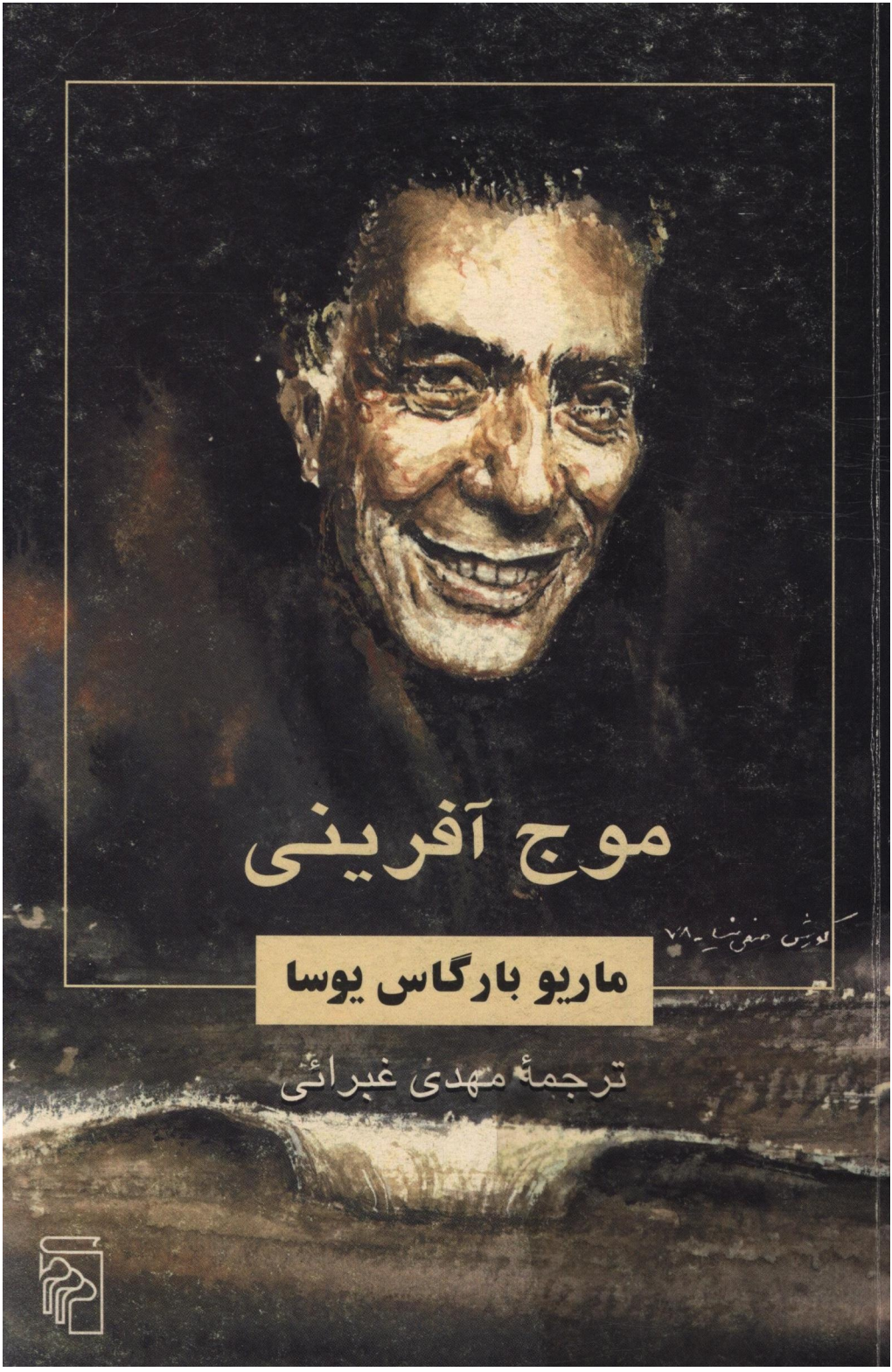

موج آفرینی

کوشش صفی‌نسب ۷۸

ماریو بارگاس یوسا

ترجمهٔ مهدی غبرائی

ماریو بارگاس یوسا بیش از سی و پنج سال «موج‌آفرین» بوده، و با بیش از ده رمان بزرگ و چندین نمایشنامه، خود را همچون یکی از برجسته‌ترین نویسندگان جهان که پیوسته در مرکز توجه است تثبیت کرده است. اما گذشته از اینها، او صدها مقاله‌ی پراکنده در زمینه‌های گوناگون ادبی وهنری و سیاسی و اجتماعی نیز دارد که کتاب حاضر به قصد ارائه‌ی گزیده‌ای از مهمترین و بهترین آن مقالات فراهم آمده است. کتاب شکل گشت و گذاری روشنفکری و سفر در عرصه‌های گوناگون جغرافیایی و فرهنگی را دارد و بازتابی از علایق متنوع و گسترده‌ی یوسا است. دیدگاههای یوسا درباره‌ی نویسندگان و هنرمندانی چون همینگوی، سارتر، کامو، دوبووار، بونوئل، جویس، فاکنر، سال بلو، دوس پاسوس، ایزایا برلین، ژرژ باتای و دیگران برای دوستداران اندیشه و هنر معاصر جهان خواندنی است.

طیف خوانندگان: علاقه‌مندان ادبیات، سینما، نقاشی، مسایل سیاسی و اجتماعی معاصر جهان

۲۴۰۰ تومان

ISBN: 964-305-437-3

موج آفرینی

ماریو بارگاس یوسا

ترجمهٔ مهدی غبرائی

۲/۲۰۰ ن ر
۵/۸

۲/۲۰۰

اسکن شد

ماریو بارگاس یوسا

~ موج آفرینی ~

ترجمه مهدی غبرائی

نشر مرکز

Mario Vargas Liosa
Making Waves
1996
A Persian translation by
Mehdi Ghabrāī

وارگاس یوسا، ماریو، ۱۹۳۶ ــ Vargas Liosa, Mario
موج‌آفرینی / ماریو بارگاس‌یوسا؛ انتخاب و ترجمه به انگلیسی جان کینگ؛
ترجمهٔ مهدی غبرائی. ــ تهران: نشرمرکز، ۱۳۷۸.
۵۰۰ ص. (نشرمرکز؛ شماره نشر ۴۲۶)
ISBN : 964-305-437-3
عنوان به انگلیسی:
Making Waves
۱. ادبیات ــ مقاله‌ها و خطابه‌ها. الف. غبرائی، مهدی ۱۳۲۴ ــ ، مترجم. ب.
عنوان.

PN ۵۱۴
۸ م ۲ و /
۱۳۷۸

۸۰۹
م ۱۶۴ و
۱۳۷۸

موج آفرینی
ماریو بارگاسَ یوسا
ترجمه مهدی غبرائی
طرح جلد از کورش صفی نیا
چاپ اول ۱۳۷۸، شماره نشر ۴۲۶
کلیه حقوق برای نشرمرکز محفوظ است
نشرمرکز، تهران، صندوق پستی ۱۴۱۵۵-۵۵۴۱
شابک: ۳-۴۳۷-۳۰۵-۹۶۴ ISBN: 964-305-437-3

~ موج‌آفرینی ~

نشرمرکز

٢٦٠٣١

نامه به هایدی سانتاماریا ۱۷۷
آلبرکامو و اخلاقیات مرزها ۱۷۹
باتای یا رهایی از شر ۱۹۳
سارتر، فیرابراس و آرمانشهر ۲۰۸
ماندارن ۲۱۴
آیزایا برلین: قهرمان عصر ما ۲۳۳
فاکنر در لابرینتو ۲۴۰
ویلیام فاکنر: حریم شر ۲۴۶
جان دوس پاسوس: تراموای منهاتن ۲۵۵
جام جهانی، اسپانیا ۱۹۸۲ ..... ۲۶۵
داستان یک کشتار ۲۷۶
آزادی برای آزاد؟ ۳۱۷
نیکاراگوئه بر چهارراه حوادث ۳۲۴
پسرِ راستافاری من ۳۵۳
شیپور دیا ۳۸۲
بوترو: وفور نعمت ۳۹۶
سیسلو در هزار تو ۴۱۶
هنر منحط ۴۲۰
تأثیر گذرای واسلاو هاول ۴۲۷
سودای سوئیس ۴۳۵
«مردم درجهٔ دو» و «مردم درجهٔ یک»: دربارهٔ پروی معاصر ۴۴۴
مرگ چه گوارا ۴۵۲
ملتها، قصه‌ها ۴۵۹
سائول بلو و نجواهای چینی ۴۶۷
نظر بازی ۴۷۶
راست و دروغ ۴۸۳
فهرست اعلام ۵۰۱

بـرای محمد محمدعلی و همهٔ نویسندگان این دیار.

با تشکر از همراهی دوست گرامی کاوهٔ میرعباسی

برای ضبط درست اسامی اسپانیایی.

م. غ.

فهرست

پیشگفتار ۱
کشور هزار چهره ۱۷
هنگامی که مادرید دهی بیش نبود ۴۰
وقایع‌نگاری انقلاب کوبا ۴۶
در دهی نورماندی، به یاد پائول اسکوبار ۵۳
توبی، آرام بخواب ۵۸
پُتی پییر ۶۴
همینگوی: جشن مشترک ۷۱
دیداری از بونوئل ۸۳
لوئیس بونوئل: جشنوارهٔ فیلمهای بدِ عالی ۹۵
سیمون دوبووار: تصاویر زیبا ۱۰۰
سباستیان سالاسار بوندی و دغدغهٔ نویسنده در پرو ۱۰۷
ادبیات آتش است ۱۲۴
ادبیات و تبعید ۱۳۱
سوسیالیسم و تانکها ۱۳۷
دیداری از کارل مارکس ۱۴۳
دابلینیهای جویس ۱۵۱
اُسکارِ دیگر ۱۶۲
دوریس لِسینگ: دفترچهٔ طلایی ۱۶۷

پیشگفتار

راه توشه‌ی سفرت را ایتاکا ساخته است
گر نبود او، سفرت را که مهیّا می‌کرد؟
بیش از این هیچ ندارد که کند ارزانی.
س. پ. کاوافی «ایتاکا»

ماریو بارگاس یوسا بیش از سی و پنج سال «موج آفرین» بوده است. در این دوران با ده ـ دوازده رُمان بزرگ و چندین نمایشنامه خود را همچون یکی از برجسته‌ترین نویسندگان جهان که پیوسته در مرکز توجه است، تثبیت کرده است. همچنین اخیراً کتابی را که بی‌شک نخستین جلد خاطرات اوست، به نام *ماهی در آب* انتشار داده است. این کتاب شامل خاطراتی است از نخستین بیست و یک سال زندگیش همراه گزارش مفصل درگیری او با سیاست که اوج آن شرکت در انتخابات ریاست جمهوری پرو بود. همهٔ این آثار به زبان انگلیسی در دسترس است. با اینهمه اینها فقط بخشی از آثار بارگاس یوساست: علاوه بر اینها ده جلد کتاب به زبان اسپانیولی و صدها مقالهٔ پراکنده در نشریات، نقد ادبی، وقایع‌نگاری، نقد هنر و فیلم و تفسیر سیاسی نیز هست. از این دسته تنها مطالعه دربارهٔ فلوبر، به نام *عیش مدام*[1] در دسترس همگان است، به علاوه

1. *Perpetual Orgy.*

مجموعهٔ مقالات دربارهٔ کار رُمان و قصه‌نویسی خودش، به نام ***واقعیت نویسنده***[۲]. بنابراین کتاب حاضر بر آن است که با فراهم آوردن مجموعه‌ای از نوشته‌های بارگاس یوسا از اوایل دههٔ شصت تا ۱۹۹۳ این عدم تعادل را جبران کند. انتخاب مقالات از من است و کوشیده‌ام تا آنجا که ممکن است دربرگیرندهٔ وسوسه‌های مکرر بارگاس یوسا، گسترش منظر ادبی و سیاسی و علایق متنوعش باشد.

کتاب شکل گشت و گذاری روشنفکری، سفری به مکانهای جغرافیایی گوناگون، و چشم‌اندازهای سیاسی و فرهنگی متغیر را به خود می‌گیرد. این کتاب یکی از رشته‌های روایی ***ماهی در آب*** را با نویسنده‌ای جویای نام که در اواخر دههٔ پنجاه با بورسیهٔ دکترا روانهٔ مادرید بود پی می‌گیرد، و به رشته مقالاتی که در ***اِل پائیس***[۳]، روزنامهٔ اسپانیایی، که بارگاس یوسا به طور مرتب در آن مقاله می‌نویسد، ختم می‌شود. ترتیب مقاله‌ها در اصل تاریخی است، گرچه برخی به لحاظ موضوعی، نه تاریخی، پشت سرهم آمده‌اند تا علاقهٔ خاصی را به یک موضوع، نویسنده یا مکان نشان دهد.

پس از شروع کتاب که چون مقدمه‌ای است بر دو دههٔ نخست عمرش در پرو (خاطرات زندگینامه‌ای که در ***ماهی در آب*** نیز کندو کاو و در رُمانهای بزرگ متعددش بازسازی و دوباره‌کاری می‌شود) این مجموعه با خاطرهٔ روزگار دانشجویی بارگاس یوسا در مادرید ادامه می‌یابد. به نظر او مادرید در اواخر دههٔ پنجاه دهکدهٔ خواب‌آلودی بود، سالها (گرچه نه بیش از سه دهه) دور از شهرهای بسیار مدرن و جهان وطن امروزی. هیچ چیز بیش از زندگی روزمرهٔ بارگاس یوسا توأم با محافظه‌کاری ملایم،

---

۲. به همین قلم ترجمه و از سوی همین انتشارات منتشر شده است.

3. *El Païs*

کلاسهای خسته‌کنندهٔ دانشگاه، و دیدن فیلمهایی که مأموران سانسور فرانکو لت و پارش می‌کردند و غالباً پایان خوشی برایش سرهم می‌کردند، مناسب صحنه‌های فیلم آلمودووار نبود. همچنین خواندن کتابهای ممنوع در کتابخانهٔ ملی بوَد. در همانجا بود که برای تمام عمر به داستانهای سلحشوری، بویژه به *تیران لو بلان*[۴] نوشتهٔ ژوانو مارتورل، سلحشوری اهل والنسیا، دلبسته شد. بعدها بحث می‌کرد که *تیران* سر سلسلهٔ داستان‌هایی بود که نویسندگانش ــ از جمله بالزاک، دیکنز، فلوبر، تولستوی و فاکنر ــ «جانشین خدا» یا «خداکُش» بودند، و می‌کوشیدند «در رمانهایشان واقعیتی همه جانبه بیافرینند.» رُمانهای بارگاس یوسا نیز در آینده همان واقعگرایی انتقادی «همه‌جانبه» را پی می‌گرفت.

همچنین *تیران* از نیمکتهای گرد و خاک گرفتهٔ کتابخانه الگویی خیالی از ماجراجویی قهار را ارائه می‌داد که از مسیحیت در برابر اعراب بادیه‌نشین دفاع می‌کند، از قوانین سلحشوری اطاعت می‌کند، در طلب الطاف شاهزاده خانمی است که پوستش چنان سفید است که هنگام نوشیدن شراب قرمز می‌شد سرازیر شدنش را از گلوی او دید. تیران با خود می‌گوید: «اگر از زیربار وظایف سلحشوری شانه خالی می‌کردم، چقدر خود را فرومایه و سرشار از نفرت می‌دیدم! هر کس باید ارزش خویش را بداند، و اعلام می‌دارم که هرچند سلحشوری بی‌نهایت خطرخیز بوده است، هیچ چیز نمی‌تواند مرا از پیوستن به این رستهٔ شریف باز دارد.» بارگاس یوسا نیز، همانند تیران سلحشور در بدر، هم در عرصهٔ رُمانهای نیرومندش و هم در زندگی ماجراجو خواهد ماند. در اواخر دههٔ پنجاه لازم بود ماجراهایش در جایی غیر از مادرید دنبال شود.

---

4. *Tirant lo Blanc*

اسپانیا در نوشته‌هایش جایی گرم، سخاوتمند و مهمان‌نواز باقی ماند ــ درواقع در اوایل دههٔ نود که رئیس‌جمهور پرو، آلبرتو فوخی‌موری، عرصهٔ زندگی را بر رقیب سابقش در انتخابات ریاست جمهوری تنگ کرد، ملیت دوگانهٔ اسپانیایی و پرویی را پذیرفته و بتازگی به عضویت فرهنگستان اسپانیا در آمده است ــ اما این مهمان‌نوازی به تنهایی برای جوانی که سالها خیال سفر به اروپا را در سر می‌پخت و طبعاً این سفر تنها یک مقصد داشت، یعنی پاریس، کفایت نمی‌کرد.

فرانسه فضای روشنفکری و ادبی برانگیزاننده‌ای برای نویسنده فراهم آورد که دو رُمان بزرگ خود، ***عصر قهرمان*** و ***خانهٔ سبز*** را هنگامی که با کار شبانه در رادیو ـ تلویزیون فرانسه زندگی می‌گذراند، تکمیل کرد. پاریس مقر بزرگان روشنفکری، بویژه سارتر بود، که با مقالاتی از قبیل «ادبیات چیست؟» از اوایل دههٔ پنجاه به تفکر بارگاس یوسا دربارهٔ سیاست فرهنگی یاری رسانده بود. رُمان‌نویسان و ناقدان جدید رسم روز، همچون روب گریه، بوتور و بارت برای او منبع الهام نبودند: در تمام زندگی از جذب ساده به آنچه آخرین «مُد» نظریهٔ نقد می‌دانست می‌گریخت. اما نویسندگان پیشین، بویژه فلوبر، درسهای ادبی و لذتهای مشترکی برایش به‌بار می‌آوردند. یعنی به قول فلوبر «عیش مدام» در خواندن و نوشتن. سرنوشت بسیاری از نویسندگان امریکایی جلای وطن کرده در قرن بیستم، از سِسار بایه‌خو تا ارنست همینگویِ «آس و پاس» پاریس را گز کردن بود. با اینحال اینَ کارآموزی دشوار «جشن بیکرانی[۵]» از خواندن و تجربه کردن بود، دوشادوش دوستان و مربیانی چون خولیو

---

۵. *A Moveable Feast* از نام کتابی نوشتهٔ ارنست همینگوی که در متن توضیح داده می‌شود.

کورتاسار، نویسندهٔ آرژانتینی مقیم پاریس، که در ۱۹۶۳ ***لی‌لی بازی***[6]، روایت داستانی خیره‌کننده‌ای از روابط پیچیدهٔ امریکای لاتین با اروپا را انتشار داد. بارگاس یوسا سرشت این «تبعید» ادبی خود خواسته را در «ادبیات در تبعید»، که در کتاب حاضر آمده است، شکافته و با عقیدهٔ رایج در امریکای لاتین و دیگر نقاط دنیا دایر بر اینکه نویسندهٔ جلای وطن کرده به نحوی به کشورش خیانت می‌کند مخالفت کرده است. تجربیات و مطالعاتش در پاریس به طور وسیعی در اینجا شرح داده می‌شود، حال آنکه بعدها این مُبدِّل دیرین زندگینامه به داستان می‌بایست پایهٔ رمُانی از زندگیش در اروپا قرار گیرد. شاخ و برگهای زیادی هست که می‌توان آنها را همچون وقایع‌نگاری اجتماعی یا داستانهای کوتاه دربارهٔ دوستان یا زندگی روزمره خواند. هرچند ملاک‌های انتقادی بارگاس یوسا را در نوشته‌هایش در اوایل دههٔ هفتاد با انتشار ***سروان پانتوخا و خدمت خاص*** به کشف حس طنز واداشته، این مقالات به روشنی استعداد شوخ طبعی او را در تمام طول کارش نشان می‌دهد چه از سنگ نبشته‌های گورستان سگها در پاریس بهره جوید، چه از نظرگاههای آنارشیستی لوئیس بونوئلِ فیلمساز. یکی از دلایلی که در مقالهٔ «ماندارن»[7] [=بزرگ] برای فاصله گرفتن خود از سارتر در دههٔ شصت به دست می‌دهد، این است که گرایش سارتر به آن بود که: «یکی از آن‌ها واداشتن هوادارانش به مخالفت با طنز بود و عقیده داشت که خنده در ادبیاتی که در پی کند وکاو ژرفاست روا نیست.» (ص ۲۱۶)

مقالاتش دربارهٔ سارتر و کامو ــ نخستین جلد مجموعهٔ ادبی و نقد سیاسی به طرزی پرمعنا ***بین سارتر و کامو*** (۱۹۸۱) نام گرفت ــ بویژه آن

---

6. *Hopscotch* 7. *The Mandarin*

چیزی را آشکار می‌کند که او «سیاحت یک امریکای لاتینی» خوانده است «و دورهٔ کارآموزی روشنفکری خود را در خیرگی تحت‌تأثیر هوش و نوسانهای دیالکتیکی سارتر گذارند و سر از آنجا درآورد که به اصلاح‌طلبی آزاداندیشانهٔ کامو ایمان آورد.» آنها راه کنار آمدن با «اسطوره‌ها، آرمانشهرها، شور و شوقها، نزاعها، امیدها، تعصبات مذهبی، و درنده‌خویی‌هایی را که در دههٔ شصت و هفتاد همدوش امریکای لاتینی‌ها بود» نشانش دادند. چون هرچند نویسنده در پاریس و بعدها در لندن در تبعید خودخواسته به سر می‌برد، مرکز توجهش پرو و جنبشهای اجتماعی سراسر امریکای لاتین بود. انقلاب کوبا در ۱۹۵۹ تأثیر سیاسی و نمادین ژرفی بر قاره گذاشت. چنانکه نوشته‌های نخستین بارگاس یوسا نشان می‌دهد، ابتدا آن را انقلابی ملی‌گرا و ضدامپریالیستی می‌دانست که نمونه به نظر می‌رسید و نیاز به تعهد و روشنی سیاسی را نشان می‌داد. در دههٔ شصت پنج‌بار از کوبا دیدار کرد، زیرا در سالهای اول انقلاب کوبایی‌ها بسیاری از اعضای جامعهٔ هنری را به جزیره دعوت کردند، جوایز ادبی دادند و مجامع و جلساتی در این باب تشکیل دادند. گروه رُمان‌نویسان «شکوفا»ی امریکای لاتین که در این سالها تحسین ملی و بین‌المللی را برانگیختند ــ به رهبری خولیو کورتاسار، کارلوس فوئنتس، گابریل گارسیا مارکز و خود بارگاس یوسا ــ در اصل با این روند یکی بودند، و هیچ یک به اندازهٔ بارگاس یوسا پرشور و شوق نبودند. بسیاری از مقاله‌هایی که در این کتاب آمده ــ «وقایع نگاری انقلاب کوبا»، «سوسیالیسم و تانکها»، «نامه به هایدی سانتاماریا»، «مرگ چه» ــ فاصلهٔ روزافزونش را از روند کوبایی نشان می‌دهد. در ۱۹۷۱ که همراه با بسیاری از روشنفکران سراسر جهان، به اضافهٔ سارتر، نامهٔ سرگشاده‌ای در اعتراض به رفتار نادرست دولت کوبا با هربرتو پادیّا،

نویسندهٔ ناراضی، امضاء کرد، این موضوع را آشکار ساخت. اما در بیشتر سالهای دههٔ شصت کوبا را نمونه‌ای می‌دانست که لازم بود در سراسر قاره از آن تقلید شود. او یکی از دوستان خاویر هرود، شاعر پرویی، بود که به جنگ چریکی رو کرد و در ۱۹۶۳ کشته شد، و در پشتیبانی از فعالیت چریکی در پرو مقاله نوشت، گرچه در مقام نویسنده چنین انتخابی را به خود روا نمی‌داشت (نگاه کنید به درود محبت‌آمیزش به دوستش اسکوبار). او فرانتس فانون را «نظریه‌پرداز بزرگ جهان سوم» خواند و دفتر خاطرات جنگی چه گوارا را «یکی از جذاب‌ترین کتابهای زمانهٔ ما» نامید. نیروی احساسش در سالهای دههٔ شصت با آنچه بعدها آن را نظرات نادرست و آرمانشهری خود تلقی و سخت محکوم می‌کرد، نسبت مستقیم دارد.

تعهد سیاسی که این کتاب دنبال می‌کند، از چپ هوادار کوبا در دههٔ شصت تا لیبرالیسم رادیکال در دههٔ نود بسط می‌یابد، و سیاست پیوسته یکی از علایق دائمی بارگاس یوساست. با اینحال از سرسپردگی او به ادبیات نمی کاهد. غیر از درگیری مستقیم سیاسی بین ۱۹۸۷ تا ۱۹۹۰ (که بزودی در نتیجهٔ حوادث بدل به خاطرهٔ سیاسی عظیمی شد) خواندن و نوشتن وجه غالب زندگیش بود. انحصارطلبیِ سرشت کار ادبی را در مطالعهٔ سارتری اش دربارهٔ دوست و مربیش، سباستیان سالاسار بوندی آشکار می‌سازد، و هنگامی که از انضباط موردنظر همینگوی سخن می‌گوید، از خود حرف می‌زند: «زیرا ادبیات سودا است و سودا انحصارطلب است... همینگوی در کافه‌ای نشسته است و زن جوانی کنار اوست. با خود می‌گوید: و تو از آنِ منی و سراسر پاریس مال من است، اما من از آنِ این کاغذ و قلمم معنای بردگی دقیقاً همین است. وضع نویسنده غریب و تناقض‌آمیز است. امتیازش آزادی، حق دیدن، شنیدن،

و تحقیق در همه چیز است... مقصود از این امتیاز چیست؟ خوراک دادن به دیو درون که در دستش اسیر است، همهٔ اعمال و کردارش را معین می‌دارد، سنگدلانه عذابش می‌دهد، و تنها موقتاً با عمل آفرینش تسکین می‌یابد.» (ص ۷۶). اگر ذوق ادبی بردگی باشد، او دربارهٔ اهمیت اساسی ادبیات در مقام وسیله‌ای برای بیان آزادی و نارضایی شک ندارد، همچنان که در مقالهٔ به یاد ماندنی «ادبیات آتش است» بیان می‌دارد: «یادآوری این نکته به جوامع ما از این نظر مهم است که چه انتظاری باید از ادبیات داشته باشد. باید به ایشان هشدار داد که ادبیات آتش است، معنای آن سازش‌ناپذیری و طغیان است، *دلیل وجودی* نویسنده اعتراض، مخالفت و انتقاد است.» (ص ۱۲۷) همین احساس بیش از بیست سال بعد در واپسین مقالهٔ کتاب حاضر «راست و دروغ» طنین‌انداز است: «ادبیات به خودی‌خود ادعانامهٔ ترسناکی است علیه هستی تحت هر رژیم یا ایدئولوژی: شهادتی شعله‌ور است دربارهٔ نارسایی‌ها و ناتوانی آن در ارضای ما.» (ص ۴۹۹).

در بسط قلمرو کارش بارگاس یوسا در زمانهای مختلف وابستگی به نویسندگان معین را تصدیق می‌کند. به نامهای سارتر و کامو باید ژرژ باتای را افزود، نقطهٔ عطفی که تمایلش بر آن بود که انتقاد به او را نادیده بگیرد. مقاله‌ای که در اینجا آمده قرابت بارگاس یوسا را با بسیاری از جنبه‌های انتقاد ادبی باتای نشان می‌دهد: رابطهٔ ادبیات با آنچه باتای شر و پلیدی می‌نامد (وسوسه‌ها، سرخوردگیها، دردها و رذایل)؛ ارتباطش با تجربیات اساساً منفی ــ *ملعون*؛ کار ادبی همچون طلب حاکمیت؛ اهمیت بنیادی کام پرستی و علاقه به ژیل دورهٔ افسانه‌ای همچون سرمشق حاکمیت بی‌قید و بند. حتی هنگامی که بارگاس یوسا آشکاراً خود را با نظرات یکدست آزادیخواهانهٔ *ادیب بزرگ*، آیزایا برلین، مربوط می‌سازد، حس

می‌کند که این تحلیل «سالم» یا «آرام» انسان و اعمالش را باید با کشف باتای دربارهٔ دنیای نامعقول و ناخودآگاه تکمیل کرد «جهان آن غرایز بی‌نام و نشان که به شیوه‌هایی نامنتظر ناگهان پدیدار می‌شود تا با عقاید رقابت کند و اغلب چون شکلی از عمل جایشان را بگیرد، و حتی می‌تواند آنچه را این عقاید ساخته ویران سازد.» (ص ۲۳۸)

چنانکه رُمان اخیرش، ***مرگ در کوه‌های آند*** نشان می‌دهد، قلمرو دیونیسوس را می‌توان در مکانی بسیار پرت و زمانی بسیار بعید یافت. در عین اینکه بارگاس یوسا به یقین با مشاهدهٔ فروید دایر بر این که تنها در قلمرو افسانه می‌توان «چندگانگی زندگی» را که برای وجود نیاز داریم یافت، پرسشی که مطرح می‌کند این است که چگونه مرزهای بین افسانه و واقعیت را روشن نگهداریم.

این علاقه به کشف منهیات ادبی و اجتماعی بارگاس یوسا را به سوی دنیای داستانی فاکنر جلب می‌کند. فاکنر همراه جویس از عمده‌ترین پیشگامان برای رُمان‌نویسان امریکای لاتین بوده است، و بارگاس یوسا به روشنی درباره‌اش گفته است: «او به زبان انگلیسی می‌نوشت، اما یکی از خود ما بود.» فاکنر «یکی از ما» بود، چون دربارهٔ دنیای «پیچیدگی آشفته... عقب‌ماندگی و حاشیه‌نشینی» نوشت که «همچنین زیبایی و فضیلتهایی را در بردارد که تمدن به اصطلاح مدرن نابودش کرده است.» (ص ۲۴۵). هنگامی که بارگاس یوسا در آبادی دورافتاده‌ای در آمازون سرگرم تحقیق دربارهٔ حماسه‌اش ***جنگ آخر زمان*** است، درمی‌یابد که شاهد تجربیاتی شبیه ساکنان ولایت یوکنا ـ پاتوفاست: خشونت، گرما، حرص و آز، طبیعت رام‌نشدنی، غرایز مهارگسسته. از نظر بارگاس یوسا این نبوغ خاص فاکنر بود که توانایش می‌ساخت این داستانهای درنده‌خویانه را به شیوه‌های ابداعی صوری

بیان کند: فاکنر نخستین نویسنده‌ای بود که قلم و کاغذ در دست کتاب خواند تا پیچیدگی‌های ساختاری روایت را کشف کند. به رغم آنکه بسیاری از نویسندگان اولیهٔ امریکای لاتین داستانهای خشونتبار را با شگردهای به همان اندازه خشونتبار رئالیسم اجتماعی بیان کردند، فاکنر توانست هنر «صورت» را به نسل بارگاس یوسا نشان دهد.

بسیاری از مقالات تمایل به یادگیری درسهایی از نوگرایی (مدرنیسم) بین‌المللی را به‌عنوان بخشی از دلبستگی به تکامل ادبی در درون امریکای لاتین می‌نمایاند. در درون قاره کمال صوری داستانهای خورخه لوئیس بورخس الهام مداومی بود، اما بارگاس یوسا نیز با نویسندگان بومی‌گرای کشور خود در جدل‌قلمی بود (درواقع کار بعدیش، زمانی که این کتاب زیر چاپ بود، کتابی است تحقیقی دربارهٔ *بومی‌گرایی*[8] در ادبیات). همچنان که مقاله‌اش دربارهٔ خولیو کورتاسار نشان می‌دهد، آگاه بود که خود قسمتی از روندِ ابداعِ روایی است: هیجان‌خواندن *لَی‌لَی‌بازی* در ۱۹۶۳ واگیردار است. همچنین در سالهای آخر دههٔ شصت رسالهٔ دکترای خود را، که به صورت کتابی منتشر شد، دربارهٔ کار گابریل گارسیا مارکز که از دوستان خوبش بود، نوشت. از آن پس از این نویسنده فاصله گرفت، جدایی شیوه‌هایشان با ضربهٔ راستی مشخص می‌شود که اگر همینگوی بود به آن می‌بالید. درگیریش با ناقدان امریکای لاتین به همین نحو سرراست و خردکننده بود. در دههٔ شصت و هفتاد جدلهای قلمی فراوانی با اسکار کویاسوس و آنخل راما بر سر سرشت ادبیات، انقلاب و مقام ادبی انتقاد داشت، و این میل به درگیری همچنان در نوشته‌هایش باقی ماند. یکی از جدلهای قلمی او با گونترگراس («آزادی برای آزاد؟») در کتاب حاضر آمده است.

---

8. indigenismo.

مطالعه دربارهٔ گارسیا مارکز در بریتانیا، آنگاه که بارگاس یوسا در دانشگاه لندن درس می‌داد، به پایان رسید. از اواخر دههٔ شصت تا امروز لندن شهر دلخواهش برای نوشتن باقی ماند. با صرف فنجانی چای سرد و غلیظ در قطار دوور به لندن در غربِ لندن خانه گرفت و ظرف سی سال گاه و بیگاه به آنجا برگشت. این امر برخلاف توجه ترسناک اُسکار موشه به اولین خانه‌اش ارلز کورت، و وابستگی بریتانیایی به آبجوی ولرم و میکده‌ها بود. رابطهٔ بریتانیا و ایرلند در چند مقاله شرح داده شده است. در تحلیل *دابلینیها* یادی از دابلین زمان جویس هست و در تأملاتی دربارهٔ کارل مارکس یادی از لندن. کارل مارکس در دههٔ ۱۸۵۰ در فقر شدید در دین استریت به سر می‌برد و بزرگ‌ترین آثارش را در همانجا نوشت ـ دین استریت آن زمانه زاغه بود و اکنون مرکز «پرجنب و جوش» لندن است. بارگاس یوسا مانند کارل مارکس رفته‌رفته به قرائتخانه موزهٔ بریتانیا وابستگی توأم با انضباطی پیدا کرد. همچنین مدام آثار دوریس لِسینگ را می‌خواند. در تحلیلهای سیاسی دهه‌های هشتاد و نود مارگارت تاچر را اصلاحگر آزادیخواهی می‌داند. و در یکی از مقالات مضحک مشهورش نظام آموزشی مدارس عمومی بریتانیا را زیر ذره‌بین می‌برد و می‌گوید توجه ندارند که تحت مسئولیت آنان جوان‌ترین فرزندش راستافاری[۹] شده است.

سالهای دههٔ هفتاد و هشتاد شاهد بازگشت به پرو و اقامتهای مکرر در بریتانیا و اسپانیا و در اواخر ایالات متحد بود، زیرا مقام و موقعیت بین‌المللی بارگاس یوسا دعوتهای مکرر به سخنرانی و تدریس در

---

۹. Rastafarian یک فرقهٔ مبارز مذهبی که در اصل متعلق به جامائیکاست. پیروان این فرقه آفریقا را سرزمین موعود (و هایله‌سلاسی، امپراتور پیشین حبشه را مسیح) می‌دانند و معتقدند که روزی همهٔ سیاهان باید به آفریقا بازگردند.

دانشگاههای سراسر کشور را می‌طلبید. به پرویی بازگشت که حکومت نظامی در آن برقرار بود، اما حکومتی که خود را از لحاظ اجتماعی عادلانه می‌دانست و به توسعهٔ ملی با سمت و سوی ایالات متحد علاقه داشت. ابتدا در حکومت ژنرال و بلاسکو و سپس به صورت بی‌سروصداتری در حکومت ژنرال فرانسیسکو مورالس برمودس سیاست ملی کردن انتخابی بازرگانی خارجی، اصلاحات ارضی گسترده، و دخالت دولت در بسیاری از جنبه‌های اقتصاد را در پیش گرفته بودند. در حالی که بسیاری، از جمله بارگاس یوسا، به سوءمدیریت این حکومت‌ها اشاره می‌کردند ــ بارگاس یوسا بویژه به سبب قرار دادن روزنامه‌ها و کانالهای تلویزیونی تحت نظارت دولت از بلاسکو انتقاد می‌کرد و روشنفکرانی را که از اقداماتش پشتیبانی می‌کردند محکوم می‌ساخت ـ دولتهای نظامی عملاً در کشور به اصلاحات اساسی دست می‌زدند. در ۱۹۷۸ بارگاس یوسا از سوسیالیسم ضددموکراتیک سخن می‌گفت و علیه دستاورد چپ افراطی در حکومت اوگو بلانکو در انتخابات هشدار می‌داد. انتخابات ریاست جمهوری در مه ۱۹۸۰ پس از دوازده سال حکومت نظامیان، فرناندو بلائونده تری محافظه‌کار را بازآورد. همچنین این سال با ظهور نظامی راه درخشان لومینوسو، یعنی جنبش چریکی راه درخشان، که اَبیمائل گوسمن، استاد فلسفه، آن را بنیان نهاد، برجسته می‌شود. این گروه بسیار خشن ــ که در ادبیاتش سخن از «سهمیهٔ» ضروری خون قربانی برای هر یک از اعضایش می‌رفت ـ ظرف چند سال در جنوب مرکزی آند و شهرهای مخروبهٔ آیاکوچو، اوآنکایو، و لیما پایگاههایی ساخته بود و نوید دهه‌ای را می‌داد که «مانچی تیمپو»[10] یا عصر بیم نام گرفته است.

---

10. Manchay tiempo

در اوایل سال ۱۹۸۳ که هشت روزنامه‌نگار و راهنمایشان به دست اهالی ده اوچوراکی واقع در شمال غربی پایتخت آیاکوچو، منطقه‌ای که راه درخشان عملیات را در آن رهبری می‌کرد قتل‌عام شدند، با پوشش خبری مطبوعات و تلویزیون، سندرَو توجه همگان را در سراسر کشور به خود جلب کرد. دولت هیأتی را مأمور بررسی کشتار کرد، و بارگاس یوسا نیز یکی از اعضای این هیأت بود. گزارش بارگاس یوسا از این حادثه «کشتار درآند» را باید همراه ***مرگ درکوه‌های آند*** خواند. هر دو سندهایی از این زمانهٔ پرآشوبند، زمانی که «مناطق اضطراری» (آنجا که راه درخشان و نیروهای مسلح در نبردی خشن درگیر بودند) بیست و هفت ایالت پرو را دربرمی‌گرفت. انتقاد بارگاس یوسا از گونترگراس را که امریکای لاتین را ضرورتاً جای فعالیت انقلابی خوانده بود، باید بر همین زمینه خواند. همچنین هنگامی که در ۱۹۸۵ از مهار زدن بر فعالیت انقلابی و اجرای اصلاحات دمکراتیک در نیکاراگوئه بحث می‌کند، نظراتش متأثر از مبارزات خشونتبار در پرو است.

وجه مشخصهٔ دیگر این دوره تغییر سیاستهای اقتصادی دولت پرو در مبارزه با وخامت بحرانهای اقتصادی، همچنین سیاسی است. بِلائونده بدون موفقیت کوشید برنامه‌های ایجاد ثبات موردنظر صندوق بین‌المللی پول را به ازای دریافت وام به اجرا بگذارد. در ۱۹۸۵ آلَن گارسیا، رئیس‌جمهور محبوب، راه متفاوتی را در پیش گرفت، یعنی افزایش و بعد تثبیت قیمتها و تحمیل نرخ ارزی ثابت و کنترل واردات. همچنین با اعلام سطح باز پرداخت وامها با جامعهٔ بانکی و صندوق بین‌المللی پول مخالفت کرد، و این حرکت به سبب تحریم عملی پرو از سوی سرمایه‌گذاران بین‌المللی شد. در جولای ۱۹۸۷ که گارسیا اعلام داشت کلیهٔ بانکها و مؤسسات مالی را در پرو ملی می‌کند، بارگاس یوسا مقاله‌ای در مخالفت

نوشت: «به سوی حکومت مطلقه در پرو» و روندی را آغاز کرد که رئوس آن به تفصیل بسیار در *ماهی در آب* آمده است و سرانجام به نامزد شدنش در انتخابات ریاست جمهوری انجامید.

رئیس‌جمهور جدید، آلبرتو فوخی‌موری پس از مخالفت با برنامهٔ اصلاحات لیبرال بارگاس یوسا در مبارزهٔ انتخاباتی ۱۹۹۰ برنده شد و صد و هشتاد درجه برخلاف او چرخید و برنامه‌ای را به اجرا گذاشت که به «برنامهٔ ضربتی فوخی» معروف شد. قیمتها سر بر آسمان کشید ــ قیمت بنزین یک شبه سه هزار درصد بالا رفت ــ دستمزدها ثابت ماند، هزینه‌های عمومی به شدت قطع شد، و خصوصی سازی به صورت هنجار رایج درآمد. در ۱۹۹۲ فوخی‌موری با پشتیبانی نظامیان قانون اساسی را معلق گذاشت و کنگره را منحل کرد و از دموکراسی سرپیچید. مخالفت بارگاس یوسا با فوخی‌موری چنانکه در «مردم درجهٔ دو» و «مردم درجهٔ یک» دیده می‌شود، آشکار و قاطع بود.

بارگاس یوسا در حال حاضر مقیم اروپاست، اما مدام از ایالات متحد دیدار می‌کند. ادبیات امریکای شمالی، همچنان که از مقالاتش دربارهٔ فاکنر، دوس پاسوس، و همینگوی پیداست، نقش مهمی در تکامل ادبی او ایفا می‌کند. همچنین در شماری از روزنامه‌ها و مجلات امریکای شمالی مقاله به چاپ می‌رساند. همچنان که شهرت ادبیش تثبیت می‌شود، دیدار از محافل دانشگاهی امریکای شمالی به صورت حادثه‌ای روزمره درمی‌آید. در این محافل دانشگاهی خود را به طنز ماهی از آب گرفته، یا دست‌کم کسی وصف می‌کند که برخلاف جریان شنا می‌کند. در حالی که انتصابش در مقام استاد موقتی در دانشگاه کمبریج انگلستان، به قول خودش، او را درگیر تعلیم دادن تنها به یک دانشجو کرده است، در امریکای شمالی شنوندگانی نسبتاً بیشتر،

مشتاق‌تر و پرتوقع‌تر چشم براهش هستند. اما او پیوسته نتوانسته است این توقعات را برآورد. می‌گوید در پرینستُن «مردم امیدوارند که در این سال و زمانهٔ قحطی، دست‌کم جهان سومیها هنوز هم انقلابی باشند. هر کس انقلابی نباشد، نومیدشان می‌کند. مثلاً مثل خود من.» این انتقاد از روشنفکران خارجی که دوست دارند آرمانشهر انقلابی خود را در امریکای لاتین جا بدهند، جانمایه‌ای است که مدام در آثار تخیلی و مقالات انتقادی بارگاس یوسا تکرار می‌شود، همچنان که در مجادله با گراس در «سودای سویس» دیده می‌شود. در مقالات دیگر از راه تحلیل آثار اخیر سائول بلو، دیوید مامِت ــ «نظر بازی» ــ علایق جاری ایالات متحد به نظریهٔ معاصر ادبی و سیاست جنسی، نژادی و اقلیتها را تفسیر می‌کند.

این مقالات اخیر دربارهٔ ایالات متحد نخست در ستون دائمی که برای *ال پائیس* تحت عنوان *عیار*[11] می‌نویسد و در سراسر امریکای لاتین پخش می‌شود، منتشر شده است. این مقالات با عنوان *مبارزه برای آزادی*[12] (۱۹۹۴) در یک جلد به چاپ رسیده است. مقالات دیگر این کتاب که اواخر دههٔ هشتاد و اوایل دههٔ نود را دربرمی‌گیرد، در اینجا آمده است. این مقالات بر آنچه بارگاس یوسا در مقدمه‌ای بر مبارزه... نوشته و آن را «مبارزه برای فرهنگ آزادی که پس از دورهٔ کمونیسم پدیدار شده و انتقاد از ملیت‌گرایی و هزار چهرهٔ موذیانه‌اش... سنت‌گرایی مذهبی و کوششهای تازه برای استقرار مجدد سنت خودکامگی در امریکای لاتین» خوانده است، افزوده شده است. از این دیدگاه است که از تأثیر افکار پوپر، هایک و آیزایا برلین و دلبستگی فرزندوار و از تحسین بی‌دریغ از

---

11. *Piedra de toque.* 12. *Desafíos a la libertad.*

پوپر، فاکنر، بورخس و مارگارت تاچر سخن به میان می‌آورد. در سیاههٔ اخیر تنش چشمگیری بین ارادهٔ توصیف عریان و ــ از حساسیتی کثرت گرا ــ آگاهی به این نکته نهفته است که چنین حقایقی لزوماً گریزپا و اتفاقی‌اند.

در عین اینکه نویسندگان یا سیاستمداران انگشت‌شماری از بورخس و مارگارت تاچر به یکسان نام می‌برند، حتی عدهٔ بسیار کمتری می‌توانند مهارتهای بازی مارادونا را در فوتبال یا کار بوتروی کلمبیایی را تحلیل کنند. بارگاس یوسا نیز مانند سلف خود آلبرکامو هوادار فوتبال است، و در ۱۹۸۲ وظیفهٔ دلخواهی به او محول شد: گزارش جام‌جهانی اسپانیا. چند گزارش از این دست در اینجا آمده است. قدردانی پیشین از مهارتهای مارادونا در بازی فوتبال می‌تواند با سرزنش بعدی او دربارهٔ پشتیبانی پرشورش از فیدل کاسترو و رژیم کوبا مغایرت داشته باشد. همچنین بارگاس یوسا به تفصیل دربارهٔ نقاشی نوشته است، چنانکه در مقالهٔ طولانی دربارهٔ بوترو، پرآوازه‌ترین نقاش زندهٔ امریکای لاتین، قدردانی کوتاهی از سیسلوی پرویی، و بحث دربارهٔ نقاشی در آلمان تحت حکومت مطلقه در دههٔ سی در «هنر منحط» دیده می‌شود. در این مقاله به گئورگ گروز رجوع می‌کند و بعدها شیفتگی خود را به گروزبه کتابی بیش از اندازه مصور گسترش می‌دهد.

منتقد نقاشی، مفسر فوتبال، شیفتهٔ فیلم، مقاله‌نویس سیاسی، ناقد ادبی، ***وقایع‌نگار***، زندگینامه‌نویس، نویسندهٔ داستانهای کوتاه: ***موج‌آفرینی*** این سطوح گوناگون کار و شخصیت ماریو بارگاس یوسا را بازمی‌نماید.

جان کینگ

وارویک، ۲۹ فوریهٔ ۱۹۹۶

کشور هزار چهره

آرِکیپا[1]، شهری که در آن زاده شدم، در دره‌ای در کوهستان آند در جنوب پرو قرار دارد. این شهر از بابت روحیهٔ انقلابی و روحانی، وکلای دعاوی، آتشفشانها، آسمان صاف، طعم میگوها و تعصب محلی ورد زبان است. همچنین به سبب برفبارش[2]، نوعی روان نژندی گذرا که دامنگیر اهالی آن می‌شود. در یک روز قشنگ خوش خلق‌ترین آرِکیپایی از خوش و بش سرباز می‌زند، ساعتها در خود فرو می‌رود، دست به بی‌معنی‌ترین رفتارهای افراطی می‌زند، و بر سر یک اختلاف ساده می‌کوشد دوستش را خفه کند. هیچ کس نگران نمی‌شود و به خشم نمی‌آید، چون همه می‌دانند که این مرد مبتلا به «برفبارش» شده و فردا به حال عادی برمی‌گردد. هرچند خانواده‌ام در یک سالگی مرا از آرِکیپا برد و دیگر در آنجا زندگی نکردم، خود را با تمام وجود آرِکیپایی می‌دانم. همچنین به نظرم لطیفه‌هایی که در سراسر پرو برای ما ساخته‌اند ــ ما را گندِ دماغ، تلخ گوشت و حتی مجنون می‌دانند ــ نتیجهٔ حسادت است. مگر ما به خالص‌ترین زبان اسپانیایی در کشور حرف نمی‌زنیم؟ مگر ما سانتا کاتالینا،

---

1. Arequipa 2. La nevada

آن شگفتی معماری، صومعهٔ رواق‌داری در دوران استعماری را که پانصد زن در آن به سر می‌بردند، نداشتیم؟ مگر هولناک‌ترین زلزله‌ها و بیشترین شمار انقلابات بزرگ تاریخ پرو را از سر نگذرانده‌ایم؟

از سن یک تا ده سالگی در کوچابامبای[3] بولیوی به سربرده‌ام. دربارهٔ این شهر، که در آن شاد و معصوم بودم، چندان چیزی از آدمها و اشیاء به یادم نمانده، جز کتابهایی که خوانده‌ام: ***ساندوخان***[4]، نوسترادامو‌س[5]، ***سه تفنگدار***، ***کالیوسترو***[6]، ***تام سایر***، ***سندباد***. داستانهای دزدان دریایی، کاشفان و راهزنان، داستانهای عشق احساساتی و اشعاری که مادرم در کشوی میز کنار تختش پنهان می‌کرد (که فقط برای لذت بردن از کار ممنوع، بی‌آنکه چیزی سردربیاورم آنها را می‌خواندم) بهترین قسمت عمرم را اشغال می‌کرد. و چون تحمل‌ناپذیر بود که این کتابهای جادویی به پایان برسند، گاه فصلهایی به آنها می‌افزودم، یا پایانشان را تغییر می‌دادم. این اضافات و اصلاحات در داستانهای دیگران، نخستین چیزهایی بود که نوشتم، نخستین نشانه‌های استعدادم در مقام قصه‌گویی.

همچنان که در مورد همهٔ خانواده‌های جلای وطن کرده مصداق دارد، زندگی دور از میهن بر وطن‌پرستی ما افزوده بود. تا سن ده سالگی می‌پنداشتم بزرگ‌ترین خوشبختی آن است که اهل پرو باشی. در آن زمان تصورم از پرو بیشتر مربوط می‌شد به کشور اینکاها و فاتحان اسپانیایی و نه پروی واقعی، که فقط در ۱۹۴۶ با آن آشنا شدم. در این سال خانواده‌ام

---

3. Cochabamba.

۴. از قهرمانان داستانهای ماجراجویی نوجوانان، ملقب به ببر مالزی.

۵. Nostradamus (۶۶-۱۵۰۳) اخترشناس و پیشگوی فرانسوی.

۶. Count Alessandro di Cagliostro معروف به جوزپه بالسامو (۹۵-۱۷۴۳) ماجراجو و شیاد ایتالیایی.

از کوچابامبا به پیورا[7] نقل‌مکان کرد، همان شهری که پدربزرگم در آنجا به مقام ریاست شهربانی برگزیده شد. ما با توقف کوتاهی در آرِکیپا از راه زمینی سفر کردیم. هیجانی را که از رسیدن به شهر زادگاهم به من دست داد و قربان صدقه‌رفتنهای عمو ادواردو هنوز یادم مانده است. عمو ادواردو مجرد، قاضی و مردی بسیار پابند مذهب بود. به سبک اشرافزادگان محلی اسپانیایی با خدمتکارش اینوسنسیا زندگی نظیف و بقاعده‌ای داشت و در میان مبل و اثاث و تکچهره‌ها و اشیاء بسیار قدیمی پیر می‌شد. وقتی برای اولین‌بار در کامانا دریا را دیدم، سخت به هیجان آمدم. چنان غیّه کشیدم و ابراز احساسات کردم، که پدر و مادرم رضایت دادند اتومبیل را نگه‌دارند تا بتوانم از آن کرانهٔ سنگلاخ بکر تنی به آب بزنم. غسل تعمیدم در آب چندان موفقیت‌آمیز نبود، زیرا خرچنگی گازم گرفت. اما با اینحال عشق نخستیم از دیدن سواحل پرو همچنان خدشه‌ناپذیر ماند. دوهزار مایل بیابان که کمتر دره‌ای در کرانه‌های رودها راهشان را می‌بُرد، رودهایی که از آند به زیر می‌غلتند تا به اقیانوس آرام بپیوندند، در نظر بسیاری کسان جلوه‌ای ندارد. افراطی‌ترین مدافعان سنت سرخ‌پوستی ما که بر هر آنچه اسپانیولی است می‌تازند، ساحل را به «بیگانه‌پرستی» و سبکسری متهم می‌کنند و بر آن پا می‌فشارند که انتقال مرکز زندگی سیاسی و اقتصادی پرو از سییرا به سواحل، از کوزکو به لیما بدبختی بزرگی بوده است، زیرا سنگ بنای تمرکزگرایی خفقان‌آوری را گذاشته که پرو را بدل به نوعی عنکبوت کرده است: کشوری با سری بسیار بزرگ ــ پایتخت ــ و اندامی نحیف. یکی از تاریخنگاران لیما و سواحل را «ضد پرو» خوانده است. من که اهل آرِکیپا و مردی از سییرا

---

7. Piura

هستم، در این جدل در برابر بیابان کنار دریا جانب آند را می‌گیرم. اما اگر ناگزیر می‌شدم بین این چشم‌انداز، یا آند یا جنگل آمازون ــ سه منطقه‌ای که پرو را از درازا تقسیم می‌کنند ــ یکی را برگزینم، احتمال می‌رود به سمت این شنها و امواج میل کنم.

سواحل حاشیهٔ امپراتوریِ اینکا بود، تمدنی که از کوزکو تابیدن گرفت. این یگانه فرهنگِ پیش از اسپانیولی پرو نبود، اما بی‌شک نیرومندترین آنها بود. این فرهنگ در سراسر پرو، بولیوی، اکوادور، و بخشی از شیلی، کلمبیا و آرژانتین گسترش یافت. اینکاها در حیات کوتاهشان، یعنی کمی بیش از یک قرن بر دهها ملت پیروز شدند، جاده، نظام آبیاری و قلعه و دژ ساختند، و نظامی اداری مستقر کردند که زمینه را برای تغذیهٔ همهٔ مردم پرو فراهم آورد، کاری که تا آن زمان حکومت دیگری انجام نداده بود. به‌رغم اینها هرگز از اینکاها چندان خوشم نیامده است. گرچه بناهای باستانی که به جا گذاشته‌اند، همچون ماچوپیچو یا ساکسائوآمن[8]، خیره‌ام کرده، اما پیوسته این احساس به من دست داده است که شاید اندوه پرویی‌ها ــ خصوصیت برجسته‌ای از شخصیت ما ــ زادهٔ دولت اینکا باشد: جامعهٔ جابر دیوانسالاری که سرکوبگر قهاری هرگونه نشان شخصیت فردی را از آن زدوده است.

اینکاها برای دوام قدرت خود بر مغلوب‌شدگان به حیله‌های ظریفی دست می‌زدند، مثلاً خدایانشان را از آن خود می‌کردند و رهبران شکست خورده را با اشرافیت خود درمی‌آمیختند. بعلاوه **تخت قاپو**[9] هم بود، یعنی جابجایی قومی که از سرزمین بومی خود کنده می‌شدند و در جایی بسیار دورتر اسکان می‌یافتند. کهن‌ترین اشعار

---

8. Sacsahuamán.

۹. mitimaes، همان کوچاندن جمعی.

کچوایی[10] که به دست ما رسیده، سوگسرودهایی است که آوارگان سرزمینهای بیگانه در آنها از سرزمین پدری یاد می‌کنند. اینکاها پنج قرن پیش از *دایرةالمعارف بزرگ شوروی* و ۱۹۸۴ جرج اورول در گذشته دست بردند تا آن را با نیازهای زمان حال متناسب کنند. هر امپراتور کوزکو با ملتزمینی به نام آمائوتا[11] یا ریش سفیدان به سلطنت می‌رسید. وظیفهٔ اینان تغییر تاریخ بود تا چنین وانمود شود که با حکمران کنونی به اوج خود رسیده است و از آن پس همهٔ فتوحات و افتخارات اسلافش به او نسبت داده می‌شد. نتیجه این است که بازسازی این تاریخ که به سبک بورخس باژگونه شده، محال است. اینکاها **کیپوس**[12]، نظام تقویت‌کنندهٔ حافظهٔ استادانه‌ای را برای ثبت اعداد داشتند، اما نمی‌نوشتند و من همیشه این استدلال را پذیرفته‌ام که نوشتار را نمی‌خواستند، زیرا برای آن قسم جامعه خطرناک بود. هنر اینکاها جدی و سرد است، بی‌نشانی از خیالپردازی و مهارت، همان عناصری که می‌توان نزد دیگر فرهنگهای پیش از اینکا نظیر ناسکا و پاراکاس سراغ گرفت، در میان این دو قوم رداهایی از پَر با ظرافتی باورنکردنی فراهم می‌آوردند یا جامه‌هایی با اَشکال و تصاویر مرموز می‌بافتند که تا امروز نیز رنگ و جذابیت خود را حفظ کرده‌اند.

پرویی‌ها، پس از دوران اینکاها، به ناچار سرکوبگر دیگری را تحمل کردند: سلطهٔ اسپانیولیها. فاتحان اسپانیایی زبان و مذهبی را به پرو آوردند که اکثریت پرویی‌ها بدان تکلم می‌کنند و ایمان دارند. اما هرگونه تجلیل نسنجیده از مستعمره به قدر صورت آرمانی دادن به اینکاها سفسطه‌آمیز است. چون، هرچند مستعمرهٔ پرو را در رأس مشاوران سلطنتی قرارداد که

---

10. Quechua 11. amautas 12. quipus

دربرگیرندهٔ مناطقی بود که امروزه جمهوریهای مختلف را تشکیل می‌دهند و لیما را به پایتختی با دربار با شکوه و زندگی مهم دانشگاهی و تشریفاتی بدل کرد، تاریک‌اندیشی مذهبی، تفتیش عقاید، و سانسور را نیز با خود آورد که جلوی نوع ادبی ــ رُمان ــ را گرفت و آزار و شکنجهٔ بی‌دینان و مرتدها را بنا گذاشت که در بسیاری موارد به معنای تعقیب و آزار کسانی بود که جرأت اندیشیدن داشتند. استعمار به استثمار سرخ‌پوستان و سیاهان و استقرار کاستهای اقتصادی انجامید که تا امروز دوام آورده و ازاین‌رو پرو را به کشوری سرشار از نابرابریهای عظیم مبدل کرده است. استقلال پدیده‌ای سیاسی بود که ساختار جامعهٔ تقسیم شده به اقلیتی برخوردار از مواهب زندگی مدرن و توده‌هایی را که در جهل و فقر به سر می‌برند چندان تغییر نداده است. شکوه و جلال اینکاها، دوران استعماری و جمهوری از یادم نبرده است که حکومتهای مسلط بر ما نتوانسته‌اند اختلافاتی را که جامعه پرو را از هم جدا کرده است به حد قابل قبولی کاهش دهند، و این لکهٔ ننگ را نمی‌توان با بناهای تاریخی، کردار جنگ‌افروزانه، و درخشش درباری جبران کرد.

البته هنگامی که از بولیوی برگشتم، هیچ یک از این افکار را در سر نداشتم. خانواده‌ام از آداب کتاب مقدس پیروی می‌کرد. همهٔ اعضاء ــ دایی‌ها، خاله‌ها، دایی و خاله‌زادگان ــ در پی پدر و مادربزرگم که محور خانواده بودند، نقل مکان کردند. به این ترتیب به پیورا رسیدیم. این شهر، که در احاطهٔ ریگزار بود، بدل به نخستین تجربه‌ام از پرو شد. در مدرسهٔ سالسی[۱۳] همکلاسهایم به علت اینکه مثل یک سرّانو[۱۴] حرف می‌زدم و rs را ss تلفظ می‌کردم و چون باورم شده بود که بچه‌ها را لک‌لکها از

13. Salesian

۱۴. Serrano، ناحیه‌ای در شیلی.

پاریس می‌آورند، دستم می‌انداختند. آنها برایم توضیح دادند که موضوع به صورت زمینی‌تری رخ می‌دهد.

خاطراتم از تصاویر دو سال زندگی که در آنجا گذراندم سرشار است. پیورایی‌ها آدمهای بگو بخند، کم‌مایه و سرشار از لطیفه و صمیمیت‌اند. در پیورای آن زمان چیچا[۱۵] (آبجو ذرت) خوبی بود و رقص تندرو[۱۶] با ظرافت اجراء می‌شد، و رابطه بین چولوس[۱۷] (دورگه‌ها) و سفیدها راحت‌تر از جاهای دیگر بود؛ سرشت خودمانی و شوخ و شنگ پیورایی‌ها شکاف بین طبقات را پر می‌کرد. عشاق زیر مهتابی دختران ترانه‌های عاشقانه می‌خواندند، و خواستگارهایی که با مخالفت پدر و مادرها روبرو می‌شدند، دختر را می‌ربودند: چند روزی او را به ملک اربابی[۱۸] می‌بردند و بعد ــ همه چیز به خیر و خوشی تمام می‌شد و خانواده‌ها آشتی می‌کردند ــ با شکوه و جلال در کلیسا مراسم عروسی را جشن می‌گرفتند. بعد این ربودنها را مثل طغیان رودخانه که چند ماه از سال حیات را به کشتزارهای پنبه می‌آورد اعلام می‌کردند و جشن می‌گرفتند.

این شهرک بزرگ، پیورا، پر از حوادثی بود که آتش تخیل را شعله‌ور می‌کرد. در آنجا لامانگاچریا[۱۹] بود، منطقه‌ای از کلبه‌های گِلی و نئین، که بهترین نوشگاههای چیچا در آن بود، و لاگائیناسرا[۲۰] بین رودخانه و کشتارگاه قرار داشت. هر دو محله از یکدیگر نفرت داشتند و مدام بین آنها زدوخوردهای شدیدی درمی‌گرفت. همچنین *خانهٔ سبز*، روسپیخانهٔ شهر، آنجا در وسط صحرا بود که شبها مالامال از نور و جنجال و سایه‌های بیقرار می‌شد. اینجا که پدران روحانی مدرسهٔ سالسی با خشم و

---

15. Chicha.
16. tendero.
17. cholos.
18. *hacienda*.
19. la mangacheria.
20. la gallinacera.

خروش از آن سخن می‌گفتند، هم مرا می‌ترساند و هم شیفته‌ام می‌کرد، و ساعتها حرفش را می‌زدم، آن را می‌پاییدم، و دربارهٔ آنکه چه چیزها در درونش رخ می‌دهد خیالبافی می‌کردم. این ساختمان چوبی ناپایدار که ارکستری از مانگاچریا برای نواختن به آنجا می‌آمد و مردهایی از پیورا برای خوردن و شنیدن موسیقی و گفتگو از کسب و کار و همچنین عشقبازی می‌آمدند ــ زوجها این کار را در هوای آزاد، زیر ستارگان و روی شنزارِ گرم می‌کردند ــ برانگیزاننده‌ترین خاطرات کودکی من است. از این خاطرات ***خانهٔ سبز*** به وجود آمد، رُمانی که با مشکلاتی که گشودن فاحشه‌خانه‌ای در زندگی و تخیل پیورایی‌ها ایجاد کرد، و همچنین کارهای گروهی ماجراجو در آمازون سروکار دارد. در اینجا کوشیده‌ام دو منطقهٔ پرو ــ صحرا و جنگل ــ را که به یک اندازه از یکدیگر دورند و با هم اختلاف دارند، کنار یکدیگر قرار دهم. همچنین خاطرات پیورا الهامبخش داستانهای متعددی در نخستین کتابم، ***توله‌ها***، بود. این مجموعه داستان که منتشر شد، برخی از ناقدان آن را تحلیل اشعهٔ ایکس ***ماچیسموی***[۲۱] امریکای لاتین دانستند. نمی‌دانم این تفسیر درست است یا نه، اما می‌دانم که پرویی‌های همسن و سال من در میانهٔ این خشونت لطیف ـ یا لطافت خشن ـ که کوشیدم در نخستین داستانهایم بازسازی کنم، بزرگ شده‌اند.

در سن بلوغ بودم که به لیما رفتم، شهری که از همان اولین لحظه از آن بدم آمد، زیرا در آنجا خوشحال نبودم. پدر و مادرم از هم جدا شده ولی پس از ده سال با هم آشتی کرده بودند. زندگی با پدرم به معنای ترک پدربزرگ و مادربزرگ و دایی‌ها و خاله‌ها و تسلیم شدن به نظم و انضباط

---

۲۱. Machismo که به صورت macho وارد زبان انگلیسی هم شده معنای گسترده‌ای دارد و در کل به همهٔ رفتار و کردار مردانه و اهمیت به مردانگی گفته می‌شود، از انگشت شکستن گرفته تا ورزشهای خشن و راه ندادن زن به جمع مردان.

مرد بسیار سختگیر بود که غریبه بود. نخستین خاطراتم از لیما یادآور این تجربهٔ دشوار است. ما در ماگدالنا، یکی از محلات معمولی طبقه متوسط به سرمی‌بردیم. اما وقتی در مدرسه نمره‌های خوبی گرفتم، آخر هفته را ــ این پاداش من بود ــ نزد عمو و زن عمویم در میرافلورِس، محله‌ای بسیار آبرومندتر در کنار دریا، می‌رفتم. در آنجا با گروهی دختر و پسر همسال خود آشنا و در مراسم بلوغ با آنها سهیم شدم. اسم این را گذاشته بودند «بچه محل داشتن»، چیزی در ردیف خانواده که کانون گرمش کنج خیابان بود و در آن فوتبال بازی می‌کردی، یواشکی سیگار می‌کشیدی، مامبو رقصیدن را یاد می‌گرفتی و به دخترها عشق می‌ورزیدی. البته در قیاس با نسلهای بعدی ما فرشته بودیم. جوانهای امروز لیما همان روز نخستین عشاءربانی عشقبازی می‌کنند و اولین سیگار ماری‌جوانای خود را وقتی می‌کشند که هنوز صدایشان دورگه نشده. نهایت ماجراجویی ما دیدن فیلمهای ممنوع بود ــ آنهایی که سانسور کلیسا تحت عنوان «نامناسب برای خانمهای جوان» طبقه‌بندی کرده بود ــ یا نوشیدن *کاپیتان* آمیزهٔ زهرآگینی از ورموت و کنیاک در نوشگاه کنج خیابان پیش از رفتن به جشنهای روز یکشنبه که در آن نوشابه‌های الکلی نمی‌دادند. یکی از بحثهای خیلی جدی یادم مانده که در آن «مردهای» بچه محل ــ در آن زمان گویا چهارده یا پانزده ساله بودیم ــ دربارهٔ راه مشروع بوسیدن محبوب صحبت می‌کردند. آنچه جاکومو کازانووا با میهن پرستی افراطی «سبک ایتالیایی» می‌خواند، یا بریتانیایی‌ها به آن می‌گویند «بوسهٔ فرانسوی»، همچون گناهی مرگبار به اتفاق آراء رد شد.

لیمای آن روزگار، اواخر دههٔ ۱۹۴۰، هنوز شهری کوچک، امن، آرام و فریبنده بود. ما در خانه‌های محکم و درزگیری شده به سر می‌بردیم: اغنیا و مرفهان در اورانتیا و سن‌ایزیدرو؛ پولدارهای طبقهٔ متوسط در

میرافلورِس، و کم‌پولهای طبقهٔ متوسط در ماگدالنا، سن میگل، و بارانکو؛ و فقرا در ویکتوریا، لینس، باخو اِل پوئنته، و اِل پروونیر. بچه‌های طبقهٔ متوسط تقریباً هرگز فقرا را نمی‌دیدند: حتی نمی‌دانستیم که آنها وجود دارند. در حومه‌ها جاهای خطرناک و پرتی بود که می‌گفتند محل ارتکاب جنایات است. پسری با وضعیت خانوادگی من اگر هرگز از لیما بیرون نمی‌رفت، عمرش در این توهم می‌گذشت که در کشوری اسپانیولی زبان مرکب از سفیدها مِستیسوها[۲۲] به سر می‌برد، و از میلیونها سرخ‌پوست ــ یک سوم جمعیت ــ که به زبان کچوا حرف می‌زدند و زندگی یکسره متفاوتی داشتند، بی‌خبر می‌ماند.

من از بخت خوش تا حدی این سد را شکسته بودم. حالا به نظر خوشبخت می‌آمدم. اما در آن هنگام، در ۱۹۵۰، مکافاتی بود. پدرم که فهمیده بود شعر می‌سرایم، از ترس آینده‌ام ــ شاعر محکوم به مردن از گرسنگی بود ــ و «مردانگیم» (این عقیده که شاعران همجنس بازند هنوز هم در بین گروههای معینی از جامعه رواج دارد) و برای اینکه مرا در برابر این خطرها حفظ کند، به فکر افتاد که مدرسهٔ نظامی لئونسیو پرادو درُمان دلخواه است. دو سال از عمرم را در آن مؤسسه گذراندم. در آنجا پسرهایی از طبقات بالا بودند که پدرها آنها را برای اصلاح و بازآموزی فرستاده بودند، و پسرهایی از طبقهٔ متوسط که می‌خواستند شغلی در نظام به دست آورند، و همچنین پسرهایی از طبقات فرودست بودند، زیرا مدرسه به خانواده‌های فقیر کمک هزینه می‌داد. در پرو این یکی از انگشت شمار مؤسساتی بود که در آن گروههای اغنیا و میانه حال و فقرا، سفیدها، دورگه‌ها، بومیان، سیاهان، و چینیها، اهالی لیما و ایالات، همه با

---

۲۲. mestizos دو یا چند رگه. در مورد امریکای لاتین منظور آمیزهٔ اسپانیولی و بومیان و سرخ‌پوستان است.

هم زندگی می‌کردند. من زندان و انضباط نظامی و همچنین محیط ظالمانه و زورگویانه را یکسره تحمل‌ناپذیر دیدم. اما فکر می‌کنم ظرف این دو سال با جامعهٔ واقعی پرو و همهٔ آن تناقضها، تنشها، پیشداوریها، تحقیر و توهینها و رنجشهایی آشنا شدمَ که پسری از میرافلورس هرگز نمی‌توانست حتی به وجودشان نیز پی ببرد. از بابت دیگری نیز مدیون لئونسیوپرادو هستم: تجاربی را به من داد که مواد خام نخستین رُمانم را فراهم آورد. *عصر قهرمان* البته با ابداعات بسیار، زندگی این دنیای کوچک پرویی را باز می‌آفرید. از کتاب استقبال چشمگیری شد: هزار نسخه از آن را در حیاط چارگوش مدرسه سوزاندند و ژنرالها بسیار سخت بدان تاختند. یکی از آنان گفت این کتاب از «فکر منحطی» تراویده است، و دیگری با خیالپردازی بیشتر گفت این رُمان با پشتیبانی مالی اکوادور نوشته شده است تا نظامیان پرویی را بی‌اعتبار کند. کتاب موفقیت‌آمیز بود، اما هرگز درنیافتم که آیا این موفقیت بر اثر شایستگی خود آن بود، یا رسوایی‌ای که برانگیخته بود.

در بیست سال گذشته میلیونها مهاجر از سیبرا برای زندگی در زاغه‌های لیما آمده‌اند ــ با حسن تعبیر به اینها می‌گویند «جوامع جوان» ــ که همهٔ حومه‌ها را اشغال کرده‌اند. پسرهای امروز لیما برعکس ما فقط با گشودن پنجرهٔ خانه‌شان واقعیت کشور پرو را درمی‌یابند. حالا فقرا به صورت دستفروش، ولگرد، گدا، و کیف‌زن همه جا هستند. لیما با ۵/۵ تا ۶ میلیون سکنه و مسائل عظیمش ــ زباله، وسایل نقلیهٔ ناکافی، کمبود مسکن، و جنایت ــ بسیاری از فریبندگیهای خود را از دست داده است، یعنی محله‌های استعماری و مهتابیهای کرکره‌دار، آرامش و جنجال، و کاروانهای شادیش را. اما اکنون پایتخت واقعی پروست. زیرا همهٔ قومها و همهٔ مشکلات کشور در اینجا عرضه می‌شود.

می‌گویند نفرت آمیخته به عشق است، و این نکته باید درست باشد، زیرا عمرم را به بدگویی از لیما می‌گذرانم و با اینحال چیزهای بسیاری در این شهر هست که به هیجانم می‌آورد. مثلاً مِه ـ توری که آن را از مارس تا نوامبر دربرمی‌گیرد، همان که بر ملویل در نخستین سفرش به اینجا آنهمه تأثیر گذاشت (در **موبی دیک** لیما را «غریب‌ترین و غمبارترین شهری که می‌توانی دید» خواند، زیرا «حجابی سپید در برش گرفته است»، و «هراسی ژرف‌تر در سپیدی اندوهش نهفته است»). *گاروآ*[۲۳]، ریزباری نامرئی را که چون پاهای عنکبوتی بر پوست حس می‌شود و همه چیز را نمناک می‌سازد، و اهالی شهر را در زمستان به نوعی دوزیست بدل می‌کند، دوست دارم. کرانه‌هایش را با آبهای سرد و خیزابهای بلند که آن را برای موج‌نوردی دلخواه می‌سازد، خوش دارم. و استادیوم کهنه‌اش را که برای فوتبال بازی و هواداری از یونیورسالریو دِ دپورتِس به آنجا می‌رفتم، دوست دارم. اما می‌دانم که اینها ضعفی بسیار شخصی است و زیباترین جنبه‌های کشورم در این شهر نیست، بلکه در دل سرزمین، در بیابانها، در کوه‌های آند یا در جنگل نهفته است.

سِسار مورو[۲۴] سوررئالیست پرویی در یکی از اشعارش پرخاشگرانه لقب «لیمای مخوف» را به این شهر داد، و سالها بعد سباستیان سالاسار بوندی[۲۵]، نویسنده‌ای دیگر، مقاله‌ای با همین عنوان نوشت تا اسطورهٔ لیما، کمال مطلوب پنداشتن شهر را در افسانه‌ها و ترانه‌های *کریولوها*[۲۶] درهم بکوبد. او با ترسیم لیمای واقعی، دشوار، کثیف و چرک‌آلوده با

---

23. garua. 24. César Moro.

25. Sebastian Salazar Bondy.

۲۶. Criollo (در امریکای اسپانیولی) کسی که در یکی از این کشورها از اجداد اروپایی و بویژه اسپانیایی به دنیا آمده باشد.

تصویر ظاهراً مغربی و اندلسی شهر ــ پنجره‌های کرکره‌ای پر نقش و نگارش شده‌اش بانوان مرموز و شیطان‌صفت حجاب‌پوش را که مردان را با گیسوان پودرزده اغوا می‌کنند از نظر پنهان دارند ــ مخالفت کرد. همهٔ عرضه‌کنندگان ادبیات پرو را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: آنان که پرو رامی ستایند و آنان که آن را به باد انتقاد می‌گیرند. شهر واقعی شاید نه به آن زیبایی باشد که برخی می‌گویند و نه به آن هولناکی که دیگران ادعا می‌کنند.

هرچند لیما روی هم رفته شهری است بی‌شخصیت، اما جاهای قشنگ زیاد دارد: برخی میدانها، صومعه‌ها و کلیساها، و جواهری به نام میدان گاوبازی آچو. لیما از دوران استعماری شور گاوبازی درسر داشت، و دوستداران آن در لیما مثل مکزیکو یا مادرید آگاهند. من یکی از شیفتگانم و هرگز یک گاوبازی را در نمایشگاه سالانهٔ اکتبر از دست نمی‌دهم. دایی خوان، یکی از قوم و خویشهای بیشمار مادری من، این سودا را در دلم کاشت. پدرش دوست خوان بلمونته، گاوبازی بزرگ بود که یکی از شنلهای گاوبازی خود را به او بخشیده بود. دایی‌ام لباس را چون یادگاری عزیز در خانه نگه می‌داشت و در مراسم مهم به بچه‌های خانواده نشان می‌داد.

دیکتاتوری نظامی مثل گاوبازی در لیما امری رایج است. پرویی‌های همنسل من بیشتر سالهای زندگیشان طعم آن را چشیده‌اند تا دمکراسی را. نخستین دیکتاتوری که شخصاً تجربه کرده‌ام، دیکتاتوری ژنرال مانوئل اودریا از ۱۹۴۸ تا ۱۹۵۶ بود، یعنی سالهایی که نسل من از دوران کودکی به بلوغ رسید. ژنرال اودریا حکومت خوسه لوئیس بوستامانته، یک وکیل دعاوی اهل آرِکیپا و از عموزادگان پدربزرگم را برانداخت. او را از نزدیک می‌شناختم، چون هنگامی که در کوچابامبا به سر می‌بردیم، به خانهٔ

پدربزرگم می‌آمد، و یادم می‌آید که چه شیرین سخن بود ــ با دهان باز به حرفهایش گوش می‌دادیم ــ و پیش از رفتن پولی در دستم می‌گذاشت. بوستامانته در انتخابات ۱۹۴۵ نامزد جبههٔ دمکراتیک بود، اتحادی که در آن حزب APRA به رهبری رائول آیا دِ لاتوره اکثریت داشت. آپریستاس ــ حزب چپ اصلی ــ سخت زیر فشار دیکتاتوری بود. بوستامانته، نامزدی مستقل، از سوی APRA هم نامزد شده بود، زیرا این حزب نمی‌توانست نامزد خود را معرفی کند. از انتخابش با اکثریتی قاطع چیزی نگذشته بود که APRA چنان عمل کرد که انگار بوستامانته عروسک خیمه‌شب بازی اوست. در عین حال راست ارتجاعی و افراطی مبارزهٔ خصمانه‌ای علیه مردی که او را آلت دست رقیب مورد نفرتش APRA می‌پنداشت به راه انداخت. بوستامانته استقلال خود را حفظ کرد و در برابر فشارهای چپ و راست مقاومت کرد و با احترام به آزادی بیان، اتحادیه‌ها و احزاب سیاسی حکومت کرد. دولتش تنها سه سال طول کشید و مدام با تظاهرات خیابانی، جنایتهای سیاسی و شورشها همراه بود، تا اودریا کودتا کرد. هنوز هم تحسینی را که از زمان کودکی نسبت به آن مرد بزرگ با آن پاپیون و راه رفتن چاپلین‌وار قائل بودم در دل دارم، زیرا در بین حکام کشور آدم بی‌نظیری است: در زمان برکناری بی‌چیزتر از هنگام ورود به ریاست بود، با دشمنان مدارا می‌کرد و با دوستان مروت، چنانکه هیچ کس نتوانست به جانبداری متهمش کند، و آن قدر به قانون احترام می‌گذاشت که مرتکب خودکشی سیاسی شد.

با ژنرال اودریا بربریت به پرو بازگشت. هر چند اودریا عده زیادی پرویی را کشت و به زندان انداخت و تبعید کرد، حکومت هشت ساله‌اش نسبت به دیگر دیکتاتوریهای آن دوران امریکای لاتین کمتر خونبار بود. اما به جبران آن فاسدتر بود، نه فقط به سبب اینکه مقامات رسمی جیبهای

خود را پر می‌کردند، بلکه مهم‌تر از آن دروغ، مداخل، باج سبیل، تخطئه و سوءاستفاده به صورت نهادهای عمومی درآمد و همهٔ جنبه‌های زندگی کشور را آلوده کرد.

در این دوره در ۱۹۵۳ برای آموختن حقوق و علوم انسانی در دانشگاه سن مارکوس نامنویسی کردم. خانواده‌ام انتظار داشت مثل همهٔ فرزندان «خانواده‌های آبرومند» به دانشگاه کاتولیک بروم. اما بین سن چهارده و پانزده سالگی ایمان خود را از دست داده بودم و نمی‌خواستم «پسر ممتاز» باشم. به همان ترتیب احساساتی که کودکی تعصب و نابرابری اجتماعی را کشف می‌کند، در سال آخر دبیرستان مسائل اجتماعی را دریافته بودم و می‌خواستم در کنار ندارها قرار گیرم و در انقلابی شرکت کنم که عدالت را به پرو بازآورد. سن مارکوس، دانشگاهی ملی و غیرمذهبی، سنتی از ناسازگاری را پشت سرداشت که مانند موقعیت علمی آن جلبم می‌کرد.

دیکتاتوری دانشگاه را به هم ریخته بود. برخی از استادان تبعید شده بودند و پس از گردهمایی بزرگ سال پیش، ۱۹۵۲، دهها دانشجو را به زندان و تبعید فرستاده بودند. جوّ سوءظن بر کلاسهای درس حاکم بود، چون دیکتاتوری بسیاری از افراد پلیس خود را به عنوان دانشجو جا زده بود. احزاب سیاسی غیرقانونی اعلام شده بود و اپریستاس و کمونیستها، که در آن زمان رقیب عمدهٔ یکدیگر بودند، زیرزمینی فعالیت می‌کردند.

من اندکی پس از ورود به سن مارکوس به یکی از فعالان کائوئید بدل شدم. حزب کمونیست که از دیکتاتوری لطمهٔ سختی خورده بود، تحت این نام فعالیت می‌کرد و می‌کوشید بار دیگر جان بگیرد. مخفیانه در اتاقهای کوچک دربسته دیدار می‌کردیم تا کتب مارکسیستی بخوانیم؛ اوراقی علیه دولت چاپ می‌کردیم؛ با اپریستاس مبارزه می‌کردیم؛

اسباب‌چینی می‌کردیم تا دانشگاه را به پشتیبانی از مبارزات طبقهٔ کارگر وادار‌یم ــ بزرگ‌ترین دستاورد ما فراخوانی به اعتصاب در سن مارکوس در همبستگی با کارگران راه‌آهن بود ــ و کوشیدیم کسانی از خودمان در مدیریت دانشگاه بگذاریم. زمان حکومت مطلق استالینیسم بود، و زیبایی‌شناسی حزب رسمی در زمینهٔ ادبی رئالیسم سوسیالیستی بود. به نظرم همین بود که برای نخستین‌بار مرا دربارهٔ کائوئید از توهم درآورد. با وجود برخی احتیاطها ــ چون من هم تحت‌تأثیر سارتر بودم که سخت تحسینش می‌کردم ــ با ماتریالیسم دیالکتیک و ماتریالیسم تاریخی کنار آمدم. اما هرگز نتوانستم دستور نابجای رئالیسم اجتماعی را بپذیرم که بر عرصهٔ فکری حاکم بود و فعالیت ادبی را به تبلیغ بدل می‌کرد. بحث و جدلهای ما پایانی نداشت و در یکی از این مباحثات که در آن استدلال کردم ***چگونه فولاد آبدیده می‌شود***، نوشتهٔ نیکلای آستروفسکی رُمانی تخدیرکننده است و از ***مائده‌های زمینی***، از نویسندهٔ به اصطلاح «منحط» آندره ژید دفاع کردم، یکی از رفقا سرم داد زد: «تو پست‌تر از انسانی.»

این اتهام از برخی لحاظ درست بود، چون با حرص و ولع و تحسین روزافزون آثار عده‌ای از نویسندگان را می‌خواندم که مارکسیستهای آن روزگار ایشان را «نبش قبرکنندهٔ فرهنگ غربی» می‌پنداشتند: هنری میلر، جویس، همینگوی، پروست، مالرو، سلین، بورخس. و بالاتر از همه، فاکنر. شاید پردوام‌ترین قسمت سالهای دانشجویی من آنچه نباشد که در تالارهای درس آموخته‌ام، بلکه کشفهایی باشد که در رُمانها و قصه‌هایی کرده‌ام که افسانهٔ ولایت یوکناپاتوفا را باز گفته‌اند. یادم می‌آید خواندن ***روشناییِ اوت***، ***مرگ‌خواب***، ***خشم و هیاهو*** و کتابهای دیگر فاکنر ــ مداد و کاغذ در دست ــ و کشف آن صفحات پیچیدگی بی‌نهایت سایه و کنایه و غنای متنی و مفهومی که رُمانی عرضه می‌کرد، چه خیره‌کننده بود.

همچنین آموختم که روایتِ دلنشین شگرد ترفندبازان و تردستان است. الگوهای ادبی جوانیم همچون سارتر، که دیگر آثارش را نمی‌خوانم، رنگ باخته‌اند. اما فاکنر هنوز برایم نویسندهٔ بزرگی است و هر زمان که آثارش را می‌خوانم، قانع می‌شوم که رُمانهایش با بزرگ‌ترین آثار کلاسیک قابل قیاس است. در دههٔ ۱۹۵۰ ما بیشتر آثار نویسندگان اروپایی و امریکای شمالی را می‌خواندیم و کمتر به نویسندگان خودی عنایت داشتیم. اکنون این امر تغییر کرده است: خوانندگان امریکای لاتین نیز همزمان با باقی دنیا رُمان‌نویسان خود را کشف کرده‌اند.

در آن سالها مهم‌ترین حادثهٔ زندگیم ملاقات با رئیس سازمان امنیت دیکتاتوری، نفرت‌انگیزترین مرد پس از اودریا، بود. در آن هنگام نمایندهٔ دانشگاه سن مارکوس بودم. بسیاری از دانشجویان زندانی شده بودند، و خبر داشتیم که بدون تشک و پتو روی کف زمین می‌خوابند. سازمانی تشکیل دادیم و پتو خریدیم. اما وقتی می‌خواستیم آنها را تحویل ندامتگاه بدهیم ــ زندان در جایی بود که اکنون به هتل شرایتون بدل شده است، آنجا که می‌گویند ارواح قربانیان شکنجه شده در سیاهچالهایش هنوز «عذابدیده» در آن سرگردانند ــ به ما گفتند تنها وزیر کشور، دون الخاندرو اسپارسا سانارتو می‌تواند مجوّز تحویل دادنشان را بدهد. فدراسیون موافقت کرد که پنج نماینده تقاضای ملاقات کند. من یکی از این پنج تن بودم.

تأثیری که دیدار نزدیک این مرد ترسناک در دفتر کارش در وزارت کشور رویم گذاشت، هنوز به روشنی به یادم مانده است. مرد ریزنقشی تقریباً به سن پنجاه سال بود، با چهره‌ای چین‌خورده و کم‌حوصله که انگار از پشت آب نگاهمان می‌کرد و به یک کلمه از حرفهای که می‌زدیم توجه نداشت. گذاشت حرف بزنیم ــ می‌لرزیدیم ــ و حرفمان که تمام شد،

بی‌آنکه لب تر کند همچنان نگاهمان کرد، انگار که به دستپاچگی ما می‌خندید. بعد کشوی میز تحریرش را گشود و نسخه‌هایی از ***کائوئید***، روزنامهٔ استنسیل کوچکی را که مخفیانه منتشر می‌کردیم و در آن البته به او حمله‌ور می‌شدیم، درآورد. گفت: «می‌دانم کدامتان هریک از این مقاله‌ها را نوشته است، کجا جمع می‌شوید که چاپش کنید، و در ملاقاتهای پنهانی چه نقشه‌ای می‌کشید.» درواقع نیز انگار از همه‌چیز خبر داشت، اما در عین حال آدم مبتذل رقت‌انگیز و مایهٔ تأسفی بود. از لحاظ دستوری غلط حرف می‌زد و فقر معنویش کاملاً آشکار بود. با دیدن او در این گفت و شنود طرح رُمانی به فکرم رسید که پانزده سال بعد نوشتم: ***گفتگو در کاتدرال***. در این رُمان کوشیدم تأثیراتی را که دیکتاتوری هشت ساله‌ای چون حکومت اودریا بر زندگی روزمرهٔ مردم می‌گذارد ــ درس خواندن، کار، عشق، رؤیا و جاه‌طلبیشان ــ وصف کنم. زمان می‌طلبد تا بتوانم رشته‌ای را بیابم که تودهٔ شخصیتها و حوادث را به هم مربوط کنم: دیداری تصادفی بین محافظ و سرسپردهٔ یک دیکتاتور و یک روزنامه‌نگار، پسر تاجری که در آن حکومت کامروا بود، و گفتگویشان که در سراسر رُمان ادامه دارد. وقتی کتاب منتشر شد، وزیر کشور پیشین، که اکنون بازنشسته شده و به کارهای خیر روآورده بود، چنین گفت: «اگر بارگاس یوسا سراغ من می‌آمد، چیزهای جالب‌تری برایش تعریف می‌کردم.»

همان‌طور که مدرسهٔ نظامی لئونسیو پرادو کمکم کرد تا کشور خودم را بهتر بشناسم، روزنامه‌نگاری نیز درهای بسیاری را به رویم گشود و بر اثر آن انواع محیطها، طبقات اجتماعی، جاها و فعالیتها را کشف کردم. در پانزده سالگی خبرنگار روزنامهٔ ***لاکرونیکا***[۲۷] شدم و در چهارمین سال

---

27. *La Cronica*.

تعطیلات مدارس دربارهٔ امور محلی و بعدها داستان جنایی می‌نوشتم. شبانه رفتن به کلانتری و سروگوش آب دادن که چه جنایتی، سرقتی، حمله‌ای یا حادثه‌ای رخ داده و تحقیق در موارد چشمگیری مانند «شب‌پره»، زنی روسپی که به ضرب چاقو در اِل پروونیر کشته شده بود، چه جذاب بود. این کار سبب می‌شد گشتی در محلات پست لیما بزنم و خانه‌های بدنام و پیاله‌فروشیهای پر از پااندازها و همجنس‌بازها را ببینم. در آن روزگار روزنامه‌نگاری و دنیای زیرزمینی ــ یا دست‌کم جنبه‌های سایه‌دارتر زندگی سنت شکنانه ــ تا حدی برهم انطباق داشتند. کار که تمام می‌شد، مانند مراسمی اجباری بود که به پیاله‌فروشی دیگری بروی که معمولاً پیشخدمتهای چینی داشت و روی کف آن خاک اره ریخته بودند تا قی آدمهای مست را بپوشاند. بعد هم نوبت به روسپیخانه‌ها می‌رسید که گزارشگران جنایت در آنجا بهتر مداوا می‌شدند، زیرا مشکل از همانجا آب خورده بود.

در سالهای آخر دانشگاه در ایستگاه رادیویی پانامریکانا کار می‌کردم و برایشان گزارش خبری فراهم می‌آوردم. بخت آن را داشتم که از نزدیک و از درون دنیای سریالهای آبکی را ببینم، آن جهان جذاب نازک طبعی و پرخاشگری، تقارن شگفت و تکبر بی‌انتها، که برگردان امروزی پاورقی روزنامه‌های سدهٔ نوزده به نظر می‌رسد. آنها چنان هوادار داشتند که می‌گفتند همه می‌توانند در خیابان به برنامهٔ فِلیکس. ب. کینه «*حق به دنیا آمدن*»[۲۸] گوش بدهند، چون در هر خانه‌ای رادیو را با صدای بلند باز می‌کردند. این دنیای پرجوش و خروش و تماشایی جانمایهٔ رُمان دیگری به نام ***خاله خولیا و نمایشنامه‌نویس*** شد. در سطح رُمانی است دربارهٔ

---

28. *El derecho de nacer.*

سریالهای آبکی و اشک‌انگیز؛ اما در عمق با آنچه سروکار دارد که پیوسته شیفته‌ام کرده است، چیزی که بیشتر زندگیم را به آن اختصاص داده‌ام و هرگز آن را درنیافته‌ام: چرا می‌نویسم، و اصلاً نوشتن چیست؟ از دوران کودکی این وسوسه خورهٔ جانم شده است که هر چه بر سرم می‌آید بدل به داستان کنم، تا بدان حد که گاه حس می‌کنم هرچه می‌کنم یا هر آنچه دیگران در حقم می‌کنند ــ تمام عمرم ــ چیزی نیست جز بهانه‌ای برای ابداع داستانها. چه چیز در پس این استحالهٔ مدام واقعیت به افسانه نهفته است؟ آیا کوششی است برای نجات برخی تجارب گرانبها از تاراج زمان؟ یا میل به رهایی از شر رخدادهایی دردبار و هول‌خیز است با جلوه‌ای دیگرسان دادن بدان؟ یا فقط یک بازی است، جولان مستانهٔ واژه‌ها و تخیل؟ هرچه بیشتر می‌نویسم، پاسخ به این پرسش را دشوارتر می‌یابم.

در سال ۱۹۵۷ دانشگاه را به پایان رساندم. سال بعد رساله‌ام را نوشتم و بورسی برای دورهٔ دکترا در مادرید گرفتم. رفتن به اروپا ــ و به نحوی دسترسی به پاریس ــ رؤیایی بود که از زمان خواندن آثار آلکساندردوما، ژول ورن، و ویکتور هوگو در سر می‌پروراندم. شادمانه بار سفر می‌بستم که تصادفاً مجال سفر کوتاهی به آمازون دست داد. خوان کوماس، انسانشناس مکزیکی در صدد بود به کرانهٔ رود مارانیون علیا، محل زندگی قبایل آگوارونا و هوامبیسا سفر کند و یک جای خالی در هیأت خود داشت که دوستی از دانشگاه سن مارکوس بر من منت گذاشت و آن را به من واگذار کرد.

سفر سه هفته‌ای به مارانیون علیا، دیدار قبایل، اقامتگاهها و دهکده‌ها تجربه‌ای فراموش نشدنی بود و بُعد دیگری از زندگی کشورم رانشانم داد (کاملاً پیداست که پرو کشوری هزار چهره است). رفتن از لیما به چیکائیس یا اوراکوزا جهش از قرن بیستم به عصر حجر بود، تماس گرفتن

با هموطنانی بود که نیم‌برهنه در نهایت بدویت می‌زیستند، و بیش از این به نحو بیرحمانه‌ای استثمار می‌شدند. استثمارکنندگانشان به نوبت خود بازرگانان فقیر، پابرهنه و کم سوادی بودند که لاستیک و پوست را به ثمن بخس از قبایل می‌خریدند. آنان وحشیانه هر کوشش سرخ‌پوستان را برای گریز از تسلطشان مجازات می‌کردند. به آبادی اوراکوزا که رسیدیم، رئیس قبیله، آگوارونایی به نام خوم، به دیدار ما شتافت. دیدن او و شنیدن داستانش هولناک بود، زیرا در آنجا مردی بود که به سبب کوشش در ایجاد تعاونی شکنجه شده بود[۲۹]. در دهات نابود شدهٔ مارانیون علیا خشونتی را دیدم و لمس کردم که مبارزه برای بقا در کشورم مسبب آن است.

اما آمازون فقط از سوءاستفاده و همزیستی خشن پرویی‌هایی با ذهنیت مختلف و دوره‌های تاریخی مختلف در رنج نبود. بلکه دنیایی بود سرشار از نیروی شگفت‌انگیز، آنجا که هر شهرنشینی طبیعت رام نشده و دست نخورده، چشم‌انداز گردنفراز رودهای عظیم پرپیچ و تاب و جنگلهای بکر و جانورانی را کشف می‌کرد که گویی از افسانه‌ها سربرآورده‌اند، و مردان و زنانی را می‌دید که زندگی خطرناک و یکسره بی‌قیدوبندی دارند، درست مثل قهرمانان داستانهای پرماجرا که در دوران کودکی مایهٔ شادمانیم می‌شد. به گمانم هرگز سفری بارآورتر از آن سفر ۱۹۵۸ نکرده باشم. بسیاری از کارهایی که کرده‌ام و چیزهایی که دیده و شنیده‌ام بعدها بدل به داستان شده است.

در آن سفر نخستین کشف و شهودی از آنچه آیزایا برلین «حقایق متضاد» می‌نامد به من دست داد. این موضوع در سانتا ماریا دِ نیه با، ده

---

۲۹. در کتاب ***واقعیت نویسنده*** می‌نویسد مرد شکنجه شده خود خوم است.

کوچکی بود که در دههٔ ۱۹۴۰ هیأتی مذهبی در آن مستقر شده بود. راهبه‌ها مدارسی برای دختران قبایل دایر کرده بودند. اما چون داوطلبانه به مدرسه نمی‌آمدند، آنها را به کمک نیروی انتظامی می‌آوردند. پس از مدتی سپری کردن در هیأت برخی از دختران هر گونه تماس با دنیای خانوادگی خود را از دست دادند و نتوانستند به آن زندگی که از ایشان گرفته شده بود، بازگردند. پس چه برسرشان آمده بود؟ آنان به نمایندگان «تمدن» ــ مهندسان، سربازان، و تاجران ــ که به سانتا ماریا دِ نیه با آمدند و آنها را به خدمت گرفتند اعتماد کردند. آنچه واقعاً فوق‌العاده بود اینکه راهبه‌های هیأت به عواقب عمل خود پی نبردند و حتی بیش از آن، پیشبرد آن را قهرمانیگری واقعی دانستند. شرایط زندگیشان بسیار سخت بود و در ماههایی که رود طغیان می‌کرد یکسره از باقی دنیا جدا می‌شدند. اینکه با حسن‌نیت تمام و به بهای ایثار بی‌انتها سبب چنین خسارت عمده‌ای می‌شدند، درسی است که هرگز از یاد نخواهم برد. این موضوع به من آموخت که خط جداکنندهٔ خیر و شر چه مبهم است، و اگر آدم ناچار باشد از درمانِ بدتر از بیماری دوری کند، داوری اعمال انسان و تصمیم‌گیری در پاسخ به مسائل اجتماعی چه مایه گستاخی می‌طلبد.

سپس به سفر اروپا رفتم و تا ۱۹۷۴ حتی مدت زمان کوتاهی از کشورم دیدار نکردم. هنگام رفتن بیست و دو ساله بودم و زمان بازگشت سی و هشت ساله. در این بین اتفاقات زیادی به صورتهای گوناگون افتاده بود و من هم یکسره آدم دیگری شده بودم. اما تا آنجا که به رابطه با کشورم مربوط می‌شود، فکر می‌کنم که از زمان بلوغ تغییر چندانی نکرده است. رابطه‌ای که بیشتر می‌توان با استعاره توضیح داد، نه با مفاهیم. از نظر من پرو نوعی بیماری درمان‌ناپذیر است، و رابطه‌ام با آن حاد و تند و پر از خشونت شورانگیز است. خوان کارلوس اونتّی رُمان‌نویس زمانی گفت

فرق من و او در نویسندگی این است که من رابطه‌ای زناشویی با ادبیات دارم، در صورتی که او رابطه‌ای زناکارانه با آن دارد. من حس می‌کنم که رابطه‌ام با پرو بیشتر زناکارانه است تا نکاحی: این رابطه سرشار است از سوءظن، شهوت و تجاوز. من آگاهانه علیه همهٔ اَشکال «ناسیونالیسم» مبارزه کرده‌ام، زیرا آن را یکی از نقایص بزرگ بشر و بهانه‌ای برای بدترین شکل فریب می‌دانم. اما حقیقتی است که وقایع کشورم بیش از وقایع جاهای دیگر مرا از کوره درمی‌برد یا به وجدم می‌آورد، و آنچه در آنجا رخ می‌دهد یا نمی‌دهد، به طرزی صمیمی و ناگزیر دلبسته‌ام می‌کند. اگر همه چیز را سبک سنگین کنم، پس امکان دارد که در زمان نوشتن این مقاله نقایص پرو دست بالا را در ذهنم داشته باشد. همچنین دربارهٔ هر آنچه دامنگیر آن است ناقدی جدی بوده‌ام (جدی تا سرحد بی‌عدالتی). اما معتقدم که در ورای این انتقادها وحدتی ژرف بین ما وجود دارد. هرچند گهگاه از پرو نفرت داشته‌ام، اما این نفرت، به قول سسار بایه‌خوی شاعر پیوسته مالامال از رأفت بوده است.

لیما، اوت ۱۹۸۳

هنگامی که مادرید دهی بیش نبود

وقتی پی بردم جایزه‌ای نصیبم شده است که دورهٔ دکترا را در مادرید طی کنم، از شادی پر درآوردم. از دوران کودکی که آثار ژول ورن، الکساندر دوما، دیکنز و ویکتور هوگو را خوانده بودم، سفر به اروپا و زندگی در آنجا رؤیایی بود که سالها در سرمی‌پروراندم، و هنگامی که در دانشگاه تحصیل می‌کردم، بدل به نیازی فیزیکی شده بود. «سفر به اروپا» در نظر من و بسیاری از جوانان همنسلم در امریکای لاتین به منزلهٔ شرط لازم تربیت درست روشنفکری بود. اروپا از لحاظ فرهنگی بر ما تسلط داشت، اما به نظرم برای نسل جدید امریکای لاتین چنین چیزی صدق نمی‌کند.

بزرگ‌ترین آرزویم رفتن به پاریس بود ــ تقریباً همهٔ خوانده‌هایم منحصر به ادبیات امریکای شمالی و فرانسه بود ــ اما مادرید، چنانکه از لیما دیده می‌شد، چنگی به دل نمی‌زد. البته فرانکو در رأس حکومت بود (سال ۱۹۵۸ بود) اما فکر می‌کردم دیدن نمایشنامه‌های عصر طلایی که در پرو فقط از راه کتابها می‌شناختیم، غنیمتی خواهد بود. بعلاوه دانشگاه مادرید در قیاس با دانشگاه لیما مرکز فرهنگ والایی خواهد بود که بتوانم شکافهای فوق‌العاده‌ای را که در آموزش دانشگاه سن مارکوس وجود

داشت پر کنم (مثلاً در آنجا کلاسهای ادبیات قرون وسطا عبارت از این بود که استاد صفحاتی از *دایرةالمعارف اسپازا* را برایمان می‌خواند).

معلوم شد که دانشگاه مادرید، دست کم در زمینهٔ ادبیات، برتری چندانی ندارد. استاد ادبیات امریکای اسپانیولی فقط رمانتیسیسم را درس می‌داد، زیرا به همه چیز از **مدرنیسم** به بعد مشکوک بود. کتابها و آثار نویسندگانی را که واتیکان فهرستشان کرده بود از کتابخانهٔ دانشکده برداشته بودند؛ آن سال نامهای ممنوع شامل آثار اونامونو و **پیام غرب**[1]، گردآوردهٔ اورتگا یی گاسِت می‌شد که لابلای کلاسهای درس آنها را می‌خواندم. در کمال شگفتی خشکه مقدسی و تعصب در بین دانشجویان نیز سخت رواج داشت. یکی از همکلاسان دورهٔ دکترا وقتی خبردار شد که در کلیسا ازدواج نکرده‌ام، دیگر از سلام و علیک خودداری ورزید. نقدِ راست آیینِ حاکم «سبک‌شناسی» بود و هیچ شکل تحلیل ادبی دیگری جز رویکرد زبانشناختی نه مجاز بود و نه شناخته شده. پروفسور لئو اسپیتزر، نویسندهٔ مطالعات پرمشقت دستور زبان در جستجوی (به قول داماسو آلونزو، ناقدی دیگر) «نمناکی نهایی شعر» الگوی اصلی روشنفکر ادبی محسوب می‌شد، محققی که در صدد استادی در «علم» ادبیات بود. باز هم در کمال شگفتی تقریباً هیچ یک از استادان یا همکارانم انگار از سارتر یا کامو ــ که کتابهایشان را سانسور ممنوع کرده بود ــ خبر نداشتند، و همچنین دربارهٔ موضوع اگزیستانسیالیسم که در باقی اروپا آنهمه رواج داشت، تنها با احتیاط فراوان از گابریل مارسل کاتولیک نام می‌بردند.

به علت محافظه‌کاری دانشکده بیشتر وقتم را در کتابخانهٔ ملی به خواندن داستانهای پرماجرای سلحشوری می‌گذراندم. کتابخانه ساختمان

---

1. *Revista de Occidente.*

بزرگ و دلگیری بود با سقفی بسیار بلند، که زمستانها خواننده در آن یخ می‌زد. به دلایلی عجیب بسیاری از داستانهای پرماجرای سلحشوری، مانند لانسلو دولاک[۲] به بخشی به نام «دوزخ» منتقل شده بود و فقط با اجازه هیأت اُمنا دسترسی به آنها مجاز بود. برای تهیهٔ چنین مجوزی لازم می‌آمد از آموزگاران یا نهاد دانشگاهی یک گواهی ارئه دهید که «نیات علمی» خوانندهٔ مشتاق را تأیید کند. هرکس که راه خود را از میان جنگل پیچاپیچ ماجراهای روایی سلحشوری هموار کرده باشد، که در آن با استثناهای بسیار نادر (البته مشهورترینشان *تیران لو بلان* است) صحنه‌های شهوانی معمولاً بسیار عفیف است، می‌تواند حدود عجیب و غریبی را که کنترل فکر در دههٔ ۱۹۵۰ اسپانیا اِعمال می‌کرد در نظر آورد.

روزنامه‌ها و مجلات خواندنی نبودند، زیرا مطالبشان کهنه بود و سانسور نه تنها مقالاتی را که حکومت خطرناک یا گناه‌آلود می‌دانست منع می‌کرد، بلکه مطبوعات را وامی‌داشت خبرها و مطالب دیگر را چنان بپیچانند و واژگونه کنند که هر گونه معنایی را از دست بدهد. فقط به محافظه‌کارترین نشریات خارجی اجازهٔ ورود می‌دادند، حال آنکه مثلاً *لوموند* یا *هرالد تریبون* همراه *اکسپرس* و *نوول ابزواتور* غالباً ممنوع بودند. اسپانیایی‌ها برای آنکه بفهمند در جهان و در اسپانیا چه می‌گذرد، به رادیوهای خارجی گوش می‌دادند. در آن پانسیونی که در محلهٔ سالامانکا به سر می‌بردم، هر شب سر شام برای گرفتن برنامهٔ رادیو تلویزیون فرانسه به زبان اسپانیولی مراسم ثابتی برقرار بود. این همانجا بود که تصادفاً پس از اتمام دورهٔ تحصیلاتم در مادرید و رفتنم برای زندگی در فرانسه کاری به عنوان گردآورنده در آن گیر آوردم.

---

۲. *Lancelot de Lac* از رُمانهای معروف سلحشوری، نام بزرگ‌ترین سلحشور آرتور شاه و دلدادهٔ ملکهٔ گوینور.

در مدت اقامت در اسپانیانتوانستم آرزویم را به دیدن تئاتر کلاسیک اسپانیا بر صحنه برآورم. یا تنها نمایشنامهٔ عصر طلایی را که در مادرید آن زمان بر صحنه دیدم **بانوی ابله**،[3] اثر لوپه دِ وِگا بود که یکی از دوستان دانشگاهی من به صحنه آورد و بازیگرَ اصلی آن ریکاردو بلومه، پرویی بود! فقر تئاتری که به صحنه می‌آمد تکان‌دهنده بود: سیاهه‌ها پر بود از **سنتس**[4]، یا شبه لوده‌بازیهای مزخرف حال برهم‌زن ــ آلفونسو پاسو موفق‌ترین نمایشنامه‌نویس بود ــ حال آنکه آثار نمایشنامه‌نویسان مدرن بزرگ اسپانیا، از بایه اینکلان گرفته تا گارسیا لورکا از صحنه غایب بودند. سانسور یکی از غنی‌ترین و خلاق‌ترین جنبه‌های فرهنگ قرن بیستم اسپانیایی را حذف کرد و هر گونه کوشش را برای روزآمد کردن سکنهٔ مادرید و آشنا کردنشان با آنچه در تئاتر کشورهای دیگر اروپا می‌گذشت (تئاتر یاوه، تئاتر نو انگلیس و غیره) خنثی کرد. عقب‌ماندگی تئاتر اسپانیا در دههٔ ۱۹۵۰ تنها به اجرای نمایشنامه‌ها ختم نمی‌شد؛ بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه، و همهٔ شگردها و منابع تئاتری انگار که از زمان جنگ داخلی پژمرده بود.

سینما وضع بدتری داشت. فیلمهایی که سانسورچیها منع نمی‌کردند، چنان لت و پار به پرده می‌رسید که گاه تصور می‌شد فیلم کوتاه است. سانسورچیها غیر از به کار بردن بی‌محابای قیچی، در تدوین دست می‌بردند، گفتگوهای اصلی را «تلطیف می‌کردند» یا تغییر می‌دادند تا به صورتی اساسی با اخلاقیات مسلط متناسب شوند، به نحوی که گاه موجب انبساط خاطر می‌شد (مشهورترین مورد این دستکاریهای تجاوزکارانه وقتی بود که عشاق در **موگامبو**[5] به خواهر و برادر بدل شده

---

3. *La dama boba* 4. sainetes. 5. *Mogambo*.

بودند). کسی که از مادرید امروز دیدن می‌کند، و از کامروایی آن، ظاهر کلانشهر آن، جهان وطنی آن، زندگی فرهنگی حاد آن، آنجا که هر شکل تجربه‌گرایی، جنبش بسیار پیشرو، و حتی لگام‌گسسته‌ترین زرق و برقها در آن جایی دارد، و تحت تأثیر قرار می‌گیرد، دشوار است بتواند آن شهر ولایتی، آرام و خفقان‌آور را با آن زندگی فرهنگی مسخره که در ۱۹۵۸ می‌شناختم در نظر مجسم کند.

با اینحال، گرچه حس می‌کنم از بسیاری جهات فریب خورده‌ام، به این ده مادرید نام دلبستگی عمیقی دارم، و آن یک سال و خورده‌ای که در خیابانهای کوچک آرامش گذراندم، از بهترین اوقات عمر من بود. زیرا به رغم فرانکو، سانسور و جنبه‌های قهقرایی دیگر، مادرید جاذبه‌های بیشمار داشت. با ماهی ۱۲۰ دلار بورسم در یکی از شبانه‌روزیهای محلهٔ سالامانکا مثل سلطانی زندگی می‌کردم. کتاب می‌خریدم، به دیدن گاوبازی می‌رفتم، به همه جای کاستیل سفر می‌کردم و مدام به پیاله‌فروشیها با بوی خوراکهای سرخ کرده و صدف‌داران سر می‌زدم. مادرید قدیم خوب حفظ شده بود، و قدم زنان در غروبهای ملایم پاییزی می‌توانستیم خط سیر رُمانهای پیوباروخا را دنبال کنیم که با آنارشیستهای اوایل قرن سروکار دارد، یا توصیفهای پرس گالدوس را از مادرید قرن نوزدهم در *فورتوناتا و خاسینتا*[6]، رُمانی که آن سال با شور و شوق فراوان خواندم، با اصل قیاس کنیم. غیر از گیخون هنوز بسیاری از کافه‌های قدیمی وجود داشتند که شاعرانی به قدمت خود کافه‌ها مانند روزهای «جشنها» یا «گردهمایی‌های» مشهور، که صفحات بسیاری از ادبیات اسپانیایی سرشار از آن است، با یکدیگر دیدار می‌کردند، و در اینجاها

---

6. *Fortunata y Jacinta*

می‌شد نامورترین نویسندگان را دید. بعلاوه صمیمیتی که همه ــ بالا و پایین، شهری و روستایی ــ نسبت به بیگانگان نشان می‌دادند حد و مرزی نداشت. از آن پس در بسیاری شهرهای دنیای کهنه و نو زیسته‌ام، و هرگز چیزی ندیده‌ام که حتی شباهت دوری با مهمان‌نوازی گرم و گشاده دستی مردم اسپانیا نسبت به بیگانگان داشته باشد. این فضیلت در شش سال بعدی که مقیم پاریس بودم با مرور خاطراتم اهمیت بیشتری می‌یافت. زیرا طرفه اینکه پاریس را می‌توان با دو خصلت بسیار متفاوت وصف کرد: شهری است افسونگر که باقی سیاره نمی‌تواند در برابرش مقاومت کند، و در برابرِ مِتِک[۷] (که در آن زمان من هم چنان بودم) بسیار خصومت‌ورز است.

لیما، ۱۹۸۵

---

۷. métèque بیگانه، غریبه...

وقایع‌نگاری انقلاب کوبا

تازه دو هفته در لحظه‌ای بحرانی برای کوبا در آنجا بوده‌ام، و با این اعتقاد برگشته‌ام که دو چیز به‌نظرم اساسی می‌رسد[1]. نخست اینکه انقلاب سخت تثبیت شده است و تنها با تهاجم انبوه و مستقیم ایالات متحد می‌توان آن را برانداخت، که این عمل نیز پی آیندهای بیشماری دربرخواهد داشت. دوم اینکه سوسیالیسم کوبا دارای ویژگیهای انحصاری است که با باقی کشورهای بلوک شرق اختلاف دارد، نکته‌ای که برای آیندهٔ جهان سوسیالیسم بسیار مهم است.

ظرف چند روز پس از رسیدن به کوبا صحنه‌ای غیرعادی دیدم. نمایش فیلمی قطع شد تا تماشاگرانی که با دیدن چهرهٔ فیدل کاسترو بر پرده هلهله‌کنان کف می‌زدند، ساکت شوند. این ماجرا را که برای دوستی کوبایی تعریف کردم، در پاسخ گفت: «این را با کیش شخصیت قاطی نکن. آن کیش از بالا تحمیل شده بود؛ اما علاقه به فیدل از پایین سرچشمه می‌گیرد و هر وقت که انقلاب به خطر بیفتد می‌توان آن را به طرز چشمگیری دید. شبی که کِندی محاصرهٔ اقتصادی را اعلام کرد، همه

---

۱. به تاریخ مقاله توجه کنید.

ریختند توی خیابان و فریاد زدند: فیدل، فیدل. مردم پشتیبانی از انقلاب را این طور نشان می‌دهند.» چند روز بعد به جلسه‌ای در تئاتر گارسیا لورکا رفتم. هر وقت که سخنرانها می‌خواستند شنوندگان را به هیجان بیاورند، از فیدل کاسترو نام می‌بردند، و بی‌درنگ کف زدن غرش‌آسایی برمی‌خاست. روز دیگری در یک «مزرعهٔ خلق» در هفت مایلی هاوانا از مدیرش، مرد کوسه‌ای از سییرا مایسترا که حمایلی به گردن داشت، پرسیدم: «اگر فیدل بمیرد، چه کسی جایش را در رأس انقلاب خواهد گرفت؟» بی‌درنگ پاسخ داد: «هیچ کس». اما شتابان افزود: «منظورم این است که انقلاب ادامه خواهد یافت، ولی دیگر آن انقلاب نخواهد بود. چیزی از دست خواهد رفت.» این «چیزی» دست‌کم در حال حاضر بسیار مهم است. پای فیدل کاسترو که به میان می‌آید، هر اختلاف عقیده‌ای در درون انقلاب ناپدید می‌شود. او محکم‌ترین نیروی پیونددهنده‌ای است که مردم کوبا دارند، عاملی که همبستگی و شور عمومی، یعنی دو ستون انقلاب را حفظ می‌کند.

این پشتیبانی از فیدل بر پایهٔ افسانه قرار ندارد. پیداست که سفر خطرخیز حقوقدان جوانی که به پادگان مونکادا حمله کرد و با مشتی مردان جوان در گرانما پیاده شد و در کوهستان سییرا مایسترا جنگ نابرابری را علیه ارتش منظم به راه انداخت، در تخیل مردمی جا خوش کرده است. اما بی‌شک آنچه راه این پشتیبانی را هموار کرده است، رابطه‌ای است که فیدل با مردمی که به نامشان حکومت می‌کند، ایجاد کرده است. این رابطه را نمی‌توان به حد قاعده یا انگ ساده کاهش داد، چیزی است شخصی و دوستانه. می‌توان آن را در ایام سخت محاصرهٔ اقتصادی دید. رئیس کشور در خیابان بیست و سوم، یکی از خیابانهای مرکز هاوانا در شلوغ‌ترین ساعت روز پدیدار شد. رهگذران دورش جمع

شدند و او بنا کرد به پرسش. به یکی از آنها گفت: «بگذار ببینم، نظرت راجع به محاصره چیست؟ به نظرت موشکهای روسی را باید برچینند، یا در کوبا بماند؟» و روز بعد به همان ترتیب شگفت‌آور در دانشگاه حاضر شد تا با دانشجویان دربارهٔ مسائل جاری صحبت کند. به این ترتیب هر رهگذری خود را به‌طور مستقیم به مسئولیتهای کشور وابسته می‌بیند و حس می‌کند که در مرحله‌ای مهم از انقلاب فیدل شخصاً با او مشورت کرده است. خبرنگاری که در گفتگوی فیدل با رهگذر حاضر بود، به من گفت که بسیاری از مردم عقیده داشتند که موشکها را نباید از کوبا ببرند، و آشکارا با پیشنهاد نیکیتا خروشچف برای برچیدنشان مخالفت می‌کردند و در برابر فیدل فریاد می‌زدند: «نیکیتا، نیکیتا، بخشش برگرد ندارد»[۲]. با این نقل‌قولها نمی‌خواهم انکار کنم که انقلاب مارکسیست ــ لنینیستی است. کاملاً برعکس. از مطبوعات، رادیو، دوره‌های آموزشی و انتشارات گوناگون برمی‌آید که بر روی تلقین و ارشاد توده‌ها پافشاری رسمی وجود دارد. «کتابهای اجتماعی» که به زبان اسپانیایی در مسکو چاپ می‌شود، در دمکراسیهای مردمی به طور وسیعی دست به دست می‌گردد؛ همهٔ رهبران در سخنرانیها خود را مارکسیست راست آیین معرفی می‌کنند. اما این نبرد برعکس بسیاری از دمکراسیهای مردمی به حاکمیت انحصاراً ایدئولوژیک نینجامیده است. انتشارات آنارشیستها و تروتسکیستها را دیده‌ام که پشت ویترین کتابفروشیهای هاوانا جلوه‌گری می‌کنند. سانسوری وجود ندارد که خلوص ایدئولوژیک انتشارات را مدنظر داشته باشد. تازگیها مقالهٔ تحقیقی بلند عجیب و دور از ذهنی با عنوان ***نهضت روحانی و سانتریا در پرتومارکسیسم***[۳] منتشر شده است. فروشنده‌ای کتاب

---

2. Nikita, Nikita, lo que se da no se quita.

3. *Espiritismo y santería en la luz del marxismo*

را چنین به من معرفی کرد: «رفیق، مقالهٔ جالبی دربارهٔ ماتریالیسم باطنی است.»

آنچه می‌خواهم بگویم این است که به رسمیت شناختن مارکسیسم در مقام فلسفهٔ رسمی انقلاب، دست‌کم تاکنون، نظرگاههای ایدئولوژیکی دیگر را حذف نکرده است و می‌توان آزادانه منتشرشان کرد. عبارت معروف کاسترو در کنگرهٔ نویسندگان کوبا ــ «در چارچوبِ انقلاب، همه‌چیز؛ علیه انقلاب، هیچ چیز» ـ دقیقاً به اجرا گذاشته شده است. این موضوع در نقاشی و ادبیات بسیار آشکار است: زیبایی‌شناسی رسمی وجود ندارد. همان روزهایی که در هاوانا بودم، شورای ملی فرهنگ (جایی که الخو کارپنتیر، بهترین رُمان‌نویس اسپانیولی زبان معاصر امریکای لاتین در آن کار می‌کند) مروری بر آثار نقاش سوررئالیست، و یلفردو لام، و یک نمایشگاه نقاشی از نقاشان جوانی که همه‌شان آبستره کار می‌کردند، ترتیب داده بود. انتشارات ادبی از فاکنر استقبال می‌کرد، سن ژون پرس را می‌ستود (کتاب ***بارانها***[4] تازه در هاوانا پیدا شده بود) و با شور و شوق از رُمان‌نویسان بی‌طرف بحث می‌کردند. تأثیر سارتر بر سه تن از نویسندگان جوان کوبایی آمبروزیو فورنت، ادموندو دسنوئس و خایمه ساروسکی انکارناپذیر است.

دوراندیشیِ انقلاب را از برخورد با آزادی نشر از مثالهای زیر می‌توان دریافت: از دیدن اینکه در دکه‌های کنار خیابانهای کوبا همه جور کتابهای هرزه‌پردازی را می‌فروشند تعجب کردم. برایم عجیب بود که می‌دیدم کتابهایی را که در همهٔ دنیا نیمه‌پنهان می‌کنند، وسط خیابان به تماشا گذاشته شده است: ***کاماسوترا***، ***آنانگا ـ رانگا***، ***گامیانیِ*** موسه، ***گفتگوهای***

4. *Pluies*

آرتینو و غیره. همراهم مهندسی بلغاری بود، که به اندازهٔ من تعجب کرده و بعلاوه خشمگین بود. گفت: «آبروریزی است. باید جلو این کاسبی را بگیرند: سوسیالیسم و شهوت پروری با هم جور در نمی‌آید.» کوبا پیش از انقلاب نه فقط انبار و مرکز پخش کالای امریکای شمالی، بلکه بهشت هرزه‌نگاران بود. بسیاری از انتشاراتیها متخصص صدور این نوع ادبیات به کشورهای اسپانیولی زبان بودند. این بنگاهها دیگر وجود ندارند، اما کتابهایی که در جزیره بودند بی‌مانع و رادع هنوز به فروش می‌رسند. یکی از مقامات رسمی به من گفت: «این کسب و کار به مرور زمان از بین خواهد رفت. ریشهٔ شر از خاک بیرون کشیده شده، و شاخ و برگها رفته رفته پژمرده خواهد شد. ببین چه بر سر فحشا و گدایی آمده. هاوانا شهری بود که به نسبت جمعیت بیشترین تعداد فاحشه و گدا را در دنیا داشت. هر دو مشکل بدون توسل به اقدامات اجباری و خشونت حل شد. دولت به جای منع فحشا به زنانی که در این منطقه کار می‌کردند، پیشنهادی ارائه داد. پیشنهاد چنین بود که هر یک حرفه‌ای بیاموزند و هنگام آموختن دولت خوراک و مسکن آنها و خانواده‌شان ــ پدر و مادر و بچه‌ها ــ را تأمین کند. ابتدا فقط تعداد اندکی پذیرفتند، اما بعدها چنان استقبالی شد که لازم آمد مراکز آموزشی تازه گشوده شود. آنها چند ماه در این مراکز سپری می‌کردند و با شغل مطمئنی بیرون می‌آمدند. امروز فحشا عملاً از کوبا رخت بربسته است.»

کوبا تنها کشور سوسیالیستی نیست که حزب انقلابی آن پس از انقلاب ایجاد شده است. جنبش بیست و ششم جولای واقعاً حزب نبود، بلکه بیشتر جنبشی بود با ایدئولوژی کاملاً مبهم لیبرال و انساندوستانه. انقلاب نظریه سیاسی و اجتماعی خود را در عمل، یعنی در اِعمال قدرت، شکل داده بود. این امر توضیح می‌دهد که چرا انقلاب در ابتدا از پشتیبانی

جنبشها و گروههای محافظه‌کار برخوردار بود. همچنان که ریشوهای جوان ــ رودرروی تجاوز پنهان و آشکار ایالات متحد ـ تندروتر شدند و تصمیم گرفتند در برابر تنگناهای اقتصادی واشینگتُن انقلاب را نجات دهند و در نتیجه به کمک اتحاد شوروی وابسته شدند، همهٔ این بخشها پشتیبانی خود را از انقلاب دریغ داشتند. سرانجام سه جنبش از انقلاب دفاع می‌کرد: بیست و ششم جولای، رهبری انقلابی، و حزب سوسیالیست مردمی (یک گروه کمونیستی). می‌گویند که تأسیس *سازمان متحد انقلابی* نظارت مؤثر بر انقلاب را به دست حزب سوسیالیست مردمی (P. S. P) داده است. پیداست که قسمتی از PSP کارهایی کرده است که مقامات حساس کشوری را به دست یک گروه بدهد. خود فیدل کاسترو در سخنرانی ۲۶ مارس علیه آنیبال اسکالانته این حق را به رسمیت شناخت. به نظر من مبارزه علیه فرقه‌گرایی کارا بوده است. تشکیل حزبی واحد از انقلاب دست‌کم به صورتی استثنایی انجام گرفته است. به نظر می‌رسد می‌کوشند حزبی از «مردان نمونه» ایجاد کنند. هستهٔ اصلی نامزدهای حزبی را در جلسات عمومی محیط کار برمی‌گزینند که در آن همهٔ حقوق بگیران و کارگران مؤسسه شرکت دارند. «کارگران نمونه» ــ یعنی آنهایی که در تولید سهم بیشتری دارند و همکارانش او را چنین می‌شناسند ــ خودبه‌خود نامزد عضویت حزبند، مگر اینکه تصمیمی در خلاف آن اتخاذ کنند. اما ــ استثنا در همین جاست ــ در این اجتماعات کارگران می‌توانند انتقاد کنند، و حتی به نامزدی کسان دیگر رأی دهند. از برخی لحاظ توده‌ها می‌بایست هر عضو حزب واحد را تأیید و تصدیق کنند. فیدل کاسترو در سخنرانیش پافشاری کرد که حزب انقلابی باید «پیشرو کارگران» باشد. انتخابات با جدیت تمام برگزار می‌شود. در ایالت کاماگوئه در ۵۲۵ کارگاه و از مجموع ۷۶,۴۳۹ کارگر،

۴,۶۰۵ نامزد برای حزب واحد انتخاب شده بود. از این عده تنها ۲۵ درصد سابقاً از فعالان سیاسی بوده‌اند. در چهارکارخانهٔ هاوانا که من از آنها دیدار کردم، نامزدهای حزب تازه در اجتماعات عمومی انتخاب شده بودند. یادآوری ترکیب این گروهها جالب خواهد بود. در یکی از این کارخانه‌ها از مجموع ۳۴۵ کارگر بیست و هفت تن انتخاب شدند. از اینها پنج تن عضو PSP، سه تن عضو ۲۶ جولای بودند و نوزده تن دیگر هرگز فعالیت سیاسی نداشتند. در دومی از ۱۵۰ کارگر، شانزده تن انتخاب شدند: دو تن عضو سابق PSP، چهار تن از ۲۶ جولای و باقی مستقل. در سومی از ۲۱۷ کارگر، برگزیدگان بیست و پنج تن بودند: نُه تن PSP، از ۲۶ جولای هیچ کس، و شانزده تن دیگر غیرفعال. و در کارخانهٔ آخری از ۱۴۳ کارگر انتخاب شدگان پانزده تن بودند: از PSP هیچ کس، از ۲۶ جولای شش تن، و یازده تن غیرفعال.

کُندی این روند انتخاب یکی از نمودهای این عزم است ــ فیدل کاسترو در سخنرانی ۲۶ مارس گفته است ــ که از آن سازمانی عمیقاً ریشه‌دار در توده‌ها بسازند تا بتوانند در آن «کسانی را که در میانشان از همه بهترند به جا آورند»، حزبی که «بدون انحصارگری یا فرقه‌بازی» تشکیل شده باشد.

پاریس، نوامبر ۱۹۶۲

در دهی نورماندی، به یاد پائول اسکوبار

پائول اسکوبار بارها از مونویلیه با من حرف زده بود و من آنجا را شهری می‌پنداشتم. اما آنجا دهی است پنهان در بین تپه‌هایی که از روئن به سوی دریا سرازیر می‌شوند. هرگز آن را چنین کوچک نمی‌پنداشتم، با خیابانهایی چنان باریک و چنین نمور و چنین وفادار. پیش از ساعت شش رسیدم و آسمان دیگر تاریک بود و باران سبکی، یادآور *ریزبار* لیما، می‌بارید. در میدان چندزن چتر به دست مدرسه را نشانم دادند و در مدرسه روی تخته‌سیاه نوشته بودند که جلسه در آنجا برگزار نمی‌شود، بلکه باید از کشتزار و نهری بگذرم و از کلیسا به ساختمانی بزرگ و باستانی بروم که تابلوی «تالار سرگرمیها» رویش نصب شده است.

در درون جنب و جوش آغاز شده بود. روی صحنهٔ کوچک بی‌وسایلی چند جوانک برای شنوندگان موقر ولایتی شعرهایی می‌خواندند و گهگاه مرد متینی میکروفن را به دست می‌گرفت و از پائول اسکوبار حرف می‌زد[1]. گفتم نکند اینها هم مثل تماشاگران بیست سال پیش سینما کاستیا در پیورا در هوای آزاد و روی شن، صندلیهاشان را با خودشان آورده

---

۱. *Monsieur Escobar, notre cher confrère* آقای اسکوبار، همکار عزیز ما.

باشند. این پیرمردهای سبیلو، این بچه‌ها و این زنهای سراپا پوشیده کی بودند؟ آیا پائول را می‌شناختند، یا فقط از روی کنجکاوی آمده بودند؟ آیا آمده بودند که از معلمی از آن سرزمین دوردست یاد کنند که نخستین درسهای اسپانیایی را به فرزندانشان داده بود، یا ملال خوابالودهٔ آن شب زمستانی ولایتی را از بین ببرند؟ تکان‌دهنده بود: دو سال تمام دوستم معلمی کوشا و محبوب بوده (اینها عین حرف گوینده‌ای است که وصفش می‌کرد) و هرچند پائول را در تمام این دوران می‌دیدم، هیچ تصوری از آن نداشتم که هفته‌ای سه روز را دور از پاریس در اینجا می‌گذراند. اینجا، در سرزمین فلوبر، نه چندان دور از آن شهر نورماندی که می‌گویند مادام بوواری می‌زیست و رؤیا می‌پروراند و خود را کشت.

روی صحنه زنی با دستهای دراز شعری از بایه‌خو را با ترجمه‌ای مزخرف می‌خواند که مرا به یاد مادرید انداخت: گرامافونی روی زمین بود و دورش عده‌ای از پرویی‌ها می‌کوشیدند رقصهایی[۲] را یاد بگیرند تا در جشن عامه برقصند. چه بد، چه خوب گروهی ترتیب دادیم و به اکسترِمادورا[۳] رفتیم و حتی جایزه هم گرفتیم و ما را به شهرهای زیادی بردند که ناچار شدیم در میدانهای گاوبازی برقصیم. آیا پائول خوب می‌رقصید؟ کوتاه قد، تُپُل، دلنشین و اهل بحث بود، با گوشهٔ چشمی به دخترها، و حالا به روشنی یادم می‌آید که در کاسِرس وارد دعوایی شد. بعدها در مادرید مرتب یکدیگر را می‌دیدیم و با هم دوست شدیم. فقیرانه زندگی می‌کرد، و گرچه بدون اعتقاد راسخ، کمی درس می‌خواند، و همیشه لطیفه می‌گفت. حتی یک بار هم یادم نمی‌آید که او را کج خلق دیده باشم. حدود ساعت شش در ژوت، باری نزدیک پارک روتیزو

---

2. *huaynos, marineras, tonderos.*

۳. Extremadura یا ...Estr یکی از نواحی غربی اسپانیا که پیشتر ایالت بود.

سر و کله‌اش پیدا می‌شد و می‌گفت: «هنوز هم داری می‌نویسی؟» «آره، نیمساعت دیگر کار دارم.» «نه، بس است. بیا برویم گشتی بزنیم.» قدم زدن با او خیلی به دل آدم می‌چسبید و دیدنش در حال چشم‌چرانی و دنبال کردن و قربان صدقه رفتن دخترها مایهٔ انبساط خاطر بود. روزی به من گفت که قصد رفتن به پاریس را دارد و من تصور کردم شاید دیگر همدیگر را نبینیم. در ردیف دوم پیرزن کوچک‌اندامی کَتَله به پا بنا کرده است به کاموابافی، اما سرش را بالا گرفته و گوش می‌دهد. دسته‌ای نوازنده روی صحنه رفته است.

ماهها بعد که او را در پاریس دیدم، سخت شناختمش. ازدواج کرده بود و دیگر آن لطیفه‌گوی پرسه‌گرد و آوارهٔ پیشین نبود، بلکه به کار کمرشکن تن می‌داد تا مخارجش را تأمین کند. نمی‌دانم چطور هنوز شادمانی سخاوتمندانه و فوران ناگهانی و حتی خام مهربانیش را حفظ کرده بود. سال دشواری بود، اما چه شور و شری داشتیم، چه برنامه‌هایی ریختیم، چه دوستانی بهم زدیم: لوچو لوآیسا، خورخه گونسالِس، قرطبه‌ایها (و چه هولناک است، الساهم تازه مرده)، و دیگر کی؟ و آدم نفرت‌انگیزی که نمی‌دانم چرا اسمش را گذاشته بودند «پاچیتو اِچه». پائول چه می‌کرد و چطور روزگار می‌گذراند؟ سعی می‌کنم یادم بیاید. با چمدان محلات پاریس را زیرپا می‌گذاشت. آیا فروشنده بود؟ همچنین بنا کرد به مطالعه و تحسین سارتر، نام پسرش را ژان پائول گذاشت و من به او خندیدم و گفتم احساساتی شده. راستی چه می‌خواند؟ چیزی عجیب که با اعداد و ارقام، فیزیک و شیمی سر و کار داشت، یا شاید آمار می‌خواند؟ یادم می‌آید که گاهی به کلاسهای مرکز ساکله می‌رفت: مهندسی یا همچو چیزهایی. سال اول را گذراند و چند شغل عوض کرد، کاری پیدا کرد که وقت درس خواندن داشته باشد، یعنی مراقبت از یک پیرمرد. لباسش را

می‌پوشاند، تر و خشکش می‌کرد و خوراکش را می‌داد، و ماجرا را برایمان حکایت می‌کرد و ما می‌خندیدیم؛ لطیفهٔ سنگدلانه‌ای بود. سال دوم را به همین نحو گذراند، اما پیرمرد مُرد و پائول ناچار شد شغل تازه‌ای به عنوان آشپز دست و پا کند. نام رستوران مکزیکوی زیبا بود، بله، در خیابان کانِت. آیا درست است که غذاهایی که ارائه می‌داد (از خودش درآورده بود) هنوز هم در صورت غذا هست؟ باید روزی به آنجا سر بزنم و ببینم. وقتی پائول در خیابان کانِت کار می‌کرد، پرویی‌ها و امریکای لاتینی‌های گرسنه همه آنجا پرسه می‌زدند و پائول هر جوری شده به همه‌شان چیزی می‌رساند. حتی برای دوستانش در هتل لقمه‌های ادویه‌داری که در پاکتی پنهان می‌کرد، می‌آورد، بیچاره پائول. حالا باز هم کف می‌زنند و مدیر برنامه بار دیگر حرف می‌زند. پائول یک هفته درس دربارهٔ امریکای لاتین در اینجا در مدرسهٔ مونویلیه ترتیب داده بود. کی دست به این کار زده بود؟ هرگز در این باره لب‌تر نکرده بود.

سومین سال را هم سپری کرده بود و تو گفته بودی محشر است، ببین چی بودی و چی شدی، جای تبریک دارد. حالا اینجا معلم بود، اینها شاگردانش بودند، اینها هم همکارانش، و آنکه روی صحنه صحبت می‌کرد رئیس، Monsieur le directeur[۴]. او را جلو تخته‌سیاه تکه گچی در دست مجسم کن که آرام تلفظ می‌کند *بابا*، *مامان* و با آن چیزهایی سر وکله می‌زند که همهٔ آموزگاران زبان اسپانیولی با آن دست به گریبانند: «ر»ها را روی زبان قِل بدهید، بچه‌ها، «ر»ها را قِل بدهید. وقتی برمی‌گشت، اغلب بیدارت می‌کرد و با هم می‌رفتید به رستوران تنگ و ترشی در خیابان ادئون: لاپوتیت شِز. امسال لیسانست را می‌گیری، پائول؟

---

۴. آقای مدیر.

نه، هنوز دو سال دیگر در پیش داشت. چه اشتهایی داشت، لباس آبی به تن، با آن کیف زیربغل و کلاه خز مسخره‌ای در دست (ولی گرمم می‌کند) چه خاطرجمع و پخته می‌نمود. گفتی چرخش روزگار را ببین که از تو بورژوا ساخته. بعد یک روز صبح، مَن می‌روم پرو. آیا خوب فکرش را کرده بودی، خیلی؟ بله. تو، تو می‌روی که بجنگی؟ آره، انگار که خجالت می‌کشم، آره، همین‌طور است.

حالا سعی کن آن توده گوشت را تفنگ در دست مجسم کنی، سعی کن ببینی که نفس‌نفس زنان از کوه بالا می‌رود، سر بالایی را طی می‌کند و بین درختها پنهان می‌شود. محال می‌نماید، نه؟ با اینحال حقیقت دارد، و این هم درست است که حالا جنازه‌ای است بی‌چهره که جایی در دل کوهسار می‌پوسد. آخر این چیست؟ بر آن طرح نهانی که خانه به دوشی را بدل به فروشنده، آشپز، آموزگار، و رزمندهٔ چریک می‌کند، چه نامی می‌توان نهاد؟ اما دیگر جلسه تمام شده، مردم دسته دسته می‌روند و حالا نوبت توست که به پاریس برگردی. خدانگهدار، پائول نازنین.

پاریس، ۱۹۶۵

یادداشت: این درود کوتاه بر پائول اسکوبار را، که در ۱۹٦۵ در یک درگیری با ارتش پرو در مسا پلادا کشته شد ــ او عضو گروه چریکی MIR به رهبری لوئیس دِ لاپوئنته بود ــ در ۱۹٦۵ یا ۱۹٦٦ برای اسپرسو در لیما، روزنامه‌ای که در آن مقاله می‌نوشتم، فرستادم. روزنامه آن را چاپ نکرد. این متن تا مه ۱۹۸۱ در بین اوراقم ماند تا در اِل کومرسیو چاپ لیما منتشر شد.

توبی، آرام بخواب

باید با دور زدن تپهٔ مونمارتر راه بیرون شهر را در پیش بگیری، از خیابان باریکی که باتینیول، محلهٔ روسهای سفید را از مرکز شبانهٔ پاریس جدامی‌کند بگذری، تا به پورت دوکلیشی برسی، بعد از عرض آن رد شوی و به سمت حومهٔ شمال شهر بروی. ناچاری در محلهٔ کمونیستها از خیابانی که نام (ژان ژورِس) و شهرت (هوادار صلح) مسیحی دارد بگذری، چهارراه و درختان لیموی **میدان شهدای نهضت مقاومت** را پشت سر بگذاری، و ده دقیقه بعد به پلی برسی که کلیشی در آنجا به انتها می‌رسد و تازه کارخانه‌ها و خانه‌های مخروبه و الجزایریهای فقیر آنسیر را ببینی. در اینجا، بین دو محلهٔ حاشیهٔ پاریس، بر جزیره‌ای، چون کشتی بی‌حرکتی در وسط سن، پنهان پشت درختان و سرخسهایی که به چشم‌انداز دلگیر جلوه و جلایی نامعمول می‌دهند، آن آفریدهٔ غریب بلاهت و رأفت انسان، به نام گورستان سگهای آنسیر قرار دارد.

اینجا جای قشنگی است. سنگفرشی نیمه ویران، سه دروازهٔ طاقدار، و تعدادی میله‌های زنگ زده مرز این دنیا با شهر است. از آن‌که رد شوی، هیاهوی جاده فروکش می‌کند و زمزمهٔ رود را می‌شنوی، تارک انبوه درختان بر نور خط و خال می‌کشند و بعد به طرزی ناموجه سنگها،

ستونها و گورها و باغچه‌های بسیار کوچک پرگل نمودار می‌شوند. در چند متریِ در ورودی بنای یادبودی هست: کنار دهی در دامنهٔ آلپ، در احاطهٔ کرانه‌ای سنگلاخ، مجسمهٔ **باری**، سگ درشت‌اندامی از نژاد سن برنار قرار دارد که کودکی را بر پشت گرفته وَ چون قهرمانان دوران باستان اندام دلیرانه‌ای دارد («جان چهل نفر را نجات داده است») و به سرنوشت مصیبت‌باری گرفتار آمده («نفر چهل و یکم او را کشته است»). و چند قدم دورتر، چیزی نامنتظر و ناخوانده: گورِ **گریبوی**، «تاتویی خوب، نجیب و زیبا که به سن سی و پنج سالگی مرد.» نویسندهٔ گمنام بر سنگ گورش چنین افزوده است: «برایش چنان سوگوارم که گویی پیشخدمتی یا دوستی را از دست داده‌ام.» کنار **گریبوی** در سایهٔ بیدی، بنا به نوشتهٔ لوحی به دستور دولت، **آرامگاه سگ گمنام** برپا شده است. اینجا سگ ولگردی دفن شده است که در شب ۱۵ مه ۱۹۵۸ برای مردن به اینجا آمده بود. لوحه با لحن اداری اطلاع می‌دهد که این چهار هزارمین حیوانی است که آرامگاه ابدی خود را در گورستان سگها پیدا کرده است. این بدان معنا نیست که بین ریشه‌های گلهای شمعدانی و میخک، درختهای چنار و گیاه فیکوس بر سطح آرام آن تلی از استخوان ریخته است، بلکه اینجا بیشتر برای زنده و مرده جای گذر است. مجوز خاک کردن برای همیشه داده نمی‌شود، بلکه اجارهٔ گورها سالانه تمدید می‌گردد، و چون خاطره و محبت انسان شکننده است، ظرف چند سال زندگان تمدید مجوز را از یاد می‌برند و در نتیجه مرده‌ها را از گور درمی‌آورند و در گور عمومی چال می‌کنند.

