



نورالدین فرح، نویسنده‌ی انگلیسی زبان سومالیایی در مصاحبه با پاسکال کزانووا دغدغهی را طرح می‌کند که تمامی نویسندگان دو زبانه-بهرتر است دو فرهنگ یا چند فرهنگ بنامیم- با آن دست به گریبانند. پرسش و دغدغهی «نوشتن» به کدام یکی از این دو- یا چند زبان-، و «بیان» کدام یک از این دو- یا چند فرهنگ. فرح در این مصاحبه از شرم و پشیمانی می‌گوید که بعد از نوشتن با زبانی غیر مادری دامن او را گرفته: «نوشتن میدان مین است- میدانی که با خیانت فرش شده است. من به مادرم خیانت کردم چون شاعر (سینه به سینه) نشدم و نویسنده شدم،

آن هم نویسنده‌ای در زبان انگلیسی، زبانی که او نمیفهمد، و نه تنها این، بلکه نویسنده‌ی متون سیاسی شدم که مانع از آن شد در سومالی، درکنار او، زندگی بکنم. در نتیجه فکر کردم باید کتاب‌هایی بنویسم که یاد بود و شایسته‌ی خاطره‌ی مادرم باشند... از این که به انگلیسی نوشتم پشیمانم، از این که در سومالی زندگی نکردم پشیمانم، مادر، از این که قبل از آن که دوباره ببینمت رفتی متاسفم. امیدوارم که کتابم بتواند مرثیه‌ی شایسته‌ای در ستایش او باشد». (کازانووا، ۱۳۹۲: ۳۲۵).

شرم، پشیمانی و مهمتر از این دو، سوال و دغدغه‌ی نورالدین فرح را می‌توانی برای جمع‌گیری از نویسندگان «ادبیات‌های کوچک» مطرح کرد. کازانووا در بخش اساسی از کتاب (جمهوری جهانی ادبیات) سعی در نشان دادن ایده‌های و روش‌های ست که نویسندگان ادبیات‌های کوچک، در راستای بین‌المللی شدن و عرضه‌ی ادبیات خود در برابر «ادبیات‌های بزرگ» صورت می‌دهند. طرح کازانووا را می‌توان به شکلی دیگر در مفهوم «ادبیات اقلیت» دلوز و گتاری نیز یافت: «یک ادبیات خرد ادبیات یک زبان اقلیت نیست، بل ادبیاتی است که اقلیت در زبان اکثریت می‌سازد» (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۳۹). دلوز و گتاری به میانجی چنین مفهومی، از فرانتس کافکا در راستای ساخت «شخصیت مفهومی» خود مدد می‌گیرند و از مجرای کافکا، تلاش وی را همچون نویسنده‌ی حاشیه‌ای به نسبت ادبیات/زبان بزرگتر آلمانی می‌سنجند. ویژگی چنین ادبیاتی به زعم آنها داری سه مشخصه‌ی «قلمروزدایی زبان، اتصال امر فردی با فوریت سیاسی و سرهم بندی جمعی» ست (همان، ۴۳). ادبیات اقلیت در ساحت زبان اکثریت قلمروزدایی می‌کند و با نقب زدن به آن،

