چرا می‌نویسیم؟

اوژن یونسکو
ترجمهٔ مصطفی قریب

چرا و برای چه کس می‌نویسیم؟ اگر نامه‌ای، خطابه‌ای، درسی، عرض‌حالی می‌نویسیم از این بابت است که عقاید و احساساتی را برای کسی بیان کنیم؛ برای آن است که می‌خواهیم درخواستی بکنیم، چیزی به کسی بیاموزیم، کسی را قانع کنیم یا علیه کسی یا چیزی اعتراض کنیم. هدف این کار نوشتن در خارج آن است؛ یعنی که نوشتن وسیله است؛ به دیگران می‌نویسیم یا برای دیگران می‌نویسیم.

همچنین می‌شود چیزی نوشت به قصد اثبات، مجاب کردن، تعلیم یا امثال اینها و این نامه، بیانیه یا خطابه‌ای را که نوشته شده، شعر، کمدی، تراژدی و . . . خواند. اما آنچه نوشته شده واقعا نامه است یا خطابه و یا عرض‌حال؛ و شعر یا نمایشنامه و امثال اینها نیست.

این هم ممکن است که بخواهیم نامه یا عرض‌حالی بنویسیم و به رغم قصد ما شعر از آب دربیاید؛ یا ممکن است خطابه‌ای به واسطهٔ دربر داشتن تمثیل‌ها به صورت کمدی یا شاید تراژدی درآید؛ چون مقاصد پنهانی ضمیر باطن هنرمند آفریننده ممکن است با مقاصد سطحی و آشکارش منطبق نباشد.

مهندس معمار پرستشگاهی، کاخی یا خانهٔ کوچکی بنا می‌کند. موسیقیدان سمفونی می‌سازد. معمار هنرمند به ما می‌گوید که آن بنا برای این است که مومنان در آن عبادت کنند؛ یا کاخی است برای جای دادن مهمانان و اشراف و سربازان سلطان و یا سرپناهی است برای دهقان و زن و بچه‌هایش و خوکش. و موسیقیدان می‌گوید که سمفونی احساساتش را بیان می‌کند؛ یعنی نوعی سخن گفتن است.

اما حرف مهندس معمار چنان‌که باید، نادرست از آب درمی‌آید؛ چون مومنان مرده‌اند و آیین‌شان تباه شده ولی پرستشگاه از میان نرفته و هنوز بر جایش ایستاده است و مردم نسل به نسل به تماشا و تحسین معبد و کاخ متروک و آن خانهٔ قدیمی دیدنی می‌روند که اینک جز اثاث و اسباب و خاطره‌ها ساکنی ندارند.

و اما در آن سمفونی، بیشتر و برتر از هر چیز دیگر، شیوهٔ ترکیب اجزای آن است که موسیقی‌شناسان را به هیجان می‌آورد؛ چون احساسات آهنگساز با خودش از میان رفته‌اند. آن بنا و این سمفونی حالا چیز دیگری جز قوانین معماری و اصول حاکم بر معماری هیجان‌انگیز موسیقی نشان نمی‌دهند. جوهر معماری و موسیقی که به خالص‌ترین وجه بیان شده اینک زندگی مستقل خودش را یافته است.

پس آن پرستشگاه یا این سمفونی چیست؟ هر دو، فقط ساختارند. حتی لازم نیست بدانیم که این بنا، عبادتگاه بوده است. مقصود اصلی سازنده‌اش اهمیتی ندارد، موردی ندارد، چیزی بر آن نمی‌افزاید و چیزی از آن نمی‌کاهد، تاثیری در برپای ماندنش یا فرو ریختنش ندارد؛ ویژگی اصلی بنا این است که چیزی است که ساخته شده است. وانگهی، پرستشگاه تنها از این بابت پرستشگاه است که خواسته‌ایم پرستشگاه باشد؛ اما اگر نخواهیم به صورت پرستشگاه نگاهش کنیم، نمی‌توانیم ساختمان بودنش را انکار کنیم. این بنا شاید به درد کاری بخورد و شاید نخورد؛ اما برای اینکه ساختمان باشد، لازم نیست به درد کاری بخورد؛ برای اینکه ساختمان باشد احتیاج به جماعت مومنان ندارد. حتی ممکن است از این بابت که از آن استفاده‌ای نمی‌شود متاسف شویم؛ خصوصا در این ایام که شمار کلیساهای مسیحیان چندان قلیل است؛ اما باز هم می‌توان ساختمان معبد را به صورت سربازخانه یا گاراژ درآورد.

