

# آندره مالرو

(حماسه سرای تمدن‌ها)

کافئتان پیکون

مترجم: سیروس ذکاء



آندره مالرو از چهره‌هایی بدیع است که در سیاست و ادب و فرهنگ زمانه ما نقشی فاخر ایفا کرد و حیاتی پرماجرا داشت که از مشارکت در جنگ‌های داخلی اسپانیا و عضویت در نهضت مقاومت فرانسه علیه نازی‌ها تا تصدی سمت وزارت در دولت‌های ژنرال دوگل را در برمی‌گرفت.

کتاب حاضر ابعاد گوناگون و جذاب زندگی افسانه‌ای مالرو را در نظر خوانندگان زنده می‌کند.

*André Malraux*

فرهنگی

ISBN



9 789

۳۲۱۳۳ (۱) - ۴۶۱۵  
۹۶۴۰۰۷۰۹ -  
خوارزمی



آندره مالرو  
قیمت: ۱۵۰۰۰۰ ریال

شرکت انتشارات

636-X



67

آندره مالرو

(حماسه‌سرای تمدنها)

ناشر برگزیده

مفدهمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران



گائتان پیکون

آندره مالرو  
(حماسه سرای تمدن ها)

مترجم

سیروس ذکاء



تهران ۱۳۸۴

Picon, Gaetan

پیکون، گائتان

آندره مالرو (حماسه سرای تمدن‌ها) / گائتان پیکون؛ ترجمه سیروس ذکاء - تهران:  
شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

ISBN 964-445-636-X

دوازده، ۲۴۰ ص.: مصور، نمونه، عکس.

Malraux

عنوان اصلی

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.

چاپ دوم: ۱۳۸۴.

۱. مالرو، آندره، ۱۹۰۱ - ۱۹۷۶. Malraux, Andre. نقد و تفسیر. الف. ذکاء، سیروس،

مترجم، ۱۳۰۵ - ب. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. ج. عنوان.

۸۲۳/۹۱۲

۱۳ ی ۷۵ الف / PQ ۲۶۴۰

۱۳۷۳

۲۶۴۶ - ۷۳ م

کتابخانه ملی ایران

### آندره مالرو (حماسه سرای تمدن‌ها)

نویسنده: گائتان پیکون

مترجم: سیروس ذکاء

ویراستار: ناصر موفقیان

چاپ نخست: ۱۳۷۳

چاپ دوم: تابستان ۱۳۸۴؛ شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه  
حروفچینی و آماده‌سازی: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی  
لیتوگرافی: آبان؛ چاپ: سارنگ؛ صحافی: مهرآئین  
حق چاپ محفوظ است.



### شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

- اداره مرکزی: خیابان افریقا، چهارراه حقانی (جهان کودک)، کوچه کمان، پلاک ۴، کدپستی ۱۵۱۸۷۳۶۳۱۳؛ صندوق پستی ۱۵۸۷۵۹۶۴۷؛ تلفن: ۸۷۷۴۵۶۹۷۱؛ فاکس: ۸۷۷۴۵۷۲
- مرکز پخش: شرکت بازرگانی کتاب گستر، خیابان افریقا، بین بلوار ناهید و گلشهر، کوچه گلغام، پلاک ۱؛ کدپستی ۱۹۱۵۶۷۳۴۸۳؛ تلفن: ۲۰۲۴۱۴۱-۴۲؛ تلفکس: ۲۰۵۰۳۲۶
- آدرس اینترنتی: [www.Ketabgostar.com](http://www.Ketabgostar.com)    [info@ketabgostar.com](mailto:info@ketabgostar.com)
- فروشگاه یک: خیابان انقلاب - رویروی در اصلی دانشگاه تهران؛ تلفن: ۶۴۰۰۷۸۶

## فهرست مطالب

- نه \* یادداشت مترجم
- یازده \* گاهشمار رویدادهای مهم زندگی مالرو
- دوازده \* یادداشت ناشر اصلی
- ۱ \* متن کتاب
- ۱۶۹ \* پیگفتار
- ۱۷۵ \* گزیده‌هایی از چند اثر برجسته آندره مالرو
- ۱۷۷ ○ امید
- ۲۰۱ ○ ضد خاطرات
- ۲۱۵ ○ سرنوشت بشر
- ۲۲۱ ○ بلوطهایی که سرنگون می‌شوند
- ۲۲۷ \* چشم اندازهایی بر زندگی و آثار آندره مالرو
- ۲۳۹ \* فهرست آثار آندره مالرو

Monsieur - Je réponds d'abord aux questions de  
votre lettre :

a) Le cadre n'est pas, elle-même, pas fondamentalement.  
L'essentiel est de donner un cadre et appelle l'élément  
pas calien. Mais le cadre n'est pas, non plus, accidentel.  
Je vois qu'il y a dans une époque de notre époque, pour  
de lieux où la condition d'un hérosisme possible ne  
trouvent rien.

b) L'ouïe positive est peut-être excessif. Je ne dirai pas :  
comment faut-il vivre, mais : comment faut-il essayer  
de vivre.

Mais la question pour moi ne se pose pas tout à fait  
ainsi. Je ne réfléchis pas en termes affirmatifs, et  
je ne me refuse pas à dire : il y a d'abord un désir  
de la conscience. L'homme se pense, mais il n'est nullement  
nécessaire qu'il le fasse (et beaucoup ne le font pas) de  
devenir essentiel et dans l'opposition de deux systèmes  
de pensée, l'un qui tend à mettre l'homme et la vie en  
question, l'autre qui tend à dépasser toute question par  
une série d'activités. Spinoza contre Leibniz. Disons, pour  
simplifier, qu'il s'agit de reporter en termes précis  
le rapport de la vie et de la pensée. Ce ne serait pas  
la vie, comme on voit... Je ne sers que maquer la plume.  
C'est dans l'accomplissement de la vie que se trouve la dignité  
fondamentale de la pensée, et toute pensée qui justifie  
nécessairement l'univers s'occupe de ce qu'elle est autre chose  
qu'un espoir. Il faudrait mentionner pour moi.

Merci de votre lettre de. J'en ai reçu un grand nombre  
pour être sensible à celle qui témoignent d'un intérêt intelligent  
et d'un intérêt pour la vie. C'est, à ce point, à une  
sympathie

André Malraux



## یادداشت مترجم

کتاب گائتان پیکون یکی از بهترین و جامعترین کتابهایی است که درباره آثار مالرو نوشته شده است. مالرو خود این کتاب را قبل از انتشار دیده و یادداشتهایی در حاشیه بر آن افزوده است که در متن اصلی کتاب به چاپ رسیده. علاوه بر این، بخشهایی از آثار مختلف مالرو در پایان کتاب افزوده شده است.



مالرودر ۲۷ سالگی



مالرودر ۳۷ سالگی



مالرودر ۴۷ سالگی

## گاهشمار رویدادهای مهم زندگی مالرو

تولد: ۳ نوامبر ۱۹۰۱ در پاریس. تحصیلات: باستانشناسی و خاورشناسی

۱۹۲۳: عزیمت به آسیا. چین؛ هندوچین

۱۹۲۷-۱۹۲۸: مراجعت به فرانسه؛ انتشار فاتحان

۱۹۳۳: انتشار سرنوشت بشر

۱۹۳۴: عضو هیئت رئیسه اتحادیه بین‌المللی ضد تهاجم

۱۹۳۶: سازمان‌دهنده و فرمانده نیروی هوایی خارجی در خدمت

دولت جمهوریخواه اسپانیا

۱۹۴۰: در جنگ ضد آلمان نازی زخمی و اسیر می‌شود؛ از زندان

فرار می‌کند. عضو جنبش مقاومت ملی فرانسه

۱۹۴۴: حمله لشکر داس رایش آلمان؛ زخمی و اسیر و سپس آزاد

می‌شود. سرهنگ و فرمانده سپاه آلزاس-لورن؛ دریافت

نشان «صلیب آزادی» و نشانهای دیگر

۱۹۴۵: وزیر اطلاعات

۱۹۵۱: انتشار آوای خاموشی

۱۹۵۷: انتشار مسخ خدایان

۱۹۵۸: وزیر اطلاعات

۱۹۵۹-۱۹۶۹: وزیر مشاور در امور فرهنگی

۱۹۶۵: مسافرت به چین

۱۹۶۷: انتشار ضد خاطرات

۱۹۷۱: انتشار بلوطهایی که سرنگون می‌شوند

## یادداشت ناشر اصلی

آندره مالرو، در ضمن مرور بررسی خاصی که گائتان پیکون به تحلیل آرا و اندیشه‌های او اختصاص داده بود، در حاشیه بعضی از صفحات و پاره‌ای از مطالب کتاب، ملاحظات و تفکرات یا نکته‌سنجی‌هایی را یادداشت کرده بود که در مجموع صحت و دقت این بررسی را تأیید می‌کرد و وزنه پراهمیت تفاسیر خاصی را هم که خود مالرو از اندیشه‌های خویش به عمل آورده بود بدان می‌افزود. آگاهی خوانندگان این کتاب از تفاسیر و توضیحات یاد شده از هر لحاظ مطلوب به نظر می‌رسید، و خوشبختانه آندره مالرو و همچنین نویسنده کتاب، گائتان پیکون، که حاشیه‌نویسی‌های مالرو در حقیقت خطاب به وی بود، با پیشنهاد ناشر موافقت کردند و اجازه دادند که نوشته‌های مورد بحث را به نحوی در کتاب حاضر بگنجانند.

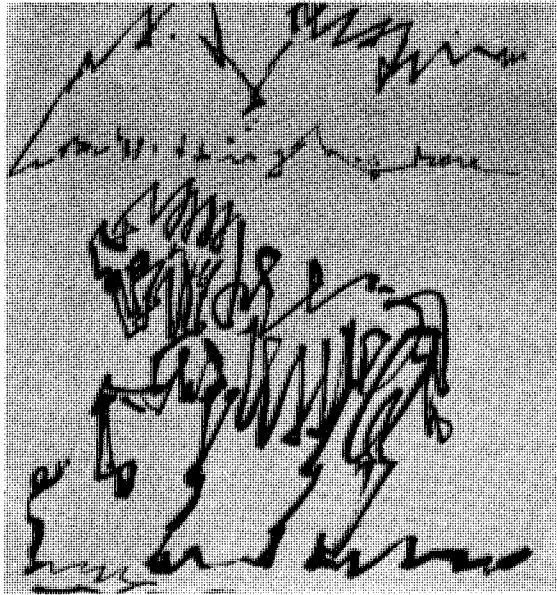
هریک از این ۴۵ یادداشت آندره مالرو را در صفحه مقابل مطلبی که انگیزه آن بوده است با حروف نازکتر به چاپ رسانده، آن را با شماره‌ای در کنار آخرین کلمه مطلب مورد بحث مشخص کرده‌ایم.

این آثار ناتمام — که شاید بیان نهایی خود را نیافته‌اند — و این زندگی — که کارهای آغاز شده در آن بیش از کارهای به پایان رسیده است — اینک سالهاست که با افسانه درآمیخته است. نه آثار مالرو، اگر آنها را از نظر ادبی بسنجیم، و نه زندگی او، اگر آن را از لحاظ عمل بسنجیم، جداگانه و به تنهایی برای توصیف وی کافی نیست. مالرو عظمت غیر متعارف خود را مدیون برخورد میان آثار ادبی و زندگی و مشتبه شدن آن دو با یکدیگر است. موفقیت واقعی مالرو نویسنده، و نیز موفقیت واقعی او به عنوان مرد عمل، چندان به سبب آثار یا اعمالش نیست، بلکه موفقیت مشترك این دوست که شخصیت خاص او را به وجود می‌آورد. (۱) از خلال کتابهای مالرو لحن پرتب و تاب تجربیات زندگی، و از خلال آنچه ما از زندگی وی می‌دانیم، چیزی که تحت تأثیرمان قرار می‌دهد، جست و جوی روشن بینانه تصویری از انسان است. «مبدل کردن تجربه‌ای هر چه وسیعتر به شعور و خود آگاهی»؛ مالرو وفاداری به این اندرز یکی از شخصیت‌های رمان /مید را هرگز فراموش نکرده است، و به همین سبب آثار خود را از زندگی بیرون می‌کشد.





آندره مالرو در زمان نوشتن فاتحان



طرح آندره ماسون برای کتاب فاتحان

۲

وی در این گفته قاطعیت به خرج می دهد، ولی پاسخهای فراوانی می توان برایش تدارك دید... زیرا اگر انسان آن چیزی نیست که مخفی می کند، فقط آن چیزی هم نیست که انجام می دهد.





ولی این هم راست است که شعوری چنین وسیع و روشن بین را نیز به تجربه مبدل می‌کند؛ زندگیش پاسخی است به پیامی که از وجود خود او سر برمی‌کشد. هر حادثه را آزمایشی از حقیقت درونی و به مثابه تحقق آن می‌داند. اگر مالرو با زندگیش می‌نویسد، برحسب اندیشه‌ای که از زندگی دارد، و به اقتضای آن، زندگی می‌کند. آثارش بیش از آنکه بیان ساده تجربه‌هایش باشد، شخصیتی را آشکار می‌سازد که بی‌شک با آنچه زندگی بر او عرضه داشته و از این هم بالاتر، با آنچه این شخصیت از زندگی به دست آورده، تعریف می‌شود.

آثار کمی اینچنین آشکارا به صیغه اول شخص مفرد نوشته شده‌اند و تا این حد نویسنده‌شان در آنها حضور و بر آنها تسلط دارد. شخصیت در اینجا، قبل از هر چیز اعمال انجام یافته و تجربه شده است: برخورد یک مرد و یک سرنوشت واقعی. «انسان آن چیزی نیست که مخفی می‌کند، بلکه آن چیزی است که انجام می‌دهد.» این کلام قاطع را ونسان برژه، قهرمان کتاب گردوبنان آلتنبورگ می‌گوید. (۲) مالرو مثل مانوئل، قهرمان کتاب امید، می‌داند که انسان خود را با فکر کردن درباره خویش نمی‌شناسد، بلکه وقتی می‌شناسد که تصادفی او را از عمل بازدارد.

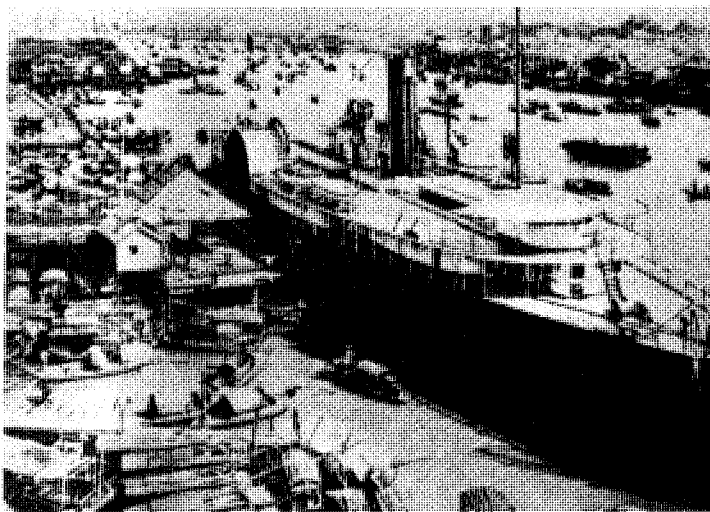
در باطن هر یک از کتابهای مالرو، حسابی با زندگی تسویه شده است. اثر از زندگی بیرون کشیده می‌شود: درخشان از تصویرهایش، لرزان از شور و هیجانش، پرغوغا از آشوبهایش، و سنگین از کشفهایش. مالرو در گفت و گو از فقر ادبی سالهای ۱۹۳۰ با ژولین گرین، که این مطلب را در یادداشت‌های روزانه‌اش

نقل کرده، می گوید: «می خواهید چه کار کنید؟ بین هجده سالگی و بیست سالگی زندگی مثل بازاری است که در آن اسناد بهادار می خرنند ولی نه با پول بلکه با عمل. و اکثر مردم چیزی نمی خرنند.» مالرو بهای آثارش را با اعمال خود پرداخته است. اگر آن طور که زیست نزیسته بود، بی شك نمی توانست چنین کتابهایی بنویسد: مواد آثار داستانش را به دست نمی داشت و قطعاً آثاری درجه دو از خود باقی می گذاشت، زیرا تمام نبوغ وی از هماهنگی تجربیات زندگی ای وابسته به وقایع «تاریخ» و امکانات بالقوه برای بیان آنها ناشی می شود.

برای نوشتن کتابهای اساسیش مجبور بوده است صبر کند — نه برای پختگی و کمال استعدادش که ثمره نهایی زندانی شدن طولانی در ادبیات است — بلکه برای کسب تجربیات واقعی زندگی. کتاب ماههای کاغذی و سرزمین دیوانگان آثاری عاری از معنی نیستند، ولی نوجوان پر استعدادی که آنها را نوشته و به ماکس ژاکوب تقدیم کرده یا تحت توجهات هوفمان قرار داده ابداً به نوجوانی شباهت ندارد که بعداً با کتاب فاتحان به صحنه آمد. مونترلان در کتاب رؤیا، ژیونو در کتاب تپه، ژیرودو در کتاب شهرستانیها، و دریو لا روشل در کتاب پرسشها با ناشیگریهای نویسنده ای مبتدی مخفی هستند، ولی در عین حال اعتماد به نفس کسی را دارند که میدان عمل خود را پیدا کرده است. آشکار است که مالرو در داستانهای اولیه اش هنوز میدان عمل خود را پیدا نکرده. نثر دقیق، خوش آهنگ، و درخشان ولی بدون رنگ شخصی وی هنوز شور و هیجان و ضربانی را که بعداً موجب شهرتش

خواهند شد ندارد. فقط در برابر زندگی و وقایع تاریخ است که مالرو با پیوند دادن بی‌تابانه و لجوجانه عمل خود به آنها، در هر کجا که باشد، نبوغ خود را پیدا می‌کند.

اگر وسوسه غرب را می‌نویسد (که هنوز سبک تمام عیار او را ندارد ولی کاملاً حاصل اندیشه و سلوک خود اوست)، برای این است که تضاد بین آرمان غربی و تعلق‌ناپذیری کیهانی شرق را احساس و ضبط کرده است، و نیز برای اینکه دیده است این فرهنگ اروپایی، که وی از آن در رنج است ولی قادر به دورافکندن آن نیست، چگونه با نوری از نورهای ته دنیا روشن می‌شود. اگر فاتحان و سرنوشت بشر را می‌نویسد برای این است که در حرکت‌های انقلابی که می‌کوشند شکل نوینی به آسیا (۳) بدهند شرکت کرده است و، همان‌طور که بیست سال بعد نوشته، برای اینکه در محل و در بحبوحه عمل «نوعی قهرمان مشاهده کرده است که در وجودش استعداد عمل، فرهنگ، و روشن بینی به هم پیوسته‌اند». اگر راه شاهی را می‌نویسد، برای این است که خود نیز، در سرزمین شورشیان، به جست و جوی معبدهای گم شده در جنگل رفته است. اگر امید را می‌نویسد، برای این است که تصویرهای جنگ اسپانیا، خشونت و شور آن، همچون زخمی شفانایافته هنوز در وجودش باقی است. اگر گردوئبان آلتنبورگ را می‌نویسد، برای این است که او خود همان زندانی سال ۱۹۴۰ است که چهره ابدی انسان را در چهره زخمیها و اسیرانی که رفقای او بودند و نیز در چهره راننده تانکی که در گودالی افتاده و با رسیدن صبح از مرگ نجات می‌یابد، دیده است. و نسان برژه



شهر کانتون در ۱۹۲۵

۳

آخر برای چه به آسیا رفتی؟ آیا می‌دانید که این موضوع را والری، وقتی برای نخستین بار ملاقاتش کردم، از من پرسید؟



عکس روی جلد ترجمه کتاب فاتحان به زبان کروآتی

قصه داشت کتاب زندگیش را تحت عنوان ملاقات با انسان بنویسد. آثار مالرو نیز چیزی جز چکیده خاطرات و ملاقاتهایش نیستند. او با عناصر داستانی آثارش تقریباً همان ارتباطی را دارد که لورنس با خاطرات خود داشته و با آنها هفت ستون خرد را نگاشته است. مالرو هرگز از نوشتن «خاطراتش» بازنیاستاده: گویی موضوعی جز زندگی خود برای نوشتن ندارد و باید قبل از نوشتن و برای نوشتن زندگی کند.

موضوعها، حوادث، چهره‌ها از تجربیات وی بیرون می‌آیند و حتی تصاویر نیز، که به آثارش فعلیتی محسوس می‌بخشند، گویی با او، نه در روی کاغذ، بلکه در زندگی روبه‌رو شده‌اند: در یکی از کوچ‌های شانگهای یا کانتون، در یکی از میدانهای تولدو، در کوههای گوادالاخارا همراه با نسیمی آمیخته به بوی خون و بوی خاک آمده‌اند. تصویر در این آثار غالباً استعاره است، نه تصویری ساده و عریان همچون عکس، بلکه تصویری که نشان از قدرت شخصی او برای اسلوب‌سازی دارد، اما از برخورد زنده چیزی با شخصی حاصل شده که اسلوب و شیوه خود را بر آن تحمیل کرده است. حال و هوای امور تجربه شده است که تصاویر کتابهای اولیه مالرو را از تصاویر کتابهای بعدیش، که در آنها بر خود مسلط شده، جدا می‌کند. این کتابها رنگ و بوی مالرو را با خود دارند، برای اینکه چنگالهای زندگی، از ورای سبک و اسلوبشان، عمیقاً در گوشت و پوست آنها فرورفته است. این کوچ‌های آسیایی، که يك اروپایی کشفشان می‌کند و «صدای سکه‌های نقره که صرافان با چکشهای کوچکشان می‌آزمایند» در آنها شنیده می‌شود، این

کوچه‌های کانتون و هونگ کنگ و سایگون «با دکانهایی که فروشندگان بی حرکت، میان کاسه‌های آبی روی هم چیده شده، در آنها چرت می‌زنند»، خیابانهای پرتب و تاب شانگهای که جماعتی در آنها در کمین نشسته، روشنایی بهار در کوبه<sup>۱</sup> و «خلیج زیبای آن که از نور آفتاب اشباع شده»، جنگل گردو غبار شده‌ای که کلود و پرکن در آن فرومی‌روند، تمام اینها را مالرو پیش از نوشتنشان دیده است. هیاهوی «کامیونهای انباشته از تفنگ را که بر مادرید تسلیم شده در شب تابستان مسلط شده‌اند» شنیده است. طراوت و خنکی آب دادن به گلها را به هنگام غروب در بارسلون و بوی انبارهای گوشت را در تولدو، که یادآور بوی مردابهای آسیاست، احساس کرده است. غوغای سیلابها را، که با نعره حیوانات درنده در گردنه‌های لینارس درهم آمیخته، شنیده است. «کسالت مسلمانان» را، که در ماجرای سفر ونسان برژه به توران از آن سخن می‌گوید، احساس کرده و مثل او، دور از اروپا، در خیال خود «نرده‌های رنگارنگ موزه‌های تمام‌نشدنی را در آگهیها» و جعبه آینه مغازه‌ها و خصوصیات شب بندر ماریسی را دیده است، و نیز در خاطرات خویش است که به جست و جوی آنها می‌رود.

همچنانکه رمانهای مالرو حاصل تجربیات وی از زندگی است، نوشته‌هایش درباره هنر — ساتورن، آوای خاموشی، مقدمه موزه خیالی مجسمه‌ها — نیز از تجربیات زنده او (اگر نه تجربیات

---

(۱) Kobe، یکی از بنادر ژاپن.

عملی) در زمینه هنرهای تجسمی حاصل شده است. در آثار داستانی‌ش نوآوری و در تحقیقات هنریش احساس تعهد نویسنده کم نیست. هنر در اینجا دیدار است و شوق و نه موضوعی مربوط به هوشمندی (ولو ممتاز). مالرو خود گفته است: «وقتی می‌کوشم چیزی را که انقلاب اسپانیا برایم آشکار کرده بازگو کنم، امید را می‌نویسم. وقتی سعی می‌کنم چیزی را بازگو کنم که هنر و تحولات اخیرش برایم آشکار ساخته، آوای خاموشی را می‌نویسم.» این دو نوع تجربه در عرصه‌ای به هم می‌رسند، و آن عرصه زندگی است. هنر نیز مانند انقلاب مسئله نیست، رشته و زمینه است. تصاویر حاصل از هنر و تصاویر حاصل از زندگی در آثار مالرو همواره رابطه‌ای تنگاتنگ دارند. سگ مانوئل در کتاب امید، «مثل سگهای حک شده در حجاریها دراز کشیده» است. پناهندگان در جاده‌های اسپانیا «با حرکت چندین هزار ساله فرار از مصر» پیش می‌روند. نقل‌کننده کتاب گردوینان آلتنبورگ درمقابل شادی پرسرو صدا و هیاهوی همراهان اسیر خود به بروگل فکر می‌کند. به‌طور معکوس، نوشته‌های تحقیقیش، خاطرات زندگی را بازگو می‌کنند. مالرو در آوای خاموشی همچون رمانهای خود به صیغه «من» سخن می‌گوید: «اقیانوس را در اطراف جزایر مالزی دیدم که با مدوزه‌های فسفریش می‌درخشید»...: این پایان آوای خاموشی است نه آغاز فاتحان. «بت‌واره‌های اقوام وحشی را در موزه نورمبرگ دیدم که خنده بسیار کهنسالشان، با آخرین دوده‌های نازکی که از توده ویرانیه‌ها برمی‌خاست و با زن دوچرخه‌سواری که بار یاسمن داشت و

درمیان آواز راننده‌های سیاه‌پوست کامیونها در آنجا رکاب می‌زد، توجیه می‌شد: «این صفحه‌ای از آوای خاموشی است.» در بولیو-سور-دوردونی آگهی‌های بسیج عمومی را دیدم. کلیسای بولیو یکی از زیباترین سردرهای دورهٔ رمان را داراست. تنها سردری که پیکر تراش در آن، پشت بازوهای مسیح که بر روی جهان گشوده شده، بازوهای صلیب را همچون سایه‌ای تهدیدکننده نشان داده است: «و این صفحه‌ای از گردوبنان آلتنبورگ است.»

مالرو برای حضور داشتن احتیاجی به گفتن «من» ندارد. «آ.د.» در کتاب *وسوسهٔ غرب* همان قدر خود اوست که نویسنده‌ای که مقالهٔ تحقیقی «دربارهٔ جوانان اروپایی» را امضا کرده است. کلودوانک همان قدر نقل‌کنندهٔ راه شاهی است که قهرمان فاتحان گویندهٔ داستان به صیغهٔ اول شخص مفرد است. ونسان برژه همان قدر خود مالروست که پسرش که به صیغهٔ «من» سخن می‌گوید. رمانهایی که به صیغهٔ سوم شخص مفرد نوشته شده‌اند رابطهٔ مالرو را با تجربیات شخصیش قطع نمی‌کنند و حتی کاهش نمی‌دهند: در این حال چیزی که پا درمیان می‌نهد مسائل فنی رمان نویسی و نکات مربوط به زیبایی‌شناسی است. راه شاهی این احساس را در خواننده برمی‌انگیزد که موضوع کتاب ماجرای اختراع شده و حادثه‌ای کاملاً افسانه‌وار است که با کاربرد صیغهٔ اول شخص مفرد مناسبی ندارد. سرنوشت بشر ساختمان‌ی وسیع‌تر و پیچیده‌تر از آن دارد که بتوان شخصیتی مرکزی و ممتاز



را در آن پذیرفت. و کتاب امید، که در میان آثار مالرو (به اضافه فاتحان) از همه به زندگی نزدیکتر است و حالت ساختگی کمتری دارد، به علت وسعت و عظمت حماسه‌ایش، کاربرد صیغه اول شخص را نمی‌پذیرد. مالرو وقتی که درباره لورنس عربستان می‌نویسد، از زندگی‌ای سخن می‌گوید که زندگی خود او را مسحور کرده است (۴)، همان‌طور که وقتی درباره هنر می‌نویسد، از عشق و شوری سخن می‌گوید که وجودش را تحت تأثیر قرار داده است — بدین‌گونه، تمام آثار وی در واقع به صیغه اول شخص نوشته شده‌اند.

نوشته‌های داستانی که قوه تخیل در آنها سهمی چنین اندک داشته باشد نادرند. اگر مالرو مطلبی را وسعت می‌دهد و حالت ساختگی به آن می‌بخشد، در واقع آنچه را از تجربیات خود به دست آورده است بازسازی می‌کند ولی چیزی به آن نمی‌افزاید. تا آنجا که خواننده در برابر این آثار، که زیباییشان چون و چرا بر نمی‌دارد، بیشتر به یاد کتابهای بزرگ تجربیات و مشاهدات شخصی می‌افتد تا به یاد آثار داستانی بزرگی که قبلاً در تاریخ ادبیات وجود داشته است.

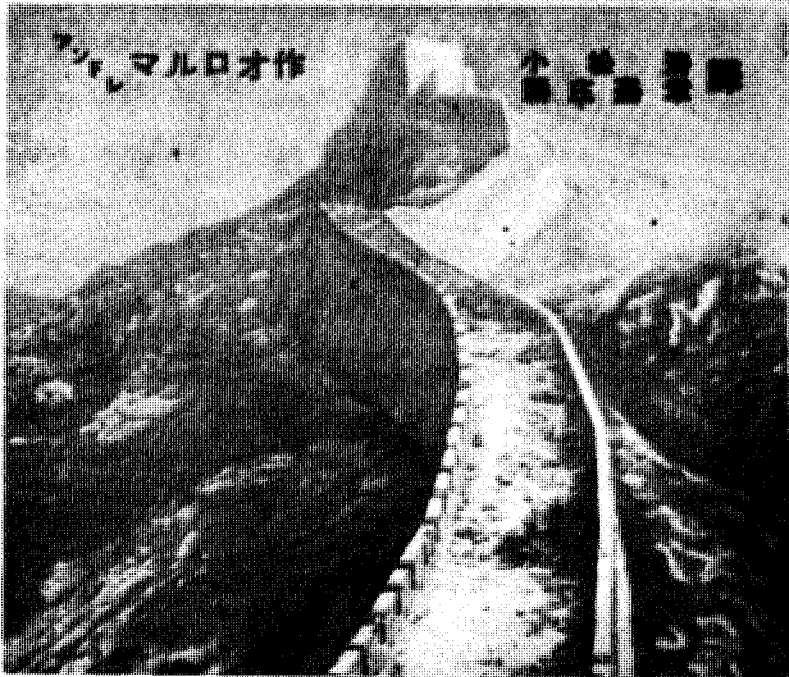
زندگی لورنس مرا مسحور نمی‌کند، بلکه کنجکاویم را سخت برمی‌انگیزد. زندگی ت.ا. لورنس شدت اتهام‌انگیز است، زندگی نمونه نیست و نمی‌خواهد هم باشد.

★ 大陸文學叢書 3

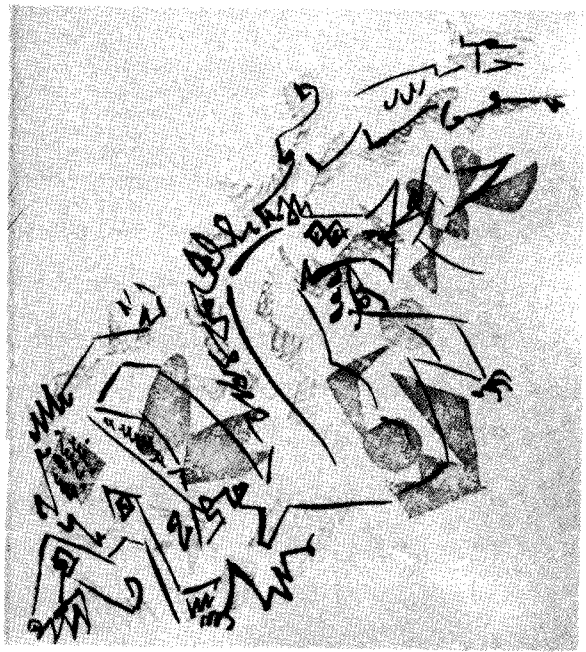
10

# 上海の嵐

— 人間の條件 —



آیا این نشانی از حقارت است؟ در مورد کتاب *امید* بخصوص صحبت از خبرنگاری به میان آمده است، ولی روشن است که این کمبود تخیل نوعی امتناع از تخیل است و موفقیت این آثار در این نهفته است که محرومیت را به ارزشی مثبت مبدل می کنند. همچنانکه دیگران احتیاج به تخیل دارند، مالرو احتیاج به مضامین تجربه شده و احساس شده دارد؛ و قطعی است که — تا اطلاع ثانوی — موفقیت نه در دستاوردهای تخیل بلکه در جهت معکوس آن است. کتاب *فاتحان* در مقایسه با *راه شاهی* نوعی نوشته خبرنگارانه محسوب می شود، ولی از هر جهت بر آن برتری دارد. ساختگی ترین داستانهای مالرو، دوران تحقیر، در عین حال غیر قانع کننده ترین کتابهای اوست. سرنوشت بشر با اینکه از سرچشمه تجربیات شخصی سیراب می شود، بسان *امید* شکل و قالب خود را از این سرچشمه نمی گیرد و از عناصر دیگری به وجود می آید، و به همین جهت با اینکه از طولیترین و هدایت شده ترین و عمیقترین کتابهای مالروست، خالی از نوعی تصنع و زیب و زیور نیست و آن خودجوشی و جهش بی نظیر *امید* را ندارد. هرگونه اختراعی در این آثار با نوعی خستگی و جمود ناراحت کننده برملا می شود: چیزی را که دیگران از راه تخیل افسارگسیخته به دست می آورند — غنای مطلب و زنده بودن آن — مالرو آن را از تجربیات خویش به دست می آورد. خودجوشی *آوای خاموشی* به این خودجوشی *امید* پاسخ می دهد. این دو کتاب بی شک از الهام آمیزترین کتابهای مالرو به شمار می روند، زیرا از پشتوانه دارترین آثار او هستند و از آنجا که بر تجربیاتی وسیع تکیه



طرح آبرنگ، کار آندره ماسون برای کتاب  
فاتحان

۵

ولی این وسوسه تمدنهای دیگر است که رنگ و بوی خاص  
تمدن من، و شاید زندگی خود من، را پدید می آورد. دست کم  
به نظر من چنین است.

دارند، در آنها دیگر جای خالی برای پر کردن وجود ندارد. ناهمسان بودن حوادث گردو بُنان آلتنبورگ که کاملاً محسوس است از همین قانون تبعیت می‌کند: حوادث جنگ ۱۹۱۴ که مالرو باید آنها را اختراع کند، در مقایسه با حوادث جنگ ۱۹۴۰ که مالرو خود از آن خاطراتی دارد، تصنعی و خشک به نظر می‌رسند. آیا این نوعی خبرنگاری است؟ مسلماً نه. زیرا در مورد مالرو امر تجربه شده منجر به یادداشت کردن عینی وقایع نمی‌شود، بلکه به نوعی تغزل اجباری می‌انجامد. امر تجربه شده به نوشته‌اش سبکی می‌دهد که شبیه به تغییر شکل دادن است.

حوادثی که مواد این آثار را فراهم می‌آورند حوادث تجربه شده ولی خارجی هستند. این برخورد مالرو با تاریخ است که تبدیل به سرگذشت مالرو می‌شود. گویی او زندگی‌ای جز زندگی عصر خود ندارد و نمی‌خواهد داشته باشد (۵)، و این دلیل اساسی اعتبار و شأنی است که او در نظر نسلی دارد که سرنوشت‌های فردی در آن غالباً با سرنوشت همگانی اشتباه می‌شود.

اگر قبول کنیم که مالرو خود را در آثارش ترسیم می‌کند، نخستین تصویری که از او دریافت می‌داریم چنین است: هماهنگی عجیب با عصر خود و نوعی ارتباط بی‌واسطه و حیاتی با تمام تکان‌های آن عصر پر آشوب. هرگاه که من به آثار مالرو فکر می‌کنم، به یاد صفحه‌ای از کتاب *انحطاط غرب* می‌افتم: صفحه‌ای که اشینگلر در آن، با اشاره به اندیشهٔ مزمن تاریخ که بر تمدن «فاوستی» تسلط دارد، از ساعت‌هایی سخن می‌گوید که نوای زنگشان از بالای برجها و قلعه‌ها و بلندبهای تمام شهرها و

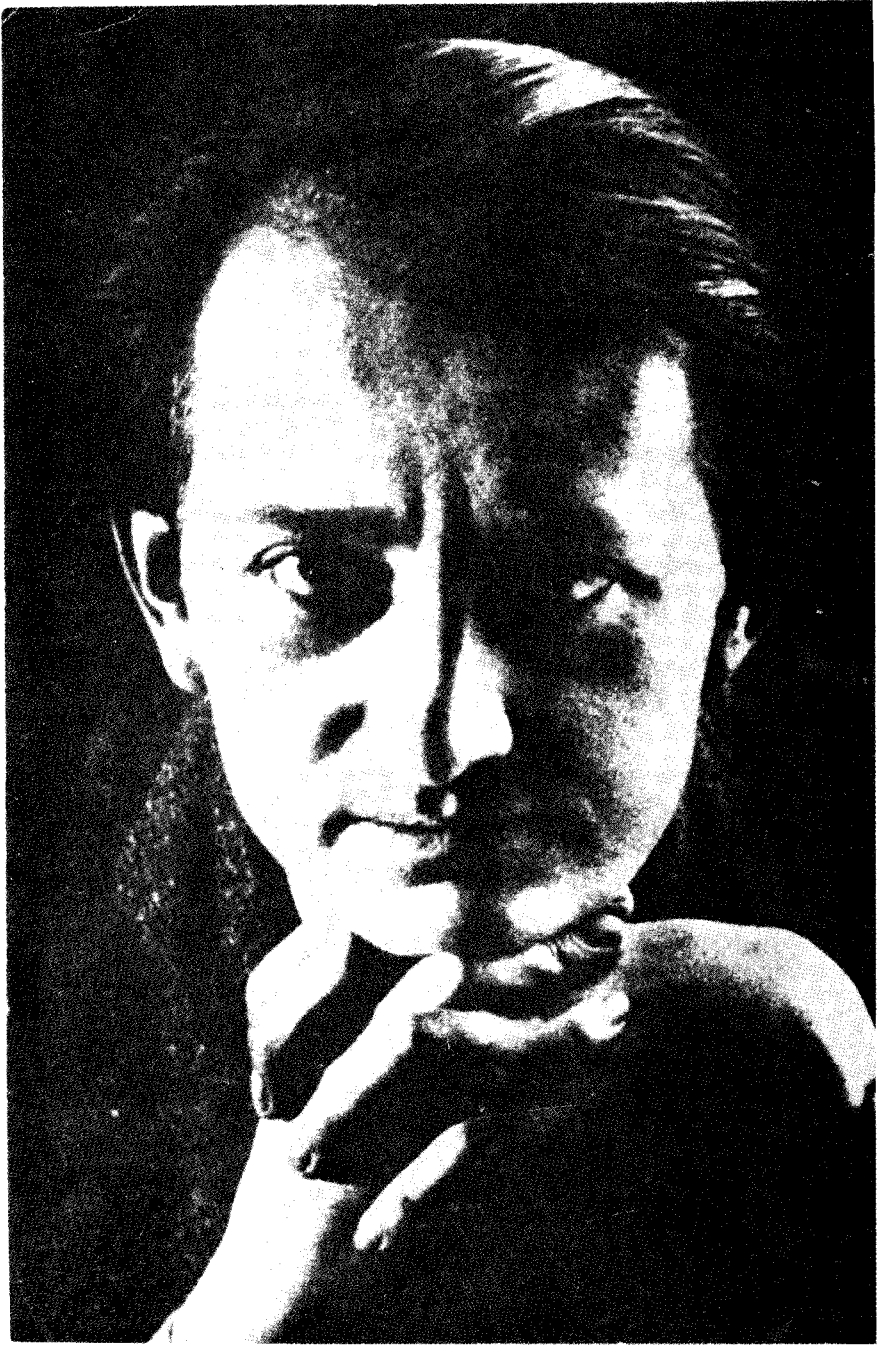


طرح آبرنگ، کار آندره ماسون برای کتاب  
فاتحان

۶

از دیدگاه هنری اصل مطلب در همین جاست. بعداً به این  
نکته بازخواهیم گشت.

دهکده‌های اروپا به گوش می‌رسد. در هر صفحه این آثار نیز زنگ ساعت تاریخ نواخته می‌شود. اگر مالرو اختراع کردن را دوست ندارد و از واقعیت‌های عصر خود مایه می‌گیرد، علتش این است که قویترین اساطیر و مسلط‌ترین تخیلات از تاریخ خونین و پر آشوب این قرن بیستم ناشی می‌شود که با تعریف پیامبرانه نیچه یعنی «دوران کلاسیک جنگ» مطابقت دارد. مالرویی که دوست دارد این جمله ناپلئون را نقل کند: «فاجعه اکنون سیاست است»، در بافت تاریخی عصر خود تنها عنصر شورانگیز و داستان‌گونه‌ای را که با امکانات بیانی او مناسبت دارد تشخیص داده است. آنچه تاریخ برای مالرو فراهم می‌آورد همان است که او ممکن بود اختراع کند. به همین علت است که امر تجربه شده در نزد او به فاجعه تبدیل می‌شود و نه به خبرنگاری: سبک حوادث با سبک شخصی او یکی می‌شود و گویی روح شاعری فاجعه‌سرا در وجودش قرار دارد. به هنگام تجسم عینی واقعیت‌های یک رمان، همچنان به سخن گفتن از خویش ادامه می‌دهد: زمان او با داستان‌های هماهنگ می‌شود، همچنانکه با سبکش نیز. این هماهنگی چنان عمیق است که وقایع تاریخ در آثار او به نحوی رخ می‌دهند که ممکن بود در شخصیت‌ترین تخیلات رخ دهند، و این انقلابها و جنگها، که هر یک از ما غوغا و آشوبشان را شنیده و سیمای خارجیشان را دیده است، نمی‌دانم در اینجا چه حالت غیر واقعی کابوسمانندی به خود می‌گیرند که گویی شاعر آنها را از عمیقترین و دورترین رؤیاهای خود بیرون کشیده است. (۶)



آندره مالرو در زمان نگارش راه شاهی



آثار مالرو به صیغهٔ اول شخص مفرد نوشته شده است. در این حرفی نیست. اما بسیار چیزها لازم است تا «من»ی که این آثار به روی صحنه می‌آورند، فقط کسی باشد که در این ماجراها شرکت داشته و آنها را به یاد می‌آورد. ولی عمیقتر که بنگریم او کسی است که این ماجراها را فرامی‌خواند، برمی‌انگیزد، می‌سازد. آثار او بیانگر زندگی و شخصیتی است که این زندگی برای خود آشکار ساخته است. اما این زندگی، زندگی خاصی است که شخصیتی برای خویش برگزیده است، و بیش از آنکه بدان تعلق داشته باشد از آن می‌گریزد.

شکی نیست که مالرو دوست دارد بگوید که انسان چیزی نیست مگر آنچه انجام می‌دهد؛ بگوید که با تفکر دربارهٔ خویشتن نیست که انسان خود را کشف می‌کند؛ بگوید که مردم زندگی را همان‌طور کشف می‌کنند که جنگ را، و از مجموع این کشفیات است که شخصیتی سر برمی‌کشد. بی‌تردید پیداست که مالرو به نوعی «اصالت تجربه» یا «اصالت وجود» روانشناختی اعتقاد دارد: اگر راست باشد که انسان از «دیگری» آغاز می‌شود و همهٔ ما

در برابر آینده مثل مانوئل صفحهٔ آخر امید هستیم: «و مانوئل مرد دیگری خواهد شد که خود نیز نمی شناسدش...»، در این صورت فرد چیزی نیست مگر نوری که زندگی بر سایه‌ای می تاباند که پیش از آن هیچ است. با اینهمه، مالرو، به علت سبک زندگی و سبک آثارش، بیشتر القاکنندهٔ تسخیر زندگی توسط انسان است تا تسخیر انسان توسط زندگی. اگر انسان چیزی است که انجام می دهد، نخست آن چیزی است که خواسته است انجام دهد: انسان، نه در واقع، بلکه در ارادهٔ خود خلاصه می شود. مالرو تجربه را به خود آگاهی مبدل می کند: ولی قبلاً خود آگاهی را به تجربه مبدل کرده است. بنابراین همه چیز ما را دعوت می کند که در مورد مالرو از تصویر ظاهری حادثه و مادهٔ عمل و صحنه آرای تاریخ فراتر رویم تا به وجدانی که در صدد تحقق بخشیدن به خود و آزمودن خویش و پیوستن به خود است برسیم و در روشنایی کامل قرارش دهیم.

زیرا حوادثی که مالرو از آنها برای ما سخن می گوید بندرت در راه خود بدانها برخورد است و تقریباً همیشه مجبور بوده است به جست و جوی آنها برود. تمام اقدامات او نتیجهٔ تعهد ارادی و شخصی وی بوده است: حتی در جنگ ۱۹۴۰ کمتر به عنوان سرباز شرکت داشته است تا به عنوان عضوی از جبههٔ مقاومت فرانسه. چیزی چشمگیرتر از حساسیت او، از هماهنگی او با عصر خود، وجود ندارد: تقریباً می توان از نوعی روشن بینی شگفت آور و پیامبرانه سخن به میان آورد. اما آیا نباید بیش از روشن بینی از نوعی مشارکت سخن گفت؟ عصر او در برابرش به

مشابه چیزی نبوده است که هوشیاری بی نهایت روشن بینش، به دلیل آزادی کامل، کشف کرده و حدس زده باشد: عصر او همچون پاسخی بوده است به يك دعوت. همه می دانند که حوادث تا چه حد به آثار این نویسنده وسعت داده اند. آثاری که پیامبرانه «فعلیت قرن بیستم» را مطرح کرده اند. اما این فعلیت ممکن بود چنان نباشد که هست: هر تفکری درباره تاریخ، هنگامی که بدون جانبداری به عمل آید، جنبه ای ممکن الوقوع دارد. اگر مالرو عصر فاجعه آلودی را که ما در آن زندگی می کنیم پیش بینی کرده، به این دلیل است که برای آن ساخته شده است: از سوی دیگر چنین اتفاق افتاده که این عصر پیش بیاید. پیش آمدن دوران تحقیر یا دوران کلاسیک جنگها آن قدر که حاکی از خوش اقبالی اثری و اندیشه ای است حاکی از روشن بینی کسی نیست (خواه نامش مالرو باشد یا نیچه). مالرو کاری جز اعلام فاجعه نمی تواند بکند، زیرا کسی است که برای فاجعه ساخته شده؛ نه اینکه بدبختی را دوست داشته باشد، بلکه برای اینکه آن را فرامی خواند تا خود را بیازماید. یا به عبارت بهتر: حوادث بزرگ را فرامی خواند (پیکار را، نه شکست را؛ امر استثنایی و عظیم را، نه لزوماً فاجعه را)، برای اینکه او مرد موقعیتهای افراطی است. امکان داشت که آثار وی تصویر راستینی از جهان نشوند، ولی ارزش باطنی آنها لطمه نمی خورد، زیرا قبل از هر چیز تصویر راستینی از آفریننده خود آنهاست.

