۱
شاعر و زمانه

من آخرین شاعر قریه‌ام

«من عاشق هنرم، اما نه هنرمعاصر»؛ این جمله را فقط از عوام نمی‌شنویم. هنرمندان بزرگ هم گاهی چنین حرف‌هایی می‌زنند، البته همیشه درباره‌ی هنری جز هنر خودشان؛ مثلاً وقتی یک نقاش درباره‌ی موسیقی حرف می‌زند.

هر هنرمند بزرگی در عرصه‌ی فعالیت خودش ناگزیر «معاصر» است. چرایش را بعدتر می‌گویم.

این‌که اثری هنری به مذاق‌مان خوش نیاید، بیش و پیش از هر چیز، از آن‌جا سرچشمه می‌گیرد که آن را درنیافته‌ایم و دریافت‌های پیشین‌مان را در آن پیدا نکرده‌ایم. نخستین علت نپذیرفتن اثری هنریْ آماده نبودن برای آن است. مدت‌ها طول می‌کشد تا مردمان شهر به خوردوخوراکِ آن‌ها که شهری نیستند خو بگیرند. مثل کودکی که از لب زدن به هر غذای جدیدی سر باز می‌زند. یا مثل وقتی که از چیزی رو می‌گردانیم: چیزی در این تصویر نمی‌بینم، بنابراین علاقه‌ای هم ندارم نگاهش کنم. حال این‌که برای دیدن باید نگاه کرد. برای خوب دیدن باید خوب و دقیق نگاه کرد. چشمی که به دیدن در نگاه اول خو گرفته، یا در حقیقت

به چشم‌انداز قدیمیِ خودش و دیگران خو گرفته، با دیدن چشم‌اندازی تازه فرو می‌افتد. چنین چشمی به بازشناختن عادت دارد، نه به شناختن. ترس آدم‌ها از تلاش برای درک هنر معاصر عموماً سه علت دارد: بی‌رمقی سالخوردگان (یا به عبارت، عقب افتادن‌شان از قافله‌ی هنر)، نگرش‌های رایج عوام‌الناس، و ظرفیت نداشتن برای چیزی نو (آن نقاش که شعر معاصر را دوست ندارد، فکر و تمام جهانش لبالب است از چیزهای مربوط به خودش). چنین ترسی در آدم‌ها، به هر کدام از این سه علت که باشد، گناهی بخشودنی است، مادامی که درباره‌ی هنر معاصر حکم صادر نکنند.

تنها مخالفتِ درخورِ احترام و تنها امتناع مجاز در قبال اثری هنری، مخالفت و امتناعی است که با شناخت کامل همراه باشد: بله، این اثر را می‌شناسم؛ بله، این اثر را خوانده‌ام؛ بله، این اثر را شایسته‌ی توجه و اعتنا می‌دانم؛ اما (مثلاً) تیوتچف را بیشتر می‌پسندم چون بیشتر هم‌سنخ من است و من هنرمندِ هم‌خون و هم‌فکر خودم را ترجیح می‌دهم.

هر کسی می‌تواند هنرمند محبوبش را آزادانه انتخاب کند یا، در واقع، هیچ‌کس نمی‌تواند هنرمند محبوبش را آزادانه انتخاب کند. فرض کنیم من دلم می‌خواهد هنرمندان هم‌عصرِ خودم را بیش از هنرمندانِ نسل قبل دوست داشته باشم. اما دلبخواهی نیست. چنین انتخابی نه حق من است و نه تکلیفم. هیچ‌کس مکلف نیست چیزی را دوست داشته باشد. اما هر آدمی که چیزی را دوست ندارد باید دقیق بداند چه چیزی را دوست ندارد و چرا دوستش ندارد.

بیایید افراطی‌ترین حالت را بررسی کنیم: هنرمندی که هنر خودش را قبول ندارد. ممکن است زمانه‌ی من، هنرم را پس بزند و من هم خودم را نپسندم، چراکه خودم را با هنرم یکی می‌دانم. یا حتی ممکن است (واقعاً اتفاق افتاده!) آثار هنریِ کسی یا عصری دیگر برای منِ هنرمند محبوب‌تر از آثار خودم باشند، نه

چون از آثار من قوی‌ترند، بلکه چون انگار به من نزدیک‌ترند. گاهی برای مادری که فرزندش وابسته‌ی پدر (و این‌جا، پدر یعنی زمانه) شده، فرزندِ کسی دیگر عزیزتر از فرزند خودش می‌شود: فرزند خودم دلبسته‌ی این زمانه است و من راهی به او ندارم. از زایش فرزندی دیگرگونه عاجزم، هر قدر هم که آرزومندش باشم. تقدیر چنین است. نه می‌توانم روزگار خودم را از روزگار پیشینیانم دوست‌تر بدارم و نه می‌توانم زمانه‌ای جز زمانه‌ی خودم بیافرینم. کسی نمی‌تواند آنچه را پیش‌تر آفریده شده دوباره بیافریند. از این گذشته، آفرینش فقط رو به آینده دارد. ما نمی‌توانیم فرزندمان را انتخاب کنیم: چه فرزندی که خود می‌زاییم و چه فرزندی که دیگران به ما می‌سپارند.

«من عاشق شعرم، اما نه شعر معاصر»؛ مثل هر گزاره‌ای، این گزاره هم متضادی دارد: «من عاشق شعرم، اما فقط شعر معاصر.» بیایید با تکراری‌ترین و پیش‌پاافتاده‌ترین وضعیت، یعنی از موضع عوام‌الناس، شروع کنیم و بعد تا نادرترین و غریب‌ترین نمونه‌ها، یعنی شاعر بزرگی که چنین حرفی می‌زند، پیش برویم.

وقتی پدری شعار «مرگ بر مایاکوفسکی» سر می‌دهد و پسر با شعار «مرگ بر پوشکین» پاسخ می‌گوید، می‌توان گفت پسر بیش از آن‌که با پوشکین دربیفتد، با پدر خودش درافتاده است. این شعار «مرگ بر پوشکین» به اولین نخ سیگاری می‌مانَد که پسری پیش چشم پدرش که سیگار را ترک کرده، دود می‌کند؛ سیگاری که بیشتر برای به خشم آوردنِ پدر کشیده می‌شود تا برای لذت بردنِ پسر. روال کشمکش‌های خانوادگی همین است؛ کشمکش‌هایی که در نهایت به آشتی ختم می‌شوند، چون راستش را بخواهید، نه مایاکوفسکی و نه پوشکین ذره‌ای برای این پدر و پسر اهمیت ندارند. غوغای به‌پاشده فقط هیاهوی جنگ دو نسل است.

دومین گروهی که شعار عوامانه‌ی «مرگ بر پوشکین» سر می‌دهند بدترین نویسندگان‌اند: نویسندگان مُدپرست. درباره‌ی این گروه زیاد حرف نمی‌زنم.

از عقب ماندن وحشت دارند و سرشت گوسفندوارشان را پیش چشم همه می‌گذارند. وقتی نویسندگان ـ البته دون‌پایه‌ترین نویسندگان ـ چنین گوسفندوار رفتار کنند، دیگر چه انتظاری از عوام؟ با ظهور هر نوع نوگرایی، دو گروه سر بر می‌آورند: مرتجع‌ها که می‌خواهند به عقب برگردند و نوپرست‌ها که می‌خواهند همه‌چیز را نو کنند؛ یکی بدتر از دیگری.

و اما چه می‌شود گفت وقتی نه نافرهیخته‌ای عامی، که شاعری بزرگ مثل مایاکوفسکی، آن هم در هجده‌سالگی، شعار «مرگ بر شکسپیر» سر می‌دهد؟ این یکی را به حساب تقلای هنرمند خلاق برای اثبات خود می‌گذارم. گاهی برای این‌که کشته نشوی، باید بکُشی (اغلب چیزی را درون خودت). شاید از همین رو مایاکوفسکی مقابل پوشکین قد علم می‌کند. در واقع پوشکین دشمنِ مایاکوفسکی نیست، هم‌پیمانش است. پوشکین معاصرترین و روزآمدترین شاعر زمانه‌ی خود بود و همان‌قدر در آفرینش روزگار خودش نقش داشت که مایاکوفسکی در آفرینش روزگار ما. تنها چیزی که پوشکین را دشمنِ مایاکوفسکی جلوه می‌دهد این است که تندیسی آهنین از او ساخته‌اند و بر سر نسل‌های بعد کوفته‌اند. (شاعران، شاعران عزیز! از تندیس‌هایی که از شما می‌سازند و گلچین‌هایی که از شما منتشر می‌کنند بترسید؛ چه پیش از مرگ و چه ـ بیشتر ـ پس از آن.) وقتی شاعری بزرگ علیه پوشکین شعار می‌دهد، شعارش علیه خود پوشکین نیست، علیه تندیس اوست. این شعار تلاشی برای اثبات خود است و با محکم شدنِ جای پای شعاردهنده (جنگاور) خاموش می‌شود. در مورد مایاکوفسکی هم خاموش شد. شعر نغز مایاکوفسکی درباره‌ی لرمانتف محصول سال‌های بلوغ و پختگیِ مایاکوفسکی است.

فارغ از نمونه‌ی استثنایی مایاکوفسکی، گزاره‌ی «من عاشق شعرم، اما نه شعر معاصر» و نقیضش «من عاشق شعرم، اما فقط شعر معاصر» هم‌ارز و هم‌قدرند: هر دو ارزش و قدری ناچیز دارند یا در واقع هیچ ارزش و قدری ندارند.

هیچ شعردوستی (البته جزمایاکوفسکی با آن تقلای غریزی‌اش برای اثبات خود) چنین چیزهایی نمی‌گوید. شعردوستِ حقیقیْ شکوفایی‌های دیروز ـ و هر روز ـ را به سود امروز لگدکوب نمی‌کند. شعردوست حقیقی حتی به یاد نمی‌آورد که واژه‌ی «فعلی»[۱] معنایی جز «حقیقی و راستین» هم دارد، چون این واژه در قلمروی هنر، معنایی جز این ندارد. در قلمروی هنر و طبیعت، شایسته نیست کسی مرتکب خطای سیاست‌پیشگان شود؛ خطای برافراشتن بیرقِ اختلاف و انشقاق در سرزمین وحدت و یکدلی.

