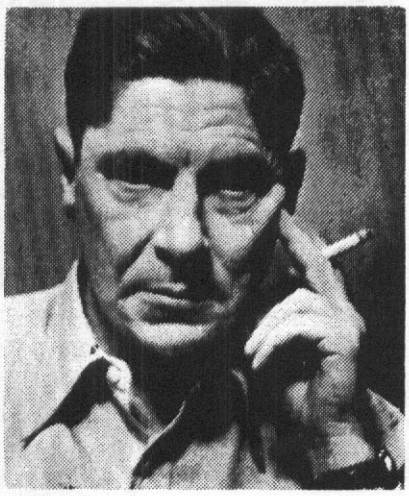


وسوسه‌های رمان‌نویس

آرتور کوستلر
ترجمهٔ سعید شهرتاش

اشاره:

آنچه در پیش‌رو دارید، ترجمهٔ متن سخنرانی آرتور کوستلر (۱۹۸۳ - ۱۹۰۵) نویسندهٔ مجاری‌تبار انگلیسی زبان است که در هفدهمین کنگرهٔ بین‌المللی انجمن قلم (P.E.N club) در سپتامبر ۱۹۴۱ ایراد شده است. از این نویسنده آثاری چند به زبان فارسی برگردانده شده که از میان آنها می‌توان به خوابگردها، هیچ و همه (ظلمت در نیمروز) و از ره رسیدن و بازگشت اشاره کرد.

۱

یکی از بزرگترین رمان‌نویسان روس ـ که گمان می‌کنم تورگینیف[1] بود ـ دست و دلش به‌کار نمی‌رفت مگر اینکه پاهایش در یک لاوک آب گرم که در زیر میز کارش قرار گرفته بود باشد، و رویش به طرف پنجرهٔ باز اتاقش. به نظرم می‌رسد که این توضیح کاملی دربارهٔ رمان‌نویس است. لاوک آب گرم، کنایه از الهام، ضمیر ناخودآگاه، منبع آفرینندگی ـ یا هرچه می‌خواهید اسمش را بگذارید ـ است، و پنجرهٔ باز کنایه از جهان بیرونی، مادهٔ اولیه‌ای که هنرمند اثرش را از آن بیرون می‌کشد.

لاوک آب گرم را به کنار بگذاریم و فرض کنیم که رمان‌نویس ما هنرمندی است اصیل و برخوردار از قدرت آفرینندگی؛ و مسئلهٔ پنجرهٔ باز و تأثیر آن را بر انسان نشسته در پشت میز کارش بررسی کنیم.

نخستین وسوسه، و نیرومندترین آن، که جهان ماورای پنجره بر نویسنده اعمال می‌کند، کشیدن پرده و بستن کرکره‌هاست. اما این واکنش بظاهر اینقدر ساده، نکات جالب و گونه‌گونی را ارائه می‌کند. این حرکت که این همه طبیعی به نظر می‌رسد، شاید خطرناکترین باشد. نویسنده به تمرکز نیاز دارد، اعصابی دارد که بآسانی آشفته می‌شود. او، برای اینکه پنجرهٔ باز را تاب آورد، برای اینکه بگذارد فریادهای نافذ، خنده‌ها، ناله‌ها و نعره‌های زودگذر جنگ، به اتاقش وارد شوند، باید دست به تلاشی عظیم و همواره نوبه‌نو بزند.

وسوسهٔ پنجرهٔ بسته جنبهٔ دیگری را نیز ارائه می‌دهد که هیچ شباهتی به شکل سنتی وسوسه‌ها ندارد و دقیقاً در برابر آن است. وسوسه‌گر به امیال جسمانی نمی‌خواند، بلکه به والاترین ولایتهای روح. طعمه‌هایش: آرامش، زیبایی و حتی شاید پیوند با خداست. شیطان نمی‌خواهد روحتان را از شما بستاند، بلکه می‌خواهد آن را به شما ارزانی کند. او نجوا می‌کند: «پنجره را ببند، جهان بی‌امید است، هر عملی ناپسند است، پرده‌ها را بکش، این فریادهای وحشی جنگ را از یاد ببر، بگذار تا سکوت گوشهایت را پرکند و پرتو کمرنگ ابدیت چشمهای سوزانت را شست و شو دهد.»

