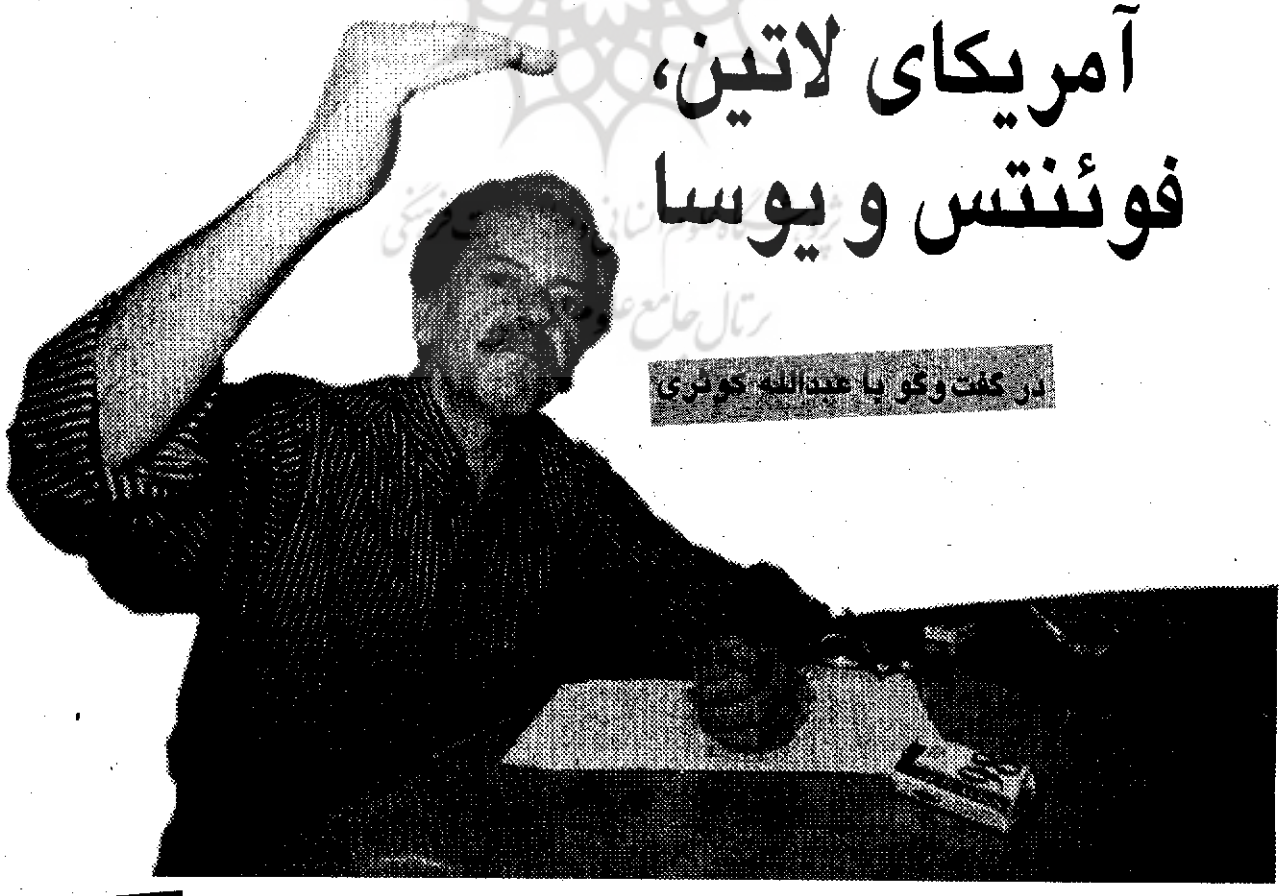
آمریکای لاتین، فوئنتس و یوسا

در گفت‌وگو با عبدالله کوثری



اشاره

تماس فرهنگهای گوناگون با یکدیگر امری مطلوب و شاید محتوم است. چه بسا لطف و غنای حیات بشر نیز محصول گونه گونی فرهنگها و ارتباطشان با یکدیگر باشد. در این میان، وظیفهٔ سنگین وساطت بین فرهنگها بر عهدهٔ مترجمان فرهنگ است. آنچه کار ترجمه را به مقام ترجمهٔ فرهنگی ارتقا می دهد همانا کیفیت مطلوب برگرداندن متن از زبان مبدأ به زبان مقصد است. عبدالله کوثری را به گواهی کیفیت ترجمه‌هایش می توان مترجم فرهنگ دانست. او در سالیان اخیر در کار شناساندن آثار برخی از برجسته‌ترین نویسندگان امریکای لاتین احتمالاً نقشی یگانه ایفا کرده است. آنچه در زیر می خوانید حاصل گفت‌وشنودکیان با ایشان است.

* * *

○ عمدهٔ رمان‌هایی که جنابعالی در سالهای اخیر ترجمه کرده‌اید، نوشته نویسندگان امریکای لاتین است. دلیل توجه شما به نویسندگان آن سامان چیست؟

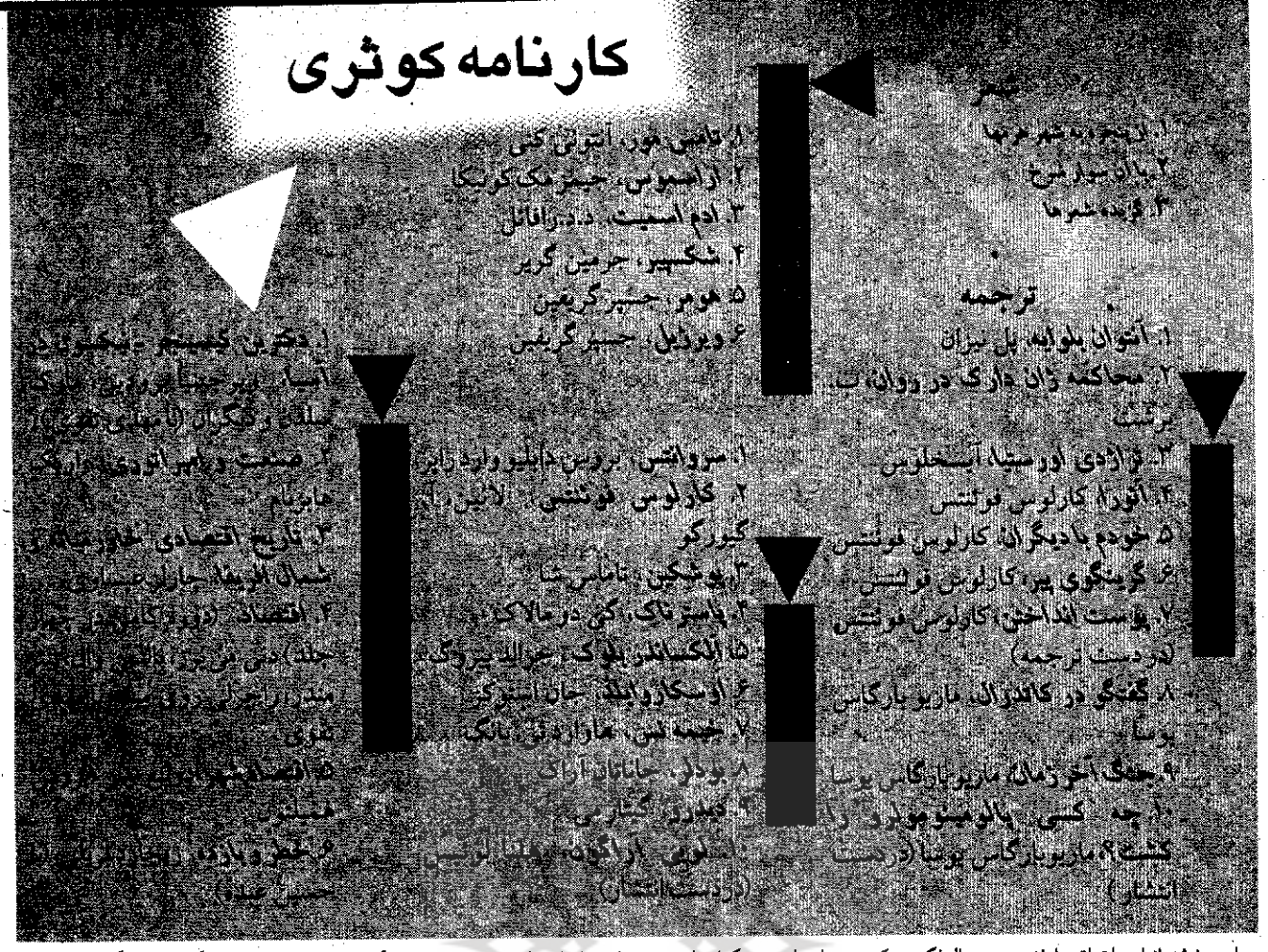
● در مورد دلیل توجه به رمان امریکای لاتین خوب است ابتدا به این سؤال پاسخ دهم که نسل من از آغاز به چه صورت با آمریکای لاتین آشنا شد. جدا از آنچه ما در کتابهای تاریخ و جغرافیا خوانده بودیم، دو پدیده مهم در این آشنایی مؤثر بود: یکی فیلم «زنده باد زاپاتا» و دیگری انقلاب کوبا. اینها به سالهای دههٔ چهل برمی گردد. اما آشنایی با ادبیات امریکای لاتین در ایران، در دههٔ پنجاه رخ داد. احتمالاً اولین اثر ترجمه شده از نویسندگان آن دیار رمان **آقای رئیس جمهور** نوشتهٔ **آستوریاس** بود، و بعد آثار دیگری از جمله **صد سال تنهایی مارکز**. خواندن این کتابها برای من تجربهٔ بسیار لذت‌بخشی بود. البته در آن ایام با بخش دیگری از نوشته‌های مربوط به آمریکای لاتین هم سروکار داشتم، یعنی با مطالعات اجتماعی. این بخش از کار نویسندگان آمریکای لاتین شامل بحث دربارهٔ توسعه نیافتگی و علل آن می شد، که از آن جمله می توان به بحثهای **آندره گوندرفرانک** اشاره کرد. این آثار مرا به سوی ادبیات آمریکای لاتین سوق می‌داد. به علاوه زمانی که کار ترجمه را شروع کردم، یعنی از دههٔ هفتاد به بعد، نویسندگان اروپای غربی و امریکای شمالی چیز چندان دندان گیری پدید نمی آوردند یا بهتر است بگویم چیزی نبود که به نظر من جذاب بیاید. اصلاً من بنابر سلیقهٔ شخصی‌ام همواره به ادبیات کشورهای لاتین زبان از قبیل اسپانیا، فرانسه و روسیه و... بیشتر گرایش داشته‌ام. رمان انگلیسی با همه عظمتی که دارد، جز پاره‌ای استثنائات، برای من به اندازه رمان فرانسوی و روسی گیرا نیست. آشنایی بیشترم با رمان امریکای لاتین زمانی شکل گرفت که **آشورا** و **پوست انداختن** (Change of Skin) **فوئنتس** و **گفتگو در کاتدرال بارگاس یوسا** را خواندم. ابتدا **آشورا** را خواندم که واقعاً مرا شیفتهٔ خود کرد و درست روز بعد از اتمام کتاب ترجمه‌اش را شروع کردم.