اما استثنا هم در کار است. آنهایی که قطعهٔ دم در را اجاره کرده‌اند، چنان مدت طولانی آنجا را در اختیار دارند که اگر به پای ریشخند نگذارید، می‌توان ابدی خواندشان. هرچند هیچ سلسله مراتبی در کار نیست، اما این موضوع به چیزی اشرافی می‌ماند: گورستان در حومه‌ای

قرار گرفته که انگار از یکی از کتابهای لویی فردینان سلین[1] سربرآورده است، و مردمی که از آن پشتیبانی می‌کنند، اغلب نادارند. روی گورهای کنار خیابان که ظریف و گاه تجملی است، سنگهای مرمری یا فلز نصب شده و آنها را با عکسها و نوشته‌هایی با خطوط گوناگون زینت داده‌اند که بیشتر از بستگان می‌گوید تا از مرده‌ای که به یادش می‌آوردند. خانوادهٔ برِسمونتیه، صاحب ماده گربهٔ کوچکی به نام فویه (۱۹۱۰-۱۹۲۳) روی سنگ گور سفیدی گرایش شعری خود را نشان داده و این اشعار را نوشته‌اند که ترجمه‌اش را به دست می‌دهم:

ای کوچولوی نازنین
از دوریت شدیم غمین
بخواب، بخواب.
هرگز کسی در ذهن ما
نمی‌گیرد جای تو را.

نه چندان دورتر از مقبرهٔ استوانه‌ای «گازون، غزال دشتی کوچک» تلی قرار دارد با عکس رنگباختهٔ پیرمردگرد و قلنبه با سبیلهای تابداده و لبهای شهوتناک، که گربهٔ سیاهی را بغل کرده است. سنگنبشته چنین است: «اینجا آرامگاه گربهٔ مجادله‌گر معروف، هانری روشنور است.» سنگنبشتهٔ گور مجاور کمتر از این خودستایانه و خودنمایانه نیست: «در اینجا سگهای نوازندهٔ معروف، سیبل ساندرسون آرمیده‌اند.» اما کمی دورتر، نزدیک شیبی که به کرانهٔ غربی جزیره منتهی می‌شود، در گور مکعبی که نیمی از آن را پاپیتال پوشانده، کسی هست که واقعاً مشهور است، یک ستارهٔ سینما: رَن تَن‌تَن. همچنین دراک دانمارکی (۱۹۵۳-۱۹۴۱) در

---

۱. Louis-Ferdinand céline (۱۸۹۴-۱۹۶۱) تنها رُمانی که تا این تاریخ به فارسی از او ترجمه شده ***در انتهای شب***، ترجمهٔ فرهاد غبرائی است.

محوطه‌ای که با نرده از بقیه جدا شده آرمیده است، که ملکه الیزابت رومانی او را در سنگنبشته «همدم اوقات مصیبت‌بار، دوستی ارزنده در تبعید» می‌خواند. محتوای سنگنبشته‌ها همهٔ طیفهای احساسات و صورتشان همهٔ اقسام لفاظی را دربرمی‌گیرد. برخی متین‌اند، مانند آن که روی گور کیکی، میمون کوچکی با چشمان شیطنت‌بار، که عکسش را هنگام گاز زدن به موزی گرفته‌اند، نوشته شده: «آرام بخواب، کیکی.» برخی ساختار فضل فروشانه و احساساتی دارند که با ناله و اعتراف درآمیخته و بیننده را مجاز می‌دارد گوشهٔ چشمی به ماجراها و گرفتاریهای شخصی بیندازد. آخرین پاراگراف سنگ مزار توله‌سگی به نام پوپو چنین است: «شایسته مرگی آرام بودی. احتضار بیرحمانه‌ات تا ابد بی‌آرامم می‌کند. برایت می‌گریم؛ بی‌تو رنج عظیمی می‌برم؛ بیارام، عشق من.» سنگ مزار ماپسیک، بولداگ، در جزئیات و نیروی دراماتیک قوی‌تر از این است: «ماپسیک دلیر و پرمهر و وفا بر همهٔ ما برتری دارد: ما به پاداش قلب شریف و رئوفت تو راکشتیم. اما تو پیر و بیمار و رنجور بودی و مایه عذاب ما می‌شدی. اربابان ناسپاست را ببخشای.» صاحبانی هستند که بر اثر غلبهٔ اندوه نوع بشر را تکذیب می‌کنند («دیانِت، محبت تو در برابر ناسپاسی بشر از ما حمایت می‌کرد») یا بیتاب از جدایی نهایی هذیان می‌گویند: («توبول، در نگاهت اندیشه‌ای ژرف‌تر و پرملاطفت‌تر از نوع بشر می‌تپد») یا ابلهانه و فلسفه‌بافانه است: «می‌پندارم که سگهای خوب در حیات اخروی چشم براه صاحبان خود می‌مانند. باز هم یکدیگر را خواهیم دید، بابی!» اما خویشاوندان شاد و بی‌قیدی نیز هستند که تحت‌تأثیر تدفین قرار نگرفته‌اند، مثل نویسندهٔ سنگهای گور سه‌گانه که این جملهٔ خوش‌آهنگ، مبهم و بی‌شرمانه را نوشته است: «اینجا سه م آرمیده‌اند: مالدونه، میتزو و مادام.» سنگنبشته‌هایی هستند که ظریفند

(«به ایسمنای مایخ و قشنگ»)، صمیمی و خصوصی‌اند («به تو، پل گیتا: از سوی ما»)، خشک و واقعی‌اند، مثل گزارش نظامی («به گربه کیکی، ناجی گروه مهاجران، وفات در ۲۱ سالگی)، دستپاچه‌کننده‌اند (جاسمین، دختر زیبا)، مصیبت بارند (ماکی، ما را ببخش! صاحبانت، ت و ف. گرال)، حماسی‌اند (اینجا آماتو آرمیده است، دانمارکی درشت اندام)، و پر محبت‌اند («آرام بخواب، آنتیا دو ماریمبر»). یکی از عجیب‌ترین سنگنبشته‌ها خطاب به دیکِ سنگرها، بفهمی نفهمی شبیه نوشته‌های روی گور ناپلئون است، به صورت چهار پاره، و اندوه نیست‌انگارانهٔ صاحبش را می‌نمایاند:

بوده‌ای در سنگر و جایت بُوَد در قلب من
دوستی بهتر ندارم از تو ای همدرد من.
رفتی و اندر دل من تخم حسرت کاشتی
چارهٔ دیگر ندارد خاطر پردرد من.

با تو بد کردم، به دنیا، حسرتا!
تنگدل گشتم، سگِ محبوبِ من!
گریهٔ من از پشیمانی چه سود؟
اعتقاد و هستیم بیهوده بود.

پس از خیابان اصلی و در دوسو گورهای حقیر قرار دارد؛ به جای سنگ از مقوا، چوب، تکه حلبی مربع استفاده شده و نوشته‌های خرچنگ قورباغه با گچ، جوهر، مداد، یا تراشیده با چاقو می‌نماید. در تابستان و زمستان، در باران و آفتاب، عده‌ای زن، سخت در خود فرورفته، متأسف، مرتب، ناوارد، روی این گورها خم می‌شوند، دسته‌گلهای پژمرده را

جابه‌جا می‌کنند، قطعات کوچک را آب می‌دهند و پاک می‌کنند، و عکسها را سرجایشان می‌گذارند. همیشه زوجهایی هستند که از کلیشی، آسنیر، سن ـ اوئن، و حتی ژنه‌ویی به گورستان سگها می‌آیند. آنها زیر شاخه‌های افشان بیدهای مجنون کرانهٔ رود می‌نشینند و نجواها و پچ‌پچ‌هایشان چون موسیقی متن اینجاست.

پاریس، ژوئن ۱۹۶۴

پُتی پییر

در شهرکی در برتانی به دنیا آمده بود و (طبعاً) پدر و مادری داشت، اما مطمئنم که آنها را نمی‌شناخت یا هرگز به یاد نمی‌آورد، و همچنین به آنجا رسید که خود را از زیر بته به عمل آمده بداند، فرزندی زادهٔ تصادف، مانند اندامواره‌ای وحشی که به سنگ خاره می‌ماند، مقاوم در برابر هر ادبار و فلاکت و با اینحال بسیار شکننده از درون. گرچه ترجمهٔ نامش ــ P´tit Pierre ــ پیتر کوچولوست، در مورد او باید آن را (البته بدون حروف درشت اول) سنگ کوچک ترجمه کرد. زیرا هنگامی که او را در پاریس شناختم، تمام عمرش جز این نبوده: سنگریزه‌ای، سنگی غلتان و سرگردان، بی‌نام خانوادگی، بی‌گذشته‌ای یا هیچ بلند پروازیی.

پیوسته در کارتیه لاتن به سر می‌برد، بی‌نشان مشخصی و عملاً دستخوش باد و باران، و همه فن حریف[1] بود. این واژه سخت برازنده‌اش بود: مردی برای هرکار، ارکستری تک نفره، که لوله‌ها و سربخاریها را پاک می‌کرد، تالارها را کاشی می‌کرد، بام تعمیر می‌کرد، اشیاء کهنه را درست می‌کرد، و زیرشیروانیهای مخروبه را بدل به آپارتمان مجردی[2] شیک

---

۱. bricoleur همه کاره و هیچ کاره.

2. garçonnière.

می‌کرد. اما رفتارش را نمی‌شد پیش‌بینی کرد و آقای خودش بود. و نوکر خودش قیمت خدماتش را بر حسب اینکه از مشتری خوشش می‌آمد یا نه تعیین می‌کرد، و وسط کاری اگر حوصله‌اش سر می‌رفت با بی‌قیدی کار را ول می‌کرد و بدون اطلاع می‌زد به چاک. ارزش پول را نمی‌دانست و هرگز پول نداشت، چون هرچه کاسبی می‌کرد از این دست می‌گرفت و از آن دست به دوستانش می‌بخشید. رهایی از قید تعلق به سرعت هرچه تمام‌تر برایش به صورت نوعی دین و آیین درآمده بود.

نیکول، یکی از همسایگان و دوستانم، واسطهٔ آشنایی من با او شد. دوش دیواری اتاقک زیرشیروانی من سوراخ سوراخ شده بود و من برای آنکه هر روز صبح دوش بگیرم ناچار بودم دست به هزارتا حرکت ژیمناستیک بزنم و به تنم پیچ و تاب بدهم. نیکول گفت: «مشکلت به دست پُتی پییر حل می‌شود.» تازگیها با او آشنا شده و از این بابت خیلی خوشحال بود، چون پتی پییر با مهارت و نبوغی خارق‌العاده حمام کوچکش را به طرزی سحرآسا به قصری عالی برای شستشو و لذتهای گوناگون تبدیل کرده بود. پتی پییر به اتاقک زیر شیروانی من آمد، دوش آن را وارسی کرد، با جمله‌ای که انگار از یک موجود زنده حرف می‌زند و با چیزهایی که از او شنیده بودم جور درمی آمد، گفت: «این عزیز جان را درست می‌کنم.»

با هم دوست شدیم. لاغر و ژنده‌پوش بود، با موهای مجعدی که هرگز رنگ شانه به خود ندیده بود و چشمان آبی هیز. نیکول با پسری اسپانیایی که مثل خود او در کار سینما بود به سر می‌برد، و پتی پییر هر روز صبح با نان هلالی تُرد و تازه که از نانوایی سرپیچ می‌خرید از خواب بیدارشان می‌کرد. کارش که در حمام مسالینا تمام شد، برای بیدار کردن من آمد. برای ساندویچ خوردن به تورنون می‌رفتیم و من به سبک زندگی

فارغ‌البالش پی بردم. شب که می‌شد، هر جا که پیش می‌آمد می‌خوابید، در پاگرد پله‌ها، صندلیها و مبلهای دوستان بیشمارش، لباسهای اندک و ابزارش را که سرمایه‌اش بود و در آنجاها پخش و پلا می‌کرد.

من که می‌نوشتم، او دوش را تعمیر می‌کرد، یا با حواس‌پرتی اسباب و اثاثم را می‌گشت، یا طرحهایی می‌کشید و بعد پاره‌اش می‌کرد. گاه روزها یا هفته‌های پی‌درپی ناپدید می‌شد، و وقتی باز هم خوش و خندان سروکله‌اش پیدا می‌شد، از ماجراهای عجیبی که پشت‌سر گذاشته بود و آنها را در زندگی عادی خود جزو بدیهیات می‌پنداشت، خبردار می‌شدم. یک دفعه فهمیدم که در چادر کولیها به سربرده و دفعهٔ دیگر تعریف کرد که به جرم لخت و عور شنا کردن در رود سن صبح کلهٔ سحر با عده‌ای دختر و پسر که کومون تشکیل داده بودند دستگیر و زندانی شده است. اما تکروتر از آن بود که چنین تجربیات بی‌بند و باری اقناعش کند، و چندان با آن گروه نماند.

گهگاه با صاحبان خانه‌هایی که نقاشی می‌کرد سروسّری بلندنظرانه داشت، زنهایی که گویا با دیدن سرشت بی‌خیال او غریزهٔ مادری در آنان بیدار می‌شد. از روی همدردی یا ترحم با آنان همبستر می‌شد، نه به خاطر نفع شخصی، چون همان طور که گفتم پُتی‌پییر آدم کنجکاوی بود سراپا عاری از طمع یا حسابگری. روزی سر وکله‌اش با دختری پیدا شد که انگار تازه از مهد کودک در آمده بود. دهانش بوی شیر می‌داد، چنانکه وقتی پتی‌پییر او را فریفت، لابد پوشک می‌بست (البته کمی اغراق می‌کنم). مدتی با هم به سر بردند، و کمی بعد دخترک با یک ویتنامی در رفت. حالا به سوی پدر و مادرش برگشته بود و داشت مدرسه را تمام می‌کرد. پتی‌پییر گهگاه او را برای هواخوری می‌برد. پس از چند ماه که دوش حمام تعمیر شد، پتی‌پییر از دریافت حق‌الزحمه خودداری کرد.

همدیگر را گاه با فواصل طولانی بین دو دیدار در کافه‌های کارتیه لاتن می‌دیدیم. بعدازظهر روزی دوستم نیکول را در خیابان دیدم. وقتی خبرها را به من داد، از شرم سرخ شد: «می‌دانستی که من با پُتی‌پییر زندگی می‌کنم؟»

برخلاف دیگران از این خبر تعجب نکردم، چون همیشه شک می‌کردم که پییر عاشق نیکول باشکوه باشد. چطور نقشها را با هم تاخت زده بودند؟ چطور پتی پییر با نان هلالی‌ای که برای نیکول و عاشق اسپانیایی‌اش می‌برد، توانسته بود گوی سبقت را از عاشق بگیرد؟ حدسم این بود که عامل قطعی نان هلالی تُرد نیست، بلکه حمام است، آن شاهکار شگفتیها، فضایی که به زحمت به پنج متر مربع می‌رسید، که در آن تخیّل و عشق پتی پییر بر آینه‌ها، قالیچه‌های دیوارکوب، تزیینات، ظروف چینی، وکابینتها، همه با ظرافت بابلی و توازن دکارتی متمرکز شده بود. همهٔ دوستانم در کارتیه لاتن مطمئن بودند که رابطهٔ بین آن زن فرهیخته، بورژوا و مرفه با کارگر فنی کم‌سواد و آسمان جُل چندان نخواهد پایید. اما من با تخیل احساساتی چاره‌ناپذیرم حاضر بودم خلاف آن را شرط ببندم.

از برخی لحاظ اشتباه کردم، اما در این موضوع که این رابطهٔ عشقی نامنتظر و دراماتیک خواهد بود نه قراردادی، حدسم درست بود. خبرهاشان را گهگاهی و دورادور و پس از مدتی افواهی می‌شنیدم، چون کمی پس از زندگی مشترک نیکول و پتی پییر از پاریس رفته بودم. پس از چند سال برگشتم و در جریان گفتگویی تصادفی با دوستی دربارهٔ اتفاقاتی که برای دوستان و آشنایانم رخ داده بود، پی بردم که در هزار توی عشقی پرشور گیر افتاده‌اند: آن دو از هم جدا شدند و سپس به هم پیوستند تا بار دیگر جدا شوند. کسی جایی زمانی از من پرسید: «پتی پییر را یادت

می‌آید؟ می‌دانی دیوانه شده؟ حالا مدتی است که در آسایشگاهی در برتانی در به رویش بسته‌اند.»

این قسمتِ در به رویش بسته‌اند ــ و خشونت فرضی او ــ بود که مایهٔ شک و تردیدم می‌شد. چون اگر جنون گریز از زندگی عادی باشد، پُتی‌پییر هرگز آدم عاقلی نبوده است. چون او هم ــ مانند سلفش گاوروش، کودک یتیم *بینوایان* ــ پیش از رسیدن به سن عقل با آداب و رسوم پذیرفته شده، اخلاقیات مسلط، ارزشهای دغلبازی و حتی شاید قانون آشنا نبود. اما باورم نمی‌شود که اثری از تجاوز فیزیکی به اشخاص دیگر نشان می‌داده. هرگز کسی را ملایم‌تر، از خود گذشته‌تر، مفیدتر و خوش قلب‌تر از پُتی پییر ندیده‌ام. هیچ کس نمی‌تواند قانعم کند که این مرد، که انگار واژهٔ نِفِلوئید[۳] (گمگشته در ابرها) برای او ابداع شده، می‌توانست به مردی خشمگین بدل شود.

چند سال دیگر گذشت و از او خبری نداشتم، تا در توقفی کوتاه بین پروازها در مادرید، سایه‌ای راهم را برید و آغوش گشود. «مرا به جا نیاوردی؟ همسایه‌ات در کارتیه لاتن‌ام.» فیلمساز اسپانیایی بود که با نیکول زندگی می‌کرد. چنان چاق و سپید مو بود که به زحمت می‌توانستم او را با آن پسر لندوک از لئون که پانزده سال پیش هر وقت که معشوق فرانسویش وانمود می‌کرد می‌خواهد صورتحساب را بدهد، از تعصب خاص اسپانیایی‌ها می‌ترکید. همدیگر را بغل کردیم و به کافه‌ای رفتیم که قهوه بنوشیم.

گهگاه به پاریس سرمی‌زد، اما دیگر حاضر نبود آنجا زندگی کند، چون شهر جز سایه‌ای از گذشته‌اش نبود. و نیکول را می‌دید؟ بله، گاه، هنوز با

---

۳. Nepheloid مشتق از Nephele، در اساطیر یونان باستان زنی است که زئوس او را همچون بدل هِرا از ابر ساخته تا ایکسیون شهوتران را بفریبد.

هم دوست بودند. حالش چطور بود؟ حالا خیلی بهتر است، کاملاً خوب شده. مگر نیکول بیمار بوده؟ چی، مگر نمی‌دانی چه شده؟ نه، یک کلمه هم نشنیده‌ام. مدتها است که از نیکول بی‌خبرم.

به این ترتیب خبرهای نیکول و پُتَی پییر را به من داد و گفت که برای قاپ زدن نیکول از دستش از پییر کینه‌ای به دل نگرفته بود. قضیهٔ آسایشگاه و همچنین قضیهٔ خشم و خروش صحت داشت. اما نه در برابر دیگران، چون پییر حتی آزارش به پشه‌ای هم نمی‌رسید. اما به خودش که می‌توانست صدمه بزند. در برتانی مدتی در اتاق را به رویش بسته بودند، چون به نیکول گفتند دستش به یک اره برقی رسیده و خودش را بدجوری ناقص کرده است. ملاقات نیکول آشفته‌اش می‌کرد، بنابراین تا حالش بهتر نشد، پزشکان ملاقات نیکول را با او ممنوع کردند.

هفته‌ها، ماهها یا سالها بعد آسایشگاه به نیکول گفت که پُتی پییر ناپدید شده است. هیچ جا پیدا نمی‌شد. گمانم در این وقت ــ بنابه گفتهٔ دیگران ــ نیکول زندگی خود را دوباره ساخت، وضعش را روبراه کرد و معشوق تازه‌ای گرفت. به نظرم روزی که تصمیم گرفت آپارتمانش را در کارتیه لاتن بفروشد، پُتی پییر خاطرهٔ دوری بود. گویا یکی از آنهایی که برای خرید آمده بود، خواست به زیر شیروانی بزرگ بالای اتاق خواب، حمام و آشپزخانهٔ آپارتمان سرک بکشد. آیا نیکول اول از همه او را دید؟ یا خریدار؟ جسد پُتی پییر آویخته از تیری در بین تار عنکبوت و غبار تاب می‌خورد. چطور توانسته بود بی‌آنکه کسی او را ببیند، به آنجا برود؟ چقدر از مرگش می‌گذشت؟ جنازه بو نگرفته بود که کسی بفهمد؟

هواپیما آمادهٔ حرکت بود و من نتوانستم از فیلمساز اسپانیایی پرسشهایی را که در سرم دور می‌زد بپرسم. اگر بار دیگر در فرودگاهی او را ببینم، نیز نمی‌پرسم. نمی‌خواهم دیگر چیزی از پُتی پییر، آن قلوه‌سنگ

کارتیه لاتن که دوشِ خانه‌ام را تعمیر کرد بشنوم. این داستان را می‌نویسم که ببینم آیا می‌توانم با انجام این کار خود را از سایهٔ مفلوک مردی به دار آویخته که گاه شبها، خیس عرق، از خواب بیدارم می‌کند برهانم.

لیما، دسامبر ۱۹۸۳

همینگوی: جشن مشترک

جشن بیکران[1] را نخستین‌بار در نیمهٔ سال ۱۹۶۴، که چاپ انگلیسی آن تازه منتشر شده بود، خواندم. بی‌درنگ با قهرمان این یادهای لطیف احساس یگانگی کردم. در آن زمان من هم، مثل همینگویِ کتاب، جوانی بودم که دورهٔ کارآموزی ادبی خود را در پاریس طی می‌کردم. این نقد را در همان زمان بر کتاب نوشتم.

۱

روزنامه‌ها عادتمان داده‌اند که او را با یکی از شخصیتهایش بیامیزیم. زندگینامهٔ او چیست؟ زندگینامه‌یک مرد میدان: سفرها،خشونت، ماجراها و گهگاه، بین دوره‌های باده‌گساری و شکار و سیاست، ادبیات. همان‌قدر شیفتهٔ ادبیات بود که گاه و بیگاه شکوهمندانه به مشت‌زنی و شکار می‌پرداخت. داستانهای کوتاه و رمانهای او تقریباً چون فرآوردهٔ جانبی زندگی‌پرماجرایش واقعگرایی و موثق‌بودن‌خود را مدیون‌زندگی‌او هستند.

---

۱. A Moveable Feast جشنی است که سالانه در روز معینی از هفته برگزار می‌شود و بنابراین (مثل چهارشنبه‌سوری ما) هر سال تاریخش تغییر می‌کند. می‌توان آن را **جشن متغیّر** نیز ترجمه کرد، اما فرهاد غبرائی کتاب را با این عنوان انتشار داده است.

اگر موضوع از قرار دیگری بود، هیچ یک از این حرفها درست نمی‌بود، و همینگوی خود آشفتگی را برطرف می‌کند و در آخرین کتابی[۲] که نوشته، یعنی *جشن بیکران*، همه چیز را صاف و پوست‌کنده شرح می‌دهد. کی باورش می‌شد که این جهانگرد خوش مشرب و خوشخو در اواخر عمر گذشته‌اش را از میان هزاران ماجرا ــ جنگها، زنها، استثمار ــ که از سرگذرانده بود گردآورد و با اندوهی حسرت‌بارتصویر مردجوانی‌را برگزیند که سودای شورانگیز نوشتن در سر دارد، هر چیز دیگر، ورزش، لذتهای دیگر،حتی‌کمترین‌شادیها و سرخوردگیهای‌روزمره،و البته‌عشق و دوستی، گرد این آتش درونی می‌چرخد، آن را می‌انبارد و در آنجا یا محکوم می‌شود و یا تأیید. کتاب زیبایی است که در آن به سادگی و خودمانی نشان می‌دهد که چگونه دغدغه‌ای هم ممتاز است و هم اسیرکننده.

شور نوشتن لازم است، اما فقط نقطهٔ آغاز است. بدون آن «انضباط موجه و سخت» که همینگوی در جوانی در پاریس، بین ۱۹۲۱ و ۱۹۲۶ در آن استاد شد، سالهایی که در این کتاب آورده و به قول خودش «خیلی تهیدست و خیلی شاد» بود، شور نوشتن بی‌فایده است. پیداست که این سالها سالهای دربدری و زندگی کولی‌وارش بود؛ روزها را در کافه‌ها می‌گذراند، به مسابقات اسب‌دوانی می‌رفت و کارش شُرب مدام بود. درواقع نظم پنهانی بر این «جشن بیکران» حکمروا بود، و بی‌نظمی حقیقتاً شکلی از آزادی و آغوش‌گشودگی پیوسته بود. همهٔ کردارش به یک کانون متوجه می‌شد: کارش. البته زندگیِ کولی‌وار می‌تواند تجربهٔ مفیدی باشد (اما نه بیشتر و نه کمتر از دیگر تجارب) تا آنجا که کسی سوارکار ماهری می‌شود که اسب بر زمینش نزند. همینگوی نشان می‌دهد که در داستانها،

---

۲. هنوز در آن تاریخ نامی از کتاب *The Garden of Eden* که ۲۵ سال پس از مرگ همینگوی منتشر شده نبود.

دیدارها و گفتگوها قوانین خشکی را بر خود تحمیل کرده است تا در آبهای متلاطمی که در آن بادبان کشیده است، از کشتی شکستگی دوری کند. «تربیتم چنان بود که پس از غذا، پیش از نوشتن و هنگام نوشتن هرگز مشروب ننوشم. داستانی دربارهٔ آنچه می‌شناختم می‌نوشتم.» با اینحال در آخر یک روز خوب با جامی کرش از خودش پذیرایی می‌کند. نمی‌تواند پیوسته با شور و شوق یکسانی کار کند؛ گاه در برابر کاغذ سفید احساس خلأ و دل‌افسردگی می‌کند. بعد با خود زمزمه می‌کند: «نگران نشو. پیشتر همیشه نوشته‌ای، حالا هم می‌توانی بنویسی. تنها کاری که باید بکنی، این است که جملهٔ خوبی بنویسی. حقیقتی‌ترین جمله‌ای را که می‌دانی، بنویس.» برای برانگیختن خود هدفهای افسانه‌ای پیش روی خود می‌گذارد: «داستانی دربارهٔ هر چیزی که می‌دانم می‌نویسم.» و وقتی داستانی را به پایان می‌برد، پیوسته احساس خلأ، اندوه و در عین حال شادی می‌کند، انگار که تازه از عشقبازی فارغ شده است.

درست است که به کافه‌ها می‌رفت، اما از آنجا چون دفتر کارش استفاده می‌کرد. پشت آن میزهای مرمر بدل در تراسهایی که مشرف به باغ لوکزامبورگ بود برخلاف آواره‌های امریکای لاتین خیابان کوخاس[3] نه در عالم هپروت سیر می‌کرد و نه برای فضل‌فروشی می‌نشست: نخستین مجموعه‌های داستانهای کوتاهش را آنجا نوشت و فصلهای *خورشید همچنان می‌دمد* را همانجا اصلاح کرد. و اگر کسی مزاحمش می‌شد، با رگبار ناسزا او را می‌راند: صفحه‌هایی که در آن نقل می‌کند چطور در باغچهٔ لی‌لا با مزاحم برخورد می‌کرد، گنجواژه‌ای از ناسزاست. (سالها بعد لیساندرو اوترو شبی همینگوی را در نوشتگاهی در هاوانای کهنه

---

3. Cujas.

دید. با کمرویی و احترام به سوی نویسنده‌ای که می‌ستود رفت تا با او خوش و بش کند، و همینگوی که ایستاده پشت پیشخوان چیز می‌نوشت، با مشتی او را از سر واکرد.) می‌گوید پس از نوشتن نیاز به خواندن داشت، تا آنچه می‌خواهد بگوید، وسوسه‌اش نکند. این اوقات دشواری است، چون برای خریدن کتاب پول ندارد، اما سیلویا بیچ، مدیرهٔ کتابفروشی شکسپیر و شرکاء به او کتاب قرض می‌دهد، همین‌طور دوستانی مثل گرترود استاین[۴]، که گذشته از آن در خانه‌اش نقاشیهای زیبا، محیطی دوستانه و کیکهای خوشمزه می‌یابد.

اشتیاقش به *آموختن* برای نوشتن در پس همهٔ کردارش نهفته است: همین سلایق و روابطش را تعیین می‌کند. و هرچه مانع این هدف باشد، مانند آن مزاحم، بدون لحظه‌ای درنگ طرد می‌شود. دغدغه‌اش چون گردبادی است. بیایید مسابقهٔ اسب‌دوانی را مثال بزنیم. با سوارکاران و مربیان طرح دوستی ریخت تا از آنها برای مسابقه خبر محرمانه بگیرد: روزی بخت به او روآورد و اسبها سبب شدند در رستوران میشو غذا بخورد، و آنجا جویس[۵] را دید که با زن و فرزندانش به زبان ایتالیایی حرف می‌زند. بعلاوه دنیای مسابقات اسب‌دوانی برای کارش دستمایه فراهم می‌آوَرد (و خودش مهم‌ترین دلیل دیدن این مسابقات را همین می‌داند). اما غروب‌دمی پی می‌برد که این هوس وقتش را تلف می‌کند و خودش هدف شده. پس بی‌درنگ این هوس را سرکوب می‌کند. عین همین موضوع در مورد روزنامه‌نگاری، که از راه آن زندگی می‌کرد، پیش می‌آید؛ به‌رغم اینکه مجلات امریکای شمالی هنوز از پذیرفتن داستانهایش خودداری می‌کردند، روزنامه‌نگاری را کنار می‌گذارد. گرچه ادبیات

---

۴. Gertrude Stein (۱۸۷۴-۱۹۴۶). بانوی نویسندهٔ امریکایی.

۵. James Joyce (۱۸۸۲-۱۹۴۱) نویسندهٔ ایرلندی.

دغدغه بی‌امان و حیاتی همینگوی جوان است، کمتر در *جشن بیکران* از آن نام می‌برد. اما پیوسته در پس هزار شکل نهان است و خواننده آن را نامرئی، بی‌خواب، و سیری‌ناپذیر احساس می‌کند. وقتی همینگوی به بارانداز می‌رود و مثل حشره‌شناسی آداب و فن ماهیگیران سِن را مطالعه می‌کند، در گفتگوهایش با فورد مَدکس فورد[۶]، یا وقتی که به ارزا پاوند[۷] مشت‌زنی می‌آموزد، وقتی سفر می‌کند، حرف می‌زند، می‌خورد و حتی می‌خوابد، جاسوسی در درون اوست که با چشمهای سرد و واقع‌بین تجارب را برمی‌گزیند یا رد می‌کند و دسته‌بندی می‌کند. هر شب که به آپارتمانشان در کاردینال لوموان برمی‌گردد، همسر همینگوی از او می‌پرسد: «امروز چیزی یاد گرفتی، عزیز؟»

در یکی از فصلهای پایانی *جشن بیکران* همینگوی به یاد همکاری از نسل خود، یعنی اسکات فیتزجرالد[۸] می‌افتد. فیتز جرالد که با نخستین کتابش که در اوان جوانی نوشته بود مشهور و میلیونر شده بود، در پاریس نویسنده‌ای است ناتوان از مهار زدن بر خود. مرکَب بی‌بندوباری او و زلدا را به اعماق‌الکل، دیگر آزاری و روان نژندی می‌کشاند. این صفحات شبیه آخرین صحنهٔ *وداع با اسلحه* است‌که در آن در زیر سطح‌روشن‌نثر جریان یخ‌آلودی روان است. همینگوی انگار زلدا را مسئول زوال زودرس فیتز جرالد می‌داند؛ همو بود که با حسادت به ادبیات شوهرش را به سوی زیاده‌روی و سبک زندگی مجنون‌وار سوق داد.اما دیگران خود فیتزجرالد را به‌جنون و کشاندن زلدا به آسایشگاه و مرگ متهم می‌کنند. دلیلش هرچه باشد، یک چیز روشن است: زندگی کولی‌وار تنها در صورتی می‌تواند به

---

۶. Ford Madox Ford (۱۸۷۳-۱۹۳۹) رُمان‌نویس، شاعر و ناقد انگلیسی.

۷. Ezra Loomes Pound (۱۸۸۵-۱۹۲۷) شاعر و ناقد امریکایی.

۸. Scott Fitzgerald (۱۸۹۶-۱۹۴۰) نویسندهٔ امریکایی.

ادبیات یاری رساند که بهانه‌ای برای نوشتن باشد: اگر جریان وارونه شود (چنانکه مکرراً می‌شود) زندگی‌کولی‌وار و بی‌بندوبار نویسنده را می‌کشد.

زیرا ادبیات سودا است و سودا انحصارطلب است. رقیب برنمی‌تابد، نیازمند هرگونه ایثار است و خود نَم پس نمی‌دهد. همینگوی در کافه‌ای نشسته است و زن جوانی کنار اوست. با خود می‌گوید: «تو از آنِ منی و سراسر پاریس مال من است، اما من از آنِ این دفتر و قلمم.» معنای بردگی دقیقاً همین است. وضع نویسنده غریب و تناقض‌آمیز است. امتیازش آزادی، حق دیدن، شنیدن و تحقیق در همه‌چیز است مجاز است در ژرفناها غوص بزند، به قله‌ها صعود کند: همهٔ واقعیت از آن اوست. مقصود از این امتیاز چیست؟ خوراک دادن به دیو درون که در دستش اسیر است، همهٔ اعمال و کردارش را معین می‌دارد، سنگدلانه عذابش می‌دهد و تنها با عمل آفرینش ــ موقتاً ــ تسکین می‌یابد. آنگاه که واژگان سرریز می‌کند. اگر کسی این هیولا را برگزیند و در اندرونش جا دهد، دیگر گریزگاهی برایش متصور نیست، باید هر آنچه دارد و ندارد به او بدهد. هنگامی که همینگوی به دیدن گاوبازی می‌رفت، از سنگرهای جمهوریخواهان در اسپانیا دیدار می‌کرد، فیل می‌کشت یا مست و خراب می‌افتاد، در ماجرا یا لذت غرقه نمی‌شد، بلکه مردی بود که هوسهای این جانورِ یکتا و سیری‌ناپذیر را ارضاء می‌کرد. زیرا برای او، همچون هر نویسندهٔ دیگر، مهم‌ترین چیز نه زندگی، که نوشتن بود.

۲

امروز خواندن این کتاب، با هر آنچه اکنون از همینگوی که آن را نوشته و از روابطش با شخصیتهایی که در صفحات کتاب کشف کرده می‌دانیم، به *جشن بیکران* معنای متفاوتی می‌دهد. در حقیقت سلامت و خوشبینی‌ای

که می‌نمایاند ساختارهایی ادبی‌اند که ربطی به واقعیت دراماتیکِ زوال تن و جان نویسنده‌اش ندارد. او درست در پایان راه ادبی خویش است و بدان به دیدهٔ شک می‌نگرد. همچنین می‌داند که دیگر از نقصان سریع استعدادهای جسمی که در آن زمان بَدان مبتلا بود، بهبود نخواهد یافت. از هیچ یک از اینها در کتاب اثری نیست. اما خوانندهٔ امروز از زندگینامه‌های همینگوی در سالهای اخیر خبردار است و از این دانش سرنخهایی به دست می‌آورد که به وسیلهٔ آن با خواندن بین سطورِ این گواهی، از ریشه‌های ادبی نویسنده‌ای بزرگ که در ابتدا اینهمه شفاف و سرراست می‌نماید، ضایعهٔ اندوهباری را که در پس آن نهفته است کشف کند.

کتاب بیش از آنکه خاطرهٔ حسرتبار جوانی باشد، طلسمی جادویی است، کوششی ناآگاهانه به بازگشت از راه خاطرات و واژه‌ها به ذروهٔ زندگیش، دَمی از اوج جنب‌وجوش و نیروی آفرینندگی، تا جوش و خروش و شفافیتی را که اکنون به سرعت روبه کاستی است بازیابد. همچنین کتاب انتقامی پس از مرگ است، تسویه حسابی با همراهان پیشین ادبی و جهان کولی‌واری. کتابی رقتبار، واپسین نغمهٔ قو ــ زیرا آخرین کتابی بود که نوشت ــ که در زیر جلوهٔ خاطرات فریبندهٔ جوانی اعتراف به شکست را پنهان می‌دارد. مردی که سرشار از استعداد و شادمانی، و مالامال از آفرینندگی و سرزندگی در پاریس جنون‌زدهٔ دههٔ ۱۹۲۰ چنین به کار آغاز کرد، چنانکه ظرف چند ماه توانست شاهکاری را ــ *خورشید همچنان می‌دمد* ــ بیافریند، در عین حال که همهٔ شهدهای گوارای حیات را می‌نوشید ــ صید قزل‌آلا، تماشای گاوبازی در اسپانیا، اسکی‌بازی در اتریش، شرط‌بندی روی اسبها در سن ـ‌کلو، شرب مدام در باغچهٔ لی‌لا ــ اینک مرده است، شبحی است که می‌کوشد از راه آن

حیلهٔ تردستانهٔ پیرسالی که بشر اختراع کرده است تا پیروزی توهم‌آمیز بر مرگ را به دست‌آورد، یعنی ادبیات، چنگ اندازد.

اکنون می‌دانیم که کتاب سرشار از تنگ چشمی و عناد نسبت به دوستان دیرین و پیشین است و مثلاً برخی از داستانها، شاید بهترینشان ــ دربارهٔ گرترود استاین و اسکات فیتزجرالد ــ دروغین است. اما این تنگ چشمیها از ارزش آنچه در متن هست نمی‌کاهد: این نکته که همینگوی توانست نقایص را به فضایل بدل کند، و از خسران و محدودیتهایی که از آن زمان به بعد او را از ایجاد داستان یا رُمانی به یادماندنی باز داشته بود، اثر ادبی زیبایی بیافریند.

به گفتهٔ ماری، بیوه‌اش، همینگوی *جشن بیکران* را بین پاییز ۱۹۵۷ و پاییز ۱۹۶۰ با فاصله‌های بسیار در میانهٔ آن نوشته است. این دورهٔ بحرانهای مدام و افسردگی روانی و تلخکامی ژرف برای او بود که کمتر در مجامع عمومی نشان می‌داد، برعکس، ظاهرشاد و ماجراجوی غولی را که پیوسته بود، لبریز از اشتها و روشنایی به خود می‌گرفت. (در تابستان ۱۹۵۹ در پلاسا دِ توروس[۹] در مادرید، تنها باری که از دور او را بازو به بازوی اسطورهٔ زندهٔ دیگر آن روزگار، آوا گاردنر، دیدم به نظر من هم چنین رسید.)

درواقع غولی بود زخم‌خورده و کم‌توان، ناتوان از تمرکز فکری برای به عهده گرفتن اثری مهم، هراسانِ از دست دادن حافظه، نقصی که برای آن کس که نقش خدا را بازی می‌کند ــ رُمان‌نویس، آن کس که واقعیت را بازمی‌آفریند ــ سراسر مرگبار است. باری، اگر حافظهٔ آفریننده رفته‌رفته رنگ ببازد و طلسم قصه هر دم به ناهمخوانی و اشتباه درهم

---

۹. Plaza de Toros میدان گاوبازی.

بشکنـد، چگونه می‌توان جهـان داستانی همبسته‌ای ابداع کرد که در آن کل و جزء سخت به هم مربوط شوند تا جهان واقعی، کل زندگی، را بـرانگیزد؟ پاسخ همینگوی به پرسش بالا همین کتاب بود: نوشتن داستانی در زیر هیأت مبدل خاطره، که راوی یا یادآورنده و نویسندهٔ اثر سرشت گسسته و پاره‌پاره‌اش را با وحدتی که بر آن تحمیل می‌کند، پنهان می‌دارد.

خاطره در *جشن بیکران* وسیله‌ای ادبی است برای اصلاح هوسبازی حافظه‌ای که دیگر نمی‌تواند بر چیز مشخصی متمرکز شود یا از پس ساختار دقیق یک داستان بلند برآید، بلکه آشفته و رها از تصویری به تصویر دیگر می‌پرد، بی‌آنکه هیچ‌گونه هماهنگی یا تداومی داشته باشد. در رُمان این تقسیم‌بندی جزئیات کار را مغشوش می‌کند؛ اما در کتاب خاطرات به جای آن از میان چهره‌ها و اماکن شناور در رود زمان، در جهتِ خلافِ مردمان بسیاری که به باد فراموشی سپرده شده‌اند، آمیزهٔ تأثیرگذاری به دست می‌دهد. هر فصل داستان کوتاهی است در هیأت مبدل؛ عکسی فوری که آراسته به حُسنهای بهترین داستانهای اوست: نثر موجز، گفتگوهای محکم که پیوسته بیش از آنچه می‌گوید (و گاه خلاف آن را) القا می‌کند، و توصیفهایی که عینیت سرسختانه‌اش گویی از ما تمنا می‌کند کمالشان را به آنها ببخشیم.

بـا اینهمه دوشادوش ایـن تاریخچهٔ حقیقی، در هر یک از این عکسهای فوری ظریف تحریف بیش از مدارک موثق است. اما چه اهمیتی دارد؟ این موضوع از قانع‌کنندگی و هیجان‌آمیزی آن در نظر دوستدار ادبیات نمی‌کاهد، یعنی کسی که از رُمان‌نویس توقع دارد کتابهایی بنویسد که بتواند نه لزوماً حقیقت به معنای عام را به او بگوید، بلکه حقیقت خاص خود را بیان دارد به شرطی که چنان قانع‌کننده و

هوشیارانه باشد که چاره‌ای جز پذیرفتن آن نباشد. و همینگوی در این قصهٔ واپسین که زندگینامهٔ خود اوست، با شکوه و جلال بدان دست یافته است.

بعلاوه، هرچند با تصویری که در این کتاب از جوانی خود به دست می‌دهد همسان نیست، برخی از ویژگیهای اصلیش در آن پدیدار شده است. مثلاً ضدیتش با روشنفکرگرایی. پیوسته این موضع را داشت و در سالهای آخر عمرش در این زمینه راه افراط پیمود. در این کتاب نیز به طور موثق ــ نه کتابی ــ ادبیات همچون مهارتی جسمی ارائه شده است. نویسنده مثل ورزشکار تمام عیار از طریق انضباط و استقامت زندگی سالم و تن سالم را به کمال می‌رساند و در اختیار می‌گیرد. این عقیده که هنر و ادبیات می‌بایست به انحاء گونه‌گون به قلمرو ناب ذهنی پس بنشیند، زندگی روزمره را ترک گوید، در منابع بی‌پایان ناشناخته غوطه زند، یا نظم عقلانی هستی را به چالش بطلبد از سوی او بی‌دریغ طرد و تمسخر شده است. به همین دلیل طرحی که کتاب از ازرا پاوند به دست می‌دهد، هرچند زنده و گشاده دستانه است، حتی با سطح سرشت تناقض‌آمیز پاوند نیز تماس نمی‌گیرد. با اینحال روشن است که همینگوی از تصور ورطه‌های بین این آداب زندگی مجاز یکسره ناتوان نبود، و همین از آن زندگی دیگر، زندگی ژرفناها، زندگی ممنوع و فسق و فجور بی‌نیازش می‌کرد. این دنیایی بود که از آن می‌ترسید و همیشه از اکتشاف آن‌رو می‌گردانید، البته به استثنای سطحی‌ترین بروزهای آن (همچون مراسم بیرحمانه و جذاب گاوبازی). اما می‌دانست که اینها وجود دارد، و می‌توانست ارواح لعنت شده‌ای را که در آن جا گرفته‌اند تشخیص دهد، مانند ویندهَم لویس، که در این کتاب با او بدرفتاری شده است. او بهترین و دلشوره‌آمیزترین جملهٔ کتاب را الهام بخشیده است. «برخی پلیدی را

چنان به نمایش می‌گذارند که میدان مسابقه‌ای بهترین اسبهایش را. آنها وقار سفلیسی مزمن را دارند.»

یکی دیگر از تعصباتش نیز که در کتاب موج می‌زند ماچیسمویی است که همراه با شهوت کشتن جانوران و طلسم ورزشهای خشن بر او مسلط است، این تعصب اخلاقیات و قواعدی از زندگی را می‌سازد که با اخلاقیات ما که به فمینیسم و حقایق مربوط به آن، حفاظت محیط زیست و مبارزه برای آزادی اقلیتهای جنسی دلبسته است، تفاوت دارد. گفتگو با گرترود استاین که در آن می‌کوشد همدردی او را به سوی زنان همجنس‌باز جلب کند، با بحثهایی که امروز هر دختر مدرسه‌ای را به لبخند وامی‌دارد، و کم‌گویی و پاسخهای او از این لحاظ آموزنده است. اینها نشان می‌دهد که آداب و رسوم تاکجا تحول یافته است، و ارزشهایی که همینگوی آنها را در رُمانهایش می‌ستاید چقدر کهنه و از مد افتاده است.

اما این کتاب کوچک به‌رغم منسوخ‌شدگی بسیار لذتبخش است. جادوی سبک او، سادگی نهانی و دقت فلوبری، شور مبادی و توانایی جسمی، بازآفرینی پرطراوت پاریس جلای وطن کردگان امریکایی بین دو جنگ جهانی، و اثبات نویسنده که کتاب ترسیم می‌کند ــ اثبات قاطع حرفه در زمانی که هنوز خود نویسنده محسوب نمی‌شد ــ به هم درآمیخته است تا جایگاه بی‌همتایی از آنچه گواهی ادبیش می‌شد به دست دهد. گرچه در مقام رُمان در قیاس با زندگی حشو و زواید و تفاوتهای بسیاری دارد، سند شرح احوال مهمی باقی می‌ماند و با همهٔ رهایی از قید حقایق عینی تصویر قیاس‌ناپذیری از زمانه و لاابالیگری شادمانه‌ای که فرانسه با آن هنر و زیاده‌روی را برانگیخت به دست می‌دهد، حال آنکه در درون و بیرون مرزهایش ویرانی پی آیند آن فراهم

می‌آمد. اما بالاتر از همه صفحه به صفحهٔ این اثر که چون جویباران در کوهسار زلال و زمزمه‌گر است، از راه بی‌واسطگیِ رُمانی موفق توانایمان می‌سازد تا به رازهای هنری نزدیک شویم، همان رازهایی که همینگوی را مجاز داشت تا زندگی واقعی خود را با آن زندگی که رؤیایش را در سرداشت به این جشن مشترک که ادبیات است بدل کند.

لندن، ۲۳ ژوئن ۱۹۸۷

دیداری از بونوئل

«مسیو بونوئل؟» پیرزن پشت میز پذیرایی هتل لِگیون به طرزی غیردوستانه سراپا براندازمان کرد. «اینجا زندگی نمی‌کند.» دوستم به او گفت که برای دیدار با بونوئل با او قرار گذاشته‌ایم، و پیرزن با همان نگاه مشکوک گوشی را برداشت، شماره‌ای گرفت و از کسی چیزی پرسید. بله، می‌توانستیم برویم بالا، مسیو بونوئل در طبقهٔ چهارم منتظر ما بود. در آسانسور دوستم پرسید به نظرت بونوئل چه ریختی است، و من گفتم که یک‌بار سه سال پیش لحظه‌ای کوتاه او را دیده‌ام. از من خواسته بودند که رافائل آلبرتی را تا رادیو پاریس همراهی کنم، و وقتی برای برداشتنش به همین هتل آمدم، دیدم که با مردی همسن و سال خود خداحافظی می‌کند، و او که در آغوشش گرفته مدام تکرار می‌کند: «مراقب سرما خوردگی باش، رافائل.» آلبرتی با صدای بَمی پاسخ داد: «بزودی می‌بینمت، لوئیس.» پس از آن دریافتم که این لوئیس همان لوئیس بونوئل است. دوستم گفت: «پاک کر شده. گوش راستش اصلاً نمی‌شنود. سعی کن طرف چپش بنشینی و بلندبلند حرف بزنی.» مرد جوان بلندبالا، موطلایی و ورزشکاری که اسپانیولی را با لهجهٔ غلیظ انگلیسی حرف می‌زد، در را گشود. دوستم توضیح داد که این کوچک‌ترین پسر بونوئل

است که در ایالات متحد درس خوانده؛ چند نمایشنامه نوشته و تازه از سفری با موتورسیکلت از ترکیه برگشته است. دوستم که با پسر بونوئل چند کلمه‌ای رد و بدل می‌کرد، من نگاهی به دوروبرم انداختم: در اتاق نشیمن کوچک، مدرن و ظریف قالیچهٔ راهراه سیاه و سفیدی پهن بود («پوست یوزپلنگی» که بونوئل بعدها از آن یاد کرد)، راهرو باریکی که به اتاق دیگری، لابد اتاق خواب، ختم می‌شد، و در طرف دیگر اتاق آشپزخانه‌ای که دیوارهای سفید و کاشیهای براقش دیده می‌شد. آنجا مردی پشت به من روی ظرفشویی خمیده بود و یک سینی یخ دستش بود. صدای آمدن ما را نشنیده بود و دوستم ناچار اتاق را طی کرد و فریاد زد: «سلام، دون لوئیس.» تا او برگردد. لبخند زد، یخ را کنار گذاشت و همان‌طور که به سوی ما می‌آمد دستهایش را خشک کرد. به شیوهٔ امریکای جنوبی با ما خوش و بش کرد، یعنی با تکان دادن شدید دست و کوفتن مدام بر کتف و شانه. دوستم گفت: «بفرما. می‌بینی برخلاف آنچه فیلمهایش نشان می‌دهد، آدم ترسناکی نیست.» مردی بود میانه بالا، با شانه‌های پهن، موهای تُنُک جو گندمی، چشمهای درشت ورقلنبیده، و دستهای گنده، عصبی و خوشامدگو. کسی زمانی در حضورم گفته بود که بونوئل از لحاظ قد و قواره یک دهقان تمام عیار اسپانیایی است. با آن خطوط خام و خشن چهره، گشاده‌رویی، با آن عقیدهٔ راسخ در نگاه نافذ و صدایش، صورت قهوه‌ای و باد و باران خورده‌اش، این حرف شاید درست باشد. بونوئل گفت: «بیا، بیا. بگیر بنشین.»

دور میز شیشه‌ای کوچکی نشستیم که کتابی با صحافی مجلل رویش بود: **فرهنگ عام بلاهت**[۱۰]. بونوئل پرسید: «ویسکی می‌خواهید، یا نوشابهٔ

---

۱۰. نوشتهٔ بورخِس. *The Universal Dictionary of Stupidity.*

غیرالکلی، یا یک لیوان *بونوئل*؟» و توضیح داد: «اختراع من است. خیلی قوی است، امتحانش کنید.» خودش به آشپزخانه رفت، لیوانها و یخ را آورد، چند مشروب را مخلوط کرد و جلو ما گذاشت و جرعهٔ اول را که می‌نوشیدیم، مشتاقانه نگاهمان کرد. «چطور است، خوب است، نه؟» لبخندی زد و نفس راحتی کشید. «خوشحالم که خوشتان آمد.» نشست و صندلی را نزدیک ما کشید. گفت: «همیشه دلم می‌خواست از پرو دیدن کنم. افسوس که دیگر حالا خیلی دیر شده. دیگر نمی‌توانم کشورتان را بشناسم، نمی‌دانید چقدر از این بابت متأسفم. پرسیدم چرا دیر شده است. دلشکسته شانه‌ای بالا انداخت: از سفر نفرت داشت و بیزار بود که از خانه‌اش بیرون برود. افزود: «هر وقت خیلی لازم باشد، به دلیل کاری از خانه بیرون می‌آیم، مثل حالا. اما این هم آخرین‌بار خواهد بود. آخرین سفر، آخرین فیلم. دیگر تمام شد، از این به بعد در آرامش به سر می‌برم، بی‌آنکه دیگر از خانه بیرون بیایم.» دوستم به قهقهه خندید. «ده سال پیش هم همین حرفها را از شما شنیدم، دون لوئیس، و ظرف این مدت چه سفرها کردید و چه فیلمها ساختید؟» اما بونوئل سری جنباند و اشاره کرد که نه: این دفعه درست بود، دیگر فیلمی در کار نخواهد بود. چرا وقتی آدم می‌تواند در آرامش به سر ببرد، زندگی را دشوار کنیم؟ زندگی دقیق و کاملاً منظم خود را داشت، و انگار که به آن چنگ انداخته بود همه چیزیش کامل بود: ساعت شش بیدار می‌شد، صبحانه حاضر می‌کرد، ناهار را درست سر ساعت دوازده می‌خورد، ساعت هفت شام می‌خورد و ساعت نُه توی رختخواب می‌رفت، کمی چیز می‌خواند و چراغ را خاموش می‌کرد و می‌خوابید. سفر و فیلم همیشه به معنای بهم خوردن اوقات استراحت و آشفتگی بود. هر قدر که آدم بکوشد از آن بگریزد، باز هم باید گاه دیر به رختخواب برود، عدهٔ زیادی را ببیند، بنوشد و بد

بخوابد. نه اینکه از مردم بدش بیاید، البته که نه، خوشش می‌آید دوستانی داشته باشد. علتش این است که ــ با حرکتی که غمشادمانگیش را می‌نمایاند دست به سوی گوش خود برد ــ وقتی درست نمی‌شنوی، همنشینی با بیش از سه نفر در یک زمان عذاب‌دهنده است. چیزی نمی‌فهمی، جنجالی است در نیافتنی و دوزخی، انگارکه سرت می‌خواهد بترکد. نه، دیگر نه سفر در کار خواهد بود و نه فیلم، همهٔ اینها دیگر برایش تمام شده است.

به او گفتم هتل خوبی پیدا کرده، مثل برزخ است و حتی نمی‌توان صدای رفت و آمد اتومبیلها را در بلوار راسپای شنید. پاسخ داد: «چهارده سال پیش درست به همین دلیل آمدم اینجا به همین اتاق. می‌توانم همهٔ جزئیاتش را از حفظ شرح بدهم. آن درخت را پشت پنجره می‌بینی؟» تارک چشم‌نواز درخت بلوطی پربرگ که در غروب آفتاب سخت برق می‌زد، دیده می‌شد. «همه چیز این درخت را هم از بَرم. می‌توانم بگویم چند شاخه دارد و چند تا برگ. جوان که بودم و کنجکاو، چیزهای تازه را دوست داشتم. حالا آنچه را می‌شناسم دوست دارم، نه چیز دیگر را.» بعد به ما می‌گوید که مادرِ سارتر در همین هتل به سرمی‌برد و خود سارتر همین جا پناهگاه مخفی دارد، آپارتمان کوچکی که می‌تواند دور از چشم انظار و روزنامه‌نگارها در آنجا کار کند. گاه وقت غذا او را در یک رستوران سرپایی محلی می‌بینند. بعلاوه به ما می‌گوید که این دور و برها برایش پرخاطره است. اینجا در مونپارناس بهترین سالهای جوانیش را گذرانده و دوستان بیشماری به دست آورده است. خوشحال است که لادوم[11] و لاکوپول[12] دم‌دستند، همهٔ آن کافه‌هایی که در «سالهای جنون» بین دو

---

11. La Dome 12. La Coupole.

جنگ جهانی پاتوق دوستان سوررئالیست او و اسپانیولیها و امریکای لاتینیها بود و در آنجاها با کسانی مانند آلبرتی، آستوریاس، بایه‌خو، کارپنتیه آشنا شده است. اما حالا دیگر به کافه‌ها نمی‌رود. از او پرسیدم آیا می‌داند که تمام این محله محکوم به مَرگ است، آیا شنیده است که ظرف چند سال آسمانخراشها، پارکها و خیابانهای پهن جای این خیابانهای باریک و عشرتکده‌های قدیمی را خواهد گرفت و او لبخند می‌زند؛ البته به نظرش می‌رسد که شوخی می‌کنم. می‌گوید: «پاریس بهترین شهری است که می‌شناسم. نه فقط زیباترین شهر، بلکه آغوش گشوده‌ترین و خوشایندترین شهر. هرگز هیچ جا اینهمه دوست و رفیق نداشته‌ام. من و دوستم برایش تعریف می‌کنیم که همه چیز سراپا دگرگون شده، و حالا پاریس کندویی است که هر کس در آن در سلولهای ذهن خود اسیر است و اینجا ارتباط گرفتن و گفتگو دشوار است. حالا دیگر اینجا هیچ کس مثل سالهای جنون خود انگیخته به سرنمی‌برد، دون لوئیس، حالا دیگر جایی برای فراغت آفریننده وجود ندارد و کسی به فکر آن نیست که شعر بتواند انقلاب حقیقی به وجود آورد. حالا پیشتازی ادبی و هنری که حالت زندگی کولی‌وار در آن مایه گذاشته، نه تنها نشان طغیان نیست، بلکه دنباله‌روی شرم‌آوری محسوب می‌شود. آیا یادتان می‌آید وقتی آن آثار برانگیزاننده را ارائه دادید بورژوازی پاریس چقدر به وحشت افتاد، یادتان هست افتتاح ***سگ اندلسی***[۱۳] چقدر رسوایی و ***عصر طلایی***[۱۴] چقدر خشم به بار آورد؟ حالا این فیلمها را در بهترین سینماهای پاریس نشان می‌دهند، و حتی اگر خوشتان هم نیاید، بورژواها به شما احترام می‌گذراند و تحسینتان می‌کنند و در زمان افتتاح دسته‌دسته جمع

13. *Un Chien andalou*. 14. *L'Age d'or*.

می‌شوند. هر روزنامه‌ای را که می‌خواهید باز کنید و ببینید که منتقدان چطور از «جشنواره بونوئل» در کارتیه لاتن حرف می‌زنند: حتی راست افراطی در *اورور* می‌گوید که شما نابغه‌اید. تا آنجا که مالیاتشان بالا نرود، راحتیشان تهدید نشود، و خانه‌هاشان، کسب و کارشان و زمینهاشان را از دستشان نگیرند، بورژواها همهٔ اَشکال پرخاش هنری و ادبی را می‌پذیرند و حتی جستجو می‌کنند و به فکر چیزی نیستند جز پرداخت مناسب بابت آنها. پسر بونوئل می‌گوید اخیراً دیده است که ***عصر طلایی*** در لینکلن سنترِ نیویورک روی پرده آمده است؛ تماشاگران سخت از آن لذت بردند و اصلاً یکه نخوردند. بونوئل لحظه‌ای به فکر فرو می‌رود، دست راست زمختش را جلو چهره‌اش طوری تکان می‌دهد که انگار مگسی را می‌تاراند: بله، خود را فریب نداده، سال و زمانه عوض شده است. می‌گوید چند سال پیش که در فرانسه فیلم ***خاطرات یک کلفت***[15] را می‌ساخته، آندره برتون[16] را در خیابان کلیشی دیده است. از دیدار قبلیشان مدتها می‌گذشت، با هم به تراس کافه‌ای رفتند و به یاد ایام قدیم چیزی نوشیدند. برتون با دلتنگی گفت: «چه زمانهٔ مزخرفی شده مردم دیگر از چیزی یکه نمی‌خورند.» و با سرخوردگی و حسرت اضافه کرد که حتی بهترین کارها به فروش می‌رسد: این دیگر حد نهایی بود ـ حتی ماکس ارنست[17] در نمایشگاه دو سالانهٔ ونیز جایزه گرفته بود. بونوئل می‌گوید: «اما برتون هنوز هم فسادناپذیر است. هرگز به کسی امتیاز نخواهد داد. اگر بداند که موافقِت کرده‌ام در مادرید دربارهٔ **سفید و**

---

15. *Le Journal d'une femme de chambre.*

۱۶. Adnré Breton (۱۸۹۶-۱۹۶۶) شاعر، منتقد و مقاله‌نویس فرانسوی. از پیشگامان جنبش سوررئالیسم.

۱۷. Max Ernst (۱۸۹۱-۱۹۷۶) نقاش آلمانی که از ۱۹۴۱ مقیم نیویورک بود.

سیاه[۱۸] مصاحبه کنم، کفرش در می‌آید.» به او گفتیم نه، بهرحال برتون برای *لوفیگارو* مطلب نوشته و موافقت کرده که به *فرانس سوار* مقاله بدهد. اما بونوئل صحبت از پاریس را از سر می‌گیرد: شهر بزرگ شده، اما بعضی از محلات هنوز دست نخورده مانده است. اخیراً هر روز از صبح زود تا ظهر خیابانها را زیرپا می‌گذارد تا جایی را که برای فیلمی که قرار است در اکتبر فیلمبرداری کنند بیابد. فیلمی است بر اساس رُمانی از جوزف کِسِل. بونوئل می‌گوید: «رُمان بدی است. هرگز موافقت نمی‌کنم از یک رُمان خیلی خوب فیلم بسازم. می‌توانی قدرتت را به نمایش بگذاری، همیشه می‌شود از یک رُمان بد فیلم بهتری ساخت، آزادی زیادی داری، بی‌آنکه در محظور اخلاقی باشی.» از او می‌پرسم که برگردان روسها را از *جنگ و صلح* که حالا در پاریس نشان می‌دهند، دیده است. با تعجب نگاهم می‌کند و می‌گوید نه، هرگز به سینما نمی‌رود. یا بیشتر وقتی می‌رود که ناچار باشد. آخرین فیلمی که یادش می‌آمد، چه بود؟ خوب، بگذار فکر کنم: آهان، فیلم ویسکونتی، *هزار لذت*[۱۹] چند ماه پیش در مکزیکو بود. یک چیز خیلی‌خوب در آن فیلم بود، روابط محتاطانهٔ زنا با محارم بین برادران که نظرش را جلب کرده، باقی فیلم را فراموش کرده بود. اما حالا شبها تکه‌هایی از فیلمها را می‌بیند، حلقه‌ای از این و حلقه‌ای از آن به منظور کار: تا همبازی کاترین دونوو را در فیلم بعدی بیابد. هنوز تصمیم نگرفته است؛ شاید ژان سورل باشد ــ چقدر عجیب! ــ همان مرد جوانی که در فیلم ویسکونتی بازی کرده. بازیگر بدی نیست، اما باید بگویم ریش بگذارد، صورتش برای این شخصیت خیلی قشنگ است. دوستم داستانی تعریف می‌کند. چند سال پیش بونوئل را به یکی از سینماهای

---

18. *Blanco y Negro* 19. *Vaghe stelle dell'orsa*

معروف مکزیک برده بود که ***زندگی، آلام و مرگ سرور ما عیسی مسیح***[۲۰] را نشان می‌دادند. اول بونوئل خوشش آمد، بناکرد به شوخی؛ بعد برآشفت و خواست از سینما بروند؛ سر آخر بناکرد به غرغر و با خشم فریاد زد و ناسزا گفت. آنها مجبور شدند با عجله بیرون بیایند تا مبادا مردم لت و پارشان کنند. بونوئل نگاهی به ساعت مچیش کرد؛ ساعت هفت غروب بود. آیا مایلیم شام همراهش برویم؟ باید او را ببخشیم، اما عادت دارد زود به رختخواب برود. در کنج خیابان رستوران سرپایی دلچسبی هست، رفتارشان دوستانه است، خوراک خانگی می‌پزند، غذاهای ساده و شراب خوب.

از هتل لگیون بیرون می‌رویم و آفتاب هنوز بر درختان بلوار راسپای می‌تابد؛ تراسهای کافه‌ها پر از آدمهایی است که روزنامه‌های *عصر*، ***لوموند*** و ***فرانس سوار*** می‌خوانند، اتوبوسهایی که می‌گذرند پر از جهانگردان است ــ راهنما لابد می‌گوید: «جاکومتی[۲۱] آخرین سالهای زندگیش را در این خیابانها سپری کرده است. کارگاهش اینجا بود.» ــ همه مشتاقانه به دور و برشان نگاه می‌کنند، صورتهاشان به شیشهٔ اتوبوس چسبیده است؛ حرفهایی را به زبان انگلیسی و آلمانی می‌شنوی. پسر بونوئل به موتورسیکلت سیاهی که جلو هتل پارک شده اشاره می‌کند: این همان موتورسیکلتی است که با آن به ترکیه رفته و برگشته است؛ جانور غریبی که خوب از عهدهٔ سفر برآمده بود. رستوران نسبتاً شیک بود و به صورت رستورانی سرپایی در مدخل درآمده بود و تالار بزرگ درونی داشت و میزهایش را با چراغهای باب روز روشن کرده و دیوارهایش را با چشم‌اندازهای جنگل و دریا زینت داده بودند. آنجا بونوئل را

---

20. *The Life, Passion and Death of Our Lord Jesus Christ.*

۲۱. Alberto Giacometti (۱۹۰۱-۱۹۶۶) مجسمه‌ساز و نقاش معروف سویسی.

می‌شناسند، زنی می‌آید تا با احترام به او خوشامد بگوید و می‌افزاید که صاحب رستوران نیست و می‌پرسد کدام میز را دوست دارد و سیاههٔ غذا را به دستش می‌دهد. بونوئل صدف و شراب قرمز می‌خواهد و کاملاً بی‌اعتنا از توجه زن می‌گریزد. هنگامَ غذا خوردن روحیه‌ای عالی دارد و بسیار حراف است. از مادرید، جنگ داخلی، و نقشه‌ای که برای فیلم ساختن از روی یک سناریوی لورکا داشت و نافرجام ماند حرف می‌زند. می‌گوید بازگشت به اسپانیا در ۱۹۶۲ (برای ساختن فیلم *ویریدیانا*[۲۲]) پس از سالها دوری چه هیجان‌انگیز بود. بعد ناگهان می‌افزاید: «نویسندگان خوشبختند. هرچه دلشان بخواهد می‌نویسند. اما فیلمسازها محکومند به نظرات تهیه‌کننده تن بدهند. آزادی‌ندارند.» می‌گوییم که این موضوع در مورد او مصداق ندارد، چون همیشه آنچه می‌خواسته انجام داده است، و حتی «فیلمهای بدش» لبریز است از وسوسه‌ها و دغدغه‌های ذهنی او. با شور و حرارت مخالفت می‌کند: درست نیست، هرگز آزادی مطلق نداشته است. اما نه، اغراق می‌کرد، سه تهیه‌کنندهٔ اولش به او *کارت سفید* دادند و او در آسایش کار می‌کرد. از این سه تهیه‌کننده اولیش کی بود؟ لبخند گشاده و باشکوه و شیطنت‌آمیزی چهره‌اش را روشن می‌کند: نخستین تهیه‌کننده مادرش بود و دومی یک اشرافزادهٔ فرانسوی و سومی یک آنارشیست اسپانیولی. مادرش پول تهیه اولین فیلم او، *سگ اندلسی*، را پرداخته بود، البته زن بینوا حتی از موضوع فیلم خبر نداشت. بعد شبی در همین پاریس ژان کوکتو[۲۳] به دیدارش آمد و گفت که کنت نوآی *سگ اندلسی* را دیده و علاقه‌اش جلب شده و می‌خواهد پیشنهاد فیلم دیگری

---

22. *Viridiana.*

۲۳. Jean Cocteau (۱۸۸۹-۱۹۶۳) شاعر، رُمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، منتقد، نقاش و فیلمساز فرانسوی.

را به او بدهد. بونوئل می‌گوید: «اما در آن زمان آدم ناسازگاری بودم، و از کوکتو خواستم به کنت بگوید برود به درک، نمی‌خواستم با یک اشرافزاده دمخور بشوم.» اما کنت دست بردار نبود و آن قدر پافشاری کرد تا دیداری با بونوئل ترتیب داد. بونوئل می‌گوید: «مرد معرکه‌ای بود. با هم دوست شدیم. آزادی مطلقی به من داد و به هیچ‌وجه دخالت نکرد. اگر پای او در میان نبود، هرگز نمی‌توانستم فیلم **عصر طلایی** را بسازم. کنت بیچاره از فیلم خیلی خوشحال بود و به من گفتند همهٔ دوستانش را به مراسم افتتاح دعوت کرده است. تماشاگران رنجیده رفتند و از او وداع هم نکردند.» آنارشیست اسپانیولی هم تفاهم و احترام بسیاری نشان داد و فیلم مستند ***زمین بی‌نان***[۲۴] را بدون هیچ مخالفتی پذیرفت. برعکس، از آن پس بر سر هر فیلم جنگ و جدالی کرده. و یادش می‌آید که تهیه‌کنندگان ***تب درال پائو بالا می‌رود***[۲۵] به او گفته بودند: «فیلمی دربارهٔ امریکای لاتین می‌خواهیم، آقای بونوئل. اما نه آنچه فرانسویها در باب امریکای لاتین فکر می‌کنند.» البته حالا هرگز کاملاً تسلیم نمی‌شود، و هربار می‌کوشد نظرات خود را بگنجاند، ولو اینکه ناچار باشد قاچاقی چنین کند. مثلاً در تمام فیلمهایش «آنی» از *مورسی‌ایسمو*[۲۶] را گذاشته است و ــ جامش را بلند می‌کند، می‌نوشد، و دَمی برق شاد و خودسرانه‌ای در چشمانش می‌درخشد ــ هرگز نتوانسته‌اند او را از این کار بازدارند. مورسی‌ایسمو چیست، دون لوئیس؟ حدود سی سال پیش در اسپانیا نقاش میانه حالی به نام مورسیا[۲۷] بود که همیشه موی دماغ صاحب‌نامان می‌شد تا از کارگاه و نقاشیهایش دیدن کنند. غروبدمی مانوئل دِ فایا[۲۸] به دیدارش آمد. موسیقیدان با

---

24. *Las Hurdes*
25. *La Fievre monte à El Pao, (1959).*
26. *Morcillismo.*
27. Morcilla
۲۸. **Manuel de Falla** (۱۸۷۶-۱۹۴۶) آهنگساز اسپانیایی.

رفتاری بسیار دوستانه، مهربان و پرآب و تاب زبان به ستایش تابلوها گشود: «این منظرهٔ خیلی قشنگی است.»، «طیف رنگش عالی است.»، «این ریزه‌کاریها محشر است» و کنارش مورسیا ایستاده بود و فروتنانه و خودآزارانه با او مخالفت می‌کرد: «چه می‌گویید، دون مانوئل؟ منظره کار ناقصی است»، «ترکیب‌بندی اینجا غلط است، این رنگ اینجا درست نیست.» به این ترتیب به تابلویی رسیدند که نقاش با دلخوری تمام معرفی کرد: «این ناقص‌ترین کار در میان همهٔ آثار من است، دون مانوئل.» «خوب، بله. مفهوم نقاشی چندان موفق نیست.» مورسیا خشمگین غرید: «اشتباه می‌کنید، دقیقاً تنها قسمت موفق نقاشی طرزی است که به تصور آمده.» بونوئل می‌پرسید: «حالا می‌بینید منظورم از *مورسی‌ایسمو* چیست؟ و به یادمان می‌آورد که در داستان حسادت شیطانی که با عنوان *اِل*[۲۹] روایت می‌کند، گفتگویی بین آرتورو دِکوردوبا و دلیاگارسس بر پایهٔ همین مفاوضه بین فایا و نقاش مورسیا صورت می‌گیرد. این زوج در زندگی زناشویی جنجالیشان در وقفهٔ آرامی که پیش می‌آید گفتگوی دوستانه‌ای می‌کنند. مرد می‌پرسد عیب من چیست؟ زن می‌گوید تو عیب نداری. مرد با لحن فریبنده و عاشقانه خود را در دلش جا می‌کند: خوب، باید عیبهایی داشته باشم. زن به خود دل می‌دهد: «خوب، شاید کمی خودخواه باشی.» شوهر از کوره درمی‌رود و فریاد می‌زند: «تنها خصلتی که ندارم، خودخواهی است.» بونوئل می‌افزاید: «*مورسی‌ایسموی* ناب. در بسیاری از فیلمهای من همچو صحنه‌هایی هست.»

هنگام نوشیدن قهوه کمی دیگر صحبت می‌کنیم، اما وقتی مردم برای غذا خوردن به رستوران هجوم می‌آورند، بونوئل از جا می‌پرد، انگار که

---

29. El.

عقرب او را گزیده است. پای پیشخوان صورتحساب می‌خواهد، کمتر به تشکرها و خداحافظیهای صاحب رستوران و پیشخدمتها گوش می‌دهد و در را پشت سرش بهم می‌کوبد. حالا هوا تاریک شده، قطار اتومبیلها به سوی میدان دِ نفِر ـ روشرو روان است و از دور دست می‌توان دید که تابلوهای نئون رقاصخانه‌ها و رستورانهای مونپارناس روشن شده است. جلو در هتل لگیون بونوئل با ما دست می‌دهد، مؤدبانه برای وداع دست می‌جنباند، و می‌بینیم که شتابان وارد می‌شود، انگار که دوان‌دوان از چیزی می‌گریزد. نگاهی به ساعت مچیم می‌اندازم: سه دقیقه به نُه شب مانده است. بله، به‌رغم آنکه در پاریس است، به برنامهٔ زمانبندی شدهٔ خشکش سخت چسبیده است.

پاریس، سپتامبر ۱۹۶۶

لوئیس بونوئل: جشنوارهٔ فیلمهای بدِ عالی

سینمایی در پاریس بر مبنای نظری هوشمندانه و برانگیزنده جشنواره‌ای از فیلمهای بد لوئیس بونوئل ترتیب داد. فیلمهایی که معمولاً در فیلمشناسی کارگردان بزرگ اسپانیایی خبری از آنها نیست، و شرح حال‌نویسان و ناقدان یا حذفشان می‌کنند و یا بسیار کوتاه و با احتیاط و خیرخواهانه تفسیرشان می‌کنند. پنج فیلم هست که بین سالهای ۱۹۴۶ و ۱۹۵۳ ساخته شده است: ***گران کازینو***[1] (۱۹۴۶)، ***دائم‌الخمر***[2] (۱۹۴۹). ***دختر نیرنگ***[3]، ***دون کوئنتین تندخو***[4] (۱۹۵۱)، ***خیال باتراموای سفر می‌کند***[5] (۱۹۵۳)، و ***رودخانهٔ مرگ***[6] (۱۹۵۴). آثار مشهور و تحسین‌شدهٔ بونوئل، چه پیش و چه پس از این فیلمها که ــ به استثنای ***جوان و ملعون***[7] (۱۹۵۰) ــ رنگ تجاریشان قوی است، و همه به درجات کم و بیش بنابه آنچه آگهی‌های احمقانه سلیقهٔ عمومی می‌نامند دست و دل‌باز و سرشار از

---

1. *Gran Casino.* 2. *El gran Calavera* 3. La *hija del engano*

۴. *Don Quintin el amargado* این فیلم در منبع دیگری از فیلمهای اسپانیا و تاریخ ساخت آن ۱۹۳۲ معرفی شده. اما در اینجا نویسنده همراه فیلم قبلی آورده و ترجمه‌اش را نیز به دست نداده است. ر.ک. با آخرین نفسهایم، ترجمهٔ علی امینی نجفی.

5. *La ilusión viaja en tranvia* 6. *la muerte*

۷. *Los olivadados*، ***فراموش شدگان***.

حساسیت سوزناک، ترانه‌های قومی، *ماچیسمو*، روابط جنسی عفیف متناسب حال زنهای پابند مذهب، و طنز سیاه است.

فیلمساز بخت برگشته‌ترین موجودات است، زیرا کمتر می‌تواند طبق دلخواهش عمل کند. شاعران، نقاشان و نویسندگان اگر جرأت کنند و مرزهایی را که جامعه‌شان برای حقیقت قائل شده درهم بشکنند، بر ایشان مشکل خواهد بود که کارشان را ارائه دهند. اما اگر ناشر از چاپ آثار و نگارخانه از نمایش تابلوها خودداری کند، این امتیاز نسبی را دارند که به تنهایی بیافرینند و به عقاید خود پابند بمانند و کار را برای زمان دیگر نگهدارند. نکوهش اجتماعی مانعی است که باید در مرحلهٔ بعد با آن روبرو شوند، یعنی زمانی که شعر، رُمان یا نقاشی تمام شده باشد. مشکل فیلمساز این است که باید پیش از شروع کار و به اتمام رسیدنش با تعصبات، منهیات و منکرات اجتماعی روبرو شود. در حالی که راوی هنگام کار باید با خود جدال کند، یعنی با روان و تخیلات خود، فیلمساز محکوم است نیروی خود را بین جدال درونی و نیز بیرونی، یعنی علیه حرص و آز شرکتها، هوسهای تهیه‌کننده و سرسختی صنعتگران فیلم و بازیگران تقسیم کند. در این وضع آدم تعجب می‌کند که چطور بر گمان، لوزی یا بونوئل ظهور می‌کنند. در مورد اخیر پس از نگاهی به جشنوارهٔ فیلمهای بد عالی که در استودیو ۴۳ به نمایش درآمده، پاسخ ممکن می‌شود: بر اثر حیله‌گری که همپای نبوغ اوست.

پیش از پناهندگی به مکزیک، بعد از فاجعهٔ جمهوری اسپانیا، بونوئل سه شاهکار را کارگردانی کرده بود (*سگ اندلسی*، ۱۹۲۸؛ *عصر طلایی*، ۱۹۳۰؛ *زمین بی‌نان*، ۱۹۳۲)، اما کمتر کسی از این نکته خبردار بود و تبعیدی گمنام هنوز نمی‌توانست شرایط خود را تحمیل کند. به نظرم در آن زمان آفریننده‌ای «ناب» بود و برای هیچ سازشی در زمینهٔ حرفه‌اش

آمادگی نداشت، و همین امر دورهٔ طولانی پانزده ساله‌ای را که حتی یک متر فیلم هم نساخت توضیح می‌دهد. بعد ناگهان *گران کازینو* را ساخت، یک فیلم فوق‌العاده مکزیکی با یک دوجین فوق ستاره، لیبرتاد لامارک، خورخه نگرته، مِچه باربا و غیره، نمونهٔ واقعی عامیگری و کج سلیقگی. آیا هنرمند انعطاف‌ناپذیر عزم سازش داشت؟ نه، بلکه تدبیر غریب و بسیار خطرناکی را به عمل گذاشته بود که دو سال بعد با *دائم‌الخمر*، فیلم دیگری که به اوج احساساتگرایی خام رسید، تکمیل کرد.

این تدبیر که در وهلهٔ اول جلب توجه نمی‌کند، اما با دیدن «فیلمهای بد» بونوئل، یکی پس از دیگری، بیشرمانه می‌نماید، عبارت است از نه‌تنها روگردانی از بدترین درونمایه‌ها و اجزاء سینمای احساساتی و عامیانه، بلکه استفادهٔ یکجا و راسخ از آنها با چنان وفور و چنان ملغمهٔ دیوانه‌واری که جهشی کیفی به دست می‌دهد و طنز را به تلخکامی و اندوه را به مضحکهٔ بی‌انتها بدل می‌کند. البته همه چیز به زاویهٔ دیدی که آدم به فیلمها نگاه می‌کند بستگی دارد. یادم می‌آید که ده سال پیش فیلم *رودخانهٔ مرگ* را در سینمای لیما دیدیم، و تماشاگرانِ مارسانو کشتار بی‌پایان بین خانواده‌های آنخیانو و مِنچاکا را با علاقهٔ شدید دنبال کردند. همهٔ چیزهایی که می‌خواستیم توی فیلم بود: درام واقعی مکزیکی با تیراندازی اسلحهٔ کمری، تکیلا، عشق مصیبت‌بار، و رقصهای عامیانه. در استودیو ۴۳ شبی دیگر، تماشاگرانی که عمدتاً از دانشجویان بودند، در سراسر فیلم آنقدر خندیدند که اشکشان درآمد و بارها کف زدند: در آن کشیش قلابی هفت‌تیرکش تماماً ضدکلیسایی بودن بونوئل را دیدند؛ در نطق مداهنه‌آمیز آن پزشک علیل دربارهٔ «فواید علم» صدای اخلاق‌گرای طعنه‌آمیز را شنیدند. اما آنچه فوق‌العاده است این است که هر دو دسته تماشاگر حق داشتند و *رودخانهٔ مرگ* هم ملودرام بی‌نقصی است و هم گواه

دوپهلویی از لرزشهای عصبی، وسوسه‌ها و جسارت روحیهٔ اساساً ناسازگار بونوئل.

زیبایی این فیلمها در مکر هوشمندانه و موقعیت دوجنسی مبهم آنها نهفته است. ارائهٔ چنین دستاوردی نیازمند استعدادی خاص و ظرفیتی خارق‌العاده برای برانگیختگی هنری است. کوششی است برای رضای خدا و شیطان، برای ارضای همه، نه کمتر از آن. در اغلب موارد آنان که در این راه دشوار گام نهاده‌اند، معمولاً در آن غرقه شده و هرگز نرهیده‌اند. هالیوود کارگردانان بیشماری را به پستی کشانده، و اینجا در فرانسه، کارگردان با استعدادی چون کلود شابرول دست به خودکشی زده است. او که از تحقیر تهیه‌کنندگان در قبال طرحهایش به خشم آمده، تصمیم گرفته است برای تماشاگران عامی فیلمهای «پرتحرک» بسازد. آخرین فیلمش *ارکیده‌ای برای ببر*[8] (۱۹۶۵) نام دارد و ملغمهٔ افتضاحی از رمز و راز، خشونت و کمدی است. هیچ چیز در این فیلم نیست که یادآور ارزشمندی توأم با برازندگی و منحط *سرژ زیبا*[9] باشد، فیلم هیجان‌انگیز خوبی نیز نیست، زیرا از قواعد سخت و دقیق نوع خود پیروی نمی‌کند که در آن حفظ تعلیق، مؤثر بودن تصاویر، غیراخلاقی بودن فلوبری، بی‌هیچ نشانی از روشنفکرگرایی لازم است. برای ساختن یک فیلم بدِ خوب آدم باید به قوانین بازی احترام بگذارد و فیلم بدی بسازد که در عین *حال* خوب است.

خیال باتراموای سفر می‌کند داستان کِرِلِس و تاراخاس، دو رانندهٔ جوانی است که شرکت تراموایشان تصمیمَ گرفته است ابوقراضه‌ای را که چند سال می‌رانند اسقاط کند و آن دو از این قصد برآشفته‌اند. پس از یک نوشخواری توأم با اشک و آه هر دو تصمیم می‌گیرند که تراموای کهنه را

---

8. *Le Tigre se parfume à la Dynamite*

9. *Le Beau Serge.*

بردارند و به عنوان سفر وداع آخرین گشت را در شهر بزنند. در راه حوادث بسیاری که عمدتاً کمیک، اما احساساتی و دراماتیک نیز هست رخ می‌دهد. اگر با چشمان «واقعگرا» نگاه کنیم، فیلم در توصیف زندگی مردم بینوای مکزیک سرشار از مقاصدِ خیر اجتماعی است و از طنزی ساده، لبریز از احترام و ملایم برخوردار است. اما اگر تماشاگر اندکی بدجنسی به خرج دهد، و همهٔ توجهش را معطوف جزئیات کند و نه هستهٔ اصلی قصه، به شیوه‌ای که داستان تعریف می‌شود و نه خود داستان، می‌تواند از فیلمی فراواقعگرا (سوررئالیستی) لذت ببرد که در آن همهٔ جنبه‌های واقعیت به شیوهٔ خوابگونه و شگفت‌انگیزی نقل شده است. هردوی این خوانشها ممکن و معتبر است و بزرگ‌ترین مزیت فیلم همین دوپهلو بودن آن است.

پاریس، ژانویه ۱۹۶۶

سیمون دوبووار: *تصاویر زیبا*

رُمان اگزیستانسیالیست خوش درخشید، ولی دولت مستعجل بود. این نوع رُمان در ۱۹۳۸ با *استفراغ*[1] سارتر زاده شد و به مدت پانزده سال گرایش مسلط روایی فرانسه بود. تاریخ مرگ آن را می‌توان تقریباً ۱۹۵۴ انگاشت، سال انتشار بهترین رُمان و واپسین نغمهٔ قوی این جنبش: *مانداران‌ها*[2] نوشتهٔ سیمون دوبووار. این رُمان به طرز تحسین‌انگیزی شکست نسلی از روشنفکران صادق و سالم را وصف می‌کند که به ادبیات «متعهد» که می‌توانست کارکرد اجتماعی بی‌واسطه داشته باشد معتقد بودند و جنگ سرد، مک کارتیسم[3]، کُره[4]، جنگهای استعماری و ناتوانی چپ در رویارویی با نیروهای محافظه‌کار که تقریباً در تمام اروپا قدرت را به دست گرفته بودند، ایشان را با خشونت تمام از توهم درآورد. پراستعدادترین و جدی‌ترین نویسندگان فرانسه پانزده سال تمام با رُمانها، نمایشنامه‌ها و مقالاتشان کوشیدند آگاهی پیشرفته‌ای

---

1. *Nausée.* 2. *Les Mandarins.*

۳. منتسب به سناتور جوزف مک‌کارتی Mc Carthy (۱۹۰۹-۱۹۵۷) سناتور امریکایی و بانی کمیسیون تحقیق فعالیتهای کمونیستی.

۴. اشاره به جنگ کرهٔ شمالی و جنوبی که از ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۳ طول کشید.

را شکل دهند که از آرمانهای بلندنظرانهٔ نهضت مقاومت دفاع می‌کرد. این همت عالی به جای چندانی نرسید و قسمتی از آن را ماجراجویی امپریالیستی در سوئز[۵] به باد داد و باقی را شورش اتاقهای فرماندهی پادگانها که جمهوری چهارم[۶] را ساقَط کرد. این نسل نه تنها از توهم درآمد، بلکه در زمان انتشار ***ماندارنها*** به دو قسمت نیز تقسیم شد: اول جدایی بین سارتر و کامو و سپس جدایی سارتر و مِرلو پونتی[۷] که گروه قوی پنجهٔ پیشین ***عصر جدید***[۸] را تضعیف کرد. رُمان دیگر آن نوع ادبی نبود که اگزیستانسیالیستها ترجیحش دهند: سارتر از نوشتن ***راههای آزادی*** دست کشید و جلد آخر آن هرگز در نیامد؛ حالت روایی کامو پس از ***بیگانه*** و ***طاعون*** به نحو رقت‌انگیزی ضعیف شد (داستانهای بعدی و رُمان سومش تمرینهای سبکند که به هیچ اوجی دست نمی‌یابند)؛ حتی ژنه[۹]، که می‌توان بعدها او را به صفوف رُمان‌نویسهای اگزیستانسیالیست افزود، پس از نوشتن ***خاطرات یک دزد*** این نوع ادبی را ترک گفت. ظرف اندک زمانی مشتی رُمان‌نویس غیرسیاسی و فرمالیست جای نویسندگان نهضت آزادی در صف اول ادبیات معاصر فرانسه گرفتند. طی ده سال هیچ کس در فرانسه به موقعیت پیشتاز این گروه ناهمخوان که گذشته از دیگران شامل روب ـ گریه، ناتالی ساروت[۱۰]، بوتور و بکت[۱۱] بود،

---

۵. اشاره به ملی کردن کانال سوئز به وسیلهٔ جمال عبدالناصر و حملهٔ سه کشور اسرائیل، فرانسه و انگلیس به آن (۱۹۵۶).

۶. جمهوری چهارم از ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۸ دوام آورد.

۷. Maurice Meleau-Ponty (۱۹۰۸–۱۹۶۱) فیلسوف و نویسندهٔ فرانسوی. از بنیانگذاران اگزیستانسیالیسم.

8. *Les Temps Modernes.*

۹. Jean Genet (۱۹۱۰–۱۹۸۶) نویسندهٔ فرانسوی.

۱۰. Nathalie Sarraute (متولد ۱۹۰۲) بانوی رُمان‌نویس و ناقد فرانسوی.

۱۱. Samuel Beckett (متولد ۱۹۰۶)، نمایشنامه‌نویس و رُمان‌نویس ایرلندی که در فرانسه

اعتراض نکرد؛ هرچند تجارب ماهرانه‌شان دمبدم نشانه‌های ضعف از خود بروز می‌داد.

مرگ کامو و مرلوپونتی، رهبران ادبیات اگزیستانسیالیستی فرانسه را به دو نام کاهش داد (گابریل مارسل[۱۲] به رغم کوشش در زمینهٔ درام، هرگز آفرینندهٔ واقعی نشد): سارتر و سیمون دوبووار. سارتر سرگرم نوشتن نمایشنامه است، اما کار اصلیش در آینده فلسفی و سیاسی خواهد بود. سیمون دوبووار در کتابهایی که چیزی است بین گزارشگری و مقاله‌نویسی، از سفرهای خود به چین و ایالات متحد حکایت کرده است؛ بعد خاطرات خود را به چاپ رسانده: سه جلد که ساختاری محکم دارد و رهایی زن جوانی از دنیای بورژوایی را که خود در آن زاده شده، و مبارزه‌اش در غلبه بر منکرات و تعصباتی که هنوز هم آن طبقه در قبال «جنس دوم» دارد هوشمندانه و عمیق وصف می‌کند. ***مرگی بس آرام***[۱۳]، روایت کوتاهی از احتضار دردناک و مرگ مادر سیمون دوبووار، نوعی ضمیمه بر این خاطرات است.

سیزده سال پس از ***ماندارنها*** سیمون دوبووار اکنون رُمان جدیدی (پنجمین رمانش) را منتشر کرده است: ***تصاویر زیبا***[۱۴]. متنی است بسیار عالی و موجز، و ترس اولیه‌ای را که هر کسی پیش از انتشار کتاب داشت که مبادا این رُمان در پی گرایش دیوانه‌وار به اشکال نو و تجربهٔ پرداخته و جاافتادهٔ نویسندگان *رُمان نو*[۱۵]، به آبروی روایی فراهم آمده با ***ماندارنها*** لطمه بزند و سیمون دوبووار را رُمان‌نویسی کهنه‌گرا جلوه دهد، به کلی می‌تاراند. از این بابت همه در اشتباه بودند. ***تصاویر زیبا*** گرچه از لحاظ

← به سر می‌برد.

۱۲. Gabriel Marcel (۱۸۸۷-۱۹۷۳) فیلسوف، نمایشنامه‌نویس و ناقد فرانسوی.

13. *Une Mort si douce.* 14. *Les Belles images.* 15. nouveau roman.

محتوا به نظرات اگزیستانسیالیستها در باب «تعهد»، وفادار است، از لحاظ شگردها سنتی نیست، بلکه از حیث ساختار و سبک رُمان تجربی است. شاید این بزرگ‌ترین شایستگی کتاب باشد: به کار بستن وجوه بیانی و اَشکال معینی که نزد نویسندگان دیگر به سبب فقر موضوع مورد بحث تصنّعی و خشم‌آور می‌نماید، برای تأکید بر اهمیت روایی.

تصاویر زیبا به صورت شاخص زمان حال نوشته شده، مثل رُمانی از روب ـ گریه؛ دارای سختگیری توصیفی ــ جملات بسیار کوتاه، حداقل تلمیح کافی برای ارائه یک چشم‌انداز یا شخصیت ــ مانند داستانهای مارگریت دوراس[۱۶]، و مثل ناتالی ساروت گفتگوهای خیالی را به کار می‌گیرد تا ذهنیت قهرمانانش را (اجازه بدهید چنین بگوییم) آشکار سازد. اما گرچه روشن است که سیمون دوبووار به دقت آثار این نویسندگان را خوانده و شگردهایشان را به کار بسته است، نادرست خواهد بود که بگوییم از آنان تقلید کرده است. هدفهایش با نویسندگان دیگر متفاوت و حتی مخالف آنهاست. هدف اصلی ***تصاویر زیبا*** این است که از راه داستان بیگانگی زن را در جامعهٔ بزرگ، مدرن و مصرفی بنمایاند؛ شخصیت‌زدایی نوع بشر، استحالهٔ آن را به صورت آدم ماشینی در قلب جامعه‌ای که مارکس آن را «بتهایی» خوانده ــ پول، تبلیغات و نظایر آن ــ که از ابزار در خدمت بشر به صورت ابزاری برای بردگی بشر درآمده، وصف می‌کند. البته سیمون دوبووار نخستین کسی نیست که با درونمایهٔ «بیگانگی» در کشورهای صنعتی سر و کار دارد: ادبیات و سینما سخت دلمشغول این مسأله است (که مثلاً بارها در فیلمهای آنتونیونی و ژان ـ لوک‌گدار مطرح می‌شود). تفاوت بیشتر در این نکته نهفته است که

---

۱۶. Marguerite Duras (متولد ۱۹۱۴) بانوی رُمان‌نویس فرانسوی.

آنگاه که نویسندگان بسیاری به وصف، ثبت علائم و جلوه‌های این بیگانگی اکتفا می‌کنند، و حتی گاه سرخوشانه با کار خود در آن شرکت می‌کنند، سیمون دوبووار فاصلهٔ خود را با موضوع اصلی آن حفظ می‌کند، از آن انتقاد می کند و می‌کوشد با آن در افتد.

کشف این خطر، هرچند واقعی، به علت اَشکالی که می‌پذیرد دشوار است. شخصیت اصلی *تصاویر زیبا* لورانس است، زن جوانی که به معماری شوهر کرده‌است که در شرکتی تبلیغاتی کار می‌کند. او حس پیش از وقوعی از این خطر دارد که از آن خبر می‌دهد که در زندگیش ریشه دارد، اما نمی‌تواند آن را تشخیص دهد و از شرش خلاص شود. حس می‌کند چیزی، که نمی‌داند چیست، هر لحظه زندگیش را از درون می‌جود و آشکارا، بدون افت و خیز زیاد، به فضای راحتی از «تصاویر زیبا» می‌انجامد ــ آپارتمان شیک، وظایف اجتماعی، مسافرت ــ شبیه آنهایی که هر روز می‌آفریند تا برای محصولاتش مشتری بیابد. شوهرش دوستش دارد و به او احترام می‌گذارد؛ کارش را دوست دارد؛ بچه‌هایش باهوش و سرگرم‌کننده‌اند؛ درآمد خانوادگی به او اجازه می‌دهد خوب زندگی کند. پس چرا شادمان نیست؟ برای ایجاد اندکی هیجان و ماجرا در زندگی یکنواختش، تن به ماجرایی عاشقانه می‌دهد؛ اما بزودی درمی‌یابد که رابطه‌اش با لوسین، همکاری که مثل ژان شارل، شوهرش، خوشرفتار، مهربان و هوشمند است، او را از زندگی آرام و یکنواخت زناشویی نمی‌رهاند، بلکه دو برابرش می‌کند. لورانس سرخورده با لوسین قطع رابطه می‌کند. بعد به پدرش پناه می‌برد که شغل کوچکی در کنگره دارد. همسرش، دومینیک، که شغل خوبی در تلویزیون دارد، سالها پیش به دلیل نداشتن جاه‌طلبی ترکش گفته است. لورانس در پدرش، که با کتابها و صفحه‌های موسیقی‌اش در به روی دنیا می‌بندد، نمونه‌ای را می‌بیند،

چیزی متفاوت از دنیای قراردادی و تهی، و آماده است بپذیرد که حق با پدر اوست که «تمدن» را به سبب سلب شادمانی از انسان و ربودن سعادت سادهٔ زندگی بدوی محکوم می‌کند.

اما لورانس در سفر کوتاهی همراه پدرش به یونان درمی‌یابد که فقر چیز سالم و خوشایندی نیست، بلکه بیشتر هولناک است. بعلاوه، درست نیست که ادبیات و هنر برای سعادت بشر کفایت می‌کند؛ رجوع پدرش به همسر سابقش، دومینیک، هنگامی که دلباخته‌اش را ترک می‌گوید، به لورانس نشان می‌دهد که پدر از تنهایی و گوشه‌گیری خسته شده و آمادهٔ پذیرش هر چیز ــ حتی زندگی سبکسرانه ــ است تا از آن بگریزد.

لورانس مدام از خود می‌پرسد: «چرا من شبیه دیگران نیستم؟» زیرا خود را مدام مشغول گفتن چیزهایی می‌بیند که بدان معتقد نیست، به چیزهایی عمل می‌کند بی‌آنکه متقاعد باشد، وانمود می‌کند احساسی دارد که واقعاً ندارد، شخصیتی را به دیگران نشان می‌دهد که از آن او نیست. این دورویی درنیافتنی از کجا در زندگیش آغاز شده است؟ چرا زنی نیست که باید بوده باشد، و چرا وجودی چنین بیگانه با خود شده است؟ می‌کوشد طغیان کند، اما با ابهام بسیار؛ زیرا به روشنی نمی‌داند چگونه و علیه چه چیز باید طغیان کند: حرکت کورش در خلأ در درازمدت بر ملالش می‌افزاید. خوش دارد «حضور دوستانه‌ای از برای خود باشد، اجاقی که گرما می‌پراکند» و به جای آن حس می‌کند خوابزده‌ای است که در دنیای «آرام، بهداشتی و روزمره» راه می‌رود. در پایان کتاب لورانس تصمیم می‌گیرد که فرزندانش را به شیوه‌ای متفاوت از خواستها و قراردادهای دنیای خود تربیت کند و به آنها فرصتی برای رهایی خود بدهد.

«به چه امید؟ خودش هم نمی‌داند.»

سیمون دوبووار با این جملهٔ دلتنگ‌کننده به تراژدی لورانس پایان می‌دهد، تراژدی دنیایی متناقض که در آن تکامل عظیم دانش و تکنولوژی، ازدیاد و فراوانی کالاها، نه تنها بر سعادت انسان نمی‌افزاید، بلکه از آن می‌کاهد. البته کتاب جدلی علیه پیشرفت و بیانیه‌ای تاریک‌اندیش علیه ماشینها نیست. تمنایی است به نفع بشر که پیوسته باید هدف اصلی پیشرفت، سروَر و نفع برندهٔ این ماشینهای مدرن نبوغ‌آسا باشد، نه قربانی آنها.

مسأله‌ای که سیمون دوبووار در رمانش وصف می‌کند برای خوانندهٔ امریکای لاتین چندان مشخص نیست، زیرا خطرهایی که جامعهٔ مرفه را از راه تکنولوژی تهدید می‌کند در کشورهای ما که هنوز با بیماریهای ابتدایی‌تری درگیرند مورد ندارد. اما به خاطر سپردن اینکه این تصاویر زیبا چه خدعه‌آمیز است و آگاه شدن از اینکه چه مسخره است که پیشرفت برخی نیازها را برمی‌آورد و برخی دیگر را به باد فراموشی می‌سپارد، بسیار مفید است. انگار سیمون *دوبووار* می‌خواهد به ما بگوید که پیشرفت انسان باید به طور همزمان مادی، معنوی و اخلاقی باشد، وگرنه اصلاً پیشرفت نخواهد بود.

لندن، فوریه ۱۹۶۷

سباستیان سالاسار بوندی و دغدغهٔ نویسنده در پرو

قهرمانان زود خشم داستانهای عشقی سلحشوری که بی‌امان با مدعیان و رقبای دلاور جنگیده و در نبردهای جانانه یا بی‌اهمیت آنان را کشته‌اند، نام نیکشان را پاس داشته‌اند. دشمن دلیر چه انسان بود و چه اژدها، مغربی بود یا مسیحی، عامی بود یا بلندپایه، فاتحان برایشان می‌گریستند و یاد و تجلیلشان می‌کردند. تا دشمن زنده بود، قهرمانان سرسختانه تعقیبش می‌کردند و به خدا و شیطان ــ اِعمال زور، دسیسه، اسلحه، زهر، طلسم و جادو ــ متوسل می‌شدند تا او را از پا در آورند. پس از مرگ رقیب نامش را پاس می‌داشتند، همچون عضوی از خانواده یا دوستی محبوب یادش می‌کردند و در سفر به گردگیتی از مناقب و کردار نیکش در معرض بادهای چهارگانه سخن می‌راندند. این رسم عجیب و قدری سنگدلانه امروز نیز اجرا می‌شود؛ فاتحِ تغییر شکل داده بورژوازی است و قربانیِ اعادهٔ حیثیت شده پس از مرگ، نویسنده. فلان شاعر و بهمان نویسنده که در زندگی نادیده‌اش گرفته، آزارش داده و به ندرت روایش داشته‌اند، اکنون که در گور خفته بی‌آزار است، بنابراین به شخصیت تاریخی و مایهٔ

غرور ملی بدل شده است. هر آنچه زمانی در نظر سانسورچیان پیشین ناپسند و مسخره می‌نمود، بعدها از آن چشم‌پوشی می‌شود یا حتی آن را می‌ستایند. لوئیس سرنودا در ذمّ این نوشداروی پس از مرگ و جذب ریاکارانهٔ آفریننده در جامعه بورژوایی اثر خشماگین زیبایی به جاگذاشته و در یکی از بهترین اشعارش، مرغان شب[1] آن را تقبیح کرده است.

بورژوای پرو کمتر دست به چنین عمل ریاکارانه‌ای زده است. این طبقه که خودستاتر (و ابله‌تر) از همپالکیهای خود است، هرگز این لزوم اخلاقی را احساس نکرده است که نویسندگان، این عناصر نافرمان را که به کرّات از آغوشش سربرداشته‌اند، معزز بدارد. چه مرده چه زنده، ایشان را به همان نسیان اهانت‌آمیز و همان جلای وطن محکوم می‌کند. بر این قاعده استثناهای معدودی هست و یکی از اینها سباستیان سالاسار بوندی است.

هنگام مرگش در لیما نبودم، اما از اخبار روزنامه‌ها و نامه‌های دوستان دریافتم که در شب سوگواریش خانهٔ فرهنگ مالامال از گل و مردم بود، و عدهٔ زیادی در مراسم تشییع جنازه‌اش حضور داشتند و همهٔ لیما بر مرگش گریست. و بزرگداشتها، سرمقاله‌های غم‌انگیز و آگهیهای تسلیتی خواندم که یکپارچه به او اختصاص داده بودند و دانستم که در مجلس در باب او سخنرانی شده و مقامات رسمی و «شخصیتهای» دولتی در بین مشایعت‌کنندگان بودند و اندوه خود را از این مرگ که «فرهنگ پرو را سوگوار کرده است» ابراز داشته‌اند. گویا پرچمهای شهر را نیز به صورت نیمه افراشته درآورده بودند.

شخصیت جذاب سباستیان برای توضیح چنین ابراز قدردانی کفاف

---

1. Pájaros en la noche.

نمی‌دهد، همچنین است آثاری که از او به جا مانده ــ گرچه از اهمیت برخوردارند ــ زیرا تنها پرویی‌هایی می‌توانند از این آثار قدردانی کنند که نمایشنامه‌های او را خوانده یا در تئاتر دیده باشند، و چند تن چنین کرده‌اند؟ شاید به طرزی مبهم آن حلقه گلهای بیشمار، آن مشایعت‌کنندگان انبوه، نشان‌دهندهٔ اندوه پرو یا لیما از بابت مرد گشاده‌دستی که رخت بربسته بود، یا سپاسگزاری از بابت اشعارش، نمایشنامه‌ها یا مقالاتش که به حیات خود ادامه می‌دهند نبوده، بلکه بیشتر تحسین و شگفتی این کشور، این شهر، در برابر کسی باشد که سالیان سال تا واپسین دم زندگی جرأت کرده و جنگی تلخکام و سخت علیه جامعه به راه انداخته بود. من هم بی‌میل نیستم آن رزمندهٔ سرسخت و شجاع، سالاسار بوندی، را با توصیف ــ اختصاری و سطحی ــ آن جنگ خاموش و نهانی و از برخی لحاظ عبرت‌آموز ستایش کنم.

جنگی اسرارآمیز، نامرئی، بی‌نهایت بیرحمانه، اما چنان ظریف و مصفا که حتی نمی‌دانم کی آغاز شده است. لابد به سالیان پیش برمی‌گردد، شاید به زمان کودکیش در کایه کوراسون دِ خسوس که در ۱۹۲۴ در آنجا در جوار خانهٔ جنگجوی تنهای دیگری (گرچه به طرزی متفاوت) یعنی مارتین آدان شاعر، زاده شد. آیا بحرانی که خانواده‌اش را به پایتخت کشاند و زندگی مرفه و اعیانی آنها را در چیکلایو به وضع میانه حال و گمنام در لیما بدل کرد، بر کار و حرفهٔ سباستیان اثر گذاشت؟ آیا هنگامی که به مدرسهٔ آلمانی رفت نوشتن آغاز کرد یا وقتی به دانشکدهٔ سن اوگوستین رفت؟ بی‌شک در ۱۹۴۰ که به دانشگاه سن مارکوس رفت به ادبیات علاقه‌مند بود، اما نه انحصاراً. در ۱۹۵۵ سباستیان اعتراف کرد: «اگر آن فعالیت تئاتری که امروز در لیما هست، ده سال پیش می‌بود، من بازیگر می‌شدم. کشش به سوی صحنه در من زیاد بود، اما آن بلندپروازی

بر اثر نبودن زندگی تئاتری در لیما در سنّی که آدم برای مسیر زندگیش تصمیم می‌گیرد، عقیم ماند.» طبق رسم معمول ادبیات آهسته، نهانی، تدریجی و ابتدا بی‌اختیار بر او غلبه کرد. شاید آنچه قطعی است، دوستیش در آن تاریخ با یک نقاش، سیسلو، و دو شاعر همزمانش، سولوگورن و آیلسون باشد؛ شاید لوئیس فابیو اگزا، تنها آموزگاری که بعدها با محبت به یاد می‌آورد، کمکش کرده باشد که نیاز به نوشتن را در خود بپروراند. نخستین اشعارش، نامه‌های ابوالهول[۲]، صدای بیدار خواب[۳]، در ۱۹۴۳ که هنوز دانشجو بود منتشر شد. مطالعات خود را در استعداد انسانی تکمیل کرد و در مدارس گوناگون آموزگار شد، اما پیداست که به فکر کار در دانشگاه نبود، زیرا هرگز رسالهٔ خود را ارائه نداد. بازیگر یا استاد دانشگاه نمی‌شد. پس چرا کتابدار نشود؟ سباستیان هرگز کارش را در کتابخانهٔ ملی کار قراردادی ساده‌ای تلقی نکرد؛ بلکه از هر حیث درگیر کارش شد. در ۱۹۴۵ شغل کتابداری را رها کرد و سراغ سیاست در FDR (ائتلاف دمکراتیک) و روزنامه‌نگاری رفت و برای *لاناسیون*[۴]، روزنامه‌ای تمرکزگرا مقاله نوشت. همچنین اشعار جدیدی منتشر کرد. هنگامی که سالاسار بوندی در ۱۹۴۷ به آرژانتین رفت، تبعیدی خودخواسته که پنج سال طول کشید، دیگر شکی به جا نمانده بود: ادبیات را همچون سرنوشت خود برگزیده بود.

این حرف یعنی چه؟ اینکه در بیست و سه سالگی، تقریباً بی‌قصد و غرض، برخلاف میل خود، سباستیانِ تصمیم گرفته باشد با خصومت صامتی که حرفش را به میان آورده‌ایم رویارویی کند. بازیگر، آموزگار، روزنامه‌نگار، یا سیاستمدار حرفه‌ای نشده بود: نویسنده همچنان که

---

2. Rótulo de la esfinge

3. Vos desde la vigilia

4. *La Nación*.

به‌طور گذرا این نقشهای گونه‌گون را پذیرفته بود، خود نیز بسط یافته بود؛ نویسنده شکل گرفته و همهٔ این شغلها را به مرحلهٔ دوم رانده بود. سباستیان در نبردی پیروز شده بود، اما جنگ تازه آغاز شده بود، و لابد در آن هنگام می‌دانست که این جنگ دیر یا زود به شکستی مرگبار می‌انجامد.

زیرا هر نویسندهٔ پرویی در درازمدت شکست خورده است. از لحظه‌ای که یک پرویی کار نویسندگی را برمی‌گزیند تا شکست نهایی اتفاقات بسیاری می‌افتد، در این فضاست که مبارزهٔ قهرمانانهٔ سباستیان رخ می‌دهد.

نخستین نبرد دنبال کردن حرفه‌ای بود که جامعه‌ای نظیر جامعهٔ ما علیه آن مایه‌کوبی شده است، حرفه‌ای که پرو با مکانیسمهای به ظاهر خاموش نهی اخلاقی و روانشناختی، اما بسیار نیرومند به آن حمله و در نطفه خفه‌اش می‌کند. سباستیان بر غریزهٔ صیانت نفس غلبه کرد، همان غریزه که سبب می‌شود جوانان به محض دریافتن و پی بردن به اینکه اینجا، در پرو، نوشتن مطرود شدن از اجتماع را دربردارد و شکلی از مرگ مدنی است، دست از آرزوهای ادبی برمی‌دارند. چطور راه دیگری ممکن است؟ در جامعه‌ای که ادبیات در آن نقشی ندارد، چون اکثریت اعضایش از خواندن و نوشتن محرومند یا از شرایط لازم برای خواندن برخوردار نیستند، و اقلیتی که از این موهبت بهره می‌برد چیزی نمی‌خواند، نویسنده موجودی است نامتعارف، بدون جایگاه دقیق، آدمی است شاخدار و زیادی، نوعی مجنون بی‌آزار، که سر آخر به این دلیل آزاد است که جنون مسری نیست ــ آخر از کجا می‌تواند به کسانی آزار برساند که خواندن نمی‌توانند؟ با همهٔ این احوال باید او را کَت بسته و دور از دیگران نگهداشت، با او به احتیاط رفتار کرد و حساب شده و بی‌اعتماد مدارا کرد.

سباستیان که به نویسنده شدن عزم کرد، لابد می‌دانست آینده برایش چه در بردارد: موقعیتی مبهم، حاشیه‌ای و طرد شده از جامعه. سباستیان سالها بعد در مقاله‌اش، «لیمای هولناک[5]» مقاومتی را که طبقهٔ حاکمهٔ پرو به طور سنتی در برابر ادبیات و هنر نشان می‌دهد، شرح می‌دهد: «دلبستگیهای زیبایی‌شناختی در پرو با سّدی روبروست. این موانع آشکارا ناحق است. زیباییِ آفریده از راه استعداد هنری چون استفادهٔ ارزشی برای ارشاد یا نفسانیات ندارد، فاقد کارکرد است.» امروز نیز در به همین پاشنه می‌چرخد. اما این برداشت او را از کارش بازنداشت. ولی چنانکه افتد و دانی «جوانی آرمانگرایی است و هر دم خیالی» و تصمیمی دلیرانه و گستاخانه آنگاه که بیست ساله‌ای، کاری دشوار نیست: آنچه استثنایی است وفادار بودن به آن به رغم همهٔ غرابت در طول زمان است، یعنی شنا کردن برخلاف جریان در سن چهل سالگی و بیش از آن. شایستگی عظیم سباستیان در همین نکته است که برعکس اغلب جوانان پرویی که خیال نویسندگی در سرداشتند، میدان را خالی نکرد.

البته درست نیست که یکجا همهٔ جوانانی را که دغدغهٔ خود را انکار می‌کنند محکوم سازیم. پیش از این کار باید دلایل عقب‌نشینی آنها را جُست. به عبارت دیگر باید بدانیم که نویسنده بودن در پرو یعنی چه.

کارلوس خِرمن بِئی در یکی از اشعارش می‌گوید: «راحت نیستم». در پرو هر کس که ادبیات را جدی بگیرد، هرگز احساس آسایش نمی‌کند، زیرا جامعه وادارش می‌سازد پیوسته در اضطراب به سر برد. قلمرو خاص ادبیات را در نظر بگیریم: هرچند معاصران نویسندهٔ جوان آثارش را نخوانند، هرچند باید بر مشکلات عظیمی فائق آید تا نوشته‌هایش را به

---

5. Lima el horrible.

چاپ برساند، هرچند تنها شاعران و قصه‌نویسانِ دیگر به آثارش علاقه‌مند باشند و آن را بپذیرند و درباره‌اش بحث کنند، و هرچند این شوربختی را احساس کند که برای «هیچ کس» می‌نویسد، با اینهمه دست‌کم این آرامش خاطر مشکوک را دارد که پس از مرگ آثارش را کشف کنند و بخوانند و درباره‌اش داوری کنند. اما می‌داند که زندگی روزمره‌اش به دالانی خفقان‌آور منتهی می‌شود و عبارت خواهد بود از رشته‌ای درماندگی درمان‌ناپذیر و خاکستری. در وهلهٔ اول آشکار است که گذران زندگی از راه حرفه‌اش محال است، و او بدل به تولیدکننده‌ای نزار و فی‌سبیل‌الله خواهد شد. اما گذشته از این، نویسنده بودن مانعی در راه گذران عادی زندگی است. اگر جوانی از دل و جان نیاز به نویسنده شدن داشته باشد، می‌داند که دغدغه‌اش مستبد و انحصارطلب است، و این حرفهٔ یکتا از پیروانش سرسپردگی تام می‌طلبد، و اگر مخلص باشد، و بخواهد دغدغه‌اش را بدین شیوه دنبال کند، پس از کجا نان بخورد؟ این نخستین شکست و اولین درماندگی اوست. ناچار است شغل دیگری بیابد، دغدغه‌اش را از فعالیت روزمره‌اش جدا کند، به این در و آن در بزند و از دنیای درونش به درآید: در این حال روزنامه‌نگار می‌شود، کارمند یا کارگری می‌شود که از این شغل به آن یک دست می‌یازد. اما برعکس جاهای دیگر ادبیات وقتی برای شغلهای دیگر به کار می‌رود، سفارشنامهٔ مؤثری نیست، بلکه موجب عقب‌افتادگی است. مردم می‌گویند: «این نویسندهٔ نیم‌وقت است، شاعر نیم‌وقت است» و مقصودشان این است که «این دلقک نیم‌وقت است، مجنون نیم‌وقت است». نویسنده بودن یعنی اینکه درهای زیادی به رویت بسته است، نویسندهٔ جوان از فرصتهای شغلی دیگر محروم است، دغدغه‌اش نه تنها محکومش می‌کند که در حاشیهٔ ادبیات بماند، بلکه شغلهایی با درآمد حقیر به دست می‌آورد:

راههای فلاکتبار کسب کفی‌نان، که بی‌هیچ اعتقاد و اغلب حتی با نفرت بدان تن درمی‌دهد. اما پرو کشوری توسعه نیافته است، یعنی جنگلی که در آن باید حق بقا را به زور به دست آورد. نویسنده تعهداتی به گردن می‌گیرد که در بهترین حالت چندان به خود جلبش نمی‌کند و غالباً خلاف عقاید اوست و برایش عذاب وجدان به بار می‌آورد. و البته این کارها وقتش را نیز تلف می‌کند. وقتش را بیش از پیش به این شغل «دیگر» اختصاص می‌دهد و بر اثر اجبار شرایط کم می‌خواند و کمتر می‌نویسد، و کار ادبیات به اینجا می‌کشد که به فعالیت روزهای یکشنبه و تعطیلات و سرگرمی بدل می‌شود.

ادبیات که به این ترتیب تنزل یابد و به وقت گذرانی تصادفی و تقریباً بازی بدل شود، انتقام خود را می‌گیرد. ادبیات سوداست و سودا رقیب برنمی‌تابد. نمی‌شود زنی را دوست داشت و عمر را صرف زن دیگری کرد و از اولی انتظار داشت که وفاداری بی‌اندازه و بیطرف نشان دهد. همهٔ نویسندگان می‌دانند که باید با عزمی راسخ و توجهی عمیق بر این گوهر یگانه غالب آمد و محفوظش داشت. زیرا نویسنده که در قیاس با دیگر مردم دنیا آزادترین کس است، بردهٔ حرفهٔ خویش است. اگر کسی روزمره به خدمتش کمر نبندد و خوراکش ندهد، این گوهر یکتا می‌رنجد و ترکش می‌گوید. آنان که به این بردگی گردن نمی‌نهند، آنان که به خطر این حرفه در مبارزهٔ زندگی روزمره پی برند، چاره‌ای ندارند جز اینکه پیشاپیش از مبارزه دست بشویند. چون اگر می‌ترسند که رفته‌رفته از قسمت اصلی زندگی خود فاصله بگیرند، باید از آنچه مردم «آینده» می‌خوانند چشم بپوشند. اما جوانان انگشت‌شماری بدان ترتیب که به سلکی مذهبی می‌پیوندند، یعنی به پیمان فقر، به جرگهٔ ادبیات وارد می‌شوند. زیرا آیا اصلاً نشانی هست که این ایثار که پذیرش ناامنی و فقر را همچون روش

زندگی ایجاب می‌کند موجه باشد؟ و همچنین این حرفه که برای بقایش اینهمه پرتوقع است، اگر واقعی و ریشه‌دار نباشد، بلکه خیالی زودگذر و سرابی باشد، چه؟ و حتی اگر موجه نیز باشد، چه خواهد شد اگر جوان فاقد اراده و صبر و جنونی باشد که لازم است تا بعدها بدل به آفرینندهٔ حقیقی گردد؟ حرفهٔ ادبی شرطی است در تاریکی و از آغاز هیچ ضمانتی نمی‌دهد که روزی شخص شاعری مقبول، رُمان‌نویسی شایسته، یا نمایشنامه‌نویسی خوب خواهد شد. باید از بسیاری چیزها دست شست ـ ابتدا از راحتی و احترام دیگران ــ تا دست به سفری زد که شاید به هیچ جا نرسد، یا راه وحشیانه در خراباباد سرخوردگی و شکست بریده شود.

آنان که جا نمی‌زنند، آنان که همچون سباستیان سالاسار بوندی جرأت می‌کنند با این حرفهٔ مهجور و نومیدوار درگیر شوند، باید از همان گام اول با مشکلات بیشماری روبرو شوند. این جانهای دلیر هنوز باید راهی بیابند تا واقعیت پرویی را از خنثی کردن بلند پروازیشان در عمل بازدارند، باید راهی بجویند تا با خود صادق باشند و بنویسند. سباستیان با این مسأله به شیوه‌ای غیرعادی و شجاعانه برخورد کرد.

در نگاه نخست همه‌چیز کاملاً ساده به نظر می‌رسد. اگر جامعهٔ پرو جایی برای نویسنده نداشت، نویسنده باید به ضرورت به جامعه پشت کند و راه خود را در حاشیه باز کند؛ هر یک در قلمرو خود به دنبال دلبستگیهای خود می‌رود. به این دلیل آن نویسندهٔ پرویی که کارش را ترک نگفته و جرأت کرده که نویسنده بماند، خود را تبعید می‌کند. همهٔ آفرینندگان ما یا تبعیدی بودند، یا در لحظاتی و به طرق گوناگون تبعیدی هستند. اَشکال بسیاری از تبعید هست، و در این مورد، همه به این معناست که آفریننده وقتی می‌بیند در پرو تحقیرش می‌کنند، به نوبت خود نسبت به پرو احساس تحقیر می‌کند. نخست تبعید جسمی است. نویسندهٔ

پرویی به طور سنتی گرفتار وسوسهٔ گریز به جاهای دیگر است، تا محیطی را بجوید که با حرفه‌اش متناسب باشد، محیطی با پیچیدگی فرهنگی بیشتر یا فضایی برانگیزاننده‌تر. وقت زیادی می‌خواهد که همهٔ شاعران و نویسندگان پرو را به یاد بیاوریم که قسمتی از اثر یا تمام آن را در خارج و در تبعید نوشته‌اند. چقدر از نویسندگان در خارج از پرو مردند. از این لحاظ نمادین است که دو تن از مهم‌ترین نویسندگان در ادبیات ما، بی‌شک تنها دوتن با اهمیتی بین‌المللی، گارسیلاسو و بایه‌خو، روزگارشان دور از وطن به سرآمد.

اما شکل دیگری از تبعید نیز هست که ربطی به ماندن یا رفتن از پرو ندارد. البته ادبیات جهانی است، اما شرکت پرویی‌ها در این جهان چنان اندک و چنان حقیر است که می‌توان پی برد چرا نویسندهٔ جوان فقط می‌تواند برای ارضای گرسنگی گوهر یگانه به خواندن کتابها و نویسندگان خارجی روبیاورد و قرابتها، توافقها، راهنمایی و الهام را در ادبیات غیرپرویی بجوید. واقعیت ادبی ما برایش راه دیگری باقی نمی‌گذارد. اگر قانع باشد که به طور انحصاری یا ترجیحی از چاه ادبیات ملی آب بنوشد، شاید نوعی وطن‌پرست باشد، اما بی‌چون و چرا از لحاظ فرهنگی ولایتی و سردرگم خواهد بود. درطول این راه آدم به نادلخواه به شکلی از تبعید می‌رسد که می‌توان آن را تبعید درونی خواند. خلاصه، این یعنی حافظت از خود در برابر فقر، نادانی یا خصومت محیط، ساختن دیواری معنوی برای خلوت‌گزینی، دنیایی جدا از آنِ خود که حسودانه از آن محافظت می‌شود، برپا داشتن دژ فرهنگی کوچکی که گوهر یگانه در درون دیوارهای آن می‌تواند ببالد و بزید و کار کند. او این موجود گوشه‌نشین را می‌پذیرد و حتی می‌تواند در درونش به طرزی عالی بسط یابد. سالاسار بوندی همهٔ این اَشکال گوناگون تبعیدها را در

زندگی خود تجربه کرد، اما در پایان عمر عزم کرد در پرو به سر برد و در همانجا بمیرد.

بگذارید به یاد آوریم که پانزده سال پیش در اوایل دههٔ ۱۹۵۰، وقتی سباستیان به لیما بازگشت، وضع ادبیّات پرو چگونه بود و او به چه چیزهایی دست یافت. تقریباً هیچ چیز نبود و او کوشید دست به هر کاری بزند. دور و برش خلأ دلگیری بود و او برای پرکردنش از دل و جان مایه گذاشت. تئاتری در میان نبود و او نمایشنامه نوشت. انتقاد یا اطلاعی وجود نداشت و او نقدنویس و معرفی‌کنندهٔ تئاتر شد. مدارسِ درام یا شرکتهایی درکار نبود و او ایجاد کلوب تئاتری را سرپرستی کرد و آموزگار و حتی کارگردان شد. راهی برای انتشار نمایشنامه وجود نداشت، و او ناشر آثار خود شد. انتقاد ادبی در کار نبود، و او خود به نقد کتابهایی پرداخت که در خارج چاپ می‌شد، بر شعر، داستانهای کوتاه و رمانهایی که در پرو منتشر می‌شدند تفسیر نوشت، و نویسندگان جوان را تشویق و راهنمایی کرد و یاری داد. نقد نقاشی وجود نداشت، سخنرانی کرد، و نمایشگاه ترتیب داد. زمانی طولانی و در نهایت به کمک دستیاران، به حیات ادبی پرو شخصیت بخشید. اینها را خوب به یاد دارم، زیرا ده سال پیش به دلایلی که در بالا خلاصه گفته شد، نام و حضورش شیفته‌ام می‌کرد. همه چیز در پرو با حرفهٔ نویسندگی مخالف بود؛ در این محیط چنین حرفه‌ای سایه‌ای واهی، وجودی غیرواقعی بود. اما این موجود غریب، این مرد که خود گروهی بود، این ابزار زنده که به رغم همه چیز کسی بود که به خاطر کارش زندگی می‌کرد نیز وجود داشت. چه کسی از نسل من می‌تواند تأثیر قاطع سرمشق سباستیان را انکار کند؟ چه تعداد از ما کوشیده به سبب حضور نیرومند و واگیردارش نویسنده بشود؟

در مرحلهٔ دوم زندگیش در مقام نویسنده، درگیری سیاسی را نیز به

مبارزه‌اش در راه ادبیات افزود. نه تنها در مقام نویسنده، بلکه به عنوان شهروند شورشی بود. البته هر نویسنده‌ای شورشی است و با دنیایی که در آن می‌زید مخالف است، اما این طغیانِ الهام گرفته از ادبیات بسیار گونه‌گون است. آن نارضایی که سبب می‌شود انسان با واقعیات کلامی در برابر واقعیت عینی بایستد، پیوسته از دلیل و برهان تن می‌زند. تقریباً همیشه شاعر یا نویسنده از توضیح ریشه‌های فقدان عمیق سازش ناتوان است، ریشه‌هایی که در ضربهٔ روحی ناشناخته در دوران کودکی، در نزاعی خانوادگی که ظاهراً بی‌اهمیت بوده، در درامی شخصی که می‌پنداشته حل شده است نهفته است.

بر این طغیان گنگ، این اعتراض ویژه و ناآگاهانه که حرفهٔ ادبی خوانده می‌شود، تقریباً همیشه طغیان دیگری افزوده می‌شود که این بار سرشتی اجتماعی دارد و سبب این حرفه نیست، بلکه ثمر آن است. آفریدن برقرار کردن گفتگوست، نوشتن به قول بودلر آن است که پیوسته «*خوانندهٔ ریاکار، شبیه من، دوست من*[6]» را در ذهن داشته باشی. آدم و رابینسُن کروزو نمی‌توانستند شاعر و قصه‌گو باشند. اما در مورد پرو نویسندگان را می‌توان غالباً آدم یا رابینسُن کروزو دانست. وقتی سباستیان شروع به نوشتن کرد (امروز هم همان طور است، گرچه نه به آن بدی) ادبیات فعالیتی پنهانی و تک‌گویی تحت فشار بود. همه‌چیز انگار به این نکته اشاره می‌کرد که جامعهٔ پرو می‌تواند بدون ادبیات سر کند، نیازی به شعر، تئاتر یا رُمان ندارد، و اینها فعالیتهایی است که در آن کشور خریداری ندارد.

نویسندگان بی‌ناشر و بی‌خواننده، بی‌شنونده‌ای که آنان را برانگیزد یا تقاضایی از ایشان بکند، یا وادارشان سازد سختگیر و مسئول باشند،

---

6. hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère.

بزودی در پی یافتن دلیل این شوربختی برمی‌آیند. سپس درمی‌یابند که در این میانه تقصیری هست و این تقصیر را باید به گردن کسی یا کسان معینی انداخت. نویسندهٔ سرخورده که به انزوا و مطرود بودن محکوم شده، اگر کوردل و ابله نباشد، نمی‌تواند غفلت و وَضعیت اسفناک ادبیات را به مردم روستایی و حومه‌نشین نسبت دهد که بی‌نعمت سواد از دنیا می‌روند و طبعاً ادبیات نمی‌تواند برایشان نیازی حیاتی یا سطحی باشد، زیرا برای آنان ادبیات اصلاً وجود ندارد. نویسنده نمی‌تواند تقصیر فقدان فرهنگ ملی را به گردن کسانی بیندازد که فرصت ایجاد آن را نداشته‌اند، زیرا دایم تحت ستم و اختناق بوده‌اند. بنابراین رنجش و خشمشان به طور منطقی برآن بخش ممتاز جامعهٔ پرو متمرکز می‌شود که قادر به خواندن است و چیزی نمی‌خواند، خانواده‌هایی که قدرت خرید کتاب را دارند و نمی‌خرند، طبقه‌ای که وسایل ساختن کشوری با فرهنگ و شایسته از پرو را دارد و چنین نمی‌کند. بنابراین جای تعجب نیست که در کشور ما نمی‌توان به تعداد انگشتان یک دست نویسندهٔ ارزشمند پیدا کرد که در کنار بورژوازی جا بگیرند. کدام نویسنده‌ای که کارش را جدی می‌گیرد می‌تواند با طبقه‌ای که به علت خواست نوشتن او را با درماندگی، شکست و تبعید مجازات می‌کند کنار بیاید؟ اینجا فقط با انگ آفریننده بودن هر کسی در صف قربانیان بورژوازی قرار می‌گیرد. از اینجا فقط یک گام کافی است که نویسنده به موقعیت خودآگاه شود، مسئولیت آن را به عهده بگیرد، و خود را پشتیبان پروی محروم و دشمن اربابان آن اعلام کند. این همان چیزی است که برای سالاسار بوندی پیش آمد.

سباستیان، گذشته از شهامت نویسنده بودن در کشوری که نویسنده نمی‌خواهد، این شجاعت را داشت که خود را سوسیالیست بخواند، آن هم در جامعه‌ای که خود واژهٔ سوسیالیست توجه برانگیز و موجب آزار و

شکنجه است. البته این امر، برخلاف سایرین، در مورد او منجر به حبس نشد، اما به معنای به سر بردن در نگرانی مدام اقتصادی بود، سبب شد از کار محروم گردد و درهای بسیاری به رویش بسته شود، و همین مبارزهٔ روزمره همهٔ کارهایش را دشوارتر ساخت. در مرحلهٔ دوم زندگیش عقاید سیاسیش نیز مانند نظرات زیبایی شناختی او عمیقاً دستخوش تغییر و ریشه‌ای‌تر و پرجنب و جوش‌تر شد. در انتخاب حساسی که امروزه روز بین سرمایه‌داری و سوسیالیسم مطرح است، او به روشنی راه دوم را برگزید.

اما همچنین باید گفت که آنگاه که نویسندگان‌دیگر بر اثر خشمی موجه از بابت ناتوانی پرو و بی‌عدالتیهایی که در آن صورت می‌گیرد عزم کرده‌اند حرفهٔ خود را بر اصول انقلابی منطبق کنند، سباستیان می‌دانست چگونه بین تعهداتش در مقام آفریننده با مسئولیتهایش همچون شهروند به کمال فرق قائل شود.چون به جناح چپ تعلق داشت از خطر کردن نمی‌گریخت، اما از برداشتهای خام کسانی که ادبیات را تابع مبارزه‌جویی می‌دانستند و چنین کرداری را به حساب خدمت بهتر به جامعه می‌گذاشتند استقبال نمی‌کرد. ادبیات را قربانی نکرد تا در جامعهٔ ناعادلانه‌اش پسندخاطر افتد، نوشتن را ترک نگفت تا روزی بدل به مردی پرنفوذ، ثروتمند و صاحب قدرت شود. به همین نحو از ادبیات دست نکشید تا خود را وقف مبارزهٔ انقلابی همچون دلبستگی انحصاری و اولیه کند، همچنین خود را در اختیار جنگیدن‌برای‌ایجادکشوری متفاوت،آزاد از تعصبات و ساختارهای منسوخ، آنجاکه ادبیات ممکن باشد، نگذاشت و از این راه گوهر یگانه را نکشت. می‌دانست چگونه از لحاظ سیاسی متعهد شود و در عین حال از استقلال و خودجوشی خویش در مقام آفریننده حفاظت کند. می‌دانست که همچون شهروند می‌تواند تصمیم بگیرد، محاسبه کند و اعمالش را

پیشاپیش از نظر عقلانی بسنجد، اما همچون نویسنده مأموریتش خدمت و اطاعت از هوا و هوس و وسوسه‌های گوهر یگانه است، آن معشوقی که داوطلبانه در درون خود پرورده بود، همان که فرمانهایش غالباً برای آفریننده درک‌ناپذیر بود و به نتایجی پیش‌بینی نشدنی می‌انجامید. به همان نحو که از حرفه‌اش در برابر بی‌عدالتی و تنگ‌نظری کوته‌اندیشان دفاع می‌کرد، در برابر وسوسه‌های آرمانگرایی و شور و شوق اجتماعی نیز چنین بود. این تنها راه کردار ممکن برای نویسنده است و باقی لفاظی است: لازم بود آن گوهر یکتا را بالاتر از هر چیز قرار دهد و خیر و شر را به پایش قربانی کند. نمی‌دانم آیا سباستیان با این صورتبندی موافق بود یا نه. شاید گشاده دستی اصلاح ناپذیرش وادارش می‌کرد پاسخ منفی بدهد، و موارد خاصی که کمبودها، شکستها یا جراحتهای واقعیت خاصی نویسنده را فرامی‌خواند، می‌بایست سرسپردگی به گوهر یگانه را جزئاً یا کلاً کنار بگذارد تا وظایف ضروری و فوری‌تر مفید اجتماعی را بیش از ادبیات پیش ببرد. اما ولو اینکه آن را به رسمیت نشناسد یا حتی انکارش کند، بررسی هر چند مختصر کار و زندگی او این نکته را با روشنی خارق‌العاده‌ای به دست می‌دهد: در تمام عمر، چه در پرو و چه در تبعید، در بهترین یا بدترین لحظات زندگیش، در تمام کارها و ماجراهایی که عهده دار شد، هنگامی که روزنامه‌نگار، آموزگار یا مبارز بود، ادبیات پیوسته دلبستگی اصیلش بود و سایهٔ سرسخت خود را بر همهٔ فعالیتهایش گسترد. بالاتر از همه، به رغم نیکخویی بی‌مثالش، کنجکاوی سیری‌ناپذیرش برای همهٔ جنبه‌های حیات، فهم تیزبینانه‌اش از مسائل انسان، سباستیان خودخواهی لجوج، یعنی نویسنده بود، و در بین هر مبارزه‌ای که پیش گرفت عمده‌تر از همه، که باقی را نیز برانگیخت، همان بود که گوهر یگانه را همچون آرمانی حفظ کرد.

برایمان مشکل است که نویسنده‌ای به سن سباستیان را بیابیم که هنگام مرگ نویسنده‌ای واقعی بوده باشد، و همچون آفریننده زندگی کرده باشد. خوسه میگل اوبیدو به درستی یادآوری کرده است که «این قانون ادبیات پرو شاعران را به مرگ زودرس ــ یعنی سکوت ــ در سن سی سالگی محکوم کرده است». باری، پرویی می‌تواند در جوانی شاعر و نویسنده شود. بعد محیط اجتماعی تغییرش می‌دهد: برخی را به راه راست باز می‌گرداند و جذب می‌کند، دسته‌ای را شکست می‌دهد و باقی را ترک می‌گوید، آنها را از لحاظ اخلاقی ناکام می‌گذارد، در کارشان درمانده می‌کند، و ایشان ناگزیر در کاهلی، شکاکیت، رفتارکولی‌وار، روان نژندی یا الکل آرامش خاطر اندوهباری می‌جویند. برخی دغدغهٔ خود را به این ترتیب انکار نمی‌کنند، بلکه به نحو دیگری در محیط به آن شکل می‌دهند: آموزگار می‌شوند، از خلاقیت بازمی‌مانند تا به آموزش و تحقیق بپردازند که هردو از فعالیتهای ضروری است، اما اساساً با کار آفریننده تفاوت دارد. اما نویسندهٔ زندهٔ همسن و سال سباستیان کو؟ زنده یعنی کنجکاو، دلبسته، باخبر از آنچه اینجا و آنجا نوشته می‌شود، خوانندهٔ سرزنده، آفریننده‌ای در حال بیقراری مدام و عذاب‌دهنده، کامی به زهرآلوده ازشکها، اشتها و نقشه‌ها؛ فعال و ناآرام: چقدر از اینها هنگام مرگ سباستیان آمده بودند، چه تعداد از اینها اکنون در پرو هستند؟ نویسندگان پرو وقتی به گور می‌روند، سالهاست که جنازه‌ای بیش نبوده‌اند، و پرو از این قربانیان که ده، پانزده یا بیست سال پیش از مرگ نابودشان کرده معمولاً پروایش نیست. شهر ما و کشور ما در سباستیان کسی را یافت که بیشترین مقاومت را کرده است. مرگ او را در اوج قدرتش غافلگیر کرد، هنگامی که فقط در برابر دشمنان بیشمار و ظریفش مقاومت نمی‌کرد، بلکه با هر سلاحی که در دست بود به ایشان حمله‌ور

می‌شد. بزرگداشت او، غوغایی که مرگش برانگیخت، ابراز اندوه و سوگواری به اشکال گونه‌گون، این حلقه گلها، این مقاله‌ها، این سخنرانیها، این مراسم تشییع با جمعیت انبوه، همه دقایق سکوت، شلیک چهل تیر توپ سلام، و مراسم افتخارآمیزی استَ که این مبارز سرسخت و برجسته سزاوار آن است.

لیما، آوریل ۱۹۶۶

ادبیات آتش است

سخنرانی ۱۱ اوت ۱۹۶۷ در کاراکاس به مناسبت دریافت جایزهٔ رومولو گایه‌گوس.

قریب سی سال پیش مرد جوانی که با اشتیاق تمام کارهای اولیهٔ برتون را می‌خواند، در بیمارستان خیریه‌ای در کوهستان سویل (اشبیلیه) از خشم مجنون شد و مرد. مرده ریگش برای این جهان پیراهنی رنگارنگ و **پنج بحر** ***اشعار***[1] بود که دل‌انگیزی خیالگون خارق‌العاده‌ای دارد. نامی خوش‌آهنگ و شاهانه داشت، اما زندگیش پیوسته تیره و ناشاد بود. در لیما مرد گرسنه‌ای از ولایت بود، خیالپردازی که در محلهٔ مرکادو در دخمه‌ای تاریک به سر می‌برد، و وقتی به اروپا سفر کرد، کسی نمی‌داند چرا در کشتی امریکای مرکزی دستگیر و زندانی و شکنجه شد و با تب مالاریا کشتی را ترک گفت. پس از مرگ، شوربختیهای بی‌امانش تمام نشد که هیچ، بلکه به اوج رسید: گلوله‌هایِ توپهای جنگ داخلی اسپانیا گورش را از روی زمین محو کرد و سالهای بعد خاطره‌اش را از اذهان مردمی زدود که خوشبختی شناختن او و خواندن آثارش نصیبشان شده بود. مایه شگفتیم نمی‌شود اگر موشها به نسخه‌های تنها کتابش که در گوشه‌های

---

1. *Cinco metros de poemas*

متروک کتابخانه‌ها مدفون شده توجه کنند، و اشعارش که اکنون دیگر کسی آنها را نمی‌خواند، به زودی بدل به «دود، باد، هیچ شود»، همچون پیراهنی با آن رنگهای گستاخانه که خریده بود تا در آن بمیرد. با اینحال این هموطن من جادوگر تمام عیاری بود، ساحر واژگان، معمار دلیر تصاویر، کاشف درخشندهٔ رؤیاها، آفرینندهٔ سرسخت و دقیقی که از سلامت و جنون لازم برخوردار بود تا به حرفهٔ زندگیش اعتقادی را که بایسته است داشته باشد: یعنی ایثاری خشماگین و روزمره.