سعی در آفرینش قلمروی نو برای خود دارد، قلمروی که مرزهای آن را ساحتی زبانی با پشتوانه‌ی فرهنگی تعیین می‌کند. ادبیات اقلیت به موجب «فضای کوچک و محدود» شکلی سیاسی نیز به خود می‌گیرد، در دل زبان اکثریت فرم‌های معمول را در هم می‌شکند و «شیوه‌ی صحیح زبان اکثریت» را حتی در سطح نشانگان زبانی و نگارشی به چالش می‌کشد، و از این مجرا سعی در بیان فرهنگی دارد که به قول خود کافکا «فراموش شده یا گمشده» است. این دو ویژگی موجب آن می‌شوند که تمایلات فردی-چه به عنوان موضوع داستان و چه در سطح کنش‌مندی آن - به حاشیه رود و خصیصه‌ی جمعی به خود گیرد. به عبارتی، ما در ادبیات اقلیت با مساله فردی روبرو نیستیم و هرچه در آن بیان می‌شود در سطح نشانگان خصلتی جمعی دارد. در واقع، فرهنگ یا نشانگان جمعی مشخص را بیان می‌کند. کافکا سعی می‌کند برای «یهودیان جذب شده» در فرهنگ آلمانی-مسیحی با زبان آلمانی بنویسد و «برای آنها تراژدی جذب شدن‌شان را تعریف و بازگو کند» (کازانووا، ۱۳۹۲:۳۴۷). برای کافکایی که به شیوه‌ی مادری در «فرهنگ زبانی ییدیش» پرورش یافته و نمی‌تواند آن را بخواند و بنویسد، و خود نیز به شکلی در آن فرهنگ آلمانی جذب شده است، با همان زبان آلمانی-آلمانی پراگ- شروع به نفی خود و «جذب شدگان» در این فرهنگ می‌کند. چنین خود اتهام‌انگاری و نفی را می‌تواند از تحلیل گرفته شده‌ی جورجیو آگامبن از (دیوید استیمیلی) بر حرف (K) در خصوص رمان محاکمه کافکا نیز مشاهده کرد. آگامبن بر این باور است که کافکای حقوق خوانده با سنت حقوقی روم باستان آشناست و در مورد بکار بردن حرف (K) ارجاعی به همان قانون

کلاسیک رومیان دارد. «در قوانین روم باستان که پیگرد قانونی نقش تعیین شده‌ای در آن داشت، ته‌میت زدن (در لاتین باستان: Kalumnia) چنان تهدید خطرناکی در مسیر اجرای عدالت محسوب می‌شد، که سزای آن با داغ کردن حرف K روی پیشانی ته‌میت‌زننده، کیفر داده می‌شد. [...] برخلاف عقیده‌ی رایجی که از ماکس برود نشئت می‌گیرد، حرف ک. نه به کافکا، بلکه به استدال استیمیلی، به کلمه‌ی کالومنیا (=ته‌میت) برمی‌گردد. (آگامبن، ۱۳۹۴: ۱۶۸). ژوزف-ک. در این رمان اتهامی به خود می‌زند که در اثبات آن ناتوان است. این اتهام را می‌توان سیری بین دو مفهوم زبان مادری کافکا (بیدیش) و جذب شدن در فرهنگ آلمانی-مسیحی دانست. کافکا با تمام توان سعی در تخریب فرهنگ سلطه دارد، و از آن رو خواننده را با فضای درگیر می‌کند که تماماً مه‌آلود، خشن و عصبانی ست، پس بر خلاف دُلوز و گتاری نمی‌توان با کافکا خندید.

هر دو تحلیل دولوز-گتاری و کازانووا از تلاش کافکا برای زنده نگاه داشتن فرهنگ یهودی (بیدیش) سرچشمه می‌گیرد، ولی به نتایج متفاوتی در مورد آثار وی می‌رسند. به زعم دُلوز و گتاری می‌توان با کافکا قاقاه خندید ولی برای کازانووا، کافکا نویسنده‌ی عصبانی و خشنی ست که تماماً خود را وقف بیان مفهومی فراموش شده در لابه‌لای زبان مسلط کرده است. کافکا با آگاهی از سرنوشت غم‌انگیز آلمانی‌های که در پراگ زندگی می‌کردند، تمایل شدیدی به بیان خشونت، عصبانیت، تعارض خانوادگی، بروکراتی‌های عجب و غریب دارد. (Casanova: ۲۰۱۵). کازانووا در کتاب: کافکا، شاعری عصبانی (Kafka, Angry Poet) بر انگیزه‌های «نوشتن»

کافکا متمرکز می‌شود تا «نتایج» آنها- شاید یکی از دلایل تفاوت دیدگاه دُلوز و کازانووا را می‌توان در این مورد جستجو کرد. «امکان نوشتن» همان مسأله‌ی ست که می‌توان در مورد نویسندگان ادبیات‌های کوچک مطرح کرد. بخش اعظمی از نویسندگان در حاشیه-در حاشیه‌ی ادبیات‌های بزرگ- انگیزه نوشتن و شیوه‌ی مبارزاتی و انقلابی را در نوشته‌هایشان هدف قرار می‌دهند تا نتایج آن را، از این رو می‌تواند خودِ این پروسه و تقلا، موضوع رمان یا شعری باشد.

