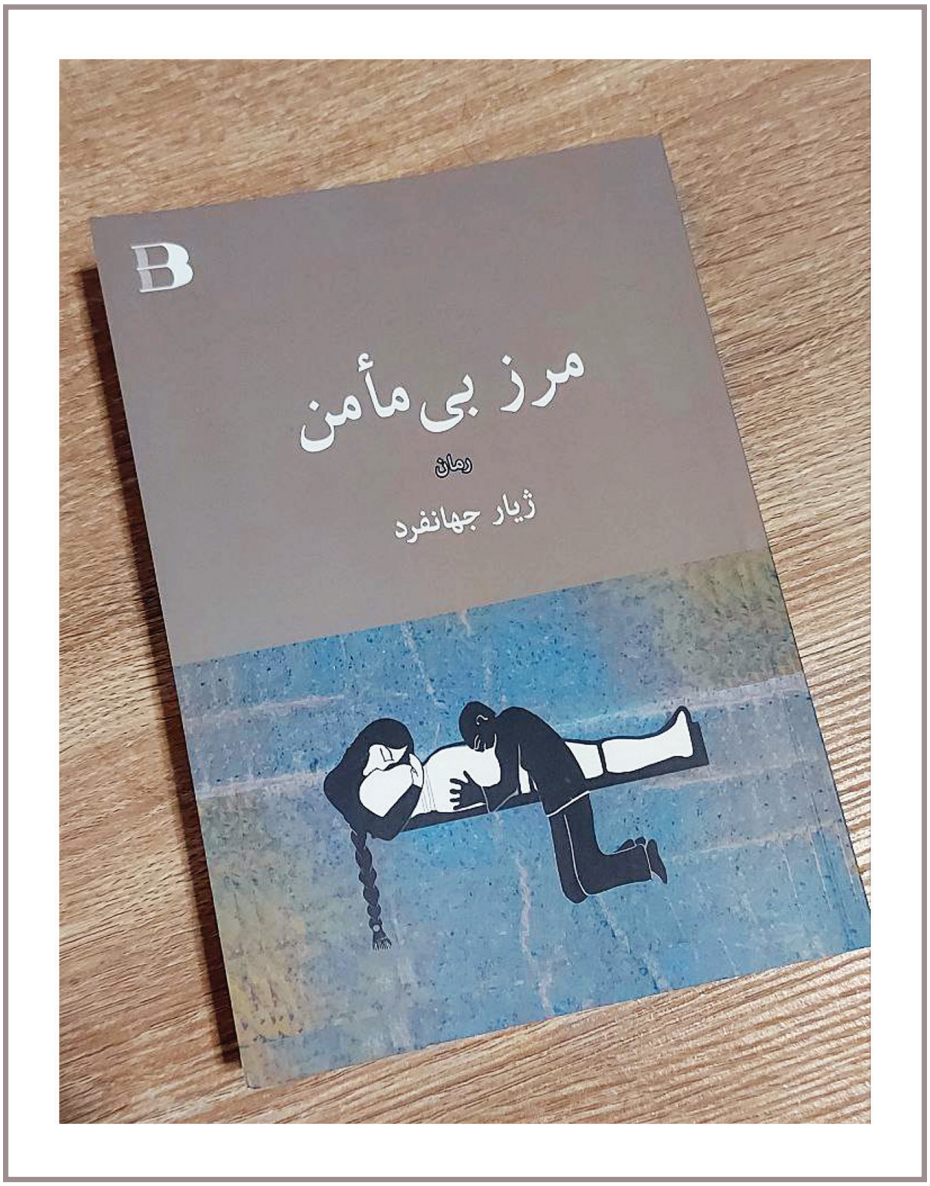
نگاهی به رُمان سنـوور بیّ‌سا (مرز بی‌مأمن)
نوشته ژیـار جهانفرد

عطا منصـوری



۱. مرز بی‌مأمن (۲۰۲٤)، ژیار جهانفرد، ترجمه‌ی فواد مظفری. انتشارات باران، سوئد.

