عکس‌بردار نابینا

آلبرتو مانگوئل

حمید فرازنده

در سپتامبر ۱۹۶۳، انتشارات Seix- Barral در بارسلون رمان کوتاهی به نام la ciudady losperros (شهر و سگ‌ها) (به انگلیسی: The Time of the Hero [دوران قهرمان]) به قلم یک نویسنده‌ی ناشناس پرویی به نام ماریو بارگاس یوسا منتشر کرد. رمان پیش از پایان دوره‌ی تحصیلی در بوینس‌آیرس به دست ما رسید. دبیر اسپانیایی‌ام به‌طور خصوصی گفت که این کتاب یک شاهکار است، و به‌طور علنی گفت که این کتاب را نباید در کلاس‌های نوجوانان مشتاق تدریس کرد، زیرا بیش از اندازه حاوی خشونت‌های شورشگرانه، تاریکی‌های جنسی و پرسشگری در باره‌ی اقتدار است. تا آن وقت در ادبیات داستانی اسپانیایی چیزی نظیر آن وجود نداشت: ادّعانامه‌ای بی‌امان در باره‌ی حکومت نظامی پرو، خشمی آتشین علیه تزویر آن نظم مستقر در معتبرترین آکادمیِ نظامیِ «لیما» (که مؤلف خود نیز در آن‌جا حضور داشته است)، و در ضمن شرح آیین‌گونه‌ی گذار از دوره‌ی نوجوانی به سوی مراتبِ سلطه‌گرانه‌ی پدرسالاری. کتاب هم‌چنین مقامات رسمی را به خشم آورد، به گونه‌ای که آنان را

واداشت تا مطابق سنّت نیاکان بنیان‌گذار شهر، مراسم مکافاتِ «در آتش سوزاندن» (auto-da-fe) را بر پا کنند و تعداد زیادی از نسخه‌های کتاب را در حیاط آکادمی بسوزانند. «دوران قهرمان» در آغاز توسط مبلغان تیزبین فرهنگی، «شکوفایی» ادبیات آمریکای لاتین نامیده شد و به سرعت جای خود را به عنوان یک اثر کلاسیک در ادبیات مدرن محکم کرد؛ رمانی با نثری ممتاز که به لطف انتقال صدای کاراکترهایش [به مخاطبانش] و پرهیز مؤلف از فروکاستن اثر به ژانر پلیسی، به صدای اعتراضی فراگیر بدل شد، در عین‌حال که چیزی از پیچیدگی هوشیارانه‌ی خود را از دست نداد، نه در سبک و نه در ساختار؛ به نظر می‌رسید اثر نیز در پی این بوده است که چنین به نظر برسد.

تا آن موقع در ادبیات آمریکای لاتین آن‌چه «رمان اعتراض» نامیده می‌شد، زولا را به عنوان الگوی خود برگزیده بود. تحت تأثیر وسیع نویسنده‌ی La Terre و Germinal[1]، نویسنده‌ی اکوادری خورخه ایکازا رمانِ «Huasipungo»، و نویسنده‌ی پرویی سیرو آلگریا رمانِ «El mundo es ancho y ajeno» را نوشته بودند؛ و با این همه، این‌ها رمان‌هایی بودند که ارزش ادبی‌شان، متأسفانه هم‌سنگِ نیّت‌های بی‌چون‌وچرای انسان‌دوستانه‌شان نبود. البته رمان‌های موفّق‌ترِ دیگری هم بود: داستان‌هایی به قلم نویسنده‌ی بزرگ مکزیکی خوان رولفو و نویسنده‌ی بزرگ پرویی خوزه ماریا آرگوداس، که از طریق آن‌ها ما از وجود مردمانی آگاه شدیم که فرهنگ اروپایی‌مان به ما آموخته بود نادیده‌شان بگیریم؛ مردمانی که تاریخشان تنها به داستان‌های دارودسته‌های جنایت‌کار و عادات بومی و تمدن‌های کهنی که زیر سُم‌های فاتحانه‌ی کشورگشایان در قعر گرد و خاک تاریخ مدفون بود، محدود می‌شد. چهره‌های مسی‌رنگی که ما هر روز در کوچه و خیابان از کنارشان می‌گذشتیم - و تعدادشان هرچه از پایتخت به اطراف دور می‌شدیم افزایش می‌یافت - به چشم نمی‌آمدند، تا این‌که ادبیات صفحه به صفحه ما را از حضورشان باخبر کرد.