به زعم کازانووا نویسندگان ادبیات‌های کوچک را می‌توان در دو ساحت کلی تقسیم کرد: «همه‌ی نویسندگان زیر سلطه، مستقل از فاصله‌ی زبانی و ادبی‌شان از مرکز، با پرسش تفاوت زبانی مواجه می‌شوند. نویسندگان جذب شده، که نسبت‌شان با زبان مسلط حاصل خارجی بودن و عدم امنیت است، سعی می‌کنند تا با نوعی مته به خشخاش زدن (یا حساسیت فوق‌العاده نسبت به کاربرد صحیح) تمام نشانه‌های زبانی اصل و نسب خود را محو بکنند، درست مثل کاری که آدم در مورد لهجه یا گویش خود می‌کند. از سوی دیگر، کسانی که می‌توان آنها را نویسندگان جذب نشده خواند، چه زبان دیگری در دسترس‌شان باشد چه نباشد، سعی می‌کنند تا با استفاده از هر وسیله‌ی ممکن از زبان مسلط فاصله بگیرند، یا با ابداع کاربرد جدید (و در نتیجه تا حدی غیر مشروع) این زبان، یا با ایجاد- و گاهی هم با احیای- یک زبان ملی (و بالقوه ادبی) جدید. (کازانووا، ۲۲۷).

با این مقدمه، در این نوشته می‌خواهم چنین دغدغه‌ی را به میانجی رمان (کوچ شامار) نوشته‌ی فرهاد حیدری گوران بررسی کنم. و سعی خواهم

کرد تحلیلی در سطح نشانگان بر دو-نگاری (کردی/فارسی) نویسنده داشته باشم. لازم می‌دانم که اشاره کنم شیوه‌ی تحلیل این نوشته از رهیافت باسکال کارانواو اتخاذ شده است و اشاراتی به مفهوم ادبیات اقلیت در دیدگاه دلوز و گتاری نیز خواهد داشت.

### ابداع دو-نگاری و اقدام به تخریب زبان سلطه

فهم کامل رمان (کوچ شامار) به احتمال زیاد، برای جمع کثیری از خوانندگان کار دشواری است. دشواری آن دقیقاً در ارتباط با زبان سلطه و ادبیاتی بزرگتر: یعنی ادبیات فارسی ست. در وهله‌ی اول، خوانندگان کوچ شامار باید حداقل با دو مفهوم برای درک کامل رمان آشنایی داشته باشند: بخشی از فرهنگ کردی و اختصاصاً فرهنگ الاهیاتی یارسان و نیز قسمی کوچک از زبان کردی. این دو مفهوم جدایی از شناخت و ساخت رمان، و نیز آگاهی بر زبان و ادبیات فارسی ست. ارجاع مدام نویسنده به الاهیات یارسان و نیز استفاده از زبان شیزوفرنیک، درک کامل رمان را در قدم اول دشوار می‌کند، نویسنده - که برای پنج فصل از شش فصل رمان از راوی همسان-بیرونی استفاده می‌کند- بر این دیر فهمی داستان آگاه است و از زبان راوی/کاراکتر (شامار بوربور) می‌گوید: «حقیقت این بود که از زبان و کلمات کمپی‌ها زیاد سر در نمی‌آوردم» (ص ۹۱)؛ اما دشواری فهم رمان برای خوانندگان، بیشتر از دشواری شامار بوربور و «زبان و

---

<sup>۱</sup>. تمام ارجاعات به شکل (ص ...)، به متن رمان کوچ شامار، چاپ اول، ۱۳۹۷، تهران: نشر آگاه و نشر بان، است.

کلمات» افراد «کمپنجات» است. زیرا که (شامار بوربور) خود نیز زبانی دارد که برای «جذب شدگان» در ادبیات سلطه به راحتی قابل فهم نیست، زبانی که دارای فرهنگِ الاهیاتی خاصی است. ارجاعات مکرر شامار بوربور به دفاتر یارسان و نیز گذراندن تمامی پنج فصل اول رمان از فیلتر روایی او، این فهم را به مراتب دشوارتر می‌سازد. شامار که تلمیحی به داستان فولکلور گردی (شاماران) دارد، از زبانی رمزآلود و با ارجاعات مکرر به کلام یارسان حکایت می‌کند. - در فولکلور گردی (شاماران) نماد دانایی بر رازهای هستی است(نگاه کنید به: شاماران در فولکلور گردی).

