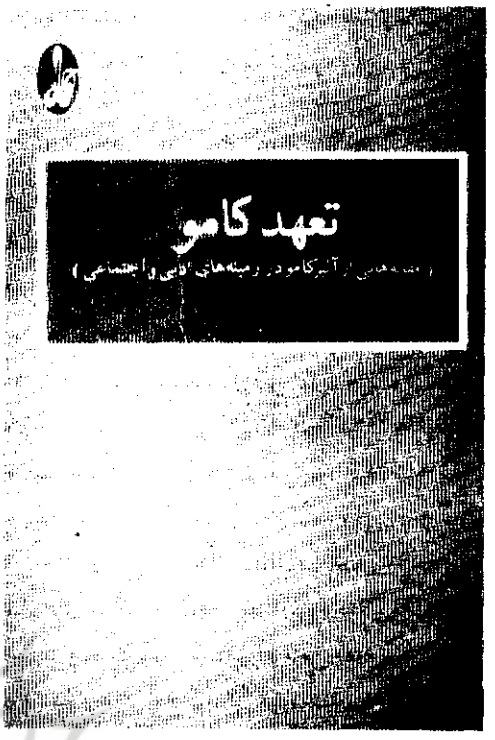
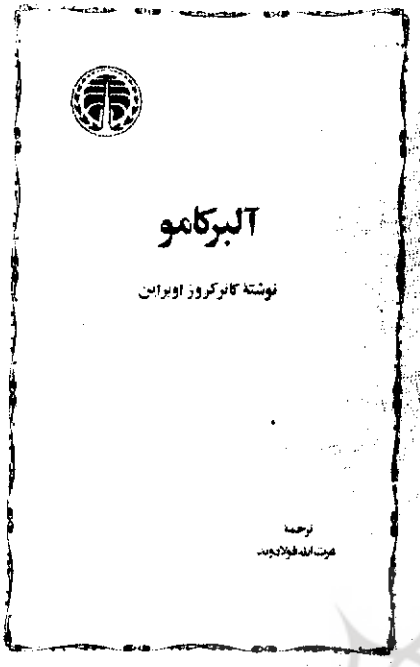
سیری در زندگی و آثار آلبرکامو
[۱۹۶۰–۱۹۱۳] درام‌نویس معاصر فرانسوی

... دگر دیریست کزاین منزل ناپاک کوچیده‌ست

آلبرکامو در ۷ نوامبر سال ۱۹۱۳ در «موندوی» الجزایر ــ نزدیک شهر قسنطینه ــ دیده به زندگی گشود. پدرش فرانسوی و مادرش اسپانیائی بود. به سال ۱۹۳۷ اثری بنام «پشت و رو» انتشار داد و پس آنگاه به سال ۱۹۳۸ کتابی را بنام «جشن‌ها» به حلیهٔ طبع آراست. در دوره اشغال فرانسه از طرف قوای نازی، به گروه مقاومین مخفی پیوست با دستهٔ «رنه لینو» که به سال ۱۹٤٤ از طرف اس.اس‌ها تیرباران شد؛ همکاری نمود. پس از آزادی فرانسه از قید اسارت مهاجمان آلمانی، مدیریت روزنامه «نبرد» را به عهده گرفت و مدت زمانی هم به اداره آن همت گماشت. به سال ۱۹۵۷، نویسنده جوان الجزایری موفق شد به برجسته‌ترین جایگاه ادبی جلوس کند. و افتخاری که به ناحق به «پل والری» و «ژان کلودل» تعلق نگرفت، او به حق نصیب خود کند و جایزه ادبی نوبل را دریافت نماید.

کارهای کامو در سه زمینه است: نخست، رمان که شاهکارهایی چون بیگانه و طاعون و سقوط را عرضه داشته است. دوم نمایشنامه ــ که مورد بحث این مقاله است ــ سومین بخش از نوشته‌های کامو در زمینه فلسفه و مسائل اجتماعی است. این نوشته‌ها را می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد: یکی آثاری چون «اسطوره سیزیف»





و «انسان سرکش» [طاغی] که بیشتر رنگ فلسفی دارند. و دیگری مقاله‌های مختلف در زمینه‌های اجتماعی و ادبی.

در تابستان ۱۹۳۸ یعنی وقتی که «کالیگولا» و «بیگانه» در دست تحریر بود، «پوچی» ــ کلمه‌ای که خوانندگان و شارحان و ناقدان آثار کامو را تسخیر می‌کند ــ تا حد خطرناکی توجه خود او را نیز، به خود جلب کرده بود. او، اولین کسی نبود که پوچی را به کار می‌گرفت: «کلمه» فضا را پرکرده بود و قسمتی از حالت بی‌آرام و قرار آن زمان بود. در سطح بسیار وسیعی به کار برده می‌شد تا جنبه‌های ناممکن، بی‌معنی، غیرقابل پیش‌بینی، بی‌فایده و ناموافق زندگی را تعیین و تبیین نمایند. از طریق مطالعه و نزدیکی به فلسفه با دیدی اگزیستانسیالیستی و یا از نقطه‌نظر حوادث عرَضی [فنومنولوژی] برای کامو و سارتر ــ گرچه نه در یک حد ــ از حالت اساسی و اصلی پوچی، تصوری عمومی ایجاد شده بود تجزیه و تحلیل و مردود شناخته شدن عقل و فهم در احاطه کردن تمامیّت واقعیّت هستی بشر، بین پاسکال، کی‌یرکه‌گارد، نیچه، هوسرل، یاسپرس و مارتین هایدگر مشترک بود برخلاف سارتر، وقتی کامو اسطوره «سیزیف» را می‌نوشت، جزو دارندگان فلسفه پوچی به شمار نمی‌آمد. امّا تقریباً مفهوم پوچی را پذیرفته و از حالت محرک و مثبت به زندگی سالم و خلاق بدل شده بود.

کامو یک فیلسوف انسان‌دوست، قصه‌نویسی توانا، نمایشنامه‌نویسی پیشرو و مردی آزاده بود. شهرت او بیشتر در فلسفه پوچی است که از همان آغاز جوانی همه اندیشه‌اش را تسخیر کرده بود.

نمایشنامه‌های کامو عبارتند از: شورش آستوری‌ها ۱۹۳۶، سوءتفاهم ۱۹۴۵، کالیگولا ۱۹۴۵،

حکومت نظامی ۱۹۴۸، عادل‌ها [درستکاران، راستان] ۱۹۴۹ و تنظیم کتاب نماز برای راهبه اثر ویلیام فالکنر برای تئاتر به سال ۱۹۵۶.

داستان‌ها وآثار فلسفی: پشت ورو ۱۹۳۷، جشن‌ها ۱۹۳۸، بیگانه ۱۹۴۲، طاعون ۱۹۴۷، افسانه سیزیف ۱۹۴۷، طاغی ۱۹۵۱، تابستان ۱۹۵۴، سقوط ۱۹۵۶ و اولین نامه به دوست آلمانی ۱۹۴۳.

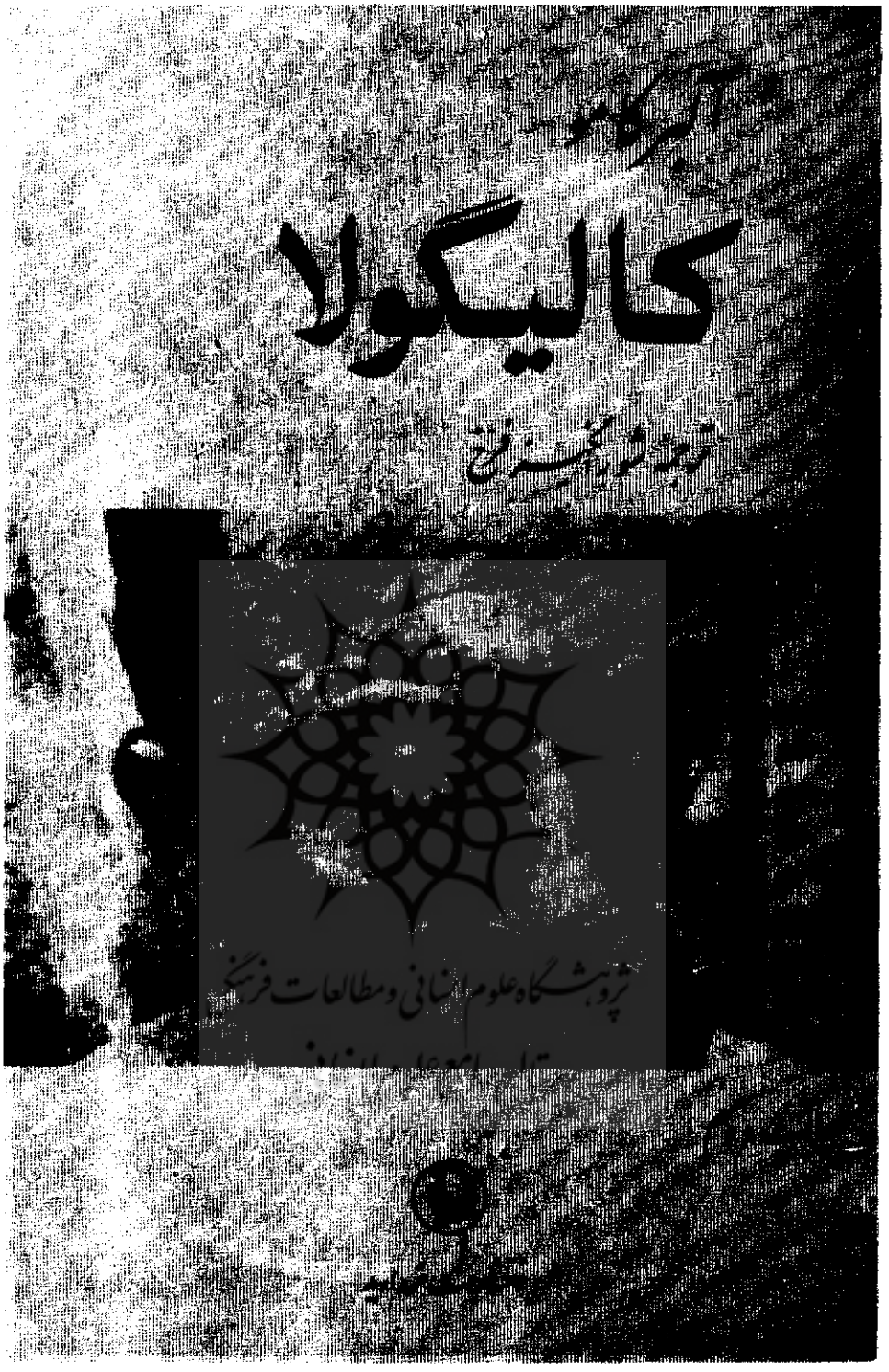
* پس زمینه‌های تئاتر پوچی

درست است که جنگ جهانی اول، دنیا را با مفاهیم و رخدادهای تازه‌ای رویاروی ساخت و دنیایی که پس از جنگ پدیدار شد، فرق فارق با دنیای پیش داشت. اما می‌توان گفت معیارهای دنیا بعد از جنگ اول با معیار و ملاک و محک‌های دنیای پیش از آن چندان فرق نکرده بود، ولی در مورد جنگ جهانی دوّم باید گفت که پایان یک دنیا بود و آغاز دنیائی دیگر، با معیارهای تازه در پایان جنگ جهانی دوّم، فرانسه از صورت یکی از دولت‌های مقتدر و طراز اوّل، به صورت کشوری فقیر و ضعیف درآمد. آشفتگی و ویرانی که در این هنگام فرانسه با آن مواجه بود، در هیچیک از اعصار تاریخی آن، دیده نشده است:

