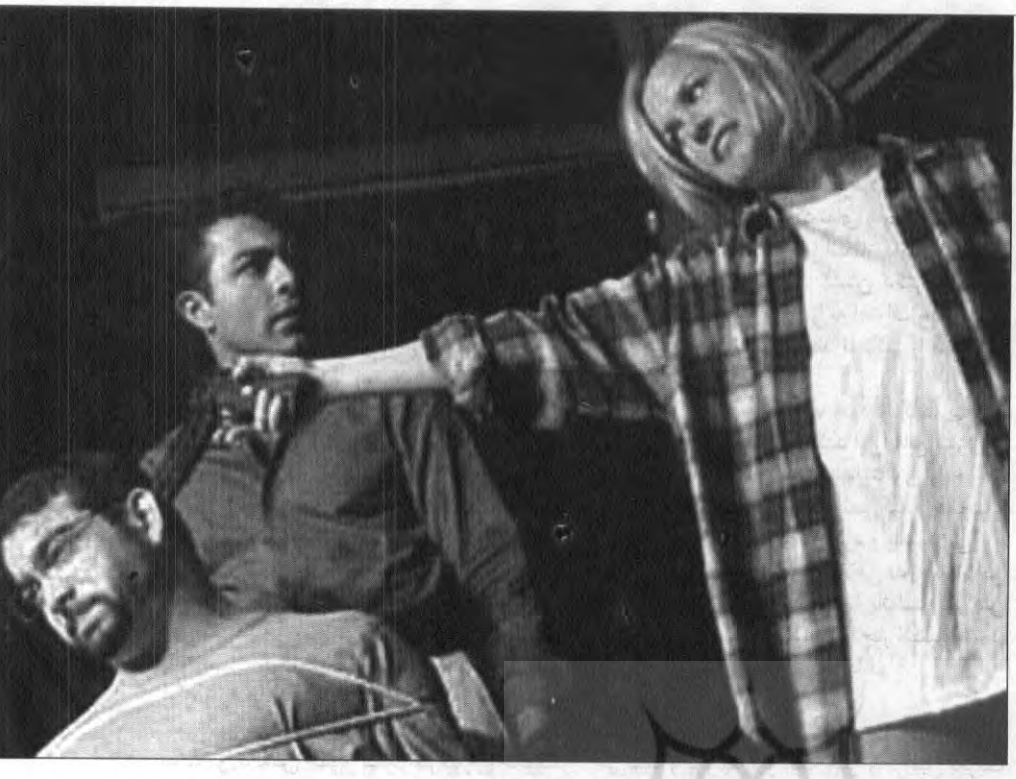


آریل دورفمان و مرگ و دختر جوان

کتاب نقد

نقد و بررسی نمایشنامه «مرگ و دوشیزه» اثر «آریل دورفمان»

کورش احمدی

«آریل دورفمان»، داستان و نمایشنامه و مقاله‌نویس، شاعر، روزنامه‌نگار و از فعالان حقوق بشر اهل شیلی است. دورفمان در ششم ماه می ۱۹۴۲ در بوئنوس آیرس آرژانتین از پدری اقتصاددان و مادری که استاد ادبیات بود به دنیا آمد. در دو سالگی به علت اینکه پدرش از مخالفان خُوان پرون، رئیس‌جمهور آرژانتین بود با خانواده، به ایالات متحده گریخت. آنها پس از ده سال زندگی در نیویورک، در سال ۱۹۵۴ به شیلی مهاجرت کردند. دورفمان پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی خود، در سال ۱۹۶۷، تابعیت شیلی را پذیرفت و پس از آن با عنوان ژورنالیست، به فعالیت پرداخت و آثاری نیز منتشر کرد از جمله مطالعه‌ای بر نمایشنامه‌های پینتر (بازگشت به خانه). وی در ۱۹۷۰ استاد دانشگاه شیلی گردید.

دورفمان که در سالهای ۱۹۷۳ ـ ۱۹۷۰ از طرفداران سالوادور آلنده، رئیس‌جمهور وقت شیلی بود، پس از کودتای نظامی خونین آگوستو پینوشه در سال ۱۹۷۳، مجدداً مجبور به ترک شیلی گردید.

او از ۱۹۸۵ تا کنون، در دانشگاه دوک، که یک دانشگاه خصوصی معتبر در کارولینای شمالی ایالات متحده است، مشغول تدریس می‌باشد. اما از سال ۱۹۹۰ و پس از بازگشت دموکراسی به شیلی، وقت خود را بین سانتیاگو و ایالات متحده تقسیم کرده است.

