به‌یاد ماریو بارگاس یوسا

میراث‌دار بزرگ ادبیات جهان که جهانی به روی ما گشود

کاظم کردوانی

پیش‌گفتار

متنِ پیشِ رو 34 سال پیش در ایران (در شماره‌ی 64 نشریه‌ی «آدینه»، آبان 1370) منتشر شده است. مناسبت نوشتن این مقاله انتشار نخستین اثر بارگاس یوسا در ایران، گفت‌وگو در کاتدرال[1]، به‌همت مترجم برجسته‌ی کشورمان، عبدالله کوثری، بود. **گفت‌وگو در کاتدرال** یکی از شاهکارهای یوساست. افزون‌بر این اثر دیگر رمان‌های یوسا ازجمله «جنگ آخرالزمان»، «مرگ در آند»، «سورِ بُز»، «چرا ادبیات؟»، «عیش مدام: فلوبر و مادام بوواری»، «چه کسی پالومینو مولرو را کشت؟» با ترجمه‌های همین مترجم بزرگ به فارسی برگردانیده و منتشر شده است. بی‌شک یکی از علت‌های

محبوبیت یوسا در ایران ریشه در ترجمه‌های روان و زیبا و خوش‌زخمه‌ی عبدالله کوثری دارد. عبدالله کوثری با ترجمه یکی از شاهکارهای فوئنتس ، آئورا، پنجره‌ای نو در شناساندن یکی از پُرباورنگ‌ترین ادبیات جهان، ادبیات اسپانیایی-آمریکایی در ایران گشود و از آن زمان تاکنون بیش از 20 اثر نویسندگان برجسته‌ی آن خطه را ترجمه کرده است.

*****

تیغی که رسوبات را می‌تراشد

امروز اگر سخن گفتن از سیطره‌ی ادبیات آمریکای لاتین یا به‌تعبیر درست‌ترِ ادبی ادبیات اسپانیایی–آمریکایی بر ادبیات جهان دور از احتیاط علمی باشد، کاملاً روا و واقعی است که بگوییم در دو دهه‌ی اخیرِ قرن ما این ادبیات، سرزنده‌ترین و بحث‌انگیزترین و قوی‌ترین بخش ادبیات جهان بوده است. انتشار چند میلیونی آثار نویسندگان اسپانیایی-آمریکایی به زبان‌های مختلف دنیا، نوآوری‌های ادبی این نویسندگان و تأثیر شگرف سبک نگارش آن‌ها بر بسیاری از کشورها، سهم غیرقابل‌انکارِ آنان در بارور ساختن ادبیات جهان و دمیدن روحی تازه در حرکت اَدبی جهان که گاه حس می‌شد به بن‌بست و تکرار دچار شده است، بر کوشش و خلاقیت نویسندگان بزرگی صحه می‌گذارد که درعین بهره بردن از تجربه‌های اروپا و آمریکا راهِ نویی درپیش گرفتند و با رهانیدن خود از دستِ «ولایت» ادبی اروپاییان با دستی پُر به میدان آمدند و گفتند سخنی برای گفتن دارند. و حقیقت این است که «سخنی» نیز داشتند. سخن نو. و با این «سخن نو» جهانی را «نو» کردند؛ و از آنِ خود.

نخستین پرسشی که در ذهن هرجست‌وجوگری مطرح می‌شود دانستن آن زمینه‌ای است که چنین حرکت عظیمی توانست در بستر آن به‌راه افتد و از حدود و ثغور آن نیز بسیار فراتر رود. زیرا تاریخ نشان نداده که از زمین شوره سنبل برآید. در هرقلمروی که باشد. اگر امکانات محدود مقاله ما را از پرداختن هرچند جزیی به تاریخچه‌ی ادبیات اسپانیایی-آمریکایی بازمی‌دارد و حتی به ما این امکان را نمی‌دهد که درحدی مطلوب زمینه‌های تاریخی ادبیات امروز «پرو»، یعنی زادگاه بارگاس یوسا را بررسی کنیم اما، بی‌گمان می‌توانیم و باید درباره‌ی جنبش‌های ادبی پرو چیزهایی به‌اشاره بگوییم، هرچندکه خود این اشاره‌ها نیز فهرست‌وار باشد. زیراکه کم نیستند

خوانندگان کتاب ماریو بارگاس یوسا که می‌خواهند بدانند چنین اثر شگفت‌انگیزی از چه زمینی سر برآورده است.

تاریخ ادبی پرو با فتح پرو و با نوشته‌های اعتراض‌آمیز دو نویسنده‌ی مشهور بومی برضد ظلم و ستم اسپانیایی‌ها شکل گرفت. دانشگاه سان مارکوس[2] در سال 1551 تأسیس شد. و نخستین شاهکار ادبی پرو، اثر گارسیا دو لا وِگا (1539-1616)[3] در سال 1609 منتشر شد.

اما، پس‌از استقلال پرو و با جنبش ادبی رمانتیسم است که ادبیات پرو واقعاً رشد می‌کند و گسترش می‌یابد. رمانتیسم پرویی بیش‌تر از رمانتیسم اسپانیایی الهام گرفت تا رمانتیسم آلمانی یا فرانسوی. موضوع‌های کلی رمانتیسم جهانی نظیر طبیعت، عشق، مرگ در سرلوحه‌ی آثار رمانتیک‌های پرویی است و بزرگ‌ترین راوی ادبی این دوره‌ی ادبیات پرو ریکاردو پالما[4] است با اثر بسیار معروف‌اش □□□□□□ □□□□□. پالما علاوه‌بر نویسنده بودن متخصص فقه‌اللغه و منتقد و مورخ بود.

جریان‌های رئالیستی و ناتورالیستی پرو از دیگر جریان‌های ادبی پرو است که مشخصه‌ی آن‌ها اهمیت دادن به موضوع‌های اجتماعی و مسئله‌ها و مشکلات بومی‌هاست. افزون‌بر شاعرانی نظیر گُنزالس پْرادا[5]، نویسندگان بسیاری به طرفداری از سرخ‌پوستان برخاستند و به افشای جامعه‌ای پرداختند که به بومی‌ها ستم روا داشته. نوشته‌های این نویسندگان مالامال است از مشکلات و مصائب سرخ‌پوستان. و ازمیان اینان باید به‌خصوص از دو نویسنده‌ی زن به نام‌های کلوریندا ماتو دو ترنر[6] و مرسدس کابلو دو کاربونرا[7] نام برد که بر نویسندگانی چون آبلارادو گامارا[8] تأثیری عمیق به‌جای گذاشتند.