شکی نیست که عناصر سه گانه‌ی هنرساز (عاطفه، تخیل، اندیشه) مصالح اصلی سازه‌ی ادبی را تشکیل می‌دهند، اما تشخیص و تائید این عناصر در متن، تازه مرحله‌ی اول کار است، چرا که سنجش چگالی جوهر و غنای هنری اثر، بستگی به استعدادی دارد که اثر در ارسال فرکانس‌های متنوع صدا و تصویر از خود صادر می‌کند. هر متن ادبی منشوری از تابش رنگ‌هایی است که هرکدام با طول موج ویژه‌ای بخشی از وجاهت هنری نوشتار را تامین می‌کنند. و منتقد ادبی در تخاطبه با متن، به سنسورهایی نیاز دارد که مختص آنالیز هر سیگنال برای خود تعریف کرده است. مناظری که منتقد برای دیدار به اقتضای ظرفیت-های اثر انتخاب می‌کند، معمولن: نقد فرمالیستی، مضمونیک، تکنیکال، سبک‌شناسی، زبان کاوی یا تئوریک است که هرکدام به زیر مجموعه‌هایی تقسیم می شوند.

من تلاش می‌کنم برای رمان **سنوور بی‌سا (مرز بی‌مأمن)** حتی‌المقدور از لنزهایی استفاده کنم که متن در فرازهای پیدا و پنهان خود،دعوت به مخاطبه کرده است. البته اعتراف می‌کنم که دست اثر از هیچ حیث خالی نیست،اما به نظر میرسد که سبك شناسی، تکنیکال و مضمونیك، مناظری هستند که توجه پررنگتری می‌طلبند.

سبك رمان

رمان **مرز بی‌مأمن**، مانند اغلب کارهای **ژیار جهانفرد** در سبك رئالیسم نوشته شده است. فشار اصلی رئالیسم بر سکوی امر واقع وارد می‌شود. همان سبکی که محمل اکثر آثار نویسندگان شرق معاصر، بخصوص نویسندگان فارسی زبان از مشروطه به بعد بوده و هنوز گرایش اصلی آفرینش ادبی در ایران است. تولید هنری هم مثل خود زندگی، بین سه سکوی: امر موجود، امر ممکن، امر ایده‌ال در نوسان است.

امر موجود: بر هر آنچه «**هست**» دلالت دارد، مثل: فقر و ستمی که هست.

امر ممکن: به چیزی دلالت می کند که نیست، اما امکان هست شدن دارد، مثل عدالت اجتماعی که نیست، اما امکان وجودش ناممکن نیست.

امر ایده‌ال: به چیزی که نیست و موجودیتش هم ناممکن است میل می‌کند، مثل کنترل خواب، یا تحدید تخیل.

آثار هنری که در دامنه‌ی رئالیسم تولید می شوند، اغلب از رخداده‌های گذشته و حال سرچشمه می‌گیرند، از احساسی‌گری و تعصب پرهیز می‌کنند، بر زندگی واقعی فرودستان و طبقه‌ی متوسط زوم می کنند و از غمض و پیچش‌های غیر لازم سانتیمانتالیسم و رمانتیسیسم دور هستند.

سبك رئالیسم عمدتن بر سکوی امر موجود استوار است، اما این انتخاب بقیه‌ی انتخاب‌ها را محال نمی کند.

رئالیسم جادویی (مجیك رئال) به استقرار بر سکوی امر ممکن گرایش دارد (امر ممکن اگر چه ناموجود است اما بسته به شرایط خاص به وجود می آید.)

رئالیسم جادویی شرایط تحقق «**امکان**» را به گونه‌ای می نمایاند که شبیه تردستی و چشم‌بندی در کار جادوگران است.

سوررئالیسم اما در قید «**امکان**» نیست و اغلب به سکوی امر ایده‌ال (که در رؤیا، وهم و خواب ساکن است) چسبیده است.

تأکید می شود که هرکدام از این سه سبك به اقتضای لزوم، مانعی برای پیش یا پس روی به سکوی دیگر ندارد.

آنچه که امر «**امکان**» را در سبك نویسش ولوم می دهد، اراده‌ی نویسنده و ظرفیت پیرنگ است.

