‌اند.

نویسنده‌ی امروز - بالاخص - کسی ست که نسبت به کودکان،
سلامتِ کودکان، شادی کودکان، و آینده‌ی کودکان، بیش از دیگر افرادِ
جامعه، و به خصوص بسیار بیش از متخصصانِ طبِ اطفال و متخصصانِ تعلیم
و تربیت، حسّاس باشد و عاطفی.

دوستدارِ نوشتنِ جدّی، در قرن ما، هرگز نمی‌تواند نویسنده‌ی بی‌بیاد
که نسبت به بچه‌ها عشق و مهرِ شدید نداشته باشد و در آثار خود،
ظریف‌ترین لحظه‌ها را به بیانِ دردها، رؤیاها، امیدها و شادی‌های کودکانِ
اختصاص نداده باشد.

دیدیم که تنی چند از نمایشنامه‌نویسانِ نامدار، از طرح مسائل
کودکانِ پرهیز کرده‌اند؛ چرا که امکانِ به کارگیریِ ایشان در صحنه‌های

دشوار، دشوار است؛ اما، از این گذشته، نویسندگی قرن ما این مسئولیت عمیق را در خود احساس می‌کند که از کنار هیچ کودک، بی‌اعتنا به مسائل و مشکلات او نگذرد، و احساس می‌کند که وظیفه و مسئولیت برانگیختن جهان بزرگسالان نسبت به کودکان، عمدتاً بر عهده داستان‌نویسان نهاده شده.

«من درباره‌ی واقعیت، کارآموزی آرامی کرده‌ام.

من دیده‌ام که در این جهان، کودکان از گرسنگی می‌میرند. در برابر کودکی که چنین جان می‌دهد، داستان «تهوع» چه ارزشی دارد؟*
در داستان «برادران کارامازوف» اثر «داستایوسکی، ایوان می‌گوید: قصد داشتم از رنج بشریت به‌طور اعم صحبت کنم؛ اما بهتر است که خودمان را به رنج کودکان محدود کنیم، و این امر، دامنه‌ی بحث را به یک دهم آنچه که باید باشد تقلیل می‌دهد. با این حال، بهتر است از کودکان فرا نرویم... کودکان را می‌شود از نزدیک هم دوست داشت - حتی اگر کثیف باشند، اگر زشت باشند (با اینکه گمان می‌کنم کودکان هیچگاه زشت نیستند)**»...

در داستان «آبله» نیز داستایوسکی از زبان میشکین چنین می‌گوید: «آنجا... در آن قصبه‌ی سویسی، عده‌ی زیادی بچه وجود داشت که من تمام وقت خود را با آنها به‌سر می‌بردم. آنها همه به آموزشگاه قصبه می‌رفتند. نمی‌توان گفت که من به آنها درس می‌دادم... درست‌تر آن است که بگویم من در میان ایشان زندگی کرده‌ام... من به اجتماع دیگری نیاز نداشتم... و کار به جایی رسید که آن بچه‌ها نمی‌توانستند از مصاحبت

* سارتر - «از مقاله‌ی درباره‌ی کلمات» - ترجمه‌ی دکتر م. رحیمی

** ترجمه‌ی صالح حسینی. در این بخش، سخنان ایوان درباره‌ی کودکان، خطاب به آلیوشای کوچک دردمند، ادامه می‌یابد.

من چشم ببوشند، و پیوسته دور من حلقه می‌زدند... آه خدای من! هنگامی که این پرندگان کوچک دل‌انگیز، با چهره‌های مملو از اعتماد و شادی خود به شما می‌نگرند، شرم می‌کنید که آنان را بفریبید. اگر من بچه‌ها را جوجه‌ی پرندگان می‌نامم برای آن است که در جهان هیچ چیز بهتر از جوجه‌ی پرنده نیست... در مجاورتِ کودکان، روح تصفیه می‌شود.»

و باز، داستایوسکی، در همین داستان «ابله» می‌گوید: «من معاشرت با مردان و زنان را دوست نمی‌دارم، و این حقیقتی است که از مدت‌ها قبل به آن پی برده‌ام... و این نه به‌خاطر آن است که خودِ کودکم؛ بلکه به‌خاطر آن است که خود را مجذوبِ کودکان می‌یابم.»

و باز: «گاهی از اوقات، مُقارنِ ظهر، که دانش‌آموزانِ مرخص می‌شدند من به دسته‌های پُریاهو و شادِ ایشان برمی‌خوردم که با کیف‌ها و تخته‌های خود، فریاد‌کشان و قهقهه‌زنان و شاد، می‌دویدند. در آن اوقات حس می‌کردم که روحم به جانبِ ایشان پرواز می‌کند؛ احساسی به من دست می‌داد که نمی‌توانم آن را بیان کنم؛ ولی می‌دانم هر بار که آنها را دیدار می‌کردم، غرق در شعف می‌شدم.»

ویکتور هوگو گفته است: «نمی‌دانم چرا همه‌ی بچه‌های کوچک به دور من جمع می‌شوند. تا می‌نشینم، گروه گروه به‌سوی من می‌آیند» و شادروان صمد بهرنگی، در لحظه‌ی دیداری به‌من گفت: «باید باشی و بینی. هر جا که می‌روم، در روستاها، بچه‌ها به‌طرفم هجوم می‌آورند و دورم را می‌گیرند. آنها به من اعتمادِ عجیبی دارند. انگار قلبم را می‌بینند. گمان می‌کنم این اعتماد آنها به علّتِ عشقی است که من به آنها دارم.»

داستانِ «سه رفیق» ماکسیم گورکی، ماجراهای دردناک و سرشار از اندوه سه پسر بچه‌ی فقیر و بی‌فرهنگ را در برخورد با حوادث فاجعه‌آمیز زندگی قبل از انقلابِ مردم روسیه نشان می‌دهد.

ماکسیم گورکی را باید پرچمدارِ بزرگِ حمایت از کودکان

گرسنه، دردمند و افسرده‌ی جهان دانست — همچنان که چارلز دیکنز را.
گور کی در «سه رفیق» چنان تصویرهایی از سیه‌بختی سه پسر بچه
و یک دختر بچه‌ی همسایه‌ی آنها ارائه می‌دهد که خشم و نفرتِ همیشگی
انسان را علیه نظام‌های ستمگر، باعث می‌شود.

بدیهی‌ست که در هنر داستان‌نویسی، دوست‌داشتنیِ کودکان، به
تنهایی، کارساز نیست. چنان محبتی، اگر پشتوانه‌ی کودک‌شناختی نداشته
باشد، به آه و ناله‌های سر درد آور تبدیل می‌شود. شناختِ دنیای کودکان،
عواطف و احساساتِ به‌ظاهر ساده اما بسیار پیچیده‌ی ایشان، و آرزوها،
آرمان‌ها و رویاهای کوچک اما شگفتی‌انگیزشان، مکملِ عشق به کودکان
است و راهِ کارآمدِ کردنِ آن.

گور کی، نه یک متخصصِ پُرمدعای تعلیم و تربیت، که یک
کودک‌شناسِ تمام‌عیار است؛ و نویسنده‌یی‌ست که زخم‌های روح کودکان
را برجای جایِ روانِ خود احساس کرده است.

داستایوسکی، در «جن‌زدگان»، دوست‌داشتنیِ کودکان را با
دوست‌داشتنیِ کلّیِ زندگی مقایسه کرده است:

«استاو روگین می‌پرسد: آیا بچه‌ها را دوست دارید؟

کریلف، با لحنی کم‌وبیش بی‌اعتنا، جواب می‌دهد: بله، دوستشان دارم.
استاو روگین، بلافاصله می‌گوید: پس زندگی را هم دوست دارید.
— بله؛ زندگی را دوست دارم.»

آثار چارلز دیکنز، سرشار از عشق دردمندانه به کودکان است و
سرشار از آگاهی‌های بسیار ریزبافت نسبت به وضعیتِ کودکان، در آن
روزگارِ انگلستان. دیکنز، به‌مدد اسناد و مدارکِ تردیدناپذیر، مردمِ سراسر
جهان را به نجاتِ کودکان می‌خواند.

بالزاک، در بسیاری از داستان‌های «کمدی انسانی»، مشکلات و
رنج‌مندی‌های کودکان را مطرح می‌کند — با قلمِ مسلح به ابزارهای

زیبایی‌شناسی و اندیشه‌ی مسلح به واقع‌گرایی متعالی.

بالزاک، در «باباگوریو»، عشق پدران و مادران را به فرزندان نشان می‌دهد — حتی اگر این فرزندان، به دلیل وابستگی‌های طبقاتی‌شان، به خطا بروند و گمراه و بدکار شوند.

آندره مالرو، همه‌جا، کودکان را می‌بیند — لحظه به لحظه.

هر جا خشونت هست، جنگی هست، کشتاری، مرضی، و فقری هست، مالرو، در آنجا، نگران بچه‌هاست.

در «سرفوشت بشر»، وضعیت غم‌انگیز زن و فرزند «هملریش»، نمونه‌یی از تأسف عمیق مالرو از موقعیت بچه‌هاست:

«هیچ چیز از این کشتار بی‌معنی‌تر نبود، به خصوص قتل کودک بیمار. مرگ کودک، از مرگ زن هم معصومانه‌تر به نظر می‌رسید* ...»

مالرو، در داستان «امید»، احساسات خود را درباره‌ی کودکان این‌طور آشکار می‌کند: «اگر فاشیست‌ها وارد مادرید می‌شدند گرنیکو یکی از اولین کسانی بود که تیرباران می‌شد. با اینکه گارسیا به دوستش نگاه نمی‌کرد او را می‌دید که ... در کنارش راه می‌رود، و از دیدن این تنی بی‌دفاع چنان تأثیری به او دست می‌داد که از دیدن بچه‌ها به انسان دست می‌دهد؛ چون در مورد او تصور جنگیدن هم نمی‌شد کرد. گرنیکو نخواهد جنگید، بلکه کشته خواهد شد*».

«پسرک سیاه» که یکی از ناب‌ترین آثار ریچارد رایت و بخش نخست زندگینامه‌ی اوست، به بررسی تأثیرات منکوب‌کننده‌ی ستم‌نژادی بر دوران کودکی انسان‌ها در جنوب آمریکا اختصاص یافته است.

رایت در مصاحبه‌یی گفته است: «من می‌خواستم زبانم را به پسران سیاه صامت بدهم؛ به آنان وام بدهم. حس من نسبت به بچه‌های

* ترجمه‌ی رضا سیدحسینی

سیاه پوستِ محرومِ جنوب این است: تا آن زمان که خورشید از تابش بر شما باز نماند، من با شما خواهم بود.»

قصه‌ی «دو سرباز» ویلیام فاکنر، ظاهراً حدّ اعلای تلاش نویسنده است برای نزدیک شدن به ادبیات میهنی؛ ولی در واقع مطالعه‌ی تأثیر تبلیغات بسیج جنگی ست در یک روستای دورافتاده‌ی یوکنپاتوفا از دریچه‌ی چشم یک پسر بچه‌ی خُردسال. فاکنر به دیدن از نگاهِ کودکِ کانْ ارزش بسیار می‌دهد. او با توسّل به چنین نگاهی ست که می‌تواند معصومیت و ستم‌دیدگی گروهی یا طبقه‌ی را با قوّت به نمایش بگذارد.

قصه‌ی «انبارسوزی» فاکنر، نمایی ست از زندگی تلخ و تباهاشونده‌ی یک کارگر از دیدگاه فرزند خُردسال او؛ کارگر کشاورز یا «خوش‌نشین» سخت‌جان و برخشمی که گهگاه، زاد و زندگی‌اش را در یک گاری می‌ریزد و از این کشتزار به آن کشتزار می‌برد و در نخستین برخورد با زور و ناحقی، به شگرد همیشگی خود - آتش زدن انبار ارباب - دست می‌زند.

«انبارسوزی»، کلاً از زبان یک بچه حکایت می‌شود؛ بچه‌یی که از اعمال پدرش در عذاب است - گرچه او را دوست هم می‌دارد. این قصه، صحنه‌های به راستی دلخراشی از رنج و درد روحیِ پسرک بینوا را نشان می‌دهد، و ضمناً نشان می‌دهد که فاکنر تا چه حد کودک‌کان را می‌شناخته و دوست داشته است.

مارک تواین، در بسیاری از آثار خود، یک تشریح‌کننده‌ی خوشدلِ دنیای درونِ کودک‌کان است و تلاقیِ این دنیای درونی با بیرون.

مارک تواین در «هَکِل بری فین»، پسر بچه‌یی را - از ساحل می‌سی‌سی‌پی - به عنوان شخصیت اصلی برمی‌گزیند، و لطافتِ داستان

هکل بری فین نیز در همین است.

فاست در داستان «مزدور»، دلبستگی متعالی خود را به بچه‌ها نشان می‌دهد، و در حدی فوق عاطفی به دفاع از کودکان و نوجوانان می‌پردازد - چنانکه کل داستان «مزدور»، بر همین محور بنا می‌شود. در جنگ‌های داخلی آمریکا، تعدادی مزدور آلمانی حضور دارند. آنها در یک روستا، نوجوان عقب‌مانده‌یی را دستگیر و اعدام می‌کنند. پسر بچه‌یی این ماجرای پنهانی را می‌بیند. این پسر بچه که شاهد ظلمی باورنکردنی است، مجرا را برای اهالی ده - که با هم اختلافاتی هم دارند - می‌گوید. اهالی ده، یکپارچه می‌شوند، بر مزدوران مسلح هجوم می‌برند و ایشان را قتل عام می‌کنند. تنها پسر کی طبال زنده می‌ماند و می‌گریزد - زخمی.

در این داستان، نقش حساس و مؤثر جیکوب - پسر دوازده ساله‌ی ریموند که واقعه‌ی اعدام را به چشم دیده - نقشی ست حکاکی شده و بسیار نافذ و کوتاه؛ و آنگاه، دفاع از نوجوان یا پسر بچه‌ی طبال، حرکت اساسی مجرا را می‌سازد.

داستان مزدور، همتی ست بلند برای زنده نگه داشتن خاطره‌ی بی‌عدالتی‌هایی که نسبت به نسل‌های جوان، نوجوان و کودک، در بحران‌های داخلی کشورها می‌شود.

«یک نویسنده‌ی آمریکایی که در سال‌های آخر زندگی اولیانوف به دیدارش رفته بوده، در قسمتی از گزارش خود می‌نویسد: وقتی با او گفت و گو می‌کردم، از خنده‌های شادمانه‌ی او به حیرت افتادم. خنده‌های او مرا به پرسش از خود واداشت: چرا این مرد که کشورش قحطی زده است و در محاصره‌ی دشمن... این چنین می‌خندد و شوخی می‌کند؟ و دریافتم که

این، خنده‌ی انسانِ پیشروست؛ خنده‌ی انسانی که با کودکان، کودکانی که هنوز معنای پدیده‌ها را در نیافته‌اند، مدارا و مهربانی می‌کند؛ اما خود همه‌چیز را می‌داند.*»

به قُطاعِ کوچکی از «یک مُشت تمشک» اثر اینیاتسیو سیلونه توجه بفرمایید:

«... و گاه به گاه زدو خوردی با پلیس در می‌گرفت. یک‌روز، پس از یک زدو خورد، لاتزارو متوجّه دختر بچه‌یی شد که خون آلود در پیاده‌رو افتاده بود. زیر دست و پا رفته بود. البته بهتر بود که بقیّه‌ی داستان را از خودش بشنوید؛ ولی او با مردانِ شهری حرف نمی‌زند. خُب... افسرِ مافوقش به لاتزارو دستور می‌دهد که دخترک را به بیمارستان برساند. لاتزارو دخترک را بغل می‌کند و دیوانه‌وار می‌دود. از دختر بچه مثل برّه‌یی که سرش را بریده باشند خون می‌رفت. سینه و بازوهای لاتزارو با آن خونِ معصوم و گرمِ خیس شده بود و تمام وجودش می‌لرزید. بچه به خود می‌پیچید و می‌نالید و پدرش را صدا می‌کرد. در آن لحظه‌های زندگی و مرگ، به خیال آنکه لاتزارو پدرش است خودش را به گردن او آویخته بود. لاتزارو سعی می‌کرد به‌نحوی بچه را آرام کند. به خداوند، به مریم و به عیسی دعا می‌کرد. التماس می‌کرد. حاضر بود برای نجاتِ آن بچه جان خودش را فدا کند؛ ولی دعاها بی‌فایده بود. دخترک در آغوش او مُرد.

لاتزارو تصمیم گرفت برای همیشه از خدمت نظام بیرن برود. بازوانش مدّت‌ها همانطور مانده بود و از هم باز نمی‌شد. عضلاتِ دست‌هایش منقبض مانده بود. دیگر قادر نبود تفنگ به‌دست بگیرد. نمی‌توانست به افسرها سلام

* کتاب «در باره‌ی ادبیات» - لوناچارسکی

بدهد... هنوز هم بعضی اوقات سنگینی آن دختر بچه را در بغل خود حس می‌کند. *

این تصویر غمشار، هول‌انگیز، جاودان خونین و سوزاننده را تنها کسی می‌تواند پیشنهاد کند که غم بچه‌ها را در ژرفای قلب خود داشته باشد و بداند و بداند که آنها تا چه حد نازک، شکستنی، معصوم و بلورین هستند، و بداند که سیه‌بختی و درماندگی انسان عصر ما، تماماً، از بی‌عاطفگی‌اش نسبت به بچه‌ها سرچشمه می‌گیرد، و دردهای روح انسان علاج نخواهد شد مگر از راه روشن‌ایثار محبت نسبت به کودکان؛ و آنکس که این ایثار را دارد، حتی در این جهان پُردرد نیز انقلابی بی‌دغدغه‌ی است.

نه فقط لاتزارو، بلکه شخصیت‌ها و قهرمانان کوچک و بزرگ همه‌ی داستان‌های ادبیات نو، نسبت به کودکان، فوق‌العاده حساس‌اند و رحیم؛ و این رحم و عطف هم مستقیماً از عشقی که نویسنده به کودکان دارد مایه می‌گیرد.

(نویسنده، به هنگام نوشتن، طبیعتاً به آینده نگاه می‌کند. آینده از آن کودکان است؛ کودکان امروز و فردا. چگونه می‌توان از سر این مسأله به‌سادگی و بی‌غیرتی گذشت؟ توجه کنید که آقای صادق هدایت — که به‌عنوان نویسنده مورد تأیید چند مُنقد گمنام و دست‌پنجم مغرب زمین است — تقریباً هیچ‌نوع عاطفه‌ی نسبت به کودکان ندارد. نوشته‌های آقای هدایت می‌میرند، تنها و تنها به همین یک دلیل: به دلیل نداشتن عشق به کودکان و شناختن واحد دردزده و در

عین حال جهان ساز خانواده.

هیچ خواننده‌یی مسئولِ عقیم‌بودنِ جسم و روح یک قلمزن نیست؛ مسئولِ ناتوانی‌های جنسی و عاطفیِ آن قلمزن هم نیست؛ مسئولِ عُقده‌ها و سرخوردگی‌ها و توسری‌خوردگی‌های آن قلمزن هم نیست؛ مسئولِ نگرش‌های شبه‌اشرافی و ضدّ مردمیِ آن قلمزن نسبت به مسائلِ باریک عاطفی هم نیست.

مرض‌های یک قلمزن، به خود او مربوط است، و به پدر و مادر و عمّه و عموهای او، به پزشک معالج او، و به اراده‌ی کاهل و واداده‌ی او، و به بیمارستان و تیمارستانِ شهر او، و به قبرستان او، نه به خواننده و مخاطبی که می‌خواهد به کمکِ هنر - به‌عنوان اساسی‌ترین بخشِ پویای فرهنگِ بشری - تعالی یابد، رُشد کند، برانگیخته شود، به شور بیاید، جان بگیرد، راه بیفتد، خراب کند، بسازد، و جهان را نجات بدهد. و عجیب است که قلمزنِ دیگری به‌نام آقای جمال‌زاده نیز همانند آقای هدایت است و قلمزنِ سومی هم به نام آقای چوبک. این گروه، در متنِ یک بی‌عاطفگیِ قشری - اجتماعی - تاریخی، بدون ادراک مسائل پایه در زیبایی‌شناسی و بدون لمس نیازهای روانیِ انسان پرورش یافته‌اند، و در همین متن و شرایط نیز به چرک‌نوشتنِ هر آنچه که هیچ خاصیتی برای انسان، برای مردم، برای ملت‌ها ندارد پرداخته‌اند. به هنگام در این باب سخن خواهیم گفت - به‌قدر کفایت.)

۲. عشق به انسان، به مردم، به ملت:

انسانی که به جامعه‌ی تعلق
نداشته باشد، هویت خود را از دست
می‌دهد و به خزنه‌یی تبدیل می‌شود
که سینه‌خیزان، فاصله‌ی میانِ پوچ تا
پوچ را می‌پیماید، و در نتیجه،
واقعیت غیر واقعی، و انسان نایمان
می‌گردد.

ارنست فیشر*

در آثار داستان‌نویسانِ بزرگ، عشق به انسان، غالباً به صورت عشق به
مردمِ سرزمینی خاص، به ملتِ خاص، و سرانجام به صورتِ عشق به
سرزمینِ این مردم و ملت‌ها بروز می‌کند - و یا لاقلاً به هنگام سخن گفتن
درباره‌ی مردمی که متعلق به سرزمینی معین هستند.

ظاهراً، این فقط فلاسفه و اطباء هستند که بدون قید مکان و زمان، و
بدون توجه به جامعه‌ی مشخص، عاشقِ بشریتِ بی‌هویت‌اند.

ما، در فصل‌های «انگیزه»، «هدفمندبودن»، «احساس و عاطفه‌ی
خاص»، «جهان‌بینی و اعتقاد» و «سیاسی‌اندیش‌بودن» به مسأله‌ی
«اندیشیدن به انسان» به عنوان یکی از استوارترین ابزارها و لازمه‌های
نوشتن پرداخته‌ایم. حال، ترجیح می‌دهیم که بخش «عشق به انسان،
به مردم...» را به بخش «عشق به میهن، وطن...» در همین فصل منتقل
کنیم؛ و خواهیم دید که دلیل کافی هم وجود دارد.

* از کتاب «ضرورت هنر»، ترجمه‌ی فیروز شیروانلو

۳. عشق به مبارزه، جهاد، حق و عدالت:

از این عشق نیز در فصل‌های «انگیزه»، «هدفمندبودن»، «جهان‌بینی و اعتقاد» و «سیاسی‌اندیش‌بودن» نویسنده، به حد لازم گفته‌ایم، و باز، در بخش «عشق به میهن...» در همین فصل خواهیم گفت.

۴. عشق به خدا:

بخش عظیمی از سرزمین ادبیات داستانی را عشق به خداوند پوشانده است - از قصه‌های مولوی و عطار تا فاوست گوته و بینوایان ویکتور هوگو - و این عشقی نیست که به پایان خود رسیده باشد و دیگر هرگز هیچ نویسنده‌یی به‌خاطر بیان این عشق و پیچیدگی‌های آن، قلم در خون خود فرو نبرد. بزرگترین داستان‌نویسان نسل‌های پیش از معاصر، جملگی بینشی خداگرایانه و مذهبی داشتند، و برخی از ایشان، شدیداً مغلوب و مجذوب عشق به خداوند بودند. داستایوسکی، یک خدا‌باورِ سرسخت است*، و بالزاک تا حد زیادی. دیکنز، تولستوی، ژول ورن، استاندال، هرمان هسه، و جوزف کُنراد نیز از همین گروه‌اند؛ اما مسیحیتِ استعمار‌گرا، میسیون‌های شبه‌مذهبیِ عاملِ استعمار و استثمار، مسیحیانِ خائن به آرمان‌های انسانی، مسیحیانِ شکنجه‌گر و طرفدارِ شکنجه‌گران، مسیحیانِ برده‌ی سرمایه‌داران، و - واتیکان به‌عنوان نمادِ مسیحیتی که همیشه طرفدارِ بدکاران و متجاوزان بوده است، موقعیتِ خدا‌باوران و معناگرایان در هنر و

* «رابطه‌ی فرد با خودش و با خدای خودش، در آثار داستایوسکی، مبنای همه‌چیز است» - آندره ژید

ادبیاتِ نو را مورد مخاطره قرار داده است؛ آنگونه که امروزه، کمتر نویسنده‌ی بزرگی را می‌یابیم که عمده‌ی نیروی نوشتاریِ خود را صرفِ عشقِ مستقیم به خداوند کند.

