انتشارات نیلوفر

آلبر کامو

تعهد اهل قلم

ترجمهٔ مصطفی رحیمی

PersianPDF.com

تعهد اهل قلم

آلبر کامو

تعهد اهل قلم

مقاله‌هایی در زمینهٔ ادبی و اجتماعی

انتخاب و ترجمهٔ
مصطفی رحیمی

انتشارات نیلوفر

کامو، آلبر، ۱۹۱۳ ـ ۱۹۶۰ م. Camus, Albert
تعهد اهل قلم: مقاله‌هایی در زمینه ادبی و اجتماعی / انتخاب و ترجمهٔ مصطفی رحیمی. ــ [ویراست ۲]. ــ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.
ISBN 964-448-292-1
۲۸۲ ص.
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
عنوان دیگر: تعهد اهل قلم: مقاله‌هایی از آلبر کامو در زمینه‌های ادبی و اجتماعی.
۱. مقاله‌های فرانسه ــ قرن ۲۰ م. ۲. کامو، آلبر، ۱۹۱۳ـ۱۹۶۰ م. Camus, Albert ــ نقد و تفسیر. الف. رحیمی، مصطفی، ۱۳۰۴ ـ ، مترجم. ب. عنوان.
۷ت ۸۳الف / PQ ۲۶۳۴ ۸۴۴/۹۱۴
کتابخانه ملی ایران ۵۲۶ ـ ۸۵ م

انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن : ۶۶۴۶۱۱۱۷

آلبر کامو

تعهد اهل قلم

گزیده و ترجمه: مصطفی رحیمی

حروفچینی: شبستری
چاپ اول: ۱۳۶۲
چاپ اول نیلوفر: پاییز ۱۳۸۵
چاپ گلشن
شمارگان: ۲۲۰۰ نسخه

حق چاپ محفوظ است.

شابک: ۱ـ۲۹۲ـ۴۴۸ـ۹۶۴

فهرست

چند نکته از مترجم ۷

نقد و نظر

داستایفسکی ۱۳

دربارهٔ رمان تهوع ۱۷

نان و شراب ۲۱

مقدمه بر خانهٔ مردم ۲۵

دربارهٔ بیگانه ۳۳

دربارهٔ طاعون ۳۵

مقدمه‌ای بر نمایشنامه‌هایم ۳۹

سرکشی و رمانتیسم (دربارهٔ باکونین) ۴۷

تحمیق در کجاست؟ ۵۳

روژه مارتن دوگار (ترجمهٔ منوچهر بدیعی) ۶۱

نظریه‌های ادبی

خدمتگزار حقیقت و آزادی ۱۰۳

خطابهٔ نوبل ۱۱۱

ادبیات و کار ۱۳۷

آیندهٔ «تراژدی» ۱۴۳

چرا به تئاتر می‌پردازم؟ ۱۶۱

مقاله‌های سیاسی

نان و آزادی ۱۷۷
اسپانیا و فرهنگ ۱۸۹
من هرگز به نومیدی رضا نداده‌ام ۱۹۹
ما چه می‌خواهیم؟ ۲۰۵
عدالت و آزادی ۲۰۹
دربارهٔ نظم ۲۱۳
پاکی ۲۱۷
پاپ و دموکراسی ۲۲۱
بمب اتمی ۲۲۵
دموکراسی، تمرین فروتنی ۲۲۹
در ستایش تبعیدی ۲۳۵

چند مصاحبه

هنرمند و زمان او ۲۴۳
بردگی و کینه ۲۵۱
گفت‌وگو دربارهٔ طغیان ۲۵۵
دیدار با آلبر کامو ۲۶۱
نه، من اگزیستانسیالیست نیستم ۲۷۱
کامو و فاکنر ۲۷۷

چند نکته از مترجم

در سال‌های اخیر کامو در کشور خود بار دیگر مورد توجه واقع شده است و او را از نو می‌شناسند. و این، گذشته از مقام بلند او در نویسندگی، بدان سبب است که جهان بر صحت عقاید اجتماعی وی دلایل بیشتری یافته است. بحران فزایندهٔ جهان سرمایه‌داری و ناروایی‌هایی که در کشورهای مدعی داشتن مرام سوسیالیستی، هر روز بیشتر به چشم می‌خورد، نظرها را بار دیگر متوجه کامو کرد که از نخستین روزهای ورود به جهان نویسندگی با دلایل منطقی کاستی‌ها و کژی‌های هر دو اردوگاه را برشمرده بود.

کار کامو در سه زمینه است: نخست در رمان، که شاهکارهایی چون بیگانه و طاعون و سقوط را عرضه داشته است. دوم در نوشتن نمایشنامه که سوء تفاهم، کالیگولا، راستان، حکومت نظامی از مهم‌ترین کارهای اوست، به اضافهٔ چند نمایشنامه که از آثار دیگران اقتباس کرده و هنوز به فارسی درنیامده است. سومین بخش از نوشته‌های کامو در زمینهٔ فلسفه و مسائل اجتماعی است. این نوشته‌ها را می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد: یکی آثاری چون اسطورهٔ سیزیف و انسان سرکش که بیشتر رنگ فلسفی دارد. و دیگری مقاله‌های مختلف در همهٔ زمینه‌های اجتماعی و ادبی. در

کشور ما در ترجمهٔ این بخش، روی هم رفته، کوتاهی شده است.

هنگامی می‌توان نویسنده‌ای را خوب شناخت که در کنار آثار ادبی، نوشته‌های اجتماعی او نیز ترجمه و معرفی شود. این دو مکمل یکدیگرند. از همین رو مترجم این کتاب از همان ابتدا کوشید تا مقاله‌های این نویسندهٔ بزرگ را که وقف مسائل اجتماعی و سیاسی بود به خوانندهٔ فارسی‌زبان بشناساند. به سال ۱۳۴۵ چند مقاله از این دست در مجموعهٔ «هنرمند و زمان او» (که نام کتاب خود از عنوان یکی از مقاله‌های کامو گرفته شده بود) نشر شد. پس از توقیف این کتاب، چند مصاحبه و مقالهٔ آن، در کتاب ادبیات و اندیشه (انتشارات زمان، ۱۳۵۶) نقل گردید. عنوان این مقاله‌ها چنین است: «هنرمند امروز»، «بردگی و کینه»، «کار روشنفکران» و «من هرگز به نومیدی رضا نداده‌ام». سپس در سال ۱۳۵۷ دو مقالهٔ اساسی از کامو تحت عنوان «نان و آزادی»، «اسپانیا و فرهنگ» و یک مصاحبه با نام «گفتگو دربارهٔ طغیان» در کتاب کشتار عام (انتشارات آگاه) آورده شد. خوانندگانی که می‌خواهند کامو را بهتر بشناسند و از عقاید سیاسی و اجتماعی او مستقیماً آگاه گردند، به این ترجمه‌ها رجوع خواهند کرد.

در این کتاب، که از کلیات آثار کامو در چاپ «پلئیاد» برگزیده شده، کوشیده‌ام سیمای ناشناخته‌ای از کامو را بشناسم. در قسمت نخست کتاب، نقدهایی را که کامو دربارهٔ آثار نویسندگانی بزرگ چون داستایفسکی و سارتر و سیلونه و دیگران نوشته است، آورده‌ام تا این گوشه از هنر او نیز معرفی شده باشد. به علاوه شرح و تفسیرهایی که کامو بر رمان‌ها و نمایشنامه‌های خود نوشته است، و بالطبع بر شرح و تفسیر دیگران برتری

دارد، بر این بخش افزوده شد تا اندیشه‌ای که در پشت پرده‌های هنری پنهان است، آشکارا در معرض دید و داوری خوانندهٔ ایرانی قرار گیرد.

نظریه‌های ادبی کامو که در خطابهٔ نوبل آمده، دارای اهمیت شایانی است. از این خطابه دو ترجمهٔ دیگر پیش از این منتشر شده است. یکی به قلم منوچهر صفا در «اطلاعات ماهانه» سال ۱۳۴۶ و دیگر ترجمه‌ای که نام مترجم و محل چاپ آن متأسفانه از حافظه‌ام محو شده است. فضل از آن مقدم است، ولی چون هیچ‌یک از این ترجمه‌ها امروز در دسترس خواننده نیست، بهتر دانستم که از نظر اهمیت مطلب، ترجمهٔ آن خطابه را در این کتاب بیاورم. مقالهٔ «ادبیات و کار» مکمل این سخنرانی است.

نظریهٔ کامو دربارهٔ هنر تئاتر در مقاله‌های «آیندهٔ تراژدی» و «چرا به تئاتر می‌پردازم» منعکس است.

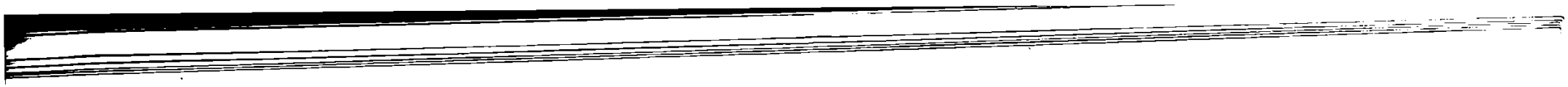
مدتی از عمر کامو نیز به روزنامه‌نگاری گذشته است. چند مقالهٔ کوتاه از سرمقاله‌های او برای نمونه ترجمه شد تا انعکاس این دوره از حیات این متفکر نامی باشد که هیچ‌گاه از یاد آزادی و عدالت (دو مفهومی که برای کامو بسیار عزیز است) فارغ نزیست.

در پایان، چند مصاحبه از کامو به شناختن بیشتر او مدد می‌کند.[۱]

---

۱. زیرنویس‌ها از مترجم است، مگر آن‌که خلاف آن تصریح شده باشد.

نقد و نظر



داستایفسکی

چندی پیش جوانی روسی که آدم جالبی بود به دیدنم آمد. وقتی شکوهٔ او را شنیدم که می‌گفت آثار نویسندگان بزرگ روسی به قدر کافی به زبان فرانسوی ترجمه نشده است، سخت دچار تعجب شدم. به او گفتم که در فرانسه از میان ادبیات قرن نوزدهم، آثار بزرگ ادبی روسیه در این قرن، بیشتر و بهتر از همه ترجمه شده است. مخاطب من هنگامی به نوبهٔ خود دچار شگفتی شد که به او گفتم بدون داستایفسکی ادبیات قرن بیستم فرانسه نه این بود که هست. و برای قانع کردن او افزودم: «شما در دفتر کار نویسنده‌ای هستید که با جنبش فکری عصر خود آمیخته است. ببینید تنها دو تصویری که در این اتاق هست چهرهٔ کیست؟» برگشت و مسیر دست مرا دنبال کرد و همین که تصویر تولستوی و داستایفسکی را دید چهره‌اش روشن شد.

پرتوی را که در سیمای دوست جوانم دیدم به تنهایی کافی بود تا پاسخگوی همه بلاهت‌ها و خشونت‌هایی باشد که امروز روی هم توده می‌کنند تا آدمیان را از هم جدا کنند. من این پاسخ را نه به حساب فرانسه می‌گذارم، و نه به حساب روسیه، بلکه ثمرهٔ نبوغ آفرینشی می‌دانم که بر فراز مرزها می‌درخشد و در اندیشهٔ بی‌امان داستایفسکی، و در همهٔ آثار او، نمایان است.

من در بیست سالگی با این آثار آشنا شدم و ارتعاشی که از آنها در دلم افتاد، هنوز هم، پس از بیست سال، باقی است. من جن‌زدگان داستایفسکی را در ردیف سه یا چهار اثر ادبی بزرگ جهان: اودیسه، جنگ و صلح، دون کیشوت و نمایشنامه‌های شکسپیر، که قله‌های کوهسار بلند آفرینش ذهن آدمی هستند، می‌دانم. من ابتدا داستایفسکی را به دلیل تشریح آن جنبهٔ طبیعت بشری که در آثارش منعکس است، تحسین می‌کردم. باید بگویم که داستایفسکی بود که این معنی را بر من آشکار کرد. از آن رو که داستایفسکی تنها چیزی را به ما می‌آموزد که خود می‌دانیم. می‌دانیم ولی نمی‌خواهیم به رسمیت بشناسیم. به علاوه داستایفسکی در من قریحهٔ روشنگری را بیدار کرد. اما بسیار زود، به‌تدریج که درد دوران خود را با گوشت و پوست احساس کردم، در آثار این نویسنده کسی را دوست داشتم که عمیق‌تر از هر کسی سرنوشت تاریخی ما را به تن خود آزموده است. به عقیدهٔ من داستایفسکی، بیش از هرچیز، نویسنده‌ای است که قبل از نیچه توانسته است نیهیلیسم معاصر را تشخیص دهد، تعریف کند، عواقب شگرف آن را پیشگویی و بکوشد تا راه رستگاری را نشان دهد.

داستایفسکی می‌دانست که تمدن ما یا باید رستگاری را برای همگان بخواهد یا اصولاً از رستگاری چشم بپوشد. و این را نیز می‌دانست که اگر فقط رنج بردن یک نفر به فراموشی سپرده شود، رستگاری روی نخواهد نمود. به عبارت دیگر داستایفسکی در پی معنویتی است غیرسوسیالیستی (سوسیالیستی به وسیع‌ترین مفهوم کلمه) ولی از پذیرفتن سوسیالیسم بی‌معنویت نیز (معنویت به وسیع‌ترین مفهوم کلمه) سر باز می‌زد. بدین‌گونه داستایفسکی آیندهٔ معنویت حقیقی و سوسیالیسم حقیقی را نجات داد. هرچند جهان معاصر در هر دو زمینهٔ کنونی او را برحق

نمی‌داند. با این همه عظمت داستایفسکی (مانند عظمت تولستوی، که او نیز جز این سخن نمی‌گفت، منتهی به گونه‌ای دیگر) رو به افزایش است. زیرا دنیای ما یا باید بمیرد یا به او حق بدهد. و چه این جهان بمیرد، چه تولدی دیگر یابد، در هر حال کار داستایفسکی موجه است.

از این روست که داستایفسکی، به رغم ضعف‌هایش و نیز به علت همین ضعف‌هایش، با تمام عظمت خود، بر ادبیات ما و تاریخ ما مسلط است. و حتی امروز نیز ما را در زیستن و امید داشتن مدد می‌کند.

۱۹۷۵

روی می‌دهد. مردم بورژوای شهر، که از راه حمل و نقل دریایی زندگی می‌کنند، هم به شکم خود می‌رسند و هم به رفتن به کلیسا. رستورانی که در آن کار تنور شکم تافتن در نظر گویندهٔ داستان جنبه‌ای نفرت‌انگیز می‌یابد، و همهٔ آنچه بخش ماشینی زندگی را تشکیل می‌دهد، با قلمی توانا نگارش یافته و در آن، روشن‌بینی جایی برای آرزو کردن باقی نمی‌گذارد.

از سوی دیگر، تفکر دربارهٔ زمان که در راه رفتنِ کند و بی‌آیندهٔ پیرزنی در کوچه‌ای تنگ تصویر شده و از بقیهٔ داستان مجزا است، یکی از جلوه‌های تابناک فلسفهٔ اضطراب است، آن‌چنان‌که در فلسفه کیرکه گور و چستوف[1] و یاسپرس و هیدگر منعکس است.

بدین‌گونه هر دو جنبهٔ رمان موفقیت‌آمیز است، ولی از ترکیب این دو اثری هنری به وجود نیامده است و عبور از این به آن به اندازه‌ای سریع و به‌گونه‌ای توجیه‌ناپذیر است که خواننده نمی‌تواند اعتقاد عمیقی را که هر رمان‌نویسی در او ایجاد می‌کند، در این‌جا بازیابد.

و در حقیقت نیز، کتاب به خودی خود سیمای رمان ندارد، بلکه بیشتر گفتگوی قهرمان کتاب است با خود. مردی دربارهٔ زندگی خود، و در نتیجه دربارهٔ خود، داوری می‌کند. یعنی دربارهٔ حضور خود در جهان به بررسی می‌پردازد. این‌که انگشتانش را تکان می‌دهد و در ساعتی معین غذا می‌خورد و آنچه در عمق ابتدایی‌ترین اعمال خود می‌یابد، اینها همه بیهودگی بنیادی اوست.

در بخش‌های زندگی که به خوبی تصویر شده است، همیشه لحظه‌ای می‌رسد که دکور فرومی‌ریزد. چرا این؟ چرا آن؟ چرا این زن؟ و این

---

۱. لئون چستوف (L.Chestov) نویسنده و فیلسوف روسی (۱۸۶۶ـ۱۹۳۸) که بیشتر به فلسفهٔ اخلاق می‌پردازد.

حرفه؟ و این حرص برای آینده؟ و سرانجام، این‌همه جنب و جوش در بدنی که روزگاری می‌پوسد برای چیست؟

این احساس‌ها در همهٔ ما هست. منتهی در مورد بیشتر مردمان، رسیدن وقت غذا، رسیدن یک نامه، لبخند فلان عابر کافی است تا آن احساس زدوده شود. اما برای کسی که بخواهد در افکار خود به بررسی بپردازد، تماشای این اندیشه‌ها از روبرو زندگی را بر وی محال می‌کند. گذرانیدن عمر، با این داوری که چنین کاری بیهوده است، یعنی دلهره. با شنا کردن زیاد در جهت مخالف جریان آب، نوعی بیزاری و نوعی سرکشی تمام وجود آدمی را با خود می‌برد، و سرکشی بدن یعنی تهوع.

موضوعی است بی‌شک عجیب، و با این‌همه، پیش پا افتاده‌ترین مسائل. و سارتر از ابتدا، تا انتها، آن را با چنان قدرت و قوتی نشان می‌دهد که درمی‌یابیم که مسائل روزانه ممکن است در بردارندهٔ چه زدگی‌ها با چه ظواهر ظریفی باشد. در این کوشش و کشش، ما متوجه خویشاوندی سارتر با نویسندهٔ دیگری می‌شویم که منتقدان رمان تهوع بدان اشاره‌ای نکرده‌اند (مگر آن‌که من در اشتباه باشم): فرانتس کافکا.

اما تفاوت این دو در آنجاست که در رمان سارتر چیزی ناشناخته مانع می‌گردد که خواننده تسلیم پذیرش شود و او را در آستانهٔ قبول متوقف می‌کند. من این خصوصیت را نتیجهٔ عدم تعادل محسوسی می‌دانم که میان اندیشهٔ نویسنده و تصویرهایی که صحنهٔ اندیشه است به چشم می‌خورد. اما شاید بتوان علت دیگری یافت. زیرا اشتباه بعضی از انواع ادبیات در آن است که این گمان را ایجاد می‌کنند که زندگی از آن رو که حقیر است، دردناک است.

زندگی چه بسا شورانگیز و عالی باشد و دردناکی در همین جا است.

زندگی، بی عشق و زیبایی تقریباً آسان است و قهرمان سارتر هنگامی که دربارهٔ چیزی از انسان که در او ایجاد تنفر می‌کند اصرار می‌ورزد، به جای آن‌که علل سرخوردگی‌اش را به بعضی از عظمت‌هایش منسوب دارد، شاید معنای حقیقی دلهره را حاصل نکرده باشد.

رسیدن به بیهودگی زندگی پایان نیست، آغاز است. این حقیقتی است که تقریباً همهٔ روان‌های بزرگ از آن آغاز کرده‌اند. کشف این امر مهم نیست، مهم نتیجه‌ها و کاربردهایی است که از پی می‌آید. سارتر گویی در انتهای سفر به مرزهای اضطراب، به امیدی اجازهٔ بروز می‌دهد: هنرمندی که به نوشتن اثری می‌پردازد.

از شک نخستین شاید نتیجه‌ای فلسفی نظیر «می‌نویسم، پس هستم» سر برمی‌کشد. نمی‌توان عدم تناسب خنده‌آوری را که میان این امید و طغیان موجد آن وجود دارد، نادیده گرفت. و تقریباً همهٔ نویسندگان می‌دانند که کتابشان، از بعضی لحاظ، تا چه حد پوچ است. سارتر این لحظه‌ها و لحاظ‌ها را روی کاغذ آورده است، و چرا نباید تا به پایان پیش رفت؟

دیگر آن‌که این نخستین رمان نویسنده‌ای است که می‌توان از او همه چیز انتظار داشت. انعطافی تا این اندازه طبیعی برای حفظ تعادل در انتهای اندیشهٔ آگاهانه همراه با روشن‌بینی و دقت نظری تا این مایه دردناک، نشان‌دهندهٔ قریحه‌های بی پایانی است. اینها کافی است تا رمان تهوع را به عنوان نخستین ندای ذهنی شگفت و نیرومند، که با بی‌صبری چشم به راه کتاب‌ها و درس‌های آینده‌اش هستیم، دوست بداریم.

۱۹۳۹

نان و شراب

به تازگی ترجمهٔ بسیار خوبی از کتاب سیلونه به نام نان و شراب به زبان فرانسوی منتشر شده است. در این کتاب نیز با اثری ملتزم دربارهٔ مسائل اساسی قرن سر و کار داریم. اما این مسائل با چنان انگیزه‌ای از دلهره و وارستگی بیان شده است که خواننده را وادار به تحسین این اثر بزرگ انقلابی می‌کند. این تحسین چند جنبه دارد.

نخست، این رمان بی‌شک اثری ضد فاشیستی است. اما پیام کتاب از این حد می‌گذرد. زیرا قهرمان کتاب، این انسان انقلابی، که پس از فرار از اردوی کار اجباری، سال‌ها دور از وطن به سر برده است، هنگامی که به وطن بازمی‌گردد، مانند گذشته دلایلی نیز بر تردید در عقاید خود می‌یابد. البته نه تردید در ایمان انقلابی، بلکه در شیوهٔ ابراز آن. بی‌شک یکی از بخش‌های عالی این کتاب آنجاست که قهرمان داستان با وارد شدن در زندگی ابتدایی دهقان‌های ایتالیا از خود می‌پرسد که آن صورت عقیدتی که وی به عشق خود نسبت به این مردم داده آیا او را از آنان دور نکرده است؟

از این رو می‌توان این کتاب را اثری انقلابی دانست. زیرا اثر انقلابی

به‌هیچ رو آن نیست که پیروزی‌ها و دستاوردها را بستاید، بلکه اثری است که دلهره‌آورترین کشمکش‌های انقلاب را تشریح کند. هرچه این کشمکش‌ها دردناک‌تر باشند، تأثیرشان بیشتر است. نسبت مبارزی که زود متقاعد می‌شود به یک نفر انقلابی حقیقی، مثل نسبت فلان خشکه‌مقدس به عارفی ربانی است: از آن رو که عظمت اعتقاد بسته به تردیدهایی است که ایجاد می‌کند. هیچ مبارزی صمیمی که از میان مردم برخاسته باشد و مصمم به دفاع از شایستگی ملت باشد نمی‌تواند از تردیدی که قهرمان این رمان دارد، برکنار بماند. این دلهره‌ای که در دل اوست به کتاب سیلونه درخشندگی تار و تلخ خاص خود را می‌بخشد.

از سوی دیگر هیچ اثر انقلابی بی‌کمال هنری نیست. این نکته شاید تناقض‌آمیز به نظر رسد. ولی به گمان من، اگر دوران معاصر چیزی در این باره به ما آموخته باشد این است که اگر هنر انقلابی از عظمت هنری چشم بپوشد، به پست‌ترین صورت‌های اندیشه سقوط می‌کند.

میان تبلیغات مبتذل و آفرینندگی شورانگیز، حد میانه‌ای نیست، چنان‌که میان آنچه مالرو «خواست ثابت کردن» می‌نامد و اثری مانند سرنوشت بشر.

رمان نان و شراب پاسخگوی این اقتضا است. این اثر انقلابی از نظر صورت هنری تابع «کلاسیک»ترین صورت‌هاست. جمله‌های کوتاه و بینشی از جهان، که هم ساده‌دلانه است و هم برخاسته از اندیشه، گفتگوهای طبیعی و فشرده، همه و همه به سبک سیلونه تپشی پنهانی می‌بخشد که حتی در ترجمه هم پیدا است. اگر کلمهٔ شعر معنایی داشته باشد، آن را در این‌جا باید یافت: در این دورنماهای جاویدان روستایی از مناظر ایتالیا، در این دامنه‌های پوشیده از سرو و این آسمان بی‌همتا و در

حرکات دیرین کشاورزان این کشور.

بازیافتن راه این قلمرو و این حقیقت، کشف فلسفهٔ انتزاعی انقلاب، بازگشت به نان و شراب سادگی، این است راهی که سیلونه پیموده و درسی که این کتاب به ما می‌آموزد.

به رغم نفرت‌های زمانه، برانگیختن ما به بازیافتن سیمای ملتی مغرور و مردمی واقعاً انسان که تنها امید ما به صلح جهانی است، کوچک‌ترین عظمت این کتاب نیست.

۱۹۳۹

مقدمه بر خانهٔ مردم[1]

تقریباً تمام نویسندگان فرانسوی که امروز مدعی‌اند به نام پرولتاریا چیز می‌نویسند در خانواده‌ای مرفه یا توانگر زاده شده‌اند. این عیب نیست. تولد وابسته به تصادف است و به عقیدهٔ من این نه بد است و نه خوب. کافی است که این خلاف قاعده بودن را به عنوان موضوعی قابل مطالعه به جامعه‌شناسان بسپارم. وانگهی می‌توان این عرف‌شکنی را، مانند یکی از دوستان عاقل من بدین گونه تفسیر کرد که شما هنگامی که می‌خواهید دربارهٔ چیزی که نمی‌دانید حرف بزنید، سرانجام آن را روزی یاد خواهید گرفت.

می‌ماند این موضوع که هرکس می‌تواند چیزی را بر چیزی دیگر ترجیح بدهد. و من همواره ترجیح می‌دهم که در موضوع گواهی دادن دربارهٔ کسی که گلویش بریده شده است باید کسی گواهی بدهد ــ اگر بتوان گفت ــ که خود، گلویش بریده شده باشد. مثلاً فقر، کسانی را که در آن زیسته‌اند دچار نوعی بی‌تحملی می‌کند که اگر کسی از آن صحبت کند ولی منشاءاش را نداند تاب شنیدنش را ندارند. در مجله‌ها و کتاب‌هایی که

---

۱. خانهٔ مردم رمانی است از لویی گی‌یو نویسندهٔ معاصر فرانسوی.

PersianPDF.com

کارشناسان ترقی چاپ می‌کنند، غالباً از پرولتاریا طوری سخن می‌گویند که گویی قبیله‌ای است با عادت‌های عجیب و غریب و اگر خود پرولتاریا برای اطلاع از راه و رسم راستین ترقی فرصت خواندن نظریات این کارشناسان را داشته باشد واقعاً حالش به هم می‌خورد.[۱] این اظهار نظرها یا تملقی مهوع است یا تحقیری ساده‌لوحانه. مثلاً می‌خوانیم: «پرولتاریا آزادی مختصری را که دارد دوست ندارد. فقط توجهش به نان است و اگر نان نباشد او را با آزادی‌های صوری چه کار؟»... وای از این پستی!

(ــ «ای آدمیزاد، تو کدام را بیشتر می‌پسندی؟ آن را که می‌خواهد به نام آزادی نان تو را ببرد، یا آن را که می‌خواهد در برابر دادن نان، آزادیت را بگیرد؟»

ــ جواب: «توی صورت کدام یکی، اول تف کنم؟»)

مشکل است کسی بداند که در این مفاوضات، تحقیر زننده‌تر است یا چاپلوسی. آیا واقعاً نمی‌توانند چیزی را که می‌خواهند از آن دفاع کند، به انحطاط نکشانند و از آن بهره‌برداری نکنند؟ آیا همیشه فقرا باید دوبار مورد سرقت و تجاوز قرار گیرند؟ گمان نمی‌کنم. دست کم چند نفری مانند والس[۲] و دابی[۳] تنها زبان مناسب برای بیان موضوع کار خود را یافته‌اند. علت آن که من نوشته‌های لویی گی‌یور را می‌پسندم آن است که مردمی را که وصف می‌کند نه تحقیر می‌کند و نه تملقشان را می‌گوید و تنها چیزی را

---

۱. خودکامو در دورهٔ کودکی و نوجوانی در فقر زیسته است.

۲. ژول والس (J.Vallés)، نویسنده و روزنامه‌نگار فرانسوی (۱۸۸۵ـ۱۸۳۲)، مردم‌دوست، آزادی‌طلب و انقلابی.

۳. اوژن دابی (E.Dabi)، نویسنده و نقاش فرانسوی (۱۹۳۶ـ ۱۸۹۸)، وی که در خانواده‌ای کارگری زاده شده بود شیفته این طبقه بود و در آثار خود زندگی کارگران را توصیف کرده است.

بازمی‌آفریند که نمی‌توان عظمتش را از آنان بازگرفت، یعنی حقیقت را.

این نویسندهٔ بزرگ که درس‌هایش را در مدرسهٔ فقر و نیاز خوانده، آموخته است که بی‌اشکال و دشواری از انسان سخن بگوید. و در عین حال شرمی و آزرمی کسب کرده که گویی بین آدمیان امروز به تساوی تقسیم نگردیده و همواره مانع شده است که بپذیرد که فقر برای دیگران نردبانی باشد برای نیل به مقاصدی خاص یا موضوعی عالی باشد که در آن، هنرمند از تحمل گرفتاری‌هایش معاف گردیده است. لارنس[1] که در یک خانواده کارگر معدن زاده شده است، غالباً از بخشی از این زندگی سخن می‌گوید که به خودی خود و از دیدگاه هنر او بهترین بخش است. اما لارنس و کسانی چون او به خوبی می‌دانند که اگر بتوان عظمتی به فقر نسبت داد، عبودیتی که تقریباً همیشه همراه فقر است هیچ‌گاه قابل توجیه نیست. این آثار در سطحی بالا متضمن محکومیت فقر است و آثار گی‌یو از این وظیفهٔ بزرگ شانه خالی نمی‌کند. همهٔ کتاب‌هایش بر این وفاداری شهادت می‌دهند. دوران کودکی او که با فقر سپری شده، با رؤیاها و سرکشی‌هایش، الهام‌بخش اولین کتاب و آخرین آثار او است. هیچ چیز خطرناک‌تر از چنین موضوعی نیست که راه را بر رئالیسمی آسان‌گیر و اثری احساساتی می‌گشاید. اما عظمت هنرمند در وسوسه‌هایی است که مغلوبشان کرده است. و گی‌یو که هیچ چیز را زیب و زیور نمی‌کند، که همواره با شایسته‌ترین رنگ‌ها، و نه با تندترین آنها، نقاشی می‌کند و هیچ‌گاه تلخی را برای تلخی نمی‌خواهد، قادر است که به سبک خود همان آزرمی را ببخشد که موضوع سخنش دارد. این آهنگ یگانه و ناب، این صدای اندکی کر که صدای یادبودهاست، برای روایت‌کننده فضایلی را

---

1. D.H. Lawrence

به بار می‌آورد که فضایل آدمی نیز هست.

و باز، با دیدن این که گی‌یو در کتاب همراهان مرگ یک کارگر را موضوع سخن قرار داده این وسوسهٔ مغلوب را بهتر می‌بینیم. فقر و مرگ چنان مجموعهٔ نومیدکننده‌ای می‌سازد که گویی نمی‌توان از آن سخن گفت مگر آن که کسی چون کیتز چنان حساس باشد که می‌گویند می‌توانست با دست‌های خود درد را لمس کند. این امر مانع از آن نشده است که در این کتاب کوچک که لحن داستان‌های کوتاه تولستوی را دارد (ایوان ایلیچ در اینجا یک نفر بناست) گی‌یو همواره خود را دقیقاً همسطح مدل خود نگاه می‌دارد، بی آن‌که آن را کوچک کند یا، باری آن را بزرگ‌تر جلوه دهد. حتی یک بار هم لحن کلام تند نمی‌شود. با این همه، اگر می‌توانید، کتاب را بخوانید و کاری کنید که بغض گلویتان را نگیرد. گی‌یو مثل همهٔ ما می‌داند که شهرداری برای مردن هم تعرفه‌ای و نرخ‌هایی تعیین کرده، به طوری که مردن چنان گران است که دیگر واقعاً نمی‌توان به راحتی مرد. اما او در این باره چیزی نمی‌گوید و در کتاب همراهان نمی‌توان حتی یک شکوه شنید. برعکس، ژان کرنول[1]، گویی خوشبخت می‌میرد. منتهی در این شادی غیر قابل وصف، که چند لحظه پیش از مرگ به سراغش می‌آید، فقط تعجبی ناشیانه نشان می‌دهد، گویی این شادی در نظام امور نبوده است: «من چمه؟ من چمه؟» و در واقع چرا بیش از این بگوید. فقر آن‌چنان از خوشبختی دور است که در میان راه زودتر به مرگ می‌رسد.

با این همه اگر بگوییم که گی‌یو فقط دربارهٔ فقر می‌نویسد به او خیانت کرده‌ام. روزی با او دربارهٔ عدالت و قضاوت صحبت می‌کردیم، گفت: «یک کلید بیشتر نیست و آن رنج است. با درد است که جانی‌ترین

---

1. J. Kernevel

آدمکش‌ها رابطه‌ای با بشریت ایجاد می‌کند.». سپس گفته‌ای از لنین نقل کرد. لنین هنگامی که در لنینگراد بود می‌خواست در مبارزهٔ زندانیان غیرسیاسی مشارکت کند. یکی از دوستانش گفت: «با اینها، دیگر صلاح نیست.» و لنین جواب داد: «با اینها، نه، اما برای اینها». روزی دیگر گی‌یو دربارهٔ طنز تمسخرآمیز یکی از دوستانمان گفت: «ریشخند کردن لزوماً علامت بدجنسی نیست». من گفتم که علامت خوش‌جنسی هم نیست. گی‌یو گفت: «نه، اما نشانه رنجی است که هیچ‌وقت آن را در وجود دیگری احساس نمی‌کنیم». من این کلمات را که به خوبی گوینده‌اش را معرفی می‌کند به خاطر سپرده‌ام، زیرا گی‌یو همواره رنج را در وجود دیگران می‌بیند. از این رو، پیش از هرچیز نقاشِ رنج است. تیره‌روزترین قهرمان‌های رمان خون سیاه از نظر نویسنده به سبب رنجی که در زندگی می‌برند، بخشوده‌اند. با این‌همه به خوبی احساس می‌شود که در اینجا رنج به معنی ناامیدی نیست. خون سیاه برچسبی نومیدانه دارد: «حقیقت این زندگی این نیست که آدم‌ها می‌میرند. این است که می‌میرند در حالی که دزد زده‌اند». با این‌همه، این کتاب عبوس و دل‌شکاف، که آدمک‌های بدبخت را با مخلوقاتی تبعید شده و شکست خورده در خود جمع دارد، در سطحی بالاتر از یأس و امید قرار دارد. ما با آن در قلب این سرزمین‌های ناشناسی هستیم که رمان‌نویسان بزرگ روسی کوشیده‌اند کشف کنند. درحقیقت آیا هیچ هنرمند بزرگی هست که دست‌کم یک بار بدین قلمرو سری نزده باشد؟ در آنجا آدمیان در پی مقاصد خود می‌روند، هم تنها و هم در جمع، هم مشابه و هم متفاوت. برتر از توجیهات خود، با قدرتِ زندگی از هم متمایز می‌شوند. بدان اندازه که آنان را بازشناسیم با ما شبیه‌اند. اما به سبب رنج‌هایی که خاطره‌شان را در ما حفظ می‌کند و

سرانجام از آنان انسان نمونه می‌سازد، برتر از ما قرار دارند: اینان تصویرهای بزرگ همدردی‌اند. و این هنر بزرگ گی‌یو است که بدبختی روزانه را از آن رو به کار می‌گیرد که رنج جهان را بهتر تقسیم کند. شخصیت‌هایش را تا مرتبهٔ کلیت بالا می‌برد، اما نخست آنها را از گذرگاه ساده‌ترین واقعیت‌ها عبور می‌دهد. من تعریف دیگری برای هنر نمی‌شناسم و اگر این‌همه نویسندگان امروز، به ظاهر از آن دور می‌شوند علت آن است که شگفت‌زده کردن آسان‌تر است تا متقاعد کردن. و گی‌یو خود را از این آسان‌گیری معاف می‌کند. کشش تقریباً لجام‌گسیخته‌اش برای آدمیان، مواجههٔ طولانی‌اش با جهان درونی سرشار از شخصیت‌های مختلف، او را وارد قلمرو دشوارترین هنرها کرده‌اند. در نظر منی که به تازگی دوباره کارهایش را خوانده‌ام هیچ تردیدی باقی نمی‌ماند که اینها با هیچ کار دیگری قابل قیاس نیست.

ولی من هنوز از خانهٔ مردم، نخستین کتاب گی‌یو، سخن نگفته‌ام. به راستی هیچ‌گاه نتوانسته‌ام این کتاب را بخوانم و قلبم فشرده نشود: زیرا این خواندن با خاطرات من همراه است. همواره از حقیقتی سخن می‌گوید که، به رغم گفته‌های فیلسوفان و معلمان تاکتیک، از مرز زمان و مکان فراتر می‌رود. و آن حقیقت انسانی است تنها، طعمهٔ فقری عریان، چون مرگ. «با شنیدن سوت لکوموتیوها می‌دانست که باران می‌آید یا نه». من غالباً این کتاب را برای چندمین بار می‌خوانم و جمله‌هایی از این دست، هنگامی که کتاب را می‌بندم، مرا همراهی می‌کنند. این جمله‌ها اطلاع مرا دربارهٔ شخصیت پدر که سکوت‌ها و طغیان‌هایش را از حفظ می‌داند کمک می‌کنند. او هرقدر از همه جا بریده باشد، من وابسته به جهانش می‌دانم، مانند زمان جوانی که با بهترین دوستش برای آب‌تنی می‌رفت. خود این

دوست در حافظهٔ من جایی ظاهراً غیرمتناسب اشغال کرده است. اما با غیبتش در من حضور دارد، فقط از آن رو که گی‌یو با یک جمله می‌گوید که پدرش بعد از پیوستن به ارتش او را از دست داد، بی آن که ما بتوانیم بدانیم که این کار برایش سخت بوده است یا نه. و این بهترین نمونه هنر غیرمستقیم است که گویی با آن به ما می‌فهماند که فقر از عواطفی که با او بیگانه‌اند تا چه حد سلب قدرت می‌کند. فقر مفرط نیروی حافظه را می‌گیرد و جهش دوستی‌ها و عشق‌ها را سست می‌کند. صد و پنجاه فرانک در ماه، زندگی در کارگاه و دیگر، عاشق حرفی ندارد که به معشوقه بزند. حتی عشق هم چیزی می‌شود تجملی، و این یعنی محکوم کردن فقر.

نمی‌خواهم آنچه را از این کتاب همواره تلقین می‌کند با خطوطی کلی بازسازی کنم. منتهی می‌خواهم بگویم که من با آن ارتباطی طولانی دارم و این از جمله چیزهایی است که در خاطرهٔ انسان تغییر شکل می‌دهد، بی آن که هرگز محو گردد. در هر حال، بیش از بیست سالی است که، دور از نویسنده‌ای که به قدر کافی از آن خبر نداشت، به زندگی خود در دل چند تن از دوستان ادامه می‌دهد و فیض می‌بخشد. امروز من اینها را دربارهٔ چند کتاب می‌توانم بگویم که دروغ نگفته باشم و چندتای از آنها موقعیتی چنین ناب برای تحسین از هنر نویسنده و دوست داشتن خود او فراهم می‌کنند؟

۱۹۴۸

دربارهٔ بیگانه[1]

دیرگاهی است که من رمان بیگانه را در یک جمله، که گمان نمی‌کنم زیاد خلاف عرف باشد، خلاصه کرده‌ام:

«در جامعهٔ ما هرکس که در تدفین مادر نگرید خطر اعدام تهدیدش می‌کند.» منظور این است که فقط بگویم قهرمان داستان از آن رو محکوم به اعدام شد که در بازی معهود مشارکت نداشت. در این معنی از جامعهٔ خود بیگانه است و از متن برکنار؛ در پیرامون زندگی شخصی، تنها و در جستجوی لذت‌های تن سرگردان. از این رو خوانندگان او را خودباخته‌ای یافته‌اند دستخوش امواج.

با این حال اگر از خود بپرسند که چرا قهرمان داستان در بازی شرکت نمی‌کند به جوابی خواهند رسید متضمن اندیشه‌ای درست‌تر، یا دست‌کم، اندیشه‌ای نزدیک‌تر به فکر نویسنده. جواب ساده است: مورسو نمی‌خواهد دروغ بگوید. دروغ گفتن تنها آن نیست که چیزی را که نیست بگوییم هست. دروغگویی به خصوص این است که چیزی را که هست زیاده وانمود کنیم، و آنجا که به دل مربوط می‌شود، به بیش از آنچه

---

۱. مقدمه‌ای است که کامو بر چاپ انگلیسی رمان خود بیگانه نوشته است.

احساس می‌کنیم تظاهر کنیم. و این کاری است که همهٔ ما همه‌روزه می‌کنیم تا زندگی را ساده کنیم.

مورسو، برعکس آنچه ظواهر می‌نمایاند، نمی‌خواهد زندگی را ساده کند. آن‌چنان که هست، همان‌گونه می‌نماید و همان‌گونه سخن می‌گوید. نمی‌خواهد بر احساساتش سرپوش بگذارد، و جامعه، بی‌تأمل، احساس خطر می‌کند. مثلاً از او می‌خواهند که از جنایتش، طبق معمول، اظهار ندامت کند. مورسو جواب می‌دهد که در این باره بیشتر احساس ملال می‌کند تا ندامت واقعی. و همین تفاوت جزیی کارش را به محکومیت به اعدام می‌کشاند.

مورسو در نظر من خودباخته‌ای دستخوش امواج نیست بلکه آدمی است فقیر و عریان، و عاشق آفتاب بی‌سایه. حاشا که عاری از هرگونه حساسیت باشد. شوری عمیق و پی‌گیر او را به جنبش و هیجان می‌آورد: شور مطلق‌طلبی و حقیقت‌خواهی. حقیقتی که هنوز منفی است، حقیقی بودن و احساس کردن، اما حقیقتی که بی‌آن هیچ فتحی بر خود و بر جهان ممکن نخواهد بود.

بنابراین، با خواندن سرگذشت مردی که بدون هیچ وضع و داعیهٔ قهرمانی، در راه حقیقت پذیرای مرگ می‌شود امید هست که خواننده زیاد به اشتباه نیفتد. برای من پیش آمده است که بر خلاف عرف ادعا کنم که کوشیده‌ام تا در قهرمان کتاب خود، چهرهٔ تنها مسیحی راستینی را که شایستهٔ آنیم تصویر کنم. با این توضیحات خواننده درخواهد یافت که من این نکته را بدون کوچک‌ترین قصد بی‌احترامی می‌گویم، منتهی با طنزی که هر هنرمندی محق است دربارهٔ شخصیتی که آفریده است، به‌کار برد.

۱۹۵۸

دربارهٔ طاعون[1]

آقای عزیز،

نظر شما دربارهٔ طاعون هرچند ممکن است جالب و گیرا بنماید، اما پذیرفتنش برای من دشوار است. بی‌گمان در نقدی که با حسن نیت صورت پذیرد، هر تفسیری مجاز است و در عین حال نه تنها مجاز بلکه بسیار بامعنی است که منتقد، تا آن حد که شما دور رفته‌اید، خطر کند. با این‌همه، به نظر من، در هر اثر هنری مسائل مسلمی هست که نویسنده حق دارد رعایت آنها را بخواهد تا دست‌کم معلوم گردد که تفسیرها در چه چارچوبی ممکن است گسترش یابد. مثلاً گفتن این که در رمان طاعون اخلاقی ضد تاریخی و سیاستی انزواجویانه پی‌ریزی شده است به نظر من، پیش از هرچیز دچار شدن به تناقضی چند است و بخصوص روی گرداندن از چند مسئلهٔ بدیهی که مهم‌ترین آنها را در اینجا می‌آورم.

۱ــ کوشیده‌ام که طاعون دارای چند بعد باشد. با وجود این یکی از مسائل آن مقاومت اروپا در برابر فاشیسم است. دلیل آن این که دشمنی را

---

۱. نامه‌ای است از کامو به رولان بارت، منتقد و صاحب‌نظر فرانسوی.

که از آن نامی برده نشده است همه، در همه کشورهای اروپایی شناختند. این را نیز بیفزایم که قسمتی از طاعون در زمان اشغال، در مجموعه‌ای که مخفیانه نشر می‌شد، منتشر گردید. همین موضوع به خودی خود کافی است که توجیه مرا مدلل کند. طاعون، به یک معنی، چیزی است زیادتر از مقاومت، اما بی‌شک چیزی کمتر از آن نیست.

۲ــ در مقایسه با رمان بیگانه، طاعون بی‌گفت‌وگو گذاری است از سرکشی انفرادی به جهان اجتماعی، اجتماعی که باید در مبارزه‌هایش شرکت کرد. اگر از بیگانه تا طاعون راهی در راستای تحول باشد، این تحول در جهان همبستگی و مشارکت است.

۳ــ مسئلهٔ جدایی، که شما اهمیتش را در کتاب به خوبی نشان داده‌اید، در این باره کاملاً روشنگر است. رامبر، شخصیتی که تجسم این امر است، از زندگی خصوصی چشم می‌پوشد تا خود را وقف مبارزهٔ جمعی کند. به‌طور معترضه بگویم که صرف ورود او به رمان کافی است تا ثابت شود که تقابل میان «دوست» و «مبارزه» ساختگی است. زیرا میان این دو فضیلتی مشترک وجود دارد که عبارت است از برادری بارور و فعالانه. میان آنها برخوردی وجود ندارد.

۴ــ وانگهی طاعون با اعلام و قبول مبارزه‌های آینده پایان می‌گیرد. کتاب شهادتنامه‌ای است بر «آنچه می‌بایست صورت پذیرد و آنچه بی‌گمان مردمان باید در آینده، در مبارزه با وحشت و سلاحِ کند ناشدنی‌اش، به رغم جدایی‌های فردی‌شان، باز هم به انجام رسانند...»

می‌توانم باز هم دیدگاهم را بیشتر توضیح دهم. چه بسا اخلاقی که در طاعون مطرح است کافی و کامل نباشد. (بهتر است بگوییم که به استناد کدام اخلاق کامل‌تر چنین نظری داریم.) و نیز می‌توان کتاب را از نظر

زیبایی‌شناسی انتقاد کرد. (بسیاری از ملاحظات شما توضیح این مسئلهٔ ساده است که من در هنر به رئالیسم معتقد نیستم.) ولی، برعکس، به نظر من بسیار دشوار است که کسی ادعا کند، چنان‌که شما کرده‌اید، که نویسندهٔ طاعون وجود همبستگی را در تاریخ معاصر انکار می‌کند. این کاری است دشوار، و اجازه دهید دوستانه بگویم کاری است اندکی دردانگیز.

پرسشی که شما مطرح می‌کنید: «مبارزان طاعون در برابر مصیبتی که چهره‌ای زیاد انسانی دارد چه خواهند کرد»، از آن رو درست نیست که فعل جمله باید ماضی باشد. بگذریم از این‌که به این پرسش، پاسخ مثبت داده شده است. آنچه این مبارزان کرده‌اند، که من به حکم تجربه تا حدی ترجمان آنان بوده‌ام، در مبارزه با برخی از آدمیان کرده‌اند، و به بهایی که می‌دانید. و بی‌گمان باز هم در مقابله با هرگونه وحشت، با هر چهره‌ای که جلوه کند خواهند کرد، تا با همهٔ این چهره‌ها مبارزه کرده باشند. وحشت چهره‌های گوناگون دارد و این معنی کار مرا که هیچ‌یک از آنها را نام نبرده‌ام، توجیه می‌کند. چه بسا آنچه مرا برای آن سرزنش می‌کنید این است که امکان دارد طاعون مبارزی را که با هرگونه خودسری می‌جنگد به کار آید. اما نمی‌توان مرا از آن رو سرزنش کرد، و مخصوصاً نمی‌توان مرا متهم کرد که به انکار تاریخ برخاسته‌ام مگر آن‌که بگوییم که تنها راه ورود به تاریخ، توجیه خودسری است. این در مورد شما صادق نیست، می‌دانم، ولی من تا بدانجا پیش می‌روم که معتقدم تسلیم شدن به چنین اندیشه‌ای، در واقع متضمن پذیرفتن تنهایی مردمان است و چون خود را در مقامی نمی‌بینم که به تنهایی آدمیان معتقد باشم، می‌بینم که برعکس، احساس زیستن در جامعه‌ای و برای جامعه‌ای که تاکنون در تاریخ سابقه نداشته در من زنده است.

این بود آنچه با نهایت اختصار خواستم با شما در میان گذارم. می‌خواهم این را نیز در پایان اضافه کنم که این بگومگوی دوستانه، چیزی از احترامی که دربارهٔ شایستگی شما و شخص شما دارم نمی‌کاهد.

۱۹۵۵

مقدمه‌ای بر نمایشنامه‌هایم[1]

این نمایشنامه‌ها را میان سال‌های ۱۹۳۸ و ۱۹۵۰ نوشته‌ام. اولین آنها، کالیگولا را به سال ۱۹۳۸ پس از خواندن کتاب دوازده قیصر اثر سوئتون[2] نوشته‌ام. این نمایشنامه را برای اجرا در تئاتر کوچکی که در الجزیره به راه انداخته بودم نوشتم و قصدم این بود که نقش کالیگولا را نشان بدهم. هنرپیشگان تازه کار از این سادگی‌ها دارند. من ۲۵ ساله بودم، سنی که در آن انسان دربارهٔ همه چیز تردید می‌کند. جنگ مرا مجبور به فروتنی کرد و کالیگولا به سال ۱۹۴۵ در تئاتر ابرتو[3] پاریس به روی صحنه آمد.

بنابراین کالیگولا نمایشنامه‌ای است از یک هنرپیشه و کارگردان. اما مسلماً از افکاری که آن زمان ذهن مرا به خود مشغول می‌داشت الهام گرفته است. با این‌همه منتقدان که از کارم به خوبی استقبال کردند غالباً کالیگولا را نمایشنامه‌ای فلسفی خواندند. این داوری مرا متعجب می‌کند. به راستی این نمایشنامه چیست؟

---

۱. مقدمه‌ای است که کامو به سال ۱۹۵۷ بر ترجمهٔ نمایشنامه‌های خود در آمریکا، نوشته است.

2. Suéton

3. Hébertot

کالیگولا امپراتوری است، تا آن زمان نسبتاً محجوب، که با مرگ خواهرش که با او روابط عاشقانه نیز داشته است درمی‌یابد که جهان بدین سان که هست جای خوشبختی نیست. از این زمان کالیگولا در سودای جستن ناممکن، در حالی که زهر تحیر و وحشت در او اثر کرده است می‌کوشد تا با آدمکشی و تباه کردن لجاجت‌آمیز همهٔ ارزش‌ها دست به اعمال و اجرای گونه‌ای آزادی بزند که سرانجام درمی‌یابد که راهی به ترکستان دارد. دوستی و عشق و همبستگی سادهٔ آدمیان و نیکی و بدی را مردود می‌شمارد. دهن‌بین است. اطرافیانش را وامی‌دارد که منطقی باشند. با قدرت نفی و شهوت تخریبی که مایهٔ حیات اوست پیرامون خود را همه هم‌سطح می‌کند.

اما اگر حقیقت زندگی او در این است که بر سرنوشت بشورد، خطایش در آن است که آدمیان را فراموش می‌کند. نمی‌توان همه چیز را از بین برد و خود را از بین نبرد. کالیگولا دنیای پیرامون خود را خالی می‌کند و به پیروی از منطق خود برای مسلح کردن کسانی که سرانجام او را می‌کشند، هرچه باید کرد می‌کند. کالیگولا داستان یک خودکشی است در سطحی بالا. داستان بشری‌ترین و فاجعه‌آمیزترین خطاهاست. کالیگولا که با آدمیان عهدی نمی‌بندد بر اثر عهدی که با خود بسته است با فهمیدن این نکته که هیچ‌کس نمی‌تواند فقط تن خود را نجات دهد، با درک این نکته که نمی‌توان بر ضد دیگران بود و آزاد بود، به مرگ تن درمی‌دهد.

پس این نمایشنامه تراژدی «درک» و فهم است و به همین عنوان نیز شناخته شده است. گمان دارم که نقایص این اثر را به خوبی می‌دانم. اما هرچه بیشتر در این چهار پردهٔ نمایش فلسفه می‌جویم کمتر می‌یابم. یا اگر اثر فلسفی باشد، در حد این گفتار قهرمان اثر است که می‌گوید:

«آدمیان می‌میرند و خوشبخت نیستند». همچنان‌که می‌بینید این ایدئولوژی فروتنانه‌ای است و من در این باره با دولاپالیس[1] و همهٔ آدمیان همعقیده‌ام. نه، هدف من در این اثر چیز دیگری است. شور جستجوی امر ناممکن نیز به اندازهٔ پول‌پرستی و زنا برای نمایشنامه‌نویس موضوع بررسی و توجه می‌تواند بود. طرح من آن بود که این امر را در تب تندش نشان دهم و زیان‌ها و بیدادهایش را همراه با انفجارش بازنمایم. دربارهٔ نمایشنامه باید بر این اساس داوری کرد.

یک سخن دیگر باقی است: کسانی نمایشنامهٔ مرا «تحریک‌آمیز» خوانده‌اند. اینان طبیعی می‌دانند که ادیپ پدرش را بکشد و با مادرش همبستر شود و همخوابگی آنان را، البته در محله‌های زیبای شهر، می‌پذیرند. با این‌همه من هنری را که به جای متقاعد کردن می‌خواهد به اعصاب ضربه بزند زیاد تجلیل نمی‌کنم. و اگر از بخت بد نمایشگر فضیحت‌ها هستم به سبب ذوق مفرط حقیقت‌جویی است که هیچ هنرمندی نمی‌تواند، بدون اعراض از هنرش، از آن چشم بپوشد.

سوء تفاهم را در سال ۱۹۴۱ نوشته‌ام. در این سال فرانسه در اشغال نازی‌ها بود و من به‌رغم تمایلم در ناحیهٔ کوهستانی مرکزی فرانسه می‌زیستم. این موقعیت تاریخی و جغرافیایی کافی است تا نوعی ترس از محیط دربسته را که در آن وقت گرفتارش بودم و در نمایشنامه نیز منعکس است توجیه کند. در محیط نمایش به آسانی نمی‌توان نفس کشید. راست است. اما همهٔ ما نیز در آن زمان نمی‌توانستیم به راحتی نفس بکشیم. با این‌همه تیرگی نمایشنامه همان قدر که مردم را ناراحت کرده است مرا نیز آزرده است.

---

1. De la palice

برای این که خواننده را به نزدیک شدن به نمایشنامه ترغیب کرده باشم توجه او را به دو نکته جلب می‌کنم:

۱ــ بپذیریم که اخلاقی را که در نمایشنامه گنجانیده شده کاملاً منفی نیست.

۲ــ سوء تفاهم را کوششی در راه ایجاد تراژدی مدرن بدانیم.

جوانی می‌خواهد بی آن که نام خود را افشاء کند خود را بشناساند ولی براثر سوء تفاهمی به دست مادر و خواهرش کشته می‌شود. این موضوعِ نمایشنامه است. البته این برداشتی بسیار بدبینانه از وضع بشری است. اما این امر را با خوش‌بینی نسبی که وابسته به بشر است می‌توان آشتی داد. به عبارت دیگر اگر جوان می‌گفت که «این منم و اسمم فلان است» همه چیز دگرگون می‌شد. این سخن بدان معنی است که در جهانِ بیداد یا بی‌اعتنا به بشر، آدمی می‌تواند با ساده‌ترین صمیمیت‌ها و درست‌ترین سخنان، خود و دیگران را نجات دهد.

زبان نمایشنامه نیز موجب نارضایی شده است. این را حدس می‌زدم. اما اگر به آدم‌های نمایش لباس یونانی‌های باستان را می‌پوشاندم شاید همه از نمایشنامه تحسین می‌کردند. برعکس من می‌خواهم که آدم‌های نمایش امروزی به زبان تراژدی سخن بگویند. حقیقت آن است که این کاری است بسیار دشوار، زیرا باید زبانی یافت که آن‌قدر طبیعی باشد که معاصران، بدان سخن می‌گویند و آنقدر غیرعادی باشد که بر لحن تراژدی منطبق گردد. برای نزدیک شدن به این آرزو کوشیده‌ام که شخصیت‌ها را دور از زمان معاصر بسازم و گفتارها را با ایهام بیامیزم. بدین‌گونه تماشاگر باید در عین حال، هم احساس خصوصیت و آشنایی کند و هم احساس غربت. هم تماشاگر و هم خواننده. اما من مطمئن نیستم که توانسته باشم در

این کار اندازهٔ ضروری را رعایت کنم.

خدمتکار پیر، یکی دیگر از قهرمان‌های نمایشنامه، لزوماً سمبل سرنوشت نیست. هنگامی که آخرین بازماندهٔ درام به غیب متوسل می‌شود، این خدمتکار جواب می‌دهد: «این شاید سوء تفاهمی دیگر باشد». اگر وی به کسی که انتظار کمک دارد جواب نفی می‌دهد از آن روست که قصد کمک ندارد. در لحظه‌ای خاص از درد یا بیداد، هیچ‌کس نمی‌تواند برای هیچ‌کس کاری بکند. رنج تنهاست...

وانگهی من امید ندارم که این توضیحات مفید باشد. همیشه عقیده داشته‌ام که نمایشنامهٔ سوء تفاهم اثری است آسان، به شرطی که زبانش مورد قبول واقع گردد و بخواهند بپذیرند که نویسنده در آن عمیقاً درگیر است. تئاتر بازی نیست. این اعتقاد من است.

نمایشنامهٔ حکومت نظامی، به هنگام اجرا در پاریس، بی‌هیچ زحمتی اتفاق آراء منتقدان را به دست آورد. مسلماً کمتر نمایشنامه‌ای از این‌همه مخالفت کامل بهره‌مند شده است. این نتیجه گیری مخصوصاً از آن رو تأسف‌انگیز است که همیشه معتقد بوده‌ام که حکومت نظامی با همهٔ عیب‌هایش، در میان نوشته‌های من، شاید بیش از همه شبیه خودم است. البته خواننده همچنان کاملاً آزاد است که با همهٔ شباهت‌ها از این تصویر خوشش نیاید. اما برای این که به داوری خواننده نیرو و آزادی بیشتری داده باشم باید بدواً چند سابقهٔ ذهنی را از ضمیرش بزدایم. پس بهتر است گفته شود که:

۱ــ حکومت نظامی به هیچ وجه بازنویسی رمان طاعون نیست. البته من نام سمبولیک طاعون را در این نمایشنامه به یکی از شخصیت‌ها

داده‌ام. اما چون این شخصیت، ستمگری است که به حرف هیچ‌کس اعتنا نمی‌کند، نامگذاری درست است.

۲ــ حکومت نظامی نمایشنامه‌ای به مفهوم کلاسیک کلمه نیست. برعکس می‌توان آن را به آنچه در قرون وسطی «مورالیته» می‌نامیدند نزدیک دانست یا به آن‌چه در اسپانیا نمایشنامهٔ «کنایی» می‌نامند، یعنی نمایشی که مسائلی را که همه تماشاگران از پیش می‌دانند به صحنه می‌آورد. در این نمایشنامه خواسته‌ام تماشاگر را در مرکز مسئله‌ای قرار دهم که به عقیدهٔ من تنها مذهب زنده در دوران ستمگران و بردگان است، یعنی آزادی. بنابراین متهم کردن آدم‌های این نمایش به سمبلیک بودن کاری است عبث. من از محکوم دفاع می‌کنم. هدف آشکار من این بود که تئاتر را از مباحث نظری روانشناسی نجات دهم و به جای زمزمه‌ها، فریادهای بزرگ را در صحنه طنین‌انداز کنم که امروز یا آدمیان را به تعظیم وامی‌دارد یا جنبهٔ آزادکنندگی دارد. معتقدم که تنها از این دیدگاه، کوشش‌های من شایستهٔ توجه است. باید بگویم که جبارانِ دست راستی این اثرِ مربوط به آزادی را به همان اندازه بد پذیرا شدند که جبارانِ دست چپی. نمایشنامه سال‌ها، بی‌وقفه در آلمان روی صحنه بود ولی نه در اسپانیا بازی شد نه پشت پردهٔ آهنین[1]. هنوز دربارهٔ مقاصد پنهان و آشکار نمایشنامه سخن‌های ناگفته بسیار مانده است. ولی منظور من آن است که فقط داوری خوانندگان را روشن کنم نه این که آن را تحت تأثیر قرار دهم.

نمایشنامهٔ راستان از طالع بیشتری برخوردار بود و از آن خوب استقبال شد. با وجود این، هم ستایش‌ها و هم انتقادها بر مبنای سوء تفاهمی بود.

---

۱. این نمایشنامه بعدها در یوگسلاوی و لهستان اجرا شد.

بنابراین ناگزیرم توضیحات زیر را اضافه کنم:

۱ــ وقایع نمایشنامه، حتی ملاقات غیرمترقب دوشس با قاتل شوهرش، همه وقایع تاریخی است. پس باید تنها به شیوه‌ای که من موفق شده‌ام آنچه را حقیقی بوده حقیقت‌نما کنم داوری کرد.

۲ــ صورت نمایشنامه نباید خواننده را به اشتباه اندازد. کوشیده‌ام تا با وسائل کلاسیک به تنشی دراماتیک دست بیابم، یعنی آدم‌های نمایش در نیرو و عقل دارای قدرت یکسان باشند، اما خطاست اگر نتیجه گرفته شود که همه چیز در تعادل است و در قبال مسئلهٔ طرح شده معتقد به ترک عملم. من «کالیایف» و «دورا» دو تن از قهرمانان نمایشنامه‌ام را کاملاً تحسین می‌کنم. و تنها خواسته‌ام نشان دهم که عمل به خودی خود حدودی دارد. عمل درست و بجا فقط هنگامی است که این حدود شناخته شود و اگر کسی خواست از آن حد بگذرد باید دست‌کم مرگ را بپذیرد. جهان ما، امروز چهره‌ای نفرت‌انگیز دارد از آن رو که ساختهٔ کسانی است که خود را محق می‌دانند که از این مرزها بگذرند، اما با کشتن دیگران، نه با گرو گذاشتن جان خود. بدین‌گونه است که امروزه در همه جای جهان داد و راستی پیراهن عثمانی است بر بیرق قاتلان هرگونه داد و راستی.

