یک کتاب، یک نویسنده:

گفت‌وگوی احمد غلامی با مسعود کیمیایی درباره کتاب «حسد»

این کیمیایی دیگری است

«حسد بر زندگی عین‌القضاة» دومین رمان مسعود کیمیایی است که بعد از رمان جذاب و خواندنی «جسدهای شیشه‌ای» منتشر شد و اینک برای بار هشتم تجدیدچاپ شده است. رمان «حسد» چنان به فضای هولناک اواخر قرن پنجم و ششم ایران نزدیک می‌شود که به دشواری می‌توان مسعود کیمیایی فیلم‌ساز و رمان‌نویس را از یکدیگر باز شناخت. او با نثری که ریشه در ادبیات کلاسیک ایران دارد، زمانه و زندگیِ عین‌القضاة و تاریخ تلخ آن دوران را روایت می‌کند. اگر اصراری باشد که ردپایی از کیمیاییِ فیلم‌ساز را در رمانش پیدا کنیم، قاطعانه می‌توان آن را در فضاسازی‌های رعب‌انگیز و گاه شاعرانه و عاشقانه‌اش جست. «حسد» رمانی عرفانی نیست و عرفان در این رمان، خرقه واقعیت به تن کرده و سودای دیرینهٔ نویسنده آن را که عدالت است به تصویر می‌کشد. «حسد» تلاش کیمیایی برای به تصویر کشیدن آدم‌هایی است که گویا هرگز از جنس آدم‌های عادی نبوده‌اند. کیمیایی می‌خواهد از عرفان رمانتیک‌زدایی کند و شخصیت‌های کلیشه‌ای عرفانی را در عرصهٔ واقعیت و در جدال بین عدالت و ناعدالت به چالش بکشد. درباره این رمان و تجربهٔ نوشتن آن با مسعود کیمیایی گفت‌وگویی انجام داده‌ایم که می‌خوانید.

عکس: عباس کوثری، شرق

رمان «حسد بر زندگی عین‌القضاة» نه‌تنها متمایز از کارهای سینماییِ شما است، بلکه با کتاب «جسدهای شیشه‌ای» هم تفاوت‌های زیادی دارد. «جسدهای شیشه‌ای» را می‌توان در تداوم آثار سینمایی شما قرار داد اما رمان «حسد» فضای متفاوتی دارد؛ نثر، فضاسازی و شخصیت‌پردازی این رمان از جنس دیگری است به‌گونه‌ای که اگر اسم شما روی کتاب نباشد نمی‌توان باور کرد که مسعود کیمیایی که سازنده فیلم‌هایی همچون «گوزن‌ها»، «قیصر» و «محاکمه در خیابان» است، سراغ چنین فضایی رفته و رمانی با چنین نثری خلق کرده است. بر اساس چه ایده و فکری سراغ نوشتن این کتاب رفتید؟

جمع‌کردن ایده‌ها و فضایی که «حسد» بر اساس آنها نوشته شد و صحبت‌کردن درباره آن، مثل دیدنِ دوباره است. این کار برایم مشکل است به دلیل اینکه الان تمرکز کافی ندارم. اما این کتاب مربوط به دوره‌ای است که من سخت شیفتهٔ آن بودم. دوره‌ای که با بیژن الهی می‌رفتیم، می‌گشتیم. بیژن در کتاب‌فروشی‌های بازار عقب آن چیزهایی بود که می‌خواست و من هم همین‌طور. اگر بایزید بسطامی و عین‌القضاة هر دو اعدامی هستند، اما شکلش با حلاج فرق می‌کند. انفجاری که در عین‌القضاة است، انفجار متفاوتی است. انفجارش به شکلی است که انگار فاصلهٔ کمی را با وقت خیلی زیادی رفته است. دوره‌ای که «حسد» در آن نوشته شد، با دیگر دوره‌ها فرق داشت و لایه‌های دیگری آمده بود؛ حالا نامش عرفان است یا هر اسمی که بر آن می‌گذارند. من از آن فضا دور شدم، یعنی خواستم که این اتفاق بیفتد، برای اینکه در آن گیر می‌کردم و تأثیر فراوانی می‌گذاشت. این‌ها تأثیراتی نبودند که تو با مطالعه یا با یک نگاه غیر آن را به دست بیاوری. این اصلا یک جهان دیگر است. جهانی است که خودش، خودش را انتخاب می‌کند و تو انتخابش نمی‌کنی؛ اگر هستی بفرما، اگر نیستی خداحافظ. آن تکان نمی‌خورد و سر جایش است، تو باید خودت را با آن منطبق کنی. تمام سعی‌ام این است که به سمت این حرف‌ها نروم.

اتفاقا آنچه می‌گویید قابل توجه است؛ اینکه جهانی وجود دارد که اگر به سمتش بروی دیگر این تو نیستی که بودن یا نبودن در آن را انتخاب می‌کنی، انگار در دریا افتاده‌ای بی‌آنکه انتخاب کرده باشی.

بله. خودبه‌خود اسیرش می‌شوی. نه اینکه تو اسیرش بشوی، اسیرت می‌کند. فرق می‌کند که تو عاشق شوی یا او عاشق شود. یا اینکه او یک گستردگی از عشق دارد و تو یک جایی از آنجا پیدا می‌کنی. الان برای من خیلی سخت است که باز به آن دوره برگردم. بیژن الهی خیلی درگیرش شد و زندگی‌اش را تا مرگ گذاشت. این جهان انتخابی بیژن تا وقت مرگ بود. به هر جهت، من خیلی دلم می‌خواست که این تبدیل به یک تئاتر یا اثر سینمایی شود. تئاتر به دلیل بافت تکنیکی‌اش سخت بود. در آن دوره تئاتر هنوز به مرحله‌ای که این روزهاست، نرسیده بود و از تمام وسایل تکنیکی تالار رودکی هنوز نمی‌توانستند استفاده کنند. این را هم بگویم که تئاتر اصلا دنیای متفاوتی است. اینکه چراغ روشن کنی، پروژکتور بگذاری و بازیگر بیاید بازی کند، اصلا یک دنیای دیگری است و به آن وضعیتی که گفتم ارتباطی ندارد.

درآوردن این فضا در صحنه تئاتر دشوار است.

اصلا این‌ها کنار هم نمی‌توانند قرار بگیرند. در اجرای تئاتر چراغ را روی صحنه روشن می‌کنی و می‌گویی اینجا بایست و این را بگو و... به بسطام رفته‌اید؟

نه متأسفانه.