اما به موضوع انگیزه‌ام در ترجمهٔ این آثار برگردیم. قویترین انگیزه‌ام ادبی است. در ادبیات امریکای لاتین غنای ادبی عجیبی وجود دارد. به گمان من رمان خوب حتماً نباید واجد بعد اجتماعی یا سیاسی باشد. گرچه به رمان‌هایی هم که دارای بار اجتماعی باشند علاقه مندم و تا حد مقدور رمان‌هایی را که در ایران یا در خارج با این دغدغه‌ها نوشته شده باشند می خوانم (البته نه آنهایی را که ایدئولوژی زده‌اند). رمان‌های امریکای لاتین به لحاظ سیاسی - اجتماعی نیز برایم اقناع کننده بودند، گرچه چنان که گفتم سائقه اصلی‌ام ادبی بود. دلیلش هم اینکه اولین ترجمه‌ام در این عرصه، **آشورا**، یک شعر محض است و شاید چندان محتوای اجتماعی و سیاسی نداشته باشد. گمان می کنم اینها کل عواملی بود که مرا به سوی ادبیات امریکای لاتین راند. این را هم بگویم که آشنایی من با این ادبیات همچنان در جریان پیشرفت است چرا که این روزها مشغول خواندن آثار چند نویسندهٔ دیگر این قاره هستم که امیدوارم بعدها به آنها هم بپردازم.

○ آیا هرگز کند و کاو کرده‌اید که چرا نویسندگان لاتین زبان بیشتر از مثلاً نویسندگان انگلیسی زبان توجه‌تان را جلب می کنند؟

● شاید به روحیه‌ام مربوط باشد. در رمان‌های امریکای لاتین به طور خاص هیجان و شور و تپشی می‌یابم که در آثار انگلیسی کمتر دیده می‌شود. این شاید مهمترین دلیل من است که البته دلیلی شخصی است. گمان می کنم الان کانون زایندگی در ادبیات جهان، امریکای لاتین و اروپای مرکزی است نه اروپای غربی و ایالات متحده؛ البته آن بخش از اروپای مرکزی که قبلاً اروپای شرقی محسوب می شد. کسانی مثل **کوندرا** به

کارنامه کوثری



این بخش از اروپا تعلق دارند. به هر حال فکر می کنم این دسته از نویسندگانند که اساساً رمان جدیدی به وجود آورده‌اند و به کشف جدیدی از رمان رسیده‌اند.

○ **لطفاً تعبیر «رمان امریکای لاتین» را تحلیل کنید. در آثار ادبی و بالاخص رمان این بخش از جهان چه مختصاتی هست که سبب می شود آنها را ادبیات امریکای لاتین بنامیم؟ وصف «امریکای لاتین» آیا صرفاً اشاره‌ای است به منشأ جغرافیایی ظهور این نویسندگان یا علاوه بر آن از ویژگیهای ادبی - فکری - فرهنگی آنان حکایت می کند؟**

● در پاسخ به این سؤال فکر می کنم بد نیست به عنوان مقدمه به چگونگی پیدایش امریکای لاتین بپردازیم و پس از آن سراغ چگونگی شکل گیری ادبیات آن برویم.

فتح قاره آمریکا، در قرن پانزدهم، موجب شد که امپراتوری اسپانیا در نتیجهٔ این فتح صاحب ثروت و نیز سرزمینی غنی شود که طبعاً این دستاورد برای اسپانیایی ها بسیار اهمیت داشت. در مورد تمدن پیشین امریکای لاتین این نکته گفتنی است که امپراتوری های عظیم آن سرزمین، مانند آزتک، اینکا و مایا درنوع خود تمدنهای بسیار پیچیده و پیشرفته ای بودند، اما گویی در آن زمان هیولاهای عظیمی بودند که از درون تهی شده بودند. نظام بسیار استبدادی شان استوار بر شخصیت خداگونه پادشاه بود. به همین دلیل به محض اینکه **ارناندو کورتس**، فاتح اسپانیایی با پانصد نفر و با یاری چند قبیله بومی، که خراجگزار امپراتوری آزتک بودند، به مکزیک وارد می شود و امپراتور را دستگیر می کند، انگار تمام این امپراتوری یکباره از هم می پاشد. ارناندو کورتس، در آغاز، به چشم بسیاری از مکزیکی ها به صورت خدا در می آید. برای بسیاری از اصلاحگران اروپایی هم به طور کلی امریکا، و بخصوص امریکای لاتین، سرزمین بکری محسوب می شد که می توانست محل تحقق تمام آن آرمان هایی باشد که در اروپا امکان تحقق نیافت. اروپا را جنگهای پیاپی به خون کشیده بود و رقابت میان امپران و امپراتوران سرزمین مصیبت زده‌ای به جا گذاشته بود. این بود که اروپاییان بسیاری به آمریکای لاتین رفتند به این امید که بهشت خود را در آنجا بنا کنند. اما از همان آغاز، این فاتحان سنگ بنای بهشتشان را بر خونریزی و ویرانگری و کشتار گذاردند. معابد را خراب کردند و با سنگ آن معابد، کلیساهای خود را ساختند. زر و زیور آن معابد را برداشتند، با آن مجسمه مسیح ساختند و به کلیساهای خود بردند. بنابراین آن بهشت از آغاز به نوعی دچار تناقض درونی شد. برای من این سؤال وجود دارد که جریان فرهنگ پذیری امریکای لاتین با چه سرعتی پیش رفت. چنان که پیداست گویی چندان مقاومتی در برابر فرهنگ مهاجم صورت نگرفت. زیرا فرهنگی غنی بود؛ در فرهنگ گستردهٔ اسپانیا، از جمله در ادب و شعرش، لااقل سه عنصر مشخص مسیحی، اسلامی و یهودی باروری عظیمی داشته است. اما اسپانیا میراث سنگین استبداد را هم داشت که با خود به امریکای لاتین برد و در آنجا مستقر کرد. نظام اسپانیا معمولاً در مقابل تمام تحولاتی که در اروپا پدید آمده مقاومت نشان داده است. برای نمونه اندیشهٔ اومانیستی دیرتر از هر جای اروپا به آنجا راه یافت. اما نکته جالب توجه این است که بعد از فتح قاره، در شهرهای اصلی آن دانشگاههای بزرگی ایجاد شد و سنتی دانشگاهی پدید آمد.

روشنفکران آمریکای لاتین، دربارهٔ رابطه میان فرهنگها دست کم دو نظر متفاوت دارند. یک نظر از آن **مثلاً اکتاویو پاز** است که لغت «مالینچیسمو» (Malinchismo) را می سازد. این لغت به معنای «خیانت به وطن» و «رفتن به طرف بیگانگان» است. «مالینچیسمو» مشتق از اسم «مالینچه» (Malinche) است. مالینچه شاهدختی مکزیکی است که به ارناندو کورتس، فاتح اسپانیایی رو می آورد و معشوقهٔ او و در واقع زبان او می شود. گفتم زبان او می شود چون اولین کسی است که به اسپانیایی صحبت می کند. پاز کلمهٔ «مالینچیسمو» را با بار منفی به کار می برد، یعنی او را خائن می داند. اما نرودا و فوئنتس نظرشان خلاف این است. نرودا می گوید اسپانیایی ها طلای ما را بردند، اما طلای خودشان را به ما دادند. این طلا همان زبانشان بود. ما با این زبان وارد دنیا شدیم. فوئنتس هم با او همداستان است. فوئنتس «مالینچه» را مادر مکزیکی ها می داند. او نمایشنامه ای دارد به نام «همه گربه ها خاکستری اند». شخصیتهای اصلی این نمایشنامه یکی **موکته سوما** امپراتور آزتک است، دیگری ارناندو کورتس و دیگری مالینچه، یعنی همان شاهدخت، است که در اسپانیایی به او دونا ماریا می گویند. در این نمایشنامه شخصیت مالینچه تعالی پیدا می کند و به صورت نیمه خدایی در می آید که مظهر تمام خوبیها و خرد و فضایل است.

به این ترتیب است که برخورد با فرهنگ اسپانیایی، سنت اسپانیایی کسب دانش را به قاره امریکا می آورد. از همین جاست که نخبگان امریکای لاتین ذهنیت و

فرهنگ پیچیده‌ای کسب می‌کنند. این نخبگان نه تنها فرهنگ اسپانیایی راکه اولین آبشخورشان است جذب کردند، بلکه بعدها و در طول زمان، با کم شدن فشار دستگاه تفتیش عقاید و بخصوص از آغاز قرن نوزدهم که دورهٔ استقلال است، به فرهنگهای دیگر بالاخص فرهنگ فرانسه روی آوردند. در روایات نویسندگان و در بعضی رمان‌ها می‌بینیم که مثلاًپس از انقلاب مکزیک، ایده‌های انقلاب فرانسه در این کشور نفوذ کرده است. فوئنتس کتابی داردبه نام **نبرد** (campaign) این کتاب مسیر انقلاب امریکای لاتین را در چند کشور نشان می‌دهد. دراینجا جوانان و روشنفکرانی را می‌بینیم که شیفته افکار **روسو** و بقیهٔ نواندیشان فرانسوی هستند. بنابراین آبشخورهای فرهنگی امریکای لاتین ازآغاز متنوع و گسترده است. به همین دلیل است که می‌بینیم در همان قرن ۱۹، که هنوز دوره شکوفایی فرانرسیده، نویسندگانی هستند که دویا سه زبان می‌دانند. مثلاً شاعر انقلابی کوبا **خوزه مارتی** سه زبان می‌دانست. از نویسندگان جدید، آستوریاس از طریق چند زبان، باادبیات جهان سر و کار داشت. یا **بورخس** که حتی فرهنگ ایرانی راکاملاً می‌شناسد. لذا به نظر می‌رسد که روشنفکر امریکای لاتین، از همان ابتدا، بسیار پیچیده‌تر و شهری‌تر از روشنفکر امریکایی پرورش می‌یابد. در واقع آن سادگی ابتدایی که در قرن ۱۹ حتی در نویسندگان امریکایی می‌بینیم در نویسندگان امریکای لاتین به چشم نمی‌خورد. جهان اینان بسیار پیچیده‌تر است؛ یعنی هم ذهنشان پیچیده‌تر است و هم طبعاً رمانشان.

