

نگاه

اثرزدایی در آثار آلبرت کوثری توطئه بذله‌گوهای ناکام



■ آلبرت کوثری و صنیع‌الله ابراهیم جلوه‌هایی از دو رویکرد در رمان معاصر مصر هستند. بیشتر آثار ابراهیم حاوی احساساتی دوگانه نسبت به شهر زادگاهش، قاهره است. خشم و نفرت او از این شهر، ناشی از علاقه وافر اوست. «چه بلایی سر قاهره آمد؟ بارها تلخکام و عصبانی به سرم زد بخارم بروم، می‌خواستم ریختش را هم نینیم. هر بار خواستم ولش کنم، مسحور منارها، مطیع و تسلیم، دوباره برگشتم. تا همین امروز، نمی‌توانم دلیل ناتوانی از زیستن در جایی به جز این شهر را شرح دهم.» در عوض آلبرت کوثری که خود را نویسنده‌ای مصری معرفی می‌کند که آثارش را به فرانسه می‌نویسد به همین اندازه قاهره را دوست دارد و با این حال از سال ۱۹۴۵ تا زمان مرگش ۲۰۰۸ در اتاقی محقر واقع در سن‌ژرمن پاریس زیست. کوثری خود را فلائور مصری می‌دانست، تجلی شخصیتی بودلری که «هر چه از خانه دور است با این حال همه جا خود را در خانه حس می‌کند» ولگردی و بیهودگی او را به ستایش‌گری از «نویسنده‌ای اثرزدایی‌شده» سوق داد. مجموعه آثار او، خلاصه در یک مجموعه داستان و پنج رمان می‌شود: «در پاریس هیچ وقت خودم را بیرون از قاهره حس نکردم. در قاهره نیستم، با قاهره هستم».

کاری که کوثری با زبان می‌کند، حتی برای مخاطب فرانسوی پیچیده و سبک‌گرایانه است. جملات او مملو از اصطلاحات لاتین، صنایع ادبی و جملات طولانی است. سبک او جهت‌گیری کنایه‌آمیزی دارد: «آدم‌ها هر قدر در مواهب زندگی فقیر باشند، در کلمه غنی‌ترند.» آدم‌های کوثری اغلب مردانی ولگرد هستند که به تعبیر خودش از دستنور العمل‌های دارویی مبتنی بر تلاش برای پول، کار و قدرت معاف شده‌اند. گداه‌ها، دانشجویان، بازپرها و دزدها در زمره شخصیت‌های شناخته‌شده او هستند.

در رمان تن‌زوررها،

نویسنده گروهی از جوان‌های افسرده و بیهودهای را روایت می‌کند که تصمیم گرفته‌اند نقد را بخوبی‌اند تا صاحب‌خانه‌شان بمیرد.

اما در خلال داستان یکی از آنها دلباخته کسی می‌شود و در پایان صاحب‌خانه تصمیم به ازدواج مجدد می‌گیرد و آنها را از محل سکونت‌شان بیرون می‌رزد. کوثری معتقد است که شخصیت‌های او رویکرد شرقی دارند: تقدم بودن به زمیستن، مصری‌های از این جنبه شرقی‌تر از بقیه‌اند. از این رو به رغم بیش از ۵۰ سال سکونت در پاریس – به استثنای یکی از رمان‌ها – همه آثار کوثری به قاهره می‌پردازند. اما کوثری برخلاف ابراهیم به جای توصیف چشم‌اندازها، بناها و گذشته قاهره به بازسازی و برجسته کردن زبان آدم‌ها تمایل دارد. او با مهارت از زبان خلبانه‌وحشی‌های پاریس استفاده می‌کند و آنها را با ریتم و تالیفته فرانسه حرف زدن عرب‌زبان‌ها می‌آمیزد.