با این همه، نباید پشت کردنِ روشنفکرانِ راستین و نویسندگانِ بزرگ به مسیحیتِ مطیعِ ستمگران را به معنای پشت کردنِ جمیع نویسندگان، به بینش مذهبی و عشق به خداوند تلقی کرد — در عین حال که نویسندگانِ غیرمذهبی اما اخلاق‌گرای عدالتخواه، تعدادشان شایان توجه است.

برخی از منقدانِ کوشیده‌اند که آثار ضدِ مسیحیِ عصر حاضر را آثاری علیه بُن‌مایه‌های عشق به خداوند بنمایند — که البته درست نیست.

طنز بسیار تلخی که گروهی از نویسندگانِ صاحب‌نامِ آمریکای لاتین نسبت به مسیحیتِ بازوی استعمار دارند طنزی نیست که بتواند یا بخواهند نسبت به سایرِ مذاهبِ پویا — و به‌خصوص نسبت به اسلامِ پوینده‌ی فرهنگی که حاملِ مجموعه‌یی از مُترقی‌ترین اندیشه‌های انسانی و در راستای دفاع همه‌سویه از آرمان‌های ستمدیدگان و استعمار و استثمارشدگان است — داشته باشند.

کسانی هستند که می‌گویند «خرمگس»، اثر خانم اتل لیلیان وینیچ، علیه نهادِ مذهب و کارکردِ مذهب — به‌طور کلی — نوشته شده است. این نظر، یا از عدم آگاهی و عدم شناخت — به‌ویژه نسبت به اسلامِ جهادگرای مبارزه‌ستای انقلابی — منشاء می‌گیرد یا از خُبثِ طینت. «خرمگس»، داستانی ست سرشار از عشق عمیق به انسان، به مبارزه، به میهن و به استقلالِ ملی، و علیه نوعِ بسیار آلوده‌یی از مسیحیتی که به آن اشاره کردیم.

بدون شک، مجموعه‌یی از زیباترین و عمیق‌ترین داستان‌ها و قصه‌ها و

حکایات جهان، بر محورِ عشق به خداوند بنا شده است*؛ و از میان نویسندگان نامدار و معتبر جهان، توجه گروهی از ایشان به فرهنگ اسلامی و قرآن، ارزشِ بحثی مستقل را دارد.**

۵. عشق به میهن، وطن، سرزمین، زادگاه (و مردم، ملت، انسان)

نویسنده‌ی بی‌وطن یا ضدِ وطن، وجود ندارد و هرگز هم وجود نداشته است.

بی‌وطن‌ها یا فروشندگانِ وطن، معمولاً بارِ معناییِ خاصی به «وطن» می‌دهند، و آنگاه همان بارِ معنایی را نفی می‌کنند. این بازی را، در مورد هر واژه‌یی می‌توان در آورد، چنانکه می‌توان «عدالت» را «عربده‌جوییِ ابلهانه به‌خاطر هیچ» تعریف کرد و آنگاه عدالت را — عطف به چنین تعریفی — چیزی زشت و نفرت‌انگیز دانست که باید به‌دور انداخته شود. به همین شکل، ممکن است که نویسنده‌ی جوانی، در لحظه‌یی، به‌دلیل آنکه

* در کتابِ دیگری که هم اکنون به‌وسیله‌ی «انتشارات گستره» زیر چاپ است، من پنج مجلد را به تحلیل و ارائه‌ی نمونه‌های نابِ ادبیاتِ داستانیِ عارفانه، صوفیانه و مذهبی اختصاص داده‌ام. تکرار را پسندیده نمی‌دانم.

** «برایم بفرست... روزنامه نه، بلکه از مورخان اروپایی، اقتصاددانان، شرح حال آباءِ کلیسا. قدیمی‌ها، تا حد ممکن: هرودوت، توسیدید، پلوتارک... بعد هم قرآن کریم و یک فرهنگ آلمانی.»

از نامه‌های داستایوسکی از زندان به برادرش
«قرآن، کانت (نقد خرد محض) و به‌خصوص تاریخ فلسفه‌ی او را برایم بفرست.»

از نامه‌های داستایوسکی از زندان به برادرش

مکتبِ فکریِ خاصی را — تحت شرایطی — انتخاب کرده که در آن مکتب، زادگاه، تعریفی ناخوشایند داشته، سرزمینِ اجدادی خود، میهنِ تاریخیِ خود، و گهواره‌ی خاطراتِ کودکی خود را لفظاً و به‌شکلی نظریِ نفی کرده باشد؛ لیکن همین نویسنده، در داستان‌هایش، بدون هیچ شک و شبهه‌یی، عاطفه‌ی بلورین و تراش‌خورده‌ی خود را نسبت به زادگاهش افشا کرده است. بهترین نمونه‌های این قبیلِ نویسندگان، جامعه‌گرایانِ جامداندیش هستند که در نگره‌های غیرعملیِ خود جهان‌وطنی هستند و غیرحساس نسبت به سرزمینِ مادری؛ اما در عرصه‌ی عملیِ نوشتن، فریادِ وطن‌خواهی‌شان بیش از حدِ انتظار بلند است، و انسان به‌وضوح می‌بیند که ایشان، علیرغم فلسفه‌ی اجتماعی‌شان، چیزی جز عشقِ به مردم و سرزمینِ خود نیستند و از آن نگره‌ی منطقی و بسیار مدلل «ضرورتِ نفیِ وطن»، چیزی را به داستانِ نیاورده‌اند.

دوستانِ اندیشه‌ی جهان‌وطنی، امیدوارند زمانی برسد که وطنِ آدمی، کلِّ گِره‌ی زمین باشد نه یک سرزمینِ مُعین؛ که این، البته امیدِ زیان‌بخشی نیست. به‌راستی می‌توانیم چنین آرمانی داشته باشیم و آن را صمیمانه و جسورانه تبلیغ کنیم؛ اما نمی‌توانیم نمی‌توانیم نسبت به یادِ خوشِ محله‌های کودکی‌مان، رنگ و بوی روستا و شهرِ زادگاه‌مان، سرزمینِ سرشار از خاطراتِ تاریخی‌مان، میهنِ خون‌های برخاک ریخته‌ی عزیزانِ مان، وطنِ مُقدسِ تک‌تکِ رزمندگان و شهیدانِ مان، و زادبومی که زمانی در آن انقلاب کرده‌ایم، کوچه‌هایش را سنگر بسته‌ایم، محله‌هایش را فُرُق کرده‌ایم، خیابان‌هایش را با فریادهایمان پُر کرده‌ایم، در فضایش حسّی تاریخی را به جریانی ابدی انداخته‌ایم، و مَثَلِ هایش، مَثَلِ هایش غزل‌هایش، ترانه‌هایش، شاعرانش، نقاشانش، بزرگانِش، قُله‌ها، رودها، چشمه‌ها و

دریاچه‌هایش را با عطر و رنگ و معنایی یگانه شناخته‌ایم، بی‌احساس، بی‌اعتنا، جامد، سنگی، خشک و پوک باشیم و در عین حال نویسنده هم باشیم. نمی‌توانیم. شاید کسی که وطن را نفی می‌کند، بتواند پزشکی ماهر باشد؛ البته فقط «ماهر» و نه خوب؛ اما نویسنده؟ هرگز. پزشک می‌تواند بگوید: «هر کجا که مرض وجود داشته باشد، مریض وجود داشته باشد، حق‌العلاج و اتاق عمل و حق‌العمل وجود داشته باشد، وسائل تفریح و خوشگذرانی و بازی وجود داشته باشد، نان چرب و داروهای سُکر‌آور و ثروت بی‌حد وجود داشته باشد، وطن من آنجاست؛ عشق و شور و زندگی من آنجاست؛ و اگر به جایی بروم که بهشت خدا باشد و در آنجا، طبیعتاً درد و مرضی نباشد، جهنم من آنجاست» اما نویسنده نمی‌خواهد و هرگز هم نخواسته است که از قِبل درد و رنج و بیماری انسان‌ها نان بخورد، از جمیع لذائذ حلال و حرام جهان بهره‌مند شود و مُزدی را که بابت دردمندی دیگران می‌ستاند به مصرف عیش و عشرت خود برساند. نویسندگان نیز نقاط ضعفی داشته‌اند اما این نقاط، بر پایه‌ی بهره‌گیری از دردهای دیگران استوار نبوده است.

معتقدان به اصالت بشر یا خواهند گانِ سعادتِ بشر نیز در انتظار آیند که زمانی برسد که بشر، در یکپارچگیِ خود، اندیشه‌ی هجوم و تجاوز و ستم را رها کند و همه‌ی مردمِ جهان، به پیروی از یک اندیشه‌ی متعالی، در کنار هم، به آسودگی زندگی بپردازند. این نیز اندیشه‌ی ست سلامت و قابل ستایش؛ اما چنین نگره و باوری هم هیچگاه به معنای نفی وطن نبوده و نخواهد بود؛ چنانکه تمایل به سعادتِ همسایه، به معنای نفی خانه‌ی خود نیست، و تمایل به خوشبختیِ مردمِ سراسر جهان به معنای از یاد بردن همسر و فرزندانِ خود.

جمیع نویسندگانِ نامدارِ جهان گفته‌اند و نشان داده‌اند که جانِ بی‌جهت می‌کند آنکس که تربیتِ نخستینِ او، شرایطِ منفیِ سال‌های شکل‌گیریِ اعتقادات و بی‌اعتقادی‌هایش، و رشدِ تمایلات و خواسته‌هایش او را بی‌وطن بار آورده است، و می‌خواهد که ضمنِ بی‌وطنی، بنویسد و خوب و شریف و انسانی هم بنویسد. جانِ بی‌جهت می‌کند. کوه را می‌توان به پنبه تبدیل کرد سنگ را به نویسنده؛ اما از وطن فروش نمی‌توان انتظارِ هنرمندانه‌نوشتن داشت؛ و آنکس که وطنش را به هیچ قیمتی و تحت هیچ شرایطی نمی‌فروشد، قطعاً برای این فروختنِ دلیلی دارد به ارزش و اعتبارِ تمامِ زندگی؛ و الا چرا نباید به گاهِ ضرورتِ بفروشد؟ یک بقالِ خوب، کسی است که اجناسش را در کوتاه‌ترین مدتِ ممکن بفروشد؛ چرا که می‌داند آن اجناس، برای فروختن است نه نگه‌داشتن و عزیزداشتن و بر دیده نهادن و جان در راهش فداکردن؛ بنابراین، انسانِ چیزی را نمی‌فروشد که دلائلِ حسی، عقلی و معنویِ قدرتمندی برای فروختنش در دست دارد.

از این گذشته، آنکس که سرزمین و مردمِ سرزمینش را دوست نمی‌دارد، مطمئن باش که هیچ کسش را دوست نمی‌دارد؛ بچه‌هایش را، همسرش را، اولیائش را، همسایه‌اش را، دوستانش را، و خدایش را. چنین کسی، تنها و تنها خودش را دوست دارد آن هم به شکلی حیوانی و ابتدایی. مُسلم است که می‌توان مردمِ خوبِ سراسر جهان را عزیز داشت، و چه بسا باید؛ می‌توان به‌خاطرِ منافع و سعادتِ یک لایه‌ی بزرگ اجتماعی در سراسر جهان جنگید، و چه بسا باید؛ می‌توان اندوهِ بیکرانِ دردمندیِ بشر - به‌طورِ کلی - را در قلب داشت، که باید؛ و می‌توان به‌خاطرِ کودکانِ بیافرا گریست، به‌خاطرِ گرسنگانِ صحرا خون خورد، به‌خاطرِ قساوتِ بی‌حدِ حکومتِ عراق علیه کُردها به خشم آمد، به‌خاطرِ سوکنامه‌ی

زندگی مردم فلسطین، زار زد، جنگید، و کشته شد؛ اما... مطلقاً نمی‌توان وطن خویش و مردم راستینِ وطن خویش را از اعماقِ قلب و روحِ دوست نداشت و یکی از این توانایی‌های مبارک را به‌راستی داشت.

«احساس زیباییِ طبیعت، همراه با تکاملِ ملت‌ها و ملیت‌ها، به‌طور قاطعی با علاقه به سرزمینِ مادری توأم است.»*

تولستوی، در یادداشت‌های روزانه‌اش می‌نویسد: «ملتِ روس، نیروی معنویِ سترگی دارد. در گیرودار این لحظه‌های بحرانی و تاریخی که بر روسیه می‌گذرد، حقایق بسیاری کشف خواهد شد. این آتش وطن‌پرستی که از دیدار بدبختی‌های روسیه در سینه‌ی فرزندان این سرزمین افروخته شده، بر زندگیِ این مردم، اثری قطعی و جاودانی خواهد داشت.»**

تولستوی، باز، در داستانِ سباستوپول می‌گوید: «هنگامی می‌توانید به وطن‌پرستیِ عمومی پی ببرید که تصوّر کنید این مردان ساده و بی‌آلایش، در آن روزهای تاریخی، هر یک قهرمانی بودند، و مرگ را به هیچ می‌گرفتند. نبرد تاریخیِ سباستوپول، پهلوانِ میدانِش ملتِ روس بود...».

آندره ژید درباره‌ی داستایوسکی می‌گوید: «او، با روسی‌بودن است که می‌تواند این همه انسانی باشد»***.

داستایوسکی از زبان استاوروگین می‌گوید: «آیا من با در نظر گرفتنِ خدا به‌عنوانِ یک صفتِ مشخصِ ملیت، از قدر خدا می‌کاهم؟ به‌عکس، من ملت را تا خدا بالا می‌برم، و چه وقت غیر از این بوده است؟ ملت، پیکرِ

* از کتاب «گفتارهایی در زیبایی شناسی و هنر»، ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی.

** از یادداشت‌های روزانه‌ی تولستوی

*** از کتاب «داستایوسکی» به قلم آندره ژید، ترجمه‌ی حسن هنرمندی

خُداست *» و به عنوان نتیجه‌ی این گفتار، استاوروگین می‌گوید: «وقتی کسی به وطنش پیوستگی ندارد، او خُدا ندارد. **»

داستایوسکی در جملگی آثار عظیم و جاودانی خود از «فکر روسی»، «حرکت روسی»، «ایمان روسی»، «زن روسی»، «زیبایی روسی»، «اندیشه‌ی روسی»، «آینده‌ی ملت روس»، «روسی بودن و روسی اقدام کردن و روسی سخن گفتن»، «روس واقعی بودن»، «عاشقانه سخن می‌راند — با تعصبی در خور یک نویسنده‌ی با ایمان روس. او، در عین حال که جهانی‌ترین نویسنده‌ی جهان ماست، روسی‌ترین نویسنده‌ی روس نیز هست.

«آه! نیکلایکلاویویچ! اینکه تا چه اندازه برای من تحمل‌ناپذیر است که در خارج از روسیه زندگی کنم، نمی‌توانم آن را برای شما وصف کنم.» از نامه‌های داستایوسکی

«باید به روسیه باز گردم. اینجا، ملال، خُردم می‌کند.»

از نامه‌های داستایوسکی

«به هیچ وجه کار مهاجران روسی را نمی‌فهمم. آنها دیوانه‌اند.»

از نامه‌های داستایوسکی

«فرانسوی، قبل از هر چیز فرانسوی‌ست، و انگلیسی انگلیسی؛ و هدفِ نهاییِ آنها این است که خودشان باقی بمانند. از اینجاست که قدرت آنها سرچشمه می‌گیرد.»

از نامه‌های داستایوسکی

«داستایوسکی به اروپا سفر می‌کند؛ اما در اروپا، هوای روسیه و ارتباط با مردم روس را کم دارد. او نمی‌تواند با آب و هوای دیگری عادت کند، یا

* و «میزان، رأیِ ملت است» — از سخنان رهبر انقلاب اسلامی
** از کتاب «داستایوسکی» به قلم آندره ژید، ترجمه‌ی حسن هنرمندی

حتی یک لحظه در جایی — به جز روسیه — خوش باشد.*»

و جالب اینکه همین داستایوسکی عاشقِ روسیه و مردمِ روسیه، در «خطابه‌ی پوشکین» خود می‌گوید: «پوشکین با بینشِ ژرفش، با نبوغش، و با قلبِ کاملاً روسی‌اش، نخستین کسی بود که نشانه‌ی اصلی بیماریِ جامعه‌ی روشنفکرانِ ما را که از خاک بریده بودند و خود را فرازِ مردم قرار داده بودند، آشکار کرد.

او، نوعِ منفیِ ما را برجستگی بخشید: آن انسانِ پریشان و ناراضی را که نه به وطن خویش و نه به قدرتش، به هیچکدام ایمان ندارد، و دستِ آخر، هم خود و هم روسیه را نفی می‌کند.»

داستایوسکی ادامه می‌دهد: «پوشکین نخستین کسی بود — آری نخستین کس — که به تجسمِ هنرمندانه‌ی نمونه‌هایی از زیباییِ اخلاقِ روسی که مستقیماً از خاکِ روسیه سرچشمه می‌گرفت پرداخت؛ اخلاقی که منشاء آن در حقیقتِ مردم و در اعماقِ خاکِ ما نهفته است. این او بود که رد پای این نمونه‌ها را یافت. قاتیانا شاهدِ صادقِ این مُدعاست. او زنی به تمام معنی روسی‌ست... آنچه به‌ویژه باید مورد تأکید قرار بگیرد این است که تمام این نمونه‌ها که نشانه‌ی زیباییِ مثبتِ مردم و روحِ روسی‌ست، به تمامی از روحِ خود مردم گرفته شده؛ و اینک، حقیقت باید به تمامی گفته شود: پوشکین این زیبایی را نه در تمدنِ امروزیِ ما یافته بود و نه در فرهنگِ به اصطلاحِ اروپایی و نه در هیولاهای مهیبِ افکار و اشکالِ اروپایی که تنها ظاهرِ آنها را اخذ کرده‌ایم، بلکه او این زیبایی را فقط در روحِ خودِ مردم یافت.»

و ادامه می‌دهد: «زنِ روسی، شجاع است. زنِ روسی، جسارتِ آن را دارد که در راهِ رسیدن به آنچه که بدان معتقد است دست از

* از کتابِ «داستایوسکی» به قلم آندره ژید، ترجمه‌ی حسن هنرمندی

همه چیز بشوید، و این را ثابت کرده است.»

و باز: «در سراسر آثار پوشکین، ایمان به شخصیت اصیل روس و قدرت روحی اش عیان است؛ و چون ایمان باشد، امید هم هست: امید بزرگ برای انسان روسی... اگر پوشکین نبود، ما هرگز اعتقادمان به فردیت روح روسی، با چنین قدرت مقاومت ناپذیر بیان نمی گردید».

«در روسیه، همگی نویسندگان در یک انگیزه متحد بودند، و آن هم شناختن، احساس کردن، و پیش بینی آینده ی کشورشان، سرنوشت مردم آن، و نقش آن در کُره ی زمین بود.»*

«— روسی، جنسِ سفت و محکمی ست آقا! هیچ چیز نمی تواند او را از میدان به در کند.»**

و پائوستوفسکی در «رُز طلائی» می گوید: «در درون ما، نوعی «احساسی گورکی» یعنی احساس حضور دائم او هست. برای من، گورکی تمامِ روسیه است. همانطور که من نمی توانم روسیه را بدون رود وُلگا مجسم کنم، همانطور هم نمی توانم فکر کنم که گورکی در روسیه وجود نداشته باشد. گورکی، نماینده ی تام الاختیارِ مِلّتِ فوق العاده توانای روسیه بود. او روسیه را دوست داشت و تمامِ خاکِ آن را می شناخت و به قولِ زمین شناسان، به تمامِ مقاطعِ آن وارد بود — هم از لحاظ فضا، هم از لحاظِ زمان. هیچ چیز در این کشور نبود که گورکی از آن بهره یزد و آن را به شیوه ی خود، نبیند».

تمامِ قهرمانان و شخصیت های مثبتِ داستان های بزرگِ روسی، عشقی

*. ماکسیم گورکی، مجموعه ی آثار، چاپ روسیه، جلد ۲۲ — ۱۹۵۲ — ص ۴۶

** «سه رفیق»، اثر ماکسیم گورکی

تردیدناپذیر به سرزمین خود و مردم میهن خود دارند. این شخصیت‌ها، عموماً، سخنگوی نویسندگان در این زمینه می‌شوند.

نیکلای راستوف، یکی از مثبت‌ترین شخصیت‌های «جنگ و صلح» تولستوی می‌گوید: «روس‌ها یا باید بمیرند یا پیروز شوند»، و هم او، قبل از شروع جنگ با ناپلئون، نامه‌یی از پدر و مادر خود دریافت می‌دارد که در آن از وی خواهش کرده بودند خود را بازنشسته کند و به خانه باز گردد. نیکلای، پس از دریافت این نامه، تقاضای بازنشستگی یا مرخصی نمی‌کند، بلکه برای سوفیا نامه‌یی به این مضمون می‌نویسد:

«عزیز دل و معبود من!

هیچ چیز به جز افتخار و شرف نمی‌توانست مرا از بازگشت به دهکده باز دارد؛ زیرا اگر اینک، در آستانه‌ی جنگ، سعادت خود را بر وظیفه و بر عشق به وطن ترجیح بدهم، نه تنها در مقابل همقطاران بلکه در پیشگاه وجدان خویش نیز برای همیشه سرافکننده و شرمسار خواهم بود... اما این آخرین جدایی من و توست...».

به این ترتیب، ما با مطالعه‌ی آثار نویسندگان نامدار روسیه — که تعدادی از جامعه‌گرایان، آنجا را کشتگاه و پرورشگاه اندیشه‌های جامعه‌گرایانه و جهان‌وطنی دانسته‌اند — می‌بینیم که برای جملگی ایشان از پوشکین و اُرمانتف گرفته تا گوگول، تولستوی، داستایوسکی، تورگنیف، ماکسیم گورکی، شولوخف و دیگران، روسی بودن اهمیت و افتخار خاصی دارد، و عشق به روسیه اساس همه‌ی دوست داشتن‌های دیگر است. روسی بودن، برای نویسنده‌ی روس، نشانه‌ی بزرگی ست و نشانه‌ی بشری بودن و جهانی اندیشیدن؛ چنانکه لوناچارسکی می‌گوید: «پوشکین، با لحنی خوش و جامع، به بیان روح روسیه و احساسات مشترک تمام

بشریت پرداخته است * ».

چه غم‌انگیز است و دردناک و شرم‌آور، که ما، در میهن‌مان ایران، میهنی چنین سرشار از عظمت‌های فرهنگی، علمی، هنری و معنوی، در چند دهه‌ی اخیر، شبه‌نویسندگانی را پرورش داده‌ایم که به‌دلیل حضورشان در عصرِ اسقاطِ تمدنِ ایرانی و وابستگی‌شان به بیگانه و مغلوب و مبهوت‌شدگی‌شان در برابر غرب، و سرسپردگی‌شان به فرهنگِ استعمار، نه تنها ایران را دوست نداشته‌اند و از آن با سربلندی سخن نگفته‌اند، بلکه زیستن در چنین کشوری و در میان چنین مردمی را شرم‌آور قلمداد کرده‌اند؛ و برخی از ایشان، که بعدها، جامه‌ی جامعه‌گرایی به تن کردند، حسِ مغلوب‌شدگی، درماندگی و بیگانه‌پرستی خود را زیر شعارِ «میهن‌ما شوروی، پدرِ ما استالین» کشاندند؛ و تازه، این تفاله‌ها انتظار داشته‌اند که مردمِ اهل فرهنگ و کتاب، آنها را دوست داشته باشند، بستایند، عزیز بدارند، بشناسند، بخوانند، و از بر کنند. شبه‌نویسندگان را تنها شبه‌روشنفکرانِ ستایش می‌کنند و شبه‌مُنقدان. تکه‌های پراکنده‌ی جیوه، در تاسِ لغزانِ بی‌اعتقادی، سرانجام به هم می‌چسبند؛ و چون چسبیدند، تازه هیچ چیز نیستند. کورانِ معنویِ هم‌دیگر را می‌جویند، آب‌های متمایل به رکودِ گودال را.

مقایسه بفرمایید - برای نمونه - داستایوسکی را، که در فلاکت‌بارترین ادوارِ تاریخِ کم‌عمقِ روسیه، تا آن حد مؤنانه و عاشقانه از ملتِ روس و میهنِ خود و آینده‌ی ملتش سخن می‌گوید، با شبه‌نویسندگانِ شرق‌پرست و غرب‌پرستی که متأسفانه، در میهنِ بهشتیِ ما، موردِ بی‌احترامی و توهین قرار دادنِ ملتِ خود را محورِ شبه‌ادبیاتِ خود قرار داده‌اند و با تعمیمِ الگوهای مُنفرد و ناقصی که در بین تمام

* کتاب «درباره‌ی ادبیات»، نوشته‌ی لوناچارسکی

تمام ملت‌ها — به صورت فرد یا قشر کم‌دوام — وجود دارد، اینطور جلوه داده‌اند که این ملت ایران است که ناقص عقل است و خرافاتی و منحط و فاسد، نه افرادی معدود — آن هم تحت شرایط اجتماعی، سیاسی و تاریخی معین. این شبه‌نویسندگان، خلیقات ایرانیان را از روی خلیقات و اعتقادات و اخلاقیات شخص خود و خانواده‌ی خود گرده‌برداری کرده‌اند، و در نتیجه، جز توهین به یک ملت بزرگ تاریخی، چیزی از خود باقی نگذاشته‌اند — که آن‌هم با باد خواهد رفت.

