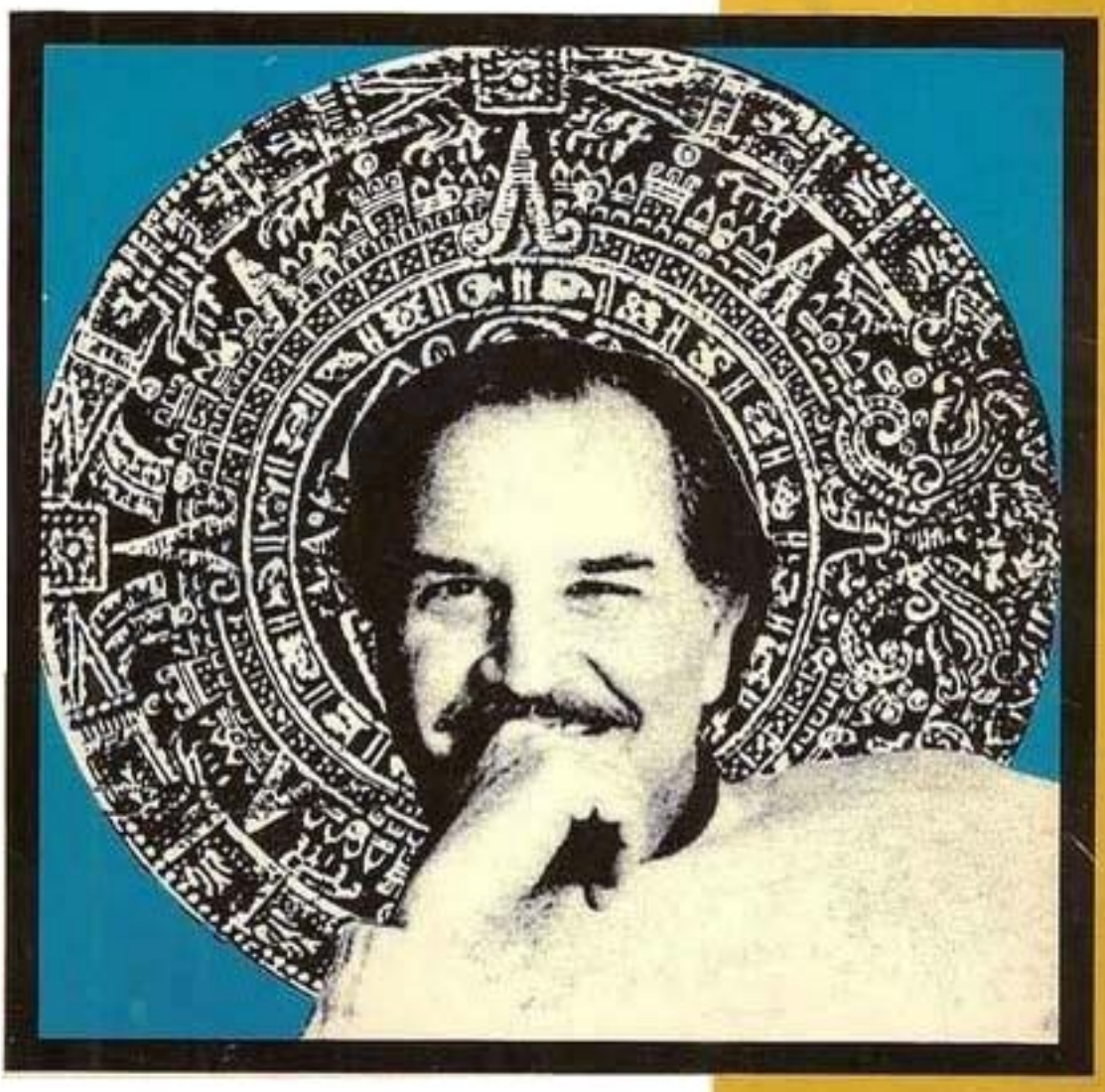
نشر قطره

خودم با دیگران

کارلوس فوئنتس

ترجمه: عبدالله کوثری



خودم با دیگران

(nbookcity.com) شهر کتاب

نشر قطره

خودم با دیگران

کارلوس فوئنتس

عبدالله کوثری

(nbookcity.com) شهر کتاب

تهران ۱۳۷۲

این اثر ترجمه‌ای است از:

Carlos Fuentes,
Myself With Others,
London 1989.

نشرقطره

خودم با دیگران
کارلوس فوئنتس
ترجمه عبدالله کوثری
ویراستار: علی کاتبی
مصحح: عباس رُکنی
طرح جلد: ابراهیم حقیقی
چاپ: دیبا
چاپ اول: ۱۳۷۲
تیراژ: ۳۳۰۰
حق چاپ برای نشر قطره محفوظ است.

نشر قطره: تهران صندوق پستی ۳۸۳-۱۳۱۴۵
تلفن دفتر مرکزی: ۸۰۱۰۸۶۷-۸۰۰۴۶۷۲؛ دفتر فروش: ۶۴۶۶۳۹۴-۶۴۶۰۵۹۷
Printed in The Islamic Republic of Iran

(nbookcity.com) شهر کتاب

فهرست

قسمت اول: خودم

چگونه نوشتن را آغاز کردم ۳

چگونه یکی از کتابهایم را نوشتم ۴۶

قسمت دوم: دیگران

سروانتس، یا نقدِ خواندن ۷۹

دو قرنِ دیدرو ۱۱۶

گوگول ۱۴۳

لوییس بونوئل و سینمای آزادی ۱۹۹

بورخس در عمل ۲۲۳

«کِ» دیگر ۲۵۶

گابریل گارسیا مارکز و ابداع امریکا ۲۸۸

قسمت سوم: ما

سخنرانی در هاروارد ۳۱۷

گاهشمار زندگی فوئنتس ۴۳۱

(nbookcity.com) شهر کتاب

قسمت اوّل

خودم

(nbookcity.com) شهر کتاب

چگونه نوشتن را آغاز کردم

۱

من در یازدهم نوامبر ۱۹۲۸ در برج عقرب، برجی که اگر به اختیار خودم بود همان را برمی‌گزیدم، زاده شدم و روز تولّدم با روز تولّد داستایوسکی، کروملینک[۱] و وونگات[۲] یکی بود. مادرم را شتابان از سینمایی دم کرده و داغ بیرون بردند؛ و این پیش از آن روزهایی بود که سرهنگ بوئندیا پسر خود را به کشف یخ در گرمسیر بُرد. مادرم مشغول تماشای فیلم کولیها* اثر کینگ ویدور، با شرکت جان گیلبرت و لیلیان گیش بود. و شاید همین خلافْ آمدِ عادت بود که دردهای زایمان او را برانگیخت: فیلمی صامت براساس اپرای پوچینی. از آن زمان، هر چیز اپرایی و سینمایی با کلمات من درکشاکش بوده است، چنان که گویی منتظرم تا عقرب داستان از میان موسیقی صامت و تصویرهای کور سر برکند.

برای روشن کردن زندگینامه‌ام، این را هم بیفزایم که اینهمه در هوای شرجی پاناما روی داد که پدرم در آنجا حرفهٔ دیپلوماتیک خود را با سمت وابستهٔ هیأت نمایندگی مکزیک تازه آغاز کرده بود (در آن روزها سفارتخانه‌ها تنها در مهمترین پایتختها دایر می‌شد ـ و این پایتختها جایی نبود که میانگین درجهٔ حرارت آن در طول سال همواره

* *La Bohème*

حدود نود درجهٔ فارنهایت* باشد). چون پدرم مکزیکی ناسیونالیست مؤمنی بود، این مشکل که من می‌بایست کجازاده شوم ناگزیر، نه در برج عقرب که در برج عقاب و مار[۳] حل شد. اما هیأت نمایندگی مکزیک هرچند از حقوق برون‌مرزی برخوردار بود، حتی یک مامای بومی هم نداشت؛ و رئیس این هیأت که یک جوان عزب نازک نارنجی اهل سینالوآ به نام ایگناسیونوریس بود و با که‌وه‌دوی[۴] شاعر مانند سیبی بود که از وسط نصف کرده باشند، اصلاً خوش نداشت که یکباره سروکلهٔ من در اتاقهای چوبفرش ساختمان نمایندگی پیدا شود؛ حتی اگر جبرئیل خبر داده بود که این کودک در آینده نویسندهٔ مکزیکی با استعدادی ـ که البته همین جای حرف دارد ـ خواهد شد.

پس من اگر نمی‌توانستم در مکزیک برون‌مرزی جعلی به دنیا بیایم، تولّدم در زائدهٔ بازهم جعلی‌تر ایالات متحد امریکا، یعنی منطقهٔ کانال پاناما هم که طبعاً بهترین بیمارستانها را داشت، ممکن نبود. بدین‌سان، میان دو افسانهٔ ارضی ـ سفارتخانهٔ مکزیک، منطقهٔ کانال ـ و نمای درشتی از جان گیلبرت که خوشبختانه صامت بود، درست سر بزنگاه، در بیمارستان گورگاس پاناما در ساعت یازده آن شب به دنیا آمدم.

آنگاه مشکل غسل تعمید پیش آمد. انگار آبهای دو اقیانوس همجوار که یکدیگر را با سر انگشتان آهنین آبراه پاناما لمس می‌کردند، کافی نبود و من ناچار بودم مراسمی دوگانه را تحمل کنم: تعمید مذهبی من در پاناما اجرا شد؛ زیرا مادرم که کاتولیکی مؤمن بود با لجاجت والدین تریسترام شندی[۵] اما نه با شیوه‌هایی به آن اصالت، خواستار این تعمید بود. تعمید ملی‌ام نیز چند ماهی بعد در مکزیکوسیتی صورت گرفت و در آنجا پدرم که ژاکوبنی اصلاح ناپذیر

* برابر با حدود ۴۰ سانتیگراد

و دشمن خونی کشیشها بود، اصرار داشت نام من در دفاتر شهری که بنیتوخوارس[۶] تأسیس کرده بود ثبت شود. بدین ترتیب، من با توجه به همهٔ موارد قانونی، شهروند مکزیکوسیتی هستم و این خرق عادت نکته‌ای اساسی در زندگی و نوشته‌هایم را آشکار می‌کند. من بنابر اراده و بنابر تخیل، مکزیکی هستم.

ماجرا در دههٔ ۱۹۳۰ به اوج خود رسید. آن زمان پدرم کنسول سفارت مکزیک در واشنگتن دی‌سی بود و من در دنیای پُر جنب و جوش امریکای دههٔ سی ـ کم و بیش در فاصلهٔ تحلیف همشهری روزولت[۷] و تحریم همشهری کین[۸] ـ رشد کردم. وقتی به اینجا آمدم، دیک تریسی[۹] تازه با تس تروهارت[۱۰] دیدار کرده بود. وقتی اینجا را ترک گفتم، کلارک کنت[۱۱] داشت با لویس لین[۱۲] دیدار می‌کرد. تو همان چیزی هستی که می‌خوری. همچنین، تو همان فیلمهای کمدیی هستی که در کودکی در آنها تأمل کرده‌ای.

در خانه، پدرم مرا وامی‌داشت که تاریخ مکزیک را بخوانم، جغرافیای مکزیک را بخوانم و از نامها و رؤیاها و شکستهای مکزیک سردربیاورم. آن روزها فکر می‌کردم مکزیک کشوری نابوده است که پدرم از خود درآورده تا خوراکی دیگر برای تخیّل کودکانهٔ من فراهم کند: سرزمین اوز*[۱۳] با جاده‌ای میان کاکتوسهای سبز، و چشم‌انداز و روحی چندان متفاوت با ایالات متحد که خواب و خیال می‌نمود.

خواب و خیالی دردناک: تاریخ مکزیک تاریخ شکستهای خردکننده بود، حال آنکه دنیای من ـ مدرسهٔ دولتی‌ام در واشنگتن دی‌سی ـ دنیایی بود که پیروزیها را جشن می‌گرفت؛ پیروزی از پس پیروزی، از یورک‌تاون تا نیواورلئان تا چاپولْتِپک تا آپوماتوکس تا سان‌خوان‌هیل تا بِلو وود. آیا این ملت هرگز شکست را شناخته بود؟

* OZ، احتمالاً مخفف کلمهٔ Orizaba که نام بلندترین قله در مکزیک است.

گاه نام پیروزیهای ایالات متحد با نام شکستها و خواریهای مکزیک یکی بود: مونتری. وراکروز. چاپولتِپک. در واقع از تالارهای مونته‌سوما[۱۳] تا کرانه‌های تریپولی. در نقشهٔ خیالی من، چندان که ایالات متحد به سوی غرب گسترش می‌یافت، مکزیک به سوی جنوب فشرده می‌شد. عاقبت میگل ایدالگو[۱۴]، پدر استقلال مکزیک، این بود که سرش را بر نیزه بر دروازه‌های چیهواهوا[۱۵] به تماشا بگذارند. تصور کنید که جورج و مارتا[۱۶] را در ماونت ورنون گردن بزنند.

نصیب جنوب: آوازهای غمناک، نوستالژی شیرین، آرزوهای ناممکن؛ نصیب شمال: اعتماد به خود، ایمان به پیشرفت، خوشبینی بیکران. مکزیک، کشوری خیالی، در رؤیای گذشته‌ای دردناک بود؛ ایالات متحد، کشوری واقعی، خواب آینده‌ای شادمانه را می‌دید.

فرانسویها هوش را با سخن منطقی برابر می‌گیرند و روسها با کندوکاو فراوان در روح. برای مکزیکی هوش از موذیگری جداناشدنی است ـ در این مورد، همچون بسیاری موارد دیگر، ما سراپا ایتالیایی هستیم: زبروزرنگ بودن (*furberia*) و ظاهرسازی (*la bella figura*) خصائصی ایتالیایی است که در همه جای امریکای لاتین به چشم می‌خورد. از این لحاظ، رم پیش از مادرید پایتخت معنوی ماست.

برای من در سالهای کودکی، ایالات متحد کشوری می‌نمود که در آن هوش برابر با توان، لذت و شور و هیجان بود. دنیای امریکای شمالی ما را با توان خود کور می‌کند؛ نمی‌توانیم خودمان را ببینیم، باید شما [امریکاییها] را ببینیم. ایالات متحد دنیایی است پر از بزم‌گردانان، جایزه‌دادنها و شادخوانیهای بی‌خیال. آن سر دستهٔ موزیک با چوبِ گردانش، جوایز اسکار و کمدی موزیکالها نمی‌تواند

در جایی دیگر تکرار شود؛ در مکزیک آن تندیسک هالیوود غرقه در رنگی مسموم می‌شد؛ در فرانسه جین کلی[۱۷] یکسر درجا می‌زد تا به یاد آرد: **من می‌رقصم، پس هستم.**

در آن سالها بسیار چیزها بر من تأثیر نهادند. ایالات متحد ـ باور می‌کنید؟ ـ کشوری بود که در آن همه‌چیز کار می‌کرد، هیچ‌چیز هیچ وقت از کار نمی‌افتاد: قطارها، شبکه‌های لوله‌کشی، راهها، وقت‌شناسی، و امنیت فردی که ظاهراً بخوبی برقرار بود؛ دست‌کم در دامنهٔ دید پسر یک دیپلومات جوان مکزیکی ساکنِ بنایی در خیابان شانزدهم واشنگتن، روبروی پارک مریدین هیل[۱۸] که آن روزها کسی را در آن لخت نمی‌کردند و آپارتمان هفت اتاقهٔ ما با اثاثیهٔ مجلل برایمان صد و ده دلار پیش از تورم خرج برمی‌داشت. آری، به‌رغم همهٔ مشکلات، زندگی در آن تابستانهای طولانی آسان می‌نمود، آنگاه که من شاید نخستین و تنها مکزیکی شدم که سوپ جو را برگواکامول[۱۹] ترجیح می‌داد. و همچنین بدل به یک مکزیکی کالونیست[۲۰] اصیل شدم. موکلی به نام «وظیفهٔ تنزه‌طلبانه» بر هر گام من سایه می‌افکند: من شایستهٔ چیزی نیستم مگر آنکه سرسختانه برای آن بکوشم، با انضباطی آهنین، و روز از پسِ روز. کاهلی گناه است و اگر هر روز ساعت هشت صبح پشت ماشین تحریرم ننشینم و هفت تا هشت ساعت کار نکنم، بی‌تردید به دوزخ خواهم رفت. قیلوله‌ای ندارم، چه بد، چه حیف، ای داد و بیداد. آه که چقدر به حال برادران لاتینی‌ام غبطه می‌خورم که فارغ از اخلاقِ کار پروتستانها هستند، و چرا من باید تا همین امروز مجموعهٔ آثار هرمان بروخ[۲۱] را بخوانم و دفتر یادداشت جلد سیاهم را در ساحل آفتابی مکزیک خط خطی کنم؛ در حالی که می‌توانستم تمام روز لم بدهم و منتظر باشم تا نارگیل رسیده از شاخ بیفتد.

اما ایالات متحد در دههٔ سی بسی فراتر از تجربهٔ فردی من بود. ملتی که توکوویل[۲۲] مقدر کرده بود در سلطه بر نیمی از جهان شریک باشد، دریافت که در عمل، تنها یک دولت قاره‌ای می‌تواند دولتی نوین باشد. در دههٔ سی، ایالات متحد می‌بایست تصمیم می‌گرفت که با قدرت جهانی جدید خود چه کند، و فرانکلین روزولت به ما آموخت که نخستین کار ایالات متحد این بود که نشان دهد قادر است هماهنگ با آرمانهای خود زندگی کند. آن زمان چنین آموختم که عظمت راستین شما [مردم امریکا] این است و نه ـ آنچنان که در طول زندگی‌ام هنجاری شد ـ ثروت مادی، سوء استفادهٔ خودخواهانه از قدرت علیه مردم ضعیف‌تر، و نه قوم مداری جاهلانه که همهٔ رمق خود را در خوار شمردن دیگران از دست می‌دهد.

من، مکزیکی جوانی که در ایالات متحد رشد می‌کردم، در آغاز ملتی را پیش چشم می‌آوردم با توان و تخیلی بیکران، و با خواست رودررویی با بزرگترین مسائل اجتماعی زمان و حل آنها بی چشم‌پوشی و بی آنکه در جستجوی سپر بلایی باشد. این تصویر کشوری بود یکی شده با والاترین اصول خود: دموکراسی سیاسی، رفاه اقتصادی و ایمان به منابع انسانی خود، و بویژه ایمان به گرانقدرترین سرمایه، یعنی ثروت نوشدنی آموزش و پژوهش.

پس فرانکلین روزولت عزت‌نفس امریکا را بدین شیوهٔ اساسی به آن بازگرداند و نه با این شاخ و شانه کشیدنها. من ایالات متحد دههٔ سی را می‌دیدم که دست بر زانوی خود نهاده و از میان غبار مردهٔ اوکلاهما و صفهای خاکستری بیکارانِ دیترویت برمی‌خیزد؛ و این تصویر سلامت، در زندگی روزانه‌ام بازتاب می‌یافت در خواندن آثار مارک تواین، در تصویرهای فیلمها و نشریه‌ها در استعداد امریکای شمالی برای آمیختن توهّم حریرگونه با حقیقت زمخت و خودستایی

با انتقاد از خود: دختر بی‌پروای توانگری که کارول لمبارد نقش او را بازی می‌کرد، با عکسهای واکر ایوانز از مادران مهاجر گرسنه‌ای که در سی سالگی پیر شده بودند، همزیستی داشت و چابکبازی پای فردآستر طنین گامهای سنگین پوتین تام‌جود را خاموش نمی‌کرد.

مدرسهٔ من ـ که مدرسه‌ای دولتی، بدون اقرارنیوش، و مختلط بود ـ این واقعیتها و اثر برابری‌خواهانهٔ آنها را بازتاب می‌داد. به سادگیِ دموکرات‌منشانهٔ آموزگاران و دوستانم اعتقاد داشتم و، فراتر از هر چیز، معتقد بودم که خود، طبیعتاً و به گونه‌ای کاملاً ناخودآگاه، جزئی از آن دنیا هستم. در هر سنی و هر شغلی که باشید «محبوب» بودن در ایالات متحد اهمیت دارد. هیچ جامعه‌ای را نمی‌شناسم که در آن «عادی بودن» اینچنین ارج نهاده شود. من محبوب بودم، «عادی» بودم تا روزی از ماه مارس ـ ۱۸ مارس ۱۹۳۸. در این روز مردی از دنیای دیگر، از کشور خیالی کودکی من، رئیس جمهور مکزیک، لاسارو کاردناس[۲۳] دارایی شرکتهای نفتی خارجی را ملی کرد. روزنامه‌های امریکای شمالی با تیترهای درشت، مکزیک «کمونیست» و رئیس جمهور «سرخ» آن را محکوم کردند. آنها به نام مقدس مالکیت خصوصی خواستار حمله به مکزیک شدند و از مکزیکیها دعوت شد که در تحریم بین‌المللی، نفت خود را بنوشند.

بناگهان و به گونه‌ای شگفت‌انگیز، من آدم نجس مدرسه شدم. تنه‌زدنها، چشم‌غرّه‌ها، ناسزاها و گاه مشت و لگد. کودکان می‌دانند که چگونه ستمکار باشند و ستمکاری بزرگترهاشان بی‌تردید پس‌ماندهٔ بیقراری کودکان است در برابر چیزهای بیگانه، چیزهای دیگر، چیزهایی که جهل ما و بی‌کفایتی ما را افشا می‌کند. این، تنها برای من و مکزیک نبود. کم و بیش در همان روزها پسر یازده سالهٔ فوق‌العاده باهوشی از آلمان فرا رسید. یهودی بود و خانواده‌اش از چنگ نازیها

گریخته بودند. همیشه سیمایش را به یاد خواهم داشت، سیمایی تیره و لرزان، بینی عقابی و چشمان گود افتادهٔ درخشان با اندوه بزرگش؛ حساسیت دستهایش و غرابت اینهمه را در نظر دوستان امریکایی‌اش. این جوان، هانس برلینر، ذهن ریاضی تیزی داشت و راه‌رفتن و سلام دادنش چون اهالی اروپای مرکزی بود؛ شلوار کوتاه و جورابهای بافتنی ساقه‌بلند و کت تیرولی* می‌پوشید و ادب و تواضعی نابجا داشت که حرامزاده‌های فسقلیِ محبوبِ «عادیِ» پر رویِ بچه‌ننهٔ ولایتیِ محصول دوران رکود بزرگ را در مدرسهٔ دولتی هنری کوک، واقع در خیابان سیزدهم شمال غربی، از کوره بدر می‌کرد.

هولِ بیگانه شدن و هول باز شناخته شدن گاه یکی و همسان هستند. آنچه متفاوت بود دیگران را می‌ترساند، هراس از خودشان بیش از هراس از چیز متفاوت بود، هراس از ناتوانیشان در بازشناختن خود در بیگانه.

دریافتم که میهن پدرم واقعی است، و دریافتم که به آن تعلق دارم. مکزیک هویت من بود و من فاقد هویت بودم؛ هانس برلینر بیش از من در عذاب بود ـ تیترهایی که از مکزیک می‌آید بزودی فراموش می‌شود، موضوعی دیگر برای سفرهٔ رنگین ده روزهٔ رسانه‌ها بدل به مهمترین موضوع می‌شود ـ اما او با عنوان یهودیی از اروپای مرکزی هویتی داشت. نمی‌دانم چه بر سرش آمده است. در طول این سالیان همواره منتظر آن بوده‌ام که جایزهٔ نوبل در یکی از رشته‌های علم نصیب او شود. تردیدی ندارم که اگر زنده می‌ماند، جای خود را در جامعهٔ امریکای شمالی پیدا می‌کرد. من می‌بایست به عکسهای رئیس جمهور کاردناس نگاه می‌کردم. او مردی از دودمانی دیگر بود؛ در مجموعهٔ تصویرهای پرآب و تاب و فریبندهٔ دنیایِ فروشیِ امریکای

* منسوب به Tyrol، ایالتی در غرب اتریش.

شمالی جایی نداشت. دو رگه بود، اسپانیایی و سرخپوست، با نگاهی دورادور، سبز و زلال در چشمانش، چنان که گفتی می‌کوشد گذشته‌ای گنگ و کهن را به یاد آرد.

آیا آن گذشته از آن من هم بود؟ آیا می‌توانستم رؤیاهای کشوری را در خواب ببینم که بناگهان همچون چیزی فراتر از تعیین مرزها بر نقشه یا توده‌ای از آمار و ارقام در کتاب سال، خود را در عملی سیاسی آشکار می‌کرد؟ فکر می‌کنم آن زمان به این شهود رسیده بودم که تا وقتی با سرنوشتی مشترک که خود به اجتماعی دیگر ـ اجتماع زمان ـ وابسته بود، دست به گریبان نشوم، آرام نخواهم گرفت. ایالات متحد این باور را در من پدید آورده بود که ما فقط برای آینده زندگی می‌کنیم؛ مکزیک، کاردناس و رویدادهای سال ۱۹۳۸ این را به من فهماند که ما تنها در عملِ اکنون می‌توانیم اکنون را به گذشته و نیز به آینده بدل کنیم. مکزیکی بودن به معنای همذات شدن با عطشِ بودن و اشتیاق به حیثیتی بود ریشه کرده در بسی قرنهای فراموش شده و بسی قرنهای آینده، و در عین حال ریشه کرده در اینجا، اکنون، در این دم، در زمانِ گوش بزنگ مکزیک، که من بعدها آموختم آن را در مارهای سنگی تئوتیهواکان[۲۴] و در فرشتگان رنگارنگ اوآکساکا[۲۵] درک کنم.

البته، همچنان که در دوران کودکی پیش می‌آید، این همه تأملات ژرف هیچ دلیل وجودی نداشت جز عملی که، پیش از آن که آرایه‌ای برای جلوه فروشی باشد، گونه‌ای تأیید بود. در سال ۱۹۳۹ پدرم مرا به دیدن فیلمی در یک سینمای قدیمی واشنگتن برد. نام فیلم فاتح بود و ریچارد دیکس در نقش سام هوستون در آن بازی می‌کرد. وقتی دیکس/هوستون جذایی جمهوری تکزاس از مکزیک را اعلام کرد، من از جا پریدم و تک و تنها و از اوج ده سال ناسیونالیسم خود فریاد زدم: «زنده باد مکزیک، مرگ بر گرینگوها!» پدر شرم‌زده‌ام مرا از سینما

بیرون کشید، اما غروری که در او برانگیختم چنان بود که نتوانست از فاش کردن نخستین عمل عصیانگرانهٔ من در واشنگتن استار خودداری کند. بدین ترتیب، برای نخستین بار نامم در روزنامه نوشته شد و من برای ده روز کودک سرشناس شدم. هرکس می‌تواند دست کم برای پنج دقیقه مشهور باشد.

در پی مأموریت دیپلوماتیک پدرم، به شیلی سفر کردم و سراپا وارد دنیای زبان اسپانیایی، سیاست امریکای لاتین و مصائب آن شدم. رئیس جمهور ایالات متحد، روزولت، در برابر فشار بسیار برای مجازات مکزیک و حتی حمله به آن، به جرم باز پس گرفتن ثروت خود، پایداری کرده بود. همچنین برای برانداختن رادیکالها، کمونیستها و سوسیالیستهای شیلی که در انتخاباتی دموکراتیک تحت لوای جبههٔ مردمی به قدرت رسیده بودند کوششی نکرده بود. در اوایل دههٔ ۱۹۴۰ جنب و جوش حیات سیاسی شیلی واگیر داشت: اتحادیه‌های فعال، حزبهای فعال، مبارزات انتخاباتی همه از سلامت سیاسی دموکراتیک‌ترین ملت امریکای لاتین خبر می‌دادند. تصادفی نبود که شیلی، همچنین، کشور شاعران بزرگ امریکایی ـ اسپانیایی همچون گابریلا میسترال[۲۶]، ویسنته اوئیدوبرو و پابلو نرودا بود.

سالها بعد بود که نرودا را شناختم و با او دوست شدم. این شاه میداس[۲۷] شعر در وصیتنامهٔ ادبی خود که از خانه‌ای غارت شده و گوری بی‌نام به سلامت بدر برده شده، ترانه‌ای زیبا برای زبان اسپانیایی نوشته است. می‌گفت: فاتحان اسپانیایی طلای ما را بردند، اما طلای خود را برای ما نهادند: واژه‌های ما را برای ما نهادند. در شیلی دریافتم که طلای نرودا از آنِ همگان است. بعدازظهری بر کرانهٔ دریا در لوتا، جنوب شیلی، معدنچیانی را دیدم که همچون موش کور از معدن بیرون می‌آمدند. اینان در ژرفای حفره‌هایی در زیر دریا جان

می‌کندند تا زغال‌سنگ اقیانوس آرام را استخراج کنند. بر گرد آتشی نشستند و یکی‌از شعرهای‌مجموعهٔ **سرودهای همگانی**[۲۸] را با نوای گیتار خواندند. به آنها گفتم گویندهٔ این شعر اگر بداند که بر شعرش آهنگ گذاشته‌اند کلّی ذوق خواهد کرد.

با شگفتی پرسیدند: کدام گوینده؟ برای آنها شعر نرودا گوینده‌ای نداشت، از دوردست می‌آمد، همواره خوانده شده بود، مثل شعر هومر. شعری که، به وام از گفتهٔ کروچه دربارهٔ ایلیاد، به مردمی تعلق داشت که هرچیز را بدل به شعر می‌کردند. شعر نرودا سند هویت اصیل شعر و تاریخ بود.

در شیلی این را آموختم که زبان اسپانیایی می‌تواند زبان مردمی آزاد باشد. این را نیز در طول زندگی، در شیلی ۱۹۷۳، باید می‌آموختم که زبان ما و آزادی ما شکننده است؛ و این، هنگامی بود که ریچارد نیکسن ناتوان از ویران کردن دموکراسی امریکا، خوش و خندان، به ویران کردن دموکراسی شیلی کمک کرد ـ درست همان کاری که لئونید برژنف در چکسلواکی کرده بود.

زبانی گمنام، زبانی از آنِ همهٔ ما، همانند شعر نرودا متعلق به آن معدنچیان ساحل، با اینهمه زبانی که می‌شود بربایش، ناتوانش کنی، گاه به زندانش اندازی و گاه بکشیش. بهتر است این تناقض را به گونه‌ای فشرده بازگو کنم. شیلی به من و دیگر نویسندگان همنسل من در سانتیاگو، هم شکنندگی بنیادین زبانی منزوی، یعنی اسپانیایی، را نشان داد و هم ایمنی زبان لاتین دوران ما، زبان عمومی دنیای نو، یعنی زبان انگلیسی را. در مدرسهٔ گرینج*، در سایهٔ زیبایی پُرهیبت کوههای آند، خوسه دونوسو[۲۹] و خورخه ادواردز[۳۰]، روبرتو تورتی[۳۱] و لویس آلبرتو هیرمانس[۳۲] فقید و من، که دیگر نویسندگان غیر حرفه‌ای

* Grange

نوپایی شده بودیم، نخستین سیاه‌مشقهای خود در ادبیات را در این بریتانیای کوچک می‌نوشتیم. همگی در مسابقات پرشور دو صحرایی می‌دویدیم، گهگاه چوب می‌خوردیم و با خواندن سوین‌برن[۳۳] جانی تازه می‌کردیم. ناچار بودیم مقادیر زیادی رگبی، راسکین[۳۴]، فرنی صبحانه و آرامش زورکی در شکستهای نظامی را تحمل کنیم. اما وقتی مونتگمری در نبرد العلمین پیروز شد، شاگردان مدرسه که گرد هم آمده بودند کلاه به هوا پراندند و آنقدر هورا کشیدند که از نفس افتادند. در امریکای جنوبی باشگاههایی نام جورج کانینگ[۳۵] را بر خود نهادند و تیمهای فوتبال نام لرد کاچرین[۳۶] را. مهم این نبود که کمک انگلیسیها در پیروزی جنگ استقلال به امپریالیسم اقتصادی انگلستان، از نفت مکزیک تا راه‌آهن آرژانتین، می‌انجامید. پنهانی، قند در دلمان آب می‌شد: فاتحان اسپانیایی ما به دست انگلیسیها خرد شده بودند. شکست جهازات شکست‌ناپذیر[۳۷] فیلیپ دوم[۳۸]، جنایات کورتس[۳۹]، پیسارو[۴۰] و والدیویا[۴۱] را جبران می‌کرد. اگر بریتانیا امپراتوری بود، دست‌کم امپراتوری دموکراتیکی بود.

در واشنگتن نوشتن نشریه‌ای شخصی به زبان انگلیسی را آغاز کرده بودم، با طرحهایی از خودم، بررسی کتاب و رویدادهای تاریخی. این نشریه فقط یک نسخه بود، با مداد و مداد رنگی نوشته می‌شد و محدودهٔ توزیع آن ساختمان مسکونی خودمان بود. آنگاه، در چهارده سالگی، در شیلی با دوست هم‌مدرسه‌ای خود، روبرتو تورتی، به طرحی بلندپروازانه‌تر پرداختم: افسانه‌ای کارائیبی که قرار بود در هائیتی، در قصری بر فراز تپه‌ای (سان‌سوسی؟) به اوج خود برسد؛ قصری که در آن جباری سیاهپوست یک بانوی فرانسوی دیوانه را در اتاقک زیر شیروانی زندانی کرده بود. ماجرا در اوایل قرن نوزدهم می‌گذشت و در صحنهٔ نهایی (یادآوری جین‌ایر! فکر کردن به ربکا!

شیفتگی به جون‌فونتین!) قرار بود قصر همزاه با دنیای برده‌داری در آتش بسوزد.

اما از کجا شروع کنیم؟ تورتی و من همراه با مجمع ادبی خودمان در مدرسهٔ گرینج، خوانندگان سیری‌ناپذیر آلکساندر دومای پدر بودیم. به‌گمان ما یک رمان معتبر می‌بایست در مارسی آغاز می‌شد، با منظرهٔ تمام و کمال قلعهٔ ایف و شهادت ادموند دانته.[۴۲] اما ما به اسپانیایی می‌نوشتیم نه به فرانسه. و شخصیتهای داستان ما به اسپانیایی حرف می‌زدند. اما کدام اسپانیایی؟ اسپانیایی مکزیکی من، یا اسپانیایی شیلیایی روبرتو؟ به نوعی سازش رسیدیم: شخصیتها مثل اندلسیها حرف می‌زدند. شاید این بزرگداشت ضمنی سرزمینی بود که کریستف‌کلمب از آنجا بادبان کشیده بود.

در آن زمان نقاش مکزیکی داوید آلفارو سیکه‌ایروس[۴۳] در شیلی بود و در شهر شیلان که در یکی از زلزله‌های دوره‌ای شیلی ویران شده بود، نقاشیهای دیواری پرشکوه خود را می‌کشید. او در توطئهٔ استالینیستها برای کشتن تروتسکی در مکزیکو شرکت جسته بود و مأموریتش برای کشیدن نقاشی دیواری در آنجا نوعی تبعید محترمانه بود. پدرم که کاردار سفارت مکزیک در سانتیاگو بود و مأموریت داشت شیلیاییهای مغرور از استقلال را وادارد تا روابطشان را با محور رم ـ برلین قطع کنند، به نام هنر، پا از عرصهٔ سیاست فراتر نهاد و اغلب سیکه‌ایروس را برای ناهار به سفارت مکزیک دعوت می‌کرد. سفارت قصری بود سرگیجه‌آور در خور دیوانگیهای ویلیام بکفورد[۴۴] که به سفارش یک خیاط ایتالیایی نوکیسه به نام فالابالا ساخته شده بود و در خیابان عریض پدرو د والدیویا قرار داشت.

این بنای عجیب و غریب گوتیک تشکیل می‌شد از اتاقی به سبک چینی با بوداهای خمیده، اتاق دفتری به سبکی مشهور به پارلمان

وست مینستر، تالارهایی به سبک دوران ناپلئون، ناهارخوریهایی به سبک لوئی پانزدهم، اتاق خوابهایی به سبک هنر دکوراتیو*، ایوانهایی فلورانسی و بسیاری تندیسهای نیمتنه از دانته و سرانجام یک تاکستان وسیع شیلیایی در پشت ساختمان.

اینجا زیر خوشه‌های پربار انگور، سیکه‌ایروس را وا می‌داشتم که بنشیند و به من گوش بسپرد تا شاهکار خودمان را که تا آن وقت به چهارصد صفحه رسیده بود، برایش بخوانم. چندان که او زیر سایهٔ تاکها چرت می‌زد، من نخستین خوانندهٔ خود را می‌یافتم و از دست می‌دادم. آن رمان هم گم شد. تورتی که امروز در دانشگاه پورتوریکو فلسفه درس می‌دهد، هیچ نسخه‌ای از آن ندارد، سیکه‌ایروس مرده است، و گذشته از این، او در تمام مدتی که من می‌خواندم خواب بود. احساس خودم دربارهٔ این رمان مانند احساس باراباسِ مارلو است در مورد زنا: ماجرا در غربت پیش آمد، تازه، دخترک هم مرده است. با اینهمه تجربهٔ نوشتن این ملودرام سراسر تقلید در من بی‌اثر نبود؛ زمینهٔ بین‌المللی آن، جستجوی آگاهانه در پی زبان (یا بهتر بگویم، زبانها) بخشی از کوشش همارهٔ من برای راهگشایی در سراسر زندگی‌ام بوده است. نحوهٔ تربیت من به من آموخت که فرهنگها منزوی نیستند و آنگاه که از تماس با آنچه متفاوت و چالشگر است محروم شوند، از میان می‌روند. خواندن، نوشتن، درس دادن، آموختن، همه فعالیتهایی هستند که هدفشان آشنا کردن تمدنها با یکدیگر است. از همان زمان به گونه‌ای ناخودآگاه معتقد بودم و امروز به گونه‌ای خودآگاه معتقدم که هیچ فرهنگی هویت خود را در انزوا حفظ نمی‌کند، هویت در تماس به دست می‌آید، در تقابل و در راه گشودن از میان موانع.

* Art Deco، سبکی در تزیین بناها که در آن بیشتر رنگهای شاد و طرحهای هندسی به کار می‌رود. این سبک در دههٔ ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ رواج یافت. ـ م.

ویلیام باتلر ییتس[۴۵] می‌گوید: خطابه زبان جدال ماست با دیگران؛ شعر نام جدال ماست با خود. گذار من از انگلیسی به اسپانیایی تجلی عینی چیزی را که پیش از آن، در واشنگتن، برایم مکاشفهٔ هویت بود، قطعیت بخشید. می‌خواستم بنویسم و می‌خواستم بنویسم تا به خود نشان دهم که هویت من و میهن من واقعی است. در شیلی، آنگاه که به خط خطی کردن نخستین داستانهایم و حتی چاپ کردن آنها در نشریهٔ مدرسه دست زدم، آموختم که براستی باید به اسپانیایی بنویسم.

از این گذشته، زبان انگلیسی به نویسنده‌ای دیگر نیازی نداشت. زبان انگلیسی همواره زنده و توانمند بوده و اگر هم زمانی به چرت زدن بیفتد، همیشه ایرلندیی خواهد بود که...

در شیلی با امکانات زبان خودمان در پر و بال دادن به شعر و آزادی آشنا شدم. این تأثیری پایا بود و مرا برای همیشه با این سرزمین غمگین و شگفت‌انگیز پیوند داد؛ تأثیری که در درون من هست، و مرا بدل به مردی کرده است که می‌داند چگونه فقط به اسپانیایی خواب ببیند، عشق بورزد، ناسزا بگوید و بنویسد. در عین حال، مرا در معرض پرسشی هماره نهاده است: این زبان همگانی، یعنی اسپانیایی را چه پیش آمد که بعد از قرن هفدهم دیگر زبان زندگی، آفرینش، ناخوشنودی و قدرت فردی نبود و در اغلب موارد به زبان مویه گری، نازایی، هایهوی لفظی و قدرت مجرد تبدیل شده بود؟ کجا بود رشته‌های سنت من؟ من که در نیمهٔ قرن بیستم در امریکای لاتین می‌نوشتم، در کجا می‌توانستم پیوندی مستقیم با چهره‌های بزرگ زنده‌ای بیابم که آن زمان خواندنشان را آغاز کرده بودم؛ سروانتس گم شدهٔ من؛ که‌وه‌دوی پیر من که مرده بود از آن روی که زمستانی دیگر را تاب نیاورده بود؛ گونگورای[۴۶] من، وانهاده در خلیج تنهایی؟

در شانزده سالگی، سرانجام، به مکزیک رفتم تا در آنجا ماندگار

شوم و پاسخ جستجوی خود در طلب هویت و زبان را در هوای رقیق فلاتی از سنگ و غبار یافتم که تصویر منفی سرخپوستی فلاتی دیگر، یعنی فلات مرکزی اسپانیاست. اما در فاصلهٔ میان سانتیاگو و مکزیکو شش ماه بی نظیر را در آرژانتین گذراندم. این دوران، به‌رغم کوتاهی‌اش، در خواندن و نوشتن من چنان اهمیتی داشت که باید به شایستگی به آن بپردازم. بوئنوس‌آیرس در آن زمان، چون همیشه، زیباترین، پیچیده‌ترین و متمدنترین شهر امریکای لاتین بود، اما در تابستان ۱۹۴۴، که اسفالت خیابانها در حرارت ذوب می‌شد و شهر بوی بنزین ارزان قیمت زمان جنگ، بوی چرم خام ـ که از بندر می‌آمد ـ و بوی شیر قهوهٔ قنادیها را گرفته بود، آرژانتین گرفتار کودتاهای نظامی پی‌درپی شده بود: ژنرال راوسون حکومت رئیس جمهور کاستیلو را که از اولیگارشی گله‌داران بود برانداخته بود، اما بعد از آن ژنرال رامیرز ژنرال راوسون را سرنگون کرده بود و سپس ژنرال فارل ژنرال رامیرز را از قدرت به زیر کشیده بود. سرهنگ جوانی به نام خوان دومینگو پرون وزیر کار خوش‌آتیهٔ ژنرال فارل بود، وشنیدم که بانوی هنرپیشه‌ای به نام اوا دورات در نمایشنامهٔ «بزرگترین زنان تاریخ» در رادیو بلگرانو بازی می‌کرد. یک نویسندهٔ بازاری مبتذل‌نویس که نام مستعار هوگو واست* را بر خود نهاده بود، با نام اصلی‌اش، مارتینس زوویریا، وزیر آموزش شده بود و همهٔ هراسهای ضد سامی و غیر دموکراتیک خود را در نظام دبیرستانهای بوئنوس‌آیرس که من بناگهان به درون آن رانده شده بودم وارد کرده بود. برای من که از امریکای معاملهٔ جدید[۴۷]، آرمانهای انقلاب مکزیک و سیاست جبههٔ مردمی در شیلی می‌آمدم، این وضع پذیرفتنی نبود. عصیان کردم و در نتیجه این نعمت نصیبم شد که یک تابستان کامل در بوئنوس‌آیرس پرسه بزنم. برای نخستین بار در زندگی

* Wast

آزاد بودم و می‌توانستم در پی ارکسترهای تانگوی محبوب خود بروم - تانگوهایی که بر کرانهٔ رودها، در سایه‌روشنی که به پرده‌های رنوار می‌مانست، و در کلاه فرنگیهای ال‌تیگره و مالرونادو نواخته می‌شد. حالا دیگر کتابهای کمدی به زبان اسپانیایی بود. دیگر «مات و جف»، «بنتین و انئاس» شده بودند. اما آرژانتین هم امپریالیسم کتابهای کمدی خود را داشت. همهٔ بچه‌های امریکای لاتین از طریق نشریاتی چون بیلیکن و پاتوروزو می‌دانستند که جزایر مالویناس مال آرژانتینی‌هاست (las Malvinas son Argentinas).

دو واقعهٔ بسیار مهّم اتفاق افتاد. نخست، من از پسر بودن درآمدم. آپارتمان ما در ساختمانی بود واقع بر تقاطع پُر دار و درخت کالائو و کینتانا، و بعد از ساعت ۱۰ صبح هیچکس در این ساختمان نبود مگر من و یک دربان لهستانی کر و زن سی سالهٔ زیبایی از چکسلواکی که شوهرش تهیه کنندهٔ فیلم بود. من بالا رفتم تا از او کتاب برنامه‌های رادیواش را بگیرم. می‌خواستم بدانم نمایشنامهٔ ژان‌دارک در چه ساعتی است. او گفت که آن برنامه پخش شده اما برنامهٔ بعدی مادام دوباری[۴۸] است. پرسیدم: زندگی مادام دوباری هم به اندازهٔ زندگی ژان‌دارک جالب هست؟ گفت: البته آنقدرها قدیس‌وار نیست. از این گذشته، می‌شود ازش تقلید کرد. ساده‌دلانه پرسیدم: چطور؟ و دوران نوآموزی شیرین من آغاز شد. باهم خیلی خوش بودیم، و نیز بسیار غمگین. این آزادی عشق نبود، نوع آزاد عشق بود. در خفا عشق می‌ورزیدیم. من جوانتر از آن بودم که خود آزاری اصیل باشم. پس ماجرا می‌بایست تمام می‌شد.

رویداد مهم دیگر این بود که من خواندن ادبیات آرژانتین را آغاز کردم؛ از شعرهای گاچو[۴۹] تا خاطرات زندگی شهرستانی، اثر سارمینتو[۵۰]، تا جوانی اثر کانه[۵۱] و تا دُن‌سگوندو سومبرا اثر گیرالدس تا ... تا ... تا - و این

به همان اندازه لذت داشت که کشف کنی ژان‌دارک هم سکسی بوده ـ تا بورخس. من هیچ‌گاه نخواسته‌ام بورخس را شخصاً ببینم، زیرا او به آن تابستانِ بوئنوس‌آیرس تعلق دارد. او به تجربهٔ فردی من در کشف ادبیات امریکای لاتین تعلق دارد.

۲

افراط و تفریطهای امریکای لاتین: اگر کوبا اندلس دنیای جدید است، فلات مکزیک کاستیل آن است. مکزیک، تفته و قهوه‌ای، مسکن گربه‌های بدگمانی که بارها و بارها در هجوم بیگانگان سوخته‌اند، جایگاه قدسی امیدی پنهان است: خدایان باز خواهند گشت.

فضای مکزیک بسته است، غیرتمند و بی‌نیاز. در مقابل آن، فضای آرژانتین باز است و وابسته به بیگانه: مهاجرت، صادرات، واردات، واژه‌ها. فضای مکزیک هزاران سال پیش به گونه‌ای عمودی تقدس یافت. فضای آرژانتین صبورانه به انتظار بی‌حرمت شدن افقی خود است.

شانزده ساله بودم که از جلگهٔ آرژانتین به فلات مکزیک رسیدم. چنان که گفتم درس خواندن در کشوری که وزیر آموزش آن خائیمه‌تورس‌بودت بود، بهتر از تحصیل در کشوری بود که وزارت آموزش آن را هوگو واست زیر فرمان داشت. این تنها تقابل یا مهمترین تقابل نبود. مکزیک، سرزمینی منزوی شده به سبب طبیعتش ـ صحرا، کوه، گسل، دریا، جنگل، آتش، یخ، مه گریزان و خورشیدی که هرگز چشم برهم نمی‌گذارد ـ معبدی چند اشکوبه است که بناگاه قد می‌افرازد، چشم‌بسته بر افقها، پیکانی که آسمان را زخم می‌زند اما از مرزهای پرخطر زمین سر برمی‌تابد، از تنگه‌ها، رشته کوههایی بی‌هیچ

ردّ پایی از آدمی. حال آنکه جلگه چیزی نیست مگر مرزی جاودان، تصویر ناب افق، زمین هموارگسترده‌ای که همچون عاشقی بی‌دست و پا چشم انتظار آن است که سیلی سرشار و غنی از مهاجران از مادر شهر ـ تجاری بوئنوس‌آیرس ـ که از کیل‌مارتینس استرادا[۵۲] آن را «سرِجالوت بر پیکر داود» خوانده است ـ به سویش سرازیر شود.

من که نوجوانی کتاب خوانده بودم، طعم فرهنگ ادبی بوئنوس‌آیرس را می‌شناختم، فرهنگی که آن روزها جولانگاه مجلهٔ سور (*Sur*) و آمیزه‌ای روشنگرانه بود که ویکتوریا اوکامپا از اولیگارشی گله‌داران جلگه‌ها و سرآمدانِ فرهنگی پاریس، پدید آورده بود ـ نوعی جهان وطنی آرژانتینی. آنگاه این مسأله اهمیت یافت که تفاوتهای لفظی میان فرهنگ مکزیک ـ که بسی پیش از پل والری، می‌دانست که میرا است ـ و فرهنگ آرژانتین را که بر خوشبینی جریانهای نیرومند مهاجران از اروپا استوار بود و از سنگهای مقدس و مواعید بومی خبری نداشت، بازشناسم. مکزیک که به سبب جداشدن تکزاس از آن ـ که در سال ۱۸۳۶ برای همیشه ما را از این وسوسه نجات داد که مهاجران سفیدپوست را به این دلیل که فرودگاههایی به نامهای هوستون، اوستین، و دالاس داشتند در کشور خود بپذیریم ـ دروازه‌های خود را بر روی مهاجران بسته بود، جمعیت خود را وقف این کرد که خرگوش‌وار زاد و ولد کنند. ما که تبرک شدهٔ پاپ، کوآتلیکوئه[۵۳] و خورخه‌نگرته[۵۴] هستیم، امروز هشتاد میلیون نفریم، کاتولیک در مریم باکره، زن ستیز در الهه‌های سنگی، نرینه‌خو در گاوچرانهای آوازخوان و هفت‌تیرکش.

جلگه همچنان چشم براه است: امروز بیست و پنج میلیون آرژانتینی وجود دارند، بزحمت پنج میلیون بیشتر از سال ۱۹۴۵، که نیمی از آنها در بوئنوس‌آیرس زندگی می‌کنند.

زبان در مکزیک باستانی است، کهن‌تر از کهن‌ترین مرده. عقابهای امپراتوری سرخپوستان فرو افتادند، و کافی است که شعر شکست خوردگان را بخوانی تا رگ اندوهی را که در سراسر ادبیات مکزیک دویده است بازیابی، و به این احساس برسی که واژه‌ها با وداع یکی هستند: «آه، دوستان حالا به کجا رو کنیم؟» این را شاعری آزتک به هنگام سقوط تنوچتیتلان[۵۵] می‌پرسد: «دود برمی‌خیزد؛ مه می‌گسترد. گریه کنید دوستان، گریه کنید. آه گریه کنید.» و شاعر معاصر خاویر ویلائوروتیا چهار قرن بعد، از بستر همان دریاچه، که امروز خشک است و بر سنگهای خشک آن، چنین می‌خواند:

در سکوتی متروک چون خیابانی پیش از جنایت
بی‌آنکه حتی نفس بکشم تا مبادا چیزی مرگم را برآشوبد
در این تنهایی بی‌حصار
آنگاه که فرشتگان گریخته‌اند
تندیس بی‌خون خود را در گور بسترم برجای می‌گذارم.

زبانی غمناک، مخفی، همواره گمشده و بازیافته. چندی نگذشته بود که دریافتم اسپانیایی، بدان‌گونه که در مکزیک رایج است، مقید به شش اصل نانوشته است:

- تا وقتی می‌توانی از کلمهٔ رسمی شما ـ *usted* ـ استفاده کنی، هرگز شکل خودمانی تو ـ *tu* ـ را به کار مبر.
- هیچ‌گاه از ضمیر مالکیت شخصی استفاده مکن بلکه ضمیر دوم شخص را به کار ببر، مثلاً: «این خانهٔ شماست.»
- وقتی به مشکلات خود اشاره می‌کنی ضمیر اول شخص مفرد را به کار ببر، مثل Me fue del carajo, mano (دهنم پاک... شد). اما به هنگام صحبت از پیروزیهایت از ضمیر اول شخص جمع استفاده کن؛ مثل «ما در طول دورهٔ مسؤولیت خود سه میلیون جریب زمین تقسیم کردیم.»

- اگر می‌توانی پنج وجه تصغیری را پشت سرهم ردیف کنی، هرگز از یکی استفاده مکن.
- تا وقتی می‌توانی از وجه شرطی استفاده کنی، وجه امری را هرگز به کار مبر.
- و فقط وقتی همهٔ این آداب و رسوم ارتباط را به‌جا آوردی چاقوی زبانت را بیرون بکش و تا دسته در سینهٔ دیگری فروکن Chinga a tu madre cabrón (حرامزاده، مادرت را ...). زبان مکزیکیها از افراط و تفریطهای ژرفِ قدرت و ناتوانی، سلطه و نفرت سرچشمه می‌گیرد.

این زبان آینهٔ غنای تاریخ است، تاریخی که پیش از آنکه فرو بنشیند خود را فرو می‌بلعد و دیگر بار، ققنوس‌وار خود را می‌زاید. برخلاف این، آرژانتین لوحی نقش نادیده است و نیازمند آن که شورمندانه به گفت درآید. هیچ کشور دیگری را نمی‌شناسم که با چنین هیجانی ـ اگر بورخس بود، می‌گفت با هیجان بوئنوس‌آیرس ـ با سکوت فضای خود، جلگه‌های مادی و ذهنی‌اش، مقابله کند و از سر نیاز بخواهد که: خواهش می‌کنم مرا به گفت درآرید! مارتین فی‌یرو، کارلوس گاردل، خورخه‌لویس‌بورخس: واقعیت باید به دام افتد، در تار و پود لفظی شعر گاچو، تانگوهای پراحساس، قصه‌های ماوراءالطبیعی. جلگهٔ گاچو باغ تانگو می‌شود، راههای پرانشعاب ادبیات می‌شود.

چیست که منشعب می‌شود؟ آنچه گفته می‌شود.

چیست که گفته می‌شود؟ آنچه منشعب می‌شود.

همه‌چیز: مکان. زمان. زبان. تاریخ. تاریخ ما. تاریخ امریکای اسپانیایی.

آنگاه که در هواپیمایی لرزان، مرحمتی شرکت هواپیمایی پان‌امریکن، به سمت شمال پرواز می‌کردم، *افسانه‌ها*[۵۶] را خواندم. زمان جنگ بود، ما می‌بایست اولویت داشته باشیم. هر نوع دوربین

ممنوع بود، دقایقی پیش از آنکه هواپیما فرود آید، پرده‌هایی پلاستیکی بر پنجره‌ها چسباندند. چون جاسوس دول محور نبودم، وقتی به سانتوس رسیدیم، داشتم بورخس را می‌خواندم و به اینجا رسیده بودم که می‌گفت: بهترین دلیل بر این که قرآن کتابی عربی است این است که در هیچ یک از صفحاتش یک‌بار هم به شتر اشاره‌ای نشده است.* آنگاه که به سوی ریودوژانیروی نادیدنی پایین می‌رفتیم، به این فکر افتادم که بهترین دلیل براین که بورخس آرژانتینی است، در هر چیزی نهفته که او ناچار است فرابخواندش، چرا که در آنجا وجود ندارد. و چون از باهیا پرواز کردیم، فکر می‌کردم بورخس دنیایی ابداع می‌کند، چون به آن نیاز دارد. من نیاز دارم، پس خیال می‌بندم.

تا وقتی در ترینیداد فرودآییم Funes the Memorious[۵۷] و «پی‌یر منارد نویسندهٔ دن‌کیشوت[۵۸]» مرا، بی‌آنکه خود بدانم با نسب نامهٔ دیوانگان خاموش، فرزندان اراسموس آشنا کرده بودند. آن زمان نمی‌دانستم که این، نامورترین خانوادهٔ داستان جدید است، چرا که پیشینهٔ آن از پی‌یر منارد به خود دن‌کیشوت می‌رسد. در طول دو آرامش کوتاه در سانتودومینگو (که آن وقتها نام هراس‌انگیز تروخیلو شهر را داشت) و پورت اُ پرنس، بورخس مرا آماده کرده بود که با دوستان شگفت‌انگیز خود روبرو شوم: توبی‌شندی که بر باغچهٔ کلم کوچکش میدانهای نبرد فلاندر را که خود به لحاظ تاریخی قادر به حضور در آنها نبوده، بازسازی کرده است، کاترین مورلندِ جین اوستین و مادام بوواریِ فلوبر که همچون دن‌کیشوت خوانده‌های خود را باور کرده‌اند، آقای میکاوبرِ دیکنس که امیدهایش را واقعیات می‌پندارد، میشکینِ داستایوسکی، که ابله است از آن روی که امکان خوب بودن آدمیان را نفی نمی‌کند،

* این گفتهٔ بورخس دقیق نیست. در قرآن دوبار به شتر اشاره شده است. یکی در سورهٔ اعراف، آیهٔ ۴۰، بانام جَمَل و دیگر در سورهٔ الغاشیه، آیهٔ ۱۷، بانام اِبِل. ـ م.

نازارینِ پرزکالدوس که ابله است از آن روی که معتقد است هر انسانی می‌تواند هر روز مسیح باشد، و براستی همان دیوانهٔ پولس قدیس است: «بگذار تا آن‌کس که در میان شما عاقل می‌نماید مجنون گردد، باشد که هم بدین طریق براستی عاقل شود.»

آنگاه که در فرودگاه میامی فرود آمدیم، پرده‌های پلاستیکی برای همیشه برداشته شد و من دانستم که، همچون پی‌یر منارد، نویسنده باید همواره با وظیفهٔ اسرارآمیز بازسازی موبه‌موی کاری خلق‌الساعه رودررو شود. و بدین‌سان با سُنّت خود دیدار کردم: دُن‌کیشوت کتابی بود چشم‌انتظار نوشته شدن. تاریخ امریکای لاتین تاریخی بود چشم انتظار آن که زیسته شود.

۳

سرانجام، وقتی به مکزیک رسیدم، کشف کردم که کشور خیالی پدرم واقعی بوده، امّا شگفت‌تر از هر سرزمین خیالی. این کشور به اندازهٔ مرزهای مادی و معنوی‌اش واقعی بود: مکزیک، تنها مرز موجود میان دنیای صنعتی و دنیای در حال توسعه؛ مرز میان کشور من و ایالات متحد، اما همچنین مرز میان تمامی امریکای لاتین و ایالات متحد، و مرز میان مدیترانهٔ کاتولیک و تبارهای پروتستان انگلوساکسون دنیای جدید.

با این تجربه و با این پرسشها بود که به زیر و زبر مکزیک نزدیک شدم، کشور خیالیِ تخیل شده، سرانجام واقعی، اما واقعی تنها به آن شرط که آن را از فاصله‌ای می‌دیدم ـ فاصله‌ای که درست به سبب همان جدایی، مطمئنم می‌کرد اشتیاق من برای وحدتی دوباره با آن، همواره اشتیاقی مبرّم می‌ماند، و تنها به آن شرط واقعی می‌شد که آن را

می‌نوشتم. با دست یافتن به گونه‌ای چشم‌انداز، سرانجام قادر بودم چند رمان بنویسم که در آنها از زخمهای انقلاب، کابوس پیشرفت و پایداری رؤیاها سخن بگویم.

سختکوشانه می‌نوشتم، چرا که غیبت من بدل به سرنوشتی شده بود، اما سرنوشتی مشترک: سرنوشت پیکر من که جوانی بودم و سرنوشت پیکر کهن کشورم، و سرنوشت پیکر مشکوک و بی‌خواب زبانم. شاید می‌توانستم بی‌دردسر زیاد خود را با اولی یکی کنم: مکزیک و خودم. اما زبان از آنِ همهٔ ما بود، از آنِ اجتماع عظیمی که به اسپانیایی می‌نویسد، سخن می‌گوید و فکر می‌کند، و بدون این زبان نمی‌توانستم واقعیتی به خود یا سرزمین خود ببخشم. بدین‌سان، زبان کانون هستی فردی من شد و نیز کانون این امکان که سرنوشت خود و سرنوشت کشورم را در سرنوشتی مشترک شکل دهم.

اما هیچ چیز در تجرید تشریک نمی‌شود. زبان و مفاهیم نیز، چون نان و عشق، با آدمیان تقسیم می‌شوند. نخستین تماس من با ادبیات، نشستن بر زانوی آلفونسو ریس[۵۹] بود آنگاه که او در اوایل دههٔ سی مقام سفیر مکزیک در برزیل را داشت. ریس کلاسیکهای اسپانیایی را برای ما احیا کرده بود؛ درخشانترین کتابها را دربارهٔ یونان نوشته بود، فصیح‌ترین نظریه‌پرداز ادبیات بود و در واقع تمامی فرهنگ غربی را به زبانی آشنای امریکای لاتین برگردانده بود. در اواخر دههٔ چهل در خانهٔ کوچکی همرنگ با میوهٔ درخت مامی* در کوئرناواکا* می‌زیست. مرا دعوت می‌کرد که تعطیلات آخر هفته را با او بگذرانم و از آنجا که جوانی هیجده ساله و شبگرد بودم، از ساعت یازده صبح همراهش می‌شدم، آنگاه که دن‌آلفونسو در کافه می‌نشست و دسته

* mamey، درختی استوایی با میوه‌ای به رنگ قهوه‌ای.

* Cuernavaca

گلهای الفاظش را به سوی دخترانی می‌افکند که برگرد میدانی پرسه می‌زدند که آن روزها باغی از درختان غار بود و نه چون امروز از سیمان. نمی‌دانم آن مرد چهارشانهٔ سرخ‌روی که بر میزی کنار ما می‌نشست کنسول انگلیس بود که مجاورت با آتشفشان درهمش شکسته بود یا نه، اما این را می‌دانم که هرگاه ریس، سرخوش از چشم‌انداز عالم، چیزی از لوپ دُ وِگا و گارسیلاسو نقل می‌کرد، همسایهٔ مِسکال‌نوش ما بی آنکه نگاهی به ما افکند، با قطعاتی اندوهبارتر که از مارلو یا جان دان بود، به او پاسخ می‌گفت. آنگاه برمی‌خاستیم و به سینما می‌رفتیم تا، چنانکه ریس می‌گفت، در حماسهٔ معاصر غوطه‌ای بخوریم؛ و تنها شب‌هنگام بود که شروع می‌کرد به سرزنش من: هنوز استاندال را نخوانده‌ای؟ ببین، دنیا که از پنج دقیقهٔ پیش آغاز نشده.

می‌توانست مرا از کوره بدر کند. من، برخلاف ذوق کلاسیک پسند او، نوترین و جیغ‌آساترین کتابها را می‌خواندم بی آنکه دریابم که دارم درسی را که او می‌داد می‌آموزم: هیچ آفرینشی بدون سنت وجود ندارد، «نو» تصریفی است در قالبی از پیش بوده، نُوی همواره تنوعی است از گذشته. بورخس می‌گفت ریس بهترین نثر زمان ما را نوشته است. او به من آموخت که فرهنگ لبخندی بر لب دارد، و سُنت روشنفکری تمامی جهان حق مادرزادی ماست، و نیز این که ادبیات مکزیک مهم است نه از آن روی که مکزیکی است بلکه بدان سبب که ادبیات است.

یک روز خیلی زود از خواب برخاستم (یا شاید خیلی دیر از مجلس شاد خواری برگشتم) و دیدمش که در ساعت پنج صبح پشت میز نشسته و غرقه در عطر خاکاراندا و گل کاغذی کار می‌کند. بودایی کوچک بود، طاس و صورتی، کم و بیش یکی از آن جنهایی که وقتی

خانواده در خواب است کفشها را شبانه وصله پینه می‌کنند. خوش داشت که از گوته نقل‌قول کند: وقت صبح بنویس، بهره‌ات را از روز بگیر، آن وقت می‌توانی دربارهٔ بلورها مطالعه کنی، در دربار زد و بند کنی و با دخترک آشپز عشق بورزی. ریس آنگاه که در سکوت می‌نوشت لبخند نمی‌زد. دنیای او، به یک معنی، در یک روز تشییع در فوریهٔ ۱۹۱۳ به پایان آمده بود، آنگاه که پدر طاغی‌اش ژنرال برناردو ریس با تنی مشبک از گلوله‌های مسلسل در زوکالوی مکزیک به خاک افتاد و همراه با او آنچه از دوران خوش مکزیک بر جا مانده بود فرو ریخت و دوران صلح هراس‌آمیز پورفیریو دیاز[۶۰] آغاز شد.

لبخند آلفونسو ریس خاکستر بر لب داشت. او در پاسخ به تاریخ بزرگترین شعر تبعید و دوری از مکزیک را نوشته بود. شعر ایفی‌ژنی سنگدل، ایفی‌ژنی مکزیکی درهٔ آناهواک:

آنگاه که خود بودم، دیگری می‌بودم؛
آن کس بودم که سر رفتن داشت.
بازگشتن گریستن است. از این دنیای پهناور توبه نمی‌کنم.
من نیستم که بازمی‌گردم،
پایِ به زنجیر بستهٔ من است.

پدرم با سمت کاردار سفارت مکزیک در بوئنوس‌آیرس مانده بود و مأموریت داشت که از گرایش آرژانتین به دول محور جلوگیری کند. مادرم از غیبت او سود جست تا نام مرا در مدرسه‌ای کاتولیک در مکزیکو ثبت کند. برادرانی که بر این مدرسه حکم می‌راندند فکر و ذکرشان نگران چیزی بود که تا آن زمان به ذهن من راه نیافته بود: گناه. در آغاز سال تحصیلی یکی از برادران، زنبقی سپید به دست، به کلاس می‌آمد و می‌گفت: «این یک جوان کاتولیک است قبل از بوسیدن یک دختر.» بعد گل را به زمین می‌انداخت، لگدمالش می‌کرد و آن شئی له شده و خاک‌آلود را برمی‌داشت و بدترین سوءظنهای ما را تأیید

می‌کرد: «این یک پسر کاتولیک است بعد از...»

باری، اینهمه زندگی را بس وسوسه‌انگیز می‌کرد. بعدها با لویس بونوئل همرأی شدم که سکس بدون گناه مثل تخم‌مرغ بی‌نمک است. کشیشهای کولجیو فرانسز سکس را برای ما مقاومت‌ناپذیر کردند، همچنین با بدگویی مدام از لیبرالیسم مکزیک خاصه از بنیتو خوارس از ما چپ‌گرایانی ساختند. وسوسه‌های جنسی و سیاسی در شهری که عرف و عادت ولایتی و تمایزات چشمگیر اجتماعی، داشتن رابطهٔ جنسی عادی با زنان جوان یا حتی زنان مسن را بسیار دشوار می‌کرد، پیوسته بزرگتر می‌شد.

اینهمه، چنانکه گفتم، به نوعی عصیان انجامید که تبلورش در من تصمیم به نویسنده شدن بود. پدرم که دیگر از آرژانتین بازگشته بود با سرسختی گفت: بسیار خوب، برو و نویسنده شو، اما نه از کیسهٔ من. من روزنامه‌نگاری بسیار جوان در هفته‌نامهٔ سی‌یمپره[۶۱] شدم، اما خانواده وادارم کرد که وارد مدرسهٔ حقوق شوم، والّا در برهوت ادبیات مکزیک از گرسنگی و تشنگی می‌مردم. فرستادندم تا با آلفونسو ریس دیدار کنم. در کتابخانهٔ عظیمش کوچکتر از همیشه می‌نمود، پناه گرفته در گوشهٔ دنجی که برای بسترش نگاه‌داشته بود، و در میان انبوهی از کتابهای تل شده برهم که چشم‌اندازی چون آثار پیرانسی[۶۲] داشت. به من گفت: «مکزیک کشوری است بسیار ظاهربین. اگر برای خودت عنوانی نداشته باشی کسی نیستی، *nadie*، *ninguno*. عنوان مثل دستهٔ فنجان است، بدون آن کسی بلندت نمی‌کند. باید صاحب مدرک شوی، حقوقدان شوی، بعد هر چه دلت خواست می‌کنی، همان کاری که من کردم.»

پس به مدرسهٔ حقوق در دانشگاه ملی رفتم که در آن، همان‌طور که فکر می‌کردم، آموختن طوطی‌وار بود. افزایش انفجارآسای شمار

دانشجویان همراه بود با حضور معلمان کلبی‌مسلکی که تمام وقت کلاس را صرف حضور و غیاب دویست دانشجوی حقوق مدنی از الف تا یاء می‌کردند. اما استثنائات بزرگی هم بود؛ معلمانی راستین که می‌دانستند قانون جدا از فرهنگ، اخلاق و عدالت نیست. سرآمدان اینان تبعیدیانی بودند از جمهوری شکست خوردهٔ اسپانیا که دانشگاههای مکزیک، مؤسسات انتشاراتی، هنرها و علوم را رونق می‌بخشیدند. دن‌مانوئل پدروسو رئیس سابق دانشگاه سویل مطالعهٔ قانون را با علائق ادبی من همساز کرد. هرگاه که به تلخی از خشکی و ملال‌خیزی به حافظه سپردن قوانین جزایی و تجاری شکوه می‌کردم، می‌گفت: «قوانین را ول کن. داستایوسکی را بخوان، بالزاک را بخوان. هرچه از قوانین جزایی و تجاری بخواهی در آنها هست.» او همچنین مرا متقاعد کرد که استاندال حق داشت بگوید بهترین الگو برای رمانی خوش ساخت مجموعهٔ قوانین مدنی ناپلئونی است. باری، من آموختم که فرهنگ از رابطه‌ها تشکیل شده نه از جداییها: خاص کردن منزوی کردن است.

سکس ماجرایی دیگر بود. اما شهر مکزیکو در آن زمان شهری پرامکان بود با یک میلیون جمعیت، شهری زیبا با همهٔ گزافه‌هایش: زیبایی پروقار دوران استعمار و قرن نوزدهم و جلوه‌های تند زندگی شبانهٔ لااوبالی‌وار و خطرناک. من و دوستانم آخرین سالهای بلوغ و نخستین سالهای مردیمان را در تالارهای رقص، روسپی‌خانه‌ها، سالنهای استریپ تیز و باشگاههای شبانهٔ پر زرق و برق گذراندیم که در آنها بولرو می‌خواندند و مامبو می‌رقصیدند. آنگاه که نخستین بار برای خواندن د. ه. لارنس و آلدوس هاکسلی، جیمز جویس و آندره ژید، ت. س. الیوت و توماس مان تقلّا می‌کردیم، روسپیها، رقاصان محلی و شعبده‌بازها مونس ما بودند. سالوادور الیسوندو[۶۳] و

من دو نویسندهٔ آیندهٔ گروه بودیم، و اگر بذر واقعگرایانهٔ آنجا که هوا پاک است در این غوطه‌های خوابگردوار در زندگی شبانهٔ خیال‌وار مکزیکو کاشته شد، این نیز راست است که تخیل هولناک در فارابوف الیسوندو هم از همان پیشینهٔ تجربی مایه گرفته بود. ما به روسپی‌خانه‌ای با نام عجیب ال‌بوئن‌تونو می‌رفتیم، دختر مکزیکی بیچاره‌ای را انتخاب می‌کردیم که اغلب می‌گفت اسمش گلادیس است و اهل گوادالاخاراست و به نوبت به اتاقهای ما می‌آمد. یک بار فریاد هولناکی شنیده شد و گلادیس گوادالاخارایی گریان و خونچکان از اتاق بیرون زد. الیسوندو در اوج عشق زیر بغل او را با تیغ بریده بود.

چشم‌اندازی دیگر، فاصله‌ای دیگر برای نزدیک شدن، امکانی دیگر برای سهیم شدن در زبان. در سال ۱۹۵۰ به اروپا رفتم تا پایان‌نامهٔ تحصیلی خود دربارهٔ حقوق بین‌الملل را در دانشگاه ژنو بنویسم. اوکتاویو پاز در همان روزها دو کتاب منتشر کرده بود که چهرهٔ ادبیات مکزیک را دگرگون کرده بود، آزادی مشروط* و هزارتوی تنهایی.* من و دوستانم این دو کتاب را بلندبلند برای هم خوانده بودیم، در حیرت از شعری که می‌توانست زبان ما را از درون نوکند و همزمان با آن این زبان را با زبان جهان پیوند دهد.

اوکتاویو پاز در سی‌وشش سالگی چندان تفاوتی با امروزش نداشت. نویسندگان زادهٔ سال ۱۹۱۴، چون پاز و خولیو کورتاسار، بی‌گمان پیمانی فاوست‌وار را درست در دهانهٔ سنگرهای دوزخ امضا کرده بودند؛ شاعران بسیار در آن جنگ مردند که کسی می‌بایست جای ایشان را بگیرد. پاز را به یاد می‌آرم در کافه‌های معروف اگزیستانسیالیستها، بحث‌کنان با آلبر کاموی بسیار سرزنده و

* *Libertad Bajo Palabra*
* *El Laberinto de la Soledad*

خوش‌قیافه که در کافهٔ گل‌سرخ آهنگهای جاز را جانشین فلسفه می‌کرد. پاز را به یاد می‌آرم جلو پنجرهٔ بزرگ گالریی در میدان واندوم، تفکرکنان دربارهٔ تابلوی بزرگ ماکس ارنست در دوران پس از جنگ «اروپا بعد از باران» با نیمرخ نقاش همچون عقابی باستانی؛ و با خود می‌گویم که شعر پاز هنر تمدن است، جنبش رو در رویی‌ها. پاز شاعر با پاز متفکر دیدار می‌کند، چراکه شعر او شکلی از تفکر است و تفکر او شکلی از شعر، و درنتیجهٔ این دیدار، رو در رویی تمدنها پیش می‌آید. پاز تمدنها را به هم معرفی می‌کند، پیش از آن‌که بسیار دیر شده باشد آنها را قابل عرضه کردن می‌کند، چراکه پشت لبخند شگفت‌انگیز کامو که برای همیشه در پوچی مرگ تثبیت شد، پشت زوال درخشان تابلوی ماکس ارنست و بلورهای میدان واندوم، اوکتاویو و من، آنگاه که دیدار کردیم، می‌توانستیم صدای **شاعر** آزاد، ازرا را بشنویم که بر مرگِ بهترین زاری می‌کرد «برای پیرسگی پوسیده دندان، برای تمدنی درهم ریخته.»

اوکتاویو پاز، همچون پل والری آینهٔ میرایی تمدنها را پیش روی آنها گرفته، اما همچنین بازتاب بقای آنان را در رشتهٔ پیوسته‌ای از دیدارها و خطر کردنهای اروتیک. در دوستی پرسخاوت اوکتاویو پاز آموختم که کانونهایی از فرهنگ، نژاد یا سیاست وجود ندارد که بر کانونهای دیگر سر باشد؛ آموختم که هیچ چیز نباید برون از ادبیات رها شود چراکه زمانهٔ ما زمانهٔ کاهشی مرگبار است. یتیم ماندگی اساسی دوران ما در شعر و اندیشهٔ پاز دیده می‌شود، همچون چالشی که می‌باید با جریان نوینی از دانش انسانی، جریانی از **تمامی** دانش انسانی، با آن روبرو شد. ما اندیشیدن، تخیل و عمل‌کردن را تمام نکرده‌ایم. شناختن جهان میسر است، ما مردان و زنانی ناتمام هستیم.

من بر تقاطع راهها نیستم؛
برگزیدن

به خطا رفتن است.

برای نسل من در مکزیک، مشکل کشف تجددمان نه، که کشف سنتمان بود. این سنت را آموزش بی‌رمق و متحجر آثار کلاسیک در دبیرستانها از ما دریغ داشته بود: می‌بایست سروانتس را به زندگی باز می‌گرداندی، به رغم نظام مدارس که گرایشی شوم به آرمانی داشت که دانشگاهها را به کارخانه‌های سوسیس‌سازی بدل کرده بود و به‌رغم شکلهای نامألوفی که ناسیونالیسم مکزیکی در آن دوران به خود می‌گرفت. یک بار معلمی مارکسیست به من گفت خواندن کافکا کاری غیرمکزیکی است، منتقدی فاشیست نیز همین را می‌گفت (این سرنوشت کافکایی کافکا در همه‌جا بوده است)، و یک نویسندهٔ کم و بیش سترون مکزیکی در سخنرانی پرآب و تاب خود در مورد هنرهای زیبا هشدار می‌داد کسانی که پروست را بخوانند خود را به فحشا می‌کشند.

برای آنکه در مکزیک دههٔ پنجاه نویسنده باشی می‌بایست همراه با آلفونسو ریس و اوکتاویو پاز بر این یقین پای می‌فشردی که مکزیک ولایتی پرت افتاده و بکر نیست، بلکه براستی بخشی از نژاد انسانی و سنت فرهنگی آن است؛ ما همه، خوب یا بد، با همهٔ مردان و زنان معاصر بودیم.

در ژنو چشم‌انداز خود را دیگر بار به دست آوردم. اتاقی زیر شیروانی اجاره کردم که پنجره‌اش به میدان قدیمی زیبای بورژ دو فور می‌گشود. این میدان را یولیوس سزار در دوهزار سال پیش به عنوان میدانگاه عمومی شهر بنا نهاده بود. میدان پر بود از کافه‌ها و کتابفروشیهای قدیمی. دختران از همه سوی عالم می‌آمدند، زیبا بودند و رها بودند. آنگاه که می‌بوسیدیشان، به زنبقی آلوده بدل نمی‌شدی. ما بر لبانمان نمک داشتیم. یکدیگر را دوست می‌داشتیم،

و من همچنین خوش داشتم به جزیره‌ای کوچک بروم که پیوندگاه دریاچه و رودخانه بود، تا ساعتهای دراز در آنجا بنشینم و بخوانم. چون این جزیره، جزیرهٔ ژان‌ژاک روسو خوانده می‌شد، کتاب **اعترافات** را با خود می‌بردم. آنگاه بود که بسیار چیزها گرد هم آمدند. رمان تبدیل تجربه به تاریخ بود. حماسهٔ مدرن حماسهٔ اول شخص مفرد بود، حماسهٔ من، از سنت اوگوستین تا آبه‌لارد، تا دانته تا روسو تا استاندال تا پروست. جویس، شخص جویس را از داستان بیرون برد. همه اینجایند. اما این «همه» با جمع خودشان، «من» خوار شده را از فرسودگی، تردید در خود و سرانجام فراموش کردن خود نمی‌رهاند. آنگاه که اودیسئوس می‌گوید که نابوده است، ما می‌دانیم و او می‌داند که خود را مبدّل کرده است؛ آنگاه که آدمهای بکت نابودگی خود را اعلام می‌کنند، ما می‌دانیم که «واقعیت انگشت نماست.»: آنان دیگر جامهٔ مبدل به تن ندارند. انسان کافکا فراموش شده است، هیچکس «ک» مسّاح را به یاد نمی‌آرد؛ و سرانجام، چنانکه میلان کوندرا به ما می‌گوید، هیچکس پراگ، چکسلواکی و تاریخ را به یاد نمی‌آرد.

من آنگاه که در سال ۱۹۵۱ در جزیرهٔ کوچک روسو بر پیوندگاه دریاچهٔ ژنو و رود رون ساعتهای بسیار را به خواندن می‌گذراندم، این را نمی‌دانستم. اما به گونه‌ای گنگ حس می‌کردم که فراتر از کاوش در خویشتن چیزی هست که براستی تصور شخصیت انسانی را امکان‌پذیر می‌کند، مشروط بر آن که راههای فراسوی آن کشف شود. سروانتس به ما آموخت که کتاب کتاب است کتاب است: دن‌کیشوت ما را نه به «واقعیت» بلکه به آن عمل تخیل فرامی‌خواند که در آن همه‌چیز واقعی است. شخصیتها وجودهای روانی فعالی هستند، اما در عین حال صورتهایی نوعی هستند که خود از آنها خبر می‌دهند، و همواره نمادهایی هستند متعلق به آنجاکه مبدأ آنهاست؛ نمادهایی که

پیش از تبدیل شدن به شخصیت و سپس به صورت نوعی، همچون دن‌کیشوت، تخیل ناپذیر و نااندیشیدنی بوده‌اند.

آیا من، مکزیکیی که هنوز کتاب نخست خود را ننوشته بود، و در یکی از روزهای آغازین بهار ـ آنگاه که خشکبادِ وزان از کوه ژورا آرام می‌گرفت ـ بر نیمکتی نشسته بود، دل آن را داشتم که برای خود، با زبان خود، با سنت خود، با دوستان خود و تأثیرات خود، حوزه‌ای را کشف کنم که در آن شخصیت ادبی از ما می‌خواهد که او را در عدم قطعیت تکوینش در نظر بگیریم؟ سروانتس این کار را در یک موقعیت دقیق فرهنگی کرده بود: او دنیای جدید را هستی بخشیده بود، از این طریق که دن‌کیشوت را واداشته بود که دهکدهٔ ایمن خود را (دهکده‌ای که نامش ـ یادمان باشد ـ از یاد رفته بود) ترک گوید و روی به جاده‌های گشاده نهد، جاده‌هایی به سوی بی‌حفاظ، ناشناخته، متفاوت، تا در آنجا آنچه را که خوانده از دست وانهد و آنچه را که ما، خوانندگان، در او می‌خوانیم به دست آرد.

رمان همواره راه دن‌کیشوت را می‌پیماید، از ایمنی مشابهت به مخاطرهٔ تفاوت و حتی ناشناختنی. من به سهم خود، این راه را برای سفر برگزیدم. روسو یا ماجراهای «من» را خواندم، جویس و فاکنر، یا ماجراهای «ما» را خواندم، سروانتس یا ماجراهای «تو» را که او خوانندهٔ فارغ‌البال و گرامی: تو، می‌خواندش، خواندم. و در بارش آتش و درخشش شور رمبو را خواندم. مادرش از او پرسید که فلان شعر دربارهٔ چیست، و او پاسخ داد: «می‌خواسته‌ام آنچه را که این شعر می‌گوید بگویم، دقیقاً به همین معنی و هر معنای دیگر.» این گفتهٔ رمبو اصلی نرمش‌ناپذیر بوده برای من و برای آنچه همهٔ ما امروز می‌نویسیم؛ و توش و توان ادبیات دنیای هیسپانیک که من به آن تعلق دارم با این رویکرد رمبویی به نوشتن بیگانه نیست. آنچه می‌خواهی

بگو دقیقاً به همین معنی و هر معنای دیگر.

فکر می‌کنم در سوئیس آنچه را که بعدها برای نوشتنش می‌کوشیدم، حدس می‌زدم، اما نخست می‌بایست کارآموزی می‌کردم. تنها پس از گذشت سالیان بود که می‌توانستم آنچه را که آن زمان حدس می‌زدم بنویسم؛ تنها سالها بعد، آنگاه که نه فقط دانستم ابزار این کار را دارم، بلکه ـ و این نیز به همان اندازه اهمیت دارد ـ آنگاه که دانستم اگر من ننویسم، مرگ این کار را برای من نمی‌کند. در آغاز می‌نویسی تا زندگی کنی و در انجام می‌نویسی تا نمیری. عشق، ازدواج این تمنا و این ترس است. زنانی را که دوست می‌داشته‌ام به خاطر خودشان تمنا می‌کرده‌ام، اما در عین حال از آن روی که از خود هراس داشتم.

۴

نخستین تجربهٔ من از اروپا در تابستان ۱۹۵۰ به اوج خود رسید. شبی داغ و آرام بود بر ساحل دریاچهٔ زوریخ، و تنی چند از دوستان ثروتمند مکزیکی مرا به شام در هتل مجلل باوئر ـ ئو ـ لاک دعوت کرده بودند. رستوران تابستانی صفه‌ای شناور بر دریاچه بود. از پل چوبی معلقی به آن می‌رسیدی و رستوران با فانوسهای کاغذی و شمعهایی با شعلهٔ لرزان روشن شده بود. آنگاه که در میان جرینگ جرینگ آرامبخش نقره و شیشه دستمال سفرهٔ آهارزدهٔ خود را باز می‌کردم، چشم برداشتم و جمعی را که بر میز مجاور شام می‌خوردند دیدم.

آنجا سه خانم با مردی که هفتاد سالی داشت، نشسته بودند. این مرد شق و رق و با وقار بود، کت چهار دگمهٔ سفیدی با پیراهن و کراوات بسیار نظیف بر تن داشت. انگشتان کشیدهٔ ظریفش خوراک

قرقاول سرد را کم و بیش با ذوق و سلیقه برش می‌داد. اما حتی به هنگام خوردن هم به چشم من نرمش ناپذیر می‌آمد؛ حالت آدمی عصا قورت داده و نظامی‌وار داشت. چهرهٔ سالخورده‌اش «خستگی فزاینده‌ای» را نشان می‌داد، اما غروری که در ترکیب لبها و آرواره‌اش نهفته بود، بیهوده در پی آن بود که این واقعیت را بپوشاند، و چشمانش از «بازی آتشگون خیال» برق می‌زد.

آنگاه که روشناییهای کارناوال آن شب تابستان در زوریخ بر چهره‌هایی که دیگر باز می‌شناختم آتشبازی برپا کرد، سیمای توماس مان تماشاخانهٔ عواطف نهانی و آرام بود. او غذایش را می‌خورد و حرف زدن را به خانمها واگذاشته بود. در چشمان مسحور من، او میعادگاهی بود که در آن، تنهاییِ زیباییِ ناآشنا و پرخطر را می‌زاید، و نیز چیزی را که شرور است و ممنوع. توماس‌مان توانسته بود، در دل تنهایی خود، وابستگی «میان سرنوشت فردی نویسنده و سرنوشت کل معاصرانش» را بیابد. از طریق او، من خیال می‌کردم که حاصل این تنهایی و این وابستگی، هنر (آفریدهٔ یک نفر) و تمدن (آفریدهٔ همگان)، نام دارد. او در **مرگ در ونیز** چنان با یقین از «وظیفه‌ای که خویشتن خویشش و روح اروپایی بر عهده‌اش گذاشته» سخن می‌گفت که وقتی من، مات و مبهوت از ستایش، آن شب در آنجا دیدمش، دل آن نیافتم که آنگونه وابستگی را در فرهنگ امریکای لاتینی خودمان تصور کنم، آنجا که خواستهای گزاف قاره‌ای غارت شده و محروم از صدا، اغلب صدای «خویشتن» را فرو می‌کشت و از صدای جامعه غول سیاسی پوکی می‌ساخت، و یا صدای جامعه را می‌کشت تا کوتوله‌ای زنجموره‌گر و رقت‌انگیز بزاید.

با اینهمه، آنگاه که به یاد می‌آرم با چه شور و شوقی هر نوشتهٔ او را، از **خون والسونگها** تا **دکتر فاوستوس**، می‌خواندم، بناگزیر احساس می‌کنم

که به‌رغم تفاوتهای عظیم میان فرهنگ او و فرهنگ ما، در هر دوی آنها ادبیات سرانجام خود را از طریق رابطه میان دنیای مرئی و دنیایِ نامرئیِ روایت تثبیت می‌کند. رمان باید «رشته‌های بسیاری از سرنوشتهای انسانی را در ریسمان یک انگار واحد گردآورد». «من»، «تو» و «ما» تنها به سبب نبود تخیل، از هم جدا و سترون شده‌اند. آنگاه که نیمشب نزدیک می‌شد و رستورانِ شناور خرده جنبشی داشت و فانوسهای چینی آرام‌آرام خاموش می‌شد، توماس‌مان را، بی‌آنکه مرا بشناسد، ترک کردم تا قهوه‌اش را جرعه‌جرعه بنوشد. همواره سپاسگزارش خواهم بود که بی‌هیچ سخن به من آموخت که در ادبیات فقط آن چیزی را می‌دانی که تخیل می‌کنی.

مکزیک دهه‌های چهل و پنجاه که من در آنجا که هوا پاک است درباره‌اش می‌نوشتم مکزیکی تخیلی بود، درست به همان‌گونه که مکزیک دههٔ هشتاد و نود که امروز در **کریستوفرِ نازاده*** درباره‌اش می‌نویسم یکسره تخیلی است. فکر می‌کنم که ما از پاریسِ بالزاک و لندنِ دیکنس چیزی نمی‌دانستیم اگر آنان این دو شهر را ابداع نکرده بودند. آنگاه که در بهار ۱۹۵۱ با یک کشتی هلندی به دنیای جدید بازگشتم، ده جلد کاغذ نازک از آثار بالزاک چاپ پلئیاد را با خود داشتم. این جملهٔ او اعتقاد اساسی من بوده است: «واژه‌ها را از سکوت و مفاهیم را از ابهام بیرون کش.» خواندن آثار بالزاک ـ یکی از کاملترین و دگرگون‌کننده‌ترین تجربه‌های زندگی من در مقام نویسنده ـ به من آموخت که انسان باید جوهر واقعیت را بکشد، از آن فراگذرد تا برسد، بکوشد تا برسد به آن مطلقی که از ذرات نسبی ساخته شده است. در بالزاک دنیای شگفت‌انگیز سرافیتا یا لوئی‌لامبر بر دنیای پیش‌پا افتادهٔ باباگوریو و سزار بیروتو نهاده است. به همین‌سان، واقعیت

* *Christopher Unborn*، از آخرین رمانهای فوئنتس ـ م.

مکزیکی آنجا که هوا پاک است، و مرگ آرتمیوکروز تنها از آن روی وجود داشت که با تخیل من، نفی من و تحریف من از واقعیتها برخورد کند، زیرا، یادتان باشد، من آموخته بودم که مکزیک را در خیال آرم پیش از آنکه بشناسمش.

سرانجام، این راهی بود برای آنکه دیگر آنچه را می‌فهمیدم نگویم و بکوشم تا فراتر از آنچه می‌دانستم، آنچه را براستی مهم بود بگویم: آنچه را که نمی‌دانستم. به گمان من، آئورا به گونه‌ای بسیار روشن این موقعیت را نشان می‌دهد. بهتر آن می‌دانم که این موقعیت را در تالاری عمومی در تعویض پوست* یا در یک تاکسی در سَرِ هیدرا* بیابم. هرگز نخواستم معمایی را حل کنم، سعی من این بود که نشان دهم معمایی هست.

همواره کوشیده‌ام به منتقدانم بگویم: مرا طبقه‌بندی نکنید؛ بخوانیدم. من نویسنده‌ام نه یک نوع ادبی. در پی ناب بودن رمان بنابر معیارهای مأنوس خود نباشید، خویشاوندی این نوع با نوعی دیگر را مجویید، اگر نَسْخ صریح انواع را نمی‌پذیرید، طالب ترکیب انواع باشید، نه یک زبان که بسیار زبانهای ناسازگار با هم را بجویید؛ خواستار آنچه باختین* وحدت سبک می‌خواند نباشید، «چند زبانی» را بخواهید، تخیل فردی را نه بلکه تخیل مشترک را بجویید. متأسفم که، دست کم در مکزیک، در این کار کم و بیش شکست خوردم. اما به سبب آنچه هم‌اکنون گفته‌ام، این شکست را به چیزی نمی‌گیرم: زبان بخش مشترک و تشریک کنندهٔ زبان است که چندان توجهی به طبقه‌بندی صوری ندارد بلکه بیشتر نگران حیات و رابطه است، چرا که فرهنگ خود در خلوص یا انزوا، که بهای گزاف کمال است، از میان

* *A Change of Skin* * *The Hydra Head* از کتابهای کارلوس فوئنتس.
* Bakhtin

می‌رود. زبان همچون نان و عشق، با دیگران تقسیم می‌شود، و انسانها در سنتی شریکند. هیچ آفرینشی بدون سنت نیست. هیچکس از هیچ نمی‌آفریند.

