

روز نه‌ای به زمان

ترجمه
جهانگیر افکاری





سازمان نشر کتاب

موسسات

منتشر شد:

وجدان سیاسی عصر ما
ترجمہ جہانگیر افکاری

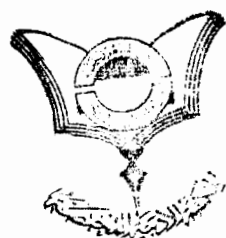
روزنامه‌ای به زمان

ترجمه: جمشید انصاری

۱/۱۰۰

۲۲/۷

روزنامه‌های ایران



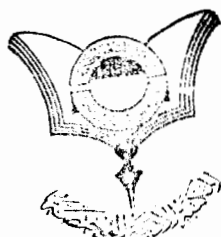
روزنه‌ای به زمان

ترجمه جهانگیر افکاری

این کتاب در واقع حاصل زحمتی است که آقای منوچهر یزدانی در
تابستان سال ۱۳۵۲ برای جمع و جور ترجمه‌های پراکنده و چاپ
شده این جانب کشیده‌اند.
اجر مترجم و ناشر در گرو پسند خوانندگان فارسی زبان خواهد بود.

اسفند ۵۲

جهانگیر افکاری



*عنوان

۱	آخرین دیدار پیکاسو
۵	و نگوگ نقاش دموکرات
۱۰	آخرین حرفهای هنری میلر
۱۵	رومن رولان برضد جنگ
۲۹	لوئی آراگون ستایشگر زن
۳۵	عصیانگری هرمن هسه
۴۱	الیاکازان نویسنده فیلمساز
۴۵	برسون صورتگر داستایوسکی
۵۰	پای حرف فردریک هیر
۵۷	یوری کازاکوف داستان نویس برجسته
۶۲	پابلو نرودا جهانی ترین شاعر زمان
۶۶	کامو از رونامه نگاری تا نمایشنامه نویسی
۸۷	چرا کامو به تئاتر پرداخت
۱۰۱	انقلابهای تئاتر پس از جنگ دوم جهانی
۱۰۹	کاتب یاسین و دنیای تئاتر
۱۱۴	عشق و مرگ در داستانهای امریکائی

* این مطالب از مصاحبه ها و نوشته های روزنامه های روز فرانسوی ترجمه شده. ناشر

یادگار

سازمان نشر کتاب

سه هزار نسخه در شرکت افست (سهامی خاص) چاپخانه بیست و پنجم شهریور
بتاریخ بهمن ماه یک هزار و سیصد و پنجاه و دو به طبع رسید. تهران، ایران.
شماره ثبت ۱۶۹۶ بتاریخ ۵۲/۱۱/۲۷

آخرین دیدار پیکاسو

خانه‌اش در «نوتردام دووی» است، يك خانه ییلاقی وسیع در حاشیه پرووانس. پائیز تازه شروع شده است. ساختمان در میان پارکی زیبا گم شده. دیوارهای باغ با سختی و حسادت آنجا را از انتظار پنهان می‌کند. نقاش و زنش ژاکلین، سالهای سال است که زندگی دربست و کلاسیکی دارند.

میگل، منشی وفادار اسپانیائی با نگاههای گیرا و دلنشین با دو خدمتکار رازپوش، و يك سگ اسپانیائی همه جمعیت این پارک را تشکیل می‌دهند. راستی دوتا طوطی هم دارند. پیکاسو می‌گوید: «اینها جالب نیستند، تحمل کوچکترین گفت و شنود بامرا ندارند.»

گاه‌گاه کسانی هم به ملاقات آنان می‌آیند. جز به دوستان به هیچ کس وقت دیدار نمی‌دهند.

پیر ۹۰ ساله با سری چون سفال و چشمانی زیرک،

از میهمان پذیرائی می‌کند. ساده، خشن، ولی گرم است. «تو» «تو» گفتن به‌راه است، حتی به‌من ناشناسی که اذن دخول داده‌اند. «این که تو از این در توانسته‌ای داخل شوی، برای آن است که تو دوستی. و اگر دوستی چرا نباید «تو» بگویم.»

مهمانداری و پذیرائی بیریاست و خودمانی و بی‌تعارف، چنان که خشک به نظر می‌آید. درست مانند اهل خاک: «محبوبهای جاویدان زندگی» روستائی، کارگر، پیشه‌ور.

پیکاسو دوست دارد با همین آدمهای «بی‌درجه و مقام» گپ بزند. بیرون از خانه با باربران فرودگاه «نیس»، پیشخدمتهای رستوران‌های کوچک (که بهتر است به سبک چینی باشند) در «نیس» یا «کان» و یا کوزه‌گران و بنایان صحبت می‌کند و یا آنها را بجای دعوت می‌کند.

اتاق پذیرایی همان اتاق زندگی نقاش و همسرش است، آدم اینجا انگار در خانه خودش است. شلوغی ظاهری به چشم می‌خورد. ولی در باطن اینطور نیست. به هر گوشه نظر کنی یادگاری می‌بینی: دسته‌ای عکس که روی هم چیده شده و هوا رنگشان را زرد کرده است، نقاشیهای چاپ سنگی دست اول، يك تابلوی ماتیس پای دیوار روی کف چوبی، و چند طرح از «دوفی»

يك دستگاه تلویزیون در آن گوشه. روی میز وسط اتاق قالیچه‌ای افتاده که يك مجله «تلویزیونی» بر روی آن است که همیشه باز افتاده. روی همان صفحه برنامه روز. این ور و آن ور گیل‌اسپایی است با بطریها. نه مشروب

الکلی. از عصاره و آب میوه و آب معدنی، دست بالا تا آبجو. هرکس هرچور می‌تواند می‌نشیند تعارفی در کار نیست.

از همه چیز حرف می‌زنیم جز هنر و سیاست. بیشتر از دوستان مشترك غائب یاد می‌کنیم. پیکاسو از کارهای «پین یون» سلامت فرانتس ماسرئل، که بتازگی تصادف کرده، و یا کار و بار «مورتی» نقاشی که خوب اورا می‌شناسد می‌پرسد.

با شیفتگی و کنجکاوی يك بچه، درباره ژاپنی‌ها و ریزکاری‌ها و پرداز سبك ژاپنی از من سؤال می‌کند. عکاسی را که همراه برده‌ام سؤال پیچ می‌کنند و از جزئیات دستگاه و دوربینش می‌پرسند. حتی پیکاسو یکی از دوربین‌ها را برمی‌دارد و از ژاکلین عکس می‌گیرد. او از بردن نام كوچك خوشش نمی‌آید. خطابش «این زن. آن آقا... این خانم...» است. نوک پا، نوک پا، انگار نقطه چین بکند، به راه می‌افتد و يك بادبزنی ژاپنی می‌آورد و به تفسیر یکایك نقشهای آن می‌پردازد. دوباره بلند می‌شود و يك تابلو می‌آورد. صورت يك آدم است:

«همین دیشب این را کشیدم... مواظب باشید. هنوز تر است...» چشمان جویایش به انتظار ستایش هستند. سپس برنامه عصرانه است و پهن شدن سفره. زمستان و تابستان تفاوت نمی‌کند. استاد عصر چای بانان برشته می‌خورد همه باید از این نان بچشند اصرار می‌کند: «بخور خوب است، هم خوشمزه است، هم برای سلامت مفید است. باید بخوری.»

کمی بعد نقاش به پارك می‌رود. در بسته‌ای را نشان می‌دهد: «اینجا کارگاه آوی‌نیون است. من سابق در اینجا کار کرده‌ام. الان چند نقاشی خود را نشانت می‌دهم. مال گذشته‌هاست. کارهای دوستانم را هم مانند کوکتو، دوفی، ماتیس در اینجا می‌بینی.»

در باغ، هنگامی که داریم برمی‌گردیم تعریف می‌کند: «من از گردش باسگم بسیارخوشم می‌آید. به صداهای زندگی گوش می‌دهم، می‌فهمی، صدای پرندگان، و در تابستان صدای حشرات.»

دم در بزرگ باغ، آخر راه باریك پیکاسو، در حالی که با دست چپ دست ژاکلین را گرفته، این جوان سرمدی عالم نقاشی، دست راست را به علامت خداحافظی بامن تکان می‌دهد.

در برابر او صحرای بیلاقی در آخرین روشنائی‌های روز به خواب فرو می‌رود.

این چوپان زاده که در روستا بزرگ شد هرگز به زندگی شهری خو نگرفت و برای تمام عمر دهقانی شمالی، ویژه سرزمین‌های سرد و سخت باقی ماند. خاموش، لجوج، کناره جو و بینهایت کاری و پایبند به اخلاق بود. روزی به برادر خود «تئو» گفته بود: «همیشه آزرگار چیزی از کشتکارها و گیاهان ناحیه «برابانت» در وجود ما باقی خواهد ماند.» زمانی هم در نامه‌ای به مادر به زندگی روستائیان اشاره کرده و نوشته بود: «من روی تابلوهاییم همانجور کار می‌کنم که دهقانها روی زمین.»

«می‌یه» با تابلوهایی از «شخم‌زنان»، «کشتکاران» و «روستائیان» ساخته بود، به چشم و نگوگ، بزرگترین نقاش قرن بود. دوسالی را که از ۱۸۸۳ تا ۱۸۸۵ نزد پدرش در «نوئه‌ن» گذراند دهقانان را مدل قرار داد.

«سیب زمینی خورها» با آن چهره‌های وحشی و

هنر خشن نمایشگر سورچرانی در تاریکی و ستایشگر فضیلت‌های کار و زندگی روستایی است. آنچه آشکار است ناشیگری و فقرساز و برگ‌زندگی است، و از آن برجسته‌تر هیجان، و لطف نگاه مهرپوری است که در تابلو «بافنده» (۱۸۸۴) به چشم می‌خورد.

نقاشی ونگوگ دموکراتیک و اخلاقی است. هرآنچه خوب است باز می‌گوید، و حقیقت ابتدایی زمین و نیکیهای آن از آفتاب، خرمنها، درختان، گلها تا «دل‌های ساده» را بیان می‌کند.

به اندازه‌ای شیفته ارشاد ساده‌دلان بود که چندی برای موعظه پیش معدنچیان رفت و با چنان شور و شتابی دست به کار شد که هم صاحبان معدن و هم کارگران برای بیرون کردنش همدستان شدند. «نقاشی هنر نیست وسیله بیان چیزی است که به آن ایمان داشته باشی.» ولی واقعیت قرن ۱۹ و رای این بود.

این قرن پیامبرپرور که چیره‌دستانی چون دلاکروا، مانه، رنوار، لوترک را بعالم داد «کوریه» را هم پرورش می‌داد که معتقدات سیاسی‌اش نقش بسیار ناچیز و بیمعنایی در هنر والایش داشت.

ونگوگ وقتی در ۱۸۸۰ در آتلیه (نگارخانه) ای در بروکسل کار می‌کرد روزی به لوترک برخورد بی‌آن‌که خاطره‌ای از او در ذهنش بماند. در آنجا جز درسی چند از تشریح و دورنما نگرفت. همه تحصیل‌هنری ونگوگ به همین خلاصه می‌شود. او هرچه آموخت پیش خود و باکار در تنهایی بود. در بحر آثار منظره‌سازان هلندی و باسمة‌های

ژاپنی فرو می‌رفت ولی نبوغ خارق‌العاده او در ارزیابی نقاشی سبک پاریسی امپرسیونیستها، بود که از گوگن تاسینیاك را می‌دید و بررسی می‌کرد بی‌آنکه هیچ يك در خصلت هنری وی اثر بگذارند.

با آن که ونگوگ از پاریس تصویری دلنشین و خاص خود ساخت (خیابان لوپیک) انگارچندان هم در آنجا خوش نبود: بحثهای کافه‌ها، بگومگوهای هنرمندان، خسته‌اش می‌کرد. از فراز مونمارتر بود که آسیابها و باغستانها را به‌روی بوم می‌کشید. (گند مزار و کاکلی) همان تابلویی که سه سال بعد نام زشت «گندمزار و کلاغان» را می‌گیرد و حکایت از آن می‌کند که زمان کوچ فرار رسیده و زندگی حقیقی را جای دیگر باید جست، در دوردستها، در سرزمینهای آفتابی، همان جنوب زیبایی که «ژاپن نقاشی مدرن» لقب می‌گیرد.

به «آرل» در ساحل رودرن «شهرک دل‌انگیزی که زنهای خوشگل دارد» می‌رسد. بهار تابناك شهرستان، درختان میوه بستانها، گلهای اختر و آفتابگردان، نور خیره‌کننده تابستانی و آسمان پولادین، خرمنها، دشتها، و افقهای پهناور همه یادآور هلند می‌شدند. آسیابها، شیروانیهای قرمز، گاواهنها مجموعه‌ای پدید می‌آورند که اوج دستاوردهای هنری او بشمار می‌آیند. بر روی ساحل صاف و شنزار زورقهای کوچک سبز و سرخ و آبی را چنان زیبا می‌بیند که انگار دارد مشتی گل را تماشا می‌کند و بی‌اختیار روی بدنه یکی از آنها می‌نویسد: «دوستی». دوست او گوگن است و داستان این دوستی عجیب

و دلخراش را همه می‌دانیم. ونگوگت به خیال آن بود که نقاشان را در جمعیتی برادر گرد هم بیاورد، خیالی که بیش از چند هفته نپایید. گوگن به فکر رفتن افتاد. ونگوگت بلبله گوش خود را برید (برخلاف آنچه که معروف است او گوش خود را از بیخ نبرید) و نزد زنی روسپی شتافت و نرمه گوشش را به او داد و در بیمارستان آرل بستری افتاد.

زمانی که پاریس را ترك می‌کرد به همه رموز هنر مدرن آشنایی پیدا کرده بود، منتها او به مسائل فنی و ریزه‌کاریها و سبکهای تازه قلمزنی کمتر توجه داشت. او هیچ‌گاه در صدد برنیامد که خوب نقاشی کند. به نسبتی که بد حادثه و گرفتاریها روی آور شدند او استوارتر، تندتر و شدیدتر می‌شد. تلاش می‌کرد هر آنچه را به زبان نمی‌توان گفت با سبکی خشن وار بفهماند. و همین غوغا به راه می‌انداخت تا جایی که روزی «سه‌زان» به وی گفت: «راستش تابلوهای شما به نقاشی دیوانه‌وار می‌ماند» تصویر مسیح یا محکوم به اعمال شاقه‌ای که از صورت خود ساخت (۱۸۸۸) با آن ریخت ملکوتی و وحشتزده به خوبی نشان داد در مدتی کوتاه به چه استادی رسیده و کارهای پیش از ۱۸۸۷ را چگونه پشت سر گذاشته است.

ونگوگت در عمر کوتاهی که به ۳۷ نرسید تنها در ده‌ساله آخر کار کرد ولی به مقیاسی حیرت‌انگیز. دوسالی را که در پاریس بود باید لحظه تمدد اعصاب و نرمش او شمرد:

«زن در کنار گاهواره»، «چشم‌انداز پاریس»، «باغچه»

های مونمارتر»

ونگوگت هیچ گاه به این اندازه و با این قدرت کار نکرد. در فاصله يك سال بیش از ۱۵۰ تابلو کشید. منظره های گوگردی با درختان لرزان که انگار زلزله آمده و زمین دهن باز کرده است. خورشید قرصی درشت و حضوری مزاحم و افشاکننده و مرگبار پیدا می کند.

(درختان زیتون در زمین سرخ) و طرح های ستایش- انگیز گوشه ها و پناهگاهها نشان می دهند که هرچند چشمان نقاش بی اندازه گشاد شده اند ولی او پی چیزی جز طبیعت و زندگی نمی گردد.

پس از (شاخسار شکوفان زیتون) به پاریس باز می گردد. تئو برادرش ازدواج کرده است. از این عروسی احساس حسادت می کند بخصوص که تئو به زودی پدر می شود. سه ماهی را هم سر می کند و سراسر به نقاشی و طراحی می پردازد. در ۲۷ ژوئیه به تئو می نویسد: «غم هیچ گاه به پایان نمی رسد» و دست به خودکشی می زند. و دوزخ بعد با چنان آرامشی جان می سپارد که گویی به سعادت رسیده است. به قول «آرتو» «من اگر خودکشی می کنم نه برای نابود کردن خودم است، برای تجدید قواست.»

من با دیگر نویسندگان کمتر تماس دارم. برای من هیچ چیز قابل مقایسه با حرفهای آزادانه بانقاشان نیست و سالهای سال همین کار را کرده‌ام. اگر هم این نکته را می‌نویسم برای آن است که بدانم آیا نویسندگان دیگر هم مثل من از یکدیگر عذاب می‌کشند.

در آغاز پیشه‌قلم، بر اثر نداشتن اعتماد، به هزار زحمت کلمات را روی کاغذ آوردم. همه را درمغزم می‌نوشتم، تل‌انبار شده بود. منظورم آن است که افکارم را می‌نوشتم، انگار کنید که درست خودنویسی دستم باشد، حتی نقطه‌گذاریها را هم در ذهنم درست می‌کردم. من در سراسر عمر باخویشتن حرف زده‌ام، عین آن که می‌نوشته‌ام. گوئی ماشین هرگز نمی‌ایستد. در این ده ساله، یا همین حدود، چون بیخوابی پیدا کرده‌ام، عادتم شده که شبها دو سه بار بلند بشوم و فکرها، گفت و گوها، کلمات عجیب،

طرح يك داستان و زمینه کتاب... را یادداشت کنم. منتها از این یادداشتهای وافر کم استفاده می‌کنم، و معمولاً آنها را به کسانی می‌دهم که از کارهایم تعریف می‌کنند، یا به دوستان خودمانی می‌سپارم که این جور چیزها برایشان اهمیت دارد. اینك که نوشتن برای من در حکم طبیعت ثانوی شده، میل به نویسندگی رو به ضعف نموده است.

همیشه پیش خود تکرار می‌کنم از این بابت چرا باید پریشان خاطر شد؟ و به موازات آن، فکری دیگر به سرم می‌افتد که خیلی بیشتر فلج‌کننده است، و آن این که هیچ چیز مهمتر از آن که تصورش می‌شود نیست. تنها میل راستین واقعاً شدیدی که در من هست میل نوشتن چیزهای کاملاً عجیب و غریب جنون آمیز... است. اما برای این کار همواره احتیاج به چندین روز فراغت، تنبلی، رهایی از همه‌گونه گیرودار ناچیز زندگی روزانه دارم. درست این همان چیزی است که در این سالهای آخر عمر از من دریغ شده است. نکته جالبی که باید بگویم: هرچه به‌گور نزدیکتر می‌شوم، بیش از پیش، بلکه بیش از پیش از فکر چیزهایی که در رمانهایم به قول دیگران-نیاورده‌ام دلخور و معذب می‌شوم. گاه که ناچار می‌شوم تکه‌ای از کتابی را دوباره بخوانم ناگاه به‌خاطر می‌آید که در این‌جای خاص، نیتم در ابتداء آن بوده که فلان یا بهمان را نشان دهم، و یافلان موقعیت را به فلان‌جا وصل کنم... و همه فراموشم شده است. پس از سی چهل سال تصور معنایش را بکنید! این چیزهای از یاد رفته کمابیش پیش نظر من روشن و آشکار می‌آید. با خود می‌گویم:

وای چگونه فلان شخصیت فراموش نشدنی از میان آن همه از یادم رفته؟ و یا گاه سلسله افکاری همچون يك صورت فلکی، که زمانی قصد بسط آن را داشته‌ام، از قلم افتاده است. هرچه بیشتر به این افتادگی‌های اندیشم بیشتر به این نتیجه می‌رسم که آنچه بیرون از کتاب‌هایم برجای گذاشته‌ام، از نظر اهمیت بسی بیشتر از آن است که در کتاب‌ها آورده‌ام.

من نيك می‌دانم که همه این چیزها به چشم يك آدم بیگانه بسیار بی‌معنی می‌آید زیرا همه رویاهایی بیدار و خوابهای وی به گونه‌ای ورای نویسنده و نقاش است. چه بسا حتی منتقدان ادبی این اظهار را سخت باور دارند. اما به تصور من، منقد درست یکی از همان‌هاست که از شیوه کار فکر يك مؤلف هیچ سر در نمی‌آورد. اومی‌پندارد می‌فهمد، همچنان که زندگی نویسان گمان می‌کنند با خواندن نامه‌های يك نویسنده یا ملاقات با دوستانش، یا جمع‌آوری بازمانده‌های نویسنده‌ای از گوشه و کنار، وی را شناخته‌اند. حتی يك مصنف نمی‌فهمد که ذهن مصنفی دیگر چگونه کار می‌کند، من این‌طور فکر می‌کنم. تصویر-های درخشانی که گه‌گاه نویسنده‌ای از نویسنده‌ای دیگر ترسیم می‌کند، به نظر من چیزی جز حاصل پندار نیست. يك نویسنده که هیچ‌گاه به کشور خارج نرفته خیلی بهتر از نویسنده‌ای که همه عمر در آن دیار زیسته می‌تواند آنجا را وصف کند. در مورد جاهایی که نویسنده هرگز پا به آنجا نگذاشته، و مناظری که نویسنده هرگز به چشم ندیده باشد، کیست که ژول‌ورن را پشت سر بگذارد؟

بازگشت به سوی این کمبودها... اغلب پس از دیدن يك فیلم به مغزم خطور می کند، فیلمی که ناگفته نماند هیچ رابطه ای یا موضوعی که ناگهان به خاطر می رسد ندارد. هرگز نمی توان گفت که مکانیسم مغز چه جریانی پیدا می کند. برای تبادر ذهنی نامنتظر، موسیقی خیلی بیش از يك فیلم مایه انفجار می شود، بخصوص موسیقی در سالن کنسرت. آنجا، در میان جمعیت، وقتی به موسیقی دلپذیر گوش می دهم، روحم پرواز می کند. گاه گیج و مبہوت از سالن بیرون می زنم، مغزم انباشته از افکار یأس آمیز شده است، خاطره های پیشامدهایی که تا آن دم در فراموشی غرق شده بودند، آذرخش چهره های دوستان، عنوانهای کتابها، و شراره انبوهی از جزئیات که غالباً هولناک هستند جستن می کنند. و از میان همه این توده درهم برهم خاطره صحنه هایی به ذهنم می آید که گمان می کنم نوشته ام؛ درواقع، این صحنه ها هرگز به وجود نیامده اند. در جستجوی این صحنه ها بیپرده کتابهایم را زیر و رو می کنم. از آنجا که به خاطره خود اطمینان ندارم، به دوستانی مراجعه می کنم که کتابهایم را عموماً بهتر از خود من می شناسند. ولی اطمینان دارم که این را جایی نوشته ام. و مسلماً، در جایی جز مغزم آن را یادداشت نکرده ام، شاید هم در همان آغاز کار که هنوز واقعاً جرئت نوشتن نداشته ام. بارها پیش آمده، که چند روز بعد، درست به یاد می آید که کی و کجا فکر این صحنه فراموش شده که شاید هم هرگز وجود نداشته به ذهنم رسیده است. چه بسا گوشه فلان کوچه، یا سحرگاه فلان روز، که می رفته ام

سرکار این صحنه به یادم رسیده است. و یاروی سکوی يك ایستگاه متروی هوایی، در آنجا که جاده پیچ می‌خورد و يك منحنی را طی می‌کند، چیزی که همیشه شیفته‌آتم. با وجود این، از آنجا خاطره آن رئیس ایستگاه راه‌آهن به یادم می‌آید که کمی ابله بود و صدایی گرفته داشت، و ما با کمی بدذاتی مسخره‌اش می‌کردیم. رشته سر دراز پیدا می‌کند و صد شخص، مکان، بازیکنان به میان می‌آیند.

اکنون که از عمر نیم نفسی بیش نمانده، و هر دم اقبال پرکردن کمبودها بیشتر از دستم می‌رود، همه چیز در خاطر من زنده تر شده است. راست بگویم لذت باز دید آن چهره‌ها و صحنه‌ها، چه شاد و چه غم‌انگیز، آنقدر بزرگ است که نمی‌خواهم با روی کاغذ آوردن آنها تباهاشان کنم. اينك دورانی فرارسیده که لذت من در کاری نکردن است. با این همه لذت من خالص نیست، چون همان هنگام که به این ترتیب شادی را می‌چشم، در عین حال می‌اندیشم که چه حیف که همه آنها را نمی‌نویسم، چرا که امروزه بسی بهتر از گذشته از عهده این کار برمی‌آیم.

اینجاست که باز به فکر منقدان و داعیه‌های بزرگ آنان می‌افتم. ایشان گمان می‌کنند می‌فهمند که چرا مؤلفی چنین و چنان کرده و یا از انگیزه و مقصودش خبر دارند. مطلب را با این نکته پایان می‌دهم که من وقتی فکر می‌کنم می‌فهمم که خود از آنچه کرده‌ام و یا آنچه اکنون می‌کنم، و چگونگی آن، چقدر کم آگاهی دارم. پس دیگر نمی‌سردرخواهد آورد؟ آن ابله‌ی که به شما بگوید این مسئله هیچ ربطی به موضوع ندارد.

