من هرگز برای احمق‌ها نمی‌نویسم!

گفت‌وگو با «فردریش دورنمات» نمایشنامه‌نویس

● هرست بینک
... کیومرث مرادی

«دورنمات» نیاز به توضیحی ندارد. نمایشنامهٔ کمدی ـ تراژیک او به نام «ملاقات بانوی سالخورده» در تمام تئاترهای آلمان و نیز در برادوی آمریکا و حتی در دیگر کشورهای جهان با موفقیت زیادی به اجرا درآمده است. او در سال ۱۹۲۱ در کانتون بری سوییس زاده شد. پدرش مردی روحانی بود. ابتدا می‌خواست معلم یا نقاش شود اما به گفتهٔ خودش، وسوسهٔ نوشتن ناگهان چنان بر او چیره شد که دیگر مجالی برای پایان تحصیلات دانشگاهی برای او نماند. قبل از نمایشنامهٔ «ملاقات بانوی سالخورده» نوشته‌های ادبی زیادی را منتشر کرده بود که بعضی از آنها موفقیتی نداشت و بعضی دیگر، نوشته‌ها و کارهای خوبی شد که به او شهامت زیادی بخشید. از همان شروع کارش می‌توان شور او را به تئاتر، استعدادش را در ایجاد تنش‌های دراماتیک، تسلط زیرکانه‌اش را به ابزار کار و نیز طنز درد بارش را که گاهی ابعاد هراس‌انگیز و خوف‌انگیزی دارد، احساس کرد. نمایشنامه‌هایش عبارتند از: رمولوس کبیر، ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی، ملاقات شبانه را فرشته‌ای به بابل می‌آید، فرانک پنجم، ایرای یک بانک خصوصی و فیزیک‌دانها.

افزون بر این، شماری رمان و داستان و مقاله‌هایی در باب تئاتر و نیز فیلمنامه و نمایشنامه‌های رادیویی بسیاری نوشته است. او نه تنها یک نویسندهٔ موفق بلکه انسانی همه سویه است که همواره در انسان‌ها انگیزه پدید می‌آورد.

گفت‌وگوی ذیل در «نوشاتل» سوییس و در اتاق کارش میان میزی پر از کتاب و کاغذ و... شکل گرفت. این گفت‌وگو در سال ۱۹۷۶ میان دورنمات و «هرست بینک» انجام شد.

■ اجازه می‌خواهم سرآغاز را با سئوالی در مورد نمایشنامهٔ «فرانک پنجم» شروع کنم. شما با نمایشنامهٔ «ملاقات بانوی سالخورده» به موفقیت زیادی رسیدید. اما منتقدان و تحلیل‌گران نظر جالبی پیرامون «فرانک پنجم» نداشتند. برخی از آنها شما را به سختی نقد کردند. بحث آنان این بود که آن چه شما در نمایشنامه گفته‌اید با واقعیت هم‌خوانی ندارد. در مقدمهٔ نمایشنامه، شما جمله‌ای نوشته‌اید که به نظر من پاسخی است به این ناقلان. «اگر زمانی این توقع که دنیای تئاتر باید با دنیای واقعی هماهنگ باشد از میان برود، در آن صورت آزادی تازه‌ای به دست می‌آید.» حالا می‌خواهم نظر خودتان را در این ارتباط بدانم.

■ مفهوم جمله‌ای که گفتید چنین است (البته امیدوارم بتوانم تفسیر درستی از آن ارائه دهم، چرا که آدمها بیشتر وقت‌ها، حرف‌های خود را هم به اشتباه تفسیر می‌کنند.) به هر حال مفهوم آن این است که: من این اطمینان را به خود ندارم که بتوانم با «نمایشنامه» واقعیت را به «نمایش» بگذارم. چرا که از دیدگاه من واقعیت، خشن، زمخت، وحشی و مهم‌تر از همه مبهم و تاریک است. من با نمایشنامه واقعیت را نشان نمی‌دهم، بلکه با آن واقعیتی را برای تماشاگر در روی صحنه به نمایش می‌گذارم. فکر می‌کنم نمایش برای تماشاگرانش، خود واقعیت است. تماشاگر، صحنهٔ قتل را به راستی باور می‌کند و ابراز عشق را صمیمانه می‌پذیرد. بیشتر تماشاگران ساده‌دل هستند. حتی امروزه نیز چنین است (خدا را شکر) بدون این باور تئاتر مفهومی ندارد. تماشاگر به شکل غریزی، حوادث تئاتر را می‌پذیرد و در دل با آن همراهی می‌کند، حتی گاهی دوست دارد خود بازی