بدین ترتیب، در پشت پنجره‌های کرکره‌ای بسته، بناهایی شگفت و گاه زیبا، گیاهانی گرمخانه‌ای، طرحها و شخصیتهایی گرمخانه‌ای زاده می‌شود. برج عاج[2]، تنها شکلی گذرا از اتاق بسته بوده است. شکلهای دیگری نیز وجود دارد، زیرا تزیین اتاق با پرده‌های کشیده، چیزی است غریب، مطابق با پسند رایج عصر، اگرچه فرض بر این باشد که آن پسند و آن عصر در آن تزیین تأثیر نگذاشته باشد. برج عاج آفرینشی است زیبایی گرایانه. شکلهای دیگر، آفرینشهایی هستند اخلاق گرایانه. کسانی که در آنها ساکنند، در هنگام آتش‌سوزی رم[3]، چنگ نمی‌نوازند: نیایش می‌کنند. اتاق با پرده‌های کشیده ممکن است به رواق کلیسایی جامع بدل شود که در آن یک رمان‌نویس روس و ریشو، به کفارهٔ گذشتهٔ انقلابی‌اش سرودهایی می‌خواند. اتاق ممکن است به نوعی اکواریوم زیردریایی بدل شود که در زیر نور فسفرین ژرفناهای عظیم، از غول انباشته شده است، یا به سلولی مملو از [تصاویر] گی‌دوموپاسان[4] و ژراردونروال[5]. آخرین این تغییر شکلها در تاریخ به نظر می‌آید صومعه‌ای غیربومی باشد که در آن تمرینهای جوکی (=Yogi) را بتوان انجام داد. تقریباً به نظر می‌رسد که دورهٔ جوکی[6] (=La Decade Yogi) باید به دنبال دورهٔ صورتی[7] (=La Decade Rose) بیاید. این در مورد وسوسهٔ شمارهٔ یک.

در وسوسهٔ شمارهٔ دو، تأثیر پنجرهٔ باز، نه از طریق اجبار، بلکه از طریق آرزو اعمال می‌شود. انسان در پشت میز کارش وسوسه می‌شود، نه به بستن پنجره، بلکه به خم‌شدن از پنجره. رویدادهای کوچه چندان افسونش می‌کنند که به جنبیدن، به فریاد زدن، به رجزخواندن آغاز می‌کند. ما در بادی امر یک نیروی آفرینندهٔ دست نخورده داشتیم، بدون ادراک واقعیت؛ اکنون یک ادراک سوزان از واقعیت داریم، که فرایند آفرینش را هضم نمی‌کند. با خم شدن بیش از حد از پنجره، نویسندهٔ ما ناگزیر بوده است پاها را از لاوک آب گرم بیرون بیاورد. در اصطلاح فنی، او از رمان‌نویس بودن دست شسته و به گزارشگر بدل شده است. این شاید توضیحی باشد بر ورشکستگی بسیاری از رمان‌نویسان دورهٔ صورتی. دوره‌ای بود که انسان با خواندن رمانها، تصور می‌کرد اخبار تلگرافی روزنامه‌نگاران جنگی را می‌خواند که به جبههٔ مبارزهٔ طبقات فرستاده شده‌اند. شخصیتها در آنها موجوداتی هستند بی‌ضخامت، موجوداتی دوبعدی، که در دورنمای جنگ، سایه‌وار با یکدیگر به نبرد می‌پردازند.

در رمان دورهٔ صورتی (=La Periode rose) آدمها یک بُعد نسبت به طبقه‌شان دارند (درازا)، یک بُعد هم، نسبت به جنسشان (=Sex) (پهنا)، اما بُعد سوم ـ بُعد غیر عقلانی (ژرفنا) ـ در آنها گم یا کاملاً لاغر شده است.