صنایع آن از میان رفته، شهرها و راههای ارتباطی بمباران گردید، نیروی کار و کارگر به منتهای درجه تقلیل یافته و مردم درگیر فقر و گرسنگی گشته بودند. آشویتس و هیروشیما، خورشیدهای سیاه این دنیا بودند. و در زیر اشعه قاطع و ساطع آن‌ها، همه ارزش‌های گذشته خاموش شد و رنگ باخت. اگرچه در بعضی از آن ارزش‌ها درخششی می‌بینیم. این درخشش، نظیر نور ستارگان فرو پاشیده دوردستان است که تا مدتی پس از نابودی و هدم و ویرانی هنوز به چشم ما می‌خورند. تا آغاز جنگ جهانی دوم، با اینکه یک جنگ بزرگ هم پیش آمده بود، ولی حرکت جوامع بشری در راه و راستای تحول و پیشرفت، گام‌به‌گام و بطئی بود. این چشم‌انداز وجود داشت که روزی، ریشه هرگونه ظلم و ستمبری از زمین برکنده شود و جوامعی دلخواه و آرمانی پدیدار گردند.

اما همان سالِ جنگ و نیز سال‌های پس از آن، ناگهان همه امیدها را درهم پاشید و بشر مطمئن و امیدوار در راه اصلاحات و مرمت و ترمیم متفرعات و جزئیات بود و مصمم بود تا مسائل اجتماعی ظریف و حساس را حل کند. اما ناگهان و دفعتاً خود را با کشتارهای دسته‌جمعی، و حتی تهدید جهان به نابودی رویاروی دید و احساس کرد که همه کوشش‌ها نافرجام و عبث بوده است. آری، همه امیدها ناگهان برباد رفت و بشر بعد از جنگ، خود را در خلاء روحی کامل دید. این خلاء روحی، در آغاز زبان خاص خود را نیافته بود. سال‌های جنگ، سال‌های فقر ادبی و فرهنگی بود. این عسرت و عزلت دیر پا و نامیرا و مزمن، همه مردم جهان را تشنه و عطش‌زدهٔ صدائی تازه ساخته بود. چند نویسنده، چیزهایی نوشتند و چند شعری سروده شد. اما تئاتر در این عرصه، هیچ نکرد. گوئی جرأت رقابت با تاریخ را در خود نمی‌دید نخست، آنچه را که تاریخ انجام داده بود، سینما با فیلم‌های مستند بر پرده آورد؛ ولی به زبان تازه‌ای نیاز بود، که کار سینما نبود. می‌شد گفت که سینما، به‌رغم اینکه خود نمی‌توانست چنین زبانی را ایجاد و ابداع کند، ولی زمینه اندیشگی مناسب برای پذیرفت آن ایجاد کرد. و در این میان تئاتر بود که می‌بایستی، حتی به بهای مرگ خود، زبان گویای این دوران از تاریخ بشر باشد. دورانی که دیگر در آن، پیشرفت تدریجی زمان مطرح نبود و هیچ بهت‌آور نمی‌نماند اگر زمان‌ها درهم بریزد و در آنیّتی همه چیز بازگو گردد و گذشته و آینده درهم آمیزد.

شاید بتوان گفت که ماجرا با نمایش «محاکمه» اثر فرانتس کافکا در پاریس آغاز شد. در سال ۱۹۴۷ ژان لوئی بارو «محاکمه» را که آندره ژید به صورت تئاتر تنظیم کرده بود، بر صحنه آورد. ترجمه کتاب که در


آلبر کامو
کالیگولا
ترجمه مصطفی رحیمی
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سال ۱۹۳۳ در فرانسه نشر یافته بود، هیچ غوغا و معارضه‌ای برنیانگیخت. «جوزف کا» قهرمان کافکا که به سببی نامعلوم، محاکمه و محکوم می شد و در آن روزگاران و ایام به هیچوجه نماینده وضع بشری تلقی نمی‌گردید، اما این بیگانه‌ای که در دنیای قطع روابط اسیر شده بود، وقتی بر صحنه آمد، به حق یا به ناحق، نماد خاصی برای انواع شخصیّت ها تلقی شد.

نخستین آثار این گروه از نویسندگان، در حوالی سال ۱۹۵۰ در پاریس در تئاترهای ساحل چپ رود سن بوجود آمد. اما این آثار به هیچ روی محصول کار دسته معینی از نویسندگان و حاصل همکاری و هم اندیشی برای ایجاد مکتب ثابتی نبود. یونسکو، بکت، آدامف و ژان‌ژنه هریک به تنهائی کار می‌کردند. و یگانه نقطه مشترک کارشان این بود که برضد تئاتر مرسوم و معهود و مألوف قیام کرده بودند و جملگی، فرانسه را به عنوان مرکزی برای نشر افکار تازه‌خویش، برگزیده بودند و آثارشان را به زبان فرانسه می نوشتند؛ زیرا فقط در فرانسه بود که عرصات هنر تئاتر، و کارگردان هایی برای اجراهایی نوجویانه و متحوّلانه پیدا می شد. علت اینکه گفته می شد «غیرعادی» این بود که در آن زمان و هنگامهٔ وحشت، انسان ها فرصت عادت کردن به چیزی را نداشتند. بنابراین تنها ناظر بر «انسان کُشی» ها بودند. زمانه که با تمام نیرویش غیرمنطقی بود و عادت چون عشق به زمان نیاز دارد.

بشریّت با تمام شکوهش، چنان بیهوده گشته بود که بر خویشتن نیز، غریب می نمود و رها در جهان و پیش به‌سویی که فرجامی جز هیچ‌وپوچ ندارد. بشریّت، ترّحم‌پذیر نیست. او منطقی می جوید تا از بی نظمی زمانه، معصومیّت را رها سازد. هرچند به گونه‌ای به سوی پوچ باشد، امّا او فضیلت را در آگاهی می یابد. هیتلر، که به خوبی براوضاع سیاسی/اجتماعی داخل کشورها آگاه بود، در پی فرصت مناسبی می‌گشت تا بار دیگر «خدای مرده» نیچه خدایی کند و به منظور وحدت، مبارزه‌ای شدید برضد یهودیان آغاز کرد. در سال های قبل از جنگ و نیز در دوران جنگ جهانی دوّم، هزاران تن از یهودیان از تور گریختند و میلیون ها تن نابود شدند. نویسندگانی که از شومی جنگ تا اعماق روح متأثر شده بودند، جدا و مستقل، همه باهم مرحله نوینی را در تئاتر پدید آوردند. چنین بیان زیبا را عدّه‌ای تئاتر پیشرو و جمعی «پوچ» نامیدند، اما نویسندگان با چنین اسمی موافق نبودند. یونسکو می‌گفت: «حیرت آور و نه پوچ. به نظر من در عالم، وجود همه چیز منطقی است و پوچ وجود ندارد وخود «بودن» و موجودیت حیرت انگیز است. نیز می‌گفت «مردم، آنچه را پوچ می نامند که جنبه های مضحک زبان را که از اصل خود خالی شده عیان و علنی می کند». پوچ، یک عنوان تصادفی است که به این نوع تئاتر، اطلاق می‌گردد. ما بیهودگی زندگی، یعنی واقعیّت آن را به همراه انسانی پویا و پایا و متحرّک و متحوّل، با کشف عمیق‌ترین و همزمان زیباترین و دردناکترین نکته ها به طور پیوسته می یابیم».

زندگی، اگر بیهوده است، امّا آنان امیدوارند که بشر با صداقت و نجابت خویش، بر علیه آن به عصیان برخیزد. اولین آثار تئاتر نو در سال ۱۹۵۰ منتشر گردید: آوازخوان طاس اثر اوژن یونسکو و دو نمایش از آدامف با عناوین «مادر بزرگ و کوچک» و «حمله».

در نمایشنامه «خاکسترها» «هنری» تنها در کنار دریا و در میان صدای امواج دریا برای خود داستان می‌گوید: تصاویری از خاطره او از مخیّله‌اش بیرون می‌تراود و یکایک پیش رویش مجسم می‌گردند. دو پیرمرد بنام های «بوئتون» و «هالوی» که در یک شب برفی با همدیگر روباروی می‌گردند. و دنیای این دو هیچ نیست مگر برخورد و تلاقی ای از سر تصادف و سکون.

