پای صحبت (۱) Peter Weiss (۲)

رلف : وهنگامی که آلمانها در ۱۹۳۳ به چکسلواکی یورش بردند ...

وایس : من مستقیمن به سوئد مهاجرت کردم، یعنی درزمان به اصطلاح Kristallnacht، هنگامی که کنیسه ها اینجا ، دربرلین ، سوخته میشد و دکانهای یهود چپاول میگردید و ستمگری‌ی بیپایان به انجام میرسید ، من ازمیان برلین به سوئد سفر میکردم .

رلف : اما شما توانستید بیگزند ازآلمان بگذرید ؟

وایس : آری،زیرا من هنوز گذرنامه‌ی چکم را داشتم . آلمانها فقط وارد بهمیا ومراویا شده بودند . دولت چکسلواکی آن سال تا بهار ۱۹۳۹ به زندگی خود ادامه داد و من به عنوان تبعه‌ی کشوری که هنوزوجود داشت سفر میکردم .

رلف : هنگامی که درسن بیست ودوسالگی به سوئد رسیدید چگونه زیستید ؟

وایس : درآغازبا والدینم که پیش از من به سوئد آمده بودند زیستم وپس‌برای زندگی‌به استکهلم رفتم و آنجا به عنوان نقاش کار کردم ، چنان که در Fluchtpunkt تشریح شده است .

رلف : اما نخستین کوششهای شما درنقاشی ونویسندگی ، قبل از جایگزین شدن درسوئد انجام گردید ؟

۱ــاین گفتگودرمارچ ۱۹۶۴ ، درآتلیه‌ی نشیمنی از سراچه‌یی در برلین غربی‌روی نوارآمده . Michael Roloff باکاوش درژرفت و آمدهای وایس در سالهای نوزده سی‌آغاز میکند .

۲ ـ یادداشت م . رلف :

کارهای‌چاپخش شده‌ی Peter Weiss اینهاست:

Schatten des Körpers des Kutschers که در ۱۹۵۲ کامل گردید ودر ۱۹۶۰ چاپخش‌شد .

Abschied von den Eltern (۱۹۶۱) که در امریکا به عنوان Leavetaking چاپخش شد (۱۹۶۳) .

Fluchtpunkt (۱۹۶۲) ، که ازسوی Atlantic Monthly Press بیرون داده خاهد شد .

Gesprâch der Drei Gehenden (۱۹۶۳) .

Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marat dargestellt durch die Schauspieltruppe des Hospizes zu charenton unter Anleitung des Herrn de Sade (۱۹۶۴) ، که به عنوان :

The Persecution and Assassination of Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direc – tion of the Marquis de Sade . نیز منتشر گردید .

وایس : بلی . در مورد من این دو نوع بیان پیوسته به موازات یکدیگر پیش میروند. نقاشی کردن و نوشتن را دریك زمان باهم آغاز کردم . هنوز دستنویس (manuscript) چیزهایی راکه درشانزده یا هفده سالگی نوشته‌ام دارم ، داستانهای کوچك غنایی‌ی بسیار زودرس ، تکه‌هائی نثر غنایی . درسوئد همواره به تناوب نقاشی میکردم ومینوشتم. فقط در چندساله‌ی اخیراست که نوشتن کاملن تسلط میبابد .

رلف : کدام یك ازنقاشها و نویسنده‌ها ،به ویژه در سالهای نخستین ،شما راتحت تاثیر قرار دادند .

وایس : Breughel نخستین تاثیر بزرگ را برمن گذارد ، اولین استاد بزرگ من بود ، وآن‌گاه از بروگل پیش رفتم تا Surrealist ها . در بیست سالگی بسیار تحت تاثیر مردمی چون Max Ernst و دالی بودم . درشانزده هرمن‌هسه را بسیار میستودم. تنها درآغازجنگ بودکه باکارهای کافکاآشنا شدم، درحقیقت نه هنگامی‌که درپراگ‌بودم، بعد ها .

رلف : هنوز زودتر ازبیشتر آلمانها .

وایس : بلی ، البته . در ۱۹۴۰ شروع به خاندن جدی‌ی کافکا کردم و در پایان جنگ تقریبن از دوران کافکای خودم گذشته بودم . پس ازآن نوبت هنری میلر بود .

رلف : که‌کاملن یك جهش است .

وایس : آری . یك تضاد .

رلف : آیا تاثیری‌که میلر برشما گذارد پایدار است ؟

وایس : آه بلی . خصوصن کتابهای اولش . کتابهای « استوایی» بیشتر ازدیگرها . آنها را میتوانم بخانم وباز بخانم ومن هرسال باز میخانمشان وباز شگفت میابمشان .

رلف : وچه چیزی درکارهای میلر زیادتر ازهمه برای شماکشنده است ؟

وایس : واقعگرایی‌ی موثر ، این تسلط کامل‌که او دارد و میتواند خودش را در همه‌ی حالتها تشریح کند وظرفیت ازچیزی اصلن نترسیدن .

