۳۸
نسل قلم

دابلیو. ام. فروهاک
دوریس ال. ایدر

آندره مالرو

سیاوش سرتیپی

نسل قلم

۳۸

دابلیو. ام. فروهاک
دوریس ال. ایدر

آندره مالرو

سیاوش سرتیپی

تهران- ۱۳۷۳

This is a Persian translation of "André Malraux", by W. M. Frohock & Doris L. Eder, from *European Writers*, vol. 12, Ed. by George Stade, published by Charles Scribner's Sons, 1990, pp. 2413-2432.

انتشارات کهکشان

نسل قلم
با همکاری «دفتر ویراسته»
(سرپرست مجموعه: خشایار دیهیمی)
کتاب سی و هشتم: آندره مالرو
نویسنده: دابلیو. ام. فروهاک / دوریس ال. ایدر
مترجم: سیاوش سرتیپی
طرح روی جلد: بهرام داوری
چاپ اول: پاییز ۱۳۷۳
تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه
قیمت: ۱۹۰۰ ریال
لیتوگرافی: شاهین
چاپ: (جلد) صنوبر، (متن) معراج
صحافی: معراج

کلیهٔ حقوق محفوظ است

نشانی: تهران ـ ۱۵۹۴۶، خیابان ولی عصر، بالاتر از میدان ولی عصر، کوچهٔ کاریابی، شمارهٔ ۵۱، تلفن: ۶۵۷۳۶۴

پیشگفتار

مجموعه‌ای که تحت عنوان «نسل قلم» عرضه می‌شود، درواقع ترجمهٔ مقالات دائرةالمعارف ادبیات جهان است که ۳٤ جلد آن تا کنون منتشر شده است. برخی از این مقالات قبلاً به صورت جزوه‌های مستقل دانشگاهی چاپ شده بودند. جزوه‌های مربوط به نویسندگان بریتانیایی را انجمن فرهنگی بریتانیا، و جزوه‌های مربوط به نویسندگان امریکایی را دانشگاه مینسوتا انتشار داده‌اند. انتشارات اسکریبنرز از سال ۱۹۷٤ درصدد برآمد که این جزوه‌ها را پس از تکمیل و حک‌واصلاح و افزودن مقالات بسیار دیگر، به صورت کاملترین دائرةالمعارف ادبیات و نویسندگان درآورد. بدین ترتیب تا سال ۱۹۹۲ مجموعهٔ مربوط به نویسندگان امریکایی را در ۸ جلد، مجموعهٔ مربوط به نویسندگان بریتانیایی را در ۹ جلد، مجموعهٔ مربوط به نویسندگان یونان و روم باستان را در ۲ جلد، و مجموعهٔ مربوط به نویسندگان اروپایی را در ۱٤ جلد منتشر کرد و سپس مجموعه‌ای ۳ جلدی نیز دربارهٔ نویسندگان امریکای لاتین بر آن افزود. اسکریبنرز قول داده است که با جلدهایی تازه این مجموعه را کاملتر کند. درحال حاضر مجموعهٔ انتشاریافته بیش از ٦۰۰ نویسنده را در بر می‌گیرد. نگارش هر یک از مقاله‌ها به پژوهشگری واگذار شده که عمری را صرف ادبیات، و خصوصاً نویسندهٔ مورد نظر، کرده‌است. در میان این افراد به نامهای آشنایی چون تی. اس. الیوت، هربرت رید، مارتین اسلین، ژرمن بره، فرنک کرمود، و... برمی‌خوریم. چارچوب مقاله‌ها را چنان تعیین کرده‌اند که در آنها حتماً، ولو به‌اجمال، همهٔ آثار نویسنده بررسی شود ــ آثار مهمتر با تفصیل بیشتر ــ و رابطهٔ زندگی نویسنده و زمانه‌اش نیز با آن آثار و پیامدها و

تأثیرات بعدی آن در ادبیات روشن گردد. هر مقاله حداقل ۱۵،۰۰۰ و حداکثر ۲۰،۰۰۰ کلمه است. مخاطب اصلی مقاله‌ها را خوانندهٔ کنجکاوی در نظر گرفته‌اند که اهل فن نیست، اما به مسائل ادبی علاقه‌مند است و بنابراین کمابیش با اصطلاحات و مکتبهای ادبی و آثار نویسندگان آشناست.

ترجمهٔ فارسی این مجموعه بی‌شک راهگشای جامعهٔ کتابخوان، پژوهشگران ادبی، و دانشجویان خواهد بود، اما ترجمهٔ کامل مجموعه و انتشار آن به صورت دائرةالمعارف زمانِ بسیار و امکانات گسترده می‌طلبید. بنابراین، به پیروی از سنت اولیهٔ این مجموعه، هر مقاله به صورت کتابی مستقل منتشر می‌شود و سعی بر این است که در انتخاب عناوین نیاز خوانندهٔ ایرانی در نظر گرفته شود. پس در وهلهٔ نخست از میان ۶۰۰ مقالهٔ چاپ اصلی ۳۰۰ مقاله برگزیده شد تا در سه دوره (هر دوره ۱۰۰ کتاب) به صورت مستقل و بتدریج (هرماه حداقل ۲ کتاب) منتشر شود.

در انتخاب مترجم سعی شده است که برای هر مقاله از مترجمی دعوت شود که با آثار نویسندهٔ موضوع آن آشنایی کافی داشته باشد. البته چون این مجموعه به زبان انگلیسی تألیف شده است، متأسفانه نمی‌توانیم از دانش و تجربهٔ مترجمان زبانهای دیگر سود بجوییم. اما امیدواریم به هنگام انتشار نمونهٔ آثار نویسندگان به صورت ضمیمه، بتوانیم از دانش همهٔ مترجمان ورزیده بهره‌مند گردیم.