شاخص‌ترین نماینده‌ی ادبیات مدرن پرو خوسه سانتوس چوکانو[9] است. البته این مدرنیسم، چه در زمینه‌ی شعر و چه در زمینه‌ی نثر، با فرازونشیب‌های فراوانی روبه‌رو بود و به‌رغم حرکت‌های مخالف مدرنیسم به زندگی خود ادامه داد و از درون این حرکت از ربع قرن حاضر نوع ادبی داستان کوتاه به‌گونه‌ای بسیار شکوفا سر برآورد که نویسندگانی چون آبراهام والدِلومار[10] و وِنتورا گارسیا کالدِرون[11] نمایندگان برجسته‌ی آن هستند.

اما، در ادبیات پرو هم‌چون دیگر کشورهای آمریکای لاتین

موضوع خاصی با ریشه‌ای دیرینه شکل گرفت به‌نام بومی‌گرایی. و با این «تم» ادبیات پرو به «اصلیت» خود دست یافت و با این «تم» پرو، مثل دیگر کشورهای آن سامان، ادبیات «خاص» خود را به‌وجود آورد. و این جریان، بعداز جنبش‌های انقلابی «رفرم دانشگاهی» بود که برای جامعه و اهلِ قلم پرو اهمیتی حیاتی داشت. و این خود هم‌زمان است با ظهور «جنبش مردمی انقلابی آمریکا» (A.P.R.A) که در سال 1924 بنیان گذاشته شد. ماریاتِگی[12] با مجله‌ای که به‌راه انداخت رهبر و نظریه‌پرداز این جنبش شد و با افشای استثمار سرخ‌پوستان و افشای عقب‌ماندگی پرو که آن را ناشی از ساختارهای فئودالی جامعه می‌دانست، سهمی عظیم در این حرکت ایفا کرد. در این سال‌هاست که ادبیات پرو سراسر شور و سرزندگیِ فوق‌العاده است. و باوجود نویسندگانی چون خوسه دی‌یِز کانِسکو[13] (1805-1949) و خوسه فِراندو[14] نخستین «رمان شهری» پا به عرصه‌ی ادبیات پرو می‌گذارد.

بااین‌همه، نویسندگان نسل سال‌های 1950 می‌کوشند به «رمان مدرن» دست یابند. و می‌توان ردِ تأثیر جویس را در نوشته‌های این دسته از نویسندگان پرویی دید که نخستین نشانه‌های آن در رمان‌های کسانی چون وارگاس ویچونا[15] و سالازار بوندی[16] دیده می‌شود. از یک‌نگاه شاید بتوان در این نسل از سه جریان اصلی نام برد:

1 – «رئالیسم شهری» که اغلب مهاجرت روستاییان از ده‌ها به شهرها و پدیده‌های ناشی از آن را تشریح می‌کند.

2 – جنبش «بومی‌گرایی» جدید که به روان‌شناسی بومیان علاقه نشان می‌دهد و زیر تأثیر فاکنر است.

3 – اقلیتی که به‌شیوه‌ی بورخس می‌نویسد.

این نویسندگان راه رمان مدرن را برای بعدی‌ها باز می‌کنند. «بعدی»هایی که به تشریح جامعه‌ای می‌پردازند که شدیداً درحال تغییر است، الیگارشی حاکم بر آن دچار بحران است، رفرمی از نوع سرمایه‌داری در آن انجام گرفته است، جامعه‌ای که یکی از عقب‌مانده‌ترین کشورهای دنیای سوم است. و ماریو بارگاس یوسا یکی از همین «بعدی»هاست.

آنسیکلوپدی اونیورسالیس بارگاس یوسا را هم‌طراز فوئنتس، کورتازار، مارکز، دونوسو می‌داند و او را یکی از رهبران رمان سال‌های پنجاه آمریکای لاتین معرفی می‌کند. میان این چند اسم

بارگاس یوسا و فوئنتس به‌رغم تفاوت‌هایشان از یک‌جنبه در یک‌جبهه قرار می‌گیرند. اگر هم‌صدا با عده‌ای از منتقدان کلِ «رمان نو»ی اسپانیایی-آمریکایی را به شش جریان تقسیم کنیم، این هردو در جریانی قرار می‌گیرند که پاره‌ای آن را «نقاب‌افکنان» خوانده اند.

بارگاس یوسای «نقاب‌افکن»، همچون فوئنتس «نقاب‌افکن»، همان‌طورکه در کتاب □□□□□□ □□ □□□□□□□ خود را می‌نماید، دل‌مشغولی اصلی‌اش برداشتن «نقاب‌ها»ست یا به‌عبارتی کامل‌تر «دیدن نقاب‌ها.» و این کار تنها به برداشتن نقاب از چهره‌ی جامعه‌ای ریاکار محدود نمی‌شود، بلکه واژگونی سدِ زبان نیز جزء جدانا‌پذیر آن است.

بارگاس یوسا به‌درستی دریافته است و در کتاب‌اش با مهارت و هوشمندیِ فراوان نشان داده است که نویسنده‌ی «اسپانیایی-آمریکایی» نمی‌تواند پرده از واقعیت جامعه و مردم‌اش بردارد مگر آن‌که زبان این مردم را همچون موم در دست داشته باشد. و ناگفته نگذاریم که این نوع برخورد به زبان برای نخستین بار در مکزیک و پس‌از انقلاب مکزیک تجربه شد. بی‌جهت نیست که فوئنتس از قافله‌سالاران این نوع ادبیات آمریکای لاتین است. و آئورا[17]ی فوئنتس و زبان شعرگونه‌ی بی‌نظیرش با آن‌چه مقصد اوست در نشان دادن تکرار تاریخ و … کاملاً هم‌خوانی دارد. هرچندکه در نشان دادن انسان در واقعیت اجتماعی‌اش گوشه‌ی چشمی به «رمان نو»ی فرانسه نیز دارد.

□□□□□□ □□ □□□□□□□ بر قله‌ی آثار بارگاس یوسا ایستاده است. نقطه‌ی پایانی است بر اسطوره‌ی پروی اینکاها، پروی باعظمت و پیچیده‌شده در پوشش‌های ازدرون‌پوسیده‌ی «آند تاریخی.» ادبیات بومی‌گرایانه یکسره به‌کنار گذاشته شده است و واقعیت امروز پرو در عریان‌ترین شکل خود و ازاین‌رو در صمیمانه‌ترین شکل به نمایش گذاشته شده است. در خیابان‌ها و کوچه‌پس‌کوچه‌ها و کافه‌ها و کاباره‌های «لیما» و در جلسه‌های سری بانکداران بزرگ و انجمن‌های «خیریه» و مرکزهای توطئه‌های پلیسی و محفل‌های هزارتو و دیکتاتورهای حکومتی از آن پروی «شریفی» ک با آن «کودکان بالغ» را سرگرم می‌کنند، خبری نیست. خشونت و سبعیت و توطئه، موضوعِ بیشتر آثار اسپانیایی-آمریکایی، در این‌جا نیز حضوری جان‌دار دارد. اما، حضورشان نه برای تبلیغ این ضدارزش‌ها که برای زیرورو کردن خواننده است و گریزاندن او از هرچه خشونت است و نامردی.