ماه‌های اوت و سپتامبر ۱۹۱۴ (آغاز جنگ اول) زندگانی رومن رولان را برسر پیچی قرارداد. در ماه بعد (۴ اکتبر) چنین نوشت: «این دوماه تکان روحی سختی برای زندگی من داشت... این بحران که گریبانگیر مردم و به‌ویژه هوشمندان برجسته‌شده چیزها دستگیرم کرد» در واقع مصنف «بازار سرباز» دیگر نمی‌توانست به‌اهتمام هوشمندان چندان دل خوش دارد، چرا که رفته رفته برای آنان مسئولیت سنگینی در فاجعه جنگ قائل می‌شد. بحران تابستان ۱۹۱۴ در او آثاری برجای نهاد که دامنه‌اش بعدها نمایان گشت. در دیباچه «پانزده سال نبرد» می‌نویسد: «این در اوت ۱۹۱۴ بود که من برخلاف میلم وارد سیاست شدم. تا آن زمان من سرشار از ایدئولوژی دوره خود و طبقه خود بودم... ایدئولوژی آدم انتزاعی و بیگانه (در آن زمان گفته می‌شد: فارغ) از اوضاع و احوال زندگی

سیاسی و اجتماعی.»

در تابستان ۱۹۱۴ بود که مصنف ژان کریستوف نویسنده‌ای «پایبند» یعنی نویسنده سیاسی شد. این نویسنده که با هرگونه سیاست حزبی بیگانه بود برای آنکه با خویشتن راست باشد تا جایی پیشرفت که درباره مهمترین مسایل زمان یعنی مسایل مربوط به جنگ و میهن چنان وضعی به خود گیرد که کمابیش گذشته‌اش را نفی کند...

«کسانی چون من محکوم هستند که در میان خشم‌اوران در هم آویخته، بچشم آدم‌های بی‌همه‌چیز و دشمن نگریسته شوند، زیرا که تن به هیچ کینه و نفرتی نمی‌دهند.» این تنها جنگ و اوضاع زمان نبود که رومن رولان را به گرفتن این تصمیم واداشت، این پایان ناگزیری بود که اندیشه و کار وی به آنجا می‌انجامید. در آن وقت به ژان ریشار بلوک چنین نوشته است «من وظیفه خود را انتخاب نکرده‌ام. این وظیفه است که بر من غلبه کرده است.» هرگاه اوضاع و رای آن می‌شد که بود، باز سخن دوستانم را که می‌گویند دست تصادف مرا به نشیمن در سوئیس کشانید نمی‌پذیرفتم. چه بسا تصادف می‌توانست مرا به رفتن سوئیس وادارد. ولی این تنها اراده من بود که در آنجا نگاهم داشت. دلیل من آنکه در ۲۸ ژوئیه به پاریس باز گشتم يك روز هم در آنجا ماندم و سپس به سوئیس برگشتم. من دریافته بودم که سیاه‌چال دولت به روی فکرها باز می‌شود و من اگر خواسته باشم فکر خود را نجات دهم تا برای فرانسه‌ای بهتر و اروپایی پسندیده‌تر به کارش اندازم باید از آن کندوی آشفته خود

را در ببرم. اگر پیش می‌آمد باز هم این کار را تکرار می‌کردم.

در فاصله سفر کوتاه رومن رولان به پاریس و آغاز اکتبر که در ژنو اقامت گزید تا برای آژانس بین‌المللی اسیران جنگی کار کند تحولی در وی روی داد که پیش از چاپ «مجموعه» مکاتبات رولان در زمان جنگ بزرگ امکان بررسی مختصر آن هم وجود نداشت. حوادث ماههای اوت و سپتامبر قاطع بود و چنان مایه هشیاری وجدان او شد که سرعت آن قابل ملاحظه است. پس از شوریدگی و نفرتی که از قتل ژورس برپا شد، پس از هجوم آلمان به بلژیک، خصلت مرگبار کارها، و ددمنشیمها که از این سو و آن سو بروز کرد رنج‌هایی که دامنگیر مردم کشور شد، «خشم جنگی» دوستان و نزدیکان، همه عمیقانه در رومن لارون اثر گذاشت و او را برآن داشت تا به آنان بگوید که زیر بار کینه و نفرت نخواهد رفت.

«فرجام کار هر چه می‌شود، بشود! باز کینه نمی‌تواند به دل راه یابد.» سپس بر نظر ناگزیر بودن، قسمت بودن، خواست سرنوشت بودن جنگ شورید و در ۱۷ اوت به پل زاپل مدیر روزنامه ژنو که در سالهای جنگ نزدیکترین همرازش بود نوشت:

«اگر من بیهودگی شورش علیه سرنوشت را احساس می‌کنم، این را هم می‌دانم که افسانه تقدیر در مجبور کردن من ناتوان است.» ... «من در نخستین روزهایی که ناچار شدم راه خود را از میان میدان نبرد بجویم به دلهره‌های ناگوار دچار گشتم. اکنون خیلی آرام‌تر زیرا که به

وظیفه خود اطمینان دارم. وظیفه آدمی آن است که با سرنوشت بجنگد. انسان خود نیز تقدیر است.» در نامه‌ای که ۹ روز بعد به گرهارد هوفمان نوشته یادآور شده است که جنگ سرنوشت نیست:

«يك فرانسوی به تقدیر ایمان ندارد! تقدیر بهانه آدمهای بی‌اراده است. جنگ ثمره ناتوانی ملت‌ها و نادانی آنهاست.»

آنچه رومن‌رولان را برانگیخت تا قلمی را که پس از نگارش «کولابرونیون» بر زمین گذاشته بود از نو بردارد، همانا روش اندیشه‌های آزاد نویسندگان و دانشوران بود که در برابر جنایت جنگ، ریاکاری رهبران و دروغ‌سازی مطبوعات دولتی در کشورهای ستیزنده خاموشی گزیده بودند. حال که هیچ‌يك از این پارسانمایان دیروزی حرفی نمی‌زند، پس من باید حرف بزنم. از چه! به چه حق! و که می‌خواهد به من گوش کند! پاسخ هوفمان به برگسون و مترلینگ که حمله‌های تند آنان به آلمانیها و وحشی خواندنشان او را برآشفته بود رومن‌رولان را برآن داشت تا نامه سرگشاده‌ای به هوفمان بنویسد. به همان کسی که او را بزرگترین نویسنده زنده آلمان می‌دانست. رولان به پل‌زایپل در ۱۲ اوت ۱۹۱۴ نوشت:

— «من می‌خواهم برای هوفمان بنویسم. مقاله پسندیده‌ای از او در پاسخ برگسون و مترلینگ خواندم. می‌خواستم از او درخواست کنم به همراه آلمانیهای فهمیده و برجسته به این جنایتهای جبران‌ناپذیر (خراب کردن و آتش زدن لوون و مالین) اعتراض کنند. ولی نامه‌ام

هرگز به دست او نمی‌رسد. آیا امکان آن خواهد بود که بدون آنکه برای «ژورنال دوژنو» مسئولیتی درست شود آن را به نام هیئت تحریریه ارسال دارم نه آنکه مثل يك مقاله، بلکه به صورت يك نامه، به شکل يك سند؟»

این نامه روز اول سپتامبر منتشر شد و نویسنده آلمانی را به دادن پاسخ برانگیخت. رومن رولان پس از ده روز آن را خواند. هوفمان در این پاسخ نوشته بود که او خود را از جنایتهایی که به امپریالیسم پروس نسبت داده‌اند برکنار نمی‌داند. ولی چیزی که مکتوم ماند زیرا که هیچگاه انتشار نیافت، نامه بسیار سنجیده‌ای بود که سه روز بعد رومن رولان برای پل زاپل فرستاده و در آن اعلام داشت: «رد پاسخ هوفمان بر روی هم‌ارزش خواندن دارد... افسوس، ما چقدر برای فهمیدن حرف همدیگر آمادگی داشته‌ایم!»

دستنویس «روزنگاری» در این تاریخ دارای متن نامه‌ای است که همچنان ناشناس ماند و رومن رولان يك سره برای هوفمان فرستاده بود و با آن که در ژورنال دوژنو منتشر شد تفاوت بسیار داشت. اینك عبارتی از آن که نشان‌دهنده افکاری است که رومن رولان در مقاله «برتر از کشاکش» بسط داده است:

«گرهارد هوفمان من قصد نداشتم با شما بگویم که من نباید میان اندیشه‌های باز که به هم ارج می‌نهند و به دفاع از گنجینه فکری و اخلاقی بشریت اختصاص دارند اختلاف‌های جدی در میان باشد.

آنچه امروز بیش از هر چیز مورد تهدید قرار گرفته

است خرد و بینش آدمی است نه مرزهای میهن. بکوشیم تا فکر را از جنون‌های گروهی در آمان داریم، اندیشه را پاکیزه و آزاد نگه‌داریم، آن را با این نبردهای چون مورچگان و به قول زنان «جنگهای حیوانی» گرفتار نکنیم. به‌گرد پرچم مردمی متحد شویم.»

رومن‌رولان در این فاصله به‌محکوم کردن جنگ معنایی برنده‌تر و مشخص‌تر داده بود.

پس از آتش‌سوزی لوون و بمباران مالین به یاری پل‌زاییپل ابتکار این دعوت را به‌دست گرفت که برجستگان اروپایی به یک عمل دسته‌جمعی به پیوندند و تا آنجا که ممکن باشد از تکرار چنین فجایعی جلوگیری کنند. آنگاه بارونه موراکس و فردینان‌هادر خطاب به نمایندگان اصلی هنر و اندیشه در اروپا ندانامه‌ای امضاء کرد تا به تخریب یادگارها و آثار هنری اعتراض کنند. سپس به این فکر افتاد که از صاحبان معرفت يك انترناسیونال بنیاد نهد. او فکر می‌کرد چنین انجمنی میتواند روی دولتها فشار سنگینی بیاورد. به جوگلی الموقره‌رو می‌نویسد: «بکوشیم که جسته جسته يك دادگاه دائمی از افکار جهانی تشکیل دهیم.» در «برتر از کشاکش» رومن‌رولان پیش‌بینی کرد: «يك دادگاه عالی اخلاقی، دادگاهی از عقاید گوناگون باید برپا شود تا مواظب هرگونه حق‌کشی باشد و آن را رسوا کند.» رد کردن و محکوم کردن جنگ رومن‌رولان را به يك نقطه می‌رسانید: مردم دوستی. در روزنگاری نوشت «و من از این پس هیچ ملت جنگجویی را دوست ندارم.» رومن‌رولان بی‌شک پس از آرتور گوبینو یکی از نویسندگان

فرانسه است که با استحکام رأی فکر میهنی را پایه ناسیونالیسم شناخته است. «هیچیک از ما در روزهای آغاز اوت نتوانستیم درهم شدن مرگبار آرمان «میهن بشریت» را حل کنیم زیرا که نمیخواستیم یکی را فدای دیگری کنیم.»

پس از خبر پیروزی فرانسه در مارن بود که رومن رولان پیش نویس مقاله «برتر از کشاکش» را تمام کرد و برای پل زاپیل خواند و فردای روزی که خبر مرگ پگی را شنید برای زاپیل نوشت:

«می خواستم به شما بگویم به عنوان مقاله ام بیفزائید؛ به یاد همدم گرامی ام شارل پگی که قهرمانانه در راه عقیده و حق جان سپرد... و سوسه ای مرا دو دل کرد. نخستین صفحه های دیگر از افکاری دیگر دفاع می کند و رای آنچه او برایش جان فشانی کرده است. بیم آن دارم که خاطره او نتواند از خود دفاع کند.»

حالا دیگر رومن آرمانی برتر و وسیع تر از فرانسه پیدا کرده بود.

رومن رولان همین روش را پیش گرفت. تصمیم او مبنی بر قبول «آدمیت برتر از همه چیز» یک سره از هدفهای جوان روشنگری بود که در دوران بولانژیسم^۲ هم چنین نوشته است: «من بیش از آنچه خود را فرانسوی بدانم جمهوری خواه احساس می کنم و آن را بلندترین آرمانی می شمارم که روی زمین را فرا خواهد گرفت»^۳ و باز در ژوئن ۱۸۸۹ چنین نوشته بود: جنگجویی آئین موجودات پست و زبون است، جنگ وظیفه ای است که

تقدیر شوم دنیای ددمنش برعهده ما نهاده است.
 من دلبستگی خاصی به فرانسه ندارم زیرا از هیچ
 ملتی نفرت ندارم. برای من تنها يك کشور وجود دارد:
 کشور عشق. باقی دیگر همه حاصل غرور و کینه است.
 آخر کی می‌شود که مردم دنیا شایستگی آن را پیدا کنند که
 بایگانگی برای نیکبختی یکدیگر بکوشند؟! آیا این قربانیها
 باز تا قرن‌ها دنباله خواهد داشت؟ خداوندا! موهبت عشق
 را به آدمیان بدم! و یا ما را چنان توانایی بخش که بتوانیم
 جمعیتها را قانع و دیوان را سرکوب کنیم.»

این سطور بخوبی باز می‌نماید سرنوشت مردی که
 بعدها در آتش جنگ بزرگ در صدد برآید خود را برتر
 از کینه‌توزیها نگهدارد به کجا می‌انجامید. این اعتراف
 وجدانی که رولان بیست و سه ساله را وارث هشیار
 سنتهای جمهوری، فرزند بشردوست و صلحجوی انقلاب
 فرانسه می‌شناسانید، باز هم الهام بخش مرد پخته سال
 ۱۹۱۴ می‌شد که در ژانویه آن سال چنین می‌نوشت:
 «اکنون دیگر پیکار در سراسر جهان آغاز شده است، پیکار
 میان آزادی با خودکامگی، پیکار میان پیشرفت با گذشته
 فئودالی. از این گذشته من یقین پیدا کرده‌ام که جنگ میان
 آلمان و فرانسه به زودی درخواهد گرفت. آلمان فئودال
 نمی‌تواند آرام نشیند مگر پس از نابود کردن آزادی در
 میدان پاریس.

من امید آن دارم که آزادی پای سست نکند.^۵
 آیا این گفتن دارد که رومن رولان که به سنت بزرگی
 که میشله آن را جلا بخشیده بود، وفادار بود، نمی‌توانست

باز همچنان قصد فرانسه را در جنگ، با انقلاب یا آزادی یکسلن به شمار بیاورد؟ چنین چیزی نمی‌شد. همینکه جنگ درمی‌گرفت او معتقد می‌شد که هر یک از ستیزندگان برای آزادی «خود» می‌جنگد، و سپس پی می‌برد که جنگ به دست «امپریالیستهای» دولتهای مختلف دامن زده شده است، و به هر صورت بایستی محکوم بشود.^۶ از آن پس دفاع از آزادی برای رومن رولان صورتی دیگر پیدا می‌کند: مطلب برسر دفاع از آزادی ملت‌هایی است که سیاست حکومت‌های «امپریالیستی» آن را مورد تهدید قرار داده است.

(چیزی نمی‌گذرد که رومن رولان کلمه «کاپیتالیست‌ها» را به جای «امپریالیست‌ها» به کار می‌برد.)
به ژان ریشار بلوک جنگاور خالی از کینه که در نظرش امر فرانسه همانا آزادی جهان آمده بود چنین نوشت: «شما از فرانسه دفاع می‌کنید و بس. ولی من حتی در برابر فرانسویانی که به آن خیانت می‌ورزند از فرانسه دفاع می‌کنم.»

سرانجام رومن رولان به جایی می‌رسد که بدون اسم بردن از جنگ هرگونه جنگی را محکوم کند. گوآنکه در مقاله‌هایی که در سوئیس به چاپ می‌رساند پاره‌ای ملاحظه کاری‌ها را رعایت می‌کند.

به پل زاپیل می‌نویسد: «بدیمی است که اگر من با کینه‌توزی پیکار می‌کنم برای آن است که مردم از جنگ بیزار بشوند وزیر بار آن نروند. حال که نمی‌توانم رویاروی دشمن بتازم به آن از پهلوی هجوم می‌برم. پس

از استقرار صلح روشنتر سخن خواهم گفت.»
 اکنون هنگام آن است که اینجا بیاوریم
 رومن‌رولان در چه شرایطی تصمیم گرفت خود را در موضعی
 «برتر از کشاکش جنگ» قرار دهد. وی با پیش‌بینی
 سرنوشتی که خود پیدا می‌کرد «ژان کریستوف» را در سال
 ۱۹۱۲ در کتاب «سپیده دم» به برگزیدن روشی واداشت که
 خود در ۱۹۱۴ آن را پیش گرفت:

در آن روزگار تهدیدهای جنگ ابرهای توفانزای
 گذرایی نبود. اینک سایه آن بر سراسر اروپا افتاده بود.
 و دل کریستوف هم عوض شده بود. دیگر نمی‌توانست در
 این کینه‌های ملتها شریک باشد... بدون کینه چگونه می-
 توان جنگید؟ و بدون جوانی چگونه می‌توان کینه ورزید؟
 دیگر منطقه کینه پشت سرافتاده بود. کریستوف در آن
 بالاتر از آتش‌سوزی نفس کشید، راه سوئیس پیش‌گرفت،
 آنجا که فکر در برابر نیروی لگام‌گسیخته پناهی یابد، و
 آنجا که مامن همه دلخستگان جنگ است... و می‌کوشند
 مردمان را بسان برادران خود دوست بدارند.

درست در دل شادکامی و همان ماهی بود که با یار
 دل‌بندش «تالی» در سوئیس می‌گذرانید، که بناگاه واقعیت
 دهشتناک جنگ و نیروهای لگام‌گسیخته کینه، وی را از
 نیکبختی و رؤیای خویش به‌درآورد. در نوشته‌های بعدی،
 همچنین در نامه‌های همان زمان به سوفیا برتولینی گونزاگا
 بود که این نکته روشن شد.

ما در ژوئن ۱۹۲۹ سند چاپ نشده‌ای یافتیم و
 نشانه‌های گرانبهایی به‌دست آمد که «روزنگاری» چگونه

به قلم آمده است. رومن رولان به طرز بیسابقه‌ای که در هیچ کجاء ذکر نکرده است تصحیح می‌کند که انگیزه ژرف و شرایط ویژه‌ای که او را در ژوئیه ۱۹۱۴ به خوش‌نشینی در سوئیس گشایید چه بوده است. ما عبارتی از آن را در اینجا نقل می‌کنیم:

«نخستین دفتر روزنگاری سالهای جنگ تازه در بیغمی دلنشین صلح شروع شده بود، بی‌آنکه هیچ چیز انسان را به پیش‌بینی حادثاتی که در آستانه روی دادن بود یاری کند. همه‌چیز از بوی دلاویز نخستین نیمه آن سال، از عشق مستی بخش لبریز گشته بود. کسی که تالی می‌خوانمش در نهم ژوئن ۱۹۱۴ به «وه‌وی» که میعادگاه ما بود آمد. من از آغاز ماه در هتل قدیمی و زیبای موزر انتظارش را می‌کشیدم. تا يك ماه در سوئیس گشتیم. این آرزوی ما بود. از همه‌جا غافل بودیم.

به یاد می‌آورم تنها بازتابی که گوشهای ما از صدای دورگرفت، و مانند نای ناله‌ای از کوههای آلپ رسید، در هتل شونک در شهرسپیز بود. راهگذران به گوشمان خورد که در سراج سوئیس قصد شده است: بی‌آنکه برای يك آن عیش ما را برهم زند. پس از اقامت کوتاهی در ژنو و شرکت در جشنهای شادی انگیز و پرغوغای صدمین سال «فستیوال ژمیه» در ۷ ژوئیه به‌سوی آرامش جلگه‌های ژورا و جنگل‌های ژیمل رهسپار شدیم. روز ۱۲ ژوئیه تالی از پیشم رفته بود. (قرار بود باز در پایان همان سال در هیابانک جنگ پیش من به ژنو باز گردد) در ۱۶ ژوئیه آلفونس شاتوبریان دوست برادروار من در ژیمل به نزد من

آمد و تا وه وی همراهم آمد. همانجا بود که حادثات هولناک تند رآسا برسرمان فرود آمد و ما را از هم جدا کرد.

من لازم ندیدم دوسه صفحه دفترم را که پیش از این وقایع نوشته بودم از میان ببرم، تا هوا و روزگاری که در آن این وقایع روی داد بهتر احساس شود و نیز روشن شود که من برای آمدن و ماندگار شدن در سوئیس منتظر اعلان جنگ نشده بودم. من هرسال به آنجا می‌رفتم تا در خلوت کوهستانها و حالت فرح‌انگیز آنها به تألیف آثارم پردازم (در همان‌جا بود که يك سال پیش کولابرونیون را نوشته بودم.) ولی این را هم با صدای رسا بگویم که هرگاه در آن زمان آن‌جا نبودم، باز با رضای دل می‌رفتم، تا صفای ذهن و آزادی خاطر را از دست ندهم چرا که من از پیش نقش و وظیفه‌ای را که در میانه کشت و کشتار برادران ستیزه‌جوی غرب برعهده‌ام بود می‌دانستم و به ایفای آن مصمم بودم و به هر بهایی بود آن را به پایان می‌رساندم.»

از این رو پس از چاپ «برتر از کشاکش» دیگر او نمی‌توانسته به فرانسه باز گردد. گویا از آغاز سپتامبر تصمیم به ماندن در سوئیس گرفته باشد، چه به پل زاپیل نوشته است: «گمان می‌کنم در محله شامپل ژنو بمانم تا برای بازگشت به فرانسه فرصتی پیش آید. از این گذشته دارم مانند شما به این نتیجه می‌رسم که من از خارج بهتر می‌توانم به کشورم خدمت کنم. اگر این عنوان بلندپروازی نباشد می‌خواهم بگویم ایفای نقش يك سفیرفکری بسیار

ضرورت دارد. و من برای آن ساخته شده‌ام.» ما می‌دانیم در چهار سالی که رومن رولان در سوئیس بسر برد این وظیفه را چگونه انجام داد و چگونه افکارش در میان اهالی فرانسه و سوئیس پخش شد.

بررسی چگونگی انتشار فکر رومن رولان در کشورها و محافل اجتماعی مختلف خود تحقیق جالبی خواهد بود. منظور آن بود که با طرح تفاوتها و جزء جزء تحول فکری رومن رولان در ماههای آغاز جنگ اول نشان دهیم تا چه اندازه روش او با ایده آلیسم تار و مبهمی که اغلب به وی نسبت داده اند متفاوت بوده است. اصل صلح جوئی او، و محکوم شناختن بی چون و چرای جنگ بر روی این اهتمام واقعی و ستودنی تکیه داشت که برای غلبه بر واکنشهای غریزی فرانسویان و برای رسیدن به ژرفنا باید با نیک خواهی کامل و بی غش دید انگیزه های دشمن چیست؟ این نیز ستودنی است که به طرزی استثنائی و بیش از آنچه به گمان گنجد، او عدالت و حق را تیول این یا آن اردو نشناخت. او برخلاف عنوان نارسایی که بر مقاله خود گذاشت «برتر از کشاکش» نماند، بلکه درست در قلب پیکار ماند و همواره نگران آن بود که اشتباه کاریهای فکری و اخلاقی را که هم مایه تأسف و هم قابل فهم بود، چه از آن سو چه از این سو، محترم دارد و درك کند، چرا که تنها يك دگرگونی عمیق در سازمانهای سیاسی و اجتماعی می- توانست آنها را از میان بردارد. از این رو بود که رومن سه سال بعد چنان شیفته رویدادهای روسیه شد که آن را برای سراسر جهات تولدی دیگر شمرد.

- ۱- روزنگاری سالهای جنگ صفحه ۷۰
- ۲- نام جنبش سیاسی که ژنرال بولانژه در ۱۸۸۶ در فرانسه به راه انداخت.
- ۳- صومعه خیابان اولم صفحه ۲۹۷
- ۴- این معنی بر شعر صائب سیصدسال پیش نیز برمی آید:
«شود جهان لب پر خنده‌ای، اگر مردم
کنند دست یکی در گر هکشائی هم»
- ۵- نامه ۱۱ ژانویه ۱۹۱۴ به پل زاپیل
- ۶- «نباید پیش خود خیال کرد و باور داشت که آلمان فقط نماینده امر فتودالسم و متفقین مظهر آزادی هستند. این نظر بسیار ساده لوحانه است. مصیبت جنگ که ملت‌های ما به دست دولتهای امپریالیست خود در آن پرتاپ شده‌اند در آن است که هرملتی برای آزادی می‌جنگد. در برابر فرانسه ۱۷۹۳ (شما در آن شک نداشته باشید) آلمان ۱۸۱۳ قد برمی‌افرازد» ۲۴ سپتامبر ۱۹۱۴: برخورد دو انسان.
- ۷- در دست‌نویسی که تاریخ ۲۵ اوت را دارد عبارتی است که خاطره رومن رولان را از قتل ژورس نشان می‌دهد. بخصوص اعدام کارل لیکنخت و قتل روزالوگزامبورک بود که وی را به غیظ آورد و به این نتیجه رسانید: «پس در اروپا سوسیالیستی پیدا شد که جان خود را بر سرایمان گذارد. و اینک اگر امپراطوری شکست بخورد محکوم است.»
- ۸- روزنگاری سالهای جنگ: شاتوبریان تنها دوست من است که از هیجان سری جنگ خود را برکنار نگه داشته است.