کند، تنها همین احساس بیننده و مخاطب است که به نمایشنامه‌نویس فرصت نوشتن، آفرینش آثاری تازه و نیز حرکت‌ها و نوآوری‌های جدید می‌دهد.

وظیفه نمایشنامه‌نویس این است که بیشترین بهره را از امکانات ببرد. لزومی ندارد که نمایشنامه صددرصد با واقعیت منطبق باشد. البته هیچ نمایشنامه‌ای نیست که از واقعیت تغذیه نکرده باشد. هدف هر نمایشنامه آن است که با دنیا و واقعیت بازی کند. به عقیدهٔ من تئاتر نه خود واقعیت، بلکه بازی با واقعیت است. واقعیت به خودی خود شناختنی نیست، مگر از طریق نمادها و نشانه‌ها.

□ شما در جایی چنین تفسیر کرده‌اید که در مناسبات اقتصادی ترحم جایی ندارد، درست مثل میدان جنگ. آیا به نظر شما در کارهای تراژیک قرن حاضر، دیگر نباید به تاریخ و... پرداخت، آیا مناسبات اقتصادی و روزمرهٔ امروز خود نوعی تراژدی نیست؟

■ در دوران جوانی از جنگ‌های میهنی و قهرمانانه تقاشی می‌کردم. از کشتارهای جمعی، از قهرمان‌هایی که برای خاطر وطن می‌جنگیدند و برای یکی از همین نقاشی‌ها، فکر کنم، سال ۱۹۳۳ جایزه گرفتم. یک ساعت زنیط. از همان دوران اعتقاد داشته و دارم که کشتارهای اقتصادی بسیار مهم‌تر و صد البته خونین‌تر و وحشتناک‌تر از کشتارهای نظامی است. لذا هر نمایشنامه‌ای پایگاه اجتماعی خاص خود را دارد. اشتباه بزرگ بعضی از نمایشنامه‌نویسان (حتی مدرن) این است که به انسان به دید فرد، یک موجود مستقل و یا در نهایت محدود در چارچوبی تنگ می‌نگرند. انسان بخواهد یا نخواهد، موجودی سیاسی است، که سیاست جایگاه او، عادت‌های او و دلبستگی‌های او و بسیاری چیزهای دیگر را تعیین می‌کند.

تراژدی عهد باستان برای نشان دادن جامعهٔ انسان، از خانواده استفاده می‌کرد. (خوب چه عیبی داشت؟) و بعد هم شعارهایی مثل سرزمین پدری و از این حرف‌ها. عیبش البته این است که ما دیگر در عهد باستان زندگی نمی‌کنیم. ما باید نمادها و نشانه‌های جدیدی برای هستی خود در حکومت بیابیم. شاید بانک‌ها، ادارات، کارخانجات صنعتی ریز و درشت و شرکت‌های سهامی و سرمایه‌دار، الگوی مناسب‌تری برای حکومت‌هایمان باشد. حکومت‌هایی که عنوان پرطمطراق سرزمین پدری را دیگر یدک نمی‌کشند و کشته شدن در راه آن نیز مثل سابق چندان لطفی ندارد.

□ آیا «فرانک پنجم» برای شما نماد و نشانه چیزی است، یا آن نیز همچون نمایشنامه‌های برتولد برشت، طرز خاص خود را به همراه دارد.

