بحران وجودی در رمان

Lukas Bärfuss

معرفی و بررسی رمان «صد روز» نوشته‌ی لوکاس بِرفوس

مهران زنگنه

گفته می‌شود: برفوس ادامه‌ی دوررنمات و ماکس فریش است. این دو معروف به «وجدان» انتقادی سوئیس بوده‌اند. به نظر می‌رسد آنچه برفوس را از دو سلفش متمایز می‌کند، حداقل حوزه‌ای است که او بدان پا نهاده است. او در داستان «صد روز» به نقد یک وجه از «حیات» سوئیس و سوئیسی‌ها اما در جهان می‌پردازد. شاید بتوان از او در قالب این رمان به عنوان «وجدان سوئیس» در پهنه‌ی جهان یاد کرد. برفوس نسبتا «جوان» است و باید منتظر آثار دیگرش ماند و دید تا چه حد در نقد هنری-اجتماعی جهان پیگیر می‌ماند.

«قتل عام» در روآندا بستر داستان «صد روز» را تشکیل می‌دهد. نویسنده اما می‌خواهد در خلال آن به مسائل حادی بپردازد که انسان

معاصر در سطوح فردی و اجتماعی با آنان مواجه است. به اعتبار بستر، داستان خشونت زده است، اما کمتر تصویری از خشونت انسان‌ها به طور مستقیم داده می‌شود. بستر داستان اما منفعل نیست. رخداد در کنار نقش منفعلش به عنوان بستر داستان، فاعل قدر قدرت به طور ضمنی همه جا حاضر نیز هست و در شکل دادن به شخصیت‌ها و روند انکشاف آنان و در شکلگیری لایه‌های داستان شرکت فعال دارد. تصریح این نقش و نحوه‌ی تشخص این علت کلی را نویسنده به خواننده واگذار کرده است. این رخداد «مادر» تحولاتی است که روابط فردی-داستانی به خود می‌بینند و به این اعتبار مادر داستان است. از این زاویه به «جای اول کلمه بود»، می‌توان گفت در چارچوب داستان «اول قتل عام بود.» تمام شخصیت‌های داستانی پیش از این رخداد از نوع شخصیت‌های خوب و بد اما ظاهرا متعارفند که هر انسانی در زندگی روزمره می‌تواند با آنان مواجه بشود. فاجعه که همواره آنجا «بوده» است وقتی قابل روئیت شد و به این معنا «شروع» شد، آنچه در زیر پوست جامعه جریان دارد، به سطح می‌آید، و با آن زیر پوست انسان‌های متعارف نیز قابل روئیت می‌شود. با این همه رمان را نمی‌توان تصویر «قتل عام» تلقی کرد. هیچ رمانی نمی‌تواند «قتل عام» را بربتاباند، همانطور که هیچ رمانی تا کنون نتوانسته است «هولوکاست» را بربتاباند و منبعد نیز نخواهد توانست. در رمان به عنوان یک شکل هنری-ادبی امکان آن نیست. رمان به طور کلی اگر چه موضوع ندارد، اما همواره به یک موضوع «واقعی» خاص در سطح ساخت‌های خرد، در «جهان زندگی» می‌پردازد و در آن پراکسیس افراد خاص، نحوه‌ی زندگی آنان موضوع می‌شود. اگر چه در هر پراکسیسی ممکن است تشخص امر عام به عنوان علت نیز قابل روئیت بشود و امر عام بدل به یکی از عوامل تعیین کننده در پراکسیس افراد بشود، اما «خاص» در داستان اصل است. می‌توان گفت اگر چه تمام اشارات می‌توانند اشاره به امر عام یا واقعه‌ی عمومی باشند، اما خود آن در تمامیتش نیستند. تعمیم اشارات بر عهده منقد و خواننده است. اینجا مرز اثر ادبی است که هیچگاه نمی‌تواند آنچه فقط از طریق مفاهیم به بیان بیاید، در تصاویر مشخص داستانی ارائه کند. فقط در یک طبقه‌بندی عامیانه در مورد ادبیات (و همچنین در فیلم) می‌توان از رمان «قتل عام» و غیره حرف زد. مسئله چیز دیگری است. اگر چه «صد روز» بواسطه‌ی نشانه‌های ادبی موجود در آن نقد ادبی قابل قرائت سیستم ساختا نامتقارن جهانی است، اما موضوع خاص آن وجود (در شکل مشخص) و بحران وجودی «شخصیت اصلی» است. اگر چه بواسطه‌ی اثر سیستم ساختا نامتقارن بین‌المللی حضور میسیونرهای توسعه (و راوی) را می‌توان توضیح داد، اما مسئله رمان در سطح

مشخص بیش از اینکه خود اثر ساختی (حضور میسیونرها، قتل عام و غیره) باشد، آگاهی نسبت به اثر و بحران انسانی است که اثر ساختی مذکور، «دوزخ سازمان یافته» را «دیده» است. به این ترتیب می‌توان حداقل دو لایه انتقادی در رمان تشخیص داد.

