هیاهوی زمان

جولین بارنز

مترجم
سپاس ریوندی

نشر ماهی
تهران
۱۳۹۷

مقدمه‌ی مترجم

لزلی هارتلی، نویسنده‌ی انگلیسی، رمان واسطه را چنین آغاز می‌کند: «گذشته سرزمینی است ناشناخته. آن‌جا همه‌چیز طور دیگری است.» ایده‌ی سرزمینی ناشناخته که در آن همه‌چیز متفاوت است دستمایه‌ی خلق آثار بسیاری در زبان انگلیسی بوده، تا آن‌جا که به پدیدآمدن سنتی چندصدساله، بارور و پایدار انجامیده است که آن را، با ارجاع به اساطیر یونانی، ادبیات «آرکادیایی» نامیده‌اند. این ادبیاتِ آرمانشهری طیف گسترده‌ای از نوشته‌های ادبی و فلسفی را در بر می‌گیرد که رشته‌ی پیوند همه‌شان تصور آن سرزمین دوردست ناشناخته است.

در انگلستان قرن شانزدهم، تامس مور آرمانشهر را نوشت و یکصد سال پس از او، فرانسیس بیکن آتلانتیس نو را. آنگاه، در انتهای قرن هفدهم، مضمون آرمانشهر به عرصه‌ی ادبیات داستانی نیز راه یافت، ابتدا با جزیره‌ی کاج‌ها اثر هنری نویل و سپس با سفرهای گالیور جاناتان سویفت و رابینسون کروزوئه اثر دنیل دفو؛ آثاری که، ضمن پرداختن به موضوع یادشده، رمان انگلیسی را بنیاد نهادند و استحکام بخشیدند. سیاهه‌ی بلند آثار فلسفی، اجتماعی و ادبی انگلیسی که به این موضوع پرداخته‌اند در طی قرون بعدی طولانی‌تر هم می‌شود؛ ادموند برک، تامس مالتوس، ساموئل باتلر (نویسنده‌ی *Erewhon*[1]) و ویلیام موریس از جمله‌ی کسانی هستند که در این سنت قلمفرسایی کرده‌اند. در انتهای قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم، نیاز انسان غربی به اسطوره‌ای جدید از یک‌سو و وحشت از تحولات عظیم قرن بیستم از سوی دیگر توجه نویسندگان بسیاری را به این موضوع جلب کرد. برخی آثار شاخص قرن بیستم در چهارچوب همین سنت قرار می‌گیرند، از جمله دنیای

۱. این نام کمابیش صورت واژگونه‌ی Nowhere به معنی ناکجاست و خود ترجمه‌ی انگلیسی واژه‌ی اوتوپیا.

قشنگ نو اثر آلدوس هاکسلی، فارنهایت ۴۵۱ اثر ری برادبری، و ۱۹۸۴ جورج اورول. نمایش‌نامه‌ی ساحل آرمانشهر، اثر تام استاپارد، هم در ردیف همین آثار است.

اما چنین نیست که ادبیات آرکادیایی صرفاً به توصیف مدینه‌ی فاضله و عصر طلایی بپردازد. گرایش قدرتمند دیگری نیز در دل همین سنت وجود دارد و آن ترسیم مدینه‌ی فاسده (Dystopia) و نیز عصر ظلمت است. نویسندگان این ژانر عمدتاً و پیش از هر چیز منتقدان سرسخت وضع موجود هستند، اما برای طرح انتقادات خود گاه راه ترسیم مدینه‌ی فاضله را انتخاب می‌کنند، گاه مسیر عکس آن را، و در مواردی هم هر دو راه را. در روش نخست، نویسنده زمان یا مکانی ناشناخته (و اکثراً خیالی) را ترسیم می‌کند و با نمایش درخشش کورکننده‌ی خیر و نیکی در آن، توجه مردم زمانه و سرزمین خود را به کاستی‌های موجود جلب می‌کند. این روشی است که افلاطون در رساله‌ی جمهوری بنیاد گذاشته و در رساله‌های مور و بیکن و کتاب چهارم سفرهای گالیور نیز دیده می‌شود. اما در روش دوم، نویسنده می‌کوشد منطق هولناک حاکم بر زمانه یا سرزمین خود را به شکلی اغراق‌شده به تصویر بکشد و نشان دهد وضع موجود مستعد چه حدی از فساد و تباهی است. کتاب‌های اول و سوم سفرهای گالیور، ۱۹۸۴ اورول و فارنهایت ۴۵۱ برادبری از این دست هستند. نزد اورول، منطق اختناق استالینی به حد نهایت خود می‌رسد، چنان‌که پلیس اندیشه پدید می‌آید و قهرمان داستان می‌داند که صِرف داشتن دفتر خاطرات یا حتی خود خاطرات برای اعدام او کافیست. در فارنهایت ۴۵۱، وحشت برادبری از تلویزیون و این‌که جای کتاب را بگیرد به خلق سرزمینی انجامیده که در آن کتاب‌خواندن جرم است (وحشتی که امروزه با سیطره‌ی وسایل ارتباط‌جمعی معصومانه به نظر می‌رسد!)