و یک توضیح برای خواننده دربارهٔ آنچه نباید در این کتاب بجوید. هرچند که من بزرگ‌ترین عشق را به تئاتر دارم ولی از بخت بد فقط در این میان کمدی و تراژدی را دوست دارم. پس از تجربه‌ای طولانی به عنوان کارگردان و هنرپیشه و نمایشنامه‌نویس، معتقدم که تئاتر حقیقتی بدون زبان و بدون سبک بوجود نخواهد آمد، و نیز نمایشنامه، نمایشنامهٔ حقیقی نخواهد بود مگر آن که مانند تئاتر کلاسیک فرانسه و یونان، سرنوشت بشری را در کل خود در زمینه‌ای که هم ساده باشد و هم عظیم، مطرح کند.

بی آن که ادعا کنیم که می‌توان بدان سطح رسید، دست‌کم باید این الگوها را برگزید. مسائل روانشناسی، داستان‌های ماهرانه و موقعیت‌های گزنده اگر بتوانند تماشاگر را سرگرم کنند، نمی‌توانند توجه مرا به عنوان نویسندهٔ نمایشنامه جلب کنند. البته می‌دانم که این امر قابل بحث است، ولی بهتر می‌دانم در این زمینه خود را آن‌چنان که هستم بنمایم. خواننده با دانستن این نکته می‌تواند اگر بخواهد خود را از ادامه رفتن بازدارد. یقین بیشتر دارم که با کسانی که از این عقیده ملول نمی‌شوند می‌توان بدان دوستی شگفت رسید که از فراز مرزها خواننده و نویسنده را به هم پیوند می‌دهد و اگر خالی از سوء تفاهم هم باشد صلهٔ نویسنده است.

۱۹۵۷

سرکشی و رمانتیسم[1]

(دربارهٔ باکونین)

آقای سردبیر،

از آن رو که پیشنهاد کرده‌اید که در جواب مقاله‌های گاستون لوال در نشریهٔ شما چیزی بنویسم، می‌کوشم تا با اختصار تمام چنین کنم. وانگهی پایان بررسی‌های لوال مرا بدین کار تشویق می‌کند، چیزی که در ابتدای نوشته‌های او نبود. اما من این جواب را به قصد یک به دو کردن نمی‌نویسم. نیت لوال را منصفانه می‌دانم و دربارهٔ چند موضوع به او حق می‌دهم. و اگر او هم دلایل مرا بدون سابقهٔ ذهنی بررسی کند درک خواهد کرد که به طور کلی با اساس نظریه‌های او موافقم. خلاصه آن که نوشته‌های او بیش از آن که با عقایدم مخالف باشد، به من چیز آموخته است.

ابتدا باید بگویم، همچنان که می‌بینید آنچه من دربارهٔ باکونین نوشته‌ام چهار صفحه و نیم از یک کتاب تقریباً چهارصد صفحه‌ای است. همین به خودی خود کافی است تا ثابت کند که قصد نداشته‌ام دربارهٔ باکونین به

---

۱. نامه‌ای است مورخ مه ۱۹۵۲ که کامو به نشریهٔ Libertaire نوشته و به یک رشته مقاله که گاستون لوال (G. Léval) دربارهٔ کتاب انسان سرکش نوشتهٔ کامو، نگاشته بوده پاسخ داده است.

بررسی جامعی بپردازم. آنچه کرده‌ام این است که در دنبالهٔ استدلال‌هایم به گزیده‌ای از نوشته‌های او ارجاع داده‌ام، چنان‌که دربارهٔ بسیاری از دیگران نیز چنین کرده‌ام. طرح من در کتاب انسان سرکش همیشه این بوده است: بررسی تناقض‌ها در مورد اندیشهٔ طغیانگرانه و سرکشی، و کوشش برای فراتر رفتن از آنها. در آنچه مربوط به باکونین است، فقط در اندیشه‌های او به رد پای این تناقض اشاره کرده‌ام، همچنان‌که در جاهای مختلف کتابم در مورد متفکران مختلف چنین کرده‌ام. تمام مسئله این است که آیا در اندیشهٔ باکونین تناقضی هست یا نه. من همچنان معتقد هستم که هست. لوال می‌تواند معتقد باشد که من به جنبهٔ مثبت اندیشهٔ باکونین ارزش لازم نداده‌ام (هرچند که برای کمک به فهم اندیشهٔ باکونین، می‌بایستی دست‌کم پنجاه صفحه بدین کار اختصاص داد تا توضیحات خیلی فشرده‌ای به دست داده شده باشد). در هر حال لوال هیچ‌گاه انکار نکرده است که نوشته‌های نیهیلیستی و ضد اخلاق هم در کارهای باکونین وجود دارد. این که این نوشته‌ها را در ابتدای عمر و دوران میانهٔ زندگی باکونین می‌یابیم فقط ثابت می‌کند که این موضوع وسوسهٔ دائمی فکر وی بوده است. من مانند لوال گمان نمی‌کنم که بتوان ادعا کرد که این افکار فقط جنبهٔ ادبی داشته است. من خویشاوندی نچایف و بلشویسم را یک امر مسلم می‌دانم و همکاری باکونین و نچایف را امری مسلم دیگر. چیزی که لوال هم انکار نمی‌کند. اما این مطلب به هیچ وجه چنین معنی نمی‌دهد که من باکونین را پدر کمونیسم روسی بدانم. برعکس، در همین چهار صفحه دو بار به صراحت گفته‌ام که باکونین در تمام موارد با سوسیالیسمِ قدرت‌طلب مخالف بوده است. من موارد اشاره شده را تنها از آن رو ذکر کرده‌ام که بار دیگر نشان دهم که در تمام اندیشه‌های مبنی بر سرکشی خاطره‌ای از

نیهیلیسم وجود دارد. از این روست که وقتی لوال به طور تفصیل از نوشته‌های من دربارهٔ جنبه‌های مثبت و بارور اندیشهٔ باکونین شاهد می‌آورد، مورد تأیید کامل من است. باکونین جزء دو یا سه نفری است که از جنبهٔ سرکشی حقیقی می‌توانند در قرن نوزدهم در مقابل مارکس قرار گیرند. منتهی، آرزوی من آن است که لوال با آوردن این نقل قول‌ها در مسیر فکری من حرکت کند و تناقض‌هایی را که برای من در افکار باکونین و دیگران جالب است برجسته‌تر نشان دهد.

اکنون بکوشیم تا دورتر برویم. نیهیلیسمی که می‌توان در اندیشهٔ باکونین یا دیگران کشف کرد فایده‌ای گذرا داشته است. اما امروز، شما آزادی‌طلبان سال ۱۹۵۰ به خوبی می‌دانید که دیگر نمی‌توانیم از ارزش‌های مثبت صرف‌نظر کنیم. این‌ها را در کجا بیابیم؟ اخلاق بورژوایی با ریا و خشونت حقیرانه‌اش موجب دلزدگی است. اخلاق‌ناشناسی سیاسی که در بخش عمدهٔ نهضت انقلابی غرب حکمرواست تنفرانگیز است.

چپ مستقل نیز که در واقع مجذوب کمونیسم است و در مارکسیسمی شرمنده از خود پای در گل دارد، ترک رسالت گفته است. پس ما باید در خود، در قلب تجربه‌های خود، یعنی در دوران اندیشهٔ سرکش، ارزش‌هایی را که بدانها نیاز داریم بیابیم. اگر نیابیم جهان فرو خواهد ریخت و شاید نه تنها عدالت بر باد می‌رود، بلکه ما نیز پیش از آن نابود شویم، و این رسوایی است. پس چاره‌ای جز آن نداریم که به بررسی تضادهایی بپردازیم که در بحث اندیشهٔ سرکش میان نیهیلیسم و آرزوی نظمی زنده در آن وجود دارد و از آن فراتر رویم تا به ارزشی مثبت برسیم. اگر من با آن همه پافشاری بر جنبهٔ منفی این اندیشه انگشت گذاشته‌ام فقط بدین امیده بوده است که بتوانیم از آن درگذریم در حالی که بدانیم جنبهٔ

مثبت آن کدام است.

اکنون به خوبی قابل درک است که چرا برگفته‌های نیهیلیستی باکونین انگشت نهاده‌ام. علت آن نبوده است که برای این شخصیت بزرگ احترام قائل نبوده‌ام. من تا آنجا او را محترم داشته‌ام که در نتیجه گیری پایان کتابم به فدراسیون فرانسوی‌ها و ژورایی[1]ها و اسپانیایی‌ها در بین‌الملل اول که قسمتی از آنان از پیروان باکونین بودند، مخصوصاً استناد کرده‌ام. و نیز احترام من نسبت به باکونین چنان است که معتقدم عقاید او می‌تواند اندیشهٔ آزادی‌طلب نوین را بارور کند. و در عین حال راه یافتن و تجسد آن هم‌اکنون در نهضت‌های مبارزی چون «کنفدراسیون ملی کار» و سندیکاهای آزاد فرانسه و ایتالیا گواه تداوم و اعتبار آن است.

به سبب آینده‌ای که اهمیتش محاسبه‌ناپذیر است و از آن رو که باکونین در اندیشهٔ من و در دوران ما زنده است، در رو کردن پیشداوری‌های نیهیلیستی او، که میان وی و دورانش مشترک است، تردید نکردم، و با این کار، به رغم آنچه لوال می‌اندیشد، سرانجام به جریان اندیشه‌ای که باکونین نمایندهٔ بزرگ آن است، یعنی آزادی، خدمت کرده‌ام. این انقلابی خستگی‌ناپذیر خود می‌دانست که اندیشهٔ واقعی بی‌وقفه در پیشرفت است و با درنگ کردن می‌میرد، حال فرقی نمی‌کند که این درنگ در صندلی راحتی باشد یا در برج یا در نمازخانهٔ کلیسا. می‌دانست که ما فقط باید از پیشینیان، فقط بهترین افکارشان را حفظ کنیم. در واقع بزرگ‌ترین احترامی که ما دربارهٔ آنها ابراز می‌داریم باید این باشد که کارشان را ادامه بدهیم نه این که آنان را تقدیس کنیم. مارکسیسم از آن رو مضمحل شد که

---

۱. Jura ، ناحیه‌ای در مشرق فرانسه و فلاتی به همین نام مشترک بین این کشور و آلمان و سویس.

PersianPDF.com

مارکس الوهیت یافت. اندیشهٔ آزادی‌طلب به عقیدهٔ من در معرض این خطر نیست. در واقع دارای باروری زیادی است به شرطی که مصممانه از تمام آنچه امروز نشانی از رمانتیسم نیهیلیستی دارد پالوده شود، رمانتیسمی که راه به جایی نمی‌برد. من از چنین رمانتیسمی انتقاد کرده‌ام، اما ضمناً خواسته‌ام که به آن باروری نیز خدمت کنم.

این را هم اضافه کنم که این کار را با توجه به عواقب و آثارش کرده‌ام. تنها جملهٔ لوال که از قلم یک آزادی‌طلب ممکن است برای من تلخ باشد این است که نوشته است من خواسته‌ام قاضی همه باشم. با این‌همه اگر کتاب انسان سرکش به قضاوت در مورد کسی می‌پردازد پیش از هرچیز قضاوت دربارهٔ خود نویسندهٔ کتاب است. تمام کسانی که کتاب را جز انشاءنویسی چیز دیگری نیز دانسته‌اند فهمیده‌اند که من در آن به تجزیه و تحلیل تناقضی برخاسته‌ام که قبل از هرچیز در خودم وجود دارد. اندیشه‌هایی که من دربارهٔ آنها سخن گفته‌ام به من چیزها یاد داده‌اند و من خواسته‌ام آنها را در فکرم ادامه دهم ولی از آن بخش، آنها، که به نظر من، مانع پیشرفتشان است صرف‌نظر کنم. من در واقع فیلسوف نیستم و فقط دربارهٔ چیزهایی سخن می‌گویم که با آنها زندگی کرده‌ام. من با نیهیلیسم، با تناقض، با خشونت و با سرگیجهٔ تخریب زندگی کرده‌ام، اما در عین حال قدرت آفرینش و افتخار زندگی را تحسین کرده‌ام. هیچ چیز به من اجازه نمی‌دهد که دربارهٔ دورانی که با آن همکاری کامل کرده‌ام از بالا قضاوت کنم. بلکه دربارهٔ آن باید از درون، در حالی که خود را با آن یکی می‌دانم، قضاوت کنم. اما این حق را برای خود محفوظ می‌دارم که از این پس آنچه را دربارهٔ خود و دربارهٔ دیگران می‌دانم بگویم فقط به شرطی که برای افزودن به شوربختی‌های تحمل‌ناپذیر جهان نباشد، بلکه برای آن باشد که

در دیوارهای تاریکی که بر آنها دست می‌کشیم جایی را نشان دهد که هرچند هنوز دری باز نشده ولی ممکن است باز شود. آری من حق گفتن چیزهایی را که می‌دانم محفوظ خواهم داشت و آنها را خواهم گفت، و تنها چیزی که برای من مطرح است نوزایی است.

تنها تئوری که در کتاب انسان سرکش هست همین نوزایی است. تا جایی که مربوط به شماست، این حق برایتان محفوظ است که فکر کنید و بگویید که من در کارم شکست خورده‌ام و مخصوصاً به اندیشهٔ آزادی‌طلب خدمتی نکرده‌ام، اندیشه‌ای که معتقدم جامعهٔ فردا از آن نمی‌تواند گذشت. با این‌همه من یقین دارم که وقتی هیاهوهای بیهوده‌ای که دربارهٔ کتاب من به راه انداخته‌اند فرونشست، معلوم خواهد شد که این کتاب، به رغم نارسایی‌هایش، به بارور ساختن این اندیشه مدد رسانده و در عین حال امید و طالع آخرین انسان‌های آزاده را تقویت کرده است.

بعدالتحریر ــ دربارهٔ علم، حق با لوال است. با کونین با آن تیزبینی خود بر ضد علم چیزی ننوشته بلکه بر ضد حکومت عالمان نوشته است. من می‌بایستی به این تفاوت مهم اشاره می‌کردم که در چاپ بعدی کتابم خواهم کرد.

۱۹۵۲

تحمیق در کجاست؟[1]

از عنوانی که برای مقالهٔ خود انتخاب کرده‌اید، و به نظر من نامناسب است، می‌گذرم. همچنین از دو یا سه تناقضی که در ایراد شما هست نمی‌خواهم به نفع خود استفاده کنم. نمی‌خواهم در برابر شما خود را محق بدانم. آنچه مورد نظر من است جواب دادن به شما دربارهٔ موضوع اصلی است. اینجاست که مشکل من شروع می‌شود، زیرا شما به موضوع اساسی نپرداخته‌اید و ایرادهایی که به من گرفته‌اید یا غالباً در درجه دوم اهمیت است یا اصولاً بی‌موضوع می‌نماید. و اگر ابتدا بدانها می‌پردازم صرفاً برای آن است که راه برای گفتگوی اصلی باز شود.

رد کردن نظریهٔ عدم خشونت به رد عقاید من نمی‌انجامد. من هیچ‌گاه طرفدار این عقیده نبوده‌ام. اگر به من چنین نسبتی می‌دهند از آن روست

---

۱. به دنبال چند مقاله که کامو زیر عنوان «نه ستمگر، نه ستمکش» نوشت، یکی از کسانی که از او انتقاد کرد امانوئل داستیه دولا ویژری (E. D'Atier de la vigerie) بود که مقاله‌ای با عنوان «ستمکش را از چنگ ستمگر نجات دهید» نوشت. مقاله‌ای که ترجمه‌اش را می‌خوانید در پاسخ این مقاله است. قسمت‌هایی از این مقاله که امروز کهنه شده است از ترجمه حذف شد.

که می‌خواهند در اعتراض به من کار خود را آسان کنند. من معتقد نیستم که اگر کسی شما را کتک زد، او را دعا کنید. معتقدم که خشونت اجتناب‌ناپذیر است. سال‌های اشغال وطنم این را به من آموخت. برای این که ناگفته‌ای باقی نگذارم باید بگوم که در این دوران خشونت‌های دهشتناکی هست که هیچ مسئله‌ای برای من مطرح نمی‌کند. من به هیچ وجه نمی‌گویم که باید از هر خشونتی دوری کرد. البته این آرزویی مبارک است، اما در واقع در مرحلهٔ خیال است. منتهی من می‌گویم که باید هرگونه مشروعیت خشونت را رد کرد. می‌گویم که این مشروعیت یا ناشی از اعتقاد به وجود دولتی است با اختیارات مطلق، یا ناشی از فلسفه‌هایی که به توجیه استبداد می‌پردازند. خشونت در عین حال هم اجتناب‌ناپذیر است و هم توجیه‌ناپذیر. معتقدم که باید خصوصیت استثنایی آن را حفظ کرد و تا می‌توان آن را محدود کرد. بنابراین من نه مبلّغ عدم خشونتم (زیرا بدبختانه این کار را محال می‌دانم) و نه، آن‌چنان که مضحکه‌سازان می‌گویند، مبلّغ تقدس[1]. خودم را بیش از آن می‌شناسم که معتقد به فضیلتی کاملاً ناب باشم. اما در جهانی که در کار آنند تا ترور را با دلایل معکوس رد کنند، معتقدم که باید برای خشونت محدودیتی به وجود آورد؛ هنگامی که اجتناب‌ناپذیر است باید آن را در محدوده‌های معینی گنجاند و هنگامی که می‌خواهد تا انتهای خشم خود پیش رود، باید با ممانعت، آثار وحشتناکش را تقلیل داد. من از خشونت فارغ‌البال و بی‌عنان می‌ترسم. از کسانی که حرف‌هایشان تندتر از اعمالشان می‌رود وحشت دارم. و اینجاست که با بعضی از مغزهای بزرگ فاصله می‌گیرم. و اگر دارندگان این مغزها به هنگام اعدام‌ها، خود تفنگ به

---

۱. پس از انتشار رمان طاعون، براساس خصوصیاتی که «تارو» یکی از شخصیت‌های رمان داشت، چنین نسبتی به کامو داده شد. (یادداشت ناشر فرانسوی).

دست بگیرند، دیگر دعوتشان را به قتل تحقیر نمی‌کنم.

در ابتدای مقاله‌تان می‌پرسید که چرا وارد نهضت مقاومت شدم. این سئوالی است که برای عده‌ای از مردمان، از جمله من، معنایی ندارد. کاری جز این برایم غیر قابل تصور بود. همین. معتقد بودم و معتقد هستم که نمی‌توان با سازندگان اردوگاه‌ها همراه بود. آن روز فهمیدم که خشونت را کمتر تحقیر می‌کنم تا نهادهای مبنی بر خشونت را. و برای این که در کمال وضوح سخن گفته باشم روزی را خوب به خاطر می‌آورم که موج سرکشی در وجودم به اوج خود رسید. و آن بامدادی بود که در شهر لیون خبر اعدام گابریل پری[1] را در روزنامه خواندم.

و این چیزی است که به آدمیانی چون من (و فقط به ما، آقای داستیه) حق می‌دهد که تنفرمان و تحقیرمان را از دولتمردان کنونی آتن[2] با فریاد بازگو کنیم و با وسایلی که نهایتاً مؤثرتر از وسایل شماست با آنان به مبارزه برخیزیم. دولتمردان آتن قاتلانی پست‌اند. اینان تنها نیستند، اما در برابر جهان، گناه جامعهٔ بورژوایی را، که معمولاً بهتر پوشانده می‌شود، عریان کرده‌اند. جواب شما را می‌دانم. شما بالمآل ادعا می‌کنید که برای جلوگیری از اعدام کمونیست‌ها در آتن عده‌ای از غیرکمونیست‌ها را باید وادار به سکوت کرد یا تصفیه کرد. این مستلزم آن است که فقط کمونیست‌ها را

---

۱. G. Péri ـ از رهبران کمونیست‌ها که در سال ۱۹۴۱ نازی‌ها او را تیرباران کردند.

۲. پس از خاتمهٔ جنگ و خاتمه یافتن اشغال، به موجب قرار ابرقدرت‌ها حکومتی دست راستی در یونان مستقر شد که منجر به وقوع جنگ داخلی گردید. (۱۹۴۶) به سال ۱۹۴۷ حکومت ماکسیمو تسالداریس (M. Tsaldaris) هزاران تن از مبارزان و ملیون را بازداشت و تبعید کرد. کار به جایی رسید که سازمان ملل نیز حکومت یونان را تقبیح کرد. کامو بارها استبداد و خودسری این حکومت را محکوم کرد و به سود محکوم‌شدگان اعلامیه‌ها داد.

لایق نجات بدانیم، زیرا فقط اینان برحق‌اند. من معتقدم که اینان چنین لیاقتی دارند، اما به همان اندازه که مردمان دیگر. می‌گویم مسئلهٔ نفرت‌انگیزی که در برابر ماست، راه حل صرفاً آماری ندارد. تنبیه ظالمان به معنای زیاد کردن مظلومان نیست. و ما باید در خود و در پیرامون خود دست به اقدام یا اقدام‌هایی بزنیم که داوری‌مان با مصیبتی بی‌انتها پایان نپذیرد. باقی، اخلاقی ابتدایی یا جنون خودخواهی است. حتی اگر خشونتی که شما توصیه می‌کنید مترقیانه‌تر می‌بود (همانطور که فیلسوفان تماشاگر ما ادعا می‌کنند[1]) باز هم من می‌گفتم که باید محدودش کرد. ولی آیا چنین است؟ این کنه مطلب است که بدان بازخواهم گشت.

در هر حال، هنگامی که شما از این که من تسلیم طلبم به حالم افسوس می‌خورید، باید بگویم که دلسوزی شما بی‌موضوع است. اشتباه شما قابل بخشش است. ما در عصر غریو و غرش زندگی می‌کنیم و انسانی که این مستی آسان‌یاب را رد کند تسلیم‌طلب به نظر می‌آید. من بدبختانه نمایش‌های غیرنظامی و نظامی را دوست ندارم. با این‌همه اجازه دهید، بی آن که صدایم بلند شود بگویم که تسلیم‌طلبی واقعی به تعقیب کورکورانه در مسلک می‌انجامد و ناامیدی به فلسفه‌های مبنی بر خشونت. کافی است بگویم که من هیچ‌گاه به هیچ‌یک از چیزهایی که شما بدانها رضایت داده‌اید، تسلیم نخواهم شد.

همچنین گمان نمی‌کنم این که مرا متهم به روشنفکری کرده‌اید و گفته‌اید بهتر است که زندگی درونی‌ام را وقف نجات بشر کنم، عاقلانه و بزرگوارانه باشد. شما دیر به میدان سیاست آمده‌اید. این را خودتان اعتراف کرده‌اید.

---

۱. ظاهراً اشاره به مرلوپونتی نویسندهٔ کتاب اصالت بشر و ترور است (ناشر فرانسوی).

و این گردش حال، اگر هیچ چیز جز افتخار نداشته باشد، این امتیاز را به شما نمی‌بخشد که با یک گردش قلم، سال‌هایی را که دیگران، با توفیق بیش و کم، وقف مبارزه با انواع خودسری کرده‌اند، انکار کنید. برعکس، بهتر است از خود سؤال کنید که امروز چه موجباتی همین مردان را واداشته است که بر ضد اقدامات خشونت‌آمیز قیام کنند. محکوم کردن فعالانهٔ جامعهٔ مبنی بر سود و متکی به قدرت از سوی کسانی که چون من می‌اندیشند امری تازه نیست. و اگر این سؤال را از خود کردید باید بدانید که من قصد دارم هم بر ضد شما بنویسم و هم، مانند گذشته، بر ضد جامعهٔ سرمایه‌داری.

یکی از دوستان شما کتابی را که دربارهٔ مارکسیسم نوشته است برای من فرستاده، البته از راه لطف، ولی با ذکر این نکته که من از آزادی در آثار مارکس چیزی نیاموخته‌ام[۱]. راست است. من این را در فقر آموختم. اما بیشتر شما معنی این کلمه را نمی‌فهمید، و من دقیقاً به نام کسانی سخن می‌گویم که این معنی را با من آموخته‌اند و می‌دانم که نخستین آرزوی اینان داشتن زندگی صلح‌آمیز است زیرا می‌دانند که عدالت در جنگ[۲] به دست نخواهد آمد. به قول شما از نظر عینی اینان بر خطا هستند؟ خواهید دید. ولی شما روشنفکران را به زندگی درونی متهم مکنید و مسلم بدانید که نظام شما برای فلان کارگر مخالف بیش از بهمان روشنفکر ناراضی حقی قائل نیست. فاش بگویید که مسئلهٔ نشناختن حق مخالفت مطرح است.

---

۱. ظاهراً اشاره به هانری لوفور است که کتاب او دربارهٔ مارکسیسم به سال ۱۹۴۷ منتشر گردید (ناشر فرانسوی).

۲. استالین معتقد بود (و به همراه او همهٔ کمونیست‌ها) که جنگ میان دو اردوگاه اجتناب‌ناپذیر است. بعدها خروشچف این نظریه را اصلاح کرد.

در این صورت ما در متن حقیقت قرار خواهیم داشت و آنگاه بر شماست که این نظریهٔ زیبا را توجیه کنید. و ما دربارهٔ این توجیه به گفتگو خواهیم پرداخت.

و درست همین جاست که ما به مسئلهٔ حقیقی نزدیک می‌شویم، اما پیش از آن من باید نسبتی را که دو بار به من داده‌اید تکذیب کنم. من کاپیتالیسم و سوسیالیسم را در یک کفهٔ ترازو قرار نداده‌ام (این را شما هم می‌دانید) بلکه ایدئولوژی‌هایی را همتراز می‌دانم که در دو اردوگاه به پیروزی رسیده‌اند، یعنی لیبرالیسم امپریالیستی و مارکسیسم را، و از این دیدگاه، آنچه راگفته‌ام باز هم تأیید می‌کنم. یعنی این که: این ایدئولوژی‌ها که یک قرن پیش، در زمان ماشین بخار و خوش‌بینی فارغ‌البال علمی به‌وجود آمده‌اند امروز، در صورت کنونی خود، کهنه‌اند و نمی‌توانند مسائل قرن اتم و نسبیت را حل کنند (...)

بعضی از مارکسیست‌ها نمی‌خواهند بپذیرند که در این پنجاه سال داده‌های عینی جهان تغییر کرده‌اند، و بسیاری از چیزهاست که نمی‌خواهند به حساب آورند. علت آن است که تصوری را که از تاریخ دارند بر خود تاریخ ترجیح می‌دهند. و این نقص راسیونالیسم است. مارکس می‌پنداشت که فلسفهٔ هگل را اصلاح کرده است، اما آنچه را او از هگل با خود آورد، در اندیشهٔ جانشینانش بر وی پیروز شد. علت، ساده است و برای شما خواهم گفت، نه با تحقیر ویژهٔ قضاوت، بلکه با دلهرهٔ کسی که همدستی خود را با دورانش بیش از آن می‌شناسد که گمان کند از هر سرزنش مبراست. مارکسیست‌های قرن بیستم خود را در منتهی‌الیه این تراژدی طولانی راسیونالیسم معاصر می‌دانند (و در این نظر تنها هم نیستند) راسیونالیسمی که هنگامی می‌توان از آن شمه‌ای گفت که تاریخ

غرور و خودخواهی اروپایی نوشته شده باشد. اندیشهٔ لنین، آمیزه‌ای از اندیشه‌های مارکس و نچایف[1] بود. رفته رفته نچایف بر مارکس پیروز شد. و مطلق‌ترین راسیونالیسم‌های تاریخ، چنان‌که منطقی است، با مطلق‌ترین نیهیلیسم‌ها یکی شد. در واقع به رغم ادعاهای فراوان، عدالت مطرح نیست، آن‌چه مطرح است، اسطوره‌ای است شگفت از خدا شدن انسان، از تسلط او، از این که صرف قدرت عقل آدمی، جهان را یگانه کند. آنچه مطرح است پیروزی نظام «تمامی‌خواه»[2] است. روسیه می‌پندارد که وسیلهٔ تحقق این نظام آرمانی یزدانی که برایش حدی نیست، عدالت و زندگی چند نسل بشر و رنج بشری به چند می‌ارزد؟ در واقع به هیچ، عقل چندین تن، با جاه‌طلبی‌های وحشتناک، لشگر معتقدان را به ارض موعودی خیالی می‌برد. در ربعی از قرن مارکسیست‌ها واقعاً جهان را رهبری کردند. اما در آن زمان چشمانی باز داشتند. اینان همچنان به نیروی شوق و شور به راهبری ادامه می‌دهند اما این بار با چشمانی بسته. و اگر به‌موقع چشم باز نکنند در پای دیوار خودخواهی سر بر سنگ خواهند کوبید و میلیون‌ها آدمی غرامت این غرور را خواهند پرداخت. هر اندیشهٔ غلطی در دریایی از خون پایان می‌گیرد. اما همیشه در خون دیگران. و این چیزی است که روشن می‌کند که چرا بعضی از فیلسوفان ما با آسودگی خاطر هرچه دلشان خواست می‌گویند (..)

کسانی که مدعی‌اند همه چیز می‌دانند و همه چیز را می‌توانند درست

---

۱. Netchaiev ، انقلابی روسی (۱۸۸۲ـ۱۸۴۷) معتقد بود که انقلاب واقعی هنگامی میسر است که گروهی سازمان‌یافته، که هر اقدامی برایشان مجاز خواهد بود، کلیهٔ نهادها و بنیادهای کنونی را از میان برداشته باشند.

2. Totalitaire

کنند، سرانجام به این نتیجه می‌رسند که همه را باید کشت... پس منتظر فروتنی شما هستم. و باید بگویم که نادانی من همواره مانع می‌شود که شما را مطلقاً محکوم کنم. وانگهی چگونه قادر به این کار می‌توانم بود؟ بدترین چیزی که ممکن است برای شما پیش آید این است که شما روزی در آنچه در مقابل من از آن دفاع کرده‌اید پیروز بشوید. در آن روز شما بی‌شک فاتح خواهید بود، در معنایی که این جهان بدبخت بدین کلمه می‌دهد. اما شما در میان سکوت اجساد فاتح خواهید بود. و این فتحی است که من هرگز بدان رشک نمی‌برم.[۱]

---

۱. این مقاله نه در مجموعهٔ Actuelles تاریخ دارد، نه در چاپ Pléiade، اما از قرائن پیداست که در سال ۱۹۴۸ نوشته شده است.

ترجمهٔ منوچهر بدیعی

روژه مارتن دوگار

در شدن![1] وصف بابا مازرل[2] و زنش را بخوانید. روژه مارتن دوگار از همان نخستین کتاب خود آن وصف را با چنان عمقی می‌پردازد که ظاهراً راز آن امروزه از نظرها پنهان مانده است. این بُعد سوم بر گسترش دامنهٔ اثر او می‌افزاید و آن را در ادبیات معاصر اندکی نامتعارف می‌سازد. منشأ آثار ادبیِ زمان ما را، در مواردی که قابل باشند، می‌توان بیشتر به داستایفسکی منسوب کرد تا به تولستوی. سایه‌های سودازده یا الهام‌یافته در آثار ادبیِ زمان ما نشانه‌های تفسیری است که از تفکر دربارهٔ سرنوشت مایه گرفته است. شاید بتوان گفت که در آدم‌های آثار داستایفسکی نیز عمق و برجستگی دیده می‌شود؛ اما داستایفسکی، برخلاف تولستوی، این عمق و برجستگی را قاعدهٔ کار خود قرار نمی‌دهد. داستایفسکی در وهلهٔ نخست در پی حرکت است، تولستوی در پی صورت. میان زنانِ جوان رمان شوریدگان[3] و ناتاشا راستوف[4] همان تفاوتی هست که میان

---

۱. Devenir ، عنوان نخستین رمانی که روژه مارتن دوگار منتشر کرده است. ــم.

2. Mazerelles

۳. اثر داستایفسکی. این رمان با عنوان تسخیرشدگان به فارسی ترجمه شده است. عنوان «شیاطین» نیز به آن داده‌اند. ــم.

شخصیت سینمایی و قهرمان تئاتر می‌بینیم: جنب و جوش بیشتر و جسمانیت کمتر. از طرفی در مورد داستایفسکی این کاهش‌های کارِ نابغه را افزایش یک بُعدِ اضافی، که در اینجا جنبهٔ روحانی دارد و از گناه یا قداست سرچشمه می‌گیرد، جبران می‌کند (یا حتی توجیه می‌کند). اما، به استثنای مواردی اندک، معاصران ما این مفاهیم را از رواج افتاده می‌شمارند و از میراث داستایفسکی غیر از سایه‌ها چیزی نگه نداشته‌اند. و این، آمیخته با تأثیر کافکا (که در آثار او خیالپرداز بر هنرمند چیره می‌گردد) یا آمیخته با تأثیر صناعت آمریکایی رمان رفتارگرا که هنرمندان آن را اقتباس کرده‌اند، هنرمندانی که از لحاظ عصبی و فکری هر روز با زحمتی روزافزون شتابِ حرکتِ تاریخ را پی می‌گیرند و برای آن که با همه چیز رویاروی شوند هیچ چیز را عمق نمی‌بخشند، این نمونهٔ مسلط در کشور ما ادبیاتی پدید آورده است که هیجان‌انگیز و نومیدکننده است و ضعف‌های آن با بلندپروازی آن نسبت مستقیم دارد و هیچ‌کس هنوز نمی‌تواند بگوید که آیا آخرین روزهای رواج خود را طی می‌کند یا زندگی تازه‌ای آغاز کرده است.

برعکس، روژه مارتن دوگار که از ابتدای این قرن شروع به نوشتن کرده است تنها ادیب دوران خود است که می‌توان او را از اخلاف تولستوی دانست. اما در عین حال شاید تنها ادیبی باشد که (به یک معنی بیش از آندره ژید یا پل والری) مبشّر ادبیات امروز است و مسایلی بر دوش ادبیات امروز می‌نهد که آن را خرد می‌کنند و در عین حال به پاره‌ای از امیدهای آن نیز راه می‌دهد. وجه مشترک مارتن دوگار با تولستوی آن است که هر دو به انسان‌ها علاقه دارند و هر دو هنرِ آن را دارند که انسان‌ها

---

۴. Natasha Rostov، از شخصیت‌های رمان جنگ و صلح تالستوی. ــم.

را با همان تیرگیِ جسمانیشان و با تسلط بر دانشِ بخشایش ترسیم کنند و این از جمله خصلت‌هایی است که امروزه منسوخ شده است. با این‌همه، دنیایی که تولستوی ترسیم می‌کرد یک کلِّ واحد بود، پیکر واحدی بود که از ایمان واحدی جان می‌گرفت: آدم‌های داستان‌های او در ماجرای بزرگ ابدیت خود را درمی‌یابند. تک تک آنها، به طور مشهود یا نامشهود، همگی در مرحله‌ای از زندگانی خود سرانجام زانو می‌زنند. و خود تولستوی در بحبوحهٔ زمستان از خانواده و افتخاراتش گریخت تا در بدبختی آن آدم‌ها، همان تیره‌روزی همگانی، و در معصومیتی که نمی‌توانست از آن نومید شود شریک گردد. اما جامعه‌ای که مارتن دوگار می‌خواست ترسیم کند چنین ایمانی نداشت و خود مارتن دوگار هم، به یک معنی، فاقد آن ایمان بود. به همین دلیل است که آثار او حاصل شک و ثمرهٔ عقلِ سرخورده و سرسخت و جهلی است که به آن معترف است و همچنین نتیجهٔ شرط‌بندی بر روی انسانی است که آینده‌ای جز خویشتن ندارد. به همین سبب و نیز به سبب تهوّرهای نهانی یا تضادهایی که به وجود آنها قائل است آثارش به زمان ما تعلق دارد و امروز هم می‌تواند ما را برای خود ما توضیح دهد و شاید دیری نپاید که بتواند به آنان که می‌آیند کمک کند.

در حقیقت امکان بسیار هست که آرزوی واقعی نویسندگان ما، پس از درک و جذب شوریدگان، آن باشد که روزی رمانی چون جنگ و صلح بنویسند. پس از سپردن راهی دراز از میان جنگ‌ها و «نه» گفتن‌ها این امید را دارند، هرچند به زبان نمی‌آورند، که رازهای هنریِ جهانی را بیابند که با تکیه بر فروتنی و استادی سرانجامْ آدم‌های داستان‌ها را با همان تنِ آنان و دوام آنان جان تازه‌ای بخشند. شک است که چنین آفرینش عظیمی در وضع کنونی جامعه، اعم از جامعهٔ شرق یا غرب، میسّر باشد. اما

هیچ چیز هم مانع از این امید نیست که این دو جامعه، اگر خود را در یک خودکشی عمومی از میان نبرند، یکدیگر را بارور سازند و آفرینش را بار دیگر میسّر کنند. احتمال پیدایش نابغه‌ای را نیز باید در نظر داشته باشیم که هنرمندی نو به یاری برتری یا تازگی توفیق یابد که همهٔ فشارهایی را که تحمل می‌کند ضبط نماید و جنبه‌های اساسی ماجرای عصر کنونی را در خود جذب کند. سرنوشت حقیقیِ چنین هنرمندی آن است که طرح آنچه را از پس خواهد آمد از پیش در آثار خود وارد کند و به طرزی استثنایی قدرت پیشگویی و نیروی آفرینش حقیقی را در آثار خود گِرد آورد. این تلاش‌های تصوّرناپذیر نمی‌تواند در هر حال خود را از رموزِ هنریِ گذشته محروم سازد. آثار مارتن دوگار، در یکتایی و استواری خود، پاره‌ای از این رموز را نهفته دارد و در زیر ظاهری که برای ما آشناست آنها را در اختیار ما می‌گذارد. در آثار او، که استاد و همدستِ ماست، می‌توانیم در آنِ واحد آنچه را نداریم بیابیم و آنچه را هستیم بازیابیم.

فلوبر می‌گفت: «شاهکارها مانند حیواناتِ تنومندند. ظاهرِ آرامی دارند.» درست است، اما همواره در خون آنها حرارت غریب و باطراوتی جریان دارد. همین سوزش‌ها و دلیری‌هاست که آثار مارتن دوگار را به ما نزدیک کرده است، و علی‌الخصوص که از همه چیز گذشته، ظاهر آرامی نیز دارد. در آثار او نوعی ساده‌لوحی هست که روشنگری‌های بی‌رحمانه را می‌پوشاند و فقط پس از تفکر آشکار می‌شود، اما از آن پس پهنهٔ بیشتری می‌یابد.

نخست توجه به این نکته اهمیت دارد که مارتن دوگار هیچ‌گاه به این فکر نیفتاده است که هیجان‌انگیزی می‌تواند یکی از روش‌های هنر باشد. او و آثارش با تلاشی صبورانه در گوشهٔ انزوا از کار درآمده‌اند. مارتن

دوگار نمونهٔ بسیار نادر یکی از نویسندگان بزرگ ماست که هیچ‌کس شمارهٔ تلفنش را نمی‌داند. این نویسنده در میان جامعهٔ ادبی ما وجود دارد و با قوّت هم وجود دارد. اما در این جامعه چنان حل شده است که قند در آب. حتی می‌توان گفت که شهرت و جایزهٔ نوبل او را در تاریکی بیشتری فرو برده است. این مرد ساده و اسرارآمیز چیزی از آن مایهٔ ایزدی در خود دارد که هندوها دربارهٔ آن می‌گویند: هرچه بیشتر از او نام ببرند، او بیشتر می‌گریزد. وانگهی در این گریز از خودنمایی، هیچ حسابگری راه ندارد. کسانی که افتخار آشنایی با او را دارند می‌دانند که فروتنی او واقعی است و به حدّی واقعی است که غیرعادی می‌نماید. من خود همیشه انکار کرده‌ام که هنرمند فروتن وجود داشته باشد؛ از وقتی که با مارتن دوگار آشنا شده‌ام این یقینم سستی گرفته است. اما این مجسمهٔ فروتنی برای زندگی در انزوا دلایل دیگری، غیر از خصوصیات منحصر به فردِ اخلاقی، نیز دارد: نگرانیِ بحقِ هر هنرمند شایستهٔ این نام برای نگه داشتن وقتِ لازم برای کار خود. این دلیل وقتی حاکم می‌شود که نویسنده کارِ خود را با ساختار زندگی خود یکی بداند. در این صورت زمانْ دیگر ظرفی نیست که کار در آن انجام می‌گیرد. بلکه به خودِ کار بدل می‌شود و هرگونه انحرافی فوراً آن را به خطر می‌افکند.

چنین هدفی با خودنمایی و ریزه کاری‌های حساب‌شدهٔ آن منافات دارد، اما تا جایی که پای آفرینش در میان باشد مستلزم یک قانون کار به معنای حقیقی کلمه است. در زمانی که مارتن دوگار پا به عالم ادبیات نهاد (سرگذشت گروه «اِن آر اِف»[1] این را نیک نشان می‌دهد) همه چنان به

---

۱. NRF (حروف اولِ Nouvelle Revue Francaise)، مهم‌ترین مجلهٔ ادبی فرانسه که در پرورش چند نسل از نویسندگان، خاصه در نیمهٔ اول قرن بیستم، نقش مؤثر داشته است. ــ م.

عالم ادبیات وارد می‌شدند که گویی به عالمِ مضحکه وارد می‌شوند. امروز چنان وارد عالم ادبیات می‌شوند که گویی به عالم مضحکه وارد شده‌اند، یا دست‌کم این‌طور وانمود می‌کنند. آنچه هست این است که این مضحکه‌ای غم‌انگیز است که در دست بعضی‌ها می‌تواند کارآیی داشته باشد. در نظر مارتن دوگار، به هرحال، تردیدی در جدّی بودن ادبیات نیست. نخستین رمان چاپ شدهٔ او، شدن!، این نکته را نیک نشان می‌دهد، زیرا شرح نوعی رسالت ادبی است که به سبب فقدانِ منش شکسست می‌خورد. نویسنده به زبان کسی که خود را در او تصویر کرده است می‌گوید: «همهٔ مردم اندکی نبوغ دارند؛ آنچه امروزه ندارند، چون باید آن را کسب کرد، وجدان است.» همان آدم نه هنری را دوست می‌دارد که زیاده پیراسته باشد ــ این هنر را «اخته شده» می‌خواند ــ و نه نابغه‌ای را که «ذاتاً نابالغ» باشد. امید است که حقیقت و فعلیت این عبارتِ دوم را بر نویسنده ببخشایند. با این‌همه، کسی که مارتن دوگار او را در رمانْ «آدم گنده» می‌خواند همچنان همین پرده را ساز می‌کند: «در پاریس همهٔ نویسندگانْ بااستعداد به نظر می‌رسند؛ در واقع هرگز مجال آن را نداشته‌اند که استعدادی کسب کنند: آنچه دارند فقط نوعی مهارت است که از یکدیگر اقتباس می‌کنند، خزانهٔ مشترکی که ارزش‌های فردی در آن پرپر می‌شود.»

واضح است که اگر هم هنر نوعی مذهب باشد مذهب دلپذیری نیست. در این زمینه، مارتن دوگار بی‌درنگ حساب خود را از نظریه‌پردازان هنر برای هنر جدا کرد. سمبولیسم هم که تا آن اندازه در کار نویسندگان هم‌نسل او ستم ظریفی کرده است هیچ‌گاه در او اثری نکرد مگر در پاره‌ای از تکلفات مربوط به سبک[1] که از آن هم خود را مانند جوش غرور جوانی

---

۱. مثلاً: «شطِ شیریِ آسمان پولک‌های نقره را با خود می‌برد.» (شدن!) (یادداشت نویسنده)

خلاص کرد. وقتی رمان شدن!را نوشت بیش از بیست و هفت سال نداشت و نویسنده‌ای که در همان نخستین اثر با تحسین از او نقل قول شده است تولستوی است. از آن پس مارتن دوگار در سراسر عمر خود به این قاعدهٔ سخت‌کوشی و ریاضتِ هنری پای‌بند ماند و همین امر سبب شد که از ظاهرآرایی و جلوه‌فروشی دور بماند و همه چیز را فدای تلاشی وقفه‌ناپذیر در راه کاری کند که پایدار باشد. این روشن‌بینِ آینده‌نگر می‌گوید: «مهم این نیست که آدم کسی باشد، مهم آن است که کسی بماند.» نبوغ در واقع در معرض این خطر است که تصادف بی‌دوامی باشد. فقط کار و شهامت است که می‌تواند از نبوغْ افتخار و شهرت برآورد، و زندگی بسازد. کار و سامان و فروتنیِ همراه با آن در کانون آفرینشی آزاد قرار می‌گیرد که دیگر نمی‌تواند جدا از جهانی باشد که قانون آن نیز کار است، اما کارِ همراه با فروتنی. بی‌مبالغه باید گفت که صِرفِ اصولِ هنریِ مارتن دوگار لازم می‌آورد تا اثری که در آن فرد در مرکز قرار گرفته است بُعد تاریخی بیابد. کسی که کار آزاد را حکمت وجود و مایهٔ لذات خود می‌سازد سرانجام می‌تواند هرگونه تحقیری را تحمل کند مگر تحقیری را که بر کار او روا می‌دارند؛ چنانکه می‌تواند هرگونه امتیازی را بپذیرد مگر امتیازاتی که، با آزادسازی، او را از کاری که در قید آن است جدا می‌سازد.

اما پیش از هر کشف دیگری، نتیجه‌ای که حاصل شده است مجموعه آثاری است به سختیِ سنگ که ستون اصلی آن خانوادهٔ تیبوست و شمع‌های آن عبارت است از شدن!، ژان باروا[1]، فرانسه کهن[2]، «درد دل افریقایی[3] و نمایشنامه‌ها. می‌توان دربارهٔ این مجموعهٔ آثار بحث کرد،

---

1. Jean Barois
2. Vieille France
3. Confidence africaine

می‌توان محدودیت‌های آن را بررسی کرد اما نمی‌توان منکر شد که این مجموعه وجود دارد و با شکوه تمام وجود دارد، آن هم با صداقتی که باورنکردنی است. با شرح و تفسیر می‌توان بر آن افزود یا از آن کاست، ولی در عین حال این مجموعهٔ آثار یکی از آن مجموعه‌هایی است ــ مجموعه‌ای استثنایی در فرانسه ــ که می‌توان گردا گرد آن گشت چنانکه گردا گرد ساختمانی عظیم بگردیم. همان نسلی که به ما آن‌همه هنرشناس و نویسندهٔ زیرک و ظریف داده است مجموعهٔ آثاری نیز داده است مملو از انسان‌ها و احساس‌ها و بنا شده بر طبق طرح‌هایی با صناعتِ از کار درآمده. این عرصهٔ آدم‌ها که تنها با نیروی هنریِ یک عمر تجربه ساخته شده است شاهد بر آن است که در عصر شاعران و پژوهندگان و رمان‌نویسانی که به روح می‌پردازند، استادی پدید آمده است که نوعی «پیر دو کران»[1] بی‌خدا اما نه بی‌ایمان است.

با این‌همه، هنر قانونی دارد که می‌گوید هر هنرآفرینی در زیر بار آشکارترین فضایل خود فرسوده می‌شود. صداقتِ زبانزدِ هنرِ مارتن دوگار گاهی حقیقت او را پنهان ساخته است، آن هم در دورانی که، به دلایل گوناگون، نبوغ و بدیهه گویی را از هرچیز دیگر برتر می‌شمارند، گویی نبوغ می‌تواند از برنامهٔ زمانی و بدیهه گویی از فراغتِ توأم با سخت‌کوشی بی‌نیاز باشد. منتقدان گمان می‌بردند که با ستودنِ فضایلْ آنچه را بر عهده داشته‌اند انجام داده‌اند و فراموش کرده‌اند که در هنر فضیلت فقط وسیله است در خدمت خطر کردن. بی‌شک آثار مارتن دوگار از تهوّر عاری نیست. تقریباً هر تهوری هم نتیجهٔ پیگیری سرسختانهٔ حقیقتی روانی است. ابهام و تناقضی که در انسان‌ها هست، و اگر نمی‌بود این

---

1. Pierre de Craon

حقیقت معنی نمی‌داشت، در آثار مارتن دوگار به طور برجسته نمایان است. وقتی که رمان شدن[۱] را می‌خوانیم از نو بودنِ بی‌رحمانهٔ پایان آن در شگفت می‌شویم. در پایان رمان، آندره تازه زن خود را با اندوه به خاک سپرده است و از پنجرهٔ اتاق خود زن خدمتکار جوانی را می‌بیند که هوای او را در سر داشته است و می‌توان حدس زد که این زن به او کمک خواهد کرد تا اندوه خود را تاب آورد.

مارتن دوگار به امور جنسی و سایه‌ای که این امور بر تمام زندگی می‌اندازد بی‌پرده می‌پردازد. بی‌پرده اما نه وحشیانه. مارتن دوگار هرگز به وسوسهٔ هرزه گویی تسلیم نشده است، وسوسه‌ای که بسیاری از رمان‌های معاصر را به اندازهٔ کتاب‌های آداب معاشرت ملال‌آور ساخته است. به قصد خودشیرینی، بی‌بند و باری‌های یکنواخت را وصف نکرده است. بیشتر بر آن بوده است تا اهمیت امور جنسی را از راهِ نشان دادن نابجاییِ آنها نشان دهد. مانند هر هنرمند حقیقی دیگری، امور جنسی را به صورت خام و صریح وصف نکرده است، بلکه به صورت غیرمستقیم با نشان دادن این که امور جنسی چه چیزهایی بر آدمی تحمیل می‌کند، وصف کرده است. فی‌المثل آنچه باعث می‌شود تا خانم فونتانن در سراسر زندگی خود در برابر شوهر هرزه‌اش ضعیف باشد همان میل جنسی است. این را می‌فهمیم هرچند که در رمان تا وقتی که خانم فونتانن بر بستر مرگ شوهر خود شب‌زنده‌داری می‌کند به آن اشاره نمی‌شود. همچنین آنچه در رمان

---

۱. در این رمان البته پاره‌ای از جزئیات مختص زمانِ خود است، مثلاً قهرمان رمان، خدمتکار رستوران را «دوست من» می‌خواند، رقص «بوستون» می‌کند و در پایانِ نامه‌های خود واژهٔ tibi (= دوستدار تو) را می‌نویسد، در حالی که جوانان امروزه salut (= خداحافظ) می‌نویسند. (یادداشت نویسنده)

خانوادهٔ تیبو قابل توجه است درهم‌تنیدگیِ شگفتِ دو موضوعِ شهوت و مرگ است (مثلاً شبِ قبل از روزِ به خاک سپردنِ ننه فرولینگ، ژاک را لیزبت برای نخستین بار با رابطهٔ جنسی آشنا می‌کند). چه بسا که این نکته را، در عین آن‌که یکی از دل‌مشغولی‌های اصلی هنرمند است، وسیله‌ای برای نشان دادن حالت غیرعادی امور جنسی بدانیم.

اما میل جنسی فقط با امور مربوط به مرگ در هم نمی‌آمیزد، بلکه اخلاق را نیز آلوده می‌کند و آن را مبهم و متناقض می‌سازد. مردی نیکوکار، مردی که رعایت ظواهر مسیحیت را می‌کند، یعنی پدر خانوادهٔ تیبو، در دفتر یادداشت‌های خود می‌نویسد: «این دو چیز را نباید یکی دانست: عشق به همنوع و احساس هیجان هنگام نزدیکی و تماس با بعضی از موجودات جوان، ولو این‌که کودک باشند.»[۱] سپس فقط کلمات آخر را خط می‌زند و بدین ترتیب در آنِ واحد شرط عفت و صداقت را به‌جامی‌آورد. همچنین، ژروم دوفونتانن با بیرون کشیدنِ رینت از ورطهٔ فحشایی که خودش او را در آن انداخته است لذتِ توبه از لاابالیگری را می‌چشد. با نرمی و مهربانی در دل تکرار می‌کند: «من خوبم، من از آنچه مردم فکر می‌کنند بهترم.»[۲] اما نمی‌تواند از آخرین بار همبستری با او بگذرد و لذت تن را به لذت تقوا می‌افزاید. یک جمله برای مارتن دوگار کافی است تا آنچه را در این حالت هم جنبهٔ غیرارادی دارد و هم جنبهٔ الهامی برساند: «دست‌هایش بی‌اراده دگمه‌های دامن او را باز می‌کرد و در همان حال، لب‌هایش با بوسه‌ای پدرانه بر پیشانی دختر قرار گرفت.»[۳]

این طعم حقیقت در تمامی آثار مارتن دوگار محسوس است. در رمان

---

۱. خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد دوم، ص ۹۸۹.

۲. همان، جلد اول، ص ۵۶۹.

۳. همان، جلد اول، ص ۵۶۹.

ستودنی فرانسهٔ کهن، تنها منحوس‌ترین آدمی را که وصف کرده است، یعنی ژوان یوی[1] پستچی را که نوعی عشتاروت[2] دوچرخه‌سوار است، به ما نشان نمی‌دهد. کتاب سرشار از افشاگری‌های بی‌رحمانه دربارهٔ روحیهٔ شهرستانی است و در این زمینه آخرین صفحهٔ آن نتیجهٔ شگفت‌آوری به دست ما می‌دهد. به همین ترتیب، در داستان درد دل افریقایی، صِرفِ سادگی لحنِ مردی که به زنای با محارم دست زده است باعث می‌شود که سرگذشت تأسف‌آور او طبیعی به نظر رسد. در نمایشنامهٔ سر به تو[3] مارتن دوگار جرئت به خرج می‌دهد و در سال ۱۹۳۱، بی‌آن که لحن عوامانه‌ای داشته باشد، ماجرای صاحب صنعت محترمی را شرح می‌دهد که درمی‌یابد به همجنس گرایش دارد. سرانجام در خانوادهٔ تیبو نکته‌های نویافته چند برابر می‌شود. مثلاً می‌توان به صحنه‌ای اشاره کرد که در آن ژیز در خفا پستان دخترانهٔ خود را به دهان طفل شیرخواری می‌گذارد که مردِ موردِ علاقهٔ او از زن دیگری پیدا کرده است؛ یا آن غذایی که آنتوان و ژاک پس از مرگ پدر خود می‌خورند و گویی به رغم خواست ایشان حالتِ جشنِ کوچکی پیدا می‌کند. اما من دو نکتهٔ نویافته را بالاتر از همهٔ آنها می‌دانم، زیرا عظمت کار رمان‌نویس را نشان می‌دهند.

نخستین آنها سکوت لجوجانهٔ ژاک است در هنگامی که آنتوان اولین بار به دیدار او در ندامتگاه «کروی» می‌رود. هیچ راهی برای نشان دادنِ تحقیرشدگی بهتر از این سکوت وجود ندارد. خویشتنداری و حرف‌های بریده بریده‌ای که پوشش این سکوت است و آن را مؤکّدتر می‌سازد چنان به‌دقت اندازه گیری و حساب شده است که ناگهان در داستانی که تا آن

---

1. Joigneau
2. Astaroth
3. Un Taciturne

هنگام مستقیم و سرراست بود راز و دلسوزی دخیل می‌شود و به آن چشم‌اندازهایی می‌دهد با وسعتی غیر از وسعت چشم‌اندازهای محیط بورژوایی پاریسی که رمان در آن آغاز می‌شود. در توصیف عینیِ تحقیرشدگی هیچ‌کس تا این اندازه موفق نبوده است مگر داستایفسکی که روش او یا دیوانه‌وار است یا دلخراش (لاورنس[1] راکه تحقیر شخص خود را وصف کرده است به حساب نمی‌آورم) و آندره مالرو که روش او حماسی است (علی‌الخصوص در رمان جادهٔ شاهی که من برخلاف عقیدهٔ خودِ نویسنده، بر دوست داشتن آن پامی‌فشارم). با این‌همه هیچ‌کس نکوشیده است تا تحقیر را با رنگ‌های هموار و آرام ترسیم کند و شاید مارتن دوگار درکاری موفق شده باشد که در هنر از هرکار دیگر دشوارتر است. اگر چیزی به نام معجزهٔ هنری وجود داشته باشد حتماً باید به معجزه‌ای شباهت داشته باشد که از بخشایش برمی‌خیزد و من همیشه در این تصوّر بوده‌ام که رستگار شدنِ کسی که در غرقاب شرارت و جنایت غرق شده است آسان‌تر است از رستگار شدن تاجری تنگ‌نظر و طمّاع و بی‌رحم. بدین ترتیب در هنر هرقدر واقعیتی که موضوع کار قرار می‌گیرد پیش پا افتاده‌تر باشد جلوه بخشیدن به آن دشوارتر است. حتی در این زمینه مرزی هست که از آن فراتر نمی‌توان رفت و از این رو هرگونه ادعای واقع‌گرایی مطلق بی‌پایه می‌شود، اما باز هم در همین زمینه است که در نیمه راه واقعیت و بیان اسلوب‌دار آن‌گاه به‌گاه هنر به توفیق کامل می‌رسد.

آخرین مثالی که دربارهٔ «روش‌های» مارتن دوگار می‌آوریم شرح مردن نمایشیِ تیبوی پدر است. اندیشهٔ برجستهٔ رمان‌نویس در حقیقت

---

1. Lawrence

آن است که مضحکه‌ای را که به یک معنی در سراسر زندگی این شخص ادامه داشته است تا عرصهٔ مرگ بکشاند. این مرد که هرگز نتوانسته است از این که یک مسیحی نمایشی باشد خودداری کند دیگر نمی‌تواند در حالِ بطالت و افسردگیِ مرضی که خود نمی‌داند مرض موت اوست خود را از اجرای یک نمایشِ تظاهر به مرگ محروم کند. از این رو از بستر بیماری نمایش‌گونه‌ای راه می‌اندازد که نیمه‌صادقانه است و در آن تجمع خدمتکاران خانه، انابه‌های عبرت‌آموز، پند و اندرزهای تنبّه‌آمیز، تعالی و تقدسی فراهم آورده است. تیبوی بزرگ توقع دارد که اطرافیان با انکارها و دلداری‌های خود او را پاداش دهند و، به علاوه، این انکارها اضطراب مبهمی را که او نیز مانند همهٔ بیماران به خود راه می‌دهد از میان بردارد. اما اندوه صمیمانهٔ اطرافیانش که در عین حال سخنانِ او را دربارهٔ مرگِ قریب‌الوقوعش تلویحاً می‌پذیرند یکباره حقیقت حالش را بر او فاش می‌کند. مسخره‌بازی او به جای آن که آثارِ نیکِ دلخواه را فراهم آورد ظالمانه واقعیتی بی‌رحم را به رخ او می‌کشد. گمان می‌برد که بازی می‌کند، در حالی که قربانی بازی خود می‌شود. از این لحظه به بعد شروع به جان‌کندن می‌کند و ترس ایمان او را عقیم می‌سازد. وقتی فریاد برمی‌آورد که «وای، چطور خدا روا می‌دارد که با من این‌طور بکند!»[۱]، این فریادْ کشف خیره کننده‌ای را تکمیل می‌کند، کشف این که اعتقاداتش چقدر میان‌تهی و ریاکارانه و در عین حال چه اندازه ضروری بوده است. گرچه در حالی می‌میرد که بر سر اعتقادات پیشین خود بازگشته است، با این همه، در میان فریادِ «وای وای وای» و نق‌نق‌های بچگانه‌ای می‌میرد که نشان می‌دهد این مرد در حالی که سراپا در هم شکسته و از همهٔ خودنمایی‌ها و

---

۱. خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد دوم، ص ۸۸۵.

ظاهرسازی‌هایش عاری شده است، برهنه و در عین حال ساده و بی‌پیرایه به دست اجل سپرده می‌شود.

چنین نقشی امضای استادی را در زیر دارد. رمان‌نویسی که می‌تواند حالاتِ پی‌درپیِ روحی را وصف کند که از خودِ هستی وسیله‌ای برای خودنمایی می‌سازد، نیازی ندارد تا از کسی چیزی فرا گیرد. او جز آن‌که به ما درس بدهد، آن هم درس‌های ماندنی، چیز دیگری نیست که به ما نداده باشد.

اما آنچه بیش از هنر نویسندگی مارتن دوگار جزء مسائل کنونی زمان ما به شمار می‌آید موضوع‌هایی است که برگزیده است. راهی که او با تأنی و توفیق پیموده است ما با گام‌های شتابزده در زیر فشار روزگار از نو می‌پیماییم. به طور کلی منظورم همان تحولی است که فردا را به بازشناسی تاریخِ همگان و پذیرفتن مبارزات آن وامی‌دارد. شاید بتوان گفت که مارتن دوگار در اینجا وضع خاصی دارد. او در نیمه‌راهِ میانِ پیشینیان و معاصرانش ــ که جز دربارهٔ فرد سخن نمی‌گفتند و برای تاریخ فقط نقشی فرعی قائل بودند ــ و پسینیانش که از فرد فقط با اشارات خجلت‌زده سخن می‌گویند قرار دارد. در خانوادهٔ تیبو و در ژان باروا افراد هنوز آلوده نشده‌اند و درد تاریخ یکسره تازه است. هیچ کدام هنوز دیگری را نفرسوده است. مارتن دوگار به وضع ما دچار نشده بود، وضعی که در آن افرادِ رنگ‌باخته را ارث برده‌ایم و در عین حال وارث تاریخی هستیم که بر اثر چندین جنگ و دلهرهٔ ویرانیِ نهایی، پرتنش و فلج‌زده شده است. بی هیچ تناقض‌گویی می‌توان گفت که وضع کنونیِ زندهٔ ما پشت سر ماست، در نوشته‌هایی مانند نوشته‌های مارتن دوگار.

