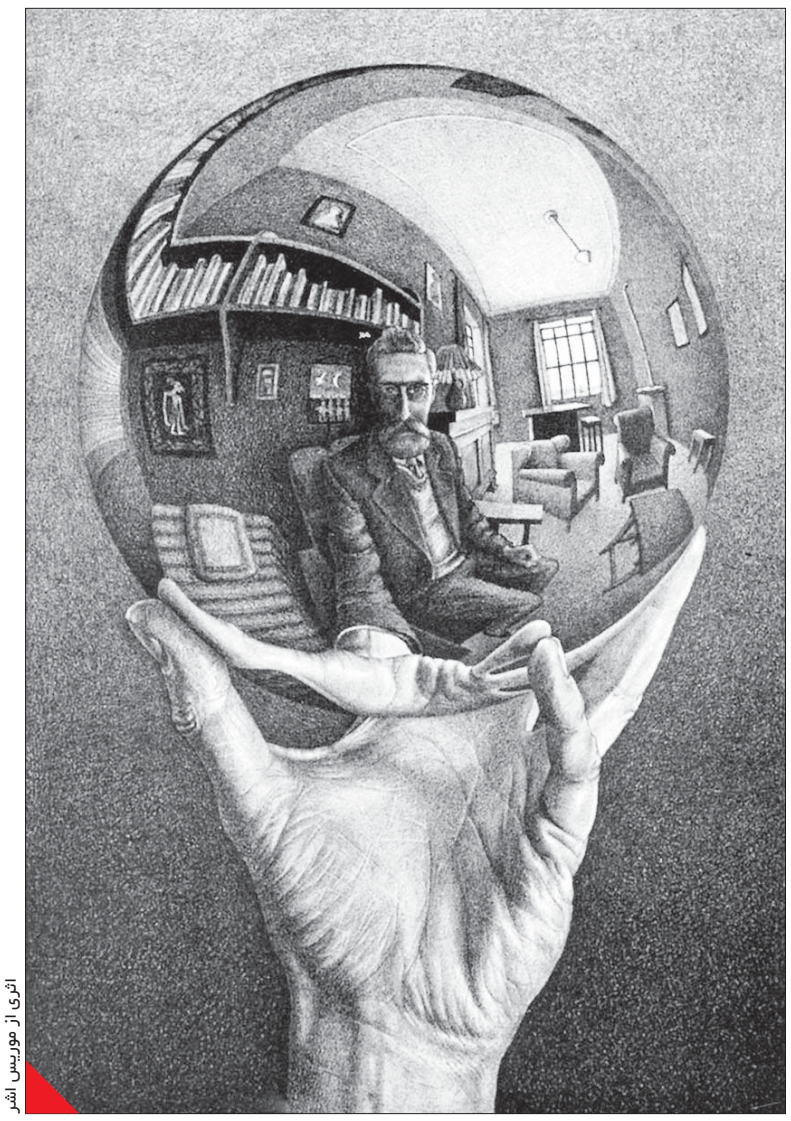
عطف

با اجازه از حکیم ابوالقاسم فردوسی

• **پانیذ زرتابی:** نمایشنامه سه‌پرده‌ای «سیندُخت» فریده فرجام چهل‌وچهارمین نمایشنامه از سری «دورتادور دنیا» است که در نشر نی منتشر شده است. اشخاصِ بازی در این نمایش سامِ نریمان و مادر زال و سیمرغ و زالِ دستان و نوذر پسر منوچهرشاه و سیندخت همسر مهراب، شاهِ کابل هستند و شخصیت‌های دیگری از شاهنامه و متونِ قدیم. فریده فرجام جز شرحِ صحنه‌ها همان ابتدای نمایشنامه «طرحِ دکور» و «طرح لباس اشخاص بازی» را می‌نویسد و هم‌چنین «طرز خواندن شعرهای این نمایشنامه» را: «شخصیت‌های این نمایشنامه، شاهنامه را مثلِ گفت‌وشنود معمولی ادا می‌کنند؛ به سبک اشعار حماسی نمی‌خوانند». در بخشِ «طرح لباس اشخاص بازی» نیز آمده است: «در این نمایشنامه مردان کت و شلوار می‌پوشند. گاهی شال‌گردن‌های نخی یا پشمی دور گردن می‌اندازند... زنان لباس‌های امروزی یک‌رنگ و بی‌نقش‌ونگار می‌پوشند». نمایشنامه‌نویس به این حد بسنده نمی‌کند و در طرح خود می‌آورد که رنگ‌ها نیز باید از زمستان و بهار و تابستان الهام بگیرند، که عنوانِ سه پرده نمایشنامه است. شاید یکی از دلایل این‌حد از دقت و وسواس در نوشتنِ طرح لباس و دکور صحنه و طرز ادای اشعار و مسایلی از این دست، این باشد که فریده فرجام، کارگردان تئاتر است. او که دانش‌آموخته ادبیات فرانسه است و تزش را درباره امیل زولا نوشته است، از هفده‌سالگی داستان‌هایش در مجلات معتبر سال‌های ۱۳۳۰: خوشه و فردوسی و بامشاد چاپ می‌شد. فرجام اوایلِ دهه سی نمایشنامه «تاجماه» و «عروس» را نوشت و بعد، «هوای مقوایی» را در ۱۳۴۳ به چاپ رساند. در آذرماه سالِ ۱۳۴۵ نمایشنامه «خانه‌ی بی‌بزرگ‌تر» به کارگردانی جعفر والی در تئاتر سنگلج روی صحنه رفت. چنان‌که در موخره کتاب آمده است، «نشر کتاب تاجماه، اجرای عروس و خانه‌ی بی‌بزرگ‌تر که در تاریخ ادبیات نمایشی و تئاتر ایران بی‌سابقه بودند، فریده فرجام را اولین زن درام‌نویس ایران کردند». او جز این سه کار، نمایشنامه‌های دیگری هم‌چون «نان سنگک» را در ۱۳۴۷ نوشت و دو سال بعد به دعوتِ گروه تئاتر عروسکی «نان و عروسک» که علیه جنگ ویتنام برنامه اجرا می‌کرد به پاریس رفت و در مدت نمایش در این شهر، در منزل خانوادگی برتولت برشت اقامت کرد. از نکاتِ جالب‌توجه در کارنامه کاری فریده فرجام این است