در «صندلی ها»ی یونسکو، انتظار یک سخنرانی می رود. سخنران در پایان نمایش می آید، ولی کرولال

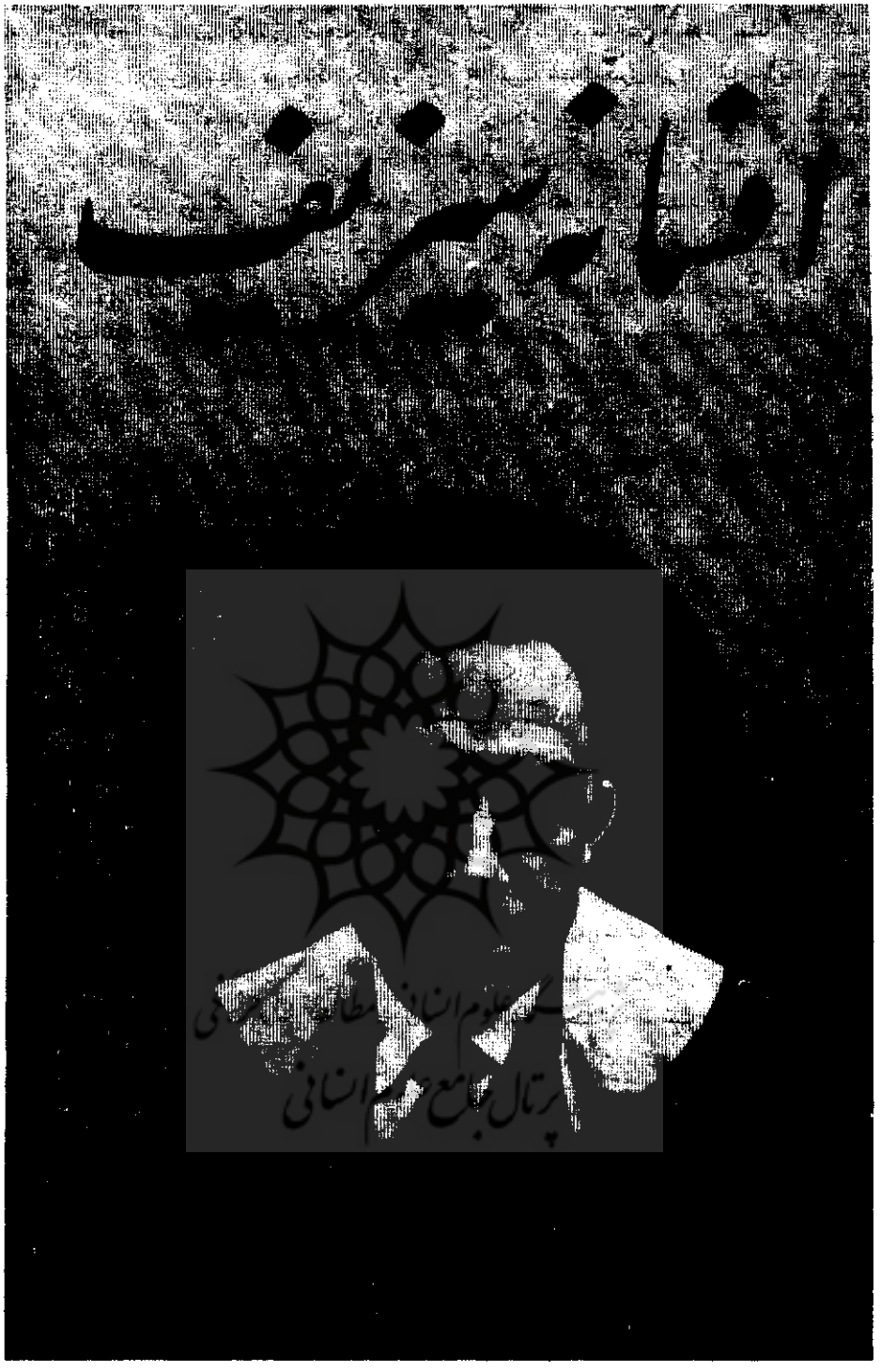
و پیام او «سکوت» است سکوتی مالامال و لبریز از تنش. تئاتر، انتظار نظم و قاعده و آرامش را از جهانی که در آن به سر می بریم، نابود می‌کند و تماشاگرانش را با واقعیّت خشن زمان آشنا می سازد.

اگر صفت پوچ را به تئاتر نو ارزانی داریم، به ناچار در تعریف تئاتر نو آن را از محتوای اصلی خود خالی کرده‌ایم. تئاتر پوچ یعنی چه؟ یعنی تئاتر عبث و بی فایده و بی معنا. یعنی اینکه بکت و یونسکو و طرفدارانشان کاری می‌کنند که اساساً فاقد معناست و هدف و منظوری در آن ملحوظ نیست. اگر این تعریف را معتبر بدانیم، باید حکم کنیم که همه این هنرمندان دیوانه‌اند. آدامف می‌گوید: عبارت تئاتر پوچی مرا خشمگین می‌کند. زندگی، پوچ نیست؛ مشکل است، خیلی مشکل. در آن چیزی که کوشش های وسیع را طلب نکند، یافت نمی شود. بنابراین اصطلاح درست در این مورد «تئاتر پوچی» است. چنانکه در مورد کامو باید از «فلسفه پوچی» سخن گفت، نه از فلسفه پوچ. دیگر آنکه نه بکت، نه یونسکو و نه هیچ هنرمند دیگری، اسمی برای کار تازه خود ننهاده است بلکه منتقدان بورژوای غرب این اسم را علم کردند تا به منظورهای زیر برسند:

چنانکه می دانیم «برشت»، تئاتر را زیر و رو کرد و بنیادی نو با توجه به سنن شرقی بر آن پایه گذارد. برشت به تئاتر مفهوم نو، رسالتی نو و صورتی نوین داد که البته مورد توجه و عنایت طبقه بورژوای غرب نبود. نامگذاری تئاتر پوچی، رفته رفته کار برشت را از دید خواننده خارج می‌کند. زیرا اگر تئاتر پوچی را معادل تئاتر نو بیانگاریم، کار اساسی برشت خود به خود، از دایره شمول تئاتر نو، خارج می‌گردد. از آن روی که برشت اگرچه در قسمتی پوچی و بیهودگی تمدن بورژوازی را نشان می دهد، ولی قسمت عمده کار او نمودن و ساختن و پرداختن جهان آینده است، چیزی که در تئاتر پوچی مطرح نیست. بنابراین، جعل اصطلاح «تئاتر پوچی»، توطئه‌ای است اساسی بر ضد برشت و هم‌اندیشان او و نیز برضد آنانکه اگر پیرو نیستند، تا حد زیادی تحت‌تأثیر کار سترگ و شکوهمند اویند. و نیز برضد «آدامف» هنرمند شایسته ارمنی، که مقامش اگر از یونسکو و بکت والا تر نباشد، به هیچ‌روی از آنان کمتر نیست. «آدامف» بی آنکه وارد هیچ حزب سیاسی باشد از مؤمنان سوسیالیسم است و همین کافی است تا اعیان و اشراف شهرنشین و بورژوامسلک او را از خود برانند و رد و طردش کنند.

نکته اینکه بورژوازی فرانسه، در سال های پس از جنگ دوّم که هنوز براثر ضربه فاشیسم، گیج بود برای مدت کوتاهی نام بکت و یونسکو و آدامف را به عنوان «سه تفنگدار تئاتر نو» کنار هم جا داد. بعداً که این منتقدان خطر آدامف را حس کردند، او را از جرگه یونسکو و بکت قلم زدند. جعل اصطلاح تئاتر پوچی و معادل دانستن آن با هنر نو، همه این رزمندگان راه بشریت را از چارچوب هنر نو خارج می‌کند و این نانجیبی عظیمی است. اصطلاح تئاتر پوچ کار عظیم کسانی را که در ضمن کارهای دیگر، خدمات ارزنده‌ای به دنیای تئاتر کرده‌اند، یکسره به نسیان و فراموشی می سپارد.

در جهانی که به پوچی گرائیده است، تئاتر پوچ واقع گرایانه‌ترین تفسیر و دقیق‌ترین بازگوئی حقیقت می شود و کامو در برخورد عمیق خویش با جهان، پوچ‌ترین انسان‌ها را در قالب «مورسو»ها، «ژبن»ها، «ریو»ها و «کامون»ها را برای شناخت جهان به ما عرضه داشته است. تئاتر پوچ مشابهت زیاد با فلسفه «اصالت وجود» [اگزیستانسیالیسم] هایدگر و سارتر و کامو دارد. تئاتر پوچ، در شکل اکنونی و اینجائیش، یک پدیده بعد از جنگ است. و در حقیقت شوک و تکانش قرن بیستم است، هنگامی که درمی یابد دنیا دارد معنیش را از کف می دهد. تئاتر پوچ، به طور کلّی نمایشگر تصویر سرخورده و خشونت‌آمیز جهان ما است؛ گرچه غالباً در زیر نقاب فانتزی، پنهان شده است. با


زنان مبتذل

این همه در اصل واقع گراست، بدان معنی که هیچگاه و هرگز، به عذر ناامیدی، ترس و تنهایی در جهان بیگانه و متخاصم، از واقعیت های اندیشه انسان طفره نمی رود و آن را سرسری نمی انگارد.

در این آثار، به جای کوشش در توصیف ظاهر بیرونی وجود آدمی، به کشف سرشت و سرنوشت ناخودآگاه انسانی پرداخته می شود و این نمایشنامه ها ــ که عمیقاً بدبینانه اند ــ چیزی جز بیان نومیدی محض انسانها نیست.

هدف تئاتر پوچ، آن نیست که تماشاگرانش را از احساس رضامندی و خشنودی رهایی بخشیده، آنها را با حقایق وضع بشر ــ آنگونه که این نویسندگان مشاهده می‌کنند ــ روبرو سازد. اما رجزخوانی ها و اعتراضاتی که پس پشت این پیام وجود دارد، همه چیز هست به جز نومیدی. جنبش تئاتر پوچ، در واقع مبارزه است به خاطر پذیرش وضع بشر آنگونه که هست، با تمام شگفتی ها و بیهودگی هایش. به خاطر تاب آوردن در برابر مسئولیت و التزام بشر. تئاتر پوچ، اشک نومیدی را از چشم ها روانه نمی سازد، بلکه لبخند آزادی به لب ها می نشاند.

نگاهی به نمایشنامه های آلبرکامو

* سوءتفاهم

این اثر، نمایشنامه‌ای است سه پرده‌ای از کامو طرح و بافت این متن ــ همچون دیگر آثار نویسنده ــ سیری است بر تردید و تشکیک های آزادی بشر و وضع و موقع او در انتخاب زمینه و زمانه هایی که محتوم اند و گریز و گزیزناپذیر.