ادبیات در امریکای لاتین در آغاز با دشواریهایی روبه‌رو بوده. یوسا در مقاله‌ای به خوبی این موضوع را توضیح می‌دهد. او در این مقاله، که به ترجمهٔ من در کلک چاپ شده است، می‌گوید دستگاه تفتیش عقاید ورود بخشی ازکتابها از جمله رمان را به امریکای لاتین ممنوع کرده بود. به همین دلیل **دن کیشوت** در چلیک های شراب، به مکزیک یا سایر کشورهای امریکای لاتین قاچاق می‌شد. اما تردیدی نیست که بعد ازاین دورهٔ فشار، یعنی آن زمان که موجهای اولیه انقلاب کم کم آشکار شد، دیگر این سدها تا حدزیادی شکست و آشنایی وسیعی با فرهنگهای دیگر پدید آمد. بعد از انقلاب، یعنی در سال ۱۸۲۰، است که اولین رمان امریکای لاتین نوشته می‌شود. در قرن ۱۹ به جای مادرید، پاریس کعبهٔ آمال نویسندگان آمریکای لاتین می‌شود. اغلبشان سعی می‌کنند حتماً به پاریس سری بزنند. عده‌ای نیز در آنجا مقیم می‌شوند. لذا دسته‌ای ازنویسندگان امریکای لاتین بیش از آنکه از فرهنگ اسپانیا متأثر باشند، از فرهنگ فرانسه تأثیرپذیرفته‌اند. به این صورت فرهنگی مشترک، زبانی مشترک و تا حدی تاریخی مشترک دررمان های امریکای لاتین تجلی می‌یابد. اما به نظر من تفاوتهای نویسندگان این قاره آن قدرهست که نتوانیم از یک نوع رمان مشخص تحت عنوان رمان امریکای لاتینی سخن بگوییم. گرچه سبک رئالیسم جادویی را در آثار بعضی از این نویسندگان می‌توان ملاحظه کرد (در آثار مارکز، بخشی از آثار بورخس و در کارهای **روناباستوس**) تمام رمان امریکای لاتین منحصربه رئالیسم جادویی نیست. فی‌المثل فوئنتس، یوسا یا **خوزه دونوسوی** شیلیایی را نمی‌توان دراین قالب جاداد. حتی **آلوار**، که اوج تخیل است، از نظر شکل نگاه به واقعیت با آنچه در آثار مارکزمی‌بینیم متفاوت است. به هر حال یک عنصر مهم تخیل خاصی است که در امریکای لاتین شکل گرفته است. نظر یوسا این است که یکی ازریشه‌های این نوع نگاه و تخیل، وقایع‌نامه‌هایی است که در همان دورهٔ فتح قاره نوشته می‌شده است. خواننده وقتی برخی نقل قولهای او از این وقایع‌نامه‌ها را می‌خواند به این گمان می‌افتد که فی‌المثل با نوشته‌ای از مارکز روبه روست، حال آنکه نوشته از آن کشیشی است که مثلاً درجنگ اول آمازون حضور داشته است.

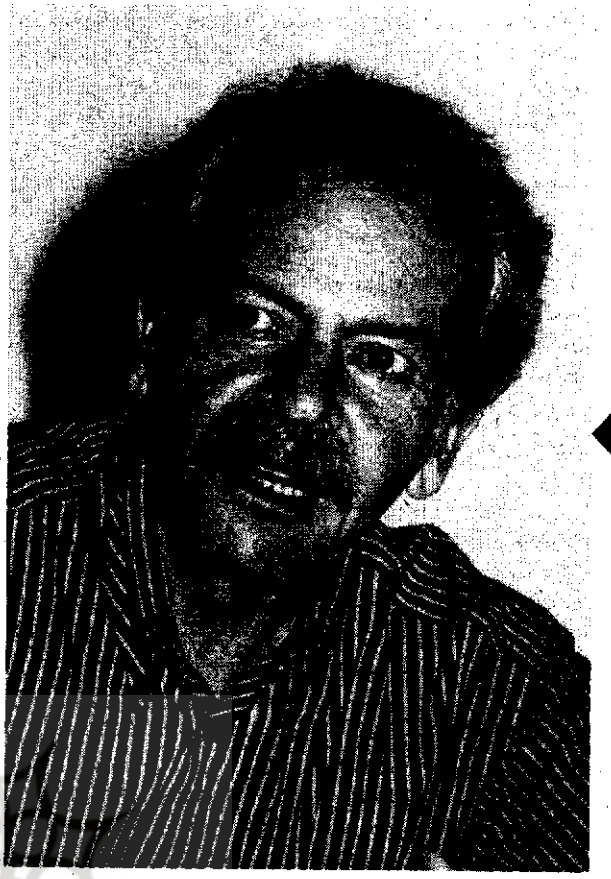
نکته دیگر اینکه، گرچه آفرینش رمان، یک فعالیت

شهری بوده، آن هم فعالیتی در شهرهای بزرگ، در این شکی نیست که مضمون رمان های اولیهٔ امریکای لاتین مضمونی روستایی است. یعنی درون مایهٔ رمان های قرن نوزدهم را، مشکلات دهقانان، بردگان سیاه و راز و رمزشگفت جنگلها تشکیل می‌دهد. آن فضای شگفت، و آن بهشت گمشده یا بهشت ساخته نشده، انگار به صورت یک جور آرمان و آرزو باقی می‌ماند و بعدها در آثار نویسندگان جدید آن سامان باز می‌تابد، مثلاً در **گامهای گمشده کارپانتیه**، در ماکوندوی **صد سال تنهایی**، حتی در **زمین ما** (Terra Nostra)ی فوئنتس. اصلاً یک بخش از رمان **زمین ما** سفری است به دنیای جدید برای یافتن آن بهشت.

با توجه به آنچه عرض کردم عنوان «امریکای لاتین» ناظر به خاستگاه منطقه‌ای این نویسندگان است. در یک زمان، بخصوص در دههٔ ۶۰، یکباره از جاهای مختلف این منطقه تعدادی غول ادبی سر بلند کردند و فرآورده‌های ادبی اینان باعث شد تعبیر «رمان امریکای لاتین» باب شود. این نویسندگان حتماً تجربهٔ زبان و تاریخ مشترک داشته‌اند، در عین حال که هر یک دنیای خود رادارند.

○ یکی از مشغولیتهای ذهنی عمدهٔ این نویسندگان، موضوع مواجهه، تماس و چالشی است که بین زندگی و فرهنگ امریکای لاتین ازیک طرف، و زندگی و فرهنگ اروپا و امریکای شمالی از طرف دیگر برقرار بوده و هست؛ با این حساب آیا می‌توان گفت چالش بین این دو فرهنگ - که ماهیت پیچیده‌ای هم دارد- ازعوامل خلاقیت این نویسندگان بوده است؟

● فوئنتس در جایی می‌گوید: هیچ فرهنگی در درون خود زایش نخواهد داشت؛ فرهنگها درتماس با سایر فرهنگها به زایندگی و شکوفایی می‌رسند. این سخن بخصوص در مورد امریکای لاتین خیلی مصداق دارد. چنان که قبلاً عرض کردم، فرهنگ این منطقه از آغاز یک آمیزه است؛ آمیزه‌ای از فرهنگ اسطوره‌ای آزتک، فرهنگ اروپایی و فرهنگ ایالات متحده امریکا. برخورد امریکای لاتین با اسپانیا در سال ۱۸۲۰ (سال استقلال) تمام می‌شود. اما امریکای لاتین باایالات متحده امریکا نیز برخورد داشته است. فوئنتس در سخنرانی‌ای در امریکا (که در کتاب **خودم با دیگران** آمده) به نکته‌ای اشاره می‌کند. ضمناً این را هم می‌دانیم که فوئنتس به اقتضای مأموریت دیپلماتیک پدرش در آمریکا، تا سنین ۱۳، ۱۴ سالگی در امریکا زندگی می‌کرد. باری در آن سخنرانی می‌گوید آنچه من در ایالات متحده می‌دیدم پیروزی بود، شکفتن و دقت بود. غیرممکن بود تصور کنم لوله‌ای خراب شود، برق قطع شود، تراموا به موقع حرکت نکند. همه چیز با نظم، دقت و در یک فضای دمکراتیک جریان داشت. من هم خوشحال بودم که در آنجا زندگی می‌کنم. نمی‌دانستم مکزیک چیست. وقتی پدرم راجع به مکزیک حرف می‌زد آنجا برایم همچون سرزمینی در قصه‌ها بود. اما زمانی رسید که فهمیدم مکزیکی‌ام؛ رئیس جمهور مکزیک، **کاردناس**، در ۱۹۳۸ اقدام به ملی کردن سرمایه‌های خارجیان کرد. همان وقت فهمیدم که من مکزیکی‌ام چون یکباره تمام نگاهها به من خصمانه شد. آنچنان تحت فشار قرار گرفتم که یکبار در سینما، هنگام نمایش فیلمی که مضمون ضدمکزیکی داشت، از جا بلند شدم و شروع کردم به دادن شعار «زنده باد مکزیک». بعدفوئنتس خطاب به امریکایی ها می‌گوید که شما می‌توانستید کشوری باشید که به آموزه‌های اصلی انقلابتان، یعنی دمکراسی و آزادی وفادار بمانید واین ایده‌ها را به کل منطقه بسط دهید. امامتأسفانه چنین نکردید. برخوردتان با ما برخورد برابر نبود. تاریخ هم گواه است که مثلاً مکزیک سه بار مورد تهاجم نظامی ایالات متحده واقع شده است. تگزاس را از آن جدا کردند. این نحوهٔ برخورد باعث شد همواره نسبت به امریکایی ها، در کل امریکای لاتین یک احساس منفی ایجادشود. البته انسانهای فرهیخته امریکای



لاتین هرگز این سابقه را دلیلی موجه برای خشونت علیه امریکا و نفی آن ندانستند. فوئنتس به آمریکایی ها می گوید من شما را ستایش می کنم، به خاطر فرهنگتان، به خاطر رشد عظیمی که ظرف ۲۰۰ سال داشتید، و به خاطر نویسندگان و آرمانهایتان. چنان که می بینید او طرف مقابل را نفی نمی کند و نگاهش به آنان نگاهی خصمانه نیست. اما می گوید شما باید واقعیت ما را بپذیرید، نمی توانید ما را بدل به دیگری کنید، ما مکزیکی هستیم. در کتاب **گرینگوی پیر** وقتی هریت وینسلو به امریکا برمی گردد، خبرنگاری از او سؤال می کند که دوشیزه وینسلو! آیا شما نمی خواهید مکزیک را برای دمکراسی حفظ کنید؟ او جواب می دهد: نه، فقط می خواهم مکزیک را بشناسم و با آن، چنان که هست زندگی کنم. ولی چنان که گفتم موضع آنان هرگز موضع نفی فواید امریکا برایشان نبوده. هر چه باشد بالاخره دو فرهنگ باید چندان به هم نزدیک شوند که اساساً تقابلی پیش آید. از این نزدیکی قطعاً نفعی نصیب امریکا شده. اما سکه روی دیگری هم دارد، یعنی طرف مقابل (کشورهایی مثل مکزیک) هم بهره ها برد، از جمله بهره ادبی. مثلاً بسیاری از نویسندگان امریکای لاتین به استادی **فاکنر** و تأثیری که او بر آنان گذارد معترفند. اما این تقابل طبعاً جنبه های دیگری هم داشته. آن جنبه ها که در کشورهای جهان سوم یا توسعه نیافته می بینیم در کشورهای امریکای لاتین هم مشهود است، حتی با شدتی بیشتر. مثلاً تقلیدهای کورکورانه از شیوهٔ زندگی امریکایی یا اروپایی، یا در عرصهٔ سیاست، گرایشهای ناروای بسیاری از دیکتاتورهایشان به ایالات متحده. بعداً **پورفیریو دیاس** که اصلاً سربازارتش است با این امریکایی ها می جنگد و به همین دلیل به ریاست جمهوری انتخاب می شود. اما او خود سی سال با دیکتاتوری پدرسالارانه حکومت می کند. دیکتاتوری او نیز تحت حمایت امریکاست. همه اینها در آغاز به خاطر ستیز با امریکا و به سبب حیثیتی که از این مبارزه کسب کردند بر سر کار می آیند ولی به مرور زمان همه آنها به مهره های امریکا بدل می شوند، مثل **باتیستا** در کوبا.