مسجدی آنجا است که در گوشه‌ای از آن قبر بایزید است. بسطام تا شاهرود فاصله پنج دقیقه‌ای داشت که الان دیگر آن فاصله را هم ندارند و یکی شده‌اند. اما نگاه که می‌کنید می‌بینید وارد بسطام که می‌شوید همه چیز فرق می‌کند. نفس‌کشیدنت فرق می‌کند. اصلا انگار یک جایی در تاریخ باز می‌شود و می‌گوید بیا. بعد باید متصدی آنجا را ببینی و بگویی من می‌خواهم بیست‌وچهار ساعت اینجا باشم. قبر بایزید جای کوچکی است. من رفیقی داشتم به نام احمد اکبری که وقتی هواپیمایش در فرودگاه می‌نشست، از همان‌جا سوار ماشین می‌شدیم، به بسطام می‌رفتیم و از آنجا دوباره به آمریکا برمی‌گشت. یعنی حتی پدر و مادرش را نمی‌دید. شیفته نبود، حساب‌وکتابی داشت. نه این حساب‌وکتابی که «احد لا بتأویل عدد»، خدا یکی است ولی نه به تأویل عدد و در ریاضی. حالا سخت است که برای صحبت‌کردن درباره کتاب «حسد» وارد این بحث‌ها و این ماجراها شویم. تحمل این طوفان و این رگبار سخت است. تحمل هم نیست البته. از این اسم‌ها دارد، این یک جریان دیگر است. با زبان فارسی نمی‌توانی به آن نزدیک شوی. اگر می‌گوییم سهروردی باید دقت کنیم که او واقعا با فارسی بیداد می‌کند و به تاریخ فارسی یاد می‌دهد. البته نمی‌خواهد یاد بدهد، واقعا زبانش است. رودخانه‌ای را می‌بینی که بعد از یک سیل، نشست کرده و هر آنچه از آن بیرون مانده طلا است: سماور طلا، سینی طلا، سه‌پایه طلا، قابلمه طلا. یک‌دفعه فکر می‌کنی این چه شهری بوده که وقتی سیل آن را برده، هر آنچه از آن آمده طلا است و این شهر چه ثروتی داشته است. سهروردی این‌گونه است. من هرمان هسه را خیلی دوست داشتم. در چند تا از فیلم‌هایم مثل «گوزن‌ها»، هسه دست‌بردارم نبود. هسه دو آدم دارد که یکی‌شان می‌ماند و دیگری می‌رود؛ خصوصا در کتاب «نارسیس و گلدموند». دو رفیق هستند که یکی می‌گوید می‌خواهم بگردم و دیگری می‌گوید می‌خواهم بنشینم و بخوانم. او به گشتن می‌رود و این می‌نشیند به خواندن و نامه به هم می‌دهند. یواش‌یواش هرکدام حوصله‌شان سر می‌رود و خسته می‌شوند. دوست داشتند جای هم بودند. اولی می‌گوید کاش من مثل تو مانده بودم و دومی می‌گوید کاش من با تو راه افتاده بودم. در آخر می‌بینی که این هر دو درواقع یک نفر هستند که حس‌های متفاوتی دارند و هر دو را می‌خواهند. من و شما هم همین را می‌خواهیم: رفتن و ماندن. این غایتِ خواستن است.

شما از دوره خاصی در زندگی‌تان یاد کردید که با بیژن الهی بودید. بیژن الهی شاعری با روحی لطیف بود و می‌توان گفت آن دوره برای شما دوره کشف و شهود بوده است. این کشف و شهود خارج از اراده و به‌صورت ناخواسته رخ داده و این فضا به‌نوعی در رمان «حسد» ترسیم شده است.

بله، البته یک‌سری صحبت‌هایی هست مثل عرفان تبتی و... که به نظرم اینها بازار است. دری باز می‌شود و وارد یک سرزمینی می‌شوی. در آنجا دیگر این مطرح نیست که بخواهی چیزی را گران بفروشی یا اصلا بخواهی آن را بفروشی. این فضا خیلی رهاتر و پاکیزه‌تر از این حرف‌هاست. حتی نباید حرفش را زد، چون اصلا در یک جای معین و مشخص نمی‌ایستد. مثل حقیقت است که یک جای معین نیست و برای هر کسی فرق دارد. خیلی چیزها در زندگی وجود دارد که جای معینی نیست، مثل عشق که آن‌قدر درباره‌اش گفته شده که ساییده شده است.

مثل عشق خاتون و عین‌القضاة؛ عشقی که در اوج و در فوران است اما به زبان نمی‌آید، یا اگر به زبان بیاید به شکلی نیست که بتوان برایش اسمی گذاشت و خطابش کرد.

بله دیگر بیش از این نمی‌شود درباره‌اش گفت. درعین‌حال آن‌قدر وسعت دارد که باز هم می‌شود به آن پرداخت و درباره‌اش نوشت، اما همین که گفته نمی‌شود، نشان می‌دهد که چقدر وسعت دارد. ببینید چه تضادی اینجا وجود دارد.

الگوی ذهنی‌تان برای خلق شخصیت خاتون چه بوده؛ این شخصیت با این عمق و چندلایگی و با چنین بصیرتی که درمورد عشق دارد، الگوی بیرونی داشته است؟

این شخصیت آدمی نیست که بتوان نقاشی‌اش کرد، بلکه آدمی است که می‌شود درموردش فکر کرد. ترسیم عینی ندارد. شما به یک شاعر نمی‌توانید بگویید تو چطور فکر کردی که گفته‌ای «بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین». خودش نمی‌داند چطور فکر کرده است و اگر بگوید درست نیست. دانش‌ها و فهمیدگی‌هایی وجود دارند که می‌شود آنها را درس داد. اما فهمیدگی‌هایی هم هستند که اصلاً نباید حرفشان را زد. این‌ها خیلی با هم فرق دارند. این‌ها از جنسی نیستند که بتوان توضیح‌شان داد. کوچه‌ای که در عین‌القضاة بالایش روز است و تهش شب است؟ این را نمی‌توان توضیح داد. این یک «بود» است، چطور می‌توان توضیحش داد! در بیشتر نوشته‌های ما و در خیلی از تفکراتِ پنهان ما، تفکراتی که پیدایش نمی‌کنی، چیزهایی هست که نمی‌توان آنها را به واژه تبدیل کرد، واژه نمی‌شود. مثلا شما می‌گویید حسم، حس شما کجا است؟ ستاد حس یا ستاد عشق کجا است؟ یک نفر می‌گوید من از تو عاشق‌ترم و دیگری می‌گوید من عاشق‌ترم. می‌گوید عشقت را ببینم، اما چه چیزی را باید ببیند؟ دیدنی نیست، دروغ نباید بگویی.

در صحنه‌ای از کتاب «حسد»، عین‌القضاة را محاکمه می‌کنند که این یادآور محاکمهٔ سقراط است و خیلی فضای سقراطی دارد. معلوم است برای ترسیم این صحنه خیلی زحمت کشیده شده است، اما پیش از اینکه درباره این صحنه صحبت کنیم، می‌خواهم بپرسم که برای نوشتن کتاب «حسد» چقدر زمان صرف شد؟

تقریبا دو، سه سال. اما تو نمی‌توانی جاهایی را که قلبت، حست و جانت می‌دوند ببینی، اما این‌ها دویده‌اند بی‌آنکه دیده شوند. هر فراری با دویدن و با پا نیست. فرارهایی در درون تو است. می‌خواهی بگویی خاتون از کجا می‌آید یا مثلا می‌پرسی که او مگر رساله‌ای راجع به عشق خوانده است، تازه اگر هم خوانده باشد مگر آن‌طور عاشق می‌شود! تو یک آگاهی نسبت به یک موضوع پیچیده برای انسان داری، اما چطور می‌خواهی منتقلش کنی. حرف من همیشه این بوده که پیچیده را باید ساده گفت. اگر بتوانی پیچیده را ساده بگویی، هنرمند به‌روزی هستی، وگرنه ساده را پیچیده‌کردن کاری ندارد. دکان و کاسبی است. یا فرضا می‌پرسی چه چیزی مابازای بیرونی این شخصیت بوده است. این بیشتر زبان زندگی است، اصلا مابازا زبان زندگی است، زبانِ فهم نیست. به لعبت‌بازی نگاه کنید. لعبت‌بازی تئاتری است روی پرده سفید با سایه‌بازی. خب این نوشته می‌شود، بعد اجرا می‌شود و دیده می‌شود. اما اصل آنجایی است که نمی‌شود دید. اصل آنجایی است که نمایش روی پرده تمام می‌شود و این‌ها توی صندوق می‌روند تا برای اجراهای بعدی دوباره بیرون بیایند. درواقع این فقط و فقط فکر است که توی صندوق می‌گذاری تا فردا دوباره آن را روی پرده بیاوری. در این صندوق چه می‌گذرد؟ مگر این‌ها زنده نبودند؟ اینها زنده بودند، حرف می‌زدند، حس داشتند، قلب داشتند، نگاه می‌کردند و می‌دیدند. درون صندوق به اینها چه می‌گذرد؟ آنجا چه اتفاقی می‌افتد؟ این زبان، همان زبان است. یعنی خاتون را دوستش داری، شیفتهٔ فهمش به عشق هستی ولی در واقع نمی‌توانی پیدایش کنی، چون اگر پیدایش می‌کردی دیگر این نبود.