امشب سایهٔ شبانهٔ مرموزش را فرا می‌خوانم تا این مجلس جشن را خراب کنم، مجلس جشنی که بر اثر گشاده‌دستی ونزوئلا و به افتخار نام درخشان رومولو گایه‌گوس برپا شده است، زیرا باعث و بانی جایزهٔ افتخارآمیزی که به یکی از رُمانهای من اعطا شده مؤسسهٔ ملی فرهنگ و هنرهای زیباست، همچون انگیزه و چالشی برای رُمان‌نویسان اسپانیولی زبان و همچون بزرگداشتی برای آفرینندهٔ امریکایی بزرگی، نه تنها وجودم را از سپاس نسبت به ونزوئلا سرشار می‌کند، بلکه همچنین مرا در احساس مسئولیت در مقام نویسنده پابرجاتر می‌سازد. و نویسنده، چنانکه افتد و دانی همیشه موی دماغ است. سایهٔ خاموشِ اوکوئندو دِ آمات درکنارم باید سرنوشت تیره و تاری را که برایش رقم زده بود و هنوز هم اغلب برای آفرینندگان امریکای لاتین پیش می‌آید به یاد همهٔ ما، بخصوص به یاد این نویسندهٔ پرویی که از کانگورو والی در ارلز کورت لندن کشیده و به کاراکاس آورده و غرق دوستی و افتخار کرده‌اید، بیاورد. درست است که همهٔ نویسندگان ما به آن طرز افراطی همچون اوکوئندو دِ آمات در بوتهٔ آزمایش قرار نگرفته‌اند؛ برخی بر خصومت، بی‌اعتنایی و تحقیرِ کشور ما نسبت به ادبیات غلبه کرده و نوشته و منتشر کرده‌اند و حتی آثارشان خوانده شده است. درست است که نمی‌توان همه را با

گرسنگی، بی‌اعتنایی یا تمسخر کشت. اما این خوش طالعان استثنا هستند. اصل این است که نویسندگان امریکای لاتین در شرایط بسیار دشواری زندگی کردند و نوشتند، زیرا جوامع ما ساختکار سرد و تقریباً کاملی را مستقل کرده است تا دغدغهٔ نویسنده را به سرخوردگی بکشاند و بکشد. این دغدغه زیباست، اما فراگیر و خودکامه است و از پیروانش سرسپرگی محض می‌طلبد. این نویسندگان در احاطهٔ اکثریت مردم که خواندن و نوشتن نمی‌دانستند و اقلیتی که خواندن را خوش نداشتند، چگونه می‌توانستند ادبیات را سرنوشت یا فعالیت انحصاری خود بسازند؟ نویسندهٔ امریکای لاتین بدون ناشر، بدون خواننده و بدون محیطی فرهنگی که او را برانگیزد و از او تقاضا کند، به نبردی نابرابر دست یازید و از همان آغاز شکست محتوم خود را می‌دانست. جامعه حرفه‌اش را نپذیرفت، حتی کمتر از آن چشم پوشید؛ جامعه به او وسیلهٔ گذران زندگی نداد و او را به تولیدکننده‌ای حقیر و افتخاری بدل کرد. نویسنده در کشورهای ما باید خود را به موجود دیگری تبدیل کند، دغدغه‌اش را از کار روزانه‌اش جدا سازد، خود را با هزار شغل حقیر که وقت نویسندگی را از او می‌گیرد و غالباً با شعور و اعتقاداتش نمی‌خواند، پاره‌پاره کند. زیرا جوامع ما گذشته از اینکه در قلب خود جایی برای ادبیات باز نمی‌کنند، در قبال این موجودات حاشیه‌ای، کم و بیش نامتعارف، که برخلاف همهٔ اصول منطق کوشیده‌اند به دنبال حرفه‌ای بروند که در امریکای لاتین تقریباً غیرعادی است، پیوسته بر احساس بی‌اعتمادی مدام دامن زده‌اند. به همین دلیل دهها تن از نویسندگان ما سترون شده و دغدغهٔ خود را ترک گفته یا از روی بی‌میلی و دزدانه، بی‌آنکه قوت و عزم به کارگیرند به آن پرداخته و از این راه خیانت کرده‌اند.

اما درست است که در سالهای اخیر اوضاع در حال تغییر است. رفته

رفتـه باد مساعدتـری برای ادبیات در کشـورهای ما مـی‌وزد. شمـار خوانندگان روبه فزونی است، بورژوازی تازه دارد پی می‌بَرَد که ادبیات مهم است، و نویسندگان چیزی بیش از دیوانه‌های بی‌آزارند، و کارکردی دارند که باید در جامعه انجام دهند. امّا در عین حال که سرانجام نسبت به نویسندگان امریکای لاتین به عدالت رفتار می‌شود، یا بهتر بگوییم، آن بیعدالتی که بر شانه‌هایش سنگینی می‌کرد سرانجام در حال سبک شدن است، خطر دیگری، خطری با ظرافتی اهریمنی تهدیدش می‌کند. آن جوامعی که زمانی نویسنده را طرد و تبعید می‌کردند، اکنون شاید به فکر بیفتند که جذب او، متحد شدن با او، و دادن نوعی مقام اجتماعی به او مفید است. یادآوری این نکته به جوامع ما از این نظر مهم است که چه انتظاری داشته باشد. باید به ایشان هشدار داد که ادبیات آتش است، معنای ادبیات سازش‌ناپذیری و طغیان است، ***دلیل وجودی*** نویسنده اعتراض، مخالفت و انتقاد است. باید بر ایشان توضیح داد که حالت بینابینی وجود ندارد: یا جامعه باید آن استعداد انسانی را که آفرینش هنریش می‌خوانیم برای همیشه سرکوب کند و یکباره همهٔ این عناصر نافرمان را که نامش نویسنده است از میان بردارد، یا ادبیات را در آغوش بگیرد، که در این صورت چارهٔ دیگری ندارد جز پذیرش سیلاب مدام حمله، طنز و طعنه که در همهٔ سطوح هرم اجتماعی هم جنبه‌های گذرا و هم جنبه‌های اصلی زندگی را هدف گرفته است. اوضاع از این قرار است و از آن گریزی نیست: نویسنده پیوسته ناراضی بوده است و هست و خواهد بود. هر کس که راضی باشد، قادر به نوشتن نیست؛ هر کس که با واقعیت توافق کند یاکنار بیاید، نمی‌تواند مرتکب حماقت بلندپروازانهٔ ابداع واقعیتهای صوری شود. دغدغهٔ ادبی از نارضایی بین انسان و جهان، کشف نواقص و نابرابریها و ادباری که احاطه‌اش کرده زاده می‌شود.

ادبیات شکلی از شورش مدام است و قید و بند نمی‌پذیرد. هر کوششی برای انحراف سرشت خشماگین و شورشگرش محکوم به شکست است. ادبیات شاید بمیرد، اما تن به سازش نمی‌دهد.

اگر جامعه این شرط را بپذیرد، ادبیات برایش مفید خواهد بود. ادبیات به بهبود وضع بشر یاری می‌رساند، آن را از تحلیل رفتن روحی، خودپسندی، رکود، ضعف انسانی و زوال معنوی یا اخلاقی بازمی‌دارد. وظیفه‌اش برانگیزاندن، آشفتن، هشدار دادن، و نگهداشتن انسان در حال نارضایی مدام از خود است: کارکردش ایجاد میل بی‌امان به تغییر و اصلاح است، حتی هنگامی که لازم می‌آید تیزترین سلاحها را برای انجام وظیفه‌اش به‌کار برد. این نکته ضروری است که همه آن را برای بار اول و آخر دریابند: هر قدر نوشتهٔ نویسنده‌ای در قبال کشور انتقادآمیزتر باشد، عشق و علاقهٔ پرشوری که او را به آن کشور پابند می‌سازد بیشتر خواهد بود. زیرا در قلمرو ادبیات خشونت دلیل عشق است.

البته واقعیت موجود امریکای لاتین در حد اشباع دلایل حقیقی به دست نویسنده می‌دهد که شورشگر و ناراضی باشد. جوامعی که بی‌عدالتی در آن به صورت قانون درآمده، بهشت جهل، استثمار، نابرابریهای کور کننده، فقر، بیگانگی اقتصادی، فرهنگی و اخلاقی، یعنی سرزمینهای آشوب‌خیز ما، دستمایه‌های نمونه‌واری به ما ارائه می‌دهد تا در قصه‌ها به شیوه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم، از راه حقایق، رؤیاها، گواهیها، استعارات، کابوسها یا توهمات آشکار سازیم که واقعیت ناقص ساخته شده و زندگی باید تغییر کند.

اما ظرف ده، بیست یا پنجاه سال دیگر عدالت اجتماعی پا به کشورهای ما خواهد نهاد، چنانکه در کوبا چنین شده است، و همهٔ امریکای لاتین خود را از نظامی که محرومش می‌سازد، از کاستهایی که

استثمارش می‌کند، از نیروهایی که اکنون به او توهین روا می‌دارد و سرکوبش می‌کند رها می‌سازد. با تمام وجود می‌خواهم این دَم هر چه زودتر از راه برسد، و امریکای لاتین برای بار اول و آخر وارد دنیای کرامت و نوگرایی شود، و همچنین سوسیالیسم ما را از کهنه‌پرستی و هراسهایمان رها سازد. اما هنگامی که بیعدالتیهای اجتماعی ناپدید شد، به معنای آن نخواهد بود که زمان رضایت، تبعیت و همدستی رسمی برای نویسنده فرا رسیده است. مأموریت او ادامه می‌یابد، باید ادامه یابد و همان باشد که پیشتر بود: هرگونه سازشی در این زمینه خیانت است. در درون جامعهٔ نو و در طول جاده‌ای که اشباح و شیاطین شخصی ما را با خود در آن می‌کشاند، همچون گذشته و همچون اکنون نه می‌گوییم، سر به طغیان برمی داریم، به رسمیت شناختن حق ناراضی بودن را می‌طلبیم، به این شیوهٔ زنده و جادویی که فقط ادبیات از عهده‌اش برمی‌آید نشان می‌دهیم که جزمها، سانسور، و اعمال خودسرانه نیز دشمن اخلاقی پیشرفت و شأن و شرف انسانی است، تأیید می‌کنیم که زندگی ساده نیست و در هیچ قالب سرراستی نمی‌گنجد، راه حقیقت همیشه صاف و هموار نیست، بلکه اغلب مرارتبار و دشوار است، و گهگاه با کتابهایمان پیچیدگی ذاتی و تنوع جهان و ابهام تناقض‌آمیز رخدادهای انسانی را می‌نمایانیم. مانند دیروز، مانند امروز، اگر به حرفهٔ مان عشق می‌ورزیم، به جنگ سی و دوم سرهنگ آئورلیانو بوئندیا[۲] ادامه خواهیم داد، هرچند که مانند او در همهٔ آنها شکست بخوریم.

حرفهٔ ما از نویسندگان ناراضی حرفه‌ای، براندازندهٔ آگاه یا ناآگاه جامعه، شورشی هدفمند، عصیانگر چاره‌ناپذیر دنیا، سرسپردهٔ بر نتافتنی

---

۲. Colonel Aureliano Buendia از قهرمانان اصلی *صد سال تنهایی* اثر گابریل گارسیا مارکز.

ابلیس ساخته است. نمی‌دانم این امر خوب است یا بد، همین قدر می‌دانم که اوضاع از این قرار است. این وضع نویسنده است و ما باید آن را همان طور که هست بپذیریم. در این سالها که امریکای لاتین به کشف، پذیرش و حمایت از ادبیات آغاز نهاده، همچنین باید تهدیدی ملازم با آن را در نظر بگیرد، یعنی بهای گزافی که باید بابت ادبیات پرداخت. جوامع ما باید هشیار باشند: زیرا نویسنده‌ای که شایستهٔ نام خود باشد، چه طرد شود و چه پذیرفته، چه تعقیب و آزار شود و چه پاداش بگیرد، همچنان چشم‌اندازهایی از فلاکتها و درد و رنجهایش را در برابر چشم مردم می‌گشاید که همیشه هم خوشایند نیست.

ونزوئلا با دادن این جایزه به من که از بابت آن از صمیم قلب سپاسگزارم، و به این دلیل آن را پذیرفته‌ام که به نظرم کمترین ذرهٔ سازش ایدئولوژیک، سیاسی یا زیبایی‌شناختی از من نمی‌طلبد و دیگر نویسندگان امریکای لاتین با کتابها و شایستگی بیشتر از من استحقاق دریافتش را دارند ــ مثلاً به اونتّیِ بزرگ فکر می‌کنم که مقام شایستهٔ خود را در امریکای لاتین به دست نیاورده است ــ و با اینهمه محبت و صمیمیت که پس از ورودم به این شهر سوگوار پس از زلزلهٔ ویرانگر اخیر، از هر جهت مرا مدیون خود ساخته است. تنها راهی که می‌توانم این دین را ادا کنم بیش از پیش معتقد و وفادار بودن به حرفهٔ نویسندگی است، حرفه‌ای که هرگز شک نکرده‌ام چنان مرا ارضاء خواهد کرد که امروز حس می‌کنم.

کاراکاس، ۱۱ اوت ۱۹۶۷

ادبیات و تبعید

هربار که با یکی از نویسندگان امریکای لاتینی مقیم پاریس مصاحبه می‌کنند، بناگزیر یک سؤال اصلی مطرح می‌شود: «چرا دور از کشورتان به سر می‌برید؟» این سؤال صرفاً از روی کنجکاوی نیست؛ در اغلب موارد پرسش بالا ترس یا ملامت را در خود نهان کرده است. از نظر برخی دوری جسمی نویسنده عملاً خطرناک است، زیرا فقدان تماس مستقیم با شیوهٔ زندگی و شیوهٔ سخنگویی (که تقریباً یکی است) مردم کشورش می‌تواند از غنای زبان نویسنده بکاهد و دید او را نسبت به واقعیت تضعیف کند یا به بیراهه بکشاند. برای دسته‌ای دیگر این موضوع دارای اهمیتی اخلاقی است: جلای وطن کردن کاری است غیراخلاقی و خیانتی است به سرزمین پدری. آنان معتقدند نویسنده باید در کشورهایی که زندگی فرهنگی آن محدود یا مفقود است، بماند و برای بسط فعالیتهای فکری و هنری برزمد تا سطح معنوی محیط خود را ارتقا دهد. اگر به جای این کار ترجیح می‌دهد به خارج برود، پس آدمی است خودخواه، غیرمسئول یا ترسو (یا شاید هر سه باهم).

پاسخ نویسندگان به این پرسش ناگزیر اغلب بسیار متفاوت است: به این دلیل دور از وطنم به سر می‌برم که محیط فرهنگی را در پاریس، لندن

یا رُم برانگیزاننده‌تر می‌بینم؛ یا چون فاصله بیش از غرقه شدن در واقعیت موردنظرم چشم انداز منسجم و وفادارانه به دست می‌دهد؛ یا چون خودم می‌خواهم (در اینجا از تبعید ادبی حرف می‌زنم، نه سیاسی). درواقع همهٔ این پاسخها را می‌توان در یک پاسخ خلاصه کرد: چون در تبعید بهتر می‌نویسم. بهتر را در این مورد باید از لحاظ روانی تعبیر کرد، نه در چارچوب زیبایی‌شناختی: یعنی با آرامش بیشتر و «اعتقاد راسخ‌تر»؛ هیچ‌کس نخواهد دانست آنچه در تبعید نوشته شده از لحاظ کیفی نسبت به آنچه در وطن نویسنده به رشتهٔ تحریر درآمده برتری دارد یا ندارد. در پاسخ به این ترس که انزوای جسمی از حقیقت شاید در درازمدت بر کار نویسنده اثر بگذارد، نویسندهٔ تخیلی می‌تواند استدلال کند که واقعیتی که در داستانهایش وصف می‌کند همراهش در دنیا به سفر می‌رود، زیرا قهرمانان دوسر، گلهای گوشتخوار، شهرهای شیشه‌ای از تخیلات و رؤیاهایش پدیدار شده‌اند، نه از مشاهدهٔ دنیای بیرون. بعلاوه، می‌تواند بیفزاید که نداشتن تماس روزمره با زبان هموطنانش ابداً برایش زنگ خطر را به صدا درنمی‌آورد؛ او سودای آن را در سر دارد که خود را به زبانی فارغ از رنگ محلی بیان کند، زبان انتزاعی، حتی غریب، و به طرزی اشتباه‌ناپذیر شخصی، که از راه خواندن بسط یابد.

نویسندهٔ واقعگر باید به مثالها متوسل شود. اگر فقط مورد ادبیات پرو را در نظر بگیریم، به سیاهه‌ای از کتابهای مهم می‌رسیم که چهره و روح پرو را به زیبایی و وفاداری توصیفَ می‌کند و مردانی آنها را نوشته‌اند که سالهایی از عمر خود را در تبعید گذرانده‌اند، مثلاً سی سال در مورد *تفسیرهای شاهانه*[1] ال‌اینکا گارسیلاسو و دست کم دوازده سال در مورد

---

1. *Comentarios reales*

اشعار انسانی[۲] بایه‌خو. در هر دو مورد ــ شاید تحسین‌انگیزترین آثار همهٔ دورانهای ادبیات پرو ــ فاصلهٔ زمانی و مکانی از نگرش نسبت به واقعیت معین که در آن تاریخ‌نگاری و در آن اشعار قلب ماهیت شده، نکاسته یا به آن لطمه نزده است. در ادبیات امریکایِ لاتین نمونه‌ها بسیار زیادتر است. هرچند ارزش ادبی قصیده‌های بیو جای بحث و ایراد داشته باشد، قوت و حدّت گیاه‌شناسی و جانورشناسی او جای چون و چرا ندارد، و گلها و جانورانی را که ازبر در لندن با هم قافیه کرده با آنهایی که در امریکای لاتین هست منطبق است. سارمینتو بهترین مقاله‌هایش را دربارهٔ کشورش، *فاکوندو*[۳] و *یادداشتهایی از ایالات*[۴] دور از آرژانتین نوشته است. هیچ کس شک نمی‌کند که کار مارتی[۵] عمیقاً ملی بوده است، هرچند چهار پنجم آن را در تبعید نوشته است. و آیا واقعگرایی واپسین رُمانهای بِلست گانا که سالها پس از ورودش به پاریس نوشت، از لحاظ وفاداری بر واقعیت شیلیایی کمتر از کتابهای که در سانتیاگو نوشت اعتبار دارد؟

در اینجا فقط چند نمونه از خیل مثالها را آورده‌ام تا موضوع را بنمایانم، نه آنکه وارد بحث مفصلی بشوم که سری دراز دارد. آیا این موضوع نشان می‌دهد که در تبعید به نیروی خلاقیت نویسنده لطمه نمی‌خورد و حضور نداشتن در کشورش مستلزم خسران یا ویرانی منظر واقعیتی نیست که می‌خواهد با کتابهایش به خواننده منتقل کند؟ هر گونه تعمیم دادن چنین مایه‌ای خطر غرق شدن در پوچی را به جان می‌خرد. چون به دست دادن نمونه‌های بیشمار مخالف دشوار نخواهد بود که نشان می‌دهد در موارد بسیاری وقتی نویسنده وطنش را ترک گفته خلاقیتش را از دست داده، یا دنیایی که از خلال کتابهایش وصف کرده مسخ شده

---

2. *Poemas humanos* 3. *Facundo.* 4. *Memorias de Provincia*

۵. José Marti (۱۸۵۳-۱۸۹۵) میهن‌پرست و نویسندهٔ کوبایی.

است. در پاسخ به این نمونه‌های مخالف ـ اکنون دیگر وارد قلمرو انتزاعی شده‌ایم ـ می‌توان مثالهای دیگری آورد که نشان دهد عدهٔ بیشماری از نویسندگانی که پایشان به خاک کشور دیگری نرسیده، کتابهای متوسط یا خالی از دقت دربارهٔ کشور خود نوشته‌اند. بعلاوه، دربارهٔ نویسندگان خوش‌ذوقی که بدون ترک وطن آثاری نوشته‌اند که واقعیت را را باز نمی‌تاباند، چه می‌توان گفت؟ خوسه ماریا اِگورن نیازی به ترک پرو نداشت تا جهانی پر از پریان شمالی و اسرارآمیز را وصف کند (مثل خایمه فره‌یرس بولیویایی و خولیان دل کاسال که هنگام زندگی در کوبا عمدتاً از فرانسه و ژاپن نوشتند). آنها از لحاظ جسمی تبعید نشدند، اما ادبیاتشان را می‌توان ادبیات «تبعیدی» خواند، به همان دلیل که ادبیات گارسیلاسو یا بایه‌خو را می‌توان ادبیات «ریشه دوانده در زمینهٔ اصلی» دانست.

تنها چیزی که ثابت کرده‌ایم، این است که در این زمینه نمی‌توان چیزی را ثابت کرد و بنابراین در چارچوب ادبی تبعید به خودی‌خود مسئله نیست. این مسئله‌ای فردی است که ویژگیهای متفاوتی به هر نویسنده می‌دهد و نتایج متفاوتی به بار می‌آورد. تماس فیزیکی با واقعیت عقلانی از منظر کار بی‌معناست؛ این تماس نه جانمایهٔ نویسنده را تعیین می‌کند، نه تخیلش را، و نه جاندار بودن زبانش را. دقیقاً همین حال در مورد تبعید نیز صادق است. غیاب جسمی از یک کشور گاه به حساب کارهایی گذاشته می‌شود که به دقت تمام واقعیت را بازمی‌تابد، و گاه به کارهایی تعبیر می‌شود که واقعیت را تحریف می‌کند. اینکه اثری گریز از واقعیت است یا بازتاب آن، درست مانند اینکه خوب است یا نیست، ربطی به مکان جغرافیایی نویسنده‌اش ندارد.

اما موضوعی که باقی می‌ماند، انتقاد اخلاقی است که در سطوح

مختلف بر نویسندهٔ جلای وطن کرده وارد می‌آورند. مطمئنید نویسندگانی که کشورشان را ترک می‌گویند، نسبت به هموطنان خود بی‌اعتنا هستند و با فراز و نشیب زندگی مردم کشور خود احساس یگانگی نمی‌کنند؟ این سؤال دربردارندهٔ عقیده‌ای آشفته و تحقیرآمیز از ادبیات است. نویسنده راه بهتری در خدمت به کشورش نمی‌شناسد، جز اینکه با تمام توش و توان با نظم و شرافتمندانه دربارهٔ کشورش بنویسد. نویسنده با قراردادن حرفه‌اش بالاتر از هر چیز و با سازمان دادن زندگیش حول محور کار خلاقه‌اش انضباط و شرافت خود را نشان می‌دهد. ادبیات نخستین وفاداری او، اولین مسئولیت او و نخستین تعهد اوست. اگر در کشورش بهتر می‌نویسد، باید همانجا بماند؛ و اگر در تبعید بهتر می‌نویسد، باید به آنجا برود. ممکن است رفتنش جامعه‌اش را از کسی که شاید بتواند روزنامه‌نگار، آموزگار یا پیشگام فرهنگی باشد محروم کند، اما به همان درجه امکان دارد آن روزنامه‌نگار، آموزگار یا پیشگام فرهنگی جامعه‌اش را از نویسنده‌ای محروم سازد. جای سؤال ندارد که کدامیک مهم‌تر و مفیدتر است؛ یک حرفه (بخصوص حرفهٔ نویسندگی) را نمی‌توان به شیوهٔ مطمئنی با معیارهای تجاری، تاریخی، اجتماعی یا اخلاقی اندازه گرفت. شاید بتوان دربارهٔ جوانی که ادبیات را ترک می‌گوید تا خود را وقف آموزش یا رزمیدن انقلابی کند، از لحاظ اخلاقی و اجتماعی داوری کرد و بر آن دیگری، آدمی خودخواه که فقط به نوشتن فکر می‌کند، برتری نهاد. اما از منظر ادبیات آدم بلندنظر به هیچ‌وجه مثال زدنی نیست، یا از هر حیث نمونهٔ بدی است، زیرا اصالت و قهرمانیگری نیز خیانتی بیش نیست. آنانی که از نویسنده می‌خواهند به طرز معینی رفتار کند (کاری که مثلاً از پزشک یا معمار توقع ندارند) در اصل شک و بی‌اعتمادی خود را به کار نویسنده بیان می‌دارند. آنان از روی عادات، عقاید یا جایی که

نویسنده به سرمی‌برد درباره‌اش داوری می‌کنند، نه با تنها چیزی که بایسته است، یعنی کتابهایش. ایشان مایلند دربارهٔ این کتابها بر حسب چگونگی زندگی نویسنده داوری کنند، و این یعنی دمیدن در سرنا از سرگشادش. یا در کنه ضمیرشان اعتقاد ندارند که ادبیات می‌تواند مفید باشد و شکاک بودن خود را در ورای نظارت توأم با سوءظّن (زیبایی‌شناختی، اخلاقی یا سیاسی) نسبت به زندگی نویسنده نهفته می‌دارند. تنها راه برطرف کردن این شک و سوءظّن این درک و دریافت است که ادبیات در نفس خود ارزشمند است. اما مسأله همچنان حل ناشده باقی می‌ماند، زیرا هر چند مفید بودن ادبیات آشکار است، در چارچوب عملی قابل تشخیص نیست.

لندن، ژانویه ۱۹۶۸

سوسیالیسم و تانکها

دخالت نظامی اتحاد شوروی و چهار کشور پیمان ورشو در چکسلواکی رک و راست است تجاوزی امپریالیستی است که کشور لنین را بی‌اعتبار می‌سازد؛ یک اشتباه سیاسی با ابعاد سرگیجه‌آور و به تأخیر انداختن جبران‌ناپذیر هدف سوسیالیسم در جهان است. سابقه‌اش پیش از آنکه به مجارستان[1] برگردد، به جمهوری دومینیکن[2] ارجاع می‌دهد. ارسال تانکهای روسی به پراگ برای سرکوب جنبش مردمسالارانهٔ سوسیالیستی همان قدر محکوم است که اعزام تفنگداران امریکایی به سانتو دومینگو برای پامال کردن شورش مردمی علیه دیکتاتوری نظامی و نظام ناعادلانهٔ اجتماعی با توسل به زور.

تجاوز اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی به حاکمیت مردم چکسلواکی با خونریزی کمتری همراه بود، اما به اندازهٔ تجاوز به حقوق

---

۱. اشاره به اشغال مجارستان، پس از خروج این کشور در سال ۱۹۵۶ از پیمان کمک متقابل کشورهای اروپای شرقی، توسط نیروهای شوروی و به حکومت رساندن یانوش کادار از هواداران شوروی سابق.

۲. اشاره به اعزام نیرو از سوی امریکا در زمان حکومت بوش برای سرکوب شورش مردم در دومینیکن در ۱۹۶۵.

مردم سانتو دومینگو غیراخلاقی بود. در هر دو مورد، توجیه به کارگرفته از سوی واشینگتُن و مسکو ــ همان بهانه‌تراشی مشهور که قربانیان خود دخالت را تقاضا کرده‌اند، و دخالت به قصد نجات «دمکراسی» یا «سوسیالیسم» از خطر بیگانگان است ــ همان تحقیر خودپسندانهٔ حقیقت را فاش می‌سازد. حقیقت در هردو مورد آن است که قدرتی بزرگ به پشتوانهٔ حق برتری نظامی تصمیم گرفته است ملت کوچکی را سرکوب کند، زیرا سمت و سوی سیاسی این ملت با منافع استراتژیک جهانی او نمی‌خواند، بعلاوه دخالت را پشت پردهٔ استتار ایدئولوژیک پنهان می‌کند. در حوادث حساسی که امروزه چکسلواکی از سرمی گذراند مبارزه بین سرمایه‌داری و سوسیالیسم مطرح نیست، بلکه پای سرنوشت کشورهای جهان سوم در میان است. به نظر می‌رسد آیندهٔ هولناکی افق تاریخی را تاریک می‌کند: به سر بردن مدام در چنگال دوغول بزرگ، بیگانه از خود بین دو شکل بردگی استعماری، و هرگز مستقل و آزاد نبودن.

نه «سوسیالیسم» در چکسلواکی مورد تهدید بود و نه «آزادی» در جمهوری دومینیکن. وقتی در جمهوری دومینیکن دخالت نظامی صورت گرفت، قدرت زمینداران بزرگ، غارت ثروت کشور از سوی شرکتهای خارجی و حرص و آز نظام کاست محلی در خطر بود. آنچه در چکسلواکی در خطر بود، عبارت بود از سوسیالیسم ماشین‌وار که مسکو از دور آن را هدایت می‌کند، سانسور مطبوعات، خشونت و بدرفتاری پلیس، فقدان انتقاد درونی و دیوانسالاری سرطان‌وار که ابتکارات فردی را خفه کرده و اجازه می‌داد کارهای خلاف اخلاق در سایه‌اش پروبال بگیرد. رهبران شوروی وقتی به دوبچک، اسووبودا، و چرنیک اطلاع می‌دهند که حضور نیروهای اشغالگر، از بین بردن آزادی بیان، و منع سازمانهای سیاسی از شروط بقای آنهاست، به فکر سوسیالیسم نیستند، بلکه

می‌خواهند از گسترش هر گونه جنبش داخلی مردمی در آلمان شرقی، بلغارستان یا خود اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی که شاید در پی چهرهٔ انسانی دادن به سوسیالیسم باشند، جلوگیری کنند.

وقایع مجارستان که رخ داد، تقسیم‌بندیها، تزلزل و آشفتگی هنوز امکان داشت: اوج جنگ سرد بود و نمی‌شد فعالیتهای نیروهای ضدانقلاب را نادیده گرفت، و مردم مجارستان انگار به چند دسته تقسیم شده بودند. البته هیچ یک از اینها دخالت نظامی را توجیه نمی‌کند، اما دست‌کم می‌شد شک کرد و با خود گفت که این اشتباه است و بعدها حتی‌المقدور اصلاح خواهد شد. در مورد چکسلواکی هیچ جای شک نیست، زیرا همهٔ عناصری که با آن می‌توان دربارهٔ موقعیت داوری کرد مثل روز روشن است و هیچ یک شوروی را معذور نمی‌دارد، بلکه یکپارچه متهمش می‌سازد.

مسکوده روز پس از دخالت نظامی نتوانسته است کمترین مدرکی به جهان ارائه دهد دال بر آنکه رژیم دوبچک امنیت داخلی را به خطر انداخته، یا می‌خواسته اردوگاه سوسیالیستی را ترک کند و به عضویت نظام سرمایه‌داری در آید. هیچ کارخانه‌ای از کارگران گرفته نشده بود، هیچ کنسرسیوم بین‌المللی در پی تخریب اقتصاد سوسیالیستی نبوده؛ نیم‌میلیون نیروی اشغالگر نتوانسته است حتی یک «مأمور نظامیگری آلمان» را در این کشور دستگیر کند. بعلاوه، حتی محافظه‌کارترین عناصر حزب کمونیست جرأت نکرده نقش خیانتکار را بازی کند، و هیچ کس نوشتن بیانیه‌ای خیالی که گویا در آن از نیروهای پیمان ورشو تقاضای مداخله را کرده به گردن نگرفته است. برعکس، اشغال خارجی وحدت خارق‌العادهٔ مردم چک را پشت سر رهبرانش، و شرافت و وقارشان در رویارویی با تحقیری که به ایشان تحمیل شده به دنیا نشان داد. نتیجهٔ این

تراژدی هرچه باشد، حتی اگر نتیجه آن است که اخلاق سیاسی و عقل سلیم حکم کند ــ عقب‌نشینی نیروهای اشغالگر، مختار گذاشتن مردم چک به راهبرد سوسیالیسم خود در هر راهی که برمی‌گزینند، جبران خسارات وارده ــ نیازی به غیبگو بودن نیست تا آدم بداند مداوای جراحاتی که از راه این خیانت شوروی بر چکسلواکی وارد آمده زمان درازی طول می‌کشد و به طرزی متناقض‌نما این عمل آنچه را که در صدد نابودیش بوده شدیدتر و قوی‌تر می‌کند: یعنی تمایل چکها را برای استقلال ملی و آزادی.

از نظر بین‌المللی رفتار روسیهٔ شوروی لطمهٔ عظیمی به نیروهای چپ زده است. البته نیروهای راست جهان نیز هم اکنون از معرکهٔ چکسلواکی به نفع خود استفاده کرده و نتیجهٔ بی‌درنگ آن بی‌شک پیروزی نیکسُن در انتخابات و عقب افتادن پایان جنگ ویتنام خواهد بود. نتیجهٔ دیگر دخالت نظامی که به همان اندازه جدی است، تشدید تقسیمات بین‌المللی در درون سوسیالیسم است. تقریباً همهٔ احزاب کمونیست اروپایی این تهاجم را به شدیدترین لحن محکوم کرده‌اند. در اینجا، در لندن، حزب کارگر کوشیده است از اتفاقی که افتاده بهره‌برداری انتخاباتی کند و در هاید پارک به اجتماعی اعتراض‌آمیز دعوت کرده است. رهبران حزب کارگر پشت سکوی خطابه ناگزیر شدند بالاتر از هیاهوی ده هزار تن که آنها را به دورویی متهم می‌کردند فریاد بزنند. جمعیت می‌گفت چطور می‌توان شوروی را از بابت چکسلواکی محکوم دانست، بی‌آنکه حرفی از محکوم کردن دخالت امریکا در ویتنام به میان آید؟ بیشتر آن ده هزار تن تظاهرکننده به سازمانهای چپ تعلق داشتند و اجتماع هایدپارک که تمام شد، دست به راهپیمایی وحدت با مردم چک زدند و از برابر سفارت شوروی گذشتند و فریاد زدند: «دوبچک!»،

«اسـووبودا!»، و «روسها باید به وطنشان برگردند!» و همان دانشجویان و رهبران اتحادیه‌های کارگری که تظاهرات به نفع صلح ویتنام را ترتیب داده بودند، برایشان سخنرانـی کردند. در فرانسـه اتحادیهٔ ملی دانشجویان، که انقلاب را رهبـری کرد، نخستین سازمانـی بود که اعضایـش را تشویق کرد به خیابانها بریزند و علیه مداخلهٔ نظامی در چکسلواکی اعتراض کنند. یکی از معدود نکته‌های مثبتی که از این حادثهٔ مصیبت‌بار پدیدار شد تثبیت این نکته بود که این سازمانهای چپ به شیوهٔ دوگانهٔ سالهای پیش عمل نمی‌کنند، و پشتیبانی از سوسیالیسم به معنای پشتیبانی بی‌قید و شرط از سیاستهای شوروی نیست، و نیروهای پیشرو اکنون مستقل‌تر و پراکنده‌ترند.

در این اوضاع و احوال حرفهای فیدل کاسترو را در توجیه دخالت نظامی چگونه تلقی کنیم؟ او رهبری است که تاکنون خود را به مسائل خودمختاری ملی بسیار علاقه‌مند نشان داده و به طور خستگی‌ناپذیر از حقوق ملتهای کوچک برای خودگردانی سیاسی بدون دخالت قدرتهای بزرگ پشتیبانی کرده است. چگونه می‌تواند اکنون از تهاجم نظامی که قصدش پامال کردن استقلال کشوری است که، مانند کوبا، فقط می‌خواست بگذارند جامعهٔ خود را طبق اعتقادات خود سامان دهد؟ دیدن واکنش فیدل به همان شکل شرطی و بازتابی بسیاری از رهبران میانه حال احزاب کمونیست امریکای لاتین که برای توجیه دخالت شوروی روی دست یکدیگر بلند می‌شوند، چه دلتنگ‌کننده است. آیا فرماندهی عالی کوبا در نمی‌یابد که اگر به شوروی حق بدهد در باب نوع سوسیالیسم مناسب دیگر کشورها تصمیم بگیرد و انتخاب خود را با توسل به زور تحمیل کند، در این صورت اتفاق پراگ می‌تواند فردا در هاوانا تکرار شود؟

برای بسیاری دوستان بی‌ریای انقلاب کوبا حرفهای فیدل به همان درجه غیرقابل درک و ناعادلانه است که غیژغیژ تانکهایی که وارد پراگ می‌شوند.

لندن، اوت ۱۹۶۸

دیداری از کارل مارکس

خیابان خیلی کوتاه است و در ده دقیقه می‌شود از سرتاتهش را طی کرد. طولش بیش از پانصد متر نیست و خیابان اکسفورد را به شافِتزبری وصل می‌کند. مثل همهٔ خیابانهای سوهو، محلهٔ زندگی شبانهٔ سبکسرانهٔ لندن است: پر از رستورانها، کلوپها، بارها، اغذیه‌فروشیها، پیاده‌روهای باریک، دکه‌های روزنامه‌فروشی، کارت پستی و کتابهای اروتیک، روسپیخانه‌هایی که شبها روی درهایشان کارتهای سردستی نصب می‌کنند و رویش می‌نویسند «اتاق برای یک ساعت» یا «مدلهای هنری»، و کلوپهایی که رهگذران هرزه یا بی‌حوصله می‌توانند با ده شیلینگ در آن استریپ‌تیز یا فیلم پورنوگرافیک ببینند. نامهای غریبه پشت ویترینها یا با چراغهای نئون می‌درخشند و خوراکهای مجاری، ایتالیایی و سیلانی را تبلیغ می‌کنند. بارها تا حدی از کافه‌های سن ـ ژرمن ـ دِ ـ پره تقلید می‌کنند و نام یکی از آنها لزآنفان تریبل[1] است. دین استریت[2] آن حس محبوب رندانهٔ قرن نوزدهمی دیگر خیابانهای سوهو را با آن دکه‌های میوه، گل و سبزی‌فروشی، بوی

---

۱. *Les Enfant Terribles* از نام رمانی از ژان کوکتو. به معنای فرزندانی که خلاف رسم زمانه رفتار می‌کنند.

2. Dean Street

تند آنها و هیاهوی مشتریان خودی و شبگرد، به آدم نمی‌دهد. در دین استریت بازاری نیست؛ لذتهایش محصولات و صنعت آن است.

هر چند تنها یکی دو ساختمان در دین استریت تازه به نظر می‌رسد و باقی خانه‌ها ـ ساختمانهای سه ـ چهار طبقه، تنگ و ترش، با آجرهای سیاه شده از فرسایش زمان ــ را می‌توان راحت صدساله دانست، وضع ظاهری خیابان لابد در این صد سال تغییرات زیادی کرده، چون دیگر فلاکتبار و فقیر به نظر نمی‌رسد. تصور این نکته دشوار است که در ۱۸۵۳ (طبق گزارش پلیس وقت) دین استریت «بدترین و نازل‌ترین خیابان لندن» بوده است. همچنین دریافتن این نکته مشکل است که در ۱۸۵۰ که خانوادهٔ مارکس، اسیر پنجهٔ فقر، به آنجا رسید چگونه بود. آنها در دو اتاق نامطلوب به سر می‌بردند، همانجا که قرار بود دشوارترین و از برخی لحاظ مهم‌ترین سالهای زندگی خود را طی کنند. هیچ پلاکی خانه‌ای را که در آن به سر می‌بردند مشخص نمی‌کند و چون شماره‌گذاری خیابان که در زندگینامه‌ها می‌آید مطابق اصل است و اکنون دستخوش تغییر شده، آدمهای کنجکاو و یا بت‌پرست باید به کتابخانهٔ یادگار مارکس بروند تا این خانهٔ خاموش کنار خیابان را بیابند، دو پنجرهٔ اتاقی که اتاق نشیمن، غذاخوری، مطالعه، و اتاق خواب بچه‌های مارکس بود (اتاق عقبی اتاق خواب پدر و مادر بود).

زمستان شروع شده بود و اگر کسی زیاد بیرون می‌ماند، بینی و گوشها و دستهایش یخ می‌زد، بنابراین توی بار کوچک پر دودی که از قهوه در آن خبری نبود چپیدم. ناگزیر یک لیوان آبجوگرم انگلیسی سفارش دادم، اما بخت یارم بود، چون یک صندلی کنار رادیاتور شوفاژ پیدا کردم که از آنجا می‌توانستم دو پنجره کوچک را خوب ببینم. آخر در دین استریت چه غلطی می‌کنم؟ دو کتابی را که می‌خواندم با خودم نبرده بودم، چه حیف،

چون خوشم می‌آمد نگاه دیگری به آن صفحات بکنم که به زندگی مارکس در دین استریت مربوط می‌شد، تا آتش شگفتی و تحسین توأم با شگفتی مرا تیزتر کند. زندگینامه‌ای را که فرانتس مهرینگ نوشته، تاریخ‌نویسان معاصر آشکارا رد کرده‌اند، و مقالهٔ ادموند ویلسُن دربارهٔ منابع سوسیالیسم بی‌شک از بسیاری منظرگاهها جای بحث و جدل دارد، اما تصویری که هر دو کتاب از این دوران قطعی زندگی مارکس، شش سال عالی و افتضاح زندگی در دین استریت به دست می‌دهند، بهتر از این نمی‌شود. هردو تصویری از ابعاد حماسی، بیان مرسّعی از پیروزی قهرمان شورشگری در نبردی یک تنه علیه جامعه یا علیه پلیدی را به دست می‌دهند که در اشعار و روایتهای کلاسیک به وفور دیده می‌شود. سرخوردگی حس می‌کنم؛ به سرعت و با اشتیاق به اینجا آمده‌ام تا چیز بازمانده‌ای، نشانه‌ای از آن نبرد خاطره‌انگیز بیابم، اما فقط درمی‌یابم جایی که این جنگ در آن رخ داده منطقه‌ای مصنوعی است، جای پرزرق و برقی است که بورژوازی محلی و جهانگردان با جیب پرپول می‌آیند تا از غذاهای خارجی لذت ببرند و نوشخواری و عیاشی کنند. آشفته‌کننده و متناقض نماست که این محله، این خیابان که در آن به شیوهٔ خاص خشماگین‌ترین و مؤثرترین مخالفت با بورژوازی پا گرفته، اکنون مأمن منحط‌ترین و آلوده‌ترین لذتها برای بورژوازی لندن شده است. بی‌شک در روزگار مارکس هیچ بورژوایی پا به دین استریت نگذاشته است.

در چندماه پس از آمدن به لندن همهٔ شوربختیهای زندگی نصیب مارکس و خانواده‌اش شد. آنها که از آلمان اخراج شده بودند، به محله‌ای کارگری در بروکسل پناه بردند، اما روزی پلیس مارکس را دستگیر و به فرانسه تبعید کرد. جنی مارکس که به جستجویش رفت، ژاندارمها در خیابان به اتهام ولگردی دستگیرش کردند و در سلولی انداختند که ناگزیر

شد کنار زنی روسپی بخوابد. در پاریس با اینکه خانوادهٔ مارکس با نامی مستعار زندگی می‌کرد، هویتشان کشف شد و به انگلستان فرستاده شدند. اما هنوز قدری پول داشتند، و در نخستین ماههای اقامت در لندن با اجارهٔ آپارتمان مبله‌ای در کامبروِل زندگی نسبتاً راحتی داشتند. در ۱۸۵۰ پول تمام شد و صاحبخانه بیرونشان کرد. از آن پس بود که به اینجا آمدند و اوضاع خیلی بدتر از پیش شد. چون نتوانستند بدهیهای مغازه‌های محلی را بپردازند، همهٔ دارایی‌های خانواده ــ از جمله تختخوابها و اسباب‌بازی بچه‌ها ــ ضبط شد و به فروش رسید. پسر کوچک خانواده که چند ماهی از عمرش نمی‌گذشت و در میانهٔ این مشقات و دربدریها به دنیا آمده بود، سخت بیمار شد و چون نتوانستند از او خوب مراقبت کنند و خوراکش بدهند، مرد. ماهها تنها غذایی که مارکس و خانواده‌اش خوردند، نان و سیب‌زمینی بود، و در زمستان پدر و مادر و بچه‌ها آنفلوآنزا گرفتند. کوچک‌ترین دختر خانواده نتوانست مقاومت کند و اندکی بعد مرد. تقریباً در همین زمان وبا در سوهو شیوع یافت و بیشتر اهالی آن محله را ترک گفتند، اما خانوادهٔ مارکس از بی‌پولی ناچار شد بماند. سال بعد اشیاء ناچیزی که مانده بود، از جمله لباسهاشان (کفشهای بچه‌ها و پالتوی مارکس به فروش رسیده بود) ضبط شد. شبی پلیس به خانه‌شان آمد و مارکس را به اتهام دزدی دستگیر و زندانی کرد: یکی از همسایگان دین استریت به خیال اینکه جامی تزیینی که در اتاق مارکس می‌درخشید (تنها یادگار خانوادگی که جنی کوشیده بود نگهدارد) دزدیده شده است، آنها را به پلیس لو داده بود. در ۱۸۵۵ تنها پسر باقیمانده هم مرد، و در میان ضربه‌های بیشماری که ظرف این شش سال نصیب مارکس شد، این یک انگار ژرف‌تر از همه بر روحش اثر گذاشت. در نامه‌ای به انگلس نوشت: «از در و دیوار بلا برسرم باریده، اما تازه حالا معنای بدبختی را فهمیده‌ام.»

این زمانی بود که خانوادهٔ مارکس ــ اینجا در دین استریت ــ به اوج فقر و فلاکت رسیدند، چنانکه انگلس قهرمانانه تصمیم گرفت به منچستر، به مرکز صنعتی خانوادگی بازگردد تا بتواند از دوستش از لحاظ مالی پشتیبانی کند. او موافقت کرد که به نام مارکس مقاله‌هایی بنویسد که مارکس برای چاپ در ***نیویورک تایمز*** و ***نیویورک تریبیون*** می‌فرستاد، چنانکه با این تعهد خوراک خانوارش تأمین شود و مارکس از مطالعهٔ علم اقتصاد باز نماند. در اینجا، در دین استریت بود که پلیس برای تحقیق در وضع زندگی مارکس آمد و گزارشی که در ۱۸۵۳ نوشت سند گرانبهایی است:

> در هیچ اتاقشان مبل و اثاث شایسته یا قیمتی نیست، همه‌چیز شکسته و پاره‌پوره است و گردوغبار ضخیمی همه‌جا را پوشانده... دستنویسها، کتابها و روزنامه‌ها، به علاوهٔ اسباب‌بازی بچه‌ها، خرت و پرتهای سبد دوخت و دوز همسرش، فنجانهای لب پریده، قاشقهای کثیف، کارد و چنگال، چراغها، یک شیشه مرکب، لیوان، چند پیپ گلی هلندی، خاکستر توتون، همه روی هم ریخته است... با ورود به اتاق مارکس دود توتون اشک به چشم آدم می‌آورد، چنانکه... انگار توی غار کورمال کورمال می‌کنی... نشستن در آنجا کار خطرناکی است. اینجا یک صندلی هست که تنها سه پایه دارد، و آنجا از قضا گویا یک صندلی سالم هست که بچه‌ها رویش بازی پخت و پز راه انداخته‌اند.

و همین پلیس درستکار گزارش می‌دهد که مارکس «به‌رغم خوی وحشی و بیقرارش، در مقام شوهر و پدر نجیب‌ترین و ملایم‌ترین مرد است.»

در اینجا، در دین استریت فعالیت سیاسی مارکس کاهش چشمگیری یافت، اما کار فکری و خلاقه‌اش نیرو و تلخکامی فوق انسانی به خود گرفت. در اینجا به رغم سختیها، مصیبتهای خانوادگی، و بیماری، برنامهٔ هشت ساعت مطالعهٔ روزانه در موزهٔ بریتانیا را بر خود تحمیل کرد و سرسختانه به آن چسبید. تصور رفت و آمد روزانه‌اش، رفتن از خانه در ساعت ۹ صبح و بازگشت در ساعت هفت و نیم غروب، و به دنبال آن سه ـ چهار ساعت دیگر (که گاه به پنج ساعت یا بیشتر می‌رسید) مطالعه در اتاقش، در اینجا، پشت این پنجره‌های کوچک، کار دشواری نیست. در اینجا، در سال شیوع وبا بود که رسالهٔ تحسین‌انگیزش، ***مبارزهٔ طبقاتی در فرانسه*** را تکمیل کرد و کتابش ***هیجدهم برومر لوئی بناپارت*** را سال بعد نوشت، آن هم در حالی که بچه‌هایش شلاق را تاب می‌دادند و بازی اسب سواری می‌کردند، دورِ میز می‌دویدند و جیغ و هوارشان اتاق را برمی‌داشت. در اینجا نخستین کتابهای یادداشتش را برای ***سرمایه***[3] نوشت و در برنامه‌های بلند روزانه با دوستش انگلس دربارهٔ تفسیر اقتصادی تاریخ و موقعیت طبقهٔ کارگر اروپا مباحثه کرد. در اینجا، در این شش سال، چند زبان آموخت، کتاب نوشت، کتابهای چند بخش کتابخانه را بلعید، صدها مقاله نوشت، و وقت پیدا کرد تا برای کودکانش داستانی دربارهٔ شخصیتی خیالی به نام هانس راکل بنویسد «که دکانی جادویی داشت، اما هرگز یک پول سیاه در جیبش نبود.»

این اراده و نیروی سرشار را برای انجام دادن چنین بلندپروازی رفیعی در شرایطی چنین دشوار چگونه و از کجا به دست آورد؟ در کتاب ادموند ویلسُن نقل‌قولی از مارکس هست که سخت تکانم

---

3. *Das Capital.*

داده. این متنی است که وقتی دانشجوی ستیزه‌جویی بود سخت طعنه‌زن و درخشان، زمانی که با شور و شوق هگل می‌خواند و برای جنی اشعار عاشقانه می‌فرستاد، نوشته شده است. می‌گوید: «نویسنده می‌تواند پول دربیاورد تا بتواند زندگی کند و بنویسد، اما در هیچ شرایطی نباید بنویسد تا زندگی کند یا پول در بیاورد. نویسنده نباید در هیچ شرایطی کارش را وسیله بداند. برای او کارش هدف خود است؛ و با چنان قطعیتی برای نویسنده وسیله نیست که اگر لازم باشد آماده است هستیش را در پیشگاه کارش قربانی کند. نویسنده هنگامی که با بنی‌آدم سروکار دارد که پروبالش را با امیال و نیازهای خود بسته‌اند، با همان ایمان و اعتقاد کشیش به دین و آیینش به روی این اصل آغوش می‌گشاید: از خدا اطاعت کن، نه از انسان.»

این نقل‌قول را بارها خوانده‌ام و اکنون، در این پیاله‌فروشی که جوانهایی با موهای فرفری دراز، لباسهای خوشدوخت، پیراهن آبی و صورتی، کراوات گلدار و فراک ــ آنچه را که در لندن پاکدین رخ می‌دهد، می‌توان «انتقام اسکار وایلد» نام نهاد ــ بار دیگر به یادش افتاده‌ام. آیا فلوبر زیر این متن را، بدون تغییر یک ویرگول، امضا نمی‌کرد؟ آیا فلوبر غول‌آسا و دردکش، این مرد تنهای کرواسه و آفریننده، کارش را در چارچوبی مشابه وصف نکرده است؟

هوا دیگر تاریک شده و چون روز شنبه است، جمعیت انبوهی آهسته و کنجکاو در پیاده‌روها بالا پایین می‌روند و ویترینهای رستورانهای خارجی، دکه‌های کتابهای پورنو گرافیک، روسپیخانه‌های تغییر شکل داده، سینماها و کاباره‌های استریپ‌تیز را تماشا می‌کنند. جلو پنجره‌های دوگانه ایستاده‌ام و بی‌درنگ سه ـ چهار رهگذر می‌ایستند و خیره می‌شوند: انتظار چه صحنه‌های محشری را دارند؟ اما کرکره‌های خانه

بسته است و آنان سرخورده می‌روند. من هم به راه خود می‌روم و دیگر افسوس نمی‌خورم که کسی پلاکی نصب نکرده تا یادگار اقامت مارکس در دین استریت باشد.

لندن، نوامبر ۱۹۶۶

دابلینیهای جویس

ادبیات خوب برخی شهرها را سیراب می‌کند و آنها را با جلایی از تاریخ اساطیری و تصاویری می‌پوشاند که در برابر گذر زمان کمتر از معماری و تاریخ گزند می‌بینند. در نیمهٔ دههٔ ۱۹۶۰ که دابلین را دیدم، احساس غبن کردم: آن شهر سرزنده و سرشار از محبت پر از مردم پرنشاطی که وسط خیابان جلویم را می‌گرفتند که بپرسند کجایی هستم و مرا به لیوانی آبجو دعوت می‌کردند، به شهری که جویس در کتابهایش وصف کرده چندان شباهتی نداشت. همچنان که ردپای لئوپولد بلوم را در آن بیست و چهار ساعت کشدار در *اولیس*[1] دنبال می‌کردیم، دوستی راهنماییمان را به عهده گرفته بود؛ نام خیابانها و بسیاری اماکن و نشانیها همان بود، اما با اینحال استواری نکبت و خاکستری بودن فوق‌طبیعی دابلین رُمان را نداشت. آیا همین شهر زمانی هردو جنبه را به نمایش می‌گذاشت؟

البته هیچ‌وقت این طور نبود. زیرا هر چند که جویس مانند فلوبر جنون مستندسازی داشت و هرچند که (با نداشتن محظور اخلاقی همه‌چیز را جز نوشتار شخصی می‌کرد) با چنان وسواسی در جزئیات در توصیف

---

1. *Ulysses.*

امانت را رعایت می‌کرد که از تریست و زوریخ‌نامه می‌نوشت و می‌پرسید چه گلها و درختهایی دقیقاً در کدام گوشه پیدا می‌شود، این شهر را در عالم خیال وصف نکرد، بلکه ابداعش کرد. و این کار را با چنان هنرمندی و نیروی متقاعدکننده‌ای کرد که شهر تخیلی، غم غربت، تلخکامی و (بالاتر از همه) واژگانی که از آن او بود، در چارچوب کیفیت دراماتیک و رنگ با نیرویی بسیار عظیم‌تر از شهر باستانیِ مرکب از گوشت و خون ــ یا به عبارت بهتر سنگ و خاک ــ که نمونهٔ آن است، در ذهن خواننده باقی می‌ماند.

دابلینیها نخستین گام این نسخه‌برداری را معین می‌کند. اهمیت کوبندهٔ ***اولیس*** و ***شب‌زنده‌داری فینگن‌ها***[۲]، تجربه‌های ادبی که روایتگری مدرن را دستخوش انقلاب کرد، گاه سبب می‌شود که این کتاب داستان را از یاد ببریم که ظاهراً سنتی‌تر و فرعی‌تر به نظر می‌رسد (استفادهٔ آن از رئالیسم ناتورالیستی حتی در زمان انتشارش، ۱۹۱۴، منسوخ شده بود)، اما این کار کوچک یک کارورز نیست، بلکه نخستین شاهکاری است که جویس نوشت. کاری است انداموار، نه مجموعه داستانهای مجزا. یکجا خواندن کتاب نشان می‌دهد که هر داستان داستانهای دیگر را تکمیل می‌کند و بدان غنا می‌بخشد و در نهایت خواننده دیدی از جامعه‌ای فشرده به دست می‌آورد که پیچیدگیهای اجتماعی، روانشناسی مردم، آداب و رسوم، پیشداوریها، شور و شوق، اختلافها، و حتی لایهٔ زیرین هرزهٔ آن را کشف کرده است.

جویس نخستین داستان این کتاب، «خواهران»[۳] را در ۱۹۰۴ که بیست و دو ساله بود، بنا به سفارش دوست ناشری به نام جرج راسل نوشت.

---

2. *Finnegans Wake.* 3. The Sisters.

راسل یک پوند استرلینگ به او داد و داستان را در آیریش هومستد[۴]، روزنامهٔ چاپ دابلین منتشر کرد. تقریباً بی‌درنگ این نقشه را ریخت که رشته‌ای داستان بنویسد و عنوانش را ***دابلینیها*** بگذارد. چنانکه به دوستی در جولای همان سال گفت، این داستانها «روح ابتر و فلجی را لو خواهد داد که بسیاری آن را شهر می‌دانند.» این لو دادن ظریف‌تر و دور پروازتر از آن شد که خود او هنگام نوشتن این سطور در خیال می‌پروراند؛ این کار حمله به شهر یا خوار و خفیف کردن آن را که زادگاهش بود دربرنداشت، بلکه بیشتر جابجایی آن از دنیای عینی، گذرا و حاوی جزئیات تاریخ، به دنیای تخیلی و بادوام و ذهنیِ آفرینش هنرمندی بزرگ بود. در سپتامبر و دسامبر همان سال «اِولین[۵]» و «پس از مسابقه[۶]» در همان روزنامه به چاپ رسید. باقی داستانها، به استثنای آخرین داستان، یعنی «مردگان[۷]» از مِه تا اکتبر ۱۹۰۵ در تریست نوشته شد. در این بین جویس از راه کلاسهای درس انگلیسی مدرسهٔ بیاریتز نان بخور و نمیری در می‌آورد، از هر کس که دستش می‌رسید پول قرض می‌کرد تا هم زندگی نورا را و پسر نوزادشان، جورجو، را تأمین کند، و هم گهگاهی برای میگساری که عملاً تا سرحد اغما می‌خورد پول داشته باشد.

در این هنگام فاصله برخی از لبه‌های نخراشیده احساس دورهٔ جوانیش را نسبت به دابلین هموار کرده و به خاطراتش رنگی از غم غربت زده بود که به رغم مهارشدگی و خودداری بسیارش، گهگاه چون چشم‌اندازی رنگ‌رنگ یا موسیقی متن ملایمی گفتگوها را همراهی می‌کند. دیگر در این زمان تصمیم گرفته بود که دابلین قهرمان اصلی کتاب باشد. در نامه‌های این دوره اظهار تعجب می‌کند که چرا شهر را اینهمه

---

4. Irish Homestead. 5. Eveline. 6. After the Race.
7. The Deads.

مدت به باد نسیان سپرده‌اند: «وقتی به یاد می‌آوری که دابلین هزاران سال پایتخت بوده، و «دومین شهر» امپراتوری بریتانیاست، و سه برابر ونیز است، عجیب می‌نماید که هیچ هنرمندی آن را به دنیا عرضه نداشته است.» (نامه به برادرش، استانیسلاوس، ۲۴ سپتامبر ۱۹۰۵). در همان نامه نشان می‌دهد که ساختار کتاب به تکامل زندگی مربوط می‌شود: داستانهای کودکی، نوجوانی، بزرگسالی، و سرانجام زندگی عمومی یا جمعی.

داستان آخر، بلندپروازانه‌ترین داستان که فکر «زندگی عمومی» شهر را دربر داشت، یعنی «مردگان»، کمی دیرتر ـ در ۱۹۰۶ ـ نوشته شد تا جنبه‌ای از دابلین را بنمایاند که، بنا بر متن نامه به برادرش، استانیسلاوس، در داستانهای دیگر پدیدار نشده بود: «کوته‌بینی بی‌شائبه‌اش و مهمان‌نوازیش، که «صفت» اخیر تا آنجا که من دیده‌ام در هیچ جای اروپا وجود ندارد.» (نامهٔ ۲۵ سپتامبر ۱۹۰۶). داستان ضرب شستی واقعی است، زیرا صفحات آن را به این نحو به پایان می‌رسانیم که زندگی جمعی شهر را در آغوش کشیده‌ایم و در عین حال گوشهٔ چشمی به خصوصی‌ترین رازهایش داشته‌ایم. در صفحات این داستان، در بین جامعهٔ متغیری که سالانه به مجلس رقص خانم مورکن می‌آیند، نمایش جانمایه‌های عظیم عمومی را می‌بینیم ـ ملیت‌گرایی، سیاست، فرهنگ، دربرگیرندهٔ آداب و رسوم محلی و ملزومات رقص، خوراکها، لباسها، فصاحت و بلاغت در سخنرانی ــ و همچنین قرابتها و نزاعهایی که مردم را کنار هم نگه می‌دارد یا از یکدیگر جدا می‌کند. اما به طرزی غیرقابل تصور همهٔ این جمع در یک زوج، گابریل کازوی و همسرش، گرتا، خلاصه می‌شوند. داستان با کشف نهفته‌ترین عواطف و احساسات گابریل ختم می‌شود، و ما با او در مکاشفهٔ عشق و مرگ مایکل فیوری

سهیم می‌شویم که مربوط است به صحنه‌ای احساساتی در زندگی گذشتهٔ گرتا. «مردگان» با آمیختگی تمام عیار جنبه‌های جمعی و فردی و موازنهٔ ظریفی که بین جنبه‌های عینی و ذهنی ایجاد می‌کند، پیشاپیش خبر از *اولیس* می‌دهد.

اما «مردگان» برخلاف مهارتی که در روایتگری به نمایش می‌گذارد، بهترین داستان کتاب نیست. من هنوز هم «پانسیون[۸]» و «حادثه‌ای دردناک[۹]» را ترجیح می‌دهم. استادی بی‌همتایی که در این دو داستان به کار رفته، آنها را در کنار قصه‌های چخوف، موپاسان، پو، و بورخس قرار می‌دهد، یعنی در بین نمونه‌های تحسین‌انگیز این نوع ــ چنان فشرده و موجز که تنها شعر می‌تواند باشد ــ که داستان کوتاهش می‌خوانیم.

در حقیقت همهٔ داستانهای *دابلینیها* دست هنرمندی تمام عیار را آشکار می‌سازد، نه نویسنده‌ای تازه‌کار را که آن زمان بود. برخی، چون «پس از مسابقه» و «عربی[۱۰]» چنین داستانهایی نیست، بلکه بیشتر عکسی فوری است که تا ابد برخی از مردم دابلین را جاودانی کرده است: سبکسری توخالی جوانی ثروتمند یا بیداری جوانی نوبالغ و ورودش به دنیای عشق بزرگسالی. باقی داستانها برعکس، مثل «پس از مسابقه» و «حادثه‌ای دردناک» داستانهایی را در چند صفحه فشرده می‌کند که همهٔ پیچیدگی روانشناختی دنیایی را، بویژه ناتوانیهای عاطفی و جنسی جامعه‌ای را که محدودیتهای مذهبی و بسیاری پیشداوریهایش را به نهادها و آداب و رسوم تبدیل کرده است، آشکار می‌سازد. با اینهمه، هرچند چشم‌انداز جامعه‌ای که *دابلینیها* می‌نمایاند بسیار جدی است ــ با لحن نیشدار، طعنه‌آمیز یا آشکارا خشماگین ــ این دلبستگی درجهٔ دوم

8. The Boarding House.
9. A Painful Case.
10. Araby.

کتاب است. در فراسوی این جنبه‌های مستند و انتقادی پیوسته نیتی هنری مسلط است. منظورم این است که «رئالیسم» جویس به فلوبر نزدیک‌تر است تا زولا. ازرا پاوند که در بسیاری امور اشتباه کرد، اما در هنر هرگز نلغزید، اولین کسی بود که به این نکته پی برد. در ۱۹۱۴ که دستنویس کتاب پس از ۹ سال بین ناشران دست به دست می‌گشت و هیچ یک انتشارش را به عهده نمی‌گرفت. به دست ازرا پاوند رسید. او اعلام داشت که تا آن زمان کسی در ادبیات انگلیسی نثری بهتر از آن ننوشته است و کتاب تنها با نوشته‌های کنراد و هنری جیمز قابل قیاس است، و برجسته‌ترین نکتهٔ کتاب «عینیت» آن است.

این اظهارنظر چندان دقیق نیست و چنین وضعی در مورد کل هنر جویس کاربرد دارد. و آنجا که این «عینیت» نخستین‌بار پدیدار می‌شود، به دنیای روایی سامان می‌دهد، انسجام و حرکت خاصی به سبک می‌دهد، و نظامی از درگیری و فاصلهٔ بین خواننده و متن ایجاد می‌کند، در *دابلینیها*ست. منظورمان از «عینیت» در هنر چیست؟ قراردادی یا ظاهری بیرونی که در اصل هیچ چیز را دربارهٔ موفقیت یا شکست اثر از پیش فرض نمی‌کند، و بنابراین به اندازهٔ مخالفش، یعنی هنر «ذهنی» مشروع است. داستانی «عینی» است که به طور انحصاری بر دنیای بیرونی متمرکز می‌شود و از دنیای درونی و خلوت رو برمی‌تابد، یا وقتی که راوی نامرئی باشد و آنچه روایت می‌کند در چشم خواننده شیء خودبسنده و غیرشخصی بنماید، نه وابسته یا تابعی باشد به چیزی بیرون از خود، یا وقتی که هردو شگرد در متنی واحد با هم درآمیزند، همچنان که در داستانهای جویس هست. عینیت نوعی شگرد است، یا بهتر بگوییم، تأثیری است که شگرد روایی وقتی کارایی داشته باشد ایجاد می‌کند، بی‌آنکه خامدستی یا نقایصی دیگر از مؤثر بودنش بکاهد و این احساس

را به خواننده بدهد که قربانی لفاظی ساختگی شده است. فلوبر برای دست یافتن به این جادو در مدت پنج سالی که وقت برد تا *مادام بوواری* را بنویسد، رنجی ناگفتنی برد. جویس که از کوشش توانفرسایی که نوشتن *اولیس* و *شب‌زنده‌داری فینگن‌ها* از او می‌طلبید در عذاب بود، برعکس این داستانها را به سرعت تمام و با سهولتی شگفت‌انگیز (و دلسردکننده) نوشت.

دابلینِ داستانها با سرمای نثری که با دقتی ریاضی‌وار کوچه‌های تنگ و باریکی را که کودکان ژنده‌پوش در آنها بازی می‌کنند، پانسیونهای میرزابنویسهای کثیف، بارهایی که خانه به دوشها در آن مست می‌کنند و مچ می‌اندازند، و پارکها و خیابانهای پرت افتاده‌ای را که جای عشقهای تصادفی است ترسیم می‌کند، همچون دنیایی حاکم و خالی از علایق وصف می‌شود. صدها آدم گوناگون به صفحه‌های کتابش جان می‌بخشند و گاه افراد معینی ــ بیشتر کودکان ــ از زبان اول شخص سخن می‌گویند و از ناکامی و شهوت حکایت می‌کنند، یا در برخی قسمتها کسی که شاید هرکس باشد یا هیچ کس، با صدایی چنان محجوب و محتاط و وارسته از این موجودات، اشیاء و موقعیتها روایت می‌کند که پی‌درپی از یادش می‌بریم و چنان مفتون طرز تعریفش می‌شویم که به آنچه برایمان تعریف می‌کند بی‌اعتنا می‌مانیم.

آیا این دنیایی دلخواه و فریبنده است؟ نه، به هیچ‌وجه. دنیایی فلاکتبار است لبالب از خرده‌بینی، سختگیری و سرکوب که کلیسا بر آن نظارتی تنگاتنگ و برنتافتنی دارد، و ملیت‌گرایی آن، هر قدر که در برابر موقعیت نیمه مستعمرهٔ کشور واکنشی موجه بنماید، ارزشهای فرهنگی کژ دیسه و ولایت‌گرایی ذهنی را در برخی ساکنان می‌پروراند. اما برای توجه به این نقایص باید دنیای روایت را ترک بگوییم و بکوشیم از لحاظ انتقادی به آن

بیندیشیم. زیرا، وقتی در جادوی کتاب غرقه شویم، فلاکت و ادبار دیگر زیبا نخواهد بود و مردم ــ هرقدر قابل تحقیر و فلکزده ــ دیگر جذاب نخواهند بود. جذابیت نه سرشتی اخلاقی دارد و نه اجتماعی: اینجا زیبایی شناختی یکه‌تاز است. این نکته که می‌توان چنین تمایزی قائل شد، دقیقاً نمایانگر نبوغ جویس است. او یکی از انگشت شمار نویسندگان معاصر است که توانسته است به طبقهٔ متوسط ــ طبقه‌ای که مقدم بر هر چیز ناقهرمان بوده ــ با شخصیت هنری برجسته‌ای حال و هوایی قهرمانی ببخشد؛ در این موضوع نیز باردیگر از فلوبر پیروی کرده است. هردو این کارستان دشوار را از پیش برده‌اند: شأن و اعتبار بخشیدن به زندگی روزمره. با آن درجه از حساسیتی که جویس زندگی روزمرهٔ خرده بورژوازی دابلین را باز می‌آفریند و با درجهٔ مهارتی که این قصه‌ها را باز می‌گوید، این زندگی در کتاب ابعاد ماجرایی بسیار غنی و تجربهٔ انسانی بسیار پرابهت را به خود می‌گیرد.

«ناتورالیسم» جویس برخلاف زولا اجتماعی نیست؛ تنها مقصد آن زیبایی‌شناختی است.این امر سبب شد که ناقدان انگلیسی پس از نخستین انتشار *دابلینیها* به آن انگ «بدبین» بزنند. چون به شگردهای رئالیسمی معتاد بودندکه داستانهارا به‌قصد اصلاح و تهذیب‌احساسات‌زینت می‌داد، از دیدن این قصه‌ها که انگار از زمینهٔ تاریخی و مستند برخوردار بود و با اینحال نابرابریها و بیعدالتیهای وصف شده را به صراحت محکوم نمی‌کرد، برآشفته شدند. جویس ــ که در زمان نوشتن این داستانها خود را سوسیالیست می‌خواند ــ به هیچ یک از اینها دلبسته نبود، یا دست‌کم هنگام نوشتن نبود: او نمی‌خواست از یک واقعیت خاص خبر دهد یا درباره‌اش اظهارنظر کند،بلکه می‌خواست‌واقعیت‌خود را بازآفریند، ابداع کند، و هستی هنری نابی با شأن و اعتبار شیئی زیبا را بدان ارزانی دارد.

و همین نکته دابلین جویس را مشخص و از آن دیگری، دابلین گریزپا و واقعی متمایز می‌سازد: جامعه‌ای در حال جنب و جوش، لبالب از درامها، رؤیاها، و مسائلی که به صورت نقاشی دیواری زیبایی از بی‌آلایش‌ترین اَشکال، رنگها، طعمها و موسیقی به سنفونی عظیم کلامی که در آن هیچ چیز خارج از کوک نیست، جایی که کوتاه‌ترین مکثها یا ضربه‌ها در هماهنگی کامل اثر سهیم است، استحاله می‌یابد. دو شهر به هم شبیهند، اما این شباهت فریبی ظریف و کشدار است، چون هرچند که خیابانها همان نام را دارند، و این امر در مورد بارها، مغازه‌ها و پانسیونها هم صادق است، و هرچند که ریچارد اِلمن در زندگینامهٔ تحسین‌انگیز خود توانسته است تقریباً همهٔ نمونه‌های واقعی شخصیتها را در داستانهای ***دابلینیها*** بازشناسد، فاصله بین این دو بی‌نهایت است، زیرا ماهیتشان متفاوت است. شهر واقعی فاقد آن کمالی است که فقط زندگی توهمی هنری ــ نه هرگز خود زندگی ــ می‌تواند بدان دست یابد. غوغای بی‌امان و سرگیجه‌آور زندگی، زندگی در حال شدن، هرگز نمی‌تواند بدان صورتِ کروی و کامل دست یابد. دابلین داستانها از نقایص یا زشتیها مبرا شده یا ــ و این هم به همان حد می‌رسد ــ با عصای معجزه‌آسای سبک بدل به کیفیاتی زیبایی شناختی شده است. به شکلِ ناب، به واقعیتی که ماهیتش از ماده‌ای نازدودنی و محونشدنی است، یعنی واژگان بدل شده است؛ به چیزی بدل شده است که حیات و تداعیهاست، تخیل و رؤیاست، نه تاریخ و جامعه‌شناسی. اگر مانند برخی از ناقدان بگوییم که شهر ***دابلینیها*** فاقد «روح» است، تا آنجا که منظور انتقاد باشد، صورت‌بندی قابل تحملی است. روح شهر، آنجا که پسر بچه‌های «برخورد[11]» از همراهی با یک

11. The Encounter.

همجنس‌باز خودداری می‌کنند، آنجا که دخترک فروشنده اِولین، بین فرار به بوئنوس‌آیرس یا باقی ماندن در بردگی پدرش سرگردان است، و آنجا که چندلر کوچک چون شاعری درمانده در مالیخولیا غرقه می‌شود، در همهٔ موارد در سطح است. آن سطح بیرونی بسیار ظریف و حساس است که بر شوربختیهای ساکنان خاکسار شهر شکوه و جلال دلبخواهی را تحمیل می‌کند. زندگی در این قصه‌ها نیرویی ژرف و پیش‌بینی‌ناپذیر نیست که به دنیای واقعی جان ببخشد و سبب ناپایداری شدید آن و نوسانهای بی‌ثبات بخت شود، بلکه نوعی درخشش منجمد، برق بیجان است که اشیاء و شخصیتها در آن به وسیلهٔ شعبده‌بازی لفظی اشباع می‌شوند.

و برای تصویر این نکته راهی بهتر از ایستادن و تأمل نیست، با همان آرامش و سماجتی که یک نقاشی مشکل می‌طلبد، صحنه‌هایی که به نظر می‌رسد در *دابلینیها* به زیبایی‌شناسی رمانتیک کش و قوسهای احساساتی و سنگدلی روایی درود بفرستد. مثلاً تصمیم ناگهانی اِولین در این باب که با دلداده‌اش نگریزد، یا کتکی که فارینگتُن مست به پسرش، تام، در «همتایان[۱۲]» می‌زند، تا مفرّی برای درماندگی خود بیابد و بر سر دیگری دق‌دل خالی کند، یا گابریل کازوی اندوهگین، در انتهای «مردگان»، وقتی که به ماجرای عاشقانهٔ زمان جوانی همسرش، گرتا، با مایکل فیوری مسلول پی می‌برد. اینها صحنه‌هایی است که در هر قصهٔ رمانتیک به سخن‌پردازیهای پرشور و شوق و سوز و گداز عاشقانه منجر می‌شود. اما در اینجا نثر خنکشان کرده و کیفیت پلاستیکی به آن داده و از هر گونه نشانهٔ تأسف به حال خود یا باج دادن عاطفی به خواننده تهیشان کرده

12. Counterparts.

است. هر گونه آشفتگی یا هذیانی که این صحنه‌ها می‌توانست دربرداشته باشد ناپدید گردیده، و از راه کار کردن بر نثر روشن و خالص و دقیق‌شده است. و دقیقاً همین سرمایی که این صحنه‌های احساسی را در برگرفته است، حساسیت خواننده را برمی‌انگیزد. خواننده در برابر بی‌اعتنایی الهی راوی واکنش نشان می‌دهد، با آن در می‌افتد، و از لحاظ عاطفی وارد داستان می‌شود و با آن به هیجان می‌آید.

درست است که جویس نخست در ***اولیس*** و سپس در ***شب‌زنده‌داری فینگن‌ها*** (هرچند که این رُمان جسارت تجربی را به طول و تفصیلی غیرقابل خواندن می‌رساند) مهارت و استعدادی را گسترش داد که پیشتر در ***چهرهٔ هنرمند در جوانی***[۱۳] و ***دابلینیها*** به کار بسته بود. اما داستانهای نخستین کوشش او در روایتگری همان چیزی را می‌نمایاند که بعدها آن شاهکارها به حد وفور تثبیت کردند: توانایی اعلای نویسنده‌ای از راه به کار بردن جزئیات خاطرات دنیای کوچکی که در آن زاده شده و از راه سهولت زبانی خارق‌العاده‌اش در ایجاد دنیایی از آن خود. این دنیا در زیبا و غیرواقعی بودن، دنیایی است که می‌تواند ما را به حقیقی و موثق بودن قانع سازد، و این چیزی نیست جز نتیجهٔ شعبده‌بازی روشنفکرانه، الم‌شنگه‌های زبانبازانه، جهانی که از راه عملِ خواندن دنیای ما را غنی می‌سازد، برخی از سرنخهایش را به دستمان می‌دهد و کمکمان می‌کند که آن را بهتر بفهمیم. بالاتر از همه زندگی ما را تکمیل می‌کند، و چیزی بدان می‌افزاید که به خودی خود هرگز نمی‌توانست داشته باشد یا تجربه کند.

لندن، ۲۳ ژوئن ۱۹۸۷

---

13. *Portrait of the Artist as a Young.*

اُسکارِ دیگر

در آشپزخانهٔ کوچک خانهٔ ارلز کورت صبحانه می‌خوردیم که دیدیم از زیر میز کنار دیوار سرموشی درآمد. اشتباه نمی‌کردیم. دوان‌دوان رفتم تا به صاحب‌خانه شکایت کنم. چشمان خانم اسپنس برقی زد. «آه! اُسکار!» و اصرار کرد که برای مهمان صبحانه قدری پنیر اسفنجی بگذارم که خیلی دوست دارد؛ بچه‌هایش به این کار خو گرفته بودند. خیلی تلاش کردم تا به او بفهمانم که حضور اُسکار برای ما جالب نیست، و از این رابطهٔ دوستی با موش نفرت داریم. خانم اسپنس با این اظهارنظر با من خداحافظی کرد که وقتی اُسکار فهمید که دوستش ندارند، به خانهٔ مهمان‌نوازتری می‌رود.

چند روز بعد که از سینما برگشتیم و چراغ خانه را روشن کردیم، دیدیم که از سبد میوهٔ روی زمین اُسکار، پدر اُسکار، مادرش، و یکی از برادران کوچکش شادمانه بیرون پریدند. صبح علی‌الطلوع جلو در خانهٔ خانم اسپنس نگهبانی می‌دادم. صاحب خانه این بار سرم داد زد و چند دستور به من داد. ناچار گزارش تهاجم را به شهرداری کنزینگتُن دادم که مرا به قسمتی به نام «بخش جوندگان» حواله داد. مشکلم را تلفنی توضیح دادم. صدای خونسردی نشانی را از من گرفت و گفت منتظر باشم.

آقایی که بعدازظهر فردای آن روز به آپارتمان ما آمد، آدم عجیبی بود

که انگار یکراست از داستانهای کوتاه انگلیسی درآمده بود. مردی بود بلند بالا و استخوانی، که کت مشکی و شلوار راه‌راه به تن و کلاه لبه باریک به سر داشت. کیفی با خود داشت که به سنگ گور می‌مانست. مرد به خانه آمد، کلاه از سر برداشت و کتش را درآورد و دیدیم که سرآستینهای اضافی دارد که مثل صندوقدارها با گره به آستین کوتاهی روی دستش نصب شده. بعد بنا گذاشت به سؤال پیچ کردنم. اول از همه کجا پیدا شدند؟ چندتا بودند؟ چه رنگی بودند و اندازه‌شان چقدر بود؟ شبها خیلی سر و صدا می‌کردند؟ جوابها را در دفتر یادداشتی که آن هم عجیب بود با مدادی نوشت که لای انگشتانش گم می‌شدند.

اطلاعاتش که تکمیل شد، بنا کرد به کار. کیف دستی را که باز کرد، صحنه‌ای هنری آشکار شد و بی‌درنگ مرا به یاد جوزف کورنل[1] انداخت. شیشه‌های زیادی بود پر از گردهای رنگی که نظم متعصبانه‌ای داشت و تلّی از بشقاب کوچک مقوایی دیده می‌شد. مأمور بخش جوندگان روی دستها و زانوها مثل اردک دور آشپزخانه چرخید و دست به عملیات پرزحمتی زد که مدت زیادی وقتش را گرفت. گردهای گوناگون را در بشقابهای مقوایی ریخت و پیش از آنکه در جاهای حساس که در نقشهٔ طرح شدهٔ آشپزخانه در دفترچه‌اش کشیده بود بگذارد، با بُرسی به دقت صافشان کرد. قرار گذاشت که کسی بشقابها را جابجا نکند یا گرد را بهم نزند. گفت که بعضی از آنها زهرآلود است و باقی فقط شن است، و همین بر کنجکاوی ما افزود. پیش از رفتن نجوا کرد که بهتر است در آشپزخانه را برای مدتی ببندیم.

یک هفته بعد برگشت و از آن پس تا یک سال با وقت‌شناسی نجومی

---

۱. Joseph Cornell (۱۹۰۳-۱۹۷۲) نقاش سوررئالیست و پیکره‌ساز امریکایی.

همه هفته به ما سر زد. با هم دوست نشدیم، چون مستعد چنین ضعفهایی نبود، و حتی چندان حرفی با هم نزدیم. همین که از راه می‌رسید، من کارهای خود را کنار می‌گذاشتم تا کارهای او و کردار خونسردانه‌اش را تماشا کنم. طولی نکشید که به کارکرد شن بی‌آزار پی بردم. شن برای خفه کردن یا پراکندن موشها نبود، بلکه به منظور جمع کردن فضله‌شان به کار می‌رفت. آقای محترم با یک منقاش فلزی فضله‌های سیاه کوچک را که اُسکار و دوستانش در بشقابها تخلیه می‌کردند برمی‌داشت و توی لوله‌هایی می‌گذاشت و با کیف مراسم تدفین با خود می‌برد. در موضوع سَم، هر هفته نشانه‌های لودهنده را بررسی می‌کرد، دمبدم نگاه کاونده‌اش را به شیارها، شکافها، ردپاها و گودیهایی که مزاحمان به جا گذاشته بودند می‌دوخت. دریافتم که تنوع رنگ با مقادیر مختلف ترکیب مرگزا ربط دارد، زیرا موشها پادتن‌هایی تولید می‌کنند که به سرعت مصونشان می‌سازد و آقای محترم با آن تغییرات هفتگی گرد می‌کوشید سریع‌تر و زیرکانه‌تر از سوخت و ساز اسکار و همنوعانش عمل کند.

هرگز چیزی را برایم توضیح نداد و هنگامی که سرشار از حس کنجکاوی چیزی پرسیدم، با روش استادانه‌ای مرا از میدان بیرون کرد: وانمود کرد که از انگلیسی حرف زدنم سردرنمی‌آورد. نتیجهٔ تجزیه تحلیل فضله‌ها چه بود؟ جواب داد، بله، بله، حتماً باران می‌بارد. تأثیر این مرحله از مبارزه چه بود؟ اینهمه گرد با این روش موشها را نابود و ناپدید می‌کند؟ بله، کلوپ فوتبال چلسی قهرمان می‌شود.

گذشته از فضله لاشه‌های تازه‌ای را هم که پیدا می‌کرد با خود می‌برد. دستکش به دست برشان می‌داشت، لحظه‌ای مثل پزشک، بدون نفرت یا علاقه، معاینه‌شان می‌کرد، بعد توی کیسه پلاستیکهای کوچک می‌گذاشت و در همان کیف دستی می‌چپاند! درست است که موشهای

زیادی مردند، اما خانوادهٔ ما احساس تناقض‌آمیز طرفه‌ای داشت که گردهای رنگارنگ در عین اینکه موشها را از بین می‌بَرَد باعث تکثیر آنها هم می‌شود. درست است که از مرز آشپزخانه نگذشتند، اما بستن آشپزخانه به معنای آشپزی روی پریموس و غذا خوردن در اتاق خواب بود و همچنین تبدیل حمام به ظرفشویی. نفرت نداشتن از آنها محال بود، موجوداتی سمج و موذی بودند، اما دیدن آن جور مرگ و میرشان مایهٔ عذاب وجدانمان می‌شد. ناگهان سروکله‌شان پیدا می‌شدو در حالی که از ضیافت جنایی بادکرده بودند با حرکت کند خود راکنار پای ما می‌کشیدند و آنجا بی‌حرکت ماندند، با دهان باز نفسهای ضعیف می‌کشیدند تا آنکه کف بر لب می‌مردند. انداختنشان توی سطل زباله وظیفهٔ هولناکی بود که سبب کابوس و استفراغ می‌شد. هنگام نوشتن، تدریس در دانشگاه، خواندن یا گفتگو با مردم، به چیزی جز آنها و آقای محترم با آن کلاه لبه باریک نمی‌اندیشیدم.

دوره‌هایی بود که انگار پیروز شده بودیم: یکی دو هفته گذشت و حتی از یک قربانی هم خبری نبود. به هیجان آمدیم و به سلامتی یکدیگر چیزی نوشیدیم. اما مأمور بخش جوندگان بی‌اعتنا به کارش ادامه داد و همچنان بشقابها و گرد را در گوشه‌های آشپزخانه گذاشت و در دفترش چیزهایی نوشت. او بهتر از ما می‌دانست، چون یک روز صبح بار دیگر فضله‌های کوچک سیاه را روی شن و کاشی گرد گرفتهٔ آشپزخانه دیدیم. سرش خراب شدم و چپ و راست از او پرسیدم که چرا به جای آن روش بی‌پایان خانه را ضدعفونی نمی‌کند، که برایم شرح داد حادثهٔ وحشتناکی در قرن نوزده رخ داده و یک خانه برای مدتی نامعلوم قرنطینه شده است. بنابراین چارهٔ دیگری نداشتیم، جز اینکه چشم براه بمانیم تا به روش خود موشها را شکست دهد.

اما من نتوانستم صبر کنم. در خارج از لندن و خارج از انگلستان کار پیدا کردم. از آنجا رفتم و بین آنها و خودمان کشورها، اقیانوسها و قاره‌هایی را به جا گذاشتم. اما از لندن خیلی خوشم می‌آمد، شهری بود با مردم و اشیائی که همیشه برایم شگفتی‌آفرین بودند، و دو سال بعد برگشتم. در کمال تعجب خانهٔ کوچک ارلز کورت در کانگورو والی باز هم خالی بود. بار دیگر اجاره‌اش کردیم. شبی که به آن خانه رفتیم، با دوستان همسایه شوخی کردیم که گویا موشها دلشان برای اوضاع سابق تنگ شده است. دوستان که رفتند و ما بنا کردیم به باز کردن اثاث، حس پیش از وقوعی هردومان را واداشت که با هم به سوی در اتاق خواب نگاه کنیم. درست مثل پایان داستان کوتاه ترومن کاپت به نام «میریام[2]»، آنجا، روی فرش سرخ، موجود سرخگون کوچکی، که اُسکار بود، به اتاق سرک کشیده بود و به ما خوشامد می‌گفت و وعدهٔ عذاب آینده را می‌داد.

لیما، مارس ۱۹۷۹

2. Myriam

دوریس لِسینگ: دفترچهٔ طلایی[1]

۱

در ۱۹۶۶ که به لندن برگشتم، چهار سال از انتشار ***دفترچهٔ طلایی*** می‌گذشت، اما هنوز هم وردزبان خیلیها بود. کتاب موضوع بحثهای داغ ستایش‌آمیز و اتهام‌آمیز بود، اما هم تحسین‌کنندگان و هم مخالفان بر سر این نکته توافق داشتند که رُمان مظهر یک عصر است. فمینیستها آن را به صورت کتاب دم‌دستی درآوردند و در برخی محافل ادبی آن را از زمان ***زیر فوران آتشفشان***[2] مَلکوم لاوری جسورانه‌ترین تجربه در قالب رُمان دانستند. یکی از خانمهای همکار در دانشکدهٔ کویین‌مری آن را به من توصیه کرد و گفت: «اگر می‌خواهی بدانی موقعیت زنانه چیست، این کتاب را بخوان.» کتاب را خواندم و در همان خواندن اول به آن مشکوک شدم. به همکارم گفتم که رُمان دوریس لسینگ مرا به یاد ***ماندارنهای*** سیمون دوبووار انداخته است و او از این حرف به خشم آمد. کتاب را که بار دیگر خواندم، به نظرم رسید حق با اوست و من بر خطا بودم. ***دفترچهٔ***

---

1. *The Golden Notebook.*

2. *Under the Volcano.*

طلایی از ***ماندارنها*** بهتر است، تظاهر کمتری در آن است و جانمایه‌های همانند را با ژرفای بیشتری می‌کاود و همچنین جانمایه‌های دیگری را کشف می‌کند که در رُمان فرانسوی نیست. این نکته درست است که هر دو سندی رمّان‌وار از اروپای پس از جنگند.

دفترچهٔ طلایی شایستگیهای بسیاری دارد. رُمان بلندپروازی است که در صدد کشف در چنین زمینه‌های متنوعی است: روانکاوی و استالینیسم، رابطهٔ ساختهٔ ذهنی و زندگی، تجربهٔ جنسی، روان پریشی و فرهنگ مدرن، جنگ بین دو جنس، آزادی زنان، استعمار و نژادپرستی.

به نظرم در ادبیات امروز انگلیسی رُمانی «متعهد»تر از این، بنا به اصطلاح سارتر، دیده نمی‌شود. یعنی کتابی نیست که بیش از این در مباحثات، اساطیر و خشونت زمان خود ریشه دوانده باشد؛ با انتقادی پرخاشگرانه‌تر از این با آداب و رسوم و ارزشهای جامعه برخورد کرده باشد؛ و همچنین به شرکت در مبارزهٔ جمعی در تاریخ از راه هنرش مکلف‌تر از این بوده باشد.

روشنفکر مآبی چند صفحهٔ اولش فریبنده است. ابتدا عصبانیمان می‌کند از اینکه با رُمانی از آن دسته رمانهایی سروکار داریم که به سبک سارتر پس از جنگ نوشته شده و حالا از ملال از لای انگشتان ما خواهد لغزید. اما بزودی، یعنی پس از آنکه وارد بازی سردرگم آینه‌هایی می‌شویم که در کتاب بین داستان (آشکارا) عینی ــ «زن آزاد» ــ و دفترچه‌های رنگی مختلف کارگذاشته شده، درمی‌یابیم که پای عقلانیت چوبین است؛ این وسیله هماهنگی است که چشم‌انداز آشفته را پنهان می‌سازد. و رفته‌رفته وضوح بازتابی راوی و شخصیت آنا ولف (کشف خواهیم کرد که شاید هر دو یک تن باشند) پس از اینکه در جنگ دلیرانه اما بیهوده‌اش علیه اَشکال گوناگون بیگانگی که زنان را در جامعهٔ صنعتی

مدرن تهدید می‌کند ــ دست‌کم به گواهی ادبی او ــ شکست می‌خورد، خرد و سرانجام در جنونی که قهرمان به آن پناه می‌برد حل می‌شود.

نمی‌دانم چرا این رُمان کتاب مقدس فمینیستها شد. اگر از این دیدگاه بخوانیم، نتایجش چنان بدبینانه است که سبب می‌شود تن آدم به جوش و خارش بیفتد. آنا و مالی دو «زن آزاد» در کوششهاشان برای نیل به رهایی از بردگی روانشناختی و اجتماعی زنانگی شکست فاجعه‌باری می‌خورند. انقیاد «مالی» رقت‌انگیز است، زیرا به دلایلی بسیار بورژوایی یعنی خواست امن و آسایش، آمادهٔ ازدواج بورژوایی است. و آنا اسیر حصار دنیای ذهنی خود است که در آن کاوش جنون (دفترچهٔ طلایی) بازی خطرناکی است: این دفتر سترون ماندن کوششهایش را برای پیشبرد زندگیِ درست می‌نمایاند. آزادی و استقلالی که هردو دست از آن برخوردارند، آنان را در برابر سقوط عاطفی، خلأ و رنج محافظت نمی‌کند. آن پختگی روشنفکری را نیز که مجازشان می‌دارد با تثبیت فاصله‌ای طنزآمیز از زندگی خود بر شکستهای خود غلبه کنند به دست نمی‌آورند. آنا که در جوانی رُمان موفقی نوشته است، اکنون ــ در چهل سالگی ــ از سترونی هنری در عذاب است و به دلدادگان خود اطمینان می‌دهد که هرگز دست به قلم نخواهد برد (هرچند که در آخر کتاب پی می‌بریم این وعده دروغ است).

مالی و آنا پس از طلاق محترمانه از قید و بند خانواده خلاص شده‌اند. برخی از فمینیستها که معتقدند نهاد ازدواج همیشه به زنان نقش منفعل و کهتری می‌دهد، از آن سخت بیزارند. هردو به اختیار دلدادگانی دارند، اما این روابط، بخصوص در مورد آنا به طرزی غیرمعمولی توأم با تلخکامی است: این روابط او را جریحه‌دار می‌کند و احساس روزافزونی از ویرانی عاطفی در او برجا می‌گذارد. بعلاوه، این احساس به آدم دست می‌دهد که

هم آنا و هم بدل او در یادداشتهای روزانه («She») از روی غریزه امیدوارند یکی از این ماجراجویی‌های جنسی به رابطه‌ای دایمی، یعنی «ازدواج» بینجامد. انگار هردو ناتوانند از اینکه از رابطهٔ جنسی انصراف خاطری بسازند و از لذت جسمی برخوردار شوند، بی‌آنکه قلبشان درگیر شود. در رُمان این توانایی به طور انحصاری در اختیار مردهاست که همیشه می‌آیند و زنا می‌کنند و می‌روند.

درواقع ***دفترچهٔ طلایی*** وانمود نمی‌کند که کتاب تهذیب‌کننده‌ای است، یا پادزهری است در برابر بیگانه کردن زنان در جامعهٔ معاصر. این رُمانی است دربارهٔ توهمات از دست هشتهٔ یک طبقهٔ روشنفکر که از زمان جنگ تا دههٔ ۱۹۵۰ که رؤیای تبدیل جامعه را بر حسب رهنمودهای مارکس در سر می‌پخت و در فکر تغییر زندگی بنا به استدلالهای رمبو بود. اما همگان به این نتیجه رسیدند که در درازمدت همهٔ کوششهایشان ــ در برخی موارد خام و گاه قهرمانانه ــ به جای چندانی نرسیده است. زیرا تاریخ، که در تمام این سالها به راه خود رفته است، جهاتی را پیموده است بسیار متفاوت از آنچه روشنفکران خیالپرداز و محال‌اندیش امیدش را داشته‌اند. گرچه رُمان از منظر یک زن روایت می‌شود، وضع زن به طور انتزاعی نیست که همچون جانمایهٔ اصلی کتاب پدیدار می‌گردد، بلکه بیشتر شکست ناکجاآبادی است که روشنفکر مدنظر داشته که از قضا در اینجا زن است.

دفترچهٔ طلایی از این منظر شاهد عینی سختگیر سیاسی و فرهنگی بیگانگی روشنفکر پیشرو غربی است. با این کتاب دوریس لسینگ پیشگام زمان خود شد، زیرا تا دههٔ ۱۹۷۰ طول کشید که روشنفکران پیشرو باقی اروپا جرأت انتقاد از پیچیدگیهای ایدئولوژیکی و قدرت انقلابی ادبیات را به خود بدهند.

۲

سرشت گسستهٔ کتاب بی‌جهت نیست. همچنین است ساختار متنوع آن که داستانها از راه آن به یکدیگر شکل می‌دهند و یکدیگر را از شکل می‌اندازند. این ساختار همچنان که قهرمانش، آنا، خود در آن به سر می‌برد و تحلیلش می‌کند، به واقعیت عاطفی و اجتماعیِ به تنگنا افتاده مربوط می‌شود.

این رُمان در تئوری به ترتیب زیر تقسیم شده است: یک داستان عینی ــ «زنان آزاد» ــ که عبارت است از پنج قسمت و با یادداشتهای پنهانی که آنا می‌نویسد در آمیخته است. دفترچه‌های آنا پنج رنگ گوناگون دارند، که هر یک از آنها حاوی دستمایه‌هایی از نوعی متفاوت است. در دفترچهٔ مشکی هرچه دربارهٔ آنای نویسنده هست، دیده می‌شود؛ در دفترچهٔ قرمز تجارت سیاسیش نوشته شده؛ در دفترچهٔ زرد آنا داستانهایی بر مبنای زندگی خود ابداع کرده و در دفترچهٔ آبی خاطراتش را نوشته است. بالاخره دفترچهٔ طلایی باید ترکیب دفترچه‌های دیگر باشد، سندی که باید با دیدگاهی یگانه و همبسته آنایی را که در دفترچه‌های دیگر از هم گسسته است یکجا دربربگیرد.

این سامان در عمل فرو می‌ریزد. آنا نمی‌تواند حد و مرزی را که برای هر دفترچه گذاشته رعایت کند و خواننده درمی‌یابد که ساخته‌های ذهنی غالباً در دفتر یادداشت روزانه پیدا می‌شود و سیاست موضوع گفتگویی است که در همه دفترها دیده می‌شود و سروکلهٔ حرفهٔ آنا، یعنی ادبیات، در دفترچهٔ مربوط به سیاست پیدا می‌شود. همهٔ اینها به طرزی روشن در سطح شکل چیزی را نشان می‌دهد که آنا در جریان رُمان درمی‌یابد: که زندگی نمی‌تواند دربست شامل طرحی عقلانی باشد، چه به صورت

اصول عقاید سیاسی مانند مارکسیسم درآید، و چه در درمانی که مدعی داشتن فلسفه‌ای جامع است، مانند روانکاوی، یا در تقارنهای ساختار یک رُمان. عقلانی و غیرعقلانی در واقعیتی جدایی‌ناپذیر به یکدیگر مربوطند و این نکته را دربردارند که زندگی انسان در اساس پیش‌بینی‌ناپذیر است. ناهماهنگیهای برجسته در ساختمان رُمانی که دفترچه‌های آنا پدیدار می‌کند، تنها شگفتیهایی نیست که ***دفترچهٔ طلایی*** برای خواننده در چنته دارد. بزرگ‌ترین شگفتی متعلق به آن لحظهٔ جادویی است که خواننده در انتهای کتاب ـ به وسیلهٔ یادداشتی که سائول گرین امریکایی در صفحه‌ای از دفتر روزانهٔ آنا نوشته ـ پی می‌برد که «زن آزاد» را (داستانی که تا آن زمان خود بخودی می‌نمود) راوی دانای کلی نوشته است. درواقع این می‌تواند رُمانی باشد که آنا پس از تکمیل واپسین یادداشتهای روزانه‌اش خواهد نوشت، و کتابی است که با آن در نهایت سدّ روانشناختی را که سبب شده است سالها عمرش را همچون نویسنده تلف کند، درهم خواهد شکست.

این چرخش ابهام دیگری است که در این کتابِ لبالب از معما بر آنچه در ذهن خواننده دور می‌زند می‌افزاید. مهم است که بر سرشت باروک ساختار تأکید کنیم، تا نشان دهیم که در این رُمان «متعهد» شکل غنی ابداعی با پیچیدگی محتوا همسری می‌کند.

۳

با اینحال تکیه بر ظرایف صوری ***دفترچهٔ طلایی*** موجب سوء تعبیر می‌شود. زیرا هدف اصلی آن آزمایش هنری نیست، بلکه بحث دربارهٔ موضوعات معین سیاسی، اخلاقی و فرهنگی است که می‌توان در پرسش زیر خلاصه‌اش کرد: روشنفکران پیشرو بین جنگ دوم و دههٔ پنجاه

می‌بایست دست به چه کاری می‌زدند تا جهان و خود را به صلاح بازمی‌آوردند؟

آنا که سالهای جنگ را در رودزیای جنوبی گذرانده بود، یکی از اعضای فعال یک گروه کوچک مارکسیستی مرکب از خلبانان نیروی هوایی بود که همه سفیدپوست بودند. تعهدشان غیرواقعی و سرشار از نیات خیر بود، اما جایی برای عرض اندامشان باقی نمی‌گذاشت و همین سبب شد سرآخر همه در هتل ییلاقی ماشوپی دیوانه‌وار به نوشانوش بیفتند و طعم تلخی در دهان حس کنند و خود را لوده‌ای بیش ندانند. اما آنا از نژاد پرستی که بر همهٔ شئونات زندگی آن مستعمره حاکم است و همچنین از شرایط خفت‌بار زندگی بومیان خبردار می‌شود ــ همهٔ اینها در کشوری که به طرزی متناقص‌نما در آن سالها به نام آزادی علیه سلطهٔ تام و تمام نازیها می‌جنگید در کار است.

پس از جنگ در انگلستان آنا رُمانی بر اساس تجربیات آفریقایی خود می‌نویسد: ***جبهه‌های جنگ***. از خلاصهٔ کتاب که در یادداشتهای روزانه‌اش آمده ــ عشق مردی انگلیسی به زنی سیاه ــ آشکار می‌شود که کتاب انتقادی جدی از استعمار است. اما موفقیت تجاری عظیمی که کسب می‌کند، کتاب را از لحاظ سیاسی خنثی می‌سازد. کتاب بدل به شیئی مصرفی شد، فقط برای سرگرمی مردمی که ادبیات را با هیچ‌جور «مشکلی» همدوش نمی‌دانند. شاید به همین دلیل است که آنا از نوشتن دست می‌شوید. شاید به همین سبب از هر پیشنهادی برای فیلم ساختن از روی آن روگردان است، چون می‌بیند که تهیه‌کنندگان پیوسته به کتاب تجاوز می‌کنند تا آن را در دسترس عموم مردم که بر اثر همرنگی از خود بیگانه شده‌اند قرار دهند.

تمایل آنا به گریز از چنگ پژمردهٔ زندگی و فرهنگ بریتانیایی او را به

ثبت‌نام در حزب کمونیست می‌کشاند و سالها عضو فعال آن می‌شود. این کار را بدون توهم چندانی می‌کند و آگاه است که در اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی چه می‌گذرد ــ جنایات بزرگ استالین دیگر معروف خاص و عام بود ــ اما امید مبهمی داشت که شاید اوضاع با «مبارزه از درون» به سامان بازآید. این یکی دیگر از شکستهای دردناک اوست: کشف این نکته که جزم‌اندیشی ایدئولوژیک و ساختار عمودی حزب در برابر تغییرات نفوذناپذیر است و می‌تواند «همهٔ تضادها را در خود جذب کند». دریافت که نه انقلاب اجتماعی از این راه به دست خواهد آمد و نه تغییر اخلاقی بزرگی.

آنا با رها کردن آرمانهای جمعی می‌کوشد زندگی روشنفکری خود را طبق اصول و هنجارهای معینی که به طور اصیلی اخلاقی و ناسازگار است سامان دهد. می‌کوشد بر بحران شخصی به کمک روانکاوی (یکی دیگر از آرمانشهرهای این عصر که برای روشنفکران به اندازهٔ انقلاب هیجان‌انگیز است) غلبه کند. اما آنچه از پند خاموش روانکاوش ــ مادر شوگرِ[3] جذاب، که هرچند حضوری بسیار گذرا دارد، اما رقت‌انگیزترین شخصیت کتاب است ــ درمی‌یابد، این است که درمان او را بی‌وقفه به سوی چیزی می‌راند که از آن می‌گریزد، یعنی «عادی بودن»، یا زندگی بر اساس آداب و رسوم و ارزشهای مستقر.

زندگی خصوصی او مانند زندگی عمومیش عبارتست از رشته‌ای شکست و ناکامی. به استثنای رابطهٔ کوتاه اما بسیار عمیق با پُل در آفریقا ــ زمانی که دلدار ویلی بود ــ آنا هرگز عشق بزرگی نداشته است. دورهٔ کوتاهی شوهری داشت که بی‌عشق و علاقه با او به سر می‌برد و از او

3. Mother Sugar.

صاحب دختری به نام جَنت شد. پس از آن دلدادگان بسیاری داشت که گاه لذت نصیبش می‌کردند، بی‌آنکه سعادتمندش سازند. شاید بزرگ‌ترین شکست آنا کوشش در سامان دادن آیندهٔ دخترش باشد. دختر در پی غریزهٔ مبهمی در دفاع از خود می‌کوشد از مادرش متفاوت باشد و می‌خواهد به هر قیمت که شده بخشی از آن جامعهٔ از خود بیگانه، متعصب و سازشکاری باشد که آنا می‌خواسته از آن بگریزد. جَنت به میل خود به درون آن باروی مستحکم جامعهٔ طبقاتی بریتانیا پناه می‌برد ــ یک مدرسهٔ عمومی شبانه‌روزی انگلستان ــ و خواننده می‌تواند بپندارد که جَنت به خیر و خوشی عاقبت بدل به خانمی زیبا، بی‌اعتنا و روان پریش خواهد شد.

آیا با این همه ناکامیهای حاضر آماده جای شگفتی دارد که آنا به دنیا با تلخکامی و بدبینی می‌نگرد؟ یکی از انتقادهای مطرح شده دربارهٔ رُمان این است که شخصیتهای مرد آن همه نفرت‌انگیز و قابل تحقیرند. ولی مگر وضع زنها بهتر از این است؟ حتی آنا، شخصیتی که بیش از همه می‌شناسیم و شاید بیشترین قرابت را با او حس می‌کنیم، در صدد فریب دادن ما نیست. زندگیش سترونی زیاده از حد و خودکرده‌ای را می‌نمایاند که از اصول ایدئولوژیک قابل بحث و ناتوانی در انطباق با آن فراهم آمده است. این زندگی هر قدر که از لحاظ هنری قابل تحسین باشد ــ قهرمان مرد یا زنی که با دنیا مخالفت کند، پیوسته قلب ما را به تپش می‌اندازد ــ همچنین به احتمال قریب به یقین شوربختی فردی و ناکارایی اجتماعی به بار می‌آورد. گرچه با پافشاری تمام علیه قراردادها جنگیده است، او هم تسلیم کلیشه‌های خاصی می‌شود، مانند هنگامی که دربارهٔ مردهای ایالات متحد داوری می‌کند، یا به اندازه‌ای که قابل تشخیص نیست از چریکهای رزمندهٔ جهان سوم اسطوره می‌سازد.

اما هرچند که *دفترچهٔ طلایی* قهرمان مرد یا زن ندارد، مثل هر رُمان موفقی در ذهن می‌ماند. دهها و صدها قصه از دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ کوشیده‌اند روحیهٔ زمانه را با آن توهمات بزرگ، شکستهای هولناک، و دگرگونیهای ژرف تاریخی را که پس از آن به بار آمده به چنگ آورند، گرچه همیشه نه به شیوه‌ای که عشاق سینه چاک مکاشفه آرزو داشتند. دوریس لسینگ در ***دفترچهٔ طلایی*** در این امر موفق شده است. اگر چشم‌انداز موافق طبع یا برانگیزاننده نیست، تقصیر او چیست؟

لندن، نوامبر ۱۹۸۸

نامه به هایدی سانتاماریا

رفیق هایدی سانتاماریا
کاسا دِ لاس امریکاس
مدیر
هاوانا
کوبا

بارسلونا، ۵ آوریل ۱۹۷۱

رفیق عزیز

بدین وسیله استعفای خود را از کمیتهٔ روزنامهٔ *کاسا دِ لاس امریکاس* که از سال ۱۹۶۵ عضو آن بوده‌ام، ارسال و همچنین تصمیم خود را دایر به لغو سفر به کوبا در ژانویه برای تدریس، که قول آن را در سفر قبلی به هاوانا به شما داده بودم، اعلام می‌دارم. شما به خوبی درمی‌یابید که پس از سخنرانی فیدل دایر بر متهم کردن «نویسندگان امریکای لاتین که در اروپا به سر می‌برند» و ورود به کوبا را «برای مدت زمان نامعین و بی‌نهایت» برایشان ممنوع کردن، راه دیگری برایم نمانده است. آیا از نامهٔ ما که در آن خواسته بودیم وضعیت هربرتو پادیّا را روشن کند، اینهمه به خشم آمده است؟ زمانه چقدر عوض شده. آن شبی را که چهار سال پیش با او

گذراندیم و او با اشتیاق به نظرات و انتقادات گروهی از «روشنفکران خارجی» که اکنون آنان را «خوک» می‌خواند گوش می‌داد، خوب به یاد دارم.

بهرحال، تصمیم گرفته‌ام تا وقتی که اعترافات هربرتو پادیّا و خبرنامه‌های پرنسا لاتینا از جلسهٔ UNEAC را می‌خوانم که در آن رفقا، بِلکیس کوسا ماله، پابلو آرماندو فرناندِس، مانوئل دیاس مارتینس، و سسار لوِیس از خود انتقاد کرده‌اند، از کمیته استعفا بدهم. همه‌شان را به قدر کفایت می‌شناسم که بدانم این صحنهٔ تأسف‌بار خود بخودی نیست، بلکه مانند محاکمات دههٔ ۱۹۳۰ نمایشی از پیش تدارک دیده است. اجبار رفقا با روشهایی که برای شأن و شرف انسانی مایهٔ انزجار است، متهم کردنشان به خیانتهای خیالی و امضای نامه‌هایی که حتی ترکیب نحوی آن نشان پلیس را بر خود دارد، نفی هر آن چیزی است که وادارم کرد از روز اول از هدف انقلاب کوبا با آغوش باز استقبال کنم: تصمیم آن به جنگ با بی‌عدالتی، بدون از دست دادن احترام فردی. این نمونهٔ سوسیالیستی نیست که می‌خواهم کشورم از آن پیروی کند.

می‌دانم که این نامه با ناسزاگویی روبرو خواهد شد ـ اما این بدتر از دشنامهایی نخواهد بود که از عناصر ارتجاعی به سبب دفاع از کوبا شنیده‌ام.

اردتمند شما

ماریو بارگاس یوسا

آلبرکامو و اخلاقیات مرزها

بیست سال پیش آلبرکامو نویسندهٔ باب روز بود و نمایشنامه‌ها، مقالات و رُمانهایش به زندگی بسیاری از جوانان کمک می‌کرد. چون من در آن روزگار تحت‌تأثیر سارتر بودم و عقایدش را با شور و شوق دنبال می‌کردم، آثار کامو را که برخوردار از سبک غنایی روشنفکری می‌دیدم بی‌علاقه و حتی با ناشکیبایی خاصی می‌خواندم. بعدها، پس از انتشار اثر پس از مرگش، *یادداشتها* (۱۹۶۲ و ۱۹۶۴)، دو مقاله نوشتم که سطحی بودن آن هنوز هم مایهٔ شرمندگی من است، و در آنها گفتم که کار کامو دست به گریبان آن چیزی است که به قول کارلوس گرمان بِلی می‌توان آن را «جوگندمی شدن زودرس» نامید. و بر اساس گرایش کامو به درام در الجزایر ــ موقعیتی که خوب نمی‌شناختم و از کاریکاتوری که مخالفانش از آن ساخته بودند آموخته بودم، نه از مطالعهٔ متنهای اصلیش ــ به خودم اجازه دادم تصویر مرد درست، و قدیس مرده‌ای را که برخی از هوادارانش از او ساخته بودند، دست بیندازم و ریشخند کنم.

دیگر کارهای کامو را نخواندم تا چند ماه پیش که تصادفاً به دنبال حمله‌ای تروریستی در لیما سراغ *انسان طاغی* رفتم. این رساله دربارهٔ خشونت در تاریخ است که یکسر از یادش برده (یا هرگز نفهمیده) بودم.

این تحلیل منابع فلسفی هراس که تاریخ معاصر را مشخص می‌کند، از روانی خود و ربط با امروز و با پاسخهایی که به بسیاری از شکها و ترسهایی که دربارهٔ واقعیت کشورم در دل دارم مرا به شگفت آورد. همچنین به کشف این نکته دلگرم شدم که در مسائل متعدد و دشوار سیاسی، تاریخی و فرهنگی پس از لغزشهای متعدد، به حساب خودم دقیقاً به همان نتایج کامو رسیده‌ام. در این چندماه اخیر مرتب آثار او را خوانده‌ام و این بازخوانی با وجود مخالفتهای ناگزیر، غمض کلام پیشین را به قدردانی و ملامت قدیم را به سپاسگزاری بدل کرده است. دوست دارم با چند ضربهٔ خام قلم طرح کلی تصویر تازه‌ای را که از کامو به دست آورده‌ام بکشم.

به نظرم برای فهم نویسندهٔ *بیگانه* مفید است موقعیت سه‌گانه‌اش را همچون مردی ولایت‌نشین، مرزنشین و عضو اقلیت در نظر بگیریم. هر سهٔ اینها به نظرم در طرز احساس، نوشتن و تفکرش سهیم‌اند. کامو به مفهوم دقیق کلمه مردی ولایتی بود، زیرا بسیار دور از پایتخت در سرزمینی که در آن روزگار دوردست‌ترین مناطق فرانسه بود، یعنی الجزیره در شمال آفریقا زاده شد، درس خواند و بزرگ شد. وقتی کامو برای همیشه به پاریس آمد، تقریباً سی ساله بود؛ یعنی دیگر گوهر وجودش شکل پذیرفته و تا آخر عمرش همان بود. چه خوب و چه بد (و به نظرم از بسیاری جهات خوب) ولایتی بود. نخست به علت اینکه برخلاف تجربهٔ انسان در شهرهای بزرگ، در دنیایی می‌زیست که چشم‌انداز حضوری ازلی داشت، که بی‌نهایت دلکش‌تر و مهم‌تر از سیمان و آسفالت است. عشق کامو به طبیعت یک جنبهٔ دائمی آثار اوست: در کتابهای نخستینش ــ *بین آری و نه*، *عروسی*، *تابستان*، *مینوتور* یا *مغازه در اوران* ــ خورشید، دریا، درختها، گلها، زمین سخت، یا ریگهای سوزان

الجزایر مادهٔ خامی برای توصیف یا نقطه شروعی برای تفکر است. وقتی مقاله‌نویس جوان می‌کوشد زیبایی را وصف کند، زندگی را پاس دارد یا به دغدغهٔ هنریش بیندیشد، اینها نکات ارجاع ناگزیراند، در این متنهای کوتاه و دقیق، زیبایی و زندگی و هنر به صورت نوعی مذهب طبیعی، یک جور اینهمانی با عناصر درهم می‌آمیزد، قسمی تقدیس طبیعت که مرا به یاد خوسه ماریا آرگداس می‌اندازد که در رُمانهایش حالت مشابهی رُخ می‌دهد. در کارهای بعدی کامو نیز چشم‌انداز ــ و بالاتر از همه چشم‌انداز دلخواه مدیترانه‌ای او ــ اغلب چون هوسی شریرانه و غم غربتی هولناک حضور دارد: مارت و مادرش، زنهای غارتگر و مهمانکُش در *سوءتفاهم*، مسافران مهمانخانه را می‌کشند تا بتوانند روزی برای خودشان خانهٔ کوچکی کنار دریا بسازند، و ژان باپتیست کلمانس، قهرمان *سقوط*، در لحظهٔ ناامیدی در تک‌گویی بیان می‌دارد: «آه، ای خورشید، کرانه‌ها، جزایر بادهای مساعد، ای خاطرات جوانی که امید را از ما سلب می‌کنید!» در مورد کامو، گرمای زیبا و سودمند چشم‌انداز نه فقط خوشایند جسم انسان است، بلکه جان او را نیز تطهیر می‌کند.

در تمام عمرش بر این عقیده ماند که تا جایی که انسان با جهان طبیعی یگانه است، خود را به تمامی جلوه‌گر می‌سازد و در واقعیت کل می‌زید، و جدایی بین بشر و طبیعت مایهٔ نقصان هستی اوست. شاید هم این اعتقاد، یعنی تجربهٔ کسی که دستخوش عناصر طبیعی بوده، کامو را از دیگر روشنفکران همنسلش جدا کرده باشد. زیرا همهٔ آنان، چه مارکسیستها و چه کاتولیکها، چه لیبرالها، و چه اگزیستانسیالیستها، یک نقطهٔ مشترک داشتند، و آن بت‌سازی تاریخ بود. سارتر و مرلوپونتی، ریمون آرون و روژه‌گارودی، امانوئل مونیه و هانری لوفور، دست‌کم بر سر این نکته توافق داشتند: اینکه انسان در اصل موجودی اجتماعی است و فهم

فلاکت و رنجهایش و ارائهٔ راه‌حل برای مشکلاتش فقط در چارچوب تاریخی ممکن است. این نویسندگان که در همه‌چیز به هم خصومت می‌ورزیدند، در دامنگیرترین جزم زمانهٔ ما با یکدیگر سهیم بودند: اینکه تاریخ کلید پرسشهای بشر است، *فضایی است که کل* سرنوشت بشر در آن تصمیم گرفته می‌شود. کامو هرگز این فرمان مدرن را نپذیرفت. او بی‌آنکه بُعد تاریخی انسان را انکار کند، پیوسته می‌گفت تفسیر صرفاً اقتصادی، جامعه‌شناختی، یا ایدئولوژیک از وضعیت انسان ناقص و در درازمدت خطرناک است. در *تابستان*، ۱۹۴۸، نوشت: «تاریخ نه جهان طبیعی را که پیش از آن وجود داشته توضیح می‌دهد، و نه زیبایی را که بالاتر از آن است.» و در همان رساله به سرکردگی شهرها که آن را با مطلق‌اندیشی تاریخی همراه می‌داند اعتراض می‌کند و بعدها در *انسان طاغی* آن را منشأ تراژدی سیاسی مدرن یعنی عصر دیکتاتوریها می‌انگارد که توجیه فلسفی خود را به نیازهای تاریخ نسبت می‌دهند.

در برابر این انسان شهرنشین، که متفکران مدرن او را به فرآوردهٔ تاریخی صرف بدل کرده‌اند، و ایدئولوژیها از گوشت و خون عاریش ساخته‌اند ــ این وجود انتزاعی و مدنی، دورمانده از زمین و خورشید، عاری از فردیت، مجزا از وحدت ریشه‌ای و تبدیل شده به مجمع‌الجزایری از مقولات ذهنی ــ کامو از انسان طبیعی، متصل به جهان عناصر، موجودی که مغرورانه وجود جسمی خود را بیان می‌دارد، تنش را دوست دارد و می‌کوشد به آن خوش بگذرد، سخن می‌گوید و هماهنگی بین چشم‌انداز و ماده را نه فقط برای شکل کامل و ارضاءکنندهٔ لذت، بلکه برای اثبات عظمت خود می‌خواهد. این انسان بدوی است، ولی نه به علت آنکه لذتهایش ساده و سرراست است، بلکه به سبب فقدان تربیت اجتماعی و خدعه‌گری: یعنی احترام به قراردادها، توان فریبکاری و

توطئه‌گری، روحیهٔ سازش و قدرت‌طلبی و افتخار و ثروت. اینها چیزهایی است که از آن نفرت ندارد، بلکه حتی از وجودشان بی‌خبر است. محسناتش ــ صداقت، سادگی، ترجیح زندگی ریاضت‌کشانه ــ همان است که به طور سنتی یادآور زندگی ولایتی و به زبان دیگر دنیای بت‌پرستی است. وقتی این انسان طبیعی می‌کوشد حق خود را برای آنکه بخشی از شهر باشد اعمال کند، چه اتفاقی می‌افتد؟ فاجعه: شهر او را درهم می‌شکند و نابودش می‌کند. این جانمایهٔ بهترین رُمان کامو، یعنی **بیگانه** است.

سالها تکرار می‌شد که این رُمانی است دربارهٔ بیعدالتی در جهان و در زندگی، تصویری ادبی از فلسفهٔ پوچی که کامو کوشیده است در *افسانهٔ سیزیف* بیان کند. اما امروز که رُمان را می‌خوانیم، بالاتر از همه آن را مباحثه‌ای می‌یابیم علیه استبداد قرارداد و دروغ که زندگی اجتماعی را برپایهٔ آن بنا نهاده‌اند. مورسو به طرز خاصی شهید راه حقیقت است. آنچه منجر به زندانی شدن، محکومیت و در نتیجه اعدامش می‌شود ناتوانی هستی‌شناختیش در لاپوشانی احساسات خود و انجام دادن کارهایی است که همه می‌کنند، یعنی نقشبازی. مثلاً برای مورسو محال است که در مراسم تشییع جنازهٔ مادرش قیافهٔ غمگین‌تری از آنچه واقعاً حس می‌کند به خود بگیرد، و چیزهایی بگوید که در این وضعیت از چنین پسری انتظار می‌رود. همچنین برخلاف این نکته که زندگیش بدان بستگی دارد، نمی‌تواند در پیشگاه قاضی پشیمانی بیشتری از آنچه حس می‌کند از بابت قتلی که به آن متهمش کرده‌اند نشان دهد. او از این بابت مجازات می‌شود و نه از بابت قتلی که مرتکب شده. همچنین از دیدگاهی دیگر این رُمان اعلامیه‌ای است به نفع برتری این زندگی بر طرز زندگیهای دیگر. مورسو ــ مرد بدوی ــ درس خوانده، کم‌گو، و نرمخوست (جنایتش واقعاً

بر اثر تصادف است)، و فقط وقتی اختیار از کف می‌دهد و خشمگین می‌شود که دیگران از خدا با او حرف می‌زنند، یا کسی ــ مثل قاضی یا کشیش زندان ــ برای خدا گریزی (یا بهتر بگوییم بت‌پرستی) تره خرد نمی‌کند، حال آنکه خودش برای ایمان دیگران احترام قائل است. اصول دین‌پرستی، و رفتار کوته‌بینانه و زورگویانه او را از کوره درمی‌برد. چرا؟ زیرا هر آنچه دوست دارد و می‌فهمد، انحصاراً بر روی زمین است: دریا، خورشید، غروبدمان، و تن جوان ماریا. مورسو با همان بی‌اعتنایی شبه جانوری که احساساتش را می‌پروراند حقیقت را می‌گوید: این سبب می‌شود که اطرافیانش بپندارند هیولایی بیش نیست. زیرا حقیقت، آن حقیقت طبیعی که، چون عرق از تن، از دهان جاری می‌شود، خلاف آمدِ اَشکال عقلانی است که زندگی اجتماعی انسان و جامعهٔ انسان را در تاریخ می‌سازد. مورسو از بسیاری از جهات همزاد کاموست که او هم زندگی این دنیا را چنان دوست می‌داشت که عرفا آخرت را، و همچنین عیب حقیقت‌گویی را داشت، به نام حقیقت ــ بالاتر از همه در سیاست ــ تردید نمی‌کرد که زیربار قراردادهای زمانه نرود. فقط مردی از سرزمینی دوردست، ناآشنا با آخرین مُدها، بی‌اعتنا به بدبینی و اسارت شهر، مانند کامو می‌توانست در اوج اعتقاد به نظامها از این نظریه دفاع کند که ایدئولوژیها بناگزیر به بردگی و جنایت می‌انجامند، و مستدل دارد که اخلاقیات نیاز والاتری است که سیاست باید تسلیم آن شود، و قهرمان دو دوشیزهٔ بدنام زمانه ــ یعنی آزادی و زیبایی ــ شود که حتی نامشان نیز مایهٔ ریشخند بود.

سبک کامو قدری منسوخ، باوقار و نزاکت است، و آدم را به یاد آن آقایان محترم ولایتی می‌اندازد که هر یکشنبه کفششان را واکس می‌زنند و بهترین لباسشان را می‌پوشند تا در میدان گشتی بزنند و به موسیقی دستهٔ

نوازندگان گوش بدهند. به بهترین وجه کلام، نثرش دلبستگی مدامی را می‌نمایاند. جذابیت، فقدان کامل طنز و خشک و رسمی بودنش همه ولایتی است. جملات معمولاً کوتاهش تا حد لزوم صیقل خورده، پاکیزه و مصفّا و هر یک چون سنگی گرانبها کامل است. اما جنبش یا پویایی کُل اغلب کاملاً ضعیف است. سبک او سبک تندیس‌واری است که سوای فشردگی تحسین‌انگیز و کارایی آن در بیان عقیده، قدری بی‌پیرایه می‌نماید: سبکی است بیات، از مد افتاده که بوی نا می‌دهد. این نکته تناقض‌آمیز است که نویسندهٔ مدرنی که با قانع‌کننده‌ترین استدلالها زندگی طبیعی و مستقیم را ستوده، یکی از «هنرمندترین» نثر نویسان زمان خود بود (نثرش هم بسیار پرداخته بود و هم تصنعی).

گذشته از این دلبستگیهای ادبی ارزشهایی هست که اینک از قلمرو شهر و دنیای آدمهای تک‌افتاده و بدبین تبعید شده، ولی کامو آنها را می‌پرورد و از آنها دفاع می‌کرد، یعنی ارزشهای شرافت و دوستی. اینها به روشنی ارزشهای فردی‌اند و در برابر هر مفهوم صرفاً اجتماعیِ انسان مقاومت می‌ورزند، وکامو در آن دو شکل رهایی نوع بشر را می‌دید، یعنی راهی برای بازسازی جامعه و نوع عالی و ممتاز روابط انسانی.

کامو مرزنشین بود، زیرا در مرز سفت و سخت و خشن اروپا و آفریقا، غرب و اسلام، جامعهٔ صنعتی و توسعه نیافته به دنیا آمده و زیسته بود. این تجربهٔ پیرامونی به او، که در اصل اروپایی بوده دیدگاه پیچیده‌ای از این جهان داد. از یک سو وابستگی بیشتری از فرهنگ مرکز به این فرهنگ داشت و نمی‌توانست دربارهٔ برجستگی فرهنگی که آنان متعلق به آن بودند داوری یا از آن قدردانی کند. از سوی دیگر نسبت به کسی که به‌سبب دوری از مرز می‌تواند این مسائل را از یاد ببرد و حتی به صورت نوعی خودکشی زمین زیرپای خود را خالی کند، از بابت سست بنیانی

جامعه اضطرابی عظیم‌تر بدو دست می‌دهد و خطر را حس می‌کند و گوش به زنگ است. کامو را به قوم مداری و تحقیر باقی فرهنگهای جهان متهم نمی‌کنم، چون به مفهوم جهانی اصطلاح عمیقاً اروپایی بود. اما این نکته حقیقت دارد که اروپا و مسائل آن مشغلهٔ اصلی آثار اوست؛ این نکته از ارزش کارش نمی‌کاهد، بلکه آن را در چارچوب دقیقی محدود می‌کند. وقتی کامو با مشکلات جهان سوم درگیر شد ــ مثل رنجهای قبایل شمال الجزایر یا راندن استعمار از ماداگاسکار ــ این کار را از منظر قاره‌ای انجام داد. او وقایعی را که اروپا را بی‌اعتبار می‌ساخت به باد انتقاد گرفت ــ و این سخت‌ترین اتهامی بود که بر آن وارد می‌آورد. اروپایی که کامو مدافع آن است، آنکه مایل است حفظش کند و چون نمونه‌ای به جهان ارائه دهد، اروپای مشرکانهٔ مدرن و جنوبی است، که آن را میراث‌خوار و مدافع ارزشهای مشتق از یونان باستان می‌داند: کیش زیبایی هنری و گفتگو با طبیعت؛ خودداری، مدارا و تنوع اجتماعی؛ توازن بین فرد و جامعه؛ ترتیبات دمکراتیک عوامل عقلانی و غیرعقلانی در زندگی و احترام شدیدی برای آزادی. مسیحیت و مارکسیسم از این آرمانشهر نسبی (به قول او) دورافتاده‌اند. کامو پیوسته با هردوی آنها مخالفت می‌کرد، زیرا به نظر او هردو، به دلایل مختلف، از شأن انسان کاسته بودند.

اینکه بگوییم کامو دمکرات، لیبرال، اصلاح‌طلب بوده نه تنها مفید نخواهد بود، بلکه نتیجهٔ معکوس خواهد داد، زیرا این مفاهیم ــ و باید بدانیم که یکی از پیروزیهای ایدئولوژیهای خودکامه در همین نکته نهفته است ــ در بهترین حالت برای وصف خامی سیاسی و در بدترین حالت برای بیان نقابهای ریایی مرتجعان و استثمارگران به کار می‌آید. سودمندتر است بکوشیم معنای این اصطلاحها را از نظر کامو توضیح دهیم. او خودکامگی را همچون نظامی اجتماعی که در آن انسان هدف نیست و

تبدیل به ابزار شده، سراپا رد می‌کند. اخلاقیات مرزها حالتی است که در آن تضاد بین هدف و وسیله ناپدید می‌شود، و وسیله هدف را توجیه می‌کند و نه برعکس. دستمایهٔ خودکامگی، قدرت مطلقه، نهایت جنونی که بشر بدان دست می‌یابد هنگامیَ که این مرزهای اخلاقی را نقض می‌کند، تمام عمر وسوسهٔ کامو بود. سه نمایشنامهٔ ***کالیگولا***، ***شهربندان*** و ***عادلها***، بهترین رساله‌اش، ***انسان طاغی***، و رُمانش، ***طاعون***، با الهام از این دستمایه نوشته شده است. کافی است نگاهی به واقعیت زندگی امروز بیندازیم تا دریابیم دغدغهٔ کامو از بابت تروریسم دولتی و دیکتاتوری مدرن چقدر به حق و پیامبرگونه بوده است. این آثار مکمل یکدیگرند و جنبه‌های گوناگون یک پدیدهٔ واحد را وصف و تفسیر می‌کنند.

اما اعتقاد به این نکته نادرست خواهد بود که اصلاح‌طلبی کامو کاری بیش از اعلام آزادی سیاسی و احترام به حقوق فردی برای ناسازگاری انجام نداده است، و فراموش کنیم که بشر قربانی «طاعونهای» دیگری نیز هست که در شفاعت به پای ظلم و ستم می‌رسد و از آن در می‌گذرد. کامو می‌دانست که خشونت چندین چهره دارد، و با سنگدلانه‌ترین وجه از راه گرسنگی، استثمار و جهل تحمیل می‌شود، و آزادی سیاسی برای کسی که در فقر به سرمی‌برد، از فرهنگ برخوردار نیست و چون حیوان کار می‌کند، چندان ارزشی ندارد. و او این نکته را از تجربهٔ مستقیم و شخصی خود دریافته است، زیرا چنانکه گفته‌ام، عضو یکی از اقلیتها بود.

او *Pied noir*[۱] به دنیا آمده بود، یکی از یک میلیون اروپایی که اقلیت ممتازی را در بین هفت میلیون عرب الجزایری تشکیل می‌داد. اما در این جامعه اروپائیان یکدست نبودند. عده‌ای ثروتمند، برخی میانه حال و

---

۱. به اروپائیان مقیم الجزیره اطلاق می‌شد.

دسته‌ای فقیر بودند، و کامو به پایین‌ترین قشر تعلق داشت. دنیای کودکی و نوجوانیش توأم با فقر بسیار بود. پدرش کارگر بود و پس از مرگ او مادرش برای گذراندن زندگی ناگزیر تن به کلفتی داد. دایی حامی او، نخستین کسی که خواندن یادش داد، قصابی آنارشیست بود. توانست در مدرسهٔ دولتی درس بخواند و مسلول که شد، در بیمارستان خیریه مداوایش کردند. کلماتی چون «فقر»، «بی‌پناهی»، استثمار» برای او، برخلاف بسیاری از روشنفکران پیشرو، واژه‌هایی نبود که از جزوه‌های انقلابی آموخته باشد، بلکه تجارب روزمره‌اش بود. به همین دلیل کاملاً غلط است که کامو را به بی‌اعتنایی در قبال مسائل اجتماعی متهم سازیم. به سبب شم روزنامه‌نگاری در موارد بسیار بیعدالتی اقتصادی، تبعیض و پیشداوری اجتماعی را با همان روشنی که رساله‌نویس علیه هراس خودکامگی می‌رزمید، به باد انتقاد می‌گرفت. این موضوع در مقالاتی که در ۱۹۳۹ تحت عنوان *ادبار در قبایل* نوشت نشان داده شده است. در این رشته مقالات موقعیت هولناک قبایل بیابان‌نشین را نمایاند که منجر به اخراجش از آن کشور شد. بعلاوه به نظر کامو استثمار اقتصادی انسان بی‌چون و چرا با همان شدت وحدت ستم سیاسی محکوم است. و نیز به همان دلایل: از راه اعتقاد انسانگرایانه‌اش که فرد فقط می‌تواند هدف باشد، نه وسیله؛ و اینکه دشمن انسان تنها آن کس نیست که سرکوبش می‌کند، بلکه آن دیگری نیز هست که برای کسب درآمد استثمارش می‌کند؛ و فقط آن کس نیست که او را به اردوگاه کار اجباری می‌فرستد، بلکه آن کس نیز هست که او را به ماشین تولید بدل می‌سازد. اما این نکته نیز درست است که کامو پس از سکونت در فرانسه توجهش را بیشتر از ستم اقتصادی برستم سیاسی و اخلاقی متمرکز کرد. علتش آن بود که بویژه با توجه به زمان حیاتش دستهٔ اخیر برایش مسألهٔ حادتری بود

(چنانکه پیشتر گفتم، مردی اروپایی و نقطه ارجاع اصلیش اروپایی بود). در سالهای پس از جنگ که همه با موج خیزندهٔ مارکسیسم، تاریخ‌گرایی و ایدئولوژیها روبرو بودند، و همهٔ اینها می‌کوشیدند همه چیز را به مسائل اجتماعی تقلیل دهند، کار کامو وزنهٔ تعادل مهمی ایجاد کرد، و بر آنچه این جنبشها نادیده‌اش می‌گرفتند یا ملامتش می‌کردند، یعنی اخلاقیات، تأکید ورزید.

اما باید به خاطر بسپاریم که این منتقد سختگیر انقلابهایی که به نام ایدئولوژیها انجام می‌پذیرد خود شورشی است، و افکارش بر زمینهٔ اخلاقی حق انسان را برای شورش علیه بیعدالتی به رسمیت می‌شناسد. بنابراین چه تفاوتی بین انقلاب و شورش هست؟ آیا هردو به ناگزیر به خشونت نمی‌انجامند؟ برای کامو انقلابی کسی است که انسان را در خدمت عقاید قرار دهد، کسی که آدم زنده را فدای کسانی کند که قرار است بیایند، کسی که اخلاقیات را تحت‌الشعاع سیاست قرار می‌دهد، کسی که عدالت را به زندگی ترجیح می‌دهد، و کسی که معتقد است به خاطر آرمان حقِ دروغگویی و آدمکشی را دارد. شورشی می‌تواند دروغ بگوید و آدم بکشد، اما می‌داند که حق چنین کاری را ندارد، و اگر این شیوه را در پیش بگیرد، هدفش در معرض تهدید است. موافق نیست که فردا را بر امروز ترجیح دهد، هدف را با وسیله توجیه کند، و سیاست را در خدمت هدف والاتری قرار می‌دهد که عبارت است از اخلاقیات. آیا این «آرمانشهر نسبی» خیلی دور از دسترس است؟ شاید چنین باشد، اما این نکته از مطلوب بودنش نمی‌کاهد، و بی‌شک از دیگر نمونه‌های کنش جاری افتخارآمیزتر است. این نکته که نمونه‌های دیگر مقبولیت بیشتری می‌یابند، برتری آنها را تضمین نمی‌کند، زیرا حقیقت کوشش انسانی را نمی‌توان به وسیلهٔ کارایی آن سنجید. اما اگر کسی در محدودهٔ دقیقی که

کامو برای عمل طغیان قائل است شک کند، بهرحال نمی‌تواند انکار کند که او در نظر و عمل سازشکار نیست و با نظم مستقر مخالف است.

دوست دارم با اشاره به جنبه‌ای از فکر کامو که با آن قرابت بسیاری احساس می‌کنم. به این مقاله خاتمه بدهم. همچنین گوشهٔ چشمی به آن دارم که اینها بویژه تا امروز و عصر حاضر بجا و بمورد است. یعنی تورم دولت، آن هیولا که پیوسته عرصهٔ جولان تازه به دست می‌آورد و به جاهایی هجوم می‌برد که امن و محفوظ پنداشته می‌شد و (مثل کالیگولا که همهٔ تفاوتها را از میان برمی‌داشت) تفاوتها را سرکوب می‌سازد و تساوی تصنعی ایجاد می‌کند؛ و همچنین بر هنرمندان و نویسندگان بسیاری که به سراب حقوق مکفی و امتیازات جنبی تن در داده و بدل به دیوانسالار و ابزار قدرت شده‌اند، تأثیر گذاشته است. منظورم رابطه بین آفریننده و اصولی است که بر جامعه حاکم است. کامو نیز مثل برتون و باتای هشدار می‌دهد که در پایان روز شکافی ناپیمودنی بین این دو هست، زیرا کارکرد آفریننده تلطیف، تصحیح و متعادل کردن این نیروها در جامعه است. چون قدرت، هر قدرتی، حتی دمکراتیک‌ترین و لیبرال‌ترین قدرتهای جهان، تمایل به تداوم را در درون دارد، که اگر بر آن مسلط نشوند و با آن مبارزه نکنند، همچون سرطان رشد می‌کند و به استبداد و دیکتاتوری می‌انجامد. در عصر مدرن با تکامل دانش و تکنولوژی، این خطری اخلاقی است: عصر ما عصر دیکتاتوری کامل پلیسی به کمک کامپیوتر و روانکاوان است. در برابر تهدید این خطر که در دل هر ساختار قدرتی بیضه کرده، دشمنی خُرد اما سرسخت، یعنی آفریننده، همچون داوود علیه جالوت[۲] قد برافراشته است. به نظر او با

---

۲. پهلوانی که حضرت داوود در خردی با سنگ قلاب کشت.

تمام سرشت حرفه‌اش، دفاع از آزادی بیش از آنکه وظیفهٔ اخلاقی باشد نیاز جسمی است، زیرا آزادی شرط لازم حرفهٔ او، یعنی زندگی اوست. کامو در «تبعید هلن» نوشت: «روح تاریخی و هنرمند، هر یک به شیوهٔ خویش، می‌خواهد جهان را باز سازد. سرشت هنرمند از مرزهایی خبردار است که روح تاریخی از آن بی‌خبر است. به همین دلیل است که دومی به استبداد می‌انجامد، حال آنکه اولی جانش به شوق آزادی پرواز می‌کند. همهٔ آنانی که امروز برای آزادی می‌رزمند، در واپسین دم برای زیبایی نبرد می‌کنند.» و در ۱۹۴۸ در گفتگویی با سال پله‌یل تکرار کرد: «در این عصر که فاتح با منطق برخوردش جلاد یا پلیس شده، هنرمند ناگزیر به نافرمانی است. در رویارویی با جامعهٔ سیاسی معاصر، تنها برخورد یکپارچهٔ هنرمند طرد بی‌قید و شرط است، مگر اینکه ترجیح دهد هنرش را انکار کند.» معتقدم امروز در امریکای لاتین، در کشورهای ما، برای هر کس که نقاشی می‌کند، یا تصنیف می‌سازد، یعنی هر کسی که از ته دل می‌داند که آزادی شرط اصلی وجود اوست، وظیفه‌ای دشوار و واجب است که استقلال خود را حفظ کند و هر لحظه با هر وسیله‌ای که در دست دارد اخلاقیات مرزها را به صاحبان قدرت یادآوری کند.

امکان دارد که این صدای کامو، صدای خرد، میانه‌روی، مدارا و احتیاط، اما همچنین ندای شهامت، آزادی، زیبایی و لذت برای جوانان از صدای پیامبران ماجراهای خشن و انکار پیشگویانه، نظیر چه‌گوارا و فرانتس فانون، که تا به این حد به هیجانشان می‌آورد و به آنان الهام می‌بخشد، کمتر برانگیزاننده و جذاب باشد. من این را بیعدالتی می‌دانم. چنانکه امروز امور دنیا می‌گذرد، ارزشها و عقایدی ــ دست کم بسیاریشان ــ که کامو مسلم پنداشت و پشتیبانی کرد، لازم آمدند تا زندگی قابل زیستن و جامعه واقعاً انسانی شود، مانند ارزشهایی که چه گوارا، و

فانون بدل به مذهب کردند و در راه آن جان باختند. تجربهٔ مدرن به ما نشان می‌دهد که جداکردن مبارزه علیه گرسنگی، استثمار، و استعمار از مبارزه برای آزادی و شرف فرد به اندازهٔ جداسازی عقیدهٔ آزادی از عدالت حقیقی که با توزیع ناعادلانهٔ ثروت و قدرت ناسازگار است، کاری است بیهوده و حتی خودکشی. البته فراهم آوردن اینهمه در کنشی مشترک، یا هدفی واحد، کاری است بس دشوار و ماجرایی پرخطر؛ اما تنها از راه این ماجراست که جامعه‌ای می‌تواند آنچه را که واقعاً در این دنیا تجسم بهشتی است که معتقدان می‌گویند در جهان دیگر از آن‌شان خواهد بود، فراهم آورد. به قول کامو: «زندگی برای همگان آزاد و عادلانه خواهد بود.» همچنان که وارد این مبارزه می‌شویم و می‌کوشیم تا پیروزی آن را پیش ببریم، به‌رغم عدم درک عظیم و خصومتی که از موقعیت پابرجای هردو سو در معرض آنیم، از خواندن و بازخوانی آثار کامو ناگزیر خواهیم بود.