این درست است که فوئنتس، پاز و سایر متفکران امریکای لاتین بر هویت تأکید می کنند، اما این هویت، چیز سیالی است. یک چیز از پیش تعیین شدهٔ گذشته نگر خشک نیست. فوئنتس می گوید انقلاب مکزیک حرکتی بود برای رسیدن به هویت، اما این حرکتی است که هنوز ادامه دارد. یعنی ما در حال شدنیم پس خودکاوی هنوز پایان نیافته که اعلام کنیم ما چنینیم و دیگر هیچ. دیگر اینکه، چنان که گفتم، این جست وجوی هویت هرگز به معنای ستیز با هویت دیگری نیست، به معنای دشمن خو بودن یا دشمن بودن باغیر نیست. به همین دلیل است که در عین حال که نویسنده ای خود را مکزیکی می داند و در آثار خود از تمام عناصر بومی استفاده می کند، خود را شاگرد دیدرو و فاکنر هم می داند و از آنها هم بهره می گیرد. البته سیاستهای ایالات متحده باعث شده اینان بر هویت ملی خود تأکید کنند، ولی این تقابل مایهٔ رشدشان شده است.

○ شما تاکنون چندین کتاب از دو نویسنده بزرگ امریکای لاتین، کارلوس فوئنتس و ماریو بارگاس یوسا، ترجمه کرده اید. خوب است از شما بپرسیم که در نحوه اندیشه و ذهنیت یا در سبک نثر و روایت این دو چه ویژگیهایی می توان یافت؟

● اگر اجازه بدهید ابتدا راجع به فوئنتس صحبت کنم، بعد درباره یوسا. اصولاً نمی دانم تا چه حد می توان در مورد فوئنتس و دیگران از سبکی خاص سخن گفت. من یک نوع «سبک» خاص، به معنای فنی کلمه، در آثار او نمی بینم. اما اگر مقصود از «سبک» نوع نگاه او به جهان ونحوه رفتارش با زبان و زمان باشد، می توانم مختصری در این باره صحبت کنم.

شاید بتوان در کل آثار فوئنتس دو مضمون عمده را تشخیص داد: یکی «تاریخ» و «گذشته»، دیگری «رابطه فرهنگها». می توان گفت فوئنتس متفکری است که در باب سیر تمدن انسان بخصوص سیر تمدن غرب و دنیای جدید اندیشیده و طبعاً دریافتهایش را در همه رمان هایش منعکس کرده است. برای نمونه در رمان **پوست انداختن** چهار شخصیت وجود دارد: دو مکزیکی، یک لهستانی - آلمانی و یک زن یهودی امریکایی. ابعاد مختلف تمدن جدید غرب را می توان در این چهار شخصیت دید. ماجرای داستان، سفر این چهار نفر است به شهر چولولا، یکی از شهرهای باستانی مکزیک. زن یهودی که نامش الیزابت است همسر خاویر مرد مکزیکی است. و ایزابل، دختر مکزیکی، معشوقه فرانس مرد لهستانی - آلمانی است. در طول سفر، گذشته سه شخصیت تشریح می شود (نفر چهارم از آنجا که بسیار جوان است هنوز گذشته چندانی ندارد). به این ترتیب فوئنتس خواننده را به مکانهای مختلفی مثل مکزیک، ایالات متحده، پراگ، آلمان و یونان می برد و به نحوی جامع به هریک از این فرهنگها می پردازد. در عین حال نگاهش به این فرهنگها جدا جدا نیست و بینشان پیوند برقرار می کند. به نظر من دغدغه اصلی در این کتاب، پیگیری مسیری است که تاریخ غرب از آغاز قرن بیستم تا بعد از جنگ پیموده. زمان وقوع داستان دهه شصت است. فی المثل وقتی در کتاب از پراگ سخن به میان می آید، در کنار توصیفی بسیار زیبا از شهر پراگ و از موسیقی، گوشه ای از تاریخ هم برای خواننده روایت می شود. نوبت آلمان دوره نازی ها که می رسد بازشاهد تصویر و تحلیل مستوفایی از تاریخ آلمان هستیم. فوئنتس، شخصیتی است چند بعدی که اغلب فرهنگهای غرب را می شناسد و می تواند درباره آنها سخن بگوید. به همین دلیل دو موضوع تاریخ اروپا و غرب، و روابط فرهنگی در آثارش بسیار جلوه دارند. البته در زمینه نگاه به گذشته، اوج کار فوئنتس را در **زمین ما** می بینیم. او گذشته را نه واقعیتی تمام شده، بلکه عنصری همواره زنده می بیند. در **خودم با دیگران** می گوید: دیدرو ما را از شر دنیای خطی قرن هجدهم نجات داد. (در اینجا بخصوص به کتاب **ژاک قدری دیدرو** نظر دارد.) می گوید انسان از خاطره و آرزو تشکیل شده. بنابراین آدمی در آن واحد هم در گذشته زندگی می کند، هم در آینده. پس گذشته در ما حضور دارد، فراموش شده نیست. این دیدفلسفی در **زمین ما** به زیبایی بسط داده شده. شروع داستان **زمین ما** در پاریس ۱۹۹۹ است. بعد یکباره گذر می کند به اسپانیای دوره فیلیپ دوم و بعد به رم دوران «تیبریوس». در این میان فصلی در کتاب هست که همچون سفری زائرانه به دنیای جدید است. شخصیتهایی را در پاریس ۱۹۹۹ می بینید که هم در دوران فیلیپ و در اسپانیا حاضرند هم در دنیای جدید و بعد دوباره به پاریس ۱۹۹۹ برمی گردند. و خواننده دقیقاً حرکت این انسانها را جلوه گاه حرکت تاریخ و تمدن می بیند.

اما در مقوله ارتباط فرهنگها، فوئنتس در چند اثر خود به موضوع تقابل فرهنگها و پیوند بین آنها پرداخته است: در **گرینگوی پیر**، **خویشاوندان دور** و **نیرو در خویشاوندان دور** دو قهرمان داستان متعلق به دو خانواده اند. این دو خانواده که یکی مکزیکی است و دیگری فرانسوی، با یکدیگر خویشاوندند. فوئنتس در قالب رابطه این دو، رابطه فرهنگ فرانسه - اروپا را با فرهنگ مکزیک - امریکای لاتین بررسی می کند. در **گرینگوی پیر**، به نظر من عنصر اصلی تقابل یا تماس دو فرهنگ ایالات متحده و مکزیک است. گرینگوی پیر همه کتابهای راجع به مکزیک را خوانده، تصوری از انقلاب دارد، فرد پخته ای است، نویسنده است و... اما به محض اینکه وارد مکزیک می شود از همان ابتدا حس می کند وارد جایی شده که هیچ چیز از آن نمی داند. ژنرال، یکی از شخصیتهای رمان، تفسیر گرینگوی پیر از

آزادی و مالکیت را اصلاً قبول ندارد. تفسیر گرینگو زایده خرد پروتستان و نظام اقتصادی حاکم بر جهان در آغاز قرن بیستم است. به ژنرال آرویو می گوید مایملک خود را باید به کار بیندازی، سود ببری، یعنی چه که تو چند تاورقه پوسیده را نگهداشته ای و می گویی این مالکیت من است. زمانی که گرینگوی پیر آن اسناد را آتش می زند، درواقع با این کار هم می خواهد این نظم را نفی کند، و هم می خواهد بهانه ای به دست دهد تا او را بکشند، زیرا اصلاً برای مردن به آنجا رفته. در **گرینگوی پیر** مثلثی وجود دارد، یعنی مثلث «آریو، هریت وینسلو و گرینگو» که مثلثی از فرهنگهاست. دو ضلع آن امریکایی اند و ضلع سوم مکزیکی. به نظر من مضمون اصلی کتاب تعارض بین دو فرهنگ است که در نتیجه آن تعارضی در درون شخصیتهای کتاب به وجود می آید. **گرینگوی پیر** می گوید مامرزی درون خودمان داریم که گذشتن از آن مشکلترین کار است. شاید مقصودش گذشتن از حد فرهنگ خود و رسیدن به فرهنگ دیگری است.

در کتاب **درخت پر تقاله** فتح اسپانیا توسط ایتالیا و انتقال فرهنگ ایتالیایی به آن کشور، مضمون اصلی رمان است. در آنجا می بینیم فرهنگ ایتالیا وارد اسپانیا می شود، از اسپانیا به امریکای لاتین سفر می کند و بعد دوباره به اسپانیا و حتی به امریکا برمی گردد. همچنین، فوئنتس کتابی دارد به نام **آینه مدفون** (Buried Mirror) که در سراسر آن به بررسی رابطه فرهنگی جهان نو با دنیای کهن می پردازد.

○ این بخش از سخنان جنابعالی به مضمون و محتوای آثار فوئنتس مربوط می شود. اما آیا از نظر فن روایت هم می توان ویژگی ای در او یافت؟

○ حتماً می توان یافت. فوئنتس چند سرنخ به ما می دهد که از طریق آنها می توانیم کسانی را که بر شیوه نوشتن او تأثیر گذاشته اند بشناسیم. جدا از فرهنگ اسپانیا و چند شاعرش مثل **کودو**، دیدرو و فاکنر نیز بر او تأثیر بسیاری نهاده اند. درباره شیوه او می توان گفت که زبانش بسیار شاعرانه است. ظاهراً دیدش از دیگر نویسندگان امریکای لاتین شاعرانه تر است. یکی دیگر از خصوصیات نوشته های او غنا و گستردگی واژگان است. با استفاده از همین واژگان غنی است که اثری همچون **آئورا** به وجود می آید که همپای لطیفترین و زیباترین شعرهاست. اما از آن طرف در **زمین ما** گاهی زبان حماسی است.