به مکزیک بازگشتم، اما می‌دانستم که همواره آواره‌ای در پی چشم‌انداز خواهم بود. این غسل تعمید واقعی من بود، نه آن مراسم مذهبی یا قانونی که یاد کردم. اما به هر کجا که می‌رفتم اسپانیایی زبان نوشتن من می‌بود و امریکای لاتین فرهنگ زبانم.

نرودا، ریس، پاز؛ واشنگتن، سانتیاگوی شیلی، بوئنوس‌آیرس، مکزیکوسیتی، پاریس، ژنو؛ سروانتس، بالزاک، رمبو، توماس‌مان: تنها با همهٔ زبانهای مشترک، زبانهای مکانهایم، دوستانم و استادانم، توان آن را یافتم که به آتش ادبیات نزدیک شوم و از آن اخگری چند طلب کنم.

یادداشتها

۱. Crommelynck, Fernand (-۱۸۸۸)، شاعر و نویسندهٔ بلژیکی. اثر مشهورش: کمدی قواد محتشم.

۲. Vonnegut, Kurt (-۱۹۲۲)، نویسندهٔ امریکایی، اثر مشهور او: کشتارگاه شمارهٔ پنج.

۳. اشاره است به نشان کشور مکزیک.

۴. Quevedo y Villegas (۱۶۴۵-۱۵۸۰)، شاعر و طنزنویس اسپانیایی.

۵. Tristram Shandy، قهرمان کتابی به همین نام نوشتهٔ نویسندهٔ انگلیسی لاورنس استرن (۱۷۶۸-۱۷۱۳).

۶. Benito Juárez (۱۸۷۲-۱۸۰۶)، سیاستمدار مکزیکی با تبار سرخپوست. چندبار به ریاست جمهوری مکزیک رسید.

۷. Roosevelt, Franklin Delano (۱۹۴۵-۱۸۸۲)، رئیس جمهور ایالات متحد امریکا (۱۹۴۵-۱۹۳۳).

۸. *Citizen Kane*، از آثار برجستهٔ سینمای امریکا به کارگردانی و شرکت اورسن ولز که به سبب حمله به نظام اجتماعی ایالات متحد، در این کشور تحریم شد.

۹ تا ۱۲. از هنرپیشگان مشهور دههٔ ۱۹۳۰ در ایالات متحد.

۱۳. Montezuma یا به گونه‌ای درست‌تر Moctezuma (۱۵۲۰-?۱۴۸۰)، امپراتور آزتک در دوران هجوم اسپانیا. کوشید تا کورتس را از حمله به شهر مکزیکو باز دارد. کورتس او را اسیر کرد و به عنوان گروگان نگاه داشت. در شورش آزتکها بر اسپانیاییها زخمی شد و دو روز بعد درگذشت.

۱۴. Miguel Hidalgo (۱۸۱۱-۱۷۵۳)، کشیش انقلابی مکزیکی. در سال ۱۸۱۰

بر حکومت اسپانیایی شورید و چند شهر را تصرف کرد. آنگاه به شهر مکزیکو لشکر کشید. در آغاز پیروزی با او بود اما سرانجام شکست خورد و به شمال گریخت. پس از دستگیری اعدامش کردند.

۱۵. Chihuahua مرکز ایالتی به همین نام در شمال مکزیک.

۱۶. مقصود جورج واشنگتن رئیس جمهور ایالات متحد و همسرش مارتا هستند. ماونت ورنون استراحتگاه مطلوب این دو بود.

17. Gene Kelly

18. Meridian Hill Park

۱۹. guacamole، چاشنی غذای مکزیکی، مرکب از آرد آووکادو، پیاز، آبلیمو و فلفل.

۲۰. Calvinist، پیرو تعلیمات ژان‌کالون (۱۸۰۴-۱۷۳۴). این تعلیمات اگرچه بطورکلی در چهارچوب آیین پروتستان است، تفاوتهایی با مذهب لوتری دارد.

21. Broch, Hermann

۲۲. Tocqueville, Alexis (۱۸۵۹-۱۸۰۵)، نویسنده و سیاستمدار فرانسوی. در ۱۸۳۱ برای مطالعه در نظام جزائی ایالات متحد به آن کشور سفر کرد و به تحقیقات پردامنه‌ای دربارهٔ نظام سیاسی و اجتماعی ایالات متحد دست زد وحاصل این تحقیقات را در کتاب *De la democratia en Amerique* منتشر کرد. این کتاب تأثیر بسیار بر اندیشهٔ سیاسی اروپا نهاد. این کتاب با عنوان تحلیل دموکراسی در آمریکا توسط آقای رحمت‌الله مقدم به فارسی ترجمه و در سال ۱۳۴۷ منتشر شده است.

۲۳. Cárdenas, Lázaro (۱۹۷۰-۱۸۹۵)، رئیس جمهور مکزیک (۴۰-۱۹۳۴)، به اصلاحات اساسی در جامعهٔ مکزیک پرداخت، که از آن جمله بود: تقسیم اراضی میان دهقانان و ملی کردن دارایی شرکتهای نفتی امریکایی.

۲۴. Teotihuacán، قدیمی‌ترین شهر مکزیک که از نمونه‌های کامل شهرسازی آن دوران به شمار می‌رود.

۲۵. Oaxaca، شهری در جنوب مکزیک، مرکز ایالتی به همین نام.

۲۶. Mistral, Gabriela (۱۹۵۷-۱۸۸۹) (نام اصلی او: Lucila Godoy de Alcayaga)، شاعر شیلیایی، برندهٔ جایزهٔ نوبل در ۱۹۴۵.

۲۷. King Midas، در اساطیر یونان، پادشاه فریگیا که می‌توانست هرچیز را با

دست‌سودن بر آن طلا کند.

۲۸. *Canto General*، مجموعه‌ای از شعرهای پابلونرودا.

29. José Donoso

30. Jorge Edwards

31. Roberto Torretti

32. Luis Alberto Heyremans

۳۳. Swinburne, Algernon Charles (۱۹۰۹-۱۸۳۷)، شاعر انگلیسی.

۳۴. Ruskin, John (۱۹۰۰-۱۸۱۹)، نویسنده و منتقد انگلیسی، هنر را مبتنی بر درستکاری و تقوی می‌دانست. در اواخر عمر کارش به جنون کشید.

۳۵. Canning, George (۱۸۲۷-۱۷۷۰)، سیاستمدار انگلیسی، از مخالفان سرسخت فرانسهٔ انقلابی. به مقام وزارت امور خارجه رسید و از حامیان دکترین مونروئه بود و استقلال مستعمرات اسپانیا در امریکای جنوبی را به رسمیت شناخت.

۳۶. Lord Cochrane (۱۸۶۰-۱۷۷۵)، افسر نیروی دریایی انگلستان، در ۱۸۱۷ فرماندهی ناوگان شیلی را در نبرد با اسپانیا برای کسب آزادی برعهده گرفت. پس از آن، فرمانده نیروی دریایی برزیل و سپس فرمانده ناوگان یونان در جنگهای استقلال‌طلبانهٔ این دو کشور شد.

۳۷. جهازات شکست‌ناپذیر یا آرمادای اسپانیا، ناوگانی که فیلیپ دوم اسپانیا در ۱۵۸۸ برای جنگ با انگلستان بسیج کرد. این ناوگان در این نبرد شکست خورد و تنها نیمی از آن به اسپانیا بازگشت.

۳۸. Philip II (۹۸-۱۵۵۶)، پادشاه اسپانیا، ناپل وسیسیلی، کاتولیکی متعصب بود و جنگهای او با عثمانی و انگلستان و دخالتش در جنگهای مذهبی فرانسه، خسارت بسیار به اقتصاد اسپانیا زد.

۳۹. Cortés, Hernan (۱۵۴۷-۱۴۸۵)، سردار اسپانیایی، فاتح مکزیک.

۴۰. Pizaro, Francisco (۱۵۴۱-۱۴۷۵)، کاشف اسپانیایی، کلمبیا و اکوادور و پرو را بر اسپانیاییها گشود. در ۱۵۳۲ به نبرد با امپراتوری آزتک شتافت. آتائوالپا را به قتل رساند و دست به کشتارهای پردامنه زد. سرانجام در لیما کشته شد.

۴۱. Valdivia, Pedro (۱۵۵۳-?۱۵۰۰)، سپاهی مرد اسپانیایی، فاتح شیلی.

۴۲. Edmond Dantès، قهرمان داستان کنت مونت کریستو، اثر الکساندر دوما.

43. David Alfaro Siqueiros

۴۴. Beckford, William، ادیب انگلیسی و صاحب مجموعه‌های هنری، مدتها در خانهٔ پرشکوه خود که برجی به ارتفاع ۲۶۰ پا داشت عزلت گزید.

۴۵. William Butler Yeats (۱۹۳۹-۱۸۶۵)، شاعر بزرگ ایرلندی.

۴۶. Góngora y Argote (۱۶۲۷-۱۵۶۱)، شاعر عصر طلایی اسپانیا. به کسوت کشیشی درآمد. درگیر مجادله‌ای با کهوه‌دو شد و مورد هجو او قرار گرفت. برخی او را بزرگترین شاعر اسپانیا می‌دانند.

۴۷. New Deal، نام برنامهٔ فرانکلین د. روزولت، رئیس جمهور ایالات متحد برای مقابله با رکود بزرگ. این برنامه نفوذ دولت فدرال را گسترش بخشید و مشکل نیروی کار را به گونه‌ای جدی مطرح کرد. اگرچه در مقابله با رکود بزرگ کاملاً موفق نبود، اما توانست روحیهٔ ملت امریکا را تقویت کند.

۴۸. Madame Du Barry. زنی ماجراجو، معشوقهٔ لوئی پانزدهم، در ۱۷۹۳ به فرمان روبسپیر دستگیر و به گیوتین سپرده شد.

۴۹. gaucho، نامی است برای گاوچرانهای امریکای جنوبی.

۵۰. Sarmiento, Domingo Faustino (۱۸۸۸-۱۸۱۱)، سیاستمدار آرژانتینی، رئیس جمهور آرژانتین (۷۴-۱۸۶۸)، نویسندهٔ کتابهایی دربارهٔ آموزش.

51. Cane

52. Ezequiel Martínez Estrada

۵۳. Coatlicue، در تمدن آزتک، الهه‌ای که نماد زمین است، هم آفریننده و هم نابودکننده، مادر خدایان و انسانها.

۵۴. Jorge Negrete، از هنرپیشه‌های مشهور سینمای امریکای لاتین.

۵۵. Tenochtitlán، پایتخت قدیمی امپراتوری آزتک که شهر مکزیکوی امروز برجای آن بنا شده است. کورتس فاتح اسپانیایی، آن را در ۱۳ اوت ۱۵۲۱ فتح کرد.

۵۶ و ۵۷ و ۵۸. از داستانهای خورخه لِویس بورخس.

59. Alfonso Reyes

۶۰. Porfirio Díaz (۱۹۱۵-۱۸۳۰)، ژنرال و سیاستمدار مکزیکی. در جنگ مکزیک و ایالات متحد (۴۸-۱۸۴۶) اعتباری کسب کرد. در ۱۸۷۶ حکومت لردو تخادا (Lerdo Tejada) را سرنگون کرد. رئیس جمهور مکزیک (۸۰-۱۸۷۷) و بار دیگر (۱۹۱۱-۱۸۸۴) قانون اساسی را تغییر داد

و بدین‌سان بطور دائم در مقام خود باقی ماند. از دیکتاتورهای مشهور امریکای لاتین است.

61. *Siempre*

۶۲. Piranesi, Gimbatista (۱۷۲۰-۱۷۷۸) معمار و نقاش ایتالیایی.

63. Elizondo

(nbookcity.com) شهر کتاب

چگونه یکی از کتابهایم را نوشتم*

یک، آری، یک دختر بیست ساله، در تابستان سال ۱۹۶۱، بیش از بیست‌ودو سال پیش، از درگاه میان اتاق نشیمن کوچک آپارتمانی در بولوار راسپای گذشت و به اتاق خوابی که در آن به انتظارش بودم پای نهاد.

زمزمه‌های ناخشنودی و بوی انفجار در پایتخت فرانسه می‌گذشت. این، سالهایی بود که دوگل در جستجوی راهی برای خروج از الجزایر بود و او. آ. اس، سازمان ارتش مخفی، بی‌هیچ تبعیضی ژان‌پل‌سارتر و سرایدار خانه‌اش را هدف بمبهای خود می‌کرد: بمبهای ژنرالها تساوی‌طلب بودند.

اما پاریس شهری دوگانه است؛ هرچه در آنجا می‌گذرد سرابی دارد که گویی فضایی از واقعیت باز می‌آفریند. ما بسی زود درمی‌یابیم که این، گونه‌ای فریب است. آینه‌های فراوان درون خانه‌های پاریس کارشان تنها این نیست که فضایی خاص بازآفرینند. گابریل گارسیا مارکز می‌گوید: پاریسیها با سپاه آینه‌هاشان این پندار را به وجود می‌آورند که آپارتمانهای کوچکشان دوبرابر اندازهٔ واقعی است. اما جادوی واقعی ـ این را گابریل و من می‌دانیم ـ این است که آنچه ما

*این مقاله نخستین بار با عنوان «چگونه آئورا را نوشتم» به پیوست رمان آئورا منتشر شد.

بازتابش را در این آینه‌ها می‌بینیم همواره زمانی دیگر است: زمان گذشته، زمان نامده. و نیز این که، گاه، اگر بخت با تو یار باشد، شخصی که شخصی دیگر است بر این دریاچه‌های سیماب ظاهر می‌شود.

من بر آنم که آینه‌های پاریس چیزی بیش از پندار خود در بردارند. آنها درعین حال بازتاب چیزی ناملموسترند: روشنایی شهر، روشنایی‌ای که من بارها کوشیده‌ام توصیفش کنم؛ در شرح رویدادهای سیاسی مه ۱۹۶۸ و مه ۱۹۸۱ و در رمانهایی چون رابطه‌های دور[۱]، که در آن می‌گویم: روشنایی پاریس همانند «این انتظار است که هر بعدازظهر... در لحظه‌ای معجزه‌آمیز، باران یا مه، گرمای سوزان یا برف از هم بپراکند و، همچنانکه در دورنمایی اثر کورو[۲]، جوهر درخشان ایل‌دوفرانس[۳] را آشکار کند.»

فضایی دوم: شخص دوم ـ شخص دیگر ـ در آینه، در آینه زاده نمی‌شود، از روشنایی می‌آید. دختری که در آن بعدازظهر داغ در اوایل سپتامبر بیش از بیست سال پیش، از اتاق نشیمن به اتاق خواب خرامید، دیگری بود زیرا از زمانی که نخستین بار او را در شکوفایی بلوغ در مکزیکو دیده بودم شش سال می‌گذشت.

اما آن دختر از این روی نیز دیگری بود که روشنایی آن بعدازظهر، چنانکه گفتی به انتظار او بوده است، بر تودهٔ سمج ابرها چیره شد. آن روشنایی ـ به یاد می‌آرم ـ نخست ترسان‌ترسان از ابر بیرون آمد، چنانکه گفتی تهدید طوفانی تابستانی، آرام‌آرام پس می‌راندش؛ آنگاه بدل به مرواریدی درخشان شد، نشسته در صدف ابرها. سرانجام، دمی چند نگذشت که با تمامیتی که خودگونه‌ای رنج نیز بود بر آسمان جاری شد.

در طول این تسلسل کم و بیش آنی، دختری که من چهارده‌سالگی‌اش را به یاد می‌آوردم و اکنون بیست‌ساله بود، همانند

نوری که از پنجره می‌آمد دستخوش دگرگونی شد. آن درگاهی میان اتاق نشیمن و اتاق خواب مرزی شد میان همهٔ سنین آن دختر: آن روشنایی که با ابرها در جدال بود، با جسم او نیز ستیز داشت، آن را برگرفت، طرحی از آن زد، سایهٔ سالیان را بر او افکند، در چشمانش مرگی را حک کرد، لبخند از لبانش ربود، با ماخولیای شکن‌شکن جنون درگیسوانش رنگ باخت.

او دیگری بود، دیگری بوده بود، نه آن کس که می‌شد، آن کس که همواره بود.

روشنایی دختر را تسخیر کرد، پیشتر از من از دختر کام گرفت، و من در آن بعدازظهر «مهمانی غریبه در قلمرو عشق[۴]» بودم و می‌دانستم که چشمان عشق همچنین می‌تواند ما را ـ باز هم به گفتهٔ که‌وه‌دو[۵] ـ با «مرگی زیبا» ببیند.

صبح روز بعد، در کافه‌ای نزدیک هتلم در خیابان بری آئورا را آغاز کردم. آن روز را به یاد می‌آرم: خروشچف بتازگی برنامهٔ بیست‌ساله‌اش را در مسکو اعلام کرده بود، که در آن قول می‌داد تا دههٔ هشتاد مرحلهٔ کمونیسم فرا می‌رسد و دولت زوال می‌یابد ـ و ما اکنون اینجاییم که می‌بینید ـ و در این گذار غرب به خاک سپرده خواهد شد، و گفته‌های او با تمامی دقت اندوه‌زایش در اینترنشنال هرالد تریبون چاپ شده بود که دخترانی شبح‌آسا آن را جار می‌زدند، عاشقانی جوان، بندی زندانهای زودگذر شور و شهوت، نویسندگان آئورا: دختران مرده.

دو، آری، دو سال پیش از آن با لوئیس بونوئل در خانه‌اش در خیابان پراویدنس جامی می‌زدیم و از که‌وه‌دو سخن می‌گفتیم، شاعری که کارگردان اسپانیایی بهتر از بیشتر خبرگان در شعر باروک قرن هفدهم می‌شناسدش.

بی‌گمان تاکنون دریافته‌اید که نویسندهٔ واقعی آثورا (و نیز دختران مرده‌ای که هم‌اکنون به آنها اشاره کردم) نامش فرانسیسکو دکه‌وه‌دو ای ویلیگاس، زادهٔ ۱۷ سپتامبر ۱۵۸۰ در مادرید و احتمالاً درگذشته در ۸ سپتامبر ۱۶۴۵ در ویانووه دِلُس اینفانتس است؛ برادر طنزپرداز و لجن‌سرای سویفت[۶]، و همچنین شاعر بی‌همتای مرگ و عشق ما، شکسپیر ما، جان‌دان[۷] ما، دشمن سرسخت گونگورا[۸]، نمایندهٔ سیاسی دوک اوسونا[۹]، هوادار زندانی و تیره‌بخت قدرتی سرنگون شده؛ که‌وه‌دوی هرزه‌درا، که‌وه‌دوی والاجاه، مرده در برج رواقی خود، خواب می‌بیند، می‌خندد، می‌جوید، می‌یابد برخی از ابیات براستی جاودانهٔ زبان اسپانیایی را:

Oh condición mortal Oh dura suerte
Que no puedo querer vivir mañana
Sin la pensión de procurar mi muerte.

آه ای وضع مرگبار، ای سرنوشت رام‌ناشدنی بشر
زیستن به فردا را امیدی نتوانم داشت
بی‌آنکه خریدار مرگ خود باشم.

یا این ابیات در بیان عشق:

Es yelo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.

آتشی است بفسرنده، یخی سوزان زخمی است دردناک
که احساس نمی‌شود شادکامی طلب شده است، شری
حاضر آرامشی کوتاه اما آه بس توانفرسا

آری نویسندهٔ واقعی آثورا که‌وه‌دوست، و شادم از این‌که‌او را امروز در اینجا معرفی می‌کنم. این موهبت بزرگ زمان است: «آن» نویسنده، دیگر نویسنده نمی‌ماند؛ او بدل به عامل نامرئی کسی می‌شود که نام

خود را بر اثر نهاده، آن را به چاپ داده و حق‌التألیف آن را گرفته (و همچنان می‌گیرد). اما کتاب به دست دیگری نوشته شده ـ همواره چنین بوده، همواره چنین است. این دیگری، که‌وه‌دو و دختری است که می‌توان گفت محو در عشق بود؛ بونوئل و بعدازظهری است در مکزیکوسیتی ـ بسیار متفاوت با بعدازظهری در پاریس، اما بازهم بسیار متفاوت، در ۱۹۵۹، با بعدازظهرهایی در مکزیکوسیتی در این ایام.

از خیابان اینسورگنتس[۱۰] که پایین می‌آمدی، می‌توانستی دو کوه آتشفشان را ببینی؛ پوپوکاته‌پتل[۱۱] کوهی دودخیز و ایستاچی هواتل[۱۲]، بانوی خفته، و آن زمان هنوز بنای مرتفع فروشگاه کنار خانهٔ بونوئل افراشته نشده بود. بونوئل، خودش در صومعه‌ای کوچک محصور در دیوارهای بسیار بلند آجری با تاجی از خرده‌شیشه، با فیلم نازارین[۱۳] به سینمای مکزیک بازگشته بود و اکنون داشت فکری قدیمی را در سر سبک‌سنگین می‌کرد: روایت دیگرگونه از تابلوی طرادهٔ مدوس[۱۴] اثر ژریکو[۱۵] که در لوور آویزان است و ماجرای بازماندگان فاجعه‌ای دریایی در قرن هجدهم را بیان می‌کند.

بازماندگان کشتی مدوسا، آنگاه که در کلکی بر آب سرگردان بودند، نخست کوشیدند مانند موجودات متمدن رفتار کنند. اما چون روز از پی روز گذشت و روزها به هفته‌ها پیوست، و از پی هفته‌ها چیزی چون ابدیت در رسید، اسارتشان برآب، پردهٔ آدابدانی را درید و نخست نمک شدند، آنگاه موج، آنگاه کوسه: سرانجام، تنها از آن روی جان به دربردند که یکدیگر را دریدند. آنان، تا یکدیگر را نابود کنند، به یکدیگر نیاز داشتند.

البته روایت سینمایی نگاه هراسناک مدوس فرشتهٔ کشتارگر[۱۶] نام دارد، یکی از زیباترین فیلمهای بونوئل که در آن مشتی مردم سرشناس

که هرگز نیاز واقعی به چیزی نداشته‌اند خود را، به گونه‌ای جادویی، در ترک تالاری مجلل ناتوان می‌بینند. درگاه تالار بدل به پرتگاهی می‌شود و ضرورت بدل به نابود کردن: کشتی شکستگان خیابان پراویدنس تنها از آن‌روی نیازمند یکدیگرند که یکدیگر را بدرند.

مضمون ضرورت در کارهای بونوئل ژرف و همیشگی است و فیلمهایش پیوسته وضعی را آشکار می‌کنند که در آن زنی و مردی، کودکی و دیوانه‌ای، قدیسی و گنهکاری، جنایتکاری و خیالپروری، انزوایی و تمنایی به یکدیگر نیاز دارند.

بونوئل داشت طرح فیلم **فرشتهٔ کشتارگر** را می‌ریخت و در همان حال در فاصلهٔ میان اتاق نشیمن و بار بالا و پایین می‌رفت و درست به پیکادور[۱۷] بازنشسته‌ای مانند شده بود. رفت و آمد بونوئل به گونه‌ای بی‌جنبش بود.

A todas partes que me vuelvo veo
Las amenazas de la llama ardiente
Y en cualquier lugar tengo presente
Tormento esquivo y burlador deseo.

به هرجا رو کنم، می‌بینم
هراس شرارهٔ سوزان را
و هرکجا هستم، آگاهم
از عذابی بی‌شفقت و تمنایی تسخرزن.

چون سخن از که‌وه‌دو بود و تصویر بونوئل جوان، کارِ دالی در دههٔ ۱۹۲۰، به‌ما چشم دوخته بود، این حکم شاعرانهٔ الوآر[۱۸] در آن بعدازظهر مکزیکی دور با هوای شفاف و بوی تورتیلای سوخته و چیلی تازه بریده و گلهای بی‌دوام در ذهن من نشست: «شعر باید دو سویه باشد». اگر بونوئل در فکر ژریکو و که‌وه‌دو و فیلم خود بود، من در این فکر بودم که زورق **مدسا** دیگر دو چشم سنگی داشت که

آدمهای فیلم فرشتهٔ کشتارگر را نه‌تنها در افسانهٔ سایه‌ای افکنده بر پردهٔ سینما، که درون واقعیت مادی و مکانیکی دوربینی به دام می‌افکند که از آن پس زندان واقعی کشتی شکستگان پراویدنس می‌شد: یک دوربین (چه اشکالی دارد؟) برفراز دیدار شاعرانهٔ یک چتر و یک چرخ خیاطی روی میز تشریح، آنچنان که لوتره‌آمون[۱۹] آن را پرداخته است.

بونوئل در نیمه‌راه میان اتاق نشیمن و بار ایستاد و با صدای بلند پرسید: «اگر می‌توانستیم در حال گذشتن از آستانه‌ای جوانی خود را بازیابیم، اگر می‌توانستیم در این سوی در پیر، و همین که پا به آن‌سوی می‌گذاشتیم جوان باشیم، آن‌وقت چه می‌شد...؟»

سه، آری، سه روز پس از آن بعدازظهر در بولوار راسپای، به دیدن فیلمی رفتم که همهٔ دوستانم، خاصه خولیو کورتاسار، آن را بسیار می‌ستودند: **اوگتسومونوگاتاری: داستانهای ماه پریده‌رنگ بعد از باران**، اثر فیلمساز ژاپنی کنجی میزوگوچی.[۲۰] نخستین صفحه‌های پر تب‌وتاب آئورا را با خود داشتم که در کافه‌ای نزدیک شانزه‌لیزه، بی توجه به شیرینی و قهوه‌ای که سرد می‌شد و بی‌اعتنا به عنوان خبرهای فیگارو، نوشته بودمشان. «آگهی را در روزنامه می‌خوانی. چنین فرصتی هر روز پیش نمی‌آید. می‌خوانی و باز می‌خوانی. گویی خطاب به هیچکس نیست مگر تو.»

زیرا «تو دیگری هستی،» چنین بود رؤیت پنهانی من از دیدار بونوئل در مکزیکو، دیدار آن دختر زندانی روشنایی در پاریس و دیدار که‌وه‌دو در آتش بفسرنده، یخ سوزان، زخمی دردناک که احساس نمی‌شود، شادکامی طلب‌شده، شر حاضر، که نام عشق بر خود می‌نهد اما پیش از هر چیز دیگر تمنا بود. شگفت اینکه فیلم میزوگوچی در سینما اورسولین نمایش داده می‌شد، یعنی همان جایی

که سی سال پیش از آن فیلم بونوئل، سگ آندلسی، در برابر تماشاگرانی هیاهوگر بر پرده رفته بود. به یاد می‌آورم که ناچار شده بودند پرستاران صلیب سرخ را در راهروهای سینما آماده نگاه دارند تا وقتی بونوئل بر پردهٔ سینما چشم دختری را، چون ابری که ماه را به دو نیم کند، با تیغ می‌برید، به یاری خانمهایی بشتابند که از حال می‌رفتند.

تصویرهای زودگذر میزوگوچی بیانگر داستان عاشقانهٔ زیبایی بود که کارگردان ژاپنی از قصهٔ «خانه‌ای در نیزار» از مجموعهٔ اوگتسو موناگاتاری برگرفته بود. این مجموعه را اوئدا آکیناری در قرن هجدهم نوشته بود. او به سال ۱۷۳۴ در محلهٔ بدنام سونزاکی از مادری روسپی و پدری ناشناس زاده شد. مادرش در چهار سالگی رهایش کرد، خانوادهٔ اوئدا که تاجر روغن و کاغذ بودند او را به فرزندی پذیرفتند و با محبت و مراقبتی بی‌دریغ، اما همچنین با دریافتی ژرف از غربت و طالع محتوم پروردند: این خانوادهٔ تاجر شادکام به واسطهٔ تجارت از سنت نظامیگری خود برکنده شده بود. آکیناری گرفتار آبله شد و شاید تنها با انتقال بیماری به مادر خوانده‌اش بود که نجات یافت. آن زن مُرد، و آکیناری با دو دست مفلوج برجا ماند تا آنگاه که خداوندگار روباهان، اینناری، به او رخصت داد، قلم‌مو به دست گیرد و خوشنویس و، در پی آن، نویسنده شود.

او نخست کسب و کاری پر رونق را به میراث برد که آتش یکسره تباهش کرد. آنگاه طبیب شد: دختر کوچکی که او مداوایش می‌کرد مُرد، اما پدر دخترک همچنان به او اعتقاد داشت. چنین شد که طبابت را رها کرد. تنها می‌توانست نویسنده‌ای مفلوج باشد، شاید شخصی در داستانهای خودش، آزرده از بخت بد، تنگدستی، بیماری، کوری. آکیناری که در کودکی به خود وانهاده شده بود، سالیان آخر عمر را

محتاج دستگیری دیگران گذراند و در معبدها و در خانهٔ دوستان می‌زیست. مردی دانا بود. خودکشی نکرد، اما در سال ۱۸۰۹ درگذشت.

پس اوئدا آکیناری با دستهای مفلوجش و با کمک جادویی خداوندگار روباهان، توانست قلم‌مو برگیرد و بدین سان قصه‌هایی نوشت که یگانه‌اند، از آن روی که چندگانه‌اند.

«اصالت» بیماری تجددی است که می‌خواهد خود را همچون چیزی تازه ببیند، همواره تازه، تا همیشه شاهد زاده شدن خود باشد. در این کوشش، تجدد آن توهم روزپسند است که تنها با مرگ سخن می‌گوید.

این، مایهٔ یکی از گفتگوهای پرشکوهی است که شاعر و مقاله‌نویس بزرگ قرن نوزدهم ایتالیا جاکومو لئوپاردی[۲۱] نوشته است. لئوپاردی را بخوانید: دور او فرا می‌رسد. در زمستان سال ۱۹۸۱ اشعار لئوپاردی را با لذت می‌خواندم، آنگاه در بهار همان سال سوزان سونتاگ را در نیویورک دیدار کردم. صبحگاهی در ماه دسامبر در رم خواندن آثار لئوپاردی او را به شگفتی برده بود. لئوپاردی همچون آکیناری دمدمی، و برخلاف او رومانتیسیستی سرخورده، بدل به ماتریالیستی بدبین شده بود. و، شاید، از آن روی که می‌دانست در آدمی «بیرون از بطالت، همه درد است»، توانست برخی از سوزانترین شعرهای غنایی را به زبان ایتالیایی بسراید و با ما بگوید: «زندگی می‌تواند ناشادمانه باشد» آنگاه که «امید از میان می‌رود اما تمنا دست ناخورده می‌ماند.» و هم از این روی بود که توانست گفتگوی گزندهٔ میان مُد و مرگ را بنویسد:

مُد: آی مرگ بانو، مرگ بانو

مرگ: ای کاش که زمان تو به سر می‌رسید تا دیگر بیش از این به فراخواندن من نیاز نداشتی.

مُد: مرگ بانوی من!

مرگ: گم شو. آنگاه به سراغت می‌آیم که کمتر از هر وقت دیگر مشتاق منی.

مُد: آخر من خواهر توام، مد. مگر فراموش کرده‌ای که ما هر دو دختران زوالیم.

مردمان باستانی می‌دانند که هیچ واژه‌ای نیست که زادهٔ واژه‌ای دیگر نباشد و نیز این که خیال تنها از آن روی مانندهٔ قدرت است که هیچ یک از این دو نمی‌تواند بر *Nada*[۲۲]، هیچ، *Niente*[۲۳] حکم براند. هیچ را خیال کردن، یا این باور که بر هیچ حکم می‌رانی، صرفاً شکلی ـ و شاید مطمئن‌ترین شکل از ـ دیوانه شدن است. هیچ‌کس این را بهتر از جوزف کنراد در دل تاریکی یا ویلیام استایرون در بستر سایه‌ها نمی‌دانست: پادافره گناه مرگ نیست، انزواست.

داستان آکیناری در سال ۱۴۵۴ می‌گذرد و بیانگر ماجرای کاتسوشیرو است. مردی جوان، خوار شدهٔ فقر و ناتوانی خود از کار کردن در کشتزارها، که خانه‌اش را ترک می‌کند تا با کسب و کار در شهر، مالی بیندوزد. او خانهٔ کنار نیزار را به همسر جوان و زیبایش «میاگی» می‌سپارد و قول می‌دهد که وقت برگریزان بازگردد.

ماهها می‌گذرند؛ شوهر بازنمی‌گردد، زن به «قانون این جهان: هیچکس نباید به فردا امید بندد» تن در می‌دهد. جنگهای داخلی قرن پانزدهم در دوران شوگونهای آشیکاگا[۲۴] دیدار دوبارهٔ زن و شوهر را ناممکن می‌کند. مردمان تنها نگران نجات جان خویشند، پیران به کوهستان پناه می‌برند و جوانان را ارتشهای رقیب به قهر با خود می‌برند؛ همه‌جا سوختن و چپاول؛ پریشانی بر دنیا چیره‌می‌شود و دل آدمیان هم‌خوی درندگان می‌گیرد. نویسنده با تذکار این که از حافظهٔ خود نقل می‌کند، می‌نویسد: «در آن قرن نکبت‌زا همه‌چیز ویران شد.»

کاتسوشیرو ثروتی به‌هم می‌رساند و موفق می‌شود به کیوتو سفر

کند. آنگاه که با گذشت هفت سال از وداع با میاگی در کیوتو مسکن می‌گیرد، می‌کوشد به خانه بازگردد اما درمی‌یابد که موانع درگیریهای سیاسی هنوز برجاست و خطر حملهٔ راهزنان از میان نرفته است. از آن می‌ترسد که بازگردد و چنان که در افسانه‌های گذشته شنیده بود، خانه‌اش را ویران بیابد. تبی وجودش را فرا می‌گیرد. این هفت سال چنان گذشته که گویی در رؤیا بوده. مرد خیال می‌کند که زن، همچون خود او، زندانی زمان است و، همچونْ خود او، یارای آن نداشته که دستی دراز کند و انگشتان معشوق را بگیرد.

نشانه‌های آدمیان ناپایدار کاتسوشیرو را دوره می‌کند؛ جسدهای انباشته برهم در خیابانها؛ از میانشان می‌گذرد. نه او و نه مردگان هیچیک نامیرا نیستند. نخستین شکل مرگ پاسخی به زمان است: نام آن فراموشی است، و شاید همسر کاتسوشیرو (این را خودش خیال می‌کند) دیگر مرده است، دیگر تنها یکی از ساکنان قلمروهای زیر خاک است.

پس مرگ است که سرانجام کاتسوشیرو را به دهکده‌اش بازمی‌گرداند: اگر همسرش مرده باشد، او مهتاب فصل بارانی را غنیمت خواهد شمرد و برایش، شبانه، مقبره‌ای کوچک برپا خواهد کرد.

کاتسوشیرو به دهکدهٔ ویرانش بازمی‌گردد. صاعقه صنوبری را که نشانهٔ خانه‌اش بوده از پا درانداخته است. اما خانه هنوز همانجاست. کاتسوشیرو نور چراغی را می‌بیند. آیا اکنون بیگانه‌ای در این خانه زندگی می‌کند؟ کاتسوشیرو از آستانهٔ در می‌گذرد، پا به درون می‌گذارد و صدایی بسیار کهن را می‌شنود که می‌گوید: «کی آنجاست؟» پاسخ می‌دهد: «منم، من برگشته‌ام.»

میاگی صدای شویش را بازمی‌شناسد. به او نزدیک می‌شود، جامهٔ

سیاه در بر، پوشیده از لای و لجن، چشمانش گود افتاده، موی گره‌گرهش فرو ریخته بر پشت. دیگر آن زنی که بود، نیست. اما آنگاه که چشمش بر شویش می‌افتد، بی‌آنکه کلامی بگوید، هق‌هق گریه را سر می‌دهد.

زن و مرد با هم به بستر می‌روند و کاتسوشیرو با میاگی از دلیل بازگشتی چنان دیر، و از دست کشیدن از همه چیز سخن می‌گوید. زن پاسخ می‌دهد که دنیا سرشار از وحشت شده بود، و او بیهوده انتظار کشیده بود. و در آخر می‌گوید: «اگر قرار بود با امید دیدار دوبارهٔ تو از عشق هلاک شوم، ترجیح می‌دادم که از یاد تو رفته در شیدایی بمیرم.»

آن دو در آغوش هم به خواب می‌روند، خوابی عمیق. سپیده‌دم، احساس گنگی از سرما در بیخودی رؤیای کاتسوشیرو رخنه می‌کند. خش‌خش درهم چیزی که لغزان‌لغزان دور می‌شود بیدارش می‌کند. مایعی سرد قطره‌قطره بر چهره‌اش می‌چکد. زنش دیگر در کنارش نیست. نامرئی شده است. کاتسوشیرو دیگر او را نخواهد دید.

کاتسوشیرو مستخدم پیری را که در کلبه‌ای وسط مزرعهٔ کافور پنهان شده می‌یابد. پیرمرد داستان واقعی را برایش تعریف می‌کند: میاگی سالها پیش مرد. او تنها زنی بود که با همهٔ وحشت جنگ، از دهکده فرار نکرد، زیرا می‌خواست به عهدش وفا کند: «ما در این پاییز دوباره همدیگر را می‌بینیم.» فقط راهزنان نبودند که به دهکده حمله کردند. ارواح هم در اینجا خانه کردند. میاگی یک روز با آنها رفت.

تصویرهای میزوگوچی داستانی مشابه اما متفاوت با قصهٔ آکیناری را بازگو می‌کرد. داستان فیلمساز معاصر، که کمتر معصومانه بود، میاگی را به نوعی پنلوپهٔ[۲۵] آلوده‌دامن بدل می‌کرد؛ روسپی توبه کرده‌ای که می‌بایست با دلایلی خدشه‌ناپذیرتر از آنچه دختری باکره را ضروری است، وفاداری خود را به شویش ثابت کند.

آنگاه که سپاهیان اوسه‌ئوگی که از کاماکورا برای جنگ با شوگونی شبح‌وار و پا در گریز در کوهستانها فرستاده شده‌اند به دهکده می‌تازند، میاگی برای نجات خود از دست‌درازی سربازان، خودکشی می‌کند. سربازان او را در باغچه‌اش دفن می‌کنند و شوهرش آنگاه که سرانجام بازمی‌گردد می‌بایست دست به دامن ساحره‌ای پیر شود تا دیگر بار به دیدار و تماس با همسر شبح‌وار خود دست یابد.

چهار، نه، چهار سال بعد از دیدن فیلم میزوگوچی و نوشتن آئورا در یک کتابفروشی قدیمی در رم که شاعران اسپانیایی: رافائل آلبرتی و ماریا ترزا لئون به آن راهنماییم کرده بودند نسخهٔ ایتالیایی قصه‌های ژاپنی توگی‌بوکو، نوشتهٔ هیوسوئی شی شوئون، چاپ ۱۶۶۶، را پیدا کردم. براستی شگفت‌زده شدم آنگاه که دریافتم داستانی به نام «میاگینوی روسپی» که دویست سال پیش از قصهٔ آکیناری و سیصد سال پیش از فیلم میزوگوچی نوشته شده بود، همان حکایت را روایت می‌کرد اما این بار پایانی داشت که مرداربارگی[۲۶] را راست و صریح به میان آورده بود.

قهرمان بازگشته، اولیسی که جنبهٔ قهرمانی‌اش چیزی فراتر از این نیست که توانایی فراموش کردن را بازیافته است، برای دست یافتن به تمنای متجسم خود، میاگینوی روسپی که سوگند خورده به او وفادار بماند، دست به دامن ساحره‌ای نمی‌شود. این‌بار اوگور را می‌شکافد و همسرش را می‌یابد، مردهٔ سالیان دراز، زیبا آنچنان که در روز آخرین دیدار. شبح میاگینو می‌آید تا این قصه را برای شوهر پاکباخته‌اش بگوید.

این داستان کنجکاوی مرا برانگیخت تا در داستان آئورا به دقت بیشتری بنگرم. پس نزد بونوئل رفتم که آن روزها برای تهیهٔ فیلمنامهٔ

جادهٔ شیری، ۱۸۰ مجلد رسالات آبه‌مینْی[۲۷] دربارهٔ نوشته‌های آباء کلیسا و بدعتگذاری در قرون وسطی را در کتابخانهٔ ملی پاریس مطالعه می‌کرد. از او خواستم تا اجازهٔ ورود به آن حریم قدسی نوشتارها را برایم بگیرد؛ جایی که راه‌بردن به آن از رخنه‌کردن در پردهٔ عفت باکره‌ای ژاپنی در قرن پانزدهم یا در مردار روسپی‌ای از همان دوران و همان ملیّت دشوارتر است.

این را به اشارت بگویم که کتابخانه‌های کشورهای انگلوساکسون بر روی همه گشاده است و کاری آسانتر از این نیست که کتابی را در قفسه‌های آکسفورد یا هاروارد، پرینستون یا دارتموث، پیدا کنی، به خانه ببری، ناز و نوازشش کنی، بخوانیش، از آن یادداشت برداری و باز برگردانیش. برخلاف این، هیچ‌چیز دشوارتر از راه‌یافتن به کتابخانه‌ای در کشورهای لاتین نیست. فرض بر این است که خوانندهٔ احتمالی در عین حال دزد فطری احتمالی، کتابسوزی مسلم و هنر تباه‌کنی بی‌چون‌وچراست. هرکس که در پاریس، رم، مادرید، یا مکزیکوسیتی کتابی را جستجو کند، بزودی درمی‌یابد که کتابها برای خواندن نیستند؛ برای آنند که در پستو حبس شوند، نایاب شوند و شاید هم سفرهٔ موشها را رنگین کنند.

شگفت نیست که بونوئل در فیلم **فرشتهٔ کشتارگر**، زنی زناکار را نشان می‌دهد که از معشوقش که سرهنگی پرجبروت است می‌خواهد او را پنهانی در کتابخانه‌اش دیدار کند. معشوقش محتاط می‌پرسد: اگر شوهرت سر برسد چه کنیم؟ و زن جواب می‌دهد: خوب، می‌گوییم که من داشتم کتابهای نایابم را به تو نشان می‌دادم.

شگفت نیست که خوان گویتیسولو[۲۸] آنگاه که در اثر خود **کنت خولیان** به یک کتابخانهٔ اسپانیایی حمله می‌کند، وقتش را بر سر این کار پرثمر می‌گذارد که مگسهای درشت سبز را لای صفحات آثار

لوپ دُ وگا[۲۹] و آزورین[۳۰] له کند.

اما بهتر است به محبس کتابها که همان کتابخانهٔ ملی پاریس است برگردم: بونوئل هرطور بود مرا قاچاقی وارد آنجا کرد و گذاشت که کورمال کورمال در تاریکی، ترسان از این که هر لحظه گرفتار شوم، به دنبال تبار قصه‌های ژاپنی توگی‌بوکو باشم که به نوبهٔ خود سلف قصه‌های ماه بعد از باران نوشتهٔ آکیناری بود، و این یکی نیز الهامبخش فیلم میزوگوچی شده بود که من در پاریس در روزهای نخست سپتامبر ۱۹۶۱، وقتی که در جست و جوی قالب و درونمایهٔ آئورا بودم، دیده بودمش.

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؟

آن‌وقت بود که کشف کردم منشأ نهایی این داستان، قصه‌ای چینی به نام «زندگینامهٔ آئی‌شاه» است که خود، بخشی است از مجموعه‌ای به نام تسین تنگ‌سین هوآ.

اما آیا داستانی که من در سینمایی پاریسی دیدم، می‌توانست سرچشمه‌ای نهایی داشته باشد؟ داستانی که به هنگام دیدنش به این فکر افتادم که در عروس مردهٔ میزوگوچی خواهر آئورای خود را یافته‌ام، که مادرش ـ خود را فریب می‌دادم ـ تصویری از جوانی بود، مقهور روشنایی بسیار کهن در آپارتمانی در بولوار راسپای، و پدرش ـ بازهم خود را فریب می‌دادم ـ تخیل و تمنایی بود به هنگام گذشتن از درگاهی میان اتاق نشیمن و بار، در خانه‌ای در مکزیکوسیتی.

آیا من، آیا هرکس دیگر، می‌توانست از «زندگینامهٔ آئی‌شاه» فراتر

رود، به سرچشمه‌های چندگانه، به هزاران چشمهٔ جوشانی که این قصهٔ نهایی در آنها گم می‌شد: سنتهای کهن‌ترین ادبیات چینی، هنگامهٔ قرنهای روایی که گستردگی مضامین همیشگی خود را به‌ندرت آشکار می‌کنند: باکرهٔ فوق طبیعی، زن مرگ آفرین، عروس شبح‌گون، زوج باز رسیده به‌هم؟

آنگاه دانستم که پاسخ من می‌بایست منفی می‌بود، و در عین حال، آنچه روی داده بود تنها قصد اصلی مرا تأیید می‌کرد: آئورا به این دنیا آمده بود تا هبوط اینجهانی ساحره‌ها را افزون کند.

پنج، دست‌کم پنج تن بودند ساحره‌هایی که آگاهانه آئورا را در دامن پروردند، در روزهایی که من در کافه‌ای نزدیک خیابان بری نخستین طرح از داستان را نوشتم؛ روزهایی که کم و بیش در شتاب یا در اضطراب رویدادهای مبرّم و آنی این دنیا گذشت، ک. س. کارول خبرنگار شکاک، ژان دانیل روزنامه‌نگار پرسشگر، و فرانسواز ژیرو، بانوی پر جنب‌وجوش مطبوعات فرانسه، همه شتابان به سوی چاپخانهٔ اکسپرس، هفته‌نامهٔ معتبری که آنان برای مبارزه با بمبها و سانسور به کار گرفته بودند و آن هم با همکاریِ ـ امروز حتی تصورش هم ناممکن است ـ سارتر، کامو، مندس فرانس و موریاک.

امروز می‌پندارم، این پنج حامل تسلا و تمنا بدین قرار بودند: دوشیزه بوردرو[۳۱]ی آزمند از یادداشتهای اسپرن[۳۲] نوشتهٔ هنری جیمز که خود از تبار دیوانهٔ ستمکار، دوشیزه هاویشام[۳۳] از آرزوهای بزرگ نوشتهٔ چارلز دیکنس بود و این یک نیز دختر انگلیسی کنتس باستانی پوشکین در بی‌بی‌پیک[۳۴] زنی که از سر رشگ، راز برنده‌شدن در بازی ورق را پیش خود نگاه می‌دارد.

ساخت همانند هر سه داستان نشانهٔ آن است که آنها از یک خانوادهٔ

افسانه‌ای هستند. در همهٔ آنها بدون استثنا سه شخصیت می‌یابی: زن پیر، زن جوان و مرد جوان. در نوشتهٔ پوشکین زن پیر کنتس آنا فدوروونا، زن جوان پرستار او لیزاوتا ایوانوونا و مرد جوان هرمان، افسر رستهٔ مهندسی است. در آرزوهای بزرگ، زن پیر، دوشیزه هاویشام است، دختر استلا و مرد پیپ. در کتاب هنری جیمز، زن پیر، دوشیزه جولیانا بوردرو، زن جوان برادر زاده‌اش دوشیزه تینا و جوان مزاحم راوی بی‌نام ه. ج. ـ در اجرای تئاتری مایکل ردگریو، «هنری جیمز».

در هر سه اثر، جوان مزاحم خواستار پی بردن به راز زن پیر است: راز ثروت در کار پوشکین، راز عشق در اثر دیکنس و راز شعر در کتاب هنری جیمز. دختر جوان، شخصیت فریبکار است ـ معصوم یا غیر معصوم ـ که می‌بایست راز را از سینهٔ زن پیر بیرون کشد، پیش از آنکه او آن را با خود به گور برد.

سینیورا کونسوئلو، آئورا و فلیپه‌مونترو به این محفل پرآوازه پیوستند، اما با یک چرخش: آئورا و کونسوئلو یکی هستند و آنهایند که راز تمنا را از سینهٔ فلیپه به در می‌کشند. اکنون مرد فریب خورده است. این به خودی خود انحرافی از اصل برتری مرد است.

و آیا این هر سه بانو، زادگان ساحرهٔ قرون وسطاییِ میشله[۳۵] نیستند که، هرچند به بهای مرگ در آتش، راز دانشی را که خرد نوین ممنوع می‌داشت برای خود نگاه‌داشت؛ یادداشتهایی مشئوم، نامه‌هایی لک برداشته، شمعهایی فرو مرده از دیرباز، ورقهایی فرسوده در انگشتان آز و بیم، اما همچنین رازهای عهد کهن که نیرومندتر از آینده، خود را به پیش می‌افکند؟

آخر مگر رازی رازتر، فضیحتی کهن‌تر از زن بیگناه وجود دارد، زنی که به سوی گناه کشیده نمی‌شود ـ حوا ـ و صندوق رسوایی را

نمی‌گشاید ـ پاندورا؟ زنی نه آنچنان که پدر کلیسا، ترتولیان[۳۶] می‌خواستش: «معبدی ساخته بر فراز گندابرویی»، نه آن زنی که می‌بایست همچون نورا در خانهٔ عروسک ایبسن با درهم کوفتن دری، خود را برهاند، بلکه آن زن که پیشتر از همه، مالک زمان خویش است، چرا که مالک جسم و ارادهٔ خویش است، چرا که هیچ تفکیکی میان زمان، جسم و اراده را نمی‌پذیرد و این، زخمی هولناک بر مرد می‌زند که می‌خواهد ذهن خود را از جسم جدا کند تا با ذهن خود به خدایش و با جسم خود به شیطانش مانند شود؟

در بهشت گمشدهٔ میلتون، آدم به خالق پرخاش می‌کند، به مجادله می‌خواندش و از او می‌پرسد:

آیا من از تو، ای آفریدگار، با زبانِ گِلِ خود درخواستم
که مرا در قالب آدم بریزی
آیا به لابه خواستم
که از ظلمتم برکشی
یا در اینجا، در این باغ دلگشا جایم دهی؟

آدم از خدایش سؤال می‌کند و حتی بدتر از این:

... که مرا به غبارم بدل کنی
مشتاق تسلیم، و بازگرداندن آنچه دریافت داشته‌ام
ناتوان از عمل به شرطهایی دشوار
که اسباب رسیدن به خیری هستند
که من در پی‌اش نبوده‌ام.

این مرد شقه‌شده میان اندیشهٔ الهی و درد جسمانی‌اش، خود تعارض برنتابیدن خود را رقم می‌زند، آنگاه که نه مرگ را، که زندگی بدون حوا را ـ آخر این زن از مرگ هم بدتر است ـ آرزو می‌کند، یعنی زندگی بدون شر را، زندگی فقط در میان مردان، آفرینشی خردمندانه در انحصار روحهای مذکر، بدون این کاستی دلپذیر طبیعت: زن.

اما این زندگی در میان فرشتگان مذکر، زندگیی بیگانه‌وار است،

ذهن و جسمی جدا شده از هم. زن در هیأت حوا یا پاندورا از کرانهٔ دیگر این جدایی پاسخ می‌دهد، می‌گوید که یکی است، جسمی جداناشدنی از روح، بی‌هیچ شِکْوه از آفرینش، باردار شدهٔ بدون گناه، چراکه گندم بهشت کشنده نیست: جان می‌بخشد و نجات می‌دهد ما را از بهشت عزلتْ سرشتِ تباهی گرفته از تفاوت میان آنچه در کلّهٔ الهی من هست و آنچه میان دو پای انسانی‌ام یافت می‌شود.

زن رمزآمیز جیمز، دیکنس، پوشکین و میشله که نوادهٔ جوان خود را در قالب آئورا می‌یابد، چنانکه گفتم، مامی پنجمین نیز دارد که نامش کیرکه[۳۷] است. او الههٔ دگردیسی است و برای او هیچ نهایت، هیچ جدایی میان جسم و ذهن وجود ندارد، چراکه هرچیزی پیوسته در حال دگرگون کردن خود است، هرچیز بدل به دیگری می‌شود، بی‌آنکه پیشینگی خود را از دست وانهد، و وعده‌ای را صلا می‌زند که هیچ‌چیز از آنچه را که ماییم قربانی نمی‌کند چراکه ما بوده‌ایم و خواهیم بود:

«Ayer se fue, mañana no ha llegado, Hoy se está yendo sin parar un punto; Soy un fue, y un seré, y un es cansado»

دیروز گذشته است، فردا نیامده است
امروز گریزی بی‌پایان دارد
من، من بودم هستم، من خواهم بود هستم، من خسته‌ام هستم.

به تقلید از که‌وه‌دوی پیر، از صفحات آئورا که در اواخر تابستان ۱۹۶۱ شورمندانه نوشته شده بود، پرسیدم: «گوش کن زندگی، آیا کسی پاسخ نخواهد گفت؟» و پاسخ در شبی همراه با کلماتی نوشته شده در هایهوی تجارت و ژورنالیسم و جنب و جوش معاش در خیابانی پاریسی فرا رسید: فلیپه مونترو، قهرمان کاذب آئورا با خطابی که لحنی آشنا داشت، به من پاسخ داد:

آگهی را در روزنامه می‌خوانی. تنها جای نام تو خالی است. فکر می‌کنی

که تو فلیپه مونترو هستی. به خود دروغ می‌گویی. تو، تو هستی. تو دیگری هستی. تو خواننده هستی. تو آنچه می‌خوانی هستی. تو آئورا خواهی بود. تو کونسوئلو بودی.

«من فلیپه مونترو هستم. آگهیتان را خواندم.»

«بله، می‌دانم... خوب، خواهش می‌کنم بگذارید نیمرختان را ببینم... نه اینطور نمی‌توانم خوب ببینمتان. به طرف نور برگردید. بله، اینطور. عالی است...»

کنار می‌روی، به‌گونه‌ای که پرتو شمعها و بازتاب نور در نقره و بلور سربندی ابریشمین را آشکار می‌کند که بی‌گمان گیسویی بسیار سپید را می‌پوشاند و چهره‌ای را قاب می‌گیرد که چندان پیر است که کودکانه می‌نماید...

«به تو گفتم که او برمی‌گردد.»

«کی؟»

«آئورا. مونس من. برادرزاده‌ام.»

«عصر بخیر.»

دختر سری می‌جنباند و در همان دم خانم پیر حرکت او را تقلید می‌کند.

«ایشان آقای مونترو هستند. از امروز با ما زندگی خواهند کرد.»

شش، تنها شش روز پیش از مرگش، **لاتراویاتا**[۳۸] را دیدار کردم. من و همسرم سیلویا در سپتامبر ۱۹۷۶ به میهمانی شام در خانهٔ دوستان قدیمی و عزیزمان گابریلا و تدی وان زویلن دعوت شده بودیم که چهار دختر با چشمان سبز آئورا دارند و کنار چهار تابلو از روبرتو ماتا، ویلفردو لام، آلبرتو خیرونلا و پی‌یر آلچینسکی میهمانان را زیر نظر می‌گیرند، بی‌آنکه کسی بتواند تشخیص دهد دخترها دارند به درون تابلوها می‌روند یا از آنها بیرون می‌آیند.

خانم میزبان گفت: «ببین کی اینجاست». و مرا کنار ماریا کالاس[۳۹] نشاند.

این زن، مرا سخت به لرزه می‌افکند، بی‌آنکه در آغاز دلیلی برای آن

بیابم. هنگام صرف شام کوشیدم در عین حال که با خود حرف می‌زدم با او سخن گویم. در سال ۱۹۵۱ از بالکن تئاتر هنرهای زیبا در مکزیکوسیتی صدایش را شنیده بودم که **لاتراویاتا** را می‌خواند. آن زمان ماریا منه‌گینی کالاس خوانده می‌شد و زن جوان درشت اندامی بود با شادابترین و شکوهمندترین صدایی که شنیده بودم. کالاس آریا را به همان شیوه می‌خواند که مانولته با گاو می‌جنگید: بی‌همتا. او دیگر اسطوره‌ای جوان بود.

آن شب در پاریس همین را به او گفتم. با شتابی به نرمای مخمل و برندگی تیغ، میان حرفم دوید و پرسید: «حالا که آن اسطوره را ملاقات کرده‌اید، درباره‌اش چه فکر می‌کنید؟»

فقط توانستم بگویم، «فکر می‌کنم لاغرتر شده است.»

با آهنگی متفاوت با نواخت حرف‌زدنش، خندید. پیش خود تصور کردم که برای ماریا کالاس گریستن و خواندن اعمالی است که به آواز نزدیکتر است تا به تکلم، زیرا باید اعتراف کنم که صدای معمولی او صدای دختری بود از یکی از محله‌های پیش‌پا افتادهٔ نیویورک. صدای ماریا کالاس به وقت تکلم صدای دختری بود که صفحه‌های ماریا کالاس را در خیابان ششم می‌فروخت.

این، صدای مده‌آ، صدای نورما و صدای خانم کاملیا نبود. آری، او تکیده شده بود، این را همه می‌دانستیم، بی آنکه صدای پرشکوه و گرمش را از دست بدهد، صدای برترین آوازه‌خوان زن. نه، در قرن بیستم هیچ زنی زیباتر از او، هنرپیشه‌ای بهتر از او، یا آوازه‌خوانی بزرگتر از او بر صحنه نبود.

اما این را بیفزایم که فریبندگی کالاس تنها در خاطرهٔ شکوه او بر صحنه نهفته نبود. این زن که می‌دیدم، لاغر و نحیف نه به ارادهٔ خود، که به سبب بیماری و گذشت زمان، هر دم تکیده‌تر و استخوانی‌تر، هر

لحظه شفافتر، با پیوندی هر دم سست‌تر با زندگی، رازی افسون‌کننده داشت که به صورت توجه آشکار می‌شد. براستی فکر می‌کنم هرگز زنی را ندیده‌ام که بیشتر از ماریاکالاس به مردی که با او سخن می‌گفت توجه کند.

توجه او شیوه‌ای از گفتگو بود. چشمانش (دو فانوس دریایی در طوفان گلبرگهای سپید و زیتونهای نمناک) تصویرها را در جهشی شتابناک از خود گذر می‌داد: اندیشه‌هایش دگرگون می‌شد، اندیشه‌ها به تصاویر بدل می‌شد، آری، اما تنها از آن روی که او دم‌به‌دم دگرگون می‌شد، چنانکه گفتی چشمانش بالکن اپرایی است ناتمام و بی‌انتها که، در زندگی روزانه، همهمهٔ دامن‌گستر، و گاه همهمه و طنین شبهایی را در سکوت تداوم می‌بخشید، که از آنِ لوچیا د لامرمور و ویولتا والری بود.

در آن دم سرچشمهٔ واقعی آئورا را کشف کردم: اگر بتوان گفت، سرچشمهٔ تمثیلی آن را و نیز سرچشمهٔ آن را در تمنا، زیرا تمنا بندرگاه مبدأ و نیز مقصد نهایی این داستان است. من صدای ماریاکالاس را که **لاتراویاتا** را می‌خواند در مکزیکوسیتی شنیده بودم، آنگاه که من و او کم و بیش همسال بودیم، شاید بیست ساله، و اکنون تقریباً سی سال بعد یکدیگر را می‌دیدیم و من زنی را نگاه می‌کردم که پیشتر می‌شناختمش، اما او مرا به چشم مردی می‌دید که همان شب دیدار کرده بود. او نمی‌توانست مرا با خودم مقایسه کند. من می‌توانستم: خودم را و او را.

و در این مقایسه من باز صدایی دیگر را کشف کردم، نه صدای کم و بیش مبتذل زنی بسیار هوشمند که سمت راست من نشسته بود؛ نه صدای خواننده‌ای که زندگی بل کانتو[۴۰] را که از آغوش مردهٔ موزه‌ها ربوده شده بود به آن بازگرداند، بلکه صدای پیری و دیوانگی را که

همان‌گاه به یاد آوردم (و در صفحهٔ فرشته که صبح روز بعد به خریدش شتافتم تأیید کردم) صدای باورنکردنی، ناسنجیدنی و سخت برآشوبندهٔ ماریاکالاس است در صحنهٔ مرگ اپرای **لاتراویاتا**.

اگرچه سوپرانوهایی که اپراهای وردی را می‌خوانند اغلب در پی آنند که با لرزه‌هایی دردناک، نهایت رقت را در شنونده برانگیزند و می‌کوشند که با گریه، جیغ و غش و لرز به مرگ نزدیک شوند، ماریاکالاس به کاری غیرمعمول دست می‌زند: او صدای خود را بدل به صدای **پیرزنی** می‌کند و به آن صدای کهن، زیر و بم جنون می‌دهد.

من آن صحنه را چنان خوب به یاد دارم که می‌توانم سطرهای آخرش را بازگو کنم:

«E strano
Cessarono
Gli spasmi del dolore.»

اما اگر این صدا از آن خانم پیر و وسواس‌زده‌ای باشد که از ناراحتیهای بالارفتن سن شکوه سر داده است، ماریاکالاس در دم هوایی از جنون را در واژه‌های بیانگر امیدی نوخاسته در هنگامهٔ مرضی بی‌درمان، می‌دمد:

«In mi rinasce-m'agita
Insolito vigore
Ah! Ma io rittorno a viver.»

تنها آن زمان است که مرگ، و تنها مرگ، پیری و جنون را با هیابانگ جوانی درهم می‌شکند: «Oh gioia»

ماریاکالاس، من و سیلویا را دعوت کرد که یکی دو هفته بعد او را دیدار کنیم. اما پیش از آن دیدار لاتراویاتا برای همیشه درگذشت. اما بازهم پیش از آن، او راز مرا به من بخشیده بود: آئورا در آن لحظه زاده شد که ماریاکالاس در صدای یک زن، جوانی و پیری را با هم تجسم بخشید، زندگی دست در دست مرگ، جداناشدنی، فراخوانندهٔ هم، و

سرانجام، چهارمین، [و آخرین نام از] نامهای زن: جوانی، پیری، زندگی، مرگ.[۴۱]

هفت، آری، هفت روز برای آفرینش الهی لازم بود: به روز هشتم آفریدهٔ آدمی زاده شد و نامش تمنا بود. بعد از مرگ ماریاکالاس، من دیگر بار خانم کاملیا نوشتهٔ آلکساندر دومای پسر را خواندم. خود داستان از اپرای وردی یا دیگر اجراهای بی‌شمار تئاتری و سینمایی آن بسیار والاتر است، زیرا عنصری از مردارباگی جنون‌آسا را در خود دارد که در هیچ یک از آن اجراها به‌چشم نمی‌خورد.

داستان با بازگشت آرمان دووال[۴۲] ـ آ. د. بی گمان همزاد آلکساندر دوما ـ به پاریس آغاز می‌شود، که آنجا درمی‌یابد مارگریت گوتیه مرده است، همان مارگریت گوتیه که معشوق خود را به سبب خواست مشکوک دووال پدر از دست داده است، پدری که می‌گوید از آن روی خواستار جدایی مارگریت از آرمان است که می‌خواهد وحدت خانواده را حفظ کند، اما احتمالاً به پسر خود رشک می‌برد و می‌خواهد مارگریت را از آنِ خود داشته باشد. باری، دووال پسر نومیدانه بر سر گور زن در پرلاشز[۴۳] می‌شتابد. صحنه‌ای که از پی می‌آید به یقین هذیان‌آمیزترین روایت مردارباگی است.

آرمان اجازهٔ نبش قبر مارگریت را می‌گیرد. نگهبان گورستان به آرمان می‌گوید یافتن گور مارگریت دشوار نیست. بستگان مردگان خفته در کنار قبر مارگریت چندان که او را شناخته بودند اعتراض کرده بودند که برای زنی چون او جایی جداگانه باید اختصاص داد: روسپی‌خانهٔ مردگان. گذشته از این، هر روز کسی یک دسته گل کاملیا برای مارگریت می‌فرستد. این آدم ناشناس است. آرمان به معشوق مرده‌اش بدگمان می‌شود. او نمی‌داند این گلها را چه کسی می‌فرستد. آه، ای کاش گناه

دست کم ما را از ملال می‌رهانید، در مرگ یا در زندگی. این نخستین سخن مارگریت به هنگام دیدار با آرمان بود. «مونس جانهای بیمار ملال نام دارد.» آرمان می‌خواهد مارگریت را از ملال بی‌کران مرده بودن برهاند.

گورکنها کار خود را آغاز می‌کنند. کلنگی به صلیب روی تابوت می‌خورد. تابوت را به آرامی بیرون می‌کشند، خاک سست فرو می‌ریزد. تخته‌بند تابوت نالشی هراسناک دارد، گورکنها تابوت را با دشواری می‌گشایند. رطوبت خاک لولاها را زنگخورد کرده است.

سرانجام در تابوت را برمی‌دارند. همگی دست بر بینی می‌گذارند، همگی، جز آرمان، واپس می‌روند.

کفنی سپید پیکرش را پوشانده و برجستگیهایی را آشکار می‌کند. یک سر کفن جویده شده و پای زن مرده از سوراخی بیرون زده است. آرمان دستور می‌دهد که کفن را پاره کنند. یکی از گورکنها بتندی چهرهٔ مارگریت را عریان می‌کند.

چشمها چیزی نیست مگر دو حفره. از لبها اثری نیست. دندانها سپید مانده، عریان، به هم فشرده. طره‌های بافتهٔ بلند، خشک، چسبیده بر شقیقه‌ها، بخشی از گودی سبزفام گونه‌ها را می‌پوشاند.

آرمان زانو می‌زند، دست استخوانی مارگریت را برمی‌گیرد و می‌بوسد.

داستان تنها از این پس آغاز می‌شود: داستانی که مرگ آغازگر آن است و تنها در مرگ به کمال خود می‌رسد. داستان، کنش تمنای آرمان است برای یافتن موضوع تمنا: جسم مارگریت. اما از آنجا که هیچ تمنایی معصومانه نیست ـ زیرا ما نه تنها تمنا می‌کنیم، بلکه این تمنا را نیز داریم که پس از دست یافتن به آنچه تمنا کرده‌ایم دگرگونش کنیم ـ آرمان دووال بر جسد مارگریت گوتیه دست می‌یابد تا آن را به ادبیات

بدل کند، به کتاب، به آن دوم شخص مفرد، **تو** که بنیاد تمنا در آئورا است.

تو: واژه‌ای که از آن من است، آنگاه که شبح‌وار در همهٔ ابعاد زمان و مکان، حتی فراتر از مرگ، حرکت می‌کند.

«چهره‌ات را، چشمان بازت را در گیسوی نقره‌گون کونسوئلو فرو می‌بری، و او را دیگر بار در آغـوش خواهی گرفت، آنگاه که ابرها ماه را بپوشانند، آنگاه که هر دو، دیگر بار پنهان شوید، آنگاه که خاطرهٔ جوانی، جوانی تجسم یافته از نو، بر تاریکی چیره شود.»

«او برمی‌گردد، فلیپه. ما باهم او را برمی‌گردانیم. بگذار من نیرویم را به دست بیاورم، او را برمی‌گردانم.»

فلیپه مونترو، البته، تو نیست. تو، تویی. فلیپه‌مونترو همان نویسندهٔ *Terra Nostra*[۴۴] است.

متن اسپانیایی آئورا را در ۱۹۶۲ منتشر کردم. دختری که من به هنگام کودکی‌اش در مکزیکو دیدارش کرده بودم و دیگر بار، باز آفریدهٔ روشنایی پاریس، در بیست سالگی دیده بودمش، به دست خود مرد، دو سال پیش، در مکزیکوسیتی، در چهل سالگی.

۱۹۸۳

(nbookcity.com) شهر کتاب

یادداشتها

1. *Distant Relations*

۲. Jean Baptist Camill Corot (۱۷۹۶-۱۸۶۵) نقاش فرانسوی که به خاطر دورنماهایش شهرت دارد.

۳. Île de France، امروزه ناحیه‌ای است در حومهٔ پاریس.

4. (en el reino del amor huésped extraño)

۵. Quevedo y Villegas (۱۵۸۰-۱۶۴۵)، شاعر هجاگوی اسپانیایی.

۶. Jonathan Swift (۱۶۶۸-۱۷۴۵)، نویسندهٔ بزرگ انگلیسی، از استادان نثر انگلیسی و از هجانویسان معروف.

۷. John Donn (۱۵۷۲-۱۶۳۱)، شاعر و روحانی انگلیسی، اشعار عاشقانه‌اش شهرت بسیار دارد.

۸. Góngora y Argote (۱۵۶۱-۱۶۲۷)، شاعر سرشناس اسپانیایی. درگیر مجادله‌ای با کەوەدو شد و سخت مورد هجو او قرار گرفت.

۹. Osuna لقب پدرو تلز ای خیرون (Pedro Tellez y Giron)، (۱۵۷۴-۱۶۲۴)، سردار و سیاستمدار اسپانیایی. مدتی در سیسیلی و ناپل بر سر قدرت بود. در ۱۶۲۰ به اسپانیا خوانده شد و فیلیپ چهارم او را به زندان افکند.

10. Insurgentes

11. Popocatepetl

12. Iztaccihuatl

13. *Nazarín*

14. *Le Radeau de la Méduse*

۱۵. Jean Louis Andre Géricault، (۱۷۹۱-۱۸۲۴)، نقاش فرانسوی.

16. *The Exterminating Angel*

۱۷. Picador، دستیار سوارهٔ گاوباز که با زدن نیزه‌ای میان دو کتف گاو، گاوبازی را آغاز می‌کند.

۱۸. Eluard Paul (۱۸۹۵-۱۹۵۲)، شاعر بزرگ فرانسوی از راهیان سوررآلیسم.

۱۹. Lautréamont, le comt de، نام اصلی‌اش ایزیدور لوسین دو کاس (Isidore Lucien Ducasse)، ۱۸۴۶-۱۸۷۰، در مونته ویدئو، اوروگوئه، زاده شد و در پاریس مسکن گزید. او را پیشگام سوررآلیسم می‌دانند.

20. Kenji Mizoguchi

۲۱. Giacomo Leopardi، (۱۷۹۸-۱۸۳۷)، شاعر غنایی ایتالیایی.

۲۲. واژهٔ اسپانیایی به معنای هیچ.

۲۳. واژهٔ ایتالیایی به معنای هیچ.

۲۴. خاندانی از دیکتاتورهای نظامی ژاپن که از ۱۳۳۸ تا ۱۵۹۷ میلادی بر این کشور حکم راندند.

۲۵. Penelope، همسر باوفای اولیس (اودیسئوس) که خواستگاران بی‌شمار خود را از در راند و تا بازگشت شویش به او وفادار ماند (هومر، اودیسه، ترجمهٔ سعید نفیسی).

26. necrophilia

27. Abbé Migne

۲۸. Juan Goytisolo (-۱۹۳۱)، نویسندهٔ اسپانیایی که از سال ۱۹۵۷ در پاریس اقامت گزید. کارش را با روزنامه‌نگاری آغاز کرد. در نویسندگی به ترومن کاپوت و آلن رب گریه نزدیک است.

۲۹. Lope de Vega، نام اصلی‌اش Lope Felix Vega Carpio (۱۵۶۲-۱۶۳۵) شاعر و نویسندهٔ اسپانیایی.

۳۰. Azorín، نام اصلی‌اش Jose Martinez Ruiz (۱۸۷۴-۱۹۶۷)، نویسندهٔ اسپانیایی.

31. Miss Bordereau

32. *Aspern Papers*

33. Miss Havisham

34. *Queen of Spades*

۳۵. Jules Michelet، (۱۸۷۴-۱۸۹۸) مورخ فرانسوی.

۳۶. Tertullian، (?۲۳۰-?۱۶۰) از آبای کلیسا.

۳۷. Circe، در اساطیر یونان دختر هلیوس، ساحره‌ای که همراهان اولیس (اودیسئوس) را به خوک بدل کرد.

۳۸. *La Traviata*، اثری است از آهنگساز معروف ایتالیایی جوزپه وردی. چنان که خواهیم دید فوئنتس این نام را بر ماریاکالاس خوانندهٔ مشهور که اجرای این اثر از مشهورترین کارهای اوست، نهاده است.

۳۹. Maria Meneghini Callas، (۱۹۷۶-۱۹۲۳) خوانندهٔ سرشناس اپرا.

۴۰. belcanto، شیوه‌ای از آواز که نرم و پرتحریر است.

41. «la juventud», «la vejez», «la vida», «la muerte»

42. Armand Duval

۴۳. Père Lachaise، گورستان بزرگ پاریس.

۴۴. از مشهورترین کتابهای فوئنتس.

(nbookcity.com) شهر کتاب

قسمت دوّم

دیگران

(nbookcity.com) شهر کتاب

سروانتس، یا نقدِ خواندن

۱

آنگاه که دانش‌آموزی جوان در مدارس امریکای لاتین بودم، پیوسته از ما می‌خواستند که مرز میان قرون وسطی و عصر جدید را تعیین کنیم. همواره یک نمایشنامهٔ مشهور اسپانیایی را به یاد می‌آوردم که در آن شهسواری زره‌پوش شمشیر از نیام می‌کشید و روی به خانوادهٔ شگفت‌زده‌اش می‌گفت: «من به جنگهای سی‌ساله می‌روم!»

آیا عصر جدید با سقوط قسطنطنیه به دست ترکان در سال ۱۴۵۳ آغاز شد، یا با کشف دنیای جدید در سال ۱۴۹۲، یا با انتشار کتاب **گردش افلاک آسمانی** اثر کوپرنیک در ۱۵۴۳؟ اگر به این پرسش تنها یک پاسخ بدهیم، درست به آن می‌ماند که فریاد بزنیم ما به جنگهای سی‌ساله می‌رویم. دست کم از زمان ویکو[1] می‌دانیم که گذشته در ما حضور دارد، چرا که ما حاملان فرهنگی هستیم که خود ساخته‌ایم.

با اینهمه آنگاه که در این باره اختیاری داشته‌ام، همواره پاسخ داده‌ام که برای من دنیای نو آن زمان آغاز می‌شود که **دن‌کیشوت** دلامانچا، در ۱۶۰۵، دهکدهٔ خود را ترک می‌گوید، به میان دنیا می‌رود و کشف می‌کند که جهان به آنچه او درباره‌اش خوانده شباهتی ندارد.

بسیار چیزها در جهان تغییر می‌کند؛ بسیار چیزها برجا می‌ماند. **دن‌کیشوت** دقیقاً همین را به ما می‌گوید: هم از این روست که او

اینچنین نو و در عین حال اینچنین باستانی است، جاودانی است. او گسیختگی جهانی را تصویر می‌کرد که بر قیاس استوار است و به درون تفکیک رانده شده است. او چالشی را که ما تنها خاص خود می‌دانیم آشکار می‌کند: چگونه تنوع و دگرگونی جهان را بپذیریم، و در عین حال نیروی ذهن را برای قیاس و وحدت حفظ کنیم، تا این دنیای دگرگون‌شونده بی‌معنی نشود.

دن‌کیشوت به ما می‌گوید که مدرن بودن مسألهٔ قربانی کردن گذشته در پای «نو» نیست، بلکه پاسداشت، مقایسه و به یاد آوردن ارزشهایی است که آفریده‌ایم، و مدرن کردن این ارزشها بدان گونه که ارزش مدرن را از دست ندهیم.

این چالش ما در مقام افرادی معاصر و در واقع نویسندگان امروز است. زیرا دن‌کیشوت اگر بنابر ماهیت خود، نه دنیای نو که تنها جنبه‌ای از آن را تعریف می‌کند، به اعتقاد من دست کم مشکل اصلی رمان نو را تعیین می‌کند. به‌یاد دارم که روزی سرد در سال ۱۹۷۵ به هنگام ناهار در این باره با آندره مالرو بحث می‌کردم. او کتاب **شاهدختِ کلو*** نوشتهٔ مادام دُ لافایت را به عنوان نخستین رمان نو برگزید، زیرا، به گمان او، این کتاب نخستین رمان روانشناسانه و درونی بود که برگرد منطق دل ساخته شده بود. منتقدان انگلو ـ ساکسون شاید، همزبان با یان وات، خوشتر آن می‌دارند که «پیدایش رمان نو» را با ظهور طبقهٔ متوسط و خوانندگان توانگر این طبقه در انگلستان پیوند دهند، طبقه‌ای که از لحاظ سیاسی آزاد شده بود و از لحاظ روانی نیازمند نوآوری در موضوع و شخصیت‌پردازی بود: ریچاردسن[۲]، فیلدینگ[۳] و اسمولت.[۴]

با اینهمه من در پیمودن راه نو بودن کیشوت تنها نیستم. زیرا گذشته

* *La Princesse de Clèves*

از هر چیز، همچنانکه لیونل تریلینگ زمانی نوشت: «همهٔ داستانهای منثور شکلی از مضمون دن‌کیشوت هستند: ... مسألهٔ نمود و واقعیت.» این خیالی بودن همه جانبهٔ کتاب سروانتس با برداشتی که هری لوین از نو بودن آن دارد مغایر نیست: لوین دن‌کیشوت را «نخستین نمونهٔ همهٔ رمانهای واقعگرا» می‌داند، زیرا این کتاب با «شیوهٔ ادبی توّهم‌زدایی منظم» سروکار دارد. کلیت آن نیز با آنچه آله‌خو کارپانتیه در سروانتس کشف کرده، یعنی بُعد تخیلی درون فرد، تناقضی ندارد. این نویسندهٔ کوبایی می‌گوید: سروانتس «من» تازه‌ای ابداع می‌کند، و این بسیار همانند گفتهٔ مالرو دربارهٔ مادام دُ لافایت است.

راوی خودآگاهی که واین بوث در دن‌کیشوت می‌یابد، برداشت مارث رابرت از دن‌کیشوت به عنوان رمانی در جستجوی خود، نگاه رابرت کوور به دن‌کیشوت در دنیایی تقسیم شده میان واقعیت و وهم، عقل سلیم و جنون، اروتیک و مضحک، خیال‌پرست و آخرت‌اندیش؛ همهٔ این بحثهای دقیق و ژرف‌کاو دربارهٔ نو بودن و مطرح بودن سروانتس مرا در جستجویم در پی دن‌کیشوت همراهی می‌کنند. اما در این میان شاید میشل فوکو بهترین توصیف را از جابجایی رویداده در دنیای پویای سروانتس به دست داده است؛ فوکو در نظم اشیاء می‌نویسد که دن‌کیشوت نشانهٔ جدایی جدیدی میان کلمات و اشیاء است. دن‌کیشوت نومیدوار در جستجوی انطباقی جدید است، تشابهی جدید در جهانی که هیچ چیز شبیه آنچه زمانی به آن شباهت داشته نمی‌نماید.

همین جابجایی پویا، همین حس جستجو و سلوک، چیزی است که کلودیو گی‌ین* آن را «دیالوگ فعال» در دن‌کیشوت می‌خواند. پیش از هر چیز، ترکیب انواع ادبی: پیکارسک، شبانی، پهلوانی، بیزانسی،

* Claudio Guillèn

همهٔ انواع ادبی جا افتاده در دن‌کیشوت حضور دارند. اما گذشته و حال نیز به گونه‌ای فعال درهم آمیخته‌اند، و رمان آنگاه که از قصه‌ای گفتاری به سوی روایتی نوشتاری، از شعر به نثر و از میخانه به چاپخانه می‌رود بدل به طرحی انتقادی می‌شود.

راست است که دن‌کیشوت همهٔ نشانه‌های آنچه را که پشت سر می‌نهد با خود دارد. اگر رمانی جدید است، وام آن به سنت بس‌گران است، زیرا، چنانکه همه می‌دانیم، همان آغاز آن هجو حماسهٔ پهلوانی است. اما دن‌کیشوت اگر آخرین رمانس قرون وسطی است، پس در عین حال مرگ خود را نیز جشن می‌گیرد، بدل به سوگ‌سرود خود می‌شود. اگر اثری مربوط به رنسانس است، در عین حال در برگیرندهٔ کارناوال قرون وسطایی شادمانه‌ای از بازیها، جناس‌سازیها و ارجاعاتی است که از تعریف باختین دربارهٔ بذله‌گویی سرورانگیز چندان دور نیست. و سرانجام،اگر کتابی است گشوده بر همهٔ ماجراجوییهای خوانندهٔ امروزی، در عین حال کتابی است سخت غرقه در جامعه و تاریخ اسپانیا.

میگل دِ سروانتس در ۱۵۴۷ زاده شد و در ۱۶۱۶ درگذشت. نخستین بخش دن‌کیشوت را در ۱۶۰۵ و دومین بخش آن را در ۱۶۱۵ منتشر کرد. بدین ترتیب آنچه تاکنون گفته‌ام از دیدگاه تاریخی در درون تناقضی روی می‌نماید. اثر سروانتس یکی از نمونه‌های بزرگ رهایی رنسانس است. اما زندگی او در برترین نمونهٔ نفی همان رهایی می‌گذرد: یعنی دورهٔ ضد اصلاح* اسپانیا. اگر می‌خواهیم دستاورد سروانتس را چنانکه بایست درک کنیم، داوری ما دربارهٔ او و دن‌کیشوت باید با توجه به این زمینهٔ تاریخی باشد.

* Counter-Reformation

۲

سروانتس که میان مدّ رنسانس و جزر ضد اصلاح گرفتار است، بر یگانه تخته پاره‌ای چنگ می‌زند که می‌تواند او را بر آب شناور نگاه دارد: اراسموس روتردامی.[۵] نفوذ گستردهٔ اراسموس در اسپانیا تصادفی نیست. او بدرستی مرد رنسانس خوانده می‌شد، مردی که می‌کوشید حقایق ایمان و خرد و منطقهای کهنه و نو را با هم آشتی دهد. اراسمیسم اسپانیا موضوع اثر ماندگار مارسل باتایون به نام اراسموس و اسپانیا است. خاستگاهها، دامنهٔ نفوذ و سرانجام سرکوب اراسمیسم در اسپانیا اهمیت و تفصیلی بیش از حوصلهٔ این مقاله دارد. تنها کافی است به یاد آریم که آموزش رسمی سروانتس گرایشی کامل به سوی اراسموس داشت و این از طریق شاگرد اسپانیایی اراسموس، خوان لوپز د اویوس[۶]، یعنی نخستین معلم مَسلِّم نویسندهٔ دن‌کیشوت بود.

نفوذ اندیشهٔ اراسموسی بر سروانتس را می‌توان در سه مضمون مشترک میان فیلسوف و نویسنده آشکارا مشاهده کرد: دوگانگی واقعیت، توهم نمودها و ستایش دیوانگی. اراسموس دوگرایی رنسانس را بازتاب می‌بخشد: فهمیدن ممکن است با باور داشتن متفاوت باشد. اما فرد می‌باید در داوری بنابر نمودهای برونی احتیاط کند: «همه چیزهای انسانی دو جنبه دارند، درست به گونهٔ سیلنوس آلسیبیادِس[۷]، که دو سیمای یکسره متفاوت داشت؛ و بدین‌گونه آنچه در نگاه نخست مرگ می‌نمود، آنگاه که از نزدیک دیده می‌شد، زندگی بود» (در ستایش دیوانگی). و چنین ادامه می‌دهد: «واقعیت چیزها... صرفاً به عقیدهٔ [ما]. بستگی دارد. در زندگی هر چیز چندان گونه گون، چندان متضاد و چندان مبهم است که نمی‌توانیم از هیچ حقیقتی

مطمئن باشیم.»

اراسموس بچالاکی، چاشنی طنزی به استدلال خود می‌بخشد، آنگاه که لبخند بر لب می‌گوید ژوپیتر برای آنکه ژوپیترهای کوچکی پدید آرد می‌باید خود را به کسوت «مردکی بیچاره» درآورد.

بدین‌سان، افشاگری آمیخته به طنز به خدمت بینش غیر ارتدکس حقیقت دو گانه درمی‌آید، و آشکار است که سروانتس در آفریدن دن‌کیشوت و سانچوپانزا این میان‌بُرازوپ‌وار را برمی‌گزیند، زیرا اولی به زبان کُلّ‌ها سخن می‌گوید و دومی به زبان جزءها، شهسوار باور دارد، ملازمش شک می‌آورد و نمود هر مرد گونه‌گون می‌شود، مبهم می‌شود و واقعیت دیگری در برابر آن می‌ایستد: اگر سانچو مرد واقعی است، پس او، به هر حال، شرکت‌کننده‌ای است در دنیای وهم محض دن‌کیشوت؛ اما اگر دن‌کیشوت مرد موهوم است، پس او، به هر حال، شرکت کننده‌ای است در دنیای واقعیت محض سانچو.

یکی از درخشانترین معماهای تاریخ اندیشه این است که در عصری آنچنان شیفتهٔ عقل الهی، اراسموس، می‌بایست به جای هر چیز دیگر، ستایش دیوانگی را بنویسد. اما در این دیوانگی روشی بود. چنان است که گویی اراسموس هشداری جدی از خود عقل شنیده بود: مگذار که من بدل به مطلقی دیگر شوم، چنانکه‌ایمان در گذشته بود، چرا که آنگاه من دلیل عقل خود را از دست می‌دهم. دیوانگی، اراسموسی کنش طنزآمیز دوگانه‌ای است: به‌گونه‌ای همزمان دیوانه را از مطلقهای دروغین و حقایق تحمیلی نظم قرون وسطایی دور می‌کند، اما شکّی عظیم نیز بر خود عقل می‌افکند. پاسکال زمانی بعد چنین می‌نوشت: «انسانها ناگزیر چندان دیوانه‌اند که دیوانه نبودن می‌تواند خود نوعی دیوانگی باشد.*»

* یادآور این شعر مولانا: آزمودم عقل دوراندیش را/ بعد از این دیوانه‌سازم ←

این ضربه که پاسکال بر عقل زد، درست همان چیزی است که اراسموس در پی آن است: اگر قرار است که عقل عقلانی باشد، می‌باید خود را از دریچهٔ چشم جنونی طنزآمیز ببیند، جنونی که ضدّ آن نیست بلکه مکمل انتقادی آن است؛ اگر قرار است که فرد خود را اثبات کند؛ می‌باید با آگاهی طنزآمیزی از خویشتن خود به این کار برخیزد وگرنه به دام خودبینی و غرور فرو خواهد لغزید. دیوانگی اراسموسی بر تقاطع دو فرهنگ نهاده شده، و مطلقهای هر دو فرهنگ را نسبی می‌کند: این جنونی است که با دید انتقادی در دل ایمان نهاده شده، اما در عین حال در دل عقل نیز جای دارد. جنون اراسموس تردید کردنِ خود انسان است در انسان، تردید کردنِ خود عقل است در عقل، و دیگر نه تردید خدا یا گناه یا شیطان. بدین‌سان، انسان که به سبب دیوانگیِ انتقادگر و طنزآمیز نسبی شده است دیگر تابع تقدیر یا ایمان نیست، اما، دیگر خداوندگار مطلق عقل هم نیست.

این واقعیتهای معنوی که اراسموس در آنها تأمل کرده است، چگونه به قلمرو ادبیات راه می‌یابند؟ شاید هاملت نخستین شخصیتی باشد که بر جای می‌ایستد و سه کلمهٔ کوچک بیکران را بر لب می‌آورد که بناگاه خلئی میان حقایق مسلم قرون وسطی و استدلال متزلزل دنیای دلیر جدید تجدد می‌گشاید. این کلمات، خیلی ساده، **چنین**‌اند: «کلمات، کلمات، کلمات...» و هم تکان‌دهنده‌اند و هم **خلنده**، زیرا کلماتِ شخصیتی خیالی‌اند که دربارهٔ جوهر هستی خود اندیشه می‌کند. هاملت می‌داند که **نوشته شده** است، باز نموده شده است، و باز نموده شده بر صحنه‌ای است، حال آنکه پولونیوس پیر سراپا آشفته می‌آید و می‌رود، دسیسه می‌چیند، رایزنی می‌کند، و شرش را کم می‌کند، چنانکه گویی دنیای تئاتر براستی دنیای واقعی

→ خویش را//هست دیوانه که دیوانه نشد/کان عسس را دید و در خانه نشد. ـ م.

است. کلمات بدل به بازی می‌شوند، لفظ بدل به شمشیر می‌شود، و پولونیوس دریده می‌شود به شمشیر هاملت: شمشیر ادبیات. کلمات، کلمات، کلمات، هاملت زمزمه می‌کند، و این را از سر تحقیر نمی‌گوید: او بی‌آنکه گرفتار توهمات بسیار باشد، تنها به وجود چیزی اشاره می‌کند که ادبیات نام دارد: ادبیاتی نو که دیگر قرائت روشن و سادهٔ کلام الهی یا نظم اجتماعی مستقر نیست، اما نتوانسته است به نشانه‌ای بدل شود که بازتاب نظم انسانی جدیدی است، نظمی چندان منسجم و تردیدناپذیر که مذهب و نظمهای اجتماعی گذشته.

شاید تصادفی نباشد که دن‌کیشوت، شاه‌لیر، و مکبث، هر سه می‌باید تاریخ تولدی یکسان داشته باشند، یعنی سال ۱۶۰۵: دو دیوانهٔ کهن سال و یک آدمکش جوان همزمان بر صحنهٔ دنیا نمودار می‌شوند تا این گذار دو عصر جهان را به نمایش درآورند. مکبث، همچنان که ج. ویلسن نایت دریافته است، نمایشنامه‌ای است که با علامتهای سؤال نوشته شده، از همان دم که جادوگران از خود می‌پرسند: «دیگر بار ما سه تن چه زمان دیدار خواهیم کرد؟» تا آن دم که مکبث آمادهٔ مرگ می‌شود، «چرا... باید به شمشیر خویش بمیرم؟»، و با گذشتن از پرسشهای کانونی نمایشنامه، «آیا این خنجری است که پیش روی خود می‌بینم؟» و «آیا همهٔ اقیانوس نپتون کبیر این خون را از دست من خواهد شست؟» شاه‌لیر درام استعاره‌های شکوهمند برگرفته از جهانی آشوبزده است که در آن ستارگان و خسوف و کسوف، تأثیر سیارات و حکمرانی اجرام آسمانی بر احوال ما با تصاویر عناصر جابجا شدهٔ خاکی درهم آمیزد: درام باران و آتش، مه و تندر. و در کانون این طوفان آسمان و زمین، پیرمردی مطرود که تنها دیوانه‌ای همراه اوست، خرامان می‌رود، ناتوان از این که چیزی بیش از آنچه تاکنون آموخته بیاموزد، یکسان شده با دنیای اندوهناک و منزوی

طبیعت.

تمامی جهان صحنه‌ای است، و کلماتی که از این صحنه گفته می‌شود، براستی سرشار از خشم و هیاهوست؛ جهانْ خراب است و بازیگری که فرصت خود را بر صحنه می‌خرامد کلماتی در بدر و یتیم شده بر زبان می‌آرد: ما پدرمان را گم کرده‌ایم، اما خود را نیافته‌ایم. کلمات محمل ابهام و شطح می‌شوند. مارسیلیوفیچینو[۸] می‌گوید: «همه‌چیز ممکن است.» جان دان[۹] می‌گوید: «همه چیز مشکوک است.» میان این دو جمله که با یک قرن فاصله بیان شده‌اند، ادبیات جدید همچون حلقه‌ای تیره‌گون آشکار می‌شود که در آن هاملت می‌تواند جنون روشمند خود را باز نماید و رابینسن کروزوئه فردگرایی خوشبینانهٔ خود را و دُن خوان سویل جنسیت خاکی خود را و یوحنای صلیبی[۱۰] اروتیسم افلاکی خود را: در ادبیات همه چیز ممکن می‌شود. در کیهان قرون وسطایی، هر واقعیت تجلی واقعیت دیگر بود، هماهنگ با نمادهایی که به شیوه‌ای خالی از ابهام پذیرفته می‌شدند. اما در دنیای بسیار نااستوار و پر ابهامی که از پس کوپرنیک فرا رسید، این معیارهای اساسی برای همیشه گم شده است.