زمانه او خود را شبیه این آثار کرده است. و همچنین سرنوشت خود نویسنده... مالرو همیشه چیزی را که واقعاً تجربه کرده بیان

نمی‌کند: غالباً چیزی را که فقط دیده و از نزدیک آن گذشته است بیان می‌کند. به آن چیزی که بر اندیشه او مسلط است نزدیک می‌شود و حتی به آن دست هم نمی‌یابد. هنگامی که فاتحان، راه شاهی، و امید را می‌نویسد می‌داند که پیکار، مبارزه علیه جنگل، و مبارزه با انسانها چیست، ولی از اسارت و شکنجه بی‌خبر است. او، نه پرکن بوده است که به سوی بومیان «موی» رفته بود، نه کاسنر که به زندان افتاده بود، و نه هرناندز در برابر چوبه دار. اگر خستگی ناپذیرانه به تشریح چنین صحنه‌هایی می‌پردازد، برای آن است که این صحنه‌ها عمیقترین اندیشه‌های مسلط بر وجود او را بیان می‌دارند: نوعی مسحورشدگی که هم ترس و هم ناشکیبایی در برابر آزمایش است. نوعی اجبار سرنوشت به برداشتن نقاب از روی خود. بنابراین آینده می‌بایست مالرو را در برابر برخی از این آزمایشها قرار دهد. او نیز مثل کاسنر به زندان افتاده و مورد بازجویی قرار گرفته، و مثل پرکن و هرناندز لحظه‌ای را که آدم به سوی شکنجه می‌رود و یا خیال می‌کند که به سویش می‌رود شناخته است. آیا این نوعی احساس پیش از وقوع نیست؟ نه، بیشتر اراده و خواست است. مالرو در راهی قدم نهاده است که در آن با چنین آزمایشهایی روبه‌رو می‌شوند. از سوی دیگر در همکاری ونسان برژه و آنور — که در گردوبنان آلتنبورگ از آن سخن رفته — طرح اولیه چیزی را که بعداً همکاری مالرو با ژنرال دوگل خواهد بود می‌بینیم: جالب است که برای نخستین بار، اندکی قبل از آنکه مالرو فرمانده هنگ آلاس — لورن بشود، آلاس در آثار مالرو ظاهر می‌شود. (۷) زندگی به رؤیاها تحقق

GONCOURT 1933

GONCOURT  
1933



LA  
CONDITION  
HUMAINE

*Roman par*

**MALRAUX**

*nrf*

۷

پیش از جنگ، من با ایالت آژاس (که امروز سخت بدان  
وابسته‌ام) رابطه‌ای جز بعضی علائق توریستی نداشتم.

گردوبنان آلتنبورگ زاییده ضرورتی است که برای تبدیل مکان فلاندر در زمان خود احساس می‌کردم، چون جنگل می‌بایست جای دریا را می‌گرفت. و بعد، موضوع ضرورتی حادثر پیش آمد که عبارت بود از لزوم حضور ونسان برژه در صحنه گازها، که در جبهه آلمان و روسیه به وقوع پیوست و من جرئت نکردم آن را تغییر مکان دهم. سه سال بعد بود که من از سوی سرکردگان گروههای مقاومت ملی، که توانسته بودند آلزاسیهای فراری را در استانهای مرکزی بسیج و سازماندهی کنند، به عنوان فرمانده هنگ آلزاس - لورن انتخاب شدم.

می‌دانید که پس از این تاریخ تمام رویدادهای قاطع زندگی من، و حتی نام کوچه و خیابانهایی که محل وقوع آنها بوده، به نحوی با آلزاس ارتباط داشته است...

چنین ارتباطی میان آثار بعضی از نویسندگان و وقایع زندگی خود آنان حیرت‌انگیز است. ویکتور هوگو کتاب ماریون دولورم را پیش از آشنایی با ژولیت دروئه نوشت، و البته تردیدی نیست که مطلب را باید در زمینه‌ای عمیقتر از زمینه «برخوردها» دنبال کرد. زندگی کمتر به رویدادهای ساختگی میدان می‌دهد تا به معادلهای چنین رویدادهایی در ذهن رمان‌نویسها. زندگی کمتر به امر واقع می‌پردازد تا به عواقب آن. و این عواقب، که پس از مرگ هنرمند هم مشهورند، اغلب از دید او پنهان می‌مانند، زیرا که چشم‌انداز سرنوشت لزوماً همان چشم‌انداز زندگی نیست. اگر داستایفسکی نبوغ حقیقی خود را در تبعیدگاه به دست آورده باشد، پس محکومیت او آن بدبختی و حادثه‌ای نبوده است که همه - و شخص خود او - در ابتدا می‌پنداشته‌اند. زبان سرنوشت را نمی‌توان تا حد زبان زندگی‌نامه‌نویسی متعارف تنزل داد، ولی مطمئن نیستم که هیچ‌گونه تحلیلی را برتابد.

می بخشد، همچنانکه اوهام را به منصبه ظهور می رساند.  
سرنوشت مالرو شبیه خود اوست، همچنانکه قرن وی شبیه  
اوست: این بدان معنی است که حوادث، کمتر از آنکه او به دعوت  
آنها پاسخ گوید، شخصیت او را می سازند. یگانه موضوع این آثار  
غیر شخصی، که از سرگذشت سیاسی قرن بیستم به سرگذشت  
آفرینش هنری می پیوندد و در طی آنها سرنوشت مشترك انسانها  
تحلیل می شود، پیام آمرانه همین شخصیت است — حرکتی که  
به وسیله آن شخصیت مورد بحث سرنوشتی را که بدان نیازمند  
است به خود می دهد تا همان چیزی بشود که می خواهد.  
آثار مالرو، که از قبول هر نوع روانشناسی و هر نوع تحلیل  
امتناع می ورزند، در باطن چیزی جز روانشناسی گسترده آفریننده  
خود نیستند.



جلد اولین چاپ سرنوشت بشر  
آندره مالرو در زمان انتشار  
سرنوشت بشر



خود او، همواره خود او، و تنها خود او. حوادث تاریخ و سیر هنر جز پاسخی پژواک گونه به ندای مضطرب او نیستند. مالرو از عمل آفریننده هنرمند، که بسان خدا انسان را از گل رس بیرون می کشد و پوچی هستی انسانی را معنا و مفهوم می بخشد، برای تسخیر دیوهای خود یاری می طلبد، همچنانکه این یاری را از تکاپوی بشری در برابر آزمایشهای خونین زمانه نیز درخواست می کند. و همان طور که از هر چه احضار می کند جدانشدنی است، از یکایک قهرمانان خود نیز جدانشدنی است.

خوانندگان آثار مالرو اغلب متوجه شده اند که قهرمانان وی، به علت آنکه با هم مخالفند و حقایق آشتی ناپذیری را بیان می کنند، با هم تفاوت دارند، ولی آنچه کمتر مشاهده شده این است که این قهرمانها غالباً به مراحل مختلف زندگی و رشد انسان تعلق دارند و به همین جهت بین آنها همان فاصله ای را احساس می کنیم که بین کسی که آزمایشی را تحمل کرده و کسی که هنوز آن را تحمل نکرده، وجود دارد. فاصله بین گارین و نویسنده سرگذشت و فاصله بین پرکن و کلود به هیچ وجه اختلافی عمیق

نیست، بلکه نوعی سلسله مراتب است (اگر گاهی گفت و گوی آنها رنگ مشاخره به خود می گیرد، سطحی است)؛ موضوع فقط فاصله بین نوجوان و مرد پخته است یا، اگر نگوییم فاصله بین استاد و شاگرد، فاصله بین قوی و ضعیف است. این مبحث مرید و مراد به هیچ وجه بی اهمیت نیست، زیرا که در بطن تمام آثار مالرو حضور دارد و آن را در گردوئنان آلتنبورگ ضمن داستان پسری که در مسیر پدر خود زندگی می کند می بینیم («از وقتی که می بینم بعضی از لحظات زندگی پدرم خیر از زندگی من می داده اند، او را چه قدر حاضر می بینم!... هنگامی که مسئله راز انسان، که حالا بر ذهن من مسلط شده، بر ذهن او مسلط شد، پیرتر از من نبود...») و همین مقوله دوباره در آوای خاموشی به صورت تداوم آفرینش و تداوم میراث خودنمایی می کند («هیچ سبکی، هیچ استادی وجود ندارد که از آثار دیگران تأثیر نیافته باشد...»).

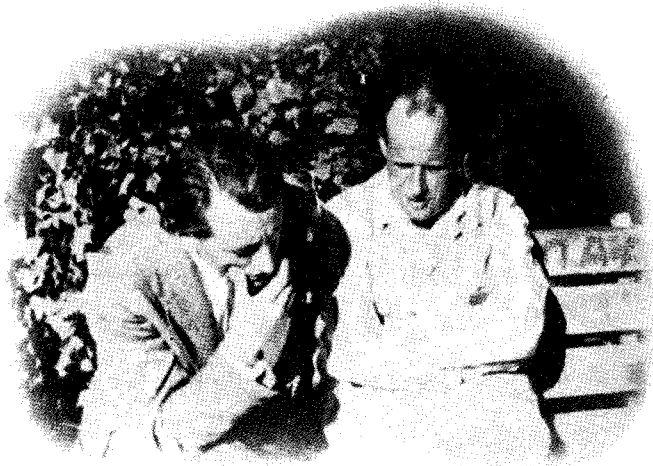
علت آن است که فقط اندک شماری از مردمان سرنوشت را مغلوب توانند کرد و آن هم در لحظاتی که تمام نیروهای آدمی به اوج خود می رسند. این جهان، جهان سیر و سلوک قهرمانانه است و این سیر و سلوک زمانی خاص خود دارد. از همین جاست که شخصیت پیشکسوت و مربی و استاد به وجود می آید — و نیز فرمانده. به آثار مالرو ایراد گرفته اند که جنبه ای غرورآمیز و متفرعن دارد، و شکی نیست که چنین است. اما غرور قهرمان ناشی از خودخواهی غریزی فرد نیست: اعتماد او نوعی بی اعتمادی خلع سلاح شده و نیز مجموع دلایل و نشانه های

قدرت اوست. و مالرو، بیش از آنچه به قهرمان باور داشته باشد، به آنهایی باور دارد که سرمشق‌هایی انکارناپذیر از عظمت بوده‌اند. قدرت شگفت‌آوری برای تحسین در او وجود دارد. طنین آوای خاموشی طنین تحسین است. صفحه‌ زیبایی از گرد و بنان آلتنبورگ را به یاد آوریم، که در آنجا ناقل سرگذشت می‌گوید: «استادان قدیمی که تجربیات انسانی و یا رؤیاهای و آرزوهایشان بفروانی در خاطرۀ پدرم وجود داشت... گوته و شکسپیر و دیگران، استاندال، تولستوی، دیکنزن... هزار و یک شب دنیای غرب...» آیا متوجه شده‌اید که در انتقاداتی که مالرو نوشته چیزی جز تحسین به چشم نمی‌خورد؟ - و نه تنها درباره‌ نویسندگان قدیم (لاکلو، نیچه)، بلکه درباره‌ نویسندگان معاصر: فاکنر، ژید، برنانوس. به علاوه کافی است که آدم او را بشناسد تا بداند که از آثار نویسندگان سخن نمی‌گوید مگر آنکه تا اندازه‌ای به اهمیت آنها پی برده باشد و هیچ کس به اندازه‌ او با روحیۀ سخن‌چینی و بدگویی و کوچک کردن دیگران بیگانه نیست. مالرو دوست دارد این جمله را تکرار کند: «مخالف وجود ندارد.»

عمل نیز، بسان آفرینش، استادانی دارد. در این قلمرو فرمانده اهمیت بسزایی دارد که فاصله‌ زیادی با هنرمند ندارد. آیا سخن از شوق به خدمت در میان است؟ نه، به هیچ وجه. مالرو می‌تواند این جمله‌ گارین را درباره‌ خدمت به نوع به حساب خود بگذارد: «چیزی که همیشه از آن بیزار بوده‌ام.» آیا سخن از نوعی فرصت‌طلبی در بین است تا به هر قیمتی شده کاری صورت بگیرد؟ (برای توجیه متحد شدن مالرو و ژنرال دوگل، به عبارتی

این تأثیر کمتر مربوط به شخص تروتسکی می‌شد تا به  
 چهره‌ای اسطوره مانند از انقلاب بزرگ روسیه که در  
 شخصیت او تجسم می‌یافت، — چهره‌ای از يك دوره آن  
 انقلاب.

مالرو با آیزنشتاین در زمان تهیه فیلمی از روی  
 سرنوشت بشر

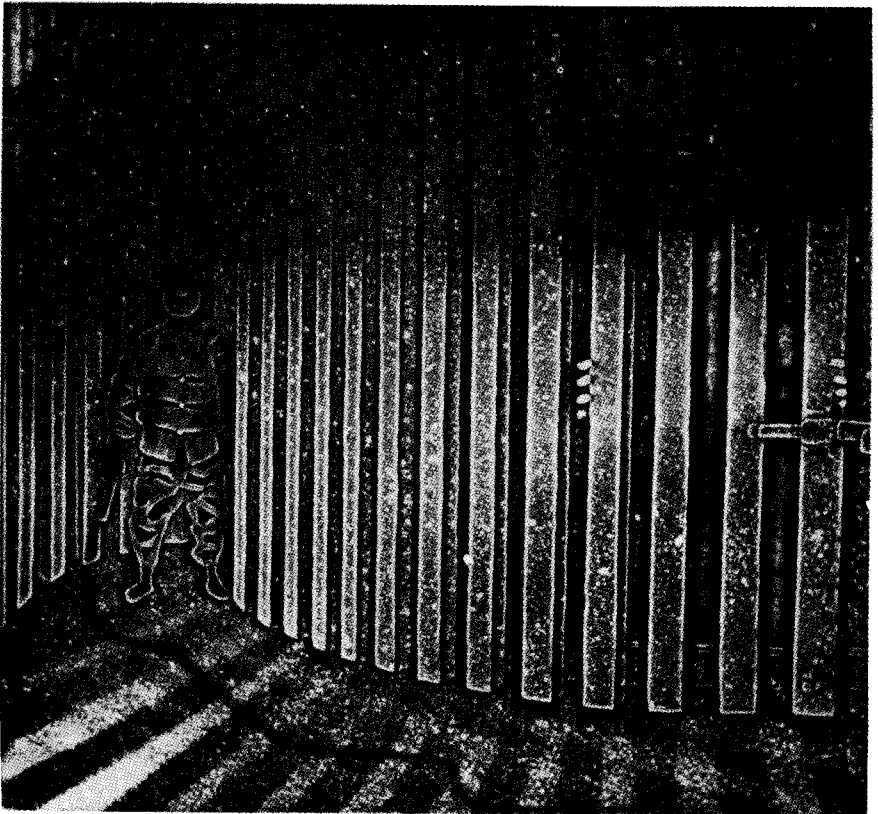


که و نسان برژه دربارهٔ انور گفته است متوسل شده اند: «برای تأثیر گذاردن بر چیزها خیلی دیر شده است، حالا فقط می توان بعضیها را تحت تأثیر قرار داد.» نه، این هم نیست. مالرو برای انسانی که امتحان خود را داده و از خود فراتر رفته و یا بر خود پیشی گرفته تحسینی طبیعی دارد. افسانهٔ مرد بزرگ، احساس پوچی اندیشه‌ها را جبران می کند. مالرو، بیش از آنکه در جست و جوی حقیقت باشد، در جست و جوی اقتدار و حقیقت تجسم یافته، بوده است، چنانکه دربارهٔ لورنس عربستان می گوید: «نیچه‌ای که به زردشت تبدیل شده است.» و بی شك شخصیت تروتسکی، در زمان انقلابی بودن مالرو، در او تأثیر بیشتری داشته است تا تجزیه و تحلیل‌های سرمایه، اثر مارکس. (۸) این حس تحسین در او، قبل از حس اعتماد به نفس وجود داشته و عدم اعتماد آغازینی که می توان در او سراغ گرفت با بی اعتمادی به دورهٔ جوانی یکی بوده است. در مورد اندیشه‌هایی که به مقام تاجر به درنیامده است و مردانی که دست به عمل نزده اند، نمی توان گفت که چه ارزشی دارد. «این سیکسری که فقط شناختن امور مطلق را در بیست سالگی برای انسان میسازد...» این جمله (که در مورد گارین گفته شده) به جمله‌ای در کتاب روانشناسی هنر می پیوندد: «هنرمند دیدی دارد، اما نه در پانزده سالگی، و چه روزهایی باید بگذرد تا نویسنده‌ای بتواند فقط با صدای خود بنویسد؟» مالرو برخلاف بسیاری از نویسندگان معاصر، که کوشیده‌اند به نوجوانی خوشایند یا حسادت‌آمیز خود تداوم بخشند، در نوشته‌های اولیه خویش نوعی بی‌شکبیایی در برابر جوانی خود بروز می دهد.

ترس از پیر شدن (چون پیری فقط نزدیک شدن مرگ نیست، بلکه پدیدار شدن چشم‌اندازی غیرارادی یا نوعی نظم درونی اجتناب‌ناپذیر است، و پرکن آرزو می‌کند کلود جوان بمیرد)، تحت تسلط اراده و شتابی است که برای رسیدن به لحظه‌ای از زندگی داریم که فقط آن مهم است (۹) — لحظه‌ای که رؤیا و عمل در میان جهل و خستگی به هم می‌پیوندند. رمانهای دوره نوجوانی تصویرهایی پیش از موقع را از تجربه‌های زندگی و از «حقیقتی جسمیت یافته» در برابر راوی آنها به نمایش می‌گذارند: گارین، پرکن. حتی يك رمان هم در بین آثار مالرو نیست که در آن بر اهمیت و اقتدار تجربه‌ای قدیمتر و عمیقتر تأکید نشده باشد: در برابر پدر روحانی بودن (چن و ژیزور، چن و کشیش) پدر جسمانی بودن هم هست که پدر معنوی بودن هم محسوب می‌شود (کیو و ژیزور، ونسان برژه، و راوی رمان گردوئنان آلتنبورگ). کیو در حاشیه یکی از سخنرانیهای ژیزور می‌نویسد: «این سخنرانی، سخنرانی پدر من است.» و راوی گردوئنان آلتنبورگ می‌گوید: «با داشتن پدر، خوشبخت بودم و گاهی احساس غرور می‌کردم که او پدرم باشد.»

قدرتی حاصل از تجربه، نه از اندیشه. در دنیای مالرو هر کس می‌داند که «صفت مرد» چیست. اما حقیقت چیست؟ «اندیشه‌ای پوچ، نهالستانی برای نوزاییهای تمام‌نشده...» جست و جوی مشترك عظمت، به صورت کردارهایی آشتی‌ناپذیر تجسم می‌یابد. هر کس می‌خواهد به زندگانی معنایی بدهد: از عدم، شأن و

زندانی؛ گراور رنگی از آلکسیف برای  
سرنوشت بشر



اعتباری به وجود آورد. ندهایی متعدد و متضاد که از لحاظ اراده موافق ولی از لحاظ حقیقت مخالفند... دنیای انسانی مالرو مستمراً دنیای ستیزه‌هاست: و حریقهای عظیمی که تاریخ برپا می‌کند فقط روشنگر رقابت‌های پر شر و شوری است که بر سر انسان درمی‌گیرد.

راه شاهی (به این دلیل که در آن دشمن، جنگل و «موی»ها هستند که یعنی سرنوشت محض) و دوران تحقیر (به این دلیل که فقط بر یک شخصیت تکیه دارد) از دایره این ستیزه درونی انسان خارجند. اما از وسوسه غرب، که اندیشه اصالت عمل غربی در آن طی مکالمه‌ای بی نتیجه در برابر خردمندی شرقی قرار گرفته، تا گردوبنان آلتنبورگ، که در آن نه ایدئولوژیهای تاریخی بلکه برداشتهای گوناگون از تاریخ درمقابل هم قرار گرفته‌اند (آنجا که ملبرگ بی معنی بودن زندگی انسان را در برابر کسانی که به تداوم آن معتقدند بیان می‌کند، و نیز آنجا که والتر، با اعتقاد به اینکه انسان چیزی نیست جز «توده‌ای از اسرار حقیر و مسکنت‌بار» که به درد تغذیه آثار هنری می‌خورد که فقط برای عده‌ای محدود عظمتی جداگانه فراهم می‌آورند، به مخالفت با ونسان برژه برمی‌خیزد، که عقیده دارد ماهیت انسان همان کاری است که انجام می‌دهد و عظمت عده‌ای محدود به‌طور اسرارآمیزی گویای عظمت همه انسانهاست) — و از فاتحان، که متلاشی شدن آرمان انقلابی در آن نشان داده می‌شود، تا آوای خاموشی، که در آن سبکهای متناوب هنری بسان ندهایی حاکی از حقایقی آشتی‌ناپذیر پدیدار می‌شوند و تضاد سبکها جای رقابت اصول



اخلاقی شخصی را می‌گیرد («آپولون، پرومتئوس یا ساتورنوس، آفرودیته یا عیتر، رستاخیز جسمانی یا رقص مردگان»)، — مالرو از نمایش دادن حقیقت‌های تضاد دست بر نمی‌دارد. گارین در فاتحان به انقلاب خدمت می‌کند، برای اینکه «هر چیزی که انقلاب نیست از آن بدتر است». ولی همچون پرکن بخصوص در جست و جوی «مؤثرترین راه به کار بردن قدرت خویش است» یعنی بازی‌ای که از زندگی خودش بزرگتر باشد؛ به عنوان يك «انقلابی فاتح» با بورودین که يك «انقلابی به شیوه رومی» است مخالف است، اما با چنگ-دای آرمان پرست و هونگ تروریست که سلاحش کینه‌توزی و شوق به خونریزی است نیز مخالفت می‌ورزد. انقلابیهای کتاب سرنوشت بشر درمورد عمل با هم موافقند، اما به سائقه سوادهای مختلف و غالباً متضاد عمل می‌کنند: کیو انقلابی است برای اینکه خواستار حیثیت انسانی است، هملریش انقلابی است برای اینکه تحقیر شده است، چن انقلابی است برای اینکه فقط اعمال قهرمانی هستند که می‌توانند خلأ دردآور روح او را که بر اثر جست و جوی مطلق بیمار گشته، از بین ببرند («وقتی که نه خدا باشد و نه مسیح، روح به چه درد می‌خورد»). فرال معنی زندگی را فقط در به کار بردن اراده معطوف به قدرت می‌داند. ژیزور با تریاک درباره زندگی می‌اندیشد و کلاپیک با دروغ. از همه آثار مالرو امید بیشتر شامل صدهای ناهماهنگ است (و شاید هم به همین دلیل بهترین اثر اوست). اما در این اتحاد برادرانه انقلاب، چه خدایان گوناگون و چه دل‌های ازهم دوری که وجود ندارند! مردانی هستند معتقد به

مکاشفه و دارای آرزوهای شاعرانه، آنهایی که «همه چیز می خواهند و خیلی هم فوری» و — مانند نگوس — می خواهند «از همین حالا یا طوری زندگی کنند که باید زندگی کرد یا بمیرند». و انقلاب به نظرشان «تعطیلات زندگی» است: اینها کسانی هستند که می خواهند وجود داشته باشند. و مردان دیگری که می خواهند عمل کنند و می دانند که باید «مکاشفه را سازمان داد» تا آینده‌ای داشته باشد و «عمل جز به صورت عمل وجود ندارد»، چه خواستار عدالت باشند و چه خواستار پیروزی، مثل مانوئل، گارسیا، اسکالی. اما ماگنن هم هست که از قبول اختلاف «بین انضباط انقلابی و کسانی که لزوم آن را نمی فهمند» امتناع دارد. گوئرنیکوی مسیحی هم هست که برای نخستین بار حس می کند که روح کلیسای خویش را احساس می کند. آله‌آر هم هست با محبت سرد و شکاکیتش دربارهٔ واقعه و اطمینانش به اینکه «کیفیت انسان» بستگی به پشتکار خود فرد دارد، نه به نوعی راه حل عمومی.

دنیایی آکنده از بحث و یأس که همچنان دنیای وجدانی انفرادی باقی می ماند. اختلاف در این مورد اختلاف بین حقیقتی درونی و دنیای پیرامون آن نیست. شخصیت‌های آثار مالرو، هر قدر هم با هم اختلاف داشته باشند، خود او در همه آنها حضور دارد. با خویشتن خویش است که درگیر می شود. در وجود هر یک از آنها یا چیزی را که فعلاً بر چیزهای دیگر ترجیح می دهد بیان می دارد و یا چیزی را که به طور دردناکی فدا شده است: چیزی را که انتخاب او، وسوسه‌های او، پشیمانیهای اوست. همچنانکه گوته

قبل از انتخاب قطعی اش و بی آنکه نتیجه‌ای بگیرد، هم از زبان اورست دیوانه و ایفیژنی متکی به نفس، و هم از زبان تورکواتو تاسو مایوس و آنتونیوی خردمند سخن می‌گوید، مالرو نیز از سخن گفتن با خویش و پاسخ دادن به خود از طریق مکالمه‌های تند و تیز و تب‌آلود، که راز نوشتن آنها را فقط خودش می‌داند، باز نمی‌ایستد.

حتی يك شخصیت برجسته در کتابهایش نیست که به نحوی خود او نباشد. مالرو بیشتر از آنچه می‌نمایاند می‌فهمد: جهانی بودن فهمش از امکانات بیان هنرمندانه‌اش فراتر می‌رود. درحالی که به‌طور برگشت‌ناپذیری غیر مذهبی است، هوشی سرشار برای درک روحیه‌های مذهبی دارد (که بیش از پیش عمیقتر هم شده است) و همین موجب می‌شود که در جایی از آوای خاموشی بنویسد که قدیس از دنیای انسانها نمی‌گریزد، بلکه مسئولیت آن را به عهده می‌گیرد: با اینهمه، هرگز رفتاری مذهبی به یکی از شخصیت‌های آثارش نداده است که لحن او قابل مقایسه با لحن قهرمانان اصلیش باشد: کشیشی که چن را تربیت کرده ژیزور نیست. گوئرنیکو هم اسکالی نیست. بدین سان، اگر مالرو بیش از آن می‌فهمد که نشان می‌دهد، چیزی را هم نشان نمی‌دهد مگر آنکه واقعاً قادر به احساس آن باشد: چیزی که خود اوست، چیزی که انتخاب کرده، چیزی که او را برمی‌انگیزد. شکی نیست که کلایک و ژیزور مشخص کننده دو نوع گریز هستند که مالرو از آنها روگردان است. او اراده معطوف به قدرت فرال را هم که در خدمت سرمایه‌داری است قبول ندارد. اما چیزی را که مایه

روی گردانی از آنهاست شناخته است: شوق به عمل برای به دست آوردن قدرت، شوق به خیالبافی (می توان تصور کرد که کلایک نویسنده کتاب ماههای کاغذی باشد)، و شوق گذرنده ولی آزمایش شده تسکین یافتن به وسیله تریاک. همان طور که گارین در مورد هونگ می گوید («کمتر دشمنی هست که من حرفش را به این خوبی بفهمم»)، مالرو نیز خود به منزله هریک از دشمنهایی است که برای خویش تراشیده است. و چه قدر این شخصیتها که گویی اراده انقلابی از طریق آنها به طور خستگی ناپذیری در جست و جوی وحدت و تمامیت خویش است، از خود مالرو جدا نشدنی اند: تکه هایی دردآلود از نوعی وحدت که از دست نرفته ولی دست نیافتنی است. وحدتی که هستی و عمل در آن يك نغمه بیش ندارند. مالرو همان چیزی است که آن را محکوم می کند: هم نگوس است و هم هر ناندز، هم مانوئل و هم اسکالی، و ما باید شخص او را هم در آنچه رد می کند بجویم و هم در آنچه انتخاب می کند.

تمام این صداهاى متضاد در کسی جمع می شود که بحث و گفت و گوی آنها را برمی انگیزد. تمام این دشمنان برادرند. «نوعی قهرمان که فرهنگ، روشن بینی، و استعداد برای عمل در او گرد آمده است»: از خلال این توصیف که مالرو از گارین به دست می دهد، تمام شخصیتهای آثارش و نیز خودش را توصیف می کند. تمام شخصیتها به يك زبان سخن می گویند، یعنی زبان روشن فکران. همه شان به يك فضا وابسته اند، یعنی فضای عمل. همه شان يك لحن دارند، یعنی لحن آرمان پرستی. لحنی که هر چه



مرداب هانگ چنو

از خود نگرانتر می‌شود و به حقایق دیگر بیشتر توجه می‌کند پرتوانتر و تندتر می‌شود. مالرو مثل بالزاک یا پروست بر آن نیست که به هر شخصیتی لحن خاص او را بدهد و از دست نویسنده خلاصش کند. (۱۰) در گفت و گوهایی که شخصیتها را در برابر هم قرار می‌دهد، فرال مثل ژیزور، اسکالی مثل الوار، و والتر مثل ونسان برژه سخن می‌گوید. این لحن را مالرو در حین گوش دادن به سخن دیگران نشنیده است، بلکه آن‌را، اگر نگوییم با ترجمه گفته‌های خود، دست کم با منعکس کردن آنها به وجود آورده است. زبانی که به شخصیت‌های آثارش داده زبان خود اوست — زبان مکالمه او — اما تصفیه شده و درخشان. تصفیه شده، برای اینکه آنچه در کتابهای مالرو هرگز به چشم نمی‌خورد تمسخر و ریشخند است که غالباً در صحبت‌های خود او شنیده می‌شود. درخشان، برای اینکه مکالمه (بخصوص با ریشخند) چیزی را که اثر می‌خواهد تعالی بخشد تنزل می‌دهد. اما در مکالمه‌های آثار مالرو لحنی را که لحن سخن گفتن (و تفکر) اوست می‌بینیم، یعنی همان سرعت و جمله‌های ناگهانی، همان هیجان پر لرزش و ضرب‌دار، همان شوری که ناگهان خاموش می‌شود، همان آمیختگی فصاحت شاعرانه و ایجاز و حذف کلمات، همان کلمات قصار تحکم‌آمیز، همان جمع‌بندی‌های هیجان‌آلود، همان انفجار جمله‌ای شعله‌ور که همچون خنجری براق از غلاف بیرون می‌جهد و سپس در برابر شعله جمله‌ای متضاد خاموش می‌شود.

اشاره‌ای زیرکانه است، ولی از خود می‌پرسم که آیا در زیر این تحلیل نوعی اعتقاد به ویژگی خاص کار رمان‌نویسی نهفته نیست که من همواره بدان شك داشته‌ام؟

شما هم مثل من شاهد دورانی بوده‌اید که فقط شهدخت کِلِو (الف) را رمان می‌دانستند. بعد، دورانی فرارسید که فقط آسیاب فلوس (ب) را شایسته نام رمان می‌دانستند و این شایستگی را به طرزی بدیع و حیرت‌آور به جنگ و صلح [تولستوی] نیز تسری می‌دادند. سپس، شاگردان مردود درس انشای فرانسه در قرن هفدهم را اجازه دادند تا در کنکور انشای انگلیسی قرن نوزدهم شرکت جویند. داستایفسکی که حضور کوبنده‌اش از چهل سال پیش احساس می‌شود، از دیدگاه منتقدان هرگز نقش الگو نداشته است. بالزاک هم همین‌طور (آن‌هم به‌رغم تمام گفته‌ها و شنیده‌هایی که درباره او رایج است)، زیرا کاربرد شیوه کار بالزاک، جدا از آنچه بودلر «طبع سرشار از تصویر و تصور» او می‌نامید، رمانهای امیل زولا (ج) را پدید می‌آورد نه رمانهایی به سبک و شیوه بالزاک.

خودمختاری شخصیت‌های رمان و در نظر گرفتن واژگان خاصی برای هر یک از آنها افزارهای نیرومندی برای پیشبرد ماجرای رمان محسوب می‌شود، ولی ضروری نیستند. چنین افزارهایی را می‌توان در رمانهایی همچون بر باد رفته (د) یا تسخیرشدگان (ه) تشخیص داد، ولی نه در رمانی همچون آدولف (و). من این حرف را درست نمی‌دانم که رمان‌نویس باید خالق شخصیتها باشد. در واقع، او نیز باید مانند هر هنرمند دیگری دنیایی منسجم و خاص بیافریند. نه برای آنکه با

ادارهٔ ثبت احوال به رقابت برخیزد، بلکه برای رقابت با  
واقعیتی که بر او تحمیل شده، برای رقابت با زندگی، گاه از  
راه اطاعت ظاهری از آن و گاه از طریق تغییر دادن آن.

نظریه‌های کنونی دربارهٔ رمان، از نظر من، خویشاوند  
نظریه‌هایی هستند که در آغاز دوران نقاشی سه‌بعدی مطرح  
می‌شود. علت هم روشن است: رمان‌نویس برای آفریدن  
دنیای خویش ناچار از مواد و مصالحی استفاده می‌کند که  
از دنیای مشترک آدم‌های دیگر برمی‌گیرد. چنین مواد و  
مصالحی یا وسیلهٔ آفرینش می‌شوند، یا هیچ. رمان‌نویس  
بزرگ بالزاک است، نه هانری مونیه. و این دقیقاً قدرت تغییر  
شکل دادن به واقعیت، و کیفیت والای این تغییر شکل،  
است که استعداد و قریحهٔ خاص بالزاک را به وجود می‌آورد.  
او آشکارا شاعر است. و در این زمینه، امیل زولا هم‌تراز  
بالزاک نیست. وسایل و افزارهای خاص مارگارت میچل از  
وسایل و مصالح خاص داستانیفلسفی دست کمی ندارد، ولی  
دنیایی که تخیل نویسندهٔ «برباد رفته» خلق می‌کند قابل  
قیاس با دنیایی نیست که خالق برادران کارامازوف پدید  
می‌آورد. عظمت پروست<sup>(۱)</sup> هنگامی آشکار شد که انتشار  
زمان بازیافته، اثر خود او، به مواد و مصالح و افزارهایی معنا  
و مفهوم بخشید که تا آن روز به ذهن کسی هم نمی‌گذشت  
که ممکن است از مواد و مصالح نویسنده‌ای همچون دیکنز  
هم برتر باشند...

استقلال زبان شخصیت‌های بالزاک کاملاً نسبی است.  
فریادهای شکسپیری بعضی از شخصیت‌های او که حیاتی  
واقعی به موجودیت ساختگی آنان می‌دمد، بیانگر اشتیاق  
عمیق آنها نسبت به واژگان عامهٔ مردم است.

فکر می‌کنم که بالزاک تمام عمرش تحت تأثیر ارادهٔ  
تغییر شکل و هیئت دادن بود، اراده‌ای که آن را از تاریخ و  
از تشاثر به ارث برده بود و می‌توان آن را با این عبارت  
نمادین ساخت: «سزار بیروتو را می‌شناختی؟ آدم



فوق العاده‌ای بود! ناپلئون عطر فروشها بود!» رمان بالزاکي درست در لحظه‌ای پدید می‌آید که نویسنده صحنه‌ای را به تصور درمی‌آورد که در متن آن يك سزار بیروتوی (c) مجهول‌الهویت ناگهان مبدل به يك شخصیت تاریخی می‌شود. آن وقت است که لحن این عطر فروش شبیه به لحن داستانهای فردريك لومتر می‌شود. اکثر لحنهای گوناگون بالزاک در واقع نتهای همكوك شده حماسه‌ای است که بسی کمتر از آنچه بعضیها معتقدند چندصدایی است.

اما درباره داستانفیسکی، شما حتماً «یادداشتها»ی او را خوانده‌اید. اگر کسی باشد که با نبوغ خاص خود بتواند دو نیمه مغز خود را به گفت و گو با یکدیگر وادارد، هم‌اوست. این یا آن عمل اصلی فلان شخصیت او در جریان نگارش رمان به شخصیتی دیگر منتقل می‌شود: در نخستین «یادداشتها»ی مربوط به رمان ابله، قاتل شخص راگوژین نیست، بلکه میشکین است. داستانفیسکی در شخصیتهای خود به نوعی تفکر و مراقبه استقامتی تجسم می‌بخشد که جریان عمیق و زیرزمینی آن قابل تمیز است. ولی او فقط بدان قصد به جست و جوی این سنگهای آتشنزّه می‌پردازد که بتواند آنها را به همدیگر بساید. هیپولیت (مسلول رمان ابله) فقط برای آن خلق شده است که بتواند آن گفت و گوی مشهور را با شاهزاده به عمل بیاورد، و از این نظر من او را به هیچ وجه مستقل از شخص داستانفیسکی نمی‌بینم. و انبوه دلقکهای او، درحقیقت، گروهی از همسرایان است که باید قهرمانان او را پیوسته در برابر این پرسش ابدی قرار دهند که «خداوند برای چه ما را آفریده است؟»

به‌هرحال، جای تردید نیست که ایجاد توهم استقلال شخصیتها از امتیازات نبوغ است. تأثیر این توهم بر ما کمتر از راه برجسته‌سازی شخصیتهاست تا از طریق حضور نازدودنی بعد اسرارآمیزی که دنیای غیر واقعی هنر در شکل و شمایل بظاهر عکاسی شده می‌گنجانند. هر اندازه قهرمان

يك رمان حقیقتیتر به نظر برسد، زندگی و واقعیتی خواهد داشت که از زندگی و واقعیت انسانها دورتر خواهد بود. قدرت ایجاد توهم در رمانها همواره زائیده استعداد درك و تشخیص شخصیتهاى مستقل، و انتقال دقیق آنها، نیست. من فکر می‌کنم که، برای بسیاری از رمان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان، شخصیتها مولوددرام و حادثه‌اند و نه برعکس. از این دیدگاه، قهرمانان اشیل، همانند قهرمانان شکسپیر و داستایفسکی، همانند قهرمانان استاندال، «شیخ»هایی از مؤلفان خود هستند که انبوهی از شخصیتهای دیگر، همچون اشیایی که در بعضی از تابلوهای سوررئالیستی دیده می‌شود، در اطراف آنها جای داده شده‌اند یا در تکاپویند.

(الف) *La Princesse de Clèves* ، اثر مادام دولافایت، نویسندهٔ فرانسوی (۱۶۷۸) که آن را گشایشگر عصر رمان روانشناسانهٔ امروزمین می‌دانند. -و.

(ب) *Le Moulin sur la Floss* ، اثر هانری مونیه، نویسنده و کاریکاتورست فرانسوی (۱۷۹۹-۱۸۷۷) خالق شخصیتی به‌نام ژوزف پرودوم، نمونهٔ افرادی خاصیت و پرمدهای طبقهٔ متوسط شهری. -و.

(ج) *Emile Zola* ، نویسندهٔ بزرگ فرانسوی پایان قرن نوزدهم که در رمان نویسی پایه‌گذار سبک ناتورالیسم شمرده می‌شود. -و.

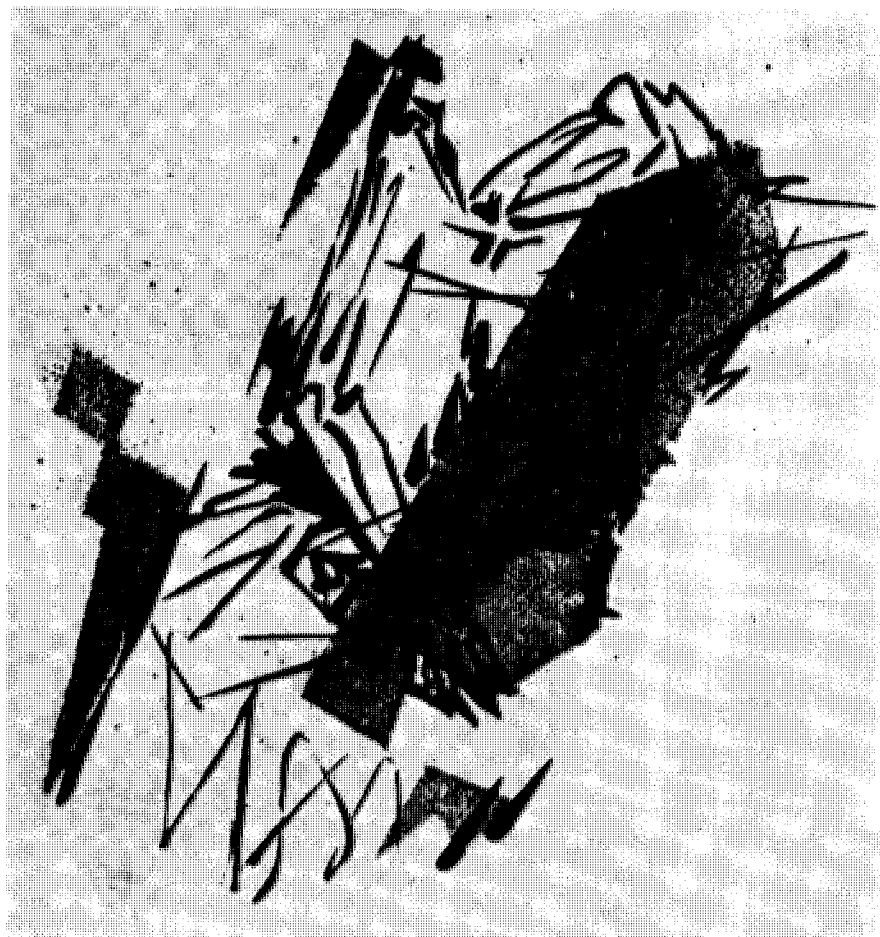
(د) اثر مارگارت میچل، نویسندهٔ آمریکایی (۱۹۰۰-۱۹۴۹) که در رمان بریاد رفته طرح گسترده‌ای از جنگهای انفصال به‌دست می‌دهد. -و.

(ه) اثر داستایفسکی

(و) اثر بنیامین کنستان (B.Constant)، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۱۶). قهرمان آدولف دستخوش اندیشهٔ مرگ‌است و پیوسته به تحلیل طرز کار شعوری مخرب می‌پردازد. -و.

(ز) *(Marcel) Proust* ، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۷۱-۱۹۲۲) که با





→  
مجموعه آثار خود، بخصوص در جست و جوی زبان گمشده تأثیر  
عمیقی بر ادبیات قرن بیستم فرانسه برجای گذاشته است. و  
(ح) قهرمان رمان مشهوری به همین نام از بالزاک نویسنده  
مشهور فرانسوی در قرن نوزدهم. و.



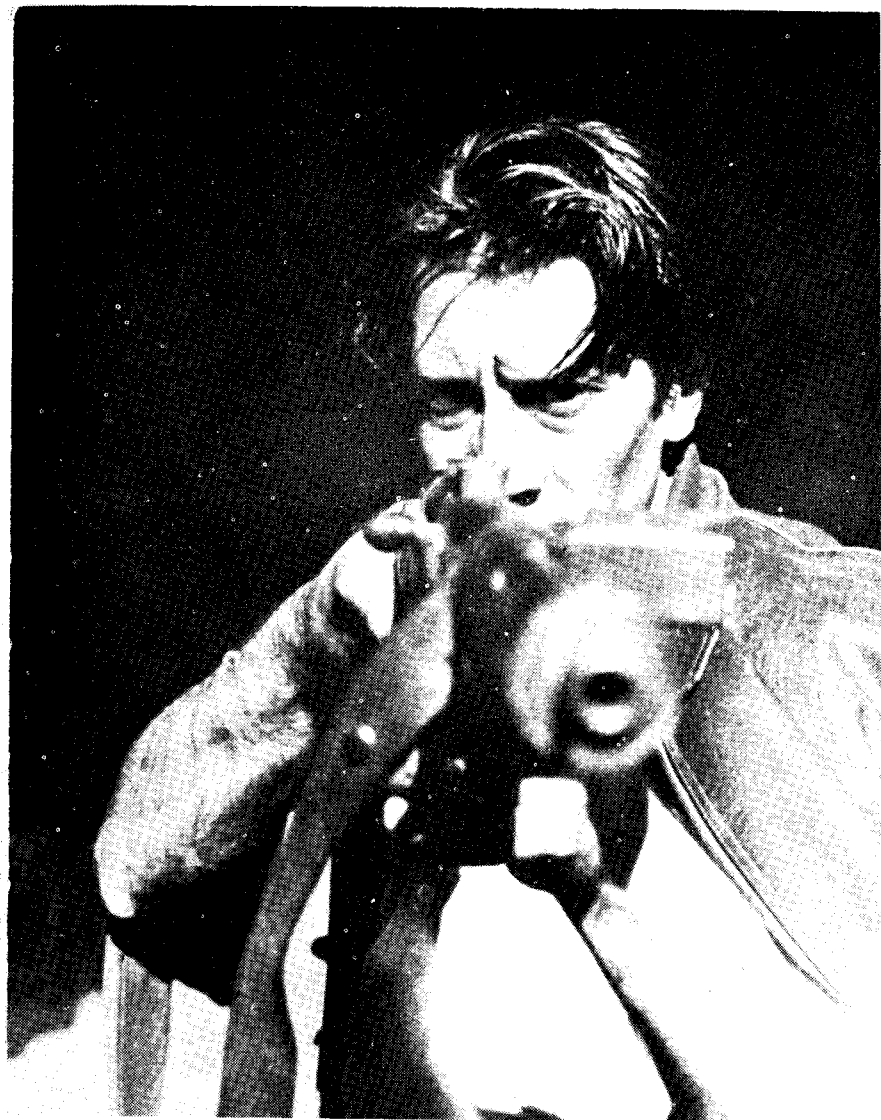
مالرو در خانه گورکی

مالرو آنچه را در خود او نیست، آنچه را به هیچ میزانی دارا نیست، ارائه نمی‌دهد. در دنیایی که نه فقط دنیای کشمکش درونی بلکه دنیای پیکار است، فقدان دشمن جالب توجه است. سرمایه‌داران، ستمکاران، نازیها، فالانژیستها — که همگی دشمنان انسانی قهرمانان مالرو هستند — در آثارش ظاهر نمی‌شوند. اینکه در گردو بُنان آلتنبورگ، پدر، سربازی است آلمانی در ۱۹۱۴، و پسر، سربازی است فرانسوی در ۱۹۴۰، جنبه‌ای رمزآلود و نمادین دارد: هیچ يك از آن دو با دیگری نمی‌جنگد. هر دو به نام انسان، به جنگ خدایان می‌روند، و صدای آلمانیهای مشغول خندق‌کنی در شب که قبل از حمله به گوش می‌رسد همان انعکاسی را ایجاد می‌کند که صدای فرانسویان در اردوگاه اسیران.