«مارتا» و مادرش مدتهاست که از پسرشان «ژان» دورند. این دو چنان در چنبرهٔ تنهائی و دردمندی خویش، به اسارت درآمده اند که حالیا، هرکدام به شکل طراران و آدمکشان درآمده اند و هیئت و کسوت پاک و نیالوده گذشته را به نسیان سپرده اند. «ژان» در ایام فراغت نیز، سودای دیدار یاران و دیاران را دارد. دست آخر ژان با قانع ساختن همسرش با انگیزش دیدار مادر و خواهر به شهر دیگری میرود. امّا تنها یک سوءتفاهم نابهنگام، سبب می‌گردد که مادر و دختر ــ ناخواسته و براثر سهو ــ پسر و برادرشان را هم، چونان مشتریان دیگر میهمانخانه هلاک کنند. آری، پس از این عطف و شیرازه تراژیک و آشکار شدن حقیقت، «مادر» نیز خود را می‌کشد و «مارتا» ــ خواهر ژان ــ نیز خویشتن را به دار می آویزد. در این تعلیق و عمق خاک و پوک و نیست انگاری و ذهنی گری، ماریا ــ این تنها بازمانده این مربع مرگ ــ تنها و درمانده به جستجوی آینده‌ای است که هیچ نیست مگر صعوبت و درشتناکی.

در این نمایش سه پرده‌ای، که لبریز از لحظه ها و آنات تثبیت شده آثار کامو است، جای‌جای نشانه هایی از گرایش های آشکار این نویسنده وقاد، به متن متقن سایر آثارش نیز می بینیم. از آن جمله است گفتگوهای تبهکارانه مادر و مارتا تا پیش از حضور و ظهور دوباره پسرشان ژان: «اگر محکومین به مرگ، دردها و رنج های دل‌شان را برای میرغضب ها بازگو می‌کردند دنیا چه می شد؟»

آری این دو تن، چنان در طیف و ساخت و پرداخت آزمندی و کشتار، آلوده و ملوّث شده‌اند، که گفت و شنودهای روزمره‌شان نیز، پیرامون جنایت و وضعیت و تنگناها و مصایای بشر اسیر در چنگال سرنوشت است. سرنوشت، چندانکه سرشت در نوشت و سرشت آن‌سان که سرشک در می نوشت. آری، مارتا می‌کوشد تا از هر راهی، سرزمین موعود و معهود را پس‌پشت نهد و به مکانت جایگاهی تازه به تازه و نو به نو رحل اقامت افکند. امّا برای او دیگر «این اروپائی که پائیز آن قیافه بهار را دارد و بهارش بوی بدبختی را، شکیبائی و صبری در چنته ندارد».

پس به راستی، اگر اینگونه است چرا میهمانخانه مادر و دختر به شکل خلوتگاه و قتلگاه درآمده است. نیست انگاری و ناکجاآبادی ولادری تا کجا؟ آیا

می‌توان کامو را پیشگام و علمدار و سلسله‌جنبان مسئله اسارت در محتوا و مایحتوای هیچ‌انگاری و پوچ‌اندیشی دانست؟ اگر از تأثیر فیلسوفانی چون سارتر، یاسپرس، سورن کی‌یر که گارد و هوسرل بگذریم، کامو بی‌گمان بشیر تازهٔ طور است. آری، این نویسنده بزرگ، طرحی از مسئله قیام و «اگزیستانس» یا به پاخاستن و برعلیه هیچ و پوچ زمان درآمیختن را، رقمی تازه و دیگر می‌زند. در این بحبوحه و چارچوب، مادر ــ این شریک کشت و کشتارها ــ سخنی دیگر دارد.

«می‌دانم مارتا، حرفهایم منطقی نیست. درد و رنج برای یک آدم جانی چه معنایی دارد؟ توخودت هم می‌بینی که این رنج من، رنج حقیقی یک مادر نیست. چون من هنوز فریاد نکشیده‌ام. این درد من هیچ چیز جز رنج دوباره زنده‌شدن در عشق نیست و با وجود این، رنج از من درمی‌گذرد.» ندا و نفخه و نفیر وجدان و ضمیر مغفوله تا بدانجاست که پس از مرگ پسر به دست مادر و خواهرش، این هر دو نیز جان از کف می‌دهند و برای خون پسر ذمه‌ای مگر مرگ خویش نمی‌انگارند.

در تک گوئی های فرجامین متن، که از سوی «مارتا» بازگو می‌شود، این دربدری و عفونت و چرک را نیز درمی‌یابیم. آری.

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست
عالمی از نو بباید ساخت وز نو آدمی

کامو برای این دنیای جدید، رستخیز و آذرخش و قیامی نمی‌شناسد، مگر رهپوئی راه در نور دیده‌ای که پیش از او، فیلسوفان و نویسندگان اگزیستانسیالیست رفته بودند.

عمر کوتاه کامو، وفای به عهد نکرد و این بزرگمرد در اوج پختگی و بارآوری روی در نقاب خاک تیره کشید. اما چه باک که آثار کامو، هنوز نیز مقر و مکمنی است برای رهایی و لمحه‌ای اندیشیدن و از قفس جان به درآمدن و همه و یک‌تنه جانان شدن.

اما روایتی دیگر از «سوءتفاهم»:

نمایشنامه می‌پردازد به شب پرملالی در سال ۱۹۳۶ که کامو در پراگ گذرانده بود. نمایش فضای دوران اشغال را دارد، در مرکز یک کشور محاصره و اشغال شده حتی افسرده و وازده و بیمارگونه ــ که سراسر کار کامو را پر کرده ــ، نکته‌ای دیریاب و مکتوم و متنکّر است. «سوءتفاهم»، گویش تازه‌ای است از یک افسانه فولکلوریک که اجزاء ظاهراً ساده و سهل و ممتنعی دارد. یک مسافرخانه انتزاعی و یک مسافرخانه‌دار که به جان مسافران سوءقصد می‌کنند تا طرارانه و دست‌درازانه مایملک‌شان را برباید. کامو، این طرح به ظاهر پیش پاافتاده را چندان مستحکم و منسجم ساخته، که گوئی

دارد به قول خودش یک «وضعیت ناممکن» را می آفرینند. مسافرخانه‌ای در قلب چکسلواکی به وسیله دو زن اداره می شود: یک مادر پیر و دخترش مارتا. وقتی پرده گشوده می شود. این دو در مورد یک مسافر تازه، محاجه و مناقشه دارند و قرار است پس از مسموم کردن، جسد او را به پشت سد بیاندازند. این آخرین نفری است که آنها قصد جانش را دارند. پس آنگاه، پولی را که برایشان آزادی تأمین می‌کند را به چنگ آورده‌اند و مارتا می‌تواند به سواحل آفتابی جنوب برود. مسافر ظاهر می‌گردد و در دامگاه و دامچالهٔ مرگ فرو می افتد. پسر ولخرجی که ۲۰ سال قبل خانه‌اش را ترک کرده و حالیا به عنوان مردی منعم در سرزمین های گرم جنوب یعنی همان‌سو که مارتا آرزویش را دارد به‌سر می برد. جنگ بین مکانیزم انعطاف‌ناپذیر جنایت ــ که از لحظه اوّل ورود مسافر متجلّی است ــ و تأمل ها و هیجانات مادر، دختر و پسر به صورت نوعی کابوس ادامه دارد. ژان ــ پسر ــ شناخته میشود امّا فقط وقتی که کشته شد. مادرش نیز در دریاچه به او ملحق می‌گردد. مارتا ــ خواهرش ــ دست به خودکشی می زند و «ماریا» ــ همسر ژان ــ در شکنجه اخلاقی رها می شود تا با تلخی بیهودگی و بی فایدگی آن مواجه گردد. فریاد دردناک او در طلب کمال از حلقوم مستخدم پیر، مرموز و خاموش مسافرخانه، تنها یک سیلاب خارج می‌کند: «نه». پسری که انگار دارد بدون اینکه مجبور باشد نامش را بگوید، او را بشناسد، در نتیجهٔ یک «سوءتفاهم» توسط مادر و خواهرش به قتل می رسد.

کامو، مسلماً به یک شکل از تئاتر، علاقه داشته و آن تراژدی یا سوگنامه و تعب‌نامه است. او در این گرایش و سیر و سلوک در وادی ناپیدا کرانهٔ پهناور تراژدی یگانه نیست. اونیل، الیوت، ژیرودو و آنوی در این مقوله، تجربه‌هایی دارند. یکی از راههای هماره وسوسه کننده و اغواگری که اسلاف کامو پیموده‌اند، بازگرداندن و برداشت و برگرفتن از آثار کلاسیک یونانی به زبان و بیان ادبیات مدرن معاصر بوده است. کامو ــ به عنوان یک درام‌نویس ــ آزادانه کوشیده است نمایشنامه های خود را از اتکا به قهرمان‌های تراژدی های از پیش ساخته و تعیین‌شده رهایی بخشد. و از این‌روی وی اغلب، با کسانی که تراژدی‌های قدیمی را بازسازی می‌کنند مخالفت می‌کرد. در این اعراض و اعتراض، می توان جاپاهایی از سارتر در نمایشنامه «مگس ها»، کوکتو در «ماشین جهنمی» و آنوی در «مده» و «آنتیگونه» دید و دریافت.

کامو درصدد بود تا طرحی مدرن بیافریند، چندانکه هم اینک نیز شکل و ریخت ویژه پذیرش برخوردهای تراژیک را نیز نشان می دهد: سوءتفاهم در ساختمان یکپارچه و یکدست خود عطف به تئاتر یونان می‌گردد: کیفیّت پوشیده و خشن دو زن، پیوستگی جبری جنایت که موجب جنایت های دیگر می شود، ریخته شدن خون اعضای یک خانواده، کاربرد نرمش‌ناپذیر هدفی ابتدائی و آغازین؛ و سرانجام موضوع شناخت.

«سوءتفاهم»، غامض‌تر از «کالیگولاست»: «مارتا» و برادرش به همان طرح بسیار انسانی گرفتار می شوند: انتقال از وضع بی پناهی و فقر در میهمانخانه، وضعیتی را برای خویش مسلّم و انکارناپذیر می‌کند، یک قانون طبیعی که طبق آن، مادر پیوسته باید فرزندش را بشناسد. او با اطمینان به داخل طرح تجریدی و مکانیکی، جنایتی گام می نهد که در مسافرخانه توسط مارتا چیده شده است. و مارتا این را «حق» خود برای رسیدن به سعادت می داند و هدف او وسیله‌ای را که انتخاب کرده، توجیه می نماید. به قول کامو «اگر مردی بخواهد مارتا را بشناسد، خیلی ساده بایستی خودش هویّتش را ابراز کند. اگر سکوت کند یا دروغ بگوید، در گمنامی خواهد مرد. و همه چیزهای پیرامون و حول و حوش او محکوم به نابودی خواهند بود. امّا اگر حقیقت را برزبان آورد، بی شک بعد از اینکه به دیگران و خودش کمک کرد که زنده باشند، جهان را ترک

می‌کند».

