

کتابتین دین

رسالت ادبیات

چند مقالہ

ترجمہ: اسد پیرانقر

انتشارات تکامل

شماره ثبت در کتابخانه ملی ۱۷۹۳ - مورخ ۳۵/۱/۲۸

بها ۷۰ ریال

کنستانتین فدین

رسالت ادبیات

چند مقالہ

ترجمہ: اسد پیر انور

انتشارات تكامل

كنستانتين فدين

رسالت ادبيات

ترجمه اسد پير انفر

چاپ اول ۱۳۵۴

چاپخانه پرچم

فهرست

صفحه	عنوان
۵	راه‌کمال درداستان نویسی
۲۳	چند یادداشت
۳۱	سر نوشت داستان بلند
۴۱	گفتاری درباره زبان
۵۵	چگونه باید نوشت
۵۹	پنجره‌ها را بگشایید

راه کمال در داستان نویسی

۱- صحبت درباره حرفه نویسندگی را باید با زبان آغاز کرد.

زبان همیشه مواد اساسی يك اثر ادبی را تشکیل می‌دهد. ادبیات خلاق، هنر کلمات است. اهمیت زبان نویسنده در فورم ادبی همانقدر زیاد و تعیین‌کننده است که تصنیف يك اثر (کمپوزیسیون).

ما آثار ادبی خوبی را می‌شناسیم که کمپوزیسیون یا نحوه تصنیف آنها نارسا و حتمی بداست. ولی هیچ اثر ادبی را که زبانی‌الکن داشته باشد نمی‌توان اثری خوب دانست. با چوب بد نمی‌توان خانه خوب ساخت، هرچند ضرورتاً يك خانه خوب همیشه راحت نیست: راحتی منزل بستگی به نقشه ساختمانی آن دارد نه به کیفیت چوب. ولی اگر دیوارهای يك خانه نتوانند حرارت منزل را حفظ کنند نقشه خوب چه سودی دارد؟

شاگرد از استاد می‌آموزد. استاد به شاگرد خود یاد می‌دهد که چگونه از اشتباه‌هایی که او در روزگار جوانی مرتکب می‌شده و اکنون گریبان خود را از آن اشتباهات رها کرده‌است بپرهیزد. استاد به شاگرد می‌گوید من هم روزگاری شاگردی بودم و استادی داشتم و آنچه را از که از او می‌آموختم در شکل دادن به تجارب خود مورد استفاده قرار می‌دادم.

شاگرد نباید فقط به جذب دانش استاد تکیه کند؛ او باید تجارب شخصی خود

را نیز بر آن بیافزاید. تنها در آن صورت است که می‌تواند حرفه خود را به کمال نزدیک کند.

اگر دانشمندان به میراثی که از پیش‌کسوتان خود می‌برند بسنده‌کنند دانش عقیم می‌ماند. اکتشاف در نقطه‌ای آغاز می‌شود که دانش استادپایان پذیرفته و زمان پژوهش شاگرد فرا رسیده. «ایلچ» را بخاطر می‌آوریم که می‌گفت: «شایسته میراثی بودن به هیچ وجه به معنی قناعت کردن به آن نیست.»

در مورد هنر نیز این قاعده ضروری است. هنگامی مهارت یک صنعتگر را یاد فرا می‌گیریم این باعث نخواهد شد که خود فقط یک صنعتگر شویم. از گذشته می‌آموزیم تا شجاعانه در افق‌های آینده بتازیم. ولی باید گذشته را تمام و کمال جذب کرد، در غیر این صورت زحمات ما صرف‌کشف چیزهایی خواهد شد که قبلاً کشف شده و پای‌در رد پای پیشینان نهادن کاریست بس عبث.

اما، برای یک نویسنده، انجام کاری بزرگ بدون پایداری، حتی بجزرات باید بگویم بدون یک عمر کار کردن در میان کلمات، غیر قابل‌تصور است.

۲- من معتقدم که برای یک نویسنده جوان، روزنامه‌نگاری کاریست بس مفید. روزنامه‌نگاری دوره آموزشی است که در عرصه ادبیات هیچ کاری مفیدتر از آن نیست. روزنامه‌نگاری چه آموزشی به نویسنده می‌دهد؟ روزنامه‌نگاری ویژگی‌های بسیار ارزشمندی را در نویسنده بوجود می‌آورد که در نثر ادبی کمال اهمیت را داراست: یعنی اختصار بیان، فصاحت و روانی سخن، و وضوح اندیشه.

ضعف بسیاری از ناول‌های اخیر اطناب کلام و اطاله بیان است، یا آنطور که لئوتولستوی بزرگ می‌گوید «چاقی» مفرط داستان است که به جای عضله لایه در لایه چوبی جمع می‌کند. کار روزنامه‌نگاری عضلات نویسنده را قدرت می‌بخشد. کار روزنامه به تفسیر و تطویل لگام می‌زند. احیاناً اگر روزنامه‌ای بخواند نثر منتشر کند این دیگر تقصیر خود روزنامه است. ولی در طبیعت روزنامه است که از نویسنده هیكلی ورزشکارانه میخواهد.

اطناب کلام دشمن روزنامه است، چون کلمات اضافی فضای اضافی می‌گیرد و میدان اندیشه را مسدود می‌سازد؛ روزنامه باید فقط به بیان اندیشه‌های کاملاً واضح بپردازد.

دقت و جزالت کلام نه تنها لازمه داشتن سبک و ذوق سلیم است؛ بلکه مورد نیاز احساس نیز می‌باشد. جایی که کلمات زیاد به کار رود، و نثر گوشه‌نالد شود، جز فکری سست نمی‌توان ارائه داد. فکر مغشوش را نیز نمی‌توان با کلمات ساده و منجز بیان کرد. هنگامی که نثر نویس از متن خارج می‌شود، درازنفسی آغاز می‌شود.

میخائیل لومونوسوف (Mikhail Lomonosov)، نخستین معلم بزرگ ادبیات روس گفت: «آنچه در پرده ابهام درک شود بطور مبهم بیان خواهد شد.» این حقیقت در قرن هیجدهم بیان شده که در قرن بیستم نیز درست است و همیشه صادق خواهد بود. الکسی تولستوی (Alexei Tolstoy)، یکی از بزرگترین نویسندگان شوروی وقتی که در اوج قدرت بود گفت: «زبان ابزار اندیشه است. و لنگاری در زبان به معنی و لنگاری در تفکر است.»

روزنامه در مطالعه زندگی به منزله دوران آموزش است. نویسنده‌ای که برای روزنامه کار می‌کند به علقه‌های محکم با زندگی، ولی نه بلا انعطاف، نیازمند است. روزنامه هیچ‌گاه هر چه دلش خواست قلمی نمی‌کند، و بهیچوجه پوچ نمی‌نویسد. هر صفحه روزنامه نمایشگر یک روز از زندگی ما است. و لسی روزنامه مطمئناً از نویسنده نمی‌خواهد که فقط گزارشی از وقایع روز تهیه کند. این کار بعهدہ گزار-شکران است.

نویسنده زندگی درونی انسان معاصر را بطور مختصر و مفید، و بنحوی نافذ می‌کشاید.

گور کسی بطور کامل دوران روزنامه‌نگاری را طی کرد و مدتی در نقش یک روزنامه‌نگار حرفه‌ای فعالیت کرد و از مشکلات آن با خبر شد؛ گورکی برای روزنامه داستان می‌نوشت و معتقد بود که داستان نویسی برای روزنامه‌ها در پیشرفت کارش

بسیار متمرکز و واقع شده است. چخوف این استاد بخیر و کهنه داستانهای کوتاه، سالهای سال برای روزنامه داستان می نوشت. او نشان داد که در زمینه نوشتن داستان کوتاه نظیر ندارد و در این رشته شهرت و اعتبار جهانی کسب کرد.

بنظر من نویسنده جوان باید در آغاز کار با داستان کوتاه قدم در راه نویسندگی بگذارد. او نباید در ابتدای کار با ناولهای بزرگ، ناولهای مسلسل وار با نوشتن يك حماسه چند جلدی آغاز به کار کند.

من نمی گویم که يك نویسنده جوان نمی تواند داستان طولانی و یا حماسی بنویسد: او قدرت و انرژی فراوانی دارد و نیروی مصرانه ای وجود دارد که باعث می شود او هر چه بیشتر در اولین کار خود مطلب بگنجاند. او هم حال و حوصله این کار را دارد و هم وقتش را. ولی پهنه گسترده يك اثر حماسی بزرگ، غنای کاراکترهای آن و فراوانی کلمات آن، فضاگیری آن، سنن چند جانبه و بیشمار آن، به نویسنده این را می دهد که او می تواند هر چه به فکرش خطور کرد بنویسد - تازه همه اینها بجای خود، چه چیزی نیل نویسنده جوان را به کمال فورم تضمین می کند؟

در مورد پرده های به اصطلاح «گشاد» نویسندگان جوان نیز می توان چنین گفت: بله، در واقع پرده آنان واقعاً وسیع است، ولی چه چیزی در آن می توان دید؟ در این پرده چیزی که کم است کمپوزیسیون هماهنگی است که بی آن نمی توان به درك يك تم واحد رسید. ارتباط بین کاراکترها ضعیف است. کوچکترین منبع روشنایی به چشم نمی خورد: هر کاراکتری برای خود پرتویی دارد که به آن عادت کرده است، همانطور که در سینما هر هنرپیشه ای با نوراندازی (شات Shot) خاصی تمرین می کند. نه آکسیون اثر از شخصیت بازیگر عمده ناشی می شود و نه توطئه آن از شرایط آکسیون بدینسان است که پرده وسیع به کار هنری بزرگ تبدیل نمی شود.

برای رسیدن به استادی باید ابتدا از داستان کوتاه آغاز کرد، چون در داستان کوتاه بایک نگاه می توان همه چیز را مشاهده کرد - مثلاً ابعاد اجزای مختلف داستان، ارتباط ارگانیک بین کاراکترها و سوژه، اهمیت هر داستان فرعی در طرح

کلی اثر و یکایک جزئیات در چارچوب کل واحد . و نیز در حس لغت باید انتظامی سخت حکمفرما باشد . داستان کوتاه ژانر خایی و یادسرای را بر نمی تابد . کلمه را باید با بیشترین وسواس انتخاب کرد .

البته فراگیری هنر نوشتن داستان کوتاه راه رسیدن به نوولهای بزرگ را به هر کس نشان نمی دهد . ولی من اعتقاد دارم که هر نویسنده ای که در داستان کوتاه استاد شود به همان نسبت در داستان نویسی قویتر خواهد شد . اما اگر او در کار از داستان طولانی (نوول) شروع کند فشار خواهندگی در او ضعیف خواهد شد . به تبع لئو تولستوی می گویم که در نثر ادبی برای ریختن چربی و قوت بخشیدن به عضله ، داستان کوتاه وسیله آسانتری است ،

چرا داستانهای چخوف و گورکی ، که در روزنامهها چاپ می شدند ، به بخش لاینفکی از ادبیات کلاسیک روسیه تبدیل شده اند ، در میان انبوه مسائل روزگم نشدند و بی اثر نرفتند ؟

این قصهها زندگی جامعه روسی را در قالب واقعیت آن نشان می دادند ، آنها تصاویر تعمیم یافته ای از روابط طبقاتی مختلف حاکم بر پایان قرن گذشته را نشان می دادند . در این حقیقت هیچ شکی نمی توان کرد .

در این مورد تردیدی نیست که این داستانها حاصل فعالیت نوابغ بزرگیت که در اوج نبوغشان نوشته شده . چخوف و گورکی وقتی که برای روزنامهها داستان می دادند معیارهای هنری آنها را تباه نمی کردند . آنها زبان خود را ساده تر نمی کردند ، سبکشان را تباه نمی ساختند و به کاراکترهای غیر تپیک توسل نمی جستند و به سوژه های حقیر التفات نمی کردند . آنان به حقیقت و واقعیت و حقیقت هنر وفادار ماندند . نویسنده باید هنر خود را در هر زمینه ای بیازماید ، و خود را به یک زمینه و موضوع محدود نکند . وقتی که نویسنده قلم به دست می گیرد ، همه هنرش به جریان می افتد . اگر هدف نویسنده فقط این باشد که باطرحی روزنامه ای ، بوسیله مقاله ، یا یک بررسی ، یا بوسیله یک نامه شخصی غرض تجاری اعمال کند ، در آن صورت است

که هرگز نخواهد توانست به مقام يك استاد نوبل وداستان برسد .
نویسنده باید پیش وجدان خود متعهد شود که تا زنده است کله گشاد و
شلخته ننویسد .

درموردگرامر، نقطه گذاری و نوشتن حروف نیز باید چنین ملاحظاتی رعایت
شود این دیگر خیلی خنده دارست که جوانی به اتحادیه نویسندگان نامه ای مغلوط
می نویسد ودرخواست شغل نویسندگی می کند . در مدرسه وقتی ورقه فیزیک شما
اشتباهاتی داشته باشد نمره شما کسر می شود، همینطور درمورد انشاء . چه انتظاری
دارید ؟ درغیر اینصورت کدام محصلی درست نوشتن می آموخت .

به چه دلیل وقتی نویسنده ای می خواهد مطلبی به روزنامه بدهد شلخته می نویسد
و هیچ باکی به خود راه نمی دهد ؟ پس آنان کی می خواهند راه کمال بیمایند؟ آیا
اینان فقط هنگامی به خود زحمت خوب نوشتن می دهند که بخواهند يك اثر حماسی
بیافرینند ؟

نویسنده باید بکوشد که وقتی با روزنامه ای کار می کند این عامل ابتدایی را
ازیاد نبرد .

هیچ موضوع بی ارزش وجود ندارد ، ولی روش بی ارزش نسبت به موضوع چرا .
و زعمای عالم ادب نیراینگونه اشتباهات را زیر سیلی درمی کنند و کارکردن باشورو
شوق گذشته را دون شأن خود می دانند .

در کار روزنامه نویسی باید همه قدرت و قابلیت خود را بکار بندیم و به ندای
وجدان نویسنده که درما است پاسخ بدهیم .

اکثر آگاه گداری می شنویم که کار در روزنامه زبان نویسنده را ضایع می کند،
و روزنامه در نویسنده تأثیر «ویرانگر ruinous» می گذارد .

ولی چه الزامی وجود دارد که نویسنده ضعفها و نواقص زبان روزنامه و فورم
نگارش روزنامه ای را تکرار کند . چه کسی همچو فرماتی داده است ؟ آنطور که
می بینیم اکثریت عظیم خبر گزاران بر سبیل عادت از فورم کلیشه ای معمول در رپرتاژها

استفاده می کنند . ولی من بهیچوجه نظرم اینگونه کار کلیشه‌ای نیست . البته برای پرورش شخصیت هنری ، بویژه در عرصه کلمه ، لازم است که شخص از اشتباهاتی که روزنامه‌ها مرتکب می‌شوند بپرهیزد و بدینوسیله سطح عمومی آنرا بالا ببرد .

ولی نویسنده روزنامه نویس مرتکب اشتباه می‌شود و می‌گوید : « اوه کار روزنامه‌ای چقدر قلم آدم را تنزل می‌دهد! » در صورتیکه انتظار ما از ایشان اینست که با قلم سحر خود سایر نویسندگان روزنامه‌ها را تحت تأثیر قرار بدهد تا آنان نگویند که : « وقتی که ادبا چنین اشتباهاتی را مرتکب می‌شوند سبک من چه عیبی دارد؟ » در صورتیکه نویسنده ما غالباً طوری می‌نویسد که نمی‌توان مرزی بین يك گزارش و داستان کوتاه پیدا کرد .

روزنامه همیشه نمی‌تواند يك زبان زنده و پرنرنگ و رو داشته باشد . زبان اداره و وزارتخانه به روزنامه منتقل می‌شود ، در آنجا باز آفرینی می‌شود ، و به بخشی از زبان آن تبدیل می‌گردد .

في المثل جالب توجه است که خاطر نشان کنیم که روزنامه‌ها با استعمال غلط جمع ، که در زبان روسی تهوع انگیز است ، بتدریج خوگرفتند .

آنها می‌نویسند : « به متهمین حق داده شده که آخرین کلمات Last Words خود را ادا کنند . » اما کدام دادگاه حق ادای « آخرین کلمات » را به متهم می‌دهد ؟ به متهمین حق ادای آخرین کلمه را می‌دهند اما نه « آخرین کلمات » را .

کاملاً امکان دارد که روزنامه خود را موظف بداند و چنین مطلبی بنویسد : « کارخانه ارمناطق خرده تولیدی صرفنظر می‌کند . » ولی نویسنده همچو وظیفه‌ای ندارد . پس اگر او به تبع روزنامه بنویسد : « مزرعه اشتراکی در مناطق زرعی افزایش پیدا کرد ، » بدین معناست که او اصلاً بفکر سبک خود نیست^۱ .

۱- در دو جمله فوق که نویسنده تأکید خاصی داشته در ترجمه به انگلیسی از بین رفته و لذا در ترجمه به فارسی با حالت رسمی دادن به جمله اخیر خواستیم به مراد نزدیکتر شویم . م

می‌توان به‌موارد بیشتری اشاره کرد که در آنها بال و پر شکستگی زبان نه از وزارتخانه‌ها بلکه از اداره ادیتورها سرچشمه گرفته است. «فرهنگ زندگی» مقاله‌ای از یک مجله منتشر کرد، که در آن واژه «مواد» که اسم جمع است خوانندگان خود را از دست داد و به معنی «یک قلم» item درآمد. این جمله را ملاحظه کنید: «... در حدود ۴۳۰ مواد از طرف خبرگزاران ویژه و تناس چاپ کرده‌ایم». افسوس، روزنامه‌ها همگی رواج این بیان کریه را وجهه همت خود کرده‌اند.

علت وقوع خطاهای زبانی در روزنامه از نان قرض دادن‌ها سرچشمه می‌گیرد. نویسندگان به اشتباهات روزنامه با نظر خطاپوش می‌نگرد، و بالعکس.