داستان در کل شامل چند لایه است که در هم به شکلی سیستماتیک و منسجم ادغام شده‌اند؛ علیرغم چند لایه، در کل یک نفی است، نفی جهان از هم گسیخته (آدورنو) که در آن رخداد حاکم بر کل داستان، مبین فعلیت یافتن تقابل(های) اجتماعی غیر قابل آشتی در آن است. به این اعتبار واقعیت داستانی/طراحی شده علیرغم ابهامات معمولا موجود در داستان‌ها و در این داستان واقعیت کاذب نیست، چرا که تقابل‌های واقعی در جهان از هم گسیخته را ازاله نمی‌کند و آنان را به □□□ □□□□□□□ در قالب پراکسیس شخصیت‌های داستانی قابل روئیت می‌کند و موجب شناخت هنری می‌شود. اثر مورد بحث با توجه به شکل روایت که تعیین کننده است و اثر را بدل به اثر هنری می‌کند، با تصویر پراکسیس شخصیت‌ها، روابطشان با یکدیگر و به این ترتیب با تولید تنش بین آنچه می‌توانست زیبا باشد، و واقعیت که زیبا را تحمل نمی‌کند، بدل به نقد هنری جامعه می‌شود. (دوباره در سطح خاص، سئوالات: چرا چنین شد؟/آیا نمی‌توانست طور دیگری بشود؟ مطرح می‌شوند، و در تلاش برای پاسخ به این سئوالات می‌تواند خواننده به آگاهی دست بیابد. بدین ترتیب اثر هنری دین اجتماعی خود را ادا می‌کند.)

به واقعیت داستانی در خلال تصویر کارهای روزمره و روابط بین کارکنان در بخش میسیونرهای توسعه سوئیسی، ماجرای کم و بیش یک طرفه‌ی شبه عاشقانه، روند تبدیل آدم‌های «متعارف» به آدمکش و غیره شکل داده می‌شود. وجود چند لایه داستان را بر خلاف نگاه اول پیچیده می‌کند و از گزارش یک واقعه‌ی تکان دهنده متمایز می‌کند. می‌توان در میان این چند لایه‌ی داستان یک لایه یعنی روند به نمایش نهادن روند پی بردن انسان (راوی) به کیستی و چیستی خود لایه‌ی اصلی تلقی کرد.

سئوالات داستانی برفوس صرفنظر از جواب‌های او، سئوالات سیاسی، فلسفی حاد روزگار ما نیز هستند. منجمله دو سئوال فلسفی، یکی راجع به معنای انسان و دیگری که ربط مستقیم به اولی دارد، تمایز بین معنای آنچه انسان، با فرض صادق بودنش، می‌گوید یا فکر می‌کند دارد صورت می‌دهد، و آنچه انسان واقعا می‌کند، به بیانی دقیق‌تر تمایز معنای ذهنی و عینی عمل (لوکاچ/گلدمن) یکی از

سئوالات در داستان به نمایش در می‌آید. اهمیت این سئوال اخیر را نباید در روند شکلگیری بحران چه ایدئولوژیک به طور کلی و چه بحران وجودی دست کم کرد. در تنشی که این دو معنا تولید می‌کنند بحران شکل می‌گیرد. در داستان این تنش و روند شکلگیری آن تصویر می‌شود. برفوس حتی در این رابطه فراتر می‌رود، و نه فقط در باره‌ی تمایز و شکاف بین معنای ذهنی و عینی عمل انسان(ها) می‌پرسد، بلکه همین سئوال را در مورد نهادها/دستگاه نیز می‌کند. مورد اخیر در پرتو مثال بخش (یا اداره‌ی) توسعه در سفارت سوئیس، تمایز بین آنچه به عنوان سیاست و اهداف توسط سازمان مذکور اعلام شده است و آنچه واقعا کرده است و می‌کند، به شکل داستانی به بیان می‌آید. (در این لایه نقد اجتماعی سیستم نامتقارن مبتنی بر سلطه‌ی جهانی نهفته است.)