در توطئه شگفت‌انگیز، منتشر شده در سال ۱۹۷۵، جوانی را می‌بینیم که با مدرک قلابی به قاهره بر گشته و همه وقتش را صرف ولگردی، عیاشی و فریب‌کاری می‌کند. تیمور لابلای حرف‌های بی‌سروتهش مدام به رابطه ادبیات و سیاست اشاره می‌کند. «سیاست‌مدارها و دولت‌ها مجبورند ادبیات را سانسور کنند، چون اهداف این دو، یکی نیستند. بنابراین رییس پلیس و رییس دولت مصر، هر دو در سانسور اتفاق نظر دارند. از سانسورچی‌ها، به دل نگیرید، آخر در قدرت بودن بی‌سوادى به بار می‌آورد.» ولگردی شهروندان بعد از انقلاب ناصر از مسلط خیابان‌ها و بی‌بغول‌ها به زبان تمبیدی کوثری رسوخ می‌کند. «عدم تقاضم متقابل» اصطلاحی است که او برای سبک داستان‌هایش برگزیده به جای بر خوردها و گفت‌وگوهای که به اتفاق نظر یا نزدیکی ایده‌ها بینجامد. داستان حال و هوایی را فراهم می‌کند تا آدم‌ها با پشتکار سعی می‌کنند تا در همه‌امور به عدم تقاضم و اختلاف‌نظر برسند. با شدت گرفتن اختلاف نظر، دو انتقال بیش می‌آید: منزوی شدن و راهایی که هر دو، قاهره را به پایتخت ولگردهای عاصی تبدیل می‌کند. کوثری از خانواده‌ای ارتدوکس با اجدادی مسوری‌های در سال ۱۹۱۲ متولد شد. اولین کتابش، مجموعه اشعارى به فرانسه بود که شش‌دا متناثر از بودلر بود. در سال ۱۹۴۱، مجموعه داستان‌های کوتاه‌اش و در سال ۱۹۴۴، «مان، خانه مرگ قطعی» را منتشر کرد. هنری میلر با خواندن دو کتاب آغازین کوثری، وی را سرم‌نشاء انقلابی ادبی در سرزمین زبان‌پریده‌ها معرفی کرد. خانه مرگ قطعی، بی‌بغول‌های در قاهره قدیم را روایت می‌کند که دوره‌گردها، رفنگرها، عتربازها و همسران‌شان در آن سکونت دارند. نکته جالب توجه این است که همگی از فرو ریختن قریب‌الوقوع سسقف، پیش‌آگاهی دارند. ولی با دلیل تراشی و فلسفه‌یافی آنقدر صبر می‌کنند تا دست آخر سسقف فرو می‌ریزد. سبک او را در مصر «فالیسم خشم» نامیده‌اند. تنهایی و طرد شدن، وجه تمیزه شخصیت‌های کوثری است. می‌گوید: «تنهایی جلوه‌ر انقلابی را می‌گیرد، از هم فاشیندن منزلود آدم‌ها اختلاط‌های آنها را برای اتفاق بینش‌کننده به نوعی اجرای حکم مبدل می‌کند.» در فاصله کارهای اولیه و آخرین کتاب کوثری وقفه‌ای ۵۰ ساله وجود دارد. کوثری غالباً به فلور یا رجام می‌داد که یک جمله را تا به رضایت برسد بیشتر از ۲۰ بار بازنویسی می‌کرد.



الیاس خوری در سال ۱۹۴۸ میلادی در بیروت لبنان متولد شده و اکنون مدیر تحریریه ضمیمه ادبی مجله «لنهار» در زادگاه خود است. در دانشگاه‌های لبنان و آمریکا درس خوانده و رمان‌هایش به زبان‌های فرانسوی، انگلیسی، آلمانی، ایتالیایی، سوئدی، نروژی، هلندی و عبری ترجمه شده است. رمان‌های مهم او عبارت‌اند از: *کوه کوچک* ۱۹۷۷، *سفر گاندی کوچک* ۱۹۸۹، *سرزمین غریبان* ۱۹۹۲، *باب الشمس* ۱۹۹۸، *یاو* ۲۰۰۲