برخی دیگر از این شبه‌نویسندگان شبه‌روشنفکر که در آینه، به خود خیره می‌شده‌اند و مردم ایران را تصویر می‌کرده‌اند — آنسان که نقاشی به شپش خیره شود و بخواهد که شیر بکشد — بارها و صراحتاً نفرت خود را از مردم ابراز کرده‌اند و گفته‌اند که برای این مردم، چیزی جز «شکم و زیر شکم» اهمیت ندارد و «حالم از اینها به هم می‌خورد».

این دسته از نویسندگان عصر خودباختگی فرهنگی شبه‌روشنفکران — که کرشمه‌های چپ‌منشانه به شرق می‌فروخته‌اند و لنگر هرزگی در غرب می‌انداخته‌اند، و شبه‌سوسیالیست‌هایی بوده‌اند که در حال فریاد کشیدن‌های خالصانه به سود اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی، خرامان خرامان به پاریس می‌رسیده‌اند تا جولانگاه و منزلگاه ابدی خود را مهد لیبرالیسم اروپا انتخاب کنند و در شب کافه‌های پُر غوغای اروپای سرپا فساد و ستم از حقوق حق‌ی ستم‌دیدگان سراسر جهان و طبقه‌ی کارگر دفاع کنند و از همان پستوهای بَنگیان و چرسیان پاریسی فریاد دلهره‌انگیز و تکان‌دهنده‌ی «کارگران جهان متحد شوید» برکشند و نشان بدهند که پایبند هیچ امر ارتجاعی، ملی، میهنی و مذهبی نیستند — به راستی کوشیدند که تحقیر مردم ایران، زن ایرانی، مرد ایرانی، دهقان ایرانی، کارگر ایرانی، سنن ایرانی، آداب ایرانی، ایل و تبار ایرانی را دُکان کنند تا نزد غربیان محبوب شوند و در قلب‌های مملو از کینه و رذالت آنها جایی برای خود باز کنند.

این دسته‌ی قلمزن، که از طریق وطن‌فروشی معنوی و بی‌حرمتی به مقدسات ما مردم، کسب اسم و رسمی کرده‌اند و در غرب شناخته شده‌اند، و حتی ترجمه، برای همیشه مایه‌ی خجلت ایرانیان خواهند بود.

* تمرکز بر سر مسأله‌ی «نویسندگان روس» و عشق عمیق آنها به مردم و میهنشان، ممکن است این تصور را باعث شود که داستان‌نویسان بزرگ امروز - که عُمده‌ی آنها متعلق به آمریکای لاتین هستند - دیگر، همچون نویسندگان نسل قبل، شیفته‌ی وطن و هموطنان خود نیستند. بنابراین، چند اشاره به نظرات نویسندگان امروز، شاید، خالی از فایده نباشد: آستوریاس می‌گوید: «از جنگ جهانی اول به بعد، نویسندگان آمریکای لاتین، توجه خود را به سرزمین‌های خود دوخته‌اند و به هر آنچه به دنیای ایشان مربوط بوده است، و در این راه بود که ادبیات ما احیاء، غنی و گسترده شد. ادبیات ما خود را از بند جهان وطنی رها کرده و یکسره به هر آنچه فردی، ویژه، بومی و سرزمینی‌ست گراییده».*

و هم او می‌گوید: «برای من... نوشتن کتابی که همانقدر می‌توانست در گواتمالا رُخ بدهد که در ینگی دنیا یا اروپا یا آسیا، امکان‌پذیر نیست...».*

و باز: «با کتاب افسانه‌های گواتمالا می‌خواستم وفاداری‌ام را به وطنم، به سرزمین بومی محبوبم، به آن کُنج کوچک آتشفشان‌ها و دریاچه‌ها و کوهستان‌ها، ابرها و گل‌ها و پرندگان بیان کنم».*

حتی اینفانته که وطن خود را رها کرده می‌گوید: رها کردن وطن به آسانی رها کردن حزب نیست؛ حتی اگر وطن، به یک حزب تبدیل شده باشد.*

و بورخس معتقد است: «اکثراً مشکل تعریف یک امر را با مشکل

* کتاب «هفت صدا»

خود آن اشتباه می‌کنند. تعریف یک آرژانتینی کار بسیار مشکلی است؛ همچون تعریف رنگ قرمز یا طعم قهوه... با این حال ما آرژانتینی‌ها می‌دانیم یا بیشتر احساس می‌کنیم معنی آرژانتینی بودن چیست، و این از هر تعریف دیگری مهم‌تر است*...».

و خولیو کورتاسار می‌گوید: «من حس می‌کنم که خود را، هر جا که به کار آیم، از نظر شخصی و فکری، در اختیارِ اعتلای ملیت‌ها و میهن‌پرستی و خدمت به آمریکای لاتین قرار داده‌ام... کدام نویسنده‌ی بزرگی هست که بومی‌گرا نباشد؟»*.

و سرانجام، نگاهی به آسیا:

هنری میلر، درباره‌ی «میشیما»، نویسنده‌ی نامدار ژاپنی گفته است: «میشیما به معنای اخص کلمه وطن‌پرست بود. او نه تنها وطنش را دوست داشت، بلکه حاضر بود همه چیز را در راه نجاتش فدا کند»**

«میشیما می‌خواست چشم مردم ژاپن را به‌روی زیبایی و زیندگی زندگی سنتی خودشان باز کند. در ژاپن، چه کسی بهتر از او می‌توانست خطری را که تقلید افکار غربی برای ژاپن در بردارد، استشمام کند؟ امروز همه‌ی جهانیان، چه فاشیست، چه کمونیست، و چه دمکرات باید دانسته باشند که چه سم مهلکی در دیگ نیمه‌جوش ترقی و کارآیی و آرامش و امنیت و این قبیل مفاهیم ریخته‌اند... به گمان من، مرگ میشیما به این معنا بود که می‌خواست شیوه‌ی پیشینانش را احیا کند. می‌خواست متانت، عزت نفس، اخوت، اعتماد به نفس، عشق به طبیعت را باز گرداند نه کارآیی را. می‌خواست حُب الوطن را باز گرداند نه خاک‌پرستی را.»**

یاشار کمال می‌گوید: «باید بگویم که من اگر در جای دیگری به دنیا

* کتاب «هفت صدا».

** از کتاب «تأملی بر مرگ میشیما»

می آمدم، بی تردید نویسنده نمی شدم؛ زیرا سرزمینِ کیلیکیه در ترکیه ی جنوبی - که زادگاه من است - دیاری ست با خصوصیاتِ استثنایی. خالص ترین زبان ترکی را در آنجا حرف می زنند و یگانه نقطه یی ست که سُنّتِ داستان سرایانِ حماسی را حفظ کرده است».

* در میهنِ استعمارزده ی ما، گهگاه دیده می شود که هنرمندْ نمایان، برای توجیه خیانت گرایي و عشرت طلبی هایشان، و توجیه تمایل شان به ترکِ وطن در لحظه های بحرانی دشوار یا فرار از مشقاتِ وطن به قصد پناه گرفتن در آغوشِ گرمِ اجنبی، به شعری از بزرگِ حکایت آفرینانِ ایرانِ زمین - سعدی - متوسّل می شوند و در مقابلِ تمامِ استدلال ها و شواهدِ اثبات کننده ی این مطلب که نمی توان هنرمند بود و وطن نداشت، تنها به همان یک بیتِ سعدی می آویزند که می گوید: «سعدیا حُبِ وطنِ گر چه حدیثی ست شریف ■ نتوان مُرد به زاری که در اینجا زادم» و با این آویختگی بزدلانه، ظاهراً خود را نجات می بخشند.

مسأله، اما آنقدرها هم که اُختگانِ دانا می پندارند ساده نیست، و نمی توان از این یک بیتِ داستان نویس بزرگ ما، مدّ خیانت گرفت و رفت. در این بیت، نخستین مسأله ی اساسی این است که سعدی، رسماً و قطعاً، اشاره ی مستقیم دارد به این حدیثِ نبوی که «حُبّ الوطن، من الایمان» و شرافتِ این حدیث را کاملاً می پذیرد و به هیچ عنوان هم موردِ انکار یا تردید قرار نمی دهد. به این ترتیب، در اصل «شریف بودنِ عشق به وطن» میان ما و آن حکایت سرای بزرگ، هیچ اختلاف نیست؛ حال آنکه میان وطن فروشان و سعدی، اختلافی ست بی نهایت.

مسأله ی بسیار اساسی و مکتوم مانده ی دیگر این است که سعدی، این نکته را که «نمی توان در زادگاه، دردمندانه تن به مرگ سپرد»، در چه زمان و با چه مقدار از اعتقاد و تفکّر منطقی گفته است؛ یعنی خود، تا چه حد پایبندِ این سخنِ خود بوده و به آن عمل کرده است؟ اگر سعدی، پس از این

سخن، وطن را ترک می کرد و دیگر هر گز باز نمی گشت تا در آنجا بمیرد، البته مسأله قابل اعتنا و توجه بود؛ چرا که عمری در به دری را خارج از وطن تحمّل کرده بود و مرد و مردانه بر سرِ حرفِ خود ایستاده بود و به وطنش — که زیرِ سَمِ ستورانِ مغول، زخم های چرکین برداشته بود و مسلماً در آنجا بسیاری از مردمِ خوب به زاری و خفت می مُردند — بازنگشته بود. در این حال می توانستیم بگوییم: او به نظریه ی خود اعتقادی راسخ داشته است و آن را از پی تفکرات منطقی طولانی گفته است نه به دلائل جزئی گذرا. و یا اگر سعدی، این اعتقاد را به هنگامی که از آن سفرِ فرسوده ساز بازگشته بود و آمده بود تا به هر صورت در وطن بیاساید و بمیرد، بیان کرده بود، یعنی این کلام، جمع بندیِ مجموع نظرات او و ماحصلِ همه ی تفکرات و تجربه هایش را در درونِ داشت، البته باز هم جای آن بود که درباره اش تفکر کنیم و نیک و بدِ آن را بسنجیم؛ چرا که کلامِ نهاییِ سعدی ست نه سخنِ هر جاهلِ آواره.

اما سعدی که چنین سخنی را در یک لحظه ی بی اعتبارِ بر آشفستگی و به هنگامِ سلطه ی خشونت بارِ بیگانگان بر وطنش می گوید و بارِ سفر می بندد و می رود و پس از چندی که در وطن های دیگران آوارگی می کشد و زخم می خورد و تكدی می کند و به خشت مالی واداشته می شود و به بردگی و اسارت می رود و صدها جور و جفا می بیند و سرافکنده و دردمند باز گردد تا در سرزمین خویش و زادگاهِ تاریخیِ خود دمی بیاساید و بمیرد و مزارش در کنار شهر شیراز باشد نه در هیچ کجای دیگر دنیا، کلام چنین کسی، زمانی که آشکارا مغایرِ با راه و روش و عملکردِ خود اوست، دیگر چگونه می تواند موردِ استنادِ گریختگانِ از وطن واقع شود یا، حتی، ارزش و اعتباری داشته باشد؟

آخرِ سعدی که خود به این نظرِ خویش اعتقاد نداشته و به آن عمل نکرده، تا بتوانیم به آن، به عنوانِ «کلامِ سعدیِ بزرگوار» متوسل شویم و

از آن سوءاستفاده کنیم.

مادران، در اوجِ دقایقِ غضبْ به فرزندانِ خود می‌گویند: «کاش زیر خاک بروی تا من یک لحظه نفسِ راحتی بکشم»؛ اما آیا چنین مادرانی شادمانه حاضر نیستند که هزار بار بمیرند و شاهدِ یک لحظه درد کشیدنِ فرزندانِ خود نباشند؟

فرزندانِ مادرانِ گرفتارِ غضب را هیچ میرغصبی هم به بهانه‌ی چنین جمله‌هایی قتل عام نمی‌کند.

نکته‌ی شایانِ توجه این است که سعدی، پس از بازگشت به وطن، جسورانه می‌گوید: «چو باز آمدم کشور آسوده دیدم ■ پلنگانِ رها کرده خوی پلنگی» حال آنکه ما می‌دانیم پلنگان، هرگز خوی پلنگان رها نمی‌کنند، و سعدی هم این نکته را به‌خوبی می‌دانسته که گفته است «ابر اگر آبِ زندگی بارد ■ هرگز از شاخِ بیدُ بر نخوری»؛ اما او به‌خاطرِ ماندن در وطن و مُردن در وطن — حتّی به‌زاری و ذلّت مُردن — تن به بیان چنین مفهومی داده است.

(البته شک نیست که ایرانیان، در طول زمان، بنا به شیوه‌ی تاریخی خود، مغول‌ها را از مغولی انداختند و رامشان کردند، همانطور که قرن‌ها قبل، اسکندر را از اسکندری انداخته بودند، و همانطور که برای رام کردنِ پلنگ، قبل از هر چیز، باید پلنگ را از پلنگی انداخت ...)

یک کلام: سعدیِ داستان‌نویس، ندای رسای ایرانی‌بودن است. کلماتش، شعرش، نظمش، شورش، شهرش، عشقش، عاطفه‌اش، جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی‌اش، همه ایرانی‌ست، ایرانیِ ناب.



نویسندگان بزرگ، مظهر یا نماد کشورشان هستند.
 اهل فرهنگ، روسیه را با داستایوسکی، تولستوی، پوشکین،
 شولوخوف و گورکی می‌شناسند نه با تزار و استالین.
 اهل فرهنگ، فرانسه را با بالزاک، ویکتور هوگو، کامو، سارتر و
 آندره مالرو می‌شناسند نه با سیاستمدارانی که در راه منافع سرمایه‌داری،
 وقیحانه و رذیلانه با انقلاب استقلال‌طلبانه در کشوری دور می‌جنگند.
 اهل فرهنگ، آمریکا را با همینگوی، جان اشتاین بک و جک لندن
 می‌شناسد نه با رئیس‌جمهورهای بازیگوش زیر سلطه‌ی مافیا.
 ما اهل کتاب، آمریکای لاتین را ناگهان کشف کردیم - با چند نام
 معتبر: بورخس، مارکز، نرودا، آستوریاس... نه به نام چند پزشک یا
 مهندس راه و ساختمان.
 و مردم اهل فرهنگ در سراسر جهان، ایران را با نام سعدی و حافظ و
 مولوی و فردوسی... می‌شناسند نه با شاه سلطان حسین و اردشیر و قباد و
 رضاشاه...
 نویسندگان بزرگ و هنرمندان راستین، نماد کشورشان هستند، و به
 همین دلیل هم هرگز نمی‌توانند دوستدار وطن‌شان نباشند.
 نویسندگان جوان، در این باب، حق است که به تفکری عمیق بنشینند.

*

۶. عشق به آرمان:

در باب این عشق نیز در فصل‌های «انگیزه»، «هدفمندبودن»،
 «جهان‌بینی و اعتقاد» و «سیاسی اندیش‌بودن» نویسنده به حد لازم
 گفته‌ایم.

*

مطالعه‌ی عمومی

بدترین عیب‌ها، سطحی بودن
است.

اُسکار وایلد

نویسنده حق ندارد از
کوچکترین چیزی که جهان بینی او
را گسترش می‌دهد پرهیز کند.
از کتاب «رُز طلایی»

توماس مان، تا آخرین لحظه‌ی
حیات، دست از مطالعه‌ی پیوسته
برنداشت.

اطلاعاتِ عمومیِ او را بسیار
وسیع و شگفت‌انگیز توصیف
کرده‌اند.

آخرین کلماتی که بر زبان
آورد چنین بود: «عینکم را نزدیکم
بگذارید تا وقتی بیدار می‌شوم کتاب
بخوانم...» و دیگر، هرگز، بیدار
نشد.

بله، احتیاجی نیست بگوئیم که جمیع نویسندگانِ بزرگِ عالم، میل
به مطالعه‌ی تا مرزهای جنون داشته‌اند. اغلبِ ایشان، خود در یادداشت‌ها،
خاطرات و مصاحبه‌هایشان این امر بدیهی را بیان کرده‌اند:

«تعجب می‌کنید اگر برایتان بگویم که من به کم‌کِ کوهی از
لُغت‌نامه‌ها می‌نویسم، و همیشه هم در پیِ لُغت‌نامه‌هایی در زمینه‌ی
مُترادفات هستم.» *

«اگر از من خواسته شود که واقعه‌ی بزرگِ زندگی‌ام را ذکر کنم،
باید از وجود کتابخانه‌ی پدرم نام ببرم. در واقع، گاه فکر می‌کنم که هرگز
از آن کتابخانه پا بیرون نگذاشته‌ام.» **

* گارسیا مارکز؛ از مقدمه‌ی «گزارش یک مرگ»

** از کتاب «مرگ و پرگار»، از مقاله‌ی «گزارشی از زندگی»، به ترجمه‌ی احمد
میرعلایی.

« زمانی، دولت همه‌ی آثار کلاسیکِ مهمّ جهان را به مترجمان سپرد تا ترجمه کنند و به‌صورت کتاب جیبی ارزان‌قیمت منتشر شود: داستایوسکی، فلوربر، زولا، استفاندال، گورکی، ... نمی‌دانم چند بار « ژرمینال »، « مادام بواری » یا « ابله » را خواندم؛ خواندن‌هایی فراموش‌نشدنی. » *

آنچه در این بحث کوتاه به دردِ دوستدارِ نویسندگی می‌خورد، ضرورتِ کتاب‌خواندن نیست، بل، شاید این باشد که او به اندیشیدن در بابِ « گستره و انواع مطالعه » و ایجادِ تعادلِ کارساز میان انواع مطالعه، دعوت شود، و مطالعه را موشِ کتاب‌خانه‌شدن، و بیکارگی را « اشتغالِ جدّی و دائمی به مطالعه » تلقّی نکند.

مطالعه، کسب و اندوختنِ اطلاعاتِ کارآمد است به‌مددِ جمیع امکانات؛ و هر آنچه به‌صورت اطلاع؛ به ذهنِ نویسنده وارد می‌شود، باید که ارزشِ ابزارشدن در خطّ تولیدِ داستانی را داشته باشد. بنابراین، نویسنده موظّف است هر اطلاعی را، یا به « اطلاع مفید » تبدیل کند و یا پس بزند.

مطالعه را، به‌سادگی، به چندین نوع تقسیم کرده‌ایم:

۱ - مطالعه‌ی زندگیِ واقعیِ مردم، به‌طور مستقیم و بلاواسطه

۲ - مطالعه‌ی طبیعت

۳ - مطالعه‌ی آثار و ابزارهای تولید یا آفریده‌شده به‌دستِ

انسان: مکتوب، مصنوع، مضبوط، مصوّر، مصوّت ...

۴ - مطالعه‌ی ذهن و ذهنیاتِ خود

در بابِ مطالعه از نوع اوّل و چهارم، در فصلِ مشترکِ

« جماعت‌گرایی - خلوت‌گرایی » خواهیم گفت، و در باب مطالعه از نوع

دوم، در فصل « طبیعت‌گرایی ». بنابراین، در این فصل، به چند یادآوری و

* یاشار کمال به ترجمه‌ی رضا سید حسینی

یادداشت بسنده می‌کنیم و می‌گذریم.

* خوانده‌ایم - بارها - که برخی از مقاله‌نویسان گفته‌اند و همچنان می‌گویند که «هنرمند، احساسات لطیف خویش را بیان می‌کند» و یا سخنانی از این دست؛ که از یک سو بسیار غم‌انگیز است و از سوی دیگر بسیار دور از واقعیت و وظیفه‌ی که هنرمند برعهده دارد.

نویسنده، احساسات خود را نمی‌نویسد، کلمات را می‌نویسد، و این کلمات را نه به‌خاطر بیان احساسات شخصی خود، بل به‌خاطر مقاصد و اهداف متعالی‌اش می‌نویسد. کلمات، عاطفه و عقل تربیت‌شده را حامل‌اند نه احساسات را.

این، دختران و پسران بافرهنگ و بسیار جوان هستند که معمولاً برای بیان احساسات محدود و ظریف خود به نوشتن متوسل می‌شوند؛ و کلماتی که در اختیار دارند نیز متناسب احساسات رقیق و لطیف آنهاست. چیزی کم ندارند، و اگر داشته باشند هم پیوسته می‌توانند با نوشتن «آه...» و یا نهادن چندین و چند نقطه به‌دنبال هم، آن را جبران کنند.

البته مقصود من این نیست که هنرمندان، خالی از احساسات فردی هستند و یا چنین احساسی در آثارشان حضور ندارد. نه، در اینکه هر کسی، اگر نامه‌رسان و پیک نباشد، به هنگام بیان مقاصد، تا حدودی مجبور است احساسات خود - و نه احساسات دیگری - را بروز بدهد، هیچ شکی نیست؛ اما این مسأله، هیچ نوع ارتباط مستقیمی با هنر و ادبیات ندارد. من حتی گمان نمی‌برم که شاعران جوان هم چندان در پی بیان احساسات شخصی خود باشند. آنها نیز مسائلی دارند که مجبور به بیان آن هستند؛ اما در پهنه‌ی هنر، هیچکس، هیچکس به‌قدر داستان‌نویس مجبور نیست از احساسات فردی و شخصی خود پرهیز کند و صدای عواطف و احساسات دیگران باشد. اجبار او تنها در بیان یک مجموعه‌ی عظیم از اطلاع سودمند و مؤثر است که با ملات «احساس و عاطفه‌ی غنی‌شده» و در ساختمانی

داستانی، استحکام یافته است.

نویسنده نمی‌تواند و نخواسته است که احساساتِ رقیق و همدردی مخاطبانِ خود را نسبت به خودِ گدایی کند، و به همین دلیل هم نمی‌خواهد که با توسل به مسائل احساساتی و شخصی، لحظه‌یی در ذهن مخاطبان خود حضور یابد.

اجازه بدهید بار دیگر تعریفی از هنر نویسندگی را به‌خاطر بیاوریم: نویسندگی، برخورد با زندگی‌ست، و اندوختن تجربه، و به کارگیری این تجربه به‌مدد کلمات و در قالبِ داستان، در جهتِ از میان بردنِ نقائصِ زندگی در سطوح مختلف، به زیباترین، لطیف‌ترین و غنی‌ترین صورتِ ممکن.

اگر این تعریف را بپذیریم، می‌توانیم این را نیز بپذیریم که نویسنده، کار یا وظیفه‌اش بیان احساساتِ رقیقِ فردی نیست، بلکه انتقال احساسات، عواطف، نیازها، آرزوها و آرمان‌های جماعت است به جماعت، در جهتِ تعالی بخشیدن.

* قبلاً گفته‌ایم که «مطالعه»، چیزی‌ست سواى «درس خواندن در مدرسه یا دانشگاه».

همانقدر که دیده‌ایم که تحصیلِ رسمیِ نقشی در زندگیِ نویسندگان مسلط نداشته، همانقدر دیده‌ایم که هیچ نویسنده‌یی بدونِ دو خطِ مطالعه‌ی دقیق، نویسنده نشده است.

الف: مطالعه‌ی عمومی در تمامی زمینه‌های زندگی

ب: مطالعه‌ی ویژه و تخصصی

* اشاراتِ پراکنده و متعددِ نویسندگانِ مقتدر، نشان می‌دهد که

مطالعاتِ عمومی، شامل چند رشته‌ی اصلی می‌شود:

۱- زبان و ادبیات، ادبیاتِ خودیِ ادبیاتِ بیگانه، ادبیاتِ قدیم و

مدرسی، ادبیاتِ جدید و نو.

۲ - هنرشناسی و تک تک هنرها، آشنایی با نقاشی و موسیقی به خصوص.

۳ - علوم جامعه شناسی، مردم شناسی، روان شناسی، کودک شناسی، اقتصاد، انسان شناسی، تاریخ و جغرافیای سرزمین نویسنده - و فلسفه و ادیان بزرگ.

و مطالعات تخصصی شامل هر آن علم و فن و رشته‌یی می شود که موضوع، ماجرا و حوادث داستان درخواست می کنند.