لوئی آراگون ستایشگر زن

آراگون می پرسید مجموعه آثارم را چه رشته ای به هم می پیوندند؟
این چه در منظومه هایم و چه در داستانهایم پیدا است.
از همان منظومه «آتشهای شادی» که کمی پیشتر از «انیسه» منتشر شد تاکنون پیوسته آن را دنبال کرده ام: بیان آنچه که انسان دوست دارد و از گفتن آن بازش می دارند.
از انیسه تا ماتیس که زیر چاپ است همین راه را پیموده ام. در انیسه پای اشخاصی حقیقی، دوستان و حتی کسانی چون پیکاسو، برتون، چاپلین و دیگران را به میان کشیده ام. اشخاص ممکن است افسانه ای باشند. من به آن زبان تصویری که وسیله تعریف يك آدم بشود رمان می گویم.
● از وقتی که «الزا» مرد، با همه عزای جانکاهی که گرفتید باز همت و کوشش و انرژی وافر از خود بروز می دهید. آیا این باز همان شوق زندگی نیست؟

□. — نه، من دیگر پس از مرگ الزا به زندگی هیچ شوقی ندارم. منتها هفتاد و چهار سال دارم. زمان درازی در پیش نیست. باید به دردی بخورم. از همین‌رو تصمیم گرفته‌ام هر کار سودمند و جالبی از دستم برآید انجام دهم.

● احساس می‌کنید که باین ترتیب به الزا وفادارتر می‌مانید؟

□. — مسلماً. چون «الزا» هم پیوسته به این ترتیب زندگی کرد، او همواره به پیشواز چیزی می‌رفت که دل و روحش گواهی می‌داد. من می‌کوشم که نه تنها خود را بکشانم، چیزی که چندان مهم هم نیست، بلکه تلاش می‌کنم که زندگی خودمان، هر دومان را کش بدهم. البته ذهنم پیش الزاست.

دو نمایشگاه از زندگی و آثارش تدارك دیده‌ام و زمینه چاپ «آثار مشترکمان» را چیده‌ام.

● زنان همیشه در زندگی شما نقش بزرگی داشته‌اند؟
□. — پیش از الزا عشق‌ها و ماجراها داشتم، چه بسیار.

● حتی حکایت کرده‌اید نخستین زنی که «شناختید» در چهارسالگی بود.

□. — «شناختن»... اغراق نگوئیم. درست است که در چهار سالگی کنار دخترکی رفتم که هرگز خاطره‌اش از یادم نرفته است. ولی بیگناهی و پاکی آن‌ماجرای برای بچه‌ای چهارساله نیازی به اثبات ندارد. لذت در زمان و دوره خود دست می‌دهد. به هر صورت، از وقتی که الزا را

شناختم دیگر صورت هیچ زنی را ندیدم. زن و عشق همیشه نقش بزرگی در زندگی و نوشته‌های من داشته است.

اینجا باز می‌گردیم به رشته‌ای که آثار مرا به هم پیوند می‌دهد. پس از «انیسه» اولین رمانی که نوشتم «ناقوسهای بال» بود که سه بخش است و هر بخش نام زنی را دارد و با این جمله‌ها به پایان می‌رسد:

«اینجا... جای عشق راستین است، عشقی که با برتری مرد آلوده نشده است. زن عصر جدید به دنیا آمده است، من این زن را می‌سرایم، من این زن را خواهم سرود.» اینک، در این روزگار پیری، می‌توانم چیزی را که همواره فکر کرده‌ام برای شما بازگویم: میل و لذت تنها سعادت آدمی است.

● شما در «دیوانه الزا» نوشته‌اید که زن آینده مرد است.

□— در این فکر راسخم. مرد امروزه باید این گفته را همچون اخطار و آژیوری بنگرد. مرد به سبب قدرت جسمانی خود بر زن تسلط پیدا کرده است، او را به بردگی کشانیده است، دیگر اوضاع بسیار عوض شده است، ولی در آداب و روابط هنوز در بر همان پاشنه می‌گردد که در گذشته.

مرد حق رای را همچون تکه نانی جلو زن انداخته، ولی این در عمل تا اندازه‌ای هیچ معنا ندارد. ما هنوز از بر انداختن عدم تساوی مرد و زن بسیار دوریم.

هر چه این اقدام آهسته‌تر و کندتر صورت بگیرد، بیشتر دودش به چشم مرد خواهد رفت. زن تقاص

خواهد کشید.

● شما به مادر سالاری اعتقاد دارید؟

□. — مادر سالاری یا هر چه، برای مردان گران تمام خواهد شد، سالهای سال باید جور گذشته‌ها را بکشند. روزی مرد، مرد تمام عیار می‌شود که سرانجام میان دو جنس برابری مطلق تحقق پیدا کند.

● شما با چنان صداقتی از عشق و عشق‌به‌آزادی دفاع کرده و می‌کنید که باید سخنانتان را باور کرد. ظاهراً هیچ‌وقت پیش نیامده که کمی در گفتار و رفتار خود ملاحظات را رعایت کرده باشید. با این همه آیا پاره‌ای سخنان و پاره‌ای نوشته‌های گذشته شما تصور پاره‌ای ملاحظه‌کاریها را پیش نمی‌آورد. از جمله شولخوف را که امروزه یکسره نویسنده بدی می‌دانید، آیا هیچ‌وقت او را ستوده‌اید؟

□. — درست است، ظاهراً ممکن است چنین هم شده باشد. با وجود این من هیچگاه از او خوشم نیامده است. شما می‌دانید که من مترجم ادبیات شوروی به زبان فرانسه هستم و زیر نظر من مجموعه‌هایی به چاپ می‌رسد. شولخوف نویسنده مهمی بود که بسیاری او را مهمترین نویسنده می‌دانستند. من مجبور بودم آثارش را در فرانسه به چاپ برسانم. من امتیاز آن را داشتم.

● شما شاعر بزرگی هستید که می‌توان گفت در کنار شاهکارها گه‌گاه شعرهایی هم گفته‌اید که درجه شعر نیست. بی‌شک برای آن که خواسته‌اید روی افراد ساده و کم سواد اثر بگذارید.

□ - من این اتهام را رد می‌کنم. برای من میان شعر و نشر تمایزی نیست. منظورم نه «نثر شاعرانه» است که مردود است. آنچه من نوشته‌ام بیان‌چیزی بوده که در اندیشه داشته‌ام. مهم همین است. (نه آن که خود را پایبند یا متعهد بدانم. از این لغت هم بدم می‌آید و نمی‌دانم سارتر چرا به کارش می‌برد.) بیشک اشاره شما به شعرهای دوره مقاومت فرانسه است. آن وقت مطلب بر سر پیکار با چیزهای ممنوع بود.

امروز می‌توان گفت که زمانی چیزهایی را دوست داشته‌ام که شایسته دوست داشتن نبوده‌اند (از جمله استالین) امید تحول سبب می‌شود که انسان پاره‌ای چیزها را به شکل خاصی ببیند و گاه خطوط محکوم در تاریکی بماند. مسافر چیزهایی را می‌بیند که به او نشان می‌دهند، و یا خودش میل دارد ببیند. اگر مسافری به چین برود جز يك روی امور را نمی‌بیند.

هر چند تحولات عظیم غیر قابل انکار در آنجا روی می‌دهد مسافر باید ذهن انتقادی خود را حفظ کند. بی‌تردید نه همه چیز خوب است نه همه چیز بد.

● شما گفته‌اید که اگر حزب کمونیست فرانسه اشغال چکسلواکی را به وسیله شوروی تایید می‌کرد دوام نمی‌آوردید.

□ - خودم را می‌کشتم. در آن زمان درسوئیس بودیم. الزا و من. شب این خبر را شنیدم. ساعت ۹ صبح الزا را خبر کردم و گفتم:

«۴۸ ساعت به حزب وقت می‌دهم تا علنی مداخله

شوروی را محکوم کند. وگرنه خود را می‌کشم.»
روش حزب سبب ماندنم شد. بله، خود را می‌کشتم.
من همیشه بر سر قول خود ایستاده‌ام.

«من چنین احساس می‌کنم که زندگی بشر شبی است ژرف و غم‌زا. و تحمل‌ناپذیر بود اگر هر از گاهی از گوشه‌ای این برق آرامبخش و جان‌فزا نمی‌زد، برقی که به آنی سالها تاریکی را می‌زداید، و می‌تواند همه سیاهیمها را توجیه کند.» این عبارتی است از «گرتروود» (۱۹۱۰) کتابی که بهترین نوشته هرمان هسه نیست، ولی برای کار می‌تواند شروع بدی نباشد. قهرمان این اثر نوازنده علیلی است که زندگی نه برای او، بل او برای زندگی و شادکامی دیگران ساخته شده است، و دیگران جز آدمهای تندرست و زورمند نیستند.

این جهان‌دوپاره نمایش‌گونه‌ای است از «روان‌نژندی» یا Neorose. قهرمان گرتروود می‌گوید: «ای افسوس! شما مرضی دارید که امروزه رایج است و همه کسانی که هوش سرشار دارند دچارش می‌شوند. این بیماری خیلی شبیه

Moral Insanity است که می‌توان اسم فردگرایی یا تنهایی خیالی رویش گذاشت» دارو یا گریزگاه این مرض، هنر است، هنری که به مثابه پاداش و یا تلافی است. منتها تلافی هیچ‌گاه کامل نیست همچنان که گریزگاه نمی‌تواند همیشگی باشد: به‌واقع از لحظه‌ای که «زندگی» خود را نفی بکند دیگر از دست هنر چه برمی‌آید؟

جای هرمان هسه در ادبیات آلمان از پیش مشخص می‌شود. اندکی پس از شعرهای نخستین «ترانه‌های عاشقانه» چهره کنولپ را در «داستان دوست من» ترسیم می‌کند: خانه به‌دوش بیماری که سودازده خورشید و ماجراهاست و درست توصیف شاعر آلمانی «آیکندورف» است. روی قهرمان دیگرش در کتاب «دمیان» اسم سینکلرمی‌گذارده از زندگی «هولدرین» گرفته‌شده است. و «سیدارتا» کتاب دیگرش را به نام «نووالیس» شاعر پیشکش می‌کند.

او وارث خودخواسته و بی‌پرده رمانتیسم است، منتها رمانتیسم سالهای ۱۹۱۰ که از يك قرن تقلید فرسوده شده بود، یارای تحمل چیزی نداشت جز رنگهای مدادی که در هنر وزین و رنگپریده هرمان هسه پایان پیدا کرد.

زندگی‌نامه‌نویسی در قالب رمان، از عهد یونگ، شتیلینگ و موریتز باب شده بود. هسه پیوسته در زیر نقابهای گوناگون از خوشتن می‌گوید و برای تصویرکردن خود همزادهایی ابداع می‌کند که گاه همچون «گرگ بیابان» آشتی ناپذیرند، و گاه بسان «نارسیس» و «گلند-موند» مکمل همدیگر.

بنا به سنت خانوادگی هرمان هسه باید به سراغ مشاغل روحانی برود. مقاومت می‌کند، جوانی وی سرشار است از سرکشی. نظام مدرسه را نمی‌تواند تحمل کند. از مدرسه بیرونش می‌آورند و به شاگردی کتابفروشی و ساعتسازی می‌فرستند. تنها پیشه نویسندگی است که می‌تواند تعادلی ناپایدار به وی دهد. در ۲۷ سالگی زنی می‌گیرد ۹ سال بزرگتر از خودش. نظام خانوادگی هم کمتر از مدرسه کشنده نیست. پس از سالها بیماری از نو به شدت بروز می‌کند. و این درست همزمان با شروع جنگ جهانی اول است. سپس از این زن جدا می‌شود.

در ۱۹۱۶ به يك روانشناس مراجعه می‌کند و چنین می‌پندارد که به دست او دگرباره با خویشتن آشتی می‌کند. هاری هالر قهرمان گرگ بیابان (۱۹۲۷) با تماشای تصویر شخص خود و شرکت در مراسم مرگ خویشتن به زندگی دیگری می‌رسد. و هرمان هسه سلامت خود را به همین تحلیل نسبت می‌دهد. هالر و هسه همرنجانند: «عطش وحشی احساسات تند مرا می‌سوزاند، این هستی بی‌اثر، یکنواخت، منظم و سترون دلم را بر می‌آشوبد... زیرا من از همین بیزارم، بر همین لعنت می‌کنم و از ته دل از چیزی که نفرت دارم همین بهروزی، همین تندرستی، همین آسایش، همین خوشبینی شسته رفته، همین وفور ناچیزها و سیل ابتدال است.»

عصیان برای هرمان هسه تنها يك موضوع ادبی نیست، زندگی وی از دوران جوانی دستخوش این احساس بوده است و گاه تا آستانه خودکشی او را پیش رانده است.

هنگامی که با تصویر مادر آشتی می‌کند دیگر جنس زن برایش وحشتزا نیست. در ۱۹۲۴ دوباره زن می‌گیرد، ازدواجی که يك سال هم دوام نمی‌آورد. تا سال ۱۹۳۱ که برای سومین بار عروسی می‌کند.

اینک دوران کودکی، خشکی مذهبی، بردگی خانوادگی، و دوزخ مدرسه را انکار می‌کند. اما بر او همان می‌گذرد که بر شهزاده و شاهزاده خانم نمایشنامه «بوختر». این دو جوان برای گریز از ازدواجی که برایشان مقرر داشته‌اند هر يك راهی در پیش می‌گیرند. اما راه آنها به هم می‌رسد. با یکدیگر آشنایی شوند، دل‌می‌بندند و سرانجام عروسی می‌کنند. عصیان درست آن دو را به همان‌جا می‌کشاند که قصد فرار از آن را داشتند. عصیان هرمان هسه نیز او را به همان نقطه‌ای می‌برد که از آن‌جا به راه افتاده است. در ۱۹۱۱ رهسپار هند می‌شود «تا فلاکت درویش آرام گیرد.» اما در آن انتهای جهان باز به همان دنیایی می‌رسد که همیشه شناخته بود. برای مسافر مضطرب‌حال، هند آن چهره آرام و آرامبخش را ندارد. طبیعت رام‌ناشدنی، ویرانگر قهاری است. خط درد این پهنه را هم در نوشته است.

به خیال انکار و گریز از آیین پروتستان درست خود را در آن میانه می‌یابد. گفتی انکار مرحله واجبی است که تا طی نشود به مقصد نمی‌رسیم. هسه تا پایان عمر در دهکده کاستالی گوشه می‌گیرد. با چهره آفتاب‌سوخته و آن کلاه پهن باغبانی، چندان تفاوتی با «کامن زیند» روزهای نخست ندارد، سیمای تکیده‌اش به يك تارك دنیا می‌ماند،

با نگاهی پریشیده در پشت عینکی نازك. هر چند از نو با دنیا آشتی کرده نثرش همچنان بی‌خون و شفاف و بی‌شور است. در سراسر آلمان وی را به چشم حکیمی خردپیشه و چراغی فرا راه وجدان می‌نگرند.

با پایان جنگ دوم «بازی مرواریدهای شیشه‌ای» همزمان با دکتر فاوست «توماس‌مان» به دست مردمی می‌رسد که تشنه ادبیات و افکار صوفی‌منشانه‌اند.

هرمان هسه آرزو می‌کرد خود را در درون نظامی مستحیل کند. البته نظامی غیر مذهبی چرا که در نظر وی از مذهب هیچ چیز جز يك قاب باقی نمانده است، و از این پس دیگر آوردن ایمان محال است. و اگر جایی باقی باشد برای تصوف است و بس.

انگار هرمان هسه گام به تاریکی تاریخ می‌گذاشت که ناگهان از نو به جهان آمد. راهی که او می‌سپرد جز به «درون» نمی‌رفت. در ورای تضادهای زمان، و پیش از هر چیز در جستجوی پناهگاهی بود در قلمرو روح، دور از هرج و مرج.

به هنگام جنگ جهانی اول هسه «ماورای کشتار» بود، و با دست انداختن هرگونه ناسیونالیسم، کینه نابخردان را به خود خرید. در ۱۹۱۵ روزی پیش دوست خود رومن رولان درد دل می‌کرد: «من پاك ضد سیاست هستم و بی‌اعتنایی آسیایی را پند می‌دهم.» چنان پیدا است که تاریخ بر سر وی گذشته بود بی آن که بر او دست یافته باشد.

موج جنبشهای فکری شگرف قرن بیستم به عزلتگاه

وی در سوئیس نرسید تا ساعتی که در ۱۹۶۲ مرگش فرا رسید.

در ۱۹۴۶ جایزه ادبی نوبل به پاداش «آرمان بشر-دوستی کلاسیک» به وی داده شد بی آن که به معرفی آثارش کمکی کرده باشد.

اگر امروزه تاریخ دگر باره هرمان هسه را به پیش صحنه ادبی آورده برای آن است که این آثار پربارتر از آن است که به گمان می‌رسد. و به هر حال تاریخ است که اشتباه نمی‌کند.



الیا کازان، نویسنده فیلمساز

● شما برای چه قلم را برای بیان انتخاب کردید، آیا موضوع‌هایی وجود دارد که به‌خصوص باید در قالب ادبیات ریخته شود؟

□ نمی‌توانم جواب شما را بدهم مگر تا آنجا که به من مربوط می‌شود.

در فیلم يك رشته عمل نشان داده می‌شود بی‌آنکه سؤالی طرح شود، مثل آن که شما پشت قطاری بدوید، هر دم بر سرعت افزوده می‌شود. سینما نمایشگر عمل است، منتها عمل صورت نمی‌گیرد مگر پس از تجربه. چیزی که برای من مهم است رسوخ به قلب عمل است تا جان روان‌شناسی آن بیرون کشیده شود، تا نشان داده شود مردم چگونه فکر می‌کنند، تا روشن بشود چگونه مقتضیات یا عمل به گذشته بستگی پیدا می‌کند. این است آنچه که من می‌کوشم در يك کتاب روشن کنم.

● میان کتاب «ساخت و پاخت» خود با فیلمی که از روی آن ساختید چه تفاوتی می‌توانید قائل شوید؟
 □ من تصور می‌کنم رمانم از فیلم برتر است. گفته شد که فیلم من زیاد طولانی شده، در واقع من بر این احساس بودم که همه گفتنی‌ها را نگفته‌ام. بخصوص قسمت دوم کتاب را که به‌حالت‌های روانی قهرمانها و بحث‌های وجدانی می‌پردازد، نقل این همه در فیلم امکان ندارد. چیزی که برای من مهم است بسط روانشناسی است با هر آنچه که چون سؤال و شك در آن دخیل باشد. در کتاب رمز و راز می‌تواند محفوظ بماند حال آنکه در فیلم باید آن را نشان داد. مثلاً در آثار پروست رمز به علت‌های عمل باز می‌گردد. من وقتی در آخرین کتابم می‌گویم مردی مرد دیگری را می‌کشد، باید همه انگیزه‌های این اقدام را توضیح دهم.

● در آمریکا، امریکا... این پدیده برعکس شده کتاب از فیلم گرفته شده است.

□ بله، واضح است. من زیاد پابند شرح جزئیاتی هستم که شخصیت را نشان می‌دهد: طرز راه رفتن در خیابان، چگونگی عشق‌بازی، اتومبیل‌رانی، نشستن سرمیز، از این قبیل چیزها... در فیلم ناچارم از میان جزئیات پاره‌ای را انتخاب کنم. حال آن که کتاب به من اجازه می‌دهد حقیقت کاملتری را بیان بکنم. فلوبر هم پس از یادداشت دقیق جزئیات منشها بود که دست به کار نوشتن می‌شد.

● آخرین کتاب شما به قتل می‌پردازد که در عین

آشکار بودن کاسه‌ای زیر نیم‌کاسه دارد. چیزی که در امریکایی امروز بیداد می‌کند. این تمایل بخصوص در روال فیلمهای امریکائی به چشم می‌خورد، که مسئله اصلی باید همین باشد. آیا شما هم خواسته‌اید همین پدیده را نشان دهید؟

□ امریکا، وبخصوص نیویورک، تئاتری است که هر شب در آن بازی قتل تکرار می‌شود. امروزه محال است بتوان در آنجا حتی در مرکز شهر با اطمینان و ایمنی گردش کرد. این بجای خود. من از سودجوئی تجاری پاره‌ای از کارگردانان از این جریان متاسفم. آنها قتل را مانند يك شر نشان می‌دهند و سر مردم را با آن گرم می‌کنند. من جهت مخالف آنها را گرفته‌ام: من با کتاب خود به امریکا هشدار می‌دهم. این داستان يك شور و نومیدی است که چنین موضوعی را ایجاب می‌کند. همچنین این کتاب تا همان اندازه که مطرح است، ضربتی است به جنگ ویتنام که به چه قیمتی برای روح امریکا تمام شده. قیمت نه از نظر پولی، حتی از نظر تلفات، بلکه بهای روح، بهای وجدان ملت امریکا.

● از «امریکا» حرف می‌زنید. شما از آنجا هجرت کرده‌اید امریکا برایتان یادآور چیست؟

□ این کشور در قلب من گرامی است، من تربیت خود و مفهوم آزادی و بهروزی را مدیون آن هستم. زندگی در جای دیگر برایم میسر نبود. حق آن را هم نداشتم. و درست به همین دلائل است که این کتاب را نوشته‌ام. من انسانی مضطرب‌حالم.

● تصور می‌کنید همانطور که پاره‌ای از روی علائم نظر می‌دهند انقلاب جهانی آینده از امریکا سر چشمه خواهد گرفت؟

□ این بر عهده نسل جوان است که من حقیقتاً ستایشش می‌کنم. من سخت به جوانان دلبستگی دارم.
● شما خواسته‌اید چهره کنونی امریکا را با تضاد هایش نشان بدهید؟

□ کاملاً. این موضوع همه فیلمها و همه کتابهای من است تا روی هم رفته وجدان ناآسوده امریکا نمایانده شود.

● آخرین فیلم شما «ویزیتورها» در فرانسه ارائه می‌شود. آیا در میان این دو اثر هیچ تناسب منطقی وجود دارد؟

□ البته. من همانم که هستم. هم فیلم و هم کتابم را برای تغییر دادن امریکا ساخته و پرداخته‌ام.



برسون صورتگر داستایوسکی

● لوموند: روبر برسون، شما که این اندازه مستقل کار می‌کنید، برای چه گاه آثار ادبی را فیلم می‌کنید؟
□ من نویسنده نیستم، روشنفکر هم نیستم. تا هفده سالگی هیچ کتابی نخوانده بودم و سر در نمی‌آورم چگونه توانستم دیپلم بگیرم. آنچه از زندگی دریافت می‌کردم نه از طریق کلمات بلکه به وسیله تأثیرات بود. موسیقی و نقاشی شکلم، رنگها برای من از هر کتابی حقیقی‌تر بود. در آن زمان رمان به چشمم مسخره می‌آمد. بعدها نیاز زندگی با چنان حرصی مرا به خواندن استاندال و دیکنس و داستایوسکی واداشت که تا آپولینر و پروست و مونتینی و والری... رازیرورو کردم. فکر این نویسندگان روی من اثر سنگینی گذاشت.
من فکر می‌کنم رفتن توی مردم و امور زندگی جالبتر از رفتن توی کتابهاست. با این همه، به کار گرفتن اقتباس

برای ساختن فیلم صرفه جویی در وقت است. و انگهی تهیه‌کننده همیشه روی يك رمان یا داستان کوتاه زودتر آماده سرمایه‌گذاری می‌شود تا روی يك نوشته. تهیه‌کننده همیشه درباره موضوعی که من می‌سازم فکر غلطی کرده و روی آن قاطع نظر داده است. حال آن که برای خودم روشن نبوده است. آخر پول شامه‌ای تیز دارد و آینده را از پیش بو می‌کشد.

● پس از فیلمی که از «زن نازنین» داستایوسکی ساختید چطور شد که باز به سراغ اثر دیگرش «چهارشب» رفتید؟

□ چون او به احساس آدمها می‌پردازد و من هم به احساس معتقدم. چون به نظر داستایوسکی همه چیز درست و به جای خود است، بی‌استثناء.

البته من به خود اجازه نداده‌ام به رمانهایش دست بزنم. از زیبایی و کمال آنها می‌ترسم. چنان‌که وقتی پاره‌ای از آنها را به روی صحنه تئاتر دیدم چند شرم شد. ولی دو داستان کوتاهی که از آنها فیلم ساختم به نظرم آن اندازه کامل نبوده‌اند. به‌راستی هم اینها کمی گشاد داده‌اند، برای همین هم به خود اجازه داده‌ام بی‌هیچ ناراحتی از آنها مددگیرم.