در هر حال، از همان سال ۱۹۱۳، در ژان باروانهضتی توصیف شده است که برای ما اهمیت دارد. موضوع این رمانِ غریب برای ما آشناست هرچند که ساخت آن نامتعارف است. از لحاظ صناعت نویسندگی در واقع هیچ شباهتی به رمان ندارد. تمام سنت‌های نوع ادبی رمان را در هم شکسته است و در آثار ادبی پس از آن نیز چیزی نمی‌توان یافت که با آن درخور قیاس باشد. گویی نویسندهٔ این رمان با پیروی از روشی منظم در جستجوی ابزارهایی بوده است که کمترین خاصیت رمانی را داشته باشد. کتاب ترکیبی است از گفتگو (همراه با مختصر اشاراتی در شرح صحنه‌ها) و چند سند که پاره‌ای از آنها به همان صورتِ خام اصلیِ خود آمده است. با وجود این، از جذابیت کتاب کاسته نمی‌شود و در یک نشست می‌توان آن را خواند و شاید علت این امر آن باشد که خودِ موضوع کتاب با چنین صناعتی کاملاً جور درمی‌آید. در واقع، نیت مارتن دوگار آن بوده است که این شکل را در همهٔ آثار بعدی خود به کار گیرد. اما در عمل فقط رمان ژان باروا از آن بهره گرفته است. به یک معنی می‌توان گفت که این کتاب (بهتر از همهٔ آثار امیل زولا که نیتش آن بود تا رمان‌هایش علمی باشند اما نتوانست مانع از آن گردد که حماسی باشند) تنها رمان بزرگ عصر علم است و مارتن دوگار امیدها و سرخوردگی‌های این قرن را چه خوب بیان می‌کند. این «رمان ـ پرونده» نوعی تک‌نگاری است و شگفت‌آورتر این است که به پروندهٔ بحرانی دینی می‌پردازد. اما نکته این‌جاست که نگاشتن شوق و شکی که بر جان کسی می‌افتد، گذشته از هرچیز دیگر، کاری بود در خورِ وضع زمانه‌ای که با چند تایی استثناء علم را دیانت خود ساخته بود. در این کتاب آمده است که باروا از دین کهن دست می‌کشد و به دین نو درمی‌آید. اگرچه می‌بینیم که در برابر مرگ، در آخرین لحظه به این دین

PersianPDF.com

نو پشت می‌کند، اما باز هم او همان مرد دوران کوتاه جدیدی است که در سال ۱۹۱۴ زوال یافت. از این رو، سرگذشت او که به سبک انجیل‌های جدید حکایت می‌شود ما را حیرت‌زده‌تر می‌سازد. این پرونده را می‌توان مانند رمان‌های سراسر حادثه خواند، زیرا قالب نامتعارف آن با سرگذشتی که حکایت می‌کند در عمق پیوند دارد. تحول انسانی که در دینِ سنتی شک می‌کند و خیال می‌کند که دینِ یقین‌تری در عالمِ علم یافته است[۱] با شیوه‌ای بهتر از همین شیوه‌ای بیان نمی‌شود که مارتن دوگار می‌خواست آن را خاص خود سازد و آن شیوهٔ توصیف شبه‌علمی است. علم، در آخر کار، نه باروا را راضی می‌کند و نه آفرینندهٔ او را، اما روش علم یا دست‌کم کمال مطلوب آن در این رمان به مقام یک هنرِ کاملاً کارآمد تعالی می‌یابد. این کار عظیم در ادبیات ما و حتی در آثار دیگر مارتن دوگار بی‌عقبه ماند. اما همان ایمانی که او را به شوق آورده بود، گرچه حتی در خود کتاب دستخوش تزلزل قرار گرفته بود، آیا در برابر زیاده‌روی‌های وحشیگری صنعتی به مرگی زودرس نمرده بود؟ دست‌کم، ژان باروا کتابی است شاهد بر این وضع و ما می‌توانیم در آن گواهی‌های تکان‌دهنده بر ایمانی از دست رفته و پیشگویی‌هایی که به زمان ما مربوط می‌شود بیابیم.

تعارض دین و علم که در سال‌های نخستین این قرن تا آن اندازه هیجان‌آور بود امروزه سر و صدای کمتری دارد. با این‌همه ما با نتایج آن که در ژان باروا اعلام شده بود امروز دست به گریبانیم. فقط یک مثال می‌آورم: در ژان باروا بی‌دینی با بالا گرفتن جنبش سوسیالیسم پیوند نزدیک دارد و بدین سان این کتاب یکی از نیرومندترین انگیزه‌های

---

۱. باروا می‌گوید: «نیاز باطنی به فهمیدن و توضیح دادن که امروزه با پیشرفت علم در زمان ما به بالاترین و کامل‌ترین صورت برآورده می‌شود.» (یادداشت نویسنده)

تاریخ دوران ما را عیان می‌کند. ژان باروا با دوری از مسئلهٔ وجود خداوند، آدمیان را کشف می‌کند. آزادی او با نهضت عظیمی مقارن می‌شود که پیرامون «دریفوس» برپا می‌گردد. گروه مجلهٔ سو مور[1] باروا را به انسانیت متصل می‌کند، در این گروه است که باروا می‌شکفد و آنچه می‌توان آن را نشاط تاریخی خواند (یعنی مبارزه و پیروزی) معنای انسان را در او تمام می‌کند. و اما سرخوردگی‌های تاریخی او را اندک اندک به انزوا و اضطراب می‌کشاند و به این که در برابر مرگ به دین تازهٔ خود پشت کند. آیا جامعهٔ آدمیان که گاه به زنده ماندن مدد می‌رساند می‌تواند به مردن هم مدد رساند؟ این است مسئله‌ای که در دل آثار مارتن دوگار نهفته است و به آن آثار حالت تراژدی می‌دهد. زیرا اگر پاسخ به این پرسش منفی باشد انسان بی‌دین عصر کنونی موقتاً به جنون دچار خواهد شد ولو آن که جنون بی‌سر و صدا باشد. شاید به همین سبب باشد که بسیاری از مردم امروز با نوعی خشم می‌گویند که جامعهٔ آدمیان از مردن جلوگیری می‌کند. مارتن دوگار در هیچ جا چنین چیزی ننوشته است؛ زیرا درحقیقت به آن اعتقاد ندارد. با این‌همه در رمان خود در کنار باروا آدمی را ترسیم کرده است که به عقلانیت معتقد است و از اعتقاد خود نیز دست برنمی‌دارد و در حال اعتقاد به عقل می‌میرد. لوسِ[2] رواقی احتمالاً مراد و مطلوبِ مارتن دوگار را در آن دوران می‌نمایاند. و اگر گفتهٔ خود لوس را باور کنیم، مراد و مطلوبی است بس سرسخت و دژم: «من وجود دو اخلاق را نمی‌پذیرم. باید تنها از راه حقیقت و بی‌آن که فریب هیچ سرابی را بخوریم به سعادت برسیم.» بهتر از این نمی‌توان رد سعادت را با روشن‌اندیشی بیان کرد. اما فقط باید به یاد داشته باشیم که نخستین نمونه از این کسان که از هرگونه

---

1. Semeur
2. Luce

امیدی روی گردانده و مصمم بودند که با تمامی مرگ پنجه دراندازند، همان کسانی که بعدها ادبیات ما از آنها پر شد، در سال ۱۹۱۳ به دست روژه مارتن دوگار ترسیم شد.

این مضمون بزرگ، انسانِ درافتاده در میان تاریخ و خداوند، در رمان خانوادهٔ تیبو، که در آن همهٔ آدم‌ها به سوی مصیبت تابستان ۱۹۱۴ راه می‌سپرند، به شیوهٔ سمفونی‌ها همنوا می‌شود. چیزی که هست دیگر موضوع دین در پیشاپیش صحنه قرار ندارد. این موضوع در نخستین جلدهای رمان جریان دارد، اما رفته رفته که تاریخ سرنوشت افراد را در برمی‌گیرد محو می‌شود و بار دیگر به صورتی منفی در آخرین جلد که وصف جان سپردن آنتوان تیبو در تنهایی در آن آمده است رخ می‌نماید. با این حال، این ظهورِ دوباره همچنان پرمعنی است. مارتن دوگار مانند همهٔ هنرمندان حقیقی است که نمی‌توانند از اشتغالات ذهنی خود خلاصی یابند. از این رو این نکته اهمیت دارد که اثر بزرگ او با موضوعی پایان می‌یابد که موضوع ثابت همهٔ کتاب‌های اوست، یعنی با سَکَرات مرگ که در آن، اگر بتوان گفت، انسان با پرسش نهایی روبه‌رو می‌شود. اما در سرانجام، که آخرین جلد خانوادهٔ تیبوست، از دو شخصیت اساسی آثار مارتن دوگار، یعنی کشیش و طبیب، اولی به کلی یا به تقریب ناپدید شده است. خانواده تیبو با مرگ طبیبی که در میان طبیبان دیگر تنهاست پایان می‌پذیرد. گویی این پرسش برای مارتن دوگار، و همچنین برای آنتوان، دیگر جز در مرتبهٔ کل بشریت مطرح نمی‌شود. و درست همان تجربهٔ تاریخ و درگیری اجباری در آن است که علت این تحول آنتوان را روشن می‌سازد. احساس تاریخی (به هر دو معنای «شور» و «رنج») امروزه خالی از احساس وجود خداست یا، دست‌کم، چنین به نظر می‌رسد. به عبارت

ساده‌تر، مصائب تاریخی قرن بیستم نشان‌دهندهٔ اضمحلال مسیحیت بورژوایی است. یکی از مصادیق نمونهٔ این مطلب آن است که پدر خانوادهٔ تیبو که در نظر آنتوان مظهر مجسّم دین است[۱]، درست پس از آن که آنتوان بی‌اعتقادی خود را به وجود خدا اعلام می‌کند، می‌میرد. در عین حال جنگ عمومی در همان زمان درمی‌گیرد و جامعه‌ای که گمان می‌رفت بتواند در آنِ واحد تاجر و مسیحی باشد در خون غرق می‌شود. بنابراین، اگر این گفته درست باشد که خانوادهٔ تیبو یکی از نخستین رمان‌های ملتزم است، این را نیز باید در نظر داشت که به معنایی دقیق‌تر و درست‌تر از رمان‌های امروز ملتزم است، زیرا آدم‌های رمان مارتن دوگار، برخلاف آدم‌های رمان‌های ما، چیزی دارند که در مبارزات تاریخی درگیر کنند و از دست بدهند. فشار امور روزمره، به صرف وجود این امور، با ساختار سنتی، خواه دینی خواه فرهنگی، درمی‌افتد. وقتی که این ساختارها ویران می‌شوند به تعبیری می‌توان گفت که انسان دیگر وجود ندارد. فقط مستعد آن است که روزی وجود پیدا کند. از این روست که آنتوان تیبو نخست ذهن خود را به روی هستی دیگران می‌گشاید، اما همین نخستین گام او را ناگزیر می‌سازد که با مرگ روبه‌رو شود و دور از هرگونه تسلی یا توهمی آخرین کلام حکمت وجود خود را جستجو کند. با رمان خانوادهٔ تیبو انسانِ نیمهٔ قرن پا به جهان می‌گذارد، انسانی که ما با او سر و کار داریم و چه آسان می‌خواهیم او را ملتزم سازیم یا آزادکنیم. این انسان تا وقتی که ما دربارهٔ چیستی او تصمیم نگرفته‌ایم مستعد همه چیز است.

این موضوع در شخصیت آنتوان به صورت برجسته‌ای مجسم می‌شود.

---

۱. «متأسفانه من همیشه خدا را از خلال وجود پدرم دیده‌ام.» (یادداشت نویسنده) [رجوع شود به خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد دوم، ص ۱۰۵۰]

از این دو برادر، ژاک را بیشتر پسندیده و ستوده‌اند. او را سرمشق دانسته‌اند. برخلاف، من معتقدم که قهرمان واقعی خانوادهٔ تیبو آنتوان است. و چون نمی‌توان در اینجا به شرح و تفسیر اثری بدین تفصیل پرداخت، به نظر من می‌توان دست‌کم جوهر آن را ضمن مقایسهٔ دو برادر با یکدیگر نشان داد.

نخست باید بگوییم که به چه دلیل آنتوان را شخصیت اول دانستیم. رمان خانوادهٔ تیبو با آنتوان آغاز می‌شود و با آنتوان پایان می‌یابد و ابعاد شخصیت او پیوسته در حال رشد است. همچنین به نظر می‌رسد که آنتوان بیش از ژاک به نویسندهٔ رمان نزدیک باشد. البته هر رمان‌نویسی در همهٔ آدم‌های رمان خود در عین حال خود را وصف می‌کند و نمایان می‌سازد: هرکدام از ایشان یکی از گرایش‌ها و هوس‌های او را نشان می‌دهد. مارتن دوگار به همان اندازه که آنتوان است یا بوده است ژاک هم هست یا بوده است؛ کلامی که در دهان آنان گذاشته است گاهی کلام خود اوست، گاهی هم نیست. ولی نویسنده در عین حال و به همان دلایل، به کسی نزدیک است که بیش از همه تضاد در خود فراهم آورده است. از این لحاظ آنتوان با آن پیچیدگی که دارد و انعطاف‌پذیری پرشوری که از خود نشان می‌دهد از ژاک پرمایه‌تر است. دست آخر ــ و دلیل اصلی من همین است ــ موضوع اساسی خانوادهٔ تیبو در وجود آنتوان قانع‌کننده‌تر است تا در وجود ژاک. شک نیست که هر دو عالَمِ فردی را رها می‌کنند تا به جمع آدمیان بپیوندند. ژاک حتی این کار را پیش از آنتوان می‌کند. اما دگرگونی ژاک اهمیت کمتری دارد، زیرا منطقی‌تر و پیش‌بینی‌پذیر است. چه چیز آسان‌تر از این که کسی از عصیان شخصی به اندیشهٔ انقلاب برسد؟ اما برخلاف، چه چیز ژرف‌تر و اقناع‌کننده‌تر از این که آن جنب و جوش

عظیم که در درون آدمی خوشبخت و متعادل و سرشار از نیرو و عزت نفس صادقانه (که به قول اُرتِگا ای گاست[۱] نشانهٔ اصالت است) برپا شده است او را به شناختن تیره‌روزی همگانی بکشاند که در آن هم محدودیت خود را می‌بیند و هم شکوفایی خود را؟

البته روشن است که چرا نخستین خوانندگان خانوادهٔ تیبو به ژاک علاقه‌مند شدند. در آن زمان توجه به نوجوان باب شده بود. نویسندگان همدورهٔ مارتن دوگار پرستش جوانان را در فرانسه باب کردند، پرستشی ابتدا شادمانه و سپس ترسان که ادبیات ما را آغشته است.(در زمان ما هر نویسنده با نگرانی از خود می‌پرسد که جوانان دربارهٔ او چه فکر می‌کنند و حال آن که تنها موضوع جالب آن است که او دربارهٔ جوانان چه فکر می‌کند.) اما من یقین ندارم که خوانندگان زمان ما مدت درازی اسیر این وسوسه بمانند که ژاک را به آنتوان ترجیح دهند. با این‌همه باید بپذیریم که مارتن دوگار با توصیف ژاک موفق شده است که یکی از زیباترین تصویرهای نوجوانان را در ادبیات ما ترسیم کند. این موجود زجرکشیده و شجاع و خودرأی، که لجاجت می‌ورزد تا هرچه به ذهنش می‌رسد بر زبان بیاورد (انگار که هرچه به ذهن می‌رسد ارزش گفتن دارد)، که در دوستی پرشور ولی در عشق ناشی است، که مانند پاره‌ای پیردختران رفتار خشک و تصنعی دارد، که مایهٔ عذاب خود و دیگران است، که به سبب سرسختی و پاکی‌اش محکوم به گذراندن زندگانی دشواری است، این جوان را آفریننده‌اش عالی توصیف کرده است.

اما باز هم در اینجا سرنوشتی استثنایی می‌بینیم که در رمان مانند شهاب بی‌هدفی از میان زندگانی می‌گذرد. به یک تعبیر، ژاک برای زیستن ساخته

---

۱. Ortega Y Gasset ، فیلسوف و نویسندهٔ اسپانیایی (۱۸۸۳ ـ ۱۹۵۵). ـ م.

نشده است. دو تجربهٔ بزرگ زندگانی‌اش، عشق و انقلاب، همین را ثابت می‌کند. نخست باید به این نکته توجه کرد که ژاک انقلاب را قبل از عشق تجربه می‌کند. وقتی که با ژنی پیوند می‌یابد می‌کوشد تا مگر هر دو را با هم تجربه کند که البته نیت ناکامی است. هنگامی که انقلاب هم به خود خیانت می‌کند و هم به او، ناگهان ژنی را رها می‌کند و می‌رود تا در تنهایی بمیرد، به مرگی که می‌خواهد نمونه باشد. وانگهی ناپدید شدن او تنها وثیقهٔ دوام عشق آن دو است. ژنیِ سرسخت که از ژاک بیزار شده است و به دیگران هم چندان علاقه‌ای ندارد، که تحمل ندارد تا کسی دست به تنش بزند (و این تصوراتی به ذهن متبادر می‌کند)، که با این‌همه وقتی از ژاک دور می‌شود احساس می‌کند نوعی میل جسمانی خشک و خالی نسبت به اودارد که محبت در آن نقش چندانی ندارد، این زن نمی‌تواند شکوفایی پایداری داشته باشد مگر در مقامِ زن بیوه، آن هم اگر شکوفایی برای او معنایی داشته باشد. در واقع به نظر می‌رسد که این ژنی از قماش همان زنان حق‌طلب مبارز است؛ وفاداری به اندیشه‌های شوهرِ درگذشته و تیمارداری از کودکی که ثمرهٔ این عشق غریب است برای برپا نگه داشتن او بس است. در حقیقت چه پایان دیگری می‌توان برای این دو «در بند» تصور کرد؟ در پاریس ماه اوت ۱۹۱۴، ژنی در لباس عزا در همهٔ مکان‌های عمومی، که خیانت سوسیالیست‌ها و سیرِ صعودیِ مصیبت در آن صورت می‌گیرد، ژاک را دنبال می‌کند و سپس هر دو سرانجام در بعد از ظهر بی‌اندازه گرم و در زیر صدای ناقوس بسیج عمومی پا به دو می‌گذارند و در همین حالت است که عشق آنان بیش از آن که پرشور باشد دردناک است. و اگر می‌بینیم که این دو عاشق در بستر به یکدیگر می‌پیوندند دور از غرابت نیست؛ در حقیقت ترجیح می‌دهیم که در فکر این کار ظاهری

نباشیم. از لحاظ هنری این دو شخصیت در درجه‌ای بالاتر از قابل قبول هستند، یعنی واقعی هستند. از لحاظ انسانی، فقط ژاک ترحم‌انگیز است، زیرا مظهر رنج و شکست است. ابتدا تک و تنها طغیان می‌کند، سپس تاریخ و نبردهای آن را کشف می‌کند، اندک زمانی پیش از آن‌که یکی از بزرگ‌ترین شکست‌های خود را بخورد به جنبش سوسیالیستی می‌پیوندد، این شکست را در عین اضطراب با همهٔ وجود خود احساس می‌کند، با ژنی در فرصت کوتاهی رابطه می‌یابد، به همان صورتی که او را تصرف می‌کند رها می‌کند، یعنی اندکی در عالم خیال، و چون از همه چیز دل‌سرد می‌شود باز هم به عالم تنهایی بازمی‌گردد، اما این بار به عالم تنهایی ایثارگران. «با ایثار کامل خود را تفویض کردن، خود را وقف کردن.»[1] سرانجام عملی قاطع او را از این زندگی بیرون می‌کشد، از این زندگی که هرگز آن را حقیقتاً درنیافته است اما گمان می‌برد که دست‌کم بدین ترتیب به آن خدمت می‌کند. «حق داشتن علی‌رغم همه و گریختن در مرگ»[2] گفتهٔ پرمعنایی است. در واقع ژاک، حتی پس از کشف کردن مشارکت نیز مشارکت نمی‌کند. این مردِ تنها نمی‌تواند به دیگران بپیوندد مگر به

---

۱. مترجم نتوانست عین این عبارت را در متن خانوادهٔ تیبو پیدا کند. ظاهراً آلبر کامو اندیشه‌های ژاک را دربارهٔ ایثار کامل در این عبارت خلاصه کرده است. آن اندیشه‌ها در صفحه‌های ۱۹۵۴ و ۱۹۵۵ ترجمهٔ فارسی جلد چهارم خانوادهٔ تیبو به این صورت آمده است: «به مرحله‌ای از زندگی‌اش رسیده است که دیگر نمی‌تواند ایثار کامل را به تأخیر افکند. آیا تا کنون هرگز وجودش را وقف اندیشه‌ای، دوستی، زنی کرده است؟... نه... حتی وقف اندیشهٔ انقلاب. حتی وقف ژنی! در هر ایثار، بخش مهمی از وجودش را همواره محفوظ نگه داشته است. از میان زندگی مانند تماشاگر مضطربی گذشته و همیشه آنچه را می‌بایست از خود جدا کند و بدهد با خست مصرف کرده است. فقط حالاست که همهٔ وجودش را یکجا هبه می‌کند...»

۲. خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد چهارم، ص ۱۹۵۳.

صورت ایثار در تنهایی. عمیق‌ترین خواستهٔ او (که در هر حال خواستهٔ همهٔ ماست) آن است که همراه با همه حق داشته باشد. اما اگر این خواسته اندیشهٔ باطلی است، که چنین هم هست، ترجیح می‌دهد که برای حفظ انسجام علی‌رغم همه حق داشته باشد. در این صورت، داوطلبانه مردنْ تنها راه قطعی حق داشتن است در واقع ژاک نه فقط هرگز نتوانسته است جز در زمینهٔ یک اندیشهٔ کلی به دیگران بپیوندد بلکه همواره احساس کرده است که دیگران او را محاصره کرده‌اند. «همیشه تصور کرده‌ام که بازیچهٔ دیگران شده‌ام و اگر بتوانم از چنگ آنها رها شوم، اگر بتوانم جای دیگر، دور از آنها، زندگی سراپا تازه‌ای شروع کنم سرانجام به این آرامش می‌رسم!»[1] ژاک با این جمله همان را بیان می‌کند که همهٔ ماگاه می‌اندیشیم. اما نه جای دیگر وجود دارد و نه زندگی تازه، یا دست‌کم نه جای دیگر و نه زندگی بدون دیگران. و آن کس که می‌خواهد همواره حق داشته باشد همیشه خود را علی‌رغم همه می‌بیند؛ نمی‌توان در عین حال هم میان انسان‌ها زندگی کرد و هم حق داشت. ژاک غافل از آن است که، برعکس، باید به اینجا برسد که آدمی می‌تواند در تنهایی محض نیز برخطا باشد. اما این کار مستلزم شکیبایی طولانی است، شکیبایی دست به کار زدن و ساختن که تنها نوع شکیبایی است که در تاریخ یا در هنر آثار بزرگ پدید می‌آورد. برعکس، در نظر یک دسته از مردم، عملِ مستمر بیش از آن طولانی است که طاقت شکیبایی داشته باشند؛ حرکتِ واحد آنان را راضی می‌کند. تروریست‌ها پیشاپیش این دسته از مردم‌اند و در ادبیات ما ژاک یکی از نخستین نمونه‌های آن است. تنها می‌میرد؛ سرمشقی هم که به جا می‌گذارد بی‌فایده است و آخرین کسی که او را می‌بیند ژاندارمی است که

---

۱. همان، جلد سوم، ص ۱۴۵۸.

ضمن تمام‌کردن کار او دشنامش می‌دهد، زیرا از این که ناگزیر به کشتن او شده از او بیزار است. کسانی که مانند ژاک می‌خواهند عالم را تغییر دهند تا مگر خود را تغییر دهند عالم را دست‌نخورده باقی می‌گذارند و سرانجام خود نیز همان که هستند می‌مانند، یعنی همان مظاهر تأثرانگیز و عقیم هر آنچه در انسان دستِ رد بر سینهٔ زندگی می‌گذارد و تا ابد خواهد گذاشت.

اما آنچه بسیار پیچیده‌تر و آموزنده‌تر است شخصیت آنتوان است. آنتوان برعکس ژاک زندگی را با شور و شوق و شهوت دوست می‌دارد؛ علمی طبیعی و سراپا عملی به زندگی دارد. چون طبیب است بر قلمرو تن‌ها سلطنت می‌کند. اما طبیعت او سبب‌ساز حرفهٔ اوست. در نزد او، شناخت همیشه از راه حواس می‌گذرد. دوستی‌ها و عشق‌هایش جسمانی است. شانهٔ دوست یا برادر و جاذبهٔ زن راه‌هایی است که احساس در پیش می‌گیرد تا دل او را روشن کند یا خردش را برانگیزد. حتی گاه آنچه را حس می‌کند بر آنچه به آن اعتقاد دارد ترجیح می‌دهد. در حضور خانم فونتانن[1] فقط و فقط به انگیزهٔ علقهٔ جسمانی از مذهب پروتستان دفاع می‌کند در حالی که پس از آن هیچ کاری با آن ندارد.

این میل به امور جسمانی گاه به سست‌عنصری یا لذت‌جویی می‌انجامد. اما به دو علت که هر دو با یکدیگر هماهنگ‌اند میل جسمانی در آنتوان متعادل است و آن دو علت یکی کار است و دیگری منش اخلاقی. در زندگی‌اش نظم هست، کار هست و به ویژه مسیری واحد هست: حرفه‌اش. در نهایت، لذت‌پرستی او خود حسنی است. به او در حرفه‌اش یاری می‌رساند و چنان حس جهت‌یابی به او می‌بخشد که هیچ طبیبی نمی‌تواند

---

۱. شاید بتوان از عشق خانم فونتانن و آنتوان سخن گفت هرچند که نه حرفی در این باب می‌زنند و نه حرکتی نشان می‌دهند. (یادداشت نویسنده)

از آن صرف‌نظر کند و او را در اندرون تن‌ها راهنمایی می‌کند. همچنین این لذت‌پرستی به خودرأییِ افراطیِ او ملایمت می‌بخشد. تعادل پابرجای او و گذشتِ آگاهانه‌اش و اعتماد به نفسِ بی‌اندازه‌اش از همین جا سرچشمه می‌گیرد. زیرا چنان نیست که آنتوان انسان کاملی باشد: محاسنش با معایبی همراه است. برای کسی که از خود خشنود باشد نوعی خوشی در تنهایی عاری از خودپرستی و جهالت نیست. ژاک و آنتوان ما را یاری می‌کنند تا بدانیم که انسان‌ها بر دو گونه‌اند: یکی همواره نوجوان می‌میرد در حالی که دیگری همیشه بزرگسال متولد می‌شود. اما بزرگسالان در معرض آن هستند که خیال کنند تعادل آنان قانونی همگانی است و از همین جاست که بدبختی گناه به شمار می‌آید. ظاهراً آنتوان معتقد است که جامعه‌ای که او در آن زندگی می‌کند بهترین جامعهٔ ممکن است و لابد هرکسی می‌تواند، اگر بخواهد، در یک خانهٔ بزرگ شخصی در خیابان دانشگاه زندگی کند و به حرفهٔ شریف طبابت بپردازد و به همهٔ خوبی‌های زندگی لبخند بزند. دست‌کم در نخستین جلدهای کتاب، محدودیت او در همین است و به سبب همین محدودیت به رفتارهای ناخوشایند کشانده می‌شود. او که در خانواده‌ای بورژوا متولد شده است با این اندیشه زندگی می‌کند که هرآنچه دوروبر او راگرفته است جاویدان است زیرا آنچه دوروبر او راگرفته است خوشایند اوست. این عقیده حتی بر طبیعت ذاتی او نیز اثر می‌گذارد و او این طبیعت را در جبّهٔ پسر تیبو می‌پوشاند. رفتارش حتی در کامجویی نیز ثروتمندانه است: به ازای لذت پول می‌دهد و قیافهٔ قدرتمندانه و آمرانه هم می‌گیرد.

بنابراین آنتوان لازم نیست که برای پذیرفتن زندگی تلاشی بکند. فقط باید دریابد که او تنها کسی نیست که زندگی می‌کند. به سادگی می‌توان

گفت که آنتوان بنا به منطق طبیعت خود راهی در خلاف جهت راه ژاک می‌پوید. حقیقت عمیق این رمان در همین نکته ظاهر می‌شود. مارتن دوگار می‌داند که انسان‌ها آموخته‌های خود را از اوضاع و احوال برنمی‌گیرند، بلکه فقط از برخورد طبیعت خاص خود با اوضاع و احوال برمی‌گیرند. و می‌شوند آنچه هستند. و بسیار طبیعی است که آن کس که صدفِ محافظِ آنتوان را می‌شکند زنی باشد. حقیقت به انسانِ کامجو نمی‌رسد مگر از راه تن. از این روست که راه‌های رسیدن آن را نمی‌توان پیش‌بینی کرد. در این رمان، این راه راشل نام دارد و حکایت رابطهٔ او با آنتوان یکی از زیباترین فصل‌های خانوادهٔ تیبوست. عشق آنتوان و راشل برخلاف آن همه عشق‌ها که در ادبیات آمده است هرگز بر پهنهٔ دلکش آسمانِ احساسات سوزناک گسترده نمی‌شود. اما این‌قدر هست که خواننده را از نشاطی نهانی لبریز می‌کند و شکرِ نعمت دنیایی را می‌گزارد که این گونه رویدادها در آن امکان وقوع دارد. برقِ تنِ راشل تمامیِ خانوادهٔ تیبو را روشن می‌کند و آنتوان را حتی تا شب مرگ گرما می‌بخشد. او در وجود راشل نه آن موجودِ اجیر یا خوارشده‌ای را که بدان عادت داشته است بلکه همتای کریمی مساوی با خود می‌یابد. البته راشل آنتوان را می‌ستاید اما فرمانبر او نیست. او زندگی کرده و جهان را گشته است و برای آنتوان به صورت معمایی باقی می‌ماند و خود نیز نمی‌تواند خود را از آنچه هست رها کند. بدون آن که عشق آنتوان را از دل بیرون کند می‌گوید: «من همینم که هستم» و آنتوان باید بپذیرد که مردم می‌توانند بدون وابستگی به او وجود داشته باشند و این نحوهٔ وجودْ خوب و دلپذیر هم باشد. از همان دیدار اول با یکدیگر برابر می‌شوند. در آن شب توفانی تابستانی که آنتوان دخترکی را با وسایل دم‌دستی جراحی می‌کند راشل

چراغی را محکم به دست گرفته است و آنتوان احساس می‌کند که کار طبابتش تنها از حضور آن زن نیرو می‌گیرد. سپس هر دو خسته و از پا افتاده پهلوی یکدیگر می‌نشینند و به خواب می‌روند. آنتوان با احساس گرمای مطبوعی در پهلوی خود از خواب بیدار می‌شود: راشل به تنهٔ او لم داده و به خواب رفته است. اندکی بعد با یکدیگر دمی خواهند گذراند، اما پیش از آن هم به یکدیگر عشق ورزیده‌اند، پهلو به پهلوی یکدیگر داده‌اند و حیاتی پرشورتر در یکدیگر دمیده‌اند. از آن لحظه به بعد آنتوان شادمانه در عین سپاسداری تسلیم می‌شود. هنگامی که ژاک برادرش را پس از سال‌ها جدایی در لوزان بازمی‌یابد، می‌بیند که او «عوض» شده است. کاری راکه صد موعظه نمی‌توانست بکند زنی به انجام رسانده است. اما این زن به عالمی تعلق ندارد که آنتوان آن را منحصر به فرد و جاویدان می‌پنداشت. این زن از طایفه‌ای است که مانند کولیان همواره رونده است؛ هوایی که در پیرامون او موج می‌زند آزادی نام دارد. البته آزادیِ تن؛ و آنتوان برای نخستین بار در آن، برابری در عین تفاوت راکه آرمانِ برینِ تن‌ها و جان‌هاست درمی‌یابد. اما در عین حال آزادیِ دل از پیشداوری‌هاست که راشل حتی با آنها مبارزه نمی‌کند بلکه آنها را به صِرفِ وجودِ خود نادیده می‌گیرد و به آرامی نفی می‌کند. این گونه است که آنتوان در کنار راشل ورقِ وجودِ خویش را از نقشِ پراکنده ساده می‌کند و تنها چیزی را که در طبیعت خود او ارجمند است کشف می‌کند: کرامت انسانی، شور حیاتی و توانایی تحسین.[1] او خود بهتر از آن‌که بوده نمی‌شود بلکه از خود

---

۱. مارتن دوگار در صحنه‌های بسیار زیبایی میان آنتوان و معلمش فیلیپ نیز تحسین را موضوع کار خود قرار داده است. جای تعجب نیست. آنجاکه تحسین نباشد کار و جان هر دو ناتوان و بی‌حاصل‌اند. (یادداشت نویسنده)

بیرون می‌آید و با این حال به خود نزدیک‌تر می‌شود و با حق‌شناسی شادمانه نسبت به کسی که حق او را می‌شناسد و او را پذیرا می‌شود اندکی به کمال نزدیک‌تر می‌گردد. شاید در اینجا نیز حقیقت برتری در کار باشد: حقیقتِ وجودِ کسی که به خود حق می‌دهد تا همان که هست باشد و در عین حال موجود دیگری را بادوست داشتنِ تمام خصلت‌های او آزاد می‌سازد.

مدت‌ها پس از آن که از یکدیگر جدا می‌شوند این حقیقت همچنان آنتوان را شور می‌بخشد. «می‌خندید، با همان خندهٔ کودکانه و جوشنده از ته گلو که سابقاً آن را فرومی‌خورد ولی راشل برای همیشه آن را از بند رهانده بود.»[۱] در واقع بی‌آنکه یکدیگر را در آغوش گیرند در شبی بارانی و مه‌آلود از یکدیگر جدا می‌شوند؛ به نظر می‌رسد که داستانشان کوتاه باشد. راشل از منش تیره و تار خود پیروی می‌کند و به افریقا برمی‌گردد تا مرد مرموزی را که بر او تسلط دارد بازیابد (این انگیزه اندکی رمانتیک است). در حقیقت به سوی مرگ می‌رود که این موجود زنده با آن نوعی همدستی فطری دارد. اما آنتوان را یاری کرده است تا رشد کند و حتی به او یاری خواهد کرد تا به مرگ بهتری بمیرد، زیرا آنتوان در دم مرگ او را در پیش چشم می‌آورد. در دفتر یادداشت‌های خود خطاب به پسر ژاک می‌نویسد: «عمو آنتوان را تحقیر نکن... آن ماجرای حقیر، با همهٔ این احوال، زیباترین ماجرای زندگیِ حقیر من است.»[۲] در اینجا واژهٔ «حقیر» گزاف است، اما کسی آن را نوشته است که در حال مرگ است و به حال خود دل می‌سوزاند. زندگی عشقی آنتوان البته چندان پرمایه نبوده

---

۱. خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد سوم، ص ۱۲۰۸.

۲. همان، جلد چهارم، ص ۲۳۲۸.

است، اما در همین زندگی، راشل موهبتی کریمانه بوده است که غنا می‌بخشد بی آن که تکلیفی بطلبد. هنگامی که آنتوان راز عشق خود را به ژاک می‌گوید و ژاک با تمامیِ پاکی و نادانیِ خود فریاد برمی‌آورد که: «نه، آنتوان، نه، عشق چیز دیگری است»[۱] خود نمی‌داند چه می‌گوید. درسی هست که نیاموخته است، نوعی شناختِ توأم با شکران که او را در برابر عشق جسمانی افتاده‌تر کند و در برابر موهبت‌های شادی‌بخش زندگی و زندگان آزاده‌تر سازد.

آزادگی و افتادگی فضایلی است که راشل در آنتوان بیدار کرده است. آنتوان گاه در صدد برمی‌آید تا بگوید که زندگی بد است. «گویی خطاب به شنوندهٔ خوشبینِ لجوجی گفت: نه، زندگی بی‌معنی است، زندگی زشت است! و این شنوندهٔ لجوج ازخودراضی خود او بود، آنتوانِ همه‌روزه بود.»[۲] آن‌وقت همین آنتوان است که پس از رابطه با راشل با آگاهی بیشتر به زندگی خود ادامه می‌دهد. می‌داند که زندگی خوب است، به راحتی زندگی می‌گذراند، می‌تواند هرگاه لازم باشد دروغ بگوید و با شکیبایی در انتظار است تا زندگی خود نشان دهد که این خوشبینی او موجه است و زندگی نیز اغلب اوقات همین را نشان می‌دهد. اما در گوشه‌ای از ذهن او نوعی نگرانی که راشل آن را برانگیخته است به این خوشبینی حالت انسانی داده است. اکنون دیگر آنتوان وجود دیگران را تصدیق می‌کند و قبول دارد که فی‌المثل در عالم عشق تنها خود نیست که لذت می‌برد. این هم راهی است از دیگر راه‌ها، اما راهی مطمئن تا بیاموزد که در تاریخ ــ و تاریخ در حال پیش آمدن است ــ او تنها کسی نیست که رنج می‌برد. فرانسه وارد جنگ می‌شود. ژاک با جنگ مخالفت می‌کند و

---

۱. همان، جلد اول، ص ۴۳۹.
۲. همان، جلد دوم، ص ۷۰۵.

در راه این مخالفت می‌میرد. آنتوان تن به جنگ می‌دهد بی‌آن‌که از آن خوشش بیاید،[۱] و او نیز بر اثر قبول جنگ می‌میرد. از حرفهٔ طبابت که او را معروف و ثروتمند کرده است دست می‌کشد و خانهٔ شخصی نوسازی شده را که باروبنه سربازی‌اش در میان رنگ‌آمیزی تازهٔ آن چون پوسته‌ای ناهمرنگ است ترک می‌کند. رنگ‌آمیزی در واقع پوسته پوسته می‌شود و دیوارکوب‌ها و تزیینات فرومی‌ریزد. آنتوان خود می‌داند که دیگر هرگز به دنیایی که آن را ترک می‌گوید بازنمی‌گردد. اما آنچه را اساسی است حفظ می‌کند، یعنی حرفه‌اش را که می‌تواند در جنگ هم به آن بپردازد و حتی، چنانکه خود صادقانه می‌گفت، در انقلاب هم به آن بپردازد. آنتوان در برابر این تاریخِ جنون‌زده که پیش می‌رود اکنون آزاد است؛ از هرچه داشته است دست برداشته است اما نه از هرچه بوده است. بعداً می‌فهمد که دربارهٔ جنگ چگونه داوری کند: طبیب است و طبیب اطلاعیه‌های جنگ را از روی جراحت‌ها و احتضارها می‌خواند. دچار گازگرفتگی می‌شود، معلول می‌شود و سپس یقین می‌کند که خواهد مرد و با این‌همه حسرتِ دنیای رفته را نمی‌خورد. در بخش سرانجام تنها دو دغدغه دارد: یکی آیندهٔ انسان‌ها (آرزویش «صلحی بی‌غالب و بی‌مغلوب»[۲] است تا مگر از تجدید جنگ جلوگیری شود) و دیگری ژان پل، پسر ژاک است. و اما در خصوص خودش غیر از خاطرات، از جمله خاطرهٔ راشل، دیگر هیچ چیز ندارد و همین خاطرات است که دانش او از زندگی است و عاقبت به او در مردن یاری می‌کند.

---

۱. «خیلی آسان است که آدم فقط و فقط تا لحظهٔ شروع جنگ شهروند باشد!» (یادداشت نویسنده) [خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد چهارم، ص ۱۷۳۴]

۲. همان، جلد چهارم، ص ۲۳۰۰.

خانوادهٔ تیبو با دفتر خاطرات طبیب بیمار و با مرگ قهرمان پایان می‌گیرد. همراه با او جامعه‌ای نیز می‌میرد؛ اما مسئله آن است که بدانیم آنچه یک فرد بلندنظر می‌تواند از جهان قدیم به جهان جدید منتقل کند چیست. سیلاب‌های بزرگ تاریخ، قاره‌ها و ملت‌ها را درمی‌نوردد و سپس فرومی‌نشیند و بازماندگان هرچه را از میان رفته و هرچه را مانده است برمی‌شمارند. آنتوان که بازماندهٔ جنگ ۱۹۱۴ است آنچه را توانسته است از فروپاشی نجات دهد به ژان‌پل تحویل می‌دهد، یعنی به ما. و بزرگواری او در همین است که به صف همگان بازگشته است و با روشن‌بینی بازگشته است. از همان لحظه که آنتوان حکم مرگ خود را در چشمان استادش فیلیپ می‌خواند تا وقتی که سرانجام تنها می‌شود، یک لحظه هم قامتش از رشد بازنمی‌ایستد، اما این رشد درست به اندازه‌ای است که به شک‌ها و ضعف‌های خود یک به یک اذعان می‌کند. آن طبیب حقیرِ از خود راضی اکنون به جهل خود واقف می‌شود. «من به مردن محکوم شده‌ام بی آن که چندان چیزی از خود و عالم دریابم.»[1] می‌داند که فردپرستیِ مطلق ممکن نیست زیرا زندگی به تمامی در درخشش خودپرستانهٔ نیروی جوان نیست. سه هزار نوزاد در هر ساعت و به همین تعداد مرده نیروی بی‌حسابی است که فرد را در میان سیل بی‌وقفهٔ نسلش می‌راند و او را در اقیانوس مرگِ دسته‌جمعی که هرگز پر نمی‌شود غرق می‌کند. از فرد چه کار دیگری برمی‌آید جز آن که خود را با همهٔ محدودیت‌هایش بپذیرد و بکوشد تا تکالیفی را که نسبت به خود و دیگران دارد با همدیگر وفق دهد؟ کاری که می‌ماند آن است که باید یک بار دیگر به شرط‌بندی دست

---

۱. پس از چندین بار تفحص در ترجمهٔ فارسی و متن فرانسهٔ بخش سرانجام رمان خانوادهٔ تیبو، مترجم نتوانست این جمله را در آن پیدا کند. ــ م.

زند. اولیس که دچار گازگرفتگی شده و شکست خورده است در پی آن است که خرد خود را بشناسد و درمی‌یابد که جنبه‌ای از خردش همانا جنون و خطر کردن است. برای آن‌که مبادا بار خاطر دیگران شود نخست در تنهایی چنان سنجیده و با فروتنی دست به خودکشی می‌زند که تردید می‌کنیم بگوییم آیا شبیه باروای پیروزمند است یا شبیه کیریلوف[1] بورژوا. و به رغم این خودکشی خردمندانه، یا به سبب آن میزان خردی که در آن به کار رفته است، شرط‌بندی او غیرعقلانی و خوش‌بینانه است: او بر روی دوام ماجرای بشری شرط خواهد بست، زیرا آخرین سخنش خطاب به پسر ژاک است. این محو شدن دوجانبه، یکی بر اثر مرگ و یکی به سبب وفاداری به آنچه زنده خواهد ماند، آنتوان را در تاریخ حقیقی محو می‌کند، یعنی در تاریخ امید انسان‌ها که ریشه در بدبختی دارد. از این جهت، سخن آنتوان که در من بسیار اثر کرده است جمله‌ای است که اندکی پیش از مرگ می‌نویسد: «من همیشه مرد متوسطی بوده‌ام.»[2] این سخن به یک معنی حقیقت دارد و ژاک، بر طبق همین معیارها، موجودی استثنایی است. اما آن‌که به تمامیِ این اثر قوّت می‌بخشد و جنب و جوش نهانیِ آن را روشن می‌کند و با این بخش ستودن سرانجام آن را به کمال می‌رساند همین مرد متوسط است. حقیقتی که اولیس مظهر آن است حقیقت آنتیگونه را نیز دربرمی‌گیرد، ولی عکس این قضیه صادق نیست.

اما چه می‌توان گفت دربارهٔ نویسندهٔ خلّاقی که می‌تواند در سکوتْ چنین اثری بیافریند و بدون هیچ تفسیری دو چهره را که تا این اندازه متفاوت و اثرگذارند به ما نشان دهد؟

* * *

---

۱. Kirilov ، از شخصیت‌های رمان شوریدگان، اثر داستایفسکی. ــم.

۲. خانوادهٔ تیبو ، ترجمهٔ فارسی، جلد چهارم، ص ۲۳۱۶.

چون بر امروزی بودن اثر مارتن دوگار تأکید کرده‌ام، اینک باید نشان دهم که تردیدهای او نیز عیناً همان تردیدهای ماست. پیدایش نوعی آگاهی تاریخی در برادران تیبو همراه با طرح مسئله‌ای است که ما می‌توانیم آن را درک کنیم. تابستان ۱۹۱۴که هم بالاگرفتن جنگ را به ما نشان می‌دهد و هم شکست خوردن سوسیالیسم را در اوضاع و احوالی که برای آیندهٔ جهان تعیین‌کننده است، همهٔ تردیدهای نویسنده را در این زمینه در خود خلاصه می‌کند. مارتن دوگار مسئله را به روشنی دیده است. می‌دانیم که تابستان ۱۹۱۴در سال ۱۹۳۶ منتشر شد، یعنی مدت‌ها پس از انتشار مرگ پدر (۱۹۲۹). در این فاصلهٔ طولانی مارتن دوگار در درون اثر خود دست به انقلابی حقیقی می‌زند. از طرح نخستین رمان خود صرف‌نظر می‌کند و تصمیم می‌گیرد که رمان خانوادهٔ تیبو را به طرزی غیر از آنچه ابتدا در نظر گرفته بود پایان بخشد. در طرح نخستین، رمان شامل سی جلد می‌شد؛ در طرح دوم به هشت کتاب (در یازده مجلّد) کاهش یافت. و مارتن دوگار بی‌آن که دودلی به خرج دهد دست‌نوشتهٔ کتاب تجهیز را که قرار بود به دنبال مرگ پدر بیاید و برای نوشتن آن دو سال کار کرده بود از میان برد. از ۱۹۳۱که این فداکاری در آن رخ داد تا ۱۹۳۳که براساس طرحی جدید شروع به نوشتن تابستان ۱۹۱۴کرد دو سال پریشانی پیش آمد که طبیعی بود. این در ساختار کتاب نیز هویداست. ماشین پس از توقفی طولانی به کار می‌افتد که ابتدا به دشواری است و به‌طور کامل حاصلی نمی‌دهد مگر از آغاز نیمهٔ دوم. اما به نظر من این تغییر در چشم‌اندازهای تازه نیز درک می‌شود. نوشتن این جلد هنگامی آغاز می‌شود که هیتلر تازه به قدرت رسیده است و فرارسیدن جنگ جهانی دوم پیش‌بینی می‌شود، پس این تصویر عظیم تاریخی از جنگ جهانی اول ــ که همه امیدوار بودند آخرین جنگ باشد ــ تقریباً ناگزیر است که حاوی تضاد باشد. در فرانسهٔ کهن که

در همان سال‌هایی نوشته شد که نویسنده نوشتن خانوادهٔ تیبو را رها کرده بود، خانم معلمی از خود سؤال خطیری می‌کند: «چرا دنیا این جور است؟ آیا به راستی تقصیر جامعه است؟... آیا نباید گفت که تقصیر خود انسان است؟» همین سؤال ژاک را در اوج ایمان انقلابی پریشان‌خاطر می‌سازد چنانکه علت بیشتر واکنش‌های آنتوان را در برابر حوادث تاریخی از روی همین سؤال می‌توان فهمید. پس می‌توان گفت که این سؤال همیشه ذهن خود رمان‌نویس را نیز به خود مشغول داشته است.

در مباحثات عقیدتی طولانی و شاید بیش از اندازه طولانی که تابستان ۱۹۱۴ را فراگرفته است، هیچ کدام از تضادهای عمل اجتماعی در هیچ زمینه‌ای فراموش نشده است. تضاد اصلی همان تضاد خشونت ورزیدن در راه عدالت است که در گفتگوهای ژاک و میتورگ مطرح می‌گردد. فرق بارز میان جوکی و کلانتر را مارتن دوگار در همین جا نشان داده است: در دل انقلابْ اهل نظر و اهل عمل را رو در روی یکدیگر قرار داده است. و از این بهتر آن که جنبهٔ «هیچ‌اندیشی» (نیهیلیسم) انقلاب منتزع شده است تا عمیقاً در شخصیت منسترل مورد بررسی قرار گیرد. منسترل معتقد است که پس از قرار دادن مفهوم انسان به جای مفهوم خدا، بی‌خدایی باید از این هم جلوتر رود و مفهوم انسان را نیز حذف کند. پاسخ به این پرسش که جای انسان را چه خواهد گرفت این است: «هیچ». پاترسون انگلیسی در جای دیگر در ضمن توصیف منسترل می‌گوید: «نومیدی ناشی از بی‌اعتقادی». سرانجام منسترل نیز مانند همهٔ کسانی که از طریق هیچ‌اندیشی به سوی انقلاب می‌روند بدترین سیاست را می‌گزیند. در این تردیدی به خرج نمی‌دهد که اسناد سرّی را که ژاک از برلن آورده است و همدستی ستادهای ارتش پروس و اتریش را ثابت می‌کند بسوزاند. اگر

این اسناد منتشر می‌شد احتمال می‌رفت که روش سوسیال دمکراسی آلمان تغییر یابد و در نتیجه وقوع جنگ را به تأخیر اندازد و حال آن‌که منسترل جنگ را بهترین وسیله برای ایجاد آشوب اجتماعی می‌داند.

این نمونه‌ها کافی است تا نشان دهد که در سوسیالیسمِ مارتن دوگار هیچ چیز ساده‌لوحانه‌ای نیست. وی به این عقیده نمی‌رسد که سرانجام روزی فرا خواهد رسید که کمال در تاریخ تجلی کند. اگر به این عقیده نمی‌رسد از آن روست که شک او همان شک خانم معلم در رمان فرانسهٔ کهن است. شکی است وابسته به طبیعت انسانی: «دلسوزی او به حال انسان‌هانهایت نداشت؛ همهٔ محبت دل خود را نثار آنها می‌کرد؛ اما هرچه می‌کرد و هرقدر بر خود فشار می‌آورد باز هم در مورد مایه‌های اخلاقی بشر شک داشت.» به هیچ چیز جز بشر یقین نداشتن و دانستن که بشر هم چیزِ چندانی نیست دردی است که سرتاسر اندام این اثر راکه با این حال بسیار قوی و پرمایه است فراگرفته و همین است که آن را تا این اندازه به ما نزدیک می‌کند. وانگهی این شکِ بنیادی همان شکی است که در هر عشقی پنهان است و لطیف‌ترین نوسان‌ها را به آن می‌دهد. این جهلی که با صداقت به آن اعتراف شده است ما را تکان می‌دهد زیرا روی دیگرِ یقینی است که ما نیز در آن شریکیم. خدمت به انسان‌ها نمی‌تواند از ابهامی جدا باشد که باید برای حفظ حرکت واقعی تاریخ آن را نگه داشت. دو نصیحتی که آنتوان برای ژان پل باقی می‌گذارد از همین جا سرچشمه می‌گیرد. یکی آزادی احتیاط‌آمیز است که همچون وظیفه‌ای باید آن را به گردن گرفت: «نگذار وابسته شوی! تنها و کورمال کورمال در تاریکی پیش رفتن البته خوشایند نیست، ولی باز خسارتش کمتر است.»[1] و دومی

---

۱. همان، جلد چهارم، ص ۲۳۰۷.

خطر کردن همراه با اعتماد است: همیشه پیش رفتن، در میان جمع، روی همان جاده‌ای که در شبانگاهِ نوعِ بشر جماعتِ مردمانْ قرن‌هاست راه می‌پیمایند و لنگان لنگان به سوی آینده‌ای نامعلوم پیش می‌روند.

واضح است که در اینجا هیچ اطمینانی به هیچ‌کس داده نمی‌شود. با این حال این کتاب در خواننده شجاعت و ایمان غریبی می‌دمد. شرط بستن از ورای شک‌ها و مصیبت‌ها بر سر سرنوشت انسان، چنانکه آنتوان می‌کند، سرانجام به ستایش زندگی می‌رسد که هولناک و بی‌بدیل است. آنچه به سراسر این اثر جان می‌بخشد دلبستگی شدید خانوادهٔ تیبو به زندگی است. از همین روست که پدر خانواده به هنگام احتضار خصلت خاصی می‌یابد، زیرا این مرد از مردن تن می‌زند، به طرز غیرمنتظری متناوباً جان می‌گیرد، به خصم خود لگد می‌زند، پرستاران و بستگان خود را به میان معرکه می‌کشد و بدین شیوه جسماً با مرگ مبارزه می‌کند. بی‌اختیار به یاد عشق خانوادهٔ کارامازوف به زندگی کردن و لذت بردن می‌افتیم و به یاد این سخن نومیدانهٔ دمیتری: «من زندگی را بی‌اندازه دوست می‌دارم. این خود نفرت‌آور است.» اما زندگی ادب ندارد و دمیتری این را نیک می‌داند. حقیقت تاریخ و پیشرفت آن، حقیقت ذهن و آثار آن در همین مبارزهٔ بزرگ برای گریختن از نابودی به هر وسیله نهفته است. این عیناً یکی از همان آثار است که زاییدهٔ امتناع از نابود شدن است. این امتناع، این دلبستگیِ تسکین‌ناپذیر به آدمیان و به جهان، مایهٔ خشونت و لطافت کتاب‌های مارتن دوگار است. این کتاب‌ها مانند آدم‌های خپله از وزنِ بدنی تحقیرشده و لذت‌جو سنگین شده‌اند و با این حال در حیاتی که آنها را پدید آورده است غوطه‌ورند. با این‌همه، همیشه نوعی گذشت عظیم در ستمگری‌هایشان جریان دارد که آنها را دگرگون می‌کند و سبکبار

می‌سازد. آنتوان می‌نویسد: «زندگی آدمی همیشه خیلی بیشتر از آنچه گمان می‌کنند وسعت دارد!»[۱] هرکس هر قدر پست و شریر باشد باز در گوشه‌ای از زندگی‌اش چیزی پنهان دارد که اگر آن را دریابیم او را می‌بخشاییم. هیچ کدام از آدم‌های این نگارخانهٔ عظیم نیست که لحظهٔ بخشودگی خود را نداشته باشد، حتی آن بورژوای مسیحی ریاکار که تصویر او به سیاه‌ترین صورت برای ما رسم شده است. شاید سرانجام در نظر مارتن دوگار یگانه گناهکار کسی است که به زندگی پشت می‌کند یا مردم را محکوم می‌کند. اسم اعظم و راز غایی در اختیار بشر نیست. اما بشر قدرت داوری و بخشایش دارد. راز عمیق هنر در همین نهفته است و همین است که آن را برای تبلیغات یا کینه‌ورزی به کلی بی‌مصرف می‌سازد و، از جمله، مارتن دوگار را مانع می‌شود از این که حتی یکی از هواداران موراس[۲] را بدون بخشندگی و همدلی توصیف کند. مارتن دوگار نیز مانند هر آفرینندهٔ اصیل همهٔ شخصیت‌هایی را که آفریده است می‌بخشد. هنرمند حقیقی با آن که ممکن است زندگی‌اش بیشتر در نبرد و مبارزه بگذرد دشمن ندارد.

باری آخرین کلام این اثر همان است که پس از مرگ تولستوی نوشتن آن دربارهٔ هر نویسنده‌ای دشوار است: نیکخواهی. این را باید تصریح کرد که مراد از نیکخواهی آن سرپوش نیکوکاری نیست که هنرمندان دروغین را از چشم مردم پنهان می‌دارد و در عین حال مردم را از چشم آنان پنهان

---

۱. همان، جلد دوم، ص ۹۹۴.

۲. Charles Maurras، نویسنده و شاعر و مبارز فرانسوی، از وطن‌پرستان متعصب و طرفدار حکومت سلطنتی و هواخواه فاشیسم (۱۸۶۸ـ۱۹۵۲). اشارهٔ آلبر کامو به مانوئل روا، دستیار آنتوان درکارهای آزمایشگاهی است.

می‌دارد. مارتن دوگار خود نوعی نیکی بورژوایی را وصف می‌کند که ناشی از فقدان نیروی لازم برای دست زدن به بدی است. برعکس، نیکخواهی مورد نظر ما فضیلتی است که شفافیت خاصی دارد و انسان نیک را به ناتوانی‌هایش می‌بخشد و انسان بد را به لحظات بزرگواری‌اش و هر دو را به این که با شور و شوق عضو پیکر بنی‌آدم دردمند و امیدوار هستند. از همین روست که ژاک پس از سال‌ها دوری که به خانهٔ خود بازمی‌گردد و ناگزیر می‌شود که تنهٔ پدر محتضر خود را بلند کند از تماس با این هیکل درشت که روزگاری در نظر او مظهر سرکوبگری بود منقلب می‌شود: «و ناگهان تماس با رطوبت این تن به قدری منقلبش کرد که حالت غیرمنتظری در او پدید آورد ــ عاطفه‌ای جسمانی، احساس خامی که از حدّ ترحم و تأثر بسیار فراتر می‌رفت: محبت خودخواهانهٔ انسان برای انسان.»[1] این چند سطر معیار حقیقی هنری را به دست می‌دهد که قصد ندارد تا از هیچ چیز جدا شود و تناقض‌های وضع یک فرد و یک دورهٔ تاریخی را با پذیرش مبهم گمنامی حل می‌کند. اشتراک در درد و نبرد و مرگ وجود دارد؛ تنها همین است که مبنای امید به اشتراک در شادی و آشتی است. هرکس که تعلق به اشتراک اول را بپذیرد نوعی اصالت و وفاداری و دلیلی برای پذیرفتنِ شک‌های خود می‌یابد و اگر هنرمند باشد سرچشمه‌های ژرف هنر خود را در آن پیدا می‌کند. این‌جاست که انسان در یک لحظهٔ آشفتگی و بدبختی درمی‌یابد که دروغ است این که باید تنها بمیرد. همهٔ انسان‌ها در همان زمان می‌میرند که او می‌میرد و به همان خشونت می‌میرند. پس چگونه می‌تواند حتی از یک تن از آنان جدا شود، چگونه می‌تواند آن زندگی والاتر را از او دریغ کند که هنرمند با بخشایش

---

۱. خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد دوم، ص ۹۱۵.

و انسان با عدالت می‌توانند به او بازگردانند؟ این است رمزِ معاصر بودن که پیش‌تر از آن سخن گفتم. ولی اینجا یگانه صورتِ معتبرِ معاصر بودن در کار است، معاصر بودنی که متعلق به همهٔ زمان‌هاست و مارتن دوگار، این مرد بخشایش و عدالت را، معاصرِ همیشگی ما ساخته است.

PersianPDF.com

نظریه‌های ادبی

خدمتگزار حقیقت و آزادی[1]

با قبول افتخاری که فرهنگستان آزاد شما به من ارزانی داشته است، سپاس من مخصوصاً از آن رو عمیق است که می‌دانم این پاداش تا چه حد از ارزش‌های شخصی من برتر است. هرکس، و به طریق اولی هر هنرمندی، می‌خواهد سرشناس شود. من هم چنین می‌خواهم. ولی برای من، هنگامی که از تصمیم شما باخبر شدم ممکن نبود که انعکاس آن را با آنچه واقعاً بودم نسنجم. چگونه مردی تقریباً جوان که دارایی‌اش همه، تردیدهای دورافتادهٔ او است و آثاری که هنوز ناتمام است، کسی که به زندگی در خلوتکدهٔ کارش یا در ته نشست دوستی‌ها، خوگرفته است، فرمانی راکه با یک ضربه او را، تنها و بی‌کس، به میان نوری خیره کننده می‌برد با نوعی ترس ننگرد؟ و نیز با چه دلی می‌تواند این افتخار را در لحظه‌ای بپذیرد که در اروپا نویسندگان دیگر، از نویسندگان بزرگ، محکوم به سکوت‌اند و نیز در زمانی که سرزمین مادرزادی او دچار شوربختی بی‌پایانی است؟

---

۱. این خطابه، طبق سنت مرسوم، در پایان ضیافتی که در خاتمهٔ مراسم اهدای جایزهٔ نوبل در دسامبر ۱۹۵۷ داده شده بود در تالار شهرداری استکهلم ایراد گردیده است. سخنرانی بی‌عنوان است و این عنوان از مترجم است.

من این تشویش و نگرانی درونی را شناخته‌ام و برای بازیافتن آرامش، لازم بود که خود را با طالعی بسیار بخشاینده هماهنگ کنم. و چون نمی‌توانستم تنها با ارزش‌های شخصی‌ام با این دولت همسنگ شوم، مددی نیافتم جز آنچه در طول زندگی، در موفقیت‌های کاملاً مختلف مرا یاری داده است: دنیای اندیشه‌ای که از هنرم و از نقش نویسندگی‌ام ساخته‌ام. و اکنون اجازه می‌خواهم که همراه با احساس سپاس و دوستی، به ساده‌ترین صورتی که بتوانم، برای شما روشن کنم که این اندیشه چیست.

من شخصاً بدون هنرم نمی‌توانم زندگی کنم. اما هیچ‌گاه این هنر را برتر از همه چیز ندانسته‌ام. اگر برعکس، وجود هنر برای من ضروری است از آن روست که مرا از هیچ‌کس جدا نمی‌کند و به من امکان می‌دهد که آن‌گونه که هستم، همتراز با دیگران، زندگی کنم. به نظر من هنر شرابی نیست که در تنهایی می‌نوشند، بلکه وسیله‌ای است برای تهییج بیشترین آدمیان از راه ساختن تصویری ممتاز از رنج‌ها و لذت‌های همگانی. پس چنین هنری هنرمند را مجبور می‌کند که از منزوی شدن سر باز زند، و او را سرسپردهٔ حقیقی می‌کند، بس فروتنانه و بس جهانی. و کسی که از آن رو هنرمند شدن را برگزیده است که از دیگران متفاوت باشد، به زودی درمی‌یابد که هنرش را و متفاوت بودنش را غنی نخواهد کرد مگر از راه همانندی با دیگران. هنرمند در این رفت و برگشت جاودان میان خود و دیگران، در میانراه زیبایی، که او را از آن گریزی نیست، و یگانگی، که نمی‌تواند از آن نیز ببرد، آبدیده می‌شود. از این روست که هنرمندان حقیقی هیچ‌کس را تحقیر نمی‌کنند، و به جای محکوم کردن کسی، می‌کوشند که او را بشناسند و درک کنند. و اگر قرار است که در این جهان

جانبی را بگیرند فقط جانب جامعه‌ای را خواهند گرفت که، به گفتهٔ نیچه، در آن قاضی فرمان نراند بلکه فرمان از آنِ خلق‌کننده و آفریننده باشد. این آفرینندگی چه کار یدی باشد، چه کار فکری.

در عین حال، وظیفهٔ نویسنده از تکالیف دشوار برکنار نیست. نویسنده، بنا بر تعریف، نمی‌تواند در خدمت کسانی باشد که امروزه تاریخ‌سازند بلکه در خدمت کسانی است که این ساختن به آنان تحمیل می‌شود، وگرنه تنها می‌ماند و از هنر محروم. همهٔ سپاهیان خیره‌سری و خودسری، با کرورها سپاهی خود، نخواهند توانست او را از خلوت تنهایی‌اش بیرون آورند، حتی بخصوص اگر از آنها پیشی گرفته باشد. اما سکوت رنجدیده‌ای ناشناس در اتاقکی بی‌نور، اسیر تحقیر، در آن سوی جهان، کافی است تا هربار که نویسنده در میان امتیازهای آزادی از این سکوت یاد می‌کند و این سکوت را با امکان‌ها و وسایل هنری در جهان منعکس می‌کند، او را از تبعید برهاند.