الیاس خوری در مصاحبه خود با مجله النهار ۲۲-۱۹۴۰

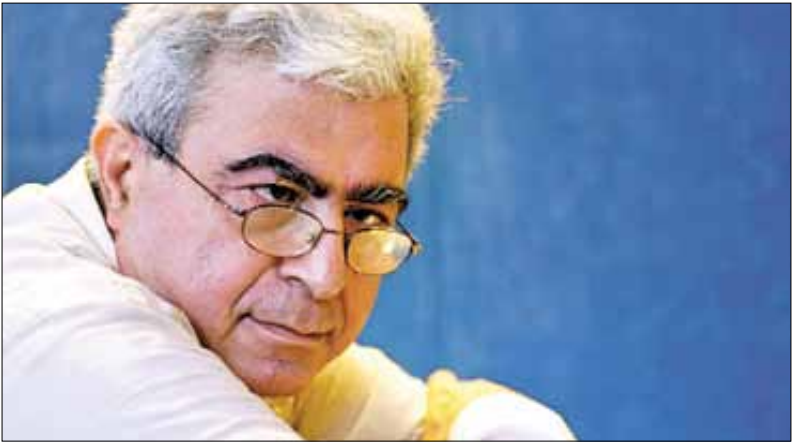
می‌گویند: «حقیقت هم‌بافتۀ‌های از حکایت‌های مختلف در منطقۀ‌ای گنگ و مبهم است، منطقۀ‌ای که موکد را محتمل و نگاه را ناقص می‌سازد.» این از جمله، جمله‌های کلیدی «نویسنده» است که می‌تواند پراگیر «مخاطب» برای معرفت‌شناسی «متن» در برخورد با مرجع بیرونی یا «جهان» باشد. الیاس خوری نویسنده‌ای است که فلسفه نگاه خود را از دل حکایت‌هایی می‌گیرد، که همواره متکثرند یا بهتر است بگوییم شامل حکایت‌های مختلفی از یک رویداد هستند و این را پیشینه‌ای کهن در حکایت‌های شفاهی می‌داند، تمهیدی که باعث شده «تکنیک»‌اش وجه تمایزی شخصی و منحصر بفرد داشته باشد و تکنیک نگاه او مشتق از فلسفه نگاهی است که در ذهن دارد. بد این ترتیب موقی می‌شود تا روایت خود را به تفسیر جدیدی جدا از نگاه فلسفی غرب که مرجع بیرونی را غیرقابل شناخت می‌داند حواله کند، یعنی تمهیدات خود را از دل روایت‌های خود بیرون آورده و می‌آورد. تمهیدی هنری براساس همان راوی ضمنی که در همه آثارش حضور دارد و عبارت است از راوی حکایت‌های منقولی که از روایی گوناگون به طور شفاهی شنیده است و بر همین اساس نظم و نسق روایتش هم مانند حکایت‌های عامیانه بر حسب خود حافظه شفاهی مردم شکل می‌گیرد، یعنی روایت یکد قبلی شکسته می‌شود تا با حکایت‌های دیگری هم‌زمان گردد و در این مسیر می‌کوشد تا خود را نسبت به این شکستن و هم‌زمانی حکایت‌ها مین نشان دهد.

خادم دکتر یعنی العید منتقد ادبی درباره الیاس خوری می‌نویسد: «الیاس خوری سعی می‌کند تا صیغه‌ای تالیفی از تصاویری نگفته‌که شده به وجود آورد و به این معنا که روایت او از حکایت‌ها متناخل و روایت‌هایی که بر روی هم جفت شده‌اند به وجود می‌آید. این سبک به نوعی مدور کردن زمان اشاره دارد، انگار که شخصیت‌ها دور مصیبت مشترک خود حلقه زده و حکایت می‌کنند.» در مجله «الحیات، ۱۹۹۱» این تداخل حکایت‌ها با داستان در داستان را که نوعی سنت «هزار و یک شبی» هم هست می‌توان در پاراگراف برگرفته از رمان‌اش به خوبی مشاهده کرد: «آیا امیل آزیاف، بر تغییر حکایت جرجی راهب به عنوان یک حکایت ضد سامی اصرار نمی‌کرد؟ من برای اولین باراین حکایت را از زنی سالخورده در اردوگاه «امیه» و «میه» نزدیک صیدا شنیدم و حکایت را همان‌طور که شنیده بودم و با اعتقاد به اینکه حکایتی عامیانه است برایش تعریف کردم و اینکه یابد همه حکایت‌های مختلفش را جمع کنم، تا بتوانم با بازسازی‌اش آن را به عنوان حکایت عامیانه فلسطینی جزیی از ادبیات فلسطین سازم. پس می‌توانم بگویم آنچه که زن فلسطینی برایم تعریف کرده بود، جزیی از حکایت عامیانه نبوده و حادثه‌ای واقعی بوده است، این جا یک سروال پیش می‌آید،