که او جز نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی تئاتر، طی سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۱ دَه داستان نوشت که بدون اجازه او به نشر فرانکلین فروخته شدند. فریده فرجام از چاپ آنها جلوگیری کرد زیرا در نظر او این داستان‌ها هنوز نیمه‌تمام بودند. فرجام هرگز این داستان‌ها را چاپ نکرد. زندگیِ کاری پربار فریده فرجام موخره این نمایشنامه است که در آن به‌تفصیل از روزگار فرجام آمده است: از ادبیات فرانسه و نوشتن نمایشنامه تا داستان‌نویسی و کارگردانی او در فرانسه و همکاری با گروه‌های تئاتر در امریکا و فرانسه و حضور در کانون پرورش فکری کودکان و ادبیات کودک و امضای نخستین اعلامیه کانون نویسندگان تا تدریس در دانشگاه‌های معتبر امریکا و آلمان، هلند. علاوه‌بر این‌ها فریده فرجام دفترهای شعری با عناوینِ «زمانه و آرش» دارد و در سال ۱۳۹۱ نیز چندین داستان کوتاه ازجمله «کافه‌ی خوآن» و «کالبدشکافی یک سوال» را در مجلات ایران منتشر کرده است. فریده فرجام که در سال ۱۳۴۹ ایران را ترک کرد، نخستین زنِ نمایشنامه‌نویس ایرانی و برنده جوایز بین‌المللی ادبی است.

او سال گذشته در نشستی درباره انگیزه خود از نوشتنِ «سیندخت» گفت: «وقتی به ایران آمدم، دیدم که بچه‌ها با تکیه بر متون شاهنامه کارهای بسیار زیبایی خلق کرده‌اند. این کار فرهنگی روی من تأثیر بسزایی داشت. از خودم خجالت کشیدم که به این سن رسیده‌ام و هیچ کاری در این زمینه انجام نداده‌ام. با اینکه در زمان جوانی در دانشکده، کتاب شاهنامه خوانده بودم و پدرم هم وقتی به هلند می‌آمد شاهنامه می‌خواندیم و برای خواهرم به سبک شاهنامه شعر می‌گفتیم. شروع به خواندن شاهنامه کردم و بانویی را با نام سیندخت، مادر رودابه کشف کردم». همین اتفاق موجبِ نوشتن نمایشنامه‌ای با محوریت شخصیت «سیندخت» می‌شود، زنی که به‌زعمِ فرجام «بزرگ‌ترین زن شاهنامه» است. «با این شخصیت به‌نوعی عاشق فردوسی شدم. این مرد در آن زمان تمام عواطف ظریف روابط انسانی را فهمیده است. در آن زمان آن‌هم یک زنی در چنین فرهنگی در کابل وقتی متوجه می‌شود که دخترش عاشق زال است عشق او را می‌فهمد و مقابل همسرش می‌ایستد و از این رابطه دفاع می‌کند. مهراب کابلی می‌گوید که او را خواهد کشت. پادشاه ایران دستور می‌دهد پدر زال خانواده دختر را بکشد و کابل را با خاک یکسان کند. سیندخت می‌رود و با سام سخن می‌گوید و صلح برقرار می‌شود». ازهمین‌روست که فریده فرجام در صفحه نخست نمایشنامه «سیندخت» می‌نویسد: با احترام و اجازه از حکیم ابوالقاسم فردوسی.