اخیراً مقاله‌ای به «New Times» دادم که ادیتورها لغتی را در آن عوض کرده بودند. به نظر آن‌ها یک اژدرمار قابض *boa Constrictor* شکار خود را «لپ‌لپ» نمی‌خورد بلکه «می‌بلعد». وقتی به فورمهای چاپی نگاه کردم دیدم که بلعه ... آقایان از راه دلسوزی دسته گل بزرگی به آب داده‌اند. اول جاخوردم بعد آنرا دور انداختم. آیا حق داشتم که اجازه چاپ بدهم؟ فکر کردم که درست نیست، چون در این صورت ناشر متقاعد می‌شد که با «بلع» وحشتناک خود خدمت‌شایانی به خواننده و رحمت و آفری در حق نویسنده کرده است.

مجله *The Lilerary Gazette* مقاله‌ای از الکساندر چاکوفسکی Alexander Chakovsky چاپ کرد که در آن با این مطلب برخورد کردم: «پل شهر که توسط رودخانه به دو نیم‌ها شده بود بهم می‌پیوست ...» آیا این مجله حق دارد که این «دو نیم‌ها» را اصلاح نکند؟ فکر نمی‌کنم. البته «چاکوفسکی» نخواهد آمد از «سه نیم‌شدن» صحبت بکند؛ ولی روزنامه از او پشتیبانی کرد؛ حال تقصیر از هر که بوده باشد این غلط رفت که در کتابهای چاکوفسکی به‌مانند.

۱- دو واژه‌ای که نویسنده مقایسه کرده در ترجمه انگلیسی «gobble» و «gollop»

آمده است که چون به متن روسی دسترسی پیدا نشد لذا پی‌جویی اصل قضیه به خواننده واگذار شده. م.

ما باید در کاربرد واژه آسان طلب نباشیم ، باید مصرانه از خود بخواهیم و بسبب قدرت روزنامه تن به اشتباه نسیاریم .

۴- نقد معاصر بر آن است که نویسنده‌ها برای وارد کردن واژه‌ها و لحن‌های محلی در ادبیات تمایل فزاینده‌ای پیدا کرده‌اند . اینکه نویسنده باید خلوص زبان روسی را حفظ کند ، بشرط اجتناب از تسلیم به مالاغتی‌ها قابل توجیه است . اولین مصاحبه خود را باگور کی که به ۳۰ سال پیش برمی‌گردد خوب به خاطر دارم . او تازه از مطالعه چند داستان کوتاه از نویسندگان جوان فراغت یافته بود که من سر رسیدم . یکی از آن کتابها را باز کرد و پرسید : «چرا باید به زبانی بنویسیم که کسی سردر نیورد ؟ آخرین Sklyanyi یعنی چه یا یک Shirkunok ؟ واژه دوم محکمتر است به یک ابزار و یا به یک پرنده اطلاق می‌شود . اینها واژه نیستند بلکه افه‌های صوتی Sound effects هستند . نمی‌توان آنها را به زبانی دیگر ترجمه کرد . هیچ مترجمی نمی‌تواند ...»

همه‌کس مقاله مشهور «ایلیچ» بنام «تباه کردن زبان روسی دیگر بس است» را می‌شناسد ، او به استعمال واژه‌های خارجی که ضرورتی نداشته باشد اعتراض می‌کند . و می‌دانیم که برخی واژه‌های محلی وجود دارد که برای یک روس عادی مفهوم‌تر از فلان لغت افریقایی نیست . گورکی در مقالات متعدد خود نظرش را نسبت به واژه‌های نامفهوم محلی ابراز می‌کند ، و نظر او را ادبیات روس تمام و کمال پذیرفته است . البته در انتقاد از واژه‌های ولایتی نباید از افراط به تفریط گرایید و زبان ادبی را به زبان بی‌خاصیت اداری تبدیل کرد .

در واقع امر هر واژه‌ای در آغاز کار از محلی سرچشمه گرفته ، که سپس در ادبیات مقبول افتاده است - چنانچه بعد از پوشکین در قرن نوزدهم مجموعه لغات روسی با مواد تکمیل شد- و واژه‌های محلی گسترش یافتند ، مقبولیت عام یافتند ، در همه جا و همه موارد مورد استعمال واقع شدند ، و خصلت محلی خود را از دست دادند . اینک یک مثال قابل ذکر .

یکصد سال پیش هنگامی که تورگنیف مشغول نوشتن *Bezhin Mead* بود لازم دید که واژه *shurushat* (شوروشات^۱) را در بین هلالین مضاعف قرار بدهد و توضیح دهد که: «آنطور که در این حوالی اصطلاح می‌کنند یعنی در اورلوف گو برنیا». این بدان معنی است که در نیمه اول قرن نوزدهم واژه *shurushat* در زبان عامه مردم روس راه نیافته بوده است. ولی از آن زمان تاکنون دیگر کسی به فکر این نیافتاده است که واژه فوق را بین هلالین مضاعف قرار بدهد، یا اینکه آنرا در زبان محاوره محلی بکار ببرد.

اکنون از هر روسی پرسیم که *shurushat* یعنی چه در معنی آن کمترین تردیدی به خود راه نمی‌دهد. جالب است که لغت نامه او شاکف برای روشن کردن معنی آن به جمله‌ای از «فاده‌یف» استناد می‌کند.

منبع زبان ادبی «فاده‌یف» زبان روسی زنده مردم شرق دور بود. ولی اکنون که این واژه از «اورلوف» گرفته تا شرق دور [واژه مورمانسک تا آستراخان (آستارا)] رایج است و بیش از یک قرن از تورگنیف تا فاده‌یف در زبان روسی جدا افتاده است، پس بدان معنی است که رنگ محلی خود را از دوران جوانی تورگنیف تاکنون از دست داده است.

یک واژه محلی هنگامی می‌تواند وارد زبان یک کشور شود که مفهومی که به واژه مورد بحث دلالت دارد در زبان کشور معادل مناسب‌تر و قاطع‌تری نداشته باشد، و با فهم عامه سازگار باشد، در واقع گوش شنونده را نیازارد.

نویسنده به هر دلیلی که شده نباید زبان کشوری را با مضمونی واژه‌های عجیب و غریب بیالاید، ولی بهیچوجه استعمال یک واژه محلی را که نمی‌توان برای مفهومی که ارائه می‌دهد نظیری پیدا کرد نهبی نمی‌کنیم. چون اینگونه واژه‌ها به‌غناهی زبان می‌افزایند.

فی‌المثل هیچ نیازی نیست که نویسنده واژه معمول در جنوب شرقی ولکای سفلی

۱- یعنی خمس خمس کردن. ۲

یعنی shaber را به جای واژه روسی معمول یعنی sosyed (همسایه) بگذارد. از طرف دیگر واژه محلی burlak به معنی کرجی بارکش مدتهای مدیدی است که در زبان مردم و زبان ادبی جای خود را باز کرده است و هیچ معادلی برای آن نمی توان یافت. ۵- بالا بردن معیار تکنیک ادبی چه لزومی دارد؟ آیا برای پوشاندن ضعف فکر و نقد اندیشه تازه است؟ البته که نه.

غناى فکر و اندیشه، اگر بنا باشد که به بهترین وجهی منتقل شود، غناى فورم، یعنی استادی در تکنیک را ایجاب می کند.

استادی در اینست که بتوانیم حقیقت زندگی را به نحو احسن منتقل کنیم. نباید خیال کرد که اگر نویسنده يك تکنیک عالی داشته باشد، ولی موضوع پوچی را به میان بکشد نخواهد توانست متاع مسین خود را در بازار جوهریان ببرد. دروغ باز هم دروغ است، چه بدست يك استاد پیراسته شود و چه بوسیله يك شاگرد آراسته گردد.

اگر استادکاری در خدمت يك محتوای بزرگ نیاید نیرنگی بیش نیست. چون اینگونه استادی همان فورمالیسم است. که ارائه پاکت تو خالی است، تکنیک بخاطر تکنیک است.

تکنیک والا امکان می دهد که در زندگی درونی يك کاراکتر نفوذ کنیم و او را به دقت بشناسیم و بنمایانیم. حقیقت و زیبایی کلام، هماهنگی همه اجزای تشکیل دهنده فورم، در مخیله و عواطف خواننده نفوذی ژرف و نیرومند بجای نهد. ولی حذاقت صرف در حیطه کلام یا استادی در خدمت ظواهر عواطف را می کشد.

الکسی تولستوی در کنگره نویسندگان بیماری نویسندگان فاسد را در يك عبارت جزیل به اینگونه بیان کرد: «بازی ساحر موار با کلمه». الحق چه راست می گوید. بسیاری از نویسندگان قدیمی شوروی، که خود من نیز جزو آنها هستم، در اوایل جوانی کمابیش تحت سلطه نویسندگان فاسد بودند. این نفوذ مضر حتی پس از انقلاب اکبر نیز کاملاً ریشه کن نشده بود.

نمونه کسانی که بقول تولستوی نسبت به کلمه رفتاری همانند ساحرگان دارند

آندری بلی Andrei Bely است. او خود را چنان به آغوش کلمه تسلیم می‌کند که ساحرهای درپر تو تلقینات غیبی از خود بیخود می‌شود. زبان برای او پدیده‌ای نخستین Primitive به حساب می‌آید که زندگی فیزبولوژیکی خود را دارد. در نظر او این يك قدرت عنصری است. یعنی زبان يك قدرت عنصری دارد، و «بلی» آثار خود را الفاظ موهومی می‌خواند که در حالت جذبه و بی‌خبری از دهانش برون تراویده‌اند (glossolia lia) موج جمله افکار بلی را به دنبال خود می‌کشاند، و کاربرد کلمه هر چه مهذب‌تر و هیجانی‌تر اندیشه به همان میزان مغشوش‌تر.

Sa babbling Baldies like a flash
Bandyng "Valdai's Boon" about
Re - burbled it into balderdash

این ابیات را از شعر «بلی» بنام «نخستین ملاقات» نقل کردیم. «دهن کف آلود او»^۱ نگذاشت که شاعر جهان‌بینی عرفانی پوسیده و مغشوش خود را به نحوی پالوده کند. او در تاریخ ادبیات ما ساحر پیر لقب گرفته است. جهان را همچون غایتی در خود تلقی کردن، در تحلیل نهایی، بی‌معنی است. و این يك قاعده کلی است که وسیله اگر در خدمت هدفی مفید در نیاید بی‌معنی است. هدفی که بخاطرش يك اثر ادبی را خلق می‌کنیم رفتار ما را با وسیله رهبری می‌کند تفکر دنبال خود واژه را می‌آورد تا به آن معنی بیخشد و آنرا به مردم ابلاغ کند. درست است که استادی در نویسندگی جوهر اندیشه را در کلاف ابهام نمی‌پیچد؛ اما مانند يك ورقه حساس عکاسی اندیشه را عینیت می‌بخشد.

بدینسان، استاد يك روش فنی کار بدست می‌آورد و با آن ارزش يك اثر را می‌سنجد. اگر در فورم خطایی می‌بینید دنبال اشتباه خود در محتوا بگردید. اگر ذوق هنری شما نمایش مرگ در يك داستان را نمی‌پذیرد، بدان معنی است که مرگی در کار نبوده

۱- در شعر فوق Balderdash را کف آلود و کف کردن معنی کردیم. معنی دیگر آن سخن بی‌معنی و چرنداست، نویسنده یا مترجم انگلیسی خواسته است از تجنیس استفاده کند. برای حفظ تقرب به اصل آزاد دهن کف آلود ترجمه کردیم. م.

است؛ یعنی نویسنده قضیه را فهمیده و آنرا همچون يك هنرمند احساس نکرده است. اگر تصویر يك غروب را باور نمی کنید، پس بدانید که آفتابی غروب نکرده است. آنچه من می خواهم بگویم اینست که برداشت هنرمند از حقیقت واقع هنرمند را به جستجوی تعریفی راستین و امی دارد و لذا بین واقعیت و تعریف خود از واقعیت ناچار هماهنگی ایجاد می کند. نویسنده استاد می تواند بر حسب وجود یا فقدان هماهنگی در يك کار هنری ارزش آنرا هوشمندانه بیازماید. این آزمون فقط با استعداد هنری میسر نمی شود، بلکه فرهنگ، دانش و تجربه می خواهد. و این چیزها فقط با پشتکار و زحمت مداوم تحصیل می شود.

شایسته است که لپ مطلب را بخاطر داشته باشیم: « Master » عنوان یادارجه و مقام نیست. هنگامی که نویسنده ای به استادی می رسد. از کار سخت دست نمی کشد. هنر نویسندگی بی انتهاست.

گفته در مقاله خود تحت عنوان «شکسپیر نمایشنامه نویس» می نویسد: « نمی-توان گفت که کار يك استاد بزرگ بری از هر گونه خطاست.»

بی شبهه در کار هر استاد بزرگ ادب می توان اشتباهاتی پیدا کرد. ولی اینان را از آن جهت استاد بزرگ می نامیم که تاز روز مرگ از کوشش و تلاش خود لحظه ای نایستادند و پیوسته با اشتباهات خود مبارزه کردند.

البته رسیدن به استادی کار آسانی نیست. چخوف دریکی از نامه های خود نوشت. «هر اندازه يك چیز عالیتر باشد، بهمان نسبت خطاهای آن بهتر معلوم می شود، و اصلاح آنها نیز بمراتب مشکلتر می گردد.» تجارب نویسندگان بزرگ نشان داده است که استادکار خود را با گذشت زمان مشکلتر می یابد و نه آسانتر.

ولی این کار فقط عذاب نیست؛ بلکه لذتی در آن نهفته است، شادی حقیقتی است. ۶- تبدیل کار به عادت بسیار مهم است، چون در اینصورت کار به کسوت نیازی مبرم در می آید. ارضای نیاز به کار خود «رنج کلمه» را که برای هر نویسنده ای آشناست، تسکین می بخشد.

برای چند سالی در مؤسسه ادبی گورکی مسئول سمینار نشر نویسی بودم . به تفصیل در کار محصلین بسیاری که بعداً نویسنده شدند دقت کردم. بعد از این مطالعات به این نتیجه رسیدم که فقط نویسندگانی که آغاز کارشان حرارت آمیز است به توفیق می‌رسند و نه نویسندگانی که بسادگی نویسنده می‌شوند .

من می‌توانم آنرا خیلی ساده توضیح بدهم: هر کسی که بکوشد تا بر مشکلات نویسندگی فائق آید طبعاً راه را بر سنگلاخ‌تر از راه کسی می‌یابد که فقط در فکر احاطه بر مشکلات است . در تحلیل نهایی ، کسانی که نوشتن برایشان مشکل است مسلماً کسانی هستند که از وجود هنرمند خویش تمنیات والا نری دارند و دیدگان‌شان در بلند آسمان هنرمی‌گردد. از یکدسته مبتدی که به کار نویسندگی آغاز می‌کنند دودسته بتدریج جدا می‌شوند: یک‌دسته ژرف اندیشند و دسته دیگر به کار سطحی می‌چسبند.

بهمین جهت است که حتی در آغازین قدم کار یک نویسنده باید از او کیفیت خواست و نه کمیت .

« کیفیت و نه کمیت » نصیحتی است که هر کسی توانایی شنیدنش را ندارد ولی کسانی که به آن گوش می‌کنند و به کار می‌بندند بزودی خواهند دید که اندرزی کارگر است .

من بویژه خوشحالم که دانشجویانی که در سمینار از روی جِد و علاقه و مصممانه کار می‌کردند طولی نکشید که در اعداد نویسندگان جوان شوروی درآمدند. نیکولای یفتوکیفوف Nikolai Yevdokimov بوریس بدنی ، Boris Bedny ، یوری تریفونوف Yuri Trifonov ، یلیزار مالتسف Yelivar Maltsev و دیگر نویسندگانی داستان ، ناولها و طرح‌گونه‌های دوران شاگردی ادبی خود را در سالهای بعد از جنگ تکمیل کردند .

آنها اگرچه جوانند ولی نخستین تجارب بسیار غنی خود را در سالهای قهرمان پرور جنگ کبیر میهنی بدست آوردند ، دوران تعلیماتی خود را پایان رساندند ، و

برای بار اول آثار خود را در روزنامه‌ها و مجله‌ها چاپ کردند، و با مقبولیت خوانندگان مواجه شدند. کشور ما برای آنها آینده‌ای بسیار گسترده و بیکرانه گشوده است. واقعاً عظمت دارد.

در عین حال حتی در لحظه‌ای که نویسندگان جوان به حد اعلا‌ی مقبولیت عام رسیده‌اند ما نویسنده‌ها نباید به آنها چنین حقیقتی رافاش کنیم، باید به آنها بگوئیم که هنوز ارتفاعات ناپیموده بسیاری در پیش پایشان قرار دارد.

یوری تریفونوف با نوشتن « دانشجویان » کار ارزنده‌ای ارائه داد، در واقع او می‌تواند خیلی خوب کار کند، او مصمم و با روح است. او معنسی هرگز سیراب نشدن را می‌داند. او وقتی که هنوز دانشجوی بود داستانه‌های جالبی نوشت، ولی هرگز از کارهایش راضی نبود. او از کار سخت شانه خالی نمی‌کند. او هم اکنون می‌کوشد تا در خود احترام و عشقی عمیق نسبت به کار سخت بیوراند. او می‌داند که طولی نمی‌کشد که از او مصراً مطلب بخواهند، و لذا می‌داند که باید راه کمال و استادی را بکوبد.

یلیزا رمالتسف دو ناول چاپ کرده است. اولی را در مؤسسه ادبیات شروع کرد. داستان دوم او که « ازمصمیم قلب » نام دارد بخاطر اینکه تم آن مربوط به وضع موجود است و برخی از کاراکترهایش که از مزارع اشتراکی گرفته شده‌اند بسیار واضح هستند از مقبولیت وسیعی برخوردار شده است. ولی برخی از قطعه‌های ناول او نسبت به داستان اول او ضعیف هستند، و حتی نسبت به برخی از داستانهای کوتاه‌اش که هنگام تحصیل برای ما می‌خواند ضعف نمایان دارند. ولی سحر کلمه او را از خود بیخود می‌کند، در انتخاب کلمه اهمال به خرج می‌دهد، گویا می‌خواهد با جملات پر زرق و برق خود نمایی کند. ناول‌های او یکدست نیستند، بعضی جاها به وده درازی دچار می‌شود، و گاهی بجای تصویرگری صرفاً کاغذ را سیاه می‌کند. او نباید در برق تاج افتخار خود خیره بماند، بلکه باید همه استعدادها و توانائی‌های خود را در خدمت پیشرفت آتی خود بیاورد و موهبت خود را گرامی بدارد و در توسعه آن ازدل و جان بکوشد.