لیما، ۱۸ مه ۱۹۷۵

باتای یا رهایی از شر

از طریق نظریهٔ شر باتای می‌توان به انسانشناسی او راه برد. در واژگان او این مفهوم از هر دلالت فوق طبیعی بری است، عاری از الهیات است (به این ترتیب است که فلسفه‌اش را در یکی از آخرین متنهایش «سخنرانیهایی دربارهٔ نادانسته‌ها» غسل تعمید داده است)، و انحصاراً انسانی است منظورش از آن هر چیزی است که قوانینی را که جامعه برخود تحمیل کرده تا دوام آورد، زندگی را ممکن سازد، و علیه مرگ مبارزه کند، زیرپا می‌گذارد. این قوانین، یا به عبارتی سیاههٔ منهیات، دنیای خرد، کار، همزیستی و هدف را می‌سازند. تناقض زندگی انسان در این نکته نهفته است که برای روا داشتن دوام موجودات، چنانکه زندگی به انتها نرسد، جامعه باید انسان را محدود کند، او را در درون حصار سیمی محرمات محصور سازد، اجبارش کند بخش غیرعقلانی شخصیتش را خفه سازد ــ یعنی آن جنبهٔ خودزا و منفی هستیش که، اگر به حال خود رها شود، نظم و زندگی جامعه را مختل می‌کند و بذر آشوب و مرگ را می‌کارد. هر قدر که زندگی اجتماعی (خیر) این جنبهٔ ***ملعون***[1] وضع بشر را

---

1. *maudit*

سرکوب و انکار کند، باز هم به جا می‌ماند، پنهان می‌شود ولی زنده می‌ماند، از سایه بیرون می‌آید، به لطایف‌الحیل جلوه‌گر می‌شود، و برای بروز و اظهار وجود مبارزه می‌کند. فقط زمانی که این *بُعد ملعون* اظهار وجود می‌کند و سبب خشونت علیه خیر می‌شود (قوانین شهر را در خطر قرار می‌دهد) انسان می‌تواند به خودمختاری دست یابد. باتای می‌گوید: «بنابراین نباید تعجب کنیم که درخواست خودمختاری با نقض یک یا چند تا از منهیات همراه است. این حرف یعنی که به آن درجه‌ای که انسان می‌خواهد بدان برسد، خودمختاری لازمهٔ آن است که خود را «بالاتر از ماهیت» جامعه قرار دهیم. همچنین به این معناست که ارتباط عمیق فقط به یک شرط ممکن است؛ اینکه به شر، به نقض منهیات متوسل شویم.

بنا به قول باتای شر طبیعت انسان را نفی نمی‌کند بلکه کاملش می‌سازد، و تمرینی است که بشر از راه آن می‌تواند آن قسمت از خِرَد را بازیابد ــ خیر، شهر ــ که *باید* دور انداخت تا از وجود اجتماعی دفاع کرد. شر از راه آزادی ممکن می‌شود. باتای در ۱۹۴۹ چنین گفت: «شاید آزادی همچنان که بر اساس فقدان تسلیم است، بر پایهٔ طغیان قرار داشته باشد.» و در ***ادبیات و شر*** (۱۹۵۷) گفت: «آزادی همیشه راهی است به سوی طغیان.» می‌توانیم ببینیم که مفهوم «طغیان» برای باتای چقدر اساسی است. از یک سو تمرینی است که خواست خودمختاری تعیینش می‌کند. چون با زیرپا گذاشتن قانون و منهیات می‌توان به اینها رسید (خودمختاری قدرت برکشیدن خود و بی‌اعتنایی در رویارویی با مرگ، و بالاتر از قوانینی است که حفظ زندگی را تضمین می‌کند)، طغیان تنها برخوردی است که به بشر اجازه می‌دهد به «کلیت»، به بالاترین حد خود و عظمتش دست یابد، تا آنجا که حس صیانت نفس و دلبستگی به زندگی را با مدارا و جستجوی مرگ تاخت بزند. به همین دلیل من پیام باتای را

«دلتنگ کننده» خوانده‌ام. برای او مرگ نه تنها پذیرفتنی، بلکه بهای یکپارچگی انسان است. بشر، این تناقض رقت‌انگیز، که بین خرد و فقدان خرد، بین میل به دوام و میل به «والا» زیستن دوپاره شده، «نباید به خود روا دارد که در چارچوب مرزهای خردِ باقی بماند»، اما نمی‌تواند از ترس ویرانی خود این مرزها را زیرپا بگذارد: «نخست باید این مرزها را بپذیرد، باید نیاز به حساب آوردن منافعش را به رسمیت بشناسد؛ اما باید بداند که سهمی ناکاستنی در جانش وجود دارد، بخشی خودمختار که از مرزها می‌گریزد، و از آن نیازی که او تشخیص می‌دهد رومی‌گرداند.» آنچه سرشت بشر را وصف می‌کند «این نکته است که بیشترین عناصر ممکن را که با زندگی در تضاد است وارد آن کند و حتی‌الامکان کمتر به آن صدمه بزند.»

این توصیف و تأیید شهوانیت برای باتای است. شهوانیت (وصف دلتنگ‌کننده‌ای از آن به دست می‌دهد «تأیید زندگی حتی در مرگ»)، عمل جنسی آزاد از تولیدمثل، فعالیتی است که در اصل عقیم، بیجا، زیاده از حد و بیهوده است، یکی از آن حرکات «بی‌آرام» و «افراطی» که مخالف خرد، خیر و فعالیت کاری است. یعنی این یکی از آن مناطق ممتاز «شر و شیطانی» است که بشر به وسیلهٔ آن با نزدیک شدن به مرگ می‌تواند آزادی خود را اِعمال کند، طغیان کند و به کمال برسد. در تحلیل باتای فعالیت شهوانی ربط کمی با لذت شادمانه و حیوانی، و تحسین غریزه دارد که شاید آرِتینو[۲] یا بوکاچو[۳] آن را شرح داده باشند. بیشتر شبیه

---

۲. Pietro Aretino (۱۴۹۲-۱۵۵۶) طنزپرداز و درام‌نویس ایتالیایی (دورهٔ رنسانس).

۳. Giovanni Bocaccio (۱۳۱۳-۱۳۷۵) نویسنده و شاعر ایتالیایی (دورهٔ رنسانس) و خالق اثر پرآوازهٔ دکامرون.

کابوسهای ریاضی مارکی دوساد[۴] است. به نظر او لذتی که بشر از «شر» می‌برد، مهیب و دماغی است: این عبارت است از زورآزمایی با مرگ (مسبب آن شدن و لاس زدن با آن) و حس ارتکاب خطا. به نقل از ساد («برای آشنا کردن کسی با مرگ راه بهتری از تداعی آن با عقیدهٔ شهوت‌پرست وجود ندارد»)، او می‌گوید که عمل شهوانیت به جنایت می‌انجامد، و جاذبهٔ مرگ برای آن اساسی است.

تقدس شکل افراطی دیگری از رفتار است که با نقض محاسبات نفع شخصی و قوانین همزیستی به بشر اجازه می‌دهد به شکلی از خودمختاری دست یابد. عارف نیز مانند فاجر با قانون دوام زورآزمایی می‌کند، مفاهیمی را که بر زندگی جمعی حاکم است نقض می‌کند، کوشش او در چارچوب «مولده» عقیم است و رفتارش مرگ را در برابر زندگی می‌نهد. از نظر باتای این بی‌اعتنایی دوگانه در رویارویی با مرگ است که قدیس را به فاسق مربوط می‌سازد، نه غرایز جنسی. شگفت‌انگیز است که در باب ***شهوانیت*** این تفسیر ماده‌گرایانه، شیطانی و غیرالهی را با همدردی بسیار در کتاب برادران کارملی با عنوان ***عرفان و قاره***[۵] می‌یابیم و در همین جا تفسیر جنسی زندگی عارفانه که برخی روانکاوان ارائه داده‌اند با نفرت رد شده است.

درست همان طور که وجود خیر برای شر ضروری است، شیطان هم برای خدا واجب است، همچنین برای کسی که با براندازی مقررات و زیرپا گذاشتن منکرات به خودمختاری می‌رسد، بی‌بر و برگرد لازم است که مقررات و منکراتی وجود داشته باشد. این نویسندهٔ ***ملعون*** نمی‌تواند از دفاع از جامعه‌ای مداراگر و بدون قید و بندهای پیشداوری جنسی فراتر

---

۴. Marquis de Sade (۱۷۴۰-۱۸۱۴) نویسندهٔ فرانسوی.

5. *Mystique et Continence.*

برود. آن عده که شیفتهٔ شخصیت «تیرهٔ» باتای شدند و به فکر افتادند که از او علیه «جامعهٔ باز دارنده» استفاده کنند، سخت در اشتباه بودند. «من کسی نیستم که بپندارد فراموش کردن برخی مسائل جنسی گامی به پیش است. درواقع فکر می‌کنم که امکانات بشر به این منهیات بستگی دارد؛ نمی‌توانیم این امکانات را بدون آن منهیات تصور کنیم.» ضروری است به یاد آوریم که مارکی دوساد مخالف پرشور مجازات مرگ بود و جزوه‌ای علیه آن نوشت و در دورهٔ وحشت علیه آن رأی داد. همچنین شایسته است این نکته را یادآوری کنیم که روژه وایان (نظریه‌پرداز و کارآزمودهٔ شهوانیت، کم‌مایه‌تر از باتای، اما کسی که چند رُمان خوب نوشت)، در ***نگاه سرد***[6] استدلال کرده است که زن امروز به سبب آزادی مفرطی که با آن تربیت شده است برای زندگی شهوانی مناسب نیست. چه چیز زن قرن هیجدهم را شایستهٔ زندگی توأم با فسق و فجور کرده بود؟ وایان با جدیت معتقد بود که پاسخ را باید در سختگیری تربیت صومعه‌وارشان جست. در زیر این برداشت ظاهراً تناقض‌آمیز انسجامی وجود دارد. برای آنکه شورش اصیل و مستلزم خطر باشد، باید چیزی وجود داشته باشد که علیه آن شورش کنیم. از منظر فردگرایانهٔ باتای وجود منهیات و مقررات منکر امکان تخطی را فراهم می‌آورد، یعنی امکان خودمختاری و کلیت بخشیدن به خود. این شق دوم، یا راه غلبه بر حیوانیت، یا رسیدن به صورت والاتری از انسانیت با توصیف به افراد یا اقلیتها نسبت داده شده است. به نظر من این یکی از ناامیدکننده‌ترین نتایج از این جنبهٔ فکر باتای است. این فکر امکان آن را که تمدنی، جامعه‌ای، *از هر قماش*، بتواند در کرهٔ زمین به کلیت برسد، و برای همهٔ ساکنانی که گروه را تشکیل می‌دهند

---

6. *Le Regard froid.*

به خودمختاری بسط یابد، منتفی می‌داند. همچنین اکثریت هر جامعه را که همیشه جدا از بخش اصلی هستی خود زندگی می‌کنند محکوم می‌سازد. بدنهٔ اجتماع همیشه از مقرراتی که وضع کرده پیروی می‌کند، بر آن نمی‌شورد، و اگر چنین کرد، برای آن است که مقررات و منهیات تازه‌ای ایجاد کند، چنانکه اکثریت به انسانیتِ کاسته و میانه حال بدل شود، که از نظر کیفی حقیرتر از مشتی است که جرأت در آغوش کشیدن شر را به خود می‌دهند. این محکومیت دلگیر در عبارت زیر به طور ضمنی نهفته است: «انسان دو هدف دارد، یکی منفی، یعنی حفظ حیات (دوری از مرگ) و دیگری مثبت، افزایش شور و هیجان. این دو هدف متضاد نیستند. شور و هیجان مطلوب اکثریت (یا بدنهٔ جامعه) تابع میل به حفظ زندگی و کارهای آن است، که بی‌شک صورت ترجیحی به خود می‌گیرد. اما وقتی اقلیتها و افراد آن را پی بگیرند، بی‌امید و بیرون از میلِ به دوام انجام می‌گیرد. غالباً نظریهٔ باتای را به نخبه‌گرایی، اقلیت‌گرایی و اشرافیت متهم می‌کنند. اما او در نهایت «برنامهٔ عمل» پیشنهاد نمی‌کند، بلکه به خواندن چیزی توصیه می‌کند که در واقعیت درج شده می‌داند. بعلاوه، تثبیت سلسله مراتب بین این دو شکل رفتار کار چندان ساده‌ای نیست. آیا آدم باید با در آغوش گرفتن هرچه زودتر مرگ به خرسندی انسانی برسد، یا به درجهٔ معینی از هستی خود جدا شود تا در درازمدت ذره‌ذره در هر حادثه‌ای بمیرد؟ اینها انتخابهایی است که بشر در این فلسفهٔ مصیبت‌بار بر سر آن بحث می‌کند، کهِ مرگ را به نام زندگی و شر را به نام خیر تأیید می‌کند.

در استنباط باتای از ادبیات طغیان، خودمختاری و خردگریزی و شر جا گرفته‌اند. در اینجاست که خود را به او نزدیک‌تر از همه می‌بینم و برایش احترام فراوانی قائلم. لُبّ مطلب این استنباط ادبی ظاهراً به قرار

زیر است: ادبیات می‌تواند همهٔ تجارب بشری را بیان کند، اما اساساً بخش ملعون این تجارب را بیان می‌کند. مؤثرترین و درست‌ترین و بی‌غل و غش‌ترین راه آن است که این جنبهٔ وجود که جامعه آن را احاطه کرده و از شکل انداخته است، بتواند بیان و درک شود. ادبیات به این دلیل وجود دارد که انسان غمگین است و خود را در محاصره می‌بیند و با اینحال در اعماق وجودش این وضع را رد می‌کند. این انکار ضمیمی سرشت اجباری زندگی اجتماعی همان است که باتای‌نامش را ارادهٔ معطوف به خودمختاری یا آوای شر می‌گذارد: «درسهای *بلندیهای بادخیز*، یا تراژدی یونانی ــ درواقع هر مذهبی ــ آن است که حالتی از سرمستی الهی وجود دارد که دنیای حساب و کتاب آن را تاب نمی‌آورد. این انگیزه مخالف خیر است. همین انگیزه است که بیان خود را در همهٔ ادبیات اصیل پیدا می‌کند. بنابراین لُبّ آفرینش ادبی عمل طغیان است، میلی است به بازسازی قسمت نهانی زندگی، یعنی چهرهٔ خردگریز، غریزی، افراطی، و فانی شر. تنها ادبیات می‌تواند «مستقل از هر نظمی که طبق آن آفریده شده، از ساختکار قانون‌شکنی پرده بردارد» (بدون قانون‌شکنی قانون معنایی ندارد). ادبیات از این امتیاز برخوردار است، زیرا فعالیتی است فردی و همچنین به علت تأثیر قاطعی که خردگریزی بر آفرینش آن می‌گذارد (در آن وسوسه‌ها از عقیدهٔ راسخ مهم‌تر است). دلبستگی خودجوشی است که نفع حسابگرانه چندان تسلطی بر آن ندارد، کاری خودپسندانه که به چارچوبهای اجتماعی چندان علاقه‌مند نیست. چیزی برای از دست دادن ندارد (خشم یا اندوه خود را از آنچه بشر *از دست داده است*، ابراز می‌دارد)؛ بنابراین در موقعیتی قرار دارد که **همه چیز** را بگوید، بخصوص آنچه را که جامعه ــ امپراتوری خرد، دوام و خیر ــ نمی‌خواهد بگوید. به این دلیل در هر جامعه ادبیات اصیل پیوسته یک تهدید است: «همچنین

ادبیات، مانند تخلف از قانون اخلاقی، یک خطر است. چون غیرطبیعی است، مسئول نیست. هیچ چیز بر آن سنگینی نمی‌کند. می‌تواند همه چیز بگوید.»

در پرتو این آرمانها می‌توان فهمید در جامعه‌ای مثل جامعهٔ سوسیالیستی که اُس و اساس آن عقاید جمعی و خردگرایی است، پیشبرد فعالیتی بر مبنای طغیان، خردگریزی و انفراد چقدر دشوار است. به نظرم هیچ کس بهتر از باتای (در مقاله‌ای دربارهٔ کافکا) خودکامگی حاکم بر روابط بین قدرت سوسیالیستی و ادبیات را شرح نداده است:

به ظاهر اقدام مؤثری که برای انضباط نظامی بر پایهٔ خرد، که کمونیسم باشد، انجام گرفته راه‌حل همهٔ مشکلات است. اما نه می‌تواند برداشت کاملاً مستقل و خودمختار را که در آن لحظهٔ حال از همهٔ لحظات آینده جداست، یکسره محکوم کند و نه می‌تواند در عمل نادیده‌اش بگیرد. این امر برای حزبی که فقط به خرد احترام می‌گذارد و نمی‌تواند در ارزشهای خردگریز ــ که جنبه‌های فراوان، بی‌فایده و کودکانه از آن می‌زاید ــ هیچ چیزی را فراسوی نفع خاصی که پنهان می‌دارند ببیند، مشکلات فراوانی به بار می‌آورد. تنها برخورد خودمختار پذیرفته در چارچوب کمونیسم، گرچه به طرزی محدود، برخورد کودکان است. این نکته پذیرفته است که کودکان نمی‌توانند جدیت بزرگسالان را داشته باشند. اما آدم بزرگسالی که به دوران کودکی معنای برجسته‌ای می‌دهد و چنان گرفتار ادبیات می‌شود که گویی با ارزش والایی روبروست، در جامعهٔ کمونیستی جایی ندارد.

بی‌شک در عقیدهٔ باتای دربارهٔ ادبیات عنصر قوی رمانتیسیسمی وجود دارد. این امر هنگامی که از شعر سخن می‌گوید ـ چون بر این

گرایش تأکید بسیار می‌ورزد ــ خیلی آشکار می‌شود. باتای بی‌تردید نظر افلاتونی را دایر بر اینکه شاعر از آنچه می‌گوید آگاهی ندارد می‌پذیرفت. به نظر او شاعر نفی خرد یا مسئولیت بود؛ به عبارت دیگر شاعر به شکل ناب شر (یا معصوم) بود. بنابراین نظریهٔ شعری که از لحاظ اجتماعی «متعهد» است یا شاعری که مبارز سیاسی «سازنده» است، نیز از عقاید باتای پیشتر نخواهد بود. کاملاً برعکس: از نظر او شاعر مخالف و ضد قدرت است. در تفسیر بلیک[۷] به روشنی این نکته را بیان می‌دارد: «زیرا زندگی شاعر در سازش کلی با خرد بر خلاف اصالت شعری است. سازش دست کم اثر را از کیفیتی ناکاستنی، خشونتی خودمختار، که بی‌آن شعر ابتر است، محروم می‌سازد. شاعر اصیل در این جهان چون کودکی است؛ می‌تواند چون بلیک یا کودک احساس خوش انکارناپذیری پدید آورد، اما مقامات حکومتی به او اعتماد نخواهند کرد.»

عقاید باتای در باب ادبیات ـ که بیشتر در *ادبیات و شر*، مجموعه مقالاتی عالی دربارهٔ عده‌ای از نویسندگان *ملعون* (دوساد، بودلر، بلیک، ژنه) و نویسندگان دیگری که به این ترتیب مطالعه کرده (امیلی برونته، میشله، کافکا) بیان شده است ــ به نظرم بسیار روشن است و من کم و بیش یکپارچه با آن موافقم. به نظرم عقایدشان ما را به قلب ادبیات رهنمون می‌شود و مانند خود آنان استدلال می‌کند که احساس طغیان قسمتی از هر دغدغهٔ ادبی است و ادبیات اصیل را سراپا اشباع می‌کند، و تأثیر خردگریزی در آفرینندگی قاطع است، و ادبیات بالاتر از همه با تجربیات منفی، یا به قول باتای با تجربیات *ملعون* ارتباط دارد. تنها نکتهٔ مورد اختلافم این است که این ملاحظهٔ آخری معنایی را که

---

۷. William Blake (۱۷۵۷-۱۸۲۷) شاعر و نقاش انگلیسی.

باتای در نظر داشته محدود کرده است و گویا نوعی فروتنی را دربردارد. درست است که ادبیات در اصل شر را بیان می‌کند، اما باتای، در عمل ــ گرچه نه در نظر ــ انگار قانع شده است که *فقط* می‌تواند شر را بیان کند. به نظر من گذشته از این جنبهٔ *ملعون* هر ادبیات اصیلی دربردارندهٔ احساس قوی مشابهی است که عبارت است از نیاز به خداکشی، بازسازی انتقادی واقعیت، مخالفت با آفرینش در یکپارچگی آن، برافراشتن تصویری کلامی از زندگی که آن را در *مجموع* بیان می‌دارد و انکار می‌کند. این ارائه اغلب از آن تودهٔ تجاربی اخذ می‌شود که باتای آن را شر می‌نامد (وسوسه‌ها، درماندگیها، درد و خیانت)، اما ژرف‌تر و وسیع‌تر از این است، به این معنا که از راه نفی کردنی که آن را حفظ می‌کند به کلیت تجربهٔ انسانی نزدیک‌تر می‌شود و دید کامل‌تری از زندگی به دست می‌دهد که هم فردی است و هم اجتماعی (هم خیر است و هم شر).

آنچه مفهوم ادبی باتای را مرزبندی می‌کند، به وجه درخشانی در رُمانی که نوشته پدیدار می‌شود. در این کتاب میل به تخطی و ویرانگری قوی‌تر از میل آفرینندگی و سازندگی است (و در رُمان *طغیان* عبارت است از ویرانگری به وسیلهٔ ساختن، انکار به وسیلهٔ اثبات، چنگ‌اندازی به خردگریزی در چارچوب ساختار خردگرا)، و تصویرش از درخت چنان مسحورکننده و منحصر به فرد است که جنگل را از نظر محو می‌سازد. نتیجه همیشه (حتی در خوش‌ساخت‌ترین رُمانش، *آبی نیمروز*) دنیایی است که بشر مانند توده ــ بشر در جامعه ــ فقط از جانب دیگر سرشتش محدود است، و در آن زندگی، هر قدر مزاحم، به شکلی حداقل و حتی قدری گمراه‌کننده ارائه شده است. می‌کوشم بگویم که باتای رُمان‌نویسی است جالب، اما نه مهم. آنچه را در مقام ناقد پیوسته در ادبیات می‌جست،

در مقام آفریننده با نهایت دقت به کار بست: بیان آنچه *ملعون* است در مورد انسان. به خاطر این کار از او انتقاد نمی‌کنم، بلکه می‌گویم چرا انحصاراً چنین کرد، چون گواهیش از زندگی، به رغم اصیل و شجاعانه بودن، فقط در داستانهایش با منهیات و شناعت سر و کار دارد، و پاره‌پاره و حتی هجوگونه می‌نماید. انسان از خشم و خروش، ادبار نهفته، آرزوی مرگ، اندوه و تنهایی ساخته شده، اما در عین حال، از خرد، احساسات، لذت و سخاوتمندی، حس وحدت‌جویی و غریزهٔ حیات خالی نیست.

باتای نخستین رُمانهایش را هنگامی نوشت که هنوز تا حدی به سوررئالیسم دلبستگی داشت، که اجازه بدهید یادآوری کنم، از برج عاجش رُمان را تحقیر می‌کرد (حتی این هم نمونه‌ای از روحیهٔ طغیانگر باتای است). از همان آغاز بر اثر فقر سبک، خامی ساختمان، صورت ظاهری که از افسانه‌های بدوی به دست می‌دهد، روایت به شکل خشن، خواننده را در سطح «شکل» بیقرار می‌سازد. پیداست که این کار عمدی بود، تا خواننده از دستمایهٔ دوزخی این متنها که باتای با خلوص و عینیت تمام ذهنیت خود ـ یعنی وسواسها و جنونش ـ را در آن ریخت، لذت «ادبی» نبرد. بر این داستانها فضای کابوس‌وار، شهوانی و لاطائل حاکم است، که پیوسته در مکانهای خلاف عقل و عفن رخ می‌دهد و سرشار از جانمایه‌ها و تکیه‌گاههای ادبیات «تیره»، بویژه رُمان گوتیک انگلیس است. داستانهایی هستند کوتاه و مضطرب که راوی، اول شخص نومید و خودشیفته‌ای، آنها را نقل می‌کند. روشنفکرگرایی آنها فقر نسبی فصاحت و ساختار دلخواه ابتدایی را از نظر پنهان نمی‌دارد. وقتی آنها را می‌خوانم، حس می‌کنم که روشنایی روز، رضایت خاموش شهر به آنها صدمه می‌زند. آنها را باید در خلوت زیر شیروانیهای گناه‌آلود یا در پستوهای

کتابخانه‌ها خواند. وقتی *داستان چشم* را با نام مستعار لرد اوک نوشت، یکی از کارمندان مسئول کتابخانهٔ ملی بود: نوشتن این هراسها (یا خواندن آنها) به قدری خطر از دست دادن اعتبار را دربردارد که به خودی‌خود قدر و منزلت می‌آفریند. در عصر حاضر زمانه به قدری عوض شده است (البته منظورم کشورهایی است که در آنها سانسور وجود ندارد) که وقتی آزادی شهر را به دست می‌آورد، هولناک دیگر هولناک نیست، و همگان ادا و اطوار ترسناک را تکرار می‌کنند و مقلد تنوع‌طلب می‌شوند. از دیدن درخت بارور آثار باتای حس می‌کنم که زُمان اولین شاخه‌ای خواهد بود که می‌خشکد.

در قصه‌هایش معمولاً جنون جنسی به اندازهٔ جنون کفرگویی و خشم آدمکشی اهمیت دارد. اما در نخستین داستان، *داستان چشم*، که بیشتر می‌پسندم، این زیاده‌روی با طراوت جوانی و پویایی شادمانهٔ خاصی (در میان تمام آثار باتای تنها در مورد این داستان می‌توان صفت شادمانه را به کاربرد) در قهرمانهایش تعدیل شده است. زیرا درنده‌خویی شریرانهٔ قهرمانهای او میل به لذت‌جویی و عشق به زندگی را نیز دربردارد و همین تا حد معینی رهایشان می‌سازد و هیأت انسانی به ایشان می‌بخشد.

نظریات باتای به بهترین وجه در مقاله‌هایش دیده می‌شود. برای بیان تند و تیزی هوش و خلاقیت نظراتش وقتی که در جانمایهٔ معینی قرار می‌گیرد، راهی بهتر از مطالعهٔ قرابت آن با ژیل دو رِه وجود ندارد. این یکی از خجسته‌ترین برخوردهای ادبیات مدرن است، انگار هردو زاده شده‌اند تا در لحظهٔ معینی بر هم منطبق شوند. باتای در این شخصیت رازآلود قرون وسطا برخی از نظراتش را درگوشت و خون یافت و آن را به نهایت گسترش داد. اینجا پروندهٔ فوق‌العاده‌ای هست که در آن می‌توان

فرشتگان و شیاطینی را که مقیم زندان تن انسانند با همهٔ دوگانگی انسانی‌شان مشاهده، لمس و سبک سنگین کرد. ژیل دو رِه فقط در افسانه هیولای مطلقی بود؛ درواقع مارشال پرهیبتی بود که در کنار ژاندارک برای فرانسه جنگید، مرد حساسی که سرودهای گریگوری او را به گریه می‌انداخت، کاتولیکی که حتی در خونبارترین وحشیگریها ایمان خود را نباخت، و توبهٔ پیش از مرگ از جنایاتی که کرد نه تنها جالب، بلکه به احتمال زیاد مخلصانه بود. چون در اینجا مثالی از آن چیزی است که رخ می‌دهد وقتی که مردی قدرت زیرپا گذاشتن منهیات شهر را دارد و درهای قلمرو خرد را می‌شکند تا جانوران اسیر آن بگریزند: دسته‌دسته کودکانی که آنها را می‌ربایند، به آنان تجاوز و مُثله‌شان می‌کنند؛ عیش و عشرت سرگیجه‌آور؛ مراسم غریب نیمه‌شب در دل بیشه‌ها، و احضار شیطان. تحلیل باتای نتیجهٔ اخلاقی دربرندارد، بلکه قیاسی و به حد وسواس روشن است: هیچ کس نمی‌تواند او را به دستکاری در داستان ژیل دو رِه به منظور روشن‌تر جلوه دادن عقیده‌اش متهم سازد. بالاتر از همه زمینهٔ تاریخی را با طول و تفصیل نشان می‌دهد که بدون آن جنایات ژیل دورِه قابل فهم نیست. («جنایتهای ژیل دو رِه جنایات دنیایی است که در آن مرتکب آنها شد.») او در دنیایی می‌زیست که در آن اشرافیت از برتری نیمه‌خدایی حتی تقریباً بی‌انتها برای تبدیل آرزوها به واقعیت برخوردار بود، و شکلهای زندگی آن دوران ــ جنگها و شمشیرزنیها ــ دقیقاً این میل به خونریزی و جنایت را تشویق می‌کرد. هنگامی که ژیل دو رِه دوشادوش ژاندارک می‌جنگید می‌توانست بیش از آنکه بعدها کرد، برای لذت فردی مرتکب سبعیت شود و از بابت آن تحسینش کنند و به او پاداش دهند. جنگ رسم کشتار را مستقر کرد و آن را با رسم پیشین یعنی رسم لواط بیگانه ساخت، و نجیب‌زاده‌ای برتونی در قرن پانزدهم

وسیلهٔ تبدیل تخیلاتش به واقعیت را در اختیار داشت. یکی از نکاتی که در مطالعهٔ باتای سبب یکه خوردن می‌شود، این است که تنها عامل سقوط رِه ورشکست شدنش بود؛ جنایات دیگی که کسان دیگری مرتکب شده‌اند، اما تا آخر عمر ثروت خود را از دست نداده‌اند، هرگز کشف نخواهد شد.

اما مقالهٔ باتای همچنین مرزهای تفسیری انحصاراً اجتماعی را نشان می‌دهد. زمینهٔ تاریخی برای توضیح مورد ژیل دو رِه لازم است: اما کافی نیست. از همهٔ نجیب‌زادگان پرقدرت و ثروتمندی که به جنگ رفتند، تنها یک تن راه خشن لرد ماشکول را دنبال کرد. واقعیت زمانه یکی از جنبه‌های شخصیت این مرد را روشن نکرده است، زیرا محصول تجربهٔ تاریخی یا بازتاب نظام مسلط نیست، بلکه به جای آن به قلمرو تاریک انسان تعلق دارد، یعنی آن قلعهٔ دائمی که بین انواع مشترک است، آنجا که قلمرو نهایت انفراد است. میل فطری انسان به رسیدن به کمال، خودمختاری و آزادی تام و تمام فقط به بهای کشت و کشتار که با آن خود زندگی به خاموشی می‌گراید، کاملاً تسکین می‌یابد. پس چگونه می‌توان به هدف مشروع تداوم وجود و در عین حال غنای آن و «تشدید» آن دست یافت؟ به نظر می‌رسد پاسخ باتای چنین باشد: از راه موازنهٔ ناپایدار و جدلی بین کل اجتماعی و فرد، که به وسیلهٔ آن جامعه روحیهٔ طغیان و میل به گسستن ــ برای اتلاف، برای زیاده‌روی ــ را مهار می‌کند، اما نمی‌کشد، زیرا این امر دربردارندهٔ بازگشت انسان به حالت حیوانی است. این روحیه می‌تواند در انسان به زندگی خود ادامه دهد، برای رسیدن به خودمختاری بجنگد، بی‌آنکه بدان دست یابد، زیرا رسیدن به آن همه‌سوزی به بار خواهد آورد. این هشدار فراموش نشدنی در تمام آثار باتای به چشم می‌خورد: در هر یک از ما که قراردادهای جامعه ما را

در قید و بند گذاشته، یک ژیل دو رِه پنهان شده که خنجری در یک دست و دست دیگر به زیپ شلوار با دیدن پسرکی با موهای طلایی به نفس‌نفس می‌افتد.

بارسلونا، آوریل ۱۹۷۲

سارتر، فیرابراس و آرمانشهر

بسیاری از شهرهای امریکای لاتین به چیزی مبتلا هستند که می‌توان عقدهٔ آدم نامید، یعنی ترس از پیری. جایی که قدرتمندانِ گذشته کلیساها و عمارات خود را ساختند تا نخوت و ترس و اعتقاد خود را بنمایانند، یعنی مناطق استعماری را، قدرتمندان امروز به طرز رقتباری ویران کرده‌اند. زیرا به جای حفظ این محلات ترجیح می‌دهند محلات دیگری بسازند و در خانه‌ها و سازمانهای تازه‌ساز زندگی کنند. حفظ، مرمت، بازسازی مفاهیمی است که به طور غریزی مایهٔ نفرتشان است، انگار که از سنت خود شرمنده‌اند. حاصل این تلقی که با برداشت اروپایی زمین تا آسمان فرق دارد ــ آنجا که عمارات کهن ارزشمند و نشان خوش سلیقگی است ــ آن بوده است که محلات قدیمی کشورهای امریکای لاتین دستخوش زوال و ویرانی ترمیم‌ناپذیر شوند.

این بلا بر سر لیما آمده است و همچنین بر سر باهیا دِ سان سالوادور دِ تودوس لوس سانتوس (که همه آن را باهیا می‌شناسند) می‌آید. این مرکز تاریخی، هزار تویی چهارجانبه، که قصرها، صومعه‌ها، میدانها و مهتابیها در آن برپا شده و از فراز صخره‌ها بر خورِ با شکوه مشرف است، هنوز هم بسیار زیباست. اما صد سال پیش یکی از خارق‌العاده‌ترین مجموعه‌های

معماری دنیا بوده است. اکنون به‌رغم کوششهایی که گهگاه در تعمیر مکانی یا بام کلیسایی دیده می‌شود، شک نیست که زوال آن مثل لیمای قدیم اجتناب‌ناپذیر و سریع است. روشن است که در این منطقه تنها ساکنان آنهایی هستند که چاره‌ای جز زندگی در اینجا ندارند.

فقر به این خانه‌های مجلل، آپارتمانهای مغروری که نمایشان هنوز از کاشیهای شکستهٔ پرتغالی می‌درخشد، هجوم برده است. در جایی که زمانی تنها یک خانواده در آن به سر می‌برد، حالا پنجاه تا صد نفر چپیده‌اند و اتاقها را مرتب با حلب و ورقِ مقوا تقسیم می‌کنند و ساختمانها را به لانهٔ زنبور بدل می‌سازند. فواحش فلکزده شب و روز کنج خیابان کار می‌کنند و هر میدان کوچکی بازاری است مملو از خیل دستفروشان، دلقکهای خیابانی، و حتی مارافسایان. فقر همه جا بیداد می‌کند. اما توأم با فلاکت نیست. منظرهٔ دریا و جزایری که چند متر به چند متر پدیدار می‌شود، گیاهانی که در زمین بایر، در پیاده‌روها و پشت‌بامها و نمای خانه‌ها از سر و کول هم بالا می‌روند و به میله‌های پنجره‌های زنگ زده می‌پیچند و در مهتابیهای مخروبه جولان می‌دهند، فقر را با درخششی خیالگون می‌پوشانند. اما بالاتر از همه چالاکی و سرزندگی مردمی که انگار به جای راه رفتن می‌رقصند و به جای حرف زدن آواز می‌خوانند و تازه از مجلس بالماسکه‌ای درآمده‌اند، بر چهرهٔ فقر نقاب می‌زند.

مدت زمانی صرف کردم و می‌خواستم داستانی بنویسم که در زمان طغیان مسیحی آنتونیوی مشاور[1] ـ یک جنگ داخلی که منجر به نوشتن سحرآمیزترین کتابی شد که خوانده‌ام، یعنی **شورش در سرزمین دوردست**[2]، نوشتهٔ اِئوکلیدس داکونیا ـ می‌گذرد، و یکی از چیزهایی که در

1. Antonio Concelerio. 2. *Os sertoes*

مطالعهٔ زندگی قرن گذشتهٔ باهیا مرا به شگفت آورد، دانستن این نکته بود که داستانهای عاشقانهٔ قرون وسطا در جامعهٔ باستانی و منزوی ساکنان *سرتائو* رواج داشته است. خنیاگران دوره‌گرد با خواندن ماجراهای شارلمانی، دوازده اشرافزادهٔ فرانسه، شاهزاده خانم ماگالونا، و روبر شیطان صفت مردم را سرگرم می‌کردند. ماجراهای عاشقانهٔ سلحشوری نخستین عشق من بود و دانستن اینکه در منطقهٔ دورافتادهٔ کانودوس سنتی وجود داشته که در جاهای دیگر از بین رفته بود، شاید به شیفتگی من به این دنیای اسرارآمیز و *راهزنان اجتماعی*[3] افزود. در اولین یکشنبه در سالوادور وقتی کنار درهای کلیسای جامع سرخ‌پوست دو رگهٔ خوابالودی را دیدم که بین داستانهای شهادت و تازیانه‌زنی اولیای دین و ماجراهای راهزن لامپیائو کتابی به قطع بزرگ به نام *نبرد سلحشور اولیوروس با فیرابراس (بخشی از میزگرد)*[4] را می‌فروشد، سخت به هیجان آمدم. این داستان عاشقانه‌ای است که می‌توان یک نفس خواند، سیلانی از اشعار هشت هجایی با کنش مدام، که در منطقه‌ای از لحاظ جغرافیایی خیالی رخ می‌دهد، آنجا که مکانهای برزیلی با فرانسوی می‌آمیزد. این بازسازی عامه‌پسند نابی است، ادبیاتی که ــ بورخس آن را در مقاله‌ای ادبیات خامدست خوانده است ــ از آنکه نویسندگان عامه‌پسند می‌نویسند متفاوت است: ادبیاتی است مجلل و زینتی که سرشار از عمل متهورانه و یاوه‌گویی است.

شخصیت مشاور در سالوادور محبوب نیست. هرگز محبوب نبوده: کانودوس صدها کیلومتر از اینجا دور است. پیکر ریاضت کشیده‌اش ردای آبی به تن هرگز در بین تندیسهای قهرمانان و قدیسینی که در بازار به

---

3. *congaçeiros*.

4. *The Battle of the Knight Oliveros with Fierabrás (episode of the Round Table)*.

فروش می‌رسد پیدا نمی‌شود. وقتی در بازار سانتاباربارا تمثالی از او را خواستم، زن سیاه ناقلایی سعی کرد تصویر تازهٔ سان فرانسیس را به جای آن به من قالب کند و قسم می‌خورد که این مشاور است. تندیس چوبی پرهیبت او که ماریو کرابو آن را تراشیده در حیاط رستوران نیمه‌پنهان است. برای صحبت کردن از کانودوس باید سراغ تاریخ‌نویسها و روشنفکران شهر رفت یا لابلای روزنامه‌های خاک‌آلود آن دوران را گشت.

اما من با این آرمانشهرگرایی مسیحی که به نظر می‌رسد مشاور آن را مجسم کرده باشد، از راه غیرمنتظره‌ترین منبع روبه‌رو شده‌ام. این موضوع پس از کوشش ناموفقم در پرسش از راهبه‌های صومعهٔ دِ لا پیه‌داد دربارهٔ یکی از آباءشان، فرای خوان اِوانخلیستا دل مونته مارسیانو بود که امتیاز شناختن کانودوس را پیش از جنگ داشت و رساله‌ای علیهش نوشت و آن را به تعصب مذهبی و براندازی متهم ساخت. سرگرم خوردن بستنی بودم (بستنی چقدر اینجا عالی است) که در نشریه‌ای با عنوان افسون کنندهٔ ***دشمن پادشاه***[5] که درواقع روزنامه‌ای کتابخانه‌ای است اشاره‌ای به ***گواهی سیاسی سارتر***[6] را دیدم.

این خلاصهٔ کتاب بود، اما حدس زدن بقیه آسان بود. سارتر مردی است سالخورده: در اینجا جوان‌تر و آزادتر است، و از سن چهل یا پنجاه سالگی پذیرفتنی‌تر. بعدها هوشش چنان تسلط همه جانبه‌ای بر همه چیز داشت که با خواندن آثارش این فکر به آدم دست می‌داد که برایش فکر کردن فعالیتی انحصاری است قیاس‌ناپذیر با حوزه‌های دیگر همچون عشق‌ورزی، رنج و لذت. اما اینجا موضوع از قرار دیگری است: او جرأت ورزیده است که پرشور و حتی غیرمسئول باشد. روی لبهٔ صندلی این

---

5. *O inimigo de rei* 6. *The Political Testimony of Sartre*

چهار صفحهٔ *دشمن پادشاه* را می‌خوانم. چه کسی می‌توانست تصور کند که سارتر به چنین تعالی بیکران، ایده‌آلیسم بی‌پروا، خشم و خروشی رمزآلود دست یابد؟ این نشان سرزندگی است که به جای آنکه آخر عمر کارش به دانشگاه بکشد، اصرار می‌ورزد که جوانی است آتش‌افروز.

این «حملهٔ جبهه‌ای به مذهب، خانواده، دولت، و مالکیت» بالاتر از همه به سبب آرمانشهرگرایی خشماگینش، به سبب نوشتن بی‌توجه به تنها چیزی که در نهایت‌برای سنجش‌اعتبار فلسفه‌ای سیاسی، یعنی امکان‌پذیر بودنش، اهمیت دارد تکان‌دهنده است. سارتر با یک مقدمه‌چینی شروع می‌کند که نیمی از جهان آن را می‌پذیرد: هر دولتی محافظه‌کار است. از اینجا چیزی را نتیجه می‌گیرد که همچون نظریه‌ای بی‌نقص می‌نماید: مزایای نداشتن دولت. بعدش؟ چطور به این وضع برسیم؟ از چه منابعی بهره بگیریم تا این طرح خیالی را عملی کنیم؟ وقتی این «نیروی خردکننده» را برداشتیم، به جایش چه بگذاریم؟ زیرا اگر به قول سارتر «خودخواهی جوهر انسان است»، چگونه این مجموعهٔ خودخواهیها با حداقل همبستگی سامان می‌یابد و کارش را انجام‌می‌دهد، بی‌آنکه نظارت و موازنه‌ای که جامعه را می‌سازد در کار باشد؟ درست است که خانواده نهادی ناقص است و بذرهای استبدادی را دربردارد که با امیال مخالفت می‌کند. اما آیا با لغو آن و استقرار آمیزش آزاد با یک فرمان مشکل حل می‌شود؟ می‌ترسم که مداوا بدتر از بیماری باشد. در این فوران غرایز آزادی که سارتر پیشنهاد می‌کند، محتمل است که بزودی سروکلهٔ امتیازات و اَشکال بردگی بسیار بدتر از آنچه اکنون در قلمرو جنسی وجود دارد پدیدار شود. آیا سگها و گربه‌ها که آمیزش مشترک دارند، به برخی اَشکال برابری و عدالت در قلمرو غرایز دست یافته‌اند؟

اما بخشش علیه مذهب بیشترین شگفتی را به بارمی‌آورد. «به پیش!

داس علیه اعترافگاه! چکش علیه کلیسا! بیایید عادتها را بسوزانیم! بیایید الهیات، عبادات و محرابها، متون مقدس، معابد و کاهنان را بدریم، ویران سازیم، محو کنیم و بسوزانیم و خاکستر کنیم.» این زبان آزادی نیست، بلکه زبان تعصب است. همهٔ کسانی که کوشیده‌اند مذهب را با این وسایل آتش و گلوله ـ نابود سازند، شکلی از تعصّب را به جای دیگری نشانده‌اند، و حتی به جای آن اَشکال دیگری از تاریکی فکر را حاکم کرده‌اند.

نباید به آرمانشهرها اعتماد کنیم، اینها معمولاً به فاجعه و کشتارعام انجامیده‌اند. نکتهٔ عجیب اینجاست که در سیاست راه‌حلهای میانه‌رو معمولاً راه‌حلهای درست می‌نماید. نمی‌توان دولتها را لغو کرد، اما از سوی دیگر می‌توان آنها را تضعیف کرد، محدود ساخت، متوازن کرد، تا هرچه کمتر آزار برسانند. نمی‌توان از طریق انفجاری دوزخی به کار ارتشها، خانواده و مالکیت پایان داد. اما می‌توان این نهادها را آزادیخواه و بیطرف ساخت، انعطاف‌پذیرتر و نسبی‌تر کرد تا تسلط کمتری بر آزادی انسان داشته باشند و بر سر راه پیشرفت به سوی برابری قرار نگیرند. در سیاست تنها راه‌حل واقع‌بین بودن است. این موضوع در مورد ادبیات صدق نمی‌کند، و به همین دلیل ادبیات فعالیتی آزادتر و ماندگارتر از سیاست است.

باهیا، اوت ۱۹۷۹

ماندارن

از میان تمام نویسندگان زمانه‌ام دو تن هستند که بر همه ترجیح داده‌ام و جوانی خود را بیش از همه مدیون آنانم. یکی از آنها، ویلیام فاکنر، درست انتخاب شده، چون نویسنده‌ای است که هر رُمان‌نویس بلندپروازی باید آثارش را بخواند. شاید تنها رُمان‌نویس معاصر باشد که بتوان آثارش را از لحاظ کمّی و کیفی با بزرگ‌ترین نویسندگان کلاسیک قیاس کرد. آن دیگری، یعنی سارتر، به این درستی انتخاب نشده: بعید است که آثار خلاقه‌اش ماندگار شود، و هرچند که هوش نبوغ‌آسایی داشت و موازی با آن روشنفکر شرافتمندی بود، عقایدش و موضعش در مباحث گوناگون بیشتر غلط بود تا درست. دربارهٔ او می‌توان حرف ژوزف پلا دربارهٔ مارکوزه را تکرار کرد: او با استعدادی سرشارتر از دیگران به آشفتگی زمانهٔ ما کمک کرد.

۱

نخستین‌بار نوشته‌ای از او را در تابستان ۱۹۵۲ که نسخه‌پرداز روزنامه‌ای بودم خوانده‌ام. تنها وقتی بود که، بنا به عقیدهٔ مردم دربارهٔ نویسندگان، زندگی کولی‌واری را می‌گذراندم. آخر شب که روزنامه آمادهٔ

چاپ می‌شد، کارکنان روزنامه به بارها، زندگی پست شبانه و عشرتکده‌ها هجوم می‌بردند و این برای پسری پانزده ساله ماجراجویی بزرگی به نظرمی‌رسید. درواقع ماجرای بزرگ صبح زودی در باری آغاز شد که یکی از دوستانم، کارلوس نی باریونوئبو مجموعه داستانهای *دیوار* را به دستم داد. این داستانها به اضافهٔ *استفراغ*، نمایشنامه‌ها ــ *مگسها*، *دربسته*، *روسپی بزرگوار*، *دستهای آلوده* ــ جلدهای اول *راههای آزادی* و مقالات سارتر بسیاری از ما را در آغاز دههٔ پنجاه به کشف ادبیات مدرن توانا کرد.

آنها بدجوری کهنه شده‌اند؛ امروز می‌توانیم ببینیم که اصالت اندکی در این آثار بوده است. بی‌ارتباطی و پوچی را کافکا به طرز تکان‌دهنده‌تر و آزاردهنده‌تری بیان کرده است؛ شگرد تکه‌تکه بر هم سوار کردن از جان دوس پاسوس گرفته شده، و مالرو دربارهٔ مسائل سیاسی با چنان سرزندگی نوشته است که حتی در بهترین داستانهای سارتر، یعنی «کودکی یک رهبر» نمی‌توان از آن سراغ گرفت.

این آثار به یک نوجوان امریکای لاتین چه می‌داد؟ می‌توانست او را از ولایت‌گرایی نجات دهد، در برابر دیدگاههای زنگار گرفته مصون سازد، از آن رنگ محلی و ادبیات تصنعی با ساختار و شگردهای مانوی خلاص کند ــ رومولو گایه‌گوس، ائوستاسیو ریبررا، خورخه ایکاسا، سیرو آلگریا، گوئیرالدس، هر دو آرگداس گوئیر، و حتی آستوریاس پس از *آقای رئیس جمهور* ــ که در آن هنگام الگوی ما بوده و نادانسته جانمایه‌ها و اسلوب ناتورالیسم اروپایی صادر شده از نیم قرن پیش را تکرار کرده‌اند. گذشته از برانگیختن ما به دور شدن از چارچوب ادبیات منطقه‌ای، از راه خواندن آثار سارتر، گرچه دست دوم، پی بردیم که داستان‌سرایی دستخوش انقلاب شده، رشتهٔ جانمایه‌هایش در همهٔ جهات تنوع یافته، و وجوه قصه‌نویسی هم آزادتر شده و هم پیچیده‌تر. مثلاً برای فهم آنچه در سن

عقل، *تعلیق*، یا *مرگ روح* اتفاق می‌افتاد، راهی وجود نداشت جز اینکه بدانیم گفتار درونی چیست، چگونه بین منظر راوی و شخصیتها فرق قائل شویم، و به این موضوع خو بگیریم که داستان می‌تواند به همان سرعتی که تصویر فیلم تغییر می‌کند، تغییر زمان و مکان و سطح واقعیت بدهد (از ضمیر به نکات واقعی، و از دروغ به راست). بالاتر از همه آموختیم که رابطهٔ راوی و شخصیت نباید همچون گذشته رابطهٔ استاد لعبت‌باز با لعبت باشد: لازم بود به بهای ناباوری خواننده آن نخها را نامرئی کنیم. (سارتر در مقاله‌ای به فرانسوا موریاک ایراد گرفت که دردسر پنهان کردن این نخها را به خود نمی‌دهد و رُمانهایش را به جایی حواله داد که متعلق به آن است، یعنی گذشته).

همچنین سارتر ما را از زیبایی‌شناسی و بدبینی رهاند. در آن روزگار ادبیات زبان ما به همت بورخس ظرافت ابداع گرانهٔ عظیم و اصالت خارق‌العاده‌ای به دست آورده بود. اما اصالت بورخس در تأثیرگذاری مرگبار بود: نسخه بدلهای بورخس پیدا می‌شدند که از گستاخی دستور زبانی، دانایی نامتعارف و شکاکیت او رونوشت برمی‌داشتند. بی‌اعتقادی به بورخس اجازه داد که آثار تحسین‌انگیزی بیافرینند؛ اما برای کسانی که از بورخس آموخته بودند فقط به صفات اطمینان کنند و لاغیر، این تجربه بازدارنده می‌شد و به آثار حقیر یا سکوت می‌انجامید. سارتر که هنرش از بورخس کمتر و نظرگاهش دربارهٔ ادبیات محدودتر بود، نمی‌توانست از او برانگیزاننده‌تر باشد، بخصوص اگر کسی از اعتقادش مبنی بر اینکه ادبیات هرگز بازی نبوده و نوشتن جدی‌ترین کار دنیاست مالامال می‌شد.

محدودیتهای سارتر نیز بیشمار بود. یکی از آنها واداشتن هوادارانش به مخالفت با طنز بود و عقیده داشت که خنده در ادبیاتی که در پی کند و کاو ژرفاست روا نیست. البته هرگز چنین چیزی را نگفت، اما نیازی به

گفتن هم نبود: داستانها، نمایشنامه‌ها و رُمانهایش به طرز مرگباری جدی است. محدودیت مهم‌تر دیگر واداشتن طرفدارانش به بی‌اعتنایی به شعر است، که سارتر هرگز دوست نداشت و هرگز نفهمید. این نکته را زمانی دریافتم که سخت تحت‌تأثیر او بودم، چون در مقاله‌هایش دربارهٔ بودلر و شعر سیاه دیدم چنان شعر را نقل می‌کند که انگار نثر است، یعنی فقط مفهوم خردپذیری را در نظر دارد که شعر بیان می‌کند. این عدم درک شعر به معنای آن بود که با سوررئالیسم نیز که آن را چیزی بیش از بروز بت‌شکنی سختکوشانهٔ بورژوازی نمی‌دانست به انصاف رفتار نمی‌کرد، و تأثیری را که این جنبش بر هنر و حساسیت زمانه گذاشته بود به باد انتقاد می‌گرفت. اما شاید محدودکننده‌تر از همه این نکته بود که قصه‌های سارتر فاقد رمز و راز است: در آثارش همه‌چیز تابع امپراتوری ـ در مورد او دیکتاتوری ــ خرد است. هیچ هنری بزرگ نیست مگر اینکه به حدّ معینی از خردگریزی در آمیخته باشد، زیرا هنر بزرگ پیوسته بیانگر مجموع تجربهٔ انسانی است، که در آن شهود، وسوسه، جنون و تخیل نیز مانند عقاید نقشبازی می‌کنند. در آثار سارتر انگار که انسان تنها عبارت است از عقیده. همه چیز شخصیتها، از جمله شهواتشان از علایم ثانویهٔ هوش و خرد است. زیرا هوش و فراست او چنان نیرومند بود ـ او را به درستی به ماشین متفکر تشبیه کرده‌اند ــ که می‌توانست تنها از پایگاه عقاید داستانها و نمایشنامه‌هایی بنویسد که به سبب قدرت استدلال و حدّت فکری در وهلهٔ اول بسیار جذاب می‌نمود. اکنون که زمانی گذشته، از تأثیرشان کاسته شده و از این قصه‌ها و داستانهای دراماتیک چندان چیزی به یاد ما نمانده است، زیرا ادبیات خلاق ماندگار چنان است که عقاید در آنها به قالب کنشها و احساسات شخصیتها درآید، در صورتی که در مورد سارتر قضیه وارونه بود: عقاید زندگی را بلعیده و شخصیتها را از

ریخت انداخته بود، و دنیا به شکل بهانه‌ای برای صورت‌بندی عقاید درآمده بود. به همین دلیل است که به رغم درگیری مخلصانه‌اش با مسائل زمان خود ــ جوهر نظریهٔ تعهدش ــ رُمانها و نمایشنامه‌هایش اکنون غیرواقعی به نظر می‌رسد.

با اینهمه رگه‌ای فرعی و گریز پا در نوشته‌هایش وجود دارد که انگار از چشمهٔ عمیقی سرریز می‌کند و به رغم خردگرایی همه جانبهٔ اثر حاضر است. رگه‌ای ناسالم، تحریک‌کننده و رسوایی‌آمیز، که در جانمایه‌ها و شخصیتهایش دیده می‌شود ــ مردها و زنهایی که وررفتن با خود را به عشقبازی ترجیح می‌دهند، خواب اختگی و برادرهای زناکننده با محارم را می‌بینند، افرادی که با حسادت به جنون سوءظن دامن می‌زنند ـ اما بالاتر از همه زبانی است بیمارگون و تند و تیز. سارتر گفته است شخصیتهایش به این دلیل که شفافند خواننده را آشفته می‌کنند، اما این حرف درست نیست، زیرا شخصیتهای مالرو نیز شفافند، اما سبب آزار ما نمی‌شوند. چیز ناراحت‌کننده این است که نمی‌دانند چگونه از زندگی لذت ببرند، شور و شوق و سادگی در وجودشان نیست، هرگز تسلیم انگیزه‌های ساده نمی‌شوند، حتی هنگام خواب نامسئول نیستند، و زیاد فکر می‌کنند. اما آنچه نمی‌گذارد آنها «ذرات وجود» باشند، و جنبهٔ انسانی به ایشان می‌دهد، این نکته است که تقریباً همیشه از شر و پلیدی برخوردارند، و جانهای زجرکشیده‌ای هستند که به جانب تاریک زندگی رانده شده‌اند. خوانندهٔ پذیرا در روبرو شدن با داستانهای سارتر به این فکر می‌افتد که به‌رغم آنچه استاد در صدد انجام دادن آن است، مطلقاً محال است که ادبیات را از بیان تجاربی که بشر در همهٔ قلمروهای وجود اجتماعی از آن بی‌خبر است یا وجودش را انکار می‌کند بازداشت.

۲

مقاله نوع روشنفکری به معنای اخص است، و سارتر، ماشین نوشتن، در این نوع درخشید. خواندن مقاله‌هایش پیوسته تجربهٔ خارق‌العاده‌ای بود، عملی که در آن عقاید قوت و اعتبار یک رُمان خوب پرماجرا را داشت. کیفیت دیگری هم داشتند که نادر است: موضوع هر چه بود، مقاله‌ها یکراست سر مطلب اصلی می‌رفت ــ مسائلی که همهٔ کسانی را وسوسه می‌کند که از بی‌خبری بی‌دغدغهٔ دوران کودکی درآمده‌اند و به شک و تردید آغاز کرده‌اند، و می‌پرسند که در این دنیا چه می‌کنند، معنای زندگی چیست، تاریخ چیست و سرنوشت فرد چگونه تعیین می‌شود.

سارتر پاسخهایی به این پرسشها داد که منطقی‌تر و قانع‌کننده‌تر از پاسخهای مذهبی و خلاصه‌تر از پاسخهای مارکسیسم است. اینکه نظریاتش درست بود یا نه، مسألهٔ دیگری است. اکنون می‌دانم که مثل زمان گذشته نیست که به نظر بسیاری از ما اصیل می‌رسید. مهم‌تر این بود که به درد ما می‌خورد. این نظریات به ما کمک می‌کرد که زندگی خود را سامان دهیم، در هزار توهای فرهنگ و سیاست و حتی در جنبه‌های بسیار خصوصی کار و خانواده راهنمای ارزشمندی بود.

آزادی محور فلسفهٔ سارتری است. انسان همین که به دنیا می‌آید، در درون خود یکسره آزاد است، روند مداومی است که بر حسب انتخابهایی که در بین شقوق متعدد زندگی که با آن روبروست به عمل می‌آورد گسترش می‌یابد (همهٔ انتخابها، چه مهم و چه جزئی). انسان پیوسته در انتخاب آزاد است ــ البته خودداری هم انتخاب است ــ و به این دلیل مسئول خطاها و دستاوردهایی است که زندگیش را می‌سازد و همچنین مسئول لحظات فلاکت یا سعادت. انسان جوهر تغییرناپذیر (روح) نیست

که پس از درآمدن به قالب جسمانی بر آن مقدم باشد و ادامه یابد، بلکه وجودی است که بر حسب گسترش در زمان و تاریخ رفته‌رفته جوهر انتقال ناپذیرش را کسب می‌کند.

البته این نکته که انسان حاکم بر سرنوشت خود است، به این معنا نیست که همه می‌توانند در شرایط مساوی در بین انتخابهای هم‌ارز راه زندگی خود را برگزینند. «موقعیت» کارگر، یهودی، میلیونر، بیمار، کودک، هر یک متمایز است و برای هر کس در تمام جهات گوناگون تجربه هزاران شق مختلف را دربردارد. اما در تمام موارد، حتی در مورد محروم‌ترین کسان، بدترین قربانیان، انتخاب بین اَشکال گوناگون رفتار ممکن است، و هر انتخاب یک تعهد انسانی عمومی، یک مفهوم جامعه و یک جور اخلاقیات را دربردارد.

بهترین مقالات سارتر ــ صفحاتی که در دستت آتش می‌گرفتند و شبهایی که به خواندنشان نشان می‌گذشت زود سحر می‌شد ــ آنهایی هستند که با صحت بسیار توضیح می‌دهد چگونه برخی در چارچوب وضعیت خاص راه زندگی خود را برمی‌گزینند: نوابغی چون بودلر، مردان هولناکی چون ژنه، یا کسانی که نفس خود را انکار کرده‌اند، چون خوان اِرمانوس، هانری مارتن، یا هانری آلگ. یا مقاله‌هایی چون «تفکراتی در باب مسألهٔ یهود» که در آن از راه بررسی موضوعی معین، در این مورد ضد سامیگری، تصور خود را از روابط انسان، آن استقلال هراسناک را که در جملهٔ مشهور درِ بسته به این صورت فشرده شده: «دیگری دوزخ است»، به تفصیل شرح داده است. «دیگری» برون افکنی خویشتن است، کسی که به طرز خاصی می‌بینیم و از این‌رو به همان طرز شکلش می‌دهیم. آزادی برخی ــ گروهها یا طبقات ــ که قدرت معینی را در دست دارند، مجازشان داشته که از آزادی دیگران بکاهند یا منحرفش سازند، آنان را به

وظایف معینی مشروط کنند که سرانجام آن را همچون شرط ضروری زندگی خود پذیرفته‌اند. اما این دروغ است، هیچ وظیفهٔ «ضروری» در کار نیست. استعمارگر یا استعمار شده، کارگر یا کارفرما، سفید یا سیاه، مرد یا زن، همه «موقعیتهایی» هستند، نکاتی که تاریخ تحمیل کرده و بنابراین قابل تغییرند.

این عقاید ــ در کتاب یا مقاله ــ صدها صفحه را پوشانده، پیوسته قاطعانه بسط یافته، تفاوتهای جزئی آن مشخص و روشن شده، آن هم با نثری محکم و نتراشیده و گاه چنان فشرده که نفس خواننده را بندمی‌آورد. آنچه *منفورش*[1] بود، *شیاد*[2] یا *حرامزاده*[3] بود، یعنی آنهایی که در لحظهٔ انتخاب فریب می‌دادند، و برای بزدلی و پستی خود توجیه اخلاقی می‌تراشیدند، یا کسانی که به هدف نادرستی «متعهد می‌شدند» و جانب بیعدالتی را می‌گرفتند.

حالا که عمق این نظریه را می‌کاوم، برایم روشن است که نظریهٔ تعهد سارتر کاملاً آشفته است، اما در دههٔ ۱۹۵۰ به نظر ما روشن و شفاف می‌رسید. بنابراین بزرگ‌ترین شایستگیش این بود که به جوانی که دغدغهٔ ادبی داشت و مسائل اجتماعی را کشف کرده بود، راهی را از لحاظ سیاسی نشان بدهد که از نظر فکری او را اخته نکند، بلایی که بر سر انتخاب‌کنندگان نظریهٔ دیگر در دسترس آن روزگار، یعنی رئالیسم اجتماعی می‌آمد. «تعهد» به معنای پذیرش مسئولیت در عصری بود که فرد در آن می‌زیست، و نه فرمایشات حزب؛ پرهیز از بی‌سمت و سویی و بی‌مسئولیتی هنگام نوشتن، و اعتقاد نداشتن به وظیفهٔ ادبیات، اشاعه دادن جزمهای معین تبلیغات صرف بود. همچنین به معنای حفظ

---

1. bêtes noires. 2. tricheur. 3. salaud.

تردیدهای شخص و بیان پیچیدگی تجربهٔ انسان بود، حتی در آن موقعیتهای افراطی ــ نظیر نژادپرستی، استعمار، و انقلاب ــ که در آن مرز بین عدالت و بیعدالتی، انسانی و غیرانسانی، گویی که به روشنی تفکیک شده است.

نظریهٔ تعهد آنگاه که در مورد ادبیات به کار می‌رفت، به دو شیوهٔ گوناگون تفسیر می‌شد که خود سارتر بنابه تغییر موضع سیاسی و رجحانهای روشنفکری در زمانهای گوناگون بین این دو در نوسان بود. در مفهومی وسیع هر نویسندهٔ با استعدادی متعهد بود، زیرا époque (زمان) مفهوم وسیعی است که می‌توان همهٔ جانمایه‌های قابل تصور را، به شرطی که به نحوی به وجود انسان مربوط باشند (و در ادبیات همیشه مربوط است) در آن گنجاند. بنابراین سارتر گاه می‌توانست آفرینندگان گریزپایی همچون مالارمه، بودلر، فرانسیس پانگ یا ناتالی ساروت را «متعهد سازد». این کار فکر «تعهد» را به طرزی تعمیم داد که دیگر مفهومی روشنگر یا عملی نبود. «متعهد» شدن به معنای دقیق عمل به آن در محیط سیاسی و شرکت در مبارزهٔ اجتماعی زمانه در پشتیبانی از آن اعمال، طبقات و عقایدی بود که نمایانگر پیشرفتند. برای نویسنده لازم بود که این مبارزه را همزمان در مقام شهروند و نویسنده پیش ببرد، چون قلم، به شرطی که درست به کار می‌رفت، خود سلاح بود: «کلمات اعمالند».

در معنای وسیع «تعهد» دستور کاری بود که چیزهای زیادی را دربرمی‌گرفت ــ همهٔ ادبیات را ــ که در نهایت چیزی را دربرنداشت. در معنای محدود تعداد بیشماری از نویسندگانی را که به واقعیت سیاسی بی‌اعتنا بوده‌اند (نظیر پروست، جویس و فاکنر) یا آنانی که انتخاب «نادرستی» کرده‌اند (همچون بالزاک، داستایفسکی و الیوت) را از عرصهٔ ادبیات کنار می‌گذاشت، یا به نویسندگانی که انتخاب درستی کرده‌اند، اما

آفرینندگانی میانه حال بوده‌اند (مثل پل نیزان) اهمیت می‌داد. در مورد ناکارایی نظریهٔ تعهد مثال بهتری از دیدگاه سارتر نسبت به فلوبر وجود ندارد. در ۱۹۴۶ حملهٔ شدیدی به فلوبر کرد و متهمش ساخت که مسئول جنایات بورژوازی علیه کومونارها[۴] در پاریس است، «زیرا در محکومیت آنان قلم به دست نگرفته است». آیا این حرف به معنی آن بود که شکاکیت سیاسی مانع نوشتن اثر ادبی بزرگ است؟ سارتر برای ثابت کردن این موضوع کتابی به نام *ابله خانواده* نوشت. ربع قرن طول کشید تا کتاب را به اتمام برساند، و طی آن نه فلوبر، بلکه نظریهٔ تعهد بود که سارتر بی‌اعتبارش کرد و نتیجه گرفت که خالق *مادام بوواری* بزرگ‌ترین نویسندهٔ زمان خود بوده و همراه بودلر حساسیت مدرن را پایه‌گذاری کرده است.

زیرا گرچه سارتر غالباً اشتباه می‌کرد، اما این شهامت را داشت که هروقت لازم می‌آید آنچه را که پیشتر گفته بود پس بگیرد و خطاهای خود را اصلاح کند.

۳

سارتر تا پس از جنگ [جهانی دوم] غیرسیاسی بود. روایت همکارانش در اکول نورمال، شاگردانش در لیسه لوهاور، که در آنجا درس می‌داد، و سیمون دوبووار در سالهای نخستینِ دوستیشان، در دههٔ ۱۹۳۰، تصویر مرد جوانی را به دست می‌دهد که یکسره جذب هوسهای روشنفکری شده بود ـ یک بورس تحصیلی در برلین گرفته بود و کشف پدیدارشناسی هوسرل و افکار هایدگر در زندگی او و بی‌درنگ پس از آن در ادبیات نقشی قاطع داشت.

---

۴. communard هواداران نظام اشتراکی کمون پاریس در ۱۸۷۱.

جنگ این مرد سی و پنج ساله را که بنا به اعتراف خودش «تا ۱۹۴۰ عقاید سیاسی نداشت و حتی رأی نداده بود» دستخوش تغییر کرد. در ارتش نام‌نویسی کرد، در هنگام تهاجم [آلمان به فرانسه] اسیر و چند ماه در اردوگاهی زندانی شد، و با دلبستگیهای سیاسی از زندان بیرون آمد. اما گرچه به گروه روشنفکری مقاومت تعلق داشت، در طول سالهای اشغال در هیچ اثری که منتشر می‌کند (*خیالی، هستی و نیستی*، *درِ بسته*، مقالات ادبیش) از دغدغهٔ فکری تازه‌اش نشانی نیست، البته شاید غیر از *مگسها*، که اگر این نکته را بسط دهیم، آن را استعاره‌ای علیه حکومت مطلقه دانسته‌اند. (مالرو زمانی حرف تند و تیزی دربارهٔ سارتر زد: «هنگامی که من علیه نازیها می‌جنگیدم، سارتر نمایشنامه‌هایی در پاریس می‌نوشت که سانسور آلمان به آن اجازهٔ انتشار می‌داد»).

درواقع فعالیت سیاسی سارتر از زمان نهضت آزادی با تأسیس *عصر جدید* در اکتبر ۱۹۴۵ آغاز می‌شود. با شور و شوق خود را به دامن سیاست انداخت و هرچه از آن پس نوشت رنگ سیاسی به خود گرفت. اما به طرزی تناقض‌آمیز در درازمدت اعلامیه‌ها، بیانیه‌ها و اعمالی که بدان دست می‌زد به نسبت آثار آفرینش فکری که از سیاست الهام گرفته بود، آوازهٔ بیشتر و شاید تأثیرگذاری بیشتری در زمینهٔ سیاسی برایش به بار می‌آورد. منظورم این است که مثلاً زمانی که موضع‌گیری آشکارش به نفع استقلال الجزایر سبب شد بسیاری از جوانان فرانسوی علیه استعمار مبارزه کنند، برعکس عدهٔ انگشت‌شماری *نقد ماتریالیسم دیالکتیک* را خواندند. این کتاب کوشش بلندپروازانه‌ای بود برای درآوردن مارکسیسم از احتضار و جان تازه دمیدن در آن با وام گرفتن از فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی، که هیچ یک از این کوششها بویژه در بین آنانی که برایشان نوشته شده بود، یعنی روشنفکران مارکسیست، بازتابی نیافت.

به دشواری می‌توان بین افکار سارتر و تاریخ سیاسی سی و پنج سالهٔ اخیر موازنه‌ای برقرار کرد، زیرا خیلی به ما نزدیک و خیلی پیچیده است. می‌توان گفت که سرشار از تناقض بود و شور و شوق اغلب سبب بیعدالتیش می‌شد، و در عین حال برداشت و عقایدش چنان از بلندنظری و شرافت اخلاقی برخوردار بود که با تمام اشتباهات و خامی سیاسی او را قابل احترام می‌ساخت. نبوغ دیالکتیکی‌اش در این مورد شمشیر دو لبه‌ای بود، زیرا اجازه می‌داد هرچه بیان می‌کرد، از جمله نسنجیده‌ترین گفته‌ها (مثل عبارت مشهور «هر ضدکمونیستی سگ است») با قدرت متقاعدکننده و ظاهر حقیقی لاپوشانی شود. شاید اینها درست باشد، اما کافی نیست. در این مورد کل همیشه مهم‌تر از ترکیب اجزاء است.

هیچ کس در مورد از خودگذشتگی و صداقتی که در موضع‌گیریهایش داشت تردید نکرده است. این موضع‌گیریها در برخی زمینه‌ها همچون ضدیت با استعمار همبسته و ممتد بود. چون زمانی با شهامت بسیار دست به مبارزه زد که هندوچین هنوز در اختیار فرانسه بود، و هنوز هیچ گروه چپ اروپایی جرأت نکرده بود به نفع استقلال آفریقای شمالی یا دیگر مستعمرات آفریقایی حرفی بزند. همچنین در کوششهایش برای فهمیدن جهان سوم و مبارزه علیه مرکزیت اروپا، نشان دادن این نکته به فرانسویان که آفریقای شمالی، آسیا و امریکای لاتین در آشوبند، و اینکه قدرتهای قدیم و قدرتهای نو استعماری کنونی سبب‌ساز قسمتی از فقر آنان است، و فرهنگ این کشورها شایان به رسمیت شناخته شدن و احترام است، از انسجام و روانی برخوردار بود. (سالها پیش از آنکه اصطلاح جهان سوم باب شود، **عصر جدید** مقالاتی دربارهٔ مسائل این کشورها چاپ می‌کرد، و مثلاً یادم می‌آید که در ۱۹۵۴ یا ۱۹۵۵ در صفحات آن به وجود آلخو کارپنتیهٔ کوبایی پی بردم.)

اما اینها جنبهٔ فرعی طرح سیاسی سارتر است. دلبستگی اصلی او اعتقادش بود که در دورهٔ جنبش آزادی شکل گرفته و تا آخر عمر با او بود، اینکه سوسیالیسم تنها راه‌حل مسائل اجتماعی است و وظیفهٔ روشنفکر آن است که در راه پیروزی سوسیالیسم بکوشد. امروزه سوسیالیسم معناهای مختلف زیادی دارد، و سارتر در تمام عمر از جلوه‌های گوناگون آن، از جمله در آخر عمر از سوسیال دمکراسی اسکاندیناوی حمایت کرد. این سوسیالیسم به نظر او پس از سالها اصلاحات تحقیرآمیز بورژوایی در آشتی دادن عدالت اجتماعی و آزادی فردی از انواع خود پیشتر رفته بود.

سارتر با اینکه هوادار شوروی، هوادار چین، هوادار کاسترو شد و با تروتسکیستها همدردی کرد و مدافع گروههای چریک شهری شد، اما هیچ‌گاه به حزب کمونیست نپیوست. همیشه به قول معروف «همسفر» بود. این امر در مورد او برخلاف بسیاری از روشنفکران مبنی بر اطاعت فرصت‌طلبانه، از دست دادن استقلال و آلت دست شدن نبود. مثلاً وقتی لازم دانست بر سر مسألهٔ دخالت شوروی در چکسلواکی یا محاکمهٔ سینیاوسکی و دانیل از حزب کمونیست اتحاد جماهیر شوروی فاصله گرفت و سخت بدان تاخت. چون در این مواقع فاصلهٔ خود را حفظ می‌کرد، کمونیستها سخت‌ترین حملات نوشتاری خود را متوجه او کردند و این نکته را نادیده گرفتند که قسمت اعظم عمر سیاسی خود را با گستاخی فکری و کوشش اخلاقی صرف کرد که گرچه یکی از ایشان نیست، با آنان مخالفت نکند. سارتر در مقاله‌ای در ۱۹۶۰ این موقعیت دراماتیک را که وصف حال روشنفکران دههٔ پنجاه و شصت است، چنین صورت‌بندی می‌کند: «همکاری با حزب کمونیست هم لازم است و هم محال.»

چرا لازم است؟ زیرا سوسیالیسم تنها پاسخ اساسی به مسائل انسان است، و چون مبارزه برای سوسیالیسم در طبقهٔ کارگر مجسم می‌شود. پس چرا محال است؟ زیرا گرچه مارکسیسم «فلسفهٔ شکست‌ناپذیر زمان ماست»، حزب کمونیست جزم‌گراست، و گرچه اتحاد جماهیر شوروی زادگاه سوسیالیسم و «تنها کشور بزرگی است که لغت پیشرفت در آن معنایی دارد»، این کشور دستخوش استحالهٔ ایدئولوژیکی ژرفی شده که آن را به تجاوز، بیعدالتی و حتی جنایات بزرگ به نام سوسیالیسم کشانده است.

اگر این نکات کاریکاتوری به نظر برسد، تقصیر از ناشیگری من است، اما چنین قصدی ندارم. زیرا به طور خلاصه این معمای غامض نومیدواری است که سارتر ــ باهوش معمولاً درخشان خود ــ دست‌کم بیست سال در رسالات سیاسی نظیر *کمونیستها و صلح*، *شبح استالین*، و مقالات بیشمار و مجادلاتش با کسانی که زمانی دوست و متحدش بودند، و چون نتوانستند در همهٔ چرخشهای روزمره که این موقعیت دشوار وادارش می‌کرد در پیش بگیرد، همراهیش کنند و با او قطع رابطه کردند، بسط داد: کسانی چون کامو، آرون، اتیمبله، کوستلر، مرلوپونتی، و بسیاری از چهره‌هایی که شهرت کمتری دارند.

در نهایت همین معمای دووجهی را مشکل بتوان بخشود. اینکه برخی از ما را که قدرت بینش او را بسیار می‌ستودیم، با استدلالهای معقول ردناپذیر به پذیرش چیزی واداشته است که به طور خالص و ساده عمل ایمان بوده است. یا اصطلاحات خاص خود مثل ایمان نادرست را به کار برده است. یا به آن دسته‌ای از ما که خود را از قید کلیسا و رُم و قلمرو حقایق انحصاری تا حد زیادی رهانده بودیم، کلیسا و رم دیگری را قبولاند که گاه باید سخت از آن انتقاد کرد، اما باید دانست که بیرون از آن

راه رهایی واقعی اخلاقی و سیاسی وجود ندارد، و به همین دلیل، اگر کسی می‌خواست پیشرو باقی بماند، چارهٔ دیگری نداشت جز زندگی با دانستن اینکه یکی از ملعونان است.

۴

برای خوانندگان آینده دشوار خواهد بود که نظر دقیقی از اهمیت سارتر در عصر خود او به دست آورند، همچنان که فهم دقیق آنچه ولتر، ویکتور هوگو، یا ژید برای همعصران خود معنا می‌داد برای ما مشکل است. سارتر نیز مانند ایشان همان نهاد غریب فرانسوی بود: روشنفکر ماندارن [بزرگمرد]. یعنی کسی که سوای انچه می‌داند، آنچه می‌نویسد، یا حتی آنچه می‌گوید، آموزگارش می‌دانند. مردی که خیل عظیمی این قدرت را به او تفویض می‌کنند که موضوعات گسترده‌ای از بزرگ‌ترین مسائل اخلاقی، فرهنگی و سیاسی گرفته تا کمترین جزئیات را مشروع سازد. مرد خردمند، پیشگو، کاهن، مربی، *فرمانده نظامی*، آموزگار، پدر ـ ماندارن با عقاید، اطوار، برداشتها، و بیاناتی که از او صادر می‌شود یا تصور می‌شود که شده است، اما بعد جزو مایملک عمومی می‌شود و جذب زندگی دیگران می‌گردد بر زمانهٔ خود تأثیر می‌گذارد. (پایگاه ماندارن نوعاً فرانسوی است، زیرا گرچه در کشورهای دیگر گهگاه شخصیتهایی این نقش را ایفا می‌کنند ـ مانند اورتگا یی گاست در اسپانیا و تولستوی در روسیه ـ در فرانسه دست‌کم از زمان قرن هیجدهم، همهٔ زندگی روشنفکری به این نحو پیش رفته، و گرد محور نویسندگانی که پایه‌ای حساسیت، سلیقه و پیشداوری بوده‌اند پدیدار شده است).

برای کسانی که سارتر را تنها از راه کتابهایش می‌شناسند درک این نکته دشوار خواهد بود که چیزهایی که می‌گفت یا نمی‌گفت، یا چیزهایی که

انتظار می‌رفت بگوید، تا چه حد بر هزاران تن تأثیر می‌گذاشته و بدل به کردار و «انتخابهای حیاتی» شان می‌شده است. به یاد دوستم میشل افتاده‌ام که چیزی نخورد و ننوشید و نیم‌برهنه در زمستان پاریس از خانه بیرون رفت تا مسلول شد که به جنگ «کثیف» الجزیره اعزام نشود، و همچنین زیر شیروانیم یادم آمده که اوراق جبههٔ آزادیبخش الجزایر (FNL) را در آن چپانده و پنهان کرده بودم، زیرا «باید متعهد بود». به علت وجود سارتر دستها را روی گوش گذاشتیم تا در لحظهٔ مقتضی درسهایی را که کامو می‌داد نشنویم؛ اما همچنین به برکت وجود او و **عصر جدید** توانستیم پیچیدگی کشمکش فلسطین و اسرائیل را که جانگداز بود دریابیم. حق با کدامیک بود؟ آیا اسرائیل، همچنان که همهٔ چپها می‌گفتند، فقط یک ساختهٔ مصنوعی امپریالیسم بود؟ آیا باید می‌پذیرفتیم که بیعدالتیهای دولت اسرائیل علیه فلسطینیها از لحاظ اخلاقی شبیه همانهایی است که نازیها علیه یهودیها کرده‌اند؟ سارتر ما را از پذیرش نظرگاههای کلی و یکجانبه رهاند. اینجا یکی از مباحثی بود که موضعش همیشه منسجم، واضح، شجاعانه و روشن بود. می‌فهمید که شاید دو موقعیت باشد که به یک درجه محق و در عین حال متناقض باشند، هم فلسطینیان و هم یهودیان حقوق مشروعی بر سرزمین اجدادی خود داشته باشند، و اینکه به همین دلیل باید از این دیدگاه دفاع کرد ــ که آن روزگار محال می‌نمود، اما اکنون به علت موضع مصر کمتر چنین می‌نماید ــ که مسأله را فقط به این صورت می‌توان حل کرد که اسرائیل به ایجاد دوستی با فلسطینی‌ها رضایت دهد، و فلسطینیان نیز به‌نوبت خود وجوداسرائیل را به رسمیت بشناسند.[۵]

---

۵. خوانندگان محترم توجه دارند که نقل نظر سارتر درباره مسألهٔ فلسطین به معنی پذیرش نظر وی نیست و به قید امانتداری در ترجمه عیناً آمده است. ـ م.

در تابستان ۱۹۶۴ هر گونه توهمی که دربارهٔ سارتر داشتم، به کناری رفت. در این وقت مصاحبه‌ای از او در *لوموند* خواندم که در آن انگار هرچه را که قبلاً در زمینهٔ ادبیات به آن معتقد بود ــ و ما را به اعتقاد به آن واداشته بود ــ پس گرفته بود. گفت که در قیاس با کودکی در حال مرگ، رُمان *استفراغ* بیهوده و بی‌ارزش است. آیا معنای این حرف آن بود که نوشتن رُمان یا شعر، آنگاه که بیعدالتی اجتماعی وجود دارد، بی‌فایده و بدتر از آن، غیراخلاقی است؟ همین طور به نظر می‌رسید، زیرا در همان مقاله به نویسندگان کشورهای نوپای آفریقایی توصیه می‌کرد که در حال حاضر نویسندگی را رها سازند و به جای آن به آموزگاری و دیگر وظایف مهم بپردازند تا کشوری بسازند که بعدها برایش امکان ادبیات فراهم آید.

یادم می‌آید که با احساس دلتنگی از اینکه به من خیانت شده است، مرتب به این مقاله فکر کردم. مردی که به ما آموخته بود که ادبیات چنان مهم است که نباید با آن بازی کرد، و کتابها اعمالی هستند که زندگی را تغییر می‌دهند، ناگهان به ما می‌گفت که این حرف حقیقت ندارد، و در نهایت وقتی که با مسائل جدی قیاس شود چیز مهمی نیست؛ ادبیات تجملی بود مجاز فقط برای جوامع مرفه و عادلانه، نه برای جوامع فقیر و ناعادلانه مثل جامعهٔ من. در آن هنگام هیچ استدلالی در جهان قادر نبود مرا از ادبیات بازدارد، بنابراین مقالهٔ یاد شده مرا از سلطهٔ سارتر رهاند: طلسم، یعنی آن حلقهٔ غیرمنطقی که پیروان را به ماندارن می‌پیوست، شکست. به روشنی آن بهتی را به یادِ می‌آورم وقتی که تشخیص دادم هوشمندترین مرد دنیا نیز می‌تواند ــ برخلاف لحظهٔ دلتنگی ــ مزخرف ببافد. با اینهمه از لحاظی مایهٔ دلگرمی بود که پس از سالها سکوت احترام‌آمیز در خیال با او گفتگو کنم و با سؤالهایم بی‌اعتبارش سازم. چه ضریبی از پروتئین سرانه برای کشوری لازم است تا نوشتن رُمان برایش

کاری اخلاقی باشد؟ باید به کدام شاخصهای درآمد ملی، آموزش و پرورش، اخلاقیات، یا بهداشت دست یافت تا کشیدن یک تابلو نقاشی، تصنیف یک آواز یا ساختن یک مجسمه کاری اخلاقی باشد؟ کدام جد و جهد انسانی بیش از رُمانی موفق می‌تواند در برابر قیاس با کودکی مرده تاب آورد؟ ستاره‌شناسی؟ معماری؟ آیا کاخ ورسای ارزشی بیش از یک کودک مرده دارد؟ چند کودک مرده با تئوری کوانتوم برابری می‌کند؟

سارتر پس از جدلی که این نظرگاه برانگیخت، آن را قدری نرم‌تر و تعدیل کرد. اما در عمق احساس او را بازتاب می‌داد: از توهم درآمدن نسبت به ادبیات. البته این موضوع کاملاً قابل درک بود. اما تقصیر خودش بود که از ادبیات چیزی را می‌خواست که نمی‌توانست فراهم آورد. اگر کسی بپندارد که رُمان یا نمایشنامه مشکلی اجتماعی را کم و بیش به طرزی مرئی یا مشخص حل می‌کند، بعید نیست که سرانجام ادبیات یا هرگونه فعالیت هنری دیگر او را از توهم درآورد، زیرا تأثیر اجتماعی کار هنری غیرمستقیم، نامرئی، با واسطه، و همیشه سنجیدن آن بسیار دشوار است. آیا معنای این حرف آن است که ادبیات بی‌*فایده* است؟ گرچه نمی‌توان آن را به صورت نظریه بیان کرد، البته خالی از فایده هم نیست. می‌دانم که اگر کتابهای سارتر نبود، زندگیم حقیرتر از این می‌شد.

به رغم فاصله و احتیاطی که هرگز ترکم نگفت، پیوسته به هرچه که می‌گفت و می‌کرد و می‌نوشت علاقه داشتم. و شاید، همان‌طور که لابد برای هر کس که تحت‌تأثیر او بود پیش آمده است، در زمان هر جدل، بحران یا گسستگی، اگر می‌خواستم بدانم اوضاع خوب است یا بد، همیشه به سارتر می‌اندیشیدم. یادم می‌آید وقتی در ۱۹۶۷ در موتوآلیته در جلسه‌ای که برای آزادی اوگو بلانکو ترتیب داده بودیم، از نشستن در کنارش چه خوشحال بودم، همچنین آرامشی اخلاقی که در به اصطلاح

قضیهٔ پادیا حس کردم، وقتی که او و سیمون دوبووار اولین کسانی بودند که در فرانسه زیر بیانیهٔ اعتراض ما را امضاء کردند، به خاطرم مانده.

همراه او شیوه‌ای معین از تفاهم و کار در چارچوب فرهنگ که بخشی اساسی از عصر ما بود مرد؛ همراه او سلطهٔ یک ماندارن به پایان رسید و شاید او آخرین تن باشد، چون ماندارنهای همنسل او که پس از او زنده مانده‌اند، یا خیلی آکادمیک‌اند یا خیلی مغلق‌گو، و چندان طرفداری ندارند، و از نسل جوان‌تر نیز کسی نیست که بتواند شکاف چشمگیری را که به جا گذاشته پر کند.

کسی به من گفت این یادداشتها که نوشته‌ام لحنش تند و تیزتر از آن است که آدم از کسی توقع دارد که اعتراف می‌کند بسیار مدیون اوست. فکر نمی‌کنم که [اگر سارتر زنده بود] این موضوع برایش اهمیتی می‌داشت؛ مطمئنم که این مقاله کمتر از تحسینهای شداد و غلاظ ــ بدرودها، نوشته‌های پراحساس، نمایشها ــ که کشوری که سرزنشش کرده بود، یعنی فرانسهٔ رسمی، با آن او را به خاک سپرد، آشفته‌اش می‌ساخت. باید یادمان باشد که سارتر مردی بود یکسره فاقد آن نوع جلوه‌فروشی، و [اگر این] بدرودها را [می‌شنید، آنها را] ناپذیرفتنی می‌دانست و از احساساتگرایی رَم می‌کرد.

واشینگتُن، مه ـ ژوئن ۱۹۸۰

آیزایا برلین: قهرمان عصر ما

فیلسوفی منصف

سالها پیش کتابی دربارهٔ مارکس با ترجمهٔ اسپانیایی خواندم که چنان روشن، وسوسه‌انگیز و فارغ از تعصب بود که مدتی دنبال کتابهای دیگر نویسنده گشتم. بعدها پی بردم که تا این اواخر آثارش را به زحمت می‌شد پیدا کرد، چون اگر لابلای کتابهای دانشگاهی دفن نشده باشد، خیلی پراکنده است. به استثنای کتابهایش دربارهٔ ویکو و هِردِر و چهار مقاله در باب آزادی، که در دسترس دنیای انگلیسی زبان بود، بیشتر آثارش بی سروصدا در کنج کتابخانه‌ها یا در مجلات تخصصی قرار داشت. اکنون به همت شاگرد سابقش، هنری هاردی، که مقاله‌هایش را گرد آورده، اینها در چهار جلد در دسترس است: ***متفکران روس***[1]، ***خلاف جریان، مفاهیم و مقولات***، و ***برداشتهای شخصی***.

این حادثهٔ مهم و مبارکی است، زیرا آیزایا برلین ــ اهل لاتوی، بزرگ شده و پروردهٔ انگلستان، آنجا که استاد نظریهٔ اجتماعی و سیاسی در

---

۱. با ترجمهٔ نجف دریابندری.

اکسفورد و رئیس فرهنگستان بریتانیا بوده ــ یکی از استثنائی‌ترین مغزهای زمانهٔ ماست. متفکری است سیاسی و مقاله‌نویسی با وسعت فکری خارق‌العاده که کارهایش به سبب مهارت و درخشش لذت کمیابی را فراهم می‌آورد، و همچنین با همهٔ پیچیدگیشان در مسائل اخلاقی و تاریخی که روبروی انسان معاصر قرار دارد رهنمود ارزشمندی به دست می‌دهد.

پروفسور برلین با شور و شوق به عقاید و تأثیر آن بر رفتار افراد و جوامع معتقد است، گرچه در عین حال، چون یک عمل‌گرای سرسخت، از شکافِ معمولاً گشوده بین عقاید و کلماتی که در پی بیان آنند وبین کلمات و کرداری که حاکی از به عمل گذاشتنشان است، خبر دارد. کتابهایش، به رغم تراکم اندیشه‌هایی که در آن مطرح شده، هرگز انتزاعی نمی‌نماید ــ مثلاً برعکس کار میشل فوکو یا کتابهای اخیر رولان بارت ــ یا نتیجهٔ مهارت نظری و لفاظی که در برخی لحظات رابطه‌اش با واقعیت قطع می‌شود، نیست. به جای آن عمیقاً در تجربهٔ مشترک انسانها ریشه دارد. مجموعه مقالات *متفکران روس* دیوار نگاره‌ای حماسی از شرایط روشنفکری و سیاسی روسیهٔ قرن نوزدهم است، اما شخصیتهای برجستهٔ آن نه افراد، بلکه عقایدند: این عقاید درخشان و پرجنب و جوشند، با یکدیگر در ستیزند و با حدّت و شدت قهرمانان در رُمانی پرماجرا تغییر می‌کنند. در کتاب زیبای دیگری با جانمایه‌ای مشابه ـ *به سوی ایستگاه فنلاند*[2] اثر ادموند ویلسُن ـ انگار افکار قهرمانها از تصویر قانع‌کننده و متغیری که نویسنده از آنها می‌کشد شفافیت می‌یابد. در اینجا برعکس مفاهیمی که آنها تدوین

---

2. *To the Finland Station.*

مـی‌کنند، آرمانها و استدلالهایی که پیش روی یکدیگر می‌گذارند، کشف و شهود و دانـشان تصویرهایی چون تولستوی، هرتزن، بلینسکی، باکونین و تـورگنیف را وصـف مـی‌کند و آنـها را مقبـول یا مذموم می‌سازد.

امـا حتی بیش از ***متفکران روس***، مجموعه مقالات ***خلاف جریان*** بـی‌شک سهم بزرگ پـروفسور برلین در فرهنگ زمانهٔ ماست. هر مقالهٔ ایـن اثر نیرومنـد را مـی‌توان چون فصلـی از رُمانـی خوانـد که اعمـالـش در جهان اندیشه صورت می‌گیرد و قهرمانان و خلافکارانِ آن عقایدند. کتاب به همت این دانشمند هرگز حس توازن را از دست نمی‌دهد و به روشنی درخت و جنگل را از هم تشخیص می‌دهد، ماکیاولی، ویکو، مونتسکیو، هیوم، سورِل، مارکس، دیزرایلی، و حتی وردی در عصر حاضر اهمیت برجسته‌ای می‌یابند و آنچه بدان عقیده داشتند، ارائه دادند، یا نقد کردند به طرزی چنان نیرومند کشمکشهای سیاسی و اجتماعـی را روشن مـی‌سازد که به غـلط مـی‌پنداشتیم خاص عصر ماست.

شگفت‌انگیزترین چیز دربارهٔ این متفکر این است که در نگاه نخست بـه نظر می‌رسد که عقاید خود را ارائه نمی‌دهد. شاید ایـن حـرف مهمل به نظـر برسد، اما مهمل نیست، زیـرا خواندن آثـارش این احساس را به انسان می‌دهد که آیزایا برلین به آنچه دست یافته که پس از فلوبر (و به سبب وجود او) بیشتر رُمان‌نویسهای مدرن کوشیده‌اند در رُمانهایشان به آن بـرسند، یعنی محو کردن خـود، نامرئی کردن خود، به وجود آوردن این توهم که داستانهایشان خودبخود ایجاد شده‌اند. شگردهای بسیاری هسـت که «راوی را در رُمان ناپـدید سازد». شگـردی که پـروفسور برلین به کار می‌گیرد تا این احساس را به ما بدهد که خود پشت متنها پنهان

نشده، «بازی منصفانه» است. او با منزه بودن اخلاقی در حد وسواس افکار دیگران را تحلیل و خلاصه و نقل می‌کند و می‌نمایاند، همهٔ استدلالهاشان را بررسی می‌کند، کیفیات مخففه و محدودیتهای زمانه را در نظر می‌گیرد، هرگز کلمات یا عقاید دیگران را به این سو و آن سو نمی‌کشاند تا شبیه واژه‌ها و عقاید خودش شود. این عینیت در نقل ابداعات دیگران سبب ایجاد این پندار در خواننده می‌شود که در این کتابهای نغز پر مغز آیزایا برلین چیزی برای گفتن از خود ندارد.

بدیهی است که این احساس سخت آمیخته به خطاست. «بازی منصفانه» فقط شگردی است که مانند همهٔ شگردهای روایی تنها یک کارکرد دارد، و آن این است که محتوا را قانع‌کننده‌تر سازد. اگر وانمود شود که داستان راوی خاصی ندارد و قائم به خود است، خواننده هنگام خواندن آن را بیشتر می‌پذیرد و مفتونش می‌شود. فکری که به نظر نمی‌رسد خودبخود وجود داشته باشد، و غیرمستقیم، یعنی از راه آنچه مردان برجستهٔ خاصی از اعصار و فرهنگهای گوناگون در لحظات خاصی از زندگیشان بدان اندیشیده‌اند به ما رسد، یا فکری که وانمود می‌کند نه از کوشش یک ذهن منفرد، بلکه از مباینت بین مفاهیم فلسفی و سیاسی دیگران و شکافها و خطاهای این مفاهیم به وجود آمده، قانع‌کننده‌تر از فکری است که به سادگی و با نخوت همچون یک نظریهٔ واحد ارائه شود. دوراندیشی و فروتنی آیزایا برلین در واقع تدبیری دلبخواه است.

او فیلسوفی «اصلاح طلب» است و مدافع خودمختاری فرد، و معتقد است که هردوی این نیازها برای تغییر و پیشرفت اجتماعی لازم است، و بناگزیر دومی باید امتیازاتی به اولی بدهد. عقیده دارد که آزادی مسئولیت

دیگری بر دوش افراد و ملتهاست، هرچند که از تعهداتی که شرایط اقتصادی، فرهنگی و سیاسی بر اثر انتخاب آزادی به بار می‌آورد آگاه است، و مدافع بی‌چون و چرای «کثرت‌گرایی»[۳] است، یعنی مدارا و همزیستی عقاید و اشکال زندگی گوناگون، و مخالف سرسخت هرگونه استبداد، چه فکری و چه اجتماعی. اینها آشکارا خصوصیات این مرد را بروز می‌دهد، اما همچنین تا حدی راهی است برای محروم کردن خواننده از لذت کشف این عقاید از طریق روش تأخیری، ظریف و غیرمستقیم ــ روش رُمان‌نویس ــ که پروفسور برلین برای توضیح عقایدش آن را به کار می‌بندد.

از چند سال پیش علاقه‌ام را به آرمانشهرهای سیاسی، آن مکاشفاتی که وعدهٔ آوردن بهشت را بر زمین می‌دادند، از دست داده‌ام: اکنون می‌دانم با همان جدیتی که امیدوارند آن را درست کنند، معمولاً منجر به بیعدالتی می‌شود. از آن پس فکر کرده‌ام که عقل سلیم ارزشمندترین فضیلت سیاسی است. با خواندن آثار آیزایا برلین آنچه راکه به طور آشفته دریافته بودم،به‌روشنی دیدم. پیشرفت واقعی که عملکردهای وحشیگرانهٔ نهادها را که منشأ رنج بیکران انسان بود، خشکانده و از میدان به در کرده و موجب استقرار روابط و سبک زندگی متمدنانه‌تر شده است، پیوسته به وسیلهٔ درخواستهای نظریات اجتماعی طرفدارانه، ناهمگن و دگرگونه فراهم آمده است. نظریات اجتماعی کثیر، یعنی ایدئولوژیهای گوناگون، و گاه آشتی‌ناپذیر اَشکال پیشرفت همانند یا مشابه به بارآورده است. پیش شرط پیوسته این بوده است که این نظامها باید قابل انعطاف باشند، و وقتی که از حوزهٔ انتزاعی به مشخص می‌آیند و در برابر تجربهٔ

---

3. Pluralism

روزمرهٔ انسان قرار می‌گیرند، باید دستکاری و اصلاح شوند. صافی مؤثری که در این نظامها آنچه را که مطلوب است از آنچه نامطلوب است جدا می‌کند، معیار عقل عملی است. نکتهٔ تناقض‌نما این است که کسی چون آیزایا برلین، که چنان شیفتهٔ عقاید است که به راحتی در میانشان می‌گردد، پیوسته معتقد است که اگر عقاید با واقعیت انسانی در تضاد افتد، باید کنار بکشد، چون اگر عکس این موضوع صادق باشد، خیابانها پر از گیوتین و جوخه‌های اعدام می‌شود و حکومت بلامنازع سانسور و پلیس آغاز می‌گردد.

از نویسندگانی که در چند سال اخیر آثارشان را خوانده‌ام، آیزایا برلین بیش از همه رویم اثر گذاشته است. عقاید فلسفی، تاریخی و سیاسی او روشنگر و آموزنده به نظر می‌رسد. با اینحال حس می‌کنم هرچند که شاید یکی از انگشت‌شمار آدمهای زمان ما باشد که زندگی را به طرزی چنین تأثیر گذار دیده است ــ زندگی فرد در جامعه، زندگی جوامع در زمان خود، تأثیر عقاید و تجارب روزمره ــ یک بُعد کامل انسان در منظرش پدیدار نمی‌شود، یا به طرزی نهانی ظاهر می‌شود: بُعدی که ژرژ باتای بهتر از همه توضیح داده است. این بُعد جهان غیرعقلانی است که در زیر عقل و خرد نهفته و گاه کورش می‌کند یا آن را می‌کشد؛ جهان ضمیر ناآگاه که به شیوه‌هایی غالباً اثبات ناشدنی و کشف آن مشکل است، خودآگاه را اشباع و هدایت می‌کند و گاه برده می‌سازد؛ جهان آن غرایز بی‌نام و نشان که به شیوه‌هایی نامنتظر ناگهان پدیدار می‌شود تا با عقاید رقابت کند و اغلب چون شکلی از عمل جایشان را بگیرد، و حتی می‌تواند آنچه را این عقاید ساخته ویران سازد. هیچ چیز نمی‌توانست مانند این برداشت دلگیر، آشفته، بیمارگون و آتشناک باتای از منظر ناب، متین، هماهنگ، روشن و سلامت که آیزایا برلین از انسان به دست می‌دهد

پیشتر باشد. با این حال گمان می‌برم که زندگی شاید چیزی باشد که این دو دشمن را، با تمام ناهمگونیهای نیرومندشان، در حقیقتی واحد دربربگیرد و درآمیزد.

واشینگتُن. دی. سی. نوامبر ۱۹۸۰

فاکنر در لابرینتو

در پیاله‌فروشی دعوا شده است، اما فوراً کار به خیابان می‌کشد. جار و جنجال را می‌شنوم و از خانه بیرون می‌روم که ببینم چه خبر است. سه - چهار نفر ریخته‌اند روی سر مردی که زیر شلواری پوشیده و با مشت و سنگ او را می‌زنند. گویا او دعوا را شروع کرده بود، چون صورت یکی از آنهایی که به مرد هجوم آورده‌اند شکافته و خون زیادی ازش می‌ریزد. وسط این گردوخاک و فحش و مشت و لگد، بچه‌ای جیغ می‌کشد و سعی می‌کند پاهای مردی را که خون از صورتش روان است بگیرد. وقتی مرد کتک خورده قصد فرار می‌کند و تماشاگران صحنه به آلونکهاشان برمی‌گردند تا نوشانوش خود را دنبال کنند، زاری بچه، سمج و یکبند، مثل صدای ناموزون نم‌نم باران روی بامهای برگ نخل و دیوارهای چوبی خانه‌های لابرینتو، به گوش می‌رسد.

محال است آدم به یاد فاکنر نیفتد. اِما اینجا قلب آمازون است و بسیار دور از میسی‌سیپی. زبان و نژاد و سنتها و مذهب و آداب و رسوم متفاوت است. اما سکنهٔ ولایت یوکنا پاتوفا و این آبادی در بخش مادره دِ دیوس، در کرانهٔ رود پهناوری به همین نام، که تب طلا در زمان کوتاهی آن را بدل به میلیونر نخراشیده‌ای کرده است، چیزهای مشترک زیادی دارند:

خشونت، گرما، حرص و آز، طبیعتی رام‌نشدنی که گویی غرایزی را بازمی‌تاباند که انسان در صدد مهارشان نیست؛ و خلاصه، زندگی چون ماجرایی که خوب و بد و زشت و زیبا و مصیبت‌بار مانند شاخ و برگ درختان جنگلی در لابلایش گرفتار شده و راه‌گریز ندارد.

در جلگه‌ای که از لیما تا پوئرتو مالدونادو گسترده است، در اقامتگاهم (در پرتوشمعی بدبو) ***مزاحم توی خاک***[1]، سومین رُمان فاکنر، نخستین شاهکار و سرآغاز حماسه‌اش را خواندم. متن کاملش فقط در ۱۹۷۳ منتشر شد. بن واسُن، نمایندهٔ ادبی فاکنر، یک چهارم رُمان را که در ۱۹۲۹ با عنوان ***سارتوریس***[2] منتشر شد، حذف و دوباره منظمش کرده بود. یازده مؤسسهٔ انتشاراتی دستخط فاکنر را رد کرده بودند، چون آن را مغشوش می‌دانستند. تنها یک انتشارات که جرأت چاپ آن را داشت، به این شرط قبولش کرد که حذف و اصلاحاتی در آن بشود که به گمان آنها داستان را ساده‌تر می‌کرد. امروز می‌توان از سلیقهٔ حاکم بر معیارهای داستانسرایی در دههٔ ۱۹۲۰ گله کرد که این قدر حقیر بود که یازده ناشر آنچه را که پیش چشمانشان بود تشخیص ندادند: شاهکاری که به طرز عمیقی سرشت داستانسرایی مدرن را در آینده تغییر می‌داد.

اما این جور انتقادات پسینی راحت است. درواقع تازگی رُمان خیلی زیاد بود، بعلاوه، نیویورک از لحاظ زمانی و مکانی از جفرسُن، سرزمین شخصیتهای اسطوره‌ای ــ بایارد، جان سارتوریس، جِنی دو پرِس و خوک، بایرون اسناپس ــ به اندازهٔ لیما از لابرینتو دور بود. امریکای فاکنر توسعه نیافته و بدوی است، پر از مردم خشن و عامی، متعصب و دلاور، قادر به پستی و نجابت خارق‌العاده، اما ناتوان از رهایی از

---

1. *Intruder in the Dust.* 2. *Sartoris.*

ولایتی‌گری ریشه‌دار، که از آنها از زمان تولد تا مرگ موجودی پیرامونی، وحشی، کهنه‌اندیش و ماقبل صنعتی می‌سازد که تاریخ استثمار شریرانه، نژادپرستی خونین، شکوه سلحشوری، جسارت پیشگامان، و جنگهای شکست خورده داغ خود را بر آنان نهاده است. دنیایی که فاکنر مصالح جهانِ آفریدهٔ خود را از آن می‌گیرد، نیویورک، بوستُن، شیکاگو یا فیلادلفیا نیست. او آینه‌ای در برابر ما گرفت که امریکای ماشینهای فوق مدرن و مجتمعهای مالی بزرگ، دانشگاههای تخصصی و شهرهای پر از آسمانخراش و روشنفکران شیفتهٔ تهذیب اخلاقی اروپا ــ نظیر ت. س. الیوت یا ازرا پاوند ــ نمی‌خواستند خود را در آن بنگرند. در چنین امریکایی زمان می‌طلبید تا رُمانهای فاکنر پذیرفته شود: این رُمانها گذشته و حالی را ارائه می‌داد که امریکای جدید می‌خواست به هر قیمتی که شده فراموشش کند. تنها پس از آنکه فاکنر در پاریس کشف شد و نویسندگانی چون مالرو و سارتر نبوغش را در گوشه و کنار جهان اعلام داشتند، رُمان‌نویس جنوبی در کشور خود حق شهروندی به دست آورد. از آن پس کشورش آثارش را به دلایلی شبیه فرانسویان همچون محصولی درخشان و نامتعارف پذیرفت.

دنیای فاکنر درواقع تنها مال خودش نبود. این دنیای ما بود. برای توصیف این دنیا راهی بهتر از آمدن به این آبادی پرت در جنگل مادره دِ دیو وجود ندارد که به سبب پیچ و خمهای رودی که از میانش می‌گذرد نام زیبای لابرینتو[۳] را بر آن نهاده‌اند. جمعیتی که به آن شخصیت و رنگ و بو می‌دهند، در این دو دوجین کلبه در محاصرهٔ دار و درخت زندگی نمی‌کنند، بلکه دور آن پراکنده‌اند. آنها با لاوک خاک‌شویی

۳. Laberinto از قرار همان labyrinth است و اینجا می‌توان آن را هزار خم ترجمه کرد.

در جستجوی طلا هستند، درست همان‌طور که ساکنان یوکنا پاتوفا پنبه می‌کاشتند و اسب پرورش می‌دادند. اما روزهای یکشنبه همه به شهرک می‌آیند تا داد و ستد کنند، آذوقه فراهم آورند و خوش بگذرانند (یعنی مست شوند).

مردمی از سییرا که به ندرت اسپانیایی حرف می‌زنند و از گرمایی کلافه‌اند که در زادگاهشان کوزکو یا پونو، که برای معدنچی شدن ترکش گفته‌اند خبری از آن نبود؛ جوانانی از میرافلورِس لیما که اسکیهای موج‌نوردی و مسابقات موتوری را با چکمهٔ سنگین کاشفان تاخت زده‌اند؛ غریبه‌هایی تشنهٔ ماجراجویی و ثروت یکشبه؛ روسپیان جانسخت که از روسپیخانه‌های لیما آمده‌اند تا چون «مهمان» در اردوگاهها کار کنند و با آنها نسیه حساب شود، و در وقت آزاد می‌کوشند در کرانهٔ پرسنگریزه بخت خود را در جستجوی فلز قیمتی بیازمایند؛ پلیسهای عرق کرده زیربار مسئولیت سنگینی که از سرشان زیادی است: اگر این مردها و زنهای ساکن لابرینتو توانایی و فراغت کتاب خواندن را داشتند، با رُمانهای فاکنر احساس راحتی و یگانگی می‌کردند و از دانستن این نکته به‌شگفت می‌آمدند که کسی که هرگز پا به اینجا نگذاشته و هیچ گاه نمی‌توانسته بداند که روزی سرنوشت آنها را به اینجا می‌کشاند و شریک اینهمه امید و یأس می‌سازد، چگونه توانسته است به این خوبی جنبه‌های متنوع زندگی و روحشان را وصف کند.

این دنیای فاکنر است. مردم در آن به نام شناخته می‌شوند، و تمدن صنعتی، یعنی آن جامعهٔ غیرشخصی که در آن مردم به واسطهٔ اشیاء با یکدیگر رابطه برقرار می‌کنند، هنوز دور است. درست است که همه چیز ابتدایی و کهنه است و کمبود راحتی، کثافت و زور وجه غالب است: هرچه باید بشود می‌شود، و این احساس نشاط‌آور به آدم دست می‌دهد

که هر مرد و زنی با کمی شانس و دل و جرأت و نرمش زیاد می‌تواند به طور معجزه‌آسایی زندگی خود را تغییر دهد.

در این دنیا تماس گرم، بی‌واسطه و سالمی با عناصر طبیعت برقرار است ــ آن هوا، آن آب، آن خاک، و آن آتشی که مردم شهر از آن بی‌خبرند ــ و این احساس به وجود می‌آید که غذایی که هر کس می‌خورد مثل کلبه‌ای که در آن زندگی می‌کند به دست خودش تهیه شده است.

خشونت پیوسته در زیر سطح می‌جوشد و به هر بهانه‌ای راه باز می‌کند. اما دست کم خشونتی است بی‌پرده، جسمی، و طبیعی که از اندک وقاری برخوردار است، مثل خشونت جانوران که به پیروی از نخستین قانون حیات، یعنی قانون بقا، به یکدیگر حمله می‌کنند و یکدیگر را می‌کشند. این خشونت متمدن، شهری، در لباس مبدل و نهادینه شده با قانون، مقررات و نظامها نیست، که در برابر آن نمی‌توان دفاع کرد، چون نه جسم دارد و نه صورت. در اینجا نام و مشخصاتی دارد، منفرد شده است، و هر قدر که هولناک بنماید، با اینحال انسانی است.

عجیب نیست که زمانی که رسانه‌های گروهی فرهیختهٔ کشور فاکنر در برابر آثارش مقاومت می‌کردند و خوانندگان را از آن محروم می‌ساختند، اینجا در امریکای لاتین کارهایش بی‌درنگ و یکدل و یکزبان ستایش می‌شد. دلیل این امر را نباید فقط در افسونگری این زندگیهای پرآشوب ولایت یوکنا پاتوفا یا در کمال صوری این داستانها که چون کندوی عسل ساخته شده جست. بلکه ما خوانندگان امریکای لاتینی در آشوب و پیچیدگی دنیایی که فاکنر «ابداع کرد» واقعیت تغییر شکل یافتهٔ خود را کشف کردیم و آموختیم که ــ همچون با یارد سارتوریس یا جِنی دو پرِس

ـ آن عقب‌ماندگی و حاشیه‌نشینی همچنین زیبایی و فضیلتهایی را دربردارد که تمدن به اصطلاح مدرن نابودش کرده است. فاکنر به زبان انگلیسی نوشت، اما یکی از خود ما بود.

لیما، آوریل ۱۹۸۱

ویلیام فاکنر: حریم شر

فاکنر بنابه گفتهٔ خودش نخستین نسخهٔ **حریم**[1] را بلافاصله پس از **خشم و هیاهو** ظرف سه هفته در ۱۹۲۹ نوشت. در مقدمه‌ای بر چاپ دوم رُمان (۱۹۳۲) توضیح داد که فکر اصلی کتاب همیشه به نظرش «کم‌ارزش» بوده، چون آن را فقط به قصد کسب درآمد نوشته بود (تا آن زمان فقط به خاطر «لذت» نوشته بود). روشش «ابداع هولناک‌ترین داستانی بود که کسی بتواند تصورش کند»، چیزی که کسی از میسی‌سیپی می‌توانست آن را موضوع اصلی کارش قرار دهد.

بعد، وقتی در کارخانهٔ برق کار می‌کرد، ***مرگ‌خواب***[2] را نوشت. وقتی این کتاب منتشر شد، فاکنر حروفچینی **حریم** را که مدیر انتشارات سرانجام تصمیم گرفته بود منتشر کند، دریافت داشت. فاکنر پس از بازخوانی به این نتیجه رسید که رُمان به آن شکل قابل ارائه نیست و اصلاحات و حذفهای زیادی در آن کرد که در ۱۹۳۱ با تفاوت زیادی از متن اصلی انتشار یافت. (مقایسهٔ هر دو متن در کار جرالد لَنگفُرد، **تجدیدنظر فاکنر در حریم**، انتشارات دانشگاه تگزاس، ۱۹۷۲، دیده می‌شود.)

---

1. *Santuary.* 2. *As I Lay Dying.*

نسخهٔ دوم کمتر از نسخهٔ اول هولناک نیست. هولناک‌ترین حوادث داستان در هر دو نسخه موجود است، به استثنای احساسات زنا با محارم احتیاط‌آمیز بین هوراس و نارسیسا بن بو، و هوراس و دخترخوانده‌اش لیتل بل، که در نسخهٔ اول بی‌پرده‌تر است. تفاوت اصلی آن است که هوراس بن بو در نسخهٔ اول در مرکز داستان بود، حال آنکه در نسخهٔ جدید پاپای و تمپل دریک برجسته‌تر شده و وکیل شرافتمند و ضعیف را بـه نقش دوم رانـده‌اند[۳]. با توجه به ساختـار، نسخهٔ اصلـی به‌رغم پیچیدگیهای موقت بسیار روشن‌تر بود، زیرا بیشتر داستان از دید هوراس روایت می‌شد، در صورتی که در نسخهٔ نهایی داستان مرتب، فصل به فصل و گاه در یک پاراگراف دیدگاه عوض می‌کند.

فاکنر تا آخر عمر نسبت به **حریم** نظر منفی داشت. نیم قرن بعد در پیشگفتاری انتقادآمیز در ***گفتگوها***[۴] در دانشگاه ویکتوریا (وینتَج بوکز، نیویورک، ۱۹۶۵)، بار دیگر این داستان را ــ دست کم نسخهٔ اول آن را ــ «ضعیف» خوانده و افزوده که با نیت پستی نوشته شده است.

درواقع **حریم** یکی از شاهکارهاست و شایسته است پس از ***روشنایی ماه اوت***، و ***ابشالوم، ابشالوم*** در بین بهترین رُمانهای حماسهٔ یوکنا پاتوفا قرار گیرد. آنچه قطعی است، این است که با وجود نخراشیدگی دل آزار، وصف کلافه‌کنندهٔ سنگدلی و جنون، و بدبینی دلگیرش، از آن نمی‌توان صرفنظر کرد. به طور دقیق بگویم، تنها یک نابغه می‌تواند داستانی با چنین حوادث و شخصیتهایی تعریف کند که از نظر خواننده نه تنها پذیرفتنی، بلکه حتی افسون‌کننده باشد. این داستان درنده‌خویانهٔ تقریباً یاوه از لحاظ استـادی خارق‌العـاده در چگونگـی روایت، حکایـت سراسیـمه‌کننـدهٔ

---

۳. ترجمهٔ فارسی این نسخه، به قلم فرهاد غبرائی در دسترس است.

4. *Conversations.*

سرشت شر، و آن پژواکهای نمادین و فوق‌طبیعی که تخیل تفسیری ناقدان را چنین برمی‌انگیزاند، چشمگیر است. چون بی‌شک این تنها رُمانی از فاکنر است که متنوع‌ترین و ناهمخوان‌ترین تفسیرها بر آن نوشته شده: آن را امروزی کردن تراژدی یونانی، بازنویسی رُمان گوتیک، حکایتی به شیوهٔ کتاب مقدس، استعاره‌ای علیه امروزینه کردن صنعتی فرهنگ جنوب ایالات متحد و غیره تعبیر کرده‌اند. آندره مالرو که در ۱۹۳۳ این رُمان را به خوانندگان فرانسوی معرفی کرد، گفت که حریم «رُمان پلیسی را با تراژدی یونان در آمیخته است» و بورخس که در مصاحبهٔ مشهورش گفت که رُمان نویسهای امریکای شمالی «وحشیگری را به فضیلت ادبی بدل کرده‌اند»، بی‌شک گوشهٔ چشمی به این رُمان داشت. داستان حریم زیر بار اینهمه نمادگرایی فلسفی و اخلاقی منتسبه کمرنگ و ناپدید می‌شود. در حقیقت هر رُمانی از بابت اینکه چه می‌گوید مهم است، نه آنچه القاء می‌کند.

خوب، این داستان چیست؟ در چند جمله ماجرای تلخکامانهٔ تمپل دریک، دختر هفده سالهٔ خوشگل، خل وضع، و ثروتمند یک قاضی است که گنگستری ناتوان و روان پریش ــ که قاتل هم هست ــ با چوب ذرتی از او ازالهٔ بکارت می‌کند. بعد او را در روسپیخانه‌ای در ممفیس حبس می‌کند و وادارش می‌سازد پیش چشمانش با قلدر تازه‌کاری که با خود آورده و بعداً او را می‌کشد عشقبازی کند. داستان دیگری که کمتر ترسناک است با این داستان درهم بافته شده: لی گودوین، قاتل، کسی که در کار عرق‌کشی و مشروب قاچاق است و می‌کوشد تومی، عقب‌ماندهٔ ذهنی، را بکشد (پاپای او را می‌کشد) و به رغم کوششهای هوراس بن بو، وکیل خیرخواه برای نجات او، محکوم می‌شود و او را زنده‌زنده می‌سوزانند. بن بو نمی‌تواند پیروزی درخشانی به دست آورد.

این هراسها مشتی از خروار است که در کتاب آمده، و در آن خواننده با

خفه کردن، کشتن جمعی بدون محاکمه (لینچ)، قتلهای متعدد، حریق عمدی و خیل انبوهی از خفت اخلاقی و اجتماعی روبروست. بعلاوه، در نسخهٔ نخست شخصیتی که از وجدان اخلاقی برخوردار است، یعنی هوراس، در چنگال شهوت دوگانهٔ زنا با محارم اسیر است. در نسخهٔ نهایی این موضوع تا حدی تلطیف شده و کمتر اثر تیره‌ای بر زندگی عاطفی وکیل باقی می‌گذارد.

در هر رُمان صورت است ــ سبکی که با آن نوشته شده و نظمی که در آن روایت شده ــ که غنا یا کم‌مایگی، ژرفا یا سطحی بودن داستان را تعیین می‌کند. اما در آثار رُمان‌نویسانی چون فاکنر صورت در روایت چنان آشکار و حاضر است که گاه چون یکی از قهرمانان به نظر می‌رسد و مثل دیگر قهرمانان دارای گوشت و خون عمل می‌کند، یا مانند هوسها، جنایات یا آشوبهای داستان حقیقی می‌نماید.

کارایی صورت در **حریم** بالاتر از همه از چیزهایی سرچشمه می‌گیرد که راوی از خواننده پنهان می‌دارد، نکاتی که از لحاظ توالی زمانی در جای متفاوتی قرار می‌دهد یا روی همرفته به حال خود رها می‌کند. شکاف دهان گشاده در رُمان ــ ازالهٔ بکارت وحشیانهٔ تمپل ــ سکوت شومی است، سکوتی گویا. هیچ چیز وصف نمی‌شود، اما از وحشیگری بیان ناشده فضایی زهرآلود نشت می‌کند و می‌گسترد تا ممفیس و همهٔ اماکن رُمان را بیالاید و آنها را به سرزمین شر، مناطق ویرانی و هراس، و فراسوی هر امید بدل کند. اطلاعات پنهان بسیار دیگری نیز هست که برخی از آنها با بازگشت به گذشته، پس از تأثیری که بر جا نهاده‌اند ــ مثل قتل تومی یا رِد یا ناتوانی پاپای ــ آشکار می‌شود، و بعضی دیگر که، گرچه از آنها اندک اطلاعی داریم، به قدر کفایت در ابهام می‌ماند تا ما را برانگیزد و حدس بزنیم که در این تاریکی چیزی تیره و جنایی در کمین

است، مانند سفرهای مرموز و روابط مشکوک کلارنس اسناپس و ماجراهای بل، همسر هوراس.

اما این دستکاری در حقایق داستان که موقتاً یا کاملاً از خواننده پنهان می‌شود، زیرکانه‌تر از آن است که با این مثالها روشن شود. این موضوع در هر مرحله و گاه در هر جمله رخ می‌دهد. راوی هرگز همه‌چیز را به ما نمی‌گوید، و غالباً ما را از ردپا منحرف می‌کند: کردار هر کس را عیان می‌کند، اما افکارش را نه (مثلاً زندگی پاپای هرگز آشکار نمی‌شود)، یا برعکس، بدون هشدار قبلی کردار و افکار آدمهای ناشناس را وصف می‌کند، که هویتشان را بعداً به طرزی شگفت‌انگیز، درست مثل شعبده‌بازی که ناگهان دستمال ناپدید شده را پدیدار می‌کند، آشکار می‌سازد. به این ترتیب داستان روشن و سپس محو می‌شود؛ برخی صحنه‌ها با درخشش خود خیره‌مان می‌سازند، حال آنکه بعضی دیگر که تقریباً در سایه نادیدنی است، فقط در نیم نگاهی دیده می‌شوند.

گام زمان روایی نیز متلون و متغیر است: با گام گفتگوی شخصیتها که راوی تقریباً بدون تفسیر نقل می‌کند ــ مثلاً در محاکمه ــ سرعت می‌گیرد و هماهنگ می‌شود. در فصل ۱۳، فصل دهانهٔ آتشفشان، زمان به صورت حرکت کُند فیلم‌برداری شده و تقریباً می‌ایستد و حرکات شخصیتها مثل حرکات تئاتر سایهٔ چنین موزون است. همهٔ صحنه‌های تمپل دریک در خانهٔ پیرمرد فرانسوی تئاتری است، آنها با گام تشریفاتی حرکت می‌کنند که اعمالشان را بدل به مراسم می‌کند. دِر این قصه صحنه‌ها بیش از آنکه در هم ادغام شود، به هم پیوند می‌خورد.

همهٔ اینها ساختگی است، اما دلبخواهی نیست. یا بهتر بگوییم، دلبخواهی به نظر نمی‌رسد؛ بلکه واقعیتی ضروری و موثق می‌نماید. نه این دنیا و موجودات می‌توانند طور دیگری باشند و نه این گفتگوها و

سکوتها. هنگامی رُمان‌نویسی در انتقال این احساس آمرانه و بی‌چون و چرا به خواننده موفق می‌شود که آنچه را در رُمانش روایت می‌کند تنها بتواند به همان ترتیبی که اتفاق می‌افتد بیان کند، پس در این صورت کاملاً پیروز شده است.

بسیاری از تفسیرهای تقریباً بیشمار **حریم** از این تمایل ناخودآگاه ناقدان سرچشمه می‌گیرد که به دستاویز اخلاقی متوسل می‌شوند و همین مجازشان می‌دارد که در صدد نجات دنیایی برآیند که در رُمان به طرز برگشت‌ناپذیری منفی ترسیم شده است. در اینجا باز هم به آن نظرگاه پایدار برمی‌خوریم ــ که انگار ادبیات هرگز از دستش خلاصی نخواهد داشت ــ که شعر یا قصه باید وظیفه‌ای تهذیب‌کننده داشته باشد تا جامعه آن را بپذیرد.

انسانیتی که در این داستان پدیدار می‌شود، مکروه یا دست‌کم مفلوک است. هوراس بن‌بو اندکی از نوع دوستی برخوردار است، که وادارش می‌سازد در نجات گودوین و کمک به روبی بکوشد، اما ضعف و بزدلی هنگام رویارویی با بیعدالتی که به شکست محکومش می‌سازد، این احساس را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. همچنین روبی بارقه‌ای از احساس همدردی نشان می‌دهد ــ دست کم می‌کوشد به تمپل کمک کند ــ اما این کار نتیجهٔ مطلوب نمی‌دهد، زیرا همهٔ ضربه‌ها و پس زدنها او را بازداشته و اکنن رنجها چنان بزدلش کرده که انگیزه‌های سخاوتمندانه‌اش کارایی ندارد. حتی قربانی اصلی، یعنی تمپل، بیزاری را به اندازهٔ همدردی در ما برمی‌انگیزد، زیرا کم‌عقل و احمق است و مانند آزاردهندگانش بالقوه مستعد شر ــ شخصیتهایی که آدم نمی‌کشند، قاچاق نمی‌کنند، تجاوز نمی‌کنند و اهل زد و بند نیستند ــ مانند خانمهای باپتیست دیندار که روبی را از هتل بیرون کرده‌اند، یا نارسیسا بن‌بو ــ

ریاکار و خود بین‌اند و دستخوش تعصب و نژادپرستی. فقط ابلهانی چون تومی وقتی پای آزار رساندن به دیگران به میان می‌آید، انگار که کمتر از همنوعان خود استعداد چنین کاری را دارند.

در این واقعیت داستانی شر و پلیدی انسان بالاتر از همه در تنبارگی و از طریق آن نمایانده می‌شود. همچون پاکدینی سخت پابند دید پیامبر گونه‌ای نسبت به زندگی جنسی همهٔ آثار فاکنر را اشباع کرده است، اما در هیچ رُمان دیگری از حماسهٔ یوکنا پاتوفا با چنین شدت و حّدتی حس نمی‌شود. تنبارگی به شخصیتها غنا نمی‌بخشد یا شادشان نمی‌کند، به ارتباط یاری نمی‌دهد یا راه یگانگی را هموار نمی‌سازد، به وجود الهام نمی‌بخشد و تقویتش نمی‌کند. تقریباً همیشه تجربه‌ای است که شخصیت را به حد حیوانی نزول می‌دهد، خوار و خفیفش می‌سازد و نابودش می‌کند، همان طور که در مورد ناآرامی به سبب حضور تمپل در خانهٔ پیرمرد فرانسوی نشان داده شده است.

آمدن دختر موطلایی رنگپریده با آن پاهای بلند و هیکل قشنگ چهار آدم شرور ــ پاپای، ون، تامی و لی ــ را به هیجان می‌آورد و مثل چهار سگ گنده در پی ماچه سگ فحل آمده‌ای به جان هم می‌اندازد. آخرین بقایای شرف و بزرگواری که نزدشان یافت می‌شد در روبرو شدن با این نوجوان که بی‌آنکه خود بداند تحریکشان می‌کرد، به باد می‌رود. احساسات حیوانی و صرفاً غریزی بر همهٔ احساسات دیگر، از قبیل عقلانیت و حتی غریزهٔ بقا چیره می‌شود. برای تسکین این غریزه آماده‌اند تجاوز کنند و یکدیگر را بکشند. تمپل که پاپای او را به آن نحو خفت‌بار دامن آلوده می‌سازد، این وضع را خواهد پذیرفت و برای او نیز از آن پس تنبارگی نقض هنجار، یعنی خشونت، خواهد بود.

آیا این شناعت جان گرفته انسانیت است؟ آیا ما این چنینیم؟ نه. این

انسانیتی است که فاکنر با چنان قدرت متقاعدکنندگی ابداع کرده است که ما را، دست‌کم در هنگام خواندن پر جذبهٔ رُمان، وامی‌دارد باور کنیم که قصه نیست، بلکه خود زندگی است. درواقع زندگی هرگز چیزی نیست که در قصه‌ها هست. گاه بهتر است و گاه بدتر، اما پیوسته حتی از موفق‌ترین چیزی که تخیلات ادبی ارائه می‌دهد متنوع‌تر، مختلف‌تر و غیرقابل پیش‌بینی‌تر است. البته زندگی واقعی هرگز به اندازهٔ برگردان ادبی آن کامل، سرراست، منسجم و ملموس نیست. در این برگردانها بر حسب «شیاطین» ــ آن وسوسه‌ها و ضربانهای ژرفی که در خدمت هوش و خرد است، اما لزوماً این عوامل بر آنها تسلط ندارد و قابل درکشان نمی‌سازد ـ کسی که آنها را ابداع می‌کند و آن زندگی توهمی را که کلمات می‌تواند بدهد به آنها می‌بخشد، چیزی حذف و اضافه می‌شود.

داستان زندگی را باز نمی‌سازد؛ انکارش می‌کند و به جای آن حیلهٔ تردستانه‌ای را قرار می‌دهد که وانمود می‌سازد جانشینش شده است. اما به طرزی که اثباتش مشکل است، قصه نیز زندگی را تکمیل می‌کند، و به تجربهٔ انسانی چیزی را می‌افزاید که انسان نه در زندگی واقعی، بلکه فقط در آن زندگیهای تخیلی که به نیابت می‌زیند، یعنی از راه قصه، بدان برمی‌خورد.

به همت مردانی چون فروید، یونگ یا باتای رازهای ژرفای خردگریز که بخشی از زندگی است آشکار می‌شود، و ما تازه در راهی گام نهاده‌ایم (راهی که کشف آن دشوار است) که تأثیر آن را بر رفتار انسان دریابیم. پیش از به وجود آمدن روانشناسان و روانکاوان و حتی پیش از آنکه جادوگران و ساحران این نقش را ایفا کنند، قصه (بی‌آنکه کسی بداند) به همزیستی مردم کمک می‌کرد و به کنار آمدن با برخی توهمات که از اعماق وجودشان می‌جوشید، زندگیشان را پیچیده‌تر می‌ساخت، و

وجودشان را از امیال محال و ویرانگر می‌انباشت، یاری می‌رساند. قصه کمک کرد که مردم نه اینکه خود را از شر این توهمات خلاص کنند ـ کاری که بسیار دشوار است و شاید خلاف واقع ـ بلکه با آنها کنار بیایند، و بین فرشته‌هایی که جامعه به طور انحصاری از عضو می‌طلبد و شیاطینی که این اعضا می‌توانند باشند، سازشی موقتی برقرار کند، بی‌آنکه تکامل فرهنگ یا قدرت مذهب در جامعه‌ای که در آن به دنیا آمده‌اند اهمیتی داشته باشد. قصه همچنین نوعی تطهیر است. آنچه بر حسب اخلاقیات موجود در زندگی واقعی سرکوب می‌شود و یا باید بشود ـ غالباً به بهانهٔ تأمین بقای حیات ـ در دنیای قصه حتی به هولناک‌ترین و هراسناک‌ترین وجه پناه می‌جوید و حق زندگی و آزادی عمل به دست می‌آورد.

از برخی لحاظ آنچه به روایت تخیل پیچیدهٔ قانع‌کننده‌ترین داستانسرای زمان ما بر سر تمپل در یک می‌آید، دختر مدرسه‌ایهای واقعی مرکب از گوشت و خون را از آلوده شدن به نیاز زیاده‌روی که قسمتی از سرشت ما را تشکیل می‌دهد محفوظ می‌دارد، و ما را از سوخته شدن یا بردار شدن برای ارضای این نیاز می‌رهاند.

لندن، دسامبر ۱۹۸۷

جان دوس پاسوس: *تراموای منهاتن*

قهرمان *تراموای منهاتن*[1] نیویورک است، شهری که در صفحات رُمان چون لانهٔ مورچه‌ای بیرحم و سترون می‌نماید. جایی که خودپرستی و ریا رواج دارد و حرص و آز و ماده‌پرستی همهٔ احساسات نوعدوستی و صفای آدمها را در خود خفه کرده است. در این رُمان سرد و نیرومند که مدام به هوش خواننده متوسل می‌شود ــ نه به قلب و احساسش ــ دهها شخصیت هست، اما هیچ یک از آنها جالب نیست، و کسی نیست که شایستهٔ رشک یا احترام باشد. آنهایی که بارشان را می‌بندند شیادان حرفه‌ای یا بدبینان نفرت‌انگیزند و آنها که شکست می‌خورند مردم ضعیف و هراسانی هستند که پیش از آنکه شهر زیرپا لهشان کند، به علت فقدان اعتقاد و کاهلی شکست خورده‌اند.

اما گرچه طرح افراد حقیقی *تراموای منهاتن* مبهم‌تر و سریع‌تر از آن است که به خاطر بماند ــ حتی دو شخصیت که بیشتر از همه در کتاب ظاهر می‌شوند و به بهترین وجه ترسیم شده‌اند، یعنی اِلِن تاچر و جیمی هِرف از این قاعده مستثنا نیستند ــ شخصیت جمعی بزرگ شهر نیویورک

---

۱. *Manhattan Transfer* یا به تعبیری دیگر، ***خط منهاتن***.

به وجه تحسین‌انگیزی از راه فصلهای تصویری و سینمایی رُمان ترسیم شده است. نیویورک در کسوت بتون مسلح، با رشته وسایل نقلیهٔ پرهیاهویش، زباله‌هایش، ولگردهایش، میلیونرهایش، زنهای شوخ و شنگش، پر جنب و جوش و پر ولوله، سرشار از تحرک، بوهای تند، زندگی و خشونت، بت تازه‌ای که خوراکش جانهایی است که بی‌هیچ نشانی می‌بلعد، همچون بابِل مدرن وصف شده است. بابلی که اختیارش از کف به در رفته، و به سوی چیزی که می‌توان آن را فاجعه خواند در راهی بی‌بازگشت بی‌وقفه پیش می‌رود. گریز جیمی در سمتی نامعلوم در پایان کار کم و بیش هشداری است برای فاجعه‌ای که در انتظار به قول او «شهر ویرانی» است.

وقتی جان دوس پاسوس در آغاز دههٔ ۱۹۲۰ *تراموای منهاتن* را نوشت، قصدش این بود که در رُمانی خام و واقعگرا نظام سرمایه‌داری و فرزند مفروض آن ــ تمدن صنعتی و مدنی ــ را در شهری که نماد همهٔ جنبه‌های آن است به باد انتقاد بگیرد. قصد او در خردگرایی پیگیرانه، فقدان خودانگیختگی، احساسات‌گرایی و رمز و راز خیلی روشن است. اما گذشته از این خواست آگاهانهٔ نویسنده انگیزهٔ دیگری نیز پدیدار می‌شود، رُمان رویهٔ دیگری نیز دارد و در نهایت بدل به اثر نقطه‌چینی[۲] و عارفانه‌ای می‌سازد که در آن فضای سرشار از بدبینی، صحنهٔ سیمان و فولاد انسانی می‌شود، و حِدت و شدت زندگی را به خود می‌گیرد و متضمن شخصیت می‌شود، چنانکه به نظر می‌رسد ملعبه‌های بی‌ثبات و پیش پاافتاده‌ای را که آنها را نیز همچون قهرمانان اصلی روایت جابه‌جا کرده، جذب خود ساخته است. *منهاتن* تحت تأثیر شدید جویس که

---

۲. Pointilliste منتسب به Pointillism مکتبی از نقاشی که کل تابلو را از کنار هم چیدن نقطه‌های رنگی می‌سازد. شاخص‌ترین نمایندهٔ این مکتب سورا است.

دابلین‌را بدل به شهر ـ شخصیت کرده نوشته شده است، و یکی از انگشت‌شمار رمانهایی است که مانند ***برلین الکساندر پلاتز***[3]، نوشتهٔ آلفرد دوبلین، شایستهٔ آن است که رُمان جمعی خوانده شود. در این رُمان قهرمان نه فرد، بلکه جمع یا یک هستی گروهی است، که از چهره‌ها و حوادث بسیار ساخته شده که روایت به مدد شگرد ماهرانه و مؤثرش، همچون قسمتهایی از شکلی پابرجا فراهم آورده است.

اکنون شگردهایی که دوس پاسوس به کار گرفته، پس از پنجاه سال استفاده در رُمانهای بیشمار، برای ما آشنا و حتی قراردادی به نظر می‌رسد. اما وقتی ***تراموای منهاتن*** را در ۱۹۲۵ منتشر کرد، این شگردها دلیرانه، سرشار از تخیل، و انقلابی واقعی در شکل روایت بود. یکی از فعال‌ترین پیروانش، ژان پل سارتر ــ که بدون ***تراموای منهاتن*** و سه گانهٔ ***ایالات متحده امریکا***، یعنی ***مدار چهل و دوم***[4]، ۱۹۱۹ و ***پول کلان***[5]، نمی‌توانست ***راههای آزادی*** را به صورتی که هست بنویسد ــ به درستی در مورد نویسنده‌اش گفته است: «دوس پاسوس فقط یک چیز را ابداع کرد: هنر روایت. اما همین برای آفرینش عالمی کفاف می‌دهد.»

هنر دوس پاسوس عبارت است از رشته‌ای شگرد به قصد آنکه توهم واقعگرایی را قانع‌کننده سازد و این احساس را به خواننده بدهد که مستقیماً با زندگی یعنی با جهان عینی که روایت می‌شود، بی‌واسطهٔ ادبیات و نویسنده، روبروست. کل رُمان از رشته‌ای تصاویر ساخته شده ــ برخی مانند تصویرهای گذرای فیلمها بسیار کوتاهند ــ که تکه‌تکه معرق‌کاری بزرگی، یعنی سلول حیاتی نیویورک را می‌سازند. هر تصویر برشی از زندگی یک شخصیت است، که به دلخواه شروع و ختم می‌شود،

---

3. *Berlin Alexanderplatz.*
4. *The 42nd parallel.*
5. *The Big Money.*

بی‌آنکه همهٔ حادثه به پایان برسد، چنانکه خواننده به مردها و زنهایی که یکریز در کتاب ردیف می‌شوند نزدیک و در عین حال دور باشد. خواننده که نمی‌تواند به هیچ شخصیتی توجه کند یا به درونش راه یابد، از سرشت سرزنده و پراکندهٔ قصه که نظم و قصد بسیار دقیقی را پنهان می‌دارد، سرگشته و آشفته می‌شود. این نظم و قصد عبارت است از: وصف نکردن جزء، بلکه کل، یعنی هستی بزرگ جمعی که در آن اجزاء گوشه‌ای از کل را می‌نمایانند.

کُلاژ[۶] سالها پیش در نقاشی ابداع شده بود، اما دوس پاسوس نخستین کسی بود که از آن همچون شگرد روایی در *تراموای منهاتن* استفاده کرد. این روش بعدها در سه‌گانهٔ *ایالات متحد امریکا* تکمیل شد. عناوین درشت و بریده‌هایی از روزنامه‌ها، آگهیها و تابلوهای خیابان، به روایت راه می‌یابند تا لحظهٔ تاریخی را تعیین یا خطوط کلی زمینهٔ اجتماعی یک حادثه را ترسیم کنند، و در برخی موارد نتیجهٔ نهایی شخصیتی را نشان دهند که خوشبختی یا بدبختی او افتخارِ مشکوکِ نام بردن از او را در روزنامه‌ای فراهم آورده است.

رُمان از آغاز قرن بیستم شروع و در میانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ ختم می‌شود. خواننده حس می‌کند که این ربع قرن بدون هیچ حس تداوم مانند دورنمای پیچیدهٔ تصاویری که با ظرافت کار شده است می‌گذرد. در این سالها سینما برای نخستین‌بار تأثیر عظیمی داشت، و دوس پاسوس یکی از اولین کسانی بود که از بعضی منابع و شگردهای روایی فیلم در روایت ادبیات ماهرانه استفاده کرد (در کمال تعجب در *تراموای منهاتن* با اینکه همهٔ نیویورک پدیدار می‌شود، حتی یک صحنهٔ کوچک در سینما رخ

---

۶. Collage یا تکه‌چسبانی، تصویر حاصل از چسباندن قطعات و مواد مختلف.

نمی‌دهد). این موضوع را می‌توان از سرشت بصری تصاویر، احساس لذت پر نرمش کل کتاب، و بالاتر از همه در ساختار تدوین که بسیار شبیه فیلم است دید. در برخورد با زمان بیش از سنت ادبی از سنت سینمایی استفاده می‌شود؛ دوس پاسوس به جابه‌جایی ظریفی از یک نوع (ژانر) به نوع دیگر با موفقیت دست می‌یابد. در هر صحنه «سکوتهای» موقتی یا مکانی دیده می‌شود که بی‌هیچ اخطاری رخ می‌دهد، لحظه‌ها و جاهایی هست که راوی سکوت می‌کند، فاصله‌های زیادی از دقایق و ساعات از چند متر تا مسافات دور که روایت نشده می‌ماند و حرفی از آن به میان نمی‌آید، به همان شکل که فیلم را از تصویری به تصویر دیگر برش می‌دهند و محیط یا سن شخصیتها تغییر می‌کند، بی‌آنکه تماشاگر آشفته شود یا روایت سیلان خود را از دست بدهد. این پرشهای زمان و مکان در روایت ***تراموای منهاتن*** با استادی فراوان انجام می‌شود، چنانکه خواننده کمتر متوجه آنها می‌شود. اما از سوی دیگر توجه می‌کند که اینها چقدر در کار روایت مؤثر است: گامی که تثبیت می‌کند، حس حرکت، زندگی روبه‌گسترش، زمان بی‌وقفه، و همچنین تراکمی که این شگرد مجاز می‌دارد، فشردگی و موثق بودن زندگیی که روایت می‌شود.

