پوست انداختن یکی از آثار مهم و عمدهٔ کارلوس فوئنتس به شمار می‌رود. پوست انداختن، دگردیسی، مفهومی همیشگی یا وسوسه‌ای است که در آثار فوئنتس دیده می‌شود.

این رمان، ماجرای سفر دو زوج با یک فولکس واگن از مکزیکوسیتی به وراکروز است که در شهر باستانی چولولا ناتمام می‌ماند. بازیگران اصلی این اثر دو زوج‌اند که در طول سفر جا عوض می‌کنند. خاویر نویسنده، کارمند یا معلم مکزیکی و همسر یهودی‌اش الیزابت، که احتمالاً اهل آمریکای شمالی است، فرانتس مهندس معمار اهل چکسلواکی و ایزابل دختر جوان مکزیکی. این دو زوج در عین اینکه به شیوه‌های پیچیده و گوناگون به صورت همزاد یکدیگر درمی‌آیند، جفت دیگری نیز دارند و آن راوی، شاهد، حافظه و هم‌صحبت و سرانجام نابودکنندهٔ ایشان، فردی لامبر است.

پوست انداختن تلفیقی از متونی است که با جهان تفاوت دارند و آن را به پرسش می‌گیرند و در عین حال خود را نقد می‌کنند. ترجمهٔ فارسی پوست انداختن در سال ۱۳۸۰ به قلم عبدالله کوثری و به همت نشر آگه منتشر شد و بدون شک یکی از رمانهای برجسته‌ای است که در این سال در اختیار علاقه‌مندان به ادبیات امریکای لاتین قرار گرفته است. کتاب ماه ادبیات و فلسفه، نشستی را با حضور مترجم کتاب و به منظور نقد و بررسی این اثر برگزار کرد که در این نشست دکتر عباس پژمان، مشیت علایی و بلقیس سلیمانی دربارهٔ این اثر بحث و گفت‌وگو کردند. آنچه می‌خوانید حاصل این نشست است.

■ **عبدالله کوثری:** فکر می‌کنم قبل از صحبت دربارهٔ **پوست انداختن** بد نیست نگاهی اجمالی به روند کار فوئنتس از آغاز فعالیت ادبی‌اش بیندازیم. اگر سال ۱۹۵۸ را که فکر می‌کنم سال انتشار کتاب **آسوده خاطر** است در نظر بگیریم ـ البته او در سال ۱۹۵۴ یک مجموعه داستان کوتاه به اسم **روزهای نقابدار** منتشر کرده بود ـ به یک مسئلهٔ مشخص می‌رسیم و آن اینکه کارلوس فوئنتس در آغاز کار نوشتن، سبک رئالیستی دارد. سبک رئالیستی با اندیشه‌ای که گرایشهای مارکسیستی در آن کاملاً آشکار است. البته نه سبک رئالیستی و نه گرایشهای مارکسیستی او را به وادی رئالیسم سوسیالیستی که در سالهای ۱۹۵۰، به علت نفوذ مارکسیسم شوروی، بین نویسندگان جهان به خصوص نویسندگان جهان سوم خیلی رایج بود نمی‌کشاند. آنچه در آثار اولیه‌اش می‌بینیم و می‌توان گفت در هر اثر رئالیستی هم که در آن زمان در آمریکای لاتین منتشر شده به چشم می‌خورد، نگاه تند انتقادآمیزی است به وضع اجتماعی مکزیک و به طور کلی آمریکای لاتین. نوعی حسرت خوردن و به رخ کشیدن آرمانهای بر باد رفتهٔ انقلاب مکزیک، که بنابر اعتقاد فوئنتس و دیگران، علت آن ایجاد یک بورژوازی وسیع آمریکایی شده ـ اینجا مقصود از آمریکا، ایالات متحده است ـ و همچنین وجود دیکتاتوریهای نظامی در بخش عمدهٔ این قاره، بوده است. این نویسنده آن آرمانها را بر باد رفته می‌بیند و شدیداً قلم را علیه دیکتاتوریها و طبقهٔ بورژوایی که حاکم بر اقتصاد و سیاست مکزیک بود، برمی‌گرداند. هر دو کتاب **آسوده خاطر** و **آنجا که هوا پاک است** در همین زمینهٔ نقد اجتماعی قرار می‌گیرد. البته در کنار این رئالیسم، ویژگیهایی هم در کار فوئنتس هست که از همان آغاز خودش را نشان می‌دهد. دلبستگی فوئنتس

به اساطیر، خواه اساطیر آزتک و به طور کلی آمریکای لاتین باشد یا اساطیر یونان، چرا که فوئنتس اصولاً فرهنگ امروزی آمریکای لاتین را برخاسته از فرهنگ غرب می‌داند.

بنابراین، این حالت جهان وطنی یعنی پناه بردن یا ساکن شدن در قلمرو فرهنگهای دیگر، از یک سو و از سویی دیگر، نوعی تأکید بر مکزیکی بودن، از چیزهایی است که از همان آغاز در آثار فوئنتس خودش را نشان می‌دهد. مثلاً یکی از بهترین داستانهای کوتاهی که فوئنتس در همان آغاز جوانی‌اش می‌نویسد، داستانی است به اسم چاک مول که خدای باران در اساطیر آزتک است. به هر حال دو گرایش عمده در آثار فوئنتس می‌بینیم، یکی روی کردن به اساطیر، دوم، نگاه به تاریخ، اما نه همچون عنصری فراموش شده که در گذشته اتفاق افتاده و ما امروز می‌توانیم از فاصله‌ای دور به آن نگاه کنیم، بلکه چون عنصری حاضر که این حضور گاه در قالب اساطیر خودش را نشان می‌دهد و گاه در بعضی شخصیتهای تاریخی که در آثار فوئنتس دوباره حضور می‌یابند به دنیای امروز وارد می‌شوند و در واقع گویی تأثیر گذشته را با خود به جهان امروز می‌آورند. اوج کار رئالیستی فوئنتس که در عین حال یک مقدار هم از آن روند معهود دور می‌شود، **آرتمیو کروز** است. فوئنتس در رمان **آرتمیو کروز** در عین حال که به همان چارچوبهای رئالیستی پای‌بند است، مقداری فراتر می‌رود، یعنی آن سیر خطی زمان را می‌شکند، رمان را از تک صدایی بودن درمی‌آورد، چند صدایی می‌کند، یعنی می‌بینیم که شخص آرتمیو کروز با سه زبان و در سه مرحلهٔ مختلف صحبت می‌کند. در واقع گویی آرتمیو کروز فصلی می‌شود برای گذار از رئالیسم به آن جهانی که فوئنتس کم‌کم جذب آن می‌شود، جهانی که پیچیدگیهای درونی‌اش بیشتر می‌شود. در عین اینکه فوئنتس به پیچیدگیهای درونی افراد بیشتر از طریق روانکاوی توجه می‌کند، گرایشی به اساطیر و جادو و آن چیزی که در فرهنگ آزتک هست و در بخشی از فرهنگ اسپانیایی هم می‌بینیم در آثارش آشکار می‌شود.