هیچ‌یک از ما چنان عظیم نیستیم که چنین شأنی داشته باشیم. اما نویسنده، در هر اوضاع و احوالی از زندگی‌اش، چه تیره روز، چه موقتاً مشهور، چه اسیر زنجیر بیداد، چه زمانی برای کشیدن فریاد آزادی، می‌تواند احساس مشارکت در اجتماعی زنده را بازیابد، احساسی که توجیه کنندهٔ اوست. اما این کار یک شرط دارد: این که، تا حد توانایی، بار دو مسئولیتی را که مایهٔ عظمت کار اوست بر دوش گیرد: خدمتگزاریِ حقیقت و خدمتگزاریِ آزادی. از آنجا که رسالت نویسنده، گرد کردن بیشترین شمار آدمیان است، این رسالت نمی‌تواند با دروغ و بردگی، که هرجا فرمان برانند تنهایی جان می‌گیرد، دمساز شود. عجزهای شخصی، هرچه باشد، عظمت و شرف حرفهٔ ما همواره در او الزامی که تعهد آنها

دشوار است ریشه می‌دواند: سر باز زدن از دروغگویی دربارهٔ آنچه می‌دانیم و مقاومت در برابر بیداد.

من که بیش از بیست سال از این قرن پوچ دیوانه را، مانند همهٔ همسالانم، در میان آشفتگی‌ها، تنها و بی‌یاور، دچار گمشدگی بودم، این احساس گنگ پشتیبانم بود که امروزه نویسندگی افتخاری است. از آن رو که نوشتن به انسان خدمت می‌کند و نیز انسان را مجبور می‌کند که فقط به نوشتن اکتفا نکند. نوشتن بخصوص مرا مجبور می‌کند که، آن‌چنان که هستم و برحسب توانایی‌ام، شوربختی‌ها و امیدها را با همهٔ معاصرانم تقسیم کنم. این معاصران که در آغاز جنگ بین‌الملل اول به دنیا آمده‌اند و بیست سالگی‌شان مصادف است با قدرت یافتن هیتلر و نخستین محاکمات «انقلابی» مسکو، کسانی که بعدها برای تکمیل پرورش خود، ناظر جنگ اسپانیا و دومین جنگ جهانی و اردوگاه‌های کار اجباری و اروپای انباشته از شکنجه و زندان بوده‌اند، اکنون باید در هوای هراس از انهدام هسته‌ای، کودکان خود را تربیت کنند و کارهای خود را به سامان برسانند. گمان نمی‌کنم هیچ‌کس از اینان بخواهند که در چنین فضایی خوشبین باشند. همچنین معتقدم که ما باید بی‌آن‌که از مبارزه با نیهیلیسم معاصر دست بکشیم، اشتباه کسانی را درک کنیم که بر اثر نومیدی‌های روزافزون بدین هتک افتخار کشیده شده‌اند. اما بیشترین ما، در فرانسه و اروپا از نیهیلیسم سر باز زده‌ایم و در جستجوی توجیهی مشروع از خود و اندیشهٔ خودیم. ما باید در عصر مصائب، هنر زیستن را ابداع کنیم تا تولدی تازه بیابیم و سپس با سیمای باز به ستیز با غریزهٔ مرگ که در عصر ما در تکاپوست، برخیزیم.

شاید به یقین بتوان گفت هر نسلی خود را در وضعی می‌یابد که معتقد

شود که: عالمی از نو بباید ساخت وز نو آدمی. نسل من می‌داند که چنین کاری نخواهد کرد، اما شاید تلاشش عظیم‌تر باشد. مسئله این است که باید کاری کند تا جهان منهدم نشود. نسلی که میراث بر تاریخی است فاسد که در آن انقلاب‌های توفیق‌نیافته، تکنولوژی دیوانه، ایزدان مرده و ایدئولوژی‌های از نفس افتاده، دست به دست هم داده‌اند، در جهانی که قدرت‌های حقیر می‌توانند همه چیز را به نابودی بکشانند، اما دیگر نمی‌توانند کسی را با دلیل و برهان قانع کنند، در جهانی که هوش و فراست تا حد خدمتگزاریِ نفرت و بیداد فروافتاده است، در چنین جهانی نسل ما باید تنها براساس انکارها و نه گفتن‌ها، در خود و در محیط خود، اندکی از آنچه را که شرافت زیستن و مردن وابسته بدوست، احیاء و مستقر کند. در جهانی که در تهدیدِ انهدام است و خطر آن وجود دارد که مأموران عالی‌قدر انکیزیسیون برای همیشه قلمرو مردگان را بر زمین استقرار بخشند، نسل ما می‌داند که با تلاشی تقریباً دیوانه‌وار باید میان ملت‌ها صلحی برقرار کند دور از بردگی، همراه با آشتی دادن مجدد کار و فرهنگ و ساختن کشتی نوح دیگر، کشتی یگانگی، با مدد همهٔ مردمان جهان. نسل ما مطمئن نیست که بتواند این کار عظیم را به تمامی به سامان برساند، اما مطمئن است که در همهٔ جهان باید به پیمان دوگانهٔ حقیقت و آزادی وفادار بماند و در صورت لزوم، بی هیچ کینه‌ای جان بر سر پیمان بگذارد. چنین کوششی است که در همه جا باید مورد احترام و تشویق قرار گیرد، بخصوص آنجا که پای فداکاری در میان است. و من، که از موافقت عمیق شما مطمئنم، می‌خواهم افتخاری را که به من بخشیده‌اید نثار این تلاش کنم.

گمان دارم که پس از یادآوری شرف نوشتن، در عین حال جا و مقام

حقیقی نویسنده را نیز نشان داده باشم. نویسنده هیچ عنوانی ندارد جز آن‌چه با همرزمان خود به دست می‌آورد. نویسنده آسیب‌پذیر است ولی لجوج و سمج؛ ناعادل ولی شیفتهٔ عدل؛ کسی است که کار خود را بدون احساس شرم یا غرور در برابر چشم همگان به پایان می‌برد، در حالی که همواره میان دو اقلیم درد و زیبایی درکشاکش است و زندگی‌اش وقف آن است که باکوشش مداوم، در حرکت مخرب تاریخ، از وجود دوگانهٔ خود، آفریده‌هایی به جهان عرضه کند. در این میان چه کسی می‌تواند از او انتظار داشته باشد که برای حل مسائل دشوار زمان راه‌هایی شسته و رفته و کاملاً اخلاقی نشان دهد. حقیقت اسرارآمیز است و گریزپا، قلمروی است که همواره باید تسخیرش کرد. آزادی، موهبتی است خطرناک، و چه دشوار است که در تمام مدتی که هیجان می‌بخشد، زنده هم بماند. ما باید به سوی این دو هدف رهسپار باشیم، راهی است دشوار ولی جویای تصمیم راسخ ما. و این اطمینان پیشاپیش که در راهی چنین دور، شکست‌ها در انتظار ماست. در این هنگام کدام نویسنده جرئت دارد که با وجدان آرام واعظ فضائل باشد؟ تا آنجاکه مربوط به من است باید یک بار دیگر بگویم که من چنین کسی هستم. من هیچ‌گاه نتوانسته‌ام از روشنایی، از خوشبختی، از زندگی آزادانه‌ای که در میان آن بزرگ شده‌ام صرف‌نظر کنم. اما هرچند که این غم دورافتادگی تبیین‌کنندهٔ بسیاری از اشتباه‌ها و خطاهای من است، بی‌شک مرا در درک بهتر حرفه‌ام مدد کرده است و باز هم مرا مدد می‌کند که همواره درکنار همهٔ مردمان خاموش باقی بمانم، مردمانی که در جهان، حیاتی را که برای ایشان تدارک دیده شده، جز با یادبود خوشبختی‌های کوتاه و بی‌بند، یا با برگشتی به سوی آنها، تحمل نمی‌توانند کرد.

اکنون که این‌سان به آنچه واقعاً هستم، به محدودیت‌هایم، به بدهی‌هایم و به ایمان دشوارم بازگشته‌ام در پایان سخنانم می‌توانم آزادانه‌تر وسعت و کرامت لطفی راکه در حق من کرده‌اید نشان دهم، و نیز می‌توانم آزادانه‌تر به شما بگویم که این لطف را به عنوان بزرگداشت همهٔ کسانی می‌پذیرفتم که در این مبارزه سهیم‌اند، و نه تنها کسی از ایشان قدرشناسی نمی‌کند بلکه، برعکس، در معرض بدبختی و رنج‌اند. باقی می‌ماند این که بدین مناسبت از صمیم قلب از شما تشکر کنم و به عنوان سپاسگزاری شخصی، همان پیمان کهن وفاداری راکه هر هنرمند واقعی، هر روز، در سکوت، در دل خود تجدید می‌کند، من در حضور شما آشکارا تجدید کنم.

۱۹۵۷

خطابهٔ نوبل[1]

فرزانه‌ای مشرق‌زمینی همواره در دعاهای خود از خداوند می‌خواست که او را از زندگی کردن در عصری «جالب» معاف فرماید. چون ما فرزانه نیستیم، مقام خداوندی چنین معافیتی در حق ما روا نداشته است و ما در عصری جالب زندگی می‌کنیم. در هر حال خدا نخواسته است که ما بتوانیم از جالب بودن یا نبودن این عصر، خود را برکنار داریم. نویسندگان امروز این را می‌دانند که اگر سخن بگویند در معرض انتقاد و حمله قرار گرفته‌اند. و اگر، از سر فروتنی، خاموش باشند، تنها دربارهٔ سکوتشان سخن‌ها خواهد رفت و در سرزنششان غوغاها خواهد شد.

در میان این هیاهو، نویسنده دیگر نمی‌تواند، به منظور ادامهٔ تفکرات و زنده داشتن تصویرهای ذهنی که برای او عزیزند، به گزیدن گوشهٔ عزلت امیدوار باشد. تا به امروز در طول تاریخ، ممتنع بودن و بیرون از گود بودن، باری خوب یا بد، همواره ممکن بوده است. کسی که کاری را تأیید نمی‌کرد، غالباً می‌توانست خاموش باشد یا دربارهٔ چیزهای دیگر سخن

---

۱. این سخنرانی تحت عنوان «هنرمند زمان او» در تاریخ ۱۴ دسامبر ۱۹۵۷ در تالار بزرگ دانشگاه اوپسال ایراد شده است.

بگوید. امروز همه چیز دگرگون شده، و حتی سکوت نیز معنای دهشتناکی به خود گرفته است. از همان زمان که ممتنع بودن، یعنی انتخاب نکردن هم، خود نوعی انتخاب شده، و به همین عنوان مورد تقبیح یا تقدیر قرار گرفته است، هنرمند، دیگر، چه بخواهد چه نخواهد وارد گود شده است. وارد گود بودن به نظر من بهتر از کلمهٔ «التزام» است. در واقع برای هنرمند، التزامی ارادی مطرح نیست بلکه باید گفت نوعی خدمت وظیفهٔ اجباری در کار است. هر هنرمندی امروز وارد گود کشتی پاروزنی[1] دوران خود است. باید این را بپذیرد، حتی اگر ببیند که کشتی بوی ماهی می‌دهد، یا شمارهٔ مراقبان تازیانه به دست حقیقتاً زیاد است و، علاوه بر اینها، کشتی به سویی می‌رود که نباید برود. ما در میان دریاییم. هنرمند چون دیگران، باید پارو بزند، بی‌آن‌که بمیرد (اگر بتواند) یعنی باید به زندگی کردن و خلق کردن ادامه دهد.

در واقع، این وضعی مطلوب نیست و من خوب می‌فهمم که هنرمندان در حسرت فراغت گذشته‌اند. این تغییر کمی با خشونت همراه است. البته همواره در سیرک تاریخ، هم قربانی بوده است و هم شیر. اولی از تأیید جاودانی برخوردار بوده و دومی از مائدهٔ تاریخی آغشته به خون. اما هنرمند تا به امروز در صف تماشاگران بوده است. آوازی و سرودی می‌خوانده است، برای هیچ و پوچ. برای خودش یا، در بهترین صورت، برای تشویق قربانی. و نیز برای انصراف مختصر شیر از اشتهای خویش. اکنون، برعکس، هنرمند وارد گود سیرک است. پس صدایش نیز لزوماً آنچه بوده است نیست. صدایی است با اطمینان بسیار کمتر.

---

۱. می‌دانیم که تا اواخر قرن هیجدهم «پارو زدن در کشتی» نوعی محکومیت به اعمال شاقه بود.

اکنون می‌بینیم که در این اجبار جاودان، هنر ممکن است چه چیزهایی را از دست بدهد. نخست فراغت و راحت را، و آن آزادی خداداد را که در آثار موزارت استنشاق می‌شود. اکنون بهتر می‌فهمیم که چرا سیمای آثار هنری ما چنین رمنده است و لجوج‌گونه، چرا بر پیشانی چندین چین دارد و چرا ناگهان دچار فروریختگی شده است. بدین گونه تبیین می‌شود که چرا بیشتر روزنامه‌نگار و وقایع‌نویس داریم تا نویسنده، بیشتر نوچه نقاش داریم تا سزان و نیز چرا «سلسله داستان‌های نشاط‌بخش» یا «رمان‌های سیاه» پلیسی جای «جنگ و صلح» و «صومعهٔ پارم» را گرفته است. مسلماً همیشه می‌توان با ندبه‌های بشردوستانه مخالفت خود را با چنین وضعی نشان داد و هم‌چنان که استفان تروپیمویچ قهرمان داستان جن‌زدگان داستایفسکی با تمام قوا در طلب آن است به صورت سرزنشی مجسم درآمد. و نیز می‌توان، باز هم مانند همین قهرمان، به غم وطن‌دوستانه‌ای دست یافت. اما این غم هیچ چیز را در جهان واقعیت تغییر نمی‌دهد. پس به نظر من بهتر است که واقعیت زمانه را شناخت، زیرا زمانه با اصرار چنین اقتضا می‌کند، و با آرامشی درخور پذیرفت که دوران استادان عزیز و هنرمندان گرامی و نوابغ صدرنشین به سر آمده است. امروز آفریدن، یعنی آفریدن همراه با خطر. انتشار هر اثری، عملی است و این عمل با مصیبت‌های قرنی سر و کار دارد که هیچ چیز را نمی‌بخشاید. امر بر این دایر نیست که بدانیم آیا این معنی برای هنر زیان‌بخش است یا نه. برای تمام کسانی که نمی‌توانند بدون هنر، و آنچه هنر بدان راجع است زندگی کنند، فقط امر بر این دایر است که بدانیم در میان مراقبان و ناظمان این‌همه ایدئولوژی (خداوندا، چه همه معبد! و چه تنهایی عظیمی!) چگونه آزادی شگفت آفرینش هنری امکان‌پذیر می‌ماند.

در این باره بس نیست که بگوییم قدرت یافتن دولت‌ها هنر را تهدید می‌کند. در واقع در این حال مسئله آسان می‌شود: هنرمند یا مبارزه می‌کند یا تسلیم می‌شود. همین که دریابیم که مبارزه در درون خود هنرمند برپاست، مسئله از این هم پیچیده‌تر می‌شود و نیز کشنده‌تر. اگر کینه‌توزی نسبت به هنر، که جامعهٔ ما از آن نمونه‌های بسیار درخشانی ارائه می‌دهد، امروزه این‌همه تأثیر و نفوذ دارد، از آن روست که خود هنرمندان نیز پشتیبان آنند. تردید هنرمندانی که پیش از ما بوده‌اند، فقط متوجه نبوغ آنان بود، ولی تردید هنرمندان امروز به لزوم هنر بازمی‌گردد، یعنی تردید در بودن یا نبودنشان. اگر راسین در ۱۹۵۷ زندگی می‌کرد به جای مبارزه در راه دفاع از «فرمان نانت»[۱] فقط «برنیس»[۲] را می‌نوشت.

این که هنرمند، هنر را مورد سؤال قرار داده است، دلایل بسیار دارد که باید به مهم‌ترین آنها توجه کرد.

تبیین این امر، در بهترین صورت خود، آن است که هنرمند معاصر اگر بدبختی‌های تاریخ را به حساب نیاورد ممکن است یا دروغ بگوید یا حرف‌های زیادی بزند که در پایان کار معلوم می‌شود اصلاً حرفی نزده است. در واقع خصوصیت دوران ما سر برداشتن توده‌های مردم است و وضع مسکنت‌بار آنان در برابر «حساسیت»[۳] معاصر. همه می‌دانند که چنین مردمی هستند، در حالی که تمایلی در این جهت وجود داشته است

---

۱. فرمان نانت، فرمانی که هانری چهارم پادشاه فرانسه در سال ۱۵۹۸ مبنی بر شناختن برخی حقوق برای پروتستان‌ها صادر کرد و لویی چهاردهم در سال ۱۶۸۵ آن را لغو کرد.

۲. Bérénice ، یکی از تراژدی‌های راسین.

۳. منظور از حساسیت در اینجا دریافت جهان از راه احساس است، که بیشتر کار هنرمند است.

که وجود آنان به فراموشی سپرده شود. و اگر همه از وجود اینان باخبرند از آن رو نیست که نخبگان، هنرمندان یا دیگران نیک‌تر از پیش شده‌اند، نه، شک نکنیم. از آن روست که توده‌های مردم قوی‌تر شده‌اند و نمی‌گذارند که به فراموشی سپرده شوند.

باز هم دلایل دیگری بر ترک رسالت هنرمند هست که بعضی از آنها چندان بزرگوارانه نیست. اما این دلایل هرچه باشد هدف یکی است: انصراف خاطر از آفرینش آزادانه، از راه حمله به شالودهٔ اساسی آن که عبارت است از ایمان آفرینندهٔ به خود. امرسون چه خوب گفته است: «اطاعت انسان از نبوغ خود، این برترین ایمان‌هاست». و نویسندهٔ دیگر امریکایی قرن نوزدهم می‌افزاید: «تا هنگامی که انسان نسبت به خود وفادار است همه چیز موافق اوست، حکومت، جامعه، حتی خورشید و ماه و ستارگان». این خوشبینی شگفت‌گویی امروز مرده است. هنرمند، در بیشتر موارد، از امتیازهای خود، اگر داشته باشد، شرمگین است. هنرمند باید پیش از هرچیز به سؤالی که خود مطرح می‌کند پاسخ گوید: آیا هنر چیزی است تجملی و مبنی بر دروغ؟

۱

نخستین پاسخ شرافتمندانه‌ای که ممکن است به این سؤال داد این است: در واقع گاهی پیش می‌آید که هنر چیزی باشد تجملی و مبنی بر دروغ. می‌دانیم که، همیشه و همه جا، می‌توان هنگامی که محکومان پارو می‌زنند و در طبقهٔ پایین کشتی از حال می‌روند، بر عرشهٔ کشتی آواز خواند. می‌توان همیشه، هنگامی که قربانی زیر دندان شیر له می‌شود، گفتگوهای تماشاگران فارغ‌البال سیرک را ثبت کرد. و بسیار مشکل است که به این

هنر، که در گذشته، توفیق زیاد داشته است اعتراض کرد. جز این که وضع کمی دگرگون گشته و شمارهٔ محکومان و قربانیان بر کرهٔ زمین به نحو شگفتی افزوده شده است. اگر چنین هنری در برابر چنان شوربختی‌هایی بخواهد به زندگی تجملی خود ادامه دهد باید امروزه این را نیز بپذیرد که پایه‌اش جز بر دروغ نیست.

چنین هنری در واقع از چه سخن می‌گوید؟ اگر خود را با آنچه اکثریت جامعهٔ ما می‌طلبد هماهنگ کند، به صورت سرگرمی بی‌ارزش و محدودی درمی‌آید. اگر هنرمند کورکورانه از آن روی بگرداند، اگر تصمیم بگیرد که خود را در رؤیای خویش منزوی کند، چیزی جز نوعی اعراض را عرضه نمی‌دارد. بدین‌گونه ما یا با مشتی سرگرمی روبروییم یا با زینت کردن صور و قالب‌های هنری، که در هر دو حال، کار منتهی به هنری می‌گردد بریده از واقعیت زنده. تقریباً یک قرن می‌گذرد که ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که نمی‌توان آن را حتی «جامعهٔ پول» نامید (پول یا طلا ممکن است محرک احساساتی باشد مبنی بر لذات جسمی) بلکه جامعهٔ سمبول‌های انتزاعی پول است. جامعهٔ بازرگانان را ممکن است جامعه‌ای تعریف کرد که در آن همه چیز به سود نشانه‌ها و علامات نابود می‌شود. هنگامی که طبقهٔ حاکمی ثروت خود را دیگر نه با جریب زمین یا شمش طلا بلکه با اعداد و ارقامی که معناً با فلان قدر مبادله و سفته بازی مطابقت دارد، اندازه می‌گیرد، در عین حال باید نوعی تحمیق را نیز در کانون تجربه‌های خود و جهان خود وارد کند. جامعه‌ای مبنی بر نشانه‌ها و علامات در ذات خود جامعه‌ای است تصنعی که در آن حقیقت جسمانی آدمی، مسخ می‌شود. دیگر جای تعجب نیست اگر ببینیم که این جامعه، به عنوان مذهب، اخلاقی براساس اصول صوری برگزیند و کلمه‌های آزادی

و برابری را، هم بر سردر زندان‌ها بنویسند و هم بر سردر معابد بازرگانی. با این‌همه به فحشا کشاندن کلمه‌ها با عواقب آن همراه است. آنچه امروزه بیش از هرچیز مورد بهتان قرار گرفته، ارزش آزادی است. آدم‌های خوب در آیین خود آورده‌اند که در راه ترقی واقعی فقط یک مانع موجود است (من همیشه معتقد بوده‌ام که دو نوع هوش وجود دارد: یکی هوش باهوش و دیگری هوش خرف). اگر حماقت‌هایی تا این حد رسمی ممکن است بر زبان بیاید از آن روست که در مدت صد سال، جامعهٔ بازرگانی از آزادی، کاربردی انحصاری و یک‌جانبه داشته است. یعنی آزادی را به منزلهٔ حقی تلقی کرده، نه تکلیف، و از آن باک نداشته است که تا حدی که توانسته، آزادی اصولی را در خدمت بیداد عملی بگمارد. پس چه جای شگفتی است اگر چنین جامعه‌ای از هنر نخواهد که ابزار آزادی باشد، بلکه بخواهد که مشق خطی باشد بی‌اهمیت و وسیلهٔ سادهٔ سرگرمی؟ در مدت ده‌ها سال عده زیادی از مردم، که به‌خصوص غم پول داشته‌اند، هواخواه این رمان‌نویسان دنیادار یعنی بی‌ارزش‌ترین هنرها بوده‌اند؛ هنری که اسکار وایلد، با در نظر داشتن خودش پیش از رفتن به زندان، درباره‌اش می‌گفت که بدترین عیب‌ها سطحی بودن است.

سازندگان هنر اروپای سرمایه‌داری (هنوز نگفته‌ام هنرمند) قبل و بعد از ۱۹۰۰ بی‌مسئولیتی را پذیرفته‌اند، زیرا پذیرفتن مسئولیت متضمن بریدن جانکاه از جامعه بود. (کسانی که واقعاً از جامعه بریدند رمبو، نیچه و استریندبرگ نام داشتند و می‌دانیم که این کار به چه قیمتی برایشان تمام شد). فریضهٔ هنر برای هنر، که ادعا و اعلام این بی‌مسئولیتی است، مربوط به همین دوران است. هنر برای هنر، سرگرمی هنرمندی گوشه گیر، درست هنر ساختگی جامعه‌ای است اهل انتزاع و اهل قلب. مقصد منطقی این

هنر، هنر تالارهای ادبی بود که در منزل انگل‌های اجتماع تشکیل می‌شد یا هنری صرفاً صوری که از چشمهٔ تصنع و انتزاع سیراب می‌شد و پایانش انهدام هرگونه واقعیت بود. آثاری معدود، مردمی معدود را به وجد می‌آورد، در حالی که آثار ناهنجار بسیار، مردمی بسیار را فاسد می‌کرد. سرانجام هنر، بیرون از جامعه خانه کرد و از ریشه‌های فیاض و زندهٔ خود برید. رفته رفته هنرمند، حتی هنرمند قرین افتخار، تنها شد یا دست‌کم اگر هموطنانش او را می‌شناختند از راه مطبوعات کثیرالانتشار و رادیو بود که از او تصویری راحت‌پذیر و ساده‌شده عرضه می‌داشتند. هرچه هنر اختصاصی‌تر می‌شد، آنچه ضروری بود مبتذل‌تر می‌گردید. بدین‌گونه، کرورها آدمی می‌پنداشتند که فلان هنرمند بزرگ را می‌شناسند، در حالی که اطلاعاتشان دربارهٔ او، که از روزنامه‌ها گرفته بودند، این بود که در خانه چند قناری دارد، یا اگر همسر گرفته پس از شش ماه کارش به طلاق می‌کشد. امروز بزرگ‌ترین شهرت آن است که نویسنده‌ای را تحسین یا تحقیر کنند بی آن که آثارش را بخوانند. هر هنرمندی که امروز در جامعهٔ ما به شهره شدن تن دردهد، باید بداند که او نیست که مشهور می‌شود، بلکه دیگری است، با نام او، که سرانجام اختیارش از دست وی بیرون می‌رود و چه بسا روزی هنرمند حقیقی را بکشد.

پس چه جای شگفتی است اگر ببینیم که مثلاً تمام آثار باارزش ادبی اروپای بازرگان در قرن نوزدهم و بیستم در جهت خلاف جامعهٔ عصر خود تکوین یافته است. می‌توان گفت که تا اوان انقلاب فرانسه، ادبیات مرسوم روی هم رفته «ادبیات توافق» است. اما همین که جامعهٔ بورژوای محصول انقلاب مستقر می‌شود، برعکس، «ادبیات سرکشی» گسترش می‌یابد. مثلاً در فرانسه ارزش‌های رسمی، چه از طرف منادیان ارزش‌های

انقلابی، از رمانتیک‌ها تا رمبو، مورد انکار قرار می‌گیرد، چه از طرف حافظان ارزش‌های اشرافی، که آلفرد دووینی و بالزاک نمونه‌های بارز آنند. در هر دو مورد، توده و اشراف، که دو سرچشمهٔ هرگونه تمدن‌اند با جامعهٔ دغل عصر خود می‌ستیزند.

اما این نفی و انکار، که دیرزمانی می‌ماند و سخت و انعطاف‌ناپذیر می‌گردد، خود نیز جنبه‌ای تصنعی می‌گیرد و به گونه‌ای دیگر صورتی سترون می‌یابد. «شاعر ملامتی»[1] که زادهٔ جامعه‌ای تجارت‌پیشه است (و شاترتون[2] بهترین نمونهٔ آن است) سرانجام از نظر اندیشه کارش بدین تحجر می‌رسد که می‌پندارد فقط در صورتی هنرمند، هنرمندی بزرگ است که به مخالفت با جامعهٔ خود، جامعه هرچه باشد، برخیزد. این فکر در اساس خود درست است که هنرمند واقعی نمی‌تواند با جهانی که خدایش پول است همگام شود، اما نتیجه‌ای که از آن می‌گیرند یعنی این که هنرمند باید مخالف هرچیزی به طور کلی، باشد درست نیست. بدین‌گونه بسیاری از هنرمندان ما آرزو دارند که «ملالتی» شوند، اگر چنین نباشد وجدانشان ناراحت است، و می‌خواهند که هم برایشان کف بزنند، هم سوت بکشند. و جامعه که امروز یا خسته است یا بی‌اعتنا، طبیعتاً برای کسی کف نمی‌زند و سوت نمی‌کشد جز به اتفاق. روشنفکر زمان ما برای کسب عظمت، به خود زحمت نمی‌دهد. بلکه هنرمند این عصر از بس همه چیز را طرد می‌کند، حتی سنت هنری خود را، می‌پندارد که می‌تواند قواعد خاص خود را بیافریند و سرانجام گمان می‌کند که خداست. با این تصور می‌پندارد که

---

۱. به ترجمهٔ تحت‌اللفظی «شاعر ملعون»، یعنی شاعری که کارهایش و افکارش برخلاف عرف مرسوم جامعه است.

2. Chatterton

شخصاً می‌تواند واقعیت خود را نیز بیافریند. با این‌همه آنچه دور از جامعه می‌آفریند آثاری است صوری یا انتزاعی، به عنوان تجربه، ایجادکنندهٔ هیجانی هست، اما از باروری، که خاص هنر واقعی است و رسالت هنرمند گردآوری و تحصیل آن است، عاری است. سخن آخر در این باره آن‌که تفاوت میان ظرافت‌ها یا نکته‌های انتزاعی هنر معاصر و آثار کسانی چون تولستوی و مولیر مانند تفاوتی است که میان سفتهٔ تنزیل شده دربارهٔ غلهٔ نابوده، و زمین شخم زده وجود دارد.

۲

بدین‌گونه، هنر ممکن است به صورت چیزی تجملی و دروغین درآید. بنابراین جای تعجب نیست اگر کسانی یا هنرمندانی بخواهند به واپس بگروند و به حقیقت بازگردند. از این دم، دیگر نمی‌پذیرند که هنرمند حق گوشه گیری داشته باشد، و آنچه در برابرش قرار می‌دهند، رؤیاهایش نیست، بلکه واقعیتی است که همه در آن زندگی می‌کنند و از آن رنج می‌برند. اینان که اطمینان دارند که مکتب هنر برای هنر، چه از نظر موضوع و چه از نظر سبک، دور از دسترس مردمان است، یا از حقیقت ایشان چیزی منعکس نمی‌کند، از هنرمند می‌خواهند که، برعکس، از بیشترین مردم و برای بیشترین مردم سخن بگوید. از او می‌خواهند که رنج‌ها و خوشبختی‌های همگان را در زبان همگان منعکس کند، در نتیجه همهٔ جهانیان سخنش را درخواهند یافت. هنرمند در ازای وفاداری مطلق به واقعیت، ارتباط کلی میان همهٔ مردمان را به دست خواهد آورد.

این آرمان، یعنی ارتباط کلی و جهانی، آرزوی هر هنرمند بزرگی است. برعکس اعتقاد مرسوم، اگر یک نفر حق گوشه گیری نداشته باشد

کسی جز هنرمند نیست. محال است که هنر گفتگوی یک‌جانبه باشد. هنرمند منزوی و ناشناس که به نسل‌های بعدی رو می‌کند، فقط به تأیید آرزوی عمیقش می‌پردازد: چون درمی‌یابد که گفتگو با معاصران کر یا گیج ناممکن است، می‌خواهد با توسل به نسل‌های بعدی، مخاطب بیشتری داشته باشد.

اما برای سخن گفتن از همه چیز و با همه کس باید از چیزهایی سخن گفت که همه می‌شناسند و نیز از واقعیتی که برای همه مشترک است. دریا، باران، نیازها، خواست‌ها و مبارزه با مرگ چیزهایی است که همهٔ ما را به هم پیوند می‌دهد. ما به مناسبت چیزهایی که با هم می‌بینیم، به مناسبت چیزهایی که با هم از آنها رنج می‌بریم، به هم شبیهیم. رؤیاهای مردم به هم شبیه نیست، اما واقعیت جهان، وطن مشترک همهٔ ماست. بنابراین طرفدار واقعگرایی (رئالیسم) بودن مشروع است، زیرا عمیقاً با آفرینش هنری پیوند دارد.

پس واقعگرا باشیم. یا بهتر بگویم بکوشیم که چنین باشیم، به شرط آن که چنین کاری ممکن باشد. زیرا حتمی نیست که واقعگرایی، معنایی داشته باشد و نیز حتمی نیست که اگر واقعگرایی چیز خوبی باشد، رسیدن بدان ممکن باشد. نخست از خود بپرسیم که آیا واقعگرایی محض در هنر ممکن است یا نه. اگر به سخن ناتورالیست‌های قرن گذشته معتقد باشیم باید بگوییم که واقعگرایی یعنی بازآفرینی دقیق واقعیت. بنابراین نسبت آن به هنر عبارت خواهد بود از نسبت عکاسی به نقاشی. اولی بازمی‌آفریند و دومی انتخاب می‌کند. اما چه چیز را بازمی‌آفریند و واقعیت چیست؟ وانگهی حتی بهترین عکس‌ها بازآفرینی کامل نیست و چنان که باید واقعگرایانه نیست. مثلاً در جهان، چه چیز واقعی‌تر از زندگی انسان است

و چه چیز بهتر از یک فیلم رئالیستی می‌تواند این زندگی را بازسازی کند؟ اما ساختن چنین فیلمی با چه شرایطی ممکن است؟ با شرایطی کاملاً خیالی. در واقع باید دوربینی آرمانی شب و روز مقابل این انسان باشد و پیوسته کوچک‌ترین حرکاتش را ثبت کند. نتیجهٔ کار فیلمی خواهد بود که فقط نشان دادنش به اندازهٔ عمر یک انسان طول خواهد کشید و تماشای آن تنها برای کسانی ممکن خواهد بود که حاضر باشند فقط برای دیدن جزئیات زندگانی دیگری تمام عمر خود را صرف کنند. ولی، حتی با این شرط هم این فیلم تصورناپذیر واقعگرایانه نخواهد بود. از آن رو که واقعیت زندگی آدمی فقط در محدودهٔ زندگی خود وی محصور نیست، بلکه وابسته به زندگی آدمیان دیگری است که به حیات او صورتی می‌بخشند. نخست زندگی کسانی که این آدم دوستشان داشته است که ناچار باید از زندگی آنان نیز فیلمبرداری کرد، و سپس از زندگی کسانی ناشناس نیز، از بهروزان و تیره‌روزان، هموطنان، پلیس‌ها، معلمان، همکاران نامریی معدن‌ها و کارگاه‌ها، سیاستمداران، دیکتاتورها، اصلاح‌طلبان دینی و هنرمندانی که برای رفتار ما اسطوره می‌سازند. و سرانجام از تصادف‌ها و اتفاق‌هایی که بر پرنظم‌ترین زندگانی‌ها فرمان می‌رانند. بنابراین تنها ساختن یک فیلم میسر است و آن فیلمی است که بی‌وقفه از دوربینی نامریی روی پردهٔ جهان به نمایش درآید. بدین گونه تنها هنرمند واقعگرا خداست و هنرمندان دیگر لزوماً نسبت به واقعگرایی وفادار نخواهند بود.

از اینجاست که هنرمندانی که از جامعهٔ بورژوایی و هنر صوری‌اش روی می‌گردانند و می‌خواهند از واقعیت و تنها از واقعیت سخن بگویند، گرفتار بن‌بستی دردناک می‌گردند. می‌خواهند واقعگرا باشند و نمی‌توانند.

می‌خواهند هنرشان را تابع واقعیت قرار دهند ولی نمی‌توانند واقعیت را وصف کنند مگر آن‌که قسمتی از آن را انتخاب کنند که همین بنیان ابداع هنرشان خواهد بود. آفریده‌های زیبا و تراژیک نخستین سال‌های انقلاب روسیه، این شکنجه را به خوبی نشان می‌دهد. آنچه روسیه در این دوران با بلوخ و پاسترناک، این شاعر بزرگ، و مایاکوفسکی و اسنین و ایزنشتین و نخستین رمان‌نویس‌های سیمان و پولاد، به ما عرضه داشته، عبارتست از آزمایشگاه باشکوه صورت‌ها و محتواها، اضطرابی بارور همراه با جنون جستجو. اما با این که واقعگرایی ناممکن است، باز باید نتیجه گرفت و گفت که چگونه می‌توان واقعگرا بود. دیکتاتور، در این مورد نیز مانند سایر موارد، تصمیمی مجدانه گرفته است. به عقیدهٔ او رئالیسم، نخست لازم است و سپس ممکن، به شرطی که سوسیالیستی باشد. معنی این فرمان چیست؟

در واقع رئالیسم سوسیالیستی آشکارا اعلام می‌دارد که بازآفرینی واقعیت بدون اعمال انتخاب میسر نیست و نظریهٔ رئالیسم را، آن‌چنان که در قرن نوزدهم عنوان شده بود، مردود می‌شمارد. پس باید برای انتخاب خود اصلی بیابد که جهان براساس آن سازمان یافته است. این اصل را نه در واقعیتی که ما می‌شناسیم بلکه در واقعیتی که خواهد آمد، یعنی در آینده، می‌یابد. می‌گوید که برای ترسیم بهتر واقعیتی که هست، باید واقعیتی را که خواهد آمد نیز ترسیم کرد. به عبارت دیگر موضوع حقیقی رئالیسم سوسیالیستی، درست چیزی است که هنوز واقعیت ندارد.

تناقضی عالی است. اما، از همه چیز گذشته، خود اصطلاح رئالیسم سوسیالیستی نیز دارای تناقض است. در واقع رئالیسم سوسیالیستی چگونه امکان‌پذیر خواهد بود در حالی که واقعیت، سراسر سوسیالیستی نیست. نه

در گذشته چنین بوده و نه امروز کاملاً چنین است. جواب ساده‌ای می‌دهند: می‌گویند از واقعیت دیروز و امروز، چیزهایی را انتخاب می‌کنیم که به کار جامعهٔ کامل فردا بیاید. پس، از یک سو، آنچه را در واقعیت، سوسیالیستی نیست نفی و محکوم می‌کنند و از سوی دیگر به تحلیل آنچه سوسیالیستی هست یا خواهد بود می‌پردازند، و بدین گونه لزوماً ما با هنر تبلیغات سر و کار خواهیم داشت، با خوبی‌ها و بدی‌هایش. و خلاصه کتابخانه‌ای خواهیم داشت مرکب از کتاب‌های شادی‌بخش ولی، چون هنر صوری، جدا از واقعیت پیچیده و زنده. و سرانجام این هنر به همان اندازه سوسیالیستی خواهد بود که از واقعیت به دور افتاده است.

بدین گونه این زیبایی‌شناسی که می‌خواست واقعگرا باشد، مبدل به ایدئالیسمی نو می‌گردد، که برای هنرمند واقعی به همان اندازه عقیم است که ایده‌آلیسم بورژوایی. واقعیت از آن رو آشکارا به درجهٔ بالاتری ترفیع یافته است که بهتر از میان برداشته شود. هنر به هیچ تنزل می‌یابد، به خدمت درمی‌آید، و چون به خدمت درآمد برده می‌گردد. تنها کسانی که از توصیف واقعیت سر باز می‌زنند واقعگرا خوانده می‌شوند و مورد تجلیل قرار می‌گیرند. آثار دیگران، در میان هلهلهٔ اینان، سانسور می‌شود. شهرت که در جامعهٔ بورژوایی عبارت از نخواندن یا بد خواندن است در جامعهٔ استبدادی عبارت می‌شود از جلوگیری از خوانده شدن. در اینجا نیز، هنر واقعی مسخ می‌شود یا محکوم به سکوت می‌گردد، و کسانی که ارتباط عمومی میان افراد را با شور و هیجان طلب می‌کنند با امری محال روبرو می‌شوند.

در برابر چنین شکستی، آسان‌ترین کار آن است که بگوییم رئالیسم موسوم به سوسیالیستی از هنر باشکوه سهم اندکی دارد و انقلابیون، در

مسیر پیشرفت انقلاب باید در جستجوی هنر دیگری باشند. می‌دانیم که مدافعان رئالیسم سوسیالیستی فریاد می‌زنند که در خارج از این قلمرو، هنر دیگری محال است. اینان در واقع فریاد می‌زنند، اما اعتقاد عمیق من آن است که به گفتهٔ خود ایمان ندارند و بر آنند تا ارزش‌های هنری را تابع ارزش‌های انقلابی کنند. اگر این را بر زبان می‌آوردند، گفتگو آسان‌تر می‌بود. می‌توان در برابر این انصراف عظیم نزد کسانی که از اختلاف میان شوربختی همگان و امتیازی که گاه نصیب هنرمند می‌شود، رنج زیاد می‌برند سر فرود آورد. ولی هنرمند نیز فاصلهٔ تحمل‌ناپذیری را که میان شوربختی لگام‌زده و کسانی که همواره آرزویشان این است که حرف خود را بزنند محکوم می‌کند. می‌توان درد این کسان را درک کرد و کوشید تا با آنان گفتگو داشت و مثلاً به آنان گفت که حذف آزادی در خلاقیت شاید راه مناسبی برای غلبه بر بردگی نباشد. و در انتظار روزی که برای همگان باید سخن گفت، ابلهانه است که آزادی سخن گفتن با عده‌ای را، دست‌کم، از میان برداشت. آری، رئالیسم سوسیالیستی باید به این خویشاوندی که برادر همزاد رئالیسم سیاسی است اقرار کند. این مکتب، هنر را در راه هدفی بیرون از هنر قربانی می‌کند. هنری را که چه بسا در سلسله مراتب ارزش‌ها، والاتر از آن باشد. خلاصه آن‌که هنر را قربانی می‌کنند تا ابتدا به عدالت برسند. می‌گویند هنگامی که در آینده‌ای نه چندان مشخص، عدالت برقرار شد، هنر نیز سر برخواهد داشت. بدین‌گونه در قلمرو هنر، این قاعدهٔ طلایی عقل معاصر را به کار می‌برند که می‌گوید لازمهٔ ساختن نیمرو، شکستن تخم‌مرغ است. اما این عقل سلیم که هنرش خرد کردن است نباید ما را بفریبد. برای ساختن یک بشقاب نیمرو، شکستن هزارها تخم مرغ لازم نیست و به گمان من لیاقت آشپزباشی وابسته به زیادی شمارهٔ

PersianPDF.com

تخم‌مرغ‌های شکسته نخواهد بود. آشپزهای هنری دوران ما باید بترسند که بیش از آن‌چه خواسته‌اند سبدهای تخم‌مرغ واژگون شود، باید بترسند که نیروی تمدن هرگز آماده نشود و باید بترسند که هنر هیچ‌گاه سر برندارد. توحش هیچ‌گاه گذرا نیست. اندازه نگاهداشته نمی‌شود و طبیعی است که از هنر به اخلاق و آداب نیز سرایت کند. آنگاه از خون و شوربختی، ادبیاتی بی‌معنی زاده می‌شود و مطبوعاتی آن‌چنانی، و نمایشنامه‌های بازاری، و عکس‌هایی که در آنها نفرت جای مذهب را گرفته است. در اینجا هنر تا به حد خوش‌بینی سفارشی تنزل می‌یابد که بدترین تجمل‌هاست و مضحک‌ترین دروغ‌ها.

و چه جای شگفتی؟ رنج بشری چنان موضوع عظیمی است که گویا هیچ‌کس نمی‌تواند آن را لمس کند مگر آن که دست‌کم، همچون کیتز[۱]، چنان حساس باشد که آن‌چنان که می‌گویند می‌توانست با دست‌های خود رنج را لمس کند. و ما، هنگامی که ادبیاتی اداری می‌خواهد برای آن تسکینی رسمی فراهم آورد، آن را به خوبی می‌بینیم. دروغ هنر برای هنر چنین وانمود می‌کرد که بدی را نمی‌شناسد و بدین‌گونه مسئولیت آن را می‌پذیرفت. اما دروغ رئالیستی اگر دلاورانه شوربختی کنونی آدمیان را بر عهده گیرد، با بهره گرفتن از آن برای تجلیل خوشبختی آینده (چیزی که هیچ‌کس دربارهٔ آن چیزی نمی‌داند و همهٔ تحمیق‌ها را تجویز می‌کند) ترجمان وفادار آن نیز هست.

دو هنری که مدت‌ها در برابر هم بوده‌اند، آن که نفی کامل مسائل روز را موعظه می‌کند و آن که مدعی است همه چیز را جز مسائل روز نفی می‌کند، سرانجام در یک نقطه به هم می‌رسند، در جایی دور از واقعیت، در

---

۱. Keats ، شاعر انگلیسی.

دامان یک دروغ و در یک قلمرو حذف هنر. فرهنگستان جناح راست از تیره‌بختی شومی که فرهنگستان جناح چپ مورد بهره‌برداری قرار می‌دهد، غافل است. اما در هر دو حال هم تیره‌بختی تقویت می‌شود و هم هنر نفی می‌گردد.

۳

آیا باید چنین نتیجه گرفت که این دروغ، همان ماهیت هنر است؟ برعکس، من معتقدم که گرایش‌هایی که تاکنون از آنها سخن گفته‌ام، بدان نسبت دروغ‌اند که با هنر بی‌ارتباط‌اند. پس هنر چیست؟ چیزی ساده نیست. این مسلم است. و باز فهم آن در میان فریادهای این‌همه کسانی که کمر به ساده کردن همه چیز بسته‌اند، دشوارتر خواهد بود. از یک سو می‌خواهند که نبوغ، باشکوه و گوشه گیر باشد، و از سوی دیگر، از آن رو که شبیه همه چیز است آن را می‌کشند. افسوس! واقعیت پیچیده‌تر از اینهاست، و بالزاک با گفتن یک جمله آن را احساس کرده است: «نبوغ به همه چیز شبیه است و هیچ چیز شبیه آن نیست». همچنین است هنر که بدون واقعیت هیچ نیست و واقعیت، بی وجود آن چیز مهمی نیست. چگونه هنر از واقعیت چشم می‌پوشد و چگونه تابع آن می‌شود؟ هنرمند موضوع کار خود را برمی‌گزیند، به همان نسبتی که از طرف آن برگزیده می‌شود. هنر، به یک معنی، طغیان در برابر جهان است، در بخش گریزپای و ناتمام آن. یعنی هنر فقط می‌خواهد به واقعیت صورت دیگری بدهد، به واقعیتی که مجبور است آن را حفظ کند زیرا خاستگاه تهییج و حرکت اوست. از این لحاظ ما همه واقعگراییم و هیچ‌کس واقعگرا نیست، هنر نه نفی کلی چیزهایی است که هست و نه پذیرش کلی آنها. هنر در عین حال

هم طرد است و هم پذیرش، و از این روست که همواره جز یک گسیختگی تجدیدشونده نیست. هنرمند همواره در این دوسویگی است. توانایی نفی واقعیت را ندارد و با این‌همه جاودانه در کار اعتراض بدان است، در معیاری که این واقعیت جاودانه ناتمام است. برای کشیدن تابلویی از طبیعت بی‌جان باید که نقاش و سیب، متقابلاً با هم روبرو شوند و متقابلاً یکدیگر را اصلاح کنند. و اگر «فرم»ها، بدون روشنایی جهان هیچ نیستند، به نوبهٔ خود چیزی به روشنایی می‌افزایند. جهان واقعی که با عظمت خود، تن‌ها و تندیس‌ها را برمی‌انگیزد، در عین حال بدانها روشنایی دیگری می‌بخشد که روشنایی آفتاب را تثبیت می‌کند. بدین‌گونه، سبک عالی در نیمه راه هنرمند و موضوع هنر جای دارد.

پس مسئله این نیست که بدانیم آیا هنر باید از واقعیت بگریزد یا تابع آن گردد. مسئله این است که بدانیم دقیقاً در «بالون» هنر چقدر باید وزنهٔ واقعیت گذاشت که نه در ابرها گم شود و نه از سنگینی سرنگون گردد. این مسئله را هر هنرمندی به گونه‌ای که احساس می‌کند و می‌تواند، حل می‌کند. هرچه طغیان هنرمند در برابر واقعیت جهان بیشتر باشد، وزنهٔ واقعیتی که تعادل او را حفظ می‌کند، سنگین‌تر خواهد بود. اما این وزنه هیچ‌گاه نمی‌تواند الزام تنهایی هنرمند را از بین ببرد. بزرگ‌ترین اثر هنری، مانند تراژدی‌های یونانی و آثار ملویل و تولستوی و مولیر، اثری است که واقعیت و انکاری را که بشر در برابر این واقعیت قرار می‌دهد به حال تعادل درآورد، هر یک از این دو دیگری را در فورانی درنگ‌ناپذیر، که خود، زندگی شاد و گسیخته است، به جهش درمی‌آورد. بدین‌گونه به تناوب جهانی تازه روی می‌نماید، متفاوت با جهان روزانه و در عین حال همان، جزیی و در عین حال کلی، سرشار از بی‌امنیتی معصوم، که به نیروی

نبوغ و نارضایی آن، چند ساعتی سربرمی‌کشد. این همان واقعیت است و در عین حال آن نیست، جهان هیچ است و جهان همه چیز است. چنین است فریاد خستگی‌ناپذیر و دوگانهٔ هر هنرمند حقیقی، فریادی که او را برپای می‌دارد با دیدگانی همواره باز، که به تناوب در آغوش جهان خواب‌زده تصویر گریزنده و پای‌فشار واقعیتی را که ما، بی‌آن که هرگز دیده باشیم، می‌شناسیم، برای همگان زنده می‌کند.

همچنین، هنرمند در برابر این قرن، نه می‌تواند روی برگرداند و نه در آن گم شود. اگر روی برگرداند در بیابان فریاد می‌زند. اما، در مقابل، به نسبتی که آن را موضوع کار خود قرار می‌دهد، وجود خود را به مثابهٔ فاعل تثبیت می‌کند و نمی‌تواند به تمامی تابع آن گردد. به عبارت دیگر در همان لحظه‌ای که هنرمند، مشارکت در سرنوشت همگان را برمی‌گزیند، شخص خود را به کرسی می‌نشاند و نمی‌تواند از این دوپهلویی رهایی یابد. هنرمند از تاریخ چیزی را برمی‌گزیند که خود می‌بیند یا خود در آن رنج می‌برد، مستقیم یا غیرمستقیم. یعنی مسائل کنونی را به معنای دقیق کلمه، و آدمیانی را برمی‌گزیند که امروز زندگی می‌کنند، و نه روابط مسائل کنونی را با آینده‌ای که هنرمند زنده نمی‌تواند پیش‌بینی کند. داوری کردن دربارهٔ انسان معاصر، به نام انسانی که هنوز به وجود نیامده کار پیامبران است. اما هنرمند فقط می‌تواند اسطوره‌هایی را ارزیابی کند که بر حسب تأثیرشان بر انسان زنده بدو عرضه می‌شود. پیامبر، چه مذهبی چه سیاسی، می‌تواند بر حسب مطلق قضاوت کند و چنین نیز می‌کند. اما هنرمند نمی‌تواند. اگر برحسب مطلق داوری کند، واقعیت را، بی‌تفاوت، میان نیک و بد تقسیم می‌کند و «ملودرام» می‌آفریند. ولی برعکس، هدف هنر، وضع قانون یا حکومت کردن نیست. هدف، نخست فهمیدن است. اما هیچ اثر هنری،

هیچ‌گاه براساس نفرت و تحقیر بنا نشده است. و از این روست که هنرمند، در راهی که می‌رود به جای محکوم کردن، تبرئه می‌کند. قاضی نیست توجیه کننده است. مدافع جاودان موجودات زنده است، زیرا زنده است. واقعاً از همنوع دفاع می‌کند، نه از آن نوع عشق نسبت به دوردستی که انسان‌دوستی معاصر را به آیین دادرسی تبدیل کرده است. اثر بزرگ هنری، برعکس، مشت همه متقاضیان را باز می‌کند، و هنرمند با این کار، هم از برترین تصویر انسان تجلیل می‌کند و هم در برابر آخرین سرکشان قانون به زانو درمی‌آید. اسکار وایلد در زندان می‌نویسد: «از این تیره‌بختانی که با من در این محل شوم گرفتارند، حتی یک نفر نیست که با راز زندگی در پیوند نمادین نباشد.» و این راز زندگی با راز هنر هماهنگ است.

در این پنجاه سال، نویسندگان جامعهٔ تجارت‌پیشه، با استثناهای اندک، پنداشتند که می‌توانند در بی‌مسئولیتی نشاط‌بخشی زندگی کنند. در واقع زندگی کردند و سپس در تنهایی مردند، چنان‌که چنین زیسته بودند. ولی ما سایر نویسندگان قرن بیستم هیچ‌گاه تنها نیستیم. برعکس آنان، ما باید بدانیم که نخواهیم توانست از شوربختی عمومی بگریزیم و تنها توجیه ما، اگر توجیهی در کار باشد، آن است که، در حد توانایی‌مان، برای کسانی که نمی‌توانند از آن بگریزند، سخن بگوییم. در واقع باید برای تمام کسانی که در این زمان رنج می‌برند سخن بگوییم. عظمت گذشته و آیندهٔ دولت‌ها و احزابی که به مردمان ستم می‌کنند هرچه می‌خواهد باشد، برای هنرمند ستمگر ممتاز وجود ندارد. از این رو، زیبایی، حتی در امروز و به خصوص در امروز، نمی‌تواند در خدمت هیچ حزبی باشد. زیبایی چه در کوتاه‌مدت و چه در درازمدت، تنها در خدمت رنج یا آزادی مردمان است. هنرمند

متعهد فقط کسی است، که بی‌آن که هیچ از مبارزه دست بردارد، دست‌کم از سپاهیان منظم و رسمی دست بکشد. می‌خواهم بگویم که تیرانداز آزاد باشد. در این صورت، درسی که از زیبایی می‌گیرد، اگر شرافتمندانه درس بگیرد، درس خودخواهی نیست، بلکه برادری سخت‌کوشانه است. در این قلمرو، زیبایی هیچ‌گاه کسی را برده نکرده است. و در مدت هزاران سال برعکس، همه روز و همه آن، بندگی میلیون‌ها انسان را تسکین داده، و گاهی، گروهی را برای همیشه آزادی بخشیده است. در پایان، شاید، در اینجا در این تنش جاودان میان زیبایی و رنج، میان عشق به آدمیان و جنون آفرینندگی، میان تنهایی تحمل‌ناپذیر و انبوهی ملال‌آور، میان انکار و قبول، عظمت هنر را لمس کنیم. هنر میان دو پرتگاه، سبکساری و تبلیغات، راه می‌پیماید. بر این خط باریک، هر گام رویدادی بزرگ است و خطر کردنی عظیم. با این‌همه، در این خطر کردن، و تنها در این خطر کردن است که آزادی هنر جای دارد. آیا این آزادی دشوار است و بیشتر به انضباطی ریاضت‌کشانه شبیه است؟ کدام هنرمند این را انکار می‌کند؟ کدام هنرمند جرئت می‌کند خود را در اوج این کوشش درنگ‌ناپذیر بداند؟ این آزادی مستلزم سلامت دل و سلامت تن است و سبکی که چون نیروی روان باشد و مواجهه‌ای بردبارانه، این آزادی، چون تمام آزادی‌ها، خطر کردنی مداوم است، و رویدادی خسته کننده. و از این روست که امروز از این خطر کردن می‌گریزند، چنان که از آزادی طلب‌کننده، به سوی انواع بردگی‌ها هجوم می‌برند تا دست‌کم به فراغت روان دست یابند. و اگر هنر رویدادی نباشد، پس چیست و توجیهش کدام است؟ نه، هنرمند آزاد، چنان که انسان آزاد، اهل راحت‌طلبی نیست. هنرمند آزاد کسی است که با رنج فراوان نظام خود را می‌آفریند. آنچه را باید نظام

بخشد، هرقدر زنجیر گسیخته‌تر باشد، قاعدهٔ او دقیق‌تر است و آزادی خود را بیشتر در گرو نهاده است. عبارتی از آندره ژید است که هرچند ممکن است سوءتفاهمی ایجاد کند، من همواره تأیید کرده‌ام: «هنر با اجبار زنده است و با آزادی می‌میرد.» راست است. اما نباید از این عبارت نتیجه گرفت که هنر را ممکن است دیگران هدایت کنند. هنر با اجباری که خود بر خود تحمل می‌کند زنده است و با اجبار بیرونی می‌میرد. و اگر اجباری بر خود تحمل نکند به یاوه گویی می‌افتد و زیر سلطهٔ سایه‌ها قرار می‌گیرد. آزادانه‌ترین و سرکش‌ترین هنرها، کلاسیک‌ترین هنرهاست. و این مستلزم کوششی عظیم است. تا هنگامی که جامعه‌ای با هنرمندانش بدین کوشش طولانی رضایت ندهند، تا هنگامی که خود را به راحت‌طلبی‌های سرگرم‌کننده یا به آسان‌گیری‌های یک‌دست کردن همه چیز، بسپارند تا هنگامی که به بازی‌های هنر برای هنر یا به موعظه‌های هنر «واقعگرایانه» تن دردهند، هنرمندان دچار نیست‌گرایی و نازایی خواهند بود. با توجه به آنچه گذشت نوزایی هنر امروز بسته به دلاوری ما و ارادهٔ روشن‌بینانهٔ ما خواهد بود.

این نوزایی هنوز در دسترس همهٔ ماست. وابسته به ماست که تمدن و فرهنگ ما ضداسکندرها را به وجود آورد که وظیفه‌شان آن است که رشتهٔ تمدن را که با ضربهٔ شمشیر قطع شده است، وصل کنند. بدین منظور بر همگی ما لازم است که خطر کنیم و امور مربوط به آزادی را در دست بگیریم. مسئله این نیست که بدانیم آیا با رفتن از پی عدالت به حفظ آزادی می‌رسیم یا نه. مسئله این است که بدانیم که بدون آزادی، به تحقق هیچ چیز نخواهیم رسید و با این کار، هم عدالت آینده را از دست می‌دهیم و هم زیبایی کهن را. تنها آزادی است که آدمیان را از تنهایی نجات می‌بخشد، و

بردگی فقط بر انبوه تنهایی‌ها سایه می‌اندازد. و هنر، به سبب گوهر آزادانه‌ای که کوشیدم تعریف کنم، جایی فراهم می‌آید که استبداد رخت بربسته باشد. بدین‌گونه چه جای شگفتی است اگر هنر دشمن سوگندخوردهٔ همهٔ ستم‌ها باشد؟ چه جای شگفتی است اگر هنرمندان و روشنفکران نخستین قربانیان جباری نوین، چه از راست، چه از چپ باشند. جباران می‌دانند که در اثر هنری نیروی رهایی‌بخشی است که تنها در نظر کسانی که پرستش را نمی‌دانند اسرارآمیز می‌نماید. هر اثر هنری بزرگی چهرهٔ آدمی را قابل ستایش‌تر و غنی‌تر می‌سازد، و این همهٔ راز هنر است. و هزاران اردوگاه اجباری و هزاران زندان کافی نیست تا چهرهٔ این گواه شایستگی بشری را کدر کند. از این رو راست نیست که بتوان، حتی به طور موقت، فرهنگی را به حال تعلیق درآورد تا فرهنگ دیگری تدارک دید. شاید جاودانی شوربختی و عظمت بشر، تعلیق‌پذیر نباشد، نفس کشیدن تعلیق‌پذیر نیست. فرهنگ بی‌میراث وجود ندارد و ما نمی‌توانیم و نباید هیچ‌چیز خود را نفی کنیم. آثار هنری آینده هرچه باشد، همه حامل همین رازند، پروردهٔ دلاوری و آزادی، بارور از شهامت هزاران هنرمند همهٔ دوران‌ها و همهٔ ملت‌ها. آری، هنگامی که جباری معاصر، به ما می‌گوید که هنرمند، حتی اگر در لاک حرفهٔ خود فرو رفته باشد، دشمن عموم است، حق دارد. ولی با این گفته به ستایش چهره‌ای از بشر می‌پردازد که هیچ چیز تا به امروز نتوانسته است نابودش کند.

نتیجه‌گیری من ساده است، و عبارتست از این که در میان خشم و هیاهوی تاریخمان بگویم که «شاد باشیم». در واقع شاد باشیم که می‌بینیم اروپایی دروغپرداز و راحت‌طلب مرده است و ما با حقایقی خشن روبروییم. شاد باشیم به عنوان انسان، زیرا تحمیقی طولانی سرنگون شده

و آنچه ما را تهدید می‌کند به خوبی پیداست. و شاد باشیم به عنوان هنرمند، که از خواب سر برداشته‌ایم و دیگر گوش‌هایمان سنگین نیست، و در برابر شوربختی و زندان و خون نیرویی داریم. اگر در برابر این دورنما آموخته باشیم که یاد روزها و چهره‌ها را حفظ کنیم، و اگر، در مقابل، در برابر زیبایی جهان، آموخته باشیم که خوارشدگان را از یاد نبریم، آن‌گاه هنر ما خواهد توانست رفته رفته نیروی خود و شکوه خود را بازیابد. راست است. در طول تاریخ کمتر هنرمندانی با این‌همه مسائل دشوار روبرو بوده‌اند. اما هنگامی که در برابر کلمه‌ها و جمله‌ها، حتی ساده‌ترینشان، باید آزادی و خون پرداخت، آنگاه هنرمند می‌آموزد که باید در به کار بردن آنها حد نگاه دارد. خطر، هنرمند را به کرسی می‌نشاند و، سرانجام ریشهٔ هر عظمتی در خطر کردن است.

دوران هنرمندان مسئولیت‌ناشناس به‌سر رسیده است. برای خوشبختی‌های حقیرمان متأسف باشیم. ولی باید بدانیم که این آزمون در عین حال اقبالی است برای صداقت و صمیمیت ما و ما این مبارزه را می‌پذیریم. آزادی هنر هنگامی که معنایی جز راحتی هنرمند نداشته باشد، آن همه نیست. برای این که ارزشی یا فضیلتی در جامعه ریشه بگیرد، نباید دربارهٔ آن دروغ گفت، یعنی باید بهایش را، هربار که بتوانیم، بپردازیم. اگر آزادی با خطر آمیخته است در کار آن هم هست که از حالت فحشاء بیرون آید. و من نمی‌توانم، مثلاً، با کسانی همراه باشم که امروز از انحطاط عقل شکوه می‌کنند. اینان ظاهراً حق دارند. اما در حقیقت، عقل هیچ‌گاه مانند زمانی که شادی بی‌خطر چند نفر انساندوست کتابخانه‌نشین بوده، در انحطاط نبوده است. امروز، هرجا که عقل با خطرهای واقعی روبرو است، این طالع را دارد که بتواند بار دیگر قد راست کند و بار دیگر به کسب احترام بپردازد.