اثری از موریس اشر

آیشمن در اندرسون‌ویل

امین مدی

هانا آرنت پیش از برگزاری دادگاه آیشمن از سردبیر «نیویورکر» خواست تهیه‌ی گزارش از جریان دادگاه را به او بسپارد: «... این تعهدی بود که به گذشته‌ام داشتم». مقاله‌های آرنت در پنج شماره‌ی پیاپی در نیویورکر چاپ شدند و سپس در کتابی به‌نام «آیشمن در اورشلیم: گزارشی از ابتذال شر» (۱۹۶۳) گردآوری و منتشر شدند. گزارش آرنت از رویه‌ی دادگاه، توصیفش از آیشمن و نقش شوراهای یهودی در دوران جنگ باعث شد این کتاب بسیار بحث‌برانگیز شود. مدعای آرنت در این کتاب ابتذال شر است، اینکه آیشمن نه یک هیولا، بلکه فردی عادی بوده و تنفری عمیق از یهودی‌ها نداشته است. آرنت بر این باور است که او صرفاً در «اندیشیدن» ناتوان بوده و هیچ‌گاه متوجه نشده مشغول چه‌کاری است: «مسئله‌ی آیشمن دقیقاً این بود که بسیاری شبیه او بودند، و این‌ها افرادی منحرف و سادیست نبودند، بلکه به‌شکلی وحشتناک معمولی بودند». درواقع، تشخیص آرنت این بود که حضور و فعالیت آیشمن در پروژه‌ی «راه‌حل نهایی» نازی‌ها نه به دلیل تنفرش از یهودی‌ها، بلکه به‌دلیلِ ضعف یا نبود قوه‌ی تفکر و داوری در او بوده است.

آرنت در مقاله‌ی مسئولیت شخصی «در دوران دیکتاتوری»، که یک سال بعد آن را نوشت، به انتقادها پاسخ داد «تقریباً مسلم فرض کرده بودم که همه‌ی ما همچنان با سقراط هم‌عقیده‌ایم که تحمل رنجِ ظلم بهتر از ظلم‌کردن است. معلوم شد باورم اشتباه بوده است». او در ادامه از تعجب خود می‌گوید، از اینکه گویی همه باور دارند مقاومت در برابر وسوسه غیرممکن است و در دوران جنگ یا سختی نمی‌توان از کسی انتظار اعتماد داشت و وادارشدن و وسوسه‌شدن یک معنا یافته‌اند. او با ارجاع به مری مک‌کارتی، دوستِ نویسنده‌اش، نشان می‌دهد این باور مغالطه‌ای بیش نیست: «اگر کسی اسلحه‌ای به طرفتان نشانه برود و بگوید «دوستت را بکش، یا تو را خواهم کشت»، فقط شما را وسوسه کرده است، همین». به‌زعم آرنت، وقتی جان کسی در خطر باشد وسوسه می‌تواند دلیلی قانونی برای ارتکاب جرم باشد، اما به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند توجیهی اخلاقی برای آن باشد. آرنت در این مقاله استدلال می‌کند که اگر اجازه داده می‌شد آیشمن نماینده‌ی نظامی شیطانی و غیرانسانی باشد، و نه انسانی به‌شدت معمولی، سپس محکومیتش او را به سپر بلا تبدیل می‌کرد و دیگران را از مسئولیت می‌رهانید، درحالی‌که تمام کسانی که با آن رژیم همکاری کرده بودند، حال با هر انگیزه‌ای، با آن همدست بودند و به‌لحاظ اخلاقی مقصر. آرنت می‌گوید هر کسی که به آن رژیم خدمت می‌کرد به درجه‌ای از خشونت تن داده بود، درحالی‌که گزینه‌های دیگری نیز، شاید حتی مرگبار، داشت. او، همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، سعی می‌کند مسئله‌ای اخلاقی طرح کند، اینکه تحمل رنج بهتر از ظلم‌کردن است، حتی اگر آن ظلم قانونِ حاکم باشد. به‌نظر او افرادی همچون آیشمن جامعه‌ستیز و جنایت‌کار نبودند، بلکه افرادی معمولی بودند که از قانون پیروی می‌کردند و از مزیتی اجتماعی بهره‌مند بودند. او می‌پرسد: «در این میان عده‌ی معدودی که همکاری نکردند و تن به مشارکت سیاسی در عرصه‌ی اجتماعی ندادند از چه لحاظ با دیگران تفاوت داشتند؟» پاسخش این است که «مشارکت‌نکننده‌ها، که بخش عمده‌ای از جامعه آنها را بی‌مسئولیت می‌خواند، تنها کسانی بودند که جرأت داشتند خودشان قضاوت کنند و به این دلیل چنین توانایی داشتند که استانداردهای قدیمی‌ترِ حق و باطل همچنان درون اذهان و وجدانشان باقی مانده بود... اما همان اعضای محترم جامعه که تحت‌تأثیر تحولاتِ اخلاقیِ مراحل اولیه‌ی دوران نازیسم قرار نگرفته بودند، اولین کَسانی بودند که تسلیم شدند و به‌سادگی یک نظام اخلاقی را جایگزین نظامی دیگر کردند». آرنت باور دارد کسانی که تصمیم به عدم مشارکت گرفته بودند با خود وارد گفتگویی سقراطی شده بودند و از خود این سؤال را پرسیده بودند که پس از دست‌زدن به برخی کارها، تا کجا خواهند توانست با خود در آرامش باشند و ازاین‌رو تصمیم گرفته بودند دست به هیچ‌کاری نزنند، نه از این جهت که منجر به تغییری مفید خواهد شد، بلکه به این دلیل که تنها در این صورت خواهند توانست با خودشان کنار بیایند و به زندگی ادامه بدهند. ازاین‌رو، می‌توان گفت آنها تصمیم گرفتند کشته شوند، اما نکُشند، این وضعیت نه به‌خاطر داشتن هوش و درکی خاص از مسائل اخلاقی، بلکه به این خاطر حاصل شده بود که آنها دست به کاری زده بودند که در زمان سقراط و افلاطون «گفتگویی خاموش بین من و خویشتنم» خوانده می‌شد.

