برگه مطالعه

«غارت»

رمانی از روبر کازانواس — ویرایش دوم بازبینی‌شده و اصلاح‌شده (۲۰۲۵)

داستان تاریخی — تاراج کاخ تابستانی، حافظه و بازگرداندن میراث فرهنگی

۱. برگه مشخصات

عنوان: غارت

نویسنده: روبر کازانواس

ژانر: رمان تاریخی / گامنگاری مستند، چندصدایی (فرانسه – چین)

ساختار: پیش‌گفتار + پیش‌درآمد + ۴ فصل + پایان‌سخن

ویرایش: ویرایش دوم بازبینی‌شده و اصلاح‌شده، ثبت قانونی دسامبر ۲۰۲۵ (نسخه الکترونیکی و چاپی)

شابک: 978-2-489502-02-2

دوره(های) پوشش‌داده‌شده: ۱۸۵۹–۱۸۶۳ (لشکرکشی، چپاول و ایجاد موزه چینی فونتنبلو) و تا سال ۲۰۲۳ (پی‌نوشت مستند درباره بحث معاصر بازگرداندن میراث)

مکان‌های اصلی: پاریس؛ دریای چین و استحکامات داگو؛ پکن و کاخ تابستانی (یوان‌مینگ‌یوان)؛ شانگهای؛ سنگاپور؛ فونتنبلو

منبع تکمیلی: موزه چینی فونتنبلو، که به‌راستی توسط ملکه اوژنی بنا شده، پلی میان داستان و بحث واقعی درباره بازگرداندن میراث است

ناشر همکار: International Restitutions (سازمان غیردولتی زیر ریاست نویسنده)

۲. معرفی کلی

«غارت» تاراج کاخ تابستانی (یوان‌مینگ‌یوان)، نزدیک پکن، در اکتبر ۱۸۶۰، در جریان جنگ دوم تریاک را بازسازی می‌کند. این رمان دیدگاه‌های فرماندهی عالی فرانسوی–بریتانیایی (ژنرال دو مونتوبان، لرد الگین، بارون گرو)، سربازان عادی، شاهدان چینی چپاول — خواجه ارشد آنده‌های و باغبان چنوی — و ملکه اوژنی، که در فونتنبلو موزه‌ای برای پذیرش غنائم بنا می‌کند، را در هم می‌تند. روایت بدین ترتیب سه محور زمانی را دنبال می‌کند: تصمیم و اجرای یغما و سپس آتش‌سوزی (۱۸۶۰)، سفر غنائم به فرانسه و برپایی موزه (۱۸۶۰–۱۸۶۲)، و سرانجام پایان‌سخنی مستند که داستان را تا بحث معاصر درباره بازگرداندن آثار، تا سال ۲۰۲۳، ادامه می‌دهد.

چنان‌که پیش‌گفتار آغازین اشاره می‌کند، این رمان بر پژوهش‌های تاریخی عمیقی استوار است — گزارش‌های نظامی، شهادت‌های بازماندگان چینی، مقالات آن دوره، آرشیوهای موزه‌های اروپایی. اگرچه برخی شخصیت‌ها به‌عنوان افراد ساختگی‌اند، تجربه‌های آنان بازتاب روایت‌های واقعی بازماندگان است؛ اشیا، بناها و رویدادها با دقتی که منابع موجود اجازه می‌دهند بازتاب یافته‌اند. نامه ویکتور هوگو که تاراج را محکوم می‌کند و در روایت گنجانده شده، سندی اصیل از سال ۱۸۶۱ است.

۳. خلاصه فصل به فصل

پیش‌گفتار — یادداشت آغازین

نویسنده رمان را میان بازسازی تاریخی و داستان قرار می‌دهد: شخصیت‌های تاریخی با نام واقعی خود آمده‌اند، حال آن‌که شخصیت‌های ساختگی تجربه‌هایی را تجسم می‌بخشند که شهادت‌های واقعی گواه آن‌هاست. کاخ تابستانی به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین از دست‌رفته‌های فرهنگی سده نوزدهم معرفی می‌شود.

پیش‌درآمد — پاریس، ۴ نوامبر ۱۸۵۹

مارشال راندون فرماندهی سپاه اعزامی فرانسه به چین را به ژنرال کوزن دو مونتوبان می‌سپارد، در کنار نیروهای بریتانیایی لرد الگین. مأموریت رسمی، وادار کردن به رعایت پیمان تیانجین است؛ شایعات درباره گنجینه‌های کاخ تابستانی فعلاً تنها «اوضاعی» معلق و حل‌نشده‌اند.