در این خودداری از نمایش دشمن، بی‌شک باید روح ضد جزمی بودن مالرو را دید: هر اندازه که به حقیقت خود (۱۱) پایبند باشد، باز هم می‌داند که این حقیقت قطعیت کلی ندارد، و راههایی که عزت و نجابت انسانی نتواند در آنها به جلوه درآید بسیار اندکند. این ضد جزمی بودن اساسی باعث می‌شود که مالرو در

مقدمه دوران تحقیر، یعنی درست در زمانی که زندگی و آثارش را با نوعی اصول اخلاقی و سیاسی شدیداً مورد علاقه خود پیوند می‌داد، بنویسد: «طرز فکری دیگر هم وجود دارد.» و حتی امروز نیز باعث می‌شود که سخنرانی خود را که توتالیتاریسم شوروی در آن محکوم شده، چنین پایان دهد: «بگذار هر کس در موضعی مبارزه کند که درست می‌انگارد!» او می‌داند ارزشهایی را که انتخاب نکرده و به دنبالشان نمی‌رود و با او بیگانه‌اند، جز به صورت منفی، نمی‌تواند به نمایش درآورد. («اگر بنا بود به نازیها هم همان اهمیتی را بدهم که به کاسنر داده‌ام، بی‌شک این کار را با توجه به آرمان واقعی آنها یعنی ملت پرستی‌شان می‌کردم.») از دخالت دادن نمایشی منفی در دنیای انسانی نفرت دارد، چنانکه گویی هر چه طبیعت انسانی دارد، به نظر او، عظمتی را داراست. مالرو سرمایه‌داران و معتقدان به نازیسم را به نمایش درنیاورد، و می‌توان قول داد که فردا معتقدان به کمونیسم را نیز نمایش نخواهد داد — زیرا چون قادر به ترسیم شکلی مضحک از آنان نیست، ناچار همان سیمای کیو یا مانوئل را به آنها خواهد داد... اما جنایتکاران و شکنجه‌گران حضور دارند، زیرا در فراسوی نظام انسانی، بسان جنگل و قبیله موی‌ها، شباهت به حضور غیر شخصی و خفه‌کننده و مبهم سرنوشت دارند.

مخالف سیاسی، همچون خردمند و مؤمن، نمونه‌ای از انسان است که مالرو سخنش را درک می‌کند، زیرا که او نیز در همان عرصه تعقلی و هوش و مقتضیات اخلاقی قرار دارد. اما اگر دنیای مالرو، از لحاظ غایب بودن انواع بسیاری از شخصیتها، جلب



تصویری از فیلم «امید»، فیلمبردار: لوتی یاز

۱۲

در آثار ادبی گسترده، فقدانها بسیار بیشتر از آن است که به نظر می‌رسد. بعضی از آنها خود به خود آشکار است، ولی مشخص کردن بعضیهای دیگر جالب توجه خواهد بود. فقدان نام مسیح در آثار شکسپیر (که به نظر من فقط يك بار ذکر شده) می‌تواند به تفکراتی بارور میدان دهد.

۱۳

آندره ژید: در کتابهای شما هیچ آدم ابلهی وجود ندارد. مالرو: من برای آزار دادن خودم چیز نمی‌نویسم. و اما در مورد ابلهان، همان زندگی کافی است. آندره ژید: این برای آن است که شما هنوز خیلی جوانید... در حدود ۱۹۳۸.



توجه می‌کند، علتش را نمی‌توان عدم موفقیت در ایجاد ارتباط دانست: درست برعکس، چون مخالف، بدون اینکه خود او باشد، آن قدر به او نزدیک است که نمی‌تواند نشانش دهد. اما اشخاص دیگری هم از آثار مالرو غایبند. (۱۲) و اگر راست است که او از نمایش انسانی که طبیعتش از هوش و تعقل و اخلاق سرشته نشده، در کتابهایش امتناع دارد، به این دلیل است که ارتباط با چنین انسانی را رد می‌کند و یا دست کم قادر به ایجاد این ارتباط نیست. «روشنفکران نژاد مشخصی را تشکیل می‌دهند»، این جمله را والتر در گردوئیان آلتنبورگ بر زبان می‌آورد. در آثار مالرو، هیچ شخصیتی نیست که از نژاد دیگری باشد. (۱۳)

با اینهمه توده مردم در همه کتابهایش حضور دارند و جست و جوی برادری‌ای وسیعتر از برادری‌ای که روشنفکران را در بحث و گفت و گو و همراهان را در یک ماجرا به هم پیوند می‌دهد، بر تمام آثار مالرو سایه افکنده است. اما توده‌ای که دیده می‌شود، توده‌ای است که اطراف قهرمان درگیر با فاجعه را فراگرفته و او از اوج تنهایی پر عظمتش بر آن مسلط است، نه توده‌ای که بتوان از سر مهر و عشق با آن ارتباط برقرار کرد. اندیشه برادری مردانه که بر ذهن مالرو مسلط است بی‌شک به اندازه‌ای بر او مسلط است که از دستش درمی‌رود. درشکه‌کشهای کانتون، شکنجه‌دیده‌های شانگهای، روستاییان اسپانیا، زندانیان اردوگاه شارتز، همه اینها مردمی هستند که در برابر وجدانی فردی پدیدار می‌شوند، وجدانی که به طرزی دردآور و غرورآمیز از آنها جدا مانده است. برادری‌ای که قهرمان می‌شناسد آن برادری نیست

که بتواند او را از خودش منفک کند، بلکه فقط او را به هموعانش پیوند می‌دهد. در کتابهای دوره انقلابی مالرو، چیزی بیشتر از اتحاد قهرمان و مردم وجود دارد، نوعی برتری قهرمان بر مردم و ملت. در واقع، گارین فقط با گوینده داستان پیوند دارد، پرکن با کلود، و مانین با اسکالی یا مانوئل؛ گوینده داستان گردوبنان آلتنبورگ با خاطره پدرش و کاسنر نیز در زندان خود با افسانه‌ای طلایی تنهاست.

مالرو در گردوبنان آلتنبورگ اعتراف می‌کند که تاکنون مردم واقعی را کشف نکرده است: «من خیال می‌کردم بیشتر از فرهنگی که دارم می‌شناسم، زیرا گروههای رزمندگان را با ایمانی شبیه به ایمان مذهبی یا سیاسی دیده بودم. حالا می‌دانم که روشنفکر فقط آن کسی نیست که کتاب برایش ضروری است، روشنفکر هر انسانی است که یکی از اندیشه‌هایش، هر قدر هم ابتدایی باشد، زندگی‌اش را متعهد و منضبط می‌سازد. آنهایی که اطراف مرا فراگرفته‌اند آدمهایی هستند که از هزاران سال پیش روزه‌روز زندگی می‌کنند.» و سرانجام بشریت اساسی به نظر مالرو بسان يك ماده اصلی و ابتدایی جلوه می‌کند: او می‌کوشد به این ماده اصلی نزدیک شود. (۱۴) ولی آیا موفق می‌شود؟ برای نخستین بار مردمان ساده‌ای را در میان قهرمانان داستانهای خود می‌پذیرد که نه فکری دارند و نه ایمانی — کسانی که در ۱۹۴۰ همراهشان می‌جنگید، افرادی نبودند که، مثل آنهایی که خدمت به انقلاب را انتخاب کرده بودند، جنگیدن را انتخاب کرده باشند. برای نخستین بار کسانی را به سخن گفتن وامی‌دارد که به شیوه او



تصویری از فیلم «امید»

۱۴

و، بخصوص، آن را بفهمد. در کتاب مورد بحث این ماده اصلی قبل از هر چیز معمای بنیادین را تشکیل می‌دهد.

سخن نمی گویند. «پدرم برای نخستین بار، درحال گوش دادن به این تاریکی زنده، صدای ملت آلمان را می شنید. شاید ملت محض: مردم... صدای بی اعتناییها و رؤیاهای قدیمی، صدای حرفه‌ها... نوع صداها مختلف ولی لحنها یکسان بود، بسیار قدیمی، فروپوشیده در گذشته، مثل اشباح این گروه خندق‌کن — همان توکل، همان اقتدار کاذب، همان دانش بیهوده، همان تجربه و همان نشاط فرسوده نشدنی...» شکی نیست که صفحه‌هایی از این قبیل، آثار مالرو را غنی تر می سازند، همان گونه که تجربه‌ای که بازگو می کند زندگی نویسنده را غنی تر ساخته است. اما، با گوش دادن طولانی به صدای گروه خندق‌کنهای نظامی، مالرو در معرض این خطر است که صدای خود را از دست بدهد و به این جهت موفق نمی شود از این صداها عنصری برای دنیای داستانهای خود درست کند، آن گونه که بالزاک و دیکنز و داستایفسکی (۱۵) موفق می شوند صدای خود را با ناچیزترین انعکاسات ترکیب کنند. این کشف بشریت اساسی و بنیانی را مالرو نتوانسته است به صورت چهره‌ای تصویر کند که جایی درمیان قهرمانان داستانهایش داشته باشد، و به صورتی کلی و تقریباً انتزاعی باقی مانده است. راوی رمان گردوینان آلتنبورگ می تواند اعتراف راوی رمان فاتحان (۱۶) را از آن خود بداند: «هرگز، به شدت امروز، تنهایی ای را که گارین از آن برایم صحبت کرد حس نکرده بودم؛ تنهایی ای که در آن زندگی می کنیم و فاصله‌ای که اعماق ضمیر ما را از حرکات این توده و حتی از شور و هیجانش جدا می سازد.»



تصویری از فیلم «امید»

۱۵

چه زوج مضحکی! (دوتای آخری را می‌گوییم).

۱۶

راوی رمان امید چگونه؟

در فضای فشرده و تنگی که مالرو در آن، از خلال چهره‌های پی‌درپی یا متناقض، جز از خویشتن و آنچه با او هماهنگی دارد سخن نمی‌گوید، جایی برای آدمهای ساده و حقیر—برای انسانی از نوع دیگر— وجود ندارد. دنیای انسانی محدود به دنیای عمل و هوشیاری مردانه است. شخصیتی به صورت کودک وجود ندارد. به کمیاب بودن و حتی ناشیانه بودن چهرهٔ زنان در آثار مالرو اشاره کرده‌اند. در کتاب فاتحان و راه شاهی و سرنوشت بشر به چهره‌هایی از زنان بدکاره برمی‌خوریم، و تکیه‌ای که بر بعضی از صحنه‌ها شده اهمیت را که حداقل مالرو در آن زمان برای مسائل شهوانی قایل بوده آشکار می‌سازد. اما شهوترانی عشق نیست و با عشق است که اتحاد و ارتباط با افراد برقرار می‌شود. شهوترانی فقط کشف (بدون اسم و رسم) جنس مخالف است: برای مرد وسیله‌ای است برای قدرت جویی و تسلط (پژوهش مالرو دربارهٔ لاکلوا، ارتباط بین اراده و شهوترانی را بخوبی نشان می‌دهد)؛ حال آنکه برای زن وسیله‌ای است برای «حق‌شناسی درمقابل تحقیری که در حقش روا می‌دارند». فقط دو قهرمان زن در آثار مالرو دارای شخصیتی ممتاز هستند: مای و والری. اما والری در نظر فرال فقط جنس ماده است—چیزی تحقیر شده، تملك شده و به نوبهٔ خود تحقیر کننده. مای (مثل زن کاسنر) قبل از هر چیز يك هم‌رزم است و به همان نسبت که در نظام قهرمانی پیکار مردانه شرکت دارد از دایرهٔ گمنام شهوترانی برکنار می‌ماند.



اندره مالرو در نیروی هوایی اسپانیا

به این دلیل کاملاً درست است که بگوییم آثار مالرو، مثل آثار رمان نویسهای بزرگ عصر جدید، تنوع انسانها را نمایش نمی‌دهند. از جذابیت اسرارآمیز آثار تولستوی و دیکنز و داستایفسکی و مطرح شدن زندگی دیگران در آثارشان، در کتابهای مالرو خبری نیست و از همین جاست که یکنواختی آشکار و نوعی درهم‌آمیختگی شخصیتها در آثار او به چشم می‌خورد: ما، آن‌طور که میشکین یا پرنس آندره یا آقای مکاوبر یا آنا را می‌شناسیم شخصیتهایی همچون کیو یا مانوئل را نمی‌شناسیم. (۱۷) فقط يك شخصیت خود را تحمیل می‌کند — و آن خود نویسنده است. بیشتر از دنیای انسانی، حضور انسانی خود مالرو است که در دنیایی به طول و عرض زندگی خود او به چشم می‌خورد. این آثار بسیار بلند و بسیار زیبا که از موهبت همدردی، که یکی از مهمترین موهبتهای رمان نویس تلقی می‌شود، محروم است — چون رمان نویس، علاوه بر چیزهای دیگر، انسانی است که درمقابل دیگری از خود صرفنظر می‌کند و درباره آنچه می‌بیند خیالپردازی می‌کند. آیا این نوعی ضعف است؟ اما از ناچیزی فرد نیست که مالرو آثار خود را پر می‌سازد. وابستگی آثار به شخصیت، در اینجا، وابستگی به عظمت است. فلوبر می‌گوید رمان‌نویس کسی نیست که از زبان شخصیتهای داستانهایش صحبت می‌کند، بلکه کسی است که قادر است هر يك از شخصیتهای آثارش باشد. اما اگر، با ترجیح دیگری بر خود، عظمت را از دست بدهد چه باید گفت؟ مقدمه اساسی کتاب دوران تحقیر را از یاد نبریم: «فلوبر... که جز شخصیتهایی که با آرمان و



آیا یقین دارید که میشکین را می‌شناسید؟ یا استاوروگین را؟  
 آیا مطمئنید که با فابریس دل‌دونگو به همان مفهومی که  
 آقای مکاوبر را می‌شناسید آشنایی دارید؟

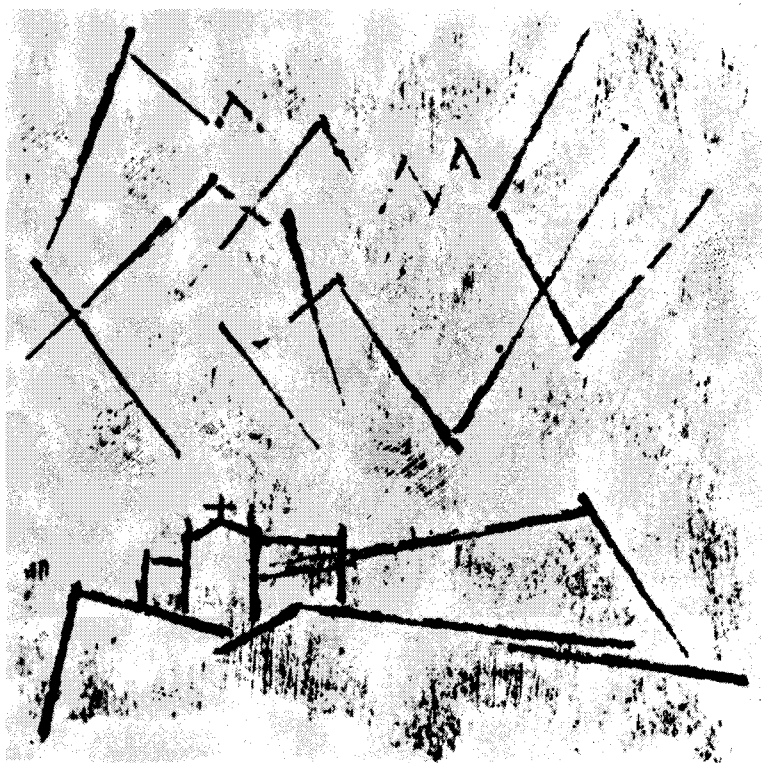
کلمه «شناختن»، هنگامی که در مورد موجودات زنده  
 به کار می‌رود، همواره مرا به رؤیا فرومی‌برد. من در این فکر  
 که ما واقعاً هیچ کس را نمی‌شناسیم. این کلمه دال بر  
 مفاهیمی همچون صمیمیت، ارتباط، خودمانیگری و جز  
 اینهاست. استاندال می‌گوید: «شناختن انسانها برای تأثیر  
 گذاردن بر آنها؛» و این نوع شناختن قاعداً برای همه  
 روشن است. ولی رمان نویس نوع دیگری از شناختن را  
 برای ما مطرح می‌کند، شناختنی که وقتی صحبت از  
 شخصیت‌های موردی و گذراست کیفیتی خارجی دارد و  
 هنگامی که موضوع قهرمانان در بین است، واقعاً درونی  
 نیست. این نوع شناختن معمای فرد را حل نمی‌کند، فقط  
 آن را نابود می‌کند. شخصیت‌های خاص رمانهای مرا کنار  
 بگذاریم، چون درباره آنها به هر حال حق با شماست. اینک  
 مایلم شما را به يك بازی بدیع دعوت کنم. سه یا چهار رمان  
 بزرگ و مشهور را، با این فرض که ماجراهایشان «واقعاً  
 روی داده است»، برای خودتان تعریف کنید. آن وقت  
 خواهید دید که حال و هوای پرسیایی رمان، که زاییده ذهن  
 و خلاقیت نویسنده است، به نوعی در برابر شما مقاومت  
 می‌کند. مقاومتی که البته بسیار متغیر است، چون مقاومت  
 شخصیتی همچون سانسورینا بی‌گمان بسی شدیدتر از  
 مقاومت آناکارینا است...

ولی از این مطلب سلسله مراتب نسازیم...



لینوگرافی با رنگ سرخ و سیاه از  
آندره ماسون برای کتاب امید

خود او بیگانه‌اند خلق نکرده، تا آنجا رفته است که می‌نویسد: همه‌شان را زیر پا خواهم انداخت — و حق هم خواهد داشت.... در اینجا سخن از دو مفهوم اساسی هنر در میان است. نیچه، واگنر را تا اندازه‌ای که نبوغ خویش را در خدمت شخصیت‌های آثارش می‌گذاشت، یک تاریخ‌نویس می‌دانست. اما می‌توان دوست داشت که یکی از معانی هنر کوشش برای آگاه کردن انسانها از عظمتی باشد که از وجود آن در خویشتن بی‌خبرند.» بدین گونه است که مالرو، محدود کردن آثارش را به خود، توجیه می‌کند. گشودن این آثار به روی شخصیت‌هایی که در جست‌وجوی عظمت با او شریک نیستند، تأثیری نمی‌توانست داشته باشد جز تضعیف آنها از طریق حذف سبک و اسلوبی که بدان پایبند بوده و هست.



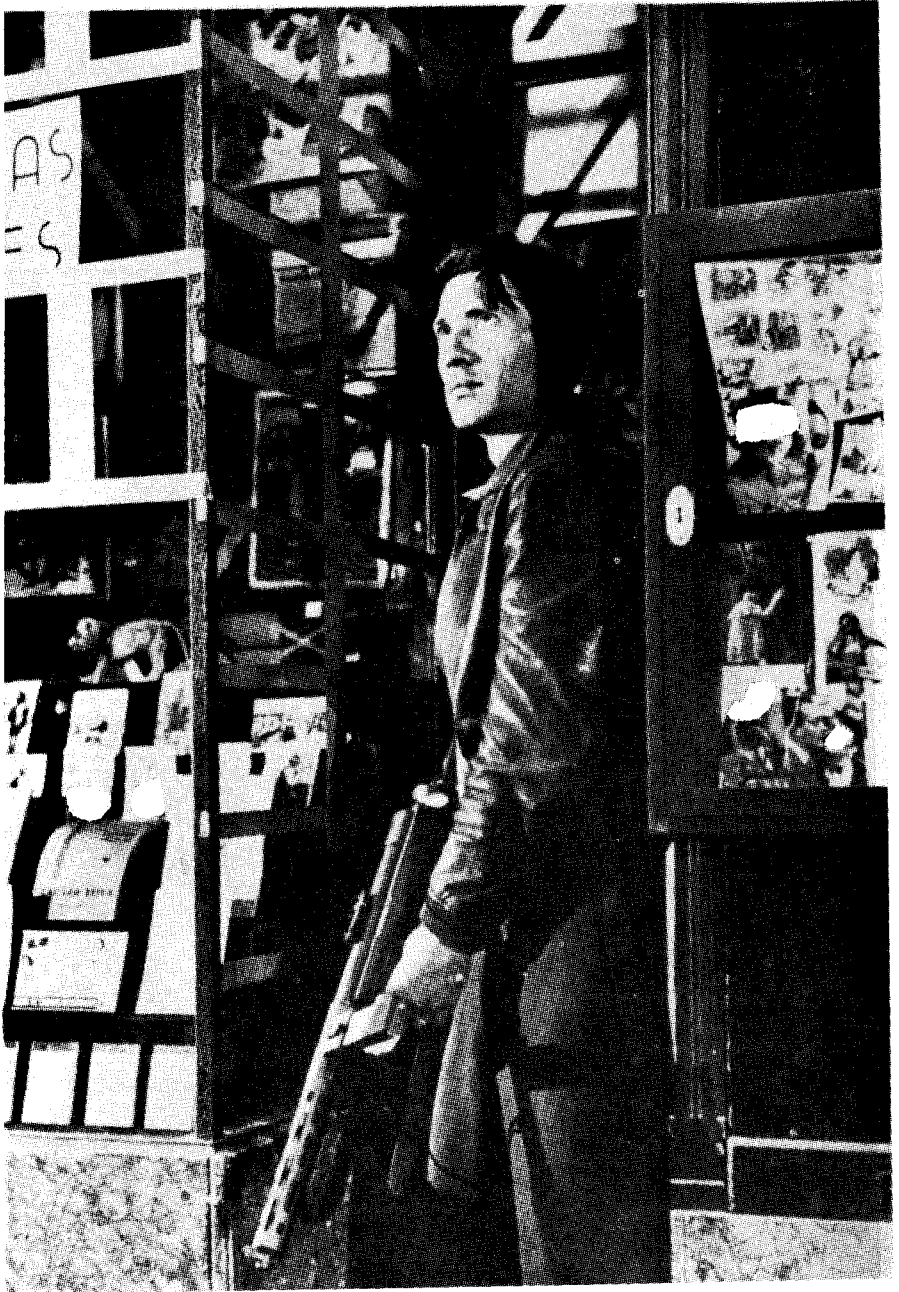
در حاشیه فیلم «امید»، کار مهندس صوت به هنگام  
فیلمبرداری از صحنه‌ای که در آن شرکت ندارد.

در فاصله بین دو ماموریت،

↓ در نبرد تروتل (Teruel)

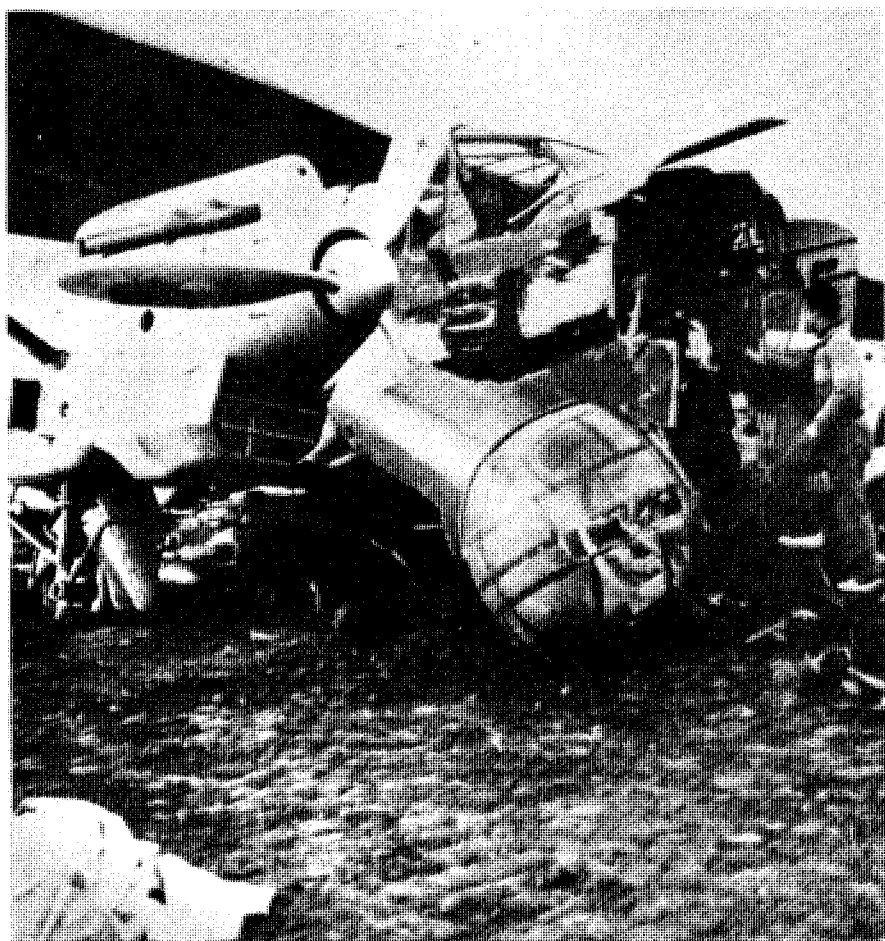






نیویورک: مبارزه به نفع جمهوری اسپانیا





هواپیمای مالرو در اسپانیا





Bienfaiteur  
de  
l'Espagne  
Républicaine



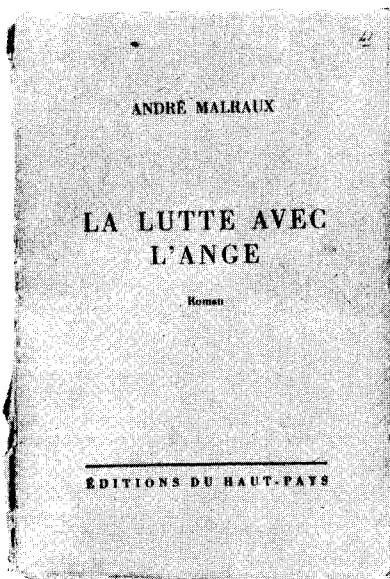
N 50

Diplôme  
devenu de R. Amari *M. Calvina*  
pour son aide effective à  
l'Espagne Républicaine

Julio Álvarez del Vayo

Antonio Sánchez

عکس لوحهٔ سیاس که از طرف جمهوری  
اسپانیا، به مناسبت «خدماتش به جمهوری» به  
آندره مالرو اعطا شده است.



بخصوص، شخصیتی که به خدمت نوعی آفرینش درآمده است. اگر درست باشد که رمان نویس برای بیان منویات خود به آفرینش روی می آورد، همه چیز ساده می شود. ولی آگاهید که من معتقدم نویسنده، مثل هر هنرمند دیگر، به بیان منویات خود روی می آورد تا به آفرینش دست یابد. موعظه های داستایفسکی و موعظه های کمتر عمیق بالزاک، هر اندازه مهم که باشند، در پایان کار چیزی جز وسیله ای برای آفرینش نیستند. بالزاک «ژوزف دومتر» نیست، داستایفسکی «سولوویف» نیست. تصویری که من می گویشم بدان دست یابم، پیش از آنکه تصویری نمونه یا زیبا شده باشد (که بهر حال من داور آن نیستم)، دامی است که من گسترده ام تا عناصری از واقعیت را که برای خلق دنیای خود بدانها نیاز دارم در آن میان به دست آورم...

در کتاب سرنوشت بشر گفته شده است: «هرگونه پیری نوعی اعتراف است.» مجموع آثار يك نویسنده نیز چنین است. اگر آثار مالرو روانشناسی نویسنده آنها باشد، روانشناسی ای است که باید تفسیر گردد: روانشناسی ای است که به نوعی روانشناسی خاص خود نیاز دارد. آثار يك نویسنده خصوصیات انسانی او را بیشتر از زندگی اش بیان می‌دارد، ولی با وی رابطه ساده‌ای ندارد. تصویری که آثار مالرو منعکس می‌سازد، تصویر درستی از آدمی چون او نیست. این آثار به هیچ وجه بیانگر شخصیتی تمام‌عیار و همواره یکدست نیست، بلکه شخصیتی را تشریح می‌کند که دارای حيله‌گریها، باطن خاص خود، و صداقتی با درجات مختلف است، چرا که شخصیتی است ساخته و پرداخته قصد و اراده، نه شخصیتی تقدیری. (۱۸) مالرو از طریق آفرینشهای ادبی و اعمال خود می‌کوشد به تصویری از خویشتن دست یابد و سپس سعی می‌کند خود را با آن مطابقت دهد. تصویری که در برابر خود ظاهر می‌کند و، سپس، تا اندازه‌ای در آن فرو می‌رود تصویری است که در عین حال هم به او شکل و شمایل می‌دهد و هم بیانگر اوست،



جلد رمان پیکار با فرشته  
تصویر از آلکسیف برای گردوبنان  
آلتنبورگ

ابتدا، برای آنکه «شرطی شدن» روانکاوانه، از نظر من، برای توضیح کیفیتها کافی نیست، چرا که هیچ نوع شرطی شدنی قادر به توصیف یا توضیح کیفیت نیست. سپس، برای آنکه چیزی که آن را ناخودآگاهی می‌نامیم، از نظر من، ابهام صرف است. روانکاوی قلمرو قابل توجهی را در برابر ما گسترده است که از ترکیب دستگاههایی با ارزشهای نامساوی شکل گرفته، و بعضی از آنها (و نه بی‌اهمیت‌ترینشان) هم‌اکنون عملاً به‌صورت همان مجموعه‌شناسی [قرن نوزدهم] درآمده است.

تصویری است که در آن واحد هم چیزی است که او کم دارد و هم چیزی است که او به دست می آورد.

تصویری که مالرو از خود در آثارش نشان می دهد بی شك با خود او مطابقت دارد، اما خود او، منهای آنچه مخفی می کند، آنچه کنار می زند و آنچه نمی پذیرد. آثار مالرو همچون گزارشی از يك رشته درگیریهای شخصی است و شباهتی به بحثهای روانشناسی متعارف ندارد. چه سکوتی بر آنها سایه افکنده! و چه حال و هوای پرآزمی بر آنها مسلط است! مالرو به طرز وحشتناکی افسون زده خویش و مدام درصدد گریختن از خود است. با این حال هیچ کس هم به اندازه او مخالف با جهت گیریهای عصر جدید (پروست، ژید) برای تشریح بی پرده شخصیت خویش نیست. مالرو، در برابر «من»ی که خود را قبول دارد، همواره «من»ی را به مخالفت وامی دارد که خود را می سازد — آن هم از خلال هزاران امتناع.

تنفر غریزی او از روانکاوی و مسئله ضمیر ناخودآگاه که در عصر کنونی به صورت مذهب درآمد، بسیار رازگشاست. کتاب وسوسه غرب از همان زمان خود تأکید می کند که مفهوم ضمیر ناخودآگاه غرب را از بهترین سلاحهای خویش محروم می سازد و آوای خاموشی با اصراری شگفت آور می کوشد تا توضیح روانکاوانه نبوغ را از سکه بیندازد. (۱۹) مالرو بر وجود فاصله بین انسان و آثار او تأکید می ورزد. کلید فهم آثار هنری در آگاهی بر شرح حال پنهانی هنرمندان نیست: «شرح حال هنرمند، شرح حال هنری او و سرگذشت قدرت تغییر شکل دهنده اوست.» در مورد

مسئله‌ای که در اینجا عنوان می‌کنید از محدوده کتابهای من بسی فراتر می‌رود: موضوع درحقیقت مربوط به حضور یا احضار خاطره‌هاست. این را از موضوع حافظه جدا کنیم. ما ظاهراً پذیرفته‌ایم که همه انسانها مجهز به دستگاه یا نظام مشترکی برای خاطره‌ها هستند که به طرزی هوشمندانه و به وسیله واپس‌زندها محدود می‌شود. اما در مکاتبات ت.ا. لورنس [لورنس عربستان] دقیق شوید که دریابید تا چه اندازه چیزهایی که وی سعی دارد آنها را واپس بزند بر او هجوم می‌آورند و تا چه اندازه وی از چیزی که شاید بتواند او را از شر این تهاجمها برهاند دور می‌ماند. ناچیزترین تحقیرهایی که در زمان کودکی‌اش تحمل کرده همواره آماده عرض اندامند، ولی کارهای درخشانی که در زندگی خود انجام داده، بدون نوعی تجسس و کندوکاو واقعی به یادش نمی‌آیند. اگر درست باشد که بعضیها دارای خاطراتی شناور و همیشه حاضرند، و بعضی دیگر به‌طور دائم از خاطرات خود در هراسند، پس این هم درست است که بین این دو نوع آدم تفاوتی عمیق وجود دارد. در فصل گمشده پیکار با فرشته صحنه‌ای در این باره وجود داشت.

نیازی به تأکید بر این نکته نیست که آشنایی دقیقتری با این مسئله به تحلیلی، همچون تحلیل شما رهبری می‌کند. حتی بسی فراتر از «شخصیت ساخته و پرداخته». چرا که چنین شخصیتی را می‌توان روی خاطرات خوشایند، یا ضد خاطرات خصمانه، ساخت و پرداخت. من معتقدم که جریان آفرینش هنری، در نزد هر نویسنده، مرتبط با ماهیت گذشته‌ای است که هنوز در وجود او لانه دارد یا از او فرار می‌کند. گذشته‌ای که به طرزی قاطع تکنیک يك استاندارد را از تکنیک يك داستایفسکی جدا می‌کند.

هنرمند نقاش این امر بدیهی است؛ و اینکه پل سزان لزوماً آقای سزان، شهروند متوسط الحال اهل اکس-آن-پرووانس نباشد مورد قبول همه است. اما، اگرچه ادبیات بیان تجربیات انسان است و یا به عبارت بهتر اگرچه ماده ادبیات (کلمات) وسیله بیان این تجربیات است، بازهم آقای بل، استاندال نیست. آثار نویسنده زندگی او را از صافی می گذرانند، انسان را تغییر می دهند. نبوغ نمی تواند از زندگی زاییده شود، زیرا کارش رد کردن هر آن چیزی است که مورد قبول زندگی واقع می شود.

مالرو فقط آنچه را از خود و در خود قبول دارد به آثارش می سپارد و این قبول نوعی پیروزی است. اما در این میان، مرد رؤیا و عشق، مرد خاطرات کودکی و آرزوهای خوشبختی، و مرد تباניהا و رازداریهایی که ما را به خود محرم می کند و به گرمی و آشنایی خون خود ماست چه می شود؟ (۲۰) مردی که آثار مالرو به ما معرفی می کند، انسانی است که در نقاط اوج زندگی و اراده و وجدانش خلاصه شده است. انسانی که از هر چه بهترین نیست منتزع گشته است.

نخست منتزع از شخصیت جسمانی اش. زیرا در آثار مالرو با کمیابی جزئیات بدنی در توصیف شخصیتها و واقعیت دقیق جسمانی آنها روبه‌رو هستیم (وجود یکی از این دو لزوماً مستلزم وجود دیگری نیست: بالزاک با توصیف (۲۱) و تولستوی بدون

برای آنکه به طرزی محو و ابهام‌آمیز قیافه‌هایی را که دومیه (الف) ترسیم کرده بر چهره او منطبق می‌کنم (و ناگفته نگذارم که مجموعه آثار دومیه برای من نه فقط به منزله مصور کردن اعجاز‌آمیز آثار بالزاک است، بلکه دنیایی است که بر کمدی انسانی (ب) بالزاک منطبق می‌شود و تصاویری را که لازم دارد بدان می‌بخشد). و شما، آیا واقعاً «راستینیاک را می‌بینید؟ یا اوژنی گراندسده؟ یا حتی دختر عمو بت؟ دوشسها؟... اما پسر عمه پرنس را چطور؟» (ج) این یکی را مسلماً می‌بینید، چون قیافه او را در بیشتر طراحیها و تصویرهای دومیه دیده‌اید...

۲۲

درباره واقعیت جسمانی قهرمانان استاندارد چه می‌گویید!

(الف) Daumier، نقاش و طراح و پیکر تراش بزرگ فرانسوی در قرن نوزدهم که به وسیله کاریکاتورهای سیاسی خود شهرتی عظیم یافت...و.

(ب) Comédie Humaine، مجموعه‌ای از چند رشته رمانهای مشهور نویسنده فرانسوی، اونوره دوبالزاک (۱۷۹۹-۱۸۵۰)، که نمای گسترده‌ای از جامعه فرانسه بعد از انقلاب کبیر را تا نیمه دوم قرن نوزدهم ترسیم می‌کند...و.

(ج) نام شخصیت‌های مشهوری از رمانهای بالزاک...و.



توصیف چیزها را به ما نشان می دهند). اما مالرو، که قادر است منظره‌ای از اسپانیا یا پرده‌ای از تنتوره<sup>۱</sup> را با آن قدرت در ذهن ما مجسم سازد، از چه رو نمی‌تواند شخصیت‌های آثارش را ملموستر سازد؟ بی‌شک برای اینکه نمی‌خواهد این کار را بکند. واقعیت جسمانی به آن قسمت از انسان متعلق است که مالرو می‌خواهد کنارش بگذارد. (۲۲) آیا مثل ت.ا. لورنس، این خصوصیت مالرو نیز ناشی از شرم و حیایی تقریباً مسیحی‌وار از بدن نیست؟ نه، بلکه نوعی بغض علیه هر چیزی است که مانعی در راه اراده و هوش ایجاد می‌کند. بدن جزء سرنوشت است و خوار شمردن آن بیشتر به مثابه خوار شمردن هر نوع خیانت به انرژی است تا به مثابه خوار شمردن شهوت. پرکن به بومیان موی نزدیک می‌شود: «یک بار دیگر خود را به زمین می‌خکوب شده یافت، مغلوب بدن خود، مغلوب اعضای داخلی خود، مغلوب همه آن چیزهایی که ممکن است علیه انسان طغیان کنند.» گوگن در ساق پای خود که درحال پوسیدن است خلاصه نمی‌شود. او در آثار خویش است. نیچه در کوری یا دیوانگی خود نیست، او در سروده‌های خویش است. شهوت در آثار مالرو محکوم نشده، ولی غایب است: بعضی لحظات شهوت آلود به چشم می‌خورد (زیرا شهوت با اراده و هوش ارتباط دارد)، ولی هرگز با بعدی شهوتی مواجه نمی‌شویم. خوابهای شبانه که از ضمیر ناخودآگاه ناشی می‌شوند: یا رؤیا — که مکتب سوررئالیسم در همان عصر آن را نوعی راه‌رهای

(۱) Tintoret، نقاش ایتالیایی دوره رنسانس. — م.

تلقی می‌کرد، زیرا که عقیده داشت سرنوشت یعنی عقل و وجدان— به نظر مالرو شکلی از تقدیر است، زیرا که عقیده دارد سرنوشت یعنی ضمیر ناخودآگاه. او در نوشته‌های خود درباره هنر، اسلوب کار استادانه را در برابر اسلوب اعجاز قرار می‌دهد و در مورد عرصه‌ای که از همه چیز به رؤیا نزدیکتر است یعنی شعر، خاطر نشان می‌سازد که شعر ناشی از رؤیا والاتر از شعر ناشی از هیجان و شور و شوق نیست. (۲۳) سکوت درباره کودکی هم همین طور، زیرا کودکی در جایی قرار گرفته است که انسان هنوز مسئولیت خود را به عهده نگرفته است. چیزی که کلود در پرکن دوست دارد این است که او «تنها مردی است که وی را به خاطر آنچه هست یا می‌خواهد باشد دوست دارد، نه به دلیل خاطره‌ای که از کودکی اش دارد.» و ژیزور در حال گریستن بر مرگ پسر خود، برای کودکی که او بوده است نمی‌گرید، بلکه برای مردی می‌گرید که از قید کودکی رها شده است: «مای، گوش بدهید: نه فقط نه ماه بلکه شصت سال لازم است تا انسانی ساخته شود، شصت سال از خودگذشتگی، اراده و... بسیاری چیزهای دیگر! و هنگامی که این انسان ساخته شد، هنگامی که دیگر در او چیزی از کودکی و نوجوانی باقی نماند، هنگامی که واقعاً مردی شده است، تازه فقط برای مردن خوب است.» (فقط در گردوئنان آلتنبورگ چند جمله‌ای هست که ناگهان شکل اعتراف به خود می‌گیرند: «وقتی بچه بودم دوست داشتم بال مرغان دریایی را که در هوا دایره می‌زدند نگاه کنم...»- «درمقابل من دوتا آبیاش بود با سر لوله‌هایی مثل قارچ، که وقتی بچه بودم آنها را دوست

شعر هم سخت به موزهٔ تخیلی خاص خود نیاز دارد: نوعی دیوان یا مجموعهٔ اشعار که گذشته را منحصر به وصف حال زنجیره‌ای از متقدمان و استادان مورد تحسین مؤلف مجموعه نکند، بلکه این پرسش را مطرح کند: «شعر چیست؟». چه کسی همت آن را دارد که سرانجام روشن کند از چه روی هومر (الف) و مالارمه (ب) به یکدیگر می‌پیوندند و ستایش ما را برمی‌انگیزند؟

---

(الف) Homère، شاعر حماسه‌سرای یونان باستان که او را سرایندهٔ دو منظومهٔ مشهور ایلیاد و اودیسه می‌دانند (در حدود قرن نهم ق.م.) و تأثیر پابرجایی بر نویسندگان و فلاسفه و علمای آموزش و پرورش اروپا به عمل آورده است...و.  
 (ب) Stéphane Mallarmé، شاعر فرانسوی (۱۸۲۴-۱۸۹۸) که آثار او تأثیر عظیمی بر ادبیات منظوم فرانسه در قرن بیستم برجای گذاشته است...و.

داشتم...». چنین است انسان و چنین است هنرمند. «هنرمندان نه از کودکی خود، بلکه از کشمکش خود با پختگیهای بیگانه به وجود می‌آیند.» هنر کودکی وجود ندارد: «خیلی زود احساس می‌کنیم که انسان بودن چه قدر به معنای در اختیار داشتن است: و چه قدر در این زمینه، مثل زمینه‌های دیگر، کسب مردانگی با کسب تسلط بر امکانات خویش تجانس می‌یابد.»

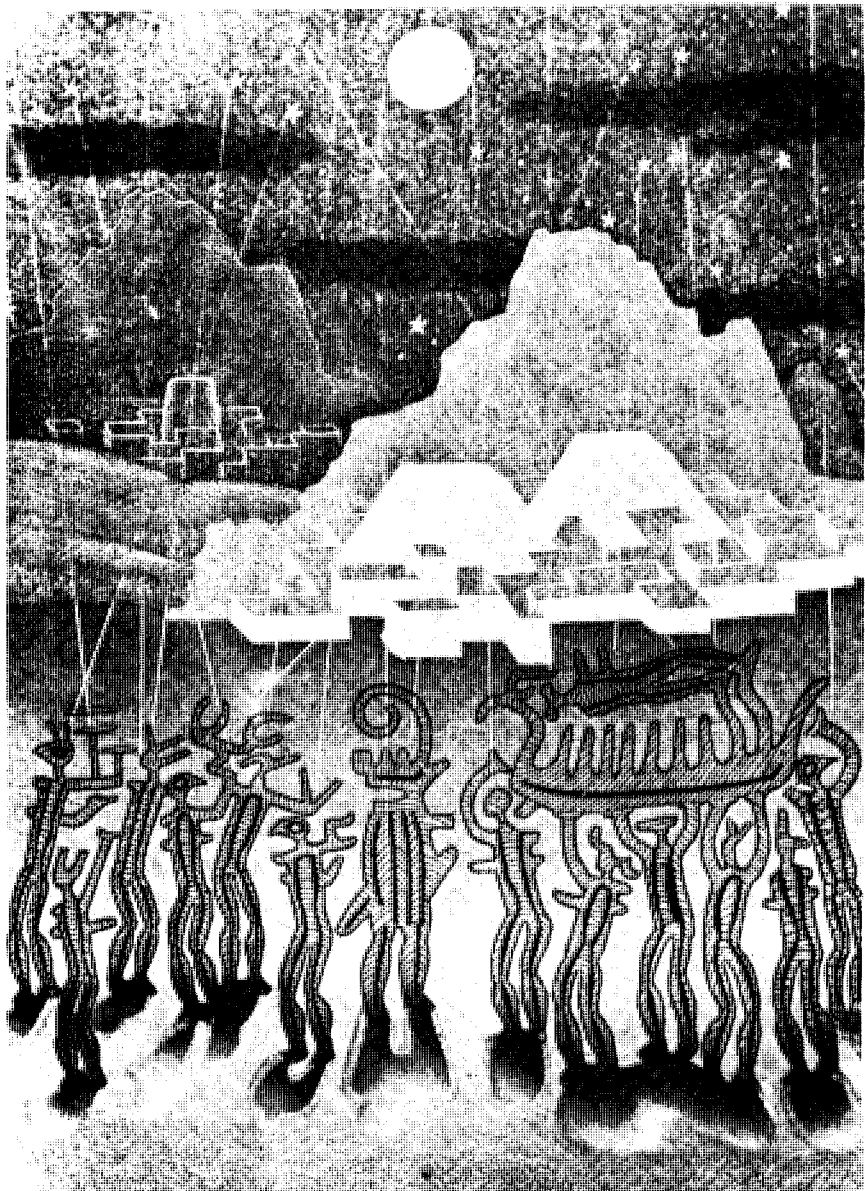
و سرانجام، سکوت در مورد خود حساسیت. مالرو درباره هر چیزی که در زندگی اش جایی اجتناب‌ناپذیر اشغال کرده — عشق و حتی خوشبختی — سکوت می‌کند. تصویر مردی را القا می‌کند که گویی قلبی جز شجاعت ندارد. علاوه بر تضاد ارزشها که در آثارش منعکس است، تضاد موازین اخلاقی و خوشبختی خصوصی را نیز تجربه کرده است. مثلاً بعضی اوقات احساس می‌شود که این تضاد بین کیو و مای و یا هنگامی که کاسنر زن و بچه خود را بازمی‌یابد، خودنمایی می‌کند. ولی خوشبختی پس زده شده انتقام خودش را می‌گیرد. ونسان برژه که از گاز خفه‌کننده لطمه دیده فکر می‌کند که بزودی خواهد مرد. «در برابر واقعیتی محرز قرار گرفته بود. معنی زندگی خوشبخت بودن بود و او احمقانه خود را با چیزهای دیگر مشغول می‌کرد! نگرانیه‌ها، ترحم، حیثیت، تفکر، همه اینها دروغهایی شاخدار و نیرنگهای قدرتی شوم نبودند که در آخرین لحظه می‌بایست صدای خنده توهین آمیزش را شنید. در این سقوط بی‌رحمانه، زیر سرپنجه مرگ، چیزی برایش باقی نمانده بود جز کینه‌ای وحشی نسبت به تمام چیزهایی که مانع خوشبختی او شده بود.» با دیدن این عبارت

نباید گمان کرد که آثار مالرو را می‌توان متعلق به «ادبیات خوشبختی» دانست و نه به «ادبیات نجات و فلاح». شاید، با وجود گفته‌های خود نویسنده، در این آثار باید چیزی بیشتر از يك «عکس‌العمل ساده‌روانی» مشاهده کرد. قهرمان پرستی، در مسیر خود، گاه با غم غربت و احساس گذرای فریب‌خوردگی مصادف می‌شود. در این آثار از خوشبختی چشمپوشی نشده است. (۲۴) نویسنده آن را کنار گذاشته است.