و حالا می‌بینیم که پرستشگاه می‌تواند کلیسای مسیحی باشد یا سربازخانه، گاراژ، بیمارستان، دیوانه‌خانه یا تالاری برای اجتماعات سیاسی و ... همچنین می‌توان خرابش کرد.

اما گذشته از اینکه می‌تواند کلیسا باشد یا محل تفریح، اصطبل باشد یا دبیرخانهٔ حزب کمونیست و یا فرهنگستان. این پرستشگاه قبل و برتر از هر چیز دیگر، بنایی است که قوانین ساختمان بر آن حاکم است و برای خودش واقعیتی دارد.

نمایشنامه هم ساختمانی است که قوه خیال به وجود می‌آوردش و بایستی وجود مستقل خودش را داشته باشد؛ بایستی در جوهر و ماهیت چنان باشد که با داستانی که به صورت دیالوگ نوشته شده، یا خطابه، درس، سخنرانی و یا قصیده و امثال اینها مشتبه نشود و اگر تفاوتش با اینها واضح و مسلم نباشد، دیگر نمایشنامه نیست؛ بلکه درس است یا سخنرانی و موعظه است. نمایشنامه فقط می‌تواند نمایشنامه باشد ولاغیر؛ یعنی متفاوت با دیگر چیزهایی که نمایشنامه نیستند.

اگر بنایی که برای اجتماع مومنان ساخته شده برای "ساختمان بودنش" نیازی به جماعت مومنان نداشته باشد، نمایشنامه هم برای "نمایشنامه بودن" نیاز به جماعت تماشاگر ندارد.

اما ، نمایشنامه را **برای** جمعی از مردم می‌نویسند ، یعنی مردمان همان زمانه ؛ و وجود نمایشنامه را بدون در نظر گرفتن تماشاگران یا خوانندگانی که مورد نظر نویسنده بوده‌اند ، نمی‌توان تصور کرد . ولی حتی این هم (به رغم آنچه خود نویسنده غالبا می‌گوید) ، امر مسلمی نیست ؛ چون اصالت نویسنده به عنوان هنرمند آفریننده ، با این معیار قابل سنجش است که معلوم شود اثری که به وجود آورده تا چه حد از اختیار خودش خارج شده ؛ درست به همان گونه که پسرها خودشان را از قید ارادهٔ پدر رها می‌کنند و از دستش می‌گریزند .

اثر هنری می‌خواهد که به دنیا بیاید . همان‌طور که کودک می‌خواهد که به دنیا بیاید ؛ زاده شدنِ (هنر) از اعماق روح سرچشمه می‌گیرد . کودک برای اجتماع به دنیا نمی‌آید ؛ گرچه اجتماع او را از آن خود می‌داند . کودک از بابت زاده شدن به دنیا می‌آید ؛ اثر هنری هم صرفا برای اینکه زاده شود ، به وجود می‌آید ؛ زاده شدنش را بر نویسندهٔ هنرمند تحمیل می‌کند ؛ طالب وجود است بی آنکه بپرسد یا در بند آن باشد که اجتماع وجودش را خواستار بوده است یا نه . بدیهی است که اجتماع می‌تواند اثر هنری را از آن خود بداند ؛ هرطور که می‌خواهد بهٔ کار گیردش، محکومش کند یا نابودش کند . اثر هنری ممکن است انجام‌دهندهٔ وظیفه‌ای اجتماعی باشد یا نباشد ؛ اما خودش همسنگ آن وظیفه نیست ؛ ماهیتش فوق اجتماعی است .

نمایشنامه هم درست مانند سمفونی یا ساختمان، بنای به‌یادگارمانده‌ای است ؛ دنیایی است زنده ؛ ترکیبی است از وضعیت‌ها ، واژه‌ها و آدمها ؛ ساختمانی است زنده و پوینده که منطق ، قالب و وحدت خودش را دارد ؛ حاصل نیروهای درونی است که در عین متعارض بودنشان ، تعادل و یکپارچگی و انسجام یافته‌اند .