اما تقریباً یک قرن پیش‌تر از محاکمه‌ی آیشمن، در سال ۱۸۶۵، موقعیتی مشابه در پایان جنگ داخلی آمریکا پیش آمده بود. اندرسون‌ویل، یا کمپ سامتر، یکی از بدنام‌ترین زندان‌های ایالات مؤتلفه (ایالات جنوبی) واقع در ایالت جورجیا بود و طی چهارده ماه پایانی جنگ، نزدیک به ۱۳ هزار اسیر جنگی، برابر با ۲۹ درصد از کل زندانیان، به‌خاطر نبود سرپناه، کمبود امکانات، غذا و سختیِ شرایط در آن جان خود را از دست دادند. سروان هنری ویرز، افسری سوئیسی‌تبار در ایالات مؤتلفه، از مارس ۱۸۶۴ تا پایان جنگ فرماندهی این زندان را به‌عهده داشت و یک ماه پس از پایان جنگ دستگیر و برای محاکمه به زندان کپیتول در واشینگتن، دی.سی فرستاده شد. باید گفت که ویرز مسئولیت ساخت‌وساز و نیز تدارکات زندان را به‌عهده نداشت و تنها نظامیِ جنگِ داخلی آمریکا بود که به‌خاطر آنچه امروز «جنایت جنگی» نامیده می‌شود، با حضور نُه ژنرال ارتش و در طول شصت روز، محاکمه و سپس اعدام شد. ویرز با ۱۳ اتهام به قتل مواجه بود، اما حتی در یک مورد هم مقتولی شناسایی نشده بود. ویرز در نهایت قربانی انتقام‌جویی شمال شد و با اعدام او به‌نحوی پرونده‌ی جنگ میان شمال و جنوب بسته شد. نکته‌ی جالب این است که پرونده‌ی هنری ویرز در این دادگاه، مبنای قانونی برای برپایی دادگاه و محاکمه‌های نورمبرگ را فراهم آورد. اما چه تشابهی میان آیشمن و ویرز و نیز رویه‌ی دادگاه‌های آنها وجود دارد؟ در ابتدا باید گفت که اقتباس سال لویت نیمه‌مستند است؛ گرچه تمام وقایع و آمار و ارقام و مبنای دفاعیه، و نیز برخی از دیالوگ‌ها برگرفته از مستندات حجیم دادگاه اصلی هستند، نگرش و ویژگی‌های شخصی افراد برآمده از حس و درک شخصی نویسنده است. ازاین‌رو آنچه در ادامه می‌آید در رابطه با نمایش‌نامه است، و نه لزوماً رخ‌داد تاریخی مورد بحث. در نمایش‌نامه، تمام تلاش دادستان نظامی، سرهنگ چیپمن، این است که به‌نحوی به دادگاه و به متهم، یعنی ویرز، بقبولاند که او در آن شرایط، که هر روز بیش از پیش غیراخلاقی می‌شده است، باید از دستورات افسر مافوقش نافرمانی می‌کرده، دست به عمل اخلاقی می‌زده، و از مرگ‌ومیر زندانیان جلوگیری می‌کرده است. از سوی دیگر، متهم، هنری ویرز، اصرار دارد که اندرسون‌ویل یک موقعیت نظامی بوده است و نباید وضعیت یک زندان نظامی را در دادگاهی نظامی با رویکردی اخلاقی بررسی کرد. ویرز معتقد است که به‌عنوان فردی نظامی صرفاً از دستورات مافوق خود پیروی می‌کرده است و بر همین اساس مسئولِ مستقیم هیچ‌یک از اتفاق‌هایی که در اندرسون‌ویل رخ داده نیست. پس مسئله‌ی اخلاقیِ اصلی در موقعیت اندرسون‌ویل، و نیز محاکمه‌ی آیشمن، این است: چه زمانی، یا در چه مقطعی، مسئولیت فرد در قبال وجدان خویش بر هرگونه مرجع قدرت ارجحیت می‌یابد؟ تا کجا می‌توان «صرفاً» از دستورات پیروی کرد؟ این تناقضِ موجود در موقعیت از همان ابتدا مشخص است: دادگاه نظامی است و نُه ژنرال در جایگاه قاضی نشسته‌اند، حتی طرح مسئله‌ی نافرمانی از دستوراتِ مافوق نیز در ابتدا ممکن نیست. اما چیپمن در نهایت موفق می‌شود قضات را راضی کند و ویرز را، که به‌دنبال فرصتی برای دفاع از خویش است، فرصتی که فقط با قرارگرفتن در جایگاه شاهد برایش مهیا خواهد شد، به جایگاه شاهد بکشاند و او را هدف سؤال‌های بی‌رحمانه‌اش قرار دهد.