۲۴

در اینجا نیز مسئله وسایل آفرینش هنری مطرح می‌گردد. وقتی موضوع خوشبختی در میان است، ادبیات نسبت به موسیقی وسیله‌ای حقیر محسوب می‌شود.

شکی نیست که مالرو با حضور زنده خود احساسی ایجاد می‌کند که شبیه به همان احساسی است که آثارش برمی‌انگیزند. آثارش به سبب آنکه چیزهایی را طرد می‌کنند به خود او شبیهند. مالرو هرگز از خودش صحبت نمی‌کند. او، که به درهم‌آمیختن اثر هنری و زندگی و افسانه علاقه‌مند است، مردی از خود رها شده به نظر می‌رسد که انباشته از آرمانهای غیر شخصی و اندیشه‌ها و نقشه‌هایی برای عمل و اقدام است. در نگاه سخت و مضطربش هرگز پرتوی از حسرت بر گذشته یا خاطره‌ها و رؤیاهای دیده نمی‌شود، گویی نه اضطرابش از وجود او سرچشمه می‌گیرد و نه



آهنگ از آلکسیف برای گردوئنان آلتنبورگ

شور و شوقش. همه چیز در او، حتی حرکات بدنی اش، مثل عادت می کند که به سرپا ایستادن مترصدانه دارد، نوعی اراده به روگردانی از خود و در سایه قرار دادن قسمتی از وجود خویش را القا می کند: و این به معنای هر چیزی است که مانع او شود تا فوراً از هر فرصتی برای مؤثر واقع شدن و شعور به خرج دادن استفاده کند و گویی در همین است که، به نظر او، جهان و هر چه در اوست خلاصه می شود. آقای سن-کلر در تصویر خوبی که از مالرو به دست داده می نویسد که جمله «مالرو، حالتان چطور است؟» به نظر نوعی فضولی می آید. بی شک او همان آدمی است که آثارش القا می کنند و بی شک به نظرش طبیعی است که همان باشد. اما مالرو به چنین آدمی تبدیل شده است: در او موجودی صرفاً انسانی نیز هست که مالرو می کوشد از میدان خارجش کند. آثار و سرنوشتش، همچون نقطه اتکایی برای ساختن خودش به کار رفته اند، یا به عبارتی دیگر، برای ساختن کسی که خود او نیست.

اینهمه سکوت و حصر و طرد برای چه؟ شاید اعتقادات اخلاقی و امکانات هنری مالرو جوابی کافی به این مسئله باشد. در مورد او، انسان بالاتر از فرد قرار دارد. توهمات فردی بی ارزش و فاقد معنی است. اقتضای خوب بودن ایجاب می کند که انسان خود را بر پایه قسمتی انتخاب شده از موجودیت خود بنا کند و سلسله مراتبی که می خواهد برحسب آن تجربیات خود را تحقق بخشد، عرصه هنرش را نیز بر او مکشوف می سازد. در برابر ادبیاتی فردپرست و سوداگرانه و علاقه مند به اختلافات فردی و تمدن

زمان امروزین، به نظر من، وسیله متمازی است برای بیان  
تراژدی بشری و نه وسیله ای برای وصف حال افراد.

Deuxième année

N° 5

9 janvier 1943

# LA SEMAINE LITTÉRAIRE

REDICTION :  
GILBERT THOLLIER  
21, rue Sautter - Téléph. 149 01 02

Parait à Genève le samedi

La rédaction reçoit sur rendez-vous.  
On s'abonne à l'administration et dans les librairies.

ADMINISTRATION :  
HENRI-J. WEISS  
46, bd des Tranchées - Tél. 56144

ABONNEMENTS

Un an — Six mois — Trois mois  
Fr. 18.— Fr. 9.50 Fr. 5.—

Compte de chèques postaux : 1.9528



LE NOUVEAU ROMAN  
D'ANDRÉ MALRAUX

LA LUTTE AVEC L'ANGE

★

LES NOYERS  
DE L'ALTENBURG

Chartres, 21 juin 1940.

Je ne reconnais pas le vaisseau de la cathédrale: les croissants qui ont remplacé les vitraux de la nef l'évencent de lumière. Au-dessous, dans les chapelles, les verrières étroites comme des colonnes de jour tremblent du haut en bas, sous le grondement marin des chars allemands qui déferlent. Semblable aux prisonniers blessés qui me précèdent, à ceux qui me suivent, je suis fasciné par le sol ouvert de ce que nous croyions ne jamais revoir: de paille. Dans la nef déjà pleine semblent trembloter sous le jour vacillant des soldats qui ouvrent des boîtes de conserves sassaoulantes; d'autres, bouteilles au flair, près d'un comptoir abandonné de la Croix-Rouge couvert de pharmacie et de bandes. Nous nous jetons sur les gorges dont les épis frémissent, eux aussi, de la trépidation des chars jusqu'aux limites de la blancheur...

Au-dessus de moi, très haut, je vois les grandes nervures gothiques se rejoindre. Depuis ma blessure jusqu'aux hanches, mes jambes deviennent une gaine voluptueuse et paralysée se dissolvant comme dans le chatap de trèfle, lorsque nous attendions les blindés ennemis. A mon côté, un Bédouin algérien regarde, hébété, les mouches qui vont se poser sur son visage, et sourit à sa paille. En arrière de moi, des voix de plus en plus faibles parlent de traitement.

Un charabattement lancinant lui pied m'éveille: un prisonnier allemand refait mon pansement. Il a pris d'au-

torité les bandes, l'ouate et l'eau oxygénée de la Croix-Rouge abandonnée, et, depuis le Portail Royal (nous nous sommes écroulés tout près) soigne les blessés, qu'ils dorment ou non. Un éclatant soleil d'après-midi s'engouffre par les hautes verrières: je suis dans le vaisseau de Chartres en construction... Des Allemands passent, et les regards de ceux qui ne dorment pas les suivent: ce qu'ils disent concerne-t-il les prisonniers? Dans ce monde d'où toute information a disparu, chaque Allemand est oracle. J'écoute le plus proche: « — A Bamberg, à gauche de la cathédrale, je connais un petit chemisier, mein kerl! un commerçant qui... » Bamberg, la Chartres allemande... Misère de retrouver notre part fraternelle entre les appels de nos blessés vers l'infirmier et le bruit de ces boîtes qui s'éloignent... »

Réveillés par ce passage, les nouvelles circulent.

— Parait que l'armistice est signé... On démolirait, mais toutes les usines de guerre seraient obligées de travailler contre les Anglais...

— Pétain a été tué par Weygand, en plein conseil des ministres...

— « Ils » ont réclamé dix-sept départements, dis donc! Encore ces vaches de Bretons qui vont avoir le camp de veine!

— Les Bretons, généralement loins, jusqu'ici, pour des « laurés », sont l'objet de l'envie générale: comment Hitler annexerait-il la Bretagne?

— Les autonomistes, l'évalent et dans le coup!



لذت، که یگانه موضوع آن عشقهای شهوی است، مالرو ادبیاتی براساس برادری مردانه علم می‌کند و در برابر روانشناسی فردی، فاجعهٔ سرنوشت بشر را به نمایش می‌گذارد. (۲۵) اما توجیه اصول اخلاقی در این مورد از طریق دلایلی که همراه این اصول است به عمل نمی‌آید. مالرو در برابر اندیشه‌ها حساس است نه در برابر دلایل. او چیزی را ثابت نمی‌کند، تصدیق می‌کند و آنچه را تصدیق می‌کند غالباً حقایقی متضاد است. علت آن است که اندیشه چیزی نیست که نتیجهٔ کوششی ذهنی و مجرد از ماده باشد، بلکه تجسم خود عشق و آرمان است. اندیشه‌ها در اینجا احتیاجات و وسوساها را مشخص می‌کنند. از آنجا که علم اخلاق دورتر از آن است که کلید روانشناسی باشد لزوماً باید کلید خود را از روانشناسی دریافت دارد. مالرو برای چه این ارزشها را مطرح می‌کند؟ آن مخلوقی که این تکاپو برای خودسازی، طرح و با کنار گذاشتن بخشی از خود هویدا می‌سازد و مشخص می‌کند کدام است؟

می‌دانیم که نیچه معکوس کردن رابطهٔ بین انسان و آثارش را، که معرف اوست، تلقین می‌کند. آنچه انسان در آثارش بیان می‌دارد چیزی است که کم دارد، نه چیزی که مالک است. آثار فاجعه‌آمیز اشیل قدرت زندگی او را و خوشبینی اورپید هراس او را از زندگی نشان می‌دهند. اما در مورد مالرو چه باید گفت؟ آیا او اعتقادات قطعی خود را بیان می‌دارد یا ارزشهایی را که به علت محروم بودن از آنها نیازمندان است؟ چیزی که کنار می‌گذارد آیا چیزی است که نمی‌پذیرد یا چیزی است که از آن هراس دارد؟ آثاری هستند

که اندیشهٔ نیچه را بخوبی روشن می‌کنند: مثلاً آثار مونترلان، که صلابت قهرمانانه در آنها سعی دارد سستی حاصل از لذت‌پرستی انسان را پنهان کند، و یا آثار آراگون، که شوق و شور در آنها سعی دارد جای نوعی تفنن خونسردانه را پر کند. در موارد مذکور، آثار، تصویری معکوس از نویسنده را نمایان می‌سازند. اما در نزد مالرو، چیزی که در آثارش حضور دارد همان چیزی است که در خود او حضور دارد: زندگی‌اش به اندیشه‌اش وفادار است، شخصیتش به شخصیت‌های آثارش شبیه است. مردی که به‌موجب آثارش نمایان می‌شود مرد واقعی را معکوس نمی‌کند. لکن مرد واقعی هم کاملاً با تصویر حاصل از آثارش مطابقت ندارد. آنچه مالرو تأییدش می‌کند همان چیزی است که دوست دارد و به آن می‌اندیشد: ولی او عامدانه خواسته است که آن چیز را دوست داشته باشد و به آن بیندیشد. اگر مجبور به انتخاب — یعنی به انصراف و گذشت — نبود این همه تکرار نمی‌کرد که انسان باید خود را بر پایهٔ بخشی انتخاب شده از خویشتن بنا کند. اما آن بخش از خویشتن را که فدا می‌کند و کنار می‌گذارد، همیشه بخشی نیست که از آن بیزار است، بلکه بخشی هم هست که از آن می‌گریزد. بخشی که بیش از آن بر او مسلط است که او درصدد رهایی از دستش برنیاید.

در سکوت‌های آثارش، چیزی به‌غیر از رد و انکار وجود دارد: نوعی پنهان‌کاری. و در پرشورترین گفتارهایش چیزی به‌غیر از شوق: نوعی دفاع.

زیر این سروده‌های ثناخوان قهرمانیگری، زیر این تصاویر پرآشوب عصری پر فاجعه، زیر تصاویری لبریز از شوق و شور، و حتی زیر این ندای علاقه به هرگونه عظمت که از سرزندگی پر قدرتی برمی خیزد، گویی ناله‌ای از درد و رنج به گوش می‌رسد. همه‌جا آبی عمیق و سیاه نمایان می‌شود، همه‌جا دلهره و اضطرابی بی‌نام، نوعی تیرگی انبوه و بی‌منفذ و عاری از امید روشنایی به چشم می‌خورد. هر کس برای خود «غولی بی نظیر و مرجح بر هر چیز» است، و اگر مالرو از این غول دور می‌شود، بی‌شک برای این است که او در راه عظمت گام بر نمی‌دارد: و همچنین برای آن است که وجود او لائمه عمیقترین اضطرابهاست. زیرا احساس باطنی‌ای که هر کس از خود دارد، از کشف بیهودگی هر نوع زندگی جداشدنی نیست. ژیزور می‌اندیشد: «همه رنج می‌برند و هر کس رنج می‌برد برای اینکه می‌اندیشد، درحقیقت ذهن انسان جز در ابدیت به انسان نمی‌اندیشد. آگاهی به زندگی نمی‌تواند چیزی جز اضطراب باشد.» در عمق این گرداب درونی است که آگاهی ما از سرنوشت انسانی‌مان گسترده است — و همین آگاهی

است که تحمل کردنی نیست.

«من در گذشته ماجرای مردی را حکایت کرده‌ام که صدای بتازگی ضبط شده خود را بازنمی‌شناسد، چون که آن را برای نخستین بار از راه گوش خود می‌شنود نه از راه گلو. و از آنجا که فقط گلوی ماست که این صدای درونی را منتقل می‌کند، من این کتاب را سرنوشت بشر نامیدم.» این سطور کتاب آوای خاموشی بی‌شک مبین اندیشه‌ای است که موجب آفرینش مشهورترین رمان مالرو شده است. تمام اضطراب سرنوشت ما در این ادراک خصوصی وجدان شخصیمان نهفته است. صدایی که با گلوی خود می‌شنویم دربردارنده همه اهریمنهاست. «من برای خودم، برای گلویم چه هستم؟ نوعی تصدیق مطلق. تصدیق یک دیوانه: قدرتی بالاتر از قدرت هر چیز دیگر.» (۲۶) هر نوع آگاهی‌یابی از خویشتن، به رؤیاهای پر از افعی چن می‌ماند که پس از ارتکاب قتل دچارشان می‌شود.

اگر سرنوشت انسان بلافاصله پس از کشف شدن ناپذیرفتنی جلوه می‌کند، نخست برای این است که بر روی ظلمات مرگ نقش می‌بندد. مالرو در کتاب گردوئبان آلتنبورگ می‌خواهد انسان را تعریف کند و می‌گوید: «تنها حیوانی که می‌داند ابدی نیست.» تمام قهرمانهای مالرو زندگی و بی‌معنی بودن آن را در برابر مرگ کشف می‌کنند: گارین بزودی خواهد مرد، پرکن زیر نگاه کلود می‌میرد. «(برگشت ناپذیرترین محکومیت جهان یعنی مرگ کسی که انسان دوستش دارد.») ژیزور و مای، کیو را ازدست می‌دهند. هرناوندز می‌میرد. دیتیش برژه خودکشی می‌کند. جمله زیر را

مالرو در سال ۱۹۲۷ درباره آثار روئو نوشته است: «مردی که مرگ — آگاهانه یا ناآگاهانه — اندیشه‌اش را رهبری می‌کند، به هیچ روی، آدمی مایوس نیست. مرگ به زندگی رنگی خاص می‌دهد — و همین کافی است. به شیون و زاری نیست که مرگ منتهی می‌شود، به بیهودگی است.» (۲۷)

۲۶

ممکن است ما ریخت و قیافه خود را در رؤیا دگرگونه ببینیم، ولی از نظر جسمانی هرگز خود را «دیگری» نمی‌بینیم. و این نکته‌ای بسیار گویاست که آگاهی ما از خویشتن در هذیان‌آمیزترین کابوسها چندان تفاوتی با خودآگاهی ما در حالت بیداری ندارد

۲۷

این خورشید عجیب و غریب — بخصوص در بعضی از تمدنها، یا در زمانهایی که انسان خود را از کیهان جدا می‌بیند — رویه اسرارآمیز زندگی را به صورت سایه‌ای عظیم می‌نمایاند. شاید آدمی جز بدین طریق نمی‌تواند کیهان گمشده را باز یابد. تأمل و تفکر درباره مرگ در هیچ‌کجا به ترس از کشته شدن نمی‌پیوندد: خود من بارها با بی‌اعتنایی به همه چیز جنگیده‌ام، و از این نظر من تنها نیستم.

کشفی خیره‌کننده از پوچی و بیهودگی... اینجاست که این عقب‌نشینی و این ازپا درآمدن، که همه چیز در آن شکاف برمی‌دارد و نابود می‌شود، ظاهر می‌گردند: دیگر هیچ چیز معنی، ارزش، و حتی واقعیت ندارد. و این وسواس در فراسوی مرگ فرد، به مرگ کائنات منتهی می‌شود. مالرو نقاط درخشاندهٔ حیات ما را، از هم‌اکنون پوشیده از جنگلی می‌بیند که «بقایای نیمه حیوان عهد اورینزیاسی<sup>۱</sup> را با آثار باقیمانده از سقوط امپراتوریه‌ها درهم خواهد آمیخت». - همان‌طور که ویکتور هوگو، در حال تأمل در برابر رودخانهٔ سن، در شعری که مشحون از همان اضطراب جانفرباست، رود را از همان دم دستخوش «جگنهای زمزمه‌گر و خمیده» می‌بیند. زندگی انسان بر متن مرگ، بر متن عدم دیده می‌شود. انسان گرفتار عمل و انسان حاصل عمل در برابر عالمی قرار گرفته است که خرد و پامالش می‌کند: نظام «سیارات مرده» و «بی‌اعتنایی خاک و زمین» که انسان را به نیستی و عدم فرامی‌خواند. «ناگهان از خلال باقیماندهٔ مه، نور مات ماه بر روی اشیا ظاهر شد. کلایک به بالا نگاه کرد، ماه از حاشیهٔ پاره‌پارهٔ ابری مرده، بیرون خزیده بود و آهسته به سوی روزنی عظیم و سیاه و شفاف که همچون دریاچه‌ای با اعماق پرستاره بود، پیش می‌رفت. نورش، که لحظه‌به‌لحظه پررنگتر می‌شد، به این خانه‌های دربسته، به این شهر کاملاً متروک، حیاتی فراخاکی

۱) aurignacien، مرحله‌ای از دوران نوسنگی که با ظهور تیغه‌های سنگی تراشیده مشخص می‌شود. - م.



مالرو، پس از تصرف  
«سنت-اودیل» به وسیلهٔ بریگاد  
«آلزاس-لورن»

می بخشید، چنانکه گویی جوّ ماه ناگهان با نورش در این سکوت عظیم جای گرفته است.» این تأملات را در کتاب امید نیز می بینیم: «شامگاهی بی غروب و بی جنبش مگر جنبش آتش، چنانکه گویی مادرید در سیاره ای مرده قرار دارد...» و هنگامی که ونسان برژّه به اروپا برمی گردد، نژاد انسانها را چنان می بیند که گویی در آن سوی زندگی است: «پرت شده به ساحلی از عدم یا ابدیت، به شکل مبهم آن ساحل نگاه می کرد — همان قدر از آن جدا بود که از کسانی که با اضطرابهای فراموش شده و قصه های گمگشته شان، از کوچه های نخستین سلسله های بلخ و بابل، و از واحه هایی زیر نظارت «برجهای سکوت» گذشته بودند. از خلال موسیقی و بوی نان گرم، زنان خانه دار با زنبیلی زیر بغل، به شتاب می گذشتند. دکانداری کرکره های رنگارنگ خود را، که آخرین شعاع آفتاب به رویشان افتاده بود، پایین می کشید. سوت يك کشتی مسافران را فرامی خواند. باربری عرچین به سر، مانکن بزرگی را روی دوش به داخل مغازه تنگ و تیره ای می برد — روی کره زمین، در اواخر هزاره دوم میلادی...».

طنین این ندای مرگ، با وجود اینکه همه چیز برای پوشاندن آن بسیج شده است، همواره از ورای چیزهایی که بر آن مسلطند شنیده می شود. در پایان کتاب گردوئینان آلتنبورگ، گویی مالرو برای نخستین بار زندگی ای خالی از هر گونه تیرگی کشف می کند: «ای زندگی بسیار کهنسال... و بسیار لجوج...» اما در شور زندگی ندای مرگ وجود دارد: زندگی ای «همان قدر نیرومند که تیرگیها، همان قدر نیرومند که مرگ». مالرو می گوید که این زندگی فقط



تولد است: ولی نمی‌تواند فراموش کند. «شاید اضطراب همواره نیرومندترین است، شاید نشاطی که به یگانه حیوان آگاه از ابدی نبودنش داده شده از همان آغاز مسموم بوده است...». کتاب آوای خاموشی نغمهٔ پیروز نبوغ را می‌سراید، لکن این نغمه نمی‌تواند بدون انقطاع و بدون توجه خود ادامه داشته باشد: چنانکه گویی مالرو در حال شور و هیجان دچار فراموشی می‌شود و سپس به خود می‌آید و دوباره فراموش می‌کند... «اما این ندای خاموشی ناپذیر، ولی نه جاودانی، سرود مقدس خود را بر متن موسیقی فنا ناپذیر مرگ می‌سراید...» - «بی‌شک روزی فرا خواهد رسید که کسی در برابر دشتهای خشک یا پوشیده از جنگل حدس نخواهد زد که انسان، با برپا داشتن سنگهای شهر فلورانس در میان نوسان عظیم درختان زیتون ایالت توسکان، چه هوش و فراستی بر شکل‌های روی زمین تحمیل کرده است... پیروزی انسان تنهای ابدی بر رؤیاهای دست کمی از پیروزی لشکرها ندارد...».

آیا ابدی فرض کردن هستی انسان، ناپذیرفتنی بودن آن را کاهش خواهد داد؟ سرنوشت نقاب‌های دیگری هم دارد و به نظر می‌رسد که مرگ فقط یکی از آنهاست. «انسان بودن چیزی پوچتر از محتضر بودن است»، این را قهرمان راه شاهی فریاد می‌زند. به نظر ژیزور انسان در آرزوی قدرت کامل است نه ابدیت. مرگ جزء سرنوشت است، ولی سرنوشت از مجموع چیزهایی ساخته شده که ما را محدود می‌کند و بر ما مسلطند. «ما می‌دانیم که به دنیا آمدن خود را نخواسته‌ایم و مردن خود را نیز نخواهیم خواست، پدر و مادر خود را انتخاب نکرده‌ایم و در برابر زمان کاری از دستمان

بر نمی آید. می دانیم که بین هر یک از ما و عالم هستی نوعی... شکاف وجود دارد. وقتی که من می گویم هر انسانی حضور سرنوشت را به شدت حس می کند، منظورم این است که استقلال جهان را نسبت به خود - تقریباً همیشه و یا دست کم در بعضی لحظات به طرزی دهشتناک - حس می کند.» (گردوبُنان آلتنبورگ). و نسان برژه، در حال اندیشیدن به خودکشی پدرش، فکر می کند که راز انسان «آن قدر که راز زندگی است راز مرگ نیست، رازی که اگر انسان جاودانی بود، از دلگداز بودنش کم نمی شد». کتاب آوای خاموشی دقیقاً می گوید: «سرنوشت مرگ نیست، بلکه مرکب از همه چیزهایی است که انسان را به آگاهی یافتن از وضع و حال خود وامی دارد. حتی روبنس بانشاط نیز این را می داند، زیرا سرنوشت عمیقتر از بدبختی است.»

رنج، شکنجه، تحقیر، ضعف و ناتوانی تن وجود دارد، و تنهایی دل. و همه این چیزها نماینده قدرت جهان است و ضعف انسان. آثار مالرو شعر پایدار و جانگزای هبوط به دوزخ و بدبختیهای انسان است: سرود همه انواع و اشکال «امر علاج ناپذیر» است. زیرا امر علاج ناپذیر بیش از نابودی، مالرو را مسحور می کند، آنچه هر ناندز را می آزارد مرگ نیست، بلکه مرگی است که «درمقابل آن نتوان از خود دفاع کرد.» و آنچه گارین را رنج می دهد، شکست است و آنچه پرکن را مضطرب می کند، شکنجه است. یکی از شخصیت‌های امید می گوید: «کار اساسی مرگ این است که چیزی را که قبل از آن بوده، علاج ناپذیر می سازد، علاج ناپذیر برای ابد: شکنجه و تجاوز جنسی منتهی به مرگ،

**Soldats de la 1<sup>re</sup> Division blindée  
et de la IX<sup>me</sup> Division coloniale**

## **La situation pour vous est désespérée**

En quelques jours vous avez attaqué l'Alsace avec succès, mais vous êtes à la fin de votre avance.

Vos chefs ignoraient les réserves allemandes, qui sont maintenant entrées en action et qui vous attaquent de toute part.

Par l'incapacité de votre chef, le général Deloche de Tessigny, les premiers succès incantables, remportés grâce à votre héroïsme et à votre esprit de sacrifice, sont sur le point de se transformer en débâcle.

Maintenant il n'y a que deux possibilités pour vous: mourir dans une situation sans issue ou sauver votre vie.

Reprenez-vous Arrabain, la sanglante bataille, pendant laquelle la première division parachutée britannique fut complètement anéantie.

Cessez le combat. Vous avez le droit de connaître à vivre et à travailler.

## **Laissez-Passer**

Le soldat français qui présentera ce laissez-passer fait preuve de sa loyauté et du désir qu'il a de se rendre.

Il sera aussitôt désarmé.

D'autre part, il a droit à la nourriture et, si besoin est, aux soins des médecins militaires allemands.

Aussi vite que possible il sera retiré de la zone dangereuse.

*Le Haut-commandement allemand  
des armées des Vosges.*

چهار روز بعد، ۲۰۰۰ اسیر آلمانی

واقعاً هولناک است.» و اندکی پایینتر: «فاجعه مرگ در این است که زندگی را تبدیل به سرنوشت می کند و از مرگ به بعد، هیچ چیز را نمی توان جبران کرد.» اما اگر کار اساسی مرگ این است که امر علاج ناپذیر را نمایان سازد پس آیا خود مرگ چیز اساسی نیست؟ امر علاج ناپذیر و مرگ یکی هستند، چرا که به غیر از مرگ امر علاج ناپذیر وجود ندارد. (۲۸) قطعی است که سرنوشت عمیقتر از بدبختی است ولی در اینجا عمیقتر از مرگ نیست و بی شك سارتر حق دارد بگوید که در نظر مالرو، همچنانکه در نظر هایدگر، انسان «موجودی - برای - مرگ» است. (۲۹)

هر کس که دست به چنین تجربه ای می زند کاری جز این نمی تواند بکند که یا بر آن چیره شود و یا مغلوب آن گردد. اما کسانی که بر آن غالب می شوند ندرتاً به شدت کسانی که مغلوب آن گشته اند احساس می کنند. شاید برای پاسکال آسان باشد که بر اضطراب خود فایق آید و اضطراب او را نمی آزارد چرا که بیمه شده خداست. شاید برای گوته آسان باشد که اضطراب را فدای آرامش کند، چون اضطراب و آرامش را همزمان به او داده اند. شاید برای آندره بروتون آسان باشد که «وضع ناپذیرفتنی هر نوع زندگی را در این دنیا» افشا کند، چون این کار را از قله شعر انجام می دهد. تهمتهایی که در عصر کنونی به زندگی زده می شود غالباً طنین مصنوعی متقاعد کردن خویشان را دارد. بی معنی بودن از آن جهت برجسته می نماید که معنی را از همان آغاز در دست داریم. اما فرورفتن در تیرگیها در نزد مالرو چقدر عمیق تر و سیاه تر و خشنتر و قطعی تر است! و بیش از آنکه ما را

برای این شخصیت، و از همین دیدگاه.

و اگر، به جای گفتن «برای»، می گفتیم «بر ضد» چه پیش می آمد؟ هیچ، چون فقط در ظواهر امر است که این دو باهم تفاوت می یابند...



۱- مسلسلجیهای بریگاد آژاس-لورن در کوههای وژ

به فکر توجیه‌کنندگان هستی و زندگی بیندازد، به‌یاد شاعران یأس و نومیدی و کسانی می‌اندازد که چنان با یأس زندگی کرده‌اند که جز فریادی گذرا چیز دیگری نمی‌توانند از آن بیرون کشند. خون سیاه شاعران نفرین شده در آثار مالرو جاری است: خون نروال، رمبو — خون کره‌ول، آرتو، سلین — خون خودکشی و دیوانگی، خون سکوتی که اسپر اهریمنان است.

اما این شاعر نفرین شده دست به عمل می‌زند و موفق می‌شود. ثابت می‌کند که از نژاد مردان عمل و سازمان‌دهندگان و فرماندهان سیاسی است. رب النوع زمان روایت تازه‌ای از «فصلی در دوزخ» و یا فریادهای ناهماهنگ شاعری چون آرتو را به او الهام نمی‌کند. او خود آثاری مثبت و شورانگیز و روشن و موفق به‌وجود می‌آورد.

ANDRÉ MALRAUX

# LES VOIX DU SILENCE

NOUVELLE ÉDITION COMPLÈTE  
DU TEXTE, DES ILLUSTRATIONS  
ET DES 15 PLANCHES EN COULEURS

*nrf*



LA GALERIE DE LA PLEIADE

تصویر روی جلد چاپ فرانسه کتاب آوای خاموشی، اثر آندره مالرو



پس از تصرف آلتکیرش



جنب و جوشی توانمند به مقابله با این تجربه اسطوره‌ای برخاسته است: و قدرتی عصبی که وجودش را در خدمت تغذی نومیدانه به‌خوبی می‌توان تصور کرد، از لجوجترین اراده‌ها اطاعت می‌کند. آیا این اراده زندگی است که ضد وسوسه یأس و ناامیدی بپا خاسته است؟ البته نه. زندگی برای زندگی معنی ندارد. موضوع زیستن در میان نیست، سخن از جنگیدن — و پیروز شدن — است. مالرو از مهمل بودن کمتر رنج می‌برد تا از شکست خوردن و تحقیر شدن. فلج حاصل از اضطراب در برابر خود با نیرویی غریزی، با بی‌صبری و تصمیم به مبارزه، روبه‌رو می‌شود — نیرویی که با حرارت و شوری تقریباً جنسی، همواره آماده برای سرکشی و فایق آمدن بر موانع است. اضطراب فطری با شجاعتی غریزی روبه‌رو می‌شود و تمام آثار مالرو — همچنانکه تمام زندگیش — جز سازماندهی منظم شجاعت نیست.

نخستین قهرمانهای مالرو، نه برای خلق کردن چیزی، بلکه برای مبارزه، برای قبول نکردن، دست به عمل می‌زنند. اگر گارین به

انقلاب پایبند است برای این است که انقلاب بیشتر قطع رابطه است تا سازندگی. برای این است که «نتایج انقلاب در دوردست واقع شده اند و همواره در حال تغییرند.» زندگی کردن، عمل کردن، پیروز شدن؟ نه این هم نیست. بلکه به خود ثابت کردن این نکته است که شکست اجتناب ناپذیر را، حتی در لحظه صاعقه آسایی هم که سلاح در دست کشته می شود، قبول نکرده است. «کشته شدن، نابود شدن، برایش اهمیتی نداشت. دیگر در بند خود نبود... اما زنده زنده پوچی زندگی خود را مثل سرطانی قبول کردن، با ولرمی مرگ در دست زندگی کردن... این احتیاج به چیز نامعلوم، این تخریب موقت روابط بین زندانی و فرمانده، که بی خبران ماجراجویی اش می نامند، اگر دفاع از خود در مقابل پوچی نبود، پس چه بود؟» انقلاب به نظر گارین چیزی بیشتر از ماجراجویی (۳۰) در نظر پرکن نیست. «کاری عظیم و نامشخص.» گارین کسانی را که با آنها می جنگد دوست ندارد و انتظار زیادی هم از تغییر نظام اجتماعی ندارد. انقلاب دفاعی است سخت از زندگی ای که در معرض آسیب همه اهریمنان نیستی و پوچی قرار گرفته است و معنایی ندارد جز به علت شدت و قدرتی که با آن، «بدون اندیشه مدام درباره پوچی دنیا، نه قدرت وجود دارد و نه حتی زندگی واقعی.»

در بیهوده عمل است که وجود قدرتی که از انسان چیزی به غیر از برده مجذوب می سازد، آشکار می شود و این قدرت ارزشی ندارد مگر از این لحاظ که از وجود خود آگاه است: عمل قهرمانانه بازی پرآشوبی نیست که همچون تریاک کشیدن رنج

این کلمه، در حدود سالهای دهه بیست، حیثیت زیادی در محافل ادبی به دست آورده بود. حیثیتی که بعدها هم به سبب جذب مضحك فضیلت‌های سوداگران (بورژوازی) به وسیله کمونیسم فرانسوی و هم به علت جذب اصل نظم و انضباط به وسیله استالینسم، از هر دو سو مورد مخالفت قرار گرفت. طبیعی است که روحیه انقلابی مخالف فرد ماجراجویی که ضد دشمن مشترک می‌جنگد نباشد، اما بعداً که او را حریف خود یافت با وی به مخالفت می‌پردازد. ماجراجو طبعاً قانسون‌شکن است. اشتباه در این است که او را منحصرأ ناقض قانون نوشته و توافقای عمومی بدانیم. او با جامعه، به عنوان «شکل زندگی» به مخالفت می‌پردازد. ماجراجو بیشتر با ماهیت و جوهر جامعه مخالفت می‌ورزد تا با قراردادهای اجتماعی. و به همین جهت پیروزی او را می‌کشد: لنین ماجراجو نیست. ناپلئون هم ماجراجو محسوب نمی‌شود: این فقط سنت هلن است که ابهام می‌آفریند. لورنس عربی هم اگر می‌پذیرفت که بر مصر حکومت کند ماجراجو محسوب نمی‌شد (ولی او رد کرد، هر چند اگر در ۱۹۴۰ می‌زیست هیچ مسئولیتی را رد نمی‌کرد). همچنانکه شاعر می‌کوشد بین کلمه‌ها روابطی سواى روابط عادی و جاری برقرار کند، ماجراجو هم می‌کوشد تا روابط خاصی را جانشین روابط بین چیزها و امور یا جانشین «قوانین زندگی» کند. ماجراجویی همیشه با غربت شروع می‌شود و از این رهگذر فرد ماجراجو یا به جنون دچار می‌شود، یا پادشاه می‌شود، یا کارش به عزلت و تنهایی می‌کشد. ماجراجو تجسم خواب و خیالهای شیرین و ساده‌لوحانه‌اش است.

خطر کردن تعریفی برای ماجراجویی نیست: لژیون

خارجی فرانسه پر از ماجراجویان سابق است، ولی اعضای  
این لژیون فقط سربازانی جسورند.

۳۱

هرناندز از نوعی خلأ سخن می‌گوید که من آن را بعدها  
احساس کردم.

DEUX KILOMÈTRES ENLÈVÉS  
DEUX-HEURES DEUX HEURES  
N° 307

Le Colonel G. H. I. S. S. S.  
Commandant La Compagnie Mixte  
du Détachement  
Commandant La Brigade "ALGER LOUAGHE"

Cher Monsieur le Colonel, j'ai l'honneur de vous adresser ce rapport dans  
lequel je vous expose à l'heure de votre départ de l'Algérie  
les résultats de votre mission à l'occasion de votre  
départ à l'heure de votre départ.

Le Colonel G. H. I. S. S. S.  
Chef de la Compagnie

انسان بودن را تخدیر کند. «رهایی از حالت انسانی» رهایی از طریق بی خودی و بی خبری نیست. البته بعضی از شخصیت‌های مالرو تجربیات خود را به صورت فراموشی بیان می‌دارند. چن می‌گوید: «دیگر چیزی را که بر من فشار وارد می‌آورد حس نمی‌کنم.» دربارهٔ هرناوندز مالرو می‌نویسد: (۳۱) «به چیزی فکر نمی‌کرد.» و اسکالی می‌گوید که از وقتی می‌جنگد، مرگ در نظرش «واقعیت مابعدالطبیعه‌ای خود را مطلقاً از دست داده است.» تسکینی گذرا که به شخصیتها داده می‌شود نه برای اینکه در خارج از حلقهٔ سرنوشت قرار دارند بلکه برای اینکه آن قدر به آن نزدیکند که گویی در يك هم‌آغوشی صاعقه‌وار در آن حل می‌شوند! تمام سعی مالرو در این است که با آنچه او را از پا درمی‌آورد، مستقیماً رابطه پیدا کند: به مرگ بیندیشد، سرنوشت را در دست بگیرد. نه رهایی رؤیا و فراموشی و نه رهایی آرامش دروغین: مبارزه، و این چیزی است که جنبشهای رهایی را در آثار مالرو به تصاویر فاجعه‌آمیز مبدل می‌کند و موجب می‌شود که عشق به آزادی را بتوان عشق به تقدیر فرض کرد. چیزی جز منظرهٔ شکنجه ورنج و مرگ در این تصاویر نیست، اما چون دربارهٔ آنها با روشن بینی فکر می‌شود و با شجاعت برخورد به عمل می‌آید، با پرتویی از پیروزی روشن می‌شوند. برای کسی که چیزی را به جنگ طلبیده شکست وجود ندارد... هر نوع روشن بینی يك پیروزی است ولو دربارهٔ مرگ باشد. هر مبارزه پیروزی است ولو با شکست مواجه شود. مالرو تنها راه رهایی ممکن را همواره خودآگاهی توأم با فاجعه دانسته است. در

اندیشیدن به تراژدیهای یونان باستان و نیز آثار خود، در کتاب *آوای خاموشی* ما را چنین آگاه می‌سازد: «تراژدی در اینجا ما را فریب می‌دهد. تقدیر خانواده آتریدها نخست به معنای پایان گرفتن تقدیرهای عظیم شرقی است... از سرنوشت انسان است که انسان شروع می‌شود و سرنوشت پایان می‌یابد.» و در جای دیگر: تماشاگر پس از پایان تراژدی تصمیم می‌گیرد که به تماشاخانه برگردد نه برای فرسودن چشمان خود... او اینک دخالت انسان را در قدرتهایی که جز بازچیه آنها نبوده است، احساس می‌کند — و این همان دخالت خودآگاهی بشر در دنیای سرنوشت است.»

باتوجه به کتابهای بعدی، چنین پیداست که شکست گارین و پرکن در تنهایی آنها و پیروزی کیو و کاسنر و مانوئل در پیوندشان با جماعت و گروه است. این هم راست است که تنهایی نخست، به تقدیرهای بزرگ تعلق دارد، در صورتی که از سرنوشت بشر تا امید سراسر آثار مالرو مشحون از مدح و ثنای برادری است. اما گرفتاری حقیقی مالرو، احساس انزوای انفرادی نیست همچنانکه پیروزی حقیقی اش در برخورد با جماعت و گروه نیست. تمام کوشش او درحقیقت این است که از خودآگاهی فردی به خودآگاهی همگانی ارتقا یابد. اما این خودآگاهی همگانی هم به هیچ وجه گرمای گروهی زنده و پرتحرک نیست. مالرو بسیار بیشتر از آنکه می‌کوشد از خود بیرون رود تا دیگران را پیدا کند، سعی دارد نیرویی در خویشان پیدا کند که از خود او قویتر باشد، نیرویی که او را ارتقا دهد و نیروی انسان باشد نه نیروی فرد.

شکست قهرمانهای اولیه در تنهایی آنها نیست بلکه در ضعف و سستی عملی، صرفاً انفرادی است که با فرد تظاهر می‌یابد و با او می‌میرد: و این حقارت انسان تنها، درمقابل چهره‌های خردکننده سرنوشت است.

هنگامی که گارین از: «بازی کردن با زندگی خود بر سر چیزی که بزرگتر از خود آدم است» سخن می‌گوید، نباید انگاشت که منظورش خدمت به دیگران و یا ملحق شدن به کسانی غیر از خود اوست - مثلاً قوم یا ملت. نه، منظورش این است که به عمل خود نیرو و مدتی بیشتر از عمل خود بدهد. راوی کتاب فاتحان فریاد می‌زند: «آری، مدت! موضوع همین است.» ولی مگر واقعاً موضوع این نیست؟ چون اگر سرنوشت چیزی جز ضعف انسان نباشد، برای چیره شدن بر آن فقط يك لحظه، يك «صبح فاتحانه» در عمل کافی است. اما اگر سرنوشت مرگ باشد، برای مقابله با آن یا باید ابدیتی وجود داشته باشد که مالرو به آن اعتقاد ندارد یا دست کم مدتی بیش از مدت عمر آدمی، که این یعنی تداوم. یگانه پیروزی گارین و پرکن همانا مردن آنها زیر نگاه دوستی است که شاهد آنها خواهد بود.

و در همین جاست که پیوند بین رمانها و تفکرات تاریخی که همواره همراه آنها بوده است، پدیدار می‌شود: پیوند بین عمل و اندیشه. دوران کتاب فاتحان و راه شاهی دوران کتاب وسوسه غرب و دوران کتاب درباره جوانان اروپا نیز بوده است. بنابراین، توجه به تاریخ فقط ناشی از هوشیاری نیست، همچنانکه توجه به

عمل ناشی از جاه‌طلبی یا استعداد خاصی برای عمل نیست: آن کسی که دربارهٔ تاریخ می‌اندیشد و در سیاست عصر خود دخالت می‌کند، همان کسی است که می‌کوشد از طریق آثارش، گریبان خود را از دست غولهای وجود خویشتن نجات دهد. مالرو از تاریخ حمایتی را انتظار دارد که فرد خود نمی‌تواند برای خویش فراهم کند و از خدا هم نمی‌تواند دریافت دارد.

خودآگاهی فردی، اضطراب است و چیره شدن بر آن چیزی جز بیرون شدن از خود، نمی‌تواند باشد. مالرو از همان نخست، چیزی را که بعدها «غول رؤیایها» خواهد نامید— و روانکاو آن را وجودی اساسی می‌داند— افشا می‌کند و از آن می‌گریزد. «من، یعنی کاخ سکوتی که هرکسی به تنهایی داخل آن می‌شود، حاوی تمام جواهرات قیمتی دیوانگیهای موقت ماست که با جواهرات روشن‌بینی درهم آمیخته است: و خودآگاهی ما از خویشتن بخصوص از هوسهای پوچ و امیدها و رؤیایها بافته شده است. زندگی غیر ارادی ما— که لزوماً با ناخودآگاهی همراه نیست— ظاهراً بدون کوششی مداوم، زندگی ارادی ما را تحت تسلط خود می‌گیرد.» (دربارهٔ جوانان اروپا). در همان دوران مکتب «سوررئالیسم» نیز که از تجربه‌ای مشابه کار خود را آغاز می‌کند در جست‌وجوی رهایی از طریق شکستن چارچوب «من» است: از طریق پیوستن آن به روحی مشترك. اما این روح مشترك که چیزی جز ضمیر ناخودآگاه نیست، (۳۲) شبیه چیزی است که فرد در تنهایی خود پیدا می‌کند. به نظر مالرو، رهایی مستلزم آن است که فرد خود را به روی واقعیتی متفاوت از خویشتن بگشاید. فرد





استرازابورگ، خیابان بریگاد «آلزاس-لورن»

۳۲

در ۱۹۱۰، ضمیر ناخودآگاه را برای یافتن ابلیس در اعماق آن می‌کاویدند. در ۱۹۵۳، شروع کردند به جست‌وجوی فرشتگان (یا قهرمانان) در اعماق همین ضمیر ناخودآگاه. اما این مطلبی است که ما را به جاهای دور می‌کشاند.

نمی‌تواند جز به توسط قدرتی که متعلق به انسان باشد نجات یابد. بدین جهت این قدرت مشترک درست همان چیزی است که فرهنگهای بزرگ موفق می‌شوند، از طریق تاریخ به مقابله با فرد وادارند.

و از همین جاست که انتقاد از تمدن معاصر که هستهٔ پژوهشهای اولیهٔ مالرو را تشکیل می‌دهد آغاز می‌شود. مالرو نوشتن را نه با سرنوشت بشر بلکه با وسوسهٔ غرب آغاز کرده است و آن اثری که بیش از همه در دل نگاه داشته پیکار با فرشته نیست بلکه آوای خاموشی است. با این حال اگر او وسوسهٔ غرب را پیش از سرنوشت بشر نوشته است، این کار را عملاً به الهام از مضامینی انجام داده که برای آن کتاب در ذهن می‌پرورانده است. اندیشه‌های پاسکال دربارهٔ مرگ عمیقتر و قدیمتر از تفکرات هگل دربارهٔ تاریخ است؛ اما اندیشه دربارهٔ تاریخ پاسخی است به اندیشه دربارهٔ مرگ.