بارگاس یوسا مسیر «خون و تندر» زولا و پیروانش را دنبال نکرد- در عوض، فلوبر را به‌عنوان راه‌نمای خود برگزید. برای بارگاس یوسا، فلوبر آغازگر رمان مدرن بود

(یوسا بعدتر قلم‌آزماییِ درخشانی به نام «می‌گساری همیشگی» در باره‌ی فلوبر نوشت)، زیرا فلوبر گونه‌ای راویِ «عینی» به بهای نادیدنی‌ماندنش پدید آورده بود که چون پند و نصیحت نمی‌کرد، این پندار را به ذهن می‌آورد که داستانی که روایت می‌کند، صحت دارد. به نظر بارگاس یوسا، ادبیات زولا به‌طرزی ناخوش‌آیند به ژورنالیسم تنه می‌زد. فلوبر در عوض نوعی واقعیت داستانی را آفرید که هر خواننده‌ای می‌توانست روی‌دادهایش را تجربه کند و از سرهم‌بندی‌های ساختگی‌اش حقیقت را دریابد. بارگاس یوسا سال‌ها بعد در ۱۹۸۹ پرسید:

> «چه تفاوتی است میان داستان و یک مقاله‌ی روزنامه‌ای یا یک کتاب تاریخی؟ آیا تمام این‌ها ترکیبی از واژه‌ها نیستند؟ آیا آن‌ها درون زمانِ ساختگی داستان، آن جریانِ بی‌انتهایی را که زمان واقعی است حبس نمی‌کنند؟ پاسخ من این است: آن‌ها نظام‌هایی در تقابل با یک‌دیگراند که به شیوه‌های خاص خود به واقعیت توجّه می‌کنند. رمان، عصیان و دهن‌کجی به زندگی است؛ تمام آن گونه‌های دیگر تنها می‌توانند برده‌ی زندگی باشند.»

در دوره‌ای که ما چاپ اوّل «دوران قهرمان» را می‌خواندیم، جز راویِ فصیح و متهم‌کننده‌اش تصویری از مؤلف آن در ذهن نداشتیم. همان‌طور که فلوبر آرزو می‌کرد، او نادیدنی ماند. ما به‌تمامی قانع شده بودیم که او حقیقت را به زبان می‌آورد و داستان او به طرزی صادقانه ابژکتیو است. با خواندن رمان‌های بعدی او– «خانه‌ی سبز» و «گفت‌وگو در کاتدرال»– که ما با انتظاری پایان‌ناپذیر چشم‌به‌راهشان بودیم، این پرسش که این «بارگاس یوسا کیست؟» هرچه بیش‌تر دغدغه‌ی ذهنیمان شد. بعد، در سال‌های هشتاد، به‌تدریج شخصیت سیاسی او برای من آشکار شد. شروع کردم به خواندنِ بیانیه‌های سیاسی او در باره‌ی آمریکای لاتین و رنج‌های ملازم آن. در این نوشته‌ها، او راه‌حل‌هایی برای نو کردنِ مسیرهای پیش‌رفت جامعه پیش‌نهاد کرده بود. این بیانیه‌ها قسمتی از تبلیغات او برای انتخابات ریاست‌جمهوری پرو در ۱۹۹۰ بود، و من از تضاد

موجود میان عقاید او در داستان‌هایش و آرای سیاسی‌اش در مطبوعات سخت دچار شگفتی شدم- گویی او مانند یک عکس‌بردارِ نابینا در برابر واقعیت انسانی‌ای که به آن پرقدرتی [در داستان‌هایش] فراچنگ آورده بود، دچار کوری شده باشد.