ترجمه‌ها، ضمن رعایت سبک و سلیقهٔ مترجم، بازبینی، ویرایش، و نسخه پردازی می‌شوند. هر کتاب نمایهٔ موضوعی مختصر و کتابشناسیی به زبان فارسی، انگلیسی، و زبان اصلی نویسنده دارد.

امید است که این مجموعه با یاریهای علاقه‌مندان به فرهنگ و ادبیات به صورتی شایسته و بدون وقفه به خوانندگان عرضه شود.

سرپرست مجموعه

در آغاز *گردوبنهای آلتنبورگ*[1]، آخرین رمان آندره مالرو[2]، راوی توضیح می‌دهد که این داستان را با استفاده از یادداشتهایی نقل می‌کند که پدرش بر آنها عنوانِ «برخوردنها به انسان»[3] نهاده بود. همچنانکه خواننده خیلی زود درمی‌یابد، هم پدر، که ماجراجویی روشنفکر است که اَعمال درخشانش از او افسانه ساخته است، و هم راوی، که سرباز و نویسندهٔ سابق است، جنبه‌هایی از خود مالرو را نمایان می‌سازند. از این رو، «برخوردنها به انسان» بایستی از آنِ خود او باشد.

«برخوردنها به انسان» عنوانی مناسب برای تمامی آثار داستانی مالرو است. در طول دو دهه، یعنی از اواخر دههٔ ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰، آندره مالرو شش رمان و تعدادی از نوشته‌های فانتزی جوانی‌اش را منتشر کرد. آثار عمدهٔ او از این قرار است: *فاتحان*[4]، *جادهٔ شاهی*[5]، *سرنوشت بشر*[6]،

دوران تحقیر[۷]، *امید*[۸]، و *گردوبنهای آلتنبورگ*. مالرو را غالباً اومانیستِ تراژیک می‌نامند؛ زیرا وی، بخصوص در رمانهایی مثل سرنوشت بشر، تمام توجه خود را به تراژدی ذاتی مخمصهٔ انسانی معطوف ساخته است. شخصیتهای داستانی او در گذر از مرزهای انسانی ناتوانند و در دام ناتوانی خویش گرفتار؛ و نخستین مرز، میرایی است. اما، در آثار بعدی، محل تأکید مالرو به نوعی تغییر می‌کند: او موقعیت متافیزیکی ما را همچنان تراژیک می‌پندارد، ولی نه آنقدر دراماتیک؛ پس دیگر رمانهای تراژیک نمی‌نویسد.

مالرو خودش را یک جور «شاهد» می‌دانست، اما به مفهومی قویتر از «شاهد عینی» ـ یعنی به مفهومی که از زبان دکتر ریو[۹] در *طاعون*[۱۰] آلبر کامو[۱۱] بیان می‌شود، آنجاکه اعلام می‌کند و می‌گوید لازم می‌داند شهادت بدهد که وقتی اوضاع قمر در عقرب است، انسانها نشان می‌دهند که در سرشتشان نیکی بیش از بدی است. منتقدان سالها مسحور این کلیشه بودند که آندره مالرو نوعی کیلروی* است و هر وقت اَعمال هیجان‌انگیزی به وقوع می‌پیوندد، محال است در صحنه حاضر نباشد و اساس داستانهایش را

* Kilroy، سرباز افسانه‌ای امریکایی در جنگ جهانی دوّم. سربازان‌امریکایی هر جا که می‌رفتند بر در و دیوار می‌نوشتند (Kilroy was here کیلروی اینجا بود).

هم چیزهایی قرار می‌دهد که خود به چشم دیده است. بله، این نظر درست است که *جادهٔ شاهی* مبتنی بر تجربهٔ شخصی وی در هندوچین است و *امید* از مشارکت او در جنگ داخلی اسپانیا مایه گرفته است، ولی ما دلایل کافی در دست نداریم تا ثابت کنیم که او پیش از نوشتن *فاتحان* شاهد قیام مردمی کانتون بوده است؛ خود او می‌گفت که شانگهای را اولین بار چند سال بعد از انقلاب نافرجام ۱۹۲۷ دیده است، یعنی پس از آنکه این موضوع را در سرنوشت بشر به کار برده بود. استعداد شگرف مالرو در توصیف عمل، چنانکه گویی آن را قبلاً دیده است، حتی خوانندگان باهوش را هم به اشتباه انداخت و چشم آنان را بر این واقعیت بست که رویدادهای واقعی رمانهای او نقش پشتیبان را ایفا می‌کنند: آنها تنشهای لازم را فراهم می‌سازند تا سرشت اصلی شخصیتها پدیدار شود.

مفهوم «شاهد»، که در اینجا کاملاً بجا و مناسب به نظر می‌آید، از بررسی *ضدخاطرات* مالرو حاصل می‌شود. هیچ واژه‌ای بهتر از واژهٔ «شاهد» نمی‌تواند کنارهم‌نشاندن قطعات درخشانی از *گردوبنها* را با روایتهایی از مصاحبه با جواهر لعل نهرو[۱۳]، مائو[۱۴]، و شارل دوگل[۱۵]، با جستجوی گستاخانهٔ خود مالرو برای پیداکردن پایتخت گمشدهٔ ملکهٔ سبا[۱۶]، با بررسی شخصیت ماجراجوی اروپایی داوید د

مایرنا[۱۷]، و با داستان اسارت مالرو در دورهٔ اشغال توضیح دهد. مالرو در مردانی که اغلب الگو و اُسوهٔ دیگران بودند تواناییهای بالقوه‌ای دیده بود و به شهوداتی دربارهٔ انسان دست یافته بود که مجموع این شهودات معجون ناهمساز اثرش را وحدت می‌بخشد. *ضدخاطرات* مالرو فصل دیگری از «برخوردنها به انسان» به شمار می‌آید.