رلف : پس این مساله شما را زده نمیکند ، هنگامی که توصیفهای غنایی‌ی افسانه‌یی در باره‌ی طبیعت با طغیانهای غنایی‌ی‌نظرها تناوب میبابند، چنانکه در The Colossus of Maroussi ، نظرهایی‌که همان اندازه افسانه آمیزند لیکن، به نظر من ، تمامن بیجا ونامتناسب ، این هوشیاری‌ی غیر شخصی‌ی‌کامل ؟

وایس :آری ، این اعتقادکاملی‌که به خودش دارد واین اعتقاد به دریافت ناگهانی وپیش ازوقت خود ، چیزی‌ست‌که من‌آن را در میلر شگفت میبینم ، حتا هنگامی که موضوع را کاملن اشتباه‌میکند. من‌آن را نیز همان اندازه دوست‌دارم. به‌نظرمن‌اویکی‌ازنویسندگان بسیار انگشت شمار است‌که به طور دقیق ، همچنان که احساس میکند و میخواهد احساس کند مینویسد . میلر بدان علت چنان‌تاثیرمثبتی برمن گذارد که چنان تضاد عجیبی را در برابر دنیای کافکاوار ارائه کرد ، تضادی شگرف با این بورژوازی‌ی سراسر پیچیده ، پر گناه ، محکوم وملعون .

رلف : آری . وارتباط شما ـ که منظورم ارتباط شخصی‌ی شما نیست ـ با دیگر نویسندگان

که اکنون به‌آلمانی مینویسند : آیااختلاف در دریافت اززبان ارتباطی دشوار به وجود میاورد ؟

وایس : من البته تکامل یکپارچه مختلفی داشته‌ام ، تکاملی که درپاره‌یی زمانها آزار دهنده بوده ودرپاره‌ی دیگر همچنان‌که بوده پذیرفته شده . من هرگز ازهمکارانم انتقاد نمیکنم . آخر منهم درجلسه‌های Gruppe 47 شرکت میکنم ودیدار با این نویسندگان وشناخت آنانرا آزمونی بسیار پرثمر میشناسم .

رلف . آیا روشهای‌کارشما ارزش گفتن دارد ؟ مثلن همینگوی ، پیوسته پیش ازشروع‌کار، انگار ، دوازده مدادرا تیز وآماده میکرد .

وایس : نه . من هیچ روشی همانند آن ندارم . اماهنگامی‌که مینویسم باید مقداری بسیار زیاد بنویسم . هنگامی که دارم مینویسم نمیتوانم کاری انجام دهم که مرا از نوشتن باز بدارد وهرچیز که درآن وقت مرا ازنوشتن باز بدارد به شدت آزارم‌میدهد . به‌همان دلیل است‌که زمانی مانند امروز دربرلین برای من مطلقن کشنده است ، چه هیچ فرصتی برای کارکردن پیدا نمیکنم . من باید تنها با خودم باشم ، با بقیه جهان ببرم ، و تمام روزرا ازصبح زود تا دیرگاه درشب‌کارکنم ، وهمچنان برای ماهها . من اجبار شده‌ام با چنان روش مداومی‌کارکنم ، وگرنه هیچ چیز را تمام نخاهم کرد . من هرگز نمیتوانم سالادی درست‌کنم ـ هنگامی‌که چند برگ‌کاهواینجا میگذارم وچندتا دیگرآنجا . هنگامی که من‌کار میکنم ، معمولن روی چیزبزرگی‌کار میکنم ، روی یك مایه‌ی وسیع و ناچار به مقادیربسیار زیاد وقت نیاز دارم. والبته به فضا (milieu) ئی نیاز دارم، من همیشه مردمی را ستایش‌کرده‌ام‌که میتوانند ، هرجا به زمین بیندازیدشان‌کارکنند ، که میتوانند دریك اتاق مهمانخانه بنشینند وبنویسند . بدبختانه من اصلن نمیتوانم چنان‌کنم . من به یك فضای‌کاری‌ی بسیار ویژه نیازمندم ، به‌کتابها یم نیاز دارم ، کاغذهایم ویادداشتهایم .

رلف : واین فضا راشما درسوئد یافته‌اید .

وایس: دراستکهلم. انجاکارگاه (Studio) م رادارم‌که میتوانم درآن‌بنشینم واینجا، دربرلین، هنوز پیداش نکرده‌ام ... واکنون‌کاملن قطعی‌ست‌که به‌استکهلم برخاهم گشت .

رلف : بااینهمه هنگامی‌که در ۱۹۳۸ به سوئد رسیدید ، البته ، این فضا را، بیدرنگ ، به چنگ نیاوردید وبه‌نوعی خلاء زبانی وارد شدید. شما آن رادر Fluchtpunkt یك تککویی (monologue) دریك خلاء مینامید . وسرانجام تصمیم‌گرفتید نوشتن به زبان سوئدی راآغازکنید . چه هنگام ؟

وایس : وسط جنگ بود، هنگامی‌که‌کوشش‌کردم خود راسازگارگردانم .

