انتقاد کتاب

ضمیمهٔ کتاب « آواز خاک »

نویسنده و سیاست
روان‌شناسی و ادبیات
طرح های زبانی یونسکو
مقدمه‌ای بر « عدن عربی »

تاپلتون : مقدمه برروان شناسی یونگ . شعر سیاهان امریکا ، نفرین زمین : پشت چپرهای رمستانی، داغ ننگ ، بوبول، هوای تازه ، رگبارها ، سرنوشت یك انسان، شنبه و یکشنبه درکنار دریا، در بی‌تکیه‌گاهی، قصه‌های کبوتر خسته ، ماه وآتش، طرح روان‌شناسی طبقات اجتماعی : جامعه‌شناسی طبقات اجتماعی درامریکا ، برخنگ راهوار زمین، تاریخ اجتماعی کاشان : جمعیت‌شناسی عمومی ، حجم سیز ، دزیره ، نادرویش .

۱

دورهٔ چهار

نشریه ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه های مجازی، تشویق به مطالعه، و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط سایت های باشگاه ادبیات و کتاب فارسی تهیه شده است.

نفرین زمین

جلال آل احمد

۲۹۳ صفحه ـ ۱۲۰ ریال

مجموعه قصه‌هایی که پیوسته جلال آل احمد است که برای اولین بار منتشر می‌شود. عناوین فصول کتاب چنین است: نفرین زمین، دید و بازدید، سه تار، عمل، دختر رعیت، کوه و کلیسا.

پشت چهره‌های انسانی

دفتر شعر سهراب مشکلی

۶۸ صفحه ـ ۳۰ ریال

اولین مجموعه شعر است که قبلا قطعاتی از آن در مطبوعات منتشر شده بود

قاع لنگ

داگلاس هانتر

ترجمه و ترجمین دانش

۲۲۴ صفحه ـ ۸۰ ریال

چاپ دوم رمان معروف هانتر است

بوران

ایرج پزشکزاد

۱۵۶ صفحه ـ ۶۰ ریال

مجموعه قطعات طنز آمیز این شاعر است که دوباره چاپ می‌شود.

جمعیت شناسی عمومی

جلد دوم

ا. ه. دختر جمشید اسفام

۱۸۰ صفحه ـ ۸۰ ریال

دوره اولین بخش این کتاب تأثیرات متقابل عوامل اقتصادی و جمعیتی بطور کلی و از لحاظ انفرادی مورد بحث قرار گرفته است و در بخش دوم با توجه به آنچه در جهان امروز می‌گذرد از تأثیرات متقابل تحولات جمعیتی و تحولات اقتصادی سخن رفته است.

هوای تازه

مجموعه شعر احمد شاملو

۳۰۹ صفحه ـ ۱۶۰ ریال

چاپ سوم کتاب معروف شاملو است

رگبارها

دفتر شعر م. ح. سپانلو

۱۵۰ صفحه ـ ۷۰ ریال

سومین کتاب شعر محمد علی سپانلو است که در چهار فصل تدوین شده است

شعر سیاهان امریکا

ترجمه محمود کیانوش

۲۰۲ صفحه ـ ۱۲۰ ریال

مجموعه‌ایست از اشعار ۲۸ شاعر سیاهپوست و در انتخاب این شعرها توجه مترجم کاملا به چشم می‌خورد

حجم سبز

دفتر شعر سهراب سپهری

۸۵ صفحه ـ ۸۰ ریال

چهارمین دفتر شعر سهراب سپهری است که با طرح و شکل زیبائی چاپ شده است. منظومه‌های بلند سپهری زیر چاپ است و بزودی منتشر خواهد شد

فاجره

آناتول لیسنکو ـ ترجمه ایرج پزشکزاد

۴۷۷ صفحه ـ ۳۰۰ ریال

چهارمین چاپ رمان معروفی است که روی زندگی تایپیست نوشته شده است

فاندوریشی

مجموعه داستان عباس پهلوان

۲۰۷ صفحه ـ ۷۰ ریال

سومین کتاب عباس پهلوان است. در این کتاب ۲۲ قصه جمع آمده که همه آنها قبلا در مجلات فردوسی و پامداد منتشر شده بود.

کلود سیمون
C. Simon

نویسنده و سیاست

در سال ۱۹۶۳ یك سمینار جهانی نویسندگان با شرکت نمایندگان کشورهای شرق وغرب درشهر«لاهتی Lahti» ازشهرهای فنلاند تشکیل‌شد . موضوع‌هائی‌که درجلسات مورد بحث قرارگرفت («خرافات» ، «خوش بینی درادبیات» و غیره) ازطرف خودبانیان انجمن تعیین شده بود . در همان روزهای نخستین معلوم شدکه‌این مباحث نه تنها تبادل نظری راکه انتظار می‌رفت تسهیل نمی‌کند ، بلکه به عکس موجب جدال‌های بیحاصل‌کودکانه‌ای می‌شود از نوع «مامان من خوشگل‌تر از مامان توست» . با اینهمه « روژه کایوا » (نویسنده و محقق فرانسوی) و «امه سزر» (شاعر سیاه پوست اهل «مارتینیك») کوشیدند تا با سخنرانی‌های خود («زبانهای بزرگ‌و دشواریهای ترجمه» و«ادبیات افریقا») رشتهٔ بحث را به زمینه‌های بارورتری بکشانند . روز آخر دوباره بحث شدیدی در موضوع « نویسنده وسیاست» درگرفت. هیئت نمایندگان شوروی ، به‌رهبری پرفسور «ژرمیلوف» ،که مورد انتقاد تند منشی فنلاندی جلسه‌قرار گرفته بودند ، خواستند تا با حمله بر فساد اخلاقی ادبیات مغرب زمین از «رئالیسم سوسیالیستی» تجلیل‌کنند. «کلود سیمون»،رمان نویس معروف فرانسوی و از پیروان مکتب «رمان نو» ، جوابی‌به ژرمیلوف دادکه اینك ترجمهٔ‌آن در ذیل‌آورده می‌شود .

جواب کلود سیمون را نه از آنرو درج می‌کنیم که با همهٔ گفته‌های او موافقیم . غرض ، در وهلهٔ نخست ، نشان دادن نقاط ضعف سبکی است‌که به نام « رئالیسم سوسیالیستی » معروف است و طرفداران آن سالهاست‌که درشوروی وکشورهای دیگرهمهٔ‌مخالفان خود را ــ یا بهتر بگوئیم : همهٔ‌کسانی راکه‌گمان می‌کنند به‌راهی مخالف‌راه‌آنان‌می‌روند ــ باحربهٔ تهمت «ضداخلاق» و«ضداجتماع» کوبیده‌اند و لجوجانه چشم براین دو حقیقت‌آشکار بسته‌اندکه اولا بزرگترین شاعران و نویسندگان این قرن (از رمان نویسان فقط «پروست» و«جویس» و «کافکا» را ذکرمی‌کنیم) شیوه‌ای غیرازشیوهٔ

مرسوم و معمول رئالیسم سوسیالیستی داشته‌اند[۱]، و ثانیاً در این نیم قرنی که از عمر رئالیسم سوسیالیستی می‌گذرد ، باهمهٔ اعتراض‌هائی که براین گفته شده است وخواهد شد ، باید قبول کرد که هنوز شاعر یا نویسنده‌ای چندان بزرگ از این مکتب برنخاسته است . چاپ سخنرانی « کلود سیمون » ، از طرف دیگر ، موضوعی است برای تفکر و تأمل در زمینه‌ای که در سالهای اخیر مورد بحث و گفتگوی بسیار بوده است .

بااینحال باید تذکر داد که سخنان او خالی از اشتباه نیست، خاصه آنجا که «ادبیات ملتزم» را نفی می‌کند به این دلیل که در عمر بیست ساله‌اش ، علیرغم هدفی که داشته ، نتوانسته است منشاء اثری اجتماعی باشد ومثلاً مانع استقرار حکومتی شود که مطابق دلخواهش نیست . این نحوه قضاوت عجولانه ناشی ازاشتباهی است که درمورد قدرت تأثیر ادبیات یا هنرمی‌شود : سارتر و دیگر پیروان ادبیات ملتزم مدعی نیستند که فقط با ادبیات بتوان انقلاب اجتماعی کرد . زمان ما دیگر توهمات گذشته را در این باره ندارد . می‌داند که دامنهٔ نفوذ هنر و ادبیات محدود است ، اما در همین محدوده باید تأثیراجتماعی خود را بکند ، ومی‌کند ، تأثیری که وانگهی‌همانند تأثیر آموزش و پرورش است : سالها باید بگذرد تا نتایج آن بارز گردد . برای مثال ، به همان تاریخ بیست سالهٔ اخیرفرانسه رجوع کنیم : حل مسئلهٔ الجزایر درست است که ظاهراً براثر قدرت عمل و هشیاری و نفوذ شخصیت «دوگل» انجام گرفت ، اما اگر زمینهٔ مساعد اجتماعی فرانسه نمی‌بود ،آنهم درکشوری که طبقهٔ بورژوای متحجر کوتاه‌فکر کهنه پرستی برهمه ارکانش‌مسلط است ،آیاآزادی الجزایربه این سادگی حاصل می‌شد؟آیا جزاینست که این آمادگی اجتماعی‌را مبارزهٔ‌قلمی‌سارترودیگر نویسندگان به‌وجودآورده‌بود؟

---

۱ ــ البته ما در اینجا مفهوم واقعی «رئالیسم» و «سوسیالیسم» را درنظر نداریم . مراد ما آن نظریه‌ایست که فعلا زیر این نام اجرا می‌شود . بدیهی‌است که اگرآثار پروست و جویس وکافکا و ده‌ها نویسنده و شاعر «مطرود» دیگربه‌محک نقد راستین زده شود معلوم خواهد شد که شیوهٔ آنان تعارضی با راه رئالیسم یا حتی سوسیالیسم ندارد . و این‌کار را پس از سالها غفلت اکنون به فکرافتاده‌اند که بکنند . برای نمونه رجوع شود به دوکتاب ذیل :

1— Roger Garaudy : D' un rèalisme sans rivage. paris ' 1963 .

2—Pierre Macherey : Pour une théorie de Ia Production Iittèraire. Paris' 1966 .

نکتهٔ دیگری‌هم هست : ادبیات وجوه گوناگون دارد ، زیرا که شیوه‌های «التزام» گوناگون است . هرکدام از این شیوه‌ها اگر «اصیل» باشند به نحوی «مبارزه» می‌کنند ، یعنی همراه با دیگر فعالیت‌های انسانی، دنیای آینده را می‌سازند . عیب اساسی این‌قبیل مباحثات در اینست که هرکس ادبیات را منحصر به شیوه‌ای می‌کند که خود به‌کار می‌برد ، و شیوه‌های دیگررا اگرمردود نداند باری نالازم‌می‌شمارد. یعنی راه مبارزه را فقط یکی می‌داند . وحال آنکه راههای مبارزه متعدد است ، زیرا که دنیای آینده نامعلوم است . اختلاف نظر میان « رئالیسم سوسیالیستی » و «ادبیات ملتزم » و «رمان نو» و غیره در وهلهٔ نخست از همین جا ناشی می‌شود. نکتهٔ دیگری را هم باید تذکر داد ؛ غرض همهٔ این‌کسانی که با دخالت نویسنده و هنرمند در کار سیاست مخالف‌اند فقط در مورد کارهای هنری وادبی‌اوست، وگرنه درموردفعالیت اجتماعی شخص نویسنده، تا آنجاکه مربوط به‌کار هنری‌اش نباشد ، دخالت او را درسیاست و در تعیین سرنوشت اجتماعی خود و دیگران لازم می‌دانند . رفتار «آلن‌روب‌گری‌یه» و «کلود سیمون» و «اوژن یونسکو» و دیگران در ، مثلا ، انتخابات عمومی شاهد این مدعاست .

دنبالهٔ بحث کلودسیمون را ــ پس ازپایان سمینار«لاهتی»ــ آلن‌روب‌گری‌یه گرفته و در تأئید و توضیح آن مطالبی گفته است . یك نویسندهٔ اسپانیائی («خوان‌گویتیزولو») هم جواب بسیارجالبی به‌آنها داده است . امیدواریم ترجمهٔ این دو مقاله را درشماره‌های آینده بیاوریم .

ا.ن.

*

نویسنده ــ وبالاخص رمان نویس ــ آیا باید یا نباید به سیاست بپردازد؟ به‌گمان من مسئله‌ای‌که دراین مفاوضه مطرح شده است دنبالهٔ همان استنباط کهنهٔ قدیمی ازرمان نویس است که وی را شخصیتی نظیرخدا می‌داند ؛ ازهرامری آگاه و به هرکاری وارد . شاید وقت آن رسیده باشدکه در این استنباط تجدیدنظرشود.

و به‌راستی شاید مقتضی باشدکه اندکی متواضع‌تر باشیم وبکوشیم تا ببینیم که حدودتوانائی‌رمان‌نویس تاکجاست وبالنتیجه ، حال‌که به هرترتیب می‌خواهند این مسئله را ازدید اخلاقی مطرح کنند ، ببینیم‌که وظیفهٔ حقیقی او چیست .

برخلاف عقیدهٔ فریبنده و خوشایندی‌که میان عامهٔ مردم شایع است وخود رمان‌نویسان هم‌به دقت‌درحفظ آن می‌کوشند، اینان «ابرمرد» نیستند. رمان‌نویس، برای‌شناختن جهان ، همان پنج حس را دارد بامخی‌مسکین. مانند هرکس‌دیگر، فقط جزءکوچکی از واقعیت را درمی‌یابد . چند پارهٔ نامربوط را ، که با زحمت به هم مربوط می‌کند . در این زمان (و فراموش نکنیم که ما در نیمهٔ دوم قرن

بیستم هستیم !) کیست آنکه بتواند بدون مضحکه مدعی احاطه بر جمیع‌دانش‌های بشری باشد ؛ جامعه شناسی ، اخلاق ، اقتصاد ، روانشناسی (چه فردی وچه‌جمعی) اکنون هریك علم مستقلی شده‌اند با امکانات موسع در آینده . شناسائی هر چند مجمل یکی از آنها مستلزم مطالعات طولانی است . در دانشگاهها ، استادان و متخصصان برجسته همهٔ زندگی خود را براین‌کار می‌گمارند .