چیپمن از ویرز می‌پرسد: «آقای ویرز، ما، که انسان به دنیا آمده‌ایم، نقشی خارق‌العاده در این دنیا داریم. به ما هدیه‌ای به نام منطق اعطا شده است و، از این رو، در قبال اعمالمان مسئول هستیم. انسان شاید خیلی چیزها را به مسئولان مافوقش واگذار کند، اما نه روحش را آقا، نه روحِ فناناپذیرش را. از این رو، این سؤال همچنان باقی است، چرا اطاعت کردید؟» و مسئله‌ی اساسی نیز همین است؛ ویرز و آیشمن، هر دو سعی داشتند از دفاعیه‌ای کلیشه‌ای استفاده کنند که بارها در دادگاه‌های نورمبرگ طرح شده بود: اینکه صرفاً دستورات مافوقانشان را اجرا کرده‌اند و اراده‌ای مستقل نداشته‌اند، اینکه در آن موقعیتْ عدم اجرای دستورات هزینه‌ای سنگین داشته و حتی به‌معنای مرگ بوده است. آیشمن در محاکمه‌ی خود گفته بود تصمیم صریح مبنی بر پاک‌سازی یهودیان را مافوقان او گرفته بودند و او در این میان نقشی نداشته است و از این‌رو هیچ حس گناهی ندارد. هم ویرز و هم آیشمن مصرانه بر این باورند که کسانی که دم از اخلاقیات در دوران جنگ می‌زنند صرفاً با نگاه به گذشته توان چنین کاری را دارند و کسی که در آن موقعیت نبوده است نمی‌تواند نظری درباره‌ی آن بدهد. ویرز با قاطعیت پاسخ می‌دهد: «گزاف می‌گویید سرهنگ، گزاف! از کسانی که در این سالن هستند سؤال کنید، بپرسید که آیا اگر در جایگاه من بودند، می‌توانستند کاری متفاوت بکنند، بپرسید. شما همه از فاتحان هستید و برای مغلوبان اخلاقیات جعل می‌کنید».

اما مسئله‌ی اخلاقی‌ای که آرنت در واکنش به انتقادها طرح کرده بود، مسئله‌ای که در عصر ما شاید حتی بیشتر حائز اهمیت باشد، اینجا به‌میان می‌آید: انسان تا کجا می‌تواند دست به عملی غیراخلاقی بزند و همچنان در آرامش به زندگی خویش ادامه بدهد؟ مسئولیت هر یک از افراد در قبال شر و بی‌اخلاقی موجود در دوران دشوارِ جنگ یا دیکتاتوری چیست؟ آیا پنهان‌شدن پشت توجیه جبرگرایانه‌ی «اطاعت از دستورات» راه‌حل و واکنشی درخور است؟ به‌زعم آرنت، خودداری از مشارکت شاید جزئی، خصوصی و در ظاهر بی‌تاثیر باشد، اما اگر تعداد افرادی که چنین نگرشی دارند زیاد باشد آنگاه اهمیتشان ظاهر خواهد شد، چراکه «تمام حکومت‌ها، حتی استبدادی‌ترینشان، وابسته به رضایت هستند... و نه فرمان‌برداری... تنها باید لحظه‌ای تصور کرد که چه اتفاقی برای هر یک از این حکومت‌ها خواهد افتاد اگر عده‌ای کافی، حتی بدون مقاومت و طغیانِ فعالانه، دست به کنش «غیرمسئولانه» زده و از حمایت سر باز بزنند».

در نهایت آرنت این سؤال را مطرح می‌کند که چطور می‌توان این افراد را، که بنا به تصمیم و خواستی شخصی دست به چنین اقداماتی نزده‌اند، مسئول جنایت‌هایشان دانست؟ اینجاست که مسئله‌ی اراده‌ی مستقل به‌میان می‌آید؛ به‌زعم آرنت، در مسائل سیاسی و اخلاقی چیزی به نام فرمان‌برداری وجود ندارد. پس نباید از آیشمن‌ها و ویرزها پرسید «چرا اطاعت کردی»، بلکه باید پرسید «چرا حمایت کردی». بنابراین «مشارکت‌نکنندگان» در زندگی اجتماعیِ تحتِ لوای دیکتاتوری آن کسانی‌اند که با خودداری از حضور در موقعیت‌هایی که نیازمند «حمایت»، تحت نام فرمان‌برداری، هستند چنین حمایتی را از مرجع قدرت دریغ می‌کنند و شاید بتوان گفت این عدم حمایت می‌تواند بسیار بیشتر از بی‌تفاوتی در قبال رخ‌دادهای اجتماعیِ سؤال‌برانگیز تاثیرگذار باشد.