فصل ۱ — راه ننگ

خداحافظی مونتوبان با همسرش لوئیز در پاریس، نگرانی‌ای را که در گفتار رسمی بیان نمی‌شود، بروز می‌دهد. در عرشه کشتی، گروهبان بومون سرپرستی سربازان تازه‌کار جوان (دوبوا، لرو) را که از عبور به چین وحشت‌زده‌اند، بر عهده دارد. در هنگ‌کنگ و سپس تیانجین، تنش‌های راهبردی میان مونتوبان، ژنرال گرانت و لرد الگین شعله‌ور می‌شود که بارون گرو آن را تعدیل می‌کند. کشتار زیر شکنجه هجده فرستاده

اروپایی که به‌دست چینیان اسیر شده‌اند، الگین را وامی‌دارد تا خواستار «عدالتی» عبرت‌آموز شود: ویرانی کاخ تابستانی که گرو با آن مخالفت می‌کند و مونتوبان آن را به تعویق می‌اندازد.

فصل ۲ — گنج پسر آسمان

مونتوبان به سه افسر فرهیخته — بسیر، فولد، لامبر — مأموریت می‌دهد که «کمیسرهای غنائم جنگی» شوند و سیصد شیء برای امپراتور و ملکه اوژنی برگزینند. فهرست‌برداری دقیق از تالار تخت و سپس از باقی کاخ، شگفتی زیبایی‌شناختی را با ناراحتی فزاینده در برابر گستره تاراجی که سربازان از پیش آغاز کرده‌اند، درمی‌آمیزد.

فصل ۳ — شاهدان خاموش

در شب ۱۷ به ۱۸ اکتبر ۱۸۶۰، آن‌ده‌های، خواجه ارشد از چهل‌ویک سال پیش، همراه با شاگرد جوان خود لی لیانییِنگ، گستره فاجعه را درمی‌یابد. کاخ سقوط می‌کند، کتابخانه بزرگ می‌سوزد. آن‌ده‌های، لی لیانییِنگ و خواجه تسویی یوگویی در میان ویرانه‌ها سرگردانند، شهادت چین‌یوئه را درباره مرگ خواهر کوچکش چین‌می می‌شنوند، او را در باغ آلوچه به خاک می‌سپارند و پیش از گریختن به تپه‌ها، فهرستی از نود و سه قربانی چپاول تنظیم می‌کنند تا از آن پس «نگهبانان جاودان» حافظه کاخ باشند.

فصل ۴ — سفر

ستوان آنری رو شصت‌وهفت صندوق از غنائم را بر عرشه کشتی «L'Avalanche» به فرانسه همراهی می‌کند، زیر نگاه انتقادی کاپیتان موران که این مأموریت را نزدیک به دزدی دریایی می‌داند. در پاریس، رو با چن‌وی، باغبان پیشین کاخ تابستانی که به تبعید رفته و نزد پدر دوران پناه گرفته، دیدار می‌کند؛ چن‌وی سنگریزه‌ای از یشم به او می‌بخشد و او را به شهادت دادن دعوت می‌کند. در فونتنبلو، ملکه اوژنی موزه چینی را افتتاح می‌کند و در همان حال نامه‌ای اتهام‌آمیز از ویکتور هوگو، تبعیدی در گرنزی، دریافت می‌کند که او را با گناه خودش روبه‌رو می‌سازد.

پایان‌سخن

پی‌نوشت مستند: سرنوشت آینده شخصیت‌ها (دفترچه‌های آن‌ده‌های که در سال ۱۹۸۵ یافت شدند، دفتر خاطرات رو که در سال ۱۹۳۲ منتشر شد، یشمی که به موزه گیمه واگذار شد) به تاریخ واقعی موزه چینی فونتنبلو و بحث معاصر درباره بازگرداندن میراث می‌پیوندد، تا دیدار دانشجویان چینی در سال ۲۰۲۳.