من به این نتیجه رسیدم که با دو بارگاس یوسا روبه‌روایم: اوّلی آن رمان‌نویس و داستان‌پرداز بزرگ است؛ همان کسی که در برابر «دیگری» دارای حساسیّت فراوان است، چنان‌که می‌تواند از دل تجربه‌های «دیگری» داستان‌ها خلق کند و واقعیت را از طریق تجربه‌ای مشترک (یا تجربه‌ای که مشترکاً به تصور درآمده‌است)، به زبانِ داستان ترجمه کند. بارگاس یوسای اوّلی چنین نوشته بود: «آفرینش یعنی برقراری یک گفت‌وگو، نوشتن یعنی همیشه این سخن بودلر را در ذهن داشتن: «خواننده‌ی دورو، همزاد من، برادر من!» «آدم» و رابینسون کروزوئه نمی‌توانستند شاعر باشند، نمی‌توانستند راوی باشند.» اما بارگاس یوسای دوم از برقراری گفت‌وگو عاجز است، زیرا او مانند کروزوئه در برابر «دیگری» کور است؛ او نمی‌تواند «دیگری» را، مگر هم‌چون کاریکاتوری از هرآن‌چه بارگاس یوسا نمی‌خواهد باشد، به تصور درآورد. او مباحث مربوط به جنبش‌های فمینیستی و کارگری را رد می‌کند، زیرا این بحث‌ها «در حوزه‌ی سیاست محق جلوه می‌کنند.» این بدان می‌ماند که احکامی چون «تو نباید بکشی» و «تو نباید دزدی کنی» را رد کنیم، تنها به این علّت که این احکام جزو سنّت یهودی- عیسوی است. این بارگاس یوسای دوم مانند «آقای پودزنپ»[۲]، شخصیت داستانیِ دیکنز، می‌خواهد جهان را از شَرِ «چیزهای ناخوش‌آیند» خلاص کند؛ چیزهایی که «با تکان دادن یک دست یا برافروختن چهره» می‌گریزند. آقای «پودزنپ» به این چیزهای ناخوش‌آیند می‌گفت: «غیر انگلیسی»، و این برای بارگاس یوسای دوم به این معناست: «غیرسفید»، «غیرغربی»، «غیرمدرن».

بارگاس یوسای رمان‌نویس خود و همکارانش را چنین تعریف می‌کند: «ناراضیانِ حرفه‌ای، برهم‌زنندگانِ نظم جامعه: آگاهانه یا ناآگاهانه، عاصیان با دلیل، انقلابیون ناخشنود جهان ما». بارگاس یوسای سیاست‌مدار خود را به‌عنوانِ فردی ضدانقلاب، هواخواه تاچریسم، مدافع عفو عمومیِ بی‌شرمانه‌ی مه‌نم -که در طی آن کسانی که

مسؤول ناپدیدشدن هزاران نفر در جریان دیکتاتوری نظامی آرژانتین بودند بخشوده شدند- معرفی می‌کند؛ و به‌عنوانِ کسی که به روند مدرنیزاسیونِ پرو معتقد است، مدرنیزاسیونی که تنها «با قربانی کردنِ فرهنگ‌های سرخ‌پوستان» میسّر است. (همان‌طور که رونالد رایت در پاسخ خود به مقاله‌ی بارگاس یوسا در مجله‌ی «هارپرز» اشاره کرده است، با این جمله‌ی یوسا روبه‌رو می‌شویم که: «این البته قربانی‌کردنی است که بسیاری از پرویی‌های سفیدپوست از آن روزی که اولین کشتی‌های پیزارو[۳] به ساحل نزدیک می‌شد در سر می‌پرورانده‌اند.»)

رفتارهای دوگانه‌ی یوسا پرسشی را به ذهن می‌آورد که بی‌پاسخ به نظر می‌رسد (یا شاید پرسش‌ناپذیر): این رفتارهای دوگانه ما را مجبور می‌کند که نویسنده را به دو صورت هنرمند و شخص تصور کنیم، اگرچه این تمایز تردیدبرانگیز است: ما می‌توانیم «ادیسه» را بدون آن‌که چیزی در باره‌ی هومر بدانیم بخوانیم، اما روی‌دادهای زمان و مکان که مثل جلبکِ روی صخره‌ها به اثر می‌چسبند، شکلی خیالی به نویسنده‌ای می‌دهند که تاریخ شخصی‌اش با گردوغبار زمان درآمیخته و از بین رفته است. باید به یاد داشت که یک داستان الزاماً همیشه داستانِ نویسنده‌اش نیست، و واژه‌هایی که کاراکترهای خیالی بر زبان می‌آورند، در واقع سخنِ نویسنده یا باورهای او نیستند؛ باید به یاد داشت که حتا خودِ زندگی‌نامه‌نویسی فرمی از داستان است و نویسنده‌ها تنها ایده‌ای خام از آن‌چه آفریده‌اند، در ذهن دارند؛ ما می‌خواهیم داستان با واقعیت هم‌خوان باشد، و ناراحت می‌شویم وقتی می‌بینیم ارسطو در دفاع از برده‌داری بحث می‌کند؛ یا وقتی نویسنده‌ی «خانم دالووی»[۴] به شوهر خود که بشقاب غذا جلوی خویشانش می‌گذارد، می‌گوید: «یهودیان را سیر کن!»؛ یا وقتی «انقلابیِ ناخشنود» که ما را با زمانِ «دوران قهرمان» به وجد آورده است، از آن عفو عمومی دفاع می‌کند که به شکنجه‌گران تقدیم شده است و یا وقتی همو در باره‌ی از بین بردنِ فرهنگِ سرخ‌پوستان قلم می‌زند.