کسی که فقط یک چیز را دوست دارد، هیچ‌چیز را دوست ندارد. پوشکین و مایاکوفسکی، اگر هم‌عصر بودند، دوستِ یکدیگر می‌شدند، و در واقع حالا هم دوست یکدیگرند چون اساساً هرگز از هم جدا نبوده‌اند. دره‌های پست با هم در جنگ‌اند و قله‌های رفیعْ همدل و متحد. «زیر تاق آسمان، هر کسی جایی دارد»[۲]؛ قله‌ها (و البته آن‌ها که یکه‌تاز، پیشاپیش بقیه، راه می‌پیمایند) این را بهتر از هر کسی می‌دانند. بر دامان رهرویی که جای پای خود را در مسیر محکم کرده است، از رأی و نظر دیگرانی که عقب‌تر مانده‌اند یا خسته شده‌اند و از پا افتاده‌اند چه گردی می‌نشیند؟ یا از رأی و نظر آن‌ها که از عقب ماندن وحشت دارند، یا از رأی و نظر و پسند و ناپسندِ آن‌ها که هیچ نمی‌دانند؟ خاطر هنرمند را هم این‌طور چیزها مکدر نمی‌کنند، حتی اگر هنوز جای پای خود را محکم نکرده باشد.

یکی از شعارهای طلایه‌دارانِ عصر ما این بود که «در آینده، مرزی در کار نخواهد بود» و این شعار، از همان آغاز، در هنر تحقق یافته است. اثر هنریِ جهانی یعنی اثری که با ترجمه به زبان‌های دیگر و برای مردمان روزگاری دیگر، با ترجمه به زبانِ عصری دیگر، ارزش و قدرش چندان کم نشود. اثر هنریِ جهانی یعنی اثری

---

۱. تسوتایوا در این‌جا از واژه‌ی **настоящее** استفاده کرده است که در زبان روسی هم به معنای کنونی و حاضر است و هم به معنای واقعی و بالفعل.

۲. سطری از شعر «والریکِ» لرمانتف.

که همه‌چیزِ خود را به پای عصر و سرزمینش بریزد و از این طریق، همه‌چیزش را به همه‌ی اعصار و سرزمین‌های دیگر هم پیشکش کند. اثر هنریِ جهانی هم مکان و زمانِ خود را تا دورترین کرانه‌ها جلوه‌گر می‌کند و هم همه‌ی بی‌مکان‌ها و بی‌زمان‌ها را تا ابد، بی هیچ مرزی، می‌نمایانَد.

هنر غیرمعاصر، به معنای هنری که نشانی از عصر و زمانه‌اش در آن نبینیم، وجود ندارد. البته تلاش‌هایی برای بازگشت به سنت‌های هنریِ گذشته صورت می‌گیرند؛ تلاش‌هایی که نمی‌شود آن‌ها را هنر نامید. گه‌گاه تک‌ستاره‌هایی هم هستند که مدتی، مثلاً صد سال، از زمانه‌شان جلوترند (یادتان باشد: تک‌ستاره‌ها هرگز از زمانه‌شان عقب‌تر نیستند). اما همین تک‌ستاره‌ها نیز عصرمحورند، یعنی نشانی از عصر و زمانه دارند، گرچه نه از عصر و زمانه‌ی خود. به عبارت دیگر، حتی این تک‌ستاره‌ها هم در قید و بندِ زمان‌اند.

تک‌ستاره. نابغه. وقتی به دوران رنسانس فکر می‌کنیم، چه نامی به ذهن‌مان می‌آید؟ داوینچی. نابغه‌ای که حتی شاید ناخواسته دورانش را به نام او می‌شناسیم، چنان که گویی داوینچی و رنسانس یکی شده‌اند. می‌گوییم «عصر گوته» و مقصودمان هم عصر تاریخی است، هم عصر جغرافیایی و هم حتی اطلس سماویِ آن مقطع زمانی. «در روزگار گوته» یعنی وقتی که ستاره‌های آسمان در موقعیتی خاص بودند یا وقتی اتفاقی سرنوشت‌ساز رخ داد؛ اتفاقی مثل زمین‌لرزه‌ی لیسبون که گوته را برای اولین بار درباره‌ی خیرخواهی الوهیت به تردید انداخت. آنچه یادِ آن زمین‌لرزه را جاودانه کرد و نیز از آن مهم‌تر شد، شک هفت‌ساله‌ی گوته بود.

نابغه نامِ خود را به دورانش می‌دهد، چنان که گویی او و دورانش یکی شده‌اند، حتی اگر خودش از این واقعیت چندان آگاه نباشد (یا دست‌کم ادعا کند آگاه نیست؛ داوینچی و گوته و پوشکین که کاملاً از آن آگاه بودند). حتی در کتاب‌های درسی، به عبارت‌هایی مثل «گوته و زمانه‌اش» برمی‌خوریم؛ عبارتی ظرف‌مانند با

همه‌ی مظروف‌هایش. نابغه کاملاً حق دارد درباره‌ی زمانه‌اش شبیه همان جمله‌ای را بگوید که لویی چهاردهم (البته بدون داشتن چنین حقی) درباره‌ی دولت می‌گفت: «زمانه منم».[1] یا از زبان مجمع نوابغ: «زمانه ماییم». البته مقصودم نابغه‌ای است که از هم‌عصرانش جلوتر باشد. گروهی دیگر از نوابغ هم هستند که گویی یکی دو سه قرن دیرزاده شده‌اند. این‌جا فقط به یک نمونه اشاره می‌کنم: هولدرلینِ شاعر که در قرن هجدهم می‌زیست اما با مضامین و آبشخورهای فکری و حتی الفاظِ باستانی‌اش گویی نه یک قرن، که هجده قرن دیر به دنیا آمده بود؛ هولدرلینی که آثارش به‌تازگی، بیش از یک قرن پس از دوران حیاتش، خوانندگانی در آلمان یافته‌اند و مدت‌ها پس از عصر باستان بر جان‌ها نشسته‌اند. کسی که در قرن خود گویی هجده قرن دیر از راه رسیده بود، هم‌عصر و هم‌زبانِ خوانندگان قرن بیستم شده است. معنای این معجزه چیست؟ این است که در قلمروی هنر، دیر رسیدن محال است. هنر، فارغ از این‌که از چه منبعی تغذیه کرده و در پی احیا و بازسازیِ چه بوده، به خودی خود، حرکتی رو به جلوست. کاروانِ هنر عقبگرد ندارد. حرکتِ هنر بی‌وقفه است و از این رو، به عقب برنمی‌گردد. مقصودم این نیست که نمی‌چرخد و تغییر جهت نمی‌دهد، اما عقبگردی در کار نیست. چشم گرداندن و سر چرخاندنِ مسافر را نبین، حواست به مسافتی باشد که پیموده است. حتی اگر چشمت را ببندند، با عصای سفید یا بدون آن، می‌توانی سفر کنی. پاهایت این‌جا ایستاده‌اند و ذهنت فرسنگ‌ها راه می‌پیماید. هولدرلین هم نگاهش به پشت سر بود اما به پیش می‌رفت.

آیا تیوتچف و لسکف تنها کسانی‌اند که گویی در نسلی جز نسل خود به دنیا آمده‌اند؟ یسنین[2] که ده سال دیرزاده شد چه؟ اگر ده سال زودتر به دنیا آمده بود، مردم ترانه‌های او را به آواز می‌خواندند، نه ترانه‌های دمیان را. در این صورت، او

---

۱. لویی چهاردهم مشابه این جمله را درباره‌ی دولتش می‌گفت: «دولت منم.»

۲. سرگی یسنین از محبوب‌ترین شاعران روسیه‌ی قرن بیستم بود اما بولشویک‌ها میانه‌ی خوبی با او و آثارش نداشتند. دست آخر، یسنین آن همه مشقت و فشار را تاب نیاورد و در سی‌سالگی خودش را کشت.

شاخص ادبیات عصر خود می‌شد و دمیان شاخص چیزی دیگر که مطمئناً «شعر» نبود. یسنین بر باد رفت چون از سر احساسی بسیار نزدیک به وجدان، چیزی میان رشک و وجدان، نمی‌توانست سر به حکم زمانه‌ی ما بسپارد، و با این همه، بیهوده بر باد رفت، چرا که دست آخر حتی به احکام مدنیِ زمانه، به خواسته‌ی جمع از فرد، تن در داد: من آخرین شاعر قریه‌ام.[۱]

هر نوع معاصرت[۲] با اکنون یعنی همزیستیِ چندین زمانه، یعنی آغازها و پایان‌های بسیار، یعنی پیوندی زنده و جان‌دار که تنها راهِ سست کردنش قطع آن پیوند است. معاصرت به اقلیمی واحد می‌مانَد. تمام معاصرتِ روسیه، در این مقطع زمانی، اقلیم معنایی یکدست و یکپارچه‌ای است که نه قریه‌هایش قریه‌اند و نه شهرهایش شهر؛ جایی در زمان؛ جایی که در آن حتی یسنین، شاعری که در نهایت میان قریه و شهر سرگردان مانده، گویی به‌راستی در موطن خود است.

می‌توانم ده‌ها شاعر غیرمعاصر را نام ببرم که بازارشان تا امروز پررونق مانده اما همه‌ی آن‌ها یا دیگر شاعر نیستند یا هرگز شاعر نبوده‌اند. آنچه آن‌ها از دست داده‌اند قوه‌ی درکِ زمانه‌ی خودشان نیست چون احتمالاً هرگز چنین موهبتِ نابی نداشته‌اند. چیزی که از دست داده‌اند استعدادی است که به واسطه‌اش بتوانند زمانه را، چنان که دلخواه‌شان است، دریابند، عیان کنند و بیافرینند. به پیش نرفتن (چه در شعر و چه در هر چیز دیگر) یعنی عقب رفتن و در واقع، خارج شدن از میدان. برگ برنده‌ی ادبیات مهاجر روسیه[۳] دچار همان بلایی شده که عامیِ

---

۱. سطر آغازین شعری از سرگی یسنین.

