اردن تا مگن‌دورف: قول دورنمات و سودای رستگاری

رضا اسکندری

و آنگاه لوط نگاهی به اطراف انداخت و تمام دره‌ی رود اردن را از نظر گذراند. همه‌ی آن سرزمین تا صوغر، چون باغ عدن و مصر سرسبز بود. (پیدایش، ۱۳:۱۰)

درآمد: خوانشی الهیاتی از داستانی پلیسی

فریدریش دورنمات، نمایشنامه‌نویس، داستان‌نویس، منتقد و نقاش سوئیسی را، بیشتر با نمایشنامه‌هایش، متونی چون *ملاقات بانوی سالخورده*، *رومولوس* و *ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی* می‌شناسند. ساختار جهانِ نمایش در زمانه‌ی فعالیت او در مقام نمایشنامه‌نویس، جهانی میان سایه‌ی شوم بزرگترین جنگ تاریخ تا التهاب پایان سردترین آنها و گردش قرن، او را -به بیان یکی از منتقدانش- به مردی مبدل ساخته بود که گویی می‌خواهد چیزی بگوید بی آن که در حین گفتن آن چیز گیر بیفتد! شاید از همین روست که او همواره هر تفسیری از نوشته‌های خود را پذیرا بود. نمایش به باور او برسازنده‌ی جهانی ویژه بود: جهانی از آنِ تماشاچی؛ و این تماشاچی است که می‌تواند (و می‌باید) تفسیری از آنچه می‌بیند یا می‌شنود داشته باشد. (ول‌وارث، ۱۹۶۲: ۱۴-۱۵).

اما با این همه، بن‌مایه‌ها و اشاراتی در کار دورنمات هست که پاره‌ای از تفسیرها را مقرون به اعتبار بیشتری می‌سازند. گروهی از منتقدان مانند ول‌وارث (۱۹۶۲) دو مفهوم را در نوشتار دورنمات، حایز اهمیتی محوری می‌داند. نخستین مفهوم، مرگ است که در بیشتر آثار او، چه آثار نمایشی و چه داستان‌های او، چونان سایه‌ای خاکستری و تار، گرد شخصیت‌ها می‌گردد و نقطه‌ی اوجی بر زندگی است؛ هرچند اوجی بی‌حاصل و بی‌معنا. آن‌گونه که او خود در *ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی* می‌گوید: «انسان مضحک است، چون باید بمیرد!» مفهوم دومی که در بسیاری از آثار او به چشم می‌خورد، مفهوم قدرت است. قدرتی که روح انسانی را می‌آلاید و فاسد می‌کند. در آثار دورنمات بسیار کسانی را می‌توان یافت که یا در تعارض با قدرتی نامتوازن قرار دارند و یا در چالش انتخاب میان اعمال قدرتی که در اختیار دارند یا کنار گذاشتن آن. اما آنچه هماره ثابت است، آن که به کار بستن این قدرت، حتی (و شاید خصوصاً) با هدفی نیک، سرانجام شری را برمی‌انگیزد. (ول‌وارث، ۱۹۶۲: ۱۵-۱۶؛ گسنر و کوئین، ۲۰۰۲: ۱۹۲) همانگونه که بعدتر خواهیم دید، این هر دو مفهوم راه خود را به داستان قول نیز گشوده‌اند.

اما گذشته از این پیرنگ‌ها، ریشه‌هایی آشکار را نیز می‌توان در آثار دورنمات جست. دورنمات، فرزند یک کشیش پروتستان و بعدتر دوست کارل بارت، متأله بزرگ پروتستان، ظاهراً خود را نمایشنامه‌نویسی پروتستان می‌دانست و گاه تفاسیری آشکارا مذهبی از آثار خود ارائه می‌داد. او فعالیت تئاتری خود را در سال ۱۹۴۷ و با نمایشنامه‌ای غیرتاریخی درباره‌ی آناباپتیست‌ها آغاز کرد؛ گروهی از مسیحیان که باور دارند آیین غسل تعمید را می‌باید برای مسیحیان بالغ و با ایمانی کمال‌یافته برگزار کرد. نگره‌ای که از قضا به شکلی تغییریافته و استعاری به داستان قول نیز راه یافته است. نمایشنامه عنوان *اینگونه تقریر شده است* را بر خود دارد: بن‌مایه‌ای عمیقاً پروتستان که البته در بسیاری از آثار دورنمات، به اشکال و عناوین دیگر نمود یافته است. شگفت‌تر آنکه پس از آن هم، نمایشنامه‌ی دیگری درباره‌ی تقدیر نابینا نوشت با نام *نابینا*. با وجود چنین ارجاعات آشکاری به بن‌مایه‌های مذهبی و افزون بر این، با وجود تأیید آشکاری که دورنمات از تفاسیر مذهبی از کارش به عمل می‌آورد، به نظر می‌رسد کارهای او بیشتر برانگیزاننده‌ی سوالاتی درباره‌ی تفسیرهای مذهبی هستند تا آن که پاسخی به آنها بدهند. یا به بیانی دیگر، به واسطه‌ی اشتیاقشان به ارائه‌ی تفسیرهایی مذهبی است که چنین تفسیرهایی را به چالش می‌کشند. (ماسوزاوا، ۱۹۹۲: ۴۱)

از سوی دیگر، دورنمات، این هنرجوی خودآموخته‌ی فلسفه، مجذوب اخلاقیات کانتی بود و دستورات مقوله‌ای او مبتنی بر عمل در تلازم با اصول عقلانی -که در تعریف دورنمات، عبارتست از عمل هوشیارانه و اخلاقی در مقام یک موجود اجتماعی، به جای عمل خودخواهانه یا بزدلانه در جهت تمنیات فردانی. آن‌چه برای دورنمات -چه به عنوان پروتستانی معتقد و چه در مقام اخلاق‌گرایی کانتی- حایز اهمیت ویژه‌ای است، کنش مسئولانه و مبتنی بر اصول است. (ترائوکا، ۲۰۱۲: ۱۸) همین نگره‌ی اخلاقی است که او را گاه به ستیزه‌جویی تمام‌عیار در برابر فرهنگ سوئیس زمانه‌ی او -و نیز گذشته و آینده‌ی فرهنگ- مبدل می‌سازد.

جهان‌بینی دورنمات، با چنین ریشه‌هایی، بیش از هرچیز دغدغه‌مند احیاء انسان و امر انسانی و کشف راهی برای رهیدن از جهان هولناک معاصر است. شاید هیچ‌کس نتواند به خوبی خود او این دغدغه را صورت‌بندی کند: «مسلماً هر کسی که بی‌معنایی و بی‌امیدی این جهان را درک کند، ممکن است ناامید شود، اما ناامیدی تنها نتیجه‌ی این جهان نیست. بلکه یکی از جواب‌هایی است که یک فرد می‌تواند به آن بدهد؛ جواب دیگر می‌تواند ناامید نشدن باشد، تصمیم فرد باشد برای تاب آوردن این جهان [...] جهان بسیار بزرگ‌تر از انسان است و به

ناگزیر، او را به صورتی مستمر تهدید می‌کند. اگر کسی می‌توانست بیرون از جهان بایستد، دیگر تهدید نمی‌شد. اما من نه این حق را دارم و نه این توان را که بیرون از این جهان بایستم. پناه بردن به شعر هم بی‌اندازه دمِ دستی است؛ صادقانه‌تر آن است که دیدگاه انسان را احیا کنیم.» (نقل‌شده در کلارمان، ۱۹۶۰: ۸۱) مقاله‌ی حاضر را می‌توان نوعی کنکاش دانست برای یافتن نشانه‌ها و ارجاعاتی از این دست، میان داستان پلیسی *قول* و مفهوم دینی رستگاری.

مروری بر داستان *قول*

دورنمات نگارش داستان‌های پلیسی را نخستین‌بار در دهه‌ی ۱۹۵۰ و با نوشتن *قاضی و جلادش* و *سوءظن* آغاز کرد. ظاهراً انگیزه‌ی او از نگارش این داستان‌ها، بیش از هرچیز انگیزه‌ی مالی بوده است. «نوشته‌اند وقتی دورنمات با ۵۰۰ فرانک پیش‌پرداخت برای این دو کتاب به منزل رفت، همسرش تصور کرد دورنمات پول را دزدیده است»! (دورنمات، ۱۳۹۵: ۷-۸) اما نیازی که او را به آزمایش حوزه‌ای غیر از حوزه‌ی معمول خود -نمایشنامه- واداشت، ظاهراً آن‌قدر قدرتمند نبوده است که او را از دنیای معمولش به تمامی جدا کند.

