

کتابتین فین

رسالت ادبیات

چند مقالہ

ترجمہ : اسد سرائی

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	راه کمال در داستان 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 تعیین کننده است که تصنیف يك اثر (کمپوزیسیون).

ما آثار ادبی خوبی را می‌شناسیم که کمپوزیسیون یا نحوه تصنیف آنها نارسا و حتی بد است. ولی هیچ اثر ادبی را که زبانی الکن 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 کرده است 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 يك صنعتگر را یاد فرا می‌گیریم این باعث نخواهد شد که خود فقط يك 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 صرف کشف چیزهایی خواهد شد که قبلاً کشف شده و پای در پای پیشینان نهادن کاریست بس عبث.

اما، برای يك نویسنده، انجام کاری بزرگ بدون پایداری، حتی بجرأت باید بگویم بدون يك عمر کار کردن در میان کلمات، غیر قابل تصور است.

۲- من معتقدم که برای يك 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 لئون تولستوی 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 می گیرد و میدان اندیشه را مسدود می سازد؛ روزنامه باید فقط به بیان اندیشه های کاملاً واضح بپردازد.

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

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. نویسنده ای که برای روزنامه کار می کند به علقه های محکم با زندگی، ولی نه بلا انعطاف، نیازمند است. روزنامه هیچگاه هر چه دلش خواست قلمی نمی کند، و بهیچوجه پوچ نمی نویسد. هر صفحه روزنامه نمایشگر یک روز از زندگی ما است. و لسی روزنامه مطمئناً از نویسنده نمی خواهد که فقط گزارشی از وقایع روز تهیه کند. این کار بعیده گزار-شگران است.

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

کور کسی بطور کامل دوران روزنامه نگاری را طی کرد و مدتی در نقش یک روزنامه نگار حرفه ای فعالیت کرد و از مشکلات آن با خبر شد؛ گورکی برای روزنامه داستان می نوشت و معتقد بود که داستان نویسی برای روزنامه ها در پیشرفت کارش

بسیار متمرکز واقع شده است . چخوف این استاد بخیرم‌کننده داستانهای کوتاه ، سالهای سال برای روزنامه داستان می‌نوشت . 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 نویسنده‌گی بگذارد . او نباید در ابتدای کار با ناولهای بزرگ ، ناولهای مسلسل وار با نوشتن يك حماسه چند جلدی آغاز به کار کند .

من نمی‌گویم که يك نویسنده جوان نمی‌تواند داستان طولانی و یا حماسی بنویسد : او قدرت و انرژی فراوانی دارد و نیروی مصرانه‌ای وجود دارد که باعث می‌شود 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 چندجانبه و بشمار آن ، به نویسنده این را می‌دهد که او می‌تواند هر چه به فکرش خطور کرد بنویسد - تازه همه اینها بجای خود ، چه چیزی نیل نویسنده جوان را به کمال فورم تضمین می‌کند ؟

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

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

کلی اثرویکایک جزئیات در چارچوب کل واحد . و نیز در حس لغت باید انتظامی سخت حکمفرما باشد . داستان کوتاه ژانر خایی و یا و سرایی 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 راسخ 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 روزنامه ها چاپ می شدند ، به بخش لاینفکی از ادبیات کلاسیک روسیه تبدیل شده اند ، در میان انبوه مسائل روزگم نشدند و بی اثر نرفتند ؟

این قصه ها 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 روزنامه ها داستان می دادند معیارهای هنری آنها را تباه نمی کردند . آنها زبان خود را ساده تر نمی کردند ، سبک شان را تباه نمی ساختند و به کاراکترهای غیر تیپیک توسل نمی جستند و به سوزهای حقیر التفات نمی کردند . آنان به حقیقت 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 و درخواست شغل نویسندگی می کند . در مدرسه وقتی ورقه فیزيك 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 با کی 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 نیز اینگونه اشتباهات را زیر سیلی درمی کنند و کار کردن 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 فرمائی داده است ؟ آنطور که
می بینیم اکثریت عظیم خبر گزاران بر سبیل عادت از فورم کلیشه ای معمول در پرتاژها

استفاده می کنند . ولی من بهیچوجه نظرم اینگونه کار کلیشه ای نیست .
البته برای پرورش شخصیت هنری ، بویژه در عرصه کلمه ، لازم است که
شخص از اشتباهاتی که روزنامه ها مرتکب می شوند بپرهیزد و بدینوسیله سطح عمومی
آنها بالا ببرد .

ولی نویسنده روزنامه نویس مرتکب اشتباه می شود و می گوید : « اوه کار
روزنامه ای چقدر قلم آدم را تنزل می دهد ! » در صورتیکه انتظار ما از ایشان اینست
که با قلم سحر خود سایر نویسندگان روزنامه را تحت تأثیر قرار بدهد تا آنان نگویند
که : « وقتی که ادبا چنین اشتباهاتی را مرتکب می شوند سبک من چه عیبی دارد ؟ »
در صورتیکه نویسنده ما غالباً طوری می نویسد که نمی توان مرزی بین يك گزارش
و داستان کوتاه پیدا کرد .