بعد از **آرتمیو کروز**، با انتشار **آئورا** وارد مرحلهٔ دیگری از کار فوئنتس می‌شویم. در **آئورا** باز همان دلبستگیهای اصلی فوئنتس را مشاهده می‌کنیم، یعنی نگاه به تاریخ حضور دارد، روانکاوی فرد به طور مشخص وجود دارد، منتها اینجا دیگر جهان از جهان رئالیستی فاصله می‌گیرد و جهانی تخیلی و بر مبنای آمال و آرزو می‌شود. در **آئورا** می‌بینیم که شدت تمنا و شدت آرزو، پدیدآورندهٔ توهمی عینی می‌شود که در واقع وجود خود آئورا است. این گرایش به تخیل پردامنه و کم و بیش افسارگسیخته در **آئورا** که یک رمان کوچک است، و در آثار بعدی فوئنتس یعنی **پوست انداختن** و در رمان **مکان مقدس** خودش را نشان می‌دهد، که بعداً در مورد **پوست انداختن** خدمتتان عرض می‌کنم. گرچه این کتاب بالاترین مرحلهٔ کار فوئنتس نیست، یعنی باید بالاترین مرحلهٔ کار او را رمان **زمین ما** یا **Terra Nostra** بدانیم، ولی این کتاب از این جهت که نسبت به آن رمان جمع و جورتر است و در عرصه‌های محدودتری ویژگیهای خودش را نشان می‌دهد، من فعلاً این را برای نشان دادن مرحلهٔ دوم کار فوئنتس انتخاب کردم.

زمین ما کاری بسیار مفصل‌تر از این است و بسیار پیچیده‌تر است و دامنهٔ تاریخی و شخصیتهایش از این اثر بسیار گسترده‌تر است.

در رمان **پوست انداختن** آن ویژگیهایی که از همان آغاز به عنوان

نوعی ویژگیهای شخصی فوئنتس می‌بینیم، کم‌کم وجه غالب می‌شود، یعنی اولاً روند خطی زمان درهم شکسته می‌شود، تحول شخصیتها و کندوکاو در درون آنها و چند وجهی بودن این شخصیتها هم از طریق توصیف خود شخصیتها، هم از طریق تشبیه و استعاری کردن وجود اینها در اساطیر به طور بارز به چشم می‌خورد. از سوی دیگر ما در اینجا با شخصیتهایی روبه‌رو هستیم که به معنای واقعی مفهوم «پوست انداختن» را نشان می‌دهند. یعنی دو زنی که در این داستان وجود دارند، هر یک جدا از تحولی که در درونشان می‌گذرد و ما با بازخوانی گذشتهٔ آنها تا به امروز شاهد این تحول هستیم، در عین حال این استعداد را دارند که هریک در هر لحظه تبدیل به دیگری بشوند. ما در هر یک از اینها می‌توانیم آیینه‌ای ببینیم که دیگری در آن نمودار است، منتها با این تفاوت که یکی جوانی دیگری است، و دیگری پیری آن یک.

در شخصیتهای مرد هم این ویژگی را می‌بینیم، این دو انسان انگار دو وجه یک شکست انسانی هستند، یعنی، هر دو هنرمندانی هستند که به هنر خودشان خیانت کرده‌اند و هر دو عشاقی هستند که عشقشان را به کارشان فروخته‌اند. در واقع نوعی فاجعهٔ انسانی را در دو وجه این دو فرد ما می‌بینیم، خود اینها هم دائماً در حال تحول هستند. هم خاویر و هم فرانتس پیوسته از گذشتهٔ خودشان فرار می‌کنند.

در این سفر چند روزه‌ای که سه یا چهار روز طول می‌کشد باز اینها وجوه مختلف پیدا می‌کنند. یعنی از یک استاد دانشگاه به یک انسان مبتذل بسیار پیش‌پا افتاده و از یک افسر نازی به یک کاسبکار که امروزه در مکزیکو فولکس واگن می‌فروشد. به هر حال اگر کل رمان **پوست انداختن** را بخواهیم خیلی ساده بکنیم، دو لایهٔ مشخص دارد: یکی تحلیل و بازنمایی رابطهٔ چهار شخصیت این داستان است که در یک فولکس واگن در حال سفر به شهر باستانی مکزیک، چولولا هستند. ما در حین صحبتهای آنها چهرهٔ امروزی‌شان را می‌شناسیم و با بازگشت به گذشتهٔ آنها چهره‌های گذشته‌شان را. اما در مورد این شخصیتها باید بگویم که فوئنتس این کار را با بازنمایی شخصیتها در اینجا تمام نمی‌کند، بلکه درست در فصل آخر کتاب که در واقع می‌توانیم بگوییم نقیضه‌ای است بر خود این رمان، در طی یک محاکمه باز چهره‌هایی از این چهار شخصیت می‌بینیم که برای ما ناشناخته بوده‌اند.

لایهٔ دیگر رمان، لایهٔ تاریخی آن است و همچنین لایهٔ اجتماعی آن. فوئنتس در این کتاب از همان صفحهٔ آغاز، سیر خشونت در فرهنگ غرب را با بازنمایی جنایاتی که در فتح قاره به دست اسپانیاییها آغاز می‌شود، شروع می‌کند. بعد در جای‌جای کتاب، یهودسوزان را در قرون وسطی تصویر می‌کند، یهود آزاری را در سالهای ۱۹۳۰ ایالات متحده و بعد اوج این را می‌کشاند به جنگ دوم و اردوگاههای مرگ، و حتی اشاراتی هم به جنگ ویتنام در این کتاب می‌بینیم.

در واقع از لحاظ اجتماعی و تاریخی این رمان را می‌توانیم به جرأت بازکاوی سیر خشونت در تمدن غرب بدانیم، و پیوند این تاریخ با این چهره‌ها چنان آشکار و روشن تصویر شده که شما به راستی بعد از خواندن این کتاب می‌بینید که آن تاریخ جز این انسانها نمی‌توانسته پدید بیاورد.

آنچه در اینجا می‌بینیم، محکومیت فردی اینها نیست، کما اینکه در خود کتاب هم مطرح می‌شود. در آن فصل آخر که به نظر من خیلی مهم است، هریک از اینها به اینجا می‌رسند که هریک دقیقاً حاصل همین فرهنگ هستند؛ فرهنگی که یک سر آن فرهنگ عظیم یونان و موسیقی عظیم برامس است و سر دیگر آن خشونت تاریخی و یهودسوزان و جنگهای بی‌پایان، و به همین دلیل شما می‌بینید از درون موسیقی برامس یک باره پرچم فاشیستهای هیتلری بیرون می‌آید.

بحث این کتاب از لحاظ انسانی، نگاه بسیار جامعی است. فوئنتس هیچ کدام از این شخصیتها را به عنوان فرد محکوم نمی‌کند، بلکه تمام این تمدن را به‌خصوص در ۱۵۰ صفحه آخر کتاب به نوعی به چالش می‌کشد. آن محاکمه‌ای که اینها از سر می‌گذرانند، محاکمهٔ کل فرهنگ غرب است در مراحل گوناگون آن.

من با توجه به اینکه می‌دانستم خواندن این رمان، چندان راحت نیست، به علت ابعاد گوناگونی که دارد، نقد خوبی را که قبلاً خوانده بودم - و آن را از کتابی که در مورد فوئنتس است، انتخاب کردم - ترجمه کردم و اینجا آوردم و فکر می‌کنم آن نقد به شناخت پیچیدگیهای این کتاب خیلی کمک می‌کند.

دربارهٔ مراحل بعدی که فوئنتس بعد از **پوست انداختن** طی می‌کند، گفتم که باید یکی از اوجهای کار فوئنتس را بی‌هیچ اغراق رمان **زمین ما** بدانیم که گسترهٔ عظیمی دارد. در عین حال که ما با شرح دقیق فرهنگ و تمدن اسپانیایی که وارد آمریکای لاتین شده، روبه‌روییم، باز فوئنتس نگاه جامعی به کل تاریخ می‌کند، یعنی دور می‌زند و از فتح قاره تا تمدن روم باستان می‌آید.