دیوید هوول (توجه شود، هوول در آلمانی معنای پوک، میان‌تهی می‌دهد) میسیونر سوئیسی «توسعه»، شخصیت اصلی و راوی دوم داستان است. در ابتدا «به نیکی اعتقاد» دارد و با این اعتقاد به روآندا می‌رود. او نمی‌خواهد «فقط یک نفر را از ورطه‌ی بدبختی»، نجات دهد، آنجا قرار است به «بهبود بشریت»، به «توسعه‌ی» مملکت کمک کند. توسعه «برای ما توسعه‌ی آگاهی انسانی تا عدالت همه‌شمول معنا داشت.» (انسان به یاد خسرو در سووشون سیمین دانشور میافتد که همین موضع را در مورد کمک به فرد و تغییر در سطح ساخت‌های کلان اجتماعی دارد.)

وقایع داستان اما چیز دیگری در مورد هوول می‌گویند: داستان گویا محل بررسی کیستی و چیستی خود هوول است، روایت نزول او از عرش به فرش است. گویا هوول به آنجا می‌رود تا همچون «مسیح در بیابان» با شیطان مواجه و آزمایش بشود. اعتقادات هر دو (مسیح و هوول) به آزمایش نهاده می‌شوند، چه در «صد روز» و چه در افسانه‌ی چهل روز روزه‌ی مسیح در بیابان. شیطان در این داستان بر خلاف شیطان در افسانه‌ی مسیحی یک موجود افسانه‌ای نیست، بلکه ساخت‌ها و انسان‌ها هستند که در «قتل عام» چیستی‌شان متجلی می‌شود. نمی‌خواهیم در اینجا به بحث ازخودبیگانگی به معنای مارکسی کلمه (دستنوشته‌های ۴۴) بپردازیم و بگوئیم خود ساخت‌ها که بر فراز انسان(ها) قرار دارند، محصول انسان(ها) هستند و بنابراین شیطان در نهایت فقط انسان(های) از خود بیگانه، تولید کننده‌ی ساخت‌ها است. بر خلاف مورد مسیح، بیابان بستر ملاقات با شیطان نیست، بلکه قتل عام در روآندا بستر است و همان کارکرد بیابان را پیدا

می‌کند. آزمایش مسیح و دیوید هوول نتایج مشابه‌ای به بار نمی‌آورند. بر خلاف افسانه دینی در باره‌ی اسطوره مسیح نتیجه‌ی ملاقات هوول با «شیطان» آگاهی و فروپاشیدن «اعتقادات» و پی بردن به خویشتن خویش است، اگر بپذیریم که «انسان آن است که از خود می‌سازد » (سارتر). او در خلال و پایان داستان در واقع پی می‌برد، می‌فهمد به عنوان «مددکار» چه کرده است، رابطه‌ی او و «معشوقش» مورد پرسش قرار می‌گیرد، … و اعتقاداتش را از دست می‌دهد. در انتهای داستان بر خلاف احساس اهمیتی که اول داستان دارد (ص ۱۳)، می‌فهمد «هیچ» نیست. با از دست رفتن معنای ذهنی عامیانه کارش در ابتدا، به آنچه از خود ساخته است پی می‌برد و در نتیجه «واقعا» هوول (میان‌تهی) می‌شود. نام او در عین حال مبین صفتش می‌شود. همچون قهرمان داستان فریش در هومو فابر که در نهایت جهانش به هم می‌ریزد، جهان او نیز فرو می‌پاشد. در نهایت داستان بدل به یک تصویر می‌شود: انسان در بحران وجودی! این تصویر در عین حال تصویری که راوی اول داستان که در ابتدا در مقابل او نشسته است نیز می‌دهد. «یک انسان شکسته چنین به نظر می‌آید؟ … مشکل است گفتن اینکه چطور شکسته شده است؟ در هر صورت ستون فقراتش نشکسته است.» (ص۵) هوول بدل به انسان شکسته‌ای شده است که یک «قطره‌ی» ناچیز «چای» می‌تواند تعادلش را به هم بریزد (ص ۵).