اما آیا یک اثر داستانی را باید از رهگذر آن‌چه ما در باره‌ی نویسنده‌اش می‌دانیم (یا فکر می‌کنیم می‌دانیم) خواند؟ به نظر می‌آید بارگاس یوسا خود بر این باور است که: بله، باید. او خاطر ما را با گفتن این‌که زندگی‌اش و آثارش در تطابق کامل با

یک‌دیگراند، می‌آزرد. او خود را در بررسیِ موشکافانه‌ای به نامِ «یک ماهی در آب» (۱۹۹۳) ارائه می‌کند: گونه‌ای خودزندگی‌نامه‌نوشت که در ضمن بیانیه‌ای سیاسی است؛ خاطراتی که نشان‌دهنده‌ی یک همکاریِ نزدیک میان آن دو بارگاس یوسا است؛ و با این‌همه، به نظر می‌رسد بارگاس یوسای سیاست‌مدار بر آن دیگری می‌چربد. این کتاب مجموعه‌ای است از خاطرات کودکی و یادداشت‌های آغازین و شتاب‌زده از دفتر یادداشت نویسنده‌ای که ریشه‌های داستان‌نویسی‌اش را کشف و آشکار می‌کند، و آن‌ها را لابه‌لای زبانِ خسته‌کننده و آزاردهنده‌ی داوطلبِ شکست‌خورده در انتخاباتِ ریاست‌جمهوری جای می‌دهد. او کتاب را با پیشانی‌نوشتی آغاز می‌کند که برگرفته از اثر بزرگ ماکس وبر «سیاست به منزله‌ی یک شغل» است:

> «نخستین مسیحیان نیز به‌خوبی می‌دانستند که جهان را نیروهای پلید اداره می‌کنند، و هرکس که وارد سیاست شود، یا به بیان دیگر، هرکس که قبول کند از قدرت و خشونت به عنوان یک وسیله استفاده کند، موافقت‌نامه‌ای را با شیطان به امضا رسانده که بر مبنای آن دیگر این درست نیست که در اعمالش نیکی پدیدآورنده‌ی نیکی و بدی پدیدآورنده‌ی بدی است، چرا که اغلب خلاف این روی می‌دهد.»

این ما را برمی‌انگیزد که این کتاب را به‌عنوان یک اعلام جرم بخوانیم که رمان‌نویس علیه سیاست‌مدار از زبانِ وبر نقل کرده است.

وقتی نویسنده‌ای قلم به دست می‌گیرد و همراه با کاراکترهای داستانی دیگرش، آن کاراکترِ داستانی را که به نظر می‌رسد آفریننده‌ی همه‌ی آنان بوده است، روی کاغذ می‌آورد، و می‌نویسد: «من کسی هستم که این داستان‌ها را در خیال خود پرورده‌ام؛ من کسی هستم که به شما می‌گویم من هستم.»، بسیاری از خوانندگان به دشواری می‌توانند آن صدای برآمده از درونِ بیشه‌زار آتش‌گرفته را نادیده بگیرند. بارگاس یوسا خود در باره‌ی حقّانیت این تأویل سخن گفته است. برای مثال، بارگاس یوسا در قلم‌آزمایی هوشمندانه‌ای که در باره‌ی نویسنده‌ی پرویی سباستین سالازار بوندی

نوشته است آثار او را فقط به منزله‌ی محصولی برآمده از شرایط اجتماعیِ نویسنده تلقی می‌کند. دلایل یوسا در این باره مبتکرانه‌اند: به نظر او، اعتراض اجتماعی در پرو برای یک نویسنده به معنای شکل قابل رؤیتِ اعتراضی است علیه رؤیت‌ناپذیریِ خود او به مثابه‌ی یک هنرمند.