رلف : آیا درآن سالهای نخستین درسوئد به‌آلمانی مینوشتید ؟

وایس : آه بلی. به‌آلمانی مینوشتم. اما درآن وقت ـ طرفهای آخر جنگ ـ مساله‌ی بازگشت به‌آلمان هیچ‌گاه درکار نبود، بنابراین کوشیدم خود را در زبانی دیگر جذب وحل‌کنم وسوئدی‌به‌طور طبیعی نزدیکترین زبان بود. هرگاه به‌انگلستان یاکشورهای‌متحد مهاجرت کرده بودم، به انگلیسی مینوشتم و قطعن بسیار طبیعی‌تر میبود، از آنجا که من ارتباطی بسیار متفاوت باانگلیسی پیدامیکردم تاآنچه‌که باسوئدی داشتم وشاید به نوشتن به‌انگلیسی همچنان ادامه میدادم . من هنوز به اندازه‌یی جوان بودم که درزبان دیگری بروم . وانگلیسی دارای نیروی ماندگاری‌ی اصیلی‌ست. نخست آنکه ، زبانی‌ست که شما

درآن همصحبت بسیار بیایید واین احساس رادارید که زبانی‌ست بانیروی بیان شگرف و با همه‌ی فرهنگی که پشت سر آن ایستاده است آشنایی و دلبستگی میابید و سوئدی برای من چیزی کاملن بیگانه بود.من هیچ وابستگی باسوئد نداشتم، نه‌حتا فرهنگی. این‌فکر بسیار دیر سراغم آمد. اما مقارن نیمه‌ی جنگ تقریبن برزبان سوئدی تسلط کامل یافتم و لذا گزینش کوچکی دراختیار داشتم، نوشتن به سوئدی .

رلف : اماشما عقیده دارید یکبار ـ هنگامی‌که شانزده هیفده ساله بودید ـ آن چیزی را داشتیدکه میتوان شیوه‌ی طبیعی نامیدش ؟

وایس : بلی. درآن وقت آلمانی بود. زبان طبیعی برای من . پس زبان دیگر رسید ، سوئدی ، زبانی‌که عملن ابزاری بود برای بیان خودم . . .

رلف : معذالك ارتباط شما باسوئدی، درسنجش باوابستگی‌ی پیشی‌ی شما باآلمانی،هرگز یك ارتباط‌واقعن طبیعی نشد .

وایس : نه ، هرگز . یعنی طرفهای پایان جنگ و در سالهای اول پس ازجنگ خیلی به سوئدی چیز نوشتم. حتا برای روزنامه‌های سوئدی ، و هنگامی که بعنوان خبرگزار یك روزنامه سوئدی به آلمان‌برگشتم ۱۹۴۷ بود... با این همه، سوئدی زبان اول من‌نبود ، زبانی بودکه یادگرفته بودم. بعد خصوصن هنگامی که پای مسایل ادبی به میان آمـد ـ نمایشنامه‌هایم رابه آلمانی مینوشتم وخودم آنها رابه سوئدی برمیگرداندم .

رلف : بنابراین کتابهایی‌که شما به‌سوئدی چاپخش کردید . . .

وایس : آنها باهم فرق دارند. اولین چیزها به‌سوئدی نگاشته شده بود تاآغازکار باشد، درحالی‌که برخی ازخبرهای دیگر مخلوطی‌ـت ... وسپس درپاره‌یی از آن سالها . . . چند سالی بودکه اخذ تصمیم درموردااینکه چه زبانی رابابد به‌کاربرم بسیار دشوار بود. چند سال انگشت شمار وبسیار دشوار، سالهای‌تحول یاانتقال. درآغاز سالهای نوزده‌پنجاه دریافتم‌که ازآن پس باید به‌آلمانی بنویسم . اخذ تصمیم وقت درازی گرفت. آنگاه از نو آغازکردم. اولین کتابی‌که تمامن به آلمانی نوشتم، Der Schatten des Körpers des Kutschers بود.

رلف : آیاکتابهایی که تمامن به آلمانی نوشته‌اید بـاترجمه‌ی خودتـان به‌سوئدی هـم چاپخش شده .

وایس : آری، آنها به‌سوئدی هم چاپخش شده ولی نه‌باترجمه‌ی خودم .به‌ترجمه‌ها نگاه کردم. وپیشنهادهای بسیار دادم ولی دوست نمیداشتم‌کتابی رادوبار بنویسم .

رلف : دو زبانه بودن ، شما را، نسبت به زبان ، دروضعی بسیار ویژه قرار میدهد . این سان نیست ؟

وایس : آری! میشودگفت‌که آن روشی بسیار تیز وبسیار انتقادی نسبت به‌زبان پدیـد میگرداند . ابزاری‌که شخص باآن بسیار دقیق‌کار میکند،ابزاری‌که هرگز قادر نبوده‌ام باآزادی‌ی‌کامل وبه‌طورطبیعی‌به‌کارش ببرم، دست‌کم نه‌درآغاز، هنگامی‌که دشواری‌ی‌بسیار برای من فراهم میاورد ... Kutcher برای‌من یك تمرین‌کاملن خالص زبانی بود.

رلف : Just Nolte درمقاله‌یی درباره‌ی Kutcher گفته است:«بی آرشی خودرا در

یك‌رشته تصویرهای فریبنده آشکار میسازد . » نمیدانم شما قصد داشته‌اید بی‌آرشی‌را در این نمایشنامه بیان کنید ؟

وایس : نه. مورد علاقه‌ی من جدا شدگی مطلق زندگی در چنان خانه‌ی روستایی بود . من درتلاش چیزی استعاری نبودم. به‌هیچ روی. مرد ارابه ران یا هرچیزی ازآن نوع دارای مفهومی‌استعاری نیست. اینها برای من، به‌سادگی، آدمهایی در کشور بودند . تمام نمایشنامه ، تاآنجاکه به‌من مربوط میشود ، کاملن واقعگرایانه است. به راستی پیش آمد که چنان مردمی‌را بشناسم‌وچنان فضایی را درسوئد ، جایی که چنان خانه‌های روستایی‌ی کاملن جداشده‌یی وجود دارد ومردم به‌سادگی دور وبرش مینشینند. چنان‌خانه‌هایی‌در... چنان‌کشتزارهای جداشده‌یی بابزها وخوکها وپلیدی ...