شامار بوربور(راوی/کاراکتیر رمان)، بعد از زلزله‌ی کرمانشاه و تخریب روستا و از دست دادن خانواده‌اش برای پیدا کردن کار راهی تهران می‌شود. وی که شاهد بوده بعد از زلزله «کفن بین زندگان پخش می‌کردند» و «مُرده‌ها را با بیل مکانیکی» و بدون مرسومات سوگواری در گورها می‌گذاشتند، اکنون تنها یادگاری که از روستایشان (چیلالا) با خود دارد، دفاتری از کلام یارسان به خط پدرش است. نوشته‌های که بعد از دیدن دو جناز بر روی برانکارت در مسافرخانه‌ی در تهران، و نیز از ترس نسقچی‌ها و ماموران آنها را می‌بلعد: «ده‌فتر دست‌نویس پدرم را هم باید می‌خوردم. هیچ راه دیگری به ذهنم نمی‌رسید غیر از خوردنش. ورق به ورق بلعیدنش. به طرفه‌العینی هزار سال که لام و سَر مگو را چون دانه‌های انار بلعیدم.»(ص ۳۸) سه واژه‌ی (بلعیدن، سَر مگو و دانه‌های انار)، هر سه اشاراتی به کلام و ادبیات یارسان دارد که در اینجا در قالب پیکرگردانی داستانی در سطح و نشانگانی دیگر رخ می‌نماید.

اشاره‌ی نویسنده به فرهنگ یارسان و ادبیات گردی، تنها در سطح نشانگان و محتوا باقی نمی‌ماند و در بستر نگارش و نوشتار هم به خوبی نشان داده می‌شود. استفاده‌ی مکرر از کلمات و جملات گردی و نیز از کار انداختن روش «صحیح فارسی» نوشتن و استفاده‌ی غیر صحیح از علائم نگارشی به خوبی در متن رمان قابل روئیت است. جملاتی مانند: «یا دوشایه‌گی داوو... ههرکه‌س بزانو وهخت هه‌یهاته‌ن... وهخت نجاته‌ن...» (ص ۱۵)، «تهخت ته‌خه‌لوس فه‌رق فاق فیق» (ص ۷۰) (که اشاره به سطری از ابیات یارسان دارد). «خوزه‌وه بیاتا قه‌وره‌گی بدوزیامه‌وه» (ص ۱۱۵)، «خوزه‌وه بیاتا وه‌ئره ده‌ربچیاتای و کار په‌یا بکردیای و ژن تهران قه‌شنگنگ بخوازیای. ئه‌وسا دی خه‌م ئاخهرم هه‌رتهل کیشان بی» (ص ۶۹) و «...». رمان دارای انبوهی از کلمات گردی و جملاتی از این دست است. جدای از استفاده‌ی زبان گردی در رمان، به طوری که گفته شد فرم صحیح نگارش فارسی را نیز می‌شکند و در سطح دستور زبان و کاربرد علائم نگارشی از فارسی معمولی پیروی نمی‌کند. (نگاه کنید به متن رمان)

پاسکال کازانووا به تقلید از آلن ریکار، شیوه‌ی استفاده از دو زبان برای نوشتن - که نویسندگان ادبیات‌های کوچک در برابر ادبیات بزرگتر بکار می‌گیرند-، روش (دو-نگاری) می‌نماید. به عبارتی استفاده از دو زبان (مادری و سلطه) و ساقط کردن زبان/ادبیات بزرگتر در جهت «بیان» و عرضه‌ی ادبیات کوچک خود. چنین روشی (دو-نگاری) شیوه‌ی منحصر به فرد و ابداعی ست، که هم در ساحت «ادبیات اقلیت» و هم با نگاهی پساستعماری، اتخاذ روشی مبارزه‌جویانه در برابر زبان سلطه و استعمار