البته مسئله فقط کارکردن روی تکنیک نیست ، بلکه همه‌گونه تلاش و بویژه
مهمتر از همه مطالعه دقیق زندگی است.

چندی پیش یکی از دانشجویان مؤسسه ادبی از کانال ولگا- دن که توسط مجله
Smena به آنجا اعزام شده بود نامه‌ای به مضمون زیر برآیم نوشته است .

«... فکرمی‌کنم در گذشته اشتباهی کرده‌ام که هیچ نویسنده‌ای از چنین اشتباهاتی
مصون نمی‌تواند بود. ما که زندگی را در کلیت آن خوب نمی‌شناسیم تصور می‌کنیم امکان
نداشته باشد که بخش خاصی از آن را بشناسیم، مثلاً فرض می‌کنیم که فقط فلان پروژه
ساختمانی و یا فلان مزرعه اشتراکی مانده که شناخته باشیم. ما که بطور کلی نمی‌شناسیم
فکرمی‌کنیم که فقط کارگران ساختمانی یا کشاورزان مزارع اشتراکی مانده است که
شناخته باشیم، در نتیجه بجای آنکه مردی را که در اطراف خود می‌بینیم بشناسیم .
و در زندگی اطراف خود غوطه‌ور شویم ، فقط کارمان شناختن مزارع اشتراکی و یا
پروژه‌های ساختمانی شده است، و تا بلند می‌شویم راهمان را به یک مزرعه و یا یک پروژه
می‌کشیم، و قول می‌دهیم که فقط از شناخت عمیق زندگی می‌گریزیم و در آنجا سر خود
را گرم می‌کنیم و فکرمی‌کنیم که سیر و سیاحت می‌تواند جای تفکر را بگیرد.

« من می‌گویم که این اشتباه را جبران کنم. بدبختی اینجاست که این تنبلی و
یا کاهلی این قاعده را فراموش می‌کنم و آنقدر نگاه می‌کنم و خیره می‌شوم که چشم
سیاهی می‌رود و عمل نمی‌اندیشم.»

این نامه از اندیشه‌ای جستجوگر و پرشور حکایت دارد. اشتباه در اینجا است که
او تصور می‌کند تفکر درباره زندگی می‌تواند جانشینی برای شناختن آن باشد .

البته اینطور نیست ، تفکر راستین تنها حاصل شناختن زندگی است، زندگی
را نمی‌شود فهمید مگر با مطالعه زندگی .

ولی آنچه در این نامه مرا جلب می‌کند اینست که نویسنده به این حقیقت پی
برده است که زندگی را نمی‌توان با مطالعه تکه‌های مجزای آن و یا با مطالعه ذرات
منفصل آن شناخت، شاهد زندگی تکه‌های زندگی را همراه با کلیت زندگی می‌شناساند.

نکته پراهمیت دیگر در این نامه این است که وقتی نویسنده بطور انحصاری کار خود را وقف شناخت کار در کانال ولگا-دن می کند چه بسا که نمی تواند از آنجا کانالی به مسیر سحرانگیز زندگی در کلیت آن بزند و هوش و عقلش از مشاهده فعالیت های بیخویشتن یک قهرمان کار، که احتمالاً از فرط شوق از قهرمانانه بودن کار خود بیخبر است، همه چیز را فراموش می کند!

فکر می کنم این محصل ، این نویسنده آینده نزدیک راه خود را پیدا کرده است. اوزندگی را می فهمد، و مشتاقانه آنرا مطالعه می کند، و می فهمد که این راه ، و تنها این راه است که به استادی در کار نویسندگی می رسد.

آرزو می کنم که همه نویسندگان جوان در کار خود چنین شوقی از خود نشان

بدهند .

۱۹۵۱

چند یادداشت

۱- روزی میخواستم مقاله‌ای تحت عنوان «رنجهای ورتیر» بنویسم. البته هدفم این نبود که چیزی درباره قهرمان جوان‌گفته بنویسم. منظورم این بود که راجع به نوشته نویسنده‌ای که کار نوشتن برایش با رنج عظیمی همراه است مطالبی یادداشت کنم. من میخواستم با این حرف شروع کنم که وقتی کسی میخواهد بسوی ادبیات برود نباید بلند شود و بگوید که «ای بابا من از کی کمترم» که ننویسم. میخواستم تذکر بدهم که نویسنده تنها باید هنگامی دست به قلم ببرد که نیازی شخصی و درونی او را وادار کند. اگر چیزی که مینویسد با کار دیگران تفاوت نداشته باشد پس اصلا برای چه مینویسد؟ آخر از این چه لذتی میتواند ببرد؟ همیشه و در هر راهی باید انسان بکوشد تا خود را بیابد و راه و رسم خاص خود را در کار نویسنده‌گی پیدا کند و چون نویسنده باید در جمیع عناصر هنر و خلاقیت خود تفرد و قدرت خاص خود را نشان بدهد.

تسلط به کارنبایه برای نویسنده رنج آور باشد. ولی همین رنج تنها وسیله خلق آثار هنری است و نمیتوان پیش از تسلط به آلات موسیقی موسیقیدان شد. و هر وقت موسیقیدان دست از آلات موسیقی بردارد دیگر موسیقی‌دان نخواهد بود. موهبت تخیل موهبت بزرگی است ولی جدا از موهبت بیان جدا از موهبت داستان‌سرایی مرده‌ای بیش نیست.

چگونه باید داستان سرود و چگونه باید نوشت؟ این سئوالی است مولم و حیاتی و وحشتناک که خیال نویسنده را آدمی آسوده نمیگذارد. نویسنده درسحرگاه و درگرما گرم ظهر و شب هنگام و در هر لحظه از تجلی هستی خود بطور مداوم درباره هنر خود طنین این پرسش را میشنود که چگونه باید نوشت؟ نمیتوان نویسنده‌ای را تصور کرد که نسبت به فورم کارهنری خود بی تفاوت باشد. چنین آدمی وزغی بیش نیست او یک غول بی شاخ و دم است.

سبک اجزای بسیار دارد. مشکل تسلط بر این اجزا در این است که آنها هستی مطلق ندارند. ریتم و آهنگ و مجموعه واژه‌ها و کمپوزیسیون یک اثر برای خود وجود مستقل ندارد آنها مانند مهره‌های شطرنج بهم مربوطند. همانطور که با برداشتن یک پیاده موقعیت همه مهره‌های دیگر عوض میشود در کار ادبی نیز نمیتوان ریتم یا واژه‌ها را اصلاح کرد بدون آنکه در دیگر اجزای سبک تغییری ایجاد نکنیم. وقتیکه واژه‌ای را خط میزنم در واقع ساختمان جمله را بهم میریزم: آهنگ آن و ریتم آن و ارتباط آن با محیطش بهم میخورد.

ولی پایه و روح سبک زبان است. زبان در عرصه سبک سلطان است. و مانند شاه در مهره‌های شطرنج است. زبان نویسنده‌ای را خراب کن یا او را بکش هیچ فرقی نمیکند.

میدانید چخوف چه میگوید:

«کسی که قلم بدست میگیرد اگر برای خود سبک خاصی اتخان نکند هیچوقت نویسنده نخواهد شد. ولی اگر اوسبکی داشته باشد و زبان خاص خود را داشته باشد در آن صورت میتواند به او امید بست. و از آن پس میتواند درباره دیگر جوانب کار او بحث کرد.»

دی. اچ. لارنس نویسنده آمریکایی در پرداختن به سبک دست کمی از فریسنده ندارد ولی حقا ژرف اندیش است. او میگوید نویسندگی را وظیفه اجتماعی خود نمیدانم و برای خود مینویسم که باری گران را از دوش خود بردارم.

من نیز میخواهم از لذات و نو میدی‌های کارا بدی با کلمه و رنج سبک سخن بگویم۔
میخواهم از کار و زحمت نویسنده‌ای حرف بزنم که ادبیات برای او جان گرانبهای
زندگی است و آوایی است که از آن سر نتوان پیچید، عشق آزار دهنده نویسنده به
کلمه منبع مرارت است ولی این مرارتی است که هرگز پشیمانی بدنبال ندارد. وقتی
که می‌خواستیم «رنجهای ورتیر» را بنویسم اندیشه‌های فوق ذهنم را بخود
گرفته بود.

۲- آموزگاری برای من يك کتاب دستور زبان فرستاد که گویا در بین کتابهای
مربوط به دستور زبان بهترین کتاب شناخته شده بود فقط از يك جمله پسر بچه‌ای که
نوشته بود «حال دیگر در ماه نشست میکنیم» خوش آمد.

خیلی خنده‌ام گرفت و فوراً به فکر رسید که کاش همانطور که ضرب‌المثلها و
مثل‌های محلی را جمع‌آوری میکنیم اینگونه بیانهای جالب را هم گردآوری بکنیم.
زبان فقط يك پدیده سبکی نیست. زبان کلام Speech زنده است و زبان علم
کلمه است. باید مشاهدات خود را ذخیره کنیم و باید آنها را بدقت تعمیم بدهیم
آنچنانکه زندگی زبان در ظرف‌ترین پیچش‌ها و رنگ برنگ شدن‌هایش برایمان
بیکانه جلوه نکند.

گاهی با خود فکر میکنم که چه خوب میشداگر نویسنده‌های ما دفترچه‌ای هم
میداشتند که از نظر زبانی هر آینه طرفه سخنی شنیدند آنرا فوراً یادداشت کنند. او
البته نباید فقط عبارت زبانی خوب و مطلوب را ثبت کند بلکه باید یادداشتهایی هم
از بیان‌های بد که باید بر علیه آن مبارزه کرد بردارد.

در حدود دوازده سال پیش بود که توجه خواننده‌ها را به این نکته جلب کردم که
نویسنده‌ها چه در روزنامه‌ها و چه در کتابها به استعمال واژه Kioskeker بد عادت
شده‌اند. چند سال پیش هم واژه Sessionه باب شد. این دیگر یعنی چه؟ اوشتر نجبازی
است که در يك مجلس چندبازی را همزمان اداره میکند. روزنامه‌نگاران و ادب‌دست
به هر گونه سخنی میزنند و ککشان هم نمیکزد. انگار تب‌نوآوری حضرات را از

خود بیخود میسازد.

غالباً در پشت ویتزین عکاسان مسکو این آگهی از میخوانیم «هویت نما»
Identisnaps چه عیبی دارد. شهرش فرنگ است و قتیکه بتوان نوشت Sessioner
چرا نتوان نوشت «هویت نما».

يك وقتی درباره خانمی که برای کسب اطلاعات اینسو و آنسو میدوید شخصی
صفت گشتمده را بکاربرد. عالی است. ولی صدرحمت به گشتمده چون ناگهان واژه‌ای
طلوع میکند و متداول میشود که آدم شاخ در می‌آورد: «قابل جنگیت» دست مریزاد.
عبارت «از جهت» Ocsto نیز در چند سال اخیر زندگی غربی یافته است. گویی
که این حرف اضافه در نظر دارد که هر چه اضافه در زبان ما است از میدان خارج
کند. وقضا را توفیق هم پیدا کرده است. خبر گزار می‌نویسد: خواننده‌ای از ما می‌خواهد
که از جهت روشن کردن نقش ادبیات توضیح بدهیم. . . «یا» پیدا شدن عدم
توافق از جهت این حقیقت که... «در يك گزارشی دادگاهی می‌خوانیم:» اصلاحی از
جهت این حقیقت که... «مورخی نیز در مقاله خود مینویسد: «کوششی از جهت آسایش
بخشیدن به...»

آیا وقت این نیست که جلوی تاخت و تاز پیر و زمندان این حرف اضافه بی‌قاعد
را بگیریم؟
ولی به آنسوی قضیه هم بنگریم.

وقتی از آلوده شدن و بد ریخت شدن زبان صحبت میشود گناه را به ریش
ضرورت‌های زمانه و عصری - و مینندند. ولی میدانیم که همه این اشتباهات در
عصر ما پیدا نشده‌اند بلکه در ادبیات کلاسیک ما ریشه دارند.

خود داستایووسکی این اشتباه را مرتکب میشد که «این فکر از جهت این حقیقت
که...» پاول الکساندروویچ در «رویای دایی» مینویسد: «و اما از باره امروز...» و
سکوف آن استاد سبک مینویسد: «جفتی کلمه به مشابه ختم کلام».

به نظر من حل مشکلات زبان رایج کار نویسنده نیست. ولی او باید گوش بدهد

و با این مشکلات در تماس باشد. دفتر چه نویسنده باید از تغییرات زبانی که در روزنامه‌ها در کوچه و بازار و زندگی روزانه رخ میدهد پرباشد. زبان عنصر حیاتی نویسنده‌گی است. اگر این عنصر را از او بگیرند و او مانند ماهی در خشکی افتاده نفس نفس نزند او در اینصورت نویسنده نیست.

۳- این مطالب بیشتر برای شما نویسندگانی که جوان لازم است.

یکی از آدم‌های برت هارت Brettharte به نویسنده جوانی میگوید که کسی از او نخواست که چیزی بنویسد پس او باید بخاطر چاپ شدن کارش چیزی بپردازد. این بسیار سرگرم‌کننده است و خیلی آمریکایی‌وار است. چنین وضعی خاص کالیفرنیا آن روزگار نیست بلکه امروز نیز نظایر بسیار دارد.

ولی در اینجا نویسنده جوان بخاطر چاپ شدن کارش پولی نمیپردازد. لیکن عرصه را بر خود تنگ میبیند و مجبور میشود که زحمت بیشتر بکشد. او کفاره بیشتری میپردازد.

سال گذشته من مسئول مجمع ادبی دانشجویان بودم. در جنگی که به یاد تو لستوی تقدیم شده بود به مورد جالبی از کارهای تو لستوی به عنوان ادیتور برخوردیم. تو لستوی وقتی که چاپ دوم «محفل خوانندگان» را ندارد میدید مشاهده کرد ترجمه‌ای که ورا میکولیچ Veramikolich از يك شعر ویکتور هوگو به عمل آورده بطور تهوع انگیزی بد است. تو لستوی قلم خود را برداشت و شروع کرد به اصلاح نثر خانم میکولیچ بی آنکه به متن اصلی نگاه کند. من به اصلاحاتی که تو لستوی بعمل آورده بود با قلبی ظنیده دقت کردم. اصلاحاتی که او بعمل آورده بود هنرمند بزرگ تو لستوی را تمام قد در برابر چشمم ظاهر میکرد. گاهی میدیدی يك جمله را بکل خط میزنند فقط يك واژه جای آن میگذارد. یا اینکه جمله‌ای کاملاً تازه در میان جملات متن قرار میدهد. مبینی حرف‌ها و علامت تعجب‌های زیادی را اصلاح حذف میکنند یعنی همه مهمات و گرد و خاک زبان را میگیرد. یکدفعه دیدم شکفتا دیگر از ورا میکولیچ خبری نیست. نشانی از او نمانده بود. اوزحمت مراجعه

به هوگو را به خود نداده بود. صاف و ساده داستانی از تولستوی نوشته بود. من از این معجزه سخت در شگفت شدم و تصمیم گرفتم که آنرا با «دانشجویان خود در میان بگذارم.» مسئله را به اینصورت مطرح کردم: چرا تولستوی يك جمله را بکل حذف میکند و جمله تازه‌ای جای آن میگذارد و چرا او برخی واژه‌ها را خط میزند و بطور کلی در آن چهار صفحه متن ناقص‌العضو چه چیزی رخ داده است. متأسفانه دیدم دانشجویها فقط به ظاهر قضیه توجه دارند و از جان و دل در حل عمقی مسئله فرو نمیروند.

چرا؟ بنظرم بسیاری از تازه‌کاران به قدرت سبک ایمان ندارند. آنها فکر میکنند که اصل فکر است. حال هر طور که خواستی میتوانی آنرا بیان کنی.

از بوریس ژیتکوف BoriszhitKor مثالی بیاوریم. او عزیزت يك کشتی را در روزگار تزاری توصیف میکند و وقتی به سرگذشت يك کشیش اشاره میکند مینویسد: «اوباکاپیتان به زیر کشتی رفت تا موتور سه سیلندری ۳۵۰۰ اسب بخاری را با آب مقدسی تطهیر کند.» چقدر جالب است اگر هر نویسنده دیگری میبود برای توصیف مطلبی که ژیتکوف در يك سطر ارائه داده کل کاغذ تلف میکرد و در بحر فلسفه میرفت تا میتواندست قلمفرسایی میکرد. ژیتکوف با يك حیلۀ سبکی کوچک به هدف میداد. یعنی با آمیختن زبان مهندسی با ترمینولوژی کلیسایی ضربت طنز را وارد میکند. درباره قدرت سبک باز از چخوف بشنویم: «آیا توجه کرده‌اید که تولستوی چه زبانی به کار میبرد؟ او جمله‌های بسیار طویل بکار میبرد و قید روی قید انباشته میشود. ولی فکر نکنید که این روش اتفاقی است اشتباه است. بلکه این هنر اوست و فقط با کار سخت حاصل میشود. این جمله‌های حاکی از قدرت عظیم اوست.

نویسنده‌های جوان به مطالعه زبان و سبک رغبت نشان نمیدهند. و در کار خود از این نظر بی‌بیطوری نشان میدهند. اگر آنها به کلمه اهمیت بدهند آیا به پاکیزه‌طلبی منتهم خواهند شد؟

این ترس بی‌اساس به پیدا شدن نوشته‌های ناپخته منجر شده است. با اینکه

نویسنده صاحب ذوق است و مسائل را خوب درك کرده ولی زبان الکن او خواننده را
بیرغبت میکند.

چه بسا که مطالعه يك اثر را فقط به خاطر سبک بد آن رها می‌کنیم. البته گاهی
آثار بد را هم می‌خوانیم ولی همانطور که ژول رنارد Jule Renard مینویسد « باید
آثار پل بورژ Paul Bourget را فقط از آن جهت بخوانیم که پل بورژ را در وجود
یکایک خود بکشیم.»