(البته ما نویسندگان بسیاری را می شناسیم که تخصصی می نویسند، نه به این دلیل که موضوعی را برگزیده اند و آنگاه سر در پی یافتن تخصص در باب آن موضوع گذاشته اند، بل به عکس، جریان زندگی، آنها را به تخصص زمینه هایی رسانده و آنگاه آنها از تخصص شان برای نوشتن داستان بهره گرفته اند.)

* در عین حال، نویسنده، در مسیر کسب دانش و اطلاعات لازم، با سه روش کسب تجربه و روبروست که به هر سه ی آنها نیز نیازمند است:

۱ - کسب تجربه های عینی و مستقیم یا « حضور و مشارکت » (که شامل مطالعه از نوع اول و دوم می شود).

۲ - کسب تجربه های نظری (که شامل مطالعه از نوع سوم می شود.)

۳ - کسب تجربه های ذهنی یا « تخیل فعال » (که نوع چهارم مطالعه را در بر می گیرد).

هر یک از این روش های کسب تجربه، برای نویسنده، ارزش و اعتبار خاص خود را دارد، و حذف یکی به سود دیگری، مشکلات گوناگون نویسنده را حل نمی کند.

فی المثل نویسنده نمی تواند بدون مطالعه ی زبان و ادبیات، عمری را تنگ طبیعت بگذراند، به امید آنکه داستان هایی عمیق و مؤثر در دفاع از

طبیعت بنویسد، و انسان را بار دیگر متوجه ارزش‌های زندگی ساز طبیعت کند؛ و یا نمی‌تواند دائماً در میان مردم کوچه و بازار بلولد و به مکالمات آنها گوش بسپارد و به حرکات و رفتار آنها چشم بدوزد، با آرزوی آنکه داستان‌هایی یکسره خلقی و مردمی بنویسد؛ و یا قادر نیست تنها و تنها از طریق کتاب خواندن به همان نقطه‌یی از غنای عاطفه و احساس برسد که با تماس مستقیم با طبیعت و مردم، به آن نقطه می‌توان رسید...

* و در مجموع، هیچ چیز، هیچ چیز نمی‌تواند عطش دائمی و فزاینده‌ی نویسنده‌ی قدرتمند متعهد را در جهت دانستن، دانستن، بیشتر دانستن، و به صحت دانستن فروبشانند. نویسنده، بدون شک، گرفتار «حرص دانش» است — حتی، در مواردی، به قیمت از دست دادن جان؛ چرا که می‌بیند و حس می‌کند که هر قدر درباره‌ی جهان خود و مصیبت‌هایی که در آن جاری است، و «مشقاتی که انسان در زیر آفتاب می‌کشد» بیشتر و دقیق‌تر بداند، بهتر می‌تواند خویشتن را بیان کند و دیگران را به دیگران برساند و جهان را به پیش براند و بر فساد جهان راه ببندد.

البته طبیعی است که نویسنده، هرگز «دانش‌گرایی خالص» پیشه نخواهد کرد و نویسنده‌گی را تحت الشعاع دانش طلبی قرار نخواهد داد و به موجودی که فقط — و به طرُق مختلف — تجربه می‌کند تا در جهان باقی نویسنده‌گی پیشه کند و اطلاعات و تجربیات عظیم خود را پس بدهد، مبدل نخواهد شد.

* داستایوسکی — که به او به عنوان مظهر نویسنده‌گی و یکی از انگشت‌شمار نویسندگان صف اول نگاه و اشاره می‌کنیم — تشنگی پایان‌ناپذیری در امر مطالعه داشت. قبلاً به چند قسمت از چند نامه‌ی او که از زندان به برادرش نوشته و درخواست کتاب کرده اشاراتی داشته‌ایم. او، در هر شرایطی می‌خواند، و البته علیرغم ظاهر امر، پراکنده‌خوانی هم نمی‌کرد؛ بلکه در راستای نیازهای خود مطالعه می‌کرد.

آندره ژید می گوید: «داستایوسکی یک روان شناس، یک جامعه شناس، و یک نویسنده ی خلاق است».

در باب نتیجه ی مطالعاتی که در زندان انجام داده — مطالعات مستقیم و غیرمستقیم: دیدن، خواندن، تجربه کردن و تخیل — داستایوسکی خود در نامه یی گفته است: «همین که از زندان آزاد شدم نویسندگی را شروع خواهم کرد. در ماه های اخیر، بسیار زندگی کرده ام، و در این فرصتی که به من داده شده چه چیزها خواهم دید و حس خواهم کرد! بعدها برای نوشتن، از نظر مواد نوشتنی، کمبودی نخواهم داشت».*

تولستوی، در کلاس های دانشکده ی حقوق، منظمأ حاضر نمی شد، و بیشتر اوقات خود را صرف خوشگذرانی می کرد. به زودی از این اعمال سرخورد و شوری برای کتاب خواندن در او پدید آمد؛ اما تنها چیزهایی را که با ذوقش خوانش داشت می خواند. خود او در این مورد می گوید: «چون مطلبی توجه مرا جلب می کرد دیگر به چپ و راست نمی رفتم. می کوشیدم همه ی مسائلی را که با مطلب مورد توجه من رابطه یی داشت، درک کنم».

مری ولر Mary willer، پرستار خانواده ی دیکنز می گوید: «چارلز، کرم کتاب بود، و در اوقات فراغتی که داشت آنی کتاب را از دست نمی نهاد».

دیکنز، خود در دیوید کاپرفیلد، درباره ی کتاب گفته است: «این دوستان، تخیل و امیدم را در قلمرویی ورای زمان و مکانی که در آن می زیستم زنده نگه می داشتند. اینان در این دوران سختی، مایه ی تسکین و

* از کتاب «نامه های داستایوسکی از زندان».

تسلای خاطر م بودند».*

اطلاعاتِ رومنِ رولان را در زمینه‌ی هنر و ادبیات، منحصر به فرد و شگفت‌انگیز، توصیف کرده‌اند.

بورخس گفته است: «افکار مرا نسبت به چیزها همیشه مطالب کتاب‌ها تشکیل داده‌اند».

(بدیهی‌ست که او دانگ والای تخیلیِ خلّاقِ خویش را در این لحظه نادیده گرفته است. ما می‌دانیم که تخیلیِ بلندپرواز و مهارناپذیرِ بورخس، چگونه از همه‌ی دانش‌های مکتوب و حتّی ملموس می‌گذرد و به فراتر از همه‌ی آنها دست می‌یابد.)

هرمان هسه، پس از گریختن از مدرسه، شاگرد یک کتاب‌فروشی شد، و در همانجا به پرورش ادبی خود پرداخت.

فاکنر، عمده‌ی دانش خود را از راه کتاب به دست آورد. او به خواندن آثار شکسپیر، کیتز، دیکنز و تِکری علاقه‌ی خاص داشت. آثار جویس نیز بر او تأثیر فراوانی گذاشت.

ریچارد رایت، درباره‌ی زمانی که کاری کوچک با درآمدی مختصر پیدا می‌کند، نوشته است: «شب‌ها سه زندگی اثر گرتروود استاین، نشانِ سُرخِ دلیریِ استفن کرین و جن‌زدگانِ داستایوسکی را می‌خواندم، که همه‌شان مرا به قلمروهای تازه‌یی از احساس می‌بردند؛ ولی کشفیات مهمّ من وقتی اتفاق افتاد که داستان را رها کردم و به قلمرو روان‌شناسی و جامعه‌شناسی روی آوردم. کتاب‌هایی را مطالعه می‌کردم که دیوانگی را به تراکمِ جمعیت، بیماری را به مشکلی مسکن، جنایت را به مسأله‌ی مدرسه و امکاناتِ تفریحی ربط می‌دادند... من تشنه‌ی آن بودم که فرضیه‌های رایجِ

* از مقدمه‌ی «آرزوهای بزرگ» اثر چارلز دیکنز. ترجمه و مُقدمه از ابراهیم یونسی

زمانه‌ام را دریابم و بر مبنای آنها عمل کنم. نمی‌خواستم مثل حیوانی در جنگل، فکر کنم که کُلّ جهان بیگانه و بیرحم است. نمی‌خواستم منفرداً بجنگم یا صلح کنم. کتاب‌ها در رگ‌های من خونی دوانده بودند که توانسته بودم، تا آن روز، مثل یک انسان زنده بمانم *.

و در عین حال، همین ریچارد رایت، ضمن اعتقاد راسخ به کتاب‌خوانی، به نکته‌ی اساسی دیگری هم که مورد توجه ماست، اشاره کرده است. او می‌گوید: «آنها که همیشه مطالعه می‌کنند، هرگز نمی‌توانند واقعاً چیزی بیاموزند *».

کمبود مطالعه، مانند «یکسره به مطالعه‌ی کتاب پرداختن و از تجربه، مشاهده و مشارکت بریدن»، زبان‌های جبران‌ناپذیری به برخی از نویسندگانی که سایر لوازم را داشته‌اند وارد آورده است. به‌عنوان نمونه، جک لندن را وجود تجربه، مشارکت، و دانش‌های اختصاصی، به‌سوی اوج حرکت داده است و کمداشت دانش عمومی و پایه به‌سوی نویسندگی شیرین‌بین، ماجراشناس اما سطحی و حادثه‌گرا تنزل داده است. جک لندن در کتاب «ولگرد ستاره‌ها» عقاید و نظراتی را درباره‌ی مردم آسیا ابراز داشته که احتمالاً، این عقاید، تحت تاثیر عقاید مارکس حاصل آمده است. مارکس، درباره‌ی ملت‌های آسیایی، اطلاعات ناقص و نادرستی داشت که هرگز فرصت نکرد آنها را اصلاح کند، و از همان اطلاعات هم جهت تبیین مسائل تاریخی و به‌عنوان ابزار اثبات برخی نظرات طبقاتی سود جسته است.

جک لندن می‌گوید: «آسیایی حیوان هراسناکی ست که هرگز از تماشای صحنه‌های زجر و شکنجه سیر نمی‌شود» و یا «آسیایی در شکیبایی و دسیسه‌چینی‌های دامنه‌دار بُغرنج، بی‌همتاست» و نیز «آدم باید آسیایی

* از کتاب «عطش آمریکایی»

باشد تا بداند در آنجا چگونه زهر فراهم می کنند، چطور برای فرونشاندن آتش کینه و انتقام خود، رقیب را عُمری شکنجه می دهند...».

چنین به نظر می رسد که جک لندن، رُم و یونان باستان را با آسیا اشتباه کرده است. او، اگر فرصت کرده بود که فقط نظری به آثار شکسپیر بیندازد، با روش های مختلف تولید انواع زهرها و ریختن آن در گوش و دهان و غذا و شراب خویشان و دوستان آشنا می شد و می فهمید که این اعمال، از قدیم الایام، در کدام نقاط جهان کاملاً مرسوم و معمول بوده است.

* جیمز جویس گفته است: «یک نویسنده، با مجموع دانش خود می نویسد». اگر سخن جویس را بپذیریم، باید بلادرنگ این را نیز بپذیریم که «دانش حقیر»، اثر حقیر پدید می آورد و دانش وسیع — یا لااقل کافی — اثر وسیع و کفایت کننده.

نویسنده، برای دست یافتن به دانش وسیع کفایت کننده به هر چهار نوع مطالعه محتاج است؛ و به همین دلیل است که می گوئیم برای یک نویسنده، معنای زندگی کردن، غالباً با مطالعه کردن یکی می شود.

نویسنده مجبور است زندگی کند؛ بیش از همه، بیش از همه ی مردم جهان، ناگزیر. نویسنده باید زندگی کند؛ در تجربه، در حضور، در مشارکت، در تخیل، در عمل، در دیدن، شنیدن، بوییدن، چشیدن، و به گونه یی منحصر احساس کردن. نویسنده باید که در تمامی لحظه های حیات خود، به هنگام استراحت، رانرفتن، کار کردن، خوابیدن، شکنجه شدن و زیر شکنجه تاشدن هم زندگی کند؛ پُر، عمیق، همه جانبه، بدون تنگ نظری، بدون خستگی، بدون واخوردگی — عاشقانه و پُرشور.

خوب دیدن، محصول مستقیم تمرین است. به اصرار دیدن، دائماً دیدن، و به تفکر درباره ی آنچه دیده می شود پرداختن فتی است که باید در آن به مهارت رسید. هیچکس با «دید خوب» به دنیا نمی آید، همانطور که با «زاویه ی دید مناسب».

دوستدار نوشتن، باید «فَنِ تَمَاسْ» را به درستی یاد بگیرد: فَنِ دیدن، شنیدن، چشیدن، بویدن و لمس کردن را؛ به درستی، خیال پردازانه و ساحرانه. نویسندگانی مانند مارکز، بورخس، همینگوی، اشتاین بک، جیمز جویس... به عِلَّتِ تسلطی که بر این فن دارند، با عظمت و ظرافت بیانشان، ما را وحشت زده می کنند، و گاه به دلیل آنکه ظاهراً به غیر ممکن دست یافته اند، ما را عمیقاً — البته در لحظه هایی — از نوشتن ناامید می کنند؛ اما بر این ناامیدی، تنها و تنها از طریق مهارت یافتن در «فَنِ تَمَاسْ»، «خاص دیدن»، «خاص شنیدن و بویدن...» و از بُن، به طرزی خاص، استثنایی و نو به کار گرفتنِ حواس، می توان غلبه کرد.

اطلاعات عمومی و اختصاصی بالزاک درباره ی طبقات و اقشار مختلف جامعه — که آن را دقیقاً باید محصولِ تسلطِ ساحرانه ی او بر «فن دیدن» دانست — بسیار حیرت انگیز و گاه باورنکردنی ست.

بالزاک، مانند یک آزمایشگر، با دقت و حوصله ی غریب، و با موشکافی و وسواس بی حساب، ماه ها و سال های بسیاری را صرف مطالعه در احوال مردمِ زمانِ خود کرده است. عبدالله توکل در مقدمه یی بر کتاب اوژنی گراندهی بالزاک می گوید: «بالزاک نویسنده ی جامعه یی ست که سوداگری و پول در آن جایی بسیار بزرگ دارد. متفکری ست که خویشتن را چراغی برای روشن کردن اذهان می داند، یا حداقلِ طبیعی می پندارد که با متانتِ نبض قرن خود را می گیرد، تفکر و تأمل می کند، و در خلال داستان هایش به مباحث اجتماعی و فلسفی می پردازد، جَد و جهد می کند تا همه ی واقعیت را در بر بگیرد یا همپایه ی واقعیت بشود. به حکمِ سُنَّتِ خود که سُنَّتِ مَدْرِسی هاست، تنها به انسان و محیط انسان یا خصائصِ انسان علاقه نشان می دهد. در عالمِ نویسندگی برای خودش عرصه یی دارد که در پهنه ی آن هیچ نویسنده یی، هیچ کاوشگری با او برابر نمی شود، و این عرصه، عرصه ی توصیفِ خصائصِ کُلّیِ طبقات بورژوازی و توده ی

مردم است. در نهادِ قهرمانانش غریزهی، و به قول فلاسفه «شهوتی» به کار می‌اندازد که یگانه مُحَرِّکِ اعمال و افعالِ آنها می‌شود و همه‌ی مقاومت‌های وظائف خانوادگی یا اجتماعی و حتّی مقاومت‌های منافع و مصالح شخصی را نیز در هم می‌شکنند. اما هرگز نویسنده‌یی بهتر از او تأثیرِ جنونِ مقاومت‌ناپذیر فرد را در آسیب‌زدن به تمام زندگی و تخریب و انهدامِ تمام خانواده توصیف نکرده است. تقریباً در وجود همه‌ی بازیگرانِ داستان‌هایش غریزه‌یی غلبه‌ناپذیر — گرانمایه یا پست، عفیف یا فاسد — آشیان دارد و انگیزه‌ی درونی، از هر قهرمانی فرشته یا دیوی می‌سازد. اما این قهرمان‌ها به نیروی توصیفِ اخلاقی و جسمانی‌شان واقعیت پیدا می‌کنند. بالزاک به جای آنکه مثل بسیاری از نویسندگانِ خودش را زندانیِ دایره‌ی عشق کرده باشد، قهرمانانش را به آغوشِ اجتماع می‌برد و هر کسی را سرگرمِ شغل و حرفه‌ی خود نشان می‌دهد و همه‌ی آن بازی‌های حرفه‌یی را که مایه‌ی بدبختی یا خوشبختی قهرمانانِ داستان می‌شود، باز می‌گوید. بالزاک در توصیفِ خصوصیت‌های قهرمانانش بی‌همتاست و این خصوصیت‌ها را در محیطی که محیط زندگی این قهرمان‌هاست توصیف می‌کند، گروه‌های اجتماعی را بسیار خوب از همدیگر تشخیص می‌دهد. در شناختِ طبقه‌ی اعیان و اشراف، بورژوازیِ پولدار، کسبه‌ی خُرده‌پا، توده‌ی مردمِ پاریس، اشراف و بورژوازیِ شهرستان‌ها یا روستاها، دهقان‌ها، کارمنداها، مستخدم‌ها، روزنامه‌نویس‌ها، و همه‌ی فرقه‌ها، همه‌ی شغل‌ها، همه‌ی مقام‌ها و منصب‌ها تخصص دارد...».

* نویسنده‌ی خوب، ذره‌بینش را همیشه در جیب دارد؛ اما ذره‌بینی دیدنِ او با ذره‌بینی دیدنِ دیگران تفاوت می‌کند. او، نه فقط بافت‌های بسیار ریز را می‌بیند، بلکه همان بافت‌ها را هم به گونه‌یی می‌بیند که دیگران نمی‌بینند.

اریک نیوٹن در کتاب «معنای زیبایی» * می گوید: «مایه‌ی شگفتی بسیار است اگر در نظر بیاوریم که هنرمندان بلندپرواز و خیال‌پرداز با چه مهارتی توانسته‌اند همان تجربه‌های پیش‌پاافتاده‌ی زندگی را تا آن حد گیرا و جالب در آثار خود منعکس می‌کنند. آنچه به‌دست ایشان انجام پذیرفته، ابداعِ صورت‌های نوظهور نبوده، بلکه تقطیر و تشدیدشده‌ی همان صورت‌های مأنوس بوده است.»

اگر همه‌ی افراد عادی - یعنی افرادی که به‌دنبال هنر نرفته‌اند - هم می‌توانستند همه‌چیز را همچون نویسندگان (یا نقاشان) ببینند، علتِ وجودی نویسنده (و نقاش) از میان می‌رفت.

تقلبی و بی‌ارزش بودن بسیاری از شبه‌داستان‌ها را از همین راه می‌توان فهمید. وقتی قلمزنی چیزی می‌نویسد که همگان، به ناگهان، فریاد برمی‌آورند: «آه... درست همینطور است. عیناً. من هم بارها و بارها این را، درست همینطور دیده‌ام و حس کرده‌ام. چقدر خوب بیان می‌کند. انگار که از زبانِ من حرف می‌زند. دقیقاً. حتی با همان کلمات. بله او به نحو عجیبی واقعیات را نشان داده است؛ واقعیاتی انکارناپذیر را...» درواقع، چنین قلمزنی، گورِ نویسندگیِ خود را با دست‌های خود کنده است. او چیزی را گفته که همگان می‌دانسته‌اند، همگان می‌دیده‌اند، و همگان احساس می‌کرده‌اند. این کار، اگر هم در مواردی ضرورت داشته باشد، بخش بسیار ناچیزی از کارِ نویسنده را می‌سازد. وظیفه‌ی عمده‌ی او، حرکت دادنِ مخاطب است از جایی که هست به جانبِ جایگاهی که هرگز در آنجا نبوده است.

نویسنده، عرض کردیم که، پله می‌سازد یا نردبام تا خواننده‌اش را جابه‌جا کند - در مسیر تعالی. نویسنده در کنار مخاطبان خود قدم نمی‌زند

* ترجمه‌ی پرویز مرزبان

تا هر آنچه را که ایشان می‌بینند، نشانِ خودِ آنها بدهد. این کار، همان است که ما «شبه واقع‌گرایی» یا «واقع‌گرایی مبتذل» می‌نامیم، و هیچ رابطه‌یی با هنر ندارد. «از» دردهای بیمار گفتن، به معنای «عین بیمار» ناله کردن و زارزدن و به خود پیچیدن نیست. تقلیدِ بیمار را در آوردن، کارِ عقب‌ماندگان است نه نویسندگان. نویسنده، درد را به‌نوعی بیان می‌کند که این بیان، با اعتراض به درد، اعتراض به درمان، برانگیختن درمندان، هجوم به جانبِ طبِّ مریضِ شیفته‌ی مرض، و بسیاری مسائل دیگر همراه باشد، و در عین حال، طراوتِ خاص بودن، متشابه‌نداشتن و برای ابدِ یگانه‌ماندن را هم داشته باشد.

برای رسیدن به چنین بیانی‌ست که «فَنِّ تَمَاس» را دانستن لازم می‌آید و قدرتِ عظیمِ تخیلِ داشتن و مهارتِ جهتِ در آمیختن واقعیت و تخیلِ نابِ هنری را هم.

یاشار کمال می‌گوید: «من معتقدم که واقعیت و خیال، به‌صورتِ بسیار پیچیده‌یی به هم وابسته‌اند».

* اطلاعاتِ وسیعِ تخصصی یا اختصاصی درباره‌ی موضوع یا ماجرای خاص، همیشه در اختیار نویسنده نیست؛ بلکه به‌هنگامِ ضرورت، نویسنده، به‌دنبالِ اینگونه اطلاعات می‌رود، آنها را گرد می‌آورد و به کار می‌برد. البته ممکن است که نویسنده، خود، در زمینه‌یی دارای تخصص و کارِ کُشتگی باشد و در همان زمینه نیز بنویسد. در این حال، اطلاعاتِ عام و خاص بر یکدیگر منطبق می‌شوند.

جوزف گُنراد، مدّتِ هفده سال را یکسره در دریا گذراند و در طول این مدّت، تجربیات و معلوماتِ بسیاری به‌دست آورد، و از همان‌ها نیز به‌عنوان ابزارها و مصالحِ کارِ نویسندگی و فلسفه‌ی خود سود جست.

سَنَتِگز و پُری، عشق و تخصص و زندگی‌اش هوانوردی بود، و او، به تقریب، جملگی آثارش را در همین زمینه نوشته است. «پرواز شبانه» ی

او نمودار کامل یک داستانِ تخصصی به شمار می‌رود، و گنجینه‌یی ست از آگاهی‌هایی که هیچ نویسنده‌ی دیگری نداشته است. حتی «شازده کوچولو»ی او یک فضانوردِ کوچکِ ولگرد است که در سراسر جهانِ لایتناهی، در به‌در، یا ستاره به ستاره، به دنبال خوشبختی و آسایشِ راستین می‌گردد.

هرمان ملویل نیز با دریا و مسائل و مشکلاتِ دریایی، رابطه‌یی ویژه، عمیق، و استثنایی داشت.

دریا، تجربه‌ی بزرگِ ارنست همینگوی هم بود. بدونِ کوهی از تجربه‌های ظریفِ دریایی، نوشتنِ «مرد پیر و دریا»، به این روانی، زیبایی، عظمت، و تا این حد فشرده و موجز، ممکن نمی‌بود:

«باریکه‌ی خورشید از سطح دریا سرزد، و پیرمرد، قایق‌های دیگر را دید که خوابیده بر آب، آن دوردست‌ها، در سمتِ ساحل، بر جریانِ دریا پراکنده بودند. خورشید، روشن‌تر شد و درخششِ آن بر آب افتاد و آنگاه با جُدا شدنش از آب، دریای صاف، آن را به چشمانِ پیرمرد پس می‌فرستاد - چنانکه چشمش را به سختی زد، و پیرمرد بی‌آنکه خورشید را بنگرد، پارو می‌کشید.»*

گراهام گرین نیز با آن تخیلِ دور پروازِ نیمه پلیسی - جنایی، نیمه فلسفی - سیاسی‌اش، عمده‌ی دانش خود را از راهِ سفر - و حتی مشارکت در برخی حوادث - به دست آورده است. گرین به بسیاری از مناطق آفریقا، آمریکای لاتین و آسیا سفر کرده بود و در این سرزمین‌ها با دقتی ذره‌بینی به همه‌چیز نگریسته بود.

* بسیاری از نویسندگانِ نامدار جهان، تجربیات و اطلاعاتِ ژرف و مُنحصر به فردِ خود را از طریقِ حضور و مشارکت در جنگ‌های میهنی، ضدِ

* «پیرمرد و دریا»، ترجمه‌ی نجف دریابندری

استعماری، آزادیخواهانه و استقلال طلبانه به دست آورده‌اند. خیلی‌ها که می‌توانسته‌اند نویسندگانِ بزرگی بشوند، در همین جنگ‌ها کشته شده‌اند؛ اما مسأله این است که هنوز هم، انسان، آنقدر که به شهادت در راهِ آزادی نیازمند است به نویسنده‌ی بی‌حمیتِ احتیاجی ندارد.