است. کازانووا اذعان می‌دارد: «وقتی یک زبان پیرامونی به درجه‌ای از رشد می‌رسد و به طور نسبی صاحب منابع مستقل خود می‌شود، شاهد ظهور یک عده هنرمندان ادبی هستیم که سرگرم تولید مجموعه‌ای از آثارند که خصلتی دوگانه دارند، و در طول این فرایند موضع پیچیده و دردناکی را در قبال دو زبان اتخاذ می‌کنند. این متون «دو-نگاری»، اصطلاحی که آلن ریکار به عنوان نام این متون پیشنهاد کرده است، در آن واحد به هر دو زبان نویسنده نوشته شده‌اند، هم به زبان مادری و هم به زبان استعمار، و مسیر پر پیچ و خم و پیچیده‌ی ترجمه، تقریر، و خود برگردانی را طی کرده‌اند. این نگارش دوگانه‌ی دائمی بنیاد، نیروی محرکه، دیالکتیک، و بیشتر اوقات حتی موضوع این آثار را تشکیل می‌دهد» (کازانووا، ۳۴۰). وی در ادامه از شیوه‌ی نوشتن نویسنده‌ی ساحل عاج، (احمد کوروما) در رمان (خورشیده‌های استقلال) (۱۹۶۹) یاد می‌کند که آن را «براساس نوعی ترجمه‌ی فرانسوی از زبان مالینکه نوشت، و نوآوری و خصلت ویرانگرش تا اندازه‌ی زیادی مرهون این بود که احترام رایج را در حق زبان فرانسوی رعایت نکند، و به «کاربرد صحیح» آن هم اعتنا نکند، و بالاخره موفق به خلق زبان ادبی آمیخته شد که شاید بتوان آن را فرانسوی مالینکی شده خواند.» (همان). تاکید کازانووا در این دو عبارت بر «کاربرد غیر صحیح» زبان استعمار و استفاده از هر دو زبان «مادری و استعمار» است. البته باید یادآور شد در اینجا زبان سلطه/استعمار، مراد همان زبانی ست که ادبیات بزرگتر عرضه می‌کند.

حیدری گوران در رمان کوچ شامار-ونیز نفس‌تنگی- روش امثال احمد کوروما را بکار می‌گیرد. در هم شکستن نسبی زبان فارسی و استفاده از دو

زبان گُردی (همچون زبان مادری نویسنده) و زبان فارسی (چون زبان ادبیات بزرگتر)، در واقع نویسنده را تا حدودی به ابداع «فارسی گُردی شده» نزدیک می‌کند. اگر در مقام مقایسه با اثر قبلی حیدری گوران-رمان نفس‌تنگی - برآیم، شاهدیم تقریباً در تمامی جاهای که در نفس‌تنگی به گُردی می‌نویسد، ترجمه‌ی آن را به فارسی در پاورقی آورده است (نگاه کنید به پاورقی‌های رمان نفس‌تنگی). اما در کوچ شامار فقط در چند جا که مربوط به کلام یارسان است، همچنین اتفاقی می‌افتد. این دو رمان به فاصله‌ی ده سال از هم چاپ شده‌اند. (نفس‌تنگی ۱۳۸۷) و (کوچ شامار ۱۳۹۷)، گویی نویسنده در این ده سال به شکل کامل حداقل تا زمان چاپ کوچ شامار - تکلیف خود را با دو-نگاری مشخص کرده است. حتی فارسی که در نفس‌تنگی بکار رفته به نسبت استانداردتر و صحیح‌تر از رمان کوچ شامار است.

اتخاذ روش (دو-نگاری) و آشکارا دست به ساقط کردن زبان سلطه، عملی آگاهانه برای نویسنده‌ی کوچ شامار است. در یکی از صفحات رمان از زبان رئیس کمپ خطاب به شامار بوربور می‌خوانیم: «فقط یادت باشه که این‌جا همه باید به زبان فارسی حرف بزنن. سه طرف کمپ روی دیوار نوشته‌یم. چون اگر قرار باشه هرکی به زبون مادری خودش تکلم کنه و بنویسه بیماری‌شون رو نمی‌فهمیم. فهم بیماری شرط اول بهبودی‌یه.» (ص ۶۸). و در جای دیگر از زبان شامار بوربور (با نام مستعار میژوو) می‌خوانیم: «توی کمپ نجات طبق بخشنامه رسمی، حرف زدن فقط به زبان فارسی مجاز بود... اما صداهایی از دژبان کورده و افغانه می‌شنیدم که در زبان فارسی معادل نداشتند و باید برای هر کدام یک