ساختار گفت‌وگویی رمان که به‌طور هم‌زمان چند شخصیت داستان

گفت‌وگو می‌کنند و اغلب با تداخل زمانی همراه است و حال با گذشته و گذشته با آینده و آینده با حال درکنار هم نشسته اند و حدیث‌نفس نیز درمیان این «گفت‌وگو»ها سهم خود را دارد، این رمان را به یکی از بدیع‌ترین و زیباترین رمان‌های ادبیات اسپانیایی-آمریکایی، فراتر از آمریکای لاتین، مبدل کرده است.

زبان رمان انتخابی است هوشمندانه. اگر خواننده‌ای این زبان گفتاری و برخی واژه‌های آن را «غیراخلاقی» بداند به‌یقین به این واقعیت توجه نکرده است که برای نشان دادن «ضداخلاق»های جامعه زبانی زیباتر از این ممکن نبود. این رمان، یکی از بهترین نمونه‌های رابطه‌ی میان زبان و اندیشه است. اندیشه‌های اخلاقی که در پی نشان دادن ضدارزش‌های جامعه‌ای است که کاملاً با اخلاق تعارض دارد. ناشیانه‌ترین انتخاب آن می‌بود که گفتاری ادیبانه در زبان روسپیان جاهل گذاشته می‌شد و رئیس پلیسی نفرت‌انگیز و مأمورانی نفرت‌انگیزتر از او با زبان هومر و افلاطون صحبت می‌کردند. آن هم در جایی که پای گفت‌وگو در میان است و روایت جای چندانی ندارد.

مترجم و ترجمه‌ی کتاب

نام مترجم کتاب، آقای عبدالله کوثری درمیان اهلِ قلم جامعه‌ی ما نامی است آشنا. می‌دانیم که از آغازِ جوانی به شعر روی آورده است و شعرهای منتشرشده‌ی او که نخستین آن‌ها به سال‌ها قبل برمی‌گردد، گواه آن است که شاعری‌ست توانا که هم فارسی «قدیم» را خوب می شناسد و هم فارسی امروزی را و این‌که چه در شعر به‌سبک کلاسیک و چه در شعرِ نو همواره با دستِ پُر آمده است. تابه‌حال هفت ترجمه از او منتشر شده است که شامل سه کتاب در زمینه‌های اقتصادی و اجتماعی است و چهار اثر ادبی به نام‌های محاکمهی ژاندارک در رووآن (برشت)، آنتوان بلوایه (نیزان)، آئورا (فوئنتس)، گفتوگو در کاتدرال (بارگاس یوسا). هرچهار ترجمه بر تسلط آقای کوثری به زبان فارسی و ذوق و شم ادبی‌اش گواهی می‌دهد. ترجمه‌ی گفتوگو در کاتدرال کاری است نو و تجربه‌ای است تازه. تجربه‌ای که با موفقیت همراه بوده است و باید به کوشش آقای کوثری ارج بگذاریم که در ترجمه‌ی کتابی چنین قطور و مشکل، زبان فارسی گفتاری را در متنی ادبی به کار برده است بی‌آن‌که از «فارسیِ شکسته» استفاده کند. اما، پُرواضح است که مانند هرتجربه‌ی نویی این تجربه نیز می‌تواند ناهمواری‌هایی داشته باشد. ممکن است برخی ساختارهای به کار برده شده در ترجمه را به‌نوعی تداخل ساختار زبان انگلیسی در زبان فارسی تعبیر کرد. مترجم

محترم نیز در مصاحبه‌ای با فروتنی خاص خود به این موضوع اشاره کرده و با آوردن مثالی از تاریخ □□□□ آن را بیگانه با زبان فارسی ندانسته است. اگر این تجربه با عنایت و توجه‌ی نقادانه‌ی استادان و صاحب‌نظران زبان فارسی بررسی شود، بدون شک راه‌گشای برخی از مشکل‌های مترجمان فارسی زبان در ترجمه‌ی این نوع ساختارهای زبان‌هایی نظیر انگلیسی و فرانسه خواهد شد. و کلام آخر این‌که عبدالله کوثری درشمار آن دسته از مترجمان خوب ماست که می‌توانند از پس چنین کارهای سنگین برآیند.

****

[1] ماریو بارگاس یوسا، گفت‌وگو در کاتدرال، ترجمه‌ی عبدالله کوثری، نشر نیما، چاپ اول،1370، 686 صفحه

[2] در شهر لیما ی پرو. به اسپانیایی *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*

[3]

El Inca Garcilaso یا Inca Garcilaso de la Vega که بعدها با نام Gómez Suárez de Figueroa شناخته شد (از پدری اسپانیایی و مادری اینکا) نخستین نویسنده‌ی بزرگ پرو است.

[4] (Manuel Ricardo Palma Soriano (1833-1919

[5] (Manuel González Prada (1848-1918

[6] Grimanesa Martina Mato Usandivaras de Turner, Clorinda (Matto (1852-1909

[7] (Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909

[8] (Abelardo Manuel Gamarra Rondó (1852-1924

[9] (José Santos Chocano (1875-1934

[10] (Pedro Abraham Valdelomar Pinto (1888-1919

[11] (Ventura García-Calderón Rey (1886-1959

(José Carlos Mariátegui (1894-1930[12]

(José Diez Canseco Pereyra (1904-1949 [13]

(José Ferrando (1901-1947 [14]

(Eleodoro Vargas Vicuña (1924-1997 [15]

(Sebastián Salazar Bondy (1924-1965 [16]

[17] □□□□□، کارلوس فوئنتس، ترجمه‌ی عبدالله کوثری، نشر نی

درباره‌ی رمان محمود مسعودی

«سورة الغراب» ؛ کلاغ‌های سیاه انقلاب اسلامی

هادی کی‌کاووسی

نام محمود مسعودی پس از سال‌ها’ خردادماه امسال با رمان «گاراگانتوآ» بود که بار دیگر بر سر زبان‌ها افتاد.