نقد تکنیکال

مهمترین آرایه‌ای که در سراسر رمان پیدا و مسلط است، تکنیك «**تشخیص**» (personification) است. این صنعت یا آرایه یا تکنیك در فارسی به مفاهیمی چون: جان بخشی، انسان انگاری، تنایش، پرویزش، مظهر، شخصیت دادن به جانوران، گیاهان و اشیا دلالت دارد. در تکنیك تشخیص(که در شعر و داستان استفاده می شود) نویسنده اختیار روایت را به موجود یا موجوداتی واگذار می کند که در جهان طبیعی، قدرت تفکر و تمیز و و نطق ندارند، اما در جهان متن، هر محالی ممکن می شود و هر نشدی، شد. تکنیك تشخیص برخلاف ظاهر ساده‌نما و آسانش، بسیار سخت و «**سهل و ممتنع**» است، چون اگر مهارت و تسلط نویسنده در بکارگیری این تکنیك غایب باشد، به نقیض غرض تبدیل می شود و ماحصل کار به لودگی و هزل بی‌مزه‌ای بدل می شود. شاید بهترین نمونه‌ی کلاسیك آرایه‌ی تشخیص همان کلیله و دمنه باشد.

در رمان **سنوور بِرِسا (مرز بی‌مأمن)**، ابتدای داستان با روایت «**مرز**» شروع می‌شود. مرز این مفهوم انتزاعی که بوسیله‌ی بشر و حتا بسیاری از حیوانات تعین مادی و حضور فیزیکی می‌یابد، همان ابزاری است که سرحدات فکری و قلمروهای مالکیت و نشانه‌های اقتدار و هشدارهای امنیتی و خطوط تفکیك را به نفع منیت در بر می‌گیرد. هرجا سخن از بدترین نمایش برتری است، پای مرز در میان است. مرز به مثابه یك موجودیت (اغلب منفی) همیشه و همه‌جا حاضر است. از تفکیك دین گرفته تا فاصله‌گذاری مصنوعی بین دو جغرافیای طبیعی، تا تفکیك (مبتنی بر تبعیض) جنسیتی، تا تعیین حدود دانستگی و... تحدید

حدود، حکمرانی می‌کند.

مرز (راوی) در رمان **مرز بی‌مأمن** سررشته‌ی تعریف را بدست می‌گیرد و بی پروا و پرده‌پوشی از چگونگی و چرایی سلطه‌اش بر ذهن بشر جولان می‌دهد. مرز نیازی به مصلحت اندیشی و عافیت طلبی ندارد و حتا در فرازهایی که مخاطب رمان، با دلهره و تشویش آرزوی عبور پرسونای رهگذر از مرز دارد هم با خباثت تمام از میل به حفظ حدود و ثغور دفاع می کند! چرا؟ چون موجودیتش را در گرو وجود نگهبانی و پاسداری از هویت خود می‌بیند. کوچکترین ترحم یا توجهی به جنازه‌ی **آزاد** که در کنار **مرز پرویزخان** (قصرشیرین) منتظر صدور مجوز عبور است ندارد. برایش هیچ اهمیتی ندارد که جسد **آزاد** درون تابوت در زیر تابش خورشید در حال گندیدن است. به دل‌های شکسته و عجز و التماس خانواده‌های عزادار در این و آن طرف مرز کمترین اعتنایی ندارد. آنچه کیفور و مقتدرش می کند، قوانین کور حاکمان دوسوی مرز است.

خشونت و ستیزجویی که در سراسر روایتگری «**مرز**» به چشم می‌خورد، حاکی از همان خشکی و تلخی مرزبانان، دربان‌ها و مامورین گمرک و سکیوریتی مستقر در پایانه‌های مرز زمینی و گیت‌های امنیتی فرودگاه‌هاست. کمی که از خوانش رمان می گذرد، این جنون و سادیسم مرز به صورت ترسناک و تکان دهنده ای روان مخاطب را دچار چالش چندش و تنفر از رفتار مرزمحور بنی آدم می‌کند، اما راوی (مرز) به جریحه‌ی وارده بر روح و روان مخاطب و احساسات مهار نشده‌ی اومانیستی او نه فقط بی‌اعتناست بلکه به طرز نفرت انگیزی به شرح شرارت انباشته در ماهیت خود ادامه می دهد.

