**با رویکرد "فرا-داستان پسامدرن" در رمان "انار و فرشته ی مرگ" نوشته ی "عطا محمد"**

**(تهران: انتشارات آگاه، 1398)**

جواد اسحاقیان

برای "ژیرا قادری" که مرا به خوانش این رمان برانگیخت

من اندکی پیش تر در مقاله ای با عنوان "همبافت در رمان *راهنمای نویسندگان مقتول* نوشته ی "عطا محمد" در سایت ادبی و هنری "حضور" (نوزدهم آذر ماه 1399) -که سپس در وبگاه "خانه ی کتاب کُردی: مرجع تخصصی کتاب شناسی کُردی" هم بازنشر گردید - با رویکردی در خوانش ادبیات داستانی، به سراغ یکی از آثار برجسته ی "عطا محمد" نویسنده ی کُرد زبان "اقلیم خودمختار کُردستان عراق" رفتم و اینک به خوانش رمان دیگر او با عنوان "انار و فرشته ی مرگ" می پردازم که در سال 2018 انتشارات "اندیشه" واقع در "سلیمانیه" به زبان اصلی منتشر ساخته و در سال 1398 "انتشارات آگاه" به فارسی انتشار داده است.

نویسندگان کُرد زبان همروزگارمان به ویژه در "اقلیم خودمختار کردستان عراق" از سال 2003 به بعد با سقوط "صدام حسین" و "حزب بعث" با باز شدن فضای سیاسی و فرهنگی و کوشش برای بازیابی هویت قومی سرکوب شده ی خود، از یک سو نه تنها به بازتاب ادبیات و فرهنگ قومی خود پرداخته اند، بلکه با نگاهی جهان شمول ((Globalist به تعبیر "جوزف نای" ((Joseph Nye به توصیف تلاشی برای درک همه ی ارتباطات دنیای مدرن و برجسته کردن الگوهایی می پردازند که هدفش برجسته سازی بیشتر این پیوندهای درونی است (نای، [2002]، 2017). یکی از نمودهای این "جهان شمولی" بهره جویی از تازه ترین رویکردها در خوانش و تحلیل یا نگاه "پسامدرنیستی" ((Postmodernist به جهان معاصر است که از مرزهای ملّی و بین المللی نیز فراتر میرود و رویکرد "فراداستان پسامدرن" ((Postmodern Metafiction نام دارد. تقریباً بیشتر منتقدان ادبی در این داوری همداستان هستند که "عطا محمد" اگرچه در نوشته های پیشین خود، به سنتهای روایی "رآلیسم جادویی" ((Magic Realism گرایشی میداشته است، امروزه کمتر به این سبک می نویسد:

" سبک غالب داستانهای عطا محمد، رآلیسم جادویی است و او در داستانهایش به بهترین وجه ممکن از رآلیسم جادویی مشرق زمین بهره برده است، هرچند در کارهای اخیر او رآلیسم جادویی کمتر نمود می یابد " (عباسی، 1299).

"کاوان محمدپور" نیز در "مقدمه ای بر ادبیات داستانی کردستان عراق" در "وینش" یا "سایت معرفی نقد کتاب" می نویسد:

" نویسندگانی مانند "عطا محمد" راه پر پیچ و خم ادبیات داستانی را برای نسل جوان تر هموار کردند که در بیشتر آنها گرایش به داستان پست مدرنیستی را می توان شاهد بود " (محمدپور، بی تا.)

همین منتقد ادبی در مقاله ی دیگری با عنوان "جریان شناسی ادبیات داستانی کُردی در ایران" در همان وبگاه

"وینش" ادبیات داستانی به زبان کردی را به سه دوره بخش میکند: ویژگی دوره ی نخست (1370-1320) را "چیرگی رآلیسم اجتماعی"، برجستگی دوره ی دوم و دهه های (1380ـ1370) را "ظهور ادبیات مدرنیستی" و شاخصه ی دوره های بعد را "ظهور داستان تجربی" میداند که خاص نویسنده است:

" و قبل از نویسنده در تاریخ ادبیات وی یا وجود نداشته یا اگر بوده، با چنین رویکردی ( تغییر منطق ساختاری پیرنگ، نظام معنا - نشانه شناختی متفاوت و نحوه ی به کارگیری ابزار روایی ) نبوده است. از این رو با مواردی از فراداستان و نیز داستان پست مدرنیستی می توان برخورد کرد " (همان).

" فراداستان" (Metafiction) گونه ای از داستان است که خودآگاهانه به شگردهای خویش اشاره می کند. فراداستان، اصطلاحی ادبی است که به کار توصیف نوشته ای روایی می آید که خودآگاهانه است و به گونه ای نظاموار، توجه خواننده را به مرتبه و جایگاه خودش به عنوان یک فرآورده ی هنری از رهگذر طرح پرسش هایی در باره ی پیوند میان داستان و واقعیت و غالباً به شکل نوعی از کنایه به نام "تعریض" (Irony) و خود افشاگری، جلب می کند. به این معنی، فرا داستان را می توان به یک نمایش تشبیه کرد که به تماشاگران خود هشدار می دهد که دارند فقط یک "نمایش" را می بینند. فرا داستان هم اجازه نمی دهد که خواننده از یاد ببرد که او فقط دارد یک "داستان" می خواند " ( *ویکیپدیا*).

یکی از ساده ترین تعاریف از "فرا داستان" ، تعریف "جان بارث" ( (J. Barthاست: " رمانی که بیش تر، از یک رمان تقلید می کند تا از جهان واقعی ". "پاتریشیا وُو" (Patricia Waugh) با افزودن این نکته که فرا داستان " گونه ای از داستان نویسی است که خودآگاهانه و به طور نظاموار دقت ما را به خودش معطوف می کند و به عنوان یک فرآورده ی هنری، پرسش هایی در مورد پیوند میان داستان و واقعیت مطرح می کند " و به این ترتیب، بر وسعت برداشت ما از فرا داستان، افزوده است . . . مطابق این تعاریف، فرا داستان به خود نه به عنوان خلق ِ گونه ی تازه ای از روایت، بلکه بازآفرینی و ارائه ی گونه ای دیگر از روایت نگاه می کند که به تعبیر " وُو" هدفش " کشف نظریه ای در نوشتن از رهگذر تجربه ی نوشتن است " (کوری، 1995).

1. *در فراداستان پسامدرن، نویسنده* *از شیوه های گوناگون شروع داستانش میگوید:*

آنچه نظریه پردازان نقد و نظریه ی ادبی از آن به جنبه ی "خود ارجاعی" ((Self-referential در "فرا داستان" تعبیر می کنند، جز همان نکات یاد شده در بالا نیست. "وُو" در باره ی فراداستان پسامدرنی مانند *صید ِقزل آلا در آمریکا* (*Trout Fishing in America*) نوشته ی "ریچارد براتیگان" (R. Brautigan) در سال 1967می نویسد:

" چنین آثاری می کوشند ساختارهای زبان شناختی را جانشین هنجارهای داستان کنند یا اشکال قدیمی داستان پردازی را به کار ببرند و خواننده را ترغیب کنند که بر آگاهی و برداشت خود از قراردادهای ادبی، خط بطلان بکشد " (وُو، 1984، 4).

در داستان رآلیستی کلاسیک، داستان نویس هیچ گاه مستقیماً به خود و حضورش در داستان اشاره نمیکرد و خواننده تنها از رهگذر زبان و ذهنیت نویسنده می توانست به شناختی نسبی از او دست یابد. در "فراداستان پسامدرن" نویسنده به گونه های مختلف، از خود و عقاید و شیوه های روایی اش میگوید. این گونه برخورد با داستان، هم نشان

میدهد که نویسنده به "فردیت" خود در روزگار پسامدرن آگاهی دارد، هم میکوشد نشان دهد هنجارهای رایج و سنتی را نمی پسندد و به بیانی دقیقتر، نویسنده اصرار دارد به خواننده بفهماند که خودِ او و زبان و روایتش اهمیت دارد، نه آنچه در باره اش می نویسد. شاید این شیوه ی روایی را بشود در برابر آن "زاویه ی دید سوم شخص" یا "زاویه ی دید دانای کل" ((omniscient point of view قرار داد که در رمان رآلیسم سنتی به کار میرفت و در آن، نویسنده در مقام یک شخص همه دان و همه بین (عالِم الغیب و الشّهادة) بر خواننده پدید می آمد. به این عبارت دقت کنیم که چگونه "سَربَست" راوی و در واقع نویسنده پس از این که:

**" مشتی کاغذ و دست نوشته را ـ که یادداشتهایی در باره ی رمانِ در دست نگارشش است – از توی کیفش درمی آورد و روی میز میگذارد و در وسط یکی از برگها با خط درشت می نویسد: انار و فرشته ی مرگ. اما از آنجا که این داستان، داستانی نیست که تنها یک آغاز داشته باشد، ما از میان هزار و یک آغاز متفاوت، یکی را انتخاب میکنیم و بنای روایت رمان را میگذاریم. سربست، به انتخاب آغاز مناسبی برای نوشتن رمانش می اندیشید:**