رلف : درآخر ایـن تعریفها آیـا معمول این است کـه مرد ارابـه ران بیاید وزغـال تحویل دهد .

وایس : خوب، اواز دنیای بیرون میآید واثر آن تاحدودی نیرومندتر وحیاتی‌تراست . اما اینها تجربه‌های کودکی‌ست که‌آنجا فراوان وپراکنده است: درحدکودك افزارمندی که‌به‌خانه‌ها میرفت وکارهایی انجام میداد، داستانهایی برایم گفتند وتجربه‌هایی کردم که به روشنی درك نمیشد. باورندارم خاسته باشم چیزی غیر از آنچه‌که آنجا نوشته، بگویم، وعقیده‌دارم‌که برای من این داستان واقعگرایانه‌ی مردی‌ست که وجودش را در لب جامعه میان مردمی که‌آنها هم اززندگی‌ی عادی بریده شده‌اند، حفظ میکند. شماره‌یی‌ازچیزها در Kutscher شاید تااندازه‌یی مبالغه آمیز باشد، تا حدودی تبدارانه دیده شده‌اند . مثلن پزشکی که‌سراپا باندپیچ‌شده، امابه‌طورکلی این برای‌من‌مفهومی استعاری نداشت .

رلف : نمیدانم آیامیتوان‌پایان نمایشنامه رابه‌آسانی تعبیربه‌استعاره کرد، آنجاکه‌صحنه‌ی عشقی‌ی میان مرد ارابه‌ران ودخترك آشپز از پنجره‌ی اشکوپ دوم دیده میشود، مانند دو سایه که‌روی زمین بیرون پنجره‌ی آشپزخانه به‌هم میپیچند ...؟

وایس : خوب ، منظور من این نبودکه مفهوم دیگری غیر ازآنچه‌که هم‌اکنون گفتم به این حادثه بدهم .کارکردن با سایه را میتوان درحد یك بازی‌ی دید تماشاکرد. میتوانم تصورکنم‌که ممکن است‌آدم چیزی ازآن نوع را ازپنجره‌یی ببیند. نیازی‌نیست‌که مفهومی برای‌آن قائل شویم ، نمایشنامه فقط یك تمرین زبانی بود .

رلف : به بیان دیگر : هیچ چیز مگر یك تمرین زبانی ...

وایس : نه ، البته،آن را هم نمیتوان گفت. من قطعن .ایه‌یی داشته‌ام ، فضایی وموضوعی که خاسته‌ام درآنجا بگویم ، هرچند غیر استعاری .

رلف : جاست‌نلت،همچنین میگوید شما « قانون حماسی» را در Kutschers به صورت تحت‌اللفظی‌اختیارکرده‌اید وبه این‌ترتیب‌هرلحظه رامیان‌ردیفی‌ازحوادث‌اسیرگردانده‌یید. نلت چنین ادامه میدهدکه باتجزیه‌ی این صحنه به ثانیه‌ها وتبخشیدن به هرثانیه واژه‌هایی بیشتر ازآنچه‌که میتواند درخودگیرد، به جمله‌های خودتان جنبش داده‌اید، وبرای‌اثبات این امر جمله‌ی زیرین را از Kutschers میاورد :

« پس مرد اجیر پیدا شد ، که از سمت انبار میدوید ، از تاریکی توی روشنایی‌که ازپنجره میتابید ، روی پله های درآشپزخانه ،

ازمیان‌درگاه ،بالا پرید ، در آشپزخانه را پشتش‌بست ،از وسط آشپزخانه ،توی راهرو ،به بالای‌پلکان،درددرازای راه‌تالار وتوی اتاق‌دوید ، در راپشت سرش بست . »

به‌نظرم رسید که‌ممکن‌است‌شماچیزی کاملن متفاوت درفکرداشته‌اید، بدین‌معنی که نشان‌دادن رشته‌یی ازرویدادهادراین مورد به‌نشان دادن یك‌رشته رویدادها دریك‌فیلم همانندی دارد .

وایس : بلی. کاملن درست است . فیلم برای من بسیار کشنده است ومن‌سالها فیلم درست میکردم، وسینما نقشی‌را ایفا میکندکه یك روزنقاشی میکرد. تصویر درنظ ـم بسیار«ایستا» بودوفیلم جنبشی راکه میجویم دارد . عامل بینابی پیوسته درهرچیزکه میکنم نقشی گران داشته است وبسیاری ازآن ، البته ، داخل Kutschers شده وجذب وحل گردیده‌است. هنگامی‌که میگوئید « وسیله » ی فیلم به درون « وسیله »ی زبان راهنمایی شده ، حرف درستی‌ست .

رلف : اگرفیلم ، شما را درکار تدریجی‌ی ساختمان جمله تحت تاثیر قرارداده ، شاید درساختن شکل کامل یك نمایشنامه نیز چنان‌کرده باشد . در Leavetaking شکل کلی با شدت تاثیری‌که به خود گرفت ، مرا به یادگریز ناپذیری‌یی انداخت‌که شکل سینمایی میتواند حتا به مواد پراکنده تحمیل کند . ونشان بیرونی‌ی‌آن ، غیبت‌کامل فرازبندی در Leavetaking است ، چنانکه‌گویی نمایشنامه به هم جوش داده شده .