مالرو از فرهنگ عصر خود، آن تصویر نیرومندتر از سرنوشت را می‌خواهد که فرهنگهای بزرگ ضعف انسان را با آن مسلح کرده‌اند. اما این تصویر را در فرهنگ عصر خود پیدا نمی‌کند. در نوشته‌های نخستینش پیام فرهنگهای نجات‌دهنده — که او نمی‌تواند به آنها تعلق داشته باشد — با پیام فرهنگی که او بدان تعلق دارد، ولی نجات‌دهنده نیست، به مخالفت برخاسته است. تعلق ناپذیری شرق چیزی نیست که غرب را وسوسه کند، اما در برابر یقینهای شرق، تشکیکها و پراکندگیهای اروپا به طرزی دردآور برجسته می‌نماید. برای مالرو جوان حتی پیوستن به



رسیدن به رودخانهٔ رن

مسیحیت هم مطرح نیست و بی شک می توان مطمئن بود که چنین چیزی هرگز هم مطرح نخواهد بود، لکن برای وی وقوف بر بحران غرب جدید، همواره با حسرتی پایدار نسبت به چهرهٔ انسان مسیحی همراه بوده است. وسوسهٔ غرب با امتناع از قبول صلیب پایان می یابد: («البته ایمانی عالیترو وجود دارد، ایمانی که صلیب کلیساهای تمام دهکده ها و صلیبهای افراشته برفراز گورهای مردگانمان پیشنهاد می کنند. این نوع ایمان، عشق است و آرامش در آن. من آن را هرگز نخواهم پذیرفت.») و کتاب دربارهٔ جوانان اروپا با مسئلهٔ میراث مسیحیت آغاز می شود: «نخستین ضعف ما ناشی از اجباری است که برای شناختن جهان از ورای يك «پنجره» مسیحی داریم، آن هم مایی که دیگر مسیحی نیستیم.» این اندیشهٔ ثابتی است که هیچ گاه سستی نگرفته زیرا در مقدمهٔ دوران تحقیر نیز آن را بازمی یابیم («شخص مسیحی، دست کم همان قدر وجود داشته که انسان عصر جدید وجود دارد، و يك روح حتماً به اندازهٔ يك اختلاف نظر ارزش دارد.») و کتاب آوای خاموشی مطلب اساسی را این می داند که هنر و دنیای جدید از «شکافهایی که مسیحیت برداشته» پدید آمده اند. مسیحیت در آثار مالرو مرجعی اساسی به شمار می رود ولی نه وسوسه ای ممکن: مسیحیت فقدان قطععی و مرده ای است که نمی توان از نو زنده اش کرد، لکن خاطره اش نارساییهای زمان حاضر را نمایان می سازد. در بین تمام فرهنگهای بزرگ، بی شک فرهنگ مسیحیت بیشتر از همه مستعد بنیانگذاری معنایی برای زندگی انسان بوده است. اما این کار را با دادن معنایی رهایی بخش به چیزی کرده است که

به نظر می‌رسد زندگی انسان را برای ابد به بند کشیده است. و سؤال چن درست سؤال خود مالروست که «اگر نه خدا باشد و نه مسیح، روح به چه درد می‌خورد؟»

دنیای جدید به این سؤال هیچ جوابی نمی‌دهد. تمدنی که فرد را بالاترین ارزش خود می‌داند، قادر به بنیان نهادن «واقعیت» خود نیست، یعنی برداشتی از انسان و جهان که زندگی را به خود آن پیوند دهد. «بنابراین ما مجبوریم مفهوم انسان را، براساس وقوف و شعوری که هر کس از خود دارد، بنیان نهیم... و از همین جا نخستین تظاهر پوچی فراهم می‌آید.» - جست و جوی خویشتن را، با قبول دنیای خاص خود، به حد نهایی رساندن، یعنی به سوی پوچی رفتن.» (دربارهٔ جوانان اروپا) علت آن است که فرد با تأثیرپذیری خود و رضایت نفس خود تعریف می‌شود، درحالی که ایجاد واقعیت تمدن ما باید براساس يك ارزش معین، براساس ادراکی جهت‌دار از انسان که دارای سلسله‌مراتب هم باشد استوار گردد. غرب در سیلابی از امکانات غرق شده است: تمام سبکهای گذشته، تمام ارزشهای فرهنگهای گوناگون از شکافی که بی‌علاقگی ما به خویشتن پدید آورده، به سوی نابودی می‌روند، و «من» در بازیگریهای ضمیر ناخودآگاه و اختلافات جزئی حساسیتها که با دقت تمام گردآوری می‌شوند درحال متلاشی شدن است. نیروی مغرب‌زمین باقی است اما هدفی ندارد. روشن بینی باقی است اما حقیقتی ندارد «دنیایی که حاصل تصور من است، در صورتی که من به خود علاقهٔ چندانی نداشته باشم و ارادهٔ بنا نهادن آن دنیا را کاملاً دروغ بدانم به چه کار می‌آید؟»



آندره مالرو با گربه‌ای بر دوشش

یکی از امضاهای آندره  
مالرو، دوست گربه‌ها





(دربارهٔ جوانان اروپا). — «آرمانی وجود ندارد که بتوانیم خود را فدای آن سازیم زیرا دروغ بودن همهٔ آرمانها را می‌دانیم، اما نمی‌دانیم حقیقت چیست.» (وسوسهٔ غرب).

روشن‌بینی بدون ایمان، نیروی بی‌هدف... «تصویرهایی ضعیف در برابر ضرورتهای کهنسال انسانی.» آگاهی پاسکال‌وار از سرنوشت انسان با مخالفت «نیست‌انگاری» (نیهیلیسم) اروپایی که نیچه آن را برای نخستین بار افشا کرد، روبه‌رو می‌شود. گارین در همان حال که با اساس مابعدطبیعی هستی مخالف است، با تمدنی هم که حمایت لازم را از او نکرده مخالف است. بی‌دلیل نیست که محل وقوع حوادث نخستین کتابهای مالرو در خارج از اروپاست: آنچه گارین می‌جوید، کمتر آیندهٔ انقلاب است تا قطع رابطه با گذشتهٔ اروپایی خودش. اما نیروی منزوی و اساساً بیهوده کتابهای اولیه، بزودی با تضاد نیروی اعتمادبرانگیز و برادرانهٔ رزمندگان انقلابی روبه‌رو می‌شود و در همان هنگام که در آثار داستانی او قهرمان پرستی منزویانه در ماجراجویی به مدح و ثنای برادری مردانه مبدل می‌شود، تفکر تاریخی — سیاسی هم از بدبینی نیست‌انگارانهٔ اوایل کار، به خوشبینی انقلابی چندین بیانیۀ منتشر شده در دورهٔ کمونیستی مالرو تبدیل می‌شود.

دیگر سخن از بازی و تسلیم شدن به «عملی بی‌نام و نشان» و «فقدان هدف زندگی را دلیل و شرطی برای عمل» دانستن در بین نیست. انقلاب بازیچه نیست، بلکه آرمانی ضروری و موجه است. به نظر کیو، انقلاب یگانه سلاحی است که در خدمت شرافت و



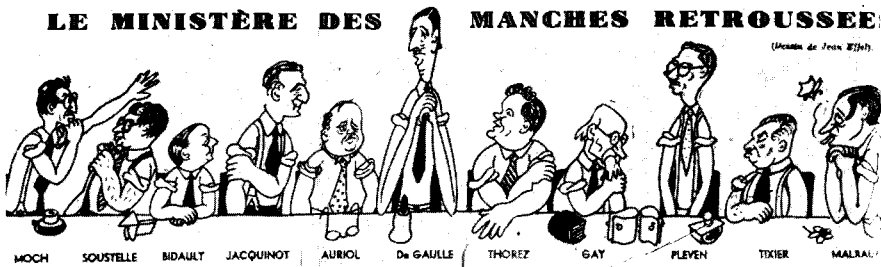
حیثیت کسان او قرار می‌گیرد:

«او برای چیزی مبارزه می‌کرد که در روزگار او، دارای قویترین معنی و بزرگترین امید بود... او هم مانند هر یک از این مردان بر خاک افتاده که خواسته بودند معنایی به زندگی بدهند. می‌میرد.» به جای اندیشه‌ای که فقط روشن بین بود و هر ارزشی برایش فریب جلوه می‌کرد، اندیشه‌ای می‌نشیند که برای خود حقیقتی دارد و به پیروزی خود معتقد است. ژیزور می‌گوید: «کارخانه که هنوز نوعی کلیسا برای مقبره‌های زیرزمینی است باید تبدیل به همان چیزی بشود که کلیسای جامع بود، و مردم در آنجا، به جای خدایان، شاهد نیروی انسان باشند که با زمین می‌جنگد.» و مالرو در سال ۱۹۳۵ اعلام می‌داشت: «قطعی نیست که اعتماد همیشه مردم را از زمین سفت جدا کند، ولی قطعی است که عدم اعتماد آنها را برای ابد بر زمین می‌خواباند. هیچ تمدنی — و حتی هیچ توحشی — آن قدر قوی نیست که اساطیر را که کهنسالترین نیروی انسانهاست از آنها بگیرد. اما توحش چیزی است که انسان را فدای اساطیر می‌کند و ما تمدنی می‌خواهیم که اساطیر را به اطاعت انسان درآورد.» به نظر می‌رسید که مالرو و سرانجام چیزی را که همواره در انتظارش بود پیدا کرده است: مفهوم جدیدی از انسان که بتواند از نو شکلی به تمدن بدهد و «باروری فرد را به او بازگرداند.»

اگر مالرو به مفهوم مارکسیستی انقلاب اکتفا نکرده، نخست برای این است که هرگز به مارکسیسم نپیوسته است. به نظر او، دید

## LE MINISTÈRE DES MANCHES RETROUSSEES

(L'Académie de Jean Béraud)



کابینه «آستینهای بالا زده»

۳۳

با جنگیدن به همراهی جمهوریخواهان و کمونیستهای اسپانیایی، ما از ارزشهایی دفاع می‌کردیم که آنها را «جهانی» می‌دانستیم (و من هنوز جهانی می‌دانم) آن ملیت پرست فرانسوی که همراه با فرانکو می‌جنگید از ناسیونالیسم اسپانیایی دفاع می‌کرد، نه از ناسیونالیسم خودش. در یولاروشل کسی بود که برای ناسیونالیسم فرانسه می‌جنگید. تا آخر عمرش. نه برای اسپانیا.

مارکسیستی، هرگز حقیقت عاقبت کشف شده تاریخ و اراده مارکسیستی، هدف عاقبت آشکار شده عمل نبوده است. پرمعنی است که دوره هواخواهی مالرو از کمونیسم، تنها دوره است که اندیشه‌اش در آن شکل تحقیقی قابل توجهی به خود نگرفته است و برعکس دوره مکالمه‌های مهم در رمانهاست که او خود مستقیماً در آنها متعهد نمی‌شود ولی صداهایی که به‌طور خستگی‌ناپذیری متضادند در آنها غوطه می‌زنند، چنانکه گویی عدم اطمینان فزاینده اندیشه با اطمینانی که رمانها و رفتار سیاسی او القا می‌کنند در تضاد است.

اندیشه مالرو، حتی يك لحظه هم با «حقیقت» مارکسیستی تثبیت نگردیده است. به‌علاوه بین مالرو و مارکسیسم هیچ زمینه ملاقاتی وجود نداشته، و بیهوده است ادعا کنیم که مالرو می‌توانست فاشیست هم باشد—یا فاشیست بشود. اگر او در کنار جمهوریخواهان اسپانیا جنگیده است—و نه در کنار طرفداران فرانکو، مثل «دریو لا روشل» اگر ژیل او باشد—این امر انتخابی بی‌دلیل و عملی تصادفی نبوده است. (۳۳) اما چیزی که مالرو را به مارکسیسم نزدیک ساخته بود، چیزی نیست که از ویژگیهای او باشد و وقتی «تروتسکی» می‌نوشت (البته درباره کتاب فاتحان) که «تزیق خوب و درست مقداری مارکسیسم می‌توانست حلال تمام مسائل نویسنده باشد» این موضوع را به‌خوبی حس کرده بود.

مالرو از مارکس آنچه را بین او و نیچه مشترك است می‌گیرد، یعنی رسوا کردن لذت‌پرستی و خوشبینی بورژوازی، و پیشگویی

«عصر جدیدی که حداقل بسیار سخت و جدی خواهد بود» همان عصری که «رمبو» نیز سر رسیدن آن را اعلام کرده بود. «نیرو، قابله هر جامعه کهنسالی است که آستن جامعه‌ای جدید است» — «بهترین شکل دولت، شکلی نیست که در آن اختلافات اجتماعی پنهان نگاه داشته شوند... بلکه شکلی است که اختلافات اجتماعی بتوانند در آن آشکارا با هم مبارزه کنند.» چیزی که در این تأکیده‌های مارکس مالرو را جلب می‌کند، بی‌شک انعکاس اندیشه‌های نیچه است. ایرادی که مالرو به قرن ۱۹ میلادی می‌گیرد «مشت دروغگوی» آن است که می‌خواست با آن «دهان سرنوشت را ببندد.» مانند مارکس و مانند نیچه او نیز مرد ستیز و ناسازگاری است: از آنهایی نیست که فکر می‌کنند سرانجام همه چیز درست می‌شود و بنابراین همواره ضرورت فاجعه‌بار انتخاب را در برابر سازش و آشتی علم می‌کند. اما او در عین حال مردی است که از فاجعه آگاه است و مردی است که با آن می‌جنگد و بی‌شک در همین جاست که از «عشق به تقدیر» نیچه فاصله می‌گیرد تا به امیدی که در دل مارکسیسم و نیز در دل دموکراسی نهفته است بیوندد.

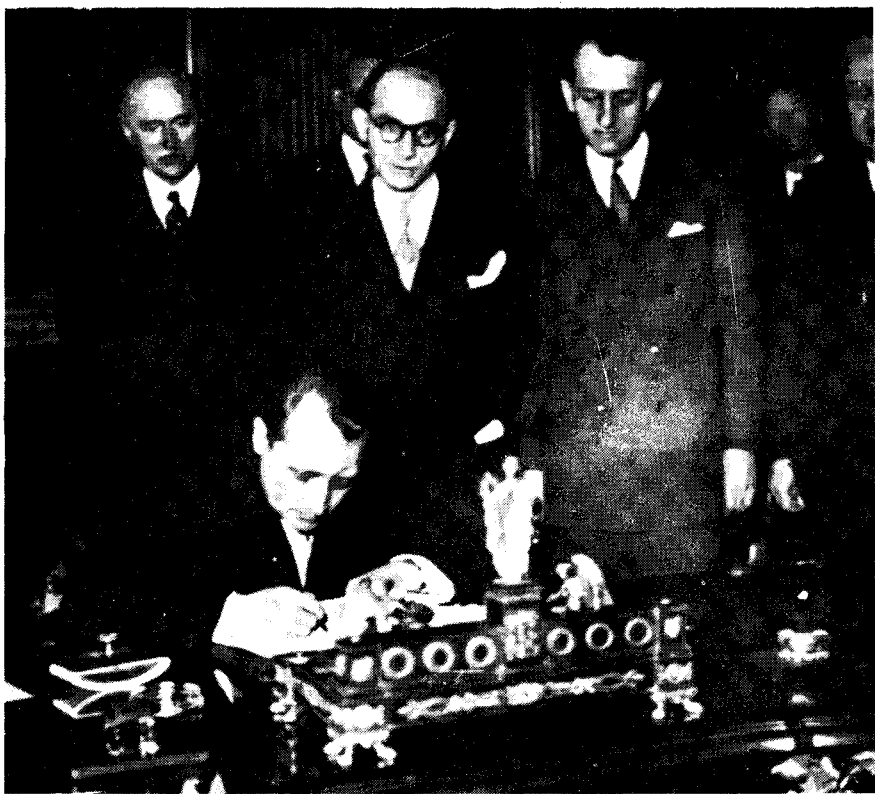
زیرا خاطر نشان کردنی است که مهمترین بیانیه دوره ظاهراً کمونیستی مالرو، علاوه بر مقدمه کتاب دوران تحقیر، یعنی سخنرانی او درباره «میراث فرهنگی» که به سال ۱۹۳۶ در لندن و در برابر اعضای انجمن بین‌المللی نویسندگان برای دفاع از فرهنگ ایراد کرد، درحقیقت برای اثبات آشتی‌ناپذیری مارکسیسم با دموکراسی نیست، بلکه برای نشان دادن

آشتی‌پذیری آنهاست. ارزشهای کمونیستی و ارزشهای آزادی‌طلبانه به‌طور یکسان جنبهٔ عام و احتجاجی (دیالکتیک) دارند: ارزشهای فاشیستی است که اختصاصی و دائمی هستند. مارکسیسم و دموکراسی نیروی انسان را علیه سرنوشت آماده و مجهز می‌سازند: فاشیسم منتهی به جنگ انسان با انسان می‌شود. («من همواره از ناتوانی هنرهای فاشیستی برای نمایش چیزی به‌غیر از جنگ انسان با انسان، در شگفت مانده‌ام... درحالی که از آزادی‌طلبی تا کمونیسم، دشمن انسان، انسان نیست بلکه زمین و طبیعت است. در جنگ با زمین و طبیعت و در شور و هیجان پیروزی بر اشیاست که یکی از قویترین سنتهای غرب را، از رابینسون کروزو گرفته تا فیلمهای اتحاد شوروی، بازمی‌یابیم.») تراژدی به امید منجر می‌شود: زیرا امر فاجعه‌باری که در دل اثر قرار دارد، بدینی نیست: این امر در طی مبارزه‌ای تجربه می‌شود که به یک معنی، مبارزه‌ای پیروزمندانه است. در نزد مالرو، نه خوشبینی بلکه نوعی امید وجود دارد — یعنی توجیه چیزی که هست به‌وسیلهٔ چیزی که خواهد بود، یا آگاهی توأم با شور و شوق از «امکانات بی‌پایان سرنوشت». «شان و اعتبار اساسی اندیشهٔ انسان در متهم کردن زندگی است و هر اندیشه‌ای که عالم کائنات را واقعاً توجیه می‌کند، به محض اینکه چیزی جز امید باشد، پست و حقیر می‌شود.» این سطور که آندره مالرو در ۱۹۳۴، به‌مناسبت سرنوشت بشر برای من نوشته است، رابطهٔ بین اتهام و امید را آشکار می‌سازند. اتهام و امید: یعنی متضاد هر نوع ایدئولوژی فاشیستی و ارتجاعی که عبارت است از پذیرش چیز موجود و

اراده مبتنی بر حفظ یا ترمیم آن. و اما مسئله مهم کمونیسـم — تفکیک کار و سرمایه — هرگز برای مالرو، جز مسئله ای فرعی نبوده است.

*C'est dans l'accusation de la vie qui se trouve la dignité fondamentale de la pensée, et toute pensée qui justifie véritablement l'existence s'oriente de son être vers ce qui est son espoir. Il faudrait montrer le pourquoi.*

بین دوران ماجراجویی و دوران انقلاب، هیچ نوع ارتداد و روشنفکری به وقوع نپیوسته است. اما گرفتاری درونی مالرو ادامه دارد و در جست و جوی راه خروج است. مالرو مسئله اجتماعی را کشف نمی کند، به هیچ نظامی از عمل یا اندیشه نمی پیوندد، اما کمکی را که جمعیتی زنده — جمعیتی که او می تواند به آن ملحق شود — به فرد تنها می رساند کشف می کند. کشف می کند که اختاپوس «غول رؤیاهای» به محض اینکه نور روز به داخل می تابد، محو می شود. کشف می کند که در برابر سرنوشت، برادری بشری محکمترین سنگرهاست. مقدمه کتاب دوران تحقیر بیانیه ای از حکمت و زیباشناسی برادری مردانه است و از سرنوشت بشر به بعد، مهمترین صحنه های آثار مالرو، درباره اوجگیری همین برادری است. چقدر ناستوار و اضطراب آور به نظر می رسد برادری جمعیت های محدود و مصیبت باری که جز با تکیه بر نیستی يك زندگی دیگر بر نیستی زندگی مورد نظر نمی جنگند! چقدر پرامنه تر و نیرومندتر است برادری بین رفیقان راه در يك ماجرا، برادری بین همزمان! کیو و کاتو در حالی که روی جلوخان مدرسه دراز کشیده اند، در انتظار شکنجه و مرگند.



مالرو وزیر اطلاعات - امضای موافقتنامه بین فرانسه و چکوسلواکی:  
وزیر چکوسلواکی «کلمانتیس» در حال امضای موافقتنامه است که بعد  
اعدام شد.

اما بر فراز امید نابود شده آنها، بر فراز انقلاب شکست خورده، نغمه پیروزمندانه توده‌ای نامرئی که از همان وقت «همچنانکه مؤمنین دعا می‌کنند» به مرگ آنها می‌اندیشند، بال گشوده است. «مردن، وقتی که آدم تنها نمی‌میرد، آسان است... کاسنر از ورای دیوارهای زندان با رفقای ناشناس رابطه برقرار می‌کند: و برادری به نظرش به اندازه سرنوشت قوی می‌رسد. «کاسنر بارها از خود پرسیده بود که اندیشه درمقابل جسدهای دو سیبریایی که آلت مردانگیشان را له کرده بودند و پروانه‌ها دور سرشان می‌چرخیدند، چه ارزشی دارد. هیچ گفتار انسانی به اندازه خشونت عمیق نیست، اما برادری مردانه تا عمیقترین نقاط خون، تا نقاط ممنوعه قلب که شکنجه و مرگ در آن زانو زده‌اند، با گفتار انسانی همراه است.» در برابر صحنه‌هایی از «راهپیمایی به سوی شکنجه» تصویرهایی از داستانهای پیروزمندانه برادری قرار می‌گیرند— که تقسیم سم سیانور در کتاب سرنوشت بشر مشهورترین مظهر آن به‌شمار می‌رود و صحنه پایین آمدن از کوه در کتاب امید و صحنه فرار از جنگل پوشیده از گاز خفه‌کننده در کتاب گردوئنان آلتسبورگ که در آن ونسان برژه با جسد بی‌هوش سر باز روس به‌سوی خطوط آلمانیها برمی‌گردد، نیز به آن اضافه می‌شوند.

اینکه مالرو در این داستانهای برادری انقلابی تصویرهایی عالی و منطبق با روح شاعرانه خود پیدا کرده و بعداً با طرز ادراک مارکسیستی درباره مبارزه طبقاتی، قطع رابطه کرده است (۳۴)— چیزی که مانع شده از اینکه در کتابهای بعدی خود افسانه انقلاب کارگری را مطرح سازد— امری است که کسانی را که





Reich Morse—L'Es

**MALRAUX**

*... with a pistol handy.*

مجلهٔ تایم، ۱۹۴۷. البته هفت تیر او یک جفت  
دستکش است.

۳۴

...البته، به عنوان کلید یا موتور تاریخ. ولی من اصولاً مبارزهٔ  
طبقاتی را هیچ گاه به عنوان موتور تاریخ نپذیرفته بودم.

فکر می‌کنند به طبقه کارگر جز با چنین طرز ادراکی نمی‌توان خدمت کرد و امیدارد تا نتیجه بگیرند که موضوع انقلاب برای مالرو، بهانه‌ای هنری بیش نبوده است که با قدرت و درخشندگی، ولی بدون صداقت، از آن استفاده شده است. امانوئل مونیه در کتابی که راجع به مالرو نوشته است، مردد میان اعتماد و اضطراب، سرگردان مانده است: «مالرویی که این برادری را شناخته باشد و آن را فراموش کرده باشد، يك ناممکن عقلی جلوه می‌کند.» (آندره مالرو یا سقوط ناممکن). برخی دیگر، با طرز فکری کاملاً متفاوت، همین احساس بازی را داشته‌اند. مونترلان در برابر کتاب امید از خود می‌پرسد: «مالرو تا چه حد ایمان دارد؟ اگر بازی است، بازی بس خوب پنهان شده‌ای است.»

گویی موضوعهایی که چنین عمیقانه با الهام منطبق‌اند، می‌توانند کسی را که محل الهام آنها بوده است متعهد نسازند! صداقت انسانی مالرو در آثار انقلابی او تمام‌عیار است، ولی صداقت مارکسیستی در او تقریباً وجود ندارد. مالرو از طبقه کارگر انقلابی قدرت و مداومتی مضاعف می‌خواهد. اگر با آنها روبه‌رو می‌شود، در راهی است که قبلاً به تنهایی در آن با سرنوشت می‌جنگید: احتیاج مبرم به روبه‌رو نشدن با چنین حریفی به تنهایی، او را به سوی طبقه کارگر می‌افکند و بی‌شک انتخاب طبقه کارگر هم انتخابی بی‌دلیل نبوده است، زیرا به‌عنوان طبقه‌ای ستمدیده، مظهری از خفت و خواری مابعدالطبیعی است. (۳۵) اما مالرو، این طبقه را نه وسیله‌ای مؤثر در دست تاریخ و نه وسیله‌ای برای اتحاد احساسات دانسته است. اسپارتاکوس

شایسته آن هست که مظهر «پرومته» در برابر «ساتورن»، فرمانروای آسمانها، باشد اما کسی که واقعاً اهمیت دارد «پرومته» است یعنی: انسان.

این مسئله پیش‌پا افتاده همه کسانی است که به دلیل ملاحظات اخلاقی در کنار کمونیستها جنگیده‌اند (همان‌طور که از ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۹، به دلیل وطن پرستی در کنار آنها می‌جنگیدند): ایدئولوژی سوسیالیسم — و قبل از همه خود مارکس — تا آنجا که من می‌دانم، هرگز عدالت را به سطل خاکروبه نینداخته‌اند. هنگامی که حزب کمونیست از من خواست که اعتراضات گردآوری شده در سراسر اروپا را، ضد محاکمه دیمتروف، همراه با آندره ژید، به برلن ببرم، فقط موضوع طبقه کارگر در بین نبود. شاید تحول کنونی استالینیسیم ناگزیر بوده است. ولی ما ضد سرمایه‌داری نمی‌جنگیدیم تا آن را با پلیس دولتی که به صورت چهارمین قدرت اجتماعی درآمده است جانشین کنیم. شاید اعضای ساده حزب امروز هم «گپوئو» را با بی‌خیالی ببذیرند، همان‌طور که محاکمه پراگ را هم می‌پذیرند، و فردا هم ضدیهود دیگری را ببذیرند. ناراحت شدن از این امر به معنای آن است که نمی‌دانیم با چه تکنیک‌هایی آنها را وادار به پذیرفتن چنین چیزهایی می‌کنند.

ژنرال دوگل، در حال پذیرایی از یک هیئت  
سیاسی امریکای لاتین



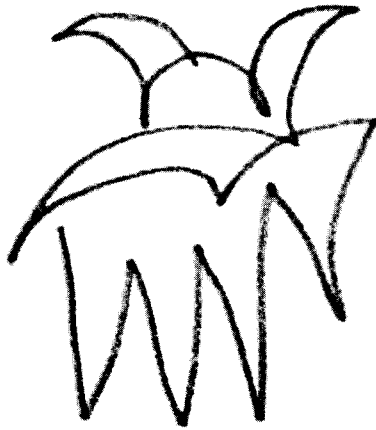
طبیعی بود که مالرو پس از جست و جوی مؤکد انسان، ابتدا در اعمال انفرادی و سپس در اعمال اجتماعی و تاریخی، به جست و جوی مظاهر دیگری برخیزد. اقدام فردی به علت موقتی بودن فرد و اقدام انقلابی به علت محدود بودن افق اجتماعی و تاریخی ناقصند. مالرو انسان را جز به صورت تجسم یافته در مسیر زمان نمی بیند: اما آنچه در زمان تجسم می یابد، بیش از آنکه نیروی مجهز شده ای علیه فقر و بی عدالتی جامعه ای معین باشد، قدرتی مابعدالطبیعی درمقابل موقعیتی مابعدالطبیعی است و قدرت عالیه ای که انسان را علیه سرنوشت مجهز کند نه درمیان جماعت نصیب فرد خواهد شد و نه درمیان ملت. علاوه بر این نه حرارت همکاری بین افراد، عالیترین قدرت را فراهم می آورد و نه حرارت اتحاد انسانها. زیرا که این قدرت عبارت است از انتخاب، ارزش، خودآگاهی، و تحول ارادی و روشن بینانه انسان به عالیترین و مسلط ترین بخش وجود او. و توده مردم همچون فرد، بدترین بهترین چیزها را در خود دارد.

راست است که مالرو، لحظه ای، نوگردانی هنر را در نوعی

پیوند با جماعتی انقلابی جست و جو می کند، مگر نه اینکه هنری پیوند خورده به يك اسطوره اجتماعی، برتر از هنری خالص و محض است؟ سخنرانی درباره «میراث فرهنگی» (۱۹۳۶) با تفکیکی که کتاب آوای خاموشی بین «هنر فصیح» و «هنر حقیقی» قایل شده، آغاز می شود. اما درحالی که آوای خاموشی هنر فصیح را (هنری که در آن هنرمند بیش از چیزی که نمایش می دهد ارزش دارد) به عنوان سرنوشتی اجتناب ناپذیر و باشکوه می پذیرد، در صفحات «میراث فرهنگی» هنری حقیقی جست و جو می شود که بتواند «هنر مردمی» نیز باشد و مالرو اضافه می کند که «من به سهم خود می پذیرم که شاهد تولد دوباره اتحاد و اشتراك در عرصه اساسی عواطف انسانی، در همه انسانها باشم.» مقدمه کتاب دوران تحقیر و مکالمه ای (البته مشاجره آمیز) در کتاب امید (پاسخ اسکالی به آلوآر) نیز به خوبی از چنین روحیه ای خبر می دهند: «بعضی از دعاهاى قرون وسطی را بلدید... اشخاصی که به این دعاها گوش می دادند، نادانتر از کسانی بودند که همراه من می جنگند... انسانهایی که با امید و عمل به هم پیوسته اند، مثل انسانهایی که با عشق به هم پیوسته اند، به عرصه هایی دست می یابند که به تنهایی نمی توانستند به آنها دست یابند.» در پایان طرح گونه ای که برای کتابی به نام روانشناسی سینما تهیه کرده بود چنین می آید: «(اسطوره با فانتوماس شروع می شود ولی با مسیح پایان می یابد. مردم عادی معمولاً عاجزتر از آنند که چیزی را که بهترین بخش وجود آنهاست ترجیح دهند. با این حال، غالباً آن را تشخیص می دهند. مردمی که به مواعظ سن برنار گوش می دادند



الهه کواکبوتل (عکسی که از آوای خاموشی حذف شده  
است.)



«شیطان دلزده دور می‌شود»

۳۶

با این حال باید توضیح دهیم. — من طرز کار نظام کنونی را از نزدیک دیده‌ام. من معتقدم در زمانی که فرانسه دیگر یک قدرت درجه اول نیست، نظام یاد شده کارایی ندارد. چگونه می‌توان این نظام را به طرزی ریشه‌ای تغییر داد؟ پاسخ من به این سؤال مورد قبول واقع شود یا نه، به هر حال تغییری در وخامت امر نخواهد داشت. البته من نشنیده‌ام که عده زیادی از وزیران این سؤال را طرح کنند، ولی این را هم نشنیده‌ام که حتی یکی از آنان مدعی نفی اهمیت چنین سؤالی شده باشد.



چه می فهمیدند؟ چیزی به غیر از آنچه او می گفت؟ شاید. اما چیزی را که با طنین افکندن این صدای ناشناس در اعماق قلبشان می فهمیدند، چگونه می توان ندیده گرفت؟» (لکن مالرو در همان حال که در رؤیای هنر مردمی بود به کسانی که در این رؤیا با او همراه بودند اعلام می داشت: «مردم عادی معمولاً زایندهگی و عقیم بودن را در خود دارند، یکی از وظایف ما این است که آنها را به زاینده بودن بازگردانیم.»

مردم عادی معمولاً عاجزتر از آنند که چیزی را که بهترین بخش وجود آنهاست ترجیح دهند... اما فرمول مالرو در سال ۱۹۴۶، یعنی: «انسان توسط توده‌های وسیع خورده می شود همان طور که توسط فرد خورده می شد.» بیشتر حاکی از نتیجه‌گیری است تا قطع رابطه. مالرو می توانست درباره توده‌ها و درباره فرد، همان چیزی را بنویسد که درباره جهان نوشته است: «جهان به خودی خود معنایی ندارد چون همه چیز معنی می دهد.» مالرو به این درهم برهمی زمان کنونی — خواه نامش توده، فرد یا جهان باشد — می خواهد ارزشی و معنایی را برابر نهد که جز از راه انتخاب نمی تواند به آن دست یابد.

در روش سیاسی کنونی مالرو، تا اندازه زیادی ملاحظاتی دخالت دارند که لازم نیست ما در اینجا راجع به آنها صحبت کنیم زیرا از مقوله تفکر سیاسی فنی و مقتضیاتی پیش‌بینی‌نشده هستند. (۳۶) اما چیزی پیش‌بینی‌شدنیتر از قطع رابطه مالرو با هرگونه نگرش مارکسیستی نبود. همان اجبار و حرکتی که او را

وامی دارد تا از فردی که خود را وامی دهد به فردی که به خود ارزش می دهد روی آورد و سپس از فرد صاحب اراده به جماعت رو کند، آری، همان اجبار وادارش می کند که از جماعت نیز به انسان روی بیاورد. کتاب *گردو بنان آلتنبورگ* و بیانیه های گوناگون (سخنرانی در یونسکو درباره «انسان و فرهنگ هنری» در ۱۹۴۶، «پیام به روشنفکران» در ۱۹۴۸، خطابه درباره «آینده فرهنگ» در ۱۹۵۲) و دست آخر کتاب *آوای خاموشی* که بین خود بیشتر با نوعی هماهنگی غریزی ارتباط دارند تا با هماهنگی از روی اندیشه — هماهنگی ای که نشان می دهد تا چه اندازه آثار نویسنده تحت تسلط درگیریهای درونی هستند — از وضعی جدید در اندیشه و آثار مالرو حکایت دارند. جای تکرویهای قهرمانانه و ماجراجویانه، و همچنین جای قهرمانیهای جمعی و انقلابی را قهرمانیهای انسان دوستانه می گیرد، و در اساطیر خاص مالرو، هنرمند مقام مسلط را از آن خود می کند.

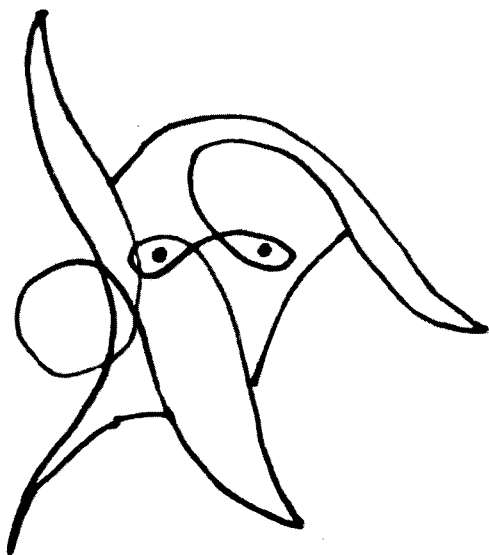
تفکر درباره هنر آشکارا دوره نهایی آثار مالرو را زیر پرتو خود گرفته است. کتاب ساتورن یا پژوهشی درباره «گویا» مقدمه کتاب *موزه خیالی مجسمه سازی جهانی* شباهت کاملی به کتاب *آوای خاموشی* دارند، به نحوی که گویی کتاب *گردو بنان آلتنبورگ* در حاشیه آنها نوشته شده است و اندیشه مسلط هنر چنان عمیق شده است که حتی اعلامیه های سیاسی مالرو را هم رهبری می کند. تمام مقصود مالرو این است که قدرتی در انسان کشف کند که قادر به بنیان نهادن معنی سرنوشتش باشد: هیچ چهره ای



تالار گاو (پاریس). در سمت راست مالرو، «دنی دوروژمون»، فالکنر،  
اودن، و در سمت چپ او، «سالوادور دوماداریاگار»

این قدرت را پیروزمندانه‌تر از هنرمند مجسم نمی‌سازد. حرکت هنرمند دچار تنگی حرکت فرد انقلابی نیست. این قدرت نه در برابر فشار اجتماعی، بلکه در برابر انقیادی ماورای طبیعی قد علم کرده است: عالمگیر هم هست. بیشتر از هر چیز دیگر از چنگال مرگ می‌گریزد: اثر هنری ابدی نیست، ولی تداوم آفرینش هنری که تابع تسلسل نزاینها و دگردیسیهاست گویی سرابی از ابدیت است. مالرو در نتیجه‌گیری کتاب آوای خاموشی می‌نویسد: «دست هنرمند تحت تأثیر یکی از شکلهای نهانی و عالی قدرت و افتخار انسان بودن می‌لرزد.» شکی نیست که منظور مالرو عالیترین شکل است. هنر عالیترین شکل فرهنگ خاصی است که «از وقتی انسان درمقابل عالم کائنات تنها مانده است، می‌کوشد تا میراث شرافت و اصالت جهان باشد.» بدین‌گونه، اقتضای انسانگرایی ناگزیر ایجاب می‌کند که وسایل زاینده‌گی آفرینش هنری تأمین گردد.

قطع رابطه با مارکسیسم تا اندازه‌ی زیادی قطع رابطه با اصول زیباشناسی خاص این مکتب است. معلوم است که چنین اقدامی چه بهانه‌ای به‌دست منتقدان می‌دهد. آیا می‌توان کمونیسم شوروی را محکوم کرد برای اینکه نقاشی اتحاد شوروی بد است؟ (۳۷) و سرمایه‌داری بورژوازی را پذیرفت برای اینکه نقاشی اش عالی است؟ آیا این کار — همچنانکه گفته‌اند — فدا کردن انسان در پای مجسمه‌ها و قربانی کردن منافع ملموس زندگی انسانها در پیشگاه نوعی حرکت روحی متعالی و مجرد نیست؟ برتر و مجرد نیست؟ اما اشتباه است اگر فکر کنیم که هنر



«شیطان انتقاد هنری» طرح از آندره مالرو

۳۷

نه، چنین نیست، خاصه آنکه موسیقی آنجا را نمی‌توان همیشه نفی کرد! ولی تحول استالینسم از نظر زیباشناسی بی‌ارتباط با تحول اخلاقی آن نیست. و من روسها را به‌خاطر نقاشی بدشان، که از ۱۴۳۰، یعنی از زمان روبلف به این طرف، همچنان ادامه یافته است، سرزنش نمی‌کنم! سرزنش من متوجه استالینیست‌هاست که با روشهای خاص خود این طرز نقاشی را تحمیل می‌کنند و با ایدئولوژی خود آن را توجیه می‌نمایند.

در نظر مالرو چیزی کاملاً متفاوت با مفهومی است که يك زیبایی شناس (مثلاً، راسکین) در نظر دارد. هنر نوعی نازك اندیشی نیست که ما را از دست انسان رها سازد و تسکین دهد، بلکه حرکتی است که انسان را بازمی‌خرد. قدرت هنرمند حاصل بهترین بخش از شرافت و اصالت انسانی است و از همین جاست که عشق عمیق و باشکوهی که اصالت انسان موضوع آن است به وجود می‌آید.

آوای خاموشی نتیجه قطع رابطه با مارکسیسم نیست: این کتاب برای مالرو تا اندازه زیادی وسیله رهایی‌اش بوده است. فعالیت هنری، آفرینش غیر قابل پیش‌بینی شکل‌هایی است که افراد ممتاز به یکدیگر منتقل می‌کنند و به صورتهای گوناگون درمی‌آورند. نبوغ آفریننده با واقعیت‌های جمعی و مشترك مشخص نمی‌شود و چنین نبوغی نه مظهر و نه نتیجه جامعه‌ای است که آن را ستایشگرانه نمایش می‌دهد. مالرو از همان سال ۱۹۳۶، در سخنرانی خود درباره «میراث فرهنگی»، شنوندگان خود را که عده‌ای از آنها پیرو اصول مارکسیستی بودند چنین آگاه می‌ساخت: «هنر تابع منطق خاص خود است و این منطق بویژه از این جهت پیش‌بینی‌نشده است که کشف آن دقیقاً وظیفه نبوغ است.» (۳۸) احساسات از توده‌ها ناشی می‌شوند و نه از ارزش سبکها: کشوری که سعی کند احساسات توده‌ها را به‌عنوان ارزش سبکها، بر هنر تحمیل کند، آفرینندگی را به‌سود تولید از بین می‌برد — و چیزی را به‌وجود می‌آورد که مالرو آن را «هنر رفع حاجت» می‌نامد. (هنر نقاشی شوروی یا هنر آگهیهای تجارتي

# 新潮藝術



مجله زاینی که انتشار روانشناسی هنر در آن شروع شد.

۳۸

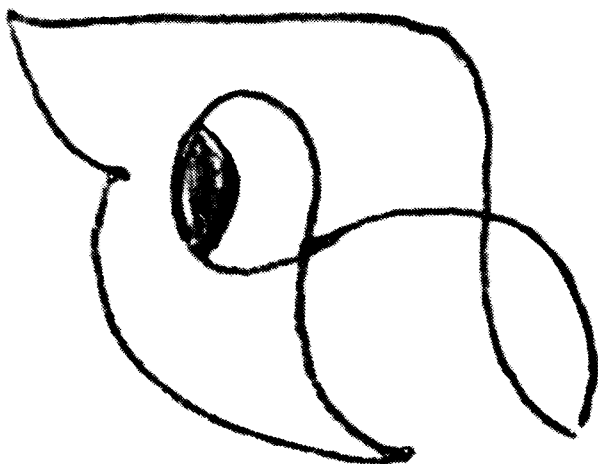
من قبلاً هم در «کنگره مسکو» به نویسندگان روس گفته بودم: «اگر، به قول شما، نویسندگان «مهندسان روح» اند، فراموش نکنید که برای مهندسان ابداع و اختراع چه اهمیتی دارد.»

آمریکایی) سیر ارزشها از انسان به سوی جامعه است و اگر گاهی به نظر می‌رسد که سبکی بیان‌کنندهٔ جامعه‌ای است برای این است که ما جامعه را از خلال سبک می‌نگریم. دنیای مسیحیت جماعتی نیست که در شبستان کلیساها دعا می‌خواندند، بلکه دنیای مجسمه‌های گوتیک است. مجسمه‌های مصری از خود مصر، مصری‌ترند. مالرو هرگز فراموش نمی‌کند (اصلاً چگونه می‌تواند فراموش کند؟) که هنر وابسته به جامعه است (و به جهان نیز) ولی مسئله این است که بدانیم این وابستگی شکلی بدان می‌بخشد که به‌طور مبهم مورد درخواست جامعه است. هنر از خود جامعه ناشی نمی‌شود بلکه از انسانهای برگزیده‌ای ناشی می‌شود که گویی روحی متعالی در آنها وجود دارد و عمل می‌کند. هنر جدید بیانگر جامعهٔ بورژوازی نیست که در اصل فقط محل تولد آن بوده است: اگر بیانگر چنین جامعه‌ای بود، همان می‌شد که هنر کشور شوروی نسبت به واقعیت کشور خود شده است — یعنی هنری «اهلی شده» و تنزل یافته. هنر همیشه از آزادی درونی — اگر نگوئیم از عصیان — زاده می‌شود: «سزنان جلوه‌ای است از سرمایه‌داری و بورژوازی، همان‌طور که پرومته جلوه‌ای است از کرکس<sup>۱</sup>... به زبان مارکسیستی می‌بایست گفت: سزان، مثل لنین، جلوه‌ای از سرمایه‌داری است. همان‌طور که لنین از برکت طبقه

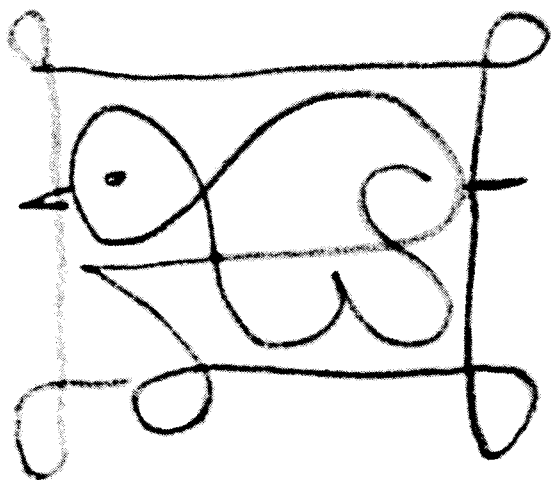
---

(۱) اشاره به زندانی بودن پرومته در کوههای قفقاز که کرکس هر بار مقداری از جگر او را می‌خورد... م.





«حیرت»



«شیطان در انتظار کباب شدن»



مجسمه‌ای باستانی که از دریا به دست آمده: (عکسی که از کتاب  
آوای خاموشی حذف شده است.)

۳۹

حق با شماست: ولی این حقیقت مسلم در تضاد با احساسی  
قرار می‌گیرد که مسلم بودن آن هم انکارپذیر نیست. چقدر  
از خوانندگان موافق از نظر ایدئولوژی، مکالمه (یا تفکرات)  
خود را بدون توجه به همین مسئله ادامه می‌دهند!

کارگر روس از سرمایه‌داری درهم شکسته سیمای دنیای جدیدی را بیرون می‌آورد، سزان نیز از درهم شکستن اصول آکادمیک نقاشی، نه تنها هنر جدید را، بلکه رستاخیز شکل‌های هنری پنج‌هزاره را بیرون می‌کشد.» و در جای دیگر: «نباید به نام اسپارتاکوس بگوییم که پرورته مظهر روبناست... آنجا که پرورته چیزی از ادبیات نباشد، اسپارتاکوس از پیش مغلوب شده است.»

اگر هنر از جامعه ناشی نمی‌شود، از شکل‌ها و قالب‌های پیشین آن ناشی می‌شود: هنر هم استقلال در آفرینش و هم میراث است. بنابراین رابطه ناهنجاری که مارکسیسم بین هنر و اوضاع و احوال اجتماعی آن برقرار می‌کند، هنر را از رابطه خاصی که با گذشته خود دارد قطع می‌کند.