زندگانی مالرو کتاب گشوده‌ای نیست. هر چند در حال حاضر چندین زندگینامهٔ او در دست است، امّا هیچکدام حرف آخر دربارهٔ او نیست، زیرا در هیچکدام استناد کافی به اوراق شخصی و مدارک عمومی نشده است. کوششهای خود مالرو هم برای بیان حقایق زندگی خویش اغلب، بر اثر تمایل وی به در هم آمیختن واقعیت و خیال، ثمربخش نبوده است.

زندگانی

ژورژ آندره مالرو در سوّم نوامبر ۱۹۰۱ به دنیا آمد. در سالهای نخست کودکیِ او پدر و مادرش پیوند گسستند و او با مادرش بزرگ شد، اما مالرو با پدر و خانوادهٔ پدری نیز، که در حومهٔ دنکرک به حرفهٔ شمع‌سازی و کشتی‌سازی اشتغال داشتند، روابط گرمی داشت (اعضای خاندان، با اندکی تغییر چهره، در جادهٔ شاهی و گردوبنها ظاهر

می‌شوند). مالرو در مدرسه محصّل درخشانی نبود و هرگز امتحان سال آخر دبیرستان را نگذراند. هیچ سندی هم در دست نیست که ثابت کند وی تحصیلاتش را در «مدرسهٔ زبانهای زندهٔ شرقی» به پایان رساند.

مالرو ابتدا با *ماههای کاغذی*[۱۸] و *قلمرو عجایب*[۱۹] ـ دو قصّهٔ خیالی که بیش از هر چیز تخیلی سرزنده و شوخ را عیان می‌سازند ـ نظر عموم را به خود جلب کرد. در واژگان مالرو، عجایب (farfelu) واژه‌ای پرمعناست و دلالت ضمنی به خیالی و دور از دسترس‌بودن، و حتی افسانه‌بافی، دارد؛ برای مثال، در *ماههای کاغذی* گروهی از پیکرهای غیرانسانی خارق‌العاده و ترسناک راه می‌افتند تا «مرگ» را پیدا کنند و بکشند، امّا «مرگ» که اسکلت آلومینیومی مُدروزی دارد، در حمامی از اسید حلال خودکشی می‌کند و تمام امیدهای آنها را نقش بر آب می‌سازد.

مالرو، برای گذران زندگی، در کار خرید و فروش کتابهای نایاب با دکانها و دکه‌های کنار رود سن بود و بعد به کارکردن برای ناشران خرده‌پا روی آورد. در ژوئن ۱۹۲۱ با کلارا گولدشمیت[۲۰] آشنا شد و او را به همسری برگزید؛ امّا خانوادهٔ مرفه یهودی ـ آلمانی کلارا از این وصلت دلخور بودند. زوج جوان مدتی کوتاه به خرید و فروش سهام

پرداختند و توفیقی هم به دست آوردند، ولی در ۱۹۲۳، که نرخ سهام سقوط کرد، هر چه پول و پله داشتند جمع کردند و با کشتی عازم هندوچین شدند.

مالرو دربارهٔ معابد بودایی باستان مطالبی خوانده بود، معابدی پوشیده از کنده کاریهای گرانبهای خمر، که هنوز در امتداد جادهٔ زیارتی قدیم، که از لائوس و کامبوج می‌گذشت، باقی بودند؛ وی پنداشت که معابد قید نشده در فهرست رسمی بناهای مستعمراتی جزو اموال عمومی محسوب می‌شود. سرانجام معلوم شد که حدس وی دربارهٔ وجود آن معابد درست بوده است، ولی این پندار که می‌تواند یکی از این معابد را اوراق کند و نقوش برجستهٔ آن را بفروشد خیال خامی بیش نبوده است. محکمهٔ بدایت او را به جرم برداشتن بیت‌المال از معبدی در بانتئای سری[۲۱] گناهکار شناخت؛ سپس، دادگاه استیناف محکومیت او را به یک سال حبس تعلیقی کاهش داد؛ و بعد از آن هم دادگاه فرجام در پاریس، به دلیل کافی‌نبودن مدارک مورد استناد دادستان، پروندهٔ مزبور را بکلی مختومه اعلام کرد. مالرو به پاریس بازگشت و به محض اینکه پشت خودش را محکم کرد، رهسپار سایگون شد و مدتی کوتاه به روزنامه‌نگاری سیاسی پرداخت.

رونامهٔ هندوچین[۲۲] مالرو (که نخستین شمارهٔ آن در

ژوئن ۱۹۲۵ در سایگون انتشار یافت) موضعی ضداستعماری اختیار کرد، به پشتیبانی از نهضت محلّی چپ ملّی‌گرای «آنام جوان»[۲۳] برخاست، و درگیر مبارزهٔ شدیدی با دولت استعماری شد. فعالیت مالرو در شاخهٔ چپ «کوئومین تانگ»[۲۴] چندان مسجّل نیست، با این حال، وی چند سال بعد به ادموند ویلسن[۲۵] نوشت که منشی «کمیسیون انقلابی» بوده است. امّا علی‌القاعده نمی‌توانسته است مدّتی دراز در این سمت بوده باشد، زیرا، پس از چند ماهِ پرآشوب و تنش، در سایگون ناپدید شد و بعد سروکله‌اش در پاریس پیدا شد.