در دورهٔ جوکی بُعد غیر عقلانی با فراتر رفتن از بُعدهای دیگر، انتقام خود را می‌گیرد. معدود نویسندگانی که در دورهٔ صورتی دوام آوردند آنهایی هستند که، حتی در شدیدترین نبرد، هرگز بُعد غیر عقلانی را از نظر دور نداشتند. به عنوان مثال: سیلونه[8] و مالرو[9]. اما اینها استثناءاند.

ظاهراً به‌طور همزمان، پنجرهٔ باز و پا در لاوک داشتن، دشوار است. با وجود این بسیاری از رمان‌نویسان قدیم و جدید، با مصالحه‌ای خود را خلاص می‌کنند، و این مصالحه، ماهیت وسوسهٔ شمارهٔ سه است.

پنجره در این صورت، نه باز است نه بسته،

بلکه نیمه‌باز است و پرده‌ها کشیده هستند، به گونه‌ای که نمی‌گذارند جز بخشی محدود از جهان بیرونی دیده شود، ضمن آنکه از چشم نویسنده، خاص ترین مناظری را که آرامش روح او را برهم می‌زنند، پنهان می‌کنند. نویسنده حتی می‌تواند در یک روزنهٔ پرده، تلسکوپی قرار دهد و بدین ترتیب تصویری به گونه‌ای ستایش آمیز واضح ـ و شاید بدون اهمیت بسیار ـ از بخشی کوچک از جهان به دست آورد.

بدینسان می‌توان آثاری با ارزشِ انکارناپذیر به وجود آورد، اگرچه تنها از پدیده‌های بیرونی جزئی ـ عشق بدون جنس، کار بدون مرارت، مبارزهٔ طبقاتی بدون کینه، طنزهای سیاه عاری از خشکی ـ ساخته شده باشند. می‌توان تلسکوپ را در مسیر دیگری هدایت کرد. کرکرهٔ چپ را به جای کرکرهٔ راست گشود. در این صورت جنس (=Sex) بدون عشق به دست می‌آید، و تصویر تلسکوپی زننده‌ای از خشکی، از کینه، از مرارت. این دیدگانی (=Optique) جزئی، موجب پدید آمدن شاهکارهایی ارزشمند شده است. بنابراین در بارهٔ روشی این‌چنین مؤثر چرا باید گفت که «این به وسوسه تن در دادن است» و چرا باید متوقع بود که پنجره کاملاً باز باشد؟ این است که روش روزنه در پرده ممکن است اگر فرصت دست دهد شاهکارهایی از مهارت فنی ارائه کند، همچنانکه در رمان ویکتوریایی یا در رمان طبیعتگرا. اما به‌طرزی اجتناب ناپذیر، رمان تلقی شده به مثابهٔ هنر، راه به جایی نمی‌برد. ستایش ما از دیکنس[10] یا زولا[11] همواره بملایمت از اغماض لطف‌آمیزی رنگ گرفته است.

۲

در واقع، واژهٔ «وسوسه» از پیش، متضمن وجود راهی است که به هدفی معین منتهی می‌شود، وجود راهی که به سوی کمال می‌رود و وسوسه‌گر می‌کوشد تا ما را از آن به انحراف بکشاند. تن در دادن به وسوسه الزاماً ورشکستگی هنری را درپی ندارد، اما با این همه تصور می‌کنم بزرگراهی وجود دارد که از دون کیشوت[12] به جنگ و صلح[13] و صومعه پارم[14]، به کوه جادو[15] و فوتامارا[16] ختم می‌شود. و نیز تصور می‌کنم که تریسترام شندی[17] و بلندیهای بادگیر[18]، طرف خانهٔ سوآن[19] و خیزابها[20]، شاهکارهایی هستند که به یک بن‌بست می‌انجامند.