برای معالجه مریض باید بدانی که سالم کیست؟ ولی همانطور باید چیزی هم
درباره امراض بدانیم. اگر نویسنده می‌خواهد بخاطر استعمال خوب زبان مبارزه کند
بایستی همیشه برای مبارزه با آفت زبان آماده باشد.

سر نوشت داستان بلند

خطابه در مجلس نویسندگان اروپایی :

بسیاری از شما از قانونی که بلافاصله بعد از اکتبر ۱۹۱۷ تصویب شد باخبرید. بنابراین قانون آثار هنری در عداد اموال دولتی درمیآید. مفاد این قانون از خواست جامعه سرچشمه میگرفت. چون ضرورت داشت که آثار گرانبهای ادبی در دسترس عامه قرار گیرد.

ما از گذشته پیش از انقلاب خود تنها ارث گرانبهایی که برده ایم زبان روسی است. نویسندگان رئالیست قرن ۱۹ در تاریخ ما به عنوان کلاسیکها شناخته میشوند. «خانه نشر» که از دولت اجازه انحصاری چاپ و نشر این آثار را گرفت در کمترین مدت میلیونها نسخه از این کتابها را بچاپ رسانید. امروزه تقریباً برای ما باور نکرنی است که در گرما گرم جنگ داخلی یعنی زمانی که قحطی استیصال عام و همه گونه بدبختی گریبانگیر ملت بود چگونه ممکن است آثار گوگول و داستایوسکی و آستروفسکی ولو تولستوی را چاپ کرد. ولی واقعاً این آثار چاپ میشد و حالا وقتی توجه کنیم که حتی کاغذ بدهم گیر نمیآمد و بسیاری از روزنامهها تعطیل میشد میفهمیم که چه شوقی میخواهد که در چنین گیر و داری آثار کلاسیک ادبی را بتوان چاپ کرد. نخستین پیروزی فرهنگ جدید فقط چاپ بسلیقه آثار کلاسیک قرن ۱۹ است و بس. امروز نویسندگان جوان ما به این آثار همچون اثر کردارهای بزرگ و باعواطف

خالص مینگرد. و کتابخانه‌های مانیز در حفاظت بر گهای بیرمق این کتابها منتهای سعی خود رامبذول میدارند و آنها را گرانبها تر از زر و ورق میدانند. این صفحات برای ماهم چون جان گرامی هستند.

این کارها در همین شهر لنینگراد که امروز اجتماع کرده ایم انجام گرفت. لنینگراد چندین بار به محاصره ضد انقلابیها درآمد ولی هرگز تسلیم نشد. این شهر گهواره انقلاب است. لنینگراد گهواره پیروزی بر قوای فاشیسم هیتلری است.

لنینگراد ۹۰۰ روز تمام در زیر بمباردهمان لاینقطع دشمن که از هوا و دریا و زمین آتش میبارید تاب آورد. نمیتوان از آمار و ارقام انتقاد داشت که تعداد قربانیان این شهر را که از صدها هزار تجاوز میگرد تعیین کند. ولی در چنین احوالی از میراث فرهنگي مواظبت شدیدی به عمل میآید و در آن لحظات تراژیک هرگز زمانی پیش نیامد که مردم این شهر در حراست و توسعه این فرهنگ تعلق به خرج دهند. لابد میپرسید که این حرفها چه ربطی به بحث در اطراف نوول دارد؟ آنهم در مجلسی که اکثر مستمعین را نویسندگان اروپایی تشکیل میدهند؟ آیا میتوان از بحث درباره نوول بر پایه درك نوولیسنها از نوول به نتیجه مثبتی رسید؟

معمولا هر بحثی درباره نوول به صحبت از جا و مقام نوول در گذشته و حال منجر میشود. و در نتیجه يك مجادله درباره تاریخ آغاز میشود. ولی حتی در آن صورت نیز نوولیسنها فقط به یکطرف قضیه توجه دارند. طرف دیگر ساکت است ولی آن طرف دیگر یعنی خواننده نه کم از نوولیسنها بخشی از تاریخ محسوب میشود.

کشور باشعارهای خود زندگی میکرد. یکی از مهمترین شعارها این بود که «مرک بر یسوادی» در جبهه در هر فرصت پیش از نبرد سر بازان ارتش سرخ دور هم مینشستند و الفبا یاد می گرفتند. تقاضا برای کتاب بنحوعجیبی بالا رفته بود و فقدان کتاب بطور کامل احساس میشد. از دور افتاده ترین نقاط کشور نماینده‌هایی را برای یافتن کتاب به شهرها اعزام میکردند. ولی مگر کتاب پیدا میشد. نه فانی گیر میآمد و نه کتابی. انقلاب زندگی سخت و تیره روزگاری میگذراند. ولی امکان نداشت که همسفر

انقلاب یعنی شعر را از آن دریغ داشت.

چه در خارج و چه در داخل همه میدانند که اکثریت مردم ما بیسواد و از ادبیات بیخبر بودند و جز معدودی با داستان سرورکاری نداشتند. ولی امروز همه ملت کتابخوان شده اند و برای خود داستان نویس خلق میکنند و آثار آنها را میخوانند. ولی خواندن فقط یاد گرفتن حقایق نیست. خواندن به معنی پرورش ذوق و آشنا شدن به درك زیبایی است. امکان ظهور مردمی با ظرفیت هنری از میان خیل انبوه توده‌ها بسیار محتمل تر است تا پیدایش آن در میان جمعیتی معدود. بدینسان بود که ادبیات شوروی در حدود نیم قرن پیش جان گرفت. ادبیات شوروی اول از محافل روشنفکری که با انقلاب همراهی میکردند جوانه زد و سپس گسترش انقلاب در سطح کلرگرها و دهقانان قوتی دیگر گرفت.

مبنای مفهومی و استتیک ادبیات جدید همان میراثی است که سخش رفت - یعنی آثار کلاسیکی روس و این میراثی است که غذای درویش زوال ناپذیر است. و ویژگیهای تاریخی خاص را دارد.

ادبیات قرن ۱۹ نوعی نویسنده واقع بین بوجود آورد که نمیتوان آنها را فقط نویسنده دانست. آنها سازنده هستند که همراه بادیگر مردم دنیای انسانی تازه‌ای میسازند و نه دنیایی خصوصی و در بسته. چنین بود سنت در چهارچوب تاریخ از پوشکین و هرزل گرفته تا چخوف و گورکی.

تاریخ غرب نیز مردانی داشت که اهل عمل بودند. در آنجا چهارچوب حتی وسیعتری که با روشنگران قرن ۱۸ آغاز (مقارن رادیشچف در روسیه Radishchev) و از زیر گامهای ولتر و هوگو و به رومن رولان از لسینگ تا به هاینریش مان میرسد، وجود داشت. باید خاطر نشان ساخت که این محدوده‌ها شامل رمانتیسیم و دیگر مکاتب که نوول روانشناسی در آن میان با داستایوسکی، در راسش اهمیت بسزایافت، نمیشود. حتی در زمان چخوف این آغازین موج زوازا روسیه نیز گذشت. این پایان قرن ۱۹ را رقم میزد، و در همین زمان بود که شعرای روس برای نخستین بار بر علیه رئالیسم قد علم کردند.

شاعران یعنی آن سلاحداران دنیای احساس، در جبهه مقدم سپاهیان ادبی قرار داشتند تا اینکه قوای تاریخ تغییر جهت داد. در همان آستانه عصر زوال؛ جنبش سمبولیسم پدید آمد. جنبش زود پایان پذیرفت ولی شعرای برجسته‌ای بیار آورد. ولی از همان وقتی که موج انقلاب در ۱۹۰۷ فرونشست این دسته دو گروه شدند و مدتها جزو بحثهای رنج آورد درباره بحران شعر بین آنها جریان داشت. این دو شاخه يك درخت یعنی زیبایی شناسان فردگرایی و عرفانز دگان مذهبی؛ هر دو با آن مبارزات جانسوز نظریه خود بر علیه رئالیسم کشتار جنون آسای دولت تزاری را تقویت کردند.

در حیات ادبی این کشور بزرگ اول رئالیسم چهره برجسته‌ای داشت. گورکی گروه بزرگی از نثر نویسان را به همکاری با جنک انتشارات Zhanie دعوت کرد. بونین و کوپرین هم جزو همین عده بودند. قدرت اصلی این روند، روشنفکران دموکرات و کارگران شهری بودند. رئالیست‌ها چه در زمینه زیبا شناسی و چه در سیاست دشمنان قسم خورده سمبولیست‌ها بودند.

ولی سمبولیسم طولی نکشید که خود را با دشمن تازه‌ای روبرو یافت. یکسال از زمانی که ماری تلی «ما نیفتست» خود را اعلام کرد نگذشته بود که آتش فوتوریسم در روسیه دامن گرفت (برای ظهور آن واژه دیگری نیافتیم) این سوخت آتشگیر واقعا آتش بازی جالبی بیار آورد. ولی هنوز تازه هستی گرفته بود که به دو نیم شد و از آن میان کوبوفوتوریسم Cubo-futurism و اکوفوتوریسم Ego-futurism زبانه کشید. کوبوفوتوریسم خود را ضد سمبولیسم خواند و شعار «جهان مقدم بر معنی» را برافراشت. اکسپریمانتالیسم زبان «پوچی» یا زبان «شخصی» را برای خود انتخاب کرد. فوتورسیت‌ها این زبان را از آن روی لازم دیدند که به زعم ایشان زبان توده الکن است و باعینیت خود به «تخیل» هنرمند توهین وارد میسازد.

چنین بود خلاصه رویدادهای ادبی روسیه از آغاز قرن؛ تا سال ۱۹۱۷ حال نظر من درباره حیات ادبی مردم روس بعد از سال ۱۹۱۷:

ادبیات نویسندگان رئالیست ما بر مبنای ذخایر ادبی کلاسیک‌های ما استوار

است و در برابر خیل عظیم توده قرار دارد. سمبولیسم با جنبه دوگانه خود و شاخه فرعی کمال طلبی خود در راه گورستان خودگام بر میداشت. اکنون در آتشبازیهای فوتوریستی چیزی جز دود بر نمیخواست. در نخستین سالهای حکومت شوروی فوتورلیسم چندین دبستان حقیر باز کرد که کارشان سامان نگرفت.

تا آنجا که سر نوشت جنبش های ادبی به دست نویسنده و خواننده بودرئالیسم گوی سبقت و نشان بقا را از همه دبستان های ادبی ربود. خواننده و خواهنده این دبستانها بقدری اندک بود که قدرت ادامه بقا نداشت. البته محو شدن این دبستانها به آن معنی نیست که آثار نویسنده های مربوطه بدون اینکه اثری از خود بگذارند از بین رفته. یکی از بنیانگذاران سمبولیسم الکساندر بلوک حرفهایی زده است که برای شروع شعر شوروی از ارزش فراوانی برخوردار است. نیز فوتوریسم، شاعری بزرگمانند مایاکوفسکی را بیار آورد. یسنین را نیز نمیتوان فراموش کرد. او بود که با شعار «جهان همچون تصویر» به ایماژیسم قدرت داد. خانم آنا آخمتووا نیز که خود را در آغوش کمال طلبی به شعار «جهان همچون شیئی» ملحق شد و به مبارزه با سمبولیسم پرداخت فراموش ناپذیر است.

بیکارهای طوفانی روندهای شعری در نوولیسها کارگر نشد. برای نوولیس حیات همه موضوعات ادبی بخشی از یک کل محسوب میشود. ولی این روندها در نوول هیچ اثری بجا ننهادهاند. فقط سمبولیسم مستثنی است. برای مثال میتوان آندری بلی Andrei Bely را نام برد که ماموریت خود را به عنوان یک نوولیس در آن میدید که شعر خود را با مضمون واحد در قالب نثر موزون ارائه بدهد.

تنها در همان آغازین روزهای نوول شوروی بود که میتوان از نفوذ فورم که در راه از بین رفتن بود سخن گفت. فکر میکنم این نفوذ بیشتر از همه در کارهای بیلنیاک به چشم میخورد ولی نوشته های آهنگین بلی را به تناوب شکل افسانه های سبکی رمیزوف Remizov به خود مینگیرند. همین سخن در مورد آرتم و سیولی Artem -- Vesyoly نیز صدق میکند. او دیر به ادبیات راه گشود و نثرش از نطنین

کلمات مصوت نظم‌آمیز آکنده است.

بعد از اواسط سالهای ۱۹۲۰ شعر انقلابی که تازه اوج گرفته بود داستان را نیز به دنبال خود کشاند این داستها چندین سال و چندین ده سال چه در داخل کشور و چه در خارج نماینده ادبیات شوروی بودند. اصالت آن در سوژه آن بود که از تجزیه تاریخی زمانه سرچشمه میگرفت.

رویه داستان نویس نسبت به فورم به این بستگی است که او صورت را مشق از محتوا میداند. به نظر او فورم یکدست لباس اضافی نیست. از آنجا که مواد واقعیت بطور دایم در جریان است، لذا بیان هنری آن نیز طبعاً دگرگون میگردد.

هر جدالی در زمینه زیبایی‌شناسی به سر خورد جهان بینی های متضاد منجر میشود. چون این جهان بینی نویسنده است که در انتخاب مواد کار او را رهبری میکند. این دیدگاه که جامعه انسانی سازمانی است که توسط مردم آگاهانه سامان یافته است با آنچه در واقعیت می‌یابیم جور در می‌آید. و این واقعیت که صائب بودن نظر ما را اثبات میکند به ذهن من غنای بیشتری میبخشد. وقتی که چنین معیاری داریم کار ما به طبیعت مواد مستجربه از واقعیت مشروط میگردد و لذا ناچار فوری مناسبی با آن پیدا میکنیم. داستان نویسی که نسبت به زندگی دید منفی داشته باشد طبعاً مواد دیگری انتخاب میکند و روش کار و رزی او با آن مواد (یعنی انتخاب فورم) نیز متفاوت خواهد بود. اگر فکر کنیم که جامعه انسانی غول بیشاخ و دمی بیش نیست در آن صورت چه چیزی جز قهرمان وحشت و قهرمان یاس و آدم‌هایی از آن ردیف خواهیم یافت و چه نوبلی جز تل انبار وحشت و هرج و مرج از آنها به وجود خواهد آمد.

دامنه وسیع مواد زندگی‌شان که در حیطه رئالیسم قرار میگیرد هیچوقت دست و پای نویسنده را نمی‌بندد بلکه به عکس چشم انداز وسیعی از وسایل توصیفی را در اختیار او قرار میدهد. رئالیست‌ها سنت های خود را کنترل میکنند. آنها نوع فورم های هنری را ضروری میدانند ولی هیچوقت مواد واقعیت جدید را در جامعه کهنه‌جا

نمیدهند. زندگی دگرگون شده است. انقلاب در همه کس موثر واقع شده است. و ما همان همه کس هستیم. و ادبیات ما ادبیات همه است و ادبیات سوسیالیسم است.

چنین روندی در زیبایی شناسی کتاب درسی فنون هنری نیست. تکنیک مال استادان قلم است. هر کس بنا بر ویژگیهای فردی خود وسیله بیانی خاص پیدا میکند. به عقیده من توسعه عمومی ادبیات کلمه را همچون ایده تثبیت میکند و هر دیدگاهی را که جهان را همچون مثلی بیانکار درو یا فقط آنرا صورت یاشیئی بدانند از میان بر میدارد. البته این بدان معنی نیست که کلمه نتواند خواص دیگری داشته باشد ولی خصلت اساسی آنها همه معنا است. در رئالیسم سوسیالیستی این معنا انسانیت جهان جدید است. ویژگیهای سبکی اساتید داستان شوروی ذی جنبتین است. افسوس که برای پیشبرد روابط بین المللی نویسنده‌ها فقط يك راه وجود دارد و آن ترجمه است.

توضیح ویژگیهای خاص هر جنبش ادبی تنها يك وسیله فرعی شناختن آن است. درست همانگونه که نمیتوان از توصیفی شفاهی جسمی را تجسم کرد لذا غیر ممکن است داستانی را آنچه در باره اش صحبت میشود ارزیابی کرد. اگر ما توانیم صدای واقعی نویسندگان اوکرائینی و قزاقستانی و گرجستانی و ارمنستانی و لیتوانی و نویسندگان دیگر جمهوری‌ها را بشنویم در آن صورت داستانهایی ما بسیاری از رنگ‌ها و موسیقی‌های خود را ازدست خواهد داد. برای اینکه تصویر واضح تری از نظم ادبی شوروی بدست بدهیم لازم است که اسامی زیادی از نویسندگان پیرو جوان را بمیان بکشیم من فقط به نامهایی اشاره خواهم کرد که برای خواننده غربی آشنا ترند. فرماف، آلکسی تولستوی، شولوخوف، لئونوف، فادایف، زولو دایوانف، ارنمورک و پوستوفسکی در مجموع میبینم که از زندگی نویسنده‌ها طرح مختصر و نارسای بدست داده‌ام. یعنی اتوبیوگرافی. من دائماً می‌شنوم که این سؤال مهم دائماً در گوش نویسنده طنین انداز است: چرا او چگونه بنویسم. کجا باید رفت و با چه کسی؟ نمیتوان انتخابی همیشگی ارائه داد این فرآیند واهی است چون هنرمند از میان پدیدهای هنری اطراف خود عده‌یی را قبول وعده دیگر را رد میکند. تضادهای واقعیت و تضاد های بمیان هنری آن با فرمول رفع نمیشود. اگر

نویسنده داستانی را که کسی دیگر یا خودش نوشته است تکرار کند دیگر او هنرمند نیست. آنچه قدیم ناپذیر فتنی بود؛ نپذیرفتیم و امروز نیز هر چه را که ناپذیر فتنی باشد مردود خواهیم شناخت.

هر کس که از این سخن نتیجه بگیرد که ادبیات شوروی خود را از ادبیات جهان جدا کرده است در اشتباه است و می خواهد با جر و بحث خود ما را نیز به همان اشتباه دچار سازد. من می خواهم تکرار کنم که در شوروی بیشتر از هر کشور دیگری کتاب خارجی ترجمه میکنند. البته ما هر کتابی را ترجمه نمیکنیم. بی تردید انتخاب میکنیم. ولی نباید فراموش کرد که در کشورهای دیگر و مثلاً در اروپا انتخابی در کار نیست. اکنون کوشش وسیعی به عمل می آید متنی را که جوئیس و پروست و کافکا بجا گذاشته اند در سراسر اروپا رایج سازند و ما این نویسندگان را قبول نداریم. ما عقیده نداریم که در جستجوی اصالت بتوان به اینگونه نویسندگان فاسد متشبث شد.