«نویسندگان بدون ناشران و بدون خوانندگان، بدون مخاطبی که آنان را برانگیزد و به کار تشویق کند، یا آنان را به جدیّت و مسؤولیت فراخواند، خیلی زود به دنبال یافتن علّتی برای این وضعیت ناگوار برمی‌آیند. بعد کشف می‌کنند که تقصیری در کار است و این تقصیر باید متوجه اشخاص معیّنی باشد. نویسنده‌ی ناکام که منزوی شده و به ماندن در نقش آدم منفور پس نشسته است، اگر نابینا و کندذهن نباشد، نمی‌تواند بی‌اعتنایی و موقعیتِ اسف‌بارِ ادبیات را به گردن مردم روستا و حومه بیندازد که بی‌سواد به‌دنیا می‌آیند و می‌میرند و برایشان به طور طبیعی ادبیات نمی‌تواند نیازی حیاتی یا حتا سطحی باشد، زیرا ادبیات برای آنان وجود ندارد. نویسنده نمی‌تواند گناه فقدان فرهنگ ملّی را به گردن آنانی بیندازد که هرگز صاحب این فرصت نبوده‌اند که آن را بیافرینند، زیرا آنان در شرایط سرکوب مداوم و اختناق زندگی می‌کنند. بیزاری و خشم آنان به طرزی منطقی متوجه آن بخش از جامعه‌ی پرو می‌شود که سواد خواندن دارند و با این همه نمی‌خوانند، متوجه آن خانواده‌هایی می‌شود که توانایی خرید کتاب دارند و با این همه کتاب نمی‌خرند، متوجه آن طبقه‌ای می‌شود که ابزارهای لازم برای ساختن کشوری با فرهنگ و آبرومند از پرو را دارد و دست به کاری نمی‌زند (...) در این کشور یک نفر از طریقِ آفرینش در صفوفِ قربانیانِ بورژوازی جا می‌گیرد، و از این به بعد تنها یک قدم برای نویسنده باقی می‌ماند که از موقعیت خود آگاه شود و در برابر آن احساس مسؤولیت کند و خود را مدافعِ از ارث محروم‌ماندگانِ پرو و دشمنِ سرورانِ آنان اعلام کند.»

سخن با ظرافت تمام پیش می‌رود، و دقیقاً همین ظرافت کلام، خطاپوش آن می‌شود. رفتار یک مخاطبِ قدرشناس در برابر این جمله‌ها الزاماً به موشکافی و ادای مسؤولیت ادبی نمی‌انجامد، و تصور این‌که یک نویسنده خود را صرفاً از روی کینه و حسّ انتقام شخصی در صفِ از ارث محروم‌شدگان می‌بیند، در حکم انکار باورهای سیاسی‌اش است، ریشه‌اش هرچه می‌خواهد باشد، و بیش‌تر از آن‌که چیزی در باره‌ی نیّت‌های آن نویسندگان که خود را سوسیالیست می‌خوانند بیان کند، در باره‌ی اصول اخلاقی مبهم ماریو بارگاس یوسا سرنخ به دست می‌دهد.

جا دارد گفته شود که شخصیت سیاسیِ بارگاس یوسا در شکست شگفت‌انگیز رمانش «مرگ در آند» (۱۹۹۳) نقش به‌سزایی داشت. در این رمان، شخصیت‌ها و به‌خصوص کاراکترهای سرخ‌پوست، کاریکاتورها و فیگورهای پیش‌پاافتاده‌ای‌اند به بی‌رمقیِ کاراکترهای خارجی و گندمگونِ آگاتا کریستی، یا آفریقایی‌های قبیله‌نشین رایدر هاگارد[۵]. در «دوران قهرمان» کارآموزان نظامی «از جنگل و کوهستان، از تمام نواحی، نژادها و در موقعیت‌های مختلف اقتصادی» آمده بودند، و درگیری بین آن‌ها (اعم از جنایت، خیانت و انتقام) نه از تبعیضات طبقه‌ای یا نژادی و رنگ پوستشان، که از درگیری افراد علیه سیستم نظامیِ سرکوبگر سرچشمه می‌گرفت؛ سیستمی که از آنان می‌خواست درد را تاب بیاورند و مطیعانی کور باشند. نه هریک از آنان، که مدرسه، خود، (و در مقیاسی بزرگ‌تر تمام جامعه‌ی پرو) مسؤول تراژدی بود. و در این زمینه نویسنده یک بار دیگر به وضوح دید که: یک فرد نمی‌تواند به‌تنهایی سرچشمه‌ی تبه‌کاری باشد؛ برعکس، این جمع است که با ساختارِ فراگیرِ اجتماعی تعیین می‌کند چه کسی خودی است و چه کسی بیگانه، و خود را از طریق آن چیزی تعریف می‌کند که با هراس و پیش‌داوری کنار گذاشته است. از سوی دیگر، «مرگ در آند» رمانی نژادپرستانه بود، اما این علّت شکست آن نبود؛ علّتِ شکستِ این رمان در این بود که حالت نژادپرستانه‌اش مانع از آن شد که بارگاس یوسا بتواند خوب بنویسد - یعنی، درست برخلاف آن‌چه در «دوران قهرمان» با موفقیت انجام داده بود، این‌جا، مانع او شد که به کاراکترهایش، حتا به آن‌ها که او از آنان منزجر است، روحی ببخشد. نفرت بارگاس