۴. شخصیت‌های اصلی

ژنرال شارل کوزن دو مونتوبان (۱۷۹۶–۱۸۷۸)، سپس کنت دو پالیکائو

فرمانده سپاه اعزامی فرانسه؛ میان انضباط نظامی و وسواس اخلاقی سرگردان، از شرکت در آتش‌سوزی سر باز می‌زند بی‌آنکه هرگز آشکارا با تاراج مخالفت کند.

لرد الگین (نماینده تام‌الاختیار بریتانیا)

دستور ویرانی کاخ را به انتقام از مرگ فرستادگان اروپایی شکنجه‌شده صادر می‌کند؛ تجسم منطق «عدالتی» تنبیهی است که به اصل تبدیل شده است.

بارون گرو (نماینده تام‌الاختیار فرانسه)

تنها صدایی که آشکارا با ویرانی کاخ مخالفت می‌کند، به نام حفظ میراث بشریت.

آنری رو (ستوان توپخانه)

مأمور همراهی غنائم به فرانسه؛ دیدارش با چن‌وی و دفتر خاطرات شخصی‌اش او را به شاهدی بدل می‌کند که حقیقت را به گزارشی آراسته ترجیح می‌دهد.

اوگوست موران (افسر نیروی دریایی)

وجدان انتقادی رمان، بی‌پرده چپاول و ریاکاری مأموریت به‌اصطلاح تمدن‌ساز را نام می‌برد؛ دوران خدمت خود را به‌عنوان دریادار دوم به پایان می‌رساند، در حالی‌که پشیمانی دیرهنگامی او را می‌خورد.

آن‌ده‌های (خواجه ارشد)

از چهل‌ویک سال پیش امانت‌دار حافظه کاخ؛ با دفترچه‌های خود، شاهد چینی ویرانی و نگهبان نام قربانیان می‌شود.

چن‌وی (باغبان پیشین کوشک طاووسان)

تبعیدی در پاریس، روایت شخصی باغ‌های ازمیان‌رفته را به رو می‌سپارد و سنگریزه‌ای از یشم، تنها یادگار برجای‌مانده از کاخ، به او امانت می‌دهد.

ملکه اوژنی (۱۸۲۶–۱۹۲۰)

بنیان‌گذار موزه چینی فونتنبلو؛ رویارویی او با نامه ویکتور هوگو، گناهی را آشکار می‌کند که پذیرفته شده اما هرگز به عمل نینجامیده است.

ویکتور هوگو (۱۸۰۲–۱۸۸۵)

از تبعیدگاهش در گرنزی، نامه او — سندی اصیل از سال ۱۸۶۱ — فرانسه و انگلستان را «دو راهزن» می‌نامد و خواستار بازگرداندن اشیا به چین می‌شود.

۵. درون‌مایه‌های اصلی

دزدی‌ای در لباس رویه اداری

غنیمت جنگی، به‌موجب فرمان ۳ مه ۱۸۳۲، به «تقسیمی» مقرراتی بدل می‌شود — بی‌آنکه، در همان گفتگویی که آن را آشکار می‌کند، از دید مجریانش دزدی خوانده نشود.

شکنجه معدودی به‌عنوان توجیه جمعی

مرگ هجده فرستاده اسیر، بهانه‌ای برای ویرانی کاخی کامل می‌شود: رمان از نسبت میان جنایتی فردی و انتقامی گسترده می‌پرسد.

نام بردن از مردگان در برابر گمنامیِ آمارها

در برابر آمار عددی ستاد فرماندهی، آن‌ده‌های فهرستی تنظیم می‌کند که به هریک از قربانیان یغما — از جمله چین‌می جوان، پانزده‌ساله — نامی، سنی و رؤیایی می‌بخشد.

آنچه از مکانی ویران بر جای می‌ماند

سنگریزه یشم چن‌وی، چینی‌بندهایی با ترک‌های پیدا، شعر سو دونگ‌پو که از میان شعله‌ها نجات یافته: رمان به آنچه از ویرانی‌ای تام به‌صورت مادی باقی می‌ماند می‌پردازد.

دانستن بی‌عمل کردن

اوژنی، رو و موران هریک، در نهان دل یا به نوشتار، ماهیت جنایتی را که در آن سهیم بوده‌اند بازمی‌شناسند — بی‌آنکه هیچ‌یک، در بازه زمانی رمان، تا جبران واقعی پیش رود.