البته از روی هوا و هوس این کار را نمیکنیم. اکثر مردم میدانند که مجموعه آثار پروست در شوروی چاپ شد. ولی به اعتبار پروست نیفزود؛ علتش انزوای ادبی ما نبود. و اگر بنا میشد که داستان نویسان شوروی از اشراق پروست پیروی کنند بهتر آن بود که مدرنیستهای خودمان را احیا کنیم. من فکر میکنم که جوئیس برای نویسندگان ما هیچ سحر و افسونی ندارد. شاید کافکا را در شوروی که متر میشناسند. من او را از سالهای جنگ اول که در آلمان بودم یعنی هنگامی که دادائیسیم به شعبه اکسپرسیونیسم آلمانی و سوررئالیسم آلمانی تقسیم میشد میشناسم. از آن وقت تا کنون در واقع اصلاً به فکر او نیافزاده ام، البته ظرافت صورتی آثار کافکا قابل توجه است و در ابراز حقیقت شخصی خودش درستکار است ولی این حقیقت بجز برای معدودی انگشت شمار حقیقی به حساب نمی آید. حال فایده توسعه آن اقلیت چیست. باریگر به تفاوت بنیانی داستان نویسی که فقط احوال نفسانی خود را منعکس میکند و داستان نویسی که نسبت به همه کس و همه چیز حساس است میرسیم.

من اکنون صمیمانه آرزو میکنم که همه نویسندگان اروپایی که در اینجا جمع

شده‌اند در بحث داستان نویسی موفق شوند و توفیق آتی همه آنها را از صمیم قلب می‌خواهم. هیچ چیزی مانند داستان بلند نتوانسته است روح انسان یا طرز زندگی او را اینهمه جامع و کامل در بر بگیرد. صحبت از بحران نوول میشد، هر داستان نویسی با بحرانی روبرو میشود - این دیگر انکار ناپذیر است. ولی آیا این بحرانی عام برای داستان است؟

شاید ما در بسیاری جهات زبان همدیگر را نفهمیم. ولی در جستجوی زبان مشترك ما زمینه مشترك وسیعی داریم - یعنی خود انسانیت را که مفهومی است جهان‌شمول.

گفتاری درباره زبان

الف: وظیفه نویسنده است که باین تفاوتی نسبت به کاربرد مبارزه کند. در این بیکار برنده ترین سلاح نویسنده همان حس مسئولیت او نسبت به کار خویش است. کافی نیست که بگوئیم چنین و چنان نویسنده‌ای در کار برد زبان شلخته و بی بند و بار است. نویسنده باید آنچه را که موعظه میکند بکار بندد و در کار خویش در استعمال واژه‌ها وسواس نشان دهد. اگر شما کتابی بنویسید که در آن هیچ واژه‌ای مطلوب نشده باشد بدانید که خدمت بزرگی به پرورش زبان هنری کرده‌اید. جا دارد که کلمات ذیقیمت‌گفته را که از احترام فراوان و خواننده کم برخوردارند نقل کنیم: «پندم نده هنرمند بیافرین.» «Bilde, kunstler red'e, Nicht» تنها راه آفرینش ادبیات کوشش لاینقطع برای آفریدن است. سخنرانی هر اندازه هم روان و زیرکانه باشد (که معمولاً چنین نیست) دردی را درمان نمیکند. ولی نویسنده در شرایطی که ما داریم غالباً مجبور است که حرف بزنگزارش بدهد و سخنرانی بکند. او بخش عظیمی از بار تعهد ادب دیگران بویژه بار وظیفه منتقدین ادبی و مبلغین را بردوش خود میکشد. چندین و چندین بار نویسنده‌های ما در مجالس عالم درباره مسائل مختلف ادبیات شوروی حرف زده‌اند. و برای اینکه بدانیم نقد در برابر انجام وظیفه خود تا چه پایه ناتوانی و قصور نشان میدهد کافی است نشان بدهیم که زبان ادبی فقط توسط خود نویسنده‌ها مطرح شده (عملاً به عهده مبلغین سیاسی بوده است) ولی باز پاسخی از منتقدین بگوش نرسیده

است.

پس ما با حداقل دستمایه و حتی بدون آگاهی کلی نسبت به مسئله مورد بحث و حتی بدون داشتن مطالب مربوط به زبان که در نشریات ما چاپ میشود برای بحث درباره زبان به این شهر (لنینگراد) آمده‌ایم.

نخست باید به استقلال مطلق میان اثر خلاقه ادبی و ژورنالیسم اشاره‌ای بکنیم جدایی و دور افتادگی کامل نشر آثار ادبی از روزنامه نگار ظاهر را شکاف عمیقی بین این دو شکل نویسندگی پدید آورده است. ولی در واقع بین آنها علاقه مستقیمی وجود دارد. بین طرح پیش نویس يك روزنامه نگار و یادداشت نامه طرح نویسنده داستان چه تفاوتی وجود دارد؟ امروزه داستان کوتاه که میکوشد در زمره آثار ادبی قرار گیرد در روزنامه‌ها میدانی نه کمتر از عالم کتاب پیدا کرده است. نمیتوان به دو روش نویسندگی یکی برای کتاب و دیگری برای مجله‌ها قائل شد. آنچه ادیب باواژه میکند روزنامه نگار نیز همان میکند.

درست است که درباره تاثیر فراوان ادبیات به اصطلاح «جدی» در صف انبوه پاورقی نویسان به خلاصه نویسان منتقدین و خبر گزاران تردیدی نمیتوان کرد. در عوض اشتباه زبانی روزنامه نگار که در روزنامه هزاران بار تکرار میشود و غالباً نظر نویسنده جوان را جلب میکند و بیان واضح او در «ادبیات جدی» معمول میگردد. پس نباید به نقش روزنامه‌ها در مبارزه بر علیه استعمال غلط زبان کم بهاداد، آنهم وقتی که هر شهر - کی و حتی هر کارخانه بزرگی برای خود روزنامه‌ای دارد. غالباً در محافل ادبی میشنویم که «اشتباه روزنامه است و چه انتظاری از آنها میتوان داشت؟» این حضرات کسانی هستند که در فکر ترویج زبان درست و اصلاح آن نیستند.

زبان چگونه تنظیم میشود؟ بررسی صحیح مسئله با گام برداری صحیح بسوی مسئله فورم یکی است. زبان یکی از مهمترین اجزای فورم است. پس زبان بعنوان بخشی از فورم و وسیله است و نه هدف پس این باید در کار خلاقه نوشتن مبنای ماقرار

مختصری از متن جلد ۹ از مجموعه آثار

گیرد. و همین امر تفاوت ما را با زبان شناسانی که کارشان صوری است مشخص میکند. برای آنان کلمه ماده مستقلی است و هم اینانند که مسائل فلسفی را فی نفسه هدف تلقی میکنند. بحث زبان همانطور که قبلاً اشاره کردم تنها بردوش ما نویسنده‌ها سنگینی میکند نثر نویسها و منتقدین بکل خود را کنار کشیده‌اند. وضع اسفناکی است. برای این بحث باید مثالهای خود را از آثار ادبی شوروی اتخاذ کنیم و باید مثالهایی هم از روزنامه‌ها گرفته در ردیف مثالهای فوق قرار بدهیم نیز باید از سخنرانی‌های زنده مثال بیاوریم. حسن این روش در اینست که از خلال این مثالها میتوانیم به نظرات و تئوریهای مختلف نویسنده‌ها پی ببریم. اگر میخواهیم زمانه را نشان نهم باید همین کار را بکنیم. حتی اگر مواد کمتری هم بگیریم خواهیم دید که قوای «سنت گرایان و نوآوران» چگونه به آرایش میانند.

گردآوری مواد بما یاری خواهد داد متفقا علائم مثبت و اساسی نوآوری را دریابیم سنت گرایان را بشناسیم و در جنین «سنت‌گرایی» علائم بارداری را ببینیم. این کار بسیار لازم است چون در حال حاضر نویسنده‌ای که میخواهد کلمات واضح و دقیق بکاربرد صفت محافظه‌کاران را قاطعانه به گروه او میکوبد در صورتیکه هرگونه مبهم‌گویی بطور رسمی استقبال میشود و از خدمت شایسته آن به «نوآوری» در امر زبان تمجید به عمل می‌آید. از طرف دیگر بدون مواد تحقیقی کافی این خطر وجود خواهد داشت که با مقولاتی جعلی و بدون وجود خارجی سر خود را گرم کنیم. وقتی صحبت از نوآوری میکنم. خالق آنرا بر حسب غیر قابل فهم بودنش اندازه گیری میکنیم. مدتهاست که این معیار رایج است و ریشه‌های آن هنگامی عمیق‌تر رفت که فوتورلیسم (آینده‌زدگی) و «پوچ نویسی» بازار گرمی پیدا کرده بود: اگر چیزی قابل فهم است پس جدید است و اگر جدید است پس خوب است. گاهی واقعا اینطور است. گوگول در عرصه زبان یک نوآورد بود. معاصرینش او را یک نوآور مینامیدند ولی دشمنان ادبی وی او را بخاطر اینکه زبان و طرز تفکر «دور از فهم» او کرائینی‌ها را آزادانه در کتابهایش بکار میبرد مورد حمله قرار میدادند.

گسترش ادبیات روس در قرن ۱۹ نشان داد که نوآوریهای گوگول بیشتر نبوده است فوتوریسم در آغاز دهه دوم قرن بیستم حق نوآوری را نیول خود میدانست. اخیراً مجموعه آثار ولیمیر خلبنیکوف - Khlebnikov - velimir چاپ شده است که فوتوریسم را، بویژه در صحنه زبان، بطور کامل منعکس میکند، بایستی به آثار او افتخار سند کنیم و به آن وسیله به برداشتی علمی درباره فوتوریسم برسیم. خلبنیکوف نشان میدهد که شعر فوتوریستی علیرغم صرف نیروی خلاقه در زمینه وزن و ریتم و قافیه و غیره در بعضی جوانب قدرت خود را بیهوده هدر نمیکرد. هر کسی که با شعر بزرگ خلبنیکوف در جلد اول آشنا است. شعری که مانند واژه قزاق Kazak از چپ بر راست و از راست به چپ قابل خواندن است و درسی است که بسیاری از کارهای فوتوریستها در زمینه روان درمانی (پسیکوپاتولوژیک) بدرد میخورند و نه در حیطه ادبیات. شاید بما ایراد بگیرند که این شعر هم به نوبه خود تجربه‌ای است و یک تمرین شعری در زمینه تکنیک بشمار میرود. خوب این درست ولی بدبختی اینجاست که تجربه فنی بخش اعظم قدرت را مصرف کرده است. بازی با کلمات به آئینی تبدیل میشود و کلمه به کسوت بیان درمیآید - کلمه به هر سازی میرقصد و به وظیفه اصلی خود در نقش وسیله‌ای برای بیان اندیشه و تصویر عمل نمیکند. و بدینسان پیش خود تصویر روشنی را از نوآوری پوچ و بی اثر مشاهده میکنیم. واضح است که محصولات دماغی خلبنیکوف نقصان پیدا نکرده است ولی فقط شاهبازانندیشه او در خلاطیران میکند.

در هر صحبتی که درباره زبان آغاز شده باید خلبنیکوف را مطرح کرد، چون کتابهای او بهترین نمونه نوزدگی در زبان ادیبانه است. بعلاوه کتابهای او بهترین کلید کشف مدعاهایی است که نویسندگان شوروی میکنند: «نوآوری به هر قیمت که شده» پافشاری در این که هر چیزی که بوی دگرگونی زبان را میدهد باید مورد حمایت قرار گیرد. در این کتابها نیز به چشم میخورد.

این نوآوریها در عرصه زبان چه ضرری دارد؟ در درجه اول این انبوهی از بیخردان که هیچ چیز درباره زبان نمیدانند و حاضر نیستند کمترین زحمتی در راه

اعتلای زبان به خود بدهند برای دفاع از مکتب نوآوری به هر قیمت لشکری بر می‌آیند. محققى که میخواهد زبان داستان را مورد بررسی قرار دهد باید مثالهایی از آن نویسنده شوروی بیاورد که بر طبق فرمولی ساخته و پرداخته کتابهایی سر هم مینند که ابتذال و بیذوقی را روسفید میسازد. غالباً زیر پرده «تسلط به میراث کلاسیک» به فرمولهای کلیشه‌ای بر شکو بر سکو و سکی تسلط پیدا میکنیم. به اینگونه دنباله‌روهای کلاسیک را نباید کمترین امان مدافعه داد.

حال آنکه اولین وظیفه نویسنده شوروی اینست که ادبیات گذشتگان را عمیقاً مطالعه بکند. ضرری ندارد که به وضع ناشی در چند سال گذشته نگاهی بکنیم آتش دشمنی با آکادمیسم را بقدری مشتعل کردند که دیگر مطالعه طبیعت نیز مردود شناخته شد. حضرات بر آن شدند که باید از انسان تصویری ترسیمی ساخت و فقط این مسئله مطرح باشد که او را با دو خط یا سه خط بنمایانیم. مطالعه طبیعت به عنوان آکادمیسم زیان‌بخش لغو شد. حاصل این تجربه حکیمانانه این که نقاشان جوان دیگر قدرت تصویر کردن نداشتند و هنگامیکه آکادمی هنرها اخیراً باردیگر تجدید سازمان یافت و باردیگر کلاسهای نقاشی برای محصلین باز شد دانش‌آموزان کلاسهای بالا به دانش‌آموزان کلاس اول متصل شدند تا از آنان نقاشی بیاموزند «اوه چطور نقاشی میکنی بمن هم یاد بده» در «دانشکده هنرها» کیف جنبش ضد آکادمیک آنچنان قوت گرفته بود و فعالیت‌های مشعشانه نشان میداد که آخر الامر قال قضیه با محاکمه معروف «تباه کنندگان شکل انسانی» کنده شد.

من اعتقادی به محاکمه ندارم. به عقیده من نویسندگانی که ادبیات گذشته را به ویژه در زمینه هنر شفاهی از روی جدو با دیدی ناقده مطالعه میکنند نباید «سنتگرا» قلمداد کرد. پس نباید مفهوم «محافظة کاری» را با علاقه به گروه نویسندگان دال Dahl یا به خود دال یکی گرفت. پس نباید به پیکار بر علیه اشکال پوچ کلمه بر چسپ مشکوک «پاکیزه طلبی» زد. خیلی آسان است که نقاش ضعف خود را در عبور مبهم طرحگونه بیوشاند. پس در پس ادعاهای پوچ ادبیاتی که از «پاکیزه طلبی» و «نوآوری به هر قیمت»

مدافعه میکنند چه چیزی نهفته است؟ نقاش باید بتواند تصویر بکشد. بسیاری از نوآوران اصیل در هنر نقاشی، نقاشان «آکادمیکی» خوبی بودند. اگر آنها اصول «آکادمیک» را یاد نگرفته بودند آیا میشد به نوآوری متکی بود.

آدم باید بتواند فکری را بطول دقیق و واضح بیان کند. گاهی ضعف بیان را با کاربرد آگاهانه زبانی مغشوش و پیچیده پوشیده میدارند. بزرگانی که وجوب اندیشه زبان روشن را مطرح کردند به نوآوری قابل درک صحه میگذاشتند و نوآوری غیر قابل فهم را منکوب میکردند. جوهر سخن در همین نهفته است ولی امروزه به این نظر گاه برچسب «پاکیزه طلبی» میزنند. اصلاً پاکیزه طلبی یعنی چه؟

گوگول در روزگار خود در ادبیات منطق جدید را به میزان زیادی وارد کرد و نوآوری او در قلمرو زبان کم اهمیت تر از نوآوری او در زمینه محتوا نبود. ولی وقتی کتاب او بنام «اعلامیه» نشر یک فرهنگ لغات روسی را میخوانیم میبینیم که او آنچنان که خاص ادبا است از آلوده شدن زبان پاک روس و فساد آن و انحراف معانی ساده کلمات اصیل روسی زبان به شکوه میگذشاید. آیا بدان معنی است که گوگول یک «پاکیزه طلب» است؟ مبارزه برای پاکسازی زبان به معنی مبارزه با نوآوری زبانی و مبارزه با آوردن کلمات جدید نیست.

در روزگار ما واژه‌هایی که بر مبنای تشابه با اصطلاحات فنی و بوسیله ترکیب اجزایی از کلمات مختلف ساخته می‌شوند - فی المثل واژه کم‌سومول - به بخشی جدایی‌ناپذیر از زبان محاوره‌ای و ادبی تبدیل شده‌اند که با فورم‌های سنتی تعارضی ندارند و احتیاجی به تضمین قانونی خاص از جانب پاسداران پاکیزگی زبان ندارند.

پرورش بیان خود نه تنها گوش خوبی میخواهد بلکه به دانشی در اصوات نیز احتیاج دارد. عباراتی مانند «یک جفت دقیقه» و «یک جفت کلمه» و غیره و ذلک همگی تحفه غرب‌اند. جالب اینکه زبان‌شناس مکرم حضرت مستطابن. لسکوف N. Leskov در آخر داستان خود «محررومین» می‌نویسد «جفتی از کلمات به جهت ختم کلام»، «یاد در نامه‌ای به میکویچ Mikuvich از «جفتی روز» سخن به میان می‌آورد. حذف این

«جفت خوش منظره گوشنواز از فرهنگ روس و منع جریان آن پاکیزه طلبی ما است و واقعاً «کار پاکیزه ایست» (البته به یک شرط: نباید تصور کرد که اگر آدم سرشناسی فلان عبارت مزخرف را بکاربرد مانیز بدان اقتدا کنیم یا اینکه عبارت را فقط به دلیل اینکه زعمای ادبیات بکار برده اند سخیف بدانیم).