ادبیات جهان

سرزمین غریبان*

الیاس خوری و هویت روایی



و «شتیلا» پرده بر می‌دارد و از فلسطینیان آوارهای که راهی جز مرگ و فاجعه در انتظارشان نیست.

«فیصل» در این رمان شخصیتی فلسطینی است که نماد همه آوارگان آفریقایی و آسیایی و آمریکای لاتین است. نمادی از شکستگی و تکه‌تکه شدگی و گمشدگی، آدمیانی که در جنگ به دنیا می‌آیند و در جنگ بزرگ می‌شوند و در جنگ می‌میرند. تصویر جنگ در این رمان بر حساسیتی اضطراب آور انگشت می‌گذارد که همواره در افق آن بیش از یک احتمال

به این‌سان گفته شخصیت‌ها یا چیزهایی که روایت شده‌اند، گفتاری است که به اختلاف و تفاوت میل می‌کند برحسب تفاوت و اختلافی که این شخصیت‌ها با یکدیگر دارند. اما این جا دیگر این اختلاف همان اختلافی نیست که سوسور آن را مابین «ملگ» (نظام زبان) و «پارول» (استعمال کلامی) می‌بیند و از مقوله‌ای دیگر کلامی جدا می‌کند. اینجا ما با اختلاف درون خود «پارول» مواجه هستیم، منظوم این است که همه چیز

در اختلاف روایت‌های شفاهی است که شکل می‌گیرد. هر چند تبدیل روایت‌های شفاهی به شکل مکتوب (روایت) می‌تواند درون این نظریه زبانشناسی سوسوری اتفاق بیفتد و این عیانیت از جنس همان «هر هویتی در عیانیت خود نوعی هویت روایی است» پل ریگور می‌باشد، یعنی نویسنده برای ساختن هویت روایی خود نه به سوی بازنمایی یا تکررگرداری از نظریه‌ها، که

به سوی شکاف‌های حکایت‌ها می‌رود و همه جا سخنش این است که چگونه این خلل و فرج مابین حکایت‌ها پر کند؟ «شکاف این روایت کجاست» پرسش محوری او در رابطه با تطبیق روایت‌هاست و در این رمان دست به تطبیق‌های این‌چنینی با حکایت‌ها و رمان‌های دیگر از جمله «چچه‌های نیمه شب» هم می‌زند.

«سرزمین غریبان» رابطه آدمی و جامعه را به اندیشه می‌آورد، شکل تنهایی و انزوا ی فلسطینیانی که غربت و غربت‌زدگی تقدیر آنهاست. سرگذشت آدمیانی که سرزمین شان اشغال شده و خانه و کاشانه خود را رانهاده و در سرزمین‌های دیگر آواره شده‌اند، مردمانی در به در و خانه و کاشانه ویران که فرجامشان جز گمگشتگی و مرگ چیزی نیست. همه چیز از مرگ آغاز می‌شود و به مرگ منتهی می‌شود. انگار در «سرزمین غریبان» جهان با هر آنچه که می‌توانست ماوا و کاشانه جان آدمی باشد، بیگانه است. «سرزمین غریبان» از واقعیتی به نام کشتار «صبرا»

ابراهیم و «بوی آنجا»