من بنا بر صفت شغلم می‌کوشم به هر آن چیزی که کاملا ذهنی و انتزاعی به نظر می‌رسد، عینیت ببخشم. از این نظر فضای میان من و شما، فضای سخت و پیچیده‌ای است. در بخش اول رمان «حسد»، عده‌ای را می‌دزدند و آنها را در تاریک‌خانه وحشتناکی شکنجه می‌دهند. این صحنه حیرت‌انگیزی است. به قول سینماگرها لوکیشن آنجا که دیگر عینی است، بالاخره این لوکیشن را از یک جا آورده‌اید و نمی‌شود همه‌اش خیالی باشد. این لوکیشن‌ها از کجا آمده‌اند؟

همه‌شان خیال هستند. اصلا عین‌القضاة در این اثر ترسیم فیزیکی ندارد، بلکه ترسیم فهمندگی دارد. تو باید او را بشناسی و به او نزدیک شوی، او که به تو نزدیک نمی‌شود. آدمی که هرگز نمی‌گوید از آدم‌ها دوری می‌کند، اما از آدم‌های دور است. پس چرا مدرسه دارد و درس می‌دهد! در داستان می‌بینیم که با شاگردهایش از مدرسه بیرون می‌آید و با هم حرف می‌زنند، یکدفعه می‌گوید ساکت باشید و به طرفی می‌رود. مدفوع خشک‌شده آدم یک گوشه کوچه افتاده و او شروع می‌کند با آن حرف‌زدن و گوش‌کردن و بعد حالش بد می‌شود. شاگردها می‌گویند این چه کاری بود، چرا با این حرف زد! می‌گوید من را صدا کرد و رفتم ببینم چه می‌گوید. گفت من تا دیروز یا پریروز آبی بودم از چشمه‌سار، گندمی بودم از گندمزار، به آدم نزدیک‌ترین شدم، من را خورد و به درون او رفتم، یک چنین چیزی شدم، تو این آدم‌ها را چطور تحمل می‌کنی! این موضوعی ساختگی است یا به این ماجرا سنجاق شده، اما نکته‌ای دارد و آن این است که به آدمی که نزدیکش می‌شوی، بیشتر دقت کن. چون او عمر تو را کم می‌کند و خودش به تو چیزی نمی‌دهد. این را خودت ببین و به خودت و به این رابطه رأی بده. تو باید به هر رابطه‌ای رأی بدهی. حتی به حلاج، حتی به بایزید. البته اینکه ما اینجا بیشتر در این زمینه حرف می‌زنیم به خاطر موضوع کتاب عین‌القضاة است، وگرنه در این دوره بوی باروت می‌آید، بوی عشق نمی‌آید. چرا از عشق تعریف کنیم، وقتی وجود ندارد. بوی شهر و بوی آدم‌ها، بوهای ناشناس مثل باروت است. مثل ماهیت درد، ماهیت زخم. خیلی‌ها فکر می‌کنند زخم درد می‌کند و باید به دکتر بروند. در حالی که در این زبان، این زخم، زخمی نیست که دیده شود؛ زخمی است که درد می‌کند و تو نمی‌دانی کجاست. دردش به جانت افتاده، ولی نمی‌شناسی‌اش. وقتی می‌گویند دارو بخور که خوب شوی، می‌گوید زخمی که با دارو خوب شود، زخم نیست. من باید از زخمم یاد بگیرم.

آقای کیمیایی شما در طول این سال‌ها دوره‌های مختلفی را پشت سر گذاشته‌اید و در کارنامه فیلم‌سازی شما اثری مثل «گوزن‌ها» در سینمای ایران ماندگار است. اما در این گفت‌وگو با شما به‌عنوان نویسنده صحبت می‌کنم؛ درباره وجهی از چهره شما که شاید مردم کمتر با آن آشنا باشند. به نظرم کتاب «حسد» اثری درخشان با نثری فوق‌العاده است. چقدر برای این نثر زحمت کشیده‌اید و مطالعه کرده‌اید؟

این بیش از آنکه مربوط به مطالعه باشد به موضوعی دیگر برمی‌گردد. آدمی که خیلی هم معروف و شناس است و عضو یک حزب بود، یک ماه با من سروکله می‌زد و در آخر گفت تو بیا مدیر بخش فرهنگی حزب ما شو. گفتم من نمی‌توانم این کار را بکنم. تعجب کرد، فکر می‌کرد من از این پیشنهاد خیلی شعف‌زده می‌شوم. گفتم حزب یا یک دیدگاه سیاسی می‌گوید یک دریچه رو به این باغ بزرگ و این هستی و زندگی وجود دارد و از این دریچه به زندگی نگاه کن. من از یک دریچه نمی‌توانم به این هستی نگاه کنم. من خودم دریچه‌های زیادی دارم و باید بتوانم از آنها نگاه کنم. حالا یک حزبی می‌گوید از این دریچه نگاه کن، من نیستم. کمی فکر کرد و گفت چون تو را خیلی دوست دارم می‌گویم در هیچ حزب و سازمان سیاسی نرو، برای اینکه از خودت دور می‌شوی. من اگر درگیر این مسائل می‌شدم نمی‌توانستم «گوزن‌ها» را بسازم و یا «حسد» و عین‌القضاة را بنویسم.

همین‌طور است، این دو اثر از دو دریچه متفاوت در دو فضای متفاوت نوشته شدند.

«جسدهای شیشه‌ای» هم همین‌طور است.

اما به هر حال نثر شما نیاز به یک پشتوانه معنایی و مطالعاتی دارد.

همین‌طور است. من به زبان خیلی اهمیت می‌دهم. اما منظورم مباحث زبانی پل گرایس یا فردینان دو سوسور نیست، بلکه زبانی است که در کوچه و خیابان پیدا می‌شود. بالای شهر با پایین شهر فرق می‌کند. فرض کنید پایین شهر دَه‌تا مثَل یا روان‌فکر به وجود می‌آید و شب نُه‌تایش از دست می‌رود و تنها یکی می‌ماند. مثلا اصطلاح «حال می‌دهد»، می‌گویند «رفتن شمال عشق و حال»، این عشق و حال برای نسل ما یک معنای دیگری هم دارد، اما الان منظور همین خندیدن و سرکردن است. این شاخه‌هایی که در تو گیر می‌کند، در کجای تو گیر می‌کند؟ ساده بگویم در جایی که تو در زندگی‌ات پسندیده‌ای. جایی که دست و پای تو آنجاست. دست و پایت هرکجا که باشد، دویدنت و آرام‌شدنت و فکرکردنت هم همان‌جاست. البته گاهی اتفاقی می‌افتد که فکرکردن مزاحم است. شاید این حرف من کمی عجیب باشد، ولی خیلی‌ها می‌دانند که نیست. فکرکردن بعضی وقت‌ها مزاحم می‌شود.

فکرکردن از چه نظر مزاحم است، یعنی مانع شهود و خلاقیت می‌شود؟

وقتی زبان واردش می‌شود و فکر تغییر می‌کند. یک زمانی می‌گفتید این جاده بیرون‌رفت دارد که می‌توانی از آن بیرون بیایی و الان می‌گویند دوربرگردان دارد. این کلمه زشت است. یا مثلا می‌گویند خودرو، پس راننده چه‌کاره است؟