اینجاست که باید از خود پرسید که رمان نویس چگونه می‌تواند به جمیع این مسائل بپردازد ، و تعیین‌کند که صحیح کدام است وسقیم کدام ، و به دیگران راهی را بنماید که باید بپیمایند ، و خلاصه ، بنابر گفته‌ای که این روزها بر سر زبانهاست، «کل‌متحول» را دربربگیرد، یا نیز، به قول آقای پرفسور«ژرمیلوف»، «استنباطش را از زندگی آنگونه‌که باید باشد اعلام‌کند» ؟

دانستن آنکه زندگی چگونه باید باشد مسبوق بر فرض شناختن معنای زندگی ، «دلالت» زندگی است . عیب کار اینجاست که این نوع شناسائی تاکنون وابسته به ایمان یا به اعتقادات مذهبی بوده است ، نه به تفکر علمی . گروهی برآنند که قوانینی آسمانی‌دنیا را هدایت می‌کند . گروهی دیگر، به‌عکس،معتقدند که این قوانین همان قوانین ماده است . اما همانگونه‌که ژان پل سارتر درکتاب «ماتریالیسم و انقلاب» گفته است : «بی دینی بیان یك کشف تدریجی نیست، بلکه جبهه‌گرفتنی مشخص و ماقبل تجربی است در برابر مسئله‌ای که ازحد تجربهٔ ما بی نهایت بالاتر است . ماتریالیست که بر ایدآلیست خرده می‌گیرد که چون ماده را به روح منحصر می‌کند به متافیزیك می‌پردازد چگونه و بر اثر کدام معجزه خود می‌تواند ، هنگامی که روح را به ماده منحصر می‌کند ، از متافیزیك معاف شود ؟»

بنابراین‌رمان نویس‌به جای‌آنکه ازمسائلی‌سخن بگوید‌که ، به قول‌سارتر، از حد تجربه‌اش بی نهایت بالاتر است‌آیا جدی‌تر و شرافتمندانه‌تر آن نیست‌که فقط از همین تجربه‌اش سخن بگوید ؟

این‌روزها کلمات«خوش‌بینی» و«بدبینی» رابسیارتکرارمی‌کنند.خوش‌بینی بی‌شك جبههٔ کسی است که گمان می‌کند که جهان و تاریخ و ، بنابراین ، زندگی معنائی دارد . بدبینی جبههٔ کسی است‌که به عکس معتقد است‌که جهان و تاریخ و زندگی مهمل و بی معنی است . با اینحال ، چون هیچ چیز جز جبهه گیری‌های ما قبل تجربی به ما اجازه نمی‌دهد اظهار کنیم که دنیا با معنی یا بی معنی است چرا نکوشیم تا به این یقین اکتفا کنیم ــ یقینی‌که باز هم‌کاملا نسبی است ــ که دنیا «هست» ؟

در مورد خودم باید اقرار کنم‌که من نمی‌دانم دنیا چه معنی می‌دهد ، من نمی‌دانم‌دنیا به‌کجامی‌رود. من نمی‌دانم انسان باید به‌کجا برود . هرآنچه‌می‌دانم اینست‌که دنیا حرکت می‌کند ،که پیوسته تغییر شکل می‌دهد ،که زندگی‌یك نوع جنبش مداوم است ، انقلاب مداوم است ، ویران شدن و دوباره ساخته شدن‌مداوم است ،که آنچه دیروز حقیقی بود امروز حقیقی نیست و تنها امر متیقن و معتبر

در این شرایط ، به گمان من ، نفی و رد و شك مداوم است در مورد سازمانها و قالب‌های مقبول و مستقر ، چه اجتماعی و چه هنری .

با اینهمه ، فرض کنیم که رمان نویس دارای موهبتی باشد ، دارای حس ششمی باشد که عامهٔ مردم از آن بی نصیب‌اند . فرض کنیم که او ، از طریق کشف و شهود ، بر راز جهان واقف باشد ودل‌ها و روان‌ها را آشکارا چون کتابی گشوده بخواند و چون و چرای امور را تشخیص بدهد و معنای کوچکترین وقایع را بداند و محل و وظیفهٔ هریك از این وقایع جزئی را در هیئت مجموع بشناسد . منتهی ، چیزی که هست ، چگونه با خواندن یك قصهٔ ساده می‌توان این همه را قبول کرد ؟ زیرا اگر قرار باشد که افکاروآراء ومعتقدات ونظریات را بشناسانیم منطقی‌تر آنست که نویسنده اینها را درمتون درسی ، در رسالات تحقیقی بیان کند؛ عجیب اینجاست که برای این کار داستان و رمان را برگزینند .

و این داستانی که به ما ارائه می‌شود ، این سلسله وقایعی که می‌خواهند به ما بقبولانند که قطعاً دنبالهٔ جبر منطقی و موجد جبر منطقی است و مفهوم و معنائی دربردارد ،گزارش و ثبت دقیق وقایعی نیست که حقیقتاً در دنیای خارج روی داده‌است ، بلکه افسانه‌ایست ساختهٔ ذهن وخیال . یعنی رمان نویس‌سنت‌گرا برعهده می‌گیرد که وجود فلان قانون علمی را از طریق نتیجه‌ای که از داستانش گرفته می‌شود ثابت کند ، داستانی که تماماً از مخیلهٔ او بیرون آمده است وهرآن ممکن است چیز دیگری بشود و ما می‌دانیم که ممکن است به مسیر دیگری بیفتد و راه دیگری اختیار کند . فقط بسته به تفنن یا صوابدید یا ارادهٔ اوست که فلان با بهمان آشنا نشود ، و فلان وعدهٔ دیدار قطعی از دست برود ، و حادثه‌ای اتفاق بیفتد که این تسلسل به اصطلاح منطقی و جبری علت و معلول را کلا دگرگون کند .

برای مثال رمانی را به تصادف برمی‌داریم ، «مادام بواری» اثر«فلوبر». البته مادام بواری زهر می‌خورد و با رنج‌های شدید زیربارقرض می‌میرد . اماما خوب می‌دانیم که هیچ تقدیری ، هیچ جبری ، هیچ قانونی از هیچ نوع زنان‌زناکار را قهراً به چنین عاقبتی دچار نمی‌کند ، نه در زمان فلوبر و نه در زمان ما . ما می‌دانیم (و فلوبر هم این را می‌دانست ، و هنگامی که «مادام بواری» رامی‌نوشت این‌نکته نبود که جلب توجهش را می‌کرد) ما می‌دانیم که «اما بواری» ممکن‌بود، مانند بسیاری زنهای دیگر که فراوان به شوهرشان خیانت کرده‌اند ، ثروتمند و سرشار و نازدیده و خوشبخت در آرامش و در پیری بمیرد . همچنانکه اگر مثلا نویسنده‌ای چون «مارکی دوساد» ، با دیدی متفاوت ، سرگذشت ظاهراً پر معنای زنی زناکار را شرح می‌دهد که زندگی خود را در ثروت و سرشاری و خوشبختی به پایان می‌رساند ما می‌دانیم که این زن هم ممکن بود در تیره روزی و بدبختی بمیرد .

بنابراین ، حال که این داستان ذهنی و خیالی که رمان نویس برای‌ماشرح می‌دهدنمی‌تواندبرهانی معتبر یادلیلی باشد ، وخلاصه حال که این داستان‌برخلاف

آنچه نویسنده‌اش می‌خواهدبه ما بقبولاندا تفاقاً دلالت بر چیزی نمی‌کند،وانگهی اگر این داستان‌که قادرنیست تکیه‌گاه یابارکش دلالت‌ها و مفاهیم از پیش‌ساخته شود نمی‌تواند تکیه‌گاه چیز دیگری هم قرارگیرد ، یا بهتر بگویم : چیزدیگری باشد (و در این مورد می‌دانیم که همهٔ طرفداران اسلوب کهن در طرد هرگونه جستجوی شکل و قالب متفقند) پس چه فایده‌ای دربردارد و چه ارزشی می‌توانیم برآن بشماریم ؟

در اینصورت شاید مقتضی باشدکه خود را متواضع‌تر نشان دهیم . حال‌که رمان نویس چیز زیادی نمی‌داند ، حال که داستان ، یعنی افسانهٔ ساختهٔ ذهن ، نمی‌تواند دلیل یا برهانی از هیچ قبیل باشد ، آیا هنرو بالنتیجه (اگر بخواهند به هرترتیب سخن ازوظیفه‌به میان‌آورند) وظیفهٔ رمان نویس به‌صورت‌انسانی‌ترش این نیست‌که بکوشد تا همان تجربه‌اش را از جهان بگوید ؛ نه اینکه تبیین کند یا (آنگونه‌که مدتها تصور می‌شد) بازگوکند ، بلکه بگوید . و این را نه‌آنگونه که مدتها گمان می‌رفت به «وسیلهٔ» ابزار زبان ، بلکه در«سازمانی»که نامش‌زبان است بگوید .

«الی فور» [1] در کتاب «روح اشکال» می‌گوید ، «هنر تنها امری است که از زندگی جز خود زندگی انتظاری ندارد و تنها امری است‌که پاداشش رادرکار خودش جستجو می‌کند . هنر ضد اجتماعی است (نسبت به دید خوشبینانه‌ای که جامعه ، دست‌کم جامعهٔ غربی ، اختیارکرده است ، یعنی تعقیب تکامل بی‌انتهای سعادتی جمعی) . هنر ، در بسیاری از موارد ، ضد اخلاقی است (خاصه به علت تجلیل بی‌پایانی‌که ازعشق‌می‌کند) . هنرهمیشه غیراخلاقی است ، چونکه‌می‌کوشد تا ازوقایع واشیاء تناسب‌هائی بیرون بکشد متفاوت باکیفیتی احساساتی‌که علمای اخلاق به این اشیاء و وقایع نسبت می‌دهند .»

و حقیقت‌آنکه هرنوع قصد سودآنی (یعنی همان دید خوشبینانه‌که الی‌فور می‌گوید) با هنر ناسازگار است . براین حقیقت ناخوشایند اعتراض‌ها شده است. می‌گویندکه هنر باید به کاری بیاید و خدمتی بکند ، و به دستاویز وظایف مدنی یا اخلاقی ،آن قسم ازشیوه‌ها و قالب‌های ادبی یا هنری را جایز می‌شمارندکه در حقیقت کاملا بی اثر و نامجرب‌اند ، حتی در مورد همان سود آنی‌که باید حاصل کنند .

«مایاکوفسکی» می‌گفت : «هنرانقلابی بدون قالب انقلابی وجود ندارد.» و دراین خصوص شاید طرح این سؤال جالب باشدکه علل شکست «ادبیات‌ملتزم» در طی سال‌هائی‌که از جنگ جهانی اخیرگذشته است ، چیست ، همان ادبیاتی که می‌خواست بر سرنوشت سیاسی و اجتماعی جهان ما اثر بگذارد .

پانزده سال جنگ استعماری برای فرانسه و، همگام‌باآن ، زوال‌حکومتی

---

۱ ــ Elie Faure (۱۹۳۷ ــ ۱۸۷۳) محقق ومورخ هنری فرانسوی . (مترجم.)

آزادیخواه و استقرار حکومتی دیگر که کمترین چیزی که درباره‌اش می‌توان گفت اینست که مسلماً موافق با آرزوی بانیان ادبیات ملتزم نیست مارا به تفکر وامی‌دارد، خاصه اگر در نظر آوریم که این ادبیات نه تنها مخفیانه و محرمانه نیست بلکه از اقبال خوانندگانی بسیار فراوان برخوردار است.

اینجاست که باید از خود پرسید آیا این سیل کتاب‌ها و نمایشنامه‌هائی که با نیت نیك اندیشیده و نوشته شده‌اند و در آنها قهرمانانی نمونه سربرمی‌آورند و وجدان انقلابی خود را با طول وتفصیل عرضه می‌کنند همان کار قرص‌های مسکن را انجام نمی‌دهند که در زمینهٔ دیگری داستانهای «عشق و عاشقی» انجام می‌دهند؟ نحوهٔ تأثیر آنها معلوم است: خوانندهٔ سست رأی و سست عنصر، خویشتن را به جای قهرمان کتاب که با مشکلات خودگلاویز است قرار می‌دهد، قهرمان شخصیت خود را به او منتقل می‌کند و خواننده از آن پس خود را از هرگونه اقدام و عمل معاف می‌بیند. همچنانکه دختران کارگر وخیاط و کلفت در ماجرای شگفت‌انگیز خانم ماشین‌نویس که با رئیسش ازدواج می‌کند و ستارهٔ سینما می‌شود شریك می‌گردند و نیابتاً به جای او زندگی می‌کنند و درنتیجه از هرگونه تصمیم و اقدامی برای زندگی خود چشم می‌پوشند. از اینرو، به گمان من، ادبیات معروف به ادبیات ملتزم اگر ادبیات گریز نباشد در واقع ادبیات فراموشی است.

در پدیدهٔ هنر دوگانگی عجیبی است که به ظاهر متضاد می‌نماید: هنر فقط به میزانی می‌تواند برای آدمیان کار مثبت انجام دهد که به آنها نپردازد. به حد اعلای کرامت و بخشندگی آنگاه خواهد رسید که به حد اعلای خود بینی رسیده باشد.

ترجمهٔ ابوالحسن نجفی

منتشر شد

نفرین زمین

جلال آل احمد

آواز خاك

مجموعه شعر

منوچهر آتشی

انتشارات نیل ـ مخبرالدوله ـ تلفن ۳۰۴۱۲۸

روانشناسی وادبیات

ازکارل گوستاویونگ
ترجمهٔ دکتر حسن مرندی

قسمت آخر

اما تنها آفرینندهٔ اینگونه اثر هنری نیست که با جنبهٔ تاریك زندگی در تماس است ، بلکه پیشگویان ، پیامبران ، رهبران و روشنگران نیزچنین‌اند .

این جهان شبانگاهی هرچه هم تیره وتار باشد ،کاملا ناآشنا نیست.انسان دراین جاوآنجا، اززمان‌های‌دیرین‌آنرا می‌شناخته است وامروزه برای‌انسان‌های بدوی جزئی بی گفتگو از تصویر جهان است . فقط ما هستیم که در اثر ترس از خرافات وماوراءالطبیعه‌آنرا طردکرده‌ایم وبعلت‌تلاش برای ساختن جهانی‌منطبق با شعور و خودآگاهی ، امن و قابل اداره، که در آن قوانین طبیعی حکم قانون اساسی یك‌کشور را داشته باشند ، این جنبهٔ شبانه را مردود شناخته‌ایم . اما حتی درمیان ما ، شاعران و هنرمندان‌گاه وبیگاه این جهان شبانه را درنظرمی‌آورند وانبوه پیکرهائی‌که‌آنرا انباشته‌اندیعنی‌ارواح ، شیاطین وخدایان را درمی‌یابند. آنها میدانندکه فراتر رفتن از هدف‌های معمولی زندگی بشری ، راز جان بخشی برای انسان دربر دارد و از رویدادهای نامفهوم در این منطقهٔ تاریك و انتهائی زندگی احساس قبلی دارند . خلاصه اینکه شاعران‌گاه چیزی ازآن جهان روانی می‌بینندکه در وحشیان وبدویان هراس برمی‌انگیزد .

از همان آغاز حیات جامعهٔ بشری ببعد ، تلاشهای انسان برای آنکه به ترس‌های مبهم خویش شکلی همبسته بدهد ، رد پای خود را در زندگی بر جای نهاده است . حتی در سنگ نگاره‌های عصر حجر قدیم در رودزیا ، درکنارحیرت انگیزترین‌تصاویرجانوران‌که‌به جانورزنده‌شبیه‌اند، یك‌انگاره (طرح Pattern) انتزاعی ، صلیب مضاعفی در درون یك دایره دیده میشود .