مسلما به من خواهند گفت که پرسناژهای نمایشنامه که صورت تجسم‌یافتهٔ تضادهایی هستند که بی آن نمایش نمی‌تواند به وجود آید ، حرفهایی می‌زنند ، عواطف و عقاید و حتی ایدئولوژیهایی بیان می‌کنند و له یا علیه چیزی یا کسی قد علم می‌کنند . اما تمام اینها صرفا مواد و مصالح نمایش‌اند ، مواد و مصالحی که در ساختن بنای نمایش به کار می‌روند ؛ درست همان‌طور که سنگ در معماری به کار می‌رود . آیا می‌توان ادعا کرد که هنر نمایش که به این گونه در ذهن نویسنده شکل بگیرد ، وهم است و در عالم واقع به درد نمی‌خورد ؟ پس همچنین می‌توان گفت که آن بنا و آن سونات هم وهم است و در عالم واقع به کار نمی‌آید . پس فایده و مقصود این نمایشنامه چیست؟ فایده و مقصودش این است که نمایشنامه باشد ؛ عینا همان طور که فایده و مقصود سونات این است که سونات باشد . بنابراین ، کار هنری نیاز به آفریدن را برآورده می‌کند . نمایشنامه ، پاسخگوی نیاز به آفریدن پرسناژها و نشان دادن عواطف در قالب آدمهای زنده است . دنیایی که به این گونه آفریده می‌شود ، تصویر دنیا نیست ؛ بلکه **همتای** دنیاست .

و اما دربارهٔ خودم ؛ تا جایی که به یاد دارم همواره آرزومند ساختن شعر ، نوشتن داستان کوتاه یا نمایشنامه بوده‌ام . همواره خیالم اسیر دنیاهایی بود که می‌خواستم "به دنیا بیاورم" . در دوازده سالگی واقعا برای کسی نمی‌نوشتم ، بلکه صرفا به واسطهٔ نیاز به نوشتن بود که می‌نوشتم . بعدها و تا مدتی دراز شاید اگر در بیابان هم تنها

می‌ماندم ، باز هم می‌نوشتم . سپس من هم مانند دیگران ، می‌نوشتم تا حرفی بزنم ، حرف خودم را بزنم ، از چیزی دفاع کنم یا به چیزی بتازم و واقعا باورم شده بود که به همین سبب می‌نویسم . اما اشتباه می‌کردم : آن فقط آغاز کار و انگیزهٔ نخستین بود . جان دادن به پرسناژها ، تجسم عینی دادن به بافته‌های خیال ، این بود علت اصلی و پنهانی نوشتن من .

باز هم به من خواهند گفت که من سابقهٔ ذهنی ویژه و معینی دارم ، در زمان و سیاق تاریخی معینی زندگی می‌کنم ؛ که نمی‌توانم جز به زمانهٔ خودم به روزگار دیگری تعلق داشته باشم ؛ که زبان سابقهٔ تاریخی معلوم دارد ، پس تاریخ وجود دارد ؛ که من در لحظهٔ تاریخی معینی حضور دارم ؛ که این زبان فرانسه‌ای که به آن می‌نویسم ، فرانسهٔ قرون وسطی نیست ؛ که موسیقی معاصر با موسیقی لولی[1] تفاوت بسیار دارد ؛ که نقاشی آبستره در قرن شانزدهم وجود نداشت . اما همهٔ اینها به این معنی نیست که من زندانی زمانهٔ خویشم ؛ که می‌توانم یا مجبورم که خطاب به آدمهای زمانهٔ خودم حرف بزنم . من اصولا نمی‌دانم که تماشاگر یا خوانندهٔ آثارم کیست ؛ فقط خودم را می‌شناسم . درست است که اثر هنری در خاک معینی می‌روید ، در زمانه و اجتماع معینی سر برمی‌آورد ؛ آری از اینها مایه می‌گیرد ؛ اما همسو و همراه اینها رشد نمی‌کند و به اینها بازنمی‌گردد . نقطهٔ عزیمت را نباید با مقصد یکی دانست .

از این روست که می‌توان گفت کار هنری قبل از هر چیز ، حادثه‌جویی ذهن است ؛ و هرگاه حتما لازم باشد که هنر به طور کلی یا هنر نمایش خصوصا ، مقصود و فایده‌ای داشته باشد ، مقصود و فایده‌اش به گمان من باید در این باشد که به مردم یادآوری کند که پاره‌ای فعالیتها مقصود و فایده‌ای ندارند ولی حتما لازم است که چنین فعالیتهایی باشند.و هنر نمایش بنا بر این تعریف عبارت است از : ساختن ماشینی که حرکت‌می‌کند ؛ گیتی به نمایش نهاده شده و به تماشا درآمده ؛ و آدم که در عین حال هم عرصهٔ تماشاست و هم تماشاگر ؛ و این همچنین همان تئاتر نو "بی‌فایدهٔ" آزاداست که سخت نیازمند آنیم ؛ تئاتری که واقعا آزاد باشد (چون "تئاتر آزاد" آنتوان[2] در واقع ضد تئاتر آزاد بود .)