روزنامه همیشه نمی تواند يك زبان زنده و پرنسنگ و رو داشته باشد . زبان
اداره و وزارتخانه به روزنامه منتقل می شود ، در آنجا باز آفرینی می شود ، و به بخشی
از زبان آن تبدیل میگردد .

فی المثل جالب توجه است که خاطر نشان کنیم که روزنامه ها با استعمال غلط
جمع ، که در زبان روسی تهوع انگیز است ، بتدریج خو گرفتند .
آنها می نویسند : « به متهمین حق داده شده که آخرین کلمات Last Words
خود را ادا کنند . » اما کدام دادگاه حق ادای « آخرین کلمات » را به متهم می دهد ؟
به متهمین حق ادای آخرین کلمه را می دهند اما نه « آخرین کلمات » را .
کاملاً امکان دارد که روزنامه خود را موظف بداند و چنین مطلبی بنویسد :
« کارخانه ارمناطق خرده تولیدی صرفنظر می کند . » ولی نویسنده همچو وظیفه ای
ندارد . پس اگر او به تبع روزنامه بنویسد : « مزرعه اشتراکی در مناطق زراعی 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 به موارد 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 تاس چاپ کرده‌ایم». افسوس، روزنامه‌ها همگی رواج این بیان کریه را وجهه همت خود کرده‌اند.

علت وقوع خطاهای زبانی در روزنامه از نان قرض دادن 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 آنان 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 خدمت شایانی 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 است.

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

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 مبالغتی‌ها 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 يك Shirkunok؟ واژه دوم محکم‌تر است به يك ابزار و یا به يك 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 يك روس عادی مفهوم‌تر از فلان لغت آفریقایی 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. اینك يك 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 می کنند یعنی در اورلوف گوبرنیا». 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 نمی دهد. جالب است که لغت نامه او شاکف برای روشن کردن معنی آن به جمله ای از «فاده یف» استناد می کند.

منبع زبان ادبی «فاده یف» زبان روسی زنده مردم شرق دور بود. ولی اکنون که این واژه از «اورلوف» گرفته تا شرق دور [واز مورمانسک تا آستراخان (آستارا)] رایج است و بیش از یک قرن از تورگنیف تا فاده یف 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 می تواند وارد زبان یک کشور شود که مفهومی که به واژه مورد بحث دلالت دارد در زبان کشور معادل مناسب تر و قاطع تر نداشته باشد، و با فهم عامه سازگار باشد، در واقع گوش شنونده را نیاز دارد.

نویسنده به هر دلیلی که شده نباید زبان کشوری را بامشتی واژه های عجیب و غریب بیالاید، ولی بهیچوجه استعمال یک واژه محلی را که نمی توان برای مفهومی که ارائه می دهد نظیری پیدا کرد نهی نمی کنیم. چون اینگونه واژه ها به غنای زبان می افزایند.

فی المثل 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 فقد 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.

الكسى تولستوى در كننگره 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 در پر تو تلقینات غیبی از خود بیخود می‌شود. زبان برای او پدیده‌ای نخستین Primitive به حساب می‌آید که زندگی فیزیولوژیکی 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 (glossolalia) موج جمله افکار بلی را به دنبال خود می‌کشاند، و کاربرد کلمه هر چه مذهب تروهیجانی تر اندیشه به همان میزان مغشوش تر.

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 جهان بینی عرفانی پوسیده و مغشوش خود را به نحوی پالوده کند. او در تاریخ ادبیات ما ساحره پیر لقب گرفته است. جهان را همچون غایتی در خود تلقی کردن، در تحلیل نهایی، بی‌معنی است. 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 بدنبال خود واژه را می‌آورد تا به آن معنی ببخشد 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 مرك 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 چرند است، نویسنده یا مترجم انگلیسی خواسته است از تجنیس استفاده کند. برای حفظ تقرب به اصل آزاد دهن کف آلود ترجمه کردیم. ۲۰

است؛ یعنی نویسنده قضیه را نفهمیده 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 یاد درجه و مقام نیست. هنگامی که نویسنده ای به استادی می رسد. از کار سخت دست نمی کشد. هنر نویسندگی بی انتهاست.

گونه 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 و تار 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. ع- تبدیل کار به عادت بسیار مهم است، چون در این صورت 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 و دسته 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 جد و علاقه و مصممانه کار می‌کردند طولی نکشید که در اعداد نویسندگان جوان شوروی درآمدند . نیکولای یفتوکیف Nikolai Yevdokimov ، بوریس بدنی ، Boris Bedny ، یوری تریفونوف Yuri Trifonov ، یلیزار مالتسف Yelivar Maltsev و دیگر نویسندگانش داستان ، نوولها و طرح‌گونه‌های دوران شاگردی ادبی خود را در سالهای بعد از جنگ تکمیل کردند .

آنها اگر چه جوانند ولی نخستین تجارب بسیار غنی خود را در سالهای قهرمان پرور جنگ کبیر میهنی بدست آوردند ، دوران تعلیماتی خود را بیایان 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 اعلا ی مقبولیت عام رسیده‌اند ما نویسندگان نباید به آنها چنین حقیقتی را فاش 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 دانشجو بود داستانهای 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 پیروا نند. او می‌داند که طولی نمی‌کشد که از او مصراً مطلب بخواهند، و لذا می‌داند که باید راه کمال و استادی را بکوبد.