مالرو با اصرار عجیبی آنچه را برای بسیاری از خوانندگان، قبل از خواندن کتابش، حقیقتی مسلم است تأکید و باز تأکید می‌کند (۳۹) و آن اینکه هنر تقلید از طبیعت و یا بیان وضع موجود جامعه‌ای که از گذشته خود قطع شده است، نیست و در این مورد سخن از سرخوشی نویسنده خوش اقبالی در بین نیست که قاعده و دستورالعمل‌های درخشانی را یکی پس از دیگری به وجود می‌آورد. در واقع مالرو احتیاج به گرد آوردن «کلیه اشباح مشهور»، در اطراف هنرمند زنده — و خودش — دارد: از چنین منظره‌ای شور و هیجانی عمیق به او دست می‌دهد. تفکیک هنر از طبیعت، از ضمیر ناخودآگاه فردی، و از زمان، اگر به قصد پیوند دادن آن به «تاریخ» — یعنی به آفرینش مشترك و بدون انقطاع انسانها — نبود،



نمای بزرگ شده‌ای از یک گوشه پرده آبرنگ نقاش اسپانیایی گویا

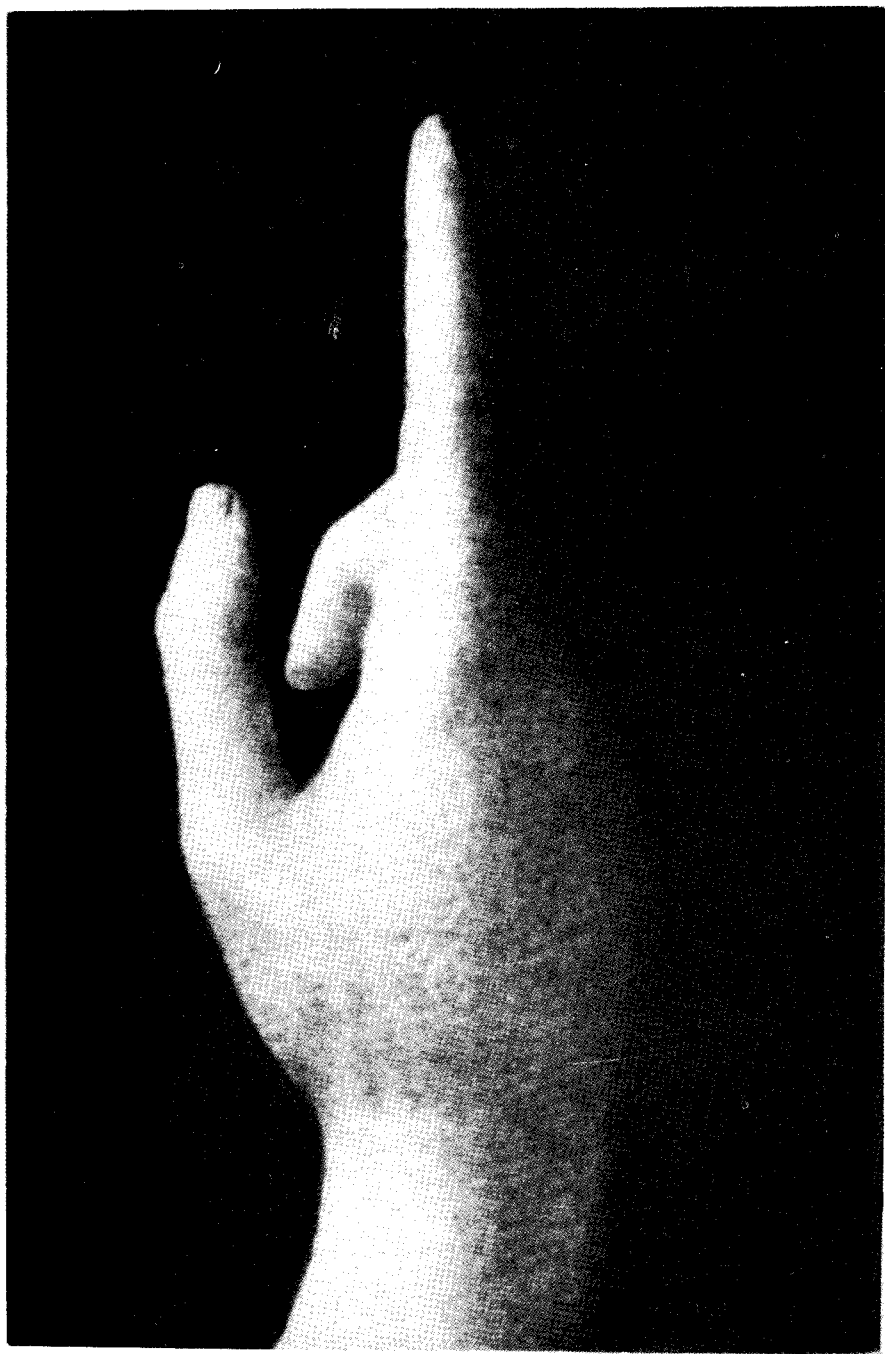
«گویا همواره در کمین شکلهاست اما مطیع آنها نیست. انتخاب می‌کند و این کار را با روح خود می‌کند. آنچه او می‌بیند فقط شکل‌های مبهم و متهم‌کننده‌ای را که در ذهنش دارد، دقیقتر می‌سازد.» (از کتاب ساتورن).

۴۰

گذشته به خودی خود برای من مطرح نیست. توجه من  
منعطف به آن بخش از گذشته است که در اثر نوعی استحاله  
به زمان حال مبدل شده (و گاه عبرت‌انگیز یا پرمعنا هم  
هست) و در هر حال از زمان حال جدایی‌ناپذیر است.

این قدر برای مالرو اهمیت نمی داشت. «در اعصاری که همه آثار پیشین رد و انکار می شوند، نبوغ به مدت زیادی از بین می رود: در خلأ نمی توان درست راه رفت.» معنی این حرف آن است که انسان تنها، در برابر سرنوشت از خود خوب دفاع نمی کند. «مردن، وقتی که انسان تنها نمی میرد آسان است.»... اعتقاد داشتن به انسان، وقتی که خود انسان آشکار می شود، نه فرد انسانی، آسان است — این مداومت بشریت است و نه یکی از لحظات منفرد آن.

این ارزشی که مالرو به میراث فرهنگی می دهد و این برعهده گرفتن گذشته، ممکن است همچون تحولی در زندگی او به نظر آید و به يك معنی واقعاً تحول هم هست. چیزی که مالرو در انقلاب دوست می داشت «عصر اغتشاش» و «تعطیلات زندگی» بود، یعنی نوعی آغاز محض که تمام گذشته را در کام عدم می افکند، دنیایی که فقط به صورت امید پذیرفته می شد. لکن مدح و ثنای میراث فرهنگی اروپا و مفهوم پدر بودن و فرزند بودن در کتاب گردوئنان آلتنبورگ افق تازه ای می گشاید. گذشته، پس از آنکه مدتها مظهر سرنوشت بود، مظهر آزادی می شود. اما همواره سخن از همان جست و جو درمیان است: برپا ساختن انسان آزاد، در برابر انسان بازیچه تقدیر. و ارزشی که به گذشته داده می شود نوعی محافظه کاری نیست. (۴۰) گذشته وسیله آفرینش و وعده آینده است نه پناهگاهی سرد درمیان زمین و مردگان. مدح و ثنای میراث فرهنگی چیزی را انکار نمی کند بلکه «امکانات بی پایان سرنوشت» را تأیید می کند. زمان حال از آزادی ارث می برد. آنچه انجام یافته وسیله ای است برای آنچه انجام خواهد یافت.



مالرو در ورای تجزیه و تحلیلهای روانشناسی هنر، در ورای تأکیده‌های سیاسی و تاریخی، و در ورای تصویرپردازیهای آثار داستانش، هرگز از تعقیب سوداهای پرشور خود بازنايستاده است. سرانجام، در برابر غول درون و اهریمنهایی که بر او یورش می‌برند و در برابر هراس عدم، استوارترین پناهگاه و دستاویز را پیدا کرده است: و آن احساس نبوغی آفریننده و کهنسال است که از زمان کشف آتش تا این «پذیرش امر ناشناخته» که مظهر مبارزه‌جوییهای اروپا در طی قرون گذشته فرهنگ عظیمش بود — و هنوز هم هست — ادامه یافته است. نبوغی آفریننده و جهانی، زیرا ارزشهایی که ما به ارث می‌بریم تعلق به ملت یا نژاد خاصی ندارند و ارزشهایی واقعاً متعلق به سراسر زمینند، و آماده‌کننده «نخستین انسانگرایی جهانی». مالرو با پیوستن به مفهوم جهانی بودن انسان، از تنگی ارتباطی که او را فقط به يك گروه پیوند می‌داد، فراتر می‌رود: طبقه کارگر چین، اسپانیا یا فرانسه. با پیوستن به تداوم تاریخ، از وسواس اسپینگلری عدم تجانس فرهنگها و جدایی آنها خلاص می‌شود.

زیرا این قدرتی که هنر در انسان آشکار می‌سازد، با اینکه همواره در یکی از لحظات تاریخ تجسم می‌یابد، از خود تاریخ فراتر می‌رود. مالرو اول، در یکی از لحظات تاریخ، آنچه را سوق‌دهندهٔ فرد به‌سوی انسان است جست و جو می‌کرد. لحظه‌ای از تاریخ که مطلق فرض شده است: در این لحظه است که ندای مارکس و اشیپینگلر هماهنگ می‌شوند. کلود وانک می‌گفت: «در واقع هر تمدنی برای تمدنهای دیگر غیر قابل نفوذ است.» در نخستین طرح کتاب روانشناسی هنر اثبات آشتی‌ناپذیری سبکها، در مخالفت با اندیشهٔ قدیمی تحول به‌سوی وحدت، پیش‌بینی شده بود. اما مالرو، در راه خود، به این حقیقت عظیم برخورد کرده است که: ما نمی‌دانیم مجسمهٔ مصری به چه زبانی با کسی که آن را می‌تراشید سخن می‌گفت اما این مجسمه به‌رحال با ما سخن می‌گوید. تمام گذشتهٔ هنر از غوغای ندهایی که ما در آن بیدار می‌کنیم می‌خروشد. از هر فرهنگ بزرگ و از هر سبک بزرگ، بخشی قابل انتقال جدا می‌شود و پس از دگردیسی، تسخیر شدن و پذیرفته نشدن، در آینده‌ای که از خود او زاده می‌شود، به زندگی ادامه می‌دهد. در کتاب گردو بنان آلتنبورگ سخن آخر را «مولبرگ» نمی‌گوید که جدایی فرهنگها را از هم تأیید و وجود تداوم انسانی را انکار می‌کند، بلکه ونسان برژه می‌گوید که وجود انسان بنیانی را تأیید می‌کند و یا کنت رابو است که می‌گوید: «چیزی ابدی در انسانی که می‌اندیشد وجود دارد... چیزی که من بخش الهی او می‌نامم و این استعداد او برای مورد سؤال قرار دادن انسان است.» مالرو در سخنرانی خود در



سازمان یونسکو می گوید هر فرهنگ بزرگی که به روی ساختار خاص خود بسته شده، از طریق برترین ارزش خود و نمونه انسانی که به وجود آورده در ما تأثیر می کند. «مسئله واقعی منتقل شدن فرهنگها نیست بلکه این است که بدانیم کیفیت انسانگرایانه آن فرهنگ چگونه به دست ما رسیده و در نظر ما به چه چیزی تبدیل شده است.» کلیساها از بین می روند و الهیات به متون کهنه ای مبدل می شوند، اما قدیسان پس از کلیسا باقی می مانند، همچنانکه قهرمان پس از نابودی لشکر باقی می ماند (۴۱) و همچنانکه شاهکار هنری پس از زوال سبک زمان خود همچنان پایدار است.

البته، پرسش قاطع این است که آیا نوعی انسانگرایی جهانی (و نه نوعی تلفیق و التقاط) قابل تصور است یا نه؟ اما، اثر هنری شیئی است که تأثیر استحاله را می توان روی آن تشخیص داد. از اینجاست که، به مجرد ناپدید شدن شیء، نوعی حزم و احتیاط شدید ضرورت می یابد.

همچنان است «انسان» که پس از «تاریخ» باقی می ماند. انسان قدیمتر از تاریخ است و با زمان خود تماماً از بین نمی رود. بدین گونه است که تاریخ به نظر مالرو، همچون ابزار و محل آزادی انسان، یا همچون «ضد سرنوشت» جلوه گر می شود زیرا کتاب آوای خاموشی تأیید می کند که «تاریخ می کوشد سرنوشت را به شعور و خودآگاهی مبدل کند.» اما همین تاریخ به نوبه خود، در برابر آزادی ای قدیمتر و پایدارتر، همچون سرنوشت جلوه می کند. «رقیب تازه هرکول، آخرین تجسم سرنوشت، همانا تاریخ است...» مالرو اصرار دارد ثابت کند که هنر با زمان تاریخی خود مشخص نمی شود («مجسمه بروتوس، سر یک نفر فلورانس نیست، رامبراندی هست که سبک باروک دارد، اما پرده «سه صلیب» و «زائران اماتوس» نه متعلق به قرن ۱۷ میلادی هستند و نه هلندی...») و با سپری شدن زمان تاریخی اش از بین نمی رود.

در انسان قدرتی برای مداومت هست که تاریخ را متعالی می سازد. البته هنر ابدیت نمی آفریند اما چیزی به وجود می آورد که بسیار شبیه به آن است: «در برابر مکالمه ای که هنوز شروع نشده، مرگ شکست ناپذیر وجود ندارد.» اما هنر قدرتی برتر برای چیره شدن بر سرنوشت به وجود می آورد. تاریخ، بسان زندگی و بسان جهان، درهم برهم و ناپاک و بی تردید انباشته از اراده های انسانی است ولی سرشار از شکست و مصیبت و بلا نیز هست. تاریخ به عنوان «جریان سرنوشت»، خود نیز در برابر جریان برتر هنر، انباشته از سرنوشت به نظر می رسد. قطعترین و عالیترین نوع تصحیح جهان از امتیازهای هنر است. هنر، نه وصف تاریخ بلکه

«نغمه تاریخ» است. هنر، موسیقی است، زمان، خون و مرگ است. «در گذشته هنر، سومر، تبا، نینوا، پالانکه<sup>۱</sup> چیزی جز سرود شامگاهان زوال خود نیستند: تاریخ نفرت انگیز بیزانس چیزی جز عظمت پانتوکراتور، پلیدی صحراها، کتیبه‌های طلا، طاعونهای قرون وسطی، و شمایل مریم باکره نیست.»

این پیروزی هنر بر تاریخ، برخی از عالیترین لحنها را به آوای خاموشی الهام کرده است. علت آن است که مالرو گره‌گشایی شدیدترین عشق خود را مدیون آن است: به نظرش می‌رسد که ناگهان سرنوشت به زانو درآمده و جهان سنگینی‌اش را از دست داده و این فراتر رفتن از تاریخ از جنبه مثبت بیانگر پیشرفت اندیشه‌ای است که وجود «ارزشهای متعالی» را کشف کرده ولی بی شک از جنبه منفی بیانگر نابودی امید گذشته و نوعی ناکامی است که یعنی همان درد و اندوه عمل تاریخی. مالرو در مقدمه کتابی که اخیراً منتشر شده و مشتمل بر حوادثی از مقاومت اروپاست این فراتر رفتن از تاریخ را می‌ستاید اما نه آنچنان که این کار را در گذشته از لحاظ تعهد تاریخی کتاب می‌کرد بلکه از لحاظ اینکه «لحن سنگین و باوقار اشعار ابتدایی» را دارد و می‌افزاید که «این لحن هر بار که ما شاهد عبور انحرافی و ابدی وجدان انسانها از فراز تاریخ تهدیدکننده هستیم، شنیده می‌شود، همچنانکه «پرنس آندره» که شاهد عبور ابرها از فراز شبی کوچک و مشهور در رزمگاه شبانه «استرلتیز» بود، آن را می‌شنید.» «تاریخ تهدیدکننده»... آیا مالرو که، مدتها پیش از اعلامیه‌هایی

(۱) Palenqué، پایتخت مایاها در یوکاتان مکزیک. -م.

که می‌شناسیم، راه را برای ادبیاتی متعهد گشوده بود با بازگشت از مسیر قبلی خود برای شرکت در تاریخ، اینک کتابهایی دربارهٔ عدم تعهد خواهد نوشت؟

و کتابهایی دربارهٔ آرامش درونی، پس از کتابهایی درباره جدال‌های جانگداز تاریخی؟ با خواندن کتاب *گردو بنان آلتنبورگ* می‌توان چنین چیزی را باور داشت. ونسان برژه با اینکه همان جمله‌های گارین و پرکن را تکرار می‌کند («اثری روی یک نقشه گذاشتن»، «پیوستن به عملی بزرگ و گمنام»)، از عمل خود بهره‌ای را نمی‌گیرد که ماجراجویان قبلی می‌گرفتند. شکست می‌خورد اما برایش اهمیت زیادی ندارد. اضطرابی ازین‌رفته است. حتی با اینکه عملش به هدف نرسیده، باز او را به نظامی از عظمت و باروری انسانی می‌پیوندد و آگاهی بر آن، او را از آرامشی پر شور سرشار می‌سازد. اندیشهٔ انسان دیگر نامرادی و تلخکامی نیست. به نظر والتر اثر هنری قویترین اوراد و اذکار است. به نظر ونسان برژه شرافت و اصالت انسانی، بیشتر در احساس اسرارآمیزی آشکار می‌شود که پدرش، دیتریش، را در شب قبل از خودکشی وادار به گفتن این جمله می‌کند: «اگر بنا بود زندگی دیگری انتخاب کنم، همان زندگی خودم را انتخاب می‌کردم.» همه‌جا و در قیافه‌های گوناگون، سازگاری انسان با سرنوشتش تأیید می‌شود. *لحن آوای خاموشی لحن شور و شوقی* است که هیجان متشنج و درهم‌تاییدهٔ کتابهای قبلی را که همواره آمادهٔ چرخش به سوی اضطراب و مرگ بود، کنار زده است. وقوف مداوم بر «قدرت و شرف انسان بودن» پوچی بنیانی را برطرف می‌سازد.

جملات آخر کتاب گردوبُنان آلتنبورگ مشتمل بر کشفی از زندگی است که برای نخستین بار از هرگونه تیرگی مبراست. کشفی که در آن دیدار ستایش‌آمیز عالم کائنات با دیدار انسانی که با آن سازگاری و مطابقت دارد، به هم شبیه شده‌اند. آیا مثل رُمان تولستوی این «آسمان بی‌پایان» است که انسان را از دست تهدید تاریخ نجات می‌دهد؟ برای نخستین بار، ظهور عالم کائنات در پایان عمل انسان، معنایی به‌غیر از ندای عدم و آرامش خستگی دارد: نوعی شور، نوعی باروری اسرارآمیز که گردوبُنان پیرامون کشتزارها و اندکی دورتر، کلیسای جامع استراسبورگ مظهری از آنند و ونسان برژه در جنگلی که گاز خفه‌کننده آن را پوسانده، احساس می‌کند. اما جهان به محض ظهور انسان، دیگر جز «آرایشی لرزان» نیست. کشف راه نجات در صفحات آخر کتاب، بیشتر نجات زندگی است تا نجات جهان. نجات انسان و نه فقط نجات نبوغ او؛ شکیبایی لجوجانه و فرسایش‌ناپذیر و شجاعت حقیرترین اشخاص که گویی راز شگفت‌انگیزی دربر دارند. قهرمانان جای مسیح را می‌گیرند: دنیای مالرو، نجات‌دهندگان خود را دارد. اما انسانگرایی او، همچون انسانگرایی مسیحی، می‌خواهد به سود انسان باشد، قدرتی که هنرمند عالیت‌ترین تجسم آن است «چیزی را به مخالفت با چیز دیگر بر نمی‌انگیزد... بلکه سرنوشت بی‌شکل همراهان مرا از راهی ناپیدا به سرودهایی که در برابر ابدیت آسمان شبانه به گوش می‌رسند، به اصالتی که انسانها از وجودش در خود بی‌خبرند — به سرنوشت پیروزمندانۀ تنها حیوانی که می‌داند باید بمیرد — می‌پیوندد.»



«مادلن» و آندره مالرو، ۱۹۴۷

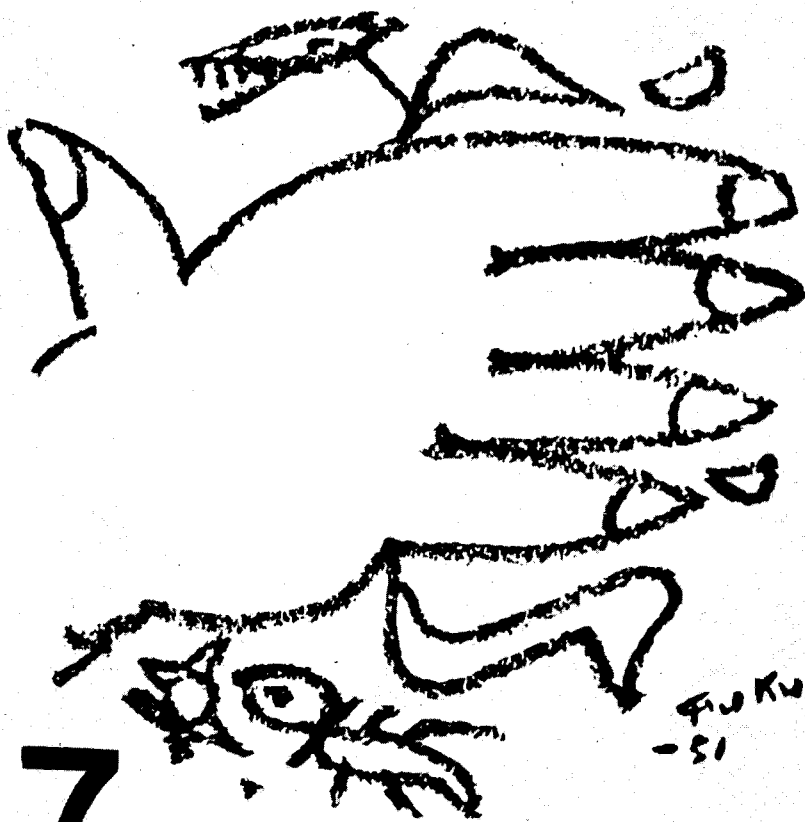
صحنه‌ها، شخصیتها، اندیشه‌ها، چهره‌های شورانگیز: ندایشان، ندای عشقهای شدید زندگی است. شکی نیست که آثار مالرو کمتر خود نویسنده را به ما می‌شناساند تا آنچه را پنهان می‌دارد یا به دست می‌آورد، و همه اینها یعنی چیزی که او می‌خواهد باشد. با گذاری شجاعانه از اضطراب تا شور و شوق، مالرو همواره درصدد گریز از خویشتن و رها شدن از دست ذهنیت خود برای به دست آوردن چیزی خارجی و عینی است. عشق به تاریخ، حادثه، عمل، اندیشه، مسائل، سبکهای هنری و فرهنگهای بزرگ: همه شکلهای گوناگونی از عشقی واحد به چیزی غیر شخصی است. این مرد که به طور غریزی و بنا بر تقدیر تنهاست، در اطراف خود احتیاج به وجود دیگران و پشتیبانی آنها دارد. هر چیزی را که مایه پیوند او به دیگران، باشد، دوست دارد: سخن گفتن، در معرض نگاهها قرار گرفتن، عمل کردن، اندیشیدن. و، برعکس، هر چیزی که او را در خود محبوس گرداند، برایش نفرت‌انگیز است: احساس کردن. اگر مالرو فقط نیمه‌نویسنده است، اگر نمی‌تواند او را عاری از تأسف و ناراحتی پشت میز کارش دید، بی‌شک برای

این است که نوشتن شکلی از تنهایی است. به عشق و علاقهٔ شدیدش به هنرهای تجسمی نمی‌توان بیش از حد اعتنا کرد: شاید علاوه بر دلایل دیگر، يك دلیلش هم این است که پرده‌های نقاشی و مجسمه‌ها، محل تلاقی نگاهها و کتابها محل جدا شدن رؤیاها از یکدیگرند. بی‌صبری برای حادثه، بی‌زاری از دورانهای یکدست و هموار، فراخواندن موقعیتهای خطیر، میل به برجسته‌تر و سریع‌تر کردن هر چیز: همه، شکلی از شکلهای گریز از خویشتن و احتیاج به منفک بودن از خود است. قهرمان پرستی در آثار مالرو، بیش از آنکه نوعی میل غریزی و یا بیان شخصیتی تقسیم‌نشده و مقاومت‌ناپذیر باشد، نوعی عکس‌العمل و اراده است. موضوع فتح و تسلط که با اصرار و تأکید فراوان در تمام آثار مالرو به چشم می‌خورد، ما را فرامی‌خواند تا در پشت آن مردی را که از آن استفاده می‌کند ببینیم. آیا این نوعی گریختن است؟ اما چیزی را که دشوارتر از پذیرفتن است، و دست یافتن به ارزشهای والاتری را میسر می‌سازد، نمی‌توان گریز نامید.

آیا شور و شوق انسان‌گرایانه کتابهای بعدی پاسخی قطعی به اضطراب آغازین نیست؟ آیا مالرو به موضع‌گیری نهایی خود رسیده و تنها چیزی که برایش باقی مانده جست‌وجوی اسطوره‌هایی است که این موضع‌گیری را تجسم بخشند؟ و یا برعکس، آیندهٔ آثار داستانی او بستگی به بحث و بررسی مجدد این موضع‌گیری دارد؟ لحن آوای خاموشی همچون لحن صفحات آخر گردوینان آلتنبورگ سرشار از شور و شوق است. اما صفحات آلتنبورگ قطعهٔ پایانی کوتاهی است و دنیای آوای خاموشی دنیای



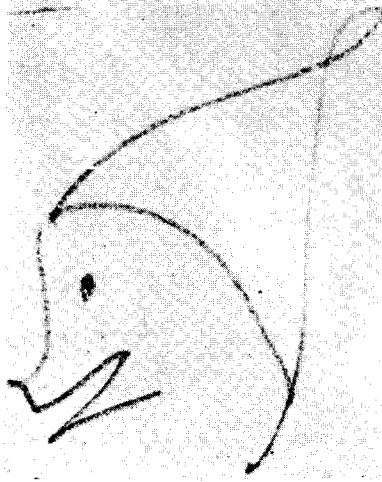
# 藝術新潮



7

انسانی آثار داستانی نیست. آثار داستانی نمی‌توانند بارگران دنیایی را که رهایی از آن مدام نغمه کتاب بزرگ درباره هنر را بارور می‌سازد بر زمین نهند. آثار داستانی نمی‌توانند سرودی به افتخار پیروزی انسان باشند: آنها باید صحنه مبارزه انسان باقی بمانند. عمیقترین و دلگدازترین لحن رمان نویس، زاییده ستیز و اضطراب است و مالرو با کنار گذاشتن این لحن، بی شک «لرزشی» را که گوته آن را (پس از آنکه خود کنارش گذاشته بود) بهترین چیز انسان می‌خواند، ازدست می‌دهد. برای کشتی گرفتن با فرشته است که یعقوب سرپا ایستاده است.

کتاب *آوای خاموشی* آفرینش را جایگزین عمل می‌سازد و کتاب *گردو بنان آلتنبورگ* اختلاف دیدگاهها درباره عمل را جایگزین ستیزه اراده‌ها و افعال می‌کند. آیا مالرو آماده می‌شود که به‌طور قطع از عمل به «نمایش» و از اراده به «تصور» رو کند؟ و در همان حال، از فاجعه به آرامش؟ چون اگر عمل پناهگاهی در مقابل اضطراب درونی بوده است، وقوف بر قدرت مشترك انسانها نیز همچون رهایی از عمل جلوه می‌کند. عمل که به گوشت و خون و سرنوشت چسبیده است، دلخراش است، آشکارساز آشتی ناپذیریه است. عمل نمی‌تواند جز بخش کوچکی از واقعیت را دربر بگیرد و نشان دهد، بخشی که احتیاجات اساسی انسان را در آن راهی نیست. با عمل نمی‌توان به هستی شکوفا و گسترده دست یافت. زمانی که مالرو پس از مدتها تفکر، برای نوشتن کتابی درباره هنر، انتخاب می‌کند، زمان جست و جوی او برای فراتر رفتن از عمل نیز هست که لحظه‌ای از تاریخ را به حد



محافظ بچه خوکها  
— طرح از آندره مارلو

شماره دیگری از مجله زاپنی  
که روانشناسی هنر در آن چاپ  
شد.

acf

André Malraux

現代フランス作家叢書 II  
アンドレ マルロオ

مطلق می‌رساند، و در چنین لحظاتی عمل صرف نمی‌تواند آثار داستانی را با ستیزه‌های تسکین‌ناپذیر خود تغذیه کند.

مالرو در نامه‌ای که قسمتی از آن را قبلاً نقل کردم به من نوشته بود: «فاجعه اساسی در ستیزه دو نظام تفکر است یکی از آن دو زندگی و انسان را زیر سؤال قرار می‌دهد، و دیگری هر سؤال را با رشته‌ای از فعالیتها حذف می‌کند. اسپینوزا در برابر لنین» اما عمل به نظر مالرو همواره متهم کردن و خودآگاهی بوده است. اگر امروز می‌خواهد از دست عمل خلاص شود، دلیلش ناخودآگاهی حاصل از عمل نیست بلکه دلخراش بودن و ناخالصی عمل است که بار سنگین سرنوشت را هم بر دوش می‌کشد... به گفته مالرو، در هنر جهان سنگینی خود را از دست می‌دهد. اندیشه نیز موجب محو شدن سنگینی جهان می‌شود. جهان هنگامی که موضوع هنر یا خودآگاهی قرار می‌گیرد، نوعی احساس‌رهایی القا می‌کند که مالرو از آن به وجد و شوق درمی‌آید. اما آیا آثار داستانی او می‌توانند چیزی را که دیروز از فاجعه بیرون می‌آوردند، از نمایش این رهایی انتظار داشته باشند؟ آثار مالرو، خود او را از خویشتنش رهایی بخشیده است. شاید او باید برای ادامه آثارش دوباره با مصیبت‌های خود رابطه برقرار کند.

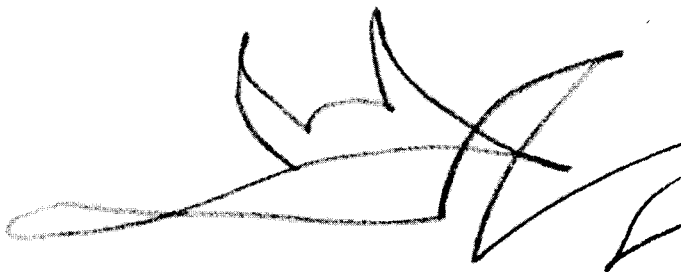
به نظر می‌رسد که مالرو همواره در جست‌وجوی شکوفایی و تمامیت هستی بوده است و می‌خواهد آن را فقط از عمل به دست آورد، ولی این را، عمل نمی‌تواند به او ارزانی دارد. (۴۲) موضوع



nécessaire qui il le pose (et beaucoup ne le font pas) de  
deux essentiels est dans l'opposition de deux systèmes  
de pensée, l'un qui tend à mettre l'homme et la vie en  
question, l'autre qui tend à supprimer toute question par  
une série d'activités'. Spinoza contre Leibniz. De son, pour

۴۲

درست است. ولی شاید تحقق تمام و کمال عمل بتواند بهای  
این احساس شکوفایی را تأمین کند (و نه فقط برای من)...



نوعی آشتی با خود و الحاق خود به خویشتن درمیان است، نوعی به هم پیوستن نیروهای متخاصم، در بحبوحه اقدام یا در اوج لحظه‌ای سرشار از حیات و تجربه. مالرو، درحالی که هم مرد محسوسات است (عمل، زمان، تاریخ) و هم مرد تمامیت درون (مطلق جویی)، کاری جز یافتن این توافق به دست نیامدنی نمی‌تواند بکند. توافقی که با همه ولعی که نسبت بدان دارد، از چنگش می‌گریزد. وی، همچون لورنس، از جمله کسانی است که در عمل چیزی را می‌جویند که فاقد آن است. او همچنانکه نمی‌تواند تمامیت ازدست رفته هستی را در نفس «عمل» فراموش کند، در وقوف و آگاهی وجدان هم زندگی حذف شده را نمی‌تواند فراموش کند. نه می‌تواند «اسپینوزا» باشد و نه «لنین». با این همه حرکتی هست (لورنس هم این را می‌دانست زیرا می‌نویسد، هنرمند اصیلترین چیزی است که در دنیا وجود دارد) که به نظر می‌رسد آشتی بین تمامیت درون و کارایی محسوسات باشد. اما هنری که تحقق و تجسم این آشتی است، به نظر مالرو، بیشتر هنر مجسمه‌ساز و نقاش است تا هنر نویسنده. واپسین جدایی از خویشتن... اعتراف بزرگ آوای خاموشی این است که مؤلف آرزو داشته است که با رنگ و اشکال و نه با جملات سرو کار داشته باشد؛ و بدیهی است که میکلا آثر در نظر او گرامیتر و حاضرتر است تا بالزاک (۴۳) گویای نقاش حاضرتر از بودلر شاعر (۴۴) است، و وان گوگ گرامیتر از رمبو. (و مالرو که به ما می‌آموزد هر هنرمندی زاینده استادی است، خود زاینده کدام نویسنده‌هاست؟) بی شک علت آن است که به نظر مالرو، حرکت

## Chir' Galary

۴۳

بله. و حتی شکسپیر. ولی شاید نه گرامیتر از بعضی از آثار  
اشیل و سوفوکل.

۴۴

فکر نمی‌کنم.

نقاش برخلاف حرکت نویسندگانی که آگاهی و وقوف وجدان است، عمل است — عملی که از سرنوشت مشترك عمل، یعنی «واقعۀ محسوس» نجات یافته است. به این ترتیب، آثار داستانی مالرو بخت اندکی دارد که حتی برای خود او راه حل خاصی برای خاتمه دادن به بحث و جدلهای زندگی باشد. آثار مالرو، در خارج از زندگی، به نظر آفریننده آن هیچ شباهتی به دنیای هنرمندان بزرگی که وی آنها را می ستاید ندارد: دنیای آفرینش مستقلی که آینده خود را از قدرت نشو و نمای درونی اش می طلبد. (۴۵) اما از آنجا که اثر هنری، طرز بیان واجبی هم نیست، چنانچه زندگی، «مطلق» مورد آرزوی خود را در آن بیابد، بدون شك دلیل وجودی خود را از دست می دهد. شاید اثر هنری به عنوان یادگاری باقی مانده از کوششی اضطراب آلود (و نه به عنوان حرکتی که مدام از خود زاییده می شود) موفقیتش که از نظم خود متوقع است به دست نمی آورد و به همین سبب نیازمند مداومت می شود. شاید زندگی با هر چیزی که می کوشد هستی را تثبیت کند و سبکتر سازد، تهدید می شود ولی، برعکس، با تشنج همین هستی، آن هم به چه طرز درخشانی، بارور می شود. اما این باروری چقدر بیشتر به وسیله نیرویی تحقق می یابد که زندگی را به علت استعدادی که برای رنج بردن از خود دارد، به علت حرص بی صبرانه ای که دارد، به علت سؤالهای بی جوابی که پژواکشان در درون آن با هم تصادم می یابند، به روی خود مصلوب می سازد.



شاید. ولی حالا که شما مرا مجبور به دوباره خواندن صحنه پرکن و بومیان موی، صحنه سیانور، صحنه فرود از کوهستان در امید، و صحنه آخر گردوئنان آلتنبورگ (تانکها) کرده‌اید، از پیوستگی و تداوم آنها به حیرت افتاده‌ام.

تعبیر شما به نظر من بیشتر در مورد نقاشان و موسیقیدانان صادق است تا در مورد نویسندگان. چقدر از شاهکارهای رمان نویسی کار نویسندگانی است که رمان برایشان چیزی جز يك میان پرده نبوده است؟



«مدال آندره مالرو، اثر آندره ماسون





## پیگفتار

بیست سال از زمانی می‌گذرد که این کتاب را نوشته‌ام، و می‌بینم که در آن زمان بین دو احساس متضاد گرفتار آمده بودم. از یک سو، ضمن آنکه آندره مالرو، را رمان‌نویس حقیقی (به مفهوم فاکتوری آن) نمی‌دانستم — یعنی نویسنده‌ای که نتواند جز به سبک و روال معینی بنویسد — معتقد بودم که این امر بیش از آنکه نقص محسوب شود، نوعی برتری را می‌رساند. از سوی دیگر، سخت متأسف بودم از اینکه رمان‌نویسی مالرو بخت چندانی برای تداوم ندارد...

دگرذیسی خدایان چیزی نیست جز ادامهٔ آوای خاموشی. ولی ضد خاطرات او بعد تازه‌ای را مطرح می‌کند. بی‌آنکه به رمان ارتباطی داشته باشد. کتاب ضد خاطرات به تمام معنا متعلق به قلمرو آفرینش ادبی است که به هیچ وجه مستلزم ابداع و اختراع نیست و فقط نوعی تعهد تام و تمام نویسنده را نسبت به اثر می‌طلبد. آوای خاموشی شعر است، ولی نوعی بررسی هم محسوب می‌شود: در نهایت امر، نویسنده در این اثر فقط چیزهایی را می‌تواند بگوید که موضوع اثر تجویز می‌کند. اما ضد

خاطرات نویسنده خود را بی هیچ قید و شرطی بسیج می کند، چون موضوع آن دقیقاً کل تجربه ای ملموس و عینی است. آیا این همان «بیان متعالی» است که در آغاز کتاب خود، به سال ۱۹۵۳، بدان اشاره می کردم و «آثار ناتمام» مالرو را هنوز فاقد آن می دانستم؟

گویی برای تخفیف بریدگی، آندره مالرو پس از انتشار ضد خاطرات رمان سرنوشت بشر را «گزارش» خوانده است. چنین حکمی نه به این کتاب می بردازد — که نزدیکترین اثر او به نمونه رمان سنتی است —، و نه حتی به فاتحان یا امید. مالرو که اثر خود را به تجربه ای عینی و واقعی متعهد می کند، نیرومندترین تأثیر گذاریها را مدیون بعد دیگری است، و شاید به همین دلیل باشد که تضاد بین آثار او و نظریه اش درباره آفرینش هنری بسیار کمتر از آن است که من می پنداشتم.

این بعد کدام است؟ طرح آن را می توان در ضد خاطرات، که همان ساختارهای نگرش و سبک کار را حفظ کرده است، تشخیص داد ولی در میان سطور...

چیزی که نبودش احساس می شود، دستگاه سنتی رمان نیست: ابداع شخصیتها، آثار و بقایای شرح حال آنها، و جز اینها. به علاوه، آثار قبلی مالرو کمتر رمان محسوب می شوند تا حماسه (سرنوشت بشر، امید)، یا غمنامه (راه شاهی و دوران تحقیر)، که در موردش من به هیچ وجه با نظر تحقیرآمیز خود نویسنده موافق نیستم. آثار دیگرش را هم می توان دگرسانیهای، روی موج کوتاه، از سرودهای حماسی و از لحظات فاجعه بار دانست (گردو بنان

آلتنبورگ). اما چیزی هست که روایت ماجرا را تقویت می کند (و در ضد خاطرات وجود ندارد): تمام این آثار منحنی خاصی را طی می کنند، شکل خاصی دارند. شکلی که به احساس معینی تعلق دارد — احساس غایت در تاریخ.

چیزی که فقدانش احساس می شود، حضور يك اسطوره است — اسطوره ای که واقعه را به صورت سرآغازی جلوه گر سازد، یا به صورت نوعی برخورد با واقعیت، یا نوعی امیدواری (یا، البته، نوعی پایان). اما، راوی ضد خاطرات در برابر داستانی قرار می گیرد که مفهوم آن گمشده است. لااقل در جایی که صحنه عمل یا محل زندگی عادی اوست. مائو ممکن است قهرمان نوعی بینش اسطوره ای از تاریخ باشد: ولی نه برای نویسنده ضد خاطرات که در کتاب خود از او همچون شخصیتی گذرا یاد می کند. راجع به ژنرال دوگل، که در بلوطهایی که سرنگون می شوند بر صحنه است و در ضد خاطرات، اگر نه شخصیتی همیشه هویدا، لااقل شخصیتی شالوده ای محسوب می گردد، روشن است که هیچ گاه به عنوان آلت نوعی غایت تاریخی جهانی مورد نظر مالرو نبوده است. و در این امر او تقصیری ندارد، چون او نیست که طرح انقلابی را از محتوا تهی ساخته است. و این حتی تقصیر انقلابیون هم نبوده است، زیرا چنین به نظر می رسد که پایان تاریخ در اروپا فرارسیده است و عصر سازماندهی آغاز می گردد. و همزمان با این عصر، عصر بی نظمی و نابسامانی هم آغاز می شود، و این همان بحرانی است که ژنرال دوگل در جریان رویدادهای ماه مه ۱۹۶۸ آن را «درک ناشدنی» می خواند — کلمه ای که برای

راوی ضد خاطرات نیز حقیقت خود را حفظ می‌کند، زیرا که بحران را روزبه‌روز دنبال می‌کند، ولی ساختاری اسطوره‌ای بدان نمی‌دهد.

اگر مالرو کار رمان نویسی را ادامه نداده است، این امر، از يك طرف، معلول آن است که او می‌تواند چیزهای دیگری هم بنویسد و، از طرف دیگر، ناشی از بحرانی است که گریبانگیر خود این نوع ادبی شده. مدتهاست که او می‌پندارد عصر رمان، عصر رمان او، سپری شده است: («وقتی سینما و تلویزیون هست، چرا رمان بنویسیم؟») اما این هم هست که خشکیدن ریشه‌های رمان در مورد خاص او مرتبط است با ناپدید شدن اسطوره سیاسی او، با فقدان نوعی غایت جهانی که او بتواند در هر حال و هر مقام در خدمتش قرار گیرد.

مالرو از تجربیات دوران وزارت خود رمانی استخراج نکرده، و این قابل درک است. ولی چرا رمان دوران «نهضت مقاومت ملی» فرانسه در برابر اشغالگران نازی را ننوشته است؟ در برابر این سؤال مکرر، روزی گفت: «خیلی دیر شده است. رمانی چون امید هم درست مماس با آن لحظات تاریخی بود». خیلی دیر برای رمان!... در اینجا، بار دیگر موضوع رمان از نظر مالرو مطرح می‌شود، و این نکته که آیا رمان يك شیوه بیان ادبی است یا يك طرز ارتباط با واقع. مالرو مسلماً آن قدر که آرزومند آزاد شدن پاریس بوده است، خواهان مقاومت سرسختانه و خشونت بار مادرید جمهوریخواهان در برابر فاشیستها نبوده است. ولی صحنه کارزار در جنگ داخلی اسپانیا برایش الهام‌بخشتر بوده است...



باری، ضد خاطرات اثری است ترکیده، «باز»، و به همین دلیل است که «امروزی» ترین کتاب مالرو شمرده می شود. ولی آیا این فقدان جهت گیری و شکل و ترکیب در اینجا همان عملکرد مثبتی را دارد که در بسیاری دیگر از آثار «امروزین» می بینیم؟ نیت اصلی کتاب ضد خاطرات (که مالرو آن را در واقع «ضد پروست» می داند) تجسم نوعی زندگی است که ارتباط آن با خویش تا سرحد امکان معلق باشد. («چیزی که فقط برای من اهمیت دارد چه اهمیتی برایم دارد»، و غیره.)

با این همه، ضد خاطرات، که موضوع خود را در زمینه‌ای خاص رمان برمی‌گزیند (تکاپوی تخیل درباره حقیقت) و به اندازه همه چیزهایی که نویسنده کتاب دیده است برای خواننده وسیله نمایش فراهم می‌آورد، آری، چنین کتابی بیش از تمام کتابهای دیگر نویسنده متعلق به «امروز» است، یعنی به دیر هنگامترین لحظه يك زندگی و يك عصر.

گ. پ.

ژوئن ۱۹۷۳



## گزیده‌هایی از چند اثر برجستهٔ آندره مالرو

امید

برگرفته از ترجمهٔ رضا سیدحسینی، انتشارات خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۶۳، تهران (ص ۵۲۶-۵۴۰).

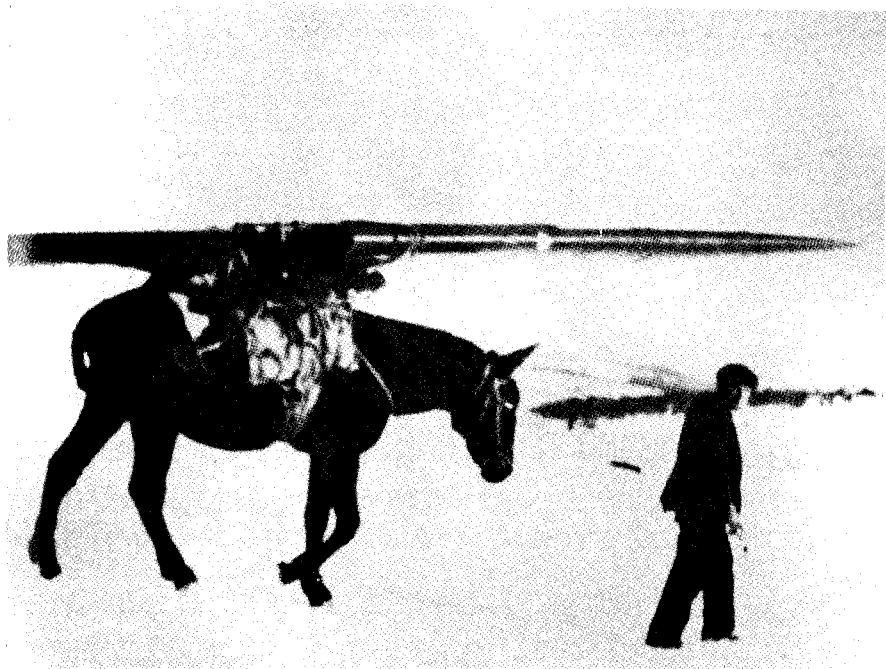
ضد خاطرات

برگرفته از ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و رضا سیدحسینی، انتشارات خوارزمی، چاپ اول، تهران (ص ۵۹۲-۶۰۰).

سرنوشت بشر

برگرفته از ترجمهٔ سیروس ذکاء، انتشارات خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۶۵، تهران (ص ۲۷۵-۲۷۷).

بلوطهایی که سرنگون می‌شوند  
با ترجمهٔ ویراستار متن فارسی حاضر.



## امید

مانین دویست متر جلوتر راه می‌رفت. هیكل سیاهش، با کاسکت اونیفورم و پالتو چرمی — روی سینه کوه مشخص بود. تقریباً هیچ گل و لایی نبود و او فقط با سنگها دست و پنجه نرم می‌کرد. پشت سرش پزشك سوار بر قاطر؛ کمی عقبتر باربران، با بلوز پشمی و کلاه بره (لباسهای محلی مخصوص روزهای جشن بود یا مخصوص پیران). و بازهم عقبتر، قاطرها و تخت روانها.

دیگر اثری از گاو و مزرعه نبود. همه‌جا سنگ بود. این سنگ اسپانیا که در زیر آفتاب رنگ زرد و سرخ داشت، اما آسمان سفید آن را پریده رنگ نشان می‌داد و سربی‌رنگ در سایه‌های بلند عمودیش. این سنگها به صورت دو یا سه خط شکسته، از برفهایی که سر بر آسمان می‌سایید تا اعماق دره پایین می‌آمد. از راهی که در کمرکش کوه بود، سنگ‌ریزه‌هایی از زیر پا درمی‌رفت و صخره به صخره صدا می‌کرد و در سکوت گردنه که گویی صدای آبخاری در آن مدفون بود و بتدریج دور می‌شد، ناپدید می‌گشت. پس از يك ساعت راهپیمایی، سرانجام دره‌ای که لینارس همچنان در اعماق آن دیده می‌شد به پایان رسید. همین که دیواره کوهی آنها

→ حمل‌سكان عقب هواپیمای ساقط شده به‌وسیلهٔ قاطر برای تعمیر

را از دره جدا کرد، مانین دیگر صدای آب را نشنید. کوره‌راه از پشت صخره‌ای عمودی می‌گذشت که گهگاه بالای آن را می‌پوشاند. آنجا که جاده به‌طور قطع تغییر جهت می‌داد، يك درخت سیب بود که در زیر آسمان و در وسط مزرعه بسیار كوچك به تابلوهای ژاپنی شباهت داشت. سیبهای آن را نچیده بودند، سیبها به زمین ریخته و بر گرد درخت حلقه بزرگی ایجاد کرده بود که بتدریج با علفها درمی‌آمیخت. این تك درخت سیب در دل سنگ، در زندگی گیاهان که تا بی‌نهایت از سر گرفته می‌شد، در میان بی‌اعتنایی زمین، زنده بود.