وایس : بلی . چنان‌کردم تا ساختمانی بسیار به هم پیوسته پدید گردد .

رلف : تجـربه‌هایی‌که هرکدام ضد دیگری انجام گرفته‌اند به رغم این حقیقت‌که به شدت با یکدیگرمتفاوت هستند ، ازلحاظ زمانی بازترتیب پیدامیکنند.

وایس ؛ میبینید ، من میخاستم شکل (کار) سخت وبه هم پیوسته باشد ، یك پاره‌ی‌یگانه، چیزی‌که دشواریهای درنگذشتنی‌درترجمه‌ی فرانسه به بارآورد. چاپخشکننده‌ی فرانسوی خودرا ناگزیرمیدید ، درجایی‌که قرار نبود فرازی باشد ، شماره‌یی فراز درکاربیاورد. میگفت‌آن به صورتی‌که هست ناشدنی‌ست... من‌آن‌را کاملن ابلهانه یافتم ونمیدانم چگونه یك پیمان میتواند نفوذی چنان استوار برمردم داشته باشد .

رلف : من تجربه‌ی همانندی با دوستی در نیویورك داشتم که نویسنده است ولی همین‌که دانست فرازی درکتـاب نیست به خاندن‌آن تن درنمیداد ... چنان دریافتم که میاندیشید درکار نبودن فراز به‌نشانه‌ی جدی نبودن ذاتی‌ی اثر است .

وایس : پاره‌یی ازمردم نمیتوانند برشگفت ترین پیشداوریها غلبه‌کنند .

رلف: به نظرم رسیدکه در (Leavetaking) که لایه‌بندی‌یی ازتجربه‌های بسیار ذهنی ست ، شما به‌چیزی رسیده‌یید که به‌وجود بیرونی بخشیدن (Objectification) معروف است، نه ، چنانکه معمول است، با متعادل گرداندن آن تجربه‌ها با یکدیگر ، یا برابر گذاردنشان باتجربه‌های دیگر و متفاوت ویا آفرینش شخصیت‌های متضاد ، بل از طریق تشدیدکردن هریك ازاین تجربه‌ها به‌نحوی‌که شدت‌ها برابر یکدیگر قرارگیرند .

وایس : بلی، درست است. آن کتابی بسیار ذهنی‌ست زیرا تجربه‌های مختلف به شدت

---

۱ . و ه . ، کتاب ششم ، ۱۸۶

ذهنی ودرونی هستند. واز آنجاکه چنین بود شکل (کار) بسیار حائز اهمیت گردید: آدم هرچیز رابه‌داخل این شکل میاورد وبه همان علت است که این کنده‌ی بزرگ بسته ، به عنوان شکل اصلی چنان حائز اهمیت میباشد: همچنین روشی که بامایه‌ها عمل میکندوآنها رامتنوع‌میگرداند ،این که مایه‌های‌معینی‌باز گشت‌میکنند،این که وضعیت‌های معینی‌همچنان تکرار میشوند. تاآنجاکه به‌من بستگی داشت،کتاب بادقت بسیار طرح ریزی شد وازکار درآمد، ازدیدگاه ذهنی نیز که درباره‌ی آن به‌عنوان یك‌کل بیندیشیم، به‌عنوان ترکیبی بسته بامایه‌های بسیار معین وگسترش بسیار معین مایه‌های شخصی، ارتباط باپیکره‌ی‌پدر ، پیکره‌ی‌مادر ،ارتباط بامساله‌ی جنسیت ،ارتباط‌میان‌کارهنرمندانه وزندگی‌ی شخصی ...

رلف : وهم چنین ارتباط باآنچه‌که ممکن است آدم کوچ نکرده باشد .

وایس : بلی، آن نیز مایه بی‌ست .

رلف : مایه‌یی که در Fluchtpunkt تکرار میشود ، ومن‌به این‌کار به عنوان داستان انزوای بسیار آگاهانه‌ی مردی‌مینگرم، شکل افراطی‌ی‌کناره گیری ،یعنی هرگاه بتوانم کتاب رادرحد یك زندگینامه بخسانم‌چنان مینماید . من نمیدانم تاچه درجه میتوانم چنان‌کنم .

وایس : بلی . البته آدم نمیتواند درباره‌ی چیزی که تجربه نکرده بنویسد. اما من در Fluchtpunkt کوشش‌کردم یك شخصیت بسیار ویژه‌ی زمان رابپرورم‌ودر این پیکره چیزی رامجسم‌گردانم که‌حس‌میکردم نمونه‌ی آن‌روزگار بود .

رلف : پس نوع بسیار ویژه‌ی مهاجر، کسی که ازهرنوع تعهد کاملن واپس میکشد ، بر خلاف چندین پیکره‌ی دیگر که خود راوقف کرده‌اند ویا دریك مورد چنان بوده‌اند اما ، یکبار که درمهاجرت میافتند، خودکشی میکنند ، شاید ازآن رو که خودرا بسیار وابسته‌ی دیرك امیدهای سیاسی‌ی خیش گردانده‌اند ، درحالی که این مرد واقعن به خودش وابستگی داشت .