■ شاید همین‌طور باشد. من نمی‌توانم مانع برداشت‌های گوناگون افراد متفکر و تماشاگران باشم. با این همه نماد یا نشانه به تنهایی خواست

مرا برآورده نمی‌کند. صحنهٔ تئاتر ناخواسته فقط به دنیای واقعی اشاره می‌کند، اما از امکانات و توانایی‌های کمیک که واقعیت و زندگی روزمره در اختیارش می‌گذارد، حساب شده استفاده می‌کند. شرارت و بدجنسی از وظایف دراماتیک هر نویسنده است. ما نه «مثبت‌اندیش ساده‌لوح» بلکه باید صادق باشیم. در ضمن یک نکته را باید بیشتر توضیح دهم. «طنز» در فرهنگ زبان آلمانی مفهوم دوگانه‌ای دارد. عقل و فکر یا احساس و بیان می‌گردد یا از راه استادانه‌تر و دقیق‌تری، یعنی شوخی و طنز به جلوه در می‌آیند. به هر شکل کارهای من از این جا به بعد فهمیدنی می‌شوند، یعنی زمانی که طنز و شوخی جدی گرفته می‌شود. شاید دلبستگی من به «تراژدی ـ کمدی» از همین جا سرچشمه می‌گیرد. من سعی می‌کنم از یک وضعیت کمدی چیزی را نمایش دهم که به هیچ رو خنده‌دار نیست. و آن وضعیت‌های انسانی و انسان است. قالب‌ها، نشانه‌ها و تناقض‌های انسان را تنها در این وضعیت می‌توان نمایش دارد. انسان را نمی‌توان همچون صورت حساب جمع کرده و در پایان نتیجه گیری کرد. اگر هم بشود، قطعاً صورت حساب جعلی و تقلبی خواهد شد. دقیق‌تر بگوییم کمدی برای من تراژدی است. این روش علمی من است که با آن بر روی انسان‌ها آزمایش می‌کنم و بیشتر وقت‌ها نتایج حیرت‌انگیزی می‌گیرم.

□ نظر بیشتر مردم این است که میان شما و برشت وجوه مشترکی است و نامه شما اغلب کنار نام او برده می‌شود، نظر خودتان چیست؟

■ افکار عمومی چنین می‌اندیشد. من اصلاً خود را با برشت همسو نمی‌دانم، همچنان که مرا با ماکس فریش مقایسه می‌کنند یا حتی همانند منتقدان آلمان و گاهی فرانسوی‌ها فکر می‌کنند که نمایشنامه‌نویس آلمانی چیزی جز برشت نمی‌خواهد و نمی‌نویسد! البته من برای او ارزش بسیاری قائلم، مثل بسیاری از نویسندگان و خوشحالم از این که این همه نویسنده و نمایشنامه‌نویس داریم. اگر مثلاً فریش نمایشنامه جدیدی بنویسد، من سرشار از توان روحی می‌شوم، همچون یک ورزشکار در خود احساس نیرو برای نوشتن کرده و تلاش می‌کنم تا فاصله خود را با او کم کنم. این احساس فقط برای ورزشکاران نیست. در میان نویسندگان، نمایشنامه‌نویس‌ها و شاعران نیز چنین است.

□ کدام نویسنده یا نمایشنامه‌نویس بر شما تأثیر بیشتری گذاشته است؟

■ اریستو فان. او بیش از هر کس مرا تحت تأثیر قرار داده است. نوشته‌های او چنان است که تنها با قوهٔ تخیل می‌توان آنها را خواند و به هیچ رو نمی‌توان آن را به روی صحنه آورد. اما در مورد برشت، من به راستی توان خواندن کارهای برشت را ندارم، (می‌خندد) آخر من باید بنویسم.

هنگامی که می‌نویسم، هر نویسنده‌ای مزاحم کارم خواهد بود، حتی اریستو فان یا شکسپیر. می‌توانم وقت خود را با خواندن ادبیات، رمان، شعر یا قصه بگذرانم، اما متأسفانه خودم «ادبیات» می‌نویسم و نوشتن ادبیات با خواندن آن میسر نمی‌شود، یعنی من نمی‌توانم تحت تأثیر علاقهٔ خود نسبت به آن ادبیات باشم. نوشتن تسخیر جهان از طریق زبان است، بنابراین با تفکر در دنیای اطرافم، واقعیت‌ها و بالاخره زندگی تحقق و شکل می‌یابد.