یلیزا رامالتسف دو نوول 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 نوول او نسبت به داستان اول او ضعیف هستند، و حتی نسبت به برخی از داستانهای کوتاهش که هنگام تحصیل برای ما می‌خواند ضعف نمایان دارند. ولی سحر کلمه او را از خود بیخود می‌کند، در انتخاب کلمه اهما ل به خرج می‌دهد، گویا می‌خواهد با جملات پر زرق و برق خود نمایی کند. نوول‌های او یکدست نیستند، بعضی جاها به وده درازی دچار می‌شود، 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 ا ز دل و جان بکوشد.

البته مسئله فقط کار کردن روی تکنیک نیست ، بلکه همه گونه 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 نامه ای به مضمون زیر برایم نوشته است .

«... فکر می کنم در گذشته اشتباهی کرده ام که هیچ نویسنده ای از چنین اشتباهاتی
مصون نمی تواند بود. ما که زندگی را در کلیت آن خوب نمی شناسیم تصور می کنیم امکان
نداشته باشد که بخش خاصی از آن را بشناسیم، مثلاً فرض می کنیم که فقط فلان پروژه
ساختمانی و یا فلان مزرعه اشتراکی مانده که شناخته باشیم. ما که بطور کلی نمی شناسیم
فکر می کنیم که فقط کارگران ساختمانی یا کشاورزان مزارع اشتراکی مانده است که
شناخته باشیم، در نتیجه بجای آنکه مردی را که در اطراف خود می بینیم بشناسیم .
و در زندگی اطراف خود غوطه ور شویم ، فقط کارمان شناختن مزارع اشتراکی و یا
پروژه های ساختمانی شده است، و تابند می شویم راهمان را به يك مزرعه و یا يك پروژه
می کشیم، و قول می دهیم که فقط از شناخت عمیق زندگی می گریزیم و در آنجا سر خود
را گرم می کنیم و فکر می کنیم که سیر و سیاحت می تواند جای تفکر را بگیرد.

« من می گویم که این اشتباه را جبران کنم. بدبختی اینجاست که این تنبلی و
یا کاهلی این قاعده را فراموش می کنم و آنقدر نگاه می کنم و خیره می شوم که چشم
سیاهی می رود و عملاً نمی اندیشم.»

این نامه از اندیشه ای جستجوگر و پر شور حکایت دارد. اشتباه در اینجا است که
او تصور می کند تفکر درباره زندگی می تواند جانشینی برای شناختن آن باشد .

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

ولی آنچه در این نامه مرا جلب می کند اینست که نویسنده به این حقیقت پی
برده است که زندگی را نمی توان با مطالعه تکه های مجزای آن و یا با مطالعه ذرات
منفصل آن شناخت، شاهد زندگی تکه های زندگی را همراه با کلیت زندگی می شناساند.

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 ورتیبر» 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 اصلاً 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 نویسندگی 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 و 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 دمی آسوده نمیگذارد. نویسنده درسحرگاه و در گرما 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 کار هنری خود بیتفاوت باشد. چنین آدمی وزغی بیش نیست او يك غول بیشاخ و دم است.

سبك اجزای بسیار دارد. مشکل تسلط بر این اجزا در این است که آنها هستی مطلق ندارند. ریتم و آهنگ و مجموعه واژه‌ها و کمپوزیسیون يك اثر برای خود وجود مستقل ندارد آنها مانند مهره‌های شطرنج بهم مربوطند. همانطور که با برداشتن يك پیاده موقعیت همه مهره‌های دیگر عوض میشود در کار ادبی نیز نمیتوان ریتم یا واژه‌ها را اصلاح کرد بدون آنکه در دیگر اجزای سبك تغییراتی 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 سبك زبان است. زبان در عرصه سبك سلطان است. و مانند شاه در مهره‌های شطرنج است. زبان نویسنده‌ای را خراب‌کن یا او را بکش هیچ فرقی نمیکند.

میدانید چخوف چه میگوید:

«کسی که قلم بدست میگیرد اگر برای خود سبك خاصی انتخاب 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 سکس دست کمی از فروید ندارد ولی حقا ژرف اندیش است. او میگوید نویسنده‌ای را وظیفه اجتماعی خود نمیدانم و برای خود مینویسم که باری گران را ازدوش خود بردارم.

من نیز میخواهم از لذات و نو میدی‌های کارا بدی با کلمه ورنج سبك 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 میخواستم «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» خوشم 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 ظریف‌ترین پیچش‌ها و رنگ برنگ شدن‌هایش برایمان بیگانه جلوه نکند.

گاهی با خود فکر میکنم که چه خوب میشد اگر 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؟ اوشطرنج‌بازی است که در يك مجلس چندبازی را همزمان اداره میکند. روزنامه‌نگاران و ادب‌دست به هر گونه سخنی میزنند و کک‌شان هم نمیکزد. افکار تب‌وآوری حضرات را از

خود بیخود میسازد.

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

يك وقتی درباره خانمی که برای کسب اطلاعات اینسو و آنسو میدوید شخصی
صفت گشتنده را بکاربرد. عالی است. ولی صدرحمت به گشتنده چون ناگهان واژه‌ای
طلوع میکند و متداول میشود که آدم شاخ در می‌آورد: «قابل جنگیت» دست مریزاد.
عبارت «از جهت» Oesto 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. خبرگزاری 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: «کوشی از جهت آسایش
بخشیدن به...»