۲. مترجم انگلیسی در مقدمه شرح داده که واژه‌ی contemporality (که این‌جا «معاصرت» را به جای آن به کار برده‌ام) را ابداع کرده تا از واژه‌ی طولانی‌ترِ contemporariness (معاصربودن)، از تداعیِ گذرا و آنی بودن در contemporaneity (که در فارسی اغلب به «معاصریت» برگردانده شده) و از بعضی دلالت‌های «مدرنیته» که ربطی به معنای مورد نظر ندارند، بپرهیزد.

۳. منظور تسوتایوا از «برگ برنده‌ی ادبیات مهاجر روسیه» ظاهراً ایوان بونین است که از شاخص‌ترین چهره‌های ادبیات مهاجران روس به شمار می‌رفت اما تسوتایوا نقدهایی جدی به او داشت.

نافرهیخته پس از سی‌سالگی دچارش می‌شود: او معاصر و هم‌روزگارِ نسل پیش از خود شده، یعنی معاصر و هم‌روزگار آثارِ سی سال پیشِ خودش. او عقب مانده، نه از مسافران دیگر، بلکه از آن مسافری که خودش می‌توانست باشد. فلانی با هنر معاصر مخالف است و آن را پس می‌زند، چون خودش دیگر اثر هنری معاصری خلق نمی‌کند. فلانی غیرمعاصر است، نه چون با روزگارِ معاصر سر سازش ندارد، بلکه چون در مسیرِ خلاقیت هنریِ خود متوقف شده است. تنها کاری که هنرمندِ خلاق مجاز به انجامش نیست همین توقف است.

تنها کسانی که معاصر زمانه‌شان نیستند، البته جز بی‌خاصیت‌هایی که معاصر هیچ زمانه‌ای نیستند، آن‌هایی‌اند که دیگر جایی در صحنه ندارند؛ سربازانی ازرمق‌افتاده، با نشان افتخاری برای بزرگداشت دلاوری‌های مفروض‌شان در گذشته، معاف از رزم. جایی گفته‌ام که

در همان دَم تولد
من از زمانه گذشتم.
تمنایت بیهوده است و بی‌ثمر.
زمانه، ای شاه یک‌روزه
من از تو گذشتم.[۱]

اما حتی این درافتادنم با زمانه، در واقع شعاری است در دفاع از زمانه، شعاری از زبان من علیه خودم. چه خوش بود اگر صد سال پیش می‌زیستم؛ روزگاری که رودها آرام در جریان بودند. اما معاصرت یعنی محکوم زمانه‌ی خود بودن. یعنی محکوم بودن به همراهی با مسیر زمانه. نمی‌توانی از تاریخ بیرون بپری. اگر یسنین این نکته را درک می‌کرد، آرام و مطمئن، ترانه‌ی قریه‌اش و ترانه‌ی درختِ کنار خانه‌اش را سر می‌داد و هیچ تبری نمی‌توانست آن درخت تنومندِ شعر قرن بیستم را قطع کند.

---

۱. برشی از شعر «در ستایش زمانه»ی تسوتایوا.

معنای معاصرت شاعر این نیست که شاعر باید زمانه‌اش را بهترین زمانه بداند یا ساده و آسان به آن تن در دهد و آن را بپذیرد. «نه» هم خودش پاسخی است به زمانه. معنای معاصرت حتی این نیست که شاعر ضرورتاً باید به این رخداد و آن رخداد واکنش نشان دهد، چرا که خود شاعر هم از رخدادهای زمانه‌اش است و هر واکنش او به خود، هر واکنشِ او به رخدادِ خود، واکنشی به همه‌ی چیزهای دیگر نیز خواهد بود. معاصرت شاعر ربط چندانی به محتوای اثرش ندارد (وقتی کسی می‌پرسد «کاری که می‌خواستی در این اثر کنی، چه بود؟» جواب می‌دهم «همان کاری که کرده‌ام.») یک بار، منِ نویسنده‌ی این سطور، پس از خواندن شعر عاشق‌پیشه در محفلی، با گوش خودم شنیدم که کسی پرسید «آیا این شعر درباره‌ی انقلاب است؟» اگر بگویم شنونده‌ی شعرم از فهمِ شعرم عاجز بود بدفهمیِ خودم را نشان داده‌ام، چون این شعر درباره‌ی انقلاب نیست، خودِ انقلاب است: صدای پای انقلاب.

پا پیش‌تر می‌گذارم و می‌گویم معاصرتِ اثر هنری (در مورد روسیه: انقلابی بودنش) نه‌تنها صرفاً به محتوای اثر مربوط نیست بلکه گاهی اثر هنری، به‌رغم محتوای غیرمعاصرش، معاصر است. گویی با مفهومِ معاصرت مزاح می‌کند. شاید به همین سبب بود که حتی در مسکوی سال ۱۹۲۰ مخاطبانِ آثارم مدام از من می‌خواستند شعرم «درباره‌ی افسر ارتش سرخ» را برایشان بخوانم، یعنی این شعر را:

و قلبم فشرده می‌شود
برای سرباز روسیه‌ی بلشویک،
خواه سیر، خواه گرسنه.
گویی افسری باشم
در روزهای مرگبار اکتبر.[1]

---

۱. سطرهایی از شعر «آیا در اردوگاه منِ» تسوتایوا.

شعرها چیزی مهم‌تر از معنا و مقصود در خود دارند: آوا و طنین. مخاطبانم در مسکوی ۱۹۲۰ اشتباه نمی‌کردند: سطرهای بالا اساساً بیشتر درباره‌ی افسری (یا حتی سربازی) از ارتش سرخ‌اند تا درباره‌ی افسر یا سربازی از ارتش سفید. سفیدها نمی‌خواستند چنین سطرهایی را بپذیرند و در عمل هم (از ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۲) نپذیرفتند.

این را می‌دانم، چون وقتی شعرم را برای سرخ‌های مسکو، برای دشمنانی که گویی خویشاوندم بودند، می‌خواندم مسرور و مطمئن بودم و وقتی آن را این‌جا، میان مهاجران روسِ اروپانشین، می‌خوانم خجل و معذبم: شما را به مسیح، از گناهم درگذرید. از کدام گناه؟ این گناه که چنین درباره‌تان می‌نویسم، به شیوه‌ای نادرست، به شیوه‌ی آن‌ها، به شیوه‌ای متعلق به مسکوی سرخ. گویی شما را به زبان دشمن‌تان می‌ستایم، به زبان خودم! هرچه هست، شما را به مسیح، از گناهم درگذرید؛ از گناه شاعر بودنم. چون اگر چنان می‌نوشتم که نوشتنم را خطایی نابخشودنی نمی‌دیدید، اگر چنان می‌نوشتم که خودتان را در من می‌یافتید، دیگر این‌که هستم نبودم؛ دیگر شاعر نبودم.

یک بار، وقتی شعرهای کتاب مأمن قوها را برای جمعی نه‌چندان هم‌فکر خودم می‌خواندم، یکی از حاضران گفت «این حرف‌ها مهم نیست. در هر صورت، تو شاعری انقلابی هستی. تو ضرب‌آهنگ ما را می‌فهمی.» در روسیه‌ی بلشویک، همه‌ی گناهانم را چون شاعر بودم، عفو می‌کردند. این‌جا گناه شاعر بودنم را عفو می‌کنند.

می‌دانم شنوندگان حقیقیِ شعرِ «پرکوپ»[1] افسران ارتش سفید نیستند چراکه هربار این شعر را برایشان می‌خوانم، از صمیم قلب آرزو می‌کنم چیزی دیگر برایشان

---

۱. پرکوپ نام شهرکی است در باریکه‌ای خاکی که شبه‌جزیره‌ی کریمه را به اوکراین وصل می‌کند. در جریان جنگ داخلی روسیه میان سفیدها و سرخ‌ها، ارتش سرخ این شهرک را در سال ۱۹۲۰ محاصره و ویران کرد. پیروزی سرخ‌ها در پرکوپ عملاً ارتش سفید را از کریمه راند. تسوتایوا در شعر «پرکوپ» سربازان ارتش سفید را خطاب می‌کند و اشاره‌هایی به همین واقعه دارد.

می‌خواندم. سربازان ارتش سرخ‌اند که این شعر می‌تواند بر جان‌شان بنشیند و واقعاً هم می‌نشیند، حتی آن سطرهای مربوط به نیایش کشیش پیش از حمله.

چه می‌شد اگر سیاست‌پیشگان میان شاعر و مردم حایل نمی‌شدند؟

با وجود انزوایم، آثاری که در روسیه نوشته‌ام، به اراده‌ی خودشان، نه به اراده‌ی من، برای خیل مردم آفریده شده‌اند. اما واقعیت محسوسِ این‌جا، جامعه‌ی مهاجران روس اروپانشین، چیزی دیگر است. این‌جا خیل مردم در کار نیست. ما گروه‌گروه و دسته‌دسته‌ایم. این‌جا به جای میدانگاه‌ها و پهنه‌های فراخ روسیه، سالن‌های کوچک داریم؛ به جای برنامه‌های ادبی و هنریِ قاعده‌مند برای عموم مردم (گرچه برگزاری چنین برنامه‌هایی هم دیگر جرم شده) شبِ شعر داریم؛ به جای شنونده‌ی ناشناسِ بی‌همتایی که در روسیه داشتیم، شنونده‌ی بانام‌ونشان داریم، آن هم نام‌ونشانِ شاخص. همه‌ی چیزهای این‌جا به ادبیات ربط دارند، نه به جریان زندگی. مقیاس و سنجه غلط است و واکنش‌ها هم غلط. در روسیه، مثل پهنه‌ی دشت و مثل گستره‌ی دریا، فضایی هست؛ فضایی برای حرف زدن و متقاعد کردن. البته اگر بگذارند مردم حرف بزنند.