□ چرا دیگر نمایشنامه‌ای مانند «ملاقات بانوی سالخورده» نمی‌نویسد؟ چه انگیزه‌ای باعث شد تا اپرا بنویسد؟

■ هر نویسنده‌ای باید کارهای جدیدی بنویسد و حتی تجربه‌ای جدید انجام دهد. آهنگ «فرانک پنجم» خیلی زودتر از نوشتن نمایشنامه آماده بود. آهنگ توسط آهنگسازان در خانهٔ من ساخته شد.

□ یعنی پس از ساخته شدن موسیقی، فرانک پنجم نگاشته شد؟

■ بله؛ این بار رویدادها و با موسیقی هماهنگ می‌کردم. یعنی در ذهنم نقطهٔ اوج موسیقی را در نظر گرفته و صحنه‌ها را بر اساس آن می‌نوشتم.

□ آیا در آن زمان به برشت یا یونسکو فکر می‌کردید؟

■ نه به هیچ وجه [فکر می‌کند] چرا به شکسپیر فکر می‌کردم.

□ شکسپیر؟! چرا؟

■ می‌گویم. در سال ۱۹۵۸ بود که تصمیم به نوشتن فرانک پنجم گرفتم. آن زمان در پاریس اجرای «تیتوس آندرو نیکوس» را به زبان انگلیسی تماشا می‌کردم. کارگردانش، «پیتر بروک» بود که ملاقات بانوی سالخورده را در نیویورک و لندن به روی صحنه برده بود. این نمایشنامه از نخستین کارهای شکسپیر بود، برای من جالب بود که تئاتری به سبک الیزابت را امروز روی صحنه می‌دیدیم. یعنی به همان شکل قدیمی، از روی نقشه‌ها، کشمکش‌ها و بحران‌ها، همچون حلقه‌های زنجیر که پشت سر هم بیایند. طغیان فرزند علیه پدر و مادرش، نشان دادن عاشقی که مجبور به ترک معشوق می‌شود و... در واقع تمام سرمایهٔ این کار در ابتدایی‌ترین شکل ممکن. من می‌خواستم جامعه‌ای همچون زمان شکسپیر اما امروزی را نشان دهم، در مورد نقش موسیقی در این کار توجه شما را به این صحنه جلب می‌کنم «در زمان استراحت، آدم‌های شرور داستانی را تعریف می‌کنند، درباره آدم‌های درستکار، که چطور این آدم‌های درست کار در زمان استراحت داستان‌های آدم‌های شرور را تعریف کرده و می‌کنند.» این مطلب را تنها با موسیقی می‌توان بیان کرد. فرقی که این نمایش با اپرای «سه پولی» برشت دارد این است که در اپرای فرانک پنجم آدم‌ها هنگامی آواز می‌خوانند که دروغ می‌گویند. اما در اپرای سه پولی آن زمان که حقیقت را به زبان می‌آورند، آواز می‌خوانند.

□ این حرف شما مرا یاد جمله‌ای می‌اندازد که می‌گوید: «احساس ظریف را تنها با موسیقی می‌شود ابراز کرد.»

■ این جمله را نشنیده‌ام، اما به راستی مصداق درستی است.

□ می‌خواهم دربارهٔ برشت سؤال دیگری طرح کنم، صحنهٔ تئاتر برای او محل نقد و بررسی اجتماع بود. حال آن که یونسکو می‌گفت: صحنه باید از هر واقعیتی خالی باشد و تنها حقیقت نمایانده شود. آیا باید مثل تئاتر برشت نقد اجتماعی کرد؟

■ هنگامی که نمایشنامهٔ ملاقات بانوی سالخورده را می‌خواستند در مسکو اجرا کنند کارگردان، نامه‌ای با این مضمون برای من نوشت: «بسیار زیاد تحت تأثیر نمایشنامه قرار گرفتم، اما نمی‌فهمم که چرا اعتقاد دارید که آدم‌ها را می‌توان خرید.» من در جواب چنین نوشتم: «نمی‌فهمم که شما این مطلب را از کجای نمایشنامه برداشت کرده‌اید. اگر نمایشنامه طنز است بنابراین بیان و پیام آن نیز طنز خواهد بود. از هیچ جای نمایشنامه نمی‌توان چنین برداشتی کرد که همهٔ انسان‌ها را می‌توان خرید. اما می‌توان این گونه استنباط کرد که: ای آدم‌هایی که آن پایین نشسته‌اید، مواظب باشید که مثل ما آدم‌های روی صحنه، خودتان را نفروشید.» متأسفانه این نمایشنامه هرگز در مسکو اجرا نشد.