از «صد روز» که اشاره به طول «قتل عام» نیز دارد، به عنوان فاجعه در همان صفحه‌ی اول داستان یاد شده است. فاجعه اما از راه رسیده یا بر سینه‌ی مملکت نشسته بوده است، پیش از آنکه مملکت حتی زاده شود؟ بارفوس به طور ضمنی «می‌گوید» بختک آنجا بوده است. او سطح «واقعیت» را خراش می‌دهد، این خراش در عین حال برای واقعیت داستانی سازنده است، آن را تشکیل می‌دهد، و به زبانی داستانی، بدون اینکه مرز داستان و اثر تئوریک را ازاله کند، فاجعه را در شکل خاص به نمایش می‌نهد. با یک نگاه اجمالی به تاریخ جوامع پیرامونی آفریقا در روند برآمد سیستم ساختمند نامتقارن بین‌المللی دیده می‌شود، اول جهان‌گردان/مکتشفین/راهزنان، سپس ارتش‌ها/بنگاه‌های اقتصادی/میسیونرها، زر و زور و تزویر، و در آخر به شکل مددگران توسعه به آفریقا پا نهادند. این داستان گوشه‌ای از فعالیت آخرین حلقه در سلسله‌ی مذکور (میسیونرهای «اقتصادی») را به نمایش نهاده است. در پی اشغال روآندا به ترتیب توسط آلمان و بلژیک اواخر قرن ۱۹ در چارچوب سیستم بین‌المللی (در شکل کلونیالیستی آن)، و تبدیل روآندا، منجمله به مزرعه‌ی کشت قهوه و چای آلمان و

بلژیک، مثل تبدیل کلونی‌های دیگر به مزارع یا محل تولید مواد خام مراکز هژمونیک در جهان، روابط قدرت اجتماعی (و به طور خاص در روآندا، نزاع و اختلافات توتسی/هوتو) بر پایه‌ی سیاست کلونیالیستی از طریق استفاده‌ی ابزاری از توتسی‌های عمدتا گله‌دار بر علیه هوتوهای عمدتا کشاورز، تشدید، تضمین و تثبیت شدند. در چارچوب این سیاست حتی اعلام شد، توتسی‌ها هوتوها دو قوم متفاوتند، با اینکه نژاد، زبان، دین و غیره‌ی یکسان داشته‌اند. بر بستر این ساخت و روابط قدرت است که سوئیسی‌ها در آنجا به عنوان میسیونر اقتصادی ظاهر می‌شوند و به زعم نویسنده در بنیاد به تحکیم روابط سلطه می‌پردازند.

راوی پیش از آزمایش، پیش از اینکه به دوزخ برسد، در درگاه دوزخ، در فرودگاه بلژیک، با کارمندان فرودگاه، که به دربانان دوزخ می‌برند، آشنا می‌شود. آنان هستند که در همان ابتدای داستان تسری امر واقعی-اجتماعی، به واقعیت تخیلی-داستانی را موجب می‌شوند. راسیسم، در اروپا موجب آشنائی او با آگاته شخصیت اصلی دیگر داستان می‌شود. هوول که جوان است و تا آن لحظه با بی‌عدالتی راسیستی عملا مواجه نشده است، فقط آن را از خلال مطالعات ادبی‌اش می‌شناسد، در برخورد راسیستی کارمندان فرودگاه که یکی از اصطلاحات توهین‌آمیز تجار برده‌ی پرتقالی را در مورد آگاته به کار می‌برند (ص۱۴)، شخصیت عدالت‌خواهش را به نمایش می‌نهد و مدافع عملی «شرف انسانی» می‌گردد. در عین حال این واقعه اولین اشاره به اصل سازمانی ساختار دوزخ است.

«کمک» به توسعه شغل راوی است. او در ابتدا همانند میسیونرهای بگوئیم «مومن» در دوران پیش در سیستم ساختمند جهانی در کلونی‌ها که با ازاله‌ی هویت فرهنگی-دینی مردم بومی «تصور» می‌کردند، دارند انسان را به قلمرو رستگاری هدایت می‌کنند، به عنوان منجی بشریت کارش را آغاز می‌کند. در خلال کار و زندگی در روآندا دریافتش از توسعه تغییر می‌کند. توسعه در داستان با لحنی که رد پای استهزاء در آن وجود دارد، در چند امر مداد، تلفن، خیابان، رادیو خلاصه می‌شود، تا آنچه کارکرد واقعی «کمک» به توسعه در پیرامون است، یعنی آن امر «غیر داستانی» که در یک بحث تئوریک باید به آن پرداخت، بدل به امر داستانی بشود. «به آنان اداره‌ی امور را یاد دادیم»، «با مداد لیست‌های مرگ نوشته می‌شوند»، «با تلفن دستور قتل صادر می‌شود»، گروه‌های هوتی از طریق «خیابان‌های اسفالت شده» به سمت قربانیان خود می‌روند و با «رادیو» فقط نفرت