روایتگری مرز (به عنوان اولین راوی رمان) آنقدر وحشیانه و حیوانی است که کلمات، به تصاویر تخیلی در ذهن مخاطب تبدیل و شدت نفوذ اثر

به صورت ویران کننده‌ای ظاهر می‌شود. (بعنوان معترضه عرض کنم: داستان یا شعری که نتواند احساس بنی بشر را تحریک کند، لالایی خواب آور نقالی است که به تف ابلیس نمی ارزد.)

تکنیك تشخیص در رمان **مرز بی‌مأمن** اگرچه بسامد بالایی در پیرنگ داستان دارد اما تنها تکنیك بکار گرفته شده نیست، فلش‌بك، گروتسك، طنز سیاه، تك‌گویی درونی، گزارشگری و... هم هرکدام بصورت منفك یا ترکیبی، نقش خود را در آرایش متن ایفا می‌کنند. من بعد از تشریح کلی سهم تکنیک تشخیص به این آرایه‌های ادبی خواهم پرداخت. چنانکه گفته شد، اولین راوی داستان، مرز است که ضمن تامین نرونهای عصبی متن با نقش، اول شخص مفرد، مخاطب را بی‌مهابا به ورطه‌ی تراژدی هولناک رمان پرتاب می‌کند.

مرز سخنگو چنان اثری در تثبیت فضاسازی ورودی دارد که چنبر سایه‌اش در سراسر رمان بر ذهن مخاطب سنگینی می‌کند، سایه‌ای که کابوس‌وار در پایان موهوم رمان، دنیای ذهن خواننده را فشرده و مچاله کرده است.

بنظرم لو دادن تمام یا بخش موثری از محتوای اثر، اگرچه منتقد را در ارائه‌ی مصداق یابی و فکت یاری می‌کند، اما موجب کاهش لذت خوانش می شود، بنابر این منتقد باید مراقب باشد تا به مخاطبی که چشم براه خوانش برای کشف لذت شهود و مؤلفی که کتابش تازه توی ویترین کتابفروشی چیده شده، خیانت نکند.

بعد از روایتگری «**مرز**» نوبت به «**مرگ**» میرسد تا حکایت و دیدگاهش را در مورد زندگی و زندگان روایت کند. راوی/مرگ از شهوتش به کشتار با اشتهایی سیری ناپذیر حرف می‌زند، از دستیارانش می‌گوید، از تکرار ارگاسم‌های پایان ناپذیرش در هنگام هر کشتن تعریف می‌کند،

از ضدیت ابدیش با هر نشانه‌ی زیستی، از **قه‌لار و قِران** (دو اصطلاح سیاه کوردی در مورد کشتار جمعی) و لذت دیوانه‌واری که از بریدن ریتم تنفس جانداران می‌برد، از ابزارهای بینهایتی چون چوبه‌های چوپی آخر، تزریق هوا در رگ آزاد، خفت گلو با چنگال خفگی، اسقاط از ارتفاع که هرکدام شگرد یکی از نو دولتان خرسوار و خونریزاند. و از روشهای بدیع کشتن که حالا نه فقط در جغرافیای باشور کورده‌واری بلکه در تمام ایران آشناست!

مرگ/راوی با دهان چندشناک با ولع از مزه‌ی خون تازه جوانانی می‌گوید که در پاقدوم عصر نوسنگی قربانی شدند، ششدارهای تفرج پیتار، قربانگاه‌های دهشت دالاهو، بستان‌های بی‌طاق، بیستون‌های سیبل، گیلان‌های بی‌لانه، صحنه‌های صحرایی، ایوان‌های عزا، جوخه‌های شیت، زنجموره‌ی عاجز عاطفه که به پای «**تشنگان ذوب**» ذبح شرعی می شود.

مرگ در بازگشایی پروژه‌ی صنعت ایمان، خاطراتی را ورق می‌زند که نسخه‌ی اصلیش قرن‌ها پیش بادیه را درنوردید و اینک تصویر برابرتر از اصلش قصد جان قومی داشت.

از بین راویان متعدد رمان، تاریک‌ترین روایت بدون شک در اختیار زامبی **مرگ** است. توت، تابوت، تنبور راویان بعدی رمان‌اند که مهره‌های دردناک داستان را نخ می‌کنند. تابوت به زبان می‌آید؛ صندوق چوبی درازی که ماکت و اولین تمرین اقامت ابدی در دالان تنگ قبر است. رشته‌ی خاطره‌هایش به تنبور سپرده می شود. تابوت و تنبور که یکی نماد سکوت است و دیگری صدا، هردو از چوب توت‌اند درست مثل گریه و خنده که از یك سوراخ می وزند.