جمله شرح می‌نوشتم...» (ص ۱۴۳). حتی بیماران (کمپ‌نجات) با نگره‌ی گناهگار و قربانی خطاب می‌شوند، (آقای صبوری) - مسئول عکاسی و ضبط فیلم از افراد کمپ - می‌گوید: «من دارم تصویر گناهکاران و قربانیا رو ثبت می‌کنم.» (ص ۶۶). بخشی از افراد داخل کمپ، نمادی بر شخصیت‌های به حاشیه رفته و (ادبیات‌های کوچک) هستند، شخصیت‌های که در اعمال زبان سلطه، گناهکار و قربانی شماره می‌شوند. (میموا) شخصیتی که دارای زبانی شیروئید و چند بعدی ست، دوره‌ای «به جرم نوشتن و اضافه کردن باب هفتاد و سوم به تذکره‌الاولیاء، تحت تعقیب قرار می‌گیره و می‌افته زندون» (ص ۷۲). میموا، نماد ادبیات خرد و به حاشیه رفته است. حرف‌هایش برای «جذب شدگان» در فرهنگ سلطه قابل فهم نیست و نویسنده برای القای بیشتر این مفهوم، لحنی شیروفرنیک و غیرقابل اعتماد را اتخاذ کرده است. میموا تنها وقتی متادون می‌خورد حرف‌هایش قابل فهم است و آخر سر سنکوب می‌کند و می‌میرد: «او [میموا] هم فرم رسمی اهدای عضو را امضا کرده بود، اما دیگر عضوی برایش نمانده بود که بشود پیوندش زد به یک نفر دیگر. تمام سلول‌هایش فاسد شده بود. او باید همان طور می‌رفت زیر خاک. قبل از مرگ به اندازه‌ی کافی مرده بود» (ص ۱۶۴). میموا با زبان شیروئید خود، از زبان سلطه‌ی که در کمپ‌نجات است، قلمروزدایی می‌کند و با نقب زدن به آن دستورات زبانی، -که شکل نمادین قوانین کمپ‌اند- سعی دارد زبان سلطه را به عقب کشاند و جایی برای زبان خود فراهم آورد. تمامی حرف‌ها و اعمال میموا وجهی اعتراض گونه به کمپ دارند، این همان بخورد سیاسی ست، که الزاماً ادبیات اقلیت با آن روبرو می‌شود. و نهایت

غیر فردی بودن این ادبیات که در خطابه‌های هیستریک وی دیده می‌شود.

میمو که «به اندازه‌ی کافی مرده بود» نماد هوموساگری-انسان مقدس-ست که حتی ارزش کشتن را هم ندارد، او چون یکی از قربانیان زبان سلطه، وصله‌ی ناجوری بر چهره‌ی (کمپ‌نجات) است. از افزودن «باب هفتاد و سوم به تذکره‌الاولیاء» تا سخنان درهم و شیزوئید او، نشانه‌ی بر عدم پذیرش میمو در زبان سلطه‌ی کمپ است. تن میمو چنان فرسوده شده که به کار پیوند هم نمی‌آید، عدم کارایی تن مُرده‌ی میمو، به شکل دیگر، بازنمایی زبان سلطه است. میمو فرم رسمی اهدای عضو را امضا کرده است، (فرم رسمی و امضاء) چون نشانه‌ای بر بروکراتیک بودن، رسمی بودن و قاعد و نظم زبان سلطه است که در پیچ و تاب خشن خود، تنِ قربانی را به حاشیه می‌راند. می‌توان اینجا اشاره کرد که زبان سلطه/ادبیات اکثریت چنان زبان پیرامون/ادبیات اقلیت را به حاشیه رانده که حتی جدایی از عدم درک آن، اعتقاد و اعتمادی به وجود آن ندارد. این مورد یادآور کتاب: (کافکا، شاعر عصبانی) پاسکال کازانووا است که متن کافکا را، متنی عصبانی در برابر زبان آلمانی-مسیحی، یهودیان جذب شده‌ی چکی می‌داند، زبانی که حتی برای کافکای یهودی نمی‌تواند بار معنایی مفهوم «مادر» را تداعی کند و برای او شکوه و سردی مسیحیت را دارد: «مادر برای آدم یهودی خیلی آلمانی است، ناخودآگاه شکوه و سردی مسیحی را تداعی می‌کند، زن یهودی که «مادر» خوانده می‌شود در نتیجه نه تنها خنده‌دار بلکه بیگانه هم هست» (یادداشت‌های روزانه‌ی