○ ویژگی نحوه روایت او چیست؟

● فوئنتس، دقیقاً به این دلیل که سیر زمان راخطی نمی بیند، به این نتیجه رسیده که انسان در آن واحد در سه زمان زندگی می کند. از این رو در اغلب کارهایش آمیختگی زمانها به چشم می خورد. فی المثل در **زمین ما** سیر از اکنون به گذشته و از گذشته به آینده را می بینیم. یعنی در **زمین ما** که می توان گفت یک نوع سیر کامل در فرهنگ و تمدن غرب است، نویسنده سه زمان را در آن واحد به کار می برد، آن هم به صورتی که حتی در جایی گذشته را تغییر می دهد و این بسیار جالب توجه است. آنجا که ارناندو کورتس با آن قاطعیت به پیروزی می رسد و برای مکزیکی ها، تا دوره ای، به صورت خدا درمی آید، فوئنتس بخشی از **زمین ما** را به این «اگر» تاریخی اختصاص می دهد که اگر او واقعاً خدا بود چه می شد. درواقع روایت دیگری از تاریخ می دهد که رخ نداده ولی می توانست رخ دهد. در کنار این، خواننده را درست به آغاز قرن بیستم می برد. فاجعه ای در پاریس اتفاق افتاده و جهان از بین رفته، اما فقط دو انسان باقی مانده اند، یک زن و یک مرد. این دو از درون آب بیرون آمده اند، هردو جوان و پاک. در آخر کتاب این دو نفر با یکدیگر هماغوش می شوند و ناگهان تبدیل به یک نفر می شوند و انسان نوینی متولد می شود. در اینجا فضایی که فوئنتس ترسیم می کند فضای امید است، و شاید **زمین ما** خوشبینانه ترین اثر فوئنتس باشد.

چه در **زمین ما** و چه در **پوست انداختن**، سیر انسان در زمان با تداخل زمانها همراه است. مرزبندی مشخصی نمی توان کرد که آیا این شخص که اکنون حرکت کرده در اسپانیا خواهد بود یا یکباره به رم دوره تیبریوس می رود. کل وقایع داستان **پوست انداختن** در سفری دوروزه اتفاق می افتد. اما در گذشته، در اینجا و در اکنون جاری است. گفت وگوی بیست سال پیش زن و شوهر، در آغاز زندگی مشترکشان، در اکنون روایت می شود. گاه دشوار است تشخیص دهیم که آیا این گفت وگو متعلق به بیست سال پیش است یا نه. در کار فوئنتس این تداخل زمانی وشکستن زمان و زبان هست. البته نه به شیوهٔ یوسادر **گفتگو در کاتدرال**. او شیوهٔ خودش را دارد. به **آئورا** هم می توان از این زاویه نگاه کرد. **آئورا** درواقع یک قطعه از گذشته است و در آن فیلیپه مونترو که در اکنون زندگی می کند تبدیل می شود به ژنرال لیورنتهٔ دورهٔ ماکسیمیلیان. یک تفسیر داستان این است که اصولاً این شخصیتها، اشخاص تاریخی هم هستند. پیرزن داستان، کارلوتا، همسر ماکسیمیلیان امپراتور مکزیک است که تبرباران می شود. کارلوتا شاهزاده ای بودکه در پانزده سالگی به عقد ماکسیمیلیان درآمد و بعد از تبرباران شدن همسرش به اروپا برده شد و تا ۱۹۲۷، زمان مرگش، در اروپا زندگی کرد. در اینجا سینیوریتا کونسولو می تواند تجسم او باشد.

○ ممکن است چند کلمه ای دربارهٔ مضمون آئورا صحبت کنید.

● **آئورا** درواقع کتاب تمناست. این زن همه نیروی خود را جمع کرده تا توهمی به اسم آئورا به وجود آورد. آئورا وجود خارجی ندارد (در آخر کتاب می بینیم موجودی به نام آئورا در کار نیست). ولی این آرزو چنان به یقین بدل شده که انگار موجودی در عالم خارج واقعاً تجسم پیدامی کند. راوی داستان هم که معلم تاریخ است انگار خودش تاریخ است؛ دریک لحظه که به عکس لیورنته نگاه می کند می بیند او خودش است و بیهوده نیست که این شخص باید خاطرات او را بازنویسی کند چرا که انگار خاطرات خودش است. می بینیم این شخص به لیورنته و آئورا به پیرزن تبدیل می شود. فوئنتس در مقالهٔ «چگونه یکی از کتابهایم را نوشتم» می گوید: چیزهایی که **آئورا** را در دامن پروردند اینها بودند: **پی پی یک پوشکین، یادداشتهای اسپرن هنری جیمز، آرزوهای بزرگ چارلز دیکنز** و فیلم «داستان ماه پنهان» فیلمساز ژاپنی **میزوگوچی**. ببینید چه عواملی در کنار هم قرار می گیرند تا داستانی بیافرینند که کاملاً رنگ مکزیک دارد. اینها نشانگر سطح فرهیختگی این مرد است. استفاده ای که او در آثارش از فرهنگ جهان می کند شاید هیچ کس نکرده باشد. در هرکتاب او می توان تصویری زیبا از یک گوشهٔ فرهنگ جهان (غیر از مکزیک) دید. اما چنان که گفتم بر هویت هم تأکید می کند؛ هویت در حال شدن.

کتاب دیگری که می شود از این نظر به آن اشاره کرد **نبرد** است. در این کتاب فوئنتس به مقوله انقلاب در چند کشور امریکای لاتین می پردازد. شما در این سیر و سفر او جدا از انقلاب، سیر فرهنگ را می بینید، فی المثل تقابل جوانان آزادیخواه و شیفتهٔ لیبرالیسم فرانسه را می بینید با پدرانشان که در دورهٔ خودشان استقلال طلب بودند اما آماده پذیرش افکار جدید نیستند و هنوز دید سنتی بر ایشان حاکم است. اما به نظر فوئنتس باید از این سنت عبور کرد. وی می گوید: «مدرن بودن، قربانی کردن گذشته در پای نو نیست، بلکه پاسداشت، مقایسه و به یادآوردن ارزشهایی است که آفریده ایم و مدرن کردن این ارزشها، بدان گونه که ارزش مدرن را از دست ندهیم.» او همواره سنت را به عنوان چیزی می بیند که حضور دارد. هرگز نفی سنت نمی کند. فرا گذشتن از سنت یا نو کردن سنت، بیشتر مدنظر اوست.

○ اگر موافق هستید برویم سراغ یوسا.

● حتماً. یکی از عناصر مهم در کارهای یوسا توجه فراوان به پدیدهٔ خشونت است. گویا این یادگار دوره نوجوانی اوست. زیرا پدرش مدتی اورا به یک مدرسهٔ نظامی به اسم لئونسیو پرادو می فرستد و یوسا در تمام سالهایی که آنجا بوده گویی تمام خشونت آن مدرسهٔ نظامی را در خودجذب می کند. اولین کتاب او که خیلی مورداستقبال قرار می گیرد **شهر و سگهاست** (در ایران با عنوان **عصر قهرمان** ترجمه شده است). این کتاب درواقع بیانیه ای ضد خشونت و ضدنظامی گری است. گویی او از همان آغاز موضع خود را مشخص می کند. با اینکه این کتاب را در بیست و چند سالگی نوشته است و پختگی آثار دیگر او را ندارد، در نشان دادن خشونت کتابی قوی است. وقتی این کتاب منتشر می شود، مدرسه نظامی مذکور تعدادی از نسخه های آن را جمع می کند و می سوزاند. یوسا یکی از سیاسی ترین نویسندگان امریکای لاتین است که به نحوی بسیار خلاقانه از زبان استفاده می کند. منتقدی می گوید یوسا زبان جدیدی نیاورد، اما چنان از زبان بهره گرفت که تا حال سابقه نداشته است. **گفتگو در کاتدرال** مصداق بارز این سخن است. **گفتگو در کاتدرال** جهانی است بنا شده برکلمات. بعد ادبی و بعد کلامی این داستان به قدری قوی است که وقتی مشغول ترجمه بودم گاهی برای گزینش یک واژه ناچار می شدم مدتها بیندیشم. سایه های معنایی کلمات را باید می سنجیدم. زیرا چنان که می دانید گاهی کلمات به اندازه یک قهرمان نقش دارند. **گفتگو در کاتدرال** آیینهٔ تمام نمای دغدغه های این فرد است؛ خشونت سیاسی موجود در امریکای لاتین، نرینه سالاری این جوامع، دخالت قدرت خارجی و از همه مهمتر نمایاندن این واقعیت که در جامعه ای فلک زده، تحت ستم و تحمیق شده، آدمی راه فرار ندارد. یعنی زندگی «زوالیتا» واقعاً فاجعهٔ پر و است. و می بینیم هیچ کس نیست که از این دامچاله قرار کند؛ رئیس جمهورش به اندازهٔ روسپی اش فلکزده است. این مضمونی است که یوسا در بسیاری از کارهایش به آن می پردازد.

یک نکتهٔ درخور توجه دربارهٔ یوسا این است که اغلب کتابهایش بازپردازی بخشی اززندگی خود اوست. برای نمونه او در ایام نوجوانی مدتها در شهری به نام پیورا زندگی می کرده. یکی از کتابهایش با عنوان **خانهٔ سبز** دربارهٔ روسپی خانه ای است در حاشیهٔ این شهر.

میزان خشونتی که در این کتاب هست گاهی خواننده را به این فکر می اندازد که شاید نویسنده اش بیمار است. در حالی که هیچ اغراقی در کار نیست. در یکی از آخرین کتابهایش چه کسی پالومینو مولرو را کشت؟ که داستانی به ظاهر پلیسی دارد، باز خشونت را تا حد بیمارگونه ای وارد کار می کند.