اثر مهم فرانسوا رابله و از شاهکارهای ادبیات فرانسه از زمان انتشارش در سال ۱۵۳۲ تاکنون به زبان فارسی ترجمه نشده بود و محمود مسعودی، نویسنده و مترجم انزوا گزیده، سال‌ها در بی‌خبری مشغول ترجمه آن بود تا بعد از پنج قرن به مخاطب فارسی زبان برساند. انتشار این اثر آن هم به شکل رایگان، فداکاری بزرگی بود که از سوی وی اتفاق افتاد و یک‌بار دیگر نام او و البته رمان مشهورش «**سورة الغراب**» را بر سر زبان‌ها انداخت. «**سورة الغراب**» نیز مثل «گارگانتوآ» از وضعیت انسان محبوس در زندان تاریک جهل و تحجر روحانیون می‌گوید. این رمان که در فرم قرآن و به شکلی نمادین به شهر کلاغان-ایران اوائل انقلاب ۵۷- می‌پردازد ابتدا در سال ۱۹۸۸ در نشریه «زمان نو» پاریس منتشر شد، بعدها در سال ۲۰۰۱ توسط نشر باران به شکل کتابی مجزا به چاپ رسید و سرانجام در سال ۲۰۰۹ نویسنده مانند باقی آثارش آن را در سایت خود «نشر سی و دو حرف» قرار داد. هفتاد سال پس از رمان مشهور هدایت، مسعودی با خلق شهر کلاغان، داستان نمادین دیگری پیرامون اوضاع و احوال ایران نوشت که نسبت به «بوف کور» پیچیدگی‌ها و کابوس‌های بیشتری در دلش دارد و چشم‌انداز قطعی که بتوان خط داستانی مشخصی از آن در این سرزمین تاریک تعریف کرد وجود ندارد. سرزمینی که زنان در آن نامی ندارند و مردان گیج و مدهوش و سیاه‌پوش به دنبال جنازه و کلاغ روانه‌اند.

«سورة الغراب» درباره چیست؟

«من کلاغم و فقط من مانده‌ام.» این آغاز رمان «**سورة الغراب**» است که کلاغی با چنگ و منقار خونی، با بالی شکسته و چشمی خونین آن را می‌آغازد. پیش از این آغاز، نویسنده با آوردن آیه ۲۳ سوره بقره: («اگر از آنچه بر بنده‌ی خویش نازل کرده ایم به شک اندرید، سوره‌ای مانند آن بیاورید») به مخاطب می‌گوید که قصد دارد تا سوره‌ای بیاورد و آن‌وقت هشتاد و یک آیه کابوس‌وارش را

آغاز می‌کند. همان‌طور که شما پس از یک کابوس نمی‌توانید به درستی خط مشخصی از این خواب آشفته به مخاطب بدهید، آیات «سوره الغراب» نیز به درستی قابل تعریف نیست. داستان با کلاغ شروع می‌شود و با کلیشه‌ساز شب چاپخانه یکی از دو روزنامه کیهان- یا اطلاعات- ادامه می‌یابد. قرار است تشییع جنازه بزرگی صورت بگیرد و مشخص نیست جنازه متعلق به کیست. همه جا گرد مرگ پاشیده شده و انجمن فرهنگی به نام عزا کتابچه سیاهی در میلیون‌ها نسخه به رایگان در اختیار شهروندان گذاشته است. اعضای موسس انجمن هماهنگی عزا در مقدمه کتاب سیاه کوچک، هدف از انتشارش را پیش‌بینی و اجرای برنامه‌های لازم جهت تشییع جنازه ذکر کرده و از همین مقدمات است که ما متوجه کنایه مسعودی به وضعیت انقلاب ۵۷ می‌شویم. انسان‌هایی که میان پرندگان بدجنسی اسیر شده‌اند و مدام خواب تبدیل شدن‌شان به آنها را می‌بینند. اما آیا آنها خود قربانی این وضعیت‌اند؟

«گفتم: خواب دیدم کلاغم. پخی زد زیر خنده. خوشم آمد خنداندمش. گفت نمی‌دانم کدام شتری هم مرتب پنبه دانه خواب می‌بیند. خیلی خوشحال شدم. گفتم: پس من هم می‌توانم خواب دیده باشم کلاغم. مگر نه؟ گفت: آخر تو که خواب نمی‌دیدی کلاغی بدبخت. کلاغ بدبخت از زور پیسی داشته خواب می‌دیده که شده تو»

تمامی موجودات حتی درختان، درگیر جامعه ماتم گرفته و عزاداری شده‌اند که قرار است در آن جنازه‌ای تشییع شود. کتاب سیاه کوچک همه فرمان‌ها را صادر می‌کند و موجودات گوش به فرمان او هستند:« کارخانه‌های پارچه‌بافی از صبح امروز تولید پارچه‌های رنگی و نقشدار را موقتاً قطع کرده فقط پارچه‌های سیاه ساده می‌بافند. کارخانه‌های چوب بری چوب پرچم می‌سازند و کارخانه‌های میخ‌سازی میخ‌های لازم برای سردر خانه‌ها و پنجره‌ها را در کیسه‌های کوچک پلاستیکی بسته‌بندی می‌کنند. کارگاه‌ها و کارخانه‌های لباسدوزی دیگر سفارس لباس معمولی نمی‌گیرند و با کارخانه‌های پارچه‌بافی برای آماده کردن میلیون‌ها لباس عزا فقط قرارداد خرید پارچه‌های سیاه می‌بندند. به ابتکار انجمن هماهنگی عزا از همه نقاط شهر فلشهایی به سمت میدان بزرگ محل برگزاری آخرین احترامات روی دیوارها نصب خواهد شد تا مشایعت کنندگان مسیر تشیع جنازه را گم نکنند. از تصمیمات دیگر انجمن در کتاب سیاه کوچک سفارش میلیاردها پرچم سیاه به قاعده یک اسکناس درشت و میلیاردها چوب پرچم به قد مداد است تا هم بین مشایعت کنندگان توزیع شوند.»

اغلب شهروندان لباس سیاه به تن دارند و کم‌کم کلاغ‌هاشان را مانند چتر با خود حمل می‌کنند. آنها دلبسته کلاغ‌ها شده‌اند. دیگر نفرتی از آنها وجود ندارد. برخی قمه می‌زنند و نوای حیدر حیدر و صفدر صفدر از آنها به گوش می‌رسد. در میان پرندگان نیز جلساتی صورت می‌گیرد و شانه به سر که گویی نماد رهبری است و دیگران او را شفابخش می‌دانند وعده دیدار با سمیرغ به آنها می‌دهد. هر چه بیشتر می‌گذرد سیاهی افزون می‌شود و آدم‌ها مشغول سیاه کردن تمام دنیا می‌شوند:«میگه گفتن اگه تشییع جنازه بیفته بهار و تابستون گروه‌های ضربتی برگای درختارو با پیستوله سیاه می‌کنن. اونا آسمون رو هم می‌خوان سیاه کنن. به علامت عزا. کارخانه‌های جوجه‌کشی مامور تولید میلیون‌ها کلاغ شده‌اند. کلاغ رایگان به خانواده‌ها می‌دن.»