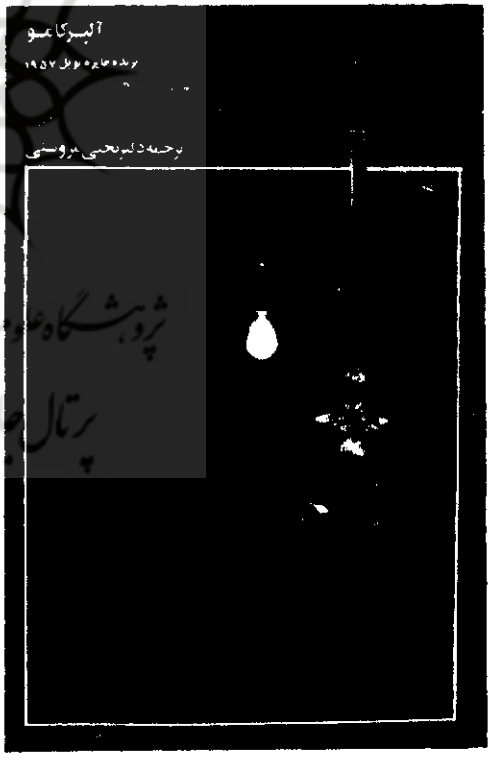
مثل «کالیگولا»، «سوءتفاهم» نیز علاقمند به مطلق، به سعادت بشری، به عنوان یک امر مطلق در دنیای انسانی است که جنایت را زائیده جنایت می‌انگارد.

* کالیگولا

«کالیگولا» در سال ۱۹۴۴ نوشته شده است. این نمایشنامه در این روایت از برداشت تاریخی، به زندگی امپراتور جوانی بنام «کایوس کالیگولا» می پردازد. اگرچه تصریح و تأکید شده که کاموبه جزئیات و متفرعات زندگی کالیگولا ــ آن‌سان که در تاریخ آمده و سندیّت و اعتبار تاریخی داشته ــ پرداخته، اما در عین‌حال نویسنده با شناخت و سلطه بر ادات و ابزار تئاتر، متنی پر از اوج و قلّه های دراماتیزه، آفریده است.

دیدگاه و قلم پرشور و شعور این درام‌نویس نامدار، متن را چندان از جذابیّت های نمایشی آکنده و مملوساخته که خواننده/ تماشاگر برای لحظه‌ای نیز، آرام و رام و بهنجار نمی ماند و با یک نطق نمایشی مستدام و پیگیر، نمایش را با جهدی بلیغ تا به آخر طی می‌کند و صرفنظر از شناخت بر اُفت و خیزها و تلاطمات و تموج و تعاطی های ذهن و عین کالیگولا، به واقع متنی نمایشی و سرشار از لحظه‌ها و آنات گیرا و جامع هنر نمایش را با خط بصر و چشم دل می خواند و به گوش جان می نشاند.

«کالیگولا»، در پی دستیابی به نشانه‌های کائنات است.عشق او به تصاحب «ماه» و نیز اشارات گاه و بیگاهش به خورشید و ماوراءالطبیعه، حکایت از روحیّه بلندپروازانه و جاه‌طلبانه او دارد. اما دریغ و درد، که این همه جز آرزویی دور و ناپیدا نیست.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«کالیگولا»، این فرزانه برنادل و بیدار، که در پی مرگ خواهرش، چونان لولی وشی مغموم، آرزوی رفتن به دیار باقی دارد، به ناگاه دچار گونه‌ای دگرگونی یا به اصطلاح اصحاب «اصالت وجود»، گونه‌ای «اگزیستانسیل» یا قیام درونی و روانی می‌گردد و او تصمیم می‌گیرد که اطرافیانش را به دلایلی رنگ‌رنگ از بین ببرد، به رشد و اعتلای خزانه و مالیه بپردازد، تن به لاابالیگری و عیش و فساد بدهد و بالاخره با میدان دادن به عرصات بهیمی و شیطانی آن کند که فرجام و انجامی جز تراژدی و مرثیه و تعب ندارد.

آلبرکامو، این نمایشنامه را به سال ۱۹٤٤ نوشت. یعنی آنگاه که طوفانی وحشتناک، گذشته و دنیای آشنا و مأنوس مردمان را به کابوس خوفناک یک دیدار بدل کرده بود؛ همچون بادی که بر شن‌زار بوزد، فاشیسم همه نقش‌های مردمی را از لوح جان زدوده و اصولی بر جهان حاکم نموده بود که پیروزی آن به معنای پایان کار دنیا بود. کامو در این متن بیشتر به این مسئله توجه دارد، او نمی‌خواهد فقط تصویری از حکومت جابرانه یک فرد را نشان دهد، بلکه بر آن است تا فلسفه‌ای را محکوم و محتوم کند که «هستی» را فاقد مفهوم و انسان را به هیچ می‌انگارد.

متن را پی می‌گیریم و با تأملاتی چند پیرامون بافت و پرداخت اثر، به بازشناسی و باز پیرائی و یحتمل کشف حلقه‌های ناب و دیریاب و نایاب کار می‌پردازیم:

در آغاز پس از اینکه کالیگولا در پی مدّتی دوری و عزلت و فترت ــ که ناشی از مرگ خواهرش «دروزیلا» بوده ــ بار دیگر به قصر خود باز می‌گردد، گفتگوئی با «هلیکون» دارد. او، این نکته را مصرح و موّشح می‌کند که غماخشم پرستیهش مرگ خواهر او را مجنون نساخته و تصمیمی که دال بر تکاثر و افزایش خزانه دولتی دارد، پژواک و بازتاب ناشی از غمی جاودانه و یا بُغضی آنی و لحظه‌ای و گذرا نیست. هرچه هست حاصل دیگرگونی و قیام درونی کالیگولاست. وی خطاب به «هلیکون» ندیم و رفیق گرمابه و گلستانش می‌گوید.

«من این را می دانم که تو چه فکر می‌کنی. این همه حکایت برای مرگ یک زن! نه! این نیست، راست است. خیال می‌کنم. بیاد دارم که چند روز پیش زنی را که دوست می داشتم مرد. ولی مگر عشق چیست؟ چیزی بی اهمیّت. این مگر هیچ است. من برای که سوگند می خورم، این فقط نشانه‌ای از واقعیّتی است که برای من وجود ماه را ضروری کرده است. این حقیقتی است کاملاً روشن و کمی احمقانه که کشف آن دشوار و بردوش کشیدن آن سنگین است» اینگونه است که کالیگولا بر سکوی پوچی و بی معنائی، چونان دلقک حقیری نرون‌وار به خود می لولد، ناخن هایش را رنگ می زند، به هیئت ونوس درمی آید و قافیه پردازان متشاعر را وامی دارد تا آثار خود را بلیسند. چهرهٔ او از این پس، چهره بی نور میرغضب است. دیگر که می تواند او را نجات دهد؟ فقط دو تن از یاران انس و عیش هنوز با او همراهند. «هلیکون» از سر بی اعتنایی و ارادت و «سزونیا» به انگیزه عشق ومحبّت. اما دیگر کار از کار گذشته است. توطئه گران که همه به جز «کرئا»، ابله و رجاله اند هجوم می آورند. ولی دیگر چه اهمیت دارد؟ کالیگولا راز نهائی را کشف کرده است: کشتن راه چاره نیست.

«کالیگولا» [با خنده به سزونیا]ــ عزیزم! مگر نه اینکه خزانه، اصلی بااهمیت است؟ سزونیاــ نه کالیگولا. این یک مسئله فرعی است.

کالیگولاــ ولی برای این است که تو از آن هیچ نمی دانی. خزانه دارای فایده بسیار است. همه این ها دارای اهمیّت است. مالیه، اخلاق عمومی، سیاست خارجی، تهیه سیوروسات قشون و قوانین ارضی! به تو می‌گویم همه اینها مسائل اساسی است. همه این ها در یک ردیف هستند. عظمت رم و بحران های درد مفاصل تو، آه! من به همه این امور خواهم پرداخت.»

اما به چه قیمتی؟ کالیگولا بدون آنکه در برهوت و دشت جنون، یله بر تلواسه ای بی قرار و ناشکیب، برآب تاب خورد، مسلّط تر به خویش، تمامت نظام و دستگاه فاسد و از بیخ و بن تن به تالاب پرلای و لجن خویش را دگرگون می سازد:

«کالیگولا [نزد سزونیا می نشیند]ــ خوب گوش کن، در مرحلهٔ اول کلیه «پاتریسین»ها [بزرگزادگان] کلیه مردم و امپراتوری که ثروتی در اختیار دارند ــ بسیار و کم آن تغییری نمی‌کند ــ اجباراً باید فرزندان خود را از ارث محروم کرده و فوراً به نفع دولت وصیّت کنند. آری، حکم اعدام واجد هیچگونه اهمیّتی نیست و یا بهتر اینکه همه این اعدام‌ها، دارای اهمیّتی مشابه‌اند و همین امر موجب می‌شود که اهمیّتی نداشته باشند.»

کالیگولا در این راستا، حتی نزدیکترین دوستانش ــ چون «کرئا» ــ را از خود می رنجاند و مکدّر می‌کند و یا به پیشکارش می‌گوید: «من تناقض گوئی و تناقص گویان را از میان برخواهم داشت و اگر لازم باشد از تو شروع خواهم کرد». مخاطب «کالیگولا»، در سطور آتی «کرئا» است: این هنری مرد یگانه و فرزانه شاعر پیشه و متفکر:

«من ادبا را دوست ندارم و نمی‌توانم فریب‌ها و دروغ‌هایشان را تحمّل کنم. این‌ها برای این حرف می زنند که گفته‌های خود را نشنوند! اگر به حرفهای خود گوش می‌کردند می فهمیدند که هیچ نیستند و دیگر نمی توانستند حرف بزنند. بروید. دست بردارید من از گواهان دروغین بیزارم.»