یکی دیگر از درونمایه های آثار او دیکتاتوری است. او به تفسیر دیکتاتوری و جباریت رو می آورد و به این پرسش می پردازد که تا به حال فرار از جباریت و دیکتاتوری با تکیه بر کدام آموزه ها عملی شده است. او در دو سه کارش جنبش چریکی را صریحاً نقد می کند. در کتاب **زندگی واقعی آلخاندرو مایتا**، حرف اصلی اش این است که خشونت، خشونت دیگری را آفریده. بنابراین هیچ راه خشنی نمی تواند انسان را از ورطه ای که در آن است نجات دهد. یا در کتاب **مرگ در آند** نگاهی دارد به چریکهای «راه درخشان» و نشان می دهد خشونت حکومت این چریکها را به جایی رسانده که دقیقاً همپای خشونت دولتی خشونت می ورزند. هیچ فرقی بینشان نیست. یوسا روی هر دوی اینها خط بطلان می کشد. در **جنگ آخر زمان**، گذشته از اینکه کل داستان اثر شگفت انگیزی است، جدا از رودررویی دو دنیای قدیم و جدید از جمله این نکته را می توان یافت که آیا ساختن بهشتی در ذهن و بعد در عمل، بر مبنای آموزه های کهن، مقدور است و آیا آن جهان که کنسولیرو می خواهد در کانودوس بسازد می تواند دردرازمدت دوام بیاورد. خوانندهٔ این کتاب از خشونتی که مشاهده می کند گاه دچار تعجب وحتی بیزاری می شود. با این حال نسبت به این جامعه احساس همدلی هم پیدا می کند زیرا اغلب افرادی که به کانودوس رفتند محروم وستمدیده اند. به همین دلیل خواننده در بن ضمیرش بدش نمی آید اینها بمانند و پیروز شوند. اما یوسا در این کتاب نشان می دهد که اگر اینها بمانند چه حاصل خواهد شد. آیا این صرفاً کافی است که من درون حلقه، برادری و اخوتی بدوی داشته باشم اما با بیرون چنین پرخاشگرانه و چشم بسته رفتار کنم. این امر در کتاب **جنگ آخر زمان** شکل مسیحایی ندارد، منتقم و خشن است، انگار مسیحی است که از درون خشونت قرن بیستم برخاسته. گاهی شباهتهایی به مسیح پیدا می کند؛ آن حواریون، آن کاتب که خواننده را به یاد متی می اندازد و آن زن بدکار که تصویر مریم مجدلیه را به ذهن می آورد. اما این مسیح، مسیح هولناکی است، مسیح منتقم خشنی است که آماده است برای رسیدن به آرمانش همه چیز را نابود کند. این کتاب پایان یک توهم بزرگ را اعلام می کند.

مضمون رایج دیگر در آثار یوسا، نقض شرربار اوست علیه اندیشهٔ نظامی گری. وی کتابی دارد به نام **سروان پانتوخا و خدمات ویژه**. اولاً این کار از نظر سبک شاهکار است. داستان راوی ندارد و موضوع آن در قالب گزارشها و نامه هایی با زبان و اصطلاحات ارتشی بیان می شود. خواننده فکر می کند این کتاب نوشته یک فرد نظامی است. ما اینجا یک زبان نظامی، تعدادی واژه و اصطلاحات مشخص نظامی داریم. اما فکر کنید که این زبان را بتوان در ... به کار برد. یوسا در این کتاب از نظر زبانی غوغا می کند. این کتاب طنزی بسیار قوی دارد. ماجرایش بسیار جالب است. به ستاد ارتش در لیما خبر می دهند که در شهری در کنار آمازون، سربازها برای زنان شهر مشکل ایجاد می کنند. شهر ناامن شده وژنرال ها در ستاد دائم در این اندیشه اند که چه کنند. بالاخره یک سروان «پانتوخا»یی پیدا می کنند که تمام وجودش ارتش است، یعنی عاشق ارتش و بسیار وظیفه شناس است. مأموریت شگفتی به او می دهند. او مأمور می شود به آن منطقه برود و جایی برای سربازان فراهم کند تا آنها پس از آن برای زنان مردم مزاحمت ایجاد نکنند. او انگار که مقدس ترین وظیفهٔ عالم را بر عهده اش گذاشته باشند، در این شهر سخت کوشانه دست به فعالیت می زند. ابتدا با چند زن «اهل خبره» مصاحبه و از میان آنها کسانی را انتخاب می کند. بعد ستاد خود را تشکیل می دهد. پس از آن، نامه هایی به مرکز می نویسد و قدم به قدم پیشرفت کارش را گزارش می کند: مثلاً الان ده تا نیرو به دست آوردیم، این نیروها به این شکل اعزام شدند و... بعد کار را گسترش می دهد. اتفاقاً خیلی هم هشیارانه عمل می کند، آن چنان که همهٔ خانمهای آنجا، وقتی می بینند او تا این حد فعال است به خدمت او در می آیند. برای ارسال نیرو هواپیما و کشتی می گیرد. و خلاصه بازار همه را کساد می کند. بعد نامه هایش را با لحنی پرافتخار، و البته تماماً با اصطلاحات ارتشی می نویسد. از یک طرف صدای کشیش ارتش درمی آید که ارتش را چه به این کارها. ولی سروان بی اعتنا به دیگران به جلو می رود. ارتشیان هم انگار دور از دستشان در رفته و کاری نمی توانند بکنند. در این میان رابطهٔ او با زن خود بسیار جالب توجه است. همسرش زنی ساده و عاشق شوهر خود است و نمی داند که شویش در چه کار است. بالاخره این سروان به دلایلی با مردی که گزارشگر رادیو است درمی افتد و این گزارشگر قضیه را فاش می کند.

نمونهٔ دیگری که نشانگر تسلط زبانی یوساست کتابی است به نام **در ستایش نامادری**. این یک کتاب اروتیک است دربارهٔ ماجرای عشق پسری ۱۴ ساله به نامادریش. در این کتاب او سه یا چهار تابلو را تفسیر می کند. یکی از آنها مربوط به داستان کرسوس پادشاه لیدیاست. کرسوس زن زیبایی داشت که او را عریان به وزیرش نشان داد و بعد وزیر را کشت که قضیه را فاش نکند. یوسا در اینجا زیباترین زبانی را که با آن می توان رابطهٔ اروتیک را بیان کرد، خلق می کند. هر کتاب او یک تجربهٔ زبانی جدید است.

○ در گفتگو در کاتدرال هم با اشکال زبانی خاص طبقات و اقشار مختلف اجتماعی مواجهیم؟

● بله. خودش می گوید: شاید هیچ وقت نتوانم تجربهٔ **گفتگو در کاتدرال** را تکرار کنم.

○ مثل اینکه در اینجا کتاب مدتی پس از انتشار توقیف شد؟

● بله. این کتاب در سال ۱۳۷۱ در مشهد منتشر شد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و کم کم داشت جای خود را باز می کردکه مسألهٔ توقیفش پیش آمد. یعنی حق توزیع راازناشر سلب کردند. بعد آمدند و فیلم و زینک آن راهم بردند.

○ آیادلیل مشخصی برای این کار ذکر شد؟

● متأسفانه خیلی کلی گفتند که این کتاب مغایر با اخلاق است. سال گذشته که فضای جدیدی به وجود آمد و وزارت ارشاد با حسن نیت بیشتری به امر انتشار کتاب نظر کرد، نامه‌ای به وزارت ارشاد نوشتم و تقاضا کردم کتاب بررسی شود. در آن نامه ذکر کردم این کتاب به قیمتهای گزاف به فروش رفته و عملاً آنچه حاصل شده این است که عده‌ای از ممنوعیت انتشار آن سوءاستفاده کرده‌اند. امیدوارم کاربررسی این کتاب زودتر به نتیجه برسد و بتوانیم آن را منتشر کنیم.

○ بپردیم بر سر نحوهٔ روایت در این کتاب.

● در مقدمهٔ کوتاهی که بر این کتاب نوشتم،ابتدا مقداری دربارهٔ یوسا صحبت کردم و بعد به این بحث اشاره کوتاهی کردم که خواننده گویی دراینجا با آینه‌ای چندضلعی روبه روست که درهریک از این اضلاع، بخشی از واقعیت را می بیند.در اینجا خوب است کمی درباره «واقعیت»توضیح دهم. در مورد «واقعیت» تا چندی پیش نظر این بود که «واقعیت» آن چیزی است که اکنون در اینجا می گذرد. یعنی فی المثل عبدالله کوثری این است که اکنون اینجاست و مشغول صحبت است. زمان واقعگرا زمانی دانسته می شد که اگرواقعیت را وصف می کند باید نظم زمان و مکان راحفظ کند. به‌نحوی منظم درباره اینجا و اکنون وسپس فی المثل در فصلی دیگر درباره گذشتهٔ مثلاًکوثری سخن بگوید.

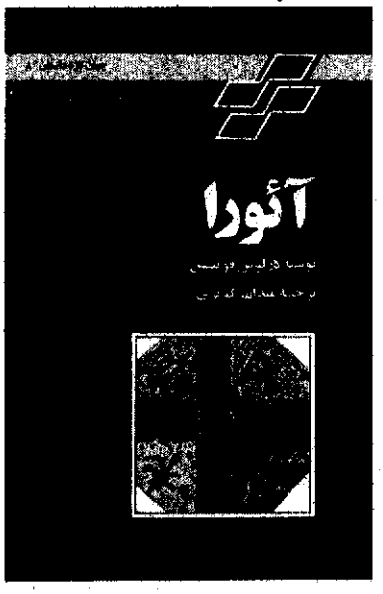
اما از اوایل قرن بیستم به بعد در ادبیات، این نگاه به واقعیت کم کم تغییر می کند. یعنی واقعیت دیگر محدود به زمان و مکان مشخص نمی شود.عبدالله کوثری اینجا نشسته و مشغول حرف زدن است، اما در ذهن خود به مادرش می اندیشد.اندیشیدن به مادر بخشی از واقعیت اوست،تکلیف آن چه می شود؟ آیا برای توصیف واقعیت عبدالله کوثری نباید آن بخش از او راهم مطرح کرد؟ آیا آن روشی که تااوایل قرن بیستم رواج داشت، بخشی از واقعیت را نمی پوشاند؟ پاسخ به سؤال اخیر مثبت است، یعنی من صرفاً آن چیزی نیستم که الان می نمایم. من دهها اندیشه دیگر هم دارم. پس محتویات ذهن من هم می تواند جزئی از موضوع روایت باشد. یوسا در **گفتگو در کاتدرال** این شیوه را به کار می برد. درگفت وگوی بین دو نفر کسی از دیگری سؤالی می پرسد. ولی خواننده به جای آنکه با جواب مربوطه مواجه شود بلافاصله سخنان کسی دیگررا می خواند که در جایی دیگر خطاب به کسی دیگر ادا شده است.

○ یعنی «واقعیت» تکثیر می شود و توسعه می یابد؟

● بله، به این ترتیب واقعیت پیچیده ترمی شود. زمان خطی، مکان خطی، اندیشه خطی شکسته می شود. وابعاد پیچیدهٔ واقعیت پا به عرصه می گذارد. این دستاورد بسیار مهمی است.

○ او به این ترتیب حق پیچیدگی «واقعیت» را که در فلسفه جدید هم بر آن بسیار تأکید می شود ادا می کند.

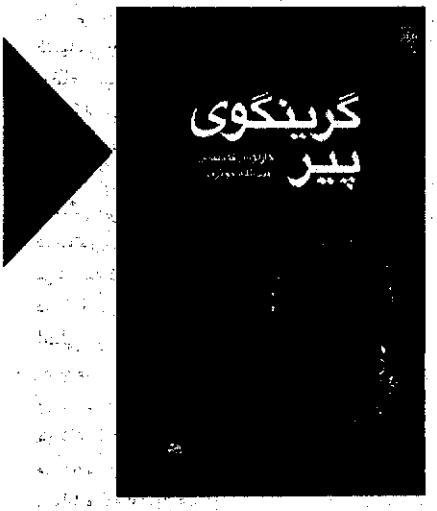
●بله، ساده نبودن انسان و جهان را نمایش می دهد. خواننده در این کتاب همواره با علامت سؤال



روبه روست؛ بالاخره چه می شود؟ اصلاًقضیه چه بود؟ هیچ چیز نیست که قطعیت داشته باشد؛ جز آن فرجام که آخر داستان است وخواننده می بیند که کل رمان، نمایش دامچاله است. اما هریک از شخصیتهای داستان یک کلاف درهم پیچیده شگفت آور است. هیچ یک ساده نیستند.