۶. بخش مستند و بخش ساختگی

تاراج و سپس آتش‌زدن یوان‌مینگ‌یوان در اکتبر ۱۸۶۰، که لرد الگین به انتقام مرگ فرستادگان اروپایی شکنجه‌شده بر آن تصمیم گرفت، و نیز ایجاد موزه چینی فونتنبلو به دست ملکه اوژنی — که هنوز پابرجاست — حقایقی مسلم از جنگ دوم تریاک‌اند. نامه نقل‌شده در فصل ۴، که فرانسه و انگلستان را «دو راهزن» می‌نامد، متن اصیلی را بازمی‌تاباند که ویکتور هوگو در سال ۱۸۶۱ از تبعیدگاهش در گرنزی فرستاد و از آن پس به متنی مرجع درباره چپاول فرهنگی در زمان جنگ بدل شده است.

آنچه در قلمرو تخیل باقی می‌ماند، گفتگوها و افکار درونیِ نسبت‌داده‌شده به چهره‌های تاریخی (مونتوبان، الگین، گرو، اوژنی)، و نیز مجموعه شخصیت‌هایی‌اند که نگاه رمان بر شکست‌خوردگان — آن‌ده‌های، لی لیانیینگ، تسویی یوگویی، چین‌می و چین‌یوئه، چن‌وی — و بر سربازان فرانسوی — رو، موران، بومون، دوبوا — را حمل می‌کنند. به گفته پیش‌گفتار نویسنده، این شخصیت‌ها تجربه‌هایی را تجسم می‌بخشند که شهادت‌های واقعی بازماندگان گواه آن‌اند، بی‌آنکه خود بازنویسی عین آن شهادت‌ها باشند. سرنوشتی که در پایان‌سخن به هریک از آنان نسبت داده می‌شود — دفترچه‌های بازیافته، دفتر خاطرات منتشرشده، یشمِ واگذارشده به موزه گیمه — تاریخ واقعی موزه فونتنبلو را به‌شکلی داستانی تا بحث معاصر درباره بازگرداندن میراث ادامه می‌دهد.

۷. ساختار روایی و سبک

- تقسیمی تنها به چهار فصل گسترده، که هریک به حلقه‌ای متمایز از زنجیره تاراج (تصمیم، فهرست‌برداری، ویرانی، حمل‌ونقل) اختصاص دارد، به‌جای زنجیره‌ای از صحنه‌های کوتاه.

- مونتاژی متناوب به‌جای یک خط روایی واحد: رمان در هر فصل به‌کلی گروهی از شخصیت‌ها را رها می‌کند تا گروهی دیگر را پی گیرد، بی‌آنکه چهره‌ای از آغاز تا پایان کل روایت را طی کند.
- فصل سومی که به‌تمامی بر عهده شخصیت‌های چینی (آن‌ده‌های، لی لیانیینگ، تسویی یوگویی، چین‌یوئه) است، تنها لحظه رمان که در آن صدای فرانسوی به‌کلی از روایت ناپدید می‌شود.
- صحنه‌های خشونت جسمی بی‌هیچ حذفی توصیف می‌شوند (کشتار تن‌به‌تن، قطع عضو، آتش‌سوزی کتابخانه)، که با خویشتن‌داری صحنه‌های فرماندهی تضاد دارند.
- پایان‌سخنی–پرونده‌مانند که پیرنگ را نمی‌بندد بلکه، شخصیت به شخصیت، سرنوشت هریک را در بیش از یک قرن پی می‌گیرد، به سبک دفترچه‌ای از پژوهش تاریخی.

۸. نقل‌قول‌های برجسته

واژه‌آرایی برملاشده — فصل ۴
«پر از گنجینه‌های امپراتوری. — منظورتان دزدیده‌شده است.»

اعتراف موران — فصل ۴
«ما دزدان دریایی در لباس نظامی‌ایم.»

دفاعیه آن‌ده‌های — فصل ۳
«شما هشتصد سال هنر را برای کارهای چند تن مجازات می‌کنید.»

نامه ویکتور هوگو — فصل ۴
«یکی تاراج کرد، دیگری آتش زد.»

میراث چن‌وی — فصل ۴
«این اشیا از آنِ شما نیستند. اما اکنون شما نگهبان آن‌هایید.»

درس ما دکوان، به روایت آن‌ده‌های — فصل ۳
«ما آن چیزی نیستیم که از ما ساخته‌اند. ما همان چیزی‌ایم که بااین‌حال برمی‌گزینیم باشیم.»