زمین ما از نظر دیگران هم شاهکار بزرگی محسوب می‌شود. حجمش هم به مراتب از این بیشتر است، چاپ انگلیسی آن حدود ۹۰۰ صفحه است. در این رمان فوئنتس آن چیزی را که بارها گفته اجرا می‌کند، یعنی هم در **زمین ما** و هم در **آئورا**، مرز بین شعر و نثر را درهم می‌شکند و به نوعی زبانِ آمیزهٔ شعر و نثر می‌رسد. البته در **پوست انداختن** هم قسمتهایی داریم که نمی‌توانیم بگوییم، از منطق شعر پیروی می‌کند یا از منطق نثر. اوج این کار در **زمین مای** فوئنتس است.

بعد از **زمین ما** گویی آن تب و تابها به نوعی آرامش خاص می‌رسد. فوئنتس در کارهای بعد از **زمین ما** - البته می‌توانیم **خویشاوندان دور** را هم در زمینه و سبک پوست انداختن و امثال آن بگذاریم - یک نوع آمیزه‌ای از همهٔ آن چیزهایی که دستاوردهایش بوده، پدید می‌آورد، اما نوعی اعتدال در همهٔ کارهای بعدی‌اش می‌بینیم و بنابراین خواندن رمانهایش ساده‌تر می‌شود.

نمونه‌اش **گرینگوی پیر** است که بنده ترجمه کرده‌ام و دیگری رمان بسیار خوبی است به نام **Campaign** که امیدوارم ترجمه‌اش کنم. کارهای جدیدی هم از او منتشر شده که آخرین آن **سالهایی با لائورا دیاز** است که آقای امرائی ترجمه کرده‌اند.

این بحث کوتاهی بود دربارهٔ فوئنتس و آثارش.

□ **محمدخانی:** آقای کوثری اگر ممکن است مقداری دربارهٔ نثر **پوست انداختن** و مشکلاتی که در ترجمه داشتید، توضیح بدهید.

■ **کوثری:** سرگذشت ترجمهٔ این کتاب بسیار جالب است. این کتاب را در سال ۶۴ - ۶۳ دوست ناشرم آقای رضا بنی‌صدر همراه با **آئورا** و **گفت‌وگو در کاندرال** به بنده دادند و گفتند: «اینها را ببر و هرکدام را می‌خواهی ترجمه کن.» من اول آئورا را چون کوچک بود، خواندم و در همان سال ۶۴ هم ترجمه کردم. منتها به علت وضع آشفتهٔ آن زمان چند سال طول کشید تا آن کتاب درآمد. از همان زمان **پوست انداختن** تأثیر عجیبی بر من گذاشت. به طوری که هیچ وقت نتوانستم خودم را از قید آن خلاص کنم.

من از خواندن این رمان تا زمان ترجمه‌اش، چهار یا پنج کتاب دیگر از ادبیات آمریکای لاتین ترجمه کردم از جمله **گفت و گو در کاتدرال**، اما این کتاب همواره در ذهن من بود. پیوند عجیبی که من با این کتاب پیدا کردم می‌تواند مسئله شخصی باشد، به هر حال در سال ۷۲ برای اولین بار به سراغ آن رفتم، چون برای ترجمهٔ این کتاب بی‌تاب بودم، مثل اینکه دینی بر گردن من مانده بود.

سال ۷۲ تقریباً ۱۵۰ صفحهٔ این کتاب را ترجمه کردم، ولی با توجه به جوی که در آن زمان حاکم بود، دیدم کار بیهوده‌ای می‌کنم. یعنی این کتاب در آن سالها به هیچ وجه نمی‌توانست منتشر بشود. به‌خصوص که ترجمهٔ آن توان و زمان زیادی می‌برد. درست است که اگر مترجم کتاب را خوب دریافته باشد، بحث دشوار و ساده بحث درستی نیست، اما به هرحال بعضی ترجمه‌ها دشوارترند و وقت بیشتری می‌گیرند. این بود که من این را کنار گذاشتم و بعد از سالها، حدود ۴ یا ۵ سال پیش بود که آقای حسینخانی قسمتهای ترجمه شدهٔ آن را خواندند و به بنده اصرار کردند که این کتاب را حتماً ترجمه کن که می‌خواهم آن را منتشر بکنم، بنده هم نشستم و

این کار را تمام کردم. خودم از این ترجمه راضی هستم، گرچه مطمئنم در این حجم و با پیچیدگیهایی که این کتاب دارد، حتماً نارساییهایی در آن راه یافته. من شخصاً از میان نویسندگان آمریکای لاتین، به فوئنتس خیلی علاقه دارم. فکر می‌کنم روحیهٔ من، زبانی که می‌توانم بسازم و پرداخت بکنم، در خیلی موارد با سبک فوئنتس همخوانی بیشتری دارد. چنانکه اشاره کردم فوئنتس در یکی از مقالات معروفش می‌گوید ما باید سعی کنیم مرز بین نثر و شعر را از بین ببریم. نباید بین منطق شعر و منطق نثر خط مشخص بکشیم. شاید زبان من و نثری که می‌توانم خوب بپردازم با این سبک و زبان بیشتر جور می‌شود. مثلاً **آئورا** به نظر من می‌تواند در حکم شعری بلند هم باشد، یا **گرینگوی پیر** یا همین **پوست انداختن** که به نظر من تکه‌های بسیاری دارد که انسان را تا خود شعر می‌برد. اینها عواملی بود که مرا جذب این کتاب کرد.

خود متن چندان در ترجمه برای من اشکال ایجاد نکرد، هرچند که گاهی اوقات در این کتاب باید چند زبان مختلف انتخاب می‌کردم، جدا از گفت‌وگوها، توصیفات فوئنتس بسیار متفاوت است. فرض بفرمایید آنجایی که از تمدن یونان صحبت می‌کند تا جایی که ما را به اردوگاههای مرگ نازی می‌برد. اینها به نظر من حتماً زبانی می‌خواست که بتواند بار تصویری و مفهومی خاصی را بر دوش بکشد.

از مشکلات این کتاب یکی وجود فراوان جملات لاتین، فرانسه و آلمانی و... بود که همهٔ دوستان لطف کردند و این مشکل با لطف آنها حل شد. پس، اگرچه کل کار کم و بیش دشوار بود، مشکل خاصی در ترجمهٔ آن نداشتم. اما تنوع مضامین و تنوع زبانها در این کتاب زیاد است و بی‌گمان لغزشها و نارساییهایی در آن راه یافته است.

■ **عباس پژمان:** متأسفانه من مجبور شدم این کتاب را خیلی سریع بخوانم، یعنی کتابی با این حجم را در طول سه روز خواندم و طبعاً به خیلی از مسائل آنطور که باید و شاید دقت نکردم. با این حال برداشت من این است که این کتاب مصداق بارزی از یکی از نظریات بورخس است. بورخس یکجا نظرات خودش را دربارهٔ شیوهٔ نوشتن ابراز می‌کند و می‌گوید: «... و جهان آفرینان و خدایان نموداری لایتناهی را انتخاب می‌کنند: بی‌نهایت داستان با انشعابات لایتناهی.» آنجا بورخس نموداری کشیده و امکاناتی را که هر داستان برای خود انتخاب می‌کند در آن نمودار نشان داده است و داستانی را که خودش می‌پسندد، به این شکل توصیف می‌کند. منظورش از جهان‌آفرینان، نویسندگان بزرگ و رمان نویسان هستند که اینها را در ردیف خدایان قرار می‌دهد و می‌گوید این تیپ افراد، این شکل داستان خلق می‌کنند.