آیا وقت این نیست که جلوی تاخت و تاز پیروزمندان این حرف اضافه بی‌قاعده
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 نو 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: «اما از باره امروز...» و
سکوف آن استاد سبك 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 نزنند او در اینصورت نویسنده نیست.

۳- این مطالب بیشتر برای شما نویسندگان 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 آنروزگار نیست بلکه امروز نیز نظایر بسیار دارد.

ولی در اینجا نویسنده جوان بخاطر چاپ شدن کارش پولی نمیدارد. لیکن عرصه را بر خود تنگ میکنند و مجبور میشوند که زحمت بیشتر بکشند. او کفاره بیشتری میدهد.

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 طپنده 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 اصلاً حذف میکنند یعنی همه مهمات و گرد و خاک زبان را میگیرد. یک دفعه دیدم شکفتا دیگر از ورا میکولیچ خبری نیست. نشانی از او نمانده بود. او زحمت 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 تازه ای جای آن میگذارد و چرا او برخی واژه ها را خط میزند و بطور کلی در آن چهار صفحه متن ناقص العضو چه چیزی رخ داده است. متاسفانه دیدم دانشجویها فقط به ظاهر قضیه توجه دارند و از جان و دل در حل عمقی مسئله فرو نمیروند.

چرا؟ بنظرم بسیاری از تازه کاران به قدرت سبك 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 عزیمت يك کشتی را در روزگار تزاری توصیف میکند و وقتی به سرگذشت يك کشیش اشاره میکند مینویسد: «او با کاپیتان 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 میتوانست قلمفرسایی میکرد. ژیتکوف بایک حیلۀ سبکی کوچک به هدف میداد یعنی با آمیختن زبان مهندسی با ترمینولوژی کلیسایی ضربت طنز را وارد میکند. درباره قدرت سبك باز از چخوف بشنویم: «آیا توجه کرده اید که تولستوی چه زبانی به کار میبرد؟ او جمله های 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 جمله های حاکی از قدرت عظیم اوست.

نویسنده های جوان به مطالعه زبان و سبك رغبت نشان نمیدهند. و در کار خود از این نظر بیقیدی نشان میدهند. اگر آنها به کلمه اهمیت بدهند آیا به پاکیزه طلبی متهم خواهند شد؟

این ترس بی اساس به پیدا شدن نوشته های 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 سبك بد آن رها می‌کنیم. البته گاهی
آثار بد را هم می‌خوانیم ولی همانطور که ژول رنارد Jule Renard مینویسد « باید
آثار پل بورژه Paul Bourget را فقط از آن جهت بخوانیم که پل بورژه را در وجود
يكايك 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 درمی آید . 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 گرانبهای که برده ایم زبان روسی است . نویسندگان رئالیست قرن ۱۹ در تاریخ ما به عنوان کلاسیک ها 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 نمی آمد و بسیاری از روزنامه ها تعطیل میشد میفهمیم که چه شوقی میخواست 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 برگهای بیرمق این کتابها منتهای سعی خود را مبذول میدارند و آنها را گرانبهار از زر و ورق میدانند. این صفحات برای ما همچون جان گرامی هستند.

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

لنینگراد ۹۰۰ روز تمام در زیر بمباردمان 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 فرهنگی مواظبت شدیدی به عمل می‌آید و در آن لحظات تراژیک هرگز زمانی پیش نیامد که مردم این شهر در حراست و توسعه این فرهنگ تعلل 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 درک نوولیستها 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 یک مجادله درباره تاریخ آغاز میشود. ولی حتی در آن صورت نیز نوولیستها فقط به یکطرف قضیه توجه دارند. طرف دیگر ساکت است ولی آن طرف دیگر یعنی خواننده نه‌کم از نوولیست بخشی از تاریخ محسوب میشود.

کشور باشعارهای خود زندگی میکرد. یکی از مهمترین شعارها این بود که «مرگ بر یسواد» در جبهه در هر فرصت پیش از نبرد سربازان ارتش سرخ دور هم مینشستند و الفبا یاد می‌گرفتند. تقاضا برای کتاب بنحوعجیبی بالا رفته بود و فقدان کتاب بطور کامل احساس میشد. از دور افتاده‌ترین 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 سروکاری 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 توده ها 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 کلرکرها 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 با دیگر مردم دنیای انسانی تازه ای 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 به رومن رولان از لنینگ تابه های نریش مان میرسد، وجود داشت. باید خاطر نشان ساخت که این محدوده ها شامل رمانتیسزم و دیگر مکاتب که نوول روانشناسی در آن میان با داستان یوسکی، در راسش اهمیت بی سز یافت، نمیشود. حتی در زمان چخوف این آغازین موج زوا از 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 پیداشد. جنبش زود پایان پذیرفت ولی شعرای برجسته‌ای بیارآورد. ولی از همان وقتی که موج انقلاب در ۱۹۰۷ فرونشست این دسته دو گروه شدند و مدتها جرو بحثهای رنج آورد درباره بحران شعر بین آنها جریان داشت. این دوشاخه يك درخت یعنی زیبایی شناسان فردگرایی و عرفانزدگان مذهبی؛ هر دو با آن مبارزات جانسوز ظریف 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 جنگ 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 تتی «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 بیارآورد. ولی هنوز تازه هستی گرفته بود که به دو نیم شد و از آن میان کوبوفوتوریسم Cubo-futurism و اکوفوتوریسم Egofuturism 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 باعنیت 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 نویسندگان 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 نویسندگان 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 ایماژریسم 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 نوولیسرها کارگر نشد. برای نوولیسر 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 نوولیسر 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 طنین

کلمات مصوت نظم آمیز آکنده است.