فِلَش‌بَک (flashback)

اندامی از داستان است که در گذشته اتفاق افتاده است. مهمترین هدف این تکنیك در جهت شکستن روال خطی داستان و رهایی از قید اجبار تاریخ است. فلش‌بك به اشکال مختلفی در متن ظاهر می‌شود. پاندولی، پرشی، اپیزودیك و چهار وجهی انواع رایجی از فلش‌بك هستند که هرکدام بنا به نیاز، به‌گذر زمان در پیرنگ زوم می کنند. فلش‌بك پاندولی، اغلب بصورت فرمول (قبلن.... حال....) برای مقایسه‌ی وضعیت‌های سپری شده با وضعیت موجود، به کرات استفاده می‌شود. فاصله‌ی رفت و برگشت به گذشته و حال کم است و نهایتن منجر به نمایش نتیجه ناشی از قیاس می‌گردد.

فلش‌بك پرشی: جهش ناگهانی از حال به گذشته‌ای است، که موجب ساختن فضای فعلی روایت شده است. شرح ماوقع در هر جهش، ناگهانی، مفصل و برهه‌ای است.

فلش‌بك اپیزودیك: معمولن بصورت فصل مجزایی ازتشریح تاریخ و سرگذشت همه‌ی شخصیتهای در داستان است. اینگونه از داستان‌پردازی اغلب بصورت اپیزودهای نسبتن مستقل و هر بخش می تواند بعنوان یك داستان تقریبن جداگانه بازنمود یابد، اما نهایتن فصلی از طرح کلی روایت است.

فلش بك چهار وجهی: گردش زمانمند پیرامون اوضاع و احوال وقایع در زمانهای گذشته، حال و آینده است که علاوه بر پرسونای اصلی، به حال و روز شخصیتهای جانبی (مثل قهرمان، ضد قهرمان، شخص دوم و سوم مثبت یا منفی) بطور موازی هم می پردازد، در این فلش پرانی گذشته و آینده و چپ و راست حال هم پرتو گیری میکند.

رمان (**مرز بی‌مأمن**) بطور عمده بر فلش‌بک پرشی و گاهی اپیزودیک متمرکز است. مثلن وقتی درخت توت بعنوان یک عنصر کهنسال روایتگری می‌کند،سابقه‌ی تاریخی/اجتماعی روستایی در حوالی گیَلان (گیلانغرب) را از حیث دینی شرح می‌دهد و شبحی از چگونگی ریشه و رشد اسلام را در تنازع با آیین کهن **یارسان** نشان می‌دهد.

گذر آخوند وامانده‌ایی به روستا و اطراق تدریجی‌اش باعث برخورد فکر **شیعی** با آیین سنتی **یاری**، معجونی می‌آفریند که التقاط مناسک دو دین را در باور مردم روستا سامان می‌دهد. عناصر ریشه داری مثل تنبورنوازی که در عمیقترین لایه‌های ناخودآگاه مردم رسوب کرده است با برخی شرعیات شیعی در هم می‌آمیزد و مراسم نمادینی همچون کفن و دفن میت را با ادغام رسوم دو مذهب به سوی نمایه‌های باتارد استحاله میکند .

عناصر سنتی که بخشی از هویت فرهنگی مردم روستا را ساخته‌اند، قویتر از آنند که به پای داده‌های کیش نو تسلیم شوند. مثلن اسطوره‌ی رستم که در شاهنامه‌ی کوردی و باور مردم روستا، یک سمبل ملی کوردی است، در مقابل قهرمان کیش شیعی (علی) به هیچ وجه حاضر به عقب نشینی و دوم شدن نیست!