« فاتحان » و « سرفروخت بشر »، حاصل تجربه‌های مستقیمِ آندره مالرو از انقلابِ چین است، چنانکه « جاده‌ی شاهی » حاصل تجربه‌های او از انقلابِ هندوچین، و « امید »، یادگارِ مشارکت او در جنگ‌های داخلی اسپانیا.

« همینگوی در « جنگ بزرگ » شرکت کرده بود، کُشتارهای بالکان و آناتولی را به چشم دیده بود، و کشمکش‌های سیاسیِ کنفرانس‌های ژنو و لوزان را گزارش کرده بود. کارمایه‌ی نوشته‌های او، طبعاً، او را به میدانِ مسائلِ اجتماعی - سیاسی می‌کشاند. بنابراین همینگوی با الهام گرفتن از گروتو داستاین، در عین حال، نوگراییِ او را از بُن‌بست بیرون می‌آورد و با « مسائل بزرگ » آشنا می‌سازد. *

درواقع، بسیاری از داستان‌های همینگوی، مانند « زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آیند » و « خورشید همچنان می‌دمد... » محصول مشارکتِ او در جنگ جهانی است.

* تخیل، بسیار جلوتر از تفکرِ منطقی پرواز می‌کند، و بسیار هم دورتر و بلندتر می‌پَرَد.

تجربه‌های ذهنی، که آنها را غالباً اوهام و خیالات می‌نامیم، بخش مهمی از تجربه‌های نویسندگان را می‌سازد؛ اما نه همه‌ی آنچه را که یک نویسنده‌ی مقتدر لازم دارد.

نویسندگان بزرگِ عصر ما تجربه‌های ذهنی (یا تخیل) را که از

* از مُقَدِّمه‌ی « مرد پیر و دریا » نوشته‌ی نجف دریا بندری

پهناوری و آزادی بی‌حدومرزی برخوردار است در کنار تجربه‌های عینی که ویژگی آشکار آنها محدودیت آنهاست قرار داده‌اند تا کار نوشتن را به سهولت، روانی، زیبایی و عظمت به انجام برسانند.

(درباره‌ی مسائلی که اینک از آنها سرسری می‌گذریم، در مجلدات بعدی و به‌جای خود، به‌دقت توضیح خواهیم داد؛ از جمله در کتاب «مکتب‌ها، سبک‌ها و شیوه‌های داستان‌نویسی»، فصلی را به «واقعیات عینی» و «واقعیات ذهنی» اختصاص داده‌ایم و درباره‌ی حدِ اتکای مکتب‌ها و سبک‌ها به یکی از این دو گونه واقعیت، و مکتب‌های ترکیبی سخن گفته‌ایم؛ و نیز در کتاب «تصویرهای داستانی» به بررسی نقاشی، موسیقی، شعر و تأثیرات آنها بر داستان پرداخته‌ایم، چنانکه در مبحث «عناصر اصلی داستان» و کتاب «ساختمان داستان» به هنر معماری و رابطه‌ی آن با داستان، نظر، بسیار داشته‌ایم.)

آلبر کامو معتقد است که «داستان، فلسفه‌ی ست که صورتی تخیلی یافته است... در داستان خوب، همه‌ی فلسفه‌ی در قالبِ صور خیال جای می‌گیرد. اگر این فلسفه از مرز شخصیت‌ها و رویدادهای داستان بگذرد و چون برجسبی بر اثر نمودار شود، رویدادِ داستانِ اصالتِ خود را از دست می‌دهد و داستان، می‌میرد».*

* آشنایی با هنر نقاشی، از دو جهت به نویسنده‌ی جوانِ نوجو توصیه شده است:

نخست اینکه نقاشی، به نویسنده‌ی عصر ما می‌آموزد که ادبیات — و به‌خصوص داستان — نقاشی نیست، و نویسنده نباید روشی را برای توصیف به کار بگیرد که اثرش را به نقاشی شبیه کند؛ و اساساً توصیف ادبی،

* از مقاله‌ی «درباره‌ی داستانِ تهوع»

توصیفِ بصری نیست، و هنرها به این دلیل به وجود نیامده‌اند که بار یکدیگر را به دوش بکشند.

برخی از منتقدانِ نسلِ قبل و نیز گروه‌هایی از عوامِ عرصه‌ی هنر، که گمان می‌کردند هر هنری اگر به هنر دیگر شبیه یا تبدیل شود، تعالی می‌یابد، بر این امر تأکیدی ساده‌لوحانه داشتند که بگویند: «این یا آن نویسنده، به قدری در کارِ خود استاد است و مهارت دارد که در واقع، صحنه‌های داستان را نقاشی می‌کند» و درباره‌ی نقاشان نیز بگویند: «این یا آن پرده‌ی نقاشی چنان ماهرانه ساخته شده که با انسان حرف می‌زند، و حتی داستان‌ها می‌گوید». آنها، شور و شوقی ابتدایی برای به هم ریختن همه چیز و آشفته کردنِ پهنه‌ی هنر داشتند. اما امروز دیگر آن شعری که به نقاشی شبیه باشد و آن داستانی که به موسیقی و آن بنایی که به شعر و آن مجسمه‌یی که به نقاشی، بهترین‌ها و درُست‌ترین‌ها نیستند.

دوم اینکه نقاشی، به نویسنده‌ی عصر ما، عناصر بصری و کارکردهای آنها را می‌آموزد. این شناخت، به وسیع و وسیع‌تر شدنِ ارتباطِ داستان‌نویس با طبیعت و جامعه و به رشد و غنای عاطفه‌ی او کمک می‌کند — کمکی انکارناپذیر و گران‌بها.

* آشنایی و ارتباط با موسیقی نیز برای داستان‌نویسِ روزگار ما سودمندی‌های چندسویه‌یی دارد. تک‌نوازی، در تلطیفِ روح نویسنده و پرورشِ عاطفه‌ی او مؤثر است و موسیقیِ چندسازیِ نویسنده را در جهتِ ادراکِ هماهنگیِ ضمنِ استقلال، همراهی و تضاد، تقابل و گفت‌وگو، اوج‌گیری و فروکش، و نیز رنگامیزی‌های صوتی، یاری می‌کند. بسیاری از نویسندگان به تأثیراتِ خاص، عام، لحظه‌یی و مداومِ موسیقی در پرورشِ یک موضوع، ساختمان، حرکت، فضا و اوج‌گیریِ آن اشاره کرده‌اند. همچنین گفته‌اند که چگونه یک قطعه موسیقی عمیق، آنها را در خطِ الهامِ جای داده است؛ از جمله برنارد شاو، که معتقد است «آشنایی با موسیقی

در زندگی نویسنده‌گی او — به‌خصوص در انتخاب ضرباهنگ‌های مناسب برای بیان — بسیار مؤثر بوده است». خانواده‌ی شاوهمه اهل موسیقی — به‌خصوص اُپرا — بودند. شاو، نخستین شغلی که در لندن به‌دست آورد، نقد موسیقی در روزنامه‌ی «استار» لندن بود و نقد نمایش در «ساتردی ریویو» Saturday-Review. شاو، هنگامی که به نگارش نمایشنامه می‌پرداخت، کلماتی که در نوشته‌های خود به کار می‌برد و بازی‌کنان در صحنه ادا می‌کردند، مُلهم از آن موسیقی بود که از مادرش آموخته بود و همواره در گوشِ جان او طنین‌انداز بود. گوگول گفته است: «اگر موسیقی ما را ترک کند، چه بر سر جهان ما خواهد آمد؟».*

رومن رولان، آندره ژید، رومن گاری، جویس و پروست نیز در باب تأثیر موسیقی بر نوشته‌هایشان سخنانی گفته‌اند؛ همچنین توماس مان، در مقدمه‌ی بر «کوه جادو».**

اما، در نهایت، موسیقی حاکم بر یک اثر داستانی، همان نیست که آن را «هنر موسیقی» می‌نامند — گرچه‌مان، برخی آثار خود را سمفونی‌نامیده است.

* نویسندگان، معمارانِ حوادث‌اند. به همین دلیل نیز آشنایی دقیق با عناصر، اصول و ابزارهای هنر معماری، ایشان را در ایجاد ساختمانِ استوار و مناسب، و به کارگیری مصالحِ دُرُست، مدد می‌رساند. در این باره، سخن خواهیم گفت.

* «مهارت»، چیزی نیست که نویسنده‌ی جوان بتواند به بهانه‌ی «داشتن احساس غنی» آن را پس بزند و یا نادیده بگیرد. مهارت، با عاشقانه نگاه کردن به طبیعت، فلسفی نگاه کردن به حوادث، و سیاسی

* کتاب «هنر و انقلاب»، جلد اوّل — نوشته یوری داویدف

** ترجمه‌ی دکتر حسن نکوروح

نگریستن به جامعه به دست نمی آید.

بیانِ شور و حال و وجد و نشاط نیز محتاجِ ابزار است.

مهارتِ در نوشتن، محصولِ بسیار خواندن، بسیار اندیشیدن، و بسیار نوشتن است. نویسنده باید برای این کارها — به موازات هم — برنامه‌یی دقیق، حساب شده، جدّی و تا حدّ زیادی نظامی داشته باشد.





جماعت گرایى و خلوت گزینى

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرح نو دراندازیم
اگر غم لشگر انگیزد که خونِ عاشقان ریزد
من و ساقی به هم سازیم و بنیادش براندازیم

حافظ

ببر ز خلق و چو عنقا قیاس کار بگیر
که سیط گوشه نشینان ز قاف تا قاف است

حافظ

هنرمند، با رخنه کردن به درون روابط میان
انسان ها می تواند هنرمند شود.

آ. هاورز *

...و گفت: کار خویش را به اخلاص ندیدم تا
آفریده ی تنهایی خویشتن را ندیدم.

شیخ ابوالحسن خرقانی **

جماعت گرایی و خلوت گزینی، دو ضرورتِ غیر قابل بحث و انکار در
کار نویسندگی ست؛ دو ضرورتِ متضاد و مکمل. بدا به حالِ دوستدارِ
نوشتن، اگر در ابتدای راه، مغلوبِ یکی از این دو صفت یا خصلت شود، یا
مُتظاهر به یکی از این دو، و یا شیفته ی یکی. او را از دست رفته بگیر! نه
مردم گریزانِ خلوت نشین می توانند نویسندگانی قدرتمند شوند نه
جماعت طلبانِ خلوت گریز. این دو صفت، همچون آئند و هوا: به سیرتِ
یکی، به صورتِ دوتا، و هر دو شرطِ مُسلم بقا.

یکسره زیستن در ازدحام، نویسنده نمی سازد، همچنان که پرهیز از
حضور در میانِ جماعت.

* از کتاب «تبلیغ، ایدئولوژی و هنر»

** از کتاب «احوال و اقوال شیخ ابوالحسن خرقانی» به اهتمام مجتبی مینوی

شبه‌روشنفکران، که شیفته‌ی خودنمایی‌اند و حضور در مجامع، و شب‌هاشان در مجالس گفت‌و شنوهای طولانی می‌گذرد، و پُرگویی در باب همه‌چیز، و از هزار شاخه به هزار شاخه پریدن، و ظرفِ زمان را با مزه‌پرانی‌ها و دانشمندنمایی‌های پایان‌ناپذیرِ خود پُر کردن، شاعرک، شاید بشوند؛ اما نویسنده؟ هرگز.

هر آنکس که قصدِ نوشتن می‌کند، همانقدر که به خوراکِ جسمِ احتیاج دارد، همانقدر نیز نیازمندِ قدم‌زدن‌های طولانی در تنهایی‌ست، و نشستن در دنج، و گریختن از غوغای شهرها، و بُریدن از خلق و چو غنقا قیاسِ کارِ خویش گرفتن، و در خود فرورفتن، و پناه‌بردن به سکوتِ بیرون به‌خاطر شنیدنِ صدای فریادها و ناله‌های درون.

هر آنکس که توانِ تنها ماندنی دور از ریا و سالوس را ندارد باید مطمئن باشد که قدرتِ نوشتنِ حتی یک قصه‌ی زیبا و عمیق را هم نخواهد داشت.

شبه‌روشنفکران، از آن رو باطل‌اند و بی‌کاره و بی‌خاصیت، که قدرتِ ترکِ جمع را ندارند. میل‌شان به خودنمایی و مشارکت در بحث‌های کِشدارِ بی‌فایده و بی‌نتیجه، ایشان را در حله‌ی موجوداتی که هستند اما هستی ندارند نگه می‌دارد. می‌آیند و می‌روند و با مجموعِ نِگ و نال‌هایشان ذره‌یی نمی‌افزایند — سهل است، که تغییر هم نمی‌دهند.

دوستدارِ نوشتن، اما از خلوت‌گرایی که بگذریم، به‌شدت محتاجِ حضورِ در میانِ جماعت است و نگاه کردن با چشمِ مُسلَّح به ایشان و گوش سپردن با گوشِ مُسلَّح به سخنانِ ایشان. محتاج است که در اداره‌ها باشد، در معابر عمومی و خیابان‌های شلوغ باشد، در بازار باشد، در پیِ خالصانه و مؤمنانه‌زیستن با ستم‌دیدگان و مستضعف نگه داشته‌شدگان و

زنجیریان و شکنجه‌شدگان باشد، در کنارِ کارگرانِ زمین، همدوشِ
آرتشیان، همراهِ ماهیگیران، در دهلیزهای معدن‌چیان، در خانه‌ی روستاییان،
در خدمتِ سُفالگران و گلیم‌بافان و نمدمالان، در نمازِ جماعت، در غروبِ
مسجد، در تظاهرات، در اجتماعات، و در هر جایی باشد که ما مردم در
آنجا حضور داریم.

همگام‌شدنِ بی‌ریا با اکثریت، غوطه‌خوردن در دریای پُر تلاطمِ مردم،
گوش‌سپردن به زمزمه‌های اقلیت، سرودِ مستانِ خسته‌دل را شنیدن...

این واقعاً تعجب‌آور است که می‌بینیم بعضی آقایان و بانوان، تمایل
حاذِ خود را به نوشتنِ ابراز می‌دارند، اما زمانی که زندگی‌شان را می‌کاویم،
اندکی هم می‌کاویم، می‌بینیم که یک مسیر را، با اتوبوس یا تاکسی یا
شخصی، یک عمر رفته‌اند و باز گشته‌اند، رفته‌اند و باز گشته‌اند، و می‌بینیم
که اهالیِ محله‌شان را، بقال‌ها، عطّارها، پینه‌دوزها، نانواها، قصاب‌ها و
ماس‌بندهای محله‌شان را نمی‌شناسند، با آنها هرگز گپ‌های دلنشین
نزداده‌اند، با رُفتگرِ محلّ رفاقتی ندارند، و باز هم می‌خواهند نویسنده بشوند.
چه اصراری ست، هیچ معلوم و مشخص نیست.

جالب است که در موارد بسیار، وقتی به ایشان می‌گوییم: «باید با
مردم در آمیزید؛ سرچشمه‌ی نوشتنِ مردم‌اند: گدایان، ولگردان، نمکی‌ها،
کارگرانِ یدی، پاسبان‌ها، کارمندان، تاجران، سربازها، و مُطربانِ دوره‌گردِ
شب‌های عید» بلافاصله می‌گویند: «متأسفانه هیچ فرصتی برای گذراندنِ
با اینها نداریم» و یا بحثِ بسیار کهنه و مبتذلی را در باب اینکه «چه
کسانی مردم‌اند و چه کسانی مردم نیستند» آغاز می‌کنند و به آنجا
می‌رسند که «دوست‌داشتنِ مردم به معنای زیستنِ با مردم نیست» و یا

حرفی، حتی، روشنفکرانه‌تر از این: «برای مردم، اما نه با مردم».*
و از این رهگذر به آنجا می‌رسیم که جماعت‌گرایی، همیشه و الزاماً
به معنای دوست‌داشتن جماعتی که نویسنده در آن حضور می‌یابد نیست.
جماعت‌گرایی به همان مفهوم «مردم‌خواهی» نویسنده نیست. میلی به
حضور، به‌خاطر کشف درد است و دارو.

ما بسیاری از نویسندگان را می‌شناسیم که مدت‌ها را در زندان‌ها
گذرانده‌اند و با زندانیان و مجرمان و تبه‌کاران. با ایشان گفت‌وگو کرده‌اند
و به دردهایشان گوش سپرده‌اند و مشکلات و مصائب‌شان را کاویده‌اند.
مقصود این است که در اینجا، اصولاً، عشق یا نفرت، انگیزه نیست؛
نفوذ کردن، شناختن، دانستن، و همدرد شدن، مسأله است.

«حرف مرا خوب بفهمید! فداکاری ارادی، در کمال آگاهی و آزاد
از هر قید. فداکردن خود به سود همه، به‌نظر من، نشانه‌ی بالاترین حدِ رشدِ
شخصیت و تسلطِ کامل بر نفس و بزرگ‌ترین علامتِ اراده و اختیار
است.»**

* مهم‌ترین و سرنوشت‌سازترین مسأله در زمینه‌ی «جماعت‌گرایی و
خلوت‌گزینی» نویسنده، ایجاد تعادل و توازن میان این دو خصلت است و
تقسیم‌بندیِ درستِ زمانِ آن‌گونه که در هیچ‌یک، افراط و غرق‌شدن پیش
نیاید.

شناکردن، هرگز به معنای واسپردن خویش به امواج نیست.
تولستوی، تمام عمر، در میان مردم زیست و با مردم. با آنها کار

* «به‌خاطر جنایتکاران، اما نه با جنایتکاران» — لنین.

این، از سیاستمداران بر می‌آید نه از نویسندگان. «به‌خاطر جنایتکاران، با
جنایتکاران، اما نه جنایتکار»؛ این، سخن نویسندگانِ بزرگِ عالم بوده است.

** کلامِ داستایوسکی به نقل از کتاب «داستایوسکی» اثر آندره ژید

کرد، نان خورد، گفت و گو کرد و به درد دل هایشان گوش سپرد، و حتی به ایشان سواد آموخت. تولستوی، به دلیل همین مردم آمیزی ست که آنگونه متعصبانه از ضرورت تغییر جامعه و نظام روس سخن گفته است.

تولستوی، ضمناً، از همان دوران نوجوانی و جوانی، دلبسته‌ی پیاده‌روی‌های طولانی بود — به تنهایی؛ و بعدها، در روستا، ساعت‌ها و ساعت‌ها راه می‌رفت و می‌اندیشید. در همان قدم‌زدن‌های طولانی بود که او توانست «جنگ و صلح» را پی‌ریزی کند و شخصیت‌های ناب و نامدار خود را بیافریند.

نویسنده‌ی جوان، ممکن نیست جز از طریق پیاده‌پیمایی و تنهایی‌گزینی به ساختمان و ساختار داستان‌های بلند دست یابد. در داستان‌های بلند، دَهِش و گیرشی هست که ضمن نوشتن، به وجود نمی‌آید. داستایوسکی، محکوم به زیستن با خردشده‌ترین اقشار جامعه‌ی خود شده بود: دزدان، گدایان، قماربازان، قاتلان، خرابکاران، و نیز دشمنان نظام. داستایوسکی، علیرغم این محکومیت، ساعت‌ها به تنهایی قدم می‌زد، و در این قدم‌زدن‌ها، دوستان خود را که از برابری می‌گذشتند به جا نمی‌آورد. داستایوسکی در تمامی سال‌های تبعید، این فرصت را یافته بود که هم با جماعت باشد هم تنها؛ و در همین سال‌ها بود که توانست تا عمق عمیق مسائل اجتماعی را بکاود، بتراشد، بشناسد، و به خصوص در همین سال‌ها بود که توانست به خدا و به روح انسان بیندیشد و به وسعت مثبت و منفی این روح، و قدرت کشایی بی‌نهایت آن. و از همین تبعیدگاه بود که به برادر خود نوشت که اگر آزاد شود به قدر یک عمر، موضوع و مسأله برای نوشتن دارد.

«ناقانیل وست، به سبب پرسه‌زدن در میان یانکی‌های نیویورک و لوس آنجلس است که چنان دنیای غربی را تصویر می‌کند؛ دنیای مردمی که نادانسته در قفس زندگی می‌کنند. قهرمان‌های وست برای آنکه

نماینده‌ی عصر خود باشند، خود را موظف می‌دانند که آمریکاییِ خوب و خوشبختی باشند. هر کس ادعا کند که «رؤیای آمریکایی» کابوسی بیش نیست، با خطر لینچ شدن مواجه می‌شود.* و همین ناتانیل وِست هم‌نشینِ ولگردان، می‌دانیم که گهگاه به یک غزلت‌نشینِ کامل عیار تبدیل می‌شده و همه‌ی ارتباطات خود را با مردمِ گرداگردِ خود قطع می‌کرده.

بالزاک، شیفته‌ی نگرستن به مردم بود و در آمیختن، هم قدم شدن و هم سخن شدن با ایشان. بالزاک، در جامعه‌ی خود، در میان طبقات و اقشار مختلف، در به‌در به دنبال موضوع‌های برگزیده می‌گشت تا گنجینه‌ی «کمدی انسانی» او را سرشارتر کند، و در راه دریافت و کشف این موضوع‌ها تا اعماقِ جامعه فرو می‌رفت و سر برمی‌آورد. با این همه، او در نامه‌های خود، بارها به تمایلش به تنهانشینی اشاره کرده است، و گاه نیز پیش می‌آمده که هفته‌های پیوسته، دوستانش او را نبینند و نیابند.

در مقدمه‌ی «عطش آمریکایی» آمده است: «ریچارد رایت به تنهایی و انزوا تمایل داشت، و همین دلبستگی‌اش با ضرورتِ شرکت در مبارزه‌ی جمعی و فعال، در کشمکش بود». و این مشکل اساسیِ جمیع نویسندگانِ معتبرِ جهان و زمان ماست. اگر جماعات را رها کنند، دیگر داستان‌نویس نیستند، و اگر خلوت و چله‌نشینی را رها کنند دیگر فرصتی برای ساختن، پرداختن و نوشتنِ داستان به‌دست نمی‌آورند.

ارنست همینگوی، با همه‌ی جنجال‌گرایی‌اش، و تمایلش به تبلیغات، و مهمانی‌های پُر سروصدا، و آمدورفت‌های همیشگی، شیفته‌ی لحظه‌های خلوت بود. او، اوجِ این تمایل را در سفرِ عظیم و سرشار از تنهاییِ پیرمرد در «مرد پیر و دریا» نشان می‌دهد. تنها در تنهاییست که می‌توان با خود تصفیه حساب کرد؛ در تنهاییست که می‌توان خود را استخراج کرد، خود

* ژاک کابو در مقاله‌ی «وست، کافکای آمریکا»، از کتاب «رسالت هنر»

را شناخت، و خود را محک زد. اگر در آن سفرِ غریب، «پسرک» با پیرمرد بود، پیرمرد هرگز نمی‌توانست خود را کشف کند، و زندگی را، و علتِ بودنِ را، و علتِ مبارزه را؛ و هرگز نمی‌توانست به آن نقطه‌ی لامکان و لحظه‌ی بی‌زمان برسد که بگوید: «یک مرد، ممکن است مُتلاشی شود، اما شکست، نمی‌خورد».

آندره مالرو نمونه‌ی کاملِ نویسندگانی‌ست که شتابان به درون جماعت روند، با جماعتِ یکی می‌شوند، غرق می‌شوند، فرومی‌روند، و چون برمی‌آیند و کناره می‌گیرند می‌بینند که از ته قلبِ خواهانِ خلوت و تنهایی‌اند.

گوستاو فلوبر، عاشقِ ساعاتِ تنها نشینیِ خود بود.

امیل زولا از «در بستن به روی همگان و بستِ نشستن در یک اتاق به‌خاطر خلق یک داستانِ تازه» سخن گفته است.

* ما شیفتگیِ نویسندگانِ صاحب‌نام را نسبت به تنهاییِ گزینی از یک سو و حضور در میانِ مردم از سوی دیگر، معمولاً می‌توانیم در طراحتی و ترسیمِ برخی از شخصیت‌های ایشان ببینیم. هر نویسنده‌یی، در آثار خود، شخصیت‌هایی دارد که «خود» نویسنده را به نوعی و در بخش‌هایی منعکس می‌کنند، و یا «خودِ آرمانی» او را. پرورشِ شخصیت‌های نقشِ اولی که عاشقِ تنهایی هستند و عاشقِ حضور و یا سردرگم و کلافه میانِ این دو، و دائماً از یکی به دیگری می‌روند و باز می‌گردند، حاکی از حالات و نیازهای خودِ نویسنده است.