اولین رمان دورفمان هم‌زمان با روی کار آمدن پینوشه منتشر شد و در سال ۱۹۹۰ به زبان انگلیسی ترجمه گردید. رمانها و مجموعه شعرهای انتقادآمیز او عبارت‌اند از:

«آخرین ترانهٔ مانوئل سندرو» (۱۹۸۷) و «آخرین والس در سانتیاگو و اشعار دیگری از تبعید و دوری» (۱۹۸۸) «مرگ و دوشیزه» را که می‌توان مهم‌ترین اثر دورفمان دانست، تریلوژی سیاسی ـ اخلاقی، دربارهٔ زنی به نام پائولیناست که اطمینان دارد غریبه‌ای که به خانه او آمده، همان دکتری است که سالها پیش در حکومت دیکتاتوری نظامی، او را مورد شکنجه و تجاوز قرار داده است. دورفمان عنوان نمایشنامه را از قطعه موسیقی‌ای از «شوبرت» با همین نام گرفته است.

دورفمان نوشتن این نمایش را در اواسط دههٔ ۱۹۸۰، هنگامی که دور از شیلی به سر می‌برد، آغاز کرد. گرچه تا سال ۱۹۹۰ که سال بازگشت دموکراسی به شیلی بود به سراغ آن نرفت اما در این فاصله دریافت که داستانش را چگونه تعریف کند.

مرگ و دوشیزه نخستین بار در مارس ۱۹۹۱ در سانتیاگوی شیلی و توسط یک ورک شاپ، به صحنه رفت. اولین اجرای خارج از کشور آن نیز، در جولای همان سال در سالن فوقانی رویال کورت لندن، به نمایش درآمد و باز در نوامبر همان سال به دلیل اینکه به عنوان بهترین نمایشنامهٔ ۱۹۹۱ به جشنواره «تایم اوت» لندن راه یافته بود، در سالن اصلی رویال کورت، به اجرای خود ادامه داد. نمایش، مورد پسند و پذیرش قرار گرفت و منتقدان آن را از نظر دراماتیک، جذاب و از نظر اوضاع زمانی مناسب و به‌موقع دانستند.

نخستین اجرای نمایشنامه در برادوی، در ۱۷ مارس ۱۹۹۲ و به کارگردانی مایک نیکولز و بازی گلن‌گلوز در نقش پائولینا، ریچارد دریفوس در نقش ژراردو و جین، هکمن در نقش میراندا، به صحنه رفت. نمایشنامهٔ دورفمان آن‌چنان که در انگلستان مورد ستایش قرار گرفته بود در ایالات متحده استقبال نشد. اما آن قدر مورد توجه قرار گرفت که نسخهٔ سینمایی آن در سال ۱۹۹۴ توسط رومان پولانسکی، ساخته شد.

خلاصهٔ داستان نمایشنامه

پردهٔ اوّل

(صحنهٔ اوّل): پائولینا، همسر ژراردو اسکوبار، شب هنگام در خانهٔ ساحلی دورافتاده‌شان انتظار مراجعت وی را می‌کشد، که با صدای اتومبیلی ناشناس، از جا می‌جهد. اما بلافاصله صدای همسرش را می‌شنود که با کسی در حال گفت‌وگو است. اتومبیل سپس دور می‌شود و ژراردو، پس از ورود به خانه، توضیح می‌دهد که در راه بازگشت، لاستیک اتومبیلش پنچر شده،

از طرفی زاپاس نیز پنچر بوده است و پس از سه ربع ساعت انتظار، شخصی به نام دکتر روبرتو میراندا، که خانه‌اش در همان حوالی است، او را با اتومبیل خود به خانه رسانده است. در ادامه، ژرارد‌و به پائولینا خبر می‌دهد که عضویت در کمیتهٔ بررسی را پذیرفته است. کمیته‌ای که قرار است موارد نقض حقوق بشر را در دوران حکومت دیکتاتوری نظامی، مورد بررسی قرار دهد.[۲]

(صحنهٔ دوم): نیمه‌های شب دکتر میراندا، برای پس دادن لاستیک زاپاس ژرارد‌و، که پیش او جا مانده است، به خانهٔ او مراجعه می‌کند. ژرارد‌و، این بار دکتر را به ماندن دعوت می‌کند. میراندا می‌پذیرد و در اتاق نشیمن به خواب می‌رود.

(صحنهٔ سوم): ساعتی بعد پائولینا به سراغ دکتر میراندا می‌رود، دستها و پاها و دهان او را می‌بندد، دسته کلیدش را از جیبش برمی‌دارد، از خانه خارج می‌شود و با اتومبیل دکتر از آنجا دور می‌شود.