***غروب روزی، هنگامی که سربست در سرسرای خانه ی انار [شخصیت دوم رمان] پشت به پنجره نشسته بود، به انار گفت: " بر اساس فرضیه ها و آزمایشهای فیزیک کوانتوم، یک ذرّه می تواند همزمان در دو نقطه ی متفاوت وجود داشته باشه. اگه این فرضیه در مورد اشیای بزرگ صدق کنه، پس . . .* سربست با خود نویسش بازی میکرد و به دو یا چند آغاز متفاوت برای نوشتن یک داستان می اندیشید که چنین آغازی می تواند دو یا چند مسیر متفاوت پیش پای داستان بگذارد. . . او اگرچه میدانست چه بسا در هنگام نوشتن نتواند بر طبق این طرح پیش برود و رویدادها، رمان را در مسیر دیگری هدایت کنند، طرح رمان را به این شکل ریخت:**

**علیه خوان رولفو، در جست و جوی یک داستان گم شده، قانونی برای حوادث تکراری تاریخ، آشنایی با انار، انار و فرشته ی مرگ، دانشنامه ی کشته شدگان، گزارشی در باره ی "مَحوی" شاعر، راز روزنامه نگارِ کشته شده " (محمد، 1399، 30-28).**

اما همچنان که نویسنده خود پیش بینی کرد، در رمان این گونه فصل بندی فرضی، به هم ریزد و در عمل آنچه به خواننده ارائه می شود، چیزی متفاوت با چگونگی فصول پیشنهادی آغازین است. فصلهایی با عناوین "قانونی برای حوادث تکراری تاریخ" – که می بایست سومین فصل رمان باشد – و نیز فصلی با عنوان "راز روزنامه نگار کشته شده" – که می بایست واپسین فصل رمان باشد – کلاً حذف می شود یا دست کم، چنین عناوینی اصلاً وجود ندارد. عناوین مختلف اصلی و فرعی رمان چندان زیاد و درهم ریخته است که حتی یافتن همان عناوین یاد شده هم دشوار است و در میان انبوهی از دهها خرده روایت، گم می شوند. این آشفتگی در عنوان گذاری، البته طبیعی است زیرا چنان که میدانیم، در رمان "فراداستان پسامدرن" تنها یک اصل کلّی بر ارکان داستان چیره است و آن، هنجار "مرکز گریزی" ((decentring است تا نویسنده بر این نکته ی فلسفی تأکید کند که هیچ چیز، قطعی نیست و تا می آییم برای خود برنامه و پروژه ای تنظیم کنیم، ناگهان همه ی مفروضات ما به هم میخورد، زیرا در جهانی فاقد "تعیّن" و "پایداری" زندگی میکنیم که هیچ چیزش قابل پیش بینی نیست و رمان هم مانند جنگلی است که جهانگرد مبتدی و ناآشنا نمیداند از کجاها باید رفت تا گم نشود.

نکته ی دیگری که در باره "شروع" ((opening رمان باید گفت، همان "شگرد شروع حلقوی" (circular opening technique) است. چنان که گفتیم، "سربست" راوی – نویسنده را در حالی می یابیم که رفته برای خود یک فنجان دیگر قهوه بیاورد و به صرافت افتاده برای رویدادهای رمانش طرحی تنظیم کند. پس به کاغذی چشم میدوزد که بر آن نوشته بود: "انار و فرشته". " قلمش را برداشت و بنای نوشتن گذاشت " (32). اینک در حالی به سه – چهار صفحه ی پایانی رمان رسیده ایم:

**" سربست لپ تاپش را روشن کرد و پس از درنگ کوتاهی، نخستین واژه و نخستین سطر از فصل "قصه ی فابیوس یونانی" را نوشت. سپس سر برداشت و به پشتی صندلی اش تکیه داد. در آن لحظه نگاهش به بسته کاغذ روی میز افتاد " (178).**

به این ترتیب، رمان از همان جایی آغاز می شود که به آن، پایان می یابد. این گونه آغاز و پایان، با این ذهنیت فلسفی در "پسامدرنیسم" نیز تناسب دارد که گویا هنگامی هم که تصور می کنیم کاری به پایان رسیده، به این واقعیت میرسیم که " ما همچنان در خم یک کوچه ایم " یعنی گامی به پیش بر نداشته ایم و همچنان در آغاز راهیم. زمان به پیش نمیرود و گاه به پس میرود. در زندگی عملی و حیات تاریخی خود آیا در سده یا دهه هایی گاه احساس نکرده ایم که نه تنها گامی به پیش بر نداشته ایم، بلکه شتابزده به عقب بازگشته ایم؟ بگذارید در همین جا به مناسبت، به نکته ای دیگر در باره ی "رمان پسامدرن" اشاره کنیم که نویسنده و راوی خود آشکارا به آن اشاره و اعتراف کرده اند.

1. *در فراداستان پسامدرن، نویسنده از خود و رمانش میگوید:*

در رمان رآلیستی، سنتی و پیشا-مدرن، راوی دانای کل نه تنها به نمایندگی از شخصیتهای خود آفریده اش آنان را معرفی میکرد و به کنش و واکنش وامیداشت، بلکه به ارزیابی پندار و گفتار و کردارشان هم می پرداخت و در مورد همه کس و چیز، داوری هم میکرد. با این همه، از خود و اثرش به صراحت یاد نمیکرد و خود را در پشت کسان داستان پنهان میداشت. نویسنده ی رمان پسامدرن به عکس پروایی ندارد از این که خودش به عنوان یک شخصیت داستان به پهنه ی روایت خویش وارد شود و در همه حال از خود و داستانش بگوید و بنویسد؛ مثلاً به یاری داده های فرامتنی، میدانیم که "عطا محمّد" نویسنده ی "کُرد" زبانی اهل "اقلیم خودمختار کردستان" کنونی در کشور "عراق" است که در سال 1970 در شهر "سلیمانیه" زاده شده و پس از اشغال عراق از طرف ارتشهای کشورهای همپیمان غربی به کشورش، از زادبوم خود دور شده به کشور "سوئد" پناه برده است و هنوز هم در آنجا سکونت دارد (11).

آنچه نویسنده از زبان شخصیت خود "سربست" پیش از ترک کشورش میگوید، نقد حال و زندگی نامه ی شخص نویسنده است:

**" او به شبی می اندیشید که با چند تن دیگر از همرزمانش روی تپه ای سنگر گرفته بود. دمدمه های بامداد، مورد هجوم نیروهای جبهه ی مقابل قرار گرفتند. او با چشمان خودش دید که دوستانش یکی پس از دیگری در خون خود غلتیدند. ناگهان خمپاره ای در نزدیکی او منفجر شد. احساس کرد مایع گرمی از روی پیشانی اش به سمت پایین سرازیر شد. در آن لحظه تصمیم گرفت فرار کند. هنوز افتان و خیزان در دشت پشت تپه میگریخت که یکباره صدای شلیک و رگبار و انفجار به خاموشی گرایید و سکوت بر زمین و آسمان بال گسترد. اینجا بود که فهمید همه ی همسنگرانش کشته شده اند. در آن دَم به یاد آورد که دست نوشته ی رمانش توی کوله پشتی اش بوده و همانجا در سنگر، جا مانده است. فرار آن شب سربست از دست مرگ، سفر دور و درازی از آوارگی به ایران و ترکیه و پرداختن به کارهای طاقت فرسایی همچون کار در کارگاههای آجرپزی و غذاخوریها و بیتوته کردن در پارکها و پیاده روها و زندانهای ایران و یونان و ترکیه بود تا بتواند پول سفر به اروپا را پس انداز کند " (162).**

**" حدود ده سال پیش، سربست مخفیانه از راه ایران به ترکیه و از آنجا به یونان و ایتالیا رسید و سرانجام در خاک سوئد و در شهر استکهلم آرام گرفت و مدت کوتاهی در یک رستوران ایرانی به کار پرداخت " (19).**

یکی از مضامینی که جایگاهی مهم در رمان یافته، همین مضمون "غربت زدگی" یا "نِستالژی" (nestalgia) و پیامدهای دور افتادگی از زادبوم است که پیوسته در سراسر رمان بازتاب می یابد:

**" سربست در آینه ی قدی آویخته بر دیوار روبه رویی به چهره اش خیره شد. او در همان حال که به تصویر خودش چشم دوخته بود، با خود می اندیشید که انسانِ پناهنده همواره در حسرتِ آن است که کسی صدایش کند. دوست و آشنایی از آن سوی خیابان یا از پشت سر صدایش کند و به گرمی در آغوشش کشد. از این رو پناهنده در هنگام راه رفتن، یکریز سر برمیگرداند و احساس میکند کسی صدایش کرده است؛ واکنشی که ناشی از اشتیاق و آرزوی درونی او است. هنگامی که ما زادگاه خود را ترک میکنیم، دیگر کسی را نمی بینیم که از پشت سر صدایمان بزند و در آغوشمان بکشد؛ گویی ما با گم کردن زادگاه خویش، خود را نیز گم میکنیم " (19).**