کافکا).- در اینجا مراد از واژه‌ی مادر، کلمه‌ی آلمانی آن است که در صورت ترجمه به فارسی در متن به خوبی جا نمی‌گیرد.

هر کدام از شخصیت‌های کمپ‌نجات، از سوی کمپ اسمی مستعاری دارند که به دو دسته‌ی نام‌های شغلی/کاری و نام‌های اختصاری تقسیم می‌شوند. در واقع زبان سلطه‌ی کمپ، سعی تمام دارد که اعضای کمپ را در «گمنامی» نگاه دارد و برای به اسارت کشیدن زبان و تن آنها بر هر کدام نامی می‌گذارد که برساخته‌ی کمپ است، نه اسم واقعی آنها. حتی شغلی که در کمپ دارند هیچ ربطی به حقیقت آنها ندارد: «بعضی پرونده‌ها سفید بودند، تنگ‌شان یک اسم مستعار عجیب غریب.» (ص ۱۲۳). چنین رفتاری از نظام نشانگان کمپ، دال بر استثمار و برساخت کردن هویتی است که از خواست مسئولین کمپ سرچشمه می‌گیرد نه واقعیت آن. تمامی حقایق کمپ‌نجات، برای جهان بیرون پوشیده و غیرقابل دسترسی است. در واقع «دوربین آقای صبوری» و سیاست‌های کمپ است که زاویه دید و اتفاقات داخل کمپ را برای بیرون تشریح می‌کند، نه واقعیت حقیقی آن. معنای واقعیت، در نظام برساخته‌ی کمپ، تقلیل یافته به سیاست‌های کمپ است و گویی پیدا کردن برساختی متفاوت در ضدیت با برساخت آن، دشوار همچون پیدا کردن هم خانواده‌های واقعیت برای پسر بچه‌ی مدرسه‌ای است: «پسر کتابش را باز کرد. چند تا سوال وسط صفحه بود. با توجه به متن جاهای خالی را پر کنید: -همخانواده‌ی واقعیت را از روی درس پیدا کنید و بنویس.» (ص ۱۳۹). دشواری ساخت و عرضه‌ی برساختی جدید که در تقابل و تضاد با برساخت کمپ باشد، از این نشئت می‌گیرد، که نظام سلطه‌ی کمپ،

تمامی مفاهیم را به «گمنامی» و استعاره‌های خود ابداعی بدل کرده است. از این رو شامار بوربور تنها راوی وضعیت می‌شود که می‌بیند و کاری از دستش بر نمی‌آید، راوی تنها تن‌ها و زبان اسیر شده‌ی کمپ نشینان را توصیف می‌کند. رئیس کمپ همچون (دستی نامرئی) از زبان سلطه-که خود نیز در آن نظام به دام افتاده- تمامی زندگی اعضای کمپ را زیر سلطه‌ی خود قرار داده، این سلطه حتی به زندگی خارج از کمپ کارگران نیز سرایت می‌کند: «پسره رفت روی دیوار یک اتاق کشید با تختخواب. یک ورق از شناسنامه رئیس را چسباند روی تختخواب» (همان). گسترش استثمار زبان و به حاشیه راندن خواست‌های انسانی، یکی از کارکردهای اعمال قدرت در نظام سلطه است که در رمان کوچ شامار به خوبی نمایان است. جهان مه‌آلود و خشن برای شامار بوربور تنها در کمپ‌نجات وجود ندارد، بلکه در خارج از کمپ و درمیان شهر و شهروندانش نیز دیده می‌شود.