درخت و آسمان و زمین همه سیاه شده‌اند و شهر کلاغ به وحدت بزرگ نزدیک می‌شود. در اواسط داستان مسعودی نقشه شهر کلاغان را نشان مخاطب می‌دهد که بسیار شبیه نقشه شهر تهران است. نویسنده در چنین جغرافیایی چادر و ریش و کلاغ را به هم نزدیک می‌کند تا به خواست جامعه عزادار نزدیک شود: «چادر خیلی هم خوب است فقط برای این خوب نیست که مثلا بغل دستیم بتواند آنجاش را بخاراند و من نتوانم ببینمش. محاسنش بیشتر از اینهاست. من که اگر همین چادرهای سیاه نباشد رغبت نمیکنم حتی به یکی از این صورتها نگاه کنم… کاش روزی برسد ما هم چادر سر کنیم. حیف است که زنها از لذت تخیل محروم بشوند. ته ریش و حتی ریش کافی نیست. معنی ندارد که آنها خودشان را قاب بگیرند و به رخ بکشند و ما نه. یعنی ما از زن هم کمتریم؟ سیاه هم بگویند سرمان کنیم چونکه سیاه به همه چیز جلوه و برکت می‌دهد. تراب می‌گوید: دشتی که توش کلاغ سیاه نباشد به مفت هم نمی‌ارزد. گندم هم توش بکاریم ارزن ازش درمی‌آید… سیاه رنگ زندگی و مردانگی است آقا یونس. مرده شور سفید و سفیدی را ببرد. غیر از این است که فقط به درد کفن مرده و لباس عروس می‌خورد؟» آدم‌ها مسخ شده‌اند و در فضایی کابوسوار به سیاهی پناه برده‌اند. آنها شهری را دوست دارند که مثل حجرالاسود همه جایش سیاه باشد. سیاه و سرخ رنگ مرگ و آزادی است برای آنها و مرگ را به آزادی ترجیح می‌دهند. همان‌طور که روی سنگ نوشته‌ای در شهر آمده: اینجا شمشیر است که سخن می‌گوید. زیر این آسمان تیره و تار شده آدم‌ها دیگر نمی‌دانند در تاریکی کجا می‌روند و اصلاً راهی که می‌روند به جنازه ختم می‌شود یا نه. طبق گفته راوی آنها به عقوبت ترسشان از میراث تلخی که برده‌اند دیگر جرات

نکردند چیز مهمی بسازند.

در انتهای این آیه‌ها راوی از خواب برمی‌خیزد و می‌گوید «نمی‌دانم چقدر فریاد کشیدم فقط چشمهایم را که باز کردم به این امید بود که بتوانم به خودم بگویم: خواب بودی خواب می‌دیدی.»

اما تمام اینها خواب نیست. نویسنده یک‌بار دیگر مخاطب را غافلگیر می‌کند. راوی از خواب بیدار شده می‌رود سبیل‌هایش را می‌تراشد. به اخبار گوش می‌دهد و می‌گوید خبر تازه‌ای نیست و آن‌وقت است که ما متوجه می‌شویم او هرگز از خواب بیدار نشده. پرچم سیاه همچنان پشت پنجره‌اش است و کلاغش را نیز مانند ساعتی دقیق به همراه خود دارد.

اینجا که ما هستیم

محمود مسعودی از اولین نویسندگانی است که ۲۴ اسفندماه ۱۳۵۷ با مقاله «اینجا که ما هستیم و آنجا که دموکراسی» علیه جمهوری اسلامی موضع گرفت. با انتشار این مقاله در روزنامه آیندگان ضمن ابراز مخالفتش با رفراندوم می‌نویسد:«در اسفندماه ۱۳۵۷، با چاپ این مقاله سیاسی در روزنامه آیندگان، به عنوان یک شهروند جمهوریخواه خواهان دموکراسی، مخالفتم را با جمهوری اسلامی، اوّلین قانون اساسی جمهوری اسلامی، و شیوه انجام رفراندوم برای حقانیّت بخشیدن به جمهوری اسلامی بیان کردم.»

رمان «**سورة الغراب**» نیز مانند مقاله وی به روشنی هشداری است درباره تاریکی‌های حکومت جمهوری اسلامی و نقش مردمان در این جامعه رو به افول. تاریخ به پایان رساندن رمان ۱۳۶۷ ذکر شده که درست در بزنگاه کشتار زندانیان دربند و همچنین یکسال پیش از مرگ آیت الله خمینی است. آنچه مسعودی گویا در همان ابتدا با تشییع جنازه بزرگ قصد گفتن‌اش را دارد تصویری از مرگ اوست که سیاه‌پوشانی اطرافش را گرفته‌اند. راویان این هشتاد و یک آیه از انسان تا پرنده همگی به نوعی صورت‌های شرارت بار خود را به ما نشان می‌دهند تا خود را از این خواب شوم مبرا کنند. تمامی رمان گویی در خواب نوشته شده و شخصیت‌هایش هم در حال خواب دیدن هستند. تنها پرندگان‌اند که در جستجوی حقیقت‌اند. حقیقتی که بر سر قله قاف است و دست نیافتنی به نظر می‌رسد. آمیزش رویا و واقعیت به شکل هیپنوتیزم‌واری مخاطب را اسیر خود می‌کند و با وجود سختی روایت و پیچیدگی بی‌انتهای آن رابطه‌ای نزدیک با متن

برقرار می‌کند.