حال نوبت آن بود که موجی از کتاب به راه افتد: *وسوسهٔ غرب*[۲۶] در ۱۹۲۶، *فاتحان* و چاپ تجدیدنظر شدهٔ *قلمرو عجایب* در ۱۹۲۸، *جادهٔ شاهی* در ۱۹۳۰، و سرنوشت بشر، یکی از ماندنی‌ترین رمانهایی که جایزهٔ گونکور را از آنِ خود ساخت، در ۱۹۳۳. مالرو نامی آشنا شد و با گروهی یار شد که *نوول روو فرانسز*[۲۷] را منتشر می‌کردند. شایعاتی همزمان حکایت از آن داشت که وی عزیزدردانهٔ کمونیستها و میلیونر است. با آنکه فروش *فاتحان* در اتحاد شوروی ممنوع اعلام شد، و علی‌رغم گرایش تروتسکیستی[۲۸] نویسنده در سرنوشت بشر، مالرو در ۱۹۳۴ به مسکو دعوت شد تا در کنگرهٔ نویسندگان

سخنرانی کند. شنوندگان در آنجا یا عدم پایبندی او به اصول اساسی کمونیسم روسی را نادیده گرفتند یا زبان فرانسوی تند او را نفهمیدند و پاک گیج شدند، ولی به هر صورت نسبت به جانبداری و همدلی او تردیدی وجود نداشت. وی در همان سال، همراه با آندره ژید[۲۹]، عازم برلین شد تا برای آزادساختن کمونیستهایی که به آتش‌زدن رایشستاگ [مجلس ملّی آلمان] متّهم شده بودند تلاشی صورت دهد. این تلاش حاصلی نداشت، اما به رمانی دیگر منتهی شد ــ *دوران تحقیر*.

هنگامی که شعلهٔ جنگ در اسپانیا زبانه کشید، مالرو در صف نخستین داوطلبان خارجی قرار داشت؛ او در سازماندهی نیروی هوایی ارتش جمهوری مشارکت کرد و خود در بمباران مناطق دشمن جزو خدمهٔ هواپیما بود. *امید* پاسخی به این تجربه و منبع فیلمی بود که همین عنوان را داشت. وی همچنین به ایالات متحد و کانادا سفر کرد و در دفاع از جمهوریخواهان به سخنرانی پرداخت.

در جنگ جهانی دوم، مالرو مدتی کوتاه سرباز تانک بود؛ اسیر شد، فرار کرد، و نوشتن *گردوبنهای آلتنبورگ* را، که نخستین بار در ۱۹۴۳ در سویس منتشر شد، آغاز کرد. مالرو مدتی به زندگی مخفی رو آورده بود؛ اما زمانی که احتمال پیاده‌شدن قوای امریکا در جنوب فرانسه مقاومت

را ممکن ساخت، وی از مخفیگاه بیرون آمد و مسئولیت یافت گروههای پراکنده در جنوب غربی را متفق کند و آنها را به شکل نیروی منسجمی درآورد که بتواند در برابر قوای در حال عقب‌نشینی آلمان دست به یک سری عملیات ایذایی بزند. وی بار دیگر زخمی و اسیر شد، امّا با رسیدن قوای در حال پیشروی متفقین به تولوز آزاد شد و فرماندهی بریگاد آلزاس ـ لورن را به عهده گرفت. این بریگاد تشکلی بود از سربازان آلزاسی سابق که سرانجام در آزادسازی استراسبورگ شرکت کردند. مالرو در برابر دیدگان حیرتزدهٔ خیلیها، که او را همچون نورچشمی جناح چپ به خاطر داشتند، با دوگل هم‌پیمان شد، در مقام وزیر اطلاعات دولتِ ائتلافی کوتاه‌مدتِ ۱۹۴۵ انجام وظیفه کرد، و پس از سقوط این دولت به زندگی خصوصی بازگشت.

وی همچنین مطالعات هنری اولیهٔ خود را، که تا آن زمان فقط در قالب مقالاتی اتفاقی عرضه شده بود، از سرگرفت. *روانشناسی هنر*[۳۰] در سه جلد مستقل در سالهای ۱۹۴۷ تا ۱۹۵۰ منتشر شد. اما کتاب مستقل دیگرش، *ساتورن: رساله‌ای دربارهٔ گویا*[۳۱]، بیشتر از *روانشناسی هنر* او را خشنود ساخت، طوری که حتی پیش از اتمام *روانشناسی هنر* ضرورت بازنگری در آن را احساس کرد.

سرانجام، پس از بازنگری و بسط مطلب، آن را در ۱۹۵۱ در یک جلد با عنوان *صداهای سکوت*[۳۲] منتشر کرد. از ۱۹۵۲ تا ۱۹۵۴، مالرو کتاب سه جلدی موزهٔ *خیالی پیکرتراشی جهان*[۳۳] را به چاپ سپرد؛ و در عین حال بار دیگر تلاش کرد تا نظریاتش را دربارهٔ هنر روشن سازد و اثر سه جلدی *دگردیسی خدایان*[۳۴] را در سالهای ۱۹۵۷ تا ۱۹۷۶ انتشار داد.