تمامی اعضای کمپ وجهه اشتراک بالای در بیان و رفتار با هم دارند، زبان‌های پاره پاره و نامفهوم، تن‌های نحیف و زندگی‌های رو به تباهی مشخصه‌ی تمامی این افراد است که باعث شده لحن تعدادی از آنها بهم نزدیک شود. حتی شخصیت‌های متفاوتی که شامار بوربور اتفاقی با آنها برخورد می‌کند، گویی یک جایی آنها را دیده است: دوستش (شماسی) را قبل از دانشگاه، پیرزن دست فروش مترو و دژبان کمپ را جایی دیگر دیده است. «... گاهی مواقع شاهد تکرار برخی اتفاقات در زندگی‌ام بودم» (ص ۱۲۱). این همان یک دست سازی زبان سلطه است، و گویی زبان‌حال، سلطه این است: هیچ چیز متفاوتی نباید وجود داشته باشد، چرا

که در صورت وجود تفاوت، اعمال قدرت بر آن دشوار و منطق نظامی آن دچار چالش می‌شود. در جایی از رمان می‌موا به (کیومرته) می‌گوید: ما یک نفر هستیم. و حتی در فیلم گرفته شده‌ی صبوری پیراهن این دو در هم می‌رود.

در پایان باید یادآوری کرد، نویسنده‌ی رمان کوچ شامار با ابداع دو-نگاری در سطح بیان و در هم شکستن فرم معمول زبان فارسی، سعی در قلمروزدایی در زبان اکثریت و ادبیات بزرگتر دارد، و آن را با میانجی ادبیات الاهیاتی یارسان از فرهنگ گردی صورت می‌دهد. نویسنده با ساخت تصویر و ارجاع برون متنی به شیوه‌ی داستان نویسی خود، این را به خواننده القا می‌کند که: (در این نوشته به هیچ عنوان نمی‌خواهم چه در ساحت فرم و چه در ساحت بیان از ادبیات اکثریت پیروی کنم). آنجا که در مترو تجریش یک فروشنده راهش را می‌گیرد: «برگشتنی توی ایستگاه مترو تجریش، یک فروشنده جلو راهم سبز شد. بهم پيله کرد: - بسته‌ی کامل آموزش پیشرفته داستان‌نویسی با تخفیف...» (ص ۱۲۰). نویسنده با این تصویر در وسط رمان، تلمیحی به متن بیرونی داستان و شیوه‌ی نگارش آن دارد و به شکلی به خواننده القا می‌کند که پیروی نکردن از فرم معمول داستان نویسی امری آگاهانه است.

به زعم نگارنده، فرهاد حیدری گوران با نوشتن رمان کوچ شامار توانسته فرم جدیدی در ادبیات معاصر ایران ایجاد کند و فصلی نو بر ادبیات فارسی-شاید هم گردی- بیفزاید، فصلی که می‌تواند تاریخ نویسان ادبیات گردی و فارسی را مجدداً با مساله‌ی زبان درگیر کند: آیا رمان کوچ شامار

فرهاد حیدری گوران در زمره‌ی تاریخ ادبیات کُردی قرار می‌گیرد یا تاریخ ادبیات فارسی؟. ترجیح می‌دهم مبحث (زبان ادبی و تاریخ ادبیات) را در مقاله‌ی جداگانه بررسی کنم.

### منابع:

- کازانووا، پاسکال (۱۳۹۲)، جمهوری جهانی ادبیات، ترجمه‌ی شاپور اعتماد، تهران: نشر مرکز.
- دلوز، ژیل و گتاری، فلیکس (۱۳۹۲)، کافکا: به سوی یک ادبیات خُرد، ترجمه‌ی رضا سیروان و نسترن گوران، تهران: نشر رخداد نو.
- آگامبن، جورجیو، (۱۳۹۴)، از مصائب معنا، (مقاله‌ی «ک»)، ترجمه‌ی امیر کمالی، تهران: نشر اختران
- ح گوران، فرهاد، (۱۳۹۷)، کوچ شامار، تهران: نشر آگاه و نشر بان
- Casanova, P (۲۰۱۵), "Kafka, Angry Poet", (Trans) Chris Turner, Publisher: Seagull Books