این دسته گل را انجمن قلم Fosp به آبداد پنج نفر هم ذیل اعلامیه این خلایق را توشیح کرده اند، این پنج تن که در مجله ادبی وابسته به اتحادیه نویسندگان کار می کنند استعمال کلمه «کیوسکر» kiosk را مجازاً اعلام کرده اند و ادیتورهای این نشریه محترم نیز مسئله را زیر سیلی در کرده اند. حال اگر ما این پنج دلار را رسوا کنیم اغیار خواهند گفت که مادچار «پاکیزه طلبی» شده ایم. فکر میکنم منظور خود را تفهیم کرده ام و نیازی به ارائه مثال بیشتر نیست.

برچسب «پاکیزه طلبی» برای کوبیدن کسانی اختراع شده است که نسبت به زبان مشی مسؤلانه اتخاذ کرده اند و کسانی که تنبلی را در کار ادبی اجازه نمیدهند و میخواهند نویسندگان جوان را طوری باریاورند که در انتخاب کلمه و سوا س بخرج بدهند و از هیچ کوششی در تذهیب آن فروگذار نکنند.

خلاصه کنیم:

- ۱- مبارزه برای بهبود زبان فقط جلوای از مبارزه کلی برای بهبود فورم کار هنری است که همچون وسیله ای در خدمت رفع مشکلات ایدئولوژیکی است.
- ۲- یک کار در راه اصلاح زبان باید از طریق ادبیات روزنامه نگاری صورت بگیرد.
- ۳- ارائه تصویر علمی از نقش زبان در ادبیات باید به همت محققینی صورت بگیرد که با مثالهایی از ادبیات شوروی، و محاورات زنده مسئله را روشن میسازند.
- ۴- در مباحثاتی که درباره محافظه کاری پاکیزه طلبی و نوآوری دزمیگیرد باید مثالها را از آثار فضلی معاصر که به بهانه مطالعه آثار کلاسیک مهمات کلیشه ای پیش از انقلاب را وارد در کار میکنند استخراج کرد. نیز باید به آثار خلینکوف و نویسندگهای دنباله رو او که از ضریح نوآوری او آویخته اند استناد کرد.

مشکل زبان را نمیتوان با هوی و هوس و با جعل مشکلات زیبایی شناسی حل کرد. بهیچوجه. اصلاً و ابداً.

بیان يك مفهوم در ذات کلمه نهفته است. ولی نه چنانستکه کلمه بطور اجتناب ناپذیری آن مفهوم را بوجه احسن منعکس کند. از این لحاظ عامل قاطع همان عنصر کیفی است. نویسنده باید این حقیقت را آویزه گوش کند که در میان دو کتابی که هر دو در سطح ایده‌ئولوژیکی واحدی نوشته شده‌اند آن کتاب از بیشترین ارزش هنری برخوردار است که کیفیت زبان آن بالاتر باشد. چشم نویسنده باید همیشه بدنبال کیفیت برتر باشد. این خواست ادبیات و تمنای خواننده اقتضای زبان است.

به الکی کريلوف در یادداشت خود بنام «Scapa Flow» منظورش قرینه‌سازی به يك اتفاق تاریخی است. موضوع بد فرار ناوگان آلمانها در Scapa Flow یعنی فرمان دریا سالار نلسون مبنی بر امحای ۱۲ کشتی متعلق به فردیناند اول پادشاه جزیره سیسیل که در بندر ناپل پهلو گرفته بودند مر بوط میشود (هر کشتی‌ای که زیر پرچم انگلستان نباشد میتواند دشمن انگلستان باشد). این یادداشت حاوی جمله زیر است. «نلسون بر روی عرشه کشتی خود فردیناند شاه، ملکه کارولین، لیدی هامیلتون مشهور و شوهرش لرد هامیلتون را پذیرفت. اشراف ناپل و وزرای فردیناند را به کشتی دیگری سوار کرد و دریا سالار کاراچیولو Caracciolo را از میله افقی فرازین بادبان قسمت پیشین یکی از کشتی‌ها Fore-Topsail-Yard-Arm به نشانه «بدرود به‌دار آویخت و راه پالمورا در پیش گرفت.»

پیوند کردن يك نثر روایتی بی‌طنطنه با اصطلاحات فنی فراوان استعمال «میله افقی فرازین بادبان قسمت پیشین کشتی» بجای روی میله بادبان به‌دازد. بنظر من بسیار اصطلاح درخشانی است.

در این عبارت بقدری مضحکه و در عین حال بقدری صراحت و دقت بیان و قاطعیت نهفته است که کمتر نظیری برای آن بتوان یافت. جالب اینست که به رفتار يك دریا سالار نسبت به دریا سالار دیگر تأکید نمیشود. بیشبیه هم جلا دو هم محکوم به مرگ هر دو

طنز نیر و مند نهفته در تطویل عبارت فنی فوق را میفهمد. بعید نیست که در باسالار انگلیسی هنگام دادن دستور اعداد عین همین عبارت را بکار برده باشد.

اگر من تیزهوشی و استعداد خیره‌کننده حس قوی کریلوف را در انتخاب کلمات نمیدانستم به احتمال زیاد فکر میکردم که عبارت به نشانه بدروود یا در دستور اعداد جمهور یخ‌خواه کارچیولو از دهان یکنفر انگلیسی خارج شده است، چون حاوی کلیه ویژگیهای عبارت پردازای انگلیسی است. یعنی از دقت و صرفه‌جویی در کلام و سرگرمی نهفته بر خوردار است. ولی کریلوف بطور کامل از این صفات غنی است.

زبان او الگوی قشنگترین سبک روسی است. او به اختصار و بادقت یک دانشمند و با وضوح فکری پوشکین وار مینویسد. او در کاربرد استفاده بینظیر است. او میتواند یک عبارت فنی و علمی را چنان استعمال کند که من بدون آنکه به چنان اصطلاحی آشنا باشم آنرا میفهمم و مهمتر از همه اینکه آنچه را که او توصیف میکند به وضوح میتوانم مجسم کنم. میتوان بعنوان مثال از «کشتی شکستگی و بلادردریا» نام برد. فسی المثل داستانی را که از غرق شدن رزمناو کوبان Kaban در ساحل لیبواوا تعریف میکند در نظر بگیرید. خواندن این داستان به مشابه کلاسیک زبان مهندسی است. زبانی که کریلوف در این داستان به کار برده هم برای تکنیسین‌های این رشته فنی و هم برای خواننده عادی قابل فهم است. یعنی شیوه داستان نگاری او الگوی یک سبک عامه‌پسند است که در میان نویسندگان مطالب عامه فهم هم‌تا ندارد.

کریلوف با اینکه در زمره نویسندگان غیر حرفه‌ای است ولی نویسندگان حرفه‌ای و ادبای ما باید زبان روسی و هنر نگارش را از او فرا بگیرند. (ایلیا این نیز چنین محسناتی دارد). در سالهای ۲۰ بود که توسط ن. ای. فلتن N.E. Felten با مقاله‌های کریلوف در Rorgovy-Flot آشنا شدم. ولی فقط در همین اواخر بود که من به صلاحیت او در زمینه زبان روسی و شیوه نگارش او پی بردم.

مسئله گنجاندن اصطلاحات فنی زیاد در یک کار هنری نیز کار کم‌اهمیتی نیست و این البته نه مکرر مکرر در به تصبایت منتقدین از دست ادبا منجر شده است. ولی آنچه واقعاً

اهمیت دارد میزان لغات و اصطلاحات فنی بکار رفته در داستان نیست (منظور وقتی است که تم داستان این اصطلاحات را ایجاد کند). مسئله این است که بینیم این اصطلاحات به چه طریقی بکار رفته‌اند. آیا مورد قبول خواننده قرار میگیرند و آیا به توضیحات اضافی نیازی پیدا میشود و آیا اثر طوری نوشته شده است که همه اصطلاحات به آسانی قابل فهم باشند و فقط به ارزش بنیانی داستان بیافزایند؟ کریلوف از این نظر چیزهای زیادی بماند میدهد در صورتیکه اصلاً خودش يك داستان-نویس نیست.

من تابستان گذشته تصمیم گرفتم که به کار برد فعل Dvlet جمله کنم. پائیز همان سال نامه‌ای از گلادکوف Cladkov منتشر شد که نامبرده ذکر کرده بود این واژه از زبان روسی و زبان محاوره حذف شده چون واژه‌ای است که مغل زبان روسی است. نخست خواستم از گلادکوف پشتیبانی کنم ولی اندکی که بیشتر فکر کردم از واژه‌های «راندن» و حذف کردن «که دیگر قابل تحمل نیست» پشتم لرزید. این بیشتر زبان سانسور است تا زبان بحث در زبان شناسی. سپس در یازدهم دسامبر ۱۹۵۱ در همان مجله مقاله‌ای از آکادمیسین وینوگرادوف در پاسخ گلادکوف چاپ شد. تصادفاً او نیز با حذف این واژه که صراحتاً از طرف گلادکوف عنوان شده بود بطور غیر مستقیم موافق بود.

بسررسی وینوگرادوف در اساس درست است: البته تعریف کاربرد صحیح یا غیر صحیح يك واژه کار سبک شناسان است. ولی اینکه کدام علم باید با چنین تعریفی سروکار داشته باشد یا اینکه این کار سبک شناسان است که بگویند کدام علم «باید یا نباید تأخیر کند...» توسعه تاریخی زبان روسی در واقع ساکت است. عملاً فقط میسر است که مانند سابق تصمیم بگیریم که آیا معانی ساختگی که به آن بسته‌اند باید مورد استعمال واقع شوند یا نه.

اگر وینوگرادوف و گلادکوف و دیگران معنی «فشار آوردن بر دیگران» را غیر قابل قبول می‌بینیم. در آن صورت فایده مراجعه رأی «متخصصین زبان معاصر

روسی» که در معنی غلط واژه Dovlet مانند وینوگرادف «متنفر نیستند» و آوردن مثالهایی از م.ای کالینین M.I.Kalinin و ن.ای. تیخونوف N.S.Tikhonov چه نمری دارد؟ حق باکی است. آیا حق بجانب وینوگرادف و فوگلاادکوف است یا کالینین و تیخونوف؟ تجزیه و تحلیل تاریخی وینوگرادوف بر آن است که حرف او و گلاادکوف درستتر است ولی نتیجه عالی به نفع «متخصصین امر و صاحب نظران» تمام میشود. پس حاصل منطقی سخن او چنین است که آکادمیسین ماکسانی را که واژه غیر قابل قبول فوق را بکار میبرد خبره تر از خود میدانند... ولی چرا او واژه فوق را غیر قابل قبول میدانند؟ آیا فقط به نفعانیات او مربوط است؟ آنها دانشمندی که مینویسد «در پیروی از سبک باید از وجود پدیده‌ای کهنه و بیمارگونه، در زبان معاصر روسی خانه تکانی کرد»، خوب پس بیاید از آنها خانه تکانی کنیم. ولی فقط بخاطر داشته باشیم که نه «بر طبق ذوق» بلکه بوسیله اثبات علمی و فقط از این راه است که کاملاً روشن خواهد شد که کاربرد واژه‌ای را که نظر تاریخی غلط است ولی بیمارگونه نیست و حتی در میان «متخصصین صاحب نظر» رایج است تشویق کنیم یا جلوش را بگیریم. یکی باید انتخاب شود ولی وینوگرادوف از این نور حصار به آن نور و از آن نور به این نور میپرد و تصمیمی نمیگیرد. نکته همینجا است: باید در چه شرایطی تغییر معنای یک کلمه را که از توهمه تاریخی آن کلمه ناشی میشود مجاز دانست و انتظار داد. و در چه شرایطی باید توسعه آن را «عقیم» کرد و یا در چه شرایطی این تغییر را بعهد تأخیر نهاد.

چه شد که تغییر و تحول در معنی فعلی Dovlet به کسوت قانون درآمد؟ در محاورات و در برابر چشمان درباره تغییر قید Abnatno یا بهتر بگوییم درباره جانیشینی معنی آن که در محاورات زنده و در برابر چشمان صورت گرفته چه باید کرد؟ خیلی جالب است قید Abnatno که معنایش «پشت» است عوض شده است و بجای آن معنای «دوباره» نشسته است.

آیا این تغییر حاصل توسعه تاریخی است یا بطور ساده حاصل استعمال غلط واژه است که مانند یک اپیدمی و یا بیماری عفونت‌زا یا همچون موج یک هوش گسترش

یافته است؟ در چه نقطه‌ای است که باید زبان شناس این اشتباه را «قانونی تلقی کند؟ متخصصین برجسته» زبان معاصر را در نظر بگیرید که همگی واژه فوق را به معنی «دوبار» بکار می‌برند... آیا این معنی در این صورت درست خواهد بود و توجیه تاریخی خود را حاصل خواهد کرد؟

من غالباً از خود می‌پرسم که چگونه می‌توان کاربرد غلط يك واژه را که شمول عام یافته است «عقیم» کرد؟ آیا دانشمند و نویسنده و یا روزنامه‌نویس مستقل، قدرت آن دارد که این کار را بعهده بگیرد و آنهم وقتی که بیند صدها میلیون آدم گرفتار موج اشتباه رایج شده‌اند؟ ولی.

۱- همه مردم ما باسوادند.

۲- محصلین و ادیتورها و مصححین وابسته به صدها هزار ادارات انتشاراتی به لغت‌نامه اوشاکف دسترسی دارند.

۳- چهار جلد لغت‌نامه اوشاکف خود يك دانشگاه است. خود يك آکادمی علوم است. پس چه اشکالی دارد که در چنین شرایطی در توده‌ها نفوذ کنیم؟ چه عذر و بهانه‌ای برای عدم تسلط به کلام وجود دارد. چرا نباید زبان خود را معقول‌تر و منظم‌تر از روزگار گذشته نسازیم؟

ولی ادیتورهای ما برای مطالعه زبان‌شان هیچ زحمتی به خود نمی‌دهند. ما چرا لغت‌نامه‌های خود را در آغوش نمی‌فشاریم؟ دنیای آکادمیکها خود زچار تزلزل است کسانی را «استاد» زبان مینامیم که خود را به استادی قبول ندارند. اینها به راه خود می‌روند و توده مردم هم براه خود. همچنانکه در اعصار گذشته معمول بود توده‌ها زبان خود را می‌سازند اول اشتباه میکنند سپس اشتباه خود را به کسوت «قانونیت» در می‌آورند و دانشمندان و جهان دانش را به پیش‌بازی نمی‌گیرند.

قاعده بر مبنای استعمال لغات و بر مبنای زبان که در لحظه آفرینش او خودزنده

۱- بکسی یا چیزی. کافی بودن راضی کردن.

۲- اخیراً به غلط معنی بکسی فشار آوردن و یا در چیزی اهمیت یافتن به آن اضافه شده است.

است به وجود می‌آید. ولی به مرور ایام قاعده به قانون تبدیل میشود. استعمال کلمه دگرگون میشود و زبان تحول مییابد.

تضاد بین معیارهای قوام یافته گرامری و زبان زنده و نو تشدید مییابد. کسی (یا چیزی) باید جای خود را بکسی (یا چیزی) بدهد. رشد هر موجود زنده جامه قانون را میدرد. آنچه مهم است اینکه در زمان خود این وظیفه را داریم که آگاهانه (بطور منظم و بر مبنای علمی - یعنی بر مبنای تجربه علمی) در ساختمان زبان خود و توسعه آن شرکت جوئیم و همتی بدرقه راه کنیم.

چگونه باید نوشت؟

پرسشها:

- ۱- شما درچه سالی شروع به نوشتن کردید و فکر میکنید ازچه سالی بعنوان يك نویسنده حرفه‌ای آغاز بکار کردید؟
- ۲- هرروز چه ساعتی شروع بکار میکنید؟ چگونه ترتیب کار خود رامیدهید؟ هرروز چند ساعت کار میکنید؟ با دست مینویسید یا بوسیله ماشین؟
- ۳- نظر شما درباره دفترچه یادداشت نویسنده چیست؟ آیا این قبیل یادداشت-نامه‌ها را لازم میدانید یا فکر میکنید اندیشه‌هایی که درهنگام نوشتن به ذهن نویسنده خطور میکند کافی است؟
- ۴- معروف است که زولا برای هر آدم داستان خود پرونده‌ای میساخت و روی برنامه دقیق بساختمان نوول دست میزد. نظر شما چیست؟ شما هم برنامه‌ای تنظیم میکنید؟ مثلا برای داستان‌های فرعی یا فصل‌های م تلف برنامه‌ای هم تهیه میکنید یا نه؟ آیا آثار شما درحین کارساخته میشوند؟ آیا آدمهای شما برطبق سرشت خود و اعتقادات تان جان میگیرند و رقتار میکنند؟
- ۵- بنظر شما نویسنده‌های جوان شوروی چگونه باید از آثار کلاسیک روسی و جهان استفاده کنند؟
- ۶- ازغنای سخن عامه و فرهنگ عوام و مثلها و ضرب‌المثلها و قصه‌های جن و

پری چه سودی میبرد؟

۷- نظر شما درباره کمک نویسنده‌ای به نویسنده دیگر چیست؟ آیا فکر میکنید به قول گور کی «درست است که نویسنده‌ای پوزرش را نوی نسخه خطی کتاب يك نویسنده دیگر فرو کند؟» نحوه کمک شما بنویسنده‌گان جوان چیست؟ بنویسندگان جوان چه مددی می‌رسانید؟

۸- آیا رفتار شخصی يك نویسنده باید با آنچه در نوشته‌اش وعظ میکند هماهنگ باشد؟

۹- کنگره بیستم به درك شما درباره وظیفه نویسنده چه چیزی افزود؟

۱۰- در حال حاضر بر نامه‌های شما برای نوشتن چیست؟

پاسخ سئوالات:

۱- سال ۱۹۱۰ بین ۱۹۱۹ و ۱۹۲۰

۲- ساعت ده صبح، ترتیب کارم اتفاقی است. روزانه از ۱۲ تا ۱۶ ساعت بادت می‌ویسم و همیشه با دست فقط با دست.

۳- من به یادداشتها ارزش بسیار قائلم و به کسانی که همیشه یادداشت نامه همراه خود دارم ندغبطه می‌خورم. یادداشت نامه خاصی ندارم. هر چیزی که دم دستم باشد بر میدارم و رویش یادداشت میکنم. در مصرف کاغذ خوب بطور عجیبی خست بخرج میدهم.