همچنین، ما میل به خلوت‌گزینی و کشف و شهود و تفکر در تنهایی را در سفرهای دور و دراز و همیشگیِ نویسندگان نیز می‌بینیم — که نوعی ماجراجویی تلقی می‌شود، و به تعبیری هم درست است. به تقریب هیچ نویسنده‌یی تاکنون یافت نشده که عاشقِ دائمِ سفر نباشد: سفر به‌خاطرِ آشنایی با طبیعت، خلوت کردن با خویش، پرورشِ عواطف، شناختِ

فضاهای نو، آدم‌های نو و ماجراهای به کار نرفته.
لُرد جیم جوزف گُنراد، علی‌الاصول موجودی ست انزو و اطلب و گوشه گیر؛ اما مسئولیت‌ها و مصائب زندگی، او را پیوسته به درون جماعت می‌سُراند.

در «بارونِ درخت‌نشین» اثر ایتالو کالوینو؛ کوزیمو، شخصیت تنهای داستان - نمودارِ موجودی ست از مردم‌بُریده‌ی در خدمتِ مردم. او از ده سالگی تا پایانِ عمرِ خود را - به‌عنوان اعتراض به آنچه در زمین می‌گذرد - بر فرازِ درختان می‌گذراند، و هرگز، حتی برای لحظه‌یی هم پا بر زمینِ آلوده‌ی انسان‌ها نمی‌گذارد؛ لیکن، در عین حال، در سراسر عمرِ طولانیِ خویش، کاری جز خدمتِ مادی و معنوی به ستم‌دیدگان ندارد.

مورسو - قهرمانِ داستانِ بیگانه‌ی آلبر کامو - تصویری محو از کامو را در خود دارد: مردی اسیرِ تنهایی؛ که زندگی، فرصت لذت‌بردن از تنهایی را به او نمی‌دهد. با این وجود، مورسو می‌گوید: «یک روز زندگی کافی ست که آدم، یک عمر، در زندان به آن فکر کند».

خرمگس اقل لیلیان وینیچ نیز شخصاً گرایشی به خلوت‌نشینی دارد؛ اما وظائفش او را پیوسته به مرکز دایره‌ی مبارزه پرتاب می‌کند.

شخصیت‌های هرمان هسه، اغلب به امیدِ تعالی یافتن و رسیدن به مرحله‌یی از اشراق و عرفان، مردم‌گریزی پیشه می‌کنند، در خود می‌رانند، به خود می‌پیچند، با بیرونِ خود قطع ارتباط می‌کنند و تحول می‌یابند.

قهرمانانِ اصلیِ آندره مالرو در «امید» و «سرفوشت بشر» از نظر فردی تمایل به تنهایی دارند و از نظر اجتماعی - سیاسی، کششی سرفوشت‌ساز به جانبِ جماعت.

تونینو کروگر، سایه‌یی از توماس مان جوان است، در تضادِ میانِ میل به زندگی و گرایش به مرگ، میانِ بودن با دیگران و تنهایی ناب. سفر

دریایی تونیو کروگر، نماینده‌ی همان اشتیاق به سفر است که ما، در
جملگی نویسنده‌گان دیده‌ایم.

نیکوس کازانتزاکیس، دائماً در سفر بود، و می‌کوشید که تعادلی
بین تمایل بین تنهاماندن و با مردم جهان زیستن برقرار کند. همسر اولش به
او نوشته است: «در چهارده سال زندگی مشترک زناشویی‌مان، هیچ
می‌دانی که ما چند وقت را باهم گذرانندیم؟ جمعاً چهار سال.»*

فرانسیس، قهرمان بزرگ «جوینده‌ی راه حق» اثر کازانتزاکیس،
مانند بسیاری از شخصیت‌های متفکر داستان‌ها، میان تنهایی و با دیگران
بودن سرگردان است.

زوربای یونانی که شخصیتی ست خاص، استوار و صوفی مسلک،
خود به جماعت روی می‌آورد، می‌آمیزد، به شور می‌آید، تلاش می‌کند، و
در لحظه‌ی، به کنج عزلت می‌گریزد و با رقصی مولوی‌وار و صوفیانه،
خلوت خود را جلا می‌بخشد.

* نویسنده‌ی جوان و با ایمان، در همان قدم اول، به‌جاست که موقعیت
خود را در مقابل این دو لازمه‌ی اساسی و حذف‌ناپذیر — جماعت‌گرایی و
خلوت‌گزینی — مشخص کند و به‌مدد اراده‌ی استوار و صبوری بی‌حساب،
تعادلی نیروبخش میان این دو تمایل برقرار کند.
سفر، مهم‌ترین عامل در ایجاد این تعادل است.

*

* از مقدمه‌ی داستان «مسیح باز مصلوب» اثر نیکوس کازانتزاکیس، ترجمه‌ی
استاد محمد قاضی.

طبیعت گرایی

محال است که هنر، گفتاری
یک جانبه باشد. دریا، باران،
خواست‌ها و مبارزه با مرگ،
چیزهایی ست که همه‌ی ما را به هم

پیوند می‌دهد.

آلبر کامو*

رنگ‌ها و سایه‌روشن‌های
طبیعت را نباید به‌سادگی نگاه کرد.
باید آنها را به درون زندگی کشید.
پائوستوفسکی**

— کافی‌ست که از توی خانه،
آسمان را بشود دید. آسمان، در
زیستن به تو تسلا می‌دهد، در مُردن
هم تسلا می‌دهد.

...

زمستان را با یقینِ آمدنِ بهار
به‌سر می‌بردم... من همیشه به امید
برف و دریا زیسته‌ام و به امید کوه‌ها
و دریاچه‌های شفاف. من همیشه به
امیدِ تجدید و تعاقبِ فصل‌ها زندگی
کرده‌ام، و اینجا فقط یک فصلِ دلگیر
وجود دارد: مخلوطی از پاییز و

* از کتاب «تعهدِ کامو» ترجمه‌ی و تنظیمِ مصطفی رحیمی

** از کتاب «رُزِ طلایی»

زمستان...

اوژن یونسکو *

تمایل به طبیعت، مانند تمایل
به عشق، یک مقوله‌ی تاریخی ست...
تمایل به طبیعت، با هر گامی
که در راه پیشرفت‌های علمی و
صنعتی برمی‌داریم، ریشه‌دارتر
می‌شود، و در عین حال حدود نگرش
ما به طبیعت نیز گسترش می‌یابد.

**

طبیعت، انسان را به زندگی، به
مبارزه، به لذت‌بردن از حیات، به
زادوولد - اَمّا در سطحی
خردمندانه - می‌خواند.

لونا چارسکی ***

داستان‌نویسان، به مراتب بیش از شاعران به ما می‌گویند و نشان

* سخنان «ژان»، یکی از شخصیت‌های نمایشنامه‌ی «تشنگی و گشنگی» اثر
اوژن یونسکو، ترجمه‌ی جلال آل‌احمد و منوچهر هزارخانی

** از کتاب «بازتاب کار و طبیعت در هنر» ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی

*** از کتاب «درباره‌ی ادبیات» نوشته‌ی لونا چارسکی

می دهند که مجذوبِ طبیعت اند، گرفتارِ طبیعت اند و محتاجِ طبیعت؛ چرا که در شعرِ شاعران، طبیعت، به یک مجموعه تصویرِ زیبا، بسیار زیبا، که حاملِ واقعه، حادثه، و ماجرابی نیست تبدیل می شود؛ اما طبیعت، فی الواقع، نیمی، نیمِ بزرگِ داستانِ زندگیِ انسان است، و شاعری که داستانِ بسراید، ناظم است نه شاعر.

داستان را نمی توان به شعر گفت، همانطور که غزل را — که ناب ترین گونه ی شعر است — به داستان.

اصطلاح « بیانِ شاعرانه »، که علی الاصول در مورد « شیوه ی بیان » و « نثر » برخی از داستان نویسان به کار می رود، ربطی به شعر ندارد. از کلماتِ مدد گرفته اند تا امری صوری را تفهیم کنند نه محتوایی، و شعر عطف به محتوایش شعر است نه عطف به قواعد و اصولِ ظاهری اش، و منظور از « بیانِ شاعرانه » هم بیانی ست تا حدِ ممکنِ لطیف و نرم و لغزنده — که البته مورد استفاده ی گروهی از داستان نویسان و داستان سرایان، تحت شرایطی و به دلائلی، بوده و هست. * اما شعر اساسش بر عدم اتکای به زمان است و عدم اتکای به واقعه — که واقعه، ناگزیر، در زمان جاری ست. شعر از واقعه، ماجرا، و حادثه نمی گوید، که اگر بگویید، طبیعتاً و اجباراً قصه است و داستان و حکایت؛ و اثر ادبی، نمی شود که هم شعر باشد هم داستان؛ می شود که داستانی که شعر انگاشته می شود، داستانِ منظوم باشد، و نظم همان شعر نیست، چه نظمِ کهن باشد — مانند داستان های منظوم شاهنامه و قصه ها و حکایاتِ منظومِ مثنوی مولوی — و چه نظمِ نو باشد مانند « آخر شاهنامه » و... اما نظم هم مثل نثر می تواند شاعرانه باشد، یعنی آهنگین و مخمل گون و پَرسان.

* به عنوان نمونه ی کاملاً قابل تشخیص، به قصه ی « آهوی بخت من، گُزل » اشاره می کنم، اثر محمود دولت آبادی، داستان نویسی نامدارِ عصرِ ما.

البته داستان می‌تواند در لحظه‌هایی، شعر را به خدمت بگیرد، همانطور که موسیقی را، و شعر می‌تواند در دقایقی، از داستان کمک بطلبد. هیچ مانعی وجود ندارد. اما اگر کسی برای پیمودن راهی، از مرکبی رهوار مدد بگیرد، خود به مرکب تبدیل نشده است، همچنان که مرکب به راکب.*

اما این بحثی است بسیار مطول و پیچیده، نه در حد چند اشاره. می‌نهم برای مجلس دیگر و می‌گوییم: طبیعت، اساسی‌ترین و حیاتی‌ترین ابزار کار داستان‌نویس است، و نه فقط ابزار کار، بلکه مقوله‌یی است که داستان‌نویس را می‌سازد، می‌پرورد، بزرگ می‌کند و به جامعه‌ی بشری تحویل می‌دهد. طبیعت، میدانگاه رشد تخیل است، و انسان، به یاری تخیل حرکت می‌کند و به آینده شکل می‌دهد.

در کتاب «بازتاب کار و طبیعت در هنر» آمده است: «در تخیل هنری، اشیاء و پدیده‌های عینی جهان خارج که در محیط خاص خود و در عین حال به شکل ویژه‌یی مشاهده می‌شوند، بخشی از عقاید، احساس‌ها، آرمان‌ها و هدف‌های ضروری و مهم طبقه، جامعه و عصر مورد نظر را مجسم می‌کنند».

واریک نیوتن در «معنی زیبایی» می‌گوید: «نحوه‌ی ظهور هر پدیده، وابسته به نحوه‌ی مشاهده‌ی آن پدیده است».

به این ترتیب، نویسنده، با ویژه‌نگریستن به طبیعت، عمیق و پرمعنا، جستجوگرانه و زیبایی‌شناسانه نگریستن به طبیعت، دنیایی خاص خود را می‌سازد و به‌ظهور می‌رساند؛ دنیایی که از یک‌سو عام است و جهانی، و از

* ادبیات، یک هنر ترکیبی نیست که «ترکیب» در تعریف آن باشد. برخی از شاخه‌های ادبیات در ساختار هنرهای ترکیبی به کار گرفته شده‌اند مانند «داستان برای فیلم» (= فیلمنامه) که جزو هنر سینما شده است و جزئی از تعریف سینما را ساخته است.

سوی دیگر خاص، فردی، و هنرمندانه.

* دعوت به آشنایی همه‌سویه و ژرف با طبیعت، صرفاً هدف توصیف به‌جا، نو، زیبا و مؤثر طبیعت را در خود ندارد، بلکه این فراخوانی، به امید برانگیزی قدرت تخیل سلامت و زندگی‌سازِ دوستدارِ نویسنده‌گی‌ست. این که می‌گوییم دوستدارِ نوشتن باید در تن طبیعت غوطه بخورد، در روح طبیعت نفوذ کند، و با طبیعت یکی شود، با این تلقی نیست که نویسنده لازم است وصف دقیق و باریک‌بینانه‌ی طبیعت را بداند. توصیف طبیعت را ممکن است از کتاب‌های مختلف بیاموزیم و یا با تجربیات ذهنی. آنچه مهم است، ظریف، بلورین و غنی‌ساختن احساس و عاطفه است از طریق استغراق در طبیعت؛ اما البته، یکی از نتایج ضمنی و غیرمستقیم زیستن و جوشیدن با طبیعت، می‌تواند کشف توصیفات نو، عطر آگین و فضا‌ساز نیز باشد.

«طبیعت، همواره از هنر «طبیعی‌تر» است، و هنر، در این مورد، نمی‌تواند به چیزی توفیق یابد که طبیعت، در نهایت کمال، به آن توفیق یافته است. به این ترتیب روشن است که هدف و مقصود هنر نمی‌تواند باز نمود طبیعت باشد» * بلکه می‌تواند یاری‌طلبیدن از طبیعت به قصد تفهیم مقاصد متعالی فرهنگی و تلطیف روح انسان باشد و تلطیف روح انسان به قصد حفظ طبیعت...

شهرها، روح انسان را فقیر می‌کنند.

شهرها انسان را به‌سوی هر آنچه که انسانی — به معنای اخلاقی کلمه — نیست سوق می‌دهند.

شهرها شهپر عواطف انسانی را بُکن می‌کنند.

شهرها، دزد و جانی و هرزه و بدکاره و بداندیش و معتاد به فساد

* کتاب «ضرورت هنر» اثر ارنست فیشر، ترجمه‌ی فیروز شیروانلو

تولید می‌کند.

شهرها به شهوت میدان می‌دهند و بر دست و پای طهارت زنجیر می‌زنند.

شهرها، همچون نظامیان استبدادگرا، تفکر شاعرانه را زیر لگدهای بیرحمی خود له می‌کنند.

شهرها، حق طبیعی رؤیت بدون کدورت، حق وصول به نقطه‌ی وضوح تصویری، حق باران را باران دیدن و حق بسیار ابتدایی تنفس آسوده را از انسان سلب کرده‌اند، و با این اعمال، همه‌چیز، حتی عشق و دوستی و رفاقت را در تیرگی فرو برده‌اند.

در شهرها، به دلیل غبار و آلودگی مادی و معنوی، تشخیص صداقت رنگ‌ها، دیگر ممکن نیست، و بی صداقت رنگ‌ها، روح، کدر و خاکستری تیره می‌شود.

در شهرها، عطرها همه کاذب‌اند؛ و عطری که دروغ می‌گوید، حس بویایی آدمی را فلج می‌کند.

بر شهرها، زباله حکومت می‌کند، و بوی گند استفراغ اوباش، و بوی تعفن فحشاء.

در قلب طبیعت، انسان کوچکی خویش را به عنوان فرد، و عظمت خویش را به عنوان جزئی از یک کل لایتناهی حس می‌کند، تراشیده می‌شود، شفاف می‌شود، عمیق می‌شود، و از آلوده کردن زمین و آسمانی که نه فقط متعلق به او، بل متعلق به نسل‌ها و نسل‌هاست، شرمگین و سرافکنده می‌شود.

انسان، در خلوت طبیعت، ترک خویش را می‌آموزد، از تظاهر و ریا دور می‌شود، با تزکیه و کف نفس خو می‌گیرد، و اعتبار طهارت را باز می‌یابد.

بارها گفته‌ایم که مدرسه به هیچ کار نویسنده نمی‌آید، و منظورمان

البته روشن بوده است؛ اما اگر عاشق خدمت از طریق نوشتن، در مدرسه‌ی طبیعت، لغت به لغت، جمله به جمله، جزوه به جزوه، و مثنوی به مثنوی درس نخواند، خوابِ نوشتنِ یک داستانِ بزرگِ ماندگار را هم نخواهد دید.

داستان‌نویس، با کمک طبیعت، حیاتِ سره را می‌شناسد، حیاتِ حیات را؛ شکافتن، سر بر کشیدن، دگرگون شدن، بالیدن، سر بلند کردن، به‌سوی خورشید قامت افراشتن، ریشه تا بُن در خاک فرو کردن، به‌خاطر بقا جنگیدن، آزادی نیالوده را تقدیس کردن، و سرانجام، نرم شدن، خم شدن، خشک شدن، پیر شدن، فروافتادن، و آرام و موقر و طبیعی تن به مرگ سپردن، و مرگ را نه یک فاجعه بل نوعی جا باز کردن برای نونهالان دانستن، و رفتن را با آمدنِ یکی تلقی کردن و باور اینکه رَوَندگان، راه را برای آیندگان می‌گشایند...

طبیعت، با انسانِ آگاهِ شریف، تماسی سرشار از سحر و راز و تمثیل و نماذ برقرار می‌کند.

طبیعت، تنازع بقا را می‌شناساند، و همزیستی را، همسویی را، هم‌رنگی را، همراهی را، هم‌صدایی را و هم‌نوایی را...

داستان‌نویس (و البته هنرمند، به‌طور کُلّی)، با حضور در درون طبیعت، احساسِ زیبایی‌شناسیِ خود را غنی می‌کند و تکامل می‌بخشد؛ با زیباییِ نقشمایه‌ها، بُن‌مایه‌ها، تقارن‌ها، تضادها و هماهنگی‌ها آشنا می‌شود؛ و در جوار همه‌ی اینها معنی صفا و خلوص را ادراک می‌کند.

* پدیده‌های طبیعی (یا عناصرِ طبیعت) - اگر با آنها تماسی روحانی برقرار کنیم - هریک، نقشی خاص را در پرورشِ احساسات، عواطف و تفکراتِ ما برعهده می‌گیرند؛ یعنی چنین نیست که «طبیعت»، یک «کُلّی لایتجزای مؤثر» باشد و تأثیراتش هم کُلّی و همگون؛ یعنی چنین نیست که تأثیر یک سرو تنومندِ کهنسال، همانندِ تأثیر یک پروانه‌ی رنگین پروبال باشد. رابطه‌ی ارادی و اندیشمندانه با هریک از

پدیده‌های طبیعی، به دلائل مختلف روان‌شناختی، احساسی، تجربی، غریزی، زیبایی‌شناختی و فرهنگی، نتایج مُشخصِ مربوط به همان پدیده را به بار می‌آورد؛ و نویسنده‌ی راستین؛ محتاج همین نتایج و تأثیراتِ گوناگون است...

همانگونه که یک چمنزارِ پهناور، آدمی را به نشاط می‌آورد، و حتی کودکان را، به سادگی، به دویدن و فریادهای شادمانه کشیدن وامی‌دارد، و هرگز چنین چمنزاری ایجاد خشم، اضطراب و یا تفکرِ فلسفی نمی‌کند، یک شبِ کوهستانیِ خاموش یا شبی مملو از صداهای یکنواختِ طبیعی — مانند صدای رودخانه — در دشت هم نوعی آرامشِ توأم با شگفتی و اندوهِ متفکرانه ایجاد می‌کند نه میل به جهیدن و شادمانه دویدن و خندیدن...

من، در اینجا، می‌کوشم که اساسی‌ترین عناصر طبیعی و تأثیرات آنها را عنوان کنم، برعهده‌ی مخاطب است که از طریق تجربه‌ی مستقیم و عینی و انتقال آن به ذهن، این تأثیرات را بیازماید و پدید آییِ چنین تأثیراتی را تصدیق کند یا انکار.

۱- جنگل

پیمودنِ هوشمندانه‌ی جنگل‌های پُر و آنبوه، روح را پیچیده می‌کند؛ پیچیده و رازمند و تودرتو.

جنگل، روح را از عامیانگی، و سطحی و پوسته‌یی بودن خلاصی می‌بخشد.

جنگل در روح، رمز و ابهام و وهمِ هنری ایجاد می‌کند. جنگل، وجود دیواری تنومند را محسوس می‌کند که کاملاً در مقابل انسان است و پیش چشم‌های انسان — فقط چند قدم جلوتر؛ دیواری استوار و سرسخت و بی‌منفذ که با هر قدمی که به جلو بگذاری، آن دیوار هم عقب

می‌نشیند. اگر به پیشِ بدوی، دوانِ پس می‌رود، و اگر عقب بنشیند، تهاجم می‌کند. هیچ چیز مانندِ جنگل، مملو از راز نیست، و هیچ چیز همچون راز، تخیل را پرواز نمی‌دهد.

جنگل، با پچپچه‌یی غریب و پُرکنانه به نویسنده می‌گوید: در اعماق من چیزی هست که تنها نهراسیدن، علف‌های بلند بالا را شکافتن و پیش‌رفتنِ تو را به آن جادوی پُرشکوه می‌رساند. در آن دورها، پنجره‌یی به نور هست؛ اما تا به آنجا پرسی باید که از مسکنِ ساحران و جادوگرانِ تصویر و توهم بگذری.

در آن اعماق، کسی تو را صدا می‌کند.

در آن اعماق، کسی تو را به نام می‌نامد.

در آن اعماق، آشنایی هست، که هرگز آشنایی نخواهد داد.

در آن اعماق، اسطوره‌یی هست، چریکی هست، عاشقی هست با کلبه‌یی که هرگز مانندِ آن را ندیده‌یی.

در آن اعماق، دو تن، ابتدایی اما ژرف و پُر معنا زندگی می‌کنند.

در آن اعماق، گیاهی ست که تو هیچگاه همانندش را ندیده‌یی، و

پرنده‌یی هست، و صدایی...

در آن اعماق، کسی آواز می‌خواند...

...

ادموند وُلپ، به هنگام سخن گفتن از فاکنر گفته است: «در جنگل، انسان با الگوی هستیِ طبیعی، پوسته‌های ظاهری و تصنعی را که جامعه بر او تحمیل کرده از هم می‌دراند و قدرتِ هستیِ درونیِ خویش را عریان می‌سازد. با روبروشدن با نفسِ ماهوی و ذاتی، انسان ارتباط خود با دنیای طبیعت و الگوی دَورانیِ مرگ و تولد، و در نتیجه نقشِ خویشتن را در این

الگو بهتر می‌شناسد و پذیرا می‌شود». *

اینیاتیسیو سیلونه در «یک مُشت تمشک»، توجّه و عشقِ آمیخته به حسرتِ خود را به جنگل، به زیباترین و عمیق‌ترین صورتِ ممکن — که در عین حال، صورتی ست کاملاً داستانی — نشان می‌دهد.

هارتینومی گوید: «من در اینجا بزرگ شده‌ام، ولی در آن زمان، اینجا جنگل بود. در این چندساله بارها حس کرده‌ام که بار دیگر، بالای این تپه‌ها، بین درختانِ بلوط و کاج برگشته‌ام. چشمانم را می‌بستم و صدای درخت‌ها را می‌شنیدم. باید کسی شب و روزش را در جنگل گذرانده باشد تا بتواند با صداهای جنگل آشنا شود. اما جنگلی که من در خیالِ خودم در آن زندگی کرده‌ام از میان رفته است. فقط در من زنده است. کوهستانِ من دیگر صدا ندارد. کور و کُر شده است».

و دنبال می‌کند: «نمی‌توانی تصوّر کنی که امروز، وقتی جنگل را در جای خودش نیافتم چه حالی شدم. گمان نمی‌کنم هیچکس، حتّی در مقابل ویرانه‌های خانه‌یی که در آن به دنیا آمده به این حال افتاده باشد. فراموش مکن که من کودکی و دورانِ بلوغم را در اینجا گذرانده‌ام. بیشترِ اوقات این بالا بودم. جنگل، خانه‌ی من، مدرسه‌ی من، و زمینِ ورزشِ من بود.

روزها را اینجا، در جنگل، در لابلای درختان به سر می‌بردم. دیوانه‌وار به دنبالِ خرگوش و افعی و گربه از این سر جنگل به سر دیگر می‌دویدم. نه به‌خاطر اینکه این حیوانات را آزار بدهم یا بکشم؛ بلکه چون با آنها رفیق بودم با آنها مسابقه‌ی دو می‌دادم. غمِ خودم، تحقیرِ مردم، و گرسنگی را از یاد می‌بردم...».