□ تعجب نمی‌کنم!

■ فکر نمی‌کنم این حرف یونسکو که صحنه نباید هدف آموزشی یا پند خاصی را دنبال کند، برای تماشاگر پذیرفتنی باشد، اگر چه خود به عنوان نمایشنامه‌نویس آن را می‌پذیرم. اما اگر من خود را در چارچوب و جهان‌بینی خاصی قرار دهم، هیچ چیز نمی‌توانم بنویسم. بدترین چیزی که می‌توانم تصور کنم این است که روزی در ویترین مغازه‌ای به کتابی برخورد کنم که عنوانش این باشد: «آرامش روح در کنار دورنمات» [می‌خندد]. اما از سوی دیگر مخاطب در پی پاسخی به سئوال‌های خود در نمایش است و صادقانه کمک می‌خواهد و این برای نمایشنامه‌نویس مسئولیت ایجاد می‌کند. تماشاگر در پی ارتباطی میان نمایش و دنیای واقعی است. هر نوع آموزش و پند و اندرز در نمایش باید زیرکانه و استادانه و به اصطلاح ناخودآگاهانه پی‌گیری و ابراز شود. من پاسخ سئوال تماشاگر را فقط این چنین می‌توانم، بدهم که او خود باید پاسخش را از نمایش بگیرد. برای تماشاگر یک علامت، یک نشانه و یا یک حرکت کافی است. نمایشنامه‌نویس هنگامی می‌تواند به «وظایف اخلاقی» خود عمل می‌کند (این واژه را به عمد استفاده می‌کنم) که آنارشیست باشد. او باید حمله کند، اما نباید در خدمت کسی باشد. جایگاه اصلی نمایشنامه جایی میان تماشاگر و صحنه است.

□ نمایشنامه ملاقات بانوی سالخورده موفق‌ترین نمایشنامهٔ یک نویسندهٔ

آلمانی زبان، پس از جنگ دوم جهانی است. آیا هنوز مثل گذشته هستید که موفقیت یک اثر، بستگی تام به قصه آن دارد؟

■ بله.

□ فکر نمی‌کنید که دلیل عدم موفقیت نمایشنامه‌نویسان جوان در این است که بیشتر به فرم و نه به موضوع می‌پردازند؟

■ تا حدودی.

□ خیلی دلم می‌خواهد بدانم، چطور به فکر نوشتن نمایشنامه ملاقات بانوی سالخورده افتادید؟

■ ابتدا داستان به ذهنم آمد، تلاش کردم تا رمانی بر اساس آن بنویسم، عنوانش هم این بود، «تاریکی ماه». حوادث در دهکده‌ای کوهستانی رخ می‌دهد. مهاجری از آمریکا باز می‌گشت و از دشمنان سابق خود انتقام می‌گرفت. این مرحله اول بود. بعد مهاجر تبدیل به یک زن میلیاردر به نام «کلر زاخانسیان» شد و دهکدهٔ کوهستانی هم «گولن» نام گرفت. روند خلق این اثر را از این به بعد می‌توانم دقیق‌تر بگویم، نخستین مشکل دراماتیکی این بود که چطور شهری کوچک را روی صحنه بیاورم. در آن سال‌ها اغلب از محل اقامتم «نوین برک» به «برن» می‌رفتم قطار سریع‌السیر یکی دوبار در ایستگاه کوچکی توقف می‌کرد. کنار این ایستگاه ساختمان کوچکی بود، خلاصه این که تصویر زیبایی از یک ایستگاه کوچک بود. از همین تصویر برای صحنه نمایشنامه استفاده کردم. مشکل صحنه بدین ترتیب حل شد؛ مسأله بعدی نشان دادن فقر بود. فقر بایستی از سر و روی ایستگاه می‌ریخت. آن گاه این فکر به ذهنم رسید که قطار سریع‌السیر در محلی دور افتاده و فقیر توقف نمی‌کند، یعنی چه؟ یعنی محل، پرت و دور افتاده است؟ پرسش بعدی این بود که خوب، زن میلیاردر چطور به این محل می‌آید؟ اصلاً با قطار مسافرت کردن برای یک زن میلیاردر، خود سئوال‌برانگیز است. چرا او با اتومبیل مسافرت نمی‌کند؟ از طرف دیگر من این ایستگاه قطار را بی‌برو برگرد و در هر شرایطی برای صحنه می‌خواستم. فکری به ذهنم خطور کرد، زن میلیاردر با قطار مسافرت می‌کند، چون پیش‌تر تصادف شدیدی کرده و پاهایش چنان آسیب دیده که نمی‌تواند با اتومبیل مسافرت کند. چنان که می‌بینید صحنه‌های مختلف نمایش بدین ترتیب ساخته شد. یعنی به دلیل محدودیت‌های روی صحنه و انطباق منطقی حوادث و عناصر بازی که به ظاهر موارد پیش پا افتاده‌ای بیش نیستند.