(صحنهٔ چهارم): حوالی سپیده‌دم، «روبرتو، چشمش را می‌گشاید. سعی می‌کند از جا برخیزد ولی متوجه می‌شود که او را بسته‌اند. پائولینا تفنگ در دست روبه‌روی او نشسته است.» لحظاتی بعد ژرارد‌و، از خواب بیدار می‌شود. ژرارد‌و از وضعیت پیش‌آمده گیج شده است اما پائولینا مطمئن است که دکتر میراندا، همان دکتری است که سالها پیش او را مورد شکنجه و آزار جنسی قرار داده است زیرا اگرچه او همواره با چشمهای بسته مورد شکنجه قرار می‌گرفته اما صدا و تکیه‌کلامهای شکنجه‌گرش را، هنوز، به خوبی، به خاطر دارد. دلیل دیگر او نیز، کاست موسیقی‌ای است که پائولینا در اتومبیل دکتر میراندا یافته است. همان آهنگی که دکتر شکنجه‌گر، به هنگام شکنجهٔ پائولینا، آن را مدام پخش می‌کرد. قطعه‌ای از شوبرت؛ «مرگ و دوشیزه». ژرارد‌و، درصدد رها کردن روبرتو برمی‌آید ولی پائولینا در حالتی عصبی، برای اخطار دادن به او تیری شلیک می‌کند. او قصد دارد دکتر را محاکمه کند.

پردهٔ دوم

(صحنهٔ اوّل): موضوع جدّی‌تر از آن است که ژرارد‌و، فکر می‌کرد. او درصدد کمک برمی‌آید و می‌کوشد تا قضایا را به گونه‌ای منطقی و عادلانه حل و فصل کند. پائولینا انتظار دارد ژرارد‌و، او را محق بداند. او خیال کشتن دکتر را ندارد، بلکه فقط می‌خواهد وی را به اعتراف وادار سازد. بنابراین از ژرارد‌و می‌خواهد تا دکتر را قانع کند که اعتراف کند.

(صحنهٔ دوم): میراندا، اما خود را کاملاً بی‌گناه می‌داند. ژرارد‌و، سعی می‌کند او را قانع سازد که در صورت اعتراف نکردن، پائولینا وی را خواهد کشت. میراندا حرف او را باور نمی‌کند و همچنان بر بی‌گناهی خود اصرار می‌ورزد و وانمود می‌کند که از گذشتهٔ پائولینا هیچ اطلاعی ندارد. بنابراین از ژرارد‌و، می‌خواهد که گذشتهٔ پائولینا را برایش شرح دهد تا احیاناً در اعتراف دچار اشتباه نشود. اما ژرارد‌و نیز جزئیات را نمی‌داند.[۳]

پردهٔ سوم

(صحنهٔ اوّل): او با پائولینا مشغول به گفت‌وگو می‌شود و پائولینا نیز همه چیز را برایش تعریف می‌کند. صدای پائولینا رفته‌رفته به صدای روبرتو، که در حال اعتراف و درخواست عفو است دیزالو می‌شود. اعترافات دکتر همگی بر کاستی ضبط شده است. این اما پایان ماجرا نیست. پائولینا، ژرارد‌و را به بهانه‌ای از خانه بیرون می‌فرستد و به دکتر اعلام می‌کند که خیال کشتن او را دارد، زیرا اکنون از این بابت که وی همان دکتر شکنجه‌گر است اطمینان یافته است. او می‌دانسته است که ژرارد‌و حرفهایش را به دکتر منتقل خواهد کرد از همین رو چند نکته را تعمداً به صورت اشتباه به ژرارد‌و می‌گوید. ولی دکتر در اعترافات خود، تمامی آن اشتباهات را تصحیح می‌کند. پائولینا نتیجه می‌گیرد که دکتر میراندا، بدون شک، همان دکتر است و در حالی که دارد از عدالت و احقاق حق خود حرف می‌زند، نور صحنه، آهسته‌آهسته، کم می‌شود. آنها در همان وضعیت خود بی‌حرکت می‌مانند و پشت آیینهٔ بسیار بزرگی که از بالای صحنه به طرف پایین می‌آید، و تماشاچیان را وامی‌دارد به خود بنگرند، پنهان می‌شوند. چند نورافکن روی جمعیت به حرکت درمی‌آید و نقطه‌هایی را روشن می‌کند و هر بار سه یا چهار نفر را در ردیفهای بالا و پایین، مشخص می‌کند.