اندکی بعد "سربست" به دوران بیکاری خود در "استکهلم" اشاره کرده می نویسد:

**" حدود دو ماه بود که به دلیل بیحالی و بیحوصلگی، کارم را رها کرده بودم. در آن مدت، توی یکی از اردوگاههای پناهندگان به عنوان مترجم مشغول بودم و در اوقات**

**فراغت، سرگذشت شگفت انگیز پناهجویان را می نوشتم. میخواستم قصه ی فرار و هراس و دلهره ی آنان و داستانهای واقعی و ساختگی و چگونگی دگرگونی شخصیت و هویّتشان را در چهارچوب داستانهای جدیدی بنویسم که با بیم و تردید برای من تعریف میکردند. . . در راه روایت داستان زندگی پناهندگان، کارم را رها کردم تا قصه ی آنها را از خطر نابودی نجات دهم " (43).**

اما کتابی که با عنوان "انار و فرشته ی مرگ" انتشار یافته و قرار است قصه ی کسان داستان را "از خطر نابودی" نجات دهد، خود روایتی از هم گسیخته و پریشان از دهها خرده روایت پراکنده است که سه شخصیت اصلی دارد: نخست "سَربَست" (به کُردی به معنی "آزاد" و "مستقل") و دوم "انار" – که گویا دوست دانشجوی راوی – نویسنده است و شوقی بی اندازه برای گردآوری، تدوین و بازنویسی زندگینامه ی کسانی دارد که نیروهای سیاه و تباه چیره بر سرزمین، فرهنگ و تاریخ کشورش "عراق" و به ویژه "اقلیم خودمختار کردستان" آنان را بر نمی تافته اند. "انار" در جایی آشکارا به "سربست" می گوید: " باید شخصیتها و قهرمانهای توی کتابها و قصه ها رو نجات بِدم " (84). سومین شخصیت خیالی، استعاری و کهن الگویی "فرشته ی مرگ" نام دارد که گاه بر "انار" و هنگامی هم بر "سربست" پدید می آید و از رازهایی با آن دو پرده برمیدارد که نشان میدهد خود شخصاً از جمله نیروهای تباه کننده نیست، اما از اسرار و کارنامه ی آنان نیک آگاهی دارد و سویه های مثبت و منفی یک "کهن الگو" به نام "سایه" ((Shadow را در روانشناسی "یونگ" ((Jung نمایندگی میکند.

"سربست" در آغاز فصلی با عنوان "داستان بدیها" میگوید. او سالها آرزو داشته داستانی در باره ی بدیهای موجود در شهر "سلیمانیه" بنویسد اما بعدها به فکر می افتد بهتر است شناختنامه ی کشته شدگان و سرگذشت آنان را بنویسد و این تصمیم را پس از آشنایی با "انار" و دیدن آلبوم حیرت آور او میگیرد که نامش را "دانشنامه ی کشته شدگان" گذاشته است (25). در فصلی دیگر "انار" در حالی از خواب بیدار می شود که "فرشته ی مرگ" را در کتابخانه ی خود و در حال مطالعه ی کتابی غافلگیر میکند. "فرشته ی مرگ" به "انار" میگوید فرشته ی مرگ است و جای ترس و نگرانی نیست و خیال ندارد به او آسیبی برساند اما می افزاید:

**" از روزی که کتاب پدید آمده و انسان به نوشتن داستان و قصه پرداخته است، او به عنوان فرشته ی مرگ کار خود را آغاز کرده است. . . از روزی که انسان موفق شد داستان و قصه بنویسه، تونست روح و زندگی رو به تن آدمها بدمه و موجوداتی خلق کرد که فراتر از جسم و مادّه، لای کتابها زندگی میکنن. . . . حالا کار من اینه که به هر گوشه و کناری از این دنیای درندشت سرک بکشم و شخصیتهای توی کتابها رو از بین ببرم تا خودشون و قصه هاشون فراموش بشن. البته این، کار آسونی نیست. با این حال، نتونستم بعضی ازداستانها رو از یاد مردم ببرم. اودیپ و شرلوک هولمز و شهرزاد هنوز هم زنده ن؛ انگار کتابها رودی هستن که یکریز از درون رؤیا جاری میشن و موج میزنن و من نمی توانم جلوشونو بگیرم " (86).**

در چند صفحه ی پایانی، ناشناسی به میز "بربست" در کافه ای نزدیک شده، اجازه ی نشستن می خواهد و با او به گفت و شنود می پردازد. این مکالمه سخت دلالتگر است. با هم میخوانیم:

**" مرد میان سال هم نگاهی به سربست انداخت. سربست، احساس کرد که پیش تر این مرد را دیده است. مرد غریبه گفت: " مثل این که مشغول نوشتن هستید. دقیقتر بگم، انگار در حال نوشتن یه رمان هستید. درسته؟ "**

**سربست با حیرتی آمیخته به شادی گفت: " چند لحظه پیش بعد از اومدن شما، سطر اولش رو نوشتم. انگار شما هم نویسنده هستین ". . .**

**مرد میان سال بسته ی کاغذ را بلند کرد و گفت: این دست نوشته ی یک رمانه که گمون نکنم هرگز چاپ بشه. این رمان رو چند روز پیش، روی یکی از صندلیهای مترو پیدا کردم. اسم نویسنده روش نیست، ولی رمان جالبی است. . . آدم برای این که بتونه زندگی رو تجمل کنه، باید یه دروغی یا رؤیایی داشته باشه که باورش داشته باشه و گر نه، محاله بتونه به زندگی اش ادامه بده.**

**سربست در حالی که میخندید، گفت: خیلی عجیبه. باور نکردنی است. چیزی که شما در مورد دروغ و رؤیا میگین، همون چیزی است که من میخوام توی رمانم ازش بنویسم. میشه اسم این رمان رو بدونم؟**

**مرد میان سال – آن چنان که [گویی] این پرسش چندان برایش اهمیت نداشته باشد – به سردی گفت: "انار و فرشته ی مرگ". مضمون رمان هم پیرامون این پرسش میچرخه که آیا آنچه زنده است، ما هستیم یا قصه هامونه؟ ممکنه این سؤال ابتدا خنده آور به نظر برسه و بلافاصله در پاسخ بگیم: " بدیهی است این ماییم که زنده ایم " ولی وقتی کمی بهش فکر می کنیم، می بینیم به این سادگیها هم نیست. به عنوان مثال، حیوانی مثل گوسفند در طول تاریخ همچنان گوسفند بوده و ما گوسفند رو همچون یک وجود مستقل نگاه نمیکنیم؛ بلکه گوسفند در هر زمان و مکانی همچنان گوسفند بوده. میدونی چرا؟ چون گوسفند قصه ای نداره که توی اون قصه زندگی بکنه، اما انسان توی قصه ی خودش و خونواده و نسل و نژاد و ایده ئولوژی و برای اون قصه ها زندگی میکنه " (180-178).**

* "سربست" در نخستین سطر آشکارا میگوید که "مرد غریبه" و "میان سال" برایش آشنا می آمده، زیرا او کسی جز همان "فرشته ی مرگ" نیست که "انار" از او گفته است.
* آنچه "مرد میان سال" در مورد "دروغ" و "رؤیا" میگوید، همان است که "سربست" و "عطا محمد" در

باره ی این دو مقوله نوشته اند.

* مضمون رمان "سربست" یا "عطا محمد" با آنچه "مرد میان سال" نقل میکند، یکی است.
* نام هر دو رمان "سربست" ("عطا محمد") و "مرد میان سال" هم "انار و فرشته ی مرگ" است.
* در پایان رمان وقتی "سربست" ناگهان میخواهد "مرد میان سال" را دنبال کند تا اسمش را بپرسد، اثری از

او نمی یابد و میگوید: "اثری از فرشته ی مرگ" نبود " (182).