همچنین رُمان دوس پاسوس این احساس را به خواننده می‌دهد که سمفونی است، زیرا در چارچوب آن، مانند آهنگهای پردامنه و بلندپرواز موسیقی، به برخی موجودات و مایه‌ها اشاره می‌شود که پدیدار و ناپدید می‌گردند و در چارچوب قطعهٔ (موومان) یکپارچه و مرکبی با مایه‌های دیگر مربوط می‌شود که در لحظه‌ای معین همچون دنیایی فشرده و خودبسنده به ما ارائه می‌گردد. در این دنیا صدا و موسیقی نقش عمده‌ای ایفا می‌کند. گفتار خاستگاه و سواد شخصیتها را با غنای تنوع قومی، زبان عامیانه و موازین حرفه‌ای و اجتماعیشان وصف می‌کند. آهنگها و

رقصهای رایج گهگاه پدیدار می‌شود و دورهٔ زمانی صحنه را مشخص می‌سازد و به محیط سرزندگی می‌بخشد و این احساس را که دنیای «واقعی» ارائه شده است تقویت می‌کند.

عینیت روایت تقریباً مطلق است. دوس پاسوس که فلوبر را می‌ستود، جایی گفت که او هم شوق واژهٔ دقیق را داشته است، و در این رُمان دقت زبان تقریباً خطاناپذیر است و یکی از راههایی است که از آن به ظهور غیرشخصی و سرشت خود بسندهٔ قصه دست یافته است. از این رو واژهٔ «تقریباً» را به کار برده‌ام که در بعضی رویدادها تغییر منظر روایت بسیار شتابزده صورت می‌گیرد ــ متوجه می‌شویم که دورنما از یکی به دیگری تغییر می‌کند ــ که در یک آن دستور فلوبری را دربارهٔ نادیدنی بودن راوی به خطر می‌اندازد. (کافی است که توجه خواننده لحظه‌ای از آنچه روایت می‌شود به چگونگی روایت جلب شود، تا سایهٔ بازدارنده و ناامیدکنندهٔ راوی پدیدار گردد.) اما در چارچوب رُمانی خارق‌العاده که هم زبان و هم سازمان قصه به طور دوجانبه ترکیب‌بندی جهان داستانی را تقویت می‌کند و غنا می‌بخشد، سایه‌های نهانی است که به ندرت پدیدار می‌شود.

تعداد کمی از رُمانهای جدید به روشنی *ترامـوای منهاتن*- تمایل باطنی داستان روایی را به ارائهٔ دید «کلی» از جهان نشان داده‌اند. این تمایلی است برای بسط روایت و رشد و تکثیر شخصیتها و حوادث از طریق توصیف، تا همهٔ امکانات را برای ارائه جهان آن در وسیع‌ترین و کوچک‌ترین مقیاس و در تمام سطوح و زوایا به وجه احسن به کار گیرد. رُمان موفق مثل کوه یخ است: فقط قسمتی از آن پیداست، اما به نحوی که خواننده بتواند به یاری تخیل خود تصویر را کامل کند. با اینحال به نظر می‌رسد رُمانهای انگشت‌شماری، آثاری چون **جنگ و صلح**،

مادام بوواری، ***اولیس***، ***به یاد اشیاء گذشته***، ***کوه جادو***، بر اثر بلندپروازی خارق‌العاده و چارچوب خیال‌انگیزشان به این طرح آرمانشهری ذاتی هنر رُمان، یعنی توصیف دنیایی داستانی، به شیوه‌ای کلی، چه به طور وسیع و چه مؤکد، چه کیفیّ و چه کمی دست یافته باشند. این رُمان دوس پاسوس به این سیاههٔ ممتاز آثار همه جانبه تعلق دارد.

وسعت جهانی که دوس پالوس پیش چشم ما از آن پرده برمی‌دارد، گاه سرگیجه‌آور است. صد و چند شخصیت که در صد و سی صحنهٔ آن می‌آیند و می‌روند، نمایانگر جمعیتی، یا خود انسانیت هستند که ــ معمولاً بیهوده ــ بر سر به دست آوردن،ثروتمند شدن، دستیابی به شکلی از سعادت، یا صرفاً ادامهٔ زندگی در شهری قدرتمند و بی‌اعتنا، که در ضمن برایشان زندانی از فولاد و آسفالت است، با یکدیگر در جنگ و جدالند. بانکدارها، اعضای اتحادیه، حقوقدانها، بازیگران، دزدان، آدمکشان، تاجران، روزنامه‌نگاران، ولگردان، دربانها، در پیاده‌روهایش به هم تنه می‌زنند، با یکدیگر دیدار می‌کنند و از هم جدا می‌شوند، انگار طیف نمای رنگارنگی است که جوش و خروش حیات شهری را نشانمان می‌دهد. رُمان در اصل ما را در سطح واقعیت نگه می‌دارد و صحنه‌هایی را نشانمان می‌دهد که مردم چه می‌کنند، چه می‌گویند و چه می‌شنوند، اما گهگاه ما را به زندگی خصوصی، افکارشان، خیالاتشان و رؤیاها و تصوراتشان راه می‌دهد.این دست‌اندازیهای‌کوتاه به‌دنیای ذهنی خوشایند است، زیرا اندکی ظرافت و شعر و حتی جنون به متنی می‌بخشد که خشونت و خشکی واقعگرایانه‌اش گاه برای ما نفسگیر است. معمولاً خیالات پیش از فاجعه به شخصیتها هجوم می‌آورد، مانند توهمی که به باد کاپنینگِ پدرکش پیش از خودکشی دست می‌دهد، یا رؤیایی که آنا کوهن

خیاط بیچاره می‌بیند ــ که گارد سرخ انقلابی در خیابان پنجم نیویورک رژه می‌رود ــ پیش از آنکه آتش بگیرد و از ریخت بیفتد.

هر رُمان در چارچوب دلخواه خود ــ از راه قوّت و حدّت شخصیتها، باریک‌بینی طرح، ظرافت ساختار و غنای نثرش ــ موفق یا ناموفق است، نه به سبب نگاهش به جهان واقعی. با اینحال همهٔ داستان هر قدر در برابر واقعیت بیرونی خودکفا و مقاوم باشد، حلقهٔ اتصالی نیرومند و ناگسستنی با زندگی دیگر دارد، یعنی آن یک که جادوی تخیل و کلام ادبی آن را نیافریده، بلکه زندگی به صورت خام است که زیسته می‌شود، نه ابداع. در چارچوب هنری نیازی نیست که واقعیت «داستانی» و «واقعی» را با یکدیگر قیاس کنیم، چون برای اینکه داوری کنیم رُمانی خوب است یا بد، کار نابغه‌ای است یا آدمی متوسط، لازم نیست بدانیم که به جهان واقعی وفادار است یا نیست، و آیا آن را بازسازی کرده یا ابداع. نیروی ذاتی متقاعدکنندگی یک اثر است که ارزش هنری یک داستان را تعیین می‌کند، نه ارزش مستند بودن آن.

با اینحال نمی‌توان کتابی مانند *تراموای منهاتن* را تنها از منظر ادبی دید، یعنی همچون محصول هنری صیقل خورده‌ای که بی‌شک هست. زیرا رُمان در عین اینکه دروغ زیبایی است که ما را از دنیای واقعی دور می‌کند، تمثیلی است که قصدش روشن کردن و آموزش ما به شیوه‌ای انتقادی است، نه تنها دربارهٔ دنیایی که می‌خوانیم، بلکه دربارهٔ دنیایی که در واقعیت خود، همچون خواننده، در آن به سر می‌بریم. این بهترین مثال آن چیزی است که لوکاچ واقعگرایی انتقادی نام نهاده است، یعنی داستان همچون ابزار تحلیل، کالبد شکافی دنیای واقعی، به باد انتقاد گرفتن اسطوره‌ها، شیادی و بیعدالتی تاریخ.

از اتهاماتی که *تراموای منهاتن* به نیویورک زد و هشدارهایی که

دربارهٔ آن داد، پس از گذشت تقریباً شصت و پنج سال چه باقی‌مانده است؟ سرمایه‌داری از بحرانی که رُمان پیش‌بینی کرد ــ بحران بزرگ ۱۹۲۹ ــ به سلامت جست، درست همان طور که جنگ جهانی دوم، جنگ سرد، تجزیهٔ امپراتوریهای اروپایی را پشت سر گذاشت و امروزه سالم‌تر از همیشه می‌نماید. امروز سوسیالیسم در مقیاس جهانی با زوال روبروست، نه سرمایه‌داری[۷]. اما کتاب در اشاره به پاشنهٔ آشیل[۸] سرمایه‌داری صنعتی به خطا نرفت که گفت این نظام بشر را مرفه‌تر می‌سازد، اما نه خوشحال‌تر. سرمایه‌داری فقر و نادانی و بیکاری را سرکوب کرد و سطح زندگی شایسته‌ای برای بیشتر مردم فراهم آورد. اما امروزه، مانند سالهای پیش از بحران بزرگ که دوس پاسوس رُمان خود را نوشته است، در نیویورک، لندن، زوریخ یا پاریس، در تمام این دژهای تکامل سرمایه‌داری، پیشرفت چشمگیر دانش، امکانات و رفاه از مضایق و اضطرابهای زنانی چون اِلِن تاچر در رُمان نکاسته است و مردان بیشمار را از احساس فرسایندهٔ خلأ، سترونی روحی، و در پیش گرفتن زندگی ابتر، حقیر، و بی‌سمت و سویی که جیمی هِرف را عذاب می‌داد و سبب گریز او شد نرهانده است.

آیا تمدن مدرن که بر اینهمه تب و تابها غلبه کرده، خواهد توانست این یک را نیز به زانو درآورد؟ آیا راهی نیز خواهد یافت که از لحاظ روحی و اخلاقی به بشر غنا ببخشد، چنانکه نه تنها شیاطین بزرگ مادی، بلکه همچنین خودپرستی، انزوا و ناانسانی شدن اخلاقی که منبع مدام سترونی و غم و اندوه در جوامعی است که به بالاترین سطح زندگی در این سیاره

---

۷. به تاریخ مقاله توجه کنید.

۸. آشیل یا آخیلوس پهلوان روئین‌تن اسطوره‌ای یونان باستان که فقط پاشنهٔ پایش آسیب‌پذیر بود.

دست یافته‌اند نیز شکست بخورند؟ تا وقتی که تمدن صنعتی و تکنولوژیک به این پرسشها پاسخ مثبت ندهد، ***تراموای منهاتن*** که یکی از تحسین‌انگیزترین آثار داستان مدرن است، همچنان هشداردهنده، چون شمشیری برفرازِ سرِ ما آویزان خواهد بود.

لندن، ۲۲ مه ۱۹۸۹

جام جهانی، اسپانیا ۱۹۸۲

پیش از عیش

آلبر کامو نوشته است که بهترین درسهای اخلاقیات را نه در کلاسهای درس دانشگاه، بلکه در میدانهای بازی فوتبال آموخته است. مطمئنم کامو که مانند هانری مونترلان، بازیگری معقول و هوادار سرسخت فوتبال بود، دوست داشت که به دیدن استادیوم نو کامپ بارسلونا بیاید، همان‌طور که من امروز صبح در آستانهٔ افتتاح مراسم جام‌جهانی آمده‌ام.

همین که به آشفته بازار دوستانهٔ سالن مطبوعات قدم گذاشتم ــ با کامپیوترها و مهماندارهای زیبا با شلوارهای پف کرده، شلوارک و کلاه سوارکاری، که به خبرنگاران مهمان کیفهای چرمی ظریفی حاوی آخرین بودجهٔ گنرالیتات کاتالونیا، که مزین به نوشته‌ای به خط الکساندرین کاتالان و خطهای دیگر از این دست بود می‌دادند ــ از چپ و راست دربارهٔ هموطنان جادوگرم سؤال بارانم کردند. کدام جادوگران؟ آنهایی که تیم پرو با خود آورده است تا نیروهای شری را دفع کنند که حکیمهای ساحر کامرون ــ اولین تیم رقیبشان در لاکورونیا ــ به بار می‌آورند.

به نظرم بی‌ادبی رسید که همکارانم را با این شرح ناامید کنم که تقریباً

همهٔ جادوگران پرویی نمایندهٔ سنت اراذل و اوباش ملی‌اند و همراهی با اسپانیای ۸۲ را لوس و بی‌ارزش می‌دانند، و در عوض به اطلاعشان رساندم که آنها از مهم‌ترین منطقهٔ جادوگری پرو، و از بلندیهای آیاباکا هستند، و در آنجا دخترها پیش از آنکه راه رفتن را یاد بگیرند می‌آموزند که سوار جارو شوند، و پسرها یاد می‌گیرند که خودشان را به وزغ، مار، خوک بدل کنند و باز به شکل اول برگردند. همه سؤال پیچم کردند. آیا جادوگران پرویی جادوی خیر به کار می‌برند یا شر؟ دوپهلو حرف زدم و گفتم که آنها در جادوی بومیان سرخ‌پوست استادند، یعنی جادوی دورگه‌ها، و پیش‌بینی کردم که با تمام این جزئیات ورای فوتبال، بازی پرو ـ کامرون واقعاً جادوگری باشد.

دوست دیرینم آندرس را دیدم که افتخار هولناک مبارزه با چهار هزار خبرنگار معتبر و ده‌هزار شیاد را که به اسپانیای ۸۲ آمده‌اند، یدک می‌کشد. جمعیتی در خور بابل دورش جمع شده‌اند و به همهٔ زبانهای شناخته شده ــ از جمله لاتین، پاپیامنتو[۱]، بریل و تله‌پاتی ــ از او اجازهٔ عبور، ماشین تحریر، تلکس، بلیت سفری، هتل، منشی، مشت مالچی مؤنث می‌خواستند و شکایت می‌کردند که گنرالیتات در میان اوراقی که با شکوه و جلال به مهمانان داده، بودجه سال پیش، دو سال پیش و سال آینده را ضمیمه نکرده است. همه او را به بلای شخصی و خانوادگی و مرگ آنی تهدید می‌کردند، و پرخاشگرتر از همه فرانسویها بودند، نه اسکاتلندیها. یکی از آنها بی‌توجه به آنهمه جنجال، یکریز می‌گفت: «این سازمان نیست، هرج و مرج است، آقا[۲].»

البته بهتان زشتی است. درواقع همه‌چیز روبراه است، پیر کارمندها را

---

۱. Papiamento زبانی مرکب از اسپانیایی و زبان بومیان امریکای لاتین.

2. Ce n´est l´organisation, C´est l´inorganisation, Monsieur.

درآورده است. اگر بخواهیم از دوستم آندرس داوری کنیم، که قبلاً هم لاغر بود و حالا پوست و استخوان است، سازمان‌دهندگان جام‌جهانی از جان خود مایه گذاشتند و در تدارک این حادثهٔ خارق‌العاده موهاشان سفید شد.

وقتی او را در محاصره دیدم، جرأت نکردم با مشکل کوچکم به او نزدیک شوم ــ پس از گشایش مراسم جام‌جهانی در بارسلونا، چطور به لاکرونیا بروم ــ اما آندرس که صمیمی‌ترین دوست دنیاست، همین که مرا دید با لبخند بزرگوارانه‌ای خود را از خیل آدمکشهای مطبوعاتی خلاص کرد، دستم را گرفت و به گردش مبسوطی در تأسیسات جدید نوکامپ برد.

سرانجام شگفتزده و خسته شدم. تقریباً استادیومی را که ده سال پیش برای تشویق بارسا ــ که هموطن جادوگر دیگری، یعنی اِل چولو سوتی، همراهش بود ــ به آنجا آمده بودم نشناختم، چون حالا خیلی بزرگ‌تر و مجلل‌تر شده بود. پیداست که تمام سعی خود را به کار بسته‌اند تا ۱۲۰۰۰۰ هوادار فوتبال را که جایگاهها را پر می‌کنند گیج و شگفتزده سازند.

دوستم آندرس، که با غرور بجایی سالنهای آیرودینامیکی مطبوعات با ماشینهایی با هزار جور صفحه کلید برای خبرنگارهای قدرنشناس، سالنهای کنفرانس مطبوعاتی، درمانگاهها، رختکنهای چهار ستاره، رستورانهای مجهز و سوناهای پربخار را نشانم داد وادارم کرد صندلیهای نرم و تازه را امتحان کنم و بوی خوش چمن سرسبز میدان بازی را به مشام بکشم، چند درس دربارهٔ سرشت اروتیک فوتبال به من داد.

من بعضی از این تمثیلهای ناراحت‌کننده و استعارات نگران‌کننده‌اش را ناشیانه سرهم می‌کنم. گُل مثل انزال است که بازیگر، تیم، زمین فوتبال،

کشور، وکل بشر از راه آن ناگهان نیروی حیاتی خود را تخلیه می‌کند. بازی فوتبال هر کشور شبیه طرز عشقبازی آن است. تاکتیکها و شگردهای بازیکنان در میدان چیزی نیست جز بدل و جانشین رسوم و تخیلات شهوانی ملی. مثلاً بازیکن برزیلی کشدار و مغازله‌ای بازی می‌کند، بیش از آنکه به توپ لگد بزند، با لطافت نوازشش می‌کند. دوست ندارد از آن جدا شود، و به جای آنکه توی تور پرتابش کند، ترجیح می‌دهد خودش هم با او برود توی تور. برعکس آن، بازیکن فوتبال روسی غمگین و افسرده و خشن است، و مستعد طغیان غیرقابل پیش‌بینی و متضاد. رابطه‌اش با توپ رابطهٔ آن عشاق اسلاو را با معشوقه‌ها به خاطر می‌آورد که مالامال از شعر و اشک است و به شلیک هفت‌تیری ختم می‌شود. و بدون این در و آن در زدن یا حجب و حیا، آیا چمن زمین فوتبال کم و بیش شبیه موهای زهار نیست که سرسبزی آن دعوتگر است؟

وقتی با دوستم آندرس خداحافظی کردم، سرانجام فهمیدم که چرا آلبرکامو آن حرفها را دربارهٔ زمین فوتبال زده است، و از تصور عیشهای فوق‌العاده‌ای که در جام‌جهانی چشم‌براه ما بود چنان به هیجان آمدم که متوجه نشدم دستیار خوشگلی که می‌خواست پس از مراسم افتتاح بلیت گالیسیا را برایم بخرد، برای سانتیاگو (افسوس، در شیلی) بلیت خریده است.

بارسلونا، ۱۲ ژوئن ۱۹۸۲

لذت پوک

چند سال پیش شنیدم که روبرتو دا ماتا انسانشناس برزیلی سخنرانی درخشانی کرد و طی آن توضیح داد که محبوبیت فوتبال ــ که امروز نیز به

قوت خود باقی است ــ میل ذاتی مردم را به قانونمندی، برابری و آزادی بیان می‌کند.

استدلالش هوشمندانه و جالب بود. به قول او عموم مردم فوتبال را نمایندهٔ جامعهٔ کوچکی می‌دانند که قوانین ساده و روشنی بر آن حاکم است که همه آن را می‌فهمند و مراعات می‌کنند، و اگر نقض شود، برای عضو گناهکار مجازات فوری در نظر گرفته می‌شود. زمین بازی فوتبال گذشته از اینکه زمینه‌ای عادلانه است، جایی است مساوات‌طلب که هر نوع سلیقهٔ شخصی و امتیاز را حذف می‌کند. در اینجا، در این چمن که خطهای سفید آن را مشخص کرده است، هر کس آن طور که هست، بنابه مهارتش، ایثار، ابداع و کارایی‌اش، ارزیابی می‌شود. وقتی نوبت به گل زدن و هلهله و سوت تماشاگر می‌رسد، نام، پول و نفوذ هیچ به حساب نمی‌آید. بعلاوه بازیکن فوتبال تنها شکلی از آزادی را که جامعه به اعضایش می‌دهد، در صورتی که از آن جدا نشوند اعمال می‌کند: یعنی آنچه دلش می‌خواهد، به شرطی که قواعد مورد پذیرش همگانی آن را آشکارا منع نکرده باشد.

در نهایت همین است که جماعت زیادی را در سراسر جهان به شوق می‌آورد، به سوی زمین بازی می‌کشاند، با اشتیاق فراوان پای تلویزیون می‌نشاند و برسر بتهای فوتبال به جنگ و دعوا وامی‌دارد: همچشمی نهانی، غم غربتی ناآگاهانه برای جهانی که برخلاف جهان واقعی آکنده از بیعدالتی، نابرابری و فساد است، و در چنگال بی‌قانونی و خشونت دست‌وپا می‌زند، و به جای آن جهانی هماهنگ، قانونمند و برابر را پیشنهاد می‌کند.

آیا این نظریهٔ زیبا می‌تواند حقیقت داشته باشد؟ شاید این طور باشد، چون شک نیست که فریبنده است و برای آیندهٔ بشر چیزی مثبت‌تر از این

احساسات متمدن که در اعماق غرایز جماعات آشیانه کرده است یافت نمی‌شود. اما مثل همیشه احتمال دارد که واقعیت بر نظریه غالب آید و آن را ناقص نشاندهد. زیرا نظریه‌ها همیشه معقول و منطقی و فکری است ــ حتی آن دسته که خردگریزی و جنون را ارائه می‌دهد ــ و در رفتار جامعه و فرد همیشه نامعقول و ناآگاهی و خودزایی محض نقش ایفا می‌کند. هر دوی آنها ناگزیر و سنجش‌ناپذیرند.

این مطالب را روی یک صندلی در نوکامپ چند دقیقه پیش از شروع بازی آرژانتین ـ بلژیک که بازیهای جام‌جهانی را آغاز می‌کنند، می‌نویسم. همه چیز بر وفق مراد است: آفتاب تابان، آسمان صاف، جمعیتی رنگارنگ که پرچمهای اسپانیا، کاتالان، آرژانتین و عدهٔ کمی بلژیک را تکان می‌دهند، آتشبازی پرجنجال، جشن، محیط پرنشاط و کف زدن برای رقص محلی ژیمناستیک که بر گرمای بازی می‌افزاید (و خیلی بالاتر از معیاری است که برای این مواقع عادی تلقی می‌شود).

البته این در قیاس با دنیای بیرون، پشت جایگاههای نوکامپ و پشت مردمی که برای رقص و الگوهایی که دهها جوان بازیکن روی چمن به وجود می‌آورند، دنیایی است بسیار خوشایندتر و جذاب‌تر. این دنیایی است فارغ از جنگ ــ جنگی که مثلاً در اقیانوس اطلس جنوبی و لبنان درگیر است و جام‌جهانی آن را در ذهن میلیونها هوادار در سراسر جهان به مرتبهٔ دوم رانده است ــ و این هواداران در دو ساعت آینده مثل ما که در استادیوم هستیم به چیزی جز پاس دادن و شوت کردن بیست و دو بازیکن آرژانتینی و بلژیکی که بازی را افتتاح می‌کنند نمی‌اندیشند.

شاید توضیح این پدیدهٔ خارق‌العادهٔ معاصر، این شور و شوق فوتبال ــ ورزشی که به مقام مذهبی عامیانه با خیل عظیم پیروان رسیده است ــ درواقع به آن پیچیدگی هم که جامعه‌شناسان و روانشناسان می‌گویند

نباشد، و دلیلش فقط این باشد که فوتبال چیزی به مردم می‌دهد که کمتر می‌توانند داشته باشند، یعنی فرصتی برای تفریح، لذت بردن، به هیجان آمدن، مفرّی برای تخلیهٔ این هیجان، برانگیختن احساسات و عواطف عمیقی که زندگی روزمره کمتر مجال آن را می‌دهد.

خواستن تفریح و لذت و خوش‌گذراندن مشروع‌ترین آرزوهاست، حقی که به اندازهٔ میل به خوردن وکار ارزشمند است. بنا به دلایل بسیار و بی‌شک پیچیده فوتبال با موفقیتی گسترده‌تر از هر ورزش دیگر این نقش را در جهان امروز به عهده گرفته است.

آن دسته از ما که فوتبال را دوست داریم و از آن لذت می‌بریم، به هیچ‌وجه از محبوبیت عظیم آن همچون سرگرمی جمعی تعجب نمی‌کنیم. اما بسیاری دیگر هم هستند که این نکته را در نمی‌یابند و حتی از آن اظهار تأسف یا انتقاد می‌کنند. آنان این پدیده را مایهٔ تأسف می‌دانند، زیرا می‌گویند فوتبال توده‌های مردم را از خود بیگانه می‌سازد و تحلیل می‌برد و از موضوعات مهم منحرف می‌کند. آنهایی که این طور فکر می‌کنند یادشان می‌رود که تفریح کردن مهم است. همچنین ایشان فراموش می‌کنند که آنچه یک سرگرمی را مشخص می‌سازد، هرقدر که شدید و جذاب باشد، و بازی خوب فوتبال سخت چنین است، این است که موقتی، غیرمتعالی و بی‌ضرر است. تجربه‌ای که علت و معلول با هم در آن ناپدید می‌شوند. ورزش برای کسانی که از آن لذت می‌برند عشق به صورت است، چشم‌اندازی که به حرکت جسمی، حسی، و آنی تعالی نمی‌بخشد؛ و مثلاً برخلاف کتاب یا نمایش کمتر ردی در حافظه به جا می‌گذارد و به دانش غنا نمی‌بخشد یا تحلیلش نمی‌برد. و کشش آن در همین است که هیجان‌آور است و تهی. به همین دلیل روشنفکر و عامی، فرهیخته و نافرهیخته می‌توانند به یکسان از فوتبال لذت ببرند. حالا دیگر

کافی است. شاه آمده است. تیمها هم رسیده‌اند. جام‌جهانی به طور رسمی افتتاح شده است. بازی شروع شده است. نوشتن کافی است. بگذارید کمی هم تفریح کنیم.

بارسلونا، ۱۳ ژوئن ۱۹۸۲

مارادونا و قهرمانها

چون مارادونا در بازی افتتاحیه در برابر بلژیک چندان درخششی نداشت، بسیاری از مردم نمی‌دانند که اسطورهٔ او از کجا آمد و چرا هنوز دوام دارد. پس از بازی آرژانتین ـ مجارستان که ستارهٔ کوچک از ابتدا تا انتها با اخگر مهارتش درخشید، دیگر شکی به جا نماند که مارادونا پلهٔ دههٔ ۱۹۸۰ است. بالاتر از این، او یکی از بتهای زنده است که انسان ساخته است تا خود را به وسیلهٔ آن ستایش کند.

برای مدتی که سخت کوتاه خواهد بود ــ چون این مطلقه‌ترین و گذراترین حکمروایی‌هاست ــ این آرژانتینی برای میلیونها تن در سراسر جهان همان چیزی است که زمانی پله، کرویف، دی استفانو، پوشکاش و چندتن دیگر کوتاه‌زمانی بودند: مظهر فوتبال، قهرمانی که نماد ورزش است. یک میلیارد پزتا که شایع است بارسلونا پرداخته تا او را به خدمت بگیرد، دلیل روشنی است که مارادونا این شنل را به دوش کشیده، و اگر بازی او را در برابر مجارستان ملاک بدانیم، این جام‌جهانی نشان خواهد داد که بارسا سرمایه‌گذاری خوبی کرده است. ده میلیون دلار برای کسی که به توپ فوتبال لگد می‌زند مبلغ کلانی است، اما اگر پای خریدن اسطوره‌ای در میان باشد هیچ است.

مارادونا به علت اینکه عالی بازی می‌کند اسطوره است، اما همچنین

به علت اینکه نامش و چهره‌اش بی‌درنگ در حافظه می‌ماند و به دلایلی نامعلوم که ربطی به دلیل ندارد، در نگاه نخست باهوش و دلچسب می‌نماید اسطوره شده است. آیا این احساس ربطی به قد و قواره‌اش دارد؟ در بازی در برابر مجارستان، تماشای بازی او در برابر آن مدافعان مجاری بلند قد و عضلانی، که به طرز رقت‌انگیزی از مهار کردنش درمانده بودند، آدم را به این نتیجه می‌رساند که عدالتی ذاتی وجود دارد؛ که در فوتبال نیز مهارت مهم‌تر از زور است، و وقتی نوبت لگدزدن به توپ می‌شود آنچه به حساب می‌آید نیرو نیست، بلکه تخیل و فکر است.

با اینحال قد و قامت کوچک مارادونا او را شکننده نشان نمی‌دهد. محکم و قوی به نظر می‌رسد، شاید علتش این باشد که پاهای نیرومندی دارد، با عضلاتی برجسته که می‌تواند بی‌آسیب دیدگی با مدافعان مخالف سخت‌درگیر شود و مقاومت کند، هر قدر که گنده و قوی باشند. چهره‌اش با سادگی کودکانه و رؤیایی آکنده از حسن نیت می‌نماید و وقتی که می‌خواهد حریف را گول بزند و سرش را به طاق بکوبد سرمایه‌ای است، چون حقیقت است که وقتی حمله و بازی خشن لازم باشد، می‌تواند با قدرتی که به قیافه‌اش نمی‌خورد کارش را به ثمر برساند.

وصف بازی مارادونا آسان نیست. چنان پیچیده است که هر صفتی برای وصف آن به سایهٔ معنایی اضافی نیاز دارد. مانند پلهٔ اشراف مآب درخشان و متظاهر نیست، بلکه چنان کاراست که وقتی آن شوتهای نیرومند را از بعیدترین زاویه‌ها می‌زند یا پاسی کوتاه به دقت یک معادله می‌دهد، حملهٔ مقاومت‌ناپذیری را به راه می‌اندازد که ناعادلانه است آن را تماشایی نخوانیم، بازیکنی که بازی را به نمایشی از نبوغ فردی (یا به قول منتقدی که به درستی دربارهٔ بازی او با مجارستان نوشت، به یک تکنوازی) بدل می‌کند.

مارادونا تقسیمی را که بین فوتبال علمی اروپایی و فوتبال هنری امریکای لاتین قائل بودیم پیچیده کرد. این فوروارد آرژانتینی هم در عین حال هردوی اینهاست و هم هیچ یک از اینها به خصوص؛ ملغمهٔ غریبی است که هوش و شهود، محاسبه و ابداع پیوسته در وجودش درآمیخته است. مثل اتفاقی که در ادبیات افتاد، آرژانتین سبکی در فوتبال ایجاد کرده است که اروپایی‌ترین بیان امریکای لاتینی بودن است.

اگر در بازیهای آینده مارادونا مثل همین بازی در برابر مجارستان را ارائه دهد، یعنی حمله‌های تیمش را با همین کارآیی سازمان دهد، با همین انرژی برای تصاحب توپ بجنگد، با همین نیرو و دقت به طرف گل شوت کند و هِد بزند، و حتی برگردد که به دفاعش کمک کند، شک نیست که در تحلیل نهایی هر قدر هم آرژانتین خوب بازی کند، او قهرمان رقابتها خواهد بود (آن هم تا سالهای سال).

مردم نیاز دارند که قهرمانان معاصر موجوداتی باشند قابل تبدیل به بت. هیچ کشوری از این قاعده مستثنا نیست. با فرهنگ و بی‌فرهنگ، فقیر و غنی، سرمایه‌دار و سوسیالیست، هر جامعه‌ای این نیاز خردگریز را دارد که بتهایی از گوشت و خون را بر تخت بنشاند و در پایشان بخور بسوزاند. سیاستمداران، نظامیان، بازیگران فیلم، ورزشکاران، کلاهبرداران، زنبازان، قدیسان و راهزنان درنده‌خو در محراب محبوبیت عامه به اوج رسیده‌اند و بدل به کیش جمعی شده‌اند، که فرانسویها برای آن تصویر خوبی دارند: اسم آن را گذاشته‌اند: «غولهای مقدس». خوب، فوتبالیستها در این میان دلپسندترین کسانی هستند که می‌توان کارکرد بت‌پرستانه را به آنان واگذاشت.

کاملاً پیداست که اینها خیلی بی‌ضررتر از سیاستمداران و جنگجویانند که بت‌پرستی توده‌ها می‌تواند در دستشان مبدل به سلاح

خطرناکی گردد. کیش پرستش بازیکن فوتبال به بخار مسموم نادانی مبتلا نیست که پیوسته بت‌سازی از بازیگر فیلم یا زندگی پست جامعه را احاطه کرده است. کیش پرستش ستارهٔ فوتبال تا وقتی پابرجاست که استعدادهایش باقی است، و وقتی این استعداد فروکش کرد، آنهم روبه افول می‌گذارد. دوره‌اش موقتی است، زیرا ستاره‌های فوتبال بزودی در آتش سبز استادیوم می‌سوزند و پیروان این آیین سازش ناپذیرند: در جایگاهها کف زدن و هلهله بزودی به هوکردن بدل می‌شود.

همچنین کیشی است که کمترین از خود بیگانگی را دربردارد، چون تحسین یک بازیکن فوتبال چیزی است بسیار نزدیک به شعر ناب یا نقاشی انتزاعی (آبستره). این تحسینِ صورت به خاطر صورت است، بدون هیچ محتوای قابل تشخیص از لحاظ عقلانی. محسنات فوتبال ــ مهارت، چابکی، سرعت، استادی، قدرت ــ را نمی‌توان به راحتی با برداشتهای زیانبار اجتماعی یا رفتار غیرانسانی یکجا جمع کرد. به این دلیل، اگر به قهرمان نیاز داریم، پس زنده‌باد مارادونا.

لاکورونیا، ۱۹ ژوئن ۱۹۸۲

داستان یک کشتار

آمادور به نخستین مأموریت مهمش می‌رود

صبح آن روز ــ سه‌شنبه ۲۵ ژانویهٔ ۱۹۸۳ ــ که آمادور گارسیا، عکاس *اویگا* سوار هواپیمایی شد که از لیما به آیاکوچو می‌رفت، از شادی در پوست نمی‌گنجید. سرانجام به آنچه ماهها می‌خواست رسید: مأموریتی مهم به جای عکس‌برداری از سالنهای مد یا مسابقات ورزشی. سردبیر مجله گفته بود: «می‌فرستمت آیاکوچو. می‌روی اوآیچائو و ته و توی ماجرای سرخ‌پوستها و چریکها را درمی‌آوری. عکسها را با هواپیمای روز پنجشنبه بفرست، چون می‌خواهم پشت جلد چاپش کنم. سفربخیر.» آمادور می‌دانست که تهیهٔ گزارش اختصاصی بی‌اندازه مشکل است، چون از وقتی حوادث اوآیچائو برملا شده بود، در آیاکوچو خبرنگارها از سر و کول هم بالا می‌رفتند. اما مطمئن بود که به همکارانش برتری دارد. مردی بود کمرو و با پشتکار که پیش از کار کردن در مجله از راه عکاسی سیار زندگی می‌کرد. متأهل بود و دو بچهٔ هفت ساله و دو ساله داشت.

آن روز صبح که از کنار نگهبانهای مسلح به مسلسل گذشت که از فرودگاه آیاکوچو محافظت می‌کردند، لابد قلبش تاپ‌تاپ می‌زد. چون

آمادور به زادگاهش برمی‌گشت. سی و دو سال پیش در آیاکوچو به دنیا آمده بود و به لهجهٔ کچوا حرف می‌زد که در اوآیچائو که عدهٔ کمی زبان اسپانیولی را می‌فهمیدند، حتماً به دردش می‌خورد.

آن روز صبح آمادور از فرودگاه لیما به سردبیری در *اویگا* تلفن زده و خواسته بود از مقامات محلی تقاضای همکاری کند. آمادور که به سوی مرکز آیاکوچو راه افتاد، متوجه تغییرات شهر شد ـ خیابانهای شهر که زمانی خلوت، باریک، و به سبک قدیم پر از کلیسا و خانه‌های مستعمراتی بود، حالا دیوارهایش پر از شعارهای انقلابی در ستایش مبارزهٔ مسلحانه بود؛ و مقررات منع عبور و مرور از ساعت ده شب تا پنج صبح در آن برقرار می‌شد و گشتیهای مسلح در گوشه و کنار خیابان مستقر بودند. در این بین در لیما سردبیر *اویگا*، یوری بن شموئل، در وزارت کشور به ائولوخیو راموس فرمانده نیروهای انتظامی، تلفن کرده و از او قول گرفته بود که به ستاد نهم پلیس در آیاکوچو زنگ بزنند. فرمانده راموس بعدها می‌گفت نتوانسته بود به عهد خود وفا کند، چون خط خراب بوده، اما یک پیام رادیویی فرستاد و جزئیات سفر آمادور را در آن توضیح داد. بنابه اظهار فرمانده نظامی آیاکوچو این پیام رادیویی نرسید و آمادور گارسیا نیز مأموریت خود را به ستاد نهم گزارش نداد.

چرا گزارش نداد؟ شاید دلیلش این بود که وقتی به پلاسا دِ آرماس در شهر زادگاهش رسید، به آنچه همکارانش هم اکنون در لیما می‌دانستند پی برد، و آن اینکه اگر می‌خواهد به اوآیچائو برود، بدترین کار آن است که از مقامات نظامی کمک بخواهد. آنهااگر با روزنامه‌نگارها برخورد خصمانه نمی‌کردند، دست‌کم احتیاط فراوانی در برابرشان به خرج می‌دادند و تقریباً همهٔ درخواستهاشان را برای بردنشان به منطقهٔ جنگی رد می‌کردند. تاکنون به کسی اجازهٔ رفتن به اوآیچائو را، که در هر حال دسترسی بدان

دشوار بود، نداده بودند. این شهر در استان اوآنتا و در ارتفاع ۳۵۰۰ متری بالای کوهستان قرار گرفته و تنها راه رسیدن به آن گردنه‌های پرشیب است. بعلاوه، خطر برخورد با چریکها یا *sinchis* (یگانهای تکاور ضدبراندازی) وجود داشت که ممکن بود آدم را با دشمن اشتباه بگیرند. به این دلیل بسیاری از روزنامه‌نگارها فکر رفتن به اوآیچائو را از سر بیرون کرده بودند. آمادور همهٔ اینها را از همکاری در لیما، خبرنگاری از خِنته به نام خورخه تورس، که در پلاسا دِ آرماس به او برخورد، شنید. اما آمادور بیدی نبود که از این بادها بلرزد. به جای اینکه از میدان در برود، با چنان اطمینانی دلیل آورد که تورس ظرف چند دقیقه قانع شد که با وجود همهٔ موانع به اوآیچائو برود. معرکه نیست که با چشمهای خودمان ببینیم چه اتفاقی افتاده و با دوربینهامان ثبتش کنیم؟ خورخه تورس همراه آمادور به اوستال سانتا روسا رفت. در آنجا روزنامه نگارهایی که برای کسب اطلاعات دربارهٔ چریکها به آیاکوچو آمده بودند و عده‌ای از افراد پلیس که برای جنگ با چریکها اعزام شده بودند اقامت داشتند. آمادور گارسیا در هتل به همکاران زیادی از لیما برخورد ــ بعضیها تازه از رختخواب درآمده بودند ــ که می‌خواستند به اوآیچائو بروند، اما چون به مشکلات برخورده بودند، از سفر منصرف شده بودند.

آمادور گارسیا و خورخه تورس در حیاط خلوت هتل در گرمای دلنشین بامدادی ــ در آند شبها همیشه سرد و صبحها گرم است ــ نشستند و قله‌هایی را که شهر را احاطه کرده بودِ و در هوای صاف خطوطشان به روشنی دیده می‌شد تماشا کردند. آن سوی دیوار همین قله‌ها نیروهای سیمون بولیوار دست به نبردهایی زدند که استقلال امریکای لاتین را تأمین کرد. در همین جا با پنج ـ شش تن از همکاران حرف زدند و بالاخره موافقتشان را به دست آوردند که با هم به اوآیچائو بروند.

کمی پیش از ظهر چندتاشان ــ از جمله خورخه سدانوی چاق و چله از *رپوبلیکا* و آمادور گارسیا ــ به پلاسا دِ آرماس رفتند و قرارکرایهٔ تاکسی را برای صبح زود به خارج از شهر گذاشتند. رانندهٔ تاکسی، سالوادور لونا راموس، موافقت کرد که آنها را در برابر ۳۰۰۰۰ سول (تقریباً ۵۰ دلار) تا یاناورکو ــ در جادهٔ تامبو، به فاصلهٔ یک ساعت راه تا آیاکوچو ــ ببرد. روزنامه‌نگارها نگفتند که مقصد اصلیشان اوآیچائوست. آیا به این دلیل خبر را از او پنهان کرده بودند که می‌ترسیدند مبادا به گوش مقامات نظامی برسد و از سفرشان جلوگیری کنند؟ با اینحال آن روز صبح و بعدازظهر به صدای بلند از برنامهٔ سفرشان در اوستال سانتا روسا بحث کردند، و مشتریهای دیگر و همچنین مدیر هتل دیدند که آنها نقشه‌ها را زیر و رو و خط سیرشان را تعیین می‌کنند. روزنامه‌نگارها ۱۵۰۰۰ سول به رانندهٔ تاکسی دادند و قرار گذاشتند همین که ساعت منع عبور و مرور تمام شد سراغشان بیاید.

بیشتر مسیری را که قرار بود طی کنند، دونفر از روزنامه‌نگارهای آیاکوچو که با این برنامه همراه شده بودند تعیین کردند: اُکتاویو اینفانته، مدیر روزنامهٔ *نوتیسیاس*، و فلیکس گابیلان، خبرنگار مقیم آیاکوچو از سوی *دیاریو دِ مارکا*. خانوادهٔ مادری اینفانته، یعنی آرگومدوها، در کوچابامبا، آبادی کوچکی در پای کوهی که اوآیچائو در آن بود، به سرمی‌بردند. آنها تصمیم گرفتند از جادهٔ تامبو به توکتوکوچا، تالاب توکتو، بروند که خیلی به یاناورکو نزدیک بود. از آنجا قرار بود به کوچابامبا بروند و از نابرادری اینفانته، خوان آرگومِدو، بخواهند آنها را به اوآیچائو ببرد.

برنامهٔ سفر را که ریختند، بعضی‌شان به بازار رفتند تا لوازم سفر، ژاکتهای گرم، شنل پلاستیکی برای باران و غیره بخرند، حال آنکه دیگران ــ دِ لا پینیه‌یا و فِلیکس گابیلان ــ به سینما رفتند. آن شب همه راحت

خوابیدند، چون در آیاکوچو نه از انفجار خبری بود و نه گلولهٔ توپ. گرچه همه به هیجان آمده بودند، اما کمترین خبری از خطری که در کمینشان بود نداشتند. شاید غیر از فِلیکس گابیلان که آن شب از همسرش خواست در کیف سفری پارچه سفیدی برایش بگذارد که در صورت برخورد با sinchis یا terrucos (تروریستها) از آن به عنوان پرچم صلح استفاده کند.

سالوادور لونا در ساعت پنج و بیست دقیقهٔ صبح به هتل آمد. خورخه سدانو حمام کرده و لباس پوشیده آنجا چشم براهش بود. برنامه قدری تغییر کرده بود: خورخه تورس از رفتن منصرف شده بود. اما برای خداحافظی آمده و دیده بود که چطور دوستانش در اتومبیل می‌چپند و صورت دراز راننده که انتظار اینهمه مسافر را نداشت چطور درهم رفته است. مسافرها با تورس «خدای حرف» شوخی کردند و یکی از آنها این حرف شوم را به زبان آورد: «بیا ببینم، احمق جان. آخرین عکس ما را بگیر.» اما تورس یادش می‌آید که هیچ یک از همکارانش کلافه نبودند. روحیهٔ همه‌شان عالی بود.

یک ژنرال خوشحال بود که خوش‌خبر است

چرا روزنامه‌نگارها می‌خواستند به دهی بروند که روی نقشه نیست؟ چرا نام اوآیچائو ورد زبان همهٔ پرویی‌ها بود؟

زیرا سه روز پیش ژنرال کلمنته نوئل، فرمانده سیاسی نظامی منطقهٔ اضطراری با هیجان خبری را در آیاکوچو اعلام کرده بود: دهقانان اوآیچائو هفت نفر از چریکهای سندرو لومینوسو[1] (راه درخشان) را کشتند. از آنها قدری اسلحه، مهمات، پرچم سرخ و اوراق تبلیغاتی به

1. Sendero Luminoso.

دست آورده بودند. ژنرال ریز نقش گل از گلش شکفته بود. ژنرال که معمولاً کم‌حرف بود، به تفصیل سخن گفت، و شجاعت سرخ‌پوستان آیاکوچو را به سبب مقاومت در برابر کسانی که سر و ته حرفش «جانیان خرابکار» می‌نامید، ستود. گفت که پاسخ دهقانان واکنشی بود در برابر «مردان بیرحمی که به دهات می‌روند و حیواناتشان را می‌دزدند، مقامات را می‌کشند، به زنها تجاوز می‌کنند و جوانها را می‌ربایند.»

علت شادی ژنرال این بود که کشتار در اوآیچائو اولین قسمت «خبر خوش» بود که توانسته بود از زمان تصدی فرماندهی جنگ علیه چریکهای راه درخشان در پنج هفتهٔ پیش بدهد. تا آن وقت گرچه بیانیه‌های نظامی گاه از برخورد با چریکها خبر می‌داد، از مضمونش می‌شد فهمید که نیروهای ژنرال نوئل به آنها دست نیافته‌اند، و بر اثر پشتیبانی فعال یا غیرفعال دهقانان از چنگشان گریخته‌اند. شاهد این مدعا این بود که چریکها همچنان پل و دکل برق را منفجر و تخریب می‌کردند، راه را می‌بستند، دهات را تصرف می‌کردند، و در آنجا دزدها، جاسوسها، و مقاماتی را که پس از انتخابات شهرداریها در ۱۹۸۰ برگزیده شده بودند کتک می‌زدند یا اعدام می‌کردند. هفت نفری که در آیاکوچو کشته شده بودند، نخستین شکست واقعی چریکی بود که فرمانده سیاسی نظامی می‌توانست در سراسر کشور به نمایش بگذارد. همچنین از دو سال پیش که شورش آغاز شده بود، این اولین حادثه‌ای بود که نشان می‌داد راه درخشان نمی‌تواند بر پشتیبانی دهقانان یا دست‌کم بیطرفی آنان تکیه کند.

حادثهٔ اوآیچائو چگونه رخ داده بود؟ ژنرال نوئل از زیر بار دادن توضیحات دقیق شانه خالی می‌کرد. گفت که چند دهقان در اوآنتا به پاسگاه پلیس رفته‌اند و موضوع را خبر داده‌اند. یک دسته گشتی به فرماندهی یک ستوان تکاور به کوهستان اوآیچائو اعزام شده ــ راه‌پیمایی

بیست ساعته در دره‌ها، پرتگاهها و جلگه‌های پرت ــ و موضوع کشته‌ها را تأیید کرده بودند. مسلسلهای به دست آمده از چریکها در حملات متعدد به پاسگاههای پلیس آیاکوچو ربوده شده بود.

خیلیها عقیده داشتند ژنرال نوئل اطلاعات بیشتری از آنچه می‌گوید دارد. حنای ژنرال پیش روزنامه‌نگارها رنگ نداشت. پیدا بود که تربیتش این طور نیست که با کسانی روبرو شود که برخلاف سربازهای عادی سربازخانه به آنچه می‌شنوند قانع نباشند. اینها سؤالهای گستاخانه می‌کردند و حتی با جسارت تمام در آنچه به آنها گفته می‌شد چون و چرا می‌کردند. در واقع ژنرال نوئل برای بازگشت پرو به دمکراسی در ۱۹۸۰ پس از بیست سال دیکتاتوری نظامی آمادگی چندانی نداشت. هنگامی که دولت بِلائو اختیارات را به دست گرفت، روزنامه‌ها و ایستگاههای رادیو و تلویزیون که پیشتر مصادره شده بود به صاحبانشان برگردانده شد، روزنامه‌های دیگری تأسیس شد و آزادی مطبوعات استقرار یافت. این آزادیها گاهی چنان بُعد دستپاچه‌کننده‌ای به خود می‌گرفت که بی‌اعتمادی ژنرال نوئل قابل درک بود، بخصوص با توجه به روزنامه‌هایی چون *دیاریو دِ مارکا* (که منشأ مارکسیستی داشت) و *رپوبلیکا* (متعلق به دیوانسالارهای دولت پیشین) که داستانهایی گِل هم می‌کردند و سخت به نیروهای ضد شورش حمله می‌کردند و آنها را به جنایت و هتاکی متهم می‌ساختند.

آیا ژنرال نوئل به این دلیل ساکت مانده بود که نمی‌خواست به روزنامه‌های مخالف مهماتی بدهد که با آن به نیروهای ضد خرابکار حمله کنند؟ آنچه روشن است این است که ژنرال به این دلیل از کلیات حرف زد که در آن روز یکشنبه ۲۳ ژانویه اطلاعات بیشتری نداشت. حتی ستوان فرمانده گروه گشتی که به اوآیچائو اعزام شده بود، تصویر کاملی از آنچه اتفاق افتاده بود نداشت. او و گروه تحت فرمانش اهل قسمتهای

دیگر پرو بودند و فقط یکی از آنها به زبان کچوایی حرف می‌زد. در راه اوآیچائو عدهٔ زیادی از سرخ‌پوستان را بالای کوهها دیده بودند که پرچم سفید در دست داشتند. این خیل دهقانان که بسیار آشفته بودند، به آنها هشدار دادند. اما حادثه‌ای رخ نداد. در اوآیچائو جنازهٔ هفت چریک را دیدند. دهقانها می‌خواستند اسلحه را نگهدارند، اما ژنرال نوئل دستور داد آنها را به جا نگذارند، چون تشخیص می‌داد که این سلاحها برای «جانیان خرابکار» انگیزهٔ قوی‌تری از انتقام کشتگانشان خواهد بود. ریش سفیدان به کمک مترجم گفتند که تروریستها را با نیرنگ کشته‌اند. اهالی اوآیچائو که دیدند آنها دارند نزدیک می‌شوند، به پیشوازشان رفتند، پرچمهای سرخ را تکان دادند و برای حزب کمونیست پرو (نام رسمی راه درخشان) و مبارزهٔ مسلحانه هورا کشیدند. بعد در حالی که شعارها و سرودهای «شبه نظامی» را دم گرفته بودند، چریکها را در محل اجتماعات جمع کردند. وقتی آنها را کاملاً محاصره کردند، باداس و کارد و سنگهایی که زیر پانچوی خود مخفی کرده بودند سرشان ریختند و همه را ظرف چند دقیقه کشتند. فقط یکی از چریکها که بدجوری مجروح شده بود دررفت. این تمام آن چیزی بود که ژنرال کلمنته نوئل در زمان کنفرانس مطبوعاتی شادمانهٔ خود در ۲۳ ژانویه می‌دانست. حتی نمی‌دانست سه تن از این هفت نفر چریک که کشته شده‌اند پسر بچه‌های چهارده پانزده ساله بودند که چند ماه پیش از خانهٔ پدر مادرشان گریخته بودند. اتفاقی که در اوآیچائو افتاده بود، نوک کوه یخ از حوادث خارق‌العاده‌ای بود که به طور همزمان در بسیاری از جوامع بلندیهای اوآنتارخ داده بود. اینها چیزهایی بود که روزها و هفته‌ها بعد معلوم شد.

و اما پرو چطور در برابر خبر این کشتار در اوآیچائو واکنش نشان داد؟ دولت، احزاب دمکراتیک و افکار عمومی مستقل مثل ژنرال واکنش نشان

دادند. چه آسودگی خیالی! دهقانها نه تنها با تروریستها یکی نیستند، بلکه با آنها می‌جنگند. این یعنی که عمر راه درخشان چندان به درازا نمی‌کشید. بگذارید امیدوار باشیم که جوامع دیگر نیز از نمونهٔ اوآیچائو پیروی کنند و به زندگی این اشخاص که دکلهای برق را خراب می‌کنند و شهردارها را می‌کشند، پایان دهند. هنگامی که محافل دمکراتیک به این ترتیب واکنش نشان می‌دادند، چپ افراطی قبول نمی‌کرد که دهقانان مسئول این عمل باشند و در مجلس و در *دیاریو دِ مارکا* اعلام داشت که قاتلان واقعی چریکها نیروی تکاوران یا نیروهای شبه نظامی است که به هیأت دهقانان درآمده‌اند.

اما هیچ کس از تفکر دربارهٔ عواقب حقوقی و اخلاقی مطرح شده در کشتار اوآیچائو یا پی‌آیندهای خطرناک آن غافل نبود. چون فقط نظامیان و روزنامه‌نگاران نبودند که در کشوری که مدتهای مدید گرفتار دیکتاتوری بود در عمل دستپاچه شده بودند. این بیماری در بین همهٔ شهروندان گسترش یافته بود.

اما در عین حال که بعضیها هلهله می‌کردند و برخی دیگر علامت سوألی جلو هویت مسئولان کشتار اوآیچائو می‌گذاشتند، هیچ کس از اطلاعات اندک موجود راضی نبود. همه می‌خواستند بیشتر بدانند. به همین دلیل دهها خبرنگار به آیاکوچو رفته بودند و به همین دلیل آن هشت خبرنگار در آن صبح روز ۲۶ ژانویه توی تاکسی لونا راموس چپیده بودند.

در دل سیبیرای مرتفع

خیابانهای سنگفرش آیاکوچو خلوت و هوا هنوز سرد بود که رانندهٔ تاکسی از هتل راه افتاد و با گذشتن از کنار سربازهای خوابالود به خیابان بئیدو رفت تا اُکتاویو اینفانته، مدیر *نوتیسیاس* را سوار کند. اینفانته شب را

در چاپخانه گذرانده و حتی به همسرش نگفته بود که عازم سفر است. تاکسی یک دفعهٔ دیگر در او بالو دِ لا ماگدالنا ایستاد تا مسافرها سیگار، لیمو، بیسکویت، شکر، شیر خشک و نوشابهٔ گازدار بخرند. اتومبیل با گذشتن از پاسگاه بازرسی ماگدالنا از آیاکوچو رفت. راننده درصف اتومبیلها ایستاد تا نگهبان برسد و مسافران اوراق هویت خود را نشان دهند. سرباز مدارک را وارسی نکرد و فقط گفت: «برو.» این تنها پست بازرسی سر راهشان بود.»

بعدها بر سر این نکته مجادله شد که آیا مقامات رسمی از سفرشان خبر داشتند یا نه. ژنرال نوئل پافشاری می‌کرد که چیزی از این موضوع نمی‌دانسته. بهرحال در پست بازرسی ردی از آنها پیدا نمی‌شد، چون در آنجا کسی با مسافران صحبت نکرده بود. اگر فرماندهی نظامی و سیاسی خبری از این سفر دریافت داشته بود، لابد از کسی در هتل بود (همان طور که گفتیم، آنجا چند پلیس مدام می‌پلکیدند). احتمال می‌رود که برنامهٔ سفر برای مأمورانِ جزء روشن بوده، و آنهم از نظرشان اهمیتی نداشته است. روزنامه‌نگارها از این سفرها به جاهای پرت و خطرناک زیاد می‌رفتند، بی‌آنکه مقامات احتیاطهای خاصی را در موردشان اعمال کنند.

با اینکه جایشان تنگ بود ــ پنج نفر عقب و چهار نفر با راننده جلو نشسته بودند ــ روزنامه‌نگارها از لطیفه گفتن دست برنداشتند و لوناراموس هم سرحال آمد. تاکسی از کنار پامپا دِ لاکوئینوآ ــ محل نبرد پامپاکوچو ــ گذشت. امیدوار بودند در اینجا صبحانه بخورند، اما درِ خانه‌های کوچکی که خوراک و جا و صنایع دستی عرضه می‌کردند بسته بود. راه جادهٔ تامبو را در پیش گرفتند که با پیچ و خمهای بسیار تند و پر شیب به ارتفاع ۳۵۰۰ متری می‌رسید. بالاتر که رفتند، درختها نزارتر شدند و چشم انداز پوشیده از خرسنگهای سیاه و دسته‌دسته کاکتوس

شد. بالای بیشتر کوهها و دره‌ها پرچم سرخ مزین به داس و چکش را می‌دیدند که در اهتزاز است. در این جاده راه درخشان چند بار به مزارع کوچک حمله کرده بود و ستونهایشان اغلب جلو وسایل نقلیه را می‌گرفتند و درخواست «سهمیهٔ انقلابی می‌کردند. به ندرت رفت و آمدی در جاده بود. انگار چریکها اربابان این مکان باشکوه بودند.

روزنامه‌نگارها چه موضعی داشتند؟ به استثنای آمادور گارسیا از *اوئیخا*، یک مجلهٔ هفتگی پشتیبان رژیم، هفت نفر دیگر از روزنامه‌های مخالف بودند. دو تن از آنها ــ ویی رِتّو و خورخه لوئیس مِندیبیل ــ برای *اِل اوبسروادور*، روزنامهٔ چپ میانه حال کار می‌کردند. ویی رِتّو، بیست و هفت ساله، روزنامه‌نگاری با خونش عجین بود، چون پسر عکاسی مشهور از *اولتیما ئورا* بود، و خورخه لوئیس مِند یبیل بیست و دو سال داشت، هیکل ریزه و صورت نرمش او را جوانی نوبالغ نشان می‌داد. هر دو اهل لیما بودند و این چشم‌انداز و سرخ‌پوستهای صندل به پا و پانچوی رنگارنگ به دوش که گهگاه با یک دسته لاما دیده می‌شدند برایشان مثل خارجیها هیجان‌انگیز بود. ویی رِتّو در چند روز اقامتش در آیاکوچو درگیر ماجرایی شده و پلیس یک حلقه فیلمش را ضبط کرده بود. شب پیش چند سطر نامه برای زنی در لیما نوشته بود. «اینجا چیزهای زیادی هست که هرگز فکر نمی‌کردم به این نزدیکی آنها را ببینم و تجربه کنم. فقر مردم، ترس دهقانها و دلهره‌ای را دیدم که همه احساس می‌کنیم برای پلیس تحقیق نیروی انتظامی و ارتش به همان اندازه است که برای سندرو و مردم بیگناه.» برعکس رِتّو، که فعالیت سیاسی نداشت، مِندیبیل عضو یکی از سازمانهای چپ بود و پافشاری می‌کرد که روزنامه‌اش او را به آیاکوچو فرستاده است. تازه از بخش بین‌المللی به ضمیمهٔ یکشنبه منتقل شده بود و می‌خواست اولین کارش را با گزارش آیاکوچو شروع کند.

خورخه سدانو هم اهل نواحی ساحلی و در منطقهٔ سییرا بیگانه بود. در پنجاه و دو سالگی مسن‌ترین عضو گروه و چاق‌ترینشان بود: با هیکل درشت صد کیلویی‌اش بقیه را توی ماشین له می‌کرد. در بین کارکنان *لارپو بلیکا* عکاسی برجسته و یکی از محبوب‌ترین روزنامه‌چیهای لیما و به خاطر عکسهای مسابقات موتور سواری، خوش‌طبعی سرشار و زنبارگی معروف بود. او که آشپز قابلی بود، گربه پرورش می‌داد، و قسم می‌خورد چنان آبگوشتی از آن درست می‌کند که انگشتهاتان را بلیسید. عشق به حرفه او را به اینجا کشانده بود. سردبیرش گفته بود: «اگر به آیاکوچو بروی، قدری لاغر می‌شوی.» اما او چنان سماجت کرد که در آخر کار اعزام شد.

ادواردو دِ لا پینیه یا، پدرو سانچس، و فلیکس گاویان از *دیاریو دِ مارکا*، نشریه‌ای تعاونی مرکب از گروههای مختلف مارکسیستی بود. مبارزترین این سه نفر، دِ لا پینیه یا ــ سی و سه ساله، بلند بالا، با چشمها و موهای روشن، ورزشکار ــ عضو حزب انقلابی کمونیست، گروهی مائوئیستی بود. به ادبیات علاقه‌مند بود و در بین اوراقش در لیما رُمان ناتمامش قرار داشت. پدرو سانچس تازه ازدواج کرده بود و از زمان آمدن به آیاکوچو وقت زیادی را صرف عکاسی از بچه‌های بیخانمان شهر کرده بود. برعکس روزنامه‌نگارهایی که تاکنون اسم بردیم، فلیکس گابیلان ــ عضو جنبش انقلابی چپ ــ آند را خوب می‌شناخت. اهل آیاکوچو و دانش‌آموز سابق مدرسهٔ کشاورزی بود و در برنامهٔ رادیویی که به زبان کچوایی برای دهقانان پخش می‌شد، سهم مهمی داشت. قسمت بیشتر عمرش را در جوامع سرخ‌پوستی به روزنامه‌نگاری و مشاورهٔ کشاورزی گذرانده بود. یکی از این جوامع جغدی به نام پوشا به او هدیه داده بود، فلیکس آن را تربیت کرده و هر روز با سه بچه‌اش با آن بازی می‌کرد. اُکتاویو اینفانته هم

اهل منطقه بود. پیش از آنکه مالک *نوتیسیاس* بشود، کارگر، آموزگار روستایی و مستخدم دولت بود. او هم که از جناح چپ بود، چندان علاقه‌ای به این سفر نداشت. می‌توان گفت که بیشتر به سبب دوستی با همکارانش در آنجا بود و نه به دلایل روزنامه‌نگاری.

اینها امیدوار بودند در آیاکوچو چه چیز پیدا کنند؟ آمادور گارسیا خبرهای تازه می‌خواست. خورخه سدانو می‌خواست عکسهای تماشایی و خوبی به دست آورد که به خط مشی *لارپوبلیکا* در دستپاچه کردن دولت کمک کند. روزنامه‌نگارها شک داشتند ــ یا اصلاً باور نمی‌کردند ــ که داستان کشتن هفت چریک به دست دهقانان درست باشد. به عقیدهٔ آنها تکاوران موجب قتلشان بودند، یا شاید هفت کشته چریک نبودند، بلکه دهقانان بیگناهی بودند که تکاوران مست یا زورگو آنها را به قتل رسانده‌اند، چنانکه قبلاً هم اتفاق افتاده بود. آنها با نظراتی سیاسی که بسته به موضع حادتر یا ملایم‌ترشان فرقهای کمی داشت، به اوآیچائو می‌رفتند تا به برخی حقایق که به نظرشان آشکار بود صحه بگذارند: هتاکی نیروهای انتظامی و دروغهایی که دولت از آنچه در منطقهٔ آیاکوچو اتفاق افتاده گِل هم می‌کند.

اما کشش این موضوعات در رفتارشان هنگام عبور از فلات مرتفع منعکس نمی‌شد. لونا راموس یادش می‌آید که از شوخی و خنده دست بر نمی‌داشتند و مثلاً به ادواردو دِ لا پینیه یا می‌گفتند که با ژاکت سبزی که پوشیده، هر کس می‌تواند او را با یک تروریست یا تکاور اشتباه بگیرد.

یک ساعتی که از آیاکوچو دور شدند، در پاکیا ایستادند. یک دوجین کلبه خرابه بین جاده و نهر آنجا بود. وقتی مسافران جلو کلبهٔ زنی که قبول کرد برایشان آب جوجه بار بگذارد، پا دراز کردند، لونا راموس به طرف نهر رفت تا برای رادیاتور آب بردارد. وقتی برگشت، دید که

روزنامه‌نگارها عکس می‌گیرند. ویلی رِتّو برای آنکه عکس دسته‌جمعی بگیرد از خرسنگی بالا رفته بود. روزنامه‌نگارها او را هم به آب جوجه مهمان کردند. نیم ساعتی در پاکیا ماندند.

از حرفهایشان در خلال سفر، راننده فهمید که می‌خواهند به اوآیچائو بروند. همچنین به یانارکو علاقه‌مند بودند، چون برج رادیوی موج کوتاه را دیدند که دست نخورده مانده، یکی از آنها فریاد زد: «به ما دروغ گفتند. شرط می‌بندم دربارهٔ اتفاقی که در اوآیچائو افتاد هم به ما دروغ گفته‌اند.» از راننده خواستند آنها را به برج سرپیچ یانارکو ببرد. اما لونارامو‌س نمی‌خواست برود، چون جاده خاکی بود و فکر می‌کرد خطرناک باشد، و شنیده بود که چندین‌بار به برج حمله کرده‌اند.

آنها به مخالفتش اهمیت ندادند، و خواستند که آنان را از کنار تالاب توکتو ببرد و یک کیلومتر دورتر بایستد. لونارامو‌س از اینکه می‌دید در جلگهٔ پرت افتاده از اتومبیل پیاده شده‌اند، تعجب کرد. دیگر جاده‌ای در کار نبود، بلکه کوره راهی بود که مردم منطقه بی‌آنکه ناچار شوند از تامبو بگذرند، آن را دور می‌زدند و به چاکا بامبا، بالکون، یا میسکا پامپا می‌رسیدند. به این ترتیب یک ساعت صرفه‌جویی می‌کردند. اُکتاویو اینفانته وقتی به دیدار خانواده‌اش می‌رفت، همین راه را در پیش می‌گرفت. اما یک سال می‌گذشت که به چاکا بامبا نیامده بود.

لونا راموس پس از اینکه ۱۵۰۰۰ سول باقیماندهٔ کرایهٔ خود را گرفت، دور زد تا به آیاکوچو برگردد. آخرین‌بار آنها را دید که دوربینها و کیسه‌ها بر دوش در یک خط راه بالای کوه را در پیش گرفته‌اند. در دل برایشان آرزوی موفقیت کرد، چون منطقه‌ای که به آن وارد شده بودند از سوی راه درخشان «منطقهٔ آزاد شده» اعلام شده بود.

شمشیر چهارم مارکسیسم

بیشتر پرویی‌ها در اواخر حکومت دیکتاتوری نظامی برای اولین‌بار نام راه درخشان را شنیدند. صبح یکی از روزهای سال ۱۹۸۰ مردم لیما با صحنهٔ هراسناکی روبرو شدند: سگها را در خیابانها به تیر چراغ برق آویخته بودند. تابلوهایی با نام دنگ شیائو پینگ روی سینهٔ حیوانها بود و او را متهم به خیانت به انقلاب می‌کرد. راه درخشان به این ترتیب اعلام موجودیت کرد. چریکها هنوز هم سگ را به عنوان نماد انزجارشان به دار می‌آویزند. در برخی دهات نیز برای نشان دادن ــ به دهقانی که حتی نمی‌دانست چین چیست ــ نفرتشان از دنگ شیائو پینگ «سگ صفت» به اتهام شکست انقلاب فرهنگی نیز این کار را تکرار کردند.

راه درخشان در آن زمان دستهٔ کوچکی بود با هواداران انگشت‌شمار در لیما و مناطق دیگر پرو، با یک استثنا: آیاکوچو در جنوب شرقی آند. در این شهر با ۸۰۰۰۰ نفر جمعیت، مرکز ناحیه‌ای با کمترین منابع طبیعی، و بالاترین رقم بیکاری، بیسوادی و مرگ و میر کودکان در کشور، نیرومندترین سازمان سیاسی دانشگاه بود. سبب این امر محبوبیت رهبرش بود که در ۱۹۳۴ در آرکیپا به دنیا آمد و پس از آنکه رسالهٔ خود را در علوم انسانی با عنوان «نظریهٔ کانت دربارهٔ دولت» نوشت، در ۱۹۶۳ در آنجا به استادی دانشگاه رسید. نام او طنین پیامبران کتاب مقدس را داشت: ابیمائل گوسمن.

نظریه‌پرداز راه درخشان، مردی کمرو، قدری چاق، اسرارآمیز و گریزپا، از دههٔ ۱۹۵۰ یکی از فعالان حزب کمونیست بود و در ۱۹۶۴ هوادار گرایش مائوئیستی شد و حزب کمونیستی پرچم سرخ را تأسیس کرد. او و پیروانش از پرچم سرخ انشعاب کردند و سازمانی را بنیان

گذاشتند که راه درخشان نام گرفت. این نام را از یکی از عبارات خوسه ماریاتگی نظریه‌پرداز گرفتند که می‌گفت «مارکسیسم ـ لنینیسم راه درخشان را بر انقلاب می‌گشاید.» اما اعضای آن به سازمان خود می‌گفتند حزب کمونیست پرو.

قدرت راه درخشان در آیاکوچو کار همین استاد بود که با زنی به نام آئوگوستا لاتوره از طبقهٔ متوسط آیاکوچو ازدواج کرد و خانهٔ کوچکش را به جلسه‌ای بدل کرد که گروههای شیفتهٔ دانشجویان برای شنیدن نظریاتش به آنجا می‌آمدند. کسی یادش نمی‌آید که او را هنگام سخنرانی یا در تظاهرات خیابانی که طرفدارانش براه می‌انداختند دیده باشد، چون با وجود تعصب در عقیده سخت معتقد به مخفی‌کاری بود. برخلاف دیگر رهبران راه درخشان معلوم نیست که در چین بوده یا حتی از پرو به خارج رفته باشد. فقط یک بار، آن هم چند روزی، در ۱۹۷۰ زندانی شد. در ۱۹۷۸ مخفی شد و از آن پس دیگر کسی از جای زندگیش خبر نداشت. مبتلا به یک بیماری پوستی بود و در ۱۹۷۳ عمل جراحی کرد، بنابراین بعید است خود شخصاً عملیات چریکی را رهبری کرده باشد. آنچه یقین است، این است که رفیق گونسالو، اسم مستعار او، رهبر بلامنازع راه درخشان و موضوع کیش پرستش آن است. او را شمشیر چهارم مارکسیسم لقب داده‌اند (سه تن نخستین مارکس، لنین و مائو بودند)، و می‌گویند که خلوص نظری را که خیانت تجدیدنظرطلبانهٔ مسکو، آلبانی، کوبا، و اخیراً چین آن را آلوده کرده، به آن بازگردانده است. راه درخشان برخلاف دیگر گروههای شورشی به شهرت و تبلیغات پشت پا می‌زند، چون رسانه‌های بورژوایی را حقیر می‌شمارد. هیچ روزنامه‌نگاری تاکنون با رفیق گونسالو مصاحبه نکرده است.

نظریاتش هم به دلیل کیفیت کلی‌گویی و هم به سبب اعتقادات راسخ

جزمی که در آن به کار می‌رود، تعجب‌آور است. به گفتهٔ او پرویی که خوسه کارلوس ماریاتِگی در دههٔ ۱۹۳۰ وصف کرده در اصل مثل چین همان سالهاست که مائو تحلیل کرده است ــ یعنی جامعهٔ نیمه فئودال، نیمه مستعمره ــ و از راه استراتژی مشابه انقلاب چین به آزادی دست می‌یابد، یعنی جنگی طولانی و مردمی، که دهقانان استخوانبندی اصلی آن را تشکیل می‌دهند، و شهرها را در محاصره می‌گیرد.

خشونتی که راه درخشان نسبت به احزاب چپ به خرج می‌دهد ــ نام آنها را «یابوهای پارلمانی» گذاشته ــ شاید بیشتر از آن باشد که نسبت به احزاب راست نشان می‌دهد. نمونه‌های سوسیالیسمی که از آن پشتیبانی می‌کنند روسیهٔ استالینی، انقلاب فرهنگی «دار و دستهٔ چهارنفری» و رژیم پُل پوت در کامبوج است. این تندروی دیوانه‌وار بسیاری از جوانان آیاکوچو و ایالات دیگر آند را فریفته است، شاید دلیلش این باشد که رهایی از درماندگی و ناتوانی را پیشنهاد می‌کند که دانشجویان دانشگاه و دانش‌آموزان در برابر آیندهٔ بن‌بست احساس می‌کنند.

با توجه به شرایط جاری پرو بیشتر جوانان مناطق داخلی کشور می‌دانند که بازار کار اشباع شدهٔ محلی قدرت جذبشان را ندارد و ناچارند به پایتخت مهاجرت کنند و در زندگی هولناک مهاجران داخلی در زاغه‌ها سهیم شوند.

در ۱۹۷۸ راه درخشان از صحنهٔ دانشگاه آیاکوچو ناپدید شد و چند ماه بعد عملیات خرابکاری و تروریسمِ آغاز گردید. اولین اقدام در مه ۱۹۸۰ سوزاندن صندوقهای رأی در جامعهٔ چوسچی در انتخابات ریاست جمهوری بود. هیچ کس چندان توجهی به این نخستین فوران خشم و خروش در آند نکرد، چون پروی غربی شده و مدرن ــ نیمی از هیجده میلیون جمعیتش ــ از پایان دیکتاتوری و بازگشت دمکراسی

شادمان بود. بِلائونده تِری که در ۱۹۶۸ ارتش مخلوعش کرده بود، با اکثریت قابل توجهی (۴۵/۴ درصد آراء) به ریاست جمهوری رسید و حزب اقدام مردمی او با متحدش، حزب مسیحی مردمی، در مجلس اکثریت مطلق را به دست آوردند.

دولت جدید می‌خواست اهمیت اتفاقات آیاکوچو را کم جلوه دهد. بِلائونده تِری در دورهٔ قبلی ریاست جمهوری خود (۸-۱۹۶۲) ناچار شده بود با شورش جنبش انقلابی چپ و ارتش آزادیبخش ملی که با جوانان تعلیم دیده در کوبا، چین و کرهٔ شمالی در آند و ناحیهٔ جنگلی پایگاههای چریکی دایر کرده بودند، مقابله کند. دولت ارتش را مسئول مبارزهٔ ضد خرابکاری کرد و ارتش انقلابیون را با خشونت و به طرزی مؤثر تحت فشار گذاشت و شتابزده بسیاری از شورشیان را اعدام کرد. اما رهبران نظامی جنبش ضد چریکی در سوم اکتبر دست به کودتایی زدند و برای دوازده سال دولت **موقتی** تشکیل دادند. به همین دلیل وقتی تِری برای بار دوم به ریاست جمهوری رسید، کوشید به هر قیمتی شده از دخالت نیروهای مسلح در جنگ علیه راه درخشان جلوگیری کند. او نمی‌خواست بگذارد بار دیگر در آینده کودتا شود یا زیاده‌رویهای ناگزیر مبارزهٔ نظامی پیش آید.

دولت جدید در دو سال اول استقرارش نسبت به راه درخشان سرش را زیر برف کرد. دولت می‌گفت که مطبوعات در اهمیت آن اغراق می‌کنند و نمی‌توان از «تروریسم» صحبت کرد، بلکه این «ترقه‌بازی» است و چون این کارها در گوشه‌ای از کشور صورت می‌گیرد ــ کمتر از ۵ درصد خاک پرو ــ دلیلی در دست نیست که ارتش را از وظیفهٔ اصلی آن که دفاع از ملت است، منحرف کنیم.

یک گردان از تکاوران نیروهای انتظامی ــ Sinchis واژهٔ کچوا به معنای

شجاع، پردل ــ به آیاکوچو اعزام شد. آشنا نبودن به منطقه و سکنه‌اش، به اضافهٔ آموزش ناکافی و وسایل حقیر به این معنا بود که سعیشان به جایی نمی‌رسد. مهم‌تر از این پلیس همیشه در انطباق با مقررات قانون و تسلیم شدن به مصلحت دیکتاتوری کُند است. در عین آنکه دندان تکاوران به چریکها گیر نکرد، بی‌انضباطی در صفوفشان راه یافت و هتاکی چند برابر شد: دستگیری خودسرانه، شکنجه، تجاوز، غارت و ضرب و شتم و حتی قتل. این موضوع جوّی از هراس و رنجش در بخشهای فقیرتر به وجود آورد که به نوبت خود به راه درخشان کمک کرد، چون مایل بود در صورتی که عملیاتشان را نپذیرند، با آن مقابله کند.

این عملیات کارایی «تکنولوژیکی» و ذهنیت عقب‌ماندهٔ متحجر را نمایاند. راه درخشان گذشته از منفجر کردن دکلهای برق و جمله به اردوگاههای معدن برای به دست آوردن مواد منفجره، املاک کوچک کشاورزی آیاکوچو را ویران کرد (اصلاحات ارضی ۱۹۶۹ املاک بزرگ را تقسیم کرده بود) و مالکها را کشت یا مجروح کرد. بیهوده‌تر از همه ویرانی کامل مزرعهٔ آلپاچاکا بود که برنامهٔ کشاورزی دانشگاه آیاکوچو آن را اداره می‌کرد. چریکها همهٔ چارپاها را کشتند، ماشینهای کشاورزی را آتش زدند و ۵۰۰ میلیون سول خسارت وارد آوردند. آنها اعلام کردند که دلیل این خرابکاری کمکهای آمریکای شمالی است (که نادرست بود). دلیل واقعی تمایل راه درخشان به قطع رابطه بین شهر و روستا بود، چون شهر را مرکز فساد بورژوایی می‌دانست که روزی ارتش مردمی برای بازسازی آن اقدام خواهد کرد. به دهها پاسگاه پلیس در نواحی روستایی حمله شد. در اوت ۱۹۸۲ راه درخشان لاف می‌زد که «۲۹۰۰ عملیات موفق» انجام داده است.

در این میان تعداد زیادی قتل انجام گرفت: هشتاد غیرنظامی و سی و

هشت پلیس و سرباز تا ۳۱ دسامبر ۱۹۸۲. در چهار ماه اول ۱۹۸۳ رقم بالا به بیش از دویست غیرنظامی و حدود صد سرباز و پلیس رسید، حال آنکه فرمانده سیاسی و نظامی ادعا کرد پانصد چریک را در همان دوره کشته است. نیروهای انتظامی و پلیس در خیابان کشته می‌شدند، همچنین مقامات محلی، بخصوص شهرداران منتخب. شهردار آیاکوچو، خورخه خائورِگی، از دو گلوله که جوانی در ۱۱ دسامبر ۱۹۸۲ به سرش شلیک کرد، به طرز معجزه‌آسایی جان به سلامت برد. در جوامع دهقانی دادگاههای خلق دشمنان واقعی یا فرضی چریکها را به اعدام یا شلاق محکوم می‌کردند.

تاکتیکهای شورشیان سبب سقوط قدرت مدنی در داخل آیاکوچو شد: شهردارها، نایب رئیسهای شهربانی، فرماندارها، قاضیها و دیگر مقامات رسمی دسته‌جمعی پا به فرار گذاشتند. حتی کشیشهای بخش نیز گریختند. پاسگاههای پلیسی که منفجر می‌شد، دوباره برپا نمی‌گردید. نیروی انتظامی که نتیجه گرفته بود نگهداشتن جوخه‌های سه ـ چهار نفری در دهات خطرناک است، نیروهایش را در شهر، که می‌توانست خود را بهتر در آن حفظ کند، تجدید سازمان کرد. در این بین بر سر جوامع دهقانی که در اختیار چریکها بودند چه آمد؟ بیهوده است بپرسیم که آیا نظرات راه درخشان را به میل پذیرفتند یا با اکراه، چون چاره‌ای جز حمایت یا دست کم همزیستی با آنان را نداشتند، زیرا قدرت واقعی در دستشان بود.

هشت روزنامه‌نگار حالا می‌خواستند از یکی از این منطقه‌ها که پر از خاربن و بوته بود بگذرند. این منطقه به پستیها، دره‌ای که می‌توان مرفه‌ترین و مدرن‌ترین خانه‌ها را در آن یافت (در قیاس با فقر دامنگیر و عقب‌ماندگی منطقه) و بلندیها که در آن بیست جامعهٔ دهقانی از یک تیرهٔ

قومی، یعنی ایکیچانوها، پراکنده‌اند تقسیم شده است. این سرزمین فقیر است، این ناحیه به طور کامل از بقیه جدا شده و آداب و رسومش باستانی است. پستیها در ۱۹۸۰ و ۱۹۸۱ مورد حملهٔ مدام بوده و همهٔ پاسگاههای پلیس ــ در سان خوسه دِ سِکّه، مایوک، لوریکوچا ــ متروک ماندند. راه درخشان از نیمهٔ سال ۱۹۸۲ آن را «منطقهٔ آزاد شده» اعلام کرده است.

این روند تقریباً بی‌آنکه در زادگاه روزنامه‌نگاران جلب توجه کند ادامه داشت. آنها از عملیات راه درخشان در شهرها بیشتر خبر داشتند. مطبوعات بیشتر از همه به عملیاتی نظر داشتند که در لیما بازتاب می‌یافت، مثل حملهٔ گستاخانه به زندان آیاکوچو، صبح روز ۳ مارس ۱۹۸۲، که راه درخشان طی آن ۲۴۷ زندانی را آزاد کرد و به دولت اعلام داشت که «ترقه بازی» سخت افزایش یافته است. اما مسافران از آنچه در این منطقهٔ سییرا اتفاق می‌افتد، آنجا که روزنامه‌نگارها هرگز به آن پانمی‌گذارند و خبرها به بیرون درز نمی‌کند، تنها نظری کلی و مبهم داشتند. وقتی به قلهٔ کوه رسیدند و دامنهٔ سرسبز و جنگلی بالکون و میسکاپامپا و مزارع مستطیلی چاکابامبا را دیدند، شاید به همین دلیل به چیزی مشکوک نشدند. اُکتاویو اینفانته قطعه زمین کوچک مادرش را به آنها نشان داد.

در چاکابامبا، با خانوادهٔ آرگومدو

دونیا روسا دِ آرگومدو، مادر اُکتاویو، در درهٔ سبز و خرم و پر از درختان میوه گله می‌چراند که چشمش به هشت مرد افتاد. پای کمتر غریبه‌ای به اینجا که دونیا روسا عمری را در آن گذرانده بود می‌رسید، بنابراین او ــ زنی شصت ساله، پابرهنه، با لباس سادهٔ اسپانیایی ــ آنها را خوب ورانداز کرد. وقتی پسرش را شناخت، به سوی آنها دوید و از شادی گریه کرد.

اُکتاویو اینفانته توضیح داد که دوستانش روزنامه‌نگارند و به اوآیچائو می‌روند تا دربارهٔ «آن کشتار» تحقیق کنند. دونیا روسا دید که بیشترشان اهل کوهستان نیستند. چه سرو وضعی هم داشتند! مرد چاق، خورخه سدانو، از خستگی و ارتفاع‌زدگی نمی‌توانست حرف بزند، و با آن پیراهن تابستانی از سرما روبه مرگ بود. و شلوار پسر جوان، خورخه لوئیس مندیبیل پاره شده بود. همه وامانده و تشنه بودند. دونیا روسا آنها را به خانهٔ کوچک گِلی و چوبی خود که بام آهن موجدار داشت برد و به آنها لیمو داد تا بتوانند چیزی بنوشند. طولی نکشید که بچه‌های او، خوانا لیدیا و خوان آرگومدو و بعد همسر خوان، خولیا آگیلار، که از خانه‌اش، صد و پنجاه متر بالاتر در کوهستان آمده بود، به آنها پیوستند. روزنامه‌نگارها موقعی که خستگی درمی‌کردند، با افراد خانواده حرف زدند. به خورخه سدانو یک ژاکت و به مندیبیل یک شلوار دادند. ادواردو دِ لا پینیه یا، دفتر یادداشت در دست، از اوضاع آنجا پرس و جو کرد و از خولیا آگیلار پرسید: «بچه‌هایت را چطوری می‌فرستی مدرسه؟»

در این بین مدیر *نوتیسیاس* از نابرادری خود خواست که راهنمایشان شود و چند چارپا برای بردن کیفها و دوربینها و همچنین خورخه سدانو، که در غیر این صورت رسیدن به اوآیچائو برایش دشوار بود کرایه کند. خوان آرگومدو توافق کرد که یک اسب و یک قاطر برایشان کرایه کند و از خوانا لیدیا خواست که زینشان کند. موافقت کرد که آنها را تا قلهٔ اوآچئوآ کاسا برساند و با چارپاها از آنجا برگردد.

از چاکابامبا تا اوآیچائو راه مشخصی وجود ندارد و روزنامه‌نگارها بدون راهنما به راحتی در میان آن سنگلاخ یخزده و پرشیب گم می‌شدند. اما آرگومدوها در زمانهای مختلف به اوآیچائو و همچنین به ده ایکیچانوی پیش از آن، یعنی اوچوراکی رفته بودند. معمولاً در اکتبر که

جشن باکرهٔ دل روساریو یا در جولای که روز باکرهٔ دل کارمن برگزار می‌شد به این جوامع می‌رفتند تا برندی، لباس، دارو، و برگ کوکا که سرخ‌پوستها با گچ می‌جویدند تا در برابر گرسنگی و سرما مقاوم شوند، بفروشند. خوان آرگومدو، دونیاروسا، خوانا لیدیا و خولیا با بعضی از اهالی ده آشنایی داشتند و حتی پدر و مادر تعمیدی بچه‌هایشان شده و با آنها قرابت معنوی ایجاد کرده بودند.

آرگومدوها هرچند دهقانان ساده، فقیر و درس نخوانده‌اند، در چارچوب ساختار اجتماعی طبقه‌بندی شدهٔ آند در قیاس با سرخ‌پوستان دهاتی از قبیل اوچوراکی و اوآیچائو که بسیار بی‌چیز و تهیدستند، جزو ممتازها و اغنیاء به حساب می‌آیند. دهقانان دره مانند خانوادهٔ آرگومدو با فرهنگ **دورگه** و توانایی صحبت به زبان کچوا با دهقانان و اسپانیایی با مردم شهر رابط سنتی بین ایکیچانوها و باقی دنیا بوده‌اند. به رغم اینها تماس گهگاهی و محدود به روزهای جشن یا مواقعی بوده که دهقانان از اوآیچائو و اوچوراکی سرراهشان به بازارهای اوآنتا یا تامبو از چاکابامبا می‌گذشتند. روابط درگذشته مسالمت‌آمیز بود. اما این روابط با حضور راه درخشان و تکاوران تغییر کرده بود. ارتباطهای دره و بلندیها قطع شده و بین دو ناحیه تنش و خصومت به وجود آمده بود. به همین دلیل بود که خانوادهٔ آرگومدو از دو سال پیش محصولاتشان را در روزهای جشن روساریو و دل کارمن در آنجا عرضه نمی‌کردند.

آیا همین موضوع اطلاع ناقصشان را از اتفاقات آنجا توضیح می‌دهد؟ خبرها در این ناحیه دهان به دهان می‌گردد و مرتکبین حوادث خونین کوهستان علاقه‌ای نداشتند که کارشان به گوش همه برسد. بنابراین احتمال می‌رود که خانوادهٔ آرگومدو، به رغم نزدیک بودن به جوامع ایکیچانو، مانند ژنرال نوئل،دولت لیما و خبرنگاران خبرناچیزی داشتند. خبرنگارها

پس از استراحتی کوتاه، سیگارها را خاموش کردند، کیفها و دوربینها را برداشتند و پیش از رفتن چند عکس با خانوادهٔ آرگومدو گرفتند. بعد به نشانهٔ سپاسگزاری به سه زن قدری بیسکویت و آدامس دادند. خلق خوششان برگشت و به قول خولیا آگیلار «شاد و راضی» بودند.

اُکتاویو اینفانته‌از دونیا روسا خواست چند پتو برایشان‌توی‌انبار بگذارد و غذا بپزد، چون سعی می‌کنند همان شب برگردند. دلیل عجله این بود که آمادور گارسیا می‌خواست عکسها را با هواپیمای روز پنجشنبه بفرستد. محاسبات آنها خیلی خوشبینانه بود. از چاکابامبا تا اوچوراکی شانزده کیلومتر و هشت کیلومتر دیگر تا اوآیچائو راه هست و این مسافت برای آنها دو برابر محلیها طول می‌کشید که آن را در دو ـ سه ساعت طی می‌کردند. دونیا روسا که می‌دانست برگشتن در همان روز برایشان دشوار است، نام زنی از آشنایانش را به آنها داد. این زن بیوهٔ چابِس و اسمش دونیا تئودورا بود و اگر می‌خواستند شب را در میان جامعه بگذرانند، به دردشان می‌خورد. فلیکس گابیلان نامش را در دفتر یادداشت نوشت.

هنوز ظهر نشده بود که مرحلهٔ آخر سفر را در پیش گرفتند. خورشید در آسمانی می‌درخشید که نشانی از باران نداشت. خولیا آگیلار کنار در خانه‌اش قدری شیر به آنها داد و نگاهشان کرد تا در راه ناپدید شدند. خورخه سدانو سوار قاطر بود و خوان آرگومدو افسارش را به دست داشت؛ پشت سرش اسب با بار کیفها و دوربینها راه می‌رفت و عقب آن روزنامه‌نگارها. خولیا یادآوری می‌کند که «می‌خندیدند.»

ایکیچانوها

در این بین در ارتفاعات اوآنتا، در بیست و چند جامعهٔ ایکیچانو که به حدود ۲۰،۰۰۰ نفر می‌رسید چه چیزهایی اتفاق می‌افتاد؟ در منطقهٔ

دلگیر آیاکوچو ایکیچانوها در بین تهیدست‌ترین افراد قرار دارند. آنها که از زمان پیش از ورود اسپانیایی‌ها در این سرزمین ناموافق زیسته‌اند که نه راهی دارد و نه امکانات پزشکی و تکنیکی، نه آب دارد و نه برق، از زمان آغاز جمهوری فقط با استثمار زمینداران بزرگ، درخواستهای تحصیلداران مالیاتی، و خشونت جنگهای داخلی آشنا شده‌اند. هرچند دین کاتولیک در آنجا عمیقاً ریشه دوانده، اما اعتقاداتی همچون کیش پرستش *آپوها*[۲] یا خدایان کوهستان را پس نزده است. مشهورتر از همه راسوویکا[۳] است که در شکم او اسب سواری با پوست روشن و اسب سفیدی در قصری پر از طلا و میوه زندگی می‌کنند؛ این خدا بر تمام منطقه مسلط است. برای این مردها و زنها که بیشترشان بیسوادند و فقط به لهجهٔ کچوا حرف می‌زنند، و به زندگی با جیرهٔ بخور و نمیری از لوبیا و سیب‌زمینی محکومند، در دنیایی که مرگ از گرسنگی، بیماری یا بلایای طبیعی در هر گام تهدیدشان می‌کند، بقا اصلی‌ترین کشمکش است.

هشت روزنامه‌نگار به راهنمایی خوان آرگومدو می‌خواستند با زمان تاریخی دیگری روبرو شوند، زیرا زندگی در اوچوراکی و اوآیچائو از دویست سال پیش تاکنون تغییر نکرده بود. در خانه‌های اوآیچائو خانواده‌ها هنوز با حالتی گوش به زنگ از امکان آن حرف می‌زنند که مانند سال ۱۸۹۶ سرخ‌پوستان ایکیچانو از کوهستان پایین بیایند. در آن سال آنها شهر را تصرف کردند و معاون فرماندار را کشتند، چون علیه تحمیل مالیات نمک شورش کرده بودند. چون در طول تاریخ هر وقت که جوامع ایکیچا از زمین خود دست کشیدند، به خاطر جنگ بوده. این دهقانها مدام دست به خشونت می‌زنند؛ هنوز هم در برابر این ترس که مزاحم راه و

---

2. apus 3. Rasuwillca

روش زندگیشان شوند و هویت قومیشان مورد تهدید قرار گیرد واکنش نشان می‌دهند. در دورهٔ استعماری همراه نیروهای نظامی سلطنت‌طلب علیه دو گروه مهم شورشی بومی قرنهای هیجدهم و نوزدهم، یعنی گروههای توپاک آمارو و ماتئو پوما کائوا، جنگیدند. همچنین کناره‌گیری آنها از دیگر گروههای قومی آند در سرپیچی از استقلال نمایان است: بین ۱۸۲۶ تا ۱۸۳۹ از قبول جمهوریت سرباززدند و به نفع شاه اسپانیا جنگیدند. این تمایل به دفاع از حاکمیت منطقه‌ای در شورشهای قرن نوزدهم آنان نیز دیده می‌شود.

چند مطالعه‌ای که درباره‌شان صورت گرفته نشان می‌دهد که مدافعان سرسخت راه و رسم و عملکردهایی هستند که شاید منسوخ به نظر برسند، اما تنها چیزی است که دارند. از چند بازرگان و مسافر گهگاهی صرفنظر می‌کنند، اما در دههٔ ۱۹۶۰ گروهی از انسانشناسان دانشگاه آیاکوچو را بیرون کردند و در دههٔ ۱۹۷۰ نخواستند با مأموران اصلاحات ارضی روبرو شوند.

رابطهٔ بین ایکیچانوها و دهکده‌های امروزی‌تر و غربی شدهٔ دره همیشه تیره بود. این یکی از خصوصیات آنداست، جایی که ساکنان دورگهٔ پستیها از سرخ‌پوستان ارتفاعات نفرت دارند و به آنها می‌گویند chuto (وحشی). سرخ‌پوستها هم به نوبت خود از آنها بیزارند.

وقتی راه درخشان عملیات خود را شروع کرد، اوضاع ناحیه از این قرار بود. در ۱۹۸۱ و ۱۹۸۲ چریکها در سراسر پستیها قدرت گرفته بودند. اما در عین اینکه به دهقانها تعلیم دادند و جوانان را در سان خوسه، دِ سِکّه، لور یکوچا، مایوک، چاکابامبا و بالکون به عضویت گرفتند، انگار هیچ کوششی در جلب ایکیچانوها نکردند. آیا کناره‌جویی، بدی آب و هوا، و بدویت آنها بود که از جذابیتشان می‌کاست؟ در تمام این دو سال

راه درخشان از ارتفاعات چون گذرگاهی که می‌گذاشت از یک سوی ایالت در امنیت نسبی به سوی دیگر برود استفاده کرد و پس از حمله به اوآنتا، تامبو و جاهای دیگر ناپدید شد.

سرخ‌پوستان اوچوراکای، اوآیچائو، کارئوآران و ایکیچا می‌شنیدند که این «شبه نظامیها» اغلب شبها رد می‌شوند و وقتی از این شبح‌های غریبه و مزاحم حرف می‌زدند، غریبه‌ها شکلهای خیالی به خود می‌گرفتند، یا مظهر هراسهای ناآگاهانه‌شان می‌شدند. این نکته که رقبای سرخ‌پوستان در دره خواه ناخواه به چریکها کمک می‌کردند برای نفرتشان از آنها کافی بود. اما دلایل دیگری هم وجود دارد. چریکها سرراهشان آذوقه و سرپناه می‌خواستند، و وقتی جوامع می‌کوشید آنها را از کشتار چارپاهاشان باز دارند، نزاع درمی‌گرفت. چند هفته پیش در اوچوراکای در حادثه‌ای از این دست گروهی از چریکها دو چوپان به نامهای الخاندرو اوآمن و بِنانسیو آئوکاتوما را کشته بودند. این سرقت رمه در میان جوامع خشم و رنجش ایجاد کرد، چون دار و ندارشان همین بود. به همین دلیل وقتی ده‌نشینان اوچوراکای از چریکها حرف می‌زنند، به آنها می‌گویند *terrorista-sua* (تروریست دزد).

اما آنچه بر شکاف بین ایکیچانوها و راه درخشان می‌افزود کوشش انقلابیون برای ایجاد سیاست «خودکفایی اقتصادی» و تسلط بر تولید در «مناطق آزاد شده» بود. هدف چریکها قطع رابطه با شهر و تحمیل الگوهای کاری به دهقانان بود که با نمونهٔ ایدئولوژیکشان همخوانی داشت. به جوامع دستور داده بودند که به اندازهٔ نیازهای خود کشت کنند و مازاد محصول نداشته باشند، و به داد و ستد با شهرها خاتمه دهند. اگر هر جامعه خوراک خود را فراهم می‌آورد، اقتصاد پولی ورمی‌افتاد. راه درخشان سیاست خود را به زور تحمیل می‌کرد. در اول ژانویه بازار لیریو

را به زور اسلحه بستند و جاده را منفجر کردند و به این ترتیب راه رفت و آمد بین اوآنتا و لیریو را قطع کردند. ایکیچانوها برای فروش مازاد محصول و خرید کوکا، بنشن و غله به لیریو می‌رفتند. این طور بستن راه داد و ستد بر اساس دلایلی که برایشان قابل درک نبود، دخالت در زندگیشان به نظر می‌رسید و در تمام طول تاریخ ایکیچانوها را همیشه با خشونت به چنین موقعیتهایی پاسخ داده بودند.

در اواسط ژانویه ریش سفیدان و رهبران جوامع ایکیچانو به دو جلسهٔ مشورتی در اوچوراکای و کارئوآران فراخواندند (یک قرن و نیم پیش نیز همین جا جمع شدند تا به جمهوری تازه اعلان جنگ دهند). در آنجا تصمیم گرفتند با راه درخشان مخالفت کنند.

دولت و نیروهای انتظامی چیزی از این موضوع نمی‌دانستند. فقط بِلائونده‌تری به ارتش دستور داده بود عملیات را در پایان دسامبر هدایت کند، و ژنرال کلمنته نوئل کمتر به این نکته پی برده بود که وظیفه‌اش چه دشوار خواهد بود. یک گروهان از نیروی دریایی، یک گردان توپخانه و دسته‌ای از کماندوهای ارتش تازه به آیاکوچو رسیده بودند تا از نیروهای انتظامی حمایت کنند. اما فقط تکاوران در اوچوراکی بودند.

الخاندرینا دِ لا کروس، معلمهٔ مدرسه، نخستین کسی بود که آمدن گشتیهای تکاور را در مه ۱۹۸۱ دید. برعکس آنچه در پاریا اتفاق افتاده و دهقانی در آنجا کتک خورده بود، بین نیروهای انتظامی و دهقانان حادثه‌ای رخ نداد. در ۱۹۸۱ هر دو ماه یک بار تکاوران همه جای اوچوراکای را بیهوده در جستجوی چریکها زیر و زبر کردند. اما در ۱۹۸۲ الخاندرینا دِ لا کروس تا ۱۸ دسامبر که از اوچوراکای رفت، هیچ گروه

گشتی ندید. اهالی اوچوراکای گفتند که تکاوران یک بار دیگر سوار هلیکوپتر پس از رفتن معلمه آمده‌اند. وقتی از تکاوران خواستند که بمانند و از ده حمایت کنند، آنها گفتند که نمی‌توانند، اما اگر تروریستها آمدند، آنها باید «از خود دفاع کنند و مهاجمان را بکشند.»

به هر حال این تصمیمی است که ایکیچانوها در مجمع چارهواران و اوچوراکای گرفتند. بی‌درنگ و یکپارچه در جاهای گوناگون دست به عمل زدند. در کمین ستونهای چریکها و همدستان مظنون یا واقعیشان نشستند و در تمام ناحیهٔ ایکیچانو کتکشان زدند یا اعدامشان کردند. هفت مقتول اوآیچائو که ژنرال نوئل اعلام کرد فقط یکی از اعمالی بود که ایکیچانوهای به ستوه آمده در آن زمان مرتکب شده بودند. اما برخلاف قتلهای اوآیچائو بقیه به مقامات گزارش داده نشد. در اوچوراکای در ۲۲ ژانویه پنج چریک کشته شده بودند و تعداد تروریستهای مقتول در تمام ناحیه دست کم به دو دوجین و شاید بیشتر می‌رسید.

روزنامه‌نگارها از این موضوع بی‌خبر بودند و پیداست که خوان آرگومدو نیز خبر نداشت. اما منطقه‌ای که وارد آن شده بودند در آشوب بود و دهقانان در حالت خشم و هراس، یا آنچه خود به آن آشفتگی هرج و مرج می‌گویند قرار داشتند. معتقد بودند که هر لحظه ممکن است چریکها به خونخواهی کشتگانشان بیایند. ترس و خشم دهقانان از این احساس که از دسترسی به سلاح گرم محرومند روبه‌افزایش بود. همهٔ اینها دست به دست هم داد و زمینه را برای کشت و کشتار مهیا کرد. در اوچوراکای که سیصد نفر از اهالی ده تشکیل جلسه داده بودند، اوضاع از این قرار بود. درست در همین موقع چوپانها یا نگهبانها خبر آوردند که گروهی غریبه دارند به مرکز جامعه نزدیک می‌شوند.

در دهان گرگ

آن شب در چاکابامبا دونیا روسا، خوانا لیدیا و خولیا آگیلار بیهوده چشم براه بازگشت خوان آرگومدو ماندند. گرچه شک داشتند که اُکتاویو اینفانته و روزنامه‌نگارها آن شب برگردند، اما دونیا روسا غذا پخت و چند پتو برایشان گذاشت. چندان مایهٔ تعجب نبود که آنها برنگشتند، اما چرا خوان برنگشته بود؟ چون نمی‌خواست راه را تا آخر برود. زن با نگرانی به بستر رفت.

صبح روز بعد، پنجشنبه ۲۷ ژانویه، پسربچه‌ای به نام پاستور راموس رومر و فریاد زد که اتفاق وحشتناکی در کوهستان افتاده است و در اوچوراکای همراهان دون خوان را کشته‌اند. دونیا روسا و خوانا لیدیا هراسان توی بقچه‌ای قدری سیب‌زمینی و برگ کوکا گذاشتند و به طرف اوچوراکی راه افتادند. خولیا آگیلار پیشتر رفته بود. همین که صدای پسر را شنید، روی اسبی پریده و به آن مهمیز زده بود تا از درهٔ سنگلاخ بالا برود.

خولیا حوالی ظهر به دامنهٔ اوچوراکای رسید. همین که اولین کلبه‌ها را با بامهای حصیری و آغلهای سنگی کوچک را دید، فهمید اوضاع عادی نیست، چون عدهٔ زیادی از سرخ‌پوستها با قلابسنگ، چماق و داس و تبر روی تپه‌ها ایستاده بودند. در بینشان مردم جوامع دیگر هم بودند: اوآیچائو، کونیا، پامپالکا، یارئوآچورای، پاریا. بعضیها پرچم سفید در دست داشتند. گروهی با قیافه‌های تهدیدآمیز محاصره‌اش کردند و متهمش ساختند که همدست تروریستهاست و گفتند که او را هم مثل سایرین می‌کشند. هیجانزده و عصبی و خشن بودند. خولیا کوشید با آنها حرف بزند و توضیح دهد که غریبه‌ها و شوهرش که همراهشان بود تروریست نبودند، اما دهقانان او را دروغگو دانستند و جری‌تر شدند. در

پاسخ به تمناهایش به جای کشتن او را در محل اجتماعات اوچوراکای زندانی کردند. وقتی او را به ده بردند، دید که جامعه «در حال جنون» است و به نظرش رسید که «صدها دهقان» از جوامع دیگر در آنجا گرد آمده‌اند.

در تالار خواهرشوهر و مادر شوهرش را دید که هراسان گریه می‌کنند و تحت مراقبتند. آنها هم همان ماجرا را از سر گذرانده بودند، اما از اتفاق شب پیش هم خبر داشتند. نزدیک ده توانسته بودند لحظه‌ای با روبرتا اوئیچو صحبت کنند که به آنها گفته بود دهاتیها چند تروریست را کشته‌اند، اما در آن وقت خوان آرگومدو با آنها نبوده است. راهنما با چارپاها به کوهستان اوآچئوآ کاسا گریخته بود. اهالی ده سوار اسب تعقیبش کرده و در جایی به نام یوراکیاکو او را گرفته بودند. او را زندانی کرده بودند، اما دونیا روسا و خوانا لیدیا نتوانسته بودند چیزی از او بپرسند، چون اهالی عصبانی ده آنها را محاصره کرده بودند و می‌گفتند تروریستند. زنها به زانو افتاده و قسم خورده بودند که تروریست نیستند و برای آرام کردن اهل ده سیب‌زمینی و برگ کوکایی را که با خود آورده بودند به آنها دادند. دونیا روسا و خوانا لیدیا سر راه اوچوراکای اسب و قاطر روزنامه‌نگارها را دیده بودند که هر دو را کشته بودند.

تا بعدازظهر روز بعد زندانیشان کردند و زندگیشان به سر مویی بند بود. در تالار تاریک که کف آن خاکی بود و دیوارهایش سیاه، و به جای زندان از آن استفاده کرده بودند، سیزده زندانی دیگر هم بودند که همه‌شان را بدجوری کتک زده بودند. آنها را از ایکیچا آورده بودند و همه‌شان به همکاری با راه درخشان متهم بودند. یکی از آنها، خولیان اوآیتا، نمایندهٔ دولت بود که از سرش خون می‌ریخت. پرچم سرخی به گردنش بسته بودند و متهمش کرده بودند که آن را در دست داشته. آن

غروب، آن شب و صبح روز بعد دونیا روسا، خوانا لیدیا، و خولیا مردم اوچوراکای و جوامع دیگر را دیدند ــ می‌گویند «چهارهزار نفر» بودند، که اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد ــ که طبق سنت باستانی دربارهٔ سیزده نفر زندانی در فضای باز مشورت می‌کردند. نه نفرشان از اتهام همکاری با تروریستها مبرا شناخته شدند. آیا چهار نفر دیگر به مرگ محکوم شدند؟ آرگومدوها نمی‌دانند؛ فقط می‌دانند که اهالی اوچوراکای آنها را به نمایندگان جوامع دیگر تحویل دادند و آنها هم بردندشان. اما کاملاً امکان دارد که کشتار روز پیش پس از جلسه ادامه یافته باشد. ایکیچانوها وقتی تصمیم گرفتند در جنگ بین راه درخشان و تکاورها دخالت کنند، دیدند ناچارند در همان وهلهٔ اول بکشند یا کشته شوند، بی‌آنکه درنگ کنند و بیندیشند شاید تصادفی در کار باشد.

آرگومدوها بعدازظهر جمعه محاکمه شدند. بارها شنیدند که اهالی ده چند تروریست کشته‌اند و هیچ به حرف زنها توجه نمی‌کردند که می‌کوشیدند توضیح دهند آنها تروریست نبودند، بلکه روزنامه‌نگارهایی بودند که به اوآیچائو می‌رفتند. آیا ایکیچانوها اصلاً می‌دانستند «روزنامه‌نگار» یعنی چه؟ فقط چندتاشان می‌دانستند و آنها هم تصور مبهمی داشتند. در جریان محاکمه یکی از ایکیچانوها، به نام خولیو گابیلان، پسرخواندهٔ دونیا روسا، در پیشگاه انجمن سخت از زنها دفاع کرد و قسم خورد که آنها عضو «شبه نظامیان» نیستند. دونیا روسا، لیدیا و خولیا تمنا کردند که آزادشان کنند و ۳۰۰۰ سولی که با خود داشتند و باقی سیب‌زمینی و برگهای کوکا را به آنها هدیه کردند.

چرا اینهمه اصرار داشتند که با زنها مثل همدست تروریستها رفتار کنند؟ شک نیست که بیشتر اهالی ده خانوادهٔ آرگومدو مقیم چاکابامبا را می‌شناختند. شاید زنها اهل جایی بودند که راه درخشان در آن

هـوادارانی داشت. شایعـه‌ای قوی اما ثابت نشده در منطقه پخش شده بود که خوان آرگومدو حامی و دوست چریکهاست. خانوادهٔ او چنین چیزی را انکار می‌کردند. مادر و خواهر و همسرش هنگام اسارت روایتهـای گوناگونی از آنچه بر سـرش آمده بود شنیدند: می‌گفتند با دهقان دیگری زندانی و بعد هر دو کشته شده‌اند. می‌گفتند آنها را به دست ایکیچانوهای ده دیگری سپرده‌اند. اما تاکنون دهقانان اوچوراکای می‌گفتند او را نمی‌شناسند و ندیده‌اند؛ و با وجود جستجوی بسیار جسدش نیز پیدا نشد. سه زن از او خوش اقبال‌تر بودند. سرانجام انجمن به درخواستهای آنها و خولیوگابیلان تن در داد. محکمهٔ خاص پیش از آزاد کردنشان وادارشان کرد در پیشگاه اعضای صلیب ــ اعضای ارشد انجمن ــ قسم بخورند که از آنچه پس از پاگذاشتن به اوچوراکای دیده و شنیده‌اند با کسی حرف نزنند.

وقتی زنهای محنت‌زده روز جمعه به چاکابامبا برگشتند، دو گروه گشتی نظامی منطقه را در جستجوی روزنامه‌نگارها زیر و رو می‌کردند. شب پیش ژنرال نوئل از اعزام روزنامه‌نگارها خبردار شده و به او هشدار داده بودند که از همکارانشان خبری نرسیده است. و به پاسگاههای اوآنتا و تامبو دستور داده بود که دنبالشان بگردند. فرمانده اولین گروهی که از تامبو به اوچوراکای رسید، ستوان یکم نیروی دریایی، ایسمایل برابو رئید بود. آنها پس از ده ساعت راه‌پیمایی در بارانی سیل‌آسا به ده رسیدند. سرخ‌پوستها در خانه‌هاشان بودند و روز بعد بود که برابو رئید توانست با واسطهٔ مترجم با آنها گفتگو کند. دهقانان گفتند که آنها «هشت تروریست را که به اوچوراکای آمده و پرچم سرخی در دست داشتند و فریاد می‌زدند: مرگ بر تکاوران» کشته‌اند. آنها گورهاشان را نشان دادند و یک پرچم سرخ، یک دوربین عکاسی، ده حلقه فیلم (که معلوم شد دست

نخورده بود) و چند کارت هویت را ارائه کردند. افسر پرسید: «خب، اسلحه‌هاشان کو؟» «اسلحه نداشتند.»

به این ترتیب مقامات آیاکوچو و لیما شب شنبه از مرگ خبرنگاران مطلع شدند. روز یکشنبه سراسر پرو نبش قبر اجساد و صحنهٔ فجیع هشت جنازه را که اندامشان را با داس و تبر و سنگ و کارد بریده و دریده بودند از تلویزیون دید.

کمیسیون تحقیقی که از سوی دولت مأمور شد ــ نویسندهٔ مقالهٔ حاضر نیز همراهشان بود ــ دربارهٔ قتلها تحقیق کند، پس از دیدن محل، خواندن اسناد رسمی، و پرس و جو از دهها تن، در نتیجه‌گیری از نکات اساسی مشکلی نداشت، گرچه برخی جزئیات روشن نشده ماند. به این نتیجه رسیدن مشکل نبود که روزنامه‌نگارهای وامانده از پنج ساعت کوه‌نوردی به دست‌جمعی مرد و زن کشته شدند که ترس و خشم آنها را به چنان درنده‌خویی واداشت که در زندگی روزمره و اوضاع عادیشان معمول نبود. بی‌شک ایکیچانوها آنها را به جای چریکها گرفتند و کشتند.

اینها را دهقانان اوچوراکای روز ۱۴ مارس در اجتماعی در فضای باز به ما گفتند. آنها از اینکه مردم از جاهای دورآمده و بر سر چیزی از این قبیل جنجال کرده بودند هم به هیجان آمده و هم تعجب کرده بودند، گفتند که این کار را به طور طبیعی و بدون احساس گناه انجام داده‌اند. بله، آنها را کشته بودند. چرا؟ چون اشتباه کرده بودند. مگر زندگی پر از اشتباه و مرگ نیست؟ «آدمهای جاهلی» بودند. در آن روز (۱۴ مارس) آنچه مردم را نگران می‌کرد گذشته نبود، بلکه آینده بود، یعنی برخورد با چریکها. آیا می‌شود از تکاوران بخواهیم برای حمایتشان بیایند؟ آیا می‌شود از «آقای دولت» بخواهیم دست‌کم سه قبضه تفنگ به آنها بدهد؟ در آغاز جلسه بنا به توصیهٔ انسانشناسها به کمیسیون قدری برندی را روی

زمین ریختم و به افتخار راسوویکا، خدای حامی کوهستان نوشیدم، و برگهای کوکا تقسیم کردم و کوشیدم به کمک مترجم به دهها دهقان دور و برم توضیح دهم که قوانین پرو کشتن را منع می‌کند، و ما قاضیهایی داریم که قضاوت می‌کنند و طبق قانون حکم مرگ کسی را صادر می‌کنند و مقاماتی داریم که قانون را به زور تحمیل می‌کنند. و وقتی این چیزها را به آنها می‌گفتم و به صورتهاشان نگاه می‌کردم، همان قدر احساس عبث بودن و غیرواقعی بودن به من دست می‌داد که بخواهم برایشان از فلسفهٔ انقلابی رفیق مائو بگویم که سگ ضدانقلابی، دنگ شیائوپینگ، به آن خیانت کرده بود.

کشتار

قتل روزنامه‌نگارها چگونه صورت گرفت؟

اهالی اوچوراکای از طول و تفصیل دادن خودداری می‌کردند. از قرار معلوم از کوههایی که دور ده را احاطه کرده است، ناگهان به آنها حمله‌ور شده و از قلابسنگهای خود استفاده کرده بودند که با آن می‌توانند سنگها را به سرعت پرتاب کنند ــ با غرور نشانمان دادند ــ و می‌توانند یک Vizcacha[۴] را در حال دویدن به سرعت تمام نقش زمین کنند. به فکر آن افتادیم که گفتگویی در کار نبوده، چون ایکیچانوها تصور کردند «چریکها» مسلحند. زیرا اگر گفتگویی می‌شد، روزنامه‌نگارهایی که کچوایی می‌دانستند ــ اُکتاویو اینفانته، فلیکس گابیلان و آمادور گارسیا ــ می‌توانستند دشمنی حمله‌کنندگان را تخفیف دهند.

اما حقایق سردتر و بیرحمانه‌تر بود. قضیه چهار ماه بعد روشن شد.

---

۴. جانور جوندهٔ پستاندار، شبیه خرگوش وحشی، بومی کوهستان‌آند.

یک گروه گشتی که قاضی تحقیق مأمور بررسی حوادث را همراهی می‌کرد، در غاری در اوآچئوآکاسا، نزدیک اوچوراکای دوربین عکاسی ویی رِتّو ـ مینولتا، با شمارهٔ سریال ۴۲۰۲۳۶۸- را پیدا کرد. گویا یک *Vizcacha* زمین آنجایی را که دهاتیها آن را چال کرده بودند کنده بود. عکاس جوان ***ال اُبسربادور*** آن قدر حضور ذهن داشت که از دوربینش درست پیش از شروع کشتار استفاده کرد، شاید درست در همان لحظه اعضای همکارانش را می‌بریدند. عکسها روزنامه‌نگارها را در محاصرهٔ اهالی ده نشان می‌داد. در یکی از عکسها خورخه سدانو کنار کیسه‌ها و دوربینها که کسی، شاید اُکتاویو اینفانته، به زمین انداخته زانو زده است. در عکسی دیگر ادواردو دِ لاپینیه یا دستها را بالا برده و در یکی دیگر مندیبیل جوان دست تکان می‌دهد، انگار از همه تمنا می‌کند که آرام بگیرند. در عکس آخر ویلی رِتّو عکس ایکیچانویی را می‌گیرد که به او حمله برده. این اسناد که لرزه بر اندام انسان می‌اندازد، ثابت می‌کند که گفتگو بی‌فایده بوده و ایکیچانوها با اینکه دیده‌اند غریبه‌ها اسلحه‌ندارند، اما خیال می‌کردند دشمنند.

کشتار رنگ جادویی و مذهبی و همچنین سیاسی و اجتماعی داشت. جراحتهای کشنده بر تن اجساد آیینی به نظر می‌رسید. هر هشت تن جفت‌جفت و دمر دفن شده بودند، جوامع آنهایی را که «شیطان» می‌دانستند یا مانند رقصندگان قیچی که عقیده داشتند با ابلیس پیمان بسته‌اند این طور دفن می‌کردند. در عین حال آنها را بیرون دهکده چال کرده بودند، تا تأکید کنند که غریبه بوده‌اند. (در کوههای آند ابلیس با تصویر غریبه درمی‌آمیزد.) بخصوص دهان جنازه‌ها را شکسته و چشمها را درآورده بودند، زیرا عقیده داشتند که قربانی باید از چشم محروم شود تا قاتلانش را نشناسد، و زبانش را از دست بدهد تا نتواند علیه او خبر

دهد. زانوهاشان را هم خرد کرده بودند تا نتوانند برگردند و از قاتلهای خود انتقام بگیرند. اهالی ده لباس مرده‌ها را درآورده، در مراسم تطهیری که نامش پیچخا بود، آنها را شسته و سپس سوزانده بودند.

جنایت اوچوراکای هولناک بود و دانستن شرایطی که این جنایت در آن رخ داد عذر و بهانه‌ای برای آن محسوب نمی‌شود. اما آن را ملموس‌تر می‌کند. خشونت آن ما را به شگفت می‌آورد، چون در زندگی روزمرهٔ ما نابهنجار است. برای ایکیچانوها این خشونت فضایی است که از زمان تولد تا مرگ در آن به سر می‌برند. هنوز یک ماه از اقامت ما در آیاکوچو نگذشته بود که فاجعهٔ تازه‌ای به وقوع پیوست و ثابت کرد که ترس مردم ایکیچا از امکان انتقامجویی راه درخشان‌بی‌پایه نیست. این اتفاق در لوکانامارکا در حدود ۲۰۰ کیلومتری اوچوراکی رخ داد. ده‌نشینان آنجا با راه درخشان همکاری کردند، اما بعد بر سر غذا با آنها دعواشان شد. پس از آن چند چریک را دستگیر کردند و در اوآنکاسانکوس به دست پلیس سپردند. در ۲۳ آوریل چهار دسته چریک همراه صدها دهقان از جامعهٔ رقیب برای مجازات وارد لوکانامارکا شدند. شصت و هفت نفر در میدان اصلی ده کشته شدند. بعضیها را با گلوله کشتند، اما بیشترشان با تبر، ساطور و سنگ به قتل رسیدند. در بین اجساد سر و دست و پا بریده چهار بچه دیده می‌شد.

دیدار ما که تمام شد و از آنچه دیده و شنیده بودیم سخت یکه خورده بودیم ــ گورهای روزنامه‌نگارها هنوز شکافته بود ــ در تدارک رفتن بودیم که زن کوچک اندامی از جامعه بناکرد به رقصیدن. ترانه‌ای زیر لب زمزمه می‌کرد که از آن سردرنمی‌آوردیم. سرخ‌پوست و قدش به اندازهٔ قد بچه‌ها بود، اما صورت ور چروکیدهٔ پیرزنها، گونه‌های پر آژنگ و لبهای باد کردهٔ کسانی را داشت که در معرض هوای سرد کوهستانی قرار می‌گیرند.

پابرهنه بود، چندین دامن رنگارنگ پوشیده بود، کلاه روبان‌داری به سر داشت، و هنگام خواندن و رقصیدن دسته‌ای گزنه را با ملایمت به پاهای ما می‌زد. آیا با نوعی مراسم کهن با ما وداع می‌کرد؟ آیا چون ما هم یکی از غریبه‌ها بودیم ــ مثل چریکها، روزنامه‌نگارها، تکاوران ــ که در زندگیشان عناصری برای نگرانی و ترس به بار آورده بودیم، نفرینمان می‌کرد؟ آیا ارواح خبیثه را از ما می‌راند؟ در هفته‌های گذشته که با سربازها، سیاستمدارها، پلیسها، دهقانها و روزنامه‌نگارها مصاحبه می‌کردم، و گزارشها، مقالات و بیانیه‌های حقوقی را می‌خواندم و می‌کوشیدم آنچه را اتفاق افتاده به هم ربط دهم، مدام دستخوش دلهره بودم. نیمه‌شب بیدار می‌شدم، می‌کوشیدم حقیقت گفته‌ها و فرضها را بسنجم، یا گرفتار کابوسهایی می‌شدم که یقینهای روز در آن بار دیگر مبهم و اسرارآمیز می‌شد. در آن هفته‌ها، همچنان پرده از داستان هشت روزنامه‌نگار برمی‌داشتم ــ دو نفر از آنها را می‌شناختم، و چند روز پیش از سفر به آیاکوچو آمادور گارسیا را دیده بودم ــ به نظرم می‌رسید که داستان تازه و هولناکی را در کشور خودم عریان می‌کنم. ولی هیچ‌گاه مثل آن شب در اوچوراکی، با آن ابرهای تهدیدآمیز، هنگام تماشای رقص آن زن کوچک اندام که با گزنه‌اش به ما می‌زد، غمگین نشدم. انگار این زن اهل پروی دیگری بود بسیار متفاوت با آن که در آن زیسته بودم، پرویی باستانی و منسوخ، که به رغم قرنها انزوا و تنگدستی در میان این کوهستان مقدس برجا مانده بود. این زن ریزنقش بی‌شک یکی از آنها بود که سنگ انداختند و چماق در دست تاب دادند، چون معروف است که زنهای ایکیچانو هم مانند مردها ستیزه‌جو هستند. در عکسهای پس از مرگ ویلی رِتّو می‌توان آنها را در صف اول دید. مشکل نیست که بتوان جامعه را از خشم و ترس مسخ شده تصور کرد. این حال را در جلسهٔ ملاقات حس

کردیم. وقتی شنونده‌های خاموش ناگهان با پرسش دشواری روبرو می‌شدند، به هدایت زنها فریاد می‌زد: «کافی است، کافی است» و فضا خصمانه و شوم می‌شد.

هرچند نکات اصلی مرگ روزنامه‌نگارها روشن شده بود ــ چه کسانی آنها را کشته بودند، چگونه و چرا ــ برخی از نکات هنوز مبهم مانده بود. چه بر سر خوان آرگومدو آمده بود؟ چرا ایکیچانوها به کشتنش اعتراف نکرده بودند؟ شاید به علت اینکه خوان «همسایه» بود، کسی از ناحیهٔ رقیب، اما کسی که ناچار بودند به دلایل تجاری و سفری با او همزیستی کنند. قبول اینکه او را کشته‌اند در حکم اعلان جنگ به کشاورزان دره خواهد بود.

بهرحال این اقدام احتیاطی موفقیت‌آمیز نبود، زیرا از آن زمان به بعد چندین رویارویی خونین بین سرخ‌پوستان اوچوراکی و ساکنان چاکابامبا و بالکون رخ داد.

یک جنبهٔ مبهم دیگر پرچم سرخ است. ژنرال نوئل گفت که روزنامه‌نگارها به این دلیل کشته شدند که با پرچم کمونیستی به اوچوراکی رفتند، و اهالی ده هم همین را به کمیسیون گفتند. اما چنانکه عکسهای ویلی رِتّو نشان می‌دهد، هیچ قراین و شواهدی برای این اظهار در دست نیست. چرا باید روزنامه‌نگارها پرچمی را با خود می‌بردند که آنها را به خطر می‌انداخت؟ احتمالاً جامعه وقتی به اشتباه خود پی برد، این دروغ را از خودش درآورد تا کفهٔ ادعای خود را که آنها را با چریکها عوضی گرفته بود سنگین‌تر کند. پرچم سرخی که به ستوان برابو رئید دادند، بی‌شک همان بود که در ایکیچا به اهتزاز در آمده و دور گردن نمایندهٔ دولت آن ده بسته بودند.

فاجعه‌بارتر از خونی که در سراسر این داستان جاری است،

سوءتفاهمهایی است که این خون را جاری کرد. دهقانها غریبه‌هایی را کشتند که تصور می‌کردند برای کشتنشان آمده‌اند. روزنامه‌نگارها تصور می‌کردند تکاوران چریکها را کشته‌اند، نه دهقانان. احتمال دارد کشته شده باشند، بی‌آنکه علت مرگ خود را بدانند. دیواری از بی‌اطلاعی، پیشداوری و ایدئولوژیها هر گروه را از آن دیگری جدا می‌کرد و گفتگو را ناممکن می‌ساخت.

شاید این داستان در فهم دلیل خشونت سرگیجه‌آوری که فعالیتهای چریکی را در امریکای لاتین مشخص می‌کند یاریمان دهد. جنبشهای چریکی در این کشورها پایگاه «دهقانی» ندارد. آنها بین روشنفکران و فعالان طبقهٔ متوسط در شهرها پا می‌گیرند، با برنامه‌ها و استدلالهایی که برای توده‌های دهقانی همان قدر غریبه و عجیب است که راه درخشان برای مردان و زنان اوچوراکای بود. آنچه پشتیبانی دهقانان را برایشان به دست می‌آورد، همان هتاکیهایی است که غریبه‌های دیگر (نیروهای ضد شورش) مرتکب می‌شوند، یا صرفاً طرزی که به خود اعتقاد دارند که فرمانروای تاریخ و حقیقت مطلقند دهقانان را وادار به اطاعت می‌کند. نکته اینجاست که جنگ بین چریکها و نیروهای مسلح و تسویه‌حسابی است بین بخشهای «ممتاز» جامعه که در آن آنانی که ادعای «آزادی» دهقانان را می‌کنند، با کلبی مسلکی و دَدمنشی از توده‌های دهقانی بهره می‌گیرند. همین توده‌ها پیوسته بیشترین تلفات را داده‌اند: تنها ۷۵۰ نفر در پرو از آغاز امسال.

داستان هشت خبرنگار آسیب‌پذیری دمکراسی در امریکای لاتین را نشان می‌دهد و می‌گوید دیکتاتوریهای نظامی یا مارکسیست ـ لنینیستی چه راحت می‌توانند جوانمرگش کنند. دستاوردهای دمکراسی ــ آزادی

مطبوعات، انتخابات، نهادهای نمایندگی [مثل احزاب] ـ چیزهایی است که نمی‌توان از آن نزد مردمی که از آنها سردر نمی‌آورند دفاع کرد، چه برسد به اینکه از آن منتفع شوند. دمکراسی در کشورهای ما تا زمانی که امتیاز بخشی از جامعه باشد و برای دیگران به صورت انتزاعات غیرقابل درک درآید، تقویت نخواهد شد. تا جایی که در کشورهای ما مردمی باشند که به همان دلایل دهقانان اوچوراکای دست به کشتار بزنند، تهدید دوگانه ـ نمونهٔ پینوشه و نمونهٔ فیدل کاسترو ـ در کمین رژیمهای دمکراتیک خواهد بود.

لیما، ۷ ژوئن ۱۹۸۳

آزادی برای آزاد؟

جدلی با گونترگراس

چندی پیش مصاحبه‌ای از گونترگراس خواندم که رمان‌نویس آلمانی ــ که به دیدن نیکاراگوئه رفته بود ــ در آن گفت که مسائل کشورهای امریکای لاتین حل نخواهد شد، مگر اینکه «راه کوبا» را در پیش بگیرند. رُمان‌نویسان بسیاری از اروپا و امریکای لاتین چنین راه‌حلی را برای مسائل ما ارائه داده‌اند، اما من از شنیدن چنین حرفی از دهان نویسندهٔ *طبل حلبی* به شگفت آمدم (البته اگر گزارش درست باشد).

گونترگراس یکی از مبتکرترین نویسندگان معاصر است. اگر ناچار باشم رُمانهای یک نویسندهٔ زندهٔ اروپایی را با خود به جزیرهٔ متروکی ببرم، حتماً آثار او را انتخاب می‌کنم. ستایشم در قبال او هم ادبی است و هم سیاسی. طرز رفتارش در کشور خود، دفاع از سوسیالیسم دمکراتیک ویلی برانت و هلموت اشمیت، مبارزه برای این جناح مخالف در انتخابات و طرد پرجوش و خروش هر شکل سلطه‌جویی و خودکامگی، همیشه به نظرم الگوی عقل سلیم بوده است. همچنین وزنهٔ تعادل سالمی است ــ که هوادار اصلاحات، کارآمد و سازنده بود ــ در قبال موقعیت

پیامبرگونهٔ بسیاری از روشنفکران مدرن که نابینایی، فرصت‌طلبی یا خامی آنها را به پشتیبانی دیکتاتوری و تأیید جنایت همچون ابزار سیاسی می‌کشاند. یادم می‌آید که چند سال پیش بین گونترگراس و هاینریش بُل جدلی در گرفت. این جدل بر سر دسته گلی بود که بُل برای زن انقلابی سرسختی فرستاد که در ملأعام به صدراعظم آلمان سیلی زده بود. گونترگراس توضیح داد که برخلاف بُل ــ مردی مسیحی و خوش خلق، که اگر از روی داستانهای بیرمقش داوری کنیم، اصلاً انتظار نمی‌رود از خشونت دفاع کند ــ فکر نمی‌کند بهترین راه‌حل اختلافات سیاسی از راه خشونت باشد، و آلمانیها باید از تاریخ اخیر درس گرفته باشند که پذیرفتن زور به جای گفتگوی ایدئولوژیک چه عواقب خطرناکی دربردارد. این موضع پیشرو و اساساً دمکراتیک به نظر من وزن اخلاقی بیشتری به اعلامیه‌های گونترگراس علیه دیکتاتوری و جنایتهای پینوشه، ژنرالهای آرژانتین و اوروگوئه می‌دهد تا بیانیه‌های نویسندگانی که درنده‌خویی سیاسی را فقط آنگاه نادرست می‌دانند که مخالفانشان آنها را به کار ببرند.

چطور می‌شود این نظریات را با «راه‌حل کوبایی» که گونترگراس برای کشورهای قارهٔ ما ارائه می‌دهد، یکجا جمع آورد؟ این معیار دوگانه‌ای جالب، و دوگانگیِ شخصیتی آموزنده است. نکتهٔ نهفته در این اظهارنظر این است که آنچه برای جمهوری فدرال آلمان پسندیده است، بر امریکای لاتین روا نیست و بالعکس. برای آلمان و به طور موسع کشورهای اروپای غربی و جهان توسعه یافته، نظام دمکراتیک و اصلاح‌طلب، انتخابات و نهادهای انتخابی، آزادی بیان و آزادی سازمان احزاب سیاسی و اتحادیه‌ها، جامعهٔ باز، احترام به حقوق فردی، حذف نظارت فرهنگی یا سانسور، عنصری دلخواه است. اما برای امریکای لاتین انقلاب، به دست گرفتن قدرت از راه خشونت، استقرار حکومت تک حزبی، اشتراکی

کردن اجباری، دیوانسالارانه کردن فرهنگ، اردوگاههای کار اجباری برای ناراضیان و تسلط ارباب رعیتی اتحاد جماهیر شوروی کمال مطلوب است.

چه چیزی روشنفکری مانند گونترگراس را به چنین اظهاراتی وامی‌دارد؟ شاید در وهلهٔ اول تجربهٔ فقر امریکای لاتین باشد ــ این چشم‌انداز نابرابریهای عمیق که جوامع ما را مسخ می‌کند، عدم حساسیت طبقات ممتاز، خشمی که از دیدن مرگ تدریجی خیل تهیدستان در کشورهای ما که گویی محکوم به رنج بردنند به انسان دست می‌دهد، و وحشیگری دیکتاتوریهای نظامی ما، تقریباً برای اروپای غربیها قابل تصور نیست.

اما از روشنفکر انتظار می‌رود که حتی در لحظات آشفتگی فکری زمانه روشن‌بینیِ خود را حفظ کند. دیکتاتوری مارکسیست ـ لنینیستی ضمانتی در برابر گرسنگی نمی‌دهد، و در واقع می‌تواند به هراس کشورهای توسعه‌نیافته هراس نسل‌کشی را نیز بیفزاید، مثل کاری که رژیم خمر سرخ در کامبوج بی‌پرده به آن دست زد، یا به سمتی چنان خفقان‌آور بینجامد که صدها هزار و شاید میلیونها تن همه چیز خود را بگذارند و به دریا بزنند و خوراک کوسه‌ها شوند تا از دست رژیم بگریزند، چنانکه در ویتنام یا در خود کوبا (در جریان مهاجرت ماریل) دیدیم. روشنفکری که آزادی را برای جامعهٔ خود لازم و ممکن می‌داند، نمی‌تواند به این نتیجه برسد که آزادی برای جوامع دیگر زاید است یا در مرحلهٔ دوم قرار می‌گیرد، مگر اینکه در عمق ضمیرش به این نتیجهٔ تأسف‌بار رسیده باشد که گرسنگی، فقدان فرهنگ و استثمار انسان را در خور آزادی نمی‌سازد.

به نظرم جان کلام در اینجا همین است. وقتی روشنفکر، روزنامه یا نهاد لیبرالی از اروپا یا امریکای لاتین راه یا روشهایی را برای کشورهای ما

پیشنهاد می‌کند، که هرگز به جامعهٔ خود روا نمی‌دارد، شک اصلیشان دربارهٔ ظرفیت کشورهای امریکای لاتین برای پذیرفتن نظامهای مبتنی بر همزیستی و آزادی که از کشورهای غربی آنچه را که امروز هست ساخته است، برملا می‌کنند. در اغلب موارد این پیشداوری ناآگاهانه، احساسی بی‌ربط و نوعی نژادپرستی پنهانی است که اینها ــ که معمولاً اعتبار لیبرال و دمکراتیک بی‌شائبه‌ای دارند ــ اگر واقعاً از آن آگاه شوند، خشمگین ردش می‌کنند. اما در عمل، یعنی در آنچه می‌گویند و آنچه می‌کنند یا نمی‌کنند و بالاتر از همه در آنچه دربارهٔ امریکای لاتین می‌نویسند این شک حیاتی نسبت به توانایی ما برای دمکراتیک بودن همیشه جلوه می‌کند و هنگامی که دربارهٔ ما اطلاعی می‌دهند یا تاریخ و مشکلات ما را تفسیر می‌کنند، ناسازگاری و مغایرت آنها را توضیح می‌دهد. همچنین است مواردی چون گونترگراس که راه‌حلی برای مشکلات ما ارائه می‌دهند، یعنی نوعی رژیم که برای آلمان فدرال تحمل‌ناپذیر می‌دانند. (همهٔ اینها مرا بی‌اختیار به یادکارهایی می‌اندازد که رژیم فرانکو در اواخر دههٔ پنجاه در اسپانیا انجام می‌داد. فرانکو سانسور «اخلاقی» دقیقی را بر همه قسم انتشارات، از جمله آثار علمی، اعمال می‌کرد، ولی در عین حال به ناشران اسپانیایی اجازه می‌داد کتابهای هرزه‌نگاری را فقط برای صدور به امریکای اسپانیولی زبان چاپ کنند. در این صورت مأموریت سانسور نجات روح هموطنان بود؛ ارواح امریکای اسپانیولی زبان بهتر بود بروند به درک!)

شاید این موضوع کمک کند که مواردی مانند اهانت و تحقیر و اطلاعات دروغین را که رسانه‌های غربی دربارهٔ رژیمهای دمکراتیک امریکای لاتین پخش می‌کنند و آنها را مانند دیکتاتوریها یا بدتر از آنها متهم به بدرفتاری می‌سازند، به روشنی بیشتری درک کنیم. موردی که

بدبختانه استثنائی هم نیست، مقاله‌ای است در *تایمز* لندن از «متخصص» امریکای لاتین آن به نام آقای کالین هاردینگ، افترا زنندهٔ سمج دمکراسی پرو. آبرومندترین روزنامه‌های کشورهای غربی، نظیر *لوموند* فرانسه، *نیویورک تایمز*، یا *ال‌پائیس* اسپانیا، جان پناههای نظامهای دمکراتیک، که در کشورهای خود بی‌شک با هواداران عقاید تام‌گرا میانه‌ای ندارند، غالباً در گزارشهایی که از امریکای لاتین می‌دهند از همان فکر تبعیض‌آمیز گونتر گراس به همان دلایل برخوردارند. اگر از روی نوشته‌های آنها داوری کنیم، می‌توان گفت که در کشورهای امریکای لاتین تنها بدترین چیزها حقیقت دارد. این سیاست نه تنها کشورهای دیکتاتوری را دربرمی‌گیرد (که می‌توان مهر تائید بر آن زد) بلکه شامل کشورهایی نیز می‌شود که از چنگال دیکتاتوری گریخته‌اند و سرگرم تحکیم پایه‌های دمکراسی هستند. به نظر می‌رسد که تنها چیز مهم نشان دادن خطاها و هراس است (ولو اینکه افسانه‌ای باشد).

نقض حقوق بشر که متأسفانه در این دمکراسیها هنگامی که ناگزیرند به‌عملیات‌چریکی یا تروریستی‌پاسخ‌دهند صورت‌می‌گیرد‌پیوسته برجسته می‌شود، حال آنکه مشکل بتوان در این روزنامه‌ها صفحاتی را پیدا کرد که اطلاعات مشابهی دربارهٔ نقض حقوق‌بشر از سوی آنهایی که به نام انقلاب آدم می‌کشند و اعلام می‌کنند که تفنگها و بمبها معیار حقیقت سیاسی است، نه رأی، به دست دهد. بدترین دروغها و بهتانها که مخالفان داخلی حکومت دمکراتیک زیرپوشش آزادی مطبوعات می‌پراکنند، بازتاب مطلوب و تلقی احترام‌آمیزی در بیرون می‌یابد، بی‌آنکه کسی مسئولیت تحقیق در صحت و سقم آن را به عهده بگیرد، حال آنکه هر انکار یا تعبیر رسمی را به عذرگناه یا تبلیغ قدرت با شک و تردید تلقی می‌کنند.

راه درخشان با مشتی از پیروانش ــ چند صد نفر یا در نهایت چند هزار

نفر ــ با حملات، کشت و کشتار و انفجار چند دکل برق، در مطبوعات غربی به شهرت عظیمی دست یافته است. این شهرت مثلاً از آوازهٔ همهٔ ساکنان جمهوری دومینیکن بیشتر است که بیش از یک دهه نمونهٔ تحسین‌انگیزی را در امریکای لاتین در چارچوب حکومت دمکراتیک احزاب سیاسی، همزیستی سیاسی و آزادی، اختلافات متمدنانه ایجاد کرده‌اند، و آنچه حتی در این زمانهٔ بحرانی چشمگیرتر است در مبارزه علیه توسعه‌نیافتگی پیشرفت کرده‌اند. کشوری که اسیر چنگال هولناک‌ترین دیکتاتوریها و بعداً مداخلهٔ خارجی و جنگ داخلی بوده، توانسته است در زمان نسبتاً کوتاهی نظام دمکراتیک را مستقر کند. اما البته چنین چیزی مطلقاً نظر روزنامه‌های غربی را به خود جلب نمی‌کند. برعکس، کمترین تخطی دولت دمکراتیک در مبارزه با تروریسم، معمولاً بازتاب گسترده‌ای دارد.

چرا چنین است؟ زیرا این تخطیها با تصویر از پیش‌ساخته منطبق است و پدیدهٔ دومینیکن با این کلیشه نمی‌خواند، کلیشه‌ای که در ناخودآگاه غربی عمیقاً ریشه‌دار است، که ما را وحشی و نامتمدن می‌پندارد که اساساً لایق آزادی نیستیم و به همین دلیل پیوسته محکومیم که بین نمونهٔ پینوشه و نمونهٔ فیدل کاسترویکی را برگزینیم. لازم نیست پیشگو باشیم تا بدانیم که اگر، با همهٔ خسران عظیم نسبت به خود و همهٔ امریکای لاتین، جمهوری دومینیکن هم مانند پرو قربانی شورش مسلحانه و تروریسم می‌شد، امثال کالین هاردینگ در روزنامه‌های بزرگ غربی ــ حتی به بهای بزرگ‌نمایی و تحریف حقایق ــ در نشان دادن اینکه این دمکراسی اصلاً دمکراسی نبوده، بلکه نقابی ظاهری و قلابی بوده که در پس آن، مانند رژیمهای دیکتاتوری، مبارزه بین نیروهای فاسد اقتدارطلب و شورشهای ستمدیدگان نهفته است، شتاب به خرج می‌دهند.

آیا اغراق می‌کنم که نکتهٔ موردنظرم را روشن سازم؟ شاید. اما به هر پژوهشگری که مقالات مربوط به امریکای لاتین را که روزنامه‌های دمکراتیک بزرگ، همانها را که نام بردم، می‌خواند هشدار می‌دهم. این مقاله‌ها بی‌کمترین تردید به این سوءظن دامن می‌زنند و مباحثی را مطرح می‌کنند که به جای تصحیح این تصور رقت‌انگیز از امریکای لاتین، آن را تشدید می‌کند.