بعد از اواسط سالهای ۱۹۲۰ شعر انقلابی که تازه اوج گرفته بود داستان را نیز به دنبال خود کشاند این داستا چندین سال و چندین ده سال چه در داخل کشور و چه در خارج نماینده ادبیات شوروی بودند. اصالت آن در سوز 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 زیبایی شناسی 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 میبایم 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 زندگی شان که در حیطه رئالیسم قرار میگیرد هیچوقت دست و پای نویسنده را نمی بندد بلکه به عکس چشم انداز وسیعی از وسایل توصیفی را در اختیار او قرار میدهد. رئالیست ها سنت های خود را کنترل میکنند. آنها نوع فورم های هنری را ضروری میدانند ولی هیچوقت مواد واقعیت جدید را در جامعه کهنه جا

نمیدهند. زندگی دگرگون شده است. انقلاب درهمه 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 یابی بداند 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 نویسنده ها 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 جمهوری ها را بشنویم در آن صورت داستانهای ما بسیاری از رنگ ها و موسیقی های خود را از دست 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، زولودایوف، ارنمورک و بوستوفسکی در مجموع میبینم که از زندگی نویسنده ها طرح مختصر و نارسای بدست داده ام. یعنی اتوبیوگرافی. من دائماً می شنوم که این سؤال مهم دائماً در گوش نویسنده طنین انداز است: چرا و 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 عده ای را قبول وعده دیگر را رد میکند. تضادهای واقعیت و تضاد های میان 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 نمی شناسند. من او را از سالهای جنگ اول که در آلمان بودم یعنی هنگامی که دادائیسزم به شعبه اکسپرسیونیسم آلمانی و سوررئالیسم آلمانی تقسیم میشد میشناسم. از آن وقت تا کنون در واقع اصلاً به فکر او نیافتم. البته ظرافت صوری 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 بایی تفاوتی نسبت به کاربرد مبارزه کند. در این پیکار برنده ترین سلاح نویسنده همان حس مسئولیت او نسبت به کار خویش است. کافی نیست که بگوئیم چنین و چنان نویسنده‌ای در کاربرد 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 بزند گزارش بدهد و سخنرانی بکند. او بخش عظیمی از بار تعهد ادب دیگران بویژه بار وظیفه منتقدین ادبی و مبلغین را بر دوش 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) آمده ایم.

نخست باید به استقلال مطلق میان اثر خلاقه ادبی و ژورنالیسم اشاره ای 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 روزنامه ها میدانی نه کمتر از عالم کتاب پیدا کرده است. نمیتوان به دو روش نویسندگی یکی برای کتاب و دیگری برای مجله ها 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 روزنامه ها در مبارزه بر علیه استعمال غلط زبان کم بهاداد، آنهم وقتی که هر شهر - کی و حتی هر کارخانه بزرگی برای خود روزنامه ای 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 نویسندگها پی ببریم. اگر میخواهیم زمانه را نشان فهمیم 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 بمایاری خواهد داد متفقا علائم مثبت و اساسی نوآوری را دریابیم سنت گرایان را بشناسیم و در چنین «سنت گرایی» علائم بارداری را ببینیم. این کار بسیار لازم است چون در حال حاضر نویسنده‌ای که میخواهد کلمات واضح و دقیق بکاربرد صفت محافظه کاران را قاطعانه به گروه او میکوبد در صورتیکه هرگونه مبهم گویی 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 مقولانی 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 فوئورلیسم (آینده زدگی) 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 يك نوآورد بود. معاصرینش او را يك 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 velimir - Khlebnikov 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 شاهباز اندیشه 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 میارایند. محققى که میخواهد زبان داستان را مورد بررسی قرار دهد باید مثالهایی از آن نویسنده شوروى 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 سکودسکی تسلط پیدا میکنیم. به اینگونه دنباله‌روهای کلاسیک را نباید کمترین امان مدافعه داد.