«سورة الغراب» را عموماً جزو داستان‌های تمثیلی ادبیات فارسی می‌دانند. هر چند در ادبیات امروز کمتر از حیوانات به عنوان نمادهای شرارت مورد استفاده قرار می‌گیرد اما در دهه هشتاد میلادی همچنان وظیفه اعلام شرارت بر عهده جانوران بوده است. تمثیل وحدت و یکی شدن که در جلسات پرندگان به وفور اعلام می‌شود مخاطب را به یاد وحدت کلمه‌ای می‌اندازد که آیت الله خمینی در اول انقلاب همه را به آن فرا می‌خواند. مسعودی با به خدمت گرفتن تمثیل سمیرغ قصد دارد تا فریبی را که در ابتدای انقلاب به نام وحدت بزرگ به خورد ملت دادند به تصویر بکشد. وحدتی که از پس آن کشتارها و سیاهی و خون به بار آورد و مردم را اسیر خود کرد. شهر کلاغی که نویسنده موفق به ساخت آن شده مملو از جهالت و خرافه و نیروهای متحجری است که بر مردم حکم می‌رانند و قصد دارند آنها را یکی بعد از دیگری شبیه خود سازند. جامعه‌ای که در آن تمامی رنگ‌ها به سیاه ختم می‌شود و تنها جشن مقرر شده عزاداری توده است و با تشییع جنازه جان می‌گیرد. انسان ایرانی در این خواب هولناک اسیر چنین چرخه سیاهی است و باید منتظر روز عزای بزرگ باشد. می‌توان گفت این مسعودی نیست که با تمام توان در پی آوردن سوره‌ای دیگر است، این رنج و تاریخ تاریک این سرزمین است که در خدمت روایت مسعودی قرار گرفته تا با زبانی تلخ از جایی که ما هستیم بگوید و آنجا که ایران، سرشار از تاریکی.

هادی کی کاووسی

جمعه اول تیر 1403

برگرفته از سایت ایران اینترناشنال

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 حداقل می‌توان 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 اروپائی 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.

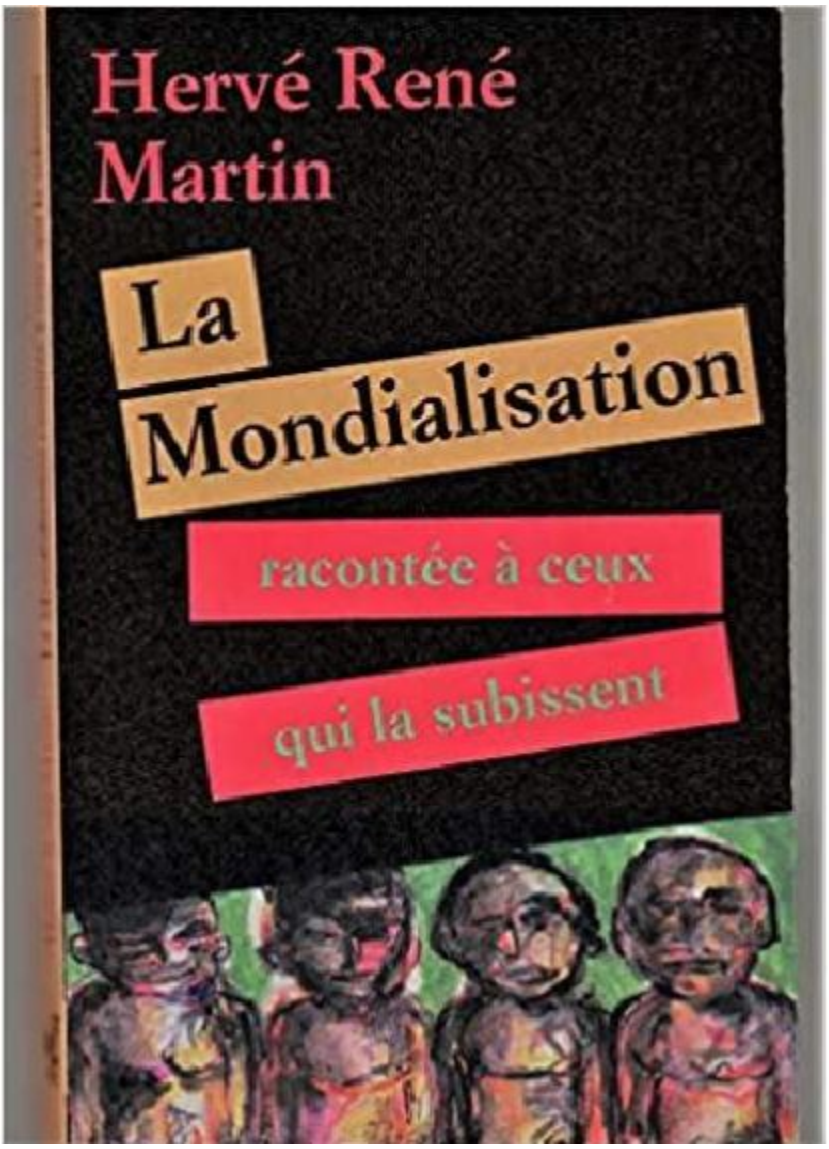
آنچه اما کل داستان را قوی می‌کند عبارت است از: در داستان خبری از یک مصالحه‌ی کاذب نیست. داستان نشان می‌دهد مصالحه‌ای که در لحظه‌ی آخر ممکن است شکل بگیرد یک توهم است.

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

جهان به سکسکه افتاده است!



پیش گفتار و ترجمه از انور میرستاری

اروه رنه مارتن، نویسنده: من یک نفر از هفت میلیاردی هستم که می خواهد انسان باشد؛

انور میرستاری، برگرداننده: من هم نفر دوم از هفت میلیاردی

هستم که جهانی دیگر را در دگرگونی خود می جوید.

نویسنده کتاب در یک گفتگوی ویدیویی می گوید، در این کتاب تلاش کرده ام با نوشته هایم به جای تغییر جهان و دیگران، خودم را تغییر دهم و بدین ترتیب خواسته‌ام یک نفر از جمعیت جهان را تغییر دهم تا انسان باشد.

من هم با برگردان این کتاب به پارسی، کوشش کرده ام، نفر دومی باشم که خودش را تغییر می دهد بی آن که عقاید و باورهایش را به دیگران تحمیل کند. از لابلای صفحات و از میان جملات و نوشته های برگردانده شده، خواستم به انسانیت، صلح جهانی، دوستدار زیستگاه برسم و به برابری انسان ها باور داشته باشم و حقوق اجتماعی و رفاهی آنان یعنی حقوق بشر و هم چنین حق زندگی دیگر زندگان روی زمین را به رسمیت شناخته و به آن احترام بگذارم. نمی دانم که تا کجا موفق خواهم شد. تغییر انسان، حتی در کهن سالی نشدنی نیست اما بسیار دشوار است.

امیدوارم که این کتاب خوانندگانی به ویژه در میان جوانان پارسی زبان داشته باشد، جوانانی که دگرگونی، جهش و پرش در آنان آسان است. به امید روزی که همه میلیاردها ساکنان زمین به آنجا برسند که خود را در راستای دوستان زیستمان و زندگی تغییر یافته ببینند و به آب پاک، خاک پاک ، هوای پاک و رابطه پاک انسانی بیاندیشند.

آری جهان که خانه و زندگی ماست، به سکسکه افتاده است. خانه و زندگی خود را پیش از آن که بشریت هم به سکسکه بیافتد، دریابیم.