بحث زبان و دیالوگ شد. در همان بخش از رمان «حسد» که اشاره کردم شبیه محاکمه سقراط است، تمام دیالوگ‌ها جاندار و پویاست، یعنی شما احساس نمی‌کنید چیزی به صورت تصنعی ساخته شده. زبانی به کار گرفته شده که معلوم است خودش جوشیده و بیرون آمده، مکانیکی و با قصد و غرض نیست. البته که من معتقدم پشت این زبان، مطالعه و خواندن کتاب‌های کلاسیک و متون عرفانی وجود دارد، ولی وقتی خلق شده مستقل است و حیات خاص خودش را دارد. در فیلم «گوزن‌ها» نیز دیالوگ‌های درخشانی می‌بینیم که بی‌نظیر است و هنوز هم که این فیلم‌ها را می‌بینیم، آنچه بیش از همه ما را نگه می‌دارد، زبان و دیالوگ‌های پینگ‌پونگی است که ردوبدل می‌شود و همچنان حیات و زندگی‌اش را حفظ کرده. این نشان‌دهنده چیره‌دستی شما در دیالوگ‌نویسی است. بخشی از آن حاصل شهود و جوشش است و بخشی دیگر از آن برآمده از دانش است. شما این توانایی را دارید که فضایی چون کتاب «حسد» را خلق کنید با دیالوگ‌هایی که هیچ ارتباط و سنخیتی با دیالوگ چهره‌هایی مثل فیلم «گوزن‌ها» ندارد. پشت این، تجربه‌ای خوابیده که نسل کنونی ما فاقد این تجربه است. این نسل فاقد این توانایی است که بتواند دریچه‌ها یا منظرهای مختلفی را که شما می‌گویید، تجربه کند و در مورد تجربه‌اش اظهارنظر کند و بنویسد. از این نظر کاری که شما کرده‌اید کار دشواری است. من فکر می‌کنم کتاب «حسد» هم به لحاظ شخصیت‌پردازی، هم به لحاظ زبان داستانی و هم از نظر فضاسازی رعب‌انگیزی که در آن وجود دارد، در نوع خودش بی‌نظیر است. کتاب یک بخشی دارد که در آن عین‌القضاة وارد آن تالاری می‌شود که قرار است در آن با خاتون ملاقات کند. توصیف‌هایی که در مورد نور و رنگ و فرش روی زمین که به رودخانه وصل می‌شود، به کار رفته؛ چنان زیبا طراحی شده‌اند که حیرت‌انگیز است. وقتی این بخش را می‌خواندم به نظرم آمد انگار یک نفر یک تابلوی نقاشی را دیده و در حال نوشتن این تابلوی نقاشی است. به نظرم این یکی از ویژگی‌های مهم کتاب شماست و رسیدن به این نقطه حاصل تجربه‌ای است که شما پشت سر گذاشته‌اید. در مورد این تجربیات و حالت‌های شهودی خود هم بیشتر بگویید.

اینها که می‌گویید از جنس مصاحبه نیست که بتوان توضیح‌شان داد. اگر بخواهی به آنچه در کتاب آمده شکل بدهی و درباره‌اش حرف بزنی، ممکن است از متن و از اصل خودش دور بیفتد. در کمال فروتنی، تفکر وقتی دور از ناخوشی زندگی می‌کند -که خیلی سخت است تفکری که ناخوش نباشد- نمی‌شود با کلمه به آن ورود کرد؛ چون جنس گفتاری‌اش کلمه نیست، جنس گفتاری‌اش حس من با شما است. یعنی به جاده‌ای می‌رویم که همه‌کس نمی‌تواند به این جاده بیاید. کسی که وارد این جاده می‌شود و شروع به سفر می‌کند، در این سفر با هم هستیم. یک زمانی بود که به بخشندگی و معرفت جایی داشت. یعنی یک جرمی را کم می‌کرد یا فرضا از عدالت درخواست تخفیف می‌کرد. ژان پل سارتر زمانی از زندان روشنفکر درمی‌آورد و حرفش را می‌خواندند. اینجا هم همین‌طور بود. اما در یک زمانی هم این‌طور نیست؛ یعنی مجازات یک جرم، هرچه که هست، باید اتفاق بیفتد. این دو دوره خیلی جدا از هم هستند. البته فقط محدود به این موضوع نیست و به خیلی از فریادها و نفس‌های دیگر وصل است. ما از آن دوره و از این دوره حرف می‌زنیم و دوتا سوز در خودمان داریم. آیا این نگاه از جنس نگاه هجده، نوزده، بیست‌ساله‌های امروز است که به چیزهای دیگر بیشتر نگاه می‌کنند!

شما همیشه دغدغه عدالت، بخشش و محاکمه داشته‌اید. در رمان «حسد» هم دغدغه‌های اصلی شما، محاکمه و قضاوت و عدالت وجود دارد. حتی در «گوزن‌ها» و دیگر آثارتان هم این دغدغه شما دیده می‌شود؛ یعنی برخورد عادلانه در این مثلث. در مورد این دغدغه مشترک بیشتر بگویید.

خیلی کوتاه می‌شود گفت که سال‌هاست ما دچار مسئله عدالت و سایه‌هایی هستیم که بر روی آن افتاده. بعد از اینکه سایه‌ها از روی آن برداشته شده، شکل سابق را نداشته و دستکاری شده. عدالت با خودش هنوز کنار نیامده. همان‌طور که فرضا شما جواب درستی به تخیل نمی‌دهید. آیا تخیل بخش مهمی از انسان است؟ نه، تخیل خود انسان و هستی انسان است. هر آن چیزی که به وجود می‌آید، از تخیل به وجود می‌آید. اصلا راه و رسم زندگی رئالیسم تخیل است که تبدیل به زندگی می‌شود. در قضاوت بیرونی، عدالت اتفاق نمی‌افتد. اشاره کردم که امروز عدالت خیلی متفاوت شده است. یک آدم دانسته و متفکر، از عدالت بخواهد که ملاحظه‌اش را بکند. مثلا یک جراح در راه رسیدن به اتاق جراحی تصادف می‌کند. آیا می‌شود رهایش کرد که جان بیمار را نجات بدهد؟ این آدم فرار نمی‌کند، پس از جراحی برمی‌گردد و تاوان جرم خودش را می‌دهد. اما امروز عدالت رهایش نمی‌کند. می‌گوید به من مربوط نیست کسی که قرار بوده قلبش عمل شود می‌میرد یا نمی‌میرد. ولی زمانی این‌گونه نبود. این چه فاصله‌ای است!

شما فیلم‌ساز و نویسنده‌ای هستید که بدون جامعه فکر نمی‌کنید و در همین کتاب «حسد» هم جامعه به معنای واقعی آن حضور دارد و موضع‌گیری‌های جدی در مورد مردم دارید. جامعه امروز ایران را چطور می‌بینید؟ فکر می‌کردید روزی با چنین جهانی روبه‌رو باشیم؟

درباره جامعه ایران باید در فرصتی دیگر صحبت کرد، اما در مورد جهان می‌توان گفت که به هر جهت امروز دنیا را لات‌ها اداره می‌کنند. این وضعیت آمریکاست و حتی در فرانسه می‌بینیم که همسر رئیس‌جمهور جلو دوربین توی گوشش می‌زند. همه لات و لوت هستند.

تو یک آگاهی نسبت به یک موضوع پیچیده برای انسان داری، اما چطور می‌خواهی منتقلش کنی. حرف من همیشه این بوده که پیچیده را باید ساده گفت. اگر بتوانی پیچیده را ساده بگویی، هنرمند به‌روزی هستی وگرنه ساده را پیچیده‌کردن کاری ندارد. دکان و کاسبی است

در این دوره بوی باروت می‌آید، بوی عشق نمی‌آید. پس چرا از عشق تعریف کنیم وقتی وجود ندارد. بوی شهر و بوی آدم‌ها، بوهای ناشناس مثل باروت است. مثل ماهیت درد و ماهیت زخم. این زخم، زخمی نیست که دیده شود، زخمی است که درد می‌کند و تو نمی‌دانی کجاست

حسد
بر زندگی عین‌القضاة
مسعود کیمیایی
نشر ثالث

از کاناپه روانکاوی تا خیابان

نقدی بر سیطره روان‌شناسی فردی در خوانش «رستاخیز»[1] تولستوی

پریسا افتخار

تصویر رایج از لی‌یو تولستوی، اغلب یک نابغه ادبی مسن و عزلت‌نشین است که در جست‌وجوی حقیقتی درونی است. اما چه می‌شود اگر بگوییم این تصویر، بیش از نیمی از حقیقت را پنهان می‌کند؟ چه می‌شود اگر آخرین رمان بزرگ او، «رستاخیز»، نه یک کشف‌وگذار درونی، بلکه یک مانیفست آتشین سیاسی باشد که مستقیما به استبداد تزاری حمله می‌برد؟ امروزه، گفتمان مسلط فرهنگ «خودیاری» و «توسعه فردی»، تمایل دارد همه رنج‌ها و رستگاری‌ها را در دالان‌های تاریک روان فردی جست‌وجو کند. این نگاه، هنگام مواجهه با اثری غنی مانند «رستاخیز»، مرتکب «مغالطه تقلیل‌گرایی روان‌شناختی» می‌شود. نگاهی مختصر به محتوای عمومی نشست‌های بررسی این کتاب، به‌ویژه پس از ترجمه درخشان سروش حبیبی، گواه این امر است که چگونه این اثر حماسی، عمدتا با تعابیری از جنس گفتمان روان‌شناسی جریان غالب مانند «سفر قهرمانی»، «بیداری درون» و «بازگشت به خویشتن» پیوند خورده و ابعاد رادیکال اجتماعی، سیاسی و آنارشیستی آن تا حدود زیادی مهجور مانده است. این نوشتار، با عبور از این خوانش محدودکننده، استدلال می‌کند که «رستاخیز» را باید پیش و بیش از هر چیز، یک مانیفست سیاسی-اجتماعی دانست که گذار از وجدان فردی به طغیان جمعی و نقد نهادهای قدرت را با وضوحی بی‌پرده ترسیم می‌کند.