اگرچه فوئنتس نظری به این نظریهٔ بورخس نداشته باشد، اما به هر حال این کتاب مصداقی از این نظریه است، هر چند که من معتقدم که واقعاً نظر داشته است، چون فصل آخر با عنوان «جهان وارونه برادلی» ادامهٔ همین نظریهٔ بورخس است. در صفحهٔ ۲۱۷ هم باز از این نظریه استفاده کرده است: «... بورخس گفته که توی مراسم احیاء همان وقت که جسد دارد فاسد می‌شود، آدم مرده دوباره همهٔ چهره‌های گذشته‌اش را به دست می‌آورد.»

همانطور که آقای کوثری فرمودند، **پوست انداختن** جزو آثار دشوار فوئنتس است. من از او سه کتاب خوانده‌ام: **آئورا**، **پوست انداختن** و **سالهایی که با لائورا دیاز گذشت**. خواندن این کتاب دشوار است، مخاطب آن هم مخاطب خاصی است. مخاطب این کتاب باید دانش وسیع و قدرت تفکر داشته باشد و مهم‌تر از همه با فرهنگ مکزیک، اسطوره‌ها و اندیشهٔ بسیاری از متفکران و نویسندگان آشنا باشد. حتی چنین کسی هم نمی‌تواند این کتاب را به راحتی بخواند.

خود نویسنده در بخش اول کتاب به خواننده می‌فهماند که این یک ضیافت ناممکن است. یعنی رمانی نیست که مثل ضیافت همه چیز حاضر و آماده در اختیار خواننده قرار بگیرد و خواننده فقط لذت ببرد. حتی تا خواننده می‌خواهد تصوری از طرح رمان در ذهنش شکل بدهد و داستان را در یک سیر مشخصی پیش ببرد، نویسنده چیزی می‌نویسد یا صحنه‌ای پیش می‌آورد که آن تصورات به هم می‌ریزد.

با این حال کلیدهایی در رمان وجود دارد که با شناسایی آنها می‌توان طرحی از این رمان در ذهن ایجاد کرد و بر این اساس این رمان را خواند. تعدادی از این کلیدها در نقدی که در پایان کتاب آمده، هست؛ هرچند که به نظر من ناقص است. اصلاً یکی از نقصهای این کتاب عدم داشتن یک مقدمهٔ تحلیلی مبسوط است و در جابه‌جای کتاب لازم است حداقل یک سری اطلاعات در اختیار خواننده قرار بگیرد تا خواننده براساس آن اطلاعات بتواند پیش برود و رمان را رها نکند.

خوب، خیلی چیزها هست که ممکن است بعضی خواننده‌ها متوجه نشوند، مثلاً نظریهٔ بورخس، جهان وارونهٔ برادلی و... هرچند که وظیفهٔ مترجم نوشتن مقدمه، پی‌نوشت و... نیست و من خودم معتقدم که متن رمان باید قائم به ذات باشد، اما شاید در مورد این رمان لازم بود که لااقل بعضی اطلاعات در اختیار خواننده گذاشته شود. گاهی اگر مترجم یادداشت و مقدمه می‌نویسد به این دلیل است که خوانندهٔ ایرانی با آن فرهنگها چندان آشنا نیست. درهر حال یکی از کلیدهای مهم این کتاب، راوی داستان، فردی لامبر، است. گویی فوئنتس گفته به این علت اسم این فرد را فَرَدی لامبر گذاشته که درواقع ترکیبی از اسم نیچه و نام قهرمان بالزاک است. به دلیل اینکه بالزاک در آن رمان با لامبر یکی می‌شود و نیچه هم. اما من تصور می‌کنم یک اشارهٔ دیگری هم در این اسم هست، نقشه‌ای داریم با نام Lamber Projection. با نقشه همه آشنا هستیم شاید فقط بعضیها ندانند که اسمش چنین چیزی است. یک کره است که نقطه‌ای در خارج آن هست و از آن نقطه نصف‌النهارهای مختلفی روی این کره کشیده شده است. طرح این رمان درواقع همین است، یعنی فردی لامبر در هر صحنه، یا در هر اپیزود نصف‌النهاری رسم می‌کند که این نصف‌النهار دور خودش بسته می‌شود. صحنه‌ای که هیچ نوع کمکی به پیشبرد خطی داستان نمی‌کند، و هر لحظه ممکن است اتفاق افتاده باشد. هرچند که رمان در ظاهر چهار شخصیت دارد، اما برداشت من این است که این داستان فقط یک شخصیت دارد که همان فردی لامبر است و او حافظهٔ جمعی مکزیک است که درواقع با استفاده از کلید دوم می‌شود این را توجیه کرد، همان حرفی که از فوکو نقل‌قول می‌کند که البته حرف فوکو دقیق ترجمه نشده است. مفهوم حرف فوکو این است: تنهایی برای اینکه فریبنده جلوه کند خودش را به شکلهایی درمی‌آورد که این شکلها موهوم است. این فردی لامبر هم درواقع همین وضعیت را دارد. برای اینکه تنهاییَش را زیبا کند دائم شکل عوض می‌کند. در آن جملهٔ فوکو illusoire به معنی موهوم است و enchantée به معنی فریبا. در حالی که هر دو به معنی فریبنده ترجمه شده است.

درواقع این هیچ مغایرتی با مفهوم دانای کل و حافظهٔ جمعی ندارد، به این معنا که در هر صحنه‌ای که فردی لامبر هریک از این چهار شخصیت را مورد مخاطب قرار می‌دهد، می‌توان فرض کرد که خودش را مخاطب قرار می‌دهد. مثلاً فرانتس درواقع خودش را مخاطب قرار می‌دهد و معنای حافظهٔ جمعی هم همین است. متعلق به همه است و همه در آن شریک هستند.

■ **کوثری:** فوئنتس در جایی می‌گوید این راوی می‌تواند وجدان همهٔ این شخصیتها باشد.

■ **پژمان:** فردی لامبر که نمادی از حافظهٔ جمعی است در جایی به بازاندیشی خود می‌پردازد. به بازاندیشی تاریخ مکزیک می‌پردازد و این اتفاق در یک بستر اگزیستانسیالیستی صورت می‌گیرد. حتی مسیح را با همین دید تفسیر می‌کند، یهودیت را با این دید می‌بیند، شکسپیر، ماکیاولی، مارکس، مارکی دوساد و... را با همین دید بازاندیشی می‌کند. برای همین است که خوانندهٔ این کتاب باید تا حدودی با فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم آشنا باشد تا بسیاری از صحنه‌ها و حرفها برایش معنی پیدا کند.

نویسنده خواسته با ایجاد چنین طرح و روشی، هیچ فرمی برای داستان خودش ایجاد نکند، هیچ شخصیتی ایجاد نکند، چون اینها در رمانهایی که به اندیشه می‌پردازند، دست و پا گیر است، خیلیها در قرن بیستم این کار را کردند. رمانهایی هستند که از لحاظ اندیشه خیلی مطرح‌اند، اما خواندنشان سخت است. در قرن بیستم از این نوع رمانها زیاد نوشته شد. بعضی رمانها هست که خواندنشان از این هم سخت‌تر است. مثلاً **زیر کوه آتشفشان** که وقایعش در مکزیک می‌گذرد و نویسندهٔ انگلیسی ملکوم لاری آن را نوشته است، و بسیاری رمانهای دیگر.