دفتر خاطرات تنها برای کسانی خوبست که هیچ وقت به آن مراجعه نکنند اینگونه دفترها از مدافقاده‌اند. افسوس اگر اندیشه‌هایی که در اننای کار به ذهن آدمی خطور میکنند کفایت میکرد، دیگر ادبیاتی وجود نمیداشت ولی بخش عمده کار هنگامی که نویسنده پشت میز خود نشسته و مشغول نوشتن است بفکرش میرسد.

۴- من همیشه نقشه می‌کشم ولی پیوسته موقع کار بهم می‌خورد کارا کمتر غیرزنده وجود ندارد. آنها از آن روی زنده‌اند که آزادند در چهارچوب وضعی که نویسنده برایشان معین میکند هر طور که لازم دانسته عمل کنند. البته همیشه نویسنده آنها را در چنین چهارچوبهایی محبوس نمیکند؛ گاهی آنها به مقتضای حال در وضعی قرار

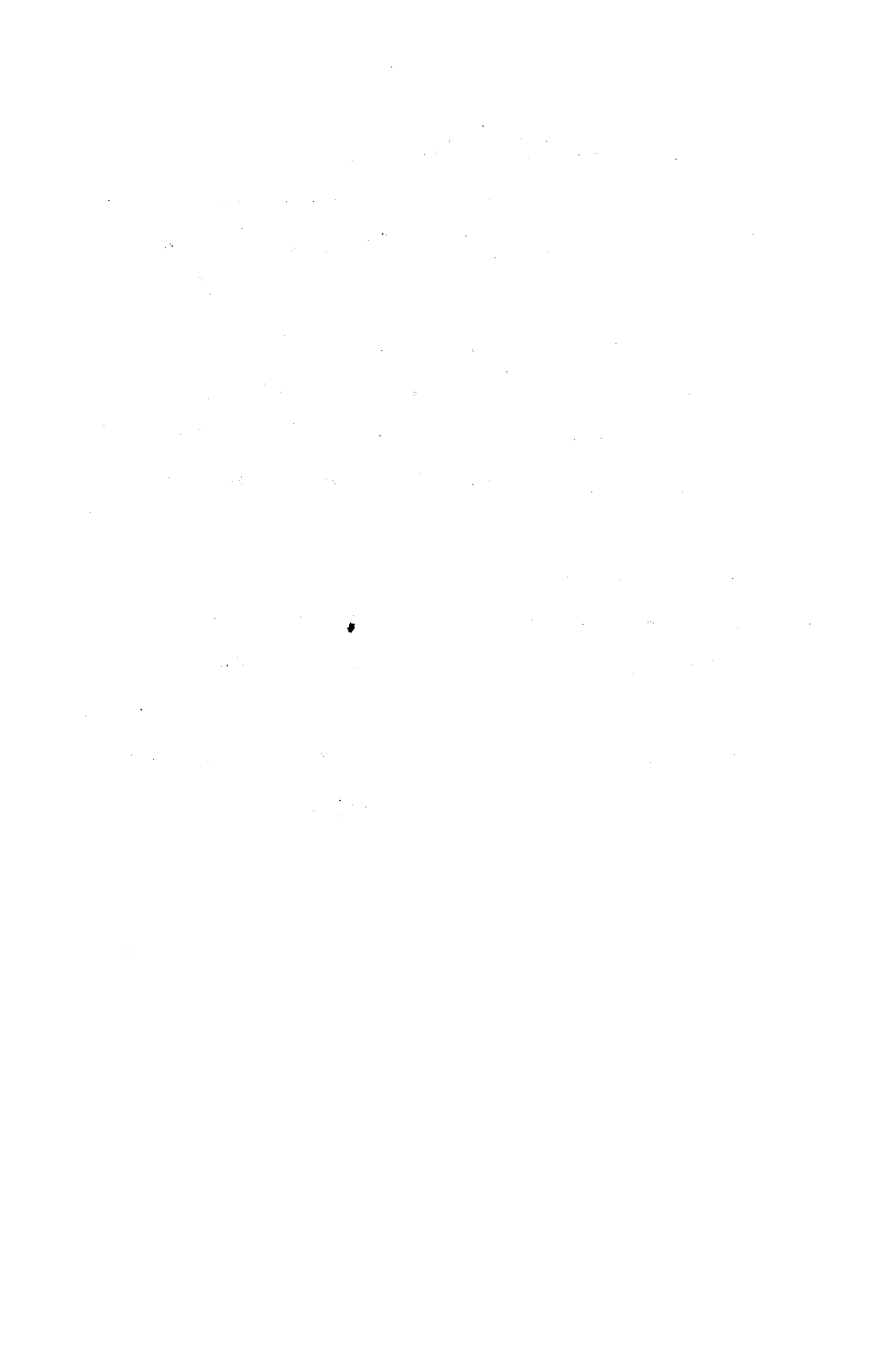
میگیرند و اگر نویسنده مرتب آنها را از این گوشه به آن گوشه هل ندهد و به ایشان اختیار حرکت آزادانه بدهد موجوداتی زنده تلقی خواهند شد.

۵- او باید از آنها بیاموزد و شاگرد باید قدمی بالاتر از استاد بگذارد. جبراً باید گامی فراتر گذاشت.

۶- من از آنها استفاده میکنم ولی «چیز آغوش گریز را در آغوش نمیتوانم کشید.»
۷- اگر من در موردی از دیگران بهتر باشم در آن صورت با دل و جان حاضر به کمک هستم البته اگر کسی کمک بخواهد. من بقدری دست و بالم بسته است که مجال نمیابم و بزرگوارم خود را از کارم جدا کنم. من آنچه کسب کرده‌ام در در کتابهایم می‌کنجانم و نه بیشتر.

۸- آدم باید بهتر از آن رفتار کند. ولی باید اول معنی بد را آموخت. بدون شور و شدت بی‌خویشتن ساز خمیر مایه هنری اثر نمی‌ماند. پدران مقدس‌تان ورنیامده می‌پزند.
۹- کنگره گفت وظیفه خود را بجامه بطور کامل ادا نکرده‌ام و باید کمکاری خود را جبران کنم.

۱۰- عمری از من گذشته است و بدن‌بال برنامه‌های «عاجل» نیستم. اینقدر کار هست که نمیدانم از کدامیک شروع کنم.



پنجره‌ها را هر چه باز تر بگشایید

برشش : کنستانتین الکساندروویچ بسیار بجاست تا درباره مطلبی حرف بزنیم که بی تردید برای همه کسانی که با ادبیات سروکار دارند جالب خواهد بود. منظور من اهمیت مواد لازم برای کارخلاقه نویسنده‌ها است.

پاسخ- در بحث‌هایی که درباره درك نویسنده از واقعیت صورت می‌گیرد واژه «مواد» یا «مواد زندگی‌ساز» در نظر هر کس معنی خاصی پیدا میکند. بهیچوجه نباید تصور کرد که نویسنده هر تکه واقعیتی Fact را که مشاهده کند میتواند بعنوان مواد لازم هنری بکاربرد. مواد لازم برای هنرمند تنها آنچیزی است که خود او تجربه کرده احساس نموده و مورد علاقه قرار داده باشد. فقط تفکر سخت کافی نیست. منطق انکاره‌ای می‌سازد ولی صحت و سقم آن فقط وقتی معلوم میشود که به محك زندگی زده شود. بهمین سان احساس، که از تجربه برمیخیزد بایستی در بونه عمل قوام بخش تفکر استحکام یابد تا در بنای کار هنری همچون مواد لازم مورد استفاده قرار گیرد. خوب بیادم هست که در روزگار کودکی روزی دریکی از خیابانهای ساراتوف پرسه می‌زدم. پیرمردی را دیدم که روی نیمکت نشسته و انتظار درشکه‌ای را میکشد. نگاهم که همه جا پر میزد به قیافه پیرمرد دوخته شد. هنوز طولی نگذشته بود که دیدم پیرمرد سرخورد و افتاد روی زمین و پیچ و تاب خورد و دیگر هیچ، کار تمام شده بود و نیم ساعت بعد صندلی خالی بجا مانده بود. آفتاب میدرخشید. پرنده پر نمی‌زد.

فقط چند زن در آن نزدیکی ایستاده بودند و باهیجان حرف میزدند. از آنچه آنها میگفتند فهمیدم که چه اتفاقی افتاده است... و آن نیمکت خالی را هنوزم که هنوز است خوب بخاطر دارم. من برای پیرمرد اندکی عجیب ولی منفک از خویشتم Detached احساس کردم، بلکه اندوهِ منفک از خویشتم. چون تا آنروز احساس ناشی از مشاهده مرگ را تجربه نکرده بودم. مواد کارهنری از زرفنای تأثیرات آدمی برمیخیزد. هرچه این تأثیرات عمیقتر باشد به همان نسبت احتمال اینکه همچون مصالح کارهنری مورد استفاده واقع شوند افزایش می‌یابد. از این نظر دنیای احساس بسیار مهم است. احساس باید تأثیرات را تثبیت کند. اگر تأثیرات بوسیله احساس در درون آدمی زیست کنند پس از مدتی استحکام می‌یابند و به مثابه مواد تخیل و تصور بکار میروند. وقتی تأثیرات توسط احساس تثبیت شد و قوام یافت برای همیشه در نهاد ناخانی ذهن جای میگیرد؛ لکن زمانی فرامیرسد که این اشکال مبهم، زندگی میگیرند و بعنوان کاری حساب شده سازمان می‌یابند و تنها وقتی این کار میسر است که تخیل به آن تبدیل ماهیت بدهد و آنرا برآراید.

پرسش: منبع مواد یا ذخایر نویسنده چیست؟ چندی پیش اگر یادتان باشد صحبت از «مطالعه زندگی» بود. شما درباره این مفهوم چه میگوئید؟

پاسخ: مهمترین منبع مواد زندگی ساز تجربه شخصی انسان است. مثلاً تولستوی وقتی که جوان بود در قفقاز و سباستپول تأثیراتی برگرفت و در ذهن خود ثبت کرد که علاوه بر آثار دیگر نویسنده در جنگ و صلح بعنوان مواد و مصالح اصلی مورد استفاده قرار گرفتند. اگر داستایوسکی محکوم بمرگ نشده بود، اگر اوزندان با اعمال شاقه و تبعید را تحمل نکرده بود مسلماً بسیاری از آثار وی بوجود نمیآمدند. البته شخصیت نویسنده در خلق اثر بسیار دخالت دارد ولی کارهنری بمیزان زیادی بستگی دارد به اینکه نویسنده چه اتفاقی را مشاهده کرده و عملاً در آنها چه دخالتی داشته است. مثلاً هنر اکثر نویسندگان جوان روسی سرشار از مواد و مصالح ناشی از جنگ دوم است. در همه احساسات آنها نقش تعیین کننده جنگ را میتوان به روشنی مشاهده کرد. و بسیاری از

آثار همینگوی اتویر گرافیک (زندگینامه‌ای) به نظر می‌رسند. البته راه دیگری هم برای جمع‌آوری مواد وجود دارد و آن وقتی است که نویسنده بطور آگانه به دنبال تاثرات لازم می‌گردد. علت اینکه نویسنده‌ها اینهمه سفر میکنند در همین است. همه میدانند که لوتولستوی به چه علت به مشاهده مزرعه بورودینو Borodino رفت. این کار فقط برای مطالعه موقعیت این مکان نبود؛ بلکه تولستوی میخواست در اینجا به تخیل فرو رود تا بطور خیالی در نبرد سر نوشت ۱۸۱۲ شرکت کند.

یک‌رشته از پدیده‌های متوالی به نویسنده امکان میدهند تا بتواند تاثرات انباشته خود را از خلال زمان و مکان انتقال دهد. غالباً دیده میشود که مخیله آدم‌از پدیده‌هایی برانگیخته میشود که نه قبلاً توسعه کامل یافته‌اند و نه صورت‌بندی منجزی پیدا کرده‌اند. در داستان من «شهرها و سال‌ها» کنت فون زورموهلن - سخونائو - Count Von zur Mühlen - Schönau یک فاشیست نوعی است. چهارسالی (۱۹۱۴) - ۱۹۱۸) که در آلمان بود م آغاز نضج گرفتن فاشیسم را در میلیتاریسم پروس میدیدم و لذا در صورت لزوم برای من کاملاً میسر بود که برخی از این تاثرات را به سالهای ۴۰ منتقل کنم.

پرسش - درباره زبان بعنوان مواد اولیه ادبیات بگوئید.
پاسخ - زبان وسیله و ابزار نوشتن است و نویسنده با زبان مانند دیگر چیزها زیسته و تفکر میکند. زبان مایه احساس نویسنده نیز قرار می‌گیرد. زبان یک شیئی است. زبان موادی است برای پرداخت خلاقه. چنانکه قبلاً نیز گفته‌ام زبان مواد اصلی یک اثر هنری است. نوشتن هنر کلمات است. هم‌از این است که مطالعه زبانهای محلی کاری پراهمیت بشمار میرود. ولی نویسنده‌ها از آن‌رو به شهرها و محله‌های خیالی می‌روند که خواننده را با اشتباهات خود بستوه نیاورند. گاهی این کار چاره ناپذیر است. اگر من بنویسم که در پتر و گرادید در پاریس فلان یا بهمان اتفاق روی داد کسی با پیچ نمیشود. ولی اگر بنویسم در روزگار سپری شده در شهری کوچک یا حتی در ساراتو در

خیابان شماره فلان تظاهراتی صورت گرفت در اینصورت مسلماً اصلاحات و شکایات رشته دراز خواهد داشت. هر چه ویژگیهای محلی بیشتر توصیف شود بهمان نسبت صحت تاریخی آن کمتر خواهد بود در یکی از داستانهای خودم که «نه تابستان عادی» نام دارد یک جنبش مربوط به کولاکها را به دهکدهای خیالی بنام ریپا اوکا Repyevka منتقل کرده‌ام در حقیقت در بخش‌های دیگر ولگا وقایع مشابهی روی میداده که بمرک افراد زیادی هم منجر میشد (چنانکه خود من در مجاس تدفین عده‌ای که در کشتار مرکز شهر Syzran مرده بودند شرکت داشتم)...

محل وقوع عمل داستانی را میتوان به خیال سپرد ولی در گفتگوهای داستانی نمیتوان از مکان خاص «جغرافیایی» عدول کرد. کوشش در نوشتن با زبان «عامیانه» موشکافی هنری و تنوع کار هنری یعنی مهمترین چیز را تباه میسازد. زبان گذشته از هر چیز دنیای قوام یافته اشیاء ایده‌ها و مفاهیمی است که مردم با آنها زیست میکنند مردم در هر منطقه‌ای ویژگیهای خود را دارند. فی‌المثل در حوالی ولگای اصلی کلمات خاص رواج داشت - مانند «گالاخ»، «بلیانا»، «نوساک» و «سارپینکا» و امثال آن. در نخستین دو کتاب از کتابها سه گانه من جایی که وقایع بیشتر به ولگای سفلی و ساراتوف مربوط میشود فکر کردم باید زبانی را به کار بست که ساحل نشینان ولگای دیگر نگویند که «ای بابا ما کی اینجوری حرف میزنیم». هنگامیکه مطالب لازم برای کتاب «آتشوزی» را گردآوری میکردم سعی کردم فرهنگ و لهجه مردم دهکده اسمولنسک را فرا بگیرم ولی حتی پیش از آن نیز در آن نواحی زندگی کرده و به ضرب‌المثل‌های آشنا شده بودم.

همه مطالب یک اثر همه تجارب نویسنده در خلال زبان و به سیله آن بیان میشود بنابراین پرداخت اثر از همه چیز مشکل‌تر است. در چاپ‌های نخستین داستان خودم بنام «برادران» نوشته‌ام که بخش‌های رود اورال را با «اهرم» میشکافتند تاسک ماهی بگیرند. یکی از اهالی آن منطقه نامه‌ای بدمن نوشت و قضیه را توضیح داد. من همینکه نامه زیر کانه او را خواندم از خجالت تابناگوش سرخ شدم. فوراً

«اهرم» را برداشته و بجای آن يك «كلنك» گذاشتم.

پرسش - مطالعه نویسنده در جوانب مختلف زندگی معمولاً به برداشت هنری از واقعیت اطلاق میشود چندین بار خوانده‌ام که برداشت هنری نویسنده از واقعیت نسبت به برداشت سیاسی او از واقعیت واپس میماند. مثالی بزیم در اوایل سالهای ۲۰ برخی از نویسنده‌های شوروی در زمینه‌های سیاسی از خود شخصیتی محکم و نامتزلزل نشان میدادند. طی جنگ داخلی آنها اسلحه بدست گرفته ولی در زمینه هنری نسبت به زمانه خود عقب بودند. آنها بجای آنکه قهرمانهای مردم گرای بیافرینند عده‌ای «کلاه مخملی» می‌آفریدند.... و جز آن. اگر یادتان باشد «شهرها و سالهای» شما نیز از چنین اتهامی بدور نبود. لطفاً نظرتان را بگویید؟

پاسخ - اشتباه است. نباید بین برداشت هنری و سیاسی یا به عبارت عامتر بین برداشت هنری و ایدئولوژیکی هنرمند چنین خط فاصلی مشخص ترسیم کرد این طرز فکر حاصل نظرات کودکانه است که احتمالاً بر مسلم فرض کردن پایه ایدئولوژیکی اثر مثبتی است. هیچ تفکیکی در کار نیست. باید از ترکیبی شکفت صحبت کرد و نخست باید ببینیم که: زیبایی شناسی چیست و آیا زیبایی شناسی حاوی يك اصل ایدئولوژیکی نیست؟ آیا امکان دارد که اعتقادات فلسفی نویسنده در مفاهیم زیبایی شناسی او مستتر نباشد؟ اصول ایدئولوژیکی و زیبایی شناسی از هم جدایی ناپذیرند. فی‌المثل روندهای عرفانی و سمبلیستی آغاز قرن بیستم را در نظر بگیرید، درست نیست که بگوئیم اول نظرات عرفانی تشکیل یافت و سپس اصول زیبایی شناسی قدم به میان نهاد. در واقع امر آنها در جوار هم رشد کردند و باهم ترکیب شدند. مثلاً من در يك خانواده مذهبی بزرگ شدم با اصول آداب مذهبی و تاریخی آن آشنا شدم و در مدرسه نیز ناچار به الهیات پرداختم. اگر فقط در همین اصول زندانی میشدم کی میتوانستم يك نویسنده واقع‌گرا شوم؟ اصولی را که در خانه و مدرسه حقه میگردند با مطالعات من در زمینه علوم طبیعی و انسانی و نیز با واقعیت تضاد شدیدی داشت. و بجای اینکه

ذوق هنری من گرایش مذهبی داشته باشد همزمان با تغییر اصول فکری من دگرگون شد من دیدگاه ماتریالیستها و هنر رئالیسم را یکجا پذیرفتم. این هر دو درهم میآمیزند. نویسنده همزمان با پذیرفتن اصول ایده‌نولوژیکی معین ذوقیات زیباشناسی معینی را در خود پرورش میدهد. و حال درباره آن «کلاه مخملی‌ها».