یوسا از سرخ‌پوستان آندی در هر دو گونه نوشته‌های داستانی و غیرداستانی‌اش به چشم می‌خورد. در تحلیل پیش‌داوری‌هایی که در آن‌ها جامعه‌ی «پُررنگِ» پرو شکل گرفته است، بارگاس یوسا در «یک ماهی در آب» می‌نویسد:

> «این خطایی فاحش است وقتی در بحث از پیش‌داوری‌های نژادی و طبقاتی در پرو، باور داشته باشیم که آن‌ها از بالا به پایین اعمال می‌شوند: هم‌گام با توهینی که سفیدپوستان در برابرِ «مستیزوها»، سرخ‌پوستان و سیاه‌پوستان نشان می‌دهند، ترش‌رویی‌های مستیزوها در برابر سفیدپوستان و سرخ‌پوستان و سیاه‌پوستان نیز دیده می‌شود، و نیز ترش‌رویی هرکدام از این سه گروه دیگر با بقیه‌ی آن دیگران. احساساتی - یا شاید بهتر باشد بگوییم انگیزه‌ها یا شورهایی - که پشت رقابت‌های سیاسی، حرفه‌ای، فرهنگی و شخصی پنهان است، در هم‌آهنگی با روندی است که حتا نمی‌توان آن را مزوّرانه خواند، زیرا به‌ندرت عقلانی است و تقریباً به‌وضوح در معرض دید است.»

همان‌طور که هربرت موردت در قلم‌آزمایی‌اش با نام «بارگاس‌یوسا، Tal Cual» (سن‌سباستین، ۱۹۹۷) خاطرنشان کرده است، این به معنای برابر جلوه دادنِ نفرت قربانی‌کننده از قربانی با نفرتِ قربانی از قربانی‌کننده است. به این معناست که آنان که برای قرن‌ها هویّتشان، زبانشان، فرهنگشان و ابتدایی‌ترین حقوقشان انکار شده است، با ترش‌رویی در برابر سرکوبگرانشان به راه خطا رفته‌اند. اما بارگاس یوسای نویسنده بهتر می‌داند: «در اکثر موارد، [پیش‌داوری] ناآگاهانه است، از آن «من»ی سرچشمه می‌گیرد که در برابر منطق رو می‌گیرد و نابیناست؛ هم‌راه با شیر مادر به درون راه می‌یابد و با اولین جیغ زایمانِ پرویی‌ها شکل می‌گیرد و مثل یک نوزاد ونگ می‌زند.» این البته جمله‌ای در تصدیق پیش‌داوری بارگاس یوسا نیست، اما می‌تواند به طریقی بیان‌کننده‌ی آن باشد. جالب این‌جاست که وقتی بارگاس یوسا در باره‌ی سرخ‌پوستانی غیر از آنان که همان‌جا دور و بر او هستند می‌نویسد، برای مثال وقتی

در باره‌ی سرخ‌پوستان آمازون می‌نویسد، پیش‌داوری‌اش از بین می‌رود و دوباره چهره‌ی رمان‌نویس نمایان می‌شود: این سرخ‌پوست‌ها [به نظر او] جالب‌اند، شخصیت‌های کنج‌کاوی‌اند، نامتعارف اما سرزنده‌اند، محترم و قابل احترام‌اند. این چیزی است که در «قصه‌گو»، یکی از بهترین کارهای او اتفاق می‌افتد، یک «قلبِ تاریکی» که در آن «کرتز» در قلب جنگل پرو نه وحشت را، که نشاط را می‌یابد: آموختن یک فرهنگ از طریق وقف خود در آن فرهنگ، از طریق بخشیدن صدای خود به آن به منظور آن‌که بتواند داستان‌هایش را بگوید. بارگاس یوسا چنین می‌نویسد: «گفتن به همان طریقی که راوی می‌گوید، یعنی این‌که در قلب آن فرهنگ بتوان احساس کرد و زیست، یعنی در جوهر آن فرهنگ نفوذ کردن و رسیدن به مغز استخوانِ تاریخ و اساطیرش، یعنی واگذار کردن بدن به تابوهای آن، به خیالاتش، به آرزوهای نیاکانش، به ترس‌هایش.» بارگاس یوسای دوم اگر دستش می‌رسید، این جمله‌ها را به آتش می‌انداخت.