هرمان هسه، که خود در حاشیه‌ی جنگلِ سیاهِ آلمان به جهان آمده، شیفتگیِ غریبی نسبت به جنگلِ احساس می‌کند، که این شیفتگی را، در

* از کتابِ «مرگ در جنگل»

شرایط مناسب، به شخصیت‌های داستان‌های خود منتقل می‌کند.
در داستان «زندگینامه‌ی هندی»، دازا، شخصیت اصلی داستان، عاشق جنگل است.

هسه، در این داستان، در باب جنگل و عشق به آن می‌گوید: «...دازا، از روزی که با جنگل آشنا شده بود، آن را با عشقی شگفت‌انگیز دوست می‌داشت. جنگل، در چشم او بی‌نهایت زیبا بود. روشنایی روز از خلال برگ‌ها و شاخه‌ها، با پرتوهای طلایی، بیرون می‌زد و همچنانکه آواهای پرنده‌ها، زمزمه‌ی باد در قله‌ها، و صدای میمون‌ها در هم می‌پیچید و بسان ماریچ‌هایی از نور ملایم به هم تلاقی می‌کرد، روایحی از گلبرگ‌ها، از عطرها، نباتی، برگ‌ها، آب‌ها، خزه‌ها، جانوران، میوه‌ها و خاک تجزیه‌شده به هم می‌آمیخت و باز به صورت عطری تند یا ملایم، وحشی یا آشنا، مست‌کننده یا رخوت‌آور، چابک یا سنگین از اضطراب، پراکنده می‌شد».

این توصیف، همچنان ادامه می‌یابد، و فضایی ساخته می‌شود متناسب نیاز داستان.

برشت می‌گوید:

من، برتولت برشت، از جنگل‌های سیاه می‌آیم.
مادرم، هنگامی که در تنش خانه داشتم به شهر آمد.
سرمای جنگل‌های سیاه، تا روز مرگ در من خواهد ماند.

۲- کوه

نویسندگان، در آثار خود، بسیار کم به توصیف کوه و به کارگیری کوه به عنوان «عامل جزئی اما دارای نقش» پرداخته‌اند؛ لیکن این امر، کمترین ارتباطی به تأثیر شگفت‌انگیز و پُر دوام کوه بر روان و شخصیت و دیدگاه‌های نویسنده و پرورش او از جهت معنوی و عرفانی ندارد - در عین حال که نباید نادیده گرفت که گروه بزرگی از شخصیت‌ها و قهرمانان

داستان‌های حماسی، رزمی، میهنی، مردمی، مذهبی و عرفانی، «میدانِ عملی»^{*}شان کوه بوده است،* و در بسیاری از داستان‌هایی که به جنگ‌های چریکی، سیاسی، و استقلال‌طلبانه مربوط می‌شود، و یا داستان‌هایی که در آنها سخن از تغییر و تعالی روحِ شخصیتِ داستان در میان است، و یا داستان‌هایی که در آنها، تجرّد و خلوتِ گزینیِ قهرمانِ باعثِ تحوّلِ عظیمِ روحی او می‌شود، «فضای کُلی» و «مکانِ واقعه»، کوه و کوهستان انتخاب شده است.

نیچه می‌گوید: «کوه‌های بلند به من آبرمردی آموختند». پیامبرانِ صدر، ارتباطاتِ فراخویش را در کوه برقرار کرده‌اند، و الهاماتِ را، در کوه دریافت داشته‌اند. جملگیِ ایشان، کوه را ستوده‌اند و قدر دانسته‌اند.

فریضه‌یی ست پیمایشِ کوه، به تنهایی، در خلوت و آرامش، برای آنکس که نیازمندِ پرورشِ روانِ خویش و ترکِ حقارت است. کوه، در روحِ انسان، احساسِ تعالی را می‌پرورد: از حسیض به اوج، از حقارت به عظمت، از ضعف به قدرت و از دنائت به سخاوت می‌رساند. کوه، ادراکِ لحظه‌های نابِ خطر و توانِ مواجهه با این لحظه‌ها را تعلیم می‌دهد.

کوه، شکوهِ روح را باعث می‌شود: بلندپروازی و بلنداندیشی را. قدرتِ معطوف به اراده و اراده‌ی معطوف به قدرت؛ کوهستان، این هر دو را می‌آموزد.

دوستدار نوشتن، باید که کوه را خوراکِ اصلیِ روح بداند — بار بر دوش باشد و راهی. تا ارتفاعی را، شک نیست که با گروه یا همراه

* یک‌بار دیگر، با شرمساری، نظر خواننده را جلب می‌کنم به «عارفانه‌ها و صوفیانه‌ها» از کتاب «تاریخ ادبیات داستانی ایران» نوشته و تألیف همین نویسنده.

می‌پیماید؛ اما در آنجا، جدا، تک؛ با خویش، فراخویش.

او به سویی ابر انسان می‌راند: انسان اخلاقی نو.

به سویی مهدی یا هر موعود متعالی دیگر.

در باب تباهی شهرها و تباهی انسان سترون شده زیر فشار فساد شهرها، جمله‌یی گفتیم. کوه، ضد شهر است، دشمن شهر؛ و خیره در برابر گنبد گی شهرها، از فراسو، مغرور و سر بلند نگاه می‌کند — به امید روزی که خیر گی، او را به تسلط بکشاند، خفتگان را بیدار کند و اختگان روحی را باردار و بار آور.

کوه، حقیر را تحقیر می‌کند — بی رحمانه.

روزی که انسان، قدر کوه را باز شناسد، حیاتی نو خواهد یافت و قدیسی خواهد شد — حتی اگر قدیسی ماده گرا باشد. خدا را به نوعی باز خواهد یافت — در خویشتن خویش و در لایتنای.

مسلّم شده است که کوه پیمایان و کوه نوردان، آرام‌ترین ورزیدگانند: صبور، با اراده، با ایمان، پر تحمل، آینده‌باور، و اُخت با مشقات و دشواری‌ها، اما نه تسلیم مصائب و مظالم.

نویسنده، باید که اینگونه باشد.

کوه، چنان است که گویی دانگی بر سر تلطیف روح نمی‌گذارد. آنجا باید به دنبال آهن بود نه پر. لطافت را در جای دیگر باید جست. کوه، به روح، تنها و تنها عظمت و رفعت می‌بخشد: پایداری، مقاومت، سرسختی، یکدندگی، خیره‌سری، بر سر تصمیم خویش ماندن، و عاقلانه و متفکرانه ماندن.

کوه، بالا می‌برد و بالاتر.

آنچه کوه می‌آموزد، رود و دشت و جنگل هرگز نمی‌آموزند.

«هنگام ترک پناهگاه دوم برمی‌گردم و به قلّه‌ی آغری — که از درون مه و ابر، سفید می‌زند — نگاه می‌کنم. خیلی دور است. دنیای خوفناک...

دیروز من به آنجا صعود کردم. مگر نه؟ باورم نمی‌شود. آغری، چونان
دنیای دیگری، بر فراز دنیا نشسته...» *

۳ - دریا

دریا، روانِ مسافرانِ دریا را گسترده‌گی و ژرفا، تلاطم و آشفته‌حالی،
شهامت و قدرت در افتادن می‌بخشد.

دریا، دریا دلی می‌آموزد، دلیری در تنِ توفانِ بودن، از خودِ خود
جداشدن و به دیگران پیوستن...

در دریا زیستن یا به دریا شیفته‌وش نگریستن، روح را دریایی شدن،
دریافتِ جوشیدن و خروشیدن، خستگی‌ناپذیر سر به صخره‌ها کوبیدن، و
فریادهایی از اعماق بر کشیدن می‌آموزد.

دریا، برای نویسنده، قصه‌ها دارد، و داستان‌های بلند بلند.

دریا، یعنی تشنگی در جوارِ آب، یعنی استغراق، غوطه‌خوردن،
فرورفتن، بر آمدن، خطر کردن.

دریا یعنی حضوری ابدی همراه با غیبت؛ تراشی جاودانه بر بلورِ روح.
شهری محدودِ محصور، فقط تصور می‌کند که چیزهایی شایسته‌ی
دیدن و شنیدن، دیده است و شنیده. این دریاست که بسیار می‌گوید، بسیار
می‌شنواند، و پر می‌کند حافظه‌ی انسانِ طالبِ آگاهی را از غوغایی غریب.

دریا با جانِ نویسنده، بیداد می‌کند، و بسیار هم دیده‌ییم که چه‌ها
کرده است: گروه بزرگِ نویسندگانِ که از دریا و مسائلِ دریا سخن
گفته‌اند این واقعیت را به‌صراحت بیان می‌کنند؛ از بایزید بسطامی و
هُجویری تا هرمان ملویل و جوزف کُنراد و همینگوی و بسیاری دیگر.

۴ - آسمان شب

* داستان «افسانه‌ی آغری» اثر یاشار کمال، ترجمه‌ی رحیم رییس‌نیا

«وَالَّيْلِ إِذَا يَغْشَىٰ *»، «وَالَّيْلِ إِذَا سَحَىٰ **»، «وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ
الْقَدَرِ... ***»، «وَلَيَالٍ عَشْر...وَالَّيْلِ إِذَا يَسَّرُ ****»، «وَالسَّمَاءَ وَالْطَّارِقَ. و
مَا أَدْرَاكَ مَا الطَّارِقُ؟ *****»...

از میان عناصر و اشکال مختلف طبیعت، آسمان شب یا شب پرستاره،
تأثیرش بر روان هنرمند، عمیق تر، شگفت انگیزتر، تطهیر کننده تر، پردوام تر
و سازنده تر از جملگی عناصر و اشکال دیگر است، و حتی غیر قابل قیاس با
آنها.

شاید بتوان گفت که تماس با شب های پرستاره و شب ها آن دم که
به سوی سحر می رانند، جمیع مشکلات یک روح نیازمند معنویت را حل
می کند، جمیع آلودگی ها را می شوید، روح را از فرودستی و پستی
برمی کشد و به اوج می رساند.

تنها شب زنده داران پاک دل طالب خلوص می دانند که شب، با روح
چه ها می کند.

«آنکه هرگز نان به اندوه نخورد

و شب را به زاری سپری نساخت

شما را ای نیروهای آسمانی

هرگز، هرگز نخواهد شناخت» *****

تا آنجا که من قادر بوده ام در آثار و سخنان نویسندگان نامدار
جستجو کنم، می توانم بگویم که به طور قطع، همگی این نویسندگان، از

قرآن کریم - سوره ی لیل - آیه ی یکم

** قرآن کریم - سوره ی ضحی - آیه ی دوم

*** قرآن کریم - سوره ی قدر - آیه ی دوم تا پایان سوره

**** قرآن کریم - سوره ی فجر - آیه ی سوم

***** قرآن کریم - سوره ی طارق - آیه های دوم و سوم

گوته

عظمت و زیباییِ شب، و تأثیری که شب بر اعصاب و روان ایشان گذاشته سخن گفته‌اند، و در انتقالِ این تأثیر به شخصیت‌های خود مصمم بوده‌اند.

« آن شبِ پرواز را با صدهزار ستاره‌اش، و آن آرامش و صفا و فرمانرواییِ چندساعته را با سیم و زر، کجا می‌توان خرید؟ »*

« یک شب، مُلتمسانه به درگاهِ خدا گریه می‌کردم که ذهنم را روشن کند... »**

« دخترِ لب‌شکری نتوانست بخوابد. بیدار افتاده بود و آسمان و ستارگان را می‌نگریست و در فکر وقایعی بود که می‌بایست از آن پس رخ بدهد. اندیشید که: نه، نمی‌خواهم بخوابم. امشب باید بیدار بمانم. »***

« شب از صدای جیر جیر ک‌ها آکنده بود. علی لحظه‌یی سر به سوی آسمان بلند کرد. آسمان پُر از ستاره بود. حالت غریبی به او دست داد. ستاره‌های پاییزی، گویی سردشان شده بود. و چنان نازک شده بودند که انگار داشتند می‌شکستند. »****

« شب همچون فُرجه‌یی اندوهناک بود... در برابر این شبِ پُربار از نشانه‌ها و ستاره‌ها، نخستین بار دلم را به روی بی‌تفاوتیِ مهر آمیزِ دنیا گشودم. از اینکه دنیا را بسیار مانندِ خودم و به‌راستی آنقدر برادرانه یافتم احساس کردم که سعادتمند بوده‌ام، و هنوز سعادتمندم. »*****

« شب‌ها بیدار می‌ماندم و به این فکر می‌کردم که آیا خداوند مرا هم

* کتاب « زمین انسان‌ها » اثر آنتوان سنِگزوپری، ترجمه‌ی سروش جیبی

** کتاب « جوینده‌ی راه حق » اثر نیکوس کازانتزاکیس، ترجمه‌ی بهاره صارمی

*** کتاب « باراباس » اثر پارالا گر کویت، ترجمه‌ی پرویز داریوش

**** کتاب « ستونِ خیمه » اثر یاشار کمال، ترجمه‌ی رضا سید حسینی و جلال خسروشاهی

***** کتاب « بیگانه » اثر آلبر کامو، ترجمه‌ی امیر جلال الدین اعلم

تنبیه خواهد کرد یا نه. *

آسمانِ پُر ستاره‌ی شب، روح انسان را با لایتناهی، بی‌کرانگی، بی‌نهایت ازلی و ابدی، و با عظمتی خوف‌انگیز و عمقی پُر هیبت آشنا می‌کند، و این آشنایی بسیار پُر برکتی است برای داستان‌نویس طالب ابدیت و مُبلِّغِ انسانیت.

در جهانِ ما، هیچ چیز همچون لحظه‌های بینابینِ شب و صبح - آن دقایقِ پایانیِ شب و دقایقِ آغازینِ صبح - روح را جلا نمی‌دهد، تلطیف نمی‌کند، پُرگونگی نمی‌بخشد، و انسان را در برابرِ عظمتِ کائنات به تعظیم و انمی‌دارد، و هیچ چیز همچون لحظه‌های بینابینِ روز و شب - آن دقایقِ پایانیِ روز و لحظه‌های آغازینِ شب: غروب - غم را، غمِ ژرفِ پُر معنا را در دلِ انسان به‌فوران نمی‌کشد.

* عناصرِ دیگرِ طبیعت نیز یکایک نقش و تأثیر خاص خود را بر ارواحِ آرزومندِ رشد و گسترده‌گی و عمق می‌گذارند، چنانکه رودخانه، «حسِ جریان و پویشِ دائمی» و «شتابناک‌بودنِ زندگی» را، غروب، «زالالِ اندوه» را، و کویر، «وسعت و تشنگیِ روانِ انسانی» را، و حتی پروانه‌ها، ریزِ نقشیِ شگفت‌انگیزِ طبیعت و حیات را، که در جای دیگر، باید که به دقت و تفصیل، به تک‌تک این عوامل و عناصر، و تأثیرات آنها بر روانِ آدمی پرداخت.

* انسان از طبیعت بُریده انسان نیست، دشمنِ تا بُنِ دندان مسلح به سلاحِ جهل و بی‌عاطفگی است علیه انسان و انسانیتِ راستین. آنکس که در این سنگر است - سنگرِ قطعِ ارتباطِ اندیشمندان و عاطفی با طبیعت - می‌تواند ناپلئون شود، یا رضاشاه، یا چنگیز، یا موسیلینی، هیتلر،

* کتاب «پرواز را به‌خاطر بسیار» = پرنده‌ی رنگامیزی شده «اثر کازینسکی، ترجمه‌ی سناز صحتی»

فرانکو، و قطعاً می‌تواند به مقام رهبری مافیا یا ریاست جمهوری آمریکا برسد، اما داستان نویس، هرگز نمی‌شود؛ باز هم هرگز.

* امروزه، بدبختانه، شهری‌ها گمان می‌کنند که از طریق تلویزیون هم می‌توان با طبیعت رابطه برقرار کرد؛ و این مُنحط‌ترین اندیشه و بزرگترین بلایی‌ست که در قرن تمدن‌زده‌ی ما ظهور کرده است. نه دریای تلویزیونی دریاست، نه کوهسارانِ تلویزیونی کوهستان؛ نه آسمان شب‌های تلویزیونی آسمان پهناورِ شب است، نه جنگلِ تلویزیونی جنگل، نه آبشار و چشمه‌سار و باران و بهارِ تلویزیونی آبشار و چشمه‌سار و باران و بهار، حتی آن همه گُل که به چشم و حافظه‌ی مردم تحمیل می‌شود، کوچک‌ترین ارتباطی با گُلِ راستین در باغِ خُدایی طبیعت ندارد. طبیعتی که تلویزیون ارائه می‌دهد، طبیعتِ ماشینی‌شده، مکرر، مخطط و معیوبی‌ست که فقط می‌تواند راهِ انسان‌ها را به‌سوی طبیعتِ واقعی سَد کند و ایشان را در اتاق‌های در بسته‌ی پُر از دود و دَم — مقبره‌های مسدودِ بدبو — بمیراند، له کند و بگداند.

طبیعتِ مصرفیِ تلویزیون، دشمنِ بدکینه‌ی طبیعتِ حقیقی‌ست اگر در آبِ رودخانه‌های خروشانِ تلویزیون، بتوان دست و رو را شست، وضو گرفت، به عبادتِ بی‌کرانگی و عظمتِ طبیعتِ ایستاد، و در برابر نسیمِ تلویزیون، گیسو به‌دستِ بادِ سپرد و نفسی تازه کرد و حافظه را از عطرِ طبیعتِ انباشت، فی‌الواقع، می‌توان طبیعتِ تلویزیون را هم طبیعت دانست، یا مُبلغِ طبیعت، یا گرایش‌دهنده‌ی انسان به‌جانبِ طبیعت، یا برانگیزنده و به‌پادارنده و حرکت‌دهنده‌ی انسان.

هنرمند، با توصیفِ طبیعت، فقط ارجاع می‌دهد، ادعای اصل نمی‌کند. هنرمند، خود گفته است و می‌گوید که تقلید از طبیعت و بازسازیِ آن کارِ احمقانه و مبتدلی‌ست.

نویسندگان و شاعران، انسان را به‌سوی طبیعتِ راستین می‌رانند — با فشاری سرشار از لطف و محبت؛ حال آنکه تلویزیون، انسان را از حرکت

به جانبِ طبیعت باز می‌دارد.

تلویزیونی که طبیعت را — به‌عنوانِ عینِ جنس — به‌خورد مخاطبانِ ستم‌دیده‌ی خود بدهد و ایشان را مغلوب و میخکوب کند، زندانبانی‌ست که ابزارهای رضایتمندانه‌مُردن در زندان را برای کسانی که حق نیست در زندان بوده باشند، فراهم می‌آورد.

تلویزیون، در موقعیتِ کنونی‌اش، مانیفستِ زورمدارانِ جهان است علیه طبیعت و سلامتِ انسان.

تلویزیون، در موقعیتِ کنونی‌اش، قیامی‌ست خشونت‌بار علیه بچه‌ها. تلویزیون، در موقعیتِ کنونی‌اش، خیانتی‌ست به لطافتِ روحِ انسان، به عطریاتِ مواج در تنِ طبیعت، به اصوات و آهنگ‌های زنده... جنایتی‌ست در حقِ حسِ لامسه، ساهمه، و باصره...*

بشر، یک روز، خیلی زود، متوجه خواهد شد که دیدنِ طبیعت با واسطگیِ تلویزیون، تا چه حد اسبابِ انهدامِ روح بشر بوده است، و از این بابت سخت شرم‌نده خواهد شد.

این مسأله را دوستدارِ نوشتن باید بداند؛ بداند و سیگارهایش را دَمَادم پای رنگینه‌های تلویزیون دود نکند — با تَوَهْمِ اینکه با طبیعتِ مماس شده است. طبیعت، حس دارد، روح دارد، جان دارد، زندگی دارد، عطر دارد ... و اگر تقلید شود، نه طبیعت، طبیعت است نه مُقلد هنرمند.

* خوشبختانه، در زمانی که من این جمله‌ها را می‌نویسم، تلویزیون ما، بر خلاف اکثر تلویزیون‌های اروپایی و آمریکایی، آنگونه عمل کرده است که رغبت مردم به دیدن برنامه‌های آن بسیار کاهش یافته است، و این خدمتی‌ست بزرگ به جامعه. اگر تلویزیون بتواند جمعه‌ها را یکسره تعطیل کند و از روز قبل از مردم بخواهد که به طبیعت اطراف شهرها و شهرک‌های خود بروند و لحظه‌هایی را به نشاط واقعی بگذرانند، قدمی بسیار بزرگ و انقلابی در راهِ نفیِ تلویزیون — به‌عنوانِ یک عاملِ ضد بشری — و در جهت سلامتِ جسم و روح جامعه برداشته است.

* البته، در این فصل، بحث ما در بابِ نُماد و نُمایه بودن یا جنبه‌های تمثیلیِ عناصرِ طبیعت نیست. بحثِ نُماد و نُمایه و تمثیل و کنایه و استعاره... را در جای دیگر آورده‌ایم — در حدِّ توان، به وسعت، حال، عُمداً، سخن از معامله‌ی عناصرِ طبیعت است با روح نویسنده و ضرورتِ طبیعت‌گراییِ نویسنده. در عینِ حال، گفتیم که این تأثیر، معامله و ضرورت، از نویسنده به داستان کشیده می‌شود و به اشکالِ مختلف، در توصیف، در تمثیل، در نُماد، در کنایه، در فضا سازی، در تشبیه، و در شخصیت سازی به کار می‌رود. حال، نگاهی هم به این جنبه‌ی طبیعت می‌اندازیم و کار را به پایان می‌رسانیم.

* آشناییِ کُنوت هامسون با طبیعت، در حدِّ یک طبیعت‌شناسِ پُر احساس است. برای نمونه، نظری بیندازید به تصویرهایی که او در داستان «زیر ستاره‌ی پاییزی» می‌سازد، و آنگاه بیندیشید که آیا بدونِ مطالعه‌ی عملی و نظری، ارائه‌ی چنین اطلاعاتِ فضا ساز، ممکن بوده است؟

«... اینک در گوشه و کنار جنگل، برگ‌های زرد می‌شد، آسمان و زمین بوی پاییز می‌داد. فقط قارچ‌ها در عین شکوفایی بودند. انواع ژیرول‌ها، موسرون‌ها و لاکتوها بر پایه‌های گوشتالوی خود، چاق و درشت، در همه جا می‌روییدند. جابه جا هم آمانیتی، کُلاهک خال‌دارش را که با رنگ سرخ به خوبی به چشم می‌خورد آشکار می‌کرد. چه قارچ عجیبی! این قارچ در همان خاکِ قارچ‌های خوراکی زاده می‌شود، از همان زمین تغذیه می‌کند، و در شرایطِ مشابهی از آب و آفتاب بهره می‌گیرد. چاق و سفت است. به درد خوردن هم می‌خورد — مشروط بر آنکه پُر از سمِ وقیح نباشد...

... آنجا نوعی ککِ خاکیِ عجیب وجود داشت که هرگز نظیرش را ندیده بودم. آنها کوچک و زرد بودند؛ بزرگتر از یک نقطه نبودند؛ ولی چندین هزار برابرِ قدِ خودشان می‌جهیدند... یک عنکبوت ریز وجود داشت که عقبش چون مروارید زرد و روشنی بود، و این مروارید چنان سنگین است

که حیوان وقتی بخواهد از پَر گیاهی بالا برود باید عقبش را کاملاً پایین
بیندازد...» *

نصف دریابندری در مقدمه‌ی «پیرمرد و دریا» می‌گوید: «در ادبیات
غربی، از اودیسه گرفته تا موبی‌دیک، دریا جایی‌ست که واقعیت‌های
ژرفی را درباره‌ی انسان و جهان در بردارد؛ هیولایی‌ست (به معنای فلسفی
کلمه) که اشکال گوناگون هستی از آن بیرون می‌آید؛ انسان سرنوشت و
هویت خود را در میان امواج این هیولا - این سیاله‌ی بی‌شکل
بی‌کران - جست‌وجو می‌کند. سانتیاگو در آغاز داستان اشاره می‌کند که
بعد از هشتاد و چهار روز تلاش بی‌هوده می‌خواهد راه دریا را در پیش گیرد و
به «جای دور» برود؛ جایی که هیچ ماهیگیری نرفته است. در این «جای
دور» چیزی صید می‌کند، یا شاید چیزی او را صید می‌کند. هرچه هست،
سانتیاگو او را نمی‌بیند و نمی‌شناسد؛ صید در ژرفای دریا پیش می‌رود و
ماهیگیر را با خود به جاهای دورتر و دورتر می‌برد، تا جایی که از «حد»
می‌گذرند. در این جای دور، آن سوی «حد»، معمایی که سانتیاگو را
به دنبال خود می‌کشد از دل دریا بیرون می‌آید و پیرمرد می‌بیند که شکارش
یا شکارگرش موجودی‌ست شگفت و زیبا که مانندش را تاکنون هیچکس
ندیده است. همچنان که داستان پیش می‌رود، تلاش سانتیاگو ابعاد دیگری
پیدا می‌کند...» **

آستوریاس گفته است: «طبیعت، کتاب من است. در داستان‌های ما،
طبیعت، تنها نقش تزئینی یا صحنه‌آرایی ندارد، بلکه در بسیاری از آنها،

* ترجمه‌ی قاسم ضنوی

** ناگفته نماند که دریا و مفاهیم نمادین آن، در ادبیات کهنسال ایران، به‌خصوص
در داستان‌ها و اشعار عارفانه و صوفیانه، جایی بسیار عظیم و استثنایی دارد.