۹. تحلیل انتقادی

نقاط قوت

- فصل ۳، که از آغاز تا پایان بر عهده شخصیت‌های چینی است بی‌آنکه هیچ نگاه فرانسوی در آن دخالت کند، روایتی از چپاول کاخ به دست می‌دهد که از مسیر پیروزمندان نمی‌گذرد.
- نامه ویکتور هوگو، سندی واقعی که همان‌گونه که هست در داستان جای گرفته، صحنه‌ای کامل از رمان را بی‌هیچ گسست لحنی به‌سوی آرشیو متمایل می‌کند.
- تضادی که هرگز شرح داده نمی‌شود اما همواره محسوس است، میان واژگان حقوقیِ تقسیم و توصیف جسمانیِ چپاول، رمان را از هرگونه لحن اخلاق‌گرایانه دور نگه می‌دارد.
- حرکت آن‌ده‌های در ثبت هویت کامل قربانی‌ای گمنام (چین‌می)، به فهرست مردگان اهمیتی فراتر از آمار صرف جنگ می‌بخشد.

محدودیت‌ها و نکات درخور توجه

- هیچ شخصیتی هر چهار فصل را طی نمی‌کند: این نبود یک خط روایی واحد، هرچند به مونتاژ متناوب یاری می‌رساند، ممکن است دلبستگی خواننده را نیز در طول رمان کمرنگ کند.
- فصل ۴ به‌تنهایی سفر غنائم، دیدار با چن‌وی و صحنه اوژنی/هوگو را در خود گرد می‌آورد، حال آن‌که هریک از سه فصل نخست تنها بر یک رویداد متمرکز است.
- شخصیت‌های زن — لوئیز دو مونتوبان، چین‌یوئه، دوشس دو مالاکوف — در نقش‌های فرعی محدود می‌مانند، بی‌آنکه هیچ‌یک، همچون اوژنی، صحنه‌ای مستقل از نزاع وجدان بر عهده گیرد.

- شخصیت‌های چینی فصل سوم (چین‌می، تسویی یوگویی، لی لیانییینگ) پس از آن از روایت ناپدید می‌شوند: برخلاف شخصیت‌های فرانسوی، سرنوشتشان در پایان‌سخن دیگر پی گرفته نمی‌شود.

۱۰. نتیجه‌گیری

«غارت» رویدادی مسلّم اما کمترشناخته‌شده نزد عموم فرانسویان — یغمای کاخ تابستانی — را با دادن صدا به هر دو طرف، پیروزمندان و شکست‌خوردگان، بازسازی می‌کند؛ آنجا که تاریخ‌نگاری کلاسیک اغلب تنها روایت پیروزمندان را نگه می‌دارد. نیروی آن در همین ساختار متناوب نهفته است که بی‌هیچ گذاری از شورای جنگ به شب یک خواجه چینی می‌رسد، و نیز در گنجاندن سندی اصیل — نامه ویکتور هوگو — در همان دل داستان. بدین ترتیب رمان هم‌زمان چون بازسازی کنشی از جنگ استعماری و چون دفاعیه‌ای برای بازگرداندن میراث فرهنگی عمل می‌کند

تحلیل سبک‌شناختی کامل

غارت

رمانی از روبر کازانواس
پژوهشی درباره زبان، ساختار روایی و تأثیرات بلاغی
انجام‌شده توسط پی‌یر کولونژ
مونتاژ متناوب — نوشتارهای شهادت — دو سبک زبانی — خشونت و پرهیزکاری — سندی واقعی در دل داستان

مقدمه روش‌شناختی

این پژوهش به «غارت» اثر روبر کازانواس، در تمامیت آن (پیش‌گفتار، پیش‌درآمد، چهار فصل، پایان‌سخن)، می‌پردازد. به‌جای تحمیل شبکه‌ای از پیش تعیین‌شده برای تحلیل بر متن، این پژوهش از عناصری آغاز می‌کند که ویژگی یگانه همین رمان مشخص را می‌سازند: تقسیمی تنها به چهار بخش، مونتاژی که از فصلی به فصل دیگر یک سو را به‌کلی به سود سوی دیگر رها می‌کند، نوشتاری از خشونت جسمی بی‌هیچ تلطیف، و گنجاندن سندی تاریخی اصیل در دل داستان. بخش‌های زیر بر پایه همین مشاهدات، که ویژه «غارت»اند، بنا شده‌اند.