خوب، وقتی طرح و فرم در رمان باشد، دیگر هرحرفی را نمی‌شود زد و هر اندیشه‌ای را نمی‌شود راحت وارد رمان کرد. ممکن است یکی بگوید فرم خراب شد، یا اگر شخصیت‌پردازی بشود، شخصیت در هر موقعیتی نمی‌تواند هر واکنشی را نشان بدهد و هر اندیشه‌ای داشته باشد. به هر حال فوئنتس با اتخاذ این شیوه خواسته یک رمان اندیشه بنویسد. بسیاری از صفحات رمان ممکن است برای خوانندهٔ ایرانی سخت و ملال‌آور باشد، اما در عین حال فصلهایی داشت که آنقدر زیبا بود که من چند بار خواندم. مثلاً صحنه‌ای که سربازان آلمانی تسلیم می‌شوند و به آن صورت کشته می‌شوند یا آنجا که فرانتس، هانا را می‌بیند و عاشقش می‌شود. مثلاً صفحهٔ ۱۱۳ تا ۱۱۸، صفحهٔ ۱۳۴ تا ۱۳۵، صفحهٔ ۲۱۷ تا چند صفحه بعد. واقعاً همانطور که آقای کوثری گفتند، نویسنده در این متن به شعر نزدیک می‌شود. در هر صورت، می‌توان گفت که **پوست انداختن** رمان بلندپروازانهٔ موفقی است. فوئنتس درواقع خواسته است با این رمان یک **خشم و هیاهوی** دیگر بنویسد که این نکته در پایان رمان مشخص می‌شود. البته در ضمن خواندن رمان هم ذهن خواننده آمادگی لازم را برای چنین کشفی پیدا می‌کند: خشونتی که در سراسر رمان هست، معناگریزی متن، اندیشهٔ اگزیستانسیالیستی و پوچی‌ای که در سراسر رمان موج می‌زند. مخصوصاً دو اثری که از شکسپیر برای بازاندیشی انتخاب می‌شود: **هملت** و **لیرشاه**. در هر دوی این اثرها به نوعی تم دیوانگی مطرح است. **خشم و هیاهو** هم که می‌دانیم براساس این گفتهٔ مکبث نوشته شده است: «زندگی داستانی است که دیوانه‌ای آن را گفته است؛ تمامش خشم است و هیاهو، بی هیچ معنایی.» خشم و هیاهو در ذهن بنجی عقب مانده می‌گذرد. بنجی دیوانه است. در آخر رمان **پوست‌انداختن** هم معلوم می‌شود که داستان از زبان فردی لامبر دیوانه گفته شده است، و واقعاً هم داستانی است که خشم و خشونت در آن موج می‌زند و همه چیز را می‌خواهد بی‌معنا کند.

در مورد ترجمه، چون من متن انگلیسی را برای مقابله نداشتم فقط در مورد ترجمهٔ فارسی آن نکاتی را مطرح می‌کنم: کاملاً مشخص است که مترجم ذهن پرباری از آثار کلاسیک دارد و به امکاناتی که خصوصاً در شعر کلاسیک ما هست، گاهی توجه دارد و بعضی چیزها برای من جالب بود، مثلاً حافظ غزلی دارد که فعلها را در مصرعهای آن پشت سر هم تکرار می‌کند، به طوری که فعل وقتی بار دوم تکرار می‌شود، معنایی پیدا می‌کند که در اصل ندارد: «گر ملالی بود، بود و گر جفایی رفت رفت» ایرج میرزا هم این کار را به صورتی دیگر کرده است. «چو ذوقت هست و آوازت ستوده است /

سوادت هم اگر کم بود بودست»، دیدم آقای کوثری هم از این امکان استفاده کرده یا از برخی از ترکیبات اخوان ثالث بارها سود جسته‌اند، مثل بشکوه، آرام و رام و...

■ **کوثری:** یکی از مسائلی که من از خواندنش در این کتاب یکه خوردم، جایی بود که راوی خطاب به الیزابت می‌گوید، گذشته‌ای که به تو آموخت How easy love can be·yet how difficult من به راستی حیرتزده شدم، چون دقیقاً حرفی است که هشتصد سال پیش شاعری در ایران زده که:

«که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها»

■ **پژمان:** بله، خیلی به شعر حافظ نزدیک است و چه‌بسا که اصلاً شعر حافظ را خوانده باشد. فوئنتس یکی از کسانی است که می‌گویند خیلی کتاب خوانده است. این شعر حافظ هم در سالهایی که فوئنتس کتابش را می‌نوشته به انگلیسی ترجمه شده بود. من چون خودم روی این تأمل کردم برای من این تصور ایجاد شد که نکند اصلاً شعر حافظ را به کار برده، چون باید این مشخص شود. اگر شعر حافظ را به کار برده خوب، باید به همین شکل آورد، ولی اگر به کار نبرده باشد یکی اینکه این توهم را برای خواننده ایجاد می‌کند که فوئنتس واقعاً شعر حافظ را نقل قول کرده؛ دیگر اینکه من احساس می‌کنم اینجا استفاده از نثر کلاسیک کمی حالت افراط پیدا می‌کند و لحن را یک پرده تغییر می‌دهد، یکجا هم بود که دیدم لفظ «الله» را به کار برده‌اید.

■ **کوثری:** دقیقاً «الله» در متن بود.

■ **پژمان:** اگر بود که هیچ. بعضی جاها من احساس می‌کردم واقعاً ترجمه سخت بوده و لازم بوده مترجم مانورهایی بدهد. بعضی امکانات در نثر کلاسیک ما هست و می‌شود از آنها استفاده کرد، اما گاهی مترجم باید خودش تصمیم بگیرد و کارهایی بکند، تقریباً مترجم در همهٔ این قسمتها موفق است. یکجا «اسپاسم» را «گرفتگی» به کار برده‌اید که در مورد عضلات محیطی کاملاً درست است، منتها در مورد آن بیماری خاص باید از «انقباض» استفاده کنید، در مورد عضلات احشایی بهتر است به جای گرفتگی از انقباض استفاده شود تا با گرفتگی به معنی انسداد (obstruction) اشتباه نشود، چون در مورد احشا انسداد مطرح است، ولی در مورد عضلات محیطی انسداد مطرح نیست. در هر حال ترجمهٔ **پوست انداختن** ترجمه‌ای است که زبان و فرهنگ ما را غنی‌تر خواهد کرد.

■ **مشیت علایی:** تجربهٔ خواندن این کتاب برای من به لحاظ محدودیت زمانی بسیار شبیه به تجربهٔ دکتر پژمان است، چیزی کمتر از سه روز فرصت داشتم. از این نظر با توجه به نقدی که در پایان رمان گذاشته شده و اساساً با توجه به اینکه کارهایی از این دست احتیاج به نقد ندارد و ما در عرف نقد ادبی لفظ نقد را به معنای اخص آن درخصوص آثاری نظیر این به کار نمی‌بریم، کارهایی که کلاسیک یا نیمه‌کلاسیک شده باشند، اصولاً مشمول واژهٔ نقد قرار نمی‌گیرند. شاید اصطلاحاتی نظیر تفسیر و نظایر اینها به کار رود.