همه چیز ممکن، اما همه چیز مشکوک است. همه چیز هماهنگی را از دست داده است. درست در سپیده‌دم اثبات انسانی خود، فرد آماج همان شکها، همان انتقادها و همان پرسشهایی می‌شود که کوپرنیک و گالیله به یاری آنها نیروهای خفتهٔ جهان را آزاد کردند و جهان را تا بدانجا گسترش دادند که فرد کوچک شده در برابر آن می‌باید شور رها شده، غرور عنان گسیخته، کاربرد خشونت‌آمیز قدرت سیاسی، رؤیای آرمانی آفتابشهر و عطش فضای انسانی تازه را به میدان آرد تا با فضای جدید گنگ جهان رو در رو شود؛ حرصی برای فضا که هم در کشف دنیای نو آشکار است و هم در نقاشیهای دیواری

پی‌یرو دلا فرانچسکا.

فیچینو می‌نویسد هیچ چیز را نباید رد کرد؛ طبیعت آدمی همهٔ سطوح و یک یک سطوح آفرینش را در بردارد، از صور هراسناک قدرت اسفل تا مراتب فرارونـدهٔ عـقل الهـی کـه عـارفان تـوصیف کرده‌اند، هیچ چیز باور نکردنی نیست، هیچ چیز ناممکن نـیست، امکاناتی که انکارشان می‌کنیم، صرفاً امکاناتی هستند که نادیده‌شان می‌گیریم. لاابالی و ریاضت‌کش، دُن خوان و سـاوونارولا[۱۱]، چـزاره بورجیا[۱۲] و ارنان کورتس[۱۳]، جبار و ماجراجو، فاوستِ مارلو و عاشقان زناکارِ فورد[۱۴]، شهریار ماکیاول و مسافر آرمانجوی تامس مور، عقل عاصی و جسم عاصی، تخیل زمان‌خوار و جامع: خطاهای انسانی دیگر نظمی نیاکانی را از نو برپا نمی‌کنند. آنها خود را در آتش خودسوز غرور، شور، عقل، لذت و قدرت تباه می‌کنند. اما این واقعیتهای جدید حتی آنگاه که پیروز می‌شوند، مورد تردید روحیهٔ نقاد قرار می‌گیرند، چراکه این روحیهٔ نقاد آنها را پی نهاده است.

۳

همه چیز ممکن است. همه چیز مشکوک است. تنها نجیب‌زاده‌ای پیر از جلگهٔ بی‌حاصل لامانچا در فلات مرکزی کاستیل همچنان به قوانین یقین وفادار است. در چشم او هیچ چیز مشکوک نیست و همه چیز ممکن است. در دنیای جدید نقد، دن‌کیشوت شهسوار ایمان است. این ایمان از خواندن او سرچشمه گرفته است و خواندن او جنونی است (واژه‌های اسپانیایی خواندن و جنون به گونه‌ای آشکارتر ایـن ملازمت را می‌رساند: خواندن **lectura** است و جنون **locura**).

همچون فیلیپ دوم، پادشاه مُرداربارهٔ منزوی در اسکوریال[۱۵]،

دن‌کیشوت زندگی‌اش را در گرو بازگشت دنیای یقینِ وحدت یافته می‌کند. او هم به گونه‌ای عینی و هم به گونه‌ای نمادین خود را وثیقهٔ خواندن تک معنای متون کرده و می‌کوشد این خواندن را به جامهٔ واقعیتی درآورد که کثیر، چند پهلو و مبهم شده است. اما دن‌کیشوت از آنجا که خوانده‌های خود را مالک است، هویت خود را مالک است: هویت شهسوار آواره، هویت قهرمان حماسی باستانی.

پس، در سطحِ بلافصلِ خواندن، دن کیشوت خداوندگار خوانده‌های پیشین است که مغز او را خشک کرده است. اما در سطح دوم خواندن، او بدل به خداوندگار کلماتی می‌شود که در دنیای لفظی کتابی با عنوان دن‌کیشوت جای گرفته است.او دیگر خوانندهٔ داستانهای پهلوانی نیست و بدل به بازیگر ماجراهای حماسی خود می‌شود. چون میان خواندن کتابها و ایمان او به آنچه آنها می‌گفتند فاصله‌ای نبوده، اکنون نیز میان بازیها و کلمات ماجراهای او جدایی نیست. از آنجا که ما با همسان کردن خود با دن‌کیشوت آن را می‌خوانیم اما نمی‌بینیمش، هرگز نخواهیم دانست که این نجیب‌زادهٔ نازنین چه بر سر دارد: کلاهخود افسانه‌ای مامبرینو یا لگن سلمانی معمولی. نخستین تردیدی که به ما هجوم می‌آورد این است: آیا حق با کیشوت است؟ آیا او کلاهخود افسانه‌ای را یافته است، حال آنکه هر کس دیگر، کور و غافل، تنها لگن را می‌بیند؟

درون این فلک کلامی، دن‌کیشوت در آغاز شکست‌ناپذیر است. تجربه‌گرایی سانچو، از این دیدگاه کلامی، بی‌فایده است، زیرا دن‌کیشوت، هر بار که شکست می‌خورد، در دم سخن‌پردازی لفاظانهٔ خود را از سر می‌گیرد، بی آنکه خود را ببازد. کلمات همواره با واقعیت یکسانند، واقعیتی که چیزی نیست مگر تداوم کلماتی که پیش از این خوانده است و اکنون به عمل در می‌آرد. او فاجعه‌هایی را که بر سرش

می‌آید با کلمات خوانده‌های حماسی پیشین خود توجیه می‌کند و در دنیای کلماتی که از آنِ اوست کار خود را دنبال می‌گیرد.

هری لوین صحنهٔ معروف «نمایش در نمایش» **هاملت** را با فصل خیمه‌شب‌بازی استاد پدرو در **دن‌کیشوت** مقایسه می‌کند. در نمایشنامهٔ شکسپیر، شاه کلادیوس آن بازی را برهم می‌زند، به این دلیل که تخیل رفته رفته دارد به‌گونه‌ای بس خطرناک به واقعیت شبیه می‌شود. در رمان سروانتس، دن‌کیشوت بر بساط «خیمه شب‌بازی» استاد پدرو حمله می‌برد، به این دلیل که بازنمایی رفته رفته بسیار به تخیل شبیه می‌شود. کلادیوس آرزو می‌کند که واقعیت دروغ باشد: کشتن پدر هاملت، پادشاه. دن‌کیشوت آرزو می‌کند که خیال واقعیت باشد: زندانی شدن شاهدخت ملیسندرا به دست مورها.

یکی شدن تخیلی با واقعی هاملت را به واقعیت باز می‌گرداند، و از واقعیت، بالطبع، او را تسلیم مرگ می‌کند: هاملت فرستادهٔ مرگ است، از مرگ می‌آید و به سوی مرگ می‌رود. اما یکی شدن تخیلی با تخیلی دن‌کیشوت را به کتابهایش باز می‌گرداند. دن‌کیشوت از خوانده‌های خود می‌آید و به سوی خوانده‌های خود می‌رود: دن‌کیشوت سفیر خوانده‌هاست. در ذهن او آنچه میان سوداهایش و واقعیت جدایی می‌اندازد واقعیت نیست، بلکه جادوگرانی هستند که او در خوانده‌هایش شناخته است.

ما می‌دانیم که چنین نیست؛ می‌دانیم که تنها واقعیت است که با خوانده‌های دن‌کیشوت رویارویی می‌کند. اما او این را نمی‌داند، و این جهل (یا این ایمان) سطح سوم خواندن را در رمان پدید می‌آرد. سانچو پیوسته می‌گوید: «نگاه کنید ارباب، نگاه کنید، چیزهایی که ما می‌بینیم غول نیستند، آسیای بادی‌اند.» اما دن‌کیشوت نمی‌بیند: دن‌کیشوت می‌خواند و خواندن او می‌گوید که آن چیزها غول هستند.

دن‌کیشوت می‌خواهد تمامی جهان را در خوانده‌های خود جای دهد، تا آنجا که این خوانده‌ها به قانونی واحد و تقدیس شده مربوط می‌شوند. قانونی که، پس از عمل رونسس‌والس[۱۶]، عمل سرمشق‌وار تاریخی را با عمل سرمشق‌وار کتابها یکسان می‌کند. قربانی شدن رولان[۱۷] از آرمان قهرمانی پهلوانیگری و از یکپارچگی سیاسی قلمرو مسیحیت دفاع کرد. عمل او هنجار آرمانی و شکل آرمانی همهٔ قهرمانان داستانهای پهلوانی خواهد شد. دن‌کیشوت خود را در شمار اینان می‌آرد. او نیز باور دارد که میان اعمال سرمشق‌وار تاریخی و اعمال سرمشق‌وار کتابها فاصله‌ای نیست، زیرا فراز این دو، قانون مقدسی برپاست که بر آنها حکم می‌راند و فراز این قانون، منظر یگانهٔ جهانی که ساختهٔ خداوند است. دن‌کیشوت که از این خوانده‌ها می‌آید، هر بار که شکست می‌خورد به خوانده‌های خود پناه می‌برد. به آنان وفادار خواهد ماند چرا که نمی‌تواند هیچ شیوهٔ مشروع دیگری برای خواندن تصور کند. این ترادف خواندن، جنون، حقیقت، و زندگی در دن‌کیشوت آن زمان چشمگیر می‌شود که او از بازرگانانی که در راه دیدارشان می‌کند می‌خواهد که به زیبایی دولسینا اقرار کنند بی‌آنکه هرگز او را دیده باشند، زیرا «مهم این است که بدون دیدن او به زیبایی‌اش باور آرید، اقرار کنید، سوگند بخورید و از آن دفاع کنید.» این این، عملی زادهٔ ایمان است. در ماجراهای افسانه‌ای دن‌کیشوت مقصودی تاب‌ناپذیر شعله می‌کشد: آنچه خوانده می‌شود و آنچه زیسته می‌شود، باید دیگر بار، بی‌هیچ شک و نوسان میان ایمان و عقل که رنسانس موجد آن است، با هم انطباق یابند.

اما سطح بعدی خواندن در رمان دن‌کیشوت رفته رفته این توهم را فرو می‌ریزد. دن‌کیشوت در سومین خروج خود از طریق اخباری که سانسون کاراسکو دانشجو به سانچو رسانده است، درمی‌یابد که کتابی

با عنوان نجیب‌زادهٔ هوشمند دن‌کیشوت دلامانچا وجود دارد. سانچو شگفت‌زده می‌گوید: «از من نام برده‌اند، در کنار بانویمان دولسینا دل توبوسو و خیلی چیزهای دیگر که فقط برای ما پیش آمده، چنان‌که من ترسیدم و بر خود صلیب کشیدم و کوشیدم حدس بزنم تاریخنویسی که اینها را نوشته چگونه از این همه با خبر شده.» چیزهایی که تنها برای ما پیش‌آمده. پیش از آن، تنها خدا می‌توانست با خبر باشد؛ تنها خدا داننده و داور نهایی چیزهایی بود که در زوایای وجدان ما می‌گذشت. اکنون هر کس که بتواند بهای نسخه‌ای از دن‌کیشوت را بپردازد می‌تواند با خبر شود: بدین سان خواننده شبیه خدا می‌شود. حالا دیگر دوکها می‌توانند لودگیهای بیرحمانهٔ خود را شروع کنند، چون بخش اول رمان دن‌کیشوت را خوانده‌اند. اکنون دن‌کیشوت خواننده، خوانده می‌شود.

در آغاز بخش دوم رمان، دن‌کیشوت این را نیز درمی‌یابد که موضوع رمانی جعلی، نوشتهٔ آدمی به نام آولاندا شده است که می‌خواسته از محبوبیت رمان سروانتس بهره برگیرد. نشانه‌های هویت واحد دن‌کیشوت بناگاه گویی تکثیر می‌شوند. دن‌کیشوت روایت آولاندا را به نقد می‌کشد. اما وجود کتابی دیگر دربارهٔ خودش وامی‌داردش که عزم دیگر کند و به بارسلون برود تا «دروغهای این تاریخنویس جدید را بر همگان آشکار کنم و مردم ببینند من آن دن‌کیشوتی که او می‌گوید نیستم.»

بی‌تردید، این نخستین بار است که در ادبیات شخصیتی می‌داند در همان زمان که ماجراهای افسانه‌ای خود را می‌زید درباره‌اش می‌نویسند. این سطح از خواندن برای تعیین سطوح بعدی اهمیتی اساسی دارد. دن‌کیشوت از این پس دیگر به حماسه‌های پیشین تکیه نمی‌کند بلکه به حماسهٔ خویش پشتگرم است. اما حماسهٔ او

حماسه‌ای نیست و در اینجاست که سروانتس رمان مدرن را ابداع می‌کند. دن‌کیشوتِ خواننده می‌داند که خوانده می‌شود و این چیزی است که آخیلوس بی‌تردید نمی‌دانست. و او می‌داند که سرنوشت دن‌کیشوتِ انسان از سرنوشت کتاب دن‌کیشوت جدایی ناپذیر شده است، چیزی که اولیس هرگز در مورد اودیسه نمی‌دانست. یگانگی او به عنوان قهرمانی از گذشته، خزیده در کنج ایمن حماسه‌خوانی پیشین که تک معنی و دلالتگر بوده، فرو می‌پاشد، و این نه به دست بردگان پاروزن یا زنان ظرفشویی است که بر او می‌خندند، و نه به سبب چماقها یا سنگهایی که می‌باید در میهمانخانه‌هایی که به جای دژ می‌گیرد یا چراگاههایی که میدان نبردشان می‌پندارد از سر بگذراند. ایمان دن‌کیشوت به خوانده‌های حماسی‌اش به او این توان را می‌دهد که همهٔ ضربه‌های واقعیت را برتابد. اما اکنون یگانگی‌اش به سبب خواندنهایی که تسلیم آنها شده، از میان رفته است.

این خواندنهاست که دن‌کیشوت، کاریکاتور قهرمانی باستانی، را به نخستین قهرمان مدرن بدل می‌کند ـ قهرمانی که از زوایای فراوان دیده شده با بس چشمها که در ایمان او به قوانین پهلوانیگری شریک نیستند، کاویده شده، و با همان خوانندگانی که می‌خوانندش یکسان شده، و همچون آنان، ناگزیر است که «دن‌کیشوت» را در تخیل خود بازآفریند. دن‌کیشوت که قربانی مضاعف خواندن شده است، دوبار حواس خود را از دست می‌دهد. نخست، آنگاه که می‌خواند. دیگر بار، آنگاه که خوانده می‌شود. زیرا اکنون به جای آنکه ناچار باشد وجود قهرمانان گذشته را اثبات کند، با وظیفه‌ای بسیار بسیار دشوارتر روبروست: می‌باید وجود خود را اثبات کند.

و این ما را به سطح دیگر خواندن می‌کشاند. دن‌کیشوت که خوانندهٔ حریص و خواب‌نشناس حماسه‌هایی است که انتقال دادن

آنها به واقعیت دغدغهٔ همیشگی اوست، در این کار که مقصد اصلی اوست، در می‌ماند. اما همین که موضوع خواندن می‌شود، رفته رفته می‌کوشد بر واقعیت غلبه کند، آن را با خواندن جنون‌آسای خود بیالاید؛ خواندن رمانهای پهلوانی نه، که خواندن بالفعل رمان جدید یعنی دن‌کیشوت. و این خواندن جدید جهان را دگرگون می‌کند، چراکه جهان، بیش از پیش شبیه جهان جای گرفته در رمان دن‌کیشوت می‌شود.

جهان تا دن‌کیشوت را به تمسخر گیرد، با صورتکهای دغدغه‌های او چهره دیگر می‌کند. اما آیا هیچکس می‌تواند خود را با چهره‌ای بدتر از چهرهٔ خویشتن دیگر کند؟ آیا چهره‌های دیگر ما، راستگوتر از ظاهر هر روزیمان واقعیت ما را آشکار نمی‌کنند؟ جهانِ مبدل کسانی که دن‌کیشوت را در صفحات دن‌کیشوت خوانده‌اند، واقعیت مبدل ناشدهٔ جهان را آشکار می‌کند: شقاوت آن، جهل آن، بیداد آن، حماقت آن. بدین‌گونه، سروانتس نیازی ندارد که برای محکوم کردن شرهای عصر خود و همهٔ اعصار بیانیه‌ای سیاسی بنویسد، نیازی ندارد که به زبان ازوپ بازگردد، نیازی ندارد که تنگناهای حماسهٔ سنتی را نادیده انگارد تا بتواند از آن فراگذرد. او به شیوهٔ دیالکتیکی تز حماسی را با آنتی‌تز واقعگرایی درهم می‌آمیزد تا در بطن زندگی و منطق و ضرورت کتاب خود به سنتزی رمانی برسد. آفرینشی چند وجهی درون یک کتاب تا پیش از سروانتس در تصور هیچ‌کس نمی‌گنجید؛ نه قهرمان‌سازیهای تسخرآمیز تاسو، نه مستندسازی خشک پیکارسک، نه پافشاری سرسختانه و هراس‌انگیز رابله بر توان انباشتهٔ زمین در جدال با تهی‌بودن آسمان.

دن‌کیشوت، شهسوار ایمان، با دنیای بی‌ایمان دیدار می‌کند: هیچ یک دیگر نمی‌دانند که حقیقت براستی در کجا نهفته است. آیا

دن‌کیشوت مایهٔ ریشخند می‌شود آنگاه که دوروته‌آ خود را به جامهٔ شاهدخت میکومیکونا در می‌آرد، یا آنگاه که دانشجو کاراسکو که خود را مبدل به پهلوان مرآت[۱۸] کرده او را به هماوردی می‌خواند؟ آیا دن‌کیشوت تحمیق می‌شود آنگاه که دوکها با مضحکه‌هایی چون کلاویلنو، اسب چوبین، بانوی اندوهگینی با دوازده ندیمهٔ ریشدار یا حکومت سانچو بر جزیرهٔ باراتاریا صحنه‌سازی می‌کنند؟ یا این براستی دن‌کیشوت است که همهٔ آنان را به ریشخند می‌گیرد و وا می‌داردشان که با چهرهٔ خود چهره دیگر کنند و به دنیای پهناور خواندن دن‌کیشوت پای نهند؟ این شاید برای روانکاوان جای بحث داشته باشد. آنچه تردیدناپذیر است این است که دن‌کیشوتِ جادو شده، سرانجام دنیا را جادو می‌کند. آنگاه که می‌خواند، قهرمانان حماسی را تقلید می‌کند. آنگاه که خوانده می‌شود، دنیا از او تقلید می‌کند.

اما بهایی که او می‌پردازد از دست دادن افسون خود است.

سروانتس که نویسنده‌ای اسرافکار است، اکنون ما را به سطح دیگری از خواندن رهنمون می‌شود. چندانکه جهان بیشتر و بیشتر به دن‌کیشوت شبیه می‌شود، او توهم وجود خود را بیشتر و بیشتر از دست می‌دهد. او رمز خواندن بوده است: علامت سؤالی با مرکب سیاه، درست بدانگونه که پیکاسو تصویرش کرده است. اما آنگاه که به قصر دوکها می‌رسد، می‌بیند که قصر براستی قصری است، حال آنکه پیش از آن او می‌توانست خیال کند که در محقرترین میهمانخانه‌های کنار راه کاستیل قصری می‌بیند.

حلول رؤیاهای دن‌کیشوت در واقعیت، تخیلش را از او می‌ستاند. در دنیای دوکها دیگر نیازی نیست که او دنیایی غیرواقعی را خیال بندد. پس معنای خواندن چیست؟ معنای کتابها چیست؟ فایدهٔ آنها

چیست؟ از آن پس همه اندوه است و سرخوردگی: شگفت آن که دن‌کیشوت درست در آن دم از ایمان خود محروم می‌شود که جهانِ خوانده‌هایش را در دنیای واقعیت به او پیشکش می‌کنند. گذار سرنوشت‌ساز دن‌کیشوت بر قصر دوکها به سروانتس امکان می‌دهد افزوده‌ای سه رویه را درون نقد خود از خواندن جای دهد. نخست تصور دن‌کیشوت است از تطابق حماسی میان خوانده‌هایش و زندگی‌اش. این ایمانی است زادهٔ کتابها و شیوهٔ او در خواندن کتابها آن را تعیین کرده است. تا آن زمان که این تطابق ذهنی برتری دارد، دن‌کیشوت در همزیستی با آنچه برون از دنیای خود اوست مشکلی ندارد: همین مسأله که واقعیت با خوانده‌های او مطابقت نمی‌کند، بارها امکانش می‌دهد که نگرش حاصل از خوانده‌هایش را بر واقعیت تحمیل کند. اما زمانی که آنچه تنها به خوانده‌های تک معنای او مربوط می‌شود معادل خود را در واقعیت می‌یابد، توهم فرو می‌ریزد. انسجام حماسه‌خوانی از گسستگی واقعیات تاریخی شکست می‌خورد. دن‌کیشوت می‌باید این واقعیت تاریخی را از سر بگذراند تا به سطح سوم و تعیین کننده‌ای که سروانتس پیش می‌کشد برسد: سطح خود رمان، سنتزی میان گذشته‌ای که دن‌کیشوت از دست داده و اکنونی که او را نیست می‌کند.

دن‌کیشوت که به درون تاریخ رانده شده، از هر فرصتی برای عمل تخیلی بی‌بهره می‌شود. او با مردی به نام روک گینارت، دزد سرشناسی که در روزگار سروانتس می‌زیسته، دیدار می‌کند. این گینارت، که نامش در تاریخ نقش بسته است، از هند شرقی و غربی قاچاق می‌کرد و مأمور مخفی هوگنوهای فرانسه در دورهٔ کشتار سن بارتلمی[۱۹] بود. دن‌کیشوت درکنار این مرد و تاریخی بودن ملموس او، مانند زمانی که نبردی دریایی در سواحل بارسلون را (بی‌آنکه در آن

شرکت جوید) نظاره می‌کند، بدل به شاهد سادهٔ رویدادهای واقعی و شخصیتهای واقعی می‌شود. سروانتس این فصلهای کتاب را در هالهٔ غریبی از اندوه و سرخوردگی می‌پوشاند. نجیب‌زادهٔ پیر، که برای همیشه از خواندن دنیا به گونهٔ حماسه محروم شده است، می‌باید با واپسین گزینش خود رودر رو شود: بودن در اندوه واقعیت یا بودن در واقعیت ادبیات: این ادبیات، ادبیاتی که سروانتس ابداع کرده است، نه ادبیاتِ کهنِ تطابقِ تک معنایی که دن‌کیشوت از درون آن بیرون جهیده است.

داستایوسکی رمان سروانتس را «اندوهبارترین رمانها» می‌خواند. نویسندهٔ روس از این رمان شخصیت «نیکمرد»، شاهزادهٔ ابله، میشکین را الهام می‌گیرد. آنگاه که رمان به پایان می‌رسد، شهسوار ایمان براستی سیمای افسردهٔ خود را به دست آورده است. زیرا، چنانکه داستایوسکی می‌گوید، دن‌کیشوت گرفتار مرضی است: «نوستالژی واقعگرایی.»

این جمله باید ما را به درنگ وادارد. از کدام واقعگرایی سخن می‌گوییم؟ واقعگرایی ماجراهای ناممکن با جادوگران، شهسواران آواره و غولهای ستیزه‌جو؟ دقیقاً چنین است. پیش از این، هر چه نوشته می‌شد راست بود... حتی اگر خیال و وهم بود. میان گفتار و کردار در حماسه فاصله‌ای نبود. اورتگا ئی گاست[۲۰] می‌گوید: «برای ارسطو و قرون وسطی هر چیز که شامل تناقضی درونی نبود ممکن بود. برای ارسطو سنتور[۲۱] یک امکان بود، اما برای ما نیست، زیرا زیست‌شناسی آن را برنمی‌تابد.»

و این چیزی است که دن‌کیشوت سخت در حسرت آن است: این واقعگرایی عاری از تناقض درونی. علم جدید، تردیدهای جدید، و هر شکاکیتی که ایمان شهسوار خو کرده به خواندن واحد، و سفیر

خواندن مجاز را ناهمزمان کند، راه بر دن‌کیشوت می‌بندد و پایه‌های توهم او را سست می‌کند. اما فراتر از هر چیز، آنچه سنگ بنای واقعگرایی کهن را که دن‌کیشوت در حسرت آن است از هم می‌پاشاند، خواندنهای کثیر است، خواندنهای ممنوعی که او موضوع آنها شده است.

دن‌کیشوت خرد خود را باز می‌یابد. و این برای مردی چون او بالاترین جنون است. خودکشی است. آنگاه که او «واقعیت» قراردادی را می‌پذیرد، همچون هاملت محکوم به مرگ می‌شود. اما دن‌کیشوت در سایهٔ وجود خواندن نقادانه که سروانتس در جریان کشف رمان نو آن را ابداع کرده است، زندگی دیگری خواهد یافت: برای او هیچ نمی‌ماند مگر این که وجود خود را اثبات کند، نه در خواندنی یگانه که هستی آغازین را به او بخشیده، بلکه در خواندنهایی کثیر که او را از آن هستی محروم کرده است. دن‌کیشوت زندگی واقعیت حسرت‌آلود و مبتنی بر انطباق را از دست می‌دهد، اما برای همیشه خواهد زیست، در کتابش و فقط در کتابش.

از این روست که دن‌کیشوت اسپانیایی‌ترین رمانهاست. جوهر آن فقدان، عدم امکان و اشتیاقی سوزان برای هویت است، آگاهی غمناکی از آنچه می‌توانسته باشد و هرگز نبوده، و در واکنش در برابر این محرومیت، اثبات کل وجود در قلمرو تخیل، آنجا که آنچه نمی‌تواند در واقعیت وجود داشته باشد، دقیقاً به سبب همین نفی واقعی، بارزترین مرتبهٔ حقیقت را می‌یابد. از آنجا که تاریخ اسپانیا همان بوده که بوده، هنر آن چیزی بوده که تاریخ از اسپانیا دریغ داشته است. این گفته در هر مورد راست می‌آید؛ شعرهای عرفانی یوحنای صلیبی، شعر باروکِ لویس دگونگورا، منیناس اثر ولاسکز، کاپریچوسِ *

* *Caprichos*

گویا و فیلمهای بونوئل. هنر آنچه را که تاریخ کشته است حیات می‌بخشد. هنرآنچه را که تاریخ نفی کرده، خاموش کرده یا سرکوب کرده به بیان درمی‌آرد. هنر دروغهای تاریخ را بدل به حقیقت می‌کند.

داستایوسکی وقتی دن‌کیشوت را رمانی می‌خواند که در آن دروغ حقیقت را نجات می‌دهد همین معنی را در سر داشت. ژرف‌نگری نویسندهٔ روس بسی فراتر از رابطهٔ هنر یک ملت با تاریخ آن را درمی‌یابد. داستایوسکی از رابطه‌ای گسترده‌تر، یعنی رابطهٔ میان واقعیت و تخیل سخن می‌گوید. در دن‌کیشوت لحظه‌ای مسحورکننده هست، و آن هنگامی است که شهسوار افسرده سیما به بارسلون می‌رسد و همه بندهای توهم را از واقعیت می‌گسلد. او دست به کاری می‌زند که آخیلوس، انه‌آس[۲۲] و سِر لانسلوت[۲۳] هرگز قدرت آن را نداشتند: به تماشای چاپخانه می‌رود، پای به جایی می‌گذارد که در آن ماجراهایش بدل به شیء می‌شود، کالایی خواندنی می‌شود. بدین سان سروانتس دن‌کیشوت را به سوی یگانه واقعیتش می‌فرستد: واقعیت داستان.

عمل خواندن، بدین شیوه، هم آغاز و هم آخرین منزلگاه راه دن‌کیشوت است. واقعیت آنچه او خوانده و واقعیت آنچه او زیسته هیچ یک واقعیت نبوده بلکه اشباحی کاغذین بوده است. دن‌کیشوت تنها آنگاه که از خوانده‌های خود رها شده اما به دام خواندنهایی افتاده که سطوح رمان را تا بی‌نهایت تکثیر می‌کنند، تنها آنگاه که در کانون واقعیت معتبر افسانه‌ای خود تنها مانده است، می‌تواند فریاد برآرد:

> باور کنید! فتوحات من حقیقت دارد، آسیاهای
> بادی غولانند، گله‌های گوسفند سپاهیانند،
> میهمانخانه‌ها قصرهایند و در جهان بانویی
> زیباتر از شهبانوی لامانچا، دولسینا دل
> توبوسوی بی‌همال نیست! باور کنید.

واقعیت شاید بر این کلمات بخندد یا بگرید. اما واقعیت آماج هجوم آنها می‌شود، مرزهای معین خود را از دست می‌دهد، احساس می‌کند که واقعیتی **دیگر** که ساخته از کلمات و کاغذ است جابجایش کرده و شکلی دیگر به آن داده است. مرزهای میان دژ دن‌سی‌نین و جنگل برنام[۲۴] کجاست؟ کجاست مرزهایی که می‌توانست حدی باشد بر خلنگزاری که شاه‌لیر و دلقکش شب سرد جنون را در آن به صبح آوردند. غار خیالی دن‌کیشوت در مونت سینوس، براستی در کجا به پایان می‌رسد و واقعیت آغاز می‌شود؟

دیگر بار هرگز نخواهیم دانست، چرا که از این پس هرگز خواندن یگانهٔ واقعیت در میان نخواهد بود. سروانتس بر حماسه‌ای که پرورشش از آن بوده غالب آمده است. او میان قهرمان حماسه، آخیلوس، لانسلوت، آمادیس[۲۵] و آدم دربدر قلاش، عصاکش مردکور، لازاریلو، دیالوگ برقرار کرده است. و در این کار هنجارمندی خدشه‌ناپذیر اندیشهٔ مَدْرَسی و شیوهٔ خواندن تک معنای دنیا را که خاص آن بوده، برهم زده است.

سروانتس، باری، در این ویرانگری تنها نیست؛ او به گونه‌ای مشروع، از این جنبه و بسیار جنبه‌های دیگر، انسان رنسانس است. اما او همچنین مردی اسپانیایی است گرفتار میان تندآب تجددخواهی و ماندابهای ارتجاع. در آنجا که دیگران می‌توانند خطر کنند و پیش بروند تا پایه‌های عقل، لذت‌طلبی، سرمایه‌داری، خوشبینی بیکران زاییده از ایمان به پیشرفتی نامحدود در متن زمانی خطی، و تاریخی آینده‌نگر را استوار کنند، سروانتس می‌باید در وضعی بس دشوارتر از مثلاً دکارت، میان کهنه و نو دست و پا بزند. او بی‌گمان نمی‌تواند با اطمینان عملگرایانهٔ دفو با جهان روبرو شود. رابینسن کروزوئه، نخستین قهرمان سرمایه‌داری، مردی خود ساخته است که واقعیت

عینی را می‌پذیرد و آنگاه به یاری پشتکار، عقل سلیم، توان بهبودپذیری، تکنولوژی و، در صورت لزوم، نژادپرستی و امپریالیسم، این واقعیت را با نیازهای خود سازگار می‌کند.

دن‌کیشوت درست در قطب مخالف رابینسن جای دارد. شکست او در عرصهٔ عمل شکوهمندترین مضحکهٔ تاریخ مکتوب است (این را شاید تنها بتوان با دلقکهای بزرگ سینمای صامت، چاپلین، کیتون، لورل و هاردی و... همسنگ دانست). رابینسن و دن‌کیشوت نمادهای ناسازگار دنیای انگلوساکسون و دنیای اسپانیایی هستند.

امریکو کاسترو، بزرگترین مفسر امروزی تاریخ اسپانیا، این تاریخ را «داستان ناایمنی» می‌خواند و آنگاه می‌افزاید که فرانسه به بهای بیشترین قربانیها و از طریق مقولاتی چون خردگرایی و ابهام‌زدایی خود را با گذشته‌اش سازگار کرده و انگلستان از طریق تجربه‌گرایی و عمل‌گرایی. گذشته برای فرانسوی و انگلیسی مشکلی نیست. برای اسپانیایی گذشته چیزی نیست مگر مشکل؛ میراث چندگانهٔ آن ـ مسیحی، اسلامی، یهودی ـ هنوز با فشاری پنهانی در دل و ذهن اسپانیا برجاست. خصلت اسپانیایی بیتابانه میان فرازجویی و انفعال نوسانی شدید دارد، اما همواره پیوندی دارد با رسالتی متعالی که با ارزشهای مطلق مرگ و زندگی، گذرا و جاودانی، افتخار و سرافکندگی در تقابل است و از آنها کناره می‌جوید. اسپانیا قادر نبوده است در ارزشهای جدید اروپایی که حاصل مرزبندی عقلانی میان دنیای عینی و وجود ذهنی است، شریک شود. استعداد آن برای رسیدن به کارآیی سیاسی و اقتصادی صفر، توان علمی و فنی‌اش ناچیز، اما استعداد هنری‌اش مطلق بوده است.

پس جای شگفتی نیست اگر بزرگترین آثار نبوغ اسپانیایی با دوره‌های بحران و انحطاط جامعهٔ اسپانیایی همزمان بوده است. کتاب

عشق خوش[۲۶] اثر آرسیپرست د هیتا[۲۷] تأثیرات ادبی دارالخلافهٔ قرطبه را بعد از آن که دنیای درخشان امویان در اندلس در هجوم مرابطون[۲۸] و موحدون[۲۹] ویران شد، حفظ می‌کند و آن را به زبان اسپانیایی برمی‌گرداند. لاسلستینا[۳۰] اثر فرناندو د روخاس[۳۱] شاهکار اسپانیای یهودی است. آفرینش این اثر همزمان است با طرد و سرکوب عبرانیهای اسپانیایی و یهودیان مسیحی شده.* تمامی عصر زرین ادبیات اسپانیا ـ سروانتس، لوپ د وگا، که‌وه‌دو، گونگورا، کالدرون ـ زمانی شکوفا می‌شود که قدرت اسپانیا روی به زوال می‌رود. ولاسکز نقاش دربار دلگیر فیلیپ چهارم بود و گویا معاصر بوربونهای کور و رشوه‌خوار، کارلوس چهارم و فردیناند هفتم، که تخت و تاج خود را به ژوزف بوناپارت و امپراتوری امریکا را به مستعمره‌نشینان یاغی باختند. و تنها آنگاه که اسپانیا باقیماندهٔ امپراتوری خود را در جنگ اسپانیا و امریکا از دست داد نارسایی فرهنگ آن در قرن نوزدهم جای خود را به جلوه‌های خارق‌العادهٔ اندیشه، علم و هنر وانهاد: اونامونو، واله اینکلان، رامون کاخال، اورتگا ئی گاست، بونوئل، میرو و نسل شاعر گارسیا لورکا. ارزش مطلق هنر در اسپانیا همواره زمانی در اوج درخشش بوده که بضاعت سیاسی، اقتصادی و فنی این کشور در پایین‌ترین حد خود بوده است.

پس سروانتس استثنایی بر قاعده‌ای کلی نیست. اما آن ارزشهای خاص که او در دل واقعیت می‌نشاند چیستند، او، فرزند یتیم رنسانس و ضد اصلاح؛ او که نمی‌تواند به وضوح عقلانی و خودستیزی آدمی چون مادام دولافایت برسد، یا به کارآیی عملگرایانهٔ فردی چون دفو؟ به تأثیر اراسموس بر سروانتس اشاره کردم. دن‌کیشوت، که دنبالهٔ اسپانیایی ستایش جنون است، کتابی است در ستایش ناکجاآباد، در

* conversos

برگیرندهٔ اخلاقیات عشق و عدالت. واقعیتی اخلاقی درکانون تخیل سروانتس جای گرفته است، چراکه نمی‌تواند درکانون جامعه‌ای که او در آن می‌زید جای گیرد.

عشق و عدالت. دن‌کیشوتِ دیوانه، تنها به این دلیل دیوانه نیست که آنچه راکه خوانده باورکرده است. او از این روی نیز دیوانه است که در مقام شهسواری آواره، باور دارد که [برقراری] عدالت وظیفهٔ اوست و نیز این که عدالت ممکن است. او بارها این باور خود را فریاد می‌زند: «منم دن‌کیشوت دلاور، براندازندهٔ کژیها و بیدادها.»: «وظیفهٔ شهسواری چون من زدودن بیدادها و شتافتن به یاری نیازمندان است.» می‌دانیم آنان که دن‌کیشوت به یاریشان می‌شتابد چگونه سپاس او می‌گزارند: می‌زنندش و به تمسخرش می‌گیرند. طنز اجتماعی سروانتس در این صحنه‌ها به اوج خود می‌رسد. مستمندان، بینوایان و خطاکارانی که دن‌کیشوت به یاریشان برمی‌خیزد نمی‌خواهند به دست او نجات یابند. شاید می‌خواهند خود رهانندهٔ خود باشند. این پرسشی است بی‌پاسخ. به هر تقدیر، سروانتس ذره‌ای شبیه پولیانا[۳۲] نیست. در چشم او مردمان کوچه و بازار می‌توانند درست به اندازهٔ کسانی که بر ایشان ستم می‌کنند، ستمگر باشند. اما در این صورت، آیا این به‌گونه‌ای تلویحی بیانگر این داوری نیست که جامعهٔ بیدادگر همه اعضای خود را، از توانا تا ناتوان و از فرادست تا فرودست، به کژ راهه می‌برد؟

دن‌کیشوت به رغم مصائب مدامی که به پاداش نیکوکاری نصیبش می‌شود، هرگز از ایمان خود به آرمان عدالت دست نمی‌شوید. او قهرمانی اسپانیایی است: آرمان متعالی از حوادث زاییدهٔ واقعیت روزمره لطمه‌ای نمی‌بیند. آن ایدئولوژی که جستار دن‌کیشوت در پی عدالت را دوام می‌بخشد چیست؟ آن، ناکجاآباد عصر طلایی است:

> عصری سعادت‌آمیز، قرنهایی سعادت‌آمیز که باستانیان طلایی‌شان می‌خواندند، و این نه از آن روی بود که طلا، که در عصر آهن ما اینچنین ارجمند است، بی‌هیچ مشقت در آن عصر سعید یافته می‌شد، بلکه از آن روی که مردم آن روزگاران از دو واژهٔ **مال تو** و **مال من** خبر نداشتند. همه‌چیز در آن عصر مقدس همگانی بود... چشمه‌های پاک و رودهای روان آب زلال و گوارای خود را به فراوانی پیشکش انسان می‌کردند... هر چه بود صلح بود و دوستی بود و همدلی...آن زمان همه زیباییهای جان به جامهٔ سادگی آراسته بود... هم بدان صورت که جانی عاشق در تصور می‌آورد... ترس و دروغ ناشناخته بود، بدخواهی خرامی چون حقیقت و صداقت نداشت، عدالت پاس نام خود می‌داشت، برگزیدگان جرأت نداشتند آنچه را که امروز اینچنین بی‌ارج می‌شمارند، برمی‌آشوبند و سرکوب می‌کنند، گزندی رسانند...

دن‌کیشوت در آخر کار می‌گوید که هیچ یک از اینها «در عصر منفور ما» صادق نیست، و بدین سبب او شهسواری آواره می‌گردد تا «از زنان جوان دفاع کند، بیوگان را نگاهبان باشد، و به یاری یتیمان و نیازمندان بشتابد.» بدین سان برداشت دن‌کیشوت از عدالت همانا مفهوم عشق است. و از طریق عشق، عدالت مجرد دن‌کیشوت یکسره تحقق می‌پذیرد.

گیرایی تصویر دن‌کیشوت به عنوان مردی دیوانه که همواره واقعیت را با خیال اشتباه می‌کند، سبب شده است که بسیاری از خوانندگان و مفسران آنچه را که من بخشی اساسی در کتاب می‌دانم فراموش کنند. در فصل بیست و پنجم قسمت اول کتاب، دن‌کیشوت

تصمیم می‌گیرد که ملبس به جامهٔ خواب بر صخره‌ای ناهموار در کوه سی‌یرا مورنا ریاضت بکشد. او از سانچو می‌خواهد که به قریهٔ ال توبوسو برود و بانوی شهسوار، دولسینا را از اعمال پهلوانی و مصائبی که او به افتخار آن بانو می‌کشد با خبر کند. سانچو که در دهکدهٔ محقر ال توبوسو بانوی والاجاهی به نام دولسینا سراغ ندارد، خواهان نشانیهای بیشتر می‌شود. دن‌کیشوت، در این لحظهٔ خارق‌العاده، آشکار می‌کند که حقیقت را می‌داند: او می‌گوید دولسینا کسی نیست مگر دختری روستایی به نام آلدونزا لورنزو، سانچو می‌باید او را بجوید. این گفته، ملازم بذله‌گو را به قهقهه می‌اندازد. او آلدونزا را خوب می‌شناسد: دختری است عامی، زورمند چون ورزا و کثیف، اگر از بالای برج کلیسا فریاد بزند صدایش تا یک فرسنگی می‌رود، سر به سر همه می‌گذارد، و در واقع، کم و بیش روسپی است.

پاسخ دن‌کیشوت یکی از تکان‌دهنده‌ترین جملات در بیان عشق است که تاکنون نوشته شده. او می‌داند که دولسینا براستی کیست و چیست؛ اما عاشق اوست، و چون عاشق اوست، این دختر ارجی همسنگ «نجیب‌ترین شاهدختان تمامی جهان» دارد. دن‌کیشوت می‌پذیرد که تخیل او آلدونزا دختر روستایی را به بانوی نجیب دولسینا بدل کرده است. اما آیا جوهر عشق این نیست که معشوق را به چیزی بدل کند فراتر از همهٔ ملاحظات ثروت و فقر و تشخص و سادگی؟ «پس کافی است که من فکر کنم و باور داشته باشم که آلدونزا لورنزو زیبا و پاکدامن است، مسألهٔ طبقه اهمیتی ندارد... من او را چنان که می‌خواهم در تخیل خود نقش کرده‌ام... بگذار دنیا هر چه می‌خواهد فکر کند.»

مضمون اجتماعی، اخلاقی و سیاسی دن‌کیشوت در این وحدت دوبارهٔ عدالت و عشق آشکار می‌شود. افسانهٔ عصر طلایی هستهٔ

ایدئولوژیک آن است: ناکجاآبادِ برادری، برابری و شادمانی. راه رسیدن به ناکجا آباد دور ریختن نیست انگارانهٔ گذشته و ساختن دنیای شجاع نو از هیچ نیست، آنچه لازم است، ترکیب ارزشهای بر جا مانده از گذشته با ارزشهایی است که امروز قادر به آفرینش آنهاییم. دن‌کیشوت تأکید می‌کند که عدالت از زمان حاضر رخت بربسته است؛ تنها عشق است که می‌تواند به عدالت فعلیت بخشد، و عشقی که دن‌کیشوت از آن سخن می‌گوید عملی دموکراتیک است، عمل فراگذشتن از تمایزات طبقاتی، حقیقتی که می‌بایست آن را در حقیرترین دختران روستایی جستجو کرد. اما این عشق باید به زیور ارزشهای همیشگی و اشرافی پهلوانی، خطر کردن فرد در جستجوی عدالت، وحدت و قهرمانیگری آراسته شود. در دن‌کیشوت ارزشهای عصر پهلوانی از طریق عشق طنینی دموکراتیک می‌گیرند و ارزشهای زندگی دموکراتیک طنین اشرافیت. دن‌کیشوت هم قدرت خشونت‌آمیز توانمندان را رد می‌کند و هم غریزهٔ گله‌وار زیردستان را. نگاه او به آدمی نه بر پست‌ترین ضابطه‌های معمول، که بر برترین دستاوردهای ممکن استوار است. تلقی او از عشق و عدالت هم ستمگران و هم ستمبران را از ستمی که هر دو را به کژ راهه می‌برد رهایی می‌بخشد.

از این موضع اخلاقی است که سروانتس می‌کوشد کهنه و نو را با هم پیوند دهد. اگر نقد او از خواندن، نفی خصائص خشک و تحمیل‌کنندهٔ قرون وسطی است، در عین حال، تأکید بر ارزشهای کهن نیز هست که نباید در انتقال به دنیای جدید از میان بروند. اما اگر دن‌کیشوت همچنین اثبات ارزشهای جدید نگرشی کثرت‌گرا است، سروانتس یکباره هم تسلیم تجدد نمی‌شود. در این پیوندگاه است که نگرش اخلاقی و ادبی او در یک کل با هم ترکیب می‌شوند. زیرا اگر

واقعیت چند مفهومی شده است، ادبیات این واقعیت را تنها تا بدان حد بازتاب می‌بخشد که آن را وادارد تا تسلیم شود به خواندنهای چندگانه و نگرشهای بسیار از چشم‌اندازهای گوناگون. دقیقاً با اتکا به چند پهلو بودن آنچه واقعی است، ادبیات واقعیت را می‌آفریند، به واقعیت می‌افزاید، و دیگر معادل کلامی مسلماتی بی‌تحرک یا مقدم بر واقعیت نیست. ادبیات، این واقعیت جدید چاپ شده، از چیزهای دنیا سخن می‌گوید، اما ادبیات، به خودی خود، چیزی تازه در جهان است.

سروانتس، چنانکه گویی خدعه‌های ناروای ناتورالیسم ادبی برده‌وار را پیش‌بینی می‌کند، این توهم را که ادبیات صرفاً نسخه‌برداری از روی واقعیت است در هم می‌شکند و واقعیت ادبی جدیدی می‌آفریند که بس نیرومندتر است و دست و پنجه نرم کردن با آن بس دشوارتر: واقعیت رمان هستی آن است در همهٔ سطوح نقدِ خواندن. بدین سان پیام اخلاقی دن‌کیشوت به جای آنکه از بالا و از زبان نویسنده تحمیل شود، از پرویزن خواندنهای کثیر و خوانندگان بسیاری می‌گذرد که کتابی را می‌خوانند که خود قضایای اخلاقی و ادبی خود را نقد می‌کند. سروانتس با جای دادن نقد آفرینش در خود آفرینش، در شمار بنیانگذاران تخیل مدرن جای می‌گیرد. شعر، نقاشی و موسیقی بعدها حقی برابر را طلب می‌کنند تا خودشان باشند و نه مقلدان سربراه واقعیتی که نابجا به خدمتش درمی‌آیند تا دوباره تولیدش کنند. هنر واقعیت بیشتری را بازتاب نخواهد داد مگر آنکه واقعیت دیگری بیافریند.

سروانتس به وساطت شخصیت کاغذین دن‌کیشوت که ارزشهای گذشته را با ارزشهای کنونی وحدت می‌بخشد، مضامین بزرگ جهانی بی‌کانون و فردگرایی پیروزمند اما یتیم مانده و هراس‌زده را همچون

محوری برای واقعیتی جدید، به پهنهٔ ادبیات منتقل می‌کند. از این پس دیگر نه تراژدیی در میان خواهد بود و نه حماسه‌ای، چراکه دیگر یک نظم آبائی بازگشت‌پذیر یا جهانی تک معنی در هنجارمندی خود، در میان نخواهد بود. از این پس سطوح چندگانهٔ خواندن در میان است که می‌تواند لایه‌های چندگانهٔ واقعیت را به آزمون گیرد.

۴

قضا را این مرد شرور، محکوم به پارو زدن در کشتیها، لعبت‌بازِ دروغین، گینس د پاسامونته، ملقب به گینسیلو د پاراپیلا، ملقب به استاد پدرو، کتابی دربارهٔ زندگی خود می‌نویسد. دن‌کیشوت می‌پرسد: «آیا کتاب تمام شده؟» و گینس پاسخ می‌دهد: «چطور می‌شود تمام شده باشد، مگر زندگی من تمام شده؟»

این آخرین پرسش سروانتس است: چه کسی کتابها را می‌نویسد و چه کسی کتابها را می‌خواند؟ نویسندهٔ دن‌کیشوت کیست؟ آدمی به نام سروانتس که در اندوه خوردن آزموده‌تر است تا در نظم آزمایی، نویسنده‌ای که گالاته‌آی او را خوانده است آن کشیشی که کتابخانهٔ دن‌کیشوت را زیرورو می‌کند و کتابهایی را که خود خوش نمی‌دارد به شیوهٔ مفتشان عقاید می‌سوزاند و از آجر و گل تیغه‌ای بر در کتابخانه‌اش می‌کشد تا به او بباوراند که این کار جادوگران است؟ آدمی به نام سائاودرا که «اسیر» نامش را با ستایش بر زبان می‌آرد و این به سبب کارهایی است که از او سرزده، «و همهٔ این کارها به منظور رسیدن به آزادی»؟

سروانتس، همچون شخصیت دن‌کیشوت، موضوع خواندنِ شخصیتهای دیگر رمان دن‌کیشوت می‌شود، رمانی بدون نویسندهٔ

اصلی، کم و بیش، رمانی بدون سرنوشت، رمانی که در عمل زاده شدن عذاب می‌کشد، بر کاغذهای تاریخ‌نویس عرب سید حامدبن انجلی دوباره جان می‌گیرد، کاغذهایی که مترجم عرب ناشناسی آنها را به اسپانیایی ترجمه می‌کند، ترجمه‌ای که موضوع کتاب مجعول آوِلانِدا می‌شود... دایرهٔ بی‌پایان خواندن و نوشتن یکسر خود را تجدید می‌کند: سروانتس، نویسندهٔ بورخس؛ بورخس، نویسندهٔ پی‌یر منارد؛ پی‌یر منارد، نویسندهٔ دن‌کیشوت؛ دن‌کیشوت، نویسندهٔ میگل د سروانتس سائا ودرا.

سروانتس صفحات کتابی را ناتمام رها می‌کند که در آن خواننده می‌داند که خود خوانده می‌شود و نویسنده می‌داند که خود نوشته می‌شود و می‌گویند که او در همان تاریخ، اما نه همان روز، می‌میرد که ویلیام شکسپیر. این را نیز گفته‌اند که شاید این دو یکی بوده‌اند. بدهکاریها، نبردها و زندانهای سروانتس داستانهایی بود که به او امکان داد خود را به جای شکسپیر جا بزند و نمایشنامه‌های خود را در انگلستان بنویسد، و در همان احوال ویل شکسپر* بازیگر کمدی، مرد هزار چهره، دن‌کیشوت را در اسپانیا نوشت. این تفاوت میان روزهای واقعی و تاریخ خیالی مرگی مشترک، به روح سروانتس چندان فرصت داد که به لندن پرواز کند و بار دیگر در کالبد شکسپیر بمیرد. اما شاید این دو براستی یک نفر نباشند، زیرا تقویمهای انگلستان و اسپانیا هرگز یکی نبوده است، در ۱۶۱۶ یا در ۱۹۸۷.

اما آنها اگر نه شخصی واحد، شاید نویسنده‌ای واحد باشند، نویسندهٔ واحد همهٔ کتابها، نویسندهٔ سرگردان چند زبانه با نوشته‌های بسیار که هماهنگ با بلهوسیهای زمان، هومر، ویرژیل، دانته، سیدحامدبن انجلی، سروانتس، شکسپیر، استرن، دفو، گوته، پو،

* Will Shaksper

دیکنس، بالزاک، لویس کارول، پروست، کافکا، بورخس، پی یر منارد، جیمز جویس... نام گرفته است. او نویسندهٔ همان کتاب نابسته است که، همچون زندگینامهٔ گینس د پاسامونته، هنوز تمام نشده، چرا که زندگی ما هنوز به پایان نرسیده: مالارمه روزی با کلماتی دیگر همین اندیشهٔ مرد بی‌سروپای پاراپیلایی را بر زبان خواهد آورد: «یک کتاب نه آغاز می‌شود و نه به پایان می‌رسد؛ در نهایت، وانمود می‌کند که...».

سروانتس، چنانکه گویی این سخن مالارمه را خوانده بود، نخستین کتاب ناتمام را نوشت. او از طریق نقد خواندن، که گویی با حماسه خواندنهای آن نجیب‌زاده آغاز می‌شود و ظاهراً با این دریافت خواننده که کل واقعیت چند سطح دارد به پایان می‌رسد، نقد آفرینش در بطن آفرینش را پیش می‌کشد. کیفیت بی‌زمان، و در عین حال، بلافصل دن‌کیشوت از ماهیت شعر درونی آن نشأت می‌گیرد؛ این شعری گسسته است که پیدایش خود را بدل به عمل داستان می‌کند، شعرِ شعر است (یا داستانِ داستان) که تولد شعر را می‌سراید، خاستگاه همان داستانی را که ما می‌خوانیم روایت می‌کند.

گاستون باشلار نوشته است که همهٔ نویسندگان بزرگ می‌دانند که جهان از ادبیات می‌خواهد که همه چیز باشد و چیزی دیگر باشد: فلسفه، سیاست، علم، اخلاق. متفکر فرانسوی می‌پرسد دلیل این خواست چیست؟ از آن روی که ادبیات همواره با سرچشمه‌های هستیِ تکلّم شده رابطه‌ای مستقیم دارد، در مغزِ مغزِ کلام که در آنجا فلسفه، سیاست، اخلاق و علم، خود امکان وجود می‌یابند.

اما علم، اخلاق، سیاست و فلسفه آنگاه که محدودیتهای خود را کشف می‌کنند به نیک و بد ادبیات توسل می‌جویند تا از نابسندگیهای خود فراتر روند. لیکن همراه با ادبیات فقط به کشف جدایی همیشگی میان کلمات و چیزها می‌رسند: جدایی میان کاربردهای زبان در

بازنمایی و تجربهٔ هستی زبان.

ادبیات آن عمل آرمانی است که می‌خواهد از این جدایی بکاهد. آنگاه که این جدایی را جامهٔ دیگر می‌پوشد، حماسه نام می‌گیرد. آنگاه که آن را آشکار می‌کند رمان و شعر نامیده می‌شود. رمان و شعرِ شهسوار افسرده سیما در تلاش برای آنکه کلمات و چیزها را انطباق دهد، بدین گونه است. دن‌کیشوت درمی‌یابد ـ همان سان که همهٔ ما در زندگی خود درمی‌یابیم ـ که چیزها از آنِ همگان نیستند، اما کلمات هستند. کلمات چون هوایند: از آنِ همه‌اند یا از آن هیچکس. زبان نخستین و طبیعی‌ترین نمونهٔ مالکیت همگانی است. اگر چنین است، پس میگل سروانتس تنها تا بدان حد مالک کلمات خویش است که میگل سروانتس نیست و همگان است: همچون ددالوسِ جویس، او شاعر است، وجدان ناآفریدهٔ تبار خود، آدمیان را می‌سراید. شاعر بعد از عمل خود، شعر، زاده می‌شود. شعر، گویندهٔ خود را می‌آفریند، هم بدان سان که خوانندهٔ خود را. توصیف نهایی نقد سروانتس از خواندن، این بیان ساده و موجز است: دن‌کیشوت نوشتهٔ همگان، خواندهٔ همگان.

(nbookcity.com) شهر کتاب

یادداشتها

۱. Vico, Giovanni Battista (۱۶۶۸-۱۷۴۴)، فیلسوف ایتالیایی، که کوشید قوانینی مشترک برای تطور همهٔ جوامع بیابد.

۲. Richardson, Samuel (۱۶۸۹-۱۷۶۱)، رمان‌نویس انگلیسی. اثر مشهورش: کلاریسا، یا سرگذشت بانویی جوان.

۳. Fielding, Henry (۱۷۰۷-۱۷۵۴)، نویسندهٔ انگلیسی. اثر مشهورش: تام جونز.

۴. Smollett, Tobias George (۱۷۲۱-۱۷۷۱)، نویسندهٔ انگلیسی. اثر مشهورش: سفر به فرانسه و ایتالیا.

۵. Erasmus, Desiderius (۱۴۶۷-۱۵۳۶)، محقق و ادیب اومانیست هلندی. نخستین شخصیت اروپایی که چاپ آثارش سبب شهرت او شد. سفرهای بسیار کرد. متن یونانی عهد جدید را همراه با ترجمهٔ لاتین آن چاپ کرد. در ۱۵۱۱ اثر هجایی ستایش دیوانگی را به چاپ رساند. خواهان اصلاحات مسالمت‌آمیز در کلیسا بود و با پروتستانیسم مخالفت ورزید. در ۱۵۵۹ دستگاه تفتیش عقاید همهٔ آثارش را ممنوع کرد.

6. Juan López de Hoyos

۷. Silenes، در اساطیر یونان «سیلنوس»ها از همراهان دیونیزوس به شمار آمده‌اند. و معمولاً به صورت ساتیرهای سالخوردهٔ مست و سرخوش و چاق نشان داده می‌شوند. دربارهٔ سیلنوس آلسیبیادس متأسفانه در هیچ مأخذ چیزی نیافتم.

۸. Ficino, Marsilio (۱۴۳۳-۱۴۹۹)، فیلسوف افلاطونی ایتالیایی. مترجم آثار افلاطون و نوافلاطونیان.

۹. John Donne (۱۶۳۱-۱۵۷۳)، شاعر انگلیسی. شعرهایش بیشتر جنبهٔ ماوراءالطبیعی دارد. در آغاز کاتولیک بود و در سال ۱۶۱۵ به کلیسای انگلیکان پیوست. اشعار عاشقانهٔ او نیز اهمیتی بسزا دارد.

۱۰. St. John of the Cross (۱۵۹۱-۱۵۴۲)، عارف و شاعر مسیحی اسپانیایی. در بنیانگذاری فرقهٔ کرملی پابرهنه‌ها، قدیسهٔ ترسای آویلایی (Tressa of Avilla) را یاری کرد. در ۱۵۷۷ در تولدو زندانی شد. از زندان گریخت و بعدها در فرقهٔ پابرهنه‌ها مقام ارشد را یافت. اشعارش در شمار بهترین اشعار عرفانی مسیحی است.

۱۱. Savonarola, Girolamo (۱۴۹۸-۱۴۵۲)، کشیش دومینیکن ایتالیایی. ستیز بی‌امان او با فساد در دستگاه سیاسی و مذهبی شهرت بسیار دارد. دوک میلان و پاپ آلکساندر ششم که به فساد شهره بود به دشمنی او برخاستند. از تن دادن به آزمون آتش سر باز زد، به محاکمه کشیده شد. مصلوبش کردند و پیکرش را به آتش کشیدند.

۱۲. Borgia, Cesare (۱۵۰۷-۱۴۷۵)، فرزند نامشروع پاپ آلکساندر ششم. به فرمان پدرش به مقام اسقفی رسید. در مقام سفیر پاپ به فرانسه رفت و دختر شاه ناوار را به زنی گرفت. پاپ جولیوس دوم او را به زندان افکند. از زندان گریخت و پس از چندی، به هنگام نبرد در کاستیل کشته شد. او الگویی شد برای ماکیاولی در کتاب شهریار.

۱۳. Cortés, Hernán (۱۵۴۷-۱۴۸۵)، سردار اسپانیایی، فاتح مکزیک. امپراتور موکته سوما را شکست داد و اسیر کرد.

۱۴. ظاهراً مقصود فوئنتس جان فورد (بعد از ۱۶۳۸-?۱۵۸۶) نمایشنامه‌نویس انگلیسی است.

۱۵. Escorial، کاخ و صومعه‌ای نزدیک مادرید که فیلیپ دوم آن را برای خود بنا کرد.

۱۶. Roncesvalles یا به شکل مشهورتر رونسوو (Roncevaux)، گردنه‌ای مشهور در پیرنهٔ غربی، میان فرانسه و اسپانیا. رولان در اینجا کشته شد.

۱۷. Roland، قهرمان فرانسوی و از ملازمان دوازدهگانهٔ شارلمانی. منظومهٔ حماسی شانسون دو رولان دربارهٔ زندگی اوست.

۱۸. The Knight of the Mirrors. این نام را از ترجمهٔ آقای محمد قاضی گرفته‌ام. رجوع کنید به دن‌کیشوت، جلد دوم، ص ۶۹۶.

۱۹. St. Bartholomew massacre (۲۳ و ۲۴ اوت ۱۵۷۲)، رویدادی که بدل به نقطهٔ عطفی در جنگهای مذهبی فرانسه شد. کشتار پروتستانها به دست کاتولیکهای پاریس به تحریک کاترین دومدیسی. در این واقعه نزدیک به ۳۰۰۰ تن از پروتستانها کشته شدند.

۲۰. Ortega y Gassef, Jose (۱۹۵۵-۱۸۸۳)، فیلسوف، نویسنده و سیاستمدار اسپانیایی.

۲۱. centaur موجودی اساطیری با نیمتنهٔ آدم و بدن و پاهای اسب.

۲۲. Aeneas از قهرمانان تروپا.

۲۳. Sir Lancelot از دلاوران میزگرد.

۲۴. Birnham, Dunsinane هر دو مکانهایی در اسکاتلند که در تراژدی مکبث به آنها اشاره شده است.

۲۵. Amadis، آمادیسِ گُل یا آمادی دوگُل، قهرمان داستانی پهلوانی به همین نام که در اصل در اسپانیا یا پرتغال نوشته شده است.

26. *Libro de Buen Amor*

27. *Arcipreste de Hita*

۲۸. Almoravide، مرابطون، سلسلهٔ اسلامی که به سال ۱۰۵۶ م./۴۴۸ هـ‌ق در اندلس تأسیس شد. بنیانگذار آن عبدالله‌بن تاشفین بود. این سلسله تا سال ۱۱۴۸ م/۵۴۱ هـ‌ق دوام آورد.

۲۹. Almohad، موحدون، سلسلهٔ اسلامی در اسپانیا، در حدود ۱۱۲۱ م/۵۱۵ هـ‌ق بنیانگذار آن ابن تومرت از مدعیان مهدویت بود. جانشین او عبدالمؤمن شمال افریقا را تصرف کرد و جنوب اسپانیا را از چنگ مرابطون به در آورد. این سلسله در سال ۱۲۱۲ م/۶۰۸ هـ‌ق در اسپانیا منقرض شد، اما در مراکش تا سال ۱۲۶۹ م/۶۶۸ هـ‌ق دوام آورد.

30. *La Celestina*

۳۱. Rojas, Fernando (?۱۵۳۸-?۱۴۷۵) نویسندهٔ اسپانیایی. کتاب یادشده او سهمی مهم در تحول و تکامل درام در اسپانیا داشته است.

۳۲. Polyanna، متأسفانه دربارهٔ این شخصیت در هیچ یک از مآخذ چیزی نیافتم.

دو قرنِ دیدرو

۱

میلان کوندرا وقتی این پرسش نقادانهٔ کهنه را می‌شنود که: «آیا رمان مرده است؟» تپانچهٔ ادبی خود را می‌کشد و پنج هجا شلیک می‌کند: دُ-نی-دی-دِ-رو.*

دیدرو، زاده‌شدهٔ در سال ۱۷۱۳ و درگذشتهٔ به سال ۱۷۸۴، بسیار کارها کرد و همه را هم به خوبی. ویراستار دایرةالمعارف، نظریه‌پرداز تئاتر، بنیانگذار نقد نوین ادبی و هنری، فیلسوف ماده‌گرا؛ و اگر این همه بس نیست، رایزن کاترین روسیه. دیدرو، چنان که نویسندهٔ مکزیکی خوسه امیلیو پاچکو می‌گوید، بیکران است.

دیدروی بیکران (در عین حال؟ فراتر از هر چیز؟) رمان‌نویس بود و، به عقیدهٔ کوندرا، بزرگترین سرمشق در این که رمان نه تنها از امکانات خود به کمال سود نجسته، بلکه هنوز باید در راههای کشف ناشده یا فراموش شده پرسه زند، به نداهای خفه شده گوش فرا دهد و همهٔ امکانات خود را به عرصهٔ شوخ طبعی و نقد، حکایت‌پردازی، بذله‌گویی، نوآوری خلاق و بهره‌گیری از امکانات بی‌پایان **هنرتلفیق‌گر*** به کار گیرد. این فراخوان برای بسیج امکانات رمان ـ خطر کردن، کشف کردن، ادراک فزایندهٔ واقعیت بی‌پایان ـ اگر کسی گوش

* Denis Diderot * *ars combinatoria*

شنوا داشته باشد، در داستانهای دُنی دیدرو شنیده می‌شود.

برداشت انتقادی کوندرا از رمانهای بالقوه‌ای که در بطن رمانهای ماندگار گذشته جای دارد، بخشی از زیبایی شناسیِ پذیرش است. چگونه گذشته را به اکنون آریم؟ دیدرو در قرن هیجدهم می‌نوشت. چرا ما می‌توانیم با گذشت زمان آثار او را بیشتر و بیشتر بخوانیم و بفهمیم؟ چرا نویسنده‌ای چون دیدرو به جای آنکه هر چه بیشتر غایب شود، بیشتر و بیشتر حضور می‌یابد؟ راز حضور هنرمندانه چیست؟ این پرسش من از دیدرو و دربارهٔ دیدرو در دویستمین سالگرد مرگ اوست: پرسش احترام‌آمیز من.

بوالو[1] در کتاب بوطیقا*، رمان را از نظام انواع خود کنار می‌نهد و رمان‌نویسان قرنهای هفدهم و هیجدهم برای کسب آبرو در مقدمهٔ کتابهای خود وفاداری جاودانه به کلاسیکها را سوگند می‌خورند. رمان بی‌پدر و مادر زاده می‌شود، زیرا همچون واقعیتی بالقوه، پیش‌بینی ناشدنی و برون از هر رده‌بندی پای به دنیایی می‌گذارد که تنها می‌خواهد خود را در آثار کلاسیک باز شناسد، چرا که اثر کلاسیک، بنابر تعریف، بازشناختنی است، یا به گفتهٔ هگل، اثر کلاسیک آن است که خود را بیان می‌کند و خود را تفسیر می‌کند بی‌آنکه نیازی به میانجی داشته باشد.

دیدرو با آگاهی از این یتیم‌ماندگی، دست به نوشتن رمانی می‌زند که هیچ نیست مگر میانجیگری مدام میان نویسنده و خواننده، مبادلهٔ نشانه‌های ناایمن، گسستِ همیشگی وحدتهای دراماتیک و روایت تک بعدی. داستان دیدرو تجلی پرسشهای تردیدآمیز است: آیا این رمان است؟ تو خواننده‌ای؟ من نویسنده‌ام؟

ژاک قَدَری[2]، بزرگترین رمان دیدرو، بین سالهای ۱۷۹۶ و ۱۷۹۸

* *Poetics*

چاپ شد، یعنی بیش از دو قرن پیش، و پس از مرگ او. اما این اثر نه تنها یکی از بزرگترین رمانهای قرن هیجدهم، بلکه یکی از بزرگترین رمانهای قرن بیستم است: طنین و توانی معاصر دارد. رمان به صورت مکالمه‌ای میان ژاک خدمتکار و اربابش آغاز می‌شود اما در نهایت به مناظره‌ای میان نویسنده و زمانِ خوانندگانش بدل می‌شود. اما مقدمهٔ آنچه من می‌خواهم بگویم این است: دیدروی فیلسوف آگاهی دقیقی از خواستهای فن شعر کلاسیک دارد، روایت باید وحدتهای زمان، مکان و عمل را رعایت کند. دیدروی جامعه‌شناس در عین حال از انتظارات سنتی عامهٔ خوانندگان زمانش با خبر است. اما دیدروی هنرمند، زیرکانه، برای شکستن این وحدتها و بی‌پاسخ نهادن این انتظارات پیش می‌رود. هنرمند سرانجام بر عقل‌گرا و آمارشناس پیروز می‌شود.

البته این بدان معنی نیست که هنر دیدرو از خرد فلسفی یا مضمون اجتماعی بی‌بهره است. دیدرو، فیلسوف ماده‌گرا و خوانندهٔ ژرف‌کاوِ آثارِ لوکرتیوس[۳]، آرزو دارد به همان شیوه فکر کند و بنویسد که طبیعت خلق می‌کند: یکسان‌نگر، پیوسته در تعارض و در معرض حادثات بیرون از اختیار. متن روایی در آثار دیدرو، همچون طبیعت، هرگز آرام نمی‌گیرد. همچون ماده، هر چیز را درهم می‌آمیزد، یکسان می‌کند، می‌گوارد و برون می‌راند (این انتقاد اصلی است که اشلگل[۴] از دیدگاه رومانتیک بر دیدرو دارد) اما، روایت دیدرو، باز همچون ماده و طبیعت، قالبهای جدید را می‌آزماید. خواننده لوکرتیوس خوانندهٔ هراکلیتوس[۵] نیز هست و یکی از زیباترین تعاریف فلسفهٔ حرکت از قلم دیدرو بیان شده:

> هر چه‌هست جریان مدام است. منظرهٔ جهان تنها هندسه‌ای گذران، نظمی آنی‌را پیش‌چشم می‌نهد.

به جای «منظرهٔ جهان» دیدرو می‌توانست بگوید حضور جهان، یا

حضور در جهان آدمیان، جامعه‌ای که در آن مسکن دارند و فرهنگی که می‌آفرینند.

۲

دیدرو دیگر به طور اخص رمان‌نویس قرن هیجدهم نیست. رمان‌نویسی معاصر است و به ما نشان می‌دهد که هنر پیش نمی‌رود: هنر هست و خود را حاضر می‌کند.

راجر کمف* در بررسی ستودنی خود، دیدرو و رمان، به این نکته اشاره می‌کند که حضور، شور غالب بر رابطهٔ دیدرو با رمان است. شور حضور نیز، به همین سان، تکنیکی است که نویسندهٔ فرانسوی به کار می‌گیرد تا داستانهای خود را جان ببخشد. دیدرو می‌گوید «احساس آن بسط متوالی کلام را دارا نیست؛ و اگر احساس می‌توانست با بیست دهان سخن گوید و هر دهان کلام خود را بگوید، همهٔ آنچه من گفته‌ام می‌توانست در زمانی واحد گفته شود.»

امکان یکسان‌سازی، شدت حضور و همزمانی بیان دیدرو را مفتون خود کرده است. او در جایی دیگر اعلام می‌کند: «همه چیز در زمانی واحد نوشته شده است.» اگر بورخس می‌بود، اضطراب ذهن ادبی را تحلیل می‌کرد، ذهنی که قادر است همزمانی چیزها را، چنان که بر پردهٔ نقاشی، ببیند، اما تنها می‌تواند آن چیزها را به گونهٔ متوالی بنویسد، چرا که زبان متوالی است. در داستان **الف** نوشتهٔ بورخس، همه چیز یکباره دیده می‌شود و هر یک از اعمال این جهان «دلپذیر یا شریرانه» می‌توانند نقطه‌ای واحد در مکان را اشغال کنند، بی‌آنکه روی هم بیفتند یا شفافیتی داشته باشند.

* Roger Kempf

پیش از بورخس، اما بعد از دیدرو، بالزاک در رمان خود لوئی لامبر نومیدوارترین قالب ادبی را به نومیدوارترین کوشش داده است: چگونه می‌توان بیانی لفظی به اندیشه‌ای داد که بسی چالاکتر از کلمات حرکت می‌کند. لامبر باهوشترین مرد جهان است، اما ناتوانی‌اش در گفتار او را ابله‌ترین مرد جهان می‌کند. بدین سان او در اتاقی تاریک می‌نشیند که اثاثه‌ای جز یک صندلی (صندلی ون‌گوگ؟) ندارد، صندلیی که آدمی که پیش‌بینی انسانی به نام نیچه است، یعنی لوئی لامبر بر آن می‌نشیند، مردی که اندیشه‌هایش نظمی همزمان دارد، اما کلماتش به نظمی متوالی در می‌آید. او دیگر نمی‌تواند رابطه برقرار کند. گزندگی این رمان از آن روی باز هم بیشتر می‌شود که بالزاک لامبر را به صورت منِ دیگر شدهٔ خود تصویر می‌کند: این دو در زندگی منشأ واحدی دارند (بالزاک در این رمان زندگی خود را به زمانی که کودکی دبستانی بوده شرح می‌دهد) اما سرنوشت واحدی ندارند. بالزاک پیش از مرگ در سن پنجاه سالگی، مجموعهٔ عظیمی از رمانها را می‌نویسد. لامبر نمی‌تواند چیزی بنویسد یا حتی چیزی بگوید. او قادر به برقرار کردن رابطه نیست. در لوئی لامبر بالزاک نه تنها انسان نیچه‌ای را که در او ذکاوت و حماقت دست در دست هم دارند، بلکه آدریان لورکوهْنِ* توماس مان را نیز که فاوست‌وار آفرینش را با بیماری و نبوغ را با مرگ تاخت می‌زند، پیش‌بینی می‌کند. او همهٔ این امکانات ادبی و فلسفی را در چهارچوب رابطهٔ میان زمان و تجلی زمان جای می‌دهد.

این موضوعی است که در امریکای لاتین تأثیری مستقیم بر ما می‌نهد و برای ادبیات ما مسأله‌ای اساسی است. ما در تجدد زاده شدیم (بعد از آنکه ضد اصلاح اسپانیا ما را از آن محروم کرده بود) و در

* Adrian Leverkühn

دوران روشنگری. قرن هیجدهم مفهومی تک بعدی از زمان به ما داد، راه دیگری برای متجدد بودن در میان نبود. به ما گفتند که زمانهای لحظه‌ای، مستدیر و اساطیری نیاکان خود را فراموش کنیم، به هوای زمانی که پیشرونده و برگشت‌ناپذیر بود و روی به آینده‌ای داشت که کمال‌پذیری آن را حدی نبود. از زمانِ مسیحیتِ آن جهانی به زمانِ مسیحیتِ این جهانی سفر کردیم، زمانی بری از داوری نهایی، اما، باز هم، همچون زمان مسیحی، ناپایداریی روی به آینده. مسیحیت، بهشت آغازین، جایگاه هبوط و تباهی طبیعت را پشت سر می‌نهد و به رستگاری در بهشت آیندهٔ آن جهانی روی می‌آورد. جوامع عصر صنعت نوین که بیش از پیش به سوی لذت‌جویی گام برمی‌دارند، از گذشته که در چشم ولتر مغارهٔ وحشیان است می‌گریزند تا آیندهٔ ستودنی سرشار از لذت و ثروت بی‌پایان را فتح کنند. پیشرفت، نامِ ابدیتِ اینْ جهانی است.

آنگاه که بیهودگی این رؤیا آشکار شد، و تجربهٔ هراس‌انگیز روزگار خودِ ما، از نبرد در سنگرها تا بازداشتگاهها، نشان داد که این تک بعدی بودن پیشرونده چندان استثنا پیش چشم ما نهاده که نمی‌توانیم از جان و دل ایمان بی‌شائبهٔ خود را نثارش کنیم، آنگاه انتقاد از زمان تک بعدی، به گونه‌ای مثبت، راهی شد برای بازیابی زمانهای دیگر: زمان دیگران، از جمله زمان خودمان، زمان امریکای لاتین. داوری نهایی میان مارن[۶] و داخائو، میان گولاگ[۷] و هیروشیما روی داد و آفرینش زمانهای جدید به دست پروست و کافکا، وولف، جویس و فاکنر، راهی بود برای افزودن زمانهای ناپایدار دیگر، به زمان تک بعدی فرسودهٔ قرن هیجدهم. همهٔ زمانهای نویافتهٔ غرب بعدها با بازیابی زمانهای واقعی فرهنگ امریکای لاتین به همت بورخس، آستوریاس و کارپانتیه، نرودا، واله‌خو و پاز، رولفو، کورتاسار، و گارسیا

مارکز تطابق یافت، زمانهایی که در آنها اکنون دربرگیرندهٔ گذشته و آینده است، چراکه اکنون هم جایگاه خاطره است و هم جایگاه آرزو.

ما دیگر بار آنچه را که هستیم قربانی نخواهیم کرد. می‌گذاریم تا همهٔ آنها سخن بگویند: بیست صدایی که به ما هدیه شده، از دل فرانسهٔ قرن هیجدهم، به دست دوستمان دیدرو.

۳

الیزابت دُفونتنه* نوشته است دیدرو آن پیشگامی است که ما امروز از وجودش محرومیم. او، تکرار می‌کنم، معاصر ماست. در مراسمی که به مناسبت هفتادسالگی اوکتاویو پاز در مکزیکو برپا شده بود، شاعر برزیلی آرولدو دکامپوس* به من می‌گفت که بهترین رمان‌نویس امریکای لاتین در قرن نوزدهم ماچادو د آسیس[۸] برزیلی بوده است. من بی‌هیچ تردید گفته‌اش را تأیید کردم اما از دلیلی که او برای من آورد بی‌خبر بودم: ماچادو ژاک قدری را به دقت خوانده بود و با خواندن اثر نویسندهٔ پیشرو اروپایی قرن هیجدهم، نویسندهٔ پیشرو امریکای لاتین در قرن نوزدهم شده بود، و این ادبیات، بی‌گفتگو، به واقعیت قرن بیستمی ما بدل شده است. بنابراین، دیدرو و ماچادو، هر دو، معاصران ما هستند.

فونتنه و کامپوس، همچنین ما را هشدار می‌دهند که از تعمیم بیش از حد (که من خود در مقام خوانندهٔ دیرین ویکوگاه دچار آن می‌شوم) در برابر برخی کژیها که قرن ما، سبکسرانه یا برای پوشاندن تقصیر خود، آنها را به قرن هیجدهم نسبت می‌دهد، پرهیز کنیم. روشنگری اگر تصوری تک بعدی و پیشرونده از زمان انسانی را تقدس می‌بخشد،

* Fontenay * Haroldo de Campos

این نیز راست است که در رمانهای لاورنس استرن و دنی دیدرو همهٔ استثنائات عقلانی [وارد] بر ایدئولوژی آینده‌اندیش کوندورسه[۹] و انقلاب فرانسه را کشف می‌کند.

انسان امریکای لاتینی حق دارد از تکبر اروپامدارانهٔ روشنگری برآشفته شود، اما باید این را نیز درک کنیم که قرن انقلابها، کهتریهای اجتماعی را انکار کرد، سلسله مراتب تثبیت شده را از میان برداشت و به تمامی انسانها (در عین این که اروپاییان را با کل نوع بشر و طبیعت بشری به خطا می‌گرفت) حداکثر امکانات را هدیه کرد. همهٔ اینها نیاز به شدت حضور داشت (دانتون بر کرسی خطابه و ساد در خوابگاه)، حضوری که در مورد دیدرو با برداشتی انتقادی از زمان همراه است و او، چنان که گویی وظیفهٔ رمان بوده که بهترین دستاوردهای قرن هیجدهم را حفظ کند و به زمان ما برساند، در این برداشت با استرن و تریسترام شندی شریک است. این برداشت انتقادی را می‌توان کم و بیش با معادله‌ای نشان داد: هر چه شدت حضور بیشتر باشد، شدت زمان و شدت حس همزمانی بیشتر می‌شود.

دیدرو قالب رمان (نوعِ بی‌نوع یا نوع همهٔ انواع) را برمی‌گزیند تا بگوید که حس حضور در متنی‌روایی، آن چیزی است که متوالی را به لحظه‌ای تبدیل می‌کند و از این راه اشتیاق را با موضوع آن یکسان می‌سازد. زیرا، گذشته از هر چیز، مشکل دیدرو مشکل ماست: چگونه چیزی را که آرزومندآنیم به دست آریم؟ چگونه بر موانع اجتماعی، سیاسی، روانی و صرفاً مادی ـ زمان و مکان ـ که پیوسته میان ما و موضوع آرزوی ما قد می‌افرازند غالب آییم؟ پاسخ او، چنان که شیوهٔ اوست، هم مستقیم است و هم پرپیچ و خم: بیایید حضور داشته باشیم. در کجا؟ در کتاب. با چه کسی؟ با نویسنده و خوانندگان.

اما این، پاسخِ چگونه؟ است. و همین است که در دیدرو بیشترین

اهمیت را دارد. با این همه پاسخی ساده است. ما بر موانع غالب می‌آییم و آنچه را می‌خواهیم به دست می‌آریم از آن روی که حرکت می‌کنیم. حرکت دارد، پس آرزو می‌کند.

دیدرو زمانی فشرده را به کار می‌گیرد که حس روشن گذر زمان را تسریع می‌کند، سبک می‌بخشد و سرانجام به رؤیت درمی‌آرد. دیدرو به جای آن که توصیف کند حرکت پدید می‌آرد، با این قصد که گام برداشتن زمان را کُند کند یا شتاب بخشد. پدید آوردن حرکت به صورت فشردگی و شتاب، جای توصیف را می‌گیرد. در چشم دیدرو توصیف مانع حضور است. توصیف نکنید. این درخواست اوست در ژاک قدری:

> استدعا می‌کنم، لطفی در حق من بکنید، ما را محروم کنید از توصیف خانه و شخصیت پزشک و چگونگی پیشرفت مداوا؛ بجهید، روی همهٔ اینها بجهید (به اصل موضوع بپردازید) زانویت کم و بیش خوب شده... و عاشق شده‌ای.

دیدرو نیز مانند بیشتر رمان‌نویسان معاصر یا گذشته برای خود مشکلی با زمان دارد. شاید زمانهایی بدون رمان وجود داشته‌اند، اما هرگز رمانی بدون زمان وجود نداشته است: این که چگونه واقعیتی ناپایدار را حاضر کنیم تصمیمی اساسی در روایت است برای شهرزاد، همچنان که برای دوما، برای پروست و برای آگاتاکریستی. شهرزاد روایت می‌کند تا زمان را به کف آرد، دوما، شاید بدین قصد که آن را هدر دهد ـ و در این کار بر حق است ـ، پروست تا آن را بازیابد، و کریستی تا آن را بکُشد (بنابراین، در داستانهای کریستی قتلی دوگانه هست: راجر آکروید* و زمان هر دو کشته می‌شوند. و چرا چنین

* Roger Ackroyd

نباشد؟ ازرا پاوند می‌گوید: زمان را بکش، اگر زمانِ خود را مرده می‌خواهی.)

تجدد دیدرو را شیوهٔ او در به‌کف آوردن زمان، هدر دادن آن، کشتن آن و بازیافتن آن تعیین می‌کند. او چنین می‌کند چرا که جدالی با گذشت زمان دارد. و این جدال را از آن روی دارد که زمان انسانی که نویسنده آن را می‌شناسد، آرزوهای آنی او را برآورده نمی‌کند، آنها را به تعویق می‌اندازد یا باطل می‌کند. دیدرو این نابسندگی را با آفریدن زمان روایی جبران می‌کند: زمانی برای آرزوی خود ابداع می‌کند.

۴

از همان قرن هیجدهم، دیدرو می‌دانست که تنها حافظه‌ای کامل قادر به زمان‌بندی است. هیچکس چنین حافظه‌ای ندارد، و اصولاً چه کسی طالب آن است؟

دیدرو به ما می‌گوید که زمان حقیقی آفریدهٔ تمناست. اما اگر قرار باشد که تمنا و زمان با هم تطابق یابند، می‌بایست استمرار را از ملزومات زمان‌بندی [گاهشماری] بر کنار داشت. رابله (آنچنان که میخائیل باختین به‌گونه‌ای درخشان توضیح داده) با کارناوال الفاظ که موانع میان طبقات و میان پیکرها را از میان برمی‌دارد، به این مقصد دست یافت. سروانتس از رهگذر تکثیر سطوح خواندن و تکثیر دیدگاههای شخصیت داستان خود، دن‌کیشوت، به آن رسید. واسترن در رمان خود تریسترام شندی، با میانجیگری پارادوکس، یعنی انحراف مداوم در ذهن راوی، به آن دست یافت.

دیدرو با ایجاد حرکت، زمان را از جباریت تقویم می‌رهاند، او رمانهایش را با این نیت می‌نویسد که حرکت، زمان و تمنا را که در واقع

از هم جدا هستند، وحدت بخشد. او می‌نویسد تا موانعی را که گاهشماری در راه برآورده شدن آرزوهای ما نهاده، بروبد. چگونه این کار را می‌کند؟ آثار او سرشار است از پس راندن زمان با واسطه به هواداری از زمان بی‌واسطه، یعنی زمانی که در آن استمرار، حرکت و آرزو در یک آن با هم یکی می‌شوند.

برای مثال در رمان سالن[۱۰] نویسنده روبرو می‌شود با «زنی به زیبایی فرشته‌ای.... می‌خواهم با او همخوابه شوم؛ می‌شوم: چهار فرزند دارم.»

رمانهای دیدرو به راست نمایی یا استقلال روانی شخصیتها وابسته نیستند. این رمانها به توان نویسنده در جذب (این اصطلاح از کمف است) خواننده به عنوان شریک آفرینندهٔ اثر بستگی دارند.

نویسنده هم در این زمان در کتاب حضور دارد. دیدرو از این واقعیت شرمسار نیست؛ اقتدار خود را نمی‌پوشاند، آشکارش می‌کند. او خواستار این است که نویسنده ـ دیدرو ـ به عنوان آفریننده شناخته شود نه میانجی روایت. راویِ متعارف داده‌ها را برای روایت تدارک می‌بیند. اما راوی بت‌شکن، همچون دیدرو، خودِ روایت را فراهم می‌آورد. او از پاسخ دادن به پرسشهای خواننده دربارهٔ شخصیتها سر باز می‌زند. خواننده می‌پرسد: «چه نام دارند، چگونه دیدار کردند؟» و نویسنده، که چنان است که گفتیم، پاسخ می‌دهد: «اتفاقی.» یا: «به تو مربوط نیست.»

اما این حضور نویسنده، که شاید زننده هم بنماید، به حضوری دیگر نیازمند است: حضور خواننده. دیدرو خواننده را به همان قدرت وارد روایت می‌کند که نویسنده را، و در این کار خواننده را به طرفِ مکالمهٔ نویسنده تبدیل می‌کند. در ژاک قدری پیشخدمت و اربابش جاده‌های فرانسه را منزل به منزل می‌پیمایند. این، شکل کلاسیک طی

طریق است و ادبیات نتوانسته آن را از دور خارج کند: از اودیسه تا لولیتا، و در میان این دو سروانتس و لوساژ.[۱۱] این، همچنین یکی از شگردهای مطلوب سینما شده است، از زائر چاپلین تا راه شیری بونوئل، با توقفی در قهوه‌خانه‌ها، متلها یا در شاهراههایی که در فیلم در یک شب اتفاق افتاد اثر کاپرا، می‌بینیم. سرگذشتهای راهها، سرگذشتهای گذرنده، سرشارند از امکانات جنبش و حرکت. من ویژگی سنتی موقعیت را در اثر دیدرو مشخص می‌کنم تا تازگی حرکتی که او بر قالب خودِ حرکت اعمال می‌کند به روشنی آشکار شود: اودیسهٔ مضحک ژاک و اربابش.

قضا را این اربابْ ساعت، کیسهٔ توتون و اسبش را گم می‌کند، سه چیزی که مایهٔ بقای حیات و البته سفر او هستند. بدین‌سان او همراه با نوکرش ناچار است زمان سفر را صرف یافتن چیزهایی کند که در طول سفر گم کرده است، بدین ترتیب گم کردن این چیزها خود موضوع سفر می‌شود. اما نکتهٔ جالب این است که ژاک و اربابش برای گذراندن وقت، چیز دیگری هم به این جستجو می‌افزایند و آن، جستجوی روایت است. ارباب، که به گفتهٔ راوی آدمی سمج و ملال‌آور است، می‌خواهد ماجرای «عشقهای ژاک» را بشنود.

بدین ترتیب جستجوی چیزهای گم شده بدل به جستجوی روایت گم شده می‌شود. بر این دو جستجو باز هم جستجوی دیگری افزوده می‌شود: جستجوی زمانی فشرده بدان گونه که تمناها [در آن] امکان تحقق بیابند.

«ژاک، پس ماجرای عشقهایت چه شد؟»

این پرسش میان پردهٔ رمان می‌شود: «ژاک، برگردیم سرماجرای عشقهای تو.» [*Revenons à tes amours.*]

روشن است که این مضمون اعلام شدهٔ رمان کنار زده می‌شود، به

تعویق می‌افتد و پیوسته به صورت دیگری جلوه می‌کند. زیرا، اولاً مضمون عشقهای ژاک را نمی‌توان از بلهوسیهای نویسنده جدا کرد؛ دوم، این مضمون از ارادهٔ نویسنده آنگاه که با حضور خواننده روبرو می‌شود جداشدنی نیست؛ و سرانجام، نمی‌توان آن را از تنوع و توان حرکت تعیین کنندهٔ تداومی که نویسنده و خواننده بخشی از آن هستند، جدا کرد.

آنچه این موقعیت را خارق‌العاده می‌کند این است که دیدرو با این قصد که دیدار آرزو و موضوع آرزو را شتاب بخشد، می‌بایست چنین موانعی را ایجاد کند. طنز مضمون «عشقهای ژاک» در این است که این مضمون واقعی یا موضوع واقعی روایت نیست، صرفاً بهانه‌ای است برای نویسنده و خواننده تا خود را عریان کنند، از بیخ و بن نویسنده و از بیخ و بن خواننده، محروم از حجابهای واقعگرایانه، روانشناختی و ملودراماتیک که می‌بایست بر چهره می‌زدند اگر موضوع ژاک قدری براستی «عشقهای ژاک» می‌بود.

پس، نویسنده خود را چنان که هست باز می‌نماید و خودکامانه‌ترین حقوق خود را تثبیت می‌کند. «فقط من تصمیم می‌گیرم که تو برای شنیدن ماجرای عشقهای ژاک یک سال انتظار بکشی، یا دو سال یا سه سال.» این را نویسنده به خواننده هشدار می‌دهد و می‌افزاید «چه چیزی مرا باز می‌دارد؟»، «من می‌توانم ژاک را به هرکجا که می‌خواهم بفرستم.» و سخنش را تمام می‌کند، تا بعد فریاد بزند: «آه، خواننده فکرش را بکن که اگر من خوش می‌داشتم تو را از کوره دربرم این داستان در دست من چه‌ها که نمی‌شد.»

این بانگ شادمانه، بازیگوشانه و تسخرآمیز ما را وا می‌دارد که شمشیر دفاع خواننده را به کار اندازیم و از او بپرسیم: خوب، نویسندهٔ عزیز، بگو ببینیم با این داستان چه می‌کردی؟

زیرا این نویسنده که خواننده‌اش را سه سال به انتظار می‌گذارد و ژاک را به هرکجاکه بخواهد روانه می‌کند، این نویسنده که با بلهوسی خود خواننده را ازکوره بدر می‌برد، این نویسنده سرانجام برای اِعمال هویٰ و هوس خود بناچار روی به تو می‌آرد: به خواننده، به هم سخن. در واقع، دیدرو پیوسته خواننده را درون کتاب جای می‌دهد و زمینه‌ای مشترک (جایگاهی مشترک) میان نویسنده و خواننده در کتاب می‌یابد. خواننده، برادر و همنوع ریاکار مورد نظر بودلر، در چشم دیدرو چنین است:

انسانی پرشور چون تو، خواننده
انسانی کنجکاو چون تو، خواننده
انسانی بی‌تمیز چون تو، خواننده
انسانی پرسنده چون تو، خواننده

دیدرو به ما می‌گوید که آزادی نویسنده جدا از آزادی خواننده‌ای نیست که اجیر شده است تا با حضور خود حضور نوشتن را آسودگی بخشد: بی‌واسطگی نوشتن را آسودگی بخشد. این حدی است برای هوسکاری نویسنده: شراکت خواننده در آفرینش روایت، درگیر شدن حضوری دیگر، بدان‌گونه که حضور نویسنده از میان نرود و به حشوی بلهوسانه، به آزادی دروغین، بدل نشود. بدون خواننده، نویسنده با هیچ سخن می‌گوید. اما این بدان معنی نیست که نویسنده دست از هوسبازی خود برمی‌دارد (به هیچ روی، آخر او براستی کله‌شق است). خواننده ناچار است حق خود را در نبرد با نویسنده به چنگ آرد، نه چون امتیازی که نویسنده از سر لطف به او بخشیده است. دیدرو توافقی میان امکانات اختیاری نویسنده و انتظارات خواننده از روایت، برقرار می‌کند. در لحظه‌ای خاص راوی آزادی نویسندگی خود را به شرحی که خواهد آمد به نقد می‌کشد، و آن، زمانی است که این آزادی با نیازهای خواننده روبرو می‌شود.