(صحنهٔ دوم): پایان نمایشنامه همراه با صحنه‌ای اکسپرسیونیستی است. چند ماه بعد، یک تالار کنسرت، شبی ژرارد‌و و پائولینا با لباسهای برازنده، ظاهر می‌شوند. رو به آیینه و پشت به تماشاچیان می‌نشینند. در پس نوای موسیقی، صداهای خاص تماشاچیان کنسرت، به گوش می‌رسد، مثل صدای صاف کردن سینه، سرفه‌های گاه و بی‌گاه و... وقتی موسیقی به پایان می‌رسد ژرارد‌و، شروع می‌کند به کف زدن و صدای کف زدن تماشاچیان نامرئی، اوج می‌گیرد. پائولینا، دست نمی‌زند. رفته‌رفته از صندلیهای خود دور می‌شوند و به سوی یک سالن انتظار خیالی می‌روند که ظاهراً مملو از جمعیت است. ژرارد‌و، با بعضی از تماشاچیان شروع به صحبت می‌کند. گویی آنها در کنسرت حضور داشته‌اند. روبرتو، در نوری که حالت مهتاب‌گون وَ وَهم‌آلود دارد، وارد می‌شود.

ژرارد‌و و پائولینا سر جایشان می‌نشینند. روبرتو، به سوی صندلی دیگری می‌رود و پیوسته به پائولینا، نگاه می‌کند. قطعهٔ مرگ و دوشیزه، آغاز می‌شود. چند لحظه بعد، پائولینا آرام برمی‌گردد و به روبرتو نگاه می‌کند برای لحظه‌ای نگاهشان به هم گره می‌خورد. سپس پائولینا سر برمی‌گرداند و به صحنه و به آیینه، نگاه می‌کند. در حالی که صدای موسیقی همچنان به گوش می‌رسد، صحنه رفته‌رفته تاریک می‌شود.[۴]

شخصیتها

۱. پائولینا سالاس: همسر ژرارد‌و اسکوبار، در دورهٔ حکومت استبداد نظامی، از فعالان و مخالفان سیاسی است. وی در همان سالها، توسط مأموران حکومت دستگیر و بارها مورد شکنجه و آزار جنسی قرار می‌گیرد. پس از آزادی نیز، از دانشگاه اخراج می‌گردد و دیگر قادر به ادامهٔ تحصیلات خود در رشتهٔ پزشکی نمی‌شود.

اینک پانزده سال از آن زمان می‌گذرد. وی اکنون همسر ژرارد‌وست و در خانهٔ ساحلی دورافتاده‌ای با وی زندگی می‌کند. بساط دیکتاتوری برچیده شده و حکومتی دموکراتیک، هرچند با پایه‌هایی نه چندان محکم، جای آن را گرفته است. گرچه سالهای بسیاری گذشته است و اینک دموکراسی حاکم گردیده است، اما پائولینا همچنان گذشتهٔ رنج‌آور و خاطرات دردناک خود را به خاطر دارد. گرچه تا پیش از آمدن دکتر میراندا، اوضاع آرام بود و به نظر می‌رسید که پائولینا پس از گذر سالها، گذشته را به دست فراموشی سپرده است، اما برعکس، باید وضعیت پائولینا را به آتش زیر خاکستر تشبیه کرد که با ورود دکتر میراندا، باری دیگر شعله‌ور می‌شود. پستوهای تو در توی ذهن ناخودآگاه پائولینا، که خاطرات گذشته را حتی با جزئیاتش، سالهای سال و دور از چشم دیگران در خود حفظ کرده است، اینک با آتشی از حس انتقام روشن گردیده و تاریک‌ترین زوایایش، که شامل جزئی‌ترین حوادث و خاطرات است، مجال بروز یافته است. آزارها و شکنجه‌ها اکنون آثار مخرب خود را به وضوح نشان می‌دهد و با اینکه گرد گذر سالها بر آنها نشسته است، هنوز هم آن چنان نیرویی در خود دارد که باعث بروز رفتار و گفتاری عصبی، خشونت‌آمیز و نامتعارف از

پائولینا گردد. عوارض ناشی از آسیبهای روانی، گاهی تا سالها و بعضاً تا پایان عمر فرد، باقی می‌ماند.

اینکه چه چیزی یا چیزهایی می‌تواند عوارضی چنین عمیق را از حافظهٔ ناخودآگاه فرد بزداید، چندان معین و ثابت نیست اما واضح است که شدت و ضعف این عوارض به میزان آسیب روانی، استحکام شخصیتی فرد، فضای پیرامونی و کمکها و حمایتهای آدمهای دیگر از او و شرایط بستگی دارد. برای مثال اگر پائولینا، دانشجوی رشتهٔ پزشکی نبود و فردی با تحصیلات دبیرستانی بود و یا اگر به جای اینکه فردی با عقاید و آرمانهای سیاسی باشد، آدمی معمولی بود و یا اگر ژراردو را آن چنان دوست نمی‌داشت که حتی زیر شکنجه نیز حاضر به افشای مخفیگاه او نشود و تحت همان آزارها و با همان شدت عمل واقع می‌شد، چگونه رفتاری از وی سر می‌زد؟ به صراحت می‌توان گفت رفتاری بسیار متفاوت با پائولینا داشت که در نمایشنامه زندگی می‌کند. پیش‌بینی رفتار چنین شخصیتی نیز موکول به اماها و اگرهای بسیاری است که البته با درصد بالایی از خطا، می‌توان خصوصیاتش را تا اندازه‌ای توصیف و تشریح کرد.