داستان قول از جایی آغاز می‌شود که راوی اصلی داستان، نویسنده‌ای کمابیش مطرح در نگارش داستان‌های جنایی، دعوت انجمن آندره‌آس-داهیندن در شهر خور را برای سخنرانی درباره‌ی هنر نگارش داستان‌های پلیسی می‌پذیرد. هرچند بیشتر اهالی ترجیح داده بودند تا به جای این جلسه، به سخنرانی دیگری در همان زمان بروند (امیل اشتایگر درباره‌ی گوته)، اما نویسنده، در میان تک و توک شنوندگان خود، با رئیس سابق پلیس ایالتی زوریخ، آقای دکتر ح. که از قضا حالا عضو یکی از کمیسیون‌های ایالتی است، آشنا می‌شود. آقای ح. به او پیشنهاد می‌کند با ماشین اپل خود نویسنده را به زوریخ بازگرداند. در راه از کنار پمپ‌بنزین و مهمان‌خانه‌ی زهوار در رفته‌ای رد می‌شوند با صاحبی گیج و گنگ. آقای ح. بعدتر برای نویسنده تعریف می‌کند که پمپ‌بنزین‌دارِ درهم‌شکسته، دکتر ماتئی، زمانی بهترین مأمور او بوده است. (دورنمات، ۱۳۹۵: ۱۷-۲۶)

از اینجا به بعد، آقای ح. راوی داستان است. حدود نُه سال پیش از آن، درست در آخرین روز کاری ماتئی در مقام بازرس پلیس و پیش از آن که برای سر و سامان دادن به اداره‌ی پلیس اردن راهی امان شود، در روستایی جنگلی به نام مگن‌دورف قتلی اتفاق می‌افتد: دختربچه‌ای به نام گریتلی موزر مورد تجاوز قرار می‌گیرد و توسط یک تیغ اصلاح سلاخی می‌شود. در دستان و شکم دخترک، رد شکلات. جنازه را یک فروشنده‌ی دوره‌گرد پیدا کرده است که از قضا هم سابقه‌ی برخورد خشونت‌آمیز با دختری جوان را در پرونده دارد و هم شکلات و تیغ اصلاح در بساطش. همه خودِ او را مقصر می‌دانند. اما در این کشاکش، ماتئی به مادر دخترک قول می‌دهد قاتل دخترش را گیر بیندازد. به «آمرزش روحش» قسم می‌خورد. (دورنمات، ۱۳۹۵: ۲۶-۴۱)

فون‌گونتن پیر، فروشنده‌ی دوره‌گرد، در زیر بازجویی سنگین پلیس به ناچار قتل را گردن می‌گیرد و وقتی حتی از ماتئی هم ناامید می‌شود، خودش را حلق‌آویز می‌کند. اما ماتئی که حالا به قاتل بودن او تردید دارد، سفر اردن را رها می‌کند، به ناچار از خدمت پلیس کناره می‌گیرد و خود به تنهایی مشغول حل این معما می‌شود. در نهایت الگوی مجموعه‌ای از قتل‌های زنجیره‌ای را کشف می‌کند و بر سر راه قاتل تله می‌گذارد: پمپ‌بنزینی اجاره می‌کند، زنی بدکاره را که دختری کوچک دارد استخدام می‌کند و به انتظار قاتل می‌نشیند. قاتل سر می‌رسید و با آنه‌ماری، طعمه‌ی ماتئی دوستی می‌آغازد. اما در روز موعد، در زمانی که همه‌ی پلیس‌ها جمع شده‌اند تا پرونده را پایان دهند، از قاتل خبری نمی‌شود. ماتئی، شکست‌خورده، مابقی عمر خود را به زندگی در پمپ‌بنزین و در سودای دستگیری قاتلی می‌گذراند که بعدها، از خلال اعتراف دمِ مرگ خانم شروت، اشراف‌زاده‌ی کهنسال، درمی‌یابیم در تصادفی رانندگی کشته شده است. (دورنمات، ۱۳۹۵: ۴۱-۱۸۱)

مرگ و قدرت

مرگ و قدرت، این دو پیرنگ تکراری در آثار دورنمات، در قول هم نمود می‌یابند. مرگ، نخستین‌بار به صورت تماسی تلفنی راه خود را به داستان باز می‌کند. پلیس مگن‌دورف با مرکز تماس می‌گیرد تا یک خبرچین قدیمی، فون‌گونتن دوره‌گرد، خبر مهمی را به ماتئی بدهد. دورنمات به زیبایی و هوشمندی مرگ را، در ردایی مرموز، نمناک و مه‌آلود می‌پیچد: «فلر که داشت به رئیسش در جمع و جور کردن وسایل کمک می‌کرد، پرسید: «اتفاقی افتاده؟» [...] بازرس جواب داد: «در مگن‌دورف هم باران می‌بارد. گروه اضطراری را خبر کنید.» «قتل؟» ماتئی به جای جواب زمزمه کرد: «باران چیز کثیفی است» و به فلر که ناراحت شده بود اعتنایی نکرد». (دورنمات، ۱۳۹۵: ۲۸-۲۹) اما چند صفحه پس از آن، مرگ، این بار با سیمایی مشمئزکننده به صحنه باز می‌گردد. در هیئت جنازه‌ای که حتی هنتسی، پلیسی که نباید نگاهش را بدزدد، تاب دیدن آن را ندارد. (دورنمات، ۱۳۹۵: ۳۴)

اما این پایان حضور شناور مرگ بر زمین داستان نیست. مرگ بعدتر در نگاه خشمگین مردمی که می‌خواهند فون‌گونتن را همانجا در مگن‌دورف اعدام کنند، در جنازه‌ی آویزان فون‌گونتن در بازداشتگاه و در آمارهای ارائه شده از سوی دکتر ح. ظاهر می‌شود. اما مرگ، علاوه بر این حضورهای آشکار، در نقاط عطف داستان به همان ظرافت و زیرکی رویارویی اول، ظهور می‌یابد. نخستین‌بار، با سیمای «غولی اندازه‌ی

کوه» که به بچه‌ها جوجه‌تیغی می‌دهد (دورنمات، ۱۳۹۵: ۹۰-۹۱)؛ دیگربار بوی گل‌ها، صدای ناقوس‌ها، فضای بیمارستان و پژواک تکراری صدای کشیشی که در صفحات پایانی کتاب، به خانم شروت محتضر نزدیکی مرگ او را یادآور می‌شود (دورنمات، ۱۳۹۵: ۱۶۴-۱۷۹) و شاید درخشان‌تر از همه، در صحنه‌ی انتظار هولناک ماتئی و دیگر پلیس‌ها برای آن که مرگ بیاید و طعمه‌ی کوچکشان، آنه‌ماری، که روی تخته سنگی نشسته و ترانه‌ای تکراری را می‌خواند، با خود ببرد (دورنمات، ۱۳۹۵: ۱۴۳-۱۵۱)؛ غافل از آنکه مرگ، درست در همان لحظه، در جای دیگری مشغول کار دیگری است: یک تصادف.

اما این آخرین صحنه، سرانجام به تصویری از قدرت فسادآور و نابرابر ختم می‌شود: «[...] دادستان کنترل از دست داد و پا به زمین کوبید و راه افتاد [...] مستقیم به طرف آن بچه [...] فریاد زد: «منتظر کی هستی؟» [...] دیگر ما هم همه به دخترک رسیده بودیم، دورش حلقه زده بودیم، و دخترک به ما زل زده بود، پر از ترس، پر از وحشت، پر از پرسش. [...] دادستان برای بار دوم تحمل از دست داد، داد زد و دست دختر را گرفت و تکان‌تکان داد [...] ما هم همه شروع کردیم به داد زدن [...] دخترک را گرفته بودیم و تکان می‌دادیم، کتکش زدیم [...] بی‌محابا، بی‌رحم، با خشم، فریادکنان [...] نالیدم و گفتم: «جانوریم، جانوریم».» (دورنمات، ۱۳۹۵: ۱۴۸-۱۵۰) دادستان، که مسئولیت دشوار برقراری عدالت و تأمین امنیت را برعهده دارد، قادر به کنترل قدرت ملازم با چنین مسئولیتی نیست. دورنمات خود پیشتر چنین صحنه‌ای را هشدار داده است: بار اول، زمانی که از زبان دکتر ح. می‌گوید: «از زمانی که سیاستمدارها به نحو قابل مجازاتی از عهده‌ی کارهایشان برنمی‌آیند [...] مردم به این امید بسته‌اند که لااقل پلیس بلد باشد نظم دنیا را برقرار کند، گرچه امیدی چرندتر از این نمی‌توانم مجسم کنم» (دورنمات، ۱۳۹۵: ۲۳) و دوم بار، زمانی که پس از اعتراف فون‌گونتن می‌گوید: «البته خلاف مقررات بود؛ ولی ما پلیس‌ها که نمی‌توانیم همیشه طبق مقررات رفتار کنیم». (دورنمات، ۱۳۹۵: ۷۷)

سیر داستان، با تصمیم‌ها، رویدادها و تقدیرها، با مرگ‌ها و ستیز قدرت‌ها، نزدیکی بسیاری با روایت ارسطویی از تراژدی دارد. آن زمان که ارسطو از شخصیت تراژیک، «که به گونه‌ای برجسته و بارز، شریف و درستکار نیست اما بداقبالی او نه به واسطه‌ی فسق و فجور و شرارت و انحراف، بلکه به واسطه‌ی اشتباهی در قضاوت و داوری ایجاد می‌شود» یا آن زمان که دیومدس تراژدی را، «روایتی پیرامون بخت و اقبال شخصیت‌های قهرمانانه» تعریف می‌کند (فاطمی، ۱۳۹۰: ۱۹۸)، دشوار می‌توان به ماتئی نیندیشید. اما دورنمات، فراتر از این پیرنگ‌ها و منتزع از تراژدی، جای دیگری را هدف گرفته است.