این طرح کم و بیش درهرمنطقهٔ فرهنگی بچشم میخورد و ما امروزه آنرا نه تنها در کلیساهای مسیحی ، بلکه در صومعه‌های تبت نیز می‌بینیم . این طرح امروزه چرخ خورشید نامیده میشود ، امامتعلق به روزگاری است‌که حتی‌اندیشهٔ چرخ بعنوان یك‌وسیلهٔ مکانیکی درذهن‌کسی‌نبوده است ، منبع این طرح نمی‌تواند تجربه‌ای در جهان خارجی باشد . بلکه بیشتر سمبولی ازیك رویداد روانی است که شامل تجربه‌ای در دنیای درون است و بی هیچ شك همانقدر به زندگی شبیه است‌که نقش‌کرگدن مشهور با پرنده‌ای بر پشت‌آن به جانور واقعی شباهت‌دارد.

هرگز یك فرهنگ وتمدن بدوی وجود نداشته‌که دارای سیستمی از تعلیمات‌خفیه نباشد و در برخی از فرهنگ ها این سیستم بسیار رشد و گسترش یافته است . ریش سفیدان و سران قبایل توتم (totem) دار ، این تعلیمات در بارهٔ چیزهای نهانی را که جدا از زندگی روزمرهٔ انسانها بوده حفظ و حراست میکرده‌اند ــ این‌ها از زمانهای بسیار قدیم ، حیاتی‌ترین تجارب انسان را تشکیل میداده‌اند . اطلاع بر اسرار آنها طی مراسم و شعائر خاصی در اختیار افراد جوانتر گذاشته میشده‌است. اسرار جهان یونان و روم نیزهمین وظیفه را انجام داده و میتولوژی غنی عهد باستان ، بازمانده‌ای ازاین تجارب درنخستین مراحل رشد بشری است.

از این جهت میتوان انتظارداشت‌که شاعروهنرمند برای‌یافتن‌مناسب‌ترین قالب بیان جهت اینگونه تجارب خویش به علم‌اساطیر متوسل شود . تصور اینکه چنین شاعری مصالح‌کار خود را از طریق دست دوم بچنگ‌آورده ، اشتباهی‌جدی است . تجربهٔ اصیل و بدوی منبع خلاقیت اوست ، آنرا نمیتوان سنجید و پیمود و به این جهت برای شکل یافتن به تصویرپردازی میتولوژیك نیازمنداست .این تجربه فی‌نفسه‌کلمه وتصویری برای بیان خویش‌عرضه نمیکند ، زیرا شهودی‌است که‌گوئی «آنرا ازوراءِ شیشه‌ای تیره وتار» می‌بینند ، این یك احساس قبلی‌عمیق است‌که برای بیان شدن میکوشد ، مانندگردابی است که هر چه در دسترس آن است میگیرد و بچرخش درمی‌آورد وبا ظاهرکردن‌آن چیزها ، شکل مرئی‌بخود میگیرد . چون امکانات شهود با این نحوه بیان خاص هرگز ته نمیکشد و تمام نمیشود بلکه غنای محتوی شهودی چندان است‌که تصویر و بیان برای عرضهٔ آن بسیارکم میآید ، شاعر باید انباری بزرگ از مصالح در اختیار داشته باشدتافقط بتواند جزئی از اشارات خویش را بدیگران برساند . از این هم بالاتر ، شاعر باید برای بیان شگفتی‌های مقدر شهود خویش به‌نوعی تصویرپردازی متشبث شود که تسلط بر آن دشوار و پر از تناقضات است . احساس‌های قبلی دانته در جامهٔ تصاویری‌که توالی حوادث بهشت ودوزخ را ساخته‌اند پوشانده شده‌اند ،گوته‌باید بلوك برگ و مناطق دوزخی اساطیر یونان باستان را وارد کار کند ، واگنر به مجموعهٔ‌کامل‌اساطیر نردیكNordic نیازمند است، نیچه به سبك‌ایمائی برمیگردد و پیشگویان زمانهای ماقبل تاریخ را دوباره خلق میکنند ، بلیك برای خویش پیکرهای توصیف ناپذیراختراع میکند واشپیتلر نام‌های قدیمی‌را برای‌مخلوقات تازه تخیل خویش بعاریت میگیرد . ودراین مجموعه‌کامل تصاویر ، ازآنچه‌علوی وصف ناشدنی داردتاآنچه غریب‌گونه ومنحرف مینماید ، هیچ جای بینابینی‌خالی نمانده است .

روان شناسی‌نمی‌تواند برای روشن‌کردن این تصویرسازی رنگارنگ‌کاری کند جزآنکه مصالح‌ساخت‌آنهارا برای‌مقایسه درکنارهم نهد ومجموعه‌اصطلاحاتی (ترمینولوژی) برای بحث‌آنها پیشنهاد نماید. طبق این ترمینولوژی‌آنچه‌درشهود نمایان میشود ناخودآگاه قومی (Collective uncouncious) نام دارد .

مقصود ما از ناخودآگاه قومی یك خاصه معین روانی است‌که توسط قوای

توارث شکل پذیرفته است و شعور خودآگاه ازآن پیدایش یافته . ما درساختمان جسمانی آدمی آثاری از مراحل گذشتهٔ تکامل را می‌یابیم و میتوان انتظار داشت که ساختمان روان‌آدمی نیزبا قانون تکامل نژادی (Phylogeny) تطابق‌داشته باشد . حقیقت این است‌که در حالات محاق شعور ــ در رؤیاها ، درحالت تخدیر، در موارد جنون ــ فرآورده‌ها یا محتویات روانی ، که همه ویژگیهای مراحل ابتدائی رشد روانی را نشان میدهند ، رو می‌آیند و ظاهر میشوند . این تصاویر گاه دارای چنان خصلت ابتدائی هستندکه میتوانیم تصورکنیم ازتعلیمات باستانی و بدوی ریشه گرفته‌اند . موضوعهای اساطیری که به جامهٔ نوین در آمده‌اند نیز بسیار دیده میشوند . در این تظاهرات ناخودآگاه قومی ، آنچه برای مطالعهٔ ادبیات اهمیت خاصی داردآن است‌که تظاهرات مزبور جبران‌کننده‌گرایش خود آگاه هستند . یعنی آنها میتوانند حالات یك جانبه ، نابه هنجار و خطرناك خود آگاهی (شعور خودآگاه) را بحالت تعادلی ظاهراً هدف‌دار درآورند . در رؤیاها ما این فرآیند را با وضوح بسیار در جنبهٔ مثبت آن می‌بینم . در موارد جنون فرآیند جبرانی غالباً بطورکامل آشکاراست ، اما شکل منفی بخود میگیرد . مثلا کسانی هستندکه با اضطراب فراوان دربروی خود بسته وازهمه جهان بریده‌اند ، اما یکروزکشف می‌کنندکه محرمانه‌ترین رازهای آنان را همه میدانند و درباره آنها گفتگو می‌کنند .

اگر ما فاوست‌گوته را در نظر بگیریم ، و این احتمال را کنار بگذاریم که این‌کتاب جبران‌کننده‌گرایش خودآگاه اوست ، سئوالی که باید به آن پاسخ دهیم این است :

این‌کتاب چه ارتباطی باجهان بینی خودآگاهانهٔ عصراو دارد ؟آثارهنری بزرگ قدرت خود را از زندگی بشریت میگیرند و ما اگر بکوشیم‌آنرا مشتق‌از عوامل شخصی بدانیم معنی‌آنرا کاملاگم خواهیم‌کرد . هروقت‌که ناخودآگاه قومی بصورت‌تجربه‌ای زنده درآید و بر جهان بینی خودآگاه‌یك‌عصر اثربگذارد، این واقعه یك عمل خلاقه است که برای هرکس‌که در آن عصر زندگی میکند اهمیت دارد . در این هنگام یك اثر هنری تولید شده است‌که حاوی‌آن چیزی است که به یقین میتوان‌آنرا پیامی به یك نسل از آدمیان نامید . به این ترتیب **فاوست** تاری از روح هر آلمانی را به ارتعاش در میآورد ، به این شکل شهرت دانته جاودانی میشود ، حال‌آنکه **چوپان هرماس** نتوانسته است در قانون **عهد جدید** بگنجد. هر دورانی سوء تعبیر ، تعصب و پیش داوری خاص و درد روانی ویژهٔ خویش را دارد .

یك دوران مانند یك فرد است ، محدودیت‌هائی در جهان بینی خودآگاه خویش دارد وبه این جهت به انطباق جبران‌کننده‌ای نیازمند است . ناخودآگاه جمعی این نیاز را برمیآورد ، بدینسان‌که یك شاعر، یك پیشگو و یك رهبرتحت راهنمائی‌آرزوی بیان نشده عصر خویش قرار میگیرد و باگفتار یاکردار راه را بسوی‌نیل‌به‌آنچه‌هرفردی‌کورکورانه تمنا یاانتظارآنرا دارد، نشان میدهد ــ خواه

نتیجه نیل به‌آنها خیر یا شر باشد ، عصر را شفا بخشد یا آنرا منهدم سازد .

سخن‌گفتن از عصر یك نفر همیشه خطرناك است ، زیرا آنچه در یك‌زمان دستخوش تغییراست وسیع‌تر از آن است‌که فهمیده شود . به‌این‌جهت اشاراتی چند باید کفایت کند .

کتاب فرانسسکو کولونا به‌شکل‌رؤیا طرح ریزی شده‌است و مظهربت‌سازی ازعشق‌طبیعی بعنوان‌یك‌رابطهٔ انسانی‌است، بی‌آنکه وحشیانه درشهوات غوطه‌ورشود، قدوسیت مسیحی ازدواج را کاملا کنار گذاشته است .

این‌کتاب در۱۴۵۳ نوشته شد . رایدرهوگارد ،که دوره زندگی‌اوهمزمان با عصر شکوفان ویکتوریائی بود ، موضوع خود را انتخاب کرده و بطریقهٔ خاص خویش عمل‌آورده است . اوآنرا بشکل‌رؤیا قالب‌گیری نمیکند ، بلکه بمااجازه میدهدکه فشارتعارض اخلاقی‌را حس‌کنیم .گوته موضوع مارگریت ــ هلن‌ــماتر ــ گلوریوزا را مانند ریسمانی سرخ در نقش رنگین تافته فاوست بافته است . نیچه مرگ خدا را اعلام میکند واشپیتلر پدیدار و ناپدید شدن خدایان را در افسانهٔ فصول وارد میسازد . هریك از این شاعران ، اهمیتشان هر چه باشد ، با صدای هزاران و دهها هزار تن سخن میگویند و تحولی‌را در جهان‌بینی خودآگاه عصر خویش پیشگوئی میکنند .

II

هنرمند

خلاقیت،مانندآزادی‌اراده‌رازی‌دربردارد. روانشناسی‌هردواین‌تظاهرات‌را میتواند بمثابه فرآیندی توصیف کند ، اما نمی‌تواند راه حلی برای آن مسائل فلسفی‌که توسط‌آنها عرضه میشود، بیابد . انسان خلاق معمائی است‌که مامیتوانیم به‌آن از راههای گوناگون پاسخ دهیم، اما همهٔ آنها بیهوده است ــ واین حقیقت مانع روانشناسی نوین نشده‌که بارها مسئلهٔ هنرمند و هنر او را مورد بحث قرار دهد . فروید می‌پنداشت درکار و استنباط خود ــ که اثر هنری را مشتق ازتجارب شخصی هنرمند میدانست ــ کلیدی بچنگ‌آورده است . درست است‌که دراین‌جهت امکانات معینی وجود دارند ، زیرا این مطلب قابل فهم‌است‌که اگر اثرهنری‌را، مانندنوروزneurosis، دنبال‌کرده‌به عقب برگردیم ممکن‌است درآن به‌گرههای زندگی روانی‌که‌آنها را عقده مینامیم بربخوریم . این‌کشف بزرگ فروید بودکه منشاء سببی نوروزها در قلمروزندگی روانی است ــ و همهٔ‌آنها از حالات‌هیجانی و تجارب حقیقی یا تخیلی دوران‌کودکی سرچشمه میگیرند .

برخی از پیروان فروید مانند رانك و اشتکل راههای تجسسی وابسته به این نظر را دنبال کرده‌اند و به نتایج مهمی رسیده‌اند . این مطلب انکار ناپذیر است‌که حالت روانی هنرمند در ریشه و شاخه‌های اثر او نفوذ میکند .

در این نکته چیز تازه‌ای نیست‌که عوامل شخصی در اینکه هنرمند کدام مصالح را برای استعمال در اثر هنری خود برمی‌گزینند ، اثر عمده‌ای دارند .

معهذا باید این افتخار را به مکتب فروید داد که نشان داده است این اثر تا چه اندازه دور رس و ژرفکاو است و چه راههای بیان شگفتی برای خود می‌یابد. فروید نوروز را بمثابه جانشینی برای وسائل مستقیم ارضاء نفس تلقی میکند. به‌این جهت آنراهمچون چیزی‌نامناسب ــ اشتباه، طفره، بهانه، وکوری‌داوطلبانه‌ــ تلقی میکند. بنظر او این یك نقص است که هرگز نباید وجود داشته باشد، چون همه ظواهرحاکی ازآن‌است که نوروز چیزی جزاختلالی نیست و ازآنجاکه‌بدون مفهوم یا معنی‌است وبسیارآزارنده میباشد، کمترکسی‌جرأت‌کرده‌سخنی در تمجید ازآن بگوید.

اثر هنری، وقتی بعنوان چیزی که با کشف سرکوفتگیهای هنرمند قابل تحلیل است، تلقی شود، از نزدیکان نوروز میشود و در این جای حرف است.

البته به یك مفهوم، اثرهنری معاشران خوب ومتشخصی نیز پیدا میکند، زیرا روانشناسی فروید مذهب وفلسفه را نیز در همین پرتو می‌بینند. اگر این‌را قبول‌کنیم‌که این نحوه گرایش به جائی بیش از روشن کردن عوامل شخصی مؤثر در اثر هنری (که بدون آنها فکر اثر هنری را هم نمیتوان کرد) راه نمیبرد، جای اعتراضی نیست.

اما اگر ادعا شود که چنین تحلیلی خود اثر هنری را توجیه میکند، ما ناچاریم این ادعا را بطورقطع ردکنیم. حساسیت‌های شخصی‌که بدرون اثرحیاتی رخنه می‌کنند جنبه اساسی ندارند، بلکه در واقع هر چه بیشتر ما با این‌گونه ویژگیهای شخصی سروکار داشته باشیم‌کمترمسئلهٔ هنر در اثر هنری مطرح‌میشود. آنچه در یك اثر هنری جنبه اساسی دارد آن است که این اثر باید بسیار بالاتر از قلمرو زندگی شخصی قرارگیرد و از روح و قلب هنرمند، بعنوان یك‌انسان، خطاب به روح و قلب بشریت سخن‌گوید. جنبهٔ شخصی اثر هنری در قلمروهنر، محدودیت وحتی‌گناه‌است. وقتی یك شکل «هنر» در درجه اول جنبه شخصی‌داشته باشد، شایسته است‌که باآن‌همان رفتاری را بکنندکه با نوروز میکنند.