در ۱۹۵۸، هنگامی که دوگل بار دیگر قدرت را در دست گرفت، مالرو وزیر فرهنگ شد و در طول ده سال وزارت بندرت از صحنهٔ مسائل روز دور بود. او مدام جشنهای نور و صدا برپا می‌کرد، از مراکز اداری و پایتختهای کشورهای خارجی دیدن می‌کرد، «خانه‌های فرهنگ» تأسیس می‌کرد، رژه‌های روز باستیل را برنامه‌ریزی می‌کرد، به پاکیزه‌سازی نماهای شهر پاریس اقدام می‌کرد، و سرمایهٔ کار گروههای هنری و نمایشی را فراهم می‌کرد، یا ژاکلین کندی[۳۵] را در جمع‌آوری کلکسیونهای هنری راهنمایی می‌کرد.

زندگی خصوصی مالرو، که همیشه به شیوه‌ای حسودانه از آن محافظت می‌شد، بندرت آرام بود: خودکشی پدرش در ۱۹۳۰ او را سخت پریشان ساخت؛ ازدواجش با کلارا گولدشمیت در ۱۹۳۴ با شکست مواجه

شد، اما تا پس از جنگ جهانی دوم کار به طلاق قانونی نکشید؛ عشق و عاشقی نامشروع او با ژوزت کلوتیس[۳۶]، که دو فرزند پسر برای مالرو به دنیا آورد، با مرگ ژوزت در زیر چرخهای قطار در دسامبر ۱۹۴۴ به پایان رسید؛ رولان[۳۷]، برادر ناتنی او، نیز در جنگ جان داد و مالرو با ماری ـ مادلن‌لیو[۳۸]، بیوهٔ رولان، پیمان زناشویی بست؛ دو پسر مالرو در حادثهٔ رانندگی کشته شدند؛ واپسین ماجرای عشقی، با شاعره لوئیزدو ویلمورن[۳۹]، با مرگ نامنتظر معشوقه خاتمه یافت؛ از ۱۹۵۰ به بعد هم خود مالرو در پنجهٔ ناخوشی گرفتار و مریض احوال شد.

تداومی در کار مالرو وجود دارد که در نظر اوّل به چشم نمی‌آید. او در فضای فرهنگی عهدنامهٔ ورسای[۴۰] بالید و بزرگ شد ـ فضایی که واکنش طغیانی بسیاری از همنسلهای او را برانگیخت: نیهیلیسمِ دادا[۴۱] جای خود را به کناره‌جویی و ازخودبیگانگی سوررئالیسم داد. پاره‌ای از نوشته‌های اولیهٔ مالرو در نشریهٔ کوچک دِ س[۴۲]، که ویژهٔ نقد و بررسی بود و از متون دادائیستها استقبال می‌کرد، منتشر شد و حکایتهای فانتزی او، هرچند منتقدان برچسب «کوبیست» بر آن زدند، خوشایند سوررئالیستها واقع شد. مارسل آرلان[۴۳]، یکی از دوستان نزدیک وی، در مقالهٔ «بیماری تازهٔ قرن»[۴۴] که در شمارهٔ فوریهٔ ۱۹۲۴ نشریهٔ *نوول*

روو *فرانسز* منتشر شد، اعلام داشت که جوانان از هر چیزی تا سر حد مرگ خسته شده‌اند، به جز تعدادی نویسنده که بیشترشان خارجی هستند، و شاید یکی دو جنایت درست و حسابی. یکی از قهرمانان معبود آنان آرتور رمبو[۴۵] بود، زیرا وی هنوز بیست سالش تمام نشده شعر و شاعری را رها کرده و، به گمان آنان، اروپا را با نفرت تمام ترک گفته بود. فریدریش نیچه[۴۶] و فیودور داستایفسکی[۴۷] و، گاهی، کارل مارکس[۴۸] مهر تأیید بر این باور آنان می‌زدند که ارزشهای بورژوایی جملگی ملوّث است. هنر دیگر آن آرامبخشِ والایی نبود که نسل آندره ژید، مارسل پروست[۴۹]، و پل والری[۵۰] می‌پنداشت. آنها بیقرار بودند و محتاج عمل ـ عملی که برای آنری دومونترلان[۵۱] گاوبازی، برای آنتوان دوسنت اگزوپری[۵۲] نامه‌رسانی هوایی، و برای آندره مالرو ماجراجوییهای دور از وطن و انقلاب بود.

ورود اولیهٔ مالرو به جریانهای سیاسی بیشتر وسیله‌ای بود برای رسیدن به هدفی دیگر و هرگز بخودی خود هدف نبود. انقلاب، دنیایی از ایثار و عمل و تلاشهای پرشور تقدیمِ تخیل او می‌کرد ـ دنیایی که در اروپای پس از ورسای یافت نمی‌شد. او می‌گفت که هرگز کارت حزب کمونیست نداشته است؛ و اگر تقاضای چنین چیزی کرده بود، جای تردید دارد که با تقاضایش موافقت می‌شد، زیرا

کمونیستهای دوآتشه معتقد بودند که این آقا روشنفکر بورژوای بظاهر همدل است. آسانترین راه برای توضیح بوالهوسیهای سیاسی مالرو اتخّاذ روشی منفی است. او به این دلیل با کوئومین تانگ همدلی می‌کرد که از سیاست استعماری اروپا خوشش نمی‌آمد، با لئون تروتسکی (در سرنوشت بشر) به این دلیل که از خشک‌مسلکی استالینیسم خوشش نمی‌آمد، با جمهوری اسپانیا به این دلیل که از فاشیسم متنفر بود، و با دوگل به این دلیل که از ساختار یکپارچه‌ای که کمونیسم چینی و روسی به سمت آن پیش می‌رفتند بیمناک بود (وقتی که معلوم شد ساختار مذکور آنقدرها هم که در ابتدا به نظر می‌رسید یکپارچه نیست، هیجان ضدکمونیستی او نیز فروکش کرد).