○ به نظر می رسد که گفتگو در کاتدرال درچند سطح روایت می شود، اما این سطوح مجزا از یکدیگر نیستند، در هم تنیده و به هم پیچیده‌اند. روابط، شخصیتها و حوادث توصیف می شوند، اما ناتمام می مانند و در نیمه‌راه توصیف یکباره تونلی باز می شود به بخشی دیگر از زندگی شخصیتهای دیگر و بعد دوباره باز گشت. چیزی شبیه مونتاژ موازی درفیلم سازی. اما در نهایت همه این رشته‌های موازی در طول داستان و بالاخره در پایان داستان به‌هم ربط می یابند و قطعات پازل جورمی شود و تصویری لانگ شات از کل زندگی جامعه نمایان می شود.

● با شما موافقم در اثر دیگر یوسا زندگی واقعی آلخاندرومایتا، شخصیت اصلی از چنددیدگاه دیده می شود: از دیدگاه کسی که درنوجوانی او را می شناخته، از دیدگاه کسی که با اوهمفکر و هم حزب بوده و از دیدگاه خاله‌اش. هیچ یک از این دیدگاهها هم به یکدیگر شباهت ندارند. خود نویسنده ادعا می کند من با اوهمکلاس بودم و حالا می خواهد ببیند او که بود. مایتا در یک حرکت چریکیِ بسیار خام شرکت می کند. این حرکت یک روزه شکست می خورد. او آرمان خواه محض است. تروتسکیستی است که با کمک چند نفر حزبی درست می کند (از نوع حزبها و گروههایی که در امریکای لاتین رایج است) و روزنامه‌ای هم دارد. بعد می خواهد بایک نفر (یک افسر جوان) انقلابی را آغاز کند. خواننده حتی پس از مطالعه بخشهای عمده‌ای ازکتاب درنمی یابد که کدام یک دیگری را به این راه کشیده است، آلخاندرومایتا یا آن افسر جوان. تصوری که خواننده می‌پروراند طی قرائت داستان و در مرحله‌ای دیگر به هم می ریزد. بالاخره هویت این آلخاندرومایتا چیست؟ یکی می گوید او همجنس باز است. دیگری می گوید مرد بسیار خوبی است. بالاخره نویسنده می رود و خودمایتا را پیدا می کند. در اینجا می بینید نویسنده



به شما دروغ گفته، چون به مایتا می گوید من دردانشانم تو را دوست خودم جا زدم، ولی ما که همدیگر را نمی شناسیم. یعنی دائم تصویرواقعیت رنگ می بازد و شما نمی‌دانید مایتاکیست. آنچه خود مایتا از خودش می گوید آن هم واقعی نیست؛ زیرا شما دیگر به گفته‌های نویسنده اطمینان ندارید. و این پرسش همچنان باقی می ماند: آلخاندرومایتا که بود؟

چنین مضمونی را در آثار فوئنتس هم می بینیم. در رمان **پوست انداختن** وقایع شکلشان راتغییر می دهند. بخش عمده کتاب شرح خاطرات زن و شوهری است که کنار هم نشسته‌اند. وقایع در یونان می گذرد. فوئنتس سراغ اساطیر یونان می رود. اتفاقاً این بخش، بخش بسیار زیبای داستان است. خواننده مطمئن می شود داستان در یونان اتفاق افتاده. اما بعد این توهم پیش می آید که اینها اصلاً در مکزیکند. ازسوی دیگر، داستان راوی‌ای دارد که شمای خواننده نمی‌شناسیدش، اما با او تنها از طریق خطاب به زنها آشنا می شوید.

فوئنتس درباره **پوست انداختن** سخن خوبی دارد، می گوید: این رمانی است دربارهٔ رمان دربارهٔ رمان دربارهٔ رمان دربارهٔ رمان. می گوید من خواستم به داستان (fiction) محض برسم. خواننده به هیچ چیز نباید اعتماد کند. ابعاداین شخصیتی که در چهار صد صفحه ساخته می شود با سخن راوی تماماً معلق می شود. خودآفرینندهٔ این داستان یکباره تحت‌تأثیر و منقاد یک مشت هیپی می شود. بعد هیپی ها می آیند او و این شخصیتها را محاکمه می کنند. اینجا ابعاد تازه‌ای از این شخصیتها رو می شود و شما بازدچار حیرت می شوید. همه اینها بر این موضوع دلالت می کند که واقعیت پیچیده است. بنابراین داوری و حکم دشوار است. یک نکتهٔ اخلاقی هم در میان می آید: اگر معلوم نباشد که مایتا که بودآیا می توان محکومش کرد؟ درباره او ازدیدگاههای مختلف به آرای مختلف می توان رسید.

○ رمانی مثل گفتگو در کاتدرال از دو جهت ما را به یاد رمان‌های ناتورالیستی می اندازد. یکی از جهت نمایش جنبه‌های مشمئز کننده و مهوع زندگی و دوم دقت میگروسکوپی در مشاهده و عرضهٔ امور به خواننده. اما نکته مهم این است که با همهٔ این احوال،

خودم با دیگران

کارلوس فوئنتس

این رمان را نمی توان ناتورالیستی دانست. زیرا در آن نوع رمان (مثلاً در آثار امیل زولا) زمین زیر پای نویسنده و خواننده محکم است و یقینی در میان است. در مرحلهٔ بعد، رمان در تکامل خود، گرچه آن آرمان تقرب به حقیقت و نمایاندن واقعیت را حفظ می کند، واقعیت را واضح و واجد مرزهای شسته رفته نمی بیند. زاویه ها و دریچه های دیدارمان با واقعیت تکثیر می شوند و ما می مانیم و پرسشهای بزرگ. حال اگر توجه کنیم می بینیم در زمان رمان های ناتورالیستی، در عرصهٔ معرفت شناسی نیز غلبه با فلسفهٔ پوزیتیویسم بود؛ فلسفه ای که در آن گمان می شد با روش علمی می توان به احکام قطعی، کلی و بی چون و چرا درباره واقعیت رسید و حقایق را آشکار کرد. چنان که پیداست این فلسفه و آن شیوه رمان نویسی با هم تناسب دارند. اما بینیم از لحاظ فلسفی، اکنون وضع از چه قرار است. الان، زمانهٔ رئالیسم انتقادی است، یعنی زمانهٔ واقعگرایی محتاطانه. مطابق این دیدگاه، درباره واقعیت تنها می توان به حدس و گمان پرداخت. حدسها هم بسته به زاویه نگاه افراد می تواند متفاوت باشد. دیگر اینکه هر حکمی را طبعاً باید در معرض آزمون و انتقاد دائم قرار داد و یقین، قطعیت و وضوح متاعی است نایاب یا اقلاً کمیاب. اینجا چنان که می بینیم پیچیدگی نسبت ما با واقعیت مطرح است. شاید بتوان ردپای این تناسب را در زمینه های دیگر از جمله شکل و محتوای شعر هم یافت. وجود چنین تناسبی بین رمان، فلسفه و احیاناً سایر عرصه های یک عصر مؤید نظر آن فیلسوف است که همه این فرآورده های ذهن بشر را آینه ای می دید باز تابنده مذاق فکری یک عصر.

● حرفهای شما مرا به یاد سخنی از اراسموس انداخت. اراسموس در کتاب درستایش دیوانگی از زبان عقل می گوید: نگذارید من مطلق شوم، من را گرفتار فاجعه نکنید. یعنی حتی عقل را هم نباید مطلق کرد. دوره ای فرارسیده است که در آن به همه چیز با تردید نظر می شود. همهٔ دانسته های ما از خصیصه قطعیت و یقین تهی می شود. سروانتس نیز گویا مدتها شاگرد یک شخص اراسمیست بود. دن کیشوت در واقع، شکستن توهمات یقین نماست. فوئنتس در مقالهٔ «دن کیشوت و نقد خواندن» می گوید دن کیشوت اسیر خوانده های خودش است. هر چیز را خوانده باور کرده و می خواهد جهان را با خوانده های خود تطبیق دهد که طبعاً کارش به شکست می انجامد. آن هم جهانی که بعد از کتاب کوپرنیک، نگاهش به کائنات در حال تغییر است. رمان هم در واقع به شکلی طبیعی، و نه هوسکارانه و تفننی، در همین زمان باید به وجود آید. رمان با رمانس و داستان پهلوانی تفاوت دارد و متعلق به دوره ای است که در آن اعتقاداتی که یقینی بودند سست شدند. لذا رمان از ابتدا «یقین» را زیر سؤال می برد. مهمترین تفاوت مثلا "دن کیشوت با داستان سلحشوری آمادیسه این است که در آنجا خواننده همواره با یقین مطلق روبه روست، اما در دن کیشوت از یقین خبری نیست. پهلوانی در کار نیست. آن زن که محبوبهٔ دن کیشوت است موجودی است در ذهن او، وگرنه در واقع او زن زمخت دهاتی ای بیش نیست. همه این را می بینند و می دانند جز او. رمان جز در این مرحله از فکر انسان نمی توانست به وجود آید. رمان در آغاز وسیله و محملی است برای شکستن آن وهم و برای بیان جهانی که بعد از آن وهم به وجود می آید. فوئنتس سخن نغزی دارد، او می گوید: به نظر من دنیای جدید زمانی شروع شد که دن کیشوت لامانچا از دهکدهٔ خودش بیرون آمد، پا به جهان گذاشت و دید جهان آن چنان نیست که او می پنداشت.

○ چنان که مستحضرید در میان برخی اهل ادب این رأی رواج دارد که ورود ادبیات به حوزهٔ موضوعات سیاسی به ادبیات آسیب می زند، حال آنکه می بینیم کسانی از قبیل بارگاس یوسا در عین روی آوردن به موضوعات سیاسی و جذب و هضم آن در آثار ادبی شان، در مقام یک هنرمند نیز رمان نویسان ممتازی محسوب می شوند، یعنی در ادبیات امریکای لاتین نمونه های موفقی از توجه عمیق به سیاست را می توان دید که آثار هنری درجه یکی نیز به شمار می آیند. نظر شما چیست؟

● در کشور ما بخشی از این بحثها ناشی از دلزدگی از گرایش افراطی به شعر و رمان سیاسی بود. این واکنش البته تا حدی منطقی است. هفده هیجده ساله که بودم شعری عاشقانه سروده بودم و آن را در جایی می خواندم. یکی از بزرگان که خیلی برایشان احترام قائل بودم به من تشر زد که: آقا! الان چه وقت شعر عاشقانه است. مردم دارند از گرسنگی می میرند، شما مگر اهل این جامعه نیستید.