اشاعه داده و تهییج به قتل می‌شود. این چنین است که نویسنده به همین سادگی (که از فرط سادگی اعجاب برانگیز است) نتیجه‌ی یک بحث تئوریک بسیار پیچیده حول «توسعه‌ی توسعه نیافتگی» (در قرن گذشته را در جهان، بویژه در آمریکای لاتین، بین اقتصاددانان و جامعه‌شناسانی نظیر گوندر فرانگ، دوس سانتوس، سمیر امین، مارینی و غیره) را با فاصله داستانی گرفتن از بحث تئوریک بدل به امر داستانی می‌کند و به بیان می‌آورد. در قتل عام روآندا «توسعهی توسعهنیافتگی » را به روشنی می‌توان حداقل در وجه فرهنگی دید، احتمالا برفوس حتی بحث‌های تئوریک حول موضوع مذکور را نمی‌شناسد. آیا نمی‌توان تبدیل اختلاف موجود در روآندا پیش از قتل عام به قتل عام را «توسعه‌ی توسعه نیافتگی» تلقی کرد؟ جواب برفوس مثبت است. بدین ترتیب او به سئوال میسیونرهای توسعه در پیرامون چه می‌کنند؟ یک پاسخ داستانی اعجاب برانگیز که در عین حال یک قضاوت بسیار سخت را نیز در بر دارد می‌دهد. «سازماندهی جهنم.» آنان نظم موجود در کشور را تحکیم کرده‌اند که نتیجه‌اش قتل عام بوده است، که به نوبه‌ی خود چیزی نیست جز تجلی حداقل فرهنگیی توسعهی توسعهنیافتگی !

یک واقعه ساده نقش شالوده‌ای در داستان دارد. «نُچ» آگاته، در ابتدای داستان در فرودگاه (ص ۱۵) و «نچ» آگاته در بستر مرگ در آخر داستان (ص ۱۸۰) برای هوول و از این رو در داستان تعیین کننده می‌شوند.

«نچ» اول تمسخرآمیز و تحقیرآمیز بوده است و در پی اعتراض به زعم آگاته بیجای هوول به راسیسم ادا و به جریحه‌دار شدن غرور هوول منجر می‌شود. با آن آگاته می‌خواسته بگوید چقدر او را مسخره یافته است (ص ۱۸۰) «نچ» دوم که علت آن کاملا روشن نیست، در بستر مرگ، درست در لحظه‌ای که آگاته می‌میرد، ادا می‌شود. اگر چه دومی ممکن است از جنس اولی نباشد، با این همه تمام خاطرات چسبیده به اولی را احیاء می‌کند. با فرض اینکه دومی آگاهانه صورت نگرفته است، که به احتمال قریب به یقین چنین هم هست، می‌توان آن را کنایتی به یک امر دیگر تلقی کرد. به نظر می‌رسد: «الهه» سرنوشت نیز او را مسخره یافته است.

این «نچ» دوم و تمسخر در آن به هوول چیستی‌اش را تذکر می‌دهند. سقوط اروپائی‌ی خودمرکزگرا از مقام یک «منجی» به یک جانی، اگر همکاری با جانیان را نیز جنایت تلقی کنیم، تنزل از انسانی مدافع «شرف انسانی» (ص ۱۳) از مجرای انتخاب‌هایش، به یک انسان

فاسد که همنشین قاتلین می‌شود، به یک قاتل «علاقه‌مند» می‌شود، برای پول با باندهای درون کمپ همکاری می‌کند، با «نچ» دوم مورد تمسخر و تحقیر قرار می‌گیرد. می‌توان گفت حتی مرگ او را تمسخرآمیز می‌یابد. خود هوول در انتها می‌پذیرد: آگاته «حق داشته است.» (ص۱۸۰) «نچ» دوم، آنچه با انتخاب‌هایش از خود ساخته است «جوهر» او به معنای اگزیستانسیالیستی را برملا می‌کند. بر مبنای آگاهی کاذب هوول نسبت به خویش در ابتدای داستان، «نچ» اول موتور، انگیزه جستجوی آگاته توسط هوول در روآندا می‌شود. او می‌خواهد به آگاته ثابت بکند یک آدم مسخره نیست. در حالیکه نمی‌داند اساسا آگاته را دوست دارد، اما در به در به دنبال اوست. آگاته و «نچ» او هوول را به «تصرف» خود در آورده‌اند.