تراژدی، کمدی و پارودی

دورنمات هوشمندانه برای کتاب *قول*، زیرعنوانی انتخاب کرده است: «فاتحه‌ای بر رمان پلیسی». در همان فصول ابتدایی داستان، دورنمات به زبان دکتر ح. نخستین ضربه را بر ادبیات پلیسی وارد می‌کند: «در تمام این داستان‌های جنایی... متأسفانه سر آدم به نحو خاصی کلاه گذاشته می‌شود... شماها برای داستان‌های خودتان ساختاری منطقی انتخاب می‌کنید؛ داستان مثل بازی شطرنج جلو می‌رود... کافی است که کارآگاه قاعده‌ی بازی را بلد باشد و بازی را تکرار کند؛ تبهکار گرفتار می‌شود و عدالت پیروز... در رمان‌های شما تصادف نقشی ندارد... شما نویسنده‌ها حقیقت را لقمه‌ای کرده‌اید انداخته‌اید جلوی قواعد نمایشی... شماها دنیایی را می‌سازید که بشود بر آن پیروز شد. شاید این دنیا کامل باشد، امکان دارد، اما یک دروغ است». (دورنمات، ۱۳۹۵: ۲۳-۲۵)

هرچند ظاهر امر حکایت از آن دارد که قول، علی‌رغم چنین چشم‌اندازی، خودش هم یک داستان معمولی پلیسی است که در آن، ماتئی، با استفاده از قدرت تعقل و استدلال خود، یک قاتل روانی را شناسایی می‌کند. داستان دورنمات با تمهیدات معمول تعلیق داستانی، داستان پرتنشی از کشف را برمی‌سازد، اما در پایان، پیروزی با ادبیات پلیسی، دست‌کم در معنای مرسوم آن، و ماتئی نابغه نیست. این «پارودیِ [ژانر] دلهره» است که در پایان پیروز می‌شود. قدرت تصادف، این «جهانِ بزرگ‌تر از انسان»، این تقدیر نابینا، توان ابزورد خود را با مرگ قاتل در یک تصادف رانندگی به تصویر می‌کشد و دنیای حقیقی -نه آن دروغ ساخته‌ی نویسندگان- پیروزی کامل خود را در ویرانی ماتئی به جشن می‌نشیند. (کلارمان، ۱۹۶۰: ۸۱؛ رابینسون، ۱۹۸۰: ۹۲)

این شکست پارودیک، امتداد اندیشه‌ی کلان و جهان‌بینی دورنمات است. دورنمات زاده‌ی جهانی است که به باور او، دیگر جایی برای تراژدی در آن نیست. تراژدی بر «احساس گناه، نومیدی، اعتدال، روشن‌بینی، شهود و احساس مسئولیت» مبتنی است، اموری که در دنیای امروز نشانی از آن‌ها نیست: دنیای نمایش‌های کمدیِ «بزن و در رو»یی که در آن دیگر نشانی از مسئولیت و به تبع آن، نشانی از احساس گناه نمی‌توان یافت. دورنمات تمامی دروغ‌ها و وعده‌های تهی سال‌های پس از ۱۹۳۰ را زندگی کرده است و دیگر به انسان در مقام موجودی برانگیزاننده‌ی رستگاری ندارد. در دوره‌ی اتوماسیون که فقط نهادهای غیرشخصی‌شده را می‌شناسد، چه کاری از قهرمانان بزرگ تراژدی بر می‌آید؟ تراژدی ذاتاً خوش‌بین است، زیرا به قابلیت کمال‌یافتن انسان ایمان دارد. اما این ایمان از بین رفته است. زندگی پوچ است و پوچ خواهد ماند و هیچ خبری از رستگاری نیست، مگر با لطف غیرمنتظره‌ای از سوی خداوند. (کلارمان، ۱۹۶۰: ۸۰)

اما پاسخ دورنمات به این جهان جدید، بازیابی امر تراژیک به واسطه‌ی کمدی است. او می‌نویسد: «فقط کمدی است که به درد ما می‌خورد. دنیای ما، همان‌طور که بمب اتم را کشف کرده، گروتسک را هم ساخته است [...] اما گروتسک، تنها یک روش بیانی ملموس است، روشی برای درک مادی امر متناقض، درک فرم امر بدون فرم، سیمای جهانی بدون چهره [...] هرچند تراژدی ناب دیگر ممکن نیست، امر تراژیک هنوز امکان‌پذیر است. ما از خلال کمدی می‌توانیم به امر تراژیک دست پیدا کنیم. می‌توانیم آن را به مثابه‌ی لحظه‌ای رعب‌انگیز به پیش بکشیم؛ هم‌چون مغاکی که به ناگهان دهان باز می‌کند. مسلماً بسیاری از تراژدی‌های شکسپیر، در عین حال کمدی‌هایی نیز هستند که امر تراژیک از دل آن بیرون می‌آید.» (نقل‌شده در کلارمان، ۱۹۶۰: ۸۰-۸۱)

در حالی که جهان قهرمانی یونانی نظم تحمیل‌شده از آسمان را پیش‌فرض می‌گیرد، دنیای قهرمانی دورنمات بی‌نظمی‌ای را پیش‌فرض می گیرد مورد تحقیر خداوند؛ قهرمان تراژیک یونانی جویای آن چیزی بود که در کیهانی بانظم امکان‌پذیر است، اما قهرمان دورنمات آن چیزی را می‌یابد که در جهانی آشوبناک امکان دارد؛ قهرمان یونانی گناه خود را که نتیجه‌ی آزادی خودِ اوست، باز می‌شناسد؛ قهرمان دورنمات پوچی خود را باز می‌شناسد که در ناتوانی‌اش در انجام کنشی آزاد نمود می‌یابد. برای دورنمات، همین و تنها همین بازشناسی است که از او یک قهرمان می‌سازد. اما زمانی که قهرمان از چنین لحظه‌ای احتراز می‌کند، تبدیل به چهره‌ای کمیک می‌شود. کنایه‌آمیزتر آنجاست که دورنمات، این تناقض را در قالب داستانی پلیسی صورت‌بندی می‌کند. داستان که قرار است دنیایی کامل اما دروغین بسازد و بر آن پیروز شود. بدین‌ترتیب، دورنمات به راستی فاتحه‌ای بر رمان پلیسی می‌خواند. (جانز، ۱۹۷۳: ۶۳؛ رابینسون، ۱۹۸۰: ۹۳)

پیش از قول هم دورنمات چنین موضوعی را بیان کرده است. در نخستین نمایشنامه‌اش، *اینگونه تقریر شده است*، تصویری غریب از خداوند، تقدیر و جهان ارائه می‌کند. به قول دورنمات «خون بی‌گناهان برای پاک‌ترین اهداف ریخته خواهد شد [...] اینگونه تقریر شده است، کسی که گوش دارد می‌تواند بشنود و کسی که چشم دارد می‌تواند ببیند. اما چه کسی چشم و گوش دارد؟» ما قادر به درک اراده‌ی او نیستیم، زیرا هیچ چیز ما شبیه به خداوند نیست. «او شمشیر است و ما بدن؛ بدنی که به دست آن شمشیر کشته خواهیم شد». (نقل‌شده در تیوسانن، ۱۹۷۷: ۵۳) خدایی که دورنمات در چنین فضایی ترسیم می‌کند، شایاترین خداست برای نویسنده‌ای عمیقاً مسیحی که دل در گرو گروتسک دارد. «اگر این پوچ‌گرایی است، بگذار بهترینش باشد.» (نقل‌شده در کلارمان، ۱۹۶۰: ۸۰)