قضیه روشن است: چیزی که این‌جا داریم «آن روسیه» است؛ چیزی که آن‌جا هست «همه‌ی روسیه» است. برای آدم‌های این‌جا، برای جامعه‌ی مهاجران روسِ اروپانشین، هنر معاصر یعنی هنر گذشته. روسیه (مقصودم روسیه است، نه مراجع حکومتی‌اش) سرزمین انسان‌های پیشروست و هنر پیشرو می‌طلبد. اما جامعه‌ی مهاجران روس قلمروی انسان‌هایی است که از زمانه عقب مانده‌اند و می‌خواهند هنر هم عقب بماند و همواره به عقب برگردد. در نظم حاکم بر این‌جا، من خودِ بی‌نظمی و آشوبم. آن‌جا، در روسیه، آثارم منتشر نمی‌شدند اما خوانده می‌شدند. این‌جا آثارم منتشر می‌شوند اما خوانده نمی‌شوند. البته حالا دیگر از انتشار آثارم هم دست کشیده‌اند.

در تمام عمر نویسنده، یا دست‌کم در نیمه‌ی دومش، نوشتن مهم‌ترین چیز است. نوشتن، نه برای این‌که موفق و مشهور شود، بلکه برای این‌که حرفش را بزند. این‌جا چیزی مانع نوشتنم نمی‌شود. نوعی رهایی مضاعف: تنها مانعِ نوشتنْ سرکوب و خفقان نیست، شهرت و محبوبیت هم مانع نوشتن می‌شود [و من این‌جا از هر دو قید رها هستم].

همه‌چیز به زاویه‌ی دید بستگی دارد. در روسیه، مرا بهتر می‌فهمیدند. اما مردمان جهانِ آینده، مرا از مردمان روسیه هم بهتر خواهند فهمید. کاملاً خواهند فهمید. در جهان آینده، به من می‌آموزند خودم را کاملاً بفهمم. برای من، روسیه آخرین کرانِ فهم‌پذیریِ زمینی است. ورای کرانه‌های فهم‌پذیریِ زمینیِ روسیه، به پهنه‌ی بی‌کران فهم‌پذیریِ آسمانی می‌رسم. به تعبیر ریلکه، که در تمام عمرش هر جا می‌رفت دلتنگ روسیه بود، «سرزمینی هست که قلمروی پروردگار است و روسیه هم‌مرز آن است». امروز نیز روسیه همچنان هم‌مرز قلمروی پروردگار است. مرزی طبیعی که سیاست‌پیشگانْ قدرتِ تغییرش را ندارند، چون این مرز را کلیساها و حکومت‌ها تعیین نکرده‌اند. روسیه ـ نه‌فقط حالا، بعد از همه‌ی آنچه از سر گذرانده، بلکه همیشه ـ برای باقی بلاد، حکم جهان دیگر را داشته است؛ فرقی نمی‌کند این «جهان دیگر» بودن به سبب خرس‌های سفید روسیه باشد یا به سبب بلشویک‌ها: روسیه جهان دیگر است. سرزمین هول‌انگیز رستگاریِ جان از راه فنای جسم.

تصمیم من برای بازگشت به روسیه‌ی پیش از جنگ داخلی، با همه‌ی چراغ‌های سبزی که دولت نشان می‌داد، آسان‌تر از تصمیم من برای بازگشت به روسیه‌ی اکنون، با همه‌ی ممنوعیت‌ها و بگیروببندهایش، نبود. روسیه هرگز کشوری روی نقشه‌ی جهان نبوده. و کسانی که از این‌جا به آن‌جا می‌روند حقیقتاً به سرحد جهان رفته‌اند، سرحد جهان مرئی.

در «آن روسیه» است که شاعران بخت‌شان را می‌آزمایند و تن به قمار می‌دهند؛ قماری بر سر تمام روسیه، بر سر روسیه‌ی تمام اعصار و قرون. اما حتی روسیه هم برای شاعران کافی نیست. شاعر ذاتاً مهاجر است، حتی اگر در روسیه باشد؛ مهاجری از ملکوت آسمان و از بهشت زمینی طبیعت. هرکه پیوندی با هنر داشته باشد، مخصوصاً شاعر، رگه‌هایی از ناآرامی و بی‌قراری در وجودش دارد و او را، حتی در وطنش، با همین رگه‌ها می‌شناسید. هنرمندْ مهاجری است از ابدیت؛ مهاجری که هرگز به بهشتِ خود باز نمی‌گردد.[۱] شاعران را، از هر مکتب و مسلکی، در ذهن‌تان مجسم کنید. کدام‌شان پای بر زمین دارد؟ همه جایی دیگرند؛ جایی دور. دلبستگی به خاک یا پیوند با قوم، ملت، نژاد، طبقه و همه‌ی معاصرتی که محصول چنین علقه‌هایی است، در سطح می‌ماند و از پوست، لایه‌ی اولش باشد یا هفتم، به عمق وجود شاعر راهی نمی‌یابد؛ همان پوستی که شاعر به آب و آتش می‌زند تا از بندش رها شود. این‌جا از شاعر می‌پرسند «اینک چه هنگام است؟» و شاعر پاسخ می‌دهد «اینک ابدیت است» (مندلشتام در «باتیوشکف» چنین می‌گوید). بوریس پاسترناک هم می‌پرسد «دلبندانم، با من بگویید، آن بیرون، کدامین هزاره از راه رسیده است؟» همه‌ی شاعرانِ همه‌ی اعصار اساساً از یک چیز حرف می‌زنند. و این «چیز» بر سطح پوست جهان باقی می‌ماند؛ درست همان‌طور که خودِ جهانِ مرئی هم بر سطح پوست شاعر باقی می‌ماند. سوای کوچ، نصیب ما از این دنیا چیست؟

و دیرزمانی در فراق
بر زمین فسرد
سرشار از آرزویی غریب

---

۱. تسوتایوا در این‌جا از واژه‌ی невозвращенец استفاده کرده است؛ واژه‌ای خاص برای اشاره به کسانی که پس از انقلاب کمونیستی از روسیه مهاجرت کردند و دیگر هرگز به آن‌جا بازنگشتند.

و هرگز نتوانست
آوای ملال‌انگیز خاک را
بنشاند به جای سرود بهشت.[۱]

بی‌کسی و تنهایی هم کمتر ملال‌انگیز نیستند.

به این‌جا، به جامعه‌ی مهاجران روس اروپانشین، برگردیم. در حوزه‌ی هنر، عامیِ نافرهیخته عموماً هم‌عصرِ نسل پیش از خود است. به عبارت دیگر، در قلمروی هنر، عامی نافرهیخته تفاوتی با پدر و پدربزرگ و پدرِ پدربزرگش ندارد. عامی نافرهیخته نه‌تنها معمولاً حوالی سی‌سالگی از دور خارج می‌شود، که عقبگرد بی‌وقفه را شروع می‌کند، چون از فهمِ جوانیِ دیگران عاجز است و جوانی خودش یا در واقع هر نوع جوانی‌ای را هم نمی‌پذیرد. آن‌قدر عقب می‌رود که به پوشکین برسد و جوانیِ جاودانِ پوشکین را به پیریِ ابدی تبدیل کند و معاصرت جاودانه‌اش را به کهنگی و عتیقگی. و بعد، می‌میرد. خاطرتان باشد که همه‌ی این دست پیرمردهای معمولی، بی‌استثنا، پاسترناکی را که نمی‌شناسند نقطه‌ی مقابلِ درژاوینی که او را هم نمی‌شناسند، می‌دانند. فارغ از این‌که چنین نافرهیختگانی در کدام جهت گام بردارند (که از دو حال خارج نیست: یا دور خودشان می‌گردند یا عقب می‌روند) پوشکین حد غاییِ دانش و شناخت‌شان است. حال آن‌که همین پوشکین نه‌تنها زمانه‌ی خود را نیک می‌شناخت، بلکه نخستین کسی بود که از اصالتِ «حکایت منظوم قشون‌کشیِ ایگور» که در روزگار او به‌تازگی کشف شده بود، دفاع کرد[۲]. این جماعت نافرهیخته به پوشکین ـ همان پوشکینِ دانا و قدرتمند

---

۱. برشی از شعر «فرشته»ی لرمانتف.

۲. «حکایت منظوم قشون‌کشی ایگور» نام شعری حماسی است که نخستین نسخه‌ی خطی‌اش را در سال ۱۸۰۰ یافتند و منتشر کردند اما این نسخه در آتش‌سوزی سال ۱۸۱۲ مسکو سوخت. بعضی از صاحب‌نظران شک‌وشبهه‌هایی درباره‌ی اصالتش مطرح کردند و می‌گفتند بعید است قدمتش، آن‌طور که معروف بود، به قرن پانزدهم برسد. پوشکین با این نظر موافق نبود و در سال ۱۸۳۶ دفاعیه‌ای درباره‌ی اصالت این اثر نوشت.

و پیشگام ـ که می‌رسند، همه‌ی جهالت و عجز و سردرگمی‌شان عیان می‌شود. گویی دو مسیر با هم تلاقی می‌کنند: مسیر زمان که به پیش می‌رود و مسیر آگاهیِ هنریِ نافرهیخته که به عقب باز می‌گردد. هر چه سن این جماعت بالاتر می‌رود، درک هنری‌شان ضعیف‌تر می‌شود.