نویسنده خطاب به خواننده می‌گوید: «تو انتظار داری که هم اکنون نبردی خونین با کلّی زخمی و چه و چه آغاز شود».

نویسنده به توصیف نبرد می‌پردازد. آنگاه می‌افزاید: «و این که چنین نبردی براستی روی دهد فقط به تصمیم من بستگی دارد؛ اما اگر من چنین می‌کردم، ناچار بودیم با داستان، که ماجرای عشقهای ژاک است، وداع کنیم.»

بدین شیوه دیدرو حق خود در مقام نویسنده را با حق خواننده روبرو می‌نهد، اما در عین حال ماجرای نبرد را نیز پیش می‌کشد و روایتی دقیق از آن می‌دهد، در حالی که قول می‌دهد چنین کاری نکند تا مبادا چیزی را منتفی کند که در واقع پیوسته آن را منتفی کرده؛ یعنی ادامهٔ داستانی که تازه باید شروع شود: «عشقهای ژاک». او به گونه‌ای غیرمستقیم ژرفترین مضمونی را که آزادی نویسنده پیش می‌کشد، پیشنهاد می‌کند: نویسنده باید از میان چندین مضمون برگزیند، و در این کار آزاد است، اما این آزادی را فدا می‌کند تا راههایی دیگر را دنبال گیرد. ما تنها در صورتی می‌توانیم آزاد باشیم که پیوسته امکانات دیگر آزادی را فدا کنیم؛ آزادی به همان اندازه که شامل گزینشهای ماست، شامل گزینشهایی نیز می‌شود که ما مایل یا قادر به آنها نیستیم.

قرارداد میان نویسنده و خواننده یک بازی است. و میلان کوندرا در برداشت تئاتری خود از رمان دیدرو، ژاک و اربابش به ما هشدار می‌دهد که این بازی یکی از بزرگترین ابداعات تمدن غرب است: بازی داستانگویی، ابداع شخصیتها و آفریدن بهشت خیالی فرد، که هیچکس از آن رانده نمی‌شود، چرا که در رمان، هیچکس مالک حقیقت نیست و هر کس این حق را دارد که شنیده شود و فهمیده شود.

به گمان من دیدرو این بُعد از کار رمان‌نویس را کاملاً درک می‌کرد.

نویسندهٔ او، که دستی چنین باز در هوسکاری دارد، باری، می‌داند که تنها بخش کوچکی از حقیقت را مالک است و نیک آگاه است که حقوق او، هر چه می‌خواهد باشد، بدون خواننده (تو) وجود نخواهد داشت. از این روست که نویسنده، در میانهٔ ماجراهای ژاک قدری می‌تواند به خواننده بگوید:

> ای خواننده، تو با من چون دستگاهی بی‌اختیار رفتار می‌کنی و این درست نیست... دیگر بس است. بی‌تردید، گاه لازم می‌آید که من روی خطاب به خیال تو داشته باشم، اما این نیز ضروری است که گاه، خیال خود را به خطاب گیرم.

بازی دیدرو بسیار جدی است. او می‌خواهد زمان ما را همچون مرادفی برای آزادی ما عرضه کند. ژاک قَدَری یکسر ما را هشدار می‌دهد که تکلیف همه چیز روشن شده، دیگر هیچ چیز اهمیتی ندارد، زیرا «همه چیز آن بالا نوشته شده.» اما دقیقاً به این دلیل که بسیار بسیار چیزها پیشاپیش «آن بالا» نوشته شده، ژاک و نویسنده‌اش، به جای آنکه تن به تسلیم دهند، آنچه را که «این پایین» نوشته شده افزون می‌کنند. نوشته‌های آنان پیش‌بینی ناشدنی، هوسکارانه، زیاده خواه، بازیگوشانه و آزاد است. این آزادی در ادبیات واقعی می‌شود از آن روی که دیدرو آن را با تکنیکی ادبی که تکنیک آزادی است عرضه می‌دارد: ما همه در زمان هستیم، اما این حق را داریم، یا باید داشته باشیم، که زمان خودمان را برگزینیم. این الزام و همچنین حق است. این، تقدیر، و نیز آزادی است که از آن تقدیر برمی‌گذرد. ما برمی‌گزینیم که داستانی بگوییم و بدین طریق همهٔ داستانهای دیگری را که می‌توانستیم بگوییم فدا می‌کنیم. ما بیست دهان نداریم. فقط امکانات مضحک، ناچیز و بی‌نظیر دهان داستان از آن ماست. اینها

محدودیتهای آنند، و در عین حال امکانات آن.

انگیزهٔ حرکت در ژاک قدری بر همهٔ انتظارات غلبه می‌کند. اگر اصولاً کاری انقلابی در داستان شده باشد همین است: رمان دیدرو به نوکر استعداد قصه‌پردازیی می‌دهد که او را از بردگی ذهنی می‌رهاند، و در عین حال ارباب را، که در شبکهٔ بی‌پایان داستانهای ژاک گم شده، وامی‌دارد که از اقتدار خود بگذرد. نویسنده در اینهمه آزادی خارق‌العاده‌ای را به نمایش می‌گذارد، اما خواننده باید پیوسته آزادی خود را در برابر نویسنده به کار گیرد و از میان صورتهای گوناگونی که نویسنده پیشنهاد می‌کند «آن را که بهترین می‌داند.» برگزیند.

[*celle qui vous. conviendra la mieux*].

خواننده، آنگاه که اثر را دریافت می‌کند، با همان مشکلی روبرو می‌شود که نویسنده به هنگام نوشتن پیش روی داشته: او باید برگزیند.

۵

شاید این نکتهٔ اصلی کار دیدرو در روایت باشد: او رمان را همچون مخزنی از امکانات آزادی نویسنده می‌نویسد. بدین‌سان خواننده گزیننده می‌شود (در اینجا باز هم زبان اسپانیایی جناسی دارد که گویاتر است: El Lector [خواننده]، همچنین Elector [انتخاب کننده] است).

این امکانات بر زمان حکّ شده‌اند. زمان دیدرو مخزن امکانات است: زمانْ استمرار بعلاوهٔ امکانات است. زمان حرکت است، وزن است، داستانی گسسته شده است، داستانی به تعویق افتاده است، حتی، گاه، داستانی تکراری است.

نمونه:

(اول) ما داستانی می‌شنویم دربارهٔ آنچه بر سر دوست فرمانده ژاک

آمده، آنگاه که این نوکر در ارتش فرانسه خدمت می‌کرده است.

(دوم) این داستان قطع می‌شود و دوباره به صورت ماجرایی که برای فردی دیگر، یعنی افسری فرانسوی به نام دوگرشی، پیش آمده دقیقاً تکرار می‌گردد.

(سوم) این دو داستان به تعویق می‌افتد وگویندگان (ژاک و اربابش) برمی‌گردند بر سر داستان عشقهای ژاک، که به نوبهٔ خود داستانی است که همواره گسسته می‌شود و به تعویق می‌افتد.

اما آنگاه (چهارم) دیدرو ترکیبی بلافصل از این همه لحظات روایی پیشین به ما می‌دهد و می‌پرسد: «اما چرا داستان عشقهای ژاک نمی‌توانست برای فرمانده او پیش آمده باشد؟ آخر همین ماجرا عملاً برای دوگرشی افسر فرانسوی پیش آمد.»

قیاس روایی دیدرو مجموعه‌ای از رویدادهای مختلف را به ما عرضه می‌کند که گاه با هم تطابق دارند و گاه ندارند، بدین ترتیب

الف) داستانهای گسسته

ب) داستانهای تکراری و

ج) داستانهای به تعویق افتاده با هم جمع می‌شوند و

د) داستانهای همزمان را پدید می‌آرند.

حیطهٔ آزادی ما، همچون خود این داستانها، هم فضای کوچک یک سلول است و هم آسمان هفتم. دیدرو به ما می‌گوید که متن داستانهای او یکی درکنار دیگری نوشته شده است: اینها داستانهایی مجاورند. دو نمونه از تکنیک دیدرو در روایت همزمان می‌آورم.

نمونهٔ نخست استفاده از روایت درون روایت است، تکنیکی که نخستین داستان‌پرداز یعنی، شهرزاد، در هزار و یک شب ابداع کرده است. دیدرو هشیار است که این برداشت صورتی مادی به خود گیرد:

ژاک به ما می‌گوید که سه دزد بر او هجوم آوردند، بر زمینش زدند و پولش را به سرقت بردند...

آنگاه نوکر روایت خود از این دزدی را قطع می‌کند ـ به اربابش می‌نگرد و از او می‌پرسد، «ارباب، شما را چه می‌شود؟ چرا دندان بر هم می‌فشارید، چرا چنین می‌لرزید... انگار که با دشمنی روبرو شده‌اید؟»

ارباب پاسخ می‌دهد که آری، براستی با دشمنی روبروست. «شمشیر به دست گرفته‌ام، به آن بی‌سروپاها (که بر تو حمله کرده‌اند) حمله می‌برم و انتقامت را می‌گیرم.» ارباب این را به ژاک می‌گوید، و به گونه‌ای ملموس و مادی در عملی که ژاک آغازکرده شرکت می‌جوید، با همان یقین دن کیشوت، آنگاه که بر عروسکهای استاد پدرو حمله می‌برد. انگیزهٔ آنان مشابه است: آنان روایت شده را به اکنون می‌آورند، آن را به ما می‌باورانند، گذشته (آنچه باز آورده شده) را با حضور بخشیدن به آن آزاد می‌کنند. شاید هم صرفاً به ورطه‌ای نزدیک می‌شوند که کولریج تصور کرده بود، و او نیز همچون دیدرو، مرید استرن، این ترفند باز بزرگ روشنگری، بود. کولریج گفتاری را پیش می‌کشد دربارهٔ «کسی که نه در زمان ـ گذشته، اکنون، آینده ـ بلکه در کنار زمان، متوازی با زمان می‌زید.[۱۲]» (*Table Talk*, 1833).

دیدرو، آنگاه که تکنیکهای مونتاژ را به کار می‌گیرد تا مشهورترین رمان در رمان را در ژاک قدری روایت کند: ماجرای خانم پومره[۱۳]، به گونه‌ای، ما را به این همجواری دعوت می‌کند.

ژاک و اربابش خود را در میهمانخانه‌ای می‌یابند و در آنجا به زن میهمانخانه‌دار گوش می‌سپارند که داستان خانم پومره و انتقام گرفتن او از مارکیز دز آرسیس* را بیان می‌کند، و در تمام طول داستان به

* Marquis des Arcis

کارهای میهمانخانه نیز می‌رسد: سخنش را قطع می‌کنند، دستور می‌دهد، به میهمانهای دیگر می‌رسد، نگران خوراک و مشروب است. ممکن است بپرسد: «برای دسر چه میل دارید؟» اما ذره‌ای از ماجرای خانم پومره را ناگفته نمی‌گذارد.

راوی با چشمکی، رنگی واقعگرایانه به این کمدی می‌دهد. می‌گوید چیز غریبی نیست که «وقتی ما داستانی را تعریف می‌کنیم... هر قدر هم که این داستان کوتاه باشد... شنونده بارها سخن راوی را قطع کند.» در حقیقت، دیدرو بوطیقای جدید زمان و مکان را می‌آفریند که در آن راوی و شنونده ناچارند رابطه برقرار کنند، پیش‌روی هم بازی کنند و این را دریابند که متن آنها نه متنی قطعی، که فقط متنی احتمالی است.

دیدرو تسلسلی از مکان ـ زمان می‌آفریند که در آن مکان ـ زمانِ الف (مکان ـ زمانِ میهمانخانه‌دار) با مکان ـ زمانِ ب (مکان ـ زمانِ خانم پومره) درهم می‌آمیزد. او از طریق بُرشها، تداخلها، صداهای خارج از صحنه، برگشت به گذشته، جهش به آینده، به این تسلسل دست می‌یابد. ما جریانی از نشانه‌ها را می‌خوانیم و احساس می‌کنیم که انگار دیدرو، در قرن هیجدهم، سینما را ابداع کرده بوده است. در واقع، شگفت نیست که روبر برسون این بخش از ژاک قدری را فیلم کرده باشد. در این فیلم، که خانمهای بوا دُ بولونی نام داشت، ماریاکاسارس در نقش خانم پومره‌بازی می‌کرد، زنی پرشور و شهوت که وقتی معشوقش مارکیز دز آرسیس او را ترک می‌گوید، دو زن هرزه، مادر و دختری را که روسپی و قماربازند، به جای زنانی پرهیزکار و پاکدامن به مارکیز معرفی می‌کند. پس از ازدواج مارکیز فریب خورده با زن جوان (که تنها به شرط ازدواج تن به خواهشهای او می‌داده)، خانم پومره حقیقت را فاش می‌کند و بدین سان از این مرد ـ سالار هرزه اما روشن‌اندیش،

انتقام می‌گیرد.

برداشت تئاتری کوندرا، بدان سان که به کارگردانی سوزان سونتاگ در کمبریج بر صحنه آمد، آن همزمانی را که از طریق روایت و مونتاژ سینمایی به دست می‌آید به خوبی مشخص کرد. هنرپیشه‌ای که نقش زن میهمانخانه‌دار را بازی می‌کند و گویندهٔ داستان است عیناً بدل به خانم پومره می‌شود: راوی و روایت شده، به لحاظ مادی، بصری و زمانی یکی هستند. کوندرا و سونتاگ این احساس را به ما القا می‌کنند که گرایش دیدرو به همزمانی، در خدمت گسستی همیشگی است. این گسست بر استمرار مألوف وارد می‌شود: هدف این است که ما عادت به استمرار را به مخزن امکانات تبدیل کنیم. و هدف از این تبدیل، به نوبهٔ خود، تیز کردن حس حضور زمان در ماست. فیلم و نمایشنامه شیوه‌هایی بسیار دقیق برای زنده نگاهداشتن آن احساس آزادی است که دیدرو نسبت به زمان داشت. این شیوه‌ها قضیهٔ پیشنهادی دیدرو دربارهٔ کنش متقابل میان نویسنده و خواننده در کتاب را تعمیم می‌بخشد. اکنون ما تماشاگر و نویسنده، تماشاگر و راوی، بازیگران و تماشاگران، گوینده و شنونده را داریم که اعتبار فرضیهٔ دیدرو را تأیید می‌کنند.

در لحظه‌ای از این طی طریق، دیدرو این مجموعهٔ امکانات را پیش ما می‌نهد:

ژاک و اربابش ـ بنابر تصور نویسنده ـ از هم جدا می‌شوند «و من هر چه جان می‌کنم نمی‌توانم تصمیم بگیرم که کدام یک را دنبال کنم.» آنچه نویسنده مطرح می‌کند (تا به یاد ما بیارد که نویسنده‌ای هست و این که او کیست) این است که اگر خواننده تصمیم بگیرد ژاک را دنبال کند، با داستانی دراز و پیچیده سروکار خواهد داشت، اما اگر ارباب را دنبال کند جانش از ملال به لب خواهد رسید.

این گزینشی ساده و دوگانه است. پس از آن ژاک و اربابش به قلعه‌ای نزدیک می‌شوند. اما این راست نیست. آنها فقط به محلی نزدیک می‌شوند که شب گذشته را در آن گذرانده‌اند. اما شب گذشته را در کجا گذرانده‌اند؟

۱) در شهری بزرگ، دُر روسپی خانه‌ای.
۲) با دوستی قدیمی که ضیافتی پرشکوه برایشان ترتیب داد.
۳) با راهبی تنگدست که به نام خدا با آنان بدرفتاری کرد.
۴) در میهمانخانهٔ بزرگی که پول گزافی بابت غذاهای عرضه شده در سینی نقره از آنها می‌گرفتند.
۵) در خانهٔ بزرگزاده‌ای فرانسوی که در میان انبوهی چیزهای زاید، از همهٔ ضروریات محروم بودند.
۶) با یک کشیش دهکده.
۷) در یک دیر بندیکتن که در آنجا شرابی ناب نوشیدند.

همهٔ این شقوق در روایت امکان پذیرند، اما علاقهٔ ارباب را برنمی‌انگیزند. او که سخت وسوسه شده، فقط مشتاق است که به ماجرای عشقهای ژاک برگردد.

«ژاک، پس ماجرای عشقهایت چه شد؟»

نوکر صدبار گفته است که «آن بالا نوشته شده که او هیچ وقت داستانش را تمام نخواهد کرد.» و نویسنده آنگاه که رمان را به پایان می‌برد می‌گوید «حالا می‌فهمم که او حق داشت.» اما می‌افزاید «ای خواننده، می‌دانم که این تو را آزرده می‌کند. بسیار خوب. تو می‌توانی داستان را برداری و از همان جا که ما رهایش کرده‌ایم، چنان‌که خود می‌خواهی ادامه بدهی. یا اگر ترجیح می‌دهی، نام زندانی را کشف کنی که ژاک در آن روزگار می‌گذراند» [به کفارهٔ جنایتی (قتل شوالیه سن‌کوئین) که ارباب مرتکب شده و نوکر قدری آن را به گردن گرفته،

زیرا «آن بالا نوشته شده.»] و، راوی در پایان می‌گوید «بگرد و پیدایش کن، از او بپرس.»

در عین حال، دیدرو می‌افزاید، خواننده همواره می‌تواند گفتگوی میان ژاک و اربابش را باز خواند، «مهمترین اثری که بعد از پانتاگروئل اثر استاد فرانسوا رابله عرضه شده است.» بعد از تبلیغ برای خود، دیدرو به خواننده اختیار می‌دهد که اگر خوش می‌دارد، برای خود نویسنده‌ای جدید شود یا همچنان خواننده ـ یا بهتر بگوییم ـ باز ـ خواننده بماند.

٦

دیدرو کلام روایی خود را با اشاره به رابله به پایان می‌برد. رابله در اینجا تنها نیست. استرن و تریسترام شندی، سروانتس و دن‌کیشوت در کنار رابله دو تفنگدار دیگر رمانِ بالقوه، یا چنانکه باختین* می‌نامدش، رمان ناتمام، هستند. دیدرو دارتنیان* این داستان است. رادیکالیسم روایی او، که از رابله، سروانتس و استرن درسها گرفته، با زبانی معاصر به ما می‌گوید که رمان نه تنها نمرده، بلکه هنوز به اندکی از امکانات خود نیز دست نیافته است. تازگی و آزادی کتاب خنده و فراموشی اثر کوندرا، اگر در شبی زمستانی مسافری... اثر کالوینو، تقلاّ اثر گراس، کنت‌خولیان* اثر گویتیسولو، زندگی متقابل اثر راث، سال آخر در زندگی ریکاردو ریس اثر ساراماگو، شرم اثر رشدی، هاکس مور اثر آکروید، بهترین دلیل‌اند بر این که درسهای گرانقدر رابله، سروانتس، استرن و دیدرو بیهوده نبوده و مرگ رمانِ رئالیستی، روانشناختی و وحدتهای تک بعدی که بعد از جویس فرا رسید، در واقع به گونه‌ای پنهان خبر از

* Bakhtin * d'Artagnan * *Count Julian*

تولد رمان بالقوه از آن نوع که مورد نظر باختین است می‌داده. اینها رمانهایی هستند که بی‌آنکه ضرورتاً از لحاظ موضوعی به آنها اعتقاد داشته باشیم، تغییرپذیری زندگی در دنیای بعد از صنعت را آشکار می‌کنند و بی‌اعتباری زندگی را در برابر تهدید بمب هسته‌ای، تزاید ارتباطات و مخازن اطلاعاتی که امروزه برای جلب توجه ما رقابت می‌کنند، پیش‌چشم می‌آرند.

یکی از دلایل نبوغ دیدرو این است که او میراث امکان در رمان را به موضوع روایت ناتمام خود تبدیل کرد: رمان به مثابهٔ مخزن پایان‌ناپذیر امکانات. امروزه چیزی کمتر از این ما را خوشنود نمی‌کند. رابله، سروانتس، استرن و دیدرو امکانات فراموش شدهٔ نهفته در منشأ رمان را به یاد ما می‌آورند. اما در عین حال گوشزد می‌کنند که رمان اثری است هماره گشاده و ناتمام. همهٔ رمانهای بزرگ، از این حیث، رمانهای بالقوه‌اند.

نخست، این رمانها تحت تأثیر سیاست حاکم بر زمانِ نوشته شدن‌شان، یا جامعه‌ای که در آن پدید آمده‌اند، فرسوده نمی‌شوند. آن سیاستها و جوامع ممکن است از میان بروند یا تغییرکنند، اما اثر هنری بر جای می‌ماند.

دوم، رمان خود را به زمینه‌های اجتماعی، سیاسی، روانشناختی و فلسفی که بناگزیر همراه آنند محدود نمی‌کند، بلکه همواره پذیرای معانی جدید، تفسیرهای جدید و شیوه‌های جدیدِ پذیرش از سوی خوانندگانی که نویسنده پیش‌بینی‌شان نکرده، خواهد ماند. این خوانندگان با خواندن رمان، به اثری ناخوانده نزدیک می‌شوند: آن را برای‌بار اول می‌خوانند. و همچنان‌که بورخس در **پی‌یر مناردِ نویسندهٔ دن‌کیشوت** می‌گوید، مهم نیست که چه مقدار اعتبار، انتقاد، یا لذتی ساده همراه این اثر شده است. شنیده‌ها هرگز جای تجربهٔ خواندنِ

دن‌کیشوت برای بار اول در سال ۲۰۰۰ را نخواهد گرفت.

سوم، رمان می‌تواند اینهمه باشد یا اینهمه را به فعل درآرد از آن روی که بنابر تعریف فاقد قطعیت است و این فقدان قطعیت آن را به سوی گشایشها می‌کشد. رمان، اگر اصولاً نوع باشد، نوعی گشوده است و این گشودگی، بنابر گفتهٔ باختین، به معنای دیالوگ است، اما نه تنها دیالوگ شخصیتها، بلکه همچنین دیالوگ انواع، دیالوگ زبانها، دیالوگ زمانهای تاریخی، دیالوگ امکانات منتشر نشده.

رمان هم بازتاب دهنده و هم آفرینندهٔ دنیای ناتمامی است که به دست مردان و زنانی ساخته شده که خود نیز ناتمامند. نه جهان آخرین کلام خود را بر زبان رانده و نه ساکنان آن. پس رمانِ بالقوه، اعلام و شاید حتی تضمین تاریخی بالقوه است. زندگی بالقوه. ما امیدواریم بخشی از حضور انسانیِ ناتمامی باشیم که خود را با زبان روایت بیان می‌کند. البته همهٔ رمانهای بزرگ این را می‌گویند، اما دیدرو آن را بدیهی می‌سازد.

یادداشتها

۱. Boileau, Nicholas (۱۶۳۶-۱۷۱۱)، نویسنده، شاعر و منتقد فرانسوی. او را واضع اصولی می‌دانند که ادبیات کلاسنیک فرانسه بر آن استوار شد.

2. *Jaques le Fataliste*.

۳. Lucretius (۵۵-۹۶ ق.م)، فیلسوف رومی. اثر مشهورش *De Rerum Natura* شرح و بیان فلسفهٔ طبیعی و اخلاقی اپیکوروس فیلسوف یونانی است.

۴. Schlegel, Fredrich (۱۷۷۲-۱۸۲۹)، نقاد و هنرشناس و ادیب و فیلسوف آلمانی. شارح عقاید رومانتیکهای اولیه. نخستین کسی که در اروپا کتابی تحقیقی در مورد فلسفهٔ هند منتشر کرد.

۵. Heraclitus، (قرن پنجم ـ ششم قبل از میلاد) فیلسوف یونانی.

۶. Marne، رودی در شرق فرانسه، عرصهٔ دوتا از نبردهای مهم جنگ اول جهانی (۴ تا ۱۲ سپتامبر ۱۹۱۴ و ۱۵ ژوئیه تا ۷ اوت ۱۹۱۸). نبرد اول کوشش آلمان را برای درهم شکستن فرانسه پیش از آمادگی روسیه برای جنگ، با شکست روبرو کرد. نبرد دوم حملهٔ نهایی لودندورف، ژنرال آلمانی را پایان داد.

۷. Gulag، مجمع الجزایری در روسیه، از تبعیدگاههای مشهور آن کشور.

۸. Machado de Assis (۱۸۳۹-۱۹۰۸)، نویسندهٔ برزیلی. از آثار اوست:

Epithaph of A Small Winner, Dom Casmurro, Philosopher or Dog?

۹. Condorcet, Antoine Nicholas (۱۷۴۳-۹۴)، فیلسوف، ریاضیدان و سیاستمدار انقلابی فرانسه. از نویسندگان دائرةالمعارف. مهمترین اثر فلسفی‌اش «طرح یک نقشهٔ تاریخی از پیشرفتهای روحی انسان».

10. *Le Salon*

۱۱. Le Sage, Alain Rene (۱۶۶۸-۱۷۴۷)، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. اثر مشهورش ژیل بلاس است. این رمان اثر بسیار در پیدایش رمانهای واقعگرا داشت. ژیل بلاس به فارسی ترجمه شده است.

۱۲. Coleridge, Samuel Taylor (۱۷۷۲-۱۸۳۴)، شاعر و منتقد انگلیسی. از چهره‌های مهم رمانتیسم در انگلستان. جدا از شعر و نقد شعر، در فلسفه نیز دست داشت و فلسفهٔ اصالت تصور آلمانی را به انگلستان وارد کرد.

13. Mme. de Pommeraye

(nbookcity.com) کتاب شهر

گوگول

۱

لحظهٔ بزرگ، لحظهٔ پرشکوه. پیش پایم گذشته‌ام می‌سوزد، فراز سرم، از درون مه، آیندهٔ نامکشوفم می‌درخشد. ای زندگی روح من، زندگی نبوغ من، به تو التماس می‌کنم: پنهان مشو! در این لحظه نگاهبان من باش و در درازای این سال که چنین فریبنده حضور خود را اعلام می‌کند رهایم مکن. درخشان باش، سرشار از جنب و جوش و سراپا تن‌سپرده به کار و آرامش... سال اسرارآمیز، سال رخنه‌ناپذیر ۱۸۳۴! به من نگاه کن. اینک من، زانوزده در پای تو.

نیکولای گوگول این نامه را در شب تحویل سال نوشت، بین ۳۱ دسامبر ۱۸۳۳ و اول ژانویهٔ ۱۸۳۴. لحن نامه رنجی را آشکار می‌کند که طلب آرامش برای آفرینش، پیچیدگی پر آشوبش را می‌پوشاند. ما گمان می‌بریم که پشت این تصمیم سال نو تخیلی بی‌آرام قرار دارد هر چند که زندگی روزانه بسیار ساده باشد. اما به رغم ظواهر چنین نیست. بی‌تردید این زندگی از رویدادهای شورانگیز بی‌بهره است، تنها از آن روی یاد کردنی است که زندگی نیکولای گوگول است. در آن چندان چیزی روی نمی‌دهد، خاصه چیزهایی که دفتر هستی انسانی را پربرگتر می‌کند، نه شور و شری، نه روابط نزدیک اروتیک با مردی یا

زنی، نه محکومیتی سیاسی.

خانواده‌ای هست و سرزمین پدری، اما مسألهٔ گوگول این است که هر چه زودتر اینها را پشت سر نهد. تنها دوستی ستایش‌آمیزی با یک مرد در میان است، و او نابغه‌ای گشاده دست است: آلکساندر پوشکین، بنیانگذار ادبیات نوین روسیه، پوشکین بی‌همتا، که تنها دانته و شکسپیر با او برابری توانند کرد. اما دانته‌ای و شکسپیری که نابجا در کشوری پهناور، نیرومند و رمزآمیز نشیمن گرفته که دربارهٔ آیندهٔ خود «پاسخی نمی‌دهد» بدان‌گونه که گوگول در بندپایانی مشهور نفوس مرده آورده است:

> به کجا می‌روی، ای روسیه؟ پاسخ بده... پاسخی نمی‌دهد. زنگوله‌های کالسکه دینگ دینگی جادو شده سر داده‌اند، هوا پاره پاره می‌شود و باد می‌شود، همه چیزی بر پشت زمین چون برق می‌گذرد، و مردم و ملتهای دیگر از گوشهٔ چشم نگاهی نگران می‌افکنند و از سر راهش کنار می‌روند.

اگر این بند را با آن تکه از نامه‌ای که من نقل کردم مقایسه کنیم، (در نامه) به بسیاری عوامل ثابت تخیل گوگول‌وار می‌رسیم و (در رمان) به راه فرا گذشتن نویسنده از دغدغه‌های خود. در نامه حرکتی هست، بالا و پایین، پایین و بالا، چنانکه گویی در ستونی از کلمات: «پیش پایم گذشته‌ام می‌سوزد؛ فراز سرم... آینده... می‌درخشد.... اینک من، زانو زده در پای تو.» اما این حرکت افقی نیز هست، چنانکه گویی در یک فوگ* : زمان ناگشودنی است، از درونِ زمان باز می‌شود، زمانی پنهان شده: تسلسلی از روزهای روی پوشیده، «به تو التماس می‌کنم: پنهان

* fugue. قطعه‌ای چند صدایی در موسیقی که از یک یا دو یا چند تم تشکیل یافته و این تم (یاتمها) با صداهای مختلف تکرار می‌شوند.

مشو.» زمان، کم و بیش بنابر تعریف، می‌گریزد، خود را به جامه‌ای دیگر می‌پوشاند، خود را در مه می‌پیچد، زمان طرار است، موجودی مبدّل که همواره از نشان دادن چهرهٔ واقعی‌اش به ما، سر باز می‌زند.

پاسخی از این دست به زمان تنها می‌تواند حاصل تخیلی احساساتی باشد: زانو زدن، اما بی‌آنکه اشتیاق به سوی چیزهای والاتر کنار نهاده شود: از پست به سوی والا رفتن، از تأمل درگذشته‌ای که «پیش‌پایم» می‌سوزد، به سوی آینده‌ای که «فراز سرم» می‌درخشد. زمان تعویقی هماره است: هویتی پیوسته معوق مانده است. گوگول، ایستاده بر آستانهٔ سالی که برای او تعیین کننده است، ثمرات زمانی رمزآمیز و جابجا شده را که به شکلی عمودی در تصور آمده، به التماس می‌طلبد و با آن در قالبهای رمانتیک زمان و ادبیات روبرو می‌شود: گریز، جابجا شدن، سفر.

در چشم‌انداز رمان، گوگول افقی پهناور ترسیم می‌کند که بر زمانی عمودی عمود می‌شود. این افقی بودن نامی دارد: روسیه. این نام موضوعی دارد که آن را تجسم می‌بخشد: درشکه. و این چیز، درشکه، حرکتی سریع دارد، به سوی آینده، هدف، سرنوشت می‌تازد و بذر ستایش و هراس در میان همهٔ «مردم و ملتهای» دیگر می‌پراکند. اما این وسیلهٔ پر سروصدای تندرو دو ویژگی از آنِ خود دارد: نخست این که رانندهٔ آن ماجراجویی نادرست و رذل است، مردی با چهره‌ای دیگر که هویتش بر هیچکس شناخته نیست؛ مردی که، در این معنی، هویتش بسته به آن است که دیگران تصمیم بگیرند او چه کسی باشد. نامش چیچیکوف است، دزدی با هویت نامعلوم که با هویتهایی بس نامعلوم‌تر از هویت خود سودا می‌کند، یعنی هویت سرفهای مرده، که این شیاد بزرگ روس می‌کوشد از مالکان بخرد، و پیش مقامات دولتی چنین وانمود کند که آنان در حادثه‌ای جان داده‌اند و از این طریق چهل

هزار روبل به جیب بزند، سودی برای پانصد روبل سرمایه‌گذاری، بر مبنای پنج تا ده روبل برای هر مرده.

این فریبکاری است، اما فراتر از هر چیز به تعویق انداختن هویت است. زمان سرنوشت خود را بر ما عرضه نمی‌دارد؛ شخصیت داستان نیز همچنین؛ زمین نیز بی‌گمان چنین است. پس چرا نویسنده باید چنین کند: سرنوشت خود را یا سرنوشت زمانش، مکانش و شخصیتهای داستانش را بر ما عرضه دارد؟ هنر نیکولای گوگول برگرد مسألهٔ هویتها و هم هویتی دور می‌زند، که به تعویق می‌افتد یا به صورتی فریب‌آمیز در می‌آید. گوگول این مسأله را با چنان قدرت و تخیلی و با چنان طنز و حس اعجابی به قالب ادبی درمی‌آورد که در عمل تنها به یک هویت می‌رسد و آن، هم هویت شدن او با مشکل هستی است.

پس آنگاه که جنبه‌های صوری متعدد اثر او را در نظر می‌گیریم، باید این پیروزی نهایی نویسنده را پیش‌چشم داشته باشیم. زیرا چنانکه دانلد فنگر* در اثر ستودنی خود **آفرینش نیکولای گوگول** اشاره می‌کند، این نویسندهٔ روس ریشه‌ای‌تر از هر کس دیگر در عصر خود نمونه‌ای از قدرت رسانهٔ ادبیات را عرضه کرده و این کار دقیقاً از طریق درهم آمیختن قالب و محتویٰ میسر شده است. هر دو قالب هستند و هر دو محتویٰ. جستجو در این که این یک کجا تمام می‌شود و آن یک از کجا آغاز می‌شود، کشف ماهیت هنر گوگول است، هنری که در آن هشدار گئورگ زیمل* که فنگر آن را نقل کرده، اصل عمل کننده و نشانهٔ ترکیب می‌شود: قالب و محتویٰ بخشهای نسبی و ذهنی اندیشه‌اند: آنچه از یک جنبه قالب به شمار می‌رود از جنبه‌ای دیگر محتواست.

* Donald Fanger

* Georg Simmel

اکنون به دو متن بی‌شباهت اما در نهایت مکمل هم که در اینجا نقل کردم، باز می‌گردم. چگونه می‌توانیم در آن نامه داده‌های اساسی را ـ تاریخها، تازگی نداشتن نیات خیر برای سال جدید، بدین معنی که گوگول در اینجا کاری می‌کند که همهٔ ما در سالگردهای مشابه می‌کنیم ـ از عمل نوشتن جدا کنیم؟ یعنی از تخیل آنگاه که بر زمان تطبیق داده می‌شود، از پس راندن یقین، از رنج تحقیری خفت‌آور، از شرح اشتیاق و از نمایش نوعی صراحت بی‌آلایش (اگر نه کاملاً تردیدزدا) که اگر در آن تأمل کنیم صداقتی دروغین را می‌یابیم که محض توجیه صداقت به نمایش درآمده و بنابراین صداقتی غیر صادقانه است.

آنچه مهم است واقعیت ادبی نامه است، نه خوشامدگویی به سال نو، و این واقعیتْ پویا، تخیلی و طنزآمیز است. معمای زمان را به کمک معمای انسان پاسخ می‌گوید، به همان شیوه که یاری جستن از درشکهٔ روسی در برابر معمای سرنوشت ملی تنها یک پاسخ عرضه می‌کند. این پاسخ حاوی طنز نویسنده است که سرنوشت خود را و هویت خود را به تعویق می‌اندازد، به همان شیوه که زمان و مکان (سال ۱۸۳۴ و سرزمین روسیه) چنین می‌کنند، و بدین ترتیب همهٔ این عناصر بدل به یگانه واقعیتی می‌شوند که حقیقت دارد و در خور توجه ماست، یا دست کم، دسترس پذیر است: واقعیت ادبیات. واقعیتی شکننده. آیا زندگی گوگول شکنندگی کمتری داشت؟

۲

گوگول بارها تأکید می‌کند که «من جدا از ادبیات زندگیی ندارم.» در این مورد، همچون بسیاری موارد دیگر، گوگول برادر بزرگ فرانتس کافکاست. که می‌گفت «آنچه ادبیات نیست مرا ملول می‌کند، از جمله

گفتگو دربارهٔ ادبیات.» کافکا در دفتر خاطرات خود می‌نویسد: «از هر چیز که ادبیات نیست نفرت دارم.» گوگول در بیان این معنی بر کافکا تقدم دارد: «من جدا از ادبیات زندگیی ندارم.»

فنگر توضیح می‌دهد که این دیدگاه در تضاد است با انتظارات رومانتیک گوگول: آفرینش هنری برتر «به شخص آفریننده معنی می‌بخشد، کیفیتی نمونه به او می‌دهد» که با بینش و نیز اندیشهٔ او رابطه دارد و «برانگیزندهٔ کنجکاوی» دربارهٔ استحاله‌ای مضاعف است. آگاهی و تجربهٔ زندگی بدل به هنر می‌شوند و هنر بدل می‌شود به آگاهی و تجربه. سرانجام، هویت شخص است که تقدم می‌یابد، حتی اگر در این جریان بناچار بدل به هویتی هنری شود.

این کیمیای رومانتیک در کار گوگول جایی ندارد. گوگول ضد بایرون روسی است، بدون میسولونگی[1] یا زنای با محارم، بدون جنجالها یا دوئلها یا عشاقی از این جنس یا آن جنس: نه همسری، نه فرزندانی. هیچ رابطهٔ عمیقی با سیاست، سکس، جامعه، خانواده، یا ملت ندارد، مگر آنکه این همه در خدمت آن باشند که غیبتی و دروغی را بازتاب دهند: اغراقی که در غیاب آن، تقلب، یا عدم تناسب می‌تواند اشباحی کلامی را برانگیزد که قادرند ما را به یگانه واقعیت و یگانه هویتشان نزدیک کنند، و آن هویت و واقعیت نوشته‌ای است از نیکولای گوگول.

این بوطیقای رادیکال برای درک دستاوردهای هنری و انسانی گوگول ضرورتی اساسی دارد. داستایوسکی می‌گفت «ما همه از زیر «شنل» گوگول بیرون آمدیم.» و این سخنی است مشهور، هر چند که می‌توان در صحت آن تردید کرد. من همواره در شگفت بوده‌ام که نویسنده‌ای با چنان عظمت حیرت‌آور می‌تواند چنین سخنی بگوید و ما چرا باید آن را باور کنیم. چرا «ابله» از زیر «شنل» بیرون آمده؟ چرا،

چنانکه وردزوورث[۲] گفته، فرزند پدر آدم است؟

زندگی کوتاه گوگول ـ مشکل اگر چهل و دو سال ـ همچون بیماریی طولانی، یا بهتر بگوییم، خستگیی بود.

در این مورد نیز او شبیه کافکاست که در یادداشتهایش افسانه‌ای از پرومته را قلم‌انداز می‌کند که در آن «سرانجام همه از این افسانهٔ بی‌معنی ملول می‌شوند. خدایان خسته‌اند، کرکسها خسته‌اند، زخم به گونه‌ای دردناک التیام می‌یابد.» این تصویر از خستگی تراژیک تأکید نیچه را به یاد می‌آرد: «هر آن کس که بهشتی نو آفریده، نیروی این کار را تنها در دوزخ خویش یافته است.» کامو در پرومته اسطورهٔ عقل طاغی را می‌بیند: او پدرِ منجی ـ باوری، برادری و انکار مرگ است.

اما در آنجا که کامو ممکن است طغیان عقلانی را ببیند و کافکا خستگیی به همان اندازه عقلانی را، گوگول عقل غیبت را می‌بیند. کامو عقلی طاغی و ملودراماتیک ـ و نه تراژیک ـ را وصف می‌کند که هرگز حقانیت دشمنش را نمی‌پذیرد. کافکا عقلی خسته را همچون ریشهٔ عقلانی بودن خود مجسم می‌کند. سرانجام، گوگول عقلانی بودن غیبت را باز می‌نماید. دانلد فنگر عقیده دارد، زندگینامهٔ راستین او را تنها می‌توان به گونهٔ هنر، استلزام، و غیبت، بیان کرد.

فنگر می‌افزاید: «او خود را به عنوان فردی که بنابر تجربه‌ای مستمر در بند طبقه، سیاست یا مکان شده است تعریف نمی‌کرد، و اگر بندهٔ تن خود بود، تدبیری می‌جست تا چنان بنده‌ای باشد که نتواند خویشتن‌شناسی خود را به کمک تجربهٔ فردی دیگر افزایش دهد.

تعمق گوگول در جسم و دانش او دربارهٔ آن محدود می‌شود به قلمرو مالیخولیا و کار کردن (یا نکردن) دستگاه گوارش. یگانه نوشتهٔ اروتیک فردی او نامه‌ای است با تاریخ سال ۱۸۳۷، این نامه زمانی نوشته شده که او شاهد عذاب کندگذر یک جوان زیبای روس، ژوزف

ویلگورسکی، در رم بوده است. بی‌تردید، فکر کردن دربارهٔ عنن احتمالی گوگول یا همجنس‌خواهی او راه به جایی نمی‌برد. نکتهٔ مهم این است که برای گوگول جسم دیگری تنها در آن مرحلهٔ نهایی، یعنی در مرگ یا در جوار مرگ خواستنی می‌شود.

اما این نکته، در کنار بقیهٔ زندگی کوتاه او، تنها در آنجا واقعیت می‌یابد که به ادبیات برگردانده می‌شود، و نمی‌توان گفت که مردار بارگی عامل اروتیک اصلی در گوگول است. در آثار او مرگ نیز طنزآمیز است. آکاکی آکاکیویچ، کارمند خرده‌پای اهل پترسبورگ، در هیأت شبحی باز می‌گردد تا صاحبان بالاپوشهای فاخر را بترساند و سرکیسه کند. طنز همواره جابجایی هویت است (همچنین، همواره، تنها رابطهٔ ممکن با اکنون): مردگان کیانند، فهرست سرفها، یا مالکانی که آنها را به چیچیکوف می‌فروشند، یعنی سوباکویچ، پلیوشکین و نوزدریوف؟

شاید نیات صریح نویسنده بیش از هر گونه تأمل روانشناختی و ادبی شایستهٔ توجه باشد. زندگی از ادبیات تمیز دادنی نیست: «من از طریق آثارم زندگی می‌کنم و نفس می‌کشم.» از این روست که فنگر کتاب خود را آفرینش نیکولای گوگول نام نهاده است. هنر گوگول، جدا از زندگی گوگول نه، بلکه آفرینش اثر همچون واقعیتی جدا ناشدنی از آفرینش انسان. معیار گوگول به مثابهٔ یک فرد، معیار هنر اوست. گوگول جدا از هنر خود زندگیی ندارد، و هنر او چیزی نیست مگر فراتاب غیبت زندگی او. همچون آکاکی آکاکیویچ در «شنل»، همچون خلستاکوف در بازرس و همچون چیچیکوف در نفوس مرده، نیکولای گوگول شخصیتی است در نوشتاری.

پس، فکر نمی‌کنم خلاف مقاصد دانلد فنگر عمل‌کرده باشم اگر جرأت کنم و به گونه‌ای گذرا تعریف او را وارونه کنم با این هدف که گوگول‌وارترین شخصیتها را در نیکولای گوگول بیابم: گوگول زندگی

خود را بدانگونه آفرید که پنداری در داستانی نوشتهٔ گوگول روی داده است.

بالزاک می‌گفت «واقعیت رنج بسیار برده تا از داستان تقلید کند.» منظور او از این گفته چیزی بود که مردم امریکای لاتین بخوبی درمی‌یابند: واقعیت پیوسته از تخیل ابداع کنندگانش فرا می‌گذرد. دیکتاتور مکزیکی آنتونیو لوپز د سانتا آنا[۳] هنوز تخیلی را نیافته است که شکوه پرغرابت او را در خود جای دهد، ما بسیاری شخصیتهای معاصر داریم که به همین اندازه از شور تخیل هر گوگولِ معاصر پیشی می‌جویند. پاییزهای پدر سالارهای ما، طبعاً، زمستانها و بهارها نیز هستند، و نیز قلب الاسد آرامشی چونان مرگ.

در سال ۱۹۶۷، در لندن، بارگاس یوسا* و من از گروهی نویسندگان امریکای لاتین دعوت کردیم در نوشتن کتابی که قرار بود پدران میهن‌ها نام گیرد شرکت جویند. قرار بر این بود که هر یک از این نویسندگان ـ گابریل گارسیا مارکز، آله‌خو کارپانتیه، اوگوستو روئا باستوس، خوسه دونوسو، خولیو کورتاسار، میگل اوترو سیلوا ـ هر یک پنجاه صفحه دربارهٔ جبّار ملی مورد توجه خود بنویسند. اما بعدها روشن شد که هماهنگ کردن آنهمه گرایشهای متفاوت کاری ناممکن است. کار آن کتاب به جایی نرسید، اما همین ابتکار سبب شد که کتابهای پاییز پدرسالار، دلایل دولت[۴] و من، من عالیجاه[۵] نوشته شود. بی‌تردید در این فکربکر و نیز در پی آمد پربار، اما پیش‌بینی ناشدهٔ آن، تنها الگوی واقعیت گذشته ـ خوان وینسنت گومز[۶]، کیپریانو کاسترو[۷]، دکتر فرانسیا[۸] ـ نبود که آفرینش چنین رمانهایی را میسر کرد، بلکه شاید فراتر از هر چیز، تخیل گارسیا مارکز، کارپانتیه و روئا باستوس در این میان مؤثر بود. دیکتاتورها ایمن و آسوده ـ در آرامش یا در عذاب،

* Vargas Llosa

کسی چه می‌داند؟ ـ درگور خود خفته‌اند. واقعیت مکتوب آنان را هیچ یک از رویدادهای زندگیشان تعیین نکرد. با اینهمه آیا می‌توانیم امروز این زندگیها را بی‌آنکه از منشور این رمانها گذشته باشند به تصور آوریم؟

زندگی نیکولای گوگول در پیوند با آثارش چنین جایگاه یگانه‌ای را داراست: این زندگی هیچ چیز جالب توجه ندارد مگر آنگاه که همچون آفرینش نیکولای گوگول به آن بنگریم. نوشتار پیشاپیش زندگی را شکل بدیهی می‌دهد، بدین معنی که زندگی اگر معنایی (یا تمایزی) دارد، به عنوان نوشتاری از گوگول است. آن زندگی با توجه به گذشته، و در عین حال به گونه‌ای همزمان، بخشی از جهانی گوگول‌وار است که از نویسنده و اثرش فراتر می‌رود تا سنت گوگول‌وار را بیافریند. دنبالهٔ معاصر آن را در آثار فرانتس کافکا و میلان کوندرا بروشنی می‌یابیم. اما گوگول خود وارث سنت متنوع ادبیاتی است که میخائیل باختین به کار گرفت تا کار رابله را توصیف کند، و در عین حال وارث سنت سروانتس نیز هست که مضامین اصلی مورد استفادهٔ او به گونه‌ای نمایان با آنچه فنگر برای توصیف گوگول نقل می‌کند انطباق دارد: مسخ، جاده، جابجایی، هویت، شناسایی.

تنها در این محدوده است که من از زندگی گوگول‌واری سخن می‌گویم که از اثر گوگول‌وار و سنت گوگول‌وار جداناشدنی است.

۳

گوگولِ گوگول‌وار:

دانلد فنگر دو مجسمه از نویسنده را به یاد می‌آرد: یکی، ساختهٔ سال ۱۹۰۹ اثر آندری‌یف مجسمه‌ساز. نشسته، پیچیده در شنل، سرفرو

آویخته و شانه‌ها افتاده، نیکولای گوگولْ تندیس مالیخولیای تبهگن است. این مجسمه نشانهٔ کاری است که به گفتهٔ مرژکوفسکی* «تمرینی دراز مدت در کژ اندام سازی هنرمندانه» بود. تندیس دیگر، که به دستور استالین در صدمین سال تولد نویسنده در مسکو برپا شده، مردی بلندبالا، شق و رق، پر نخوت را نشان می‌دهد با چشمانی شعله‌ور و چانه‌ای بالا گرفته: این گوگول واقعگراست، گوگول مترقی، همشهری گوگول که همین حالا می‌خواهد روی تراکتور خود جست بزند. نیازی به یادآوری نیست که ظهور مجسمهٔ دوم به معنای ناپدید شدن اولی بود، که فقط بعد از مرگ دیکتاتور به جای خود برگشت.

میان این دو تندیس ـ تراژیک، قهرمانی ـ ناگاه کوتوله‌ای سر بر می‌آرد. این گوگولِ شخصیت در گوگول است، دانشجویی «جدید» از روستاهای اوکراین در مدرسهٔ علوم عالی نژین* با نیمرخی پرنده‌وار و سری کوچک که درون لباسهای زمستانی‌اش لق می‌خورد، انگار که از یقه‌ای از پَر بیرون زده باشد. به نوشتهٔ لوبیچ رومانوویچ، یکی از همشاگردیهایش، پرنده‌ای سخت لاک و مهر شده در میان لباسهای بسیار زیادش که در این آب و هوا خفقان‌آور است. همین همشاگردی می‌نویسد لباس درآوردنش کلّی وقت می‌گیرد. لباسها ـ شنل ـ لاکی است همچون لاک سامسا در مسخ: پیکر غایب است، حضور آن و لذت آن به تعویق افتاده است.

او را «کوتولهٔ اسرارآمیز» می‌خوانند. هانری تروایا به ما می‌گوید که او ناچار است پنهانکار باشد: پنهانکاری چشمهٔ حیات اوست. از مدرسه به مادرش می‌نویسد: «هیچ کس شکوه و شکایتم را نشنیده... کسانی را که باعث خواری‌ام شدند ستایش کردم. راستش، برای همهٔ آنها من معمایی هستم. هیچ‌کس نمی‌تواند حدس بزند که من کی

* Merezhkovsky * Nezhin

هستم...» این معمای انسانی، پرندهٔ نوک تیز، کوتولهٔ اسرارآمیز در دنیای دانشگاهی، دیوانی، روزنامه‌نویسی و ادبی روسیه ظاهر می‌شود. او واقعیتی است که در عین حال فریبی هم هست. مادرش معتقد است که گوگول، به عنوان شخصیتی در گوگول، نویسندهٔ همهٔ کتابهای موفقی است که در روسیه منتشر شده است. پسر در کاشتن بذر این فریب تازه مقصر است. او همان است که هست، اما با بُعدی که جامهٔ مبدل بر او می‌پوشاند و همهٔ دیگران را فریب می‌دهد. این پوشش می‌تواند کاملاً گیج‌کننده باشد: مادرش باور می‌کند و این باور را با هر کس که گوش شنوایی داشته باشد در میان می‌نهد که پسرش نیکولای گوگول نابغه‌ای است که همهٔ شگفتیهای تکنولوژیک را که یکی از پی دیگری در روسیه ظاهر می‌شود، اختراع کرده است. مادر حاضر نیست چیزی کمتر از اختراع لکوموتیو و کشتی بخار را به پسرش نسبت دهد. مادر شریک جرم پسر است، خوانندهٔ مطلوب گوگولِ شخصیت در گوگول.

اما جدا از مادر ـ خواننده، گوگولِ گوگول‌وار شریک جرم دیگری نیز در این جابجایی هویتها دارد: برادر ـ نویسنده. خاستگاه نفوس مرده به خودی خود هم‌ارزرمانی است. این هدیه‌ای ـ یا بهتر بگویم بخششی ـ است که پوشکین شبی به گوگول می‌دهد. گوگول در اعترافات نویسنده می‌نویسد: «مدتی است که پوشکین مرا به تقبل کاری سترگ تشویق می‌کند.... به من گفته است: حالا که این قدرت را داری که به کشف انسان برسی و تمامی پیکرش را، چنانکه گویی جان دارد، با گردش قلمی ترسیم کنی، چرا دست به کاری سترگ نمی‌زنی؟ حیف است. بعد، از قیافهٔ زار و نزارم حرف زد و از بیماری‌ام که ممکن است روزگارم را به آخر برساند. سروانتس را مثال زد که گرچه نویسندهٔ چند داستان ستودنی بود، اگر نمی‌نشست و دن‌کیشوت را نمی‌نوشت

هرگز جایگاه امروزی خود را در میان نویسندگان نداشت. پوشکین در پایان سخنانش مضمونی را به من پیشنهاد کرد که خود قصد داشت شعرگونه‌ای از آن درآورد. با حرفهایی که زد، معتقدم که این داستان را به هیچکس جز من واگذار نمی‌کرد.» هدیهٔ پوشکین داستان ماجراجویی بود که به قیمتی ناچیز نفوس مردهٔ املاکی را می‌خرید و با بهره‌جویی از بی‌دروپیکری قانون که اجازه می‌داد مالکان نامهای سرفهای مرده را همچنان نگاه دارند، پول خوبی از این کلاهبرداری به جیب می‌زد.

گوگولِ گوگول‌وار با تصاحب مضمونی که آن را جابجایی مضحکی در سراسر خاک روسیه می‌دانست، می‌بایست از روسیه بگریزد تا آن را پنهانی، از دور، با چهرهٔ مبدل یک روس در پاریس و رم، بنویسد، نیرنگهایی مشابه دوز و کلکهای چیچیکوف ابداع کند و بدین‌سان همآوایی گوگول‌وار زندگی و کار، آفرینش مداوم نیکولای گوگول، را حفظ کند. برای مثال، آیا از بازگشت او به روسیه در سال ۱۸۳۹ چیزی گوگول‌وارتر هست؛ آنگاه که صحیح و سالم به مسکو بازگشته، نامه‌ای از مسکو به مادرش می‌نویسد اما تاریخ نامه را چنان می‌گذارد که گویی از تریست[۹] نوشته شده، و در این نامه می‌گوید: «و اما در مورد بازگشت به روسیه. هنوز تصمیمی نگرفته‌ام. در تریست هستم، اینجا آب تنی در دریا را شروع کرده‌ام...»

در اوکراین، خانم گوگول با آن موهای سپیدش نشسته و سرمی‌جنباند. مادر سزاوار این دروغ است. او شریک جرم اصلی پسر است. چنانکه تروایا می‌نویسد: «درست همان‌طور که دیگران با گفتن حقیقت احساس راحتی می‌کنند، گوگول در دغلبازی آرامش می‌یافت...»

می‌کوشد جسم خود را التیام بخشد، می‌کوشد وضع مالی خود را

التیام بخشد. برای تخیل خود و نوشتن خود در پی فرصت می‌گردد؛ به محافل رسمی سر می‌کشد، به دنبال حامی می‌گردد، تزار و استبداد را می‌ستاید. به چپ و راست می‌زند تا به صورت معمایی خلاق، به صورت موجودی با چهره‌ای دیگرگون، و شخصیتی گوگول‌وار زندگی کند، ترقی‌طلبان غربگرا را که زیر پرچم نوجویانهٔ بلینسکی[۱۰] گرد آمده‌اند با همان شدت آماج حمله می‌کند که اسلاو دوستان سنت‌گرا و هواداران فرهنگ رسمی را که حمایت ارتجاعی پوگودین[۱۱] آنان را در یک جا گرد آورده است.

باید چنین نتیجه گرفت که او گروه اول را برتر می‌شمرد چرا که با دومی گوگول‌وارتر بود. در سال ۱۸۴۲ که سال سانسور و سال انتشار نفوس مرده است، از پوگودین می‌خواهد که او را در منزل خود جای دهد. در خانهٔ پوگودین فصلی منتشر ناشده از حماسهٔ مضحک چیچیکوف را می‌زید. گوگول از پوگودین بیزار است ـ و این ناقد بی‌گمان به سبب نقطهٔ ضعف خود، یعنی اسلاودوستی، او را به خانه‌اش راه می‌دهد ـ و از سخن گفتن با او خودداری می‌کند. میزبان و میهمان نامطلوبش با نامه‌هایی که از این اتاق خواب به آن یکی ارسال می‌شود با هم رابطه دارند، و در این نامه‌ها به‌یکدیگر پرخاش می‌کنند و بر حال خود تأسف می‌خورند که‌ناچارند باهم زیر یک سقف زندگی کنند. پوگودین برای گوگول خوراک می‌فرستد، حتی پول می‌فرستد. اینها دلایلی است برای گوگول که‌بیزاریش را افزونتر کند و اقامت خود را از حد میهمان‌نوازی او فراتر بَرَد. براستی گوگول دریوزه‌گری پرنخوت است. در خور کمدیی به قلم پلائوتوس[۱۲]، مولیر، یا شریدن[۱۳]، و بگذارید بگوییم، در خور بازرس کل گوگول. او در خور این همه هست و هیچ اجباری ندارد که چیزی در عوض بپردازد. او گوگول است، شخصیتی درگوگول.

پوگودین سخت شکوه دارد. از گوگول به سبب بلهوسیهایش، دورویی‌اش، دروغهایش و رفتار ناهنجارش با پوگودین، همسر پوگودین و مادر پوگودین گله‌مند است. اما گوگول فقط یک شرط برای پذیرفتن میهمان‌نوازی این منتقد ادبی دردمند نهاده است: «هیچکس نباید با من مخالفت کند، هیچ‌وقت.»

آنگاه که کمی بعد از انتشار رمان، گوگول سرانجام خانهٔ پوگودین را ترک می‌گوید، هر یک از طرفین ماجرا آخرین حرفهای خود را در نامه‌هایی خطاب به دیگران بر زبان می‌آرند. پوگودین می‌نویسد: «نفسی به آسودگی می‌کشم... کوهی از شانه‌ام برداشته شده... گوگول موجودی نفرت‌انگیز است...» و گوگول می‌نویسد: «پوگودین آدمی فرومایه و نادرست است... هیچ ظرافتی ندارد... خیلی پستی می‌خواهد که آدم به کسی که در خانه‌اش جایی به او داده بگوید که باید سپاسگزار باشد... پوگودین سزاوار چیزی نیست مگر ریشخند من...»

تفاوتی میان زندگی روزمره و کار ادبی نیست: هر دو در معرض اعوجاج مداوم هستند. گوگول صحنهٔ مشترک با پوگودین را ترک می‌گوید و باز جای عوض می‌کند، از روسیه می‌گریزد، از موفقیت نفوس مرده در میان مردم و از واکنش احمقانهٔ منتقدان در برابر رمان: بولگارین در زنبور شمال می‌نویسد: «کاری پر تصنع، چیزی برای پول درآوردن، کاریکاتوری از زندگی واقعی روسی.» پوله‌وی* در پیک روس می‌نویسد «کاریکاتوری ناپخته... شخصیتهای باورنکردنی، آدمهای بی‌دست و پای کودن نفرت‌انگیز و اغراق‌آمیز.» کتابی مغایر با برداشت میهن‌پرستانه از ادبیات. سنکوفسکی در کتابخانه برای خواندن فریاد می‌زند: «داستانی مبتذل. گوگول نویسندهٔ بی‌استعدادی

* Polevoi

است که فکر می‌کند چیچیکوف در زندگی واقعی وجود دارد... دستور زبان بد، اصطلاحات نادرست، حشو و زوائد...» و آنگاه همه با هم: گوگول از پل دُکوک[۱۴] هم بدتر است.

بلینسکی، بلینسکی بزرگ، بار دفاع را بر دوش می‌گیرد. اما گوگول برای درمان با آب به آلمان گریخته است و از گستاین می‌نویسد تا نقدهای مخالفی را که خود از آنها فرار کرده برایش بفرستند، گویی سلامت او در گرو همین نقدهاست. در سال ۱۸۴۲ چنین می‌نویسد: «گناهان من، گناهانم را به من نشان بدهید، روح من تشنهٔ دانستن آنهاست.»

جسم خود را به هیچکس تفویض نکرده است. پس پزشکان آن را برمی‌گیرند. همان سال هر کس می‌تواند شخصیتی آفریدهٔ گوگول را ببیند که در آبهای سرد ساحل اوستند در بلژیک غوطه می‌خورد: پرنده‌ای خیس و لرزان در محاصرهٔ پزشکانی گوگول‌وار. دکتر کریکنبرگ* در هال به او تجویز می‌کند که برای درمان اعصابش به جزیره‌ای سردسیر برود. دکتر کاروس در درسدن دستور می‌دهد که در کارلسباد چندان آب معدنی بنوشد تا ورم کند و کبدش درمان شود. دکتر پرایسْنیتْس در گرالفنبورگ* تجویز می‌کند که بار دیگر در آبهای سرد غوطه خورد.

در سال ۱۸۴۵ گوگول از ساحلی سرد چنین می‌نویسد: «انگار که در رؤیا زندگی می‌کنم، گاه پیچیده در ملافه‌های خیس، گاه فرو رفته در وان، گاه زیر مشت و مال، گاه زیر قطرات آب، گاه دوان دوان با حالت تشنج تا وقتی که گرم شوم. تنها چیزی که حس می‌کنم آب سرد است. جز این نه چیزی را حس می‌کنم و نه از چیزی خبر دارم.»

بالزاک در بستر مرگ می‌نوشت: «وای بر من! بیست هزار فنجان

* Krikkenberg * Gralfenburg

قهوه مرا کشت.» گوگول می‌توانست حرف او را چنین تکرار کند: آخ، لعنت بر شیطان، بیست‌هزار بار غوطه خوردن در آب یخ دارد مرا می‌کشد. صد رحمت به گرمای دوزخ.

در سال ۱۸۴۸ به روسیه باز می‌گردد، لاغر و خمیده، پیکرش علامت سؤالی همیشگی. اکنون وقت آن است که شخصیت با سرزمین بی‌پاسخ و زمانِ نامکشوف وداع کند. به میهمانی می‌رود، میهمانی می‌دهد. گاه با چهره‌ای دیگر چون هرزه‌ای جذاب، آدمی لوده، اغواگر، میزبانی آدابدان که مشروب مخلوط آماده می‌کند و برای میهمانان با صدای بلند چیز می‌خواند ظاهر می‌شود و گاه مالکی بینوا و بی‌دست و پاست، شهرستانی فرومایه‌ای که همه چیز را می‌داند و توی صورت میهمانان خمیازه می‌کشد: در یک زمان خلستاکوف است، سوباکویچ است، نوزدریوف است.

درکام عذاب، آدمی به نام پدر ماتیاس را پذیرا می‌شود. کشیشی با ریش قرمز (باز هم بیرون آمده ازکتابی ازگوگول) که در بستر مرگ بر او هجوم می‌برد: «ناتوانی جسمت بهانه‌ای برای اجتناب از روزه نمی‌تواند باشد!»، «پوشکین را طرد کن، او گناهکار است، کافر است!» «به فکر نجات روحت باش، نه سرهم کردن چند جمله روی تکه‌ای کاغذ!»

نمی‌نویسد. نمی‌خورد. نمی‌خوابد. خواب می‌بیند: وسوسه‌های شیطانی. خود را در ملافه‌های سرد می‌پیچد و آمادهٔ مرگ می‌شود. آخرین پزشک، دکتر کلیمنتوف، سر می‌رسد و جرعه‌ای ودکا بر سر او می‌پاشد. آب سرد؛ آب داغ. گوگول، هذیان زده آخرین کلمات خود را فریاد می‌کند: «به پیش! حمله، حمله به آسیای بادی!»

گام به سوی مرگ، گام به سوی صفحهٔ نوشته شده است: گوگولِ شخصیت درگوگول می‌میرد در حالی که دن‌کیشوت را فرا می‌خواند و

بـه گـور زنـدهٔ کتـاب پـای مـی‌نهد، مـخزن روایت جـدید: جهـان سروانتس‌وار. چه باک اگر تشییع‌کنندگانش تا لب گور گوگول‌وارند؟ اسلاودوستان و غربگرایان بر سر امتیاز تدفین این پیکر لاغر پوشیده از تاج گل که گویی از موم ساخته شده با هم جدال می‌کنند. این کشمکش خاکی سرانجام به آشوب می‌کشد: جماعت به کلیسا هجوم می‌برد، هرکس می‌خواهد دست بی‌جان نویسنده را ببوسد، برگی از تاج گلها بکَنَد، و به چشم خود ببیند که جنازه هنوز می‌خندد یا نه، تابوت را واژگون می‌کنند، می‌گریزند.

گوگولِ گوگول‌وار مرده است. میراثش تنها ساعت طلایی است که کم و بیش یقین داریم که از آنِ آلکساندر پوشکین بوده و شنلی با یقهٔ مخمل که شاید به آکاکی آکاکیویچ تعلق داشته است.

۴

مجموعهٔ آثار گوگول وقتی که نویسنده در ۱۸۵۲ درگذشت زیر چاپ بود. سانسور بلافاصله جلو آن را گرفت. گوگول که در حیات خود می‌خواست مردی اهل نظم و تابع اقتدار قانونی باشد، به گفتهٔ تروایا، پس ازمرگ مایهٔ هراس شد. آیا آنگاه که مُرد انقلابی شد؟

اما شبح گوگول، شخصیتی در گوگول، همچنان از پذیرش هرگونه شخصیت‌پردازی سطحی سر باز می‌زد. او نه گوگول تراژیک آندریف بود و نه گوگول قهرمان‌وار استالین. او صرفاً نویسنده‌ای بود که زندگی و مرگش درهم می‌آمیزند و در مصاف بی‌امان کار و زندگی و زندگی و کار یکدیگر را می‌سازند (یا یکدیگر را باز می‌سازند، زیرا زندگی و کار نیز پیوسته در عمل آفرینش/بازآفرینی یکدیگر را نفی می‌کنند).

زندگی و کار گوگول از واقعیتی بسیار خُرد نشأت می‌گیرد که از

برکت نگاهی خلاف عادت به چیزها تکثیر می‌شود، نگاهی که چیزها را از ریخت افتاده، عجیب و غریب و بی‌تناسب می‌بیند. نقد سنتی چندان توجهی به این نکته نداشته که گوگول گرایشی سرسختانه به این دارد که چهره‌ها و پیکرهای انسانی را به صورت چیزهای نامألوف و مبتذل درآورد. برای مثال در نفوس مرده شخصیتهایی هستند که چهره‌هاشان همچون خیار دراز است، یا چون کدویی که از آن بالالایکا می‌سازند. پلیوشکینِ زمیندار چشمانی دارد که چون موشهایی کوچک و چالاک از زیر ابروهای پر پشت او بیرون زده است. و در «خیابان نوسکی» آستین خانمها چنان است که «اگر همراهانشان آنان را نگیرند» ناگهان به هوا بلندشان می‌کند. و جملهٔ گوگول‌وار چنین نتیجه می‌گیرد: «بلند کردن بانویی از زمین به همان آسانی و دلپذیری است.... که بردن جام شامپانی به لب.»

فنگر می‌گوید داستان گوگول سرشار از تغییر ناگهانی است. اما مسأله در اینجا یادآوری آن مسخهای بسیار نیست که دنباله‌رو اووید[۱۵] و پیشگام کافکا هستند، و ویژگی بسیاری از قصه‌های گوگول به شمار می‌آیند: استحالهٔ زنان و جادوگران در قصه‌های میرگورود؛ استحالهٔ مردی به بینی‌اش در داستانی به همین نام. نکتهٔ اصلی درک این مسأله است که مضمون استحاله ـ یا تغییر ـ اهمیتی ژرف دارد، و به گونه‌ای، ریشهٔ همهٔ چیزهاست: اگر بتوان گفت، واقعیتِ واقعیت.

گوگول این نکته را بس زیبا در «خیابانِ نوْسکی» بیان می‌کند. پیسکاریوف نقاش، نماد پاکی رومانتیک، که آلوده‌دامانی را با از دست دادن خرد یکی می‌انگارد، در خیابان نوسکی در پی دختری بسیار زیبا می‌افتد. دختر، چنانکه به یاد دارید، او را به قصر ناپاکی رهنمون می‌شود. پیسکاریوف چون به روسپی‌خانه گام می‌نهد در می‌یابد که محبوبش روسپیی است چندان احمق که مبتذل. نقاش آرمان خود را

از دست می‌دهد اما رؤیایش را به چنگ می‌آورد. با اینهمه میان این دو ـ آرمان و رؤیا ـ احساس بی‌قراری شدید به نویسنده امکان می‌دهد که دریابد «ابلیسی تمامی جهان را تکه تکه کرده بود و بلافاصله آن تکه‌ها را بی‌هیچ نظم در هم آمیخته بود.»

مسخ، که یکی از مضامین بزرگ گوگول است، به معنای چیزی است فراتر از تغییر ناگهانی، و این چیز بازسازی هویت اصلی ماست که نیروهای شیطانی آن را درهم شکسته و بر باد داده‌اند: ما نمی‌دانیم که کیستیم. آنچه واقعی می‌شماریم فریبی است، وظیفهٔ مردان و زنان، خاصه وظیفهٔ هنرمند، و بیش از همه وظیفهٔ هنرمند، این است که بی‌هیچ امید به پیروزی، اما بی‌هیچ دلسردی، بکوشد تا واقعیت پنهان شده را کشف کند، واقعیتی که می‌توان آن را در پشت ظاهر پراکندگی بازسازی کرد. پشت پردهٔ جایگاه اجتماعی، وظایف دیوانی، هویتی دروغین که دیگران به ما می‌بخشند، و فراتر از همه، پشت کاربرد تحریف‌آمیز زبان، واقعیتی راستین نهفته است.

من آنگاه که به هنر لوییس بونوئل برسم خواهم گفت که گسست بهای تجربه است. اما گسست در عین حال شرط شعر است که از کثرت حسها پرورش می‌یابد. پذیرش چیز گونه‌گون به هنر امکان می‌دهد که از سر صدق مشتاق بینشی وحدت‌بخش باشد و شاید هم براستی آن را باز به چنگ آرد. تناقض هنر شعر در این است که از این گسست مایه می‌گیرد و در عین حال می‌کوشد آن را به هم آرد و بر ترکیبی از اصالتی گم شده و تجربه‌ای عینی وحدتی نو بنا کند.

چیزی مشابه این را می‌توان دربارهٔ هنر نیکولای گوگول گفت. مسخ در آثار گوگول چیزی بدون دلیل نیست. چیزی نیست که صرفاً برای جلب توجه پدید آمده باشد. انحرافی ساده نیز نیست (و البته می‌توانست بنابر عرف چنین باشد). در آثار گوگول چنین نیست، زیرا

مسخ در خود پایان نمی‌گیرد، بلکه سرسختانه در پی آن است که پایه‌ای باشد برای ساختن قالب و مضمون، پایه‌ای که بدون آن تصور داستان مدرن دشوار است.

۵

«خیابان نوسکی در هر ساعت از روز و شب دروغ می‌گوید.» این را گوگول در پایان نخستین داستانش دربارهٔ سن پترسبورگ می‌نویسد. شخصِ شیطان است که چراغهای خیابان را روشن می‌کند و بر آدمها و اشیا نور می‌افشاند، اما تنها برای آن که «آنان را از جنبه‌ای وهم‌انگیز و ناراست به تماشا بگذارد.»

گوگول برای آنکه بار دیگر واقعیت را ببیند، از دروغ فرا گذرد و فریب را آشکار سازد، یک استراتژی ادبی ابداع می‌کند. پیش از هر چیز از ما می‌خواهد که به چشم‌انداز دور اعتماد کنیم و همچنین به آنچه نزدیک است. عدسیهایی که برای دیدن خورشید به آنها نیاز داریم چندان ضروری هستند که عدسیهای لازم برای دیدن حشرات.

اما هیچ چیز نخواهیم دید مگر آنگاه که تمامی جهان را در پرتو غرابت* غوطه‌ور کنیم. واقعیت همواره فریبمان خواهد داد اگر از سرآسودگی آن را چنان که هست بپذیریم. گوگول ـ با به کار گرفتن حربهٔ دومش بعد از مسخ ـ از ما می‌خواهد که واقعیت را همچون فریبی به تصور آریم و به یاری احساس غرابتی که نویسنده با نتایجی خارق‌العاده در تمامی طول اثر خود به کار می‌گیرد، یکباره به خود آییم. دانلد فنگر گوشزد کرده است که رساندن این غرابت گوگول‌وار جز در زبان روسی کم و بیش ناممکن است، یعنی آنچه او *ostranenie*

* strangeness

می‌خوانَدَش و نخستین‌بار در ارتباط زبانی آشکار می‌شود. اما اگر زبان گوگول به ترجمه در نمی‌آید سبک او رساندنی است، در آثار گوگول سبک غرابت است که صداهای چندگانهٔ روایت و دیالوگ را هم‌آهنگ می‌کند. گوگول سبک ادبی جدیدی بر پایهٔ کنایه می‌آفریند که در آن جزء کلیت را آشکار می‌کند ـ در لاتین *Pars Pro toto* (**جزء نمایندهٔ کل است**) ـ و بدین‌سان سبکی موزائیکی یا سبکی ارکستری را شکل می‌دهد که در آن عناصر متفاوت و مجزا وحدت می‌یابند تا توّهم کلیت را پدید آرند.

این توّهم به کاربردی خاص از زبان وابسته است و در همین سطح است که بلافاصله آن کلیت زاییده از سبک بر ضد خود دست به توطئه می‌زند: ما نباید حتی این وحدت را هم باور کنیم، این باز هم فریبی دیگر است و زبان گوگول، «بیگانه»، «غریب»، «ناآشنا» نوعی پیشگویی همان «بیگانگی تماشاگر» برتولت برشت است.

من قادر نیستم نمونه‌ای از غرابت لفظی گوگول را در اینجا نقل کنم. اما می‌توانم از غرابت اعمال یاری جویم که بدون وجود غرابت زبانی همراه با آن دوامی نخواهد داشت. نمونه‌ای می‌دهم: سوباکِویچ زمیندار که شبیه کلاغ است و همهٔ مایملکش ـ صندلیها، میزها، نیمکتها ـ زبان به دعوی گشوده‌اند که «من هم شبیه سوباکویچ هستم»، خوراکی شاهانه نثار چیچیکوف می‌کند ـ گوشت گوسفند، شیرینی خامه‌ای، بوقلمون انباشته از تخم‌مرغ، برنج و جگر ـ که زنی شبیه غاز آن را به خدمت می‌آرد. سخنرانی سوباکویچ در طول و تفصیل چیزی از این غذا کم ندارد و قدرت اقناع و چانه‌زنی او در گفت‌وگو بر سر فروش نفوس مرده حد و مرزی نمی‌شناسد. اما اینهمه غنای شخصیت‌پردازی به اوج گوگول‌وار خود نمی‌رسد مگر در آن لحظه که چیچیکوف برای خداحافظی دست به سوی سوباکویچِ لجوج دراز

می‌کند و او به جای خداحافظی پا بر پای چیچیکوف می‌نهد و او را با خشونتی دیوانه‌وار و مضحک می‌گیرد، حالتی که ما آن را با نیتی متفاوت اما با همان غرابت گوگول‌وار در رفتار استاوروگین در **تسخیرشدگان** و نیز در فیلم **عصر طلایی** از بونوئل باز می‌یابیم. استاوروگین در یک میهمانی، بینیِ (گوگول‌وارترین زائده‌ها) میهمانی را می‌کشد و بازیگر بونوئل (گاستون مودو) ریشِ (مناسبترین عضو برای توهین درکاستیل) رهبرِ ارکستری در حالِ اجرای اثری از واگنر را می‌کشد. عمل این دو دنبالهٔ همان سبک تحریک گوگول‌وار است، و نیز چنین است شوخکاریهای سوررئالیستها در پاریس سالهای ۱۹۲۰: دعوت پره[۱۶] و برتون[۱۷] به سیلی زدن بر چهرهٔ مردگان، سیلی زدن لویی آراگون به چهرهٔ خانمی سرشناس (مثل مارگارت دومون؟) در برابر جمع در یک ضیافت.

ورقهایت را برای خودت نگهدار. چیچیکوف از ورق‌بازی با نوزدریوف حیله‌گر سر باز می‌زند؛ این قمارباز که دستهای خود را از سر شفقت به زبان فرانسه *les superflues* (زائده‌ها) می‌نامد، می‌کوشد با دستی که درست مثل دست ریچارد نیکسن بی‌اختیار بالا و پایین می‌رود، ضربه‌ای به گونهٔ میهمان خود بزند، اما چیچیکوف بازوان نوزدریوف را محکم می‌گیرد و در این حال میزبان خدمتکارانش را فرامی‌خواند تا او را از این آغوش ناخواسته خلاص کنند.

همین پدیده بر صحنه‌هایی دیگر از نفوس مرده نیز سایه افکنده، از آن جمله فصل ۸، زمانی که در اتاق چیچیکوف، «اتاقی که خواننده بخوبی با آن آشناست، با دری که پشتش کمد لباسی گذاشته‌اند و گوشه و کنار آن غلغلهٔ سوسکهاست.» قهرمان داستان خود را در آیینه تماشا می‌کند، یک ساعت تمام مجیز خود را می‌گوید و بالاخره ضربه‌ای آرام بر گونهٔ خود می‌زند و با خود می‌گوید «دستخوش،

خوشگلی!» این نه شگفت است و نه استثنائی؛ می‌شود داستانی دیگر نوشت دربارهٔ آنچه مردم در برابر آیینه می‌کنند، آنگاه که آیینه هم به ما می‌نگرد. آنچه استثنائی است این است که چیچیکوف می‌بایست این خودستایی را با پشتک زدن همراه کند. گوگول می‌افزاید که عواقب این حرکت زیانبار نبوده: میزکنار تخت به لرزه در می‌آید و ماهوت پاک‌کن بر زمین می‌افتد.

غرابت گوگول‌وار، در جنبه‌های ظریف اما تأثیرگذارش، گهگاه به صورت احساس فراگیر مسخ نمایان می‌شود. زنهایی با شالهای قرمز اما بدون جوراب که چون خفاشان در شب از خیابانها می‌گذرند؛ کاربرد بی‌سابقهٔ الفاظی با معانی نامربوط، کم و بیش تقلیدی از لویس کارول[۱۸]: «بیماران... مثل پشه رو به بهبودند». این راکسی با خوشبینی به سرگرد می‌گوید، و این سرگرد در واقع شاعر پوچی است؛ می‌گوید «اسکندر کبیر قهرمان است، اما دیگر چرا اثاثه را خرد و خمیر کنیم؟»

سرانجام، نگاهی غریب هست که پیش از گوگول در روایت سابقه‌ای نداشته اما سینما ما را به آن عادت داده: چیچیکوف زیر بارش برف مانند پرهای لحاف خود، چنبره زده، به خواب می‌رود، و صبح روز بعد بیدار می‌شود و می‌بیند که پشه‌ای از سقف به او خیره شده و دو پشهٔ دیگر، یکی بر چشم و دیگری بر بینی‌اش خستگی درمی‌کنند، پشه‌ای که بر بینی نشسته با تنفس چیچیکوف از منخرین بالا می‌رود و او عطسه می‌زند و خواب از سرش می‌پرد.

باید یادآوری کنم که برجسته‌ترین نکته در غرابت گوگول این است که این غرابت مضامینی را در برمی‌گیرد که در زمان خودش به سبب «مبتذل بودن» با نقدهایی پر سر و صدا روبرو می‌شد. گوگول براستی رمان‌نویسی است که چیز حقیر و خوارشمردنی را وارد ادبیات روس می‌کند، یعنی دقیقاً مضمون مبتذل، بی‌ارزش و پیش پا افتاده را.

پیشگام او در این راه بی‌گمان پوشکین است، اما شاعر بزرگ در مورد گوگول چنین می‌گوید: «هیچ نویسنده‌ای این استعداد را نداشته که *poshlost* زندگی را این‌گونه روشن به نمایش بگذارد.»

واژهٔ روسی *poshlost* ـ که شباهت عجیبی به واژهٔ امریکایی ـ سرخپوستی potlatch دارد ـ نشانهٔ چیز بی‌ارزش، حقیر و پیش پا افتاده همچون تراشه‌ای ناچیز است. potlatch امریکایی مراسمی است که در آن افراد قبیله پیوسته بر ارزش هدایای خود می‌افزایند تا سرانجام هدیهٔ یکی بالاتر از همه قرار گیرد. فرد یا قبیله‌ای که potlatch آن همانندی نداشته باشد برنده است: تو بالا پی. من دربارهٔ جیمز جویس نوشته‌ام که او استاد بازی potlatch لفظی معاصر است که تراشه‌های ناچیز زبان را به طلای ادبیات تبدیل می‌کند. *poshlost* گوگول نیز چنین اثری دارد. او می‌نویسد: «هر قدر چیزی پیش پا افتاده‌تر باشد به شاعری بزرگتر نیاز داریم تا از آن چیزی خارق‌العاده بیرون کشد.»

برای گوگول هیچ مضمونی مبتذل نیست. «خوشا آن آفریننده‌ای که در چشم او هیچ مضمونی در طبیعت حقیر نیست.» این گفته را در «تصویر» می‌خوانیم. «هنرمند ـ آفریننده در ابتذال چندان بزرگ است که در مضامین بزرگ، در چیز حقیر هیچ چیز تحقیر شدنی نمی‌بیند...»

دیدیم که ابتذالِ مضمون یکی از گناهانی بود که بسیاری از منتقدان پس از انتشار نفوس مرده بر دوش گوگول نهادند. این تهمتها همواره پابه پای گوگول می‌رفت. با انتشار نخستین کتاب او، شبهای مزرعه، پوشکین به دوستانش خطاب می‌کند و از آنان می‌خواهد «شما را به خدا، از گوگول دفاع کنید اگر روزنامه‌نگاران، بنابر رسم خود، از او به سبب تعقید بیان، کج ذوقی و غیره شکوه کردند. زمان آن رسیده که مضحکه‌های گرانبهای ادبیات روسی‌مان را لعن کنیم.»

راست این که گوگول از همان اولین کتابش بنابر نظر نوع خاصی از

کتاب سنجان (که در هیچ جا گزیری از ایشان نیست) نویسنده‌ای کهتر از پل دُکوک به شمار رفت که مقهور زبانی مبتذل و نادرست است و سرنوشتی جز این ندارد که خوانندگانی کهتر داشته باشد. اما گوگول هرگز از عقیدهٔ خود دست بر نداشت و دیگر بار در نامه‌ای خطاب به سرگی آکساکوف منتقد که بعدها خاطره‌نویس نیز شد در سال ۱۸۴۰ نوشت: «بی‌تردید اندک کسانی می‌دانند که مضمونی پیش‌پا افتاده می‌تواند به چه اندیشه‌های پرتوان و چه تصاویر ژرفی بینجامد...»

مضمون به اصطلاح ضعیف در آثار گوگول چیزی ضروری در استراتژی ادبی او بود که می‌کوشید توجه را هم به واقعیتی دروغین که ما راستین می‌پنداریمش جلب کند و هم به واقعیتی دیگر که از «واقعیت روزمره» که پشت آن پنهان است یکپارچه‌تر است و پراکندگی کمتری دارد. چگونه می‌توانیم به این هدف دست یابیم بی‌آنکه، پیش از هر چیز، نقطهٔ تنشی در خود ابتذال، در درون کمدی «واقعگرایانهٔ» دیوانسالاران، زمینداران، دغلبازان، بخیلان، حاکمان شهرستانی، جوانْ زنان شایسته و کدبانوان سخن‌چین پدید آوریم؟ دستاورد گوگول از دیدهٔ آکساکوف پنهان نماند و این منتقد در نامه‌ای که در سال ۱۸۵۰، یعنی دو سال پیش از مرگ گوگول، به پسرش ایوان می‌نویسد گامی در سنجش عادلانهٔ کار گوگول برمی‌دارد: «هنری چنین والا، که مهمترین خصلت آن نشان دادن جنبه‌ای متعالی در مبتذلترین فرد است: این را تنها در آثار هومر می‌توان یافت. امروز تنها گوگول قادر به چنین کاری است.»

مسخ، غرابت زبان و عملی در تنش با مضمون حقیر خود که بنابر تصور پیش پاافتاده و خوار شمردنی است، دنیای مضمونی گوگول را، آنگاه که این مضامین در خدمت استراتژی بازسازی غیرمستقیم واقعیتی ذره‌وار درمی‌آید، در جای خود قرار می‌دهد. اما جهان

گوگول‌وار که بدین‌گونه استوار شده، بلافاصله با حرکت جابجایی تکه تکه می‌شود.

۶

مسخ در آثار گوگول نخستین خیابان (یا چشم‌انداز) به سوی بازسازی واقعیت است. از این خیابان ما به پارکها، بناها و گندابروهای زبانی و سبکی و مجموعه‌ای از موقعیتها می‌نگریم که با ضربات پی‌در پی غرابت ما را از آغوش آسودگی بیرون می‌کشند. این خیابان اصلی به میدانی مدور می‌رسد: دایرهٔ هویت. اما هنوز نگاهی به این کانون اصلی مضامین گوگول نینداخته‌ایم که خیابانهای (یا چشم‌اندازهای) دیگر وسوسه‌مان می‌کند، ما را به سوی خود می‌کشد و از میدانگاه هویت دور می‌کند و امکان تماشا و تصدیق آن را به تعویق می‌افکند.

این چشم‌اندازهای فریبنده جابجایی، سفر و فوگ نام دارند و دومین مضمون اصلی گوگول بعد از مسخ به شمار می‌روند که دانلد فنگر آن را مطرح کرده است.

جابجایی، پویایی همهٔ عناصری را که تاکنون بررسی کردیم فراهم می‌کند: مسخ، بیگانه شدن، مضامین حقیر، زندگی درکار.

فنگر می‌نویسد اگر مسخ فرایند (آغازین) داستان در کار گوگول است، جاده تصویر کانونی آن است. اگر طرحی از زندگی شخصیتی گوگول‌وار که او را گوگول می‌نامیم رسم کنیم، درمی‌یابیم که سفر ضرورتی قاطع، مایهٔ رستگاری و دارویی است نه تنها برای جسم افسردهٔ او که نیز برای آفرینش او. آن کس که جابجا شده، در این معنی، تنها گوگولی که در زندگینامه می‌بینیم نیست، بلکه نیز گوگولی است که در متن داستان حضور دارد. جابجایی همهٔ معانی خود را در گوگول به

دست می‌آرد.

نخست، به معنای گریز از روسیه است. در روح گوگول همواره درشکه‌ای آماده هست، و کاربرد آن این که گوگول را از روسیه دور کند. شاید نفوس مرده روسی‌ترین اثر ادبی باشد. این کتاب در رم نوشته شد، زیرا چنان که گوگول می‌گوید: «نویسندهٔ معاصر، نویسندهٔ کمیک، تصویرگر باورها و شعائر باید تا جایی که می‌تواند از کشورش دور باشد. پیامبر در موطن خود قدری نمی‌بیند.»

آنگاه که در ژوئن ۱۸۳۶ از روسیه می‌گریزد، بر این تأکید دارد که اندیشه‌هایش، نامش و آثارش «متعلق به روسیه خواهد بود» اما او، آن بخش فناپذیر خود، «دور از روسیه» خواهد بود. آنگاه می‌افزاید «آخر گذشته از هر چیز من براستی دلی روسی دارم.» دوست می‌داشت که بار دیگر با قطاری روسی سفر کند و به «زبان بابلی[۱۹]» مسافران گوش بسپارد، حتی دلش برای هوای مرطوب، مه و سرمای سن‌پترسبورگ تنگ می‌شود. اما این دلتنگی وابسته به غیبت اوست، و از آن فاصلهٔ دور این هراس را نیز دارد که بازگشت به روسیه دیگر بار خشم او را نسبت به سرزمین پدری برانگیزد. پیچیدگی احساسات گوگول نسبت به روسیه در نامه‌ای که در سال ۱۸۳۶ از دریاچهٔ ژنو نوشته آشکار می‌شود. او بر همهٔ دلایلی که پیش از آن یاد کرده دلیلی دیگر می‌افزاید: در خارج، احساس می‌کند که «نفرتش» از هر آنچه روسی است کاهش می‌یابد، و آنگاه از این می‌ترسد که خشم خود را از دست بدهد «خشمی که بدون آن... چیزی نمی‌توان گفت. تنها آنگاه که خشمگینی می‌توانی حقیقت را بگویی.»

گوگول به اشاره گفته است که تمامی قلمرو خود را با درشکه‌ای تاخت می‌زند که او را همواره و با حرکتی موزون میان دوری و نزدیکی نگاه دارد. این فضای افقی و تغزلی ـ فضایی در خور روسیه ـ تنها از

طریق جابجایی به تصور درمی‌آید. نویسنده این حکم را با برخی جملات تعدیل کننده همراه می‌کند: مکانی که در روسیه است از دید ناپدید می‌شود، اما نثر گوگول مکان را تعدیل می‌بخشد و بیکرانگی آن را با گردنبندی از مجامله کاری، با به کارگیری کلمات و جملاتی چون «از جمله»، «چنین می‌نمود»، «انگار که»، «به گونه‌ای» محدود می‌کند. در نظر آندرئی‌بلی* این جملات محدودکننده «پرده‌ای با لکه‌های ثابت» بر روایت می‌کشد. کافی است که نخستین فصل نفوس مرده را به یاد آریم، که در آن فرماندار توصیف می‌شود: «مثل چیچیکوف نه چاق و نه لاغر، با اینهمه مردی بود خوش سر و وضع، حتی با جورابهای ابریشمی دست بافت.»

در اینجا تعدیل لفظیِ آنچه می‌توانست شخصیتی گسترده باشد، کمدی گوگول را محدود می‌کند، او را در فضایی محدود جای می‌دهد و در وسعت عظیم روسیه جابجایش می‌کند. من به این می‌اندیشم که رمان امریکای لاتین از *La Vorágine* اثر ریورا و *Canaima* اثر گاله گوس تا *Los Pasos Perdidos* اثر کارپانتیه و *Gran Sertão: Veredas* اثر گیمارس روسا راه (استوایی) پر خطری چون استپهای روسیه را طی کرده تا گسترهٔ طبیعتی را محدود کند که به چشم کاشفان قرن شانزدهم فوق انسانی می‌آمد. خوسه اوستاسیو ریورا در پایان *La Vorágine* به گونه‌ای دراماتیک اعلام می‌کند «آنها را جنگل بلعید» نیکولای گوگول در تمامی طول نفوس مرده به گونه‌ای طنزآمیز می‌گوید «نگذار استپها ببلعندشان.»

اما این مبارزه با گسترش محض، که به جای آن که انکار شود، تعدیل شده است، شکلی دیگر از جابجایی را در خود دارد و آن حرکت بالا/پایین و پایین/بالا است که شکل صلیبی (ارتدوکسی) با

* Andrei Bely

مکان می‌سازد و پویایی طنزآمیز خود را (و شاید ستبرای درونی خود را) به روایت گوگول می‌بخشد.

نمونه‌ای به ذهن می‌رسد: ساختار آن شاهکار داستانهای کوتاه یعنی «شنل»، که در آن همه چیز بنابر جابجایی عمودی توزیع شده است ـ حضیض و اوج، والاودون، تاریکی در پایین و روشنایی در بالا. داستان آکاکی آکاکیویچ با شماچکین نخست از طریق نام قهرمان داستان خود را می‌شناساند. باشماک به معنای کفش است و آکاکی آکاکیویچ مردی معرفی می‌شود که همواره «سر به زیر دارد.» او کارمند دون پایه‌ای در دستگاه دیوانی است، راه که می‌رود چشم به کفشهایش می‌دوزد و کار که می‌کند همواره سرش روی اسناد رسمی خم شده است.