ممکن‌است این‌عقیدهٔ‌مکتب‌فروید‌که هنرمندان بدون‌استثناء شیفته‌خویشتن (خودشیفته یا narcissit) هستند ــ یعنی‌آنان افرادرشدنیافته‌ای هستندکه‌خصایص کودکانه وارضاءشهوت‌باخویش(auto —erotism) دارند ــ تاحدودی معتبرباشد، معهذا این‌ادعا فقط تاآنجا معتبراست‌که هنرمندرا بعنوان یك‌فرد بنگریم وکاری بکاریك«انسان بعنوان‌هنرمند» نداشته باشیم. اوبعنوان یك هنرمند نه‌ارضاکننده شهوت با خویش (auto — erotic) ، نه با دیگران و نه به هیچ معنی شهوانی است. او فردی عینی و غیرشخصی ــ و حتی غیربشری ــ است زیرا بعنوان یك هنرمند او همان اثر هنری خویش است و موجود انسانی نیست.

هرفرد خلاق دارای دویا چند استعداد وظرفیت متضاد است. ازیك طرف او یك موجود بشری با زندگی شخصی است، حال آنکه از طرف دیگر وی یك فرآیند غیرشخصی و خلاق است. از آنجاکه او بمثابه یك موجود بشری ممکن است سالم یا بیمار گونه باشد، ما باید به ساختمان روانی او بنگریم تا عوامل

تعیین‌کننده شخصیت او را دریابیم . اما او را بعنوان یك هنرمند فقط با مطالعهٔ دست‌آوردهای خلاقه‌اش میتوانیم بفهمیم و بشناسیم . اگر ما بکوشیم شیوه‌زندگی یك جنتلمن انگلیسی، یك افسرپروسی یا یك‌کاردینال را با توجه به عوامل‌شخصی توضیح دهیم، اشتباه غم‌انگیزی‌کرده‌ایم. کنش و عمل‌آن جنتلمن وآن افسر وآن روحانی براساس یك‌نقش غیرشخصی است وساختمان روانی‌آنان با عینیت‌ویژه‌ای بنا شده است . البته باید قبول‌کنیم که‌کنش یك هنرمند مانند افسر و کاردینال ، وابسته به موقعیت رسمی او نیست ، بلکه عکس آن به حقیقت نزدیکتر است . معهذا هنرمند ازیك لحاظ شبیه افرادی است‌که نام بردیم ، زیرا در موقعیت‌ویژهٔ هنری او زندگی روانی جمعی بر زندگی شخصی او می‌چربد . هنر یك کشش یا سایقه درون ذاتی است که موجود بشری را در چنگال خود میگیرد و به ابزار خویش تبدیل میکند . هنرمندفردی نیست‌که دارای‌اراده‌آزاد باشد ودرجستجوی هدف خویش برآید ، بلکه فردی است‌که امکان میدهد هنر اغراض ومقاصد خود را با واسطهٔ او تحقق بخشد . او بمثابه یك موجود بشری ممکن است دارای‌خلق ویژه ، اراده و هدفهای شخصی باشد ، اما بمثابه یك هنرمند او «انسان» بمفهوم والاتری است ــ او «انسان قومی» است ــ که حامل و شکل دهنده زندگی روانی و ناخودآگاه بشریت است . برای اجرای این وظیفه دشوارگاه لازم میشود که‌وی شادی و آنچه زندگی را برای موجود بشری معمولی شایسته زیستن میسازد فدا کند .

بنابراین شگفت نیست‌که هنرمند در نظر روانشناسی که روش تحلیلی را بکار میبرد موردی بویژه جالب برای مطالعه باشد . زندگی هنرمند نمیتواند چیزی جز یك زندگی‌پرتعارض باشد ، زیرا دونیرودر درون او با هم درنبردند؛ از یکسو میل معمولی برای شادی ، ارضاء و امنیت در زندگی و از سوی دیگر شوری‌بیرحم‌برای‌آفرینش‌که ممکن است چندان نیرومندباشدکه هرآرزوی‌شخصی او را لگدمال سازد. زندگی‌هنرمندان علی‌القاعده بسیار ناخرسندانه ـ نمی‌گوئیم غم‌آور یا تراژیك ـ است ، باین سبب‌که درجنبه بشری وشخصی حقیرترازدیگران است نه‌باین‌علت‌که مشیت شومی برای‌آنان مقدر شده است .کمتراستثنائی براین قاعده میتوان یافت‌که فرد باید در ازاء عطیه‌آتش خلاقیت ، بهای‌گزافی‌بپردازد. گوئی چنین است‌که هر یك از ما بهنگام ولادت سرمایه معینی از انرژی داریم . آن قدرتی که در ساختمان ما نیرومندتر است ، این انرژی را در چنگ خود میگیرد وبانحصار خویش درمیآورد وآنچه باقی میگذارد آن قدرنیست‌که بتوان از آن چیز با ارزشی در آورد . به این طریق نیروی خلاق میتواند انگیزه‌های بشری فرد را چنان بفرساید‌که «اگو» او ناچار به انواع خصایل بد ــ بیرحمی ، خودخواهی و بطالت و هرزگی (باصطلاح auto — erotism) ــ و حتی انواع شرایر متوسل شود تا اخگرزندگی خود را از خاموشی‌کامل حفاظت‌کند .

اتواروتیسم هنرمندان شبیه ارضاء نفس‌کودکان نامشروع یا سر راهی است که در حساس‌ترین سالهای زندگی ، باید خود را از نفوذ مخرب مردمی‌که عشقی

برای دادن بآنان ندارند ، محافظت کنند و بهمین منظورخصایل بد پیدامیکنند، و بعداً یا در تمام عمر کودکوار و بیچاره باقی میمانند یا فعالانه مقررات اخلاقی یا قانون را جریحه دار میکنند و با این روشها برای خویش یك خود مداری (egocentrism) رفع نشدنی نگه میدارند . چگونه ما می‌توانیم در این شك کنیم که هنر هنرمند است که او را توضیح میدهد و نه نارسائی‌ها و تعارض‌های زندگی شخصی ؟ این نارسائی‌ها و تعارض‌ها چیزی جز نتایج اسف‌بار این حقیقت نیستند که او هنرمند است یعنی از همان بدو تولد به اجرای وظیفه‌ای بزرگتر از افراد معمولی فراخوانده شده است . داشتن یك قابلیت خاص بمعنای صرف انرژی کلان در جهت خاص است و در نتیجه چندان انرژی برای صرف در جهات دیگر زندگی باقی نمی‌ماند .

این که آیا هنرمند میداند که کار او با وی عجین شده با وی رشد میکند و بالغ میشود ، یا تصورمیکند که با اندیشیدن اثرهنری را از عدم بوجودمیآورد، فرقی در اصل مطلب نمیدهد . عقیده اودر این باره این حقیقت را تغییرنمیدهد که کار او بیش‌ازخودش رشد می‌یابد همانطور که کودکی بیش ازمادرش رشد میکند. فرآیندخلاقه دارای خاصیتی‌زنانه است وکار خلاق ازعمق ناخودآگاه ــ یامیتوانیم بگوئیم از قلمرو مادران سرچشمه میگیرد . هروقت نیروی خلاق مسلط میشود ، زندگی بشری علیرغم اراده فعال ، زیر فرمان ناخودآگاه در میآید و توسط آن قالب‌گیری میشود و «اگو» خودآگاه، که چیزی بیش از یك ناظر لاعلاج حوادث نیست ، در این سیلاب زیرزمینی می‌افتد و به پیش رانده میشود .

اثر هنری که در جریان است تبدیل به‌سرنوشت‌هنرمندمیشود و رشدروانی اورا تعیین میکند. این «گوته» نیست که «فاوست» را خلق کرده ، بلکه «فاوست» است که «گوته» راآفریده‌است. و«فاوست» جز یك‌رمزوکنایه (Symbol)چیست؟ با بکار بردن این کلمه قصد من آن تمثیلی که اشاره به چیزی کاملا آشنا میکند نیست ، بلکه بیانی است که جانشین چیزی درست شناخته نشده ، ولی عمیقاً زنده گردیده است. دراین کتاب چیزی است که درروح هرآلمانی زندگی میکند وگوته به تولدآن کمك کرده است .

آیا میتوان تصوز کرد که کسی جز یك آلمانی «فاوست» یا «چنین گفت زرتشت» را بنویسد؟ هردواین کتابها تاری‌را درروح آلمانی بارتعاش‌درمی‌آورند ــ که یاکوب‌بورکهارت آنرا «تصویر بدوی واصیل» نامید ــ که منعکس‌کننده‌سیمای یك پزشك یامعلم بشریت است . تصویرسنخ باستانی (archetype) مردخردمند، منجی یا شفیع ، از فجر فرهنگ در ناخودآگاه انسان خفته و مدفون است و هروقت زمانه بهم میخورد یا اجتماع بشری مرتکب خطائی جدی میشود ، بیدار میگردد . وقتی مردم منحرف میشوند ، احساس میکنند که به رهنما ، معلم وحتی به یك درمانگر احتیاج دارند . این تصاویر اصیل و بدوی متعددند ، اما در رؤیاهای افراد و یا درآثار هنری پدیدارنمی‌شوند مگرآنکه خودسری و نابجائی جهان بینی عمومی ، آنها را به ظهور فراخواند . وقتی زندگی خود آگاه دچار

یك‌جانبگی و روش‌کاذبی میشود، این‌تصاویر ــ شایدبتوان‌گفت بطور «غریزی»ــ فعال میشوند و دررؤیاهای افراد و شهود هنرمندان وپیشگویان نمایان میگردند و بدینسان تعادل روانی یك عصر را حفظ میکنند .

بدینسان کار هنرمند برای ارضاء نیاز روحی جامعه‌هائی‌که درآن زندگی میکند پیدا میشود و به همین دلیل این‌کار برای او معنای مافوق سرنوشت‌شخصی خود او پیدا میکند ، خواه خوداو به این مطلب آگاه باشد و خواه نباشد.هنرمند که اساساً ابزارکار اثر خویش است ، منقاد و مطیع‌آن میشود و ما دلیلی نداریم که انتظار داشته باشیم خود او اثر را برای ما تفسیر و تعبیر کند . او بیشترین کوشش خود راکرده است تا به آنچه در درون اوست شکل بدهد و باید تفسیر و تعبیر اثر هنری را به دیگران و به‌آینده واگذارد .

یك اثر بزرگ هنری مانند رؤیاست : با آنکه ظاهراً از وضوح کامل برخوردار است ، نمیتواند خود را توضیح دهد و هرگز روشن نیست . رؤیاهرگز به انسان نمیگوید «توباید چنین‌کنی» ، یا «حقیقت این‌است» ، بلکه همانطورکه طبیعت به نهالی امکان رشد میدهد ، تصویری را نمایان میسازد و این ما هستیم که باید استنتاج خود را ازآن بعمل‌آوریم . اگرشخصی دچارکابوس شود، بمعنای آن است‌که او یا بسیاردستخوش ترس شده یاآنکه بکلی ازآن معاف است . اگر در رؤیا تصویر مرد خردمندی را ببیند ممکن است معنی‌اش آن باشد که خودش بسیار فاضل وآموزنده است یاآنکه به معلمی احتیاج دارد .

این دو معنی ظاهراً متقابل به شکل ظریفی به یك چیز می‌رسند وما اگر بتوانیم بگذاریم اثر هنری همان عملی راکه بر هنرمندکرده ، بر ما بکند ، این مطلب را درك می‌کنیم .

ما برای بچنگ‌آوردن معنی اثر هنری باید بگذاریم همانطورکه این‌اثر زمانی شاعررا شکل داده به‌ماشکل بدهد . بعدما ماهیت تجربه شاعر رادرمییابیم. ما می‌بینیم‌که اونیروهای شفابخش ونجات دهنده روح قومی Collective psyhe را که زیر ساز خود آگاهی ، با همه عزلت و خطاهای سنگین آن است ، بیرون کشیده و روی آن‌ها انگشت گذاشته است ، که او به‌آن قالب زندگی که افراد مانند نگین‌هائی درآن نشانده شده‌اند دست یافته ،که اوآهنگ مشترکی به همه موجودیت بشری می‌بخشد وبه فرد امکان میدهدکه احساس‌ها وتلاشها وکشش‌های خود را با مجموع بشریت در میان بگذارد .

رازآفرینش هنری و اثربخشی‌آن را باید در بازگشت به حالتی یافت که آنرا مشارکت عرفانی و اسرارآمیز Participation mystique نامیده‌اند و این رسیدن به سطح تجربه‌ای است‌که درآن انسان است‌که زندگی میکند ، نه‌یك فرد و در آن‌آسودگی‌ها و اندوههای یك موجود بشری تنها حساب نیست ، بلکه موجودیت بشری حساب است . به این جهت است‌که هر اثر بزرگ هنری عینی و غیرشخصی است و در عین حال هریك از ما و همهٔ ما را عمیقاً به هیجان‌وحرکت درمیآورد . و باز بهمین جهت است که زندگی شخصی هنرمند برای هنر اوجنبه

اساسی ندارد ــ بلکه حداکثر به اجرای وظیفهٔ خلاقه او کمك میکند یا مانع آن میشود . هنرمندممکن است به راه یك عامی بی‌فرهنگ ، یك شهروند(Citizen) خوب ، یك مبتلای به نوروز ، یك‌احمق یا جنایتکار برود. وضع‌زندگی‌شخصی او ممکن‌است احترازناپذیروجالب باشد ، اما او را بعنوان هنرمند توضیح‌نمی‌دهد.

پایان

انتشارات نیل در زمینهٔ **تئاتر** منتشرمی‌کند :

۱ ـ کالیگولا

آلبرکامو ــ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی

۲ ـ آیِ بی‌کلاه ، آیِ باکلاه

گوهرمراد

۳ ـ باغ‌آلبالو

آنتوان چخوف ــ ترجمهٔ دکتر سیمین دانشور

۴ ـ تشنگی و گشنگی

اوژن یونسکوــ ترجمهٔ جلال‌آل احمد

۵ ـ دائی‌وانیا

آنتوان چخوف ــ ترجمهٔ هوشنگ پیر نظر

۶ ـ نمایش معاصرایران

بهرام بیضائی

۷ ـ مار در محراب

گوهر مراد

و

انتقاد کتاب شماره مخصوص تئاتر

طرح‌های زبانی یونسکو
در «مطربهٔ طاس»

اوژن یونسکو Eugene Ionesco در «سلاتینای» Slatina رومانی — ۲۶ نوامبر ۱۹۱۲ — بدنیا آمد. اولین نمایشنامه‌اش — « مطربهٔ طاس » را در سی و چهار سالگی ، هنگامی‌که تازه شروع به‌آموختن زبان انگلیسی کرده بود ، بفرانسه نوشت . ازآن به بعد ، باستثنای «ساموئل بکت» — Samuel Beckett او بیش از هر درام نویس معاصر دیگر ، با تفاسیر موافق و مخالف زیادی روبروشده است. علت‌این‌همه تفاسیروسیع‌ومختلف اساساً این‌است‌که‌نمایشنامه‌های یونسکو ازآن چه‌که میتوان «ابهام عمدی» [1] نام نهاد — که خود منشاء معانی و تفاسیر گوناگونی خواهدشد — نشئت گرفته‌اند . یکی ازراههای بوجودآمدن‌چنین تأثیری، استعمال خاص زبان‌روزانه است . این‌گزارش سعی داردکه فنون‌استعمال زبان یونسکو را در«مطربهٔ طاس» بررسی‌کند ، اماقبل ازدخول به چنین‌موضوعی لازم است که ابتدا بعنوان زمینه ، با نظریاتی کلی راجع به افکار و اعتقادات یونسکو در مورد تآتر ،آشنا شویم .