پرهیزکاری شخصی به‌مثابه نقطه آغاز و نه پایان

وقتی رنه ژیرار[2] در پاسخ به پرسش درباره «لحظه رستاخیز» می‌گوید: «می‌توانیم از پرهیزکاری شخصی آغاز کنیم»، دقیقا همان نقطه آغازینی را نشان می‌دهد که تولستوی در رمان «رستاخیز» ترسیم می‌کند. بحران وجدان دیمیتری نخلیودوف در مواجهه با کاتیوشا ماسلووا در دادگاه، همان «پرهیزکاری شخصی» است، اما تنها تمهیدی است برای پرده‌برداری از درامی بزرگ‌تر. پل والری[3] می‌گوید: «ادبیات گذار از تصادف، به ضرورت است» و این شروع خوبی برای پرداختن به رمان «رستاخیز» و روندی است که طی می‌کند تا از تصادف و مواجهه با معشوق سابق در دادگاه برسد به ضرورت مقاومت و مبارزه با ساختارهای ظالمانه اجتماعی. از همان آغاز و خودگویی‌های نخلیودوف در دادگاه، شاهد عذاب وجدان جانکاهی هستیم که با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند و خود را مسبب و عامل اصلی گرفتارآمدن کاتیوشا در فحشا و خودفروشی می‌داند و طی چند روز تصمیم به نجات و ازدواج با او می‌گیرد. آغازی که بسیار شبیه به یک موقعیت روان‌شناختی است: فردی با احساس گناه شخصی و نیاز به کاتارسیس[4] درونی. اگر این رمان در دست یک روانکاو بود، احتمالا تمام تمرکز داستان حول وجدان معذب و بهبود زخم درون نخلیودوف باقی می‌ماند. همان‌طور که عموما در دست تحلیلگران نیز در همین پارادایم «گره روانی»، «سفر درونی» و بیداری طبع نیک و اخلاقی و جبران مافات تفسیر و تعبیر شده است. غافل از اینکه بخش قابل توجه و انکارناپذیری از اثر به تحولاتی می‌پردازد که نخلیودوف برای کمک به کاتیوشا از سر می‌گذراند و وارد دنیایی می‌شود که تاکنون از آن بی‌خبر بوده: دنیای زندان‌ها، دادگاه‌های فاسد، بوروکراسی بی‌روح و اشرافیت منحط و مراحلی که پرسش نخلیودوف را از «چگونه خودم را نجات دهم؟» به «چگونه چنین جامعه فاسدی می‌تواند وجود داشته باشد و من در آن شریک بوده‌ام؟» دگرگون می‌کند. هرچند ماکسیم گورکی[5] در نامه‌ای نقادانه به تولستوی، او را مبلغ اخلاق‌گرایی فردی معرفی کرده و متهم به بی‌عملی و محافظه‌کاری سیاسی‌اش می‌کند (مرادی، ص۱۷۳)، و هرچند تولستوی هفت سال پیش از وقوع انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ چشم از جهان فرو می‌بندد، اما نه‌تنها در تحلیل رمان «رستاخیز» بلکه در واکاوی نگاه تولستوی می‌بایست مدافع و پیرو دیدگاه مفسرانی بود که همچون اشتفن تسوایگ[6] با آگاهی بر اینکه تولستوی منکر و حتی معاند خشونت بود، او را برشورترین آنارشیست مسیحی لقب داده‌اند و آموزه‌های بنیادین تولستوی را در حیطه طرد قاطع دولت و مالکیت خصوصی می‌دانند. تولستوی در لحظه‌های آخر عمرش گفته است: «من نه‌تنها حکومت روسیه بلکه تمام حکومت‌ها را نهادهای پیچیده‌ای تلقی می‌کنم که سنن و رسوم به آنها چهره قدسی داده تا از طریق زور و بدون بیم از کیفر نفرت، بارزترین جنایت‌ها را مرتکب شوند و به اعتقاد من آنان که در آرزوی بهبود بخشیدن به زندگی اجتماعی‌مان هستند باید برای رهاساختن خود از قید حکومت‌های ملی که شرارت‌شان و بالاتر از همه، عبث‌بودن‌شان در زمانه ما بیش از پیش آشکار می‌شود تلاش کنند» (عبداللهی، ص ۳۰۲). «رستاخیز» در نقدهای متخصصان ادبیات روسیه نیز به‌عنوان یک رمان اجتماعی-ایدئولوژیک که فضای اواخر قرن نوزدهم را بازآفرینی می‌کند، مورد تحسین فراوان قرار گرفته است. انکی کودزی و آی‌ا مایمین، اعلام می‌کنند که «آخرین رمان تولستوی بدون شک یک رمان اجتماعی است». میخائیل باختین در مقدمه‌های سال ۱۹۲۹ خود، «رستاخیز» را یک رمان «اجتماعی-ایدئولوژیک» معرفی کرده و آن را در کنار آثاری مانند «چه باید کرد؟» چرنیشفسکی، «چه کسی مقصر است؟» هرتسن و رمان‌های ژرژ ساند قرار می‌دهد. به گفته او، یک رمان اجتماعی-ایدئولوژیک در هسته خود «یک تز ایدئولوژیک» دارد که به راه‌انداختن «نقدی بر تمام روابط و اَشکال اجتماعی موجود» کمک می‌کند و آن را به‌عنوان کامل‌ترین نمونه رمان اجتماعی-ایدئولوژیک نه‌تنها در روسیه، بلکه در غرب نیز می‌ستاید و بیان می‌کند که رستاخیز نه یک رمان، بلکه همزمان یک رمان و یک مانیفست است (kokobobo,p.1). سال ۱۸۸۹ و زمان چاپ رمان «رستاخیز» مصادف است با افزایش نارضایتی از رژیم تزاری و شدت‌گرفتن فعالیت‌های زیرزمینی که بی‌گمان این عوامل اجتماعی بر ساختار رمان «رستاخیز» سایه افکنده، از سوی دیگر، اگرچه خود رمان به‌تنهایی علت مستقیم انقلاب ۱۹۰۵ نبود اما بی‌تردید، نقد عمومی تولستوی از دولت، کلیسا و نظام قضائی با برجسته‌کردن بی‌عدالتی‌های اجتماعی، ناکامی‌های نظام قضائی و ریاکاری اخلاقی اشراف با آماده‌سازی فضای فکری جامعه‌ای که از پیش آماده تغییر بوده، همنوا شده و به شعله‌ورشدن روحیه اعتراضی، آشوب‌های اجتماعی و تخمیر انقلابی دامن زده است (Matveeva,p.131).