* در چند جا از رمان، به گم شدن دست نوشته ی رمان "سربست" اشاره می شود. یک جا گفته می شود که این شخص در سپتامبر 1996 آماج ترکش خمپاره قرار میگیرد و میمیرد: " پس از مرگ سربست، دست نوشته ی رمانی از او باقی میماند، ولی این رمان تا امروز یافت نشده است " (160) و در دو صفحه بعد در رمان میخوانیم: " سربست فهمید همه ی همسنگرانش کشته شده اند. در آن دَم به یاد آورد که دست نوشته ی رمانش، توی کوله پشتی اش بوده و همانجا در سنگر جا مانده است " (162). "مرد غریبه" میگوید او این دفتر را روی صندلی یک مترو یافته (179) اما آن را خوانده و جالب یافته است:

**" توی این رمان، یه شخصیت هست که بعدِ سالها از غربت برمیگرده مملکت خودش تا بخشی از یه قصه ی گمشده رو پیدا کنه که پیش یه آدم بی نام و نشون بوده و گم شده ولی این شخص در حقیقت بدون این که خودش بدونه، دنبال قصه ی خودش میگرده، زیرا کسی که توی زندگیش قصه ای برای خودش نداشته باشه، مثل یه مُرده میمونه " (181).**

"مرد میان سال" یا "مرد غریبه" در این رمان، از یک سو همه ی نیروهای شیطانی و ویرانگری را نمایندگی میکند که دشمن سرسخت فرهنگ و آثاری ادبی و هنری است که باعث بقای دستاوردهای معنوی نویسندگان می شود. "فرشته ی مرگ" به این اعتبار، استعاره ای از سویه ی منفی "سایه" در فرهنگ مصطلحات "یونگ" است. "سایه" یک "کهن الگو" ((Archetype است و می تواند سویه ای مثبت یا منفی داشته باشد. "یونگ" سویه ی منفی "سایه" را به "دُم مارمولک" مانند میکند که یادگاری از روزگار حیوانی انسان ابتدایی است. همان گونه که انسان معاصر نمیخواهد خود را با سیمای حیوانی نخستین خود، یگانه بداند، سویه ی منفی "سایه" و خصلت روانی حیوانی خود را هم باید از بین ببرد:

" بشر هنوز هم آن را پسِ پشت خود دارد. اگر این دُم بریده شود، به هیأت افعی التیام بخشی در می آید که در کتابهای افسانه از آن سخن میرود. تنها میمونهایند که به دُم خود مباهات می کنند " (یونگ، 1939).

"مرد غریبه" آشکارا میگوید دست نوشته ای یافته که نویسنده ای آن را در صندلی مترو جا گذاشته و وی آن را خوانده و بهره مند شده است، اما در پایان دیدار خود با "بربست" میگوید میخواهم پای پیاده به خیابان "فردریس گاتان" بروم. بعدش "همونجا دست نوشته ی این رمان رو پرت کنم توی دریا " (181). این گونه کوشش برای تباهی دست نوشته ها و گنجینه های ادبی، همان سویه ی منفی "سایه" و نقش نیروهای فرهنگ ستیز و تباه اجتماعی است. با این همه، قراینی هم هست که نشان میدهد "سایه" می تواند سویه ای مثبت هم داشته باشد. او با "انار" و "سربست" رابطه ای دوستانه دارد و از نقش شیطانی و تباه خود پرده برمیدارد. به "انار" میگوید گاه قادر نیست برخی از آثار برجسته ی ادبی را گور و گم کند. به "سربست" نیز رهنمود میدهد که " تنهاتون میگذارم که با خیال راحت بنویسین. البته فراموش نکنین که باید قصه ی خودتون رو زندگی بکنین، نه این که توی قصه ی دیگران نفس بکشین " (همان). این نکته، همان دقیقه ای است که "سربست" از آغاز رمان بارها به "انار" و خواننده گفته است. پس، می توان گفت که "سربست" سویه ی مثبت همین "فرشته ی مرگ" یا "سایه" است. "یونگ" میگوید در تحلیل نهایی، آدمی باید بکوشد تا با "سایه" ی خود به تفاهم و یگانگی برسد و بتواند از این بخش از گنجینه ی "ناخودآگاهی" خویش بهره مند شود:

" اگر کسی بخواهد خود را اصلاح کند، لازم است راهی بیابد تا با یافتن آن، شخصیت خودآگاهش را با "سایه" اش نزدیک کند و هر دو با هم زنگی کنند " (یونگ، 1938، 131).

این که "مرد غریبه" یا "فرشته ی مرگ" رفتاری دوستانه با "سربست" دارد و رمانی به این نام را هم خوانده و آن را "جالب" توصیف کرده و به ویژه این که کارشناسانه چند بار تأکید میکند حتماً در نوشتن رمانتان باید "تجربه ی فردی" یا "قصه ی خو دتون رو زندگی کنین، نه این که توی قصه ی دیگران نفس بکشین " (181) نشان میدهد که او و نویسنده، یک تن بیش نیستند و سویه های متضاد یک "کهن الگو" را نمایندگی و معرفی میکنند.

"انار" نیز بیش از آنچه واقعاً یک شخصیت داستانی به معنی دقیق واژه باشد، یک شخصیت "کهن الگویی" است. او در باره ی "ریباز" نامی که زندگینامه ی خود را نوشته، اسنادی یافته و آنها را در اختیار "سربست" قرار میدهد و از او میخواهد که آنها را – چنان که خود میخواهد - بازنویسی کند و در رمانش از آنها بهره مند شود. به این اعتبار "انار" نیز همان است که "یونگ" از او به عنوان "زن الهامبخش" (la femme inspiratrice) یاد میکرد و مقصود زنانی مانند "سابینا اسپیلرین" ((Sabina Spielrein در تحقیق "دلسول" (1990) و "کریستانا مورگان" (Christana Morgan) در مقاله ی "بن مسینتیر" ((Ben Macintyre در "نیویورک تایمز" (22 آگوست 1993) هستند که از همکاران روانشناسِ و بس باهوش و زیبای "یونگ" بوده اند و نقشی تعیین کننده در الهامبخشی و خلق آثار علمی استاد خود میداشته اند و به این ترتیب، هر سه شخصیت اصلی، به تعبیری یک تن بیش نیستند و هر یک، بخشی از "ناخودآگاهی" نویسنده و راوی را نمایندگی و معرفی میکنند.

1. *فراداستان پسامدرن، تاریخ را به داستان و داستان را به تاریخ تبدیل میکند:*

طرفداران رویکرد "پسامدرنیسم" باور دارند همــان گونه که زندگی نامه ی یک شخصیت خیالـــی در "فرا داستان پسا مدرن" می تواند، بازتابی از تکه پارگی، تجزیه ی شخصیت و روان گسیختگی اجتماعی شمرده شود، همه ی تاریخ - آن چنان که تاریخ نگاران قلم به مُزد به اشاره ی صاحبان قدرت نوشته اند ـ می تواند به هیأت "داستان" ی درآید که نویسنده ی رمان، آن را بازسازی می کند. چه کس درستی و مستند بودن تاریخ گذشته مان را - که عاری از شائبه ی اغراض نیست - تضمین می کند؟ آیا داستان نویسی که با فرابینی و به اتکای داده های تازه افشا شده و به استناد تجربه ی شخصی خود، به گذشته می نگرد، صلاحیت بیش تری از تاریخ نگاران و قلم به مزدانی ندارد که به اشاره ی "قدرت" حاکم، تاریخ مردم و نیروهای سازنده ی کشور خود را نوشته اند؟ یکی از نظریه پردازانی که در این زمینه تأملاتی دارد "لیندا هاچن" (L. Hutcheon) است. از قول او در مورد فراداستان میخوانیم:

" این گونه رمان ها خود - بازتاب هستند اما گذشته از این، هم بافت تاریخی را به صورت فراداستان بازنمایی می کنند، هم این که تاریخ رسمی را مورد تردید قرار می دهند " (رشید؛ اشنیبل، 2001).

در باره ی ژنرال "پینوشه" ((Pinochet – که با کودتای نظامی خود در 11 سپتامبر 1973 دولت قانونی دکتر "آلنده" (Allende) را برانداخت – در کتابهای تاریخ زیاد نوشته شده است اما شاید در مورد بازتاب نافرمانی مدنی و نقش مبارزات آرام و مسالمت آمیز مردم در مورد چگونگی سقوط دیکتاتوری او در ادبیات داستانی، کمتر خوانده باشیم. "سربست" با برخورد با یک پیر مرد شیلیایی و پناهنده در سوئد و از رهگذر خاطرات او، تاریخ را به "قصه" و "داستان" تبدیل میکند و در این بازنویسی تاریخ، آن را از دیدِ مردم نقل میکند که تازگی دارد و به نقل یک رخداد تاریخی می پردازد که از لونی دیگر است:

**" ده سال بعد از حکومت دیکتاتوری آگوستو پینوشه – که هزاران نفر رو اعدام و سر به نیست کرد – بیکاری و رعب و وحشت به جایی رسید که مردم احساس کردن دیگه چیزی برای از دست دادن ندارن. این بود که سال 1983 کارگران معادن مس تصمیم گرفتن اعتصاب بکنن. اعتصاب یعنی کُند کردن و پایین آوردن سرعت زندگی. سربازان پینوشه یک هفته مونده به اعتصاب، معدنها رو محاصره کردن. کارگران برای پیشگیری از درگیری و خونریزی، نقشه شونو تغییر دادن. صبح روز اعتصاب، کلّه ی سحر بیدار شدم و همه ش مردّد بودم که نکنه مردم از فراخوان اعتراض کارگران، استقبال نکنن ولی وقتی رفتم بیرون، دیدم مردم توی خیابانها آهسته راه میرن و ماشینها رو آهسته میرونن و زندگی به کلّی از حرکت ایستاده؛ انگار مردم میخواستن زمان دیکتاتوری رو از حرکت بازدارن. روز بعد اتحادیه ها و مخالفان رژیم پینوشه تصمیم میگیرن توی هر ماه یک روز رو به عنوان روز اعتراض سرتاسری اعلام بکنن. با این که در چهارمین ماه اعتراض حدود هشتاد نفر کشته شدن، تعداد شرکت کنندگان در اعتراضات، یک بند بیشتر می شد تا این سال 1988 از راه رسید و طبق قانون اساسی شیلی، برای تمدید حکومت پینوشه به مدت هشت سال، بایستی همه پرسی برگزار می شد. به این منظور، به مخالفان هم اجازه داده شد که به مدت یک ماه هر شب پانزده دقیقه در تلویزیون، تبلیغات بکنن. . . مهم، حرفهاییی است که توی اون پونزده دقیقه میزنن. اونها تصمیم میگیرن توی اون پونزده دقیقه حرفی از گذشته و جنایتهای رژیم پینوشه نزنن تا مردم نترسن. اونها تصمیم میگیرن از آینده بگن؛ از یک زندگی امن و آروم و آهسته صحبت بکنن. . . رودریگو نتیجه ی همه پرسی رو از طریق رادیو می شنوه و میفهمه که بیشتر از پنجاه و هشت درصد مردم، به ادامه ی زمامداری پینوشه رأی منفی داده ن " (148-147).**

1. *داستان پسامدرن، از روایتهای کلان به روایتهای خُرد آهنگ میکند:*

یکی از مقوله ها و دیدگاههایی که نخست در "مدرنیسم" و اندکی بعد با احتیاط و سپس به گونه ای جدّی تر در "پسامدرنیته" مطرح شد، همین عدول از "روایتهای کلان" ((Great Narration به "روایتهای خُرد" (Little Narration) بود. این تغییر در دیدگاه، به خاطر تغییر مناسبات اجتماعی، توازن قدرت میان "دولت" و "نیروهای معترض و اپوزیسیون" در وجه کلی و محدودتر شدن دایره ی اختیارات "فرد" در مناسبات قدرت بود. رؤیاهایی مانند "پیش به سوی جامعه ی بی طبقه"، "دیکتاتوری پرولتاریا"، "آرمانشهر" و آرزوی بازگشت به "مدینة القرای اسلامی"، "زوال سرمایه داری" و "سوسالیسم واقعاً موجود" یا "جامعه ی برابر" و جز اینها، نمونه هایی از این گونه روایتهای کلان است. امروزه دیگر به "انقلاب" به عنوان یک راه حل و بدیل اجتماعی به منظور از بین بردن تضادهای اجتماعی – اقتصادی با تردید نگاه می شود و "اصلاح طلبی" به جای آن پیشنهاد میگردد. در رمان، از سرگذشت و مبارزات و رنجهای کسانی سخن میرود که در پی شکست تلاشهای طبقاتی آنان، از کشورهای خود رانده و به عنوان پناهنده به کشورهای غربی به ویژه "سوئد" گریخته اند:

**" سربست پیش از لمس دکمه ی دوربین روی صفحه ی گوشی تلفن همراهش به یاد این سخن "اندی وارهول" [Andy Warhol نویسنده، عکاس و فیلمساز ] هنرمند**

**آمریکایی می افتد که در اواخر دهه ی شصت قرن بیستم گفته بود: در آینده، هر کس می تواند به مدت پانزده دقیقه شهرت جهانی داشته باشد؛ گویی وارهول پیش بینی کرده که عصر کلان روایتها سپری شده و انسان در میان موج خرده روایتها و تصویرها محو خواهد شد و هر شخصی و هر رویدادی می تواند چند لحظه توجه ما را به خود جلب کند و در عرصه ی رسانه ها و شبکه های اجتماعی به عنوان قهرمان سر برآورد. زنی که به نشانه ی اعتراض به تبعیض جنسیتی و آداب و رسوم اجتماعی جلو چشم دوربین جامه از تن برمیگیرد و مدتی قهرمان شبکه های اجتماعی می شود، در اندک زمانی ناپدید می شود و از یادها میرود. "آلان کُردی" هم با جسم بیجانش در ساحل دریا چنان دراز کشیده که گویی به خوابی شیرین فرورفته و به سمبول تراژدی پناهندگان و مهاجران راه اروپا درآمده است، بیدرنگ در لا به لای رویدادهای بیشمار فراموش می شود؛ گویی عصر قهرمانان بزرگ به سر آمده و در حقیقت نه ما انسانها، بلکه رسانه ها هستند که قهرمانها را میسازند و بلافاصله آنها را نیز میکُشند " (18-17).**

"لیوتار" ((Lyotard شاخصترین فیلسوفی است که به این دقیقه پرداخته است. او میگوید روایتهای کلان، باورهایی از نوع مسیحیت، مارکسیسم و کوشش "روشنگری" (Enlightenment) برای فراهم آوردن شبکه هایی از توجیه و تعلیل برای هر چیز، وافی به مقصود نیست. یک چنین روایتهایی، جنبشی آینده گرایانه ((teleological برای توصیف عصری است که به تحقق تساوی و برقراری عدالت اجتماعی و در آخرین داوری، به انقلاب و شناخت علمی و تغییر طبیعت و محو نابخردی و شر باور دارد. "لیوتار" می نویسد: چشم انداز دنیای معاصر برعکس، از رسیدن ما به روایتهای خُرد حکایت دارد. گفتمان دنیای معاصر غرب به طور مشخص، ناپایدار، تکه پاره و پراکنده است و اصلاً چشم انداز امیدوار کننده ای ندارد. "روایتهای خرد" پراکنده و مقطعی است. کلّی نگر و آینده نگر نیست. اکنون دیگر زمانی نیست که آرای "مارکس" (Marx) دایر بر محو جامعه ی طبقاتی و رهبری زحمتکشان خلق و نظریات "هگل" ((Hegel اعتباری داشته باشد. نهاد سلطنت در انگلستان تا سطح یک "نمایش تلویزیونی آبکی" ((Soap-Opera تنزل یافته و نهاد ریاست جمهوری در "ایالات متحد آمریکا" چیزی بیش از بازیهای ستارگان سینما از نوع "ریگان" ((Reagan از یک سو و ترّهات "گلی بگوییم و گلی بشنویم" (Chat-show host) در مورد نمایشهای انتخاباتی "کلینتون" ((Clinton نیست " (بنت؛ رایل، 1995، 182-181).

یکی از نمودهای گرانجانی باور به "روایات کلان" در این رمان، ورود بی اندازه ی پناهندگان ایرانی به گونه های مختلف به کشور سوئد با همان میراث ذهنیت سیاسی پیشین است که گویی بی آن، نمی شود زندگی کرد. با آن که بیش از چهل سال از این پناهندگی و مهاجرتها گذشته، حتی شماری از هنرمندان، اندیشمندان و فعالین سیاسی، همچنان بر این باورها استوار مانده اند و نمودهایی از این ذهنیت در آثارشان بازتاب می یابد که مایه ی درد و تأسف است؛ گویی قرار نیست "کودک درون" آنان بزرگ شود. "سربست" از قول یکی از همکاران فارسی زبان میگوید:

**" در همان حال که ظرف می شست، آه بلندی کشید و گفت: " بالاخره یه روز یه زندگی خوب واسه ی انسان می سازیم. دیر و زود داره، ولی سوخت و سوز نداره. جواد این همکار قد بلند و ترکه ای سربست – که موهایش در همان اوان جوانی سفید شده بود – از اهالی تهران بود. او - که در اواخر دهه ی 1980 به جرم عضویت در یک گروه چپگرا دستگیر شده بود و دو سال را در زندان سپری کرده بود – پس از آزادی، ایران را ترک کرده و از طریق دفتر سازمان ملل در آنکارا خود را به سوئد رسانده بود. جواد در آرزوی یک انقلاب کارگری سرتاسری و جهانی بود و این آرزو، باعث شده بود که همیشه چشم انتظار باشد و آنجا در میان داستان بلندی زندگی کند. در استکهلم هم روزهای تعطیلی را بیشتر در لا به لای موج تجمعات و اعتراضات میگذراند و لذت می برد از این که در دل داستان خود نفس بکشد و همراه با سیل راهپیمایی کارگران و چپگرایان در خیابانهای استکهلم بگردد و برای رسیدن به یک زندگی بهتر شعار دهد. سالها بعد وقتی سربست در خیابان "یوت گاتان" جواد را می بیند و او را از پشت سر صدا میزند، جواد به سرعت برمیگردد و در حالی که او را به آغوش میکشد، میگوید: " وقتی صدام کردی، یه لحظه خیال کردم تو تهرانم ". اما تنها جواد نبود که در میان داستان فعالیت سیاسی مخفیانه ای میزیست که آنجا در گذشته ی خود داشت، بلکه همه ی پناهندگان، آنجا در میهن خود زندگی میکنند. آنجا هم جایی جز سرزمین قصه ها و رؤیاها نیست که می بایست از آن میگریختند و ترکش میکردند " (20-19).**