هر چه مانین بیشتر بالا می‌رفت، خستگی سبب می‌شد که بیشتر وجود عضلات شانه‌ها و رانهایش را حس کند. بتدریج، تلاش، همه تن او را در میان گرفت و بر هر اندیشه‌ای غلبه کرد: تخت‌روانها داشتند از همین کوره‌راههای عبورناپذیر پایین می‌آمدند، با بازوهای نواریچ شده و پاهای شکسته. نگاهی از کوره‌راه به قله‌های پربرفی که سر بر آسمان سفید می‌سودند دوخته می‌شد و هر تلاش تازه‌ای تصور برادرانه‌ای را که درباره فرماندهی داشت تا اعماق سینه‌اش رسوخ می‌داد.

روستایان لینارس که حتی یکی از آن زخمیها را هم ندیده بودند، بی‌آنکه حرفی بزنند، با آرامش و تصمیم، او را دنبال می‌کردند. مانین در فکر اتومبیلهای دهکده بود.

دست کم دو ساعت بالا رفته بود که کوره‌راه سینه کوه تمام شد. اکنون راه از میان برف وارد گردنه دیگری می‌شد که از کوهی بلندتر، ولی کمتر ناهموار بالا می‌رفت. این همان کوهی بود که

هوایماها وقتی به طرف تر وئل می رفتند، در کنار آن کوه دیگری را می دیدند. از آن به بعد همه آبشارها یخ بسته بود. در سر پیچ، همان طور که لحظه ای پیش درخت سیب ظاهر شده بود، یک جنگجوی مسلمان دوران جنگهای صلیبی منتظر بود. نقش اندام سیاهش بر سفیدی آسمان مانند مجسمه ای بر پایه ای بلند بود که کوتاه جلوه می کند: مرکب جنگجو قاطری بود و خود جنگجو پوژول با کلاه خلبانی. برگشت، نیمرخش حالت نقش برجسته را بر سنگ کوه پیدا کرد و در میان سکوت سنگین فریاد زد: «مانین رسید!»

دو ساق پای دراز و راست، که دو طرف خری کوچولو آویزان شده بود و موهای عمودی که مانند ماهوت پاك كن از لای نوار زخم بندی بیرون زده بود در زمینه آسمان ظاهر شد: لانگلو بود، خلبان دوم. در لحظه ای که مانین دست پوژول را می فشرد متوجه شد که پالتو چرمی او از کمر به پایین از خون دلمه بسته چنان پوشیده شده است که پالتو به پوست تماس می ماند. چه زخمی ممکن بود پالتو چرمی را چنین خونی کند؟ روی سینه پالتو، باریکه های خون چنان به خط مستقیم همدیگر را قطع کرده بود که انسان گویی هم اکنون فوران خون را می دید. پوژول گفت:  
- پالتو گارده است.

مانین که اکنون سوار قاطری بی زین و رکاب بود نمی توانست بلند شود. گردن کشیده بود تا بلکه گارده را ببیند، اما تخت روانها هنوز پشت صخره بودند.

نگاه مانین همان طور که به پالتو دوخته شده بود. پوژول

شروع کرده بود به تعریف ماجرا.

لانگلو که سرش زخم کمی برداشته بود، توانسته بود روی يك پا خود را از هواپیما بیرون بکشد. پای دیگرش دررفته بود. توی جعبهٔ دراز درهم شکسته‌ای که بدنهٔ هواپیما بود اسکالی و سعیدی دراز کشیده بودند؛ در زیر قارچ برجک که واژگون شده بود، میرو، که دست و پایش بیرون مانده بود، و آهن برجک بر شانهٔ شکسته‌اش فشار می‌آورد، تصاویر آلات شکنجهٔ قدیم را در خاطر زنده می‌کرد. بمب‌انداز نیز در میان چوب و آهن شکسته دراز کشیده بود. آنهایی که می‌توانستند فریاد بزنند، از فکر اینکه هر لحظه ممکن است هواپیما آتش بگیرد، در سکوت عظیم کوهستان فریاد می‌زدند.

پوژول و لانگلو آنهایی را که توی هواپیما بودند بیرون کشیدند. بعد درحالی که پوژول سعی می‌کرد برجک را از روی بدن میرو بلند کند لانگلو شروع کرد به آزاد ساختن بدن بمب‌انداز از میان آهن قراضه‌ها. سرانجام برجک در میان سرو صدای شدید خورد شدن آهن و میکا که تن زخمیها را در روی برف لرزاند سرنگون شد و غلتید و از نظر پنهان گشت.

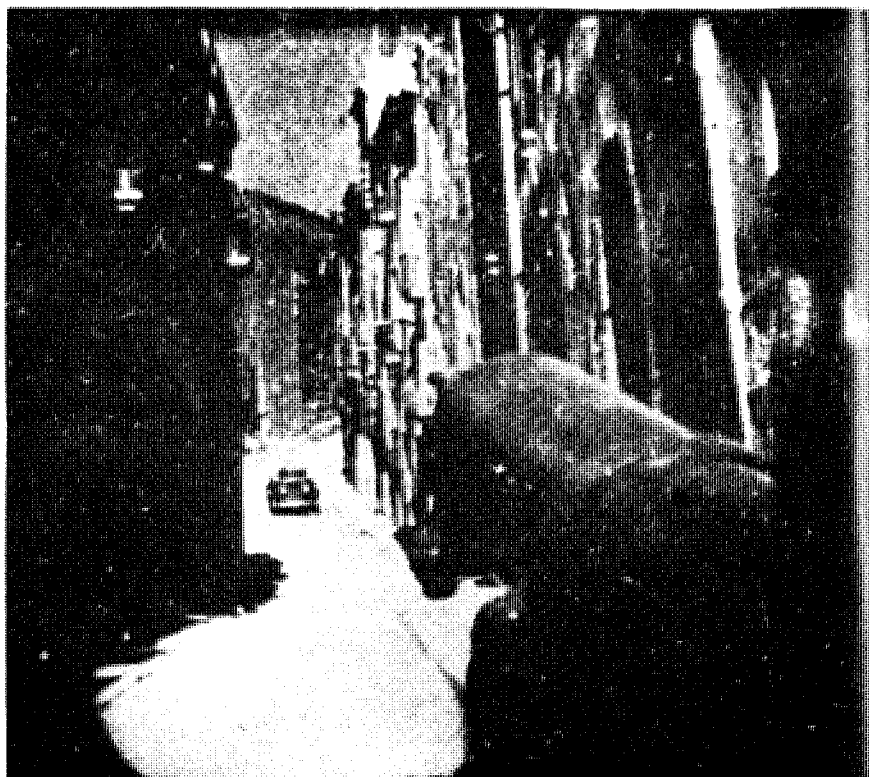
گارده کلبه‌ای دیده و به طرف آن روان شده بود. فك شکسته‌اش را با قنذاق تپانچه‌اش سرجا نگه داشته بود (خون از فکش می‌ریخت و جرئت نمی‌کرد آن را با دست نگه دارد). يك روستایی که او را از دور دیده بود فرار کرده بود. در کلبه که بیش از يك کیلومتر از محل سقوط فاصله داشت فقط يك اسب بود، که گارده



را نگاه کرد، کمی مردد ماند و بعد شروع کرد به شیشه کشیدن. گارده با خود گفت: «حتماً قیافه‌ام خیلی وحشتناک شده. با وجود این، اسبی چنین سرزنده حتماً مال جبههٔ خلق است!» کلبه، در خلوت برف، گرم بود و او دلش می‌خواست که دراز بکشد و بخوابد. هیچ کس نمی‌آمد. گارده با دست آزادش از گوشه‌ای يك بیل برداشت، به این قصد که وقتی به هواپیما رسید سعیدی را بیرون بکشد و نیز در راه رفتن، به آن تکیه کند. دیگر چشمه‌ایش درست نمی‌دید، مگر جلو پایش را: پلکهای بالایش باد کرده بود. قطرات خون را روی برف و جای پاهای خود را دنبال کرد و برگشت. جاها در هر جا که افتاده بود دراز و آشفته شده بود.

تصویری از فیلم «امید»

از سوراخ سهر توپ دورزن، نزدیک شدن اتومبیل جمهوریخواهان را می‌بینم که سرانجام توپ را سرنگون می‌کنند.



در اتنای راه رفتن به یاد آورد که يك سوم «اردك» از قطعات هواپیمایی بود که با پول کارگران خارجی خریده شده و روی «سی‌یرا» سقوط کرده بود. اسمش «کمون پاریس» بود.

در لحظه‌ای که نزدیک هواپیما رسید، پسری داشت به پوژول نزدیک می‌شد. خلبان با خود می‌گفت: «اگر در قلمرو فاشیستها باشیم، مثل موش تو تله افتادیم.» تپانچه‌ها کجا بودند؟ با مسلسل هم که نمی‌شد خودکشی کرد. پوژول پرسید:

- کی‌ها اینجا هستند؟ سرخها یا آدمهای فرانکو؟

متأسفانه پسرک با گوشه‌های دور از هم و کاکلی روی سر و قیافه شیطنت‌آمیز، بی‌آنکه جوابی بدهد او را نگاه کرده بود. پوژول در آن لحظه به یاد قیافه عجیب و غریب خودش افتاد. کلاهی که پره‌های سرخ داشت هنوز بر سرش بود، ریش يك طرف صورتش را تراشیده و طرف دیگر را نتراشیده بود، خون همان‌طور روی لباس سفیدش می‌ریخت.

- د بگو اینجا کی هست؟

به پسرک نزدیک شد و پسرک عقب عقب رفت. تهدید کردن حاصلی نداشت. از آدمهایش هم باقی نمانده بود.

- جمهوریخواهها یا فاشیستها؟

صدای دوردست آبشاری به گوشش می‌رسید و فریاد زاغچه‌هایی که همدیگر را دنبال می‌کردند. پسرک نگاهی به هواپیما انداخت و گفت:

- اینجا از همه جورش هست: هم جمهوریخواه، هم فاشیست.

گارد فریاد زد:

آندره مالرو ۱۸۳

- سندیکا؟

پوژول فهمید و پرسید:

- بزرگترین سندیکاتان کدام است؟ «اوخت»؟ «سنت»؟ یا

کاتولیکها؟

گارد به سمت راست پسرک، پهلوی میرورسیده بود. پسرک او را فقط از پشت می دید و به تفنگ چوبی کوچکی که حمایل کرده بود نگاه می کرد. بالاخره لبخندزنان گفت:

- «اوخت».

گارد رویش را برگرداند. صورتش که همان طور به قنناق

تپانچه تکیه داشت، از این گوش تا گوش دیگر شکافته بود، تکه

تصویری از فیلم «امید»



پایین دماغش آویزان بود، خون که قبلاً به مقدار زیاد فواره زده بود، هنوز جریان داشت و بر پالتو چرمی که گارده روی لباس کارش پوشیده بود دلمه می بست. پسرک جیغ زد و مثل گربه، به طور کج و معوج، پا به فرار گذاشت.

گارده به میر و کمک می کرد تا دست و پای به چهارمیخ کشیده اش را به حالت عادی برگرداند و روی زانو بلند شود. وقتی خم می شد صورتش می سوخت، این است که سعی می کرد درحال کمک کردن به میر و سرش را راست نگه دارد. پوژول گفت:

- بین خودیها هستیم!

گارده گفت:

- ولی این دفعه صورت من درب و داغون شده. دیدی پسره چطور دررفت؟

- مگر خل شدی؟

- نه، درب و داغون شده ام!

- عده ای دارند می آیند.

درواقع عده ای روستایی، به راهنمایی همان کسی که از دیدن گارده فرار کرده بود به طرف آنها می آمدند. روستایی دیگر تنها نبود و جرئت کرده بود که بازگردد. با انفجار بمب همه اهالی دهکده بیرون ریخته بودند و حالا از میان آنها، پر جرئت ترینشان نزدیک می شدند. پوژول درحالی که کلاه قرمز و پردازش را روی آهن پاره های هواپیما پرت می کرد فریاد زد:

- جبهه مردمی!

روستاییان بر سرعت قدمهایشان افزودند. حتماً حدس زده

بودند که هوانوردهای حادثه‌دیده از خودشان هستند، زیرا تقریباً هیچ کدامشان سلاحی با خود نیاورده بود. شاید هم یکی از آنها پیش از سقوط هواپیما نوارهای قرمز بالهای آن را دیده بود. گارده آینه خلبان را دید که در محل خودش در میان آهن پاره‌های برجک و سیمها جلو صندلی پوژول آویزان است. با خود گفت: «اگر صورتم را ببینم، خودم را می‌کشم.»

وقتی روستاییان آن قدر نزدیک آمدند که توانستند توده فولاد درهم پیچیده هواپیما، قطعات بال، موتورهای درهم شکسته، ملخ خمیده مثل یک بازو، و بدنهایی را که روی برفها افتاده بودند ببینند، توقف کردند. گارده به طرف آنها رفت. مردان روستایی و زنانی که لچک سیاه به سر داشتند، دور هم جمع شده بی حرکت منتظر بودند، چنانکه گویی در انتظار رسیدن بدبختی هستند. اولین روستایی که فك شکسته گارده را دید و متوجه شد که با قنذاق تپانچه خودکار آن را نگه داشته است گفت: «مواظب باشید!» زنها که با دیدن خون یاد حوادث گذشته می‌افتادند، علامت صلیب به خود کشیدند. سپس، یکی از مردان، مشت خود را، نه به سوی گارده و پوژول — که او هم نزدیک می‌شد — بلکه به سوی بدنهایی که روی برف دراز کشیده بودند بلند کرد؛ بعد همه مشتها، یکی پس از دیگری و در میان سکوت، به سوی هواپیمای درهم شکسته و بدنهایی که روستاییان گمان می‌کردند کشته شده‌اند افراشته شد.

گارده غرغر کرد:

— فقط همین؟ (و بعد به اسپانیایی اضافه کرد:) کمکمان کنید!

آنها به طرف زخمیها برگشته بودند، به محض اینکه روستاییان متوجه شدند که از آن میان فقط یکی مرده است، تلاش محبت آمیز ولی ناشیانه‌ای را آغاز کردند.

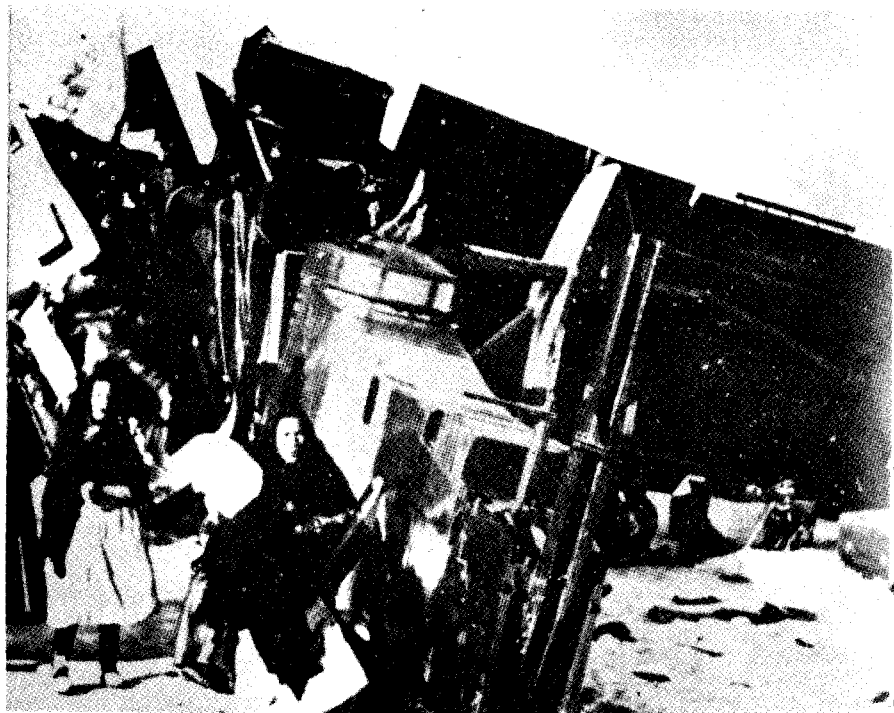
- صبر کنید!

گارد شروع کرده بود به نظم دادن. پوژول هم تلاش می کرد، ولی کسی از او اطاعت نمی کرد؛ گارده ریاست می کرد نه به این سبب که به راستی رئیس بود، بلکه بدان علت که صورتش زخمی کاری برداشته بود. با خود گفت: «اگر مرگ اینجا می آمد، همه به اطاعتش کمر می بستند!» یکی از روستاییان را برای پیدا کردن دکتر فرستاد. خیلی دور بود، ولی چاره‌ای نبود. حالا می بایست اسکالی و میرو و بمب انداز را به دهکده حمل کنند، که کار ساده‌ای نبود، ولی کوه‌نشینان به پاهای شکسته عادت داشتند. پوژول و لانگلو می توانستند راه بروند و خود او هم سعی می کرد.

شروع کردند به طرف دهکده کوچک پایین رفتن: زنها و مردها در پهنه برفی کوچک به نظر می رسیدند. گارده پیش از اینکه بی هوش شود، یک بار دیگر به طرف آینه نگاه کرد. آینه به هنگام سقوط ریز ریز شده بود؛ در حادثه هوایی مگر آینه سالم می ماند.

اولین تخت روان، جلو مانین ظاهر شد. چهار روستایی آن را حمل می کردند و هر کدام یک سر چوب را روی شانه گذاشته بود. چهار نفر دیگر هم به دنبال آنها می آمدند. سر باز بمب انداز را روی این تخت روان خوابانده بودند.

او به هیچ وجه شبیه کسی نبود که پایش شکسته باشد، بلکه گویی از سالها پیش مسلول بوده است. صورتش به شدت تکیده



تصویری از فیلم «امید»

شده بود و در نتیجه برق چشمانش بیشتر جلوه می کرد، و چهره او را که با سبیل‌های کوچک به سیمای سر باز پیاده چاقالویی شباهت داشت، به چهره‌ای احسناساتی تبدیل کرده بود.

سیمای میر و هم، که پشت سر او حمل می شد، همان طور تغییر کرده بود؛ اما به گونه‌ای دیگر: درد، کودکی را به این چهره بازگردانده بود و به مانین که دست او را فشرد، گفت:

- وقتی که راه افتادیم داشت برف می آمد! خنده دار است!

لبخند زد و دوباره چشمهایش را بست.

مانین، درحالی که باربران لینارس هم دنبالش بودند جلوتر رفت. در تخت روان بعدی مسلماً گارده خوابیده بود؛ نوار زخمبندی تقریباً تمام صورت را پوشانده بود. تنها بخش نمایان صورتش،

پلکهای باد کرده بنفش‌رنگش بود که در میان کلاه خلبانی و نواریچی مسطحی که همه صورت را گرفته بود و بینی در زیر آن ناپدید شده بود از شدت آماس به هم فشار می‌آورد. دو باربر جلویی وقتی که متوجه شدند که مانین می‌خواهد حرف بزند، يك سر تخت‌روان را به زمین گذاشتند و بدن گارده لحظه‌ای مانند قربانی مراسم «تقدیم قربانی» سرپایین باقی ماند. هیچ حرکتی امکان نداشت؛ هر دو دست گارده زیر پتو بود. مانین احساس کرد لای پلکهای چشم چپ او خط باریکی پیدا شد.

- می‌بینی؟

- نه چندان. ولی تورا می‌بینم.

مانین دلش می‌خواست که او را در آغوش بکشد و تکان بدهد.

- کاری می‌توانم برایت بکنم؟

- به پیرزنه بگو این قدر سوپ تو گلوی من نریزد! راستی کی به بیمارستان می‌رسیم؟

- يك ساعت و نیم دیگر، آن پایین به آمبولانس می‌رسیم. امشب هم به بیمارستان.

تخت‌روان به راه افتاد و نیمی از مردم والده لینارس هم به دنبال آن. پیرزنی که موهایش را با دستمال سیاهی بسته بود، وقتی که تخت‌روان اسکالی از برابر مانین گذشت، با فنجانی سوپ نزدیک او رفت و از آن به زخمی خوراند. پیرزن سبیدی با خود داشت که در آن يك ترموس و فنجانی ژاپنی بود، که شاید یگانه زینت



خانه‌اش بود. مان‌ین لحظه‌ای را در نظر مجسم کرد که لبه فنجان زیر نوارهای زخمبندی گارده فرورود. به پیرزن گفت:

- بهتر است فعلاً به آن یکی که صورتش زخمی است، ندهی.

پیرزن با لحنی جدی پاسخ داد:

- همین يك مرغ را توی ده داشتیم.

- باشد.

- دیگر اینکه پسر خودم هم توی جبهه است...

مان‌ین ایستاد تا تخت‌روانها و روستاییان از برابرش بگذرند، و آخرین کسانی که تابوت را حمل می‌کردند. تابوت خیلی سریعتر از تخت‌روانها آماده شده بود. روستاییان به ساختن آن عادت داشتند. روی در تابوت، یکی از مسلسل‌های کج و کوله شده هواپیما را نصب کرده بودند.

سر هر پنج دقیقه، حاملان تخت‌روان نوبت عوض می‌کردند، اما بی‌آنکه تخت‌روان را به زمین بگذارند. مان‌ین از تضاد میان فقر شدید زنها و ترموسی که بیشتر آنها در سبدهایشان داشتند تعجب کرده بود. یکی از آنها به مان‌ین نزدیک شد و درحالی که می‌رورا نشان می‌داد پرسید:

- چند سالش است؟

- بیست و هفت سال.

این زن از چند دقیقه پیش با این امید که مفید واقع شود تخت‌روان را دنبال می‌کرد. در حرکات او چنان عاطفه ظریف و دقیقی به چشم می‌خورد که گویی آماده بود تا در هر لحظه‌ای که

حاملان تخت روان در سرایشی تند به تکیه‌گاهی نیاز داشته باشند  
شانه‌هایش را پیش بیاورد. و مانین احساس جاودانه مادری را در  
او می‌دید.

دره لحظه به لحظه گودتر می‌رفت. در يك سوی آن برف تا  
آسمان بی‌رنگ و بی‌زمان بالا می‌رفت و در سوی دیگر ابرهای  
تیره بر فراز قله‌ها می‌لغزیدند.  
مردان کلمه‌ای بر زبان نمی‌آوردند. دوباره زنی کنار مانین  
رفت:

- این خارجیها اهل کجا هستند؟
- يك بلژیکی، يك ایتالیایی، بقیه فرانسوی.
- مال برپگاد بین المللی؟
- نه، ولی فرق نمی‌کند.
- آنکه...
- و با دست اشاره‌ای به صورتش کرد. مانین گفت:
- فرانسوی است.
- آن‌هم که مرده، فرانسوی است؟
- نه، عرب است.
- عرب؟ عجب! راستی عرب است؟...
- و رفت که خبر را به دیگران بدهد.

مانین به آخر ستون رسیده بود، برگشت و خود را به تخت روان  
اسکالی رساند. اسکالی یگانه زخمی بود که می‌توانست روی  
آرنجش بلند شود: دربرابرش، کوره‌راه با پیچهای تقریباً مساوی

تا نزدیک «لانگلو» ادامه داشت، که جلو رود باریک یخزده‌ای توقف کرده بود. پوژول به عقب برگشته بود. در آن سوی رود، کوره‌راه با زاویه قائم می‌پیچد. تخت‌روانها قریب دویست متر مسافت را گرفته بودند. لانگلو، پیشقراول عجیب و غریب با موهای فرچه‌مانندش، تقریباً در فاصله یک کیلومتری بود، و روی الاغش درمیان مهی که داشت بالا می‌آمد، حالت اشباح را داشت. پشت سر اسکالی و مانین فقط تابوت بود. تخت‌روانها یکی پس از دیگری از رود می‌گذشتند و تصویر آنها به صورت سایه‌هایی بلند بر دیواره سنگی کناره نقش می‌بست. اسکالی گفت:

- می‌دانید. زمانی من...

- آنجا را نگاه کن. چه تابلویی!

اسکالی به داستانش ادامه نداد. شاید شنیدن سرگذشت او در این حالت مانین را عصبی می‌کرد، همان‌طور که مقایسه آنچه می‌دیدند با تابلو نقاشی اسکالی را عصبی کرده بود.

در زمان جمهوری اول، یک اسپانیایی دور و بر خواهرش می‌پلکید. دختر نه علاقه‌ای به او داشت و نه از او بدش می‌آمد. روزی این مرد او را به خانه بیلاقی خود در حوالی موریسیا برد. خانه نمونه‌ای از جنونهای پایان قرن هجدهم بود، با ستونهای کرم‌رنگ در برابر دیوارهای نارنجی، تزئینات مرمر مصنوعی به شکل گلهای لاله، و شمشادهای کوتاه با طرحی از برگهای نخل در زیر گلهای سرخ ارغوانی. در گذشته، یکی از مالکان آن، یک «تئاتر سایه» با گنجایش سی نفر در آنجا بنا کرده بود. وقتی که وارد این تئاتر شدند، «فانوس خیال» آن روشن بود و سایه‌های

چینی بر پردهٔ کوچک افتاده بود. مرد اسپانیایی پیروز شده بود: دختر همان شب معشوقه اش شد. اسکالی به این ارمغان آکنده از رؤیا رشک برده بود.

وقتی که به سوی رود پایین می رفتند، در فکر چهار لژ پشت گلی و طلایی آن تئاتر بود که هرگز ندیده بود. خانه ای پر-از گل و بوته با مجسمه های نیم تنه گچی در میان برگهای تیره درختان پرتقال... تخت روان او از روی رود گذشت و پیچید، از روبه رو گاوهای نر ظاهر شدند. اسپانیای دوران نوجوانیش، عشق و نمایش و فقر! دیگر اسپانیا عبارت بود از این مسلسل کج و معوج بر تابوت جوان عرب، و این پرندگان سرمازده که در گردنه ها جیغ می کشیدند.

اولین قاطرها پیچیدند و از نظر غایب شدند و دوباره جهت قبلی را درپیش گرفتند. در این سرایش تازه، راه مستقیماً به سوی لینارس پایین می رفت. مانین درخت سیب را بازشناخت.

این رگبار شدید که صدایش از پشت صخره شنیده می شد بر کدام جنگی می بارید؟ مانین قاطرش را چهارنعل راند، از همه جلو زد و به سر پیچ رسید. رگباری در میان نبود. صدا از سیلابی بود که صخره، از آن جدایش می کرد چنانکه از منظره ای؛ صدای سیلاب از پشت صخره خوب شنیده نمی شد. این صدا از لینارس بالا می آمد؛ چنانکه گویی آمبولانسها و زندگی باز یافته، این صدای باد شدید را که بر روی برگها گسترده شده بود از ته دره بالا می فرستادند. هنوز غروب نشده بود، اما روشنایی روز نیروی خود را ازدست می داد. مانین که مانند مجسمه سواران قدیمی، بر

قاطر بی زین کجی نشسته بود، درخت سیب را نگاه می کرد که در وسط سیبهای پوسیده اش راست ایستاده بود. سر لانگلووا مانند فرچه ای خونین از برابر شاخه ها گذشت. در میان سکوتی که ناگهان از صدای تند آب آکنده شده بود، این حلقه پوسیده و پر از جوانه، گویی در ورای مرگ و زندگی انسانها، نمونه ای از مرگ و زندگی زمین بود. نگاه مانین از تنه درخت به گردنه هایی که سن و سالشان معلوم نبود دوخته شد. تخت روانها یکی پس از دیگری از برابرش می گذشتند. شاخه های درخت، همان طور که بالای سر لانگلووا، بر فراز حرکت تخت روانها، بر فراز لبخند چهره جسدوار تایفر، صورت کودکانه میرو، زخم بندی پهن گارده، لبهای ترك خورده اسکالی، و بر فراز هر بدن خون آلودی که با تکانهای برادرانه ای حمل می شد، گسترده شده بود. تابوت با مسلسلش که مانند شاخه درخت کج و معوجی بود گذشت. مانین دوباره به راه افتاد.

بی آنکه بداند چرا و چگونه، میان گردنه هایی که اکنون در آن فرومی رفتند — چنانکه گویی در دل زمین فرومی روند — در جاودانگی درختها، نوعی هماهنگی وجود داشت. به یاد گودالهایی افتاد که در زمانهای گذشته اسیران را در آنها می ریختند تا بمیرند. اما این ساق پای تکه تکه که به ماهیچه ها بند بود، این بازوی آویخته، این چهره از هم شکافته، این مسلسل روی تابوت، همه این خطرهایی که پذیرفته و به جست و جویشان برخاسته بودند... پیشروی شکوهمند و ابتدایی این تخت روانها، همه اینها عظمت همان صخره هایی را داشتند که از آسمان تا اعماق دره کشیده شده

بودند و سیبهایی را که روی زمین پراکنده بودند. دوباره از فراز آسمان پرندگان شکاری جیغ کشیدند. چه مدت دیگری از زندگیش باقی مانده بود؟ بیست سال؟

- خلبان عرب برای چه آمده بود؟

یکی از زنان همراه دوزن دیگر به سوی او برگشته بود. بالای سرشان پرندگان می چرخیدند و بالهایشان شبیه بالهای هواپیما بود.

- راست می گویند که دماغ کنده شده را این روزها می توانند درست کنند؟

هر چه گردنه به لینارس نزدیکتر می شد، راه عریضتر می گردید. روستاییان در اطراف تخت روانها راه می رفتند. زنان سیاه پوش روسری به سر و زنبیل در بازو، همیشه در یک جهت، یعنی از راست به چپ، بر گرد تخت روانها در تلاش بودند. مردها همان طور دنبال تخت روانها می رفتند و هرگز از آنها جلو نمی زدند. دوش به دوش یکدیگر راه می سپردند و مانند تمام کسانی که بار سنگینی بر دوش برده باشند تنششان را راست گرفته بودند. در هر تغییر نوبت، باربران جدید آن رفتار محکم و سرفراز خود را رها می کردند، و به جای آن با حرکت محتاطانه و محبت آمیزی سر تخت روانها را می گرفتند، اما چنانکه گویی نمی خواهند حرکاتشان آنچه را در دل دارند ظاهر کند، با «هن و هن» کارهای روزانه، به راه می افتادند. به طور وسواس آلودی مواظب سنگهای کوره راه بودند و چون نمی خواستند که تخت روانها تکان سخت بخورند با قدمهای منظمی پیش می رفتند که در هر دست انداز کندتر می شد؛ و این

توازن هماهنگ با رنج، در راهی چنین طولانی، این گردنه عظیم را که بر فرازش آخرین پرندگان فریاد می‌زدند، گویی از ضربات پر شکوه طبلهای مارش عزا آکنده بود. اما آنچه در این لحظات با صخره‌های کوهستان هماهنگی داشت، مرگ نبود، بلکه اراده مردان بود.

در اعماق گردنه، لینارس ظاهر شد و تخت‌روانها به هم نزدیکتر شدند. تابوت به تخت‌روان اسکالی رسیده بود. مسلسل در جایی نصب شده بود که معمولاً تاج گل نصب می‌کنند. رابطه این جمع با مشایعت‌کنندگان جنازه، همان رابطه‌ای بود که این مسلسل با تاج گل داشت. اکنون در کنار جاده ساراگوسا، بر گرد هواپیماهای فاشیستها، در نیمه تاریکی پایان روز، درختان جنگل سیاه همچنان می‌سوخت. آن هواپیماها دیگر به گوادالاخارا نمی‌رفتند و این راهپیمایی روستاییان سیاه‌پوش و زنانی که موهایشان با روسریهایی پوشیده بود که از دیرباز به سر می‌کردند، بیش از اینکه به مشایعت زخمیان شبیه باشد، نوعی راهپیمایی عبوس پیروزی بود.

سراشیب دیگر شدید نبود: تخت‌روانها از کوره‌راه بیرون رفته و در سبزه‌زار پخش شده بودند و روستاییان نیز از هم فاصله گرفته بودند. بچه‌ها دوان‌دوان از لینارس می‌آمدند؛ و در صد متری تخت‌روانها کوچه می‌دادند تا آنها عبور کنند و بعد خودشان به دنبال آنها به راه می‌افتادند. راه سنگفرشی که از راههای کوهستان لغزنده‌تر بود، در طول حصار تا دروازه کشیده شده بود. در پشت کنگره‌های حصار، همه مردم لینارس گرد آمده بودند.

هوا رو به تاریکی می‌رفت، اما هنوز غروب نشده بود. با اینکه باران نباریده بود، سنگفرشها برق می‌زدند و باربران با احتیاط قدم برمی‌داشتند. در طبقات بالای خانه‌هایی که از حصار بلندتر بودند، چند چراغ کم‌نور روشن شده بود.

بمب‌انداز هنوز هم جلوتر از همه بود. زنهای روستایی، بر بالای حصار قیافه‌هایی جدی داشتند. اما تعجب نکرده بودند: فقط صورت بمب‌انداز از زیر پتو بیرون بود و زخمی بر آن نبود. اسکالی و میرو هم همین حالت را داشتند. اما لانگلو که انگشتهای پا را رو به هوا گرفته بود (چون يك پایش دررفته و کفشش را درآورده بود) با نوارهای خون‌آلود دور سرش و با قیافه‌دو کیشوت‌وارش بر روی قاطر، مایه‌تعجب آنها شد. آیا جنگ هوایی که قهرمانانه‌ترین جنگها بود، امکان داشت این‌طور تمام شود؟ فضا وقتی غم‌انگیزتر شد که پوژول از جلوی آنها عبور کرد: هوا هنوز آن قدر روشن بود که این چشمهای دقیق بتوانند بر روی پالتو چرمی لخته‌های بزرگ خون را ببینند. وقتی گارده برابر این جمعیت ساکت رسید، سکوت چنان عمیق شد که ناگهان صدای آبشارهای دوردست به گوش رسید.

همه زخمیهای دیگر می‌توانستند ببینند؛ و همه آنها — حتی بمب‌انداز — به دیدن جمعیت سعی کرده بودند که لبخند بزنند. گارده نگاه نمی‌کرد. او زنده بود و مردم از بالای حصار پشت سر او تابوت زمخت را می‌دیدند. این زخمی — که تا زیر چانه‌اش با پتو پوشیده بود، و در زیر کلاه خلبانی، نوارهای صورتش چنان تخت بود که امکان نداشت دماغی در زیر آن باشد — برای



روستاییان صورت مجسم همان تصویری بود که از صدها سال پیش، از جنگ در ذهن داشتند؛ و هیچ کسی او را مجبور نکرده بود که بجنگد. لحظه‌ای تردید کردند و نفهمیدند چکار کنند. با این همه تصمیم گرفتند که عکس‌العملی نشان بدهند. سرانجام، مانند روستاییان والده لینارس، ساکت و خاموش مشت‌هایشان را به هوا بردند.

باران ریزی شروع کرد به باریدن. آخرین تخت‌روانها و روستاییان کوهستان و آخرین قاطر‌ها، از میان منظرهٔ عظیم صخره‌هایی که از باران شبانگاهی خیس شده بود، و از وسط صدها روستایی بی‌حرکت با مشت‌های افراشته گذشتند. زنها هم بی‌هیچ حرکتی اشک می‌ریختند. این موکب، با صدای نعل قاطر‌هایش، در میان فریادهای جاودانهٔ پرندگان شکاری و با صدای خفهٔ هق‌هق گریه‌ها، گوئی می‌خواست از سکوت غریب کوهستان بگریزد.



آندره مالرو، مونتاژ عکاسی،

۱۹۵۲





## ضد خاطرات

آقای رئیس جمهور، افتخار دارم که از طرف رئیس جمهور فرانسه این نامه را تقدیم کنم که در آن ژنرال دوگل به من مأموریت داده است که ترجمان احساسات او در حضور صدر مائوتسه تونگ و خود شما باشم.

جملهٔ مربوط به مائو را خطاب به خود او ادا می‌کنم و پس از دادن نامه، در لحظه‌ای که ترجمه تمام می‌شود، در برابر او ایستاده‌ام. برخوردش صمیمانه و در عین حال به طرز عجیبی بی‌تکلف است، گویی می‌خواهد بگوید: «گور پدر سیاست!»، ولی می‌گوید:

- به گمانم شما از ینان می‌آیید. چه اثری در شما گذاشته است؟

- اثر بسیار قوی. موزه‌ای است از نامرئی...

خانم مترجم - همان مترجم چوئن لای - بی‌تمجیح ترجمه می‌کند، اما آشکارا منتظر توضیحی است.

- در موزه ینان، انسان منتظر دیدن عکسهای راهپیمایی طولانی و قبیلهٔ لولوها و کوهها و مردابهاست... اما لشکرکشی در

درجه دوم اهمیت قرار گرفته است. در درجه اول، نیزه‌هاست و توپها از تنه درخت و سیم تلگراف: موزه فقر انقلابی. وقتی که آنجا را ترك می‌کنیم و به غارهایی که محل سکونت شما و همراهانتان بوده است می‌رویم بازهم همان احساس به بیننده دست می‌دهد، بخصوص اگر تجمل دشمنان شما را به یاد بیاورد. من به یاد اتاق روبسپیر<sup>۱</sup> در خانه دوپله نجار افتادم. ولی ابهت کوه البته بیشتر از کارگاه نجاری است و پناهگاه شما در بالای موزه فعلی، مقابر مصری را به یاد می‌آورد...

- ولی نه تالارهای اجتماعات حزبی.

- البته. اولاً دور آنها شیشه کشیده‌اند. ولی آنها هم احساس نوعی فقر اختیاری صومعه‌وار در بیننده برمی‌انگیزند. همین فقر است که نظیر فقر صومعه‌های بزرگ ما از نیرویی نامرئی حکایت می‌کند.

همه بر صندلیهای خیزرانی نشسته‌ایم که روی دسته‌های آنها پارچه‌های کوچک سفید کشیده‌اند. اتاق انتظاری در ایستگاه راه‌آهن مناطق گرمسیر... در بیرون، از پشت پرده‌ها، آفتاب پهناور ماه اوت. اکنون مائو را که پشت به روشنایی دارد می‌بینم. همان

---

۱) Robespierre، از سران انقلاب کبیر فرانسه (۱۷۵۸-۱۷۹۴) و رهبر گروه «مونتانیار»ها که در سال ۱۷۹۳ گروه «ژیروندن»ها را از مسند قدرت به زیر کشیدند و سران آنها را به زیر گیوتین فرستادند. با فرمانروایی او دوران «حکومت وحشت» که به اعدام هزاران نفر انجامید آغاز شد. حکومت روبسپیر در ۲۷ ژوئیه ۱۷۹۴ سقوط کرد. او و بسیاری از بارانش به زیر تیغه گیوتین فرستاده شدند و حکومت وحشت به پایان رسید.

نوع چهرهٔ گرد و صاف و جوان، مانند چهرهٔ مارشال چن-بی، با زگیل مشهور چانه‌اش مانند نشانهٔ بوداییان. و آرامشی غیرمنتظر، چون شهرت دارد که خشن است. در کنار او، چهرهٔ اسب وار رئیس جمهور. پشت سر آنها، يك زن پرستار سفیدپوش. او می‌گوید:

- وقتی که فقرا تصمیم به جنگیدن می‌گیرند همیشه بر تر و تمندان پیروز می‌شوند: انقلاب خودتان را در نظر بگیرید.

جملهٔ قالبی همهٔ دانشگاه‌های جنگ را در اروپا به یاد می‌آورم: «هرگز چریکها مدت درازی در برابر ارتش منظم دوام نیاورده‌اند.» و چه بسیار قیام‌های دهقانی برای اینکه يك انقلاب به ثمر برسد! ولی شاید منظورش این است که در کشوری مثل چین که ارتش‌هایش شبیه قشونهای قرون وسطایی ما بود همان عاملی که مایهٔ برانگیختن گروه‌های داوطلب شد برای تأمین پیروزی آنها نیز کفایت می‌کرد: مردم برای زنده ماندن بهتر می‌جنگند تا برای حفظ کردن آنچه دارند.

پس از سرکوب شدن کمونیستها به دست چانگ کای-شک در شانگ-های و هان-کنو<sup>۱</sup> در سال ۱۹۲۷، مائو چریکهای روستایی را متشکل کرد. و اما همهٔ روسهایی که دم از مارکسیسم-لنینیسم می‌زدند و همهٔ چینیهایی که مستقیماً به آنها وابسته بودند، چه پیروان تروتسکی و چه پیروان استالین، اصل را بر این می‌گذاشتند که دهقانان هرگز به تنهایی نمی‌توانند پیروز شوند. یقین مائو به اینکه روستاییان می‌توانند قدرت را به دست بگیرند

۱) Han-Kéou (یا Hankow)، شهر چینی در ملتقای رودهای یانگ-تسه و هان-م.

همه چیز را عوض کرد. این یقین چگونه حاصل شد؟ در چه زمانی گروه روستاییان مسلح به نیزه را به‌رغم مارکسیستهای پیر و روسیه، و بنابراین به‌رغم «کمینترن»، متشکل کرد؟

- اعتقاد من تدریجاً به‌وجود نیامد: همیشه آن را حس کرده‌ام. پاسخ ژنرال دوگل به‌یادم می‌آید: «کی به فکر افتادید که دوباره قدرت را به‌دست بگیرید؟ - همیشه...»

- اما سؤال شما يك جواب منطقی هم دارد. پس از ضربه‌ای که چانگ کای - شك در شانگ - های زد، ما پراکنده شدیم. چنانکه می‌دانید، من تصمیم گرفتم که به ده خودم برگردم. مدت‌ها قبل، قحطی بزرگ چانگ - شا<sup>۱</sup> را دیده بودم با سرهای بریده شورشیان بر نوک چوبهای بلند، اما آن را فراموش کرده بودم. تا شعاع سه کیلومتری ده ما، تنه بعضی از درختها تا بلندی چهار متر بکلی از پوست برهنه بود: گرسنه‌ها آنها را خورده بودند. با مردم محتاج به خوردن پوست درخت، می‌توانستیم جنگجویانی بهتر از رانندگان شانگ - های و حتی باربران بندر فراهم کنیم. ولی بورودین از دهقانها هیچ نمی‌فهمید.

- گورکی يك روز در حضور استالین به من گفت: «دهقانها همه‌جا مثل همنده...»

- نه گورکی که شاعر بزرگ دوره‌گردی بود از دهقانها کمترین اطلاعی داشت و نه استالین... عاقلانه نیست که دهقانهای فلک‌زده کشورهای عقب‌افتاده را با دهقانهای مرفه خودتان از يك

۱) Tchang-Cha (یا Changsha)، مرکز ایالت هونان.



قماش بدانید. مارکسیسم مجرد وجود ندارد، فقط يك مارکسیسم عینی هست قابل انطباق با واقعیتهای عینی چین، با درختهای برهنه مثل آدمها، چون آدمها آنها را خورده‌اند.

پس از ذکر نام «استالین» لحظه‌ای مکث کرده بود. چه می‌خواست بگوید؟ يك طلبه علوم دینی؟ امروز درباره او چه نظری دارد؟ تا پیش از ورود سپاهیان مائو به پکن، استالین با نظر موافق به چانگ کای-شک می‌نگریست که می‌بایست این حزب موقت را که استالینی نبود، مانند سال ۱۹۲۷ در شانگ-های، درهم بشکند. خروشچف در جلسه سری بیستمین کنگره حزب در سال ۱۹۵۶ افشا کرد که استالین آماده شده بود تا با کمونیستهای چین قطع رابطه کند. در کره شمالی، کارخانه‌ها را صحیح و سالم گذاشته بود، اما در مناطقی که مائو می‌خواست تصرف کند آنها را ویران می‌کرد. کتابی درباره جنگهای چریکی برای مائو فرستاد و مائو آن را به لیو شائو-چی داد و گفت: «این را بخوان برای اینکه بدانی ما چه کار می‌بایست کرده باشیم تا همه‌مان کشته شویم!» استالین اگر قرار بر این می‌بود که به يك کمونیست اعتماد کند ترجیح می‌داد که این کمونیست لی-لی-سان<sup>۱</sup> باشد که در مسکو تربیت شده بود. مائو ظاهراً به تصفیه‌های استالینی — بیشتر از منع انتقاد و تحقیر توده‌های روستایی — بی‌اعتنا بوده است. و بی‌شک خدمات بزرگ استالین را به کمونیسم در مبارزه با «کولاک»<sup>۲</sup>ها و ایستادگی در برابر محاصره اقتصادی و رهبری

۱) Li-Li-San، از سران چین کمونیست (متولد ۱۹۰۰).

۲) Koulak، واژه روسی به معنای دهقان صاحب زمین و ثروتمند.

جنگ با آلمان با نظر احترام می‌نگرد. بالای سر من، چنانکه در همه تالارهای رسمی، چهار تصویر هست: مارکس و انگلس و لنین و... استالین.

مائو گرچه از گروه جوانانی بود که هرکدام به نوبت می‌بایست پس از آموختن چند کلمه زبان فرانسه به کشور فرانسه برود تا در طی مدت زمان لازم برای تربیت سیاسی خود در کارخانه کار کند (چوئن-لای حزب کمونیست چین را در بیانکور تأسیس کرد)، هرگز از چین بیرون نرفت و هرگز بدگمانی خود را به اغلب انقلابیان برگشته از خارج — و نیز به فرستادگان کمینترن — از دست نداد.

— در حدود سال ۱۹۱۹، من مسئول دانشجویان در هونان<sup>۱</sup> بودم. ما نخست خودمختاری آن ایالت را می‌خواستیم و همراه چائو-هنگ-تی، سردار جنگ، مبارزه کردیم. سال بعد، او به مخالفت با ما برخاست و ما را درهم کوبید. من فهمیدم که فقط توده‌های مردم می‌توانند سرداران جنگ را از پا درآورند. در آن زمان، «مانیفست کمونیست» را می‌خواندم و در سازماندهی کارگران شرکت می‌کردم. اما با ارتش آشنایی داشتم، چون در سال ۱۹۱۱ چندماهه سرباز بودم. می‌دانستم که کارگران به تنهایی کافی نیستند.

— در کشور ما، سربازان انقلاب که بسیاری از آنها دهقان زاده بودند سربازان ناپلئون شدند. تقریباً می‌دانیم چطور. اما ارتش

(۱) Hou-Nan، از ایالات مرکزی چین.

خلق چین چطور تشکیل شد؟ و چطور از نو تشکیل شد؟ زیرا از ۲۰۰۰۰ نفر جنگجویی که به ینان رسیدند فقط ۷۰۰۰ نفر از جنوب آمده بودند. علت آن را تبلیغات می‌دانند، اما تبلیغات می‌تواند عضو حزب فراهم کند، نه سر باز...