بدین‌ترتیب، پی‌رنگی دیگر و ریشه‌ای دیگر در اندیشه و آثار دورنمات نمایان می‌شود. پی‌رنگ تکرارشونده‌ی دیگر -علاوه بر مرگ و قدرت- که در بسیاری از آثار دورنمات قابل رهگیری است، تناقض و تقابل است. دیدیم که گروتسک برای دورنمات، زبانی است برای گفتن از تناقض. تناقضی که بیش از هرچیز خصلت نوعیِ انسان مدرن است. اما این تمام داستان نیست. تناقض و گروتسک (که دورنمات آن را «واقعیت استعلایافته» می‌نامد)، پاسخ دورنمات به این جهان هم هست. جهانی که برخلاف جهان‌های پیش از خود، فاقد وحدتی معنایی است و آشوبناکی آن، به سطحی فراتر از توان درک آدمی می‌رسد. جهانی هولناک. اما در نهایت، این به واسطه‌ی نوع بشر است که هرچیز متناقض می‌شود: معنا به بی‌معنایی مبدل می‌شود، عدالت به بی‌عدالتی، آزادی به فقدانِ آزادی، چرا که انسان خود یک تناقض است. یک عقلانیتِ ناعقلانی؛ و تنها کمدی و گروتسک می‌توانند این بی‌نظمی و آشوبناکی را در جهان هنر بازگو کنند. (ویولاند-هوبی، ۱۹۹۲: ۷۰؛ دیلر، ۱۹۶۶: ۳۲۸-۳۳۲)

چنین پرش‌های کمیکی در قول هم بارها روی می‌دهد. عبارات بی‌معنایی که همکلاسی گریتلی به پلیس‌ها می‌گوید، با تلاش ماتئی معنا می‌یابند و در نهایت، تصادفی آن را از معنا -یا به بیانی بهتر، از اعتبار- می‌اندازد. پلیس، که به قول دکتر ح. قرار است در جهان سیاستمداران ناتوان، عدالت را برپا کند، حتی خود ماتئی، بی‌عدالتی را در حق فون‌گونتن به اوج می‌رسانند و آزادیِ هلر از زندگی آلوده‌ی یک بدکاره، زندگی با دخترش در کنار یک پلیس سابق و با شغلی آبرومند، به یک باره بدل به زندانی بدتر و تلخ‌تر از قبل می‌شود.

اما این تناقض تنها متعلق به انسان نیست. جهان دورنمات و حتی خدای دورنمات نیز متناقض‌اند. خدای دورنمات که در *اینگونه تقریر شده است*، همچون شمشیری تن انسان را می‌درد، همان خدایی است که در داستان‌های کوتاه او، به دست پیلات به صلیب کشیده می‌شود تا گناه انسان را پاک کند. جهانی که آلبرت شروت، قاتل کتاب قول را، جایی در میانه‌ی راهِ افتادن به درون تله‌ی ماتئی می‌کُشد، همان جهانی است که بچه‌های ماهیگیر را سر راه ماتئی قرار می‌دهد تا نحوه‌ی شکار ماهی‌های قزل‌آلا و البته قاتلان زنجیره‌ای را به او یاد دهند. خدا و جهانی که ریشه‌ی دیگر اندیشه‌ی دورنمات را نمایان می‌کنند: کارل بارت و -به واسطه‌ی او- سورن کیرکگور (هرچند که دورنمات، خود به واسطه‌ی رساله‌ای که هیچ‌گاه تکمیل نکرد و عنوان «کیرکگور و امر تراژیک» را بر خود داشت، با کیرکگور آشنا بود). (تیوسانن، ۱۹۷۷: ۵۳-۵۴)

کارل بارت، شاهد مصایب عصر گردش قرن، و تکان‌دهنده‌تر از آن، شاهدی بر همراهی کلیسایش با جنگ‌سالاری و سرمایه‌داری زمانه‌اش بود. آیا خداوند، این منبع خیر، نمی‌بیند فرزندان آدم بر زمین چه می‌کنند؟ آیا او بشر را رها نکرده است؟ پاسخ بارت، الهیات اصلاح‌شده‌ای بود که در آن، واقعیت خداوند، «کلیتی در خود بسنده، منتزع و متقدم نسبت به معرفتش از اعمال نوع بشر»، از واقعیت جهان جدا می‌شد.

دو واقعیتی دیالکتیکی: «جهان جهان باقی می‌ماند. اما خدا، خداست». بدین‌ترتیب، الهیات جدید نیز چاره‌ای پیش روی خود ندارد، جز آن که به مبانی آغازین مسیحیت بازگردد؛ به نور بی‌واسطه‌ی درخشان. (هاردی، ۲۰۰۵: ۲۱-۲۵؛ وحدتی‌پور، حقی، ۱۳۹۱: ۲۴-۲۶)
خدای بارت، که روایت گروتسک آن را می‌توان نزد دورنمات نیز یافت، خدایی است که پولس در نامه‌اش به رومیان از او یاد می‌کند: خدایی که مردمان خود را هیچگاه فراموش نمی‌کند، اما از تقدیر و قضاوت و خشم او هم گریزی نیست. (ر.ک. رساله به رومیان) در جهانی چنین متناقض، با خدایی منتزع از جهان، چگونه می‌توان رستگار شد؟ دورنمات، ماتئی را به ملاقات با کسی می‌برد که شاید جواب را داشته باشد: فاوست!