امّا این کلیّت و سخن باز پسین کایوس نیست. او هنوز نیز سودای سیطره بر ماه و خورشید و نظم اشیاء را دارد. «سزونیا» به او می‌گوید. «این دعوی برابری با خدایان است. من دیوانگی بدتر از این نمی شناسم». اما، این گونه مواعظ برای کالیگولا بی فایده است و بی ثمر. او در وادی‌ای گام نهاده که فصل فرجامینش هیچ نیست مگر هرج ومرج [آنارشیسم] و کشتار و تباهی و ویرانگی. بدانگونه که از قلم نویسنده‌ای چون آلبرکامو برمی آید و بس. او این مرحله را به گونه‌ای نامحدود تا به مرحلّه نفی انسان و جهان به کار می برد. مردن بی اهمیّت است و در موقعی که لزوم پیدا کند، کالیگولا شهامت هستن و زیستن و یا رخت از این سرای فانی برکشیدن و رحل اقامت در کوی دوست افکندن را دارد آری «بدون دلیل نمی‌توان زندگی کرد». کالیگولا، به رغم همه اطرافیان و اقربا و اصحاب و یارانش که گرداگرد او را چونان نگینی خوش نشسته برحلقه‌ای دربر گرفته‌اند، بلاشک تنها است. او می داند که اینان ــ شاید به جز یک دو تن شان ــ بقیه به سودای عشق و علقه و دوستی غمخوارانه و از عمق جان با او یکدل و همزبان نیستند. و به انحاء حیل تظاهر به دوستی می‌کنند. «کالیگولا» تنهاست و در عسرت و عزلت پارینه و دیرینه اش همواره از سوگ در تنهائی می‌گوید. امپراتوری مقتدر که اینک راز و رمز تنهائی را دریافته است. به قول رودکی:

با صد هزار مردم تنهائی
بی صد هزار مردم تنهائی

و این غمنامه کالیگولا را می خوانیم: تک گوئی بلندی که از نظر عمق فصاحت و بلاغت در اندیشه و خیال، یگانه و تنها بر چکاد یک متن معاصر برنشسته است و از هودج و عماری ارم عمادی خود را به‌رخ می‌کشد:

«تنهائی؟ تو تنهائی را می شناسی، تو تنهائی؟ این که مال شعر و ناتوان‌هاست. تنهائی؟ امّا کدام؟ آه! تو نمی دانی که انسان در تنهائی هرگز تنها نیست! و اینکه همه جا همان سنگینی آینده و گذشته به همراه ماست. تنها! آه اگر لااقل به جای این تنهایی که من دارم و از حضور زهرآگین است، می توانستم طعم تنهایی واقعی، سکوت و ارتعاش یک درخت را بچشم، تنهائی! اما «سیپیون» تنهائی من از سایش دندان‌ها و طنین کامل جنجال‌ها وفریادهای گمشده پر از هیاهو است».

کامو در طی متن از تکنیک های نمایش در نمایش نیز بهره‌ها می‌گیرد: بازی گروهی متشاعر و اهل رطب و یا بس که تطویل به لاطائل می‌کنند و هجویه و فکاهه و مدیحه‌ای برای صله‌ای می بافند و یا این بازی که کایوس چهره در خاک کشیده و دیگران که از عمق جان و بن دندان از مرگ او شادند، چیزی نذر می‌کنند. که کالیگولا با این ترفند و بازی در بازی آنچه آنان برای آمرزش او تعهد کرده‌اند برمی‌گیرد و از آنها می ستاند. و این همه فی الجمله به دلیل این است «که هنرهای نمایشی زیبا و مطهر است . اشتباه مردم در این است که به حد کافی به تئاتر معتقد نیستند.»

«کالیگولا»، هماره در پی تصاحب ماه است و فقط ماه را می خواهد. اما «کرئا» این دریادل جسور و چالاک که سودای مرگ «کالیگولا»ی فضیلت از کف رفته را در سردارد، بی هیچ آداب و ترتیبی، پیش روی کالیگولا، دلایل اساسی و اصلی مرگ کالیگولا را ــ که عین صواب است ــ به او باز می‌گوید:

کالیگولا پس برای چه می خواهی مرا بکشی؟

کرئا ــ من دلیل آن را برتو گفته‌ام. من ترا مضر می دانم. من ذوق و احتیاج به امنیّت دارم. اغلب مردم مثل من هستند. آنها قادر نیستند در دنیائی زندگی کنند که در آن نامأنوس‌ترین تصورات به یک لحظه می تواند به عالم واقع راه یابد. و در بیشتر اوقات چون خنجری باشد که به دلی فرو می رود من هم همین طور. من هم نمی خواهم در چنین دنیائی زندگی کنم. من ترجیح می دهم که از خودم کاملاً مراقبت کنم. و برای همین است که از تو بیزار نیستم. ولی تو باعث آزار و زحمتی و باید که از میان بروی.

کالیگولا ــ این کاملاً صحیح است. ولی برای چه مرا از آن آگاه می‌کنی و زندگی خودت را به خطر می اندازی؟

کرئا ــ برای اینکه دیگران جای مرا خواهند گرفت.

آری. اصل و عمق اندیشه کامو در موقعیّت و مبارزه با وضعیّت، همین جاست. قیام، ازلی و الستی است و پرچم حق هیچگاه بر زمین نمی ماند، همچنانکه زمین هرگز خالی از حجّت نخواهد ماند. دیگران جای «کرئا»ها را می‌گیرند و این کالیگولاهای قلدر و مستبد و قداره کش اند، که فرجامی جز نابودی و هلاکت ندارند. کاموی انقلابی، بی هرگونه حزم و احتیاط و دوراندیشی حرف آخر را ــ استادانه ــ می زند و این حرمت و حیثیّتی است که اهل قلم و دردمندان و رنجبران و ستمبران تاریخ، همواره برای خاستگاهها و دانش اندیشه هایی چون خاستگاه و دیدگاه کامو برای او قائلند و شرح صدر می نویسند.

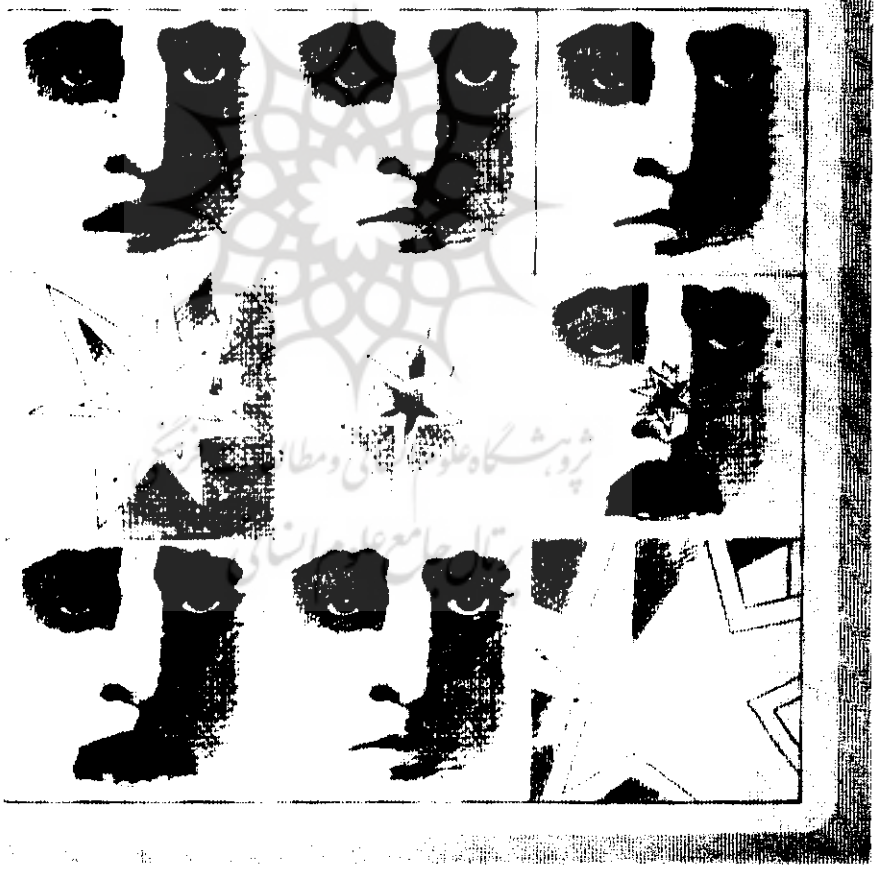
نمایشنامه چهارپرده‌ای «کالیگولا» به سال ۱۹۴۵ در پاریس بر صحنه آمد که بلاشک توفیقی بزرگ بود، بزرگتر از این نظر که کامو نویسنده نمایشنامه، همیشه در آن شرکت داشت. او هربار که نمایشنامه‌اش اجرا می شد ــ ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۸ ــ مطلب را دوباره بازنویسی می‌کرد و تا حد قابل ملاحظه‌ای آن را ویرایش کرده و جرح و تعدیل و حک و اصلاح می نمود. امّا به‌رغم این نکته، به همان شکل که در بیست و پنجمین سال زندگیش نوشته بود باقی ماند. اگر از میان ۱۲ امپراتوری که توصیفش را ــ «سیوتونیوس» مورخ رومی و نویسنده کتاب «حسب حال دوازده قیصر» ــ کرده، باید فقط کالیگولا، نظر کامو را به خود جلب کرده باشد. تردیدی نیست که این امر ناشی از جوانی امپراتور و اشکال عجیب و غریبی است که دیوانگی وی به خود می‌گرفت. در «کالیگولا»، امپراتور به گونه‌ای تجسمی، از حالت تاریخ زمان خود خارج و به زمان حال منتقل می‌گردد. کامو در آن سال ها، با مرگ سر و کله می زد. «مرد محکوم به مرگ» به اعتباری تقریباً یک سال پیش از آن در یادداشت هایش ذکر شده بود در اصل، ماجرای کالیگولا، مقابله احساساتی و روشنفکرانه‌ای است با قطعیّت و حتمیّت مرگ.

اوّلین پرده نمایش، صحنه را آماده پیشامدهایی

آلبر کامو

راستان

دکتر ابوالفضل قاضی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌کند که سه سال بعد رخ می دهد. هدف، آفرینش فضای درونی و اضطراباتی است که با اعمال نهائی و شگرف و گونه گون کالیگولا ارتباط دارد. کالیگولا ــ این امپراتور جذاب ــ بعد از مرگ «دروزیلا» ــ خواهرش ــ سه روز غیبت داشته است. پرده درست قبل از مراجعت او بالا می رود و گروهی «پاتریسین» [نجیب‌زاده، بزرگزاده] روی صحنه اند. چهارنفر گرداگرد امپراتور ایستاده‌اند: سزونیا ــ همسرش ــ، کرئا ــ مرد اندیشمند و کم حرف ــ، «سیپیون» ــ شاعر جوان ــ و «هلیکون» ــ کسی که قبلاً برده بود و توسط کالیگولا آزاد شده و مرید اوست. اینان خطابه ورودیه‌ای می خوانند که خبر ورود دراماتیک و جدی کالیگولا را اعلام می‌کند. کالیگولا همچون «هملت»، وحشت‌زده در حالی که کلمات نامفهوم و عجیبی را برزبان می راند، در اطرافیان خود بهت و حیرت ایجاد می‌کند.