● داستان برنانوس چه؟

□ «یادداشت‌های يك کشیش روستا» را بنا به سفارش تهیه‌کننده ساختم. ابتدا رمان را خواندم و رد کردم. ولی يك ماه بعد که دوباره آن را عمیقانه خواندم دیدم پاره‌ای قسمت‌ها را می‌توان حذف کرد، و برخی را می‌شود گرفت.

در آغاز که برنانوس زنده بود خیلی راحت تر کار می کردم، از وقتی که او درگذشت در ساختن بقیه فیلم بسیار معذب بودم. تهیه کننده هم از این فیلم سردر نمی آورد. مجبور شدم از خیر او بگذرم و يك سالی را برای پیدا کردن تهیه کننده تازه وقت صرف کنم.

● شما به خدا مؤمن هستید؟

□ بله از خدانشناسان هم بدم نمی آید. اینان معتقدند که همه چیز بزمین وابسته و زمینی است. چیز هایی را که شناخت آنها در این عالم میسر نیست رد می کنند. اما از روحانی و آخوندی که دم از ما تریالیسم می زنند بدم می آید. درست مانند همان عوامانی که ستایش خداوند را با نوحه و سرود و مراسم مذهبی اشتباه می کنند. من معتقدم که هنرمندان، آهنگسازان، نقاشان، مجسمه سازان، معماران، و کاشی سازان به همان اندازه به کلیسا خدمت کرده اند که پیشوایان دین. این باور که برای رخنه در دل عامه هنر به کار نمی آید زیاد رواج دارد. حال آن که هنر خود بخشی از همان زیبایی و تجملی است که کلیسا می خواهد آن را کنار بزند. می توان گفت در هنر چیزی هست که اثر خدایی دارد. زیرا هنر آذین زائد نیست، يك احتیاج حیاتی است.

تصور فیلم هنری و «هنرکده» تصویری است میان تهی. من همواره از این دوربین خارق العاده ای که از آسمان به ما نازل شده حیرت می کنم و نمی دانم چگونه می توان آن را برای گرفتن چیزهای تصنعی به کار گرفت، در صورتی که این دوربین قادر به عکسبرداری حقایق

است، چیزهایی که امروزه به چشم نمی‌بینیم ولی بعدها خواهیم دید.

از این‌رو فکر می‌کنم برای بدست آوردن مواد اولیه فیلم نباید به سراغ تئاتر رفت، زیرا تئاتر هنر تقلید است. ولی پهنه گیتی و زندگی در برابر دوربین گسترده شده است.

● برگردیم به فیلم «چهار شب»

□ زمانی این داستان کوتاه را خوانده بودم. همینکه پولی برای ساختن فیلمی به من پیشنهاد شد به یاد آن افتادم و فوری دست به کار شدم. موضوع روی عشق و جوانی دور می‌زند. عشق و جوانی داستایوسکی به نظر من خیلی امروزی است. احساسات یکی است. تنها امروزه جوانی به دلهره آمیخته است. فداکاری پسران و دختران صادقی که سلامت را در بی‌عملی می‌جویند، و حاضر نیستند در جامعه‌ای که روی پول و سود، روی جنگ و وحشت بنا شده شرکت داشته باشند. قلب من پیوسته به سوی آنها کشیده می‌شود.

● شما بدبین هستید؟

□ من بدبینم وقتی مطلب بر سرپیشانی افکار و نیروهای ناشناسی باشد که مارا راه می‌برند و صد ژان ژاک روسو هم نمی‌توانند کوچکترین تکانی به آن بدهند.

عجیب است که یکصد سال پیش بودلر چنین غیبگوئی کرده است:

«مکانیک آنقدر ما را امریکایی خواهد کرد، رشد و

ترقی به اندازه‌ای روح ما را فلج خواهد کرد، که هیچ رؤیای خوشباورانه ضد طبیعی با آثار آن قابل قیاس نخواهد بود. از هر کسی که تفکری دارد می‌پرسم از زندگی چه باقی مانده است؟ از مذهب که بهتر است حرفش را ننیم. از حکومت؟ جز شبیحی از نظم و دست زدن به وسایلی رعشه‌آور. پسر از خانواده خواهد گریخت، نه در هیجده سالگی، دوازده ساله....»

با این همه من به آدمی اطمینان دارم و می‌خواهم فرزند زمان خود باشم.

● از فرزند زمان بودن منظورتان چیست؟

□ تنفس بنزین، کرشده از سروصدا، محصور شدن در میان دیوارها و مردمی که تند برافروخته می‌شوند، خشم بیجهت. چیزی نخواهد گذشت که همه از این زندگی شهرنشینی به تنگ خواهند آمد. اینهمه خشونت و درنده‌خویی تحمل‌پذیر نیست.... بگذریم.

● در باره تماشاگران چه نظری دارید؟

□ من وقتی فیلمی می‌سازم تنها سلیقه و پسند خودم مطرح است که آیا خوب است یا بد. آزمایش و تلاش است. حساب من این است چیزی را که من بپسندم تماشاگران هم خواهند پسندید. و این با مزه است کسانی که ادعای شناختن جمعیت را دارند همواره در صف ابله‌ترین تماشاچیان خود قرار می‌گیرند.

۹

پای حرف فردريك هير

فردريك هير استاد حكمت الهی و مورخ آلمانی نویسنده كتابهای «تاریخ فكر در اروپا» و «اروپا، مادر انقلابها» و «سده‌های میانه از ۱۱۰۰ تا ۱۳۵۰» را کشورهای آلمانی زبان به چشم مردی روشن بین و صاحب نظر می شناسند. وی به تازگی هم كتاب دیگری منتشر کرده به نام «کالبدشكافی آدلف هیتلر» که مجله کنزن چاپ فرانسه بیشتر به سبب نشر همین كتاب با او مصاحبه می کند:

● فردريك هير، ميل داريد تصويری از خود رقم بزنيد؟

□ فردريك هير - ميدانيد كه برنانوس وقتی در برزیل زندگی می کرد روی زندگی هیتلر مطالعاتی گرد و نوشت كه هیتلر «بچه ای تحقیر شده» بود. ببخشيد، من هیتلر نیستم. ولی از این نظر من هم بچه ای تحقیر شده ام.

از يك خانواده اتریشی قدیمی هستم که پس از جنگ اول جهانی و سقوط امپراتوری اتریش - هنگری مانیز در بدر شدیم. در ۱۹۲۰ چهار ساله بودم که خانواده ام سقوط کرد و تا ۱۹۳۸ که اتریش دچار جنگ داخلی شد سامانی نداشتم.

● خانواده شما کاتوليك بود؟

□ در اتریش همه کاتوليك هستند.

● از کلیسا صحبت کنیم که در همه آثار شما مطرح است.

□ سنت اگوستن هم از هراس خود صحبت کرده است. من همه جا از ترس و هول حرف می زنم زیرا خودم در هراسم. من تصور می کنم اروپائیان امروزه افرادی هستند که در بیم و هراس بسر می برند. در امریکای لاتین یا کشورهای عرب هم جز این نیست. و برای همین است که در اروپا انواع روحیه زورگویی دیده می شود.

● از جمله؟

□ از جمله آشوبهای عصبی «کلیسائی» آشفتگی هایی که در محافل کلیسائی به وجود می آید. من روانشناسانی را می شناسم که منحصراً روی این نوع اختلالات عصبی مطالعه می کنند. در همه فرقه های مسیحیت این گونه نابسامانی دیده می شود. از آنها گذشته کمونیستها هم دچار همان اختلالات عصبی هستند که کاتولیکها در طول هزار سال دچارش بوده اند.

● «آشفتگی عصبی هیتلری» چیست؟...

□ هیتلر هم فرزند کاتوليك بود، با همه اختلالاتش

من این را از منشی خصوصی هیتلر خبر یافتم. این زن این راز را با من در میان گذاشت که هیتلر هم چوب آیین خود را می‌خورد... او با زنها تماس عادی نداشت.

● این آشفتگی عصبی به نظر شما ویژه کاتولیک‌هاست؟

□ بله. شب‌های بلند که اطرافیان‌ش می‌خوابیدند هیتلر ساعت‌ها تنهایی باخود حرف می‌زد. او غالباً از يك کلیسا و شهر وین حرف می‌زد. او يك کینه عصبی به‌دین داشت و در سال‌های آخر عمر پیوسته از دوران بچگی و محیط کاتولیکی اتریش یاد می‌کرد. ریشه فرار از واقعیت‌های جنگ هم (که در جبهه روسیه فاتحه نازی خوانده می‌شد) از همین حالت روانی آب‌می‌خورد. وانگهی او برای آن از وین گریخت تا در مونیخ به سلطنت برسد. و این را می‌دانید که امروزه ژوزف اشتراوس است که با رؤیای محافظه‌کاری در این شهر سلطنت می‌کند. مونیخ همواره در رؤیای غلبه بر برلین بوده است. اکنون که زورش به برلین نمی‌رسد می‌خواهد «بن» را در دست داشته باشد. اگر هیتلر لایپزیک یا ویمار را پایگاه قرار می‌داد هرگز موفق نمی‌شد.

● به کتاب‌های تازه‌تان برگردیم.

□ من کتابی درباره نسل‌های جوان نوشته‌ام که بتازگی تمامش کرده‌ام. به نظر من دیگر پیکار کلاسیک میان فرزندان و بزرگ‌ترها کمابیش جای خود را به پیکار میان نسل‌های ۱۵ ساله با ۳۰ سالگان داده است. آنان که تجربه نازی را از سر گذرانده‌اند باید به‌این واقعیت توجه کنند. باید گذشته را برای جوان‌ها روشن کرد، باید

مسئولیت بحث با جوانان را به عهده گرفت، باید واقعیتها را توضیح داد، و نشان داد که هیتلر از چه نیروها و عناصری بهره جست، و چگونه توانست ملت را خواب کند. هیتلر توانست از زخم ملت پس از شکست جنگ اول جهانی بهره برداری کند. و نوعی ایمان سیاسی - مذهبی بیافریند. «هایل هیتلر» جمله ای نیست که ترجمه کردنی باشد. هایل هم به معنای سلام است هم به معنای ناجی. چه بسیار از کاتولیکها که این ناجی را به چشم خدا می نگریستند.

● شما در میانه پدیده نازی چه واکنشی داشتید؟

□ من از خود می پرسیدم نکند من هم اعصابم به هم ریخته. محیط پاک احمقانه و بیمعنی شده بود. من از خود می پرسیدم آیا من دیوانه ام یا مرده ام؟ تا ۱۹۳۸ که کارم به زندان کشید.

● آیا مبارزه با نازیسم امکان داشت؟

□ وقتی تبلیغات فاشیستی شما را احاطه می کند، فهمیدن نه تنها مشکل بلکه خطرناک است. مبارزه معتدل، جداگانه، و روشن بسیار دشوار است. «اراسم» را مثل می زنم. بشر دوستی اراسم در میانه آن همه اعتقادات مختلف بسیار مشکل جا باز می کرد. اراسم از هرسو سنگباران می شد: همانطور که امروزه به انسان از هرطرف سنگی پرتاب می شود.

● کاتولیکها در برابر تبلیغات نازی نرم شدند و

با آن ساختند. به عقیده شما اشخاص بی اعتقاد و بیدین بهتر می توانند جلو تبلیغات فریبنده مقاومت کنند؟

□ در قرن هفدهم افراد فرقه پروتستان حق نداشتند همان کلمات و عبارات و اصطلاحات کاتولیکها را به کار ببرند. از این رو آنها برای خدا «وجود عالی» را ساختند. «وجود عالی» در سالهای ۱۷۸۹ در اصطلاح انقلابیون به انسان اطلاق شد. در واقع خدانشناسان حقیقی وجود ندارند. کسانی هستند که خود را خدانشناس یا بیدین می‌پندارند. ولی این بی‌ایمانی بسته به تناسبی است که آدم ذهن خود را از نامهای مقدس و مفاهیم خالی کند. در این دوره مؤمنان و کافران حاشیه نازکی را در پیرامون توده عظیمی از مردم تشکیل می‌دهند که به عقل عملی یا نوعی هوش فنی گرویده‌اند یعنی جمعیتی که به ساختن و تولید... توجه دارند.

توده مردم به حالت تسلیم در خلاء اخلاقی و روحی زندگی می‌کنند و میدان را برای کارمندان نظامی و غیر نظامی، بازرگانان و تکنیسین‌ها خالی کرده‌اند. مسئله مهم امروز این است که مردم در نومیادی استتار شده زندگی میکنند. به واقع نومیدند ولی پنهانش می‌کنند. توماس مان گفته است که شیطان در جسم کسی است که فکرش در عهد حجر سیر می‌کند.

● از خانواده بگوئید. مکتب نازیسم و فرقه کاتولیک هر دو زیاد روی این مطلب تکیه می‌کنند؟

□ آلمان هیتلری «مادر بزرگ» همه بود. این همان عقده خانواده است. کاتولیکها هم همین عقده را دارند. ما همه فرزندان مام میهن هستیم - در نظر پاپ مردم همه فرزندان کلیسا هستند. مسئله اصلی و مهم آن است که افراد

مطیع باشند. اطاعت! بله، این هیتلر بود که جشن مادر را بنیان گذاشت.

● این گوشه‌ای از قضاوت کلی درباره نقش زن در جامعه نازی بود.

□ بله، عشق به معنای آوردن بچه و تهیه سربازان آینده بود. در حکمت الهی هم عشق جز ازدواج نبود و هدف آن تولید مثل بود. و زیر این شعار عمل می‌شد: زنان، مطیع باشید به میهن، به شوهر، تا فرزند بیاورید!...

● در رساله اخیر خود «کالبد شکافی هیتلر» از سربازان جوان و ارتش جوان آلمان و تعلیماتی که به آنها داده می‌شود سخن گفته‌اید.

□ بله. نظام امروزی آلمان خیلی خیلی با نظام هیتلری تفاوت دارد. ارتش خیلی عوض شده. ولی اگر به کتابهای نظامی نگاه کنیم می‌بینیم تعلیمات کمتر تغییر کرده و همان کلمات پیش از جنگ باز هم به کار می‌رود. حتی در دوران آدنauer و جنگ سرد پاره‌ای کتابهای نظامی دوران هیتلر از نو تجدید چاپ شد. خوشبختانه جوانان این دوره از آن اصطلاحات دلخور و از پیشگویان سیاسی بیزارند.

● شما می‌گوئید و مینویسید که دشمن شماره یک هیتلر فروید بود....

□ بله. چون هیتلر بچه‌ای تحقیر دیده بود. اکنون هم بسیاری از کاتولیکها مخالف فروید هستند. می‌دانید که پاره‌ای از متعصبان جوان خود را در خود حبس می‌کنند تا ساقهای زن را از یاد ببرند!... هیتلر هم برای همین با خودش حرف می‌زد. زمانی هم که حرف می‌زد دیگران

باید گوش بدهند. کسی یارای بگومگو نداشت. و به این ترتیب بود که فاتحه پیشرفت فکری و پختگی خوانده شد.

هر کس «ایستگاه کوچک» را خواند تصدیق کرد که شوروی نویسنده جوانی یافته که در خصائل نویسنده‌گی و بیان احساس آدمیان می‌توان او را استاد شناخت. اکنون با انتشار داستانهای کوتاه، او «زندگی خوش» که به فرانسه برگردانیده شده است آشکار می‌شود که او قدرتهای هنری خود را وسیعتر و عمیقتر کرده است. این اثر از آن رو دلپذیر است که بزندگی روزانه مردم آن سامان پرداخته است.

این زنان و مردان روسیه کنونی هستند که یوری کازاکوف به ما معرفی می‌کند. برخلاف بیشتر داستان سرایان روسی که اشخاص رادستی دستی در قالب کارگاهها و کارخانه‌های فولادریزی و برق یا کالخوزها می‌ریزند، این نویسنده آنها را در يك محیط واقعی در عین حال افسانه وار جای داده است. گویی این شمالی‌ترین منطقه

روسیه با شبهای پایان ناپذیر، با سپیده دمان قطبی، با خشونت‌های آن دریائی که به صلابت بر همه جا فرمان می‌راند، به ماجراهائی که هر روز روی می‌دهد، روایتی خیال‌انگیز می‌افزاید. چون مرد و زنی بهم برخوردند، بیکدیگر دل می‌بازند، با شادمانی دلخراش سعادتهای زود گذر خو می‌گیرند و از هم دوری می‌جویند تا مگر به کمک کشتی‌های ماهیگیری سنگینی که میان بندرگاههای کوچک و جزیره‌های قطبی در کاراند، عشق خود را در ابعادی ورای دهکده‌های تهی از رمز باز نمایند. با اینهمه در چند داستان از «زندگی خوش» ما به بیدستان‌ها و چمنزاهائی میرسیم که بسوی شطهای پهناور کشیده شده‌اند، همانجا که آنچنان دل‌شکاراندازان^۱ «تورگنیف» را ربوده بود، و هنوز هم با سکوت و رطوبت و مه خود قدرت فریبائی دارند.

آدمهای «زندگی خوش» همانند «ایستگاه کوچک» فراوان هستند: اینان در جمعیت کارگاه‌ها و کئوپراتیف‌های کشاورزی غرق نشده‌اند، اینان شیفته انزوای جزیره‌ها، فرستنده رادیوهای دورافتاده، فانوسهای دریائی اسیر توفانها و یخهای شناور، و آزمایشگاههای علمی هستند که در آخرین مرز جهان هستی به کار افتاده‌اند. در آنجا شورها و عشقها مجال دارند تا خود بخود، سرسری، بحد کمال بروز نمایند: چیزی که در شهر و روستا میسر نیست.

چون در اینجا ما جرا در دنیای بدیعی می‌گذرد که از محیط عادی و دوران ماجداست، براستی ما جراست، مانند همانکه مصنفین آمادیس^۲ پرسوال‌گالی^۳ اركوانید^۴ شوالیه

باشیره^۹ درك می‌کردند. اینکه چهره‌های این جهان افسانه‌ای با قیافه‌های بسیار واقعی و جدید يك کارمند مأمور یا زن جوانی که در ایستگاه رادیوی کنار دریای سفید کار می‌کند سنجیده می‌شود، بیجان‌ نیست. آنان همانقدر از دنیا جلو افتاده‌اند که مسافران جنگل بروسیلاند، همانها که عشقشان از آنجا يك نیروی شاد و رنجبار، تند، سرشار، و نومیدانه پیدا می‌کرد.

بدرستی زیباترین داستانهای یوری کازاکوف همانهاست که ما را در برابر این قضاوت دردبار قرار می‌دهد که چگونه سرنوشت موجودی را از جمع فشرده دیگر موجودات و توده در هم جدا می‌کند تا سعادتی یگانه و رنجی لایزال برایش ببار آورد. زندگی خوش. که عنوان خود را به داستان داده همان چیزی است که آدمی در منتهای تنهایی به دست می‌آورد. کازاکوف وارث مستقیم رمانتیک‌های بزرگ روسی است. روایت دیدار لرمونتوف از پوشکین بدان گواهی می‌دهد: لرمونتوف با آنکه برای دیدار پوشکین بیقرار بود، هیچگاه تن بدین دیدار نداد، و آن روز قصد این کار کرد که شاعر در دوئل کشته شده بود.

من نمی‌دانم که استعداد بلند یوری کازاکوف دريك رمان دراز چگونه تجلی خواهد کرد، حتی نمی‌دانم که این کار تا کنون شده است یا نه – از این رو او را بعنوان استاد نوول نویسی می‌ستایم، بهمان شکل و بهمان دلایل که يك اسکات فیتزجرالد را.

در جای بیمودگی شکستهای محتوم که پهلوان حکایت

«گتسبی بزرگ»^۱ در میان آنها تلاش می‌کند، یوری کازاکوف اخلاق و حکمت زندگی، شرف درست انجام دادن کارهایی که بعهده آدم است، و پایمردی موجوداتی را می‌آورد که سودازدگی بدانها نیرو و صفا می‌بخشد. چه بسیار بی‌آنکه هیچ انگیزه برونی در کار باشد نویسنده توانسته باشد «راه و رسم» خود در پیش گیرد و از آن منحرف نگردد.

شکوه ساده و خاموش که در برابر هزاران چیز حساس است، چیزهایی که حتی چشم دیگران آن را نمی‌بیند، با اعتقاد درونی، و مفهوم شایستگی اخلاقی و تکلیف اجتماعی، به شخصیت‌های کازاکوف همان خصلت زیبایی، درستی، و طبیعی را می‌بخشد که مناظری که وصف می‌کند. و می‌دانیم که این در ادبیات امروز چیز کم ارزشی نیست.

۱- اشاره به «یادداشت‌های یک شکارچی» اثر تورگنیف است که در آن‌جا نویسنده خاطره‌های جوانی خود را از این مرزو بوم نقل کرده است.

۲- Amadia پهلوان رمان کرتین دو قروی نویسنده و شاعر قرن دوازده فرانسه است. این داستانسرای برجسته برای نخستین بار شرایط روحی اشخاص را مورد تحلیل قرارداد و رمانهای روانشناسی و علمی را که در قرن نوزدهم و بیستم دنبال شد بنیاد نهاد.

او توصیف می‌کند که سرنوشت آدم جوان که در جست‌وجوی کامیابی است میان عشق و حادثه سرگردان می‌نماید.

امادیس مظهر قهرمانی عیارانه معاصر است که از او جز ادب، وفاء، عشق، دوستی بی‌غل و غش، رفاقت بی‌ریا چیزی دیده نمی‌شود.

۳- قبرمان رمان دیگر همین نویسنده است. آخرین سیمای دلاوری است که این بزرگترین شاعر قرون وسطی مجسم می‌کند.

۴- Erec et Enide پهلوان رمان کرتین دو قروی دلاور عیاری است که

بر «انید» زیبا روی دست می‌یابد و شور و عشق چنان از پایش در می‌آورد که وظیفه مردانگی را از یاد می‌برد. اما سرانجام بهوش می‌آید و از نو برای زنده کردن آبروی خود بها می‌خیزد و قن به کارهای سترگ و خطرهای سهمناک می‌دهد.

۵- این داستان منظوم نیز از همان نویسنده است، ایون شوالیه دربار ارتور شاه برای نجات یاران دلاورش که در جنگل پروسیلاند خلع‌سلاح شده‌اند کمر می‌بندد و در جنگل با شوالیه اسرارآمیزی که توفان بها می‌کند پنجه می‌افکند و سرانجام با پایمردی او را در هم می‌شکند.

۶- رمان اسکات فیتز جرالڈ نویسنده امریکایی که ترجمه فارسی آن منتشر شده است.

از نرودا چه تجلی می‌توان کرد که در پایان
 رنگپریده و خنک نباشد، زیرا که جهان هستی از سنگ‌تا
 موج، از درخت تا پروانه، از ستمکاره تا ستمدیده، خود را
 در او باز شناخته است. درباره ملت‌ها، درفش‌ها، کوهستان‌ها،
 ویرانه‌ها، آینده، فضا، حتی خموشی، و نومی‌دی در گفتن
 و تصویر از هیچ کوتاهی نکرده است.

بیائیم و سخن را از سرزمین غریب شیلی آغاز کنیم،
 این شمشیر خاکبرگی و صخره‌ای که از منطقه استوایی
 نوک خود را تا قطب جنوب دراز کرده است.

در این جهان رنگارنگ جنون‌انگیز و این جغرافیای
 پریوار است که پابلو نرودا وجود خود را باز می‌یابد.

اگر، پابلو نرودا جهانی‌ترین شاعر این روزگار
 است، از آن رو است که شیلی بیش از هر چیز به خاک
 ارج می‌نهد، شعر نرودا بازتاب زادگاه اوست، و بی‌رنجی

بعد جهانی می‌گیرد.

این بخت‌یاری جغرافیایی، بانیکبختی زبان دوچندان می‌شود. زبان اسپانیایی در واقع، جوهری مرکب دارد که در بیست کشور قاره به ادبیات امریکای لاتین وحدت می‌بخشد و امواج آن به قاره اروپا و اسپانیا باز می‌گردد. اگر سرود نرودا از کشوری با جمعیتی اندک به پهنه گیتی راه می‌یابد و از آن مرزهای دراز و باریک آسان می‌گذرد، به برکت همین هم‌زبانی است.

سادگی عریان

در آثار جوشنده و روینده نرودا که از سادگی عریان برخوردار است چند نکته پیوسته برگشت می‌شود. نخست عشق است که از «بیست منظومه عشق» گرفته تا «ترانه نومی‌دی» و «صد عشق کمابیش» ما را از عشق تا سودا رهنمون می‌شود و به آستانه عشقی می‌رساند که به مایاکوسکی یا آپولینر نزدیکتر می‌شود تا الوار یا آراگون: عشق جفت هنگامی که با آینده انسان یکی می‌شود به اوج می‌رسد. نرودا درست مانند آراگون یا الوار می‌تواند بگوید:

«اگر روزی تاریخ به راه افتد دیگر هیچ راه شخصی

باقی نمی‌ماند»

دیگر گذرگاه تنهایی به جامعه بشری، این حرکت از «افق یک آدم به افق همه» که خصلت هر شعر با عظمت است، برای نرودا به تجربه سیاسی مهمی وابسته است. او تنها برای دفاع از جمهوری اسپانیا (که به دست فرانکو

نابود شد) از این حال الهام نمی‌گیرد. پیکار در کنار رزتاوران «اسپانیا درد» می‌آفریند.