سده ۲۱، دوران اندیشیدن، آگاهی، چاره جویی ها و دوران کاربرد انرژی های پاک است. خوش بین و امیدوار باشیم.

در این کتاب برای کاهش خستگی خوانندگان از زبان زد ها، سروده ها و واژه های مردمی یاری گرفته ام. تا جایی که می شد واژه های ساده و روان پارسی به کار برده ام و برای جدایی دین از دولت، قلم و اندیشه خود را از دین جدا و پاک کرده و به دور نگاه داشته ام.

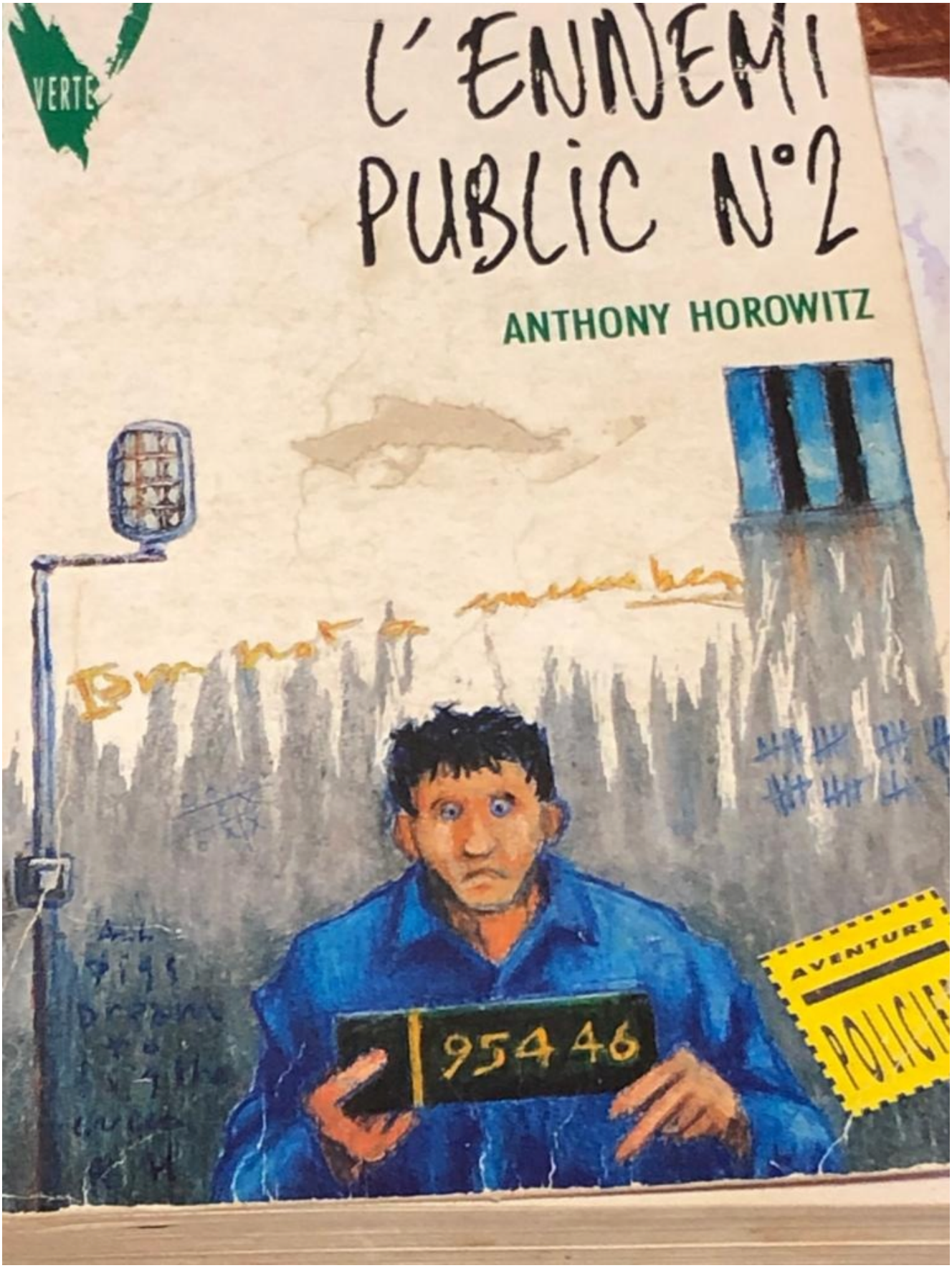
این کتاب را در دهه نخست سده ۲۱ به پارسی برگردانده بودم و آن را با یک برنامه به نام پارس نگار نوشته و در دیسکت آن دوران و رایانه ضبط کرده بودم. اما این شیوه نگارش از سوی دارنده اش از

بین رفت و دیگر هیچ برنامه ای توان بازخوانی آن را نداشت. سرانجام به تازگی بر آن شدم تا دوباره آن را بازنویسی کنم. در این کار تنها نبودم و کسانی مرا یاری کردند که از یکایک آنان سپاسگزارم.

انور میرستاری

برای خوانش کتاب روی این سطر کلیک کنید

دشمن شماره دو همگانی، نوشته آنتونی هورو ـ ویتز



آنتونی هورو – ویتز

برگردان: انور میرستاری

آنتونی هورو ـ ویتز در سال ۱۹۵۷ زاده شده است و در لندن زندگی می کند. او داستان های بسیاری در زمینه های افسانه ای، سناریو و فیلم نامه های تلویزیونی و هم چنین رمان های فکاهی و خنده داری، برای نوجوانان نوشته است. هورو ـ ویتز برای کتاب شاهین مالت جایزه رمان پلیسی جوانان را در سال ۱۹۸۸ از آن خود کرده است.

* * *

این کتاب از روی برگردان فرانسوی« آنیک لو گویا» به زبان پارسی درآمده است. نام آن را

می توان دشمن شماره دو خلق یا مردم و یاهمگان ترجمه کرد که در هر صورت به روز و روزگار کنونی ما ایرانیان می خورد. زیرا ما یک دشمن شماره یک داشتیم که عمر و جایش را به دشمن شماره دو مردم داده است. آز آن جایی که این فرد دوم، خود دشمن بشریت و ایران است، برای رد گم کردن، پیوسته دشمن، دشمن می کند و مردم ایران را دشمن خود می انگارد. نزدیکی و همسانی دیگر این داستان نوجوانان به وضعیت کنونی ما در ایران در آن است که پلیس یک نوجوان بی پناه و دور از پدر و مادرش را از مدرسه بیرون می کشد و برای رسیدن به اهداف خود، او را قربانی کرده و به زندان فرستاده و هم سلول دشمن شماره یک می کند و نتیجه آن می شود که شاگرد دبیرستانی بیگناه به دشمن شماره دو خلق تبدیل می شود. چه بیگناهانی از کلاس های مدرسه ای و دانشگاهی به بیرون کشیده و روانه زندان ها نمی شوند؟!