تکوین و تکامل ادبی مالرو نیز، آنقدرها که در آغاز به نظر می‌رسد، بی‌بهره از تداوم نیست. *ماههای کاغذی* و *قلمرو عجایب*، آثار نوجوانی مالرو، حال و هوای آوانگارد اوایل دههٔ ۱۹۲۰ را دارند و گریزی هستند از واقعیت با بهره‌گیری از ترفند آشنای دگرگون‌کردن اشیاء به موجودات جاندار و استعاره در معنای لفظی آن، که ویژگی بارز بسیاری از آثار سوررئالیستی است. مالرو بعدها به نیکولا کیارومونت[۵۳] منتقد گفت که در این ترفندها به حضور نوعی انزواجویی، که بالقوه «خطرناک» است، پی برده

است. وی پس از بازگشت از آسیا این قبیل نوشته‌های فانتزی را کنار گذاشت؛ اما در شخصیتهای رمانهای مالرو همواره گوشهٔ چشمی به این عنصر فانتزی هست ـ شخصیتهایی که، به عبث، در عوالم فانتزی خود گوشه می‌گیرند و از واقعیتِ سرنوشت بشری می‌گریزند. شخصیت مثالیی که مالرو آن را «عجایب» می‌نامد در *گردوبنها* بار دیگر حضور می‌یابد و در *ضدخاطرات* نیز بوضوح توصیف می‌شود. در مورد وحدت اندیشه و زندگی حرفه‌ای مالرو می‌توان راه مبالغه پیمود ـ اما در مورد تنوع آنها نیز می‌توان چنین کرد.

رمانها

مقاله‌ای که در ۱۹۲۷ با عنوانِ «دربارهٔ جوانی اروپایی»[۵۴] منتشر شد طغیان مالرو را علیه زندگی اروپایی نمایان ساخت. وسوسهٔ غرب، که سالی پیشتر نوشته شده بود، مکاتبهٔ خیالی یک سیاح جوان چینی در اروپا با همتای اروپایی‌اش در آسیاست و با اعلام این نظر به پایان می‌رسد که زندگی هر چند پوچ است ـ در مفهومی که بعدها اگزیستانسیالیستها متداول ساختند ـ اما دلیل نمی‌شود که با بیمعنایی زندگی کنیم. ولی آدم چطور می‌تواند معنایی را بر زندگی تحمیل کند؟ دو رمان نخست مالرو وضع و حال

دو اروپایی جوانِ ازخودبیگانه را وصف می‌کند که به آسیا آمده‌اند تا شاید در عمل خشونتبار پاسخی پیدا کنند. شخصیت اصلی *فاتحان* یک نفر روسی ـ سویسی به نام گارین[۵۵] است که در ۱۹۲۵ در کانتون رئیس پلیس و تبلیغات نهضت ضداستعماری شده است. دلیل طغیان سیاسی او دو حادثه‌ای است که در زندگی خودش روی داده است: وی به جرم کمکهای مالی به همکاران سیاسی‌اش، برای سقط جنین در سویس، در دادگاه حضور یافته و، به نظرش، به مجازاتی چندان ناعادلانه محکوم شده است، که کلّ ماجرا به نظر غیرواقعی می‌آید؛ سپس، در جنگ جهانی اول به او دستور می‌دهند که به سنگرهای دشمن حمله‌ور شود و این مواضع را تماماً منهدم کند، اما خنجرهایی که برای این حمله در اختیار وی قرار می‌دهند چنان شباهتی به کارد معمولی آشپزخانه دارند که وی احساس می‌کند دستور صادره چقدر پوچ و محال است؛ پس ترک خدمت می‌کند، و در آسیا، در جنبشهای انقلابی مفرّی پیدا می‌کند، و به یک «فاتح» تبدیل می‌شود ــ آدمی که پشت سرهم انقلاب راه می‌اندازد تا زندگی را معنا ببخشد.

داستان در عرشهٔ کشتی شروع می‌شود: راوی گمنام می‌رود تا به گارین ملحق شود و حالا در آنجا، با شور و

اشتیاقی تمام، اخبار ارسالی را دربارهٔ قیام ضداستعماری دنبال می‌کند. او به گارین ملحق می‌شود اما درمی‌یابد که گارین، هر چند چیزی نمانده است انقلاب را ببرد، اما در نبرد با تب گرمسیری رو به شکست است؛ و این تب چنان حاد است که وی ناگزیر است یکی از دو راه را انتخاب کند: بموقع به اروپا بازگردد و از چنگ مرگ رها شود یا همچنان بماند و قیام ضداستعماری را تا روز پیروزی آن رهبری کند. گارین فاتح می‌شود، اما می‌میرد. همانطور که در رمانهای بعدی مالرو نیز مطرح می‌شود، بهای معنابخشیدن به زندگی خود زندگی است و همانطور که پیتس[۵۶] می‌گفت، انسان می‌تواند تجسّم حقیقت باشد، امّا نمی‌تواند آن را بشناسد.