نهادهای فاسد انسان‌های فاسد می‌پرورانند

از اواخر فصل نخست و به جرئت می‌توان گفت که در تمامی فصل دوم رمان، شاهد تحول نگاه نخلیودوف از منِ معذب درونی به اجتماع نابسامان هستیم. او در مواجهه با ابعاد آشکار و پنهان فساد اجتماعی درمی‌یابد که گناهش تنها یک خطای شخصی نبوده، بلکه بخشی از یک ساختار بزرگ‌تر ظلم بوده است. حلقه اشرافی خود نخلیودوف و حتی خانواده کورچاگین[7] در نگاه تازه او، دیگر شکوهمند نیستند، بلکه مجموعه‌ای از بدن‌های بی‌روح هستند که براساس عادت و منفعت زندگی می‌کنند. این برهه است که عذاب وجدان فردی، به نارضایتی اجتماعی تبدیل می‌شود. بعد از جلسه دادرسی پسر جوانی که متهم به دله‌دزدی شده بود، نخلیودوف، با خودش می‌گوید: «مسلم است که این پسر تبهکار بزرگی نیست، همه می‌بینند که گناهش دله‌دزدی بوده است، آدمی عادی است و فقط به آن دلیل بزهکار شده که در شرایطی بزهکارپرور افتاده است.... وقتی به شهر آمد از استادها و رفقایش آموخت که هرکس بهتر بتواند دیگران را بفریبد... هرکس که دشنام‌های تیزتر و کثیف‌تری بلد باشد و بلندتر عربده بکشد و بی‌محاباتر بزند و از زد و خورد پیروز بیرون آید و در فسق سرآمد باشد سزاوار تحسین است» (حبیبی، ۱۶۹-۱۶۷). در سطور درخور توجهی از رمان شاهدیم که تولستوی، نظام قضائی و زندان را به‌مثابه ماشین بی‌عدالتی می‌داند نه نهادی برای کشف حقیقت، صحنه‌های نمایشی که در آن قضات، غرق در امیال شخصی و بی‌تفاوتی، سرنوشت انسان‌ها را رقم می‌زنند و زندان، شکلی سیستماتیک از آموزش فساد، ددمنشی و کارخانه تولید جرم است که در آن جوانی که فقط یک دله‌دزدی کرده، در معرض درس‌های عملی دزدی، خشونت و فسق قرار می‌گیرد و به یک مجرم حرفه‌ای تبدیل می‌شود. «چرا انسان‌هایی تا این اندازه ناهمسان همه در زندان‌اند، حال آنکه دیگرانی از طبایعی همسان با آنها آزادند و حتی بر مسند داوری آنها نشسته‌اند.... سؤال نخلیودوف بسیار ساده بود. می‌خواست بداند چرا و به چه حق گروهی از انسان‌ها امثال خود را دربند می‌کنند و شکنجه می‌دهند... حال آنکه خود به آنها شبیه‌اند... نه‌تنها جوابی به او داده نمی‌شد بلکه همه استدلال‌ها در راستای اثبات لزوم مجازات بود» (حبیبی، ۴۱۷-۴۱۶). «آیا کار ثروتمندانی که به ثروت خود یعنی آنچه از کوتاه‌دستان ربوده‌اند... می‌نازند غیر از کار دزدان و آدم‌کشان است؟» (حبیبی، ۲۰۴). «آشکار است که کودکان و سالخوردگان به آن سبب می‌میرند که شیر ندارند و نان ندارند و علت محرومیت آنها... این است که زمینی ندارند که گاوشان در آن بچرد و محصول گندم‌شان نان‌شان را بدهد مثل روز روشن است... زمینی که سرچشمه خوراک آنهاست نه در اختیار آنها بلکه در اختیار کسانی است که از حق مالکیت خود بر زمین سود می‌جویند تا با کار زیردستان محروم، شاهانه زندگی کنند» (حبیبی، ۲۹۴). تولستوی اقتصاد و مالکیت را سیستم نهادینه‌شده دزدی می‌داند و تأکید می‌کند که ثروتمندان با دزدیدن دسترنج مردم از طریق مالکیت زمین، خود بزرگ‌ترین دزدان هستند، اما سیستم قضائی و اقتصادی طوری طراحی شده که این دزدی را قانونی جلوه دهد. بیشتر محکومان به این علت بی‌گناه هستند که «تحت تأثیر محیطی که در آن بزرگ شده‌اند تبهکاری‌شان را گناه نمی‌شمارند... او نمی‌داند که دزدی کار بدی است. به او گفته می‌شود که دزدی بد است اما می‌بیند و می‌داند که صاحب کارخانه هم می‌دزدد زیرا اجرت کار او را درست نمی‌پردازد. از حاصل کار اوست که ثروتمند می‌شود یا دولت با آن همه کارمندانش به نام مالیات حاصل کار او را می‌دزدد» (حبیبی، ۴۲۵).

از منظر تولستوی در این رمان، دولت و بوروکراسی سیستم شست‌وشوی مغزی و فرسایش وجدان است. سیستم دولتی با تقسیم مسئولیت و دستورهای مافوق، وجدان فردی را خاموش و انسان‌های عادی را به مأموران بی‌رحم تبدیل می‌کند. در توصیف زندان‌بان می‌گوید: «به او از بالا رسیده اهمیت بسیار می‌داد و معتقد بود که در دنیا همه چیز سزاوار اصلاح است مگر دستورهایی که از بالا رسیده که تغییرپذیر نیست. وظیفه‌اش این بود که زندانیان سیاسی را از زن و مرد در سلول‌های صندوق‌گونه و بی‌منفذ انفرادی نگهداری کند در شرایطی که ظرف ۱۰ سال نیمی از آنها از سل می‌مردند... ژنرال پیر از این حال خبر داشت، نمی‌توانست خبر نداشته باشد زیرا اینها همه زیر چشمش صورت می‌گرفت، اما بار این حال بر وجدانش همان‌قدر بود که بار بلاهای ناشی از توفان یا سیل و از این‌گونه. این ضایعات نتیجه دستورهایی بود که از بالا به نام تزار صادر می‌شد. این دستورها می‌بایست به دقت و در کمال درستی اجرا شود بنابراین فکرکردن بر نتایج آن بیجا بود. این بود که ژنرال پیر خود را مجاز نمی‌شمرد به کارهایی که می‌کند فکر کند زیرا معتقد بود که در مقام یک سرباز وطن‌پرست حق ندارد فکر کند» (حبیبی، ۳۵۶).