گوته، فاوست و جهان سوئیسی

با تمام ملاحظه‌گری‌هایی که دورنمات به طور معمول در بیان آشکار نشانه‌ها و ارجاعاتش به کار می‌برد، در ارجاع به گوته و فاوست گشاده‌دست است. از همان صفحات آغازین داستان، نویسنده مخاطب را با گوته مشغول می‌کند. همزمان با سخنرانی نویسنده در انجمنی ادبی در خور، امیل اشتایگر هم سخنرانی خودش درباره‌ی گوته را انجام می‌دهد. جالب توجه آن‌که دورنمات در داستان خود، به جای ارائه‌ی اندیشمندی خیالی یا استفاده از ویژگی‌های قابل تعمیم یک سخنور آکادمیک که سخنرانی‌اش درباره‌ی گوته، مخاطبان بورژوای شهر خور را به خود جلب می‌کند، از شمایلی معتبر در زبان و ادبیات آلمانی در کشورهای آلمانی‌زبان در سال‌های دهه‌ی ۱۹۵۰ [اشتایگر] بهره می‌گیرد. با در نظر گرفتن جایگاه جهانی اشتایگر در این زمان، چنین ارجاعی نمی‌تواند اتفاقی یا بی‌منظور بوده باشد. (ترائوکا، ۲۰۱۲: ۱۹) اشتایگر، گوته‌پژوه بزرگ سوئیس و از زمره دانشگاهیانی بود که با رواج و تقویت اندیشه‌ی نازی در آلمان، به کنکاش در مشابهت‌های مردمان جهان آلمانی‌زبان پرداخت. در مقاله‌ی «پیوندهای روحی آلمان و سوئیس» [۱۹۳۷] اشتایگر شکل نومیدکننده و تراژیک نبوغ «آلمانی» را، که سرنوشتش در مرگ یا جنون رقم می‌خورد، در تقابل با ارزش‌های «سوئیسی» ارائه‌ی خدمت عملی در متواضعانه‌ترین محدودیت‌ها قرار می‌دهد. در چنین انگاره‌ای، گوته ارجاعی ویژه می‌یافت، زیرا توانسته بود خلاقیت ادبی را با مدیریت زیستی درهم آمیزد؛ او به نظر -هرچند اشتایگر از چنین برچسبی استفاده نمی‌کند- به طرز غریبی در آلمانی‌بودنِ خود، سوئیسی است. شاعری که بزرگی‌اش تنها در تاب‌آوردن و پیوند دادن است. گوته‌ی بالغی که بدین‌سان در آثار درست پیش از جنگ و در دوران جنگ اشتایگر ظاهر می‌شود، الگو و الهامی است از توازن، تعادل و هماهنگی. ایده‌آل‌های تعادل نفس و سازگاری متوازنی که توسط گوته‌ی متأخر، آن‌گونه که اشتایگر روایتش می‌کند، به تصویر کشیده می‌شود، در تقابلی آشکار با تعهد مصالحه‌ناپذیر و نامشروط کارآگاهان دورنمات، برلاخ در قاضی و جلادش و ماتئی در قول قرار دارد که هر دو، با تثبیتی مطلق و تا حد خود-ویرانگری ابژه‌ی خود را تعقیب می‌کنند. (ترائوکا، ۲۰۱۲: ۲۰-۲۱)
از رهگذار این ارجاع، دورنمات محملی برای نقادی‌های معمول خود به جامعه‌ی سوئیسی می‌یابد. تعادل، توازن و هماهنگی، به باور دورنمات، منشی را در ملت سوئیس نهادینه ساخته است که او منش «سازشکاری» می‌نامد. دورنمات می‌گوید «یک سوئیسی آموخته است که در شرایط موجود زندگی کند بدون آن که چندان میلی به تغییر دادن آن داشته باشد، زیرا هرچند چیزی که دارد ایده‌آل نیست، اما نسبتاً آبرومندانه است». فرهنگ ملی «سازشگری» به این انجامیده است که صیانت و اطفاء نیازهای طبیعی بلاواسطه و نفی کنش اعتراضی اصولی به یک نرم تبدیل شده است؛ فرهنگی که در آن جنایات واقعی یا بالقوه، در هاله‌ای از ابهام فرو می‌روند یا به نام ایده‌های مصنوعی و ساختگیِ شرافت‌بخش، نادیده گرفته می‌شوند: سوئیس به «زندانی به نام بی‌طرفی» مبدل می‌شود. (ترائوکا، ۲۰۱۲: ۱۹) در قول، دورنمات بار دیگر به هیئت دکتر ح. ظاهر شود تا در قالب «حقایق»، همین میان‌مایگی سوئیسی را به ماتئی بازگو کند: «گفتم این امکان را که بچه‌ها در خطرند، باید بپذیریم و [...] فقط باید امید داشته باشیم که [...] در قتل بعدی رد و آثار به درد بخوری از خودش به جا بگذارد. گفتم حرف‌های من ممکن است تمسخیرآمیز به نظر بیاید، اما در واقع این طور نیست. فقط وحشتناک است. [...] بچه‌ها همیشه در خطرند. سالی حدود دویست جرم و جنایت منافی عفت ثبت می‌شود. فقط در این ایالت. [...] گفتم حق با ماتئی است که ما باید وظیفه‌مان را انجام بدهیم، اما اولین وظیفه‌ی ما، در حد و حدود خودمان است، و الا کارمان منجر به تشکیل یک حکومت پلیسی می‌شود. [...] بیرون از اتاق صدای ناقوس‌های کلیسا بلند شد». (دورنمات، ۱۳۹۵: ۸۶-۸۸)
در جای دیگر، در سخنرانی‌اش در بزرگداشت واتسلاو هاول، دیگربار تمثیل زندان خود را طرح می‌کند، اما این بار با بیانی گروتسک: «اگر کسی بخواهد در تناسب با گروتسک‌های تراژیک شما، از سوئیس یک گروتسک بسازد، می‌تواند از تصویر یک زندان استفاده کند. هرچند زندانی به تمامی متفاوت با زندان‌هایی که شما تجربه کردید هاول عزیز. زندانی که ملت سوئیس به آن پناه برده است [...] هر زندانی این زندان، زندانبانِ خودش است تا از این رهگذر بتواند آزادی خودش را ثابت کند. بدین‌ترتیب، انسان سوئیسی این امتیاز دیالکتیکی را دارد که همزمان زندانی، آزاد و زندانبان باشد». (ویولاند-هوبی، ۱۹۹۲: ۷۰) تصویر این وجود سه‌گانه، این زندانی-آزاد-زندانبان، به بهترین سیمای ممکن در واپسین فصول قول، در هیئت پیرزنی بر بستر مرگ تصویر شده است. یک اشراف‌زاده از خاندان اشتنتس‌لی که بیشتر از تقدیر

دختربچه‌هایی که این سو و آن سو کشته شده‌اند، نگران آن است که خواهر اشرافی‌ترش چه حرف‌ها که درباره‌ی او نخواهد زد و حالا، بر بستر مرگ، می‌خواهد با اعتراف آنچه تمام این سال‌ها می‌دانسته است، آخرین تدهین را دریافت کند.

اما این ارجاعِ کنایی، تنها پیوند میان این دو متن نیست. دورنمات حتی نشانه‌هایی آشکارتر از این در اختیار ما گذاشته است. او از تحسین‌کنندگان شاهکار گوته و خصوصاً ویراستی از داستان فاوست است که پیش از نگارش کتاب اصلی نوشته شد و *اورفاوست* نام دارد و در تحلیل خود از این کتاب، تصویری از فاوست جنایتکار و قابل سرزنش به دست می‌دهد که موکداً مردی است «سالخورده» -دورنمات مکرراً بر توصیف او به عنوان مردی سالخورده تأکید می‌کند- و از لحاظ جنسی، دختری موکداً «جوان» را فریفته و بدین‌ترتیب او را نابود کرده است. افزون بر این، اورفاوست جنایتی را در برابر ما قرار می‌دهد که در آن، به واسطه‌ی میانجی‌گری مفیستوفلس، نه برائتی برای فاوست هست -از منظر دورنمات، در اورفاست همگان فاوست را محکوم می‌کنند و نه شیطان را- و نه رستگاری آسمانی برای گرتشن که بدون دریافت آمرزش نهایی و اعلام «او آمرزیده است» کشیش، اعدام می‌شود. جمله‌ای که در فاوست، به بندی کلاسیک تبدیل شده است. هرچند شاید در نخستین نگاه نتوان فاوست را در قول یافت، اما با این حال، نشانه‌ها فراوانند: کودک قربانی اسمش «گریتلی» است، معادل سوئیسی برای «گرتشن» آلمانی؛ او لباسی قرمز می‌پوشد با موهای طلایی بافته‌شده، همان‌گونه که فاوست در مواجهه‌ی خود با گرتشن در اتاق او، گرتشن را در حال بافتن موهای طلایی خود می‌یابد؛ همچون گرتشن که به بیان مفیستوفلس «اولی نیست»، گریتلی هم یک گونه است، یکی از بسیار دخترانی که به قتل رسیده‌اند؛ او هم در آغاز با هدایایی فریفته می‌شود؛ او هم در پایان با تیغ کشته می‌شود. (ترائوکا، ۲۰۱۲: ۱۷-۲۶؛ گوته، ۱۳۹۵)

اما هرچند شمایل گرتشن در رمان دورنمات به روشنی آشکار شده است، اما شمایل فاوست به شدت منتشر و مبهم است. دو نکته‌ی اساسی در این موضوع. اول آن که جانشین بی چون و چرای جایگاه گرتشن، گریتلی موزر، در مقام قربانی یک جنایت هولناک، شمایل (یا کارکرد) فاوست را به صورت بی چون و چرایی به یک جنایتکار مبدل می‌کند. جانی‌سازی فاوست به آستانه‌ی شکستن تابوی فرهنگی قدرتمندی در ادبیات آلمانی نزدیک می‌شود، گامی که کمتر چهره‌ای در ادبیات علاقه‌ای به برداشتن آن نشان داده است. دوم آن که برخلاف شفافیت پیرامون قربانی «گرتشن»، هویت «فاوست» عامدانه مبهم می‌ماند و این، هم مقتضای یک داستان جنایی است و هم به دلیل آن که دورنمات، هوشمندانه توانسته است نقش فاوست را میان چند شخصیت داستان خورد کند.

از یک سو آلبرت شروت، قاتل، شمایلی معوج و ظریف از فاوست را به نمایش می‌گذارد. آنجا که داستان فاوست با «فروغی از بالا» پایان می‌گیرد که حکم به رستگاری فاوست می‌دهند (گوته، ۱۳۷۶: ۳۹۷)، شروت «صدایی غیبی» را می‌شنود که از او می‌خواهد برای رستگاری دست به قتل بزند (دورنمات، ۱۳۹۵: ۱۷۳). اما نکته‌ی ظریفی نیز در داستان آلبرت شروت وجود دارد که نقش او را به انتقادات دورنمات از جامعه‌ی سوئیس پیوند می‌زند. آلبرت شروت یک پس‌مانده است: یک بچه‌ی یتیم، فرزند یک بدکاره، با پدری نامعلوم، ناتوان از خواندن و نوشتن که در زمان جنگ، او را در ارتش نمی‌پذیرند. به روایت خانم شروت: «در سال‌های چهل بود که وضع آلبرتک خدابیامرز خراب شد [...] به نظرم چیزی در مغزش صدمه دیده بود [...] شاید جنگ باعث شده بود که قاطی کند، یا این که شاید چون ارتش قبولش نکرده بودند». (دورنمات، ۱۳۹۵: ۱۷۱-۱۷۲) صدای غیبی در اینجا، نه فرمانی الهی که رستگار می‌کند، که فرمانی هذیانی از بالا که از میان تمنیات وطن‌پرستانه [ی سربازی که در ارتش پذیرفته نشده است] و یک مردانگی شکست‌خورده پالایش می‌شود، فرمانی که ویران می‌کند. (ترائوکا، ۲۰۱۲: ۲۷)