اگر از دیدگاه اخلاقی، و نه قانونی یا نظامی، به این موقعیت‌ها نگاه شود، چراکه مشخصاً اینجا مسئله‌ای اخلاقی مطرح است، آنگاه شاید بتوان ویرز و آیشمن را عاملان اخلاقی در نظر گرفت که مسئول مستقیم اعمال‌شان بوده‌اند، زیرا تنها هنگامی می‌توان یک عامل اخلاقی را به‌خاطر عملی مسئول در نظر گرفت که آزادانه مرتکب آن شده باشد، یعنی در زمان ارتکابِ عملْ گزینه‌ی دیگری نیز داشته و می‌توانسته است رفتاری متفاوت از خود نشان بدهد. آنچنان که ارسطو در «اخلاق نیکوماخوس» گفته است، فقط نوع مشخصی از عامل را می‌توان عامل اخلاقی در نظر گرفت و مسئولیت اخلاقی را به او نسبت داد: عاملی که دارای ظرفیتِ تصمیم‌گیری باشد. به‌زعم ارسطو، تصمیمْ نوع خاصی از میل است که ریشه در تعمق دارد، تعمقی که نشان‌دهنده‌ی درک و تصور عامل از مفهوم خیر است. گزاره‌ی کلی ارسطو این است که تحسین یا سرزنشِ عامل فقط و فقط وابسته به این است که آیا عمل یا قرارگرفتن در موقعیتْ داوطلبانه بوده است یا نه و در ادامه دو ویژگی برای عمل داوطلبانه تعیین می‌کند: اول اینکه عمل باید ریشه در خودِ عامل داشته باشد، یعنی منبعی بیرونی نداشته باشد و تصمیم نهایی در ارتکابِ عمل به‌عهده‌ی عامل باشد و دوم اینکه عامل باید از عملِ خود آگاه باشد. با درنظرگرفتن این گزاره می‌توان ادعا کرد که هم آیشمن و هم ویرز، داوطلبانه تصمیم گرفته بودند که در آن موقعیت‌ها حضور داشته باشند و نیز می‌توانستند تصمیم بگیرند، حال به هر نحوی، که در آن حضور نداشته باشند. در ادامه همچنین می‌توان مدعی شد که در هر دو فرد، نیروی محرک در خودِ عامل بوده است، یعنی با درنظرگرفتن شرایط آیشمن و ویرز، می‌توان گفت که تصمیم‌گیرنده‌ی نهایی در اجرای دستوراتْ آنها بوده‌اند و نه عاملی خارجی، زیرا که می‌توانستند در آن شرایطِ غیرانسانی دست به اقدامی «اخلاقی» بزنند. اما ویژگی دومی که ارسطو برای عمل داوطلبانه تعیین می‌کند کمی متفاوت است: آیا می‌توان به‌طور قطع گفت که آیشمن و ویرز از عملِ خود یا پیامد آن آگاه بوده‌اند؟ یا اینکه واقعیت تلخِ زندگیِ روزمره‌شان را واپس رانده بودند و شاید به‌همین دلیل بوده که می‌توانسته‌اند هر روز سر میز صبحانه کنار همسر و فرزندانشان بنشینند و پس از صرف صبحانه به «محل کار» خود بازگردند؟

در نهایت، ویرز در لحظات پایانیِ محاکمه تسلیم دادستان می‌شود: «فقط... من... نمی‌توانستم. این حس را درون خودم نداشتم که بتوانم این کار را بکنم. این حس را نداشتم که بتوانم این کار را بکنم. من... نمی‌توانستم... نافرمانی... کنم». و شاید این جمله‌ی سقراط در گرگیاس افلاطون بهترین پاسخ برای او باشد: «برای آدمی بهتر است هر نوع مصیبتی، حتی مرگ، را تحمل کند اما دست به ستم نیالاید».