از صدای شاعران امریکای لاتین آواز قاره‌ای مبارز به گوش می‌رسد.

اینان شعر را از چارچوب زمان به پیش رانده‌اند، و در همان راهی گام نهاده‌اند که «میکل داوناو» Miguel de unamuno شاعر بلندپایه درباره هنر شاعری گفته است:

«کلام پیکر می‌تراشد، شخم می‌زند، می‌سازد».

اینان جدال‌کهنه بر سر «شعر ناب» و «شعر ناخالص» را کنار نهاده‌اند.

شعله‌های آخته L epe de Flammes، اثر پابلو نرودا امسال در آرژانتین منتشر شد. و چیزی نگذشت که به فرانسه برگشت. این کمابیش داستان آدم و حواست از زبان کسی که افسانه‌های کهن شیلی را زیر و رو کرده است.

پابلو نرودا می‌گوید:

«آنجا که شیلی به آخر می‌رسد سیاره در هم می‌شکند. سراسر این اثر پیکاری است میان سعادت تیزبال و دخالت عناصر طبیعت. همینکه «گرائال» به پایان جستجو نزدیک می‌شود جنگل، آتشفشانها، اقیانوس، و یکسره عالم در برابرش قد علم می‌کنند. خدایان باستان، که همه چیز، حتی نام خود را از دست داده‌ند، به میدان می‌آیند.

آیا نیکی یارای جدائی از بدی را دارد؟ عشق بجز درد چیست؟ میان زندگی با مرگ عجیب‌پیمانی بسته شده است.

میان شك و تصمیم، در حقیقت، عطش بازنگری در
همه چیز، چنان تعادلی وجود دارد که خواننده را به تحسین
وامی دارد.

آن‌گاه نسیمی خنك و خام اشخاص را می‌روبد، و ما
را در سپیده‌دمان بیانی قرار می‌دهد که در برابر عالم
نامفهوم جز حیرت‌زدگی برای گفتن سخنی ندارد: نه
روشنایی است نه نور.

هیچ چیز نیست

جز خاموشی

انتظار سبز.

جنگل زبان درکشید،

و اصوات به انبوهی گریخته‌اند.

هیچ حیرت‌زدگی

به امید نومییدی نمی‌رسد.

کی؟

کی خواهد آمد؟

دود؟

چرا سوسك سیاه

در قطره مهتاب پنهان می‌شود؟

چرا طلق به خود می‌لرزد

و این روشنایی را که خود می‌آفریند

به نگاه نمی‌افزاید؟

چرا گامهای جوندگان دور می‌شود؟

چرا لکله‌های پافلزی

دروازه عرش را می‌کوبند؟

دوشنبه ۴ ژانویه ۱۹۶۰، در ساعت ۱۳ و ۵۵ دقیقه، در جاده سانس Sens به پاریس، در نقطه‌ای به نام «ویل‌بله-ون» Villeblevin يك اتومبیل «فاسل‌وگا» از کنار دهقانی که سوار دوچرخه موتوری بود گذشت. ماشین با سرعت بسیار این راه را که کاملاً راست بود، پیمود. صد متری دورتر، «صدایی وحشتناک» به گوش مرد رسید. آیا لاستیک ترکید، یا سگدست برید؟ دهقان اتومبیل را دید که از جاده خارج شد، به چناری خورد و بسوی تنه چنار پستی آخرین ردیف خیز برداشت و دو نیمه شد و برجای ماند. در دشت کناری سه پیکر افتاده بود: دو نفر زن با راننده ماشین، میشل گالیمار که چند روز بعد مرد. در میان آهن‌پاره‌های اتاق اتومبیل مسافر چهارمی پیدا شد. او جا به جا کشته شده بود. به ضرب تصادم، به هم خمیده و به صندوق عقب پرتاب شده بود: «ریختی آرام و جاخورده» و «چشمانی از

حدقه درآمده» داشت. کمی هم خون از پس گردنش بیرون تراویده بود. وقتی جیبهایش را جستجو کردند، یکی از اولین چیزهایی که بدست آمد بلیت بازگشت با قطار بود، که از آن استفاده نشده بود.

سرانجام، به هویتش رسیدند: آلبر کامو، نویسنده، متولد ۷ نوامبر ۱۹۱۳ در «موندووی» Mondovi، بخش کنستانتین (الجزایر).

در همان ساعت، خانم فرانسیس کامو، همسر نویسنده‌ای که جایزه ادبی نوبل ۱۹۵۸ را برده بود، داشت آپارتمان پاریس را برای بازگشت شوهر آماده می‌کرد. او يك روز زودتر به پاریس بازگشته بود تا ترتیب مدرسه بچه‌ها را بدهد.

در دهکده‌ای بر سر راه، شب‌زنده‌داری بیمقدمه و ناگواری برگزار شد. در «لورمارن» Lourmarin مراسم ساده و خودمانی تدفین انجام گرفت. آن‌گاه، آن «صدای مهیب» در سراسر جهان پیچید.

يك صدای مهیب! صدایی مهیب بس بود که وی به شادی کودکی بازگردد! خنده‌اش را به یاد می‌آورید؟ گاه بیجهت می‌خندید. چقدر جوان بود! چه بسا اکنون هم می‌خندد، چه بسا چهره بر خاک باز هم بخندد!

درخواستهای مرد غایب

نمایشنامه باید مانند آتشبازی آغاز شود، و بسان شعله‌هایی آرام ادامه پیدا کند، و همچون آتشسوزی پایان گیرد. پس از یاد مبرید آتش‌نشانی را که همه آتشها را

پشت سر می‌گذارند.

خورشید و تاریخ

الجزایر، گلی از خون در پهلگاه فرانسه، که به حکم اتفاق تسخیر، و بنا به تصادف مسکون و آباد شده است، وضع غلط و دردناکی برای دوران ما ایجاد کرده. جنگ تازه خاموش شده است. ما به سراغ مردی می‌رویم که بیش از دیگران بی‌رحمی آن را چشیده است. پس نخست باید از میهن وی صحبت کنیم.

در این سال ۱۹۶۲، الجزایر مستقل شده است. در ۱۹۱۳ سالی که این مرد چشم به جهان گشود اگر هر کس چنین روزی را پیشگویی می‌کرد، ریشخند می‌شد. الجزایر، در آن روزگار آرام بود و به ظاهر هیچگونه گرفتاری نداشت: حتی کسی احتمال آن نمی‌داد که این پیشگویی مورخی دل‌آگاه از قرن نوزدهم، دربارهٔ فرانسه یک قرن بعد درست درآید: «جنگی کوچک و پایان‌ناپذیر در حاشیهٔ جنگ‌های بزرگ» درخواهد گرفت. در الجزایر که نیمه استان و نیمه مستعمره بود، دو قوم غالب و مغلوب در کنار هم سر می‌بردند. همگی هم این وضع را پذیرفته بودند، همگی یعنی فاتحان، چه تنها آنان بودند که به حساب می‌آمدند. بالاتر از این، حال که بی‌اختیار «نژادپرستی» به نوك قلم می‌آید، بگذار بگوییم که این همان چیزی است که به تمام معنی در آنجا حاکم بود. کار از تحقیر بومیان سرزمین الجزایر یا ضد یهودگری شهر الجزیره در آغاز قرن، بسیار گذشته بود. آن تبعیض و دوگونی اجتماعی را که

حتی به خاك فرانسه رخنه کرده بود به چه نام باید خواند؟ دفتر خاطره‌هایی را که در آن زمان انتشار یافته است از نو بخوانید. در پس تصویرهای پژمرده‌ای که «گهنو» توصیف کرده است، بورژوازی شکم‌گنده و رنجبر نزار را پیش نظر بیاورید، آن نرده‌ها را بیازمائید و به دیوارهای شیشه‌نشانی، که سرمایه را از کار جدا کرده دست بکشید؛ این بانوان نیکوکار را بنگرید که کشاکش و مبارزه اجتماعی را با پادزهر احسان و مروت درمان می‌کنند، حال آن که سربازان مسلح اعتصابشکن از زمان «کاون یاک» به حال آماده‌باش به‌سر می‌برند و با کارگر پارisi همان گونه رفتار می‌کنند که با راهزن الجزایری. درست است که این تابلو کمرنگ شده است چه جنگ ۱۸-۱۹۱۴، اقدام جنون‌آمیزی که بورژوازی علیه خود بدان دست یازید، این ارزشهای نابخردانه رامتلزل کرد. با این همه بازتاب آنها را در الجزایر معاصر هم می‌شد دید. همان بیغمان آسوده که امتیازها داشتند (و پرزیدنت «سارو» Sarraut آنان را «جهاز هاضمه» می‌خواند)، همان سربازان در خدمت دولتمندان، همان ترتیب توزیع آذوقه و پوشاک در میان بیچارگان، تا همچنان سزاوارخواری منت‌آلودگی خویش بمانند، چیزی که کامو را برمی‌آشفته. منتها بر الجزایر طبقه فرودست پستی سیه‌چردگی هم افزوده می‌شد. از این رو عصیان جدی گرفته نمی‌شد، حتی برادرانش، «فرودستان» اروپایی، این تکیه‌گاه استوار سرمایه‌داری استعماری عصیانش را به‌چیزی نمی‌گرفت. پس در ۱۹۱۳، الجزایر «دوران خوش» خود را

می‌گذراند: «و هرگاه تهیدست اروپایی پرچم سرخش را تکان می‌داد، تهیدست افریقایی خموش می‌ماند.» این همان لحظه متبرکی است که ابلهان از آن بهره‌ور می‌شوند و مصیبتش را برای فرزندان به میراث می‌گذارند فرانسویان الجزایر چگونه می‌توانستند آینده را از پیش دریابند؟ آنها که سخت و محکم به وجدان سلیم جمهوری تکیه داشتند برای چه ساعت خود را جلو ببرند؟ چنان به حق مالکیت خویش یقین داشتند، که حتی نیازی احساس نمی‌کردند که آن را قوام بخشند، و خود را استوار دارند، چه برایشان چون آفتاب روشن بود که باید چنین باشد. در آن روزگار اگر کسی پیش‌بینی می‌کرد که کسی از خودشان، نویسنده‌ای کارآزموده در هر زمینه، «پیام» الجزایر را به جهان خواهد رساند، بسیار شگفتزده‌شان می‌کرد. «پیام» می‌دهد؟ بدهد. فایده‌اش چیست؟

آنها به هیچ چیز نمی‌اندیشیدند مگر «بودن»: زیستن، کارکردن، کامیاب شدن. در زمینه کارهای ذوقی، کامو خود را با فولکلور سرگرم می‌داشت، همچنان که با جامی عرق رازیانه می‌توان سرخوش بود. در نهایت، به انتظار نویدی روح‌انگیز خوشدل می‌شد: «کله‌ستاکوف» از «اوران» سر در آورده است. خمیازه‌کشان می‌گوید: احساس می‌کنم که رفته‌رفته دست زدن بکار برجسته‌ای ضرورت پیدا می‌کند.



اینک تابلویی از زندگی خوش‌الجزایر:
ولی نه، این تصویر نادرست است، زیرا حقایق ناگوار زندگی مردم را نشان نمی‌دهد. ما امروز می‌خواهیم

الجزایر ۱۹۱۳ را به وسیله مردی معرفی کنیم به نام کامو. نه آلبر، بلکه پدرش لوسین.

از لوسین کامو کمتر چیزی می دانیم، ولی همین هم خوب است: زندگی اش در چند کلمه می گنجد، ولی کلماتی که گوشت و خون دارند. يك زندگی که در خواری نمونه بود، و البته، بیش از آن چه رنگ «برتانی» یا «پیکاردی» داشته باشد رنگ الجزایری نداشت: زیرا از آفتاب گذشته (که مسلماً بسیار مهم است، و بعدها پسر اهمیت آن را به ما نشان می دهد) میان بینوایی لوسین کامو با بینوایی اهالی متروپل چه تفاوت بود؟ بیچاره بدنیا آمده، و می داند که همیشه بیچاره خواهد ماند. کارگر کشاورزی است و باید مطیع اربابان باشد؛ هنگام زن گرفتن باید زنی همتر از خود برگزیند: «کاترین سنتس» کلفتی از ریشه اسپانیائی را می گیرد که خواهر جمله گومزها و ارناوندزهایی بود که برای فرار از گرسنگی به افریقا رانده می شدند.

این زن همینقدر فرصت می کند که برای لوسین دو فرزند بیاورد. سالی از تولد دومین فرزند نگذشته است که شوهرش با لباس سربازی در فرانسه به خاک هلاک می افتد: در «مارن» با فرق شکافته هفته ای را با کوری میان مرگ و زندگی دست و پا می زند... و در کارزار که، میدان افتخارش می خوانند جان می سپارد.

اینک دفتری نو گشوده می شود، وی را با دیگر کشته شدگان بسیار در گورستان نظامی «سن بریو» Saint — Brieuc به خاک می سپارند (و ۴۳ سال بعد در آنجا

کسی در خود فرو می‌رود که به تازگی جایزه نوبل گرفته است.) بیمارستان گلوله پاره کوچکی را که در تنش پیدا کرده بود برای زن بیوه‌اش می‌فرستد. سپس مادام کامو، بدون شك به توصیه خویشاوندانش، از «موندووی» Mondovi به الجزیره مهاجرت می‌کند. جز حقوق تقاعدشوهر مرده و بازوان خود وسیله معاش دیگری نخواهد داشت. ناگزیر باید به خدمتکاری پردازد و بناچار برای آشیان دادن فرزندان خود در محله‌ای فقیرنشین در شهر «بلکور»، اتاقکی تنگ اجاره می‌کند. از بلکور به باب‌الئود می‌رود... باید تلاش کرد، و به زمان گذشته بازگشت. از این گذشته که چندان هم دور نیست کسانی سر برآورده‌اند که کامو آنان را شناخته، دوست داشته و درباره‌شان شهادتی داده که همه ارزش خود را حفظ کرده است.

ببینیم، با آن چشمان بچگانه چه چیزی می‌دیده است: بلکور، شهری آرام که در عین تنگدستی شادمان است. محله‌ای پر جنب‌وجوش، پر آب و رنگ، و سرمست از خود. اهالی بلکور پیش از آنکه خود را الجزایری بدانند الجزیره‌ای می‌شمارند. به «وحشیان» شهرهای دیگر دل‌بستگی چندانی نشان نمی‌دهند تا چه رسد به فرانسویان آواره. سخت پایبند رسوم خشك و قوانینی هستند که هنوز تدوین نشده است؛ به فرانسه شکسته بسته‌ای سخن می‌گویند که با اصطلاحات با مزه محلی آرایش یافته است: «به مرگ خروسها!... پوستهای تنم بریزد اگر دروغ بگویم... صورتم وریفتد اگر...» همه چیز انسان را به یاد مارسسی، بندری می‌اندازد که مارسل پا نیول حکایت

کرده است: بوی سیر، آفتاب، پرچانگی. بلکور، ماریسی پرهیجانی است به توان ده. منتها چون از نزدیک با این محل آشنا شویم، به احساس بشردوستی ویژه‌ای برمی‌خوریم که در تار و پود فولکلور آن راه‌جسته است. بعدها، کاموی نوجوان در صفحه‌ای حق را ادا می‌کند. این صفحه را نمی‌توان بدون شور و هیجان خواند، زیرا که دنیایی صاعقه زده را به ما باز می‌نماید:

در بلکور مانند باب‌الثوعد مردم در جوانی ازدواج می‌کنند و از خردی به کار می‌روند، در ده سال به اندازه يك عمر تجربه می‌اندوزند.

کارگری که به‌سی‌سالگی می‌رسد پاك‌باخته‌ای است که دیگر ورقی برای ادامه بازی ندارد. بخت یاریش زودگذر و بیرحم است. زندگی‌اش هم بر همین سان. این را کسی دریافت می‌کند که در این سرزمین به دنیا آمده باشد، در این جا که هر چه داده‌اند برای باز ستاندن است. از جمله معنای دوزخ در این جا چیزی نیست جز يك شوخی خوشایند. نه آن که این مردم پایبند اصولی نباشند. آنها هم اصول اخلاقی ویژه خود را دارند: درباره مادر کسی کوتاهی نمی‌کند. به خانم خود در کوچه و خیابان احترام می‌گذارند، رعایت زن باردار را می‌کنند، دو نفری بر سر دشمنی تنها نمی‌ریزند و آن را «زشت» می‌دانند. هرکس این آداب ابتدایی را مراعات نکند «انسان نیست» و کار به همین جا پایان پیدا نمی‌کند. در همین حال از روحیه کاسبکاری اثری نیست. بارها در پیرامون خود قیافه‌هایی دیده‌ام که از برخورد با کسی که پاسبانها در میانش گرفته و می‌برند،

دچار دلسوزی شده‌اند. پیش از آنکه بدانند آن مرد دزد است، پدرکش است، یا تنها يك ياغی، گفته‌اند: «ای بیچاره!» و یا با گونه‌ای ستایش می‌گفته‌اند: «این مرد باید دزد دریائی باشد!»

در این خیابانهای پرشکوه که دیر یا زود، یا با جنگ‌یابی جنگ از میان خواهند رفت، زیرا تاریخ به هر عنوان بر مدار «روحیه کاسبکارانه» می‌گردد، پدر هنوز توشه‌ای از دیدارش برنگرفته درمی‌گذرد و آلبر کوچولو در میان مأوای مادری و دکان بشکه‌سازی عمو بزرگش، دوران کودکی را می‌گذرانند: «به کودکی می‌اندیشم که در محله‌ای فقیرانه می‌زیست. آن محله! آن خانه! يك طبقه بیشتر نداشت و راه پلکانش همیشه تاریک بود... شبهای تابستان کارگران به ایوان خانه‌ها می‌رفتند. خانه او، جز پنجره‌ای کوچک نداشت. پس صندلیها را پایین می‌بردند و جلو خانه می‌گذاشتند تا هواخوری کنند. شبهای تابستان با رازهایش که ستارگان در آن چشمک می‌زنند! پشت سر بچه دالانی بود بد بو. صندلی حصیری کوچک و نیمه‌پاره در زیرش گود می‌افتاد. ولی بچه دیده به آسمان می‌دوخت و شب پاك را می‌نوشید.»

در ۱۹۱۹ بچه‌ای است سندنل به‌پا، باکت ملوانی، مانند همه بچه‌های بلکور. تا ۱۹۲۴ که گواهینامه دوره ابتدائی را گرفت در آن شهر ماند.

شاگردانی که از نظر اجتماعی همسان او بودند در این سن باید دفتر بر زمین گذارند و ابزار بردارند. ولی او بختش زد و مردی بر سر راه این سرنوشت معمولی سبز

شد. این لوئی ژرمن آموزگار کامو بود که استعداد سرشار شاگرد را دریافته بود. این پسر را برای امتحان ورودی دبیرستان و استفاده از يك ورستاد (بورس تحصیلی) معرفی کرد.

مگر کار به همین آسانی که گفته شد تمام شده است؟ چه بسا که نه:

در آن دوران در میان اندك جمعیت شهر الجزیره درباره تحصیل، این نظر بسیار بد حاکم بود: کسی که فقیر و بیچاره است باید با دست کار کند، از آن گذشته، این پیشاهنگزادگان به روشنفکران بدگمان بودند. کسی از نزدیکان کامو حکایت می کند که چگونه با همدستی و دلهره مادر مجبور بوده است هرچه می خواند پنهانی باشد که مبادا عمو بزرگ که رئیس خانوار بود بویی ببرد. زیرا عمو تهدید کرده بود که اگر کسی کلمه ای لاتینی به سر برادر زاده فرو کند با گلوله تفنگ نفله اش خواهد کرد. مادام کامو خواندن نمی دانست. پس پیشنهاد آموزگار را چگونه پذیرفته است؟ نمی دانیم. نکته این است که پذیرفته است.

دبیرستان های آن روز (۱۹۲۵) کاملاً همانند امروز نبود، بورژوازی رك و راست آنها را به فرزندان خود اختصاص داده بود. در آنجا شاگردانی که مجانی درس می خواندند و از میان پرولتاریا بیرون آمده بودند کمابیش به چشم صدقه خور نگریسته می شدند. از ایشان اهتمام و پشتکاری بیش از دیگران چشم داشتند، زیرا: خرجشان را می دادند. کاموی دانش آموز هر روز از دنیایی به دنیای

دیگر می‌رفت، و از بلکور تا مدرسه، از محله‌ای فقیرنشین تا دبیرستان دولتمندان، به حقایقی برمی‌خورد که نشئه بیغش دانش را لکه‌دار می‌کرد. چون به‌خانه بازمی‌گشت جز خاموشی چیزی نمی‌یافت، حتی از مادر. یکسانی شگرفی که از مادرش حکایت می‌کند، چنان شیفته‌اش کرده بود که به‌زودی در وجودش جایگزین شد خاموشی، تنهایی: «مادر بچه همواره خموش بود. گه‌گاه از وی می‌پرسیدند به چه می‌اندیشی؟ پاسخ می‌داد به هیچ. همان‌طور هم بود. چون کمبودی نداشت. پس به چه فکر کند. زنده بود و درآمدی داشت. بچه‌ها هم که دورش بودند. این به اندازه‌ای طبیعی بود که نمی‌شد احساس کرد... مادر به هیچ چیز فکر نمی‌کرد. بیرون روشنایی بود و هیابانگ زندگی، اینجا خاموشی و تاریکی. بچه خودش بزرگ می‌شود و یاد می‌گیرد. وقتی بچه‌ای را بارش بیاورند، از او چنان طلب حقیقت‌سناسی خواهند کرد، که انگار نگذاشته‌اند هیچ دردی بکشد. مادر، پیوسته خموشیهای خود را دارد و پسر، درون درد رشد می‌کند. مرد بودن، همین است که به حساب می‌آید.» برخورد عجیب و وحشتناکی است. نوجوانی که با مطالعه و تفکر به معنای بزرگ امور رسوخ پیدا می‌کند، رویاروی مادری آرام، ژرف، تودار و خموش همچون دریا: (مفهوم این دو کلمه مادر و دریا بسیار زود در نزدکامو بهم‌نزدیک می‌شود.) مادری که همیشه آژگار با فقر و رضا دمساز و به‌راز امور زندگی نزدیک است. از يك سو عصیان و از سوی دیگر ماده اولیه خود عصیان، با رشد و نمای روزافزونش: با این همه، این بار هم، از هرگونه سهل‌انگاری بپرهیزیم.

در آستانه سالهای ۱۹۳۰ تا ۴۰ گرچه کامو تشنه داد، عدالت اجتماعی و در يك کلمه عدالت است و در این راه آماده پیکار می‌شود ولی این شور درون نه به پشتکار آسیب می‌رساند نه به شادی زندگی.

کامو نه آن گردنکشی است که تا عصیان قهرآمیز و هول‌انگیز پیش برود. با این که دیپلمش را می‌گیرد، پیش از هر چیز وجودی است خوشبخت، نوجوانی خوش سیما و سیه‌چرده، ورزیده، خوش‌اندام که به اسپانیاییها شباهتی تام دارد (از نظر اخلاقی هم شبیه است! در تند-مزاجی روی دست آنها می‌زند.) دانشجوی جدی ما برای رشته ادبیات عالی کمر می‌بندد. به تئاتر آماتوری و فوتبال دلبستگی پیدا می‌کند: روزهای یکشنبه با پیراهن سفید و آبی دروازه‌بانی تیم «راسینگ» دانشکده‌ها را می‌کند. در یکی از همین یکشنبه‌هاست که نخستین آژیر بلا به صدا در-می‌آید. شبانگاه که کامو از يك مسابقه پر کشاکش عرق‌ریزان باز می‌گردد سرما می‌خورد، بستری می‌شود، .. زخم ریه، پشت آن سل بروز می‌کند.

از تاثیر ناگوار بیماری در وجود و کار کامو سخن-سرایي کردن چه حاصل؟ خود او، هرچه روشنتر در متن کتابی اعتراف می‌کند. و در دیباچه چاپ جدید کتاب «زیر و روها» در ۱۹۵۸ برایمان چنین تفسیر می‌کند: این بیماری بیشك گرفتاری دیگری به بار آورد بسی دشوارتر از آنچه در زندگی کشیده بودم و دست آخر به سود صفای دل. و اندك فاصله‌ای شد که میان من و منافع مادی دیگران وجود داشت، همان چیزی که پیوسته مرا از

کینه‌توزی در امان نگاه می‌داشت... از این رهگذر بینهایت خشنودم و افسوسی نخورده‌ام. وانگهی می‌توان باورداشت که این بیماری فایده دیگری هم برایش داشت: او را در روش خود استوار ساخت. کمتر کسی همچون کامو پیرو نظم و پایبند اصول خاص خود بود، و اگر ادعا کنیم که قسمت عمده عادت سختکوشی و نیروی اراده وی از همین جا سرچشمه می‌گرفت ناسزا نیست. چه نه تنها آهنگ آن داشت که پیش از مرگی که از جوانی کمابیش پیش‌بینی می‌کرد (و آن چنان نابکارانه وی را در ربود) کاری کند، بلکه از جوانی محکوم به مراقبت‌های محرمانه‌ای شد که بیماران از آن ناگزیرند.