اگر فرض کنیم‌که در آثار یونسکو یك موضوع اصلی وجود دارد ، بنظر میرسدکه‌آن ، تجسس بدنبال «خود» باشد . شخصیت‌هایش یا نمی‌دانندکی هستند (« اسمیت » ها و « مارتین » ها) ، یا مجبور بدست شستن از هویت خویش‌اند . (« جك » و « محصل ») معهذا یونسکو خود در مصاحبه‌ای با « ریچارد شکنر » Richard Schechner به نکات اصلی دیگری نیز اشاره‌کرده است ؛که دربین آنها «... مرگ ، بدی ، بیماری‌های سیاسی واجتماعی ، پیری ، پوچی و غیاب» [2] را میتوان نام برد . بعلاوه ، نمایشنامه‌های اومظاهری هستند از اعتراض‌برنظام اجتماعی و شرایط زیست انسان . اما این اعتراض بروشی بی احساس و عقلانی ، یا با حالت برتری فارغ ،آن چنان‌که مرسوم درام‌های تعلیمی است ، ارائه‌نشده. دراین باره یونسکو میگوید : « یك نمایشنامه نویس تنها نمایشنامه‌هایی مینویسد که درآنها فقط میتواند شهادتی را ارائه دهد ، نه یك پیام تعلیمی را . . . . یك نمایشنامهٔ ایدئولوژیك‌چیزی بیش ازابتدال‌آن ایدئولوژی نیست .» [3] و ازاین‌نظر

---

1 — George Wellworth, **The Theater of protest and Paradox** (New York : University Press, 1964) P. 51

2 — Richard Schechner, « An Interview with Ionesco,» **Tulane Drama Revlew**, VII (Spring, 1963), P. 163

3 — Martin Esslin, **The Theater of the Absurd** (New York : Anchor Books, 1961), P. 80 .

نمایشنامه‌های او بروشی که مشحون از سرگشتگی و هرج و مرج است ، « ارائه شده‌اند»[۱] . این‌غیرعقلانی‌بودن ظاهری نمایشنامه‌های اواساساً بوسیلهٔ «اغراق‌های برگزیده‌ای از واقعیت »[۲] ایجاد شده‌اند که بیهدفی و مضحکی بعضی از جوانب زندگی روزانهٔ ما را نشان میدهند ، که به بی هدفی و مضحکی اصلی آن جوانب اصولا توجهی نمیشود . اظهارات خود یونسکو این موضوع را روشن می‌کند : « (جوهر تأتر درآن است‌که) همه چیز را جبراً به نقطهٔ طغیان نزدیك کند ؛ به نقطه‌ای‌که درآن جا سرچشمهٔ تراژیك قرار دارد .»[۳] یونسکو میگوید که برای رسیدن باین نقطهٔ طغیان ، تأتر باید:

«با تدابیر واقعی موحش ،که خود ، واقعیت هستند کار کند . آگاهی تماشاچی و دستگاه عادی فکر او ، زبان ، می‌باید سرنگون شود ؛ تا که ناگهان او با درك تازه‌ای از واقعیت روبروگردد» .[۴]

بنابراین برای حصول چنین مقصودی ، یونسکوزبان تازه‌ای به تأتروارد میکند . در جواب « کنت تینان » Kenneth Tynan منتقد « لندن آبسرور» London Observer او گفت : «..... دگرگونی زبان ، دگرگونی تصوراتمان نسبت‌به‌جهانست.»[۵] یونسکو، درنمایشنامه‌های‌خویش بوسیلهٔ «صورت‌خارجی‌دادن» Exteriorizing ورد قهرمانهایش و انتقال آنها به اشیاء ــ یا بوسیلهٔ استعمال خاص زبان روزمره ــ به انجام این‌کار موفق شده است . بطور دقیق‌تر ، یونسکو زبانی راکه تاآن زمان تنها وسیله بود ، طوری مورد استفاده قرار دادکه‌آن‌را ،

«.... ماده‌ای سازدکه به تنهایی قابلیت دربرگرفتن تمامی جوهر تأتر را داشته باشد ، (تازگی‌این زبان) به شکل درام درآوردن ارتباطات انسانی در سطح زبانست .»[۶]

از این جاست اهمیتی که در نمایشنامه‌های یونسکو بزبان داده شده ، سرچشمه می‌گیرد؛ چرا که‌آن مهمترین وسیلهٔ ارتباط شخصیت‌هایش هست . با وجوداین ، ناتوانایی اضطراب‌آوری در مردم وجود داردکه بوسیلهٔ زبان بطرزی پر معناء با یکدیگر ارتباط حاصل می‌کنند ، واین پیام اصلی یونسکودراولین نمایشنامه‌اش، «مطربهٔ طاس» ، میباشد .

---

۱ ــ خود نمایش در اصل دارای ناهمواریهای زبانی عمدی است ، باین جهت مترجم سعی کرده بتواند در ترجمه چنین ناهمواریها را مراعات کند . جمله بندیهای ثقیل و مهجور اغلب به پیروی از نثر عمدی نویسنده است .

۲ ــ Wellworth, P. 53 .

۳ ــ Esslin, P. 91 .

۴ ــ Esslin- P. 92.

۵ ــ Eugene Ionesco, «Notes on my Theater,» **Tulane Drama Reviow,** P. 134,

۶ ــ Jean Vannier, «A Theater of Language,» **Tulane Drama Review,** PP . 181 — 92

داستان نمایشنامه ساده و بی اهمیت است ؛ در ابتدا ما شاهد هزلی ازیك گفتگوی بعد ازشام هستیم ،که بوسیلهٔ آقا وخانم «اسمیت» Smitt انجام‌میگیرد این دو از خستگی و یکنواختی به جان‌آمده ، و در عین حال چیز مهمی ندارند که بیکدیگر بگویند . بعداً آقا وخانم «مارتین» Martin ، زن وشوهری انگلیسی که‌کاملا نمیدانندآیا یکدیگر را قبلا دیده‌اند ، و یك رئیس‌آتشنشانی غیرعادی، به ملاقات این دو می‌آیند . عمل نمایشنامه تنها شامل نشست شخصیت‌هاست‌ووارد شدن در مباحثه‌یی کاملا پوچ و علی‌السویه . یونسکو «مطربهٔ طاس» را « ... هزل یك نمایشنامه ، مضحکه‌یی از مضحکه‌ها» [۱] نامید . او این عقیده را باگفتن این که «هزل‌یك‌داستان‌نمایشی(درام) جنبهٔ مشخصی را تأکید واغراق‌آمیز می‌کند» [۲] بسط داد . اسمیت‌ها و مارتین‌ها اغراق‌کنندگان بزرگ ، از نوع اشخاصی هستند که می‌شناسیمشان آنها «اعضای حوزهٔ بورژوازی‌جهان» هستندکه بوسیلهٔ یونسکو این‌طور تعریف شده‌اند : «کسی‌که عقیده و شعاری ثابت دارد ،کسی‌که خودش را با همه جا وهمه چیز وفق میدهد» [۳] . انواع‌کسانی‌که بوسیلهٔ اسمیت‌ها ومارتین‌ها نشان داده شده‌اند ذی‌عقول نیستند ، اشخاصی هستند که تنها به خاطر حرف زدن حرف میزنند ، هیچ چیزشخصی‌ندارندکه بگویند ، بیشتر باین جهت‌که نمی‌توانند فکر کنند :

«.... اسمیت‌ها و مارتین‌هادیگر نمیدانندکه چگونه‌صحبت کنند ؛ چرا که اینان دیگر نمیدانندکه چگونه فکر کنند ؛ آنها دیگر نمیتوانند فکر کنند ، باین علت‌که دیگر قادر به این‌که تحت تأثیر قرار گیرند نیستند . می‌توانند همه‌کس و همه چیز بشوند ؛ در دنیائی غیرمشخص تنها می‌توانند شخص دیگری باشند ؛آنها قابل تعویض هستند .» [۴]

خاصیت دگرگون‌کردن این افراد در آن قسمت از گفتگوی آقا و خانم اسمیتSmitt ، که دربارهٔ«بابی‌واتسن» Bobby Watson معینی‌صحبت‌می‌کنند، نشان داده شده است :

آقای اسمیت : چهار سال بود که مرده بود و هنوز بدنش گرم بود . یك نعش زندهٔ واقعی . و چه بشاش بود !

خانم اسمیت : «بابی» بیچاره !

آقای اسمیت : منظورت‌کدام بابی بیچاره است ؟

خانم اسمیت : منظور من زنش است . او نیز بابی نامیده میشود ــ بابی‌واتسن . وقتی‌که با هم میدیدیشان هرگز نمی‌توانستی یکی را از

---

۱ ــ Eugene Ionesco, **Notes and counternotes** (New York : Grove press, Inc., 1964), P. 183.

۲ ــ Ionesco, **Notes ...,** P. 184 .

۳ ــ Ionesco, **Notes ...,** P. 180 .

۴ ــ Ionesco, **Notes ...,** P. 180 .

دیگری تشخیص دهی . تنها بعد از مرگ شوهرش بود که میتوانستی بگویی کی کدامست ؟ و امروز هنوز هم افرادی هستند که زن را با مرد مرحوم اشتباه کرده و تسلیت‌هایشان را به مرد عرضه می‌کنند .» [۱]

این «قابلیت تعویض» چنان‌که در مورد «بابی‌واتسن» دیده شد ــ درانتهای آخرین صحنه نیز به وضوح نشان داده شده ــ هنگامی که پرده پایین می‌افتد و دوباره بالا می‌رود و این بار به جای خانم و آقای اسمیت Smith ، خانم و آقای مارتین Martin نقش میزبان را بازی می‌کنند .

«دانلد واتسن» Donald Watson که چندین نمایشنامهٔ یونسکو را به اضافهٔ «یادداشتها و ضد یادداشتها» Notes and Counternotes ترجمه کرده، سبک‌های زبانی یونسکو را به چنددسته تقسیم می‌کند : «ابتذال ــ اغراق ــ (شامل تکرار و گسیختگی) ــ عدم وجود منطق ــ تحریف و ترفیع» [۲] . اولین و شاید آخرین این‌ها آنچه را که درزندگی روزمرهٔ ما میگذرد ، ازطریق هزالی بیرحمانه‌یی به سخریه می‌گیرد ، که از آن جمله است گفتار خانم اسمیت Smith در ابتدای نمایشنامه ، باضافهٔ دستورصحنهٔ خود نویسنده ، در این‌جا آن قدر صفت «انگلیسی» تکرار شده است که معنای اصلی خویش را کاملا از دست داده و بی معنی شده :

خانم اسمیت : سوپ را خورده‌ایم ، و ماهی و سیب زمینی سرخ کرده و سالاد انگلیسی را . بچه‌ها آب انگلیسی نوشیده‌اند .» [۳]

و دستور صحنهٔ نویسنده :

«دریك‌خانهٔ انگلیسی. باصندلی‌های راحتی‌انگلیسی. یك‌شب‌انگلیسی. آقای اسمیت یك‌مرد انگلیسی ، درصندلی راحتی انگلیسی خودنشسته و سرپایی‌های انگلیسی بپا کرده . در کنار یك بخاری انگلیسی پیپ انگلیسی‌اش را میکشد و یك روزنامهٔ انگلیسی را میخواند ....» [۴]

این‌گونه مواد تکراری شخص را تحت تأثیر قرار میدهد ، باین جهت که لغات و جملات طوری استعمال شده‌اند که بنظر می‌آیند دارای طرحهای صوتی هستند . چندمثال آن عبارتند از بحث آقا وخانم اسمیت Smith در بارهٔ بابی‌واتسن که در آن جملهٔ «چه عجیب است ! چه غریب است ! و چه تصادفی !» سیزده‌باردر چهار صفحه تکرارشده‌اند ؛ یا عکس‌العمل ماشینی مارتین‌ها در جایی که می‌فهمند که واقعاً زن و شوهر هستند ؛ و بحثی که در بارهٔ احتمال بودن رئیس آتش نشانی

---

۱ ــ Eugene Ionesco, «The Bald Soprano,» **Four Plays,** translated by Donald M. Allen (New York : Grove Press, Inc 1958), P. 4

۲ــ David Grossvogel, **Four Playwrites and a Postscrtpt** (New York : Cornel University Press, 1962), P. 55 .

۳ ــ Ionesco, «**The Bald ...,** P. 1

۴ ــ Ionesco, «**The Bald ...,** P. 1

پشت در ، بین این دوخانواده رخ میدهد . آخرین‌صحنه ــ آشکارا ــ مسخ‌نسبتاً کاملی‌اززبان‌معمولی‌را نشان‌میدهدکه به‌واسطهٔ عدم توانایی رواة‌آن ، برای‌حصول ارتباط ، به آبشار عظیمی ازطرح‌های صوتی غیرقابل درك تبدیل یافته‌اند . بدین ترتیب یونسکو با توسع یك قطعه از زندگی ــ یك‌گفتگوی بعد از شام ــ آن را به‌جوهر محض تبدیل میکند وناتوانایی‌طرحهای زبانی معمولی ما را برای‌ارتباط بامعنایی، نشان‌میدهد. بطورکلی«مطربهٔ طاس» مانندبسیاری‌دیگرازنمایشنامه‌های تك پرده‌ای یونسکو در اطراف یك «. . . موقعیت ساده‌که با شرایطی کم و بیش واقعی شروع شده و سپس به‌آهستگی ، متفرق ومنفجر و اغراق‌آمیز میشود،تااین که چیزی هیولایی و قاهر بدست‌آید » [۱] ، ساخته شده است . این موقعیت جبار ، سپس ، به انتهای خویش جاری میشود ؛ به نقطه‌ای‌که برگشت ازآن دیگر میسر نیست . جنین عقیده‌یی به وضوح در مطربهٔ طاس ،آخرین مباحثهٔ نمایشنامه، بین دو خانواده نشان داده شده . در ابتدا ، مباحثه تقریباً سهوالفهم است :

خانم اسمیت : من میتوانم یك چاقوی جیبی برای برادرم بخرم ، اما شما نمی‌توانید ایرلند را برای پدر بزرگتان به خرید .