۱. مونتاژی متناوب، بی‌خط روایی واحد

«غارت» از قهرمانی که کل روایت را طی کند پیروی نمی‌کند: هر فصل به‌کلی گروه شخصیت‌ها، مکان و سو را تغییر می‌دهد. فصل ۱ متعلق به فرماندهی فرانسوی–بریتانیایی است، فصل ۲ به سه افسر فهرست‌بردار، فصل ۳ بی‌هیچ گذاری به سوی چینی می‌رود — هیچ فرانسوی‌ای در آن ظاهر نمی‌شود — فصل ۴ با شخصیتی کاملاً تازه، ستوان رو، به فرانسه بازمی‌گردد. این مونتاژ برساخته از بخش‌های آبندی‌شده، که به مونتاژ متناوب سینمایی نزدیک است، خواننده را وامی‌دارد که خود پیوندهای میان دیدگاه‌ها را بازسازی کند، به‌جای آنکه آن‌ها را از راوی‌ای واسط دریافت کند.

فصل ۳، که به‌تمامی بر عهده آن‌ده‌های، لی لیانییِنگ، تسویی یوگویی و چین‌یوئه است، از این نظر جسورانه‌ترین حرکت کتاب است: در سراسر یک فصل کامل، سخن و نگاه منحصراً از آنِ شکست‌خوردگان‌اند، و سلسله‌مراتب روایی‌ای را که سه فصل دیگر می‌توانستند به‌صورت پیش‌فرض برقرار کنند، وارونه می‌سازند.

۲. دو سبک زبانی که هرگز درنمی‌آمیزند

رمان دو نوشتار متضاد را کنار هم می‌نهد بی‌آنکه آن‌ها را درهم آمیزد. از یک سو، زبان فرمان و حقوق — «کمیسر های غنائم جنگی»، «فرمان ۳ مه ۱۸۳۲»، «ماده ۱۱۹»، «تقسیم» — که چپاول را در لباس رویه‌ای اداری می‌پوشاند. از سوی دیگر، زبانی خام و ملموس برای توصیف خودِ کنش: چینی‌هایی که زیر گام‌ها ترک می‌خورند، مردی که «در حال بالا آوردن خون» فرو می‌افتد، کتابخانه‌ای که به «خاکستری خاکستری‌رنگ و نرم» بدل شده. رمان بر این شکاف تفسیری نمی‌افزاید: تنها می‌گذارد دو زبان، صفحه به صفحه، در پی هم بیایند و کار سنجش فاصله میان واژه و چیز را به خواننده وامی‌گذارد.

> *«پر از گنجینه‌های امپراتوری. — منظورتان دزدیده‌شده است.»*

فصل ۴ — دو سبک در یک پاسخ واحد بر هم می‌خورند.

سبک سومی، نادرتر، هنگامی پدیدار می‌شود که سخن به شخصیت‌های چینی می‌رسد: واژگان باغ‌ها، خوشنویسی، چای، آهنگی کندتر در جمله‌ها — گویی خودِ زبان با تغییر گوینده، ضرب‌آهنگش را تغییر می‌دهد.

۳. شهادت مکتوب به‌مثابه کنشی سیاسی

سه شخصیت آنچه را که جرأت گفتنش را بلندبانگ ندارند، بر کاغذ می‌آورند: ستوان رو دفتر خاطراتی نگه می‌دارد، ملکه اوژنی تردیدهایش را به دفتر خود می‌سپارد، آن‌ده‌های نخست فهرستی از مردگان و سپس دفترچه‌هایی می‌نویسد که بیش از یک قرن پنهان خواهند ماند. هیچ‌یک از این سه، نوشته‌های دو تن دیگر را نمی‌خواند: رمان آنان را به گفتگو با یکدیگر وانمی‌دارد، بلکه هریک را، مستقل از دیگری، به سوی همان نتیجه سوق می‌دهد. نوشتار درونی بدین‌سان، در این رمان، تنها فضایی می‌شود که در آن می‌توان حقیقت رسمی را بی‌پیامدی فوری نقض کرد.

> *«ناراحت‌شده. باید چیزها را به نام خودشان خواند.»*

فصل ۴ — نخستین جمله‌ای که رو، پس از آنکه آن را بلندبانگ فروخورده بود، جرأت نوشتنش را می‌یابد.