از نگاه تولستوی، این نهادها هستند که با تعریف «وظیفه» در مقابل «وجدان»، انسانیت را از بین می‌برند. نهاد کلیسا به‌ویژه کلیسای ارتودوکس نیز سیستم سازمان‌یافته اغفال است. ابزار و مخدری برای مهار توده‌ها که نه برای هدایت، بلکه برای حفظ مردم در جهل و خرافه و توجیه وضع موجود طراحی شده است. «اگر مردم چنان‌که او خیال می‌کرد به خرافات علاقه‌مندند فقط به علت آن است که همیشه کسانی بوده‌اند و هنوز هستند که مثل او آگاه بودند و از این آگاهی به راهی ناشایسته استفاده کردند یعنی به‌جای اینکه به مردم کمک کنند تا از تاریکی و جهلی که در آن دست و پا می‌زنند بیرون آیند، کوشیدند که هرچه بیشتر آنها را در این دریای سیاه اوهام غرقه سازند» (حبیبی، ۳۹۷-۳۹۶). سراسر فصل دوم کتاب، با وجود گفتمان روان‌شناختی که درون را دژ مستقل و خودبنیاد می‌داند، آن را به‌مثابه میدانی در نظر می‌گیرد که نبرد نیروهای اجتماعی، تاریخی، زبانی و ایدئولوژیک بر روی آن انجام شده است و تأکید می‌کند که روند تحولات نخلیودوف یک «بیداری جامعه‌شناختی» است، نه سفر درونی که به اصلاح ضعف فردی، نداشتن انگیزه، تفکر منفی و تمرکز بر پذیرش خود معطوف شود. کارزار تولستوی، تغییر رادیکال ساختارهای اجتماعی و اقتصادی، لغو مالکیت خصوصی زمین، انحلال زندان‌ها، لزوم تفکر و برچیدن نهادهای ریاکار است، نه مثبت‌اندیشی، مدیتیشن و تجسم‌سازی عادت‌های خوب برای موفقیت و کامیابی شخصی، صرف‌نظر از شرایط اسفناک محیطی. تولستوی در این فصل، آشکارا مواضع آنارشیستی خود در نقد هرگونه دولت متمرکز را بیان می‌کند: دولت را بزرگ‌ترین دشمن آزادی انسانی، قانون را ابزاری برای تثبیت قدرت حاکمان، کلیسا را همدست دولت در فریب توده‌ها و مالکیت خصوصی را ریشه اصلی فساد و نابرابری معرفی می‌کند. او، بسیار پیش‌تر از موعد و پیشروتر از متفکران دهه ۶۰ میلادی که روان‌شناسی را گفتمانی همدست قدرت و انقیاد می‌دانستند، به شکل غیرمستقیم با نوشتن رمان «رستاخیز»، این دستور که متأسفانه سراسر تمدن ما را فراگرفته است که «خودت را بکاو» به زیر سؤال برد. خویشتنی که او آفرید، از بند اعتراف‌نیوشی چه در محراب کلیسا و چه بر روی کاناپه روانکاوی فرویدی آزاد است. میل، صرفاً معطوف به درون و لیبیدو نیست، بلکه مستقیماً امری سیاسی، اجتماعی و اقتصادی است. علی‌رغم برداشت و تفسیر اکثریتی از «رستاخیز» که آن را منحصر به الگوی اخلاق فردی، تحول و توسعه فردی می‌دانند، سوبژکتیویته‌ای که در «رستاخیز» خلق شده از بند اعترافی-انقیادی، تمرکز افراطی بر محبس تنگ ذهن و نادیده‌گرفتن سیستم، رها است. در این دیدگاه فقر، جرم و فحشا محصول سیستم اقتصادی ناعادلانه است، نه تنبلی یا فساد ذاتی فقرا (سیدی، ۲۰-۹). تولستوی تصویرگر نوعی از اخلاق مقاومتی و سوبژکتیویته‌ای است که همچون عنصری فعال در قالب زیست هرروزه و مقاومت و مبارزه برساخته نمی‌شود، بلکه خود تبدیل به نیروی برسازنده می‌شود.

دگردیسی از پرتره به منظره: گذار از عذاب وجدان به بیداری اجتماعی

هرچند، فصل نخست کتاب تصویرگر پرتره وجدان معذب و دست‌وپا زدن‌های درونی نخلیودوف در قاب و جایگاه یکی از اعضای هیئت‌منصفه است اما او در فصل دوم با دنبال‌کردن کاتیوشا، از دادگاه‌های فاسد، زندان‌های غیرانسانی و سیستم طبقاتی ظالمانه روسیه تزاری عبور می‌کند و نشان می‌دهد که وجدان فردی بدون تغییر ساختارهای اجتماعی، ناتوان از تغییر بنیادین است. فصل سوم نیز اساساً مواجهه، آشنایی و همنشینی سه‌ماهه نخلیودوف با زندانیان سیاسی و شرکت در مباحثات آنان علیه حاکمیت ظلم و لزوم برهم‌زدنِ این مناسبات است. مبارزان دربند که برخلاف زندانیان عادی، منفعل نیستند، بلکه نمایندگان آگاه «طغیان سازمان‌یافته» علیه نظم موجودند و تجسم عینی این سخن ثورو[8] که می‌گوید: «در کشوری که قوانین از برده‌داری -در همه اَشکال آن- حمایت کند، مناسب‌ترین جا برای انسان‌های شریف، زندان است» (Kokobobo,p.14).

در توصیفِ یکی از زندانیان سیاسی روستایی می‌خوانیم: «می‌کوشید به روستاییان بفهماند که همیشه فریب خورده‌اند و باید تا می‌توانند، بکوشند که خود را از قید فریب‌دهندگان‌شان که ارباب‌ها و دولت ارباب‌هاست و می‌کوشند آنها را هرچه بیشتر در قید فریب‌خوردگی حفظ کنند، آزاد سازند. وقتی درباره انقلاب آینده و دستاوردهایی که این انقلاب برای توده‌ها می‌داشت، فکر می‌کرد یا از آن حرف می‌زد، هرگز طبقه‌ای را که خود از آن برخاسته بود، از نظر دور نمی‌داشت. مردم را در شرایطی در نظر می‌آورد که با وضع کنونی‌شان چندان تفاوتی نداشت، غیر از اینکه بعد از انقلاب، کشاورز صاحب زمین می‌شد و از بیداد ارباب‌ها و اجحاف دولت و کارمندانش آزاد می‌گردید». این گفتار و بخش‌های زیادی از این دست، بازتابی است از آگاهی طبقاتی که آنتونیو گرامشی[9] از آن تحت عنوان «روشنفکران ارگانیک»[10] یاد می‌کند، کسانی که از دل توده‌ها برخاسته و در جهت رهایی آنان گام برمی‌دارند. پیوستن هرچند کوتاه‌مدت او به این جنبش، نماد پیوستن به وجدان جمعی است. در این مسیر، «پرتره» فردی او (عذاب وجدانش) به‌تدریج، کمرنگ شده و در برابر «منظره» وسیع بی‌عدالتی اجتماعی رنگ می‌بازد.

رستاخیز
لی‌یو تولستوی
ترجمه سروش حبیبی
انتشارات نیلوفر

منظره صفِ کاروان رنج‌ورزان و زندانیان پیاده با دست‌های دوتا دوتا به‌هم‌بسته که طولِ صف‌شان به یک کیلومتر می‌رسد به‌همراه افسران سرپرست و سربازان با ارابه بیماران در حالِ حرکت به سمت سیبری. رستاخیز نخلیودوف، نه در صلح درونی با گذشته‌اش، بلکه در طغیان علیه ساختارهای اجتماعی ناعادلانه و واگذاری زمین‌هایش به کشاورزان نه از روی نوع‌دوستی صرف، بلکه در تمثیلی از «انقلابی کوچک» علیه نظام مالکیت محقق می‌شود. تولستوی به شکلی هنرمندانه نشان می‌دهد که رهایی واقعی فرد، منوط به رهایی جمعی است.

آنارشیست مسیحی

هفت صفحه پایانی کتاب نیز شرحِ خوانشِ نویافته و روشن‌بینی نخلیودوف از انجیل است، در تأکید بر افتراق میان «مسیحیت اصیل» و «مسیحیت نهادی» به منظورِ آزادسازی ایمان از سلطه سیاسی و طبقاتی و البته تأکیدی که بر ضرورت عشق صورت گرفته، نمایانگر آنارشیسم مسالمت‌آمیز و بدون خشونت تولستوی است. بدین معنا که بدون اصلاح و رشد اخلاقی هر انقلاب سیاسی‌ای می‌تواند حرکت از دیکتاتوری و سبعیت به خشونت و سبعیتی دیگر باشد. یک انقلابی مارکسیستی معاصر در زمان خودش به تولستوی گفته بود: «شما از تاکتیک عشق استفاده می‌کنید، و ما از تاکتیک خشونت». اما دقیقاً همین خشونت و قدرت شرزایی آن بود که به باور تولستوی، نمی‌توانست جایگزینی برای قانون ابدی او -«تاکتیک عشق»- شود. او از «خشونت» انقلاب بیزار بود و اعلام کرده بود که «سوسیالیست‌ها هرگز فقر و بی‌عدالتی و نابرابری ظرفیت‌ها را از بین نخواهند برد. قوی‌ترین و باهوش‌ترین همیشه از ضعیف‌تر و احمق‌تر استفاده خواهد کرد... حتی اگر آنچه مارکس پیش‌بینی کرد رخ دهد، تنها چیزی که اتفاق می‌افتد، این است که استبداد منتقل خواهد شد» (Simmons, p.115).