می‌گویند که نیچه پس از قطع رابطه با لوسالومه [1]، هنگامی که با تنهایی نهایی روبرو شد، و دورنمای کار عظیمی که می‌بایست خود، بی هیچ مدد دیگران، از پیش ببرد، هم او را درهم شکست و هم به شور هیجانش درآورد، شب‌هنگام روی کوه‌های مشرف به امواج آب گردش می‌کرد و از شاخ و برگ درختان آتش‌های عظیمی می‌افروخت و به تماشا می‌نشست. من غالباً یاد این آتش‌ها را در دل زنده کرده‌ام و در عالم خیال در برابرشان نشسته‌ام تا ببینم که کدامین آدم‌ها و کدامین آثار، از این آزمون، سالم بیرون می‌آیند. باری، دوران ما یکی از این آتش‌هایی است که شعله‌های ناپذیرفتنی‌اش، بی‌گمان، بسا آثار را به خاکستر تبدیل می‌کند! اما آنها که باقی می‌مانند، گوهرشان دست‌نخورده می‌ماند و ما می‌توانیم دربارهٔ آنها، آشکارا، خود را تسلیم آن شادی برین عقل کنیم که نامش «تحسین» است.

بی‌گمان می‌توان آرزو کرد، و من نیز آرزو می‌کنم که آتش ملایم‌تر گردد، مهلتی فراهم آید و خیالپردازی درنگی شایسته کند. ولی شاید برای هنرمند آرامشی جز آنچه در سوزان‌ترین لحظه‌های مبارزه هست، فراهم نیاید. امرسون می‌گوید: «هر دیواری دری است.» پس در صدد جستن دری و راه خروجی نباشیم مگر در دیواری که در برابرش زندگی می‌کنیم. برعکس، در جستجوی مهلتی و فرصتی باشیم، هرجا که باشد، یعنی در بحبوحهٔ جنگ. زیرا به عقیدهٔ من، و اینجا سخن را ختم می‌کنم، چنین فرصتی هست. می‌گویند که اندیشه‌های بزرگ در میان پنجهٔ کبوتران به جهان عرضه می‌شود. شاید اگر گوش فرادهیم، در میان هیاهوی امپراتوری‌ها و ملت‌ها، چیزی شبیه صدای ضعیف بالی شنیده شود و

---

1. Lou Salomé

همهمهٔ آرام زندگی و امید. برخی می‌گویند که این امید را ملتی با خود می‌آورد و دیگران می‌گویند که تنی واحد. من برعکس معتقدم که این امید را میلیون‌ها تنهاماندگانی که کارشان و آثارشان هر روز مرزها و خشن‌ترین نمودهای تاریخ را انکار می‌کند، برمی‌انگیزند، جان می‌بخشند و تیمار می‌کنند تا برق گریزان حقیقتِ همواره تهدید شده را که هرکس بر سر رنج‌ها و شادی‌هایش برای همگان پرورش می‌دهد، برافروزند.

۱۹۵۷

ادبیات و کار[1]

اگر شما می‌پندارید که جملهٔ من[2] نیاز به توضیح داشته باشد، در اینجا می‌کوشم توضیح دهم. اما باید آنچه را شفاهاً گفتم در اینجا هم تکرار کنم. من مطمئن نیستم که حق با من باشد. وانگهی خودم را در برابر کار شما کوچک احساس می‌کنم. هنگامی که کسانی چون شما که روز خود را در کارگاه یا کارخانه‌ای می‌گذرانید اوقات فراغت خود را صرف بیان عقاید خود در مجله‌ای می‌کنند، کسی که در نوشتن و کار کردن از آزادی وسیعی برخوردار است حق ندارد شانه بالا بیندازد و اظهار لحیه کند. حتی اگر تصادفاً چنین کسی حق داشته باشد چون از خودش مایه نمی‌گذارد، همین کافی است که حرف‌هایش مظنون جلوه کند. برای رضایت دادن به کاری چنین مضحک و چنین زشت باید از دوستان قدیم و ندیم بود و در بی‌خیالی محض. که اگر من چنین ادعایی کنم به شما جسارت کرده‌ام. اما در عین حال گمان می‌کنم که تا حدی سست‌عنصری یا نارفاقتی باشد اگر چیزی را که به نظرم می‌رسد رک و راست نگویم. با توجه به این که من همواره حاضرم که اگر حق با من نباشد، بپذیرم.

---

۱. نامه به سردبیر یک مجلهٔ کارگری.

۲. «من ادبیات کارگری را این گونه نمی‌بینم.»

پیش از هرچیز باید بگویم که به نظر من ادبیات کارگری خاص وجود ندارد. ممکن است ادبیاتی داشته باشیم که کارگران به وجود آورده باشند، اما اگر ادبیاتی خوب باشد از آثار بزرگ ادبی متمایز نیست. در مقابل معتقدم که کارگران قادرند به ادبیات امروز چیزی ببخشند که توگویی در بخش عمدهٔ خود، از آن عاری است. منظورم را توضیح می‌دهم. مثلاً گورکی را می‌توان از بهترین نمایندگان ادبیات کارگری دانست. اما به عقیدهٔ من بین کتاب‌های او و کتاب‌های زمیندار بزرگی چون تولستوی تفاوتی نوعی نیست. برعکس من قسمتی از کارهای آنان را به دلیل واحدی دوست دارم: زیرا اینان در زبانی، هم ساده و هم زیبا آنچه را در بشر بزرگ‌ترین چیز است، اعم از شادی یا رنج، بیان می‌کنند. برعکس تفاوت بزرگی میان تولستوی و نویسندهٔ بزرگی چون مثلاً ژید که از خانواده‌ای بورژواست، وجود دارد. و از این دو، آن که فئودال است، به شیوهٔ خود، برای مردم و با مردم می‌نویسد.

تولستوی و گورکی، هر دو، معرف چیزی هستند که من از ادبیات می‌فهمم و شما می‌توانید بر حسب موقعیت، ادبیات کارگری بنامید، و من چون کلمه‌ای که کمتر از این مضحک باشد نمی‌یابم، آن را ادبیات حقیقی می‌نامم. در این هنر ساده‌ترین دل‌ها و بافرهنگ‌ترین ذوق‌ها به هم ملحق می‌شوند. در حقیقت، اگر یکی از این دو نباشد، تعادل به هم می‌خورد. در واقع ادبیات دوران ما که ادبیاتی برای طبقات تجارت‌پیشه است (دست‌کم در قسمت عمدهٔ آثارش) این تعادل را بر هم می‌زند. و این عدم تعادل نه تنها به سود ظرافتکاری و تصنع در کلام است، چیزی که آن را به یک‌باره از دسترس خوانندگان کارگر دور می‌کند، بلکه در ابتذال و حقارت هم هست، چیزی که تولستوی‌ها از آن گریزانند. ولی در مورد کسی که

می‌خواهد خوش آمد تجارت پیشگان باشد، امری طبیعی است (تولستوی می‌گوید که سبک روزنامه‌ای ــ ژورنالیسم ــ عشر تکدهٔ روشنفکری است و ادبیات امروزی، بیشتر ژورنالیسمی است قیچی شده).

بنابراین مجله‌ای کارگری باید به تصنع و مغلق‌گویی بعضی از آثار ادبی اعتراض کند تا این گونه آثار به نحوی اصلاح شود که بتواند، به میان کسانی که به گونه‌های مختلف کار می‌کنند راه یابد. و نیز، به نظر من، ضروری است که به شدت در برابر ابتذال بورژوایی نیز واکنش نشان دهد. برای این که به مثال خود برگردم تکرار می‌کنم که تولستوی فقط از آن رو در نظر من بزرگ است که می‌تواند کم‌سوادترین خوانندگان را به شور آورد. ادبیات کارگری هنگامی دارای معنی و دارای عظمت است که براساس حقیقت کار و حقیقت رنج و شادی، همان حقیقتی راکه تولستوی با همه امکانات هنری و اندیشگی تعقیب کرده است با زبانی هرچه سرراست‌تر بیامیزد. اگر برعکس، این ادبیات، خود را به آنچه در روزنامه می‌خوانیم محدود کند، البته جالب توجه هست، اما به دلیل موقعیت‌هایی که آن را به وجود آورده، و نه به دلیل حقانیت خودش.

آنچه گاهی در مجلهٔ شما مرا رنج می‌دهد (مسلم است که نه همیشه) بعضی تعارف‌ها و خوش آمدگویی‌هایی است که دنباله‌اش به همان چیزی می‌رسد که مایهٔ رنج بردن من از ادبیات امروزی است. وقتی فلان فیلمساز بورژوا فیلم مزخرفی می‌سازد که به علت سادگی و صمیمیت هنرپیشه‌ای که شش‌ماهه آماده‌اش کرده‌اند، میلیون‌ها به جیب می‌زند چرا باید با گفتن این که این سادگی‌ها موجب رونق فیلم شده است، به او حق داد. من هم مثل همهٔ مردم دربارهٔ سادگی عقیده و سلیقه‌ای دارم. اما سادگی چیزی است، فرهنگ طبقاتی چیزی، و کار منحط سینمای بورژوا چیز دیگر.

همچنین (و این پرداختن به جزئیات است، اما من بدان علت جزئیات را انتخاب می‌کنم که بتوانم منظورم را بگویم و فقط برای این کار)، بلوت بازی کردن در کافهٔ محله بهتر از کوکتل اعیانی است، اما، آن کوکتل‌ها دقیقاً به پشیزی نمی‌ارزند. پس چرا با هم بسنجیم؟ بلوت چیز بدی نیست (برای این که موضوع روشن باشد باید بگویم که بلوت تنها بازی باکارتی است که من بلدم)، اما برای شهرت احتیاج به مجله ندارد. خودش از خود دفاع خواهد کرد.

مسلماً مجله باید زنده باشد و من از نشریات «خشک» دفاع نمی‌کنم. امروز مجله‌های زیادی داریم که مخصوصاً می‌کوشند خوشایند باشند، اما حتی ناخوشایند هم نمی‌توانند باشند، فقط ملال‌آورند و بس. همین‌طور من مخالف طنز نیستم و از نظر من یک نشریهٔ کارگری ضمناً باید بخنداند. باید لحن و سبکی انتخاب کرد، همین و بس. و می‌دانم که مخصوصاً با نشر یکی دو شماره این کار آسان نیست. همچنین می‌دانم که میان مجلهٔ شما و دو نمونه‌ای که آوردم راهی دراز در پیش است. (مقالهٔ کارگران معدن بلژیک خوب بود.) اما اگر آنچه نوشتم فایده‌ای داشته باشد این است که به شما امکان می‌دهد تا تشخیص دهید که یک خوانندهٔ با حسن نیت تفاوت سبک‌ها و لحن‌ها را چگونه می‌بیند و آن‌گاه انتخاب کنید یا نکنید.

مایلم بعضی چیزها را تکرار کنم هرچند که ممکن است به نوبهٔ خود ملال‌آور باشد. من از مجله‌ای که خواب می‌آورد، یا با تکلف و تصنع می‌نویسد خوشم نمی‌آید. مثال‌هایی که آوردم از ژید و کلودل [۱] یا ژواندو [۲] نیست، بلکه از ادبیاتی سخن می‌گویم که قله‌اش داستان‌های کوتاه

---

۱. پل کلودل (P. Claudel)، شاعر و نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی.

۲. مارسل ژواندو (M. Jouhandeau)، نویسندهٔ معاصر فرانسوی.

تولستوی است. چنان مسائل عامی مطرح است که در آنها هنرمند و کارگر هر دو مطلوب خود را می‌یابند. والس، دابی، پولای[۱]، گی‌یو[۲] (راستی، رمان همراهان او را که شاهکاری است، خوانده‌اید؟) ایستراتی[۳]، گورکی، روژه مارتن دوگار[۴] و بسیاری دیگر با تکلف و تصنع نمی‌نویسند، اینان با همهٔ مردم حرف می‌زنند، و از حقیقتی سخن می‌گویند که ادبیات بورژوایی تقریباً بکلی از دست داده و جهان کارگری، به نظر من آنها را دست‌نخورده باقی گذاشته است.

دیگر به شما چه بگویم؟ باید گفت، و شاید روزی بدین کار بپردازم، که دربارهٔ این حقیقت باید اصرار ورزید که میان کارگر و هنرمند یک همبستگی اساسی هست. اما امروز متأسفانه میانشان جدایی افتاده است. مستبدان، مانند دمکراسی‌های پولی، می‌دانند که برای ادامهٔ حکومت باید میان کار و فرهنگ جدایی بیندازند. برای جدایی کار فشار اقتصادی تقریباً کافی است مخصوصاً که همراه با ساختی شبیه فرهنگ باشد (کاری که معمولاً در سینما صورت می‌گیرد). برای فرهنگ، فساد و مسخرگی کار خود را می‌کند. جامعهٔ بازرگانی سرگرم‌کنندگان را با پول و امتیاز پاداش می‌دهد. به اینان به نام «هنرمند» نشان می‌دهد و افتخار می‌بخشد و همه گونه وسیله در اختیارشان می‌گذارد. و اینان همین که آن امتیازها را

---

۱. هانری پولای (H. Poulaille)، رمان‌نویس معاصر فرانسوی که در آثار او مسائل روزمره مطرح است.

۲. لویی گی‌یو (L. Guilloun)، مقاله‌ای از کامو دربارهٔ او در همین مجموعه هست.

۳. پاتایی ایستراتی (P. Istrati)، نویسندهٔ اهل رومانی که به فرانسوی می‌نوشت. (۱۹۳۵-۱۸۸۴). رومن رولان او را گورکی بالکان لقب داده است.

۴. روژه مارتن دوگار (R. Martin Dugard)، نویسندهٔ بزرگ معاصر فرانسوی (۱۹۵۸-۱۸۸۱) و برندهٔ جایزهٔ نوبل ۱۹۳۷.

همچنین (و این پرداختن به جزئیات است، اما من بدان علت جزئیات را انتخاب می‌کنم که بتوانم منظورم را بگویم و فقط برای این کار)، بلوت بازی کردن در کافهٔ محله بهتر از کوکتل اعیانی است، اما، آن کوکتل‌ها دقیقاً به پشیزی نمی‌ارزند. پس چرا با هم بسنجیم؟ بلوت چیز بدی نیست (برای این که موضوع روشن باشد باید بگویم که بلوت تنها بازی باکارتی است که من بلدم)، اما برای شهرت احتیاج به مجله ندارد. خودش از خود دفاع خواهد کرد.

مسلماً مجله باید زنده باشد و من از نشریات «خشک» دفاع نمی‌کنم. امروز مجله‌های زیادی داریم که مخصوصاً می‌کوشند خوشایند باشند، اما حتی ناخوشایند هم نمی‌توانند باشند، فقط ملال‌آورند و بس. همین‌طور من مخالف طنز نیستم و از نظر من یک نشریهٔ کارگری ضمناً باید بخنداند. باید لحن و سبکی انتخاب کرد، همین و بس. و می‌دانم که مخصوصاً با نشر یکی دو شماره این کار آسان نیست. همچنین می‌دانم که میان مجلهٔ شما و دو نمونه‌ای که آوردم راهی دراز در پیش است. (مقالهٔ کارگران معدن بلژیک خوب بود.) اما اگر آنچه نوشتم فایده‌ای داشته باشد این است که به شما امکان می‌دهد تا تشخیص دهید که یک خوانندهٔ با حسن نیت تفاوت سبک‌ها و لحن‌ها را چگونه می‌بیند و آن‌گاه انتخاب کنید یا نکنید.

مایلم بعضی چیزها را تکرار کنم هرچند که ممکن است به نوبهٔ خود ملال‌آور باشد. من از مجله‌ای که خواب می‌آورد، یا با تکلف و تصنع می‌نویسد خوشم نمی‌آید. مثال‌هایی که آوردم از ژید و کلودل[۱] یا ژواندو[۲] نیست، بلکه از ادبیاتی سخن می‌گویم که قله‌اش داستان‌های کوتاه

---

۱. پل کلودل (P. Claudel)، شاعر و نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی.

۲. مارسل ژواندو (M. Jouhandeau)، نویسندهٔ معاصر فرانسوی.

تولستوی است. چنان مسائل عامی مطرح است که در آنها هنرمند و کارگر هر دو مطلوب خود را می‌یابند. والس، دابی، پولای[۱]، گی‌یو[۲] (راستی، رمان همراهان او را که شاهکاری است، خوانده‌اید؟) ایستراتی[۳]، گورکی، روژه مارتن دوگار[۴] و بسیاری دیگر با تکلف و تصنع نمی‌نویسند، اینان با همهٔ مردم حرف می‌زنند، و از حقیقتی سخن می‌گویند که ادبیات بورژوایی تقریباً بکلی از دست داده و جهان کارگری، به نظر من آنها را دست‌نخورده باقی گذاشته است.

دیگر به شما چه بگویم؟ باید گفت، و شاید روزی بدین کار بپردازم، که دربارهٔ این حقیقت باید اصرار ورزید که میان کارگر و هنرمند یک همبستگی اساسی هست. اما امروز متأسفانه میانشان جدایی افتاده است. مستبدان، مانند دمکراسی‌های پولی، می‌دانند که برای ادامهٔ حکومت باید میان کار و فرهنگ جدایی بیندازند. برای جدایی کار فشار اقتصادی تقریباً کافی است مخصوصاً که همراه با ساختی شبیه فرهنگ باشد (کاری که معمولاً در سینما صورت می‌گیرد). برای فرهنگ، فساد و مسخرگی کار خود را می‌کند. جامعهٔ بازرگانی سرگرم‌کنندگان را با پول و امتیاز پاداش می‌دهد. به اینان به نام «هنرمند» نشان می‌دهد و افتخار می‌بخشد و همه گونه وسیله در اختیارشان می‌گذارد. و اینان همین که آن امتیازها را

---

۱. هانری پولای (H. Poulaille)، رمان‌نویس معاصر فرانسوی که در آثار او مسائل روزمره مطرح است.

۲. لویی گی‌یو (L. Guilloun)، مقاله‌ای از کامو دربارهٔ او در همین مجموعه هست.

۳. پاتایی ایستراتی (P. Istrati)، نویسندهٔ اهل رومانی که به فرانسوی می‌نوشت. (۱۹۳۵-۱۸۸۴). رومن رولان او را گورکی بالکان لقب داده است.

۴. روژه مارتن دوگار (R. Martin Dugard)، نویسندهٔ بزرگ معاصر فرانسوی (۱۹۵۸-۱۸۸۱) و برندهٔ جایزهٔ نوبل ۱۹۳۷.

پذیرفتند، وابسته بدانها می‌شوند. امتیاز دشمن عدالت است و از کارگر جدا. (همین روش را در جامعه‌های نوع استالینی می‌بینیم. در آنجا هنرمند امتیازها و پول‌هایی می‌گیرد صدبرابر بیش از جامعهٔ بورژوایی). ما و شما، هنرمند و کارگر، باید با این اقدام‌های جداسازی مبارزه کنیم. ابتدا با رد کردن امتیازها و سپس شما با وادار کردن ما به این که برای همه بنویسیم، هرچند که از این قلهٔ هنر دور باشیم و باز هم شما با تفکر دربارهٔ چیزهایی که ادبیات امروز فاقد است و آنچه شما به عنوان چیزهایی جانشین‌ناپذیر می‌توانید برای آن به ارمغان آورید. و این کارزاری سخت است. مجموعهٔ اینها کاری است دشوار. می‌دانم. اما روزی که با این جنبش دوگانه، ما به انتهای راه برسیم، دیگر هنرمند در یک سو و کارگر در سوی دیگر نخواهند بود، بلکه هر دو تشکیل یک طبقهٔ خلاق و آفریننده، در همهٔ معانی این کلمه، خواهند داد.

اینها بود چیزهایی که سردستی برای شما نوشتم. سخت درهم شد و سخن به درازا کشید زیرا در برابر شما عنان را به دست قلم دادم. اگر من در اشتباهم مرا ببخشید. تکرار کنم که در مقابل کار شما هیچ‌گونه اطمینانی به فکر خود ندارم.

صمیمی شما

۱۹۵۴

آیندهٔ «تراژدی»[1]

فرزانه‌ای شرقی همیشه در دعاهایش از خدا می‌خواست که زندگی‌اش در دورانی «جالب» نگذرد. و دوران ما دورانی است کاملاً «جالب» یعنی، ما در عصر تراژدی به سر می‌بریم.

اکنون ببینیم آیا دست‌کم برای تصفیه شدن از شوربختی‌ها[2]، دارای تئاتر زمان خود هستیم؟ یا می‌توانیم به داشتنش امید ببندیم؟ به عبارت دیگر آیا تحقق «تراژدی نو» ممکن است؟

این سؤالی است که من امروز می‌خواهم مطرح کنم. اما آیا این سؤال معقولی است؟ آیا از نوع آن سؤال‌ها نیست که: «آیا حکومت خوبی خواهیم داشت؟» یا «آیا ممکن است نویسندگان ما فروتن شوند؟»[3] یا «آیا توانگران به زودی ثروت خود را میان نیازمندان تقسیم خواهند کرد؟» اینها بی‌گمان سؤال‌هایی است جالب، اما پیش از آن‌که انسان را به اندیشیدن وادارد، خواب می‌آورد.

---

۱. سخنرانی کامو است در آتن به سال ۱۹۵۵.

۲. اشاره به عقیدهٔ ارسطو که معتقد بود کار تئاتر «تصفیه کردن» روان است.

۳. کامو در جایی می‌نویسد که «من پیش از دیدار با روژه مارتن دوگار به این نتیجه رسیده بودم که نویسندهٔ فروتن وجود ندارد».

گمان نمی‌کنم سؤال بر حق ما دربارهٔ تراژدی نو از این گونه باشد. برعکس، عقیده دارم که جز این باشد، به دو دلیل: نخست آن‌که در تاریخ، دوران‌های بزرگ هنر تراژدی در زمانی قرار دارند که دو جریان مختلف با هم تلاقی می‌کنند، در زمانی که زندگی ملت‌ها هم از افتخار و هم از تهدید سنگین است. در عصری که به آینده اطمینانی نیست و زمان حال دردناک است. آشیل در دو جنگ شرکت کرد و شکسپیر در عصری زیست که وحشت‌های فراوانی در پی داشت. به علاوه این هر دو وقت خود را صرف بررسی نوعی نقطه عطف پرخطر در تاریخ تمدن خود کرده‌اند. در واقع می‌توان گفت که در طی سه قرن تاریخ مغرب‌زمین از زمان «دورین»[۱]ها تا عصر بمب اتمی، ما تنها دو عنصر هنر تراژدی داریم و هر دو عصر از نظر زمان و مکان کاملاً فشرده‌اند. اولی مربوط می‌شود به یونان کهن. این عصر از وحدتی شایان توجه برخوردار است و به مدت یک قرن، از آشیل تا اوریپید، ادامه می‌یابد. دومی کمی بیشتر طول می‌کشد و در غربی‌ترین نقاط اروپا می‌شکفد. در واقع این امر به اندازهٔ کافی توضیح داده نشده است که شکوفایی پرشکوه تئاتر عصر شکسپیر، و تئاتر دوران زرین اسپانیا و تراژدی قرن هفدهم فرانسه تقریباً متعلق به یک دورانند. هنگامی که شکسپیر درگذشت لوپه دو وگا[۲] ۵۴ سال داشت و بیشتر نمایشنامه‌هایش اجرا شده بود. کالدرون[۳] و کرنی[۴] نیز هنوز زنده بودند. از

---

۱. Dorién ، قومی که در قرن دوازدهم قبل از میلاد در یونان مسکن گزید.

۲. Lope de Vega ، نویسنده و نمایشنامه‌نویس بزرگ اسپانیایی (۱۶۳۵ـ۱۵۶۲) آفرینندهٔ تقریباً دوهزار اثر که برخی از آنها شاهکار است.

۳. Calderon ، شاعر و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی.

۴. Corneille ، نمایشنامه‌نویس بزرگ فرانسوی.

طرفی فاصلهٔ زمانی میان شکسپیر و راسین بیش از فاصله میان آشیل و اوریپید نیست. پس دست‌کم از نظر تاریخی می‌توان گفت که یک شکفتگی پرشکوه هست با جنبه‌های مختلف هنری، مربوط به دوران «رنسانس» که در آشفتگی تئاتر عصر الیزابت زاده می‌شود و در کمال صوری تراژدی فرانسوی پایان می‌پذیرد.

میان این دو دوران، دو دوران شکفتگی تراژدی، نزدیک بیست قرن فاصله است. در این بیست قرن، هیچ چیز نمی‌بینیم. هیچ چیز جز «میستر»[1]های مسیحی که شاید بتوان آنها را درام نامید اما تراژدی نه. خواهم گفت که چرا. بنابراین می‌توان گفت که دوران‌هایی بسیار استثنایی هست که پژوهندگان باید، حتی با جداماندگی آنها، روشن کنند که چگونه و چرا آبستن تراژدی‌اند. به عقیدهٔ من این تحقیقی است بسیار گیرا، و تاریخ‌دانان حقیقی باید آن را با دقت و شکیبایی دنبال کنند. اما این کار در صلاحیت من نیست. تنها می‌خواهم در این باره اندیشه‌هایم را به عنوان کسی که با تئاتر سر و کار دارد عرضه کنم.

هنگامی که سیر اندیشه را در این عصر، و نیز در آثار تراژدی آن دوران، بررسی کنیم خود را در برابر امری یگانه می‌یابیم. هر دوی این دوران‌ها در واقع نشان‌دهندهٔ مرحله‌ای از انتقال‌اند میان صورت‌هایی از اندیشهٔ جهانی، کاملاً آغشته با مفاهیم الوهیت و تقدس از یک سو و صورت‌های عکس آن، مبنی بر فردگرایی و عقل‌گرایی از سوی دیگر. مسیری که آشیل را به اروپید می‌پیوندد، به طور کلی مسیری است که فیلسوفان پیش از سقراط را به خود سقراط پیوند می‌دهد (سقراط که تراژدی را تحقیر می‌کرد از نظر اوریپید استثنایی بود). همچنین از زمان

---

1. Mystére

شکسپیر تاکورنی، از جهان نیروی تاریک و اسرارآمیز، افکاری که هنوز از آنِ قرون وسطی است، به جهان ارزش‌های فردی، که عقل و ارادهٔ انسانی آنها را تأیید و نگهداری می‌کند، وارد می‌شویم (تقریباً همهٔ فداکاری‌هایی که در آثار راسین صورت می‌گیرد فداکاری‌های عقلی است). روی هم رفته همین جنبش فکری است که الهیات پرشور قرون وسطی را به دکارت می‌پیوندد. هرچند که عین این تحول از آن رو که در سرزمینی واحد، یونان، دیده می‌شود ساده‌تر و به همین دلیل روشن‌تر می‌نماید، ولی در هر دو مورد یکسان است. در هر مورد، در تاریخ اندیشه، آدمی رفته رفته خود را از قالب تقدس بیرون می‌آورد و در برابر دنیای قدیم، دنیای وحشت و زهد سر برمی‌کشد. در هر مورد، در آثار هنری، ما از تراژدیِ زادهٔ آداب و رسوم و از مراسم شبه‌مذهبی وارد تراژدی مسائل روانی می‌شویم.و در هربار پیروزی قطعی خرد فردی، چه در قرن چهارم پیش از میلاد در یونان، و چه در قرن هیجدهم در اروپا، در قرون متمادی، چشمهٔ خلق تراژدی را می‌خشکاند.

تا جایی که به ما مربوط است از این ملاحظات چه نتیجه‌ای می‌گیریم؟

نخست این نتیجهٔ بسیار کلی که دوران تراژدی گویی هربار با تحولی همراه است که در آن بشر، خودآگاه یا ناخودآگاه، از صورت قدیم تمدن جدا می‌شود و در برابر آن در حالت گسیختگی می‌ماند بی‌آن‌که صورت نوین تمدن او را خشنود کند. به عقیدهٔ من ما در سال ۱۹۵۵ در چنین جایی قرار داریم. پس بی‌درنگ این سؤال مطرح می‌شود که آیا گسیختگی درونی ما در عصر حاضر بیان هنری تراژیکی خواهد یافت یا نه؟ بیست قرن سکوتی که اوریپید را از شکسپیر جدا می‌کند ما را به تأمل و احتیاط وامی‌دارد. وانگهی تراژدی، گلی است بسیار کمیاب و دیرباب و بخت

این‌که به روزگار ما بشکفد زیاد نیست. اما علت دوم ما را به پی‌گیری سؤال خود تشویق می‌کند. این بار، با پدیده‌ای خاص سر و کار داریم که سی سالی است در فرانسه شاهد آنیم، یعنی پس از نوآوری ژاک کوپو[۱] در تئاتر. این پدیده عبارتست از آمدن نویسندگان به تئاتر، تئاتری که تا آن زمان در انحصار سازندگان و بازرگانان صحنه بود. بدین‌گونه دخالت نویسندگان، رستاخیزی در صورت و قالب تراژدی ایجاد کرد و هنر نمایشنامه‌نویسی را بر سر جای خود، ستیغ هنرهای ادبی، قرار داد. پیش از کوپو (جز در مورد کلودل[۲] که هیچ‌کس نمایشنامه‌هایش را روی صحنه نمی‌آورد) در فرانسه جای ممتاز فداکاری در تئاتر، تخت خواب دو نفره بود. هنگامی که نمایشنامه مخصوصاً قرین موفقیت بود فداکاری افزایش می‌یافت و تخت خواب‌ها نیز. خلاصه آن‌که تئاتر، تجارتی بود مانند تجارت‌های دیگر که همه چیز، اگر جسارت نباشد، هموزن حیوان مبادله می‌شد. آنچه کوپو در این باره می‌نویسد این است:

... اگر می‌خواهند که احساسی را نام ببریم که ما را به هیجان می‌آورد، به پیش می‌راند، ملزم و مکلف‌مان می‌کند و سرانجام باید که در برابرش سر فرود آوریم باید بگوییم که این احساس، نفرت است.

صنعتی کردن لگام‌گسیخته‌ای که هر روز بی‌شرمانه‌تر از روز پیش تئاتر فرانسه را به انحطاط می‌کشاند و تماشاگر فهمیده را از آن می‌رماند، اشغال شدن بیشتر تئاترها از طرف مشتی دلقک جیره‌خوار، بازرگانان بی‌شرم، همه‌جا حتی جایی که سنت‌های عظیم

---

۱. J. Coupeau، نویسنده، هنرپیشه و کارگردان تئاتر فرانسوی (۱۹۴۹ـ۱۸۷۹) و بانی تئاتری نو.

۲. Claudel، نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی.

باید از وقار و آزرمی نگهداری کند، روحیهٔ تصنع و سوداگری و پستی، همه جا تظاهر و بلند شدن روی دست یکدیگر، انواع و اقسام نمایش دادن تن روی صحنه، اینها همه چون زالو به تن هنری چسبیده‌اند که در شرف مرگ است و دیگر حتی مسئله‌اش نیز مطرح نیست. همه جا سستی، اغتشاش، بی‌نظمی، نادانی و بلاهت، تحقیر هنرمند آفریننده، نفرت از زیبایی، نمایش‌هایی بیش از پیش مجنونانه و یاوه، نقدهای بیش از پیش آسان‌گیر، و از جانب تماشاگر ذوقی بیش از پیش سرگردان: این است آنچه مایهٔ نفرت ماست و موجب بیزاری است.

پس از این فریاد بجا و پس از این که وی تئاتر «ویوکلمبیه»[1] را ایجاد کرد، هنر تئاتر رفته رفته در فرانسه حیثیت خود را بازیافت یعنی دارای سبکی شد، و این وامی است از کوپو به عهدهٔ ما که هیچ‌گاه ادا نمی‌شود. آندره ژید، مارتن دوگار، ژیرودو، منترلان، کلودل و دیگران شکوه و بلندپروازی‌هایی را که در مدت یک قرن از تئاتر فرانسه رخت بربسته بود بدان بازگرداند. در همین زمان تأثیر نهضتی فکری دربارهٔ تئاتر که مهم‌ترین محصولش کتاب جالب آنتونی آرتو[2] به نام تئاتر و همزاد[3] آن است، تأثیر صاحبنظران خارجه مانند گوردون کریگ[4] و آپیا[5] مسئلهٔ ابعاد تراژدی را برای ما مطرح کرد.

با توجه به تمام این ملاحظات است که من می‌توانم مسئلهٔ مورد بحث

---

1. Vieux Colombier
2. A. Artau
3. *Le Thêatre et son double*
۴. Gordon Graig ، نظریه‌پرداز هنر تئاتر و هنرپیشه و کارگردان انگلیسی معاصر که در شهرهای مختلف اروپا فعالیت داشت و در فلورانس آموزشگاهی در تئاتر دایر کرد.
۵. Appia ، کارگردان معاصر سویسی و صاحب کتاب مشهوری دربارهٔ کارگردانی تئاتر.

PersianPDF.com

امروز را در مرزهای مشخصی مطرح کنم. دوران ما با بحرانی در تمدن روبروست که، امروز مثل دیروز، امکان زایش تراژدی را تسهیل می‌کند. در عین حال بسیاری از نویسندگان، چه در فرانسه و چه در سایر کشورها، می‌خواهند تراژدی زمان ما را بنگارند. آیا این رؤیا معقول است و این کار ممکن؟ و اگر ممکن است در چه اوضاع و احوالی؟ به عقیدهٔ من برای تمام کسانی که در نظرشان تئاتر ارزش عمر دوباره را دارد مسئلهٔ روز همین است. مسلماً هیچ‌کس امروزه در وضعی نیست که به این مسئله جوابی قطعی بدهد. مثلاً بگوید اگر فلان اوضاع و احوال مساعد ایجاد شود تراژدی از پی‌اش خواهد آمد. بنابراین من به چند نکته مربوط به این امید بزرگ فرهنگ تمدن غرب اشاره می‌کنم.

ابتدا باید دید تراژدی چیست؟ تعریف تراژدی فکر مورخان ادبیات و خود نویسندگان را زیاد به خود مشغول داشته و تا کنون هیچ تعریفی مورد قبول همگان قرار نگرفته است. بی‌آن‌که مدعی باشیم که مسئله‌ای را که این‌همه فکر در برابر آن به تردید افتاده‌اند بتوانیم حل کنیم، دست‌کم، می‌توانیم با توسل به مقایسه ببینیم مثلاً تفاوت تراژدی با درام و ملودرام چیست. تفاوت آنها به نظر من این است:

در تراژدی نیروهایی که به مقابلهٔ هم می‌آیند، به یک نسبت مشروع و برحق‌اند. برعکس در درام و ملودرام تنها یکی از نیروها مشروع است. به عبارت دیگر تراژدی دوپهلوست و درام ساده گیر. در تراژدی هر نیرو در عین حال هم خوب است هم بد. در دومی خوبی و بدی در برابر هم قرار می‌گیرند (و از همین رو در روزگار ما تئاتر تبلیغاتی چیزی نیست جز زنده شدن دوبارهٔ ملودرام). آنتیگون حق دارد، اما کرئون نیز بی‌حق نیست.

همچنین پرومته در عین حال، هم کار درستی می‌کند هم کار نادرستی و زئوس نیز که بی‌رحمانه بر او ستم می‌کند دلایلی بر حقانیت خود دارد. ملودرام را می‌توان چنین تعریف کرد: «تنها یک چیز درست و برحق است.» و بهترین عبارتی که در مورد تراژدی می‌توان گفت این که: «همه برحق‌اند و هیچ‌کس محق نیست». از این روست که گروه «هم‌آوازان» (کر) تراژدی‌های کهن اصولاً اندرز احتیاط می‌دهند. زیرا این گروه می‌دانند که در حدی هرکس حق دارد و کسی که بر اثر نابینایی یا شورش عواطف از این حد غافل باشد و می‌خواهد حقی را که می‌پندارد ملک طلق اوست بر کرسی بنشاند به سوی فاجعه می‌رود. بدین‌گونه مایهٔ تغییرناپذیر تراژدی کهن حدی است که نباید از آن گذشت. در دو سوی این حد نیروهایی به یکسان برحق، در مواجهه‌ای لرزان ولی ناگسستنی رو در روی هم قرار می‌گیرند. غافل شدن از این حد، تمایل به گسیختن این تعادل یعنی نابودی. در تراژدی مکبث یا فدر[1] (هرچند نه چندان ناب که در تراژدی‌های یونان) نشانه این حد را می‌توان بازیافت. حدی که نباید از آن گذشت و گذشتن از آن موجب مرگ و مصیبت است. از اینجا می‌توان این نکته را تبیین کرد که چرا درام کمال یافته، مانند درام عصر رمانتیک، پیش از هرچیز حرکت و عمل است، زیرا تصویرگر مبارزهٔ خوبی است با بدی و تحول این مبارزه. در حالی که تراژدی آرمانی و مخصوصاً تراژدی یونانی عبارتست از تنش، از آن رو که تقابل دو قدرت است، هر یک دارای دو نقاب خیر و شر بر چهره، در سکونی هیجان‌انگیز. ناگفته پیداست که میان این دو قطب مختلف نمایشی، درام و تراژدی، همه گونه نمایشنامه‌های واسطه می‌توان یافت.

---

۱. Phèdre ، تراژدی اثر راسین.

ولی ما که دربارهٔ صورت ناب تراژدی گفتگو می‌کنیم باید ببینیم دو نیرویی که مثلاً در تراژدی کهن به مقابله هم می‌شتابند کدامند؟ اگر نمایشنامهٔ پرومته در زنجیر را به عنوان صورت نوعی تراژدی انتخاب کنیم می‌توانیم بگوییم که از یک سو انسان و تمایل او به قدرت مطرح است و از سوی دیگر قانون خدایی که در جهان منعکس است. تراژدی هنگامی صورت می‌بندد که انسان به سبب غرور (یا به سبب بلاهت، چنان که در مورد آژاکس چنین است) با نظام خدایان، که در قالب یکی از ایزدان یا در جامعه تجلی می‌یابد، به معارضه برخیزد. و به نسبتی که این سرکشی مشروع‌تر، و آن نظام ضروری‌تر باشد، تراژدی به همان نسبت عظیم‌تر خواهد بود.

در نتیجه، هرچیز که در درون تراژدی این تعادل را برهم زند، حفظ تراژدی را مختل می‌کند. اگر چیزی به معارضه با نظم خدایی برنخیزد و تنها خطا و پشیمانی در کار باشد با تراژدی سر و کار نداریم. در این صورت نمایشنامه نام‌های دیگری می‌یابد[1]. مثلاً اثری که در آن حقیقت منحصری با آداب و تشریفات اعلام می‌گردد.

بنابراین درام مذهبی ممکن است اما تراژدی مذهبی نه. از این دیدگاه می‌توان دوران خاموشی تراژدی را تا زمان رنسانس توجیه کرد. مسیحیت همهٔ کیهان، انسان و جهان را در نظام خدایی مستحیل کرده است. میان بشر و قانون الهی معارضه‌ای نیست اما به ناچار جهالت هست و مشکل، محرومیت از لذات جسمی و روی‌گردان از عواطف است برای در آغوش کشیدن حقیقت معنوی. شاید تنها یک تراژدی مسیحی در طول تاریخ وجود داشته باشد، همان که در یک لحظهٔ کوتاه و نامریی بر تپهٔ جلجتا

---

1. Mystère, parabole

گذشت و مسیح فریاد زد: «خداوندا، چرا مرا رها کردی؟» این شک یگانه، این تردید گذرا دوگانگی موقعیت تراژیک را نشان می‌دهد. پس از آن الوهیت مسیح جایی برای تردید باقی نمی‌گذارد. نماز جماعت مسیحیان که هر روز این الوهیت را منعکس می‌کند، صورت واقعی تئاتر مذهبی در غرب است. در اینجا چیزی خلق نمی‌شود، مراسمی تکرار می‌گردد.

متقابلاً هرچه موجب آزاد شدن فرد انسانی شود، مخصوصاً با نفی راز وجود، و جهان را تابع قانون کاملاً بشری گرداند، باز تراژدی را مختل می‌کند. بنابراین برای طرفداران تعقل و منکران نظام الهی نیز تراژدی وجود ندارد. اگر جهان سراسر قانون الهی باشد تراژدی در کار نیست، همچنان که اگر همه جا خرد انسانی فرمانروا باشد. تراژدی میان تیرگی و روشنایی و بر اثر تقابل آنها زاده می‌شود. فهمیدن این معنی چندان دشوار نیست. در درام مذهبی یا غیرمذهبی مشکل در واقع قبلاً حل شده است. در تراژدی آرمانی چنین نیست: قهرمان تراژدی نظامی را که از آن رنج می‌برد نفی می‌کند. نیروی خدایی، با قدرتی که بر قهرمان اعمال می‌کند در همان معیاری که نفی می‌شود، وجود خود را مسلم می‌دارد. به عبارت دیگر سرکشی به خودی خود آفرینندهٔ تراژدی نیست. تأیید نظام الوهیت نیز به همچنین. باید که هم طغیانی باشد و هم نظامی، هر یک متکی به دیگری و هرکدام، با نیروی خاص خود تأییدکنندهٔ دیگری. اگر سرنوشت به صورت پیشگویی ظاهر نمی‌شد ادیپی در کار نبود. اما سرنوشت، چندان شوم نبود اگر ادیپ به نفی آن برنمی‌خاست.

و اگر تراژدی با مرگ یا کیفر یافتن پایان می‌یابد، باید گفت آنچه مجازات می‌شود، خود جنایت نیست، بلکه نابینایی قهرمان تراژدی است که تعادل و تنش را نفی کرده است. مسلماً آنچه گفتم دربارهٔ تراژدی

آرمانی صادق است. مثلاً آشیل که به سرچشمه‌های مذهبی و دیونیزیستی تراژدی نزدیک‌تر است در آخرین عبارات تراژدی‌های سه‌گانهٔ خود، پرومته را عفو می‌کند. در نمایشنامهٔ اومنید[1]ها نیز وی بزرگ‌ترین تراژدی‌نویس همهٔ دوران‌هاست. اوریپید، برعکس، شاهین ترازو را در جهت خرد آدمی و روانشناسی فرود آورد. و با این کار درام فردگرایی را بنیاد گذاشت و انحطاط تراژدی از همین‌جا آغاز شد. همچنین در تراژدی‌های بزرگ شکسپیر هنوز در جو، رازی بزرگ و جهانی سیر می‌کند که با کارها و هدف‌های قهرمانان پرشور تراژدی در تاریکی به مقاومت و مقابله می‌پردازد. در صورتی که در آثار کرنی اخلاق فردی به کرسی می‌نشیند و با تکامل این شیوه عمر تراژدی به پایان می‌رسد.

می‌توان گفت که تراژدی میان دو قطب نیهیلیسم افراطی و امید بی‌پایان در نوسان است. به نظر من این درست‌ترین تعریف‌هاست. قهرمان تراژدی به نفی نظامی می‌پردازد که او را می‌کوبد و قدرت نظام، به همین سبب بر او فرود می‌آید. بدین‌گونه هر دو، درست در همان لحظه‌ای که مورد نفی و مقابله قرار گرفته‌اند وجود متقابل خود را تأیید می‌کنند. از این ماجرا گروه «هم‌آوازان» درسی می‌گیرند، یعنی که نظامی هست. ممکن است این نظام دردناک باشد، اما دردناک‌تر آن‌که کسی وجودش را انکار کند. صلاح در آن است که چیزی مورد نفی و انکار قرار نگیرد، راز وجود و حد بشری پذیرفته شود و نیز خود این نظام که بدون به رسمیت شناختن هم شناخته هست به رسمیت شناخته شود. ادیپ با دیدگان شکافته می‌گوید که «همه‌چیز خوب است». بی‌آن‌که بتواند ببیند، می‌داند. شب او روشنایی است و بر این سیمای بی‌چشم بزرگ‌ترین درس جهانِ

---

1. Les Eumenides

آن که خدایی زمینی و بشری ساخت، باز به معارضه با این خدا شتافت. بشر در اعتراض است. در عین حال هم مبارز و هم سرگردان، مانده میان امید مطلق و شک قطعی. پس در جوی تراژدی‌آفرین زندگی می‌کند. این معنی چه بسا مبین آن باشد که تراژدی در حال زایش است.

بشر امروز که عصیانش را فریاد می‌زند و می‌داند که این عصیان حدودی دارد، بشری که آزادی می‌طلبد و ضرورت بر او فرود می‌آید، بشر سرکش و گسیخته که دیگر به دوگانگی فرد و تاریخ آگاه است، چنین بشری نمونهٔ بارز بشر تراژیک است، و شاید تراژدی، اثر خاص این دوران، که در زمان ادای جمله «همه چیز خوب است» به دست خواهد آمد، در کار تدارک باشد.

آنچه ما مثلا در زایش دربارهٔ نمایشنامه‌نویسی در فرانسه می‌بینیم تلاش‌هایی است در این راه. نمایشنامه‌نویسان ما در جستجوی زبان تراژدی‌اند، زیرا تراژدی بی‌زبان خاص خود پدید نمی‌آید. و رسیدن به این زبان، بخصوص از آن رو دشوار است که باید تناقض موقعیت تراژیک را منعکس کند. چنین زبانی باید در عین حال هم ادیبانه باشد هم عامیانه، هم وحشی و هم منشیانه، رازآلود و روشن، غرورآمیز و ترحم‌انگیز. نویسندگان ما در جستجوی این زبان، به طور غریزی به منابع نخستین، یعنی به دوران‌هایی که از آن نام بردم بازگشته‌اند. بدین‌گونه ما شاهد زایش مجدد تراژدی‌های یونان در فرانسه‌ایم، اما فقط در قالب صورت‌هایی که با روحیهٔ کاملاً خردگرایانه منطبق باشد. این صورت‌ها عبارتند از هزل و ریشخند یا بازنویسی متصنع و ادیبانه، یعنی به طور کلی طنز و فانتزی و کمدی که قلمرو خرد است. دو مثال بارز این معنی را ژید

در نمایشنامهٔ خود به نام ادیپ، و ژیرودو در جنگ تروا آورده است (خواندن قسمتی از آنها).

همچنین می‌توان در فرانسه از کوششی نام برد که در جهت احیای «امر مقدس» در صحنه به کار می‌رود. این کاری است منطقی. اما برای این کار نویسندگان ما دست به دامان تصاویر کهن «مقدسات» زده‌اند، حال آن که برای ایجاد تراژدی تازه باید مقدسات تازه آفرید. در نتیجه دو نوع نمایشنامه پدید آمد. یکی «تقلید»[1] سبک و احساس نمایشنامه‌های کهن. مثل نمایشنامهٔ «پور رویال»[2] اثر مونترلان[3] که این روزها در پاریس با موفقیت روی صحنه است (خواندن قسمتی از آن) و دیگر بازآفرینی احساسات صادقانهٔ مسیحی مانند نمایشنامهٔ «پرتژ دو میدی»[4] اثر کلودل (خواندن بخشی از آن).

اما می‌بینیم که چگونه تئاتر مذهبی ممکن نیست تراژدی باشد. میان آفریدگار و آفریده معارضه در کار نیست، بلکه فقط انصراف آفریدگار مطرح است. به یک معنی آثاری که کلودل پیش از گرویدن به مسیحیت نوشته است از دیدگاه مورد بحث ما بامعنی‌تر است تا کارهای بعدی او. اما در هر حال تئاتر مذهبی همیشه پیش از تراژدی بوجود آمده است، و به یک معنی مبشر رسیدن تراژدی است. پس جای شگفتی نیست که نمایشنامه‌ای که سبک آن، اگر نه موقعیت تراژیکش، واجد حساسیت است نمایشنامه‌ای از مونترلان باشد[5] که دو صحنه اصلی‌اش را برای شما می‌خوانم (خوانده می‌شود).

---

1. Pastiche
2. Port Royal
3. Monterlant
4. Partage de midi
5. Maitre de santiago

به نظر من در این نمایشنامه تنشی واقعی وجود دارد هرچند که تا حدی مربوط به سبک بیان است. و نیز مخصوصاً زیاد فردگرایانه است. اما به نظر من زبان تراژدی در این نمایشنامه صورتبندی خود را یافته است و اثر، بسی چیزها بیش از یک درام در بر دارد.

در هر حال آثاری که من قسمت‌های برجسته‌اش را برای شما خواندم اگر این اطمینان را به ما نمی‌بخشد که طلوع مجدد تراژدی ممکن است، دست‌کم امیدواری به آن را در ما بیدار می‌کند. راهی را که در پیش است نخست جامعه ما باید بپیماید. یعنی باید از دو قطب آزادی و ضرورت هم نهادی پدید آورد، و نیز هرکدام از ما باید نیروی سرکشی را در خود حفظ کنیم بی‌آن‌که به قدرت نفی تسلیم شویم. بدین‌گونه حساسیت تراژیک که در عصر ما صورت می‌بندد، شکفتگی و قالب بیانی خود را خواهد یافت.

باید بگویم تراژدی نو و واقعی آن است که من برای شما نخواهم خواند، از آن رو که هنوز به وجود نیامده است. برای زاده شدن به شکیبایی ما نیاز دارد و به نبوغی.

اما فقط خواستم در شما این احساس را به وجود آورم که امروز در هنر نمایشنامه‌نویسی فرانسه نوعی تراژدی ابرآلودی وجود دارد که در درون آن هسته‌های تراژدی کامل بسته می‌شود. بدیهی است ممکن است توفانی ابرها را، با هرچه در درون دارد، بپراکند. اما این نهضت به رغم توفان‌های زمانه ادامه خواهد یافت و نویدها خواهد داد و غرب چه بسا شاهد رنسانسی در هنر نمایشنامه‌نویسی باشد. مسلماً این معنی در هر کشوری مصداق دارد. با این‌همه، می‌خواهم بگویم ما در فرانسه شاهد طلایهٔ این رنسانس خواهیم بود. این را که می‌گویم بر مبنای ناسیونالیسم نیست (من وطنم را بیش از آن دوست دارم که ناسیونالیست باشم). آری

این کار در فرانسه صورت خواهد گرفت، اما امیدوارم این معنی را روشن کرده باشم تا شما نیز مثل من قانع شده باشید که الگو و سرچشمهٔ زوال‌ناپذیر تراژدی، همان نبوغ یونانی است.

برای این که در عین حال هم نشانهٔ این امید را به شما نشان داده باشم و هم بیان‌کنندهٔ دو حق‌شناسی باشم، یکی حق‌شناسی نویسندگان فرانسه از یونان وطن مشترکمان و دیگر حق‌شناسی خودم از پذیرایی شما، بهتر می‌دانم که در پایان سخن قسمتی از بازنویسی عالی و عامداً وحشی پل کلودل را از تراژدی آگاممنون[1] آشیل برای شما بخوانم تا ببینید که هر دو زبان فرانسوی و یونانی چگونه در کلامی واحد، کلامی نامرسوم و پرشکوه تغییر چهره می‌دهند (خواندن اثر).

۱۹۵۵

1. Agamemnon

چرا به تئاتر می‌پردازم؟[1]

چرا به تئاتر می‌پردازم؟ بارها از خود پرسیده‌ام. و تنها پاسخی که تاکنون به این پرسش داده‌ام از بس پیش‌پاافتاده است شما را دچار شگفتی خواهد کرد: برای این به تئاتر می‌پردازم که در دنیا صحنهٔ تئاتر یکی از جاهایی است که من در آن احساس خوشبختی می‌کنم. اما انصاف بدهید که این فکر، آن‌طور که به نظر می‌آید، پیش‌پاافتاده نیست. تحصیل خوشبختی امروز یکی از تلاش‌های اساسی و اصیل است. دلیل این‌که می‌خواهند خوشبختی را کتمان کنند ظاهراً این است که در آن نوعی فسق و فجور می‌بینند که مایهٔ شرمساری است. در این باره همه توافق دارند! گاهی به قلم نویسندگان سختگیر می‌خوانیم که کسانی از تمام تلاش‌های اجتماعی دست کشیده‌اند و به زندگی خصوصی گریخته‌اند یا به آن پناه برده‌اند. اگر اشتباه نکنم در این «گریز» یا «پناه» اندکی تحقیر نهفته است. تحقیر و حماقت، زیرا یکی بی دیگری ممکن نیست. اما من بسیاری از کسان را می‌شناسم که برای فرار از زندگی خصوصی به زندگی اجتماعی پناه می‌برند. کالیگولاها غالباً کسانی هستند که از خوشبختی سرخورده‌اند: این

---

۱. سخنرانی تلویزیونی

بدان معنی است که اینان از محبت بی‌بهره‌اند. کجا بودم؟ بله صحبت دربارهٔ خوشبختی بود. بسیار خوب. امروز، همچنان که به ارتکاب جرم اقرار نباید کرد، به خوشبخت بودن هم هیچ‌گاه اعتراف نکنید. ساده‌لوحانه، همین‌طوری، و بدون ترس از عواقب کار نگویید که «من خوشبختم». با گفتن این عبارت بی‌درنگ در پیرامون خود روی لب‌های غنچه‌شده حکم محکومیت خود را می‌خوانید. می‌گویند: «ای آقا شما خوشبختید. اما بفرمایید که با یتیم‌های کشمیر و جذامیان دورافتاده‌ای که خوشبخت نیستند چه باید کرد؟» بله، راستی چه باید کرد؟ و به قول دوستمان یونسکو «چگونه می‌توان از شرش خلاص شد؟» لاجرم بی‌درنگ مانند غم‌خورک غصه‌دار می‌شوید.

با این‌همه من معتقدم که باید نیرومند و خوشبخت بود تا بتوان به تیره‌بختان کمک کرد. آن بدبختی که زیر بار زندگی شخصی خود به زانو درآمده است نمی‌تواند به هیچ‌کس مدد کند.

برعکس کسی که بر خود و بر زندگی خود مسلط است می‌تواند واقعاً بخشنده و بزرگوار باشد و به راستی چیزی به دیگران بدهد. مردی را می‌شناختم که زنش را دوست نداشت و از این امر رنج می‌برد. تا آن که روزی تصمیم گرفت، از راه ترحم، زندگی خود را وقف همسرش کند. اما از آن روز زندگی زن بیچاره، که تا آن زمان باری تحمل‌پذیر بود، مبدل به جهنم واقعی شد. متوجه هستید که فداکاری و ازخودگذشتگی مرد تمام و به کمال بود. امروزه مردانی از این دست هستند که زندگی خود را وقف بشریتی می‌کنند که چندان دوستش ندارند. این عاشقان عبوس، ازدواجشان برای روزهای تیرهٔ زندگی است نه روزهای آفتابی. پس با تعجب می‌بینیم که جهان چهرهٔ خوشایندی ندارد و مشکل است که بتوان

در آن خوشبختی خود را اعلام کرد، به‌خصوص، دریغا، اگر کسی نویسنده باشد. با این‌همه من شخصاً نمی‌گذارم تحت تأثیر قرار گیرم، احترام خوشبختی و خوشبختان را محفوظ می‌دارم و در هر حال می‌کوشم که برای حفظ بهداشت روحی تا حدی که ممکن است در جایی باشم که یکی از میعادگاه‌های خوشبختی است، یعنی تئاتر.

وانگهی، برعکس سایر خوشبختی‌ها، این یکی در زندگی من بیش از بیست سال پایدار مانده است و حتی اگر بخواهم، دیگر نمی‌توانم از آن بگذرم. به سال ۱۹۳۶ گروهی بی‌چیز گرد هم آوردم و در محل یکی از رقاص‌خانه‌های عمومی شهر الجزیره چندین نمایش براساس نوشته‌هایی از مالرو گرفته تا داستایفسکی و آشیل روی صحنه آوردم. بیست و سه سال بعد در تئاتر آنتوان پاریس موفق شدم نمایشنامه‌ای را که از روی رمان جن‌زدگان داستایفسکی تنظیم کرده بودم روی صحنه بیاورم.

از آن رو که حتی خودم نیز از این‌همه وفاداری نادر، یا از این دورهٔ طولانی مسمومیت دچار شگفتی شده‌ام بارها علت این فضیلت یا این عیب را از خود پرسیده‌ام. علت را می‌توانم به دو رشته تقسیم کنم. یک رشته مربوط به سرشت خودم و رشتهٔ دیگر مربوط به سرشت تئاتر.

نخستین علت که چندان درخشان نیست، آن است که من با رو کردن به تئاتر از آنچه در نویسندگی موجب ملالم می‌شود می‌گریزم. پیش از هرچیز من در نویسندگی از چیزی می‌گریزم که آن را «دردسرهای سبکسرانه» می‌نامم. فرض کنید که نام شما فرناندل است یا بریژیت باردو یا علی خان یا پایین‌تر پل والری. در تمام این موارد نام خود را در روزنامه‌ها می‌بینید و همین که نامتان در روزنامه آمد دردسر آغاز می‌گردد. باران نامه باریدن می‌گیرد. دعوت پشت سر دعوت. باید جواب

داد: قسمت بزرگی از وقت شما صرف رد اتلاف وقت می‌گردد. بدین‌گونه نیمه‌ای از نیروی انسانی شما صرف نه‌گفتن، به انحاء مختلف می‌شود. این کار ابلهانه نیست؟ مسلماً ابلهانه است. و بدین‌گونه ما به سبب داشتن غرور، با خود غرور تنبیه می‌شویم. با این‌همه من تجربه کرده‌ام که همهٔ مردم به کار تئاتر، هرچند که آن هم کاری در قلمرو غرور باشد، احترام می‌گذارند. کافی است که بگویید «دارم تمرین می‌کنم» تا بی‌درنگ در پیرامون شما دشتی دلپذیر ایجاد شود. و اگر کلک بزنید، چنان‌که من می‌زنم، و بگویید که تمام روز و یک قسمت از شب را تمرین دارید، آن‌گاه خود را در بهشت می‌یابید. از این دیدگاه تئاتر صومعهٔ من است. در پای دیوارهایش، تلاطم جهان می‌میرد، و در درون این محوطهٔ مقدس، به مدت دو ماه، یک گروه مرکب از کارگرانی که کارشان کاری معنوی است، بریده از قرن، خود را فدای یک اندیشه می‌کند، متوجه یک هدف است و همه مراسمی معنوی را تدارک می‌بیند که باید شبی برای نخستین بار برگزار گردد.

بسیار خوب، از این پاسداران معنویت، یعنی از آدم‌های تئاتر سخن بگوییم. از این اصطلاح تعجب می‌کنید؟ شاید چند نشریهٔ خاص یا متخصص، نمی‌دانم کدام‌یک، شما را در این برداشت کمک کند که اهل تئاتر موجوداتی هستند که دیر می‌خوابند و زود زن طلاق می‌دهند. من بی‌شک با گفتن این نکته شما را مأیوس خواهم کرد که تئاتر از این هم پیش‌پاافتاده‌تر است و طلاق در آنجا کمتر است تا در بافندگی و چغندرکاری و روزنامه‌نویسی. فقط وقتی که میان هنرپیشگان اتفاق

می‌افتد لزوماً صحبتش بیشتر است. یعنی مردم به اسرار دل «سارا برنار»[1] هنرپیشه علاقه‌مندترند تا به دل فلان کارخانه‌دار. این را روی هم رفته می‌شود فهمید. اما کار تئاتری با مقاومت‌های بدنی و نیاز به این که هنرپیشه باید نفس داشته باشد لازمه‌اش نوعی خاص پهلوانی متعادل است. این حرفه‌ای است که در آن، تن به حساب می‌آید، نه از آن رو که آن را جنون‌آسا به کار می‌اندازند، یا بیش از جاهای دیگر به این جنون مبادرت می‌کنند، بلکه مجبورند تن را در قالب خود نگاه دارند یعنی احترامش را حفظ کنند. دست‌اندرکاران تئاتر لزوماً اهل فضیلت‌اند. و شاید جز به لزوم نتوان چنین بود. زیاد دور رفتم. آنچه می‌خواهم بگویم این است که من گروه تئاتری را چه با فضیلت باشد چه نباشد، بیش از روشنفکران، که برادران من‌اند، دوست دارم. و این تنها از آن رو نیست که روشنفکران، که کمتر دوست‌داشتنی‌اند، به‌زحمت می‌توانند همدیگر را دوست بدارند. بلکه من در میان روشنفکران، نمی‌دانم چرا، همیشه چنانم که گویی مرتکب تقصیری شده‌ام. همیشه احساسم این است که یکی از مقررات قبیله را نقض کرده‌ام. این وضع، حالت طبیعی را از من سلب می‌کند و چون در حالت طبیعی نباشم ناراحتم. برعکس در صحنهٔ تئاتر احساس می‌کنم که آدمی هستم طبیعی. به عبارت بهتر طبیعی بودن یا طبیعی نبودن را احساس نمی‌کنم و آنچه احساس می‌کنم شادی‌ها و ناشادی‌های کاری است مشترک با همکاران، و این به نظر من یعنی رفاقت و دوستی که همیشه یکی از بزرگ‌ترین شادی‌های زندگی من بوده است. این شادی را من زمانی از دست دادم که روزنامه‌ای راکه باکمک چند نفر به طور گروهی به راه انداخته بودیم ترک گفتم و زمانی آن را بازیافتم که به

---

1. Sara Bernard

کار تئاتر پرداختم.

ملاحظه کنید: کار نویسنده، کاری است در تنهایی، قضاوت دربارهٔ او نیز در تنهایی صورت می‌گیرد. به خصوص نویسنده در تنهایی دربارهٔ خود قضاوت می‌کند. و این خوب نیست، کاری درست نیست. اگر نویسنده به طور طبیعی پرورش یافته باشد، لحظه‌ای برایش پیش می‌آید که نیاز به چهره‌ای بشری دارد و گرمی جمع. این معنی، بیان بیشتر التزام‌های نویسنده است: ازدواج، فرهنگستان و سیاست. و این تشبثات چیزی را تغییر نمی‌دهد. می‌توان گفت که با این کارها تنهایی از میان نمی‌رود زیرا به فقدانش تأسف می‌خورند. می‌خواهند در عین حال هم صاحب عشقی بزرگ باشند، هم در راحت انزوا؛ می‌خواهند هم در فرهنگستان باشند و هم محافظه کار نباشند؛ و روی‌آورندگان به سیاست می‌خواهند که مؤثر باشند و دیگران به جای آنها رهسپار میدان جنگ شوند، به شرطی که این حق برای نویسندگان محفوظ باشد که بگویند این کار به هیچ وجه شایسته نیست. از من بپذیرید که امروزه کار هنرمند کار راحتی نیست.