در نتیجه، سالخوردگان جامعه‌ی مهاجرِ روسْ بالمونتِ هفتادساله‌ی هم‌سن‌وسال خودشان را تا به امروز جوانکی بیست‌ساله می‌بینند که یا هنوز با او سر جنگ دارند، یا چنان که گویی نوه‌شان باشد، از گناهانش درگذشته‌اند. دیگرانی که کمی جوان‌ترند، خود را همچنان معاصرِ ایگور سِوِریانین می‌دانند؛ آن هم سوریانینِ روزگار جوانی‌شان. (همین اواخر، مراسمی با عنوان «شب ایگور سوریانین» این‌جا برگزار شد که در آن، مهاجران روس دور هم جمع شدند تا نگاهی به خودهای گذشته‌شان بیندازند و جوانی‌شان را پیش چشم زنده کنند و ترانه‌های روزگار جوانی‌شان را بشنوند. اما سوریانینِ خردمندْ سالخورده شده بود و دیگر ترانه نمی‌خواند. یا اگر می‌خواند، پوزخندی هم بر لبش بود؛ پوزخندی به ما شرکت‌کنندگان، پوزخندی به خود ترانه.) دست آخر، گروه سومی هم هستند که تازه مشغول کشف پاسترناک‌اند؛ پاسترناکی که از پانزده سال پیش، یعنی از زمان انتشار خواهرم زندگی در سال ۱۹۱۷، بهترین شاعر روسیه بوده، و بیست و چند سال است که آثارش منتشر می‌شوند. در جامعه‌ی مهاجران روس، آن‌هایی که پاسترناک را می‌شناسند و دوستش دارند ـ هم‌عصران واقعیِ پاسترناک ـ هم‌سن‌وسال او نیستند، سن فرزندش را دارند. و البته آن‌ها هم روزی خسته می‌شوند و از حرکت باز می‌مانند و از قافله عقب می‌افتند. آن‌ها هرگز از پاسترناک پیش‌تر نخواهند رفت، تازه اگر عقبگرد نکنند و به حوالی زمانه‌ی بلوک برنگردند یا، از آن هم بدتر، به سرزمین پدران‌شان رجعت نکنند و از یاد نبرند که آن سرزمین هم روزی سرزمین پسران بوده، نه سرزمین پدران. در آن قلمرو، کسی هست که ردای امنِ گمنامی

پوشیده؛ کسی که میان آدم‌ها پرسه می‌زند و نفس می‌کشد اما مرد آینده است؛ کسی که اگر هم‌سن‌وسال‌های بیست‌ساله‌اش از وجودش خبر داشتند، دل به او می‌باختند. اما هنوز کسی او را نمی‌شناسد. خودش هم خودش را نمی‌شناسد. در آن سرزمین، حتی او هم خود را از همه کم‌قدرتر می‌بیند. تنها خدایان می‌دانند او کیست، و البته دفترچه‌های خالی‌اش که ردی از دو آرنجش بر اوراق‌شان مانده است. در آن سرزمین، بختِ شناختنِ بوریس پاسترناکِ بیست‌ساله نصیب هیچ‌کس نشده است.

از همه‌ی این گفته‌ها روشن است که معاصرتِ شاعر به‌هیچ‌وجه به معنای این نیست که مردم هم‌عصرش به قدر و ارزش او پی می‌برند. به عبارت دیگر، آنچه شاعری را معاصر می‌کند، زمانِ شناخته شدن و پذیرفته شدنش نیست؛ کیفیتِ شناخته شدن و پذیرفته شدنش است. حتی ممکن است قدر و ارزشِ شاعری پس از مرگش بر عامه‌ی مردم روشن شود. با این حال، معاصرت شاعر (یعنی تأثیر او بر کیفیت زمانه‌اش) خصلتی است که همیشه در دوران حیات شاعر پا می‌گیرد. در ساحت آفرینش هنری فقط کیفیت مهم است.

فرانسوی‌ها می‌گویند «با منتظر ماندن، چیزی نمی‌بازی.» دست‌کم پاسترناک چیزی نباخت. آن مهاجر روس هم که خود را از بنای «تاق پیروزیِ» پاریس پایین انداخت، شاید اگر زیر بارشِ بی‌امانِ پاسترناکی گیر می‌افتاد، اگر به لحاظ هنری می‌توانست چنین بارش بی‌امانی را درک کند و از آن جان به در بَرد، اگر او هم خواهرم زندگی (کتاب محبوبم، کتابی که برایش جان می‌دهم) را می‌خواند، خودش را نمی‌کشت. باید از سربازانی پرسید که با کتابی از پاسترناک یا بلوک در جیب، راهی میدان جنگ می‌شدند.

روسیه‌ی معاصر که کمابیش به‌زور و لاجرم با تلاشی بی‌وقفه و پیوسته، و به هر دو شیوه‌ی بصری و شفاهی، می‌کوشد مخاطبان نافرهیخته را به هنر نوعادت دهد،

اوضاع را دگرگون کرده است. همین بس که حالا این مخاطبان، حتی اگر بعضی از آن‌ها اثری را نفهمند یا حتی اگر همگی همزمان اثری را نفهمند، علت این نفهمیدن را در خود جست‌وجو می‌کنند، نه در نویسنده. کارگران از مایاکوفسکی می‌پرسند «ولادیمیر ولادیمیرویچ، چرا وقتی تو شعرت را می‌خوانی، همه‌چیزش را می‌فهمیم اما وقتی خودمان می‌خوانیمش...؟». پاسخ این است: «یاد بگیرید درست بخوانید رفقا، یاد بگیرید درست بخوانید.» روسیه سرزمینی است که اکنون مردمش برای نخستین بار «درست شعر خواندن» را یاد می‌گیرند؛ حتی درست خواندن شعرِ شاعرانی که، فارغ از ادعاهاشان، همگی بلبلِ خوش‌آوا نیستند.

معاصرت شاعر در تعداد تپش‌های قلبش در ثانیه عیان می‌شود. ضرب‌آهنگ تپش‌های قلب او درست همان ضرب‌آهنگ قلب زمانه‌اش است، حتی اگر قلب زمانه بیمار باشد (یادتان باشد که همه‌ی ما در شعر دنبال راه نفس می‌گردیم). شعرِ شاعرِ معاصر و روزآمد دستورزبانی دیگرگونه دارد. ضربانی کمابیش فیزیکی، هم‌آهنگ با قلب روزگار. قلبِ روزگار در قلب منِ شاعر رخنه می‌کند و درون قلبم چنان می‌تپد که گویی قلب من است.

ممکن است منِ شاعر گاهی از جریان اندیشه و جریان زندگی عقب بیفتم. و البته که عقب می‌افتم: من گاهی از آنچه رفته و گذشته دفاع می‌کنم، از آنچه ورای کرانه‌های زمین جا مانده است. اما شعر من، بی آن‌که بدانم یا بخواهم، مرا از خطِ مقدم هم پیش‌تر می‌بَرد. خداوند دو چیز را به خواست و به انتخابِ آدمی به او نمی‌دهد: فرزند و شعر. هر فرزند و هر شعر خود برمی‌گزیند که از آنِ که باشد.

سال ۱۹۲۰ که برای نخستین بار در مسکو شنیدم شاعری «نوآور»م، نه‌تنها این سخن به مذاقم خوش نیامد، که سخت رنجیدم و به خشم آمدم. حتی آوای واژه‌ی «نوآور» هم مشمئزم می‌کرد. تازه حالا، پس از ده سال (پس از ده سال مهاجرت، پس از تعمق درباره‌ی این‌که هم‌فکرانم در آن زندگی قدیمم چه کسانی بودند و مخصوصاً

درباره‌ی این‌که در زندگی جدیدم چه کسانی انگشت اتهام به سمتم می‌گیرند) تصمیم گرفته‌ام که سرانجام با «نوبودنِ» خودم مواجه شوم و آن را بپذیرم.

شعر همچون فرزند است. فرزندان ما از ما سالمندترند، چون سالیان بیشتر و درازتری پیشِ رو دارند. اگر نگاهت به آینده باشد، می‌بینی که فرزندان ما از ما سالمندترند. و از همین رو، گاهی گویی با ما بیگانه‌اند.

به بحث محتوا برگردیم و سمت‌وسوی آن را موشکافانه‌تر ببینیم. لوناچارسکی محض انقلابی بودنش شاعری انقلابی نمی‌شود و من هم محض انقلابی نبودنم شاعری مرتجع نمی‌شوم. شاعرِ انقلاب چیزی است و شاعرِ انقلابی چیزی دیگر. این دو فقط یک بار با هم یکی شدند، آن هم در مایاکوفسکی. با هم یکی شدند چون انقلابیِ درونِ مایاکوفسکی شاعر نیز بود. از این روست که مایاکوفسکی معجزه‌ی روزگار ماست؛ کمال هماهنگی با زمانه. اما گاهی ضدمعجزه هم رخ می‌دهد. مثلاً شاتوبریان با انقلاب فرانسه همراه و همدل نبود اما راه را برای انقلاب رمانتیک‌ها در ادبیات هموار کرد. اگر انقلاب فرانسه شاتوبریان را هم به نوشتنِ شبنامه‌های سیاسی واداشته بود، چنین اتفاقی هرگز رخ نمی‌داد. (البته نادیده نگیریم که شبنامه‌های نبوغ‌آمیز هم وجود دارند؛ شبنامه‌هایی مثل شبنامه‌های مایاکوفسکی، سرشار از همه‌ی قدرت غنایی‌ای که او درون خودش سرکوب کرده بود تا شاعری حماسی باشد.) نکته‌ی دوم که نکته‌ی اصلی است: فرقی ندارد که انقلاب را تأیید کنید، بی‌اعتنا از کنارش بگذرید یا آن را پس بزنید. انقلاب، جوهره‌ی انقلاب، همیشه درون شما هست و از ازل هم بوده؛ همان‌طور که از سال ۱۹۱۸، فارغ از این‌که به مذاق‌تان خوش بیاید یا نیاید، در روسیه جریان داشته است. ممکن است انقلاب همه‌ی چیزهای قدیمی و کهنه‌ی درون شاعر را دست‌نخورده باقی بگذارد، اما مقیاس و ضرب‌آهنگ، بخواهی یا نخواهی، تغییر می‌کنند.