باری نتیجه قطعی دیگر بیماری آن شد که حرفه‌ای که کامو برای خود پیش گرفته بود برهم بخورد. دوبار برای امتحان عالی فلسفه کمر بست، قرار شد مورد معاینه پزشکی قرار گیرد: دوبار از معاینه رد شد. بدین ترتیب از اجباری که کمابیش در کمینش بود دور شد، به این معنی که نگذاشت کامو تا گلو در لجنزار حرفه معلمی فرانسه فرو رود. آن هم در سنی که نه تنها رسالت نویسندگی وی محرز می‌شود، بلکه موضوع‌های يك دوره آثار پخته می‌گردد. پس ناگزیر می‌شود در الجزایر، در سرزمین خود بماند، سپس برای زندگی به کاری تن می‌دهد که هر چند از معلمی فلسفه برای سلامت‌ش خطرناک‌تر، ولی به همان اندازه هم ثمر بخش‌تر بود و آن روزنامه‌نگاری بود.

پوست‌کننده بگویم، هرگاه بیماری خوشبختانه سنگت راه تدریس نمی‌شد، چه چیز مانع از آن می‌شد که اختران

سه‌گانه سارتر، سیمون دو بووار، و کامو که در آسمان ادب سال‌های ۱۹۴۵ درخشیدند، تنها عنوان استادان فلسفه را پیدا کنند؟ همه چیز حکم می‌کند که چنین گمانی برود. اگر در سال ۱۹۳۷ از پذیرفتن سمتی در دبیرستان سیدی بالعباس روی می‌گرداند بدان جهت است که این سال ۳۷ است و تجربه‌های بسیار پشت سر گذاشته است.

ولی در ۱۹۳۳، طبعا دانشجوی الجزیره‌ای هنوز رؤیای پاریس و تدریس در خیابان «اولم» را در سر می‌پروراند. به این نیت کار می‌کرد، و بدان امیدوار بود. ژاک هورگون از این سالها نقل می‌کند: دیری نپایید که پاره‌ای از استادان دانشکده ادبیات دریافتند که دانشجویی پیدا کرده‌اند که خصلتهایی بس نادر دارد. این «پاره‌ای از استادان» بخصوص به ژان گرونیه برمی‌گردد.

کامو بارها یاد کرده که گرونیه چه حقی به‌گردنش دارد، نه تنها در نوشته‌هایش، بلکه در دوستی گرمی که تا هنگام مرگ پایان نیافت. از زمان این برخورد عکسی باقی است که گروه استادان سابقه‌دار کلاس مقدماتی دانشکده ادبیات الجزیره را نشان می‌دهد.

با این که کامو در ردیف‌های آخر جای دارد عکسش خوب نمایان است: تنها او با یکی دیگر است که «ریخت دانشجویی» ندارند، یعنی آن ریخت مسخره را با کلاه پاسبانی، با نشان و کراواتی که به‌شکلی کودکانه نوای فولکلور را درآورده است. این دانشجوی دیرباور هنوز هم باور نمی‌کند که در آینده بیماری او را از استادی دور خواهد کرد. رساله تحصیلات عالی خود را درباره سن

اگوستین و فلوئین تهیه کرد: سرگرم مطالعه اپیکتت، کیرکه‌گارد، مالرو، پروست، داستایوسکی شد.

باری دو پیمان می‌کند که هر دو را هرچه زودتر می‌شکند: نخست ازدواجی بود از سر شتابزدگی، همانند پیوندی که از هر پسر جوان احساساتی و خیالپرور برمی‌آید: کار این عروسی در ۱۹۳۴ به جدایی انجامید. دومی عضویت حزب کمونیست فرانسه بود که دو سال بعد کارت عضویتش پاره شد. و این مصادف با زمانی بود که «لاوال» به مسکو سفر کرد و از استالین موافقت گرفت که کمونیستهای فرانسه در سیاست خود دربارهٔ جانبداری از حقوق مسلمانان الجزایر تجدید نظر کنند. آن گاه به کاموی رزمنده از حزب دستور رسید که او نیز در روش خود تجدید نظر کند. او رد کرد، سپس از حزب اخراج شد.

کاموی بیست ساله که زن گرفته و طلاق گفته بود، و بر اثر بیماری از دانشگاه هم بیرون افتاده بود، چون از کلیسای سیاست هم که می‌پنداشت در آن خاندانی پیدا خواهد کرد فراری شد، از سر شغل کوچک منشیگری هم که در استانداری برایش دست‌وپا کرده بودند درگذشت. مگر نه آن بود که سرزنشش می‌کردند که در گزارشهایی که می‌نویسد: «سبک خاص نامه‌های اداری» یکسره کنار گذاشته شده است؟ خوب چه کار کند؟ منتظرماندن: بار بینوایی و تنهایی را کشیدن.

در این دوره کامو درست دچار وضع نویسنده‌ای بیمایه است، محصول بی‌نظمی زمان است. در ۱۹۳۵، دولت به وی کمک خرج داده بود، تا کاموی دانشجویی را همانند

دیگر عالمان خدمتگزار خود کند. اکنون کشیش بیمار احوال مدرسه غیر مذهبی به وضعی افتاده بود از پرولتاریا هم بدتر، دیگر چیزی نبود جز وعده‌ای وفانشده، انسانی بدون کار و پیشه. «امانوئل روبلس» E. Robles یکی از گواهان این دوره در د و کلمه می‌نویسد: «سالهای سختی» بود. آری کامو با بدترین بدبختی‌ها آشنایی پیدا می‌کند، بدبختی انسانهای بیکار.

در آن هنگام، در محله سن سانس، در مرکز شهر، سکنا دارد، «اتاقی برهنه که تنها صندوق چوبین آن هم گنجۀ لباس می‌شد هم تختخواب، کتابها روی زمین، پای دیوار بر روی هم چیده شده بود...» من می‌خواهم باورم شود، که در همین اتاق است که روزی «پاسکال پیا» Pascal Pia نزد وی می‌رود و پیشنهاد می‌کند با هم روزنامه‌ای به نام «الجزیره جمهوریخواه» را بنیاد گذارند.

روزنامه‌ای تازه، روزنامه‌ای «برای دیگران»! اوضاع هم در واقع برای چنین روزنامه‌ای مساعد به نظر می‌آمد. الجزیره، به سان فرانسه صاحب مستعمره تکان می‌خورد. جبهه خلق، همچون يك فرورفتگی در تاریخ، سیاست فرانسه را به دو قسمت بخش کرده بود. پیش از آن، نظم بورژوازی، متکی به وفور نعمت ساختگی، بر اثر بحران وحشتناك سالهای ۳۰ به ورشکستگی افتاده بود، پس از آن، وضع قوانین اجتماعی، و سراسیمگی جستجوی عدالت و بهزیستی برای همگان. با این همه در الجزایر (با خفقان طرح «بلوم ویولت») گام مؤثری برداشته نشد. نکته‌ای همه چیز را روشن می‌کند:

«ما هرگز تحمل نخواهیم کرد که در کوچکترین روستاها يك نفر عرب به دهبانی برسد. (از اعلامیه کمیسیون مهاجر فرانسه در الجزایر: هتل ماتینیون، ۱۹۳۶)

روزنامه الجزیره جمهوریخواه يك چهارم قرن از جمله معروف آن کمیسیون پیشی گرفت. کمیسیون چنان می‌پنداشت که این الجزایر محکومیت قطعی پیدا کرده است. روزنامه معتقد بود که يك ملت را تا جاودان نمی‌توان در خاک خودش زیر قیمومت نگاه داشت، که ثروت هنگفت آن يك، دیر یا زود به دست فقر عظیم این يك درهم خواهد شکست، که در برابر کار یکسان مزد يك عرب باید برابر يك فرد اروپائی باشد، که بچه عرب حق دارد به مدرسه برود، هم‌چنان که بزرگترانش حق دارند از قوانین اجتماعی تازه‌ای که تدوین می‌شود برخوردار گردند. این چیزی بود که «پاسکال پیا» آن رادمرد شگرف و گیرا به آن اعتقاد داشت، مردی که با چهره‌رو می‌نما قهوه‌خوری قهار بود، و هم بر آپولینر شرح می‌نوشت هم در ساعتهای فراغت اهل ادب را دست می‌انداخت. به یکباره، افکار «پیا» دستگیر کامو شد و پیشنهاد شغل خبرنگاری آن روزنامه را پذیرفت. مشغله روزنامه‌نگاری آلبر کامو در «الجزیره جمهوریخواه» از همان آغاز از هر جهت دشوار و خطرناک و پرجنبال بود. این روزنامه تنگدست و از هر سو در تهدید بود، چه رقیب مستقیم آن، روزنامه نیرومند «ندای الجزیره» بود که بعدها ارگان راستیهای افراطی شد. کامو برای آن که خرج روزنامه را سنگین نکند، تندرستی خود

را به چیزی نمی‌گرفت، با سختی و صرفه‌جویی سفر می‌کرد، مهمانخانه‌ها را بر خود حرام می‌کرد، و مهمان‌ها و اوداران روزنامه می‌شد.

چیزی نگذشت که مقاله‌های دلیرانه او به سختی مطبوعات محافظه‌کار الجزایر را رسوا کرد. من تنها به سه مقاله اشاره می‌کنم: «در ماجرای هودان» او ثابت کرد که پیله‌ور بینوایی که از جانب يك فرانسوی مهاجر ثروتمند متهم به دزدی شده است بیگناه است، در «ماجرای العقبی» او ثابت کرد مسلمانی که به دستور مقامات دولتی متهم به قتل شده بیگناه است و این اتهام تنها دلایل سیاسی داشته است، و در «ماجرای لامارتی‌نیر» کامو برای مقابله با شرایط غیرانسانی انتقال محکومین به «گویان» برپاخواست. اینجا مسئله دلسوزی در میان نیست بلکه چیزی بکلی غیر از این است. هیچ منظره‌ای ننگین‌تر از دیدار انسانهایی نیست که به وضعی پست‌تر از شأن آدمی افتاده باشند. بیان «کاموی بزرگ» از همان زمان شکل گرفته بود، و چندی برنیامد که در مقاله معروف «تحقیق در ناحیه قبیله» این بیان به طنزی سرد و دردناک درآمیخت مثلاً آن‌جا که نشان می‌دهد مهاجران فرانسوی می‌کوشند که به خود حق بدهند، تا نه تنها بینوایی مسلمانان را سرمدی کنند، بلکه فرمان نجابت هم برای خود بگیرند.

وقتی انسان این مقاله‌ها را دوباره می‌خواند، سنجیدگی آنها را می‌ستاید: آن‌چه در این مقاله‌ها گفته شده است همه سنجیده و پسندیده است. کمابیش این فکر بر همه آنها غالب است: چگونگی ریشه‌کن شدن عرب در

میمن خودش.

از نظر سبك، كامو خود را برای شیوه‌ای خاص به زحمت نمی‌اندازد و میان مطبوعات و كتاب هیچ تفاوت نمی‌گذارد: نشرش كه طبعاً اصیل است، با این كه هیجان روزنامه‌نگاری و اثر «ضرب مشت» را به خود راه نمی‌دهد، باز روشن و رساست. با این همه پیشه‌خبرنگاری برای ذهن او تنها مایه‌پرورش شم حقیقت‌بینی و بی‌زاری از فرمولهای خشك و محدود است. كامو برای آن می‌نویسد كه حرفش را بفهمند، بی‌مداهنه. خوب روشن است كه حاصل این روش آن است كه نوشته‌هایش را بهتر بفهمند. از همان ۱۹۳۸ «صدای غضب‌آلود» در الجزایر علیه این روزنامه‌نگاری كه وصله‌ناهمرنگ بود بلند می‌شود؛ او را تكه‌زیادی می‌شمارند و پیش‌بینی می‌كنند كه دیر یا زود «چوبش را خواهد خورد».

خوشا بیخیالیهای جوانی! كامو نه تنها از «چوب و بدبختی» بیم ندارد بلكه فعالیت‌های مطبوعاتی برایش كفایت نمی‌كند. به علاقه‌ای كه به تئاتر دارد دل می‌دهد، و در ساعت‌های فراغت به ترتیب‌دادن يك گروه هنرپیشه آماتور مشغول می‌شود. این دسته كه «اكیپ» نام می‌گیرد از اصول «كوپر» الهام می‌گیرد. دكور هر چه كمتر: بیش از هر چیز بازیگر و نمایشنامه. كامو كسی است كه همین را بیان می‌كند. همه نقش‌ها را بازی می‌كند: مصنف، بازیگر، كارگردان، ماشین‌چی، سوفلور. نمایش‌ها در هوای آزاد در سالن‌های كوچك محله برگزار می‌شد و برنامه‌ای (بسیار گونه‌گون) داشت: سلس‌تین (از: روژا)، كشتی

تناسیتی (از: ویلارک) ماده ۳۳ (از: کورتلین)، پهلوان پنبه دنیای غرب (از: سینث)، بازگشت بچه و لخرج، (از: ژید که کامو در آن برای فرار نهائی پسر کمتر به سوی آزادی، دری ابداع می کند «بسیار بلند و بسیار باریک»). در نمایشنامه گرنگوار اثر ویکتور هوگو، کامو نقش اولیویه لورن را بازی کرد. برادران کارامازوف را هم روی صحنه آوردند. کامو خود در این نمایشنامه نقش ایوان را داشت.

بازی این نمایشنامه یکی از برجسته ترین کارهای «اکیپ» بود: از همان زمان کامو به فکر اقتباس «شیطان-زدگان» همین نویسنده افتاد. و همان زمان، «شورش در آستوری» را نوشت که نخستین اثری بود که از وی به چاپ رسید و به سبک تکلف آمیز درام توده ای به روی صحنه آورده شد. زیرا او دیگر نمی توانست به قریحه گونه گون نویسندگی خود شك کند، همچنان که نمی توانست در منظره الجزایری که منبع الهامش بود تردید کند.

آری، در این سالهای دشوار و خطرناک و بیتاب جوانی، هر چیزی ممکن است: نه تنها احیای يك اجتماع پاکیزه از افریقائی و اروپائی که الجزایر را به چهارراه دو قاره و نیز به میهن ریشه هایی دوگانه و برادری نمونه تبدیل بکند، بلکه بیداری شخصیت به مقیاس جهانی را نیز برای این سرزمین ممکن سازد. فرانسویان الجزایری بیش از آن چه به باورشان آید بزرگند: منتها بزرگی آنها فرایند آن چیزی است که برای خود قایلند. این قوم کوچکی است «بی سنت ولی نه آن که از شعر بی بهره»، چند

نویسنده‌ای هم دارد مانند: ژان گرونیه، کلود فرمنویل (که چاپچی هم هست) رنه ژان کلو (که نقاش هم هست) و بخصوص گابریل اودیزیو مصنف «جوانی مدیترانه» و «نمک دریا» که فهمیده‌اند این قوم برای گفتن حرفی دارد، یا اگر خواسته باشیم همان عبارت زنده‌ای را به کار بریم که معمولاً در آن روزگار به کار می‌بردند، پیامی با خودآورده‌اند. آیا پس از یکصدسال که از تسخیر الجزایر می‌گذشت وقت آن نرسیده بود که راز این پیام گشوده‌شود؟ و از يك اقدام نظامی تمدنی پدید آید، تا پیشاهنگان فکری بر پیشاهنگان زمین‌خوار پیش بیفتند؟ البته اقدام هنوز مبهم بود (ده سال بعد، هنگامی که مکتب الجزایری پاریس را فتح کرد، روشن شد که این هم مانند همه مکتبها، ای داد بیداد! جز برای تبلیغ چند نویسنده کوچک به کار گرفته نشده است و دیگران ناچار بودند تنها به خودی‌خود توصیف بشوند).

چگونه و چرا به تئاتر می پردازم؟ چه بسا این را از خود پرسیده ام. و تنها پاسخی که تاکنون توانسته ام برایش پیدا کنم به نظر شما خنك و مبتذل خواهد آمد: تنها برای آن که صحنه تئاتر یکی از جاهایی است در این دنیا که مرا خوشبخت می کند. فراموش هم نکنید که این نظر از آنچه به نظر می رسد کمتر مبتذل است. چرا که امروزه خوشبختی فعالیتی است شخصی. دلیلش هم آن که بیشتر راغبیم پرداختن به سعادت را کتمان کنیم، و آن را به چشم گونه ای باله گل سرخ می نگریم که باید عذرخواه آن شد. در باره آنچه گفته شد همه موافقتند! من گاه به نوشته های خشکی بر می خورم حاکی از این که مردان کاری پس از دست کشیدن از هر گونه فعالیت اجتماعی به زندگی خصوصی پناه برده و گوشه گرفته اند. در این فکر پناهندگی و گوشه گیری کمی روح تحقیر نهفته است، این طور نیست؟

و تحقیق‌ری بدون حماقت پیدا نمی‌شود. در واقع من به نوبه خود کسان بیشتری را می‌شناسم که برعکس، به زندگی اجتماعی پناه برده‌اند تا از چنگک زندگی خصوصی خود فرار کنند. نیرومندان اغلب کسانی هستند که در خوشبختی ناکام شده‌اند: همین معلوم می‌دارد که مهربان نباشند. کجای مطلب بودم؟ بله، خوشبختی، باری، به خوشبختی، همچون به جنایت در حقوق عمومی: هیچ‌گاه اعتراف نکنید. با سبکسری و نسنجیده نگویید: «من خوشبختم» چون بیدرنگ روی لبهای چروک خورده‌ای که در پیرامون خود می‌بینید حکم محکومیت خود را خواهید خواند. «خوشم باشد، آقا پسر، خوشبختی! خوب بگو ببینم بایتیمان کشمیر و جذامیان جزایر هبرید که خوشبخت نیستند چه می‌کنی؟» راستی هم بله، با جذامیان چه باید کرد؟ به قول دوستان یونسکو چگونه باید آنها را از سر باز کرد. این همان و افسردگی همان خواهد بود. کار خلال دندان هم از ما بر نمی‌آید. با این همه من بیشتر وسوسه می‌شوم باور دارم که باید توانا و خوشبخت بود تا بتوان دست مردم را در بدبختی گرفت. آن کس که در زندگی درمانده و زیر بار خود پهن شده به هیچ کس نمی‌تواند کمک کند.

آن کس که برعکس بر خود مسلط است و زندگی را در مشت دارد می‌تواند به راستی رادمردی و کارآیی داشته باشد. برای نمونه، مردی را می‌شناسم که زنش را دوست نمی‌داشت، و از او نومید شده بود. روزی بر آن شده که زندگی خود را در پای او ریزد، و بر روی هم به امید پاداش، خود را فدای او کند. باری، از این لحظه زندگی طفلك

زنك، كه تا آن زمان قابل تحمل بود، درست شد جهنم. برای آن كه شوهرش به فداکاری زننده و گذشت‌خسته‌كننده دست زده بود. به همین شكل، به‌روزگار ما، کسانی هستند كه هرچه كمتر بشر دوستند بیشتر برایش فداکاری می‌كنند. این دلدادگان دل‌افسوده روی هم رفته برای ازدواج همیشه بدترین را انتخاب می‌كنند، نه بهترین را. پس از این مطلب شما تعجب می‌كنید كه جهان چهره بدی داشته باشد و تبلیغ خوشبختی در آن دشوار، بخصوص، افسوس، برای کسی كه نویسنده است. با این همه، من به شخصه می‌كوشم تا نگذارم زیر تأثیر بروم، من برای خوشبختی و نيكبختان احترام قایلیم، و در هر حال تلاش می‌كنم، برای به‌داشت، هرچه بیشتر ممكن باشد در جاهایی باشم كه خوشبختم می‌كند، منظورم تئاتر است. درست برخلاف دیگر خوشبختی‌ها این يك بیش از بیست سال است كه مرا شادكام می‌سازد و اگر هم روزی بخوام، چنان می‌كنم كه نتوانم از آن دل بركنم.

در ۱۹۳۶ پس از آنكه گروهی به‌راه انداختم، در رقا صخانه عامیانه‌ای در الجزیره نمایشنامه‌هایی از مالرو و داستایوسکی تا آشیل را بر روی صحنه آوردم. بیست و سه سال بعد من توانستم اقتباس از «شیطان‌زدگان» همان داستایوسکی را روی صحنه تئاتر آنتوان پاریس بیاورم. من خود از این دل‌بندی نادر و یا این مسمومیت طولانی به شگفت آمدم، و از خود پرسیدم این فضیلت، یا این ضعف سمج چه علت‌هایی داشته‌است. دو دسته علت برایش یافتیم، يك دسته آنها كه به طبع و خوی من برمی‌گردد، و دسته

دیگر که از طبیعت تئاتر آب می‌خورد.

نخستین دلیل من، که از همه کم‌نورتر است (این را قبول دارم) آن است که من به‌وسیله تئاتر از آن چیزهایی فرار می‌کنم که در پیشه نویسندگی مرا کسل می‌سازد. نخست از چیزی خود را نجات می‌دهم که اسمش را خواهم گذاشت دست و پاگیرهای پوچ و بیموده. فرض کنید اسم شما فرناندل، بریژیت باردو، علی‌خان، و یا خیلی محقرانه‌تر پل‌والری باشد. در همه این موارد نام خود را در روزنامه‌ها می‌خوانید. و همینکه اسمتان در روزنامه‌ها افتاد، دست‌وپاگیری آغاز می‌شود. نامه‌های پستی سرازیر می‌شود. باران دعوت‌ها می‌بارد، باید پاسخ داد: بهره بزرگی از وقت شما صرف آن می‌شود که نگذارید وقت خود را هدر دهید. به این ترتیب نیمی از انرژی آدمی صرف نه‌گفتن به هر شکل باشد می‌شود. این ابلهانه نیست؟ به یقین، ابلهانه است. به این ترتیب است که چوب خودنمائی‌های خود را از همان دست تظاهر می‌خوریم. با این همه من برخورده‌ام که همه مردم کار تئاتر را ارج می‌نهند، گوآنکه پیشه‌ای است پرتظاهر، و کافی است اعلام شود که تمرین‌ها آغاز شده تا بیدرنگ صحرای دلنشینی پیرامون شما را فرا بگیرد. و هنگامی که مثل من کرم آن را داشته باشید که سراسر روز و بهره‌ای از شب را هم به تمرین بگذرانید، در آنجاست که بهشت راستین را می‌یابید. از این نظرگاه، تئاتر دیر یا صومعه من است. هیجان‌جهمان درپای دیوارهایش می‌میرد و در داخل محوطه مقدسش، جمعی تارك دنیای زحمتکش، که از قرن و زمان

کنده شده‌اند، برای مدت دوماه سراپا شیفته يك تأمل، و به‌سوی مقصدی واحد، زمینه مراسمی را می‌چینند که شبی برای نخست‌بار برگزار خواهد شد.