با توسعه رویدادهای انقلابی از آغازِ قرن بیستم، این ایده مطرح شد که تولستوی یکی از الهام‌بخش‌های این رویدادها بود. کلیسا در زمان خود او را به‌عنوان یک «ملحد تکفیرشده و انقلابی آنارشیست» و «یهودای روسی ملعون و تحقیرشده» محکوم کرده بود (Simmons,p.114). الکسی سوورین که روزنامه‌نگار برجسته روسی است، به‌درستی نوشت: «ما دو تزار داریم: نیکولای دوم و لئو تولستوی. کدام‌یک قوی‌تر است؟ نیکولای دوم نمی‌تواند کاری با تولستوی بکند، نمی‌تواند تختِ او را متزلزل کند، درحالی‌که تولستوی بدون تردید، تخت نیکولای و دودمانش را می‌لرزاند» (Matveeva,p.123).

بی‌تردید، اتوریته اخلاقی تولستوی و نقد مستقیم او از نهادهای حاکم، سوخت ایدئولوژیک لازم را برای توده‌ای فراهم کرد که روزبه‌روز از حکومت استبدادی ناراضی‌تر می‌شد. «رستاخیز» همچون آیینه‌ای، زشتی‌های نظام اجتماعی روسیه تزاری را بی‌پرده بازتاب داد و از «میدان ادبی» برای حمله به «میدان قدرت» استفاده کرد، نقشی که می‌توان از آن تحت عنوان «نقد اجتماعی از طریق ادبیات» یاد کرد.[11] تولستوی با پشت‌کردن به سرمایه و تبار اشرافی خود و پاره‌کردنِ پوستر زیبای آن، زخم‌های چرکین زیر آن را نشان داده و صدای کسانی شد که صدای‌شان به جایی نمی‌رسید. درواقع تولستوی با شجاعت بی‌مانندش، زبانی برای بیان ناامیدی کسانی شد که سال‌ها سکوت تحمیلی را تحمل کرده بودند. در یک کلام، می‌توان گفت «رستاخیز» نه‌فقط علت، بلکه نماد نارضایتی عمیقی بود که دیر یا زود باید به طغیان می‌انجامید. تولستوی با این رمان، ضمیر ناخودآگاه ملتی را به تصویر کشید که از خواب قرون‌وسطایی بیدار می‌شد و در جست‌وجوی رستاخیزی تاریخی بود که در عالم واقع و خارج از رمان نیز به تظاهرات مسالمت‌آمیز کارگران اعتصابی و اتحادیه آزادی‌خواهی و خلقِ «منظره» یکشنبه خونین انقلاب ۱۹۰۵ روسیه شتاب بخشید.

در زمانه‌ای که گفتمان روان‌شناسی فردی گاهی ما را به تمرکز افراطی بر «درون» و غفلت از «ساختارها» سوق می‌دهد، پیام «رستاخیز» بیش از هر زمان دیگری موضوعیت دارد. این رمان به ما یادآوری می‌کند که فقر، جرم و نابرابری، اغلب ریشه در سیستم‌های معیوب دارند، نه‌فقط در ضعف‌های شخصی. نمی‌بایست اجازه داد که صدای تولستوی به‌عنوان وجدان بشریت، به صدایی آرام و کوچک تبدیل شود. امروز بیش از هر زمان دیگری نیاز داریم که «رستاخیز» و هر ادبیاتِ متعهد دیگر را از چنگال خوانش‌های روان‌شناسانه صرف رها کنیم. جامعه‌ای که در دام روان‌شناسی فردی گرفتار آمده، همواره مسائل اجتماعی را به «مشکلات شخصی» فرو می‌کاهد و ناآگاهانه، حافظِ ساختارهای معیوب می‌شود. «رستاخیز» به ما یادآوری می‌کند که ادبیات انتقادی همچنان می‌تواند پیشتازِ تغییرات اجتماعی باشد و دعوتی است به بلندکردن سر از کاناپه روانکاوی و نگریستن به خیابان‌های پرآشوب زندگی جمعی. این اثر به ما می‌گوید که بدون نقد ساختارهای قدرت و مبارزه جمعی برای عدالت، هیچ «بازگشت به خویشتن» و «توسعه فردی» حقیقی‌ای ممکن نخواهد بود و رستاخیز واقعی در طغیان برای تغییر خود و جهانِ پیرامون میسر می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱. «رستاخیز»، سرگذشت شاهزاده دیمیتری نخلیودوف است که زمانی با دختری روستایی به نام کاتیوشا رابطه‌ای عاشقانه برقرار کرده و او را رها می‌کند. کاتیوشا پس از این سرشکستگی به فقر و فحشا دچار می‌شود. نخلیودوف که در آغاز داستان مردی اشرافی، خودمحور و سرگرم امور بی‌اهمیت است، پس از سال‌ها در جایگاه یکی از اعضای هیئت‌منصفه در دادگاهی حاضر می‌شود که کاتیوشا در آن متهم به قتل است. این مواجهه، ضمیر اخلاقی او را بیدار کرده و نهایتاً به رویارویی با بی‌عدالتی‌های اجتماعی-سیاسی سوق می‌دهد.

۲. منتقد ادبی فرانسوی ۲۰۱۵-۱۹۲۳

۳. شاعر و نویسنده فرانسوی ۱۹۴۵-۱۸۷۱

۴. به «روان‌پالایی» یا «تخلیه روانی» هم ترجمه شده است. از دیدگاه روان‌شناختی، کاتارسیس به افراد کمک می‌کند تنش‌های احساسی را پردازش و آزاد کنند تا تضادهای ناخودآگاه‌شان تسکین یابد.

۵. نویسنده و فعال سیاسی روسی نامزد دریافت جایزه نوبل ادبیات ۱۹۳۶-۱۸۶۸

۶. رمان‌نویس، روزنامه‌نگار و زندگی‌نامه‌نویس اتریشی ۱۹۴۲-۱۸۸۱

۷. خانواده‌ای اشرافی هم‌تراز با نخلیودوف که ظاهرا تمایل به ازدواج با دختر آن خانواده دارد.

۸. فیلسوف، طبیعت‌گرا و اصلاح‌طلب آمریکایی (۱۸۶۲-۱۸۱۷)

۹. فیلسوف، انقلابی و نظریه‌پرداز مارکسیستی ایتالیایی (۱۹۳۷-۱۸۹۱)

۱۰. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به کتاب «دفترهای زندان» (دفتر ششم و هفتم)، آنتونیو گرامشی، ترجمه حسن مرتضوی، نشر چشمه

۱۱. پیر بوردیو مستقیماً از این مفهوم استفاده نکرده است اما استدلال می‌کند که در دوره مدرن «میدان ادبی» به‌تدریج استقلال نسبی از میدان‌های قدرت (مانند دولت، اشراف و بازار) پیدا کرد. این استقلال، شرط لازم برای ظهور نقد اجتماعی بوده زیرا به نویسندگان اجازه داد نه برای رضایت حامیان مالی، بلکه برای «انباشت سرمایه نمادین» در میان همتایان خود بنویسند و حقیقت را آن‌گونه که می‌بینند، بیان کنند. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به: کتاب «درسی برای درس» پیر بوردیو، ترجمه ناصر فکوهی.

منابع:

- «رستاخیز» نوشته لی‌یو تولستوی، ترجمه سروش حبیبی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۹۸.
- «ماکسیم گورکی: زندگی و اندیشه»، ترجمه احمد مرادی، نشر چشمه، ۱۳۹۵، ص ۱۷۳.
- «حکمرانی بر خود و دیگران»، میشل فوکو، ترجمه سید محمدجواد سیدی، نشر چشمه ۱۴۰۰
- «آنارشیسم» جورج وودکاک، ترجمه هرمز عبداللهی، انتشارات معین، ۱۳۶۸
- Kokobobo, Ani. (2010) Estranged and Degraded Worlds: The Grotesque Aesthetics of Tolstoy's Resurrection. Tolstoy Studies Journal, 24, 1-14.
- Matveeva, Inga. (2018/2019). Leo Tolstoy and the Russian Revolution: A Modern Look. Vol. 2, Wydawn. IFiS PAN, pp. 120-132.
- Ernest J. Simmons. (1960) Tolstoy and the Kremlin. Atlantic Magazine Archive 114-122