اما پیچیده‌ترین بخش روایت دورنمات از فاوست، آنجاست که ماتئی، ایفاگر بخشی از نقش فاوست می‌شود. ترائوکا (۲۰۱۲) این فرآیند را اینگونه تبیین می‌کند: «اگر [آلبرت] شروت تناسخ خودخواهی فاوست است، کارآگاه ماتئی حامل تشابهاتی با خرد سترگ [شخصیت] داستان گوته است [...] ماتئی کارآگاهی نابغه است با مدرکی دانشگاهی، صاحب یک کتابخانه‌ی شخصی بزرگ، اما نه همسر و نه خانواده‌ای، به تنهایی در اوج قله‌ی کار خود و همچون شروت، پنجاه ساله. و درست همانند فاوست، در اوج کار خود به ناگهان و به واسطه‌ی میلی که مسیر ادامه‌ی زندگی‌اش را تعیین می‌کند، متحول می‌شود... و نیز به واسطه‌ی سوگندی که رستگاری روحش را به خطر می‌اندازد. [...] در حالی که در نوشته‌ی گوته، جستجوها و کمال‌یافتن‌ها، فاوست را از چهره‌ای علمی و عاشق‌پیشه به یک هنرمند و حکمران، از مطالعات دانشگاهی به فعالیت‌های استعماری و در نهایت به رستگاری آسمانی می‌کشاند، حواری حقیقت دورنمات، کارآگاهی در جستجوی قاتل، پایانی تراژیک می‌یابد، بدون معنایی والاتر، در جنون و فساد اخلاقی. پیمان به خون امضاشده‌ی فاوست و مفیستو، در قولی به مادر گریتلی موزر برای یافتن قاتل دخترک تناسخ می‌یابد. اما به هر روی، معاهده‌ی فاوستی ماتئی رستگاری‌ناپذیر [غیرقابل بازخرید] است: این تنها به دلیل «تصادف» شوم دورنماتی نیست که همچون یک سانحه‌ی رانندگی نمایان می‌شود و شروت را می‌کشد؛ مهم‌تر از آن، این مساله است که ماتئی -برخلاف فاوست گوته که نهایتاً بخشیده می‌شود- با قراردادن هدف جستجوهایش جایی فراتر از آموزه‌های اخلاق بشری، خود را آشکارا و به صورتی غیرقابل بخشش گناهکار می‌کند». (صص. ۲۷-۲۸)

به سوی اردن: بازگشت به کتاب مقدس

اما تمام این داستان می‌توانست شکل دیگری بیابد اگر ماتئی، قدردانی مجمل خانم موزر را می‌پذیرفت و راهی اردن می‌شد. هرچه باشد او «در آن زمان پنجاه ساله بود و کمی آفتاب صحرا ضرر نداشت». (دورنمات، ۱۳۹۵: ۲۷) دکتر ماتئی، در اوج فعالیت کاری خود، اما ناتوان از اشغال منصبی بالاتر -به دلیل عضو نبودن در هیچ حزب و گروهی- چه گزینه‌ی بهتری می‌تواند در پیش رو داشته باشد؟ رفتن او به اردن، نه فقط برای او، که برای همگان بهتر می‌بود: دکتر ح. و مافوق‌هایش، پلیسی چون ماتئی را از دست نمی‌دادند، اردنی‌ها رئیس پلیس فوق‌العاده‌ای به دست می‌آوردند، ماتئی روزگار آرام‌تر، موقعیت شغلی بهتر و آفتاب گرم‌تری را تجربه می‌کرد و جا برای هنتسی و نظایر او هم باز می‌شد. اما حتی روایت اردن رفتن او هم بخشی از گروتسک هوشمندانه‌ی دورنمات است.

دورنمات در سراسر متن قول نشان داده است که در انتخاب اسامی و آدم‌ها هشیار و دقیق است. آنجا که لازم می‌داند، نام‌های واقعی را به داستان می‌کشاند (اشتایگر، لوخر، ویله و قیصر ویلهلم) و آنجا که مقتضای هوشمندی شوخ‌طبع اوست، نام‌ها را با تغییری کوچک اما قابل فهم ثبت و ضبط می‌کند (مانند گرتشن که به گریتلی تغییر یافته است). نام ماتئی نیز از همین گروه نام‌هاست. نام او و لقب او یادآور نام متی، قدیس صاحب انجیل مسیح است. همکارانش به او لقب «ماتئی دستِ آخر» یا «ماتئی تک‌رو» داده‌اند؛ عبارتی که به صورت ضمنی به از دست رفتن هر امیدی اشاره دارد و بیش از پیش یادآور متی، آخرین حواری مسیح است که پس از مرگ او انتخاب شد. (ترائوکا، ۲۰۱۲: ۲۷)

اشاره به اردن هم می‌تواند این مجموعه‌ی مفهومی را تکمیل کند. در عهد عتیق، رود اردن مرزی میان جهان امن بنی‌اسرائیل و جهان بیرون است. در سفر پیدایش، یعقوب بر کناره‌ی همین رود از خدای خود خواست تا در برابر برادرش از او حفاظت کند (۳۲:۱۰)، بر کناره‌ی همین رود با فرشته‌ی خداوند کشتی گرفت (۳۲:۲۳) و یوسف بر کناره‌ی همین رود هفت روز بر جنازه‌ی پدرش سوگواری کرد (۵۰:۱۰). در سفر اعداد، بنی‌اسرائیل در حال مهاجرت از مصر، بر کناره‌ی همین رود و در کنار قوم موآب سکنی می‌گزیند و سرشماری بزرگ بنی‌اسرائیل به فرمان خداوند و توسط موسی و هارون بر کناره‌ی همین رود انجام می‌شود (۲۶:۳ تا ۶۳). سرانجام در تثنیه، بین‌اسرائیل دستور عبور از رود اردن را دریافت می‌کنند تا به سرزمین نیاکان خود وارد شوند. هرچند موسی خود اجازه‌ی ورود به این سرزمین را ندارد و جانشین او، یوشع، این رسالت دیرمانده را به انجام می‌رساند.

اما در عهد جدید، نام اردن به طریقی دیگر با وعده‌ی خداوند پیوند می‌خورد. اگر اردن برای بنی‌اسرائیل، مرزی میان سرزمین نیاکان و جهان بیرون محسوب می‌شد، برای مسیحیان رود اردن ارزشی دیگرسان می‌یابد. نام اردن در عهد جدید با نام یحیی تعمیددهنده همراه شده است (کنایه آن که از پانزده باری که نام اردن در عهد جدید آورده شده، شش بار آن در انجیل متی است). به روایت انجیل متی، یحیی در دشت یهودیه مردمان را موعظه می‌کرد و «آن زمان از اورشلیم و سراسر یهودیه و تمامی ناحیه‌ی رود اردن به سوی او می‌آمدند، و به گناهان خویش اعتراف می‌کردند و در آب‌های رود اردن از او تعمید می‌یافتند». (۳:۵ و ۳:۶). «آن زمان عیسی از جلیل به رود اردن نزد یحیی آمد تا از او تعمید یابد. یحیی او را بازداشت و گفت: «این منم که نیازمند تعمیدیافتن از توام، و تو نزد من آمده‌ای!» لیک عیسی او را پاسخ گفت: «اینک بگذار چنین شود: چه ما را شایسته آن است که دادگری را به تمامی به جای آوریم.» آنگاه او را واگذاشت. عیسی چون تعمید یافت، بی‌درنگ از آب بیرون شد؛ در این هنگام آسمان‌ها گشوده گشت: روح خدا را بدید که چون کبوتری فرود آمد و بر او روی آورد. این زمان ندایی از آسمان‌ها در رسید و گفت این پسر محبوب من است که خاطرم از او خرسند است». (۳:۱۳ تا ۳:۱۷)

بدین‌ترتیب، سفر به اردن می‌تواند برای ماتئی زیارتی دینی باشد که رستگاری او را تضمین می‌کند. اما چیزی مانع از این سفر است. شاید این منع ناشی از آن باشد که -به بیان یحیی- هنوز ثمری در خور توبه نیاورده و شایسته‌ی آن نیست و شاید ناشی از آن که هنوز شایا و پذیرای عدالت نیست؛ اما به هر روی ماتئی تعمیدش را از دست می‌دهد. مضمون تعمید در بزرگسالی دیگر بار و پس از نخستین نمایشنامه‌ی او طرح می‌شود. و این‌بار ماتئی، نه به واسطه‌ی بدعملی خود، از تعمیدیافتن باز می‌ماند.