حتی اگر موضوع بحث ما شاعری چون سُلُگوبِ پیر و آوازهای شبانی‌اش[۱] در بستر احتضار باشد؟ مسئله دقیقاً همین است. در آوازهای شبانی با سلگوبِ «پیر» سروکار داریم. محزون و تلخ‌زبان همچون سندی در هیئت انسان (شاعری سالخورده در زمانه‌ی انقلاب) و روبه‌زوال همچون نقاشی‌ای قدیمی (پیرمردی که دار و ندارش را باخته. نگاهش کن!). اما هنر چنین چیزی نیست. هنرْ آوازِ شبانی نیست. و تمام سلگوب هم در آوازهای شبانی‌اش خلاصه نمی‌شود. در آوازهای شبانی، سیلاب تیره‌وتارِ طبعِ روان سلگوب پیکرش را به ساحلِ روستایی شبانی می‌بَرد و آن‌جا رها می‌کند. کوزمین هم پیر بود. با این حال، در شعری که کوزمین در سال ۱۹۲۱ درباره‌ی جرجیس، قدیس بیزانسی، سروده صدای گام‌های انقلاب را می‌شنویم. حتی اگر شنونده‌ای خارجی این شعر را بشنود، تشخیص می‌دهد که درباره‌ی رزم و پیکار است. وقتی از کیفیتِ انقلابیِ اثر هنری حرف می‌زنم، مقصودم چنین چیزی است. برای شاعر، هیچ کیفیت دیگری از این مهم‌تر نیست. و اگر چنین کیفیتی در کار نباشد، اصلاً شاعری در کار نیست (البته به‌استثنای تک‌معجزه‌ی مایاکوفسکی). پاسترناک شاعری انقلابی است، نه چون شعرِ سال ۱۹۰۵ را سروده، بلکه چون به بصیرت شاعرانه‌ی نوینی رسیده و تالیِ گریزناپذیر آن را نیز کشف کرده است: فرم. بی‌دلیل نیست که وقایع سال ۱۹۰۵ نه در قالب آواز و ترانه درآمدند و نه در آثار شاعران مهم زمانه‌شان بازتاب یافتند. وقایع سال ۱۹۰۵ فقط در قالب یک شعر گنجیدند: همان شعر پاسترناک که بیست و چند سال بعدتر سروده شد. می‌شود چنین نتیجه گرفت که رخدادها هم، مثل شعر یا شاعر، گاهی نه‌تنها در گذر زمان چیزی از دست نمی‌دهند، بلکه ارج و قدرشان بیشتر هم می‌شود. کسانی که می‌خواهند به رخدادها شتاب دهند، باید درسی مهم در ساحت آفرینش هنری بیاموزند: شکیبایی. امروز حتی یک شاعر مهم روس هم

---

۱. اشاره‌ای است به زیرعنوان مجموعه‌ای از آثار سلگوب که در سال ۱۹۲۲ منتشر شد.

نیست که در سال‌های پس از انقلاب، صدایش نلرزیده باشد و بعدها، با گذشت زمان، رساتر نشده باشد.

مضمون اصلی انقلابْ گوش‌به‌فرمانِ زمانه بودن است و مضمون اصلی آیینِ تجلیل و بزرگداشتِ انقلابْ گوش‌به‌فرمان حزب بودن. آیا حزبی سیاسی، حتی قدرتمندترین و خوش‌آتیه‌ترین حزب جهان، می‌تواند زمانه‌اش را به‌تمامی نمایندگی کند؟ و آیا می‌تواند به نام این نمایندگی تمام و کمال، بر مردم حکم براند؟

یسنین بر باد رفت چون دل به احکامی سپرد که برای دیگران وضع شده بودند، نه برای او. او حکم زمانه برای جامعه را با حکم زمانه برای خود شاعرش اشتباه گرفت و اولی را یگانه حکم موجود پنداشت. یسنین بر باد رفت چون به دیگران اجازه داد به جای او بدانند و از یاد بُرد که خودش هم به سیمی رسانا می‌ماند؛ به سرراست‌ترین سیم دنیا.

حکم سیاسی به شاعر، هر نوع شاعری که باشد، برای مخاطبی نادرست صادر شده است. می‌شود شاعر را به‌زور سوارِ قطار ترکستان-سیبری کنی[1] و همه‌جا بگردانی اما نهایتاً سودی عایدت نمی‌شود. گزارش‌هایی که شاعران به سفارش مَراجع رسمی می‌نویسند کسی را متقاعد نمی‌کنند. این‌که شاعر را در پی قافله‌ی سیاست با خودت بکِشی ثمری ندارد.

بنابراین، حکم سیاسی خطاب به شاعر را نباید با حکم زمانه اشتباه گرفت. زمانه حکمش را بی‌واسطه و بی‌میانجی صادر می‌کند. حکم سیاسی به شاعرْ حکم روز نیست، فرمانِ «اهریمنان روز» است. مرگ یسنین خراجِ ما بود به اهریمنان دیروز. یسنین بر باد رفت چون از یاد برد که او نیز، درست به اندازه‌ی کسانی که دست‌شان را باز گذاشت تا او را به نام و به نمایندگی زمانه در هم بشکنند و نابود کنند، پیام‌آور

---

۱. ساخت راه‌آهن ترکستان-سیبری از بزرگ‌ترین دستاوردهای نخستین سال‌های عمر شوروی بود و نامش مدام در تبلیغات حکومتی مطرح می‌شد.

و منادی و پیشوای زمانه است؛ از یاد برد که او نیز، دست‌کم به اندازه‌ی آن‌ها، خودِ زمانه‌اش است.

او که قلم در دست دارد،
حتی اگر فقط موجی باشد
در اقیانوس روسیه،
از جوشش خشم ناگزیر است
آن‌گاه که یکایک مردم برمی‌خروشند.[۱]

اگر ایدئولوگ‌های شعر پرولتاریا بیشتر به شاعران ارج می‌نهادند و کمتر زبان به امر و نهی آن‌ها می‌گشودند، می‌گذاشتند همان چیزهایی که مردمان ساده را به خشم آورده‌اند، شاعر را نیز به شیوه‌ی خودش به خشم آورند. اگر این ایدئولوگ‌ها بیشتر به شاعران ارج می‌نهادند و کمتر زبان به امر و نهی آن‌ها می‌گشودند، در سطرهای زیر تعمق و تأمل می‌کردند:

او که قلم در دست دارد،
حتی اگر فقط تک‌عصبی باشد
در پیکره‌ی بزرگ ملت،
از شکستن ناگزیر است
آن‌گاه که آزادی در هم می‌شکند.

کُنه و هسته‌ی آفرینش هنری همین است.

«علیه ما ننویس، چون تو قدرت داری»؛ چنین حکمی یگانه فرمانِ معقولِ حکومت به شاعر است. اگر به منِ شاعر بگویید «به نام آینده، چنین و چنان کن»، پاسخم این است: من مستقیم و بی‌واسطه از خود آینده فرمان می‌گیرم. همه‌ی این فشارها (فشارهای کلیسا، دولت و جامعه) در قیاس با فشار درونی شاعر هیچ‌اند.

من از زمانه‌ام نیز فرمان می‌گیرم. گذشته از ضرب حماسیِ تزار-دوشیزه،

---

۱. برشی از شعری از یاکف پولونسکی. بریده‌شعر بعدی هم از همین شعر است.

عاشق‌پیشه، برسمندی سرخ و بسیاری از شعرهای دیگرم، یعنی گذشته از تأثیر نهان و غیرمستقیمِ زمانه بر شعرم، امر و نهی صریح و مستقیم زمانه هم هست؛ حکمی که رد پای رهبران را در آن می‌بینیم اما رهبران یا ضدرهبران صادرش نکرده‌اند. این حکمْ حکمِ رخدادهای زمانه است. از این رو، می‌شود گفت که شعر «پِرکوپ» من به سفارش پادگان پرکوپ سروده شده است. اگر ایدئولوگ‌های بلشویک‌ستیز چنین شعری به من سفارش می‌دادند یا حتی پیشنهاد می‌کردند چنین شعری بگویم، تلاش‌شان هیچ ثمری نداشت چون این تلاش به دخالت شخصِ ثالث در ماجرایی عاشقانه شبیه بود: چیزی که، فارغ از نامی که بر آن می‌گذاریم، همیشه ویرانگر است. و اگر این شخص ثالث نامی نداشته باشد و صرفاً برنامه‌ای سیاسی باشد، دخالتش فاجعه‌بار خواهد بود.

وانگهی، موفقیت شعر «پرکوپ» صرفاً مرهون این است که هنگام سرودنش منتِ قدردانیِ مالیِ کسی کارم را مختل نکرده و آن را این‌جا در هجرت در غیاب کامل هرگونه دلسوزی و حمایت سروده‌ام، درست در همان شرایطی که در روسیه هم داشتم: در جایگاه شاعری که با همه در می‌افتد، حتی با قهرمانانِ آفریده‌ی خود که زبانش را نمی‌فهمند. با دلسردیِ مضاعف: از آرمان ازدست‌رفته‌ی جنبش شهروندسربازان داوطلب[۱]، و از آرزوی محالِ سرودن شعری درباره‌ی آن.

حمایت و پشتیبانی هر حزب و گروهی، حمایتِ مالی هر کسی، فاسد و مخرب است. تنها حمایتِ مفید حمایتِ مردم است، هرچند چنین حمایتی زود حاصل نمی‌شود.

اطاعت من از حکم زمانه خراجِ من است به روزگارم. اگر هر آفریده، هر تجلی خدا، خراج‌گزارِ گوهر انسانی باشد، اطاعت بی‌چون‌وچرای من از حکم زمانه خراجی بس سنگین خواهد بود و معصیتی بس بزرگ در پیشگاه خدا. تنها سببِ

۱. کسانی که در جریان جنگ داخلی روسیه در ارتش سفید (بازوی نظامی جنبش کمونیست‌ستیزِ سفید) با ارتش سرخ بلشویک‌ها می‌جنگیدند به شهروندسرباز یا داوطلب معروف بودند.