نکتهٔ دوم این است که من هم، مثل دکتر پژمان، احساس کردم که بعضی از مفاهیم نقد ادبی را می‌توان به آن اطلاق کرد و از این طریق چند خطی را اینجا یادداشت کرده‌ام. دکتر پژمان از اصطلاحاتی متعلق به نقد ادبی بورخس استفاده کردند، من هنگام خواندن این کتاب به یاد کتاب معروف **اس/زد** بارت افتادم و یادداشتهایی که در آن کتاب داشتم با تکیه بر دو اصطلاح بسیار معروف ولی دشوار برای ترجمه لغتهایی که بارت به کار می‌برد scriptible و lisible که من اینجا موقتاً «نویسنده-ای» را برای اولی و خواننده-ای را برای دومی به کار می‌برم، انگلیسی آن هم readerly و writerly است. با اعتنای به این دو اصطلاح من چند نکته دارم که شاید بتوان به کتاب در پرتو این دو اصطلاح نگاه کرد.

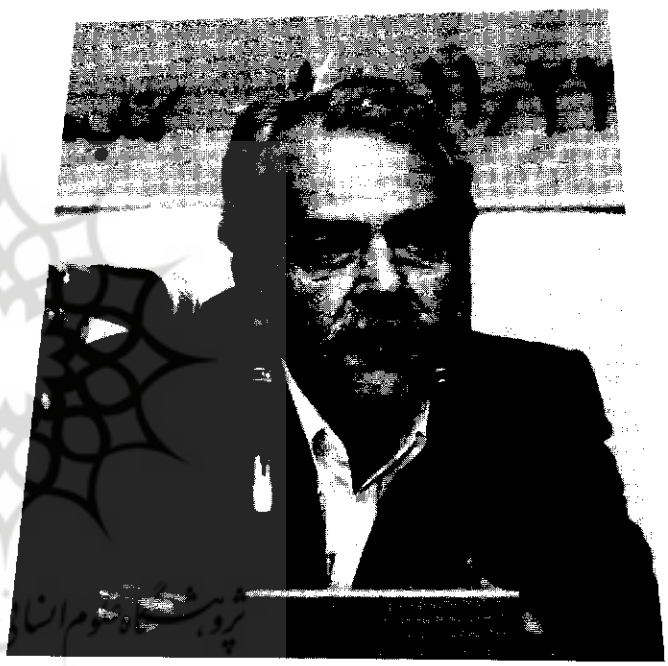
متن رمان **پوست انداختن** ازجمله متنهایی است که بارت آن را scriptible می‌نامد - من در جایی برای این اصطلاح از روی ناچاری نویسنده‌مدار یا نویسنده محور به کار بردم، این اصطلاحی است که بارت اولین بار در کتاب **اس/زد** به کار برد و به عنوان بدیلی است برای اصطلاح دیگری که آن را هم خودش وضع کرده است، یعنی همان اصطلاح lisible که این را هم من گذاشتم خواننده-ای یا همان خواننده مدار و خواننده محور. تفصیل این دو اصطلاح در کتاب یادشده، آمده است که تقریباً تحلیل جمله به جمله و عبارت به عبارت از یکی از رمانهای کوتاه بالزاک است با عنوان **ساراسن**، البته در کتاب دیگرش هم با عنوان **ایماژ، موسیقی و متن** به این اصطلاحات اشاراتی کرده است. متن خواننده-ای یا readerly یا lisible فرانسه همان متن واقعگرای کلاسیک است که در آن همهٔ کدها و قراردادهای فرهنگی مورد انتظار خواننده کاملاً رعایت می‌شود و درواقع توقع خواننده را از یک متن متعارف برآورده می‌کند. خواندن چنین متنی به تعبیر بارت بسیار راحت است و شاید با استفاده از یک اصطلاح بسیار آشنای فارسی بتوان آن را راحت‌الحلقوم نامید. یعنی آن متنی که هیچ مقاومتی در برابر خواننده نشان نمی‌دهد، چرا که حکم گفتمان تحلیلی جمع و جور و حاضر و آماده‌ای را دارد که آمادهٔ بلع است. این انفعال متقابل است، یعنی خواننده هم در بلع و هضم آن همتی نمی‌کند. مقام داستانی یا منزلت متنی چنین نوشته‌ای فدای لذتی می‌شود که پرسوناژهای معهود و رویدادهای متعارف به خواننده عرضه می‌کنند.

در برابر این متن، متن نویسنده-ای یا همان scriptible را داریم که چنین گریزگاه آسانی را برای رسیدن به لذتی ساده پیش پای خواننده نمی‌گذارد. به عقیدهٔ بارت سوق دادن خواننده به کسب لذتی از این دست یعنی یک لذت سهل‌الوصول، از توهمات رئالیسم یا کلاً متون کلاسیک است که وی آن را ملائم و ملازم با ایدئولوژی بورژوازی می‌داند. اکنون همانطور که بورژوازی با توهم‌زایی واقعیت را مخدوش می‌کند و از قبل آن به بهره‌کشی خود دست می‌یابد، هنرمند و منتقد هم باید با توهم‌زدایی به مقابلهٔ با آن برخیزد. این موضوع بحث بارت در کتاب معروف **اسطوره‌شناسی‌ها** است و به تعبیر بارت در همان کتاب **اس/زد**، **اولیس** و **بیداری فینگانها**، دو کتاب معروف جویس، متنهای غیرمتعارف و ضدکلاسیک و ضدرئالیستی هستند، زیرا در برابر مصرف انفعالی خواننده مقاومت می‌کنند.

این کیفیت درخصوص رمان **پوست انداختن** هم کاملاً مصداق دارد. خوانندهٔ **پوست انداختن** ناگزیر است تا به آشنایی‌زدایی تن دهد، زیرا متن به او اجازه نمی‌دهد به عادتها یا پاسخهایی متوسل شود که خوانندهٔ متن کلاسیک به سراغ آنها می‌رود. فردی لامبر، راوی دانای کل نیست که بتواند خواننده را در همهٔ اتفاقات شریک کند و نتیجتاً موقعیت ثابت، ایستا، محکم و تضمین شدهٔ خوانندهٔ معهود را از او دریغ می‌کند. نسبت معهود سوژه - ابژه در روایتهای کلاسیک و واقعگرا در اینجا حاکم نیست. شخصیتهای رمان - خاویر، الیزابت، فرانتس و ایزابل - هم با تصور قراردادی ما از پرسوناژهای معمول هیچ همنوایی ندارند. کدهای روایتی اعم از فرهنگی، نمادی

و هرمنوتیکی همه متلاشی می‌شوند. نظم طبیعی و یا به تعبیر بارت طبیعی شده، ناتورالیزه مصنوع و تحمیلی نویسنده بر معنا و بازنمایی جهان گسسته شده است. اینجا جهان و معنای آن به اتفاق نویسنده و خواننده شکل می‌گیرد و همانها هستند که جهان را بازمی‌نمایانند، یعنی مسئلهٔ بازنمایی به اتفاق خواننده از یک طرف و نویسنده از طرف دیگر شکل می‌گیرد.

آنجا که راوی می‌گوید: «هنر کشمکشی است با آنچه واقعی می‌نماید، دنیای سرسختی که از ما طلبکار است، دست و پای ما را می‌بندد، سرکوبمان می‌کند، تلاشی است برای مخدوش کردن، اصلاح کردن، اثبات کردن و نفی واقعیت تا آنکه واقعیتی حقیقی‌تر شود.» این جمله از جملات کلیدی کتاب است، و می‌توان دید که واژه‌های مخدوش کردن، اصلاح کردن، اثبات کردن، نفی واقعیت و حقیقی‌تر کردن آن، درواقع مترادفات همان اصطلاح توهم‌زدایی



است. به ویژه توجه کنید به عبارت «آنچه را واقعی می‌نماید» خودش را به عنوان واقعیت نشان می‌دهد که درواقع این است، یعنی واقعیتی که قلب شده است. دروغ و توهمی که در سایهٔ تاریک‌اندیشی و قدرت به جای واقعیت نشسته است.