در واژگان مالرو، «فاتح» سازندهٔ انقلاب است، حال آنکه نوعی دیگر از شخصیت انقلابی، یعنی «متولّی»، شکل‌دهنده و راهنمای جامعهٔ نوبنیان است. استعدادهای دوّمی بیشتر در زمینهٔ امور اداری و اجرایی است. اما خصیصهٔ اصلی «فاتح» اراده‌ای است نرمی‌ناپذیر. دورویر گارین عده‌ای گرد آمده‌اند که حضورشان در تمام رمانهای مالرو تکرار می‌شود: رانسکی[۵۷] باستانشناسی که خود را به دست خیالاتش می‌سپارد و بر دیوار بناهای تاریخی با خط خرچنگ‌قورباغه‌ای اصطلاحات وقاحت‌آمیزی نقش

می‌کند تا کارشناسانی را که بعدها به آنجا خواهند آمد حسابی سرِکار بگذارد؛ ربتچی[۵۸]، مرشد فعّالان سیاسی جوان که خود قادر نیست به کوچکترین عمل یا فعالیتی بپردازد؛ چِنگ دای[۵۹]، رهبری فکری که انگار گاندی[۶۰] دیگری است و به نشانهٔ اعتراض دست به خودکشی می‌زند؛ هونگ[۶۱]، تروریستی که سخت پایبند عمل مستقیم و انضباط‌ناپذیر است و همین باعث می‌شود که او را بناچار از سر راه بردارند؛ کلاین[۶۲]، آلمانیی که سرتاسر دنیا را با گذر از انقلابی به انقلاب دیگر زیر پا گذاشته است؛ و یک نفر پلیس سادیست. شاید ضعف این رمان ــ و حتی رمان سرنوشت بشر ــ باشد که این شخصیتهای فرعی خیلی آشکار تیپ محسوب می‌شوند و نشانی آنچنانی از چیزی دیگر ندارند؛ آنها تجسم انتزاعیات نویسنده هستند، درست مثل شخصیتهای تمثیلی دوبعدی.

با اینهمه، رمان *فاتحان* اجرای هنرمندانه‌ای دارد. راوی بی‌نام مالرو همواره حاضر است؛ حساسیت و هوش تحلیلی او در همان آغاز تثبیت می‌شود و ماجرا با گذر از ضمیر آگاه او گزارش می‌شود. گاهی، ادراکات حسی و تأثرات او به دنبال هم می‌آیند بی‌آنکه کلمات ربط دستوری آنها را به هم پیوند دهد؛ در نتیجه، خودِ سبک، گذر شتاب‌آمیز حوادث را القا می‌کند. به جز یک فلاش‌بک

مهم، که خواننده را از گذشتهٔ گارین آگاه می‌کند، و همچنین واداشتن راوی به بررسی گزارش جاسوسی بریتانیای قدیم، زمان در این رمان در خطی مستقیم پیش می‌رود. پویایی خودِ حوادث پدیدآورندهٔ سرعتِ پیشروی داستان است: انقلاب، همینکه شروع بشود، دیگر نمی‌تواند باز ایستد. شدت و میزان خشونت آن ناگهان با اشاره‌ای سریع به جزئیاتی روشن القا می‌شود؛ برای مثال، آنجا که راوی به تن قطعه‌قطعه شدهٔ دوستش کلاین می‌رسد و متوجه می‌شود که دو چشم کلاین انگار به او زل زده است، زیرا پلکها را با تیغ بریده‌اند.

همانگونه که لئون تروتسکی در مقالهٔ درخشان خود با عنوان «انقلابِ خفه‌شده»[۶۳] نشان داد ــ مقاله‌ای که در شمارهٔ آوریل ۱۹۳۱ *نوول رووفرانسز* منتشر شد ــ رفتار آدمهای رمان *فاتحان* مبتنی بر الگوهای رفتار کمونیستی نیست. گارین باربرهایی را از چنگ استثمارِ خارجی می‌رهاند که اصلاً علاقه‌ای به آنها ندارد؛ او اصلاً احساس نمی‌کند که پاره‌ای از یک جنبش جهانی است. دست تصادف بوده که او را در خدمت انقلاب قرار داده است، زیرا حقیقت این است که وی تلاش می‌کند انقلاب را به خدمت خود دربیاورد. باری، او روشنفکری بورژواست که از طبقه‌اش بیگانه شده است و حالا دارد قیام را رهبری

می‌کند، زیرا این کار نیاز شخصی او را برای خلاص‌شدن از چنبرهٔ تشویش وجودی برآورده می‌سازد ـ تشویشی که بر اثر رسیدن به احساس پوچی پدید آمده است. پاسخ مالرو به مقالهٔ تروتسکی در *نوول رووفرانسز* این بود که وی در اصل کوشیده است رمانی مؤثر بنویسد.

جادهٔ شاهی از اجرای مهارت‌آمیز *فاتحان* برخوردار نیست. این در واقع نخستین رمانِ بلندی بود که مالرو نوشت، هرچند آن را پس از *فاتحان* منتشر کرد. مالرو این بار به روایت سوم شخص می‌پردازد و کلود وانک[۶۴] جوان را خلق می‌کند؛ وانک دانشجوی فرانسوی رشتهٔ هنر است که ماجراجویی در آسیا را به «خرید و فروش اتومبیل» در اروپا، مهد آگاهی، ترجیح داده است ـ دست کم در بخش عمده‌ای از کتاب چنین است. اما لحظاتی در این داستان وجود دارد که وانک نمی‌تواند بفهمد در ذهن رفیق شفیقش، پِرکِن[۶۵]، شخصیت اصلیِ دیگر داستان، چه می‌گذرد؛ اینجاست که زاویهٔ دید، اغلب بی‌مقدمه، ناگهان متوجه پِرکِن می‌شود؛ در نتیجه، خوانندهٔ رمان پاک سردرگم می‌شود و سر کلاف را گم می‌کند.