به خاطر سپردن این نکته مهم است، زیرا یکی از خارق‌العاده‌ترین تناقضهای زمان ماست. ما امریکای لاتینیها که راه‌حل مسائل خود را در شکستن دور باطل دیکتاتوری می‌دانیم، چه چپ و چه راست، باید تشخیص بدهیم که در بین خیل موانعی که هنوز برای استقرار و دفاع از دمکراسی در پیش داریم، نه فقط با توطئه‌های طبقات ارتجاعی و شورشهای انقلابی، بلکه با سوءتفاهم ــ حتی تحقیر ــ آنهایی که الگوی خود می‌دانیم و متحد خود می‌پنداریم، روبرو شویم. البته گفتن این حرف به معنای از دست دادن امید نیست. اما به طور قطع باید برخی توهمات را به دور افکنیم. ما امریکای لاتینیها ناگزیریم در نبرد علیه کشورهای تمامی خواه که می‌خواهند ما را در قلمرو نفوذ خود قرار دهند بجنگیم و پیروزی را از آن خود کنیم. همچنین هر قدر که شگفت‌انگیز به نظر برسد باید با برخی از ارگانهای اطلاع رسانی و تعدادی روشنفکران دمکراتیک در جهان آزاد نیز مبارزه کنیم.

لیما، اوت ۱۹۸۳

نیکاراگوئه بر چهارراه حوادث

صبح روز ۲۳ دسامبر ۱۹۷۲ زلزله‌ای ۵۳۰۰۰ خانه از ۷۰۰۰۰ خانهٔ ساکنان ماناگوا را ویران کرد و بیش از ده هزار تن را زیر آوار کشت و بیش از بیست هزار تن را مجروح کرد. مرکز شهر به صورت خرابه‌ای درآمد که جابه‌جا خانه‌های نیمه‌ویران تا امروز نیز در آن به حال غریبی باقی مانده‌اند، بی‌آنکه در و پنجره یا کف و سقفی داشته باشند، مانند بناهای تاریخی که از فاجعه جان به در برده‌اند یا توتمی برای تاراندن ویرانی تازه.

تئاتر روبن داریو، که در اواخر دیکتاتوری سوموزا ساخته شده بود، دو سالی بود که به علت از کار افتادن تهویهٔ مطبوع تعطیل شده بود و دولت از عهدهٔ پرداخت ۲۰۰۰۰۰ دلار هزینه‌اش برنمی‌آید. انقلاب ساندینیستی در میان خرابه‌های گراند هتل، یکی از قربانیان زلزله، تئاتر ملی را ساخته است. دانیل اورتگا روز ۹ ژانویه ۱۹۸۵ به مناسبت مراسم تحلیف در مقام ریاست جمهوری که قرار بود فردای آن روز برگزار شود، در همین جا روی صحنه‌ای موقتی یک برنامهٔ موسیقی محلی برای نمایندگان خارجی ترتیب داد. راهنمایی که دولت برایم تعیین کرده بود ــ رُمان‌نویس لیساندرو چابِس، مدیر کتابخانهٔ ملی ــ وسواس سر وقت رسیدن داشت و وادارم می‌کرد یک ساعت زودتر سر هر قراری حاضر شوم. این دفعه به

نفع من تمام شد، چون وقتی باقی مهمانان از راه می‌رسیدند، همسر فرمانده اورتگا، روساریو موریو، دبیر کل اتحادیه کارگران هنر و فرهنگ، مرا به گردشی در همهٔ اتاقها و راهروهای ساختمانی برد که زمانی گراند هتل بود و اکنون موزهٔ هنر مدرن شده بود. انتخاب خوبی بود که در میان خرابه‌هایی که گویا معماری با تخیل پرجسارت به عمد طراحی کرده بود، نقاشیهای انتزاعی، سوررئالیستی و بدوی را نشان بدهند.

این واقعه مال روز سوم دیدارم از نیکاراگوئه بود. یک ماه تا شروع فوریه برای نوشتن این مقاله آنجا بودم. اما دیگر خرابه‌های گراند هتل را ندیدم. هر بار که به طرف «مرکز» ترسناک ماناگوا راه می‌افتادم ــ که پس از زلزله بازسازی نشده بود ــ بیهوده دنبالش می‌گشتم و هرگز نمی‌توانستم با نشانیهایی که دیگران می‌دادند پیدایش کنم. به نظرم معجزه‌آسا می‌رسید که راننده‌های تاکسی از عهدهٔ چنین کاری برمی‌آمدند. تا آن وقت خیال می‌کردم توکیو سردرگم‌ترین هزارتوی دنیاست. اما ماناگوا دست آن را از پشت بسته.

فضاهای باز و خالی از سکنه سبب وحشت می‌شود. آنجا که ظاهراً مرکز شهر است، غلات را درو کرده‌اند و گاوها می‌چرند. خیابانهای پایتخت نیکاراگوئه همه خیابانهای فرعی است و نام ندارد و خانه‌ها شماره ندارند. نشانیها سردرگم، طنزآمیز و خلاف واقعیات تاریخی و جغرافیایی است. یک نشانی نمونه: «از آنجایی که درخت کوچک بوده، هفتاد vara بالاتر و بیست vara پایین‌تر.» منظور کدام «درخت کوچک» بود؟ درختی که زمانی در گذشته بوده ــ و کسی نمی‌داند کی ــ در جایی که حالا هیچ چیز نیست، و با اینحال اهالی ماناگوا می‌توانند آن را پیدا کنند. vara واحد طول قرون وسطایی اسپانیاست که به یک یارد نمی‌رسد و حالا در دنیا به جز نیکاراگوئه کاربردی ندارد. و «بالا» و «پایین» را چطور تعبیر

کنیم؟ چنانکه می‌شود پیش‌بینی کرد، توضیحات مختلفی شنیدم. به قول بعضیها «بالا» به معنای شرق است، که از طرف فرودگاه می‌آید، آنجا که هواپیماها «به بالا» و آسمان می‌روند، و منظور از «پایین» غرب است، یعنی سمت گورستان که آدم «به پایین» و توی زمین می‌رود. اما از نظر بقیه هر دوی این نامگذاری به دورهٔ سرخ‌پوستان پیش از تسلط اسپانیا برمی‌گردد: «بالا» جایی است که خورشید طلوع می‌کند و «پایین» آنجاست که خورشید غروب می‌کند.

در راه سفر به ماناگوا در ونزوئلا توقف کردم. یکی از دوستان ونزوئلایی از کارم تعجب کرد «می‌خواهی بروی ماناگوا! این کشور تقریباً مثل کوباست. با شهرتی که به راست بودن داری، برایت دردسر درست می‌شود. مراقب باش!» (بنا به دلایلی که مانند خیابانهای ماناگوا اسرارآمیز است، دفاع از آزادی بیان، انتخابات و کثرت‌گرایی سیاسی، در بین روشنفکران امریکای لاتین برای آدم شهرت راست بودن به بار می‌آورد.)

در واقع برایم مهم نبود، و به جای آنکه این موضوع به ضررم تمام شود، برعکس از مهمان‌نوازی ساندینیستها و مخالفان رژیم به تنگ آمدم. سرخیو رامیرس، معاون رئیس‌جمهور، رُمان‌نویس و یکی از دوستان دیرین من پیش از انقلاب، روزی سر مهمانی ناهار در خانه‌اش به من گفت: «به نظرم تا حالا فهمیده باشی که مهمان‌نوازی ساندینیستها و نیروهای ارتجاع به این دلیل است که هر دو می‌خواهیم در مقاله‌ات از ما تعریف کنی و از مخالف ما بد بگویی.» رامیرس مردی فرهیخته، چهل و سه ساله و شوخ‌طبع است. در برلین غربی زندگی کرده و پیش از انقلاب مدیر انتشارات دانشگاه در کستاریکا بود. با زنی زیبا و معاشرتی ازدواج کرده که شبی یکی از عبارتهای خاص خود را به زبان آورد: «آثار مارکس را می‌خوانم و همه چیزش به دلم می‌نشیند، غیر از آنچه دربارهٔ مذهب

می‌گوید.» مخالفان سرگیو می‌گویند که او در ملأعام خیلی تندرو است، تا از رفقای ساندینیستش عقب نماند، حال آنکه در اصل میانه‌روترین فرد رژیم است.

این ماهی بود پرشور، فشرده و دیوانه‌وار که در طول آن با صدها تن حرف زدم، تقریباً به همه جای کشور سفر کردم و تجربه‌های فراموش‌نشدنی به دست آوردم. یکی از این خاطرات دیدن تنوع و زیبایی در و دشت نیکاراگوئه بود که جابه‌جا دریاچه‌ها، آتشفشانها، جلگه‌های سرسبز مناسب دامپروری، کوهستانهای پرنشیب و فراز، و در کرانهٔ اقیانوس اطلس جنگلهایی که رودهایی چون ریو اسکوندیدو ــ که از بلوفیلدز تا راما جاری است ــ در آن دیده می‌شود. این رود را می‌شود در چهار ساعت با قایق موتوری طی کرد. در اینجا به طبیعت بکری برمی‌خوری که پای کمتر انسانی به آن رسیده است.

به جز کرانهٔ اقیانوس اطلس که به علت درگیری بین دولت و سرخ‌پوستان میسکیتو که یک سومشان (تعدادشان به هفت هزار تن می‌رسد) به هندوراس مهاجرت کرده‌اند و برای رفتن به آنجا مجوز رسمی لازم است، می‌توان آزادانه به بقیهٔ کشور، از جمله مرزهای شمالی با هندوراس که جنگ با کنتراها در آن گسترده است، مسافرت کرد. به بعضی از این سفرها همراه دوست خوش‌خُلقم، لیساندرو چابِس آلفارو ــ که خودش بومی بلوفیلدز است ــ رفته‌ام و بعضی را به تنهایی، بی‌آنکه کسی مزاحم شود. از دیدن اینکه حتی در مناطق اِستلی و خینوتِگا که نشانه‌های جنگ (دهات خالی از سکنه، تعاونیهای ویران، وسایل نقلیهٔ سوخته) آشکارا در آن دیده می‌شود، هیچ‌گونه هشیاری نظامی نیست و زندگی روال عادی خود را دارد، تعجب کردم. تنها جایی که در مردهای

خیابانهایش حالت عصبی را دیدم بلوفیلدز و دور و برش بود. اما حمله‌ها و عملیات شورشیان میسکیتو کمتر از مرزهای مشترک با هندوراس است.

لیساندرو مصاحبه با رهبران رژیم را ترتیب داد و من مصاحبه با مخالفان را. این کار مال چند روز اول بود. چون پس از دو هفته مشکل من این نبود که چطور از همه‌شان وقت ملاقات بگیرم، بلکه وقت پیدا کردن بود تا بتوانم حتی با یک سوم از این وزیران، بازرگانان، کشاورزان، روزنامه‌نگاران، کشیشها، فمینیستها، هواداران کلیسا، شاعران و حتی دیوانه‌هایی که برای مقاله‌ام «حقایق اساسی» ارائه می‌دادند، دیدار کنم یا یک دهم از دعوتها برای حضور در مجامع را بپذیرم. در این بین اتاقم در هتل اینترکنتینانتال (بالاترین اتاق هتل که به قول مردم روح هوارد هیوز در آن پرسه می‌زد: هنگام زلزلهٔ هولناک او در آنجا بود) پر از انواع کتاب، کاغذ، روزنامه، بولتن، نامه، اعلامیه و غیره بود که برای بردنشان چمدان بزرگی لازم داشتم. مهمان‌نوازی نیکاراگوئه‌ایها نشانه‌ای بود از اهمیتی که هم رژیم و هم مخالفانش به آنچه در خارج دربارهٔ نیکاراگوئه می‌گفتند قائل بودند. هر دو طرف می‌دانست که سرنوشت ساندینیسم نه تنها در داخل کشور، بلکه در خارج آن (بخصوص در ایالات متحده) تعیین می‌شود.

مخالفان داخلی و کنتراها

آیا نیکاراگوئه دولتی مارکسیست ـ لنینیست است؟ آیا در راه آن است که کوبای دوم بشود؟ کوبا در پنجمین سال انقلابش تابع اتحاد شوروی بود: بقای اقتصادی و نظامیش به شوروی وابسته شد؛ همهٔ اَشکال مخالفتها سرکوب شد؛ بخش خصوصی در شرف نابود شدن بود، دیوانسالاری

تک‌حزبی شاخکهایش را در تمام کشور گسترده بود، و سختگیری ایدئولوژیک مطلق بود. در نیکاراگوئه، پنج سال و نیم پس از سقوط سوموزا، بخش خصوصی گرچه تحت تسلط شدید دولتی است، هنوز در کشاورزی، دامپروری، تجارت و صنعت اکثریت دارد؛ و با وجود سانسور شدید، می‌توان از تعدد رسانه‌ها، هر چند اندک، حرف زد: در *لا پرنسا*، هفته‌نامهٔ *پاسوآپاسو* و دو ـ سه ایستگاه رادیویی هنوز می‌توان انتقادهای خفیف شنید؛ و احزاب سیاسی مخالف با دفاتر و بولتنهای داخلی وجود دارند که خصومت خود را با دولت از بیرون ــ هماهنگ‌کنندهٔ دمکراتیک ــ و از درون، در مجلس ملی که انتخاباتش اخیراً برگزار شده، بیان می‌کنند. درست است که این گروههای مخالف ظاهراً به آن دلیل نادیده گرفته می‌شوند که چندان مؤثر نیستند و در حوزه‌ای که رژیم به آنان اجازهٔ فعالیت می‌دهد در شرایط برابر با ساندینیستها نیستند، چنانکه در انتخابات نوامبر نشان داده شد، اما این نکته هم حقیقت دارد که مخالفت در معرض ارعاب و سوءظنی که هرگونه نارضایتی را در رژیمهای تام‌گرا تهدید می‌کند نیست. اتحاد شوروی، کوبا و کشورهای بلوک شرق کمکهای فنی و نظامی به نیکاراگوئه کرده‌اند و مشاوران آشکار و پنهان فرستاده‌اند. اما اگر بگوییم نیکاراگوئه مثل کوبا تیول اتحاد شوروی است، حقیقت را تحریف کرده‌ایم. در اینجا این امر مصداق ندارد. شاید این موضوع تصمیم ساندینیستها نباشد ــ که بی‌میل نبودند خود را تحت حمایت مسکو قرار دهند ــ بلکه بر اثر اکراه اتحاد شوروی باشد که نمی‌خواهد بار سنگین کوبای دوم را به گُرده بکشد و خطر رویارویی با ایالات متحد را که لازمهٔ آن است به جان بخرد. (لوسینچی، رئیس‌جمهور ونزوئلا، به من گفت که از شوروی پرسیده است آیا قصد ندارند جنگنده‌های میگ را به نیکاراگوئه اعزام کنند. و آنها به وسیلهٔ سفیرشان

پیام داده‌اند: «آنقدرها هم احمق نیستیم!») این تنها راه توضیح سخنرانی فیدل کاسترو در اعلام آن چیزی است که اکنون همه می‌دانند ــ اینکه اگر نیکاراگوئه اشغال شود، کوبا بیطرفی احتیاط‌آمیز خود را حفظ خواهد کرد ــ همچنین پندش به ساندینیستها که در چارچوب گروههای مخالف با ایالات متحد از راه گفتگو به توافق برسند.

شواهدی وجود داشت دال بر اینکه فقط می‌توانند حمایت محدود مسکو را به حساب بیاورند، بعلاوهٔ مقاومت داخلی در برابر استقرار رژیم مارکسیستی، دشواریهای اقتصادی که مصادرهٔ اموال و نظارت دولتی در چند سال اول به بار آورد، و واکنش منفی که بر اثر خرابکاری و تروریسم کنتراها ایجاد شده همه و همه طرح کمونیستی اولیهٔ ساندینیستها را تعدیل کرد. به جای آن الگویی است که هنوز شکل نگرفته، به طور مبهم بی‌طرف، ملی‌گرا و سوسیالیست است ـ الگویی که معتقدند احتمال بیشتری دارد که بقای رژیم را تأمین کند و راه را برای دستیابی به صلح داخلی هموار سازد. رهبران این کشور وقتی پی بردند که رؤیاهای انقلاب بنیادی آنان را به لب پرتگاه می‌برد و ناراضیان را بیش از پیش برمی‌انگیزد و منجر به فاجعه می‌شود، مصلحت‌جو شده‌اند. به همین دلیل شجاعانه اعلام کرده‌اند که حاضرند با مخالفان موافقتنامه امضا کنند، از ارزش پول رایج کاسته‌اند، یارانهٔ حمل و نقل و مواد غذایی را حذف کرده‌اند، و اعلام داشته‌اند خرید سلاحها را عقب می‌اندازند و صد تن مشاور نظامی کوبا را پس می‌فرستند، و در بیانیه‌های متعدد اِطمینان داده‌اند که «رژیم اکنون با اقتصاد مختلط و کثرت‌گرا موافق است.» در حال حاضر این نیمی از حقیقت است. اما اگر صلح به بار آورد و از مداخلهٔ خارجی جلوگیری کند، بدل به واقعیت کامل می‌شود. در ماهی که در نیکاراگوئه بودم، تقریباً از زبان همهٔ مقامات رسمی رژیم این شاه بیت را مکرر شنیدم: «تجربه ما را

واقع‌بین کرده است.» معنی این حرف آن است که آماده‌اند امتیازات بسیاری به حریف بدهند، جز یکی، و آن هم واگذاری قدرت است[۱].

میل به حفظ قدرت به نام آرمانهای والا یا میل بی‌پرده به حفظ خود قدرت ــ ساندینیستها به هر دو چشم دارند ــ منحصر به رژیمهای تام‌گرا نیست، این یکی از ویژگیهای دیکتاتوریهای نظامی، مثلاً دیکتاتوری محتاط PRI در مکزیکوست. یک نیکاراگوئه‌ای ــ دون امیلیو آلبارِس مونتالبان، چشم پزشک محافظه‌کار و شکاک، رهبر سیاسی و طنزپردازی ظریف، که دیدارش در زیر آسمان پرستارهٔ نیکاراگوئه در آن ماه دیوانه‌وار نعمتی بود ــ شبی به من گفت: «این انقلاب کمتر بوی مسکو و بیشتر بوی مکزیک را می‌دهد.» درست است، این انقلابی است که با احتیاط به چیزی متفاوت از آنچه تاکنون دیده شده بدل خواهد شد. مایلم که با این نظر موافقت کنم.

احزاب مخالف نیکاراگوئه که نظرات مرا شنیدند، با خشم و خروش به آن واکنش نشان دادند. در ملاقاتهایی در حضور دهها تن مخالف رژیم ــ بعضی مثل اجتماع کنفدراسیون ملی حرفه‌ایها، CONAPRO، با حضور بیش از صد و پنجاه نفر ــ برای ثابت کردن سرشت تام‌گرای ساندینیستها نمونه‌هایی از نقض حقوق بشر، مسخره‌بازی حقوقی دادگاههای ویژهٔ خلق ضد سوموزا، محدودیت اتحادیه‌های تجارت آزاد، منع حق اعتصاب، بستن ۲۴ ایستگاه رادیویی و روزنامه، بی‌اطمینانی بازرگانانی که با مصادرهٔ اموال و مقررات ضد و نقیض روبرو هستند، و تلقین به جوانان در مدارس و ارتش و غیره را ارائه دادند. هیچ‌کس حرفش را رک و راست نمی‌زد و بعضیها پس از گفتن نام و نام‌خانوادگیشان تهمتهای سخت (و

---

۱. به پانویس شمارهٔ ۵ مراجعه شود.

غیرقابل اثبات) به رهبران می‌زدند، از قبیل اینکه بهترین خانه‌ها را تصاحب کرده‌اند، یک روسپیخانه در کیلومتر ۱۴/۵ بزرگراه جنوبی دارند؛ رستوران ساکوآنسوچ را به جایی تبدیل کرده‌اند که مشاوران کوبایی، روسی، بلغار و سایر کشورهای کمونیستی در آنجا عیاشی کنند. وقتی به لطایف‌الحیل گفتم که در کشورهای تام‌گرایی که می‌شناسم چنین اجتماعی محال است و از آن غیرقابل تصورتر این است که همچو حرفهایی بزنیم، مرا به سادگی و خامی متهم کردند. آیا تشخیص نداده‌ام که مدارای «تاکتیکی» نظام به انتها رسیده است؟ همچنین با حرفهایی که زده‌اند، آزادی یا شاید زندگی خود را به خطر انداخته‌اند.

پس از این اجتماعات همیشه شجاعت این آدمها را تحسین می‌کردم، اما به کارایی‌شان در تغییر حوادث نیکاراگوئه شک داشتم. تعداد این احزاب که به اصطلاح مخالفان مدنی را تشکیل می‌دهند چقدر است؟ آمار مقامات رسمی و مخالفان همیشه به نظرم خیالی و بدون ارتباط چندانی با واقعیت بوده. شاید آمار مخالفان کمی بیش از رهبرانشان بیانگر باشد. دسته‌های گوناگونی از برگزیدگان وجود دارد. اینان یا به سبب خطای خود یا به علت ماهیت ماکیاولی رژیمها چند پاره شده‌اند و تقریباً همه‌شان ــ حزب محافظه‌کار دمکراتیک، حزب لیبرال، حزب سوسیالیست مسیحی، و حزب دمکراتیک اجتماعی ــ شعبه یا قسمتی انشعابی دارند که با دولت همکاری می‌کنند.

در مورد حزبی که شاید بیشترین هوادار را داشته باشد، یعنی حزب محافظه‌کار، سه انشعاب مختلف به وجود آمده است. در بین رهبران مردهای توانا و فرهیخته نیز هست، اما در چارچوب کلی کردار سیاسیشان غیرعملی است. نمی‌پذیرند که با تحریم انتخابات نوامبر، هرقدر هم که دولت متقلب بوده باشد ــ بهرحال بیش از انتخابات

تشریفاتی مکزیکو یا انتخابات اخیر در پاناما تقلب در کار نبوده است ــ دچار اشتباه شده‌اند، چون در سطح ملی فرصت بزرگی برای خودنمایی و سکوی پرشی به آنها داده می‌شد که می‌توانستند از آن از زیاده‌رویها و خطاهای مقامات رسمی انتقاد کنند و تأثیر آزادکننده‌ای بر رژیم بگذارند. آنان از دیدن تغییراتی که جامعهٔ نیکاراگوئه در پنج سال اخیر پشت‌سر گذاشته سرباز زدند و نپذیرفتند که اگر می‌خواهند آنچه را که هنوز از آزادی به جا مانده نجات دهند، بی‌آنکه اصلاحات قانونی و پیشرفت اجتماعی را قربانی کنند، باید در رژیمی که با آن مبارزه می‌کنند بسیار مبتکر، روشن‌بین و پُردل باشند. آنها از نوعی قانونگرایی و دمکراسی لیبرال بحث می‌کنند که نیکاراگوئه هرگز طعم آن را نچشیده و ــ البته بدبختانه ــ احتمال نمی‌رود که در آیندهٔ نزدیک نیز بچشد. به این ترتیب خود را بین دو سنگ آسیاب قرار می‌دهند و فقط می‌توانند به خود بگویند و دیگران را قانع کنند که در حال حاضر نیکاراگوئه دولتی تام‌گرا و یکی از اقمار اتحاد شوروی است یا دارد می‌شود، و در نهایت استراتژی خود را به سیاستی فاجعه‌بار تقلیل دهند، یعنی چشم براه کنتراها و کمک «نیروی دریایی» باشند تا این وضع چشم نپوشیدنی را اصلاح کنند. به نظر من چنین ارزیابی سراپا نادرست است.

این کنتراها که ساندینیستها آنها را «مزدور» و رئیس‌جمهور ریگان آنان را «رزمندگان آزادی» می‌خواند، چه‌کسانی هستند؟ بیشترشان عضو جبههٔ دمکراتیک نیکاراگوئه، FND، به رهبری آدولفو کالئو پورتوکارِرو، رئیس سابق حزب محافظه‌کار، هستند و درمنطقهٔ شمال و مرز هندوراس دست به عملیات می‌زنند. گروه دیگری با نام اختصاری ARDE در مرزهای جنوبی با کستاریکا به رهبری ساندینیست سابق، اِدِن پاستورا فعالیت دارند (گویا تعدادشان به ۷۰۰ نفر می‌رسد). به ادعای رژیم همهٔ افسران این

«دارودسته‌ها» از اعضای سابق گارد ملی سوموزا هستند. رئیس جمهور دانیل اورتگا به من گفت: «اگر کنتراها پیروز شوند، *لا پرنسا* جزو اولین قربانیان خواهد بود. کنتراها دمکراسی نمی‌خواهند، بلکه می‌خواهند رژیم سابق را برگردانند، همان رژیمی که این روزنامه با تمام قوا با آن مخالف است.»

مخالفان این عبارتها را مسخره می‌کنند. به قول آنها گرایش به سوموزا با خود او مرده، و اگر کسی بخواهد در سوابق سیاسی کندوکاو کند، دولت ساندینیست هم به اندازهٔ کنتراها کسانی را دارد که با رژیم دیکتاتوری همکاری می‌کرده‌اند (هر گروه سیاههٔ خودش را دارد). تفسیری که دولت و مخالفان از تقریباً هر چیزی به دست می‌دهند، چنان متناقض است که هر محقق بیطرفی را پاک سردرگم می‌کند. اما من دست‌کم در این جنگ به یک نتیجه رسیدم و آن اینکه هر دو طرف مبارزه فقیرند. در این جبههٔ پرپیچ و خم «بورژوا» پیدا نمی‌شود. کنتراها هم مثل سربازهای مجروح ساندینیست که در بیمارستان صحرایی گرمان پومارس در هفتصد کیلومتری ماناگوا دیدم، آدمهای بی‌چیز و عمدتاً دهقانند.

مدارک ساندینیستها از این لحاظ گویاست. معاون وزیر دفاع و رئیس ستاد ارتش، فرمانده جوان خواکین کوآدرا (که متعلق به یک خانوادهٔ اشرافی است و پدرش مدیر کل بانک مرکزی بوده) به من اطمینان داد که: «همهٔ کنتراهایی که به دست ما اسیر شده‌اند دهقانند. تاکنون فقط یک حرفه‌ای دستگیر کرده‌ایم، پزشکی که به کستاریکا رفته بود.»

از وزیر کشور، توماس بورخه، پرسیدم چطور این نکته را توضیح می‌دهد که دهقانان علیه حکومت سلاح برداشته‌اند. پاسخ داد: «عدهٔ زیادیشان را طرفداران سوموزا در وهلهٔ اول به اردوگاههایشان در هندوراس بردند. در آنجا از لحاظ عاطفی به کنتراها وابسته شدند و بعد خانواده و دوستهاشان بهشان کمک کردند. بیشتر به دلایل احساسی و نه

سیاسی. اما در ضمن باید بپذیریم که اشتباهات ما در ناحیه دشمنی‌شان را برانگیخته. اراذل و اوباش زیادی به گروههای شبه‌نظامی ملحق شدند، آدمهای بیرحم و شریر که کارشان غارت و تجاوز به ناموس مردم است. هر چند ما مسئولین این فجایع را سخت مجازات کردیم، اما این رفتارها به کنتراها کمک کرد.»

بهرحال موضوع متناقض‌نمایی است که در پنج سال و نیم از زمان پیروزی انقلاب، آنانی که در جنگ مرزی می‌کشند و کشته می‌شوند از هر دو سو مردمان بی‌چیزند و بسیاری از آنها عقیدهٔ روشنی از آنچه در خطر است ندارند. بعضیها فکر می‌کنند که علیه طمع منطقه‌ای رونالد ریگان می‌جنگند. عده‌ای دیگر، اگر از روی یادداشتهای کنتراها قضاوت کنیم که در دفتر فرمانده مانوئل مورالس اورتگا در استلی دیدم، معتقدند که این جنگی مقدس است علیه شیطان و به نام مریم باکره. فرمانده مورالس اورتگا مرا به دیدن تعاونیهای دهقانان که FDN به آنها حمله کرد برده بود.

(شبی سر شام در خانهٔ یکی از بورژواها شاهد گفتگویی شنیدنی بین یک دیپلمات امریکای شمالی و یک نیکاراگوئه‌ای بودم که واشینگتُن را سرزنش می‌کرد که در اعزام تفنگداران دریایی این پا و آن پا می‌کند. دیپلمات پاسخ داد: «هیچ کدام از شماها که امشب در اینجا حاضرید پسرهاتان را به کمک کنتراها نفرستادید. آنها را فرستاده‌اید کستاریکا، گواتمالا و ایالات متحد تا از خدمت نظامی فرار کنند. و حالا می‌خواهید تفنگداران دریایی بیایند و مشکلتان را حل کنند. چه دل و جرأتی!»)

کنتراها می‌توانند خسارت هنگفتی به رژیم ساندینیستها بزنند. شاید بیشتر از لطماتی که تاکنون زده‌اند: ۷۶۹۸ قربانی به گفتهٔ دانیل اورتگا (که به تناسب جمعیت برابر با نیم میلیون تن در ایالات متحد است). اما نخواهند توانست رژیم را سرنگون کنند. در میان برخی بخشهای دهقانی

و بورژوایی از پشتیبانی برخوردارند، اما نه آنقدر که بتوانند مثل آنکه از شر سوموزا رهایشان کرد شورشی همگانی به پا کنند. هر چند که آنها اهل نیکاراگوئه‌اند، وابستگی سیاسی و نظامیشان به سیا و ایالات متحد حتی در بین گروههای مخالف ساندینیستها سبب سوءظن شده است. چون کیست که روابط تلخ‌گذشته بین‌دو کشور را فراموش کرده باشد: مداخلات بیشمار امریکای شمالی و اشغالگران نیکاراگوئه، به اضافهٔ آن یک که منجر به استقرار سلسلهٔ سوموزا شد. (محترم‌ترین شخصیت مخالف، شاعر و نویسندهٔ کاتولیک، پابلو آنتونیو کوآدرا، که مدیر مشترک *لا پرنسا* است، به من گفت: «کمک آشکار سیا به کنتراها اشتباه بوده است.»)

برای براندازی ساندینیستها لازم است که ایالات متحد دست به دخالت نظامی گسترده و خونینی بزند که به جای دمکراسی موجب دیکتاتوری می‌شود، چون تنها رژیم دیکتاتوری می‌تواند در جامعه‌ای آسیب دیده از تروریسم و گروههای چریکی فعال از همهٔ طرفین دعوا نظم برقرار کند. این تهاجم بعید برای کسانی که می‌کوشند در نیکاراگوئه وضع دمکراتیک را حفظ کنند تنها راه‌حل نیست. در شرایط کنونی راه‌حل دمکراتیک ــ که البته بارقهٔ امیدی است ــ تنها از راه تفاهم با رژیم قابل دستیابی است. گرچه رژیم گامهایی به سوی تام‌گرایی برداشته، با کشاکشها و مشکلاتی روبرو شده که آن را آمادهٔ سازگاری کرده است. احزاب سیاسی مخالف اگر به درجات این نکته را در نیابند، از بابت واقعیت سیاسی نیکاراگوئه در حاشیه قرار می‌گیرند.

کلیسا

نیکاراگوئه یکی از کشورهایی است که سخت به دین کاتولیک پابند است. وقتی در بخش استلی برای دیدار تعاونیهایی که به دست کنتراها ویران

شده بود سفر می‌کردم، به مراسم دسته‌جمعی دهقانهایی برخوردم که با بهترین لباسهای روز یکشنبه‌شان ـ بسیاری پابرهنه برای ادای دین ـ راهی محراب سرور ما اسکیپولاس در اِل سائوس، در هفتاد کیلومتری آنجا بودند. هر ده نیکاراگوئه قدیس خاص خود را دارد و در جشنی که غالباً چند روز طول می‌کشد و راه‌پیمایی جمعی و مراسم رنگارنگی را دربردارد سالروز قدیس حامی خود را برگزار می‌کند.

در نیکاراگوئه امروز مذهب از سیاست جدا نیست. شاید قطعی‌ترین مباحثهٔ کشور رویارویی از یک سو بین کلیسا و دولت و از سوی دیگر اختلاف در درون صفوف خود کلیسا باشد.

بسیاری از کاتولیکها که در کنار ساندینیستها علیه سوموزا جنگیده‌اند و تقریباً همهٔ رهبران FSLN، از جمله آنهایی که مانند توماس بورخه یا کارلوس فونسکا آمادور تحت نفوذ مارکسیسم‌اند، کاتولیک بار آمده‌اند. در خینوتِگا در یک گردان ارتش منطقه‌ای یک راهب یسوعی به نام فرمانده سانخینس را نشانم دادند که خرقهٔ کشیشی را کنار گذاشته بود تا در انقلاب شرکت کند و در حال حاضر با کنتراها بجنگد. سلسله مراتب کلیسا بارها در برابر سوموزا ایستادگی کرد و پس از پیروزی در نامه‌ای کلیسایی (۷ نوامبر ۱۹۷۹) ساندینیستها را متبرک کرد و اعلام داشت: «انقلاب لحظهٔ مبارکی است که سبب شد کلیسا خود را وقف فقرا کند.» اما این ماه عسل دیری نپایید. بنیادی کردن رژیم به این موضوع و همچنین، با پشتیبانی دولت، به اهمیت روزافزون نظرات و شخصیتهای جنبش که ترکیبی از مارکسیسم و مسیحیت را در چارچوب کشور نیکاراگوئه توصیه می‌کردند خاتمه داد. همین ثابت می‌کند که نخستین وظیفهٔ مسیحیان تعهدشان به انقلاب و یکسان دانستن گناه با «ساختار اجتماعی غیرعادلانهٔ سرمایه‌داری» است و

افراطی‌ترین تفسیر آن ــ مثلاً تفسیر ارنستو کاردنال، کشیش شاعر را در نظر بگیریم، که اخیراً کار مذهبی را کنار گذاشت تا از مقام وزارت فرهنگ استعفا ندهد ــ اعلام این نکته است: «مارکسیسم تنها راه‌حل مشکلات دنیاست». نیکاراگوئه برای کاتولیکهای سوسیالیست، متألهان تندرو، پیمبران اهل مکاشفه، و کشیشان مارکسیست ـ لنینیست از تمام جهان بدل به بهشت روی زمین شده است. رژیم ساندینیست که چهار کشیش انقلابی در دولتش داشت، با اعتقاد به اینکه به انقلاب حال و هوای مسیحی خواهد داد، بی‌آنکه به بنیادگرایی‌اش لطمه بزند، به این کلیسای مردمی پروبال داد و این محاسبه غلط از آب درآمد. اما به نظر من نتیجهٔ مثبتی داشت، چون به دولت نیکاراگوئه کمک کرد تا به دامان تام‌گرایی کامل نیفتد.

وقتی از نزاع بین کلیسای مردمی و سلسله‌مراتب کاتولیک حرف بزنیم، این فکر به ذهن می‌رسد که منظور از اولی توده‌های فروتن وفادار و چوپانانشان است، حال آنکه دومی عبارتست از فوجی اسقف عجیب‌الخلقه و مشتی کاتولیکهای پشت کوهی تام‌گرا که در برابر امواج تاریخ کور و کرند. در واقع کلیسای مردمی چندان هم محبوب نیست. اینها عبارتند از کشیشان و مردمان عامی که جستجوهای روشنفکری و کار اجتماعی ـ سیاسیشان در فراسوی چارچوب عادی و میانه‌حال کاتولیکی قرار دارد. بالاتر از همه فقر مورد نظر است. مرکز و مؤسسات آنها چند روزنامهٔ صاحبِ نظر را منتشر می‌کنند ــ مثل تفکر برای خود (Pensamiento Propios) از سوی مؤسسهٔ ملی تحقیقات اقتصادی و اجتماعی (INIES) با مدیریت اگزاویه گوروستیاگای یسوعی و سپیده‌دم (Amanecre) از طرف مرکز آنتونیو بالدیبیه سو اکومنیکال که اوریل مولینای فرانسیسکن، بلندپایه‌ترین مقام برجستهٔ کلیسای

مـردمی آن را تأسیس کـرد. اما کوششهـای او در انکـار آن نقـش تاریخی که کلیسا در خدمت قدرتهای حاکمه ایفا کرد، و جامهٔ مبارزهٔ طبقاتی و ضدامپریالیستی پوشاندن به نمادهای انجیلی، و با تفسیر کتاب مقدس نشان دادن اینکه جنگ در راه سوسیالیسم در بین مسیحیان مهم‌ترین مبـاحثه است، تنها در بخشهـای متعهد و روشنفکـر جامعه بازتاب یافت که خود پابند دین نبودند. اکثریت کاتولیکهای نیکاراگوئه، مانند باقی امـریکای لاتین، این مـذهب اقتباسی، روشنفکری و انتقادی را که کلیسای مردمی ارائه می‌دهد نمی‌پذیرند، بلکه ایمان شهودی، منضبط و آیینی را که همیشه موتور محرکهٔ کلیسا در بین ما بوده ترجیح می‌دهند: ایمان مردم ساده. این گرایش همان است که سلسله مراتب کلیسایی و رهبر خلل‌ناپذیرش، عالیجناب اسقف اعظم اوباندو یی براوو ارائه می‌دهد و موعظه می‌کند و در برابر مخالفان که تهدیدش می‌کنند از آن دفاع می‌کند.

نماز وحدتی که پدر اوریل مولینا در کلیسای سانتاماریا دِ لُس اَنخِلس در ناحیهٔ ریگوئیرو که در آنجا کشیش بخش است به جا می‌آورد، در نمازخانهٔ مدوری برگزار می‌شود که هیچ تمثالی جز مریم باکره در آن نیست و دیوار نگاره‌های انقلابی که در آن مسیح را می‌توان در جامهٔ روستائیان نیکاراگوئه‌ای دید، و یانکیهای رذل امپریالیست و سربازهای چرب و چیل به جوانانی که پرچم نیکاراگوئه در دست تکان می‌دهند شلیک می‌کنند، تمثال مریم باکره را احاطه کرده‌اند. «عشاء ربانی دهقانی» که آهنگساز، کارلوس مِخیاگودوی، اجرا می‌کند، گهگاه با سرودهای انقلابی که با آهنگ دلنوازی همراه است قطع می‌شود. پدر اوریل در موعظه‌اش به ما دربارهٔ «روند انتقال انقلابی جامعه» که مسیحیان باید با ایمان از سر بگذرانند درس می‌دهد. او ساندینیستهایی را که تازه در

عملیات کشته شده‌اند نام می‌برد و از حضار می‌خواهد پس از هر نام بگویند «حاضر». عشاء ربانی در لحظهٔ بوسهٔ صلح شبیه جلسات سیاسی می‌شود. بیش از نیمی از جماعت از «هواداران بین‌المللی» امریکای شمالی‌اند که با دوربینهای چرخان بر سر فرمانده توماس بورخه که کنار من است می‌ریزند تا از او عکس بگیرند، دستش را ببوسند و امضایش را بخواهند. (در گوشش نجوا می‌کنم «انقلاب دچار مشکل شده: مثل هالیوود است!»)

در کلیسای لاس سییر یتاس در آلتوس دِ سانتو دومینگو، برعکس هیچ خارجی پیدا نمی‌شود. مردمی که در کلیسا گرد آمده‌اند نیکاراگوئه‌ای هستند، پرچم نیکاراگوئه و واتیکان را در دست تکان می‌دهند، با کف زدن به عالیجناب اوباندو تهنیت می‌گویند (روز تولد اوست) و برای پاپ هورا می‌کشند. زیر ظاهر سنتی کلیسا و زینتهای آن همه چیز، از جمله شور و شوق اغراق شدهٔ مؤمنان نیز، همچنان که در ناحیهٔ ریگوئیرو هست، سرشار از بار سیاسی است. از زمان حوادثی که در جریان دیدار جان پل دوم در نیکاراگوئه اتفاق افتاد، پاپ یک اسم رمز است: هورا کشیدن برای او اعتراض به رژیم است. عالیجناب اوباندو در موعظه‌اش از مریم می‌گوید که عیسی را چون مادری اندوهناک به معبد برد تا اندوه مادرانی را که پسرانشان را از آنان گرفته‌اند دریابد (همه می‌فهمند که منظور او سربازگیری اجباری خدمت نظامی میهن‌پرستانه است).

مرکز آنتونیو بالدیبیه سو اکومِنیکالِ، خانه‌ای در مرکز ماناگوا، جایی جهان وطن است. الهیون پیشرو، چه پروتستان و چه کاتولیک، از تمام نقاط جهان به این مجمع دینی می‌آیند و شخصیتهای سرشناس بدعت‌گذار، همچون پروفسور هانس کونگ، کارل رانر، یا اسقف مشهور کوئرناواکا، مندس آرسِئو (که مؤمنان را ترغیب کرد به زیارت کوبا بروند، همچنان که

به زیارت لورد و فاتیما[۲] می‌روند). خوسه آرگوئیو، مدیر سپیده‌دم به من می‌گوید: «ما کلیسای معمولی نیستیم، بلکه جنبشی برای بازسازی هستیم که در راه وحدت با فقرا می‌کوشد. برای ما مسأله این نیست که انقلاب مارکسیستی بشود. بیشتر این است که به حیات خود ادامه دهد. شِقِ دیگر دمکراسی نخواهد بود، بلکه چیزی است شبیه گواتمالا و السالوادور. و از نظر مارکسیستها زنده‌ها به مرده‌ها ترجیح دارند.»

به گفتهٔ پدر اوریل مولینا «همهٔ این کارها دربارهٔ کلیسای مردمی بدعت کاردینال لوپس تروخیلو است. بعضی از نشریات خداشناسی رهایی‌بخش مایهٔ وحشتم می‌شود. ما می‌خواهیم کلیسا در بین مردم اعتبارش را حفظ کند، اعتباری که اسقفها با محکوم نکردن تجاوز امریکای شمالی از دست داده‌اند.» او می‌گوید که در وضع حاضر سانسور پذیرفتنی است، اما مثل اقدامی موقتی. انقلاب هویت را به مردم نیکاراگوئه بازپس داده است «که فرهنگ عامه، شعر، و همهٔ سنتهای ما به آن خوراک می‌رساند. مردم ما به یمن این هویت اکنون به خود می‌بالند که دیکتاتوری و استثمار دنیوی از آنها رفع شده است. سلسله‌مراتب کلیسا با مخالفت با انقلاب اقتدار خود را از دست داد. بیانیه‌ها و اعمال آن در خدمت گروههای فوق ملی و سیا است.» او از حق چهارکشیش ـ خلیفه برای باقی ماندن در مقام خود به رغم منع واتیکان دفاع می‌کند. «می‌خواهند به استعفا وادارشان سازند و آنچه را که نمادش هستند قطع کنند، یعنی وحدت بین مسیحیت و انقلاب را.» پدر مولینا برای آنکه نشان دهد کورکورانه از رژیم دفاع نمی‌کند، به یادم می‌آورد که علیه نقض حقوق بشر و همچنین علیه اخراج کشیشها اعتراض کرده است. صف‌بندی

---

۲. Fatima, Lourdes دو مرکز مهم زیارت مذهبی مسیحیان، اولی در جنوب غربی فرانسه و دومی در شمال پرتغال.

کشیشهای نیکاراگوئه چگونه است؟ می‌گوید: «از چهارصد کشیش نیکاراگوئه حدود صد نفر با ما هستند و سیصد تن دیگر با عالیجناب اوباندو.»

اسقف اعظم نیکاراگوئه که این ارقام را می‌شنود، لبخند می‌زند. «کشیشهای نیکاراگوئه‌ای را که از اوریل پیروی می‌کنند، می‌توان با انگشتهای دو دست شمرد. البته درست است که این تعداد با روحانیونی که دولت از خارج می‌آورد در حال افزایش است. از طرف دیگر دولت به راهبه‌ها و کشیشهایی که می‌خواهند فقط به منظور کلیسایی به نیکاراگوئه بیایند روادید نمی‌دهد. به تازگی به هفت آموزگار فرقهٔ سالسی[۳] و نایب‌رئیس این فرقه روادید نداد.» (فرقهٔ سالسی با قاطعیت از اسقفها حمایت کرد و بنابراین دشمنی دولت را با خود برانگیخت. یسوعیها، فرانسیسکنها و دومینیکنها از گروههای دیگر پشتیبانی کردند.) «چنانچه دریافته‌اید، این مانورها چندان به نفعشان تمام نشد. بیشتر نیکاراگوئه‌ایها کاتولیکند و وفادار به اسقفها و پاپ.»

به نظرم او درست می‌گوید. در جشنوارهٔ سن سباستیان در دیریامبا شاهد چنین چیزی بودم. در آنجا هر بار که عالیجناب بوسکو بیباس، اسقفی که مراسم را رسماً افتتاح می‌کرد از عالیجناب اوباندو یا پاپ نام می‌برد، جمعیت پرشور و شوق کف می‌زد. همچنین در ابتدای مراسم که کشیش پیر میکروفُن را به چنگ گرفت و علیه حکومت فریاد زد: «کمونیستهایی که مسئول این جنگند و پسران ما را وامی‌دارند برای جنگ داوطلب شوند» شنیدم که جمعیت چقدر به گرمی برایش ابراز احساسات

---

۳. Salesian فرقه‌ای از راهبان کاتولیک که بنیانگذار آن سن فرانسیس دو سال بوده است.

کرد. و بالاتر از همه هیجانی را که عالیجناب اوباندو به هنگام ظاهر شدن در ملأعام ایجاد می‌کرد، به چشم دیدم. چون عالیجناب اوباندو در پنجاه و هشت سالگی شخصیت جذابی دارد. ردای ارغوانیش قیافهٔ زمخت سرخ‌پوستیش و اندام کوچک نیرومند دهقانیش را از چشم نمی‌پوشاند. وقتی در ماتاگالپا دستیار اسقف بود، نخستین اتحادیهٔ دهقانی را در منطقه بنیان نهاد و همچنان که خستگی‌ناپذیر در آن ناحیهٔ کوهستانی از دهی به ده دیگر می‌رفت، بسیار محبوب شد. داستانی سر زبانهاست حاکی از اینکه وقتی خبر ارتقایش را به مقام اسقف اعظم شنید سوار خری بود و به یکی از آن سفرهای دشواری رفته بود که حالا هم در این زمانهٔ سخت می‌رود. عالیجناب اوباندو برخلاف مخالفانش تظاهر به روشنفکری نمی‌کند. او محافظه‌کار است، به شیوهٔ جان پل دوم (روشن است که با او روابط خوبی دارد): یعنی مردی که تعهد را با اقتدار سنتی و کلیسایی و حس عدالت‌خواهی و یک ظرفیت قابل ذکر برای رساندن پیامی معنوی به مردم فروتن درهم می‌آمیزد.

نامه‌های کلیسایی اسقفهای نیکاراگوئه که از رژیم انتقاد می‌کند، روی حساس‌ترین موضوعات دست گذاشته است. روابط تیرهٔ ساندینیستها و سرخ‌پوستان میسکیتو در ساحل اقیانوس اطلس به قول کلیسا بر اثر اعمال خشونت‌آمیز دولت بوده است. اسقفها به قانون خدمت نظامی میهن‌پرستانه ایراد گرفته‌اند و استدلال کرده‌اند که ارتش ساندینیستها حزب است، نه سازمان ملی و برای آنانی که نمی‌خواهند در خدمت ایدئولوژیی باشند که با مذهبشان منافات دارد خواهان حق «اعتراض وظیفه‌شناسانه» هستند. اما نامه‌ای کلیسایی که جنجال زیادی به پا کرد، در ۲۲ آوریل ۱۹۸۴ منتشر شد که طی آن خواستار گفتگو بین دولت و کنتراها شده بودند. اسقفها و کشیشها از سکوی خطابه بارها از این نامه‌ها

پشتیبانی و به مارکسیسم حمله کردند و هرگونه نشانهٔ خودکامگی، الحاد یا آزار مذهبی را تقبیح کردند. آیا در این جدال اغراق شده، یا وسواسی در آن در کار بود؟ آیا اسقفها درک ناچیزی از مشکلاتی داشتند که انقلاب با آن روبرو بود و آیا کوششهایش را در یاری به بی‌چیزان کم ارزیابی کرده بودند؟ امکان دارد. اما این حملهٔ جناحی از جانب کلیسا ــ شاید بیش از بحران اقتصادی یا فشار خارجی ــ بر هرگونه حرکت خودکامانه که شاید دولت بر آن صحه می‌گذاشت ترمزی شد. اخیراً رهبری ساندینیستها گفتگویی را با مجمع اسقفها آغاز کرده است. هنگامی که در نیکاراگوئه بودم، دو دیدار خصوصی صورت گرفت، یکی بین عالیجناب اوباندو و رئیس‌جمهور اورتگا، و دیگری بین اورتگا و رئیس مجمع اسقفها، عالیجناب پابلو آنتونیو وگا.

آیا باکرهٔ مقدس با ساندینیستها مخالف است؟

دهِ کوآپا در قسمت مرکزی کشور در منطقهٔ چونتالس قرار دارد. شبی از شبهای سال ۱۹۸۰ برناردو خادم کلیسا دید که نوری از باکرهٔ مقدس ساطع شده که همهٔ نمازخانه را روشن کرده است. همین که برناردو چراغهای برق راروشن کرد، این نور ناپدید شد. سه هفته بعد، صبح یک روز که لب رود سرگرم ماهیگیری بود، ناگهان سرشار از سعادت شد. صحنهٔ دور و برش بناکرد به شکل عوض کردن: خورشید در حال کسوف بود، نغمه‌سرایی پرندگان و نجوای برگها را شنید و نور ملایمی را دید. ابری روی تل سنگی کنار درخت سدری فرود آمده بود. زن جوان زیبای پابرهنه‌ای با دستهای گره خورده و ردایی جواهرنشان بر تن و تاجی از ستارگان بر سر روی ابر پدیدار شد. گیسوانی خرمایی، چشمانی عسلی و پوستی برنزه داشت. دستها را که از هم گشود، گرمایی در تن و جان خادم

دوید. تته‌پته‌کنان گفت: «نامتان چیست؟» «نامم مریم است.» «از کجا می‌آیید؟» «از بهشت. من مادر سرور توام.»

این نخستین ظهور شبح در هشتم مِه بود. سه بار دیگر هم در ماههای ژوئن، ژوئیه، سپتامبر و همیشه در روز هشتم ماه پدیدار شد. خادم در هشت اوت هم فراخوانده شد، اما نتوانست برود، چون آب طغیان کرده و مانع گذشتنش از رود شده بود. بار آخر زن جوان پدیدار نشد، بلکه دختری هشت ساله ظهورکرده بود.

باکرهٔ مقدس در نخستین ظهور خواسته بود که نیکاراگوئه‌ایها با خانواده‌شان به مراسم دعا بروند و ترغیبشان کرده بود که یکدیگر را دوست بدارند و وظایفشان را انجام دهند و آرام بگیرند. در ضمن عبارتهایی گفت که طنین سیاسی داشت. «نیکاراگوئه از زمان وقوع زلزله رنج زیادی برده، و اگر شما تغییر نکنید باز هم در عذاب خواهد بود. اگر دست به تغییرات بنیادی نزنید، باعث جلو انداختن جنگ جهانی سوم می‌شوید.» پس از رؤیت دوم پیام صریح و روشن بود. برناردو از او پرسید نظرش دربارهٔ ساندینیستها چیست؟ «آنها بی‌دینند، کمونیستند. به همین علت من آمده‌ام که به نیکاراگوئه‌ایها کمک کنم. آنها به وعده‌هاشان عمل نکرده‌اند. اگر به آنچه می‌گویم توجه نکنید، کمونیسم در تمام امریکا پخش می‌شود. اما نباید کشورتان را ترک کنید، نباید به مشکلاتتان پشت کنید. اگر به حرفهای من گوش بدهید، نیکاراگوئه به روشنایی جهان تبدیل می‌شود.»

برناردو اینها را در باغ مدرسهٔ علوم دینی که در آنجا نگهداری می‌شود برایم تعریف می‌کند و می‌افزاید که هنوز نمی‌تواند همهٔ گفته‌های مریم را نقل کند. مرد آرامی است و خاموشی ظاهری همهٔ معتقدان را دارد که آن را جذاب می‌دانم و در عین حال کلافه‌ام می‌کند. با اینحال حتی به

نامربوط‌ترین سؤالهایم پاسخ می‌دهد. می‌گوید وقتی که اسقف خوئیگالپا، عالیجناب پابلو آنتونیو وگا به او اجازه داد معجزه را برملا کند و زائران دسته‌دسته رهسپار کوآپا شدند، سه مأمور رسمی دولت آمدند که به عنوان هدیه مزرعه‌ای با خاک خوب و چند گاو به او بدهند. به ازای آن فقط یک شرط داشتند: بگوید باکرهٔ مقدس ساندینیست بوده. او توضیح داده بود که ناچار است حقیقت را بگوید. آنها تن به سازش دادند: کافی بود این نکته حذف شود که او با ساندینیستها مخالف است. خادم جواب داد: «من نمی‌توانم به او خیانت کنم.» بعد روزنامه‌های رسمی، Barricada و Nuevo Diario و تلویزیون مبارزه‌ای علیه او راه انداختند و او را به جنون و هیستریک بودن متهم ساختند و گفتند دچار توهم است. زنی به نام ساندرا سراغش آمد و در گوشش حرفهای اغواکننده نجوا کرد و گفت: «دلم می‌خواهد نصف شب ببینمت.» مؤمنانی که از او حمایت می‌کردند پی بردند که عکاسها در میعادگاه منتظرش بودند. یک روز صبح زود پلیس به خانه‌اش حمله کرد و کوشید او را برباید، اما مؤمنانی که در خانه خوابیده بودند به نجاتش شتافتند. دو سال پیش کلیسا برای حفظ جانش او را به این مدرسهٔ علوم دینی آورد، که در اینجا باغبانی می‌کند و برای طلاب اهل بحث داستان می‌گوید.

وقتی برناردو به ماناگوا منتقل شد، باکرهٔ کوآپا رفته‌رفته بدل به یکی از قدیسین نیکاراگوئه می‌شد. دهها هزار مؤمن، گاه به راهنمایی عالیجناب وگا یا عالیجناب اوباندو به زیارت آنجا می‌رفتند. ***لا پرنسا*** با اجازهٔ ممیزی خبر این زیارتها را منتشر و از برناردو دفاع می‌کند. سلسله‌مراتب کلیسا اشکالی ندیده است که همه بدانند «دادخواهی باکرهٔ مقدس با تعالیم کلیسا مغایرتی ندارد.» کوششهای کلیسای مردمی برای ریشه‌کن کردن «مریم‌پرستی بورژوایی» تاکنون به نتیجه‌ای نرسیده است. وقتی از

عالیجناب وگا، رئیس مجمع اسقفی خواستند که در مراسم سوگند ریاست‌جمهوری فرمانده اورتگا شرکت و آن را تقدیس کند، در حضور صدها مهمان و میلیونها تماشاگر تلویزیون اشارهٔ هوشمندانه‌ای به باکرهٔ کوآپا کرد. وقتی مرکز بالدیبیه‌سو اکومِنیکال کوشید با اعلام عبادت نُه روزه در برابر این «مریم‌پرستی سرشار از نیروهای بالقوهٔ سیاسی ضدانقلابی» دست به ضدحمله بزند و به جای آن تصویری پیشرو و انقلابی از مادر مسیح ارائه دهد، سلسله‌مراتب کلیسا عبادت نُه روزه را لاابالیگری نسبت به دین دانست و مرکز را به فعالیتهای ضدمسیحی متهم ساخت. از عالیجناب اوباندو پرسیدم که آیا کلیسا معجزه را تأیید می‌کند. پاسخ داد: «تأیید معجزه زمان می‌طلبد. در حال حاضر به این نکته اکتفا می‌کنیم که تحقق پیامی که برناردو دریافت داشته مغایرتی با آیین کلیسا ندارد.»

این یک داستان قرون وسطایی نیست. چنین چیزی در نیکاراگوئه امروز رخ می‌دهد و اهمیتش از لحاظ سیاسی چشمگیر است. باور کردن یا نکردن باکرهٔ کوآپا جای مردم را از لحاظ ایدئولوژیک تعیین می‌کند و آنها را در کشمکش داخلی در این یا آن صف قرار می‌دهد.

ساندینیست آرام

در بیشتر انقلابها رسم است که پیش از پیروزی پویایی و کشش آنها بر انگیزهٔ آزادی ــ نفرت از مستبد، سرکوبی و سانسور ــ متمرکز می‌شود. وقتی به قدرت رسید، تساوی‌طلبی انگیزهٔ دیگری می‌شود. به ناگزیر در نقطه‌ای این دو انگیزه با هم در ستیز می‌شوند، چنانکه در نیکاراگوئه اتفاق افتاد. چون این نکتهٔ مصیبت‌باری است که آزادی و برابری سخت ضدیکدیگرند. پیشرفت حقیقی به بهای قربانی کردن یکی از اینها به

دست نمی‌آید ــ مثلاً عدالت اجتماعی بدون آزادی، یا آزادی توأم با استثمار و نابرابری ناگفتنی ــ بلکه از راهِ یافتنِ موازنهٔ بی‌ثباتی بین این دو آرمان است که دقیقاً دافع یکدیگرند. اما تاکنون هیچ انقلاب سوسیالیستی نتوانسته است به این موازنه دست یابد.

در نیکاراگوئه انقلابیونی که پس از مبارزهٔ شجاعانه علیه یک سلسلهٔ دیکتاتور قدرت را به دست گرفتند، عقیده داشتند که می‌توانند بدون رعایت موازین قانونی دست به هر کاری بزنند. (مگر مدام نمی‌گفتند که «انقلاب منشأ قانون است؟») فکر می‌کردند می‌توانند زمینها را دوباره توزیع کنند، به اشتغال کامل برسند، صنعت را گسترش دهند، قیمت خوراکیها و حمل و نقل را پایین بیاورند، به نابرابری خاتمه دهند، امپریالیسم را ریشه‌کن کنند و به کشورهای همسایه در جنگ انقلابی یاری دهند. اصول مارکسیسم که راهنمایشان بود ــ که اگر از روی نوشته‌های کارلوس فونسکا آمادور، محترم‌ترین چهره در میان بنیانگذاران FSLN داوری کنیم، رواج بسیار داشت ــ متقاعدشان کرده بود که اگر کسی قوانین تاریخ را بداند و «مطابق علم» عمل کند، به راحتی می‌تواند به آن شکل بدهد. پنج سال و شش ماه بعد تازه کشف می‌کنند ــ بعضیها بیشتر و بعضیها کمتر، اما شک دارم که دیگر کسی نسبت به این موضوع کور باشد ــ که دگرگون کردن یک جامعه دشوارتر از شبیخون زدن و حمله کردن به سربازخانه‌ها و بانکهاست. زیرا قوانین فرضی تاریخ وقتی با شرایط وحشیانهٔ کشورهای توسعه‌نیافته، گوناگونی رفتار انسان و محدودیتهای سرنوشت‌ساز حاکمیت ملل فقیر و کوچک که از رقابت بین دو ابرقدرت نشأت می‌گیرد روبرو می‌شود، اعتبارش را از دست می‌دهد. در گفتگوهایی که با رهبران ساندینیستها داشتم، بالاتر از همه در ملاقاتهای غیررسمی، که شوخ‌طبعی و صمیمیت نیکاراگوئه‌ایها گل می‌کرد، اغلب

متوجه می‌شدم که آنان رفته‌رفته هنر بورژوایی سازش را آموخته‌اند. و یکی از نُه تن رهبران هیأت رئیسهٔ ملی که طبق همهٔ شایعات این موضوع را بهتر از همه آموخته، فرمانده دانیل اورتگاست.

به من گفته‌اند که ویولتا چامورو[۴] زمانی دربارهٔ رئیس‌جمهور تازه گفته است: «او از همه‌شان بهتر است.» همچنین از همه آرام‌تر است، چنانکه خجالتی به نظر می‌رسد. من در سفر به جبههٔ شمالی همراهش بودم. در آنجا از بیوه‌ها و یتیمان جنگی و سربازانی که در شبیخونهای کنتراها مجروح شده بودند، جوانان بالغ پانزده، شانزده و هیجده ساله، که صورتشان ناقص یا دست و پاشان قطع شده بود دیدار می‌کرد. در آخرین روزی که در نیکاراگوئه بودم به صرف ناهار دعوتم کرد و روساریو موریو که شاعر (همهٔ نیکاراگوئه‌ایها شاعرند) و نمایندهٔ مجلس ملی است، همراهش بود. دانیل اورتگا نه مشروب می‌نوشد و نه سیگار می‌کشد، روزی چهار ـ پنج کیلومتر می‌دود و پانزده ساعت کار می‌کند. از سن سیزده سالگی علیه سوموزا توطئه می‌چید، و از عمر فعلی سی و هشت ساله‌اش هفت سال را به سبب سرقت بانک برای تأمین بودجهٔ انقلاب در زندان به سر برده است. وقتی جبههٔ ساندینیستها به سه گرایش تقسیم شد، او و برادرش اومبرتو در رأس به اصطلاح «گرایش سوم» قرار گرفتند. این موضعی التقاطی بود بین موضع «پرولتاریایی» ویلاک و کاریون، و گروه «جنگ طولانی» توماس بورخه و هانری روئیس. هر چند گروه نه نفرهٔ فرماندهی با تأکید بیان می‌کنند که بینشان برابری کامل برقرار است، فرمانده دانیل اورتگا در واقع در مقام رهبر ظاهر می‌شود، ابتدا به صورت هماهنگ‌کنندهٔ خونتای دولتی و اکنون در مقام ریاست‌جمهوری.

---

۴. Violeta Chamorro یکی از رهبران مخالفان که پس از اورتگا به ریاست‌جمهوری رسید.

به او گفتم یک ماهی را که در آن کشور گذراندم، برایم سردرگمی به بار آورده، اما عالی بوده. چون یک روز در میان با ساندینیستها و مخالفانی صحبت کرده‌ام که ساعت به ساعت تفسیرهای متفاوتی از حقایق یکسان ارائه می‌دادند. و از اینکه رژیم و مخالفانش در برابر یکدیگر گوش شنوا ندارند، نگران شده‌ام. او به من اطمینان داد: «کم‌کم داریم یکدیگر را درک می‌کنیم. تازه گفتگو با اسقفها را شروع کرده‌ایم. و حالا که مجلس دربارهٔ قانون اساسی بحث می‌کند، باب گفتگو را با احزابی که انتخابات را تحریم کرده‌اند باز می‌کنیم. این روند کند است، اما اختلافات داخلی قابل حل است. این قسمتِ مشکلِ مسأله نیست. قسمتِ مشکل مذاکره با ایالات متحد است. همهٔ مشکلات ما از اینجا آب می‌خورد. پرزیدنت ریگان هنوز هم می‌خواهد ما را در هم بشکند، وانمود می‌کند که می‌خواهد مذاکره کند، اما بعد مانند کاری که در مانسانیو کرد پس می‌کشد. طالب مذاکره نیست، بلکه می‌خواهد ما تسلیم شویم. ما گفته‌ایم که آماده‌ایم کوباییها و روسها و مشاوران دیگر را اخراج کنیم، هرگونه کمک نظامی را به جنبش سالوادور عقب بیندازیم، و هیأت تحقیق بین‌المللی را بپذیریم. گفته‌ایم تنها چیزی که در مقابل می‌خواهیم، این است که به ما حمله نکنند، و ایالات متحد از تأمین اسلحه و منابع مالی‌دار و دسته‌هایی که برای کشتن ما می‌آیند، غلات ما را آتش می‌زنند و ناچارمان می‌کنند حجم عظیم منابع انسانی و اقتصادی خود را که سخت برای توسعه به آن نیاز داریم هدر دهیم، دست بکشد و دیگر به دنیا لاف و گزاف نزند.»

چون روساریو موریو در همین وقت ما را سر میز فراخواند، وقت نشد بگویم که به نظر من مذاکره با ایالات متحد کمتر از مذاکره با مخالفان زحمت دارد. چون وقتی دولت ایالات متحد دریابد که کنتراها نمی‌توانند ساندینیستها را براندازند، و تهاجم مستقیم برای هدف دمکراسی در سایر

نقاط امریکای لاتین فاجعه‌بار خواهد بود، احتمالاً با نیکاراگوئه بر آنچه در نهایت دغدغهٔ اصلی اوست مذاکره خواهد کرد: یعنی بیرون راندن اتحاد جماهیر شوروی و کوبا از نیکاراگوئه و قطع کمک به شورشیان سالوادوری. شک ندارم که فرمانده اورتگا و همکارانش به ازای صلح حاضرند چنین امتیازی را بدهند.

آنچه نمی‌توانند به این آسانی بدهند، چیزی است که مخالفان می‌خواهند: دمکراسی کامل. یعنی سهیم شدن در قدرت و گذاشتن حاصل انقلاب در دست متغیرهای معینی چون انتخابات آزاد، مطبوعات بدون سانسور، تقسیم قدرت و نهادهای نمایندگی. این آن دمکراسی نیست که ساندینیستها به خاطر آن به کوه زدند، و مساواتی نیست که به آن معتقدند. طبق یک سنت قدیمی که بدبختانه بیشتر امریکای لاتینی است تا مارکسیستی و تعدادی از رقبایشان نیز در آن سهیمند، فکر می‌کنند ــ هر چند نمی‌پذیرند ــ که مشروعیت را سلاحهایی به آنان می‌بخشد که با آن قدرت را به دست آورده‌اند، و وقتی قدرت را به دست گرفتید، دیگر دلیلی برای تقسیم آن وجود ندارد.[۵]

به همین دلیل برای رژیم این قدر مشکل است که با مخالفی که خودش هم مایل است به «همه یا هیچ» دست یابد به تفاهم برسد. با اینهمه بقای انقلاب نیکاراگوئه به مذاکره، توافق یا دست‌کم به همراهی دو جناح بستگی دارد. شاید این برای آنهایی که از همهٔ «اَشکال» دمکراتیک با همهٔ غرابت دفاع می‌کنند راه‌حل نباشد، اما دست‌کم در پشتیبانی از عدالت اجتماعی در درون نظامی با اندک اصالتی از کثرت‌گرایی و آزادی

---

۵. چند سال پس از نوشتن این مقاله درک مورد نظر یوسا فراهم آمد و برای نخستین‌بار در تاریخ امریکای لاتین حکومت وقت و دانیل اورتگا در انتخابات آزاد در برابر چامورو حکومت را واگذار کرد و صلحجویانه کناره گرفت.

یاری خواهد رساند تا از اینکه شکار تنگنا ترسی، سرخوردگی و اشکال جدید بی‌عدالتی شود که در دیکتاتوریهای مارکسیستی رواج دارد دوری کند.

دون امیلیو، چشم‌پزشک پیر محافظه‌کار و رهبر سیاسی شبی به من گفت: «همان طور که می‌بینی فرهنگ دورگهٔ ما خیلی قوی است. هر چه به آن بدهی، می‌بلعد. همه چیز را هضم می‌کند و مُهر خود را بر آن می‌زند.» یادم می‌آید که این دقیقاً کاری است که روبن داریو انجام داد، آن نیکاراگوئه‌ای گمنام که از تقلید نمادگرایان (سمبولیستهای) فرانسوی شروع و به دگرگون کردن شعر اسپانیولی زبان ختم کرد. آیا فرهنگ دورگه مارکسیسمِ این جوانانِ ناشکیبا را خواهد بلعید و بدل به چیز بهتری خواهد کرد؟ اوضاع و احوال برای این اتفاق نویدبخش است.

آوریل ۱۹۸۵

پسرِ راستافاری من

۱

تا وقتی که به عضویت هیأت داوران جشنوارهٔ برلین انتخاب نشده بودم، خیال می‌کردم بهترین اتفاقی که می‌تواند برای آدم بیفتد عضویت در هیأت داوران فیلم است. در کن، سن سباستیان، و بارسلونا ــ برای هفتهٔ سینمای رنگی ــ هم عضو هیأت داوران بودم، و در این اوقات به یقین می‌دانستم که سعادت رؤیا نیست، بلکه واقعیتی ملموس است. من شیفتهٔ سینما هستم و دیدن روزی چهار ـ پنج فیلم، حتی اگر بد باشند، چیزی است که به خوبی می‌توانم از عهده‌اش برآیم. (برای همه کس این طور نیست. در کن ۱۹۷۵ یکی از همکاران داورم، شاعر لبنانی ژرژ شهاده، برایم اعتراف کرد که با اینهمه فیلم دیدن گرفتار کابوس شده است، چون تا آن هنگام سالی فقط یکی دو فیلم می‌دیده.) بهترین هتلها، بهترین صندلیها، دعوت به همهٔ کنفرانسهای مطبوعاتی، نمایشگاهها، مهمانیها و مجالس بین فیلمها، و اندیشیدن به ستارگان نوار سلولوئید که گاه با مونوکینی یا مثل حوا ظاهر می‌شوند: آدم دیگر بیش از این چه می‌خواهد؟

اما در جشنوارهٔ برلین دریافتم که عضو هیأت داوران شدن با ابعاد

اخلاقی غیرمتصور می‌تواند کار خسته‌کننده‌ای باشد. رئیس ما لیواولمان بود که معلوم شد که در واقع هم مثل همان که در فیلمهای اینگمار برگمان هست زیبا و باهوش است. اما واجد حس کم و بیش هیولایی مسئولیت بود، رئیسی که تصمیم گرفته بود داوران زیردستش در رأی خود چیزی جز عدالت مطلق را رعایت نکنند. و معتقد بود که اگر تقریباً با اِخلاصی فوق انسانی وظیفهٔ خود را در تحلیل، مقایسه و ارزیابی و به خاطر سپردن همهٔ فیلمهای مسابقه (۲۴ فیلم بلند و ۱۴ فیلم کوتاه) انجام دهیم، این امر ممکن است.

در سن سباستیان بیش از همه دربارهٔ هنر آشپزی بحث می‌کردیم (منطقهٔ باسک بهترین پخت و پز را در اسپانیا دارد) و فقط دیروقت هر روز در جریان گشت و گذار در رستورانها و بارهای شهر و ناحیه، کم و بیش با حواس‌پرتی از شایستگیها و ضعفهای فیلمها حرف می‌زدیم. در کن رئیس هیأت داوران تنسی ویلیامز بود. از همان اول برای ما روشن کرد که سطح خشونت رایج در سینما نابخشودنی است (آن هم از طرف مردی که تئاتر را از وحشیگری، انحرافهای خیال‌انگیز و حتی آدمخواری انباشته بود) و بنابراین نه فیلمی خواهد دید و نه به جلسهٔ هیأت داوران که ریاستش با اوست خواهد آمد. کمتر او را می‌دیدیم، چهره‌ای اسطوره‌ای و دور بود، در احاطهٔ همراهان متغیری از منشیهای هر دو جنس، راننده‌ها و دختر جوانی که سگ پودلی در بغل داشت. یکی دو جلسه ملاقات برای زیردستانش کافی بود که در گفتگوهای پس از شام برای پخش جایزه‌ها تصمیم بگیرند.

اما از اولین لحظات در برلین پی بردیم که رئیس فسادناپذیر ما با یک حرف سادهٔ «برای جایزهٔ بزرگ به این یا آن دلیل به بهترین کارگردانی رأی می‌دهم و غیره» قانع نمی‌شود. لازم بود هر فیلم، کارگردان، بازیگر،

مسئول دوربین، فیلمبردار، فیلمنامه‌نویس، آهنگساز، تدوینگر، صداگذار ــ بگذریم از هر صدابردار، هنرمند چهره‌پرداز، جامه‌دار، سیاهی لشکر ــ از صافی هوش نقاد ما بگذرد، و در برابر امتیازها و نمره‌های همکاران ما دقیقاً سنجیده، سبک سنگین، مقایسه و موازنه شود، آن هم در جلساتی که همهٔ وقت ما را در بین دیدن فیلمها می‌گرفت، غذاهای ما را به صورت ساندویچ درمی‌آورد و سبب می‌شد از خستگی و واماندگی روی صندلیهای سینما بیفتیم.

بنابراین برای آنکه در برابر پرسشهای لیو اولمان گیج و مات نشوم و به تته‌پته نیفتم، ناچار بودم به سالن انتخاب پر از برگه بروم و آنها را پر کنم و تأثیری را که هر فیلم رویم گذاشته جداگانه بنویسم. طبعاً نتیجه این بود که فیلم دیگر منبع لذت نباشد و به صورت معضلی درآید، و مبارزه‌ای علیه زمان، تاریکی، و احساس زیبایی‌شناسی من شود که با این کالبدشکافیها دستخوش آشوب شده بود. چون ناچار بودم اینهمه وقت صرف نگرانی دربارهٔ درجه‌بندی هر فیلم کنم، معیار ارزشهایم به هم ریخت و بزودی پی‌بردم نمی‌توانم به راحتی بگویم از چه چیز خوشم می‌آید و از چه چیز بدم، و چرا.

در این موقعیت باریک روانشناسی بودم که پسر دومم، گونسالو گابریل «ابر سوار[1]» برای گذراندن یک هفته تعطیلی در برلین نزدم آمد.

۲

کم و بیش شانزده سالش بود. در انگلستان به مدرسه‌ای شبانه‌روزی می‌رفت و یک ترم او را ندیده بودم. جشنوارهٔ برلین با چند روز تعطیل

---

۱. Nepheloid در عین اینکه لقب آدم رویایی و پا در هواست، به اساطیر یونان باستان اشاره دارد که قبلاً توضیح داده شد.

مدرسه‌اش مصادف شده بود و دعوتش کرده بودم که آن روزها را با من بگذراند. مسئولان جشنواره تختی برایش در اتاقم گذاشته و ترتیبی داده بودند که بتواند در روزهایی که در برلین است در فعالیتهای جشنواره شرکت کند.

گونسالو گابریل برعکس برادر و خواهرش که یکریز حرف می‌زنند و دمدمی و وسواسی هستند، همیشه خوددار و رؤیایی است. شش ساله که بود، روزی سؤال دشواری را مطرح کرد: «بابا، خدا وجود دارد؟» سعی کردم با توضیح اینکه برای خیلیها خدا وجود دارد و برای خیلیها ندارد، و دسته‌ای هم هستند که نمی‌توانند بگویند او وجود دارد یا ندارد، خود را از مخمصه خلاص کنم. او با دقت گوش داد و به رختخواب رفت. اما چندی بعد، یک روز صبح زود با لگد درِ اتاق خوابم را باز کرد و از تاریکی به طرفم فریاد زد: «خدا وجود دارد و من دوستش دارم!» تنها همین یک دفعه شنیدم که صدایش را بلند کرده است. من و مادرش همیشه فکر می‌کردیم که سرش توی ابرهاست (به همین دلیل نامش را گذاشتیم «ابر سوار») و همیشه برایمان سخت بود که بدانیم شاد است، غمگین است، حوصله‌اش سر رفته یا خوش می‌گذراند، یا فکر و احساسش چیست یا چه می‌خواهد. بچه‌هایم در دوران کودکی مدام کشور، زبان، خانه و مدرسه عوض کرده‌اند. این زندگی خانه‌بدوشی کولی‌وار چندان روی بچهٔ بزرگ یا کوچکم تأثیر نگذاشت، اما روی گونسالوگابریل گذاشت. در بارسلونا به این موضوع پی بردیم، چون متوجه شدیم که کیف کوچکی پر از خرت و پرت ــ قوطی کبریت، سنگ و پروانه ــ که از باغچهٔ خانهٔ لندن، یعنی جای گذراندن نخستین سالهای عمرش گرد آورده بود همیشه روی پشتش هست، بی‌آنکه حتی موقع غذا خوردن یا خوابیدن از خودش جدا کند. در جابجایی

سرگیجه‌آور شهرها ــ لندن، واشینگتن، سان خوان در پورتوریکو، لیما، پاریس، بارسلونا ــ لابد این کیف تنها چیز بادوام و ثابت زندگیش بوده است. کیف را بغل می‌کرد و می‌خوابید، و اگر می‌خواستیم آن را از او بگیریم از گریه هلاک می‌شد.

آن سال که استاد مدعو دانشگاه کمبریج بودم، او و برادر بزرگش در مدرسه از خوشحالی در پوست نمی‌گنجیدند. تا جایی که وقتی من و پاتریشیا خواستیم به پرو برگردیم، آنها گفتند مایلند در مدرسهٔ شبانه‌روزی در لندن بمانند. این ماجرایی است که اتفاق افتاد. آنها پنج سال آنجا بودند. تعطیلاتشان را در لیما می‌گذراندند و ما سعی می‌کردیم دست‌کم یک ترم نزدشان بمانیم.

در این دوره‌های با هم بودن معمولاً از طرزی که تغییر می‌کردند به شگفت می‌آمدم. آن یکی که خیلی ناگهانی از این رو به آن رو می‌شد برادر بزرگ، آلبارو، بود. مثلاً یک سال پیش از جشنوارهٔ برلین دوره به دوره به ما اطلاع داد که: ۱. تجربه‌های عارفانه‌ای از سر گذرانده و به فکر آن افتاده است که خود را وقف خداشناسی کند؛ ۲. کلیسای کاتولیک را به خاطر ایمان به کلیسای انگلیس ترک گفته و در کلیسای انگلستان پذیرفته شده است؛ و ۳. پیرو جمله معروف مارکس در مورد دین، او دین را ترک گفته است. تغییرات گونسالو گابریل محتاطانه‌تر و غالباً غیرقابل درک بود و معمولاً انواع موسیقی و ورزش (از پینگ‌پنگ تا رقابتهای قهرمانی) را دربرمی‌گرفت. از وقتی به سن عقل رسید، او را در نوعی شیفتگی عارفانه نسبت به تئاتر دیده بودم، و وقت زیادی را صرف جهان تخیل می‌کرد، بنابراین به نظرم رسید که مایهٔ بازیگری را در خود دارد. اما گونسالو گابریل کمترین نشانه‌ای از خود بروز نداد که به فکر آیندهٔ خود است. جز تعطیلات قبلی که یکی از دوستان همکلاس را با خود به لیما آورده بود.

هر دو مثل مانکنها لباس پوشیده بودند و گفتند وقتی بزرگ شدند شاید مثل پیر کاردن یا ایو سن لوران طراح مد بشوند.

شاید به علت این سابقه آمادهٔ صحنه‌ای نبودم که آن روز صبح برایم تدارک دیده شده بود.سوار لیموزینی که از سوی جشنواره در اختیارم گذاشته بودند، همراه خانم برلینی مادروار و دلپسندی بین دو جلسهٔ هیأت داوران برای آوردن «ابر سوار» به فرودگاه برلین رفتم.

همراهم پرسید: «*آن* پسر شماست؟» بله، خودش بود، هر چند سر و وضعش به آدمیزاد نمی‌برد. در انتهای صف مسافران لندن پدیدار شد و از پشت تیغهٔ شیشه‌ای به سویم دست تکان داد. با خود گفتم حتماً پلیس راهش نمی‌دهد. او را به عنوان عنصر نامطلوب اخراج می‌کنند. اما راهش دادند. ظرف این سه ماه انگار ده سانت قد کشیده و چهار ـ پنج کیلو لاغر شده بود. بلندبالا بود و یک جور درویش به نظر می‌آمد ــ فقط پوست و استخوان بود ــ و چیز تازه‌ای که در صورتش دیده می‌شد نگاه ثابت و نافذ جُرّه جوانی بود که از عمق حقایق چیزها خبردار است.

انبوه گیسوی دراز و آشفته روی صورتش ریخته بود و شانه‌ها را می‌روفت. اما تکان دهنده‌تر از درازی گیسویش آشفتگی آن بود، جنگلی که شانه هرگز به اکتشافش نرفته بود. رشته‌های بلند به گرهها و جعدهای کوچکی می‌انجامید. کیسهٔ عجیبی با چهار سوراخ برای دستها و پاها تن کرده بود. کیسه از جنسی نامعلوم مثل چل تکه با رنگهای تند سرهم شده بود که سرخ، سیاه و طلایی بیشتر در آن دیده می‌شد. با آن حالت از ریخت افتاده و گل و گشادی توی ذوق زننده و دکمه‌هایی مثل گل آفتاب‌گردان، شباهت گنگی به لباسهای دلقکها یا مترسک داشت. با این تفاوت که در جامه‌های مبدل همیشه نشانی از شوخ‌طبعی هست، اما گندی که گونسالو گابریل تویش دست و پا می‌زد یکسره خالی از هر

شادی و نشاطی بود. چیز باوقار و آزار دهنده‌ای در آن بود، مثل جامه‌های مذهبی یا یونیفورمهای نظامی. (بعدها فهمیدم که آمیزه‌ای از هر دو در آن بود.) کفشهایش انگار از چرم یا پارچه نبود، بلکه از شمع یا غضروف بود با رنگهای رنگین‌کمان. از پنجه تا نرمهٔ ماهیچه کشیده شده بود و نه تخت کفشی داشت و نه پاشنه‌ای و نه ساختاری، انگار که یک پای مصنوعی را بدجوری پر کرده‌اند. کیفی از همان جنس چسبناک که پایش را پوشانده بود به دوش داشت. توی کیف تنها اثاثش، کتاب مقدس، بود.

با همان طرز معمول اختصاری سلامی کرد و بوسه‌ای داد. (برادر بزرگش همین که به پانزده سال رسیده بود این تشریفات را زیاده‌روی دانسته بود و به جای بوسه به شیوهٔ مردانهٔ ایبری چند ضربهٔ خفیف کف دست به شانه می‌زد.) توی لیموزین در راه بازگشت به هتل کِمپینسکی ــ که یقین داشتم به آن راهش نمی‌دهند ــ همهٔ خبرهای خانوادگی را به او دادم و بعد جرأت کردم دربارهٔ درسها از او بپرسم. «راستش این اواخر وقت درس خواندن نداشتم.» چه چیز مهمی اینهمه سرگرمش کرده بود؟

بیشتر مبارزه علیه کشتن جانوران. تظاهرات جلو آن فروشگاههای «قاتل» مثل هَرودز، اوستین رید، آکواسکوتوم و غیره، که تجارت لاشه می‌کنند؛ جنباندن شعار نوشته‌های اعتراض بیرون مغازه‌های خزفروشی یا کفاشی که جنایاتشان را با مصونیت کامل پشت ویترینها نمایش می‌دادند. بعلاوه، بیشتر وقت «آنها» صرف این می‌شد که ببینند چه برنامهٔ شکاری ریخته شده و مبارزهٔ لازمی را سازمان دهند که به گفتهٔ او عبارت بود از حائل شدن بین تفنگهای شکارچیان و پوست روباهها و پر طاووسها یا کبوترها که گلوله به آنها شلیک می‌شد. نامه به سفیر اسپانیا هم برای «آنها» وقت‌گیر بود. به سفیر اسپانیا در لندن؟ بله، سه ماه

تمام روزی یک نامه برایش نوشته بودند. علت اینهمه نامه‌نگاری را پرسیدم.

بی‌صبرانه جواب داد: «قتل عام». منظورش فقط گاوبازی نبود؛ «آنها» فهرست کاملی از اعمال سادیستی که در مناطق مختلف اسپانیا و در جشنهای محلی علیه اسبها، سگها، خوکها، غازها، خرها و غیره صورت می‌گرفت دردست داشتند. صورت سفیر را، که می‌شناختم، وقتی هر روز صبح نامه‌ای از پسرم دریافت می‌کرد که او را به خاطر هر قطره خون جانوری که در سرزمین مادری به زمین ریخته می‌شد سرزنش می‌کند، در نظر مجسم می‌کردم.

در هتل کِمپینسکی برخلاف آنچه می‌ترسیدم او را پذیرفتند و یک پادو جلو آمد که کیف رنگارنگ او را بیاورد (اما او قبول نکرد). پاتریشیا یک چمدان پر از لباس، پیراهن، کراوات برایش فرستاده و فهرست بلندبالایی از سفارشها نوشته بود که باید در همهٔ مراسم مهم جشنواره «مرتب و شیک و خوش‌قیافه» حاضر شود. من این چمدان و این سفارشها را از قاره‌ای به قارهٔ دیگر و از اقیانوسی گذرانده بودم و حالا، در اتاق مجلل هتل کِمپینسکی، با احساس مسخرگی به او دادم.

با نفرت خاموشی به لباسها، کراواتها و سفارشها نگاه کرد و گفت که نباید زحمت زیادی به‌خودم می‌دادم، چون هرگز این «لباسهای بورژوایی» را نمی‌پوشد. اصولش به او اجازهٔ این کار را نمی‌داد. چون در آن لحظه نمی‌خواستم در مسائل فلسفی درگیر شِوم، فقط توانستم یک اعتراض عملی بکنم. «اگر همین جور لباس بپوشی، برای تماشای فیلم راهت نمی‌دهند.»

لبخندش به من گفت که در این مرحله از زندگیش هیچ ایثاری نیست که به نام مذهب تازه پذیرفته‌اش از آن روگردان باشد. دقیقاً چه مذهبی؟

جرأت نکردم بپرسم. تعهداتم در مقام عضو هیأت داوران مرا فرامی‌خواند. بنابراین گفتم که آن شب جشنواره با فیلم ***دوران مهرورزی***[2] از جیمز ل. بروکز رسماً افتتاح می‌شود و جای تأسف خواهد بود که به خاطر چند تکه لباس آن را از دست بدهد... وَ زدم بچاک. لیو اولمان جلسهٔ هیأت داوران را افتتاح کرد و شرح مفصلی دربارهٔ فصلهای جانوران در یک فیلم ژاپنی ــ **قطب جنوب**[3] از کوریوشی کوراهارا ــ داد که شب پیش دیده بودیم و حالا باید تجزیه تحلیل می‌کردیم. لیو با پیش‌بینی نگرانیهای ما دربارهٔ اینکه مبادا با سگها، گرگها، خوکها و فیلهای دریایی که در فیلم **قطب جنوب** فراوان بودند، در جریان فیلمبرداری بدرفتاری شده باشد (فکری که هم او را به هراس می‌انداخت و هم ما را) تحقیقات لازم را (شاید به بهای سه ـ چهار ساعت بیخوابی که ما برای فعالیتهای زاید در اختیار داشتیم؟) انجام داد و اطلاعاتی به دست آورد که کارگردان، کوراهارا، تحت نظارت دو دامپزشک و ناظری از انجمن ژاپنی جلوگیری از آزار حیوانات که وظیفهٔ رسیدگی به این موضوع را به عهده داشت که جانوران حتی هنگام بیهوشی آزار نبینند، قرار داشته است. همراه سایر اعضای هیأت داوران با خیال راحت آهی کشیدم و نشان دادم که در خور احساسات ظریفی هستم که رئیس گرامی به ما نسبت می‌داد، و با خود گفتم بالاخره معلوم شد که گونسالو گابریل به سیم آخر نزده و عقایدش چندان هم که فکر می‌کردم عجیب و پرت نیست.

به هتل که برگشتم، اتاق را پر از دود و بوی ناخوشایندی دیدم. «ابر سوار» به‌من اطمینان داد که عود سوزاندن محیط مناسبی برای تفکر ایجاد می‌کند و به اعصاب راحتی می‌بخشد. دیگر تأثیرات تندرستی بخشش

---

2. *Terms of Endearment.*

3. *Antarctica.*

این بود که ریه‌ها را پاک می‌کند و سبب می‌شود خون بهتر به مغز برسد.

آیا توی مدرسه به این طرز لباس پوشیدنش ایراد نمی‌گرفتند؟ نه، ابداً؛ او دلایلش را گفته بود و آموزگاران عقایدش را محترم می‌داشتند. به من گفت که همیشه همین جور لباس خواهد پوشید، چون ــ طوری این حرف را می‌زد، انگار که می‌خواهد دربارهٔ چیزی به من اطمینان بدهد ــ همیشه از پوست حیواناتی درست می‌شود که به مرگ طبیعی مرده‌اند. با تأکید به من اطمینان داد که حتی یک رشته به تن ندارد که نتیجهٔ سادیسم نسبت به گاو، گوسفند، بره یا جانوران دیگر باشد. مثلاً کفش ساقه بلندش را از اتیوپی آورده بودند. بنابراین می‌توان آنها را با وجدان آسوده پوشید، چون مردم اتیوپی با وجود شرایط دشوار زندگی برای جانوران احترامی مذهبی قائلند. آنها از مو و پوست چارپایانی که از پیری، بیماری یا تصادفاً مرده‌اند لباس درست می‌کنند. یکراست به چشمهایش زل زدم و پرسیدم آیا واقعاً به آنچه می‌گوید اعتقاد دارد، یا مرا احمق فرض کرده. با فروتنی کسی که حقیقت را در اختیار دارد به نگاه خیره‌ام پاسخ داد: همهٔ حرفهایش را از روی اعتقاد زده بود. فوت و فن حمله را عوض کردم و پرسیدم آیا این فرض را در نظر گرفته که صاحب مغازهٔ لندن یا کمبریج که در آن لوازمش را می‌خرد گولش زده باشد، و لباسها و چرمهایش همان‌قدر خون‌آلود باشد که مال من هست. لبخند هولناکش موجب شد حرفم را نیمه‌کاره بگذارم و خشکم بزند. «البته که نه. او هم یکی از ماست. یکی از دوازده قبیلهٔ اسرائیل. یک مرد راستا[۴]!»

اولین‌بار بود که این کلمهٔ عجیب به گوشم می‌خورد. بنابراین برای آنکه در چشمش نادان جلوه نکنم معنایش را نپرسیدم. به جای آن به فکرم

---

۴. شرحش در یکی از پانویسهای مقدمهٔ کتاب، همچنین در متن آمده است.

رسید که دفعهٔ آینده که به انگلستان بروم، فوراً خودم را به این تاجر زیرک برسانم.

حدس زدم که با این عقاید حالا باید گیاهخوار باشد. «البته. اگر مخالف جنایت‌باشی، باید تا آخر خط بروی.» اما سایه‌ای بر چهره‌اش افتاد. «گرچه حقیقت این است که دربارهٔ غذا قدری شک دارم. شاید تو بتوانی راهنمایی‌ام کنی.»

آیا از راه آشپزی می‌شد او را به دنیای سادیستها برگرداند؟ باز هم جای امیدواری بود!

توضیح داد: «خیلیها فکر می‌کنند گیاهخواری هم درست نیست.» و چند لحظه‌ای صورتش، یا آنچه از زیر آنهمه مو پیدا بود، صورت آدم متعصب نبود، بلکه صورت نوجوانی سرگشته بود. آیا لوبیا سبز، کاهو، گوجه‌فرنگی، نخود هم به دنیا نمی‌آمدند و رشد نمی‌کردند؟ آیا آنها هم موجود زنده نیستند؟

مات و مبهوت پرسیدم آخر این کمال‌طلبهای وسواسی چه می‌خورند.

گفت: «میوه. میوه می‌رسد و خود به خود می‌افتد. کسی آن را نمی‌کشد. دانه‌ها تکثیرش می‌کنند و نسلش به این ترتیب ادامه می‌یابد. بنابراین خوردن میوه بیرحمی یا خلاف طبیعت نیست. بعضیها فقط میوه می‌خورند. عده‌ای خیلی کم. آنها را پاک‌تر از همه می‌دانند. آنها بدون صدمه زدن به چیزی و بدون ویران کردن طبیعت سیر می‌شوند. نظر تو چیست؟»

چون تلفن شد که وقت رفتن برای افتتاح جشنواره است، تند و تند با همهٔ ارجاعهای علمی که می‌توانستم جمع کنم (و خیلی کم بود) به نفع گیاهخواری حرف زدم و انکار کردم که برنج، خیار ترشی، و نخود «روح» داشته باشد و بتواند رنج ببرد. گونسالو گابریل با تمرکز فراوانی که مشرکی

در معتقدی برمی‌انگیزد، گوش داد. وقتی حرفهایم را می‌شنید که اشاره می‌کنم چقدر لاغر شده و چراغ اول از همه به خانه رواست، چهره‌اش سرشار از بی‌اعتمادی بود. گفتم با این سرعتی که او می‌رود، بزودی ضعیف می‌شود و یک سرماخوردگی ساده کارش را به گورستان می‌کشاند. جواب داد البته، اما آدم باید آماده باشد که در راه عقیده‌اش جان بسپارد.

۳

راهنماهای تالار جشنواره در مراسم افتتاح جلو او را نگرفتند، و او مثل یک عروسک خیمه‌شب‌بازی با طره‌های افشان جادوگران در ردیف مهمانهای مهم کنار جک نیکولسُن، ژول داسن، لیو اولمان، دبرا وینگر و دیگر ستاره‌هایی که از همسایهٔ عجیب و غریبشان آزرده نبودند، نشسته بود. همچنین کسی از ورودش به ضیافت شهردار برلین، که بیشتر مهمانانش لباس شب پوشیده بودند، جلوگیری نکرد. وقتی نوبت به معرفی رسمی رسید، شهردار شهر این گافِ دوستانه را داد که از او بپرسد آیا بازیگر است. او با خشونت و اختصار گفت: «نه.» اما از ترس اینکه مبادا غذاها از لاشهٔ جانوران تهیه شده باشد و پیش غذاها و خوراکیها نتیجهٔ سوءرفتار با انواع بی‌نهایت موجوداتی باشد که هوا، زمین و آبهای جهان را آکنده‌اند، از خوردن لقمه‌ای خودداری کرد.

در هفته‌ای که در برلین گذراند غذا خوردنش از حس روانزیبایی شناختی ـ تحلیلی لیو اولمان که باری بر دوش ما شده بود، عذاب‌آورتر بود. تقریباً هر چه جلویش می‌گذاشتند یا سبب بی‌اعتمادی می‌شد یا ترس، چون جزء دیگری از پرهیزی که با آن پیمان بسته بود به نمک مربوط می‌شد. برایم مشکل بود که گونسالو گابریل کمرو و ساکت سه ماه

پیش را در این مرد جوان که توجه پیشخدمتهای رستورانها یا مسئولان پذیرایی بوفه‌ها را با درخواست اینکه به او بگویند آیا در بشقابهای سالادی که از راه لطف پذیرفته نمک ریخته‌اند به خود جلب می‌کرد. (می‌گفت: «قسم می‌خوری که تویش سیانور نریخته‌ای؟»). و اگر با لقمهٔ اول می‌فهمید که نمک ریخته‌اند، بشقاب را با قیافهٔ درهم کسی که می‌خواهند مسمومش کنند پس می‌زد. او «چای سبز[5]» می‌خواست، فرمولی که در زبان آلمانی قابل ترجمه نیست، چون چای معمولی دم می‌کردند. و اما در قبال خوراکهایی چون شیر و تخم‌مرغ شک دامنه‌داری داشت. انگار که «آنها» عقیدهٔ روشنی در این مورد نداشتند و او رهنمود درستی در کتاب مقدس پیدا نمی‌کرد (به من گفت که دست‌کم از لحاظ نظری دربارهٔ همه چیز به کتاب مقدس مراجعه می‌کند و در موضوعات مربوط به لباس و خوراک به آن می‌چسبد). سر هر شام و ناهاری که همراهم بود، مثلاً وقتی بشقابی گوشت می‌آوردند چنان از نارضایی چهره در هم می‌کشید که تعجب می‌کردم چطور همسفره‌های ما با صبر و حوصله ناشکیبایی او را تحمل می‌کنند.

هر صحبتی که شبها در تاریکی پیش از خوابیدن و پس از روزی خسته‌کننده و پر از فیلم دیدن و جلسات، با هم می‌کردیم بر ترسم می‌افزود. کنجکاویم را برمی‌انگیخت و به طور کلی مو به تنم سیخ می‌کرد. به من اطلاع داد که نمی‌خواهد به دانشگاه برود. وقتی مدرسه را به پایان برساند، می‌رود و در سازمانهایی که از کودکان اتیوپی مراقبت می‌کنند ــ مثلاً اُکسفَم ــ داوطلب کار می‌شود. دوست دارد آمهاری، زبان رسمی اتیوپیایی‌ها، را یاد بگیرد. اشاره کردم که با تربیت دانشگاهی شاید

---

5. herb tea.

بتواند به آفریقایی‌های محروم بهتر کمک کند، و اگر به زبانهای آفریقایی علاقه‌مند است، انگلستان پر از دانشگاههایی است که دانشکده‌های علوم انسانی آن متخصص همه جور زبان زنده، مرده، و حتی خیالی است. جواب داد دانشگاهها روح آدم را در هم می‌شکنند و آدم‌آهنی روشنفکری می‌سازند که به درد امپریالیسم، استثمار و بابل[۶] می‌خورد. پیش از آنکه چیزی را بگوید که از آن می‌ترسیدم، مکثی کرد: «البته مثل مدارس عمومی انگلستان.» نتیجه گرفتم که گریزش از مدرسه نزدیک است، اگر تاکنون این کار را نکرده باشد.

از این موضوعات حساس به موضوعات پیش‌پاافتادهٔ خانوادگی رسید، از قبیل اینکه گفت مادرش را قانع کنم که هرگز از حشره‌کش استفاده نکند یا در خانه بخور ندهد. آدم باید فکرش یکپارچه باشد. اگر «ما» فکر کنیم کشتن سگ، گاو یا اسب غلط است، پس چرا مگس، پشه، موش و سوسک را بکشیم؟ در این صورت پس چرا کوتوله‌ها را نابود نکنیم؟ طبیعت را نباید ویران کرد، چون سراپا خردمندی است. آیا به همین علت بود که ناخنهای دست یا پا را نمی‌گرفت که حالا مثل چنگال جانوران شده بود؟ بله. و به همین دلیل دیگر هرگز پا به سلمانی نمی‌گذاشت یا موهایش را شانه نمی‌کرد. با این کار نه فقط از قوانین طبیعت، بلکه از کتاب مقدس هم پیروی می‌کرد. و آیه‌ای را به زبان انگلیسی برایم خواند و قسم خورد که از عهد عتیق است: «محاسن کوته مکن و موی سر متراش.»

آدم نباید جریان زندگی را تغییر دهد. هر چه «طبیعی» است، خیر است؛ از سوی دیگر، هر چه مصنوعی است خطرناک و ویرانگر (بابل)

---

۶. Babylon کلان‌شهر مرکز عیش و عشرت و فساد و تباهی.

است و باید با قاطعیت در برابرش ایستاد. مثلاً اخترشناسی مثل پوست برشتهٔ خوک و *Ceviche* مضر است. عالیجناب پاپ وحشتناک‌تر از همه بود، ضدمسیح درجه یک. در میانهٔ هول و هراسی که از گفتارش به من دست می‌داد، شبی شنیدم که از مشروبات الکلی بد می‌گوید و آن را مثل گوشت، نمک و صدف‌داران سمی می‌داند که به بدترین غرایز دامن می‌زند، سبب جنگ، استثمار، استعمار، جنایت، حسادت، غارت، و سایر فجایع انسانی می‌شود. اما این لحظه‌های راحتی خیال موقتی بود، چون همان شب پی بردم نواری که بارها با واکمن خود می‌شنود، و چشمها را طوری می‌بندد که انگار دعا می‌خواند و با آن دم می‌گیرد، نامش «سوزاندن و غارت کردن» است، و از «سوزاندن و غارت کردن امشب» خبر می‌دهد.

آیا بین صلحجویی پرخاشگر و این توجیه ویرانی تناقضی وجود نداشت؟ جواب داد که نستا در یک مصاحبهٔ ***رولینگ استون***[7] نابینایان را روشن کرده است: این مصاحبه دربارهٔ سوزاندن و غارت بابل به طور نمادین بود، و لازم نبود به هیچ انسان درستی مرکب از گوشت و خون دست بزنند.

لرزان پرسیدم در این فهرست اشیاء «طبیعی» یا خیر (فرزندان خدا)[8] و اشیاء «مصنوعی» یا شرّ که «آنها» به کمک کتاب مقدس و نستا انگار از تمام جزئیاتش شناخت دقیق و اکیدی داشتند، جای مواد مخدر در کجاست.

بی‌کمترین تردید گفت: «ما با آنها مخالفیم. ال اس دی، هروئین. کوکائین با روند شیمیایی آلوده شده. یا به عبارتی پلید شده. شیمی

---

7. *Rolling Stone*. 8. Children of Jah.

مصنوعی‌ترین چیز این دنیاست. نمی‌فهمی؟ انگار که تن را با خوردن غذای عمل آمده بیالاییم. تن ما معبدی است، رفیق.»

اعتراف کردم در گیرودار اضطرابی که لاغری و اصول او برایم به وجود می‌آورد، این تسلای خاطری است ــ کورسویی در ظلمات است ــ که بدانم مواد مخدر همان احساسی را به او می‌دهد که تکه‌ای گوشت. و خواستم مرا ببخشد، چون در بین بوهای آزاردهنده‌ای که اتاق نامقدس ما را در هتل کِمپینسکی می‌انباشت، به نظرم می‌رسد که مخلوط با بخور، بوی تند ماری‌جوانا هم به مشامم می‌خورد.

«بابا، بابا! ماری‌جوانا داروی مخدر نیست. گَنجا یا کاياست. یک گیاه است، یک بوته، یک آفریدهٔ تحسین‌انگیز طبیعت. خود به خود می‌روید و رشد می‌کند. مثل درختها. نه هرس لازم دارد، نه آب دادن و نه کاشتن. چه چیز طبیعی‌تر از این ممکن است.»

و با شور و شوقی که در او غیرعادی بود مدت زیادی داد سخن داد، بی‌آنکه بتوانم حرفش را ردکنم ـ خشکم زد. نستا هم مثل پیتر تاش و باقی گروه ویلرز در ماری‌جوانا منبع الهامی یافته بود تا ترانه‌هایش را بسراید و آنها را به این طرز بهشتی بخواند. ماری‌جوانا دروازهٔ تفکر و دانش بود. این گیاه انسان را وامی‌داشت صلحجو باشد، همسایه‌اش و همهٔ موجودات زنده را دوست بدارد، با شعور و پراحساس باشد. اگر انسان بیشتر ماری‌جوانا و کمتر لاشه مصرف کند، هرگز جنگ و فتح و مستعمره و بردگی در کار نخواهد بود، و اینهمه بیرحمی مورد پیدا نمی‌کند. و دنیا دیگر این انبار سلاحهای اتمی نخواهد بود که رویش نشسته‌ایم.

و در پایان سخنرانیش به خواب عمیق جوانی و تندرستی فرو رفت و زد زیر خُرخُری شاد و شنگول، و مرا یکسره به دست یأس و سرخوردگی رها کرد. تنها آن شب سرانجام فهمیدم که نستا همان باب مارلی است، و

این جناب باب مارلی، که ابلهانه او را به جای یک خوانندهٔ سادهٔ رِگه[۹] گرفته بودم ــ و از این ابلهانه‌تر، خیال می‌کردم رِگه یک جور موسیقی ساده است ــ برای گونسالو گابریل و «آنها» یک پیامبر، مسیح، مظهر حقیقت ماورای طبیعی و سیاسی است، و رِگه چیزی مثل کتاب مقدس به شکل موسیقی است.

گویا این صحبتها را در وسط یک هفته اقامتش کرده بودیم. تا اینجا در لحظه‌های کوتاهی که بین فیلم دیدن و جلسهٔ هیأت داوران فرصت فکر کردن به دست می‌آمد، به این نتیجه رسیدم که دگرگونی گونسالو گابریل به طور انحصاری به بومشناسی، جنبش ضدجانورکشی و انجمن حمایت حیوانات مربوط می‌شود که در سالهای اخیر در انگلستان اهمیت پیدا کرده‌اند. در آن شب بیخوابی پی بردم که این صرفاً پیرایه‌ای است که پسرم و دوستان همکلاسش به چیزی واقعاً مهم بسته‌اند. من با جهالت نسبت به موضوع، آداب و رسوم و شخصیتهای مربوط، به درستی مذهبی را که گونسالو گابریل بدان گرویده بود نشناختم.

اما ماری‌جوانایی که به مقام آیینی رسیده بود، کلید اشتباه‌ناپذیری بود. مثل هوس یاد گرفتن آمهاری، زندگی در صحراهای آفریقا و عشق افسارگسیخته نسبت به اتیوپی. عکسی از امپراتور معزول و درگذشتهٔ اتیوپی، هیلاسلاسی اول، با یونیفورم رسمی پر از مدال و نشان، با شنل و دو شیر در دو طرف، از همان روز اول ورود گونسالو گابریل در اتاق هتل کِمپینسکی ما کنار میز پیدا شد. بی‌آنکه بدانم مرتکب توهین هولناکی به

---

۹. reggae سبکی در موسیقی عامه‌پسند جامائیکا که با کالیپسو (ترانه و موسیقی سیاهان هند غربی) و راک اند رول درآمیخته و ضرباهنگ و اشعار متغیری دارد و با پیام اجتماعی همراه است.

مقدسات می‌شوم، پرسیدم: «این موجود عجیب و غریب اینجا چه می‌کند؟» از جواب پرملامتش که از نامهای مرموز لبریز بود، چشمهایم باز نشد. «موجود عجیب و غریب نیست. شیر یود است، یاه است، ناجی است.» همچنین از دیدن رنگهای سبز، سرخ و طلایی که با وسواس در لوازم «ابر سوار سابق» بخصوص در کلاه برهٔ مشکی مزین به این رنگها که گاه برای پنهان کردن طره‌های افشانش به سرمی‌گذاشت، چشمانم باز نشد. یک بار گفتم: «به نظرم می‌رسد رنگ پرچم باشد.» با لحنی معمایی گفت: «درست است. رنگهای پرچم اتیوپی و همچنین جامائیکا.» این سه رنگ در آویزهای اسرارآمیزی که از هر انگشت گونسالو آویخته بود تکرار می‌شد و وقتی پرسیدم چیستند ــ آیا طلسم است، زینتی است، محرک است؟ ــ همیشه از جوابش طفره می‌رفت.

کلمات اصلی، راستا، راستافاری، از روز اول ورود به برلین ورد زبانش بود، و من به خیال اینکه شاید نام ترانه‌ای یا کلمهٔ کوچه‌بازاری تازه‌ای از جوانان لندن است ناشنیده‌اش گرفتم. وقتی فهمیدم این کلمات اعتقاد تازهٔ گونسالو گابریل را خلاصه می‌کند، فقط دو روز مانده بود که به لندن برگردد. در تمام دقایق باقیمانده‌ای که با هم بودیم، سعی کردم از او بخواهم که مثل معلم شرعیات اصول عقایدش را یادم بدهد. چیزهای زیادی دستگیرم نشد، اما آنچه فهمیدم مرا بیشتر به هول و هراس انداخت، تا حدی که برای تاب آوردن تماشای باقی فیلمها و شرکت در جلسات جشنواره مجبور شدم به دو نمایندهٔ بابل، لیبریم و والیوم، متوسل شوم. آماده بودم هرگونه افسانهٔ مذهبی مبالغه‌آمیز را بشنوم (همیشه در برابر آن حس کنجکاوی و همدردی داشتم). اما اینکه خدا ــ یاه ــ در هیلاسلاسی اول (پیش از تاجگذاری نامش راس ــ تافاری ــ ماکونن بوده) حلول کرده است، لطیفه‌ای خنک به نظر می‌رسید.

در الهیات راستا این امری بدیهی بود. مارکوس گاروی پیامبر، رهبر سیاه جامائیکایی، که در دههٔ ۱۹۲۰ اعلام داشته بود که: «روز رهایی نزدیک است.» زیرا در آفریقا «شاه سیاهی به اورنگ پادشاهی دست می‌یابد» نِگوس[۱۰] را ناجی معرفی کرد. شاهنشاه، ماری‌جوانا، باب مارلی، رِگه و کتاب مقدس خیر معرفی می‌شدند. «شر»، ابلیس، تبعیض‌نژادی، استثمار، همهٔ اَشکال ضعف انسان در ردهٔ «بابل» دسته‌بندی می‌شد. مذهب راستافاری که در زاغه‌های کینگستن[۱۱] نطفه بسته بود، توسط باب مارلی به مقام و عرصهٔ بین‌المللی رسید. مهاجران بی‌چیز کارائیبی آداب و رسوم، آرایه‌ها و زبان کوچه بازار راستافاری را به حلبی‌آبادهای لندن، لیورپول، منچستر و غیره آوردند.

اما چطور از آنجا به مدارس عمومی آلبیون[۱۲] کشیده شد؟ هر چه کوشیدم از گونسالو گابریل بیرون بکشم، نشد که نشد. تنها چیزی که بروز داد، این بود که در مدرسه «برادران راستا» به بیش از ده نفر می‌رسیدند. به او گفتم که او و دوستانش با موقعیت ممتاز و مرفهی که دارند در بازی پیوستن به آیینی که چون گل وحشی معنوی فقط ستمدیدگان با فرهنگی بدوی آن را می‌فهمند سبکسری کرده‌اند. و اضافه کردم که بیرون از زاغه‌ها که در آن پا گرفته و بالاتر از همه در مدارس عمومی انگلستان، گرایش به راستافاریها چیز قلابی عجیبی از آب درمی‌آید، انگار کسی «لباس گداها یا وحشیان را بپوشد.» طوری جوابم را داد که ناچار شدم عقب بنشینم. با عطوفتی که کتاب مقدس می‌گوید اشاره کرد که دربارهٔ صحت اعتقاداتش بهتر است در آینده صحبت کنیم. البته نه در اینجا، در برلین سرمایه‌دار، بلکه در ترنچ تاون یا سنت‌آن جامائیکا، یا در دهات

---

۱۰. Negos لقب امپراتور حبشه.

۱۱. Kingston بندر و پایتخت جامائیکا.

۱۲. منظور انگلستان است.

حبشه؛ یعنی اگر از راه لطف در اینجاها به دیدارش بروم و خودم ببینم که به ایمانش عمل می‌کند یا نه.

تاکتیکم را عوض کردم و از او پرسیدم که چون سفید است مشکلی در پیوستن به مذهبی که پیروان و رهبرانش همه سیاهند ندارد؟ زیرا آنها مخالف وحدت نژادی و مخالف نفوذ هر فرهنگ سفیدند که مبادا «ریشه‌های» آنها را منحرف کند و جانمایه و تنها وسوسهٔ سیاسیشان بازگشت سیاهان امریکای شمالی و جنوبی به آفریقاست. با همهٔ کوششی که کرد، سایهٔ اندوهی بر چهره‌اش افتاد و فهمیدم که ضربهٔ متقابل در راه است.

با طول و تفصیل بناکرد به حرف زدن، اول به طرزی سردرگم، و به من یادآوری کرد که باب مارلی سیاه خالص نیست، بلکه دورگه است، چون پدرش انگلیسی و مقیم جامائیکا بوده. به رُخم کشید که از دوران کودکی از من شنیده که می‌گویم همهٔ پرویی‌ها، حتی ما که *ظاهراً* سفیدیم، قدری از خون سرخ‌پوستی یا سیاه در تن داریم. آیا من به این حرف معتقدم یا نه؟ بله، شک نبود. خوب، او هم هر چند چندان معلوم نیست، شاید مثل نستا دورگه باشد. بعلاوه، آیا این چرندیات دربارهٔ نژاد نامربوط نبود؟ در سالهایی که در انگلیس درس خوانده بود، انگلیسیهای زیادی را دیده بود که عقیده داشتند آن طرف کانال مانش شروع به «سیاه شدن» کرده است و مثلاً اسپانیایی‌ها و ایتالیایی‌ها (اگر حرفی از پرویی‌ها به میان نیاوریم) به اندازهٔ زولوها و جامائیکایی‌ها سیاه بودند.

اما طوری حرف می‌زد که پی بردم استدلالهایی را که برای قانع کردن من به کار می‌برد خودش قبول ندارد. با نگاه غمزده‌ای سرآخر قبول کرد که در بین برادران آدمهای نژادپرست و بی‌گذشت هم هستند، و مثلاً او را به جرم «سفید بودن» از چند باشگاه ناتینگ هیل گیت یا بریکستُن بیرون

کرده‌اند. من که در برابر این نژادپرستها سرشار از همدردی، از صداقتش به شگفت آمده بودم، پرسیدم که چطور در مقام دانش‌آموز شبانه‌روزی در کشوری که در جدیت و انضباط آموزشی افسانه شده (کشور تنبیه با چوب ترکه) وقتش را در خیابانها به اعتراض علیه مغازه‌های پوست‌فروشی یا کفاشی می‌گذراند و می‌کوشد به دارودسته‌های راستافاری در زاغه‌ها بپیوندد. به من یادآوری کرد که در رُمان ***عصر قهرمان*** شرح داده‌ام که چطور دانش‌آموزان مدرسه نظامی شبانه‌روزی لیما سر معلمها را به طاق می‌کوبیدند و به مجالس عیش و عشرت و روسپیخانه‌ها می‌رفتند. وقتی پای گریز از مدرسه به میان بیاید، انگلیسیها هم در جرأت و مهارت از پرویی‌ها کم نمی‌آورند.

روزی که می‌خواست برود، در حالتی نیم‌جدی و نیم‌شوخی ــ دست به هر کاری می‌زدم تا از مخمصه‌ای که در آن افتاده خلاصش کنم ــ مثل برق از جلو چشمش رفتم و آمدم، در شایستگیهاشان، در تنوع غنی خرافات، جادوگری، بت‌پرستی و بربریت که دورنمای مذهبی کشورش را زینت می‌داد اغراق کردم. چرا زندگیش را با راستافاری شدن، فرقه‌ای که هرگز کاملاً در آن پذیرفته نخواهد شد، پیچیده می‌کند و مثلاً نمی‌رود سراغ کلیسای اسرائیلیان پیمان نوین جهانی که در آند مرکزی پرو رواج یافته، یا هر کدام از کیشهای آمازونی که همه جور بدویتی را که می‌خواهد شامل است، البته اگر دنبال چیزهای خوشمزه‌ای چون آدمخواری و کوچک کردن کلهٔ آدم می‌گردد. برایش جالب نبود. (نتیجهٔ دیگر ایمان به راستا گویا از بین بردن شوخ طبعیش بود.) فقط جواب داد که در مذهب دنبال عجایب و غرایب نیست، بلکه فقط حقیقت را می‌جوید. و آن را یافته بود.

نتوانستم او را تا فرودگاه همراهی کنم، چون جلسهٔ هیأت داوران

داشتم. دم در هتل کِمپینسکی با او خداحافظی کردم. در آخرین کوشش برای باج گرفتن عاطفی گفتم که وقتی به لیما برگردم و از حال و روز و حرفهایش برای مادرش حکایت کنم، او از غصه دق می‌کند. در عرض آن یک هفته تنها همین یک دفعه دیدم که از ته دل می‌خندد. ریشخندکنان گفت: «از غصه دق می‌کند! منظورت این است که غش می‌کند. و دلش می‌خواهد مرا بکشد. ولش، بابا! زنده‌باد یاه! چاو[۱۳]!»

۴

آخرین جلسهٔ هیأت داوران که در آن جایزه‌ها را تعیین کردیم (*سیلابهای عشق*[۱۴] به کارگردانی جان‌کاسا وتیس برندهٔ جایزهٔ خرس طلایی شد)، چهارده ساعت طول کشید. من که هم از زیاده‌رویهای سینمایی و تحلیلی و عواطف شدید و هم از زمستان طولانی برلین ضعیف شده بودم، سرمای سختی خوردم و یک روز تمام عطسه و تب کردم. حال و روز جسمی و روحی من ذره‌ای در عدالتخواهی سفت و سخت لیواولمان تأثیر نداشت. دفعه سومی ــ گویا پس از نُه ساعت ــ که به او هشدار دادم که اگر به گفتگوها خاتمه ندهد و نگذارد رأی بدهیم، یک جنازهٔ پرویی روی دستش خواهد ماند که باید به حساب تاریخ یا *یاه* بگذارد، لیو (که عین گونسا لوگابریل جدی بود) از جلسه بیرون رفت و با فنجانی پر از ویتامین و ضداحتقان برگشت و آن را زیر دماغم گذاشت. اما تا از نُه تن هیأت داوران آخرین قطرهٔ درک سینمایی را بیرون نکشید (و ما را منگ و خسته و درمانده نکرد) حتی یک دقیقه هم نگذاشت از جلسه تکان بخوریم یا زودتر رأی بدهیم. حضور ژول داسن دلگرم‌کننده و شادیبخش بود،

---

۱۳. Ciao واژهٔ ایتالیایی برای وداع.

14. *Love Streams.*

درختی تناور بود در صحرای بی‌آب و علف هیأت داوران. در همهٔ جلسات قبلی، کارگردان *ریفی فی*[۱۵] و *یکشنبه‌ها هرگز*[۱۶] صمیمیت و گرمای وافرش را، شوخ‌طبعی و فروتنی ظریفش را نشان داده بود که با آن الزامات شهرت را تحمل می‌کرد (خودش می‌گفت: «شهرت ملینا مرکوری، همسرم.») در این جلسهٔ آخر ژول داسن نشان داد که نه فقط امریکایی خوش مشربی است که با موفقیت ظرافتهای خردگرایانهٔ نخستین کشور اختیاریش (فرانسه) را جذب کرده، بلکه مردی است که کشور دوم اختیاریش (یونان) او را بدل به استاد تمام‌عیار فن ماکیاولی چانه زدن و زرنگی کرده است. ژول داسن با یاری گرفتن از این یا آن بازوی تجهیزات سه قاره‌ای خود، کش دادن بحث و گفتگو با سؤالات معصومانه وقتی که حس غالب بر اتاق با رُجحانهای او منطبق نبود، به دست آوردن دل مرددها با حیلهٔ مار افسایان، یا سست کردن استدلالهای مخالفان با تبحری مرگبار، موفق شد تقریباً برای همهٔ نامزدهای خود جایزه به دست آورد. افسون ابلیسی او بر ما چنان بود که حتی با لبخندی خلع‌سلاح‌کننده از ما پرسید اگر می‌شود، پیش از رأی حقیقی، یک نظرسنجی بکنیم تا بتواند رأی خود را با ما انطباق دهد.

بیست و چهار ساعت آخر را در برلین گیج و منگ از سرماخوردگی، داروهای ضد آبریزش بینی، و ضربه‌های ناشی از ماجرای پدر فرزندی در بستر گذراندم. تنها خواب سوررئالیستی عمرم را آنجا دیدم. توی این خواب باب مارلی، هیلاسلاسی اول و گونسالو گابریل همراه طبلهای رِگه و گیتار یکریز و ملال‌انگیز دربارهٔ سینما بحث می‌کردند و لیو اولمان ــ که گیسوان طلایی‌اش به صورت طره‌های جنبان گورگون[۱۷] درآمده بود ــ

---

15. *Rififi.* 16. *Never on Sundays.*

۱۷. Gorgon در اساطیر یونان، یکی از سه خواهر مارگیسو که هر کس به آنها نگاه می‌کرد،

دور و برشان کمین کرده بود و هر وقت ساکت می‌شدند، به آنها تازیانه می‌زد.

از برلین می‌خواستم به امریکای مرکزی بروم تا مقاله‌ای در مورد مبارزهٔ انتخاباتی ال سالوادور برای مجلهٔ *تایم* بفرستم. سفر زمان‌بندی دقیقی داشت و برایم مشکل بود که آن را لغو کنم یا تغییر دهم. بنابراین نتوانستم کاری را که وسوسه‌ام می‌کند، یعنی دیدن معلمهای گونسالو گابریل و دریافتن اینکه چه چیز باعث دگرگونیش شده، انجام دهم. ازاین رو ناچار شدم به تلفنی از پاریس به آنها قناعت کنم. گفتگویم با رئیس شبانه‌روزی مثل صحبت با آدم کر بود. برای احترام به نظام تمثیلی گفتگوی انگلیسی پرسیدم که «آیا همه چیز روبراه است؟» گفت که آخر هفته باران باریده و باد تندی می‌وزید؛ گذشته از این زمستان «کاملاً روبراه» بود. برای اینکه موضوع را روشن‌تر کنم، گفتم نگران شدم از اینکه پسرم خیلی لاغر شده. راستی؟ به این موضوع توجه نکرده بود. ملاحظاتی چند را دربارهٔ مرحلهٔ بلوغ و از دست دادن وزن بیان داشت. قول داد اقداماتی به عمل آورد و یقین حاصل کند که گوشت و شیر اضافی به گونسالو گابریل بدهند. گفتم: «ولی گیاهخوار شده. مگر نمی‌دانستید؟» سرفه‌ای کرد و لحظه‌ای به فکر فرو رفت. «راستش نه.» و پس از مکثی دیگر: «گویا سلامت باشد.» پرسیدم آیا این اواخر چیز نگران‌کننده‌ای در طرز فکرش، کردارش یا لباس پوشیدنش ندیده؟ نه، هیچ چیز نامناسبی ندیده بود. وضع تحصیلش چطور بود؟ خوب، خوب. در چند ماه اخیر حتی انگار این مرد جوان به خواندن کتاب مقدس علاقه‌مند شده بود.

← بدل به سنگ می‌شد.

آیا جناب مدیر خرفت بود یا همدست؟ آیا این طاعون از کارکنان آموزشگاه به دانش‌آموزان منتقل شده بود؟

در چند ساعتی که در پاریس توقف موقتی داشتم، به کتابفروشیها رفتم و هر چه دربارهٔ کیش راستافاری و باب مارلی پیدا می‌شد خریدم (حتی صفحه‌ها و نوارهای مربوط به آن را هم از قلم نینداختم). در ده روزی که در ال سالوادور به مصاحبه با سیاستمداران، و سفر به گوشه کنار کشور که از جنگ انقلابی ویران شده بود گذراندم، این خواندنیها خوراکم بود.

بنابراین ده روز بعد که در پایان سفر ال سالوادور به لیما برگشتم، در این موضوع کارشناس بودم. اغراق نمی‌کنم. یکی از مزایای راستا فاری ــ بی‌شک تنها مزیتش ــ این است که اُس و اساس نظریه‌اش نصف صفحه را پر می‌کند، چون عبارت است از چهار یا پنج عقیدهٔ ساده پیچیده در لفافهٔ زرق و برق لفاظی. شناخت خداشناسی و عبادت راستا به درجهٔ گیج‌کننده‌ای بر بیقراریم افزود. چرا از میان اینهمه کیش و آیین روی زمین گونسالو گابریل این یکی را که سرشار از کثافت تن، مزخرفات تاریخی، سوءتفاهمهای اخلاقی و مهملات الهی‌شناسی بود انتخاب کرد؟

در لیما اولین مشکلم خبر دادن به پاتریشیا بود. تصمیم داشتم هیچ نکتهٔ جزئی را از او نپوشانم، به امید آنکه با سهیم کردن او از ضربهٔ روحی من کاسته شود. گفتم که گونسالو گابریل چند کیلو لاغر شده و دیگر مثل سال پیش نمی‌خواهد مانکن بشود. گیاهخوار شده (شاید هم میوه‌خوار بشود) از زندگی جانوری و گیاهی دفاع می‌کند و در راه بازگشت سیاهان امریکایی به آفریقا تلاش می‌کند. به آیین راستا فاری گرویده، یعنی در لباس پوشیدن جل پاره‌ای تن می‌کند و کلاه بِره به سر می‌گذارد که به پرچم اتیوپی مزین است و کلمهٔ «یاه» را روی بازویش خالکوبی کرده و منگله‌هایی از انگشتش آویخته است. و در میان معتقداتش این عقیده هم

هست که پاپ مظهر بابل (ضدمسیح) است و کشیدن ماری‌جوانا برای نیل به تقدس که بشر را به سوی خیر و صلحجویی می‌برد لازم است. گونسالو گابریل تصمیم گرفته به دانشگاه نرود، بلکه به آفریقا مهاجرت کند و به یاری نیازمندان بشتابد و زبان آمهاری یاد بگیرد، گرچه هنوز امکان اینکه در زاغه‌های جامائیکا روزگار بگذراند و طبل بزند، هم هست.

همسرم یکراست رفت سر چیزهای ضروری. «موهایش چقدر است؟» گفتم تا شانه. ولی آنچه بیشتر مایهٔ تعجبش شد، درازی موها نبود، بلکه درهم و برهمی و آشفتگی آن بود. زیرا در میان اعتقادات دیگر آیین نو، در کنار ایمان به اینکه امپراتور فقید هیلاسلاسی (که عقیده داشتند هنوز زنده است) خداست، نفرت از شانه، برس و تیغ هم رواج داشت. با دقتی آزاردهنده از همهٔ جزئیات برایش حرف زدم و انواع شستشوهایی را که گونسالو گابریل به موهایش می‌داد تا مثل طره‌های آشفته‌ای بشود که سر باب مارلی را در زمان حیات زینت می‌داد، گفتم: چطور هر روز به موهایش صابون می‌زد و بدون آب کشیدن می‌گذاشت خشک شود. برای مصور کردن توضیحاتم، عکسها و پوسترهای باب مارلی و برادرانش را که در کتابهای راستافاری چاپ کرده بودند، روی تخت ریختم.

همان طور که پیش‌بینی می‌کردم، پاتریشیا در وهلهٔ اول دق دلش را سر انگلستان خالی کرد. از زوال و مسخ‌شدگی قدرتهای استعماری سابق که مدارسش از تربیت آقاها به پرورش راستافاریها رسیده‌اند حرف زد. همچنین از احمقهایی گفت که در این دور و زمانه هوادار انگلیس (انگلوفیل) شده‌اند و بچه‌هاشان را برای تحصیل به کشوری در حال زوال می‌فرستند که به بت‌پرستی برمی‌گردد. بعد مرا به خاطر هر چه اتفاق افتاده بود مقصر دانست ـ من مسئولیت سرم نمی‌شد، و به جای اینکه پند لازم را به او بدهم یا بزنم توی گوشش که این عقاید واهی را از کله‌اش

بپراند، در آلمان پرسه می‌زنم و در فساد برلین غوطه می‌خورم و با لیو اولمان لاس می‌زنم. و چون معلمهای بی‌لیاقت گونسالو گابریل در مدرسه انگار نمی‌توانستند با اتفاقی که افتاده مقابله کنند، اعلام کرد که بی‌درنگ به لندن می‌رود تا آن گیسهای ژولیده را شخصاً کوتاه کند و هر چه لازم باشد استیک توی حلق راستای جوان بتپاند تا از بیماری سل نجاتش دهد. پس از این حرف بنا کرد به بستن جامه‌دانش.

۵

اما موضوع به این سادگیها نبود. قضیه یک سال کش پیدا کرد. در عرض این یک سال هر بار که گونسالو گابریل برای گذراندن تعطیلات به لیما می‌آمد، خانهٔ ما پر از پرچمهای اتیوپی، موسیقی کارائیبی و جانوران زنده می‌شد (از جمله دو خرگوش، یک موش دستاموز، یک جوجه خروس و دو قناری که هنوز هم از دستشان خلاص نشده‌ایم).

روزی نامه‌ای بسیار دوستانه از رئیس مدرسه دریافت داشتیم که اطلاع می‌داد مدرسه متأسف است که نمی‌تواند گونسالو گابریل و دوستانش را به سبب موضوع ناخوشایند Nabis Sativa بپذیرد (این نام فنی راگیاهشناسان حسب طبقه‌بندی لینوس در ۱۷۵۳ به ماری‌جوانا داده بودند).

کنجکاوی من به بازسازی گام به گام این داستان که چگونه ارتداد راستا توانسته به این دژ مستحکم انگلیسی رخنه کند هدایتم کرد. زمینهٔ این رخنه را پسرهایی از هند غربی که در آنجا درس می‌خواندند فراهم نیاوردند، بلکه برخلاف انتظار به دست یک ایتالیایی جوان، پسر یکی از صاحبان صنایع میلان تدارک دیده شد. برادر بزرگ این جوان آدم بیقراری بود و پس از تجربه‌های گوناگون مربوط به موسیقی و مواد مخدر، سرآخر

به آیین راستافاری گرویده و برای ادامهٔ زندگی به زاغه‌های جامائیکا رفته بود، و پدرشان که نمی‌خواست برادر کوچک از او سرمشق بگیرد، این پسرش را به مدرسهٔ شبانه‌روزی در انگلستان فرستاده بود. میلانی جوان که با ترویج فلسفهٔ راستا و سست کردن بنیانهای معنوی مدرسه قانع نشده بود، گستاخانه ماری‌جوانا را کنار چمن مراقبت‌شدهٔ کریکت مؤسسه کاشت تا دانش‌آموزانی که با مهارت متقاعدکننده‌اش به آیین نو گرویده بودند ذخیرهٔ دود آیینی را داشته باشند که آنها را به سوی خلوص و تقدس سوق دهد. میلانی جوان، یکی از دوستان صمیمی پسرم، حیله‌گری واقعی و بی‌نهایت جذاب بود. آخرین‌باری که او را دیدیم، با دسته گلی برای همسرم به خانه آمد و به سرنوشت گونسالو گابریل و پسرهای دیگری که از مدرسه اخراج شده بودند، اشکهای شفقت‌آمیز ریخت. چون با اینکه کشیش بزرگ فرقهٔ کوچک راستا بود، اخراجش نکرده بودند. بازیگر قهاری بود، و در نمایشی از دورهٔ الیزابت که آخر آن سال داده شد، نقش اصلی را به عهده داشت. مدیر مدرسه با در پیش گرفتن سودطلبی آمادگی نداشت که آن اجرای نمایشی را از دست بدهد.

گونسالو گابریل در مدرسهٔ جدید، که دیگر شبانه‌روزی نبود (با تمام اتفاقاتی که افتاده بود، «شبانه‌روزی» بودن انگار که کار بیهوده‌ای بود)، طره‌های پرپیچ و تاب و جل پاره‌های رنگیش را نگهداشت، اما ترتیبی دادیم و از او قول گرفتیم که دیگر بر اساس مفاهیم مذهبش در مراسم جمعی شرکت نکند. در اتاق اجاری کوچکی زندگی می‌کرد که باغ‌وحش جانوران یتیم، زخمی، یا رها شده بود که در خیابانها پیدا می‌کرد و با حس مسئولیتی که هیچ‌کس و هیچ‌چیز و هیچ فعالیت دیگری در او بیدار نمی‌کرد مراقبتشان را به عهده می‌گرفت.

دو سال دیگر گذشت. زندگیش از آن پس دست‌کم دستخوش دو تغییر

مشابه برخورد با آیین راستافاری شد، هر چند از جنبهٔ لباس پوشیدن و الهیات کمتر از آن چشمگیر بود. امروزه موهایش را طوری اصلاح می‌کند که مادرش عهد بوقی می‌داند، و با ولع و بدون احساس پشیمانی همه جور لاشهٔ جانوران را می‌خورد. هنوز هم به صفحه‌های مخرّب باب مارلی گوش می‌دهد (که هر چند در حضورش نمی‌پذیریم، من و پاتریشیا هم کم‌کم از آن خوشمان می‌آید) اما، شکر خدا که این تأثیر را خواننده‌های دیگری که کمتر از آن جامائیکایی هوادار مسیح و پیامبرگونه‌اند خنثی می‌کنند. این خواننده‌ها حالا مثل پرینس (*خواهر*) موتلی کرو (*ده ثانیه عشق*)، جوداس پریست (*مرا زنده زنده بخور*) یا عشق به حیوانات به سبک W.A.S.P[۱۸] (*چون جانور جفتگیری کن*) در آهنگهاشان حرف می‌زنند.

دانشجوی دانشگاه لندن شده و عقاید سیاسیش مثل تمایلات روحیش دستخوش تغییر شده است. حالا می‌شنوم با همان شور و شوقی که قبلاً از هیلاسلاسی حرف می‌زد، از فردریش ا. هایک، لودویگ فن میسس و میلتون فریدمن می‌گوید و تعطیلاتش را به کار همچون مصاحبه‌کننده در حلبی‌آبادهای لیما می‌گذراند و برای مؤسسهٔ آزادی و دمکراسی کار می‌کند که نظرهای سرمایهٔ خصوصی و اقتصاد آزاد را در پرو پیش می‌برد. بزودی هیجده ساله می‌شود.

من با کنجکاوی و رشک نگاهش می‌کنم. و از خود می‌پرسم در فصل بعد چه شگفتیهایی چشم براه او (و ما) است.

لیما، ۲۶ دسامبر

---

۱۸. حروف اول White Anglo-Saxon Protestant، به معنی سفیدپوست آنگلوساکسون پرتستان. (م)

شیپور دیا

آن روز یکشنبه از سال ۱۹۸۴ تازه پشت میزم نشسته بودم تا مقاله‌ای بنویسم، که زنگ تلفن به صدا درآمد. کاری برخلاف معمول انجام دادم، یعنی گوشی را برداشتم. صدای روزنامه‌نگاری پای تلفن گفت: «خولیو کورتاسار مرده. نظرتان را درباره‌اش بگویید.»

به یاد شعری از بایه‌خو «اسپانیایی، تا مغز استخوان» افتادم و با لکنت‌زبان از او اطاعت کردم. اما به جای نوشتن مقاله، آن روز یکشنبه را صرف ورق زدن و خواندن برخی داستانهای کوتاه کورتاسار و بعضی صفحات رُمانهایش کردم که هنوز در خاطرم خیلی زنده مانده بود. مدت زیادی از او خبر نداشتم. کمترین اطلاعی از بیماری طولانی و دردهای توانفرسایش نداشتم. اما خوشحال شدم که فهمیدم آئورورا در این ماههای اخیر بر بالینش بوده و بر اثر وجود او مراسم تدفین متینی بدون لوده‌بازیهای قابل پیش‌بینی غوغائیان انقلابی که سالهای اخیر از او خیلی سوءاستفاده کردند برگزار شد.

من با آن دو از ربع قرن پیش در خانهٔ دوستی دوجانبه در پاریس آشنا شده‌ام، و از آن پس تا آخرین دیدارمان در یونان در ۱۹۶۷ ــ هر سه در کنفرانس بین‌المللی پنبه مترجم بودیم ــ همیشه از دیدن و شنیدن اینکه

آئوورا و خولیو گفتگوها را پابه‌پای هم پیش می‌بردند تعجب می‌کردم. بقیهٔ ما زاید به نظر می‌رسیدیم. هر چه می‌گفتند هوشمندانه، فرهیخته، سرگرم‌کننده و سرزنده بود. همیشه با خود می‌گفتم نمی‌شود که تا ابد همین‌طور ادامه دهند. لابد این گفتگوها را در خانه تمرین می‌کردند، تا شنوندگان را با حکایتهای غیرعادی، نقل قولهای درخشان و لطیفه‌هایی که درست بموقع می‌گفتند و هر روشنفکرمآبی را کنفت می‌کردند، مبهوت سازند.

مثل شعبده‌بازهای ماهر از موضوعی به موضوع دیگر می‌پریدند و آدم هرگز از مصاحبتشان خسته نمی‌شد. همدستی کامل، هوش مرموزی که ظاهراً آنها را با هم متحد می‌کرد، همراه دوستیشان، تعهدشان در قبال ادبیات ــ که منحصر به فرد و تام به نظر می‌رسید ــ سخاوتشان نسبت به همه، بخصوص نسبت به تازه‌کارهایی چون من، چیزی بود که در این زوج تحسین می‌کردم و به آن رشک می‌ورزیدم.

مشکل می‌شد گفت کدامیک بیشتر خوانده و آفریننده‌تر است و کدامیک گزنده‌ترین و غیرمعمول‌ترین نکته را در مورد کتابها و نویسندگان گفته است. این نکته را که خولیو می‌نوشت و آئوورا فقط ترجمه می‌کرد (در مورد او این فقط درست معنای خلاف ظاهر خود را می‌دهد) موقتی می‌دانم، ایثاری گذرا از سوی آئوورا تا در یک زمان در خانواده فقط یک نویسنده وجود داشته باشد. اکنون که پس از سالها بار دیگر نزدش هستم، دو ـ سه بار جلو زبانم را می‌گیرم تا نپرسم که باز هم چیزی نوشته است و آیا نمی‌خواهد چیزی منتشر کند. موهایش جوگندمی شده، اما دیگر چندان تغییری نکرده: ریزنقش و باریک‌اندام، با آن چشمان درشت آبی که از هوش او خبر می‌دهد و آن سرزندگی سرشار. از تپه‌های مایورکیِ دیا با چنان چالاکی بالا و پایین می‌رود که مرا نفس‌نفس‌زنان پشت‌سر

می‌گذارد. به شیوهٔ خود در آن حس کورتاساری پیشی گرفتن از همه چیز، یعنی دوریان گری بودن سهیم است.

آن شب آخر سال ۱۹۵۸ کنار پسری خیلی بلند بالا و لاغر نشسته بودم که موهایش را از ته زده بود و صورت صاف و دستهای گنده‌ای داشت که موقع حرف زدن آنها را مرتب تکان می‌داد. تازه مجموعه داستانهای کم‌حجمی منتشر کرده بود و مجموعهٔ دومی را در رشته کتابهای خوان خوسه آره‌ئولا در مکزیکو زیر چاپ داشت. من هم یک مجموعه داستان کوتاه زیر چاپ داشتم، و مثل دو جوان شب پای ادبی تجارب و نقشه‌ها را با هم رد و بدل می‌کردیم. فقط بعد از آنکه از هم جدا شدیم درکمال تعجب دریافتم که او نویسندهٔ (*حکایت جانوران*) و بسیاری از متنهایی است که در سور[1]، مجلهٔ ویکتوریا اوکامپو و بورخس خوانده‌ام و همچنین مترجم خوش ذوق مجموعه آثار پو است که دانشگاه پورتو ریکو آن را در دو جلد قطور چاپ کرده و من آن را با ولع بلعیده‌ام. همسن و سال من به نظر می‌رسید، ولی در واقع بیست و دو سال از من بزرگ‌تر بود.

در دههٔ ۱۹۶۰ و بویژه سراسر هفت سالی که در پاریس به سر بردم، یکی از بهترین دوستان و همچنین الگو و مربی من بود. دستنویس اولین رُمانم را به او دادم تا بخواند و با دلواپسی آدم تازه‌کاری منتظر اعلام نظر او شدم. و وقتی نامهٔ سخاوتمندانهٔ تأیید و توصیه‌اش به دستم رسید، خوشحال شدم. به نظرم تا سالها عادت داشتم هنگام نوشتن سنگینی نگاه انتقادآمیز، مراقب و تشویق‌کننده‌اش را بر شانه‌هایم حس کنم. زندگیش، شعایرش، شیدایی‌هایش و عادتهایش را مانند روانی و خلوص نثرش و آن

---

۱. sur به معنای جنوب.

شیوهٔ روزمره، خانگی، و شادابی که جانمایه‌های تخیلی داستانهایش را با آن ارائه می‌داد تحسین می‌کردم. هر وقت که او و آئورورا ــ اول در آپارتمان کوچکی در خیابان سِوْر[2] و بعد در خانهٔ کوچکی در خیابان ژنرال بوره ــ مرا به صرف چای دعوت می‌کردند، روز جشن و شادی من بود. مفتون آن تخته‌ای بودم که پر از بریدهٔ عجیب و غریب روزنامه‌ها و اشیاء بعیدی بود که او جمع می‌کرد یا می‌ساخت و همچنین آن جای اسرارآمیزی که به طور ساختگی در خانه وجود داشت و خولیو در آن در به روی خود می‌بست و شیپور می‌زد و مثل بچه‌ها غرق شادی می‌شد: اتاق اسباب‌بازی. پاریسی پنهانی و جادویی را می‌شناخت که در هیچ کتاب راهنمایی دیده نمی‌شد، و پس از هر دیدارش سرشار از گنجینه‌هایی برمی‌گشتم: فیلمها و نمایشگاههایی که باید دید، جایی که باید در آن قدم زد، شاعرهایی که باید کشف کرد، و حتی کنگرهٔ جادوگران در موتوآلیته، که بدجوری حوصله‌ام را سر می‌برد، اما بعدها به طور شگفت‌انگیزی آن را چون آخرالزمانی آکنده از طنز ترسیم می‌کرد.

دوستی با این خولیو کورتاسار امکان داشت، اما بیش از آن نزدیک شدن به او محال بود. فاصله‌ای که به وسیلهٔ رشته‌ای احترام و مقررات که ناچار بودی رعایت کنی تا دوستش بمانی، یکی از جذاب‌ترین جنبه‌های شخصیتیش بود: او را در هاله‌ای از اسرار می‌پیچید، به زندگیش بُعدی پنهانی می‌داد که منشأ آن جنبهٔ بیقرار، خردگریز و خشنی به نظر می‌رسید که گهگاه در نوشته‌هایش، حتی طنزآمیزترین و پرنشاط‌ترینشان خودی می‌نماید. مردی بود با حریم خصوصی نفوذناپذیر، با دنیای درونی که همچون اثری هنری ساخته و پرداخته شده، و شاید فقط آئوورا به آن

---

2. rue de Sèvres.