○ یعنی همان مضمون شعر سایه، «دیر ست، گالیا! هنگام بوسه و غزل عاشقانه نیست- هر چیز رنگ آتش و خون دارد این زمان.»

● بله درست است. ببینید در اینجا انسان سیاسی از انسانی که عاشق است جدا می شود. به معشوقش می گوید: فعلاً با من کاری نداشته باش، من بروم. بعد از اینکه پرولتاریا پیروز شد، می آیم و عاشقت می شوم و با هم زندگی می کنیم. این حاصل آن نگاه یک بعدی به انسان بود که در آن سالها رواج داشت. پس این واکنش تا حدی نتیجهٔ آن زیاده روی و اغراق در توجه به سیاست بود.

اما فکر می کنم اصولاً ادبیات مدرن از اول بانوعی تعهد اجتماعی همراه بوده است من معتقدم که نویسنده و شاعر تنها به یک چیز تعهد دارد، به خودش. به این معنا که باید صادق باشد و آنچه را می بیند بگوید. ولی این هم هست که ادبیات جدید از آغاز با نگاهی اجتماعی همراه بوده است. دن کیشوت، جدا از هر چیز، یکی از گزنده ترین انتقادات از جامعه و زمانه خودش است. در قرن نوزدهم بالزاک را داریم که یک دوره خواندن آثارش بیش از تمام کتابهای تاریخ وروانشناسی آن دوره به خواننده بینش می دهد. همچنین است آثار زولا، فلوبر، تولستوی و داستایوسکی.

بنابراین تعهد اجتماعی و حتی سیاسی امر جدیدی در ادبیات نیست. دلیلش هم یک چیز است و آن اینکه رمان دربارهٔ زندگی است. زندگی همهٔ اینها را در خود دارد. به نظر من اگر بگوییم نباید سخنی از عشق در رمان بیاید، همان قدر ساده دلی است که بگوییم نباید در رمان به مسائل اجتماعی اشاره کرد. آنچه مهم است نحوهٔ پرداخت اثر است. اگر فرد، هنرمند باشد از پس این کار برخواهد آمد. شعر امریکای لاتین را ببینید. در امریکای لاتین دو شاعر بزرگ داریم: نرودا و پاز. شعر نرودا که گاهی اصلاً سیاسی محض است: در عین حال گاه در کنار آن زیباترین عاشقانه ها را هم دارد. گاه عاشقانه اش هم سیاسی می شود. پاز هم همین طور است، گرچه نه به اندازهٔ نرودا.

در مملکت خودمان تا همین حالا، هم رمان و شعر اجتماعی خوب داشتیم و هم رمان و شعر اجتماعی بد. مثلاً کتابی مثل چشمهایش که شاید اولین نمونه این رمان هم باشد هنوز به نظر من بعد از گذشت سه نسل، خواندنی است. پیشتر که بیاییم به شعر نیما می رسیم. بخشی از شعر نیما از سالمترین و زیباترین نمونه های شعر اجتماعی است. و از همه مهمتر شاملوست. به نظر من اگر کسی تاریخ سی چهل سال اخیر این مملکت را نداند و فقط شعر شاملو را بخواند تمام تب و تابهای هر دهه را می تواند در اشعار او پیدا کند. اما اینها به شعریت شعر شاملو لطمه نزده. بعضی از اشعار او شاید از این بابت لطمه دیده باشند، ولی کلیتشان واجد ارزش شعری است. یا شازده احتجاب که در عین آنکه بار اجتماعی

زیادی دارد هیچ چیز زنده‌ای در آن نیست که خواننده را برماند. رمان زندگی است؛ شعر زندگی است. حال وقتی که زندگی سیاسی باشد، به طور طبیعی در اثر ادبی بروز می‌کند. آنچه مهم است این است که نویسنده، سیاست را درونی کرده باشد.

○ جناب آقای کوثری خوب است قدری هم به مقولهٔ زبان در عرصهٔ ترجمه بپردازیم. چنان که پیداست جنابعالی ابا ندارید از اینکه از مفردات، ترکیبات و احیانا نحو نظم و نثر کلاسیک فارسی در ترجمه متن مدرن استفاده کنید، فی المثل ترکیبی از حافظ را در متنی از فوئنتس بیاورید. چه ضرورتی برای این کار احساس می‌کنید؟ اساساً قدری درباره تجربه‌هایتان در کار برگرداندن متن مبدأ به زبان فارسی صحبت کنید.

● من فکر می‌کنم هر کدام از ما که چیزی می‌نویسیم به همان اندازه که در مقابل مضمون نوشته‌مان مسئولیم در مقابل زبان هم مسئولیم. وظیفهٔ هر نویسنده و مترجم، غنا بخشیدن به زبان است. یک وجه از کار غنا بخشیدن به عرصه آوردن واژه یا تعبیر جدید است. این کاری است که شعرای بزرگ ما کرده‌اند. حافظ لغت «رند» را که در زبان بیهقی به معنی اوباش! مردم غوغا و بی سروپاست، می‌گیرد و بار معنایی نوینی به آن می‌دهد. این مفهوم سازی است. در ادبیات امروز هم این کار را می‌کنند. یکی از جنبه‌های خوب و موفق رمان **کلیدر** راه دادن بسیار از واژه‌های بومی خراسان به زبان ادبی است که بسیاری از اصطلاحاتش، به نظر من، وارد زبان شده است.

پس یک بخش کار این است که من مفهوم بسازم یا واژه تازه‌ای را رواج دهم (مثلاً از لهجه‌ای آن را وارد زبان رسمی کنم). بخش دیگر هم این است که واژه‌ها و تعابیری را که در این زبان شکوهمند وجود دارد و امروز فراموش شده و فقط در آثار کلاسیک دیده می‌شوند، برداریم و ببینیم آیا می‌توانیم وارد نوشته امروز بکنیم یا نه. من به زبان معیار چندان باور ندارم. این «زبان معیار» کدام است؟ آیا زبانی است که در تلویزیون می‌شنویم؟ آیا زبان روزنامه‌هاست؟ آیا زبان متداول در تهران است؟

بگذارید تجربه‌ای را نقل کنم. سال ۵۴ برای اولین بار به خراسان رفته بودم. در جریان سفر شب را در روستای بزرگی به اسم «دیهوک» بین فردوس و طبس ماندگار شدم. عصر که در ده قدم می‌زدم با پسر ده دوازده ساله‌ای مواجه شدم که مشغول فروش سیب زمینی و پیاز بود. برای اینکه چند کلمه‌ای با او صحبت کرده باشم پرسیدم پسرجان! سیب زمینی کیلویی چند؟ گفت دو تومان. گفتم پیاز، چند. گفت: «دو چند» سیب زمینی. ببینید واژه‌ای که فکر می‌کنیم فقط در بیهقی باید دید به این صراحت و سادگی به کار می‌رود. پس زبان معیار کدام است؟ اگر هم زبان معیاری وجود داشته باشد، زبان ضعیفی است. ما با این زبان نمی‌توانیم ادبیاتمان را راه بیندازیم. این است که صلاح می‌دانم بسیاری از ترکیبات و واژه‌های کلاسیک را به کار ببرم. البته در این امر باید اعتدال را رعایت کرد و ذوق را در کار آورد. من برای مثال در ترجمهٔ **اورستیا** و **تامس مور**، بخصوص آن بخشها که عین قول مور آمده سعی کردم زبان کلاسیک مناسبی پیدا کنم. اصل کتاب هم متن زیبایی است. اما در ترجمهٔ رمان امروز مطمئناً آن زبان را به کار نمی‌برم. گرچه ممکن است یک واژه را بگیرم و در متن بیاورم. یک مثال می‌زنم. کلمهٔ زیبای «فراخ شانه» را در نظر بگیرید. اگر به جای «چهار شانه» از این کلمهٔ قدیمی استفاده کنیم چه اشکالی دارد؟ گمان نمی‌کنم این موارد خللی در کار ترجمه به وجود آورد.

البته زبان یک عنصر زنده است. خودش چیزهایی می‌سازد. ولی باید از بیرون هم تقویت شود. زبان گذشتهٔ ما از ذخایر ماست. باید از آن در جهت غنی کردن زبان امروزی‌مان استفاده کنیم. متأسفم که بگویم اغلب کسانی که در این مملکت در رسانه‌های جمعی بخصوص تلویزیون می‌نویسند سواد عمیق فارسی ندارند والبته زبان آنها رفته رفته زبان معیار می‌شود. به زبان تلویزیون، به زبان روزنامه‌ها در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ نگاه کنید. این زبانی نیست که بتوان در آن ادبیات عظیمی خلق کرد. پس باید از زبان کلاسیک استفاده کنیم. علی‌الخصوص که زبان فارسی زبان شعر و وصف حال و... بوده که برای رمان مناسب است. واژه را می‌شود به راحتی به کار برد، اما واقعاً ساخت زبانی را گاهی نمی‌شود داخل کرد.

○ آقای کوثری الان ترجمه چه کاری را در دست دارید؟

● **پوست انداختن**، اثر فوئنتس، که گمان می‌کنم تا دو ماه دیگر تمام شود. درونمایهٔ اصلی کتاب واقعاً «پوست انداختن» است، یعنی دیگرشدن. عرض کردم حتی وقایع دیگر می‌شوند چه رسد به انسان. به علاوه، در اساطیر مکزیک خدایی هست که پوست می‌اندازد و هر بار که پوست می‌اندازد به زمین باروری و آبادانی می‌دهد. مفهوم یا ایدهٔ این خدا در کتاب مذکور نقشی مهم ایفا می‌کند، تمام کتاب دربارهٔ جریان تغییر و عدم یقین است. این پوست انداختن گاهی اوقات دردناک و سخت است. شخصیتهای داستان انسانهایی هستند که می‌خواهند از قالب خودشان بیرون بیایند. از خودشان و گذشته شان فرار می‌کنند. می‌خواهند دیگر شوند.

○ ترجمهٔ کتابی از یوسا را در دستور کار ندارید؟

● خیر. البته ترجمهٔ یک کتاب او قرار است منتشر شود؛ یعنی کتاب **چه کسی پالومینو مولرو را کشت؟** من به تازگی آثار نویسندهٔ شیلیایی، **دونوسو**، را نیز مطالعه کرده‌ام. به نظر من او همردیف نویسندگانی همچون یوساست. کتابی از او خواندم به اسم **قرق** که کتاب خیلی خوبی است. او هم حتماً باید معرفی شود. دونوسو به هیچ یک از نویسنده‌های دیگر شبیه نیست.

○ از شما به خاطر حضورتان در این گفت‌وگو بسیار سپاسگزاریم.

● من هم از شما سپاسگزارم.