حال آنکه اولین وظیفه نویسنده شوروى 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 زیان بخش لغو شد. حاصل این تجربه حکیمانانه این که نقاشان جوان دیگر قدرت تصویر کردن نداشتند و هنگامیکه آکادمی هنرها اخیراً بار دیگر تجدید سازمان یافت و بار دیگر کلاسهای نقاشی برای محصلین باز شد دانش‌آموزان کلاسهای بالا به دانش‌آموزان کلاس اول متوسل 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 بادیدی ناقدا نه 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 ببوشاند. 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 آیامیشد 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 نظرگاه برچسب «پاکیزه طلبی» میزنند. اصلاً پاکیزه طلبی یعنی چه؟

گوگول در روزگار خود در ادبیات منطق جدید را بمیزان 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 جدایی ناپذیر 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 زبان شناس مکرم حضرت مستطابن. لسکوف N. Leskov در آخر داستان خود «محرومین» 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 خلافت را توشیح کرده اند، این پنج تن که در مجله ادبی وابسته به اتحادیه نویسندگان کار می کنند استعمال کلمه «کیوسکر» kiosk را مجاز 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 هشی مسؤولانه اتخاذ کرده اند و کسانی که تنبلی را در کار ادبی اجازه نمیدهند و میخواهند نویسندگان جوان را طوری باریا ورند 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 جلوه ای از مبارزه کلی برای بهبود فورم کار هنری است که همچون وسیله ای در خدمت رفع مشکلات ایدئولوژیکی است.
- ۲- یکار 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 فضایی معاصر که به بهانه مطالعه آثار کلاسیک مهمات کلیشه ای بیش از انقلاب را وارد در کار میکنند استخراج کرد. نیز باید به آثار خلینکوف و نویسندگان دنیالرو او که از صریح نوآوری او آویخته اند استاد 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 ایده ئولوژیکی واحدی نوشته شده اند 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.

بد الکسی کريلوف در یادداشت خو بنام «Scapa Flow» منظورش قرینه سازی 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 دو جزیره سیسیل که در بندر ناپل پهلو گرفته بودند مربوط میشود (هر کشتی ای 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 کشتی ها Fore-Topsail-Yard-Arm به نشانه «بدرود به دار آویخت و راه پالرمورا در پیش گرفت.»

پیوند کردن يك اثر روایتی بیطنطنه با اصطلاحات فنی فراوان استعمال «میله افقی فرازین بادبان قسمت پیشین کشتی» بجای روی میله بادبان به دارد. 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 موند نهفته در تطویل عبارت فنی فوق را میفهمد. بعید نیست که در باسalar انگلیسی هنگام دادن دستور اعدام عین همین عبارت را بکار برده باشد.

اگر من تیزهوشی و استعداد خیره کننده حس قوی کریلوف را در انتخاب کلمات نمیدانستم به احتمال زیاد فکر میکردم که عبارت به نشانه بدرود یا در دستور اعدام جمهور یخواه کارچیولو از دهان یکنفر انگلیسی خارج شده است، چون حاوی کلیه ویژگیهای عبارت پردازی انگلیسی است. یعنی از دقت و صرفه جویی 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 بلادرد ریاء» 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 عامه پسند است که در میان نویسندگان مطالب عامه فهم همتا ندارد.

کریلوف باینکه در زمره نویسندگان غیر حرفه ای است ولی نویسندگان حرفه ای و ادبای ما باید زبان روسی و هنر نگارش را از او فرا بگیرند. (ایلیا این نیز چنین محسنانی دارد). در سالهای ۲۰ بود که توسط ن. ای. فلتن N.E. Felten با مقاله های 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 گنجانیدن اصطلاحات فنی زیاد در یک کار هنری نیز کار کم اهمیتی نیست و این البته نه مکرر مکرر در به تعبصانیت 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 رفته اند. 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 بیا یاد میدهد در صورتیکه اصلاً خودش يك داستان نویس نیست.

من تابستان گذشته تصمیم گرفتم که به کاربرد فعل Dvlet حمله کنم. پائیز همان سال نامه ای از گلاذکوف Cladkov منتشر شد که نامبرده ذکر کرده بود این واژه از زبان روسی و زبان محاوره حذف شده چون واژه ای است که مخل زبان روسی است. نخست خواستم از گلاذکوف پشتیبانی کنم ولی اندکی که بیشتر فکر کردم از واژه های «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 مقاله ای از آکادمیسین وینوگرادوف در پاسخ گلاذکوف چاپ شد. تصادفاً او نیز با حذف این واژه که صراحتاً از طرف گلاذکوف عنوان شده بود بطور غیر مستقیم موافق بود.

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

اگر وینوگرادوف شخصاً من و گلاذکوف و دیگران معنی «فشار آوردن بر دیگران» را غیر قابل قبول میابیم. 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 فوگلا دکوف است یا کالینین و تیخونوف؟ تجزیه و تحلیل تاریخی وینوگرادوف بر آن است که حرف او و گلا دکوف 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 نفسانیات او مربوط است؟ آنهم دانشمندی که مینویسد «در پیروی از سبک باید از وجود پدیده‌ای کهنه و بیمارگونه، در زبان معاصر روسی خانه نکانی کرد»، خوب پس بیایید از آنها خانه نکانی 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 آنرا «عقیم» کرد و یا در چه شرایطی این تغییر را بعهده 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 جانشینی 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 عذرو 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 می‌آوردند و دانشمندان و جهان دانش را به پشیزی نمیگیرند.