طبیعت، شخصیت اصلی است. مثلاً داستان **گرداب**، نوشته‌ی داستان‌نویس مشهور کلمبیایی - **اوستازوریو** - را در نظر بگیرید. در این کتاب، طبیعت را، جنگلی بی کران را، جنگلی اقیانوس‌وار را می‌بینیم که رفته رفته شخصیت اصلی داستان می‌شود. اگر از داستان‌های اسپانیایی - آمریکایی طبیعت را بگیریم چنان است که از پیکر انسانی ریه‌هایش را برداریم؛ چه این داستان‌ها در واقع با آن ریه‌های سبز نامی که بخشی از هستی آنهاست تنفس می‌کنند...

در کتاب‌های من، ملاحظه‌ی طبیعت گواتمالا مقامی مقدم، مرکزی و مهم دارد. در گواتمالا، نور خورشید، خود را بر سطح دریا، بر سطح رودها و دریاچه‌ها می‌زند و از هم می‌پاشد و سپس از آب به جانب آسمان باز می‌تابد. از این‌رو در گواتمالا روشنایی همچون رطوبتی بلورین است. اشیاء، دز دسترس نیستند. گویی همواره از تو فاصله‌ی بس دور دارند؛ گویی که جز بازتابی بر سطح آب یا آینه یا تصویری در یک عدسی یا بلور نیستند.

ادبیات ما به گلی با ادبیات کشورهای جنوبی فرق دارد. ادبیات ما ادبیات هم سطح دریایی است؛ در سطح است؛ جاذبه و ملاحظاتی بیشتر دارد. به نظر من نور بر هنر کشورهای ما - خاصه در گواتمالا که آثار هنری در نوری پاک و روشن، غسل تعمید می‌یابند - تأثیری مستقیم و حتی مستبدانه دارد.

پدیده‌ی تکان‌دهنده‌ی دیگری که در لابه‌لای صفحه‌های کتاب‌های من بسیار مشهود است شکل تپه‌ها و آتشفشان‌هاست. چنان مواج‌اند که گویی امواج دریاست که به یک دم بر جای سنگ شده، و این تموج، مدام در یادگارهای مایایی جلوه‌گر است...

در غرب گواتمالا صَفَه‌یی رفیع است و بر قله‌ی آن سنگی عظیم

آرمیده که چنان در مه مستور است که کمتر به چشم می آید. این سنگ به نام ماریاتکون مشهور است. این صخره‌های عظیم که همه نام اشخاص یا چهره‌هایی افسانه‌یی دارند، تقریباً خصلت و ماهیتی انسانی یافته‌اند. میان طبیعت و انسان، بند و پیوندی ست. سبز، رنگ ماست، و در همه جا با درجه‌های مختلف روشنی و تیرگی یافت می‌شود؛ بر جاده‌های این منظره‌ی سبز، با این فرش سبز، بر این کوهسارانی که سراسر سایه روشن سبزاند... *

این همه بر نوشته‌های من تأثیر گذاشته است، و از همین روست که آثار من هرگز چنان تلخ و تشنه‌ی خون و زورگو نیستند. محیط طبیعی نوشته‌های من در شیوه‌ی زندگی ساکنانش، منعکس است، و اگر گاه، در بعضی از قهرمانان من نوعی نرمی * و رخوت خاص می‌یابید، به سبب رابطه و پیوند آنان با محیط زیستی ایشان است. باید به بازتاب نور بیندیشیم تا به دلیل وجود این همه افسانه و افسونگر و جادو و جادوگر که در میان ما سرگرداند، راه ببریم...

یک مُنقَدِ فرانسوی درباره‌ی داستان «آقای رییس جمهور» گفته است که یکی از عناصر اساسی در این داستان آن است که هرگاه همه چیز از دست رفته به نظر می‌رسد، به ناگاه، شخصیتی پیدا می‌شود که آسمان، ستارگان، و نور را می‌بیند و خواننده را از دلتنگی و ملال بیرون می‌کشد... **

«نان و شراب»، این اثر انقلابی، از نظر شکل هنری، تابع مدرسی‌ترین صورت‌هاست... اگر کلمه‌ی شعر معنایی داشته باشد، آن را در

* در شمال میهن ما و آثار نویسندگان شمالی نیز همین سبزینه‌ی غریب طبیعت را می‌توان دید - در طیفی وسیع و تقلیدناپذیر؛ و همین نرمی و مهربانی و صفا را ** از کتاب «هفت صدا»

اینجا باید یافت: در این دورنماهای جاویدانِ روستایی از مناظر ایتالیا، در این دامنه‌های پوشیده از سرو، این آسمان بی‌همتا...» * — آلبر کامو.

« آسمان سیاه با رگه‌های بلند نقره‌یی، داربستی ساخته بود که بر فراز آن هزاران ستاره می‌درخشیدند، ستاره‌هایی که آهسته و آرام می‌خرامیدند. گویی با حوصله و پشتکار تمام دست به کار به پایان رساندن ساختمانی بودند که تمامی جهان را در برمی‌گرفت و سراسر زمان را طلب می‌کرد. کسی به آسمان توجه نداشت. ** »

و توجه فرمایید، باز، به فضا سازی به یاری طبیعت شناسی:

« مردم خم شده بودند و قارچ می‌کردند، و هر وقت که یک خوشه‌ی پُربرکت قارچ پیدا می‌کردند، شادمانه یکدیگر را صدا می‌زدند. صدای آنان را قهقهه‌ی لطیف پرندگان از انبوه درختان فندق و سرو کوهی و از لابه‌لای شاخه‌های درختان بلوط و ممرز پاسخ می‌داد. گهگاه ناله‌ی جغدی شنیده می‌شد؛ اما کسی نمی‌توانست او را در لانه‌ی مخفی عمیقش در تنه‌ی یکی از درختان ببیند. احتمالاً روباهی سُرخ، برای آنکه شکمی از عزای تخم کبک در آورد به داخل بوته‌های انبوه می‌دوید. افعی‌ها با حالتی عصبی می‌خزیدند و برای آنکه به‌خود جرئت بدهند، صفیر می‌زدند. خرگوشی چاق با جست‌های بلند در وسط بوته‌ها حرکت می‌کرد. موسیقی جنگل را فقط صدای پت‌پت لوکوموتیو، تلق‌تلق واگن‌ها و غُرغُر ترمز قطار قطع می‌کرد. مردم، خاموش می‌شدند. پرنده‌ها ساکت می‌شدند. جغد توی سوراخش عمیق‌تر می‌خزید و خرقه‌ی خاکستری‌اش را با افتخار به‌روی

* از کتاب «تعهد کامو»، ترجمه و تنظیم مصطفی رحیمی
** از کتاب «شهود» اثر فلانری اوکانر، ترجمه‌ی آذر عالی‌پور

خود می کشید. خرگوش می ایستاد و گوش های بلندش را تیز نگه می داشت...»*

و به توصیف طبیعت، به ویژه کوه، در ارتباط با شخصیت اصلی داستان توجه بفرمایید:

« سپیده دم فردای آن روز رهسپار شامونیکس شدند. آرتور هنگام عبور از حومه ی حاصلخیز شهر، که در دره یی قرار داشت، بی نهایت شاداب بود؛ ولی آنگاه که قدم در جاده ی پُر پیچ و خم مجاور کلوز نهادند و در محاصره ی تپه های بزرگ و ناهموار قرار گرفتند، خاموش شد و قیافه ی جدی به خود گرفت. از سنت هارتین به بعد، به تدریج، از دره بالا آمدند. برای استراحت، در کلبه های چوبی کنار جاده یا دهکده های کوچک کوهستانی توقف می کردند، و باز به هر سمتی که هوس راهبرشان می شد به راه می افتادند. آرتور در برابر این مناظر از خود حساسیت نشان می داد. در برخورد با اولین آبشار، چنان وجدی به او دست داد که انسان از دیدنش غرق شعف می شد؛ اما همچنان که به قلّه های برف پوش نزدیک شدند، از این حالت جذب بیرون آمد و به خلسه یی رؤیایی فرو رفت. چنین حالتی برای مونتالی تازگی داشت. انگار ارتباط مرموزی میان آرتور و کوهستان ها برقرار بود. ساعت ها در جنگل های کاج تاریک و اسرار آمیز که صدا در آن منعکس می شد بی حرکت می نشست و از میان تنه ی راست و بلند کاج ها به نمای آفتابی ستیغ های درخشان و صخره های خیره می نگرست.

* کتاب « پرواز را به خاطر بسپار » اثر کازنیسکی، ترجمه ی ساناز صحتی

مونثالی با حسرتی اندوه‌بار آرتور را می‌نگریست...»*

پرویز داریوش، مترجم و منقذ صاحب‌نام و اعتبار، در مقدمه‌یی که بر «گرتروود» اثر «هرمان هسه» نوشته می‌گوید: «...هسه درس درست نخواند. دوسه‌بار از مدرسه گریخت تا شاگرد کتاب‌فروشی شد و «کامن زیند» را نوشت...هسه درباره‌ی کامن زیند می‌گوید: «مقصود آشناساختنِ انسان معاصر با زندگیِ سرزیر و خاموشِ طبیعت بوده است». می‌خواسته که انسانِ معاصر به ضربان قلب زمین گوش فرادهد و در زندگیِ طبیعت شرکت جوید؛ فراموش نکند که ما از خدایان نیستیم. همه کودک‌انیم — جزئی از زمین و کُلّ کیهان.

هسه در سال ۱۹۵۱ به دانشجویی که پتر کامن زیند را می‌خوانده است نوشت: کامن زیند می‌کوشد از جامعه و جهان دور شود و به طبیعت باز گردد...».

تورگنیف، در توصیف طبیعت، و نیز به کارگیری طبیعت برای پیش‌بردن داستان، به‌راستی معجزه می‌کند. سُلطه‌ی طبیعت بر او سُلطه‌یی خدایوار است. تورگنیف، تا آنجا که موضوع اجازه می‌دهد، گردِ موضوع می‌گردد، و به مُجَرَّد اینکه لحظه‌یی کاهلیِ موضوع از راه می‌رسد، تورگنیف به جانب طبیعت می‌رود: توصیفِ شب، آسمان، جنگل، کوه، رود، دریا، ابر، باد، مهتاب... به داستان‌های «مرداب آرام»، «قهرمان دشت‌ها» و «آسیه» نگاه کنید — به‌عنوان نمونه.

پائوستوفسکی در «رُز طلایی» می‌گوید: «یقین دارم که برای تسلطِ کامل بر زبان روسی و برای از دست‌ندادنِ تواناییِ درکِ مفاهیم آن، گذشته از برقراریِ مراوده با مردمِ عادیِ روسیه، پیوستگی با مزارع، جنگل‌ها، آب‌ها، بیدهای کهنسال، نغمه‌های پرندگان و تک‌تک گل‌هایی

* از کتاب «خرمگس»، اثر لیلیان وینیچ، ترجمه‌ی خسرو همایون‌پور

که از زیر بوته‌های فندق سرک می‌کشند، ضرور است.»

« دو داستانِ منظومِ لرمانتف به نام‌های « نوراهب » و « ابلیس »، از اَبَر کارهای عاطفه‌گرای روسیه محسوب می‌شود. وصفی که از مناظر زیبای طبیعت قفقاز در این دو منظومه‌ی داستانی آمده به اندازه‌ی دلنشین و جذاب است که کمتر مانند آن را در ادبیاتِ روسیه می‌توان یافت...

داستانِ « ابلیس » به‌خصوص، که حاصلِ تقریباً ده سالِ کارِ لرمانتف است، از لحاظ فراوانیِ صحنه‌های بدیع و پر نقشِ طبیعت... از بهترین نمونه‌های منظومِ ادبیاتِ عاطفه‌گرا به‌شمار می‌آید. »

لرمانتف، خود گفته است:

« هنوز زنی وجود نداشته است

که نگاهش را

با دیدنِ آسمانِ آبی و کوه‌های سبز

یا شنیدنِ صدای آبشار

از یاد نبرده باشم... »

لوناچارسکی در « درباره‌ی ادبیات » می‌گوید: « بی‌شبهه تولستوی طبیعت را دوست داشت، و بسیار بیشتر از هر انسانِ عادی. مگر آگاهی او بر روان‌شناسیِ جانوران؛ نمایشگرِ این دوست‌داشتن نیست؟

او با تمامِ وجود و حواسِ خویش، طبیعت را دوست داشت. »

و باز لوناچارسکی، در همین کتابِ خود، درباره‌ی گورکی می‌گوید:

« توصیفاتِ گورکی را از طبیعت به‌خاطر بیاورید! گرچه طبیعت، تازیانه می‌زند و خشم می‌ورزد و انسان را رنج می‌دهد، این تأثیر و تصویری نیست که انسان با خود نگه می‌دارد. آنچه می‌ماند عظمتی ست طبیعی و گسترده و قیاس‌ناپذیر از نماهایی که در ادبیاتِ روسیه همانند ندارد.

گورکی، به‌راستی، رَسامِ بزرگِ مناظرِ طبیعت، و مهم‌تر از آن، دوستارِ پُرشورِ طبیعت است... برای او دشوار است که فصلی از داستانی را

شروع کند - بی آنکه ابتدا نظری به آسمان بیفکند و از خورشید و ماه و ستارگان و... سخن بگوید.

در کارهای گورکی از دریاها، کوه‌ها، جنگل‌ها، و استپ‌ها سخن بسیار رفته است. چه کلماتی می‌سازد تا طبیعت را وصف کند. گورکی فقط یک نقاش نیست. برداشت او از طبیعت، ادیبانه است. چرا باور نکنیم که غروب می‌تواند اندوه‌زده باشد، جنگل می‌تواند با افسردگی زمزمه کند، دریا می‌تواند بخندد؟»



برای مشاهده‌ی مستقیم طبیعت، دو روش مشخص و مکمل هم وجود دارد که هر دو به کار نویسنده می‌خورد: نخست، گسترده‌نگری یا کل‌نگری؛ دوم بسته‌نگری یا جزءنگری.

در روش نخستین باید عدسی چشم را، به حد ممکن، بازنگری آموخت، و تمامی مناظری را که در مقابل دید وجود دارد، در یکپارچگی، وسعت، و فرابندی‌اش مورد مشاهده قرار داد.

در روش دوم، باید بخش‌هایی از طبیعت را، به‌طور محدود و مستقل زیر دید آورد. عمل گزینش یا انتخاب تصویر خاص و محدود شده را، به شیوه‌ی کارگردانان سینما، می‌توان با چهار انگشت از دو دست - صلیب شده برهم - و یا با استفاده از یک وسیله‌ی قاب‌بندی ساده - تکه‌مقوایی که در وسط آن مربع یا مستطیلی بریده شده باشد - انجام داد. در این روش می‌توان قاب را آنقدر جابه‌جا کرد تا به کامل‌ترین تصویر دست یافت.

برای وصول به شناخت و درک هنری و لذت‌بردن هنرمندانه از طبیعت، لازم است که ما، پیوسته، ضمن گسترده‌نگری طبیعی، در صدد جدا کردن بخشی از طبیعت از زمینه و اطرافش باشیم. مُجَرّا کردن، مستقل و

برجسته کردن، قاب‌بندی کردن، آنچه را که در قاب، جای داده‌ایم نگاه کردن، عملی است در جهت پرورش حس هنرشناسی و زیبایی‌شناسی ما. * ایران، جعبه‌رنگِ صدهزار رنگ بر زمین و آسمان پاشیده‌ی ست. طبیعتِ میهنِ قدسی ما، بدون کمترین غلو، متنوع‌ترین و شگفتی‌انگیزترین طبیعت در سراسر کره‌ی زمین است. نویسنده‌ی ما، چگونه می‌تواند این طبیعت را حس و لمس نکند، با آن یکی نشود، و در آن حل نشود، و باز هم چیزی بنویسد که ماندگار باشد، و زیبا، عمیق، انسانی و سلامت؟

* داستان‌نویسِ عصر ما می‌تواند به ملایمت و مهربانی، آرام آرام، احساسِ مخاطبانِ خود را در مسیر ادراکِ متعالی و زیبایی‌شناسانه‌ی طبیعت پرورش دهد. این کار، یعنی تلطیفِ عواطف و احساساتِ انسان و تشویقش به برقراری ارتباطِ جدید و مستقیم با طبیعت، سرانجام منجر به آن خواهد شد که انسان از منهدم و نابود کردنِ طبیعت و به فساد کشیدن و له کردنِ آن — که به‌واقع به معنای منهدم کردن و له کردنِ خویش است — چشم‌پوشد و تصمیم بگیرد که به‌نجاتِ این طبیعتِ نیمه‌جان اما جان‌بخش برخیزد.

از میان‌بردن و فاسد کردنِ طبیعت، بدترین و هولناک‌ترین نوعِ خودکشی و فرزندکشی‌ست؛ و تنها هنرمندان — و نه سازمان‌های حفاظتِ محیط زیست — هستند که می‌توانند عقل و عاطفه‌ی توده‌ی مردم را نسبت به طبیعت برانگیزند و کاری کنند که این توده‌ها راه را بر تهاجمِ سرمایه‌داران بر طبیعت ببندند.

*

(در پایان این فصل و به‌هنگام بازخوانیِ نهاییِ آن متوجه شدم

واژه‌ی «طبیعت‌گرایی» که ما به کار برده‌ایم، ممکن است اشتباه و سوء تفاهمی را باعث شود؛ بنابراین، توضیح می‌دهم که این اصطلاح، هیچ ارتباطی با مکتب غربی «ناتورالیسم» که آن را به فارسی «طبیعت‌گرایی» ترجمه کرده‌اند ندارد. در حقیقت، و عطف به مطالعه‌ی محصولاتِ ناتورالیستی و توضیحات برخی از طرفدارانِ این مکتب، معنای راستینِ ناتورالیسم اروپایی، «چرک‌اندیشی» است، و این مکتب را به آسودگی می‌توان «مکتب چرک‌اندیشی» نامید، و در عین حال کاملاً مطمئن بود که پیروان این مکتب، هیچ رابطه‌ی با طبیعت و زیبایی‌های آن نداشته‌اند و هرگز هم نخواسته‌اند داشته باشند. این یکی از مواردی است که اسم، ربطی به مُسمّا ندارد، البته، نویسندگانِ بزرگی چون امیل زولا، واقعاً ناتورالیست نیستند، بلکه واقع‌گرایانی هستند که عمدتاً نظر بر چرکی‌ها و مفاصلِ جامعه‌ی انسانی داشته‌اند.)



پایانه

جستجو در میان آرمان‌ها، مرام‌ها و جهان‌بینی‌ها، و انتخاب یکی از آنها با اطمینان به انسانی و عدالت‌جویانه بودن آن آرمان، مرام و جهان‌بینی؛ تلطیفِ احساس و عاطفه به قصد ورود به حیطه‌ی «دردشناسیِ روح» انسان و بررسی و تحلیل مسائل و مصائب بشری؛ مطالعه‌ی زبان به‌عنوان ابزار اساسی و بُنیادیِ انتقال مفاهیم و مقاصد؛ سیاسی‌اندیشیدن و سیاسی عمل کردن همچون هر

انسان آگاه و شریفِ عصر ما؛ ایجاد رابطه با طبیعت به عنوان آموزگاری که با نرمی و مهربانی و عمق، بسیاری چیزها را می آموزد، و هم کسب و فراهم آوری سایر ابزارها و لوازم نویسندگی، در حد توانایی انسان است و بسیار بسیار کمتر از این حد؛ و منشاء گرفته از قدرتِ گزینش و فراگیریست — فقط. هیچ جادویی به جز جادوی اراده وجود ندارد. سحر و افسونی در کار نیست. چیزی در خون جاری نیست که از یک انسان بالزاک و داستایوسکی و سیلونه و دولت آبادی بسازد و از انسانی دیگر بیکارهی خسته، گدایی درمانده، یا انگلی آویخته به دیگران. کافیست که اراده را ندا دهیم و برخیزیم و حرکت کنیم و «کار و ایمان» را دو عنصر اساسی در جهت وصول به قلّه‌یی که طالب صعود به آن هستیم بدانیم تا همه چیز شدنی شود، و جمعی بزرگ از نویسندگان و هنرمندانِ مسئولِ ابرکارِ آفرین، سرزمین ما و سراسر جهان ما را فراگیرند.

اینک شرایط برای پرورش نویسندگانی بزرگ، بزرگ در سطح جهانی، برای ما کاملاً فراهم آمده است.

اینک ما می توانیم همدوشِ ملل آمریکای لاتین، بنیانگذارِ ادبیّات نو، پویا، انسانی و آرمانخواهانه باشیم.

اینک هر جوانی که به نویسندگی می اندیشد و انگیزه‌هایی معتبر برای نوشتن دارد، بالقوه نویسنده‌ییست بزرگ، در راه سخن گفتن با جمیع ملت‌های جهان در زمان حال و آینده.

اینک ما دین و دل‌باختگان به هنر و ادبیّات — که خالصانه باور داریم تنها به مدد هنر می توان مُنجیِ جهانی چنین دردمند بود و می توان چیزی را که در حال فرو ریختن و در آستانه‌ی تلاشیست بر کشید، دیگرگون کرد، از نو ساخت، به درستی،

به سلامت، به ژرفمندی و پایداری — چشم به راه کسانی هستیم که از درونِ عواطفِ این خاک تاریخی برخیزند، دستی از آستینِ جادوی ایمان و کار بر آورند، و مسئولیتی را که هستی بر گرده‌ی روح ایشان نهاده بپذیرند — غول آسا، غریب، پرشکوه و ابدی. داستان، بازوی تفکرِ انسانِ فرهنگیِ عصر ماست، و به سادگی و صفا حامل فلسفه، دین، ایمان، انقلاب، امید و پویش. جهان فرهنگی، تشنه‌ی داستان‌هایی ست عمیق، زیبا، اندیشمندانه، برانگیزنده، هشداردهنده و به حرکت وادارنده.

جهان، هنوز هم خالی ست؛ خالی خالی. ما، در زادگاه و پرورشگاهِ قصه و داستانِ راه می‌رویم، نفس می‌کشیم، زندگی می‌کنیم و می‌میریم؛ جایی که انسان، در آنجا، به هنگامِ قدم‌زدنی سبک، تا زانو در قصه و داستان و حکایت فرو می‌رود. حق نیست در چنین سرزمینی، تهی‌دستی و گرسنگی را انتخاب کنیم.

از گیلگمش تا افسانه‌های ایلامی و تیرستانی، از اسطوره‌های آریایی تا زُبده قصه‌های قرآن، از وامق و عذرا تا شیرین و فرهاد، از داستان‌های فردوسی تا حکایات مرزبان‌نامه و کشف‌المحجوب، تا هزار و یک شب، تا مولوی، تا عطار، تا سهروردی، تا سعدی تا هر چه بخواهی... پشتوانه‌ی فرهنگِ داستانیِ ماست. با چنین کوهی از شناخت و تجربه، کاهلانه رفتن، جرم است. باید این بارِ گران را کشان به منزلگاهِ نیک‌بختیِ راستینِ آدمی برسانیم. آنگاه می‌توانیم شادمانه این محموله‌ی تاریخی را زمین بگذاریم و شادمانه جهان را وداع کنیم — بی هیچ دغدغه.

اینک زمان آن است که بار دیگر و برای همیشه، اعتماد به نفسِ تاریخی و ملی خود را بازیابیم — صرفاً به خاطر آنکه

بدهکاری‌هایمان را به بشر امروز و فردا بپردازیم. ما، عطف به یک مجموعه دلائل و شواهد، از جمله بنیانگذاران فرهنگ بشری بوده‌ایم. این، افتخاری نیست، بل مسئولیتی است؛ کوله‌باری است که بر دوش گرفته‌ایم و نفس‌زنان و عرق‌ریزان، در بخش عمده‌یی از راه آورده‌ایم. شرم آور است که زمین بگذاریم، یا بر دوش دیگران. ما، حق است که پرچمدار ادبیات داستانی جهان باشیم، همچنان که پرچمدار غزل و قالی. تمام.

۶۸/۱۲/۲۵