رستگاری من و آثارم این است که (در مورد من) تقاضای زمانه با حکم ازلیِ وجدان همسو و همساز است؛ حکم وجدان و ضمیر انسانی درباره‌ی همه‌ی آن‌ها که کشته شدند، که قلب پاک‌شان از تپش افتاد، و ترانه‌شان هرگز خوانده نشد و خوانده نخواهد شد. در آثار من، حکم ضمیر انسانی بر خواست و تقاضای زمانه تقدم و تفوق دارد و آنچه این تقدم و تفوق را تضمین می‌کند، برتریِ عشق بر نفرت است. بر خلاف همه‌ی اعضای جامعه‌ی ضدانقلاب، چه آن‌ها که در مسکو هستند و چه آن‌ها که مهاجرت کرده‌اند، بیزاری من از سرخ‌ها هرگز به پای عشق و محبتم به سفیدها نرسیده است. به گمانم، همین عشق است که پلشتی زمانه را کمابیش جبران می‌کند.

کسانی که در روسیه‌ی شوروی «همسفر»[1] نامیده می‌شوند یا فروتنانه خود را چنین می‌نامند در واقع رهبرند. آن‌ها نه‌تنها خالقان زبان، که رؤیاآفرینان زمانه‌شان هستند. من حتی در درشکه‌ی ابدیِ گوگول[2] شاعر را اسب درشکه‌کش نمی‌بینم. شاعر همسفر نیست، یگانه شریک آفرینش است. و بهترین خدمت شاعر به زمانه‌اش این است که بگذارد زمانه از زبان او سخن بگوید و خود را بیان کند. شاعر هنگامی به بهترین شکل در خدمت زمانه‌اش است که آن را یکسره از یاد ببرد، که زمانه در اثرش رنگ ببازد. شاعر معاصر همیشه او نیست که بلندتر از همه فریاد می‌زند، بلکه گاهی همان شاعری است که از همه خاموش‌تر است.

وقتی از معاصرت و هماهنگی با زمانه حرف می‌زنم، مقصودم تمام زمانه نیست. «معاصر» یعنی آنچه شاخصه‌ی زمانه‌ی خود است و بر اساس آن درباره‌ی زمانه

---

۱. در نخستین سال‌های عمر اتحاد جماهیر شوروی، آناتولی لوناچارسکی اصطلاح «همسفر» یا «رفیقِ راه» (fellow-traveller) را ابداع کرد که بر همراهانِ همدل انقلاب بلشویکی دلالت می‌کرد. به‌مرور، این اصطلاح برای توصیف روشنفکران، نویسندگان، دانشگاهیان و هنرمندان روسی به کار گرفته شد که لزوماً عضو حزب کمونیست نبودند اما به اهداف انقلاب ۱۹۱۷ اعتقاد داشتند.

۲. گوگول در کتاب نفوس مرده روسیه را به درشکه‌ای تشبیه می‌کند که در دشتی برف‌گرفته به‌سرعت پیش می‌رود و کسی مقصدش را نمی‌داند.

داوری می‌کنند؛ نه تقاضای زمانه، بلکه تجلی و نمود زمانه. معاصرت ذاتاً یعنی گزینش؛ گزینشِ وجوهی از زمانه. آنچه حقیقتاً معاصرباشد، جاودانه و ابدی خواهد ماند. از این رو، فقط نمایانگر برهه‌ای خاص نیست و همیشه به‌هنگام است؛ همواره معاصر و روزآمد است. مثل شعر«به سوی دریا»ی پوشکین که در آن، اشباح ناپلئون و بایرون را سایه‌انداخته برپس‌زمینه‌ی ابدی اقیانوس می‌بینیم.

معاصرت در هنر یعنی تأثیرگذاری بهترین‌ها بربهترین‌ها؛ نقطه‌ی مقابلِ اهریمن روز: تأثیرگذاری بدترین‌ها بربدترین‌ها. روزنامه‌ی فردا همین امروز هم تاریخ‌گذشته است، و این نشان می‌دهد اکثریتِ کسانی که برچسب «معاصر» بودن می‌خورند لایق چنین برچسبی نیستند. تنها گناه آن‌ها فانی و گذرا بودن است؛ مفهومی که به اندازه‌ی برون‌زمانی[1] با معاصربودن تضاد دارد. معاصرت یعنی همه‌زمانی[2]. کدامِ ما حقیقتاً معاصرِروزگارمان خواهیم بود؟ فقط آینده به این پرسش پاسخ خواهد داد. گذشته تنها در آینه‌ی آینده رخ می‌نمایاند. هنرمند معاصرهمواره در اقلیت است.

وقتی از معاصرت و هماهنگی با زمانه حرف می‌زنم، تمام زمانه را نمی‌گویم اما مقصودم فقط یکی از پدیده‌های زمانه هم نیست. عصرگوتهْ عصرناپلئون و عصر بتهوون هم بود. معاصرت یعنی گرد آوردن بهترین‌ها.

حتی اگربپذیریم که کمونیسم، به مثابه‌ی تلاشی برای ساماندهیِ زندگیِ مادی به بهترین شکل، خوب است، آیا تنها خیرِ ممکن است؟ و آیا به‌تنهایی تمام خیر و نیکیِ جهان است؟ آیا همه‌ی نیکی‌ها و همه‌ی توانایی‌های دیگر در قالب کمونیسم می‌گنجند و به واسطه‌ی آن رخ می‌نمایانند؟ همه‌ی نیکی‌ها و همه‌ی توانایی‌های هنر، علم، دین، اندیشه؟ رابطه‌ی آن‌ها با کمونیسم از چه جنسی است: شمول، حذف یا ـ در نوعی موازنه‌ی برابر ـ همزیستی؟

---

1. Extra-temporariness

2. Omnitemporality

من، به نمایندگی از همه‌ی خوبی‌ها، از همزیستی دفاع می‌کنم. کمونیسم، به مثابه‌ی یکی از قوای محرک معاصرت و دقیقاً در نقش سامان‌دهنده‌ی زندگیِ مادی‌ای که روزبه‌روز بی‌سامان‌تر می‌شود، درخور مقامی رفیع است. اما همان‌طور که ساماندهی زندگیِ مادی هرگز مهم‌تر از ساماندهی ساحت معنویِ زندگی نیست، همان‌طور که علمِ حیاتِ جمعی هرگز مهم‌تر از شاهکارهای هنریِ حاصل خلوت‌گزینی و گوشه‌نشینی نیست، کمونیسمِ سامان‌دهنده‌ی زندگی مادی نیز هرگز مهم‌تر از همه‌ی قوای محرکِ حیات روحانی نیست؛ حیاتی که نه روبنای زندگی این‌جهانی است و نه ضمیمه‌ی فرعی‌اش. زمین مادی همه‌چیزِما نیست و حتی اگر همه‌چیزما بود، باز هم ساماندهی زندگیِ جمعی انسان همه‌ی زمین را در برنمی‌گیرد. زمین بیش از این‌ها ارزش دارد و شایسته‌ی بیش از این‌هاست. زمین، به‌سان هر چیزی که جایگاه و ارج خود را می‌شناسد، شایسته‌ی مقامی رفیع است.

به سؤالی می‌رسیم که برای من دشوارترین سؤال ممکن است: اگر مایاکوفسکی نمایانگر زمانه‌ی ما باشد (که درباره‌اش هیچ تردیدی ندارم) آیا ریلکه، مردی خلوت‌گزین‌تر از همه‌ی خلوت‌گزینان، بزرگ‌منش‌تر از همه‌ی بزرگ‌منشان، تنهاتر از همه‌ی تنهایان، نیز نمایانگر زمانه‌ی ماست؟

ریلکه نه حکم زمانه است و نه تجلی و نمودش؛ او پارسنگِ توازنِ زمانه است. یک سو، جنگ و جدال و کشتار سبعانه و دیگر سو، ریلکه. به سبب وجود ریلکه است که زمین از زمانه‌ی ما جان به در می‌بَرد. ریلکه نقیض و پادزهر و ضرورتِ زمانه‌ی ماست و از این رو، زاده شدنش فقط در چنین زمانه‌ای ممکن است. عصرِ ریلکه همین زمانه است. زمانه بر ریلکه حکم نمی‌کند، او را فرا می‌خواند.

فرمان توده‌ها به مایاکوفسکی «از ما بگو» بود و فرمان‌شان به ریلکه «با ما حرف بزن». و هر دو حکم اجرا شد. نه هرگز کسی مایاکوفسکی را معلمِ زندگی می‌نامد و نه هرگز کسی ریلکه را سخنگوی توده‌ها می‌خوانَد. حضور ریلکه در زمانه‌ی ما ناگزیر

است، چنان که حضور کشیش در میدان نبرد؛ کشیشی که برای هر دو طرفِ جنگ دعا می‌کند، برای آن‌ها و برای ما، برای نجات زندگان و آمرزش کشتگان.

معاصرت یعنی آفریدن زمانه‌ی خود، نه بازتاباندنش. شاید هم بازتاباندنش، اما نه همچون آینه، که همچون سطح صیقلیِ سپر. معاصربودن یعنی آفریدنِ زمانه‌ی خود، یعنی پیکار با نُه‌دهمِ هرآنچه در زمانه است، آن‌سان که با نُه‌دهمِ نخستین پیش‌نویسِ شعرت پیکار می‌کنی. مایی که کفِ روی سوپ کلم را جدا می‌کنیم و دور می‌ریزیم، آیا نباید کفِ روی پاتیلِ جوشانِ زمانه را جدا کنیم و دور بریزیم؟

وقتی گومیلیوف می‌گفت «در محضر زندگی معاصر، بانزاکتم اما حایلی میان ما هست»، لابد مقصودش کسانی بود که با غوغا و جنجال‌شان مانع اندیشیدنش می‌شدند، مقصودش هیاهوی زمانه بود، نه کسانی که پابه‌پای خودِ گومیلیوف سکوت و آرامشِ زمانه را می‌آفریدند؛ همان سکوتی که پاسترناک چنین تعبیرِ بی‌نظیری درباره‌اش دارد:

میان تمام آنچه شنیده‌ام
ای سکوت،
تو بهترینی.[۱]

گومیلیوف درباره‌ی سوگلی‌ها و مزدورانِ زمانه‌اش سخن می‌گفت، نه درباره‌ی معاصرانش.