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

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 در چه سالی شروع به نوشتن کردید و فکر میکنید از چه سالی بعنوان يك نویسنده حرفه‌ای آغاز بکار کردید؟
- ۲- هر روز چه ساعتی شروع بکار میکنید؟ چگونه ترتیب کار خود را می‌دهید؟ هر روز 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 در هنگام 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؟ مثلاً برای داستان‌های فرعی یا فصل‌های مختلف برنامه‌ای هم تهیه میکنید یا نه؟ آیا آثار شما در حین کار ساخته میشوند؟ آیا آدم‌های شما بر طبق سرشت خود و اعتقادات‌تان جان می‌گیرند و رفتار میکنند؟
- ۵- بنظر شما نویسندگان جوان شوروی چگونه باید از آثار کلاسیک روسی و جهان استفاده کنند؟
- ۶- از غنای 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 گورکی «درست است که نویسنده‌ای پوزش 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 بادست می‌ویسم و همیشه با دست فقط با دست.

۳- من به یادداشتها ارزش بسیار قائلم و به کسانی که همیشه یادداشت نامه همراه خود دارند غبطه 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 کاراکتر غیر زنده 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 گیریز 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 مجالی نمیابم و بزرگواریت زیاد میتوانم خود را از کارم جدا کنم. من آنچه کسب کرده‌ام در در کتابهایم میکنم 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 نمیداند. پدران مقدس‌نادر نیامده می‌پزند.
۹- کنکره گفت وظیفه خود را بجایه 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

پرسش : 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 واقعی 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 در یکی از خیابانهای ساراتوف پرسه میزدم. پیرمردی را دیدم که روی نیمکت نشسته و انتظار درشکه‌ای را میکشد. نگاهم که همه جا پرمیزد به قیافه پیرمرد دوخته شد. هنوز طولی نگذشته بود که دیدم 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 پرنمیزد.

فقط چند زن در آن نزدیکی ایستاده بودند و با هیجان حرف میزدند. از آنچه آنها می‌گفتند فهمیدم که چه اتفاقی افتاده است... و آن نیمکت خالی را هنوز هم که هنوز است خوب بخاطر دارم. من برای پیرمرد اندکی عجیب ولی منفک از خویشتن Detached احساس کردم، بلکه اندوهِ منفک از خویشتن. چون تا آنروز احساس ناشی از مشاهده مرگ را تجربه نکرده بودم. مواد کار هنری از زرفنای تأثیرات آدمی برمیخیزد. هر چه این تأثیرات عمیقتر باشد به همان نسبت احتمال اینکه همچون مصالح کار هنری 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 نهانخانه 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 سباستوپول 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 کار هنری بمیزان زیادی بستگی دارد به اینکه نویسنده چه اتفاقی را مشاهده کرده و عملاً در آنها چه دخالتی داشته است. مثلاً هنر اکثر نویسنده‌های جوان روسی سرشار از مواد و مصالح ناشی از جنگ دوم است. در همه احساسات آنها نقش تعیین‌کننده 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 تأثرات 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.

یک رشته از پدیده‌های متوالی به نویسنده امکان میدهند تا بتواند تأثرات 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 - سخوناو Count Von zur Mühlen - Schönau یک فاشیست نوعی است. چهار سال (۱۹۱۴-۱۹۱۸) که در آلمان بود م آغاز نصیج گرفتن فاشیسم را در میلیتاریسم پروس میدیدم و لذا در صورت لزوم برای من کاملاً میسر بود که برخی از این تأثرات را به سالهای ۴۰ منتقل کنم.

پرسش - درباره زبان بعنوان مواد اولیه ادبیات بگویید.
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. هم از این است که مطالعه زبانهای محلی کاری پراهمیت بشمار میرود. ولی نویسنده‌ها از آن روی 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 بطر و گردباد در پاریس فلان یا بهمان اتفاقی 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 این صورت 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 يك جنبش مربوط به کولاکها را به دهکده‌ای خیالی بنام رپی اوکا Repyevka منتقل کرده‌ام در حقیقت در بخش‌های دیگر ولگا وقایع مشابهی روی میداده که در کشتار 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 ولهجه 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 يك اثر همه تجارب نویسنده در خلال زبان و به سبب آن بیان میشود بنابراین پرداخت اثر از همه چیز مشکل‌تر است. در چاپ‌های نخستین داستان خودم بنام «برادران» نوشتم که یخ‌های 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 زیرکانه او را خواندم از خجالت تابنا گوش 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 بزنیم در اوایل سالهای ۲۰ برخی از نویسندگان 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 بیافریننده‌ای «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 ایست که احتمالاً بر مسلم فرض کردن پایه ایدئولوژیکی اثر مبتنی 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. فی المثل 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 با هم 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 واقع گرا شوم؟ اصولی را که در خانه و مدرسه حقنه میکردند 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 هردو 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 واقعاً 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 نمی‌توان 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 فرو میگیرند. روزنامه‌نگاری را در نظر بگیرید 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 میکند... داستانی مینویشم 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 آلمانها از یاسنایا پولیاننا ختم میشود آلمان‌ها مسکو را گازانبری احاطه کرده بودند.