رابین کرسول، ترجمه دریا ارجمند



پیرو بنیمار، بوی گند فاضلاب و زباله‌های جمع‌آوری نشده است. ابراهیم در رمان‌هایش مکرراً یادآوری می‌کند که قدرت و حیثیت سیاست دوران مبارک را باید با همین چیزها شناخت. هیچ نکته‌ای مخفیانه و پنهانی در سیاست حاکم بر مصر وجود ندارد. همه چیز آشکار است. ابراهیم می‌گوید: «دولت چیزی را از چشم مصری‌ها مخفی نمی‌کند، اما ندانین را با جانشین این اتفاق ساده نیست که فاضلاب‌ها را از وسط خانه‌ها و مغازه‌ها به خیابان سرازیر کرده‌اند. مردم بی‌اعتنا در صف سینما ایستاده‌اند و منتظرند تا بلیت فیلمی کم‌دی را بگیر بیاورند. سینما شلوغ است نه ناچار برای روز بعد بلیت روزری می‌کنند. «بوی آنجا» بافلاصه پس از انتشار توقیف شد و تا سال ۱۹۸۶ که بخش‌هایی از آن سانسور شد، اجازه انتشار مجدد پیدا نکرد. به گفته ابراهیم، مقامات مسئول بارها او را احضار می‌کرده‌اند و مهم‌ترین تهدیدشان این بود که رئیس‌جمهور، رمان تو را نخوانده و گر نه رفتارش را با تو و امثال تو تغییر می‌داد.»

ادبیات و امید

امیدهای لوزان

نادر شهریوری (صدقی)

■ گوینسک رابخوار^۱ فلسفه زندگی را به همسایه جوان خود این‌گونه شرح می‌دهد: «...من بسیار سفر کرده‌ام، سرتاسر این جهان یا پوشیده از دشت است یا کوه؛ دشت‌ها ملال‌آورند و کوه‌ها خسته‌کننده، بنابراین مکان‌ها هیچ اهمیتی ندارند، اگر از خلق و خوی بشر پرسیدم، باید بگویم که انسان در همه جا یکی است... همه جا ادت‌ها یکسان است... خواه مسافرت کنید، خواه در کنار بخاری پیش همسرتان بنامیده به هر حال سرتاجم به سنی یا می‌گذارید که می‌بینید زندگی چیزی نیست جز انجام کاری که بدن عادت کرده‌اید، اما هم در محیطی که برگزیده‌اید. بنابراین خوشبختی در انطباق توانایی‌های ما با واقعیت نهفته است. بیرون از این دو قانون همه چیز خطاست.»

به نظر نمی‌آید رابخوار به «ماهیت» و یا به عبارت مرسومتر «معنا» باور داشته باشد و را نیلیست‌تر از آن است که به معنا اعتقاد داشته باشد. بیان او توصیف زندگی است و راه‌حلی که ارایی می‌دهد، همانا انطباق با شرایط است تا در پی این انطباق آدمی خود را حفظ کند اساس همان غریزه «صیانت نفس» است و خوشبختی عبارت است از انطباق خود و توانایی خود با واقعیت تا بقای آدمی محفوظ بماند اما این انطباق یکطرفه نیست، منظور آن است که در عین انطباق باید به دنبال نفع شخصی بود، پس خوشبختی مطلق منطبق رابخوار تطبیق نفع شخصی با واقعیت است و لایغر اما این نفع شخصی که ارزش آن را تا که آدمی زندگی‌اش را وقف آن کند چیزی نیست جز «پول».

ناخدا ژوزف کتراد نویسنده استانی‌الاصل به غایت‌انگلیسی نیز همین رگه‌فکری را پی می‌گیرد، کتراد به مثابه یک شکاک همچون رابخوار به معنا و ماهیت زندگی باور ندارد. او اعتقاد دارد که دنیا به اندازه امواج با معنا است و راه‌حلی را ارایی می‌دهد که صراحت رابخوار را ندارد و «میدی» را (شیوع می‌دهد که همچون امید داستایوفسکی (وجود) و گوینسک (پول) ملموس نیست. او با کشتی‌های خود لوزان و منززل در دریا‌های سرگردان است که نقطه اتکاف و و ماهیت محکمی ندارد. از این رو امید او نیز لزان است.