حال که بارِ همه‌ی ناگفته‌ها را از دوشِ خود بر زمین گذاشتم و دشوارترین تکلیفم، یعنی تبیین معنای زمانه، را انجام دادم؛ حال که به وابستگی‌ام به زمانه، به پیوندم با آن و به محصور بودنم در آن اذعان کردم؛ حال که پذیرفتم وابستگی‌ام به زمانه هم ابزارِ تولید من است و هم کارفرمای پاره‌وقت و چه بسا خصوصی‌ام؛ سؤالم را به زبان می‌آورم: مگر زمانه چیست که، افزون بر همه‌ی این‌ها، باید مشتاقانه در خدمتش باشم؟ و اصلاً مگر زمانه چیست که انسان باید در خدمتش باشد؟

---

۱. از شعر «ستاره‌های تابستان» پاسترناک.

عمر زمانه‌ی من فردا به سر می‌آید، چنان که عمر زمانه‌ی پیش از من دیروز به سر آمده و عمر زمانه‌ی شما پس‌فردا به سر خواهد آمد؛ چنان که عمر هر زمانه‌ای همیشه به سر می‌آید، تا هنگامی که عمرِ زمان به سر آید. شاعر در خدمتِ زمانه است و این خدمت به خواست و اراده‌ی او وابسته نیست. خدمت شاعر به زمانه تقدیری گریزناپذیر است؛ در پیشگاه خدا تقصیر است و در پیشگاه روزگار، فضیلت.

ازدواج شاعر و زمانه ازدواجی اجباری است. ازدواجی که شاعر، مثل هرکسی که قربانیِ خشونتی شده باشد، از آن شرمسار است و می‌کوشد از قیدوبندش رها شود. شاعران دیروز به امروز می‌گریختند و شاعران امروز به فردا می‌گریزند؛ گویی زمانه، اگر زمانه‌ی من نباشد کمتر زمانه است. تمام شعرِ شوروی به قمار و شرط‌بندی بر سر آینده می‌ماند. فقط مایاکوفسکی، این سرباز سلحشورِ ضمیر و وجدان خود، این محکوم دربندِ امروز، است که دل به امروز سپرده و بر شاعر درونش چیره شده است.

ازدواج شاعر و زمانه ازدواجی اجباری است و در نتیجه، تحمل‌ناپذیر. در بهترین حالت، با بدی‌اش می‌سازی و در بدترین حالت، مدام و بی‌وقفه، از خیانتی به خیانت دیگر روی می‌آوری و همیشه گویی گرفتار معشوقی می‌مانی؛ معشوقی به هزاران نام. با این همه، هرقدر هم به گرگ غذا بدهی، چشم گرگ همیشه به جنگل است. و همه‌ی ما گرگِ جنگلِ انبوه ابدیت هستیم.

شاید بگویید «ازدواجی در کار نیست.» نه، همیشه ازدواجی در کار است؛ چیزی شبیه زوج زندانی و زندانبان. اما اگر وجودمان را وقف ازدواج با کلیتِ زمانه، با مفهوم زمانه، نکنیم و در عوض با زمانه‌ی خود، با این زمانه، با مقطع مشخصی از زمانه، ازدواج کنیم، و مهم‌تر از آن، اگر این خشونت در لفافه‌ی عشق پیچیده شود، اگر این کارِ پرزحمت برایمان چون تعطیلاتی شیرین باشد، اگر جان‌مان نیز پای‌بند و اسیرِ زمانه باشد، همه‌چیز فرق می‌کند.

تحملِ خشونت نشانه‌ی ضعف است. اما مشروعیت‌بخشیِ معنوی به تحمل خشونت هیچ نامی ندارد؛ کاری است که حتی برده‌ها هم از آن می‌گریزند.

در خدمت زمانه بودن یعنی دفاع از جاودانه‌ها در برابر زمانه، یا جاودانه کردن آنچه گذرا و موقت است؛ فرقی نمی‌کند چگونه توصیفش کنیم: همیشه در مقابل هر زمانه‌ی مشخص، در مقابل هر عصرِ این جهانی، زمانه‌ای دیگر قد علم می‌کند. بنابراین، در خدمت معنای کلیِ زمانه بودن یعنی در خدمت تغییر و خیانت و مرگ بودن. گویی از عهده‌اش برنمی‌آیی، گویی توان اطاعت از آن را نداری. زمانِ حال؛ آیا اصلاً چنین چیزی هست؟ خدمت به عدد اعشاریِ متناوبِ بی‌پایان؟ به گمانم من هنوز در خدمت اکنونم، اما همزمان در خدمت گذشته و آینده نیز هستم. اکنون چیست؟ کجا می‌شود اکنون را یافت؟

گویی پابه‌پای دونده‌ای می‌دوی اما ناگهان در می‌یابی که او به سوی ناکجا می‌دود، پیوسته می‌دود، محضِ دویدن می‌دوید، می‌دود تا دویده باشد. دویدنش غایتی جز دویدن ندارد یا، حتی بدتر، می‌دود تا از خودش بگریزد، از «خودِ» زخمیِ چاک‌چاکش به آن‌جا که همه‌چیز به آن می‌گریزد.

جمله‌ای مثل «در این تکه‌ی راه، پابه‌پای هم خواهیم دوید»[1] (یا «بیا تا پیچ بعدیِ جاده، با هم برویم») را در بهترین حالت، از زبان همسفری بد می‌شنویم؛ همسفری که ما را به همه‌ی میخانه‌های مسیر می‌کشاند، پای ما را به هزار مرافعه باز می‌کند، حواس‌مان را از ساده‌ترین و کوچک‌ترین اهداف‌مان هم پرت می‌کند، و به هنگام داوری نهایی (که بسیار بسیار زود فرا می‌رسد) ما را با خورجینی تهی از آذوقه و سری تهی از اندیشه تنها می‌گذارد. مگر این‌که ما زودتر او را رها کنیم و از او پیش بیفتیم.

حکم خدمت به زمانه یأس‌آور است. برای ملحد فقط لحظه‌ی اکنون وجود دارد، تنها سنجه‌ی وزنِ زمان همین است، همین وجه آشنا و مألوف «دم را غنیمت دان».

---

۱. در متن اصلی، به آلمانی: Diese Strecke laufen wir zusammen.

چون دَم که بگذرد، نیست و نابود می‌شوی. چون در نظر ملحد، مُلک زمین چشم امید از ملکوت آسمان بریده است. برای ملحد، جز زمین و ساماندهی زمین، چیز دیگری باقی نمی‌ماند. ترقی و پیشرفت؟ اما تا کجا؟ تا آخرین کرانه‌های سیاره‌مان؟ پیش رفتن به سوی مغاک نیستی؟ پیش رفتن نه به سوی کمال و تعالی، که به سوی هیچ؟ و فرض کنیم که ملحدان روزی بیاموزند جهان را از نیستی و نابودی در امان نگاه دارند، آن‌گاه چه خواهیم داشت؟ نسل‌های پی‌درپیِ خدایان زمینی؟ چنین چیزی پایانِ کار خواهد بود یا نوعی حیات زمینیِ بی‌پایان، که به اندازه‌ی نیستی و نابودی، هولناک است چون به همان اندازه پوچ و تهی است؟

وقتی لرمانتف می‌گفت «اگر تنها دَمی باشد، به رنجَش نمی‌ارزد»[۱] مقصودش نه عشق، که خودِ زمانه بود: زمانه به رنج و زحمتش نمی‌ارزد.

مرگ و زمان
فرمانروایانِ زمین‌اند،
اربابی خرده‌پا به شمارشان نیاور.
همه‌چیز در هم می‌پیچد و به تاریکی فرو می‌رود،
و تنها یک چیز می‌پاید:
خورشید عشق.[۲]

۱. سطری از شعر «ملال‌آور و غم‌افزا»ی لرمانتف که می‌گوید عشق به رنج و زحمتش نمی‌ارزد، چون زودگذر و فانی است.
۲. برشی از شعر «رفیقِ بینوا، راه تو را فرسوده»ی ولادیمیر سُلُویوف.

بعدالتحریر

همان شب که آخرین نقطه را بعد از «عشق» گذاشتم، در روزنامه خواندم «در مسکو مناقشه‌ای پایان یافته و مناقشه‌ای دیگر آغاز شده است. اکنون توجه اهل قلم بر عرصه‌ی شعر تمرکز یافته است.» آسیف، رفیقِ مایاکوفسکی و شاگرد مکتبش، جایی درباره‌ی شعر سخنرانی کرده و بحث و جدلی شروع شده که سه روز طول کشیده است. نقطه‌ی اوج بحث هم جایی بوده که پاسترناک گفته «چیزهایی هستند که انقلاب ویران‌شان نکرده»... و بعدتر افزوده «زمانه در خدمت انسان است، نه انسان در خدمت زمانه».

پاسترناک، آن‌جا در مسکو، و من، این‌جا در پاریس، به‌رغمِ همه‌ی فاصله‌ها و ممنوعیت‌ها، به‌رغم مرز میان خودی و بیگانه (بوریس پاسترناک همدل و همراه انقلاب است و من همدل و همراه هیچ‌کس)، بی آن‌که پیش‌تر با هم حرفی زده باشیم، هر دو اندیشه‌ای واحد در سر داریم و سخنی واحد بر لب. معاصرت یعنی همین.