در برگردان این داستان تا آن جایی که برایم شدنی بود، واژه های ساده و روان پارسی به جای واژه های روشنفکرانه غربی و آخوند پسند عربی به کار برده ام.

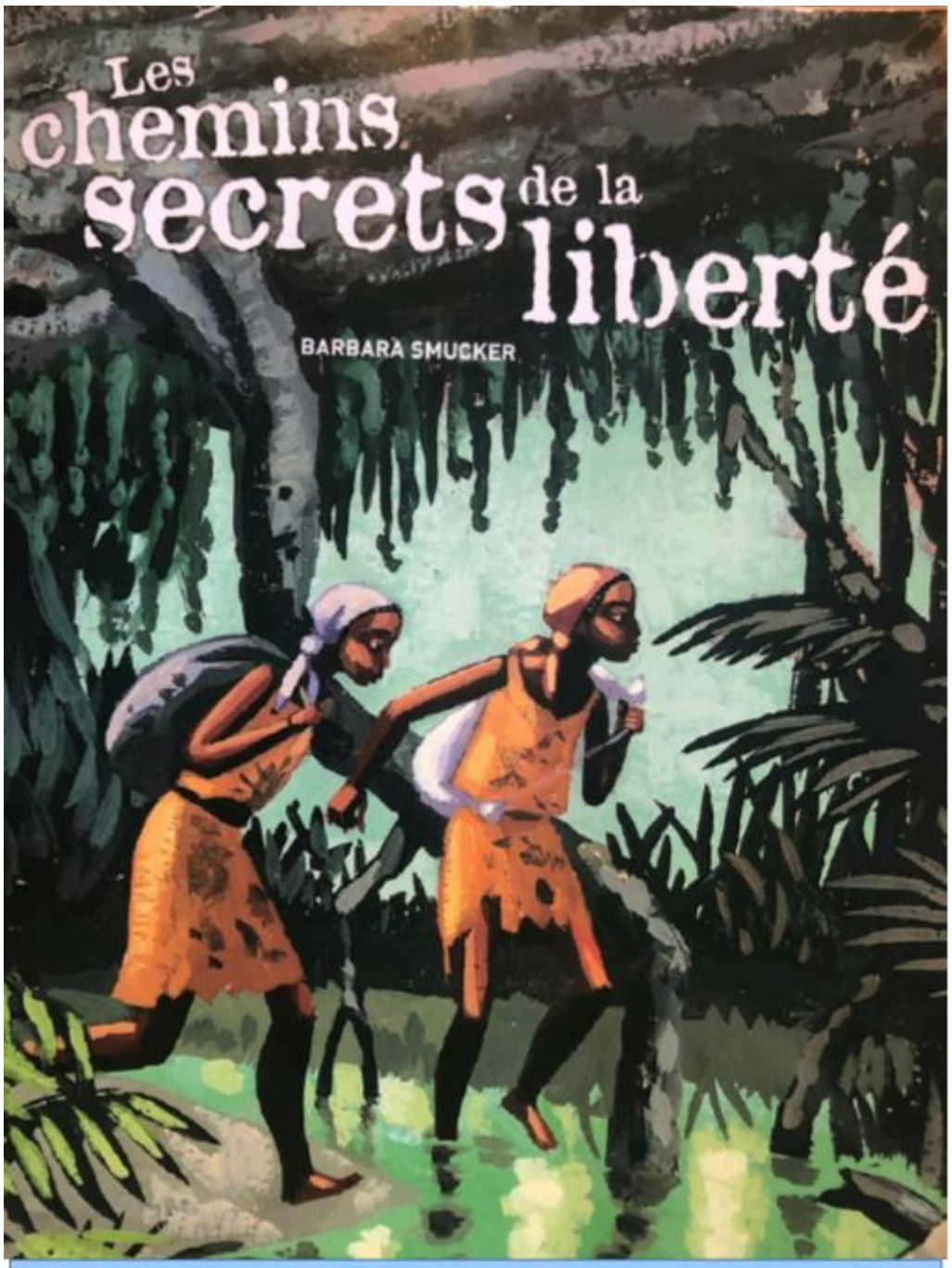
در این برگردان، مانند کارهای دیگرم، دین و توهومات را از قلم و مغز خود جدا و دور نگاه داشته ام. از دیدگاه من، جدایی دولت از ادیان را باید از جدایی و رهایی خود آدمی از دین آغاز کرد.

اندیشه و پندارمان، گفتارمان و رفتار و کردارمان باید جدا از ادیان باشد.

انور میرستاری

برای خوانش کتاب در روی سطر کلیک کنید

راه های پنهان آزادی،
نوشته‌ی باربارا سموکر



راه های پنهان آزادی

نوشته: باربارا سموکر

برگرداننده: انور میرستاری

برای خوانش کتاب روی تصویر جلد در بالا یا روی این سطر کلیک کنید

کتاب داستان « راه های پنهان آزادی»، نوشته باربارا سموکر آمریکایی است که به وسیله پاول داولوی به زبان فرانسه برگردانده شده است و من از روی آن به پارسی برگردانده ام.

این کتاب رمان کوچکی از زندگی بردگان آمریکا به ویژه سرگذشت دو دختر نو نهالی است که دلالان برده آنان را از مادرانشان در یک کشتزار جدا می کنند و به یک ارباب زمین سنگ دل دیگری برای پنبه چینی می فروشند.

این دختر بچه ها از مادران و پدران خود، نام کشور کانادا را به عنوان سرزمین آزادی سیاهان شنیده بودند و تلاش می کنند به کمک سفید پوستان خواهان الغای سیستم برده داری در آمریکا، به کانادا فرار کنند.

تنها راهنمای آنان ستاره های آسمان و تونل زیر زمینی است. تونل زیر زمینی همانا شبکه سفیدپوستان یاری رسانند که با رمز «ما با هم دوست هستیم» در بیراهه ها به فراریان و عاشقان آزادی، آب و نان و جای خواب می دهند و راه را به آنان نشان می دهند. تا پایان راه پلیس آمریکا به دنبال آنان است و یاری رسانان را اذیت و زندانی می کنند.

در برگردان این کتاب تا جایی که شدنی است، تلاش کرده ام ساده نگاری کنم و سد در سد با یک دید «جدایی دین و قلم» بنویسم.

انور میرستاری

نهم نوامبر 2020