دومین «نچ» را می‌توان به عنوان «نچ» الهه‌ی سرنوشت تفسیر کرد. تفسیر «نچ» آگاته به معنای اخیر به انتخاب خود نام برای شخصیت داستانی توسط برفوس برمی‌گردد. آگاته اسم کوچک تیچه (تایکی) Tyche الهه‌ی یونانی سرنوشت است و از سوی دیگر واقعا سرنوشت هوول بواسطه‌ی حضور آگاته در زندگی‌اش رقم می‌خورد و علت ماندنش در روآندا و دیدن «جهنم سازمان‌یافته» می‌شود. به نظر می‌رسد آگاته، الهه‌ی سرنوشت هوول است که در قالب یک اتفاق ظاهر شده است.

این امر به معنای این نیست که سرنوشت هوول از پیش رقم خورده است. «بخت» امکان را «آفریده» است و این اوست که باید به آن از طریق انتخاب‌هایش (به معنای سارتری کلمه) شکل بدهد و از طریق آن در قالب عمل به خود معنا ببخشد و به «ماهیتش» شکل بدهد. هوول در اغلب مواقع حتی به لحاظ صوری مجبور نبوده است. این خود اوست که تصمیم گرفته است با همکارانش روآندا را ترک نکند و در روآندا بماند و به این ترتیب انتخاب کرده است. از همه مهمتر، آگاته را نیز انتخاب کرده است و او را پس از ورود به روآندا جستجو نموده است.

صرفنظر از نقش سمبلیک الهه‌ی سرنوشت که می‌توان در آگاته دید/ندید، اما واقعا آگاته کیست؟ یک زن فاقد هویت اروپا زده که به جز رنگ پوستش هیچ فصل مشترکی با هوتوها و مردم سرزمینش ندارد. او که هیچ نسبتی بین خود و هوتی‌ها حس نمی‌کند، فقط می‌خواهد از روآندا بگریزد، اما بدل به قاتل توتسی‌ها می‌شود. شاید بتوان گفت می خواهد از خودش، از قاتل نهفته در درونش بگریز. داستان چرائی بدل شدن آگاته به قاتل را روشن نمی‌کند.

این امر را، به نظر می‌رسد، نویسنده بر عهده‌ی خواننده نهاده است. با این همه آگاته شخصیتی یک دست و یک بعدی نیست. منجمله یکی از تناقضاتی که در آگاته وجود دارد را می‌توان در ادعای زیر دید. علیرغم اینکه هویتش را مدت‌هاست از دست داده است و به این معنا کلونیالیزه شده است، بر بی هویتی‌اش، و به این معنا کلونیالیزه‌بودگی خویش آگاهی ندارد و ادعا می‌کند، نمی خواهد بگذارد، بدنش کلونیالیزه بشود، با این همه همخوابه‌ی هوول نیز می‌شود و بدنش را (بدون عشق یا علاقه‌ی جزئی به بیان آمده در داستان) در اختیار او، یک «انسان مسخره» نیز می‌گذارد و به این ترتیب حتی به عنوان فقط زن نیز شکست می‌خورد. باید توجه کرد، حداکثر، حتی در بهترین حالت، حتی در برابری «مطلق» هوول و آگاته، هر یک دیگری را بدل به شئ جنسی می‌کند.

اگر چه این تنها تفسیر ممکن نیست، اما روند دگردیسی و تبدیل آگاته به قاتل، را می‌توان بر اساس نشانه‌های مندرج در داستان، احتمالا بواسطه‌ی تعلق به لایه‌ی حاکم بر روآندا و خواست دفاع از برتری اجتماعی‌اش تفسیر کرد.