شب بر پایتخت روسیه فرو می‌افتد. آکاکی فرزند خانواده‌ای است که همواره نگران کفشهای خویشند و ناچارند که هر سال چند بار تخت کفش عوض کنند. همکاران آکاکی آنگاه که او را به تمسخر می‌گیرند ذرات ریز کاغذ را چون دانه‌های برف بر سرش می‌ریزند. «آکاکی این استعداد را داشت که درست در لحظه‌ای که انواع زباله‌ها از پنجره‌ای به بیرون ریخته می‌شد زیر آن پنجره باشد.»، بنابراین کلاه او (به بیان دیگر، فرق او) همواره آرایه‌ای از پوست خربزه و هندوانه دارد. همواره چیزی از بالا بر سر آکاکی آکاکیویچ می‌بارد، او مرد سر به زیری است، مرد تحقیرشده‌ای است.

حرکت صعودی در «شنل» زمانی آغاز می‌شود که کارمند بیچاره تصمیم می‌گیرد شنل کهنهٔ از کار افتادهٔ نخ نمای خود را با شنلی نو عوض کند، درست به همان شیوه که خانواده‌اش تخت کفشهای خود را عوض می‌کردند. او از پله‌های خیاطی پتروویچ بالا می‌رود و در فکر قیمت گزاف شنل نو است. خیاط را پابرهنه می‌یابد و او به آکاکی

توصیه می‌کند که پاهایش را با شنل کهنه‌اش گرم کند. آکاکی صرفه‌جویی می‌کند: با پنجهٔ پا راه می‌رود تا تخت کفشش ساییده نشود.

شنل را می‌خرد و تنها یک شب فرصت دارد که آن را به رخ این و آن بکشد، دسته‌ای از دزدان آنگاه که او به خانه باز می‌گردد شنل را می‌ربایند. آکاکی به مقامات بالا شکایت می‌برد، از شخصیتی والامقام در دستگاه دیوانی داد می‌طلبد، و این مردی است که با همگنان خود فروتن و خوش خلق است اما رفتاری تحمل‌ناپذیر با زیردستان دارد. عدالت از بالا به آکاکی می‌رسد، اما مرگ نیز از پایین درمی‌یابدش. او از تبی می‌میرد و به صورت روح باز می‌گردد، نه والا و نه دون، اما کینه‌جو. باز می‌گردد تا شنلِ دزدان و کارگزاران حکومت را برباید. بی‌آنکه این تصور را پیش آرد که این دو در واقع در یک ردیف جای دارند.

جابجایی پویای ساختار پرشکوه روایت در «شنل» به سبب فضایی که ماجرا در آن روی می‌دهد اوج می‌گیرد. این فضای شهر است، پترسبورگی با هزارتوهای نامحدود. این شهری است که مسألهٔ اساسی گوگولیسم یعنی به تعویق افتادن هویت بر آن پرتو می‌افکند. عمل و زبان خود را جابجا می‌کنند به گونه‌ای که هویت پس افکنده شود. در هزارتوی پترسبورگ «خیابانها و ساختمانها در کلهٔ آدمی با هم درمی‌آمیزند.» جهت‌یابی، یعنی ابراز هویت، ناممکن است. جابجایی مکان (نفوس مرده، همچون دن‌کیشوت «در «جایی» در یکی از شهرستانها که نویسنده مایل نیست به یادآردش» آغاز می‌شود) مشابه جابجایی در زمان است: داستان «شنل» در یک روز روی می‌دهد... یک روز... یک... یک.... و گوگول می‌گوید، نه «راستش را بخواهید من نمی‌توانم دقیقاً بگویم که در کدام روز پتروویچ سرانجام شنل را

تحویل داد.»

سرانجام، یک جابجایی به معنای فرویدی آن نیز هست: حذف، تعدیل یا گردآوری دوبارهٔ مصالح رؤیا، سانسور روی داده در رؤیا که شخصیت را جابجا می‌کند، او را از اندیشه‌هایی که براستی جذاب نیست دور می‌کند و به سوی انگیزه‌هایی می‌راندش که در آغاز ممکن است بیگانه با اعمال او بنماید اما در انجام شخصیت را تاب پایداری در برابر آنها نیست چرا که براستی از آن اویند. او این را نمی‌داند: جابجایی فرسوده‌اش می‌کند (همچون پرومتهٔ کافکا) و اراده‌اش داوطلبانه تسلیم تأملی می‌شود که گاه ابلهانه است اما گاه هراس‌انگیز می‌شود و شخصیت را وامی‌دارد که بگریزد، خود را جابجا کند و سرانجام راه و روش برخورد با واقعیت را دیگر کند: او آموخته است که می‌تواند وسواسهای خود را تا بی‌نهایت جابجا کند، اما قادر به دور راندن آنها نیست.

گوگول این تصویر روانشناختی را تعالی نمی‌بخشد. آن را به هنر ادبی متقارنی بدل می‌کند که در آن هویتها همواره پس افکنده می‌شوند. اثر جابجایی این است که یکسانْ‌گردی را جمعی می‌کند، و این خود اجتماعی می‌شود (آکاکی شهر نشینی است که قربانی بی‌توجهی مقامات دولتی است) و مذهبی می‌شود (روح آکاکی شکست‌ناپذیر است، حتی اگر چه جسمش شکستنی و فانی است) و اخلاقی می‌شود (آکاکی تجسم اشتیاقی برای برادری است که از او دریغ شده است) و سیاسی می‌شود (آکاکی در شمار آن گروه از مردم است که دقیقاً به سبب آنچه باید مایهٔ تقویتش باشد، بی‌دفاع است: آزادی فردی‌اش) و سرانجام زیبایی شناختی می‌شود: قالب داستان، چنانکه بوریس ایخنباوم[۲۰] گفته، «کانون ارزش آن است.»

این کثرت معنایِ (هویتها) حاصل جابجایی است و «شنل» را به

تلاشی دائمی برای تفسیر و تعبیر بدل می‌کند که در آن امکان یادآوری و فراخوانی که بی‌نهایت است، لذت ادراک را از میان نمی‌برد. «شنل» که آمیزه‌ای است از همهٔ آنچه هست و می‌تواند باشد، چنانکه می‌دانیم، داستانی است دربارهٔ قدر و بی‌قدری در زندگی و ادبیات. این داستان، به گفته فنگر، «یادمانی است از توان هنر ـ بازتاب دادن واقعیت بزرگ زندگی نه بلکه پیوستن به آنها.»

۷

فکر می‌کنم ما دقیقاً با همان روشهایی که گوگول پیشنهاد کرده، رفته رفته، به کانون کار او نزدیک می‌شویم: هویت. ما به همان شیوه که گوگول آرزو داشت به این کانون نزدیک می‌شویم، یعنی از طریق یک جابجایی که در عین حال تعویق نیز هست. فنگر به ما می‌گوید که در زبان روسی اصطلاح رسانندهٔ این وضع *ne to* است: چیزها آنچه می‌نمایند نیستند، در آنجا که می‌بایست جای نگرفته‌اند، آنچه می‌توانند باشند نیستند؛ محتملترین انتظارات نقش بر آب می‌شود و جای به تحیّر وامی‌گذارد. جابجایی هویتی را آشکار می‌کند، اما این هویتی حیرتزده است: به تعویق افتاده است: و سرانجام، مضحک است.

این روش چیزی است که اسپانیایی زبانها (و بهتر بگویم: اسپانیایی ـ اندیشان) می‌توانند با سهولت و با علاقه دریابند. اسپانیا و امریکای اسپانیایی همچون روسیه اجتماعاتی پرت افتاده بوده‌اند، و شاید به همین دلیل، اجتماعاتی جزم‌اندیش. ویساریون بلینسکی آنگاه که در دوران گوگول، پوشکین و داستایوسکی از خود می‌پرسد نقش ویژهٔ نویسنده در اروپای شرقی چیست، به این پاسخ می‌رسد: «مردم

نویسندگان روس را به چشم یگانه خوانندگان، مدافعان و منجیان خود می‌بینند.» این مسؤولیتی ناخوشایند است. در جامعهٔ متمدن معقول، چنین مسؤولیتی باید میان قشرهای گونه‌گون جامعه تقسیم شود. ما در افراط و تفریطهایی زندگی می‌کنیم که فیلیپ راث آنها را چنین تعریف می‌کند: در شرق همه چیز مهم است و هیچ کاری پیش نمی‌رود، در غرب هیچ چیز مهم نیست و هر کاری پیش می‌رود.

این شوخی راث تنها خاص غرب نیست. کیریوسکی ناقد در صحبت از اهمیت ادبیات در روسیه چنین می‌گوید: «مراقبتهای خستگی ناپذیر حکومتی دوربین آحاد مردم را از ضرورت پرداختن به سیاست رها کرده است و بدین سان یگانه شاخص پیشرفت ذهن را در ادبیات باید جست.» این نقدِ نقد از مایهٔ طنز فراوان برخوردارست: امتیاز ادبیات بدل به بار ادبیات می‌شود.راست این که دنیای اسلاو مصرانه از نویسندگان خود توقع دارد که این وظایف «اجتماعی» را به گردن بگیرند. این دلیلی کهن دارد و به جایگاه ریش سفید، راوی، مرشد و پاسدارِ سخن در نزد مردم مربوط می‌شود: در دنیای دهکده‌ها پاسدار کلام و خاطره کانون حقیقت است: میراث‌گذار آن است.

منتقدان بزرگ روس در قرن نوزدهم ـ بلینسکی، چرنیشفسکی و میخائیلوفسکی ـ خواهان آنند که ادبیات زبان‌گویای ملت روستانشین باشد و محل دگرگونیهای بنیادین. از گوگول تا چخوف، با گذار از داستایوسکی، گونچاروف و تولستوی، ادبیات همچون «نهادی روانی و اخلاقی» به شمار آمده یا چنانکه فنگر می‌گوید «ابزاری اساساً فردی برای آنچه به حق می‌توان انگیزش وجدان نامیدش، با این اعتقاد که جامعه‌ای بهتر سرانجام پدید خواهد آمد.»

به نظر فنگر، گوگول تنها به بهای محرومیت از هر هویت فردی است که می‌تواند در مقام نویسنده هویتی داشته باشد. آنگاه که در

«چهار نامه به اشخاص مختلف» می‌خواهد خود را برای خوانندگانش توضیح دهد، کلامش نارسا، گزافه و خودکامانه می‌شود، به ورطهٔ من آیینی و اظهار درد فردی فرو می‌افتد. آنگاه که گوگول از گوگول بودن تن می‌زند، صلای تعهد در می‌دهد و اعلام می‌کند: «اگر اثر نویسنده نتواند فایده‌ای برای روح داشته باشد او باید دقیقاً حساب پس بدهد.» با گفتن این سخنان، گوگول دیگر ادبیات نمی‌نویسد و در باتلاق تکه‌های گزیده از مکاتبات با دوستان فرو می‌رود که سرشار است از گفتارهای ماوراءالطبیعی، تعابیر اخلاقی، ملال‌آور و پرهایهو.

بهتر آن که به آفرینش گوگول باز گردیم نه به ویرانگری او. این آفرینشی است بر پایهٔ جستجوی هویت که پیوسته این همذات شدن را به تعویق می‌افکند. از این پیش فرضها آنچه فنگر «عالم گوگولی» می‌خواند پدید می‌آید و این «پهناورتر» و «بدوی‌تر» از چیزی است که می‌توانست جهان گوگولی نام گیرد.

این عالم خاستگاههایش در نوشتهٔ گوگول است و تنها به تصادف یا به گونه‌ای انعکاسی از «واقعیت» نشأت می‌گیرد. منتقد فرانسوی گوستاو اوکوتوریه* می‌نویسد، «پنج سال به درازا کشید تا نخستین بخش نفوس مرده به ساحلی امن آورده شود و ده سال لازم بود تا بخش دوم آن در دست امواج درهم شکند.»

برای مثال، هجو گوگول‌وار تصویری از «کرتینیسم* شدید» به ما می‌دهد که آبشخور آن وفاداری سرسختانه به ارزشهایی چون خوش‌خیالی، بطالت، رتبه و مقام و یاوه‌بافی است. اما منشأ این حماقت، صرف‌نظر از این که تا چه حد، هم در جامعه و هم در طبیعت، درست و تعمیم یافته باشد، نه در جامعه و نه در طبیعت،

* Aucouturier

* cretinism، بیماریی که در نتیجهٔ اختلال در ترشحات غدّه تیروئید پدید می‌آید و از عوارض آن، کژاندامی و بلاهت است.

بلکه در نوشتهٔ گوگول باید جستجو شود که بدون آن این واقعیتها بی‌گمان وجودی اجتماعی می‌داشتند اما از وجود هنری برخوردار نبودند.

شرط وجود چنین هنری، یعنی هنری که واقعیت را بازتاب نمی‌دهد بلکه با واقعیت یکی می‌شود، آن راکامل می‌کند، یا همسنگ واقعی می‌شود، شکلی خاص از طنز است. در آثار گوگول، طنز ریشه‌ای‌تر از طنز نویسندگان بعد از سروانتس (رمان‌نویسان انگلیس از دفو تا ثاکری یا نخستین واقعگرایان فرانسوی) است، زیرا این طنزی است که به جای تسریع همذات‌سازی، نظیر آنچه در آثار فیلدینگ یا بالزاک می‌بینیم، آن را به تعویق می‌افکند، چنانکه گویی نویسنده از آن می‌ترسد که کشف شود یا زندگی‌اش رو شود و بدین‌سان در میانهٔ هیچ و پوچ به گونه‌ای طنزآمیز کشف شود. اما چیز دیگری نیز در میان است: گوگول درست همان چیزی راکه جستجو می‌کند (هویت را) به تعویق می‌افکند زیرا معتقد است که وجود نوشتهٔ او به تعویق آن هویت وابسته است.

اگر راست باشد که کل طنز عبارت از پنهانکاری است، گوگول آن را به کار می‌گیرد تا چیزی مهمتر از هویت فردی خود یا هویتْ بخشی واقعگرایانه و بلافصل به مقاصد ایدئولوژیک خود را آشکارکند.

هویت‌بخشی در مورد گوگول پیش از هرچیز، هویت دادن به آفرینش ادبی است. گوگول با پس راندن مسألهٔ معنی نوشتار، مسألهٔ آفرینش نوشتار را پیش می‌کشد: نوشتاری که همچون واقعیتی مترادف با امکان عرضه شده است ـ امکان هنر.

هنر گوگول هنری است که از امکان هنر سخن می‌گوید. شرط این هنر آن است که هیچ چیز نباید در نوشتهٔ او هویتی پایدار داشته باشد، نه نویسنده یا شخصیتهایش، نه معنی ادبی و نه پیام سیاسی،

اجتماعی یا روانشناختی.

هویت‌بخشی بلافصل به فرد یا گروه چیزی است در قلمرو تبلیغات: «نوکر امپریالیسم»،«دلقک سرخ» سیاهِ مستحق لینچ کردن، یهودی سزاوار قتل، فلسطینی محکوم به دربدری، در اینجا هویت‌بخشی بلافاصل در زننده‌ترین وجه خود جای مناسبش را می‌یابد (یعنی در جزوه‌های سیاسی، مجلات ستیزه‌جوی و مصوبات دیوانی). اما کار گوگول دقیقاً به آن سبب هنر است که مسألهٔ هویت‌بخشی را جنبه‌ای اساسی می‌بخشد و در تمامی طول نوشتار آن را به تعویق می‌اندازد، نوشتاری که هویت‌پذیری آن به یمن وجود یک تناقض است: هویت آن مورد سؤال قرار می‌گیرد.

اما این نکته، چنانکه هم اکنون خواهیم دید، هویتی دیگر را که بس حساستر است پیش می‌افکند: هویت ادبی و اخلاقی رمان به عنوان شکلی از گفتار ناتمام، به عنوان اثری همواره گشوده. از این روست که رمان محمل مطلوبی برای دو شیوهٔ هستی است: روایت و آزادی. بداعت در گفتاری گشاده برای همگان و آزاد بودن در گفتاری که هرگز پایان نمی‌پذیرد.

۸

نبوغ کمیک گوگول اینهمه را در کانونی مناسب گرد می‌آوَرَد. دو شاهکار داریم، نفوس مرده و بازرس کل، و شخصیتها چیچیکوف و خلستاکوف.

این هر دو اثر هدیه‌ای هستند از نبوغ بخشندهٔ پوشکین. ماجرای کارفرمای ددخو را پوشکین به گوگول داد. و نیز چنین بود بازرس کل: گوگول به پوشکین می‌نویسد: «لطفی در حق من بکنید. موضوعی به

من بدهید، حتی لطیفه‌ای، مضحک یا غیر آن، فقط روسی ناب باشد. دستم از اشتیاق نوشتن یک کمدی می‌لرزد.»

هدیهٔ دوم پوشکین به گوگول عجیب‌ترین نمایشنامهٔ کمدی تئاتر قرن نوزدهم است. به گمان من گوگول چیزی بیش از مضمون به پوشکین مدیون است، و این چیز شتاب روایت است، که قیاس‌پذیر است با شتاب اپرایی کمیک از روسینی، اما بیش از هر چیز می‌توان آن را با درس بزرگی دربارهٔ شتاب که آن را در شاهکار دیگری از ریتم، یعنی اوژن اونگینِ پوشکین می‌یابیم، مقایسه کرد.

در نمایشنامهٔ گوگول مرد دربدر فقیری به نام خلستاکوف به شهرستانی کوچک وارد می‌شود و در آنجا او را با بازرس کل پرهیبتی به خطا می‌گیرند که گاه به گاه از سوی حکومت مرکزی به شهرستانها اعزام می‌شود، مأموری چون فرستادگان دورهٔ امپراتوری کارولنژین یا قضاتی که به مستعمرات اسپانیا اعزام می‌شوند تا مطمئن شوند که اوضاع در قلمرو اعلیحضرت پادشاه چنان که باید، پیش می‌رود یا نه؟

دانلد فنگر به‌این نکته توجه کرده است که نبوغ گوگول در نشان دادن این بازرس دروغین به صورت مردی ساده‌دل است و نه مردی شرور، بدان گونه که سنت می‌خواهد. این مرد بی‌گناه برای خود همتایی در بلاهت می‌یابد که شهردار است و این دو شریک جنون یکدیگر می‌شوند. در اینجا گوگول را در اوج خود می‌بینیم: کمدی او بر فقدان فریبی تعمدی استوار است: هویتهای دروغین خلستاکوف و حتی چیچیکوف مخلوق دیگران هستند. خلستاکوف هرگز وانمود نمی‌کند که بازرس است، او چنانکه نویسنده اشاره می‌کند «دروغگویی حرفه‌ای نیست؛ گاه حتی فراموش می‌کند که دارد دروغ می‌گوید... انبساطی در خود احساس می‌کند، خوش است، می‌بیند که همه‌چیز روبراه است، به حرفش گوش می‌دهند... با احساس دروغ

می‌گوید... این بهترین و شاعرانه‌ترین لحظهٔ وجود اوست، کم و بیش نوعی الهام است.» چیچیکوف نیز صاحب بسیاری هویتهای فرضی است که مردم شهر به او بسته‌اند.

مسألهٔ دروغ در اینجا رابطه‌ای نزدیک با مسألهٔ هویت دارد. شگفت آن که دو دروغگوی بزرگ گوگول به هیچ روی دروغگو نیستند: هویت دروغین آنان مخلوق دیگران است. این نکته بی‌گمان در مورد دروغگوی کلاسیک عالم گوگولی راست نمی‌آید؛ نوزدریوف مالک که یکسر دروغ می‌گوید بی‌آنکه نیازی به آن داشته باشد. نوزدریوف استاد حسن تعبیر است ـ دروغهای خود را «اختراعی مایه‌دار» می‌خواند ـ و اوست که صحنهٔ پایانی رمان را شکل می‌دهد، آنگاه که در مجلس رقص فرماندار ظاهر می‌شود و حقیقت کار چیچیکوف را آشکار می‌کند: این غریبه بازرگان بی‌سروپایی است که نفوس مرده را معامله می‌کند.

همه کس می‌داند که نوزدریوف دروغگوست. اما کافی است که دروغی بر زبان آری، با این شرط که این دروغ خبری نیز باشد، و یقین داشته باشی که به دیگر آدمها نیز خواهد رسید، حتی اگر صرفاً به هوای این لذت باشد که بنشینند و بگویند: «راستی که این روزها چه دروغهایی سرهم می‌کنند!» شخصیت تازه‌ای که نوزدریوف دروغگو به چیچیکوف نسبت می‌دهد در واقع شخصیتی واقعی است، اما چیزی است افزوده بر سر همهٔ هویتهایی که خانمهای زودباور شهر تاکنون نثار این مرد کرده‌اند. با اینهمه از آنجا که این هویتی واقعی است خدعه‌های چیچیکوف را نقش بر آب می‌کند و او بناچار از شهر می‌گریزد. این نه نتیجهٔ ارزشهای اخلاقی اجتماع که حاصل فرصتی شاعرانه و نیز حاصل حقیقت است در دنیایی که زبان اعتباری ندارد و حس وحدت آغازین میان حقیقت و اشیاء از دست رفته است.

زبان: چیچیکوف در نخستین منزل سفر شیادانهٔ خود با زنی خدمتکار حرف می‌زند:

پیرزن پرسید: «شما کی هستید؟»

«من مردی نجیب‌زاده‌ام، زن نازنین.»

گویی واژهٔ نجیب‌زاده بر پیرزن تأثیر نهاد.

گفت: «لطفاً یک لحظه صبر کنید، می‌روم به خانم بگویم.»

همین خدعهٔ زبانی جایگاه دروغین چیچیکوف را در نزد مردم تعیین می‌کند؛ بانوان شهر تحت تأثیر او قرار می‌گیرند و به این نتیجه می‌رسند که او آدمی توانگر است. اما آنچه چشم اینان را خیره می‌کند خودِ کلمه و طنین آن است، نه معنایی که از آن برمی‌آید. احساس آز نیز آنان را وادار نکرده که او را توانگر بخوانند. قصدشان بزرگداشت اوست، و این که با او بگویند و بخندند و پیش او تعظیم کنند ـ و اینهمه از نامی نشأت می‌گیرد که آنان خود اختراع کرده‌اند.

اما ظاهر نیز خود خدعه‌ای است، و آنگاه زبان پدیدار می‌شود تا حقیقتی را تأیید کند که بدون حضور زبان به ذهن هیچکس نمی‌رسید: چیچیکوف به در خانهٔ پلیوشکین خسیس می‌رسد و از مردی که سرو وضع پیشکار را دارد می‌پرسد:

«ارباب منزل هستند؟»

مرد می‌گوید: «ارباب همین جاست.»

چیچیکوف می‌پرسد: «کجا؟»

جواب می‌آید: «مگر کوری؟ ارباب خودمم.»

در اینجا نیز همچون قصر دراکولا خدمتکار ارباب است. در این ترجیع مکرر هویتهای اشتباهی که نمود کلمات را تأیید نمی‌کند و زبان ادراک را تأیید نمی‌کند، نکته‌ای نهایی است و آن پیری و مرگ نام دارد. گوگول در نفوس مرده می‌گوید: «جوان امروزی اگر پیرمردی را که روزی بدل به او خواهد شد ببیند، غرق در هراس خواهد شد.» اما میان

زندگی و مرگ چیزی جای دارد و آن بی‌اعتنایی مطلق به دیگری است: دیگری فراموش شده، و این بدان معنی است که ما خود را فراموش کرده‌ایم.

گوگول در کنار **سرهنگ شابر** بالزاک یکی از سنتهای تراژی ـ کمیک عصر جدید را آغاز می‌کند: مردی که همنوعان فراموشش کرده‌اند. کافکا بعدها این سنت را به کاملترین شکل نشان خواهد داد. اما اگر «ک» مساح در **قصر** یکسره از یاد همه رفته است، بازرس دروغین کمدی گوگول در یاد همگان بوده است. به خلستاکوف هویتی داده‌اند، اگر چه هویتی دروغین. «ک» از هویت محروم است، اگرچه هویتی واقعی باشد. چنین است فاصلهٔ میان قرن نوزدهم و قرن بیستم.

نویسندهٔ بزرگ دیگری که ادامه دهندهٔ سنت گوگول و کافکاست، یعنی میلان کوندرا، یکی از کتابهای خود را کتاب خنده و فراموشی نام نهاده است. در **نفوس مرده** معتمدان شهر دربارهٔ چیچیکوف از خود می‌پرسند: «راستی او کیست؟» و پاسخ می‌دهند: «اگر چه براستی مطمئن نبودند که چیچیکوف چه کسی است، بی‌تردید چیچیکوف چیزی بود.» حتی آنگاه که ادراک جابجا می‌شود، موجودی که به قالب گوگولی وفادار است، بر وجود خود پای می‌فشارد: چیچیکوف هست، اما کیست؟ ـ اگرچه او بی‌تردید **هست**. مساح کافکا از مزایای این شک بی‌بهره است: «ک» مساحی نیست که قصر اجیر کرده باشد؛ بنابراین نیست.

کوندرا بار دیگر این پرسش دردناک امروزی را مطرح می‌کند و پاسخ می‌گوید. کتاب او تضاد مضاعف خاطره ـ فراموشی را مطرح نمی‌کند. چیزی بس جدی‌تر را بیان می‌کند: «آنان که مرا به یاد می‌آرند، فراموشم می‌کنند.» فریب در اینجا شفاف شده است: فراموشی خاطرهٔ همهٔ آنانی است که ما دلمان نمی‌خواهد باز شناسیم.

اینها برخی از ثمرات نفوذ گوگول در پهنهٔ روایت، اخلاق و سیاست است، آنگاه که او دانش ما دربارهٔ خودمان را جابجا می‌کند یا به تعویق می‌افکند. پرسش او این است: تو کیستی؟ اما از دادن پاسخی آسان به این پرسش سر باز می‌زند. وحدت گویی در کوچه پسکوچه‌های شهری امروزی که گوگول خود را شهروند ادبی آن می‌داند تکه تکه شده و «چنین می‌نماید که ابلیسی کلیت این جهان را تکه تکه کرده و آنگاه این تکه‌ها را بی‌هیچ نظمی درهم آمیخته است.»

من پیوسته به این جمله از «خیابان نوسکی» باز می‌گردم. آیا این نقل قول برای شناخت گوگول اهمیتی اساسی دارد؟ گوگول دربارهٔ شهرهای کشورش و دربارهٔ ملتش چنین می‌گوید: «مسکو برای روسیه ضروری است، اما روسیه برای پترسبورگ ضرورت دارد.» داستایوسکی در اشاره به پترسبورگ این تعریف را کامل کرد «تجریدی‌ترین و حساب شده‌ترین شهر» در این تعریفها هزارتویی با افسانه‌اش به هم می‌پیوندند. شهری نهاده برکنار رود نوا، ابداع پترکبیر بدان گونه که بتواند مسکن آکاکی آکاکیویچ مالیخولیایی و رودیون راسکولنیکوف مخوف باشد، چیزی رمزآمیز است، اما معمای آن ساختگی، حساب شده و در تضاد با تجرید آن است.

دانلدفنگر در یکی دیگر ازکتابهای نقد خود، داستایوسکی و رئالیسم رومانتیک، به ما می‌گوید که پیدایش رئالیسم رومانتیک و پیدایش شهر به عنوان مضمون و فضای مناسب آن وضع ادبی و انسانی، از هم جدایی‌ناپذیر است. خصلت زندگی شهری جدید، سرنوشت سنتهای انسانی جای گرفته در فضایی ضد طبیعی، جهانی از غرابت، جنایت (و مکافات)، آرزوهای (بزرگ) و توهمات (برباد رفته)* پدید می‌آورد و

* این کتاب بالزاک با نام آرزوهای بر باد رفته با ترجمهٔ سعید نفیسی منتشر شده است.

نیز جهانی از دیوانیان (خرده‌پا) که کشتهٔ بی‌اعتنایی دیگرانند و بازمی‌گردند تا نقاب از چهرهٔ شکنجه دهندگان خود بردارند. رمان‌نویسان رومانتیکی که دربارهٔ شهر نوشته‌اند ـ گوگول و دیکنس، بالزاک و داستایوسکی ـ به گفتهٔ فنگر نیاز به مخزنی مشترک از تکنیکها داشته‌اند: حس رمز و راز و فضا، حس غرابت، حس تقابل، حس نامحتمل، احساساتی و دراماتیک.

من بر چهرهٔ نقاب‌پوش شهر و بر هویتهایی که همچون گویی بر صفحهٔ رولت می‌چرخند به عنوان مضمون مشترک همهٔ رمان‌نویسان مادر ـ شهرها تأکید می‌کنم. تبعیدیان رومانتیسیسم، قهرمانان شهرها، موجوداتی شیطانی‌اند که هزارتوی شهر را مأمن مناسب خود می‌یابند. شهر برای این قهرمانان جدید هدیه‌ای انسانی است که رانده شدن از بهشت را جبران می‌کند. شهر، این سرزمین ناشناخته، تبعیدگاه، «تمامی حیرتی را که زاییدهٔ حضور چیزی غریب در چیزی آشناست با خود دارد.» شهر پذیرای شیطان در تبعید است: شیاطین شهری که در کار بالزاک وُتْرَن*، در کتاب دیکنس فاگین و در اثر داستایوسکی راسکولنیکوف نامیده می‌شوند. همهٔ آنان به گونه‌ای هر چه کاملتر در رمز و راز نقاب‌پوش شهر می‌زیند؛ هویت آنان هویت کارناوال دلگیری است که در آن می‌توانیم بار دیگر کلام بالزاک را بشنویم: «انسانها تنها دو شکل دارند، فریبکار و فریب‌خورده...»

گوگول که در شهرها قربانیان و قربانی کنندگانی کاملاً هم هویت را یافته است ـ آکاکی و دیوانیان ـ به سرزمینهای گسترده و پرت افتادهٔ روسیه، جایی غیر شهر، دهکده، روستای خیالی نیاز دارد تا تجربهٔ هویتهای نقاب‌پوش را که خاص شهر است به درون این عقب‌افتادگی اقتصادی و سیاسی بتاباند. اما دقیقاً همین دنیای درمانده، شهرستانی

* Vautrin

و پرت افتاده است که هویت دروغین خود را به شهروندان جابجا شده‌ای چون خلستاکوف و چیچیکوف می‌بخشد.

بدین‌سان گوگول دو جایزه از آن خود می‌کند. زیرا، بی‌آنکه ذره‌ای از نبوغ هنری خود را فدا کند شکلی از خواست ملی مردم روسیه را بازتاب می‌دهد: بگذارید خود را در ادبیات خودم بازشناسم. مردم روسیه چشم به راه گوگول بودند تا او غرابت روسیه را باز شناساند. یا چنانکه آندرئی بلی (که خود یکی از غریب‌ترین رمانهای مدرن را دربارهٔ پترسبورگ نوشته) می‌گوید «گوگول آغازگر آن تکنیکهای ادبی است که پیش از او هیچ کس به آنها راه نبرده بود، یعنی اشباع بافت کلامی با سیلی از واژه‌های عامیانه، محاوره‌ای و حرفه‌ای که چندان آنها را صیقل می‌دهد که بدل به مرواریدهای زبان می‌شوند. اینجا و آنجا، مردم بدین‌گونه سخن گفته بودند، اما هیچ کس بدین‌گونه ننوشته بود.»

پوشکین شکوه می‌کرد: پژوهش، سیاست و فلسفه در روسیه زبانی ندارند؛ جهان‌وطنی طبقات بالا خود را فرسوده کرده است؛ مفاهیم سه گانهٔ سرکوب، یعنی استبداد فردی، راست آیینی [ارتدکسی]، و ملیت را نمی‌توان به عنوان مفاهیمی که خاص روسیه است قبول کرد. آنگاه گوگول پیدا می‌شود و بلینسکی فریاد بر می‌دارد: «تو در میان همه یکتایی.» او به حقیقت خیانت نمی‌کرد: گوگول بی‌هیچ رقابت سر برمی‌آرد و نیازی اساسی را برآورده می‌کند. فرصت تاریخی او نوشتن در دورانی بود که غیبت و عدم تحرک همچون تفسیر اجتماعی و فرهنگی ضروری و ژرف خوانده می‌شد. چند رمان‌نویس از دنیای اسپانیایی [امریکای لاتین] در لحظه‌ای از زندگی ما، آنگاه که گامهای حلزون‌وار ادبی ما از گامهای جوامع ما سریعتر بوده است، همین را نگفته و نیندیشیده‌اند؟ خوسه رووئلتاس در مکزیک از

گامهای انقلاب بی‌رمق مکزیک در دههٔ چهل سریعتر بود و خوان گویتیسولو تیزتر از فرانکوئیسم در اسپانیا. اما در عین حال چند نفر توانسته‌اند آن چشم‌انداز را دوباره در جای خود قرار دهند، آنگاه که شتاب آشیلهای تاریخی نشان داد که با اینهمه، پاشنه‌ای زخم‌پذیر هست و رمان‌نویس می‌تواند به آن اشاره کند، بدان سان که آسوئلا در **فلک‌زده‌ها**، کارپانتیه در **انفجار در کلیسای جامع**، و کورتاسار در **لی‌لی‌بازی** اشاره کرده‌اند. این کتابها نقدهایی پرخاشگرانه بر حرکت امریکای لاتین به سوی تجدد هستند.

۹

داشتم می‌گفتم که ما امریکای لاتینیها بهتر از بسیاری دیگر می‌توانیم جریان طنز گوگول را درک کنیم، زیرا این نویسندهٔ بزرگ روس تعویق و طنز را به کار می‌گیرد تا به ما بگوید که هیچ‌چیز چنان که می‌نماید نیست، و در فرهنگ ما نیز طنز شکاکانهٔ اراسموس و بدگمانی او به نمودها، جزمها و قید و بندهای جسمانی و اخلاقی رخنه کرده است. دقیقاً به سبب جریان ضدِ اصلاحات در شکل زهرآگین اسپانیایی‌اش، که به صورت نظم اخلاقی و مذهبی بسیار خشکی بر ما تحمیل شد، فرهنگ ما اراسمیسم را همچون درسی اساسی به یاد می‌آورد. از آغاز قرن شانزدهم تا زمان شورای ترانت[۲۱]، اراسمیسم اسپانیایی نویدبخش اصلاح درون کلیسای کاتولیک رمی و نیز نویدبخش سازگار شدن اسپانیا با پویایی تجدد اروپایی بود. سه اصلی که حکیم روتردام عرضه کرد چنین بود: تمامی حقیقت دوگانه و شاید چندگانه است؛ خرد مطلق به همان اندازه خطرناک است که ایمان مطلق؛ خرد نیز جنون خود را دارد.

اراسمیسم اسپانیایی محکوم شد و از شبه جزیره رانده شد، اما درس پنهان آن به گونه‌ای شکوهمند در **دن‌کیشوت** سروانتس که میعادگاه همهٔ ادبیاتهای جدید است، به گونه‌ای شکوهمند شکوفا شد. در این کتاب است که گوگول، داستایوسکی و فلوبر خود را باز می‌شناسند، و نیز بورخس، کورتاسار و گارسیامارکز.

دانلد فنگر در مقاله‌ای خارق‌العاده، عرضه شده در تابستان ۱۹۸۳ در نخستین کنفرانس ادبیات تطبیقی که در پکن بعد از مائوئیسم برگزار شد، برای توضیح نظریهٔ رمان منقد بزرگ روس، میخائیل باختین، از سه شخصیت ـ رابله، سروانتس و داستایوسکی ـ نام می‌برد. درس باختین همان درس گوگول است: درس رمان است، درس گشودگی رمان، تازگی رمان و آزادی آن. یا بهتر بگویم، تازگی و آزادی رمان همچون نتیجهٔ گشوده بودن آن.

باختین در داستایوسکی اصول رمان چند صدایی را کشف می‌کند که در آن اولویت توضیح دنیای جدید کنار رانده می‌شود و جای خود را به گرایش رمان به سوی دنیای دیگری، به سوی کلامی که رقیب رمان است می‌دهد. باختین چنین توضیح می‌دهد: «در داستایوسکی کم و بیش هیچ کلمه‌ای نیست که نگاه بی‌تاب را به سوی کلمه‌ای دیگر رهنمون نشود.» باختین این شکل را در برابر آنچه رمان تک‌گویانه یا تک معنایی می‌نامد قرار می‌دهد، رمانی که «صدای» نویسنده یا شخصیت اصلی بر آن حاکم است. در رمان چند صدایی کلمات رخنه‌ای هستند، دریچه‌ای و مدخلی هستند بر یک معنای بدیل محتمل، که همچون سایه‌ای هر کلمه را همراهی می‌کند.

در عمل، هر کلمه می‌باید کلمهٔ نهایی باشد. اما این تنها نمود (اراسموسی) آن‌است. راست این که کلمهٔ پایانی هرگز وجود ندارد؛ رمان چند صدایی از برکت کثرت حقیقتها وجود می‌یابد. رمان (باز هم

به سبک اراسموسی) همواره نسبی است. منزلگاهش آگاهی فردی است، که‌بنابر تعریف جزئی است. باختین می‌گوید: «می‌توان تصور کرد که حقیقت، برای آن‌که یکتا باشد، به‌کثرت آگاهیها نیاز دارد؛ یعنی در اصل، حقیقت را نمی‌توان در یک آگاهی محدود کرد، حقیقت بنابر طبیعت خود اجتماعی است و در نقطهٔ تلاقی آگاهیهای بسیار زاده می‌شود.»

باختین میان حماسه و رمان تمایز قایل است. او در روایت حماسی و رمان (۱۹۴۱) می‌گوید: «حماسه بر نگرشی یکتا و وحدت یافته بر جهان استوار است، که برای قهرمانانش و نیز برای نویسندگان و مخاطبانش الزامی و بی‌تردید، حقیقتی است.» حماسه با مقولات و ملازماتی سروکار دارد که در خور جهانی است کامل شده و گذشته که یک بار و برای همیشه درک شده (یا دست‌کم قابل درک است). برخلاف آن، رمان بهتر از هر روش بیانی دیگر گرایشهای جهانی تازه را بازتاب می‌دهد که درکار ساختن خویش است. حماسه جهانی است که وحدت سلسله مراتبی آن هنوز به دست تاریخ خرد نشده است، حال آنکه رمان جهانی است که در آن هر کلام در مرزی میان بافت خاص خود و بافتی دیگر و بیگانه زندگی می‌کند.

از این کثرت بافتهایی که در خور رمان هستند یا مجاور آنند، یا حتی با آن رقابت می‌کنند، متنِ روایی رشته‌ای از برخوردهای دیالوگ‌وار میان زبانها را بیرون می‌کشد و هماهنگی می‌بخشد؛ برخوردهایی که به نویسنده امکان می‌دهند تا با استفاده ازکلماتی که دیگران پیش از او به کار برده‌اند، معانی جدید و، مهمتر از هرچیز، مشکوک پدید آورد. رمان در معنایی ژرف‌تر، ابزار دیالوگ است: دیالوگ نه تنها میان شخصیتها که میان زبانها، میان انواع، میان نیروهای اجتماعی، میان زمانهای تاریخی نزدیک یا دور.

باختین می‌گوید، رمان نمایش ادراک گالیله‌ای از زبان است. رمان به جای آن‌که نوعی میانهٔ انواع دیگر باشد، انواع دیگر را به کار می‌گیرد و نویسندگان و خوانندگان را در دوران زبانهای رقیب جای می‌دهد.

نتیجه‌گیری چنین است: مفهوم پویای رمان معادل است با طبیعت کمال نیافتهٔ آن. باختین بار دیگر شیوهٔ بیان انتقادی خود را به کار می‌گیرد و بی‌آن که سخن را به پایان رساند، به این نتیجه می‌رسد: «انسان تا زمانی که زنده است، از برکت کمال نایافتگی خود و بر زبان نراندن کلام بازپسین، زندگی می‌کند.»

رابله، سروانتس، داستایوسکی: خاصه در مورد اینان است که، به وام از گفتهٔ باختین، می‌توان گفت رمان «انقلابی ریشه‌ای در سرنوشت کلام انسانی است»، «رهایی از نیاتِ معنایی ـ فرهنگی و عاطفی» و همچنین رهایی «از سلطهٔ زبان واحد و وحدت گرای»، «به گونه‌ای همزمان، از دست دادن حس زبان به مثابهٔ اسطوره، یعنی به مثابهٔ صورت مطلق اندیشه.»

گوگول، رابله یا سروانتس یا داستایوسکی نیست که معماران بزرگ دنیای چندصدایی رمان هستند. گوگول به قهرمان یا قربانی رمان نزدیکتر است تا به معمار آن. او همه چیز را دربارهٔ جهانهای داستان می‌داند، همچنانکه رابله، سروانتس و داستایوسکی هر یک به زمان خود، می‌دانستند. اما او در عین حال همه چیز را دربارهٔ آن جهانها فراموش می‌کند ـ او گوگول است، شخصیتی در گوگول، که سرانجام به جامهٔ دیگر درآمده، به تعویق افتاده، جابجا شده: کوتوله‌ای غول‌آسا، غولی بسیار کوچک: داوود و جالوت[۲۲] در یک فلاخن، نخست پرسئوس[۲۳] و آنگاه مدوسا.[۲۴] گوگول گوگول را می‌کشد.

۱۰

در نفوس مرده می‌نویسد: «از نگاه من آنگاه که نفوذ می‌کند بترس؛ تو خود از آن که چیزی را با نگاه نافذ بنگری، می‌ترسی؛ دوست می‌داری با چشمانی که فکر نمی‌کنند نگاهی سرسری به چیزها بیندازی.» در این چند کلمه درام ادبی گوگول نهفته است: درام ادراک به تعویق افتادهٔ او، هویت او و آگاهی او که به تعویق افتاده است تا رمان، بدان گونه که باختین تعریفش می‌کند، بتواند سرزندگی خود را حفظ کند: یعنی به صورت گفتاری ناتمام باقی بماند.

گوگول پرسئوسی است که سر از تن مدوساهای یقین جدا می‌کند. همه چیز در آثار او کژ شکل، شکسته و به تعویق افتاده است. ما نباید به پایان برسیم: نگاه یقین بدل به سنگ خواهدمان کرد. اما (فنگر می‌نویسد) دیده شدن از چشم یقین به معنای شناخته شدن است، جایگاهی خاص یافتن در جهان ارزشهاست. برای اکثر شخصیتهای گوگول این جایگاهی منفی است: نگاه کردن داوری کردن است؛ نگاه سنگ می‌کند یا نیست می‌کند. اعتراف به نگاهی که ما را هویت می‌بخشد، اعتراف به نگاهی است که ما را جایگیر می‌کند، رادیکالیزه می‌کند، می‌ترساند و فلج می‌کند.

این همان نگاه هراس‌انگیز دیگری ـ *le regard d'autrui* ـ است که سارتر بخشی از درخشانترین نوشته‌های خود را وقف آن کرده است. دانلد فنگر در آفرینش **نیکولای گوگول** نکات برجستهٔ بحثهای سارتر را با تأکیدی خاص تکرار می‌کند: دانستن این که دیده می‌شویم دانستن این است که در جهان و از دیدگاه جهان دیده می‌شویم. من امکانات خود هستم: آنچه نیستم هستم و آنچه هستم نیستم، اما همواره در آن محدوده‌ای که از چشم جهان دیده می‌شوم. چشمان جهان ما را بدل به کسی می‌کند. آن دیگری که مرا به تصور می‌آورد نمایندهٔ «مرگی

است که در امکانات من نهفته است.» برای دیگری من طرحی نیستم، واقعیتی هستم؛ من نخواهم بود؛ هستم. تمام شده‌ام. نگاه دیگری امکانات خیالی مرا فرسوده است، وجود هماره ناتمام من پایان یافته است.*

فنگر دربارهٔ گوگول می‌گوید که غرور و ایمان، امکانات او بود و ترس هم هویت زودرس او و هم داوری زودرس او بود. کوتولهٔ اسرارآمیز مدرسهٔ نژین فریاد می‌زند: به این زودی دربارهٔ من داوری نکنید، هنوز نمی‌دانید من کی هستم، خودم هم نمی‌دانم، فعلاً نه، خواهش می‌کنم!

تأکید می‌کند: نویسنده بودن معمایی است که پاسخ آن را باید در آینده‌ای هماره دست نیافتنی جستجو کرد. اثر نویسنده به این تعویق می‌پیوندد؛ این تعویق ذاتی آن است، چرا که اثر ضد واقعیتی کلامی است که می‌تواند فقط در این احساس ریشه کند که «هر انسانی دست کم یک بار در طول زندگی خود برخوردی داشته که در او احساسهایی را القا می‌کند که پیش از آن بر او ناشناخته بوده است.» (نفوس مرده).

گوگول می‌تواند همین فکر را با ذوقی کمیک بیان کند. «چهره‌هایی هستند که طبیعت نخواسته تمامشان کند.» این را در مشاهدهٔ سوباکِویچ مالک می‌گوید. اما این جملهٔ کمیک نشانهٔ کامل هواداری هنری گوگول است از رمان به عنوان هنر بداعت، هنر تمام‌ناشده و آزاد. پس و پیش شدن این عوامل تغییری در حاصل کار پدید نمی‌آرد.

اما حاصل کار چیزی است سرشار و غنی: رمانی است آبستن خود، که کهکشانهایی از روایت راستین را می‌زاید، کهکشانهایی نامنتظر و خودمختار. برای مثال، همهٔ آن زندگینامه‌های خیالی سرفهای مرده که چیچیکوف می‌باید ابداع کند. اینها پیش‌آزمونهای شگفت مارسل شوب، ماکس بیربوم و خورخه لوییس بورخس

هستند. هنر این زندگیهای خیالی این است که از اندکی شنیده‌ها زاده شده‌اند، نه از وقار و هیمنهٔ خشک مدارس. اینها پاره‌ای از هنر تمام ناشده و بالقوه‌اند، و بذرهای این هنر زبانهای گزنده است، داستانهای پیرزنان، عقاید آنها و شایعات آنها: شاید چیچیکوف ناپلئون باشد، نیمرخش که شبیه ناپلئون است. چیچیکوف ناپلئون است که با نام چیچیکوف روسیه را درمی‌نوردد. چیچیکوف داستانها را ابداع می‌کند، هماهنگشان می‌کند، و به دیگران الهام می‌بخشد تا به این آفرینش او بپیوندند. در نفوس مرده می‌خوانیم:

> این داستان که در پرت افتاده‌ترین کوچه پسکوچه‌ها رخنه کرده بود، صورتهای مختلف به خود گرفت... از آنجا که مردم عادی بیش از هر چیز به شایعات مربوط به طبقات بالا علاقه دارند، این ماجرا در خانه‌هایی به بحث و تفسیر گذاشته می‌شد و آرایه می‌گرفت که وجود چیچیکوف پیش از آن برایشان ناشناخته بود...

بدین‌سان، هنر روایی گوگول در جزئیات خود چند صدایی چیزی را کشف می‌کند که در حالت کثرت روایی است. او حقیقت دموکراتیک را در حرکت کمیک تجسم می‌بخشد: رد کردن بینش نهایی، رد کردن صورت [نسخهٔ] نهایی است. هویت مشکوک است، چراکه همواره در مسیر خود، در تبادل، در تردید و در الهام، همواره در حالِ شدن است.

«این آثار بیش از آنچه هستند مطلب دارند.» سینیاوسکی با این کلمات نه تنها هنر گوگول که شاید تمامی هنر روایت را تعریف می‌کند. گوگول از مدرسه به مادرش می‌نویسد: «هیچ کس شکوه و شکایتم را نشنیده... کسانی را که باعث خواری‌ام شدند ستایش کردم، راستش، برای همهٔ آنها من معمایی هستم. هیچ کس نمی‌تواند حدس بزند که من کی هستم.» دانلد فنگر می‌گوید داستان غیبتهایی را عرضه می‌کند

که خود داستان آنها را نشان داده است. و می افزاید: وظیفهٔ گوگول این بود که خود را از نگاه مدوسا ایمن دارد.

اما مرگ او در عین حال تسلیم شدن به گورگون بود: او بدل به مدوسای خود شد؛ سرانجام با خود هم هویت شد. از آن پس دیگر پرسئوس نبود. اما از آنجا که گوگول شخصیتی نوشتاری با زندگینامه‌ای نوشتاری است، این نگاه می‌تواند تنها در چهارچوب آفرینش گوگول تحقق یابد. و این در سال ۱۸۴۶ پیش می‌آید، آنگاه که گوگول، دستخوش خشونت منجمدکنندهٔ آبهای اوستند، بر آن می‌شود که یک پردهٔ نهایی جدید به آن کار کامل، یعنی بازرس بیفزاید. در این پرده، بازیگری با تاجی از برگهای غار (خود گوگول) برای تماشاگران توضیح می‌دهد که نمایشنامهٔ او نه یک هجو مبتذل بلکه اثری با معنای ژرف عرفانی است. این بازیگر/ نویسنده حتی به مردم اعلام می‌کند: «بازرس وجدان ماست.»

حالا دیگر رمز و راز کافکا برایمان فاش شده است. حالا دیگر می‌دانیم که در قصر کی به کی است. اکنون جوزف ک. می‌داند چرا محاکمه می‌شود. اکنون گرگور سامسا از بستر خشن خود اعلام می‌کند که دنیا بی‌رحم است، هر رویداد روزانه نشان ناسپاسی است و نمودها تعیین کننده‌اند.

مسخ نهایی گوگول همچون شکستی بود. او، چنانکه زندگینامه ـ نویسش ولادیمیر نابوکوف می‌گوید، نویسنده حکم مرگ خویش بود. او وقتی پذیرفت که چیزها صورتی نهایی دارند، بینشی یگانه را بر آنها تحمیل کرد. در قطعات برگزیده و در قسمت دوم نفوس مرده، آن اخطار قاطعانه که در پردهٔ نهایی ساختگی بازرس جای گرفته به حقیقت می‌پیوندد: گوگول می‌خواهد جدی گرفته شود؛ می‌خواهد وجدان روسیه باشد ـ او دقیقاً، تا آن زمان، همان بود، زیرا وانمود نمی‌کرد که

آن است. چندانکه دست به این حرکت نجات‌بخش زد دیگر آن نبود. دیگر ننوشت، دیگر نزیست.

اما از مرگ او، و در زندگی او، چیزی زنده برخاست: کوشش قهرمانانه برای بازسازی دنیایی که شیاطین خیابان نوسکی هر تکه‌اش را به جایی پراکنده بودند: دنیای گوگول که سرشار است از راویانی در جامهٔ جنس مخالف، مبدّل پوش، با یک سینه داستان، که هم داستان و هم نویسنده‌اش ناتمامند، جزئی‌اند، نویسندگانِ واقعیتی ویران اما گشاده‌دست.

۱۱

اغلب میان نویسنده و خوانندهٔ نقدی که بر آن نویسنده نوشته شده دیواری از سوءتفاهم قد می‌کشد. گاه نویسنده تا آن حد تنزل می‌یابد که به قالبی ایدئولوژیک یا زیبایی شناختی که از پیش ریخته شده بخورد. یا مورد اتهام منتقد قرار می‌گیرد که آنچه را که منتقد مایل به خواندنش بوده ننوشته، یا، به زبان دیگر، از او می‌خواهند چنان بنویسد که منتقد می‌خواسته، و دربارهٔ چیزی بنویسد که منتقد می‌خواسته.

دانلد فنگر دقیقاً خلاف این عمل می‌کند: او تصویر انتقادی منسجمی از کار گوگول ترسیم می‌کند که رابطه‌ای روشن میان این کار و خوانندهٔ هوشیار نقد این کار است. در نقد فنگر، اثر گوگول تصویر دقیق انتقادی خود را یافته است، به همان گونه که بالزاک در نقدِ کورتیوس، کافکا در نقد بنیامین، کونراد در نقد لیویس، پروست در نقد بارث، نرودا در نقد داماسو آلونسو، فرناندو روخاس در نقد استفان گیلمن، سروانتس در نقد کلودیو گی‌ین، امیلی برونته در نقد ژرژ باتای،

رابله در نقد باختین، فاکنر در نقد کلینث بروکس، استرن در نقد اشکلوفسکی، روبن داریو در نقد پاز و فراتر از همه هومر در نقد سیمون ویل.

چنین تصویری، دقیقاً حاصل کاری خلاق از دیدگاهی انتقادی است. این کار می‌تواند اثری مفصّل باشد، مانند کار آلبرت بگن دربارهٔ رومانتیکها، یا یک یادداشت دقیق نظری باشد مانند اشارهٔ برتراند راسل به تریسترام شندی، یاصفحاتی چند، همچون آنچه لاورنس دربارهٔ ملویل نوشت یا حتی چند جمله، نظیرآنچه بورخس دربارهٔ هزار و یک چیز نوشته است. کار پاسخ خود را یافته، همچون خودِ استعاره، کرانهٔ دیگر عقل را یافته. دیگرهرگزواقعیتی‌منزوی‌نخواهد بود، رویدادی مداوم است. به پایمردی منتقد راستین اثر رفته رفته به خوانندگانش شبیه می‌شود. چنین است گسترهٔ نقد دانلد فنگر دربارهٔ گوگول.

یادداشتها

۱. Missolonghis، شهری در غرب یونان کنار خلیج پاتراس. بایرون در سال ۱۸۲۴ در این شهر درگذشت.

۲. Wordsworth, William (۱۷۷۰-۱۸۵۰)، شاعر انگلیسی.

۳. Antonio López de Santa Anna (۱۷۹۵؟۱۸۷۶)، ژنرال مکزیکی و دیکتاتور این کشور. چندین نبرد با ایالات متحد داشت. بارها تبعید شد و باز به قدرت رسید. سرانجام در فقر و گمنامی در مکزیک درگذشت.

۴. *Reasons of State*، رمانی از آله‌خو کارپانتیه.

۵. *I, the Supreme*، رمانی از روئا باستوس.

۶. Gómez, Juan Vincente (۱۸۵۷?-۱۹۳۵)، نظامی و سیاستمدار ونزوئلائی. دیکتاتور مطلق این کشور (۳۵-۱۹۰۸).

۷. Castro, Cipriano (۱۸۵۸?-۱۹۲۴)، ژنرال و دیکتاتور ونزوئلائی.

۸. Francia, Jose Gaspar Rodrigues (۱۷۷۶-۱۸۴۰). دیکتاتور پاراگوئه، رهبر جنبش آزادی‌طلب پاراگوئه در برابر اسپانیا (۱۸۱۱). در ۱۸۱۴ به ریاست جمهوری رسید و تا پایان عمر در این مقام باقی بود. از مستبدترین دیکتاتورهای امریکای لاتین است. لقب El Supremo در تاریخ امریکای لاتین از آن اوست و روئا باستوس در کتاب *I, the Supreme* زندگی او را توصیف می‌کند.

9. Trieste.

۱۰. Belinski, Visarion Grigorievich (۱۸۱۱-۱۸۴۸)، بنیانگذار نقد ادبی در روسیه، صاحب افکار پیشرو در ادبیات و سیاست.

۱۱. Pogodin, Mikhail Petrovich (۱۸۰۰-۱۸۷۳)، مورخ و باستانشناس روس، هوادار سرسخت پان‌اسلاویسم.

۱۲. Plautus, Titus Maccius (۱۸۴-?۲۴۵ ق.م.)، نمایشنامه‌نویس رُمی. نمایشنامه‌های کمدی او که برخی از آنها برداشتهایی از کمدیهای یونانی است، از شهرت بسیار برخوردار بوده است.

۱۳. Sheridan, Richard Brinsley (۱۷۵۱-۱۸۱۶)، نویسنده و سیاستمدار انگلیسی. از آثار معروف او کمدیهای رقیبان و مکتب رسوایی. هوادار انقلاب فرانسه بود.

۱۴. Kock, Paul de (۱۷۴۹-۱۸۷۱)، نویسنده و نمایشنامه‌نویس فرانسوی، تصویرگر زندگی بورژوازی.

۱۵. Ovid, Publius Ovidius Naso (۱۷-۴۳ ق.م.) شاعر رُمی. اوگوستوس او را به کنار دریای سیاه تبعید کرد. اشعارش به سبب سادگی و غنای تخیل هواداران بسیار دارد.

۱۶ و ۱۷. از شاعران فرانسوی پیشگام سوررئالیسم.

۱۸. Carroll, Lewis، نام مستعار چارلز لاتویج داجسن Charles Lutwidge Dodgson (۱۸۳۲-۱۸۹۸)، ریاضیدان و نویسندهٔ انگلیسی، اثر مشهورش آلیس در سرزمین عجایب است.

۱۹. اشاره است به این روایت تورات که چون مردم بابل خواستند برجی بسازند که به وسیلهٔ آن به آسمان رسند، به عقوبت این بلندپروازی چنان شدند که زبان یکدیگر را نمی‌فهمیدند.

20. Eikhenbaum, Boris

۲۱. Council of Trent، نوزدهمین شورای دینی کلیسای کاتولیک رُمی که در قرن شانزدهم در شهر ترانت ایتالیا تشکیل شد. این شورا اصول عقاید کاتولیکی را روشن کرد و اقداماتی اصلاحی در زمینهٔ همه جنبه‌های زندگی دینی به عمل آورد.

۲۲. David and Goliath، اشاره است به کشته شدن جالوت، پهلوان غول پیکر فلسطینی به دست داود. سلاح داود در این نبرد فلاخن بود.

۲۳. Perseus، فرزند زئوس و دانائه. مدوسا را به یاری خدایان کشت.

۲۴. Medusa، یکی از سه خواهران خدایان. مدوسا زیبا بود و گیسوانی فریبنده داشت. آتنا دختر زئوس گیسوانش را تبدیل به مار کرد و نیرویی به دیدگانش داد که به هر چه می‌نگریست سنگ می‌شد. مدوسا و دو خواهر دیگر را گورگونها نیز می‌نامند.

لوییس بونوئل و سینمای آزادی

در نخستین صحنهٔ فیلم سگ اندلسی (۱۹۲۸) اسپانیایی جوانی به نام لوییس بونوئل آرام‌آرام پک به سیگار می‌زند و تیغی را تیز می‌کند. نگاهی به آسمان شبانه می‌اندازد. ابری گذرا ماه را دو نیمه می‌کند. بونوئل با انگشتانش پلکهای زنی را که به ما نگاه می‌کند و می‌بیند که می‌بینیمش، باز می‌کند. بونوئل تیغ را به چشم نزدیک می‌کند و با ضربتی سریع آن را می‌شکافد. بینایی سیلان می‌کند. بینایی همه‌گیر می‌شود.

بیش از پنجاه سال بعد، یک اسپانیایی به نام لوییس بونوئل ـ نه مردی پیر، مردی جوان که امروز دست بر قضا هشتاد و سه ساله است ـ در اتاق کار سادهٔ خانه‌اش در شهر مکزیکو، محصور در دیوارهای بلند صومعه‌وار که بر بالای آنها شیشه‌های شکسته نشانده‌اند، نشسته بود و اعتقاد دیرین خود را تکرار می‌کرد: «سینما، اگر آزادش می‌گذاشتند، چشم آزادی می‌شد. اما فعلاً می‌توانیم با خیال راحت بخوابیم. ساز شکاری تماشاگران و منافع تجاری چشم سینما را به زنجیر کرده است. روزی که چشم سینما بیدار شود، دنیا آتش می‌گیرد!»

از همان زمان سگ اندلسی برای بونوئل پردهٔ سینما چشمی خفته بود که تنها با دوربینی به تیزی تیغ، میخ و یخ‌شکن بیدار می‌شد: چشم

سینما زخمی بود که هرگز التیام نمی‌یافت.

وحدت سینمای بونوئل از تضاد میان شیوهٔ دیدن تو و آنچه می‌بینی زاده می‌شود. و این تضاد از طی طریق جدایی‌ناپذیر است، رفتن از ایمنیِ فضایی محصور به کام خطرات بیرون بی‌حفاظ. میلان کوندرا گفته است که دنیا، آنگاه که دن‌کیشوت جهان محصور خدایش و کتابخانه‌اش را ترک می‌کند و از خود بدر می‌آید تا جهان دگرگون شونده را دیدار کند، دگرگون می‌شود. این، هم ریشهٔ اسپانیایی و هم ریشهٔ نوگرایانهٔ سینمای بونوئل است. قهرمان اسپانیایی، تام جونز یا رابینسون کروزوئه نیست که فرآوردهٔ اوجی از پیشرفت هستند ـ پیشرفتی که جامعهٔ ایشان به آن دست یافته و اینان، در این معنی، با آن همسازند. هیچ چیز ـ تفتیش عقاید، ضد اصلاح، خاندان سلطنتی هاپسبورگ ـ آفرینش دن‌کیشوت را تأیید نمی‌کند، حال آنکه همه چیز ـ گسترش تجارت، سربرآوردن طبقهٔ متوسط، پارلمان، آزادی سیاسی ـ رابینسون کروزوئه را تأیید می‌کند. قهرمان انگلیسی از برکت جامعه ابداع می‌شود، قهرمان اسپانیایی به‌رغم جامعه. اسپانیایی قهرمانِ فقدان است، قهرمان آنچه آنجا نیست، آنچه او تشنهٔ آن است، آنچه او اشتیاقش را دارد.

«اشتیاق» کلمهٔ رمزگشا در فهمیدن جهان بونوئل است. اما در آثار او این انسانی‌ترین، اروتیک‌ترین و زمینی‌ترین کلمه آهنگی کم و بیش عرفانی می‌گیرد، چنانکه گویی اشتیاق عهدی مقدس است که براستی مردان و زنان را به طی طریقهای پرمخافت روح و جسم روانه می‌کند که در آنها اینان هم با شب ظلمانی روح و هم با اسارت تن رودررو می‌شوند، چنانکه پنداری به اجرای وظیفه‌ای رُهبانی برخاسته‌اند، یک *sacerdocium*، قربانی کردن از طریق حرکت.

تقدس اروتیک عاشقان در عصر طلایی (۱۹۳۰) از تقدسِ انزوا، کار

و برادری در روایت بونوئل از رابینسون کروزوئه (۱۹۵۲) جداناشدنی است. و رهبانیت آمیخته به خودآزاری، مرداربارگی، فتیشیسم[۱] سِورین د چریتزی[۲] در زیبای روز (۱۹۶۷) و هیث‌کلیف[۳] در *Abismos de Pasión* (روایت مکزیکی بونوئل از بلندیهای بادگیر، ۱۹۵۴) به همان اندازه اهمیت و ارزش دارد که رهبانیت عرفانی نازارین کشیش و ویریدیانای نوایمان در فیلمهایی که بونوئل در ۱۹۵۹ و ۱۹۶۰ ساخت. زیرا همهٔ این شخصیتهای متناقض چیزی مشترک دارند: آنان هریک به شیوه‌ای؛ از طریق اروتیسم، برادری، جنایت یا انحراف، دنیایی فراتر از پوست خود را درک می‌کنند و این ادراک آنان را وامی‌دارد که دست به عمل بزنند و با دنیایی ارتباط یابند که اگر قرار است اشتیاقهاشان برآورده شود، می‌باید آن را دگرگون کنند.

سینمای بونوئل آن خطی را توصیف می‌کند که از فضای محصور آغازین جدا می‌شود و از میدانهای گشادهٔ کاستیلِ روح می‌گذرد و سرانجام، بسته به این که ماهیت طی طریق چه باشد، پیوندهای تجمعی ناپایدار را می‌آفریند یا فقط به سترونیِ انزوایی جدید و قاطع باز می‌گردد.

عزلتگاه خاستگاه است، اولین مکان است. تو از وحدتِ آغاز برون می‌آیی ـ کودکی آرچیبالدو د لاکروز و سورین د چریتزی، صومعهٔ ویریدیانا و دخمهٔ نازارین، لاشهٔ مادروار کشتی انگلیسی رابینسون و زهدان ـ کلبهٔ مادرانهٔ کودکان در فراموش‌شدگان (۱۹۵۰)، همهٔ اینها شکلهای ابتدایی یک شکم بزرگ خاکی هستند. بیرون می‌آیی و راهی را دنبال می‌کنی که تو را به عزلتگاهی دیگر می‌برد ـ زندان نازارین، گور هیث‌کلیف و کتی، خانهٔ متروک ویریدیانا، صومعهٔ فیلم *او* (۱۹۵۳)، کلیسای محاصره شده در فیلم فرشتهٔ کشتارگر (۱۹۶۲)، زباله‌دانی فیلم فراموش‌شدگان، قصر صدوبیست روز سودوم در فیلم عصر طلایی.

در طول سفر، وحدت به هم می‌خورد. اضداد منفجر می‌شوند. حس تکه‌تکه می‌شود. گسست بهای تجربه است، و نیز این گسست شرط شعر است، اگر قرار باشد که شعر، که از کثرت حس مایه می‌گیرد، براستی مشتاق بینشی واحد یا دستیابی دوباره به بینشی واحد باشد. پارادوکس شعر چنان است که چون می‌خواهد وحدتی دوباره را که از ترکیب اصلیت گمشده و تجربهٔ ملموس نشأت گرفته بنا کند، از این گسست پرورش می‌یابد.

دیالکتیک سینمای بونوئل که پُرمایه و حتی سرشار از لحظه‌های شعر تداعی‌گر است، بی‌تردید از یک بینش اصلی سوررئالیسم جداناشدنی است، یعنی از وحدت دوبارهٔ اضداد. در بونوئل این وحدت خارج از «خود» روی می‌دهد: اعترافی است به وجود جهان. اما در عین حال به نگرش فرد به واقعیت نیز بستگی دارد. بدین‌سان، سینمای بونوئل همواره به تعارض ریشه‌ای خود وفادار است: کشمکشی میان دو سبکِ دیدن، و به واسطهٔ هریک از این دو سبک، تعارض میان تصمیم به پیوند یافتن با جهان، یا انکار این پیوند.

اما چشم سینمایی بونوئل پیش از هرچیز به حضور مشخص پیش پاافتاده‌ترین اشیاء وابسته است و به آنها توجه می‌کند. به طور کلی، کارگردان از محیط ایستا یا نمای کامل (نمای دور) بهره می‌جوید که اغلب بی‌هیچ تفسیر، تکثیر آشفتهٔ اشیاء در جهان را در یک جا گرد می‌آورد. دوربینِ بی‌حرکت بونوئل که همچون رمانهای مارکی دوساد عاری از هر فراز و فرود و سخت یکنواخت و ملال‌آور است، زندگیی را تصویر می‌کند که بی‌هیچ وجه مشخص، هرچند به گونه‌ای مستقل، جریان دارد.

آنگاه با شتابی که در کار هیچ یک از کارگردانان همزمان با او دیده نشده ـ و با تنشی ناگهانی که آن نیز یادآور سبک نثر ساد است ـ حرکت

نامنتظر دوربین نخست با ضرباهنگ متوازی واقعیت عکسبرداری شده برابر می‌شود، سپس آن را پشت‌سر می‌نهد و سرانجام از آن فرا می‌گذرد. از آنجا که بی‌طرفی هنجار است، کلوزآپ، تراولینگ و کات متشنج‌تر از معمول هستند. و موضوع، صورت، پا یا حرکتی که بونوئل آن را از آشفتگی بی حد و حصر جهان بلافصل پیرامون برگزیده، به گونه‌ای نفس‌گیر و گاه تحمل‌ناپذیر حضوری مشدّد می‌یابد و خود را در پیوند با کلّیّت جهان آشکار می‌کند؛ پیوندی که پیش از آن به فکر کسی راه نیافته بوده است. اما بونوئل درنگ نمی‌کند تا این لحظهٔ غنایی را برجسته کند، دیگربار ما را در ملال عادی بودن غوطه می‌دهد.

مثالی می‌آورم. در فیلم او (۱۹۵۳) ماجرا در صحنه‌ای جریان دارد که برای بورژوازی کاتولیک شهر مکزیکو چیزی متعارف است. همه‌چیز، لباسها، دکورها، شخصیتها و حرکتها یکنواختی بی‌امان ملودرام را دارد. فرانسیسکو، مردی ثروتمند و پارسا، پا به چهل گذاشته و بکر، با گلوریا زنی جوان از طبقهٔ خودش ازدواج می‌کند. دیدار این دو یکی از بزرگترین لحظات در سبک بونوئل است. روز پنج‌شنبهٔ نیک[۴] است در کلیسای جامع شهر مکزیکو. فرانسیسکو زاهدوار در حال اجرای مراسم شست و شو و بوسیدن پای فقراست. ناگهان توالی پاهای چرمگونِ آغشته به گل با کلوزآپی از یک جفت پای کفش‌پوش با قوزکهای ظریف و جورابی نازک قطع می‌شود. شور مذهبی فرانسیسکو بدل به شوری اروتیک می‌شود. این هر دو جایی مناسب در برداشت فروید از فتیشیسم دارند: اشیاء ـ در این مورد، کفش و جوراب ـ جسمی را که خود بخشی از آنند به کنار می‌رانند. فرانسیسکو می‌تواند اشتیاقی منزه داشته باشد، زیرا او مشتاق اشیاء است و اشیاء هم در دسترس هستند و هم بی‌خطر، حال آنکه پیکرها با

جستجو به کف می‌آیند و خطرناکند.

البته گلوریا نشان می‌دهد که به هیچ روی شیء نیست، بلکه زنی است هوشمند، و واکنش فرانسیسکو در برابر او حسادت عنان گسیخته‌ای است که تنها این واقعیت را می‌پوشاند که او به ذهن و جسم خطرناک گلوریا حسادت می‌کند، ذهن و جسمی که نمی‌خواهد برای خوشنود کردن شوهرش تنها جفتی کفش و جوراب باشد. بدین ترتیب، تا اینجای فیلم، تماشاگر فکر می‌کند مشغول تماشای ملودرامی رادیویی با ته رنگ اسپانیایی است. فرانسیسکو هنگامه‌ها برپا می‌کند، وجود همسرش را زیر سیطرهٔ خود می‌گیرد و او را به شکنجهٔ روانی می‌کشد.

اما یک شب فرانسیسکو، آنگاه که دزدمونای بی‌گناهش به خواب رفته، به خونسردی آدمی که مشغول ردیف‌بندی چیزهاست، این ابزار را یکی‌یکی برمی‌گزیند: ریسمان، پنبه، داروی ضدعفونی، قیچی، کلروفورم، نخ و سوزن. و آنگاه به خوابگاه همسرش پای می‌نهد، با این اشیای معلوم و با قصدی به همین اندازه روشن: دوختن همسر باکره‌اش.

از این پس ملودرام بدل به مواجهه‌ای شوم می‌شود میان اتللو، مارکی دوساد و آن رفوگر سرشناس بکارتها، یعنی سلستینا[۵]ی اسپانیایی. روایت در کمیّت و کیفیّت جهشی بزرگ می‌کند: ما شاهد آیین تملکی از طریق خشونت، و در صورت لزوم از طریق مرگ، هستیم. فرانسیسکو که از اتللو پیشی گرفته، نشان می‌دهد دُن‌خوان جدید است که کینهٔ زنی را که او را به دوزخ روانه کرده در خود می‌پرورد.

این نفرت از زن را فضایلی فریبنده چون بکارت، شرف و ایمان، جامه‌ای دیگر می‌پوشاند. اما رفته‌رفته، درمی‌یابیم که ازدواج

فرانسیسکو، کین‌خواهی دیرپا از همسر اوست، همسری که او می‌خواهد تحقیرش کند، نابودش کند و به نوبهٔ خود به دوزخش فرستد. فرانسیسکو نیز همراه با همدستی نمودار می‌شود و آن پیشخدمت اوست. این دو آنگاه که در دیرگاه شب دوچرخه‌های خود را روغنکاری می‌کنند برای زن توطئه می‌چینند. فرانسیسکو و پیشخدمتش رفتاری پیش می‌گیرند که به تصور آنها همانند رفتار زن است. آنها می‌کوشند آنچه را که بی‌عقلی زن و دوز و کلکهای زن می‌شمارند بشناسند و بر آن پیشی جویند. آنگاه که به پایان ستایش‌انگیز فیلم می‌رسیم هم شگفت‌زده‌ایم و هم درک می‌کنیم: فرانسیسکو دنیا را ترک می‌گوید و به صومعه‌ای پناه می‌برد؛ تنها مکانی که او، دامن به پا کرده، می‌تواند دیگر بار پیوندهای مشترک خود را با مردانی دیگر برقرار کند، مردانی که آنچه را که در فرانسیسکو جنایتی بوده، بدل به فضیلتی کرده‌اند: ناممکن بودن زیستن با زنان.

در آثار بونوئل، دوربین ابتذال زندگی روزمره را به صورت عملی مؤمنانه درمی‌آرد و به آن جلوه‌ای شگفت‌آور می‌بخشد. مورچه‌های هر روزه بر دستی هرروزه قیقاج می‌روند. رابطه، هر دو عنصر را به زمان و مکانی جدید منتقل می‌کند ـ یعنی به ادراکی جدید از اشیاء:

- شیر بر پای برهنهٔ زنی می‌ریزد.
- خون بر یک جفت جوراب سیاه جاری می‌شود.
- گاوی در بستر زنی بیدار می‌شود و ترقی قریب‌الوقوع او را به مقام مادرسالاری پیشاپیش خبر می‌دهد.
- معشوقت را باید با کبوترها نوازش کنی.
- رابینسون جامه‌های زنانه را از کشتی شکسته بیرون می‌کشد و پیش روی آیینه بر تن می‌کند. آیا پوشیدن جامهٔ جنس مخالف او را از تنهایی می‌رهاند؟

- درهای آپارتمانی در پاریس بر سواحل نرماندی باز می‌شود.
- مردان مصلوب دشنه‌های آخته را پنهان می‌کنند و نوکیشان با خورجینی انباشته از ابزارِ حرفهٔ خود سفر می‌کنند: میخ، چکش و تاج خار.

یک مشتری کره‌ای تنومند زنگولهٔ طلایی کوچکی را به صدا درمی‌آرد و روسپیخانهٔ مجلل فرانسوی را بدل به مکانی دیگر می‌کند. و آرچیبالدو د لاکروز (۱۹۵۵) لباس زیر و سینه‌بندهایی را که تصور می‌کند از آن زنانی است که دوست می‌دارد بکشدشان گرد می‌آورد و دست مالی می‌کند. اما هر اقدام جنایت‌آمیز او به ناکامی می‌کشد چرا که در هر مورد قربانیها تصادفاً می‌میرند، خودکشی می‌کنند، یا به دست دیگری کشته می‌شوند، پیش از آن که دست آرچیبالدو به آنها برسد.

بار دیگر، اسطورهٔ بزرگ اسپانیایی دُن‌خوان سر تا ته مرور می‌شود. درکار بونوئل خانمهای دُن‌خوان یک گام از فاتح مذکر خود جلوترند ـ آنان خود را نابود می‌کنند، پیش از آنکه او این کار را برایشان بکند. آنان دُن‌خوان را از لذت نابودکردن خود محروم می‌کنند.

این همه رابطه‌ای دارند با حرکت مشهور لوتره‌آمون[۶] در کنار هم نهادن چتر و چرخ خیاطی بر تخت جراحی. اشیاء دیگر رفتاری عادی ندارند و در عوض زیبایی راستین خود را در مواجهه‌ای نامنتظر آشکار می‌کنند؛ دیگر نامرئی و تبادل‌پذیر نیستند، در عوض به غنائم خیره‌کنندهٔ مازوخیستها، فتیشیستها و سادیستها بدل می‌شوند.

این همه درست و بجاست. اما بونوئل از این بی‌حرمتی ـ افشاگری فراتر می‌رود و نیز بر آن پیشی می‌جوید. فراتر از آن، بونوئل در طلب نقد جامعه است، نقدی که سخت وامدار آموزش سوررئالیستی کارگردان، و دست فشردنی است که قرار بود بر فراز اجساد دوازده

میلیون اروپایی قربانی شده در جنگ اول به نام میهن و مالکیت صورت گیرد: دست کارل مارکس (ما باید جهان را دگرگون کنیم) دست آرتور رمبو (ما باید زندگیمان را دگرگون کنیم) را می‌فشرد. و جلوتر از آن او به ژرفای آنارشی، عصیان و رؤیایی می‌رسد که در میراث اسپانیایی‌اش نهفته و، باید بیفزایم، در تبعید درازمدت او در مکزیک نیز حضور دارد.

اسپانیا، مکزیک، سوررئالیسم. خط آتشِ طنز سیاه. اما بونوئل، در هرحال، بیشتر ریشه در سنت سینمای کمیک دارد تا سینمای حماسی، کمتر از گریفیث[۷] و آیزنشتاین[۸] و بیشتر از باستر کیتن، چاپلین و لورل و هاردی تأثیر پذیرفته، که همهٔ اینان مردانی بودند درهم شکسته زیر فشار سلسله‌مراتبها، رانده‌شدگان از اجتماع از آن روی که رسم و راه انباشت ثروت را نمی‌دانستند. شکست اینان در دنیای سرمایه‌داری کالونی گناهی به شمار می‌رود. و هدف ویرانگری کمیک آنان توانگرانند و مالکیت آنها. هتلهای پرازدحام، خرابکاریِ جنون‌آسا در دکانهای کلوچه‌پزی، خانه‌های درهم شکستهٔ حومهٔ شهر، اغتشاش در معابر عمومی. کمدی آنارشیست هالیوود معنای واقعی اقتصاد را به هزل می‌کشد و آن را عریان می‌کند. هدف اشیاء سودمندی آنها نیست، مصرف جنون‌آسای آنهاست. در این اسرافکاری چه چیز محافظه کارانه‌ای هست؟

بونوئل این پرسش را چنان مطرح می‌کند که گویی فروید سیمای یخ‌زدهٔ باستر کیتن را داشته و کارل مارکس نگاه گیج هارپو مارکس[۹] را. شاید بونوئل در فیلم عصر طلایی نخستین کارگردانی بود که به انتقاد از چیزی برخاست که بعدها نام جامعهٔ مصرفی به خود گرفت. شخصیت اصلی فیلم (گاستون مودوت) در خیابانهای رم قدم می‌زند و آگهیهای مربوط به زیرپوشها و عطرهای زنانه را تماشا می‌کند. این

گردش او را به در خانهٔ نامزدش می‌کشاند و در آنجا، او برای فرونشاندن عطش جنسی که با دعوت آگهیهای تجاری به فریب دادن و فریب خوردن تحریک شده، ناچار است سگی را تیپا بزند، مردی کور را ناسزا بگوید، پلیسی را فریب دهد، قتل پسری کوچک به دست پدر را نادیده بگیرد، در و پنجره را به هم بکوبد، مشت بر صورت بیوه‌زنی ثروتمند بزند، برنامهٔ ارکستری که در حال نواختن اثری از واگنر است را برهم بزند، و ریش پدرزن آینده‌اش را بگیرد و کشان‌کشان ببردش. سرانجام، بعد از غلبه بر همهٔ این موانع به محبوبش می‌رسد و آن دو بلافاصله روی خیابان ریگفرش قصر هم‌آغوش می‌شوند.

شخصیتهای بونوئل می‌دانند که اقتصاد از آنها می‌خواهد از دعوت به مصرف و عمل مصرف جوهری همزمان بسازند. آنان چون برخی از شخصیتهای آثار داستایوسکی (به طور مشخص استاوروگین در تسخیر شدگان) به وسیلهٔ نیروهای اجتماعی به حرکت درمی‌آیند، اما به جای پذیرش حدود جامعه از این حدود فرا می‌گذرند تا دعوت فاوستی[۱۰] را در حد افراطش پذیرا شوند: نیهیلیسم، پوچی و تنهایی.

در آثار بونوئل قوسی اقتصادی هست که از دعوت به مصرف در عصر طلایی به مصرف همه‌چیز در فرشتهٔ کشتارگر می‌رسد. در این فیلم میهمانان حاضر در یک ضیافت شام اشرافی در شهری که یا در امریکای لاتین است یا در ایتالیا (تأکید بر ظواهر این را می‌رساند) در اتاق نشیمن میزبان مانده‌اند. هیچ‌یک از این بیست نفر نمی‌تواند آنجا را ترک کند، چه بخواهد و چه نخواهد. آنان که در این آشوب همگانیِ اراده و توان به دام افتاده‌اند شروع به مصرف این خوان بیدریغ می‌کنند و در پی آن تکه‌های کاغذ آورده می‌شود و آب در گلدانها. چیزی نمانده که آنها یکدیگر را مصرف کنند که مشیت الهی، موقتاً ایشان را از محبس نجات می‌دهد.

بعد از آزادی، میهمانان با دوستان و خویشاوندان برای سپاسگزاری در کلیسایی گرد می‌آیند. اما آنگاه که سرود ستایش به پایان می‌رسد، بار دیگر می‌بینند که نمی‌توانند از کلیسا خارج شوند. گمان ما این است که این بار دیگر خروجی در کار نیست. پرچم زرد که نشانهٔ طاعون است بر فراز برج ناقوس نصب می‌شود. خیابانها را بی‌نظمی و اغتشاش فرا می‌گیرد. گلهٔ گوسفندان بع‌بع‌کنان به کلیسای محاصره شده وارد می‌شوند. کلوچه‌ای که در صحنهٔ آخر لورل و هاردی پرتاب می‌کنند همهٔ ما را منفجر می‌کند.

بیست شخصیت فیلم فرشتهٔ کشتارگر، چنانکه در شعر پی‌یر روردی آمده «آراسته و خوش خرام بر لبهٔ پرتگاه تفرج می‌کنند.» ادراک آنان از چیزها واقعیت است، آنان زادگان قرن بیستمی اسقف برکلی[11] هستند: *Esse est percipi*، بودن درک کردن است. آنچه آنان می‌بینند دنیاست؛ اما به آنچه نمی‌بینند نیازی ندارند. محصور شدن آنان (این تصویر همیشگی ترس از فضای بسته در آثار بونوئل) به آنان می‌آموزد که در انجام کار به هم نیاز دارند تا با بلعیدن یکدیگر نجات یابند. آنان نیاز را با نابودکردن به خطا می‌گیرند: نابودکردن، پی‌آمد همبستگی انکار شده، راه‌حل نهایی است. اشتیاق چندان همگانی است که نیازی که علت آن است. شخصیتهای فیلم فرشتهٔ کشتارگر از اشتیاق بهره‌ای ندارند چرا که هرگز فقدان را نشناخته‌اند.

«Esse non est percipi» ـ واقعیت فقط آن چیزی نیست که من درک می‌کنم. این پاسخ بونوئل است با جلوه‌ای مرتدانه، سوررئالیستی، مارکسیستی و آنارشیستی. چرا که او همهٔ اینهاست، به گونه‌ای تناقض‌آمیز، بی‌ملاحظه، گشاده‌دست با منش یک اسپانیایی؛ یعنی با منش یک اروپایی پرت افتاده. و منش یک هنرمند؛ یعنی منش آزادی‌بخشی ناتوان. و منش مردی با فرهنگ کاتولیکی و مدیترانه‌ای،

در ستیزی ثمربخش با خود. مرتد از آن روی که مشتاق نیکی معنوی والاتری است (بونوئل گفته: «خدا را شکر که من آتئیست هستم.»)، متفکری قادر به عصیان و بازگشت به ایمان، آنچنان که در راه شیری (۱۹۶۹) نشان می‌دهد، چرا که از علم و تکنولوژی نفرت دارد؛ موجودی روحانی در معنای پاسکالی آن، که خداوند با او چنین می‌گوید: «اگر تا این زمان مرا نیافته بودی، جستجویم نمی‌کردی.»

آری، دوست گشاده‌دست، پُرمایه و پرتناقض من لوییس بونوئل، هنرمندی که به فراتر از علیت دست یافت (بی آنکه علیت را یکسره رد کند)، به آنجا رسید که نیچه چنین یاد می‌کند: «هیبتی عظیم که انسان را فرامی‌گیرد آنگاه که او شک آوردن به وجوه عینی تجربه را آغاز می‌کند.» و آنجا که چرخ آتشین عظیم خرد باستانی، سکوت و کلمه‌ای که پدید آرندهٔ اسطورهٔ خاستگاه است، عمل انسانی که پدید آرندهٔ سفر حماسی به سوی دیگری است، خشونت تاریخی که آشکار کنندهٔ نقص تراژیک قهرمان است که می‌باید به سرزمین خاستگاه بازگردد؛ اسطورهٔ مرگ و نوشدن و سکوت که تصویرها و کلمات تازه از آنها پدید می‌آید، به رغم کوری اندیشهٔ خطی محض همچنان می‌چرخد و می‌چرخد. واقعیت تکه‌تکه شده است، همچون دیسک کویولکسواکی[۱۲] الههٔ ماه که مجسمه‌اش چندی پیش در ناحیهٔ تاریخی شهر مکزیکو کشف شد، مثله شده و پراکنده در سایه روشنهای جهان.

واقعیت بیش از آن است که هریک از ما بتوانیم بروشنی ببینیمش یا امید دیدنش را داشته باشیم، من تنها می‌توانم سهم خود از واقعیت را بروشنی ببینم، اما این فقط جزئی از واقعیت است، نه تمامی آن. ما بی توجه به آنچه دیگران می‌بینند نمی‌توانیم واقعیت را ببینیم. و آنگاه که این را دریافتی، مشتاق واقعیتی گسترده‌تر و بزرگتر می‌شوی و باید در خور آن عمل کنی، زیرا چنانکه ویلیام بلیک هشدار می‌دهد، آن‌کس

که مشتاق است و دست به عمل نمی‌زند، طاعون می‌آورد.

آزادی فعلیت بخشیدن به اشتیاق است. شخصیتهای ناکام بونوئل تجسم ادراکی دیگرند، راهی دیگر برای دیدن که تنها با شکافتن تخم چشم حاصل می‌شود و با تمنای ناممکن، تمنای هرچیزکه بنابر دلایل اخلاقی، سیاسی و اقتصادی، در جوامع ما پنهان شده، تکه‌تکه شده، بی‌اندام شده یا از زمان و مکان و نام و بازتاب محروم شده است. او شاعر است.

گمنام را چگونه بنامیم؟ نادیدنی را چگونه ببینیم؟ تأکید بونوئل بر رؤیا بدین معناست: تصورکردن تمنایی به ستوه آمده. به واسطهٔ رؤیا مردان و زنان (و نیز کودکان. آیا حیوانات خواب می‌بینند؟) به ادراک شگفت و هراسناک آنچه هرگز نخواهد بود می‌رسند. اما رؤیا اگر بدل به واقعیت رؤیا شود، در عین حال بدل به وجود واقعیتی ناممکن نیز می‌شود و آن رویهٔ دیگر و پنهان واقعیت است که به همان اندازه واقعی است و خود یکی از نیرومندترین لنگرهای رؤیاست. فیلمهای بونوئل عملی است به نشانهٔ اعتماد به مواجههٔ نخستین و شکننده میان تمنا و آزادی در رؤیا.

در بلندیهای بادگیر (۱۹۵۴) هیث‌کلیف، به اشارت صدای زن مرده، کتی، به گور او فرو می‌شود. تابوت پیش روی اوست. برادر کتی با تفنگ پشت سر او پدیدار می‌شود. آنگاه که به هیث‌کلیف شلیک می‌کند، او با زخمهایی مرگبار برمی‌گردد و چهرهٔ عاشق، زن، خواهر را بر قاتل تحمیل می‌کند.

در یک تصویر خیره‌کننده از این فیلم، که بدون این صحنه کاری ناموفق می‌بود، بونوئل ما را وامی‌دارد که ببینیم چگونه تمنا می‌تواند صورت زنای با محارم، لواط، جنایت و مرداربارگی به خودگیرد و این همه را به چیزی دیگر مبدّل کند، بدان‌گونه که عشق ناممکن بتواند،

دست کم در عدم امکان، تحقق پذیرد. و در نازارین (۱۹۵۹) دختری در دهکده‌ای طاعون زده می‌میرد اما از پذیرش تسلی روحانی کشیش با این کلمات سر باز می‌زند: «Juan sí, cielo no»: خوان را به من بده، بهشت را نمی‌خواهم.

ماهیت پیوستهٔ عشق و مرگ بونوئل را به این فکر می‌اندازد که در دنیای ما، مردن آسانتر از عشق است؛ مرگ، قلمرو ناممکن، بسی بیش از عشق، معمای تمامی امکان، امکان‌پذیر است. بدین‌سان شخصیتهای شیطانی بونوئل ردای شر می‌پوشند تا به عشق برسند، چرا که مرگ جلوهٔ مطلق غیبتی مطلق است. شر ممنوع است اما ما را به یقین مرگ می‌رساند. نیکی پذیرفته است اما ما را از امکان عشق مطمئن نمی‌کند.

بونوئل که در تمامی دوران فعالیت خود به جرم اشاعهٔ شر، رخنه افکندن در پایه‌های اخلاق، و ستیز با عقلانیت متعارف آماج حملهٔ سانسور، کشیشان، پلیس، زنان خانه‌دار و شرکت‌کنندگان در گفتگوهای تلویزیونی بوده، کارش تنها این بوده که نشان دهد نیکی در آنجا که جامعه می‌گوید نیست و شر نیز همچنین. پرسش همیشگی بونوئل، پرسشی جدی و تلخ است: شما که آنچه را که خود نیستید ـ فتیشیست، مرداربازه، عاصی، عاشق، رؤیایی ـ همچون چیز نامتعارف هیولاواری محکوم می‌کنید، آیا تنها در پی آن نیستید که امیال سرکوفتهٔ خود را پنهان کنید و به انکار ـ و امحای ـ تجربهٔ دیگران برخیزید؟ و اگر دیگری جسماً و روحاً بیگانه باشد ـ دیوانه، همجنس‌باز، گورزاد ـ از دیدگاه سیاسی سزاوار نابودی است ـ سرخ، یهودی، سیاه، عاصی.

نخستین امکان (تمنا و آزادی) هر موجود انسانی این است که به انسانی دیگر نزدیک شود. سینمای لوییس بونوئل استعاره‌ای گسترده

است از پیروزی و شکست بودن با دیگران. یکی از شخصیتهای سارتر می‌گوید جهنم، دیگری است. بونوئل پاسخ می‌گوید، اما بهشت دیگری وجود ندارد.

چه کسی درمی‌ماند؟ شاید شمعون مناره‌نشین[۱۳] در سیمون بیابان (۱۹۶۵) که بر فراز منارهٔ پرشکوه خویش در دل صحرا از باران و باد شلاق می‌خورد. من نمی‌دانم. آیا او در تلاشی که شاید بی‌ثمر بنماید، در پی آن نیست که اشتیاق جنون‌آسای خود را به درد و انزوا و پس راندن وسوسه جامهٔ عمل بپوشاند؟ چه کسی دربارهٔ او داوری خواهد کرد؟

اما بونوئل پارادوکس کسانی راکه در عین شکست پیروزند ترجیح می‌دهد: نازارین و ویریدیانا. شاید گیراترین شخصیتهای آثار بونوئل این دو زوج مکمل و بسیار اسپانیایی باشند. ویریدیانا، نوآیین جوان که می‌کوشد مستمندان را با دعا، پاکدامنی و خوش سلوکی نجات دهد؛ و نازارین، کشیشی که راه تقلید از مسیح را پیش می‌گیرد. این دو هر یک بخشی از نخستین الگوی اثیری اسپانیایی را در خود دارند: دن‌کیشوت.