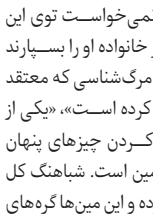
نگاه

مروری بر «کاتوره» بیتا شباهنگ

سمفونی زندگی روزمره

عالین نجاتی

• «دخترک نمی‌خواست بمیرد. پس شمعی روشن کرد و دورش رقصید، آن‌قدر رقصید و رقصید و رقصید و رقصید که نه شمعی ماند و نه دختری. گویا هرگز هیچ اتفاقی نیفتاده است، گویا آدمی از آغاز نبوده و گویا اصلا آغازی در کار نبوده است». رمانِ «کاتوره» بیتا شباهنگ سمفونی زندگی روزمره است. سمفونی انسان تهی از انسان. دنباله جزیره سرگردانی دانشور و پایان‌بندی شعرِ سیب‌زمینی‌خورهای بیتس. در چشم‌انداز کلان «کاتوره»، روابط انسانی نه بر پایه سرخوردگی‌های دم‌دستی رمان‌های آپارتمانی یا زیاده‌گویی‌های داستان‌های سطحی زنان فمینیست، بلکه بر اساس انسان به‌مثابه انسان پدیدار شده است. «کاتوره» مجمع‌الجزایر سرگردانی است. از سرگردانی در غیاب دوستان هم‌قبیله، از سرگردانی میان انتخاب‌کردن و انتخاب‌شدن، از سرگردانی بر بلندای قضاوت‌های بی‌دلیل، تا سرگردانی پشت نقاب زندگی روزمره، تا سرگردانی بر سر جنازه کسی که مرگ از او فرسنگ‌ها دور بود. مرگ؛ پس‌زمینه اصلی «کاتوره» است. اگرچه شخصیت‌ها بر پایه حوادث مرگ‌آور تعریف نشده‌اند اما «عدم» مثل سکوت چسبناکِ تاریکی، در سراسر داستان جریان دارد. مرگ در «کاتوره» جنبه‌های رمانتیک اندکی دارد، اما مملو از انکار کودکانه و پذیرش بودیستی است. بودای فربه مرگ در این داستان به سراسر زندگی می‌خندد. شخصیت‌های داستان هم هستند و هم نیستند، در جمع‌اند اما تنهایی‌شان پررنگ است، زیرا «کاتوره» روایت دردناک زندگی روزمره است که شباهنگ تاکید دارد بگوید نمی‌شود با بزک‌کردنش از تلخی و دشواری‌اش کاست. سرگردانی شخصیت‌ها در گفت‌وگوهایشان پنهان می‌شود و درعوض تمام کاخ تنهایی خیال‌شان را پر کرده. از نقاط قوت «کاتوره» باورپذیری شخصیت‌هاست. گویا شخصیت‌های «کاتوره» آدم‌هایی واقعی اما بدون نقاب‌های روزانه‌شان هستند. اطرافیان بدون تعارف‌هایشان، دوستان بدون رازهایشان و البته مردم بدون زنجیرهایشان. به همین خاطر است که وقتی می‌گوید: «مردی که دلش لب طاقچه بود، مردی که پدر بود» بلافاصله هرکسی پدر خودش را به‌یاد می‌آورد. این‌گونه است که پدر شایان پدر همه می‌شود. زرین و حافظ و شایان و ترانه و البته مستانه برای خواننده آشنا به‌نظر می‌آیند و آن‌گونه به همذات‌پنداری با آنها برمی‌خیزد که به درد خود



می‌نشیند. به‌دست‌دادن آدم‌های داستان همزمان تداعی‌کننده این معنا است که این انسان‌ها نیستند که وقایع را می‌سازند، بلکه این وقایع‌اند که ما را از آنچه ذات می‌خوانیم دور می‌کنند. این‌گونه شخصیت‌سازی در داستان «کاتوره» حدود استعاره را وسعت بخشیده و به‌همین بسیاری از تشبیهات داستان شاعرانه‌اند. «این عذاب که مثل لباس غواصی به او چسبیده است»، «او جزو آنگاهی‌ها بود و دلش می‌خواست دلیلی برایش پیدا کند». نکته جالب «کاتوره» اما تم کارآگاهی آن است. ورود آن عکس مرموز از آن زن مرموز، آن‌هم در ابتدای داستان بیننده را، با به‌نظر خرده‌روایتی، همدل می‌کند که در میانه راه می‌فهمد که اتفاقاً این مسئله یکی از تم‌های اصلی «کاتوره» است و باز بعدتر می‌فهمد کاتوره مملو از تم‌های فرعی و اصلی است که تفکیک‌دادن‌شان از هم نه فایده‌ای دارد و نه اجری نصیب نویسنده می‌کند. به‌جز مرگ و عشق، باقی تم‌ها شانه‌به‌شانه هم در حرکتند. شباهنگ ریتم «کاتوره» را با ریتم ماه‌های پایانی زندگی خودش کوک کرده بود. سوالات فوری ایجاد می‌شوند و به پاسخ می‌رسند اما سوالات اصلی هرگز طرح نمی‌شوند و بی‌پاسخ می‌مانند. «ریتم» طنازانه و بی‌آلایش متن است که مخاطب را همراه خود می‌برد. بخش سیزدهم یکی از درخشان‌ترین پاره‌های جزیره سرگردانیِ شباهنگ است. داستان از دیالوگ تهی می‌شود و تک‌گویی‌های جانانه که درواقع نوعی خودشرح‌حال‌نویسی است، یکی پس از دیگری قطار می‌شوند: «دخترهایش می‌نشینند و زل می‌زنند به او که در حال ناپدیدشدن است و سعی می‌کنند به او دلداری بدهند که آن‌قدرها هم محو نشده است»، «دلش نمی‌خواست توی این یک‌ماه به‌جای بودن در کنار خانواده او را بسپارند دست پزشکان و متخصصان مرگ‌شناسی که معتقد بود دین‌اش را به علم ادا کرده است»، «یکی از ترس‌هایش از مردن مکتوب‌کردن چیزهای پنهان بود». سراسر داستان پر از مین است. شباهنگ کل زمین داستان را مین‌گذاری کرده و این مین‌ها گره‌های کوچک داستان هستند که به‌شکل شخصیت‌هایی مرموز، افعالی بی‌دلیل یا اوقاتی مبهم ظاهر می‌شوند. «کاتوره» با عشق شایان به زرین و زرین به شایان آغاز می‌شود با عشق کال مستانه ادامه پیدا می‌کند در عشق به‌نظر معصومانه نازلی فرومی‌ریزد و با عشق دردناک نویسنده به مرگ به پایان می‌رسد. عشق در «کاتوره» آن‌قدر سریع خود را به دیوارهای زمخت معنا می‌کوبد که دیگر جانی برایش نمی‌ماند. اما سرگردانی بیتا شباهنگ نه از نوع سرگردانی‌های منتج به آوارگی و نه از آن‌دست تنهایی‌های بدلی، که مثل تنهایی انسان بود بر زمین. جای خالی او حالا مدام تنهایی ما را کوچک‌تر می‌کند.