اما امروزه مردم هم از آزادی و هم از طنز سخت ترسانند ؛ و نمی‌فهمند که زندگی بدون آزادی و طنز غیرممکن است ؛ که ساده‌ترین حرکت و کمترین تلاش مستلزم به کار

---

۱ – Jean Baptiste Lulli (آهنگساز فرانسوی ، زادهٔ ایتالیا ، ۱۶۳۲ – ۱۶۸۷).

۲ – André Antoine (بازیگر ، کارگردان و ماریر نمایش ، فرانسوی ۱۸۵۹ – ۱۹۴۳ ؛ موسس تئاتری به نام تئاتر آزاد théâtre Libre در سال ۱۸۸۷ که در آن آثار ایبسن ، استریندبرگ ، بریو و دیگر پیشروان ناتورالیسم نو و جنبش‌های بعدی تئاتر را به تماشاگران فرانسوی معرفی کرد ؛ تئاتر آزاد آنتوان در سال ۱۸۹۴ ورشکسته شد ولی تاثیرش در هنر نمایش در فرانسه و ممالک دیگر ، پردامنه بود .)

گرفتن تمام نیروی خیال است؛ و ساده‌لوحانه و مایوسانه سعی می‌کنند که به زنجیرمان بکشند و در زندان بی‌روزنهٔ تنگ دامنه‌ترین نوع رآلیسم محبوسمان کنند؛ و این را زندگی می‌خوانند که واقعا مرگ است و روز روشن می‌خوانندش در حالی که واقعا شب تار است. دنیا به گمان من، چندان که باید بی‌پروا نیست و به این سبب است که در رنجیم. همچنین به عقیدهٔ من، این نه زندگی روزانهٔ یکنواختمان بلکه رویاها و قوهٔ خیال ماست که بی‌پروایی را طالب است؛ چون در خیال است که حقایق اصلی و اساسی مکشوف می‌شوند؛ و حتی (محض خاطر کسانی که فقط به اصالت فایده اعتقاد دارند)، می‌توانم اضافه کنم که اگر هواپیماها اکنون آسمان را می‌شکافند، به سبب این است که انسان پیش از آنکه برای خودش بال بسازد، در خیال پرواز بوده است. چون آدم در خیال پرواز بوده، پرواز عملا برایش میسر شده است؛ و پرواز فی‌نفسه هیچ فایده‌ای ندارد. تنها بعد از صورت گرفتن خود حادثه بود که انسان ضرورت پرواز را نشان داد یا ابداع کرد؛ گویی که می‌خواست بر بی‌فایدگی اساسی‌اش سرپوش بگذارد؛ ولی این بی‌فایدگی در هر حال پاسخگوی نیازی بود. می‌دانم که قبولاندن این حرفها به مردم دشوار است.

مردم را نگاه کنید که با شتاب از خیابانها می‌گذرند؛ آن‌چنان مشغول به نظر می‌رسند که به چپ و راست نگاه نمی‌کنند، مثل سگها چشم به زمین دوخته‌اند. شتابان جلو می‌روند اما بی آنکه نگاه کنند که به کجا می‌روند؛ چون مسیری آشنا را که از پیش تعیین شده مانند آدمک کوکی طی می‌کنند. در تمام شهرهای بزرگ دنیا وضع عینا همین است. آدم کلی امروزی، انسانی است که همواره شتابان است؛ وقت ندارد؛ زندانی ضرورت است؛ نمی‌فهمد که چیزی ممکن است بی‌فایده باشد و نیز نمی‌فهمد که چیز سودمند است که ممکن است بی‌فایده و وبال آدم شود. اگرآدم نتواند سودمندی چیزهای بی‌فایده و بی‌فایده بودن چیزهای سودمند را بفهمد، هنر را هم نمی‌تواند بفهمد؛ و کشوری که در آن هنر را نفهمند، سرزمین بردگان و آدمکهاست؛ کشور مردمان غمگینی که نه می‌خندند و نه تبسم می‌کنند؛ کشوری بی‌فکر و بی‌روح. جایی که خنده و طنز نباشد، خشم است و نفرت؛ چون این آدمهای دلواپس گرفتار که شتابان به سوی هدف می‌تازند که هدفی انسانی نیست و یا فقط سراب است، ممکن است ناگهان به صدای شیپوری احضار شوند؛ دعوت شیطان صفتی یا ندای دیوانه‌ای را اجابت کنند و سرسپردهٔ تعصبی هذیان‌آلود، جنون وحشی گروهی یا دیوانگی‌های دیگری شوند که بر توده‌های مردم مستولی می‌شود. وقتی آدمها وقت فکر کردن نداشته باشند و نتوانند حواسشان را جمع کنند، انواع از چپ و از راست، بشریت را تهدید می‌کند. این خطر همین امروز هم در کمین بشر نشسته است؛ چون، ذوق و علاقه به تنهایی راستین را از دست داده‌ایم. تنهایی به معنای **انزوا** نیست، به معنای **تفکر** است و می‌دانیم که گروههای اجتماعی (چنان‌که قبلا هم گفته‌اند)، در غالب موارد از جمع آدمهای تنها تشکیل می‌شوند. در آن ایام که آدمها می‌توانستند تنها باشند، هیچ صحبتی از انزواطلبی و عدم ارتباط میان آدمها نبود. این دو یعنی انزواطلبی و عدم ارتباط میان آدمها (گرچه غریب می‌نماید) از مقولات غم‌انگیز دنیای امروزند؛ دنیایی