۲. ژراردو اسکوبار: شوهر پائولینا، وکیلی است که اخیراً از سوی رئیس‌جمهور به عضویت کمیته‌ای که وظیفه دارد موارد نقض حقوق بشر را در دوران حکومت استبداد نظامی مورد بررسی قرار دهد، منصوب شده است. نگاه او به عدالت بسیار آرمانی و ایده‌آل است و به همین دلیل سعی دارد تا همسرش را متقاعد کند که میراندا را رها سازد. پائولینا نیز دارای انگیزه‌های اخلاقی است اما مرتباً تکرار می‌کند که شک دارد نظام حقوقی کشور بتواند قانون‌شکنیهایی را که توسط نظامیان انجام شده است اصلاح و جبران کند. در حالی که ژراردو، بر این عقیده است که دولت به بهترین شکل و طبق مقررات، توانایی انجام این کار را دارد. برعکس، پائولینا احساس می‌کند که موضوع را باید شخصاً و به دست خود روشن کند. ژراردو، فردی به شدت قانونمند است و این با حرفهٔ او نیز که یک حقوقدان است سنخیت و هم‌خوانی دارد. شاید آن قدر که دربارهٔ پائولینا، همسر وی می‌توان سخن گفت در مورد خود او چندان حرفی برای گفتن نباشد. او نیز مانند پائولینا، در دوران استبداد نظامی یک مبارز سیاسی بوده است و اگرچه در گذشته با پائولینا، به اتفاق، کارهای زیادی انجام داده‌اند اما اکنون برخی مواقع اندیشه‌هایشان در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرد. به نظر می‌رسد ژراردو فقط به اصول اخلاقی‌ای که انسان را محور قرار می‌دهد پایبند است. هم از این روست که مجازات اعدام را محکوم می‌کند و همچنین معتقد است تا گناه کسی به اثبات نرسیده است نباید و نمی‌توان او را گناهکار دانست و حتی پس از گناهکار شناخته شدن نیز هرگز نباید با خشونت با او رفتار کرد.

نتیجه آنکه، حتی اگر حرف پائولینا را باور داشته باشد باز هم نمی‌تواند نحوهٔ رفتار او با دکتر روبرتو میراندا را، بپذیرد. او فرد تحصیل‌کرده‌ای است. ولی بیش از آنکه مسئلهٔ تحصیلات او مهم باشد، مسئلهٔ جایگاه و موقعیت اجتماعی وی اهمیت دارد.

به ویژه که او اینک از سوی رئیس‌جمهوری به عضویت کمیتهٔ بررسی منصوب گردیده است و پلّه‌های ترقّی و پیشرفت در انتظار گامهای بعدی اوست.

۳. دکتر روبرتو میراندا: او کسی است که ژراردو را به خانه می‌رساند و سپس مورد سوءظن پائولینا واقع می‌شود. در مورد اینکه او واقعاً همان دکتر است نمی‌توان قاطعانه چیزی گفت. درست است که شواهد و قرائنی وجود دارد ولی انکار او آن قدر سرسختانه است و شواهد آن قدر نامطمئن که به راحتی نمی‌توان دربارهٔ او تصمیم گرفت. با این وجود گفت‌وگوهای وی با ژراردو، صادقانه است. او فردی باهوش، تحصیل‌کرده و مطلع از اوضاع سیاسی کشور به نظر می‌آید.