اما تقلیل "قهرمان" به یک شخصیت مؤثر ادبی، هنری، اندیشه ورز، متخصص و کارشناس در پهنه های گوناگون اجتماعی و علمی و فن آوری، از جمله نمودهای دیگر "روایات خُرد" است. شخصیتهایی چون "دهخدا" و "بهار" و دکتر "محجوب" یا دکتر "عبدالرحیم احمدی" و "مسکوب" و "تنکابنی" – که روزگاری برای تحقق آرمانهای طبقاتی و استقرار جامعه ی سوسیالیستی و دلخواه خود مبارزه میکردند – در فضای بسته ی فرهنگی، به تحقیق و ترجمه و رمان نویسی و نقد ادبی کشیده می شوند که از مصداقهای "خُرده روایت" است که اتفاقاً بُرد و تأثیری ژرفتر میداشته است. "خرده روایت" در مورد پاره ای رشته ها و مشاغل، کنشگر اجتماعی را بر می انگیزد تا به اتکای وجدان شغلی، آگاهی و تخصص حرفه ای، پاکدستی و پاکدلی، بیشتر و بهتر کار کند و وظیفه ی اجتماعی خود را مسؤولانه تر انجام دهد و در همان حال از همه ی تواناییهای خاص و فردی خویش برای دستیابی به یک زندگی شایسته ی فردی و در همان حال پیشرفت اجتماعی بهره جویی کند. ویژگی برجسته ی "خرده روایت" ها، "عملی بودن" آنها است؛ یعنی از آدمی نمیخواهد که به عنوان یک "قهرمان" و "سوپرمن" پدید شود و کاری کند که از هر کس ساخته نیست. "خرده روایت" نیز "عقلانی" است و بر خلاف "کلان روایت" ها خیالبافانه و رؤیا گونه نیست که راه به دهی نمی برد. "خرده روایت" در همان حال "ممکن" و بی خطر است و در محدوده ی آزادیهای اجتماعی موجود و تواناییهای بالفعل شهروند ارائه می شود. "خرده روایت" همچنین "قابلیت انعطاف" دارد و متناسب با وضعیت موجود، می تواند تغییر یابد و موضعی و موقتی باشد. "خرده روایت" کنشی "اصلاح طلبانه" است و خیال ندارد ساختارهای کلّی نظام موجود را یکباره دگرگون کند. "خرده روایت"ها، مخاطبانی عام دارند و می توانند گروههای منفعل اجتماعی را به کنشگری اجتماعی و هدفمند جلب کنند. "عطا محمد" در رمانها و آثار ادبی و فرهنگی خود میکوشد از آنچه بر قوم و کشورش گذشته، بنویسد و میراث فرهنگی خود را از دستبرد سرکوبها رهایی بخشد و در همان حال در ارتقای نگاه ادبی و بهره جویی از میراث گرانبار ادبیات غرب و غنی تر کردن ادبیات داستانی کشورش "عراق" استفاده کند. "قهرمان" در "کلان روایت" با کنش فردی و ایثارگرانه اش (کشتن و کشته شدن) خود را تباه میکند اما پیامی برای جامعه اش مخابره نمیکند. "کنشگر اجتماعی" نیز رفتاری فردی دارد، اما جامعه پیامش را میگیرد و خود را ارتقا میدهد.

1. *در فراداستان، داستان کارآگاهی هم پسامدرنی می شود:*

پیشتر گفته ایم که در این رویکرد ادبی – فلسفی، داستان فاقد یگانگی مضمون است و افزون بر این، مانند اسفنجی است که همه ی "انواع ادبی" ((Genres پیش از خود را هم یکجا جذب میکند و ساختاری "چهل تکه" دارد. این نوع ادبی، کشکولی است که همه چیز در آن می توان یافت: از جِد گرفته تا هزل، از "طنز" و "تعریض" ((Irony گرفته تا قطعات "کارآگاهی" ((Detectiveness، از "تراژدی" ((Tragedy تا "کمدی" ((Comedy، از مقاله ((Essay تا مضامین فلسفی و علمی و سرانجام از مقوله هایی که هم نخبگان در می یابند هم آنچه به کار عوام می آید. "نوع ادبی" چیره بر ساختار رمان مورد خوانش ما "کارآگاهی" است، زیرا "بربست" قرار است از "استکهلم" به "سلیمانیه" بازگردد و در باره ی یکی از کشته شدگان پروژه ی انقلاب به نام "ریباز" تحقیق و تفحص کند و دریابد که آیا او زنده است یا نه و این که دستنوشتهای او را می توان یافت یا خیر؟ "وُو" در "فراداستان" به نکاتی اشاره میکند که به خاطر مخدوش بودن ترجمه ی فارسی، به مندرجات آن اشاره میکنم:

" وُو داستان کارآگاهی را قالبی ترین فورم داستان عامه پسند میداند و تودوروف آن را "شاهکار ادبیات عامه پسند" معرفی میکند، زیرا از نظر ادبی، کمتر به تغییر تن در میدهد. در فراداستان، پیرنگ داستان به گونه طرح می شود که خواننده را در حالت هول و ولا نگه میدارد؛ "تنش" در آن به اوج خود میرسد؛ رازی در آن مطرح می شود که کارآگاه و خواننده هر دو باید آن را کشف کنند. حل معمای قتل، مرتب به تعویق می افتد تا این که کارآگاه در پایان به یاری هوشیاری و فراست خود، معما را حل و مجرم را بازداشت میکند " (وُو، 1390، 119-118).

"هَلو" نامی در سال 1985 در بخش سازماندهی تیمهای زیرزمینی داخل شهر "بغداد" و بر ضد "صدام حسین" و "حزب بعث" فعالیت داشته است. او به همین جُرم اعدام می شود و چهار نفر از همبندان او از نوشته ها و اسرار فعالیت سیاسی او آگاهی دارند. یکی از این چهار تن زندانی سیاسی "سیروان" نام دارد و توانسته سه بخش از کل نوشته ها و آثار مربوط به فعالیتهای چریکی و انقلابی "هَلو" را بیابد. تنها یک بخش اما مهم از این اسناد در اختیار یک زندانی سیاسی دیگر به نام "ریباز" است که گویا پنهانی در "سلیمانیه" زندگی میکند. "سیروان" – که میداند "سربست" فعلاً در "استکهلم" بیکار است – از "سربست" میخواهد به هزینه ی او به سلیمانیه" رفته در این مورد تحقیق کند:

**" به همین دلیل ازِت میخوام یه سر بری سلیمانیه سراغ ریباز. اگه پیداش کردی، قسمت جهارم قصه رو ازش بگیر. ممکنه بتونی از طریق حزب کمونیست سلیمانیه یه سرِ نخهایی پیدا کنی. من به سیروان قول دادم پس از سالها زندگی در غربت برای یک سفر دو هفته ای به کردستان بروم. وقتی این قسمت قصه رو پیدا بکنیم، می تونیم با هم همه ی قسمتها رو بغل هم بذاریم و به عنوان یه قصه ی کامل بازنویسی بکنیم و راست و ریسش بکنیم. توی این سه قسمت که پیش منه، یه سری قتلهای مشکوک و گزارشهای مبهم و روابط غیر عادی دیده می شه که مربوط به دوران شورش ملت ما در برابر رژیم بعثه. هَلو میخواسته این مسائل همیشه در تاریخ ما بمونه و مفقود نشه، ولی قصه رو طوری میان ما چهار نفر تقسیم کرده که قسمت مهمش پیش ریبازه؛ قسمتی که رازها رو در دل خودش داره . . . پس از سالها زندگی پناهندگی، تصمیم گرفتم برای یافتن بخشی از یک قصه ی مخفی، به شهر سلیمانیه برگردم؛ قصه ای که بسیاری از رازهای دوران انقلاب را در دل خود نگه داشته و چیزی نمانده که زیر آوار رویدادها به بوته ی فراموشی سپرده شود " (47-46).**

با این همه، باید دقت کرد که آنچه به عنوان داستان کارآگاهی و تحقیق و گفت و شنود عملاً انجام می شود، سمت و سویی پسامدرن نیز دارد؛ مثلاً وقتی "سربست" به "سلیمانیه" میرود و در باره ی "ریباز" از این و آن و شهود می پرسد، گیج و سرگردان می شود و به جای این که بر "معلومات" او اضافه شود، بر "مجهولات" ش افزوده میگردد. در همینجا است که تفاوت این "نوع ادبی" در دو پهنه ی "مدرنیسم" و "پسامدرنیسم" آشکار می شود. "کانون زندانیان سیاسی" در "سلیمانیه" یک زندانی سیاسی پیشین را به نام "هیرش" به "سربست" معرفی میکند. "هیرش" در این دیدار از آزادی "ریباز" و اعدام "سیروان" و "هَلو" به "سربست" خبر میدهد و می افزاید:

**" اون روز رو خوب یادمه. . . انگار همین دیروز بود، چون روز خیلی بدی بود برای همه ی زندونیها " (57).**

این گونه تحقیق و تفحص نه تنها گرهی از کار فروبسته ی کارآگاه ما نمیگشاید، بلکه بر اندازه ی حیرت و مجهولات "سربست" می افزاید. "سیروان" همان شخصیتی است که در "استکهلم" به "سربست" مأموریت داده به "سلیمانیه" رفته در باره ی "ریباز" تحقیق و تفحص کند. حالا می شنود که خودِ "سیروان" هم از جمله ی اعدامیها بوده و "هیرش" هم از جمله ی شهود نزدیک اعدام شده بوده است. این است که کارآگاه ما اصلاً در زنده بودن یا مرگ خودش هم تردید میکند:

**" با این حس تردید که چه کسی به دنبال چه کسی میگردد و در مسیر سفر من چه کسی زنده و چه کسی مُرده است، دوست داشتم زیر بارِش غبار این غروب دیرگاه، در تاریکی "پارک آزادی" پرسه بزنم؛ گویی میخواستم خودم را جست و جو کنم و خود را بیابم " (همان).**

"سربست" در همین پارک به زنی خود فروش برمیخورد و وقتی از زمان آوارگی زن پس از تصرف "موصل" به دست "داعش" می پرسد، زن چیزی میگوید که به تعبیر "مولوی" عقل کارآگاه داستان ما "دَنگ" (= ضایع) می شود:

**" ما همراه چند خونواده ی دیگه خواستیم فرار کنیم. دمدمه های صبح بود که راه افتادیم سمت شهر "مخمور". یکهو یه مین منفجر شد و من و چند نفر دیگه رو کُشت. ایستادم و مات و مبهوت به چهره اش خیره شدم و گفتم: تو مُردی؟ " (58)**

وقتی "سربست" ضمن تحقیقات خود به خیابان "صابونگران" میرود، دوست روزگار کودکی اش "سَرکَوت" را می بیند و از او می پرسد چرا مردم این اندازه با چشمان حیرت زده به او نگاه میکنند، پاسخی می شنود که کارگاه ما را در زنده بودن خودش هم مردد میکند:

**" همه میدونن تو مُردی، جز خودت که نمیخوای مرگ خودتو باور کنی. همه میدونن در دوران جنگهای داخلی، گروه شما مورد حمله و محاصره واقع شد و تو هم طی همون عملیات کشته شدی. جسدت هم پیدا نشد. اگه کشته نشدی، پس این همه سال کجا بودی؟ نه کسی عکسی ازِت دیده، نه به کسی تلفن کردی. چندین و چند سال گم و گور بودی، حالا یکهو سر و کلّه ات پیدا شده. . . دیگر من نفهمیدم که واقعاً زنده ام یا مُرده ام و به جهان زندگان برگشته ام؛ گویی برخی از سفرها و آوارگیها با مرگ مترادفند " (53-52).**

فکر تردید در زنده یا مرده بودن خودِ "سربست" سبب نوشتن فصل بعدی با عنوان "فرضیه های مرگ من" می شود که پیوندی با هنجار "بلاکلیفی" در رویکرد "پسامدرنیته" دارد که به آن خواهیم پرداخت.

1. *فراداستان پسامدرن، با تار و پود اغراق، خیالبافی و جعل بافته شده است:*

"فراداستان پسامدرن" با رویگردانی از واقعیت بیرونی و شناور شدن در ذهن سیّال نویسنده، مرز میان "واقع" و "خیال" و "حقیقت" و "مَجاز" را مخدوش و به "اغراق" آهنگ میکند. "وُو" می نویسد:

" برخی رمانهای معاصر با تغییرات مفرط و تا حدّی بافت و چهارچوب (به عنوان نمونه ی تغییر از واقعگرایی به فانتزی) برساخته میشوند، لیکن بدون هیچ گونه تفسیر فرازبان شناختی و هیچ توضیحی برای پیش بردن گذر از این یکی به دیگری. . . "صد سال تنهایی" (1967) رمان گابریل گارسیا مارکز از طریق این گونه تغییر بافت، تأثیر غریبی ایجاد میکند. در این رمان، شخصیتهایی که علی الظاهر واقعگرایانه ترسیم شده اند، ناگاه به شیوه هایی خیالپردازانه یا فانتاستیک عمل میکنند. شخصیتها میمیرند و به زندگی بازمیگردند؛ یا آدمی به دلیل نافرمانی از والدینش [ که نباید با محارم ازدواج کرد ] به ایگوآنا [= نوعی سوسمار] تبدیل می شود " (وُو، 57).

رمان "انار و فرشته ی مرگ" سرشار از این دروغهای شاخدار، خیالپردازیها و اغراق گوییها است. با این همه بر خلاف نظر "وُو" این دروغپردازیها در شاهکارهای ادبی، بی وجه نیست و دلیلی دارد. در "صد سال تنهایی" غرض از هشدار مادر به ازدواج نکردن با محارم، تلویحاً به ضرورت بیرون آمدن بومیان آمریکای لاتین از پیله ی سنتهای آبا و اجدادی و پیوند با فرهنگهای پویاتر مدرن و پوست انداختن فرهنگی است. در نمونه ای که از "انار و فرشته ی مرگ" می آوریم، غرض نویسنده، قبول تغییر جنسیت "کامران" نیست؛ بلکه تأکید و اغراق در مورد نوع و چگونگی شکنجه های "داعشیها" و رفتارهای ددمنشانه و شبه مذهبی آنان و هدفمند است. "کامران" – که نتوانسته وسیله ی نقلیه ای برای خود دست و پا کند - به اسارت افراد "داعش" ("دولت اسلامی عراق و شام") در می آید و در مدرسه ای زندانی اما سپس آزاد می شود:

**" اما دیگر کار از کار گذشته و چیزی در ژرفای وجودش تغییر کرده بود. کامران به "اربیل" برمیگردد ولی طوری که وحشت ناشی از خشونت داعش، هورمونهای مردانگی اش را در وجود او نابود کرده باشد، پس از یک ماه رفته رفته صدایش نازک و سینه هایش برجسته می شود و اندام جنسی اش دگردیسی می یابد و به شکل زن در می آید. او با آغاز دردهای اولین روز قاعدگی، نمی تواند در برابر احساسات زنانگی تاب بیاورد و دست به خودکشی میزند " (41-40).**

نویسنده در فصلی با عنوان "زندگی همچون تصوّر" از زنی به نام "لاورا" یاد میکند که از همان هنگام که زیر دوش ایستاده، فکری به ذهنش راه می یابد. این فکر و خیال بی پایه، او را در حالی که سر و بدن خود را با حوله پوشانده است، آبچکان به طرف کتابخانه ی خود میکشاند و به فکر رمانی با عنوان "فرار در میدان سفیدی" است که "مانوئل بابیخو" آن را نوشته است. در همان لحظه، نویسنده ی این رمان به قصد سفر به "بغداد" در فرودگاه "امّان" (پایتخت "اردن") به دختری می اندیشد که "لاورا" نام دارد و زیر دوش حمام ایستاده و به رمانی در باره ی رنگ سفید می اندیشد:

**" گاه انسان نمی تواند به یقین دریابد که آنچه زندگی میکند، شخص او است یا قصه های او؛ گویی زندگی چیزی جز تصور و تخیل نیست و ما در میان قصه های تخیّلی نفس میکشیم. . . وقتی لاورا به خاطر چکیدن آب از گیسهای خیسش کتابخانه را ترک کرد تا کتابهایش خیس نشوند، نمیدانست روزی برای تهیه ی گزارشی در باره ی انفجارها و حمله های انتحاری در یکی از هتلهای شهر بغداد با مانوئل باییخو دیدار خواهد کرد و آنجا هر دو خنده کنان از همدیگر خواهند پرسید: " باید کدام یک از ما زاده ی ذهن و خیال دیگری باشیم؟ " همان روز مانوئل باییخو از قصه ی آدم و حوّا برای لاورا حرف میزند و میگوید خداوند با آفرینش آدم و حوّا در حقیقت، نخستین قصه را هم آفرید که در کتابهای مقدس با عنوان قصه ی آفرینش از آن یاد شده است " (102-101).**

چنین به نظر میرسد که "عطا محمد" از سویی این فکر را که "کسی زاده ی رؤیا و خیال دیگری باشد" و از سوی دیگر این که خداوند با آفرینش "آدم" نخستین قصه را هم آفرید، از یکی از داستانهای "بورخس" ((Borges شاعر و داستان نویس آرژانتینی با عنوان "ویرانه های مدوّر" (*The Circular Ruins*) گرفته است. "بورخس" در خلق داستان خود – که در سال 1944 در مجموعه ی "داستانها" ((*Ficciones* انتشار یافته است – زیر تأثیر داستان "از میان آیینه ها" *Through the Looking Glass*)) نوشته ی "لویس کارول" (L. Caroll) بوده است و "عطا محمد" نیز در خلق کل رمان و به ویژه همین مورد از "بورخس" الهام گرفته است. در داستان "از میان آیینه ها" شخصیتی به نام "آلیس" (Alice) در نهایت اندوه درمی یابد که خودش هم چیزی جز رؤیای دیگری نبوده است:

" با ناراحتی و احساس تحقیر و هراس درمی یابد که وی خود خیالی بیش نبوده و کسی دیگر او را به خواب میدیده است " (کارول، 74).