باور مردم در حالت فشار تحمیلی آیین نوظهور، فقط تا تساوی بین رستم و علی رضایت می‌دهد و تعصب حیثیتی فرهنگ کوردی اجازه نمی دهد شأن پهلوانی و جوانمردی علی از رستم فراتر رود، این است که افسانه‌ی برساخته‌ای که رستم و علی را در یک گذرگاه تنگ کوهستانی مقابل هم قرار می‌دهد، فقط به توازن و تساوی این دو شخصیت تن می‌دهد، یعنی هرکدام با یک پا که به دیواره‌ی کوه تکیه می‌دهند،

راه دیگری را چنان می‌بندند که احتمال عبور او را صفر می‌کند. و این بیشترین تساهلی است که تعصب ملی مردم روستا در مقابل قداست برساخته‌ی شیعه برای علی قائل می‌شود. فایده‌ی فلش‌بک‌های رمان این است که فرصت بازنمایی اوضاع اجتماعی/ اقتصادی/فرهنگی/ سیاسی و... مردم را در مقاطع تاریخی مشخص ایجاد می‌کند.

فرهنگ ملی منطقه وقتی با تحریم و اکراه موسیقی از جانب کیش نوظهور روبرو می‌شود نمی‌تواند از دلبستگی تاریخی خودش دل بکند، از طرفی چون آیین جدید بر مبنای خشونت جزیه و بنده‌سازی با دیگر کیش‌ها بنا شده، ناچار است راه میانه و معتدلی پیدا کند تا ضمن حفظ بخشی از میراث فرهنگی خود، کمترین صدمه از استیلای منادیان کیش نو را تحمل کند این است که نوعی این همانی بین اسطوره‌های خود و چهره‌های نمادین کیش نو برقرار می‌کند و نقش مقدسات خود را با امر قدسی تازه در هم می‌آمیزد. تا بتواند به وجهه‌ی باورهای خود بصورت رازورزانه و عرفان ماب اعتبار دهد. مثلن **داو** (داود) که یکی از چهره‌ای پاک و مقدس **یاری** است و آرامگاهش (کەل داو) در **سرپل زهاب** واقع است بنوعی با **داود مقدس** چنان همسان‌پنداری می شود که از گزند تخریب نوکیشان برکنار می‌ماند.

اما نقاط مشترکی بین تمایل نرسالار کوردی با گرایشات شهوت آلود کیش نو، باعث می‌شود که میقل لذت طلب مرد کورد نسبت به تجویز تعدد زوجات در کیش نو متمایل شود و با سرخوشی موذیانه نسبت به چنین امکاناتی کنجکاوی کند. اما آیین یاری که اصالتن بر سکوی تساوی نسبی بین زن و مرد استوار شده و تفاوت چندانی بین زن و مرد قائل نیست نهایتن به صورت کمرنگی به شئون اجتماعی قبلی خود برمی‌گردد.

طنز سیاه Dark comedy/ Black humor

معروفترین نمود عینی طنز سیاه، **گروتسك** است .
اصولن طنز سیاه و بویژه تکنیك **گروتسك** برای نمایاندن کیفیاتی از رمان بکار برده می شوند، که از طنز برای هدفی غیر از خنده و سرخوشی استفاده شود. یا به عبارتی صحنه چنان آراسته است که فرق بین خنده و گریه از یاد میرود. وقتی حجم نفرت و چندش و حیرت جایی برای کیف و سرخوشی باقی نمی‌گذارد. وقتی موقعیت ناموزونی موجب ایجاد احساسات متضاد در مخاطب شود، اغلب نمایی **گروتسك** دارد.
مضحکه + چندش
تمسخر در عین تاسف، خنده + اندوه
در رمان **مرز بی‌مأمن** موقعیت **گروتسك** کم نیست و شاید بشود گفت بعد از صنعت تشخیص، مهمترین تکنیك بکار رفته در رمان همین روایت **گروتسك** باشد. بدیهی است که در یك نقد موجز نمی‌توان همه‌ی آدرس‌های یك رمان تراژدیك را رصد کرد، بنابراین فقط به یك نمونه‌ی روشن از لوکیشن‌های گروتسکیست رمان اشاره می‌کنم.
در اواخر رمان، جایی که شخصیت محوری به اتفاق تعدادی از پرسوناهای فرعی، در تقلایی که برای فرار قاچاقی از کشور و رسیدن به دنیای آزاد دارند، ناچار می‌شوند در کانتینر یك تریلی و لابلای پوست حیوانات مخفی شوند.
بوی فوق تحمل پوست تازه و غلطیدن ناچار بین ترشحات خونابه‌ی پوست گاو و گوسفند، در حالی که پناهجویان مشغول تحمل بدترین اضطراب از دستگیری و دیپورت هستند، در حین ادامه‌ی زندگی معمولی مثل غذا خوردن، دفع مدفوع و ادرار در کنار هم، استرس ناشی از احتمال گریه‌ی **دالاهو** (پسر یکساله) و بستن دهانش برای جلوگیری از