میان درختان، خیره به ماه

شرق: کاسپار داوید فریدریش، یکی از مهم‌ترین نقاشان جهان و بزرگ‌ترین نقاش عصر رمانتیسم آلمانی است که اگرچه بعد از مرگش در سال ۱۸۴۰ تا مدت‌ها به فراموشی سپرده شده بود، اما در آغاز قرن بیستم دوباره جلب توجه کرد و از آن زمان به بعد آثارش از زوایای مختلف نقد و بررسی شد. فریدریش نقاش پرکاری بود و در دوران زندگی‌اش بیش از ۵۰۰ اثر خلق کرد. بااین‌حال تعداد معدودی از آثار او شهرت پیدا کرده‌اند تاجایی‌که یافتن اسامی آثار او و تاریخ خلق آنها کار دشواری است. در ایران نیز تاکنون توجه زیادی به فریدریش نشده و مطالبی درباره او به‌صورت پراکنده منتشر شده است؛ اما به‌تازگی کتابی با عنوان «فریدریش و عصر رمانتیسم آلمانی» با گردآوری و ترجمه مهدی کردنوغانی از سوی نشر چشمه منتشر شده که در آن به مهم‌ترین آثار فردیدریش و معانی نهفته در کارهای او توجه شده است. این کتاب با پرداختن به برخی از مهم‌ترین آثار فریدریش هم آنها را از حیث معنایی بررسی می‌کند و هم می‌کوشد تا این معانی را در پیوند با زندگی شخصی، مسائل فلسفی، دینی و سیاسی زمانه فریدریش بررسی کند. بخش اول این کتاب ترجمه و تلخیصی از کتاب «فریدریش و عصر رمانتیسم آلمانی» نوشته لیندا سیگل است. سیگل در این کتاب آثار و زندگی فریدریش را در چهار فصل بررسی کرده و تصویری زنده و روشن از آثار و اندیشه فریدریش به دست داده است. مترجم کتاب در مواردی بخش‌هایی از اثر سیگل را حذف یا خلاصه کرده و در جاهایی هم که به توضیحات بیشتری نیاز بوده، توضیحاتی به کتاب افزوده است. همان‌طورکه گفته شد، بعد از مرگ فریدریش توجه چندانی به آثار او نمی‌شد، تا اینکه نمایش آثار او در برلین در سال ۱۹۰۶ بار دیگر توجهات را به سمتش جلب کرد. توجه به فریدریش با نمایشگاهی که در گلس پلس با نام «نقاشی رمانتیک آلمانی» در ۱۹۳۱ برگزار شد، جانی تازه گرفت. در دهه‌های پایانی قرن بیستم منتقدان و صاحب‌نظران هنری در آلمان چهره تازه‌ای از فریدریش و آثارش ارائه کردند؛ اما آن‌طور که مترجم کتاب اشاره کرده، فریدریش هنوز در آمریکا جایگاه خود را به دست نیاورده و در آنجا اهمیت آثار او را از کسانی مانند دلاکروا و ترنر کمتر می‌دانند. بااین‌حال در سال‌های اخیر کتاب‌ها و مقالات زیادی درباره فریدریش نوشته شده و محققان زیادی وجوه مختلف زندگی و آثار او را بررسی کرده‌اند و به جنبه‌های مختلفی در کارهایش توجه کرده‌اند؛ از سمبلیسم مذهبی در آثار او تا جنبه سیاسی آثار و زندگی‌اش و نیز اهمیت او در تاریخ هنر و تأثیرش بر هنرهای پس از خود از جمله موضوعاتی است که مورد توجه منتقدان بوده است. همچنین عده‌ای آثار فریدریش را از منظر فلسفی بررسی و به پیوند میان او و فیلسوفان عصر رمانتیک توجه کرده‌اند. در این میان، گاهی نظرهای متضادی نیز درباره فریدریش و آثارش دیده می‌شود؛ مثلا عده‌ای با توجه به علاقه هیتلر به برخی نقاشی‌های فریدریش و با شاهدآوردن از برخی نقاشی‌های میهن‌پرستانه و ضدفرانسوی رگه‌هایی از فاشیسم را دیده‌اند و برخی دیگر نیز به رد این نظریات پرداخته‌اند. در بخشی از مقدمه مترجم درباره فریدریش و آثارش آمده: «فریدریش متفکری بود که هم در آثار خود به دل‌مشغولی‌های هر انسانی درباره خدا، مرگ، عشق، زندگی و طبیعت می‌اندیشید و هم این اندیشه‌ها را به‌صورتی بر تابلو نقاشی به تصویر می‌کشید که چشم از تماشا و نظاره آنها لذت برد. فریدریش همچون شاعران به دریا، درخت، قایق‌ها و همه‌چیز می‌نگریست و به مسائل سیاسی، جنگ و خشونت‌ها نیز بی‌توجه نبود».