در آن روزگار همچو آدم‌هایی واقعا وجود داشتند. و طبعاً در ادبیات نیز بازتاب مییافتند. ولی در جوهر آنها آدم‌های دیگری هم بودند آدم‌های انقلابی نیز وجود داشتند. اولیانوف نیز بود. پس اگر تصویر هنری سطحی است باید تقصیر را بگردن قدرت تفکر نویسنده‌ها گذاشت. باید تصور آنها را در عدم قدرت درک خصلت اصلی زمانه جستجو کرد و نه تنها در واپس ماندن اندیشه‌های خلاقه هنری، البته اگر چنین تأخیری وجود داشته باشد. ولی اهمیت «کلاه مخملی‌ها» در ادبیات سالهای ۲۰ معمولاً مبالغه میشود. بهیچوجه نمی‌وان گفت همه ادبیات سالهای ۲۰ درباره «کلاه مخملی‌ها» بوده‌است. پرسش: آیا طبیعت مواد در موضوع اثر، شکل آن و غیره اثری هم میگذارد؟ اگر اجازه بدهیم که آدم‌های داستان قلم نویسنده را بسگردانند در آن صورت مواد موضوع را فراموش نکنند. روزنامه‌نگاری را در نظر بگیرند که قبلاً نسبت بیک پروژه ساختمانی نظر مثبت دارد ولی وقتی داخل میشود و میخواهد از ساختمان تعریف و تمجید بعمل آورد شکل کاملاً متفاوتی را در برابر خود میبیند و بجای ستایش گزارش انتقاد آمیزی تهیه میکنند... داستانی مینوشتم درباره قزاق‌های اورال و آنهایی که «خارج از شهری»ها نامیده میشوند. میخواستم از مواد مشابهی که در داستان کوتاه من «محبت» که درباره مرد کوچک است بکار برده شده استفاده کنم ولی این کار شکست خورد، نوشته را پاره کردم.

پرسش - میل دارم از فعالیت‌های ادبی شما مطلع شوم. کتاب دوم اثر شما بنام «آتش سوزی» در چه سال است؟

پاسخ - در «آتش سوزی» آکسیون از آغاز جنگ شروع و به بیرون رانده شدن آلمانیها از یاسنایا پولیانا ختم میشود آلمان‌ها مسکوراگاز انبری احاطه کرده بودند.

آزادی تولا و یاسنایاپولیانا يك لحظه استراتژیکی مهمی بود. ما شروع کردیم به باز کردن گاز انبر. شکست آلمانها در حوالی مسکو در ارتش و مردم اثر روحی فراوان بجا نهاد. برای من وقایع تاریخی فقط يك زمینه ضروری بشمار میرود آنچه مهم است مردم است. روانشناسی آنها معلوم میدارد که در اطراف آنها چه میگذرد. بویژه مردم ساده. زنها، قلب زنها نقش شایانی بعهده داشت. این نقش فقط به جبهه جنگ محدود نبود - آنها بعنوان پرستار و راهنمای ترافیک مأمور زنك خطر و غیره خدمت میکردند نقش آنها در داخل خانواده - مخصوصاً در نقش مادر شگفت انگیز بود. این مادران فراموش نشدنی وقتی که - لنینگر را در محاصره بوده زنها بیشتر از مردها «قدرت مقاومت» نشان دادند فکر میکنم در اعماق روان جنس مونث چیزهای غریبی وجود دارد و در مواقع خاصی مقاومت آنان را به درجانی فوق انسانی بالا میبرد. در این داستان باین مسائل توجه خاصی شده البته من خبر نگار جنگی نیستم که فقط گزارش رویدادهای جنگی را بدهم...

پرسش - روزگار گذشته در کار خلاقه يك نویسنده خواهی نخواهی اثر می نهد. مثلاً در «آتشسوزی». آدم در این اثر شما جای پای نویسنده «جنگ و صلح» را می بیند، بویژه اثر فلسفی آن کتاب حماسی در کار شما نمایان است. اگر اشتباه نکنم شما خودتان نیز در این باره صحبت هایی داشته اید و مطالبی هم نوشته اید. از این جهت جالب توجه خواهد بود که نظر شما در باره ادبیات شوروی که مربوط به جنگ دوم می شود بداندیم چه چیزی نظر شما را جلب کرده است و فکر میکنید جلو چه چیزی را باید گرفت؟

پاسخ - در حال حاضر خاطره های بسیاری در باره جنگ قلمی میشود و این موضوعی است که مدت ها در ادبیات ما بحالت رخوت و زنده میری افتاده است. خاطرات ژنرال قربتوف جالب است خوشبختانه او را شخصاً میشناسم. در جبهه او را با او آشنا شدم. مسئله در مورد داستان پیچیده تر است، البته در این زمینه هم کتابهای خوبی در می آید. از کتابهایی که در سالهای اخیر چاپ شده «همسفر» و «راپانوا» جالب توجه تر است. نویسنده این کتاب زن هشیاری است و ظاهراً اثر فوق را بر مبنای تجارب شخصی نوشته

است او روی هم رفته خیلی با استعداد است (فی المثل «سریوژای» او که داستان کوتاهی است بسیار عالی است) «در خندق‌های استالینگراد» اثر نکر اسوف با دقت و از روی فراست تمام نوشته شده است. ای. کازاکویچ نیز جنگ‌نامه‌های بسیار خوبی نوشته است. داسته‌تهای ک. سیمونوف بویژه آخرین داستانهای او جان‌بند. ولی دادن فهرست شتابزده این کتابها چیزی بدست نمیدهد. من از نحوه تصویر قهرمان در برخی از جنگ‌نامه‌های خودمان که فقط به رفتار قهرمانها می‌پردازند؟ ناراضی بوده وهستم. مسأله قهرمانی پدیداری بسیار پیچیده است، نویسنده نباید فقط به ارائه رفتار قهرمانها بسنده کند بلکه باید به سرچشمه قهرمانی نیز بپردازد. مثلا مبنای اخلاقی واجتماعی مسأله قهرمانی باید تشریح شود. در جنگ عنصر قهرمانی ناگهان ظاهر میشود وبسیاری اوقات برای انسان مشکل است که بداند در فلان وضعیت خاص چه عکس‌العملی خواهد داشت. در این مورد نمونه واقع شدن بسیار مهم است هنگامی که میبینیم همه به پیش میتازند برای ما نیز آسانتر میشود که در زیر رگبار گلوله نهر اسیم و گام بی برگشت برداریم. در نواول‌های ما قهرمانی بسیار سطحی تصور میشود، چنانچه آدم نمیفهمد که فلان آدم داستان چطور شده که یکدفعه از جا پرید و تن بعمل قهرمانانه داد. همه چیز کلیشه‌ای جریان دارد. تصویر قهرمان در آثار ادبی بزرگ همیشه بسیار پیچیده و چندین جانبه است. قهرمان بازی پیر بز و خوف احمقانه است (مثلا وقتی که او در مسکو به پیاده نظام فرانسه حمله میبرد). ولی قهرمانی نیکولای روستوف در چهارچوب قهرمانی سنتی قرار دارد. هر دو قهرمان هستند ولی اگر آندوباهم ملاقات کنند همدیگر را نخواهند شناخت در ادبیات کلاسیک قهرمانهایی هستند که برای من واو خیلی آشنا تر از اینجور قهرمانهای کلیشه‌ای هستند. راسکولینکوف و پروتاسف هر دو از قهرمانهای ماندنی هستند نواولهای مع صر باید قهرمانهایی بیافرینند که به این زودیها از موج خاطر نروند. کنستانتین سیمونوف در چنین مسیری است و پیشرفت زیادی کرده است: سرپلین اورا میتوان بخاطر سپرد و سینتسوف او نیز همینطور.

پرسش- در کتابهای سه‌گانه شما شخصی هست که همیشه در پشت صحنه عمل

قرارداد، ولی او یکی از مهمترین کارآکترهای اثر شما است. میدانید او کیست؟ بله منظورم لوتولستوی است که گاهی به اعماق وجدان پاستوخوف میخزد و در لحظات مهم تصمیم دوباره در برابر او ظاهر میشود یا بهتر بگویم مستقل از تجارب شخصی پاستوخوف «زنده میشود» کنستانتین الکساندروویچ ممکن است لطفاً در باره «موادی» که ظهورتم و ایماژ لوتولستوی را در کتابهای سه گانه شما بویژه در «آتش سوزی» سبب میشود چند کلمه ای توضیح بدهید؟

پاسخ- من در سال ۱۹۱۰ جوان ۱۸ ساله ای بودم که تازه از یک مدرسه بازرگانی در کوسلف فارغ التحصیل شده بودم. «پرواز» و مرک لوتولستوی در من تأثیری ژرف بجا نهاد. شهر کوسلف (که حالا میچورنیسک خوانده میشود) با آستاپوو Astapvo در یک مسیر قرار دارند. چیزی که در آنجا رخ داد بر همه سطوح جامعه روس ضربتی ناگهانی وارد آورد. و مردم را تا اعماق استخوانشان لرزاند. زمین لرزه ای که با آخرین گامهای عمر تولستوی همراه بود در شهرها بخاطر نزدیکیش به آستاپوو شدیداً اثر کرد.» برای من که مرک تولستوی یک ضربت شخصی بود. من در آغاز سالهای ۴۰ بود که تولستوی را شناختم و پذیرفتم و از نظر هنری بقدری اهمیت وی بر ایم فزونی گرفت که حتی آن بت ایام جوانی یعنی داستایوسکی را نیز فراموش کردم. کمی بعد مرتب به یاسنایا پولیانا رفت و آمد کردم. مخصوصاً یکی از سفرهای زمستانی من به آنجا هنوز هم به وضوح در خاطر من مانده است. آنجا جنگلی گشن و وحشی وجود داشت. در آنجا در ایستگاه Zaseka با کالسکه ران پوستین پوشی ملاقات کردم که از زمان تولستوی باقیمانده بود. سوفیا آندره نوه سوفیا آندره یونا همسر تولستوی نیز در خانه منتظر من بود. در قسمتی از ساختمان که به سوفیا آندره یونا تعلق داشت اطاقی را جدا کرده بودند و همه چیز در آنجا یادآور ایام زنده بودن تولستوی بود. آشپز تولستوی شام آورد - فقط نان و شیر - و نوری جز نور شمع وجود نداشت.

شب هنگام، سکوت را میشنیدم. چنین سکوتی را هرگز ندیده بودم سکوتی خیال انگیز بود و اتمسفر خیره کننده ای سبب تمرکز حواس میشد. من در یاسنایا پولیانا دو هفته گذراندم و کتاب Sanatorium-Arcturas را تمام کردم. از آن پس مرتب به

یاسنایاپولیانا میرفتم.

ولی جای پای تولستوی در نوول‌های من فقط حاصل خاطرات و تعلق خاطر ادبی نبود بطور کلی موضوع در ۱۹۱۰ در «نشاط نخستین» طرح‌ریزی شده بود از شما میپرسم که در کتابی که موضوع آن شرح زندگی روشنفکران و مردم آن زمان است میتوانم از نویسنده‌ای چون تولستوی مخصوصاً که در ۱۹۱۰ وفات یافت صرف‌نظر کنم؟ البته تصاویر واقعی تا اندازه زیادی حاصل خاطرات دیرین بود. در «نشاط نخستین» فضای وقایع که در زمان مرگ تولستوی روی میدهد خاطره‌ای است ولی بسیاری از حوادث به درجات مختلف جعلی هستند. خبرنگار یک روزنامه خبر مرگ تولستوی را داد این واقعه‌ی تاریخی است که من تجربه کردم و آن در تاریخ داستان نفوذ کرد.

به نظر من بار دیگر موتیف‌هایی که ضرورت تاریخی داشتند سبب شدند که تم تولستوی در «آتش‌سوزی» داخل شود. در سال ۱۹۴۱ همان مردمی که در سال ۱۹۱۰ وجود داشتند هنوز زنده بودند و لذا در جوار آدم‌های جدید داستان به فعالیت خود ادامه میدادند. لذا این امر باعث شد که نویسنده به تمی که در «نشاط نخستین» باز کرده بود قطعیت بدهد و آنرا در «آتش‌سوزی» بکنجاند. ولی «ایماژ» لو تولستوی در «آتش‌سوزی» فقط «صدای» وجدان نویسنده که غالباً پاستوخوف را می‌آزارد نیست و درکی از رسالت نویسنده هم نیست.

من قبلاً نیز به باز شدن «گازانبر» آلمان از دور مسکو در ماه‌های سرنوشت‌ساز ساز ۱۹۴۱ اشاره‌ای کردم. عملیات نظامی در تولا اهمیت تاریخی و اخلاقی بزرگی داشت. تولا برای من خیلی جالب بود چون در آنجا همانطور که در جنگ داخلی دیدیم حالت بحران کامل حکمفرما و مسانند انقلاب همه چیز در خطر بود. بودن یا نبودن مطرح بود در سال ۱۹۴۱ یک ژنرال برجسته که به دفاع تولا منسوب شده بود بمن گفت که تولا تقریباً از بقیه روسیه جدا شده بود. فرمانده دفاع تلفن فرمانده کل را بصدا درآورد که «آلمانها دارند با خود واحدهای جدید تانک می‌آورند اما تقریباً

بجز بطریقه‌های سوخت چیز دیگری نداریم! برای ما تجهیزات ضدتانک بفرستید...» فرماندهی کسل پاسخ داد. «پیغام شما را شنیدیم گوشی را بگذارید هر چه داریم میفرستیم.» و آنها ۱۴ تفنگ ضدتانک فرستادند. در آن لحظه بحرانی و تعیین کننده آنچه کشور میتواندست بفرستد فقط همین بود بلکه اوضاع از این قرار بود...

مردم در چنین وقتی پیش رفتند و آلمانها را نابود کردند. «دشمن را از سنگرها برانید» در غرب کسی نمیتوانست بفهمد که راز چنین مقاومتی در چیست؟ راز این معجزه را باید در «جنگ و صلح» تولستوی جستجو کرد و همین ناول بود که دشمن را عقب راند پس میبینم که تم «تولستوی» در زندگی واقعی جریان داشت در آن روزگار بسیاری از روزنامه نگاران ما بخاطر کمبود کاغذ دکان خود را تخته کرده بودند و حتی برای پخش اعلامیه هم کاغذ نبود ولی کتاب تولستوی در صدهزار نسخه چاپ میشد در «آتش سوزی» یکی از آدمها شگفتی خود را از این جریان بدینگونه نشان میدهد. «حتی چیزی برای پیچیدن سیگار وجود ندارد و تازه اینهمه خوشگذرانی؟»

علت این امر اینست که در طی جنگ میهنی همه جا تم تولستوی جنگ و صلح بار دیگر مطرح شده بود و اهمیت خاص تولا و نزدیکی آن به یاسنایا پولیا نا محل «راحتی» برای گسترش اکسیژن «آتش سوزی» بود.

پرسش - کنستانتین الکساندروویچ من میخواهم از یکی از آدمهای داستان شما دفاع کنم. پاستوخوف را که روشنفکری است با «کوله بار تربیت پیش از انقلاب» بایستی در گروه مردمانی که «از صحنه ادبیات خارج میشوند» قرارداد. ولی تضاد بین وجدان و وضعیتی که دمبدم مساعد سازش میگردود این پایه شخصیت او است بسیار واقع بینانه است و البته نه فقط در دنیای ادب! تازه اگر درست دقت کنیم میبینیم که فقط پاستوخوف نیست که در کتاب شما محاکمه میشود؛ آوه توخین در خطوط اساسی شخصیت خود و در بعضی رفتار خود نوعی «پاستوخوف وارونه» است...

پاسخ - بلکه پاستوخوف با ناهنجاری روح خود فضای بیشتری میگیرد. سرو کار داشتن با او کاری است مشکل و نه خالی از زرنگی. البته او استارتسف در «شهرها

وسالها» یا کارف در «برادران» نیست. او یکی از روشنفکران قدیم استکه در هر چیزی «براه خود تفحص میکردند» و تا لحظه قبول مردم گرای از ایشان صدها اشتباه و خطا سر میزد. ولی او نیز چیز تازه‌ای درخود دارد، یک مینهن پرستی در او میگیرد. او حتی میتواند قهرمانانه بمیرد. . . . در مورد تشابه باستوخوف و سوه توخین Tsvotukhin روش من نسبت به آنها همانند روش یک مصنف استکه ملودی واحدی را بین چند آلت موسیقی تقسیم میکند. آهنگی واحد بین چندین طنین Timbre تقسیم میکند: فلوت سهم خود را میزند، ویولون طنین خود را ارائه میدهد بعد نوبت به قره‌نی میرسد و مسئله‌گاهی بوسیله تقابل و گام بوسیله همراهی آلات فوق‌حل میشود ولی همیشه نیت موسیقیدان تحصیل به یک تم کلی است.

نثر نویس نیز با تنظیم ابزار Instrumentation سروکار دارد. مثلاً در نقد ادبی منتقد برجسته م. باختین M. Bakhtin در ادبیات نام این پدیده را بس نوایی Poly Phonism نام گذاشته است. این واژه خوبی استکه یکی از موضوعات مهم حماسه را تعریف میکند و راه تضاد تاهمنوایی را روشن میسازد. بعقیده من کار نویسنده است که خواننده را بسوی یک پنجره ببرد و به او بگوید «بنگر» بلکه باید او پنجره‌ها را هر چه بازتر بگشاید و دنیا را با همه رنگها که از امواج آینده سرشارند باو نشان بدهد.

ماه مه ۱۹۶۵