برای توجیه این تفاوت ظاهراً من‌درآوردی به پنجره‌مان باز گردیم و مراقب نویسنده‌مان طی کارش بعد از تن در دادن به وسوسه باشیم. پرده‌ها کشیده هستند، اما او روزنه‌ای مدور در پارچه ایجاد کرده است. تلسکوپش را در آن کار گذاشته و دارد خانه‌ای و باغی را نظاره می‌کند: دختر جوانی، دسته‌ای گل سرخ در دست، نامزدش را انتظار می‌کشد. او، الزاماً، دختر جوانی که در قصبه‌ها، خوانندگان کتابخانه‌های سیار به خواب می‌بینند، نیست. او شاید دختری بسیار ظریف باشد که جلدی از کتاب پروست را در دست چپ دارد. نویسنده ـ که شاید همان نویسنده عالی‌ای باشد که انجمن کتاب، خواندن آثارش را توصیه کرده است ـ از ما می‌پرسد «آیا دلفریب نیست؟ آیا دلیلش این نیست که زنده است؟ نامش سیلویاست.» در واقع باید اعتراف کرد که خانه، باغ، دختر جوان و گلهای سرخ مطلقاً توهّم زندگی را ارائه می‌دهند. با وجود این، آنها، با روش روزنه در پرده آفریده شده‌اند. ما آنها را تا صفحهٔ ۲۵ با ستایش می‌نگریم و سپس با طرح پرسشی دست نویسنده را رو می‌کنیم: «از شما عذر می‌خواهم. اما آیا در پس زمینه‌تان دودکش کارخانه، تجزیهٔ اتم، میمون ورونف[21] و اردوگاههای اسیران جنگی را فراموش نکرده‌اید؟»

نویسنده در پاسخ می‌گوید: «به سرتان زده است، می‌خواهید من یک پناهندهٔ آلمانی با آثار زخم بر پشت را به تابلوام اضافه کنم؟»

طبیعتاً پاسخ «نه» است. هیچکس نمی‌خواهد که او، نه هر چه که باشد را به تابلواش اضافه کند، نه حتی یک دودکش کارخانه را بر زمینهٔ بوم. این امر شاید به هیچ‌کاری نیاید. اما در ذهن ما، بدیلی (=l'alternative) باقی است که پاسخی می‌طلبد، اگر سیلویا عروسک خیمه‌شب‌بازی نیست، بلکه موجودی است واقعی، که در قرن ما، در روزگار ما و نزد ما زندگی می‌کند، آن بدیل این است: یا او از وجود اردوگاههای اسیران جنگی باخبر است و گل سرخ در دست به تکان نخوردن ادامه می‌دهد و این امر بر منش او ویژگی مهمی می‌افزاید که ـ بی‌آنکه الزاماً ویژگی ناخوشایندی باشد ـ مهم است. یا هرگز خبری دربارهٔ اردوگاهها نخوانده یا سخنی در این باره نشنیده است. و همین یک علامت تازه است. این علائم در درجهٔ اول اهمیت‌اند زیرا به ما نشان می‌دهند که چه نسبتهایی بین او و واقعیتهای اساسی عصر ما برقرار می‌شود یا نمی‌شود. اما از آنجا که این واقعیتهای اساسی را پرده از نویسنده پوشیده است ـ چرا که او جز روزنه‌ای کوچک در اختیار ندارد ـ او چگونه می‌تواند تناسبهای واقعی قهرمانش را به ما نشان دهد؟ ما این غیبت دودکش کارخانه را نه در تابلو، بلکه در ذهن نویسنده احساس می‌کنیم.

فقدان پس زمینه ـ نه در خود تابلو، بلکه در ذهن نویسنده ـ موجب می‌شود که خانه، باغ و سیلویا با گلهای سرخش، ظاهر یک نیمه حقیقت، و در نتیجه یک دروغ را داشته باشند.

نویسنده، از آنچه در پشت بخش پوشیدهٔ پنجره می‌گذرد بی‌خبر است: همین کافی است تا از تابلو پهنا، ژرفنا، پرسپکتیو و تناسبهای آن را برباید، و این احساس را در ما به وجود آورد که هرچه به دختر در باغ بیشتر نگاه می‌کنیم، او به یک چهرهٔ مومی بیشتر شباهت پیدا می‌کند.