وقتی پرده دوم شروع می شود، سه سال گذشته و کالیگولا یک کارآکتر «غیرممکن» به یک هیولا، یک امپراتور جانورخوی مستبد بدل شده که در دربار خود تنها مانده و فقط همسرش «سزونیا» در حضورش است. دوستان سابقش «سیپیون» و «کرئا» اجباراً و از روی بی میلی او را ترک کرده‌اند. روحش طغیان می‌کند، با حرکتی آنی و چهره‌ای عبوس نمایش سخره‌آمیزی می دهد که می خنداند، تحقیر می‌کند، می‌کشد و ویران می‌کند. در صحنه بسیار قوی و گیرای آخرین، کالیگولا در حالیکه کاملاً تنها مانده، آینه را می شکند و با قاتلین خود روبرو می‌گردد که آگاهانه در دامشان افتاده و با آخرین فریاد وحشیانه خود که می‌گوید «من هنوز زنده‌ام»، جان به جانان می سپرد و رحیل راه دوست را پیش روی می‌گیرد.

تظاهر درونی کالیگولا که در پرده اول پیش بینی شده، از دستیابی او به امری بدیهی، ساده، و درعین حال رعب‌انگیز سرچشمه می‌گیرد که «بشر فانی است و سعادتمند نیست». از اینجا طغیان وحشیانه او، احساس تحمل‌ناپذیر بودن زندگی ــ که بکلی پوچ و مسخره است ــ نیاز او، به عنوان تلافی این امر دعوتی است برای دستیابی به چیزی ناممکن: دگرگون ساختن دنیا، تملک ماه، بازگونگی فصول و فتح مرگ، آزادی مطلق او را اثبات می‌کنند. او می خواهد انجیل خود را منتشر کرده و مکاشفه نیرومند خویش را به همه ابلاغ کند. تصمیم دارد با تمام قدرتش، تقدیر سرد را تصویر کند، «کالیگولا» ــ بدانگونه که کامو در نظر داشته ــ داستان اشتباهات کاملاً انسانی و تراژیک و رنجبار بشر است. اشتباهی که کالیگولا درست قبل از مرگش به طبیعت آن پی می برد. «آزادی من مشروع نبوده است».

* حکومت نظامی

این، اثری است درباره بلیّه و مرضی واگیر که به گونه‌ای نمادین «طاعون» نام گرفته است. طاعون چونان غدّه‌ای سرطانی، پرهیب موحش خود را بر شهر انداخته و سایه گستر آن چیزی نیست مگر چتر مردمان بیگناه و مظلوم «طاعون»، همان مستبد تبهکار است، که برای استقرار و تداوم و بر پائی حکومتش، از هیچ جنایتی روگردان نیست. متن در واقع به یک درام مدرن بیشتر شبیه است. درامی که در آن با ساخت و بافت یک «کلاژ» یا یک منظومه چند پاره و بُرش خورده از تمامت و کلیّت تاریخ تئاتر از همسرایان و گروه کُر تئاتر کلاسیک، تا انحاء طراحی صحنه تئاتر برشت و حتی تک گوئی های «هملت» وار و شکسپیرگونه دیده می شود. در جائی که هنوز حکمران، بر شهر حکم می راند و طاعون چنگال ها و پاهای اختاپوسی و بختک وارش را بر شهر نیانداخته، از زبان زعمای قوم ــ آلکادها ــ چنین می خوانیم:

«کلام الملوک ملوک الکلام! هیچ چیز جدید و تازه‌ای پسندیده نیست ما آلکادها که پایبند عقل و خردمندی هستیم و طی سال های طولانی، تجربه کسب

روزنه‌ای به‌زمان

کرده‌ایم، رجاء واثق داریم که تصور ما مبنی بر اینکه بینوایان هرگز قیافه و حالت طعنه و تمسخر به خود نگرفته‌اند، متقن و صحیح است. یک حاکم خوب و شایسته ترجیح می‌دهد که معایبی سازنده و خلاق در قلمرو او وجود داشته باشد ولی طعنه و استهزا مخرّب، هرگز تحقق نپذیرد».

زمانی که شهر دچار طاعون می‌شود، نماد طاعون یعنی کارآکتری به همین نام به شهر حکم می‌راند. آری شهر به دلیل عیش مدام و فجور و فسق به انحطاط و زوال کشیده شده و طاعون در واقع پاسخ الهی این همه فساد و هرزگی است. طاعون، ردیّه‌ای است بر علیه سالیان دیر و دور نوش و نیش و عشرت و عیش «به سوی کلیسا، به سوی کلیسا! مجازات محقّق شد و سر رسید. آن بلای قدیمی برروی شهر سایه افکند. این، همان بلائی است که وقتی شهری در فساد غوطه‌ور شود، خداوند برای مجازات بندگانش نازل می‌کند. شما از طرف خداوند به علت گناهان مرگبار خود محکوم به مرگ شده‌اید. در دهان‌های دروغگوی شما، فریادهای شما، خورد خواهد شد و یک مهر آتشین روی دل‌های گناهکار شما قرار خواهد گرفت. پس بیائید و خدای عادل را نماز بگزارید و سجده کنید. شاید شما را مورد عفو قرار دهد و گناهان شما را بر شما ببخشد. به کلیسا بیائید! به سوی کلیسا روان شوید.»

اما شهر «کادیکس» که درگیر طاعون شده، ارتباط همواره و همیشه خود را با طبیعت ــ حتی حالیا که قهرآمیز چهره کرده ــ نمی‌گسلد. مردم به دریا و آسمان و لایتناه اعتقادی عمیق و دیرینه دارند و از این روی هرگز حس یاریگری از طبیعت را در خویش سرکوب نکرده‌اند.

«به سوی دریا، به سوی دریا، دریا ما را نجات خواهد داد. امراض و جنگ‌ها نمی‌توانند هیچ تأثیری روی دریا داشته باشند. او دولت‌های بی‌شماری را دیده و پس پشت نهاده است. او همیشه صبح سرخ‌فام و پسین سبزگون به ما نشان داده و از شامگاه تا بامداد، طراوت پایان‌ناپذیر آب‌هایش را در طول شب‌های پُرستاره، به ما ارزانی بخشیده است. آه! ای کویر دورافتاده‌ای که با نمک شور، غسل تعمیدت داده‌اند، تنها توئی که جلو دریا در میان بادها و سینه خورشید قرار گرفته‌ای و از این شهرهای بسته و تشنه و داغ‌زده که مانند گورستان، آدمیان از ترس در به روی خود بسته‌اند آزادی. زود! زود! چه کسی مرا از آدمیزاده و وحشت‌هایش رهائی می‌بخشد؟

«به سوی دریا، به سوی دریا، قبل از اینکه همه درها بسته شوند به سوی دریا». فانتاسم‌های تخیلی کامو در این اثر، جای جای از خود جا پا و نشانه‌ها گذارده‌اند. نمایش گوئی با «کرگدن» یونسکو یا «آندورای» فریش قرابت و تداعی‌هایی دارد. درهرحال هرچه هست، به متنی چندگونه و گانه بیشتر می‌ماند تا اثری منسجم و نمایشی «حکومت نظامی» به دلیل برخی از نکث‌ها و نقصیصه‌ها، در شمار کارهای برتر و همواره ماندنی و جاودئی کامو در تاریخ تئاتر معاصر، مکانتی ویژه نمی‌یابد. اگرچه نشانه‌هایی از قدرت خلاقه و قلم وقّاد و نقّاد کامو را در خود نهفته و پنهان دارد. اما کامو خود در این باره چگونه می‌اندیشد:

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

۱ــ «حکومت نظامی»، به هیچوجه بازنویسی رمان «طاعون» نیست. البته من نام سمبولیک «طاعون» را در این نمایشنامه به یکی از شخصیّت‌ها داده‌ام؛ اما چون این شخصیّت ستمگری است که به حرف هیچکس اعتنا نمی‌کند، نامگذاری درست‌تری است.

۲ــ حکومت نظامی، نمایشنامه‌ای به مفهوم کلاسیک کلمه نیست. برعکس می‌توان آن را به آنچه در قرون وسطی «مورالیته» [اخلاق گرا] می‌نامیدند، نزدیک دانست. یا به آنچه در اسپانیا، نمایشنامه «کنائی» می‌نامند. یعنی نمایشی که مسائلی را که همه تماشاگران از پیش می‌دانند برصحنه می‌آورد. در این نمایشنامه، خواسته‌ام، تماشاگر را در مرکز مسئله‌ای قرار دهم که به عقیده من، تنها مذهب زنده در دوران ستمگران و بردگان است یعنی: آزادی. بنابراین متهم کردن آدم‌های این نمایش، به سمبلیک‌بودن، کاری است عبث. من از محکوم دفاع می‌کنم. هدف آشکار من این بود که تئاتر را از مباحث نظری روانشناسی نجات دهم و به جای زمزمه‌ها، فریادهای بزرگ را در صحنه طنین‌انداز کنم، که امروز یا آدمیان را به تعظیم وامی‌دارد یا جنبه رهائی‌بخش دارد. باید بگویم جباران دست‌راستی، این اثر مربوط به آزادی را به همان اندازه پذیرا شدند که جباران دست‌چپی. نمایشنامه، سال‌ها بی‌وقفه در آلمان روی صحنه بود، ولی نه در اسپانیا بازی شد نه پشت پرده آهنین [گفتنی است که این نمایشنامه بعدها در یوگسلاوی و لهستان اجرا شد].

* عادل‌ها [راستان، درستکاران]

عادل‌ها، تراژدی دیگری است که سخت رنگ و بوی سیاسی و مبارزه‌جویانه دارد. گروهی از اعضای یک حزب چپگرا، گرد هم آمده‌اند تا دقایق و لحظات اعدام انقلابی یک دوک اشراف‌زاده را نمایش دهند. جدل و دیالکتیک و منطق برتافته و نشأت گرفته از اصول و مبانی سخت و تغییرناپذیر این گروه، خواننده و

آلبر کامو

طاعون

تماشاگر را در معرض چکاچاک یکی از پرهیجان‌ترین و پرکشش‌ترین آثار کامو قرار می‌دهد. گفتگوها، عیناً به یک گفتگوی جدل‌آمیز و پرخیز و خروش یک دمونستراسیون سیاسی می‌مانند.