همین قول، سه صفحهٔ بعد تکرار شده است و این بار صراحت بیشتری دارد. نوشتن یعنی درافتادن با واقعیتی مخدوش تا آن را از نو بسازد و این یعنی کنش انقلابی نوشتن که از صورت ابزار صرف التذاذهی خارج شده، ساختارهای کهنهٔ ذهنی و به تبع آن قائمه‌های دیرندهٔ فرهنگی را درهم می‌شکند. بخش عمدهٔ، اگر نگوییم همهٔ، وظیفهٔ نقد همین است که نشان می‌دهد چگونه ادبیات با برگذشتن از ارزشهای ارتدوکس، ارزشهایی که خود ماهیتاً به ضد ارزش تبدیل شده‌اند، ارزشهایی مثل انسجام ظاهری داستان، ساختار تک‌خطی، ارجاعات قرامتنی، جذابیتهای پرسوناژی، محدودیت و صراحت تاریخی ـ اجتماعی و نظایر آن که همه از محدودیتها و تحمیلهای ایدئولوژی بورژوازی بر قالب هنر داستان هستند راه انقلاب هنری را هموار می‌کند.

سوای اینهمه، **پوست انداختن** گزارشی است از پوست انداختنهای مکزیک و شاید هم به اعتباری کل آمریکای لاتین. اگر چنین باشد، باید آن را اجابت دعوتی دانست که شاید اولین بار از سوی نویسندهٔ دومنیکنی پدرا انری کوئس اورنار در ۱۹۲۸ به عمل آمد و در آن جست وجوی نقادانه و هنرمندانهٔ سنتهای ملی و فرهنگی آمریکای لاتین در دستور کار روشنفکران قرار گرفت و در مکزیک به ویژه در پی انقلاب مکزیک با علاقهٔ بیشتری دنبال شد. خوزه واسکونسلوس، فیلسوف مکزیکی، حتی تا آنجا پیش رفت که مدعی نوعی نژادگرایی شد. به زعم او مکزیک طلایه‌دار حرکتی جهانی است که به برکت هویت یگانهٔ مردم مکزیک صورت خواهد پذیرفت، نسلی برتر، برآمده از بومیان آمریکا و مردمانی که نیای اروپایی دارند.

مسئلهٔ هویت انسان مکزیکی از منظری فلسفی مشخصاً پدیدارشناختی و اگزیستانسیالیستی در رسالهٔ **در هزار توی تنهایی** اوکتاویو پاز هم بعدی تازه پیدا کرده است. تأکید پاز بر دیگربودگی انسان مکزیکی و بیگانگی او از تمدن غربی و حاشیه‌نشینی او از آن فرهنگ، انسان مکزیکی را نمایندهٔ انسان قرن بیستم معرفی می‌کند. همین مضامین را کورتاسار و بورخس هم پی گرفتند.

■ **بلقیس سلیمانی:** در روزگاری نه چندان دور «بونوئل» سینماگر خلاق گفته بود، سینما چشم آزادی است و چندی بعد «فوئنتس» نویسندهٔ متفکر مکزیکی دربارهٔ سینمای «بونوئل» گفت: سینمای بونوئل سینمای آزادی است، زیرا طرح معما و پرسش می‌کند، بدون اینکه پاسخی به این سؤالها بدهد. امروز دربارهٔ رمان و رمان فوئنتس می‌توان گفت: رمان چشم آزادی است و رمان فوئنتس رمان آزادی است، زیرا رمان در کلیت خود روایتی است نسبی، چندگونه و متکثر که خود پیچیده و چند لایه است و رمان فوئنتس هیچ پاسخ کلیشه‌ای و هیچ جوابی به پرسشهایی که مطرح می‌کند، نمی‌دهد. او خواننده را وا می‌دارد تا بیاندیشد و همهٔ ما می‌دانیم آزادی در اندیشیدن ظهور و بروز می‌کند.

رمان **پوست انداختن** فوئنتس نمونهٔ عینی اثری است که خواننده را به تفکر می‌خواند و ذهنیات او را به چالش می‌کشد و او را به سرای پرشکوه آزادی دعوت می‌کند. بستر شکل‌گیری این اثر بستری بین‌المللی است. به عبارتی فوئنتس جهان وطن است، او شهروند جهان امروز است. فوئنتس خود می‌گوید، اولین اثرش را در چهارده سالگی به تقلید از آثار الکساندر دومای پدر در بستری بین‌المللی خلق کرده است و این ویژگی برای همیشه جزء تفکیک‌ناپذیر آثار او شده است. در رمان **پوست انداختن** تمامی صورتهای فرهنگی دیروز و امروز تمدن بشری حضور دارند. اگر اسطوره‌ها را صورتهای فرهنگی آغازین بشر بدانیم و سینما را جدیدترین صورت فرهنگی قلمداد کنیم، رمان **پوست انداختن** تجلی‌گاه این صورتهای فرهنگی است. اساطیر آزتک، یونانی و مسیحی، همراه با هنرهای معماری، سینما، نمایش و... حضور آدمی را بر این کرهٔ خاکی به تفسیر می‌نشینند. به عبارتی اگر هنر محصول خلاقیت یک فرد است و تمدن زادهٔ گروه، رمان **پوست انداختن** نقطهٔ اتصال این دو است. هنر فوئنتس بر قامت استوار تمدن بشری بنا شده است.

پوست‌انداختن حکایت سفر چهار شخصیت اصلی رمان: خاویر، الیزابت، فرانتس و ایزابل از «مکزیکو سیتی» به شهر سنتی چولولا است. اما این سفر، به سفری درگذشتهٔ آدمهای رمان، تاریخ معاصر و تمدن بشری تبدیل می‌شود. گذشته به اکنون آورده می‌شود

و موقعیت انسان معاصر از رهگذر عملکرد شخصیتهای رمان مورد تفسیر و تأویل قرار می‌گیرد. خاویر مکزیکی تحصیلکرده‌ای است که همهٔ عمر در حسرت خلق یک اثر هنری (رمان) بوده است. الیزابت یهودی آمریکایی است که ارض موعود را در وجود خاویر جست‌وجو می‌کند. فرانتس بازماندهٔ خشونت نازیها است. او خود سهیم و شریک فجایعی است که بر انسان معاصر روا شده است. ایزابل زن جوانی است که رو به آینده دارد و تمایلی به فهمیدن و درک گذشته ندارد.

کانون مفهومی رمان عمل «پوست انداختن» است. هر یک از شخصیتها در طول سفر زندگی خود و در طول سفری که اکنون به سوی دریا دارند، دچار تغییر و تحول می‌شوند. خاویر که روزی آرمانهای بزرگی در سر داشته است اکنون آدم مفلوک و مبتذلی است. الیزابت، تجربهٔ عشق و وفاداری را پشت سر گذاشته است و اکنون، تنها و غمزده به فرانتس پناه می‌برد. فرانتس که روزی عاشق هانا بوده است در کشتن او سهیم می‌شود. او که گذشته‌ای سیاه دارد، هویت خود را به خاک می‌سپارد و با پوستی جدید به آمریکای لاتین می‌گریزد و دلال و فروشندهٔ فولکس واگن می‌شود. ایزابل نمونهٔ نوعی نسلی است که گذشته را به هیچ می‌گیرد و ابایی ندارد که با این گذشتهٔ مفلوک و رو به مرگ درهم بیامیزد. در تمام حرکات و اعمال او نوعی تمسخر موج می‌زند. شخصیتهای اثر هر یک به نوعی بازتاب یکدیگر هستند. از این منظر نیای این اثر از جهت ساختار داستان آئورا است. ایزابل تجلی جوانی الیزابت است. فرانتس و خاویر به نوعی یکی هستند. هر دو آرمان طلبانی بوده‌اند که رستگاری را در هنر می‌دیدند و اکنون تن به ابتذال داده‌اند. به نظر می‌رسد بازتاب شخصیت هر چهار نفر را باید در راوی اصلی یعنی فردی لامبر دید، او وجدان یا حافظهٔ این چهار تن و به عبارتی حافظهٔ جمعی جهان معاصر است.