رمان کامل، درواقع، پنجره را از پیش کاملاً باز و شناخت نویسنده را از زمانش جامع فرض می‌کند: شناختی به همان اندازه از جریانها و واقعیتهای اساسی (از جمله آمارها) که از اندیشه‌ها و نظریه‌ها (از جمله علوم طبیعی). البته او نباید اثرش را از این معلومات فنی پر کند، در این صورت ممکن است یک دائرةالمعارف به وجود بیاورد نه یک رمان. به‌کارگیری آنهاباید در آن به‌طور ضمنی باشد. آنها بایستی همچون کاتالیزر عمل کنند، همچون بزاق دهان در روند جذب غذا. بدون این معلومات، شخصیتها از ریخت می‌افتند، و ماجرا به همان اندازه من درآوردی می‌شود که یک طرح [دورهٔ] ویکتوریایی. عمل آفرینش از پیش مستلزم مطلق‌دانی (=l'omniscience) است.

۳

اما آیا همهٔ اینها کمی انتزاعی نیست؟ درصدها رمان و در بین آنها عالی‌ترینشان، زن جوان همچنان پیروزمندانه در باغ خود ایستاده است و همچنان گلهای سرخش را در انگشتان کشیده‌اش می‌فشارد. تنها ایرادی که به او داریم

این است که نویسنده او را در پرسپکتیو محیط واقعی‌اش ـ در جهان تجزیهٔ اتمی و شعله افکنها ـ نمی‌بیند یا نمی‌تواند ببیند. اما ایراد خواهند گرفت که جهان تنگی که سرشت او را «معین می‌کند» ممکن است در واقع هیچ مناسبتی با رویدادهای ناخوشایندی که اصرار به اساسی تلقی کردنشان داریم، نداشته باشد. آیا میلیونها سیلویا که نه از شعله افکنها آسیب دیده‌اند و نه از مسائل زمان خود، وجود ندارند؟

و آیا نوشتن کتابهایی عالی در باره‌شان ممکن نیست؟

موجود انسانی زنده‌ای را در خیال آوریم در جزیره‌ای پرت افتاده از باقی جهان و در بی‌خبری کامل از این جهان. در واقعیت، شخصیت او را طبیعتاً محیطی که در آن زندگی می‌کند معین می‌کند؛ با وجود این جالبترین ویژگیهای او به منزلهٔ شخصیت رمان، همانا بی‌خبری او خواهد بود از واقعیتهای اساسی زمانش، و روابط (منفی‌اش) با جهان. ما او را در پرسپکتیو خاص رمان می‌بینیم، به این معنی که در بارهٔ او بیش از آنکه او در بارهٔ خودش می‌داند می‌دانیم. ما در چشم‌اندازی که از او داریم، تمام پس‌زمینه، شهرها، کوهها و رودهایی را که برای او ناشناخته‌اند، دریافته‌ایم، و تنها با قرار دادن او در ارتباط با این شهرها، این رودها و این کوههاست که به شخصیت داستانی او زندگی می‌بخشیم. به دیگر بیان، منش داستانی او تنها با جزیرهٔ کوچکی که او را احاطه می‌کند ـ و با این همه یگانه چارچوب زندگی واقعی‌اش را شکل می‌دهد ـ معین نمی‌شود، بلکه با محیط دوردستی که با آن هیچ‌گونه تماسی ندارد. اگر من از ذهن خود این محیط دور دست را که با وجود این او را در احاطه دارد بزدایم، او به عنوان موجود واقعی زندگی خواهد کرد، اما به‌عنوان شخصیت رمان خواهد مرد. در این صورت آیا اردوگاههای اسیران جنگی، دودکشهای کارخانه، شعله افکنها کمتر از رودها و کوهها واقعی‌اند یا معنی‌دار؟

قانون پرسپکتیو رمان حکم می‌کند که برای نویسنده، آفریدن «زندگی واقعی» کافی نیست، بلکه لازم است که او مکان هندسی آن را نیز در نظام سامان‌یافته‌ای که محورهایش واقعیتها، اندیشه‌ها و گرایشهای مسلط زمان اوست، ثبت کند؛ برای او ضروری است که موقعیت شخصیت داستان خود را در زمان و در مکان روشن کند. سیلویای واقعی در گردبادی از عوامل تعیین کننده چرخ می‌خورد، حال آنکه نویسنده با پروراندن او در زندگی رمان، او را در مرکز گردبادی قرار می‌دهد که از بادهای موسمی عظیم، افسردگیها و تندبادهای زمانش شکل گرفته است. طبیعتاً، نه توصیف کردن آنها لازم است، نه حتی ذکر کردنشان. بلکه بایستی حضورشان به‌طور ضمنی احساس شود.