که در آن تمام کارها گروهی انجام می‌گیرد ؛ دنیایی که در آن "ملی کردن" و "اشتراکی کردن" رواج دارد ؛ دنیایی که در آن آدم دیگر نمی‌تواند تنها باشد . چون حتی در کشورهایی که به اصالت فرد معتقدند ، شعور فردی هدف هجوم شعارها قرار گرفته و زیر فشار خردکنندهٔ این دنیای مکانیکی شعارها نابود شده است ؛ و این شعارها اعم از خوب و بد ، رسیاسی و تجاری چیزی جز تبلیغات نفرت‌انگیز نیست که بیماری زمانهٔ ماست . این بیماری ، شعور را آن‌چنان تباه کرده که هیچ کس حرف نویسنده‌ای را نمی‌فهمد که نمی‌خواهد زیر بیرق تعهد نسبت به ایدئولوژیهای متداول برود ؛ یعنی نمی‌خواهد که تسلیم شود .

علاوه بر این ، حتی در صورتی که تماشاگران اصرار کنند که از نمایشنامه می‌توانند درسی بیاموزند ، این باز هم بی‌اهمیت‌ترین چیزی است که در نمایش می‌توان یافت . پس در نمایش چیست که از آموزنده بودنش مهم‌تر است؟ پاسخ این است : عمل دراماتیک ، اتفاقاتی که شروع می‌شوند ، درهم می‌پیچند ، فیصله می‌یابند و بعد دیگر اتفاق نمی‌افتد .

این حکمت یا نتیجهٔ اخلاقی قصه‌های لافونتن نیست که هنوز هم برای ما جالب است (چون حکمت ابدی و اولیه‌ای است که از عقل سلیم می‌تراود) ، بلکه اهمیتش در شیوه‌ای است که به اینها جان داده یعنی که اینها را به صورت مواد و مصالحی در ساختار شیوهٔ بیانش به کار گرفته و از این همه ، دنیای اساطیری معجزه‌آسایی آفریده است . هنر همین است ، یعنی چیزی معجزه‌آسا به دنیا آوردن ؛ هنر نمایش خصوصا بایستی که چنین باشد . اما این هنر نمایش در اروپا هم مانند امریکا به مرگ محکوم شده ؛ چون دیگر آن‌چنان نیست که باید باشد .

بازارگرایی و رآلیسم هر دو دارند تئاتر را می‌کشند ؛ دست‌کم جانی به آن نمی‌دهند . چون تئاتری که جسارت ندارد (یعنی آن نمایش حاضر و آمادهٔ **برودوی و بولوار** و همچنین تئاتر رآلیستی که در محبس نظریه‌های ازسکه‌افتاده ، زندانی شده) ، اساسا تئاتری است غیر رآلیستی . منظورم این است که از یک‌سو با تئاتر غیر رآلیستی بورژوایی و از سوی دیگر با تئاتر غیر رآلیستی به‌اصطلاح سوسیالیستی طرفیم ؛ و اینها خطرهای بزرگی هستند که هنر نمایش و به طور کلی هنر ، قوهٔ خیال و نیروی جاندار و خلاق ذهن آدمی را تهدید می‌کنند .

(سخنرانی برای جمعی از نویسندگان آلمانی و فرانسوی ، فوریه ۱۹۶۰)