پشت سر سه شخصیت اصلی کتاب یعنی خاویر، الیزابت و فرانتس، بیش از هر چیز خشونت جهان معاصر را می‌توان دید. خاویر وارث آشوبها و انقلابهای مکزیک است. الیزابت وارث خشونت یهودکشی است. او در جهانی کاملاً ناامن زیسته است. برادر کوچکش به جرم ناکردهٔ «مسیح کُشی» به نحو رقت‌انگیزی کشته می‌شود. مادرش روانهٔ تیمارستان می‌شود و پدرش از خشونت به خشونت پناه می‌برد، و پلیس می‌شود. فرانتس معماری که در ساختن اردوگاههای نازی شریک و سهیم بوده است، آینهٔ تمام‌نمای انسان معاصر است که در توهم آرمانشهر، جهان و خویشتن را ویران کرده است.

فوئنتس در جایی گفته است: «آیا کتابی بی‌پدر، مجلدی یتیم در این دنیا وجود دارد؟ کتابی که زادهٔ کتابهای دیگر نیست؟ ورقی از کتابی که شاخه‌ای از شجرهٔ پرشکوه تخیل ادبی آدمی نباشد؟ آیا خلاقیتی بدون سنت هست؟ و باز آیا سنت بدون نو شدن، آفرینشی جدید، نورستن قصه‌ای دیرنده، دوام می‌یابد؟» (**خودم با دیگران**، کارلوس فوئنتس، ص ۶۰)

تاکنون دربارهٔ مفهوم «پوست انداختن» در ساحت شخصیتهای داستانی رمان سخن گفتیم، اما اکنون می‌گوییم این «پوست انداختن» مفهومی است «آنتولوژیک»، چرا که تحول و دگرگونی را در ساحت هستی و تاریخ نیز دربر می‌گیرد. به نظر می‌رسد آنجا که نویسنده گروه جوانان هیپی را وا می‌دارد تا در نقش شخصیتهای داستان فرو روند و گذشته را به نقد بکشند و به داوری بنشینند، علاوه بر اینکه به نوعی نقیضه‌ای بر رمان به تحریر درمی‌آورد، مفهوم جابه‌جایی و پوست انداختن کهنه و نو، قدیم و جدید، امروز و دیروز را نیز بیان می‌کند. اما این، همهٔ کارکرد مفهوم پوست انداختن در این اثر نیست. نویسنده به نوعی قایل به نو شدن و پوست انداختن شکلها، فرمها و ساختارهای ادبی نیز هست. یک بار دیگر بخش پایانی آن گفتهٔ ذکرشده را مرور می‌کنیم؛ «آیا خلاقیتی بدون سنت هست و باز آیا سنت بدون نو شدن، آفرینش جدید، نو رستن قصه‌ای دیرنده، دوام می‌یابد؟»

فرم به کار گرفته شده در رمان **پوست انداختن** به نوعی بیانگر این نکته است که فوئنتس مفهوم پوست انداختن را دربارهٔ نو شدن سنتهای ادبی نیز به کار می‌برد. در این اثر عناصر شکل دهندهٔ رمان سنتی غایب هستند. نحوهٔ غالب روایت دوم شخص است، راوی با مخاطب قرار دادن الیزابت و ایزابل روایت خود را پیش می‌برد. اما علاوه بر این گونهٔ روایی، راوی از زاویهٔ دید سوم شخص و من راوی نیز استفاده می‌کند. زمان گذشته در زمان حال متراکم می‌شود. زمان درهم ریخته، نابسامان و گمراه‌کننده است. روایتها در هم متداخل و همجوار هستند، اما گسست اساس روایت را تشکیل می‌دهد، هیچ روایتی به سرانجام نمی‌رسد. روایتها در هم می‌شوند و از هم می‌گذرند و با وجود یک راوی ناشناس و گروه نمایشی که یک‌بار دیگر کل رمان را به نمایش می‌گذارد، شکل و فرم اصیل، پیچیده و تازه‌ای به اثر می‌بخشد و آیا اتهمه به معنای پوست انداختن نیست؟

چشم داستانی فوئنتس، آدمها، حوادث و اموری را می‌بیند که کمتر نویسنده‌ای به آنها توجه می‌کند. به راستی حرکت دو حلزون بر دیوار یک اتاق فرسوده چه معنایی می‌تواند داشته باشد که فوئنتس رمان خود را با آن آغاز می‌کند. او امور پیش پا افتاده، عادی و معمولی را می‌بیند. به عبارتی او نخست بر سطح حرکت می‌کند، اما به زودی این سطح، معنایی خاص در کل پیکرهٔ فرهنگ آدمی می‌یابد. جنسیت، سیاست، هنر، فلسفه، علم، همه و همه معنایی بس عمیق می‌یابند و در پرتو این صورتهای فرهنگی است که ما به شناختی دیگرگونه از جهان و آدمی می‌رسیم. شگفت اینکه این نویسندهٔ مکزیکی، جهانی که در رمان **پوست انداختن** خلق می‌کند، جهانی است سرشار از خشونت، فقر، درماندگی، عقیم بودن، جنون، پوچی، انزوا و تنهایی. به عبارتی یک رگهٔ اندوه در تار و پود کل اثر تنیده شده است، تا آنجا که وقتی کتاب را به پایان می‌بریم، اندوهی رقت‌انگیز، حیرتی شگفت‌انگیز و سؤالهایی اساسی، همهٔ وجودمان را فرا می‌گیرد: آیا فردی لامبر این راوی ناشناخته، همان خاویر نیست که در آرزوی نوشتن یک اثر هنری است؟

آیا الیزابت که فراهم کنندهٔ مواد خام برای فردی لامبر است. همان زنی نیست که خاویر آرزو داشت منبع الهام او در نویسندگی شود. به عبارتی آیا این الیزابت نیست که بار دیگر خاویر عقیم را به خلاقیت وا می‌دارد؟

چرا فردی لامبر در روایت خود، زنان را مورد خطاب قرار می‌دهد؟ چرا مردان مخاطب او نیستند؟

آیا الیزابت نیز محبوس همان تیمارستانی نیست که فردی لامبر در آن محبوس است؟

آیا وجود مثلث هرم، کلیسا و تیمارستان بیانگر ساحتهای مختلف تاریخ بشری نیستند؟ پایان کلام اینکه؛ معدود مترجمانی در ایران هستند که با ترجمه‌های خود به غنای فرهنگ ادبی این دیار یاری رسانده‌اند. بی‌شک عبدالله کوثری یکی از این مترجمان گرانمایه است. کوثری با ترجمه‌های دقیق خود، درهای تازه‌ای به روی اهل فرهنگ باز کرده است. ما خوانندگان ادبیات داستانی برای همیشه خود را مدیون ایشان می‌دانیم.