صدا، صحنه‌هایی را تجسم می‌کند که روح و روان خواننده به فنا می‌رود. شدت تاثیر رمان بقدری کشنده است که هرازگاهی باید کتاب را ببندی تا باور کنی که تو همراه این عده پناهجوی دوزخی نیستی.
روال معمول زندگی در میان نامعمول‌ترین شرایط و صحنه‌ها، احساساتت را چنان در هم مچاله می‌کند که نمی‌دانی در حال غیظ و چندشی، یا داری میخندی!
مصیبت بزرگتر برای خواننده‌ای است که خودش کورد **کرمانشاه** یا **ایلام** یا **لکستان** است، چون می‌داند این صحنه‌ها واقعی بوده‌اند و نمونه‌های مشابه‌اش را از هم تباران خود شنیده یا خودش تجربه کرده است. آدرس‌ها، اسم‌ها، تاریخ اتفاقات و شرح ماجراها همه آشنا هستند.
تصور اینکه مردی در نیم متری زنی مجبور به پائین کشیدن شلوار و دفع روده‌هاست، خیال اینکه در گنداب جهنمی یك کانتینر پوست حیوان داری نان باگتی را گاز میزنی، یا در حال درد دل با یك همدرد غریبه هستی، یا در اوج عجز و بیچارگی مجبوری بچه یکساله‌ات را ساکت نگه‌داری، چون در کانتینر باز می‌شود تا ماموران جلادمنش مرزبانی کانتینر را در جستجوی مهاجر غیرقانونی بگردند و با همه‌ی اینها به چشم همسرت چنان نگاه کنی که همه‌چیز روبراه است!
پلان‌هایی در رمان تصویر می شود که تو بعنوان خواننده، احساس میکنی در حال خودآزاری هستی، چون داری این رمان را میخوانی. گاهی واقعن از اینکه انسان هستی منزجری و ترجیح میدهی یکی از حیواناتی باشی که قصابی شده و پوستشان روی هم داخل کانتینر تلمبار شده است.
ژیار قلم ویران کننده‌ای دارد. مخاطب حرفه‌ای فرق بین قلم‌ها را خوب می‌فهمد، مقاطعی از نوشتار **ژیار** پیش می‌آید که آرزو کنی کاش کمی مصنوعی می‌نوشت.
در اکثر آثاری که قبلن از **ژیار** خوانده‌ام این شدت تخریب حس شده

است، اما انگار در رمان **مرز بی‌مأمن** از سوخت اتمی استفاده کرده است. حتا تحلیل محتوای رمان طاقت می‌خواهد که ندارم.

زبان

ژیار جهانفرد (به رسم برخی نویسندگان معاصر)، به جای مقدمه، متن کوتاهی در باره‌ی «**مرز**» دارد. اگر چه سس غالب این پاره گفتار ادبی است، اما طعم و بوی یك پاره متن فلسفی یا اقلن فضاسازی حکمت آلود می‌دهد. به نظر می‌رسد نویسنده قصد دارد با یك پیشگفتار حکیمانه-ادبی، شماره و کیفیت عینك مخاطب و حتا زاویه‌ی نگرش او را برای ورود به رمان رگلاژ کند.

«**مرز**» را از منظر خود مرز به گونه‌ای فتوکرومیك چنان دترمینیك و گریزناپذیر شرح می دهد که گویی یك اصالت مقدم بر اندیشه است. در حالی که می‌دانیم چنین نیست! مرز در همه‌ی اشکال خود (اعم از منتزع و متعین) محصولی از کارخانه‌ی اندیشه است که در قالب قرارداد به «**نظام زبان**» وارد شده است.