در هر حال، اجتماع همدلی را که من بدان نیاز دارم، الزام‌های مادی و محدودیت‌هایی را که هر انسانی و هر دلی بدان محتاج است، در تئاتر می‌یابم. در تنهایی، هنرمند فرمانروا است اما بر تختگاهی تهی. در تئاتر فرمانروایی هنرمند ممکن نیست. آنچه می‌خواهد بکند بستگی به دیگران دارد. کارگردان نیاز به هنرپیشه دارد و هنرپیشه نیاز به کارگردان. این بستگی متقابل، هنگامی که با فروتنی و روی خوش متناسب با کار پذیرفته شد اساس همدلی در کار را پی می‌ریزد و دوستی روزانه را شکل می‌بخشد. در اینجا هرکدام از ما وابسته به دیگری هستیم، بی‌آن‌که

آزادی‌مان را از دست بدهیم. و آیا این تقریباً طرح آرمانی جامعهٔ آینده نیست؟

زیاد دور نرویم. هنرپیشه‌ها، به عنوان فرد بشری، مثل هرکس دیگر، و از جمله کارگردان، جنبه‌هایی دارند ناامیدکننده. مخصوصاً اگر گاهی مردم آنها را زیادی دوست داشته باشند. اما این جنبهٔ ناامیدکنندگی، اگر وجود داشته باشد، غالباً پس از کار تئاتری بروز می‌کند، هنگامی که هرکس به سرشت نهایی خود بازمی‌گردد. در این حرفه، آنان که منطق قوی ندارند، با همان اعتقاد می‌گویند که شکست، گروه‌های تئاتری را ضایع می‌کند و نیز موفقیت، راست نیست. آنچه گروه‌ها را ضایع می‌کند پایان یافتن امیدی است که آنان را به هنگام تمرین گرد هم می‌آورد. زیرا آنچه گروه تئاتری را چنین به هم نزدیک می‌کند نزدیکی هدف‌هاست و آنچه هرکس از خود مایه می‌گذارد. حزب و نهضت و فرقه‌های دینی نیز جمع افراد است، اما هدف اینان در شب آینده محو می‌شود. برعکس در تئاتر ثمرهٔ کار، تلخ یا شیرین، در شبی چیده می‌شود که از مدت‌ها پیش شناخته شده است، و هر روز کار آن را نزدیک‌تر می‌کند. رویدادی مشترک، خطرکردنی که معلوم همه است جمعی را از مردان و زنان می‌آفریند که همه متوجه یک هدف‌اند و هیچ‌گاه و زیباتر از آن شبی نیست که آن‌همه در انتظارش بوده‌اند و سرانجام لحظهٔ موعود فرامی‌رسد.

گروه معماران و نقاشانی که در زمان رنسانس دسته‌جمعی کار می‌کرده‌اند، قاعدتاً بایستی شور و هیجان کسانی را که در انتظار لحظهٔ «نمایش» و عرضهٔ کار مدت‌ها کار کرده‌اند، شناخته باشند. اما باید اضافه کرد که بناها می‌مانند، در صورتی که نمایش تئاتری گذرا است و از این رو نیز بیشتر

محبوب کارگران خود است که روزی باید بمیرد.

من فقط در ورزش‌های گروهی، به هنگام جوانی، این احساس نیرومند امید و همکاری را که همراه روزهای طولانی تمرین تا رسیدن روز برد و باخت بود آزموده‌ام. حقیقت آن است که این اخلاق مختصری را که من می‌شناسم[1] در زمین فوتبال و در صحنهٔ تئاتر، که دانشکده‌های واقعی من بوده‌اند، آموخته‌ام.

اما چون قصد دارم فقط از شخص خود سخن بگویم باید اضافه کنم که تئاتر مانع از آن می‌شود که من از خطر انتزاع که هر نویسنده‌ای را تهدید می‌کند برکنار بمانم. هم‌چنان که در زمان روزنامه‌نگاری کار صفحه‌بندی در چاپخانه را بر تدوین آن نوع مواعظی که نامش را سرمقاله می‌گذارند ترجیح می‌دادم، در تئاتر نیز دوست دارم که اثر در میان تودهٔ بی‌نظم نورافکن‌ها و دکورها و متقال‌ها و خرد و ریزهای صحنه ریشه بگیرد. نمی‌دانم چه کسی گفته است که کارگردان خوب کسی است که وزن دکورها را با دست خود امتحان کرده باشد. این قاعده‌ای مهم در هنر است. و من حرفه‌ای را دوست دارم که مجبورم می‌کند در عین شناختن ذهنیات آدم‌های نمایش، جای فلان چراغ و فلان گلدان، زبری فلان پارچه و سنگینی و برجستگی فلان صندوق را هم بررسی کنم. هنگامی که من جن‌زدگان داستایفسکی را به صحنه می‌آوردم با سازندهٔ دکور از هر حیث موافقت کردیم که دکور واقعی باید ساخته شود تا سپس، نمایش رفته رفته به سوی مرحله‌ای بالاتر برده شود که کمتر در ماده ریشه داشته باشد و دکور به سبکی آراسته شود. بدین‌گونه نمایش در نوعی غیرواقعیت پایان می‌پذیرفت که خود جزیی از واقعیت بود. و آیا این تعریف هنر نیست؟

---

۱. مسئلهٔ اخلاق یکی از محورهای اصلی اندیشهٔ کاموست.

نه واقعیت محض، نه تخیل محض بلکه تخیلی براساس واقعیت.

اینهاست دلایل شخصی من برای روی آوردن به تئاتر و انصراف از رفتن به مهمانی‌ها و دیدن کسانی که دیدارشان موجب ملال است. اینها دلایل من به عنوان فردی از افراد بشر است، اما به عنوان هنرمند نیز دلایلی دارم که اسرارآمیزتر است.

پیش از هرچیز احساس می‌کنم که تئاتر پایگاه حقیقت است. معمولاً می‌گویند که تئاتر پایگاه اوهام است. هیچ باور مکنید. جامعه بیشتر در اوهام زندگی می‌کند و شما بی‌شک روی صحنهٔ تئاتر تصنع کمتری می‌بینید تا در کوچه و خیابان[1]. یکی از این هنرپیشگان غیرحرفه‌ای را که در سالون‌ها و اداره‌های ما یا در تالارهای تئاتر هستند در نظر بگیرید. او را روی صحنه بیاورید و در فلان جای بخصوص قرار دهید و چهار هزار وات نور بر او بتابانید. با این کار نمایشی در بین نخواهد بود ولی او را به نحوی از انحاء زیر نور حقیقت برهنه خواهید دید. آری، نور صحنه بی‌رحم است و تمام فوت و فن‌های دنیا هیچ‌گاه مانع از آن نمی‌شود که مرد یا زنی که برای این شصت متر مربع راه می‌رود یا حرف می‌زند، به رغم همه گریم‌ها و تغییر لباس‌ها، به گونه‌ای هویت حقیقی خود را آشکار کند و بگوید.

تمام کسانی را که من از مدت‌ها پیش می‌شناسم و زیاد هم می‌شناسم کاملاً مطمئنم که اگر لطف نمی‌کردند و در دوستی با من نقش کسی را که در قرون دیگر زندگی می‌کرده یا سرشتی دیگر داشته بازی نمی‌کردند آنان را

---

۱. ژید می‌گوید: زمانی بود که هنرپیشگان در صحنه ماسک به صورت می‌زدند، اما رفته رفته که مردم در کوچه و بازار ماسک به صورت زدند، هنرپیشگان ترک این کار کردند.

این‌چنین عمیق نمی‌شناختم. کسانی که راز دل‌ها و حقیقت پنهان آدمیان را دوست دارند باید به اینجا بیایند و چه بسا که کنجکاوی سیری‌ناپذیرشان تا حدی سیراب شود. بله، حرفم را باور کنید و برای آن که در حقیقت بسر ببرید بازیگر شوید!

گاهی از من می‌پرسند: «شما چگونه در زندگی، تئاتر و ادبیات را با هم آشتی می‌دهید؟» و من که به ضرورت یا برحسب ذوقم، به بسیاری از کارها پرداخته‌ام، حقیقت این است که توانسته‌ام به رغم دشواری‌ها، آنها را با ادبیات آشتی بدهم زیرا همیشه نویسنده مانده‌ام. حتی احساسم این است که اگر زمانی بخواهم فقط نویسنده باشم باید نویسندگی را کنار بگذارم. تا آنجا که به تئاتر مربوط می‌شود باید بگویم که این آشتی طبیعی و صادقانه است، از آن رو که به عقیدهٔ من تئاتر برترین نوع ادبیات است و در هر حال عمومی‌ترین و جهانی‌ترین آن. کارگردانی را می‌شناختم و دوستش داشتم که به نویسندگان و بازیگرانش می‌گفت: «برای تنها احمقی که در تالار هست بنویسید یا بازی کنید». آن‌چنان که او بود نمی‌خواست بگوید که: «خودتان هم ابله و پیش‌پاافتاده باشید» بلکه فقط می‌خواست بگوید: «با همهٔ مردم، هرکس که باشد، سخن بگویید». روی هم رفته در نظر او کسی احمق نبود. هرکس این حق را داشت که وقت صرفش کنند. اما سخن گفتن با همه کس آسان نیست. همیشه خطر آن هست که تیر به پایین هدف بخورد یا به بالا. نویسندگانی هستند که می‌خواهند با ابله‌ترین مردم سخن بگویند. باور کنید که اینان بسیار موفق می‌شوند. کسانی که می‌خواهند فقط باهوش‌ترین مردمان را مخاطب قرار دهند همیشه شکست می‌خورند. دستهٔ اول این سنت درام‌نویسی کاملاً فرانسوی را که می‌توان حماسهٔ تخت‌خوابش نامید ادامه می‌دهند و

دیگران در آبگوشت فلسفه کمی پیاز و سبزی می‌افزایند. هنگامی که نویسنده‌ای برعکس اینها موفق می‌شود که به سادگی با همگان سخن بگوید و ضمناً در موضوع سخن علو مقام را از یاد نبرد، در این صورت به سنت واقعی هنر خدمت کرده و در تالار تئاتر همهٔ طبقات و همهٔ آدم‌ها را با روحیات گوناگون در عاطفه‌ای مشترک یا خنده‌ای مشترک با هم آشتی داده است. اما انصاف بدهیم که در این کار فقط نویسندگان بزرگ موفق می‌شوند.

همچنین با دلسوزی خاصی که واقعاً مرا منقلب می‌کند می‌پرسند: «شما که می‌توانید خودتان نمایشنامه بنویسید چرا نمایشنامه‌های دیگران را «بازنویسی» می‌کنید.» در واقع من نمایشنامه‌هایی نوشته‌ام و نمایشنامه‌هایی خواهم نوشت که همین اشخاص در آنها بهانه‌هایی بیابند که بگویند چرا به بازنویسی سایر نمایشنامه‌ها پرداخته‌ام. منتها هنگامی که خودم نمایشنامه می‌نویسم در من شخص نویسنده است که در برابر برنامه‌ای وسیع‌تر و حساب‌شده به کار می‌پردازد. و هنگامی که نمایشنامهٔ دیگران را بازنویسی می‌کنم در من کارگردان است که بر طبق نظریه‌ای که دربارهٔ تئاتر دارد کار می‌کند. در واقع من به نمایشی جامع عقیده دارم که در ذهن و فکر واحد، نقش بسته و الهام یافته و اداره شده باشد، یک نفر آن را نوشته و کارگردانی کرده باشد. این امر وحدت لحن و سبک و آهنگ را که برگ‌های برندهٔ نمایش است تأمین می‌کند.

از آن رو که من این طالع را داشته‌ام که هم نویسنده باشم هم هنرپیشه و هم کارگردان، می‌توانم این برداشت را به مرحلهٔ اجرا درآورم. بنابراین متن‌ها، ترجمه‌ها، بازنویسی‌هایی را انتخاب می‌کنم که بتوانم در صحنه، به هنگام تمرین و بر حسب مقتضیات کارگردانی به آنها صورتی دلخواه

بدهم. خلاصه من با شخص خودم همکاری می‌کنم و این معنی، به طوری که توجه دارید، مانع از آن می‌شود که طبق معمول میان نویسنده و کارگردان برخوردی ایجاد کند. احساس می‌کنم که با این کار آن‌چنان کوچک نشده‌ام که نتوانم آن را تا هنگامی که بخت یار باشد ادامه دهم. احساس می‌کنم که اگر برعکس نمایشنامه‌هایی روی صحنه می‌آوردم که با تشبث به وسایل حقیر موجب خوشامد عامه می‌شد، کاری که نظایرش در تئاترهای پاریس با موفقیت ادامه دارد و مرا منزجر می‌کند، در آن صورت به وظیفهٔ نویسندگی خود خیانت کرده بودم. نه، من با آوردن جن‌زدگان به روی صحنه، اثری که آنچه را از تئاتر می‌دانم و نسبت به آن اعتقاد دارم، خلاصه می‌کند، به وظیفهٔ نویسندگی‌ام خیانت نکرده‌ام.

این است آنچه من در تئاتر دوست دارم و به آن خدمت می‌کنم. شاید این کار دیر نپاید. این کار پررنج امروز در اوج خود تهدید می‌شود. ترقی روزافزون قیمت‌ها تمام شده، کارمند شدن هنرپیشگان و اداری شدن آنها، رفته رفته تئاترهای خصوصی را به سوی نمایش‌های کاملاً تجارتی می‌راند. این را نیز بیفزایم که آنچه در بسیاری از تئاترها درخشان است بی‌صلاحیتی مدیران آنهاست و موجبی نیست که پروانه‌ای که فلان پری اسرارآمیز روزگاری بدانان بخشیده است همچنان در دستشان بماند.

چنین است که این بارگاه عظمت ممکن است پایگاه دنائت شود. آیا این امر باید موجب شود که دست از مبارزه و تلاش برداریم؟ گمان نمی‌کنم. زیر بام تئاتر و پشت پرده‌ها همیشه فضیلتی در پرواز است، فضیلت هنر و فضیلت جنون، که مانع از آن می‌شود که همه چیز نابود گردد. و منتظر هر یک از ماست. برعهدهٔ ماست که نگذاریم به خواب رود و نگذاریم که بازرگانان و کارخانه‌داران او را از قلمروش برانند. در عوض

او ما را بر سر پا نگاه می‌دارد و به ما طبیعت خوش و استوار می‌بخشد. گرفتن و بخشیدن، آیا سعادت زندگی معصومانه‌ای که در ابتدای گفتار از آن سخن گفتم در این نیست؟ این همان زندگی نیرومند و آزادی است که همهٔ ما بدان نیازمندیم. پس برویم و به تئاتر آینده بپردازیم.

۱۹۵۹

مقاله‌های سیاسی

PersianPDF.com

نان و آزادی[1]

اگر همهٔ خشونت‌ها و تعدی‌های مختلفی را که در برابر چشمان ما موجود است جمع کنیم، به دورانی می‌رسیم که در اروپای زندان‌ساز و زندانبان، جز خودِ محافظان زندان‌ها هیچ‌کس در آزادی بسر نمی‌برد. آنگاه همین زندانبان‌ها نیز همدیگر را زندانی می‌کنند، و هنگامی که از این گروه جز یک تن باقی نماند، او را رئیس کل زندانبان‌ها می‌نامند. این همان جامعهٔ کلی است که در آن مسألهٔ برخوردها و تقابل و نیز مسألهٔ حکومت در قرن بیستم، به‌طور نهایی و قطعی حل می‌شود.

مسلماً این نکته، پیشگویی صرف است، و هرچند در تمام جهان حکومت‌ها و پلیس‌ها با «حسن نیت» فراوان می‌کوشند که به این نتیجهٔ درخشان برسند، ولی ما هنوز به این مرحله نرسیده‌ایم. مثلاً در اروپای غربی، آزادی به‌طور رسمی مورد نظر است. منتهی این آزادی مرا به یاد آن بیوه‌هایی می‌اندازد که در بعضی از خانواده‌های بورژوا می‌توان یافت. در خانواده، «دخترعمو» بیوه شده و سرپرست خود را از دست داده است.

---

۱. خطابه‌ای است که کامو در کانون کار «سنت اتیین» (Saint Etienne) به سال ۱۹۵۳ ایراد کرده است.

خانوادهٔ بورژوا او را نزد خود می‌پذیرد. اتاقی در طبقهٔ پنجم به او می‌دهد. به او اجازه می‌دهد که در آشپزخانه بر سر سفره بنشیند. گاهی هم افراد خانواده، یکشنبه‌های تعطیل، او را با خود در شهر می‌گردانند تا ثابت کنند که فضیلت و تقوی نمرده است و بشر سگ نیست. اما در بقیهٔ موارد به‌طور کلی و خاصه در موارد مهم از خانم بیوه تمنا می‌کنند که در کنج خانه بماند. و حتی اگر پاسبانی وظیفه‌ناشناس، در کنج و کناری، از خانم هتک ناموس کند، سروصدای قضیه را درنمی‌آورند. زیرا در رابطه با کسان دیگر، و از جمله با آقای خانه نیز، بر خانم همین ماجرا رفته است. و از همهٔ اینها گذشته این موضوع کم‌اهمیت‌تر از آن است که آدم خودش را با مقامات کشوری و لشکری طرف کند.

اما در مشرق باید گفت که قضیه روراست‌تر است: در آنجا موضوع نگاهداری خانم بیوه را یک‌بار برای همیشه حل کرده‌اند. او را در گنجه می‌گذارند و دو قفل محکم نیز به در گنجه می‌زنند. البته قرار است خانم را پس از تقریباً نیم قرنی، یعنی هنگامی که جامعهٔ آرمانی به‌طور قطعی مستقر شد، از گنجه بیرون بیاورند. در آن روزگار به افتخار او جشن‌ها خواهند گرفت. اما به نظر من احتمال آن هست که وی در این مدت دچار نوعی بیدزدگی شده باشد و جای این تشویش هست که در آن روز، دیگر آن همه خدمتگزاری و تقرب، او را به کار نیاید.

وقتی در نظر آوریم که این دو استنباط از آزادی، یعنی استنباط «گنجه‌ای» و «آشپزخانه‌ای»، هرکدام می‌خواهند وجود خود را بر دیگری تحمیل کنند و مجبورند در برابر ناراحتی‌های ناشی از این اسباب‌کشی، مرتباً رفت و آمد و حرکت خانم بیوه را محدود کنند، آنگاه به آسانی درمی‌یابیم که چرا تاریخ ما بیش از آنکه تاریخ آزادی باشد، تاریخ

بندگی است؛ و چرا دنیایی که ما در آن زندگی می‌کنیم آن دنیایی است که برایتان شرح دادم، دنیایی که هر روز صبح از درون صفحات روزنامه‌ها به چشم ما می‌خلد، تا روزها و هفته‌های ما را مبدل به روز واحدی کند که از عصیان و اشمئزاز انباشته شده است.

آسان‌ترین و مرسوم‌ترین کارها آن است که در این امر نامعقول تقصیر را به گردن حکومت‌ها یا قدرت‌های دشمن اندیشه بیندازیم. البته کاملاً راست است که اینها مقصرند و تقصیر آنها چنان عمیق و ریشه‌دار است که حتی منشأ آن را نمی‌توان شناخت. اما فقط اینها مقصر نیستند. از این گذشته اگر آزادی در طول تاریخ جز حکومت کسی را برای مراقبت از نمو و گسترش خود نداشته است، عجب نیست که در مراحل کودکی باشد، یا در زیر لوح «فرشتهٔ آسمانی» به خاک سپرده شده باشد. جامعه‌ای که بر اساس طلا و استثمار بنا شده، تا جایی که من می‌دانم، هیچ‌گاه در بند آن نبوده است که آزادی و عدالت را بر کرسی بنشاند. دولت‌های پلیسی هرگز در بند آن نبوده‌اند که در سردابه‌های استنطاق، دانشکدهٔ حقوق باز کنند. بدین‌گونه هنگامی که این دولت‌ها زور می‌گویند و استثمار می‌کنند کار خود را انجام می‌دهند. پس چنانچه کسی آزادی را بی‌حساب در اختیار آنان بگذارد، اگر بی‌درنگ شرافتش سلب شود، نباید تعجب کند. اگر امروزه از آزادی هتک حیثیت شده، یا آزادی به بند کشیده شده بدان سبب نیست که دشمنان آزادی خیانت ورزیده‌اند، سبب آن است که آزادی در واقع نگهبانان طبیعی خود را از دست داده است. آری، آزادی بی‌سرپرست و بیوه شده است. این را نیز چون اعلام حقیقتی باید اضافه کرد که ما همه آزادی را بی‌سرپرست رها کرده‌ایم.

تحصیل آزادی کار ستمکشان است و نگهبانان کهن آزادی همیشه از

میان ملت‌های ستمکش برخاسته‌اند. «شهرهای آزاد» بودند که در اروپای ملوک‌الطوایفی خمیرمایهٔ آزادی را حفظ کردند. ساکنان قصبه‌ها و شهرها بودند که به سال ۱۷۸۹ مدتی پیروز شدند. و در قرن بیستم نهضت‌های کارگری بود که درفش افتخار حفظ آزادی و عدالت را به دوش گرفت و هیچ‌گاه این وسوسه را به خود راه نداد که این دو ناهمسازند. کارگران درستکار و روشنفکران بودند که به آزادی قوامی بخشیدند، و آن‌را در جهان چنان پیش بردند که آزادی به صورت اصل اساسی اندیشهٔ ما درآمد. آزادی برای ما حکم هوا را یافت که آنی از آن بی‌نیاز نمی‌توانیم بود، هوایی که تنفس می‌کنیم بی‌آنکه مواظب وجودش باشیم، و آن زمان که ما را محروم گذارد احساس مرگ می‌کنیم.

اگر امروز آزادی در چنان بخش پهناوری از جهان در حال عقب‌نشینی است، البته بدان سبب است که هیچ‌گاه نگهبانان بردگی تا بدین حد وقیح و تا بدین حد مسلح نبوده‌اند، اما بدان سبب نیز هست که مدافعان حقیقی آزادی به علت خستگی و یأس، یا به علت اندیشهٔ نادرستی که دربارهٔ وضع مبارزه و چگونگی تأثیرگذاری دارند، به آزادی پشت کرده‌اند. آری، حادثهٔ بزرگ قرن بیستم ترک ارزش‌های مبنی بر آزادی از طرف نهضت‌های انقلابی، و عقب‌نشینی روزافزون سوسیالیسم آزادی‌طلب در برابر سوسیالیسم «قیصری» و سوسیالیسم نظامی است. از این زمان به بعد امیدی از جهان رخت بربسته و نوعی احساس تنهایی برای هر یک از مردمان آزاد آغاز گشته است.

هنگامی که پس از مارکس این زمزمه شایع شد و تقویت یافت که: «آزادی ترهات بوژوازی است»، در این عبارت فقط یک کلمه بر سر جای خود نبود، و ما هنوز در آشفتگی‌های قرن خود تاوان این اشتباه،

یعنی عوض شدن جای یک کلمه، را می‌پردازیم. زیرا فقط می‌بایستی گفته شود: «آزادی بورژوازی‌های ترهات است.»، نه هر نوع آزادی. به روشنی می‌بایستی گفته شود که آزادی بورژوایی آزادی نیست یا این که این آزادی، در بهترین صور خود، هنوز آزادی نیست. اما آزادی‌هایی بوده و هست که بایستی و باید تحصیل کرد و باید هیچ‌گاه از دست نداد. این سخن کاملاً درست است که برای آدمی که از بام تا شام عرق می‌ریزد و شب باید با خانوادهٔ خود در یک زاغه بخزد، تحقق آزادی امکان ندارد. اما این وضع، محکومیت یک طبقه و محکومیت اسارت تحمیلی چنین جامعه‌ایست، نه محکومیت خود آزادی، که فقیرترین ما نیز نمی‌تواند از آن چشم بپوشد. برای اینکه حتی اگر جامعه ناگهان دگرگون شود و به نفع عموم مردم آراسته و راحت گردد، اگر آزادی فرمانروا نباشد، آن جامعه هنوز در عین توحش است. آیا بدین سبب که جامعهٔ بورژوایی از آزادی حرف می‌زند ولی بدان عمل نمی‌کند، جامعهٔ کارگری باید با افتخار به این که از آزادی حرف نمی‌زند، از تحقق آزادی چشم بپوشد؟

با این همه، باید گفت که خلط مبحث شده و در نهضت انقلابی رفته رفته آزادی محکوم گردیده، زیرا جامعهٔ بورژوایی آزادی را وسیلهٔ تحمیق مردم قرار می‌داده است. از بی‌اعتمادی درست وبجا نسبت به فحشای آزادی، فحشایی که جامعهٔ بورژوایی به آزادی تحمیل کرده بود، کار به بی‌اعتمادی نسبت به خود آزادی کشیده شد. به عبارت بهتر آزادی به دورهٔ آخرالزمان محول شد، و از مردم خواستند که در این زمان دربارهٔ آن صحبت نکنند. گفتند که پیش از همه چیز عدالت لازم است و سپس نوبت به آزادی می‌رسد. گویی ممکن است بردگان هم آرزوی عدالت داشته باشند. روشنفکران فعال به کارگر گفتند که فقط مسألهٔ نان مهم است

نه آزادی، گویی کارگر نمی‌دانست که نان او نیز وابسته به آزادی اوست. راست است، در برابر بی‌عدالتی ممتد جامعهٔ بورژوایی، وسوسه‌ای قوی برای این‌گونه افراط‌ها وجود داشت. از همهٔ این‌ها گذشته، شاید حتی یک نفر نیز در میان جمع امروز ما نباشد که، در عمل یا اندیشه، به این گونه افکار تسلیم شده باشد. اما تاریخ به سیر خود ادامه داده است و آنچه دیده‌ایم باید اکنون ما را به تفکر وادارد.

انقلابی که کارگران به وجود آوردند به سال ۱۹۱۷ پیروز شد و این به راستی سپیده‌دم آزادی واقعی و بزرگ‌ترین امیدی بود که تا آن زمان جهان به خود دیده بود؛ اما چون این انقلاب از داخل و خارج محاصره شد و تهدید شد، پس مسلح گشت و به نیروی پلیس مجهز گردید. این انقلاب وارث آیینی بود که بدبختانه در قواعد خود به آزادی ظنین بود. بدین سبب با نیرومند شدن پلیس، انقلاب رفته رفته از نفس افتاد، و بزرگ‌ترین امید بشر در نیرومندترین دیکتاتوری جهان به پیری گرایید. آزادی دروغین جامعهٔ بورژوا از این ماجرا بدش نیامد، برعکس او را خوش آمد. آن که در محاکمات مسکو و شهرهای دیگر در اردوی انقلاب کشته شد، آن که ضمن تیرباران فلان کارگر راه‌آهن به سبب سستی در انجام وظیفه ــ مثلاً در مجارستان ــ کشته شد، آزادی بوژوایی نبود، این انسان کشتهٔ آزادی زادهٔ انقلاب ۱۹۱۷ بود.

در چنین وضعی آزادی بورژوایی می‌تواند به اقدامات تحمیقی خود ادامه دهد. محاکمات و فسادهای جامعهٔ انقلابی در عین حال برای «آزادی» بورژوایی دلایل و توجیهات تازه‌ای فراهم می‌سازد.

سخن کوتاه، صفت مشخص جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم منطق شومی است که بی‌عدالتی یک جبهه را در برابر بردگی جبههٔ دیگر قرار

می‌دهد[۱]، و یکی را با دیگری تقویت می‌کند.

هنگامی که فرانکو، دوست گوبلز و هیملر، فرانکوی فاتح حقیقی جنگ دوم جهانی را وارد سازمان فرهنگی ملل متحد می‌کنند، در پاسخ اعتراض کسانی که می‌گویند چرا حقوق بشر مندرج در منشور ملل متحد همه روز در زندان‌های فرانکو به مسخره گرفته می‌شود، چنین جواب می‌دهند که لهستان نیز عضو سازمان فرهنگی ملل متحد است، و دربارهٔ رعایت آزادی‌های عمومی این یکی را بر آن امتیازی نیست. مسلماً این استدلال ابلهانه است: اگر شما از بخت بد دختر بزرگ خود را به آجودان گردان مأمور افریقا شوهر دادید، این دلیل نمی‌شود که دختر کوچک خود را هم به بازرس عیاش هنگ شوهر بدهید. یک داغ دل بس است برای قبیله‌ای. با وجود این همین استدلال ابلهانه ساری و جاری است. هر روز اثبات این موضوع را به رخ ما می‌کشند. در پاسخ فریادهای عدالت‌خواهی کسی که به بردگی در مستعمرات اعتراض می‌کند، اردوگاه‌های کار اجباری روسیه را نشان می‌دهند و برعکس، اگر شما به قتل مورخی مخالف با حکومت پراک، چون «کالاندرا» (kalandra)، اعتراض کنید داستان دو یا سه نفر سیاه‌پوستی را که در امریکا کشته شده‌اند در مقابلتان می‌گذارند. در این مزایدهٔ تنفرانگیز فقط یک چیز تغییر نمی‌یابد: قربانی، همیشه همین قربانی. و پیوسته از یک ارزش هتک حیثیت می‌شود یا به فحشاء کشانده

---

۱. مقایسه کنید با گفتهٔ سارتر، در صفحهٔ ۳۲ کتاب هنرمند و زمان او، ترجمه مصطفی رحیمی، انتشارات نیل، ۱۳۴۵: «... وجدان دوران معاصر براثر دو افراط و تفریط از هم گسیخته است. کسانی که شایستگی فرد بشری و آزادی وی و حقوق زوال‌ناپذیر او را مافوق همه چیز می‌دانند، بر اساس همین فکر معتقد به تحلیل‌اند که به موجب آن افراد بشر بیرون از مقتضیات واقعی زندگی خود قرار می‌گیرند. اینان مردم را دارای طبیعتی تغییرناپذیر و انتزاعی می‌دانند. این عقیده، افراد را از همبستگی جدا می‌کند و چشمشان را در این باره می‌بندد...»

می‌شود: و آن آزادی است. از همین جاست که می‌بینید در همه‌جا با خوار شدن آزادی، عدالت نیز خوار می‌شود.

پس چگونه این دور باطل جهنمی را قطع کنیم؟

مسلم است که بدین منظور نمی‌توان رسید مگر آنکه از هم‌اکنون در خود و در پیرامون خود آزادی را مستقر کنیم. و هرگز راضی نشویم که حتی به‌طور موقت آزادی قربانی گردد، یا از عدالت‌خواهی جدا شود. امروزه ما همه باید این جمله را خاطرنشان کنیم: «چشم‌پوشی نکردن از هیچ چیز در زمینهٔ آزادی، بی‌آنکه در زمینهٔ عدالت چیزی ترک شود». بخصوص نباید وجود چند آزادی دمکراتیکی را که هنوز از آنها برخورداریم جزو توهمات بی‌اهمیت بشماریم. و نباید بگذاریم که به آسانی آنها را از ما بربایند. همین آزادی‌ها میراثی است که برای ما از فتوحات بزرگ انقلابی دو قرن اخیر به جا مانده است. پس چنان که بسیاری از عوام‌فریبان دغل ادعا می‌کنند، این آزادی‌ها نفی آزادی واقعی نیست. آن‌چنان آزادی آرمانی، که چون حقوق بازنشستگی در پایان عمر یکجا به ما ارزانی شود وجود ندارد. آزادی‌ها را یکایک و با تحمل رنج و مشقت باید به چنگ آورد. آنچه اکنون داریم مراحلی از آزادی است. هرچند این آزادی‌ها به‌طور یقین کافی نیست، اما با این‌همه در طریق آزادی غیرانتزاعی، خود چند مرحله است. اگر بپذیریم که این آزادی‌ها معدوم شود، نه‌تنها در راه اصلی پیشرفتی نکرده‌ایم بلکه برعکس به قهقرا بازگشته‌ایم. و روزی باید راه طی شده را دوباره بازگردیم. اما این کوشش مجدد باز هم با عرق و خون بسیاری از مردم همراه خواهد بود.

نه، امروزه انتخاب آزادی انتخابی نظیر کار «کراوچنکو» نمی‌تواند بود، که کسی از سر سفرهٔ رژیم شوروی به سر سفرهٔ رژیم بورژوایی تغییر

جا دهد. این انتخاب برعکس انتخاب بردگی دوگانه است، محکومیت نهایی است، انتخاب مجدد بردگی برای دیگران است.

چنانکه ادعا می‌شود، انتخاب آزادی انتخابی بر ضد عدالت نیست. برعکس، امروزه باید آزادی را در میان کسانی که همه جا رنج می‌برند و مبارزه می‌کنند، و فقط در اینجا، انتخاب کرد. باید آزادی را همراه با عدالت انتخاب کرد. و حقیقت این است که از این پس دیگر نخواهیم توانست یکی را بدون دیگری برگزینیم. اگر کسی نان شما را بگیرد، با همین کار آزادی شما را هم گرفته است. اگر کسی آزادی شما را برباید، مطمئن باشید که نان شما نیز در معرض تهدید است. زیرا دیگر نان شما وابسته به خود شما و مبارزهٔ شما نیست. بلکه وابسته به میل ارباب است. به همان نسبتی که آزادی در جهان واپس می‌نشیند، تیره‌بختی گسترش می‌یابد و برعکس. و اگر این قرن ناآرام نکته‌ای به ما آموخته باشد، جز این نیست که انقلاب اقتصادی یا با آزادی همراه است یا اساساً انقلاب نیست. چنانکه آزادی نیز یا آزادی اقتصادی است یا اساساً هیچ نیست. ستمکشان فقط نمی‌خواهند که از گرسنگی آزاد باشند، بلکه می‌خواهند از دست ارباب‌ها نیز آزاد باشند. اینان به خوبی می‌دانند که واقعاً از گرسنگی نمی‌رهند مگر اینکه اربابان خود، و همهٔ اربابان خود را به رعایت احترام خویش وادارند.

در پایان سخن باید اضافه کنم که جدا کردن آزادی از عدالت، منجر به جدایی اندیشه از کار می‌شود، و این امر بزرگ‌ترین گناه اجتماعی است. قسمتی از آشفتگی نهضت کارگری در اروپا ناشی از آن است که این نهضت وطن حقیقی خود را فراموش کرده است، وطنی که نهضت

کارگری پس از هر شکست در آن تجدید نیرو می‌کرد: یعنی ایمان به آزادی. همچنین آشفتگی روشنفکران اروپایی ناشی از تحمیقی دوگانه است: تحمیق بورژوایی و تحمیق به اصطلاح انقلابی. این هر دو، روشنفکران را از تنها منبع اصالت و صمیمیت خود، از کار و رنج همگان، جدا کرده و آنان را از تنها متحد طبیعی خویش، یعنی کارگران، به دور افکنده است.

تا آنجا که مربوط به من است، من پیوسته جز دو نخبگی نشناخته‌ام. نخبگی کارگری و نخبگی روشنفکری. و اکنون مطمئنم که این هر دو، تشکیل یک واحد نخبگی می‌دهند، و یقین دارم که حقیقت آنها و خاصه مؤثر بودن آنها در اتحاد آنهاست. مطمئنم که این دو، اگر از هم جدا باشند، هرکدام در استبداد و توحش به تحلیل می‌روند. درحالی که برعکس در صورت اتحاد، قانون جهان را به وجود می‌آورند. بدین سبب هر اقدامی که منجر به ترک همکاری و جدایی این دو شود، اقدامی است بر ضد بشریت و امیدهای برتر او.

بدین‌گونه نخستین کوشش هر سازمان دیکتاتوری آن است که کار و اندیشه را با هم تحت انقیاد درآورد. در واقع یا باید بر این هر دو دهان‌بند زد، یا، همچنان که مستبدان خوب می‌دانند، دیر یا زود، یکی از دیگری سخن خواهد گفت. چنین است که به عقیدهٔ من امروزه در پیش پای روشنفکر دو راه به سوی خیانت می‌رود و هر دو راه، راه خیانت است. زیرا در هر حال روشنفکر یک چیز را می‌پذیرد: جدایی کار از اندیشه را. راه اول خاص روشنفکران بورژوا است. اینان می‌پذیرند که امتیازهایشان به بهای بردگی کارگران تمام شود. این عده غالباً خود را مدافع آزادی می‌دانند، اما اینان پیش از هر چیز مدافع امتیازی هستند که آزادی به

ایشان، و فقط به ایشان، می‌بخشد.[۱]

راه دوم خاص روشنفکرانی است که خود را چپ می‌پندارند و به سبب بی‌اعتمادی به آزادی می‌پذیرند که اندیشه و آزادی لازمهٔ آن، به بهانهٔ باطل خدمت به عدالت آینده، باید «هدایت» و اداره شود. در هر حال، این دو گروه، چه با استفاده از بی‌عدالتی، چه با ناسپاسی نسبت به آزادی، بر جدایی کار فکری از کار دستی (که در عین حال کار و اندیشه، هر دو را ناتوان می‌سازد)، صحه می‌گذارند. و با این کار هم آزادی و هم عدالت، هر دو، را به نابودی می‌کشانند.

راست است که اگر آزادی، زاییدهٔ امتیازها فرض شود نسبت به کار آدمی بی‌اعتناست، و آن را از اندیشه جدا می‌سازد. اما آزادی زاییدهٔ امتیاز نیست، مخصوصاً زاییدهٔ تکلیف‌های آدمی است. و از همان لحظه‌ای که هر یک از ما بکوشیم تا تکالیف مربوط به آزادی را بر امتیازها ترجیح دهیم، از همان لحظه، آزادی ما کار و اندیشه را متحد می‌سازد و نیرویی ایجاد می‌کند که فقط همین نیرو می‌تواند به نحو مؤثری در خدمت عدالت به کار افتد. پس سرمشق عمل ما، راز مقاومت ما را می‌توان بسیار ساده خلاصه کرد: هرآنچه کار را حقیر می‌کند، اندیشه و فرهنگ را حقیر می‌کند، و برعکس.

مبارزهٔ انقلابی و کوشش دیرین آزادیخواهی پیش از هر چیز تحت عنوان حقیر نشمردن کار و اندیشه، که جدایی‌ناپذیرند، تعریف می‌شود.

به راستی ما هنوز از این حقارت بیرون نیامده‌ایم. اما چرخ می‌گردد، تاریخ تغییر می‌یابد، و من مطمئنم زمانی می‌رسد که ما دیگر تنها نباشیم. به

---

۱. وانگهی، هنگامی که دفاع از آزادی خطری در بر داشته باشد، اینان غالباً حتی از همین آزادی نیز دفاع نمی‌کنند. (یادداشت کامو).

نظر من اجتماع امروز ما، خود نشانهٔ همین امر است. بگذارید اعضای صنف‌های مختلف گرد هم آیند و برای دفاع از آزادی، گرد آزادی حلقه زنند. برای تحقق این امر شایسته است که از همه جا، همه پیش آیند تا اتحاد و امید رخ بنماید. راهی دراز در پیش است. با این‌همه اگر جنگ در آشفتگی شوم خود همه چیز را در هم نریزد، ما فرصت خواهیم داشت که سرانجام، آزادی و عدالتی راکه نیازمند آنیم سامان دهیم. بدین منظور باید از این به بعد به روشنی و بی‌خشم، اما آشتی‌ناپذیر، دروغ‌هایی راکه به ما تحمیل شده است طرد کنیم.

نه، آزادی را در اردوگاه‌های کار اجباری نمی‌توان یافت، همچنان که در کشورهای اسیر و در مستعمرات و بر اساس تیره‌بختی کارگران نمی‌توان بنای آزادی را پی افکند. نه، کبوتر صلح بر چوبه‌های دار نمی‌نشیند. نه، نیروهای آزاد نمی‌توانند فرزندان قربانی‌ها را با دژخیم‌های مادرید و سرزمین‌هایی نظیر آن، در یک جاگرد آورند.

بدین‌گونه است که ما هم‌اکنون مطمئنیم، و دست‌کم از این پس مطمئن‌تر خواهیم بود که آزادی هدیه‌ای نیست که از دولتی یا از قائدی دریافت شود، بلکه آزادی نعمتی است که باید، باکوشش هر یک از افراد و با اتحاد همگان، همه‌روزه به تحصیلش همت گماشت.

اسپانیا و فرهنگ[1]

امروز ما پیروزی تازه و نیروبخش دمکراسی را جشن می‌گیریم. اما این همان پیروزی است که دمکراسی بر ضد اصول اساسی خود به دست آورده است. اسپانیای فرانکو با شتاب هرچه تمام‌تر در معبد گرم فرهنگ و تربیت تشرف حاصل کرده و اسپانیای «سروانتس»[2] و «اونامونو»[3] بار دیگر از پنجره به بیرون پرتاب شده است.

وقتی بدانیم که در مادرید وزیر کنونی اطلاعات اسپانیا، همکار مستقیم سازمان فرهنگی ملل متحد، همان کسی است که در زمان فرمانروایی هیتلر برای نازیسم تبلیغ می‌کرد، وقتی بدانیم حکومتی که بر سینهٔ شاعر مسیحی «پل کلودل»[4] نشان می‌زند همان حکومتی است که نشان‌های «پیکان

---

۱. این خطابه راکامو در تاریخ ۳۰ نوامبر ۱۹۵۲ در تالار «واگرام» پاریس ایراد کرده است.

۲. Cervantès ، خالق رمان معروف دن‌کیشوت.

۳. Unamuno ، نویسندهٔ اسپانیایی (۱۹۳۶-۱۸۶۴) که بر ادبیات کنونی اسپانیا تأثیر قطعی داشته است. وی در بیشتر رشته‌های ادبی و هنری چون شعر، رمان، مقاله‌نویسی، زبانشناسی و حتی فلسفه دست داشت. به نهضت جمهوریخواهان پیوست و از مخالفان فرانکو بود. پیش از پیروزی فرانکو مرد.

۴. Claudel ، سیاستمدار، نویسنده، شاعر و نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی و عضو فرهنگستان این کشور.

سرخ» هیملر، بانی کوره‌های آدم‌سوزی، را زیب سینه‌ها می‌کرد، در واقع باید معتقد شویم که کشورهای دمکراسی نه «کالدرون»[۱] و نه «لوپ دو وگا»[۲]، بلکه ژوزف گوبلز را در مجمع فرهنگی خود پذیرفته‌اند. هفت سال پس از خاتمهٔ جنگ باید این عقب‌گرد قهرمانی را به دولت آقای «پینه»[۳] تبریک گفت. اما در واقع، هنگامی که «مصالح عالیهٔ» سیاست اقتضا کند، دیگر نمی‌توان شخص او را بدان سبب که خود را دچار وسواس و دغدغه نکرده است، سرزنش کرد.

هر کسی تا کنون گمان می‌کرد که سرنوشت تاریخ تا حدی وابسته به مبارزه‌ای است که مربیان بر ضد دژخیمان در پیش دارند. اما هیچ‌کس تصور نمی‌کرد که دژخیمان را رسماً به مقام مربیان بگمارند. حکومت آقای «پینه» به این تصور پایان داد.

مسلماً کاری در پیش بود تا حدی دشوار، و می‌بایست به هر وسیله‌ای شده عملی گردد. اما محل درس و محل کسب دو چیز جداگانه است. حقیقت این است که در این امر، مسألهٔ بازار برده‌فروشان مطرح بود. قربانیان فاشیسم اسپانیا را با اتباع مستعمرات مبادله کردند، و در این میان کار اندیشه و فرهنگ را برای بعدها گذاشتند. وانگهی فرهنگ و اندیشه به حکومت مربوط نیست. هنرمندان ایجاد فرهنگ و اندیشه را بر عهده خواهند گرفت، و سپس حکومت‌ها بر آن نظارت خواهند کرد، و در صورت لزوم برای نظارت بهتر، هنرمندان را از صفحهٔ روزگار محو خواهند کرد.

---

۱. Calderon ، شاعر و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی (۱۶۸۱ـ۱۶۰۰) که با مرگ او «دوران زرین» ادبیات اسپانیا خاتمه می‌پذیرد.

۲. Lope de Vega ، شاعر مشهور اسپانیایی (۱۶۳۵ـ۱۵۶۲) صاحب قدرت تخیلی شگفت، و خالق بیش از دو هزار نمایشنامه.

۳. A. Pinay ، نخست‌وزیر وقت فرانسه.

سرانجام روزی خواهد رسید که مشتی چکمه‌پوش و کارخانه‌چی به خود جرأت بدهند که در مقام سخن از مولیر و ولتر ضمیر «ما» به کار برند، یا اشعار دگرگون‌شدهٔ شاعری را که لحظه‌ای پیش تیربارانش کرده‌اند، به چاپ برسانند. آن روز که همین روزگار ماست، لااقل باید به حال هیتلر بیچاره رقت آوریم. بهتر می‌بود که هیتلر به جای خودکشی بر اثر افراط در خیالپروری، از دوست خود فرانکو تقلید می‌کرد و شکیبایی پیشه می‌ساخت. اگر چنین می‌کرد بی‌شک امروز نمایندهٔ «یونسکو» برای ترویج فرهنگ در افریقای مرکزی فرانسه بود. و موسولینی در اعتلای سطح فرهنگ کودکان حبشه، با کسانی که پدرانشان در زمانی نه‌چندان دور به دست او قتل عام شده بودند شرکت داشت. آنگاه در اروپایی مصالحه گر، همه و همه در ضیافت مجللی که از طرف سرداران و سالاران، با خدمتکاری جوخه‌ای از وزیران دموکرات و صد در صد واقع‌بین، به افتخار پیروزی اندیشه و فرهنگ تشکیل می‌شد، حضور می‌یافتند.

کلمهٔ «زدگی» در اینجا بسیار ضعیف و نارساست. اما به نظرم چنین می‌رسد که از این پس باز هم ابراز تنفر ما بی‌فایده باشد. چون حکومت‌های ما برای گذشتن از افتخار و فرهنگ به اندازهٔ کافی هوشیار و واقع‌بین هستند، پس ما نیز هیچ‌گاه تسلیم احساسات نشویم، بلکه برعکس، بکوشیم تا واقع‌بین باشیم. چون توجه عینی به موقعیت تاریخی، فرانکو را هشت سال پس از انهدام بنای قدرت دیکتاتورها در ویرانه‌های برلن، به سازمان فرهنگی ملل متحد راه می‌دهد، پس ما نیز با دیدی عینی به وقایع بنگریم و دلایلی را که برای حفظ فرانکو می‌آوردند با استدلال خشک بررسی کنیم.

نخستین دلیل اینان اصل عدم مداخله است، که می‌توان آن‌را چنین خلاصه کرد: امور داخلی یک کشور جز به خود همان کشور مربوط نیست.

به عبارت بهتر یک دموکرات خوب همیشه در چهاردیواری خانهٔ خود می‌ماند. این اصلی تعرض‌ناپذیر است، ولی بی‌گمان ناگواری‌هایی دارد. قدرت یافتن هیتلر به کسی جز آلمان مربوط نبود. در واقع نخستین اردوگاه‌های آلمان را آلمانی‌ها، چه یهودی و چه کمونیست، تشکیل می‌دادند. اما هشت سال بعد، «بوخن‌والد» این پایتخت رنج و درد، دیگر یک شهر تمام‌اروپایی بود. چه مانعی دارد؟ قانون قانون است. هرکس در خانهٔ خود پادشاه است. پس این قانون را بپذیریم و بدانیم که همسایهٔ دیوار به دیوار ما می‌تواند تا آنجا که دلش بخواهد زنش را کتک بزند و به بچه‌هایش عرق دوآتشه بخوراند. اما در اجتماع ما یک قانون کوچک اصلاحی هم هست: اگر همسایهٔ ما افراط کرد، کودکان را از او می‌گیرند و به موسسهٔ عمومی‌شان می‌سپارند. فرانکو نیز می‌تواند افراط کند. و باز فرض کنیم که همسایهٔ طلبکار می‌تواند در خانهٔ خود، بی‌هیچ حسابی، حتی به بهای خون و شرف بدهکار، طلب خود را وصول کند. در اینجا باز از شما کاری ساخته نیست. بسیار خوب. اصلاح این قانون بسیار آسان است، اما شما شانه بالا می‌اندازید، زیرا دخالت در این امور کار شما نیست. منتهی اگر این همسایه ضمناً بازرگان هم باشد شما مجبور نیستید در خدمت او باشید. و هیچ اجباری ندارید که او را کمک کنید: یعنی به او پول قرض بدهید و با او هم‌سفره شوید. روی هم رفته شما می‌توانید بی‌آنکه در کارش دخالت کنید از او روی بگردانید. اگر در آن محل، مردم بسیاری با او چنین رفتار کنند، این سبب خواهد شد که بازرگان ما در کار خود تأمل کند و ببیند نفع او در چیست. دست‌کم این احتمال هست که وی در دوست داشتن افراد خانواده‌اش تجدید نظر کند. از این نکته می‌گذریم که این طردشدگی ممکن است دلیل مساعدی برای همسر او فراهم کند. بی‌گمان این به

معنای عدم مداخلهٔ حقیقی است. اما همین که شما با چنین کسی هم‌سفره شدید یا به او پول قرض دادید و وسایل کار و موجبات تشویق وی را ــ که لازمهٔ ادامهٔ رفتار اوست ــ فراهم ساختید، این بار شما در کار او مداخلهٔ حقیقی کرده‌اید، مداخلهٔ به ضرر مظلومان. و هنگامی که مخفیانه بر روی بطری عرق دوآتشه‌ای که این مرد به عنوان تقویت به کودکانش می‌خوراند، برچسب ویتامین زدید، و خاصه هنگامی که در برابر چشم همهٔ مردم پرورش فرزندانتان را به او سپردید، آنگاه شما بالمآل جنایتکارتر از او هستید. کار شما جنایت در جنایت است زیرا جنایت را تشویق کرده‌اید و بر آن نام فضیلت نهاده‌اید.

دلیل دیگری که برای مساعدت به فرانکو، به رغم کارهای ناروای او، می‌آورند مخالفت او با کمونیسم است. باید گفت نخست این مخالفت در کشور خود او صورت می‌گیرد. دیگر آن‌که مخالفت او با کمونیسم با تهیهٔ پایگاه‌های لازم برای استراتژی جنگ آینده توأم است. در این باره نمی‌پرسیم که آیا این استدلال موجب سرافرازی هست یا نه، فقط می‌پرسیم که آیا این استدلال درست است؟

توجه کنیم که این دلیل، با دلیل اول مطلقاً معارض است. نمی‌توان طرفدار عدم مداخله بود و ضمناً در جلوگیری از پیروزی فلان و بهمان حزب در کشوری غیر از کشور خود مداخله کرد. اما این تناقض‌گویی موجب هراس و تشویش هیچ‌کس نمی‌شود؛ زیرا هیچ‌کس، جز احتمالاً «پونس پیلات»[۱]، واقعاً به اصل عدم مداخله در سیاست خارجی معتقد نبوده است.

---

۱. Pilate ، حکمران رومی فلسطین که با وجود عقیده به بیگناهی مسیح، او را تسلیم هیأت قضایی مذهبی کرد و با شستن دست خود در آب، از خود رفع مسئولیت نمود.

جدی باشیم و فرض کنیم که می‌توان به منظور حفظ آزادی، فقط برای یک دم، با فرانکو متحد شد و از خود بپرسیم که فرانکو چگونه خواهد توانست، در برابر استراتژی جبههٔ «شرق» به استراتژی آتلانتیک کمک کند؟

نخست باید گفت که حاصل تجربهٔ دائمی در اروپای معاصر آن است که حمایت از رژیم‌های استبدادی یعنی تقویت کمونیسم، در مدت‌های کم و بیش متفاوت. در کشورهایی که آزادی، هم عملاً در روح مردم جایگزین شده و هم جزء آیین سیاسی مملکت گردیده است، کمونیسم پیشرفتی ندارد. برعکس، همچنان که آزمون کشورهای اروپای شرقی مدلل می‌دارد، برای کمونیسم هیچ موقعیتی بهتر از آن نیست که پای خود را جای پای فاشیسم بگذارد. مسلماً در کشور اسپانیا کمونیسم از کمترین اقبال برخوردار است. زیرا با نیروی چپ واقعی، چپ ملی و آزادیخواه، و نیز با شخصیت همهٔ اسپانیایی‌ها روبروست. در آخرین انتخابات آزاد اسپانیا، به سال ۱۹۶۳، کمونیست‌ها فقط ۱۵ کرسی از ۴۴۳ کرسی مجلس را به‌دست آوردند. و بدیهی است توطئهٔ حماقت‌های بین‌المللی، از این‌گونه که می‌بینیم، کافی است تا از هر فرد اسپانیایی یک مارکسیست بسازد. و اگر باز فرض کنیم، فرضی باطل، که حکومت فرانکو حصاری منحصر به فرد در برابر کمونیسم است، ما واقع‌بینان چه می‌گوییم دربارهٔ سیاستی که می‌خواهد کمونیسم را در یک نقطه تضعیف کند، درحالی که آن‌را در ده نقطهٔ دیگر نیرو می‌بخشد؟ زیرا هیچ‌گاه، هیچ چیز مانع از آن نخواهد شد که آنچه در اسپانیا می‌گذرد، از ضدیت با یهود و تشکیل اردوگاه‌های کار اجباری و محاکمات مستند به اقرار متهم، از نظر کرورها نفر سکنهٔ اروپا آزمایشی را تشکیل دهد که می‌توان از روی آن، میزان صمیمیت سیاسی

مبنی بر دموکراسی را سنجید.

نگهداری دستگاه فرانکو همیشه مانع از آن می‌شود که این مردان به صمیمیت حکومت‌های دموکراتیکی که ادعای ارائه آزادی و عدالت را دارند، اعتقاد حاصل کنند. این مردمان هرگز نمی‌توانند رضا دهند که در کنار جلادان آزادی، از آزادی دفاع کنند. آیا سیاستی که این‌همه مردان آزادی‌دوست را به چنین بن‌بستی می‌کشاند می‌تواند خود را واقع‌بین بداند؟ این سیاست، سیاست نیست، جنایت است؛ زیرا چون بنای جنایت را استوار می‌کند، باید گفت هدفی ندارد جز نومید کردن همهٔ مردم، اعم از اسپانیایی و غیراسپانیایی که از جنایت، از هر جانب که باشد، گریزانند.

دربارهٔ ارزش سوق‌الجیشی اسپانیا، من که در هنر نظامی مبتدی جاودان هستم، صلاحیت اظهار نظر ندارم. اما به نظر من روزگاری که مجالس فرانسه و ایتالیا دارای چندصد نمایندهٔ تازهٔ کمونیست شود دیگر شبه‌جزیرهٔ «ایبری» ارزش زیادی نخواهد داشت. به عنوان متوقف ساختن کمونیسم در اسپانیا به وسایلی ناروا، موقعیتی مناسب برای کمونیست شدن اروپا فراهم می‌کنند. به‌طوری که اگر این امر عملی شود اسپانیا، به دنبال همهٔ اروپا، کمونیست خواهد شد. در آن روز از این سرزمین سوق‌الجیشی دلایلی که متفکران واشنگتن را متقاعد سازد، رخت برخواهد بست. البته اینان خواهند گفت که: «پس ما جنگ را شروع می‌کنیم». البته البته. شاید فاتح هم بشوند. اما من به «گویا»[1] و جسدهای قطعه قطعه شدهٔ اسپانیا می‌اندیشم. می‌دانید او چه خواهد گفت: «Grande hazana, con muertos» (شهامتی بزرگ، علیه مردگان).

اینهاست دلایل ضعیف آن رسوایی عظیمی که ما به مناسبت آن در

---

۱. نقاش مشهور اسپانیایی (۱۸۲۸ـ۱۷۴۶).

اینجا گرد هم جمع شده‌ایم. در حقیقت من نمی‌خواهم به این تظاهر تن در دهم که در این کار ملاحظات فرهنگی در میان بوده است. در پشت پردهٔ فرهنگ جز مسألهٔ تجارت چیزی مطرح نیست. ولی حتی در مورد تجارت صرف نیز کار اینان توجیه‌پذیر نیست. شاید این کار چند تاجر نوکیسه را به نوایی برساند. اما برای هیچ کشوری و برای اثبات هیچ امری مفید فایده نیست. ولی آن عده از مردم اروپا را که هنوز قدرت مبارزه دارند، از نظر استدلال، خلع سلاح می‌کند. بدین سبب هنگامی که فرانکو به سازمان فرهنگی ملل متحد پذیرفته می‌شود، محال است که روشنفکری دربارهٔ این سازمان نظری دوگانه داشته باشد. کافی نیست بگوییم که با سازمانی که چنین کاری را می‌پسندد، ما هرگونه همکاری را نفی می‌کنیم. بلکه باید پس از این هر کدام به سهم خود رو در رو و به شدت با این سازمان بجنگیم، تا روشن شود که این سازمان آنچه ادعا می‌کند نیست. و به جای انجمنی از روشنفکران طرفدار اندیشه و فرهنگ، انجمنی است از حکومت‌هایی که معلوم نیست خدمتگزار کدام سیاستی هستند.

آری، از همان لحظه‌ای که فرانکو وارد سازمان فرهنگی ملل متحد شد، این سازمان از مجمع فرهنگ بین‌المللی خارج شد. ما باید این نکته را فاش سازیم. خواهید گفت که این سازمان مفید است. دربارهٔ ارتباط انجمن‌های اداری و فرهنگی، سخن گفتنی زیاد است. اما دست‌کم باید مطمئن باشیم انجمنی که بخواهد دروغ دوران ما را جاودانی کند مفید نمی‌تواند بود.

اگر سازمان فرهنگی ملل متحد نمی‌توانست استقلال خود را حفظ کند چه بهتر که از میان می‌رفت. از همهٔ اینها گذشته مجامع فرهنگی درگذرند، اما خود فرهنگ می‌ماند. مطمئن باشیم که به سبب باز شدن مشت مؤسسهٔ سیاسی بلند پایگاهی، فرهنگ نابود نخواهد شد.

فرهنگ راستین با راستی زنده می‌ماند و با دروغ می‌میرد. و با همه اینها به رغم طاق و رواق سازمان فرهنگی ملل متحد، و به رغم زندانی‌های مادرید، فرهنگ بر سنگفرش جاده‌های تبعید زنده خواهد ماند.

فرهنگ همیشه اجتماع فرهنگی خود را حفظ خواهد کرد. اجتماعی منحصر به فرد، اجتماع سازندگان و آدمیان آزادی که به رغم خشونت مستبدان و سست‌عنصری دموکراسی‌های بورژوایی، به رغم محاکمات پراگ و به رغم رگبارهای اعدام بارسلن، همهٔ سرزمین‌ها را می‌شناسد، ولی فقط در خدمت یک سرزمین است: سرزمین آزادی. در چنین اجتماعی است که ما اسپانیای خادم آزادی را می‌پذیریم. نه اینکه از پنجره واردش سازیم و از در بیرونش کنیم. بلکه آشکارا و با آداب او را می‌پذیریم. با احترام و عطوفتی که به او مدیونیم. با تحسینی که نسبت به آثار ادبی او و به روح او داریم. و با حق‌شناسی عمیقی که دربارهٔ کشوری بزرگ داریم. کشوری که از او درس‌های بزرگی آموخته‌ایم و باز هم می‌آموزیم.

من هرگز به نومیدی رضا نداده‌ام

کامو به سال ۱۹۵۴ کتابی به نام چند نامه به دوستی آلمانی نشر داد. این کتاب شامل چهار نامه است که در سال‌های ۱۹۴۳ و ۱۹۴۴ نوشته شده، و مخاطب آنها یکی از جوانان هیتلری است.
آنچه در اینجا می‌خوانید قسمتی از نامهٔ چهارم است که «لوئی فوکون» (L. Faucon) در خلاصهٔ آثار کامو آورده است. بیشتر توضیحات زیر صفحه‌ها نیز اقتباس از نوشته‌های فوکون است.

ما و شما دیرزمانی با هم به این نتیجه رسیده بودیم که این جهان حقانیتی برتر ندارد[1] و ما در آن محرومیم. من هنوز هم به نوعی در این عقیده باقی هستم. اما من از این اصل به نتایج دیگری رسیده‌ام، مغایر با عقایدی که شما از آن سخن می‌گویید و سال‌هاست می‌کوشید تا آن عقاید را وارد تاریخ کنید. اکنون پیش خود چنین می‌اندیشم که اگر من واقعاً در پی اندیشه‌های شما آمده بودم می‌بایست دربارهٔ آنچه کرده‌اید به شما حق بدهم. این نکته بدان حد مهم است که اکنون باید در دل این شب تابستان،

---

۱. چنانکه کامو در افسانهٔ سیزیف می‌گوید چون جهان را حقانیتی برتر نیست، بنابراین بشر باید معنایی به آن بدهد.

که برای ما بشارت‌خیز و برای شما تهدیدآمیز است، بر سر همین نکته درنگ کنم.

شما هیچ‌گاه به معنی و مفهوم این جهان عقیده نداشته‌اید. و بر این اساس نتیجه گرفته‌اید که همهٔ کارها دارای یک ارزشند.[۱] و تعریف خوب و بد برحسب دلخواه است.

شما چنین پنداشته‌اید که با نبودن هیچ‌گونه اخلاق بشری یا الهی، ارزش‌ها فقط آنها هستند که بر عالم حیوانی فرمان می‌رانند، یعنی خشونت و غدر. شما بر این اساس چنین نتیجه گرفته‌اید که بشر هیچ نیست و می‌توان روحش را کشت. به این نتیجه رسیده‌اید که در بی‌منطق‌ترین تاریخ‌های بشری، کوشش فرد آدمی جز ماجرای قدرت‌جویی و اخلاق او جز واقعیت سطحی فتوحاتش چیز دیگری نیست.

در حقیقت من که گمان می‌بردم مانند شما می‌اندیشم اکنون هیچ دلیلی برای معارضه با شما نمی‌یابم، جز عطشی سوزان برای عدل و داد که بالمآل به نظر من همانقدر بی‌دلیل است که آنی‌ترین احساسات.

تفاوت کار در کجاست؟ در این است که شما بی‌محابا نومیدی را پذیرفته‌اید، در صورتی‌که من هرگز به نومیدی رضا نداده‌ام.[۲] در این است که شما بیداد سرنوشت را چنان پذیرفته‌اید که تصمیم گرفته‌اید بیدادهای دیگری نیز بر آن بیفزایید. درحالی که به نظر من برعکس، بشر به‌منظور

---

۱. بدین معنی که ارزش‌ها (اعم از خوب و بد) مساوی‌اند. این معنی دنبالهٔ اندیشهٔ داستایفسکی است که اگر خدا نباشد هر کاری مجاز است. کامو در افسانهٔ سیزیف می‌گوید: «مجاز بودن هر کار بدان معنی نیست که هیچ کاری ممنوع نباشد.» بنابراین بشر تنها ضامن اخلاق خود و مسئول اعمال خود است.

۲. کامو به سال ۱۹۴۰ در *Les Amandiers* می‌نویسد: «مهم‌ترین مسأله آن است که نومید نباشیم». به تاریخ این گفته مخصوصاً توجه کنید.