برای آنکه رمان‌نویس از بزرگراه منحرف نشود و از دست‌اندازها و بن‌بستها اجتناب کند، این تنها روش است. ارزش او با پهنا و ژرفنای دیدش رابطهٔ مستقیم دارد. بایستی پنجره تمام چشم‌انداز را دربر بگیرد هرچند که او موضوعی جز دختر جوان در باغ نداشته باشد. بایستی گوشهایش همخوانیها و ناهمخوانیهای سمفونی بزرگ را بشنود، هرچند که دقتش جز بر صدای تنها یک نی‌لبک متمرکز نباشد.

از آنجا که نویسنده هم‌عصر ماست، آنچه احساس خواهد کرد خاصهٔ رنج خواهد بود. شاید در دوره‌های دیگر پرداختن به سیاست برای هنرمند یک وسوسه بود. در دورهٔ کنونی، وسوسه، نپرداختن به سیاست است.

با اینهمه، باورداشتهای نویسنده هرچه باشد، هر اندیشه ـ سیاسی، فلسفی، علمی ـ ارزش داستانی و علت وجودی ندارد مگر آنکه جذب شخصیتهای داستان شده باشد. در رمان واقعی که در برابر گزارش و وقایع‌نگاری قرار دارد، موضوع اصلی در قلب و مغز شخصیتها روی می‌دهد. به این ترتیب واقعیتها و اندیشه‌ها تنها پس از یک فرایند دوگانهٔ جذب، بیان می‌شوند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این امر فرایندی شگفت و گاه دردناک است. هنگامی که من به نوع (=l'espece) موسوم به رمان‌نویس می‌اندیشم، همیشه آداب و رسوم عجیب موریانه‌های استرالیا را به یاد می‌آورم. موریانه‌های از این نوع، معمولاً به دلیل بی‌کفایتی دستگاه گوارششان، قادر به استفاده از غذایی که در دسترسشان است، نیستند. آنها، بدون وجود برخی از کارگران مخصوص ـ که گردآورده را به درون می‌برند، غذا را بلع و هضم می‌کنند و تمام موریانه‌های دیگر: ملکه، کارگران و بالغان بالدار را از محتوای معده‌شان غذا می‌دهند ـ ممکن است از گرسنگی بمیرند. نزد انواعی، این کارگران مخصوص هرگز لانه را ترک نمی‌کنند، آنها، سرازیر، آویخته به طاقهای تاریک و نقبهای لانه‌هاشان، معلق باقی می‌مانند، و در فقدان محل‌های تجمع دیگر، به شکل منبعهای زنده، انبارها و ظرفهای عسل درمی‌آیند و در شکمهای عظیم بسیار کشیده و قابل ارتجاعشان، غذا می‌ریزند و سپس وقتی گرسنه‌اند آن را می‌مکند.

هنرمند امروز، از آنجا که نگونسار به طاقهای تاریک لانه‌های موریانه‌ای‌مان آویخته است، برای فراهم کردن غذاهای از پیش هضم شدهٔ جنگجویان و بالغان بالدار، از خرمنی تلخ و زهرآگین، بیشتر متمایل به تأملاتی است مشئوم. گاه او این احساس را دارد که تنها موجود بالغ در میان موجوداتی است که برخی‌شان هنوز جای خود را کثیف می‌کنند. وظیفهٔ او: وظیفه نپذیرفتن، و ضرورت او در جهانی که هیچکس آسوده نیست، بدین خاطر است.