اینکه مرز همیشه ماهیت تفکیك کننده دارد و پلی برای فهم «**تعریف**» است درست است، اما اولن: مخلوق اندیشه است. دومن، کیفیت ازلی نیست. یعنی مرز در کلی ترین مفهوم خود هم، امر بالذات نیست که پیش از ذهن موجودیت یافته باشد. و هم متغیری است که به اقتضا متغیر دیگر (اراده) تغییر می‌کند.

با همه‌ی احوالات این اختراع آنقدر موثر و مخوف هست که چون قیدی بر دست و گردن اراده وبال باشد. اگر این مدخل ورودی به رمان، در باره یا از زبان مرگ بود درست تر به نظر می‌رسید، چون مرگ قاعده‌ای استثناء ناپذیر و مقدم بر اندیشه و زبان و قرارداد است .

بحث دوم در مورد رمان «**مرز بی‌مأمن**» مربوط به داد و ستدی است که متن با زبان دارد. از نظر من در مورد زبان نوشتار و تعاملی که رمان با زبان دارد نکات مثبت و منفی بسیار است. اما منظورم متن کوردی رمان است.

چون خود رمان قبل از هر چیز در یک محیط بومی از حوزه‌ی کوردی باشور اتفاق افتاده و با زبان کوردی خلق شده است. و همین رمان به وسیله‌ی نویسنده‌ی دیگری به زبان فارسی هم ترجمه شده است، (که تا حدودی در کار ترجمه موفق عمل کرده است). بنابراین نمی‌توان به محتوای فارسی آن ایراد چندانی گرفت چرا که وظیفه‌ی مترجم قبل از هر چیز وفاداری به متن اصلی است که این وظیفه ایفا شده و مشکل چندانی ندارد. اما در داد و ستدی که **ژیار جهانفرد** در طول رمان با زبان کوردی دارد، جای بحث (از حیث قوت و ضعف) است.

من هر دو متن را خوانده‌ام، ولی اینجا نقدم را به زبان فارسی و برای متن فارسی رمان می‌نویسم و از آنجا که مخاطب فارس زبان ممکن است علاقه یا اتصالی به زبان کوردی نداشته باشد، نقد زبان‌شناسانه را به فرصتی دیگر و در تخاطبه با مخاطبان کورد زبان موکول می‌کنم.

لحاظ اجتماعی

زمینه و بستر رخدادهای رمان در بخشی از جغرافیای کوردی جنوبی، در هنگامه‌ی مصیبت بار پس از انقلاب واقع شده است. این منطقه هم مثل اغلب پهنه‌ی ایران فلاکت کشید و مصیبت تحمل کرد. اگر صدای فلاکت این منطقه چندان به گوش نرسید، بخاطر حجم انبوه بدبختی‌هایی بود که بر سر کوردستان آمد.

حتا نمایی از ادبار استان‌های کرمانشاه، ایلام و منطقه‌ی لکستان هم در

آثار هنری و مخصوصن ادبیات داستانی منعکس نشد و هنوز هم مثل یک تابوی خطرناک بر ذهن و قلم نویسندگان حکومت می‌کند.
شاید این رمان اولین پرداختی باشد که روی سرگذشت مقطعی از این جغرافیا زوم شده است. با اینکه **ژیار** در این و دیگر آثارش تلاش می‌کند بخشی از ماوقع جغرافیای جنوب کورده‌واری را از لنز رئالیسم به صحن کلمه بکشد، ولی کافی نیست. اتفاقات واقعی به حدی زیاد و هولناک است که به افسانه‌ی اغراق شباهت دارد.
سبک و امضای واقعگرایی که **ژیار** دارد با نیاز نویسش در این ناحیه و این مقطع زمانی شاید بهترین گزینه باشد.
اگر شاهکارهایی مثل «**آخرین انار دنیا -بختیار علی**» یا «**حصار و سگهای پدرم - شیرزاد حسن**» در سبک-های سوررئال و مجیک رئال آفریده شدند،رمان **سنوور بێ‌سا (مرز بی‌مأمن)** استطاعت بالقوه‌ی رئالیسم را در نمایش هنری بخشی ازجنایت بشری روشن کرد.
موخره‌ای که آقای **شیرزاد حسن** بر برخی از آثار **ژیار جهانفرد** نوشته، قابل تحسین اما نابسنده است.