آقای مارتین : آدم روی پاهایش راه‌میرود . اما آدم خودش را با برق و ذغالسنگ گرم میکند .» [۲]

معهذا ، مباحثه ، بزودی به تحریف‌کاملی از زبان‌کاهش می‌یابد :

آقای اسمیت : پاپ بی پاست . پاپ هست بی سوپاپ ، سوپاپ دارد یك پا .

خانم مارتین : بازار ، بالزاك ، بازوکا .

آقای مارتین : بیزار ، بوزار ، به زر [۳] .

باتوسل بدینگونه اغراقها وتحاریف زبان ، یونسکومعتقد است‌که‌میتواند رویهٔ «کلیشه‌ای» [۴] رفتار روزانهٔ ما را محوکرده وبدین ترتیب بیهودگی وپوچی قوالب مقبول محاورهٔ مردم را بما نشان دهد . زبانی که در مناسبات و ارتباطات

---

۱ ــ Leonard C. Pronko, **Eugene Ionesco** «Columbia Essay on Modern Writers,» No . 7 : New York : Columbia University Press, 1965, P. 7

۲ ــ Ionesco, **"The Bald ...,** P. 29

۳ ــ Ionesco, **"The Bald ...,** P. 33

۴ ــ کلیشه (Cliché) در Webster's Third New International Dictionary اینطور تعریف شده است :

۱ ــ جمله یامثل‌پیش‌پا افتاده ، مبتذل وتقلیدی . ۲ ــ کهنه شده(آنگونه ادراکات نومیدانه‌ی زندگی ما که‌آنقدرواضح شده‌اندکه بنظر میرسند امکان‌تفکر و تصور را بر ما بسته باشند .) «باسمه‌ای» اصطلاح تقریباً نامعادلیست دربرابر «کلیشه‌ای» که استعمال شده .

اجتماعی، به عنوان یك قرارداد برای تفهیم و تفاهم ــ مورد استفاده قرار می‌گیرد، زبان کلیشه‌ای هست ، و یونسکو در مطربهٔ طاس تعداد زیادی از این کلیشه‌ها را استعمال می‌کند . ــ که بیهودگی و انقیادی را که همراه این گونه گفتگوهاست نشان دهد .

و از جملهٔ این گونه کلیشه‌ها :

ــ (انسانها) سروته یك کرباسند .

ــ اوضاع بر وفق مراد نیست .

ــ هر کسی را سرنوشتی‌ست .

ــ با پول همه چیز را میتوان خرید .

ــ گاهی اوقات ، یونسکو قسمتی از یك کلیشه را تغییر میدهد ،

ــ خانهٔ یك انگلیسی واقعاً قلعهٔ او نیست .

اصل کلیشه ــ خانهٔ آدم واقعاً قلعهٔ اوست .

این تغییر ، ممکنست آنقدر اساسی باشد که معنی اصلی آن را از بین‌برده و یك کلیشهٔ «یونسکوای» بدست دهد . فی‌المثل ،

ــ دکتر با وجدان باید با بیمار خویش بمیرد ، اگر که آنها نمیتوانند با همدیگر بهبودی یابند .

اصل کلیشه ــ ناخدای کشتی باید با کشتی خویش غرق شود .

و یا لغاتی را بدون توجه به معنی آنها استعمال می‌کند ؛ تنها باین جهت که با هم ، قافیه میسازند :

ــ پرنده‌یی را در مزرعه ترجیح میدهم به چرنده‌یی در عرابه .

و بالاخره یونسکو جملاتی بکار می‌برد که هم شکل بیانی و تفسیری و هم آهنگ یك کلیشه را دارد ؛ اما این‌ها توسط خود یونسکو ترکیب شده‌اند ؛

ــ وقتی سرما میخورید باید سرتان را به‌بندید .

ــ یك معلم بشاگردانش خواندن یاد میدهد اما گربه بچه‌هایش را وقتی جوان هستند شیر میدهد .

ــ آدم روی‌پاهایش راه میرود، اما آدم خودش را با برق و ذغالسنگ گرم میکند .

ــ کسی که امروز یك گاو نر می‌فروشد ، فردا یك تخم خواهد داشت .

ــ یك بیفتك در یك کلبه ، بهتر است از یك شیر در قلعه .

این گونه استعمال خاص و پر حلاوهٔ زبان توسط یونسکو ، تا آن موقع در قلمرو تأتر سابقه نداشته، ودر نوع خود پدیدهٔ شگفت‌انگیزی‌ست. زبان تأتر، قبل از یونسکو ، به وظایف نسبتاً حقیری محدود شده بود ، و بطور خفه کننده‌ای در چارچوب «...گفتگو ، لغات درجنگ ، درمبارزه»[1] گرفتار آمده بود . امازبان در نمایشنامه‌های یونسکوچنان که نشان داده شد ــ وظیفهٔ مهمتری را برعهده دارد؛

---

1 ــ Esslin, P. 132 .

زبان را به خودی خود پایانی نیست ، بلکه آن را به آزادی بعنوان وسیله‌ای برای نیل به اثرات مختلفی که نویسنده آن‌ها را برای فهماندن نمایشنامه‌اش لازم میداند، میتوان بکار برد . باین ترتیب یونسکو موافق است که زبان بصورت ابزار مؤثری در دست نمایشنامه نویس درآید ، باین صورت که :

«.....آن را به نقطهٔ طغیان خویش نزدیك کند . برای این که آن چه را که در درون تأثر است ، بآن دهیم ..... لغات می‌بایست بی ثغور آخرشان امتداد پیدا کنند ، زبان‌را می‌بایست اجباراً بحالت نزدیك به انفجار درآورده ، یا می‌بایست زبان خود را ، در ناتوانایی تفهیم معنای خویش ، ویران کند» . [۱]

و این دقیقاً همان کاری‌ست که یونسکو در قطعات آخر نمایشنامهٔ مطربهٔ طاس کرده است .

آخرین وسیلهٔ زبانی یونسکو در بوجود آوردن اثر روانی دلخواهش ، عدم وجود منطق است . این وارونگی منطق ممکنست ناقص یا کلی باشد . اول : «هجو ممکنست که تنها ، بوسیلهٔ واژگونه کردن معاییر منطقی ، آنها را تصدیق کند . » [۲] در مطربهٔ طاس این اثر بوسیلهٔ «غیر محتمل بودن بوجود می‌آید :

«او دو سالست که مرده . مطمئناً بیاد می‌آوری که یك سال و نیم پیش در مراسم عزای او شرکت کردیم .» [۳]

دوم : ــ «هجو ممکنست که حتی بدون تصدیق دلیلی خارجی ، به «شکل» تنها توسعه یابد» [۴]

دراین مورد ، وقتی که « دانلد واتسون» در بارهٔ نکتهٔ دقیقی در «آمده» Amedeé (۱۹۵۳ ــ) از یونسکو توضیحی خواسته بود ، پاسخ شنید که :

« نکته همین است ، هر چه میخواهید بگذارید . » [۵] ؛ بنابراین ــ این وارونگی منطقی نیز احتمالا ، برای خلق همان تأثیر ــ نقطهٔ طغیان زبان ــ استعمال شده است .

درآخر، راجع به چگونگی وعلت چنین استعمال عجیب زبانی ــ یونسکو آن را به بحرانی فکری ارتباط داد ، که می‌بایست آن را بوسیلهٔ بحرانی زبانی ، نشان داد . واقعاً حالت و وضع مارتین ها و اسمیت‌ها کاملا بحرانی است ، آنها بواسطهٔ پایبند بودن زیاد و نفهمیده بقراردادها و رسوم ، از هیئت انسانی خارج،

---

۱ ــ Esslin, P. 132 .

رجوع شود به : سارتر و ادبیات ــ نوشتهٔ ابوالحسن نجفی ــ جنگ اصفهان ــ دفتر سوم ــ تابستان ۱۳۴۵ . که این مسئله از جنبهٔ دیگر مطرح شده است .

۲ ــ Grossvogel, P. 55 .

۳ ــ Ionesco, **„The Bald ...,** P. 3

۴ ــ Grossvogel, P. 55 .

۵ ــ Grossvogel, P. 55 .

و به « آدمکهای ماشینی ، متحرك ، در خلاء» تبدیل شده‌اند . برای نشان دادن چنین وضعیتی ، زبانی لازمست که باید با زبان معمولی و مورد عادت ما،متفاوت باشد . طرح‌های زبانی یونسکو ،کوششهای موفقی در این راه هستند .

حمید نفیسی

بااستفاده از :

Esslin, Martin . **The Theater of the Absurd.** NewYork: Anchor Books, 1961 .

Grossvogel, David . **Four Playwrites and a Postscript.** New York : Cornel University press, 1962 .

Ionesco, Eugene. **Notes and Counternotes .** NewYork: Grove Prass, Inc . 1964 .

—«Notes on My Theater,» **Tulane Drama Review .** VII (Spring, 1963), 134 .

—«The Bald Soprano,"**Four Plays,** translated by Donald M. Allen . New York : Grove Press, Inc ., 1958 .

—**La Cantatrice Chauve.** Paris: Edition Gallimard,1954.

Pronko, Leonard C. **Eugene Ionesco .** «Columbia Essay on Modern Writers,» No.7; New York : Columbia University Press, 1965 .

Schechner, Richard . «An Interview with Ionesco,» **Tulane Drama Review,** VII (Spring, 1963), 163 .

Vannier,Jean. «A Theater of Language, **„Tulane Drama Revlew,** VII (Spring, 1963) , 181 – 82 .

Webster's Third New International Dictionary . Chief editor, Philip Barbcock Grove . Springfield, Massachusetts : G. and C. Merriam Co ., 1957 .

Wellworth, George . **The Theater of Protest and Paradox .** Now York : University Press, 1964 .

ژان‌پل سارتر

مقدمه‌ای بر «عدن عربی»

اثر «پل نیزان»

«پل‌نیزان» Paul Nizan نویسنده‌فرانسوی‌که درسال ۱۹۰۵ بدنیا آمده و در سال ۱۹۴۰ در سی‌وپنج سالگی در نبرد دونکرك کشته شده است،در رشتهٔ فلسفهٔ دانشسرایعالی همکلاس «ژان‌پل‌سارتر» بود . او جوانی مبارزو آشتی ناپذیر بود . درسال ۱۹۲۷ واردحزب کمونیست فرانسه شد، ولی درسال ۱۹۳۹ بمحض‌اینکه عهدنامهٔ آلمان و شوروی امضاء شد از حزب استعفاء داد. بنابرسم‌معهودمتهمش‌کردند که پلیس بود وآثارش را تحریم‌کردند . پس‌از سالها سکوت دربارهٔ خود اوو آثارش‌درسال ۱۹۶۰ کتاب«عدن عربی» او ازطرف‌انتشارات «ماسپرو» Maspero با یك مقدمهٔ چهل‌وچهار صفحه‌ای از «ژان پل‌ـ سارتر» منتشر شد . در هشت صفحهٔ اول این مقدمه که جنبهٔ کلی دارد «سارتر» مسئلهٔ نسل پدربزرگ‌ها(خودشان) و«پدران»(جوانان‌دوران جنگ) و جوانان امروز را مطرح می‌کند و بقیهٔ مقدمه به‌خاطرات خود او دربارهٔ نیزان اختصاص دارد . ما در اینجا همان هشت صفحهٔ اول راکه روشنگرمسائل متعددی است بفارسی میآوریم .

در یکی از روزها که «والری» دلتنگ بود ، به پنجره نزدیك شد و در حالیکه نگاهش در شفافیت‌شیشه غرق‌شده‌بود پرسید : «چگونه انسانی راازنظرها پنهان میدارند ؟» «ژید» در آنجاحاضر بود ودرحالیکه ازاین اختصارکلام‌حساب شده مشوش شده بود سکوت کرد . با وجود این ، سؤال والری بی جواب نبود : هر وسیله‌ای مناسب است . از فقر وگرسنگی‌گرفته تا دعوت به شام در ساختمان مرکزی«آکادمی».اما این دو بورژوای بسیارمشهور، خودشانرا خوب می‌شناختند. آنها همه روزه روحهای دوقلوشانرا در ملاءِ عام آرایش می کردند و گمان می کردندکه خودشانرا با همهٔ واقعیت بی‌پرده‌شان نشان داده‌اند . مدتها بعدوقتیکه هر دوی آنها (یکی اخم آلودودیگری راضی و خوشحال) از دنیا رفتند ، هردو در بی خبری بودند وآن صدای جوان‌را حتی‌نشنیده بودندکه رو به‌همهٔ ما فریاد میزد : «انسان‌کجا مخفی شده است؟ ما خفه می‌شویم . از همان‌کودکی ما را مثله می‌کنند . فقط غولها وجود دارند !»

این کسیکه بدینسان وضع واقعی ما را لومیداد ،کافی نیست که بگوئیم فقط در نوشته‌اش رنج می‌برد . تا زنده بود ساعتی از انداختن خود بکام خطر دست بر نداشت و چون مرد با خطر بدتری روبروشد .

دوازده سال عضو حزب کمونیست بود ؛ تا درسپتامبر ۱۹۳۹ استعفاداد . این گناهی نبخشودنی بود . همان گناه قطع امید بود که خدای مسیحیان با لعنت جزا میدهد .کمونیست‌ها به دوزخ اعتقاد ندارند ، بلکه به نابودی معتقدند . بر نابودی رفیق «نیزان» تصمیم گرفتند.دراین میان تیرافشانی به پشت گردنش‌خورده بود اما این مرگ آنها را راضی نمی‌کرد ، لازم بودکه هیچگونه اثری از وجود او باقی نماند . شهود زندگی او را متقاعدکردند باینکه چنین کسی را اصلا نمی شناختند ، او خائن بود ، خود فروش بود : از وزارت کشور حقوق می گرفت‌ودر آنجا رسیدهائی با امضاء او پیداکرده بودند .

یکی از رفقا به تفسیر آثاری پرداخت که او از خود باقی گذاشته بود .در آنها وسوسهٔ‌خیانت یافت. این فیلسوف می گفت: «نویسنده‌ای که جاسوسهای پلیس را وارد آثار خود می‌کند : ازکجا می‌تواند با رسوم وعادات آنها آشنا باشد ، مگراینکه خودش‌هم‌جاسوس‌باشد!» چنانکه می‌بینید دلیلی عمیق‌بود اماخطرناك : در واقع خود مفسر خائن از آب درآمدواخیراً او را اخراج کردند ؛ اووسوسه‌پذیری‌های خود رابگردن قربانی‌اش می‌انداخت . درهرحال این اقدامات‌به‌نتیجه رسید .کتابهای مظنون از ویترین‌های کتابفروش‌ها ناپدیدشد. ناشران را مرعوب ساختند و وادارکردندکه بگذارند این کتابها درگوشهٔ انبارها بپوسد وخوانندگان را هم چنان ترساندندکه جرئت خواستن آنها را ازکتابفروش نداشته باشند .این تخم سکوت جوانه می‌زد و محصولی که پس‌ازده سال داد ریشه‌دارترین انکارها بود. در مدت ده سال این مرده از تاریخ خارج شد ، نامش درمیان گردوخاك گم شد و حتی تولد اورا ازگذشتهٔ مشترك خویش زدودند .