راستی آیا آمدن او به خانه ژراردو، فقط برای پس دادن لاستیک زاپاس است و یا اینکه پس از شنیدن خبر تشکیل کمیته، درصدد آن است که با نزدیک شدن به ژراردو، اطلاعات بیشتری کسب کند و شاید هم در نظر دارد با ایجاد رابطه‌ای دوستانه حاشیهٔ امنیتی برای خود فراهم آورد؟ برای استدلال توان خوبی دارد و انگار به هیچ‌وجه کنترل اعصاب و روان خود را از دست نمی‌دهد و در این بازی که پائولینا آغاز کرده است اصطلاحاً کم نمی‌آورد. به هیچ وجه از موضع خود کوتاه نیامده است و خود را بی‌گناه می‌داند. حتی زمانی که خود را مجبور به اعتراف می‌بیند بر پایهٔ چیزهایی که ژراردو، به او گفته است اعتراف و چند لحظه بعد همان اعتراف را نیز، تکذیب می‌کند. به سادگی نمی‌توان گفت که او کیست. همه چیز دربارهٔ او آن قدر مبهم و غیر قاطعانه است که هر نظری را درباره‌اش می‌توان مورد تردید قرار داد. نه آشفتگی و اضطراب انسانهای گناهکار را دارد و نه آرامش و خون‌سردی بی‌گناهان را. گاهی به صرافت نجات جانش می‌افتد و گاهی حتی در مقابل تهدید به مرگ جدّی پائولینا نیز، تسلیم نمی‌شود. کسی جز خود او و خدا از حقیقت آگاه نیست. حتی پائولینا نیز ممکن است در اشتباه باشد. اما اگر او همان مرد باشد، آیا جنایت او بخشیدنی است؟ آیا امکان ندارد که اینک پشیمان شده و تغییر کرده باشد؟ و آیا نمی‌توان او را محصول زمانه و حتی قربانی زمانه‌اش دانست که بعضی را مورد شکنجه قرار داد و برخی دیگر را به شکنجه‌گری واداشت؟ و راستی آیا پائولینا با رفتار خشونت‌آمیز خود نسبت به او، به مرتبهٔ او نزول نمی‌کند؟

دکتر میراندا شخصیتی است دوگانه که بین گذشته، گذشته‌ای که سعی در فراموشی آن دارد، و حال، که با تمام قوا قصد ساختن آن را برای اطمینان از آینده دارد، خود معلق مانده است. این شواهد چنان آشکار است که نمایان می‌کند او در ناخودآگاه[۵] ذهن همان رفتاری را بروز می‌دهد که در خودآگاه، و در چنین مواردی هرگز نمی‌توان مطمئن بود آیا اندیشه، کلام و رفتار آگاهانه است یا خیر.

برای مثال، در گفت‌وگویی خود در پردهٔ اوّل اشاره می‌کند که او نیز مشتاق است که همه چیز (حقیقت) روشن شود. «در این کشور همه چیز سرانجام روشن می‌شود. بچه‌هاشان و نوه‌هاشان می‌پرسند که راست است که تو این کار را کرده‌ای و اتهامهایی که به تو می‌زنند راست است و آنها مجبور می‌شوند دروغ بگویند ...[۶]

او از دروغ حرف می‌زند؛ کاری که در همان لحظه محکوم کردن آن، خود مبادرت به انجامش می‌کند. از دیدگاه یونگ رفتارهایی از این دست، سبب می‌شود بسیاری از پزشکان گفته‌های افراد هیستریک را دروغ محض بدانند. اظهارات این گونه افراد مطمئناً بیش از افراد معمولی نادرست است. اما دروغ، واژهٔ مناسبی نیست، در واقع حالت روانی آنها سبب شیوه رفتاری ناپایدارشان می‌شود. زیرا خودآگاه آنها به دنبال تداخل ناخودآگاه دستخوش نابسامانیهای پیش‌بینی نشده می‌گردد و حتی ممکن است احساس بساوایی آنها نیز متأثر گردد.[۷]

او با آنچه می‌اندیشد درگیر است و خودآگاه خود را مشغول آنچه باید باشد می‌کند که در ناخودآگاه خود مرز بین واقعیت و اندیشه را گم می‌کند. و همچنان که در متن است ما را در این تردید که نخست خود، درگیر آن است باقی می‌گذارد که آیا او مرتکب این اعمال شده است یا خیر. هرچند گریز از گذشته و تمایل کمک به افراد، که موجبات آشنایی او را با ژراردو، پدید می‌آورد و حتی سخن راندن دربارهٔ محکوم کردن

افراد خاطی را به زبان می‌راند و حتی سعی در هم‌دردی با پائولینا دارد: «معلوم است یک نفر بلاهای وحشتناکی سرت آورده و حالا، تو هم داری بلای وحشتناک رو، سر من می‌آوری.»

او همواره سعی دارد از گذشته خود بگریزد. شاید بتوان گفت این ترس از یادآوری اعمال گذشته فقط ترس از محکوم شدن نیست. او با افکار خود در ناخودآگاه، اعمال خود را مختوم می‌شمرد زیرا آنچه او کرده است همواره در نظر او یک موضوع ممنوعه بوده است.