در واقع، تمام وسوسه‌هایی که از آن سخن گفتم مخرج مشترکی دارند: وسوسهٔ پذیرفتن. پنجره را «برای در برگرفتن مطلق» بستن به این معناست که انسان جهان بیرونی را جنونی علاج ناپذیر می‌انگارد و مسئولیت خود را از سر وا می‌کند. پنجره را نیمه باز گذاشتن و ناخوشایندترین منظره‌ها را پنهان کردن معنایش پذیرش و خشنودی است. خشنودی یک همدستی انفعالی است، و در این معنا هر هنری تبلیغات است، از طریق آنچه ندیده می‌گیرد و آنچه گزارش می‌دهد، اما تنها در این معنا. تبلیغات هم‌ارز کناره‌گیری هنرمند است، و نمایشگر شکل دیگری از گریز، گریز به سرزمینهای متبرک هنردوستی که در آن تمام مشکلات بآسانی حل می‌شوند.

هنرمند رهبر نیست: رسالتش حل‌کردن نیست، طرح کردن است، موعظه کردن نیست، دلالت کردن است. پیتس[۲۲] می‌گوید: «از جدالهایمان با دیگران سخن می‌پردازیم، اما از جدالهایمان با خویش شعر میسازیم». هنرمند باید دلمشغولی درمان کردن، موعظه کردن یا آموزش دادن را به دیگران واگذارد، اما ضمن طرح کردن حقیقت با وسایل در خور و خاص خویش، هیجانی بیافریند که به‌سوی درمان رهنمون شود.

بدین‌ترتیب، نویسنده وظیفه‌ای اجتماعی و نقشی کاملاً مشخص برای ایفا کردن دارد. هنگامی که او سوار بر کشتی رمان می‌شود، دیگر به ناخدایی شبیه است که با فرمانهای مخفی شده در جیبش اقدام به سفر می‌کند؛ آنگاه که در میانهٔ دریا پاکت را می‌گشاید، پی‌می‌برد که فرمانها را، با مرکب نامرئی نوشته‌اند. ناتوان از خواندن آنها، با اینهمه، پیوسته به وظیفه‌ای که باید انجام دهد آگاهی دارد چرا که او یک کشتی جنگی را فرماندهی می‌کند نه یک کشتی تفریحی را. فرمانهای رمزناگشودنی اما مؤکدی که در جیب خود دارد او را از آگاهی به مسئولیت خویش سرشار می‌کند. عظمت نویسنده، در رسالت اوست، و هلاکت او نیز.

یادداشتها:

۱ . ایوان تورگینیف (۱۸۸۳ - ۱۸۱۸)

۲ .«برج عاج تعبیری است مأخوذ از غزل غزلهای سلیمان در عهد عتیق. در نزد منتقدان کنایه است از وضعی که می‌گویند بعضی هنرمندان دارند، و در انزوای خویش از توجه به احوال و سرنوشت مردم غافل می‌مانند. اوّل‌بار ظاهراً سنت بوو این عبارت را در نقد شعر به‌کار برد - به مناسبت صحبت از آلفرد دو وینی»، شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، ص ۲۸۹.

۳ .اشاره به نرون (۶۸ - ۳۷ م) امپراتور دیوانه‌ای که معروف است «نبوغ هنری»اش گل کرد و رم را به آتش کشید. وی به هنگام مرگ تأسف می‌خورد که با مردنش هنرمند بزرگی از دنیا می‌رود.

۴ . نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۹۳ - ۱۸۵۰)

۵ . نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۵۵ - ۱۸۰۸)

۶ .دورهٔ جوکی: به اعتقاد آرتور کوستلر، برای نجات بشریت از مصائبی که در این جهان ناقص بدان گرفتار آمده است دو نظریه رو در روی هم قرار دارند؛ یکی خواستار دگرگونی از برون است و برای رسیدن به این هدف هر وسیله‌ای - ازجمله خشونت - را مجاز و توجیه‌پذیر می‌داند. نمایندهٔ چنین طرز تفکری انقلابی یا کمیسر است؛ و دیگری خواستار دگرگونی از درون است و توسل به خشونت را در هر شرایطی رد می‌کند. نمایندهٔ چنین طرز تفکری قدیس یا جوکی است. توجه اولی معطوف به روابط فرد و جامعه است و توجه دومی معطوف به روابط فرد و جهان. تاریخ بشریت چیزی نیست جز نوسان دائم بین این دو قطب «مادون قرمز» و «ماوراء بنفش» یا خردگرایی و عرفان.