پیروز شده بودند: نبش‌قبر بهنگام شب،درگورستانی بی محافظ‌کاردشواری نیست واگردرمرحلهٔ‌اول موفق نشده بودند باین علت بودکه ما را بیش‌ازحدحقیر می شمردند .

روشنفکران حزب که کشته شدن رفقا وبالاخره پیروزی چشم بصیرت‌شانرا کورکرده بود ، خود را جمعی ازشوالیه‌ها می‌شمردند ، در میان خود، خودشانرا «قهرمانان جاودان‌عصرما»می‌خواندند وگمان‌می‌کنم درهمین دوران بودکه‌روزی یکی ازشاگردان سابقم با استهزاء مطبوعی بمن‌گفت: «میدانید ! ما روشنفکران کمونیست دچار عقدهٔ خودبرتربینی هستیم !» خلاصه ، انسانهای مادونی بودندبی خبر ازمادونی خود . تفرعن را بجائی رساندندکه بفکرافتادند به‌بهترین‌دوستان «نیزان» تهمت بزنند. تجربه‌ای بودکه آغازکرده بودند ، نخست همه باهم‌تصمیم گرفته بودندکه‌اسناد ومدارك لازم‌راجمع‌کنند ولی‌بعد، بطورپراکنده،هرکدامشان ما را سرزنش‌کردندکه هرگز بآنها اعتماد نداشته‌ایم و با آنها خوب نبوده‌ایم .

مرحلهٔ دوم را ماباختیم . خجالت دادن ارزشی‌نداشت. لازم بودکه متقاعد

کنیم ، از منافع خودمان دفاع کنیم وراه عقب‌نشینی را به دشمنان ببندیم . اما پیروزی خودمان ما را ترساند. ما این‌سربازان عدل نشناس، عدالت رادوست می داشتیم . یکی گفت: «اصرار نکنیم . ممکن‌است خشمگین شوند.» دیگرما نشنیدیم که کسی دراین باره حرفی بزند ، اما ماجرا دهن‌بدهن درحزب کمونیست گشت و حتی اعضاء جدیدالورود در کوچکترین‌قصبه‌ها بی‌آنکه برایشان زیاد جالب باشد ازگناهان کبیرهٔ سابق ناشناسی بنام «نیزان» خبردارشدند .

وقتیکه فکرمی‌کنم ، چشم پوشی ما بنظرم مشکوك میآید . درست است که تقریباً خودمان معصومیت او را باور کردیم . ولی تکلیف آثارش چه بود. آیاقابل قبول بود که برای نجات دادن این آثار ازفراموشی هیچ اقدامی نکنیم ؟ خود او می‌خواست که آثارش برای‌خیلی‌ها نامطبوع باشد . واین بزرگترین ارزش اثرش بود . وحالا من مطمئنم که خود ما هم از این آثار خوشمان نمی‌آمد . حالا بیاد می‌آورم که ماجانهای زیباپسندی پیدا کرده‌بودیم چنان‌زیباپسند که‌اکنون‌از تصور آن صورتم سرخ میشود.ملت نمیخواهد هیچ چیزی را از دست بدهد ، ماراامانت دار خلاءهای تسکین‌ناپذیر خود ساخت: رنجهای درخاك رفته ، آرزوهای‌تسکین نیافتهٔ کشته شدگان ، وخلاصه هرآنچه جبران ناپذیر بود . امتیازاتی را که این شهیدان درخورش بودند برسر ما ریختند. عناوین و نشانهای بعدازمرگ‌رابماها که زنده بودیم دادند . خلاصه ما مرده‌های افتخاری بودیم وهمه بیخ‌گوش‌هم می‌گفتند که ما گروه عادلانیم. وما لبخند برلب وسبکبال وعزادار ، این خلاءاصالت آمیز را غناو کمال می‌انگاشتیم‌وترفیع بی‌نظیرمانرا درزیر نقاب سادگی‌رفتارمان مخفی میداشتیم. افتخار وویسکی،تفریحات اساسی ما شد. دشمن برای ضایع کردن ما طبقاتی ایجاد کرده‌بود وحال که شکست یافته بود این فرق طبقاتی را هم‌باخود برده بود .کارگر ، بورژوا ، روستائی همه باهم نوای عشق مقدس میهن‌را سرمی‌دادند درمحافل‌مجازگمان‌میکردندمیدانند که سازش‌پاداش نقدی داردوگناهکاران دراین‌میان سهمی ندارند. وتند روی همیشه به‌نتیجهٔ مطلوب نمی‌رسد . ما باوجود خودمان وشیفتگی‌مان نشان میدادیم که اشخاص شرور همیشه مجازات می بینندو خوبها پاداش می‌گیرند . جناح چپ‌پیروز وتسکین یافته ، وارد آن احتضارقاطع میشدکه قرار بود سیزده سال بعد ، اورا با صدای شیپورهای نظامی درگورنهد و ما ابلهان بیچاره،در چهرهٔاوآثار سلامت و نشاط می‌دیدیم . سربازان‌وسیاستهائی که از انگلستان والجزایرآمده‌بود[1] ، پیش چشم‌ما«مقاومت» را درهم‌می‌شکستند، انقلاب راتحلیل‌می‌بردند وما درروزنامه‌ها ودرکتابهامان می‌نوشتیم که کارهارو براه است ؛ جوهر همه آن نهضت‌های ضایع شده را درروح خود میدیدیم .

«نیزان» یك‌محفل بهم‌زن بود. اوبه نبردوبه‌کینه دعوت می‌کرد. طبقه‌ای را بر ضد طبقهٔ دیگر برمی‌انگیخت . می‌گفت که با دشمن صبور ومیرنده هم‌نباید سازگاری‌کرد ، بایدکشت یاکشته شد وحد وسطی وجود ندارد . وهرگزنباید در

---

۱ ــ منظوریاران دوگل هستند .

خواب رفت . او درسراسر عمر خود ،با همان جسارت جاذبش ، درحالیکه‌چشمها را پائین انداخته و به ناخنهایش دوخته بود تکرار می‌کرد : «بابانوئل را باور نکنید ! ». نیزان‌مرده بود ،جنگ‌تازه‌تمام شده بود . درهمه بخاری‌های‌فرانسوی کفش و چکمه بود وبابانوئل آنها را ازکنسروهای امریکائی پرمی‌کرد.هرکس که «عدن عربی » یا «آنتوان بلوایه»[1] را ورق میزد مطمئنم‌که فوراًخواندن آنها را ناتمام می‌گذاشت و با ترحمی آقامنشانه می گفت : «ادبیات پیش‌ازجنگ ! ساده لوحانه وکهنه است .» ما چه احتیاجی به یك پیشگو داشتیم ؟ فکرمی‌کردیم که‌او هم اگر زنده می‌ماند درزیرکی جدید ما یا بهتر بگویم در سازشکاری‌مان شرکت می‌کرد . مگر چه چیزی‌پاکی خشونت‌آمیزاررا حفظ‌کرده بود ؟ یك‌گلوله‌اهمین! پس دیگر موردی نداشت‌که برخود ببالد . این مردهٔ مزاحم یواش یواش عصبانی کننده می شد. اودرکتابهایش نوشته بودکه یك بورژوای فرانسوی وقتیکه‌ازچهل سالگی‌بگذرد ، اسکلتی بیش نیست . وبعد خودش جاخالی‌کرده بود . درسی‌وپنج سالگی . ودرحال حاضر ، ما ، همکلاسان او، رفیقان او ، باد کرده از نفخی که آنرا روح خود می‌نامیدیم،درمیدانهای عمومی قدم میزدیم و بوسه‌های«لامورت[2]» نثار هم می‌کردیم. وما چهل سال داشتیم، حفظ معصومیت‌کارما بود وماکه‌آدمهای عادلی بودیم عدالت را بجای می‌آوردیم . با وجود این «عدن عربی» را دردست کمونیست‌ها گذاشتیم .چون‌ازکسانیکه ارزشهای مارا انکارمی‌کردند نفرت‌داشتیم.

بموجب قانون این رفتار ما قابل مجازات بود : امتناع ازکمك به‌کسی‌که درخطراست . اگر این همکارمانرا بطور معنوی نابود نکردیم باین سبب بود که وسیله‌اش را نداشتیم . اعادهٔ حیثیت او نوعی لاف زنی بود : «حرف میزنی ،حرف میزنی ، وغیر ازحرف زدن‌هیچ‌کاری ازت ساخته نیست» [3] . ما فقط حرف‌میزدیم. ظرافت روح‌مامرگ دیگران‌بودوافتخارات ما ناتوانی اساسی خودمان.درحقیقت، زنده ساختن «نیزان»، نویسنده،کارجوانان بود . اما جوانان‌دوران ما ــ که اکنون اسکلت‌های چهل ساله شده بودند ــ اصلا باین فکرنیفتادند . آنهاکه تازه ازیك اپیدمی نجات یافته بودنددیگراین مرض طولانی ومرگ بورژوائی برایشان چه اهمیتی داشت؟ «نیزان» از آنهامیخواست‌که به درون‌شان رجوع‌کنند ،درحالیکه آنهاگمان می‌کردند بالاخره توانسته‌اند خودرا از آن نجات دهند . اوه! البته ! شکی نبودکه‌آنها هم می‌مردند . « سقراط می‌میرد » «مادام میرنده است ! مادام

---

۱ ــ Antoine Bloyé یکی ازرمانهای پل نیزان .

۲ــAdrien Lamourette کشیش‌وصاحب‌منصب‌فرانسوی و عضو مجلس قانون‌گذاری که در تاریخ ۷ ژوئیه۱۷۹۲ بایك سخنرانی‌احساساتی‌خواستارسازش جناح راست و چپ مجلس شد و نمایندگان‌که به هیجان آمده بودند همدیگر را بوسیدند . اما این توافق مدت زیادی دوام نیافت از آنپس این قبیل سازشها را بشوخی «بوسهٔ‌لامورت» می‌خوانند .

۳ ــ جمله‌ای ازکتاب «زازی درمترو» اثر«ریمون‌کنو» نویسنده‌فرانسوی.

مرد .» [۱] : درمدرسه‌صفحاتی ازآثار نویسندگان مشهور را بآنها یاد داده بودند: دریاچهٔ لامارتین یایکی‌ازمواعظ «بوسوئه» Bossuet . اما هرکاری وقتی‌داشت و حالا وقت زندگی‌کردن بود ، زیرا پنج سال تمام به مرگ اندیشیده بودند . در نوجوانی ، شکست گیج‌شان کرده‌بود. متأسف‌بودند ازاینکه دیگر به‌هیچکس‌احترام قائل نیستند ، نه به پدرانشان‌ونه به بهترین ارتش دنیاکه بدون جنگیدن‌هزیمت کرده بود . دلیرترین‌شان خود را وقف حزب کرده بودندکه اکنون پاداش‌شانرا داده بود : یك خانواده ، یك درجه معنوی ، یك غرور ملی اغراق‌آمیز و درعین حال بی دردسر وبالاخره عزت واحترام از فردای پایان جنگ . این نسل جوان بمحض پایان جنگ، دیوانهٔ غرور و درعین حال تواضع شد. ازرفتار اطاعت‌آمیز لذت می‌برد .گفتم‌که این نسل همهٔ ما را تحقیرمی‌کرد . آیندگان را باصرار به آواز خواندن دعوت می‌کرد . می‌توان بخوبی پی برد که چگونه غریو دهشتناك شیپوراو صدای نحیف ویخزدهٔ «نیزان» را پوشانده بود . صدای بی فردای‌مرگ وابدیت را . عدهٔ دیگری ازجوانان باد دماغشان را درکافه‌های زیر زمینی خالی می‌کردند ، می رقصیدند ، عشق می ورزیدند ، به خانهٔ همدیگرمی‌رفتند و دراین هیاهوی غریب اثاثیهٔ‌پدرومادرانشان را ازپنجره بیرون می‌انداختند .خلاصهٔ کلام همهٔ آن‌کارهائی را می‌کردندکه یك‌جوان می‌تواند بکند . حتی ، بعضی‌ازآنها هم مطالعه‌کردند . البته نومیدانه! نومیدی برای همهٔ آنها مد روز بود . و نومیدی از همه چیز باستثنای لذت شدید نومیدشدن. و باستثنای زیستن ! پس‌از پنج‌سال، ازآینده‌شان‌پرده برمی‌افتاد. آنها طرح‌هائی درسرداشتند: امید تجدیدبنای‌ادبیات بوسیلهٔ نومیدی ، پی بردن به‌کراهت سفرهای طولانی دوردنیا ، ملال بی‌حدکسب پول یا جلب توجه زنها ویا شغل دارو سازی و یا دندانسازی در پیش گرفتن و مدتهای دراز به‌کلیات‌وضع‌بشری‌اندیشیدن . چقدر سرحال بودند! «نیزان»حرفی نداشت‌که بدرد آنها بخورد . او ازوضع بشری واز مسائل اجتماعی متعدد حرف میزد. او بجای‌اینکه‌ازلذات‌نومیدی خبردارباشد از وحشت وخشم باخبربود. اواز بورژواهای جوانی‌که دوروبرش‌بودند نفرت‌داشت وآنها را نومیدکننده‌می‌شمرد. کتابهای اوبدرد همان دوران‌گرسنگی میخورد !

سرانجام، «طرح مارشال» فرارسید : جنگ سرد مانندگلوله‌ای برقلب‌این نسل رقاص وحق بجانب فرودآمد. ما سالخوردگان ، چند قلمی دراین باره‌زدیم وهمهٔ شهامتی راکه داشتیم دراین‌راه بخرج دادیم .گفتیم : «جنایت پاداش دارد، دستمزدجنایت‌را می‌پردازند.» وبدنبال‌این‌نصایح ارواح‌زیباپسند ما ازبوی‌عفونت خفه شد . رهائی خوبی بود ! اما نسل بعد ازما مجازات همه را پس داد .آدمهای زیرك دیروز به نیمه‌سالان‌بهت‌زده‌ای مبدل‌شدند، عده‌ای ازآنها موهای جوگندمی دارند و عده‌ای فقط یك زانو .