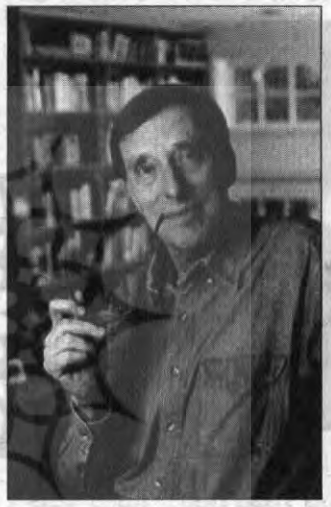
او کاملاً در اختیار توست می‌توانی همه خوابها و خیالهایت را عملی کنی. می‌توانی هر کاری بخواهی با او بکنی. همه آن کارهایی که از آن منع شده‌ای، همه آن کارهایی که مادرت مصرّانه در گوشَت زمزمه می‌کرد که هرگز نباید انجام دهی. شروع می‌کنی به رؤیا دیدن با آن زن و با همهٔ زنها.[8]

ابعاد اجتماعی

با توجه به متن نمایشنامه و نشانه‌هایی که از دل آن برمی‌آید می‌توان گفت مکانی که درام «مرگ و دوشیزه» در آن شکل می‌گیرد احتمالاً کشور شیلی است. کشوری که هفده سال تحت حکومت استبداد نظامی آگوستو پینوشه به سر می‌برد و سرانجام در سال ۱۹۹۰، دموکراسی بار دیگر به آن بازگشت. رئیس‌جمهور وقت، پاتریسیو آیلوین[9] برای ممانعت از هرج و مرج و درگیریهای پیاپی به دنبال راهی بود تا حامیان پینوشه را، که هنوز مراکز کلیدی قدرت را در عرصه‌های قضا، قانون‌گذاری، شوراهای شهر و به ویژه اقتصاد در اختیار داشتند، گریزان نکند. بنابراین کمیته‌ای به نام رتیگ[10] تشکیل داد که وظیفه‌اش بررسی جنایات حکومت دیکتاتوری بود که به مرگ یا احتمال مرگ منتهی شده بود. منتهای مراتب حق نداشت نام جنایتکاران را افشا کند یا آنها را به محاکمه بکشاند.

این اقدام، گام مهمی بود در جهت التیام سرزمینی دردمند و مجروح. واقعیت دوران وحشت که خبرهایش همیشه به طور خصوصی و جسته گریخته به مردم می‌رسید، سرانجام بر همگان آشکار می‌شد، برای همیشه به صورت تاریخ رسمی درمی‌آمد و جامعه‌ای را از نو بنا می‌کرد که بر اثر اختلافات و کینه‌ها و نفرتها تکه‌تکه شده بود. از سویی دیگر عدالت اجرا نمی‌شد و از فجایعی که بر صدها هزار قربانی دیگر، آنهایی که جان به در برده بودند، رفته بود ذکری به میان نمی‌آمد. در واقع آیلوین در میان دو جریان کسانی که خواستار دفن تمامی دوران وحشت بودند و کسانی که خواستار افشای کامل آن بودند، مسیری مبتنی بر احتیاط و دوراندیشی ولی متهورانه در پیش گرفته بود.

با این حساب به راحتی می‌توان پائولینا را نمایندهٔ تمامی کسانی دانست که خود مورد آزار واقع شده و خواستار افشای جنایات بودند و برعکس میراندا را نمایندهٔ تمامی کسانی دانست که می‌خواهند تاریخ در گذشته دفن شود و به زمان حال پا نگذارد. شاید انکار مدام دکتر میراندا نیز، ناشی از همین نگرش باشد، به هر حال هیچ کس دلش نمی‌خواهد برای کارهایی، که احتمالاً خود را هم چندان در ارتکاب آنها مقصر نمی‌داند، مجازات شود. ژراردو نیز تکلیفش مشخص است، کمیته‌ای که وظیفهٔ پیگیری جنایات را بر عهده دارد اما حق افشای حقیقت و اجرای عدالت از آن سلب شده است:



«ژراردو: چیزی که مملکت نیاز دارد عدالت است، اما اگر ما بتوانیم دست کم بخشی از حقیقت را روشن ...

روبرتو: این درست است که من می‌خواستم بگویم. حتی اگر نتوانیم این افراد را به محاکمه بکشانیم ... دست کم می‌شود اسمشان را منتشر کرد. ژراردو: آن اسمها باید مخفی بماند. قرار نیست کمیته مسئولان جنایتها را شناسایی کند یا ...»[11]

برخی از منتقدان ذکر کرده‌اند که نمایشنامهٔ «ورفمان هم به طور عام و هم به طور خاص کاملاً دربارهٔ تحولات سیاسی اواخر قرن بیستم است. برای مثال فرانک ریچ از نیویورک تایمز، نمایشنامه را، به تله‌ای تشبیه کرده است که برای جلب توجه مخاطب بین‌المللی به این نکته که ملتهای دیگری غیر از شیلی نیز در حال حرکت از وحشت دیکتاتوری به سوی یک آزادی شکننده هستند، طراحی شده است. جان بات نیز معتقد است نمایشنامه، مخاطب را در یک تلهٔ اخلاقی تر و تمیز، گرفتار می‌کند. به راستی نیز این گونه است. افتادن در دایرهٔ بزرگی از پرسشها، چیزی جز یک تله نیست:

شکنجه‌گران و شکنجه‌شدگان چگونه می‌توانند در یک سرزمین در کنار هم زندگی کنند؟ چگونه می‌توان کشوری را التیام بخشید که از سرکوب، آسیب بسیار دیده و ترس از فاش سخن گفتن بر همه جای آن سایه افکنده است؟ چگونه امکان دارد جامعه‌ای گذشتهٔ خشونت‌بار خود را بپذیرد و فقط به آینده بیندیشد؟ آیا فدا کردن حقیقت برای تأمین و تضمین صلح و آرامش، کار درستی است؟ اگر خطر مداخلهٔ نظامی مردم را رها نمی‌کند، آیا آن قدر آزاد هستند که در پی عدالت و برابری باشند؟ و آیا با این اوضاع و احوال می‌توان از خشونت پرهیز کرد؟ همگی ما در قبال کسانی که بیشترین رنجها را متحمل شده‌اند تا چه حد مسئولیم؟ و شاید بزرگ‌ترین معضل این باشد که چگونه باید با این مسائل مواجه شویم بی‌آنکه وفاق ملی را که خود، موجب قوام و پایداری دموکراسی می‌شود، خدشه‌دار کنیم.[12]

مفاهیم کلّی (تمها)

با توجه به همان عدم قطعیتی که در تمام متن جاری است، می‌توان تمهای بسیاری را در آن تشخیص داد که به راستی هیچ کدام بر دیگری آن چنان غالب نیست. از این رو «مرگ و دوشیزه» را باید نمایشنامه‌ای با ساختار تماتیک چندگانه عنوان کرد که مفاهیمی هم‌چون عدالت، گناه، بخشش، قانون، اعتراف، دروغ، واقعیت و حقیقت و حتی دموکراسی و استبداد را در سراسر متن را به چالش می‌کشد که باز هم سئوالاتی اساسی و بنیادین را با خود به همراه دارد:

آن گاه که دروغگویی به عادت تبدیل شد، چگونه می‌توان به حقیقت دست یافت؟

عدالت را چگونه می‌توان برقرار کرد و آیا اصلاً می‌توان عدالت ناب، عدالتی بدون نقص را برای انسان، وضع کرد؟

به راستی گناه چیست؟ و چه چیزی سبب بخشش گناه می‌گردد؟ آیا اعتراف به گناه و طلب عفو، کفایت می‌کند و یا باید در انتظار محاکمه و مجازات بود؟

آیا قوانین وضع‌شده در جوامع بشری را می‌توان ضمانتی برای اجرای عدالت دانست؟ یا اینکه باید به قانونی فراگیر، کلی و بی‌عیب و نقص تمسّک جست؟

مرز دموکراسی و استبداد، کجاست؟ و آیا دموکراسی به راستی بدون خطاست و نتایج آن بدون اشتباه؟

پی‌نوشت

۱. دورفمان، آریل، مرگ و دختر جوان، ترجمه حشمت‌الله کامرانی، تهران، ماه‌ریز، چاپ اول، ۱۳۸۰، چکیده‌ای از صفحات ۸۸ الی ۹۵.

۲. خلاصه‌ای از نمایشنامه مرگ و دختر جوان، نوشته دورفمان، چاپ اول ۱۳۸۰، صص ۳۸ ـ ۹.

۳. همان؛ صص ۶۵ ـ ۴۱.

۴. دورفمان، آریل، مرگ و دختر جوان، صص ۸۷ ـ ۶۷.

۵. ناخودآگاه شامل انبوهی اندیشه، تاثیر و نمایه موقتاً پاک‌شده، اگرچه در ذهن خودآگاه حضور ندارد اما بر آن تاثیر می‌گذارد. انسان و سمبولهایش، فصل اول، ص ۳۶.

۶. دورفمان، آریل، مرگ و دختر جوان، ترجمهٔ حشمت‌اله کامرانی، تهران، ماه‌ریز، چاپ اوّل، ۱۳۸۰، ص ۲۴.

۷. یونگ، گوستاوکارل، انسان و سمبولهایش، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ اول، تهران، جامی، ۱۳۷۷، فصل اول، بخش اول، ص ۳۹.

۸. همان؛ ص ۷۵.

۹. Patricio Aylwin

۱۰. Rettig

۱۱. دورفمان، آریل، مرگ و دختر جوان، ترجمهٔ حشمت‌الله کامرانی، نشر ماه‌ریز، تهران، چاپ اول ۱۳۸۰، صص ۲۴،۲۳.

۱۲. http://www.bookvags.Com/guides/deathmaiden/index.html