فرآیند و سیر و صیرورت ماجرا، بدانگونه است که می‌توان گرایش سوسیالیستی کامو را در برهه‌ای از زندگیش دریافت. کامو هرگز مصداق این سخن نیست که «چپ آوازه افکند و از راست شد». نه! هرچه هست گونه‌ای جدل و تعارض است. از سوئی، صعوبت و سختی مبارزه و اعدام انقلابی و از دیگر سو، عواطف و علائق و عشق. در واقع کشاکش نه بین محبّت و شفقت با سختی و بیرحمی که مابین اخلاقیّات حزبی و هستن و نوزائی یک گرایش عاطفی قوی است. در هر حال «عادل‌ها» ــ که در ایران نیز به سال ۱۳۵۸ بر صحنه تالار مولوی تماشاگرش بودیم ــ در شمار یکی از بهترین، عمیق‌ترین و آموزنده‌ترین آثار کامو به جا

می‌ماند. در جائی که قرار است دوک را از بین ببرند، مسئله مرگ همزمان چند کودک نیز مطرح می‌گردد. عامل حزب، نمی‌تواند به دلیل حضور بچه‌ها، دوک را هلاک کند، و از این‌روی بار دیگر به هسته مرکزی بازمی‌گردد و ناتوانیش را توجیه می‌کند. نظر سایرین هرچه باشد، گو باشد، که در این بین نباید چند بچهٔ بیگناه، قربانی یک مقابله و تعارض و تهاجم سیاسی/نظامی گردند.

«بچه‌ها... شما جز همین کلمه، هیچ چیز به دهانتان نیست. پس شما راستی حواستان جمع نیست. چون «یانگ» این دوتا را نکشت باز هم هزاران بچه روسی، توی این سال‌ها از گرسنگی می‌میرند. تا حالا مردن بچه‌ها را از گرسنگی دیده‌اید؟ من دیده‌ام و مردن با بمب، در مقابل این جور مردن خوشبختی است. ولی «یانگ» آنها را ندیده است. او فقط دوتا توله‌سگ عزیز کرده «گراندوک» را دیده. مگر شما بشر نیستید؟ یا فقط توی همین لحظه زندگی می‌کنید؟ حالا ترحم را انتخاب کنید و فقط دنبال مداوای دردهای امروز باشید، اما انقلابی را نخواهید که قصدش شفای همه دردهای حال و آینده است.»

گروه سرآخر موفق می‌شود تا دوک را از میان ببرد. «کالیایف» را که عامل اعدام انقلابی است، به زندان می‌افکنند و چوبه‌دار انتظار او را می‌کشد، اما «کالیایف» بی هرگونه سستی و کاهلی و تساهل تاپای جان می‌ایستد و در شب بازپسین زندگیش، با «گراندوشس» ــ همسر دوک ــ ملاقات می‌کند. ناگفته نماند که وقایع متن در روسیه تزاری می‌گذرد و کارگزاران رژیم می‌کوشند تا از «کالیایف» چهرهٔ یک توبه کرده و توبه نامه‌نویس را بسازند. اما واقعیّت جز این است. «کالیایف»، آشکارا «گراندوشس» را از مصالحه و سازش و حتی مماشات نومید می‌کند و بر مواضع و مبانی و اصول انقلابیش، پای می‌فشرد. ترسیم لحظه‌های باز پسین زندگی «کالیایف» و نیز مهر و علقه‌ای که او با «دورا» ــ شیر آهنکوه زن گروه ــ دارد، از این نمایشنامه، متنی جدلی و پر از تضادهای دراماتیک مقبول و دلپذیر ساخته است.

خانم «ژرمان بره»، ناقد و کاموشناس شهیر فرانسوی، درباره این نمایش می‌نویسد: «نمایشنامه تراژیک «عادل‌ها» قالب خود را از طرح نهائی تاریخ یک گروه کوچک انقلابی می‌گیرد که به سال ۱۹۰۵ «گراندوک سرگئی»، ــ وزیر دادگستری روسیه ــ را به قتل رسانده بودند. کامو، اعمال را به وسیله تبدیل‌شان به تئاتر و اوج و گره‌های دراماتیک، تناقضات داخلی و بازتاب‌های تراژیکی که به نظر می‌رسد خودِ سوءقصد در گروه وابسته و متحد مبارزان ایجاد کرده باشد، به هم پیوند داده و موضوع را با آگاهی‌های تراژیکی که دو چهره اصلی و آرمان‌گرا و انقلابی یعنی «کالیایف» ــ کسی که بمب را انداخت ــ و «دورا» که عاشق او است متمرکز می‌سازد. نمایشنامه که با فضای قهرمانی و با شور و شوق شروع شده، در حالتی مبهم و فضای پرتردید و اضطراب ختم می‌شود. عادل‌ها، نظریه [تز] به‌خصوصی را ارائه نمی‌دهد. صرفاً نمایشگر نابرابری اصلاح‌ناپذیر موجود بین انگیزه شدید اولیه، توجیه ایدئولوژیکی آن و رنجی است که با خون و گوشت مردمی که گرفتار اعمالی نظیر آنچه «کالیایف» انجام داده، عجین شده است.

«کالیایف» و «دورا» با ناهمگونی تراژیک خود، مواجه می‌شود و نیز بازندگی به بن‌بست رسیده خود. «عادل‌ها» عمیق‌تر از «انسان طاغی» ــ از آثار دیگر کامو ــ زمینه اصلی دورهٔ «پرومته»‌ای را در قلمرو خود می‌گیرد حالت سخت و ناگوار یک هنرمند که با غایت و نهایت بی‌عدالتی مواجه شده است. آنچه «کالیایف» و «دورا» از کف می‌دهند عشق است. قدرت عشق «دورا» که با شاعر ــ کالیایف ــ می‌میرد. با خلق «کالیایف»، کامو داشت رُمانتی سیسم قهرمانانه جنگ را کنار می‌نهاد. و خود را از مشغولیات فکری مسئولیت

سیاسی، که از ویژگی های سال های مقاومت بود، نجات می داد.

اما نظر خود کامو دربارهٔ عادل ها: «نمایشنامه عادل ها، از طالع بیشتری برخوردار بود. و از آن خوب استقبال شد با وجود این، هم ستایش ها و هم انتقادها بر مبنای سوءتفاهمی بود. بنابراین ناگزیرم توضیحات زیر را اضافه کنم.

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

۲ــ صورت نمایشنامه، نباید خواننده را به اشتباه اندازد. کوشیده‌ام تا با وسایل کلاسیک به نقشی دراماتیک دست‌یابم. یعنی، آدم های نمایش در نیرو و عقل، دارای قدرت یکسان باشند. اما خطاست اگر نتیجه گرفته شود که همه چیز در تعادل است. و در قبال مسئله طرح شده معتقد به ترک عملم. من «کالیایف» و «دورا» ــ دوتن از قهرمانان نمایشنامه‌ام ــ را کاملاً تحسین می‌کنم. و تنها خواسته‌ام نشان دهم که عمل به خودی خود، حدودی دارد. عمل درست و به جا فقط هنگامی است که این شناخته شود و اگر کسی خواست از آن حد بگذرد، باید دست کم مرگ را بپذیرد. جهان ما، امروز چهره نفرت‌انگیزی دارد، از آن روی که ساخته کسانی است که خود را محق می دانند که از این مرزها بگذرند. اما با کشتن دیگران، نه با گرو گذاشتن جان خود، بدینگونه است که امروزه در همه جای جهان، داد و راستی پیراهن عثمانی است بر بیرق قاتلان هرگونه داد و راستی».

فهرست منابع

۱ــ آلبرکامو، نوشته: ژرمان بره، ترجمه: جلیل روشندل. چاپ اول، تهران، زمستان ۱۳۵۱. انتشارات بابک.

۲ــ آلبرکامو، نوشته: کانرکروز اویراین، ترجمه عزت‌الله فولادوند. چاپ اول ۱۳۴۹، خوارزمی.

۳ــ تعهد کامو، گزیده و ترجمه: مصطفی رحیمی، چاپ اول، تهران، پائیز ۱۳۶۲، مؤسسه انتشارات آگاه.

٤ــ کالیگولا، اثر: آلبرکامو، ترجمه شورانگیز فرخ، چاپ دوم ۱۳۵۷، ناشر: مروارید.

۵ــ کالیگولا. اثر آلبرکامو، ترجمه ابوالحسن نجفی، چاپ دوم پائیز ۱۳۵۰ ناشر: نیل.

٦ــ حکومت نظامی از: آلبرکامو، ترجمه دکتر یحیی مروستی، چاپ دوم ۱۳۵٦ انتشارات کتیبه.

۷ــ عادل ها، اثر آلبرکامو، مترجم: م.ع. سپانلو، چاپ‌اول ۱۳٤۱ انتشارات متین.

۸ــ راستان، اثر آلبرکامو، ترجمه: دکتر ابوالفضل قاضی، چاپ اول ۱۳٤۹، ناشر: نیل.

۹ــ سوءتفاهم، نوشته آلبرکامو، ترجمه: جلال آل‌احمد، چاپ چهارم بهمن ۱۳۵۱، انتشارات پژواک.

۱۰ــ فلسفه پوچی [ده مقاله] از آلبرکامو، ترجمه دکتر محمد تقی غیاثی، چاپ سوم، تابستان ۱۳۵۱، ناشر: پیام.

۱۱ــ افسانه سیزیف، اثر آلبرکامو، ترجمه: علی صدوقی و سپانلو، چاپ دوم ۱۳٤۲، مؤسسه مطبوعاتی فرخی.

۱۲ــ بیگانه اثر آلبرکامو، ترجمه جلال آل‌احمد/ خبره‌زاده، چاپ ششم ناشر: کانون معرفت.

۱۳ــ طاعون، نوشته آلبرکامو، ترجمه عنایت‌الله شکیباپور مؤسسه مطبوعاتی فرخی.

۱٤ــ روزشه‌ای به زمان، ترجمه جهانگیر افکاری، چاپ اول بهمن ۱۳۵۲، ناشر: بامداد.