---

۱ ــ جمله‌ای از «بوسوئه»

آنچه باید بکنند با کمال تواضع می‌کنند. نانشان را درمیآرند. یك پژو ۴۰۳ دارند، یك خانهٔ ییلاقی، یك زن وچند بچه. اما یکباره امید و نومیدی ترکشان گفته است. این جوانها خودرا برای زیستن آماده می‌کردند، وعازم این راه بودند. قطارشان در وسط بیابان متوقف شد. هیچ جا نخواهند رفت، و هیچ کاری نخواهند کرد. گاهی خاطرهٔ مه‌آلودی ازدوران پرجوش وخروش گذشته درخاطرشان زنده میشود. آنگاه از خود می‌پرسند: «راستی چه می‌خواستیم؟» وبیاد نمی‌آورند. این سازش کرده‌ها از ناسازگاری مزمنی رنج می‌برند وبهمین مرض خواهند مرد. اینان گدایان بی فقرند. بزور غذا در دهنشان می تپانند اما آنها بدرد نمی خورند. بیست سالگی شانرا بخاطر میآورم که چه زنده‌وبا نشاط وآمادهٔ قیام بودند. امروز چشمان آنها راکه سرطان تعجب کاویده است نگاه می‌کنم ومی‌گویم که حقش نبود باین سرنوشت دچار شوند. وامارعایای وفادار، عده‌ای مراسم تحلیف شانرا تجدید نکرده‌اند و عده‌ای دیگر بدرجهٔ رعیت رعیت‌ها پائین آمده‌اند. وهمه‌شان بیچاره‌اند. دستهٔ اول هم سطح زمین وزوزمی‌کنند ولی نمی‌توانند بنشینند. این حشرات بهت زده همه چیزشانرا ازدست داده‌اند ودر درجهٔ اول وزنشانرا. دستهٔ دوم که اعضاء محرکه‌شانرا فدا کرده‌اند، در شن فرورفته‌اند، وکوچکترین بادی می‌تواند این گیاهان را اززمین بکند و توده کند وبا خود ببرد. کرختی واحدی خانه بدوشان و خانه نشینان را همسان کرده است؛ زندگی آنها درکجا نابود شده است؛ نیزان می‌تواند پاسخ بدهد. هم به نومیدان وهم به‌وفاداران. اما شك دارم دراینکه آنها بخواهند ویا بتوانند آثاراورا بخوانند: این مردهٔ نیرومند، ناقوس مرگ این نسل از دست‌رفته را می‌نوازد.

اما آنان پسران بیست ساله دارند، (نوه‌های ما) که ورشکستگی آنها و ورشکستگی ما را مشاهده می‌کنند. تا این اواخر، بچه‌های عاصی به پدرانشان بدمی‌گفتند وباسلاح وبارُوبنه به جناح چپ می‌پیوستند. این‌رسم بود که بچهٔ عاصی به جنگجو تبدیل میشد. اما وقتیکه پدرها دست چپی هستند چه باید کرد؛ یك جوان بدیدن من آمده بود: اوپدر ومادرش را دوست داشت، اما بالحن جدی گفت: «آنها مرتجع هستند!» من پیرشده‌ام وکلمات هم بهمراه من پیرشده‌اند: درمغز من کلمات هم سن وسال مرا دارند. گیج‌شدم، فکرکردم اوفرزند خانواده‌ای مرفه، متعصب و شاید لیبرال است که به «پینه» رای میدهند. ولی‌او مرا ازاشتباه بیرون آورد وگفت: «پدرم از زمان کنگرهٔ «تور» Tours تاکنون کمونیست است.» یکی دیگر که پدرش سوسیالیست بود، هم‌سوسیالیست ها وهم‌اعضاحزب کمونیست‌را محکوم می‌کرد. می‌گفت: اولی‌ها خیانت‌می‌کنند ودومی‌ها متحجرمی‌شوند. وحالا فرض کنید که پدران محافظه‌کار می‌بودند واز «بیدو» حمایت می‌کردند. آیا تصورمی‌کنید که جناح چپ، این جسد عظیم واژگونه که کرم گذاشته است می‌توانست فرزندان آنها را بخود بکشد؛ این لاشه گندیده است و از تجزیهٔ آن قدرتهای نظامی، دیکتاتوری وفاشیسم میزاید ویاخواهد زائید. انسان برای اینکه ازآن روی نگرداند باید کاملا پای‌بند باشد. ما پدر بزرگ‌ها را بخوبی پای‌بند کرده‌است. ما با آن

زندگی کرده‌ایم و با آن و بوسیلهٔ آن است که خواهیم مرد . اما هیچ حرفی نداریم که به جوانها بزنیم : پنجاه سال زندگی در این فرانسه‌ای که بصورت ایالت عقب افتاده‌ای درآمده‌است انسان‌را تنزل میدهد. ما فریاد زده ، اعتراض کرده، امضاء کرده وشهادت داده‌ایم. ما برخلاف‌روش تفکرمان اعلام کرده‌ایم : «این قابل‌قبول نیست...» ، «پرولتاریا نمی پذیرد ...» و بعد، سرانجام همینجا هستیم : پس همه چیز را پذیرفته‌ایم . حالا آیا می‌توانیم دانش خودمان و حاصل عالی تجربهٔ خود مانرا باین جوانان ناشناخته‌منتقل سازیم؟ ازاستعفائی به استعفای دیگر، تنها یك چیز راباد گرفته‌ایم: ناتوانی اساسی خودمانرا ! من تائید می‌کنم . این آغاز تعقل ونبرد برای زندگی است . اما ما کهنه‌کاریم و باین نتیجه میرسیم که ما درسنی که انسان بفکر نوشتن وصیت نامه‌اش می‌افتدهیچ کاری نکرده‌ایم. آیا باید بآنها بگوئیم، «کوبائی باشید . روس یا چینی باشید ویا اگر سلیقه‌تان ایجاب می‌کنند افریقائی باشید؟» «آنها» خواهند گفت که‌دیگر برای‌تغییر تولد دیرشده‌است. خلاصه آنها چه حسابدار باشند چه بشقاب شکن، چه‌نیمتنه سیاه باشند و چه تکنیسین ، بی‌امید و تنها وبرضدخفقان مبارزه می‌کنند ، آنانکه خانواده ویا حرفه‌ای را انتخاب می کنند گمان نکنید که تسلیم میشوند آنها خشونت‌شانرا متوجه خویشتن کرده‌اند و خود را ضایع می‌کنند . آنها که‌بدست پدرانشان به اشخاص ناتوانی تبدیل‌شده‌اند، ازروی میل وازاده خود را فلج‌می‌کنند . دستهٔ دیگری همه چیز را می شکنند ، هرکسی را که پیش‌بیاید با هرچه که‌پیش آید میزنند ، با چاقو یا باز نجیر دوچرخه! می خواهند برای‌اینکه به‌دردخود پایان دهند همه‌چیزرامنفجر کنند. اما هیچ‌چیزی منفجر نمی‌شود وکارشان به کلانتری‌می کشد . اما باخودمی گویند که یکشنبهٔ خوبی بودو یکشنبهٔ دیگر بهتر خواهند کرد. برای آنها فرقی نمی کند که کتك بزنند یا بخورند. درهر حال باید خون بریزد. درمیان‌بهت بعدازدوخورد فقط جای زخمها و کبودیها درد می‌کند اما ازاینکه درآن لحظه دیگر به چیزی‌فکر نمی‌کنند لذت شومی‌برند :

با این جوانان عاصی چه کسی سخن خواهد گفت ؟ چه کسی می تواند راز خشونت آنها را فاش‌کند ؟ فقط «نیزان» زبان آنها را می‌فهمد . خواب طولانی او سال بسال جوانترش می‌کند اوازنسل مابود واکنون ازنسل آنهااست وقتیکه زنده بود ما در خشم او شریك بودیم ، اما هیچیك ازماها آن « ساده‌ترین رفتار سورئالیستی» را انجام نداد. واکنون ما پیرشده‌ایم. ما بارها به جوانی‌مان‌خیانت کرده‌ایم؛ خاطرات گذشتهٔما چنگك ودندانش را از دست‌داده است. بلی در بیست سالگی منهم می‌بایستی این‌چنگك ودندان‌را داشته باشم. اما اکنون من‌پنجاه‌وپنج سال دارم وهرگزوقت‌نخواهم کرد بنویسم : «بیست سال داشتم . هرگزاجازه‌نخواهم دادکسی بگوید که بیست سالگی زیباترین سالهای زندگی است! »[1] اینهمه شور از قلم من عوام فریبی خواهد بود . واگربگویم دروغ خواهم گفت . من می‌دانم که بدبختی جوانان عظیم است وحتی شاید آنرا زمانی احساس کرده‌ام . اما این بدبختی‌هنوز انسانی است‌زیرا ازناحیهٔ کسانی است که‌پدران وبرادر بزرگهای آنها

---

۱ ــ اولین جملهٔ کتاب « عدن عربی»

هستند اما بدبختی‌های ما ازرگهای ما است . ازاین چیزهای عجیبی که طبیعت بر اثرزندگی گیاهی خرابش کرده است .

تنها نیزان که جوان و آتشین است ومرگی آتشین اورا در ربوده‌است می تواند ازصف ما خارج شود ، با جوانان ما ازجوانی حرف بزند و بگوید : « من اجازه نخواهم داد ... » آنها درصدای او صدای خودشانرا خواهند شناخت .اومی تواند به گروهی بگوید: «شما ازحقارت‌می‌میرید،جرئت کنید و بخواهید، تسکین ناپذیر باشید، آن نیروهای ترسناك‌را که‌دردرون‌شما بخودمی پیچندو باهم‌درجنگند آزاد کنید، وادعا کنید که‌میخواهید آسمان‌را بزمین بیاورید خجالت نکشید : ما بایدچنین باشیم، وبه گروه دیگر بگوید: خشم‌تانرا متوجه کسانی کنید که باعث آن‌شده‌اند : نکوشید که ازرنج‌خودفرار کنید. علل آنرا بجوئیدودرهم بشکنید « نیزان »می‌تواندهمهٔ این‌چیزها را بآنها بگوید، زیرا خود اوهم جوانیست مانندآنها . زیرا وحشت مرگ‌وکینهٔ زیستن را دردنیائی که ما ساخته‌ایم مانند آنها احساس‌کرده است . او تنها بود ، کمونیست شد ، ازکمونیست‌ها بریدوتنها مرد ، درکنار یك پنجره وروی‌یك‌پلکان. این زندگی باتسلیم ناپذیریش مفهوم خودرا بیان‌می‌کند .اوباعصیان خود انقلابی شد و هنگامیکه‌انقلاب‌جای خودرابه جنگ داد ، اوجوانی آتشین خودرابازیافت وبا عصیان درگذشت ...

ترجمهٔ رضا سیدحسینی

منتشر می‌شود

بهاررابارور کن

مجموعهٔ شعر

فریدون مشیری

فصل خفتن

مجموعهٔ شعر

م . آزاد

سرنوشت یک انسان

شولوخف ـ ترجمهٔ فروغی

۷۵ صفحه ـ ۳۵ ریال

چاپ سوم ترجمهٔ فروغی از شولوخف به فارسی است

دل بی تکیه گاهی

دکتر شمس ناصحی

۷۱ صفحه ـ ۳ تومن

اولین دفتر شعری است که علی ناصحی از کارهای چاپ شده و چاپ نشدهٔ خود ترتیب داده است

قصه‌های کوتاه جهان

۱۱۱ صفحه ـ ۳۰ ریال

دوازده داستان کوتاه جهان است که تکه‌هائی از آن قبلاً منتشر شده بود

ماه و آتش

چراره‌باوز ـ ترجمهٔ فاطمهٔ پروگالپا

۲۲۸ صفحه ـ ۳۰ ریال

اولین کتابستان از مجموعهٔ ایالاتی که به زبان فارسی برگردانده شده

طرح روانشناسی طبقات اجتماعی

از دکتر الوانی ترجمهٔ دکتر فاروقی

۲۷۶ صفحه ـ ۱۱۰ ریال

در چاپ دوم این کتاب مترجم بار دیگر ترجمهٔ خود را با متن اصلی مقابله کرده و صحت و خطاهائی را که در چاپ اول بود رفع کرده است.

برخنگ‌ها هوار لعین

دکتر شمس اسماعیل خولی

۱۴۲ صفحه ـ ۶۰ ریال

دومین دفتر شعری است که از اسماعیل خولی منتشر میشود دفتر قبلی با عنوان بی‌تاب در خرداد ۳۵ در مجله منتشر شده بود.

شبه ویرگلیسه در کنار رودها

ژرژ صند ـ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی

۳۵۲ صفحه ـ ۱۳۰ ریال

جنین رمان بدیعی است که در سال ۱۹۴۹ نوشته شده و جایزهٔ گنکور را برده است ـ به فارسی بسیار سلیس و گیرا ترجمه شده است

جامعه‌شناسی طبقات اجتماعی در امریکا

الوا صف فرنچ

۴۴۵ صفحه ـ ۱۲۰ ریال

این کتاب حاصل کار و پژوهش آموزنده بیش از یک دهه مطالعه و بررسی جزء به جزء حکمت مقامی و محلی، حس روابط‌های بین‌المللی خلیج، کتاب ماجرا منتشر کاشف ترجمه و تدوین شده است

تاریخ اجتماعی کاشان

تألیف حسن نراقی

۳۸۷ صفحه ـ ۱۲۰ ریال

این کتاب در هفت بخش تدوین شده بود هر بخش از اوضاع و احوال تاریخی گروه‌ها صنایع مهم کاشان بحث رفته است

نابلئون

اثر ه. ناروله

ترجمهٔ صمد خیرخواه، ابرج همایون پور

۳۹۱ صفحه ـ ۱۴۰ ریال

جالب‌ترین کتاب تاریخی است که با فلسفهٔ صحیح و دقیقی پرداخت شده و کیفیت تکوین حکومت‌های دیکتاتوری را از نقطه نظر طرفداران بررسی کرده است.

مقدمه بر روانشناسی پرتگاه

فریدا فورده‌هام ـ ترجمهٔ مسعود میر عماد

۲۲۴ صفحه ـ ۱۲۵ ریال

اولین کتابست که برای آشنائی با آثار یونگ به زبان فارسی موجود است

بزودی منتشر می‌شود :

کالیگولا	آلبر کامو ــ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی
آی بی‌کلاه ، آی باکلاه	گوهرمراد
باغ آلبالو	آنتوان چخوف ــ ترجمهٔ دکتر سیمین دانشور
تشنگی و تشنگی	اوژن یونسکو ــ ترجمهٔ جلال آل احمد
دائی وانیا	آنتوان چخوف ــ ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر
نمایش معاصر ایران	بهرام بیضائی
مار در محراب	گوهرمراد
فصل خفتن	مجموعه شعر م . آزاد
بهار را باور کن	مجموعه شعر فریدون مشیری
وقت خوب مصائب	مجموعه شعر احمد رضا احمدی
طلا در مس	دکتر رضا براهنی
زمین نوآباد	میخائیل شولوخف ... ترجمهٔ م.ا. به آذین
کارنامهٔ سه ساله	جلال آل احمد
سایه‌های خوش در حاشیهٔ خلیج	غلامحسین ساعدی
چند نامه بدوست آلمانی	آلبر کامو ــ ترجمهٔ رضا داوری
مالون می‌میرد	ساموئل بکت ــ ترجمهٔ محمود کیانوش
چنین گفت زرتشت	فردریش ویلهلم نیچه ــ ترجمهٔ داریوش آشوری
شعر انگور ــ دختر جام	
چشمها ودستها	نادر نادرپور ــ در یک مجلد
گمرک چینواد	تقی مدرسی