وایس : بلی. به‌رغم این‌که این هم به‌عنوان ضعفی نشان داده شده است ، یعنی ، نداشتن تعهد هم مانند کمبودی احساس میگردد. تصور شده که آن خود به‌خودآشکار میگردد .

رلف : بلی. به دشواری میتوان گفت که این مرد آدمی ناجوربود ودراجتماع مردان‌دیگر هماهنگی نداشت. اوبه طورکامل ازآن کناره میگزیند .

وایس : آنچه برای این مرد اهمیت داشت، شناخت خودش بود و نه‌چیز دیگر ، جنگیدن با پایداری‌ی بیرون، انجام تنها چیزی که احساس میگیرد باخیشتن درونیش وابستگی‌دارد. واین‌کتاب‌واقعن‌قرار بودیك‌سه‌تایی (Trilogy) باشد. Fluchtpunkt اولین، دوجلد است ودرجلد سوم قصد داشتم تا استواری وبیریشگی‌ی این نوع زندگی را حتا بیشتر گسترش بخشم ـوجودی‌که نتیجه‌ی چشم پوشیدن ازاختیار هرنوع موقعیتی‌بود. اما این جلد هنوز نوشته نشده است ...Fluchtpunkt یك‌کتاب کاملن واقعبینانه‌است درحالی‌که Kutscher کتابی نیست‌که با یك واقعیت بیرونی پیوسته باشد . برای بیشتر مردم زیادتر یك‌کتاب خیالی‌ست درحالی‌که برای من همان اندازه واقعبینانه است که FLuchtpunkt. اما تاآنجاکه میدانم، هیچ یك ازکتابهای من پایانیافته نیستند ، آنها فقط پاره‌یی ازیك رشته چیزها هستندکه میتوانند بازهم گسترش یابند ،...

رلف : یك جاخاندم که «Gesprâch der Drei Gehenden» یك پاره نبود، بلکه

قسمتی ازیك داستان. آیا چنین است؟

وایس: نه، آن یك کتاب تمام‌شده‌است، اما کتابی که‌میبایدیك‌پاره‌باقی میماند. تاش کتاب‌چنان است که هرگز نمیتواند به‌پایانی برسد. درطبیعت کتاب نهفته که هرگز نمیتواند چیزی‌باشد مگر یك پاره، زیرا گفتگویی درونی‌ست ویك گفتگوی درونی تازمانی که‌شخص زنده است پیشمیرود.

رلف بلی. به‌نظر من نیزیك پاره‌ی تعدی آمد. هرچند سه قسمت شده، یا، اولیتر، سه‌قسمت آن به‌سه گوینده‌ی‌مختلف‌اختصاص یافته، Abel، Babel و Cabel که‌همه‌میتوانند یکی باشند و همان گوینده اما کاملن یکی نیستند. لیکن Gesprâch der Drei، Gehenden باکتابهای‌دیگر شماازاین لحاظ تفاوت دارد که درآن‌عوامل کاملن‌محاوره‌یی به‌کار گرفته شده است، چیزی که میتوان آن راعوامل داستانهای گزاف (tall tale) درامریکا نامید، به‌نحوی که آدم احساس میکند که این سه‌شخص متفاوت اما درهمان‌حال بسیار همانند، که به‌هنگام‌راه‌رفتن کنارهم داستانهایی برای سرگرمی‌ی خود میپردازند، این داستانها رامبالغه آمیز میگردانند ...

وایس: بلی. درست است، آن شکل بیرونی‌ست، شیوه‌یی‌که قراراست هر کس بتواند آن راچنان بخواند، امااین گفتگو، به‌باورمن، میتواندبرای همیشه‌ادامه پیداکند، هیچ مهم نیست که درکجا خواننده در میبابد که کتاب گفتگویی درونی‌ست با گوینده‌هایی که به‌هریك پاره‌یی واگذارشده ویااینکه گوینده‌ها واقعن سه‌نفرند: آن یك چیز واحد است وخواننده میتواند برای خودش تصمیم بگیرد. آدم میتواند واقعن آن را به خوبی به سه نقش قسمت کند ...

رلف: آنچه مراتحت تاثیر قرارداد راه حلی بود که شما برای گفتن این سه داستان مشابه‌که درهمان حال شباهتی باهم ندارند وبسیار صمیمانه بایکدیگر مرتبط هستند عملن به‌طور همزمان پیداکردید، نه، چنانکه معمول است، یك داستان پس از داستان دیگر، یاقسمتهایی ازسه‌داستان‌که درمقابل یکدیگر قرار داده شوند.

وایس: خوب من واقعن به این راه حل نرسیدم. به سادگی چنین بود. من متوجه شدم‌که مغز بااین روش‌کار میکند ... درونمایه‌یی ناگهان به فکر میرسد وچیزی دیگر به آن افزوده میشود وناگهان همان مایه ازنو پیدا میشود و آدم ازخودش میپرسد: آیا این واقعن همین طور بود، آیا تفاوت‌نداشت؟... وبه‌هیچ وجه غیر ممکن نیست‌که من روزی این گفتگو را ادامه بدهم. Enzensberger پس ازاین‌که‌کتاب را خاند به من گفت: طبیعت پاره پاره بودن‌کار شامل این امکان است‌که گفتگورا درهرزمان و از همانجاکه رها شد ادامه بدهیم، پس ازده سال، وبرابر جنبه‌های تازه‌ی‌آن.