ماتئی در عین حال، شمایل الهیاتی دیگری نیز دارد. او، همچون شمایل محبوب کیرکگور و بارت، ابراهیم، حاضر به قربانی فرزند می‌شود. آنه‌ماری، هرچند فرزند ماتئیِ بی‌فرزند نیست، اما ماتئی در مقام نوعی پدرخوانده، حاضر است او را برای بازگشتن عدالت به جهان قربانی کند. همچون ابراهیم، ماتئی هم قصد خود را از مادر (ساره در روایت ابراهیم و هلر در قول) پنهان می‌کند. دورنمات هوشمندانه نام آنه‌ماری را برای کودک انتخاب کرده است. نامی ژرمانیک به معنای «نیایشی تلخ»؛ و چه نیایشی تلخ‌تر از تکرار منسک‌گونه‌ی «ماریا روی سنگی نشسته» که صحنه‌ی قربانی‌سوزی بر سینه‌ی کوه موریه را به ذهن متبادر می‌سازد؟ گروتسک دورنمات با تمامی این چرخه‌ها تکمیل می‌شود.

جمع‌بندی: مسیرهای پرشمار

مفهوم رستگاری در الهیات مسیحی عصر مدرسی، همچون دیگر مفاهیم و نگرش‌ها، از ایده‌ی یونانی «دوگانگی» متأثر شد: «دوگانگی میان روحانیون و عامه‌ی مردم، دوگانگی میان فرهنگ لاتینی و فرهنگ نیوتنی، دوگانگی میان حکومت آسمانی و حکومت زمینی و دوگانگی میان روح و جسم» (نقل‌شده در فیروزی، ۱۳۸۴: ۱۸). این دوگانگی افلاطونی، با گذر از اذهان و متونی چون *شهر خدای* آگوستین، به ایجاد شکافت میان روح و جسم و برتری دادن دومی بر اولی انجامید و با فرگشتی به دکترینی اصلی در بحث از رستگاری مبدل شد. مبنای این دکترین این بود که رستگاری، تنها در صورت گذشتن از دنیای ناپسند جسم و ورود به جهان روح ممکن می‌شود. ایراد اساسی وارد به این دیدگاه -از منظر متألهین متأخرتر- آن بود که قصد و اندیشه‌ی نیک خداوند در زمان آفرینش را نادیده می‌گرفت و حتی نفی می‌کرد. در پاسخ به این دیدگاه، نگره‌ی دیگری رشد یافت که رستگاری را احیاء دوباره‌ی آفرینش نیک خداوند می‌دانستند (فیروزی، ۱۳۸۴: ۱۸-۱۹؛ میدلتون، ۲۰۰۶: ۷۳-۷۶). دیدگاه کیرکگور و کارل بارت به این نگره‌ی دوم نزدیک‌تر است. کیرکگور در *مفهوم اضطراب* (۱۹۸۰) امر نیک را آن چیزی می‌داند که «به [این] احیاء، آزادی، رستگاری، رهایی یا هرچه آن را بنامیم دلالت دارد» (ص. ۱۱۹)؛ در این صورت‌بندی می‌کوشم نشان دهم که چگونه می‌توان داستان قول را هم ستیزه‌ای میان این دو تفسیر تلقی کرد.

می‌توان گفت که تمامی شخصیت‌های کتاب، و حتی توده‌های بی‌نام مردمانی که در سفیدی بین سطور کتاب زندگی می‌کنند، مردم سوئیس، در ستیز برای رستگارند؛ هرچند نگاهشان به این مفهوم، مسیری که برایش طی می‌کنند و سرانجامشان متفاوت است. در یک سوی داستان ماتئی قرار دارد: او همچون فاوست، رستگاری روح خود را در گرو پیمانی گذاشته است که از همان آغاز، آنجا که دادستان به او می‌گوید: «امیدوارم هرگز قولی ندهید که مجبور باشید انجامش بدهید» (دورنمات، ۱۳۹۵: ۵۲)، پایان تلخش را می‌توان دید. اما ماتئی، برخلاف فاوست، در جهان تراژدی زندگی نمی‌کند. ماتئی در تلاشی تراژیک-کمدی، می‌کوشد رستگاری‌اش را، که همچون فاوست بر سر یک پیمان گذاشته است، همچون پدرِ ایمان، از طریق قربانی کردن فرزند به چنگ آورد؛ اما او پیام کیرکگور را به درستی نشنیده است که گفت: «من نمی‌توانم ابراهیم را درک کنم؛ به یک معنا تنها چیزی که می‌توانم از او بیاموزم حیرانی است. اگر مردمان گمان می‌کنند که با ملاحظه‌ی پایان این داستان می‌توانند به سرای ایمان وارد شوند در اشتباهند و می‌خواهند با معاف داشتن خود از نخستین حرکت ایمان خدا را بفریبند» (کیرکگور، ۱۳۸۵: ۶۲). ماتئی نمی‌تواند در ایمان خود چیزی فراتر از تقلیدی خام‌دستانه از ابراهیم و در غایت خود تقلیدی مشابه از فاوست باشد.جهان او نیز، همان‌گونه که دورنمات بارها گفته است، جهان فاوست و ابراهیم نیست. جهان تراژدی‌ها از میان رفته است و در این جهان گروتسک، دیگر نمی‌توان مانند فاوست و ابراهیم به رستگاری رسید.

از سوی دیگر، آلبرت هم در جستجوی رستگاری است. او در جستجوی سعادتی است که از او دریغ شده است. آن‌گونه که دکتر لوخر -که برحسب تصادف همنام یکی از پزشکان مشهور نازی در کمپ‌های کار اجباری هم هست و حالا در یک کلینیک خصوصی دلگیر و شبیه به یک «کارخانه» کار می‌کند- می‌گوید: «شاید درگیری‌های جنسی، شاید زنی به آن آدم ستم کرده یا توسط زنی استثمار شده. شاید زنش ثروتمند بوده و خودش فقیر. شاید زن موقعیت اجتماعی بالاتری از مرد داشته.» (دورنمات، ۱۳۹۵: ۱۱۱) در صفحات پایانی داستان در می‌یابیم که همه‌ی پیش‌بینی‌های دکتر درست بوده‌اند. اما این فقط خانم شروت نیست که آلبرت را به چنین انتقام‌گیری خونباری واداشته است. در معنایی کلان، او از تمام جامعه رانده شده است. آلبرت تمامی انگ‌های ویرانگر جامعه‌ای اخلاقی و در عین حال، بی‌خاصیت مانند سوئیس را بر خود دارد. با پدری نامعلوم، با مادری بدنام، ناتوان از خواندن و نوشتن، که خانم شروت تنها برای انجام کارها و رتق و فتق امور -برای فرمانبرداری- با او ازدواج کرده است. عقیم. حتی ارتش هم از پذیرفتن او سر باز می‌زند. شاید بتوان هم‌صدا با ترائوکا (۲۰۱۲) گفت: «به بیان دیگر، این‌بار [و در داستان دورنمات] گرتشن [که در اینجا گریتلی خوانده می‌شود] قربانی فرزند شکست‌خورده و عقیم سوئیس می‌شود» (ص. ۲۷). فرزندی که ناگزیر است با تبعیت از صدایی غیبی، حضور خود را در این جهان آشکار کند؛ حضوری که از او سلب شده است.

دکتر ح.، خانم شروت، هنتسی، فون‌گونتن، هلر و دیگر اشخاص داستان هم در جستجوی رستگاری خود هستند: دکتر ح. با رعایت عرف زندگی یک پلیس و رسیدن به مقام یک سیاستمدار عالی‌رتبه، خانم شروت با اعتراف داستان پیش پا افتاده‌ای که در هر خانواده‌ای چندتایی از آن هست و رسیدن به آخرین تدهین، هنتسی با زد و بندها و سیاسی‌بازی‌هایش برای رشد در جهان پلیسی و سیاسی، با جان به سر کردن فون‌گونتن بی‌گناه و راندنش به سمت انتحار، فون‌گونتن با انتحار و رهیدن از جهان سوءظن‌ها، هلر با گسستن از کسب‌وکار خلاف و کار کردن برای ماتئی.

در این میان، به نظر می‌رسد فقط ماتئی و آلبرت می‌کوشند تا جهان را دگرگون سازند. تلاشی برای احیاء جهانی نیک. جهانی که در آن پیمان‌ها محکم‌اند، بی‌گناهان تبرئه می‌شوند، آمار جرم دلیلی بر پذیرش آن نیست، همگان جایگاهی دارند و به بیان بارت، جهانی که در آن تمام نسل بشر همراه با مسیح برای شریک شدن در خدایی انتخاب شده‌اند. هرچند مسیر این دو خلاف جهت یکدیگر است؛ اما این دو چهره به یک پیکره تعلق دارند و در مقابل، تن‌واره‌ی بزرگ‌تری است که رفتار این گروه را، که از محیط زیبای سوئیسی اطرافان بیرون می‌زند، درک نمی‌کند. این تن‌واره، در هیئت دکتر لوخر تجلی می‌یابد. جهان عالمانه‌ای که دورنمات پیش از قول هم تصویرش کرده بود؛

آنجا که *موبیوس* در نمایشنامه‌ی *فیزیکدان‌ها* می‌گوید: «قلمرویی که با اعتماد به من سپرده شده بود، خالی‌ست، صحرایی مه‌آلود، و در گوشه‌یی نامعلوم، زمین رادیواکتیو، سرگردان، بی‌هدف، به دو ستاره‌یی کوچک، زرد، و گمنام، مرتب دور می‌زنه» (دورنمات، ۱۳۶۳: ۱۰۲)؛ جهان بمب.