خوب، از این تارک دنیاها صحبت کنیم، منظورم اهل تئاتر است. این کلمه مایه تعجب شما می‌شود؟ چه بسا مطبوعات به‌شما کمک می‌کنند تا اهل تئاتر را همچون جانورانی پندارید که دیر می‌خوانند و زود طلاق می‌دهند! بیشک اگر بگویم که تئاتر از این هم بسی مبتدلتر است شما را سنگ روی یخ کرده‌ام. این را هم بگویم که در دنیای تئاتر خیلی کمتر از رشته بافندگی، یا قندریزی و یا روزنامه‌نگاری طلاق می‌دهند. منتها وقتی درمیان اینان طلاق پیش آید بناچار رویش پر حریفی می‌شود. باید گفت که دل سارا برنارها مردم را بیشتر جلب می‌کند تا دل مسیو بوساک‌ها روی هم‌رفته، این قابل فهم است. این مانع از آن نیست که پیشه‌صحنه با مقاومت بدنی و قدرت نفسی که لازمه آن است، به‌گونه‌ای طالب پهلوانی توانا و سنجیده باشد. این پیشه‌ای است که بدن در آن به حساب می‌آید، نه برای آن که از روی جنون هدر داده شود، یا به هرصورت نه برای آن که بیش از جاهای دیگر از آن باید مایه گذاشت، بلکه برای آن که بازیگر ناگزیر است آن را خوش‌ترکیب نگاه دارد، یعنی قدرش را بداند. روی هم‌رفته اینجا انسان مجبور به پرهیزکاری می‌شود، و شاید تنها اجبار است که آدمی را پرهیزکار می‌کند. باری، کجا

بودم، می‌خواستم این را بگویم که من معاشرت کارکنان
تئاتر را چه پرهیزکار باشند چه نباشند برهمدمی برادران
روشنفکرم ترجیح می‌دهم، تنها برای آن‌هم نیست که گفته‌اند
روشنفکران، که به ندرت مهربانند، حتی نمی‌توانند
همدیگر را دوست بدارند. درد اینجاست که در جمع
روشنفکران من نمی‌دانم چرا همیشه حالتی دارم که انگار
حرکتی از من سرزده که باید پوزشخواهی کنم. همواره
دستخوش این احساسم که یکی از قاعده‌های این قوم را زیر
پا گذاشته‌ام. این به یقین مرا از حال طبیعی خارج می‌کند،
و همینکه طبیعت خود را نداشته باشم، پکر و برزخ
می‌شوم. و برعکس، بر روی عرشه تئاتر، من طبیعی هستم،
به این معنی که دیگر به فکر آن نیستم که طبیعی‌ام یا نه و
تنها با همکاران خود در کسالتها و شادیهای بازی مشترکی
سهم می‌شوم. گمان می‌کنم، نام این رقابت باشد، همان
چیزی که از دست دادم هنگام ترك گفتن روزنامه‌ای که به
یاری دوستان بنیاد نهاده بودیم، و بازش یافتم هنگام روی
آوردن به تئاتر. می‌دانید، نویسنده به تنهایی کار می‌کند،
در تنهایی درباره‌اش داوری می‌شود. به‌ویژه خود در
تنهایی درباره خود قضاوت می‌کند. این خوشایند نیست،
درست هم نیست. هرگاه وی طبیعی عادی داشته باشد، زمانی
فرا خواهد رسید که به‌چهره آدمی و حرارت جمع نیاز
پیدا کند. و این حتی توصیفی است برای اغلب پایبندیهای
نویسنده: عروسی، آکادمی (فرهنگستان)، سیاست. تازه
این چاره‌اندیشیها هم کاری صورت نمی‌دهد. هنوز تنهایی
را از دست نداده‌اید که حسرتش را می‌خورید، گویی

دلستان می‌خواهد در يك آن هم آرام باشید، هم در تب و تاب عشق. می‌خواهید به آکادمی وابسته باشید بی‌آنکه دسی از استقلال خود و سرپیچی از مقررات پوسیده دست بردارید، و اگر پایبند سیاست باشید می‌خواهید که به جای آنان عمل بکنید و بکشید به شرط آن که این حق را محفوظ نگاه دارید که بگویید این هیچ‌خوب‌کاری نیست. باور کنید، شغل هنر پیشگی بازیچه نیست.

به هر حال، تئاتر همان اجتماعی را به‌من عرضه می‌کند که نیازمندش هستم، یعنی قیدهای مادی و محدودیت‌هایی که هر آدم و هر روحی به آن نیاز دارد. هنرمند در تنهایی سلطنت می‌کند، منتها برفنا. اما در تئاتر نمی‌تواند سلطنت کند، زیرا کاری که می‌خواهد بکند، به دیگران وابسته است. کارگردان به هنرپیشه و هنرپیشه به کارگردان احتیاج دارد. این وابستگی متقابل را چون با فروتنی و اقبال شایان پذیرفته‌اید مبنای همبستگی حرفه‌ای می‌شود و به رفاقت همه روزه جسمیت می‌دهد. اینجا، ما همه به هم دیگر بسته شده‌ایم بی‌آن که هیچ‌يك آزادی خود را از دست داده باشد. آیا این فورمول خوبی برای جامعه آینده نیست؟ اما، این را هم بدانیم که هنرپیشگان به عنوان شخص به همان اندازه نومیدکننده‌اند که هر موجود بشری دیگر، از آن جمله کارگردان. هرچه آدم محبوب مردم بیشتری شود این گرفتاری بیشتر می‌شود. ولی نومیدیم، اگر نومیدی باشد، اغلب پس از فصل کار پیش می‌آید، به هنگامی که هرکس به طبیعت انزوا جوی خود باز می‌گردد. در این پیشه که چندان منطق قوی

بر نمی‌دارد با اعتقادی یکسان گفته می‌شود که خواه شکست و خواه پیروزی دسته‌های تئاتری را فاسد می‌کند. هیچ این‌طور نیست. آنچه گروه‌ها را تباه می‌کند پایان یافتن امیدی است که در مدت تمرین‌ها آنان را مجتمع می‌کرده است چرا که فشردگی این جمعیت تنها به‌خاطر نزدیک بودن مقصود و یکی بودن غرض است. يك حزب، يك جنبش، يك کلیسا (فرقه) هم جمعیت است، منتها هدفی که اینها دنبال می‌کنند در تاریکی آینده گم می‌شود. در تئاتر، برعکس، میوه‌کار، شیرین یا تلخ، در آن شبی چیده می‌شود که از مدت‌ها پیش معین بوده است و با هر روزکار نزدیکتر شده است. سرگذشت مشترك، بیمی که همه آن‌را می‌شناسند گروهی از مرد و زن می‌آفریند که سراپا به‌سوی هدفی یکتا روی دارند، هرگز بهتر و زیباتر از آن شب که از دیرباز چشم انتظارش بوده‌اند دست نخواهد داد.

احساس شورکسانی که خود را برای نمایش بزرگ آماده می‌کنند تنها شاید دستگیر انجمن‌های بنایان (فراماسون)، و یا کارگاه‌های نقاشی گروهی در دوران رونسانس شده باشد. آیا باز این هم گفتن دارد که یاد بنیادها می‌مانند و نمایش‌ها از میان می‌روند، و درست برای همین که روزی می‌میرند بیشتر پیش‌سازندگان خودگرامی هستند.

من تنها در ورزش‌های دسته‌ای روزگار جوانی توانسته‌ام احساس پرتوان امیدواری همبستگی را درک کنم. این توشه‌ راه روزهای بلند تمرین است تا سرانجام روز مسابقه، خواه غالب و خواه مغلوب، سر برسد. به

راستی اندك اخلاقی را که می‌شناسم از زمینهای فوتبال و صحنه‌های تئاتر که دانشکده‌ی راستین من بوده‌اند، آموخته‌ام.

ولی برای ابراز نظر خصوصی باید این را هم بگویم که تئاتر این یاری را هم به من می‌کند که از پندار و تجرید که هر نویسنده‌ای را تهدید می‌کند بگریزم. همانطور که به روزگار روزنامه‌نگاری صفحه‌بندی بر روی مرمر چاپخانه را بردیبری و تنظیم سرمقاله‌های موعظه‌وار ترجیح می‌دادم به همان گونه دوست می‌دارم که در تئاتر اثر در انبوه نورافکنها، بازیگران، پرده‌ها و چیزها ریشه بدواند. من نمی‌دانم کی گفته است که برای درست روی صحنه آوردن برنامه باید بازوان به وزن صحنه آشنا شده باشند. این در هنر قاعده‌ای است بزرگ و من این پیشه را از آن رو دوست دارم که مرا وادار می‌کند تا در يك زمان به روانشناسی اشخاص و جای يك چراغ یا يك گلدان شمعدانی و همچنین جودانه‌ی يك پارچه، یا وزن و قواره يك ارايه که باید به جلو صحنه آورده شود توجه کنم. هنگامی که دوست من «مایو» صحنه‌های «شیطانزدگان» را نقاشی می‌کرد در این فکر همعقیده بودیم که باید کار را با صحنه‌های آماده شروع کرد، در يك سالن سنگین، با مبلمان، و خلاصه چیزهای حقیقی، تا جسته‌جسته نمایشنامه به منطقه‌ای بالاتر برده شود، که کمتر در ماده ریشه داشته باشد، و آن‌گاه دکوراستیلیزه شود. به این ترتیب نمایشنامه در گونه‌ای جنون غیرواقعی پایان می‌گیرد حال آنکه از جای مشخص شلوغی آغاز شده است. مگر این خود توصیف هنر

نیست؟ نه واقعیت تنها، نه پندار تنها، بلکه پنداری مبتنی بر واقعیت.



به نظر من همین دلیلهای خصوصی کافی است تا من برای تئاتر جایی باز کنم که به هیچ رو حاضر نباشم و قتم را صرف شامهای توی شهر و محیط‌های کسالت‌آور کنم. این دلیلهای من از نظر آدمی معمولی است، ولی من از نظر هنروری هم دلیلهایی دارم که بیشتر خصوصی هستند. پیش از هر چیز به نظر من تئاتر جای واقعیت است. معمولاً گفته می‌شود تئاتر جای پندار است. به هیچ رو باور نکنید. این جامعه است که بیشتر با پندار زندگی می‌کند، و شما آن قدر که در شهر آدمهای زبان‌باز می‌بینید در صحنه تئاترها نمی‌بینید. یکی از این بازیگران آماتور را که در سالنهای ما، دستگاههای ما و یا در همین تالارها پیدا می‌شوند بگیرید. او را روی این صحنه بگذارید، درست در همین‌جا، ۴۰۰۰ وات نور بفرقش بیارید، آن‌جا دیگر نمی‌توان بازی درآورد، شما او را به گونه‌ای پاک برهنه می‌بینید، در روشنائی حقیقت. آری، نورهای صحنه بیرحمند و همه نیرنگهای دنیا هرگز مانع از آن نخواهد شد که مرد یا زنی که در این شصت متر مربع راه می‌رود یا حرف می‌زند به شیوه خود چیزی را ابراز کند و با همه تغییر قیافه‌ها و جامه‌های مبدل بتواند از هویت حقیقی خود عدول کند. چه بسا کسانی که در زندگی از دیرباز شناخته‌ام، به همان سان که جلوه داشته‌اند، ولی کاملاً

اطمینان دارم که هرگز بطن آنان را نشناختم مگر آن که از راه دوستی آماده شده‌اند، با من اشخاص سده‌ای دیگر و با طبعی دیگر را تمرین یا بازی کنند. آنان که رموز قلبیها و حقیقت نهان موجودات را دوست دارند، باید به این جا بیایند تا مگرکنجکاوی سیری ناپذیرشان تا اندازه‌ای آرامش پیدا کند. بله، باور کنید، برای آن که در حقیقت زندگی کنید، کمدی بازی کنید!

گاه به من می‌گویند: «شما چگونه در زندگی تئاتر و ادبیات را آشتی می‌دهید؟» بله، من چه برای شغل چه از روی ذوق پیشه‌های چندی داشته‌ام، و باید باورداشت که با این همه به آشتی آنها با ادبیات توفیق پیدا کرده‌ام، چنان که هنوز هم نویسنده باقی مانده‌ام. حتی چنین احساس می‌کنم که از لحظه‌ای که تنها به نویسنده بودن قناعت ورزم درست از همان آن از نویسندگی دست برد خواهم داشت. و درباره تئاتر دیگر آشتی خود به خود حاصل است زیرا که در چشم من تئاتر عالیت‌ترین مظهر ادبیات و به هر صورت جهانگیرترین نوع آن است. من کارگردانی را می‌شناختم که دوستش هم داشتم. او همیشه به بازیگران خود می‌گفت: «بنویسید، و یا بازی کنید برای تنها ابلهی که در سالن است.» و آن چنان که او بود، نمی‌خواست بگوید: «خودتان هم ابله و عامی باشید.» بلکه فقط این را می‌گفت: «با همه حرف بزنید، هر که می‌خواهد باشد.» در حقیقت برای او ابلهی وجود نداشت، همه شایسته التفات بازیگران هستند. ولی با همه حرف زدن آسان نیست. پیوسته بیم آن می‌رود که زیاده آهسته

یا زیاده بلند باشد. به این ترتیب مؤلفانی هستند که می‌خواهند با احمقترین کسی که در جمعیت هست حرف بزنند، و باورکنید که اینان بسیار خوب موفق می‌شوند، و نویسندگانی هم هستند که می‌خواهند با هشیاران فرضی حرف بزنند، و اینها همیشه در کار خود شکست می‌خورند. دسته اول درست ادامه دهنده سنت تئاتری فرانسه‌اند که می‌توان اسمش را گذاشت حماسه تخت‌خواب، دسته دوم چند پرسبزی هم به آبگوشت فلسفه می‌زنند. از آن دم که مصنفی بتواند برعکس با سادگی با همه سخن گوید، و همچنان در موضوع بلند پرواز بماند، او سنت راستین هنر را به کار بسته‌است، او در سالن همه طبقات و همه افکار را در هیجانی یگانه یا خنده‌ای مشترک آشتی داده است. ولی انصاف داشته باشیم، تنها مصنفان بسیار بزرگ‌اند که این جا کامیاب می‌شوند.

و گاه از سر لطفی که باور کنید مرا منقلب می‌کند به من گفته می‌شود: «وقتی شما می‌توانید خود نمایشنامه بنویسید چرا متون را اقتباس می‌کنید؟» این درست. ولی در واقع، من این نمایشنامه‌ها را نوشته‌ام و نمایشنامه‌های دیگری هم از این دست خواهم نوشت و از پیش‌پیه‌بهانه کسانی را به تن می‌مالم که از اقتباس‌های من افسوس می‌خورند. منتها هنگامی که من نمایشنامه‌هایم را می‌نویسم نویسنده‌ای هستم که به کار خود مشغولم، اثری می‌سازم که تابع برنامه‌ای وسیع‌تر و حساب شده است. و هنگامی که اقتباس می‌کنم کارگردانی هستم که بنابر فهمی که از تئاتر دارد کار می‌کند. به واقع من به نمایش جامع،

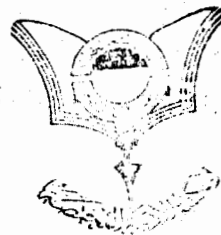
پرورده، الهام شده و رهبری شده با يك فكر، و نیز نوشته و کارگردانی شده به دست يك نفر معتقدم، چه این کیفیت است که اجازه می‌دهد وحدت بیان، وزن، سبك، که اصول اساسی يك نمایش است فراهم شود.

از آنجا که من بخت آن را داشتم که هم نویسنده هم بازیگر یا کارگردان باشم، می‌توانم این مفهوم را به کار بندم. از این رو من متن‌ها، ترجمه‌ها یا اقتباسهایی را به خود حکم می‌کنم، سپس آنها را به هنگام تمرین به روی صحنه بنا بر ضرورت‌های کارگردانی تغییر شکل می‌دهم، بر روی هم، من با خود همکاری می‌کنم، و در نتیجه، درست توجه داشته باشید، برخورد متداول میان مصنف و کارگردان از میان برداشته می‌شود. و در این کار آن قدر کم احساس کاستگی می‌کنم، که به آرامی به ادامه آن می‌کوشم، تا جایی که توفیقش را داشته باشم. زمانی فکر فرار از تکالیف نویسندگی به سرم می‌زد که بر عکس می‌پذیرفتم نمایشهایی بدهم که بتوانند با وسایل کوچکتر خوشایند تماشاگران شوند، از همین اقدامات پر توفیق که روی صحنه‌های پاریسی دیده‌ایم و دل مرا به هم می‌زند. نه، من با نمایش دادن «شیطانزدگان» که ماحصل هر آن چیزی است که درباره تئاتر معتقدم، احساس فرار از پیشه نویسندگی نکرده‌ام.

این آن چیزی است که من در تئاتر دوست دارم، این است بهره‌ای که از آن برمی‌گیرم. چه بسا این برای مدت درازی میسر نباشد. این پیشه دشوار امروزه حتی در اصالت خود تهدید می‌شود. افزایش پیوسته هزینه کار

تمام شده، تبدیل کردن کارکنان پیشه به حقوق بگیران، اندك اندك صحنه‌های خصوصی را به سوی تجارتی‌ترین نمایشها می‌راند.

این را می‌افزایم که از آن سوهم اداره‌های بسیاری بخصوص به سبب بی‌صلاحیتی می‌درخشند و هیچ برای آن صالح نیستند تا پروانه‌ای را لغوکنند که روزی پری مرموزی به آنان داده تا هر چه می‌خواهند اسب بتازند. به این ترتیب این جایگاه ارج و بزرگواری می‌تواند به جایگاه پستی و خواری بدل شود. آیا این دلیل می‌شود تا از پیکار دست بشوییم؟ من معتقد نیستم. در زیر این نور افکنها، در پس این پرده‌ها، همواره فضیلت هنر و جنون چرخ می‌زند، و این نه می‌تواند نابود شود و نه می‌تواند میدان دهد تا همه چیز از میان برود. این فضیلت همواره چشم به راه یکی از میان ماست. این با ماست که نگذاریم به خواب رود، و اجازه ندهیم به دست تاجران و کاسبان از قلمرو خود رانده شود. در برابر، همان فضیلت ما را سرپانگاه می‌دارد و ما را خوشخو و استوار خواهد داشت. گرفتن و دادن، مگر نه همان بهروزی و زندگی بی‌آلایش است که در آغاز از آن سخن گفتم. بله، این خود همان زندگی و آزادی است که ماهمگی بدان نیاز داریم. پس بازهم برویم به سراغ نمایش آینده.



از پایان جنگ دوم جهانی ۱۹۴۵-۱۹۳۹ مصنفان و خداوندان تئاتر نوبت به نوبت به کلیه اصولی که رعایت آنها مایه وحدت تئاتر سنتی مرسوم می‌شد، تاخت آوردند. ولی این اقدام خرابکارانه به هرج و مرج بسیار آمیخته بود، چه هرکس تنها درصدد بود آن جنبه‌ای از تئاتر که به بی‌صورت کند که به نظرش بیش از جنبه‌های دیگر دست و پاگیر بود.

هنگامی که یونسکو در ۱۹۵۰ ضد تئاتر خود را پیش می‌کشید، تاجایی که حتی مفهوم عمل تئاتر و زبان آن را دست بیندازد، دعوا کمابیش از حد ادبی خارج نمی‌شد. «حضرت کلمه» شالوده اساسی سنت تئاتر به شمار می‌آمد. اعتراض اجتماعی که دیرك جنبه‌های شوخ این نمایشنامه‌ها بود، دنباله همان اعتراضی را می‌گرفت که سور رئالیستها آغاز کرده بودند. در باقی زمینه‌ها، نبوغ شخصی یونسکو نشان داد که او می‌دانست چگونه باشکلهای کمابیش کلاسیک

کنار بیاید.

بکت به نوبه خود بیان‌کننده کرختی دنیایی شد که بر اثر خطر اتمی سرگردان گشته است. او برای این منظور، از بینهایت ساده کردن زبان احکام تئاتر پیشین گذشته، نه تنها چیزی را زیر و زبر نکرد، بلکه برعکس دامنه آن را وسعت داد؛ چه باصرفه‌جویی در وسایل، برای نخستین بار دروازه قلمرو متافیزیک را هم بر روی تئاتر گشود.

با آداموف مسئله توفیر پیدا کرد: وی به زودی به یاری ماشین پرهیمه برشت‌گرایی آمد، که قدرت فاصله‌گیری از دستگاه ارسطویی‌اش دیرزمانی ما را به اشتباه انداخته بود. ولی برای پیکار با تئاتر قدیم، هنوز برشت خود را هدف گرفته بود، چه علیه وحدت زمان و مکان دست به پیکاری زده بود که در حقیقت چیزی نبود، جز پیشنهاد کردن راه‌حلهای تازه برای مسائلی که از دیرباز باقی مانده بود. «آموزندگی» (دیداکتیسیم) فقط فرمولی بود صادقانه‌تر برای تئاتر موضوع‌دار کهن، و اصطلاح «پیش‌گیری» چیزی نبود جز تحلیلی پیشرفته‌تر از شرایط ایجاد محیطهای شوخ.

هریک از این نوآوران بی‌تردید خرج خود را از زرق و برق تئاتر کهن جدا می‌کردند، به زبان و پاره‌ای از تکنیک‌هایش تازگی می‌بخشیدند. و جامعه تئاتر پسند و هدفهای آن را وسعت می‌دادند. ولی اینها پیکارهایی بود پراکنده، و پیروزی‌هایی بود که سرش به هم نمی‌رسید. بیشک به این جهت که به رغم حملاتی که به دستگاه ارسطویی می‌بردند (که نزدیک به دوهزار سال برجهت‌یابی هرگونه

جستجوهای تئاتری غلبه داشت) باز هم قبول داشتند که شالوده‌ هنر (استتیک) تقلید است. ارسطو می‌گوید: «تئاتر تقلید رفتار مردمان است».

باری، اگر همه انقلاب‌هایی را به یاد بیاوریم که تاریخ تئاتر به خود دیده است، نمی‌توان این نکته را نادیده گرفت که همه آنها به نام «شباهت اصل» صورت گرفته است. به این معنی که هیچ يك از این انقلاب‌ها این اصل را رد نکرده که موضوع هنر تقلید است؛ منتها تنها به این جستجو قناعت می‌ورزیده‌اند که بهترین شیوه تقلید را پیدا کنند. کلاسیک‌ها بامیزانسن موازی قرون وسطایی جنگیدند چرا که در مثل آسمان و غار بیت‌الحم، یا قصر پیلات و باغ زیتون و دهانه جهنم پهلوی همدیگر روی يك صحنه قرار می‌گرفتند. کلاسیک‌ها چنین مفهومی را «دور از باور» می‌شناختند و بر آن می‌تاختند. بدین ترتیب رفته رفته آنچه از تقلید کورکورانه طبیعت پیروی نمی‌کرد مردود شناخته شد، تا جایی که از نمایش، چنین توقعی کردند که زمان اجرا نباید از خود ماجرا طولانی‌تر باشد، و واقعاً هم نباید از مکان خود به جای دیگر برده شود. به نام همین «شباهت و باور» بود که قرن هژدهم، بورژواها و مسائل بورژوازی را به روی صحنه آورد، و رمانتیسم، رنگ محلی را بدعت گذاشت، و آنتوان (بنیان‌گذار تئاتر آزاد در ۱۸۸۷) تکه‌های خون‌چکان گوشت را به روی صحنه تئاتر کشید، و استانیسلاوسکی به روانشناسی دست یافت. جای تردید نیست که این پیروی از قانون تقلید طبیعت دستخوش جزر و مدهایی شد، ولی، حتی هنگامی که یونسکو مستاجر تازه-

اش را به ما نشان داد که روی انبوه مبلمها دارد خفه می‌شود، اتاقش باز همان اتاق قرن بیستم بود، با حضور زن درباری که از یکی از خانه‌های امروزی فراری شده است. و صندوقهای شهرداری بکت همچون ارابه ننه‌دلاور دارای زمان و مطیع قوا نین تقلید تاریخی شدند.

خود کلاسیکها هم هنگامی که قهرمانان یونانی خود را با کلاهخودهای پرداز قرن هفدهم می‌آراستند، یا خانمی را به لباس کشیش اعظم آتالی در می‌آوردند، در مراعات آن قوانین، استقلال بیشتری از خود نشان می‌دادند و برعکس، «کن» و «تالما» که خود را انقلابی می‌پنداشتند و می‌خواستند لباسها بیشتر به زمان نمایش وفادار باشد، به واقع بیش از همه از قانون تقلید ارسطویی اطاعت می‌کردند. من شخصاً، بیست سال است متوجه شده‌ام که این اصل همواره اقتدار خود را حفظ کرده است. بیست سال پیش بود که وقتی از دکوراتور شایسته فرانسو «کاساندر» خواستم برای بازیگران تراژدی تئاتر «کمدی فرانسو» لباسهایی طرح کند که ریخته‌های باستانی و دوخته‌های جدید را باهم بیامیزد، او باچشمان هراسان نگاهم کرد و این پیشنهاد را نپذیرفت.

باری، این دوران پس از جنگ برای تئاتر معاصر، ده سالی است که، مایه شکستن نسل تازه‌ای از مصنفان و کارگردانان بسیار جوان و بسیار نادانی شده که اغلب از یارمندی قرنهای گذشته غافل‌اند. آنان گذشته را بطور اصولی و دربست نفی و انکار می‌کردند بی‌آنکه هیچ آن را شناخته باشند. بی‌فرهنگی، دست‌تنگی، و حرارت دریک

چنین آزادی که هرگز از سده های میانه به آزمایش درنیامده بود، آنان را به اختراع شکل‌هایی کشانید که جز به ضرورت بیان، برای آنها توصیفی نمی توان یافت. این خودآموزان بی پروا که نه «چگونگی نوشته شدن» و نه «چگونگی بازی» را می دانستند جز از غریزه خود چیزی نمی شناختند، و هرمانعی را در سر راه آن می دیدند می روفتند، از سالن ایتالیایی گرفته تا چفت و بستهای سنتی روایت؛ و سرمست از این فضای برهنه، از این زمان بی گذشته‌ای که برکنار از هرگونه وسواسی آن را جارو کرده بودند، به تن خویش و حرکات آن و فریادهای آن رسیدند. پس کلام را خوار شمردند، و وزن و آهنگ را تنها انجام قبول کردند که از حد خارج می شود. اما با این همه از این هم پروا نکردند (مانند ملتهای جدید) که از همه یاریهای مکانیکی تمدنی بهره جویند که خود آن را رد می کردند. خبرگان نور و ماشین توانستند قریحه نیمه معجز آسای خود را با کارگیری مدرنترین تکنیکها و نیز بی تجربگی هنری و روانشناسی (که اغلب دوران کودکی را می گذراند) باهم گرد بیاورند. همچنین آنان ناتوانی پایانهای نژاد فرتوت را باخیز و هیجان محض موجودات ابتدایی درهم آمیختند.