PersianPDF.com

مبارزه بر ضد بیداد جاودانی، باید به استواری داد بپردازد. و برای اعتراض بر ضد عالم شوربختی باید نیک‌بختی را بیافرینند. تفاوت کار در این است که شما از ناامیدی خود، نشئهٔ مستی ساخته‌اید. در این است که شما با ساختن آیینی بر مبنای نومیدی، خود را از آن فارغ کرده‌اید. در این است که شما تخریب آثار بشری و مبارزه با بشر را پذیرفته‌اید تا شوربختی اصلی او را به نهایت برسانید. در صورتی‌که من پیش از هر چیز این نومیدی و این جهان پرشکنجه را نمی‌پذیرم و فقط می‌خواهم که آدمیان برای توفیق در کارزار بر ضد تقدیر طاغی، همبستگی خویش را بازیابند.

چنانکه می‌بینید ما از یک اصل واحد به نتایج اخلاقی متفاوت رسیده‌ایم. این بدان سبب است که شما در طی راه روشن‌بینی را به یک سو نهاده‌اید، و به راحتی (یا از نظرگاه شما با بی‌اعتنایی) پذیرفته‌اید که دیگری به‌جای شما و برای کرورها مردم آلمان بیندیشد. بدان سبب است که شما از مبارزه با آسمان خسته شده‌اید، و در پی آسودگی بدین کار روح‌فرسا پناه برده‌اید که در آن، همّ و غم شما مصروف مثله کردن روان‌ها و انهدام زمین است. سخن آخر این که شما بیداد را برگزیده‌اید، شما به راه خدایان رفته‌اید و منطق شما جز صورت ظاهر منطق چیز دیگری نیست.

من بر خلاف شما داد را برگزیده‌ام تا به زمین وفادار بمانم. من همچنان در این عقیده باقی هستم که جهان را حقانیتی برتر نیست. اما من می‌دانم که در این جهان چیزی دارای معنی است و آن بشر است. زیرا بشر تنها موجودی است که می‌تواند در پی «معنی‌داشتن» برآید.

این جهان لااقل متضمن حقیقت بشری هست. و کوشش ما بر این است که دلایل و حقانیت‌های او را بر ضد سرنوشت به وی تفویض کنیم. جهان علت و حقانیتی جز بشر ندارد. اگر می‌خواهیم اندیشه‌ای را که از

زندگی می‌سازیم، نجات دهیم باید به نجات بشر برخیزیم.

لبخند شما و تحقیر شما از من می‌پرسند که نجات بشر یعنی چه، و من با تمام هستی خود فریاد می‌زنم که نجات بشر یعنی مثله نکردن او، یعنی دادن امکان عدالت به او، عدالتی که تنها بشر قدرت استنباطش را دارد.

چنین است که ما با شما در پیکاریم. چنین است که ما در آغاز کار می‌بایست در راهی به دنبال شما روان شویم که تمایلی بدان نداشتیم. و در پایان آن سرانجام با شکست روبرو شدیم. زیرا نیروی شما حاصل نومیدی شما بود.[۱] اکنون که این نومیدی منحصر و محض و مغرور شده و در استنتاج‌های خود بی‌رحم گردیده، قدرتی بی‌امان تحصیل کرده است.

همین قدرت است که به هنگام تردید ما را در هم شکست. ولی در همان حال ما نگاهی به سوی تصاویر و نقوش خوشبختی داشتیم. بر این عقیده بودیم که خوشبختی بزرگ‌ترین فتوحات است، بزرگ‌ترین فتحی که در مبارزه با سرنوشت تحمیلی به دست می‌آید. حتی در دل شکست نیز این حسرت از دل ما دور نشد. اما شما کردید آنچه کردید. اکنون ما وارد جریان تاریخ شده‌ایم. دیگر در مدت پنج سال، لذت بردن از آوای پرندگان در طراوت شبانگاهی میسر نبود.

می‌بایستی از قدرت نومید شد. ما از جهان جدا شده بودیم، زیرا هر

---

۱. آندره مالرو در کتاب امید می‌گوید که شخص بدبین و فعال چه بسا که فاشیست شود. در وطن ما اشخاص نومید که دسترسی به حزب رسمی فاشیست ندارند غالباً مستقیم و غیرمستقیم به دامان دولتیان می‌لغزند. بقیهٔ این عده با خود می‌ستیزند و قوای بشری خویش را به وسایل گوناگون نابود می‌سازند.

لحظه‌ای از جهان با انبوهی از خاطره‌های مرگبار همراه بود.

در مدت پنج سال در روی این زمین دیگر بامدادی بی‌مرگ، شامگاهی بی‌زنجیر و نیمروزی بی‌کشتار به چشم نمی‌آید. آری، روزگاری می‌بایست ما به دنبال شما روانه شویم. اما وظیفهٔ دشوار ما در این بود که به دنبال شما بیاییم بی‌آنکه خوشبختی را از یاد ببریم. ما در خلال غریو خشونت می‌کوشیدیم تا یادبود دریایی خوشبخت، ماهوری فراموش‌نشدنی و لبخند چهره‌ای عزیز را در دل زنده بداریم.

این بهترین سلاح ماست. سلاحی که هرگز بر زمین نخواهیم گذاشت. زیرا روزی که ما این سلاح را از دست بدهیم همچون شما مرده خواهیم بود. منتهی اکنون ما می‌دانیم که رزم‌افزارهای خوشبختی برای آبدیده شدن نیاز به زمان بسیار و خون بسیار دارند [...]

اکنون باید همه چیز بر شما روشن شده باشد. می‌دانید که ما با هم دشمنیم. شما مرد بیدادید و هیچ چیز در جهان وجود ندارد که تا این حد تحقیر مرا برانگیزد. اما آنچه را که نخست احساسی بود اکنون دلیل و حقانیتش را می‌دانم. من با شما مبارزه می‌کنم زیرا منطق شما نیز چون قلب شما جنایتکار است. و در وحشتی که چهار سال بر ما روا داشتید، منطق شما به همان اندازه دخیل بود که غریزهٔ شما. بدین‌گونه است که من شما را کلاً محکوم می‌کنم. شما به چشم من مرده‌اید. ولی حتی در همان زمانی که من دربارهٔ رفتار خشونت‌بار شما داوری می‌کنم، به یاد خواهم داشت که شما و ما اجزاء یک واحد تنهایی هستیم، که شما و ما و همهٔ اروپا دچار یک فاجعهٔ روشنفکری هستیم. و برخلاف شما من نام بشر را دربارهٔ شما همچنان حفظ می‌کنم. ما که به ایمان و اعتقاد خود وفاداریم، مجبوریم آنچه را که شما دربارهٔ دیگران دریغ می‌داشتید، دربارهٔ شما پاس داریم.

مدتی طولانی این پیروزی و امتیاز عظیم شما بود، زیرا شما بسیار آسان‌تر از ما آدم می‌کشتید. و تا آخرین روز این امر مایهٔ پیروزی کسانی خواهد بود که به شما شباهت دارند. اما تا آخرین روز، ما که شباهتی با شما نداریم، فریضهٔ خود می‌دانیم شهادت بدهیم که بشر در ورای بدترین اشتباهات، توجیهی از خود به دست می‌دهد و منزه بودن خود را مدلل می‌سازد.

ما چه می‌خواهیم؟

از ما می‌پرسند: «خلاصه، شما چه می‌خواهید؟» سؤال خوبی است زیرا صریح و سرراست است و باید بدان صریح و سرراست جواب گفت. طبیعتاً این کار در یک یا دو مقاله ممکن نیست. اما باید گاه گاه بدان پرداخت و به روشن کردنش کوشید.

بارها گفته‌ایم که ما خواهان توافق آزادی و عدالتیم، گویا این امر چندان روشن نیست. منظور ما از عدالت آن وضع اجتماعی است که هرکس، در آغاز، دارای همهٔ امکان‌ها باشد و نیز اقلیتی ممتاز، اکثریت مردم کشور را در وضعیتی ناشایست نگاه ندارد. منظور ما از آزادی، آن جو سیاسی است که در آن شخصیت انسانی، هم از حیث آنچه هست و هم از باب آنچه می‌گوید، مورد احترام قرار گیرد.

اینها مسایلی است کاملاً ابتدایی. اما اشکال در ایجاد تعادل میان این دو تعریف است. تجربه‌های جالب تاریخ این امر را به خوبی نشان داده است. تاریخ می‌گوید که میان پیروزی عدالت یا حاکمیت آزادی یکی را انتخاب باید کرد. فقط دموکراسی کشورهای اسکاندیناوی به توافق عدالت و آزادی نزدیک است. اما آزمون این کشورها به سبب گوشه گیری آنها و

چارچوب محدود اقداماتشان، کاملاً قانع‌کننده نیست.

فکر ما این است که باید عدالت را در امور اقتصادی حکمروا کرد و آزادی را در امور سیاسی. و چون در زمینهٔ امور ابتدایی بحث می‌کنیم باید بگوییم که ما در فرانسه طرفدار اقتصاد جمعی هستیم و خواستار سیاستی آزادی‌خواهانه. بدون اقتصاد جمعی که باید مقام ممتاز را از پول بگیرد و به کار ببخشد، اتخاذ سیاستی آزادی‌خواهانه فریبی بیش نیست. اما بدون تضمین آزادی در قانون اساسی، خطر آن هست که اقتصاد جمعی هرگونه ابتکار و هرگونه اظهار وجود شخصی را نابود کند.

ایجاد این تعادل دائم و فشرده، نه تنها ضامن خوشبختی بشری است، که خود موضوعی است جداگانه، بلکه شرط لازم و کافی است برای آن‌که هرکس بتواند مسئول منحصر خوشبختی و سرنوشت خود باشد. مسئله این است که به بدبختی‌های عمیقی که وضع بشری برای ما ایجاد کرده، بی‌عدالتی بشری را، که صرفاً ساختهٔ دست خود ماست، نیفزاییم.

کوتاه‌سخن آن‌که با پوزش‌خواهی از گفتن مطلبی که باز هم گفته‌ایم، می‌گوییم که ما خواستار تحقق دموکراسی مردمی حقیقی هستیم. ما بر آنیم که هر سیاستی که از طبقات زحمتکش جدا شود راه به ترکستان دارد و فرانسهٔ آینده را طبقهٔ کارگر می‌سازد.

از این روست که ما خواستار قانون اساسی جدیدی هستیم که در آن آزادی تضمین گردد و در اقتصاد آن، کار بشری حقوق حقه خود را، که حقوق نخستین است، بازیابد. ذکر جزئیات در اینجا مقدور نیست. هرگاه لازم باشد بدان خواهیم پرداخت.

لازم است که نکته‌ای را نیز دربارهٔ روش کار خود بگوییم. به اعتقاد ما، تعادل دشواری که ذکرش گذشت، جز با شرافتمندی روشنفکرانه و با

شرافت اخلاقی که تنها ضامن روشن‌بینی لازم است، تحقق نخواهد یافت. ما معتقد به واقع‌گرایی سیاسی نیستیم[۱]. دروغ، هرچند مصلحت‌آمیز، مایهٔ جدایی آدمیان است و آنان را به بدترین مغاک‌های تنهایی و انزوا می‌کشاند. ما، برعکس، معتقدیم که آدمیان تنها نیستند و در برابر کاری که باید از پیش برد، می‌توانند به همبستگی تام و تمام دست یابند. هر عاملی که به این همبستگی کمک کند، موجب تقویت این یگانگی شود، و در نتیجه به صمیمیت راه یابد، عادلانه است و در مسیر آزادی.

از این رو ما معتقدیم که انقلاب سیاسی بی انقلاب اخلاقی، که نیروی آن را دوچندان می‌کند و بدان بعد واقعی می‌بخشد، میسر نیست.

با توجه بدانچه گفتیم، روزنامهٔ ما[۲] در عین حال، هم واقع‌بین است، هم طرفدار انتقاد آزادانه و هم جدی و کوشا. تنها تلاش در راه دریافت و پذیرش این نکات کافی است تا ما را متقاعد کند که برای بسیاری از فرانسویان امید بزرگی در کار شکفتن است.

۱۹۴۴

---

۱. منظور از واقع‌گرایی (رئالیسم) سیاسی مخالفت با گرایش‌های اخلاقی و حفظ وضع سابق با تکیه به «واقعیت» است.

۲. روزنامهٔ مبارزه *(Combat)* که کامو مدتی سردبیر آن بود.

عدالت و آزادی

در شمارهٔ دیروز فیگارو، آقای دورمسون[1] سخنرانی پاپ را تفسیر کرده بود. این سخنرانی شایستهٔ بررسی‌های بسیاری است. اما تفسیر دورمسون دست‌کم دارای این حسن است که مسئله‌ای را که امروزه برای اروپا مطرح است، به روشنی بسیار مطرح می‌کند.

می‌گوید: «مسئله این است که آزادی‌های فردی را که امروز ضروری‌تر و مقدس‌تر از هر زمان دیگری است، با سازمان جمعی جامعه، که مقتضیات زندگی امروز ایجاب می‌کند، هماهنگ کنیم.»

بیانی کامل است. منتهی پیشنهاد ما به دورمسون این است که به عبارتی کوتاه‌تر بگوییم که مسئله از نظر همهٔ ما عبارت است از آشتی دادن عدالت و آزادی. این که زندگی برای هرکس آزادانه و برای همه عادلانه باشد هدفی است که ما در پی آنیم. میان کشورهایی که به این تعادل دست نیافته‌اند و آزادی را مقدم بر عدالت می‌دانند یا عدالت را مقدم بر آزادی، فرانسه باید وظیفهٔ خود را، در یافتن تعادلی برین، ایفا کند.

نباید پنهان کرد که این مصالحه کاری است دشوار. اگر فقط به تاریخ

---

۱. D'ormesson ، سیاستمدار فرانسوی.

مراجعه کنیم، می‌بینیم که این کار هنوز تحقق نیافته، و گویی میان این دو اندیشه تضادی وجود داشته است. چرا چنین بوده؟ آزادی هرکس، یعنی آزادی بانکدار و آزادی جاه‌طلب هم: و این یعنی تجدید حیات بی‌عدالتی. عدالت برای همه، یعنی اطاعت فرد از مصالح جمع و در این صورت چه جای سخن گفتن از آزادی مطلق؟

با این‌همه آقای دورمسون مدعی است که مسیحیت این راه‌حل را به دست می‌دهد. امیدواریم وی به ذهنی بیرون از حیطهٔ فکری او، اما محترم شمارندهٔ اعتقاد دیگری، اجازه دهد که تردید خود را در این باره بیان کند. مسیحیت در ماهیت خود (و این تناقضی در عظمت است) آیینی است مبنی بر بی‌عدالتی. مسیحیت مبنی بر تسلیم بودن بی‌گناه است و قبول این تسلیم. عدالت، برعکس، بدون طغیان ممکن نیست، و پاریس این معنی را در شب‌های روشن از شعله‌های سرکشی، به تازگی، آزموده است.

پس آیا باید از این کار ظاهراً دسترس‌ناپذیر صرف‌نظر کرد؟ نه، نباید صرف‌نظر کرد، بلکه باید پهنهٔ دشواری‌اش را سنجید و آن را به کسانی که با حسن نیت می‌خواهند هر کاری را ساده کنند، فهماند.

سپس باید بدانیم که این کار، تنها کاری است که در جهان امروز بدان می‌ارزد که با آن زندگی کنیم و برای آن به مبارزه برخیزیم. در برابر اوضاع و احوالی چنین نومیدکننده، کوشش سخت و شگفت این قرن، برافراشتن بنای عدالت در ناعادلانه‌ترین دوران‌هاست و نجات بخشیدن آزادی از دست کسانی که از نظر اصول اعتقادی به خدمت بردگی درآمده‌اند. اگر ما در این کار شکست بخوریم، آدمیان به دامان شب بازخواهند گشت. اما این‌قدر هست که دست‌کم، ما کوشش خود را کرده‌ایم.

و سرانجام این کوشش مستلزم روشن‌بینی و هوشیاری تندی است که باید هربار که به کار سازمان دادن امری اجتماعی می‌پردازیم، ما را به یادآوری خرد آدمی وادارد، و هر بار که به کار فرد می‌پردازیم دقت ما را به سوی مصلحت عمومی جلب کند. و حق با آقای دورمسون است که می‌گوید در کاری چنین دشوار مسیحیت می‌تواند در پرتو اصل «همسایه‌ات را دوست بدار» ما را مدد کند. ولی دیگران نیز که با ایمان مسیحیت زندگی نمی‌کنند امیدوارند در پرتو حقیقت‌دوستی، فراموش کردن منافع شخصی و علاقه به عظمت انسانی، بدین‌کار توفیق یابند.

۱۹۴۴

دربارهٔ نظم

این روزها دربارهٔ نظم زیاد گفتگو می‌شود. از آن رو که نظم چیز خوبی است و ما زیاد بدان نیاز داریم. در حقیقت افراد نسل ما هیچ‌گاه نظم را نشناخته‌اند و از آن رؤیایی در سر دارند که اگر در عین حال با این اطمینان همراه نباشد که نظم باید با حقیقت توأم گردد، آنان را به بی‌احتیاطی‌های بسیاری سوق خواهد داد. این معنی آنان را نسبت به همین پاره نظم‌هایی که بدینسان پیشنهاد می‌شود، بدگمان و حساس می‌کند.

زیرا نظم چیزی است مبهم و تاریک. در حقیقت چندین نوع نظم داریم. نظمی هست که همچنان در ورشو حکمرواست؛ نظمی هست که بی‌نظمی را می‌پوشاند. و نیز نظمی هست، که گوته از آن بسیار سخن می‌گوید، در مقابل عدالت. و باز نظمی متعالی داریم که در دل‌ها و در وجدان‌ها جای دارد و نامش عشق است، و نظمی خونین که در آن بشر به انکار خود برمی‌خیزد و قدرتش در نفرت و کینه است. ما می‌خواهیم در میان اینها نظم کارآمد را تشخیص دهیم.

مسلماً نظمی که امروزه از آن سخن می‌گویند، نظمی اجتماعی است. اما آیا نظم اجتماعی در آرامی کوچه‌ها و خیابان‌هاست؟ این مسلم نیست.

زیرا ما همه در این تابستان جان‌گسل، این احساس را داشتیم که نظم با نخستین ضربه‌های شورش آغاز می‌شود[۱]. انقلاب‌ها زیر صورت آشفتهٔ خود اصول نظمی را با خود دارند. این نظم حکمروا خواهد شد اگر انقلاب کامل باشد. اما اگر انقلاب نارس باشد یا در راه متوقف شود، بی‌نظمی یکنواختی سالیان دراز مستقر خواهد شد.

آیا نظم در وحدتِ حکومت است؟ مسلماً از آن نمی‌توان گذشت. اما رایش سوم نیز این وحدت را تحقق بخشید، اما نمی‌توان گفت که برای آلمان نظمی حقیقی به همراه آورد.

شاید ملاحظهٔ رفتار فردی ما را در این راه کمک کند. چه وقت می‌توان گفت که فلان شخص به زندگی خود نظمی داده است؟ هنگامی که خود را با زندگی هماهنگ کرده و رفتارش با آنچه حقیقت می‌نامد مطابقت داشته باشد. آن انقلابی‌ای که در بی‌نظمی عواطف، در راه اندیشهٔ خود جان می‌دهد، در واقع انسانی نظم یافته است، زیرا همهٔ رفتارهای خود را با اصلی که به نظرش مسلم می‌رسد، وفق داده است. ولی هرگز نمی‌توان آن فرد ممتازی راکه همه عمر در شبانه‌روز سه وعده غذا می‌خورد و ثروتش را با ارزش‌های مسلم به دست آورده، ولی هنگامی که به خانه بازمی‌گردد در کوچه هیاهوست اهل نظم نامید. چنین کسی تنها اهل ترس و اقتصاد است. و اگر نظم فرانسوی باید نظم احتیاط و بی‌باری دل‌ها باشد، ما حق داریم که در آن بدترین نظم‌ها را ببینیم، زیرا بر اثر بی‌اعتنایی و بی‌جانبداری، هرگونه بی‌عدالتی را مجاز خواهد دانست.

از همهٔ این مطالب می‌توان نتیجه گرفت که نظم، بدون تعادل و بدون موافقت مردمان نظم نیست. اما نظم اجتماعی تعادل میان کسانی است که

---

۱. اشاره به نجات پاریس از اشغال نازی‌هاست.

حکومت می‌کنند و کسانی که بر آنان حکومت می‌کنند. این موافقت باید به نام اصلی برین صورت گیرد. این اصل، به عقیدهٔ ما عدالت است. نظم بدون عدالت محال است و نظم آرمانی ملت‌ها در خوشبختی آنهاست.

نتیجه آن که نمی‌توان برای تحمیل اراده، به نظم توسل جست. زیرا این گونه حل مسئله، کاری است معکوس. نباید فقط برای سهولتِ حکمرانی طالب نظم بود، بلکه باید خوب حکومت کرد تا فقط نظمی معنی‌دار تحقق یابد. نظم عدالت را تحکیم نمی‌بخشد، عدالت است که نظم را مستحکم می‌سازد.

هیچ‌کس به اندازهٔ ما نمی‌تواند طالب این نظم برین باشد. نظمی که در آن ملتی با خود و با سرنوشت خود در حال صلح به سر برد، و هر یک از افرادش مالک سهم خویش از کار خود و فراغت خود باشد. نظمی که در آن کارگر می‌تواند بی‌مرارت و بی‌غبطه کار کند. هنرمند می‌تواند بی آن که بر اثر بدبختی دیگران شکنجه شود، به آفرینندگی بپردازد. و سرانجام هرکس می‌تواند در آرامش دل دربارهٔ وضع خود بیندیشد.

ما هیچ‌گونه تمایلی به جهان خشونت و جنجال که در آن بهترین انسان‌ها در جنگی نومیدانه از پای درمی‌آیند، نداریم. ولی چون دعوا آغاز شده است باید آن را به پایان رساند. ما معتقدیم نظمی وجود دارد که ما خواهانش نیستیم زیرا بر ترک رسالت آدمی صحه می‌گذارد و خود، پایان امید بشری است. از این روست که هرچند عمیقاً تصمیم داریم که به بنای نظمی عادلانه کمک کنیم، به همان اندازه بر آنیم که جملهٔ معروف مردی را که به غلط به بزرگی مشهور شده، برای همیشه رد کنیم و فاش بگوییم که بی‌نظمی جاودانه را بر بی‌عدالتی ترجیح می‌دهیم.

۱۹۴۴

پاکی

دو روز پیش، ژان گئنو[1] در روزنامهٔ فیگارو مقالهٔ خوبی منتشر کرده بود که نباید از آن گذشت مگر آن که به توجه و احترامی اشاره کرد که این مقاله باید در دل هرکس که گوشه‌چشمی به آیندهٔ بشریت دارد، ایجاد کند. وی از پاکی سخن گفته بود و این مسئله‌ای است دشوار.

البته اگر روزنامه‌نویس جوانی در مقاله‌ای هوشیارانه اما ناصحیح ژان گئنو را به «مهذب‌طلبی اخلاقی» که به نظر نویسندهٔ مقاله با خطر عدم تعهد روشنفکری همراه است، متهم نکرده بود، ژان گئنو مقالهٔ خود را نمی‌نوشت. وی به‌درستی جواب می‌دهد که منظور، داشتن دست‌های نیالوده در عمل است؛ و مسلماً مسئله «واقع‌گرایی» نیز مطرح می‌شود: یعنی برای رسیدن به هدف آیا توسل به هر وسیله‌ای مجاز است یا نه.

ما همه دربارهٔ هدف موافقیم اما دربارهٔ وسایل، نه. همهٔ ما دربارهٔ تحقق بسیار دشوار خوشبختی بشر شور و هیجانی غیرشخصی داریم. در این تردید نکنیم. اما میان ما کسانی هستند که می‌پندارند برای رسیدن به این خوشبختی می‌توان به هر کاری دست زد و کسانی دیگر چنین نمی‌اندیشند. ما

---

۱. Jean Guehenno ، نویسندهٔ معاصر فرانسوی.

از دستهٔ دومیم. ما می‌دانیم که با چه سرعتی وسایل به جای هدف‌ها می‌نشیند، و ما طالب هرگونه «عدالتی» نیستیم. چه بسا این امر تمسخر واقع‌گرایان را برانگیزد و ژان گئنو این را آزموده است. اما اوست که حق دارد و اعتقاد ما بر این است که جنون ظاهری او امروزه تنها تعقل آرزوکردنی است. زیرا در واقع، امر دایر است بر رستگاری بشر. نه با قرار دادن آن در بیرون از جهان، بلکه در میان تاریخ. امر دایر است بر احترام و شایستگی بشری به کمک وسایلی که در میان تاریخی ناشایست، شایسته باشد. دشواری و خلاف عرف بودن چنین اقدامی، به خوبی پیداست.

می‌دانیم که رستگاری بشر، شاید محال باشد، ولی حرف ما این است که این امر نباید موجب ترک عمل شود، و مخصوصاً تأکید می‌کنیم که پیش از دست زدن به کاری که ثابت کند که این امر محال نیست، ادعای محال بودنش نادرست است.

و امروزه موقعیت چنین آزمونی پیش روی ما است. کشور ما فقیر است و در نتیجه ما هم فقیریم. اروپا بینوا است و بینوایی او بینوایی ما است. ما که نه منابعی داریم و نه میراثی، شاید به درون آزادی‌ای پا گذاشته‌ایم که در آن می‌توانیم خود را تسلیم جنونی کنیم که حقیقت نام دارد.

و نیز چنین پیش آمده است که معتقدانه بگوییم این آخرین مهلت ما است. ما ایمان داریم که واقعاً این آخرین مهلت است. خدعه و نیرنگ، زور و خشونت و فداکاری کورکورانه آدمیان، این وسیله، قرن‌هاست که نتایج خود را نشان داده است. این نتایج تلخ بوده است. و دیگر جز یک چیز برای آزمودن باقی نمانده است و آن راه میانه و سادهٔ شرافتی بی‌توهم است، راستکاری بخردانه و پای فشردن در تقویت و تحکیم شایستگی

بشری، فقط. به عقیدهٔ ما آرمان‌پرستی احساساتی بیهوده است. اما به عنوان سخن آخر اندیشهٔ ما این است که روزی که آدمیان بخواهند همان پافشاری و همان حرارتی را که عده‌ای به خدمت شر گمارده‌اند به خدمت نیکی درآورند، همان روز قوای نیکی ممکن است پیروز شوند. شاید برای مدتی کوتاه، اما در هر حال، برای مدتی، و آن‌گاه این پیروزی بی‌کران خواهد بود.

ممکن است بگویند چرا به این گفتگو بازگشته‌ایم. ممکن است بگویند آن‌همه مسایل فوری هست که باید از جنبهٔ عملی بررسی شود. ولی ما هیچ‌گاه از سخن گفتن دربارهٔ مسائل عملی غفلت نکرده‌ایم. دلیل این امر آن که هنگامی که از این مسایل سخن می‌گوییم همه و همه راضی نمی‌شوند.

وانگهی باید به مسئله پاکی بازگشت، زیرا هیچ مسئله‌ای فوری‌تر از آن نیست. آری. چرا باید به این گفتگو بازگشت؟ زیرا روزی که جهان به عقل واقع‌گرا تسلیم شود، بشریت به جنون و به شب بازخواهد گشت و مردانی چون گئنو به یاد خواهند آورد که تنها نیستند و خواهند دانست که پاکی، هرگونه که در نظر گرفته شود، هیچ‌گاه سرزمینی عقیم نیست.

۱۹۴۴

پاپ و دموکراسی

به تازگی پاپ پیامی برای جهانیان فرستاده و در ضمن آن آشکارا از دموکراسی دفاع کرده است. باید خشنود بود. ولی ما معتقدیم که پیامی چنین پروسواس مستلزم تفسیری به همان اندازه پروسواس است. ما مطمئن نیستیم که این تفسیر بیان‌کنندهٔ عقاید تمام دوستان ما در این روزنامه باشد. زیرا برخی از اینان طرفدار ایدئولوژی مسیحیت‌اند. اما مطمئنیم که مقالهٔ ما مترجم احساسات بخش عمده‌ای از همکاران است.

اکنون که موقعیتی به دست آمده باید بگوییم که خشنودی ما خالی از اندوه نیست. سال‌هاست که ما منتظریم تا بزرگ‌ترین مرجع روحانی عصر با عباراتی روشن اقدامات دیکتاتورها را محکوم کند. می‌گویم با عباراتی روشن، زیرا این محکومیت ممکن است از بعضی از نامه‌های پاپ استخراج گردد، به شرط آن که این نامه‌ها تفسیر شود. ولی این نامه‌ها با زبان و انشای سنتی تنظیم شده، به گونه‌ای که هیچ‌گاه برای قسمت اعظم توده‌های مردمان روشن نبوده است.

و همین قسمت اعظم توده‌های مردم‌اند که در این سال‌ها منتظر بودند تا صدایی بلند شود و خیلی واضح، چون امروز بگوید که شر در کجاست.

آرزوی قلبی ما، این بود که این کار هنگامی صورت گیرد که شر فاتح بوده و نیروهای نیکی را دهان‌بند زده بودند. این که این موضوع امروز گفته می‌شود که روحیهٔ دیکتاتوری در جهان دچار تزلزل گردیده است، به عقیدهٔ ما، باز هم جای خوشوقتی است. ولی ما نمی‌خواستیم صرفاً خوشوقت باشیم، ما می‌خواستیم که بدان معتقد باشیم و تحسین کنیم. ما می‌خواستیم که پیش از آن که زور سرنیزه بر آن تکیه کند و آن را محق بداند، اندیشه دلایل خود را بازگفته باشد.

این پیامی که در تقبیح فرانکوست، چقدر خوب بود که به سال ۱۹۳۶ صادر می‌شد تا ژرژ برنانوس[۱] وظیفه طعن و لعن دیکتاتور اسپانیا را بر عهده نگیرد. این صدایی که اکنون به جهان کاتولیکی می‌گوید کدام جانب را باید گرفت، تنها صدایی بود که می‌توانست در بحبوحهٔ شکنجه و فریاد به اعتراض بلند شود. تنها صدایی بود که می‌توانست به آرامی و بی‌ترس نیروی کور تانک‌ها را تقبیح کند.

فاش بگوییم، ما آرزو داشتیم که پاپ در بحبوحهٔ آن سال‌های شرم‌آور آنچه را فاش‌کردنی بود فاش کند. ناگوار است فکر کنیم که کلیسا این کار را بر عهدهٔ دیگران گذاشت. کسانی گمنام که قدرت پاپ را نداشتند و برخی از ایشان امید شکست‌ناپذیری را که کلیسا از آن برخوردار است فاقد بودند. زیرا کلیسا غم آن را نداشت که گرفتار شود یا زندگی‌اش از دست برود. کلیسا حتی در زنجیر هم می‌بایست کلیسا باشد. در این صورت برعکس، نیرویی می‌یافت که ما امروز مجبوریم بگوییم فاقد آن است.

در هر حال اینک ماییم و این پیام. و اکنون کاتولیک‌هایی که بهترین

---

۱. G. Bernanos، نویسندهٔ مسیحی‌مشرب فرانسوی که به سال ۱۹۳۸ کتابی بر ضد فرانکو منتشر کرد. ــم.

افرادشان را در مبارزه‌ای مشترک از دست داده‌اند، می‌دانند که برحق بوده‌اند و به راه راست رفته‌اند. پاپ فضیلت‌های دموکراسی را به رسمیت شناخته است. اما در اینجاست که وسواس و احتیاط به کار رفته است. زیرا پاپ از دموکراسی به معنای وسیع کلمه سخن می‌گوید و اضافه می‌کند که ممکن است هم شامل حکومت‌های جمهوری شود و هم شامل حکومت‌های سلطنتی. این دموکراسی نسبت به توده‌ها، که پاپ به ظرافت آنها را از ملت‌ها متمایز می‌کند، بدگمان است. همچنین پاپ نابرابری‌های اجتماعی را می‌پذیرد جز این که می‌گوید روحیهٔ برادری باید آنها را کاهش دهد. دموکراسی، آن‌چنان که در این متن آمده، به نحوی تناقض‌نما رنگی هم از سوسیالیسم دارد که ما را متعجب نمی‌کند. از اینها که بگذریم هنگامی که پاپ تمایل خود را نسبت به رژیم‌های معتدل اظهار می‌دارد باید گفت که کلمه‌ای کشدار به کار می‌برد.

البته ما این تمایل را درک می‌کنیم. اعتدالی روحی هست که باید در درک مسائل اجتماعی و در بنای خوشبختی آدمیان، ما را مدد کند. اما این‌همه وسواس و این‌همه احتیاط راه را برای نفرت‌انگیزترین اعتدال‌ها می‌گشاید و آن میانه‌روی احساسات قلبی است. این همان میانه‌روی است که نابرابری‌های اجتماعی را می‌پذیرد و ادامهٔ بی‌عدالتی را تاب می‌آورد. این نصیحت به اعتدال شمشیری دودم است. و خطر آن هست که در خدمت کسانی درآید که می‌خواهند همه چیز به وضع سابق بماند. کسانی که نفهمیده‌اند که چیزی باید تغییر کند. جهان ما به روان‌های کم‌نیرو و کم‌حرارت نیاز ندارد. نیازش به دل‌های سوزانی است که می‌داند حد درست اعتدال کجاست. نه، مسیحیان دوران‌های نخستین معتدل نبوده‌اند. و امروز کلیسا باید بکوشد تا با نیروهای محافظه کار اشتباه نشود.

اینها چیزهایی بود که ما می‌خواستیم بگوییم، زیرا ما می‌خواهیم که هرچیزی که در این جهان نامی و افتخاری دارد، در خدمت آزادی و عدالت درآید. و در این مبارزه ما چیزی زائد نیستیم. و این تنها دلیل چون و چرا کردن ماست. در واقع ما کیستیم که بتوانیم از بزرگ‌ترین مقامات روحانی این دوران انتقاد کنیم؟ هیچ‌کس جز مدافعان سادهٔ معنویت، اما مدافعانی که در مورد کسانی که رسالتشان، نمایندگی معنویت است توقعی بی‌پایان در خود احساس می‌کنیم.

۱۹۴۴

بمب اتمی

جهان این است که هست، یعنی سهل و مختصر. و این چیزی است که از دیروز در سایهٔ اخباری که رادیوها و روزنامه‌ها و خبرگزاری‌ها دربارهٔ بمب اتمی به ما دادند بر آن واقف شدیم. در میان تفسیرهای هیجان‌انگیز خبر دادند که فلان و بهمان شهر با وسعت متوسط ممکن است با بمبی به اندازهٔ یک توپ فوتبال از صفحهٔ روزگار محو شود. روزنامه‌های امریکایی، انگلیسی و فرانسوی با مقاله‌های ظریف دربارهٔ گذشته و آینده و اختراعات، مخارج بمب، آرزوی صلح‌طلبانه و آثار جنگ و نتایج سیاسی و خصوصیات اختصاصی بمب اتمی به تفصیل نوشتند. ما در یک جمله خلاصه می‌کنیم: تمدن ابزاروار (مکانیکی) به آخرین حد توحش خود رسیده است. در آینده‌ای کم و بیش نزدیک باید میان خودکشی جمعی و استفادهٔ هوشمندانه از فتوحات علم یکی را انتخاب کرد.

و پیش از آن، ما مجازیم چنین فکر کنیم که شادی کردن از کشفی که پیش از هرچیز در خدمت وحشتناک‌ترین نیروی تخریبی قرار دارد که جهان در طی قرن‌ها شناخته است، چندان موجه نیست. این‌که در جهانی اسیر همه گونه زخم خشونت، ناتوان از هرگونه نظارت بشری، بی‌اعتنا به

PersianPDF.com

عدالت و خوشبختی سادهٔ آدمیان، علم خود را وقف کشتار سازمان‌یافته کند، بدون شک پیرو هیچ مرامی، جز ایدئالیسمی گناهکار، شگفت‌زده نخواهد شد.

این کشفیات باید برحسب آنچه هستند ثبت شوند، تفسیر شوند و فاش گردند تا بشر درک درستی از سرنوشت خود داشته باشد. اما آمیختن این کشفیات وحشتناک با ادبیاتی پر نقش و نگار یا مزاح‌آمیز قابل تحمل نیست. در جهان شکنجه‌شده‌ای که در آن تنفس دشوار بود، اضطرابی تازه به مبارکباد آمده است که همه گونه احتمالی دارد که واپسین باشد. و چه‌بسا که بشر با آخرین مهلت خود روبروست. از همه‌چیز گذشته بهانهٔ خوبی برای انتظار شمارهٔ مخصوص پیش آمده است. اما باید، با اطمینان بیشتر، موضوع تفکر قرار گیرد و موضوع بسیاری سکوت.

وانگهی موجبات دیگری نیز هست که سبب می‌شود ما قصه‌های پیشگویانه‌ای را که روزنامه‌ها نقل می‌کنند بااحتیاط بخوانیم. هنگامی که می‌بینیم که سردبیر سیاسی خبرگزاری رویتر اعلام می‌کند که این اختراع قراردادهای بین‌المللی را بی‌اثر می‌کند یا حتی تصمیمات کنفرانس پتسدام را از اعتبار می‌اندازد و دیگر مهم نیست که روس‌ها در کونیگسبرگ باشند یا ترک‌ها در داردانل، نمی‌توان این تصور را از ذهن زدود که در این کنسرت قشنگ مقاصدی مغایر با بی‌نظری‌های علمی نیز وجود دارد.

امیدواریم عقیدهٔ ما را به خوبی دریابند. اگر ژاپنی‌ها بعد از انهدام هیروشیما، بر اثر ترس تسلیم شوند ما خوشوقت نخواهیم شد. ولی ما هرگونه نتیجه گیری از این خبر مهم را نادرست می‌دانیم جز تصمیم به دفاع باز هم پرتوان‌تر از جامعه‌ای واقعاً بین‌المللی که در آن قدرت‌های بزرگ، حقوقی بیشتر از حقوق ملت‌های کوچک یا متوسط نداشته باشند؛ که در

آن، جنگ که صرفاً بر اثر هوش آدمی به صورت بلیه‌ای بزرگ درآمده است، دیگر منوط به اشتها یا آیین فلان و بهمان دولت نباشد.

در برابر دورنماهای مهیبی که در برابر بشر گشوده می‌شود، ما معتقدیم که صلح‌طلبی تنها مبارزه‌ای است که به زحمتش می‌ارزد. از این پس نه ندبه بلکه نظم است که باید ملت‌ها را به سوی حکومت ببرد، نظمی که باید به طور نهایی میان دوزخ و عقل یکی را انتخاب کند.

۱۹۴۵

دموکراسی، تمرین فروتنی

چون چیز بهتری به نظرم نمی‌رسد، گاهی به دموکراسی فکر می‌کنم (طبیعتاً در مترو). می‌دانیم که دربارهٔ این موضوع پرثمر، اغتشاش زیادی در اذهان هست. چون دوست دارم خودم را حتی‌المقدور در میان عدهٔ زیادی از آدمیان ببینم، به دنبال تعریف‌هایی هستم که برای این عدهٔ زیاد قابل فهم باشد. البته این کار آسانی نیست و ادعا نمی‌کنم که در این راه موفق شده‌ام. ولی به نظرم می‌رسد که می‌توان به نزدیک این مقصد مفید رسید. برای این که خلاصه کنم یکی از آنها را می‌گویم: دموکراسی، یعنی اجرای اجتماعی و سیاسی فروتنی. این تعریف نیاز به توضیح دارد.

دو نوع استدلال ارتجاعی هست (چون باید همه چیز روشن باشد، توافق کنیم که ما ارتجاعی را به هرگونه فکر و عملی می‌گوییم که می‌خواهد بردگی سیاسی و اقتصادی‌ای را که بر دوش آدمیان سنگینی می‌کند، به‌طور مستمر افزایش دهد.) این دو استدلال در جهت عکس هم‌اند اما خصوصیت مشترک آنها یقین مطلق است. استدلال اول می‌گوید: «هیچ‌گاه هیچ‌چیز را در انسان نمی‌توان تغییر داد.» نتیجه: جنگ اجتناب‌ناپذیر است. بردگی اجتماعی طبیعت امور است. بگذاریم سلاح به دست‌ها از

سلاحشان استفاده کنند. ما باید برویم [به قول ولتر] باغچهٔ خودمان را بیل بزنیم (بگذریم از این که باغچه‌ها معمولاً تبدیل به باغ‌های بزرگی شده است.) استدلال دیگر می‌گوید: «می‌توان آدمیان را تغییر داد. اما رهایی آنها به فلان عامل بستگی دارد و برای این که برای آدمیان مفید باشیم باید فلان طور رفتار کنیم.» نتیجه: منطقی است که اشخاص زیر مورد ظلم و فشار قرار گیرند:

۱ــ کسانی که معتقدند هیچ‌گونه تغییری ممکن نیست؛

۲ــ کسانی که معتقد به فلان عامل اجتماعی نیستند؛

۳ــ کسانی که با آن عامل موافقند، ولی دربارهٔ وسایلی که منجر به تغییر عامل می‌شود، موافق نیستند؛

۴ــ به طور کلی، تمام کسانی که معتقدند مسئله به این سادگی‌ها نیست؛ خلاصه، سه چهارم جمعیت روی زمین.

در هر دو مورد ما در مقابل ساده کردن لجوجانهٔ مسئله قرار داریم. در هر دو مورد در مسئله‌ای اجتماعی، ثباتی و حتمیتی مطلق داخل می‌کنند که عقلاً در آن نمی‌توان یافت. در هر دو مورد برای این که طبق آن اصول تاریخ را بسازند، یا بگذارند ساخته شود، اطمینان زیادی وجود دارد همچنان که برای توجیه یا تشدید رنج آدمی. امیدوارم این اذهان کاملاً مختلف را که اطمینانشان مخصوصاً متوجه بدبختی دیگران است، بسیار تحسین کنند. اما دست‌کم باید هرچیز نام خود را داشته باشد و باید بگوییم اینان که هستند و چه هستند و به انجام دادن چه کارهایی قادر نیستند. من به سهم خود می‌گویم که اینها اشخاصی هستند خودخواه و مغرور که بر هر کاری قادرند جز به رهانیدن آدمی و تحقق دموکراسی واقعی. جمله‌ای

هست که سیمون ویل[1] شهامت نوشتنش را داشته و هم زندگی و هم مرگش به او حق نوشتن آن را می‌دهد. می‌نویسد: «چه کسی می‌تواند اسکندر را با تمام وجود خود تحسین کند و روحی پست نداشته باشد؟» آری، چه کسی می‌تواند بزرگ‌ترین فتوحات عقل یا زور را با رنج‌های فراوانی که این دو نمایندهٔ آن‌اند بسنجد و در برابر ساده‌ترین همدلی‌ها قلبی کور و روحی بیزار از هرگونه عدالت نداشته باشد.

از این روست که به نظر من دموکراسی، چه اجتماعی چه سیاسی، ممکن نیست براساس فلسفه‌ای سیاسی بنا شود که معتقد است همه چیز را می‌داند و بر هر کاری تواناست، همچنان که تا کنون نتوانسته است براساس اخلاقی مبنی بر محافظه کاری مطلق بنا شود. دموکراسی بهترین رژیم‌ها نیست، کم‌ضررترین آنهاست. ما مختصری از مزه همهٔ رژیم‌ها را چشیده‌ایم و حالا دیگر این را به خوبی می‌دانیم. اما دموکراسی را کسانی می‌توانند درک کنند، ایجاد کنند و حمایت کنند که بدانند که همه‌چیز را نمی‌دانند، که از پذیرفتن وضع پرولتاریایی سر باز زنند و هیچ‌گاه به فقر دیگران رضا ندهند و نیز تشدید این فقر را به نام فلان نظریه یا به امید ظهور مسیحای جدید نپذیرند.

مرتجعان دوران قدیم معتقد بودند که عقل هیچ مسئله‌ای را حل نمی‌کند. مرتجعان دوران جدید عقیده دارند که عقل هر مشکلی را می‌گشاید. دموکراسی واقعی معتقد است که عقل بر بسیاری از مشکلات روشنایی می‌اندازد و تقریباً به همین اندازه نیز مشکلات را حل می‌کند، اما عقیده ندارد که به نام رهبر منحصر به فرد بر سراسر جهان فرمان براند.

---

1. S. Weil

نتیجه آن‌که دموکراسی فروتن است. اعتراف می‌کند که بعضی از چیزها را نمی‌داند. می‌داند که برخی از کارهایش بسته به تصادف است و همه‌چیز از پیش معلوم و مسلم نیست. و براساس این اعتراف می‌داند که در کارها باید با دیگران مشورت کند و آنچه را خود نمی‌داند با آنچه دیگران می‌دانند تکمیل کند. حقوقش را ناشی از نمایندگی می‌شناسد و همواره تابع موافقت جمع است. اگر تصمیمی می‌گیرد، و این تصمیم برای دیگران است، می‌داند که این دیگران می‌توانند برخلاف آن رأی بدهند و این مخالفت را به او ابلاغ کنند. چون سندیکاها برای دفاع از زحمتکشان به وجود آمده‌اند، می‌داند که این سندیکاها هستند که به سبب مواجهه و برخورد عقایدشان در پیشنهاد بهترین روش‌ها، بزرگ‌ترین موقعیت‌ها را دارند.

دموکراسی واقعی همیشه به مردم فرودست مراجعه می‌کند، زیرا فرضش بر این است که هیچ‌گونه فعالیتی از این دست مطلق نیست، و چندین تجربهٔ آدمیان، هنگامی که با هم جمع شود، چیزی به دست می‌آید نزدیک به حقیقت، اما پربهاتر از فلان نظریهٔ منسجم ولی غلط. دموکراسی از فلان اندیشهٔ انتزاعی یا از بهمان فلسفهٔ درخشان دفاع نمی‌کند بلکه از دموکرات‌ها دفاع می‌کند و این بدان معناست که از آنها می‌خواهد که وسایل خاص دفاع خویش را فراهم آورند.

می‌دانم که برداشتی چنین محتاطانه بی‌خطر نیست. می‌دانم که ممکن است اکثریت اشتباه کند و اقلیت برحق باشد. از این روست که می‌گویم دموکراسی بهترین رژیم‌ها نیست. ولی باید مخاطرات این برداشت را با خطرهای ناشی از فلان فلسفهٔ سیاسی که می‌خواهد همه‌چیز را با زور حل کند، در ترازو گذاشت. تجربه نشان می‌دهد که کمی کاستن از سرعت بهتر

است تا خود را تسلیم سیل غران کردن. وانگهی همین فروتنی مستلزم آن است که اقلیت حق داشته باشد عقاید خود را بگوید و این عقاید به کار گرفته شود. از این روست که می‌گویم دموکراسی کم‌ضررترین حکومت‌هاست.

و بر این اساس نیز همه‌چیز به قاعده نخواهد بود. از این رو این تعریف قطعی نیست. ولی می‌توان در پرتو آن در روشنایی مشخصی مسائل عاجل را بررسی کرد، که اساسشان به مسئله انقلاب و اندیشهٔ خشونت مرتبط می‌گردد. این دموکراسی مانع می‌شود که حکومت پول و حکومت پلیس به خود اجازه دهد چیزی را که دموکراسی نیست بدین نام بنامد. ما در سایهٔ مطبوعاتی که ننگ کشورند صبح تا شب دروغ می‌بلعیم. امروزه هر فکری و هر تعریفی که احتمالاً به این دروغ بیفزاید یا از آن حفاظت کند، قابل بخشش نیست. باید گفت با تعریف بعضی از کلمات که برای فهم مطلب در حکم کلید است و با روشن کردن آن مفاهیم بدان منظور که افراد سودبخش باشند، ما می‌توانیم در راه رهایی جامعه گام برداریم و کار خود را به خوبی به پایان رسانیم.

۱۹۴۸

در ستایش تبعیدی[1]

ما در این شب با افتخار سفیری را بین خود می‌پذیریم که مانند سفیران دیگر نیست. من هم خواندم که حکومتی که افتخارش تعطیل بزرگ‌ترین روزنامه‌های امریکای جنوبی است، چندی پیش به مدیر این روزنامه، آقای ادواردو سانتوس، پیشنهاد کرد که سفیریِ آن حکومت در پاریس را بپذیرد. اما شما، آقای رئیس جمهور، این افتخار را رد کردید، نه از آن رو که پاریس را تحقیر می‌کردید، این را ما هم می‌دانیم، بلکه به سبب عشق به وطن، و بی‌شک از آن رو که می‌دانستید که حکومت‌ها گاهی سفارت را نوعی تبعید محترمانه برای هموطنان مزاحم می‌دانند. بنابراین شما در شهر خود، بوگوتا، ماندید، اما روزنامه‌تان را سانسور کردند، این بار نه با ملاحظات دیپلماسی بلکه با خشونت کامل. اما این کار، در عین حال موقعیتی برای شما فراهم کرد که از نظر همهٔ ما سفیر واقعی کلمبیا باشید، نه

---

۱. به سال ۱۹۵۷، چهار سال پس از کودتای ۲۸ مرداد در ایران، در کلمبیا نیز حکومت دیکتاتوری، ادواردو سانتوس (E. Santos) رئیس جمهوری پیشین را تبعید کرد. در پاریس به افتخار این مرد آزادی‌خواه مجلسی تشکیل دادند. آنچه می‌خوانید خلاصهٔ سخنرانی کامو در این مجلس است.

تنها در پاریس، بلکه در همه شهرهایی که صرف ادای کلمهٔ آزادی دل‌ها را به طپش درمی‌آورد.

انسان آزاده بودن، آن‌چنان که تصور می‌رود، کار آسانی نیست. برای آزاده بودن تلاش هر روز و هر شب، روشن‌بینی بی‌نقص و گواهی روزانه‌ای لازم است که در آن غرور و انسانیت سهمی مساوی دارند. شما، آقای رئیس‌جمهور، به بهای نابودی روزنامه‌تان با حکومت دروغ همکاری نکردید. اما این کافی نبود که شما را در ردیف گواهان آزادی قرار دهد. بسیاری از مردمان همه‌چیز را فدای اشتباه خود کرده‌اند و من همیشه بر این اعتقاد بوده‌ام که قهرمانی و فداکاری برای توجیه مرامی کافی نیست. لجاجت به خودی خود فضیلتی نیست. برعکس آنچه به مقاومت شما معنای واقعی می‌دهد، آنچه از شما همراهی نمونه می‌سازد که ما مایلیم درود خود را نثارش کنیم، آن است که شما در همین اوضاع و احوال، به هنگامی که رئیس‌جمهوری مورد احترام کلمبیا بودید، نه تنها قدرت خود را در راه سانسور کردن روزنامه‌های مخالف به کار نگرفتید، بلکه مانع شدید که روزنامه دشمنان سیاسی شما تعطیل شود.

همین به تنهایی کافی است تا ما در وجود شما انسانی واقعاً آزاده را تجلیل کنیم. آزادی فرزندانی دارد که همه مشروع و قابل تحسین نیستند. کسانی که فقط هنگامی برای آزادی کف می‌زنند که آزادی غرق در افتخارشان کرده است و هنگامی که آزادی تهدیدشان می‌کند، جز سانسور کلامی برای گفتن ندارند، اینان از ما نیستند. اما کسانی که به گفته بنژامن کنستان[1] می‌خواهند نه از ظلم رنج ببرند و نه وسایلش را داشته باشند، کسانی که آزادی را هم برای خود و هم برای دیگران می‌خواهند، اینان در

---

1. B. Constant

قرنی که فقر و ترور دوران ما را تسلیم جنون‌های ستم‌کرده است، به گفته هنرمندی بزرگ دانه‌هایی در زیر برف‌اند. همین که کولاک گذشت، جهان از این منبع تغذیه خواهد کرد.

و می‌دانیم که چنین مردانی کم‌اند. امروزه آزادی طرفداران زیادی ندارد. تا بدانجا که می‌توان گفت شور واقعی قرن بیستم برده شدن است. این سخن تلخی است که دربارهٔ تمام مردانی چون شما که فداکاریتان و سرمشقتان، هر روز ما را زنده می‌دارد، جانب انصاف را فرومی‌گذارد. اما من فقط می‌خواهم دلهرهٔ خود را، که هر روز احساس می‌کنم، در برابر فروکش کردن شعله‌های آزادی‌طلبی، فحشاء کلمات، تهمت زدن به قربانیان، توجیه تعارف‌آمیز ستم، و تحسین مالیخولیایی زور بیان کنم. ادعا می‌کنند که آزادی را دوست دارند، اما می‌بینی که از دیکتاتور متنفرند ولی می‌خواهند جای او را بگیرند. همه از مسئولیت می‌گریزند. خستگی وفاداری به خویش یا داشتن عقیدهٔ خاص، مردمان را دسته دسته به طرف احزاب می‌راند، احزابی که در آنها سرانجام جمعی فالانژ به جای آنها فکر می‌کنند، خشمگین می‌شوند یا حساب می‌کنند. گویی تعقل معاصر می‌خواهد حقیقت عقاید و مرام‌ها را فقط با شمارهٔ واحدهای تانکی که به میدان می‌آورند بسنجد. در این حال هرچه کشتار آزادی را توجیه کند مطلوب به حساب می‌آید. چه ملت، چه خلق، چه عظمت دولت. مخصوصاً «اصلاح ملت» همیشه دستاویز مستبدان بوده و این برای چاکران دستگاه استبداد آسودگی وجدانی به همراه آورده است. اما این آسودگی وجدان را می‌توان به آسانی درهم ریخت، کافی است فریاد کنیم: اگر شما خوشبختی مردم را می‌خواهید به ایشان امکان بدهید تا بگویند که آن خوشبختی‌ای که می‌خواهند چیست و آن که نمی‌خواهند کدام است. اما

در واقع، آنها که به چنین دستاویزهایی متوسل می‌شوند می‌دانند که دروغ می‌گویند. به عهدهٔ عقیده‌پردازان خود می‌گذارند که آن گفته‌ها را باور کنند و بگویند که مسیحیت، وطن‌دوستی یا عدالت، برای بقاء خود بدان نیاز دارد که آزادی قربانی شود. در حالی که آزادی، هنگامی که رفت آخرین چیزی است، از چیزهایی که فلسفهٔ وجودی حیات ما را تشکیل می‌دهند، که می‌رود. نه، آزادی به تنهایی نمی‌میرد. چون آزادی بمیرد، عدالت برای همیشه رخت بربسته است، وطن در احتضار می‌افتد و معصومیت روزها به دار کشیده می‌شود. قلمرو شما قلمرو مطبوعات است. مطبوعات آزاد، خوب دارند و بد... اما یک چیز مسلم است و آن این که مطبوعات بدون آزادی فقط بدی به بار می‌آورد. هنگامی که دانستیم بشر به چه چیزهایی اعم از خوب و بد قادر است، ضمناً پی خواهیم برد که آنچه باید از آن حمایت کرد، شخص آدمی، به خودی خود نیست، بلکه امکاناتی است که در بشر وجود دارد، یعنی سرانجام، آزادی او. آزادی چیزی نیست جز امکان بهتر شدن، در حالی که بردگی یعنی بیمه کردن بدترین چیزها. نمی‌توان در مورد ملت‌ها عدالت را جاری کرد مگر آن که حقوقشان را به رسمیت شناخت و حقوقشان به رسمیت شناخته نمی‌شود مگر آن که وسیلهٔ بیان آزادانه این حقوق وجود داشته باشد. می‌توان در این باره از سخن روزا لوکزامبورگ [1] یاد کرد که گفته است: «بدون آزادی نامحدود مطبوعات، بدون آزادی مطلق اجتماعات و جمعیت‌ها، حکومت

---

۱. R. Luxemburg، مارکسیست صاحب‌نظر ضدلنینیسم آلمانی (اصلاً لهستانی) که پیروزی انقلاب اکتبر افکار او را به فراموشی سپرد. پس از استالین اندیشه‌های وی و مخصوصاً نظریهٔ «خودجوشی» او (در برابر نظام تک‌حزبی لنین) مورد توجه قرار گرفته است.

اکثریت مردم بی‌معنی است».

هر متمردی که در برابر ستم بایستد، با این کار همبستگی همهٔ مردمان را تأیید می‌کند. نه، شما با ایستادگی در برابر ظلم فقط از شخص خود یا از روزنامهٔ خود دفاع نکردید، بلکه از جامعه‌ای از آدمیان دفاع کردید که از ورای مرزها دلش با شما یکی است.

ما همه طعم تبعید و تنهایی را چشیده‌ایم. با این‌همه می‌خواهم به شما بگویم که به نظر من بدتر از بد برای جهان ما آن است که یکی از این انسان‌های آزاده و دلاور که از ایشان سخن گفتم زیر بار تنهایی و دشمن‌کامی طولانی بلرزد و دربارهٔ خود و آنچه نمایندهٔ آن است شک کند. در این لحظه است که همکاران چنین کسی، باید عنوان‌های شخصی خود و ملاحظات هنری مربوط به سبک خود را از یاد ببرند و تنها با زبان دل به او بگویند که تنها نیست و کارش بیهوده نیست. بگویند سرانجام روزی می‌رسد که کاخ‌های ستم ویران شود. در آن روز تبعیدها پایان خواهد گرفت و آزادی شعله خواهد کشید. این امید آرام، کار شما را توجیه می‌کند. اگر آدمیان، باری، نمی‌توانند همواره کاری کنند که تاریخ معنایی داشته باشد، همیشه می‌توانند چنان کنند که زندگی فردیشان با معنی باشد. در حقیقت، شما و همکارانتان با پیمودن هزاران کیلومتری که از کلمبیای دوردست تا اینجا راه است قسمتی از راهی را که همهٔ ما باید به سوی آزادی، بپیماییم طی کرده‌اید. به نام دوستان وفادار و حق‌شناسی که شما را در اینجا می‌پذیرند، هم شما و همهٔ همکارانتان، همراهان آزادی مشترکمان، سلام برادرانهٔ مرا بپذیرید.

۱۹۵۷

چند مصاحبه

هنرمند و زمان او[1]

ــ آیا شما به عنوان هنرمند پذیرفته‌اید که در روزگار ما نقش «شاهد» را بر عهده بگیرید؟

ــ در این باره ادعای بسیار یا قریحه و استعدادی لازم است که من فاقد آنم. من شخصاً طالب هیچ «نقشی» نیستم و جز یک قریحهٔ حقیقی ندارم: یعنی به عنوان آدمی، قریحه‌ای برای خوشبختی در خود احساس می‌کنم و به عنوان هنرمند، چنین به نظرم می‌رسد که باز هم باید در آثار خود، بی‌توسل به جنگ و دادگاه، شخصیت‌هایی بیافرینم. اما شما، همچنان که می‌توان به سراغ هر کسی رفت، به سراغ من آمده‌اید که عقیده‌ام را بپرسید.

هنرمندان دوران‌های گذشته ممکن بود دست کم در برابر زور و استبداد سکوت کنند. اما نیروهای استبداد امروزه به راه تکامل رفته‌اند و در برابر آنها سکوت و حتی بی‌طرفی درست نیست. باید تکلیف خود را معین کرد یا با آنها بود یا در برابر آنها. با این مقدمه من در صف مخالف آنان قرار دارم. اما این نکته به معنی انتخاب «نقش» راحت «شاهد» نیست. منظور این است که ما باید دوران خود را آن‌چنان که هست

---

۱. این مصاحبه در سال ۱۹۵۳ انتشار یافته است.

بپذیریم و در یک کلمه وظیفهٔ خود را انجام دهیم. از این گذشته شما فراموش می‌کنید که امروزه قاضی و متهم و شاهد با سرعتی عجیب جا عوض می‌کنند. اگر من به‌نظر شما انتخابی کرده‌ام، راه من دست‌کم این است که برعکس بسیاری از فیلسوفان، هرگز بر کرسی قاضی یا پایین‌دست کرسی قاضی ننشینم. از این که بگذریم موقعیت برای عمل، عمل نسبی، کم نیست. امروزه «سندیکالیسم» مقدم بر همه و بارورتر از همهٔ کارهاست.

ــ به مناسبت انتشار آثار تازه‌تان نوعی دون‌کیشوت‌گری به شما نسبت داده‌اند. آیا این بدان سبب نیست که شما در تعریفی که از نقش هنرمند به دست داده‌اید دچار ایده‌آلیسم و رمانتیسم شده‌اید؟

ــ هرچه در افساد کلام بکوشند، به هر حال کلام موقتاً معنای خود را حفظ می‌کند. برای من واضح است که طرفدار رمانتیسم کسی است که به حرکت دائم تاریخ و عظمت حماسه و نوید واقعه‌ای معجزه‌آسا در پایان هر دورانی معتقد باشد. اگر من، برعکس، کوشیده‌ام امری را تعریف کنم، جز وجوه مشترک تاریخ و بشر و تعریف زندگی روزانه در روشن‌ترین صور ممکن، و مبارزه مدام آدمی بر ضد انحطاط خود و دیگر مردمان، چیزی نگفته‌ام.

همچنین، موکول کردن هر عملی و هر حقیقتی به یک معنای تاریخی، که در وقایع جاری مستتر نباشد، چیزی است به نام ایده‌آلیسم و بدتر از ایده‌آلیسم، که به هر تقدیر با فرض آخرالزمان افسانه‌ای همراه است. به این ترتیب آیا «آینده» را (یعنی درست آنچه را که هنوز جزو تاریخ نشده و دربارهٔ چگونگی آن هیچ نمی‌دانیم) قانون تاریخ انگاشتن به معنای طرفداری از رئالیسم است؟

برعکس، چنین به نظرم می‌رسد که من از رئالیسمی حقیقی، رئالیسمی

در برابر اساطیرگرایی (که هم غیرمنطقی و هم نابودکننده است)، رئالیسمی در برابر نیهیلیسم رمانتیک، چه در هیأت بورژوایی و چه در هیأت به‌اصطلاح انقلابی آن، دفاع می‌کنم. سخن آخر این که من بی‌آنکه طرفدار رمانتیسم باشم به لزوم قاعده و نظمی معتقدم و عقیده دارم که نمی‌توان به وجود هرگونه قاعده‌ای دل خوش داشت. و البته جای تعجب است اگر گفته شود قاعده‌ای که بدان نیازمندیم باید از همین جامعهٔ بی‌قاعده تحصیل گردد، یا برعکس، از صاحبنظرانی گرفته شود که خود را از هر قاعده و ضابطه‌ای بی‌نیاز می‌دانند.