دن‌کیشوت بردگان پاروزن را آزاد می‌کند، و آنان همان دم رهانندهٔ خود را سنگباران می‌کنند، ویریدیانا مورد تمسخر، چپاول و بی‌حرمتی گدایانی قرار می‌گیرد که می‌کوشد نجاتشان دهد. بونوئل به شعار سوررئالیستها وفادار است: شعر تشنج‌آمیز خواهد بود، وگرنه نخواهد بود. او این شعار را به عرصهٔ اجتماعی و خاصه مذهبی می‌کشد: برادری تشنج‌آمیز خواهد بود، وگرنه نخواهد بود، برادری اگر صرفاً جامهٔ مبدّلی برای وجدان آسودهٔ ما ـ ناسازگار، فروتن، بشردوست ـ باشد وجود نخواهد داشت.

ویریدیانا براستی خواهان نجات مستمندان نیست: او می‌خواهد

تصویر روشن خود از قداست را نجات دهد. ویریدیانا/کیشوت به مسیح/دولسینایی انتزاعی عشق می‌ورزد. مسیح راستین در نقیضهٔ بونوئل بر شام آخر داوینچی (که، قضا را، شام اول گدایان است) گدایی کور است که نمی‌تواند جوهر اروتیک رؤیت آسمانی دختر نوآیین (عروس مسیح) را به او عرضه کند.

همه‌کس حتی یک دزد، یک جذامی یا یک ناقص‌العضو می‌تواند مسیح باشد. اما ویریدیانا همگانی بودن نجات را رد می‌کند. ویریدیانا تجسد مسیح را برنمی‌تابد، پس به پذیرش تجسد بدون مسیح می‌رسد. ویریدیانا به راهنمایی یک قمارباز برگ‌زن خوش‌ظاهر، یعنی پسرعمویش، و معشوق او که یک مستخدمهٔ شهوتران است بر سفرهٔ بخت آوردهٔ سکس دعوت می‌شود. ویریدیانا، دن‌کیشوت مؤنث، با دو صورت نوعی اسپانیایی روبرو شده است؛ دن‌خوان وسلستینا؛ و این سه تن در یک قصر ویران فئودالی که در آن یک رابطهٔ سه‌جانبهٔ نامقدس را تشکیل می‌دهند، ورق بازی می‌کنند و به صفحات موسیقی گوش می‌دهند. ویریدیانا که باتجربهٔ جسم آشنا شده است، شاید روزی بتواند به جاده‌های لامانچا برگردد تا خطاها را جبران کند، دوزخ بیگناهی را پس بزند و بهشت را دریابد.

پشت‌سر بونوئل تمامی اسپانیا. شاهان و دلاله‌ها، قدیسان و عاشقان، شروران، دیوانگان و لودگانِ هذیانِ اسپانیایی از پله‌های فیلمهای بونوئل بالا می‌روند و به بالاخانهٔ پیشرفت غربی می‌رسند. پیکره‌های غربیِ سلامت، امنیت و خوشبینی در هزارتوهای باروک اسپانیا گم می‌شود.

گروهی از شرابشناسان فرانسوی هرگز نمی‌توانند در جذابیتهای پنهان بورژوازی (۱۹۷۲) باهم بر سر میز غذا بنشینند.

دو زائر متین و معقول در راه شیری می‌خواهند تجربهٔ مذهب را در

توالی تاریخ غرب تجدید کنند؛ اما آشکار می‌شود که مذهب واقعیت چرخان و نامتوالی تخیل است، ایمان، اگر اصولاً قرار است ایمان باشد، بنابر تعریف اثبات‌ناپذیر است. تاریخ هم به نوبهٔ خود اگر به تخیل درنیاید تاریخ نیست. هیچ‌کس در گذشته حاضر نبوده، گذشته عمل حافظه است در اکنون: با اشباح دیدار کن، همه اینجایند.

حرکت مستقیم روایت در شبح آزادی (۱۹۷۴) پیوسته با حادثه‌ای گسسته می‌شود، برهم خوردن توالی، قصه در قصه، رؤیا، جنون: زمان، فرهنگ و اندیشه صورتهایی بس فراوان دارند؛ همانگونه که تمدنهای متفاوت بسیار وجود دارند؛ آینده نام تمنایی را بر خود دارد، یعنی اکنون.

نازارینِ قدیس، لوده و دیوانه بر آن می‌شود که از مسیح تقلید کند. و این تصمیم که در نگاه نخست بزرگترین فضیلت او می‌نماید، بسی زود آشکار می‌شود که بزرگترین تخطی اوست. تقلید از مسیح، پدر نازارین نیک‌سرشت را به مجادله، تحقیر، خرافات، تمسخر، حسادت، نفرت، بیداد و زندان می‌کشاند.

نازارین پیش از آن که ایمان خود را به آزمون تجربه بگذارد، معتقد است که مسیح نجات را جنبهٔ فردی بخشیده و در دسترس همگان نهاده است. اما از این پس، او تنها این را می‌داند که تقلید از مسیح جنجال، اغتشاش و انقلاب را در پی دارد. طریقت مسیحاوار نازارین او را به دشمن نظم مستقر تبدیل می‌کند.

در این سیر و سلوک، دو زن، دو سانچوپانزای دامن‌پوش، نازارین را همراهند. راز این فیلم بزرگ بونوئل اروتیسم پنهان آن است. دو ملازم مؤنث این کیشوت مقدس نمی‌گذارند که او ایشان را چهره‌ای آرمانی ببخشد، بلکه او را به جای فاسقهای خود، کوتوله‌ای و جنایتکاری، می‌گیرند، اغوایش می‌کنند و آرامشش را برهم می‌زنند. دن‌کیشوت،

شاهد عشقهای شریرانه و جنایت‌آمیز دولسینا؛ مسیح نظاره‌گر مریم مجدلیه.

یکی از راههای ممکن برای دیدن سینمای بونوئل، چنانکه اشاره کردم، توجه به این معما، ماجرا یا پدیدهٔ معاصر است: خلق و خوی مذهبی بدون یقین مذهبی. راه‌حل نازارین در آغاز بدیهی می‌نماید. کشیش ایمان به خدا را از دست می‌دهد و به ایمان به انسان می‌رسد. تنها انسان می‌تواند انسان را نجات دهد. نکتهٔ مهم این است ـ خواه انسانها این کار را به نام خدا بکنند یا حتی در برابر خدا.

دایرهٔ مضامین بونوئل ظاهراً در خود بسته می‌شود: قدیسان و گناهکاران با هم دیدار می‌کنند و در تجربهٔ خدشه‌ناپذیر جهان درهم می‌آمیزند و یکدیگر را به خطا می‌گیرند. تمامی معنای جنجال، خشونت و طنز انتقادی در آثار بونوئل، سرانجام در این نفیِ نفی، در این شکننده‌ترین و دشوارترین عمل عشق خلاصه می‌شود.

هماغوش اما جدا از هم، یکی شده برای همیشه، و تنها برای همیشه: نازارین و همراهان مؤنث او، رابینسون و جمعه؛ ویریدیانا و قمارباز و زن خدمتکار؛ هیث‌کلیف و روح کَتی؛ سِوِرین و شوهر علیلش؛ آرچیبالدو کروز فتیشیست و صورتک مومین زن محبوب او؛ یک یسوعی و یک یانسنیست[۱۴] که برای همیشه در ویرانه‌های کلیسایی که طراحش پیرانسی است سکونت گزیده‌اند؛ تریستانا، اندامی مثله شده، و عموی جبارِ غمزده‌اش؛ روحی تکه‌تکه، که وقتی دختر محکوم به استفاده از چوب زیر بغل و صندلی چرخدار می‌شود، دیگر نمی‌تواند سلطهٔ خود را بر او تحمیل کند؛ دختری کوچک در شبح آزادی و پدر و مادرش که نگران در جستجوی اویند، و در تمامی این مدت او آنجاست ـ ما او را می‌بینیم اما شخصیتهای دیگر فیلم نمی‌بینندش، هرچند که یکسر می‌گوید، آهای، نگاه کنید، من اینجا

هستم.

بدین‌سان، دوباره یکه می‌خوریم و دل آن را نداریم که دربارهٔ این فیلمساز همواره گشاده و همواره آزاد حرف آخر را بزنیم. آخرین فیلم او **این موضوع مبهم تمنا** (۱۹۷۷) مرا از پایان دادن به بحث دربارهٔ بونوئل باز می‌دارد. اگرچه او خود درگذشته است، فیلمهایش همچنان مفهوم چندگانهٔ خود را به ما عرضه می‌کنند.

در سومین برداشت سینمایی از رمان پی‌یر لوئیس **زن و بازیچه**، بونوئل از آن دو پارگی ساده که در روایتهای اشترنبرگ* و دوویویه* می‌بینیم فراتر می‌رود. در فیلمهای آن دو کارگردان قرار بر این بوده که مارلن دیتریش و بریژیت باردو دو زن متفاوت باشند، فرشته و شیطان، جکیل و هاید. بونوئل با دادن نقش کونچیتا، رقاصهٔ فلامینکو، به دو هنرپیشهٔ زن، نشان می‌دهد که آنها در واقع یکی هستند، هرچند که پیرمرد عاشق، دن‌ماتئو، که نقشش را فرناندو ری بازی می‌کند و موردی دیگر از تجسّد دن‌خوان است، دوست دارد که آنان را همچون دو زن متفاوت ببیند و کونچیتا با وانمودن خود به صورت دو نفر، خود را چون دیگری می‌بیند، او دو زن نیست، زن دیگری است.

تمنا موضوع مبهم خود را می‌یابد: کونچیتا خود را گاه به صورت یکی و گاه به صورت دیگری عرضه می‌کند و دن‌ماتئو، زندانی جهان سقراطی، نمی‌تواند بندهای کرست عجیب او را با شمشیر خود پاره کند. دن‌ماتئو نمی‌تواند این را بپذیرد که کونچیتا برای آنکه مال او باشد می‌خواهد او نیز دیگری باشد. دن‌ماتئو قادر نیست به هیأت دیگری درآید، می‌باید کونچیتا را همچون موضوع تمنای خود داشته باشد و تنها به صورت دن‌ماتئوست که می‌تواند کونچیتا را داشته باشد، مردِ میان‌سال نجیب، ثروتمند و مطیع.

* Sternberg * Duvivier

کونچیتا از دن‌ماتئو، مردی که می‌تواند شور و شهوت را همچون چیزی تجملی با پول بخرد، عشق می‌طلبد. و این طلب او نقشها را وارونه می‌کند: کونچیتا عشق خود را از دن‌ماتئو دریغ نمی‌دارد، دن‌ماتئوست که عشق خود را از این زن دریغ می‌دارد. موضوع تمنای دن‌ماتئو مالکیت بر کونچیتاست، موضوع تمنای کونچیتا این است که دیگری باشد تا بتواند خودش باشد. مرد می‌گوید، من من هستم، کونچیتا می‌گوید، من دیگری هستم، و تو نیز اگر می‌خواهی من باشی باید دیگری باشی.

بونوئل شاید بزرگترین هنرمند سوررئالیسم است، و این بدین سبب است که دو جنبهٔ متناقض جنبشی راکه از لحاظ تاریخی محدود شده ولی از لحاظ زیباشناختی نامحدود است، همچون فعالیت دائمی روح انسانی، در خود جذب می‌کند و از آن فراتر می‌رود. جهان را دگرگونه کن، آدمی را دیگرگون ساز.

بونوئل هرگز تردیدی نداشته که انقلاب درونی، یعنی رهانندهٔ توان شاعرانهٔ نهفته در هر فرد، از تبدّل عینی واقعیت جدایی‌ناپذیر است، خواه این انقلاب بر آن تبدیل پیشی گیرد، همراه آن باشد یا از پی آن بیاید. مهم آن است که این فعالیتِ روان را در هیچ یک از قلمروهایش حتی برای لحظه‌ای مختل نکنیم، زیرا هریک از آنها خود موضوع تمناست.

شیوهٔ راستین این فیلمساز نابسته گذاشتن پایان، ناتمام رها کردن داستان و انتقال مسؤولیت به نابترین و اصلی‌ترین جایگاه آن؛ یعنی آگاهی و تخیل هر سینمارو است. این را به زیباترین صورت در صحنهٔ پایانی نازارین می‌بینیم؛ در این صحنه کشیش جوان، که شحنه‌ها او را می‌برند، بی‌قواره‌ترین هدیه را از یک زن روستایی پرشفقت دریافت می‌کند: یک آناناس. نازارین نخست هدیه را رد می‌کند و بعد می‌پذیرد

و می‌گوید «خدا به تو عوض بدهد،» و می‌رود، در حالی که هدیهٔ خاردار شفقت دیگری را در دست دارد. صدای طبلها به نشانهٔ مراسم قربان کردن و اعدام در متن به گوش می‌رسد. ما می‌مانیم و آناناسهای خودمان بر دستهایمان.

در هنر بونوئل سینما آزادی نیز هست، از آن روی که بینایی بی سلاح خود را به آزادی محتمل ما وامی‌گذارد. آنگاه می‌توانیم صادقانه بیندیشیم، نه به مسؤولیت هنرمند بلکه به مسؤولیت خودمان در مقام تماشاگر. اگر بونوئل می‌خواست به جای ما پاسخ بدهد، شاید او آزادی خود را از دست می‌داد و ماهم به آزادی خود نمی‌رسیدیم.

اکنون می‌خواهم دوست خود لوییس بونوئل را ترک گویم، چون آن زمان که در سال ۱۹۷۶ در پاریس به دوستم رژی‌دبره معرفی‌اش کردم، فیلسوف و انقلابی جوان یقهٔ کت فیلمساز پیر را گرفت و با خشمی ساختگی تکانش داد و متهمش کرد که با دغدغه‌های خود جزمها و رمز و رازهای کلیسای کاتولیک را زنده نگاه داشته است. بونوئل چنان می‌خندید که اشک از چشمانش سرازیر شد، و دبره ادامه داد «بونوئل، اگر به خاطر تو نبود، امروز هیچ‌کس از تثلیث مقدس و بارداری باکره حرف نمی‌زد. به خاطر فیلمهای توست که مذهب هنوز هنر است!»

می‌خواهم ترکش کنم، چون آن زمان که هشتادمین زادروز خود را جشن گرفته بود و از او پرسیدم چه کرده است که توانسته است همچون مرد عاصی و پدر لاادری کلیسا زندانی مزاری قدسی نشود و همچنان جوان بماند. پاسخ داد: «می‌دانم آماده‌ام جانم را برای حق هرکس در جستجوی حقیقت بدهم، اما این را هم می‌دانم که آماده‌ام تا پای جان با کسی که معتقد است حقیقت را یافته بجنگم.»

می‌خواهم ترکش کنم، چون آن زمان که او در هتلی محقر و مشرف

به گورستان مونپارناس پاریس بود، چمدانهایش را می‌بست و می‌گفت: «دیگر نمی‌خواهم فیلمی بسازم. خوش ندارم در فاصلهٔ صحنه‌های فیلمبرداری بمیرم، با فیلمنامهٔ گشوده‌ای بر میز کنار تختم و تلفن ساعت پنج صبح. می‌خواهم بدانم دست چه کسی چشمانم را می‌بندد.»

می‌خواهم ترکش کنم، چون آن زمان که آخرین بار در فوریهٔ ۱۹۸۴ دیدمش. همسرش، ژان و دو پسرش، خوان لوییس و رافائل آنجا بودند، و آنگاه که من نگاهشان می‌کردم و با ایشان حرف می‌زدم، فقط به بونوئل نگاه می‌کردند. گفتم: «ماه اکتبر می‌بینمت.» پاسخ داد: «نه، ما دیگر یکدیگر را نخواهیم دید.» تردیدی ندارم که این هم یکی از همان لطیفه‌های مشهور او بود. براستی که بونوئل همیشه اینجاست، حتی همین امروز، همین‌جا، و بی‌گمان هرگاه که فیلمی از او می‌بینم یا به هنر بیکرانش فکر می‌کنم. هرگز انسانی دیگر را با چنان خوش‌طبعی، مهربانی، هوش و شور ندیده‌ام. دلم سخت برایش تنگ خواهد شد.

یادداشتها

۱. fetishism، بیماری روانی که در آن هر شیئی واکنشی شهوانی در فرد بیدار می‌کند و فرد با شیء‌عشق می‌ورزد.

2. Séverine de Cérizy

3. Heathcliff

4. Good Thursday

5. Celestina

۶. Lautréamont، نام واقعی‌اش Isidore Lucien Ducasse (۱۸۴۶-۱۸۷۰) شاعر فرانسوی، از مبشران جنبش سوررئالیسم.

۷. Griffith, David Wark (۱۸۷۵-۱۹۴۸)، از کارگردانان دورهٔ آغازین سینما. از فیلمهای مشهورش، تولد یک ملت (۱۹۱۵)، قلبهای دنیا (۱۹۱۷)، تعصب (۱۹۱۶).

۸. Eisenstein, Sergei (۱۸۹۸-۱۹۴۸)، کارگردان مشهور روس. از آثار مشهورش رزمناو پوتمکین (۱۹۲۵)، زنده باد ویلا (۱۹۳۴)، ایوان مخوف (از ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۵).

۹. Marx, Harpo (۱۸۸۸-۱۹۶۴)، یکی از برادران مارکس. دو هنرپیشهٔ کمدی سینمای امریکا.

۱۰. اشاره است به افسانهٔ مشهور آلمانی دربارهٔ دکتر فاوست که مشهورترین برداشت از آن، اثر گوته است. بنابراین افسانه فاوست روح خود را به شیطان (مفیستوفلس) می‌فروشد.

۱۱. Berkeley, George (۱۶۸۵-۱۷۵۳)، اسقف و فیلسوف ایرلندی. در سال ۱۷۲۸ به امریکا رفت تا در آنجا کالجی برای آموزش افکار خود تأسیس کند.

اما به سبب کمبود منابع مالی به ایرلند بازگشت. فلسفهٔ او مبتنی بر ایدآلیسم ذهنی بود. او عقیده داشت آنچه ادراک‌پذیر نیست وجود ندارد.

12. Coyolxhuaqui

۱۳. Saint Simeon Stylite، (وفات ۴۵۹) راهب و مرتاض مسیحی. مرشد فرقه‌ای از مسیحیان سوریه که انزوا پیش گرفته و بر ستونها و مناره‌ها می‌زیستند.

۱۴. Jansenist، پیروان کورنلیس یانسن (۱۵۸۲-۱۶۳۸)، روحانی کاتولیک رمی. کتاب معروفش *Augustinus* است که در آن تعالیم سنت اوگوستین را دربارهٔ فیض ربانی، ارادهٔ آزاد و تقدیر ازلی، مغایر با تعالیم مکتب یسوعی دانست.

بورخس در عمل

ناحیه‌ای در شهر مکزیکو که کولونیا خوارس خوانده می‌شود، نام شهرهای بیگانه، خاصه شهرهای اروپایی را بر خیابانهای خود نهاده است. ناحیه‌ای است قدیمی، وسیع و پرجمعیت، که رسماً میان مرزهای دو خیابان بزرگ اینسرگنتس[1] و رفورما جای گرفته است.

اما از این مرزهای رسمی چیزی جریان می‌یابد، و آن خیابانی است پیچیده برگرد یک میدان اسبدوانی پیشین که امروز باغی است با کوچه باغهای شاخه شاخه، و از دوران کودکی من اسرارآمیزترین پارک شهر به شمار می‌رفته. پارک کولونیا هیپودرومو، پارکی مدور با کوچه‌های پهن که در آنها هنوز می‌توانی آواز سمهای شبح‌وار را بشنوی و نیز صدای گامهای شتابانی را بر کوچه باغهای نمناک و تاریک که گویی از دوردستی به دوردست دیگر کشیده شده‌اند.

این شاید احساسی باشد پروردهٔ آن نامهایی که در کولونیا خوارس می‌خوانی؛ رم، لندن، ژنو، آنتورپ، میلان، ورشو، پراگ. و نیز تأثیر مهاجرت اروپاییان به خانه‌هایی با وقاری فرسوده که با سبکهای مختلف، از دوران خوش[2] پاریس تا بارسلونای جدید، تا دههٔ چهل همفری بوگارت و لاس‌وگاس امروزی کنار هم نشسته‌اند.

شگفت آن که بیشتر یهودیان پناهنده که از اروپای هیتلر به مکزیکو آمده‌اند در این بخش از شهر مسکن گزیده‌اند و نیز بسیاری از

پناهندگانی که از اسپانیای فرانکو گریخته‌اند. جهان‌وطنی مفلوک این ناحیه را کافه‌ای با نام کافه وینا که در آن می‌توانید زاخر و قهوه و اشلاگ[۳] بخورید، تشدید می‌کند. در اینجا ساندویچ فروشیها و نوشگاههای آلمانی فراوان است و نیز یک کتابفروشی بین‌المللی که در آن می‌توانید آخرین شمارهٔ *Die Zeit* را بخوانید یا چاپ جیبی کتابهای ایتالو اسوو[۴] یا ایتالو کالوینو را بخرید.

از میدان اسبدوانی قدیمی خیابانی پرپیچ و خم و دایره‌وار می‌گذرد به نام خیابان آمستردام، پر از درختان زیبای قدیمی که از دود و دمهٔ کشندهٔ شهر جان بدر برده‌اند، و مجموعه‌ای درهم و برهم از خانه‌هایی که از ترس جان به شانه‌های یکدیگر آویخته‌اند، چنان که گویی می‌ترسند با سر به درون آبراهی نابوده سقوط کنند.

همین جا بود که چند سال پیش، وقتی از کافه به سوی کتابفروشی می‌رفتم، نخستین بار مرد نابینا را دیدم. دیدمش... قدم می‌زد، البته با عصایی سپید، و این بی‌گمان شیوهٔ راه رفتن او را اطمینان و استواری نمی‌بخشید. از کتابفروشی بیرون آمد و با عصایش به سمتی اشاره کرد. چشمانش را دیدم و افسون شدم: چنان می‌نمود که به درون خود می‌نگریست، انگار که تنها فایدهٔ بینایی همین بود و دیدن بیرون کاری یکسره بیهوده. چشمانی هراس‌آور بودند، به سبب ژرفای درونیشان، و در عین حال چشمانی مهربان، به سبب بی‌پناهیشان در خیابان شهر.

بی‌اختیار به دنبالش افتادم، کلاه بر سر نداشت و موی کم پشت سپیدش چون یالی بود لرزان در باد آزتک که گرد استخوانهای موکته‌سوما و کورتس را همچون سهمی از نفس تنگی روزانهٔ ملی ما به همراه می‌آورد. اما آنگاه که وارد خیابان آمستردام شد، این احساس به من دست داد که چیزی فراتر از بینایی ـ درونی یا برونی ـ او را به سوی وعده‌گاهش می‌برد. لرزشی دم‌افزا در دستش بود و آنچه مویش را

می‌لرزاند چیزی بیش از جنبش محض بود. هوا، بی‌که فصلش باشد، سرد می‌شد، من هوس شال گردن کردم، و مرد کور هم یقه‌اش را بالا زد.

پسری که بیش از ده سال نداشت، کنار درختی در کوچه‌ای پیچاپیچ خفته بود و دیدم که مرد یکراست به سوی او می‌رود. پسرک از آن کودکان بسیار غمگینی بود که خفته یا گریان در خیابانهای مکزیکو می‌یابیشان و سرنوشتشان این است که در عوض چند پشیز در ساعات طولانی ازدحام خیابانها بر چهارراههایی انتخاب شده از پیش، معرکه بگیرند و آتش ببلعند.

رفتم و میان مرد کور و پسرک خفته ایستادم.

مرد ایستاد. اما مرا ندید، یقین دارم.

بو کشید، حس کرد، چون جانوری رام خرناس کشید. آنگاه راهش را کج کرد و پسرک در خواب ماند.

پیرمرد کور تند کرد، تا آنگاه که کنار خانهٔ کوچکی ایستاد. خانه گچ‌اندود بود، اما سبک هلندی داشت با بامهای نوک‌تیز که ما به اسپانیایی آن را *techos de dos aguas* می‌نامیم، و حفاظهایی مشبک که پنجره‌ها را می‌پوشاند. ولی معمار هلندی باریک‌بین این آشیانهٔ هانسل وگرتل[۵] البته دو قلب هم بر چوب کنده بود، و من دیدم که پیرمرد به آن دو قلب نزدیک شد، چنان که گفتی درون خانه را می‌دید، به همان گونه که، یقین دارم، درون خود را می‌دید. چیزی نمانده بود برگردم؛ اگر کور نبود، پس آدمی معمولی بود، شاید مردی چشم‌چران که عصایی سپید به دست گرفته بود تا هرزگی‌اش را بپوشاند.

آنگاه مرد کور دست به سوی من درازکرد: حتماً صدای گامهایم را شنیده بود، مثل همهٔ کوران، چون همین که درنگ کردم گفت:

«نه، نایست، بیا به من کمک کن. لطفاً بگو چه می‌بینی.»

چگونه می‌توانستم این درخواست را رد کنم؟ چنانکه پیشتر گفتم، بی‌نهایت معصوم می‌نمود، حتی کودک‌وار، وقتی کورروار به دنیا خیره می‌شد، و تنها آنگاه خطرناک می‌شد ـ و من بعد فهمیدم چقدر خطرناک ـ که به درون خودش نگاه می‌کرد. او به **من** نیاز داشت که از پشت آن قلبهای هلندی نگاه کنم و گرچه برای خودم نیز باور نکردنی بود، به او بگویم که آنجا آتشی روشن بود و دودکشی که نور آتش به آن افتاده بود ـ اینجا آیا شهر مکزیکو در ماه ژوئن بود؟ ـ و بعد، یک صندلی بزرگ، مبلی با دیواره‌های بلند، یک صندلی قدیمی ـ چه کسی بر آن نشسته؟ ـ کسی که پشتش به ماست، این را به پیرمرد می‌گویم، نه، حالا دستش را می‌بینم، دستی استخوانی و رنگپریده، کتابی در دست دارد، کتابی کوچک، و بعد فریاد زدم، او... او کتاب را انداخت توی آتش!

مرد کور این را که شنید یکپارچه آتش شد. یقهٔ کتم را گرفت، داشت خفه‌ام می‌کرد، فریاد زد: «نگذار این کار را بکند، نگذار کتاب را بسوزاند، دنیا را می‌سوزاند، تو و من را می‌سوزاند، می‌کشدمان.» چنان عذابی در فریادش بود که خشمگین بر در خانه کوبیدم و در با غژغژی خفیف، زیر ضربه‌های مشت من باز شد. سرسرایی کوچک با بوی شیرهٔ انگور و چترهای فراموش شده، و بعد اتاق‌نشیمن، آنگاه دست من که کتاب را از آتش درآورد، پیرمرد پشت من نفس نفس می‌زد و با واژه‌هایی باستانی که چیزی از آنها نمی‌فهمیدم زیر لب می‌لندید، و پیش روی ما، نشسته بر مبل، پیچیده در ردای مخملین اهل کلیسا به رنگ سرخ تیره، سرش پوشیده در کلاهی با گوشه‌هایی که چون گوش سگ تازی آویزان بود، مردی با سیمایی بس موقر، بینی کشیدهٔ باریک، لبهای باریک بی‌گوشت و نگاهی که در یک آن هم شادمانه بود و هم سرخورده، مبهوت، بخشاینده. به ما خیره شد و

گفت: «لطفاً در را ببندید. از بوران بیزارم.»

اما مرد کور اعتنایی به او نکرد. کتاب را از دست من قاپید، برگهای سوخته را بو کشید، کتاب نجات یافته را نوازش کرد. وقتی گوشه‌های آن را که کمی سوخته بود لمس کرد، به سوی آن مرد بزرگوار که پیش آتش نشسته بود برگشت. «احمق، این چه کاری بود؟»

«خودت نگاه کن. این کتاب سفیدِ سفید است، نمی‌بینی؟ نوشته‌ای ندارد. بیشتر به درد طراحها می‌خورد. من که طراح نیستم. تا دلت بخواهد تصویرم را کشیده‌اند. مگر می‌توانستم با کشیدن طرح خودم یا تو با هولباین[۶] رقابت کنم؟» متکبرانه و با نفرتی تمسخرآمیز به ما نگاه کرد.

بی‌اختیار پرسیدم: «آخر چرا می‌خواستی کتاب را از بین ببری؟»

مرد روحانی لاغر اندام پاسخ داد: «برای این که، دوست من، به عقیدهٔ من کل خرد دنیا در سی‌ودو مجلد خلاصه شده. وقتی آدم به اندازهٔ من سفر کند، از زادگاهم روتردام تا بال تا رم تا پاریس تا هرتفوردشایر، آن وقت ناچار است گزیده‌خوانی بکند. من عطش خواندنم را به سی و دو کتاب محدود کرده‌ام. بیشتر از این چیزی برای دانستن نیست، یا چیزی که ارزش آموختن داشته باشد. چرا با باروبنهٔ اضافی سفر کنم؟ یک کتاب تهی، با برگهای سپید و بی‌هیچ نوشته چه فایده‌ای دارد؟»

پیرمرد با اندوه کتاب سوخته را ورق می‌زد و بر برگهایش دست می‌سود. او در این کار بود که ناگاه گفتی کتاب برای یک لحظه دوباره آتش گرفت. نه: مسأله، فقط این بود که چون باد بر اوراق کتاب وزیدن گرفت، به گونه‌ای معجزآسا کلماتی بر یکی از آنها، بر ورق اول نمودار شد. و این کلمات عنوان کتاب بود. مرد کور که آنجا ایستاده بود، با صدای بلند کلمات صفحهٔ اول را خواند: الف.[۷] و آنگاه که مردِ موقر

پوشیده در جامهٔ قرن شانزدهم دستهای لرزانش را به سوی آتش دراز می‌کرد و من هم رفته رفته چون او احساس سرما می‌کردم، این داستان را برای ما تعریف کرد:

«مدتها پیش، وقتی به دیدار خانه‌ای رفتم که بنابر دلیلی دلبستهٔ آن بودم، بوئنوس آیرس داشت درگرمای تابستان ذوب می‌شد. آن خانه در آن روزها مسکن یکی از آشنایان من به نام کارلوس آرگنتینو دانری بود که خود را شاعر می‌دانست. در واقع تا آنجا پیش رفته بود که نخستین مجموعهٔ شعرهایش را با عنوان دانری رقیب بورخس به آتش بسپارد. این را هم به شما بگویم: یک روز باید کتابی چاپ کنم با عنوان بورخس رقیب دانری! این را گفتم تا بدانید که با چه بی‌میلی به آن خانهٔ خیابان گارای رسیدم ـ و در عین حال چه دلیل محکمی برای رفتن به آنجا داشتم، به رغم آدمی که در آنجا مسکن داشت.

«کارلوس آرگنتینو دانری، مانند اغلب اهالی امریکای لاتین، این بخت را داشت که کلمب باشد یا کیشوت. اگر دومی، یعنی کیشوت، باشد دنیاهای جدید را کشف می‌کند. و اگر اولی، یعنی کلمب، باشد آن دنیاها را توصیف می‌کند. هنوز پا به درون خانه نگذاشته بودم (به دلایلی کاملاً جدا از حضور ناخوشایند او) که دانری، رقیب ادبی فرضی من، با توصیف شعری که درکار سرودنش بود مرا غافلگیر کرد. و هنوز چند لحظه‌ای نگذشته بود که من دریافتم این مرد شاعر نیست، مساح است. او شیفتهٔ فضا بود از آن روی که فضا بسیار بود، برای او فضا دقیق بود، میلی‌متر به میلی‌متر، و واقعی.

«دانری قصد داشت تمامی سطح این سیاره را به شعر درآرد و تا سال ۱۹۴۱ که من دیدارش کردم، هیچ نشده چند جریب از ایالت کوئینزلند، نزدیک به دو کیلومتر از مسیر کنار رود اُب، یک پالایشگاه گاز در شمال وراکروز، مغازهای معتبر حوزهٔ کلیسایی کنسپسیون[۸] در

بوئنوس آیرس و تشکیلات حمامی ترکی در نزدیکی آکواریوم معروف برایتون را در نوشتهٔ خود آورده بود.

«این دیگر قابل تحمل نبود. حتی هیجان من به سبب بودن در آن خانه، خاطرهٔ من از زنی که در آنجا، در یک صبح سوزان فوریه (دوستان شمالی من، یادتان باشد که تابستان جنوبی مقارن با ماههای زمستان شماست)، بعد از تحمل عذابی که هرگز جای خود را به دل سوزاندن برخود و ترس نداده بود، مرده بود ـ این خاطرهٔ من نمی‌توانست حملهٔ این مرد به ادراک ادبی را تحمل کند. پس این بود رقیب من، تنها نه در عرصهٔ ادبیات بلکه، کسی چه می‌داند (خصلتهای جسم چندان اسرارآمیز است که خصلتهای خداوند)، در جلب محبت دخترخاله‌اش، بئاتریس ویتربو ـ آه، دختر خاله، دخترخاله، گوشتهای همپیوند، آه، وسوسه، نام تو زنای با محارم است، آه، آن دو را پیش چشم مجسم می‌کردم، با گوشت و پوست پیوسته به هم، حال آنکه من عاشقی بودم تنها، با عشقی افلاطونی. گریختم، در را پیش روی دانری برهم کوبیدم که فکر می‌کرد من با شنیدن توصیفات خُرد خُرد او از بیابانهای استرالیا (چقدر زیاده‌گویی!) یا کار مسخرهٔ او در نشاندن آبی به جای بنفش و نیلی و لاجوردی، از حسادت ادبی دق کرده‌ام. پَه، بگذار هر چه می‌خواهد فکر کند. از خانهٔ خیابان گارای گریختم در حالی که این گفتهٔ هاملت را برای خود تکرار می‌کردم: «آه، من می‌توانستم درون پوست گردویی در بند باشم و خود را سلطان فضای بیکران بدانم.»

«سلطان فضای بیکران: بئاتریس ویتربو، عشق تنهای من، در ۱۹۲۹ مرده بود. در ۱۹۴۱ پسرخاله‌اش یک کارخانهٔ تصفیهٔ گاز مکزیکی را چنان وصف می‌کرد که گفتی برجهای مارتین‌ویل است که پروست از آنها یاد کرده. اما چند روز بعد همین کارلوس آرگنتینو که نگرانی‌اش

بیش از خشمش بود به من تلفن کرد: داشت خانه‌اش را از دست می‌داد ـ خانه‌اش، خانهٔ بئاتریس! این بی‌سر و پا جرأت می‌کرد آن را خانهٔ خودش بنامد، جرأت می‌کرد مال او را مال خودش بنامد، خودش ش ش! قرار بود همان روزها صاحبان میخانهٔ مجاور، یعنی زونینو و زونگری، که صاحب خانهٔ او نیز بودند، خانه را بگیرند و بکوبند.

«باید اقرار کنم که در این نگرانی سهیم بودم: بئاتریس مرده بود. اکنون چیزی نمانده بود که هر دو ما مکانی را که بئاتریس زمانی در آنجا با سگ کوچک پکنی‌اش، لبخندزنان و دست زیر چانه می‌نشست، از دست بدهیم... اما این دانری مخوف به فکر دخترخاله بئاتریس نبود. می‌ترسید چیزی را از دست بدهد، مِن مِن‌کنان نامش را می‌گفت، الف، توی سرداب، زیر اتاق ناهارخوری، وقتی بچه بود پیدایش کرده بود، مال او بود، مال خودش ش ش، بی‌آن نمی‌توانست شعرش را تمام کند. این تنها جا بر زمین بود که همه جا از آن دیده می‌شد، از هر زاویه، هر کدام در جای خود روشن و مشخص، بی‌آنکه در هم تداخل کنند یا با هم بیامیزند....

«تلفن را قطع کردم و شتابان به سراغ دانری دیوانه رفتم. دیوانگی او مرا از غروری آمیخته به نفرت سرشار می‌کرد ـ اما در این جنون آنچه را که در پی‌اش بودم می‌یافتم: دختر خاله بئاتریس زنی بود، بچه‌ای بود، با بصیرتی غریب؛ اما فراموشکاری، پریشانی، تحقیر و رگه‌ای از خشونت نیز بخشی از وجود او بود. او جنون نبوغ و درد داشت. پسرخاله‌اش تنها جنون حماقت و بطالتی غرورآمیز داشت. من می‌توانستم جنون دانری را تحقیر کنم و به جنون بئاتریس عشق بورزم، اما آنچه مرا به خانهٔ آنها می‌کشانید ـ بسیار خوب، خانهٔ آنها، بعله ـ این آگاهی پیشاپیش بود که میعادگاه جنون و این الف گزاف‌آمیز، این مکان

همهٔ مکانها، مرگ نام داشت، و نیز این که دانری ابله در آن مکان جایی نداشت، چرا که او چون جوان جاودانه‌ای، معتقد بود که هرگز نمی‌میرد، حال آنکه بئاتریس مرده بود، پس بئاتریس می‌توانست و می‌بایست در جایی باشد که دانری نمی‌توانست ببیندش، اما من که دوستش می‌داشتم، می‌توانستم. می‌توانستم از آن روی که دوستش می‌داشتم.

«بهتر است آب و تابش ندهم. دانری بعد از آن که مدتی در اتاق نشیمن منتظرم گذاشت، پذیرایم شد. مرا به سردابش راهنمایی کرد، بالش نخ نمایی به من داد، و از من خواست که در تاریکی به پشت دراز بکشم و الف را ببینم ـ وگفت که اگر نتوانم آن راببینم، ناتوانی من تجربهٔ او را باطل نمی‌کند ـ تجربه‌ای که او به شعر حماسی‌اش در توصیف جهان منتقل کرده بود. اما افزود: «تا چند لحظهٔ دیگر می‌توانی با همهٔ تصویرهای بئاتریس راز و نیاز کنی.»

«پس او مرا وقتی که در اتاق‌نشیمن منتظرش بودم دیده بود. مرا دیده بود که با اندوه بوسه بر تصویر بئاتریس می‌زدم وکلمات مهرآمیز بی‌سر و تهی را نجوا می‌کردم: «بئاتریس، بئاتریس عزیز من، بئاتریس رفته برای همیشه، منم، من، بورخس...»

«دیگر تنها بودم، در تاریکی، رودرروی کوریی که الف نامیده می‌شد، و ترسان از این که دانری، برای آن که کسی پی به جنونش نبرد، مرا بکشد. به دامش افتاده بودم، من... من...

«آن وقت بود که منِ نویسنده از خود ناامید شدم. زیرا آنچه چشمان من می‌دید همزمان بود، اما توصیف من از آن بناچار متوالی می‌بود، چرا که زبان، دریغا، متوالی است. دایره‌ای می‌دیدم به قطر کمی بیش از دو سانتی‌متر، اما تمامی مکان در آنجا بود، واقعی و بی‌کم وکاست: هر چیز (مثلاً سیمای آیینه) بیکرانگی چیزها بود... دریاهای زاینده را

دیدم؛ پگاهان و شامگاهان را دیدم، جمعیت فراوان امریکا را دیدم، تار عنکبوتی نقره‌گون را بر مرکز هرمی سیاه دیدم، هزارتویی از هم شکافته را دیدم (لندن بود)، نمایی درشت از چشمانی بی‌پایان را دیدم که خود را در من می‌نگریستند، چنان‌که در آیینه‌ای... خوشه‌های انگور را دیدم، برف را، توتون را، توده‌های فلز را، بخار را... همهٔ مورچگان این سیاره را دیدم... در کشوی یک میز تحریر نامه‌هایی را دیدم که بئاتریس به کارلوس آرگنتینو نوشته بود (و آن دستخط مرا به لرزه انداخت) باور نکردنی، شرم‌آور، پر طول و تفصیل؛ غباری و استخوانهایی را دیدم که زمانی بئاتریس ویتربو دلفریب بوده بود؛ جریان خون تیرهٔ خود را دیدم...

«درنگ کردم، بئاتریس را چنان که به یاد می‌آوردم نمی‌دیدم. از پله‌های سرداب بالا رفتم. کارلوس آرگنتینو کنجکاو بود. چیزی دیده بودم؟ در پاسخش گفتم: نه. نه. پس او دیوانه نبود. پس ستودنی نبود. پس مرا نکشت. پس او چنان با بئاتریس بوده بود که من نبودم.

«از خانه بیرون رفتم و تنها آنگاه، در خیابان، بود که آنچه را که الف از من دریغ داشته بود دیدم: تصویر شبح‌گون یک زن ـ چرا که نمی‌توانست واقعی باشد؛ چیزی نبود مگر انعکاس نگاه خیرهٔ من در شب داغ ـ زنی بالا بلند، شکننده، اندکی خمیده، در راه رفتنش وقاری آمیخته با تردید بود، نشانی از انتظار....»

لحظه‌ای خاموش ماند و بعد افزود: «من آنچه را که تلاشهای جانفرسای دانری را نفی می‌کرد دیده بودم، و با دیدن آن، دریافتم که او نیز، با همهٔ حماقتش، نویسنده‌ای بود که بناچار می‌بایست با فصلهای ناخشنودی روبرو می‌شد، آنگاه که می‌کوشید زبان را از نظم توالی بیرون کشد و به نظم همزمانی در آرد، یعنی آنجا که می‌توانست در آفرینش خود، تأمل کند، چنانکه گویی این آفرینش یک پردهٔ نقاشی

است. اما دانری نمی‌دانست چگونه این را در نوشتن دفتر تلفن خود به کار گیرد، دفتری به ترتیب حروف الفبا، قابل رجوع، مثل دفترهای راهنمای تلفن، شاید ناخوانا. پس به خانه رفتم، اندوهناک اما مصمم به این که درسی از الف فراگیرم. و آن درس این است. آن را همیشه با خود دارم، انجیل من شده است. چندان ساده است که اصول رده‌بندی. نوعی طبقه‌بندی، یعنی نوعی گزینش که بناچار نوعی بازنمایی است. کارلوس آرگنتینو مقهور مکان شده بود، من می‌خواستم بر مکان غلبه کنم. پس نوشتم:

«دائرةالمعارفی چینی هست که در آن نوشته شده که حیوانات به رده‌های زیر تقسیم می‌شوند:

الف. متعلق به امپراتور
ب. خشک کرده
پ. رام شده
ت. خوکهای شیرخواره
ث. سیرنها
ج. افسانه‌ای
چ. سگهای ولگرد
ح. مشمول رده‌بندی حاضر
خ. دیوانه
د. ناشمردنی
ذ. ترسیم شده با قلم موی ظریفی از پشم شتر
ر. غیره
ز. آن که لحظه‌ای پیش سبوی آب را شکسته است
ژ. آن که از دور چون پشه می‌نماید...»

وقتی مرد نابینا که راوی داستان خود را بورخس می‌نامید به س و

ش و ص و غیره رسید، من که به او خیره شده بودم، در این فکر بودم که کِی تمام خواهد کرد، اگر اصولاً قصد تمام کردن داشته باشد. چنان بود که گفتی این مرد در عوض کارلوس آرگنتینو دچار جنون بسط دادن او شده بود، جنونی که اکنون به صورت شمارش جلوه می‌کرد. چیزی را که اکنون مرد کلاه‌پوش در بخاری دیواری روبرویش به من نشان می‌داد ندیده بودم: چشمان مسحور خود را از مرد کور که آنچنان دردبار عمل دیدن جهان را به یاد می‌آورد، برگرفتم و به مرد خاموش نگریستم که دامن کت مرا می‌کشید و بی‌هیچ کلامی به نگاه کردن در بخاری فرا می‌خواندم. بار دیگر واژه‌ها در آتش شکل می‌گرفتند، ا، آنگاه و، سپس ک، بعد ب، آنگاه ا و سرانجام ر ـ اوکبار[۹]، این نام بر زبانه‌های آتش می‌درخشید، اوکبار، اوکبار، و آنگاه مرد نابینا بناگاه از شمارش باز ایستاد و گفت: «مکان صرفاً نشانه‌ای است که ما را به مفهومی دلالت می‌کند و مفهومی که ما را به نشانهٔ خود ارجاع می‌دهد: زمین و الف. آنگاه که این مفهوم با تمامی بی‌مفهومی‌اش دریافته شود، نویسنده رخصت می‌دهد که اورکیده‌ای زهرآگین میان زمین و الف بشکفد: ماجرای خصوصی بئاتریس ویتربو. و ماجرا زمان است.»

لحظه‌ای خاموش شد و آنگاه افزود: «ما جهان را پشت سر نهاده‌ایم.».

این همه به زمانی روی داد که مرد سرخْ ردا دست مرا گرفت و دیوارهای گرد ما ناپدید شد و همراه آنها مرد نابینا. تنها من ماندم و آن هلندی خونسرد، دست در دست، و گردبرگرد ما نامی که آن نیز نادیدنی شده بود، اوکبار، نامی در جستجوی مکان. پس آن آقای خاموش، که حالا می‌فهمیدم ابلهی خاموش است، از لابلای چینهای ردایش کتابی کوچک بیرون کشید ـ او و من، می‌فهمید؟، معلق در

جهانی شیشه‌ای، بیکران ـ وکلمهٔ نادیدنی اوکبار را بر صفحهٔ سپیدی از کتابش نشاند. دزدانه نگاهی به عنوان کتاب بر عطف آن انداختم *Moriae encomium*.* اما اوراق این کتاب ـ یکّه خوردم ـ درست همانند کتابی که او قصد سوزاندنش را داشت و مرد نابینا مرا به نجات آن واداشت خالی بود: ستایش دیوانگی. آن نام فضای کتابی را فراگرفت، و برگرد ما رفته رفته چشم‌اندازی گسترده شد، چنان که گفتی این می‌توانست فضایی تازه باشد که آرام آرام به جای الف به وجود می‌آید و به جای نام اوکبار که همچون دود در اوراق ستایش دیوانگی حرکت می‌کرد. اما ـ فروتنانه از شما می‌پرسم ـ این ابله ساکت و من می‌بایست دربارهٔ مکانی که مثل بمب ساعتی صدا می‌کرد چه می‌اندیشیدیم؟ زیرا این تنها صدایی بود که به گوش می‌رسید، چیزی دیده نمی‌شد، بویی شنیده نمی‌شد، فقط همان صدای تیک تاک، تیک تاک، و هیچ چیز ـ هیچ چیز ـ نبود که آن را منشأ این صدا بدانی.

اما آنگاه که ما، مقهور احساس شناور بودن در خلاء مطلق، با دقت نگریستیم، چیزها رفته رفته هست شدند، به وجود آمدند، فقط شیء، می‌فهمید؟، اما نه مکانی که می‌بایست آن را احاطه کند و نگاه دارد.

مردی که کنار من بود سخت یکه خورد. آنگاه کوشید لبان مرا ببوسد. پس نشستم (به سوی چه؟ چیزی نبود که به آن چنگ بزنم). حالتی مرا فراگرفت که زاییدهٔ نفرتِ مردی غیر همجنس‌باز بود. شاید این مرد فکر می‌کرد در انگلستان است، چرا که می‌گفت: «نه، نه، منظور بدی نداشتم. می‌دانی، اولین جایی که شیفته‌اش شدم انگلستان بود، سفر از هلند به انگلستان. سفر کردن. من همیشه سفر می‌کردم، خیلی زیاد، اما فقط در انگلستان بود که شور و شوق مرا با بوسه خوشامد گفتند. انگلیسیها با بوسه سلام می‌کنند، با بوسه بدرود

* عنوان لاتین کتاب ستایش دیوانگی.

می‌گویند، همه چیز در آنجا سرشار از بوسه است: خوش‌آمدی، اراسموس مرا ببوس، خداحافظ اراسموس مرا ببوس... حالا، دوست من، ما وارد کشوری می‌شویم، کشوری پدیدار می‌شود... نگاه کن!»

این را چنان می‌گفت که گفتی براستی جهانی داشت زاده می‌شد، و این در پاسخ آن کلام تهدیدآمیز مرد نابینا بود: «ما جهان را پشت سر نهاده‌ایم.»

اما من نمی‌توانستم دیگر بار جهان را ببینم. به مردی که خود را اراسموس می‌نامید نگاه کردم، چشم دوخته بر خلاء، و در گرداب جهان اوکبار که شتابان ناپدید می‌شد، از همراه خود پرسیدم: «راستش را بگو، آیا تو این چیزها را فقط به یاد می‌آری؟»

بی‌هیچ شگفتی به من نگریست و گفت: آری، من فقط به یاد می‌آرم.

مردی که اراسموس نام داشت، کتاب را ورق زد. اکنون همهٔ حروف آنجا بودند، به کتاب بازگشته بودند، اما ناخوانا، چراکه به هم چسبیده بودند، لایه‌های نوشته بر لایه‌های پیشین افتاده بود، طوماری بود نوشته روی نوشته که گفتی همسان با گسترش زمان گسترده می‌شد: یادآوری و تمنا.

پس چیزهایی که ما می‌دیدیم تنها از آن روی در آنجا بودند که ما به یاد می‌آوردیمشان، و نه حتی از آن روی که تمناشان را داشتیم. اما چشمان اراسموس با دیدن یک کلمه در آن آمیختگی کلمات برق زد ـ آن جنگل الفاظ که او ساخته بود: نوشته‌هایش و همهٔ خوانده‌هایی که نوشته‌هایش را مقید به خود می‌کرد، سرانجام در یک جا گرد آمده بود ـ آنگاه با انگشت آن را نشان داد و تکرار کرد: **تلون، ت ـ ل ـ و ـ ن*** گفت که هرگز آن کلمه را ننوشته یا نخوانده؛ به من اطمینان داد، هرگز؛ آنگاه

* TLON, T-L-O-N

برای مدتی که بس طولانی می‌نمود خاموش ماند.

سرانجام گفت: «ما فقط چیزها را مضاعف می‌کنیم. تنها چیز تازه در این کتاب نام زمانی است که ما از آن مکانی دیگر، یعنی اوکبار، را نظاره می‌کنیم. این باید **تلون** باشد، زیرا ما اوکبار را، که مکانی ندارد، در کشوری دیگر جستجو می‌کنیم که آن هم مکانی ندارد. به اطراف خودت نگاه کن. مکانی نیست، اما در اینجا همهٔ آنچه مکان را ممکن می‌کند وجود دارد: یک واقعیت ناب متوالی و گذرا. مکان در زمان محض، یعنی جایی که ما اکنون در آنیم، نمی‌زید، دوست من. اما اشیاء متعلق به مکان چنین‌اند، چرا که خاطره، که واقعیتی گذراست، پشتیبان آنهاست.»

این گفته‌ها به جای خود خوب بود و من آماده بودم نظریه‌ای را که بنابر آن اراسموس موقعیت ما را توجیه می‌کرد بپذیرم، اگر درست در همان لحظه آن مرد نابینا با شتابی خرگوش‌وار ـ خرگوش آلیس ـ از پیش چشم ما نمی‌گذشت. شتابان از پی‌اش رفتیم، از بوران گذشتیم، از بارش گل سرخ و رودی داغ و جنگلی عریان گذشتیم و به کتابخانه‌ای رسیدیم، آری کتابخانه‌ای که تنها آیینه‌ای بود، یا شاید آیینه‌ای که همچون کتابخانه‌ای می‌نمود، و در مَفصل این دو ـ آیینه و کتابخانه ـ دو جهان پیشین، **اوکبار** و **تلون** را دیدیم که پیوسته با تصویرها و کلمات در دیالوگی خاموش بازآفریده می‌شدند.

پیرمرد نابینا زمزمه‌کنان گفت: «خوش آمدید، اینجا **اوربیس ترتیوس** است.» و این را با حرکت نامطمئن دستانش بیان کرد، چنانکه گفتی کتابی را در هوا ورق می‌زد. «از اینجا می‌توانید آنچه را که از آنجا نمی‌دیدید، ببینید.»

اما این راست نبود. ما چیزی نمی‌دیدیم. اما این را درمی‌یافتیم که **اوربیس ترتیوس**، **تلون** یا **اوکبار** نبود. صرفاً آنها را پنهان می‌کرد. این

چیزی بود که مرد کور نمی‌دانست و ما می‌دانستیم. و اگر این درست بود، پس **اوکبار** هم **تلون** و **اوربیس ترتیوس** را پنهان می‌کرد، و **تلون** نیز **اوربیس ترتیوس** و **اوکبار** را از دیده نهان می‌داشت. چگونه بود که شاعر نابینا این نکته را درنیافته بود؟ اراسموس به‌گونه‌ای اصولی موقعیت را برای مرد نابینا توضیح داد.

مرد نابینا گفت: «حرفتان درست است. اما در دو کشور دیگر هیچ‌کس به فکر این نبود که آینه‌ای و کتابخانه‌ای را به هم بپیوندد، بنابراین فقط در اینجاست که می‌توانیم هستی زایندهٔ دو جهان دیگر را به وساطت تصویرها و کلمات به تصور درآریم.»

چای بسیار کمرنگی از برگهای کتاب کهنه که با تابش مهتاب بر لیوان چندان گرم شده بود که بخاری ناچیز از آن برمی‌خاست به ما تعارف کرد و در آن حال از سرزمینهای تو در تو، از سرزمینهایی که یکدیگر را می‌پوشانند سخن می‌گفت، دنیاهای جدیدی که ممکن است هم در زمان و هم در زبان وجود داشته باشند اما نه در مکان. می‌گفت این دنیاهای جدید تنها در تخیل به شکل اصیلش پذیرفته می‌شوند، که خود اسطوره است. تأکید کرد، فقط اسطوره است که گردش لفظی و گذرای دنیاهای تودرتو را مجاز می‌دارد، چرا که این دنیاها ـ در اینجا صدایش بی‌رمق‌تر از چایی‌اش شد و در همان حال آرام آرام به سوی باغی که پشت کتابخانه ـ آینه بود، پس نشست ـ هرگز نام واقعی خود را نمی‌گویند، همچنان که این باغ ـ گفتی رفته رفته در آن تیرگی براستی نفوذناپذیر از دیده پنهان می‌شد ـ دقیقاً آنچه می‌نماید نیست...

وقتی مرد نابینا ناپدید شد، اراسموس، خشمگین فریاد برآورد: «این را می‌دانم. من خودم کم و بیش نظریهٔ توهمِ نمود را ابداع کردم، من مصمم بودم که طنز نهفته پشت جزمهای ایمان و خرد را بیابم: همه

چیز می‌بایست دوگانه می‌بود، متنوع، متفاوت. و حالا این آدم متکبر می‌آید و...»

اراسموس سرشار از خشم، بار دیگر شتابان کتاب ستایش دیوانگی را ورق می‌زد، دستانش از تماس با چرم فرسودهٔ جلد و حروف پررنگ آن می‌لرزید، حروفی کم و بیش برجسته، چنانکه گفتی برای خواندن لاتین دیگر ناچار بودی بر آن کلمات دست بسایی، همچون حروف برجسته‌ای که به کار آن مرد نابینا می‌خورد.

ما در میان باغ بودیم. ردّ پای مرد نابینا راگرفته بودیم، بی‌هیچ تعمد و بی‌آنکه احساس کنیم، گفتگوکنان رفته بودیم. باغی بود باکوچه‌هایی شاخه شاخه. مارپیچی واقعی بود. در میان مارپیچ چه می‌توانی کرد؟ یا در جا بایست یا بکوش که از آن بیرون شوی. نمی‌دانستیم چه باید کرد. سر صحبت را باز کردم: هی، آقای اراسموس، به این ترتیب درست است اگر نتیجهٔ بگیرم سرزمین سه‌گانه‌ای که همین حالا ترکش کردیم ـ تلون، اوکبار، اوربیس ترتیوس ـ در مکان ممکن نیست اما در زمان و در زبان کاملاً محتمل است؟ اراسموس، کلافه ازگم کردن راه، روی پاشنه‌ها چرخید و پرسید: کدام سه سرزمین؟ نمی‌توانستم به یاد بیارم. فراموش کرده بودم. تلاشی کردم. پیش از آن... ما... او و من... آتشی در سرداب... زنی خمیده، با وقار... مرده، آیا مرده بود؟... استخوانها، یک عکس... نه، البته، ما در باغی با کوچه‌های شاخه شاخه گم شده بودیم، و از اینجاست که داستان ما آغاز شد.

پیش از آن اتفاقی نیفتاده بود ـ خنده‌ای عصبی سر دادم ـ براستی هیچ چیز. آنگاه که در فضای این مارپیچ قدم می‌زدیم، اوراق کتابی دیگر، که با نشانه‌های خط چینی نوشته شده بود، چون برگ فرو می‌ریخت و من و اراسموس شتابان از درون هزارتویی از پرچینها و بوته‌های گل سرخ می‌گذشتیم، فضایی خردکننده بود، چراکه آسمان

بی‌ابر که چون پرده‌های نقاشی ماگریت بود، بسی بالاتر از سرِ ما دریچه‌هایش را گشوده بود و در گوشه و کنار این نخجیرگاه می‌توانستیم صحنه‌های آشنا و فرسودهٔ تاریخ دنیای جدید را باز شناسیم: کریستف کلمب پا بر خاک می‌نهاد، وسپوچی نامگذاری می‌کرد، کورتس فتح می‌کرد، پیسارو[۱۰] کشتار می‌کرد، آلماگرو[۱۱] صحراها را در پی معدن می‌شکافت، بولیوار دریاها را شخم می‌زد، موکته‌سوما از پای درمی‌آمد، لاس کاساس[۱۲] اعتراض می‌کرد، آتائوآلپا[۱۳] می‌مرد، توپاک آمارو[۱۴] عصیان می‌کرد، آلخاندینو[۱۵] مجسمه می‌ساخت، سور خوانا[۱۶] می‌نوشت ـ اینهمه را دیدیم، از درون گلهایی غول‌آسا که هر یک چهره‌ای داشتند به ما خیره شده بودند، تا آنگاه که به صحنهٔ آغازین بازگشتیم، کلمب به تخمدان تیغ ـ آجین گل سرخی پای می‌نهاد. ایستادم و نفس‌زنان به اراسموس نگاه کردم، چنانکه گفتی او و همقلمانش را متهم می‌کنم، بدین سبب که اسطورهٔ عصر زرین در دنیای جدید را ابداع کردند و آنگاه ما را با خشونت حماسی خودمان تنها نهادند، بی‌هیچ شاخهٔ زرینی در دستهامان. صلیبی و شمشیری، و چشمهامان یکسره خون گرفته، گمشده در باغی با کوچه باغهای شاخه شاخه ـ جنگل ملکه ایزابلا[۱۷] در دنیای جدید.

اما نجیب‌زادهٔ روتردامی که آن زمان در خیابان آمستردام می‌زیست، همچون کارآگاه داستان «نامهٔ ربوده شدهٔ» ادگار آلن‌پو در حالی که بعد از آن سرگردانی چون من از نفس افتاده بود، دست به کاری نمایان زد، او، اراسموسِ آگاه به چند زبان، یکی از ورق پاره‌هایی را که بی‌گمان مرد نابینا از پی خود به زمین افکنده بود برداشت، و به خاطر من، با صدای بلند ترجمه کرد: «او با دقت دو نوشته از یک کتاب حماسی واحد را می‌خواند.»

مرد هلندی که بی‌گمان گرفتار نوعی تثبیت مرحلهٔ دهانی[۱۸] بود چند بار بر آن تکه کاغذ بوسه زد، با همدردی به من نگاه کرد، آری، اما در نگاهش ترحمی نیز بود که من چندان اشتیاقی به آن نداشتم، آنگاه گفت: «بیا، دوست من که از دنیای جدید آمده‌ای، مرا به چیزی متهم نکن. تاریخ ختم نشده؛ حماسه می‌تواند پایانی دیگر داشته باشد. دوست نابینای پا درگریزمان، دو قرائت، و چرا نگوییم سه، شش، نُه، بی‌نهایت قرائت از متنی واحد را به ما عرضه کرده. حالا می‌فهمی؟ تنها نه گذشتهٔ مقدر تو یا آیندهٔ یکتای درخشان و آرمانی‌ات؛ آه، نه ـ بلکه نیز زمانهای آزادی که بی‌نهایت شکل می‌پذیرد، باز آفریده می‌شود، پیشاپیش تصویر شدنی است و نیز تنوعی معطوف به گذشته دارد...»

بار دیگر سرشار از غرور اسپانیایی ـ آزتکی شانه بالا انداختم «پَه، این مرد کور حتماً آرژانتینی است، چون یکسر چیزهایی را ابداع می‌کند که ندارد...»

اراسموس که سخن مرا درک نکرده بود، نگاهی به من انداخت و گفت: «می‌بخشی، مقصودم این نبود که... اما ــ»

حرفش را قطع کردم: «منظورم این است که مکزیکیها از اعقاب آزتکها هستند و آرژانتینیها نسبشان به کشتیها می‌رسد.»

اراسموس پرسید: «آرژانتینیها؟ این دیگر چیست؟»

«خوب، ببین، ثروت بی‌پایانی ازگاوها و مزارع گندم، اما فقر سنت بلافصل آن. چون معماری فلورانس را نداری، تا چه رسد به معماری اوآکساکا، ناچار به ساختن...»

«تلون... اوکبار... اوربیس ترتیوس...» مرد هلندی این کلمات را زمزمه کرد و من یکه خوردم، دوباره به حافظه برگشتم، با این احساس که نامها دُردانه‌های هنر حافظه‌اند، اما مرد هلندی که به شوق آمده بود

همچنان آرام آرام زمزمه می‌کرد: «بورجیا، بورجا، بورگوس، این اسم لعنتی که گفت چه بود؟ قبلاً کجا خوانده بودمش؟ کجا بود که اشاره‌ای مبهم به آن شد، مثل حاشیه‌ای در مورد یک زندگینامه، کجا بود؟ کجا؟»

اما از حرف زدن باز ایستاد، چرا که درست در همان لحظه دروازهٔ کوچک ساده‌ای پیش چشم ما نمودار شد و یکنواختی آن مارپیچ را برهم زد. این دروازه به فضایی چنان گسترده باز می‌شد که گفتی تصویر افق است. به همان اندازه هم عظیم بود.

من که نقشه‌های دبیرستانی مکزیکی را در یاد داشتم، به دوست هلندی‌ام توضیح دادم: «ما در جلگه هستیم. از هزارتو بیرون آمده‌ایم.»

اراسموس گفت: «حدس می‌زدم.» و غمگنانه به جلگهٔ بیکران نظر دوخت که بناگاه بدل به عرصهٔ جنگی شد که ما را به گونه‌ای هراسناک در میان گرفت و در نزدیکی ما هراس بود و خون بود و احشای بیرون ریخته. مردی از اسب در آغوش ما افتاد، و مرد هلندی و من در هنگامهٔ ضربات سُمها، انفجار سوزندهٔ توپها و برق شمشیرها، آن افسر افتاده را بغل کردیم که زیر لب زمزمه می‌کرد: «من آدم جبونی هستم: نگذارید بمیرم. خواهش می‌کنم. یک فرصت دیگر می‌خواهم که شجاعتم را در این نبرد نشان بدهم.»

ابلهانه گفتم: «بله، ادامه دارد، نبرد ادامه دارد.»

«خودش را تکرار می‌کند.» چشم به من دوخت، پیشانی‌اش در خون و نفرت سخت می‌نمود، آنگاه روی به بیگانهٔ هلندی که ردای مواج به تن داشت، کرد و گفت: «به آنها بگویید چه اتفاقی افتاده. بگویید که این بار دوم، پدرو دامیان[۱۹] دلیر بود!»

آنگاه خاموش شد. چندان خاموش که نمی‌توانستیم بگوییم مرده

است یا زنده. صحنهٔ نبرد از پیش چشم ما گریخت، هیجان پرهیاهویش به سمت غرب رفت و افق گشاده را با خود برد، و تنها کلبه‌ای کوچک بر جا ماند، نقطه‌ای پرت افتاده، درکنار تنهایی درخت اومبو.

پیکر بیهوش را به آنجا بردیم. گاچوی پیری درِ کلبهٔ پردود را گشود. چنان به ما نگریست که انگار ما آنجا نبودیم. نگاهش تنها به مردی بود که خود را پدرو دامیان خوانده بود. از گاچو کمک خواستیم.

«خیلی سنگین است، خیلی وارفته است. مرده است یا زنده؟»

گاچوی پیر به تشکی بر کف خاکیِ کلبه اشاره کرد و گفت: «بگذاریدش آنجا.» آنگاه ما را دعوت کرد از ماته‌ای که بر آتش بیرون از کلبه بود بخوریم و خود به درون کلبه رفت. اراسموس و من، که مردمی متمدن بودیم، چای‌مان را جرعه جرعه می‌نوشیدم و به سرنوشت پدرو دامیان فکر می‌کردیم. در این فکر بودیم که آیا اعمال ما براستی تنها نمادهای ما هستند؟ اومانیست هلندی گفت نه، شاید نباشند. آیا آخیلوس یا هکتور می‌داند که فقط یک نماد است؟ البته که نه. این کلمات را به گونه‌ای خطابه‌وار فریاد کرد، گفتی خطابش با گروهی دانشجوی نه چندان هوشمند بود. آنگاه فریادی هراس‌زده از درون کلبه حالت مؤدبانهٔ ما را برهم زد.

به درون کلبه شتافتیم. گاچو آنجا بود، به دستش کاردی بود که بالای سر برده بود، آنگاه آن را چند بار بر پیکر بیجان و نعره‌زن مردی که نجاتش داده بودیم، پدرو دامیان، فرود آورد و در این حال واقعه‌ای هراس‌آور روی داد: کارد بلند مرد مقتول، آنگاه که او بی‌رمق فرو افتاد، به جنگ با کارد گاچو ادامه می‌داد، و گاچو سرانجام کارد خود را رها کرد اما با همان حرکات و این بار با مشتی تهی و گره شده به زدن ضربات ادامه داد. و اکنون خنجرها بودند که خود به خود با هم

می‌جنگیدند. چنانکه گفتی از همان زمان که بر سندان آهنگری بودند به یکدیگر کینه می‌ورزیدند، حتی پیش از آنکه گاچو قربانی خود، پدرو دامیان، را دیدار کرده باشد. و گاچو اکنون به دامیان خیره شده بود، ترسان از این که هنوز زنده باشد، شاید ترسان از نفرت دیرین دو خنجر، بی‌اعتنا به حضور ما فریاد می‌زد: «من یک بار پدرم را کشتم! چرا شما باید به اینجا بیایید و وادارم کنید کاری را که چهل سال پیش کرده‌ام تکرار کنم! لعنت بر شما، من حتی نمی‌شناسمتان، لعنت بر شما، لعنت بر شما. چرا دوباره به من فرصت دادید! من، تادئو ایزیدورو کروز* شما را لعنت می‌کنم، هرکه می‌خواهید باشید!»

سپس، وقتی دو خنجر درخشان بر خاک جلگه افتادند، مردی که خود را تادئو ایزیدورو کروز می‌خواند، چنانکه گفتی قصد دارد تا زمانی که خود بمیرد چیزی بر زبان نیارد، کنار اجاق بی‌رمق کلبه‌اش نشست و این کلمات را بی‌وقفه تکرار کرد: «هر سرنوشتی، هر قدر هم طولانی و پیچیده باشد، فقط از یک لحظه تشکیل شده: لحظه‌ای که انسان برای همیشه می‌فهمد که چه کسی است...»

«می‌فهمد که چه کسی است... می‌فهمد که چه کسی است.»

«چه کسی است...»

نشسته بر سه صندلی چرمین، با او به آتش درون کلبه خیره شدیم، و دیوارها بی‌آنکه ما ببینیم ستبر شدند و آنگاه به صورت سردابی درآمدند که دیوارهای پهلویی‌اش دیگر شفاف نبودند و تنها از آن روی پدیدار شده بودند که ما اکنون دوباره می‌دیدیمشان، چنانکه گفتی همواره همانجا بوده‌اند. وهمی پر قدرت در روح ما بود. اراسموس دست مرا گرفت و من که سخت به تمایلات او مظنون بودم، دستم را بزور بیرون کشیدم. اما خطا کرده بودم.او به فکر من نبود، و آتش

* Tadeo Isidoro Cruz

جنون‌آمیز در چشمانش بازتاب جستجوی نومیدوار او در پی کتاب کوچک ستایش دیوانگی بود. کتاب را که پیدا کرد با لذتی اروتیک به دست گرفت. مشتاق و خندان گفت: «مکان من اینجاست، دست کم مکان یک کتاب.»

نه چندان از صمیم دل، کوشیدم در آن سرگرمی با او شریک شوم. اما در آن سرداب، در آن دم، با هیأت ژولیده و زارونزار مردی روبرو شدیم که ریش و مویی بلند داشت، چیزی چون کنت مونت کریستو بعد از گذراندن ده سال در قلعهٔ ایف. آنجا در سرداب افتاده بود، بی‌خبر از ما، بدون شمعی، بدون کتابی، لحظه به لحظه غرولند می‌کرد بر اشیاء به نرمی دست می‌سود ـ درست، در حالتی چون آدم که در نمازخانهٔ سیستین زندگی را از دست یهوه دریافت می‌کند.

اما آن که سرانجام از پله‌های سرداب به این صحنه پای گذاشت خدا نبود، الههٔ غریبی بود سینی‌ای بر دستانش که در آن کاهویی پلاسیده و بشقابی آب بود، فقط بشقابی، نه لیوانی و نه حتی فنجانی. زندانی ـ آخر او جز زندانی چه می‌توانست باشد ـ چهار دست و پا آب را حریصانه نوشید و سپس کاهو را میان... چنگالهایش؟ گرفت و برگهای آن را بلعید.

زنی که به سرداب آمده بود پیکری شکننده و کمی خمیده داشت. پیش روی مرد نشست و مشغول خوردن یک کیک شکری بزرگ شد. آنگاه به او گفت: «جورجی، تو فعلاً نمی‌توانی بیرون بیایی. دیکتاتور هنوز بر سر قدرت است. باید صبور باشی. ده سال که چیزی نیست، می‌فهمی؟»

مرد سرسختانه انکار کرد: «نه... خورخه نه. پدرو... جورجی نه... سالوادورس. اسم من پدرو سالوادورس است... تو که می‌دانی... پس چرا...؟»

«خب، خب، جورجی، پسر خوب، این تاریکی آدم را دیوانه می‌کند، می‌دانم، اما مگر تو یک شبِ غافلگیری و خنجری را که پی‌گلوی تو می‌گردد ترجیح می‌دهی؟»

مرد گفت: «نه، نه. اگر چه گاهی اوقات خوابش را می‌بینم.»

«من نمی‌دانم تو خواب چه چیزی را می‌بینی جورج کوچولو. اما هر چه باشد همین جا توی این سرداب اتفاق می‌افتد. این را فراموش نکن. تو فقط خواب چیزها را می‌بینی.»

مرد دستهایش را دراز کرد و گفت: «می‌توانم...؟»

زن گفت: «نه، دیگر نه. تو آدم ترسویی هستی، می‌دانی‌که.» آنگاه با لبخندی بی‌شفقت افزود: «اینجا نگاه نمی‌دارمت. تو زندانی نیستی. تو می‌ترسی، این یادت باشد، می‌ترسی از اینجا بیرون بیایی.»

مرد گفت: «می‌ترسم؟ نه، نمی‌توانم ببینمت. خیلی تاریک است. دیگر نمی‌توانم ببینمت.»

ما زن را دیدیم که خمیده از پله‌ها بالا می‌رفت و کارما کامیلیون* را می‌خواند، دیدیمش، فراموشکار، خاطر به جایی دیگر سپرده، تحقیرکننده، زیبا، با رگه‌ای از قساوت آمیخته با بصیرت... باطره‌هایی آویخته به شیوهٔ مرسوم روز.

«بئاتریس». مرد کور توانست این نام را بر زبان آرد، آنگاه که درِ سرداب به رویش بسته شد و دیگر بار او را در رؤیای تاریکی فرو برد، تاریکیی که قادر به فرار از آن نبود. آری، دیگر هر خوابی که می‌دید در آن سرداب اتفاق می‌افتاد. در آغاز شاید او مردی اسیر بود، مردی در مخاطره، بعد آنگاه که ما دیدیمش، بیشتر شبیه جانوری بود آرام گرفته در سوراخش، حتی شاید خدایی تیره چشم، آری...

اراسموس و من از سرداب بیرون رفتیم و به اتاق‌نشیمن دنج که به

* Karma Chameleon

سبک هلندی بود و در آن آتش بخاری رفته رفته خاموش می‌شد، وارد شدیم. او دستهایش را به هم مالید و آنگاه سوی قفسه‌ای رفت که سی و دو کتاب در آن بود. یکی از آنها را برداشت، نوازش کرد، بازش کرد و در تمام این احوال روی به من سر می‌جنباند: «بله، می‌دانی، دوست من، آن باغ با کوچه‌های شاخه شاخه در این کتاب یاد شده. اما نام کتاب ـ به اینجا نگاه کن ـ یا نام باغ هیچ وقت ذکر نشده. می‌دانی چرا؟»

پاسخ دادم: «بله، هر دو در جایی دیگر بودند.»

«نه، نه جای دیگر. آنها چیزی دیگر بودند. چی؟»

سؤال کردنش کفرم را درآورد و تصمیم گرفتم جواب ندهم. رفتار فضولانهٔ همیشگی‌اش، کنجکاوی‌اش که آن را به صورت ندای درونی جلوه می‌داد، این حرف مفت‌زن آکادمیک، اراسموسِ روتردامی، واقعاً که!

«نمی‌دانم و رک و راست بگویم من اصلاً...»

دستی ظریف و بلند و استخوانی را بلند کرد، دستی که گفتی کار هولباین است، دستی شفاف، دستی از موم و جوهر با شبکهٔ رگهایش: دست اراسموس. مرا دعوت می‌کرد که صبر کنم و گوش بسپارم: «بگو ببینم، ما براستی در کجا گم شدیم؟ در مارپیچ یا در جلگه؟» این پرسش مرا گیج کرد.

«خوب، فکر می‌کنم در جلگه. در هزارتو.» درنگ کردم. «در مارپیچ، من انتظار داشتم که گم بشویم اما مارپیچ ـ حق با توست ـ خیلی متقارن بود، آن پیچهای تندش، طرح آگاهانه‌اش: ما قرار بود که گم بشویم...»

مرد هلندی گفت: «اما گم نشدیم: مارپیچ پیش‌بینی‌شدنی است، اما جلگه چنین نیست. هزارتوی واقعی این است: خط راست، می‌فهمی؟»

«پس تو، اراسموس، می‌خواهی بگویی که هر چه ما دیده‌ایم

نمایندهٔ چیز دیگری است: مارپیچ ساده است، خط راست هزارتوی واقعی است، و رمز و راز واقعی...»

«و نام واقعی باغ عدن، الدورادو* ، زمان است. تا این را نفهمیده‌ای بیقراری نکن و از اینجا نرو، تو که از دنیای جدید آمده‌ای بیش از هر کس دیگر، مالک چیزی بیش از تقدیری حماسی هستی، فرصتی افسانه‌ای داری. بیا، نگاهی به این کتاب بینداز، بخشی دیگر از گنجینهٔ کوچک من.»

کتابی که به من داد جلدی از چرم زمخت داشت. مثل نسخه‌ای از کتاب دن سگوندو سومبر[۲۰۱] که وقتی بسیار جوان بودم پدرم آن را داشت. اما این، آن کتاب مشهور گیرالدس نبود. چیزی نبود، مگر دن‌کیشوت. فقط به جای نام نویسنده‌ای که من انتظارش را داشتم، یعنی میگل د سروانتس سائاودرا، یا حتی نام شوخی‌آمیز چند خرده مؤلف یا سارقان ادبی ـ سیدحامدبن انجلی، آوه لاندا ـ نامی را خواندم که برایم ناشناخته بود: پی‌یر منارد.

دستهای استخوانی مرد هلندی کتاب را باز کرده بود. «در یکی از قصبات ولایت مانش که نمی‌خواهم نام آن را به یاد آورم، دیر زمانی نیست که نجیب‌زاده‌ای* ....».

فریاد زدم: «این که کتاب سروانتس است.»

اراسموس گفت: «نه. متن یکی است اما نیت متفاوت است.»

ناشکیبا پرسیدم: «نیت چیست؟»

اراسموس گفت: «رو در رویی با وظیفهٔ رمزآمیز بازسازی ادبی اثری که خود به خود پدید می‌آید.»

با شکی سقراطی گفتم: «سر در نمی‌آورم.»

* El Dorado

* دن‌کیشوت، ترجمهٔ محمد قاضی، جلد اول، فصل اول، ص ۱۳.

اراسموس آه نکشید. در واقع، کاملاً جدی و موشکاف شده بود: «ما هرگز نخواهیم دانست که آنچه دیده‌ایم واقعی بوده یا نه. اما اگر چنین باشد، این مرد بوئنوس آیرسی، این خورخه لوئیس باروکس، یا بورگس، یا هر چیز دیگر، که آن زن، بئاتریس ویتربو (اگر براستی بئاتریس ویتربو باشد) نام پدرو سالوادورس را از او دریغ کرد، و نام آن خوانندهٔ خودش، یعنی سالوادورس، را فقط به این دلیل به یاد آورد که می‌دانست به واسطهٔ او خوانده شده، باری، این مرد در عین حال می‌تواند نویسندهٔ همهٔ چیزهایی باشد که تاکنون نوشته شده است.

مرد هلندی با تأکید سرجنباند: «نامِ بورگس ـ منارد ـ سروانتس ـ سالوادورس ـ بورخس ـ فقط تصادف است. مجموعهٔ همهٔ مکانها را فقط انسانی می‌تواند بخواند که انسانهای بسیاری است، اما نوشتن آنها تنها کار نویسنده‌ای است که همهٔ نویسندگان است، و کار او بنابراین اصل، فقط می‌تواند یک کار باشد: یک روایت گسترده که در آن مکان در الفِ ادبیات دیده شده و مقهور آن شده، یعنی در زمانی بی‌پایان، گونه‌گون و چند فرهنگی که بر مکان خود مسلّط شده است. مکان تنها آنگاه به یادآوردنی است که زمان در آن واقع شود.»

بریده بریده، نفسی کشید و از من به تأکید خواست که از فرصتم، از فرصتمان، استفاده کنم. فرصتی دوباره برای تاریخ وحشتناک ما، فرصتی برای دیگرکردن زمان با پذیرش منشأ چند فرهنگی آن. آه، چه بختی، که این بورجیا، بورجا، جورج برک یا جورجی یا هر چیز دیگر، خود را به تجدد ما، گذشتهٔ ما یا مواعید آیندهٔ ما دلخوش نکرده، مگر آنکه اینها تمامی غنای اکنونِ فرهنگی ما، از جمله اکنونِ تمامی گذشته‌های ما را شامل شود: تجدد ما همهٔ آن چیزی است که بوده‌ایم، تمامی آن. این تاریخ دوم ماست و بورگوس، بورجا یا برکلی، مقدمهٔ آن را نوشته. ما باید قبالهٔ[۲۱] خود را دوباره بنویسیم، باید منشور حقوق[۲۲] و

قوانین ناپلئونی را هم دوباره بنویسیم. باید آنها را زندگی کنیم، و برای این کار نیازمند آنیم که پیش از آن، در همان زمان، یا بعدها ـ این مهم نیست ـ خود را بار دیگر با اساطیر کهن‌مان، با حماسه‌ها و ناکجا ـ آبادهای رنسانس‌مان، با عطش دورهٔ استعمارمان برای چیزهای عجیب و غریب، و آن ـ نگاهش کردم که داشت در غار زمان خود فرو می‌رفت ـ و آن طنز اراسموسی متروک، یکسان کنیم.

آری، او اینک برای من مرده بود، به غار بازگشته بود، غاری که از آن گریخته بود: ناگهان دریافتم که آن خانه، چیزی نبود مگر غاری که او به آن بازمی‌گشت، در حالی که به همه می‌گفت ـ می‌دیدمش اکنون لاغر و کج خلق، کاوشگر کامل عیار حقایق ـ به آنان که مانده بودند می‌گفت که جهان از واقعیتها ترکیب یافته نه از سایه‌ها.

نمی‌خواستم ببینم که با او چه می‌کردند؛ صداشان را می‌شنیدم، سایه‌ها، آنگاه که آرام آرام آنجا را ترک می‌گفتم، فریاد می‌زدند که دروغ می‌گوید، که سایه‌های آنها تنها چیزی بود که وجود داشت. و او از آن فاصلهٔ دور خطاب به من زمزمه کرد: «اینان دیوانه‌اند و تا ابد در خطا خواهند ماند.»

تنها یک بار به پشت سر نگاه کردم. اراسموس در ظلمت غار فرو رفته بود. اما بورخس بر فراز غار روی سیمی کشیده تعادل خود را حفظ می‌کرد، جامه‌ای ژنده بر تن داشت و چتری رنگارنگ بر دستی که بالا برده بود.

ظلمت ناگهانی خانهٔ مرد هلندی را ترک گفتم و به خیابان آمستردام و به خورشید درخشان بازگشتم، بویها، تورتیلاها که می‌سوخت، گازوئیل که می‌سوخت، بوی استخوان مرده که دود و دمه با خود می‌آورد، صداها، لباسهای کهنه، شیرینیها، آب‌نبات چوبی، چاقوتیزکنها، بوق پرخاشگر اتومبیلها، اصلاح سر و ریش، تام‌تام

طبل، نشانه‌های خیابانها، درختان محتضر شهر مکزیکو، و پسرک که باز درخواب بود، باز خواب می‌دید، در پای آن درخت.

با دیدن آن منظره دلسوزی‌ام گل کرد. آیا بایست بیدارش می‌کردم، چند صد پزو به او می‌دادم، شاید دعوتش می‌کردم که با من در کافهٔ زیبای ویه‌نس* شیرینی بخورد؟

اما اگر پسرک براستی در خواب نبود بلکه در خواب دیده می‌شد، آن وقت چه؟ میان ویرانه‌های مدور لحظه‌ای بر خود لرزیدم. اگر پسرک فرزند مردی باشد که او را در رؤیا دیده ـ شبحی که نام خود را نمی‌داند ـ آن وقت چه؟ آیا هراس‌آور نیست اگر پسرک بیدار گردد و رؤیایش با این انساندوستی بی‌جای من از هم گسیخته شود ـ بیا پسرجان، این چند پزو را بگیر و برای خودت شیرینی بخر ـ و بعد از این همه دریابی که او پسرکی نیست بلکه فراتاب رؤیای مردی دیگر است؟ شاید رؤیای آن زندانی سرداب‌نشین.

می‌دیدم که اگر پسرک بیدار شود مرد نابینا از آن سیم فرو خواهد افتاد. می‌دیدم که آن فیلسوف برای همیشه در تاریکی غارش ـ سردابش ـ الفش ـ کتابش ـ می‌ماند، اگر کودک بیدار می‌شد و آن دو را وادار به درک این می‌کرد که آنان نیز، که هراس‌زده و تحقیر شده بودند، نه مرد، که فراتاب رؤیای مردی دیگرند: آنان، بورخس و اراسموس، چیزی نبودند مگر رؤیاهای پسرکی مکزیکی که خوابش را می‌دیدند و پای درختی در خیابان آمستردام خفته بود. از آنچه دانسته بودم می‌ترسیدم. کلام کامل، کلام ضروری، همچون رؤیایی است، آنگاه که گفته شد یا نوشته شد دیگر نمی‌توان چیزی بر آن افزود، و آنچه این کلام توصیف می‌کند برای همیشه ناپدید می‌شود ـ قصر، صحرا، آیینه، کتابخانه، گذرگاه مدور: اینها وقتی با کلامی که بیانشان می‌کند یکی

* نام این کافه در آغاز نوشته وینا آمده.

می‌گردنـد برای همیشه ناپدید می‌شوند، برای همیشه در رؤیا فرو می‌روند، برای همیشه می‌میرند. هرگز نباید در پی یکی شدن کامل کلام و شیء باشیم، یک رمز و راز، یک جدایی، یک ناهمخوانی باید بر جا بماند: آنگاه شعری نوشته می‌شود تا خلاء را پایان دهد. اما هرگز به وحدت نمی‌رسد. داستانی گفته می‌شود.

بر آن شدم که پسرک را بیدار کنم. شانه‌اش را تکان دادم و در همان حال خواب شیرینی و قهوه می‌دیدم.

اما آنگاه که او بیدار شد، آرزو کردم که بیدارش نکرده بودم. آنگاه که چشم گشود براستی آرزو کردم که به حال خود تنها می‌ماندم.

قسم می‌خورم: هرگز قصد نداشتم خود را بیدار کنم و ببینم آنچه را که اکنون می‌بینم.

یادداشتها

1. Insurgentes

۲. Belle Epoque، سالهای آغازین قرن بیستم تا سال ۱۹۱۴، آغاز جنگ جهانی اول.

۳. Sacher نوعی کیک اتریشی و *Schlag* هم اصطلاحی اتریشی است برای خامهٔ زده شده.

۴. Italo Svevo (۱۹۲۸-۱۸۶۱) نویسندهٔ ایتالیایی. اثر مشهورش وجدان زنو. این کتاب با ترجمهٔ آقای مرتضی کلانتریان توسط انتشارات آگاه منتشر شده است.

۵. Hansel and Gretel، دو قهرمان داستانی برای کودکان که اصل آن هلندی است.

۶. Holbein, Hans (۱۵۴۳-?۱۴۹۷)، معروف به هولباین پسر. نقاش معروف آلمانی. پرده‌ای که این نقاش از اراسموس کشیده از کارهای برجستهٔ اوست. تصویری که فوئنتس از اراسموس به دست می‌دهد از روی همین پرده است.

۷. *The Aleph*، عنوان یکی از داستانهای مشهور بورخس است. این حرف، حرف اول الفبای عبری و نشانهٔ نامتناهی است. داستان «الف» با ترجمهٔ آقای احمد میرعلائی منتشر شده است.

8. Concepción

۹. *Uqbar*، بخشی از نام یکی از داستانهای بورخس. نام کامل این داستان که در نوشتهٔ فوئنتس نیز می‌آید، چنین است: *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*. بورخس در مصاحبه‌ای گفته، این داستان دربارهٔ کشف دنیای جدیدی است که سرانجام جایگزین دنیای ما می‌شود.

۱۰. Pizarro, Francisco (۱۵۴۱-۱۴۷۵)،کاشف و فاتح اسپانیایی. فاتح پرو. امپراتوری اینکارا با کشتن آتائوالپا برانداخت (۱۵۳۳) غنائم فراوان از جمله طلای بی‌شمار به چنگ آورد. پایتخت جدید پرو را لیما قرار داد. با دیه‌گو آلماگرو اختلاف پیدا کرد و سرانجام او را کشت. خود نیز سرانجام به دست فرزند آلماگرو کشته شد.

۱۱. Almagro, Diego (۱۵۳۸-۱۴۷۵)، سردار اسپانیایی. به پیسارو پیوست. در فتح پرو شرکت داشت. شیلی را فتح کرد. خواهان حکومت بر کوسکو (در پرو) شد، اما از پیسارو شکست خورد و اعدام شد.

۱۲. Las Casas, Bartholome (۱۵۶۶-۱۴۷۴)، کشیش اسپانیایی. در فتح کوبا شرکت داشت (۱۲-۱۵۱۱)، اما از سال ۱۵۱۴ اعتراض خود را دربارهٔ بردگی سرخپوستان و کشتار آنان آغاز کرد و خواستار برابری آنان با دیگران شد. کوششهای او البته چندان ثمری نداشت.

۱۳. Atahualpa (مرگ ۱۵۳۳)، آخرین امپراتور آزتک. در کاخامارکا از پیسارو شکست خورد و اسیر شد.. پیسارو برای آزاد کردنش غرامت طلبید و به فرمان آتائوالپا اتاقی آکنده از اشیاء زرین و سیمین تسلیم پیسارو کردند. اما فاتح اسپانیایی چون آگاه شد که سپاهی برای آزادکردن آتائوالپا در راه است امر به کشتن او داد.

۱۴. Tupac Amaru (Jose Gabriel Condocanui) (۱۷۸۱-۱۷۴۲)، رهبر سرخپوستان شورشی در ارتفاعات پرو (۸۱-۱۷۸۰). با سیاست خود هم سرخپوستان و هم مردم دورگه را برگرد خود جمع کرد.او حتی تا آستانهٔ فتح کوسکو نیز پیش رفت، اما سرانجام شکست خورد و اعدام شد.

15. Aleijandinho

16. Sor Juana

۱۷. Isabella I، مقلب به کاتولیک (۱۵۰۴-۱۴۱۵)، ملکهٔ کاستیل، با فردیناند پنجم ازدواج کرد و قلمرو خود را وسعت بخشید. در کشف و فتح امریکا کمک فراوان کرد.

۱۸. oral fixation، مرحلهٔ دهانی، مرحله‌ای از رشد کودک است. در این مرحله کودک تنها از طریق دهان با جهان پیرامون خود رابطه برقرار می‌کند. ماندن در این مرحله را تثبیت مرحلهٔ دهانی گویند و آن نوعی بیماری روانی است.

۱۹. Pedro Damián، این شخص قهرمان یکی از داستانهای بورخس به نام

«مرگ دیگر» است. این داستان با ترجمهٔ آقای احمد میر علایی منتشر شده است. ر.ک. **ویرانه‌های مدور**، انتشارات زمان، پاییز ۱۳۵۰، ص ۴۶.

۲۰. *Don Segundo Sombra*، رمانی است از ریکاردو گیرالدس که از آثار کلاسیک ادبیات آرژانتین به شمار می‌رود.

۲۱. Cabala، تفسیر سرّی کتاب مقدس که در آغاز شفاهی بود و بعد به صورت مکتوب در آمد.

۲۲. Bill of Rights (۱۷۹۱)، نخستین مکمل قانون اساسی ایالات متحد. این منشور بر منشور حقوق انگلستان (۱۶۸۹) استوار بود و آزادی بیان، آزادی مذهب، آزادی مطبوعات و برخورداری از محاکمات منصفانه را برای مردم این کشور تضمین می‌کرد.

«کِ» دیگر

در دسامبر سال ۱۹۶۸، سه نویسندهٔ لرزان امریکای لاتینی در ایستگاه قطار پراگ پیاده شدند. در فاصلهٔ میان پاریس و مونیخ، کورتاسار، گارسیا مارکز و من صحبت بسیار دربارهٔ داستانهای پلیسی کرده و مقادیر مرد افکنی آبجو و سوسیس خورده بودیم. به پراگ که نزدیک شدیم سکوتی شبح‌وار ما را نیز به خاموشی کشانید.

در اروپا شهری از این زیباتر نیست. میان سبک گوتیک و باروک، جلال و اندوهناکی آن در آمیزش سنگ و رود محو می‌شود. پراگ که همچون شخصیتی در آثار پروست است، شهرتی به کف آورده که شایستهٔ آن است. بازگشت به پراگ دشوار است، فراموش کردنش ناممکن. و راست است که ارواح بسیاری در آن مسکن دارند.