اما دورنمات پیشتر تکلیف خودش را با این جهان روشن کرده است: زندگی پوچ است و پوچ خواهد ماند و هیچ خبری از رستگاری نیست، مگر با لطف غیرمنتظره‌ای از سوی خداوند، اما با این همه «هنوز هم می‌توان انسان را به مثابه‌ی موجود شجاع نشان داد.» (کلارمان، ۱۹۶۰: ۸۰-۸۱)

پیچیده‌ترین بخش اما، تلاش یک ملت است برای رستگاری. در مواجهه با موقعیت درام، تمامیت ملت هم به تلاش برای رستگاری برمی‌خیزد. آنچه در سطحی‌ترین نگاه به چشم می‌خورد، تلاش مردم مگن‌دورف برای محاکمه و اعدام توده‌ای فون‌گونتن است. مردمی که رویاروی جرم، در معرض این درام اجتماعی، چاره را در حذف کردن عامل جرم می‌دانند؛ عاملی که -دست‌کم برای جهان محلی مگن‌دورف- عنصری خارجی است. اما شاید درخشان‌تر از آن، کنایه‌ای باشد که دکتر ح. به داستان‌های پلیسی، آن هم در زمانه‌ای می‌زند که سیاستمدارها از کارشان عاجزند و مردم از پلیس‌ها انتظار دارند نظم را برقرار کنند. داستان‌های پلیسی، با دروغ‌هایشان و پایان‌های خوششان. با نفی این واقعیت که این تصادف است که در جهان گروتسک بمب، همه‌چیز را به پیش می‌راند. «ظاهراً از نظر اخلاقی، این افسانه‌ی شیرین ضروری است؛ و از آن دسته دروغ‌های حافظ حکومت‌هاست؛ [...] به هر حال هر خواننده و شنونده‌ای و هر مالیات‌دهنده‌ای حق دارد قهرمان‌های خودش را داشته باشد و پایان خوش خودش را برای هر ماجرایی؛ برای تولید این چیزها، هم ما پلیس‌ها و هم شما دار و دسته‌ی نویسنده‌ها به یک اندازه مسئولیت داریم.» (دورنمات، ۱۳۹۵: ۲۳-۲۴)

جنایت از بطن جامعه-زندان سوئیس برمی‌آید و سرانجام، در بطن همان جامعه حل می‌شود. فون‌گونتن تا پایان گناهکار خواهد ماند و ماتئی، سرنوشت گروتسک خود را، در نشستن کنار پمپ‌بنزین کثیف خود و غرق شدن در الکل، خواهد پذیرفت. اما آلبرت شروت، او مُرده است به همان نادانستگیِ زمانِ زندگی‌اش. درست همانند «مردم» در *ملاقات بانوی سالخورده* (دورنمات، ۱۳۴۲: ۹۸) که پس از کشتن یک همشهری‌شان برای پول، هم‌صدا می‌خوانند:

«توسط «یک خدا» برای ما محفوظ بماند
در گرداب خشم‌آلود این زمانه
آسایش زندگی ما
محفوظ بماند دارائی مقدس ما
محفوظ بماند صلح
محفوظ بماند آزادی
شب ظلمانی از ما دور بماند.
و شهر ما دیگر تا ابد تاریک نگردد
این شهر تازه‌پا و باشکوه
تا ما با خوشبختی از خوشبختی لذت بریم.»

منابع

* در تمامی ارجاعات متن به کتاب مقدس، از ترجمه‌ی پیروز سیار (نشر نی، ۱۳۹۴) استفاده شده است.

- دورنمات، ف. (۱۳۹۵). *قول؛ فاتحه‌ای بر رمان پلیسی*. مترجم: سید محمود حسینی‌زاد. نشر ماهی، تهران.
- --- (۱۳۶۳). *فیزیکدانها*. مترجم: رضا کرم‌رضایی. نشر ابتکار، تهران.
- --- (۱۳۴۲). *ملاقات بانوی سالخورده*. مترجم: حمید سمندریان. نشر مروارید، تهران.
- فاطمی، م. (۱۳۹۰). «سیری در تاریخ تراژدی». در: محرمیان معلم، ح. *تراژدی؛ مجموعه مقالات*. انتشارات سروش، تهران. صص. ۱۹۷-۲۰۷.
- فیروزی، ج. (۱۳۸۴). *پیدایش الاهیات نوین در مسیحیت؛ از رنسانس و آغاز انقلاب علمی تا فردریک اشلایرماخر*. انتشارات امیرکبیر، تهران.
- کیرکگور، س. (۱۳۸۵). *ترس و لرز*. مترجم: عبدالکریم رشیدیان. نشر نی، تهران.

- گوته، ی. (۱۳۹۵). *فاؤست؛ تراژدی، بخش اول*. مترجم: محمود حدادی. انتشارات نیلوفر، تهران
- گوته، ی. (۱۳۷۶). *فاوست*. مترجم: م. آ. به‌آذین. انتشارات نیلوفر، تهران.
- وحدتی‌پور، م و حقی، ع. (۱۳۹۱). «بررسی دیدگاه کارل بارت در باب الاهیات نوارتدوکسی». *اندیشه‌ی دینی*. شماره‌ی ۴۵، زمستان ۱۳۹۱. صص. ۱۹-۳۸.

- Diller, E. (1966). “Aesthetics and the Grotesque: Friedrich Dürrenmatt”. *Wisconson Studies in Contemporary Literature*. Vol. 7, No. 3 (Autumn, 1966), Pp. 328-335.
- Gassner, J and Quinn, E. (2002). *The Readers’ Encyclopedia of World Drama*. Dover Publication Inc., Mineola, NY.
- Hardey, D. W. (2005). “Karl Barth”. In: *The Modern Theologians*. Edited by: David F. Ford and Rachel Muers. Blackwell Publishing, Malden, MA. Pp. 21-41.
- Johns, E. (1973). “Dürrenmatt’s Heroes”. *The Savannah State College Bulletin*. Vol. 27, No. 2 (Dec. 1973), Pp. 63-83.
- Kierkegaard, S. (1980). *The Concept of Anxiety*. English Translation by: R. Thomte. Princeton University Press, Princeton, NJ.
- Klarmann, A. D. (1960). “Friedrich Duerrenmatt and the Tragic Scene of Comedy”. *The Tulane Drama Review*. Vol. 4, No. 4 (May, 1960), Pp. 77-104.
- Masuzawa, T. (1992). “Behind the Law: Staging of Guilt in Kafka via Dürrenmatt”. *Journal of the American Academy of Religion*. Vol. 60, No. 1 (Spring, 1992), Pp. 35-55.
- Middleton, J. R. (2006). “A New Heaven and a New Earth: The Case for a Holistic Reading of the Biblical Story of Redemption”. *Journal for Christian Theological Research*. Vol. 11 (2006), Pp. 73-97.
- Robinson, G. (1980). “Nothing Left but Parody: Friedrich Dürrenmatt and Tom Stoppard”. *Theatre Journal*. Vol. 32, No. 1 (Mar., 1980), Pp. 85-94.
- Teraoka, A. A. (2012). “A Faustian Versprechen: Dürrenmatt, Staiger, and Late Goethe”. *Monatshefte*. Vol. 104, No. 1 (Spring, 2012), Pp. 16-36.
- Tiusanen, T. (1977) “Poetry in Picture Books: It Is Written, The Blind Man”. In: *Durrenmatt: A Study in Plays, Prose, Theory*, by: Timo Tiusanen. Princeton University Press, Guildford, Surrey. Pp. 43-70.
- Violand-Hobi, H. (1992). “Friedrich Dürrenmatt’s Minotaur Images”. *Notes in the History of Art*. Vol. 11, No. 3/4, (Spring/Summer, 1992), Pp. 70-80.
- Wellwarth, G. E. (1962). “Friedrich Duerrenmatt and Max Frisch: Two Views of the Drama”. *The Tulane Drama Review*. Vol. 6, No. 3 (Mar. 1962), Pp. 14-42.
-