□ پس موضوع اصلی برای تئاتر نبود، شما خود شکل دراماتیک به آن بخشیدید؟

■ بله و به همین علت داستان، اشخاص و حوادث تغییر کرد.

□ به طور کلی چه مدت بر روی یک نمایشنامه کار می‌کنید.

■ نزدیک یک سال.

□ آیا دلشان نمی‌خواهد که یک تراژدی محض بنویسید.

■ برای نوشتن تراژدی مناسب نیستم.

□ یک سئوال جدی، فکر می‌کنید شاعر می‌تواند دنیا را تغییر دهد یا دست کم بر ان اثر بگذارد یا آن را دستخوش ناآرامی کند؟

■ او می‌تواند به سادگی دنیا را دستخوش ناآرامی کند، به زحمت بر دنیا تأثیر بگذارد و به هیچ وجه نمی‌تواند آن را تغییر دهد.

□ آیا شما تغییرات زیادی در کارهایتان می‌دهید و آیا همچون پوشت اعتقاد دارید که نمایشنامه کاری است که هیچ گاه پایان نمی‌یابد؟

■ بله نمایشنامه هرگز پایان نمی‌یابد، هر بار که آن را می‌خواند، موارد جدیدتری به نظرش می‌رسد، البته طبیعی است که باید در نهایت تسلیم صحنه شد. ما امکانات آمریکایی‌ها را که نداریم. آنها یک نمایشنامه را ماه‌های متوالی در شهرها روی صحنه می‌برند، یادداشت بر می‌دارند و واکنش تماشاگر را بررسی می‌کنند و در نهایت آن را در برادوی به صحنه می‌برند و... بسیاری از نمایشنامه‌نویسان نیز چنین می‌کنند، خوب چرا من این کار را نکنم.

□ رابطهٔ شما با منتقدان برایم بسیار جالب توجه است. در یادداشتی بر نمایشنامهٔ «فرانک پنجم» نوشته‌اید: «من هرگز برای احمق‌ها نمی‌نویسم.» این جمله منتقدان را کمی عصبانی کرد، فکر می‌کنید انتقاد می‌تواند برای نویسنده سازنده باشد؟

■ ممکن است. همیشه امکان معجزه وجود دارد. منتقد از نمایشنامه‌نویس انتظار متن‌های خوب دارد ما هم در مقابل (و به حق) از او انتظار نقد خوب داریم. نقد بستگی تام به این دارد که بتواند قضاوتی مستدل و منطقی ارائه دهد، بزرگ‌ترین مشکل منتقدان این است که به هیچ وجه کار را نمی‌شناسند. به آن فکر نمی‌کنند و تنها می‌خواهند به نقد احساسی نمایش بپردازند. اگر منتقدی فکر کند، کارش بدون عیب و نقص است، منتقد نیست.

□ و سئوال آخر، اگر شما سئول جایزه نوبل بودید، آن را به چه کسی می‌دادید؟

■ شاعران یا مقاله‌نویس‌ها، این دو گروه از کم‌درآمدترین و فقیرترین قشر نویسندگان هستند، بدیهی است استحقاق جایزه را بیشتر از بقیه دارند.■