می شد از خود پرسید از این آمیزه نامنتظر چه طرفی بسته خواهد شد، و می شد از بازیهای این شاگرد جادوگران که تئاترها و خیابانها را از مخلوقهای کفرآلود و ساده لوح خود انباشته اند سراسیمه شد، همان مخلوقها که عشق را باکین، و صلح را با خون می خواهند، و آینده را به نام گذشته ای رد می کنند که هیچ از آن نمی دانند، و همانقدر

بنبوغ خود حسودند که آمادگی دارند به‌کمترین یاری آخرین جادویی که بر آنان ظاهر می‌شود سرچاگری بر زمین ساینند. ما آنان را دیدیم که تهنیت گفتند، تحقیرهای قهرمانانه «تئاتر زندگی» و خشونت‌های گروتوسکی را مردود شناختند. ما آنان را دیدیم که از تئاتر سیاسی به تئاتر شهوتناک روی آوردند، در انکار خود همان قدر مطلق شدند که زمانی در ستایش‌گری. ما آنان را دیدیم که تئاتر عامیانه را جلو روشنفکران، تئاتر انقلابی را جلو خرده بورژواها انداختند؛ ما آنان را دیدیم که به نام «تئاترشاد» سالنهای سیاهی ساختند همانند چاه، و به نام بیداری هنر در اماتیک جمعیتها را به‌اندوه بارترین کسالتها فرو بردند.

به‌حق می‌شد از خود پرسید از همه اینها چه برجای مانده. بله، این نمی‌تواند «هیچ» چیز باقی نگذارد. حاصل يك چنین کارنهمان، يك چنین تلاشی پراکنده و به ظاهر منفی چیست. در پس همه اینها نه تنها يك ناکامی بزرگ و قاهر نهفته بلکه این احساس راستین وجود دارد که دنیای ما بحرانی را از سر می‌گذارند بس ژرفتر، شدیدتر، و تندتر از آنچه که دنیای لاتینی را در آغاز مسحیت به‌لرزه درآورد. به‌قول یونسکو و بکت، این جهان نوست در آستانه دوران کمونیسم. زبان روزانه ما مطرح بود، حتی طبیعت این زبان از آغاز روی کارآمدن وسایل بیان سمعی بصری دگرگون شده بود. در حقیقت معنای کار تازه کاران نوپای ما که سخن را رد می‌کردند و زبان تن را فرا می‌خواندند چه بود؟ چه بسا قصدشان رد بیان

روشنفکرانه به سود بیان محسوس بود، و این به معنای هشیلرشدن در این است که زبان برای گوش اغلب جای خود را به زبان برای چشم می دهد و تئاتر نمی تواند در برابر این تازگی کوبنده و مهم کور باقی بماند.

ولی کلمات را از راه تصویر نشان دادن، جمله و دوربین را همزیست ساختن، تن را بسان عنصر بیان وارد چهره و صدا کردن، و همه این اصلاحات که به یمن ذوق صورت پذیر شد، باز کفایت نمی کرد تا نشان دهد مطلب برسر آن نیست که بخواهیم شیوه های بیان را برابر هم گذاریم و بگوییم به حقیقت انقلابی امروز رسیده ایم. علاوه بر اینها لازم بود نشان داده شود که حتی بدون ظهور زبان سمعی بصری، زبان مکتوب قدیم تئاتر نمی توانست تصویر درستی از جهان به دست دهد زیرا که این نظام زبان و تصویرها، یعنی تئوریهای شباهت که به زندگی هنر تئاتر چسبیده بود، سبب می شد تا خود هنر را در زیر فشارهای فلج کننده اسیر کند.

همچنین مطلب برسر آن نبود که به قوانین کهنه مکان و زمان برگردیم، آنطور که یونسکو و بکت با آن می جنگیدند، بلکه صحبت برسر آن بود که از این چیزها پافرا تر گذاشته شود تا ذوق تماشاگر تصدیق کند که مسائل هماهنگی مکان و زمان دیگر مطرح نیست و باید از این نیازهای روشنفکرانه دست برداشت و به مقام نیازهای احساسی ناب ارتقاء پیدا کرد.

تئاتر امروز باید به راحتی نشان دهد که دکورهای چشمی و دکورهای گوشی، صدا و موسیقی، می توانند در

کمال آزادی هماهنگی پیدا کنند و اشتباه روشنفکرانه
ارسطو و جانشینانش، اشتباهی که قرن‌ها پذیرفته،
آموخته، و تحمیل شده است چگونه تصحیح می‌شود. تئاتر
امروز باید خاطرنشان کند هنری که خود را به تقلید
محکوم بسازد، به همین وسیله خود را عیبناک می‌کند، چه
هنر جز تغییر شکل چیز دیگری نیست و نمی‌تواند باشد.
ما همه این را می‌دانستیم، همه این را می‌نوشتیم
ولی از باز اندیشی روی فرمول آن غافل شده بودیم. اگر
مولیر بود می‌گفت: چه مکتبی!

نمایشنامه «مرد سندل لاستیکی» اثر کاتب یاسین در تئاتر هشتم لیون به روی صحنه آمد.

نام کاتب یاسین شاعر مغربی که دارای فرهنگ فرانسوی است با رمانهای «نجم» و «شش بر ستاره نشان» و نمایشنامه‌های «نعش محاصره شده» و «زن وحشی» و «گردهوش» بر سر زبانها افتاد. یکسال و نیمی است که یاسین در الجزایر سکنا گزیده است. او بیست سال از عمر خود را همچون يك تبعیدی بسر برد، و در میان دوشیوه زندگی، و دوشیوه بیان سرگشتگی کشید. روزگاری هم از يك شعر عاشقانه و گمنام چنان به شور آمد که راه هانوی در پیش گرفت، سفری که روی عمر او اثرهایی گذاشته است.

زاد بودم

کاتب یاسین هفته گذشته در زیر باران وارد لیون

شد لاغر و تکیده، با لبخندهای کوتاه، و همان نگاه گرم و شراره ریز. او هنوز در الجزایر جا نیفتاده، هنوز اخت نشده، هنوز بسیاری چیزها برایش دوپهلوست: «به زادبوم خود بازگشتن و رای بازگشت به آغوش مادر است.»

او می‌توانست سالها پیش به الجزایر برگردد: «منتها این برای من در حکم فروختن استعداد، دم فرو بستن، و در تاریکی نشستن بود. در صورتی که من مسئولیت‌هایی به عهده دارم. من به نسلی تعلق دارم که برای نخستین بار است طعم استقلال را می‌چشد. من خود چیزکی را بنیاد گذاشته‌ام. نویسندگان باید غیرت و همت خرده‌گیری از جامعه امروزی را داشته باشند.»

کاتب یاسین درباره نمایشنامه «مرد سندل لاستیکی» توضیح می‌دهد:

«این نمایشنامه در تئاتر ملی الجزایر روی صحنه آمده است. از تلویزیون هم پخش شده، یعنی بنظر مردم رسیده است. میان الجزایر و ویتنام علاقه واقعی وزنده‌ای وجود دارد. تاریخ این دو کشور در يك دوره دچار مصیبتی یگانه بوده است. ولی ملتهای ما یکدیگر را نمی‌شناسند. تنها ستایش کردن کفایت نمی‌کند، باید همدیگر را بجای آورد. من خواسته‌ام به پشتیبانی ملت الجزایر از ویتنام محتوایی بدهم. در مقیاس دولتها روابط می‌تواند تیره یا حسنه باشد. در پایان، این ملتها هستند که باید مسایل را میان خود حل کنند زیرا بدون مردم رابطه معنا ندارد. و این چیزی است که به زندگی روزانه آنها مربوط است.»

برای کاتب یاسین بازی شدن «مرد سندل لاستیکی» در فرانسه، اهمیت فراوان دارد: «ویتنام يك مسئله جهانی است. فرانسه مستقیماً با ویتنام ماجرا داشته است. من سه سال عمرم را روی نوشتن این نمایشنامه گذاشته‌ام.» مارسِل مارشال، کارگردانی که آن را به روی صحنه می‌آورد می‌گوید:

این برتر از يك نمایشنامه است، يك ماده تئاتری است که در زمینه شعر هم مانند شوخی، بینهایت غنی است.

کاتب یاسین این اثر را آغاز تفکری نو می‌داند، نه يك چیز تمام شده. فعلاً همه زندگی‌اش روی این فکر می‌چرخد که شناساندن تاریخ ویتنام و انسان ویتنامی واجب‌ترین تکالیف است. «آنچه در آنجا می‌گذرد به‌گوش دیگران می‌رسد، منتها خیلی کم، و بسیار بد. آیا هیچ می‌دانید که هائوی هر سال با خطر باران تهدید می‌شود؟ هیچ شنیده‌اید که فرد ویتنامی هم با باران وسیل و هم با قحطی باید پیکار کند؟ و طرز این پیکارها را در مدرسه به آنها درس می‌دهند. آیا فرانسویان هیچ خبر دارند که قحطی سال ۱۹۴۵ ویتنام دو میلیون قربانی داده است؟ تئاتر می‌تواند به اطلاعات مردم کمک فراوان بکند. تئاتر اگر راه خود را گم نکند همواره طبیعت خود را حفظ می‌کند تئاتر چیزی نیست جز اعتراض، اعتراضی اصولی به هر نوع جامعه، همیشه و همه‌جا، و برای هر گروه تماشاگر.»

زن جنگاور

کاتب یاسین، در اندیشه تئاتری است که سراسر
بمردم تعلق داشته باشد:

«دلم می‌خواست دوره‌ای از تاریخ زندگی بشری را
تصویر کنم. بدیهی است که این از قدرت قلم من بیرون
است. اگر بتوانم سالهای سال پشت میزم کار کنم بخشی
از آرزوهایم را بروی کاغذ خواهم آورد. احساس می‌کنم
که این ماده زنده که اطلاعات روزنامه‌ای نام دارد در وجود
من تغییر شکل پیدا می‌کند. برای ما الجزایریها، ویتنام
مسائل عمده‌ای را پیش می‌کشد: این نخستین مستعمره‌ای
است که بیک جنگ نظامی تن داده و پیروز شده است. تا
چندی پیش این کار غیر ممکن بود. این نخستین مستعمره‌ای
است که یکسره راه سوسیالیسم در پیش گرفته و درست
برعکس الجزایر، جنبش ویتنام بدست ملیون شروع نشده
است. و باز برخلاف الجزایر، شرکت زنان و ویتنام در
زندگی کشور یک مسئله واقعی بوده است. اگر به نقش
زن ویتنامی در جنگ توجه شود، معلوم خواهد شد که
الجزایر چقدر حرکت خود به پیش می‌لنگد، الجزایر دولتی
است جوان، سازمان‌هایی پیدا کرده که باید به آن مفهوم
و محتوا بدهد. در پس کلمه سوسیالیسم، در پشت اصطلاح
دولت و کشور، نباید مردان همه فن حریف پناه گیرند و
سرشته‌دار امور شوند. نظام یا سیستمی که بخواهد به
همه کس امکان دهد باید عیارهای هوش و لیاقت همه را
بسنجد، چه زن، چه مرد. من دیرزمانی نیست که در کشور

خود زندگی می‌کنم. آنچه در اینجا دریافته‌ام تنها ارزش کاوش دارد. آدم وقتی بیست سال را در سفر بگذراند (هر چند بدخواه خودش نباشد) سخت می‌تواند خود را عوض کند.

حالا تازه ما می‌توانیم چاره را پیدا کنیم. جنگ ویتنام به پایانش نزدیک می‌شود. کمابیش همه دنیا ظاهراً باین باور رسیده‌اند. این ویتنامی‌ها هستند که هیچ این را باور نمی‌کنند. زیرا آنان هر روز با جنگ دست به‌گریبان‌اند. ولی بیداری وجدان امریکا و رشد عقاید چیز کمی نیست. دین بین‌فودر فرانسه زخمی است کمه‌نه که کسی نمی‌خواهد تازه‌اش کند. ولی اینک پس از بیست سال قسمتی از افکار آماده شده است که بفهمد راز پیکار و شکست در چه بوده است. و برای ما الجزایری‌ها این بسیار مهم است.»

● در کتاب «عشق و مرگ در رمان امریکایی» شما نشان می‌دهید که داستان امریکایی اساساً از همان آغاز از يك سورمان ترسناك، تكامل رمان گوتيك بوده است و از سوی دیگر تكامل رمان عشقی.

□ نخستین رمان امریکایی در ۱۷۸۹ به چاپ رسیده است. این دوران هولناکی بود. من هر وقت درباره تاریخچه رمان امریکایی فکر می‌کنم به یاد حرف مارکی دوساد در «تفکری درباره رمانها» می‌افتم: «هرکسی را می‌دیدید در ظرف چهار یا پنج سال آنقدر مصیبت دیده بود که نامورترین رمان‌نویسهای ادبیات نمی‌توانست در قرنی آن را توصیف کند.»

در مبانی رمان امریکایی داستان شهوت و فضیلت به سبك ریچارد سون هم دیده می‌شود، منتها روایت امریکایی ظاهراً پیوسته از جنبه روابط خاص عاشقانه

می‌کاهد و بیشتر بر روی هول و قتل تکیه می‌کند: کما بیش همیشه، مناسبات دیرین زن و مرد يك امر فرعی می‌شود، و پیش از شروع شدن اصل ماجرا خاتمه می‌یابد. همسری چه نامشروع و چه عشقی، اندك اندك از روابط میان قهرمانها زدوده می‌شود. نویسنده امریکایی به این که قهرمانانش را به میان طبیعت، طبیعت وحشی ببرد بیشتر علاقه دارد تا بردن او به میان جامعه. در طبیعت وحشی از مقررات، از محدودیتهای زندگی متمدن اروپایی، هیچ خبری نیست. قهرمان می‌ماند و خودش و عشق، و عشق به معنای قراردادی آن از زندگی او حذف می‌گردد. رمان امریکایی همواره بایك فرار آغاز می‌شود، نه به این صورت که مردی از جایی دیگر بگریزد، تنها از يك جا می‌گریزد. ● امریکا هم خود محصول يك فرار بود...

□ البته. اما طبیعت فرار در رمان عوض می‌شود. نخستین گروههای مهاجر که به ساحل امریکا گام نهادند در تلاش آن بودند که خود را از تصویرهای اقتدار پدری (کشیش، پادشاه) برهانند. اما پس از این اولین فرار اروپا به سوی امریکا، فرار دومی به سوی غرب شروع می‌شود که همچنان ادامه دارد، گویی امکان کشف و شناخت واقعی امریکا هرگز وجود ندارد. در این مرحله دیگر به هیچ‌رو تصویر پدری انگیزه فرار نیست، بلکه تصویر مادر مایه آن است. ادبیات امریکا هرگز از توصیف این فرار دوم دست برنداشته است، فرار از بنیاد تمدن، یعنی زن (همسر و مادر) و کانون خانوادگی. از این نظر شاید ریپوان وینکل را می‌توان نخستین اثر امریکایی واقعی

شناخت، زیرا در آن مردی را می‌بینیم که یکه‌وتنها، تفنگ به دست، به تپه‌ها می‌زند، و فقط سگی همپا دارد. ریپ به تپه‌ها پناه می‌برد نه برای آن که چیزی پیدا کند، بلکه می‌خواهد از دست زن قاهر و دنیایی خود بگریزد که از او به عنوان مرد زنده‌دار، می‌خواهد که يك شهروند مسئول هم باشد. به این ترتیب، فرار به امریکا تبدیل می‌شود به فرار از برابر فکر مسئولیت‌داری، و چون در امریکا زن بیشتر از مرد صورت‌بند مسئولیت است، و مادر بیش از پدر، تاریخ امریکا از خلال ادبیات، به صورت گریز از زن، یعنی فرار به سوی طبیعت وحشی تجسم پیدا می‌کند. وقتی که شاتو بریان امریکارا به تصور می‌آورد، يك رابطه عاشقانه در آن می‌گنجاند، ولی يك امریکایی به انتظار يك دستیار خوب است که جایی منتظر قهرمان داستان باشد. از این جنبه کار، ریپ وان وینکل باز هم نمونه تمام عیار اسطوره امریکایی نیست، زیرا که او در تپه‌ها جز به اشباح گذشته اروپایی بر نمی‌خورد. برای کمال توازن لازم است فرار در طبیعت بتواند يك چیز ضد خانواده پیدا کند، و برای این مرحله بایستی منتظر جیمز فنیمور کوپر شد. با این همه پیش از کوپر هم، باز طبیعت وحشی به مفهومی دوپهلو تبدیل شده بود. گفته بودیم که رمان امریکایی از آمیزه دوست اروپایی پا به وجود نهاد: رمان عشقی و رمان گوتیک که نموداری از فرار به دست داد. ولی در اروپا رمان گوتیک هم‌دوره روی کار آمدن طبقات متوسط، بورژوازی است، و چیزی که قهرمانها را فراری می‌دهد، نمادهای نظام فئودالی است، که همه در قصر خرابه خلاصه

می‌شود. اما این نماد نمی‌تواند عیناً به امریکا انتقال یابد، جایی که مسلماً قصر خرابه پیدا نمی‌شود. تنها چیز کهنی که در «دنیای نو» وجود دارد جنگل است. بنابراین رمان گوتیک امریکایی هم باید تصویرهای هراسناک خود را در جنگل و در نزد ساکنان آن پیدا کند: بومیان می‌شوند مایهٔ تهدید و هراس. این درست همان دستمایهٔ چارلز براکدن بروان یکی از نخستین داستانسرایان امریکا در بهترین کتابش می‌شود: ادگار هانتلی.

● به این ترتیب، داستانسرای امریکایی می‌بیند در وضع مشکلی قرار گرفته است: در یک سو، با تهدید طبیعت وحشی روبه‌روست، از سوی دیگر، تنها شانس نجات در همان طبیعت وحشی است. بومی هم خود همین حالت دوگانه و متضاد را دارد. فنیمور کوپر با تصور کردن دوقبیله بومی این مسئله را در کتابهایش حل کرده است. هر دو قبیله در کنار هم پیرامون آتش اردو به‌سر می‌برند. «چین‌گاچ‌گوک» بومی نیک سیرت، با «نانی بومپو» سفید فراری، جانشین ریپ‌وان و ینکل، نوع‌تازه‌ای از خانواده تشکیل می‌دهند، که اروپایی نیست، اما تهدید ماگا بومی خبیث پیوسته روی آنها فشار می‌آورد. این رابطه همبستگی در واقع آکنده از احساس عمیق مجرمیت است. هر چند ناتی بومپو یک فراری است باز نمایندهٔ نژاد سفید است که هر چه به‌غرب نزدیکتر می‌شود، زمین بومی را بیشتر می‌دزدد. دوستی میان ناتی و چین‌گاچ‌گوک کمابیش به معجزه می‌ماند، با فرض نوعی بخشایش از جانب بومی.

□ البته، این طرز رفتار سرخپوست همان چیزی است که مرد سفیدپوست خواستار تصور آن است. همواره برای دژخیم فرض بخشایش از طرف قربانی چیزی است طبیعی و آسان، همچنان که استعمارکننده خیلی راحت فرض می‌کند که استعمار شونده او را عفو کرده است. از این دست روابط در سراسر ادبیات امریکا فراوان پیدامی‌شود، نخست میان سفید بومی، سپس میان سفید و سیاه، مانند آثار مارک تواین، یا میان سفیدپوست و پولینزی‌ها مانند کارهای ملویل. ولی در طرف مقابل، سفید همیشه باید فراری باشد. هاکلبری فین یا اسماعیل و خانواده و تمدن را پشت سر بگذارد. آشتی میان نژادها همیشه در محلی روی می‌دهد که از تمدن پیشرو جدا افتاده است: در جنگل، در دریا، روی کلکی که از رودخانه پایین می‌آید. گمان می‌کنم که در قلب سراسر ادبیات امریکا، به این نظر برمی‌خوریم که تنهایی نه لعنت بل نعمت است. تنها نویسندۀ امریکایی که پاک مخالف این حکم نظر داده است ناتانیل هاتورن است بخصوص در «نامه ارغوانی». در نظر هاتورن وجود تنها، به معنای جدایی از جمع، و در پایان جدایی از خویشتن است: جدایی از جمعیت به تنهایی، و جدایی از خویشتن به جنون، و جدایی از خداوند به نکبت می‌انجامد. ولی این جدایی فرد از جمعیت که به چشم هاتورن نکبت و جنایت است، برای اغلب نویسندگان امریکایی عالیت‌ترین راه حل‌هاست، از امرسون تا تورو همچنان که کوپر، ملویل، مارک تواین. تنهایی به عنوان سرنوشت اختیاری جزء اصلی رؤیای امریکایی است که

هیچ کجا بهتر از هاکلبریفین توصیف نشده است. پایان موبی دیک تا اندازه‌ای دوپهلو است، زیرا که اسماعیل به وسیله کشتی به نام راشل نجات پیدا می‌کند (راشل بنا بر سنت، مادری است که برای فرزندانش گریه می‌کند.) و به عبارت دیگر به دست جمعیت می‌افتد. هاکلبریفین برعکس، در پایان اثر مارك تواین، دوستان را ترك می‌کند و تنهای تنها وارد قلمرو بومیان می‌شود. این آن پایانی است که ادبیات امریکا همواره به آن جهت رفته است، و هنوز هم به واقع می‌رود. منتها شرایط امروز تفاوت کرده است. سراسر امریکا کشف شده و این سؤال مطرح است که آیا هنوز هم می‌توان هاکلبریفین یا اسماعیل را به آن سو برد، یعنی به سوی غرب. نسل جدید می‌کوشد يك غرب درونی را کشف کند، يك غرب غیر جغرافیایی را.

● - امروزه در برابر يك واقعیت متضاد قرار داریم که در رمان خود «چینی امریکا» آن را توصیف کرده‌اید: غرب جدید شرق شده است.

□ این هم يك شیوه اثبات کروییت زمین است! والت ویتمن این را در «گذاری به هند» بسیار خوب بیان کرده است. اگر شما زیاده به غرب بروید خود را در شرق می‌یابید. این تناقض همیشه حتی در تصور ما در قاره امریکا هم وجود داشته است. درست از همان زمان که کلمب تصور می‌کرد به کاتایی، یعنی چین، دورترین نقطه قابل تصور شرق رسیده است. به عبارتی هم امریکا همیشه به چشم پلی میان شرق و غرب نگریسته شده است. شاید هم

به این دلیل باشد که نفوذ و اثر ادیان و فلسفه‌های شرقی همیشه در آنجا شدید بوده است. بخصوص از میانه سده نوزدهم و شروع جنبش ترقی آمریکا. این همان اثری است که باز امروز در میان هیپی‌ها زنده شده است، و من برای عقیده‌ام که جریان از این تمایل خالی نیست که شاید برای فرهنگ اروپایی، و بخصوص مسیحیت جانشینی پیدا شود.

● - در «بازگشت سرخپوست» شما ادبیات آمریکایی را از نظر جغرافیایی قسمت بندی کرده‌اید: همیشه صحبت از «غرب» است ولی «شرقی» هم داریم، همچنان که «شمالی» و «جنوبی» هم هست، که هر يك خصلت خاص خود را دارد.

□ تا به امروز ما هرچه گفته‌ایم از وسترن یا غربیها بوده است، یعنی از رمانهایی که يك سفیدپوست، يك اروپایی سابق را با يك غیر سفید حکایت کرده‌اند، در سرزمینی که این پوست رنگی، برخلاف سفید، آنجا را خانه خود احساس می‌کرده است. خصلت وسترن همین برخورد در طبیعت وحشی است، جایی که مرد سفید عوض می‌شود. اما درست در نقطه مقابل، رمانهای شرقی قرار دارند که هنری جیمز بهترین نمونه آنهاست. در این دست رمانها با مردی روبه‌رو می‌شویم که از چند نسل پیش جزء جمعیت دنیای نوشده است، و اکنون به اروپا باز می‌گردد، و به نوعی برخورد او دیپی تن می‌دهد. با همه تصویره‌های گذشته، به واقع در جستجوی کشف هویت خویشتن است. در غالب این رمانها (حتی هنری جیمز اگر روی آخرین

رمانهایش فکر کنیم) این جستجو به اینجا ختم می‌شود که قهرمان ما اصلاً اروپایی نبوده است و به امریکا باز می‌گردد.

امریکا پیوسته میان رؤیاهای مخالف «غربی» و «شرقی» و طبیعت و ماجرا از یک سو، و سنت و فرهنگ از سوی دیگر در کشاکش است. در امریکا شرق و غرب هرگز تنها معنای ابعاد فضایی ندارد. بلکه معنای ابعاد زمانی را نیز دربر دارد، یکی نمایشگر گذشته، و دیگری مظهر آینده است. درست جای رمانهایی که تنها از زندگی کنونی حرف بزنند خالی است. فراموش نکنیم که رمانهای جنوبی هم بازگشتی است به گذشته و برای همین تشخیص آنها از هم دشوار است. جنوب فاکنر همین جنوب امروزی است، منتها حالت و تخیلات قهرمانهایش پیوسته به جنوب واقعی، یعنی جنوب پیش از جنگ داخلی باز می‌گردد.