آن‌ده‌های فراتر از یک اعتراف صرفاً درونی می‌رود: او نام می‌برد. بخشی که در آن هویت کامل باغبانی جوان کشته‌شده در جریان یغما را — سن، سلیقه‌ها، رؤیاهایش را — ثبت می‌کند، خودِ کنش نوشتن را به کنشی از مقاومت بدل می‌سازد، نقطه به نقطه در برابر آمارهای گمنام ستاد فرماندهی.

۴. نوشتاری رودررو با خشونت

برخلاف رمانی که نبرد را دور نگه می‌داشت، «غارت» از نزدیک کشتار، قطع عضو بدون تریاک و آتشی را که قفسه‌ها را دربر می‌گیرد، به تصویر می‌کشد. این نزدیکی جسمانی هرگز بی‌دلیل نیست: تقریباً همیشه برای واژگون کردن شخصیتی به‌کار می‌رود، همچون دوبوای جوان که پس از کشتن مردی در نبردی تن‌به‌تن، هرگز از آن رهایی نمی‌یابد.

> *«چیزی درست در درونش شکسته بود، چیزی که دیگر هرگز ترمیم نمی‌شد.»*

فصل ۱ — دوبوا، بی‌درنگ پس از نخستین نبردش.

این رودررویی، رمان را از بازسازی‌ای صرفاً دیپلماتیک متمایز می‌کند: خشونت دکوری صرفاً یادآوری‌شده نیست، بلکه همان شرط مادی‌ای است که رایزنی‌های ستاد فرماندهی، در جایی پیشین از متن، دقیقاً می‌کوشند هرگز نامش را نبرند.

۵. سندی واقعی پیوندخورده به داستان

رمان، بی‌هیچ نشانه‌ای جز نام نویسنده‌اش، متنی را در خود جای می‌دهد که ساختگی نیست: نامه‌ای که ویکتور هوگو در واقعیت در سال ۱۸۶۱، از تبعیدگاهش در گرنزی، برای محکوم کردن چپاول کاخ تابستانی نوشت. این شگرد پیوند مستند — واداشتن شخصیت داستانیِ اوژنی به خواندن متنی که ملکه تاریخی به‌راستی دریافت کرده بود — نقطه‌عطفی می‌آفریند که در آن مرز میان رمان و سند، تا زمان یک صحنه، به‌کلی محو می‌شود.

> *«یکی تاراج کرد، دیگری آتش زد.»*

فصل ۴ — بریده‌ای از نامه اصیل ویکتور هوگو، بازآمده در روایت.

صحنه‌ای که پس از آن می‌آید — اوژنی که نامه را دوباره می‌خواند، خود را در آن بازمی‌شناسد، اما با این‌همه از عمل کردن سر باز می‌زند — به‌تمامی ساختگی است: همین پیوند میان متنی قابل‌راستی‌آزمایی و وجدانی تخیلی است که، فراتر از یک وام‌گیری علمی صرف، جسورانه‌ترین حرکت سبکی رمان را می‌سازد.

۶. جمله‌ای که از یک‌ونیم قرن می‌گذرد

عبارتی واحد، تقریباً واژه به واژه، در سه لحظه متمایز از کتاب بازمی‌گردد، لحظاتی که بیش از صد سال زمان داستانی آن‌ها را از هم جدا می‌کند: نخست از زبان چنوی خطاب به رو، سپس از قلم خودِ رو در دفتر خاطراتش، و سرانجام در صدای راوی در همان آخرین صفحه، درباره موزه‌ای که امروز وجود دارد.

> *«این اشیا از آنِ شما نیستند. اما اکنون شما نگهبان آن‌هایید.»*

فصل ۴ — چنوی خطاب به رو؛ همان اندیشه، رمان را در پایان‌سخن به پایان می‌برد.

برخلاف یک بازتاب صرفاً مضمونی، این بازگشت لفظ به لفظ است: واژه «نگهبان» هرگز با مترادفی جایگزین نمی‌شود، گویی نویسنده می‌خواست آن را، صرف‌نظر از شخصیتی که ادایش می‌کند، در سراسر صفحات به‌صورت جسمانی بازشناخته سازد.