آیا آگاته خود روآندای بی هویت نیست؟ مبین یک مملکت «ساختگی»، یک مزرعه‌ی چای و قهوه برای دیگری نیست؟ نمی‌توان به این سئوال جواب قطعی داد. آنچه اما با قطعیت می‌توان تشخیص داد، و در این ویژگی آگاته و هوتوهای روآندا این‌همانند، آگاته در کل قربانی‌ای است که بدل به جانی می‌گردد. این ویژگی کل هوتوهاست. رمان «صد روز» این دیالکتیک را به نمایش می‌نهد. هوتوها که در سایه‌ی سلطه‌ی کلونیالیسم مظلوم بوده‌اند، بدل به ظالم می‌گردند.

در صد روز چندین استعاره کلیدی یافت. در کنار شخصیت آگاته که می‌توان آن را، همانطور که دیده شد، استعاری تفسیر کرد، «سنقر» عنصر استعاری فوق‌العاده قوی‌ی دیگر در داستان است که برفوس باز می‌خواهد به رابطه اروپائی‌ها (به عنوان «منجی») و موضع نجات بپردازد. آیا واقعه‌ی فرعی نجات و سپس کشتن سنقر به شکلی سمبلیک رفتار حاکم و محکوم در سیستم را به نمایش نمی‌نهد؟ هوول سنقر را نجات می‌دهد ولی آن را فقط تا آنجا می‌پذیرد و از آن حمایت می‌کند که بر حسب تصورات او عمل می‌کند، آنجا که سنقر بر حسب ارزش‌ها و تصورات هوول رفتار نمی‌کند، محکوم به مرگ می‌شود و هوول او را می‌کشد.

در اینجا از تحلیل میسلند و پاول و دیگر شخصیت‌های سوئیسی و مهم

داستان که بر مبنای روابطشان با بومی‌ها از یک سو و با یکدیگر از سوی دیگر می‌توان «بخش مددگری توسعه» را تحلیل کرد و به یک وجه از سئوال فوق‌الذکر پرداخت، صرفنظر می‌شود.

آنچه اما کل داستان را قوی می‌کند عبارت است از: در داستان خبری از یک مصالحه‌ی کاذب نیست. داستان نشان می‌دهد مصالحه‌ای که در لحظه‌ی آخر ممکن است شکل بگیرد یک توهم است.

راوی دست آگاته را در آخر در دست دارد. با خارج شدن صدای استهزاآمیز «نچ» از دهان آگاته می‌توان گفت مصالحه و اتوپی مصالحه به استهزاء گرفته می‌شوند و مهمل بودگی کل رابطه به نمایش در می‌آید. با صدائی که از دهان آگاته خارج می‌شود او □□ □□□□ در مقام راوی «جهان معاصر» می‌گوید مصالحه یک تجلی کاذب است و مرغ هستی کماکان بر «تخم مرگ در آشیان به بیضه نشسته است.» در جهان امروز علیرغم □□□□□ □□□□□□ (و در داستان بواسطه‌ی امکان عشق به عنوان سمبل)، مصالحه میسر نیست. رابطه عاشقانه که متضمن قول خوشبختی است فقط یک تجلی گذارا است. بدین ترتیب اثر، همچون آثار مبتذل، قول خوشبختی را نمی‌دهد. زیبائی لحظه‌ای چهره‌ی خود را نشان می‌دهد و محو می‌شود. آینده‌ی برای آن وجود ندارد. در این لحظه اثر بدل به یک استعاره عمومی و تکان دهنده می‌شود. دراز و کوتاه (هوتو و توتسی) در اثر برفوس نام‌های مستعار نیروهای ویرانگر در جهان، نام‌های مستعار و تجسم اثرات ساخت‌هائی‌اند که بر فراز سر همه قرار دارند. بدین ترتیب اثر هنری تنها تعهد خود، یعنی تعهد در مقابل حقیقت را ادا می‌کند و از هنر کالائی، هنر موید، فاصله می‌گیرد و می‌خواهد «سیاست حقیقت» را با بیانی ادبی دنبال کند. کتاب «صد روز» گریزگاهی به معنای مارکوزه‌ای کلمه نیست که انسان بدان همچون داستان در هنر موید پناه ببرد. به آنان که برای تفنن رمان می‌خوانند توصیه می‌شود آن را در دست نگیرند، مگر اینکه گردش در وادی تامل و نقد را نیز تفنن بیابند.

ماخذ این نوشته:

Bärfuss, Lukas, Hundert Tage, Wallstein Verlag, 6. Auflage .2009, ebook