کتراد در نلم‌های که به سال ۱۸۹۷ به دوستش آرپی‌کاتیناکس گرهام‌نوشست، عالم را به ماشین نساجی هراس‌انگیزی تشبیه کرد: «مثل ماشین می‌م‌اند این جهان، ماشینی که به زب‌ان کاملاً علمی از انبوهی آهن‌پاره درهم ریخته تکامل‌یافته و بنگر چگونه می‌یابد. من از کار سرآم‌ور ماشین به هراس می‌افتم. از ترس بر جای خود میخکوب می‌شوم... اجزای غم‌انگیزی است ولی واقعیت دارد از تو کاری ساخته نیست، آنچه بیشتر تو را می‌آزارد این است که حتی نمی‌توانی خردش کنی، ماشین به دلیل حقیقت واحد و لایزال نهفته در نبردی که به آن حیات بخشید. چنین است که شست و ما را بیرون می‌افکند، زمان، فضا، درد، مرگ، فساد، ناامیدی و دیگر توهمات را بافته است. آ‌مان‌های ما بنا و بنیادی ندارند ما در فرمالیسمی عجیب و بی‌انتها سرگردانیم اما باید طوری رفتار کنیم که گویی این فرمالیسم ما دارای ماهیت و ریشه‌ای عمیق است بنابراین باید «امید» را با وفاداری به یک «پده» ابد‌های که فی‌الواقع وجود ندارد اما ما آن را می‌سازیم، زنده نگه داریم، به این ترتیب «امید» در کتراد ساخته می‌شود، درست مثل یک ماشین که می‌توان آن را با استفاده از انبوهی از آهن‌پاره ساخت. در اینجا فرمالیسم به‌گونه‌ای به‌آگزیستانسیالیسم منتهی می‌شود که این معنا که عنصری کلیدی یک وجود اصیل، واقعیت متعهد بودن است، نه محتوی دقیق تعهدات ما، به بیان ساده‌تر به همان اندازه که ما به واقعیتی تعهد داشته باشیم، کافی است. این موضوع زندگی ما را کمی معنادارتر و کمی امیدوارتر می‌کند، دیگر اهمیت چندانی ندارد که محتوی دقیق تعهدات ما چه باشد.

اشتان لردجیم^۲ که سوسک و پروانه جمع می‌کند گویی دغدغه نویسنده خود را دارد. او می‌گوید «اسنان وقتی زاده می‌شود، در روایا می‌افتد مثل کسی که در دریا می‌افتد... من بشو چاره این است که به عنصر تباه کننده تسلیم شده و خود را امید نمانی» اکنون این سوال مطرح می‌شود حال که امیدی وجود ندارد چرا آدمی باید امید را در خود بسازد، جوابی که کتراد می‌دهد، این بار ماهیتی انگلیسی دارد «بدان خاطر که هر چیزی سر جایش بماند.»

کتراد که در عصر «گذار» زندگی می‌کرد، حسرت دنیای ماقبل از گذار را می‌خورد. او حتی در عصر گذار نیروی دریایی بابایی به نیروی بخار حسرت دریانوردی گذشته و دوران گشتی‌های بابدانی را در دل داشت و همیشه آرزوی ناوگان‌های در حال انحطاط را داشت و به این چیزها دلخوش بود... او خود را از رو در رو کردن با واقعیت دور نگه می‌داشت- چون می‌ترسید به عمق دریا‌هایی که روی آن حرکت می‌کند، نگاه کند اما او فرمالیسم بود، با آن فقط می‌خواست «ظاهر» را حفظ کند.

۱- گوینسک رابخوار اثر بالزاک

۲- ژوزف کتراد کاکسن ترجمه علی خرابی، فر ص، ۵۹

۳- لردجیم اثر ژوزف کتراد