پنجره‌های پراگ لرزه بر پشت انسان می‌اندازند؛ این شهر پایتخت پرتاب آدم از پنجره است. به پنجره‌ها می‌نگری و می‌بینی که آنان چگونه فرو می‌افتند و بر سنگهای دراز و براق مالا استرانا[۱] و کاخ چرنین[۲] کشته می‌شوند ـ اصلاح‌طلبان پیرو هوس[۳] و مبلغان بوهمی و نیز ناسیونالیستهای قرن نوزدهم و کمونیستهایی که هنوز قرن خود را نیافته‌اند. دوران ما نوبت دوبچک نبود، اما نوبت دوماساریک[۴] بود. در فاصلهٔ میان گولم[۵] و گرگور سامسا[۶]، در فاصلهٔ میان غول و سوسک،

سرنوشت پراگ همچون طاقی است بر دو کرانهٔ رود ولتاوا*، درست همچون پل شارل[۷]: سنگین از آرایه‌های سنگی‌تراش‌خورده، انباشته از تندیسهای عجیب و غریب که شاید چشم انتظار ساعتی هستند که طلسم بشکند و بتوانند بجنبند، حرف بزنند، نفرین کنند، به یاد آورند و از افسون نحس پراگ بگریزند. دُن جووانی موتزارت نخستین بار در اینجا اجرا شد، اوراتوریو[۸]یی که آمیزه‌ای بود از طعن و لعنی قدسی و لطیفه‌ای کفرآلود. ریلکه[۹] و ورفل[۱۰] از اینجا گریختند و کافکا در اینجا ماند، و در اینجا میلان کوندرا به انتظار ما بود.

اگر تاریخ معنایی داشته باشد...

من میلان کوندرا را در بهار همان سال دیدار کرده بودم، بهاری که بعدها فقط یک نام گرفت، نام شهر او. او برای چاپ کتابش، شوخی، به پاریس رفت و در آنجا ناشرش کلود گالیمار و لوئی آراگون شاعر پذیرایش شدند و آراگون در مقدمه‌ای بر چاپ فرانسوی این کتاب که «توضیح‌ناپذیر را توضیح می‌دهد» نوشت: «باید این کتاب را خواند، باید آن را باور کرد.»

کوندرا را ویراستار مشترکمان در گالیمار، یوگنی کارولیس، به من معرفی کرد، همان کسی که از اوایل دههٔ شصت پیوسته تأکید کرده است دو کانون اصلی داستان‌نویسی معاصر، امریکای لاتین و اروپای شرقی هستند. وقتی در نقل این قول این اصطلاح را به کار بردم، کوندرا از جا پرید «نه، اروپای شرقی نه، بی‌تردید نه.» مگر نقشهٔ قارهٔ اروپا را ندیده بودم؟ پراگ در مرکز اروپاست نه در شرق آن. شرق اروپا روسیه است، بیزانس در مسکُوی، قیصرپاپی[۱۱]، تزاریسم و آیین ارتدوکس.

بوهمیا و موراویا به چند معنی مرکز هستند. سرزمینهای نخستین

* Vltava

شورشهای نوگرایانه بر هیرارشی ستمگر، سرزمینهای گزیدهٔ بدعتگذاری در معنای آغازینش ـ آزادانه انتخاب کردن، به نفع خود برگزیدن، گذراندن دورانهای بحرانی، گذار شتابان از مراحل دیالکتیکی ـ قلع و قمع بارونها به دست امیران، امیران به دست بازرگانان، بازرگانان به دست کمیسرها، کمیسرها به دست شهروندان؛ آنان بهره‌وران از میراث سه گانهٔ عصر جدیدند ـ شورش فکری، شورش صنعتی و شورش ملی.

این میراث سه گانه جوهر کودتای کمونیستی سال ۱۹۴۸ را فراهم آورد. چکسلواکی آمادهٔ گذار از قلمرو ضرورت به قلمرو آزادی بود. کمیسرهای کرملین و دست‌نشاندگان محلی آنها، با همهٔ علم خود، گویا این را درنیافته بودند که در سرزمینهای چک و اسلواک، سوسیال دموکراسی می‌تواند از جامعهٔ شهری پدید آید و نه هرگز از جباریت دیوانی. دیوانسالاران حزبی که به سبب عبودیت در برابر الگوی شوروی ـ که گرامشی در همان زمان با بیان این که در روسیه جامعهٔ مستقلی وجود ندارد، آن را به کناری نهاده بود ـ این نکته را نادیده گرفتند، بند بر چکسلواکی نهادند و آن را تسلیم وحشت استالینیستی، خبرچینان، محاکمهٔ رفقای خوارشده و اعدام کمونیستهای فردا به دست کمونیستهای دیروز کردند.

اگر تاریخ معنایی داشته باشد، دوبچک و یاران کمونیستش کاری نکردند جز این که معنایی به تاریخ ببخشند. در ژانویهٔ ۱۹۶۸ از درون دستگاه سیاسی و دیوانی کمونیسم چک، این مردان گامی به پیش برداشتند که با عینیت بخشیدن به مواعید ذاتیِ مارکسیسم ارتدوکس، بیفایدگی ساختارهای صوری آن را آشکار کرد. اگر این درست باشد (و بود و هست) که سوسیالیسم چک حاصل عطش جامعه‌ای عقب افتاده برای سرمایه‌ای شدن شتابان به بهای خُمود سیاسی نبود، بلکه

نتیجهٔ توسعهٔ صنعتی سرمایه‌دارانه‌ای بود که جنبه‌های اقتصادی و سیاسی آن انزجار مردم را برمی‌انگیخت، پس این نیز درست بود (و هست و خواهد بود) که گام بعدی، آنگاه که گروههای اجتماعی به عملکرد مستقل خود می‌رسیدند، زوال تدریجی دولت می‌بود. جامعهٔ سوسیالیست رفته رفته جای دیوانسالاری کمونیستی را می‌گرفت. برنامه‌ریزی مرکزی جای خود را به ابتکارات شوراهای کارگری می‌داد و دفتر سیاسی پراگ کنار می‌رفت تا سازمانهای سیاسی محلی جانشین آن شوند. تصمیمی اساسی گرفته شد: در همهٔ سطوح حزب دموکراسی از طریق رأی‌گیری مخفی برقرار می‌شد.

بی‌تردید، همین اقدام آخری بیش از هر چیز دیگر خشم اتحاد شوروی را برانگیخت. اعتراض مقامات شوروی به دوبچک در هیچ مورد این چنین شدید نبود. کمونیستهای چک برای تحقق کامل این مرحله، تاریخ برگزاری کنگرهٔ خود را جلو انداختند. کشور از لحاظ سیاسی مرکزیت خود را از دست داد اما به گونه‌ای دموکراتیک به سبب عاملی خارق‌العاده وحدت یافت و آن پیدایش مطبوعات آزاد بود، مطبوعاتی که براستی نمایندهٔ گروههای اجتماعی گوناگون بودند. مطبوعات متعلق به کارگران کشاورزی، کارگران صنعتی، دانشجویان، پژوهشگران در رشته‌های علمی، روشنفکران و هنرمندان، دکانداران خرده پا، خودِ روزنامه‌نگاران، و هر یک از اجزای فعال جامعهٔ چک. در دموکراسی سوسیالیستی دوبچک و یارانش، ابتکارات و تصمیمات دولت ملی را گروههای اجتماعی به یاری اطلاعات خود، تفسیر می‌کردند، به نقد می‌کشیدند، تکمیل می‌کردند و حد و مرزی بر آن می‌نهادند، و در عین حال این گروهها تصمیمات و ابتکاراتی داشتند که روزنامه‌های رسمی آنها را تفسیر می‌کردند، و به نقد می‌کشیدند. این کثرت قدرت و عقاید در درون کمونیسم قرار بود به خود پارلمان

نیز راه یابد. اما نخست لازم بود که دموکراسی را در درون حزب برقرار کنند. و این چیزی بود که اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی قصد پذیرش آن را نداشت.

نیمهٔ اوت

کوندرا با ما در حمام سونایی نزدیک رود قرار گذاشت تا آنچه را در پراگ روی داده بود برایمان بگوید. گویا آنجا از معدود جاهایی بود که دیوارها گوش نداشتند. خولیو کورتاسار ترجیح داد در مهمانسرای دانشگاه که مسکن ما بود بماند. او در آنجا حمامی یافته بود که دقیقاً به درد خودش می‌خورد و نیز شایستهٔ آن بود که اتاق ناخدا نمو[۱۲] را زینت بخشد: اتاقکی شیشه‌ای با چفت و بستی که راه به هیچ رخنه و منفذی نمی‌داد و تعداد شیرهایش از ناتیلوس[۱۳] بیشتر بود، پر از دوشهای مورب و عمودی که مستقیماً سر و شانه و کمرگاه و زانوهای آدم را هدف می‌گرفت. ریزش آب در این بهشت آب درمانی، در ارتفاع خاصی، خطرناک می‌شد ـ و آن بلندی قامت آدمهایی عادی چون من و گارسیا مارکز بود. تنها کورتاسار با آن قامت بسیار بلندش می‌توانست بی‌آنکه در این دستگاه عجیب غرق شود از آن لذت ببرد.

متأسفانه، در حمام سونایی که میعادگاه ما و کوندرا بود دوشی وجود نداشت. پس از نیم ساعت عرقریزی بی‌امان خواستار حمام آب سرد شدیم. ما را به کنار دری بردند که به رود یخ بسته گشوده می‌شد. سوراخی در یخ باز شده بود، و ما را دعوت می‌کرد که از گرمازدگی خلاص شویم و جریان خونمان را دوباره به کار اندازیم. میلان کوندرا آرام آرام ما را به سوی گریز ناپذیر می‌راند. گارسیا مارکز و من به رغم خمیرهٔ گرمسیری خود در آب غوطه خوردیم و کبود چون ارکیده از آن بیرون آمدیم.

کوندرا می‌غرید، غولی اسلاو با یکی از آن چهره‌هایی که تنها در کرانهٔ شرقی رود اودر[۱۴] یافت می‌شوند، استخوان گونه‌های برجسته و سخت، بینی سربالا، موهای کوتاه که با رنگ بور جوانی وداع گفته و به قلمرو خاکستری اوایل چهل سالگی پای نهاده، آمیزه‌ای از مشت‌زن و مرتاض، چیزی میانهٔ ماکس اشملینگ[۱۵] و پاپِ لهستانی، ژان پل دوم، با اندام مردی هیزم‌شکن یا کوهنورد و دستهای آن کس که هست، نویسنده، و آن کس که پدرش بوده، نوازندهٔ پیانو. چشمانی چون همهٔ چشمهای اسلاوی: خاکستری، سیال و لحظه‌ای خندان، آنگاه که ما را دید که تبدیل به بستنی چوبی شده‌ایم، و لحظه‌ای دیگر افسرده ـ آن گذار اعجاب‌آور از یک احساس به احساسی دیگر که ویژگی روح اسلاوی است، آن تلاقی شورها. دیدمش که می‌خندید، او را چون شخصیتی افسانه‌ای تصور کردم، نخجیرکاری کهن از کوههای تاترا[۱۶]، که پوست خرسها را می‌کَنَد و بر شانه می‌اندازد تا بیشتر شبیه آنان شود.

خوش‌طبعی و اندوه: کوندرا و پراگ. خشم و اشک. روسها در پراگ محبوب بودند؛ آنان آزادیبخشان ۱۹۴۵، براندازندگان نظم ابلیسی هیتلر بودند. چگونه می‌شد باور کرد که اکنون سوار بر تانکهاشان وارد پراگ شوند تا به نام کمونیسم، کمونیستها را درهم شکنند، آن هم در زمانی که می‌بایست به نام بین‌الملل سوسیالیستی پیروزی کمونیسم چک را جشن می‌گرفتند. چگونه می‌شد از این سر درآورد؟ خشم: دختری به یک سرباز روسی سوار بر تانک دسته گلی تقدیم می‌کند، سرباز به جلو خم می‌شود تا دسته گل را بگیرد و دختر را ببوسد؛ دختر تُف به صورت سرباز می‌اندازد. تعجب. ما کجاییم؟ این را بسیاری از سربازان شوروی از خود می‌پرسند. اگر به اینجا آمده‌ایم تا کمونیسم را از توطئه‌ای امپریالیستی نجات دهیم، پس چرا این چنین پذیرای ما

می‌شوند، با آب دهان، ناسزا، سنگرهای شعله‌ور؟ ما کجا هستیم؟ این را سربازان آسیایی می‌پرسند؟ به ما گفته بودند که ما را برای درهم شکستن شورش یکی از جمهوریهای شوروی می‌فرستند. ما کجا هستیم؟ کجا؟ «ما که تمامی زندگیمان رابرای آینده زیستیم.» این را آراگون می‌گوید.

کجا؟ خشم هست، اما خوش‌طبعی هم هست، همچنان که در چشمان کوندرا. قطارهایی که به دقت پاییده می‌شوند: قطارهایی که سربازان اتحاد شوروی را می‌آورند به چکسلواکی وارد می‌شوند، سوت می‌زنند، می‌روند و می‌روند، می‌چرخند و سرانجام به همان مرزی می‌رسند که از آن راه افتاده‌اند. مقاومت در برابر تهاجم، خود را از طریق رادیوهای مخفی سازمان می‌دهد. ارتش شوروی با شوخی غول‌آسایی روبرو می‌شود: سوزنبانان قطارهای نظامی را منحرف می‌کنند، کامیونهای نظامی در شاهراهها نشانه‌های نادرست را پی می‌گیرند، رادیوهای مقاومت چک یافتنی نیستند.

سرباز پاکدل، شوایک[۱۷]، علیه مهاجم دست به مانور می‌زند و مهاجم رفته رفته عصبی می‌شود. مارشال گرچکو فرمانده نیروهای پیمان ورشو، ابلهانه دستور می‌دهد سر در موزهٔ ملی پراگ را به مسلسل ببندند. شهروندان میهن کافکا آنجا را نقاشی دیواری ال‌گرچکو می‌خوانند: یک سرباز آسیایی، که تاکنون دیوارهای شیشه‌ای ندیده، در راهرو زیرزمینی میدان ونسسلاس، به دیواره‌های شیشه‌ای فروشگاه‌ها می‌خورد و آنها را می‌شکند، و چکها نوشته‌ای بر دیوارهٔ شکسته می‌آویزند: **هیچ‌چیز سد راه سرباز شوروی نمی‌شود.** سربازان شوروی شبانه به مارین‌باد[۱۸] وارد می‌شوند که در آنجا فیلمی وسترن در سینمای تابستانی نشان‌داده می‌شود. آنها صدای تیراندازی گاری‌کوپر را می‌شنوند و با مسلسلهای آماده به سینما می‌ریزند و به

پرده شلیک می‌کنند. گاری کوپر با زخمهایی همیشگی از گلوله‌های یک شوخی تلخ، همچنان در خیابان خلوت شهری در غرب راه می‌رود. سینماروهای مارین‌باد شبی را به بیداری می‌گذرانند و روز بعد، همچنانکه در داستان میهمانی وداع کوندرا می‌خوانیم، باز می‌گردند تا از آبهای معدنی بهره‌مند شوند.

آراگون صبح روز ۲۱ اوت رادیو را روشن می‌کند و به بیانیهٔ محکومیت «توهمات همیشگی ما» گوش می‌دهد. همراه با او همهٔ ما می‌دانیم که به نام کمکهای برادرانه، «چکسلواکی غرقه در بندگی شده است.»

دوست من کوندرا

ما در طول آن دورهٔ شگفت، از پاییز ۱۹۶۸ تا آن بهار انجامین ۱۹۶۹ میهمان اتحادیهٔ نویسندگان چک بودیم. سارتر و سیمون دوبووار پیشتر از ما آنجا بودند. همچنین ناتالی ساروت و دیگر داستان‌نویسان فرانسوی، و نیز گونتر گراس. کل مسأله این بود که ما را متقاعد کنند هیچ اتفاقی روی نداده، و اگر چه نیروهای شوروی در جنگلهای نزدیک پراگ مخفی شده بودند، دولت دوبچک می‌توانست هنوز چیزی را نجات دهد، شکست را نپذیرد ـ با همان پشتکار طنزآلود سرباز شوایک کار را طوری بگذراند.

ما که از امریکای لاتین بودیم، دلیلی داشتیم که از امپریالیسم حرف بزنیم، از تهاجم، از داود و جالوت؛ ما می‌توانستیم، قانون به یک دست و تاریخ به دست دیگر، از اصل عدم مداخله دفاع کنیم. دسته‌جمعی در مصاحبه‌ای با نشریهٔ *Listy* که آن روزها دوستمان آنتوان لی‌یم* اداره‌اش می‌کرد، شرکت کردیم. این آخرین مصاحبه‌ای بود که در

* A. Liehm

آخرین شمارهٔ آن نشریه چاپ شد. از برژنف در چکسلواکی سخن نگفتیم، حرف ما از جانسن در جمهوری دومینیکن بود.

روزهایی که در پراگ بودیم، برف هرگز باز نایستاد. برای خود کلاه و چکمهٔ پشمی خریدیم. کورتاسار و گارسیا مارکز که هر دو عاشق موسیقی‌اند، در پی یافتن اُپراهای یاناچک[۱۹] بودند؛ کوندرا دستنوشته‌های موسیقیدان بزرگ چک را که در اوراق پدرش یافته بود به ما نشان داد. با کوندرا گوشت گراز وحشی با چاشنی شبت خوردیم و عرق آلو نوشیدیم و میانمان دوستیی پا گرفت که برای من همراه با زمان رشد کرده است.

از آن زمان من و نویسندهٔ چک دربارهٔ رمان ـ و بسیار چیزهای دیگر ـ به نگرشی واحد رسیده‌ایم؛ رمان همچون عنصری بی‌جانشین، عنصری که نباید فدا شود، عنصری از تمدن که یک چک و یک مکزیکی می‌توانند در آن اشتراک داشته باشند، راهی برای گفتن چیزهایی که به شیوه‌ای دیگر به گفت نمی‌آیند. در آن فرصت بسیار گفتگو کردیم و نیز بعدها، در پاریس، در نیس ـ آنگاه که او با همسر زیبایش ورا به فرانسه سفر کرد و در آنجا میهنی تازه یافت، چرا که در میهن «عادی شده‌اش» نشر و خواندن رمانهای او ممنوع بود.*

می‌توان خنده‌ای تلخ بر لب آورد. ادبیات گرانقدر زبانی ظریف و شکننده، پنهان شده در دل اروپا، می‌باید خارج از قلمرو خود نوشته شود و به چاپ برسد. رمان، که گویا در حال احتضار است، هنوز چندان جان دارد که باید بکُشندش. این «نعش زیبا» باید ممنوع باشد. چرا که گویا، نعش خطرناکی است. آراگون در مقدمهٔ چاپ فرانسوی شوخی می‌نویسد «رمان برای انسان چندان ضروری است که نان.»

* در زمستان سال ۱۹۷۹، حکومت پراگ کوندرا را از حق شهروندی محروم کرد. او اکنون مقیم پاریس است و در دانشگاه سوربن تدریس می‌کند. ک.ف.

چرا؟ چون در رمان انسان کلید چیزی را می‌یابد که مورخ، اسطوره‌نگار فاتح، آن را نادیده می‌گیرد یا از سر ریا پنهان می‌کند.

کوندرا می‌گوید: «آنچه رمان را تهدید می‌کند ته کشیدن نیست، بلکه دولت ایدئولوژیک دنیای معاصر است. روح رمان که پیوندی ژرف با کشف نسبیت جهان دارد، معارضی جدیتر از ذهنیت توتالیتری که خود را وقف به کرسی نشاندن حقیقتی یگانه کرده، ندارد.»

آیا مردی که این گونه سخن می‌گوید می‌تواند برای در افتادن با یک ایدئولوژی، رمانهایی بر پایهٔ ایدئولوژی مخالف آن بنویسد؟ بورخس دربارهٔ قرآن می‌گوید این کتابی عربی است، چرا که هرگز به شتر اشاره‌ای نکرده.* الیزابت پوچودا به این نکته توجه کرده که دیر پایی سرکوب سیاسی در چکسلواکی در رمانهای کوندرا آشکار می‌شود، چرا که او هرگز به آن اشاره‌ای نمی‌کند.

کوندرا می‌گوید محکوم کردن توتالیتاریسم ارزش نوشتن رمان را ندارد. چیزی که توجه او را جلب می‌کند شباهت میان توتالیتاریسم و «رؤیای بسیار کهن و فریبندهٔ جامعه‌ای هماهنگ است که در آن زندگی خصوصی و زندگی عمومی تشکیل یک واحد می‌دهند و جملگی برگرد یک اراده و یک اعتقاد وحدت یافته‌اند. جای شگفتی نیست که پسندیده‌ترین نوع ادبی در دورهٔ رونق استالینیسم آرمانسرود* بود.»

کلمه گفته شده و هیچ کس انتظار آن را نداشته است. کلمه جنجال است. چه راحت می‌توان خود را پشت تعریف عجیب و غریب

* به زیرنویس مقالهٔ اول همین کتاب (ص ۲۴) رجوع کنید.
* idyll، قطعه شعری است در توصیف زندگی روستایی یا شبانی یا در توصیف زندگی سادهٔ آمیخته با خوشبختی و آرامش، که در این توصیف جنبه‌ای آرمانی به این گونه زندگی می‌دهد. با توجه به تعریف و کاربرد این اصطلاح در این متن، واژهٔ آرمانسرود را برگزیدم. ـ م.

استالین از هنر پنهان کرد: «درونمایهٔ سوسیالیستی و قالب ملی.» بسیار جالب و بسیار تلخ است (شوخی تلخ براستی زیر بنای جهانِ رِوایی کوندراست) اگر این تعریف را به جنبهٔ عملی درآوریم. چنانکه یکی از منتقدان پراگ به فیلیپ راث گفته: رئالیسم سوسیالیستی یعنی نوشتن در ستایش دولت و حزب به شیوه‌ای که حتی دولت و حزب هم آن را بفهمند.

جنجال، حقیقت نامنتظر، چیزی است که در صدای میلان کوندرا می‌شنویم: توتالیتاریسم یک آرمانسرود است.

آرمانسرود

آرمانسرود نام سَمومی هراس‌آور و مداوم است که در برگ برگ کتابهای کوندرا می‌وزد. این نخستین چیزی است که باید دریابیم. نسیم گرم نوستالژی، برق طوفانیِ امید: چشمان یخ‌زدهٔ دو حرکت که یکی ما را به فتح دوبارهٔ گذشتهٔ هماهنگِ اصلمان رهنمون می‌شود و دیگری نویدبخش سعادت کامل آینده است. این دو در یک لحظه، در یک تاریخ، با هم در می‌آمیزند. تنها عمل تاریخی می‌تواند به گونه‌ای همزمان نوستالژی آنچه راکه بوده‌ایم و امید آنچه راکه خواهیم بود به ما عرضه کند. کوندرا به ما می‌گوید مشکل اینجاست که در میان این دو حرکت آرمان‌طلب، تاریخ به ما رخصت نمی‌دهد صرفاً خودِ اکنونی‌مان باشیم. کسب و کار تاریخ «فروش آینده به مردمان به بهای گذشته» است.

در کنفرانس مشهور دانشگاه ینا به سال ۱۷۸۹ شیلر* خواستار آینده در اکنون شد. درست در سال انقلاب فرانسه، شاعر وعده‌ای را رد کرد که پیوسته به تعویق افتاده است، بدان گونه که همواره دروغی

* Schiller

است بی‌هیچ احتمال تأیید، و بدین‌سان همواره حقیقتی است، همواره وعده‌ای است به بهای کلّیّت اکنون. عصر روشنگری روند دنیوی کردن مُنجی‌باوریِ یهودی ـ مسیحی را کامل کرد و برای نخستین بار عصر طلایی را نه فقط بر زمین بلکه در آینده جای داد. از کهن‌ترین طالع‌بینان تا دن‌کیشوت، از اووید تا اراسموس ـ [که] همه بر گرد همان آتش بزچرانان نشسته بودند ـ زمانِ بهشت گذشته بوده است. اما از عهد کوندورسه، آرمانسرود تنها یک زمان دارد: آینده. بر مواعید آن است که دنیای صنعتی غرب بنا شده است.

دستاورد بزرگ مارکس و انگلس شناخت این نکته بود که انسان تنها به آینده زنده نیست. آیندهٔ درخشان بشر ـ بشری که روشنگری همهٔ پیوندهای او با گذشته را بریده، و فیلسوفانش او را وحشی و غیر عقلانی توصیف کرده‌اند ـ از دیدگاه کمونیسم نیز بازگرداندن آرمانسرود آغازین است، بهشت هماهنگ مالکیت مشترک، عدنی که مالکیت خصوصی آن را به تباهی کشیده است. از این لحاظ کمتر ناکجاآبادی توان یافت که به فریبندگی دنیایی باشد که انگلس در مقدمهٔ دیالکتیک طبیعت توصیف کرده است.

سرمایه‌داری و کمونیسم در نگرش به جهان به گونهٔ محملی روان به سوی مقصدی که به گونه‌ای محتوم با سعادت یکسان است، مشترک هستند. اما اگر سرمایه‌داری راه ذره‌ای کردن را پیش می‌گیرد، و معتقد است که بهترین راه برای سلطه‌یابی، منزوی کردن، خرد کردن و افزودن بر احتیاجات و خشنودیهای مصنوعی افرادی است که بیشتر می‌طلبند و هر چه انزواشان بیشتر شود، خوشبختی بیشتری احساس می‌کنند، کمونیسم راه یکپارچگی و وحدت کامل را برمی‌گزیند.

سرمایه‌داری آنگاه که می‌خواست خود را با روشهای خودکامه نجات دهد، توده‌ها را بسیج می‌کرد، اونیفورم و چکمه بر آنها

می‌پوشاند و صلیب شکسته بر بازوانشان می‌بست. دستگاه دوزخی فاشیسم ناقض مفروضات کارکردی سرمایه‌داری نوین بود که پدر خواندگانش، یکی در عمل و دیگری در نظر، فرانکلین دلانو روزولت و جان مینارد کینز بودند. در افتادن با نظامی که پیوسته از خود انتقاد می‌کند و با دیدی چنان عینی در پی اصلاح خود برمی‌آید که حتی سرسخت‌ترین مخالفان آن هم در فرصتی چنان کوتاه از آن ناتوانند، دشوار است. اما همین نظام فاقد نیروی فریبندهٔ دکترینی است که آرمانسرود را صراحت می‌بخشد و نه تنها نویدبخش بازگشت آرکادیا[۲۰]ی گمشده است، بلکه بنا کردن آرکادیای آینده را نیز وعده می‌دهد. رؤیاهای توتالیتری تخیل چندین نسل از جوانان را پرورش داده است؛ بُعد شیطانی آن زمانی است که آرمانسرود بهشت خود را در وال هالا[۲۱]ی واگنری و حضور لژیونهای اسکیپیو[۲۲]های جدید و در روحیهٔ پاوند[۲۳]، سلین[۲۴]، دریو لا روشل[۲۵] می‌یابد، و بُعد فرشته‌آسای آن، آنگاه است که الهامبخش ایمان رومن رولان و آندره مالرو، استفن اسپندر[۲۶]، و. ه. اودن[۲۷] و آندره ژید می‌شود.

شخصیتهای آثار کوندرا برگرد این معما می‌چرخند: بودن یا نبودن در نظام آرمانسرود عام ـ آرمانسرود برای همگان، بی‌هیچ استثنا، بی‌هیچ شکاف، آرمانسرود دقیقاً بدین سبب که دیگر هیچ چیز یا هیچ‌کس را که در برخورداری همگان از خوشبختی در آرکادیایی حاضر در همه جا، بهشت آغازین و بهشت آینده، تردید روا دارد، نمی‌پذیرد. نه تنها یک آرمانسرود، چنان که کوندرا در یکی از داستانهایش بیان می‌کند، بلکه آرمانسرودی برای همگان:

> همهٔ انسانها، از آغاز زمان، مشتاق آرمانسرود بودند، مشتاق این باغ که در آن بلبلان می‌خوانند، این قلمرو هماهنگی که در آن دیگر

> دنیا چون بیگانه‌ای در برابر انسان نمی‌ایستد، و انسان چون بیگانه‌ای پیش روی انسانهای دیگر نمی‌ایستد، بلکه آنجا انسان و انسانها از یک خمیره ساخته شده‌اند، و آنجا آتشی که آسمان را روشن می‌کند همان است که جانها را نور می‌بخشد. در آنجا هر فرد نُتی است از یک فوگ والای باخ، و آن کس که چنین نیست بدل به نقطه‌ای سیاه خواهد شد، بی‌بهره از احساس، و تنها به این درد می‌خورد که مثل کک زیر ناخن له شود.

مثل کک. میلان کوندرا، «کِ» دیگر چکسلواکی، برای بیدارکردن غرابت و حس اضطراب کافکایی نیازی به تمثیل ندارد، حسی که کافکا همراه با آن، جهانی را که بی‌آنکه خود بداند وجود داشت، در سایه‌های روشن غرق می‌کرد. اکنون دنیای کافکا می‌داند که وجود دارد. آدمهای کوندرا دیگر نیازی ندارند بیدار شوند و ببینند حشره شده‌اند، زیرا تاریخ اروپای مرکزی خود مراقب آن است که نشان دهد انسان لازم نیست حشره شود تا با او چون حشره رفتارکنند. بدتر از آن: آدمهای کوندرا در دنیایی می‌زیند که در آن فرضیهٔ مسخ فرانتس کافکا به قوت خود باقی است، منتها با یک استثنا: گرگور سامسا، یا سوسک، دیگر فکر نمی‌کند که می‌داند، اما اکنون می‌داند که فکر می‌کند.

او کالبدی انسانی دارد، نامش یارومیل[۲۸] است و شاعر است.

فرزندِ مقدس پراگ

در جنگ دوم جهانی پدر یارومیل جان خود را از دست داد، زیراکه به مطلقی عینی باور داشت؛ او مرد، چون می‌خواست زنی را از توهین، شکنجه و مرگ برهاند. آن زن معشوقهٔ پدر یارومیل بود. مادر شاعرکه

نفرتش از ددخویی جسمانی با نفرت شوهرش از ددخویی اخلاقی، پهلو می‌زند، او را لو می‌دهد، نه از آن روی که حسود است بلکه از آن روی که ساده‌لوح است.

وقتی پدر می‌میرد، مادر، با پسری که در آغوش گرفته است، از قلمرو مردگان بیرون می‌آید. او با چتری بزرگ کنار در مدرسه به انتظار پسرش می‌ایستد. مادر زیبایی اندوه را تصویر می‌کند تا پسرش را فراخواند که با او بدل به زوجی دست نایافتنی شوند: مادر و پسر، عاشقان دلشکسته، حمایت مطلق در عوض اِعراض مطلق.

این درست همان چیزی‌است که یارومیل بعدها طلب خواهد کرد، نخست‌از عشق، آنگاه از انقلاب و سرانجام از مرگ: یعنی تسلیم مطلق در عوض حمایت مطلق. این احساسی بیهوده است، چیزی است که برده به اربابش عرضه می‌کند. یارومیل معتقد است که این احساسی شاعرانه است، احساسی شاعرانه که به او امکان می‌دهد خود را «نه بیرون از مرزهای تجربهٔ خود، بلکه بسی‌فراتر از آن» جای دهد.

و بدین‌سان همه چیز را دیدن. دیده شدن. اشارات چشم و ابرو، نگاههای راز آمیز از سوراخ کلید، آنگاه که دختری به نام ماگدا در وان حمام است (چندان رازآمیز که برخورد پاهای ژولین سورل و مادام رنال در سرخ و سیاهِ استاندال)، تغزل جسم، تغزل مرگ، تغزل کلمات، تغزل شهر، تغزل شاعران دیگر (رمبو، مایاکوفسکی، وولکر) گنجینهٔ شعری اصیل یارومیل را فراهم می‌آورند. او نمی‌خواهد این گنجینه را از زندگی‌اش جدا کند، می‌خواهد چون رمبو شاعری جوان باشد که همه چیز را می‌بیند و کاملاً دیده می‌شود، پیش از آن که یکسره ناپیدا و یکسره نابینا شود. همه یا هیچ. از عشق آن دخترک سرخ مو همین را می‌طلبد. این عشق باید کامل باشد یا اصلاً نباشد. و آنگاه که معشوق تمامی زندگی خود را از او دریغ می‌کند، یارومیل چشم‌انتظار مطلق

مرگ می‌ماند؛ آنگاه که معشوق مرگ نه بلکه اندوه را به او وعده می‌دهد، دیگر معشوق وجود واقعی ندارد؛ وجودی که با درونی بودن مطلق شاعر، یعنی همه یا هیچ، زندگی یا مرگ، هماوایی کند.

همه یا هیچ. یارومیل این را از مادرش می‌طلبد، فراتر از انتظارات ابلهانه و تلخ آن زن که آرزو دارد عاشق دلشکستهٔ پسر خود باشد. اما این باج‌دهی مادرانه که گونه‌گون و پر ابهام است، به صورت بسیاری عواطف جزئی جلوه‌گر می‌شود: دل سوزاندن و شِکوِه، امید، خشم، اغوا. مادر شاعر (و کوندرا به ما می‌گوید که «در خانهٔ شاعر زن حکم می‌راند») نمی‌تواند یوکاستا[۲۹] باشد، پس گرترود[۳۰] می‌شود، با این اعتقاد که همه چیز را به پسرش می‌دهد، باشد که بدین‌سان پسرش پیوسته به او بپردازد، تا آنگاه که نوبت پرداخت ناممکن فرا رسد، یعنی پرداخت همه چیز. یارومیل اودیپ نخواهد بود، هاملت خواهد بود: شاعر که در مادر خود مطلق را نمی‌بیند، تنها آرزومند تخفیفی می‌شود که به قتل می‌کشد.

در زیباترین صفحهٔ کتاب **زندگی جایی دیگر است** (فصل ۱۳ از قسمت سوم) کوندرا یارومیل را در «سرزمین مهربانی که سرزمین کودکی ساختگی است» جا می‌دهد:

> شفقت در آن دمی زاده می‌شود که ما به آستانهٔ سن بلوغ رانده می‌شویم و با اندوه پی به موهبتهای کودکی می‌بریم، موهبتهایی که به زمان کودکی نمی‌شناختیم. شفقت، ایجاد فضایی است که در آن می‌توانی با فردی دیگر همچون کودکی رفتار کنی. شفقت، همچنین، هراس از عواقب جسمانی عشق است، کوششی است برای بیرون کشیدن عشق از دنیای بزرگسالان و زن را چون کودکی دیدن.

این شفقت ناممکنی است که یارومیل در مادر یا در معشوق خود نخواهد یافت، چرا که این دو زن حامل «عشق موذی و انقیادآور بزرگسالان، عشقی سنگین از بار جسم و مسؤولیت» هستند، خواه عشق زنی به معشوق شاعر خود یا عشق مادری به پسر بالغش. این است آن آرمانسرود برگشت‌ناپذیر در وجود انسان که یارومیل بعدها به جستجویش خواهد بود و آن را در انقلاب سوسیالیستی خواهد یافت. او، تا شاعر باشد، نیاز به مطلق دارد، همچنانکه بودلر برای آن که شاعر باشد نیاز به آن داشت که «همواره در حالت مستی باشد، مست از شراب، از شعر، از فضیلت، هر چه می‌خواهید بنامیدش.»

شاعر ساده‌لوح

کوندرا به ما می‌گوید که تغزل یک فضیلت است و انسان از آن روی مست می‌کند که آسانتر با جهان درآمیزد. شعر قلمروی است که در آن هر چه گفته می‌شود راست درمی‌آید. این گفته در مورد انقلاب نیز صادق است. انقلاب خواهر شعر است و شاعر را از فقدان شفقت در جهان نسبی‌گرای بزرگسالان، می‌رهاند. شعر و انقلاب مطلق هستند؛ جوانان «پرشور، یکتاگرای، و پیام‌آوران مطلق‌اند.» شاعر و انقلابی تجسم وحدت جهانند. بزرگسالان به ایشان می‌خندند، و بدین سان درام شعر و انقلاب آغاز می‌شود.

پس انقلاب راه شعر را نشان می‌دهد. «انقلاب نمی‌خواهد بررسی یا مشاهده شود؛ می‌خواهد با فرد یکی شود: بدین معنی است که انقلاب تغزلی است و تغزل لازمهٔ آن است.» به یمن این وحدت تغزلی، بزرگترین هراس شاعر جوان فرو می‌نشیند: آینده دیگر علامت سؤال نیست. آینده بدل به «آن جزیرهٔ معجزآسای دوردست» می‌شود، زیرا «آینده دیگر رمز و راز نیست، انسان انقلابی آن را از بَر

می‌داند.» بدین سان، هرگز آینده‌ای نخواهد بود، آینده همواره وعده‌ای شناخته شده اما به تعویق افتاده خواهد بود، همچون آن زندگی که ما در لحظهٔ شفقت کودکیمان به تصور می‌آوریم.

یارومیل آنگاه که این هویت (یعنی این ایمان) را می‌یابد، احساس می‌کند از خواستهای آن حرم اغواگر که در آن عشق زنانه ناقص و خودپرستانه است اما با لاف و گزاف به جامهٔ مطلق درآمده، رهایی یافته است. مبهم بودن دوران انقلاب امتیازی برای جوانان است. «زیرا این دنیای پدران است که به درون ابهام پرتاب می‌شود.» یارومیل درمی‌یابد که مادرش مانعی بوده بر راه جستجوی او در پی مادر گمشده. این مادر گمشده انقلاب است و از ما می‌خواهد که همه چیز را از دست بدهیم تا به همه چیز دست یابیم، و فراتر از همه به آزادی: «آزادی از آنجا که پدران رانده شده یا دفن شده‌اند آغاز نمی‌شود، بلکه از جایی آغاز می‌شود که آنها نیستند. آنجا که آدمی پای به جهان می‌گذارد بی‌آن که بداند از پشت چه کس.»

آرمانسرود انقلابی جای همه چیز را می‌گیرد. تجسم همه چیز می‌شود، هم بهشت است و هم تولدی دیگر، و چیزی بیش از پدران، بیش از عاشقان را می‌طلبد: «شکوه وظیفه از سرِ بریدهٔ عشق زاده می‌شود.» انقلاب وسوسهٔ آرمانی شعری تملک طلب را با خود دارد، و شاعر آن را می‌پذیرد، چرا که به یمن وجود انقلاب، او و شعرش محبوب «تمامی جهان» خواهند شد.

این آرمانسرود، نابسندگیهای زندگی، عشق، مادر، معشوق و خودِ کودکی را جبران می‌کند و آنها را تا حد وحدتِ تغزلیِ تجربه، اجتماع، عمل و آینده بالا می‌برد. این رسالتی مسلح است که از شاعر پیامبری مسلح می‌سازد. تسلیم نشدن در برابر این آرمانسرود و پیشکش نکردن همهٔ اعمال واقعی و اعمالی حتی واقعی‌تر، عینی‌تر و انقلابی‌تر، به

قربانگاه آن، ناممکن است.

شاعر می‌تواند خبرچین باشد. این واقعیت وحشتناکی است که زندگی جایی دیگر است، بیان می‌کند. یارومیل، شاعر جوان، به نام انقلاب خبرچینی می‌کند، ضعیفان را محکوم می‌کند و بر سرِ دار می‌فرستد و ساده‌لوحی لبخند خونین خود را به ما نشان می‌دهد. «شاعر همراه با دژخیم حکم می‌راند.» و کوندرا تأکید می‌کند که این بدان سبب نیست که نظام خودکامه استعداد شاعر را تباه کرده است، یا بدان سبب نیست که شاعر انسانی ضعیف است و در حکومت خودکامه پناهی می‌جوید. خبرچینی یارومیل عملی مغایر با استعداد تغزل او نیست، بلکه دقیقاً به سبب همان استعداد است.

ما به شنیدن چیزی بدین ددمنشی خو نکرده‌ایم و باید بگذاریم کوندرا حرف خود را بزند؛ چرا که او چیزی را زیسته است که ما فقط خبرهایی دست دوم از آن داریم، آنگاه که او از «ما» سخن می‌گوید:

> همهٔ جوانانی که در اطراف شما هستند، جوانانی که ممکن است بسیار هم اهل درد باشند، در موقعیتی مشابه، به همین شیوه عمل می‌کردند. اگر پل‌الوار چک می‌بود، شاعری دولتی می‌شد، و دل پاک و ساده‌اش را یکسره با رژیم محاکمه‌ها و کند و زنجیرها هماهنگ می‌کرد. من از ناتوانی غرب در دیدن سیمای خود در آیینهٔ تاریخ خودمان تعجب می‌کنم، این نمایشنامهٔ تراژدی ـ کمیک که در کشور ما بازی می‌شود، به آرمانهای شما، شور و شوق شما، آموزه‌های شما، خیالپردازیهای شما، رؤیاهای شما و ساده‌لوحی بیرحمانهٔ شما نیز مربوط می‌شود.

کوندرا [در زمان نوشتن این جملات] چهل و نه ساله است. آراگون در هشتاد سالگی می‌توانست بگوید «آنچه ما در درون خود قربانی کردیم، آنچه از خویشتن و ازگذشتهٔ خود کندیم، چیزی است که ارزش نهادن بر آن ناممکن است، اما ما این کار را به نام آیندهٔ همگان کردیم.»

این قرن روی به پایان دارد، بی‌آنکه دیگر نیازی به تکرار این قربانی باشد. در زمان ما کافی است که در دفاع از تمامیت اکنون و در دفاع از تمامیت حضور انسان بمیری؛ آن‌کس که به نام آیندهٔ همگان می‌کُشد، مرتجع است.

ناکجا آباد درون

گریز از پرسش سوزان نهفته در رمانهای میلان کوندرا میسر نیست، این پرسش زمان ماست و طنینی فاجعه‌آمیز دارد، چراکه نبردی است در درون ما و بر آزادی محتمل ما اثر می‌نهد. پرسش، خیلی ساده، این است: چگونه با بیداد بستیزیم بی‌آنکه خود بیدادی پدید آوریم؟ این پرسش هر انسانی است که در زمان ما دست به عمل می‌زند. ارسطو که شاهد این حرکت بود، به این بسنده کرد که بگوید: «تراژدی تقلید عمل است.» آنچه تراژیک است نه منفعل است و نه محتوم، بلکه آن چیزی است که عمل می‌کند. شاید پاسخ پرسش کوندرا، که پرسش ما نیز هست، در نظامی از ارزشها یافتنی باشد که قادر است علیت اخلاقی تاریخ را در خود جذب کند و نیز قادر است این علیت اخلاقی را تا حد یک برخورد بالا ببرد، برخوردی که دیگر میان خیر و شر نیست، بلکه برخوردی است میان دو ارزش که شاید خیر و خیر نباشند، اما بی‌تردید شر و شر هم نیستند.

در کتاب زندگی جایی دیگر است می‌خوانیم که فقدان بهشت، تنها به ما امکان می‌دهد که زیبایی را از زشتی باز شناسیم نه خیر را از شر.

آدم و حوا خود را زشت یا زیبا می‌دانستند نه خیر یا شر. شعر همجوار تاریخ است، چشم انتظار این که کشف شود، چشم انتظار این که شاعر، که آرمانسرود خشونت‌بار انقلاب را با تراژدی خاموش شعر به خطا می‌گیرد، آن را به درون تاریخ فرا خواند. مشکل یارومیل مشکل کوندراست: کشف راههایی نادیدنی که از تاریخ جدا می‌شود و به واقعیتهایی می‌انجامد که نه در فکر ما می‌گنجیده و نه در تخیل ما؛ واقعیتهایی که درهای جدیدشان را فرانتس کافکا گشوده است.

کولریج تاریخی را تصور می‌کرد که نه پیش از زمان گفته شده باشد نه پس از زمان، نه فراتر و نه فروتر از زمان، بلکه تاریخی همجوار زمان، درکنار زمان، مکملی ضروری برای زمان. راه به سوی این واقعیت که معنایی به واقعیت بلافصل می‌بخشد و آن را کامل می‌کند در سطحی خارق‌العاده در رمان کوندرا یافته می‌شود، یعنی در آنجا که براستی زندگی یافته می‌شود. راه به سوی جایی که زندگی آنجاست (ناکجا آباد درونی این رُمان) در یک یک کلماتی نهفته است که به ما می‌گویند آنچه به عنوان واقعیت می‌پذیریم وجود کامل ندارد؛ زیرا این را در نمی‌یابد که واقعیتِ توأمانش، واقعیت محتملش درکنار اوست، به انتظار آن که دیده شود، و بالاتر از آن، به انتظار آن که به رؤیا درآید.

رمان کوندرا همچون فیلمهای بونوئل و نیز چون پیتر ایبتسون* دوموریه[۳۱] تنها زمانی وجود کامل می‌یابد که بتوانیم دریچه‌های رؤیای نهفته در آن را باز کنیم. موجودی اسرارآمیز به نام زاویر* شخصیت اصلی رؤیاست، رؤیایی که رؤیایِ رؤیاست، رؤیایی درون رؤیاست، رؤیایی که تأثیر آن، آنگاه که رؤیایی جدید ـ پسر، برادر، یا پدر رؤیای پیشین ـ از آن سر به درمی‌آرد، باز هم بر جای می‌ماند. در این واگیریِ رؤیاهایی که به یکدیگر تسری می‌یابند، زاویر شاعری

* *Peter Ibbetson* * Xavier

است که یارومیل می‌توانسته باشد، شاعری که یارومیل هست چراکه در جوار او وجود دارد، یا شاید شاعری که یارومیل در رؤیای مرگ خواهد بود.

نکتهٔ مهم این است که در این رؤیای درون رؤیا ـ این رؤیا که چون عروسکهای تو در توی روسی است، و به زمان بی‌نهایت مبهم تریسترام شندی شباهت دارد ـ هر چیزی برای نخستین بار روی می‌دهد. بدین سان آنچه برون از رؤیا پیش می‌آید تکرار است. مارکس می‌گفت تاریخ نخستین بار، به صورت تراژدی روی می‌نماید، تکرار آن مضحکه است. کوندرا ما را به تاریخی رهنمون می‌شود که هم تراژدی و هم مضحکه را نفی می‌کند تا خود را برای همیشه در آرمانسرود تقدیس کند.

آنگاه که آرمانسرود چون بخاری برمی‌خیزد و شاعر خبرچین می‌شود، ما حق داریم که در جایی دیگر به دنبال شاعر بگردیم. نام او زاویر است، او در رؤیا می‌زید و در آنجا تاریخ (نه رؤیا) مضحکه‌ای است، شوخیی است، کمدیی است. رؤیا از آن روی حاوی این مضحکه است که تاریخ آن را با وحشت از آرمانسرود پرفریب خود بیرون رانده است. رؤیا این وضع را موقتاً می‌پذیرد، با این امید که تاریخ خود را تکرار نخواهد کرد. این لحظه‌ای خواهد بود که تاریخ دیگر مضحکه نیست و می‌تواند جایی باشد که زندگی آنجاست. در عین حال، زندگی و شاعر در جایی دیگرند، و در آنجا ماهیت مضحکه‌آمیز تاریخ را بروشنی آشکار می‌کنند.

فصلهای مربوط به زاویر این پرسش را پیش می‌کشد: آیا شاعر وجود ندارد؟ و با این کلمات پاسخ می‌دهد: نه، شاعر در جایی دیگر است. اما این جایی که شاعر در آن هست و در آنجا تاریخ را به صورت مضحکه بازی می‌کند، رؤیایی خنده‌آور است؛ رؤیایی که گذشته از هر

چیز، نفوذ گستردهٔ میلان کوندرا را در مقام استاد فیلمسازان امروز چک آشکار می‌کند. در گذار یکنواخت از یک رؤیا به رؤیای دیگر، تاریخ چون مضحکه‌ای بدون اشک می‌نماید. رؤیای سمج سینما کابوس و آرزوی یارومیل است که می‌خواهد به چشم همگان بیاید و احساس کند که «همهٔ چشمها به سوی اوست.» در سینما و تئاتر همهٔ دیگران ـ جهان ـ ما را می‌بینند. وحشت تردیدناپذیر سینمای اکسپرسیونیست آلمان دقیقاً زاییدهٔ همین امکانِ هماره دیده شدن از چشم دیگری است، درست بدان گونه که مابوسه* فریتس لانگ از سلولی در تیمارستان بی‌وقفه ما را نظاره می‌کند یا بدان گونه که پتر لور، خون‌آشام دوسلدورف در فیلم ام (*M*) از هزاران چشم شب دیده می‌شود.

آنچه به چشم همگان آمده است دیگر نمی‌تواند دعوی اصالت یا دست ناخوردگی داشته باشد. تاریخ که چون تئاتری رؤیاوار عرضه شده و چون رمانی ناممکن بازنویسی شده، همواره به گونهٔ مضحکه‌ای می‌نماید. اما اگر تاریخ فقط مضحکه‌ای باشد، این تراژدی است ـ معنای شوخی در آثار کوندرا چنین است. در جهانی محروم از بذله‌گویی، شوخی صرفاً می‌تواند رد کردن جهان باشد: «مشت کوبیدن بر مجسمهٔ آپولو،» پلیسی که برای همیشه در گنجه‌ای محبوس شده است، محصور همچون قهرمانی از داستانهای ادگار آلن‌پو که هارولد لوید نقش او را بازی کرده است. شوخیها و بذله‌گوییها استثنایی و آزادیبخش هستند: مضحکه را آشکار می‌کنند، قانون را به تمسخر می‌گیرند، آزادی را می‌آزمایند. از این روست که قانونْ، شوخی را چون جنایتی محکوم می‌کند.

* Mabuse

قانونِ خدشه‌ناپذیر

در آثار هر دو «ک»، کافکا و کوندرا، قانونی خدشه‌ناپذیر حکم می‌راند. آزادی از این پس ممکن نیست زیرا آزادی دیگر کامل شده است. چنین است واقعیت عبوس قانون. در این حکم تناقضی نیست. آزادی بینشی خاص از چیزها دارد؛ کمترین امکان برای معنی بخشیدن به جهان را باور دارد.

اما در دنیای قوانین جزائی کافکا و سوسیالیسم علمی کوندرا، چنین چیزی دیگر ممکن نیست. کافکا می‌گوید: جهان هم اکنون دارای معنایی است و این معنی را قانون به آن داده است. و کوندرا می‌افزاید: دنیای سوسیالیسم علمی هم اکنون دارای معنایی است و قانون انقلابی که چیزی نیست مگر صورت عینی شدهٔ تاریخ، و مشترک و آرمانی است، آن معنی را به دنیا می‌بخشد. جستجو در پی معنایی دیگر بیهوده است. اصرار می‌کنید؟ پس به نام قانون، انقلاب و تاریخ، از میان برداشته می‌شوید.

با این مقدمه، آزادی معتبر بدل به پدیده‌ای می‌شود که خود مایهٔ نابودی خویش است. فردی که از خود دفاع می‌کند تنها به خود لطمه می‌زند: جوزف ک در **محاکمه**، مساح در **قصر** و همهٔ شوخ‌طبعان داستانهای کوندرا. از سوی دیگر، یارومیل نه تنها از خود دفاع نمی‌کند، حتی مقاومتی انفعالی نیز نشان نمی‌دهد. او با شور و شوق به آرمانسرود انقلابی می‌پیوندد که همان آرمانسرود شاعرانهٔ اوست که بدل به عمل تاریخی شده است. شعر آنگاه که با آرمانسرود تاریخی یکی می‌شود بدل به مضحکه می‌گردد: آنگاه عمل ویرانگر شاعرانه همانا جدی نگرفتن این تاریخ یا قانون خواهد بود. عمل شاعرانه بدل به شوخی می‌شود. شخصیت اصلی رمان شوخی، لودویک کان، کارت پستالی برای نامزدش می‌فرستد که کمونیستی جوان، جدی و حسود

است، و چنین می‌نماید که ایدئولوژی را بیش از لودویک دوست می‌دارد. لودویک، از آنجا که نمی‌تواند عشق را بی‌بذله‌گویی تصور کند، کارت پستالی با این پیام برای او می‌فرستد:

خوشبینی افیون توده‌هاست!

زنده باد تروتسکی!

امضا: لودویک

این شوخی به بهای آزادی لودویک تمام می‌شود. «اما رفقا، این فقط یک شوخی بود.» او می‌کوشد پیش از آن که برای کار در معدن زغال سنگ به اردوگاهی بفرستندش این را توضیح بدهد. اما خوش‌طبعی را باید با خوش‌طبعی پاسخ داد. دولت توتالیتر می‌آموزد که به قربانیانش بخندد و شوخیهای خود را به اجرا درآورد. مثلا آیا شوخی نیست که دوبچک در اسلوواکی بازرس واگن برقی شود؟ اگر دولت مبتکر شوخیهاست از آن روست که حتی این آزادی را هم از شهروندان دریغ می‌دارد، و آنگاه شهروندان همچون قهرمان داستان «ادوارد و خدا»ی کوندرا می‌توانند فریاد برآرند: «وقتی نمی‌توانی هیچ چیز را جدی بگیری، زندگی بسیار غم‌انگیز است.»

چنین است طنز نهایی آرمانسرود تاریخ: هیبت ملال‌آور آن و شور و شوق بی‌پایانش سرانجام همه‌چیز را می‌بلعد، حتی شوخیهای ویرانگر را. آنگاه که کمال قانون شوخی را رده‌بندی می‌کند، و از همان لحظه اعلام می‌کند: «این مضحک است، حالا می‌توانید بخندید»، خنده درهم شکسته می‌شود. من معتقدم هیچ تصویری از توتالیتاریسم هراسناکتر از تصویری نیست که کوندرا آفریده است: سلطهٔ توتالیتری بر خنده، درآمیختن شوخی با قانون، تبدیل قربانیان به موضوعاتی برای شوخی مقامات، شوخیهایی که همچون احکامی بر پیکر بناهای عظیم حک شده‌اند و این بناها خود همچون

چشم‌انداز زندان در کار پیرانسی[۳۲] یا دادگاههای هزارتوی کافکا چنین می‌نمایند که بر سرنوشتها حکم می‌رانند.

سرنوشت یارومیل جوان در زندگی جایی دیگر است، با نشانه‌ای پوچ از رستگاری تباه می‌شود، و آن این که سرنوشت او تقارنی متضاد با سرنوشت پدرش دارد. پدرش جان خود را از دست داده است، زیرا که به مطلق عینی نجات جان دیگری باور داشته است. یارومیل جان خود را از دست می‌دهد، از آن روی که به مطلق انتزاعی لو دادن یک نفر باور دارد. پدر یارومیل بدان شیوه عمل کرده، زیرا احساس می‌کرده که ضرورت تاریخ ضرورتی قاطع است و یارومیل بدین شیوه عمل می‌کند، زیرا احساس می‌کند ضرورت تاریخ ضرورتی تغزلی است. پدر شاید بی‌هیچ توهم، و در عین حال، بی‌هیچ فریب مرده است. پسر فریب‌خورده خود را وقف دیالکتیکی می‌کند که در آن هر شوخی تعالی می‌یابد و شوخی برتری آن را می‌بلعد.

کوندرای رمان‌نویس، خوانندهٔ نووالیس[۳۳]، تنها در پی آن لحظهٔ نوشتن است که ـ نسبی همچون کل روایت و مخاطره‌آمیز همچون کل شعر ـ می‌تواند واقعیت جهان را تشدید کند و در عین حال بگوید که هیچ چیز نباید نگاهدار کل بار زندگی باشد، نه تاریخ، نه سکس، نه سیاست نه شعر.

کُنج سرنوشت

در آوریل ۱۹۶۹ سوسیالیسم دموکراتیک سرانجام در چکسلواکی به خاک سپرده شد. بهار پراگ، در عمل، دوبار مرد: نخست در اوت ۱۹۶۸، آنگاه که تانکهای شوروی وارد شدند تا از برگزاری انتخابات درون حزب کمونیست جلوگیری کنند؛ بار دوم آنگاه که دولت دوبچک در کشوری تحت اشغال «برادران» متجاوز، نومیدانه در پی راه

حل پرولتاریایی برآمد، چرا که نتوانسته بود راه حل مسلحانه را به کار بندد. قانون، بنگاه اقتصادی سوسیالیستی، شوراهای کارخانه را به وجود آورد تا برای ابتکارات سیاسی طبقهٔ کارگر مراکزی دموکراتیک باشند. این چیزی بود که کاسهٔ صبر مسکو را لبریز کرد، دعوی درس دادن به مسکو دربارهٔ سیاستهای پرولتاریا. اتحاد شوروی قاطعانه از طریق کوئیسلینگ[۳۴]های محلی خود، ایندرا و بیلاک[۳۵]، مداخله کرد تا سقوط آلکساندر دوبچک را قطعی کند.

میلان کوندرا سوسیالیسم دموکراتیک در چکسلواکی را چنین تعریف می‌کند: «کوششی برای ایجاد سوسیالیسم بدون پلیس مخفی قادر مطلق، با آزادی گفتار و نوشتار، با افکار عمومی که به حساب می‌آیند و پایهٔ سیاستها می‌شوند، با فرهنگی نوین که آزادانه تحول می‌یابد و با شهروندانی که دیگر هراسی ندارند.»

چه کسی می‌خواهد بخندد؟ چه کسی می‌خواهد بگرید؟ امروز در چکسلواکی دولت سازندهٔ شوخی است. این را از دشمنانش آموخته است ـ شوخی، اما شوخی شوم. خوش داری رمان بنویسی؟ پس اول شوخیِ من، یک شوخی کاملاً قانونی، تصویب شده و اجرا شده به نام آرمانسرود. دوگورکن که فرستادهٔ دولت پراگ هستند، تابوت بر دوش به در خانهٔ یکی از امضاکنندگان «منشور ۷۷» می‌آیند. این منشور خواستار اجرای توافقنامه‌های مربوط به حقوق بشر است که رژیم هوساک آن را در هلسینکی امضاکرده است. پلیس به گورکنها خبر داده که این امضاکننده مرده است. امضاکننده می‌گوید که نمرده است. اما وقتی کورگنها می‌روند و او در را می‌بندد، لحظه‌ای درنگ می‌کند و از خود می‌پرسد آیا براستی نمرده است؟

بزودی به جستجوی دوست خود میلان خواهم رفت و گفتگو با او را از سر خواهم گرفت. بر شانه‌اش باری سنگین‌تر دارد، روحیه‌اش

درونگراتر شده و بیش از پیش در ژرفای تاریک و روشن دنیای خود، پنهان شده است، دنیایی که در آن خوشبینی بهایی گزاف دارد، چراکه بسیار ارزان است، دنیایی که در آن رمان جایی دارد فراتر از امید و نومیدی در قلمرو انسانی سرنوشتهای ناایستا و حقایق نسبی، که سرزمین نویسندگان محبوب من و اوست ـ سروانتس و کافکا، مان و بروخ و لارنس استرن. زیرا اگر در تاریخ، زندگی جایی دیگر است، از آن روی است که در تاریخ، انسان می‌تواند در برابر سرنوشت خود احساس مسؤولیت کند اما سرنوشت می‌تواند در برابر او رها از مسؤولیت باشد، در ادبیات انسان و سرنوشت هر دو مسؤولیت متقابل دارند، چراکه این و آن تعریفی یا خطابه‌ای یا حقیقتی مطلق نیستند بلکه، کاملاً خلاف این، تعریفِ مجددِ همارهٔ هر انسان به مثابه یک شکل هستند. چنین است معنی سرنوشت یارومیل در زندگی جایی دیگر است، لودویک در شوخی، روسنای پرستار، کلیمای شیپورچی و دکتر اسکرتا که در کاملترین و آشوب‌انگیزترین رمان کوندرا، میهمانی وداع، نطفهٔ خود را به زنی هیستریک و عقیم تزریق می‌کند. چنین است معنی مرثیه در رمان به یادماندنی او، کتاب خنده و فراموشی: آنگاه که فراموش می‌کنیم، می‌میریم، زیرا مرگ از دست دادن آینده نیست، از دست دادن گذشته است.

میلان کوندرا در مقابله با مالکان تاریخ، آماده است تاریخ را واگذارد تا بتواند بیرون از «آرمانسرود بی‌آلایش» که مدعی است همه چیز می‌دهد و هیچ چیز نمی‌دهد، به سرنوشت خود و سرنوشت شخصیتهایش بپردازد. توهّمِ آینده آرمانسرودِ تاریخ جدید بوده است. کوندرا این شهامت را دارد که بگوید آینده هم اکنون واقع شده، درست زیر بینی ما، و بوی گند می‌دهد.

اگر آینده هم اکنون واقع شده باشد، تنها دو رفتار میسر است. یکی

تن دادن به مضحکه است؛ دیگر آغازی از نو و تفکر مجدد دربارهٔ مشکلات انسان. در این واپسین کُنج روحیهٔ کمیک و خرد تراژیک که آرمانسرود نمی‌تواند با پرتو تاریخی و نمایشی خود در آن رخنه کند، میلان کوندرا برخی از بزرگترین رمانهای روزگار ما را می‌نویسد.

کُنج او زندان نیست. زندان، به طوری که کوندرا به ما هشدار می‌دهد، فقط مکانی دیگر برای آرمانسرود است که سرگرمی‌اش این است که با پرتوی نمایشی رخنه‌ناپذیرترین و ناشناخته‌ترین زوایای تاریک کیفر را روشن کند. این کنج سیرک هم نیست. قدرت ابزار آن را یافته است که لبخند را از چهرهٔ شهروندان بزداید و آنان را وادار به خندیدن قانونی کند.

این کُنج، ناکجاآباد درون‌است، جای‌واقعی زندگی دسترس‌ناپذیر، یعنی قلمرو شوخی که در آن پلوتارک به چنان شناختی از ماهیت تاریخ رسید که در خونین‌ترین نبردها و به یادماندنی‌ترین محاصره‌ها میسر نمی‌بود.

یادداشتها

1. Mala Strana 2. Czernin Palace

۳. Hussite، پیروان یان هوس (۱۴۱۵-۱۳۷۴)، اصلاحگر مذهبی اهل بوهم. یان هوس در ۱۴۱۵ به فرمان کلیسا سوزانده شد اما پیروانش جنبش او را ادامه دادند. رسم از پنجره پرت کردن را پیروان هوس بنیاد نهادند که در سال ۱۴۱۹ دو تن از مشاوران امپراتور ونسلاوس را از پنجره بیرون افکندند. این رسم بار دیگر در سال ۱۶۱۸ تکرار شد. در آن سال اشراف پروتستان چک دو مشاور پادشاه را از پنجره بیرون افکندند.

۴. در تاریخ معاصر چکسلواکی دو ماساریک، پدر و پسر، نامی برجسته دارند. اول توماس ماساریک Tomas Masaryk (۱۹۳۷-۱۸۵۰) که او را بنیانگذار چکسلواکی جدید می‌دانند. او با بنش در کسب استقلال کشورش همکاری کرد و به ریاست جمهوری رسید. دوم یان ماساریک، Jan Masaryk (۱۹۴۸-۱۸۸۶) که در کوششهای پدرش سهیم بود. به سفارت لهستان در انگلستان منصوب شد، در اعتراض به فروش لهستان به هیتلر استعفا داد. پس از آزادی لهستان در سال ۱۹۴۵ به وزارت امور خارجه رسید. بعد از به قدرت رسیدن کمونیستها در فوریهٔ ۱۹۴۸ به دعوت بنش در پست خود باقی ماند. اما در همین سال یا خودکشی کرد یا به قتل رسید.

۵. Golem، در فولکلور یهود، آدمکی ساختهٔ دست انسان که می‌تواند جان بگیرد.

۶. Gregor Samsa، قهرمان کتاب مسخ اثر فرانتس کافکا.

۷. معروفترین پل از پلهای دوازده‌گانهٔ پراگ.

۸. oratorio نوعی اپرا که در آن صحنه‌پردازی، لباس و جزئیات دیگر رعایت نمی‌شود و خوانندگان نقش خود را فقط با خواندن اجرا می‌کنند.

۹. Rilke, Rainer Maria (۱۹۲۶-۱۸۷۵)، شاعر آلمانی متولد پراگ. شاعری غنایی است که جنبهٔ عرفانی عمیقی نیز در اشعارش احساس می‌شود. منتخبی از اشعار او در کتابی به نام چند نامه به شاعری جوان با ترجمهٔ مرحوم استاد خانلری منتشر شده است.

۱۰. Werfel, Franz (۱۹۴۵-۱۸۹۰) شاعر، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس اکسپرسیونیست. متولد پراگ از خانوادهٔ یهودی. در جنگ اول شرکت جست. اغلب در وین می‌زیست و بعد از سال ۱۹۴۰ به ایالات متحد رفت.

۱۱. Caesaropopism، نظامی که در آن کلیسا و روحانیان تابع پادشاه هستند.

۱۲. Captain Nemo، شخصیت اصلی داستان بیست هزار فرسنگ زیر دریا، اثر ژول‌ورن.

۱۳. *Nautilus*، نام زیر دریایی ناخدا نمو.

۱۴. Oder، رودی در اروپای مرکزی که از شمال چکسلواکی سرچشمه می‌گیرد و به لهستان می‌رود.

۱۵. Schmeling, Max (-۱۹۰۵)، مشت‌زن سنگین وزن آلمانی.

۱۶. Tatra، رشته کوهی در شمال چکسلواکی و جنوب لهستان.

۱۷. *The good Soldier Schweik*، نام کتابی از یاروسلاو هاشک با قهرمانی به همین نام. این اثر به فارسی ترجمه شده است: یاروسلاو هاشک، شوایک سرباز پاکدل، ترجمهٔ ایرج پزشکزاد، انتشارات زمان، ۱۳۶۴.

۱۸. Marienbad، استراحتگاهی در غرب بوهمیا، غرب چکسلواکی.

۱۹. Janácek, Leos (۱۹۲۸-۱۸۴۵)، موسیقیدان چک.

۲۰. Arcadia، ناحیه‌ای در یونان قدیم با ساکنان روستایی. از این ناحیه اغلب به صورت نمادی از زندگی ساده و بی‌آلایش یاد می‌شود.

۲۱. Valhalla، بنابر اساطیر توتونی، تالار اودین که ارواح کشتگان جنگ و آنان که دلیرانه جان باخته‌اند به آنجا می‌رود.

۲۲. Scipio، نام خاندانی از بزرگزادگان رومی. معروفترین ایشان اسکیپیو افریکانوس مایور (?۲۳۴-?۱۸۳ ق.م) بود که هانیبال را شکست داد و کارتاژ را تصرف کرد.

۲۳. Pound, Ezra Loomis (۱۹۷۲-۱۸۸۵)، شاعر امریکایی، از امریکا به اروپا رفت. از پیشگامان ایماژیسم بود. در دوران جنگ دوم به فاشیستها پیوست و در رادیوی ایتالیا به تبلیغ این مرام برای مردم ایالات متحد پرداخت. بدین

سبب محکوم به خیانت شد، اما به سبب اختلال مشاعر محاکمه نشد.

۲۴. Céline, Louis Ferdinand (۱۹۶۱-۱۸۹۴) نویسندهٔ فرانسوی. نام واقعی‌اش لوئی فردینان دتوش بود. به فاشیسم روی آورد.

۲۵. Drieu La Rochelle, Pierre (۱۹۴۵-۱۸۹۳)، شاعر و رمان‌نویس فرانسوی. کار خود را با سرودن شعر آغاز کرد. روحیه‌ای افراط طلب داشت. در جنگ دوم فعالانه از فاشیسم حمایت کرد. بعد از رهایی پاریس خودکشی کرد.

۲۶. Spender, Stephen (-۱۹۰۹) شاعر و منتقد و نویسندهٔ انگلیسی.

۲۷. Auden, Wystan Hugh (۱۹۷۳-۱۹۰۷) شاعر امریکایی زادهٔ انگلستان.

۲۸. Jaromil، قهرمان کتاب زندگی جایی دیگر است از میلان کوندرا.

۲۹. Jocasta، مادر اودیپ، اودیپ بی‌آنکه هویت او را بداند، با او ازدواج کرد و چون از حقیقت آگاه شد خود را کور کرد. یوکاستا نیز پس از باخبر شدن از هویت اودیپ خود را کشت.

۳۰. Gertrude، مادر هاملت که پس از مرگ شوی خود (پدر هاملت) با برادر و جانشین او کلادیوس ازدواج کرد.

۳۱. Du Maurier, George Louis، (۱۸۹۶-۱۸۳۴) هنرمند و داستان نویس انگلیسی. از آثار مشهورش پیتر ایبتسون است که خود آن را مصور کرده. این داستان شرحی است از رویدادهای زندگی نویسنده.

۳۲. Piranesi, Giambatista (۱۷۷۸-۱۷۲۰)، معمار ایتالیایی. کنده‌کاریهای او شهرت بسیار دارد. در برخی آثار او شکلهای دنیای واقعی و فضاهای تودرتوی دنیای خیالی درهم می‌آمیزد.

۳۳. Novalis (۱۸۸۱-۱۷۷۲)، نام واقعی‌اش فردریش فون هاردنبرگ. شاعر غنایی آلمانی، از پیشگامان رومانتیسیسم در آلمان.

۳۴. Quisling, Vidkun (۱۹۴۵-۱۸۸۵) سیاستمدار نروژی. مدتی در روسیه خدمت کرد. حزب وحدت ملی را تأسیس کرد و خواستار سرکوب کمونیستها شد. با قوای نازی در فتح نروژ فعالانه همکاری کرد و به ریاست شورای دولتی که دست نشاندهٔ آلمانها بود منصوب شد. در ۱۹۴۵ خائن شناخته شد و تیرباران شد. نامش مترادف با خائن شده است.

۳۵. ایندرا و بیلاک، از دولتمردان چکسلواکی بودند که در برابر دوبچک از رژیم گذشته و نفوذ اتحاد شوروی حمایت می‌کردند.

گابریل گارسیا مارکز و ابداع امریکا

این گاو است. هر روز صبح باید دوشیده شود تا شیر بدهد و شیر را باید جوشاند تا با قهوه مخلوط و تبدیل به شیر و قهوه شود.

برای آن که دوباره پدیدارشان کنم، تنها به این نیاز دارم که **نامهاشان** را بر زبان بیارم: بلبک، ونیز، فلورانس که در هجاهای آنها تمامی اشتیاق من رفته رفته انباشته شده است؛ اشتیاقی ملهم از مکانهایی که این نامها نمایندهٔ آنهایند.

«این که واقعیتها را چگونه می‌توان آموخت یا کشف کرد شاید مسأله‌ای بزرگتر از آن باشد که تو، کراتیلوس، یا من، بتوانیم آن را پاسخ گوییم. اما حتی رسیدن به این نتیجه نیز خود ارزشمند است، که واقعیتها را باید نه از طریق **نامهاشان** که به واسطهٔ خودشان، بیاموزیم و جستجو کنیم...»
«این روشن است، سقراط...»

قسمت نخست از آنچه در بالا نقل کردم برگرفته از قطعهٔ مشهوری است از کتاب **صد سال تنهایی**، نوشته گابریل گارسیامارکز، که در آن همهٔ

ساکنان دهکدهٔ ماکوندو بعد از یک طاعون بی‌خوابی حافظهٔ خود را از دست می‌دهند و آئورلیانو بوئندیا برای رهایی از این وضع چاره‌ای می‌اندیشد. او هر چیز را که در دهکده هست با نامش مشخص می‌کند: میز، صندلی، ساعت دیواری، دیوار، گاو، بز، خوک، مرغ.

در آغاز جاده، در باتلاق، تابلویی گذاشتند که بر آن نوشته بود ماکوندو، و تابلویی بزرگتر از آن در خیابان اصلی با این کلمات: خدا هست.

در قسمت دوم که برگرفته از طرف خانهٔ سوان است، راوی درست در همین جا دست به کاری سترگ در داستان جدید زده است و آن آزاد کردن زمان است از طریق آزادکردن یک لحظه از زمان که به فرد انسانی امکان می‌دهد خود را و زمان خود را باز آفریند. این دستاورد عظیم ادبی که به واسطهٔ آن رمان بدل به محملی مطلوب می‌شود برای دخول مجدد فرد انسانی در زمان و از طریق زمان، دخول مجدد در خود و در اصالت خود، منشائی شکننده اما نورانی دارد که شاید در مشتی دروغ نهفته باشد: تنها چند نام، بلبک، گرمانت، ونیز، پارم که در آنها راوی می‌آموزد که نامها برای همیشه تصویر واقعیت را به خود جذب می‌کنند، چرا که آنها میعادگاههای برتر تمنایند، و تمنا به واسطهٔ نامها می‌تواند جانشین زمان شود:

حتی در بهار، دیدن نام بلبک در یک کتاب کافی بود تا در من آرزوی طوفانهای دریا و بناهای گوتیک را بیدار کند.

اما رمان پروست، چنانکه رولان بارث به ما هشدار می‌دهد، سفر آموختن و وهم‌زدایی است: سفر از سنّ کلمات، که در آن می‌پنداریم آنچه را که نام می‌بریم می‌آفرینیم (پارم، بلبک، گرمانت) به سنی که در آن، اعتبار آغازین نامها به سبب تماس با دنیای برون از میان می‌رود («پس این بود؟ خانم گرمانت فقط همین بود؟») و به سن چیزها که در

آن کلمات همچون چیزی برون از گوینده، همچون اشیاء آشکار می‌شوند (گفتارهای ضد سامی بلوخ، پس راندن اشتیاق گناه‌آلود او به دیگری است. و این، حقیقت تمنا را آنگاه که به صورت شیء درمی‌آید، آشکار می‌کند).

قسمت سوم از رسالهٔ کراتیلوس افلاطون است که شاید نخستین کتابِ نظریهٔ ادبی در جهان غرب باشد. در این رساله سقراط و یارانش دربارهٔ عقاید متفاوت در مورد نامها بحث می‌کنند. از نظر کراتیلوس نامها ذاتی چیزها هستند، طبیعی هستند. هرموگنس* عقیده دارد نامها صرفاً قراردادی هستند، هر نامی که به چیزی بدهی، نامی مناسب است. سقراط بر آن است که قانونگذاری آشنا به فرهنگ اسامی، می‌تواند نامهایی ثابت یا مطلق یا مطلوب برای چیزها وضع کند، اما این آفرینندهٔ ذات‌اندیش بزودی از تاریخ شکست خواهد خورد، او نامها را می‌سازد اما، دریغا که اهل جدل این نامها را به کار می‌گیرند، و سقراط، برای آنکه مقابله‌ای هم با سوفسطائیان کرده باشد، می‌گوید ما نام واقعی را نه از طریق جدل، یعنی با توجه به کاربرد آنها، بلکه با رجوع به اصل، یعنی با توجه به ذات آنها می‌آموزیم.

افلاطون که چندان اعتباری برای دنیای کلمات قایل نیست، در دام کسانی چون مارسل پروست (یا گابریل گارسیا مارکز) نمی‌افتد. او از زبان سقراط خدعهٔ هرمس[1] را، که شبیه پیام‌آوران کافکاست، آشکار می‌کند: هرمس اگر چه با قدرت گفتار شناخته می‌شود، و پیام‌آور کلمات و ترجمان سرشناس خدایان است، حتی نمی‌تواند نامهای راستین خدایان را به ما بدهد، زیرا روشن است که خدایان در میان خودشان با یکدیگر به شیوه‌ای خطاب می‌کنند جدا از شیوهٔ ما. آنان

* Hermogenes

نامهای راستین خود را به کار می‌برند، و ما نمی‌بریم.

مقصر هرمس است. او نامها را چنانکه گویی سکه هستند به گردش می‌اندازد و ثبات آنها را که همان جوهر آنهاست، می‌ستاند، و سبب می‌شود کلمات معنایی دوگانه بیابند، گاه حقیقی و گاه دروغین، و همواره دست‌سوده و فرسوده.

سقراط آنگاه از اهل خرد می‌خواهد که از نامها چشم بپوشند و در عوض در پی شناخت مستقیم چیزها برآیند، به خودی خود، به واسطهٔ یکدیگر و در رابطه با یکدیگر. رسالهٔ کراتیلوس، البته بحثی است در مقابله با هراکلیتوس و فلسفهٔ تغییر مدام او. این رساله از دیدگاهی ذات‌اندیش دفاع می‌کند: اگر چیزها همواره تغییر کنند، دیگر هیچگاه دانشی در میان نخواهد بود. نامها کلماتی متغیر و تغییرپذیرند، و به دنیای ناپایدار و غیرذاتی تعلق دارند که در آن «همه چیز همچون کوزه‌های رخنه‌دار» است.

کراتیلوس را گفته‌های سقراط قانع نمی‌کند، او فکر می‌کند آرای هراکلیتوس درست است. سقراط بحث را متوقف می‌کند و از کراتیلوس می‌خواهد که دیگر بار بیاید و او را تعلیم دهد، و کراتیلوس می‌رود، با این امید که سقراط نیز همچنان به این مسائل بیندیشد. بدین سان گفتگو با شکیبایی متقابل متمدنانه پایان می‌گیرد.

این امریکاست. امریکا یک قاره است. بزرگ است. این جایی است که کشف شده تا دنیا بزرگتر شود. در اینجا وحشیانی نجیب زندگی می‌کنند. زمان آنها عصر طلایی است. امریکا برای مردم ابداع شد که در آن شادمان باشند. در امریکا نمی‌توان شادمان نبود. سخن از فاجعه در امریکا گناه است. در امریکا نیازی به شوربختی نیست.

امریکا نیازی به فتح چیزی ندارد. بسیار گسترده است. امریکا مرز خود است. امریکا ناکجاآباد خود است.

و امریکا نامی است.

گابریل گارسیا مارکز نام نویسنده‌ای امریکایی است، نویسنده‌ای از دنیای جدید که از قطب تا قطب، و نه از دریا تا دریای درخشان، کشیده شده است.

امریکا نامی است. نامی کشف شده. نامی ابداع شده. نامی آرزو شده.

ادموندو اوگورمان[۲] مورخ مکزیکی در کتاب کلاسیک خود، ابداع امریکا، بر این عقیده است که امریکا کشف نشد، ابداع شد. اگر این درست باشد، پس باید باور کنیم که امریکا نخست آرزو شد و آنگاه به خیال درآمد. اوگورمان از اروپاییانی سخن می‌گوید که زندانی دنیای خود بودند، زندانیانی که حتی نمی‌توانستند زندانشان را از آن خود بدانند.

اعتقاد به مرکزیت زمین* و فلسفهٔ مدرسی*: دو نگرش مرکزگرا و مرتبه‌بندی شده دربارهٔ جهان مثالی و کاملی که تغییرناپذیر اما محدود است، چرا که جایگاه هبوط بوده است.

واکنش در برابر این «احساس محصورشدگی و ناتوانی» حرص فضا بود که بسی زود با اشتیاق آزادی یکی شد. برخی از نامهای ملازم با این حرص بدین قرارند: نیکولای کوسایی[۳] و بعد جوردانو برونو[۴]، لوکا سینیورلی[۵] و پی‌یرو دلا فرانچسکا[۶]، فیچینو[۷] و کوپرنیک، واسکو داگاما و کریستف کلمب. برخی از نامهای ملازم با این آزادی در قالب اروپایی و امریکایی آن عبارتند از:

نخست، آزادی عمل بنابر آنچه هست. این آزادیی است که

* geocentrism * scholasticism

ماکیاولی در اروپا به دست آورد و کورتس در امریکا به عمل درآورد. این آزادیِ جهانی حماسی است، برازندهٔ انسانی خود ساخته، نه آن کس که قدرت را به میراث برده، بلکه آن کس که به نیروی اراده و فضیلت خود قادر به کسب آن است. در رمان امریکای لاتین، این دنیای زادگان ماکیاولی و کورتس در جنگلها و دشتهای قارهٔ امریکاست: آرداوینها، اربابان درنده خوی دامداریهای ونزوئلا، در کتاب رومولو گاله‌گوس، پدرو پارامو، ارباب چند پارهٔ مکزیکی در کتاب خوان رولفو؛ فاکوندو، تصویر جاودانه‌ای که سارمینتو از نماد کودیلو[۸] ترسیم کرده است. و: فرانسیا، استرادا کابررا، پورفیریو دیاز، خوان وینسنته گومز، تروخیلو و سوموزا که در اخبار نامشان را شنیده‌ایم؛ و در رمان: آقای رئیس جمهور اثر آستوریاس، *El Primer Magistrado* اثر کار پانتیه و *El Supremo* اثر روئا باستوس و ماندنی‌تر از همهٔ اینها که در برگیرندهٔ همه‌شان نیز هست، پدر سالار پیرناشدنی گارسیا مارکز:

«تنها چیزی که بر این خاک به ما امنیت
می‌بخشید این یقین بود که او آنجاست، ایمن در
برابر طاعون و تندباد... ایمن در برابر زمان.»

دوم، آزادی عمل بنابر آنچه می‌باید باشد. این جهان تامس مور در اروپا و جهان واسکو دکیروگا[۹] در امریکاست. کشف شده از آن روی که ابداع شده از آن روی که به خیال آمده از آن روی که آرزو شده از آن روی که نامیده شده، امریکا ناکجاآباد اروپا شد. مأموریت امریکا این بود که نسخهٔ دیگری از تاریخ اروپا باشد که انساندوستان زمان آن را به سبب فساد و ریاکاری محکوم می‌کردند. برخلاف این، مونتنی[۱۰] در فرانسه، ویوس[۱۱] در اسپانیا و اراسمیستها در همه جا، امریکا را نوید آرمانی عصر طلایی جدید می‌دانستند و یگانه فرصت اروپا برای آنکه سرانجام سلامت اخلاقی خود را به زمانی که در جنگهای مذهبی

خونین غرقه شده بود، بازیابد.

از لحاظ تاریخی، پدر واسکو دکیروگا، خوانندهٔ اسپانیایی آرمانشهر تامس مور، در قرن شانزدهم در مکزیک می‌زیست. او تنها چند سالی پس از فتح مکزیک به آنجا رفت و اجتماعاتی را به وجود آورد که کاملاً با احکام نویسندهٔ انگلیسی هماهنگ بودند. کیروگا ـ که تا همین امروز سرخپوستان تاراسکان با عنوان «تاتا واسکو» او را بزرگ می‌دارند ـ بر این عقیده بود که تنها یک جامعهٔ مشترک المنافع آرمانی می‌تواند ساکنان بومی امریکا را از چنگال خشونت و درماندگی رهایی بخشد.

او نخستین اجتماعات آرمانی را در سال ۱۵۳۵ در شهر مکزیکو و میچواکان تأسیس کرد. در همان سال به فرمان هنری هشتم سر از تن تامس مور جدا کردند. این هم از آرمانشهر او.

اما ناکجاآباد همچنان به صورت یکی از جنبه‌های اصلی فرهنگ امریکاها دوام آورد. دنیای کهن ما را به ناکجاآباد محکوم کرده بود. چه بار سنگینی! چه کسی می‌توانست خود را با این نوید، این خواست، این تضاد همساز کند: ناکجاآباد بودن در آنجا که ناکجاآباد به دست خواستاران ناکجاآباد ویران شده، سوخته، داغ‌خورده و کشته شده است. یعنی به دست بازیگران حماسهٔ فتوحات، سربازان دست و پا گم کرده‌ای که در سال ۱۵۱۹ همراه کورتس به تنوچتیتلان* پای نهادند و امریکایی را که در خیال و آرزو داشتند کشف کردند: دنیای جدید فریبنده و خیال‌انگیز که پیش از آن تنها در کتابهای پهلوانی درباره‌اش خوانده بودند. و کسانی که وادار شدند آنچه را در رؤیاهاشان ناکجاآباد نامیده بودند نابود کنند.

بدین‌سان، راوی کتاب گامهای گمشده اثر کارپانتیه، مسیر رود

* Tenochtitlán

اورینوکو را بالا می‌رود تا به سرچشمه، به عصر طلایی، به ناکجاآباد برسد، به

این‌زیستن‌در اکنون،بی‌هیچ تملک، بی‌زنجیرهای
دیروز، بی‌اندیشیدن به فردا...

و بدین‌سان، بوئندیاها آرکادیایی مشکوک در جنگلهای کلمبیا می‌یابند که در آن نه تنها فضایل عصر طلایی گذشته، که خصایل «ناکجاآباد پیشرفتِ» آینده نیز ستایش می‌شود. ما در کتاب گارسیا مارکز در می‌یابیم که از عصر روشنگری به بعد، اروپا ناکجاآباد امریکای لاتین شده است: قانون و علم و زیبایی و پیشرفت، اکنون، گوهر گمشدهٔ امریکای لاتین بود آویخته برگردن اروپا. ما از غرب عکسی را انتظار داشتیم که تصویرمان تا ابد بر آن تثبیت شود، یا یخی که سوزندگی‌اش به اندازهٔ سرمایش باشد. اما آشکارمان شد که این تصور از پیشرفت ـ و نامهای ملازم با آن ـ موهوم است:

«این بزرگترین الماس دنیاست.»
کولی جواب داد: «نه این یخ است.»

این کولی ما را به جنبهٔ دیگر آزادی که در ژرفای نام امریکا نهفته رهنمون می‌شود: آزادی حفظ لبخندی طنزآلود، آزادیی نه بی‌شباهت به آنچه نخستین فیلسوف اسپانیایی، آن رواقی اهل قرطبه، سِنِکا، به آن دست یافت، اما آزادیی که ریشه‌های آن بیشتر در اندیشهٔ رنسانسی دوگانگی حقیقت و تفاوت میان نمود چیزها و واقعیت آنها نهفته است. انکار هر مطلق، خواه مطلق ایمانِ گذشته یا مطلق عقل امروز، در آمیختن، هر چیز با چاشنی ستایش طنزآلود دیوانگی و بدین سان دیوانه وانمودن در چشم «کجائیان» و «ناکجائیان». این دنیای اراسموس است در اروپا و خاصه اسپانیا، آنجاکه اراسموس تنها یک متفکر نبود، پرچمی بود، گرایشی بود و نظمی ذهنی بود که تا امروز در بورخس و ریس، در آرئولا و پاز و کورتاسار دوام آورده است.

راست این که اراسموس نویسندهٔ ادبیات مخفی اسپانیایی و اسپانیایی ـ امریکایی است، هاتف پنهانی بسیاری گرایشها و واژه‌ها، که در اسپانیا به ظاهر شکست خورد تا برای همیشه در هر جا پیروز بماند: اراسموس پدر دن‌کیشوت، پدربزرگ تریسترام شندی و ژاک قدری، نیای کاترین مورلند و اِما بوواری؛ عموی بزرگ شاهزاده میشکین، و نیای ارجمند نازارینِ پرزگالدوس، پی‌یر منارد بورخس و اولیورایِ کورتاسار، و نیز نیای بوئندیاها، آنان که بی‌وقفه رمز نشانه‌های جهان را می‌گشایند، نشانه‌هایی که بر درختان و گاوان نهاده شده است تا نامشان یا فایده‌شان از یاد نرود، نشانه‌هایی که آنان پس پشت نمودهای جهان دیده‌اند، نشانه‌هایی که در روز شمار زندگیهای خود خوانده‌اند. با شور و شوق بر چیزها و مردمان نام می‌گذارند و آنگاه با شور و شوق رمز آنچه را که خود نوشته‌اند باز می‌گشایند. آنچه را که کشف کرده‌اند ـ ابداع کرده‌اند ـ خیال کرده‌اند ـ آرزو کرده‌اند ـ نام نهاده‌اند.

> ماکوندو... برکنارهٔ رودی زلال بنا شده بود که بر بستری از سنگهای صیقل خورده روان بود، سنگهایی سپید و عظیم، همچون تخمهای ما قبل تاریخ. جهان چنان تازه بود که بسیار چیزها نامی نداشتند و می‌بایست به اشاره آنها را نشان می‌دادی...

ابداع امریکا از نامگذاری آن تمیز دادنی نیست. در واقع آله‌خو کارپانتیه این عملکرد نویسندهٔ امریکایی را مقدم می‌شمارد: تعمید دادن چیزهایی که بدون وجود او بی‌نام می‌بودند. کشف کردن، ابداع کردن و نام نهادن است. هیچکس جرأت ندارد درنگ کند و بیندیشد آیا نامهایی که بر چیزهای واقعی یا خیالی نهاده می‌شوند. ذاتی آن چیزها هستند یا صرفاً قراردادی‌اند. ابداع امریکا در زمان پیش از

سقراط روی می‌دهد، همان زمانی که نیچه بر ناپدید شدنش افسوس می‌خورد؛ این واقعه در زمانی اساطیری روی می‌دهد که به گونه‌ای جادویی از میانهٔ عصری نوزاد یعنی عصر خرد سر برمی‌آرد، چنانکه گویی می‌خواهد این عصر را به زبان اراسموسی هشدار دهد که عقلی که حدود خود را نمی‌داند شکلی از دیوانگی است.

گارسیا مارکز خطابهٔ نوبل خود را با یادآوری چیزهایی افسانه‌ای آغاز می‌کند که آنتونیو پیگافتا که در نخستین سفر دریایی برگرد جهان همراه ماژلان بوده، از آنها نام برده است:

> او خوکهایی دیده بود که نافشان بر پشتشان بود و پرندگانی بدون چنگال که ماده‌هاشان بر پشت نرها تخم می‌گذاشتند، و نیز پرندگانی که چون پلیکانهای بی‌زبان بودند و منقاری چون قاشق داشتند. همچنین از جانوری عجیب‌الخلقه سخن می‌گوید که سروگوشی چون قاطر، بدنی چون شتر و پاهایی چون گوزن و شیهه‌ای چون اسب داشت. او حکایت می‌کند که چگونه در نخستین رویارویی با فردی بومی از پاتاگونی آیینه‌ای پیش روی او گرفتند و آن آدم غول پیکر خشمگین با دیدن تصویر خود، عقل از دست داد.

این کشف غرایب بدان سبب که در خیال آمده و آرزو شده، در بسیاری وقایعنامه‌های خیالپردازانهٔ ابداع امریکا به چشم می‌خورد؛ اما حتی در نوشته‌های معتدل‌تر نیز احساس می‌کنی که آنان ناچار بوده‌اند ابداع کنند تا کشف دنیای جدید یا حتی حضور خود در آنجا را توجیه کرده باشند. آن جنووایی اهل عمل، کریستف کلمب، فکر

می‌کند می‌تواند ملکه را که هزینه‌های گزاف برای سفر او متحمل شده با ابداع وجود طلا و ادویه در جایی که از هیچ کدام خبری نیست، اغوا کند. آنگاه که سرانجام براستی طلا را کشف می‌کند ـ در هائیتی ـ آن جزیره را اسپانیولا می‌نامد و می‌گوید همه‌چیز در اینجا «درست مثل کاستیل» است، سپس «بهتر از کاستیل»، و سرانجام، از آنجا که طلا وجود دارد، طلا باید به اندازهٔ حبوبات باشد و شب باید چنان زیبا باشد که در اندلس و زنها سپیدتر از زنان اسپانیا و روابط جنسی پاکتر (و این برای خشنود کردن ملکهٔ تنزه‌طلب است و جلوگیری از تصورات هراس‌انگیز)، اما آمازونها هم هستند، همچنین سیرنها، و عصری طلایی و وحشیانی نجیب و ساده‌لوح (و این بار خشنود کردن ملکه با متعجب کردن او،) آنگاه بازرگان نازنین جنووایی خود تأکید می‌کند: جنگلهای هند که او بر آنها پای نهاده می‌توانند تبدیل به ناوگانها شوند.