در این بین، با آن‌که بارگاس یوسای سیاست‌مدار در حال امضای موافقت‌نامه‌ی خود با شیطان بود، بارگاس یوسای رمان‌نویس به گفت‌وگوی خود با «دیگری» ادامه می‌داد، و از وقایع‌نگاریِ رنج‌های مردمانش به توصیف شادی‌هایشان رو آورد. در ۱۹۸۸ شروع به نوشتنِ نوشته‌هایی کرد که خود آن‌ها را «داستان اروتیک» می‌نامید، و «در ستایش نامادری» را در دوره‌ای با نام اختصاصی «لبخند عمودی» به ویراستاری اُستر اُسکتز در بارسلون منتشر کرد. در یکی دو سال بعد، یک بار عشق اروتیک را به‌عنوان یک «complicidad defantasmas» («تبانی بین اشباح»، «هم‌دستیِ رؤیاها») تعریف کرده بود. این اشباح یا رؤیاها هرگز در کارهای بارگاس یوسا غایب نبوده‌اند، و در «نثرهای یادداشت دُن ریگوبرتو» و «در ستایش نامادری» تنها به لایه‌های سطحی متن نقل مکان کردند. کم‌اند رمان‌های اروتیکی (در هر زبانی که من از آن خبر دارم) که در این لایه‌ی احساس دست به اکتشاف بزنند بدون آن‌که در دام اندوه یا یأس نیفتند. کم‌اند رمان‌هایی که جرأت بازی‌گوشی به خود دهند؛ از ژرژ باتای گرفته تا نیکلسون بیکر، رمان‌نویسانِ اروتیک به‌طور طبیعی بر جزای گناه اصرار کرده‌اند. در عوض، بارگاس یوسا بدون هیچ لاپوشانی یا رمزگذاری یک نمایش پرماجرا ارائه می‌کند که ورود همگان به

آن آزاد است. «در ستایش نامادری» یک ورسیون شاد است از «فدر»[۶] با مختصری هم‌خوانی: نوجوانی تازه‌بالغ به‌نام «فونچو» هست که نامادری‌اش «لوکرسیای زیبا» را اغوا می‌کند، حال آن‌که «دُن ریگوبرتو» شوهر آن زن سعی می‌کند او را از طریق یک بازی متشکل از خیال‌پردازی‌های مبتکرانه‌ی اروتیک در چنگ نگه دارد. هرچند رمان به‌صورتی ناخوش‌آیند تمام می‌شود (لوکرسیا را از خانه بیرون می‌اندازد و ریگوبرتوی حسادت‌پیشه در غیاب او رنج می‌برد)، ولی [رمان] مانند حدیثی پرشوروشر و اروتیک است؛ مکاشفه‌ای که فصل دوم با نام «دفترهای یادداشت دُن ریگوبرتو» آن را مورد تأیید قرار می‌دهد. «در ستایش نامادری» مجموعه‌ای از تابلوهای زنده ارائه می‌کند بر اساس نقاشی‌های گوناگون، از «کاندولس، پادشاهِ لیدیا» اثر یوردانس گرفته تا «ابلاغ» اثرِ فرانسیسکو، و از این طریق دُن ریگوبرتو و پسر تازه‌بالغش به وصف جنبه‌های چشم‌گیر لوکرسیای زیبا می‌پردازند. در «دفترهای یادداشت» توصیفات منحصر به تابلوهای «اگون شیل» است. این خانواده‌ی دیونیس‌تبار از طریق نقاشی‌های رنج‌بار، پرتلاطم، و اروتیک خواهش‌های نفسانیشان را برآورده می‌کنند. کدام صحنه‌ها واقعی است، کدام رؤیای روزانه؟- البته اهمیت ندارد: لذّت جنسی تنها تا اندازه‌ای لذّتی فیزیکی است. بیش‌تر آن ساخته و پرداخته‌ی واژه‌ها، داستان‌ها و خیالات است. عاشق همان رمان‌نویس و نقاش است.