رلف: وبه این دلیل‌که خاصیت خیالی بودن، مبالغه‌آمیزبودن، و «داستان‌گزاف» به جنبه‌های تازه اجازه‌ی پیدا شدن میدهد.

وایس: بلی. بلی. ازدیدگاه داستان نمایشی نیزبرای من جالب است. مثلن اشخاص مختلف تا چه حد میتوانند داستانهایی برای یکدیگر بگویند ویکدیگررا سرگرم‌کنند... درهمان حال از دیدگاه انتقادی نیز باید به قضیه نگریست؛ ادامه‌ی کار تا کجا ممکن

ا . و ه . ، کتاب‌ششم، ۱۸۸

است ... وهمه‌ی اینها را میتوان برای داستان نمایشی مورد استفاده قرار داد . من حتا دراین فکر بوده‌ام که ممکن است ... که چند نفرباشند هرکدام مایه‌یی راگسترش بخشند وبدیهه گویی را تا آنجاکه به عمق داستان یا موضوع برسند ادامه دهند .

رلف . من میخاستم یك بـار دیگر به دلبستگی‌ی شما به فیلم برگردم . مثلن در باره‌ی marienbad چه میندیشید ؟

وایس : خوب بلی ، ازلحاظ چشمی خیلی زیبا ، خیلی زیبا ساخته شده اما تا آنجا که به من مربوط است فیلم درزیباشناسی فرو رفته است . من فیلمهای Bunüel را ترجیح میدهم که با ظرفیت (زیاد) واحساس‌آمیخته است ، ومن همچنین فیلمهارا درزمینه‌ی انتقاد اجتماعی دوست دارم . بلی ، Resnais هرگز از زیباشناسی‌ی خالص درنمیگذرد و بار دیگر که به Leavetaking و Fluchtpunkt بازگردیم ، این کارها برای من فقط جنبه‌ی آماده سازی داشت که نشان دهد چنان زندگی که هیچگونه موقعیتی درقبال دنیای بیرون اختیار نمیکند چگونه اصولن بی‌ثمر است .

رلف : درباره‌ی ۸/۵ چه فکر میکنید .

وایس : آن یك فیلم شگرف است، اما این‌آقایان، فلینی وهمانگونه انتونیونی هنوزبسیار اسیر فضای «زندگی‌ی شیرین» (dolce vita) میباشند . آدم میبیندکه اینها غولهای فیلم‌هستندکه دراین‌فضا میزیبند واصولن به‌آن‌عشق میورزند وهم‌به همه‌ی‌این دخترهای زیبا.

رلف : فکر نمیکنید همچنین به بی مفهومی‌یی که به آن حمله میبرند ؟

وایس : بلی : به‌آن حمله میکنند و واقعن ارزشی‌ندارد و همچنین به شیوه‌ی نورسیده ها با نظرهایی درباره‌ی میگساری وخوشگذرانی واین گونه چیزها عشق میورزند . این همه ازدید من ناپخته مینماید ، روش آنها را در برابر احساسات عاشقانه ، مثلن ، نسنجیده بوالهوسانه یافتم،واین‌درباره‌ی همه‌ی ایتالیائیها صادق است، ازآن میان فلینی وانتونیونی. ازلحاظ اساسی این به شدت منزه طلبی‌ست ، اساسن اینها فیلمهای عشقی نمیباشند ، همه به شدت پیچانـده شده‌اند . تنهـا یك چشم انداز کـوچك در یك فیلم بنوئـل ـ مثلن در Viridiana ، هنگامی که دختر پا برهنه شامگاه از اتاق میگذرد ـ از لحاظ محتوای عشقی بسیار غنی‌تر است ، سرشار از حساسیت و گرایشهای جنسی‌ست ، آن چنان که در هیچ‌یك ازفیلمهای ایتالیائیها. دیگران چیزی نیستند مگر شیفتگان زیبایی (esthete) وبنوئل نیست واین همان چیزی‌ست که من بسیار دراو دست دارم . من با زیبائی دوستی‌ی خودم سازگاری ندارم ، میدانید ، آدم به آسانی وسوسه میشودکه وقت وکوشش بسیاری را برای شکل به هدر دهد . فکر میکنم درنمایشنامه هایم براین گرایش تا حدودی غلبه کرده‌ام ، دست‌کم زیادتر ازآن‌که در کتابهای به اصطلاح زندگینامه‌یی .

پس از تماشای اجرای مارا/ساد پیتروایس در برلین ولندن ، پرسشهایی درباره‌ی نمایشنامه واجرای‌آن برایش فرستادم . وایس پاسخهای‌کوتاه زیررا داد :

هر کارگردانی حق دارد موضوع یك نمایشنامه‌را ازدیدگاه‌خودش تغییر کند. هر کارگردان بنابر طبیعت و برداشتش و، تاحدودی زیاد، البته، بنابر وضعش در یك جامعه‌ی به خصوص براین یا آن جنبه‌ی نمایشنامه تاکید خاهد گذارد. برای یك کارگردان درجامعه‌ی غرب ـ که در آن، به طور کلی، مفهوم مبارزه‌ی طبقاتی چنان تلقی میشود که دیگر اثری بر واقعیت ندارد، و در همه‌ی تلاشهای هنرمندانه، این باوری بیشتر پذیرفته میشود که مسایل ما، در هر حال، حل نشدنی‌ست و این که هر چیز از بن ابلهانه و دیوانه است ـ این کاملن طبیعی خاهد بود که بگذارد فضای دیوانه‌خانه در مارا/ساد یك فضای مسلط و برتر گردد.