- در اول، هسته‌های حزبی بود. در ارتش انقلابی ما، بیشتر از آنچه می‌گویند، کارگر وجود داشت. در کیانگ-سی خیلی آدم داشتیم: بهترینشان را انتخاب کردیم. و برای راهپیمایی طولانی، خودشان افراد را از میان خود انتخاب کردند... آنهایی که با ما نیامدند به روز بدی افتادند: چانگ کای-شک بیشتر از یک میلیون نفر از آنها را کشت.

«ملت ما از نظامی جماعت نفرت داشت و می‌ترسید یا تحقیرشان می‌کرد. اما خیلی زود فهمید که ارتش سرخ از خود ملت است و تقریباً در همه‌جا از آن استقبال می‌کرد. ارتش سرخ دهقانها را بخصوص در کار درو یاری کرد و آنها دیدند که میان ما طبقه ممتاز وجود ندارد. دیدند که ما همه مثل هم غذا می‌خوریم و مثل هم لباس می‌پوشیم. سربازها آزادی اجتماعات و آزادی بیان داشتند و می‌توانستند به حسابهای گروه خودشان رسیدگی کنند. بخصوص افسرها حق نداشتند که افراد را بزنند یا به آنها فحش بدهند. ما روابط میان طبقات اجتماع را مطالعه کرده بودیم. وقتی که ارتش حضور داشت نشان دادن آنچه از آن دفاع می‌کردیم دشوار نبود: دهقانها چشم دارند. عده نفرات دشمن خیلی بیشتر از ما بود و امریکاییها هم کمکشان می‌کردند. با وجود این، غالباً ما پیروز می‌شدیم و دهقانها می‌دانستند که پیروزی ما برای

آنهاست».

«فن جنگ کردن را باید یاد گرفت، اما جنگ ساده تر از سیاست است: در محل جنگ باید افراد بیشتر یا شجاعت بیشتر داشت. گاه گاه چاره‌ای جز شکست خوردن نیست. فقط میزان پیروزیها باید بیشتر از شکستها باشد...»

- شما از شکستهایتان بهره‌برداری بزرگی کردید.

- بیشتر از آنچه انتظار داشتیم. از بعضی جهات، راهپیمایی طولانی را باید نوعی عقب‌نشینی به حساب آورد. اما ثمراتش ثمرات پیروزی بود، چون از هر جا گذشتیم...»

(خانم مترجم به عنوان معترضه افزود: ده هزار کیلومتر)

...دهقانها پی بردند که ما با آنها هستیم و هر بار هم که شك

کردند سربازهای کوئو-مین-تانگ رفع این شك را به عهده گرفتند، حتی قبل از اینکه دست به سرکوب بزنند.»

خشونت چانگ کای-شك. اما مائو می‌توانست از کارایی

خشونت‌های خودش هم بگوید: ارتش آزادیبخش نه تنها املاک

بزرگ را مصادره کرد، بلکه مالکان بزرگ را هم از میان برد و

مطالبات را باطل اعلام کرد. شعارهای جنگی مائو به صورت

تصنیف عامیانه‌ای درآمده است: «دشمن پیشروی می‌کند، ما عقب

می‌نشینیم. اردو می‌زند، راحتش نمی‌گذاریم. از جنگ تن می‌زند،

حمله می‌کنیم. عقب می‌نشیند، تعقیبش می‌کنیم.» من می‌دانم که

منظورش از ضمیر «ما» نه تنها ارتش و حزب، بلکه کارگران امروز

و کارگران چین جاودان هم هست. آنچه در حساب نمی‌آید مرگ

است. تمدن چین از هر چینی يك فرد طبعاً منضبط ساخته بود. و

برای هر فرد روستایی، زندگی در ارتش خلق — که آنجا خواندن می‌آموختند و احساس رفاقت عمیقی می‌کردند — شرافتمندانه‌تر و کم‌زخمت‌تر از زندگی در ده بود. گذر ارتش سرخ از میان خاک چین تأثیری قویتر از تبلیغات حزب داشت: در سرتاسر رشته بی‌پایان این اجساد، همه دهقانان در روز مقرر بپا خاستند.

— محور تبلیغات شما چه بود؟

— زندگی دهقانها را در نظر آورید. همیشه زندگی بسیار بدی بوده است، بخصوص وقتی که سر بازها در دشت اطراق می‌کردند. زندگی آنها هیچ وقت بدتر از اواخر حکومت کوئو-مین-تانگ نبوده است. هر کس که مورد شك قرار می‌گرفت زنده به گور می‌شد، زنهای دهقان آرزوی می‌کردند که بار دیگر سگ به دنیا بیایند تا کمتر بدبخت باشند، زنهای جادوگر وقتی که به خدایانشان متوسل می‌شدند این آواز را مثل نوحه سر می‌دادند: «چانگ کای-شک دارد می‌آید!» دهقانها اصلاً سرمایه‌داری را ندیده‌اند: «فقط دولت فدرال را با زور مسلسل‌های کوئو-مین-تانگ دیده‌اند.

«اولین مرحله مبارزه ما شورش دهقانی بود. فقط می‌خواستیم زارع را از دست مالکش نجات دهیم: نه برای کسب آزادی بیان یا آزادی رأی یا آزادی شورا، بلکه آزادی زنده ماندن. استقرار مجدد برادری، مقدم بر حصول آزادی! دهقانها پیش از اقدام ما دست به کار شده بودند یا داشتند دست به کار می‌شدند. اما اغلب با نومییدی. ما امید را آوردیم. در مناطق آزاد شده، زندگی وحشت کمتری داشت. گروههای چانگ کای-شک این را خوب می‌دانستند و شایع کردند که اسیرها و دهقانهایی که به دست ما

می افتند زنده به گور می شوند. از این رو مجبور شدیم که جنگ را با دادن شعار راه بیندازیم تا از زبان کسانی که مردم آنها را می شناختند حقیقت را با فریاد به گوششان فروکنیم، آن هم فقط کسانی که خویشان و بستگانی در آن سو نداشته باشند. برای حفظ امید بود که ما جنگهای چریکی را تا جایی که می توانستیم گسترش دادیم. بسیار بیشتر از عملیات جنگی تنبیهی. همه چیز زاییدهٔ يك وضع خاص بود: ما شورش دهقانی را ایجاد نکردیم، بلکه آن را سازمان دادیم. انقلاب يك ماجرای احساساتی است: ما مردم را از راه عقل و منطق با خود همراه نکردیم، بلکه امید و اعتماد و برادری پراکندیم. طلب مساوات، هنگام قحطی، به نیرومندی احساس مذهبی است. پس از آن، دهقانها که برای برنج و زمین و حقوق حاصل از اصلاحات ارضی می جنگیدند این اعتقاد را داشتند که برای زندگی خود و فرزندانشان می جنگند.»

«برای اینکه درختی رشد کند نه تنها به دانه بلکه به خاک هم احتیاج دارد: اگر شما در بیابان دانه بکارید درخت نخواهد روید. دانه در بسیاری از جاها خاطرهٔ ارتش رهایی بخش بود و در بسیاری از جاهای دیگر، اسرا. اما همه جا خاک عبارت از همان وضع خاص بود، یعنی زندگی تحمل ناپذیر دهقانها در اواخر حکومت کوئو-مین-تانگ. در طی راهپیمایی طولانی، ما بیشتر از صد و پنجاه هزار نفر، به صورت گروههای کوچک، اسیر گرفتیم و هنگام حمله به پکن، بیشتر از این مقدار. آنها چهارپنج روز با ما می ماندند. تفاوت زندگی خود را با زندگی سر بازهای ما می دیدند. حتی اگر — مثل خود ما — چیزی برای خوردن نداشتند خودشان

را آزاد حس می کردند. چند روزی که از اسارتشان می گذشت، کسانی را که می خواستند بروند می آوردیم و با آنها مثل خویشانمان خداحافظی می کردیم. پس از مراسم خداحافظی، بسیاری از آنها نمی رفتند. پیش ما می ماندند و سر بازهای شجاعی می شدند، برای اینکه می دانستند که از چه دفاع می کنند.»

- و لابد برای اینکه شما آنها را به واحدهای آزموده می فرستادید؟

- البته. رابطه سر باز با گروهانش به همان اندازه اهمیت دارد که رابطه ارتش با مردم. همین است که من آن را به «ماهی در آب» تشبیه کرده ام. ارتش آزادیبخش دیگ جوشی است که در آن اسرا آب می شوند. همچنین افراد تازه وارد را حتماً باید به نبردهایی فرستاد که بتوانند در آنها پیروز شوند. بعد از آن، مسئله فرق می کند. ما همیشه زخمیهای دشمن را معالجه کرده ایم. وانگهی، نمی توانستیم این همه اسیر را دنبال خودمان ببریم. مهم نبود. وقتی که به پکن حمله کردیم، سر بازهای شکست خورده می دانستند که اگر تسلیم شوند چیزی از دست نمی دهند و فوج فوج تسلیم شدند. حتی ژنرالها هم.

ایجاد این احساس در سپاه که پیروزی با اوست بی شك کار بزرگی است. به یاد ناپلئون هنگام عقب نشینی از روسیه می افتم: «اعلیحضرتا، دو آتشبار روسی افراد ما را قتل عام می کند. — به يك گروهان سوار دستور دهید که آنها را بگیرد!»

این را برای مائو نقل کردم. خندید و گفت:

- این را هم بدانید که قبل از ما هیچ کس زنها یا جوانها را

مخاطب قرار نداده بود. دهقانها را که هیچ! همهٔ اینها اولین بار بود  
که خودشان را «داخل آدم» می دیدند.



یکی از خیابانهای بارسلون (اسپانیا) در جریان  
جنگ داخلی



راهپیمایی بزرگ





زندان

## سرنوشت بشر

کیو به پشت خوابیده و بازوانش را روی سینه قرار داده بود. چشمهایش را بست. این درست وضع مرده‌ها بود. خود را دراز کشیده و بی حرکت با چشمهای بسته و چهره آرام که مرگ برای يك روز به مرده‌ها ارزانی می‌دارد — گویی برای اینکه حیثیت و شایستگی بینواترین آدمها نیز آشکار گردد — تصور کرد. مرگ اشخاص زیادی را دیده بود و به یاری تربیت ژاپنی خود، همواره فکر می‌کرد که چقدر زیباست که انسان با مرگی که خاص اوست، با مرگی که شباهت به زندگی او دارد، بمیرد. و مرگ یعنی انفعال و تسلیم، درحالی که خودکشی یعنی عمل و اقدام. به محض اینکه بیایند و اولین نفر از دسته آنها را بخواهند، او در عین بیداری وجدان، خود را خواهد کشت. با قلبی فشرده به یاد صحنه‌های گرامافون افتاد. زمانی که امید هنوز معنایی داشت! دیگر مای را نخواهد دید و تنها غمی که در برابر آن آسیب پذیر بود، همان غم مای بود، چنانکه گویی مرگ خودش خطایی بیش نیست. با طنزی تشنج‌آمیز فکر کرد: «پشیمانی از مردن» ولی در مورد پدرش هیچ گونه احساسی شبیه به این نداشت. پدرش همواره به نظر او

نه ضعیف، بلکه قوی آمده بود. اینک بیش از يك سال بود که مای او را از هر نوع تنهایی — اگر نگوییم از هر نوع تلخی — نجات داده بود. افسوس! هر گاه که به مای فکر می کرد، این گریز درد آگین در مهر بانی بدنهای به هم آمیخته برای نخستین بار، در او انگيخته می شد، گرچه از هم اکنون از دنیای زندگان بیرون رفته بود...

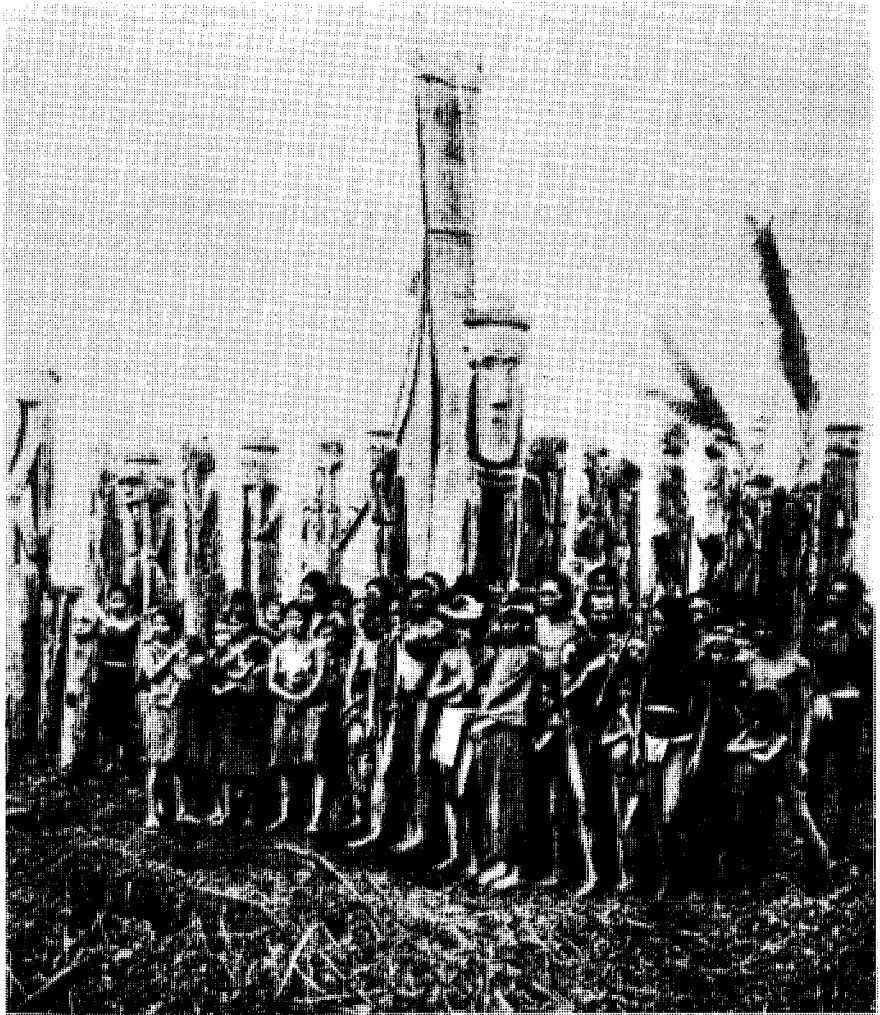
«حالا او باید مرا فراموش کند...» اگر این را به او می نوشت، جز اینکه او را غمزده تر کند و بیش از پیش به خود علاقه مند سازد نتیجه ای نداشت. «و این، یعنی به او گفتن که دیگری را دوست بدارد.» ای زندان، ای جایی که زمان می ایستد — درحالی که جای دیگر ادامه دارد... نه، در همین حیات جدامانده از همه جا با مسلسلها، در همین جا انقلاب — و سرنوشتش هر چه باشد و محل رستاخیزش هر کجا باشد — آخرین تیر خلاص را خواهد خورد. هر جا که مردمان در مشقت و بوجی و خفت، کار می کنند، همان طور که مؤمنان دعا می خوانند، دربارهٔ محکومانی شبیه اینها می اندیشند و مردم در شهر به دوست داشتن این میرندگان آغاز می کنند، چنانکه گویی آنها از هم اکنون مرده اند... از تمام چیزهایی که این شب آخر در روی زمین پنهان می ساخت، بی شك این محل اختناق و احتضار، از عشق و دوستی مردانه بارورتر و سرشارتر بود. همراه این گروه زمین گیر نالیدن و حتی با شرکت در زمزمهٔ شکایت آمیز آنها به این رنج مقدس پیوستن... مهمهٔ غیرمنتظری این نجوای دردآلود را تا اعماق شب فرومی برد: تقریباً همهٔ این مردان نیز مانند هم لریش فرزندان داشتند. با

اینهمه، تقدیری که پذیرفته بودند، با زمزمه و ناله زخمیها، همچون آرامش شب، از زمین برمی خاست و کیو را که چشم بسته و دست روی بدن تسلیم شده اش نهاده بود چون سرود عزای باشکوهی می پوشاند. او در زمان خود در راه آنچه حاوی قویترین و عظیمترین معنای امید بود جنگیده بود و حالا با کسانی می مرد که دلش می خواست میان آنها زندگی کند. می مرد — مثل هر یک از این مردان روی زمین خوابیده — برای اینکه به زندگی خود معنایی داده بود. آن زندگی که نتوان مرگ را برایش پذیرفت چه ارزشی دارد؟ وقتی انسان تنها نمی میرد، مرگ آسان است، مرگی سرشار از نغمه موج برادری، مجمع شکست خوردگان که مردم بسیاری شهدای خود را به آن داده بودند، داستانی خونین که افسانه های مقدسان از آن ساخته می شود. چگونه می توان — هنگامی که مرگ به روی انسان سایه انداخته — این نجوای فداکاری بشری را نشنید. نجوایی که بسان فریادی می گوید: قلب مردانه انسانها برای مردگان پناهگاهی است که ارزش روح را دارد.

حالا سیانور را به دست گرفته بود. غالباً از خود پرسیده بود که آیا راحت و آسان خواهد مرد؟ می دانست که اگر تصمیم به خودکشی می گرفت، خود را می کشت. ولی چون می دانست زندگی با چه بی اعتنایی و حشيانه ای چهره واقعی ما را به ما نشان می دهد، درباره لحظه ای که مرگ با تمام سنگینی برگشت ناپذیر خود برای همیشه اندیشه او را خرد خواهد کرد خالی از اضطراب نبود.

ولی نه. ممکن بود مردن عملی شوق آمیز، و عالیترین تجلی یک

زندگی باشد: زندگی ای که این مرگ به آن شبیه خواهد بود و آن رهایی از دست این دو سربازی بود که با قدمهای مردد نزدیک می شدند. زهر را میان دندانهای خود مثل آنکه فرمانی صادر کند شکست و صدای کاتو را که با اضطراب از او سؤالی می کرد و بدنش را لمس می کرد شنید و درست در لحظه ای که می خواست خود را به او بیاویزد، درحال خفقان حس کرد که تمام قوایش شکافته شده و مثله شده در ماورای او، در برابر تشنجی شدید، از دستش درمی رود.



در میان بومیان موئیس



در نمایشگاه هنرهای قوم مایا در معیت ژنرال دوگل،  
اکتبر ۱۹۶۸



## بلوطهایی که سرنگون می‌شوند

در سالنی با مبله‌ای چرمی، که برای نوشیدن قهوه بدان جا می‌رویم، گری‌گری گربه‌خانگی روی یکی از مبله‌ها دراز کشیده است. ابرها متراکم شده‌اند و اطاق نسبتاً تاریک می‌شود. ژنرال دوگل با لحنی تقریباً نیشخندآمیز از من می‌پرسد:

- این شما بودید که کلمه «گلیسم» را باب کردید، اینطور نیست؟ در ابتدای امر، منظورتان از این کلمه چه بود؟

لحن کلام از نو تغییر یافته است. دیگر نه از موضوع گربه‌ها خبری هست، نه از لحن سربه‌هوایی که ژنرال برای صحبت از چه‌گونه‌وارا، و حتی ناپلئون به‌کار می‌برد. همان‌طور که در ناهارهای دوستانه کاخ الیزه هم مرسوم است، وقت سرگرمی و استراحت به‌پایان رسیده است. پاسخ می‌دهم:

- در زمان «نهضت مقاومت ملی» مفهوم این کلمه برای من چیزی بود مثل: «شورو شوقهای سیاسی در خدمت فرانسه». که دقیقاً در جهت مخالف «فرانسه در خدمت شورو شوقهای سیاسی راست یا چپ»، قرار می‌گرفت. بعد، فقط یک احساس بود. برای تمام آنهایی که در زمان جنگ از شما پیروی کردند، به‌نظر من

ایدئولوژی شما نقش اساسی نداشت. اهمیت کار در جای دیگری بود: در اراده ملی، البته در زمان جنگ. سپس، و بخصوص بعد از ۱۹۵۸، در این احساس که انگیزه‌های شما، خوب یا بد، از نوع انگیزشهای سیاست‌بازان حرفه‌ای نبود.

- وقتی برای اولین بار در جمع سیاست‌پیشه‌گان حضور یافتم، بی‌درنگ، و بدون خطایی در تشخیص، حالت خصمانه همه آنها را احساس کردم. آنها به هیچ وجه به دیکتاتور بودن من باور نداشتند، ولی فهمیدند که من خود را مظهر دولت می‌دانم. در عمق، قضیه فرقی نمی‌کند: دولت ابلیس بزرگ است، چون اگر دولت وجود داشته باشد، آنها دیگر وجود نخواهند داشت. آنها چیزی را از دست می‌دهند که بیش از همه به آن علاقه‌مندند، و این چیز اصلاً پول نیست، بلکه خودخواهی و جلوه‌فروشی است. آنان همه از دولت متنفرند.

- شما هم کارشان را مشکلتر می‌کردید: آنان وعده و وعید هدیه می‌دادند و شما از فداکاری سخن می‌گفتید. با این حال، تردیدی نیست که فرانسویان به‌طور کلی مخالف سلطنت مطلقه‌اند و سازماندهی تعلیمات ابتدایی از ابتدای جمهوری سوم به این طرف در رسوخ این اعتقاد به اذهان بی‌تأثیر نبوده است. آنها، البته، مخالف سیاست‌بازی هم هستند، ولی اغلب بدون دلیل، چون با همه حرفه‌هایی که زده می‌شود، من کمتر به موارد فساد برخوردادم... گی‌موله به من می‌گفت حتی هشتصد هزار فرانک آن زمان را هم ندارد، و یقیناً راست می‌گفت...

- قبول دارم که سیاست‌پیشگان بزرگ پرهیزگارتر از آنند که

به نظر می‌رسد. با این وصف، علاقه زیادی به کاخهای ملی دارند. هنگامی که ادوارد هریو به ملاقات من آمد، هنوز پنج دقیقه از گفت‌وگوی ما نگذشته بود که شروع کرد به توضیح و تشریح اینکه چرا باید ساختمان «لاسی»، محل اقامت و کار رئیس مجلس، از نو به او واگذار شود. من با این امر موافق نبودم، چون در آن موقع او رئیس مجلس نبود. و او هرگز مرا نبخشید.

- احساس من این است که فرانسویان حرمت سیاستمداران را برای مدت درازی نگاه نمی‌دارند، مگر آنهایی که خود را وقف چیز خاصی کرده باشند: فرانسه، صلح - مثلاً، کلمانسو، بریان - یا حتی پوآنکاره، به سبب جنگ و، به طور مجمل، آنهایی که مخلوطی از جاه‌طلبی و اداره‌بازی نیستند، آنهایی که سیاست‌باز نیستند. به یاد دارید که در میان آن جمع عظیم، آدم مفلوکی شما را مورد حمله لفظی قرار داد و من پاسخ دادم که «این مرد همان کسی است که در آن خواب هولناک کشورمان، آبرو و حیثیت ملت ما را همچون رؤیایی شکست‌ناپذیر حفظ کرد.» و با این حال، در آن جمع فقط دوستان و یاران ما شرکت نداشتند.

- بله. پس از مرگ من هم مسلماً چنین خواهد بود، خواهید دید. ولی چرا؟

- شما عطیه‌ای به فرانسویان تقدیم کرده‌اید که نظیرش را از هیچ کس ندیده‌اند: «برگزیدن بهترین بخش وجود آنها. مشروعیت بخشیدن به فداکاری شاید بزرگترین کاری باشد که يك انسان بتواند انجام دهد. کمونیستها هم این کار را برای پیروان و یاران خود انجام داده‌اند. ولی نه دیگران.

- هر چند بهتر است آدم ژنرال سالان باشد، و در برابر دادگاههای ما، تا ژنرال توخاچفسکی - که واقعاً بی گناه بود - و در برابر دادگاههای استالین! با همه اینها، من تکرار می کنم که اگر بسیاری از سربازان در سال دوم انقلاب کبیر فرانسه برای جمهوری مردند، به یاد ندارم که کسی عملاً برای حزب رادیکال جان داده باشد! و اینک، فرانسه از نو به سیاست بازی روی می آورد.

- فرانسه شما هیچ گاه از مقوله امور عقلانی نبوده است. درست مثل فرانسه دوران جنگهای صلیبی یا فرانسه سال دوم انقلاب کبیر. چرا آن مردم شجاع و نیکدل جزیره سن به شما پیوستند؟ چرا ما به دنبال شما به راه افتادیم؟ شما می گفتید که عاقبت شاید ما پیروز شویم. خود ما هم فکر می کردیم که پیش از پیروزی خواهیم مرد. گلیستهای چپ واقعاً امیدوار بودند که شما دیر یا زود، در زمینه مسائل اجتماعی دست به اصلاحاتی بزنید که دیگر هیچ کس آنها را از کمونیستها یا سوسیالیستها انتظار نداشت. پس بدین امید نبود که آنها از شما طرفداری می کردند. در سال ۱۹۴۰ عدالت اجتماعی را فقط می شد در کره ماه جست و جو کرد: استالین متفق هیتلر شده بود، و هیتلر در پاریس بود. کمونیستها، اندکی بعد، با آرامش خاطر به ما پیوستند، چون دفاع از پرولتاریای درهم شکسته منطبق با دفاع از فرانسه درهم شکسته بود.

- و منطبق با دفاع از روسیه.

- آنچه گلیسم را از تبدیل به نوعی ناسیونالیسم بازداشت،

ضعفش بود. نیروی شما در آن بود که هیچ نداشتید. فقط گلیستهای نبودند که از شما پیروی می کردند. اگر احساسی که از گفت و گو با روزنامه نگاران به من دست می دهد درست باشد بخش اساسی «نهضت مقاومت ملی» در شرف نابودی است و شاید هم عملاً ناپدید شده باشد: منظورم مبارزه ضد فاشیستی است. شما آخرین رهبر ضد فاشیست غرب هستید. غالب رزمندگان سابق جنگ داخلی اسپانیا، اعم از اسپانیایی یا فرانسوی، که در موقع انعقاد پیمان عدم تجاوز آلمان و شوروی به شما پیوستند، در عمل مبارزه خود را ضد فاشیسم ادامه می دادند، و حتی متعجب بودند از اینکه چرا ژنرال فرانکو را بین هیتلر و موسولینی نمی بینند.

- کار خوبی می کنید که از خارجیان نام می برید، چون شما از «مقاومت» سیاسی سخن می گوید، نه از «مقاومت» ملی، که بدون آن مقاومت سیاسی چندان وزن و تأثیری نخواهد داشت!

- ولی این رزمندگان خارجی مبارزه را در صفوف ما ادامه دادند و به ارتش امریکا نپیوستند. این امر مسلماً معنای خاصی دارد. من تصور نمی کنم که در آینده تاریخ نگاری بتواند گلیسم را صرفاً نوعی مقاومت سیاسی یا صرفاً نوعی مقاومت ملی توصیف کند. کمونیسیم، منعطف به طبقه زخمتکش است، ولی نوعی اراده عدالت هم هست که فقط مفهومی مارکسیستی نیست. گلیسم، مظهر فرانسه آزاد بود، ولی چیز دیگری هم با خود داشت.



در نمایشگاه «آندره مالرو»، ۱۹۷۳

## چشم اندازهایی بر زندگی و آثار آندره مالرو

آندره ژید:

(۱۹۳۳). این روزها به دشواری می‌توانم حواسم را روی آثار داستانی متمرکز کنم. با این حال، سرنوشت بشر را دوباره از سر تا ته خواندم. این کتاب زیاده از حد متراکم را وقتی که در مجله چاپ می‌شد از شدت غنای محتوا ملالت آور و، از شدت پیچیدگی، غیر قابل فهم تشخیص داده بودم... ولی اینک آن را یک نفس خوانده‌ام، از هر لحاظ به‌نظرم روشن و منظم و هوشمندانه می‌آید و به‌رغم این (می‌خواهم بگویم: به‌رغم این هوشمندانه بودن)، کتاب ریشه در زندگی دارد، متعهد است، و از اضطرابی گاه تحمل ناپذیر موج می‌زند.

(۱۹۳۶) چهارم سپتامبر. دیروز مالرو را دیدم. از مادرید می‌آید و دو روز دیگر بدان‌جا بازمی‌گردد... با وجود این، خسته به‌نظر نمی‌رسد، حتی قیافه‌اش نسبت به مواقع معمولی تشنج کمتری دارد و دست‌هایش هم زیاده از حد تب‌آلود نیست. گفته‌هایش طبق معمول چنان سرشار از مطالب گوناگون است که گاه از درک سخنانش بازمی‌مانم. موقعیت خودشان را برایم شرح می‌دهد که،

اگر دشمن آنهمه پراکنده عمل نمی کرد، مسلماً یاس آور می شد. تمام امیدواری او به گردآوری نیروهای دولتی است. درحال حاضر او قدرت لازم برای انجام این کار را دارد. قصدش این است که به مجرد بازگشت به اسپانیا، حمله اوویدورا سازمان دهد.

(۱۹۳۶) ۵ سپتامبر. بازهم مالرو را دیدم. کلارا م. ابتدا مرا تنها می پذیرد. بعد، هر سه نفر با هم برای شام به رستورانی در میدان ویکتوآر می رویم که مالرو قبلاً هم مرا بدان جا برده بود (و چه شام خوبی!). و، مدت دو ساعت من مسحور گفته‌ها و شرح و بسط‌های درخشان و گیج کننده او بودم. (ناگفته نگذارم که معنای تحقیرآمیزی برای این کلمه اخیر قائل نیستم، چونکه لااقل در اصل خود چنین معنایی نداشته است. با وجود این، به نظر طبیعی می رسد که شنوندگان — قربانی، برای انتقام گیری چنین معنایی بدان داده باشند). آندره مالرو هم، مانند پل والری، توانمندی اصلیش در این است که می تواند بی توجه به آنکه از نفس افتاده یا خسته شده و سر جای خود خشکیده است، همچنان به صحبت ادامه دهد و اصلاً غم آن نداشته باشد که شخصی که به او گوش فراداده (البته، وقتی این شخص من باشم) فقط تظاهر به گوش دادن می کند! به همین علت است که گفت و گو با این دو دوست، لااقل برای من، تا حدی زجر آور است و از مصاحبت آنان بیشتر خسته و درمانده بیرون می آیم تا سر حال و پرتحرک.

برگرفته از یادداشت‌های روزانه

چند روز پیش، هوس کردم فیلم آندره مالرو، «امید»، را بار



دیگر بینم. این فیلم را خودش قبل از مونتاژ نهایی برایم نمایش داده بود. در حال حاضر، این فیلم اهمیت و اعتباری اندوهبار به خود گرفته و از این نظر هم‌طراز کتاب قدرتمندی شده است که موضوع و عنوان خود را از آن استخراج کرده است. در این فیلم هیچ امتیازی به سلیقه و تمایلات مردم عادی داده نشده است نوعی بی‌اعتنایی متکبرانانه به هر چه سرگرم‌کننده یا خوشایند است در این فیلم احساس می‌شود. و در سرتاسر گفت و گوهای نادر شخصیت‌های ماجرا، در رفتار و حالات چهره آنها، و در زیبایی خشک و جدی تصویرها، احساس نهفته وقار انسانی را بازمی‌یابیم، و این احساس از آن جهت عواطف ما را برمی‌انگیزد که شخصیت‌های فیلم را مردمانی بسیار بینوا تشکیل می‌دهند، که ناآگاه از اصالت خود در همان نزدیکیها زمین سخت و پرصلابت خود را می‌کاوند و می‌کارند — دهقانانی فقیرند که دست سرنوشت آنها را تا حد قهرمان، تا حد شهید، اعتلا بخشیده است. این اصالت طبیعی، این عظمت پنهان، این آگاهی از وقار و حیثیت انسانی را من همه‌جا، در آثار مالرو، بازمی‌یابم، و این از برجسته‌ترین ویژگیهای چهره خود او نیز هست. با همین ویژگی است که او ابتدا ما را جذب می‌کند و، بعد، ما را نگاه می‌دارد و تحت تأثیر قرار می‌دهد. انسانی که او در کتابهای خود ترسیم می‌کند، از قماش موجودات فلک‌زده و بی‌حمیت و بی‌اراده‌ای نیست که در بسیاری از آثار داستانی دیروز و امروز می‌بینیم. و خود او — آندره مالرو — در همان حال که با افتاده‌ترین این گونه افراد همنشین می‌شود، همچنان به تبار اربابان و بزرگان تعلق دارد.

مالرو برای همه چیز و در برابر همه گشاده‌رو و آماده به خدمت باقی مانده است. در اینجا، می‌خواستیم صفت «نفوذپذیر» را هم بیفزایم ولی به‌یاد آوردم که در مواردی نیز چنان سخت و تأثیر ناپذیر است که به دشواری می‌توان تصمیمش را تغییر داد یا اراده‌اش را متزلزل ساخت. به‌سرعت پای در صحنه عمل می‌نهد. به‌سرعت مسئولیت می‌پذیرد و خود را متعهد می‌سازد. هر کجا که دفاع از حق و حقیقتی در کار باشد، هر کجا که مبارزه‌ای برحق جریان داشته باشد، او را در صف مقدم می‌بینیم. او بدون چانه زدن از خود مایه می‌گذارد و با آمیزه‌ی غریبی از شجاعت و نومیدی چنان از خودگذشتگی نشان می‌دهد که گویی چندان علاقه‌ای به جان خود ندارد و اهمیت زندگی برایش کمتر از اهمیت چیزی است که درونش را می‌سوزاند. برای او فقط ایثار است که ارزش دارد و زندگی جز با خطر کردن در ماجراهای ارزشمند مفهومی ندارد. از این نظر، او بخصوص فردی ماجراجوست. و حتی به‌نظر می‌رسد که او پیش از ارزیابی امکانات شخصی خود، صرفاً از روی شور و جوش پا به عرصه‌ی پردرخشش فعالیت‌های اجتماعی نهاد است. کلمه‌ی «ماجرا» با شخص او به کاملترین، انسانی‌ترین، و زیباترین مفهوم خود می‌رسد. مگر نه این است که نقش مطلوب او هدفی ندارد جز تسخیر مجدد شرافت و اصالتی ناشناخته و بازگرداندن آن به آدمی؟ مالرو شیفته‌ی ماجرای زیبا و فاجعه‌بار بشر است، که خود نیز آن را می‌طلبد و در هر یک از آثارش آن را برای ما بازگویی می‌کند.

وی در پیشگفتار دوران تحقیر می‌نویسد: «شاید بهتر بود که

مفهوم واژه هنر چیزی باشد از نوع: کوشش برای آگاه ساختن آدمیان از عظمتی ناشناخته که در وجود آنهاست.» مالرو نوشتن سر به هوا را دوست ندارد و آثار خود را با قلمی جانفرسا می‌آفریند و، همچنانکه در مکالمه‌هایش پیش می‌آید، خواننده برای دنبال کردن مطلب گاه از نفس می‌افتد. و گاه جمله‌اش چنان در انبوه تصاویر و احساسات و عواطف و اندیشه‌ها غرق می‌شود که خواننده سردرگم می‌ماند. مالرو با فعالیت‌های گوناگون خود ذهنیت چندبعدی می‌دهد که نظیر آن را، دیروز، در وجود پل والرئ می‌دیدم. به نحوی که، امروز، اگر شاهد آن باشم که مالرویی که دیروز سازماندهی نیروهای نظامی، خلبان جنگی، فیلمساز، یا رهبر انقلابی بوده، بی‌مقدمه مناصب دولتی مهمی را برعهده می‌گیرد، تعجب نخواهم کرد. درحقیقت، تصور می‌کنم که فقط در پشت میز کار است که می‌توان او را بی‌قراتر و ناراحت‌تر از هر جای دیگر دید. نبوغش بی‌صبرانه او را تحت فشار قرار می‌دهد!...

بی‌قراری و جنب و جوش ناگهانی او را در کاپ‌دای بخوبی به‌یاد می‌آورم: رفته بودم تا چند روزی را با او در آن منطقه آرام و دل‌انگیز بگذرانم که یک روز صبح روزنامه‌ها خبر قیام وسیعی را در ایران پخش کردند. کار شخصی او، یعنی کتاب‌پیکار با فرشته، که شب پیش طرح‌های مقدماتی آن را با علاقه هرچه تمامتر برایم خوانده بود، بلافاصله در ردیف دوم اهمیت قرار گرفت... «و مرا بگو که می‌توانستم در آنجا باشم!» البته او این حرف را نزد، و لزومی هم نداشت که بزند، چون این وسوسه پرشتاب آشکارا در نگاه‌هایش، در چهره متشنج، درهم رفته‌اش، در ارتعاش‌های تمام

وجودش خوانده می شد. با دیدن این زجر و بی قراری او به یاد این کلام هائری چهارم خطاب به کریون افتادم که شاید مالرو هم آن را بی صدا خطاب به خود تکرار می کرد: «خودت را حلق آویز کن، ای مالروی جسور: آنها بدون تو پیروز شده اند!»

فعالیت‌های مالرو هر چه مهم باشند، در عمل فقط با کتابهایش است که ما را خوشحال می کند و تعبت تأثیر قرار می دهد، و عمل واقعی او هم با همانهاست. با کتابهایش است که هر ما پنجه می افکند، و ما را به هیجان درمی آورد و به دنبال خود می کشد. من غالباً آنها را بازخوانی می کنم و هر بار دلایل نیکویی برای دوست داشتن زندگی، و همچنین دلایلی برای ترجیح دادن از خود گذشته‌گی به زندگی، در آنها می یابم. در این روزگار که دیگران با هزاران تمهید می کوشند تا آدمیگری را از ارزش بیندازند، مالرو به طور خودجوش آن را عظمت می بخشد و احساس من این است که، از این نظر، جوانان سپاسگزار اویند، و من نیز در این سپاسگزاری شریکم.

با آندره مالرو، ادبیات که تا اینجا بی گمان در انزوا زیسته است، وارد معرکه می شود. آیا همه چیز را گفته‌ام؟ نه: با او انسان همیشه سخنی برای گفتن دارد. و اگر در اینجا اشارتی ندارم به اینکه چه دوست کاملی عرضه می دارد، برای آن است که این مطلب ارتباطی با مسائل همگانی ندارد.

برگرفته از ماجرای بشری آندره مالرو

اول دسامبر ۱۹۴۵

## جواهر لعل نهرو

هشت یا نه سال پیش که در پاریس بودم، آندره مالرو در آغاز گفت و گوهایمان سؤال عجیبی از من کرد: کیش هندی چگونه توانست در بیش از هزار سال پیش دین بسیار سازمان یافته بودپرستی را بدون کشمکشهای بزرگ از هند براند؟ به عبارت دیگر، پرسش او این بود که کیش هندی چگونه توانست، بدون جنگهای خونین مذهبی که در تاریخ همه کشورهای دیده می شود، جای یک دین بزرگ مردمی را که همه جا رواج داشت بگیرد؟ کیش هندی از چه نیرو و تحرك درونی برخوردار بود که به چنین توفیقی نایل آمد؟ آیا این نیرو و این تحرك هنوز هم در هند وجود دارد؟ و اگر آری، بی گمان آزادی و عظمت آن تأمین شده است.

البته می توان گفت که این پرسش متعارف يك اندیشه پرداز فرانسوی است که مرد عمل هم هست. با این وصف، کمتر کسی در اروپا و امریکا به چنین مسائلی دل می دهد. مسائل جاری بر همه چیز سایه می افکنند. شکی نیست که این مسائل دنیای کنونی مالرو را هم به خود جذب می کردند و ذهنش را می آزدند، ولی ذهن نیرومند و تحلیلگر او در هر جای ممکن، در گذشته، در حال، در گفتار، در نوشته، در اندیشه، و بخصوص در عمل، و در بازی مرگ و زندگی به دنبال پاسخ می گردد.

برای مالرو مسئله یاد شده صرفاً جنبه صوری نداشت، بلکه چنان حاد بود که در همان نخستین لحظه ملاقاتمان جرقه زد. پرسش او به دلم می نشست، یا لا اقل از نوع پرسشهایی بود که اغلب برای خودم مطرح می کردم. ولی، پاسخی که برای او — یا

حتی برای خودم — رضایتبخش باشد سراغ نداشتم. البته، پاسخها و توضیحهای گوناگونی وجود دارد، ولی گویی که هیچ کدامشان به عمق مسئله دست نمی‌یابند.

برگرفته از کشف هند

### کیوشی کوماتسو

پس از انتشار سرنوشت بشر به زبان ژاپنی، من نوشتم که آندره مالرو یکی از بزرگترین رمان‌نویسهای معاصر است. اینک، با خواندن اثر دیگرش، روانشناسی هنر، درمی‌یابم که وی یکی از بزرگترین تحلیلگران آفرینش هنری، و شاید سرآمد زیبایی‌شناسان قرن ما باشد. و در شگفتم از اینکه هر صفحه از کتابهای او آشکارساز فاجعه‌ای است که در او لانه دارد، و با این حال، اندیشه او ظاهراً بیش از پیش بر سرگیجه ناشی از این فاجعه فائق می‌آید.

برگرفته از روزنامه توکیوشیمبون

۲۸ دسامبر ۱۹۵۰

### مونترلان

امید، اثر آندره مالرو

درباره این کتاب چیزهای شرم‌آوری به گوش می‌رسد:

می‌گویند: «این روزنامه‌نگاری است.»

می‌گویند: «این کتاب بد طراحی شده است.» و این همان

حسرت رمانی چون شهدخت کلو است که معلوم نیست به چه

علت در نظر فرانسویان رمانی «خوب طراحی شده» است. می گویند: «کتاب بد نوشته شده است.» شرم آور است. ولی... این هم همان حسرت رمانی چون سالامبو است. می گویند مالرو در کتابهایش «سخنرانی» می کند، و آنچه «سخنرانی» نامیده می شود درحقیقت مطالبی است عمیق و هوشمندانه...

سخن از «فقدان ادبیات» به میان می آورند. و این موضوع ما را به یاد ساده نویسی تولستوی می اندازد که از تکلف و عبارت پردازی بیزار بود.

.../امید مالرو، برعکس آنچه می گویند صرفاً جنبهٔ محلی ندارد: اسپانیا، که در این کتاب، محل اصلی ماجراست، درحقیقت نشانه‌ای است که جنگهای بعدی اروپا را پیشگویی می کند، جنگهایی که در آنها دیگر صحبت این یا آن ملت در کار نیست... صفحاتی فراموش ناشدنی در این کتاب وجود دارد: دست روی گوسفند (ص ۴۲) قطرات عرق روی سیبها (ص ۶۳)، آونگها (ص ۱۰۵)، ادامهٔ موسیقی در میدان بزرگ شهر تولدو، درحالی که در گوشه و کنار آن هنوز نبرد ادامه دارد (ص ۱۷۹). صفحاتی که مربوط به تیرباران شده‌هاست (ص ۱۸۴) و بسیاری دیگر درحقیقت اوج هنر نویسندگی است. ولی کسی توجه نمی کند و می گویند «روزنامه نگاری است!»

...و مالرو توانسته است اندیشه و عمل را با هم درآمیزد، و این امری است نادر.

...حملاتی که به کتاب امید می شود از تمایلاتی سرچشمه

می‌گیرد که قصدشان جلوگیری از مالروست تا به موقعیتی که درخور آن است دست نیابد. بوی چنین تمایلاتی را من استشمام می‌کنم، و دیگران هم آن را تأیید کرده‌اند.

برگرفته از یادداشتها

(انتشارات لاتابل روند، ۱۹۴۷)

### ژولین گرین

(۱۹۳۱) ۶ مه، آندره ژید و مالرو ناهار را میهمان من بودند. نمی‌دانم به چه مناسبت موضوع شهوت پرستی پیش آمد. مالرو در این باره داد فصاحت می‌داد و تأکید می‌ورزید که شهوت پرستی در اوج خود فقط در جامعه‌هایی به ظهور می‌رسد که مفهوم «گناه» در آنجا وجود داشته باشد. آندره ژید و من چیز زیادی نمی‌گفتیم، ولی مطلب را با علاقه دنبال می‌کردیم. اندکی بعد، آندره ژید، که مالرو از او خواسته بود تا واژه «مسیحی» را تعریف کند، درحالی که به ما می‌نگریست، فقط گفت: «می‌دانم که در این امتحان تجدیدی خواهم شد...»

برگرفته از یادداشت‌های روزانه

(جلد اول، پلون، ۱۹۳۸)

### ژان شلومبرژه

...هرگز نمی‌توان يك کتاب مالرو را بدون نوعی شور و شوق انسانی بست.

برگرفته از شاخصها

(۱۹۴۱)



### موريس بلانشو

...چون آنچه مالرو را این همه غیر عادی می‌نمایاند، شاید این باشد که او کاری جز جست و جوی خویشتن انجام نمی‌دهد، ولی در این جست و جو خود را در آنی‌ترین و عامترین واقعیت‌های تاریخی می‌یابد. او جز شخص خود را نه می‌بیند و نه توصیف می‌کند؛ اما او مهمترین رویدادها را می‌بیند و توصیف می‌کند، رویدادهایی که نمایشگر زمانه او و آینده‌ساز باشند. در اینکه او چیزی جز دنیای خاص خود نمی‌آفریند حرفی نیست، ولی حرکت این دنیای درونی با حرکت تاریخ تلاقی می‌یابد و، از این رهگذر، او تاریخ‌آفرین هم هست، که البته منظورم «جهت تاریخ» است. برگرفته از سهمی برای آتش





## فهرست آثار آندره مالرو

- ماههای کاغذی (۱۹۲۱)  
نوشته‌ای برای يك بت خرطوم‌دار (۱۹۲۱)  
وسوسه غرب (۱۹۲۶)  
درباره جوانان اروپایی (۱۹۲۷)  
فاتحان (۱۹۲۸)  
سرزمین آشفته (۱۹۲۸)  
راه شاهی (۱۹۳۴)  
سرنوشت بشر (۱۹۳۳)  
دوران تحقیر (۱۹۳۵)  
امید (۱۹۳۷)  
نمایی از ادبیات فرانسه (قرون هفدهم و هجدهم با مقدمه  
آندره ژید)  
پیکار با فرشته (۱۹۴۳)  
گردو بنان آلتنبورگ (۱۹۴۸)  
طرحی برای روانشناسی سینما (۱۹۴۶)  
روانشناسی هنر (سه جلد، ۱۹۴۹)

۲۴۰ آندره مالرو

ساتورن (بررسی آثار گویا، ۱۹۴۹)

آوای خاموشی (۱۹۱۱)

موزه خیالی مجسمه‌سازی جهانی (سه جلد، ۱۹۵۲، ۱۹۵۴،

۱۹۵۵)

ضد خاطرات (۱۹۶۷)

مثلث سیاه (۱۹۷۰)

بلوطهایی که سرنگون می‌شوند (۱۹۷۱)

مرثیه‌ها (۱۹۷۱)