در هر دو داستان "آلیس" و "پسر جادوگر" رؤیاهای رؤیابینان خویش هستند. هیچ یک از این دو تن، آفریده هایی آزاد و دارای شخصیت نیستند و بر همین قیاس، آفرینندگان این دو نیز، همانندی بسیار اندکی با آفریننده ی "آدم" و "حوّا" دارند (اسمرگدیس، 2005).

1. *فراداستان پسامدرن، با باورش به بلاتکلیفی شناخته می شود:*

"بلاتکلیفی و پا درهوایی" ((Undecidabilityیعنی ناتوانی از تصمیمگیری و گزینش میان دو یا چند تفسیر متناقض در یک مورد خاص است. منطق کلاسیک بر هنجار عدم تناقض استوار بود؛ به این معنی که چیزی واحد در زمانی واحد نمی تواند دو چیز مختلف (این یا آن) و متضاد (سفید و سیاه) باشد. پسامدرنیسم بر شیوه هایی تأکید دارد که مطابق آنها این قانون را می توان "کَان لم یَکن" تلقی کرد و آن را به حالت تعلیق درآورد. بلاتکلیفی، باعث تکه پارگی متن و اختلال در رسا بودن معنی آن می شود و راه را برای نرسیدن به قطعیت و حتمیّت و دلالتگری هموار می کند (بنت؛ رایل، 179).

در رمان "عطا محمد" نمونه های متعددی از این باور که گویا هیچ پدیده ای را نمی توان غیر محتمل تصور کرد و هر چیز می تواند ممکن الوقوع باشد، می توان سراغ گرفت. یکی از آشکارترین نمونه ها وقتی است که "سربست" در سرسرای خانه ی "انار" نشسته میگوید:

**" بر اساس فرضیه ها و آزمایشهای فیزیک کوانتوم، یک ذره می تواند همزمان در دو نقطه ی متفاوت وجود داشته باشد. . . به عنوان مثال فرض کن یه بازیکن فوتبال یه پنالتی میزنه و این پنالتی هم گل می شه هم گل نمی شه، چرا که توپ در آنِ واحد دو مسیر متفاوت رو پیموده ".**

**انار گفت: با این حساب، این احتمال هم هست که بازیکن نامبرده در یک لحظه، دو نفر باشه. اگه این جوری باشه، آیا ما زنها می تونیم همزمان در دو محل متفاوت حضور داشته باشیم و در یکی از این محلها ختنه شده باشیم و در محل دیگه . . . یا آیا انقلابها هم می تونن در آنِ واحد دو راه متفاوت در پیش بگیرن؟ " (29)**

من از فیزیک کوانتوم چیزی نمیدانم، اما تصور میکنم "سربست" با این مقدمه چینی قصد دارد به نکته ای بپردازد که در زندگی واقعی، هر چیزی می تواند اتفاق بیفتد. آینده را نمی توان پیش بینی کرد و رخدادهای تصادفی گاه می تواند در زندگی نقشی تعیین کننده داشته باشد و آدمی از اوج به حضیض، از شقاوت به سعادت یا از سربازی به سرداری و حتی سلطنت برسد. تاریخ، صحت چنین رخدادهایی را نامحتمل نمیداند. مثالی که نویسنده از یک مورد خاص و در مورد زنی بنگلادشی به نام "تاسنیم" در پایتخت این کشور "داکا" نقل میکند، خواننده را شگفت زده نمیکند:

**" تاسنیم تا دو سال پیش در یکی از رستورانهای کوچک شهر داکا روزانه حدود دوازده ساعت کار میکرد تا بتواند هزینه ی زندگی مادر بیمار و دو خواهر و برادر کوچکش را تأمین کند. در برگشت به خانه هم مادر پیر و بیمارش را پرستاری میکرد. . . تاسنیم – که از سویی مادرش را تر و خشک میکرد و از سوی دیگر به خواهران و برادر کوچکش**

**میرسید – نمی توانست مثل برخی از دوستانش برای دستیابی به زندگی بهتر، رؤیای سفر به سرزمین دیگری را در سر بپروراند. از این گذشته، می ترسید به سرنوشت دوستش**

**"ریا" دچار شود که با هزار امید و آرزو از راه یک شرکت کاریابی به عنوان ماساژور به شهر سلیمانیه رسید ولی کمی بعد، فهمید که بدل به یک روسپی شده و پیر و جوان برای او صف میکشند. ریا بعدها کار خود را رها میکند و به عنوان پرستار در منزل یک پیرزن به کار میپردازد. در آنجا هم از سوی پسر جوان پیرزن مورد تجاوز قرار میگیرد و مجبور می شود مخفیانه بچه اش را سقط کند.**

**سرنوشت تاسنیم اما به گونه ی دیگری رقم میخورَد. در یکی از روزهای گرم تابستان، یک مرد پا به سن گذاشته ی سوئدی به همان رستورانی می آید که تاسنیم در آنجا کار میکند. همچنان که روزی "سوانته" همسایه ی دیوار به دیوار سربست توی اتوبوس برای او تعریف کرده بود، مرد سوئدی از مردهایی بوده که در کشورهای فقیر جنوب شرقی آسیا و آفریقا و آمریکای لاتین به سراغ زنان و دختران جوانی میگردند تا از راه قانونی با آنها ازدواج کنند و بدون نیاز به زنان مغرور سوئدی – که در همه ی هست و نیست مرد شریک می شوند – زندگی خوبی را آغاز کنند. . . سرانجام، مرد سوئدی پس از چند بار دیدار با تاسنیم به او پیشنهاد میدهد که همراهش به سوئد برود. تاسنیم هم – که مثل بسیاری از زنان و دختران درمانده ی جنوب شرقی آسیا در آرزوی زندگی بهتری است – پیشنهاد مرد سوئدی را می پذیرد و با او میرود. تاسنیم بعدها در یکی از خانه های سالمندان به کار مشغول می شود. زندگی بهتر، همان رؤیای همیشگی انسان است و به سراغ این رؤیا در سفری ابدی است. . . سربست نگاهش را از سیمای تاسنیم برگرفت و به کاغذ پیش روی خود چشم دوخت که بر آن نوشته بود: انار و فرشته " (32-31).**

منابع:

عباسی، خلیل. *نقد و بررسی "نگاه" در مطبوعات.* به نقل از "پایگاه خانه ی کتاب کُردی"، 1299.

محمد، عطا. *انار و فرشته.* ترجمه ی رضا کریم مجاور. تهران: انتشارات نگاه، 1398.

محمدپور، کاوان. *مقدمه ای بر ادبیات داستانی کردستان عراق* در "وینِش" سایت معرفی کتاب، بی تا.

-------------. *جریان شناسی ادبیات داستانی کُردی در ایران*. وبگاه "وینش" سایت معرفی کتاب، بی تا.

وُو، پاتریشیا. *فراداستان.* ترجمه ی شهریار وقفی پور. تهران: نشر چشمه، 1389.

Bennet, Andrew; Royle, Nicholas. *An Introduction to Literature and Theory: Key Critical Concepts.* Prentice Hall, Harvester Wheatsheaf, 1995.

Currie, Mark (Ed.). *Introduction to Metafiction*. New York: Longman Group. 1995.

Jung, Carl Gustav. *The Integration of the Personality*, Farrar & Rinehart, 1939.

--------------. *Psychology and Religion.*in: *Collected Works*. Vol. 11, West and East, 1938.

Nye, Joseph. *Globalism versus Globalization,* Cited in: *Wikipedia:* the free encyclopedia, 2002, Retrieved 2017.

Rashid, Noah Marshall; Schnable, Sarah. *Metafiction and JM Coetzee's Foe.* March 22, 2001.

Smaragdis, Joyce. *Borges: The Blind Visionary.* 2005.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction.* London:

Methuen, 1984.

*Wikipedia:* the free encyclopedia, *Metafiction,* 2021.