در کتاب اشتیلر، اثر ماکس فریش، بازجو به شخصیت اول داستان می‌گوید بیهوده سعی نکند با داستان‌هایی که درباره‌ی امریکا سر هم می‌کند، او را متقاعد سازد که آن‌جا بوده است؛ کره‌ی زمین دیگر هیچ نقطه‌ی ناشناخته‌ای ندارد، مگر اتحاد شوروی. بنا به آنچه آمد، شاید بتوان گفت هیاهوی زمان در امتداد همین سنت

ادبیات انگلیسی قرار می‌گیرد، با این تفاوت که اگر نخستین ژانر ادبیات آرمانشهری انگلیسی، در ابتدای عصر استعمار و اکتشافات دریایی، جزایر دورافتاده و غریب را دستمایه‌ی کار خویش قرار می‌داد، جولین بارنز شوروی عصر استالین را به این منظور انتخاب می‌کند؛ یعنی، به تعبیر فریش، تنها نقطه‌ی ناشناخته‌ی باقی‌مانده را.

ادای دِین بارنز به استادان قدیم ادبیات آرمانشهری انگلیسی کاملاً در اثرش مشهود است. خانه‌ی ویلایی کابوس‌واری که در آن اتاق‌ها غول‌آسا و پنجره‌ها اندازه‌ی کف دست هستند به سرزمین لیلیپوتی‌ها و بروبدینگ‌ناگ در سفرهای گالیور اشاره دارد که در آن‌ها همه‌چیز به‌ترتیب دوازده برابر کوچک‌تر و بزرگ‌تر از ابعاد انسانی است. قهرمان اثر، شاستاکویچ، مانند وینستون، قهرمان ۱۹۸۴، وقتی دچار بحران می‌شود، تصمیم می‌گیرد با آلبومی از بریده‌ی روزنامه‌ها تاریخ را برای خودش مرور کند. هم شاستاکویچ و هم وینستون با وسوسه‌ی خودکشی دست و پنجه نرم می‌کنند.

اما اثر بارنز ضمناً به دو اثر روسی هم توجه مستقیم دارد: ما، اثر یوگنی زامیاتین (که الهام‌بخش هاکسلی، اورول و دیگران شده بود)، و نیز مرشد و مارگریتا. حین خواندن اثر، انگار منتظر هستیم عشق پرشور و حقیقی از راه برسد و برای شاستاکویچ (ولو موقتاً) همان مأمنی را پدید بیاورد که I-330 برای راوی ما و مارگریتا برای مرشد پدید می‌آورند. اما چنین عشقی هرگز پیدا نمی‌شود، شاید از آن رو که تاریخ از افسانه بی‌رحم‌تر است و بشر، حتی در خیالبافی‌های خود، نمی‌تواند عمق ظلمت راستین را درک کند.

بارنز این‌جا ضمناً به مسئله‌ی ظریف وضعیت شاعران (مجازاً هنرمندان) در مدینه‌ی فاضله/فاسده می‌پردازد. در مدینه‌ی فاضله‌ی اتحاد شوروی، «زیر آفتاب نظامنامه‌ی استالین»، مسئله دیگر این نیست که شاعران به جرم دروغ‌پردازی باید تبعید شوند. این‌جا راستگویان را تبعید می‌کنند؛ اما نه، تبعید هم نمی‌کنند، برعکس، حتی فراریان را به لطائف‌الحیل برمی‌گردانند (پراکفیف، آیزنشتاین و...) و آنان را سر میز مذاکره با شیطان می‌نشانند. هیاهوی زمان، مانند مرشد و مارگریتا، روایت مجددی است از داستان فاوست، داستان معامله‌ی یک نابغه با شیطان. بولگاکف رمان خود را با نقل‌قولی از فاوست گوته آغاز می‌کند: «سرانجام، باز گو که