زبانِ بارگاس یوسا همواره در بستر باروک، در «دفترهای یادداشت» با همه نوع تفاوت ظریف بازی می‌کند: از زبانِ توصیفیِ سرد و بافاصله گرفته تا زبانِ کودکانه‌ی افراطی، از زبانِ عشق‌های روحانیِ اسپانیایی قرن هفده گرفته تا زبانِ سیاسی و تبلیغاتیِ پروی معاصر- و از این روست که کار مترجم این اثر به‌هیچ‌وجه آسان نیست. زبان انگلیسی در مقایسه با زبان اسپانیایی واژگان اروتیک محدودی دارد. شور و شوق موجود در واژگان اروتیک اسپانیولی در ترجمه‌ی انگلیسی به‌سرعت به سخنی آراسته با صنایع بدیعی بدل می‌شود، و استعاره‌های جنسی نیز به لیچار یا زبان طبّی. حتا شیرین‌ترین و معمولی‌ترین چیزها فاقد یک معادل مناسب در زبان محتاطِ انگلیسی است. و با این همه، قصه‌های اروتیک بارگاس یوسا بدون آن‌که لحن مناسب خود را

داشته باشند، در ورسیون انگلیسی خود هم‌چنان می‌درخشند، به تمامی لذت‌بخش‌اند، و گرامی‌داشتی هستند از این‌که چه‌گونه بدن ما بهشت را تصور می‌کند.

چه‌بسا ادبیات بزرگ، همان ادبیات که نرتروپ فرای آن را به مثابه‌ی «داشتن بینشی وسیع‌تر از بینشِ بهترین خوانندگان آن» تعریف کرده است، تا حدودی از کراهت اخلاقیِ پیش‌داوری جلوگیری کند، و نتواند در آنِ واحد هم ادبیاتِ بزرگ باشد و هم از ادبیات نفرت بورزد. چه‌بسا وقتی نویسنده‌ای از پیش‌داوری رو برنمی‌تابد، مهارتش را از دست بدهد، و واژه‌هایش از دنبال کردن او حذر کنند، و او فقط با کلمات قصار و مُهر و نشان خود بر پوسته‌ی زبان تنها بماند. این برای نرودا در شعرهای «ضد نیکسون»اش پیش آمد، و نیز برای چسترتون در ملاحظاتِ یهودستیزانه و عقاید نژادپرستانه‌اش، برای استرینبرگ در انتقادهای شدیدش علیه زنان، برای پیتر هاندکه در عذرآوری‌اش برای اعمال فاجعه‌بار صرب‌ها، برای پاند، برای سلین و برای بسیاری دیگران.

به‌نظر فرای، یک نویسنده‌ی بزرگ کسی است که در اثرش خوانندگان می‌توانند ببالند «بی‌آن‌که از محدوده‌ی اطراف خود خبر داشته باشند.» من بر این باورام که این سخن در باره‌ی بارگاس یوسای رمان‌نویس صدق می‌کند، همان نویسنده که کتاب‌های سنجش‌ناپذیرش- بلندپروازانه، خردمندانه، پرنخوت، بی‌نظم، ژرف، دل‌خراش، خشمگین، بازی‌گوش، متناقض، شفاف- ورای دریافت آن بارگاس یوسای دیگر، آن خواننده‌ی بی‌کفایت آن رمان‌ها، مصمّمانه به گستردن مرزهای خود ادامه می‌دهند.

این متن ترجمه‌ای‌ست از:

Manguel, Alberto,"The Blind Photographer", in: *Into the Looking-Glass Wood: Essays on Books, Reading, and the World*, Harvest Books, 2000, pp. 109-120.

پی‌نوشت‌ها:

۱- دو رمان معروف امیل‌زولا- م.

۲- Mr. Posnap: شخصیت معروف رمان «دوست مشترک ما» اثر چارلز دیکنز - م.

۳- فرانسیسکو پیزارو در ۱۵۳۱ با ۱۸۰ نفر از مزدوران مسلحش امپراتوری اینکا را تصرف کرد و یک سال بعد به‌جای آن لیما را به‌عنوان پایتخت پرو تأسیس کرد. م.

۴- رمان معروفِ ویرجینیا وولف- م.

۵- Rider Haggard: رمان‌نویس و سیاست‌مدار انگلیسی قرن نوزدهم- م.

۶- Phedre: مهم‌ترین تراژدی راسین (۱۶۷۷)- م.