۷. ضرب‌آهنگ: از جمله کوتاه تا پاراگراف آرشیوی

ضرب‌آهنگ رمان به‌شدت بسته به آنچه روایت می‌کند تغییر می‌کند. صحنه‌های نبرد و سوگواری (فصل‌های ۱ و ۳) با جمله‌هایی کوتاه، گاه اسمی، پیش می‌روند که سرعت خوانش را افزایش می‌دهند.

> *«زیبا. گران‌بها. دزدیده‌شده.»*

فصل ۴ — سه واژه برای بستن صحنه موزه.

در مقابل، پایان‌سخن نحوی از فشردگی تاریخی برمی‌گزیند، با پاراگراف‌هایی که چند دهه را در یک جمله خلاصه می‌کنند («دفترچه‌های آن‌ده‌های برجای ماندند [...] سرانجام گردآوری و در سال ۱۹۸۵ منتشر شدند»). این تضاد ضرب‌آهنگ، که چشمگیرتر از صرف تغییر یک صحنه است، پایان‌سخن را به متنی جداگانه بدل می‌کند، نزدیک‌تر به پرونده‌ای مستند تا به روایتی داستانی.

۸. نقاط قوت و محدودیت‌های سبکی

نقاط قوت

- مونتاژی از بخش‌های آب‌بندی‌شده که به فصل چینی (فصل ۳) استقلالی روایی نادر می‌بخشد، بی‌آنکه هرگز آن را زیر نگاهی فرانسوی قرار دهد.
- پیوندی موفق از یک سند تاریخی اصیل — نامه ویکتور هوگو — که مرز میان داستان و آرشیو را، تا زمان یک صحنه، جابه‌جا می‌کند.
- جمله‌ای شاخص («شما اکنون نگهبان آن‌هایید») که پس از یک‌ونیم قرن عیناً بازمی‌گردد و ساختاری کلامی به رمان می‌بخشد که با چشم غیرمسلح دیدنی است.
- سر باز زدن از واژه‌آرایی در صحنه‌های خشونت، که رمان را از فروکاستن جنگ به جنبه صرفاً دیپلماتیکش بازمی‌دارد.

محدودیت‌ها و نکات درخور توجه

- مونتاژ بخش‌بندی‌شده، هرچند نیروی فصل ۳ را رقم می‌زند، خواننده را نیز از شخصیتی محروم می‌کند که سراسر کتاب را طی کند و مجموعه را از نظر عاطفی یکپارچه سازد.
- فصل ۴، تنها فصلی که چند ماه و دو قاره را دربر می‌گیرد، به‌تنهایی بیشتر صحنه‌های گشایش اخلاقی را در خود متمرکز می‌کند، به قیمت از دست رفتن توازن حجمی میان چهار فصل.
- پایان‌سخن، که ماهیتی تقریباً کاملاً مستند دارد، گسستی روشن در ضرب‌آهنگ با روایت پیش از آن پدید می‌آورد، تا آنجا که تقریباً چون متنی ضمیمه خوانده می‌شود.
- شخصیت‌های فرعی چینی (چین‌می، تسویی یوگویی، لی لیانبینگ) تنها در فصل ۳ ظاهر می‌شوند و سپس از روایت ناپدید می‌شوند، بی‌آنکه سرنوشتشان، برخلاف شخصیت‌های فرانسوی، در پایان‌سخن دوباره پی گرفته شود.

نتیجه‌گیری

سبک «غارت» کمتر مدیون پرده‌ای از صناعات بلاغی است تا شگردی ساختاری: مونتاژی بخش‌بندی‌شده که، تنها یک‌بار در کتاب، سخن را به‌تمامی به شکست‌خوردگان می‌سپارد؛ دو زبان که هرگز یکی به دیگری ترجمه نمی‌شود، زبان حقوق و زبان تن؛ سندی واقعی که در دل داستان جای داده شده؛ جمله‌ای که، عیناً، پس از یک‌ونیم قرن بازمی‌گردد. همین معماری است، بیش از این یا آن شگرد منفرد، که رمان را به بازسازی‌ای بدل می‌کند که از گزینش میان سند و روایت سر باز می‌زند.

> *«این اشیا از آنِ ما نیستند. اما اکنون ما نگهبان آن‌هاییم.»*

عبارتی که سه بار در رمان بازمی‌گردد — تنها عبارتی که به‌تنهایی، هدف رمان را خلاصه می‌کند.