۷ .دورهٔ صورتی، چنانکه از متن نیز برمی‌آید اشاره به دوره‌ای است که نویسندگان و به‌طور کلی روشنفکران به بلشویسم باور یا به آن تمایل داشتند.

۸ . اینیاتسیو سیلونه رمان‌نویس ایتالیایی (۱۹۷۸ - ۱۹۰۰)

۹ . آندره مالرو، نویسنده فرانسوی (۱۹۷۶ - ۱۹۰۱)

۱۰ . چارلز دیکنس، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۷۰ - ۱۸۱۲)

۱۱ . امیل زولا نویسندهٔ ناتورالیست فرانسوی (۱۹۰۲ - ۱۸۴۲)

۱۲ . رمان مشهور سروانتس نویسندهٔ اسپانیایی (۱۶۱۶ - ۱۵۴۷)

۱۳ . شاهکار تولستوی رمان‌نویس روس (۱۹۱۰ - ۱۸۲۸)

۱۴ .عنوان رمانی است از استاندال نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۴۳ - ۱۷۸۳)

۱۵ . اثر توماس مان. نویسندهٔ آلمانی (۱۹۵۵ - ۱۸۷۵)

۱۶ . از رمانهای سیلونه

۱۷ . اثر لاورنس استرن نویسندهٔ ایرلندی (۱۷۶۸ - ۱۷۱۳)

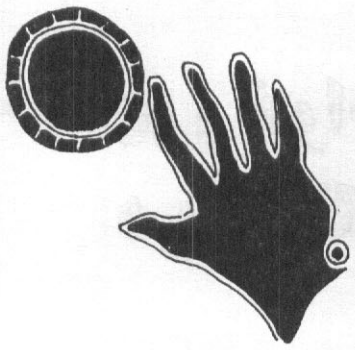
۱۸ . نام رمان امیلی‌برونته نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۴۸ - ۱۸۱۸)

۱۹ .عنوان جلد اوّل رمان در جست‌وجوی زمان از دست رفته (گمشده) اثر مارسل پروست نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۲۲ - ۱۸۷۱)

۲۰. اثر ویرجینیا وولف رمان‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۹۴۱ - ۱۸۸۲)

۲۱. دانشمند روسی درگذشته به سال ۱۹۵۱

۲۲. شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۹۳۹ - ۱۸۶۵)



ثابت محمودی (سهیل)

شرح حال غمگین درخت

در این گوشهٔ خشکسالی
درختی صبورم
که یکبار او را به شاباش
تن‌پوشی از سبز
تن‌پوشی از جامه‌های بهاران ندادند،
درختی که با شاخه‌های جوانش
در این راه
به شادی ـ هَرازگاه ـ
دستی تکان داد
ولی شوق نزدیک او را
جوابی هم از دور، یاران ندادند.

●

من آوندهایم
به گنجایش هفت دریاست
عجب روزگار بخیلی است
حتی
مرا سهمی اندازهٔ جویباران ندادند،
و با اینکه لبهای روحِ من از تاولِ رنج پر بود
دلم را
در این روزهای عطشناک خالی
شبی دستِ باران ندادند.

آذر ۶۹

شطح

یک لحظه ـ حتی ـ جای حاشانیست،
آری
حرفی ندارم با تو ای پیدای پنهانکار:
آن سوی تر از پرده‌های شک
نقش کسی غیر از تو پیدانیست.

با این همه ـ اما ـ
در آسمان تو
وقتی به قدر لحظه‌ای لبخند هم جا نیست،
این پرده‌های ابر
تصویرهای مه
آیینهٔ باران
حریر باد،
اینها، به چشم شوربختم هیچ زیبا نیست.

خرداد ۷۰