ــ مارکسیست‌ها و دنباله‌روان آنها نیز خود را طرفدار اصالت بشر (اومانیست) می‌دانند. ولی به عقیدهٔ اینان طبیعت بشری در جامعهٔ بی‌طبقات آینده تکوین خواهد یافت.

ــ همین امر پیش از هر چیز ثابت می‌کند که اینان هم‌اکنون آنچه را که همهٔ ما هستیم نفی می‌کنند. این طرفداران اصالت بشر متهم‌کنندگان بشرند. و جای تعجب نیست که می‌بینیم چنین داعیه‌ای دست به محاکمات پی در پی هم می‌زند.

اینان بشری را که امروز هست به نام بشری که از این پس خواهد آمد، نفی می‌کنند. این امر ریشهٔ مذهبی دارد. چرا این نظریه را موجه‌تر از مذهبی بدانیم که جهان آسمانی دیگری را در آینده نوید می‌دهد؟ در واقع، در وضعی که ما داریم، پایان تاریخ هیچ‌گونه معنای قابل تعریفی نمی‌تواند داشته باشد. اعتقاد به چنین پایانی جز مذهبی تازه و تحمیقی تازه نیست. تحمیقی که امروزه کمتر از تحمیقی نیست که سابق بر این، بر اساس لزوم نجات ارواح بی‌ایمان، موجد و موجب بیدادهای استعمارطلبی شد.

ــ آیا در واقع همین نکته نیست که شما را از روشنفکران چپ جدا می‌کند؟

ــ می‌خواهید بگویید آیا همین نکته نیست که این‌گونه روشنفکران را از جناح چپ جدا می‌کند. در طول تاریخ همیشه نیروی چپ بر ضد بیداد و محدودیت افکار و فشار و استبداد در ستیز بوده است. این نیرو همیشه معتقد بوده است که عوامل مذکور وابسته به یکدیگرند. این اندیشه که محدود کردن افکار ممکن است به استقرار عدالت منتهی شود و قدرت و حقانیت دولت به آزادی منجر گردد، فکر کاملاً تازه‌ای است. حقیقت آن است که بعضی از روشنفکران چپ (و خوشبختانه نه همهٔ آنها) مجذوب قدرت و نیرو شده‌اند. همچنان که روشنفکران دست‌راستی پیش از جنگ و هنگام جنگ چنین بودند. رفتار این دو گروه متفاوت است، اما هردو از رسالت خود دست کشیده‌اند. گروه اول می‌خواستند ملتی واقع‌بین باشند و گروه دوم می‌خواهند سوسیالیست واقع‌بین باشند. در نتیجه هردو، به دستاویز واقع‌بینی موهومی که محتوی خود را از دست داده، وسیله‌ای خیالی برای کسب نیرو شده، به یک نسبت به ملیت و به سوسیالیسم خیانت می‌کنند.

این وسوسه‌ای است که به هر حال باید شناخته شود، اما این مسأله را به هر نحو که مطرح کنند، نظریهٔ تازهٔ کسانی که خود را چپ می‌دانند (یا چپ می‌پندارند) این است که: ستم‌هایی هست که می‌توان توجیه کرد زیرا در مسیر توجیه‌پذیری به کار افتاده‌اند. بنابراین دژخیم‌های ممتازی داریم. اما باید گفت که این دژخیم‌ها امتیازی ندارند. این نظریه همان است که به مناسبتی دیگر «ژوزف دومستر»[1] (که هیچ‌گاه آوازهٔ آتش‌افروزی

---

۱. J. de Maistre ، نویسنده و سیاستمدار فرانسوی معاصر انقلاب بزرگ فرانسه، از دشمنان سرسخت انقلاب و طرفدار سلطنت و مذهب.

نیافت) گفته است. این عقیده را من شخصاً همیشه مردود دانسته‌ام. اجازه دهید در مقابل این نظر سخن قدیمی جناحی را تا کنون چپ نامیده می‌شده تکرار کنم: همهٔ دژخیمان از یک خانواده‌اند.

ــ در دنیای امروز هنرمند چه می‌تواند بکند؟

ــ از هنرمند توقع آن نیست که دربارهٔ «شرکت‌های تعاونی» چیز بنویسد و نه برعکس توقع آن است که در برابر رنج دیگران سکوت کند. چون شما عقیدهٔ شخصی مرا در این باره پرسیده‌اید، من هم به سادگی جواب می‌دهم. ما به عنوان هنرمند شاید نیازی به دخالت در مسائل این قرن نداشته باشیم، اما به عنوان بشر، چرا. کودک خردسالی که استثمار می‌شود یا تیرباران می‌گردد، بردگان اردوگاه‌ها، بردگان مستعمره‌ها، اردوهای شکنجه‌دیدگان که دنیا مملو از آنهاست، اینها همه از کسانی که قادر به سخن گفتن‌اند می‌خواهند که سخنشان را با سکوت آنان پیوند دهند. من هر روز مقاله‌ای مبارزه‌جویانه ننوشته‌ام، من در مبارزه‌های همگانی شرکت نکرده‌ام، زیرا مایلم جهان از مجسمه‌های یونانی و از شاهکارها پوشیده شود. کسی که در اندرون من این تمایل در او می‌جوشد، زنده است. چه بهتر که وی در جان دادن به آفریده‌های خیال خود بکوشد. اما از نخستین مقاله‌ها تا آخرین کتابم، که شاید زیادتر از حد معمول باشد، قلم برنداشته‌ام مگر از آن رو که نمی‌توانم خود را از حوادث روزانه و از کنار کسانی که تحقیر می‌شوند و ذلیل می‌شوند، کنار بکشم. اینان که گفتم نیاز به امید دارند و اگر ما همه خاموش شویم و اگر این مردمان را میان دو نوع تحقیر مختار بگذاریم، برای همیشه ناامید می‌شوند. و ما را هم در پی خود ناامید می‌کنند. به نظر من چنین می‌رسد که نمی‌توان این فکر را تحمل کرد، و کسی که نمی‌تواند تحمل کند، دیگر نمی‌تواند در برج عاج خود به

خواب رود. چنانکه می‌بینید این نه از نظر فضیلت است بلکه ناشی از نوعی عدم تحمل شبه جسمانی است که ممکن است احساس شود یا نشود. من به سهم خود کسان زیادی را سراغ دارم که چنین احساسی ندارند. اما من به خواب اینان رشک نمی‌برم.

با این همه، آنچه گفتم بدان معنی نیست که ما باید طبیعت هنری خود را فدای فلان خطابهٔ اجتماعی بکنیم. من در جای دیگر گفته‌ام که به چه علت امروز بیش از هر زمان دیگری وجود هنرمند لازم است. اما اگر به عنوان بشر در امور اجتماعی دخالت کنیم، این آزمون در کلام ما تأثیر خواهد کرد. و اگر ما در کلام خود هنرمند نباشیم، پس چه هنرمندی هستیم؟ حتی اگر در زندگی مبارز باشیم و در آثار خود از بیابان و خودبینی سخن بگوییم، زندگی همراه با مبارزه، کافی است تا چهره‌های پنهانی آن بیابان و آن خودبینی را از وجود انسان‌ها سرشار کند. در این زمان که ما تازه از وادی نیهیلیسم بیرون می‌آییم، من به هیچ‌وجه ارزش‌های خلاق هنری را به نفع ارزش‌های بشری، یا برعکس، سبکسرانه نفی نمی‌کنم. به‌نظر من این دو به هیچ‌وجه از هم جدا نیستند. و عظمت هنرمندانی چون مولیر و تولستوی و ملویل در تعادلی است که میان این دو ارزش به وجود آورده‌اند. امروزه به سبب ضرورت پیشامدها ما مجبوریم فشار حاصل از این تعادل را به زندگی خود منتقل کنیم. به‌همین سبب هنرمندان بسیاری، که زیرا بار وقایع خمیده‌اند، به برج‌های عاج یا به معبدهای سیاسی پناه می‌برند. اما من به سهم خود در این هر دو، گریزی یکسان می‌بینم. ما باید در عین حال هم در خدمت دردمندان و هم در خدمت زیبایی باشیم. شکیبایی ممتد، نیرو، توفیقی پنهانی که لازمهٔ این کار است، فضایلی هستند که زندگانی نوی را که نیازمند آنیم پی‌ریزی می‌کنند.

سخن آخر این که می‌دانم این امر بی‌خطر و بی‌مرارت نیست. باید خطرهایش را پذیرفت. دوران هنرمندان آرمیده بسر رسیده است. ولی باید مرارت‌ها را طرد کرد. این وسوسه در هنرمند هست که خود را تنها حس کند. چه بسا که این نکته را با خوشحالی رذیلانه‌ای در برابرش با فریاد بازگو کنند. اما هنرمند به هیچ‌وجه تنها نیست. هنرمند در میان همگان است. نه برتر از آنهاست و نه فروتر، بلکه درست در ردیف همهٔ کسانی است که کار می‌کنند و در مبارزه‌اند. رسالت هنرمند در برابر بیداد، باز کردن درهای زندان‌ها و سخن گفتن از شوربختی و نیکبختی همگان است. در اینجاست که هنر در برابر دشمنان خویش، با اثبات این نکته که به خودی خود دشمن هیچ‌کس نیست، حقانیت خود را ثابت می‌کند. بی‌گمان، تنها با هنر، تجدید حیات عدالت و آزادی را نمی‌توان تضمین کرد. اما با نبودن هنر، این تجدید حیات بی‌شکل و بیقواره است و بنابراین هیچ نیست. بی‌وجود فرهنگ و آزادی نسبی، که لازمهٔ فرهنگ است، اجتماع هرچند تکامل‌یافته باشد جز جنگلی نیست. چنین است که هر اثر هنری اصیلی که آفریده می‌شود، هدیه‌ای است برای آینده.

PersianPDF.com

بردگی و کینه[1]

ــ آیا شما جمع دو کلمهٔ کینه و بردگی را منطقی می‌دانید؟

ــ کینه به خودی خود نوعی دروغ است. این احساس به‌طور غریزی بخشی از وجود انسان را به دست خاموشی می‌سپارد. کینه آنچه را که نزد هر فردی از مردمان شایستهٔ توجه و شفقت است انکار می‌کند. بنابراین کینه اساساً دربارهٔ نظام اشیاء به ما دروغ می‌گوید.

دروغ دارای انعطاف بیشتری است. گاهی بی‌کینه و به سبب خودخواهی ساده دروغ می‌گویند. برعکس، هرکس کینه بورزد خود را نیز به نحوی از انحاء تحقیر می‌کند. بنابراین رابطه‌ای منطقی میان دروغ و کینه وجود ندارد، اما قرابتی، تقریباً زیستی، میان این دو موجود است.

ــ آیا در دنیای کنونی و در میان آشفتگی‌های بین‌المللی، کینه غالباً صورتک دروغ بر چهره نمی‌زند؟ و آیا دروغ یکی از بهترین سلاح‌های کینه، و شاید شوم‌ترین و خطرناک‌ترین آنها، نیست؟

ــ کینه نمی‌تواند صورتک دیگری بر چهره بزند و ممکن نیست که

---

۱. مصاحبه‌ای است با کامو، که در *Le Progrès de Lyon* در عید «نوئل» سال ۱۹۵۱ منتشر شده است.

خود را از این سلاح محروم کند. نمی‌توان بی‌دروغ کینه ورزید. برعکس، نمی‌توان راست گفت و تفاهم [1] را جانشین کینه نکرد. نُه‌دهم روزنامه‌ها در دنیای امروز کم و بیش دروغ می‌گویند. زیرا کم و بیش بلندگوی کینه و کوری هستند. بهتر کینه می‌ورزند و بیشتر دروغ می‌بافند. امروزه مطبوعات جهان ما، با استثناهایی چند، جز این دستگاه، نظامی را نمی‌شناسند. پس به ناچار همدلی من با آن عدهٔ قلیلی است که کمتر دروغ می‌گویند، زیرا کینه‌ورزان خوبی نیستند.

ــ آیا چهرهٔ کنونی کینه در جهان ما، چهرهٔ تازه‌ای خاص مرام‌ها و اوضاع و احوال کنونی است؟

ــ بی‌شک قرن بیستم آفرینندهٔ کینه نیست. اما این قرن نوع خاصی از آن را پرورش می‌دهد که «کین سرد» نامیده می‌شود، و با اعداد و ارقام بزرگ جفت می‌شود. میان کشتار بی‌گناهان (به نام مرام و مسلک) و کشمکش‌های شخصی اگر تفاوتی باشد در کمیت است نه در کیفیت. آیا می‌دانید که در عرض بیست و پنج سال، از ۱۹۲۲ تا ۱۹۴۷، هفتاد میلیون اروپایی، مرد و زن و کودک، توقیف و تبعید و کشته شده‌اند؟ این است وضع سرزمین بشردوستی و انسانیتی که به رغم همهٔ اعتراض‌ها باید همچنان آن را «اروپای دون» نامید.

ــ اهمیت ممتاز دروغ در چیست؟

ــ اهمیتش در این است که ممکن نیست هیچ فضیلتی با آن همراه شود مگر اینکه آن فضیلت نابود گردد. امتیاز دروغ آن است که همیشه کسی را که مدعی بهره‌برداری از آن است مغلوب می‌کند. به‌همین علت خادمان خداوند و عاشقان انسان همین که، به علل و موجباتی که «مصالح عالیه»اش

---

۱. که ارتباطی با بی‌اعتنایی و بی‌طرفی ندارد. (یادداشت کامو)

می‌پندارند، به گفتن دروغ رضایت دهند به خداوند و به انسان خیانت می‌کنند.

نه، هیچ‌گاه هیچ عظمتی بر اساس دروغ بنا نشده است. دروغ گاهی زنده می‌دارد، اما هیچ‌گاه نمی‌پروراند. مثلاً اشرافیت حقیقی در دوئل کردن نیست، پیش از هر چیز در دروغ نگفتن است. عدالت نیز، به نوبهٔ خود، در باز کردن چند زندان به منظور بستن چند زندان دیگر نیست. عدالت پیش از هر چیز آن است که آنچه را برای چند سگ کافی نیست، «حداقل معیشت» ننامند و نفی امتیازهایی را که طبقهٔ کارگر در طی صد سال تحصیل کرده است، آزادی رنجبران نخوانند. آزادی به معنای گفتن هرچه بر زبان آید، و زیاد کردن روزنامه‌های جنجالی، نیست. همچنان که استقرار دیکتاتوری را به نام آزادی آیندهٔ بشر، آزادی نمی‌دانیم. آزادی، مقدم بر هر چیز، یعنی پرهیز از دروغ. جایی که دروغ بال و پر بگشاید، استبداد یا ظاهر می‌شود یا ادامه می‌یابد.

ــ آیا ما در دورانی هستیم که عشق و حقیقت در کار عقب‌نشینی است؟

ــ به ظاهر، تمام مردم امروز بشریت را دوست دارند (همچنان که همه کباب را دوست دارند) و نیز همهٔ مردم حق داشتن حقیقتی را برای خود حفظ می‌کنند. اما این حد اعلای انحطاط است. حقیقت روی بدن فرزندان به خون کشیده‌اش وول می‌خورد.

ــ در زمان ما «صالحان» را کجا می‌توان یافت؟

ــ غالباً در زندان‌ها و در اردوگاه‌ها. اما در میان اینان مردمان آزاد نیز می‌توان یافت. بردگان حقیقی جای دیگر هستند: فرمان‌هایشان را به دنیا اعلام می‌کنند.

ــ در اوضاع و احوال کنونی آیا ممکن است که جشن «نوئل» بهانه‌ای برای تفکر دربارهٔ متارکهٔ جنگ باشد؟

ــ چرا منتظر عید «نوئل» بمانیم؟ مرگ و «رستاخیز» متعلق به همهٔ روزهاست. بیداد و طغیان حقیقی هم.

ــ آیا شما به امکان متارکه، از هر قبیل که باشد، معتقدید؟

ــ به متارکه‌ای معتقدم که ما در پایان مقاومت بی‌متارکه‌ای تحصیل کنیم.

ــ شما در افسانهٔ سیزیف نوشته‌اید: «فقط یک کار مفید وجود دارد: دوباره ساختن انسان و زمین. من هرگز در صدد دوباره ساختن انسان برنمی‌آیم. ولی گویا چنین کاری باید کرد»، امروز، تا آنجا که مصاحبهٔ ما اجازه می‌دهد، این اندیشه را چگونه گسترش می‌دهید؟

ــ من آن روز، برعکس امروز، زیاد بدبین بودم. راست است که ما انسان‌ها را نمی‌سازیم، اما آنان را تحقیر هم نمی‌کنیم. برعکس، به نیروی پایداری و به نیروی مبارزه با بیداد، در درون خود و دیگران، انسان‌ها را تا حدی بالاتر می‌بریم. کسی سپیده‌دم حقیقت را به ما نوید نداده است. در این باره میثاق و پیمانی نیست. اما حقیقت را مانند عشق و هوشیاری باید ساخت. در حقیقت، هیچ چیز به بشر اعطا نشده و نوید داده نشده است. اما برای کسی که به ثمر رساندن کار و خطر کار را بپذیرد، هر کار و هر چیز امکان دارد. در این زمان که ما در غبار دروغ در حال خفقانیم و به طرف دیوار عقب رانده شده‌ایم، باید متوجه این نکته بود. باید به آرامی، اما با آشتی‌ناپذیری، به کار دست زد. در این صورت درها باز خواهد شد.

گفت‌وگو دربارهٔ طغیان[1]

ــ پس از اصحاب دایرةالمعارف ــ و پس از شاتوبریان ــ این نخستین بار است که روشنفکری کتاب تحقیقیِ کاملی به مسألهٔ طغیان، این اسطورهٔ جاودان، اختصاص می‌دهد. چنین به نظر می‌رسد که بسیاری از مردمان معنای این کتاب را درنیافتند. از بیشتر مقاله‌ها معلوم شد که سوءتفاهم تا چه حد غیرمنتظر بود. پیش از این که وارد مسایل دیگر شویم، آیا مایلید بگویید که کدام‌یک از این مقاله‌ها بیشتر در شما مؤثر بوده است؟

ــ نه.

ــ بی‌شک مقاله‌های مطبوعات تنها عکس‌العمل این کتاب نبوده است. مسلماً شما در این باره نامه‌های خصوصی هم دریافت داشته‌اید. آیا به نظر شما این نامه‌ها منطقی‌تر از مقاله‌های مطبوعات بوده‌اند؟

---

۱. این مصاحبه به تاریخ ۱۵ فوریه ۱۹۵۲ پس از انتشار کتاب انسان طاغی « L'Homme révolte» ، در نشریهٔ *Gazette des Lettress* منتشر شده است. هرچند این اثر کامو به فارسی ترجمه نشده، اما رمان طاعون (ترجمهٔ رضا سیدحسینی) بیان داستانی و ادبی همین کتاب است.

ــ آری.

ــ از بدو انتشار انسان طاغی من به سهم خود، به مناسبت موقعیتی که داشته‌ام زیاد دربارهٔ این کتاب گفت‌وگو کرده‌ام. و باید با خوشوقتی به شما بگویم که اهمیت این کتاب از نظر بیشتر مخاطبان من پوشیده نمانده است. همچنین، همین که ضمن گفت‌وگو کسی از انتقادهای منتشرشده در مطبوعات یاد می‌کرد، من تأسف عمیق خود را کتمان نمی‌کردم. البته در اینجا طرح مشاجره‌های قلمی شما با «آندره برتون»[1] و «پاتری» (Patri !) موردی ندارد. اما باید بگویم که تأسف دوستان من علت عمیق‌تری دارد و آن تفرقهٔ نیروهای چپ غیراستالینی است. از میان ما عدهٔ زیادی خاطرهٔ جذاب شب‌نشینی Pleyel را که از طرف «جمعیت دموکراتیک انقلابی» در سال ۱۹۴۸ به منظور دفاع از هنر تشکیل شد، همچنان حفظ کرده‌ایم. در آن مجمع تمام متفکرانی که پیروی از ایشان آرزوی همه بود، حاضر بودند. از شما و آندره برتون و «روسه» گرفته تا سارتر و ریچارد رایت و دیگران. در برابر جمع اشخاص بی‌صلاحیت، چنین انجمنی برای ما دلگرمی و امید بسیار به همراه داشت. اکنون چهار سال گذشته است. ما همچنان احترام خود را نسبت به بیشتر سخنگویان آن مجلس محفوظ داشته‌ایم. اما می‌بینیم که اینان از هم جدا شده‌اند و از آن بدتر روبروی هم قرار گرفته‌اند. سارتر در برابر روسه قرار گرفته است. شما با برتون میانهٔ خوشی ندارید. و برتون بار دیگر با همه در افتاده است. آیا به نظر شما بیم آن نیست که چنین تفرقه‌ای دوستان شما را در عزلت و تنهایی خطرناکی محبوس کند؟ برای بسیاری از مردم این آشفتگی عظیم است. آشفتگی را باید

---

۱. A. Breton ، پیشوای نهضت سوررئالیسم که به تازگی درگذشت.

چاره کرد. و من مطمئنم که در برابر خطر، خاموش نشستن غیرممکن است.

ــ دربارهٔ آنچه گفتید با شما موافق نیستم. برعکس به عقیدهٔ من آشفتگی به سر رسیده است. کسانی که تحمیق مردم را، که در این قرن معمول شده، طرد می‌کنند، روز به روز زیادتر می‌شوند. کسانی که در سکوت، با دندان فشرده، در کار عمل و آفرینش‌اند و تصمیم گرفته‌اند که در خود و بیرون از خود حقیقت خویش را به رغم نیروهای تخریبی بنا کنند، روز به روز در حال افزایش‌اند. مبارزه جز به صورت ظاهر، سستی نگرفته است. شاید این مردان را ویران کنند، اما دیگر نخواهند توانست ایشان را هرجایی سازند. از این لحظه نهضت زیر و رو می‌شود و کشتار که بر دروغ متکی بود، فقط به خود متکی می‌شود. نیهیلیسم که عمرش به سر رسیده، در کام خود بلعیده می‌شود و در تناقضات داخلی‌اش نابود می‌گردد. ما به نقطه‌ای رسیده‌ایم که مرحلهٔ بعدی آن مرگ یا رستاخیز است. من به دوستان شناخته و ناشناخته و به نیروی مقاومتشان اعتماد دارم. و حاضرم بر سر تجدید حیات و رستاخیز شرط ببندم. از این‌ها گذشته به گمان من کشمکش ما نویسندگان آن اهمیتی را که شما برایش قایلید فاقد است، جز در جناح چپ و در مناسبات شخصی. در همان سال ۱۹۴۸ نیز نویسندگانی که نام بردید اختلاف‌های خود را، که گاهی در نوشته‌هایشان آشکار می‌شد، پنهان نمی‌کردند. با وجود این، اختلاف‌ها مانع گرد آمدن ایشان نشد. از این پس نیز هرگاه موقعیتی عینی اقتضا کند دوباره گرد هم جمع خواهند شد. در این صورت وجود اختلاف چه اهمیتی خواهد داشت؟ کسی از آنها نمی‌خواهد که همدیگر را دوست بدارند. چه بسا که غالباً دوست‌داشتنی هم نباشند. از آنها می‌خواهند که ثابت‌قدم باشند. وانگهی با

همین اختلاف‌هاست که دنیا ساخته می‌شود. اما طبعاً نویسندگان نیستند که چنین موقعیتی را به وجود می‌آورند. نویسندگان، دست بالا، به سهم قلیل خود در کار این آفرینش سهیم هستند. و مطمئن باشید که به هر حال هدف کتاب من سهیم بودن در این آفرینش است.

ــ من از صمیم دل آرزو می‌کنم که انجمنی دیگر از این مردان تشکیل شود. اگر از همهٔ آنان نشد، دست‌کم، از بیشتر آنان. به هر حال خاطرهٔ ساعات هیجان‌انگیز آن انجمن مرا وامی‌دارد این مسألهٔ کهنه نشدنی را مطرح کنم که: «روشنفکران چه می‌توانند بکنند؟» به گمان خود باید این نکته را هم بگویم که امروزه مثلاً مسألهٔ خدمت روشنفکران به انقلاب مطرح نیست، بلکه به طور ساده مسألهٔ کمک به مردم برای خروج از پیلهٔ عادات فرسوده‌شان مطرح است.

ــ آری، مسأله این است که روشنفکران چه می‌توانند بکنند. روشنفکران ابتدا باید حتماً بر خود چیره شوند. اهمیت روشنفکران جز این نیست که در صد و پنجاه سال اخیر الهام‌بخش دو انقلاب بزرگ بوده‌اند که دومی را خفه کرده‌اند. امروزه بر صدها میلیون آدمی حکومت فیلسوفان مستقر است، حکومتی که غرب آن‌همه در اندیشه‌اش بود. اما معلوم شد که فیلسوفان فاقد آن مغزی هستند که تصور می‌رفت. این بدان علت است که فیلسوف برای حکومت می‌بایست به پلیس متوسل شود. و در همین مورد بسیاری، اگر نه همهٔ واقع‌بینی و حسن نیت خود را از کف می‌دهد. دو نوع نیهیلیسم معاصر، بورژوایی و انقلابی، به دست روشنفکران گسترش یافته است. من سؤال شما را این‌گونه تأویل می‌کنم: «آیا شری را که روشنفکران (روشنفکران می‌گویم، نه هنرمندان) به وجود آورده‌اند، می‌توانند از میان بردارند؟»

پاسخ من مثبت است، به شرطی که:

۱ ــ روشنفکران این «شر» را بشناسند و بگویند.
۲ ــ دروغ نگویند و بدانچه نمی‌دانند اعتراف کنند.
۳ــ از فرمانروایی دست بردارند.
۴ ــ در هر حال استبداد را، به هر گونه و به هر بهانه که باشد، حتی موقتی، طرد و نفی کنند.[۱] بر این اساس هر چند نفر را که می‌خواهید گرد آورید. من نیز در میان آنان خواهم بود.

۱. این را هم بگویم که با آن کس که بی‌قید و شرط با قاعدهٔ زیر موافق نباشد، هیچ گونه موافقتی ممکن و حتی متصور نخواهد بود: هیچ‌یک از بدی‌هایی که استبداد مدعی مبارزه با آنهاست بدتر از خود استبداد نیست. (یادداشت کامو).

دیدار با آلبر کامو[1]

آلبر کامو، که هنوز نویسندهٔ جوانی است، یکی از رهبران فکری نسل جوان ا ست.

با این‌همه باید بی‌درنگ اضافه کنیم که کامو حتی یک لحظه نیز در هیئت خشک و بی‌روح اساتید یا رهبران فکری بر من ظاهر نشد. حتی به نظرم رسید که بسیار کم به این امر می‌اندیشد. با لحنی استهزاآمیز گفت که: «غالباً مرا به صورت شخصیتی خشک و بی‌روح تصویر می‌کنند» شخصیتی که هرچند تازه نمودار شده، به سبب اهمیت نوشته‌هایش به همه جا راه یافته است. مردی است تودار و حتی لبخند نیز بر این چهرهٔ رنج‌دیده چنین می‌نماید. با پیشانی بلند ناصاف و موهای مجعد سیاه تیره. با چهرهٔ شرمگین افریقایی که آب و هوای دیار ما رنگش را سفید کرده است. گفتم تودار ولی دم دست و آسان‌یاب. صدای کرش از تغییری شادمانه روی‌گردان نیست.

---

۱. این مصاحبه به امضای گابریل دوبارد (G. D'aubaréde) در تاریخ ۱۰ مه ۱۹۵۱ در هفته‌نامه خبرهای ادبی (Les Nouvelles Littéraires) منتشر شده است.

ــ در اولِ کار، دنیا با من دشمنی نکرد. کودکیِ من با خوشبختی همراه بود.

• خوشبخت در فقر، علی‌رغم فقر. در دهکده‌ای در شمال افریقا، زادگاه ژنرال ژوئن، زاده شد. یک سال داشت که مادرش او را به شهر الجزیره برد. پدرش در همان آغاز جنگ بین‌الملل کشته شده بود. مادر، برای بزرگ کردن دو فرزندش دچار سختی‌های فراوان شد. با این‌همه کامو، هیچ‌گاه کلامی تلخ یا حسرت‌آلود از او نشنید. و چنین بود که کامو این چیزها را نشناخت و خود را از ثروت‌های طبیعی غنی می‌دانست. بی‌شک در افریقا، این امر آسان‌تر است. کامو از آفتاب و دریا لذت می‌برد و از این که در کوچه یا در ساحل دریاست احساس خوشبختی می‌کرد. تا روزی که متوجه سودمندی تحصیل دانستنی‌ها شد. در دبیرستان الجزیره درس خواند. و برای گرفتن لیسانس به حرفه‌های گوناگون پرداخت. حتی هنرپیشگی...

ــ تجربه‌های من در زندگی با سختی همراه بود. با این‌همه زندگی را با گسیختگی شروع نکردم. همچنین، برعکس بسیاری از ادیبان، من با نفرین و تخطئه وارد دنیای ادبیات نشدم، بلکه باتحسین.

ــ ذوق نوشتن چگونه در شما پیدا شد؟ اولین تجلی‌اش را به یاد دارید؟

ــ گفتنش مشکل است. با وجود این به یادم هست که با خواندن کتابی که ژان گرنیه[1] به من داده بود چگونه چیزی در من فرو ریخت. نام این کتاب که برای نوجوانان نوشته شده درد[2] نوشتهٔ آندره دوریشو[3] است. اثر این کتاب را در زندگی یک نوجوان باید سنجید. در این زمان من همه

---

1. J. Grenier
2. La Douleur
3. De Richaud

کتابی می‌خواندم، حتی آثار مارسل پروو[1] را. اما دوریشو در کتاب درد دربارهٔ چیزهایی حرف می‌زد که من می‌شناختم. محیط‌های فقرزده را مجسم می‌کرد. و از آرزوهایی سخن می‌گفت که من احساس می‌کردم.

با خواندن کتاب او می‌دیدم که شاید چیزی باشد که من هم باید تجربه کنم.

ــ از ژان گرنیه نام بردید. اگر اشتباه نکنم در دبیرستان الجزیره معلم شما بود؟

ــ بله. گرنیه ذوق تفکر فلسفی را در من برانگیخت و می‌گفت چه کتاب‌هایی بخوانم. او از نظر سبک و حساسیت در ردیف اول نویسندگان ما قرار دارد.

این نویسنده آن‌طور که باید خود را نشان نمی‌دهد، زیرا تواضع و نوعی درویشی غالباً او را از این کار بازمی‌دارد. در هر حال کتاب جزیره‌ها[2] کتاب خوبی است. و چه دوست خوبی، که همیشه مرا، به رغم خودم، به طرف آنچه اساسی بود می‌کشاند! گرنیه استاد من بود و هست.

ــ هنر شما خلوصی کاملاً کلاسیک دارد. آیا این تأثیر ژید نیست؟

ــ ژید در جوانی من اثر گذاشت (تأثیر گرنیه همچنان باقی ماند) ژید یا بهتر بگویم ژید و مالرو ــ دو نفری ــ و مونترلان در جوانی من تأثیری عمیق گذاشتند. تأثیر مونترلان تنها بستگی به سبک عالی نداشت: یکی از کتاب‌های او[3] به سختی مرا تکان داد... اما از نویسندگان پیشین، یعنی نویسندگانی که وقتی خواننده از نویسندگان معاصر خسته شد به سراغشان می‌رود، تولستوی نویسنده‌ای است که من هنوز هم آثارش را با کمال میل دوباره می‌خوانم. در نوشته‌های تولستوی دلهره‌ای است، تراژیکی است،

---

1. M. Prévost
2. Les Iles
3. Service inutile

مسلماً نه به نمایانی آثار داستایفسکی، اما من همچنان آن را منقلب‌کننده می‌یابم زیرا تا به آخر در سرنوشت او ماند. از این دو نفر، به هر حال داستایفسکی بود که در بستر مرد.

ــ آثار خود شما را نیز بسیاری سرشار از دلهره می‌دانند. شما را نویسنده‌ای بدبین می‌شناسند. دربارهٔ این شهرت سنگین چه می‌گویید؟

ــ ابتدا باید بگویم که عکس این وضع دربارهٔ من صادق نیست. آیا در دنیای امروز خوش‌بینی همراه با فراغت خاطر مسخره نیست؟ اما من از کسانی نیستم که معتقدند دنیا به طرف نابودی می‌شتابد. به زوال قطعی تمدنمان معتقد نیستم. من معتقدم ــ و مسلماً این اعتقاد از چشمهٔ توهم‌ها... توهم‌های معقول سیراب می‌شود ــ که تجدید حیاتی ممکن است. اگر دنیا رو به نابودی می‌رود باید اندیشه‌های سیاه را مسئول دانست. هرچیزی مرا دچار وحشت نمی‌کند، اما وضع «شاعر ملامتی» همدردی و دلسوزی مرا برنمی‌انگیزد.

هنگامی که به صرافت جستن چیزی در خود می‌افتم که اساسی است، ذوق و قریحهٔ خوشبختی را می‌یابم. قریحهٔ بسیار تند و زنده‌ای دربارهٔ موجودات زنده دارم. در مورد بشر هیچ تحقیری در دل ندارم. معتقدم که می‌توان سرافراز بود از آن رو که در عصر پاره‌ای از مردمان که مورد تحسین و احترام من‌اند، هستیم...

در کانون آثار من خورشیدی است شکست‌ناپذیر. گمان نمی‌کنم که اینها تفکری بسیار تیره را به‌وجود آورد.

ــ تیره نه. نگران و سختگیر. با آن حساسیتی که شما نسبت به «درام» روزگار ما دارید چگونه می‌تواند جز این باشد؟

ــ این حساسیت در من بسیار زیاد است و شاید همین امر باشد که تاکنون مرا به نوشتن واداشته و آثارم را «سیاه»تر از آنچه می‌خواستم کرده است.

ــ گمان می‌کنم چنین حساسیتی است که شما را تا این حد مورد توجه و اعتماد عدهٔ زیادی از نسل جوان قرار داده است. نسل جدید، به نوبهٔ خود شما را یکی از رهبران فکری خود می‌شناسد.

(این بار نویسندهٔ طاعون از ته دل می‌خندد.)

ــ رهبر فکری! ولی من ادعا ندارم که به کسی درس می‌دهم! هرکس چنین عقیده‌ای دارد در اشتباه است. مسائلی که امروزه برای جوانان مطرح است، برای خود من هم مطرح است. تمام شد و رفت. این مسائل را من حل نکرده‌ام. در آنچه گفتید من هیچ عنوانی که متضمن ایفای نقشی باشد برای خود قائل نیستم.

جوانان چه می‌جویند؟ چیزهایی که بتوان به آنها اعتماد و یقین کرد. من در این زمینه ره‌آورد مهمی ندارم. تمام آنچه من می‌توانم بگویم این است که چیزهایی در جهان موجب انحطاط و تنزل است که من در برابر آنها همیشه می‌گویم نه. گمان می‌کنم جوانان این امر را حس می‌کنند. کسانی که به من اعتماد دارند می‌دانند که من هیچ‌گاه به آنان دروغ نخواهم گفت. اما جوانانی که از دیگران می‌خواهند که برای آنها فکر کنند باید جواب داد «نه»، هرچه روشن‌تر.

من این کار را کرده‌ام.

ــ به تکوین اندیشهٔ شما برگردیم. شما قبول می‌کنید که از ژید درس‌هایی فرا گرفته‌اید. اما از کدام ژید؟ زیرا ما چند ژید داریم. این طور نیست؟ و در هرحال اثری از آنان در کتاب‌های شما پیدا نیست.

ــ ستایش من متوجه ژید هنرمند است: استاد کلاسیسیسم مدرن. چون

کاملاً متوجه بی‌نظمی ذاتی خود هستم، به کسی نیاز دارم که بتواند در هنر مرزهایی برایم تعیین کند. ژید به من یاد داد که چه باید کرد. برداشت او از کلاسیسیسم به عنوان رماتیسمی رام‌شده همان برداشت من است. و نیز در مورد احترام عمیق به هنر و آنچه وابسته به هنر است، کاملاً پیرو او هستم. زیرا من از هنر، برترین اندیشه‌ها را برای خود ساخته‌ام. من هنر را بالاتر از آن قرار داده‌ام که بتوان در خدمت چیزی قرارش داد.

[به این ترتیب، من دیگر نباید از آلبرکامو در مورد ادبیات «ملتزم» سؤال کنم، سؤالی که در گفتگوهای ادبی جزو آداب حتمی به شمار می‌رود. جواب کامو با روشنی خاص او، همراه با وسواس و باریک‌بینی بیان شد:]

ــ با این‌همه از برداشت‌ها و صورت‌های هنری کهنه دفاع نکنیم. نویسنده‌ای که مفتون «گورگون»[1] سیاست می‌شود، به ظن قوی مرتکب اشتباه است. اما غافل بودن از مسائل اجتماعی این قرن نیز اشتباهی دیگر است. وانگهی این گریز کاملاً بیهوده است: به محض این که به «گورگون» پشت کردی، شروع می‌کند به راه افتادن... پس مسئله اساسی برای هنرمند آفریننده کدام است؟ نمایاندن شورهای[2] دوران خود. در قرن هفدهم شور عشق مهم‌ترین اشتغال فکری مردم بود. اما امروز شورهای قرن، شورهای اجتماعی است، زیرا جامعه در حال دگرگونی و بی‌نظمی است.

آفرینش ادبی، بی‌آن‌که ما را از درام دوران غافل نگاه‌دارد، یکی از وسائل نزدیک شدن به آن است که در اختیار ماست. رژیم‌های «توتالیتر»

---

۱. Gorgone ، در اساطیر یونان موجودی است افسانه‌ای با موهای انبوه، که هر مویش ماری است. یک نوع آن به نام Méduse هرکسی راکه به او بنگرد سنگ می‌کند.

2. Passion

این را خوب می‌دانند از آن رو که ما را دشمن درجه اول خود می‌شمارند. آیا مسلم نیست که هرآنچه هنر را ویران می‌کند تقویت‌کنندهٔ ایدئولوژی‌هایی است که بدبختی بشر را موجب می‌شوند؟ فقط هنرمند است که هیچ‌گاه در جهان بدی نکرده است.

ــ آیا همین نکته را در مورد فیلسوفان هم صادق می‌دانید؟

ــ نوابع بد اروپای امروز فیلسوف نامیده می‌شوند: هگل، مارکس، نیچه.

ــ نیچه؟ گمان می‌کردم یکی از کسانی است که بر شما تأثیر معنوی گذاشته است.

ــ بی‌شک. در نیچه این امر قابل تحسین است که بخشی از افکار او بخش دیگر را که مضر است، تصحیح می‌کند. من به او مقامی بسیار بالاتر از آن دوتای دیگر می‌دهم.

ما در اروپای اینان زندگی می‌کنیم. اروپایی که اینان ساخته‌اند. هنگامی که به انتهای منطق ایشان می‌رسیم به یاد می‌آوریم که سنت دیگری هم وجود دارد: سنتی که هیچ‌گاه آنچه را که موجب عظمت انسان می‌شود انکار نکرده است. خوشبختانه نوری هست که ما مدیترانه‌ای‌ها دانسته‌ایم که هیچ‌گاه نباید از دست داد. اگر اروپا از بعضی ارزش‌های جهان مدیترانه‌ای (مثلاً از اعتدال، اعتدال حقیقی، نه برخی از اعتدال‌های راحت‌طلبانه) صرف‌نظر کند، آیا می‌توان عواقب این انصراف را تصور کرد؟ هم امروز نشانه‌هایی که از این عواقب پیداست.

ــ بله. بی‌تردید. انسان مدیترانه‌ای در رویدادهای اسف‌بار امروز سخنی برای گفتن دارد. اما برای بر عهده گرفتن چنین وظیفه‌ای آیا زیادگوشه گیر و شکاک نیست؟

ــ تا هنگامی که حقایقی که به آنها ایمان داشت مورد حمله قرار

نگرفته بود، چنین بود. امروز که در اروپایی وحشی دارد خفه می‌شود کمتر شکاک است. نظر من البته به افریقای شمالی است، سرزمین سخت‌تر از ایالات شما.

ــ ولی سرشار از قریحه‌های تازه. این‌طور نیست؟

ــ البته. ما با شکفتگی حقیقی روبه‌روییم. نسل پیشین سواد خواندن نداشت. اما امروز چند نویسنده عرضه کرده است... در این سرزمین درخت‌ها زود ثمر می‌دهد. اینجا سرزمین «سنت اوگوستن» است.

ــ به اروپای غم‌انگیز بازگردیم. نظر من به بعضی از رمان‌نویس‌های اروپاست که بسیاری تعجب می‌کنند که شما آنان را جزو کسانی که بر اندیشه‌تان تأثیر گذاشته‌اند نام نمی‌برید: مثلاً فرانتس کافکا نقاش بزرگ مسئلهٔ بیهودگی.

ــ من کافکا را داستانسرای بسیار بزرگی می‌دانم. اما اشتباه است اگر ادعا شود که بر من تأثیر گذاشته است. اگر در فلسفهٔ بیهودگی، که من در آثار ادبی‌ام بدان پرداخته‌ام، نقاشی بر من تأثیر گذاشته باشد، نویسنده امریکایی ملویل است در کتاب موبی دیک... گمان کنم آنچه مرا کمی از کافکا دور می‌کند جنبهٔ تخیلی خاص آثار اوست. من این گونه آثار را راحت نمی‌خوانم. جهان هنرمند نباید هیچ‌چیز را حذف کند. جهان کافکا تقریباً تمام دنیا را حذف می‌کند. از آن گذشته... از آن گذشته واقعاً من نمی‌توانم به ادبیاتی کاملاً بی‌امید وابسته باشم.

ــ در چه معیاری باید آثار شما را، اعم از رمان و نمایشنامه، ترجمان سمبولیک فلسفهٔ بیهودگی دانست؟ غالباً چنین کاری می‌کنند.

ــ اصطلاح «بیهودگی» سرنوشت بدی پیدا کرده است و باید اعتراف کنم که مرا زیاد ناراحت می‌کند.

هنگامی که من در کتاب اسطورهٔ سیزیف احساس بیهودگی را تجزیه و

تحلیل می‌کردم در جستجوی «روش»[1] بودم نه آیین فلسفی. در واقع «شک فلسفی» را می‌آزمودم. می‌خواستم همهٔ سوابق ذهنی و پیشداوری‌ها را بشویم و چیزی پیدا کنم که براساس آن بتوان بنایی ساخت.

اگر بگوییم که هیچ‌چیز معنی ندارد، باید نتیجه بگیریم که جهان بیهوده و مهمل است. اما آیا هیچ‌چیز معنی ندارد؟ من هیچ‌گاه معتقد نبوده‌ام که باید در این وضع ماند. هنگامی که اسطورهٔ سیزیف را می‌نوشتم در اندیشهٔ نوشتن کتابی دربارهٔ «سرکشی» بودم که بعدها نوشتم و در آن کوشیدم تا پس از تشرح جنبه‌های گوناگون احساس بیهودگی گرایش‌های مختلف انسان سرکش را شرح دهم (کتاب بعدی من نیز انسان سرکش نام گرفت). پس از آن نوبت به رویدادهای جدید رسید که کوله‌بار مشاهدات مرا غنی کرد یا تصحیح کرد. و نیز درس‌های درنگ‌ناپذیر زندگی است که باید با تجربه‌های گذشته سازشش داد. این کاری است که من کوشیده‌ام انجام دهم. مسلماً بی‌آن‌که هیچ‌گاه ادعا کنم که مالک هیچ حقیقتی هستم.

ــ گمان می‌کنم که روبر دو لوپه[2] در کتابی که دربارهٔ شما نوشته، این سیر تکوینی اندیشهٔ شما را به خوبی باز نموده است.

ــ کتاب او دست‌کم کتابی است که با همدردی واقع‌گرایانه‌ای نوشته شده است و از این حیث باید ممنون او باشم. و نیز خوشحالم که مرا نویسنده‌ای آیین‌پرست و اسیر فلان نظام فکری معرفی نکرده است.

هیچ‌چیز پیچیده‌تر از پیدایش فلان نوع تفکر نیست. بیان خوب، دست‌کم همیشه جنبه‌ای دوگانه دارد. این معنی را یونان به ما می‌آموزد، یونانی که همیشه باید صحبتش را از سر گرفت. یونان نور و ظلمت است. ما مردمان جنوب هم به خوبی می‌دانیم که حتی خورشید نیز بخش تاریکی دارد.

---

1. Méthode
2. R. de Luppé

ــ خورشیدی که نقاش هنرمندی چون ژان مرشان[1] دوست دارد در آسمان تابلوهایش آن را از هم بگسلد؟

ــ بله. و رنه شار[2] نیز در شعرهای خود این دوگانگی را به خوبی نشان داده است. من او را شاعری می‌دانم که امروز بزرگ است و فردا نیز بزرگ خواهد ماند. می‌خواهم بگویم که او جلوتر از زمان ماست هرچند که با آن یکی است. حقیقت این است که زاده شدن در سرزمین بت‌پرستان در عصر مسیحیت سرنوشتی سنگین است. این وضع من است. من خود را به ارزش‌های جهان باستان نزدیک‌تر می‌یابم تا به جهان مسیحیت. بدبختانه نمی‌توانم برای شنیدن ندای هاتف غیبی به معبد دلف بروم!

۱۹۵۱

---

1. J. Marchand
2. R. Char

نه، من اگزیستانسیالیست نیستم

ــ نه، من اگزیستانسیالیست نیستم. هم سارتر و هم من همیشه متعجب بوده‌ایم که چرا نام ما را پهلوی هم می‌گذارند. حتی گمان کنم باید روزی آگهی کوچکی بدهیم و بنویسیم که امضاءکنندگان زیر اعلام می‌کنند که هیچ‌گونه وجه مشترکی با هم ندارند و از پرداخت بدهی‌های احتمالی یکدیگر معذورند. از همه چیز گذشته مثل این که شوخی می‌کنند. سارتر و من تمام کتاب‌هایی را که نوشته‌ایم، بدون استثناء، پیش از آشنایی با هم منتشر کرده‌ایم. هنگامی که یکدیگر را شناختیم، برای تأیید اختلاف‌هایمان بود. سارتر اگزیستانسیالیست است. و تنها کتاب فلسفی‌ای که من (تاکنون) نوشته‌ام یعنی اسطورهٔ سیزیف برضد فلسفه‌های موسوم به اگزیستانسیالیست است...

درست است، سارتر و من هیچ‌یک به عقل‌گرایی[1] مطلق معتقد نیستیم. اما ژول رومن هم همین‌طور است و مالرو و استاندال و پل دوکوک[2] و مارکی دوساد و آندره ژید و الکساندر دوما و مونتی و اوژن سو و مولیر و

---

1. Rationalisme

2. Paul de Kock

سنت اورمون و کاردینال دورتس[1] و آندره برتون. آیا باید همهٔ اینها را وابسته به یک مکتب دانست؟

ــ آیا فلسفه‌ای که بر بیهودگی جهان اصرار می‌ورزد، در خطر آن نیست که در ناامیدی غوطه‌ور شود؟

ــ جواب من جنبهٔ شخصی و نسبی دارد. قبول بیهودگیِ همهٔ آنچه ما را احاطه کرده است، مرحله‌ای است و آزمونی است ضروری؛ اما نباید این امر به صورت بن‌بستی درآید. مقتضای آن سرکشی‌ای است که ممکن است بارور باشد. پرداختن به اندیشهٔ سرکشی ممکن است به کشف اندیشه‌هایی که به وجود معنایی نسبی می‌بخشند کمک کند، هرچند که این معنی در معرض تهدید باشد.

ــ سرکشی در هرکس صورت خاصی دارد. آیا می‌توان آن را با اندیشه‌هایی که برای همه کس معتبر باشد آشتی داد؟

ــ بله. در پنج سال گذشته همبستگی و همدستی کامل آدمیان مطرح بود. همدستی عده‌ای در جنایت، همدستی عده‌ای در مقاومت. حتی همدستی ستمگر و ستمکش. وقتی که کسی را در چکوسلوا کی تیرباران می‌کردند بقال سر کوچه شما نشانه گیری شده بود.

ــ فردگرایی فرانسویان، اجرای این همدستی را برایشان مشکل می‌کند.

ــ باید آزمود... وانگهی در جهانی با بیهودگی‌ای ظاهراً چنین دامنه‌دار باید به بالاترین درجه تفاهیم میان مردمان رسید و به برترین صمیمیت‌ها. یا باید به این مراتب رسید یا نابود شد. برای رسیدن بدین منظور چند شرط لازم است: باید که مردمان صریح و رک و راست باشند

---

1. De Retz

(دروغ، امور را می‌آشوبد) باید آزاد باشند (با برده ارتباط یافتن ممکن نیست). و سرانجام باید که این مردم در پیرامون خود نوعی عدالت احساس کنند.

ــ شما در کتاب اسطورهٔ سیزیف نوشته‌اید که: «انسان ناامید و آگاه به ناامیدی خود، دیگر به آینده تعلق ندارد». با توجه به این که شما به گریزی که ماهیت مذهبی داشته باشد اعتقاد ندارید، آیا نمی‌ترسید که نسل جوان را به نحو خطرناکی منصرف از عمل ببینید؟

ــ اگر امروز نتوان بیرون از اعتقاد به مابعدالطبیعه زندگی عمل کرد، عدهٔ بسیاری از مردم غرب محکوم به بی‌عملی و بی‌حاصلی‌اند. نسل جوان اروپا این نکته را به خوبی می‌داند. و اگر مثلاً من خود را همبستهٔ بسیاری از دانشجویان حس می‌کنم، از آن روست که همهٔ ما با مسائل یکسان سر و کار داریم و من مطمئنم که آنان، مثل من، می‌خواهند با روح مؤثر واقع شدن و در خدمت بشر بودن این مسائل را حل کنند.

ــ برای این که نسل جوان را به این خوبی بشناسید هیچ‌وقت معلم بوده‌اید؟

ــ هرگز. اما برای ادامهٔ تحصیلم می‌بایست به حرفه‌های گوناگون بپردازم. کارهای مختلف، در ادارهٔ هواشناسی، در بندر، کارمند استانداری، هنرپیشه (جزو گروهی بودم که پانزده روز در ماه کار می‌کرد. من بقیهٔ وقتم را صرف درس‌های دورهٔ لیسانس می‌کردم) و سرانجام روزنامه‌نویس که موجب می‌شد به سفر بروم.

ــ نویسنده شدن پس از پرداختن به حرفه‌های گوناگون، بیشتر در امریکا به چشم می‌خورد تا در فرانسه، نخستین رمان شما بیگانه بعضی از آثار فاکنر و اشتاین‌بک را به یاد می‌آورد. آیا تصادفی است؟

ــ نه. اما تکنیک رمان‌نویسی امریکایی به عقیدهٔ من به بن‌بست منتهی می‌شود. در بیگانه من این تکنیک را به کار برده‌ام. راست است. علت آن بود که این تکنیک با موضوع رمان من که تشریح آدمی بود بدون آگاهی ظاهری، مناسب بود. با تعمیم دادن این شیوه می‌رسیم به جهانی خودکار و غریزی. و این فقری است نمایان. از همین رو، با این که رمان امریکایی را در حد خود پاس می‌دارم یک استاندال یا بنژامن کنستان را با صد همینگوی عوض نمی‌کنم. و از تأثیر این ادبیات بر بسیاری از نویسندگان جوان متأسفم.

ــ شما همه‌جا به عنوان نویسنده‌ای انقلابی شهرت دارید.

ــ معنی‌اش را نمی‌دانم. اگر نویسندهٔ انقلابی بودن بدین معنی است که هنر را به صورت سؤال مطرح کنم. شاید... اما من نمی‌توانم ادبیاتی بی‌سبک را در ذهن مجسم کنم. من فقط یک انقلاب در هنر می‌شناسم، و آن چیزی است جاودانی: یافتن تناسب درست میان صورت و محتوا، میان زبان و موضوع نوشته. از این دیدگاه، من فقط ادبیات کلاسیک فرانسه را عمیقاً دوست دارم. با توجه به این که من سنت اورمون و کارهای مارکی دوساد را جزء ادبیات کلاسیک می‌دانم و آثار بعضی از اعضای کنونی و قدیمی فرهنگستان را از این شمار خارج می‌کنم.

ــ طرح‌های شما برای آینده کدام است؟

ــ رمانی دربارهٔ طاعون و نوشته‌ای دربارهٔ انسان سرکش. شاید لازم باشد که دربارهٔ فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم هم مطالعه کنم...

ــ توفیق کالیگولا آخرین نمایشنامه شما موجب شد که من سؤال دیگری از شما بکنم. منتقدان از «تئاتر فلسفی» سخن می‌گویند. شما با ایشان موافقید؟

ــ کار منتقدان به دست دادن تعریف است، و کار نویسندگان نگارش کتاب. محال است که این دو همیشه با هم جور دربیاید.

ــ تصور می‌کنید که نمایشنامه‌های شما، چنان که این روزها می‌گویند، برای مردم حامل «پیامی» باشد؟ اگر جواب مثبت است آن پیام کدام است؟

ــ من هیچ‌گاه خود را جانشین مسیح ندانسته‌ام. حالم خوب است. از شما هم ممنونم.

۱۹۴۵

PersianPDF.com

کامو و فاکنر

نماز میت برای راهبه[1] نمایشنامه‌ای است که کامو براساس رمان فاکنر به فرانسه درآورده است. خلاصهٔ داستان چنین است:

نانسی[2] کلفت سیاه‌پوستی که سابقاً روسپی بوده و اکنون در خانهٔ خانم تمپل[3] پرستار کودک اوست، به اتهام قتل کودک محکوم به اعدام می‌شود. اما روال داستان چنان است که معلوم نیست قاتل واقعی کیست و انگیزهٔ قتل چیست. وکیل مدافع محکوم، که از بستگان صاحبخانه است از خانم تمپل می‌خواهد که نام مردی را که در شب وقوع قتل در خانهٔ او بوده بگوید.

رفته رفته خانم تمپل به همه چیز اقرار می‌کند. او که در خانواده‌ای مرفه زندگی می‌کند همه چیز دارد جز آرامش و خوشبختی. در جستجوی این گمشده می‌خواهد با جوانی بی‌مایه که به قصد اخاذی به خانهٔ او آمده است از خانه شوهر بگریزد. (برادر این جوان سابقاً دوست تمپل بوده است) نانسی که اکنون پرستاری باوفاست می‌خواهد مانع فرار بانوی خود شود. برای جلوگیری از فرار تمپل به

---

1. Requiem pour une nonne
2. Nancy
3. Temple

هر کاری دست می‌زند. پول و جواهری را که خانم برای همراه بردن کنار گذاشته است پنهان می‌کند و چون متهم به دزدی می‌شود به تمپل می‌گوید که هرچه می‌کند به خاطر کودک اوست. پدر اطمینان ندارد که بچه از او باشد و با فرار مادر، کودک به کلی بدبخت می‌شود. اما چون تمپل را در فرار مُصر می‌یابد در یک لحظهٔ هیجان کودک را می‌کشد.

تمپل که خود را مقصر اصلی قتل کودک می‌داند یک روز قبل از اجرای حکم اعدام نانسی می‌کوشد تا او را از مرگ نجات دهد اما به او گفته می‌شود که این کار ممکن نیست. شوهر فریب‌خورده ابتدا واکنش لفظی تندی نشان می‌دهد، اما در پایان ماجرا حاضر می‌شود که به «زندگی» با تمپل ادامه دهد.

دو قطعه کوتاه زیر به قلم کاموست و مصاحبه‌ای که در پی آن می‌آید، پس از انتشار کتاب، به سال ۱۹۵۶ صورت گرفته است.

۱

می‌بایستی به اثر فاکنر شکلی ببخشم و، با کمال تأسف، آن را در بعضی جاها برش بدهم. این نمایشنامه نیست، دنیایی است که من به آن منطقی داده‌ام. برای فرانسویان نمایشنامه‌ای که عاری از وحدت باشد قابل قبول نیست...

من فاکنر را دوست دارم و او را تحسین می‌کنم. گمان می‌کنم که حرفش را به خوبی می‌فهمم. هرچند که فاکنر نمایشنامه ننوشته است، اما به نظر من تنها نمایشنامه‌نویس این عصرِ واقعاً تراژیک است... در اینجا ما با موضوعی کهنه و در عین حال امروزی روبروییم که شاید تنها تراژدیِ

جهان باشد. سرگذشت انسانی نابینا، که میان سرنوشت و مسئولیت‌هایش تلوتلو می‌خورد. می‌بایست برای این نمایشنامه، زبان محاوره‌ای ساده‌ای یافت، که از جمله برای مردمان ساده نیز که، به‌رغم کت و شلوار و کراواتشان، به عظمت دست می‌یابند پذیرفتنی باشد.

فاکنر در اینجا چنان قدرت بیانی یافته و چنان موقعیتی آفریده است که برای قهرمانان اثر تحملش دشوار است، و تنها با دست زدن به عملی شدید و فوق‌بشری می‌توانند گریبان خود را از چنگ آن برهانند.

۲

نماز میت برای راهبه نمایشنامه نبود. رمانی بود با صحنه‌های عالی محاوره، سرشار از لحنی تاریخی و شاعرانه. من این خصوصیت را همراه با جو روانشناسی آن حفظ کردم...

خواستم از این کتاب، اثری بیرون بکشم که بیشتر نمایشی باشد تا داستانی... تنها نقش شوهر را که سخت زیبا یافتم کمی گسترش دادم...

نمایشنامه مسئلهٔ برتری نژادی را مطرح نمی‌کند. فاکنر آفریننده‌ای است بسیار بیش از آن بزرگ که جهانی نباشد. در این نمایشنامه، به‌خصوص در صحنهٔ آخر، مذهبِ رنج با آن «تصفیه‌بخشی» که نتیجهٔ قدیمی نمایش به شمار می‌آید، دست به دست هم می‌دهند.

۳

ــ آیا همکاری کامو و فاکنر نخستین تراژدی مدرن را برای ما به ارمغان آورده است؟

کامو: همچنان که از دکور برمی‌آید، در این نمایشنامه یک عنصر قوی

پلیسی هم هست. و اساساً همهٔ تراژدی‌ها چنین‌اند. الکتر و هاملت را ببینید. فاکنر به خوبی متوجه این امر است و به همین دلیل هیچ‌گاه ابایی ندارد که قهرمانان خود را از لابه‌لای صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها انتخاب کند.

چنین است که در اثر رازی پنهان است و کشمکشی: آنچه در معارضهٔ قهرمانان با سرنوشتشان می‌بینیم و در قبول سرنوشت، گشوده می‌شود. این کلید تراژدی کهن است. فاکنر برای ساختن تراژدی مدرن از آن بهره برده است. هرچند فاکنر آن را برای نمایش ننوشته است، اما به نظر من این اثر با قوت تام نمایش خود، یکی از آنهایی است که به تراژدی آرمانی بسیار نزدیک است.

ــ گمان می‌کنم مسئلهٔ تراژدی مدرن همیشه ذهن شما را به خود مشغول داشته است. آیا از همین رو نیست که نماز میت برای راهبه را به صورت نمایشنامه درآوردید؟

ــ هم این، و هم تحسینی که بی‌شک برای فاکنر، که او را بزرگ‌ترین رمان‌نویس آمریکا می‌دانم قائلم. می‌بینید که ما در عصری کاملاً دراماتیک زندگی می‌کنیم که هنوز صاحب تئاتری نشده است. فاکنر به ما اجازه می‌دهد زمانی را ببینیم که تراژدی دوران ما سرانجام صورت هنری متناسب با خود را بیابد.

ــ آیا مشکل عمده، یافتن زبان تراژدی برای معاصران نیست؟

ــ بی‌شک. اما من امیدوارم که بر این مشکل فائق آمده باشم. سبک تپنده و نفس‌زن فاکنر که من کوشیده‌ام در اینجا تقلید کنم، درست سبکی است برای بیان رنج...

ــ اساس هر مذهبی...

ــ بله. مذهبی عجیب که در آخرین اثرش به نام یک قصه روشن‌تر نموده شده است و سمبل‌هایش امید بازخریدی را از راه تحمل درد و خواری بازمی‌نماید. در اینجا ما با نانسی سر و کار داریم. قاتل روسپی‌ای که حامل پیام اوست. این اتفاقی نیست.

ــ معنای عنوان نماز میت برای راهبه چه؟ فاکنر در این باره توضیحی به شما نداد؟

ــ فاکنر؟ من همه‌اش ده دقیقه او را دیدم، و سه کلمه هم با من حرف نزد. نه. این عنوان وقتی معنی پیدا می‌کند که دنیای روسپی‌خانه‌ها و زندان‌ها را درک کنیم. نانسی و تمپل دو «راهبه»ای هستند که وارد دیر پستی و کفاره شده‌اند.

ــ اعتقاد دینی فاکنر، هرچند پریشان، با بی‌اعتقادی مذهبی شخص شما تصادمی ندارد؟

ــ راست است که من معتقد مسیحی نیستم، اما بی‌خدا هم نیستم. حتی مانند بنژامن کنستان در بی‌مذهبی، چیزی باب پسند همه و مستلزم جرئت و جسارت می‌جویم.

ــ آیا می‌توان این را نشانهٔ تحول اندیشهٔ شما دانست؟ و این علاقه به فاکنر را می‌توان، اگر نه اعتقاد به مسیحیت، دلیل همبستگی شما با روان شمرد؟ بعضی از خوانندگان رمان سقوط شما نیز چنین نظری داشته‌اند...

ــ نه، هیچ دلیلی نیست. قاضی قهرمان رمان سقوط به هیچ وجه مسیحی نیست. من شیوهٔ زندگی او را دوست دارم و حتی طرز مرگ او را. تخیل من تا بدان حد نبود که او را بیش از این دنبال کنم. این را هم به طور معترضه بگویم که تنها وجه مشترک من و قهرمان کتاب سقوط همین است، در حالی که به اصرار می‌خواهند مرا با او یکی بدانند. اتفاقاً من

می‌خواستم نام این کتاب را بگذارم قهرمان دوران ما. در اصل داستان کوتاهی بود که قصد داشتم یکی از داستان‌های کتابم به نام غربت و قرب[1] باشد، اما قلم اختیارم را گرفت و داستان تصویری شد از چهرهٔ یکی از پیمبرک‌های زمینی که امروزه امثالشان زیاد است. اینان بشارتی ندارند و بهترین کارشان این است که با متهم کردن خود دیگران را متهم کنند.

۱۹۵۶

1. L'Exil et le Royaume

انتشارات نیلوفر

۲۹۰۰ تومان