در هر صورت، اگر کارگردانی معتقد باشد که مارکسگرایی اثر خود را از دست نداده است، و این که نکات اصلی‌ی بحثی که از سوی مارا عرضه میگردد (که البته، در بسیاری از موارد و پاره ها نظریه‌ی مارکس را از پیش نشان میدهد) هنوز درست و کار آمد میباشد، این گفتار ها را در نمایشنامه مورد تاکید قرار خاهد داد و آنها را به‌کارخاهد برد تا به زمان حاضر اشاره کند.

شاید یك عامل منفی نمایشنامه این است که آن همه امکانهای نمایشی در آن آمده است، که به هرکارگردانی اجازه میدهد به تصور خیش فرمانروایی‌ی آزادانه ببخشد و، بر حسب اقتضا، گفتگو برسر نظرها را حذف نماید.

این، به طور طبیعی، برای نمایشنامه نویس بسیار حائزاهمیت است که اجرایی بیان کننده‌ی دوگانگی‌ی نمایشنامه باشد، تضاد احساسی‌ی موقعیت آن ـ در مارا/ساد، روبرو شدن فردگرایی و جامعه گرایی/گروه گرایی. شخصی مانند ساد کاملن میداند که جامعه باید دیگرگون شود، و جامعه‌ی پوسیده‌ی خود را به اندازه‌ی کافی تازیانه میزند تااحساسات خود را پدیدار کند. با این همه او نیز به حدکافی خیالباف هست که بتواند نتایجی راکه از چنان تغییر شکل اساسی‌ی جامعه به دست خاهد آمد متصور گرداند. مساله‌ی بسیاری از سوسیالیست ها در حال حاضر: آنها قا در نیستند آرمان خیش را ـ آرمانهایی که‌در آغازکار آنها را به پیش‌راند ـ در واقعیت دولت‌سوسیالیستی‌ی یکه‌تاز بازشناسند. آنان ایمان خود را به این آرمانها ازدست نداده‌اند لیکن آگاه هستند که فقط دیگرگونیهای بزرگ زیادتر، میتواند به تحقق یافتن آنچه که دیدگاه آنها در هنگام عزیمت بوده است، یعنی انسانگرایی، کشیده شود.

درگفتگوی‌میان مارا و سادمنظور این بود که آنچه درگفتارآنان درست یا نادرست است بر جسته وروشن باشد؛ بنا بود گفتگویی زنده باشد، سرشار از تردید و تضاد. ساد یك قطب را مینمایاند، مارا دیگری را. زندگی در تیمارخانه تنها زمینه‌ی‌عقبی‌ی نمایشنامه است. تردید، پوسیدگی و درماندگی درآنجا فرمانرواست. و آنهاکه به‌هر چیز آری‌میگویند، که پیوسته‌،ازتواناترین‌پیروی میکنند، آنجا درزمینه‌ی عقب جایدارند، بارئیس‌تیمارخانه‌کولمیه، همتاشگر (conformist) دیرپای‌وچاپلوش،درپیشاپیش.

تا آنجاکه من میدانم گوهر نمایشنامه هرج و مرج و درهمریختگی‌یی نیست که به سوی پایان گسترش میابد بل کشش و تلاش پایدار گفتگوهاست، که میباید از میان نیرنگ و گزافه های جامعه دیده شود و تماشاگران را به تفکر وادارد. هرج و مرج

---

۱. و ه.، کتاب ششم؛ ۱۹۰

،ناتوانی در اندیشیدن ، ناتوانی دراقدام کردن و تغییر دادن جامعه پیوسته در پشت سر کمین میکنند ـ والبته ، مارا میگوید و باز میگوید ، « چیزی در آنجا طرح میریزند ، چیزی ویرانکننده در پشت آن دیوار ها از نو آماده میگردد . » بیماری‌ی روانی (Paranoia) ی مارا که همه را سزاور آزار میداند بنیادی درست دارد ؛ او را به گوشه‌یی انداخته‌اند، بااین همه از اعلام وتذکارحقیقت خود خسته نمیشود ، به‌رغم تبعید و از دست رفتن و بیماری .

ساد اندرزگویی‌ست . بیمناك است مبادا قدرت سیاسی ، آزادی‌ی بیان را در هم پیچید ، و پیوسته دربیان این نکته حق‌بااوست . دیدگاه او میباید در همه‌ی زمانها نیز روشن باشد .

در پایان نمایشنامه مساله این است :چرا انقلاب شکست خورد ؟چرا ناپلئون آمد. . آدم میتواند سپس این پرسش را بردارد و به هر شمار از حوادث تاریخی ، تا این زمان منطبق گرداند .

اینها فقط اشاره است به پاره هایی از نمایشنامه : و خیلی زیادتر ممکن بود در این باره گفته شود . اما در هر حال ، حق با شماست که فکر میکنید من قبل از هرچیز دلبستگی داشته‌ام که گفتگویی بی پایان را بنمایانم ، و منظور از این مباحثه روشن کردن‌وضع وموقعیت میباشد . هرچیز نانجردانه وابلهانه از من بیگانه‌است .

برگرداننده : بهدیس کتایون

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی