ترجمه هادی هُمامی
hadi.homami@gmail.com
ایلین مارتین
Elaine Martin

ایلین مارتین مدرس زبان آلمانی و ادبیات تطبیقی در دانشگاه آلاباما است. حوزه‌های تحقیقاتی وی شامل تروریسم در فرهنگ عامه و ادبیات و سینمای اروپا و ادبیات خشونت و تروریسم و مفهوم اجتماع است.

هارو شیرانی Haru Shirane در مورد وقایع ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ می‌نویسد: «محکوم کردن تروریسم و جنگیدن با آن کافی نیست: باید علل آن را کشف کنیم.» اما چنین برداشتی بلافاصله پس از حملات تروریستی، پذیرفتنی نبود. هر تلاشی برای درک و تشریح و بررسی علت حملات، توجیه تلقی می‌شد. تبیین علت حمله‌ها، حمله‌ها را اقدام افراد معقول نشان می‌داد، درحالی‌که ترجیح داده می‌شد ارتکاب‌کنندگان دیوانه‌هایی باشند که در دنیایی معقول دست به کار شده‌اند. ادوارد سعید در مقاله خود با عنوان «تروریست ذاتی» از منظر نسبتاً متفاوتی به چنین موضوعی اشاره دارد. او از مبارزه مسلکی و فرهنگی علیه تروریسم انتقاد می‌کند و دو مشکل را برمی‌شمارد: «نخست، گزینشگری آن است (مهم نیست که ما چه می‌کنیم، ما اصلاً تروریست نیستیم؛) آن‌ها (همیشه تروریست‌اند و همیشه تروریست می‌مانند)، و دوم، تلاش بی‌وقفه تروریسم برای تحریف تاریخ و در واقع موقتی شمردن خود. چون قضیه این است که دشمن را از زمان و علت و اقدام اصلی مجزا می‌کند و بنابراین زن یا مرد تروریست را به لحاظ هستی‌شناسی و به صورتی ناموجه به خرابکاری به خاطر خرابکاری علاقمند می‌سازد».

تروریسم در ادبیات و سینما

سینما

متون ادبی و فیلم‌هایی با مضامین تروریستی دقیقاً درزمینه پرآشوب بررسی علل تروریسم گام نهاده، تمام تابوها را که مبارزه رسمی علیه موضوع تروریسم باشد شکسته و موضوع تروریسم را در حیطه به‌هم‌پیوسته زمان و علیّت و تاریخ قرار داده است. این نه تنها در مورد متون ادبی و فیلم‌های معاصر صدق می‌کند، بلکه شاید حیرت‌آور باشد که در مورد نمونه‌های اولیه غرب نیز صادق است.

پژوهندگان تروریسم و ادبیات، نظیر مارگارت اسکانلن Margaret Scanlan ریشه‌های ادبیات تروریستی را در قرن بیستم و بیست و یکم در آثار داستایفسکی (جن‌زدگان، ۱۸۷۱) جیمز (شاهزاده کاساماسیما، ۱۸۸۶) و کنراد (مأمور مخفی، ۱۹۰۷؛ از چشم غربی، ۱۹۱۰) یافته‌اند. آثاری که در یک دوره

چهل ساله بین سال‌های ۱۸۷۰ و جنگ جهانی اول نوشته شده است. اما می‌شود از چیزی که اسکانلن آن را «نمونه رمانتیک انقلاب افراد بااراده علیه قدرت حاکم» می‌خواند هم عقب‌تر رفت. این آثار رمانتیک، مانند «راهزنان» فردریک شیللر(۱۷۸۲) و «میشائیل کلهاس» هاینریش فن‌کلایست(۱۸۱۰) به‌خصوص به لحاظ قرابت‌شان با پدیده غیرمعمولی که دوریس لسینگ در عنوان داستان سال ۱۹۸۵، خود صرفاً «تروریست خوب» نامیده، جالب است. این تضاد ظاهری هم به پدیده پیچیده روان‌شناختی دلالت دارد و هم به نقش چشمگیر ادبیات و سینما در ارائه تروریسم و حتی وساطت در مورد آن. این‌جا به‌ویژه اشاره‌ام به نقش تلویزیون و سایر رسانه‌های ژورنالیستی است که با گزارش‌های احساساتی خود به تروریسم «دامن می‌زنند.» از نویسندگانی مانند شیللر و کلایست و داستایفسکی گرفته تا دان دلیلو و جی.ام کوتزی - و فیلمسازانی نظیر فولکر شلندورف و مارگارت فون‌تروتا در سینمای جدید آلمان - گویی هدف واحدی دارند: زمینه‌سازی برای موقتی و اتفاقی و تاریخی جلوه دادن تروریست‌ها و تروریسم. در مخالفت با اعلامیه رسمی مبنی بر «مبارزه ایدئولوژیکی و فرهنگی علیه تروریسم» به گفته سعید، ادبیات و سینما نقش انقلابی برعهده دارند که به ظاهر از طریق تشریح تروریسم و عقلانی کردن و مشروعیت دادن به آن و «جنبه انسانی بخشیدن» به چهره تروریست‌ها همدست‌شان شده‌اند.

دامنه ملحقات فلسفی مبحث «انسانی کردن تروریسم» ازتئوری «تاریخ در مقام محاصره» والتر بنجامین گرفته تا اعتقاد آلبر کامو که طغیان بُعد ضروری وجود انسانی است تا گفته ژولیا کریستوا ادامه دارد که گفته است «فقط در مقابله با مانع و ممنوعیت و اقتدار و قانون است که درمی‌یابیم آزاد و مختاریم.» برای نشان دادن پیامدهای این اصول من چند اثر نمایشی را انتخاب کرده‌ام؛ چند عامل مرا به انتخاب این آثار برانگیخت. اولاً می‌خواستم دامنه زمانی و جغرافیایی پدیده انسانی‌کردن را نشان دهم و در نتیجه کلیتی ارائه کنم که نیازمند بررسی بیشتری است. هرچند، کفه سنگین نمونه‌های من، ادبیات و سینمای اروپایی است چون عمده آثاری است که با آن‌ها انس بیش‌تری گرفته‌ام. وجهه انسانی دادن به تروریست‌ها و عملیات تروریستی در آثار ادبی و سینمایی به این پرسش ختم می‌شود: چرا؟ درحالی‌که این پرسش صرفاً از مبحث زیر خبر می‌دهد، بهتر است که پاسخ رسمی تا نتیجه‌گیری ناگفته بماند. تا رسیدن به آن مرحله می‌توانیم نمونه‌های فراوانی عرضه کنیم. متون و فیلم‌های انتخاب شده مختلف نیز بیانگر مایه‌ها و موضوعات فرعی آثاری است که به مبحث تروریسم می‌پردازد. آثار شیللر و کلایست بیانگر شکاف در قراردادهای اجتماعی بین افراد و جامعه است، همان‌طور که «کاترینا بلوم» بل و «کریستینا کلاگس» مارگارت فن‌تروتا و «بهشت» تام تیکور چنین است. سانتوش سیوان Santosh Sivan در فیلم «تروریست» خود موضوع فرعی بمب‌گذار انتحاری را معرفی می‌کند که «اینک بهشت» هانی ابواسد و «جنگ داخلی» جوزف کاستلو Joseph Castello و «تروریست» جان آپدایک نیز مشمول آن می‌شود. موضوع فرعی دیگر روایت گروگان‌گیری است که در آثاری مانند «بل‌کانتوی» ان پچت Ann Patchette و «چهار روز در سپتامبر» برونو بارتو Bruno Barreto و «صبح بخیر شب» مارکو بلوکیو Marco Bellochio به چشم می‌خورد.

من دو نمونه را به اختصار بررسی می‌کنم - آثار یاد شده شیللر و کلایست - تا چرخش تاریخی کشورهای مختلف را نشان دهم - و در این مورد از آلمان و انگلستان و هند نمونه می‌آورم که نشان‌دهنده گستره جغرافیایی فرآیند مضمونی / انسانی نیز هست. نمونه‌هایی که من در این گروه دوم و بیش‌تر معاصر انتخاب کرده‌ام (با اشاره به آثار مرتبط دیگر) یک دوره سی ساله را در سه‌پاره و هرکدام حدود یک دهه دربرمی‌گیرد: ۱۹۷۵، ۱۹۸۵ و ۲۰۰۲ - ۱۹۹۹. داستان «آبروی از دست‌رفته کاترینا بلوم» هاینریش بل در سال ۱۹۷۵ در آلمان (غربی آن زمان) منتشر شد و بلافاصله فولکر شلندورف فیلم مشهوری از آن ساخت. عنوان فرعی اثر «بل» افشاگرانه است: «چه‌گونه خشونت شکل می‌گیرد و به کجا می‌انجامد.» داستان و فیلم هردو جنبه تروریستی رسانه‌ها و به‌ویژه رنگین‌نامه‌ها را آشکار می‌سازد: «چه‌گونه یک زن ملایم به ارتکاب جنایت کشیده می‌شود.» این پدیده، زنانی را که با نیت خیر به خشونت رو می‌آورند، به سبب کتاب «تروریست خوب» نویسنده انگلیسی، دوریس لسینگ، تروریست خوب می‌نامد. این اصطلاح به‌ظاهر متضاد، نشان‌دهنده پدیده نوظهوری است که تروریست قهرمان - و در این‌جا یک زن سی و پنج ساله چاق به نام آلیس که در کانون خود مادر تروریست‌های دیگر است - جنبه انسانی یافته و درک‌پذیر شده و بنابراین بی‌آزار است... یک دهه بعد سانتوش سیوان فیلمساز هندی این موضوع را دست‌مایه فیلم «تروریست» (۱۹۹۹) خود قرار می‌دهد. او قضیه پر آب و تابی را نشان می‌دهد که یک زن جوان به صورت بمب‌گذار درمی‌آید - مرحله‌ای که بیننده را به صورت چشم‌چران همذات‌پنداری درمی‌آورد که درعین‌حال به تروریست تبدیل می‌شود. فیلم «بهشت» محصول ۲۰۰۰ تام تیکور، مانند کاترینا بلوم بل زن تروریستی را نشان می‌دهد که نخست تابع قانون است اما از سر ناامیدی به عملی افراطی پناه می‌برد. عمل خشونت‌آمیز او (بمب‌گذاری) بر اساس ملاحظات تاریخی و علّی و زمانی به دقت تشریح می‌شود و صحنه باز پایانی آن برداشت محدود بیننده را محکوم کرده در عوض وی را مستقیماً به قصد تکمیل فیلم درگیر می‌کند... این نمونه‌ها نه فقط نشان‌دهنده محدوده زمانی و فضایی پدیده است، بازتاب ژانرهای مختلفی است که برای کشف تروریسم به‌کار برده می‌شود: این نمونه‌ها از ادبیات (نمایشنامه، رمان بلند، رمان کوتاه و سینما) فیلم‌های مؤلف و اقتباس‌های ادبی، هردو با عناصر مستند گرفته شده است - و همه‌شان هم به لحاظ مضمون، قواعد ادبی/ سینمایی مشترکی دارند. هدف این آثار نمونه‌هایی از کشورهای متفاوتی چون سری‌لانکا (روح آنیل از میکل اونداتیه)، پرو، بل‌کانتو از آن پچت، (برزیل) چهار روز در سپتامبر از برون بارتو (و فلسطین اینک بهشت از هانی ابو اسد یا حمله از یاسمینا خدره است) که جملگی به انسانی جلوه دادن تروریست‌ها و زمینه‌سازی برای اقدامات فردی تروریست‌ها برآمده‌اند. این اهداف گاهی به شیوه‌های تداخلی تحقق می‌یابد. اولاً، بسیاری از آثار ادبی و سینمایی بر اساس رویدادهای تاریخی واقعی است، نکته‌ای که افراطی بودن شخصیت‌ها را باورپذیرتر می‌کند. ثانیاً، بسیاری از این آثار حول محور فرد است، فردی که کشاکش درونی دارد. ثالثاً، تروریست‌های فیلم بی‌چون و چرا جوان و جذاب‌اند، این نکته درمورد آثار ادبی نیز صادق است، به استثنای برجسته تروریست خوب لسینگ که در آن آلیس ۳۶ سال دارد و «دختر دست و پا چلفتی چاقی» است. رابعاً، بسیاری از این قهرمانان صرفاً به این دلیل به

تروریسم رو می‌آورند چون در حق‌شان اجحاف شده یا از گروه‌های اجتماعی مانند خانواده و جامعه طرد شده‌اند و یا از سر ناامیدی است (همه راه‌ها بسته شده است.) در برخی موارد تروریست بد نقشه تروریست خوب را عقیم می‌گذارد که موقعیت قهرمانی مردمش را با ظرافت نشان می‌دهد. تروریست خوب همیشه با انگیزه ستایش‌برانگیزی آغاز می‌کند اما به نوعی به نقص مرگباری مبتلا می‌شود که شکست قاطع او را رقم می‌زند. خامساً، چشم‌انداز توصیف یا تصویر تروریست همیشه از درون است که آگاهی در مورد انگیزه را تقویت می‌کند. سادساً، توصیف و تصویر خشونت یا جنایت اغلب محدود و چنان‌چه اصلاً نشان داده شود غیرمستقیم است. و سرانجام این‌که در بسیاری موارد، زن یا مرد تروریست از کرده خود پشیمان می‌شود، به تردید می‌افتد و حتی توبه می‌کند. حال برمی‌گردم به شاهد مثال من از آثار مختلفی که انتخاب کرده‌ام. با نمایشنامه اواخر قرن هیجدهم شیللر آغاز می‌کنم. کارل فن مور Karl Von Moor، سردسته راهزنان در (راهزنان، ۱۷۸۱) شیللر از اولین نمونه‌های تروریست جذاب است، اعضای باند در فهرست شخصیت‌های نمایشنامه قبلاً چنین معرفی شده‌اند (بی‌بند و بارهایی که راهزن از آب درمی‌آیند.) آن‌ها در ابتدا صرفاً جوانانی هستند سرکش - کارل دانشجو است - که عشق به میگساری دارند. فقط پس‌از این‌که برادر کارل او را لو می‌دهد و پدر به ظاهر طردش می‌کند - از پیوندهای خانوادگی می‌بُرد - و راهزنی را پیشه می‌کند. حتی در آن‌وقت هم به تردیدهای اخلاقی دچار می‌شود - طی یک حمله، مردان شروری را از پا درمی‌آورد اما از غارت امتناع می‌کند. نقطه مقابل او «اشپیگلبرگ» Spiegelberg فاقد مسئولیت اخلاقی است (و در نام اشپیگل یا آینه منعکس شده) که بُعد اخلاقی بی‌شائبهٔ کارل را منعکس می‌کند. پشیمانی و توبه او در پایان نمایشنامه به طرز مؤثری نفی اولیه جهان‌بینی محدود بورژوایی را بی‌رمق جلوه می‌دهد. کارل در پایان نمایش و در صحنه آخر پیش‌از تسلیم خود به مقامات، می گوید: «آه، چه ابلهی بودم من که خیال می‌کردم با ترور می‌توانم دنیا را جای بهتری بسازم و عدالت را از راه بی‌قانونی برقرار کنم. من آن را انتقام می‌شمردم و حق می‌دانستم - من این را به گردن گرفتم. آه پروردگارا، بُرّا کردن لبه‌های شمشیر تو و از محبت تو بهره جستن - اما - وای از خیره‌سری کودکانه - اینجا بر آستانه زندگی وحشت‌بار ایستاده‌ام و حال با گریه و دندان‌های به‌هم فشرده می‌بینم که دو مرد مانند من تمامی نظام اخلاقی آفرینش را ویران می‌کنند.» (تأکید از خود نویسنده است). از یک نمایشنامه قرن هجدهم می‌توان انتظار داشت که با ساختار جامعه به مقابله برخیزد و در پایان دوباره به نظم و قانون برگردد. دگراندیش با مرگ خویش تاوان طغیان شدید خود را می‌دهد.

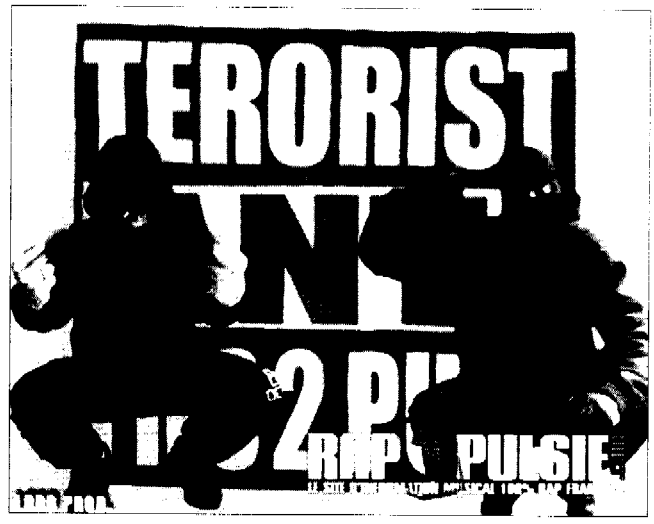
حدود بیست سال پس‌از نمایشنامه شیللر، هاینریش فون‌کلایست رمان کوتاه «میشل کلهاس» را بر اساس یک ماجرای واقعی اواسط قرن شانزدهم منتشر کرد که با راهزنان شیللر به شدت همخوانی داشت... به قهرمان داستان که این‌بار اشراف‌زاده نیست و به خرید و فروش اسب اشتغال دارد، ظلم می‌شود، از نظام حقوقی نیز چیزی عایدش نمی‌شود و قانون را خود اعمال می‌کند. او تمام جمعیت ساکسونی را در شرق آلمان به وحشت می‌اندازد. باز با نقطه مقابل تروریست بد مواجه هستیم: «ناگل‌اشمیت» Nagelschmidt که برخلاف کلهاس هیچ انگیزه‌ای جز دزدی و چپاول ندارد. گرچه انتقام کلهاس افراطی است، انگیزه‌اش عادلانه است و مردم او را قهرمان ملی می‌دانند نه جانی. وقتی کلهاس

از مسیرهای قانونی به جان می‌آید، کلایست بُعد علیت را با ناراحتی ترسیم می‌کند. زمانی که کلهاس به ترور رومی‌آورد، خواننده یکسره درگیر تلاش او می‌شود و میل دارد که لزوم خشونت بعدی را بپذیرد. فولکر شلندورف در سال ۱۹۶۹ از رمان کوتاه کلایست فیلمی ساخت که عنوان فرعی آن «راهزن» بود و دیدگاه کارگردان را در فیلم منعکس می‌کرد و به طغیان‌گری‌ها و بویژه آن‌ها که گرایش خشن تروریستی دارد، تأکید می‌کرد. هدف شلندورف بیش‌تر مشروعیت بخشیدن همزمانی به قصه است تا در زمانی. در عنوان‌بندی آغاز فیلم، فیلم مستندی از تظاهرات، تعدادی دانشجو دیده می‌شود. تظاهرات خشونت‌آمیزی که در اواخر سال‌های ۱۹۶۰ رخ داده بود - که نمایش فیلم را از لحاظ زمان و مکان و در یک چشم‌انداز وسیع‌تر با طغیان کلهاس مرتبط می‌سازد. وقتی که شهر ویتنبرگ در آتش می‌سوزد، ما به صورت غیرتاریخی موسیقی راک می‌شنویم. شلندورف با تأکید بر این صحنه‌های آشنا، به رابین هود دیوانه تروریست خود وجهه انسانی می‌بخشد - کلهاس بدون تشریفات - حتی صحنه‌های خلوت کردن کلهاس با همسرش را نشان می‌دهد. درحالی‌که داستان به مرگ کلهاس منتهی می‌شود، اما دو پسر او به صورت نجیب‌زاده درمی‌آیند، فیلم با آزادسازی دو اسب مسابقه به پایان می‌رسد. در داستان تروریسم و ایثار نفس برای نسل بعد ثمربخش می‌شود. میشائیل کلهاس یاغی از نمونه‌های خشونت زنده است. منتقدان محافظه‌کار شلندورف را به «سادیسم مد روز» و زیاده‌روی در کارگردانی متهم کردند. مارگارت فون‌تروتا پس‌از همکاری با شلندورف در «آبروی از دست رفته کاترینا بلوم» (۱۹۷۵)، فیلمی که جنبه‌های تروریستی رسانه‌ها و بویژه رنگین‌نامه‌ها را برملأ می‌کرد، اولین فیلم مستقل خود به‌نام «بیداری دوم کریستا کلاگس» را در ۱۹۷۷ ساخت که در بحبوحه آشوب‌های سیاسی آلمان بود. بر اساس یک رویداد واقعی در مونیخ، قهرمان فیلم به اتفاق دو دوست خود به بانکی دستبرد می‌زنند تا کودکستانی را که در مضیقه مالی است، نجات دهند. اسم «کلاگس» تجسم ایده اطاعت از جامعه یا اتهام علیه جامعه و بی‌عدالتی‌های آن است. کریستا به خلاف کارل مور و میشائل کلهاس به خطا نرفته، بلکه انگیزه او مانند انگیزه آن‌ها شریف و موجه است. علت نه تنها آشکار می‌شود، بلکه خانم تحویلدار حاضر در بانک بازسازی کارآگاهانه زندگی کریستا را می‌پذیرد. این کار بافتاری که در سراسر فیلم دنبال می‌کند یکراست به دروغ مصلحت‌آمیز پایان فیلم می‌رسد که باعث نجات کریستا می‌شود. مدیوم فیلم مکمل کلمات است، نه فقط با تصاویر، بلکه آن چنان‌که شهرت دارد با نگاه خیره طولانی و شدیدی که در این فیلم نقش بسیار مهمی دارد. تروتا از چندین نمای نزدیک استفاده می‌کند تا بر احساسات تأکید کند و به تروریست‌های پشت عملیات خشونت‌بار چهره شخصی و انسانی بدهد. کاربرد فراوان نمای نزدیک و بسیار نزدیک تمهیدی است که در اغلب فیلم‌های مربوط به تروریسم دیده می‌شود. فون تروتا موضوع تروریست‌ها را در فیلم‌های «رزالوکزامبورگ» و «ماریان و یولیئن» پیگیری کرده است. فیلم اخیر - که باز از حقایق تاریخی نشأت گرفته - در مورد خواهران انسلین Ensslin است که یکی‌شان عضو گروه تروریستی بادرماینهوف بود.

فون‌تروتا و شلندورف هردو از آغاز همکاری‌شان در ساخت فیلم آبروی از دست رفته کاترینا بلوم در سال ۱۹۷۵، به نقش رسانه‌ها علاقمند شدند. جداً از این دو فیلمساز، حتی مترقی‌ترین کسانی که از رسانه‌ها و تروریسم دم می‌زدند به ظاهر نمی‌خواستند به محتمل بودن تروریستی رسانه‌ها اعتراف کنند. بریگیته ناکوس در مقاله خود درباب تروریسم، رسانه‌ها، آزادی، اصطلاح تروریسم رسانه همگانی را ساخته است می‌نویسد: «درحالی‌که تروریسم رسانه‌ای به تأکید تروریست‌ها به بیان اعمال و انگیزه‌های آنان می‌پردازد، شاید این سوءتفاهم ایجاد شود که منظور نقش اطاعت رسانه‌ها باشد. برای پرهیز از چنین سوءتفاهمی، اصطلاح تروریسم رسانه همگانی به‌نظر مناسب‌تر می‌نماید چون محوریت ارتباط را از طریق رسانه‌های همگانی نشانه می‌رود.» هرچند، چیزی که هاینریش بل در رمان کوتاهش، آبروی از دست رفته کاترینا بلوم جالب یافته - و از تجربه شخصی‌اش الهام گرفته بود - خشونت / تروریسم دولتی بود که در برخورد پلیس و رسانه‌ها منعکس می‌شد. انتشار کتاب در سال ۱۹۷۵ غوغایی در آلمان به راه انداخت چون چنین برداشت می‌شد که چهره مطبوعی از یک زوج تروریست به تصویر کشیده شده است (کاترینا بلوم با مردی در ضیافت کارناوال آشنا می‌شود که فراری ارتش است) و این در بحبوحه ماجرای باند بادرماینهوف و فعالیت‌های تروریستی روته آرمی فرانکتون Rotte Armee Frankton در آلمان پیش آمد. بل به هواداری متهم شد و خود و خانواده پر جمعیت‌اش به خطر افتادند. نیمه شب به آپارتمان پسرش حمله کردند. بل از منتقدان سرسخت روش‌های استفاده رنگین‌نامه‌ها از زبان است چون حقایق را از طریق حذف و بازآرایی کلمات و اشاره‌ها سرهم‌بندی می‌کنند. او بی‌رحمی پلیس و جنجال فراوان یک گزارشگر را نشان می‌دهد - گزارشگری که «توتگس» Totges نام دارد - نامی که در آلمانی با مرگ پیوند خورده است Tod - مرگ و Toten کشتن. چون شهرت، کاترینا بلوم را به صورت استعاری زایل می‌کند و مادر کاترینا را با سرک کشیدن به مرکز مراقبت‌های ویژه و مصاحبه با وی عملاً می‌کشد. کاترینا، از تعقیب مداوم رسانه‌ها، قدم به قدم همه‌چیزش را از دست می‌دهد: آپارتمان و مادر و گمنامی و حتی هویت‌اش را. او که کارد به استخوانش رسیده، توتگس را برای یک مصاحبه «اختصاصی» به آپارتمان ویرانه‌اش دعوت می‌کند و وقتی توتگس قصد تعرض به او را دارد، کاترینا به ضرب گلوله وی را می‌کشد. به جهان‌بینی مشابه رئیس پلیس و گزارشگر هردو تأکید می‌شود چون به عنوان بخشی از خشونت در مقابل کاترینا از کنایه‌های جنسی استفاده می‌کنند و در نقطه مقابل آن، کاترینا به شدت، قربانی جلوه می‌کند تا مجرم. بل درمورد این رمان کوتاه نوشته است: «هیچ تروریست زن یا مردی در این کتاب نیست، تنها افراد متهم به تروریسم هستند.» این اثر برخی از عوامل مشروح و انسانی فوق را نشان می‌دهد: قهرمان جذاب این داستان، که تاحدی حقیقی است، به فرد تأکید می‌کند و از سر ناامیدی محض به خشونت کشیده می‌شود.

نمونه اروپایی دیگر، اما با ده سال فاصله زمانی، رمان مفصل سال ۱۹۸۵ دوریس لسینگ است که عنوانی تحریک‌آمیز دارد: تروریست خوب. قهرمان اصلی با چنان شاخ و برگی توصیف می‌شود که خواننده احساس می‌کند «آلیس» را از نزدیک می‌شناسد. او از یک خانواده بورژوای لندن برخاسته و احساس نیازی ناگفتنی می‌کند که برای تروریست‌های دیگری که با او در یک خانه بزرگ کلنگی و غیرقانونی ساکن شده‌اند، مادری و پرستاری کند. آلیس در تمام ۳۷۵ صفحه کتاب چای درست می‌کند و خانه را به آشیانه تبدیل می‌کند. این زندگی

خانوادگی، خواننده را برای پایان خشونت‌بار آن چندان آماده نمی‌کند. که گروه برای بمب‌گذاری شدید از خانه بیرون می‌روند و سرانجام بدی پیدا می‌کنند. عامل شوک، یادآور فیلم‌هایی مانند بانی و کلاید یا تلما و لوئیز است. به‌نظر می‌رسد که داستان لسینگ همان‌قدر درباره آشفتگی فکری آلیس است که درمورد خود هسته تروریستی. «اسکنلن» Scanlan، درمورد بحران هویت آلیس می‌گوید «تروریست در اتاق زیرشیروانی آلیس چه پیدا می‌کند؟ یک لباس «نیو لوک[1]» با تور زربفت: آلیس آن را روی سر می‌گذارد، بعد با خشم از خود دورش می‌کند، گویی لحظه‌ای به وسوسه ممنوعه دچار شده باشد. احساس می‌کند که لباس، او را تحت اختیار خود در آورده است.» آلیس نه فقط وسوسه زن بودن بلکه زنانگی به مفهوم سال‌های ۱۹۵۰ را بی‌رحمانه سرکوب می‌کند: سرچشمه همیشگی گناه است: «من این‌جا توی خانه دارم کولی‌بازی درمی‌آورم، درحالی‌که آن‌ها دارند یک کار جدی می‌کنند.» بنابراین، عمل انقلابی دلخواه آلیس از بین بردن مالکیت - شعارنویسی روی دیوارها - است که از کارهای خصوصی‌ترش چندان مشخص‌تر نیست، سنگی را از پنجره به خانه پدر پرت کردن یا پرده‌های خانه مادر را پاره کردن. (ترور طرح‌ریزی شده). نقش لباس شاید در این نمونه ناچیز جلوه کند، اما در چند اثر دیگر نویسنده و به‌خصوص آن‌هایی که قهرمانان‌شان زن‌های تروریست هستند، دوباره ظاهر می‌شود. این یک پدیده روبه رشد است و با بیش‌تر الگوهایی که تروریسم را معادل مردانگی می‌داند، تضاد کامل دارد. نمونه‌های پیش‌تر مانند نبرد الجزیره جیلو پونته کوروو (۱۹۶۵)، زن‌هایی را نشان می‌دهد که پا به پای مردان مرتکب اعمال تروریستی می‌شوند. نمونه‌های مشابه فراوانی داریم که در آن‌ها زن‌ها عملاً جانشین تروریست‌های مرد می‌شوند. نمونه جذاب آن فیلمی محصول سال ۲۰۰۰ هند است که فقط «تروریست» نام دارد. سانتوش سیوان کارگردان، فیلم را براساس سوء قصد به جان راجیو گاندی نخست وزیر ساخته است. او «سیریک» زن بمب‌گذار انتحاری را نشان می‌دهد که روز سوء قصد آموزش می‌بیند. مالی، با بازی عایشه شرکار دقیقاً به طبقه قهرمانان تروریست جوان جذاب «تعلق دارد» و می‌بینیم که از یک دژخیم سرسخت و بی‌رحم به مادر انسان و حساس بعدی تبدیل می‌شود. این استحاله عمدتاً از طریق فلش‌بک‌هایی صورت می‌گیرد که اقدام گروه تروریستی را توجیه می کند، اما برادر شهید و والدین مقتول و دوستان شکنجه دیده‌اش زمینه‌ساز قربانی شدن او می‌شوند. این فیلم مانند فیلم میشائل کلهاس شلندورف از نشان دادن زنده شقاوت و آسیب‌پذیری خشن تروریسم، ابایی ندارد. مالی داوطلب این مأموریت می‌شود و به عنوان پاداش با رهبر جنبش که تلاش دارد عزم او را راسخ‌تر کند، روبه‌رو می‌شود. رهبر تنها از پشت‌سر و به صورت تهدیدآمیز نشان داده می‌شود، بدنش تقریباً تمام پرده را می‌پوشاند. ما صدای آرامش را می‌شنویم



و دست‌هایش را می‌بینیم و نظیر بخش‌گویی[2]، به سبک فیلم‌های وسترن با نوشیدنی بازی می‌کند (قطعات یخ در وسط جنگل!) بنابراین او به صورت یک قدرت غیرمادی نشان داده می‌شود. به شیوه بیلدونگس رومان[3] تا حدی از طریق فلش‌بک‌ها نشان داده می‌شود ما استحاله تدریجی مالی را می‌بینیم و تقریباً در آن شرکت می‌کنیم. در صحنه‌ای که کمی به آلیس و «توری زربفت» تروریست خوب شباهت دارد، مالی لباس‌های زنانه‌ای را که به او داده شده تا مناسب یک بمب‌گذار انتحاری باشد، امتحان می‌کند؛ او جلوی آینه خود را ورانداز می‌کند، ادای ستاره‌های سینما را در پوسترهای دیواری درمی‌آورد. این اولین‌بار است که بیننده او را در چیزی غیراز لباس جنگ می‌بیند و شاید اولین‌بار باشد که مالی خود را در آینه می‌بیند. این فیلم و آخرین مثال من هردو مواردی را نشان می‌دهند که ناکوس در مقاله‌اش با عنوان «تروریسم رسانه‌های همگانی در نظام (نا) هماهنگ جهانی» مطرح کرده و آن را «تروریسم بیانی» Expressive Terrorism خوانده است. اشاره او به نوعی خشونت سیاسی است که گفته می‌شود ارتکاب‌کنندگان آن مقاصد سیاسی آشکار و مشخصی ندارند بلکه «به خشم علیه قدرت حاکم و احساسات انتقامجویانه دامن می‌زنند» این «انسانی‌کردن افراطی» اعمال تروریستی مرز بین قربانی و عاملان آن را مخدوش می‌کند، چون تاوان نخستین خطایی که باید داده شود، به صورت پیش‌فرض، مجازات است.

تام تیکور کارگردان آلمانی که فیلم بدعت‌گذار او به نام «بدو، لولا، بدو.» در سال ۱۹۹۹ شهرت جهانی یافته است، در سال ۲۰۰۲ فیلمی درباره تروریسم ساخت. به گفته «موریس یاکوار» Maurice Yacowar، منتقد «این طرح صدای کریشتف کیشلوفسکی، فیلمساز لهستانی است از ته گور - فیلم براساس بخش نخست سه‌گانه‌ای است که کیشلوفسکی با «کریشتف پیشیویچ» Krzysztof Piesiewicz نوشته بود - در سه‌گانه کیشلوفسکی، فیلم‌های بعدی عنوان‌های دوزخ و برزخ را داشت.» تداعی‌های آشکاری که به تعابیری مانند بهشت و دوزخ و برزخ پیوند شده، راه را برای قضاوت‌های ارزشی سنّتی باز می‌کند، چون در فیلم اول یک قاتل / تروریست به بهشت پیوند داده می‌شود. فیلم بهشت در ایتالیا اتفاق می‌افتد و با صحنه سمیلاتوری آزمایش هلیکوپتر شروع می‌شود. سپس تصاویری از زن جوانی به نام «فیلیپا پاکارد» Philipa Paccard می‌آید که بمبی را داخل کیفی می‌گذارد. هلیکوپتر تا صحنه شگفت‌انگیز آخر، که واریاسیون دیگری از تلما و لوییز است، دوباره ظاهر نمی‌شود و در آن صحنه تا بی‌نهایت اوج می‌گیرد. اما بمب برای استفاده فوری کار گذاشته می‌شود. کیت بلانشت به نقش فیلیپا پاکارد، مانند هنرپیشه زن فیلم، آبروی از دست رفته کاترینا بلوم، جوان و جذاب است؛ با نماهای بسیار نزدیک و تأکید بر چشم‌های گویا و لب‌های لرزان به

حساسیت‌پذیری وی تأکید می‌شود. پلیس به او هم مانند کاترینا بلوم ظن وابستگی به یک گروه تروریستی را می‌برد و در طول بازپرسی با خشونتی مشابه پیشین با وی رفتار می‌کند. در واقع او می‌کوشد یک دلال مواد مخدر را به قتل برساند، کاری که او را به قلمرو قهرمانان عامه نزدیک می‌سازد. هرچند، وقتی که می‌فهمد که نه فقط موفق نشده بلکه چهار بی‌گناه را نیز کشته است، هراسان می‌شود، دو کودک که در آسانسور کشته می‌شوند (بمب بعداز این‌که او آن را جاسازی کرده بود، ناخواسته جابه‌جا می‌شود.) پلیس‌ها، مانند پلیس‌های کاترینا بلوم فاسدند و در این مورد با دلال مواد همدست هستند. فلیپا، پیمان ناخوشایندی با یک افسر جوان و فسادناپذیر و دوست‌داشتنی می‌بندد (که به صورت قراردادی فیلیپو نامیده می‌شود) که به صورت شگفت‌انگیزی او را از زندان رهایی می‌دهد؛ آن‌ها موهای سرشان را می‌تراشند که هویت‌شان یکی شود و فرار می‌کنند. در سراسر فیلم عمل خشونت‌بار زن بر اساس ملاحظات تاریخی و علی و زمانی به دقت زمینه‌سازی می‌شود، و یک پایان. باز آخر صحنه مانع نتیجه‌گیری بیننده می‌شود؛ درعوض شخص خود را مستقیماً درگیر طرحی می‌بیند که به صورت خلاقانه‌ای فیلم را کامل می‌کند.

عنصر نهایی که این یافته‌های ادبی و سینمایی تروریسم را به‌هم پیوند می‌دهد چیزی است که اسکانلن آن را «تشویش مشترک درباب ثمربخشی و قدرت و وضوح زبان» می‌خواند. «ریچارد روبنشتین» Richard Rubenstein در «کیمیاگران انقلاب: تروریسم در جهان نوین» استدلال مشابهی عرضه می‌کند: «ریشه تروریسم در ناامیدی از زبان نهفته است.» روبنشتین استدلال می‌کند که بیش‌تر تروریست‌ها تلاش می‌کنند که برای بیان برنامه‌های خود از گفتار و بیانیه آغاز کنند. اما چون به حرفشان اعتنایی نمی‌شود به عمل متوسل می‌شوند که همان سخن گفتن رساتر باشد. «الکس اشمیت» Alex Schmid و «یانی دوگراف» Janny de Graaf این نظر را تأیید می‌کنند و می‌نویسند که: «تروریسم با کاربرد خشونت علیه یک قربانی درصدد ترغیب دیگران است. قربانی بلافصل صرفاً ابزار است، پوست طبلی است که بر آن کوبیده می‌شود تا تأثیر حساب شده آن شامل تعداد بیش‌تری باشد. به این ترتیب، در واقع، وظیفه تروریسم ارتباط است. «برای تروریست پیام مهم است نه قربانی.» این تشویش ارتباطات و به‌خصوص اطلاع از نارسایی و خطای گفتاری، منطقاً تروریسم را با ادبیات و تروریست‌ها را با مؤلفان پیوندی یگانه می‌دهد. «هاوارد لی» Howard Lay، در مقاله‌ای درباب آنارشیست‌های فرانسوی سال ۱۸۹۴ می‌نویسد: «در پایان قرن نوزدهم در پاریس، هیچ تروریسم آنارشیستی ناآگاهانه‌ای رایج نبود.» تروریسم حضورش را در خشونت تخمین‌پذیر و تخریب و خون‌ریزی مداوم نشان می‌داد. نوعی ارتباط ابتدایی هم در کار بود، زبان خامی که فرهنگ غیررسمی انقلابی مقتدر از طریق آن، همزمان می‌خواست حرف بزند و عمل کند، یا دقیق‌تر بگوییم، با عمل سخن بگوید. تمام نمونه‌هایی که در این مقاله آورده شده نشان‌دهنده ابعاد پدیده‌ای است که در آن فردی محروم از حقوق اجتماعی و محکوم به سکوت، به مرد یا زنی تبدیل می‌شود که برای شنیده شدن به خشونت دست می‌زند. آثار بل و به‌خصوص کاترینا بلوم نقش رسانه‌ها را در کمک به ایجاد تروریسم می‌کاود. اگر رسانه‌ها می‌توانند خبرهای به‌اصطلاح ناگوار را به برنامه پربیننده تبدیل کنند، پس شاید راه‌یافتن تروریسم به فرهنگ عمومی اجتناب‌ناپذیر باشد. جنبه‌های خشونت‌بار تروریسم به‌سرعت به فیلم‌های سینمایی (یونایتد ۹۳، سیریانا، برج‌های دوقلو) و فیلم‌های تلویزیونی تبدیل می‌شوند (کانون مخفی) حتی یک پروژه برای سریال کمدی تلویزیونی به‌نام کانون در جریان است که در آن تروریست‌ها عاشق فرهنگ امریکایی می‌شوند که بولینگ و غذای آماده باشد. این موارد از آن جهت عرضه شد تا نمونه‌ای باشد که چه‌گونه به تروریست‌ها می‌توان جنبه انسانی بخشید. اما تماشاگران و خوانندگان از جنبه‌ای دیگر نیز با تروریست‌ها و اعمال تروریستی مرتبط می‌شوند. آیا امکان ندارد که بسیاری باور کنند که برای انگیزه‌های تروریستی خاصی توجیهاتی هست؟ بی‌شک این عوامل کمک می‌کند تا نشان داده شود که چرا دستاوردهای بشری - کتاب و فیلم - ارائه‌دهنده تروریسم است و به تروریسم و اعمال تروریستی وجهه انسانی می‌بخشد و برایش زمینه‌سازی می‌کند. ادبیات به اندازه سینمای جهان سوم کمک می‌کند تا به جای دیدگاه رسمی و در این مورد ادبیات ضدتروریستی دولتی، بیانگر دیدگاه‌های گوناگون باشد.

به‌علاوه، چارچوب کنونی ارجاعات - خشونت و تروریسم در سراسر جهان - باعث می‌شود که به‌خصوص در مورد این داستان‌های جذاب احتیاط کنیم، داستان‌هایی که برخی از آن‌ها مانند میشائیل کلهاس و کریستینا کلاگس و تروریست براساس رویدادهای تاریخی است. «ولف دانر» Wolf Donner در بررسی خود از فیلم آبروی از دست رفتهٔ کاترینا بلوم به نقش بیننده جنبه فردی می‌دهد: «کاترینا بلوم بلافاصله دو مورد ناراحت‌کننده از ماجرای خود را برای‌مان فاش می‌کند: اول، همین قضیه شاید برای هرکدام از ما اتفاق بیفتد و با چنین منطق بی‌رحمانه‌ای ما را زخم‌خورده و خراب و بی‌دفاع می‌گذارد؛ دوم، چنان‌چه خشونت مانند ضدخشونت به این صورت و تا این حد جانکاه باشد، فرد باید از خود دفاع کند و راهی به‌جز افراط‌کاری ندارد.» این آثار مقولات اخلاقی مهمی را درباب تروریسم عرضه می‌دارد و درعین‌حال هشدار و اخطاری است به آن‌دسته از ما که خیال می‌کنیم درامان هستیم. آن‌ها از واکنش روشنفکرانه به خشونت و تروریسم می‌گویند و با تکیه به زمینه پیشین، مستقیماً واکنش‌های رسمی حکومت را درباب تروریسم به چالش می‌کشند، آن‌ها فی‌نفسه به نوعی انقلاب، یا حتی عمل تروریستی دامن می‌زنند و گفته لنین را بازتاب می‌دهند که: «تروریسم، خشونت روشنفکران است». □

پانوشت:

۱. NewLook، مدی که کریستن دیور در سال ۱۹۴۷ رواج داد و شامل دامن ماکسی بود

۲. Synecdoche، ذکر بخشی از یک چیز به جای کل آن مثل نان به جای غذا. فرهنگ شش جلدی آریانپور

۳. Bildungs roman، رمانی که جزئیات رشد جسمی و روحی و آموزش و اخلاقی شخصیت را شرح دهد. همان