دسترسی داشت، و در آن چیزی به جز ادبیات مهم نبود، یا شاید حتی وجود نداشت.

منظورم آن نیست که مردی بود اهل کتاب، دانا و روشنفکر، مانند بورخس که به درستی نوشت: «اتفاقات کمی برایم رخ داده و کتاب فراوان خوانده‌ام.» نزد خولیو ادبیات انگار که در زندگی روزمره حل شده بود، همهٔ زندگی را اشباع کرده، باشکوه و جلال خاصی بدان جان و غنا بخشیده بود، بی‌آنکه از شور و شوق، غریزه و خودجوشی محرومش سازد. احتمالاً هیچ نویسندهٔ دیگری مثل کورتاسار این شرف را برای بازی قائل نشده، یا مانند او از بازی چنین ابزار انعطاف‌پذیر و سودمند خلاقیت و کشف هنری نساخته است. در اینجا حقیقت را وارونه کرده‌ام: چون خولیو هرگز بازی نکرده تا آثار ادبی خلق کند. برای او نوشتن بازی، خود شدن، و سامان دادن زندگی ــ واژه‌ها، عقاید ــ به دلخواه، آزادی، تخیل و گریز از مسئولیت مانند کودکان یا دیوانگان بود. اما کارهای کورتاسار با بازی به این طرز درهای تازه‌ای را گشود، اعماق ناشناختهٔ موقعیت انسان را آشکار کرد، و به چیزی متعالی، چیزی که قطعاً هرگز قصدش را نداشت دست سود. تصادفی نیست ــ یا شاید به معنای نظم اتفاقی تصادفی است که در ۶۲ *الگوی بازل* شرح داده ــ که بلندپروازانه‌ترین رُمانش عنوان یکی از بازیهای بچگانه را برخود دارد: *لَی‌لَی‌بازی*[۳].

بازی نیز مانند رُمان و تئاتر شکلی از ساخته‌های ذهن است، نظمی تصنعی که بر جهان تحمیل می‌شود، نماینده‌ای توهمی که جای زندگی را می‌گیرد. به انسان اجازه می‌دهد که بیاساید، زندگی واقعی و خود را

---

3. *Hopscotch.*

فراموش کند، و تا آن موقعیت برجاست زندگی جداگانه‌ای در پیش بگیرد، که مقررات دقیقی که خود آفریده بر آن حاکم است. بازی گذشته از آنکه انصراف خاطر، سرگرمی و تخیل است، راهی برای تاراندن ترس[۴] موروثی از هرج و مرج نهانی جهان و معمای از کجا و به چه کار آمده‌ایم و به کجا خواهیم رفت نیز هست. یوهان هویزینگا در کتاب پرآوازه‌اش *Homo Ludens* می‌گوید که بازی ستون فقرات تمدن است و جامعه از راه بازی سمت مدرنیت را یافته است، و از عناصر صوری تشریفات و آداب بازی کودکان نهادها، نظامها، کردار و رفتار و اعتقادات خود را استخراج کرده است.

در دنیای کورتاسار بازی این توان از دست رفته را جبران می‌کند؛ و برای بزرگسالان فعالیتی جدی می‌شود که نقش گریز از ناامنی، و هراس از رویارویی با دنیای درک‌ناپذیر، عبث، و خطرناک را بازی می‌کند. درست است که شخصیتهایش هنگام بازی خود را سرگرم می‌کنند، اما غالباً اینها بازیهای پرخطری هستند که نه تنها منجر به فراموش کردن موقتی موقعیت کنونی می‌شود، بلکه بیشتر به دانستنی هولناک، به بیگانگی یا به مرگ می‌انجامد.

در موارد دیگر بازی کورتاسار پناهگاهی است برای مسئولیت و تخیل، راهی که موجودات ظریف و خام خود را در برابر همترازی اجتماعی حفاظت می‌کنند، همانطور که در شیطنت بارترین کتابهایش، ***کرونوپیوس و فاماس***[۵] نوشت: «مبارزه علیه مصلحت‌گرایی و تمایل شدید دستیابی به هدفهای مفید.» بازیهایش در برابر عقاید جاری قرار می‌گیرد که بر اثر استفاده و سوءاستفاده، پیشداوری و بالاتر از همه وقار، یعنی

---

۴. انسان بازیگر، دلقک، لوده...

۵. *Cronopios and Famas* دو پیک آپولون.

دغدغه‌های کورتاسار هنگام انتقاد از فرهنگ و سرشت کشورش فرسوده و متحجر شده.

تأثیر ***لَی‌لَی‌بازی*** هنگام انتشار در ۱۹۶۳ در دنیای اسپانیولی زبان تأثیر انفجاری بود. این رمان بنیادهای اعتقاد و پیشداوری نویسندگان و خوانندگان را دربارهٔ هدف و وسیلهٔ هنر روایت به لرزه درآورد و مرزهای این نوع ادبی را به حدی گسترش داد که پیش از آن تصورناپذیر بود. با ***لَی‌لَی‌بازی*** آموختیم که نوشتن یکی از راههای شگفت‌انگیز تفریح کردن است، و کشف رازهای جهان و زبان با خوش گذراندن امکان دارد، و با بازی می‌توانیم لایه‌های اسرارآمیز زندگی را که بر شعور خردگرا و عقل منطقی پوشیده است، و آن ورطه‌های تجربه را که هیچ کس نمی‌تواند بدون به جان خریدن خطر مرگ یا جنون در آن بنگرد، کشف کنیم. در ***لی‌لی‌بازی*** خرد و فقدان خرد، رؤیا و بیداری، عینیت و ذهنیت، تاریخ و تخیل قلمرو انحصاری خود را از دست داده‌اند، مرزها در هم تداخل کرده و دیگر خطی آنها را از هم جدا نمی‌کند و به صورت واقعیتی یگانه درهم آمیخته‌اند، که از راه آن افراد ممتاز خاصی چون لاماگا و اُلیویرا و دیوانگان مشهور کتابهای بعدش می‌توانستند به میل و ارادهٔ خود پرسه بزنند. (من و پاتریشیا هم مثل بسیاری از زوجها که در دههٔ ۱۹۶۰ ***لَی‌لَی‌بازی*** را خواندیم، شروع کردیم به زبان زرگری حرف زدن، تا زبان عامیانه‌ای خصوصی برای بیان رازهای محرمانهٔ خودمان پیدا کنیم.)

پا به پای فکر بازی، مفهوم آزادی نیز در هر مبحث ***لَی‌لَی‌بازی*** و همهٔ ابداعات ذهنی کورتاسار ضروری است. آزادی نقض هنجارهای تثبیت شدهٔ نوشتن و ساختار روایی، نظمی پنهانی را که بی‌نظمی به نظر می‌رسد به جای نظم قراردادی قصه گذاشتن، دگرگون ساختن منظر راوی، زمان روایی، روانشناسی شخصیتها، سازمان فضایی داستان و روابط درونی آن

است. خودداری از نوشتن رُمان، ویران کردن ادبیات، زیر پا گذاشتن عادات «خوانندگان مؤنث»، برهم زدن نظم کلمات، بد نوشتن و غیره، که مورِلی در *لَی‌لَی‌بازی* بر آن تأکید می‌ورزد، همه استعاره‌های چیزی ساده است: ادبیات زیربار اینهمه قراردادیِ بودن و جدیت در حال خفقان است. باید آن را از لفاظی و کلیشه‌سازی رهاند و حال و هوای تازگی و طراوت، شکوه و جلال، گستاخی و آزادی را به آن بازگرداند. سبک کورتاسار همهٔ این چیزها را دربردارد، بخصوص وقتی که از نثر حماسی پرطمطراق که همزادش، مورِیی، با آن دربارهٔ ادبیات داد سخن می‌دهد، دوری می‌کند؛ یعنی در داستانهای کوتاهش که معمولاً روشن‌تر و خلاق‌تر از رُمانهای اوست، هر چند که همان آتشبازی رنگارنگ را به نمایش نمی‌گذارد. رُمانهای کورتاسار بیانیهٔ انقلابی است، اما انقلاب واقعی در داستانهای کوتاهش نهفته است. انقلابی محتاطانه‌تر اما عمیق‌تر و مداوم‌تر است، زیرا ماهیت داستان را لمس می‌کند، یعنی آن شکل‌گیری کامل صورت و محتوا، هدف و وسیله، هنر و شگرد، که بهترین آفرینندگان بدان دست می‌یابند. کورتاسار در داستانهای کوتاهش تجربه نکرد، بلکه چیزی از بین نرفتنی را یافت، کشف کرد و آفرید.

همان‌طور که برچسب نویسندهٔ *تجربی* در حق او بی‌عدالتی است، او را نویسندهٔ وهم‌پرداز[6] خواندن نیز کفاف نمی‌دهد، هر چند اگر قرار باشد با توصیفها بازی کنیم، خودش برچسب دوم را به اولی ترجیح خواهد داد. خولیو ادبیات وهم‌پرداز را دوست داشت و آن را خوب می‌شناخت و چند داستان شگفت‌انگیز در این وجه نوشت، که در آن حوادث خارق‌العاده رخ می‌دهد، مثل استحالهٔ محال انسان به موجودی آبزی در

---

6. fantasy.

آن شاهکار کوچک، «اکسولوتل[۷]» یا آن لحظه‌ای که در هجوم شور و شوق، کنسرتی دلگیر بدل به کشتار عظیمی می‌شود و تماشاگران تبدار به صحنه می‌پرند تا رهبر ارکستر و نوازندگان را ببلعند («زنان سبکسر[۸]»). اما در عین حال داستانهای برجسته‌ای به شیوهٔ وفادارتر به رئالیسم نوشته است. مانند داستان تحسین‌انگیز «تونتو[۹]»، داستان زوال مشت‌زنی از زبان خود او، که در نتیجه داستان طرز حرف زدن اوست، ضیافتی از هماهنگی زبانی، خوش‌آهنگی و طنز، ابداع همجواری سبک و ویژگی و اسطوره‌شناسی مردم عادی. یا «تعقیب‌کننده» که به طرز ظریفی با زمان ماضی بعید نقل می‌شود که در زمان حال خواندن ادغام می‌گردد و به این ترتیب ناآگاهانه شکست تدریجی جانی، نوازندهٔ نابغهٔ جاز را القاء می‌کند. جستجوی دیوانه‌وار جانی برای مطلق از راه شیپور زدن با گزارشی واقعی (منطقی و عملی) که ناقد و شرح حال نویس جانی، برونوی راوی، به ما می‌دهد روشن می‌شود.

در حقیقت کورتاسار در عین حال نویسنده‌ای واقعگرا و وهم‌پرداز است. دنیایی که او ابداع کرد دقیقاً آن همزیستی عجیبی بود که روژه کایوا آن را تنها توصیف حقیقی وهم‌پردازی خواند. کایوا در مقدمه‌ای بر ***گلچین ادبیات وهمی*** که خود داستانهایش را برگزیده، بحث می‌کند که هنر نه از راه وهم‌پرداز قصد و عمد سنجیدهٔ نویسندگی، بلکه بیشتر از روی تصادف یا نیروهای اسرارآمیزتر فراچنگ می‌آید. بنابراین به نظر او وهم‌پردازی شگرد یا وسیله‌ای ادبی نیست، بلکه واقعیتی است سنجش‌ناپذیر، که بدون نیت قبلی ناگهان در متن ادبی رخ می‌دهد. گفتگویی طولانی و پرشور را با کورتاسار دربارهٔ این نظریهٔ کایوا در کافه‌ای

---

7. Axolotl. 8. Maenades. 9. Tonnto.

در مونپارناس و شور و شوقی را که خولیو نسبت به آن نشان داد و تعجبش را وقتی که به او اطمینان دادم که می‌توان آن را دقیقاً در مورد داستانهایش به کار برد، یادم مانده است.

در دنیای کورتاسار واقعیت پیش‌پاافتاده به طرز نامحسوسی ترک برمی‌دارد و به فشارهای مرموزی راه می‌دهد که آن را به سوی دنیایی اعجاب‌آور می‌کشاند، اما بی‌آنکه کاملاً وادارش کند در آن قلمرو بماند، آن را در نوعی فضای بینابینی تنگ و پرقلق نگه می‌دارد که در آن واقعی و وهمی برهم می‌افتند، اما یکی نمی‌شوند. این جهان «اگراندیسمان»، «نامه‌هایی از مامان»، «سلاحهای سری»، «درِ محکوم» و بسیاری داستانهای کوتاه دیگر با پایان‌بندی مبهم است، که می‌توان آن را هم واقعگرا تفسیر کرد و هم وهم‌پرداز، چون آنچه در آنها خارق‌العاده است شاید وهمی‌بودن شخصیتهایش باشد و شاید معجزه.

این همان ابهام مشهوری است که ویژگی برخی ادبیات وهم‌پرداز، نظیر «تُنگ اهریمنی» هنری جیمز است، داستانی ظریف که استاد شک به طرزی تعریف می‌کند که محال است بدانیم آنچه رخ می‌دهد واقعاً اتفاق می‌افتد یا توهم یکی از شخصیتهاست. اما آنچه که کورتاسار را از هنری جیمز، پو، بورخس، یا کافکا متمایز می‌سازد، ابهام یا روشنفکرگرایی او نیست، چون چنین خصوصیاتی نزد همهٔ این نویسندگان یافت می‌شود، بلکه بیشتر نکته‌ای است که در داستانهایش نهفته است. مبسوط‌ترین و فرهیخته‌ترین داستانهایش هرگز از منشأ جدا یا انتزاعی نمی‌شود، بلکه ریشه‌اش درمسایل روزمره و مشخص باقی می‌ماند و طراوت بازی فوتبال یا ضیافت کباب‌خوران را دارد. سوررئالیستها عبارت «روزمرگیهای اعجاب‌آور» را برای واقعیت شاعرانه و اسرارآمیز ابداع کردند، که از احتمال و قوانین علمی آزاد است، و شاعر می‌تواند آن را در زیر ظواهر و

از راه رؤیا و هذیان تصور کند، و در کتابهایی چون *دهقان پاریسی* آراگون یا *ناکجای* برتون جان گرفته است. اما به نظرم این عبارت دربارهٔ هیچ نویسندهٔ معاصری چون کورتاسار مصداق ندارد، نویسندهٔ بصیری که در چیزهای عادی عنصر عجیب را و در چیزهای منطقی عنصر عبث را و در قاعده استثنا را و در مبتذل عنصر اعجاب‌آور را کشف می‌کرد. هیچ کس با چنین شیوهٔ ادبی به چیزهای پیش‌بینی‌پذیر، قراردادی و پیش‌پاافتادهٔ زندگی بشر شأن و اعتبار نبخشیده است. کسی که با عصای جادویی قلمش می‌تواند لطافتی پنهانی را بیان کند یا چهره‌ای بیش از اندازه والا یا هولناک را آشکار سازد. به حدی که در دستهای او کوک کردن یک ساعت یا بالا رفتن از پلکانی می‌تواند در عین حال بدل به شعر منثوری تپنده و متنی تشنج‌آور شود.

بنا به گزارش رسمی ــ که خود او هم آن را تأیید کرده ــ در ماه مه ۱۹۶۸ تغییری در کورتاسار رخ داد، خارق‌العاده‌ترین تغییری که تاکنون در کسی دیده‌ام، جهشی که غالباً فکر می‌کردم با آنچه راوی «اکسولوتل» از سر گذرانده قابل قیاس است. در آن روزهای پرآشوب در میان سنگرهای خیابانی پاریس دیده می‌شد که اوراقی را که خود نوشته پخش می‌کند و با دانشجویانی که می‌خواستند «تخیل را بر مسند قدرت بنشانند» دمخور است. پنجاه و چهار سال از سنش می‌گذشت. در شانزده سال باقیماندهٔ عمرش تا دم مرگ، نویسنده‌ای می‌شد متعهد به سوسیالیسم، مدافع کوبا و نیکاراگوئه، خوانندهٔ بیانیه‌ها و از اعضای پیگیر کنگره‌های انقلابی.

در این مورد برعکس بسیاری موارد همکاران ما که دست به مبارزه‌جویی‌های مشابه می‌زدند، هر چند از روی تازه به دوران رسیدگی یا فرصت‌طلبی ــ سازشی موقتی و راهی برای صعود از نردبان تشکیلات روشنفکری که در دنیای اسپانیولی زبان در انحصار چپ بود و تاکنون نیز

تا حدی هست ــ این تغییر اصیل بود و بیشتر اخلاقیات سبب آن شده بود، نه ایدئولوژی (که از آن گریزان بود) و کاملاً منسجم بود. زندگیش حول این تعهد سامان یافت و آشکار و تقریباً آشفته شد، بیشتر آثارش پراکنده و در بین مشغله‌های روزمره‌اش پخش و پلا شد، چنانکه انگار آنها را کس دیگری نوشته بود بسیار متفاوت از آدمی که قبلاً همیشه از سیاست با طعن و لعن و چیزی دوردست حرف می‌زد. (وقتی می‌خواستم او را به خوان گویتیسولو معرفی کنم، خوب یادم مانده. شوخی‌کنان گفت: «رأی ممتنع می‌دهم. سیاسی بودنش از سرم زیادی است.») مثل اولین مرحلهٔ زندگیش، گرچه به طرزی متفاوت، در مرحلهٔ دوم نیز بیش از آنکه چیزی بگیرد داد، و هر چند معتقدم که اغلب اشتباه کرد ــ مثل وقتی که گفت همهٔ جنایات استالینیسم «تصادف زمانهٔ» کمونیسم بوده است ــ حتی در این اشتباهات نیز معصومیت آشکار و صمیمیتی هست که مشکل بتواند احترامش را پامال کند. هرگز احترام و محبت و دوستی را نسبت به او از دست ندادم، که به رغم فاصله همهٔ اختلافات سیاسی ما را پشت‌سر گذاشت.

اما تغییر خولیو عمیق‌تر و همه جانبه‌تر از عمل سیاسی بود. مطمئنم که یک سال پیش از ۱۹۶۸ که از آئورورا جدا شد شروع شده بود. در ۱۹۶۷، چنانکه پیشتر گفتم، سه نفری در یونان بودیم و دیلماجی می‌کردیم. صبحها و بعدازظهرها را در اتاق کنفرانس هیلتُن پشت یک میز می‌نشستیم و غروبها به رستوران پلاکا در پای اکروپولیس می‌رفتیم و همیشه آنجا شام می‌خوردیم. با هم به دیدن موزه‌ها، کلیساهای کاتولیک، معابد، و آخر هفته‌ها به جزیرهٔ کوچک هیدرا می‌رفتیم. به لندن که برگشتم، به پاتریشیا گفتم: «زوج کامل وجود دارد. آئورورا و خولیو به این معجزه رسیده‌اند: ازدواج سعادتمندانه‌ای دارند.» چند روز بعد نامه‌ای از خولیو رسید که

جدایی‌شان را اعلام می‌کرد. به نظرم هرگز اینهمه دست و پایم را گم نکرده بودم.

دفعهٔ بعد که او را در لندن با خانم تازه‌اش دیدم، آدم دیگری شده بود. موهایش را بلند کرده بود و مانند پیمبران کتاب مقدس ریش قرمز پرابهتی داشت. وادارم کرد برایش مجلات اروتیک بخرم، و از ماری‌جوانا و زنها و انقلاب طوری حرف زد که زمانی از جاز و ارواح حرف می‌زد. هنوز هم گرم و صمیمی، بی‌تکلف و یکسر عاری از آن خودپسندی بود که تقریباً بدون استثنا نویسندگان موفق بالای پنجاه سال را تحمل‌ناپذیر می‌سازد. حتی می‌شد گفت تر و تازه‌تر و جوان‌تر از همیشه بود، اما برای من مشکل بود که او را به کسی که پیشتر می‌شناختم ربط بدهم. از آن پس هر بار که او را دیدم ــ در بارسلونا، در کوبا، در لندن یا در پاریس، در کنگره یا گفتگوی میزگرد، در اجتماعات علنی و مخفی ــ بیش از پیش سردرگم شدم. واقعاً خودش بود؟ این خولیو کورتاسار بود؟ البته که بود، اما مثل کرم ابریشمی بدل به پروانه شده بود، یا مثل آسمان جل قصه‌ها که خواب دیده مهاراجه شده و پس از اینکه چشم واکرده خود را روی تخت سلطنت دیده در احاطهٔ درباریانی که به او باج و خراج می‌دهند.

به نظرم این خولیو کورتاسار دیگر در مقام نویسنده کمتر از اولی شخصی و خلاق بود. اما گمانم به جبران آن زندگی پرشورتر و شادتری از گذشته داشت که در آن، همچنان که زمانی نوشت، وجود برایش منحصر به کتاب بود. دست‌کم هر وقت که دیدمِش، جوان و سرحال و درخشان بود.

البته تنها کسی که از این راز خبر دارد، باید اورورا باشد. آنقدر گستاخی در خود سراغ نداشتم که از او بپرسم. حتی در آن روزهای داغ تابستان در دیا چندان حرف خولیو را نمی‌زنیم، گرچه او همیشه در پشت

همهٔ صحبتها هست و با همان مهارت گذشته دیدگاه مخالف را پیشنهاد می‌کند. البته خانهٔ کوچک که بین درختهای زیتون، سرو، گل کاغذی، درختهای لیمو و گلهای ادریسی نیمه‌پنهان شده، نشان‌دهندهٔ نظم و روشنی ذهن آئوروراست، و حس کردنِ نسیم شبانگاهی در بهار خواب کوچک کنار دره درگرگ و میش و دیدن هلال ماه که فراز کوهستان پدیدار می‌شود، لذتی دربردارد. گهگاه صدای شیپوری را می‌شنوم که خارج می‌نوازد. هیچ کس آن دور و برها نیست. پس صدا از پوستری در انتهای اتاق می‌آید، آنجا که پسری جوان، دیلاق، با صورت تر و تازه، و موهای از ته زده و پیراهن آستین کوتاه ــ خولیو کورتاساری که می‌شناختم ــ بازی دلخواه خود را می‌نوازد.

نوامبر ۱۹۹۲

بوترو: وفور نعمت

در یکی از داستانهای *هزار و یک شب* آمده است که محبوب‌ترین زن حرم هارون‌الرشید زن جوان بسیار فربهی بود که از فرط چاقی مجبور بود همیشه بخوابد، چون اگر می‌ایستاد تعادل خود را از دست می‌داد (یا شاید بشود گفت که از خودش سرریز می‌کرد). همسان پنداشتن زیبایی و باریک اندامی نوعی پیشداوری غربی و مدرن و شاید انگلو ـ ساکسن و قطعاً پروتستانی است. در جوامع باستانی، در فرهنگهای بدوی، در جوامع روستایی دنیای کاتولیک لاغری موجب نفرت و ترس می‌شود، چون گرسنگی و بیماری را به ذهن می‌آورد. سنت لاتینی ـ یونانی یک ملاک زیبایی را بر پایهٔ تقارن و موزونی اندام انسانی پی ریخت که هیکل درشت را استثنا نمی‌کرد؛ بلکه در بیشتر دوره‌های تاریخی تنومندی عنصر غالب بود. حتی امروز در روستاهای اسپانیا وقتی کلمهٔ hermoso (خوشگل) را در مورد کسی به کار می‌برند، مرادشان چاق است.

در زمان کودکی بوترو سنتی که زیبایی را با وفور نعمت برابر می‌کرد در امریکای لاتین بسیار زنده بود. یک رشته اسطوره‌های اروتیک که در نقاشیهای مجلات، در لطیفه‌های وقیحانهٔ بارها، در مُد، ترانه‌ها، ادبیات عامیانه، و بالاتر از همه در فیلمهایی که در سینمای مکزیک ساخته و به

تمام قاره صادر می‌شد به این قضیه دامن می‌زد. اندام گوشتالوی این هنرپیشگان با آرایش موی پف کرده که بولرو می‌خواندند و huarachas[1] می‌رقصیدند و لباسهای چسبانی تن می‌کردند که برجستگی اندامشان را بیشتر نشان می‌داد ــ اینها لذتهای نسل ما بود و نخستین هوسها را در ما برانگیخت ــ لابد در ضمیر ناآگاه پسرکی از مِدِلین نقش بسته بود. همهٔ اینها بعدها در وحدت عجیبی با مریم‌های باکره و مادرهای مقدس قرن چهار ایتالیا درآمیختند. این قرن نخستین منبعی شد که تصاویر عظیم نقاشیهایش را از آن وام گرفت و در پای آن به بلوغ هنری رسید. همه چیز در هنر بوترو از این روند کیمیاگری به دست می‌آید: سنت زیبایی شناختی غرب که با علاقهٔ تمام در ایتالیا مطالعه و از نو در تجربهٔ ایالتی، پربار و سرزندهٔ امریکای لاتینی دوران کودکیش قالب‌گیری کرد.

بنا به روایت طرفهٔ خِرمَن آرسی‌نیه گاس پیکرهای جهان او در روزی خاص و جایی مخصوص کم و بیش تصادفاً بنا کردند به چاق شدن. سال ۱۹۵۶ و در پارک مکزیکوسیتی بود. جوان ۲۴ سالهٔ کلمبیایی مداد و کاغذ طراحی در دست داشت. در یک لحظهٔ فراغت، تقریباً به طرزی ناآگاه شروع کرد به کشیدن طرح یک ماندولین. بدون نقشهٔ قبلی و می‌توان گفت با ارادهٔ انگشتهایی که مداد را نگه می‌داشت، مداد ابعاد شیء را تغییر داد، حفرهٔ مرکزی را فشرده کرد، با این نتیجه که باقی ابزار در حال بزرگ شدن به نظر می‌رسید، سطح محیط را می‌بلعید و مثل غولی سربرمی‌داشت. وقتی بوترو طرحی را که تازه از زیر دستش درآمده بود وارسی کرد، بلافاصله تشخیص داد که چیزی ضروری برایش اتفاق افتاده و پی برد که از آن پس کارش با دیگران متفاوت خواهد بود.

---

۱. نوعی رقص رایج در کوبا و پورتوریکو.

آیا واقعیت از همین قرار بود؟ این هم مثل همهٔ داستانها عناصری از حقیقت را در بردارد. بهرحال، اولین‌باری که این تصویرها با هیکلهای باد کرده به طرزی منظم روی پردهٔ کرباس او ظاهر شد، در نمایشگاه اتحادیهٔ سراسری امریکا در واشینگتن از ۱۷ آوریل تا ۱۵ مه ۱۹۵۷ بود. در اینجا سی و یک تابلو را به نمایش گذاشت که در یک سال اقامت در مکزیکو کشیده بود، از جمله نقاشی خاص خود، ***طبیعت بیجان با ماندولین***[۲] را که اولین تابلو از رشته تابلوهایی بود که درونمایه‌ها و سبک او را به طرزی قطعی تثبیت می‌کرد. سالها بعد بوترو گفت که درشت‌نمایی ماندولین برای او «در حکم گذشتن از دری و وارد شدن به اتاقی دیگر» بوده است. (مصاحبه در فهرست نامهٔ مروری بر آثار بوترو در موزهٔ هیرشورم و باغ مجسمهٔ واشینگتن دی. سی، ۱۹۷۹.) اتاقی که ظرف یک سال بر غنای آن افزود تا به قوارهٔ جهان شود: دنیایی پرجلال، نامعمول، سرخوش، لطیف، بیگناه، نفسانی، که در آن دانش و خرد برانگیخته از غم غربت مدام در خاطره غوطه می‌خورد تا زندگی را با وانمود کردن بازسازی آن اصلاح کند.

چشمگیرترین ویژگی این جهان متورم شدن است، که انسان، جانوران و اشیاء و همچنین هوا، رنگها و روح را دربرمی‌گیرد. وقتی منتقدی از بوترو پرسید چرا «تصویرهای چاق و چله» می‌کشد، پاسخ داد: «اینها که چاق نیستند. به نظر من که لاغرند.» و بعد افزود: «مسأله اینجاست که وقتی به تصویری نگاه می‌کنیم، منبع لذت را دریابیم. به نظر من لذت از ستایش زندگی ناشی می‌شود که آن هم نفسانیت اَشکال را بیان می‌کند. به این دلیل مسألهٔ صوری من خلق نفسانیت از راه صورت است... شخصیتها

---

2. *Still Life With a Mandolin.*

را چاق می‌سازم تا به آنها نفسانیت ببخشم. به چاقی به خاطر چاقی علاقه‌مند نیستم.» (فهرست نامهٔ نمایشگاه نقاشیهای بوترو در نگارخانهٔ مارلبرو، نیویورک، ۱۹۷۲.) به هر چه چشم می‌اندازی چاقی است. چاقی رابله، روبنس، گوگن، چاقی سفینه‌های شکم‌گندهٔ کوچک، آن چاقی که مانند فربهی باکوس از رها کردن خود به دست هوسها فراهم می‌آید، یا از ایمان مذهبی ــ بودا ــ زاده می‌شود، یا از ورزش آیینی (کشتی‌گیری سومو در ژاپن). در هر یک از این موارد، و در موارد بسیار دیگری در هنر، ادبیات، عقاید و رسوم عامه، یا جنبه‌های دیگر وجود، چاقی چیزی متفاوت را بیان می‌کند و ویژگیهای خاص خود را دارد. نزد بوترو فربهی همچنان که خود می‌گوید، وسیله‌ای است برای نفسانیت، اما لازم است این نکته را به مفهوم هنری بفهمیم، نه به مفهوم واقعیت مشخص. آدمهای چاقش بر عشق به صورت، حجم و رنگ گواهی می‌دهند. آنها بیش از آنکه دال بر تجلیل هوس باشند، ضیافتی برای چشم، نغمه‌ای در ستایش اشتها یا دفاعی از غرایزند. چاقی در کار او بیش از آنکه خود زندگی باشد، راهی است برای تبدیل زندگی، راهی است برای تأثیرگذاری بر واقعیت بازسازی شدهٔ ویژگیهای معین شخصی و بی‌بدیل در نقاشیها، باسمه‌ها و مجسمه‌هایش که فربهی را متعالی می‌سازند.

نفسانیت لزوماً مترادف با شهوانیت نیست؛ حتی در برخی موارد ــ یکی از این موارد جهان هنری بوترو است ــ می‌تواند متضاد باشد. زنهای پیلوارش با اندام عظیم و گردنهایی چون ورزاگوشتالو هستند، اما شهوانی نیستند. همه‌شان ــ و در این قاعده استثنایی نیست ــ تقریباً شرمگاهی کوچک و نادیدنی دارند، با اندکی موی تیره، انگار که از توده گوشت سیل‌آسای پاها خجالت می‌کشند. این موضوع تصادفی نیست. مثلاً

برعکس کنیزان اینگره[۳] یا ***حمام‌کنندگان***[۴] کوربه[۵] ــ به یاد پایین تنهٔ عظیم یکی از ***حمام‌کنندگان*** ۱۸۵۳ افتادم که سبب شد ملکه اوژنی[۶] با شرمندگی بپرسد مگر حمام‌کنندهٔ مورد نظر هم مثل مادیانهای پرشرون[۷] اهل ولایت لاپرش است ــ که غلتیدن خروار خروار گوشت روی هم و ترتیب نوسان‌دار بدنها بر شهوانیت می‌افزاید و به انفجار عشق جسمانی اشاره می‌کند. در خانمهای چاق و چلهٔ بوترو جزئیات شهوت‌انگیز اگر هم وجود داشته باشد، ناچیز است. اینها زنهای چاق مادرانه، متین و معصومند. حتی وقتی برهنه‌اند، می‌آشامند یا می‌رقصند، یا بر تخت آن روسپیخانه‌های مفلوک خوابیده‌اند که پیوسته نام صاحبانشان بر آنهاست ــ خانهٔ آناموليا، خانهٔ دوقلوهای آریا، خانهٔ کوئل وگا ــ تأثیر غیرشهوانی و بازدارندهٔ خود را می‌گذارند. آنها به دنیا یا بهتر بگوییم به ما نگاه می‌کنند، چون چشمان شخصیتهای بوترو معمولاً با یک جور مدافعه‌جویی منفعل ــ وارفته و بیحال، انگارکه از بی‌دردی هستی‌شناسانه خشکیده است ــ به بیننده زل می‌زنند. چاقی آنها نه تنها جسمی، بلکه روحی است، به همان معنای دقیقی که سیریل کونولی در ***پالینوروس***[۸] نوشت: «چاقی یک بیماری روحی است.» در این دنیای اساساً مادرسالار، مردها در زن بیشتر همراه و حامی می‌جویند، نه لذت. آنها کنار زنها حقیر و بی‌دفاع به نظر

---

۳. Ingres، ژان اگوست دومینیک (۱۷۸۰-۱۸۶۷) نقاش فرانسوی.

4. *The Bathers*.

۵. Courbet گوستاو (۱۸۱۹-۱۸۷۷) نقاش فرانسوی.

۶. Eugénie همسر ناپلئون سوم، متولد اسپانیا و ۱۸۵۳ تا ۱۸۷۱ ملکهٔ فرانسه.

۷. Percheron یکی از نژادهای کوتاه و استخوان‌درشت بارکش فرانسوی به رنگ خاکستری یا مشکی. منتسب به ولایت لاپِرش، محلی که نخستین‌بار در آن پرورش یافته است.

8. *Palinurus*.

می‌رسند. زنهای بوترو، با موهای مجعد، با ناخنهای قرمز و اندام بی‌استخوان پرگوشت، تنها تخیل پرداختهٔ «زن دلخواه» دنیای امریکای لاتین در دههٔ ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ نیستند. تصویرهای حجیم بالاتر از همه زن ـ مادر، آن تابلوی عالی، را مجسم می‌کند که زندگی می‌بخشد، به انواع شیر می‌دهد و ستون اصلی خانه است. زن چاق بوترو بیش از اینکه فاحشه، راهبه، یا قدیسه باشد مادر است ـ چنین بوده و خواهد بود ـ (یا چنانکه در یکی از نقاشیهای ۱۹۵۹، *خواهران*، دیده می‌شود، زنی است به انتظار مادر شدن، یا زن عقیمی که نمی‌تواند مادر شود). این کارکرد است که بالاتر از همه قرار دارد و به صورتی آشکار یا نهان طرز رفتاری را که مردها در قبال آن در پیش می‌گیرند، هم عفیف و هم محجوب را تعیین می‌کند.

شخصیتها و اشیاء بوترو با بادکردن سبک و متین می‌شوند و به حالتی ازلی و بی‌گزند دست می‌یابند. در عین حال ساکن می‌شوند. مثل همسر لوت که تسلیم کنجکاوی شد و سر به عقب چرخاند، بی‌حرکتی بر آنها فرود می‌آید. عظمتی که آنها را احاطه کرده و به نقطه‌ای می‌رساندشان که بالاتر از آن یا باید منفجر شوند و یا در حالت بی‌وزن به هوا بروند، همچنین گویا آنها را از محتوا، یعنی امیال، عواطف، توهمات و احساسات تهی می‌کند. آنها فقط تن، هستی نیالوده به روانشناسی، سرنوشت خالص، و سطح بی‌روحند. بهرحال، نادرست خواهد بود که آن را کاریکاتور بخوانیم، چون این کلمه اشاره‌های تحقیرآمیز دربردارد. آنها برگردان تحقیرشدهٔ موجودات مرکب از گوشت و خون در جهان واقعی نیستند، بلکه موجوداتی هستند تجسمی، شهروندان دنیایی از شکل و رنگ، سرشار از اقتدار خاص خود. بوترو در پاسخ به دکتر ویبکه فُن بونین که اصطلاح «کاریکاتور» را در اشاره به تصویرهای چاقش به کار می‌برد، گفت: «بی‌قواره کردن کلمهٔ درست‌تری است. اگر آدم فکر کند و عقایدی

داشته باشد، ناچار است در طبیعت دخل و تصرف کند. هنر همین درهم ریختن شکل است. در واقع هیچ اثر هنری واقعگرایی وجود ندارد.» (فهرست نامهٔ نمایشگاه مارلبرو). در واقع هیچ چیز بیشتر از نقاشیهای بوترو تمایل به تمسخر یا جریحه‌دار کردن را نشان نمی‌دهد. این نکته که در بین شخصیتهایش گاه دیکتاتورهای کوچک، نمایندگان واپس‌گرایی یا نمونه‌های کاملاً آشکار منفی جنگ یا هتاکی دیده می‌شود، نباید فریبمان دهد: آن ژنرالها و پلیسها هم مثل زنهای هرزه یا قدیسهایش، تغییر شخصیت داده و به مقام فروتنی خیرخواهانه‌ای دست یافته‌اند که فربهی به ایشان ارزانی داشته است. غیر از آن شخصیت حسی غنی که در برابر چشم و تخیل ما نمایان است، از همه چیز عاری شده‌اند. اگر باید آنها را با چیزی قیاس کنیم، بیش از آنکه انسانیت را مبدأ قرار دهیم، باید در جستجوی چیزی باشیم که به آنها نزدیک‌تر است: اسباب‌بازی، آن جهان ساختگی که کودک مرزهایش را با واقعیت درمی‌آمیزد. دنیای بی‌گزند، زیبا، معصوم و ثابتش از راه رنگ، متانت، و قدرت فریبندگیش، و همچنین به علت اینکه از زمان جدا شده ــ آن نفرینی که هر چه زندگی را مصرف می‌کند بر شدت و حدتش می‌افزاید ــ شبیه دنیای سربازهای سربی و عروسکهاست. برعکس زندگی انسان، دنیای بوترو منجمد است، یعنی زمان در آن تبدیل به مکان شده است.

میراث امریکای لاتین

جانمایه‌ها به طرزی بی‌ابهام امریکای لاتینی‌اند. اما امریکای لاتین واقعیت چندگونه‌ای است که می‌توان آن را به چند روش مختلف ارائه داد: گیاهان و جانوران بومی دیگو ریورا، توتمهای آفریقایی لَم، باکرگان و فرشتگان مقرب نقاشیهای مستعمراتی کوزکو و کیتو و «قدیسهای»

پورتوریکویی، ساکنان دنیای سیسلو با نشانه‌های پیش از دورهٔ تسلط اسپانیا و چشم‌اندازهای درخشان کارائیبی اوبرگون، بدویهای هائیتی، جمجمه‌های پوسادا، هیولاهای کوئِواس، کابوسهای ماتا و اَشکال بِرنی که از خرابه‌های شهری ساخته شده. کارهای بسیار متنوع این نقاشان و نظایر آنها برخی از جنبه‌های نگاره‌نمایی را که تجربهٔ امریکای لاتین را می‌سازد، می‌نمایانند. این تجربه از تاریخ و جغرافیایی زنده و همچنین از دیگر تاریخها و جغرافیاهایی که آفرینندگانش در رؤیا دیده‌اند اخذ شده و به شکل اثر هنری بر واقعیت تحمیل گردیده است.

ریشه‌های امریکای لاتینی که بوترو بازآفریده در منطقهٔ آنتیوکیای کلمبیا در ارتفاعات آند قرار دارد. بوترو در اینجا به سال ۱۹۳۲ در مِدِلین در خانواده‌ای از طبقهٔ متوسط به دنیا آمده است. کلمبیا کشوری است که در آن محافظه‌کاران لیبرالها را در جنگی کلاسیک که سراسر کشور را در قرن نوزدهم به ویرانی کشاند شکست دادند و جایی است که در آن زبان اسپانیایی و مذهب کاتولیک بسیار سنتی و در برابر نوگرایی خلل‌ناپذیر ماند. همین موضوع دربارهٔ آداب، اخلاقیات، شعایر و نهادهایش نیز صحت دارد. پدر بوترو فروشندهٔ دوره‌گرد بود و پسر او را می‌دید که سوار بر اسب در کوهستانهای سبز و خرم و حاصلخیزِ منطقه عازم سفر می‌شود. از سن شش تا یازده سالگی در آنتیوکیا آتنئو به مدرسه رفت و بعد در دبیرستان یسوعی بولیوار تحصیل کرد. گویا به علت نوشتن مقاله‌ای دربارهٔ «پیکاسو و عدم‌تعهد در هنر» (که در ۱۷ جولای ۱۹۴۹ در *اِل کلمبیانو* در مِدِلین چاپ شد) و پدرهای روحانی آن را مخرب دانستند، از این مدرسه اخراج شد. سپس دورهٔ دبیرستانش را در سان خوسه نزدیک مارینیا، که آن را محافظه‌کارترین شهر کشور می‌دانستند، به پایان برد. همان طور که در مصاحبهٔ یادشدهٔ واشینگتن به سینتیا جاف مک کیب

و سارین. ر. گرسُن اعتراف کرد، گرچه این دوره چند ماه بیشتر دوام نیاورد، اما غوطه‌خوردنش در لایه‌های عمیق‌تر زندگی ولایتی تأثیری نازدودنی بر روحش نهاد. به آنها گفت که در مارینیا «حال و هوا خیلی کلمبیایی بود. بام خانه‌ها درست همان بود که در نقاشیهایم هست. درونمایه هایم از این شهر کوچک گرفته شده، شهرهای خرده بورژوایی آن عصر.» وقتی بوترو در ژانویهٔ ۱۹۵۱ از مِدِلین رفت تا ــ پس از اقامت کوتاهی در لیسئو از دانشگاه آنتیوکیا ــ در بوگوتا زندگی کند، نوزده ساله بود.

از زمان کودکی نقاشی می‌کرد و هنگامی که هنوز شاگرد مدرسه بود طراحی و تصویرگری ضمیمهٔ ادبی *اِل کلمبیانو* را به عهده داشت و در دو نمایشگاه نقاشان آنتیوکیایی تابلوهای آبرنگش را عرضه کرد. همچنین یک بار که گروه تئاتر اسپانیایی لوپه دو وگا برای اجرای فصلی به مِدِلین آمد، تجربهٔ کوتاه مدتی در طراحی صحنه داشت. اما فعالیتهای هنری این سالها ــ که بنا به گفتهٔ دوستانش آرزوی گاوباز شدن را در سر می‌پروراند ــ نبود که بیشترین تأثیر را بر کار آینده‌اش گذاشت، بلکه بیشتر تحت‌تأثیر مردمی بود که می‌شناخت، مناظری که می‌دید و کارهایی که در آن دنیای منزوی، تماشایی، پابند آداب و رسوم و سنتی انجام می‌داد، همانجا که تا آغاز دوران بلوغ در آن به سر برد. وقتی به پایتخت و باقی دنیا سفر کرد، به فکر آن بود که برای همیشه آنجا را ترک گوید: به احتمال قوی مثل همهٔ جوانهای بلندپرواز و ناسازگار بود که از کوچکی و خشکه مقدسی آن محیط خفقان‌آور و فرهنگ باستانی آن بیزار بود و آرزوی محیط جهان وطن و پیشرویی را داشت. اما این دنیای ولایتی اثر خود را بر حافظه‌اش گذاشته بود و او به کمک آن توانست شخصیت هنری خود را بسط دهد. این تصویر مجازش می‌داشت که جهانی از آنِ خود بسازد و از خطر گم‌شدن

در تقلید و فرمالیسم و رونویس‌کنندهٔ محض ــ که بسیاری از هنرمندان امریکای لاتین با کشف «ایسم‌های» اروپایی در دام آن افتادند ــ برهد.

جهان بوترو امریکایی، آندی و ولایتی است، زیرا درونمایه‌هایش از تصویرهایی که از دوران کودکی در حافظه‌اش مانده آن دوران که تجارب مهم هر هنرمندی شکل می‌گیرد، اسطوره‌ای باز می‌آفریند. در پرده‌های نقاشی بوترو مسافرهای سوار بر اسب در در و دشت ــ مثل پدرش ــ و بسیاری از خانواده‌های متمکن و کاتولیک لباسهای رسمی‌شان را می‌پوشند و شق و رق در جلو حافظهٔ نقاش می‌ایستند. هنوز از ساختمانهای بلند خبری نیست و اتومبیل بی‌فایده است، زیرا خیابانها باریکند و فاصله‌ها کم است و معمولاً پای پیاده به اداره می‌روند. بزرگ‌ترین فخرفروشی مادرها به آن است که پسر کشیشی داشته باشند، و اگر کاردینال بشود که دیگر محشر است! اگر پسر دومی نظامی بشود که دیگر نور علی نور است. مردم در خانه‌های مستعمراتی کوچک با جفتی بام شیبدار و آجرهای نارنجی به سر می‌برند که به آرامی در پای کلیسایی قرار گرفته‌اند که برج ناقوسش هنوز به همه جا مسلط است. در خیابانهای باریک سنگفرش همسایه‌ها یکدیگر را می‌پایند و در گوش هم پچ‌پچ می‌کنند و از هر گوشه کناری می‌توان دور و بر رنگارنگ شهر را دید. خانه‌ها حیاط و باغهایی باگیاهان مجلل و میوه‌های فراوان دارند: هندوانه، پرتقال، موز، انواع انبه و پاپایا و گلابی. آشپزخانه و آبدارخانه‌ها فرآورده‌های خود را در میان خیل حشرات شهدخوار و زنبور به نمایش می‌گذارند؛ در اینجا خوش خوراکی را دلپذیر می‌دانند؛ این نشانه‌ای از تندرستی و رفاه است، یکی از انگشت‌شمار لذتهایی که نظم اخلاقی مسلط مجازش می‌دارد. این دنیای آدمهای شسته‌رُفته با کارهای روزمرهٔ دقیق و معین است، دنیای آقازاده‌هایی عینکی ــ بی‌شک حقوقدان ــ که

سبیل نازک خود را میلیمتر به میلیمتر کوتاه و مرتب می‌کنند، جلیقه می‌پوشند، و هرگز کراوات از گردن باز نمی‌کنند و به موهاشان کِرِم می‌مالند. دخترها یونیفورمهای نمایشی نظامی را می‌پسندند و پیرزنها از جامه‌های رنگارنگ کشیشها و راهبه‌ها خوششان می‌آید. تفریحات انگشت‌شماری هست: شکار، گردش در ییلاق، گردش جمعی در هوای آزاد، مهمانی و عشقبازی. دنیایی سرکوفته و مردسالار که مذهب و حرفهای مردم آن را محدود می‌سازد، رهایی خود را در آن نهاد ملعون و مطلوب می‌جوید که به اندازهٔ خانواده قدمت و استحکام دارد و بدل آن است و مردم شبانه و دزدانه از آن دیدار می‌کنند: روسپیخانه. در اینجا حقوقدان مبادی آداب و حیله‌باز، مأمور موثق دولتی، زمیندار دیندار، نظامی مقرراتی می‌توانند شیاطینی را که روزانه از خانوادهٔ خود پنهان می‌دارند آشکار سازند، گیتار بزنند، داستانهای قبیح بگویند، تا خرخره بنوشند، و مثل خرگوشها جماع کنند. اینها می‌توانستند حتی، اگر ویرشان می‌گرفت، لباس زنها را بپوشند و مثل زن صیغه‌ای کنار گربهٔ سیاهی روی صندلی شبه‌فرانسوی بایستند.

لازم نیست کسی از شهرهای کلمبیایی در آنتیوکیا در دههٔ ۱۹۴۰ دیدار کرده باشد تا واقعیت اجتماعی را که چون پسزمینه‌ای در خدمت تخیل بوترو بوده بشناسد. همان طور که من به ناگزیر دنیای پروی زمان کودکیم را زنده می‌کنم ــ آره‌کیپا در جنوب، پیورا در شمال ــ هر امریکای لاتینی در این چرخ فلک تصاویر برخی شیوه‌های احساس، رؤیاپردازی، و رفتار خاص شهرهای هر کشور قاره را به جا خواهد آورد. بر اثر نیروی یادآوری نقاشی دنیای کاملی، چه حقیقی و چه کاذب، چه واقعی و چه ساختگی، به هنر تبدیل می‌شود.

بوترو مُهر شخصی خود را بر این دنیا گذاشت و اساساً آن را در روند

خود تغییر داد. بالاتر از همه، چنانکه دیدیم، آن را متورم، خالی از روانشناسی و فلج کرده است. نه تنها آن را از زمان، بلکه همچنین از خشونت، فلاکت و کشمکش، که در جهان واقعی وزنهٔ تعادلی در برابر زندگی آرام و خوش روستایی است، جدا کرده است. دنیای بوترو به بیننده آرامش و ثبات می‌بخشد؛ در این محیط خوابالود هیچ زیاده‌روی قابل تصور نیست. این دنیایی است فشرده، یکپارچه، تر و تمیز و متکی به خود که برخلاف دنیاهای پرهرج و مرج، آشفته و غیرمنطقی هنرمندان معاصر، آرامش و منطق، نظم روزمره، عشق و اعتماد در زندگی، و حس ظرافت و زینتی که کلاسیک است ارائه می‌دهد. زشتی، عامیگری و هراس معنای متفاوتی به خود می‌گیرد؛ آنها را فرومی‌نشاند و تزیین می‌کند تا به ضد خود تبدیل شوند. در آثاری که بوترو می‌آفریند جایی برای مرگ، زوال، خشونت و بیرحمی نیست.

آیا بوترو *خام و ساده‌دل* است؟ اگر کسی کار فراآنجلیکو یا خوان میرو را **ساده‌دلانه** بنامد، این امر در مورد او هم مصداق دارد؛ اما نه به شیوه‌ای که این اصطلاح در مورد *خامی* دوانیه روسو، پل ریبل یا نقاشیهای هائیتی به کار می‌رود. دنیای بوترو در برخورد با شخصیتهایش، منظر تزیینی و مثبت وجود، دفاعش از قصه‌گویی، سرزندگی و فرهنگ قومی به عنوان وسایل بیان هنری، رنگهای جاندار و متضاد، سایه روشن قوی، سالم، خوشبینانه‌اش، و خلاصه کل زرادخانهٔ بُن‌مایه‌هایی که از بیرون شبیه هنر عامه‌پسند می‌نماید «ساده‌لوحانه» است: آن افعیهای کوچک دور شاخه‌های درختان پیچیده‌اند، و بالای سر زوجهایی آویخته‌اند که به خواب نیمروزی ویرژیلی فرو رفته‌اند، یا به طرزی شهوت‌آلود به اتاق زنهای چاق می‌خزند؛ آن کرمهای کوچک که در میوه‌ای نقب می‌زنند؛ سگها و گربه‌های دستاموزی که قیافه گرفته‌اند و مگسهای سمجی که

دیوارهای همهٔ اتاقها را به کثافت کشیده و گوشت همهٔ دولابچه‌ها را آلوده‌اند؛ ته سیگارهایی که بر کف زمین انداخته‌اند و تپه‌هایی در چشم‌انداز که پیوسته به شکل پستان زنهاست؛ پرچمهای کوچکی که پای پنجره‌ها در اهتزاز است و پوست خز روباه خانمهای مجلل که انگار از درون داستان کودکان سر برآورده است. آنچه *ساده‌دلانه* است عشق به آب و تاب دادن و به دام انداختن این دنیاست. در اینجا لباسها آدمها را می‌سازد: اسقفها، راهبه‌ها، باکرگان، ژنرالها و قدیسین در اینجا فی نفسه مطرح نیستند، بلکه طرز ظهور و لباس پوشیدنشان (وقتی لباس پوشیده‌اند) مطرح است. همهٔ هست و نیستشان در ظهورشان است، بنابراین دوگانگی هستی و ظهور نزدشان خالی از معناست. ظهورشان جوهرشان است.

گرچه محتوا و درونمایهٔ بوترو به «خامی و ساده‌دلی» پهلو می‌زند، شگرد ناب و برداشت روشنفکرانه‌اش کارش را به دانشگاه نزدیک‌تر می‌کند تا خیابان. شاید لازم آید آن را طور دیگری بیان کنیم. اگر درونمایه‌های بوترو ریشهٔ نقاشیهایش را در امریکای لاتین قرار دهد، چون منابعش در آنجاست ــ ولایات، اسطوره و الگوهای دههٔ ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰، که در واقعیت تخیلش را تحکیم می‌کرد ــ پس شگردها، بلندپروازیها و نقطه اتکائش سنت غربی است. از زمانی که نخستین‌بار سنت را کشف کرد، هرگز از مطالعه یا مدافعه از آن علیه آنهایی که انکارش می‌کردند دست نکشید.

یک امریکای لاتینی در بین کلاسیکها

آیا امریکای لاتین از لحاظ فرهنگی بخشی از غرب است، یا انکار غرب؟ این جدلی قدیمی است که هرگز به لحاظ نظری حل نخواهد شد، زیرا

دور باطل است و استدلالهای له و علیه آن را می‌توان چون دستکشی پشت و رو کرد. اما در کار آفرینندگان بزرگش ــ شاعران، نقاشان، موسیقیدانان، نثرنویسان ــ همه روزه کشف می‌کنیم که امریکای لاتین اروپا هست و نیست، و نمی‌تواند چیزی جز هستی دو جنسی باشد. اروپا نیست، چون امریکا از عناصر پیش از تسلط اسپانیا و آفریقایی نیز ساخته شده است، که با آنچه از اروپا به ما رسید درآمیخته یا دوشادوش آن وجود دارد، و به آمیزه‌های فرهنگی دیگری انجامیده است. اما اروپایی هم هست، چون زبانهایی که امریکای لاتین را به باقی جهان می‌پیوندد از اروپا آمده است، همچنین است مذاهب و اعتقاداتی که زندگی و مرگ را سامان می‌دهد، نهادهایی که ــ خوب یا بد، درست یا نادرست تجهیز شده ــ این جوامع را تنظیم می‌کند و هماهنگیهایی به وجود می‌آورد که امریکای لاتینیها در چارچوب آن می‌اندیشند، عمل می‌کنند، و لذت یا رنج می‌برند. همچنین از اروپا نظام ارزش و عقایدی آمد که وقتی ابداع می‌کنند، می‌اندیشند، می‌نویسند یا نقاشی می‌کنند باید هویت خود ــ و اختلاف خود ــ را بر زمینهٔ آن تثبیت کنند. انکار نفوذ اروپا از بیخ و بن پیوسته در امریکای لاتین به خلق آثار درجه دو و سه بدون بارقه‌ای از خلاقیت انجامیده است؛ در عین حال تقلید کورکورانه منجر به کارهای تصنعی بی‌جان می‌شود، همچنان که در بیشتر نقاشیها و ادبیات دورهٔ رمانتیک دیده می‌شود. برعکس، هر چیزی که در قلمرو هنری امریکای لاتین باارزش ماندگار تولید شده نسبت به اروپا به طور همزمان از رابطهٔ غریب جذب و انکار برخوردار است: چنین آثاری سنت اروپایی را برای مقاصدی دیگر به کار می‌گیرد، یا اَشکال، بُن‌مایه‌ها یا عقایدی را وارد آن نظام می‌کند که بدون انکار عملی آن در آن چون و چرا می‌کند.

در کمتر هنرمند معاصری همچون فرناندو بوترو می‌توان به این

روشنی این دوگانگی امریکای لاتینی ــ غربی بودن و نبودن ــ را دید. سرشت عمیقاً امریکای لاتینی هنر بوترو مدیون کار مجدد بر روی تجربیات او و همچنین مدیون غوص ژرف، سنجیده و روان در سنت هنری است که نقاش بی‌آنکه احساس گناه کند، و بیشتر از روی اعتقادی خاموش به حقانیت خود از آن خود ساخته است. و اروپا کمک زیادی به بوترو کرده تا بوترو بشود، و از راه نقاشیهای خود آن تفاوت جزئی و ظریف غرب را که امریکای لاتینی است بیان کند.

خورخه لوئیس بورخس در مقالهٔ مشهوری به نام «نویسندهٔ آرژانتینی و سنت» علیه هوسهای ملی‌گرایان در قلمرو فرهنگ چنین نوشت: «به عقیدهٔ من سنت ما کل فرهنگ غربی را دربردارد، همچنین عقیده دارم که ما بیش از هر ملت غربی به گردن این سنت حق داریم.... به نظرم ما امریکای لاتینیها می‌توانیم با تمام درونمایه‌های اروپایی بدون خرافه‌پرستی و با گستاخیهایی روبرو شویم که می‌تواند نیک فرجامی به بار آورد و تاکنون به بار آورده است.» کار بوترو یکی از این نیک‌فرجامیهاست. نقاشیهایش دلیلی استثنایی است از اینکه چگونه هنرمند امریکای لاتین می‌تواند از راه ایجاد گفتگویی خلاق با اروپا، نقاشی از منابع آن، مطالعهٔ شگردهای آن و سرمشق قرار دادن معیارهای هنری آن خود را بیابد ــ و دنیای خود را بیان کند. راه پیشرفت این است که در انتخاب الگو اشتباه نکنیم، بدانیم چگونه به سرچشمهٔ ناب هنرمان دست یابیم، جلوه‌فروشی یا رها کردن سبکسرانهٔ انگیزه‌ها یا تجربیات عمیق برای پیروی از مد ما را منحرف نکند. از این لحاظ مورد بوترو مثال‌زدنی است.

بوترو همین که در مه ۱۹۵۲ پس از برگزاری نمایشگاهی در نگارخانهٔ لئوماتیس پولی به دست آورد، راهی اروپا شد و سه سال در آنجا اقامت

کرد. این دوره که در آن به جای کشیدن آثار اصلی وقت خود را به نسخه‌برداری کارهای کلاسیک، تماشا و تفکر اختصاص داد این نقاش جوان بیقرار را ــ که تاکنون قریحهٔ فراوان و استعداد خارق‌العاده نشان داده بود ــ به هنرمندی تبدیل کرد که از پیچیدگی روند هنری آگاه است و قانع شده است که تربیتِ طبق اسلوب، کوششِ بی‌وقفه و دانش باید با شهود و الهام گرد آید تا کار اصیل و موثق خلق شود.

بوترو چند روز در بارسلونا و چند ماه در مادرید به سر برد و در آنجا دوره‌ای را در هنرستان سن فرناندو گذراند، گرچه بیشتر وقتش را به نسخه‌برداری از کارهای گویا و ولاسکِس در پرادو می‌گذراند. بعد چند ماه در پاریس ماند و در آنجا از نقاشیِ معاصر که در نگارخانه‌ها به نمایش می‌گذاشتند بدش آمد و در فلورانس اقامت کرد. در آنجا با آموختن شگردهای دیوار نگاره در هنرستان سن مارکو، شنیدن درسهای دانشگاهی منتقد روبرتو لونگی و بالاتر از همه نسخه‌برداری از آثار نقاشان دورهٔ نوزایی (رنسانس) و بویژه استادان سدهٔ چهاردهم ــ ماساچو، مانتِنیا، آندره‌آ دل کاستانیو، پائولو اوچللو، پیرو دِلاّ فرانچسکا ــ شکل‌گیری خود را تکمیل کرد. به مفهومی دوگانه شگردهای معینی را آموخت و ملکه کرد و عزم کرد که چگونه نقاشی باشد.

این تصمیم اخیر برای هنرش اهمیت اساسی داشت. تصمیمی بود بسیار روشن: به نفع کلاسیکها و علیه هنر پیشرو (آوانگارد)؛ به نفع سنت و علیه «ایسمها». این برخورد آشکارا محافظه‌کارانه در واقع خلاف عرف بود. این کار به معنای پشت کردن به تجربه‌گرایی دیوانه‌وار و ناهمرنگی با جماعت در زمان حال و خرد قراردادی بود که منتقدان و عموم مردم از آن حمایت می‌کردند. قصد او این بود که در کار استادانی که حساسیت مدرن را بنیان گذاشتند منابع صوری و شگردی را بیابد و به این وسیله بتواند در

این عصر و زمانه اثری مستحکم، بلندپروازانه، پرطراوت و بادوام همانند آنچه استادان گذشته بدان دست یافتند بیافرینند.

هنر چون لذت

شاید جنبهٔ نوزاتر و کمتر معاصر کار بوترو مفهوم او دربارهٔ لذت باشد. خوشی، شادی، عشق به زندگی برداشتهایی هستند که هنر مدرن آنها را غیرواقعی و غیراخلاقی می‌داند و بدانها اعتماد نمی‌کند یا محکومشان می‌سازد. هنرمندان مدرن وظیفهٔ بیان آسیبها و بی‌ثباتیهای بزرگ، رنج، خشم، یأس و اضطراب انسان مدرن را به گردن می‌گیرند. به این ترتیب زیبایی‌شناسی معاصر زیبایی زشتیها را تثبیت کرده، و هر آنچه را که در تجربهٔ انسانی امکان دارد و سابقاً ارائه هنری از آن رو برمی‌تافت احیا کرده است. در دنیای بوترو ــ همچنین در دنیای الگوهای کلاسیکش ــ زندگی ارزش زیستن را دارد، چون شادمانی میسر است. زیبایی‌شناسی بوترو کیش پرستش زشتی، این دستاورد بزرگ هنر مدرن، را طرد می‌کند. او یکی از معدود هنرمندان معاصری است که به این عقیدهٔ قدیمی چسبیده است که مأموریت هنر درگیر شدن با جلوه‌های غم‌انگیز، زننده یا رقتبار رفتار بشر و بیان آنها به طرزی مناسب نیست، بلکه بیشتر باید منابع خود را به یاری جادوی هنری و از راه ظرافت و جلال صورت در خدمت پیراستن این جلوه‌ها به کار گیرد، و این واقعیت تیره و تار را در سطح جدیدی قرار دهد تا بتوان آن را همچون شیء لذتبخشی ارزیابی و داوری کرد. او به روشنی گفته است: «وقتی به اثری هنری نگاه می‌کنیم، مسأله این است که تعیین کنیم لذت از کجا فراهم می‌آید.»

وقتی به نقاشیهایش نگاه می‌کنیم، درمی‌یابیم لذتی که به ما می‌دهد از کجا می‌آید: از لذتی که آنها را نقاشی کرده است. شادمانی در

درونمایه‌های نقاشیهایش پیدا نمی‌شود. به نظر نمی‌رسد که شخصیتهایش در حال کیف باشند، آنها لبخند نمی‌زنند، بلکه بیشتر جدی و سرگشته‌اند، حتی وقتی سرگرم لذتبخش‌ترین فعالیتها، مثل رقص، نوشیدن یا عشقبازی هستند. لذت در شیوهٔ درخشان، نفسانی و لذتبخشی نهفته است که در آن خطوط منحنی به فراوانی کشیده شده، ظرافت مینیاتوریستی که با آن قلم‌مویش لبهای کوچک را غنچه کرده، ابروها را باریک کشیده، بر خالهای گوشتی تأکید ورزیده؛ ظرافتی که با آن شخصیتها را زینت کرده و لباس پوشانده، و گشاده‌دستی مسرفانه‌اش در کاربرد رنگها که خانه‌های حقیر را بدل به کاخی پرجلوه می‌سازد و لباسهای کهنه و مسخره‌شان مانند جامه‌های درباری چشمان را خیره می‌کند. عنصری بشاش و شادمانه در این شکل مفصل و عالی نهفته است: دست ــ مردی ــ که این تابلوها را کشیده، از این کار لذت برده است و این شادمانی که شخصیتها و اشیاء را چون هاله‌ای دربرگرفته به ما منتقل می‌شود. بسیاری از نقاشان مدرن چنان نقاشی می‌کنند که انگار از درد جیغ می‌کشند، از ناامیدی دست به خودکشی می‌زنند، یا بد و بیراه نثار عالم و آدم می‌کنند؛ برای اینان آفرینش خودکشی است. بوترو چنان نقاشی می‌کند که انگار نرد عشق می‌بازد یا خوراک لذیذی می‌خورد. هرآنچه را طرح و نقاشی می‌کند و مجسمه‌اش را می‌سازد از راه این نکته که طرح و نقاشی می‌شود یا مجسمه‌اش ساخته می‌شود پشتیبانی و محبتش را برمی‌انگیزد و بلندمرتبه می‌شود. جملهٔ معروف سن‌ژون پرس: «با احترام حرف می‌زنم[9]» می‌تواند شعار او باشد. «با احترام نقاشی می‌کنم»، یعنی با هواداری و شور و شعف نسبت به موجودات و اشیاء جهان.

---

9. Je parle dans l'estime.

آیا جنبشهای هنر مُدرن مخرج مشترکی دارند؟ بله، تا آنجا که بپذیرند یک برداشت اخلاقی یا یک اصل ایدئولوژیک می‌تواند موقعیت زیبایی‌شناسی ایجاد کند. این برداشتها و اصول دستخوش تغییر می‌شوند، گاه با هم درکشمکش‌اند، اما هیچ یک از این جنبشها تعریفی را که هنر گذشته را مشخص می‌سازد نپذیرفته‌اند. در هنر گذشته زیبایی هنری بر اساس مقایسه بین کار و طبیعت به طور انحصاری از هنجارها و معیارهای معینی مشتق می‌شد: ترکیب‌بندی، عمق‌نمایی (پرسپکتیو)، حجم، خط و رنگ. حتی در زمانهای ایمان مذهبی سرسختانه نظیر قرون وسطا هنر را بیش و پیش از همه عمل ایمانی یا موضع عقیدتی نمی‌شناختند. برای هنرمند قرون وسطا کارکرد پندآمیز یا مبتنی بر اصول دین کردن هنر از آن زمان آغاز شد که کار هنر را چنین تشخیص داد، یعنی وقتی که به معیار زیباشناختی معینی دست یافت که می‌شد آن را طبق نظام ارزشهای پذیرفته شدهٔ عام داوری کرد. اصالت، پدیده‌ای منفرد، راهی برای دیدن و سنجیدن مشترک از سوی معاصران هنرمند، سایهٔ هنرمند را بر پسزمینه‌ای همگن برجسته می‌کند. امروزه تابلو یا مجسمه برای آنکه هنری باشد باید عقیده‌ای را بیان کند، مفهوم معینی از جامعه، انسان یا کوشش هنری را ارائه دهد، و موضعی اخلاقی را بنمایاند. آشفتگی کنونی حاکم بر هنر معاصر نتیجهٔ آن است که نظام ارزشی واحدی درکار نیست تا آثار تولید شده را متحد کند: این آثار نتیجهٔ نظرگاهها، الگوهای نظری یا مواضع مختلف است که هیچ مخرج مِشترکی ندارند. این کثرت زیبایی شناختی ــ یا به بیان دیگر برداشتهایی که حاکی از تجسم یک زیبایی‌شناسی است ــ چنان به افراط کشیده که اگر بگوییم هر هنرمند یا اثر هنری چشم دارد که در چارچوب خاص خود فهمیده شود، اغراق نکرده‌ایم. نتیجهٔ این کار بی‌ثباتی و هرج و مرج است.

شاید غیر از استعداد عظیم بوترو در نقاشی یکی از دلایل موفقیتش این باشد که ما را به یاد نظم ساختاری زندگی هنری در برابر آشفتگی جاری می‌اندازد و به ما ثابت می‌کند که می‌تواند امروزه به ساختن زندگیش ادامه دهد، چون با ابداع و ابتِکار مخالفتی ندارد. نقاشیش برای ما آشناست: این نقاشیها بیان معاصر راه تفاهم و فرآوردهٔ هنری است که برای پدربزرگها و پدران ما نیز همین بود، و به همین دلیل می‌توانیم برحسب معیارهایی که در سرتاسر تاریخ غرب بسط یافته درباره‌اش داوری کنیم. نقاشیهای بوترو ملموس و بالاتر از همه نقاشی است؛ اَشکال و رنگهایشان طبق هیچ معیار اخلاقی یا لیست اصول قابل تأیید نیست. ارجاعش به طور همزمان جهان مرئی و سنت هنری است که شگردها و درونمایه‌اش را از آن گرفته است. در دنیایی که ارزشهای هنری دستخوش بحران است ــ در همهٔ ارزشها چون و چرا شده و می‌شود و خواهد شد و جای خود را به دیگری داده است که اینها هم به نوبت خود در دوری پایان‌ناپذیر جای خود را به ارزشهای دیگری می‌دهند ــ کار بوترو با ارجاعات مدامش به هنر گذشته، توازن منطقی آن، هنر بی‌نظیر آن، خیرخواهی آن، دیدگاه یکپارچه و خوشبینانه، عاری از تشویش یا اضطراب، نفسانیت و بارقه‌ای از طنز آن و بالاتر از همه خوشباشی هنری آن، دفاع پرشور از هنر نقاشی چون فعالیتی که لذت تولیدکننده و نمایش‌دهنده تأییدش می‌کند، اعتماد ما را باز می‌گرداند و قانعمان می‌سازد که گرسنگی برای زیبایی هنوز هم اشتهایی مشروع است.

لیما، اوت ۱۹۸۴

سیسلو در هزار تو

گهگاه سؤال توأم با اضطرابی مطرح می‌شود: آیا امریکای لاتین وجود دارد؟ آیا ما با دیگران فرق داریم؟ و اگر پاسخ مثبت است، چگونه می‌توان هویت امریکای لاتین را در چارچوبهای فرهنگی توضیح داد؟ هیچ‌کس نمی‌پرسد که آیا فرهنگ فرانسوی، ایتالیایی یا اسپانیایی وجود دارد. اینها واقعیات بدیهی و مسلم و بی‌چون و چرا به نظر می‌رسد که هر تابلوی نقاشی، رُمان و نظام عقایدی که تولید می‌کنند فقط به یکپارچگی خدمت می‌کند. اما فرهنگ ما، آنچه از آنِ ماست، را کمتر می‌توان انکار کرد. انگار که امریکای لاتین ناگهان حل می‌شود و کثرت سنتها، نگرشها و زبانهایی که تشکیل‌دهندهٔ آن است ــ پیش از تسلط اسپانیا، اروپایی، آفریقایی، فرهنگهای مختلف دورگه ــ هرگز در کل همبسته‌ای به هم نمی‌پیوندند.

هنرمندان امریکای لاتین بنا به زمانِ و مد رایج خود را سفیدپوست، سرخ‌پوست یا دورگه دانسته‌اند. و هر یک از این توصیفها ــ گرایش به پیش از اسپانیاییها، بومیگرایی، دورگه‌گرایی ــ شکلی از مثله کردن بوده، چون ویژگیهای معینی را که به اندازهٔ سوا شده‌ها به ما نیز تعلق دارد از آرایش فرهنگی ما جدا می‌سازد.

اما به رغم رسالات، مقالات، گفتگوها و جلسات بحث و بررسی بیشمار در باب درونمایهٔ پایان‌ناپذیر هویت ما، آنچه یقین است اینکه هروقت بخت خوش به مارو کند و با کار آفرینشی اصیلی از محیط خودمان روبرو شویم، شک و تردید مِا بی‌درنگ رنگ می‌بازد. امریکای لاتین در آنچه می‌بینیم و لذت می‌بریم، در آنچه آزارمان می‌دهد، به هیجانمان می‌آورد و همچنین هویت ما را تعیین می‌کند وجود دارد و هست. این همان اتفاقی است که در برخورد با داستانهای بورخس، اشعار بایه‌خو یا اُکتاویو پاز، نقاشیهای تامایو یا ماتا برای ما می‌افتد. همچنین است وقتی که در برابر نقاشیهای سیسلو قرار می‌گیریم: این امریکای لاتین است در والاترین حد بیانی آن، بهترین چیزهایی که هستیم و داریم.

دنبال کردن ردپای هویت ما در این نقاشیهای آزاردهنده کاری است سرگیجه‌آور، زیرا جغرافیای وسیعی را دربرمی‌گیرد، هزار تویی چنان پیچ در پیچ و متنوع که شاید ماهرترین کاشفان نیز در آن گم شوند. سیسلو که پسر دانشمندی لهستانی و مادری از سواحل پروست، منابع هنری چند پاره‌ای در دست دارد: هنرپیش از دورهٔ کلمبیایی، هنر پیشرو اروپایی، و برخی نقاشیهای امریکای شمالی و امریکای لاتین. اما شاید چشم‌اندازی که بیشتر عمر دور و برش بود ــ آسمان خاکستری شهر، لیما، صحراهای ساحلی سرشار از تاریخ و مرگ، و آن دریا که در سالهای اخیر با حدت و شدت نقش می‌زند ــ در کارش به اندازهٔ میراث هنرمندان پیش از دورهٔ کلمبیایی تأثیر گذاشته باشند. زیرا نقابها، رداهای پَر نشان، تندیسهای کوچک‌گِلی،و نمادها و رنگهای دیگرشان‌مکرراً به‌شکل‌اصلی‌بر پرده‌های سیسلو ظاهرمی‌شوند.جذب‌ودفع هنرمدرن‌غربی ــ کوبیسم، ترکیب‌بندی جدید (نئوفیگوراسیون)، و سوررئالیسم ــ در اینجا نیز دیده می‌شود، زیرا بدون آن نقاشیهای سیسلو نمی‌توانست چنین که هست باشد.

ریشه‌های هنرمند پیوسته مانند ریشه‌های درختان تناور عمیق و پرانشعاب است. مطالعه و تحقیق دربارهٔ آنها مفید است، زیرا ما را به آن راز اصلی نزدیک می‌کند که زیبایی در کجا زاده می‌شود و نیروی وصف‌ناپذیری که انسان با آن برخی اشیاء را می‌آفریند قادر است به ما رهایی ببخشد و خلع سلاح یا شیفته‌مان کند. اما دانستن این نکته دانستن حد و مرز چنین کند وکاوی است، چون منابع کلیت اثر هنری را توضیح نمی‌دهد. کاملاً برعکس: آنها معمولاً نشان می‌دهند که چگونه یک هنرمند از آنچه حساسیتش را شکل داده فراتر می‌رود و شگردش را تکمیل می‌کند.

قلمرو شخصی ــ آن منطقه تیرهٔ مرکب از رؤیاها و هوسها، گواهی دل، خاطرات و انگیزه‌های ناآگاهانه ــ قطعاً از نظر سیسلو به اندازهٔ جنبشهای نقاشی که کارش بدان پیوسته یا آنهایی که آگاهانه تحسین و تقلیدشان می‌کند اهمیت دارد. بسیار محتمل است که کلید دسترسی‌ناپذیر رازی که همدوش ظرافت و مهارتش قهرمان اصلی تصویرهای اوست در این استحکامات پنهانی شخصیتش یافت شود. همیشه چیزی در آنها اتفاق می‌افتد، چیزی که بیش از شکل و رنگ است: صحنه‌ای که شرح دادنش مشکل است، گرچه حس کردنش دشوار نیست؛ تشریفاتی که گاه تل هیزم مرده‌سوزی یا جشن قربانی بر مذبحی بدوی به نظر می‌رسد؛ مراسمی وحشیانه و خشن که در آن خون کسی به زمین می‌ریزد، پیکرش از هم می‌درد، تسلیم می‌شود و حتی شاید از چیزی لذت ببرد که به هر حال محسوس نیست، و ما باید آن را از راه شکنجه بار وسوسه، کابوس و توهم درک کنیم. ناگهان به یاد توتم عجیبی می‌افتم، ویرانه‌های دل اندرونه و بنای یادبودی پوشیده از هدایای آزاردهنده ــ شریان‌بند، مهمیز، خورشیدها، شکافتگیها و تَرَکها، میله‌های آهنی ــ که از مدتها پیش

خصومت مکرری است که بر پرده‌های سیسلو ظاهر می‌شود. بارها این سؤال را از خودم کرده‌ام: از کجا می‌آید؟ کیست و چیست؟

می‌دانم که برای این پرسشها پاسخی در کار نیست. اما همین نکته که می‌تواند این پرسشها را ایجاد کند و آنها را در حافظهٔ کسانی که با دنیای او تماس می‌گیرند زنده نگهدارد، بهترین راه بیان موثق بودن هنر فرناندو دِ سیسلو است. هنری که مانند امریکای لاتین در شب تمدنهای از میان رفته مدفون شده و با جدیدترین تمدنها در تمام گوشه کنار کرهٔ زمین همدوش است. این هنر در جایی ظاهر می‌شود که همهٔ این جاده‌ها یکدیگر را قطع می‌کنند و مشتاق و کنجکاو و تشنه و فارغ از پیشداوری به روی هر تأثیری آغوش می‌گشایند. اما در عین حال خشمگینانه به قلب نهانی خود وفادار است، آن صمیمیت گرم و نهفته که تجارب و آموخته‌ها بدان منتقل شده و در آن خرد در خدمت نابخردی است، تا شخصیت و نبوغ هنرمند بتواند شکوفا شود.

نیویورک، ۱۹۹۱

هنر منحط

کمیسیونی از خبرگان برگزیدهٔ وزیر آگاهی و تبلیغ رایش هیتلر، یوزف گوبلز، در سال ۱۹۳۷ مأمور شدند به دهها موزه و مجتمع هنری در سراسر آلمان سر بزنند و نتیجهٔ آن مصادرهٔ حدود ۱۶۰۰۰ تابلو نقاشی، طرح، مجسمه، و باسمهٔ مدرن بود. از این خیل عظیم ۶۵۰ اثر که بیشتر وقیحانه، موهن به مقدسات، ضد میهن‌پرستی، هوادار یهود و هوادار بلشویک به نظر می‌رسید سوا شد. از اینها نمایشگاهی تحت عنوان Entartete kunst ــ هنر منحط ــ ترتیب داده شد که همان سال در مونیخ دایر گردید و عدهٔ زیادی را جلب کرد. ظرف چهار سال بعد نمایشگاه در سیزده شهر آلمانی و اتریشی دایر شد و ۱۳ میلیون تن آن را دیدند، از جمله شخص پیشوا که گویا فکر برگزاری نمایشگاه از او بود و می‌خواست به وسیلهٔ آن عمق انحطاط و پوسیدگی «مدرنیسم» را برملا کند.

موزهٔ هنر لُس‌انجلس تصمیم گرفت دوباره نمایشگاه را دایر کند و توانست دویست اثر باقیمانده را گرد آورد، چون نمایشگاه که برچیده شد، نازیها پاره‌ای از نقاشیها را نابود کردند. باقی آثار برای تأمین بودجه به نگارخانه‌ای سویسی فروخته شد. حالا نمایش به موزهٔ آلتن در برلین رسیده است.

لازم بود مدتی دراز در صف بایستید، اما ارزشش را داشت. درست به همین دلیل ارزشش را داشت که چند روز غرق کتابهای قطوری که دون مارسلینو مننداس یی پلایو به ملحدها و مرتدها و از خدا برگشته‌ها در قرون وسطا و عصر نوزایی اسپانیا اختصاص داده بود: زیرا در این تصویرهای «خلاف عرف» خلاق‌ترین تخیل زمانه دیده می‌شد. دست‌نشاندگان گوبلز در انتخاب خود تقریباً بی‌خطا داوری کرده بودند. هیچ هنرمند مهمی را نادیده نگرفتند، از پیکاسو، مود یلیانی، ماتیس، کاندینسکی، کله، کوکوشکا، براک و شاگال گرفته، تا اکسپرسیونیستهای آلمان و هنرمندان پیشرو (آوانگارد) همچون امیل نولده، کیرشنر، بکمان، دیکس و کِته کولویتس. همین موضوع در مورد کتابها، فیلمها و آثار موسیقی نیز مصداق دارد که رایش سوم سوزاند یا ممنوع کرد. نمایشگاه همچنین اتاقهایی داشت که به آثار اینها اختصاص داده شده بود: توماس مان، همینگوی، دوس پاسوس، آنتوان وبرن، آرنولد شونبرگ.

نمایشگاه هنر منحط برای من کامل بود، چون به هنر «منحط» آلمان در آغاز قرن بیستم و پس از جنگ جهانی اول علاقه‌مند بودم و از مدتی پیش برای نوشتن مقاله‌ای دربارهٔ گئورگ گروز، اصیل‌ترین و کوشاترین چهره در دههٔ بارآور ۱۹۲۰ برلین یادداشت برمی‌داشتم. پیداست که او ستارهٔ آن نمایشگاه و یکی از هنرمندانی بود که آثارش بیش از همه رژیم را برانگیخت. در مراسم مشهوری به سبک دورهٔ تفتیش عقاید در تاریخ ۱۰ مه ۱۹۳۲، جلو دانشگاه هومبولت، بیش از چهل جلد از کتابهای او یا کتابهایی که او مصور کرده بود، سوزانده شد. ماکس پشتاین در *خاطرات*[1] خود حساب کرده است که ۲۸۵ نقاشی، طرح، و باسمهٔ گروز در دورهٔ

1. *Memoirs*

حکومت نازیها نابود شده است. در ۱۹۳۸ تابعیت آلمان را از او سلب کردند و چون چیزی نداشت که ضبط کنند، اموال همسرش را مصادره کردند.

اما دست‌کم گروز جان به سلامت برد. در ۱۹۳۲ یک گروه کوماندویی از پیراهن سیاهان با هدفی بسیار روشن به کارگاه نقاشیش رفت. اما مهارت نقشبازی کمکش کرد که خود را به جای کس دیگری جا بزند؛ در نتیجه گردن کلفتها او را به جای پیشخدمت کاریکاتوریست گرفتند. درست چند هفته پیش از آتش زدن رایشتاگ به ایالات متحد گریخت و فقط در ۱۹۵۹ ـ الکلی، درمانده و خالی از استعداد هنری ــ به برلین بازگشت تا در آنجا بمیرد. دوست همسنش، اوتو دیکس بزرگ، در دورهٔ تسلط نازیها و جنگ در آلمان ماند و از نقاشی و دایر کردن نمایشگاه محروم شد. وقتی دوباره به نقاشی روآورد کمترین نشانی از تلخی و تخیل پیشین بر پرده‌هایش باقی نماند. به جای هول و هراس چشمگیری که پرده‌هایش را زینت می‌داد، آثار جدیدش شبیه کارهای مینیاتوری بود: خانواده‌های نجیب در حمایت سرور ما عیسی مسیح. بسیاری از هنرمندان که به اردوگاههای کار اجباری یا تبعید نرفتند، یا نازیها به سکوت یا خودکشی وادارشان نکردند، مانند گروز و دیکس بدل به سایه‌ای شدند از آنچه پیشتر بودند.

جوانان آلمانی که اینک از موزهٔ آلتن دیدار می‌کنند می‌توانند همهٔ اینها را به طرزی بسیار زنده ببینند و بیاموزند. اینها می‌توانند به سخنرانی پیشوا در هنگام افتتاح موزهٔ هنر آلمان گوش بدهند و آریایی‌های برهنهٔ کلاهخود بر سر و والکیریهای مو طلایی، پاکدامن و آبستنِ هنر «سالم» را ببینند که رایش سوم در مخالفت با انحطاط غرب علم کرده بود. همچنین می‌توانند شباهت شگفت‌آور بین این زیبایی‌شناسی عظمت طلب، افراطی و مبتذل

و رئالیسم سوسیالیستی را که میدانهاو موزه‌های آلمان دمکراتیک سابق را انباشته است ببینند. به جز فراوانی صلیب شکسته در دستهٔ اول و داس و چکش در دستهٔ دوم، این دو فرق چندانی با هم ندارند. این درس قانع‌کننده‌ای است که نظامهای خودکامه شبیه یکدیگرند و هنگامی که دولت دربارهٔ آفرینش هنری و فکری تصمیم می‌گیرد و هدایتش می‌کند، نتیجه جز چرندیات و مهملات نخواهد بود.

البته این موضوع در باب دمکراسیها نیز مصداق دارد و مثالهای امروزی بسیاری در این باب می‌توان آورد. فرقش این است که در اینجا نسبت به فاشیسم و کمونیسم روشهای ظریف‌تری به کار می‌رود که خشونت کمتری دارد و بیشتر تحت تسلط است. دو ساعت تمام در نمایشگاه «هنر منحط» گذراندم، اما بعد که فهمیدم یکی از آثار آن می‌تواند حق به جانبی و احساسات نابجای دیدارکننده باشد که خیال می‌کند وجدان پاکی دارد، بیقرار و آشفته شدم. بدترین واکنش در قبال این تجربه این خواهد بود که بگویند: «البته اینها همه وحشیگری بود. حالا با هنر خیلی بهتر رفتار می‌شود. امروز کدام دولت دمکراتیک جرأت دارد تجربه‌گری و شهامت هنرمندانش را به تمسخر بگیرد یا تعقیب و آزارشان کند؟»

درست است، هیچ دولت غربی جرأت نمی‌کند هیچ تابلو، مجسمه، فیلم یا کتابی را «منحط» بخواند، چنانکه نمی‌توان آن را با وحشیگری هیتلری یا استالینی قیاس کرد، و این احترام برای آزادی آفرینش بسیار ستودنی است. اما وقتی چنین آمال‌اندیشی با ناتوانی کامل در تشخیص آنچه در هنر خوب، بد و قبیح است و سبکسری بدون مسئولیت همراه می‌شود، دیگر ستودنی نیست.

برای رفتن از ویسنشافتز کولگ به جایی که درس آلمانی می‌خوانم،

لازم است روزی دوبار قدم‌زنان از خیابان سرزنده و مرفهی پر از بوتیکها و رستورانها یعنی کورفورشتندام، بگذرم. همین که از گروئنوالد بیرون می‌آیم، به یک سنگ‌چین با بلوک سیمانی می‌رسم که دو اتومبیل تویش جا گرفته و در راتنپلاتس قرار دارد و نمی‌توانم چشم از آن بردارم. وقتی یک بار جرأت اظهار عقیده را به خود دادم و گفتم جای تأسف است که خیابانهای چنین شهر جذابی پر از مجسمه‌های زشت باشد، و مجسمهٔ اتومبیل مدفون را مثال زدم، یکی به من اعتراض کرد و توضیح داد که این «بیانیه‌ای علیه مصرف‌گرایی» است. آن هیولای استوانه‌ای که چند خیابان دورتر ناگهان جلو چشمم می‌جهد بیانگر چیست؟ آیا بیانیه‌ای علیه سوسیس است؟ یا علیه گوارش نادرست؟ یا قلاده‌ای است که برلینیها سگ خود را با آن به گردش می‌برند؟ دل و رودهٔ خاکستری آن سربرمی‌دارد، پیچ می‌خورد و ناپدید می‌شود، و با طنابی فلزی به زمین وصل می‌شود. درگردش روزمره از جلو مجسمه‌های متعددی می‌گذرم و تقریباً همه‌شان نچسبند و هیچ فکری را القاء نمی‌کنند و مثل این دو که در بالا گفتم نه خلاقیتی در آنها هست و نه مهارتی.

این مجسمه‌ها به این دلیل برپا شده‌اند که کمیسیون و هیأت داوری که بی‌شک منتقدان بسیار محترمی عضو آن بودند تأییدش کرده‌اند و لابد با هزار و یک دلیل آنها را مثلاً حمله به جامعهٔ مصرفی یا ویران‌کنندهٔ گرایش فوق‌طبیعی بورژوایی دانسته‌اند. در حقیقت به این دلیل هنوز برپا هستند که در جوامع باز و پیشرفتهٔ ما مدارا با هر آنچه در هنر نو و جسور می‌نماید به نسبی‌گرایی و آشفتگی‌ای در خور بابِل می‌انجامد که در آن هیچ کس زبان دیگری را نمی‌فهمد و هیچ کس نمی‌داند آفرینش اصیل کدام است و قلابی کدام، و اگر کسی بداند از ترس متهم شدن به «هنرنشناسی» یا «مرتجع بودن» نظرش را ابراز نمی‌کند. این حالت دلخواهی است برای

ماهی گرفتن از آب گل‌آلود. این موضوع از دیرباز نه فقط در برلین، بلکه در شهرهایی چون پاریس نیز رخ داده است. شهری که آدم خیال می‌کند سنتهای مستحکم آراء عمومی دربارهٔ ارزشهای زیبایی‌شناختی و معیار هنری آنها را آماده‌تر می‌کند تا از چنین خطر کردنهایی بپرهیزند. در غیر این صورت چگونه می‌توان تسلیم بی‌سر و صدای فرانسویها را در روبرو شدن با ستونهای رنگ‌شده‌ای که حیاط پاله‌رویال را بدل به‌صفحهٔ شطرنج کرد، یا هِرم شیشه‌ای که تقارن را در موزهٔ لوور از بین برد، توضیح داد؟

برخلاف نازیها و کمونیستها که معتقد بودند هنر و ادبیات «خطرناک» است و بنابراین قدرت سیاسی باید بر آنها مسلط شود و هدایتشان کند، جامعهٔ دمکراتیک و لیبرال هنر را به چیزی کاملاً بی‌آزار ــ اگر نگوییم نیرنگباز یا مضحک ــ بدل کرده است؛ چیزی جدا از زندگی و مشکلات آن، جدا از نیازهای انسان، تردستی بیروح، کالایی که فروشندگان می‌توانند بر سرش چانه بزنند، و سیاستمداران می‌توانند آن را وسیلهٔ ترقی کنند و ردای تساهل و اغماض و حامی پیشرو هنرها را بر دوش بیندازند. این راه دیگر و بسیار پیچیدهٔ «به انحطاط کشاندن» زندگی فرهنگی است.

آزادی که در هر قلمروی ارزش مطمئنی است، مسائل اساسی را حل می‌کند،امامسائل‌دیگری‌می‌آفریند،که راه‌حلهای‌شجاعانه و تخیل عظیمی می‌طلبد.در مورد هنر،جامعهٔ باز برای هنرمندمدارا و امکانات نامحدودی را تضمین می‌کند، که به طرزی متناقض‌نما اغلب او را از نیرو و اصالت تهی می‌سازد. انگار وقتی هنرمند احساس می‌کند که دیگر کسی را نمی‌ترساندیا آشفته‌نمی‌کند،در عزم‌خودسست می‌شود و اراده‌به آفرینش و برداشت اخلاقی نسبت به حرفهٔ خود را از دست می‌دهد و به جای آن نزد او شیوه‌گری،کلبی مسلکی و دیگر اَشکال‌مسئولیت‌گریزی را می‌بینیم.

به این دلیل، گرچه خوشحالم که مردم آلمان شرقی خود را از حکومت خودکامه رهانده‌اند، چندان شادی نمی‌کنم که اینهمه مجسمه‌های مارکس، انگلس و دیگران را در جمهوری دمکراتیک آلمان سابق به زیر می‌کشند. در بین اینها مجسمهٔ سنگی عظیمی از لنین بود که پایین آوردنش هزینهٔ کلانی برداشت. حضور عبوس آن طنزِ بدون قصد قبلیِ ساختار بازاری را دربرداشت. در میان اَشکال مختلف و ممکن زشتی، همیشه ترجیح دارد آن را برگزینیم که نیازی به تضمین پذیرش آن با به کار گرفتن سفسطهٔ روشنفکرانه نباشد، مثل مبارزهٔ قهرمانانه علیه مصرف‌گرایی.

در سفر روزانه‌ام برای رویارویی با آشفتگیها و زوال زبان آلمانی، مجسمه‌ای که همیشه از دیدنش خوشحال می‌شوم یک جور مار آلومینیمی است که چون طاقی روی خیابان گسترده است. در شکل سنگین و آشکارش چیز خوشایندی نهفته است که به خوبی با ازدحام رهگذران، ساختمانهای بلند و غوغای اتومبیلها درمی‌آمیزد. دمبدم با شعارهای گوناگون یا لکهای رنگ‌آلوده می‌شود. شاید اصلاً مجسمه نباشد و قسمتی از لوله‌کشی ساختمانی باشد که وقتی پی آسمانخراش موردنظر را ریختند، آن را هم بردارند و ببرند. واقعاً هم موضوع از همین قرار است. این ساختاری موقتی و اتفاقی است، چیزی است «پیش‌ساخته» که خلاقیت بالقوهٔ صنعت را مجسم می‌کند، یادبودی است سخت طعنه‌آمیز از ضمیر ناآگاه جمعی برلین ــ مانند آنهایی که گروز در دههٔ ۱۹۲۰ در همین شهر جاودانی کرد ــ در رویارویی با انحطاط مبتذل هنر در آخرین نفسهای این هزاره.

برلین، مارس ۱۹۹۲

تأثیرگذاری واسلاو هاول

کمی بلندبالاست، با موهای سر و سبیل طلایی، چشمهای آبی نجیب و نگاه خجولانه‌ای به دور و برش. در آن کاخ عظیم و بسیار مجلل در بین کسانی که از او محافظت و مراقبت می‌کنند، گمگشته می‌نماید و از پوشش اجباری یقهٔ سفید، کراوات و کت و شلوار آبی به تنگ آمده است.

هنوز وقت رد و بدل کردن تعارفهای رسمی را پیدا نکرده‌ایم که پاتریک‌پوآور داروور، از تلویزیون فرانسه، که این دیدار را ترتیب داده، می‌گوید چراغها را جلو دوربینها روشن کنند و گفتگو شروع شود. اول از واسلاو هاول می‌پرسد. سؤال دربارهٔ تغییرات دراماتیکی است که در زندگی از سرگذرانده، گامهای بزرگی که از زندانی تا ریاست جمهوری، از نمایشنامه‌نویسی ممنوع القلم تا چهره‌ای عمومی و مورد احترام در همه جا برداشته است. همچنین دربارهٔ کشمکشها و تعهدات قدرتی که هم اکنون در این لحظات حیاتی تاریخ کشورش در دست دارد.

هاول به دقت گوش می‌دهد، لحظه‌ای فکر می‌کند و سپس به تندی، با جملات مستقیم و طولانی، بدون کمترین تردید پاسخ می‌دهد. همهٔ کمرویی و حتی فروتنیش هنگام حرف زدن ناپدید می‌شود. در اطمینان و استحکام پاسخهایش بارقه‌ای از هاول جوان دیده می‌شود که در ۱۹۵۶

سخنرانی تکان‌دهنده‌ای در دوبریس برای گروهی از نویسندگان رسمی ایراد کرد و همین سرآغاز دورهٔ طولانی مخالفتش با رژیم شد. یا در مداخلهٔ ملایم‌تر ۱۹۶۵ در اتحادیهٔ نویسندگان چکسلواکی، که از مجلهٔ *توار*[1] حمایت و اتحادیه را به تعصب و چاپلوسی نسبت به قدرت متهم کرد.

پوآور داروور سپس از من پرسید آیا درست است که حوادث بهار ۱۹۶۸ چکسلواکی [بهار پراگ] تأثیر فراوانی بر عقاید سیاسی من گذاشت. بله، درست است. اما این وقایع رفتارم را تغییر داد، نه عقیده‌ام را. چون در آن زمان ــ وقتی حقایقی را که پشت پردهٔ سرابهای کوبا نهفته بود کشف کردم، چند و چون اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی دستم آمده بود ــ هیچ توهمی دربارهٔ سوسیالیسم نداشتم. اما مانند بسیاری دیگر جرأت نمی‌کردم شک و تردیدم را برملا کنم. با اینهمه مداخلهٔ مسلحانهٔ کشورهای پیمان ورشو [در چکسلواکی] شهامت ابراز آن را به من داد.

این چهارمین یا پنجمین باری است که در پراگ بوده‌ام، اما نخستین دیدار واقعی من است. باقی وقتها در نیمهٔ دههٔ ۱۹۶۰ توقف سرراه کوبا بود، چون بر اثر محاصرهٔ دریایی کوتاه‌ترین راه برای یک امریکای لاتینی به هاوانا از طریق پراگ بود. روی تکه کاغذ نرمی مهر می‌زدند، نه روی گذرنامهٔ ما، و ناچار بودیم شبی را در هتل دلگیری در حاشیهٔ شهر بگذرانیم ــ هتل اینترنشنال که اکنون مرمت شده ــ و در سالن غذاخوری ماتمزده‌ای که پیرمردی از عهد دقیانوس با لباس فراک ویولن می‌زد غذا بخوریم.

---

1. *Tvar*

در یکی از این دیدارهای کوتاه در ۱۹۶۸ مترجم چک مرا به دیدار بسیاری از خانه‌هایی برد که خانوادهٔ سرگردان کافکا در آن به سربرده بودند ــ آنها مدام جابه‌جا می‌شدند، اما همیشه در همان خیابان ــ و گورستان یهودی را دیدم که انگار از کِابوس دلگیر سربرآورده بود. اما آنچه واقعاً رویم اثر گذاشت خیابانها بود، منظرهٔ مردمی امیدوار و پرشور که در جنبشی برادرانه و معنوی با هم متحد شده بودند. منظره‌ای که بسیار شبیه همان حال و هوای هاوانا در بحران موشکی نوامبر ۱۹۶۲ بود. در آن زمان من با همان ساده‌دلی فکر می‌کردم که به سرمشق خیالی خودم، یعنی سوسیالیسم در آزادی، دست یافته‌ام. به همین دلیل زمانی که تانکهای روسی وارد پراگ شدند و فیدل کاسترو سخنرانی شرم‌آور خود را در پشتیبانی تجاوز ایراد کرد، من مقالهٔ «سوسیالیسم و تانکها» (نگاه کنید به صفحهٔ ۱۳۷) را نوشتم. این موضع دو اثر درازمدت بر زندگیم گذاشت: من دشمن «ترقی خواهان» امریکای لاتین شدم، و بار دیگر به استقلال و یکه و تنها سخن گفتم، موضعی که از آن پس هرگز ترک نکردم.

واسلاو هاول تعجب نکرده است که آرمانشهر کمونیستی هنوز در امریکای لاتین پیروان بسیار دارد. «هیچ کس تا در آن زندگی و با پوست و گوشت لمسش نکند، نمی‌داند چطوری است.» او که در آن زمان بسیار کمتر از من ساده‌دل بود، هرگز چندان تحت تأثیر زیبایی منظرهٔ خیابانهای پراگ در روزگار الکساندر دوبچک قرار نگرفت. چون هیچ وقت مارکسیست نبود و از نوجوانی به نتیجه‌گیری ناراحت‌کننده‌ای رسیده بود: اینکه تنها سوسیالیسم قابل انطباق با آزادی همان است که فقط اسماً سوسیالیست است (مثلاً آن حسن تعبیر که نامش سوسیال دمکراسی است). بنابراین از رسیدن تانکها و بازگشت به دورهٔ ظلمات پس از سرکوب وحشیانهٔ جنبش دمکراسی شگفت زده نشد.

اما این مرد که تسلیم توهمات سیاسی ۶۸ نشد، بر زمینی پا سفت کرد که سرانجام معلوم شد کمتر مستعد فرو ریختن است و بیشتر آمادگی دارد تا جای رژیمی را که آشکارا آسیب‌ناپذیر می‌نمود بیش از رقبایی بگیرد که خود را دربست متعهد به اصلاح سوسیالیسم «از درون» کرده بودند و رؤیاهای خود را وحشیانه نقش بر آب می‌دیدند.

مانند میلان کوندرا. جدل بین این دو نویسندهٔ بزرگ، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس، یکی از آموزنده‌ترین موضوعات زمان ماست. کوندرا، یکی از قهرمانان روشنفکر جنبش اصلاح سوسیالیسم چک، پس از شکست این تجربه به نتیجهٔ قاطعی رسید. این نتیجه دلتنگ‌کننده بود، اما از این روشن‌تر نمی‌شد. کشورهای کوچک در گردباد عظیمی که تاریخ (با یک خط سیاه زیر این کلمه) باشد، هیچ به حساب نمی‌آیند. قدرتهای بزرگ دربارهٔ سرنوشتشان تصمیم می‌گیرند، و آنها فقط ابزار و حتی قربانی این قدرتهای بزرگند. روشنفکر باید جرأت رویارویی با این حقیقت هولناک را داشته باشد و با دست زدن به اعمال بیهوده ــ مثل خواندن بیانیه یا نامه‌های اعتراض‌آمیز ــ خود و دیگران را فریب ندهد. این حرکات غالباً در خدمت نام جویی است و در بهترین شکل به رضایت از خود از باب داشتن وجدان آگاه سیاسی می‌انجامد. هنگامی که کوندرا در ۱۹۷۵ به فرانسه مهاجرت کرد تا خود را دربست وقف ادبیات کند، امید خود را یکسره از دست داده بود که کشورش روزی بتواند از استبداد و بردگی رهایی یابد. من حالش را خوب می‌فهمم. واکنش من هم در آن وضع کم و بیش همان می‌بود.

اما آنکه حق داشت واسلاو هاول بود. چون در واقع همیشه می‌توان کاری انجام داد. یک بیانیه، نامه‌ای که چندتن امضایش کرده باشند، هرقدر کوچک، می‌تواند قطره‌های آبی باشد که سنگ را سوراخ می‌کند. و در هر

حال این اطوارها، مخاطره کردنها، و تهدیدهای نمادین سبب می‌شود که آدم با شرافت زندگی کند و شاید اراده و اعتمادی را که لازمهٔ اعمال جمعی است به دیگران سرایت دهد. هیچ رژیم و قدرتی فناناپذیر نیست که نتوان تغییرش داد. اگر تاریخ بی‌هدف باشد، پس هر چیزی ممکن است ـ البته ستم و جنایت، اما همچنین آزادی.

این مرد فروتن که از هرچه قهرمانیگری بیزار است، در کشورش از اقتدار اخلاقی عظیمی برخوردار است. در بازار پراگ پیرزنی را دیدم که عکسهایش را در کیف دستی با خودش همه جا می‌برد، انگار که عکس پدر یا پسرش باشد. هاول از راه اعتقاد راسخش در آن سالهای تیره و تار به این منزلت دست یافته است. اعتقادی راسخ و تزلزل‌ناپذیر، نه خشن و جنجالی، دایر بر اینکه حتی در دشوارترین شرایط می‌توان سرنوشت کشور را اصلاح کرد. به این ترتیب منشور ژانویهٔ ۱۹۷۷ نوشته شد و به امضای ۲۴۰ تن از «داخلیها» رسید، که شاخص ضد جملهٔ دمکراتیکی بود که دوازده سال بعد حاکمیت را به چکسلواکی بازگرداند.

دربارهٔ شش سال و اندی دورهٔ زندانی شدنش که در سه مورد اتفاق افتاد چیزی نمی‌پرسم، چون مقاله‌هایش را خوانده‌ام و نظرات متینش را در این موضوع می‌دانم. به جای آن می‌گویم یکی از آزاردهنده‌ترین تجربیاتی که در زمان خودم با سیاست داشتم، کشف این نکته بود که سیاست به ناگزیر به زبانی که به آن بیان می‌شود لطمه می‌زند، و گفتارهای آن دیر یا زود به قالبها یا کلیشه‌هایی محدود می‌شود، و کمتر موثق یا شخصی است، چون آنچه *سیاست* باید بگوید همیشه بر آنچه باید گفته شود مقدم است. آیا گاه حس نکرده است مثل دل‌گویه‌های بازیگر بدلی چیزهایی را می‌گوید که حرف دهان دیگری است؟

چرا، گاهی این احساس به او دست داده. البته این چیزی است که

نگرانش می‌کند و می‌کوشد مراقبش باشد. به همین دلیل متن سخنرانیها را خودش می‌نویسد. همچنین باید توجه کنم که زبان ادبی یک چیز است و نطق سیاسی چیزی دیگر. اولی می‌تواند هرچه که نویسنده بخواهد بشود. اما دومی ناچار باید روشن، ساده، مستقیم باشد و بتواند مقصودش را به طیف وسیع شنوندگانی که جامعه را تشکیل می‌دهند برساند.

به او می‌گویم یک درس آزاردهندهٔ دیگر سیاست از نظر من کشمکش ماکیاولی ــ گاه نهان و گاه آشکار، اما پیوسته اجتناب‌ناپذیر ــ بین کارایی و حقیقت است. آیا بدون شیره مالیدن سر مردم و فریب دادنشان سیاست مؤثر امکان‌پذیر است. من این موضوع را آزمودم و یکی از دلایل ــ گرچه نه دلیل عمدهٔ ــ شکستم همین بود. همیشه حقیقت‌گویی در سیاست دادن سلاحی خطرناک به دست رقیب است که پابند اخلاقیات نیست. آیا در یک سال ریاست دولت گاه ناچار نشده به دروغ مشهور سیاستمداران تن در دهد؟

می‌گوید: «بارها به من فشار آورده‌اند که این کار را بکنم. اما تاکنون در برابر این فشار مقاومت کرده‌ام. البته پیوسته باید دست به تلاش عظیمی زد تا این حقایق نامطبوع قابل پذیرش شود. باید آنها را تماماً و جزء به جزء توضیح داد. شاید شرایطی استثنایی وجود داشته باشد که در آن نباید چیزهایی را گفت، اما ضمانت می‌کنم که هرگز به نفع دولت دروغ نگفته‌ام.»

یقین دارم که حالا هم حقیقت را می‌گوید. نمی‌توانم قضاوت کنم که همهٔ کردارش از زمان انتخاب شدن به ریاست جمهوری درست بوده است. مثلاً در دو روزی که در پراگ بوده‌ام انتقادهایی دربارهٔ مداخلهٔ نسنجیدهٔ چند هفته پیشش در تظاهرات جدایی‌طلبان اسلوواک در

براتیسلاوا شنیده‌ام[۲]. در اینجا به او توهین کرده و حتی کتکش زده‌اند. اما متن سخنرانیهایش را خوانده و آنچه پیوسته در آنها تحسین کرده‌ام (گذشته از فخامتش) این است که در تمایل مدام تبعیت عمل از اخلاق چقدر غیرسیاسی است.

مصاحبه تمام که می‌شود، کمتر وقتی برای گفتگوهای جدی می‌ماند. از چیزهای پیش پاافتاده حرف می‌زنیم. سیگاری که می‌کشد و بیست سالی که من از سیگار کشیدن دست برداشته‌ام. هردو در یک سال به دنیا آمده‌ایم و هردو در جوانی دو سال خدمت نظام کرده‌ایم. و مانند همهٔ همنسلان خود از سرچشمهٔ اگزیستانسیالیسم با نتایج مختلط نوشیده‌ایم. یکی از دوستان قدیمی او، پاول تیگرید، همراه است. او یکی از مشاوران سیاسی هاول است. به من می‌گوید: «نمی‌دانم چرا از پیرمردی چون من خواسته در کنارش کار کنم.» اما من دلیلش را می‌دانم. وقتی من رئیس انجمن بین‌المللی قلم بودم، پاول تیگرید ــ تبعیدی سابق در پاریس و مدیر مجلهٔ در تبعید چک، svedectvi (شاهد) ــ رئیس کمیتهٔ نویسندگان در تبعید انجمن قلم بود و به طرزی خستگی‌ناپذیر برای همکارانی که در کشورش یا در آرژانتین، اتحاد شوروی، شیلی، کوبا، لهستان، یا قسمتهای دیگر جهان دربند بودند مبارزه می‌کرد. می‌دانم که حضور پاول تیگرید در آن کاخ زیبا که از پنجره‌هایش می‌توان بارش برف را در ــ محلهٔ مالا استرانا دید ــ چه بهار باور نکردینی در این کشور دارند ــ همیشه برای رئیس جمهور یادآور چیزی است که زمانی که هیچ کس نبود برای آن جنگید، هدفهایی که دستیابی به آنها آنهمه دشوار می‌نمود.

هاول در یکی از مقالاتش از یوجین اونیل نقل قول هولناکی می‌کند:

---

۲. به تاریخ مقاله توجه کنید که پیش از جدایی چک و اسلوواکی نوشته شده است.

«سالها آنقدر برای چیزهای کوچک جنگیدیم که خودمان هم کوچک شدیم.» اکنون اطمینان دارم که دیگر با مشکلات کمرشکن گذشته روبرو نیست، اما مشکلات کوچک و ناچیز روزمرهٔ فن حکومت کردن رویاروی اوست، و رئیس جمهور چکها مرد بصیر و پاک سرشتی که هست باقی خواهد ماند.

پراگ، آوریل ۱۹۹۱

سودای سوئیس

پروفسور لیندر به من گفت: «از دفتر رئیس دانشکده و کلانتری آنها را خواسته‌اند. گویا دیوارهای دانشگاه پر از شعار علیه شما شده.»

پاسخ دادم متأسفم که موجب حمله به ساختمانی شده‌ام که به نظرم تمیزتر از دزمانگاه است. اما او لبخند نزد (این اولین کوشش شکست خورده‌ام در این روز سرشار از شگفتی بود که می‌خواستم با شوخ‌طبعی با مردم سویس ارتباط برقرار کنم). برعکس، پروفسور لیندر پرسید که آیا در هتل دی اشتورگشن راحتم. بله، راحت بودم. و چشم‌انداز از بالای محلهٔ قدیمی، لیمار و پل زوریخ زیبا بود. در اتومبیلش، در راه رسیدن به شعارها، از او پرسیدم آیا حقیقت دارد که چند خیابانی که از آن می‌گذریم بیش از همهٔ کشورهای جهان سوم ثروتمند است. پاسخ داد نباید نگران باشم، چون پلیس و دفتر رئیس دانشکده همهٔ اقدامات لازم را به عمل آورده‌اند تا مشکلی برای من پیش نیاید.

به او اطمینان دادم که هیچ نگران نیستم. بلکه تعجب کرده بودم که در دانشگاهی که به نظرم عجیب و صومعه‌وار بود اینهمه مشهور باشم. گرچه شاید شعارها کار پناهندگان انقلابی پرویی به این دژ سرمایه‌داری باشد،

به نظرش این طور نیست؟ غرشی کرد که می‌شد آن هم به حساب بلی گذاشت، هم خیر و هم شاید.

برای سرحال آوردنش گفتم که چند سال پیش در دانشگاهی در استکهلم انقلابیهای دیگر پرویی به تالاری که قرار بود در آن سخنرانی کنم هجوم بردند و اوراقی پخش کردند و درست در لحظه‌ای که وارد ساختمان می‌شدم ناپدید شدند. این میهن‌پرستان محتاط با چنان دقت وسواس‌آمیزی کار خود را پیش بردند تا مبادا قانون را زیرپا بگذراند، چون اگر در تالار و در حضور من این کار می‌کردند، موقعیت خود را به عنوان تبعیدی سیاسی به خطر می‌انداختند. این موقعیت به هزینهٔ مالیات‌دهندگان سوئدی برایشان تضمین شده بود و مسکن، کلاسهای زبان و مقرری ماهانه چند صد دلار به آنها اختصاص می‌داد. و گفتم که چطور سر به سر دفتردار گذاشتم که دنبالم می‌گشت تا چگونگی ماجرا را دست و پا شکسته به من بگوید. به دفتردار گفتم انتقامم این است که در خیابانها و میدانهای کشورم اعلام کنم سوئد چقدر مهمان نواز است و با چه دست و دلبازی برای قربانیان سیاسی استبداد پرو خرج می‌کند و بعد پس می‌کشم و هجوم دیوانه‌وار ده میلیون انقلابی پرویی را به سوی برفهای شمالی تماشا می‌کنم. (دفتردار سوئدی نخندیده بود، همراه سوئیسی من هم همین طور).

حالا در دانشگاه بودم. نمای عبوس قرن نوزدهمی ساختمان واقعاً با خرچنگ قورباغه‌هایی به زبان آلمانی و رنگ سرخ و سیاه خراب شده بود. در این شعارها مرا متهم می‌کردند که نمایندهٔ صندوق بین‌المللی پول هستم (اتهامی که سایهٔ دوری از حقیقت بر آن افتاده بود) و می‌گفت که مردم سوئیس به من اعتبار داده‌اند و از «جنگ مردم در پرو» حمایت کرده‌اند (بیانی که مرا کمی مشکوک کرد.)

هنوز خیلی زود بود و کسی، چه دوست و چه دشمن، دیده نمی‌شد. پروفسور لیندر که بی‌شک از وقت نشناسی امریکای لاتینیها که ضرب‌المثل شده بود خبر داشت، وادارم می‌کرد به همهٔ قرارهایم یک ساعت زودتر برسم. بنابراین در اتاق دلپسند کوچکی در دفتر رئیس دانشکده نشستم و به مهمانانی که به افتخار ورود من آمده بودند خوشامد گفتم.

همچنان که منتظر رسیدن مهمانان بودم، بار دیگر به یاد *سرتائو* در باهیا و دوستم آدِلیس افتادم. این خاطره‌ای است که هروقت به سوئیس می‌آیم، بی‌اختیار در ذهنم جولان می‌دهد. چون در آنجا، در آن دهکدهٔ گمشدهٔ شمال شرقی برزیل به نام اسپلاندا و بر اثر وجود آدِلیس بود که برای اولین‌بار به طور جدی به این مخلوق عجیب تصادف، جغرافی و مذهب فکر کردم که کنفدراسیون سوئیس است و اکنون از عمرش ۷۰۰ سال می‌گذرد.

به دنبال ردپای واعظ غریبی به عنوان مشاور در *سرتائو* سفر می‌کردم و دربارهٔ جنگی که راه افتاده بود سرگرم تحقیق بودم. در این سفر شوهر آدِلیس، رناتو فراس افسانه‌ای، پس از اینکه در سالوادور انسانشناس و موزه‌شناس بود، از همه‌چیز دست کشید تا در دل *سرتائو* دامپروری کند. رناتو نام همهٔ درختها، گیاهان، جانوران و حشرات منطقه را می‌دانست، و بالاتر از همه می‌دانست چطور بی‌اعتمادی ساکنان *سرتائو* را رفع کند و آنها را مثل بلبل به حرف بیاورد. مرکز عملیات ما خانهٔ او در اسپلاندا بود که در هر سفر آن را ترک می‌کردیم و به آن برمی‌گشتیم.

اما در اسپلاندا موضوع اصلی گفتگو همیشه سرزمین و کشور سوئیس بود. آدِلیس به طور اسرارآمیزی این کشور را تحسین می‌کرد، احترام و هواداریی که هرگز نزد هیچ کس نسبت به هیچ کشور سراغ ندارم. جوان که

بود در روزنامه‌ای برزیلی یک آگهی دیده بود که برای کاری در کانتون زوریخ عده‌ای دستیار می‌خواستند. او درخواست فرستاد و پذیرفته شد. سه سال در مغازهٔ کیک‌پزی در ده کوچکی با نامی که تلفظش مشکل بود کار کرد. آنجا کاملاً خوش بود. در مورد او یکی از آن «رویارویی با سرنوشت» هایی پیش آمد که در داستانهای بورخس مطرح می‌شود. در آنجا روش زندگی، آداب و رسوم، طرز تفکر و رفتار خاصی را کشف کرد که به آنچه آدِلیس جوان مدتها پیش به طور مبهمی آرزویش را داشت شکل بخشید.

در غروبهای زیبای اسپلاندا، وقتی گرمای خفقان‌آور روز فروکش می‌کرد و رنگ طلایی و خونین غروب خورشید آسمان را می‌انباشت، بااشتیاق به حرفهایش گوش می‌دادم که آلپ یخ زده را مجسم می‌کرد و باهیجان و حسرت از پاکیزگی و نظم سوئیس، امنیت و وقت‌شناسی در زندگیشان، جدیتشان در کار، احترامشان به قانون و وسواسشان در درست انجام دادن هر چیز حرف می‌زد. آدِلیس آشپزی را آنجا یاد گرفته بود و غذاهای خوشمزه‌ای می‌پخت تا نشان بدهد که آشپزی سوئیس از fondue[1]، rösti و muesli فراتر می‌رود، درواقع هم غذاهای متنوع و خوشمزه‌ای بود.

بسیاری از کشورها برای بسیاری کسان عقاید خود را نسبت به تمدن و جامعه نمونه جلوه داده‌اند. اما آیا کسی، گذشته از آدِلیس دلپسند، در بیست و چهار کانتون کنفدراسیون سوئیس آنچه را که در فرانسه، ایالات متحد، کوبا یا پکن دیده می‌شود، به چشم دیده بود؟ مطمئنم که همچو آدمهایی هستند، اما من به کسی جز آدِلیس برنخورده‌ام. اگر حالا آدِلیس

---

۱. سه نوع پیش غذای سوئیسی.

می‌دید که در کشور مورد احترامش این مکان شریف دانشگاه زوریخ را، مثل هر دانشگاه دیگری در کشور خودش یا کشور من، به طرز شرم‌آوری با دیوار نوشته‌ها تحقیر کرده‌اند چه می‌گفت؟

باز هم آدِلیس چه می‌گفت اگر شاهد صحنه‌هایی بود که همان روز صبح دیدم؟ در مرکز زوریخ دنبال نمایشگاه آثار مودیلیانی می‌گشتم که به پارک سبز و خرمی رسیدم که اهالی زوریخ نامش را گذاشته‌اند «پارک سوزن». اینجا پشت ایستگاه راه‌آهن و در کرانهٔ رود لیمات است و به یک جور پناهگاه موادمخدر بدل شده است. جابه‌جا نشسته‌اند و در ملاءعام به هم آمپول می‌زنند، آنهم با سوزنهایی که مقامات منت گذاشته در بینشان پخش کرده‌اند تا از خطر بیماری ایدز که در میان این گروه پخش شد، بکاهند. خیلیها با جل پاره و چوب و تخته سرپناهی در بین درختها برای خودشان گِل هم کرده‌اند. آیا این صحنه او را هم به اندازهٔ من دلتنگ می‌کرد؟

اما مدعوین آمده بودند و وقتش بود که به سوئیس زمان حال برگردیم. در تمام مدت پذیرایی دو ـ سه بار سعی کردم دربارهٔ شعارها شوخی کنم، اما همه همراه رئیس دانشکده از این موضوع طفره رفتند، بنابراین با خودم عهد کردم (که البته به آن پابند نشدم) که دیگر در سوئیس با کسی شوخی نکنم. در بازگشت به تالار بزرگ رئیس دانشکده به طرز معنی‌داری در گوشم پچ‌پچ کرد: «همه چیز روبراه است.»

تالار بزرگ در طبقهٔ بالا بود و برای رسیدن به آن باید از پلکان مرمرینی بالا می‌رفتیم. روی دیوار پلاکی نصب شده و رویش نوشته بودند که چرچیل نطق مشهورش دربارهٔ اروپا را در آنجا ایراد کرده است. رئیس دانشکده برای آنکه روحیه‌ام را تقویت کند، آن را نشانم داد. با اینحال چنین کاری لازم نبود، چون حضار بسیار مؤدب به نظر می‌رسیدند. دیدم

پس از اینکه وارد شدم، درها را به طرزی بسیار خودنمایانه با قفل و کلون بستند، به طوری که دچار ترس از تنگی جا شدم، پروفسور لیندر زمزمه کرد: «حالا دیگر نمی‌توانند بیایند تو.» از گفتن این نظر خودداری کردم که اگر کسی واقعاً می‌خواسته سخنرانی را بهم بزند، شاید همین حالا بی‌سر و صدا و آرام در بین شنوندگان نشسته باشد.

اما انقلابیون سوئیسی دنبال چنین حقه‌هایی نمی‌روند. آنها پس از من رسیدند، و وقتی دیدند درها بسته است نکوشیدند وارد شوند. فقط به این اکتفاء کردند که فریاد بکشند و طوری جنجال کنند که صدایشان از پشت دیوارهای تالار بزرگ شنیده شود و برای سخنرانی من مانند موسیقی متن باشد. موقع خواندن از روی متن در کمال تعجب از گوشهٔ چشم می‌دیدم که حضار به آنچه می‌گذرد یکسره بی‌اعتنا هستند. کمترین نشانی از دستپاچگی، گوش به زنگی یا کنجکاوی نبود. آیا برخلاف من هیاهوی بیرون را نمی‌شنیدند، یا همه‌شان کر بودند؟ یادم آمد که زوریخ زادگاه دادائیسم بوده و حس کردم خواندن متن سخنرانی انگار که هیچ اتفاقی نیفتاده کار مسخره‌ای‌است. سخنرانی را قطع کردم ــ عجب احمقی بودم ــ که شوخی بکنم. از حضار پرسیدم که غوغای بیرون ربطی به من و گفته‌هایم دارد یا نه. هشتصد سر به تأیید جنبید و هیچ کس لبخند نزد.

پس از نیمساعت هیاهوی بیرون فروکش کرد. اما سخنرانی که تمام شد، پروفسور لیندر و رئیس دانشکده آنقدر مرا در تالار بزرگ نگهداشتند تا همه رفتند و خطر رفع شد. کدام خطر؟ مگر بیرون چه اتفاقی افتاده بود؟ بدون هیجان و با عینیتی یخ زده همه چیز را برایم حکایت کردند. تازه سخنرانی شروع شده بود که انقلابیون ــ بین پانزده تا بیست نفر، نه بیشتر ــ مسلح به تخم‌مرغ و گوجه‌فرنگی وارد ساختمان شدند. اینها را به طرف دو افسری که پلیس آنها را برای حفظ نظم فرستاده بود پرتاب

کردند و آنها هم نیروی کمکی خواستند. نیروی بیشتری از پلیس رسید، پنج یونیفورم پوش و پنج شخصی پوش، و جنگ مغلوبه شد. اما پلیس بر اوضاع مسلط شد و انقلابیون عقب‌نشینی کردند. بهرحال برای اجتناب از غافلگیری بیشتر، از خروجیِ مخفی دانشگاه به رستوران رفتم ــ قرار بود آخرین ناهار را مهمانشان باشم.

در محاصرهٔ یک دوجین پلیس مثل نامزد ریاست جمهوری یکی از کشورهای توسعه نیافته از تالار بزرگ رفتم. آقایی با لباس شخصی جلو من راه می‌رفت. گویا رئیس آن دسته بود و نه فقط شانه‌ها و سردوشیهایش آلوده به تخم‌مرغ و گوجه‌فرنگی بود، سفیدهٔ یک تخم‌مرغی به طرز غریبی از موها تا گردنش آویخته بود.

از راه زیرزمینی هزار تو مانندی که انگار تمامی نداشت و کسی راه خروجش را نمی‌دانست گذشتیم. چراغها خاموش شده بود و در تاریکی بوی چیزهای خیس به مشاممان می‌رسید و خش‌خش ترسان را می‌شنیدیم. با صدایی که به گوش رئیس دانشکده و پروفسور لیندر برسد به کسی که جلویم بود گفتم ترجیح می‌دهم که با انقلابیها روبرو شوم نه با موشها که مرا به وحشت می‌اندازند. و چون کسی نمی‌دانست کجا هستیم، پیشنهاد کردم که به ورودی اصلی برگردیم و مثل شهروندهای صلحجو از دانشگاه بیرون برویم، نه مثل دزدهایی که از کمینگاه می‌روند. بعلاوه، این انقلابیگری سوئیسی چندان جدی نیست، چون پرتاب کردن تخم‌مرغ و گوجه‌فرنگی ــ اقلامی که برای مردم پرو تجملی است ــ نشان می‌دهد که خیلی نازک نارنجی هستند. و یقین دارم که همه‌شان کارمندهای کارآمد بانکهای بانهوف اشتراسه[۲] خواهند شد. یکی تصور کرد که

---

۲. همان مترو یا قطار زیرزمینی و ایستگاههای آن.

شوخی می‌کنم و خندید. اما رئیس دانشکده با اشاره به اینکه یکی از تخم‌مرغها در چشم یکی از مقامات رسمی شکسته و باید او را برای مداوا ببرند، از غرور ملی دفاع کرد.

سرانجام به خروجی، خیابان و اتومبیلها رسیدیم. اما یک دیپلمات پرویی و خانواده‌اش در آن سرداب هزار توی دلگیر گم شدند و فقط یک ساعت بعد وامانده و لبخند بر لب سر وکله‌شان در رستورانی که غذایش دیر شده بود پیدا شد. وقتی تشکر کردم و بی‌پروا گفتم پذیرایی در زوریخ مرا به یاد وطنم انداخت، کسی حرفی از اتفاقی که افتاده نزد و البته از لبخند هم خبری نبود. گرچه به ذهنم رسید، اما نگفتم دلم می‌خواست بفهمم کسانی که دانشگاه زوریخ را با شعارهاشان به نفع «جنگ خلق در پرو» مزین کرده‌اند، می‌دانند که یکی از شاهکارهای برادران انقلابیشان در پرو قتل چهار کارشناس کشاورزی در یک برنامهٔ تعاونی بوده که برای کمک به جوامع دهقانی به بلندیهای مرکزی کشور من رفته بودند.

حالا که تنها به هتل اشتورگشن برگشته‌ام، تصمیم گرفتم دست به آن عمل مخصوص سرمایه‌دارها بزنم، یعنی بروم و ویسکی بنوشم. تراس مشرف به رودخانه بسته بود، اما به من گفتند که بار هنوز باز است. رفتم و در گوشهٔ دنجی نشستم. اما درست در همین لحظه ــ با چشمهایی که از تعجب گشاد شده بود و قلبی که تاپ‌تاپ می‌زد ــ آدِلیس را دیدم. خواب و خیال نبود، آدِلیس ملموس و واقعی بود، از گوشت و خون، و تقریباً بی‌آنکه نشانی از گذشت دوازده سال ِکه او را ندیده‌ام بر چهره داشته باشد. باریک اندام، سرزنده و پرنشاط و بسیار خوش خلق. انگار او هم مثل من تعجب کرده بود.

وقتی از حیرت درآمدیم، حال و احوالش را پرسیدم. از رناتو جدا شده با سه بچه‌اش به سوئیس آمده بودند و از ۱۹۸۸ در همانجا به سر

می‌بردند. اولِ کار حال و روزشان خیلی بد بود، و او ناچار شده بود برای گذران زندگی تن به هر کار دستی بدهد. اما بر اثر تمایلش به اقامت و تحصیل بچه‌هایش در اینجا و عزم بر اینکه هرگز برنگردد ــ تمایلی تزلزل‌ناپذیر و بی‌برو برگرد ــ رفته رفتهِ موقعیت خود را تثبیت کرده بود. دو اتاق اجاره کرده بود که چهارتایی در آن به وجه احسن به سر می‌بردند و حالا *Crianças*[۳] خیلی کمکش می‌کردند. با کار در اینجا توی بار حقوق خوبی می‌گرفت. او را با تاکسی به خانه می‌فرستند، و در وقت آزاد دوره‌ای در شیرینی‌پزی و آشپزی می‌گذراند، با این نقشه که روزی رستورانی را اداره کند. و البته همهٔ سختیهاشان اینجا در سوئیس جبران شده بود. بچه‌هایش به یکی از مدارس باشکوه ایالتی می‌رفتند که ... اما من نگذاشتم به سخنرانی شداد و غلاظ قابل پیش‌بینی دربارهٔ مزایای کشوری که برگزیده بود بپردازد ــ پیدا بود که سودای سوئیسی‌اش ذره‌ای کاهش نیافته ــ و گفتگو را به دوستانمان در سالوادور و *سرتائو* کشاندم.

آن شب توی رختخواب از این دنده به آن دنده غلتیدم و خواب به چشمم نیامد ــ زوریخ مثل باهیا گرم بود ــ و فکر کردم که این کشور چه خوشبخت است، چون در زمانی که پسران بی‌حوصلهٔ شهروندان ممتازش سعی می‌کنند با وقت‌کشیهایی چون هروئین و وحدت با تروریستها کشور را به ویرانی بکشانند، کسانی مثل آدِلیس را دارد که از آن سر دنیا می‌آیند تا میراث هفتصد سالهٔ تاریخ سوئیس را نجات دهند.

زوریخ، جولای ۱۹۹۱

---

۳. واژهٔ پرتغالی، به معنای بچه‌ها.

«مردم درجهٔ دو» و «مردم درجهٔ یک»:

دربارهٔ پروی معاصر

آبراهام بالدِ لوماز نویسنده می‌گفت: «در این کشور وحشی به سنجاقک ظریف می‌گویند: خون‌آشام». سسار موروی سوررئالیست این استعاره را به قلم آورد: «همه جای جهان مردم اشتباه می‌کنند، اما در پرو فقط اشتباه می‌کنند.» و حکایت می‌کنند که شهردار ماهر کهنسالی در آغاز قرن در هنگام شیوع بیماری آنفلوآنزای اسپانیایی که در سراسر امریکا بیداد می‌کرد و به سوی پرو پیش می‌رفت، ترس ساکنان لیما را با این کلمات فرونشاند: «در اینجا حتی آنفلوآنزا یکراست می‌رود توی کلهٔ آدم.»

باید از وطن‌پرستی افراطی وارونه یا وطن‌پرستی خود آزار نهفته در چنین لطیفه‌هایی آگاه بود، اما درواقع در پرتو حوادث اخیر در این چند روز از خودم می‌پرسم که آیا پرو اکنون بدل به آن چیزی نشده است که اوگاندای ایدی امین یا جمهوری آفریقای مرکزی «امپراتور» ژان بدل بوکاسا زمانی بودند: یکی از تماشایی‌ترین عجایب جهان. زمانی که در سراسر کرهٔ زمین رژیمهای استبدادی که فناناپذیر می‌نمودند یکی پس از دیگری درهم شکستند و در همه‌جا جای خود را به دولتهای متمدن و

دمکراتیک دادند، در پرو که رئیس جمهوری به طور قانونی برگزیده شد، بدون دشواری زیاد و بدون تأیید «همهٔ مردم درجهٔ دو و همهٔ مردم درجهٔ یک کشور» دمکراسی را خفه می‌کند و بدل به دیکتاتور می‌شود. این اصطلاح را آقایی متشخص به کاربرد که زنگ در خانه‌ام را زد تا مرا به دلیل درخواست از جامعهٔ بین‌المللی برای سرکوب کردن کودتا با محاصرهٔ اقتصادی (درخواستی که هم اکنون تکرار می‌کنم) متهم به خیانت به سرزمین پدری کند.

البته پشتیبانی «مردم درجهٔ دو» از دیکتاتوری ناموجه اما قابل درک است: میلیونها پرویی که چندین دهه سیاستهای نظامی هولناک عوامفریب و دولتهای غیرنظامی آنها را به خاک سیاه نشانده و گذشته از گرسنگی، وبا، بیکاری و کثافت، ناچار بوده با تروریسم و ضدتروریسم هم روبرو شوند، و در حلبی‌آبادها و محلات فقیرنشین در معرض نقض همهٔ اشکال حقوقی و امنیتی بوده، پی بردن به آثار میان‌مدت یا درازمدت کودتا یا معنای عمیقاً ریشه‌دار اصول دمکراسی برایشان دشوار است. در ۱۹۴۸ به ژنرال اودریا و در ۱۹۶۸ به ژنرال بلاسکو اعتماد کردند و برایشان هورا کشیدند، همان طور که حالا برای «مرد آهنین» نوع جدید هورا می‌کشند. اما همچنان که در مورد دیگران، به محض اینکه پی بردند کسانی که به قدرت رسیده‌اند نجات‌دهندگانشان نیستند، بلکه دار و دسته‌ای بد کردارند، از آنان بیزار شدند (بعلاوهٔ هزاران تن از آنان که در سایهٔ رژیم نظامی پیشین به نان و آبی رسیده بودند).

توضیح پشتیبانی «مردم درجهٔ یک» مثل بازرگانان کنفدراسیون صنعت پرو CONFIEP از کودتا مشکل‌تر است که پس از اعلامیه‌ای ریاکارانه به صورت عضوی آلی از دیکتاتوری درآمد و مسئول وزارت صنایع شد. این آقایان یک نابینایی تاریخی را به نمایش می‌گذارند، چون با همکاسه شدن

با رژیمی که مردم پرو دیر یا زود با همان تحقیری که همه دیکتاتوریها را برانداخته‌اند آن را نیز طرد می‌کنند، نه تنها ثروت خود، بلکه چیز بسیار مهم‌تری را به خطر انداخته‌اند که با هزار زحمت وارد پرو شده و در آن بسط یافته است: نظریات مالکیت، تجارت خصوصی، اقتصاد بازار و سرمایه‌داری لیبرال.

با این استدلال که بخش عظیم جامعهٔ پرو آن را پذیرفت، مبارزهٔ سهمناکی را علیه ملی کردن نظام مالی در دولت قبلی از پیش بردیم. استدلال چنین بود: آزادی سیاسی و دمکراسی مبتنی بر انتخابات از احترام به مالکیت خصوصی و تجارت خصوصی جدایی‌ناپذیر است، و دفاع از یکی از راه دفاع از دیگری میسّر است. این بازرگانان که می‌ترسیدند اموالشان مصادره شود، از هر آنچه به نفع دمکراسی می‌گفتند صرفنظر کردند و به دستبوسی دیکتاتور جدید شتافتند تا امتیازات تجاری را که از راه آن زندگی می‌کردند از او بگیرند. با این کار به هواداران دولتی کردن و جمعی کردن که به نظر می‌رسید در مباحثه شکست خورده‌اند خدمت بزرگی کردند. حالا می‌توانند با انرژی تازه‌ای به هتاکی بپردازند و انگشت اتهام دراز کنند: «آیا روشن نیست که کلمهٔ سرمایه‌دار در پرو مترادف با کودتا و نظامیگری است؟»

بله، حالا روشن است، و همچنین به معنای حافظهٔ خطاکار و اندک بودن سلولهای مغزی است. چون آنچه این مردم نماینده‌اش بودند ــ تجارت خصوصی ــ در دمکراسی در ۱۹۸۷ مورد تهدید قرار گرفته بود، با اینحال با به کارگیری نهادها و حقوقی که دمکراسی تضمینش کرده ممکن بود جابه‌جایش کنند، دفاع کنند، و بکوشند چیزی را ــ گرچه در آروارهٔ دولت افتاده بود ــ نجات دهند که بدتر از زمانی که تحت تسلطشان بود کار می‌کرد. از سوی دیگر، وقتی یک دیکتاتوری، دیکتاتوری ژنرال

بلاسکو، تصمیم گرفت املاکشان، روزنامه‌هاشان، شرکتهای ماهیگیریشان، ایستگاههای رادیویی‌شان، کانالهای تلویزیونی‌شان و غیره را مصادره کند، این ضرر و زیانها را خاکسارانه پذیرفتند، بی‌آنکه بتوانند کمترین کاری برای جلوگیری از آنها بکنند.

چطور می‌توانند پس از چنین تجربه‌هایی هنوز هم باور کنند که دیکتاتوری نظامی ــ چون در پرو حکومت همین‌طور است، هرچند که عروسک حاکم بر آن در حال حاضر نشان و یراق نظامی ندارد ــ برای حفظ مالکیت و تجارت خصوصی ضمانت محکم‌تری از دولت مبتنی بر قانون است که آزادی مطبوعات در آن رواج دارد و نهادهایی ــ هرچند ناقص ــ چون مجلس منتخب و دستگاه قضایی مستقل دارد که می‌تواند از تعدی و تجاوز قدرتمندان بکاهد؟ فی‌الواقع چنین اعتقادی هم ندارند. از فکر کردن در این مورد دست نمی‌کشند، حتی یک لحظه هم از این فکر دست برنمی‌دارند که وقتی جعبهٔ پاندورای[1] رژیم مبتنی بر زور وحشیانه گشوده شود، چه شگفتیهای غیرمنتظره‌ای برای هر پرویی به بار خواهد آورد. آنها سرمست این توهمند که نظامیگری می‌تواند «حساب تروریستها را برسد» و هرچه لازم است از آنها بکشد، بی‌آنکه سازمانهای شوم حقوق بشر از راه برسند و برایشان دردسر درست کنند، و Chichonet[2] محبوبشان می‌داند چطور اتحادیه‌ها را با دست قدرتمند بگرداند، و وزیر اقتصاد با آن طره موها و چهرهٔ آزمندکه با آن همه سعی و کوشش پرورده‌اند ــ پینوشه بولونیای کوچک ــ حالا از آنها حمایت می‌کند، یا دست‌کم از «صنعت ملی» در برابر رقابت بیرحمانهٔ خارجی حمایت می‌کند. حتی نمی‌توان امیدوار بود که وقتی بزودی پی ببرند که

---

۱. Pandora´s box بنابر اساطیر یونان باستان جعبه‌ای که همهٔ آلام و پلیدیهای بشر در آن قرار داشت.

۲. رهبر، پیشوا.

سقوط دمکراسی به تروریسم افزوده و سرخوردگی «مردم درجهٔ دو» از دیکتاتوری که آنچه انتظار داشتند به آنها نداده و بر خشونت اجتماعی افزوده، در این صورت درسی بگیرند. مگر از حکومت و بِلاسکو درسی آموختند؟

برای من خارق‌العاده‌ترین جنبهٔ اتفاقی که در پرو می‌افتد چاپلوسی و چشم‌پوشی‌ای است که برخی شبکه‌های ارتباطی نشان می‌دهند که رژیم نظامی قبلی آن را مصادره کرده و تحت رژیم دمکراسی به صاحبانشان برگردانده شده است (این اولین اقدام رئیس جمهور بِلائونده تری پس از رسیدن به ریاست جمهوری در ۱۹۸۰ بوده است). به قلم بعضی از روزنامه‌نگاران که در بینشان ماهرترین روزنامه‌نگارهای کشور دیده می‌شود و گویا بیش از همه نسبت به آزادی تعهد دارند، به مباحث شداد و غلاظی بر می‌خورم که در تأیید کودتا یا روسفید جلوه دادن آن می‌کوشند و آن را «کودتای متفاوتی» می‌دانند که، با توجه به اوضاع تعدیل‌کنندهٔ دور و برش، باید به آن فرصت داد. اگر کسی حرفهای آنها را باور کند، محبوبیت «کودتا» در نظر عامه در روزهای اول وزن بیشتری از همهٔ آن مباحث انتزاعی دربارهٔ دمکراسی دارد، که عملاً در پروکارکرد بسیار بدی دارد. آیا مجلس گاهی شبیه سیرک نبوده؟ آیا قضات فاسد نبودند؟ آیا نهادها به پاکسازی و نظم و ترتیب نیاز نداشتند؟ این چیزی است که «کشور حقیقی» می خواهد، نه «پروی رسمی» احزاب سیاسی، و همین چیزی است که اقدامات فوخی موری و ارتش را مشروع می‌سازد. جای تأسف است که چنین شده است. اتفاقی است که افتاد و خیلی دیر است که به عقب برگردیم، مجلس را باز کنیم و حکومت قانون اساسی را مستقر سازیم. زیرا همین کار سبب برانگیختن «شورش عمومی» می‌شود.

اگر هر عمل دیکتاتوری که «مردم درجهٔ دو» و «مردم درجهٔ یک» طبق

نظرسنجی تأیید کرده باشند غیرقابل برگشت باشد، مدیر روزنامهٔ *اکسپرسو* در لیما ــ که اکنون از ۵ آوریل تقریباً سخنگوی رسمی کودتا است ــ هنوز هم در تبعید و از ملیت پرویی محروم می‌بود، و روزنامه‌ای که چاپ می‌کرد هنوز در دست دوستی که مصادره‌اش کرده بود باقی می‌ماند، چون این تعدیات، مثل سایر «دستاویزهای» مشهوری که رژیم نظامی بداست دست می‌یازد، دیگر نمی‌تواند محبوب باشد. اما درواقع اینها همه مضحکه‌ای است که بخشهایی از رسانه‌ها سوار کرده‌اند، مثل آنهایی که حالا به جای دفاع از دمکراسی علیه آنان که آن را برانداخته‌اند، می‌کوشند آنها را معذور بدارند و راهی برای همراهی با آنها بیابند.