پس ما هنوز در شرق هستیم. امریکا هنوز نامی نیافته، هر چند غرایبش نامگذاری شده است. کلمب آنچه را که در پی یافتنش رفته بود نام نهاد: طلا، ادویه، آسیا. بزرگترین ابداع او یافتن چین و ژاپن در دنیای جدید است. اما برای وسپوچی چیز تازه در دنیای جدید، جدید بودن آن است، عصر طلایی و وحشیان نجیب اینجا هستند، و او آنها را در دنیای جدید چنین نام نهاده : عصر طلایی جدید و وحشیان نجیب جدید، بی‌بهره از تاریخ، دیگر بار در بهشت، کشف شده پیش از هبوط، نیالوده به هر چه کهن است. در واقع، ما سزاوار نام امریکو هستیم. او جدید بودن خیالی ما را ابداع کرد.

چرا که همین مفهوم جدید بودن، همین نمود بدوی است که رنگ خود را به نامها و کلمات در امریکا می‌بخشد. ضرورت نامگذاری و توصیف دنیای جدید ـ ضرورت نامگذاری و توصیف در دنیای

جدید ـ رابطه‌ای نزدیک با این جدید بودن دارد، که براستی کهن‌ترین ویژگی دنیای جدید است. بناگاه، در اینجا، در گسترهٔ عظیم جنگل آمازون، بلندیهای آند، یا دشتهای پاتاگونیا، ما دیگر بار در خلاء هراسی هستیم که هولدرلین از آن سخن گفته است: هراسی که وقتی به طبیعت بسیار نزدیک می‌شویم ما را فرا می‌گیرد، هراس از این که با آن یکی شویم، در کام آن فرو شویم و ما را از گفتار و هویت محروم کند، اما در عین حال، به همان اندازه هراس از این که از طبیعت رانده شویم و جدا از آغوش گرم مادرانه‌اش، یتیم بمانیم. سکوتمان در درون. تنهاییمان از برون.

قصد ندارم دربارهٔ جایگاه طبیعت در رمان سخن به درازا کشم. اما در دل من، داستان قرن نوزدهم اروپا در شهرها و اتاقها روی می‌دهد. دانلد فنگر به گونه‌ای درخشان از ظهور شهر در آثار گوگول، بالزاک، دیکنس و داستایوسکی سخن گفته است. والتر بنیامین وجود خانه‌ها را چون مکانهایی که در آنها اموال فردی محفوظ است، به یاد می‌آرد. آنگاه که این اموال محفوظ نیست، قهرمانی تازه برای حفظ آن پدید می‌آید: کارآگاهِ داستان سنگ ماه اثر کولینز، کارآگاه «داستان نامهٔ ربوده شده»، اثر ادگار آلن‌پو و کارآگاه «نقشه‌های بروس پارتینگتن» نوشتهٔ کانن دویل.* جورج استاینر نیز دریافته است که تنها ادبیات روسیه و ایالات متحد از فضای گسترده سود جسته‌اند ـ تولستوی و تورگنف، کوپر و ملویل ـ بی‌آنکه وجه مقابل آن یعنی برخی از بسته‌ترین و خفقان‌آورترین فضاهای موجود در داستان را فدا کرده باشند: تابوتهای میخکوب و مزارهای تیغه کشیدهٔ آلن‌پو و اتاقهای محقر و پله‌های تاریک داستایوسکی که در آنها راسکولنیکوف توطئه می‌چیند و روگوژین انتظار می‌کشد. اما شاید در هیچ کجا هراس از

* Canon Doyle

بیرون افتادن از تاریخ یا رانده شدن به درون تاریخ به آن آشکاری که در ادبیات امریکای لاتین می‌بینیم، با عمل نامگذاری پیوند نداشته است. در واقع، فوریت و بی‌واسطگی سفر اکتشاف که به زبان خود ما نوشته شده، در اینجا عامل مؤثری است؛ جان اسمیت و دیگر مهاجرانی که بر صخرهٔ پلیموث[۱۲] پا نهادند، بی‌تردید پریان دریایی را بر ساحل ماساچوست ندیدند.

اما تاریخ در امریکای لاتین، همچنانکه من کوشیده‌ام در نمایشنامهٔ **همهٔ گربه‌ها خاکستری‌اند** (۱۹۷۰) نشان دهم، آشکارتر از هر چیز با زبان پیوند دارد. گذار زبان قوم آزتک به سکوتی مشابه مرگ ـ یا طبیعت ـ و گذار زبان اسپانیایی به موقعیتی که از لحاظ سیاسی پیروزمند اما از لحاظ فرهنگی مشکوک و آلوده بود، نه تنها شالودهٔ تمدن دنیای جدید است، بلکه همواره این تمدن را، آنگاه که به تکرار تاریخی می‌پردازد که بدل به اسطوره می‌شود، آماج تردید می‌کند.

موکته‌سوما، امپراتور آزتک، از شنیدن صدای انسانها سر باز می‌زند؛ او تنها به زبان خدایان گوش می‌دهد. کورتسِ فاتح کاملاً آماده است که صدای انسانها را بشنود و همهٔ تقصیرات را به گردن این پادشاه موروثی خودکامه اندازد. او حتی مترجمی برمی‌گزیند، شاهدخت سرخپوست مارینا (لا مالینچه) که او را «زبان من» می‌خواند، و همین شاهدخت برایش پسری می‌آورد، نخستین مکزیکی، نخستین امریکایی ـ اسپانیایی، و نخستین بومی اسپانیایی زبان. شاهد اینهمه هرمس است، هرمس پیامگزار، نویسنده، که این بار به جامهٔ برنال دیاز دل کاستیلو[۱۳] درآمده است. این نام اوست: نامی داده شده اما طبیعی، ذاتی اما دست دوم، دروغین اما برانگیزندهٔ ذهن، تغییرپذیر اما سرنوشت او. برنال دیاز دل کاستیلو پنجاه سال بعد از وقایع می‌نویسد؛ او می‌تواند همه چیز را نام

بگذارد، حتی آخرین اسب و مالکش را، می‌تواند نام بگذارد از آن روی که هنوز می‌تواند آرزو کند، همچون مارسل پروست، و همچون او در پی زمان گمشده است. او بر آنچه ناگزیر از ویران کردنش بوده می‌گرید، و بدین سان نخستین رمان‌نویس است، حماسه‌پردازی که فرصت ناکجاآباد را با نسل‌کشی از میان برمی‌دارد و آنگاه خود مقهور اسطورهٔ قهرمان مغلوب می‌شود، قهرمانی که می‌بایست اکنون وام خود را به شهری که به بردگی‌اش کشیده با کلمات بپردازد.

پس از گذشت بیش از چهار صدسال از کشف و فتح امریکا، رومولو گاله‌گوس در شاهکار خود *Canaima* می‌نویسد:

> آمـــانادوما[۱۴]، یـــاویتا[۱۵]، پـــیمچین[۱۶]، اِل‌کاسیکوئیار[۱۷]، ال آتاباپو[۱۸]، ال گوائینیا[۱۹]: این مـــردان با ایـن نامها چشـم‌انـداز را تـوصیف نمی‌کردند، کل فضای اسرارآمیزی را که به آن پا نهاده بودند (جنگل و رود) آشکار نـمی‌کردند، آنان تنها به مکانهایی اشاره می‌کردند که در آنجا با اتفاقاتی مواجه شده بودند ـ با اینهمه تمامی جنگل، خیال‌انگیز و هول‌آور، هم در آن زمان در قدرت کلمات می‌تپید.

زیرا پشت این مردان، اگر سخن نگویند، نام نگذارند، ابداع نکنند، خیال نورزند و آرزو نکنند، «مناطق اسرارآمیز وسیعی نهفته است که انسان هنوز در آنها رخنه نکرده است: ونزوئلای اکتشاف ناتمام.» و در آنجا فرد بی‌نام ممکن است خود را «بناگاه جدا شده از خویش و افتاده در چنگال جنگل» بیابد.

به همین سان، درکتاب آله‌خوکارپانتیه، سفر اکتشافی خیال‌انگیز و گاه حتی لذت‌بخش در طول رود اورینوکو ـ سفر بـه نـاکجـاآباد در

گامهای گمشده ـ بناگاه از مرزهای جهان فراتر می‌رود؛ در «جنگلی وسیع، سرشار از هراس شبانه» کلمه از هم می‌شکافد، به خود پاسخ می‌گوید، لابه می‌کند، می‌نالد، زوزه می‌کشد:

> اما پس از آن جنبش زبان بود میان لبها، خرناسی فرو خورده، نفسهایی بریده بریده همنوا با چق چق جغجغه... چندان که این حال ادامه یافت، این هایهو برفراز جسدی در محاصرهٔ سگهای خاموش هراس‌آور شد... در برابر سرسختی مرگ که شکار خود را رها نمی‌کرد، کلمه بناگهان از رمق افتاد و ناپدید شد. در دهان جادوگر اوراد مرثیه لرزان لرزان فرو مرد و من با دریافت این که در آن لحظه شاهد تولد موسیقی بوده‌ام کور شدم.

در این لحظهٔ لذت دیونوسوسی [۲۰] و آزادی پروستی، شاید راوی کتاب کارپانتیه مشتاق آن بود که تا ابد بر درگاهی میان موسیقی و کلمه بایستد. اما آن جداییها که تاریخ در میانه افکنده هنوز کاملاً کشف نشده است. او چرخان چرخان به آغاز زمان فرستاده می‌شود، آنگاه به جهانی بدون کلمه که پیش از انسان وجود داشته است. در این مقطع و در این توازن ناپایدار میان سکوت و کلمه است که دنیای گابریل گارسیا مارکز جای می‌گیرد.

آنگاه که کتاب صد سال تنهایی برای نخستین بار منتشر شد و در همان آغاز موفقیتی عظیم به دست آورد، در امریکای لاتین بسیاری چنین فکر می‌کردند که محبوبیت آن (که در دنیای اسپانیایی زبان تنها با موفقیت سروانتس و دن‌کیشوت قیاس‌پذیر است)، به‌سبب وجود

عنصر شناخت بلاواسطه در این کتاب است. در اینجا بازیافت لذت‌بخش هویت وجود دارد، بازتابی لمحه‌ای که به واسطهٔ آن ما در نسب‌نامه‌های ماکوندو، به‌مادربزرگهای خود، نامزدهای خود، برادران و خواهران خود و دایه‌های خود معرفی می‌شویم. امروز، بیست سال پس از آن زمان، بروشنی می‌توانیم دید که چیزی بیش از شناختی لمحه‌ای در پدیدهٔ گارسیا مارکز وجود داشته و معانی رمان او، که یکی از شگفت‌ترین رمانهای نوشته شده است، با یک بار خواندن به تمامی آشکار نمی‌شود. بار اول (برای شگفت‌زدگی و شناخت) بار دوم را طلب می‌کند، و این خواندن دوم، خواندن واقعی می‌شود.

این است راز این رمان اسطوره‌وار همزمان. صد سال تنهایی، دو خواندن را لازم می‌دارد چرا که دو نوشتن را لازم می‌دارد. خواندن نخست مطابق است با نوشتنی که ما آن را نوشتن حقیقی می‌گیریم: داستان‌نویسی به نام گابریل گارسیا مارکز، با اغراقی تورات‌وار ـ در واقع رابله‌وار ـ ماجرای زندگی دودمانهای ماکوندو را باز می‌گوید؛ آئورلیانو پسر خوزه آرکادیو پسر آئورلیانو پسر خوزه آرکادیو. خواندن دوم در آن لحظه آغاز می‌شود که خواندن نخست به پایان آمده است. وقایعنامهٔ ماکوندو پیش از این نوشته شده بوده است؛ آن را می‌توان در نوشته‌های جادوگری کولی به نام ملکیادس یافت که حضورش در رمان در زمان صد سال پیش از این، یعنی آنگاه که ماکوندو بنیاد نهاده شد، با حضورش در مقام راوی صد سال بعد تطابق می‌یابد. در همان دم کتاب از نوآغاز می‌شود، اما این بار تاریخ زمان‌بندی شدهٔ ماکوندو به صورت تاریخمندی* اسطوره‌ای و همزمان جلوه‌گر می‌شود.

تاریخمندی و اسطوره: خواندن دوم کتاب صد سال تنهایی هم در واقعیت و هم در خیال، نظم آنچه راکه واقع شده (وقایعنامه) با نظم

* historicity

آنچه می‌توانست واقع شده باشد (تخیل) درهم می‌آمیزد، و نتیجه این است که محتومیت آنچه واقع شده به واسطهٔ آرزوی آنچه می‌توانست واقع شود از میان می‌رود. هر عمل تاریخی بوئندیاها در ماکوندو نوعی محور است که همهٔ احتمالات برگرد آن می‌چرخد، احتمالاتی که بر وقایع‌نگاری که در بیرون ایستاده ناشناخته است، اما چندان واقعی است که رؤیاها، هراسها، جنون و تخیل بازیگران داستانی که او باز می‌گوید.

پس یک روش برای نگاه کردن به تاریخ امریکای لاتین، سیر و سفری است از ناکجاآباد بنیاد شده به حماسه‌ای ستم‌آلود که این ناکجاآباد را به تباهی می‌کشد اگر تخیل اسطوره‌ای پا در میانی نکند تا سلطهٔ محتومیت را باز دارد و خود در پی باز یافت احتمالات آزادی باشد. یکی از جنبه‌های شگفت‌تر رمان گارسیا مارکز این است که ساختار آن با تاریخمندی ژرفتر امریکای لاتین، یعنی تنش میان ناکجاآباد، حماسه و اسطوره تطابق می‌یابد. بنیانگذاری ماکوندو پی نهادن ناکجاآباد است. خوزه آرکادیو بوئندیا و خانواده‌اش سرگردان در جنگل بر مسیرهایی دایره‌وار گشته‌اند تا سرانجام به جایی رسیده‌اند که می‌توانند آرکادیای جدید، سرزمین موعود آغازین را در آن بنیان نهند:

> مردها با یادآوری خاطرات دور دست خود، در آن بهشت مرطوب سخت ملول شده بودند ـ بهشتی مرطوب و ساکت که قبل از بهشت آدم و حوا آفریده شده بود، جایی که چکمه‌هایشان در گودالهای روغنی بخارآلود فرو می‌رفت و ساطورهایشان سوسنهای سرخ فام و مارمولکهای طلایی را تکه تکه می‌کرد.*

* صد سال تنهایی، ترجمهٔ بهمن فرزانه، ص ۱۷.

ماکوندو، همچون آرمانشهر مور، جزیرهٔ تخیل است. خوزه آرکادیو یک کشتی بادبانی اسپانیایی عظیم را کشف می‌کند که در دل جنگل لنگر انداخته، بدنه‌اش به صخره‌ها چسبیده و درون آن با جنگلی انبوه از گلها پوشیده شده است. او نتیجه می‌گیرد که «ماکوندو از هر طرف در محاصرهٔ آب است.»

از این جزیره خوزه آرکادیو جهان را ابداع می‌کند، چیزها را با انگشت نشان می‌دهد، آنگاه نامیدن چیزها را می‌آموزد و سرانجام، می‌آموزد که چگونه نامها را فراموش کند، و بدین سان ناچار می‌شود، بازبنامد، باز بنویسد و به یاد آورد. اما درست در آن دم که بوئندیای بنیانگذار به «امکانات بی‌پایان فراموشی» پی می‌برد، می‌بایست برای نخستین بار به امکانات نوشتن توسل جوید. که در غیر این صورت بی‌پایان می‌بود. او نشانه‌هایی بر چیزها نصب می‌کند، دانش انعکاسی* را کشف می‌کند (او که پیشتر تنها از طریق پیشگویی به دانستن می‌رسید)، و بدین سان ناچار می‌شود بر جهان دانش مسلط شود: آنچه را که پیشتر به گونه‌ای طبیعی می‌شناخت اکنون تنها به واسطهٔ نقشه، آهن‌ربا و ذره‌بین می‌شناسد.

بنیانگذاران ناکجاآباد غیبگو بودند. آنان می‌دانستند چگونه زبان جهان را که پیش از آنها وضع شده بود اما پنهان بود، دریابند. نیازی به ساختن زبانی دیگر نداشتند، تنها می‌بایست خود را پذیرای زبانِ آنچه بود می‌کردند. چگونگی دانستن این زبانِ از پیش بوده که به گونه‌ای درست چیزها را در ذات خودشان و در رابطهٔ حقیقی‌شان با یکدیگر نام می‌نهد، مسأله‌ای افلاطونی است، و خوزه آرکادیو بوئندیا آنگاه که پیشگویی را به هوای علم رها می‌کند، آنگاه که از دانش قدسی به سوی آزمون فرضیه‌ها می‌رود، در را بر بخش دوم کتاب می‌گشاید:

* reflexive

بخشی که به حماسه تعلق دارد، بخشی که فرایندی تاریخی است که در آن بنیانگذاری آرمانگرایانهٔ ماکوندو، به سبب ضرورت قاطع زمان تک بُعدی، نفی می‌شود. رویداد این بخش در فاصلهٔ سی و دو قیام مسلحانه به رهبری سرهنگ آئورلیانو بوئندیا، بحران موز و سرانجام متروک ماندن ماکوندو است ـ ناکجاآباد استثمار شده، تباه شده و سرانجام کشته شده به وسیلهٔ حماسهٔ جنب و جوش و فعالیت، تجارت و جنایت.

سیل ـ بادافره ـ پشت سرخود ماکوندویی بر جای می‌گذارد که حتی پرندگان از یادش برده‌اند، و در آن غبار و گرما چنان سمج می‌شود که نفس کشیدن دشوار است. چه کسی در آنجا می‌ماند؟ نجات یافتگان، آئورلیانو و آمارانتا اورسولا، پنهان شده در تنهایی و عشق (و در تنهایی عشق) در خانه‌ای که خفتن در آن به سبب سر و صدای مورچه‌های قرمزکم و بیش ناممکن است. آنگاه فضای سوم کتاب گشوده می‌شود. این فضای اسطوره‌ای است که ماهیت همزمان و نوشُدنی آن درک شدنی نیست مگر با رسیدن به پاراگراف آخر، آنجا که ما در می‌یابیم تمامی این تاریخ در واقع به زمانی پیشتر به قلم ملکیادس کولی نوشته شده بوده است، پیشگویی که در بنیانگذاری ماکوندو حضور داشته و برای زنده نگاه‌داشتن ماکوندو، می‌باید به همان ترفندی متوسل شود که خوزه آرکادیو به کار گرفت: ترفند نوشتن.

گارسیا مارکز که از این جنبه و بسیاری جنبه‌های دیگر به سروانتس شباهت دارد، مرزهای واقعیت را درون کتاب و مرزهای کتاب را درون واقعیت مشخص می‌کند. این همزیستی کامل است، و آنگاه که روی می‌نماید، ما می‌توانیم خواندن اسطوره‌ای این کتاب زیبا، شادی‌بخش و اندوهزا را آغاز کنیم، کتابی دربارهٔ شهری که همچون

گلهای روییده در آن کشتی به خاک نشستهٔ اسپانیایی شتابان دامن می‌گسترد و چنان غنایی دارد که یوکناپاتافا[۲۱]ی امریکای جنوبی. برای گارسیا مارکز، همچون استادش ویلیام فاکنر، رمان آن عمل بُنیانی است که ما اسطوره‌اش می‌نامیم: بازنمایی عمل بنیانگذاری. در سطح اسطوره‌ای، صد سال تنهایی پرسشی بی‌وقفه است: ماکوندو از خود چه می‌داند؟ یعنی، ماکوندو از آفرینش خود چه می‌داند؟

رمان پاسخی به این پرسش است. ماکوندو برای دانستن باید تمامی تاریخ «واقعی» و تمامی تاریخ «افسانه‌ای» را برای خود بگوید، تمامی حجتهای پذیرفته شده در محاکم قضایی، تمامی شواهد تأیید شدهٔ ناظران عمومی، و نیز تمامی شایعات، افسانه‌ها، حرف مفتها، گزافه‌های مذهبی، اغراقها و حکایتهایی که هیچکس آنها را ننوشته، پیران به جوانان گفته‌اند و پیر دختران با کشیش نجوا کرده‌اند، ساحران در دل شب فرا خوانده‌اند و دلقکان در میانهٔ میدان بازی کرده‌اند. ماجرای ماکوندو و بوئندیاها بدین سان کلیت گذشتهٔ شفاهی و افسانه‌ای را در بر می‌گیرد و به ما می‌گوید که نمی‌توانیم به تاریخ رسمی مستند زمانه خرسند باشیم، چرا که تاریخ در عین حال همهٔ آن چیزهایی نیز هست که مردان و زنان خواب دیده‌اند، در خیال آورده‌اند، آرزو کرده‌اند و نامیده‌اند.

یکی از جنبه‌های نیرومند ادبیات امریکای لاتین آن است که این نکته را دریافته و دریافتی ژرف از واقعیتِ امریکای لاتین را آشکار می‌کند: فرهنگی که در آن اسطوره همواره از زبان رؤیا و رقص، لعبتِک و ترانه سخن می‌گوید، اما هیچ چیز در آن واقعی نیست مگر آنگاه که به نوشتن درآید: در دفتر خاطرات کلمب، در نامه‌های کورتس، در خاطرات برنال، در قوانین هند غربی و شرقی، در قانون اساسی جمهوریهای مستقل. کشمکش میان ادبیات مشروع و اساطیر نانوشتهٔ

امریکای لاتین، کشمکش سنت رُمی ما، یعنی برخورداری از قوانین مدون، و سنت هاپسبورگ و فرانسه، یعنی سانترالیسم است با واکنش فکری ما در برابر آنها و در نهایت کشمکش آن سنتهاست با امکانات هماره کشف ناشده، تمام ناشدنی و ـ امیدواریم ـ بازیافتنی ما برای آن که انسانهایی باشیم آزاد و تمام ناشده. مشروعیت در امریکای لاتین همواره بستگی به آن داشته که چه کسی مالک اسناد است. پورفیریو دیاز، پدر سالار سالخوردهٔ مکزیک که خود را خازن قانون اساسی لیبرال می‌داند؟ یا امیلیانو زاپاتا که می‌گوید قباله‌های اصلی زمینهایی را که پادشاه اسپانیا بخشیده در اختیار دارد؟ این کشمکشی است که جان ووماک* به گونه‌ای درخشان در کتاب خود دربارهٔ انقلاب کشاورزان مکزیک[۲۲] نشان داده است. واقعیت این است که زاپاتا چیزی بیش از تکه‌ای کاغذ را مالک است. او مالک شعری، رؤیایی و اسطوره‌ای است.

گارسیا مارکز همین تمایز و همین رویکرد را در رمانهای خود می‌آورد. ماهیت همزمان دنیای او پیوندی ژرف با کل فرهنگ امریکای لاتین (رؤیاها، عادات، قوانین، واقعیتها، اسطوره‌ها: فرهنگ به معنایی که ویکو در نظر داشت) دارد. در ماکوندو چه چیز همزمان است؟ نخست، فراخواندن ماکوندو، همچنانکه در همهٔ خاطره‌های اساطیری، آفریدن و باز آفریدن در یک زمان است. گارسیا مارکز این را در زوجی بهشتی، خوزه آرکادیو و اورسولا، تجسم می‌بخشد، زائرانی که از دنیای آغازین گناه و هراس خود گریخته‌اند تا بهشتی دوم را در ماکوندو بیابند. اما بنیانگذاری یک شهر یا دودمانهایش، مستلزم تکرار عمل در آمیختن، عمل بهره‌گیری از زمین یا جسم است. در این معنی، صد سال تنهایی استعاره‌ای طولانی است که صرفاً دلالت دارد

* John Womack

بر عمل آنی عشق جسمانی میان نخستین مرد و نخستین زن، خوزه آرکادیو و اورسولا، که با هم در می‌آمیزند با این هراس که ثمرهٔ وصل آنان کودکی خواهد بود با دم خوک، اما به هر تقدیر باید زاد و ولد کنند تا جهان قادر به ادامهٔ خود باشد.

خاطره نمونه‌های آغازین را تکرار می‌کند، به همان گونه که سرهنگ بوئندیا بارها و بارها ماهیهای طلایی می‌سازد و بعد آنها را ذوب می‌کند تا ماهیهای طلایی بسازد و بعد آنها را ذوب می‌کند تا... تا... همواره نوزاده باشد، آرزو شده و آرزومندی، کشف و کشف شده، ابداع و ابداع شده، نامگذاری و نام گرفته. صد سال تنهایی بازبینی و بازآفرینی راستین ناکجاآبادها، حماسه‌ها و اساطیر امریکاست. این کتاب گروهی از مردان و زنان را نشان می‌دهد که رمزگشای جهانی هستند که ممکن است ایشان را فرو بلعد: ماگمایی[۲۳] محیط بر آنها. به ما می‌گوید که طبیعت قلمروهایی دارد اما مردان و زنان دیوهایی دارند. دیوزده، همچون نژاد بوئندیاها، بنیانگذاران و غاصبان، آفرینندگان و ویرانگران، سارتوریس‌ها و اسنوپس[۲۴]ها همگی از یک تخمه‌اند.

اما برای دست یافتن به این همزمانی، اسطوره می‌باید زمانی مشخص و نوشتنی ـ یا گفتنی ـ یا خواندنی مشخص داشته باشد. یک کشتی اسپانیایی در کوهی لنگر انداخته. یک قطار باربری مملو از دهقانان کشته شده به دست شرکت موز از جنگل می‌گذرد و اجساد به دریا ریخته می‌شوند. پدر بزرگی خود را برای همیشه به درخت بلوطی می‌بندد تا سرانجام خود بدل به تنهٔ درختی نمادین می‌شود که طوفان و باد و غبار آن را تراش داده‌اند. از آسمان گُل می‌بارد. رمدیوس خوشگله آنگاه که ملافه‌های خود را بر ریسمان می‌اندازد، به همین آسمان صعود می‌کند. در هر یک از این اعمال داستانی، زمان تک

بُعدی حماسه می‌میرد (این براستی اتفاق افتاده)، اما زمان نوستالژیک ناکجاآباد، گذشته یا آینده، نیز ناپدید می‌شود (این باید اتفاق می‌افتاد) و زمانِ حالِ مطلقِ اسطورهٔ شاعرانه زاده می‌شود (این دارد اتفاق می‌افتد).

این است زمان مشخص گارسیا مارکز. و نوشتنِ مشخص نوشتن دوم است که در خواندن دوم به ما کمک می‌کند تا معنای کامل اعمال داستانی را دریابیم، اعمالی که سرانجام میان دو امر واقع محصور شده‌اند، امر آغازین این که یک روز خوزه آرکادیو بوئندیا تصمیم می‌گیرد از آن پس همه روز دوشنبه باشد و امر نهایی آن زمان که اورسولا می‌گوید: «انگار زمان روی دایره‌ای می‌چرخیده و ما به روز اول برگشته‌ایم.» او اشتباه می‌کند. زمان او یک توهم است، آنچه بر حق است خواندن است، آنگاه که با نوشتن تطابق می‌یابد. گارسیا مارکز که نویسنده‌ای جهانی است، می‌داند که از جویس به بعد ما دیگر نمی‌توانیم وانمود کنیم که نویسنده در میان نیست، و نیز می‌داند که از سروانتس به بعد نمی‌توانیم وانمود کنیم که خواننده در میان نیست، و افزون بر این، از هومر به بعد نمی‌توانیم وانمود کنیم که شنونده در میان نیست.

ما نمی‌توانیم هیچ یک از این دستاوردهای بزرگ ادبیات را نادیده بگیریم. گارسیا مارکز نیز آنگاه که تخیل امریکایی و تخیل جهانی خود را در وقایعنامهٔ ماکوندو، وقایعنامه‌ای ذاتی، ساختگی، قراردادی و دارای نامی طبیعی، وحدت می‌بخشد، بی‌گمان این دستاوردها را پیش چشم دارد. این وقایعنامه که تنی چند از اعضای خاندان بوئندیا رمزهای آن را می‌گشایند، داستان زندگی آنان و پیش‌بینی این است که آنان زندگی خود را بر سر رمزگشایی این وقایعنامه می‌نهند: زندگیها: جهان. بدین سان خواندن و زیستن همزیست می‌شوند؛ به همین سان

شنیدن و نوشتن همزیست می‌شوند. آئورلیانو بابیلونیا، آخرین وارث مذکر بوئندیاها، رمز لحظه‌ای راکه در آن می‌زید کشف می‌کند، هم در آن دم که آن را می‌زید رمزش را می‌گشاید، خود را در عمل رمزگشایی آخرین صفحهٔ دستنوشته پیشگویی می‌کند: چنانکه گویی خویشتن را در آینه‌ای سخنگو می‌بیند.

> این رمان است. رمان چیزی است که نوشته می‌شود. رمان چیزی است که خوانده می‌شود. رمان چیزی است که شنیده می‌شود. ما باید چنین کنیم تا واقعیت به یاد بیاید. نامهای موجود در رمان زمانها و مکانها در زمان حال هستند. راه دیگری برای شناخت واقعی رابطه میان چیزها وجود ندارد. راه دیگر سکوت است. راه دیگر مرگ است.

دانشگاه لیورپول، ۱۳ مارس ۱۹۸۷

(nbookcity.com) شهر کتاب

یادداشتها

۱. Hermes، در اساطیر یونان، پیام‌آور خدایان.

2. Edmundo O'Gorman

۳. Nicholas of Cusa (۱۴۰۱-۱۴۶۴)، فیلسوف رومی. او معتقد به گردش زمین و چرخش آن به دور خورشید بود.

۴. Bruno, Giordano (۱۵۴۸?-۱۶۰۰)، متفکر ایتالیایی. به سبب آزاداندیشی از فرقهٔ دومینیکن اخراج شد. او عقاید جزمی را انکار می‌کرد و معتقد بود که علم را حد و مرزی نیست. دستگاه تفتیش عقاید او را به جرم بدعت و داشتن عقاید ضاله محکوم کرد و امر به سوزاندنش داد.

۵. Signorelli, Luca (۱۴۴۱?-۱۵۲۳)، نقاش ایتالیایی. احتمالاً شاگرد پی‌یرو دلا فرانچسکا بود. فرسکوهای او الهام‌بخش میکل آنژ شد.

۶. Francesca, Piero della (۱۴۲۰?-۱۴۹۲). نقاش ایتالیایی. شیوهٔ رئالیستی داشت. فرسکوهای او مشهور است.

۷. Ficino, Marsilio (۱۴۳۳-۱۴۹۹)، فیلسوف افلاطونی ایتالیایی. اثر مهم او الاهیات افلاطونی است که در آن الاهیات مسیحی را با اندیشه‌های نوافلاطونی درهم آمیخته است.

۸. caudillo، به معنای رهبر، رئیس دولت.

9. Vasco de Quiroga

۱۰. Montaigne, Michel (۱۵۳۳-۱۵۹۲)، نویسندهٔ فرانسوی. کتاب مشهورش *Essais* است که روحیهٔ شکاّک او را نشان می‌دهد.

۱۱. Vives, Juan Luis (۱۴۹۲-۱۵۴۰) فیلسوف اومانیست اسپانیایی. از نخستین کسانی است که در اروپا در مورد آموزش کتاب نوشت. از مخالفان

فلسفهٔ مدرسی.

۱۲. Plymouth Rock، صخره‌ای در شهر پلیموث، ماساچوست که بنابر روایات سرنشینان کشتی می‌فلاور (Mayflower) در سال ۱۶۲۰ در آنجا پیاده شدند. این صخره بعدها به صورت زیارتگاه ملی درآمد.

۱۳. Díaz del Castillo, Bernal (۱۵۸۱-۱۴۹۲)، سپاهی و مورخ اسپانیایی. در فتح مکزیک همراه کورتس بود و کتابی در توصیف این رویداد نوشت.

14. Amanadoma 15. Yavita 16. Pimichin

17. el Casiquiare 18. el Atabapo 19. el Guainía

۲۰. منسوب به دیونوسوس، خدای شراب و باروری. آیین پرستش او با رقص و میگساری و قربانی کردن حیوانات همراه بوده است.

۲۱. Yoknapatawpha، نام سرزمینی خیالی در شمال رود می‌سی‌سی‌پی، جایی که زمینهٔ بسیاری از داستانهای فاکنر است. این اصطلاح در زبان سرخپوستی به معنای سرزمین پاره پاره است.

۲۲. اشاره است به کتاب

John Womack, *Zapata and The Mexican Revolution*, Penguin Books, 1968.

۲۳. magma، مواد مذاب زیر پوستهٔ زمین.

۲۴. Sartoris and Snopes. سارتوریس نام کتابی است از فاکنر که در ۱۹۲۹ منتشر شد. این کتاب ماجرای زندگی خانواده‌ای اشرافی است به نام سارتوریس که با خانوادهٔ دیگر، به نام اسنوپس، که اغلب شرور و ماجراجویند، کشمکش دارند.

~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~

قسمت سوّم

ما

~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~

(nbookcity.com) شهر کتاب

(nbookcity.com) شهر کتاب

سخنرانی در هاروارد

چندی پیش، برای یافتن زادگاه امیلیانو زاپاتا، دهکدهٔ آننکوئیلکو[1]، در ایالت مورلوس، در مرکز مکزیک سفر می‌کردم. جایی توقف کردم و از یک کارگر کشاورزی پرسیدم تا آن دهکده چقدر راه است؟ در پاسخ گفت: «اگر صبح زود راه افتاده بودی حالا آنجا بودی.» این مرد ساعتی درونی داشت که زمان او و زمان فرهنگش را مشخص می‌کرد. زیرا ساعتهای همهٔ مردان و زنان، و همهٔ تمدنها، در یک زمان واحد میزان نشده است. یکی از شگفتیهای دنیای پر مخاطرهٔ ما گونه‌گونی تجربه‌ها، خاطرات و آرزوهای آن است. هر کوششی برای تحمیل سیاستی یکنواخت بر این تنوع در حکم پیش درآمد مرگ است.

لخ والسا مردی است که سپیده‌دم به راه افتاد، در ساعتی که تاریخ لهستان از مردم لهستان می‌خواست برای حل مشکلاتی دست به کار شوند که حکومتی سرکوبگر و حزبی میان تهی دیگر از عهدهٔ حل آنها برنمی‌آمدند. ما مردم امریکای لاتین که با اتحادیهٔ همبستگی پیوند داشته‌ایم، امروز به لخ والسا درود می‌فرستیم. افتخاری که امروز در این مرکز بزرگ آموزشی، دانشگاه هاروارد، نصیب من شده به سبب اوضاع و احوالی که درآنیم باز هم افزونتر می‌شود. من این افتخار را در مقام یک شهروند مکزیک و نویسنده‌ای از امریکای لاتین می‌پذیرم.

اجازه می‌خواهم که با شما از همین پایگاه سخن بگویم. نخست

در مقام فردی مکزیکی. سپیده دم جنبش احیای اجتماعی و فرهنگی با هیچ تقویمی مگر تقویم مردمِ درگیر در آن جنبش، تعیین نمی‌شود. انقلاب را نمی‌توان صادر کرد. برای والسا و همبستگی، ساعت درونی مردم لهستان بود که ساعت سپیده را اعلام کرد. همواره چنین بوده. برای مردم ماساچوست در ۱۷۷۶؛ برای مردم کشور من در دورهٔ تجربهٔ انقلابی‌مان؛ برای مردم امریکای مرکزی در ساعتی که ما در آن می‌زییم. سپیده دم انقلاب کل تاریخ اجتماع را آشکار می‌کند. این نوعی خودشناسی است که هیچ جامعه‌ای را نمی‌توان از آن محروم کرد مگر با پیامدهای وخیم.

تجربهٔ مکزیک

انقلاب مکزیک پیوسته آماج حملات، فشارها، تهدیدها، تحریمها و حتی دو مداخلهٔ مسلحانه بین سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۳۲ بود. برای دولتمردان آن زمانِ ایالات متحد کنار آمدن با تغییراتی خشونت‌بار و سریع در مرزهای جنوبی کشور شما بسیار دشوار بود. کالوین کولیج[۲] در سال ۱۹۲۷ مجلس نمایندگان و کنگره را فراخواند و ـ برای نخستین بار با پرگویی ـ مکزیک را مرکز عملیات «بلشویکها» برای براندازی حکومتهای امریکای مرکزی اعلام کرد. این، صحنه را برای سومین تهاجم تفنگداران دریایی ایالات متحد به نیکاراگوئه فراهم کرد. ما نخستین مهرهٔ بازی بودیم. اما دقیقاً به سبب سیاستهای انقلابی ما (در جهت اصلاحات ارضی، آموزش غیرمذهبی، چانه‌زنی جمعی و بازپس‌گیری منابع طبیعی) ـ که همهٔ آنها با مخالفت دولتهای متوالی واشنگتن، از تفت[۳] تا هوور[۴] روبرو شد ـ مکزیک بدل به کشوری شد مدرن، پرتناقض، خودشناس و خودکاو. اما در عین حال این کشور سومین مشتری بزرگ ایالات متحد در جهان و مهمترین

عرضه‌کنندهٔ نفت خارجی به این کشور شد.

انقلاب، میهن مرا در یک چشم به هم زدن، بدل به یک دموکراسی نکرد. اما نخستین حکومت انقلابی، یعنی دولت فرانسیسکو مادرو، دموکراتیک‌ترین نظامی است که ما تاکنون داشته‌ایم. مادرو به انتخابات آزاد، مطبوعات آزاد و مجلسی رها از قید و بند احترام می‌گذاشت. طبیعی است که مادرو با توطئهٔ سفیر امریکا، هنری لین ویلسن و گروهی از ژنرالهای مرتجع، سرنگون شد.

پس مکزیک پیش از آنکه بدل به یک دموکراسی شود، می‌بایست ملتی می‌شد. آنچه انقلاب به همهٔ ما داد کلیت تاریخ ما و امکان [حضور] یک فرهنگ بود. هموطن من، شاعر بزرگ، اوکتاویو پاز چنین نوشت: «انقلاب، غوطه خوردن ناگهانیِ مکزیک در هستی خود است. در انفجار انقلاب، هر مکزیکی سرانجام در دیداری مرگبار، مکزیکی دیگر را خواهد شناخت.» خودِ پاز، دیه‌گو ریورا[۵] و کارلوس چاوز[۶]، ماریانو آسوئلا[۷] و خوزه کلمنت اوروزکو[۸]، خوان رولفو[۹] و روفینو تامایو[۱۰]، همهٔ ما به یُمن تجربهٔ انقلابی میهن‌مان وجود داریم و کار می‌کنیم. چگونه می‌توانیم خاموش بنشینیم آنگاه که این تجربه، به واسطهٔ جهل و نخوت، از دیگر مردم، برادران ما، در امریکای مرکزی و کارائیب دریغ داشته می‌شود؟

یک دولتمرد بزرگ آرمانگرایی مصلحت‌بین است. فرانکلین د. روزولت این تخیل سیاسی و ارادهٔ دیپلوماتیک را داشت که وقتی لازارو کاردناس رئیس جمهور مکزیک (در اوج انقلاب مکزیک) منابع نفت ملت را در سال ۱۹۳۸ از مالکیت شرکتهای امریکایی خارج کرد، به خواست مکزیک احترام بگذارد. او به جای تهدید، مجازات یا تهاجم، مذاکره کرد. برای در افتادن با تاریخ کوششی نکرد. به تاریخ پیوست. آیا هیچکس در این کشور نیست که امروز از او تقلید کند؟

درسهایی که به موقعیت امروزی امریکای لاتین مربوط می‌شود در تاریخ روابط مکزیک ـ امریکا ـ تاریخی بس دشوار ـ نوشته شده است. چرا کسی این درسها را نیاموخته است؟

در برابر مداخله

در جهان امروز، مداخله تقارنی هراس‌انگیز را به یاد می‌آرد. آنگاه که ایالات متحد به خود حق می‌دهد در امریکای مرکزی مداخله کند و در حیاط خانهٔ خودآتش برافروزد ـ خوشحالم که ما ترقی کرده‌ایم و از جایگاه سنتی‌مان که حیاط خلوت بود به حیاط آمده‌ایم ـ آنگاه اتحاد شوروی نیز خود را بر حق می‌داند که در همهٔ حیاطهای جلو و عقب خود آتش‌افروزی کند. مداخله به بافت یک ملت، به فرصت او برای احیای تاریخش و به کلیت هویت فرهنگی‌اش لطمه می‌زند.

من در طول زندگی خود دو نمونه از تباهی کامل بر اثر مداخله را به چشم دیده‌ام. یک نمونه در چکسلواکی بود در پاییز ۱۹۶۸. به آنجا رفته بودم تا دوستان خود، یعنی نویسندگان، دانشجویان و دولتمردان بهار پراگ را حمایت کنم. شنیدم که آنان، دست کم، شکرانهٔ چند ماهی راکه آزاد بودند به جای می‌آوردند، درست در آن هنگام که شب بار دیگر بر ایشان فرو می‌افتاد: شب کافکا، که در آن چیزی به یاد نمی‌آید، اما چیزی هم فراموش نمی‌شود.

بار دیگر در گواتمالا بود در ۱۹۵۴، آنگاه که حکومت این کشور که به گونه‌ای دموکراتیک انتخاب شده بود، در تهاجم مزدورانی که آشکارا از جانب سیا حمایت می‌شدند، سرنگون شد. جریان اصلاحات و خودشناسی گواتمالا بی‌آنکه نفع کسی در میان باشد به شیوه‌ای خشونت‌آمیز گسسته شد. گواتمالا گرفتار دور باطلی از سرکوب و خفقان شد که تا امروز نیز برقرار است. جان فاستر دالس

این حرکت را «پیروزی شکوهمند دموکراسی» نامید: این موقعیتی دیگر است که در آن همه چیز بخشوده می‌شود چرا که همه چیز فراموش می‌شود.

مداخله یعنی اقدامات یک قدرت بزرگ منطقه‌ای بر ضد دولتی کوچکتر که به اصطلاح در حوزهٔ نفوذ آن قدرت جای دارد. مداخله را قربانیان آن تفسیر می‌کنند. اما تفاوت میان اقدامات اتحاد شوروی و ایالات متحد در حوزه‌های نفوذشان این است که رژیم شوروی نظامی خودکامه است و شما یک دموکراسی هستید. اما در این دو سال اخیر* بیش از پیش می‌شنوم که مقامات مسؤول امریکای شمالی در سخنان خود دغدغهٔ محبوب بودن امریکا را ندارند، بلکه نگران آنند که این کشور مرعوب‌کننده هست یا نه. آنان از احترام به حقوق دیگران سخن نمی‌گویند، در اندیشهٔ محفوظ ماندن منافع استراتژیک این کشور هستند. اینها گرایشهایی است که ما در دیپلوماسی خشن اتحاد شوروی می‌یافتیم.

اما ما، دوستان راستین ملت بزرگ شما در امریکای لاتین، ما ستایشگران دستاوردهای شگفت شما در ادبیات، علوم و هنر و نهادهای دموکراتیک شما، کنگره و دادگاهها، دانشگاههای شما و ناشران شما و مطبوعات آزاد شما ـ باری ما دوستان راستین شما، چون دوستتان هستیم به شما رخصت نخواهیم داد که با امریکای لاتین چنان رفتار کنید که اتحاد شوروی با اروپای شرقی و آسیای مرکزی می‌کند. شما اتحاد شوروی نیستید. ما با کمک به شما در اجتناب از این خطاها پاسدار منافع راستین شما خواهیم بود. ما خاطره را در کنار خود داریم. شما سخت گرفتار فراموشی تاریخی بوده‌اید. گویا فراموش کرده‌اید که جمهوری خودتان از دهانهٔ لولهٔ

* تاریخ این سخنرانی فوئنتس ۷ ژوئن ۱۹۸۳ است.ـم.

تفنگ زاده شد. امید ما آن است که از قدرت اقناع برخوردار باشیم و نیز از یاریهای قانون بین‌الملل و قانون حاکم بر روابط ملتهای امریکا.

ما در عین حال نگران آنیم که مبادا ایالات متحد به بهانهٔ دفاع از ما در برابر تهدیدات دور اتحاد شوروی، امریکای لاتین را بدل به تحت‌الحمایه‌ای وسیع کند. رؤسای جمهوری مکزیک و برزیل، میگل د لا مادرید[۱۱] و جوائو فیگیردو[۱۲] در دیدار در کانکون به تاریخ ۲۹ آوریل (۱۹۸۳) توافق کردند که «بحران امریکای مرکزی ریشه در ساختارهای اقتصادی و اجتماعی حکمفرما بر منطقه دارد و تلاش برای غلبه بر این بحران باید از این گرایش که این بحران را بخشی از رویارویی شرق و غرب می‌داند، دوری جوید.» و نخست‌وزیر اسپانیا فیلیپ گونزالس، در آستانهٔ سفر خود به واشنگتن، درگیری ایالات متحد در امریکای مرکزی را «عاملی اساساً زیانبار» برای ملتهای منطقه و لطمه‌ای به جایگاه بین‌المللی ایالات متحد دانست.

آری، اگر نشان ندهید که در برخورد با امریکای لاتین قدرتی روشن‌بین و مسؤول هستید، پیمانهایتان از هم خواهد پاشید و امنیتتان در خطر خواهد افتاد. آری، شما باید انسانیت و ذکاوت خود را در اینجا، در این نیمکرهٔ مشترک با ما آشکار کنید، وگرنه در هیچ کجای دیگر اعتباری دموکراتیک نخواهید داشت. کجایند فرانکلین روزولت‌ها، سامنِر ولِس[۱۳]ها، جورج مارشال[۱۴]ها و دین آچسن[۱۵]ها که زمانه به ایشان نیاز دارد؟

دوستان و اقمار

مهمترین نقطهٔ ضعف اتحاد شوروی آن است که گرداگرد این کشور را اقمار فرا گرفته‌اند نه دوستان. دیر یا زود طغیان ملتهای پیرامونی شوروی آنچه را که لرد کرینگتن به تازگی «بیزانسی رو به زوال» نامید،

از درون پوک خواهد کرد. ایالات متحد این قدرت را دارد که در مرزهای خود دوستانی داشته باشد نه اقماری. کانادا و مکزیک دو کشور مستقل‌اند که در بسیاری مسایل با ایالات متحد اختلاف دارند.

می‌دانیم که در زندگی جمعی، همچنانکه در زندگی خصوصی، برای فرد هیچ چیز مهلکتر از آن نیست که مشتی چاپلوس گردش را گرفته باشند. اما همچنانکه افرادی بله قربان‌گو در جهان هستند کشورهایی بله قربان‌گو نیز وجود دارند. کشور بله قربان‌گو به همان اندازه که به خود لطمه می‌زند برای قدرت حامی خود نیز زیانبار است، یعنی هر دو را از حیثیت، دوراندیشی و حس واقعیت محروم می‌کند. با اینهمه «گزارش شورای امنیت ملی دربارهٔ خط مشی سیاسی در امریکای مرکزی و کوبا برای سال مالی ۱۹۸۴» مکزیک را هدف «انزوای دیپلوماتیک» کرده است.

ما در امریکای لاتین می‌دانیم که «انزوا» حسنِ تعبیری است برای برهم زدن ثبات یک کشور. در واقع هر زمان که یکی از مقامات برجستهٔ دولت امریکا در واشنگتن به مکزیک به عنوان آخرین مهرهٔ بازی امریکا اشاره می‌کند، یکی از مقامات برجستهٔ دولت در شهر مکزیکو باید همه کار خود را زمین بگذارد، لایحهٔ دفاعیه‌ای عرضه کند و مشروعیت ملی حکومت مکزیک را تحکیم بخشد: مکزیک قادر است بدون دخالت خارجی خود را اداره کند.

اما اگر مکزیک مهره‌ای باشد، ترسش از آن است که از جانب شمال و نه از جنوب حرکت داده شود. تجربهٔ تاریخی ما چنین بوده است. این نتیجهٔ نهایی گرایش امریکا خواهد بود به پیشگویی‌ای که خودبخود تحقق خواهد یافت: مکزیکی که به سبب کابوسهای امریکا دربارهٔ مکزیک، ثبات خود را از دست داده است.

مکزیک بی‌آنکه «کور» یا «خوش‌خیال» باشد، دست دوستی به

سوی ایالات متحد دراز می‌کند تا این کشور را یاری دهد که از تکرار اشتباهات تاریخی زیانباری که به ما مردم امریکای شمالی و امریکای لاتین صدمات بسیار زده است، اجتناب کند.

افکار عمومی در این کشور شهادت خواهد داد که ایالات متحد با درگیری هر چه بیشتر در باتلاق امریکای مرکزی چگونه این امید مکزیک را نقش بر آب می‌کند. امریکای مرکزی ویتنامی بس خطرناکتر خواهد بود، نه به آن دلایلی که مقامات رسمی عنوان می‌کنند، بلکه به سبب نزدیکی آن به مرزهای ملی شما. ناآرامیهای انقلاب، اگر بگذارند راه خود را برود، سرانجام مجراهای نهادی خود را خواهد یافت. اما اگر بخواهند از طریق مداخله آن را سرکوب کنند، برای چند دهه دامنگیر ایالات متحد خواهد شد. امریکای مرکزی و کارائیب بن‌کوی[۱۶] ایالات متحد خواهند شد: چاهی ژرف که منابع انسانی و مادی شما را فرو خواهد بلعید.

سرچشمهٔ دگرگونی امریکای لاتین در مسکو یا هاوانا نیست، در تاریخ آن است. پس بهتر آن که به خودمان بپردازم، یعنی به مردم امریکای لاتین.

ناتوانی در شناخت

شکست سیاستهای امروزی شما در این نیمکره به سبب ناتوانیتان در شناخت چهار مورد است: نخست، ناتوانی در شناخت دگرگونی امریکای لاتین در زمینهٔ فرهنگی این منطقه. دوم ناتوانی در شناخت ناسیونالیسم به عنوان محمل دگرگونی در امریکای لاتین. سوم ناتوانی در شناخت مسائل مربوط به توزیع بین‌المللی قدرت و تأثیر آن بر امریکای لاتین. چهارم ناتوانی در شناخت زمینه‌های مناسب برای مذاکرات، آنگاه که این مسائل عامل ایجاد برخورد میان ایالات متحد

و امریکای لاتین می‌شوند.

زمینهٔ فرهنگی امریکای لاتین

نخست، زمینهٔ فرهنگی دگرگونی در امریکای لاتین. جوامع ما خصلتی نمایان دارند و آن پیوستگی فرهنگی و گسست سیاسی است. ما یک واحد سیاسی تقسیم شده‌ایم، اما به سبب تجربهٔ فرهنگی مشترک وحدتی ژرف داریم. ما از غرب هستیم و نیستیم. ما سرخپوست، سیاه و مدیترانه‌ای هستیم. میراث غرب را به گونه‌ای ناقص دریافت کرده‌ایم، چرا که تصمیمات سلطنت اسپانیا این میراث را از شکل اصلی خود انداخته بود، تصمیماتی چون غیرقانونی دانستن هر حرکت غیر ارتدوکس، بریدن شاخه‌های عربی و یهودی، که شاخه‌هایی بس گرانبار بودند، از درخت [فرهنگ] ایبریایی، سرکوب تمایلات دموکراتیک طبقهٔ متوسط آن کشور و تحمیل ساختار عمودی امپراتوری قرون وسطایی بر ساختار هرم‌گونهٔ قدرت در تمدن سرخپوستی امریکا.

ایالات متحد تنها قدرت اصلی در غرب است که بعد از قرون وسطی زاده شد و به هنگام تولد مدرن بود. امریکای لاتین که بخشی از دژ ضد اصلاح بود، بناچار نبردی هماره با گذشته داشته است. ما برخلاف شما، آزادی بیان، آزادی عقیده و آزادی فعالیت را همچون حقی مادرزادی دریافت نکردیم. پیچیدگی کشمکشهای فرهنگی که در پشت مبارزات سیاسی و اقتصادی ما نهفته است، به تنشهایی حل ناشده برمی‌گردد که گاه به قدمت تضاد میان وحدت وجود و توحید است و گاه چندان تازه است که تضاد میان سنت و تجدد. این کولبار فرهنگی ماست، هم سنگین است و هم سرشار.

مسائلی که ما درگیر آنیم، با چشم‌پوشی از عنوانها، بسیار کهنه

است. این مسائل امروز سرانجام آشکار شده‌اند، اما ریشهٔ آنها به دوران استعمار و گاه به دوران پیش از فتح قاره می‌رسد. آنها در فرهنگ کاتولیسیسم ایبریایی جایگیر شده‌اند و نیز در تأکید آن بر جزمها و سلسله مراتب ـ تمایلی فکری که گاه ما را در جستجوی پناهگاه و رسیدن به یقین از این کلیسا به آن کلیسا می‌کشاند. این مسائل به سبب اختلاطی دیرینه و موروثی میان حقوق فردی و جمعی و شکلهای مختلف فسادی تقدیس شده از جمله برکشیدن خویشاوندان، هوسبارگی و تصمیمات اقتصادی نادرست رئیس طایفه که هیچ آزمون و سنجشی مانع آن نیست، جنبهٔ شرارت‌آمیزی یافته‌اند. این مسائل مربوط می‌شوند به تسلیم در برابر کودیلو که خصلتی پدروار می‌گیرد، ایمان عمیق به عقاید در برابر واقعیات، قدرت نخبه‌گرایی و فردگرایی، و ضعف جوامع شهری ـ همراه با کشمکش میان حکومت دینی و نهادهای سیاسی، و میان سانترالیسم و حکومت محلی.

از زمان استقلال در دههٔ ۱۸۲۰ ما دغدغهٔ رسیدن به غرب را داشته‌ایم. ما کشورهایی به ظاهر قانونی ایجاد کرده‌ایم که پوششی هستند برای کشورهایی واقعی که پشتِ نمایی قانونی به زندگی ادامه می‌دهند ـ یا در حال پوسیدن هستند. امریکای لاتین کوشیده است با به کارگیری ایدئولوژیهای پیاپی غرب راهی برای حل مشکلات قدیمی خود بیابد: لیبرالیسم، پوزیتیویسم و مارکسیسم. اکنون، در آستانهٔ آنیم که این مشکل را به صورت فرصتی درآوریم، فرصتی برای این که سرانجام خودمان باشیم ـ جوامعی نه جدید و نه کهن، بلکه فقط امریکای لاتینی، و در پرتو درخشان ارتباطات لمحه‌ای امروز یا در تاریکی همیشگی دهکده‌های پرت افتاده‌مان، به سنجش معایب و مزایای سنتی بپردازیم که امروز غنی‌تر و تواناتر می‌نماید تا در صد

سال تنهایی گذشته.

اما ما در عین حال ناچاریم دربارهٔ مزایا و معایب تجددی تأمل کنیم که امروز کمتر نویدبخش می‌نماید. بحرانهای اقتصادی، مبهم بودن نقش علم، و وحشیگری ملتها و فلسفه‌هایی که زمانی نمایندهٔ «پیشرفت» به شمار می‌آمدند، ما را وامی‌دارد که در درون خود به جستجوی زمان و مکان فرهنگ برآییم. ما فرزندان راستین اسپانیا و پرتغال هستیم. شکستهای تاریخ را با پیروزیهای هنر جبران کرده‌ایم. اکنون به سوی چیزی می‌رویم که بهترین رمانها، شعرها، نقاشیها و فیلمها و رقصها و اندیشه‌هایمان بسی پیشتر اعلام کرده‌اند: جبران شکستهای تاریخ با پیروزیهای سیاست.

پس، مبارزهٔ واقعی برای امریکای لاتین، مثل همیشه مبارزه‌ای است با خودمان، درون خودمان. این را باید خودمان حل کنیم. هیچکس این را چنانکه باید نمی‌داند: ما گرفتار دعواهای خانوادگی هستیم. باید این گذشتهٔ پرتناقض را یکسانی بخشیم. گاه ـ همچنانکه در مکزیک، کوبا، السالوادور و نیکاراگوئه پیش آمد ـ این کار به ابزار خشونت‌آمیز نیاز دارد. ما به زمان و فرهنگ نیازمندیم. همچنین به شکیبایی. هم ما و هم شما.

ناسیونالیسم در امریکای لاتین

دوم، شناخت ناسیونالیسم به عنوان محمل مشروع دگرگونی در امریکای لاتین. برخورد فرهنگی که از آن یاد کردم، از جمله شامل دیرپایی خواستهای ناچیز مردم بعد از گذشت اینهمه قرن است که آزادی را با نان، مدرسه، بیمارستان، استقلال ملی و احساس حیثیت همسنگ می‌کند. ما اگر به حال خود رها شویم، می‌کوشیم این مشکلات را با ایجاد نهادهایی ملی برای پاسخگویی به آنها، حل کنیم.

آنچه از شما می‌خواهیم، همکاری، تجارت و روابط دیپلوماتیک عادی است. غیبت شما نه، بلکه حضور متمدنانهٔ شما.

ما باید با اشتباهات خودمان رشد کنیم. آیا تنها زمانی دوستان شما به شمار می‌آییم که تن به حکومت خودکامگان راست‌گرای ضد کمونیست بدهیم؟ عدم ثبات در امریکای لاتین ـ یا در این مورد، در هر جای دیگر ـ آنگاه پیش می‌آید که جوامع نتوانند بازتاب خود را در نهادهایشان ببینند.

دموکراسی در امریکای لاتین

دگرگونی در امریکای لاتین در دو بُعد ریشه‌ای خواهد بود. در بُعد خارجی، هر قدر دخالت امریکا بر ضد آن یا کمک به عقب انداختن آن بیشتر باشد، این دگرگونی ریشه‌ای‌تر خواهد بود. در بُعد داخلی، این دگرگونی بناچار ریشه‌ای خواهد بود، چرا که می‌باید روزی با مشکلاتی رویاروی شود که ما تاکنون نتوانسته‌ایم بی‌پرده با آنها روبرو شویم. ما باید با دموکراسی در کنار اصلاحات رویاروی شویم؛ با وحدت فرهنگی در کنار دگرگونی روبرو شویم؛ همهٔ ما، کوباییها، السالوادوریها، نیکاراگواییها، آرژانتینیها، مکزیکیها و کلمبیاییها، سرانجام باید با پرسشی که در آستانهٔ تاریخ راستین ما به انتظارمان است روبرو شویم: آیا ما قادریم با همهٔ ابزارهای تمدن خود، جوامعی آزاد بسازیم، جوامعی که نیازهایی اساسی چون بهداشت، آموزش و کار را برآورده کنند بی‌آنکه نیازهایی به همان اندازه اساسی، چون بحث و گفتگو، انتقاد و آزادی بیان سیاسی و فرهنگی را فدا کنند؟

می‌دانم که هیچ یک از ما، بی‌استثنا، چنانکه باید، پاسخگوی این نیازها در امریکای لاتین نبوده‌ایم. این را نیز می‌دانم که تبدیل جنبشهای ملی ما به مهره‌هایی در عرصهٔ برخورد شرق و غرب،

پاسخگویی به این پرسش را ناممکن می‌کند: آیا ما می‌توانیم جوامع ملی آزادی بنا کنیم؟ این شاید دشوارترین آزمون ما باشد.

بسیاری از مردم امریکای لاتین، به درست یا نادرست، ایالات متحد را مخالف استقلال ملی ما می‌دانند. برخی از ایشان در سیاستهای ایالات متحد نشانه‌هایی می‌یابند حاکی از این که خطر واقعی برای یک قدرت بزرگ براستی قدرت بزرگ دیگر نیست بلکه استقلال دولتهای ملی است. اقدامات بی‌معنی ایالات متحد را که گویی تنها هدفش بی‌اعتبار کردن انقلابهای ملی در امریکای لاتین است، چگونه می‌توان به چیزی دیگر تعبیر کرد؟ برخی خوشحالند که قدرت بزرگ دیگری وجود دارد و به آن توسل می‌جویند. همهٔ اینها مشکلات موجود را تشدید می‌کند و از شکل طبیعی‌اش در می‌آرد، و ما را از توجه به شکست سوم که امروز می‌خواهم به آن بپردازم باز می‌دارد: شکست در درک توزیع مجدد قدرت در نیمکرهٔ غربی.

امریکای لاتین و توزیع مجدد قدرت

نکته‌ای قابل بحث این است که خصلت انفجاری بسیاری از جوامع امریکای لاتین بیشتر حاصل رشد آنها ـ سریعتر از رشد هر منطقهٔ جهان از سال ۱۹۴۵ به بعد ـ است و نه نتیجهٔ رکود. اما این رشدی بوده که توزیع منافع آن با سرعتی مشابه صورت نپذیرفته است. همچنین، این رشد از لحاظ بین‌المللی با گسترش سریع روابط میان امریکای لاتین و شرکای جدید اروپایی و آسیایی در تجارت، امور مالی، تکنولوژی و حمایت سیاسی همراه بوده است.

بنابراین امریکای لاتین بخشی از روندی همگانی است که می‌کوشد از ساختارهای دو قطبی دور شود و به ساختارهای چند قطبی یا کثرت‌گرایانه در روابط بین‌المللی بپیوندد. با توجه به این روند،

سقوط هر ابرقدرت بازتاب سقوط ابرقدرت دیگر است. و این خود بناچار زمینه‌های فراوان برای برخورد پدید می‌آورد. چنانکه صدراعظم سابق آلمان هلموت اشمیت از همین پایگاه به‌گونه‌ای رسا اعلام کرد: «ما در دنیایی زندگی می‌کنیم با بیش از ۱۵۰ کشور که از لحاظ اقتصادی وابستگی متقابل دارند، بی‌آنکه تجربهٔ کافی برای استفاده از این وابستگی متقابل داشته باشند.» هر دو ابر قدرت به گونه‌ای روزافزون با جنبشهایی کاملاً منطقی در جهت اثبات حضور ملی روبرویند که با افزایش روابط چند سویهٔ فراتر از حوزه‌های نفوذ رو به زوال همراه است.

هیچ تغییری بدون تنش نیست، و در امریکای لاتین این تنش آنگاه پدید می‌آید که ما برای کسب ثروت و استقلال بیشتر می‌کوشیم و در عین حال به سبب فقدان عدالت اقتصادی در داخل و نیز بحرانهای اقتصادی خارجی، هر دو را از دست می‌دهیم. طبقات متوسطی که ما در طول پنجاه سال به فراوانی پدید آورده‌ایم در برابر انقلابی که نتیجهٔ بر باد رفتن آرزوها ـ همان توهمات از دست رفتهٔ بالزاکی ـ است، به لرزه افتاده‌اند. تجدد و ارزشهای آن، آماج آتش انتقاد می‌شود و ارزشهای ناسیونالیسم، به عنوان ارزشهایی کاملاً همساز یا علایق سنتی و حتی محافظه کارانه، کشف می‌شوند.

شناخت نادرست از دگرگونی امریکای لاتین و منسوب کردن آن به توطئهٔ شوروی تنها ناسیونالیسم چپ را برآشفته نمی‌کند. این تهمت همچنین شور و خروش ناسیونالیسم راست را ـ که گذشته از هر چیز زادگاه ناسیونالیسم امریکای لاتین در قرن نوزدهم بوده ـ برمی‌انگیزد.

شما هنوز نیروی واقعی این پس‌نشینی را ـ که در بحرانهای سال گذشتهٔ آرژانتین، و آتلانتیک جنوبی از نو پدیدار شد ـ در جاهایی چون ال سالوادور و پاناما، پرو و شیلی، مکزیک و برزیل احساس نکرده‌اید.

تمامی قاره می‌تواند زیر پرچم وحدت هویت، ناسیونالیسم و استقلال بین‌المللی در برابر شما متحد شود. این وضع نباید پیش بیاید. فرصت اجتناب از این رویارویی قاره‌ای مسألهٔ چهارم و نهایی است که می‌خواهم امروز به آن بپردازم، یعنی گفتگو.

گفتگو پیش از آن که کار از کار بگذرد

ایالات متحد پیش از مذاکره با عاملان حرکتهای افراطی فرهنگی، ناسیونالیستی و انترناسیونالیستی چپ و راست در پرت افتاده‌ترین کشورهای این نیمکره (شیلی و آرژانتین)، در بزرگترین کشور آن (برزیل) و در نزدیکترین کشور (مکزیک)، می‌باید برای حفظ منافع خود و نیز منافع ما، هر چه سریعتر در امریکای مرکزی و کارائیب به مذاکره بنشیند. ما در مکزیک بر این باوریم که هر مورد برخورد در منطقه را می‌توان، پیش از آن که کار از کار بگذرد، به روشهای دیپلوماتیک و از طریق گفتگو حل کرد. این حکم سیاسی که «هر جنبش انقلابی در هر کشور منطقه سرانجام به ایجاد پایگاهی برای اتحاد شوروی می‌انجامد» قطعیت ندارد.

از آغاز یک انقلاب در کشوری حاشیه‌ای تا تبدیل آن به پایگاه فرضی اتحاد شوروی چه جریانی روی می‌دهد؟ اگر چیزی جز عملیات ایذایی، محاصره، تبلیغات، فشار و تهاجم بر کشور انقلابی در میان نباشد، آنگاه این پیش‌بینی خودبخود تحقق خواهد یافت.

اما اگر قدرت با حافظهٔ تاریخی و دیپلوماسی با تخیل تاریخی وارد میدان شود، ما، ایالات متحد و امریکای لاتین، به چیزی کاملاً متفاوت می‌رسیم: امریکای لاتین مرکب از دولتهایی مستقل که نهادهای ثبات‌بخش خود را می‌سازند، فرهنگ هویت ملی را نو می‌کنند، استقلال اقتصادی خود را تنوع می‌بخشند و جزمهای دو

فلسفهٔ فرسودهٔ قرن نوزدهم را کنار می‌نهند. و ایالات متحدی که سرمشقی است در ایجاد روابطی حاضر، فعال، خواهان همکاری و آمیخته به احترام، و آگاه از تفاوتهای فرهنگی، روابطی براستی در خور قدرتی بزرگ که از برچسبهای ایدئولوژیک هراسی ندارد و می‌تواند با تنوع موجود در امریکای لاتین همزیستی کند، همانگونه که همزیستی با تنوع در افریقای سیاه را آموخته است.

دقیقاً بیست سال پیش، جان اف. کندی در سخنرانی خود گفت: «ما اگر نتوانیم تفاوتهای خودمان را از میان برداریم، دست کم می‌توانیم کمک کنیم تا جهانی ایمن برای گونه گونی ساخته شود.» این به گمان من بزرگترین میراث دولتمردی قربانی شده است که مرگش همهٔ ما را سوگوار کرد. بیایید این میراث را بفهمیم، میراثی که وجودش سبب می‌شود که آن مرگ دیگر معمایی نباشد، و آنچه در ما برمی‌انگیزد نه حسرتی به هوای آنچه می‌توانسته باشد، بلکه امیدی است به آنچه می‌تواند باشد. این می‌تواند باشد.

هر قدر وضع جنگی در امریکای مرکزی و کارائیب طولانی‌تر شود، دست یافتن به راه حلی سیاسی دشوارتر خواهد بود. ساندینیستها دشوارتر می‌توانند نیات خیر خود را در مواجهه با مسایل مربوط به دموکراسی داخلی، که امروز به سبب وجود حالت اضطراری در پاسخ به فشارهای خارجی برهم خورده است، آشکار کنند. جناح غیرنظامی شورشی ال سالوادور مشکلتر می‌توانند ابتکار عمل را از شاخهٔ نظامی این حرکت بگیرند. برآشفتگی پاناما به سبب نقش ناخواستهٔ تختهٔ پرش برای جنگ امریکای شمالی افزونتر خواهد شد. خطر برخوردی عمومی در کاستاریکا و هوندوراس فزونی خواهد یافت.

در امریکای مرکزی و کارائیب همه چیز را می‌توان مورد مذاکره

قرار داد، پیش از آن که کار از کار بگذرد. پیمان عدم تجاوز میان همهٔ کشورها. گشتهای مرزی. جلوگیری از ورود اسلحه، از هر کجا که باشد، و جلوگیری از ورود مستشاران نظامی خارجی، از هر کجا که باشند. کاهش اندازهٔ همهٔ ارتشهای منطقه. جلوگیری ـ اکنون یا هرگز ـ از ایجاد پایگاههای شوروی یا تسهیلات تهاجمی شوروی در این منطقه.

چه چیز در برابر چه چیز خواهد بود؟ خیلی ساده: احترام به ایالات متحد، احترام به یکپارچگی و استقلال همهٔ دولتهای منطقه، و نیز عادی کردن روابط با همهٔ کشورها. کشورهای منطقه نباید بزور وادار شوند که راه حل مشکلات خود را در جایی برون از خود بجویند.

مشکلات کوبا، کوبایی است و چنین خواهد بود اگر ایالات متحد دریابد که با خودداری از گفتگو با کوبا دربارهٔ کوبا، نه تنها کوبا و ایالات متحد را تضعیف می‌کند بلکه اتحاد شوروی را قدرت بیشتر می‌بخشد. اشتباه رد کردن پیشنهادهای مداوم کوبا برای مذاکره دربارهٔ آنچه ایالات متحد می‌خواهد، آن نیروهایی را که در کوبا خواستار نرمش‌پذیری داخلی و استقلال بین‌المللی هستند، دلسرد خواهد کرد. آیا فیدل کاسترو ماکیاولی تمام عیاری است که هیچ گرینگویی* نیست که با او بر سر میز مذاکره بنشیند و فریبش را نخورد؟ من این را باور نمی‌کنم.

نیکاراگوئه

مشکلات نیکاراگوئه خاص نیکاراگوئه است، اما اگر این کشور از همهٔ امکانات برای حفظ بقای خود به روشهای عادی محروم شود، دیگر

* gringo، خارجی، مخصوصاً انگلیسی یا امریکایی (در اصطلاح مردم امریکای لاتین).

چنین نخواهد بود. چرا ایالات متحد در برابر چهار سال حکومت ساندینیستها چنین بی‌تابی می‌کند، در حالی که در برابر چهل و پنج سال حکومت سوموزا آنچنان شکیبا بود؟ چرا این کشور اینچنین نگران انتخابات آزاد در نیکاراگوئه است، حال آنکه هیچ اعتنایی به انتخابات آزاد در شیلی ندارد؟ ایالات متحد، اگر این چنین به دموکراسی احترام می‌گذارد، چرا از سالوادور آلنده، رئیس جمهور منتخب شیلی، آنگاه که به دست یاروزلسکی امریکای لاتین، ژنرال اوگوستو پینوشه، از کار بر کنار شد، دفاع نکرد؟ ما چگونه می‌توانیم این ریاکاری را اساسی برای همزیستی خود قرار دهیم؟

نیکاراگوئه آماج حملات نیروهایی است که از ایالات متحد کمک می‌گیرند. گروههای ضد انقلابی که به این کشور حمله کرده‌اند تحت فرمان فرماندهان گارد ملی سوموزا هستند که هدفشان برانداختن حکومت انقلابی و بازگرداندن نظام خودکامهٔ گذشته است. اگر در این جنگ پیروز شوند چه کسی آنان را باز می‌دارد؟ اینان رزمندگان آزادیخواه نیستند. اینان از قماش بندیکت آرنولد[۱۷] هستند.

ال سالوادور

سرانجام، مشکلات ال سالوادور مربوط به ال سالوادور است. قیام ال سالوادور از جایی خارج از ال سالوادور نشأت نگرفته است. باور کردن این ادعا مشابه است با پذیرش این اتهام شوروی که جنبش همبستگی در لهستان را به گونه‌ای مخلوق ایالات متحد می‌داند. ارسال اسلحه از نیکاراگوئه به ال سالوادور اثبات نشده و هیچ سلاحی توقیف نشده است.

برخوردهای ال سالوادور نتایج درونی جریانی از فساد سیاسی و فقدان شیوه‌های دموکراتیک است که در سال ۱۹۳۱ با برهم زدن

نتایج انتخابات به دست ارتش آغاز شد و در انتخابات تقلبی ۱۹۷۲ که احزاب دموکرات مسیحی و سوسیال دموکرات را از پیروزی محروم کرد و فرزندان طبقهٔ متوسط را به قیام مسلحانه کشاند، به اوج خود رسید، ارتش راه حل انتخابات را بی‌اثر کرده است. همین ارتش هنوز هم همه کس، از جمله ایالات متحد را، در ال سالوادور به ریشخند می‌گیرد. بعد از ترور رهبر سیاسی مخالفان از ایشان می‌خواهد باز گردند و در انتخاباتی که شتابان سرهم بندی شده شرکت کنند ـ شاید همچون نفوس مرده. این سناریوی گوگول‌وار بدین معنی است که برگزاری انتخابات براستی آزاد در ال سالوادور تا زمانی که ارتش و جوخه‌های مرگ دستی باز دارند و از دلارهای ایالات متحد نیرو می‌گیرند ناممکن است.

امروز برای مردم ال سالوادور هیچ تضمینی نیست که ارتش بتواند شورشیان را شکست دهد و یا خود تحت نظارت نهادهای سیاسی در آید. دقیقاً به سبب ماهیت ارتش است که باید راه حل سیاسی مناسبی در ال سالوادور یافت شود، و این تنها برای جلوگیری از شمار هراس‌آور کشتگان، محدود کردن ارتش و شورشیان مسلح، و اطمینان دادن به جوانان امریکایی که ناچار نیستند تجربهٔ وحشتناک و بی‌ثمر ویتنام را تکرار کنند، نیست، بلکه برای فراهم کردن زمینه برای ابتکارات اکثریت مرکز ـ چپ است که در واقع نیاز برای بازسازی ارتش را بازتاب می‌دهد. ال سالوادور را نمی‌توان با بار جنایتی چنین سنگین اداره کرد.

تنها راه دیگر تبدیل جنگ در ال سالوادور به جنگی امریکایی است. اما چرا باید یک سیاست خارجی نادرست مورد توافق دو جناح باشد؟ بدون وجود شورشیان در ال سالوادور ایالات متحد هرگز نگران «دموکراسی» در این کشور نمی‌بود. اگر شورشیان از حق

مشارکت سیاسی در ال سالوادور محروم شوند، چقدر طول خواهد کشید که ال سالوادور بار دیگر یکسره به فراموشی سپرده شود؟

دوستان، نه اقمار

بیایید به یادآوریم، تخیل کنیم، بیندیشیم. ایالات متحد دیگر نمی‌تواند به تنهایی در امریکای مرکزی و کارائیب کاری بکند. این کشور در جهان امروز نمی‌تواند سیاست ناهمزمان «چماق بزرگ» را پیش گیرد. اگر چنین کند تنها به چیزی می‌رسد که براستی نمی‌تواند خواهان آن باشد. بسیاری از کشورهای ما می‌کوشند که دیگر جمهوریهای موز نباشند. آنان در عین حال نمی‌خواهند جمهوریهای بالالایکا باشند. آنان را وادار به انتخاب میان توسل به اتحاد شوروی یا تسلیم به ایالات متحد نکنید.

در خواست من این است: در این نیمکره رفتار منفی ارباب‌منشانه پیش نگیرید. رهبری مثبت را پیشهٔ خود کنید. به نیروهای خواهان تغییر و شکیبایی و هویت در امریکای لاتین بپیوندید.

ایالات متحد باید از واقعیتهای توزیع مجدد قدرت جهانی به سود خویش استفاده کند. همهٔ راههایی که من مطرح کردم اکنون به هم می‌پیوندند تا میدانی از هماهنگی ممکن پدید آرند. ایالات متحد دوستانی واقعی در این نیمکره دارد. دوستان، نه اقمار. این دوستان می‌باید دربارهٔ موقعیتهایی مذاکره کنند و ایالات متحد گرچه در این مذاکرات شرکت می‌جوید نمی‌تواند گفتگویی دربارهٔ خود داشته باشد. شرکت کنندگان در این گفتگوها ـ مکزیک و ونزوئلا، پاناما و کلمبیا و فردا شاید برادر بزرگ پرتغالی زبان ما برزیل*، شاید

* در سال ۱۹۸۵ برزیل، پرو، آرژانتین و اوروگوئه یک گروه پشتیبانی برای حمایت از کونتادورای اصلی، که مرکب از چهار کشور است، تشکیل دادند. این هشت کشور هشتاد درصد از منابع، جمعیت و خاک امریکای لاتین را در بر دارند. ←

دموکراسی جدید اسپانیا، که می‌خواهند تسلسل میراث ایبریایی ما را از نو برقرار کنند و گروه کونتادورا را گسترش دهند ـ باری، این شرکت کنندگان در گفتگوها از مشکلات فرهنگی ما آگاهی کامل دارند. آنان صاحب تخیلی هستند که گذار از حوزهٔ نفوذ ایالات متحد را تضمین می‌کند، اما این گذار به حوزهٔ نفوذ شوروی نیست؛ گذاری است به سوی اصالت امریکای لاتینی ما در جهان کثرت گرا.

دوست من، میلان کوندرا، نویسندهٔ چک، از قلب زخمگین اروپای مرکزی خواستار حضور «فرهنگهای کوچک» می‌شود. من امروز کوشیدم تا از قلب پر تشنج امریکای لاتین این درخواست را تکرار کنم. سیاستمداران می‌روند. ایالات متحد و امریکای لاتین بر جای

→ با اینهمه کوششهای آنان برای رسیدن به گفتگویی ثمربخش دربارهٔ صلح در امریکای مرکزی به سبب اصرار بی‌سابقهٔ دولت ریگان در براندازی حکومت انقلابی ماناگوا به دست مزدورانی که کاملاً متکی به ایالات متحد و تحت فرمان آنند، همواره با شکست روبرو شده است. پیشنهادهای دیپلوماتیک کونتادورا هرگز مورد توجه نبوده است، این پیشنهادها اساساً شامل رسیدن به توافق بر سر امنیت مرزها و جلوگیری از ارسال اسلحه، جلوگیری از ایجاد پایگاهها و اعزام مستشاران نظامی خارجی و حمایت از چریکها می‌شوند. در اوت ۱۹۸۷ کشورهای امریکای مرکزی خود زمام کار را به دست گرفتند: طرح صلح آریاس، بیانیهٔ استقلال امریکای مرکزی است. آرمان یک امریکای مرکزی بی‌طرف و غیرنظامی یک امکان است، اما به هرحال باید کار را از جایی آغاز کرد. سیاست نادیده گرفتن قوانین بین‌المللی و قوانین حاکم بر کشورهای امریکایی (مین‌گذاری بندرهای نیکاراگوئه، چاپ جزوه‌هایی شامل آموزش آدمکشی به کونتراها، تروریسم در داخل نیکاراگوئه، تخصیص وجوه حاصل از فروش اسلحه به کونتراها، و از این قبیل) به معنای آغازکردن از هیچ کجا و رسیدن به حریقی منطقه‌ای است که به بی‌ثباتی این کشورها می‌انجامد و این چیزی است که ایالات متحد به خاطر امنیت خود باید از آن پرهیز کند. دولت ریگان بازی کردن با کونتراهای خود را بر گوش سپردن به اکثریت مردم قاره ترجیح می‌دهد. این روش تحقیرآمیز توهینی را بر صدمات افزوده است. آنگاه که دولت ریگان روی به ضعف می‌نهاد، روابط کشورهای امریکایی متزلزل شده بود. ما باید در پی طرحی نو برای روابط میان ایالات متحد و امریکای لاتین باشیم، باید به آن سوی سال ۱۹۸۸، به قرن بیست‌ویکم بیندیشیم. ـ ک. ف. فوریهٔ ۱۹۸۷.

می‌مانند. شما چگونه همسایگانی خواهید داشت؟ ما چگونه همسایگانی خواهیم داشت؟ این به چگونگی حافظهٔ ما و نیز تخیل ما بستگی دارد.

«اگر در سپیده دم به راه افتاده بودیم، اکنون آنجا می‌بودیم.» زمان ما و زمان شما با هم مطابق نبوده است. سپیده دم شما زود فرا رسید. شب ما دراز بوده است. اما ما می‌توانیم بر فاصلهٔ میان زمانها چیره شویم اگر هر دو دریابیم که استمرار راستین دل انسان در اکنون است، اکنونی که در آن به یاد می‌آریم و آرزو می‌کنیم، اکنونی که در آن گذشتهٔ ما و آیندهٔ ما یکی می‌شوند.

واقعیت حاصل نمود فریبندهٔ ایدئولوژیک نیست. نتیجهٔ تاریخ است. و تاریخ چیزی است که ما خود آفریده‌ایم. پس ما مسؤول تاریخ خود هستیم. هیچکس در گذشته حضور نداشت. اما هیچ اکنونِ زنده‌ای با گذشتهٔ مرده وجود ندارد. هیچکس در آینده حضور نداشته است. اما هیچ اکنون زنده‌ای بدون تخیل جهانی بهتر وجود ندارد. ما هر دو تاریخ این نیمکره را ساخته‌ایم. هر دو باید آن را به یاد آریم. هر دو باید آن را به خیال آریم.

ما به حافظه و تخیل شما نیاز داریم، ور نه تخیل و حافظهٔ خودمان کامل نخواهد شد. شما به حافظهٔ ما نیاز دارید تا گذشتهٔ خود را آزاد کنید و به تخیل ما، تا آیندهٔ خود را کامل کنید. ما شاید دیر زمانی بر این نیمکره باشیم. بیایید یکدیگر را به یاد آریم. یکدیگر را محترم شماریم. بیایید با هم از شبِ سرکوب و گرسنگی و مداخله بیرون رویم، حتی اگر برای شما خورشید در صلوة ظهر باشد و برای ما ربعی مانده به دوازده.

۷ ژوئن ۱۹۸۳

یادداشتها

1. Anenecuilco

۲. Coolidge, Calvin (۱۸۲۷-۱۹۳۳) سی‌امین رئیس جمهور ایالات متحد (۲۹-۱۹۲۵).

۳. Taft, William Hovard (۱۸۵۷-۱۹۳۰)، بیست و هفتمین رئیس جمهور ایالات متحد (۱۹۰۹-۱۹۱۳).

۴. Hoover, Herbrt Clark (۱۸۷۴-۱۹۶۴)، سی‌ویکمین رئیس جمهور ایالات متحد (۱۹۲۹-۱۹۳۳).

۵. Rivera, Diego (۱۸۸۶-۱۹۵۷)، نقاش مکزیکی. نقاشیهای دیواری او شهرت بسیار دارد.

۶. Chávez, Carlos (۱۸۹۹-۱۹۷۸)، موسیقیدان و رهبر ارکستر مکزیکی.

۷. Azuela, Mariano، نویسندهٔ مکزیکی. کتاب فلک‌زده‌ها از او به فارسی ترجمه شده است.

8. José Clemente Orozco

۹. Rulfo, Juan، نویسندهٔ مکزیکی. اثر مشهورش پدرو پارامو به فارسی ترجمه شده است.

۱۰. Tamayo, Rufino (-۱۸۹۹) نقاش مکزیکی.

11. Miguel de la Madrid 12. João Figueiredo

۱۳. Welles, Sumner (۱۸۹۲-۱۹۶۱)، دیپلومات امریکایی، دارای مناصب مختلف از جمله سفارت ایالات متحد در کوبا (۱۹۳۳) و معاونت وزارت امورخارجه (۴۳-۱۹۳۳).

۱۴. Marshall, George Catlett (۱۸۸۰-۱۹۵۹)، ژنرال و سیاستمدار

امریکایی، سفیر ایالات متحد در چین (۱۹۴۷-۱۹۴۵)، وزیر امور خارجه (۱۹۴۹-۱۹۴۷)، سرپرست صلیب سرخ امریکا (۱۹۵۰-۱۹۴۹) مبتکر طرح مارشال، برندهٔ جایزهٔ صلح نوبل (۱۹۵۳).

۱۵. Acheson, Dean Gooderham (۱۹۷۱-۱۸۹۳)، حقوقدان و سیاستمدار امریکایی، وزیر امور خارجه (۱۹۵۳-۱۹۴۹).

۱۶. Banquo، در تراژدی مکبث، سردار اسکاتلندی، ساحران پیش‌بینی کرده بودند که سلطنت در خاندان مکبث نخواهد ماند و زادگان بن‌کو به سلطنت خواهند رسید. مکبث از بن‌کو در هراس بود و می‌دانست که بن‌کو در قتل شاه دنکن به او ظنین است، بدین سبب و نیز برای جلوگیری از تحقق پیشگویی ساحران، فرمان به قتل بن‌کو و پسرش فلی‌یانس داد. بن‌کو کشته شد اما پسرش جان سالم بدر برد. از آن پس کابوس بن‌کو گریبان مکبث را رها نکرد.

۱۷. Arnold, Benedict (۱۸۰۱-۱۷۴۱)، افسر ارتش امریکا. در ۱۷۷۶ هجوم نیروهای انگلیسی از کانادا را دفع کرد. در ۱۷۷۷ نیروهای آنان را در موهاک‌ولی (Mohawk Valley) شکست داد. از سال ۱۷۷۹ روابط خیانت‌آمیز با انگلیسیان را آغاز کرد. در ۱۷۸۰ فرمانده وست پوینت شد و نقشهٔ تسلیم وست پوینت به انگلیسیان را در سر داشت. توطئه کشف شد. او به قوای انگلیس پیوست و حمله به ویرجینیا را رهبری کرد. در ۱۷۸۱ به انگلستان گریخت و آنجا در فقر و بدنامی مرد.

گاهشمار زندگی فوئنتس

۱۹۲۸ کارلوس فوئنتس در ۱۱ نوامبر در مکزیکوسیتی زاده می‌شود. مادرش برتا ماسیاس ریواس و پدرش دکتر رافائل فوئنتس بوئه‌تیگر، دیپلمات و سفیر مکزیک در هلند، پاناما، پرتغال و ایتالیا است.

۱۹۳۲-۳۸ دورهٔ دبستان در واشنگتن دی. سی.

۱۹۳۹-۴۴ دورهٔ دبیرستان در سانتیاگو، شیلی و بوئنوس آیرس.

۱۹۴۴-۴۹ مدرسهٔ مقدماتی و کالج در مکزیکوسیتی، دریافت پایان‌نامه در رشتهٔ حقوق از دانشگاه ملی مکزیکو.

۱۹۴۹-۵۰ تحصیلات حرفه‌ای خود را در انستیتوی مطالعات عالی ژنو تکمیل می‌کند.

۱۹۵۰-۵۱ منشی هیأت نمایندگی مکزیک در کمیسیون حقوق بین‌الملل سازمان ملل متحد، عضو هیأت نمایندگی مکزیک در سازمان بین‌المللی کار در ژنو.

۱۹۵۲-۵۳ منشی مطبوعاتی مرکز اطلاعات سازمان ملل متحد در مکزیکوسیتی.

۱۹۵۳-۵۶ معاون بخش فرهنگی دانشگاه ملی مکزیکو.

۱۹۵۴ با انتشار مجموعهٔ داستانهای کوتاه *Los Dias enmascarados* فعالیتِ ادبی خود را آغاز می‌کند.

۱۹۵۵ نشریهٔ ادبی *Revista Mexicana de Literatura* را با همکاری اوکتاویو پاز و دیگر نویسندگان سرشناس مکزیک و اروپا دایر می‌کند.

۱۹۵۶-۵۹ مدیر روابط فرهنگی بین‌المللی در وزارت امور خارجهٔ مکزیک.

۱۹۵۸ نخستین داستان بلند *La region mas transparent* شهرت و اعتباری فراوان برایش به ارمغان می‌آورد.

۱۹۵۹ داستان آسوده‌خاطر[1]، ازدواج با هنرپیشهٔ مکزیکی ریتا ماسدو.

۱۹۵۹-۶۲ نشریهٔ *El Espectador* را تأسیس و در ویراستاری آن همکاری می‌کند. تمامی اوقات را وقف ادبیات می‌کند.

۱۹۶۰ انتشار ترجمهٔ انگلیسی کتاب *Where the Air is Clear*.

۱۹۶۲ رمان مرگ آرتمیوکروز[2]، آثورا، تولد دخترش سسیلیا.

۱۹۶۴ مجموعهٔ داستانهای کوتاه *Cantar de Ciegos*.

۱۹۶۷ داستانهای *Zona sagrada* و *Cambio de Piel*[3]، داستان دوم برندهٔ جایزهٔ کتابخانهٔ بروه در بارسلونا می‌شود.

۱۹۶۸ گزارش رویدادهای مهٔ ۱۹۶۸:

Paris: La revolucion de mayo

۱۹۶۹ رمان *Compleanos*

۱۹۷۰ نخستین نمایشنامه‌اش، *El tuerto esrey* در فستیوال بتهوون به صحنه می‌رود، انتشار مجموعهٔ مقالات

۱. این کتاب به همین نام، با ترجمهٔ محمد امینی لاهیجی به وسیله نشر تندر منتشر شده است. ـ م.

۲. این کتاب به همین نام با ترجمهٔ مهدی سحابی به وسیلهٔ نشر تندر منتشر شده است. ـ م.

۳. با نام *A Change of Skin* به زبان انگلیسی منتشر شده است. ـ م.

La nueva novel a hispanoamericana.

۱۹۷۱ مجموعهٔ مقالات دربارهٔ آستین، ملویل، فاکنر، بونوئل، ژنه و دیگران با نام *Casa con dos puertas*، نمایشنامهٔ *Todos los gatos son Pardos*.

۱۹۷۲ مجموعهٔ نوشته‌های سیاسی *Tiempo Mexicana*، عضو دائمی کالج ملی مکزیکو می‌شود.

۱۹۷۳ ازدواج با روزنامه‌نگار مکزیکی سیلویا لومس، تولد پسرش کارلوس.

۱۹۷۴ عضو مرکز بین‌المللی وودرو ویلسون برای پژوهندگان در واشنگتن، تولد دخترش ناتاشا.

۱۹۷۴-۷۷ سفیر مکزیک در فرانسه.

۱۹۷۵ داستان *Terra Nostra*، برندهٔ جایزهٔ خاویر ویائوروتیا (Xavier Villaurrutia)، از مکزیک.

۱۹۷۵-۷۶ سرپرست هیأت نمایندگی مکزیک در کنفرانس بین‌المللی همکاری اقتصادی (گفتگوهای شمال ـ جنوب).

۱۹۷۷ جایزهٔ رومولو گالگوس (Romulo Gallegos) از ونزوئلا برای *Terra Nostra*.

۱۹۷۷-۸۲ استاد میهمان در دانشگاههای مختلف، از جمله پنسیلوانیا، کولومبیا، کمبریج، پرینستون و هاروارد.

۱۹۷۸ داستان *La Cabeza de la hidra*.

۱۹۷۹ دریافت جایزهٔ آلفونسو ریس (Alfonso Reyes) از مکزیک برای مجموعهٔ کارهایش.

۱۹۸۰ در مصاحبهٔ تلویزیونی با بیل مویرز بر تلویزیون ایالات متحده ظاهر می‌شود.

۱۹۸۱ داستان *Una familia Lejana*[1].

۱۹۸۲ نمایشنامهٔ *Orquideas a la luz de la luna*[2]، نخستین اجرا در کمبریج، ماساچوست. کارلوس فوئنتس از سوی کتابخانهٔ عمومی نیویورک به عنوان شخصیت برجستهٔ ادبی معرفی می‌شود.

۱۹۸۳ به عنوان میهمان برجسته در نهمین کنفرانس پاتربو[3] در دانشگاه اوکلاهما شرکت می‌کند. سخنران میهمان در دانشگاههای هاروارد، واشنگتن (سنت لویس) و دانشگاه یوتا.

۱۹۸۷ انتشار رمان *Christopher Unborn*.

۱۹۸۸ انتشار *Myself With Others*.

۱. با نام *Distant Relations* به انگلیسی منتشر شده است. ـ م.

۲. عنوان انگلیسی آن *Orchids in the Moonlight*.

3. Puterbaugh conference