آزادی تولا و یاسنایا پولیانایک 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 یک 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 لنینگرا 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 بالامیبرد. 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 خلافتیک نویسنده خواهی نخواهی اثر می نهید. 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 داشتید و مطالبی هم نوشتید. از این جهت جالب توجه خواهد بود که نظر شما در باره ادبیات شوروی که مربوط به جنگ دوم میشوند بدانیم 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 مدتها در ادبیات ما بحالت رخوت و زنده میری افتاده است. خاطرات ژنرال قربتوف جالب است خوشبختانه او را شخصاً میشناختم. در جبهه اورل با او آشنا شدم. مسئله در مورد داستان پیچیده تر است، البته در این زمینه هم کتابهای خوبی در میآید. از کتابهایی که در سالهای اخیر چاپ شده «همسفر» و «راپانووا» جالب توجه تر است. نویسنده این کتاب زن هشیاری است و ظاهراً اثر فوق را بر مبنای تجارب شخصی نوشته

است او روی هر مرفته 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. کازاکوویچ نیز جنگ‌نامه‌های بسیار خوبی نوشته است. داسه تهای 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 و هستم. مسأله قهرمانی پدیداری بسیار پیچیده است، نویسنده نباید فقط به ارائه رفتار قهرمانها بسنده کند بلکه باید به سرچشمه قهرمانی نیز بپردازد. مثلاً مبنای اخلاقی و اجتماعی مسأله قهرمانی باید تشریح شود. در جنگ عنصر قهرمانی ناگهان ظاهر میشود و بسیاری 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 شد که یک دفعه 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 و خوف احمقانه است (مثلاً وقتی که او در مسکو به پیاده نظام فرانسه حمله میبرد). ولی قهرمانی نیم‌دلای روستوف در چهار چوب قهرمانی سنتی قرار دارد. هر دو قهرمان هستند ولی اگر آندو با هم ملاقات کنند همدیگر را نخواهند شناخت در ادبیات کلاسیک قهرمانهایی هستند که برای من و او خیلی آشنا تر از اینجور قهرمانهای کلیشه‌ای هستند. راسکولینکوف و پروتاسف هر دو از قهرمانهای ماندنی هستند نواولهای معصرا باید قهرمانهایی بیافرینند که به این زودیها از موج خاطر نروند. کنستانتین سیمونوف در چنین مسیری است و پیشرفت زیادی کرده است: سرپلین او را میتوان بخاطر سپرد و سینتسوف او نیز همینطور.

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

قرار دارد، ولی اویکی 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 اوضاع می شود یا بهتر بگویم مستقل از تجارب شخصی پاستوخوف «زنده میشود» کنستانتین الکساندروویچ ممکن است لطفاً در باره «موادی» که ظهورتم وایماژ 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 يك 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 يك 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 نزدیکی به آستاپوو شدیداً اثر کرد.» برای من که مرک تولستوی يك 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 پولیانایا رفت و آمد کردم. مخصوصاً یکی از سفرهای زمستانی من به آنجا هنوز هم به وضوح در خاطرم مانده است. آنجا جنگلی گشن و وحشی وجود داشت. در آنجا درایستگاه زاسکا 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 پولیانایا دو هفته گذراندم و کتاب Sanatorium-Arcturas را تمام کردم. از آن پس مرتب به

یاسنایا پولیانایا میرفتم.

ولی جای پای تولستوی در نواول‌های 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 سرفتنظر 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 يك روزنامه خبر مرگ تولستوی را داد این واقعیتی تاریخی است که من تجربه کردم و آن در تار و پود داستان نفوذ کرد.

به نظر من بار دیگر موتیف‌هایی که ضرورت تاریخی داشتند سبب شدند که تم تولستوی در «آتش سوزی» 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 «آتش سوزی» بکنجاند. ولی «ایماژ» تولستوی در «آتش سوزی» 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 سر نوشت 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 يك 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 درآورده که «آلمانها دارند با خود واحدهای جدید تانک می‌آورند اما تقریباً

بجز بطریهای سوخت چیز دیگری نداریم! برای ما تجهیزات ضد تانک بفرستید...» فرماندهی کل پاسخ داد. «پیغام شما را شنیدیم گوشی را بگذارید هر چه داریم میفرستیم.» و آنها ۱۴ تفنگ ضد تانک فرستادند. در آن لحظه بحرانی و تعیین کننده آنچه کشور میتواند 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 از چنین مقاومتی در چیست؟ از این معجزه را باید در «جنگ و صلح» تولستوی جستجو کرد و همین نوول بود که دشمن را بعقب 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 سیکار 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 اهمیت خاص تول و نزدیکی آن به یاسنایا پولیا نا محل «راحتی» برای گسترش اکسیرن «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 میکرد و 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 میکرد. سرو کار داشتن با او کاری است مشکل و نه خالی از رنگی. البته او استارتسف در «شهرها

و سالها» یا کارف در «برادران» نیست. او یکی از روشنفکران قدیم است که در هر چیزی «براه خود تفحص میکردند» و تا لحظه قبول مردم گرای از ایشان صدها اشتباه و خطا سرمیزد. ولی او نیز چیز تازه‌ای درخود دارد، یک مینهن پرستی در او میگیرد. او حتی میتواند قهرمانانه بمیرد. . . . در مورد تشابه پاستو خوف و سوه توخین Tsvotukhin روش من نسبت به آنها همانند روش یک مصنف است که ملودی واحدی را بین چند آلات 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 مسئله گاهی بوسیله تقابل و گاه بوسیله همراهی آلات فوق حل 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 است که یکی از موضوعات مهم حماسه را تعریف میکند و راه تضاد تاهمنوایی را روشن میسازد. بعقیده من کار نویسند 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