من (ساده‌لوحانه) فکر می‌کردم که کسانی چون مانوئل دورنییاس و پاتریسیو ریکتس ــ برای اینکه دو تن از سرسپرده‌ترین قلم به دستها را نام ببریم ــ نمی‌توانند از دیکتاتوری به ازای لطف یا نفع شخصی حمایت کنند. اگر چنین روزنامه‌نگارهایی ــ که گویا سعی و کوشش بلیغی می‌کردند تا پرو را از صورت کشوری بربر و عقب‌مانده که بالاتر از همه زاییدهٔ دیکتاتوری بود برهانند و به یکباره فرهنگ آزادی را به آن بیاورند ــ اتفاقات جاری را تأیید کنند و حتی بکوشند از آن نفع ببرند، پس از آنانی که نه سابقهٔ ایشان را دارند و نه تجربه‌شان را چه انتظاری می‌توان داشت؟ وقتی آدمهای با فرهنگ این طور خود و دیگران را فریب دهند و با استدلالهای دروغین از آنچه مدافعه‌ناپذیر است دفاع کنند، آدمهای کم‌سواد چطور می‌توانند واکنش روشنی نشان دهند؟

آنچه بسیاری از مردم را وامی‌دارد به این طرز در پرو عمل کنند، حس ناتوانی‌ای است که گاه از دمکراسی سیاسی ناشی می‌شود. زیرا در چنین کشورهایی نهادها و احزاب سیاسی هنوز چندان دمکراتیک نیستند و فساد و عملکردهای سرخود غالباً قانون را ریشخند می‌کند. و غالب

اوقات وقتی آنهایی که در چارچوب نظام دمکراتیک کار می‌کنند، انگار آن را طوری به کار می‌گیرند که مانع کار کردنش می‌شوند، خشم و انزجار اخلاقی را برمی‌انگیزند. با اینحال تاریخ ــ و بالاتر از همه تاریخ پرو که خیلی تازه است ــ باید به آنها بیاموزد که دیکتاتوری بسیار بدتر از بیماریهایی است که مدعی درمان آنهاست. زیرا نقایص ــ فساد، ناکارایی، فقدان فرهنگ ــ از آن دمکراسی نیست، بلکه متعلق به جامعه است و همیشه می‌توان در رژیمهای خودکامه و سلطه‌جو زمینه‌ای به طرزی شگفت‌انگیز بارور یافت که در آن بسط یابد و بدتر از پیش شود. پیوسته چنین بوده است. به همین دلیل پس از هر دیکتاتوری باید از اول شروع کنیم و در آن جادهٔ دشوار ــ اما بی‌جانشین ــ آموختن از دمکراسی از درون خود دمکراسی هرچه پیشتر برویم. شکست امروز ما را به ته چاهی می‌اندازد که دوازده سال پیش سر و دست شکسته از آن در آمده‌ایم.

«چطور می‌توانی به دولتی حمله کنی که می‌خواهد دست APRA و کمونیستها را کوتاه کند؟ مگر فراموش کرده‌ای که دشمنت بودند؟» این پیامی است که برایم فرستادند. بله، APRA و کمونیستها دشمنان سیاسی من هستند: من جنگ ایدئولوژیک و سیاسی سختی علیهشان به راه انداختم. اما تا آنجا که به من مربوط است، این جنگ را می‌توان فقط در زمینه‌ای برابر انجام داد که آزادی را تضمین می‌کند و داوران این رقابت فقط می‌توانند مردم پرو باشند، نه قاضیهای شیاد و حقه‌باز که جواب منطق را با توپ و تانک می‌دهند. یکی از خبرهای امیدبخش که از پرو رسیده این است که احزاب سیاسی اختلافات و نزاعهای خود را کنار گذاشته و در مخالفت با کودتا متحد شده‌اند تا دمکراسی را دوباره مستقر کنند ــ یک دمکراسی که در عین حال قطعی و حقیقی است، و در چارچوب گوناگونی همزیستی را مجاز می‌دارد و بعلاوه قادر است در

چارچوب یک نظام زنده فرهنگها و گروههای قومی بسیار و منافع اجتماعی گوناگون را چنانکه جامعهٔ انفجاری پرو را می‌سازند هماهنگ کند. خبر بهجت اثری است که از تمام بخشهای طیف سیاسی، احزاب سیاسی فهمیده‌اند که برای هر پرویِ مسئولی اولویت دارد که از این همزیستی در چارچوب قانون دفاع کند، بی‌آنکه از نظرسنجی یا رابطهٔ مضحک بین «مردم درجهٔ دو» و «مردم درجهٔ یک» مرعوب شود.

برلین، ۲۵ آوریل ۱۹۹۲

مرگ چه گوارا

هیچ چیز بهتر از این طرز پنهانی که سالگرد مرگ چه گوارا را مشخص می‌سازد، تغییرات خارق‌العادهٔ فرهنگ سیاسی زمانهٔ ما را نشان نمی‌دهد. او بیست و پنج سال پیش ــ در ۹ اکتبر ۱۹۶۷ ــ به دست گروهبان هراسانی که در دهکدهٔ دورافتاده‌ای در شرق بولیوی از دستورات اطاعت می‌کرد به قتل رسید.

رزمندهٔ افسانه‌ای با موهای بلند و کلاه بِرهٔ آبی، مسلسلی بر دوش و سیگار برگی لای انگشتها، که تصویرش سراسر جهان را در نوردید، و در دههٔ ۱۹۶۰ نماد دانشجوی انقلابی، الهامبخش تغییرات بنیادی جدید و الگوی آمال انقلابی جوانان در پنج قارهٔ جهان بود، اکنون تصویری کم و بیش از یاد رفته است که نه الهام می‌بخشد و نه توجه کسی را جلب می‌کند، و عقایدش لابلای کتابهای بی‌خواننده پژمرده است، و تاریخ معاصر تصویرش را چنان کمرنگ کرده که با مومیایی‌های تاریخی درجهٔ سوم و چهارم گمشده در گوشهٔ تاریک پانتئون اشتباه گرفته می‌شود.

در این بیست و پنج سال حوادث اجتماعی و سیاسی سبب شد همهٔ پیش‌بینیهای چه گوارا غلط از آب درآید و بشر به راهی برود که یکسره مخالف خواستهای او بود. فقط نسخهٔ بورژوا دمکراتیک سوسیالیسم

برجا مانده است؛ سوسیالیسمی که او مدافع آن بود یا به دست توده‌های مردمی که از پی آیندهای آن به تنگ آمده بودند در روسیه و اروپای شرقی نابود شد یا مانند چینِ خلقی دگرگون شد و به صورت معجون غریبی درآمد. در کشور اخیر حزب کمونیست به تازگی در آخرین کنگره‌اش پیروزمندانه گام برداشتن بی‌توقف کشور را به سوی بازار سرمایه‌داری تحت رهبری روشن ــ و منحصر به فرد ــ مارکسیسم ـ لنینیسم تصویب کرد. در امریکای لاتین و آفریقا گروههای انقلابی پراکنده از بین رفته‌اند و بازماندگانشان برای صلح مذاکره می‌کنند و احزابی سیاسی را سامان می‌دهند که دست‌کم در حرف، در چارچوب نظام چند حزبی با رقبای خود همزیستی کنند. درست است که دمکراسی لیبرال در سراسر گیتی گسترش نیافته، انکار این نکته مشکل است که امروزه گسترده‌ترین و پویاترین نظام سیاسی است که پیروان بیشتری را در هر قارهٔ جهان دارد، گرچه در بین روآورندگان اخیر به فلسفهٔ آزادی نقایص فراوان و برگردانهای کاریکاتوری نیز وجود دارد. آنچه اکنون در مقام مخالف سیاسی دمکراسی قدعلم کرده دیگر سوسیالیسم نیست که چه‌گوارا همراه مشتی از رفقای کوبایی برای جنگیدن در راه آن راهی بولیوی شدند، بلکه رژیمهای بنیادگرا هستند؛ و نیز یا ظهور مجدد دُمل گروههای فاشیستی در جوامع باز کهنه و نو.

تصویر چریک هالهٔ رمانتیک پیشین خود را از دست داده است. اکنون در ورای آن ریش و موهای افشان در باد، آن الگو که بیست سال پیش آرمانجوی دریادلی می‌نمود، می‌توان نیمرخ تروریست متعصب و ترسانی را دید که در تاریکی کمین کرده تا اتومبیلی را منفجر کند و مردم بیگناه را بکشد. برپا کردن «دو، سه ویتنام» برای بسیاری در آن زمان اسم شب هیجان‌انگیزی بود و همهٔ انسانیت رنجبر را علیه استثمار و بیعدالتی به

حرکت درمی‌آورد. اما اینک جنونی جهنمی به نظر می‌رسد که برای محرومان و بی‌چیزان جهان گرسنگی و خشونت بیشتری از آنچه در حال حاضر با آن روبرو هستند به بار می‌آورد.

نظریهٔ **پیشاهنگ** او، یعنی آن گروه قهرمانی پیکان‌وار که فعالیتهایش شرایط انقلابی می‌آفریند، در هیچ جا کارایی نداشت و در امریکای لاتین کار به آنجا کشید که هزاران جوان که آن راه را در پیش گرفتند و کوشیدند آن را به عمل درآورند، خود را به طرز مصیبت‌باری قربانی کردند و درِ کشورهاشان را به روی استبدادهای نظامی سفاک گشودند. سرمشق و عقاید او بیش از هر چیز به تخریب فرهنگ دمکراسی کمک کرد و در دانشگاهها، اتحادیه‌های کار و احزاب سیاسی جهان سوم تخم تحقیر نسبت به انتخابات، کثرت‌گرایی، آزادیهای صوری، مدارا و تساهل، و حقوق بشر را کاشت و آنها را با عدالت اجتماعی اصیل منطبق ندانست. این برداشت دست‌کم دو دهه امروزی کردن سیاسی امریکای لاتین را به عقب انداخت.

انقلاب کوبا که چه‌گوارا پس از نبردی حماسی که در آن دومین قهرمان بزرگ بود به استقرار آن یاری رساند، اکنون صحنه‌ای رقت‌انگیز است، جزیرهٔ ثباتی قهقرایی و بیدادگرانه و کوچک که یکسره در به روی هرگونه تغییر و تحول بسته است، کشوری که سقوط هولناک سطح زندگی مردمش انگار رابطهٔ مستقیمی با تصفیه‌های داخلی و سرکوب نه حتی کمترین نشانهٔ نارضایی، بلکه نگرانیهای سادهٔ مردم عادی دربارهٔ آینده‌شان دارد. جامعه‌ای که روزگاری در نظر میلیونها تن چون فانوسی دریایی یا آینه‌ای بود راهنما و بازتابندهٔ آیندهٔ بشر آزاد از قید و بند خودپرستی، نفع‌طلبی، تبعیض و استثمار، بدل به اشتباهی تاریخی شد که دیر یا زود به طرز مصیبت‌باری سقوط خواهد کرد.

به این دلایل و دلایل دیگر ترازنامهٔ اخلاقی و سیاسی آنچه ارنستو چه‌گوارا نماینده‌اش بود ــ و اسطوره‌ای که پندار و کردارش آفرید ــ سخت منفی است و زوال سریع تصویرش نباید ما را به شگفت آورد. با اینحال می‌گویند در شخصیت و زندگیش، مانند تروتسکی، چیزی بود که پیوسته جذاب و شایستهٔ احترام است، اینکه چقدر با کارش مخالف باشیم، به جای خود. آیا به علت آن است که شکست خورد، و به سبب روشی که سخت به کردار سیاسیش وابسته است بنا به اصول عقاید خود مرد؟ صددرصد. زیرا در هر زمینه از فعالیت انسانی یافتن کسانی که به آنچه می‌گویند عمل می‌کنند و آنچه معتقدند می‌گویند دشوار است، اما چنین چیزی در عالم سیاست از نوادر است. زیرا در سیاست دورنگی و عیب‌جویی سکهٔ رایج است و برای موفقیت و گاه فقط بقای عاملان سیاسی لازم است.

اما در مورد او معلوم شد که با در دست داشتن قدرت به آن دلبستگی نداشت و حتی تحقیرش می‌کرد، صفتی که نزد رهبران سیاسی از هر قوم و قبیله‌ای بسیار کمیاب است. دربارهٔ اختلافاتی که بر سر انگیزه‌های «معنوی» کارگران با فیدل داشت که انگیزه‌های «مادی» را ترجیح می‌داد و انقلاب کوبا همین راه را در پیش گرفته بود و به رفتنش از کوبا انجامید، بحثهای زیادی شده است. همچنین دربارهٔ انتقادات آشکاری که در طول سفر به آفریقا به اتحاد شوروی می‌کرد، که کشور کوبا را در موقعیت دشواری قرار داد، چون در این هنگام ــ ۱۹۶۴ ــ از آن کشور روزی یک میلیون دلار کمک هزینه دریافت می‌داشت. اما حتی اگر این اختلافات شدت گرفته و رفتن چه‌گوارا را جلو انداخته بود، روشن است که رفتنش فقط در چارچوب تعهدش به نظرات چریکی که سخت بدان پابند بود صورت گرفته است. هنگامی که در شرق بولیوی دهقانان به ارتش کمک

کردند تا گروههای چریکی بین‌المللی را که به نجاتشان آمده بودند نابود کند، اراده‌گرایی خام نهفته در پشت این نظرات به باد فنا رفت. اما این موضوع از بی‌باکی و اهمیت حرکتش نکاست.

با اینکه در زمان صاحب مقام بودنش ــ وزیر صنایع و بعد مدیر کل بانک ملی ــ دوبار به کوبا سفر کردم، هرگز چه گوارا را ندیدم یا نشنیدم که سخنرانی کند. اما در ۱۹۶۴ امتیازات اندکی که قدرت به مرد شمارهٔ دو انقلاب کوبا داده بود، دربست مورد تأیید من بود. در آن زمان در پاریس در خیابان تورنون در آپارتمان محقری با دو اتاق به سر می‌بردم (که کارلوس بارال، که زمانی آنجا را به او واگذار کرده بودم، با لقب la pissotiére[1] مقامش را باز هم پایین‌تر آورده بود). و روزی پیامی از هاوانا، از همسر اول چه گوارا، ایلدا گادِئا، دریافت کردم که از من می‌خواست از دوستی که از کوبا به آرژانتین برمی‌گشت و به علت محاصرهٔ اقتصادی ناچار بود از اروپا سفر کند پذیرایی کنم. معلوم شد که خانم مورد بحث که پول هتل نداشت، سلیا دِ لا سرنا، مادر چه‌گواراست. او چند هفته‌ای در خانه‌ام ماند و سپس به بوئنوس آیرس (یا بهتر بگویم به سوی زندان و چندی بعد به آغوش مرگ) برگشت. خاطرهٔ آن روزها همیشه با من است: مادر رزمندهٔ نیرومند گوارا، مرد شمارهٔ دو انقلاب که در همان زمان پول فراوانی خرج تأمین مالی احزاب انقلابی، گروهها و گروهکهای نیمی از جهان می‌کرد، پول هتل نداشت و مجبور بود دست به دامن یک نویسندهٔ هوادار بشود که دستشِ به دهانش می‌رسید.

چه خوب است که روشنگری انقلابی و سرمشقِ نیست انگار و جزم‌اندیش چه گوارا از اعتبار افتاده و جوانان دیگر از اعتقادات راسخی

---

۱. موال، آبریزگاه...

که داشت به هیجان نمی‌آیند. زیرا طبق اعتقادات او عدالت و پیشرفت به رأی و قوانینی که به تصویب نمایندگان برگزیدهٔ ملت برسد وابسته نبود و به کارایی نظامی و پیشاهنگ قهرمان و فرهیخته نیاز داشت. اما این هم چندان خوب نیست که دلزدگی از مسیحیت و جزم جمعی همراه خود ناپدید شدن آرمانخواهی و حتی کمترین علاقه و کنجکاوی نسبت به سیاست را در نسل جدید به وجود آورده است، بویژه در جوامعی که نخستین گامهای خود را به سوی آزادی برمی‌دارند. چون چیزی بیش از بی‌اعتنایی و شرکت نکردن عامهٔ مردم در امور سیاسی، و اینکه مسئولیت موضوعات عمومی را ــ به بهای همه چیز ــ باید به دست اقلیتی از حرفه‌ایها سپرد، نظام سیاسی را نمی‌فرساید و نمی‌پوساند. اگر چنین اتفاقی بیفتد ــ و در کمال شگفتی در کشورهایی که مبارزه علیه دیکتاتوری تک حزبی سابقه‌ای طولانی و توأم با قهرمانیگری دارد در حال اتفاق افتادن است ــ تنها چیزی که از دموکراسی می‌ماند، نام آن است. این پوسته‌ای بی‌مغز است، زیرا در چنین جامعه‌ای، مانند همهٔ دیکتاتوریها، تمام موضوعات مهم بنا به میل و هوس رهبر و پشت سر اکثریت طرح‌ریزی و اجرا می‌شود.

دمکراسی تنها زمانی که ناپدید شد و همچون آرمان مطلوب شد، الهامبخش نوعی تعهد و ایثار افراطی شد که در بین صفوف آنهایی که، مثل چه گوارا، برای جزمهای مسیحی جنگیدند بی‌سابقه نیست. از سوی دیگر هنگامی که آرمانهای دمکراتیک به واقعیت بدل شود و سپس عادی و مشکل‌آفرین، دشوار و سترون گردد، می‌تواند در اکثریت شهروندان سرخوردگی، تسلیم انفعالی یا بی‌اعتنایی نسبت به امور مدنی را ایجاد کند. به این دلیل به طرزی متناقص‌نما، نظام قانونی، خردگرایی و آزادیی که نامش را دمکراسی می‌گذاریم، به رغم اینکه در این اواخر پیروزیهای

زیادی کسب کرده، هنوز هم بر لبهٔ پرتگاه خطر است، و احتمال می‌رود که در میان‌مدت یا درازمدت با چالشهای تازه و خطرناک‌تری روبرو شود.

کمبریج، مَس، اکتبر ۱۹۹۲

ملتها، قصه‌ها

سالهاست که تاریخ‌نویس شیلیایی، کلائودیو بِلیس را می‌شناسم، و از وقتی که او را دیده‌ام مدام در کار تشکیل سمینار است. در دههٔ شصت در دفتر کارش در چاتم هاوس کنار دفتر آرنولد توینبی بود، و اقتصاددانان و انسانشناسهای ایدئولوژیکی امریکای لاتین را به لندن آورد تا ناتوانی آنان را در رویارویی با انگلیسیهای مصلحت‌گرانشان دهد. مرا به یکی از این بازسازیهای برج بابل دعوت کرد و خیلی به من خوش گذشت.

کلائودیو بِلیس مثل تاریخی که وقت خود را به آن اختصاص داده جهانی شده و اکنون به ریاست لا کُنورساسیونه، کنفرانسی سه قاره‌ای رسیده که روشنفکران را بین اکسفورد، ملبورن و بوستُن می‌برد و می‌آورد تا دربارهٔ هر موضوعی که به تصور می‌آید صحبت کنند. موضوع تازه ملی‌گرایی بود، موضوعی که ناگهان اهمیت پیدا کرده است. چون ملتهای کهن از هم پاشیده می‌شوند و ملتهای دیگری در اروپا، آسیا، آفریقا در نقطه عطف پایانی این هزارهٔ تماشایی پدیدار می‌شوند و شکل می‌گیرند.

مقاله‌ای را که تفسیر می‌کنم پروفسور راجر اسکروتُن نوشته بود، مقاله‌نویسی نازک‌اندیش که مباحث پیچیده‌تری از آن قطار کرده بود که آدم معمولاً در دفاع از عقیدهٔ او راجع به ملت می‌شنود. بنا به نظر پروفسور

اسکروتُن ملت از احساس اجتماعی مشابه اما بسیار غنی‌تری از قبیله، از برادرواری ضمیر اول شخص جمع، یعنی «ما» مشتق می‌شود که مردگان و آنانی که بعداً به دنیا می‌آیند با جامعهٔ زندگان همچون اعضای برخوردار از حقوق کامل یکپارچه می‌سازد. زبان، مذهب و سرزمینی که در آن سهیمند، پایه‌های احساس ملی‌گرایی است. اما نوشتن وقتی به آن غنا می‌بخشد و «بی‌مرگش» می‌سازد که مثلاً در لاتین، عبری، عربی یا انگلیسی، با کتاب مقدس شاه جیمز، شکل متون مذهبی واسطه را به خود بگیرد که زندگان به وسیلهٔ آن با اخلاف و اسلافشان صحبت کنند. جامعه‌ای که به این ترتیب استحکام یافته، خود را از تاریخ آزاد می‌سازد و تداومی ماوراءالطبیعی کسب می‌کند که بر بنیاد دولت پیشی می‌گیرد و از آن بسیار عمیق‌تر است، پدیده‌ای مدرن که ــ فقط در مواردی ممتاز مصداق دارد ــ ملت را چون دستکشی متناسب به دست می‌کند.

اما در مورد اروپا ساروج بیشتری هست که این ساختار را محکم‌تر کند. ملتهای آن میراث‌خوار بزرگ‌ترین دستاوردهای امپراتوری رومند، نظامی از قوانین برای حل و فصل اختلافات که عام و مستقل از اعمال اختیاری حکام است. این میراث بویژه در مورد بریتانیا بار آور بوده که در آنجا «نیروی جاذبه‌ای صلاحیت قضایی منطقه‌ای» ایجاد کرده و به وسیله آن اختلافات حل و فصل، قراردادها مبتنی بر قانون و نهادها تقویت می‌شود، و بر اثر ایجاد و استقرار حلقه‌های ارتباطی قوی بین اعضای ملی «ما» که تفاوت خود را با دیگران، با «آنها» حس می‌کند و می‌شناسد، شخص در امنیت و آزادی به سر می‌برد.

شک دارم که پروفسور راجر اسکروتُن نگران نشود که ساختکار ظریف مفهومی او در توصیف آنچه ملت است فقط بتواند در مورد یک ملت، یعنی بریتانیای کبیر، به کار برود، و دیگران در جهان استثناء باشند.

او همان *کیمیای*[1] زمانهٔ ماست: محافظه‌کاری هوشمند، بدون عقدهٔ حقارت. همیشه نوشته‌های او را با علاقه و گاه با تحسین می‌خوانم، گرچه مقاله‌هایش ــ و *سالیزبری ریویو*[2]، روزنامهٔ تحریک‌کننده‌ای که به چاپ می‌رساند ــ غالباً تفاوتی را که هایک بین محافظه‌کار و لیبرال قائل می‌شد، در نظرم تأیید می‌کند.

فکر می‌کنم نظراتش صوفیگری ظریفی است، مخلوق جذاب روشنفکرانه‌ای که مثل مورد قصه‌ها وقتی در برابر واقعیت قرار بگیرد از هم می‌پاشد. دلیلی علیه قصه و داستان در دست ندارم؛ عمری را صرف نوشتنشان کرده‌ام و عقیده دارم بدون آنها وجود برای اغلب آدمیان تحمل‌ناپذیر است. اما قصه‌های بی‌آزار داریم و قصه‌های زیانبار؛ قصه‌هایی که به تجربهٔ بشری غنا می‌بخشند و قصه‌هایی که او را به خاک سیاه می‌نشانند و منشاء خشونت می‌شوند. واژهٔ «ملت» برای خونهایی که به سبب آن در سراسر تاریخ به زمین ریخته شد، برای طرز یاری در خوراک رساندن به پیشداوریها، نژادپرستی، بیگانه ستیزی، فقدان ارتباط بین مردم و فرهنگها، برای عذر و بهانه‌هایی که در توجیه اقتدارگرایی، تمامیت‌خواهی، استعمار، نسل‌کشی مذهبی و اخلاقی تراشیده، از نظر من مثال بارز قصه یا ساختهٔ تخیلی زیانبار است.

«ملت» قصه‌ای سیاسی است که بر واقعیتی اجتماعی و جغرافیایی، تقریباً همیشه به زور، تحمیل شده است. یک نظام یکسان‌سازی آن را حفظ می‌کند که همگنی را چه به ملایمت و چه به زور تحمیل می‌کند. این کار به بهای ناپدید شدن پراکندگی پیشین تمام می‌شود و سدها و موانعی به وجود می‌آورد که غالباً گسترش تنوع مذهبی، فرهنگی یا قومی را در

---

1. *rara avis*. 2. *Salisbury Review*.

چارچوب مرزهایش محال می‌سازد. با عملیات نژادی و مذهبی پاکسازی صربها علیه بوسنیها در یوگسلاوی سابق بسیاری از این مفاهیم اکنون رسوا شده است، اما واقعیت این است که تاریخ هر ملتی مشحون از چنین وحشیگریهایی است که تاریخ میهن‌پرستی ــ یک قصه و داستان دیگر ــ مسئول پنهان کردن آن است. این موضوع نه تنها در گینهٔ‌نو و پرو ــ دو ملتی که اسکروتُن با بدبینی نام می‌برد ــ بلکه همچنین در کهن‌ترین و محترم‌ترین «جوامع تخیلی» به قول بندیکت اَندرسُن، آنهایی که از راه عمر طولانی و قدرت انگار که به شکل خودبخودی از درخت یا توفانی زاده شده‌اند، نیز اتفاق افتاده است.

هیچ ملتی به ***طور طبیعی*** برپا نشده است. آن همبستگی و برادرواری که برخی به ظاهر نمایش می‌دهند بر واقعیات ترسناکی که قصه‌ها را آراسته است ــ چه ادبی باشد و چه تاریخی یا هنری ــ و هویتشان در درون آن شکل گرفته، سرپوش می‌گذارند. نزد این ملتها هم همان «تضادها و اختلافات» ــ اعتقادات، نژادها، آداب و رسوم و زبانها، که همیشه هم در اقلیت نیست ــ را می‌یابیم که بیرحمانه سرکوب شده است، و «ملت» مثل کالیگولای کامو نیاز دارد نابودشان سازد تا احساس امنیت کند و از خطر چند پارچگی جلوگیری کند. و حتی انبوه ملتهای آفریقایی و امریکای لاتینی که در نتیجهٔ مرزبندیهای نامتعارف تحمیل شده بر این قاره‌ها از جانب قدرتهای استعماری چنین شجره نسب دلبخواهی و مصنوعی مثل اردن علیا ندارند، کشوری که وینستُن چرچیل در بعدازظهر یکشنبه‌ای بنا به ویر معروفش با یک چرخش قلم از خودش در آورد.

تفاوت در اینجاست که ملل کهنسال جدی‌تر، بایسته‌تر و واقعی‌تر از ملتهای جوان به نظر می‌رسند، زیرا مثل مذاهب ادبیات فراوانی فراهم

آورده و همچنین گویا دریا دریا خونی که ریخته‌اند به آنها اعتبار بخشیده است. اما این سرابی بیش نیست. زیرا برعکس فرضیاتی که راجر اسکروتن در محاسباتش ارائه می‌دهد، عجیب است که برخلاف کوششهای عظیمی که ملل کهنسال می‌کنند تا این مخرج مشترک، این «ما»ی حمایت شده و جدا سازنده را به وجود آورند، آنچه روزبه‌روز در این ملتها آشکارتر می‌شود نیروهای مقاومت‌ناپذیر مرکز گریز است که این اسطوره به چالش می‌طلبد. این موضوع و فرانسه و اسپانیا، و از ایتالیا که بگذریم، حتی در خود بریتانیای کبیر نیز رخ می‌دهد. و البته در ایالات متحد نیز، که گسترش چند فرهنگ‌گرایی در آن هم محافظه‌کارانی چون آلَن بلوم را می‌رماند و هم پیشرفتگانی چون آرتور شلِزینگر را. شِلزینگر در این شکوفایی فرهنگهای متنوع ــ آفریقایی، اسپانیولی، بومیان امریکا ــ خطری جدی برای ملت می‌بیند (که البته همین طور هم هست). جوامع مدرن با چند استثناء آمیزهٔ روزافزونی از «آنها» و «ما» را در اَشکال بسیار متنوع ــ نژادی، مدهبی، زبانی، منطقه‌ای، ایدئولوژیکی ــ نشان می‌دهد که مخرج مشترک تاریخی و جغرافیایی راکه چارلز موراس بدان «سرزمین مردگان» نام می‌داد، و از دورهٔ روشنگری نظریه ملت بر پایهٔ آن بنا شد، تضعیف می‌کند و می‌فرساید.

آیا بریتانیای کبیر استثنا است؟ آیا این حقیقت، این جامعهٔ همبسته، فشرده، یکپارچه که دریا، اقلیم، حقوق عرفی، مذهب اصلاح شده، فردگرایی و آزادی بدان شکل داده، کشوری که راجر اسکروتُن با زیبایی تمام در نوشته‌هایش زنده کرده، تا ابد پابرجاست؟ ظرف سی سال گذشته مدام از این کشور دیدار و مدتهای مدیدی را در آن سپری کرده‌ام ــ کشوری که بیش از همه مورد تحسین من است ــ و با علاقه‌ای بی‌خلل آن را مشاهده و بررسی کرده‌ام. اما هرگز چیزی راکه اسکروتُن می‌بیند، یعنی

این آلبیون[۳] ماوراءالطبیعه را ندیده‌ام. بدیهی است که حالا بسیار کمتر از زمستان ۱۹۶۲ می‌بینم. آن سال همین که از کانال مانش گذشتم و به قطار دوور رسیدم، فنجانی چای و یک بیسکویت به من دادند و در نتیجه دیرباوری سرسختانه‌ام جای خود را به احترام به روانشناسی ملی داد.

بریتانیای کبیر امروزه تشکیل شده است از پوپر اتریشی، آیزایا برلین لاتویایی، و بنیادگرایان اسلامی.... همچنین عبارت است از و. س. نایپُل هندی ـ ترینیدادی، بریتانیایی‌ترین نویسندهٔ بریتانیا، نه فقط به سبب برازندگی و خوش ذوقی در زبان انگلیسی، بلکه بالاتر از همه چون هیچ یک از همکارانش در آن محسنات سنتی ادبی انگلیس، یعنی طنز، شوخ‌طبعی طعنه‌آمیز و شک و بدبینی ملایم، به پای او نمی‌رسند. آیا می‌توان این «ما» را جدی گرفت که راجر اسکروتُن را که نقشهٔ سیاسیش برای اروپا رقیب امپراتوری اتریش ـ مجارستان است، و آرتور اسکارگیل، رهبر معدنچیان، که دوست دارد جمهوری سوسیالیستی شوروی را در بریتانیای کبیر دایر کند، و خیل سیاه مست و رنگ و روغن کرده‌ای که وقتی درکلوب فوتبال چلسی به تماشا رفته‌ام ناچار بوده‌ام با آنها در بیفتم، در کنار هم قرار می‌دهد؟ می‌ترسم که برخلاف اجداد سلتی و نورمنی او و اجداد من ــ آمیزهٔ خشماگینی از اکستره مادورا و کاتالان و اینکا ــ «مایی» پیدا کنیم که پیوستگی بیشتری داشته باشد و من و او را دربربگیرد، یعنی فقط دو نویسنده‌ای در دنیا که مارگارت تاچر را تحسین می‌کنند و از فیدل کاسترو بیزارند.

ملی‌گرایی شکلی از فقدان فرهنگ است که بر همهٔ فرهنگها مسلط می‌شود و با همهٔ ایدئولوژیها همزیستی می‌کند، منبعی حربا صفت در

---

۳. Albion غولی که به دست هرکول کشته شد. مراد انگلستان است.

خدمت سیاستمدارانی با هر اعتقاد و عقیده. در قرن نوزدهم به نظر می‌رسید که سوسیالیسم به آن پایان بخشد، و نظریهٔ مبارزهٔ طبقاتی، انقلاب و بین‌الملل پرولتاریایی به ناپدید شدن مرزها و استقرار جامعهٔ جهانی بینجامد. اما قضیه وارونه شد. مائو نظریهٔ ملت را به حد میهن‌پرستی افراطی تقویت کرد، و اکنون با ورشکستگی کمونیسم، رژیمهایی چون کرهٔ شمالی، ویتنام و کوبا به نام ملی‌گرایی وجود خود را توجیه می‌کنند. اینان می‌گویند که نظامهای انعطاف‌ناپذیر مبتنی بر سانسور و انزوایشان برای دفاع از فرهنگ ملی در برابر تهدید «آنها» وجود دارد.

در پس پشت این بهانه‌ها حقیقتی نهفته است. همهٔ ملتها ــ فقیر یا غنی، عقب‌مانده یا مدرن ــ امروز کمتر از گذشته از ثبات برخوردارند. یک روند بین‌المللی کردن زندگی در جریان است که در برخی موارد به سرعت و در موارد دیگر به کندی آنها را می‌فرساید و مرزهایی را که به بهای آن همه خون و خونریزی مستقر و حفظ کرده‌اند می‌جود. این سوسیالیسم نیست که در جهان مرتکب این تجاوز می‌شود، بلکه سرمایه‌داری است: یک نظام عملی ــ نه یک ایدئولوژی ــ برای تولید و توزیع ثروت، که در لحظهٔ معینی از تکامل خود مرزها را مانعی بر سر راه رشد بازار، شرکتها و سرمایه دید. و سپس نظام سرمایه‌داری بدون اعلام آن، بدون لاف و گزاف دربارهٔ آن، بدون پنهان کردن قصدش ــ دایر بر نفع‌طلبی ــ پشت کلمات قلنبه، از راه بین‌المللی کردن تولید، تجارت و مالکیت، هماهنگی و مرزبندی دیگری را بر ملتها تحمیل کرد و بین افراد و جوامع روابطی ایجاد کرد که در عمل به طور روزافزون نظریهٔ ملت را ازحال طبیعی خارج می‌کرد. این نظام با ایجاد بازارهای جهانی، شرکتهای فوق ملی، پخش سهام مالکیت در جوامع سراسر دنیا، در قلمرو اقتصادی ملتها را از بسیاری از امتیازاتی که حاکمیتشان بر اساس آن استوار بود محروم

ساخت. این موضوع هم اکنون اثر خارق‌العاده‌ای بر زمینهٔ فرهنگی گذاشته و اثرش بر زمینهٔ سیاسی آغاز شده است. در این قلمرو در اینجا و آنجا تازه گامهایی به سوی تشکیل سازمانهای فراگیر سیاسی فوق ملی نظیر جامعهٔ اروپا یا پیمان آزاد تجاری در امریکا برداشته شده، که به صورت دیگری قابل تصور نبود.

به این روند باید خوشامد گفت. تضعیف و انحلال ملتها در درون جوامع اقتصادی و سیاسی انعطاف‌پذیر و وسیع زیر پرچم آزادی، نه فقط به تکامل و بهبود زندگی بر سیاره کمک خواهد کرد، و از خطر کشمکشهای جنگ و جدال خواهد کاست و فرصتهای تازه‌ای برای تجارت و صنعت ایجاد خواهد کرد، بلکه به تنوع و تکامل فرهنگهای اصیل اجازه خواهد داد، فرهنگهایی که از نیاز بیان یک گروه همگن نشأت می‌گیرد و رشد می‌کند، هرچند به دلخواه نیروی سیاسی خدمت نکند. به طرزی تناقض‌نما، فقط بین‌المللی کردن می‌تواند حق وجود را برای آن فرهنگهای اقلیت تضمین کند که ملت از سر راه برداشته تا اسطورهٔ دست نخوردگی خود را تحکیم کند.

کمبریج، مَس، نوامبر ۱۹۹۲

سائول بلو و نجواهای چینی

در ۱۹۵۷ نویسنده وانگ مِنگ داستان کوتاهی منتشر کرد که آن را تجدیدنظرطلبی دانستند. در نتیجه او را برای بازآموزی به یک اردوگاه کار اجباری فرستادند و ممنوع‌القلم کردند، تا سال ۱۹۷۸ که از او اعادهٔ حیثیت شد. بیست سال طرد شدن بر اعتقاد کمونیستی و استعداد ادبی او خللی وارد نساخت، زیرا وقتی آزادی خود را به دست آورد به نوشتن داستان ادامه داد، که محبوبیت بسیاری برایش به بار آورد، و بار دیگر فعالیت سیاسی را از سرگرفت. در ۱۹۸۶ حزب او را به وزارت فرهنگ منصوب کرد، و تا ۱۹۸۹ در این مقام باقی ماند. پس از حوادث میدان تین‌آن‌من، مِنگ نیز مشمول تصفیهٔ گسترده‌ای علیه روشنفکرانی شد که ملایمت به خرج دادند و با شور و حرارت کشتار را تأیید نکردند. در نتیجه وزارت را از دست داد، اما ــ این قسمتی از هیروگلیف کشف رمز نشدهٔ سیاسی چین است ــ عضویتش در کمیتهٔ مرکزی محفوظ ماند. شایعاتی در سرزمین مائو سرزبانهاست دال بر اینکه وانگ مِنگ یکی ازاعضای اقلیت «تجدیدنظر طلب» در حزب است و خاموش انتظار می‌کشد تا لحظهٔ مناسب فرا برسد و به «افراطیهایی» که در ۱۹۸۹ او را برانداخته‌اند هجوم آورد.

آیا زمان این ضد حملهٔ ضد مکتبی نزدیک است؟ چنین به نظر می‌رسد. و نشانه‌های این امر، چنانکه در کشورهای کمونیستی رواج دارد، در ادبیات پیدا می‌شود. در آغاز سال ۱۹۸۹ وانگ مِنگ داستانی به نام «آش جو» نوشت. در این داستان پیرمرد دریادلی تصمیم می‌گیرد که خانواده‌اش را امروزی کند و آداب و رسوم را نو سازد، و به جای آنکه پس از بیدار شدن طبق رسوم محلی قدیم بشقابی جو بخورند، مثل غربیها صبحانه صرف کنند. اما این نوآوری برای قهرمان رشته‌ای شکست در پی دارد که در پایان داستان به عنوان «آش جو» برمی‌گردد.

یک سال و نیم پس از انتشار این داستان، در سپتامبر امسال، ***ون یی بائو***[1]، نشریهٔ فرهنگی، که گویا در اختیار گروه «افراطی» است، حملهٔ شدیدی به داستان وانگ مِنگ کرد و به جنایت بزرگی متهمش ساخت: ضمن طرح خوش خوراکی، انتقاد از سیاستهای دنگ شیائوپینگ. پیشگویان ــ روزنامه‌نگاران مطبوعات ــ تفسیر کردند که حمله‌ای از این دست بدون تأیید یا دستور وزیر کنونی فرهنگ، هی جینگژی، که «افراطی» سازش‌ناپذیری بود، غیرقابل تصور است. از اینها نتیجه گرفتند که تصفیهٔ جدید علیه هنرمندان و روشنفکران دگراندیش در راه است.

اما چیزی برخلاف آن اتفاق افتاد. وانگ مِنگ مطلبی در دفاع داستانش منتشر کرد و برای همهٔ اعضای کمیتهٔ مرکزی فرستاد و به این هم اکتفا نکرد و علیه ***ون یی بائو*** دعوای حقوقی مطرح کرد و خواستار جبران و عذرخواهی در ملاءعام شد. با توجه بهِ اینکه در تمام طول تاریخ حزب کمونیست چین هرگز کسی جرأت نکرده بود نشریه‌ای حزبی را به مبارزه بطلبد، فقط دو توضیح برای چنین اقدامی میسر بود. یا مِنگ عقلش را از

---

1. Wen Yi Bao.

دست داده و یا پشتوانهٔ محکمی در دیوانسالای حزبی فراهم آورده بود. تا چند روز بعد معلوم شد که تفسیر دوم بیشتر مقرون به صحت است؛ زیرا گفته می‌شد که دادگاهی رسیدگی به دعوا را در دست گرفته، و بسیاری نشریات پکن و دیگر مطبوعات چین جرأت نوشتن خبر را پیدا کردند.

این داستان «آش جو» خوشبینی را به من بازگرداند. آن را در گزارش نیکلاس د. کریستف، خبرنگار **نیویورک تایمز** در پکن خواندم. درست پیش از آن در گفتگویی با سائول بلو دربارهٔ فرهنگ در دنیای مدرن شرکت کرده بودم که خیلی دلتنگم کرد. گرچه همهٔ عقاید بلو در این موضوع قانعم نکرد، بسیاری از آنها انگار به جان کلام راه می‌برد و حالت از هم پاشیدگی هنر، تفکر و ادبیات غربی را وصف می‌کرد و نشان می‌داد دانستن راههای اصلاح آن چه دشوار است.

در ایالات متحد نویسندگان خوب و روشنفکران برجسته وجود دارد، اما مثلاً برعکس فرانسه و ایتالیا این دو جنبه به ندرت در یک تن گرد می‌آید. «آفرینندگانی» چون ملویل، همینگوی یا فاکنر اغلب مرد عملند و فارغ از غوغای جهان، از محیطهای دانشگاهی، یعنی معمولاً جایگاه «متفکران» دور یا از آن بیزارند. در موارد انگشت‌شماری نویسندگان و شاعرانی یافت می‌شوند که بین وظایف مهم روشنفکری همچون نظریه‌پرداز سیاسی، فیلسوف، منتقد ادبی یا مورخ فرهنگی موازنه‌ای برقرار کنند. سائول بلو یکی از این استثنائات است.

همهٔ آثارش اکتشاف پرشور عقایدی است که زندگیش را آکنده، طرزی که زندگی شخصیتهایش از آن سرشار شده، و مشهورترینشان انسان دوست عاطل، والنتین گرشباخ در **هرتسوگ**[۲]، نماد اغراق‌آمیز

---

2. *Herzug.*

غمشادمانه‌ای از موقعیت روشنفکر است. بلو هم مانند گرشباخ در کار برخی متفکران و هنرمندان تکامل تمدن، موتور محرکهٔ روند طولانی انسانی کردن زندگی را دیده است که در آن بشر به حالت طبیعی غلبه کرده، وجدان اخلاقی و حساسیت زیبایی‌شناختی به دست آورده که او را در برابر بربریت حفظ می‌کند. همچنین مانند قهرمان داستانش قسمتی از عمر خود را وقف پیشبرد مطالعهٔ آثار بزرگ کلاسیک در بین نسل جدید کرده است. زیرا معتقد است مردها و زنها در صفحات این آثار دلایل و انگیزه‌هایی برای غلبه بر پیشداوریهایی که علم قلمداد می‌شود، تحجری که به هیأت مذهب درمی‌آید و کلیشه‌ها یا خرافاتی که نقاب دانش را می‌زند، خواهند یافت. اما برخلاف والنتین گرشباخ، که به دلیل یکسان پنداشتن زندگی واقعی با زندگی عقاید سرش به سنگ خورد، شاید آدم به فکر بیفتد که تاریخ معاصر به جای آنکه عقاید سائول بلو را کاذب بنمایاند، آن را تأیید کرده است.

پس از تجزیهٔ اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی و نظامی که مجسمش می‌کرد، آیا نوع جامعه‌ای که ایالات متحد نمایندهٔ آن است، امروزه تنها الگوی زنده نیست؟ و این همان الگویی از جامعه است که سائول بلو به رغم اعتراضها و انتقاداتی که در برخی موارد بسیار جدی بوده، بیش از سی سال از آن دفاع کرده و آن را نظامی با مفاسد کمتر و انعطاف و اصلاح پذیری بیشتر، و میراث‌خوار بهترین سنت انسانیت دانسته است. بلو برای رسیدن به این نتایج چندین قالب تنگ مذهبی و فرهنگی را درهم شکسته است. اول از همه خانوادهٔ خودش بود، خانواده‌ای سخت پابند به آیین سنتی یهود که از روسیه به کانادا و سپس به شیکاگو مهاجرت کرد. در آنجا بر اثر نفرت از جذب شدن در زندگی امریکای شمالی او را از چهار سالگی به مدرسهٔ مذهبی فرستادند تا در

آینده خاخام شود. بعدها در سن بلوغ و جوانی نوبت به قالب تنگی که خودش «سه مستبد» نامیده رسید، یعنی مارکس، لنین و فروید.

سالهاست که سائول بلو دورهٔ شاهکارهای ادبی را در دانشگاه شیکاگو تدریس می‌کند و درسهایش بسیار مشهور است. این راه جنگیدنش برای تنها انقلابی است که بدان عقیده دارد: انقلابی که در روح آدمی و در تخیلش ریشه دارد و از مرکزی نامحسوس همهٔ فعالیتهای دیگر انسانی را تغذیه می‌کند. و به قول او هیچ چیز مانند آفریده‌های بزرگ ادبی به زندگی غنا نمی‌بخشد و به وحشیگری و حماقتی که قسمتی از تجربهٔ انسانی است حمله‌ور نمی‌شود. این آثار در اصل آثار کلاسیکی هستند که از یونان و روم باستان، قرون وسطا و رنسانس، همهٔ آزمایشها را از سرگذرانده و فرهنگهای میانجی که آنها را به میراث برده، تفسیر کرده و معنای معاصر بدان داده‌اند، تقویتشان کرده و به دست ما رسانده‌اند. آنها رشتهٔ پیوند تمدنها هستند.

بدبینی بلو از این نکته ناشی می‌شود که بنا به عقیدهٔ او این رشته اکنون گسسته است و این بصیرت امروز وجودش بر لب پرتگاه است. ایالات متحد شاید اینک در قلمرو نظامی و سیاسی بی‌رقیب باشد، اما از لحاظ فرهنگی غولی است با پاهای گِلی. فرآورده‌های شبه فرهنگی مصرف انبوه ــ که مردم می‌کوشند با برچسب «فرهنگ عامه‌پسند» آن را قابل ارائه کنند، اما شکل پست و عامیانهٔ ابداع انسان است ــ تقریباً به تمامی جای خلاقیت اصیل را گرفته است.

در نتیجهٔ انحصارطلبی قومی و نیازهای به اصطلاح اقلیتها ــ نژادی، مذهبی، جنسی و فرهنگی ــ ایالات متحد را نیز خطر تجزیه تهدید می‌کند. این اقلیتها به جای جذب شدن، زندگی خود را مستقل و حمایت شده می‌خواهند و مدام با سایرین در تضادند. آموزش و پرورش که رسماً

عامل متحدکننده و در جامعهٔ امریکا مقدم بر هر چیز و پیکان پیشرفت بود، اکنون به یکی از ابزار فعال انحطاط و زوال آن بدل شده است.

دانشگاه تعهد دفاع از فرهنگ در برابر شیادی را از دوش خود برداشته است. البته دانشکده‌های علمی و تکنیکی هنوز هم متخصصهای خوب و از لحاظ حرفه‌ای کارآمد تربیت می‌کند، ولی اینها نسبت به هرچه در بیرون از چارچوب علایق تخصصی خود کور و بی‌اعتنا هستند. با اینحال علوم انسانی به دست ریاکاران و سفسطه‌بازانی از هزار رنگ افتاده است که ایدئولوژی را دانش و تازه به داوران رسیدگی را مدرنیته قلمداد می‌کنند و جوانان را به بی‌اعتنایی و نفرت از کتابها سوق می‌دهند. با خطای ریاکاران از بیرون و هنرنشناسان از درون، سنت بزرگ کلاسیک ادبیات و فلسفه که جامعهٔ لیبرال مدرن را امکان‌پذیر ساخته است، در محیطهای دانشگاهی ایالات متحد با آن چمنهای بی‌نقص و کتابخانه‌های پر کتاب آرام آرام رو به مرگ است.

سائول بلو دیباچه‌ای بر ***بن‌بست ذهن امریکایی***[3] (۱۹۸۷) اثر آلَن بلوم نوشت که ادعانامه‌ای تند است. این مطلب درصدد آن است که نشان بدهد بنابه نظر مؤلف چگونه آموزش عالی به دمکراسی خیانت کرده و جانهای دانشجویان امروزی را به تباهی کشانده است، و گرچه به ما اطمینان می‌دهد که در مباحث بسیاری با بلوم مخالف است، به نظرم می‌رسید دلایل بدبینیش شبیه همانهایی است که رئوسش در کتاب آمده است. پروفسور بلوم دانشگاههای امریکایی را با همان اصطلاحاتی سرزنش می‌کند که ژولین بِندا روشنفکران روزگارش را در ***خیانت کشیشان***[4] به باد انتقاد گرفت: از بابت پشت کردن به سنت کلاسیک،

---

3. *The Closing of the American Mind.*

4. *La Trahison des Clercs.*

گذاشتن بتهای به اصطلاح مدرنیته به جای آیینها و تقویت مطالعهٔ متفکران و هنرمندان گذشته. و نسبی‌گرایی اخلاقی و زیبایی‌شناختی را در پستوهایی محفوظ داشتن، آن نسبی‌گرایی که همهٔ عقاید را برابر می‌داند و سلسله مراتب و ارزشها را در آن راه نیست.

اگر آثار ادبی تنها به آثار دیگر مراجعه کند و نه به زندگی نویسنده یا تاریخ یا مسائل اخلاقی، اجتماعی یا فردی، و ملاکی برای داوری خوب و بد، ژرف یا سطحی بودنشان در دست نباشد، بلکه جلوه‌های گوناگون یک شکل خودکفا و چند چهره باشد که در حاشیه زندگی و تولیدمثل می‌کند، بی‌آنکه رابطه‌ای درونی با بشریت داشته باشد، پس چرا آنها را بخوانیم؟ آیا باید به خرد کردن متنی، تردستی خاص، و لفاظیهای دانشگاهی در نقد امروز تسلیم شویم؟ آثار ادبی اصیل چگونه می‌توانند در میان آثار تصنعی تحمیق‌کنندهٔ صنعت شبه فرهنگی که بازار را اشغال کرده و وراجیهای ضدانسانی دانشگاهها برجا بماند؟ چه کسی در دنیایی این چنین باور خواهد داشت که شعر به او یاری می‌رساند تا بهتر زندگی کند، رُمان پرده از حقایق پنهان برمی‌دارد، و یا به یمن ادبیات والا از خشونت، اندوهباری و ملال‌انگیزی زندگی کاسته می‌شود؟

چگونه؟ چه کسانی؟ شک نیست که یک میلیارد و دویست میلیون چینی. آنها می‌دانند که ادبیات یکی از مهم‌ترین و خطرناک‌ترین چیزهای این جهان است؛ هیچ سفسطه‌بازی نخواهد توانست به جای آنها صحبت کند. اگر چنین نبود، آیا بیچاره وانگ مِنگ فقط به خاطر نوشتن *یک داستان* بیست سال تمام در اردوگاه کار اجباری به سر می‌برد؟ اگر ادبیات در دست نویسنده‌ای ماهر همچون دینامیت نبود، آیا چند صفحه داستان «آش جو» موجب آن همه جار و جنجال می‌شد که گفتم؟ آنها می‌دانند که ادبیات آغشته به زندگی است، و وقتی هواکم و دنیا خفقان‌آور است، آنجا

جای مناسبی برای نفس تازه کردن است، و این بیان را نمی‌توان رد کرد که زندگیی که در پیش گرفته‌ایم برای پاسخ دادن به امیال ما ناکافی است و به همین دلیل انگیزهٔ مقاومت‌ناپذیری در درون ما هست تا برای به دست آوردن زندگی بهتر مبارزه کنیم.... کوباییها هم این نکته را خوب می‌دانند، چون اگر چیزی ضروری نبود، چرا فیدل کاسترو به آدمکشانش در «تیپ واکنش سریع» دستور می‌داد که شاعر ماریا الناکروس بارلا را چند روز پیش در خانه‌اش وحشیانه مضروب کنند؟

درست است که آزادی، تکامل اقتصادی و بازار که سودهای فراوانی برای بشر به بارآورده است، غالباً زندگی روشنفکری را به ابتذال می‌کشاند و نه فقط تعالیم آن، بلکه همچنین عملکرد خود ادبیات را بی‌مقدار جلوه می‌دهد. برای آن دسته از ما که خواندن شعر و رمان و داستان برایشان مثل نوشیدن آب ضروری است، این پدیدهٔ هولناکی است. اما درواقع برای اکثریت عظیم مردم چنین نیست. آنها می‌توانند بی‌ادبیات به خوبی سر کنند و تشنگی خود را برای چیزهای غیرواقعی با تماشای مزخرفات تلویزیون یا خواندن داستانهای پیش پاافتادهٔ عاشقانه فروبنشانند. جامعهٔ دمکراتیک مدرن ساختکارهایی دارد که می‌توان موضوعات مهم را از طریق آن بحث و بررسی و انتقاد کرد، بی‌آنکه به شعر، تئاتر یا رُمان متوسل شد. همین واقعیت است که کمک کرده تا ادبیات در این جوامع به یک سرگرمی صرف، یا شکلی از نوکیسگی برای انگشت‌شمار نورچشمیها بدل شود، که کوشش ادبی را از بلندپروازی، ژرف‌پیمایی و سرشاری از حیات بازداشته است.

خوشبختانه امثال دنگ شیائوپینگ، فیدل کاسترو، کیم‌ایل سونگ و نظایر آنها در جهان کم است. ایشان کوشیده‌اند بهشت را به زمین بیاورند، و مثل تمام آنهایی که دست به این کار زده‌اند، جوامعی غیرقابل زندگی

ساخته‌اند. در این دوزخهای دنی حقیر که آنان حکمرانی می‌کنند، ادبیات نیز، به رغم ــ یا بهتر بگوییم به همت ــ کمیسرها و سانسورچیها، با سرابهای اغواگر و تصویرهای ملایمشان، که پاسخ همهٔ مسائل را در چنته دارند یا دروغهای عالی تحویل می‌دهند، برای آن زندگی که روزی خواهد آمد، به حکمروایی خود ادامه می‌دهد.

برلین، نوامبر ۱۹۹۱

نظر بازی

جای مبارزهٔ طبقاتی را مبارزهٔ نژادی گرفت و این یک نیز به نوبت خود جایش را به مبارزهٔ دو جنس داد که در زندگی امریکای شمالی به موضوع اصلی بدل شد. آنهایی که از رئیس جمهور کلینتُن انتقاد می‌کردند که در آغاز کار خود باب مباحثه‌ای دربارهٔ حذف محدودیتهای همجنس‌بازان را در نیروهای مسلح گشوده است، در حاشیه‌ای قلمداد کردن این موضوع به خطا رفته بودند. لازم بود چند سالی بگذرد؛ حالا داغ‌ترین موضوع روز افکار عمومی در امریکای شمالی است، چیزی که به شکلهای گوناگون در پرونده‌های دادگاهها، اختلافات اداری، مبارزهٔ مذهبی و اعمال سیاسی بروز می‌کند و ادبیات مفصل خود را چه به صورت دانشگاهی و چه روزنامه‌نگاری می‌آفریند.

در دنیای کوچک زندگی دانشگاهی که در چند ماههٔ اخیر مقیم آنم، نخست در هاروارد و حالا در پرینستُن آن را همه جا می‌بینم: «اقلیتهای جنسی» مردها و زنهای همجنس باز نیازهای خود را در نشریات عمومی و تابلوها عنوان می‌کنند، دفاتر و ارزیابهایی دارند که دانشگاه برایشان فراهم آورده، و در درون جامعهٔ دانشگاهی این امر منجر به حساسیت بیش از حدی با روکشی از ترس شده که دفعهٔ

گذشته که در این کشور درس می‌دادم اقلیتهای قومی سبب آن می‌شدند. آن روزها بزرگ‌ترین سوءظنی که می‌توانست متوجه استادی بشود، نژادپرستی بود؛ اما حالا هوادار همجنس بازی بودن از آن بدتر بود.

تمام اینها به نظرم بسیار متمدنانه است، کوششی شایان تحسین برای مبارزه با تبعیضی که تمام جوامع جهان بدان مبتلا هستند، از سوی زنان و آنانی که عمل جنسی را به طرز معمول انجام نمی‌دهند. (سنجهٔ این پیشداوریها را می‌توان اخیراً در پرو دید، که رئیس جمهور فوخی موری با یک چرخش قلم یک سوم دیپلماتها را به اتهام «همجنس بازی» از خدمت اخراج کرد، و به جای آن که سیل انتقاد متوجهش شود، بر محبوبیت او افزود.) ماچیسمو[1] هم مانند استثمار اقتصادی یا تبعیض نژادی منشأ بیعدالتیهای فراوان و موذیانه است که فرهنگ آن را مشروع ساخته و قوی علیه ضعیف مرتکب آن شده است ـ رفتاری که هایک در پایان عمرش استدلال کرد که پاشنهٔ آشیل دمکراسی است: قدرت اکثریت که برای اقلیت زیانبار است.

اما در این مورد از آنجا که ریشهٔ بیماری در تار و پود خود فرهنگ نهفته است و قسمتی از سرشت آن پیکر عقاید، کردار، رفتار، طرحهای اخلاقی، اسطوره‌ها و رمزهایی است که رفتار ما را تعیین می‌کنند، درمان واقعی مسأله فقط از راه تغییرات عمیق فرهنگی میسر خواهد بود. تدبیرهای اداری و اعمال حقوقی می‌تواند از اثر آن بکاهد، بعضی ضایعات را جبران کند، بیشتر زیاده‌رویهای فاحش را اصلاح کند، اما ریشه‌کن کردنش دشوار خواهد بود. تا اصلاح ریشه‌داری در طرزی که

---

۱. رجوع شود به پانویس ۲۲ صفحهٔ ۲۴.

جنسیت را درک می‌کنیم به عمل نیاید و تفاهم دو جنس در دنیایی که زندگی می‌کنیم ایجاد نشود، پیشداوری ادامه خواهد یافت و صدمه خواهد زد و مثل جیوه بین این موانع ساختگی در نوسان خواهد بود.

بعلاوه اغلب خطر برخورد در جناح دشمن یا دیدن دشمن در جایی که نیست وجود دارد، جنگ علیه گرایش به سکس تحریف و مسخره شده یا سبب بیعدالتیهایی شده که معادل آنهایی است که می‌خواهد ممنوع سازد. این درونمایه، آمیزه‌ای در شرف انفجار از آتش و یخ، در آخرین نمایشنامه به قلم و کارگردانی دیوید مامِت، به نام *اولئانا*[2] است، که چندماه پیش در بوستن افتتاح شد و حالا در نیویورک در حال اجراست.

در دانشگاهی خصوصی دانشجویی به نام کارول به مشکل برمی‌خورد و به دفتر استاد می‌رود تا دربارهٔ نمره‌هایش گفتگو کند. استاد در صدد خرید خانه و فراهم آوردن زمینهٔ استخدام رسمی است. جان از یاد دادن خوشش می‌آید و عقاید خلاف عرفی دارد که در کتابش توضیح داده، و مثلاً با ستایش آموزش عالی مخالف است و آن را حق عام نمی‌داند و استدلال می‌کند که کلاسهای دانشگاه غالباً ذهن دانشجو را از خود گریزان می‌سازد. به خودش اطمینان دارد و کمی مغرور است. اما آموزگار فهمیده و مسئولی به نظر می‌رسد، چون وقتی تزلزل و نگرانی زن جوان را می‌بیند، حاضر است کمکش کند: نمره‌ها را نادیده می‌گیرد، می‌گذارد ترم را بگذراند، و می‌گوید به دفترش بیاید تا آنچه را در کلاس درس نفهمیده با هم بحث کنند. بعد او را در بیرون می‌بیند و با محبت دستی به شانه‌اش می‌زند.

---

2. *Oleanna.*

این گفتگو در پردهٔ اول به نهایت سطحی است، بعد چون شیئی جادویی که مسخ شده و به طرزی تصورناپذیر در پرده‌های دوم و سوم آویخته شده، وقتی کشف می‌کنیم که هرچه را که جان گفته و کارول (که اکنون در گروهی فمینیستی فعال است) ساختارش را به هم ریخته و دوباره تنظیم کرده ــ همهٔ کلماتی که اینهمه روشن و کسالتبار می‌نمود ــ پایه‌های اتهام آزار جنسی را می‌سازد که استخدام رسمی او را به مخاطره خواهد انداخت و سابقهٔ استادی او را خراب خواهد کرد.

شخصیتهای واقعی نمایشنامه خودِ کلماتند، شن روانی که در هر قدم بهترین هدفها را می‌بلعد، دامهای شومی که در یک لحظهٔ غفلت شکارچی را به دام می‌اندازد. چون در واقع هرچه را که جان در آن موقع گفته می‌توان به حساب آن گذاشت که هتاک و سوء استفاده‌چی بوده، لقمهٔ بزرگ‌تر از دهان خود برداشته و از مزیت مردانگی خود سوءاستفاده کرده است. اما برای اینکه چنین تفسیری میسر شود، لازم می‌آمد حرفهایش شنیده شود، نسخه‌برداری شود و طوری با حساسیت بیمارگونهٔ کارول درآمیزد که پیچانده و بر آن منطبق شود و حرکات و سکوتهایش طوری معنا شود که فقط در پرتو مذهب یا ایدئولوژی ممکن است.

تشریفاتی که در دانشکدهٔ گمنام *اولئانا* صورت می‌گیرد به مشکلی جاری اشاره می‌کند و در بگومگوی زنده‌ای در ایالات متحد شرکت می‌کند، اما درواقع پوششی مدرن برای کشاکشی دیرینه فراهم می‌آورد: بین عدم مدارا و تساهل و قربانیانش، بین خشکه مقدسی و آثار مخربش. این داستانِ کهنِ بازجویی است که در کنهِ ضمیرِ آدمِ بی‌آزار می‌کاود تا ارتداد را کشف کند، و کمیسری است که ناراضی و توطئه‌گر می‌تراشد تا راست آیینی را تقویت کند.

تراژدی واقعی جان، عواقب وخیم عمل کارول، فقط وقتی قابل ارزیابی است که پرده می‌افتد. زیرا اگر این استاد تصفیه شده مقام دیگری هم به دست آورد، آیا دیگر به کلمات اعتماد خواهد کرد؟ آیا وقت تدریس یا مشاوره با دانشجویان یا نوشتن کتاب، حرف دلش را می‌زند؟ یعنی با همان خودجوشی و اعتقادی که پیشتر داشت، یعنی پیش از آنکه به همت کارول کشف کند که کلمات چقدر می‌توانند مخرب باشند. در آینده همیشه یک سانسورچی پنهانی خواهد داشت که در پس ضمیرش قوز کرده، و به او هشدار می‌دهد و جلو او را می‌گیرد. و هرچند جان در جامعه‌ای به سرمی‌برد که قوانین و مقرراتش آزادی را تضمین می‌کند، وقتی که می‌اندیشد، می‌نویسد و درس می‌دهد، دیگر هرگز مرد آزادی نخواهد بود.

نفع کارول در پذیرفتن یک ایدئولوژی کاملاً روشن است. آنچه زمانی در رابطه با دیگران منع و عقده بود، به یقین بدل شده است؛ به خشونت درون او شکل و جهت داده شده، و آن احساس خود ویرانگری که قبلاً او را از مطالعه، یا بهتر بگوییم از آموختن بازمی‌داشت، بدل به ستیزه‌جویی علیه مردها شده است. اما آن فمینیسمی که او را به افراط تکروانه و غریبی می‌رساند، صرفاً فرآوردهٔ روان پریشی و یک ساختار کاملاً داستانی نیست. تماشاگر ناگهان در آخرین دقایق درام که آدم یخ می‌کند، به این نکته پی می‌برد. وقتی که جان در خیال روی زن می‌پرد، کتکش می‌زند و ناسزا می‌گوید، و فحش و فضیحت مردانه نثارش می‌کند، آنها در می‌یابند که برخلاف همهٔ ظواهر، مار در آستین تا حدی درست است.

این کار دیوید مامِت مثل کارهای دیگرش طراوت گزنده‌ای دارد، زیرا گذشته از ساختار ماهرانهٔ هنرمندی ورزیده، تفسیر جدلی مسألهٔ روز را در

بردارد. آیا این نشانهٔ بازگشت تئاتر «متعهد» است که گفتی زیر بار لایه‌های بسیار اتفاقات، آثار تئاتر عبث، یا کمدی موزیکالهای افتضاح مثل *اویتا*[3] یا *بینوایان* دفن شده بود؟ بهرحال، این تئاتر واقعی است، و هرچند سرشار از عقاید و لحظات تفکرانگیز است، در تخیل و جرأت چیزی از این تئاترها که نام بردم کم نمی‌آورد؛ تئاترهایی که تاریخ و واقعیت را مسخره می‌کنند و در راه داستان ناب و صحنهٔ تماشایی محض می‌کوشند. و اگر از صفهای دراز اوفئوم تئاتر و بهای بازار سیاه بلیتها قضاوت کنیم، خلایق هم خوب از آن استقبال می‌کنند.

برخی از فمینیستها دیویت مامِت را متهم می‌کنند که از کارول کاریکاتوری ساخته است، و بیش از آنکه واقعیت داشته باشد بر نقایصش تکیه کرده است. اما من فکر می‌کنم که *اولئانا* توصیف کاملاً دقیق و حتی رقیق شده‌ای از زیاده‌رویهای مبارزه علیه ماچیسمو در برخی از دانشگاههای ایالات متحد به دست می‌دهد. تعداد موارد توبیخ، جابجایی و اخراج استادان از پست و مقام خود با فرض سوءرفتار در سرشتشان برای من تعجب‌آور بوده است. چنانکه با اغراق اندک اما نه زیاد، می‌توانم بگویم که شبحی در میان گروههای زبان عاشقانه در دانشگاههای ایالات متحد پرسه می‌زند: شبح آزار جنسی. طبیعی است که کلافه‌تر از همه همکاران ایتالیایی من هستند. آنچه آنان را نگران می‌کند، به اصطلاح «نظربازی» است، که در بعضی قسمتها اکنون آن را چون خطای بزرگ می‌پذیرند، چیزی که دانشجو می‌تواند آن را توهین، یا کوششی جنسی برای تحقیر موقعیت زنانه تلقی کند. چطور می‌شود از این موضوع جلوگیری کرد که در قیافهٔ کسی به طور ناآگاه در نامنتظره‌ترین لحظه برق

---

3. *Evita*

شهوت یا لهیب گناه بدرخشد؟ لابد با کشتن شور جنسی با چند وعده برومور، یا برای دشمنان مواد شیمیایی، مثل من، با زل زدن مدام به سقف و دیوار.

پرینستُن، فوریهٔ ۱۹۹۳

راست و دروغ

۱

از وقتی که اولین داستانم را نوشته‌ام، مردم از من می‌پرسند آیا چیزی که نوشته‌ام «راست» است. گرچه پاسخهایم گاه پرسش‌کنندگان را قانع می‌سازد، هرقدر هم که صادقانه باشد، این احساس ناراحتی برایم می‌ماند که آنچه گفته‌ام هرگز جان کلام نیست.

پرسش اینکه آیا رُمان راست است یا دروغ برای خیلیها آن قدر اهمیت دارد که بپرسند خوب است یا بد، و بسیاری از خوانندگان دومی را با اولی قضاوت می‌کنند. مثلاً سانسورچیهای اسپانیا چاپ و صدور رُمانها را به مستعمرات امریکایی ممنوع کردند و استدلالشان چنین بود که این آثار عبث و بی‌معنا ــ یعنی دروغ ــ برای سلامتی روحی بومیان مضر است. به این دلیل امریکای اسپانیایی زبان مدت سیصد سال رمانهای قاچاقی خواند و نخستین رُمانی که تحت این نام در امریکای لاتین به چاپ رسید، بعد از استقلال (در مکزیک در ۱۸۱۶) بود. سانسور اسپانیا با ممنوع کردن نه برخی آثار خاص، بلکه یک نوع ادبی به طور مجرد، چیزی را تثبیت کرد که از دید آن قانونی بدون استثناء بود: اینکه رُمان همیشه دروغ

می‌گوید، اینکه همهٔ آنها چشم‌انداز کاذبی از دنیا به دست می‌دهند. سالها پیش مقاله‌ای نوشتم و این جور آدمهای جزم‌اندیش را که می‌توانستند دست به چنین تعمیمهایی بزنند، دست انداختم. حالا فکر می‌کنم که سانسورچیهای اسپانیایی شاید اولین کسانی بودند که ــ پیش از منتقدان و خود رُمان‌نویسان ــ به سرشت رُمان و گرایشهای اغواگرش پی بردند.

حاصل کار اینکه رُمان دروغ می‌گوید ــ کار دیگری ندارد که بکند ــ اما این فقط یک روی سکه است. روی دیگر آن است که با دروغ گفتن حقیقت غریبی را بیان می‌کند که فقط می‌توان نهانی و پوشیده و در هیأت چیزی که وجود بیرونی ندارد بیان کرد. اگر از این زاویه نگاه کنیم، داستان پیچیده و کشداری به نظر می‌رسد، اما در واقع مطلب خیلی ساده است. بشر به قسمت خود راضی نیست و تقریباً همه ــ فقیر و غنی، برجسته و معمولی، مشهور و گمنام ــ زندگیئی متفاوت از زندگی خود می‌خواهند. رُمان برای فرونشاندن این گرسنگی نوشته می‌شود، گرچه به شکلی وارونه. آنها را به این سبب می‌نویسند و می‌خوانند که انسان برای آن طرز زندگی آماده شود که در غیر این صورت نمی‌توانست داشته باشد. در دل هر رُمان شورشی نهفته است، و هوسی می‌تپد.

آیا این حرف یعنی که رُمان مترادف است با غیرواقعیت؟ آیا دزدان دریایی کنراد، اشراف کِرخ پروستی، مردهای ریزنقش گمنام فلکزدهٔ فرانتس کافکا و عالمان الٰهیات داستانهای بورخس به این دلیل ما را به هیجان و حرکت می‌آورند که ربطی با مِا ندارند و برای ما محال است که تجارب خود را با ایشان یکی بدانیم؟ البته که نه. باید با احتیاط گام برداشت، زیرا راه ــ راه حقیقت و دروغها در جهان قصه ــ پوشیده از دام است، و واحه‌های دعوتگری که در افق پدیدار می‌شود، معمولاً جز سراب نیست.

معنای این حرف چیست که رُمان **همیشه دروغ می‌گوید**؟ البته نه آن طور که مقامات و دانشجویان مدرسهٔ نظامی لئونسیو پرادو می‌پنداشتند. داستان اولین رُمانم، ***عصر قهرمان*** در آنجا می‌گذرد، و آنها ــ دست‌کم ظاهراً ــ به خطا کتاب را به دلیل تهمتِ زدن به مؤسسه‌شان سوزاندند. یا تصوری که همسر اولم پس از خواندن رُمان دیگرم، ***خاله خولیا و نمایشنامه‌نویس*** داشت. او که احساس می‌کرد تصویر نادرستی از او به دست داده‌ام، کتابی منتشر کرد تا حقیقت تحریف شده در داستان را احیاء کند. البته در هردو داستان ابداعات، تحریفها، و اغراقها بیش از خاطرات است، و وقتی آنها را می‌نوشتم ابداً قصد نداشتم از لحاظ حکایت به حوادث و اشخاصی که وارد رُمان می‌شوند یا بیرون از آنند، وفادار بمانم. در هردو مورد، مانند همهٔ نوشته‌های دیگر، از تجربه‌هایی شروع کردم که هنوز در یادم زنده بود و تخیلم را برمی‌انگیخت و چیزی را تصور کردم که این دستمایه‌های مؤثر را به طرزی بسیار ناوفادار باز می‌تافت. آدم رُمان نمی‌نویسد تا زندگی را روایت کند، بلکه می‌خواهد با افزودن چیزی آن را دگرگون سازد. در رُمانهای کم حجم رستیف دولا برِتون فرانسوی واقعیت نمی‌تواند بیش از این عکس‌وار باشد؛ اینها فهرستی است از آداب و رسوم فرانسهٔ قرن هیجدهم. با اینهمه در این طرحهای پرزحمت costumbrist[1] که در آن همه چیز به زندگی واقعی نزدیک است، چیزی متفاوت، بسیار کوچک اما انقلابی می‌یابیم. و آن اینکه در این دنیا مردها به خاطر زیبایی چهره یا ظرافت اندام یا فضایل اخلاقی و نظایر آن عاشق زنها نمی‌شوند، بلکه دلیل آن ***فقط و فقط*** زیبایی پاهاشان است (به همین دلیل نام آن را **برتونیسم** گذاشته‌اند، یعنی بت‌سازی از کفش). همهٔ رُمانها

---

۱. همان آداب و رسوم به اسپانیایی.

به طرزی که کمتر خام و آشکار است و همچنین به طرزی کمتر آگاهانه، حقایق را بازسازی می‌کنند ــ شاخ و برگ می‌دهند یا از اهمیتش می‌کاهند ــ همان طور که رستیف مبالغه‌گر با چنین نبوغ دلنشینی کرد. اصالت یک داستان در این اضافات ظریف یا خشن به زندگی نهفته است که رُمان‌نویس در آن به وسواسهای نهانیش شکل می‌دهد. این اصالت هرچه بیشتر نیاز عمومی را بیان کند، عمیق‌تر است. همچنین است اگر خوانندگان هرچه بیشتری بتوانند از راه زمان و مکان با این حضور قاچاقی شیاطین ظلمات در زندگی که مزاحمشان می‌شوند احساس همذات پنداری کنند. آیا در رُمانهایی که نام بردم می‌توانستم به طوری وسواسی به خاطره‌ام وفادار بمانم؟ البته که می‌توانستم. اما حتی اگر به این معجزهٔ ملال‌آور روایت نکات فقط حقیقی دست می‌یافتم و شخصیتهایی را وصف می‌کردم که زندگینامه‌شان کاملاً با زندگیشان منطبق باشد، با همهٔ این احوال رُمانهایم از اینکه حالا هست نه کمتر دروغ بود و نه بیشتر راست.

چون این خود داستان نیست که در اصل غلط و درست بودن قصه را تعیین می‌کند، بلکه نکته اینجا است که داستان را می‌نویسند، نه اینکه زندگی می‌کنند، یعنی مصالح آن کلمات است، نه تجربهٔ عینی. هنگامی که حقایق و نکات تبدیل به کلمات می‌شوند، دستخوش تغییر عمیقی می‌گردند. نکات حقیقی ــ جنگ خونینی که در آن شرکت می‌جویم، نیمرخ دل‌انگیز زن جوانی که عاشقش مِی‌شوم ــ یکی است، حال آنکه نشانه‌های وصف‌کنندهٔ آن بیشمارند. رُمان‌نویس با انتخاب برخی و کنار گذاشتن بقیه، به یکی امتیاز می‌دهد و هزاران امکان و برگردان دیگر را از آنچه وصف می‌کند از بین می‌برد: پس این موضوع تغییر داده شد: ***آنچه وصف می‌شود*** بدل می‌گردد به ***آنچه وصف شده است***. آیا فقط به مورد

نویسندهٔ واقعگرا اشاره می‌کنم؟ یعنی آن فرقه، نحله یا سنت که بی‌شک خودم به آن تعلق دارم، و رُمانهایش حوادث را طوری وصف می‌کند که خواننده بتواند آن را تا حد امکان از راه تجربهٔ زندهٔ خود از واقعیت تشخیص دهد. در نتیجه به نظر می‌رسد که برای نویسندهٔ تخیلی، که دنیاهای غیرقابل تشخیص و آشکارا ناموجود را وصف می‌کند، این مقایسهٔ بین واقعیت و داستان اصلاً مورد پیدا نمی‌کند. گرچه در اینجا هم به نحو متفاوتی مطرح می‌شود. «واقع گریزی» ادبیات توهمی برای خواننده به صورت نماد یا تمثیلی درمی‌آید که ارائه‌دهندهٔ واقعیات و تجاربی است که می‌تواند با زندگی یکی شود. آنچه مهم است این است که سرشت «واقعگرایی» یا «توهمی» داستان بین راست و دروغ آن خط‌کشی نمی‌کند.

دوشادوش این استحالهٔ نخستین ــ که کلمات برکردار تحمیل می‌کند ــ دگرگونی دیگری هم هست که دست‌کمی از آن ندارد: دگرگونی زمان. زندگی واقعی جاری است و نمی‌ایستد، ناپیمودنی است، آشوبی است که در آن هر داستان با همهٔ داستانهای دیگر در می‌آمیزد و بنابراین هرگز نه سرآغازی دارد و نه سرانجامی. اقتدار یک رُمان فقط از زبانی که به آن نوشته می‌شود ناشی نمی‌گردد. بلکه همچنین از نظام موقتی، از طرزی که وجود در درون آن جاری است ناشی می‌شود: وقتی که می‌ایستد، وقتی که سرعت می‌گیرد، و توالی تاریخی چشم‌اندازی که راوی از آن این زمان ابداعی را وصف می‌کند. اگر بین کلمات و کردار فاصله‌ای باشد، در این صورت همیشه شکافی بین زمان واقعی و زمان داستان هست. زمان رُمان تدبیری است برای به دست آوردن نتایج روانشناختی معین. در رُمان گذشته می‌تواند در پی حال بیاید ــ یا معلول به علت پیشی گیرد ــ همچنان که در داستان «سفر به منشأ» از آلخو کارپنتیه آمده است، که با مرگ

پیرمردی شروع می‌شود و تا حال جنینی در زهدان مادر ادامه می‌یابد؛ یا می‌تواند فقط گذشته‌ای دوردست باشد که در گذشتهٔ نزدیک که راوی از آن روایت می‌کند حل نمی‌شود، همان طور که در غالب رُمانهای کلاسیک اتفاق می‌افتد؛ یا می‌تواند حالی ابدی باشد، بی‌هیچ گذشته و آینده‌ای، مانند داستانهای سموئل بکت؛ یا هزارتویی باشد که حال و گذشته و آینده در آن همزیستی و یکدیگر را حذف می‌کنند، مثل ***خشم و هیاهو*** ی فاکنر.

رُمان آغاز و پایانی دارد، و حتی در بی‌شکل‌ترین و فاصله‌دارترینشان، زندگی شکلی به خود می‌گیرد که می‌توانیم به تصور آوریم، زیرا چشم‌اندازی به ما می‌دهد که زندگی واقعی که در آن غرق شده‌ایم، پیوسته از ما دریغ می‌دارد. این نظم ابداعی است، افزوده‌ای است از سوی رُمان‌نویس، مقلدی که به نظر می‌رسد زندگی را بازسازی می‌کند، حال آنکه در حقیقت اصلاحش می‌کند. داستان گاه با ظرافت و گاه با خشونت به زندگی خیانت می‌کند، آن را در تاروپود کلمات می‌پیچاند که سطحش را تقلیل و در دسترس خواننده‌اش قرار می‌دهد. بنابراین خواننده می‌تواند درباره‌اش داوری کند، درکش کند، و بالاتر از همه با مصونیتی که زندگی واقعی اجازه نمی‌دهد تجربه‌اش کند.

در این صورت تفاوت داستان با مقالهٔ روزنامه یا کتاب تاریخ در چیست؟ مگر همهٔ این آثار از کلمات تشکیل نشده‌اند؟ آیا آن سیلان بیکران را که زمان واقعی است در چارچوب زمان تصنعی قصه اسیر نمی‌کنند؟ پاسخ من این است که آنها برای نزدیک شدن به واقعیت نظامهای رقیبند. هنگامی که رُمان بر زندگی می‌شورد و از آن تجاوز می‌کند، آن انواع دیگر فقط می‌توانند برده‌اش باشند. نظریهٔ راست و دروغ در هر یک از این موارد کارکرد متفاوتی دارد. برای روزنامه‌نگاری یا تاریخ حقیقت یا راست به مقایسه بین آنچه نوشته می‌شود و واقعیتی که

الهامبخش آن است مربوط می‌شود. هرقدر یکی به‌دیگری نزدیک‌تر باشد، موضوع درست‌تر است؛ و هر قدر دورتر باشد، فریب‌آمیزتر. اگر بگوییم *تاریخ انقلاب فرانسه* نوشتهٔ *میشله*، یا *فتح پرو*، اثر پرسکات «رُمانوار» است، تحقیرشان کرده‌ایم و به طور ضمنی گِفته‌ایم که آثاری جدّی نیستند. از سوی دیگر مستند کردن اشتباهات تاریخی در توصیف جنگهای ناپلئونی در *جنگ و صلح* کاری عبث خواهد بود: حقیقت رُمان ربطی به این قضیه ندارد. پس به چی ربط دارد؟ به ظرفیتش در متقاعد کردن، به نیروی رسانایی خیالپردازیش، به مهارت در سحرآسایی‌اش. هر رُمان خوب راست می‌گوید و هر رُمان بد دروغ. زیرا «راستگویی» در رُمان به معنای واداشتن خواننده به زیستن در توهّم، و «دروغگویی» به معنای ناتوانی در نیل به این حیله است. بنابراین رُمان نوعی است فاقد اخلاق، یا به عبارت دیگر اخلاقیات خاص خود را دارد که راست و دروغ در آن به طور منحصر به فردی در چارچوب زیبایی‌شناختی است. از این‌رو استدلال برشت در باب اینکه آثار هنری باید به «عینیت انتقادی» دست یابند، بی‌مورد است: بدون «وهم و خیال» رُمانی وجود نخواهد داشت.

از آنچه تاکنون گفتم، شاید به نظر برسد که داستان آفرینشی نابجا یا یک تردستی تصادفی است. کاملاً برعکس، هر قدر هم که هذیان‌آمیز بنماید، ریشه‌های آن از تجربهٔ انسانی تغذیه می‌کند. یکی از درونمایه‌های مکرر تاریخ داستان خطری است که در واقعی پنداشتن رُمان، در باور کردن این نکته نهفته است که زندگی چنان است که رُمان توصیفش می‌کند. داستانهای عاشقانهٔ سلحشوری سبب آشفتگی ذهن آلونسو کیخانو[۲] شد و او را آوارهٔ در و دشت کرد تا به جنگ آسیاب بادی برود؛ و

---

۲. Alonso Quijano همان دُن کیخوته، کیحوته، یا دُن کیشوت (با تلفظ فرانسوی رایج نزد ما) است.

اگر شخصیت کتاب فلوبر سعی نمی‌کرد مثل قهرمانان رُمانهای عاشقانه‌ای باشد که می‌خواند، فاجعهٔ اِما بوواری رخ نمی‌داد. آلونسو کیخانو و اِما بوواری صدمات هولناکی دیدند. آیا ما بدین سبب محکومشان می‌سازیم؟ نه، داستانشان ما را تکان می‌دهد و ما تحسینشان می‌کنیم: کوشش محالشان برای *زیستن در داستان* انگار برای ما شخصی کردن برداشتی ایده‌آلیستی است که به نوع انسان افتخار می‌دهد. زیرا آرزوی انسان پیش از هرچیز آن است که چیزی بشود متفاوت از آنچه هست. این میل سبب ایجاد بهترین و بدترین لحظه‌های تاریخ بوده است. همچنین مایهٔ ایجاد قصه شده است.

وقتی رُمان می‌خوانیم فقط خودمان نیستیم، بلکه شخصیتهایی نیز هستیم که رُمان‌نویس ما را به درونشان می‌برد. این انتقال خود استحاله است: حصار خفقان‌آور زندگی واقعی ما می‌شکافد و ما ترکش می‌کنیم تا بدل به دیگری شویم، و به نیابت تجاربی را از سر بگذرانیم که رُمان از آن ما می‌سازد. داستان که رؤیایی روشن و خیالی تحقق یافته است، ما موجودات ناقص را تکمیل می‌کند، موجوداتی که دوگانگی هولناک از سر گذراندن تنها یک زندگی و آرزو و خیال داشتن هزاران زندگی بر ما تحمیل شده است. این شکاف بین زندگی واقعی ما و آرزوها و تخیلات که نیازمند غنا و تنوع بیشتر است، زمینهٔ به وجود آمدن داستان است.

در قلب همهٔ این داستانها اعتراض شعله‌ور است. کسی که آنها را به تصور آورده، چون نمی‌توانسته آن طور زِندگی کند چنین کرده، و کسی که آنها را می‌خواند (و با خواندن در خیال می‌آفریند) چهره‌ها و ماجراهایی را مجسم می‌کند که نیاز داشته به زندگیش بیفزاید. این راستی است که دروغهای داستان بیان می‌کند: دروغهایی که خود ما هستیم، دروغهایی که غم غربت و واماندگیهای ما را تسکین می‌دهد و جبران می‌کند. در این

صورت در آنچه رُمان دربارهٔ جامعه‌ای که فراهمش آورده به ما می‌گوید، چه آرامش خاطری می‌جوییم؟ آیا آن آدمها این طور بودند؟ بله، به این معنا که می‌خواستند چنین باشند، و خود را به این طرز عاشق، رنجور یا شادمان دیدند. این دروغها به طور مستند زندگیشان را نمی‌نمایاند، بلکه شیاطینی را نشان می‌دهد که جنباندند، رؤیاهایی که برایشان لذتبخش بود، و زندگیئی را که از سرمی‌گذراندند تحمل‌پذیرتر کردند. یک عصر فقط مرکب از موجوداتی دارای گوشت و خون نیست؛ بلکه همچنین ارواح خود را دارد که این موجودات تغییرش می‌دهند تا دیوارهایی را که محدود و عقیمشان می‌سازد درهم بشکنند.

دروغهای رُمان هرگز بیجا نیست: این دروغها عدم کفایت زندگی را جبران می‌کنند. به همین دلیل وقتی زندگی سرشار و مطلق بنماید و بر اثر ایمانی که همه چیز را جذب و تأیید می‌کند، انسان از قسمت خود راضی باشد، رُمان معمولاً کارکردی ندارد. فرهنگهای مذهبی شعر و تئاتر تولید می‌کنند، اما به ندرت رُمان بزرگی ایجاد کرده‌اند. داستان هنرِ جوامعی است که در آن ایمان بحران خاصی را از سر می‌گذراند، ***جایی که آدم نیاز دارد به چیزی معتقد شود***، آنجا که بینش یکپارچه، مورد اعتماد و مطلق جای خود را به بینشی چند پاره و روزبه‌روز متزلزل‌تر دربارهٔ دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم و دنیای دیگر داده است. پس در اندرون رُمان نه تنها اخلاق‌گریزی، بلکه شک خاصی را نیز می‌یابیم. هنگامی که فرهنگ مذهبی درگیر بحران شود، انگار که زندگی از ساختارها، جزمها و قواعدی که دست و پایش را می‌بست و مانع هرج و مرج می‌شد می‌گریزد؛ این لحظهٔ مغتنمی برای داستان‌سرایی است. نظم مصنوعی آن به امیال و ترسهایی که زندگی واقعی ایجاد می‌کند، اما نمی‌تواند ارضایشان کند یا از شرشان خلاص شود، پناه و تأمین می‌دهد و همچنین

می‌گذارد آزادانه به نمایش درآیند. داستان جانشین موقت زندگی است. بازگشت به واقعیت پیوسته خاکسترنشینی بیرحمانه‌ای است: تشخیص اینکه کمتر از آنیم که در رؤیا دیده‌ایم. این یعنی که داستان در عین تسکین دادن موقتی نارضایی‌های انسان، با برانگیختن امیال و تخیل به آتش آن دامن می‌زند.

سانسورچیهای اسپانیایی خطر را دریافته بودند. تجربهٔ زندگیهایی که شخص از سر نگذرانده، نارضایی از وجود که می‌تواند به شورش بدل شود، گردنکشی در قبال نظم مستقر منشأ نگرانی است. در این صورت قابل فهم است که چرا رژیمهایی که می‌خواهند بر تمام شئونات زندگی مسلط شوند به رُمان بی‌اعتمادند و آن را سانسور می‌کنند. از خود به درشدن، دیگری شدن، هر قدر هم که توهم آلود باشد، راهی است برای گریز از بردگی و تجربهٔ خطرهای آزادی.

۲

بایه اینکلان نوشت: «اشیاء چنان نیستند که آنها را می‌بینم، بلکه چنانند که به یادشان می‌آوریم.» او بی‌شک به این مسأله اشاره می‌کرد که در ادبیات موضوع از چه قرار است، چیزی غیرواقعی که قدرت متقاعدکنندگی نویسندهٔ خوب و باورکنندگی خوانندهٔ خوب به آن واقعیت زودگذری می‌بخشد.

تقریباً برای بیشتر نویسندگان خاطِره نقطهٔ آغاز تخیل است، تخته پرشی است که قوهٔ تخیل را در پروازی پیش‌بینی‌ناپذیر به سوی داستان می‌کشاند. خاطرات و ابداعات در ادبیات خلاق به طرزی غالباً سردرگم برای خود نویسنده درهم می‌آمیزند، و او ــ گرچه برعکس وانمود کند ــ می‌داند که بازگشت زمان گذشته که ادبیات می‌تواند به آن بینجامد پیوسته

تظاهر است، یک ساختهٔ ذهنی که در آن آنچه به یاد آورده می‌شود در آنچه در خواب دیده می‌شود حل می‌شود و برعکس.

به این دلیل ادبیات قبل از هرچیز قلمرو و ابهام است. حقایق آن همیشه ذهنی است، نیم حقیقت است، حقایق ادبی است که اغلب عبارت است از اشتباهات فاحش یا دروغهای تاریخی. هرچند جنگ سینمایی واترلو که در *بینوایان* پدیدار می‌شود ما را به هیجان می‌آورد، می‌دانیم که این نبردی است که ویکتور هوگو در آن شرکت کرده و برنده شده، نه آنکه ناپلئون در آن شکست خورده است. یا اگر مثالی از داستانهای ماجرایی قرون وسطایی والنسیایی بزنیم، فتح انگلستان به دست اعراب که در *لو بلان سپیدپوش* شرح داده شده، کاملاً قانع‌کننده است و هیچ کس جرأت نمی‌کند احتمال صحت آن را با این بحثهای بی‌ارزش که در تاریخ واقعی ارتش اعراب هرگز از کانال مانش نگذشت انکار کند.

بازسازی گذشته در ادبیات از لحاظ چارچوب عینیت تاریخی تقریباً همیشه غلط است. حقیقت ادبی یک چیز است و حقیقت تاریخی چیزی دیگر. اما هرچند که سرشار از دروغ است ــ یا بهتر بگوییم، به علت همین نکته ــ ادبیات تاریخی را نقل می‌کند که تاریخِ نوشتهٔ مورخ نمی‌داند چگونه بنویسد ــ یا نمی‌تواند ــ زیرا فریبها، حقه‌ها و انحرافهای ادبیات روایی برای بیان حقایق ژرف و بیقراری به کار می‌رود که فقط می‌توان آن را به این طرز غیرمستقیم در پرتو روز دید.

وقتی ژوانو مارتورل در *تیران لو بلان* به ما می‌گوید که آن شاهزاده خانم فرانسوی به قدری سفیدپوست بود که می‌شد جرعه‌های شراب را که از گلویش سرازیر می‌شد دید، چیزی را می‌گوید که در عالم واقع محال است، اما بر اثر طلسم خواندن به نظر ما حقیقتی فناناپذیر می‌رسد، زیرا در واقعیت دروغین رُمان، برخلاف آنچه در واقعیت ما اتفاق می‌افتد،

افراط هرگز اسنتا نیست، بلکه همیشه قاعده است. و وقتی اصل بر افراط باشد، دیگر چیزی افراطی نیست. در *تیران* افراط را باید در نبردهای پیامبرگونه با آیینهای دقیق و در کردار قهرمان یافت که یکه و تنها انبوه دشمنان را شکست می‌دهد و عملاً نیمی از دنیای مسیحیت و اسلام را به ویرانی می‌کشاند. همچنین باید در مراسم مضحک مانند آن شخصیت متظاهر و هرزه که زنها را به افتخار تثلیث مقدس سه بار می‌بوسد جست. و عشق در صفحات این کتاب مانند جنگ همیشه افراطی است و احتمال دارد به نتایج فاجعه‌بار بینجامد. به این ترتیب وقتی *تیران* برای اولین‌بار در تاریکی اتاق مرده چشمش به پستانهای برجستهٔ شاهزاده خانم کارمسینا می‌افتد، گیج و منگ می‌شود و چندین روز بی‌آنکه بخوابد، چیزی بخورد یا کلمه‌ای حرف بزند در بستر می‌ماند. سرانجام که به حال عادی باز می‌گردد، طوری حرف می‌زند که انگار تازه زبان می‌آموزد. اولین کلماتی که با لکنت می‌گوید، این است: «عاشقم.»

این دروغها وصف نمی‌کند که والنسیاییهای آخر سدهٔ پانزدهم چطور بودند، بلکه می‌گوید دوست داشتند چطور باشد و چه کنند؛ اینها موجودات مرکب از گوشت و خون این دورهٔ هولناک را وصف نمی‌کنند، بلکه شبحشان را می‌نمایانند. به امیال، ترسها، هوسها، و رنجشهاشان شکل داده می‌شود. داستان موفق ذهنیت یک عصر را مجسم می‌سازد و به همین دلیل، گرچه رُمان در قیاس با تاریخ دروغ می‌گوید، حقایق زودگذر و ناپایداری را به ما منتقل می‌کند که پیوسته از چنگ توصیفهای علمی واقعیت می‌گریزد. شگردها و قدرت تقطیر این اکسیر دلپسند زندگی تنها در اختیار ادبیات است: حقیقتی که در قلب دروغهای انسان نهفته است. زیرا در فریبهای ادبیات فریبی در کار نیست. دست کم نباید فریبی در کار باشد، جز آنهایی که مردم خام و ساده‌اندیش می‌پندارند که

ادبیات هم باید مانند تاریخ به طور عینی وفادار و وابسته به تاریخ باشد. و فریبی در کار نیست، زیرا وقتی کتاب داستانی را باز می‌کنیم، خود را با گواهی ارائه‌ای انطباق می‌دهیم که در آن خیلی خوب می‌دانیم که اشکها یا خمیازه‌های ما به طور انحصاری به سحر و افسون خوب یا بدی بستگی دارد که راوی درافکند تا در دروغهایش همچون حقیقت زندگی کنیم، نه به ظرفیت راوی در بازسازی صادقانهٔ تجربه‌ای که در آن زیسته است.

این مرزهای روشن بین ادبیات و تاریخ ــ بین حقایق ادبی و حقایق تاریخی ــ یکی از امتیازات ویژهٔ جوامع باز است. آن دو در این جوامع با یکدیگر همزیستی دارند و مستقل و خودمختارند، هرچند در هوس آرمانشهری برای دربرگرفتن همهٔ جامعه یکدیگر را تکمیل می‌کنند. و شاید به معنای‌ی که کارل پوپر به این اصطلاح می‌دهد، بزرگ‌ترین تجلی باز بودن جامعه آن باشد که داستان و تاریخ در عین همزیستی خودمختار و متفاوتند، بی آنکه به قلمرو و کارکرد یکدیگر تهاجم و تجاوز کنند.

در جوامع بسته عکس این قضیه صادق است. و شاید بهترین راه وصف یک جامعهٔ بسته آن باشد که بگوییم در آن داستان و تاریخ دیگر با هم فرق ندارند و شروع کرده‌اند به درهم آمیختن و جای یکدیگر راگرفتن و مثل بال ماسکه هویت عوض کردن.

در جامعهٔ بسته قدرت حاکمه نه تنها امتیاز تسلط بر اعمال انسان را دارد ــ آنچه می‌کند و آنچه می‌گوید ــ بلکه همچنین آرزومند حکومت بر تخیل، رؤیاها و البته خاطرات اوست. در این جوامع دیر یا زود گذشته به منظور توجیه حال دستکاری می‌شود. تاریخ رسمی، تنها تاریخی که تحمل می‌شود، صحنهٔ این استحالهٔ جادویی است که *دایرةالمعارف شوروی* (البته پیش از پرسترویکا) مشهورش ساخت: شخصیتهایی که بنا به ارادهٔ قدرت وقت دایر بر احیاء یا حذفشان بدون هیچ ردی پدیدار و

ناپدید می‌شوند، و اعمال قهرمانها و ضدقهرمانهای گذشته که بنا به همراهی یا عدم همراهی با کمیتهٔ مرکزی از چاپی به چاپ دیگر دستخوش تغییر معنا، ارزش و جوهر می‌شوند. این عملکردی است که خودکامگی مدرن آن را تکمیل کرده، نه ابداع؛ ریشه‌های آن در پگاه تمدنها، که تا این اواخر همیشه عمودی و استبدادی بوده گم شده است.

سامان دادن به حافظهٔ جمعی، تغییر تاریخ به ابزار حکومت به منظور مشروعیت دادن به قدرت حاکمه و عذر و بهانه‌تراشی برای سوءرفتارها، وسواسی است ذاتی همهٔ اَشکال قدرت. دولتهای خودکامه به این وسوسه تحقق می‌بخشند.

در گذشته تمدنهای بیشماری به این ترتیب عمل می‌کردند. مثلاً هموطنان باستانی من، یعنی اینکاها. آنها این مشی را به طرزی نیرومند و نمایشی به کار بردند. امپراتور که می‌مرد، نه تنها همسران و متعه‌ها، بلکه روشنفکران که amautas یعنی خردمندان خوانده می‌شدند، به قتل می‌رسیدند. خرد اینان در اصل حیلهٔ تبدیل داستان به تاریخ بود. اینکای جدید با دربار تازهٔ خردمندان که مأموریتشان اصلاح حافظهٔ رسمی، تصحیح گذشته، یا می‌توان گفت امروزی کردن آن بود، به نحوی که همهٔ دستاوردها، فتوحات و بناهایی که رسماً به سلفش نسبت داده می‌شد، از آن پس جزو تاریخچهٔ زندگی امپراتور جدید بشود، حکومت را به دست می‌گرفت. اسلافش رفته‌رفته در چاه نسیان فرومی رفتند. اینکاها می‌دانستند چگونه از گذشته استفاده و آن را به ادبیات تبدیل کنند، یا حال را فلج سازند، کاری که غایت آمال هر دیکتاتوری است. آنها جلو حقایق فردی را که همیشه متناقض است، به نفع حقیقت رسمی که پیوسته بود و از میل فردی تبعیت نمی‌کرد، گرفتند. (نتیجه آن است که امپراتوری اینکا جامعه‌ای است بی‌تاریخ، دست‌کم بدون تاریخ روایی، زیرا کسی

نمی‌توانست این گذشته را که مثل رقاصهٔ استریپ‌تیز دقیق و با مهارت لباس می‌پوشد و در می‌آورد، به طور موثق بازسازی می‌کند.)

در جامعهٔ بسته تاریخ لبالب از داستان است و بدل به داستان می‌شود، زیرا مطابق راست آیینی سیاسی و مذهبی معاصر، یا به صورت خام‌تر طبق هوسهای قدرتمداران ساخته و بازسازی می‌شود.

در عین حال معمولاً یک نظام سانسوری دقیق برقرار می‌شود که ادبیات باید در چارچوب تنگش تخیل کند، چنان که حقایق ذهنی‌اش با تاریخ رسمی متضاد نباشد و بر آن سایه نیفکند، بلکه آن را ترویج و تصویر کند. فرق بین حقیقت تاریخی و حقیقت ادبی از میان برمی‌خیزد و در آمیزه‌ای ادغام می‌شود که به تاریخ رنگ غیرواقعی می‌زند و داستان را از رمز و راز، قوهٔ ابتکار، و طغیان علیه نظم مستقر تهی می‌سازد.

محکوم کردن تاریخ به دروغگویی، و ادبیات به نشر حقایقی که قدرتهای حاکم ساخته‌اند راه را بر تکامل علمی و فن‌شناسی کشور یا استقرار اَشکال اساسی عدالت اجتماعی نمی‌بندد. ثابت شده است که نظام اینکا ــ دستاوردی خارق‌العاده برای زمان خود و زمان ما ــ به گرسنگی خاتمه داده و اتباعش را سیر کرده است. و دولتهای خودکامهٔ مدرن اهمیت فراوانی به آموزش، بهداشت، ورزش و کار داده‌اند و آن را در دسترس همه گذاشته‌اند، چیزی که جوامع باز به‌رغم رفاه خود بدان دست نیافته، زیرا بهای آزادیی که از آن برخوردارند با اختلاف عظیم ثروت ــ و بدتر از آن ــ با فرصتهای نابرابر اعضایش پرداخته می‌شود.

اما وقتی دولتی در تمایل به تسلط و تصمیم‌گیری بر و در همه چیز به زور از انسان حق ابداع را می‌گیرد و وادارش می‌سازد هر دروغی را که

می‌گوید باور کند، و این حق را از آن خود می‌سازد و به وسیله مورخین و سانسورچیها اِعمال می‌کند ـ مثل اینکاها به وسیلهٔ خردمندان ـ مرکز عظیم عصبی زندگی اجتماعی مختل می‌کند. و مرد و زن به فقدانی گرفتار می‌آیند که وجودشان را تضعیف می‌کند، حتی وقتی که نیازهایشان ارضاء می‌شود. زیرا زندگی واقعی، زندگی حقیقی، هرگز برای ارضای تمایلات انسان کفاف نمی‌داده و هیچ‌گاه نخواهد داد.

تخیلی که به ما هدیه شده موهبتی است شیطانی. این تخیل مدام بر شکاف بین آنچه هستیم و آنچه دوست داریم باشیم، بین آنچه داریم و آنچه می‌خواهیم می‌افزاید.

اما تخیل برای این شکاف بین واقعیت محدود و آرزوهای بیکران مسکّن ظریف و هوشمندانه‌ای تمهید کرده است: داستان. به یمن داستان از خود فراتر می‌رویم و به قالب دیگری در می‌آییم، بی‌آنکه خود بودن را وانهیم. به وسیلهٔ آن می‌توانیم از خود به در شویم و زندگیهایی را متفاوت با آنچه داریم از سر بگذرانیم، و اگر پابند حقیقتیم، بی‌آنکه از زندان تاریخ بگریزیم زندگی کنیم.

انسان تنها با حقیقت زندگی نمی‌کند؛ بلکه به دروغ نیز نیاز دارد: دروغهایی که آزادانه اختراعش کرده باشد، نه آنهایی که به او تحمیل می‌شود؛ دروغهایی که هر آنچه می‌نماید باشد، نه دروغهای لاپوشانی شده زیر نقاب تاریخ. داستان به وجود انسان غنا می‌بخشد، کاملش می‌سازد، و به طور گذرا این وضع مصیبت‌بار را که قسمت ماست جبران می‌کند: همیشه بیش از آنکه بتوانیم عملاً بدان دست یابیم آرزو می‌کنیم و رؤیا در سر می‌پزیم.

ادبیات هنگامی که آزادانه، بی‌آنکه تضییق دیگری جز محدودیتِ آفریننده بر آن وارد شود تولید می‌گردد، به زندگی انسان وسعت و غنا

می‌بخشد، و بُعدی بر آن می‌افزاید که در اعماق وجود زندگی را تغذیه می‌کند ـ آن زندگی نازدودنی و گذرا، اما گرانبها که ما فقط از راه دروغ در آن به سر می‌بریم.

این حقی است که باید بی‌خجالت از آن دفاع کنیم. زیرا بازی با دروغ، چنانکه نویسنده و خوانندهٔ داستان به آن دست می‌یازند، دروغهایی که خود تحت قواعد شیاطین شخصی می‌پردازند، یکی از راههای تثبیت حاکمیت فردی و دفاع از آن است هنگامی که مورد تهدید قرار می‌گیرد؛ و راهی است برای حفظ فضای آزاد شخصی، قلعه‌ای است دور از دسترس قدرتها و مزاحمت دیگران، آنجا که ما واقعاً مسئول سرنوشت خویشیم.

آزادیهای دیگری از این آزادی نشأت می‌گیرند. این پناهگاههای خصوصی، حقایق ذهنی ادبیات، به حقیقت تاریخی که مکمل آنهاست، وجودی ممکن و کارکردی خاص می‌بخشد: یعنی یک بخش مهم ــ ولی تنها یک بخش ــ از خاطرهٔ ما را باز می‌یابد، آن عظمت و فقری که در آن با دیگر هستیهای اجتماعی سهیم هستیم. این حقیقت تاریخی برای ما ضروری و بی‌بدیل است، تا بدانیم همچون ملتها چه بودیم و شاید چه خواهیم شد. اما آنچه از لحاظ فردی هستیم و آنچه می‌خواستیم باشیم و نتوانستیم و بنابراین می‌خواهیم از راه خیال و ابداع بشویم ــ یعنی تاریخ خصوصی ما ــ فقط در قلمرو ادبیات می‌گنجد. به همین دلیل است که بالزاک‌نوشت: «داستان تاریخ خصوصی ملتهاست.»

ادبیات به خودی‌خود ادعانامهٔ ترسناکی است علیه هستی تحت هر رژیم یا ایدئولوژی: شهادتی شعله‌ور است دربارهٔ نارسایی‌ها و ناتوانی آن در ارضای ما. و به همین دلیل فرسایندهٔ مدام هر ساختار قدرتی است که

مایل است افراد را راضی و خشنود نگهدارد. دروغهای ادبیات، اگر در آزادی نطفه ببندد، به ما ثابت می‌کند که منظور اصلی دروغ نیست. همچنین این دروغها توطئهٔ مدامی است برای جلوگیری از اینکه چنین چیزی در آینده اتفاق بیفتد.

بارسلونا، ژوئن ۱۹۸۹

فهرست اعلام

آبی نیمروز ۲۰۲
آدان، مارتین ۱۰۹
آراگون، لوئی ۳۹۲
آرتور شاه ۴۲
آرتینو، پیترو ۵۰، ۱۹۵
آرسِئو، مندس ۳۴۰
آرِکیپا ۱۷، ۱۹، ۲۹
آرگداس، خوسه ماریا ۱۸۱
آرون، ریمون ۱۸۱، ۲۲۷
آره‌ئولا، خوان خوسه ۳۸۴
آستروفسکی، نیکلای ۳۲
آستوریاس ۸۷، ۲۱۵
«آش جو» ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۳
آقای رئیس جمهور ۲۱۵
آگوارونا ۳۶، ۳۷
آلبرتو، فوخی‌موری ۱۴
آلبرتی ۸۳، ۸۷
آلبرتی، رافائل ۸۳
آلگریا، سیرو ۲۱۵
آلگ، هانری ۲۲۰
آلمودووار ۳
آلونزو، داماسو ۴۱
آمائوتا ۲۱
آمادور، کارلوس فونسکا ۳۳۷، ۳۴۸
آمازون ۳۶، ۳۷
آنانگا ـ رانگا ۴۹
آنتونیونی، میخالنگلو ۱۰۳
آنجلیکو، فرا ۴۰۷
آیا دِ لاتوره، رائول ۳۰
آیاکوچو ۱۲، ۱۳
آیریش هومستد ۱۵۳
آیلسون ۱۱۰
ابشالوم ۲۴۷
ابله خانواده ۲۲۳
اَپاسو، پاسو ۳۲۹
اتیمبله ۲۲۷
ادبیات و شر ۱۹۴، ۲۰۱
ادن پاستورا ۳۳۳
ارکیده‌ای برای ببر ۹۸
اِرمانوس، خوان ۲۲۰
ارنست، ماکس ۸۸
اسپارسا سانارتو، دون الخاندرو ۳۳
اسپرسو ۵۷
اسپیتزر، لئو ۴۱
استالین ۱۷۴، ۲۹۲، ۴۲۳
استاین، گرترود ۷۴، ۷۸، ۸۱
استفراغ ۱۰۰، ۲۱۵، ۲۳۰
اسکارگیل، آرتور ۴۶۴
آنیبال، اسکالانته ۵۱
اسکروتُن، راجر ۴۵۹-۴۶۴
اسکوبار، پائول ۷، ۵۳، ۵۷
اسووبودا ۱۳۸
اشعار انسانی ۱۳۳
اشمیت، هلموت ۳۱۷
افسانهٔ سیزیف ۱۸۳
اکسپرس ۴۲
اکسپرسو ۴۴۹
اگراندیسمان ۳۹۱
اگزا، لوئیس فابیو ۱۱۰
اگزیستانسیالیستها ۱۰۳
اِگورن، خوسه ماریا ۱۳۴
اِل ۹۳
ال پائیس ۱۵، ۳۲۱
اِل کلمبیانو ۴۰۴
اِلمن، ریچارد ۱۵۹
الیوت، تی. اس. ۲۲۲، ۲۴۲
اِما بوواری ۴۹۰
انسان طاغی ۱۷۹، ۱۸۲، ۱۸۷
انگلس ۱۴۶-۱۴۸، ۴۲۶
اوباندویی براوو ۳۳۹-۳۴۷
اوبرگون ۴۰۳
اوترو، لیساندرو ۷۳، ۳۲۸

اوچللو، پائولو ۴۱۱
اودریا، مانوئل ۳۰، ۳۳، ۴۴۵
اورتگا، دانیل ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۴۴، ۳۳۵، ۳۴۷، ۳۴۹، ۳۵۱
اورتگا، مانوئل مورالس ۳۳۵
اورتگا یی گاست، ۴۱، ۲۲۸
اورول، جرج ۲۱
اوکامپو، ویکتوریا ۳۸۴
اوکوئند دو دِ آمات ۱۲۵
اولئانا ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۱
اولمان، لیو ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۶۱، ۳۶۴، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۹
اولیس ۱۵۱-۱۵۷، ۱۶۱، ۲۶۱
اونامونو ۴۱
اونتّی، خوان کارلوس ۳۸
اونیل، یوجین ۴۳۳
اِویتا ۴۸۱
ایالات متحد امریکا ۲۵۷، ۲۵۸
ایدی امین ۴۴۴
ایکاسا، خورگه ۲۱۵
اینکا ۲۰، ۲۱، ۲۲
باتای، ژرژ ۸، ۱۹۰، ۱۹۳-۲۰۸، ۲۳۸، ۲۵۳
بارانها ۴۹
باربا، مِچه ۹۷
بارلا، ماریاالناکروس ۴۷۴
بارت، رولان ۴، ۲۳۴
باروخا، پیو ۴۵
باکونین ۲۳۵
بالزاک ۳، ۲۲۲، ۴۹۹
بایه اینکلان، رامون دل ۴۳، ۴۹۲
بایه‌خو، سسار ۳۹، ۵۴، ۸۷، ۱۱۶، ۱۳۳، ۱۳۴، ۳۸۲، ۴۱۷
بدل بوکاسا، ژان ۴۴۴
بدل بوکاسا، ژان ۴۴۴
براک ۴۲۱
برانت، ویلی ۳۱۷
برتون، آندره ۸۸، ۱۲۴، ۱۹۰، ۳۹۲، ۴۸۶
برداشتهای شخصی ۲۳۳
برشت، برتولت ۴۸۹
برگمان، اینگمار ۳۵۴
برلین، آیزایا ۱۵، ۳۷، ۲۳۳-۲۳۹، ۴۶۴
برلین الکساندر پلاتز ۲۵۷
بروکز، جیمز ل. ۳۶۱
برونته، امیلی ۲۰۱
بکت، ساموئل ۱۰۱
بکمان ۴۲۱
بُل، هاینریش ۳۱۸
بلائونده تری، فرناندو ۱۲، ۱۳، ۴۴۸
بلاسکو ۱۲، ۴۴۵، ۴۴۷
بلانکو، اوگو ۱۲، ۲۳۱
بِلست گانا، آلبرتو ۱۳۳
بلمونته، خوان ۲۹
بلندیهای بادخیز ۱۹۹
بلو، سائول ۴۶۹-۴۷۱
بلوم، آلن ۴۶۳، ۴۷۲
بلوم، لئوپولد ۱۵۱
بُل، هاینریش ۳۱۸
بِلیس، کلائودیو ۴۵۹
بلیک، ویلیام ۲۰۱
بلینسکی ۲۳۵
بندا، ژولین ۴۷۳
بوئندیا، آئورلیانو ۱۲۹
بوترو، فرناندو ۴۰۹
بوترو، میشل ۱۶، ۱۰۱، ۳۹۶-۴۱۵
بودا ۳۹۹
بودلر، شارل ۱۱۸، ۲۰۱، ۲۱۷، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۳
بورخس، خورخه‌لوئیس ۱۶، ۳۲، ۱۵۵، ۲۱۰، ۲۱۶، ۳۸۴، ۳۸۶، ۳۹۱، ۴۱۰، ۴۱۷، ۴۸۴
بورخه، توماس ۳۳۴، ۳۳۷، ۳۴۰، ۳۴۹
بوستامانته، خوسه‌لوئیس ۲۹، ۳۰
بوکاچو، جووانی ۱۹۵
بونوئل، لوئیس ۸۳-۹۸
بونین، ویبکه فُن ۴۰۱
به سوی ایستگاه فنلاند ۲۳۴
به یاد اشیاء گذشته ۲۶۱
بیباس، بوسکو ۳۴۲
بیچ، سیلویا ۷۴
بیگانه ۱۰۱، ۱۸۰، ۱۸۳
بین آری و نه ۱۸۰
بینوایان ۶۸، ۴۹۳
پادیّا، هربرتو ۶، ۱۷۷، ۱۷۸
پاز، اُکتاویو ۴۱۷
پاستورا، ادن ۳۳۴
پاسو، آلفونسو ۴۳
پالینوروس ۴۰۰

«پانسیون» ۱۵۵
پانگ، فرانسیس ۲۲۲
پاوند، ازرا ۷۶، ۸۰، ۱۵۶، ۲۴۲
پرسکات ۴۸۹
پرس گالدوس، بنیتو ۴۴
پروست، مارسل ۳۲، ۲۲۲
پریست، جوداس ۳۸۱
پرینس ۳۸۱
پس از مسابقه ۱۵۵
پشتاین، ماکس ۴۲۱
پلا، ژوزف ۲۱۴
پلایو، دون مارسلینو مننندس یی ۴۲۱
پله ۳۸۴، ۳۹۱
پله‌یل، سال ۱۹۱
پنج بحر اشعار ۱۲۴
پوآور، پاتریک ۴۲۷
پو، ادگارآلن ۱۵۵، ۳۸۴، ۳۹۱
پوپر، کارل ۱۵، ۱۶، ۴۶۴
پوت، پُل ۲۹۲
پورتوکارِرو، آدولفو کالئو ۳۳۳
پوسادا ۴۰۳
پوشکاش ۲۷۲
پول کلان ۲۵۷
پیام غرب ۴۱
پیکاسو ۴۲۱
پینوشه ۳۱۸، ۳۲۲
پیوباروخا ۴۴
تابستان ۱۸۰ ۱۸۲
تاچر، مارگارت ۱۱، ۱۶، ۴۶۴
تاریخ انقلاب فرانسه ۴۸۹
تامایو ۴۱۷
تام سایر ۱۸
تایم ۳۷۶
تایمز ۳۲۱
تب درال پائو بالا می‌رود ۹۲
«تبعید هلن» ۱۹۱
تجدیدنظرفاکنردرحریم ۲۴۶
تراموای منهاتن ۲۵۵-۲۶۰، ۲۶۲، ۲۶۴
تروخیلو، کاردینال لوپس ۳۴۱
تصاویر زیبا ۱۰۰-۱۰۶
تعلیق ۲۱۶
تفسیرهای شاهانه ۱۳۲
«تُنگ اهریمنی» ۳۹۱
توار ۴۲۸
تورگنیف، ایوان ۲۳۵
تولستوی، لئو ۳، ۲۲۸، ۲۳۵
توله‌ها ۲۴
«تونتو» ۳۹۰
توینبی، آرنولد ۴۵۹
تیران لو بلان ۳، ۴۹۳، ۴۹۴
تیگرید، پاول ۴۳۳
جاکومتی، آلبرتو ۹۰
جان پل دوم ۳۴۰، ۳۴۳
جبهه‌های جنگ ۱۷۳
جشن بیکران ۷۱، ۷۲، ۷۵، ۷۸، ۷۹
جنگ و صلح ۸۹، ۲۶۰، ۴۸۹
جوان و ملعون ۹۵
جویس،جیمز ۹،۱۱،۳۲، ۷۴، ۱۵۱-۱۶۱، ۲۲۲، ۲۵۶
جیمز، هنری ۱۵۶، ۳۹۱
چامورو، ویولتا ۳۴۹
چخوف، آنتوان ۱۵۵
چرچیل، وینستن ۴۳۹
چون جانور جفتگیری کن ۳۸۱
چهرهٔ هنرمند در جوانی ۱۶۱
چه گوارا، ارنستو ۷، ۱۹۱، ۴۵۲-۴۵۷
«حادثه‌ای دردناک» ۱۵۵
حریم ۲۴۶-۲۵۴
حکایت جانوران ۳۸۴
خاطرات ۴۲۱
خاطرات یک دزد ۱۰۱
خانهٔ سبز ۲۳، ۲۴
خِرمن بِئی، کارلوس ۱۱۲
خروشچف، نیکیتا ۴۸
خشم و هیاهو ۲۴۶، ۴۸۸
خلاف جریان ۲۳۳، ۲۳۵
خوئیگالپا ۳۴۶
«خواهران» ۱۵۲، ۴۰۱
خورشید همچنان می‌دمد ۷۴، ۷۷
خیال باتراموای سفر می‌کند ۹۵
خیالی ۲۲۴
خیانت کشیشان ۴۷۲
دِ آمات ۱۲۵
دائم‌الخمر ۹۵، ۹۷
دابلینیها ۱۱، ۱۵۱-۱۶۱
دارووِر، پوآور ۴۲۸
داریو، روبن ۳۲۴، ۳۵۲
داستان چشم ۲۰۴
داستایفسکی ۲۲۲

داسن، ژول ۳۶۴، ۳۷۴، ۳۷۵
دا ماتا، روبرتو ۲۶۸
دایرةالمعارف اسپازا ۴۱
دختر نیرنگ ۹۵
درِ بسته ۲۱۵، ۲۲۰، ۲۲۴
«درِ محکوم» ۳۹۱
دستهای آلوده ۲۱۵
دسنوئس، ادموندو ۴۹
دشمن پادشاه ۲۱۱، ۲۱۲
دفترچهٔ طلایی ۱۶۷-۱۷۷
دِکوردوبا، آرتورو ۹۳
دنگ شیائوپینگ ۴۷۴
دوبووار، سیمون ۱۰۰-۱۰۶، ۱۶۷، ۲۲۳، ۲۳۲
دوران مهرورزی ۳۶۱
دورنییاس، مانوئل ۴۴۹
دو رِه، ژیل ۲۰۴-۲۰۷
دوریس لسینگ ۱۱، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۶
دوساد ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۱
دوس پاسوس، جان ۱۴، ۲۱۵، ۲۵۵-۲۶۴، ۴۲۱
دوما، الکساندر ۴۰
دون امیلیو ۳۵۲
دون کوئنتین تندخو ۹۵
دونوو، کاترین ۸۹
ده ثانیه عشق ۳۸۱
دهقان پاریسی ۳۹۲
دی استفانو ۲۷۲
دیزرایلی، بنجامین ۲۳۵
دیکس، اوتو ۴۲۱، ۴۲۲
دیکنز، چارلز ۳، ۴۰
رابله ۳۹۹
رابینسُن کروزو ۱۱۸
راستافاری ۱۱
راسل، برتراند ۱۵۳
راسل، جرج ۱۵۲
راما، آنخل ۱۰
رامیرس، سرخیو ۳۲۶
رانر، کارل ۳۴۰
راه درخشان ۲۸۱، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۶، ۲۸۹-۲۹۶،
۳۰۱-۳۰۳، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۲، ۳۱۵، ۳۲۱
راههای آزادی ۱۰۱، ۲۱۵، ۲۵۷
رستیف دولا برِتون ۴۸۵
رُمان نو ۱۰۲
رمبو، آرتور ۱۷۰
روئیس، هانری ۳۴۹
روب ـ گریه ۴، ۱۰۱، ۱۰۳
روبنس ۳۹۹
رودخانهٔ مرگ ۹۵، ۹۷
روسپی بزرگوار ۲۱۵
روسو، دوانیه ۴۰۷
روشنایی ماه اوت ۲۴۷
ریبررا، ائوستاسیو ۲۱۵
ریبل، پل ۴۰۷
ریفی فی ۳۷۵
ریکتس، پاتریسیو ۴۴۹
ریگان، رونالد ۳۳۳، ۳۳۵، ۳۵۰
ریورا، دیگو ۴۰۲
زمین بی‌نان ۹۲، ۹۶
زولا، امیل ۱۵۶، ۱۵۸
زیر فوران آتشفشان ۱۶۷
ژاندارک ۲۰۵
ژرژ شهاده ۳۵۳
ژنرال اودریا ۲۹، ۳۰
ژنه، ژان ۱۰۱، ۲۰۱، ۲۲۰
ژول داسن ۳۶۴، ۳۷۴، ۳۷۵
ژولین بِندا ۴۷۲
ژید ۲۲۸
سائول بلو ۴۶۷، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲
سارتر، ژارن ۴-۸، ۳۲، ۳۳، ۴۱، ۴۹، ۵۵، ۸۶، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۶۸، ۱۸۱، ۲۰۸، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۵-۲۳۲، ۲۴۲
سارتوریس ۲۴۱
سارمینتو، دومینگو ۱۳۳
ساروت، ناتالی ۱۰۱، ۱۰۳، ۲۲۲
ساروسکی، خایمه ۴۹
ساکسائوآمن ۲۰
سالاسار بوندی، سباستیان ۷، ۱۰۷-۱۲۴
سال، سن فرانسیس دو ۳۴۲
سالیزبری ریویو ۴۶۱
سانتاماریا، هایدی ۱۷۷
سانخینس ۳۳۷
ساندینیستها ۳۲۶-۳۳۷، ۳۴۳-۳۵۱
سپیده‌دم ۳۴۱
سرژ زیبا ۹۸
سرمایه ۱۴۸
سرنودا، لوئیس ۱۰۸
سفر به منشأ ۴۸۷
سفید و سیاه ۸۹
سقوط ۱۸۱
سگ اندلسی ۹۱، ۹۶

«سلاحهای سری» ۳۹۱
سلیا دِ لا سرنا ۴۵۶
سلین، لوئی‌فردینان ۳۲، ۶۰
سندرولومینوسو ← راه‌درخشان
سن‌ژون پرس ۴۹، ۴۱۳
سن عقل ۲۱۶
سورل، ژان ۸۹، ۲۳۵، ۳۸۴
سولوگورن، خاویه ۱۱۰
سوموزا ۳۲۴، ۳۲۹، ۳۳۱، ۳۳۴، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۴۹
سوءتفاهم ۱۸۱
سه تفنگدار ۱۸
سیلابهای عشق ۳۷۴
سینیاوسکی، آندری ۲۲۶
شابرول، کلود ۹۸
شارلمانی ۲۱۰
شبح استالین ۲۲۷
شب‌زنده‌داری فینگن‌ها ۱۶۱
شلزینگر، آرتور ۴۶۳
شورش‌درسرزمین‌دوردست ۲۰۹
شونبرگ، آرنولد ۴۲۱
شهاده، ژرژ ۲۵۳
شهربندان ۱۸۷
صدای بیدار خواب ۱۱۰
صد سال تنهایی ۱۲۹
طاعون ۱۰۱، ۱۸۷
طبل حلبی ۳۱۷
طبیعت بیجان با ماندولین ۳۹۸
عادلها ۱۸۷
عربی ۱۵۵
عرفان و قاره ۱۹۶
عروسی ۱۸۰
عصر بیم ۱۲
عصر جدید ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۹
عصر طلایی ۸۸، ۹۲، ۹۶
عصر قهرمان ۳۷۳، ۴۸۵
عمه‌خولیاونمایشنامه‌نویس ۴۸۵
فاکنر، ویلیام ۳، ۹، ۱۰، ۱۴، ۱۶، ۳۲، ۳۳، ۴۹، ۲۱۴، ۲۲۲، ۲۴۰-۲۵۴، ۴۶۹، ۴۸۸
فاکوندو ۱۳۳
فانون، فرانتس ۷، ۱۹۱، ۱۹۲
فایا، مائول دِ ۹۳
فتح پرو ۴۸۹
فراس، رناتو ۴۳۷
فرانتس کافکا ۴۸۴
فرانچسکا، پیرو دِلاّ ۴۱۱
فرانس سوار ۸۹
فرانکو ۳، ۴۰، ۴۴، ۳۲۰
فرناندِس، پابلو آرماندو ۱۷۸
فروید، زیگموند ۲۵۳، ۴۷۱
فره‌یرس، خایمه ۱۳۴
فریدمن، میلتون ۳۸۱
فلوبر، گوستاو ۱، ۳، ۴، ۵۴، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۶-۱۵۸، ۲۲۳، ۲۳۵، ۲۶۰، ۴۹۰
فوئنتس، کارلوس ۶
فوخی موری ۱۴، ۴۴۸، ۴۷۷
فورتوناتا و خاسینتا ۴۴
فورنِت، آمبروزیر ۴۹
فوکو، میشل ۲۳۴
فیتز جرالداسکات ۷۵، ۷۸
فیرابراس ۲۰۸
فیوری، مایکل ۱۵۴، ۱۶۰
کائوئید ۳۱، ۳۲، ۳۴
کاپت، ترومن ۱۶۶
کارپنتیهٔ، آلخو ۸۷، ۲۲۵، ۴۸۷
کاردنال، ارنستو ۳۳۸
کاریون ۳۴۹
کازانووا، جاکومو ۲۵
کازوی، گابریل ۱۵۴، ۱۶۰
کاسال، خولیان دل ۱۳۴
کاستانیو، آندره‌آ دل ۴۱۱
کاسترو ۴۹، ۲۲۶
کاسترو، فیدل ۴۶-۵۲، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۷۷، ۲۲۶، ۳۳۰، ۴۲۹، ۴۵۵، ۴۶۴، ۴۷۴
کاسِرِس ۵۴
کافکا ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۱۵، ۳۹۱، ۴۲۹، ۴۸۴
کالیگولا ۱۸۷
کامو، آلبر ۸، ۴۱، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۷۹-۱۹۲، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۶۵، ۲۶۸، ۴۶۲
کاندینسکی ۴۲۱
کایوا، روژه ۳۹۰
کرابو، ماریو ۲۱۱
کرو، موتلی ۳۸۱
کرونوپیوس و فاماس ۳۸۷
کرویف ۲۷۲
کریستف، نیکلاس د. ۴۶۹
کِسِل، جوزف ۸۹
کلمانس، ژان باپتیست ۱۸۱
کلمبیانو ۵، ۴۰۳

کله ۴۲۱
کلیشی ۵۸
کلینتُن ۴۷۶
کمونیستها و صلح ۲۲۷
کنترا ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۰، ۳۳۳-۳۳۷، ۳۴۹، ۳۵۰
کنراد، جوزف ۱۵۶، ۴۸۴
کوئرناواکا ۳۴۰
کوئواس ۴۰۳
کوآدرا، پابلو آنتونیو ۳۳۶
کوآدرا، خواکین ۳۳۴
کورتاسار، خولیو ۶، ۱۰، ۳۸۲-۳۹۵
کورنل، جوزف ۱۶۳
کوریوشی کوراهارا ۳۶۱
کوسا ماله، بِلکیس ۱۷۸
کوستلر، آرتور ۲۲۷
کوکتو، ژان ۹۱، ۹۲
کوکوشکا ۴۲۱
کولویتس ۴۲۱
کوماس، خوان ۳۶
کوندرا، میلان ۴۳۰
کونگ، هانس ۳۴۰
کونولی، سیریل ۴۰۰
کوه جادو ۲۶۱
کویاسوس، اسکار ۱۰
کیخانو، آلونسو ۴۸۹، ۴۹۰
کیرشنر ۴۲۱
کیم‌ایل سونگ ۴۷۴
کینگ، جان ۱۶
گابریل، گونسالو ۳۵۶-۳۵۸، ۳۶۱، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۵-۳۸۰
گابریل، گونسا لو ۳۷۴
گادِنا، ایلدا ۴۵۶
گاردنر، آوا ۷۸
گارسس، دلیا ۹۳
گارسیا، آلن ۱۳
گارسیلاسودلاوگا، ال اینکا ۱۱۶، ۱۳۲، ۱۳۴
گارودی، روژه ۱۸۱
گاروی، مارکوس ۳۷۱
گامیانی ۴۹
گایه‌گوس، رومولو ۱۲۴، ۱۲۵، ۲۱۵
گدار، ژان ـ لوک ۱۰۲، ۱۰۴
گران کازینو ۹۵، ۹۷
گرانما ۴۷
گرمان بِلی، کارلوس ۱۷۹
گروز، گئورگ ۱۶، ۴۲۱، ۴۲۲
گرین، سائول ۱۷۲
گفتگو در کاتدرال ۳۴
گفتگوها ۴۹
گلچین ادبیات وهمی ۳۹۰
گوئیر، آرگداس ۲۱۵
گوئیرالدس ۲۱۵
گوبلز، یوزف ۴۲۰، ۴۲۱
گورگون ۳۷۵
گوروستیاگا، اگزاویه ۳۳۸
گوسمن، اَبیمائل ۱۲، ۲۹۰
گوگن ۳۹۹
گونترگراس ۱۰، ۱۳، ۳۱۷-۳۲۱
گونسالِس، خورگه ۵۵
گویا ۴۱۱
گویتیسولو، خوان ۳۹۳
گوینور ۴۲
لا پرنسا ۳۲۹، ۳۳۴، ۳۳۶، ۳۴۶
لا رپوبلیکا ۲۸۸
لامارک، لیبرتاد ۹۷
لام، یلفرِدو ۴۹
لانسلو دولاک ۴۲
لاوری، مَلکوم ۱۶۷
لسینگ، دوریس ۱۱، ۱۶۸-۱۷۷
لَم ۴۰۲
لَنگفُرد، جرالد ۲۴۶
لنین ۱۳۷، ۴۲۶، ۴۷۱
لوآیسا، لوچو ۵۵
لوپس، سسار ۱۷۸
لوپه دو وگا ۴۳، ۴۰۴
لورکا، گارسیا ۴۳، ۴۷، ۹۱
لوسینچی ۳۲۹
لوفیگارو ۸۹
لوموند ۴۲، ۲۳۰، ۳۲۱
لونگی، روبرتو ۴۱۱
لیساندرو چاپِس آلفارو ۳۲۴، ۳۲۷
لَی‌لَی‌بازی ۳۸۸، ۳۸۹
لیندر ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۴۰
مائو ۴۶۵، ۴۶۷
ماتا ۴۰۳، ۴۱۷
ماتیس ۴۲۱
مادام بوواری ۵۴، ۱۵۷، ۲۲۳، ۲۶۱
مارادونا ۱۶، ۲۷۲-۲۷۵
مارانیون، ریور ۳۶، ۳۷
مارتن، هانری ۲۲۰
مارتی، خوسه ۱۳۳
مارتینس، مانوئل دیاس ۱۷۸
مارسل، گابریل ۴۱، ۱۰۲
مارکز، گابریل گارسیا ۶، ۱۰
مارکس ۱۱، ۱۰۳، ۱۴۴-۱۴۸،

۱۵۰، ۱۷۰، ۲۳۳، ۲۳۵، ۳۲۶، ۴۲۶، ۴۷۱
مارکس، جنی ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۹
مارکوزه، هربرت ۲۱۴
مارلی، باب ۳۷۵، ۳۷۸
ماساچو ۴۱۱
ماکیاولی ۲۳۵، ۳۷۵، ۴۳۲
ماگالونا ۲۱۰
مالارمه، استفان ۲۲۲
مالرو، آندره ۳۲، ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۲۴، ۲۴۲، ۲۴۸
مامِت، دیوید ۴۷۸، ۴۸۰
مانتِنیا ۴۱۱
مان، توماس ۴۲۱
ماندارنها ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۶۸
مانوئل دورنییاس ۴۴۹
ماهی در آب ۲
مبارزهٔ طبقاتی در فرانسه ۱۴۸
متفکران روس ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵
مِخیاگودوی، کارلوس ۳۳۹
مدار چهل و دوم ۲۵۷
مرا زنده زنده بخور ۳۸۱
مردگان ۱۵۵، ۱۶۰
مرغان شب ۱۰۸
مرکوری، ملینا ۳۷۵
مرگخواب ۲۴۶
مرگ روح ۲۱۶
مرگی بس آرام ۱۰۲
مِرلو پونتی، موریس ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۸۱، ۲۲۷
مزاحم توی خاک ۲۴۱
مسا پلادا ۵۷
مسالینا ۶۵
مغازه در اوران ۱۸۰
مفاهیم و مقولات ۲۳۴
مگسها ۲۱۵، ۲۲۴
ملویل، هرمان ۲۸، ۴۶۹
مِنگ ۴۶۷-۴۶۸
منیه، امانوئل ۱۸۱
موپاسان، گی‌دو ۱۵۵
موراس، چارلز ۴۶۳
مورو، سِسار ۲۸
موروی، سسار ۴۴۴
موریاک، فرانسوا ۲۱۶
موریو، روساریو ۳۲۵، ۳۴۹، ۳۵۰
موربی ۳۸۹
مولینا، اوریل ۳۳۹، ۳۴۱
مونتالبان، دون امیلیو آلبارِس ۳۳۱، ۳۵۳
مونترلان، هانری ۲۶۵
مونتسکیو ۲۳۵
مونیه، امانوئل ۱۸۱
مهرینگ، فرانتس ۱۴۵
میرو، خوان ۴۰۷
«میریام» ۱۶۶
میسس، لودویگ فن ۳۸۱
میشله، ژول ۲۰۱، ۴۸۹
میلر، هنری ۳۲
ناپلئون ۶۲، ۴۹۳
نامه‌های ابوالهول ۱۱۰
«نامه‌هایی از مامان» ۳۹۱
نبرد سلحشور اولیوروس با فیرابراس ۲۱۰
نقد ماتریالیسم دیالکتیک ۲۲۴
نگاه سرد ۱۹۷
نگرِته، خورگه ۹۷
نِگوس ۳۷۱
نولده، امیل ۴۲۱
نوول ابزواتور ۴۲
نهضت روحانی و سانتریا در پرتو مارکسیسم ۴۸
نیزان، پل ۲۲۳
نیکولسُن، جک ۳۶۴
نیویورک تایمز ۱۴۷، ۳۲۱، ۴۶۹
نیویورک تریبیون ۱۴۷
نیه‌گاس، گرمان آرسی ۳۹۷
وانگ مِنگ ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۷۳
وایان، روژه ۱۹۷
وایلد، اسکار ۱۴۹
وبرن، آنتوان ۴۲۱
وردی، جوزپه ۲۳۵
ورن، ژول ۴۰
وگا، پابلو آنتونیو ۳۴۴، ۳۴۶
ولاسکِس ۴۱۱
ولتر ۲۲۸
ون یی بائو ۴۶۸
ویریدیانا ۹۱
ویسکونتی، لوچینو ۸۹
ویکو ۲۳۳، ۲۳۵
ویلاک ۳۴۹
ویلسُن، ادموند ۱۴۵، ۱۴۸
ویلی ۱۷۴
ویلیامز، تنسی ۳۵۴
وینگر، دبرا ۳۶۴

ویولتا، چامورو ۳۵۱
هاردینگ، کالین ۳۲۱، ۳۲۲
هاردی، هنری ۲۳۳
هانری روئیس ۳۴۹
هاول، و اسلاو ۴۲۷، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۳
هایدگر ۲۲۳
هایک ۱۵، ۴۶۱، ۴۷۷
هایک، فردریش ا. ۳۸۱
هرالد تریبون ۴۲
هرتزن ۲۳۵
هرتسوگ ۴۶۹
هِردِر ۲۳۳
هزار لذت ۸۹
هزار و یک شب ۳۹۶
هستی و نیستی ۲۲۴
هگل ۱۴۹
همتایان ۱۶۰
همینگوی ۷، ۱۴، ۷۱-۸۲، ۴۶۹
هوامبیسا ۳۶
هوسرل ۲۲۳
هوگو، ویکتور ۳۶، ۴۰، ۲۲۸، ۴۹۳
هویزینگا، یوهان ۳۸۷
هیتلر ۴۲۰، ۴۲۳
هی جینگژی ۴۶۸
هیلاسلاسی ۳۷۸، ۳۸۱
هیلاسلاسی اول ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۵
هیوز، وینستُن ۴۶۲
هیوز، هوارد ۳۲۸
هیوم ۲۳۵
یادداشتها ۱۷۹
یک داستان ۴۷۳
یکشنبه‌ها هرگز ۳۷۵
یلیانی ۴۲۱
یونگ، کارل گوستاو ۲۵۳

از همین مترجم

الیور تویست (متن کوتاه شده برای جوانان) / چارلز دیکنز	نشرمرکز
بلندیهای بادخیز (متن کوتاه شده برای جوانان) / امیلی برونته	نشرمرکز
درندهٔ باسکرویل (متن کوتاه شده برای جوانان) / آرتو کنان دویل	نشرمرکز
دو صندوقچه طلا (متن کوتاه شده برای جوانان) / چارلز دیکنز	نشرمرکز
شهردار کاستربریج (متن کوتاه شده برای جوانان) / توماس هاردی	نشرمرکز
گربه سیاه (متن کوتاه شده برای جوانان) / ادگار آلن‌پو	نشرمرکز
زندگینامهٔ آنتونی کویین (تانگوی تک‌نفره) / آنتونی کوئین، دانیل پسنر	نشرمرکز
واقعیت نویسنده / بارگاس یوسا	نشرمرکز
اینگمار برگمان (تحلیل فیلم) / رابین وود	—
پرنده خارزار / کالین مکالو	نیلوفر
تربیت اروپایی / رومن گاری	نیلوفر
چارلستن / الکساندرا ریپلی	چکاوک
خانه‌ای برای آقای بیسواس / و. س. نایپُل	فرزان روز
خیابان میگل / و. س. نایپُل	—
درآمدی بر روندهای چاپ / —	—
درآمدی بر مطالعات ارتباطی / جان فیسک	سازمان رسانه‌ها
در سواوزالا / ولادیمیر آرسنی‌یف	نیلوفر
دفترهای مالده لوریس بریگه / راینر ماریا ریلکه	—
دل سگ / میخائیل بولگاکف	مرکز فرهنگی اقبال

راهنما / ر. ک. نارایان	تندر
سرزمین و مردم کامبوج / دیوید. پ. چندلر	انتشارات علمی و فرهنگی
شوهر دلخواه (رمان ۲۰۰۰ صفحه) / ویکرام‌ست	چکاوک
عشق و مرگ در کشوری گرمسیر / شیوا نایپُل	قطره
غربی کردن جهان / فردینان‌دو ـ توش	مرکز مطالعات تاریخی
کارشناس / ر.ک. نارایان	کتابسرای بابل
کودکی نیکیتا / الکسی تولستوی	نشر نیلوفر
لیدی‌ال / رومن‌گاری	نیلوفر
مارک تواین (آثار و احوال) / لویس لیری	نسل قلم (کهکشان)
مرگخواب / ویلیام فاکنر	ـــ
مزدور / هوارد فاست	الفبا
مهاجران / هاوارد فاست	چکامه
میدان اسب‌دوانی مال من است / پاتریشیا رایتسن	توس
میعاد در سپیده‌دم / رومن گاری	نیما اصفهان
وقتی به یاد منی (مجموعه داستان) / ارسکین کالدول	معیار
ویلیام فاکنر (آثار و احوال) / ویلیام اوکانر	نسل قلم (کهکشان)
هاکسی و ارول (نقد تطبیقی «دنیای قشنگ نو» و «۱۹۸۴») / جنی کالدر	ـــ
همفری بوگارت / استیون بوگارت	باغ

از کتابهای نشر مرکز در زمینهٔ نقد ادبی

صادق هدایت و مرگ نویسنده	دکترمحمدعلی همایون کاتوزیان
بوف‌کور هدایت	دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان
درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی	دکتر سعید حمیدیان
پیشدرامدی بر نظریهٔ ادبی	تری ایگلتون / عباس مخبر
با نگاه فردوسی	باقر پرهام
چهار گزارش از تذکرةالاولیاء عطار	بابک احمدی
ساختار و تأویل متن	بابک احمدی
شعر و اندیشه (چاپ اول، ویرایش دوم)	داریوش آشوری
هستی‌شناسی حافظ	داریوش آشوری
اُکتاویو پاز	آلبرتو روی سانچس / اقبال معتضدی
رمانتیسم	لیلیان فورست / مسعود جعفری جزی
دادا و سوررئالیسم	سی. وی. ای. بیگزبی / حسن افشار
ناتورالیسم	لیلیان فورست / حسن افشار
رئالیسم	دیمیان گرانت / حسن افشار
کلاسیسیزم	دومینیک سکرتان / حسن افشار
سمبولیسم	چارلز چدویک / مهدی سحابی
عناصر داستان	رابرت اسکولز / فرزانه طاهری
داستان کوتاه	یان رید / فرزانه طاهری
استعاره	ترنس هاوکس / فرزانه طاهری
کمدی	ملوین مرچنت / فیروزه مهاجر
درام	س. و. داسن / فیروزه مهاجر
طنز	آرتور پلارد / سعید سعیدپور
اسطوره	ک. ک. روتون / ابوالقاسم اسماعیل‌پور