البته وانک خود مالرو است در پس تغییر چهره‌ای که چیزی را نمی‌پوشاند، و مواد اصلی رمان ماجراهای خود اوست در کامبوج. وانک در جستجوی معبد و تندیسهایی

PersianPDF.com

است که او را ثروتمند خواهد کرد. پِرکِن، که وانک در عرشهٔ کشتی با او آشنا شده است، در این جستجو شرکت می‌کند، چون می‌خواهد برای دفاع از قلمرو بومی‌اش، که در زمینهای پشت ساحل برای خودش ساخته است، چند قبضه مسلسل بخرد و پول لازم دارد. همچنین می‌خواهد کشف کند که بر سر یک سرباز متمول اروپایی دیگر، به نام گرابو[۶۶]، که مانند آقای کرتزِ[۶۷] جوزف کانراد[۶۸] در جنگل گم و گور شده، چه آمده است (مالرو سخت تحت تأثیر رمان *دل تاریکی*[۶۹] قرار گرفته بود).

پِرکِن اولین شخصیت از سری شخصیتهای آثار مالرو است که اسطوره‌های خاص خودشان را می‌آفرینند و طبق آنها هم زندگی می‌کنند. پِرکِن از یک مرد فرانسوی نیمه افسانه‌ای، با نام مستعار مایرِنا، الگوبرداری شده است. این مرد قبل از جنگ جهانی اول عملاً در زمینهای پشتی هندوچین قلمرویی حکومتی برای خودش به وجود آورد و سعی کرد اختیارات آن را، به ترتیب، به فرانسه، انگلستان، و آلمان واگذار کند. بعدها مالرو شناخت بیشتری از نمونهٔ اصلی به دست آورد و در *ضدخاطرات* او را به عنوان مردی توصیف کرد که به طرز عجیبی تماسش را با واقعیت از دست داده بود؛ اما، در رمان، پِرکِن بیشتر به یک راجهٔ سفیدپوست چون جیمزبروک[۷۰] انگلیسی،

فرمانروای جزیرهٔ ساراواک[۷۱]، شبیه است که در قرن نوزدهم حاکم این ایالت در برونئی بود. او آنقدر میل افسانه‌بافی در وجودش دارد که افسانهٔ خودش را باور کند، امّا از طرفی دیگر آدمی است که کاملاً می‌داند چکار می‌کند.

مالرو موهبت آگاهی از پوچی و عبثی را مانند گارین به او نیز می‌بخشد. پِرکِن گرفتار وسوسهٔ مرگ است؛ هرگونه تضعیف در قدرتهایش، بخصوص جنسی، او را با آنچه «سرنوشت بشری» خود می‌نامد روبرو می‌سازد. او مرگ را همچون چیرگی اجتناب‌ناپذیرِ بیمعنایی تلقی می‌کند، اما در برابر این مخمصهٔ وجودیِ خود به طغیان برمی‌خیزد: با ظاهری هراس‌انگیز می‌گوید که مثل کرمهای محبوس در خاک نخواهد زیست، بلکه، (باز مثل گارین) با اثبات ارادهٔ خویش معنای خاص خود را خواهد آفرید. «قلمرو حکومتی» او همان چیزی برای اوست که انقلاب برای گارین ــ فرصتی برای «شرکت در حرکتی عظیم» و وسیله‌ای برای «ثبت خود در صحنهٔ زندگی». آنچه این دو [گارین و پِرکِن] می‌خواهند مرگشان نیز هست.

در مقایسه با روی‌کردن کوتاه‌مدت خود مالرو به جنگل، روی‌کردن آنان طولانیتر و در شرایطی بسیار دشوارتر است. آنها پس از روزهایی مهیب در تاریکی

مرطوب جنگل، که همه چیز در حال جاری‌شدن یا خزیدن است و زالوهای غول‌آسا از درختان آویزانند، سرانجام معبدی پیدا می‌کنند. در حالی که مشغول برداشتن تندیسها هستند، حشراتی نفرت‌انگیز بر دستانشان می‌خزند. وقتی که به سرزمین بکر باز می‌گردند، با آدمخوارهای کمین‌کرده‌ای روبرو می‌شوند که درجهٔ انسانیتشان کم‌وبیش در حد همان حشرات جنگل است.

آنها در یک دهکدهٔ بومی متخاصم سرانجام گرابو، اروپایی گمشده، را پیدا می‌کنند ـ چشمانش را از حدقه در آورده‌اند، اخته‌اش کرده‌اند، و خودش را هم مثل یابو به یک چرخ عصاری بسته‌اند. وقتی که افسارش را باز می‌کنند، نه می‌تواند درست و حسابی حرف بزند و نه قادر است یک جا بایستد و مدام دور خودش نچرخد. این مرد، که قبلاً مثل پِرکِن سرشار از قدرت اراده بوده است، حالا هیچ شباهتی به آدمیزاد ندارد.

آنطور که پیداست، بازی دیگر به آخر رسیده است، زیرا حالا که اروپاییها می‌دانند چه بلایی سر گرابو آمده است، آدمخوارها محال است بگذارند آنها از این آلونک که او را در آنجا یافته‌اند یک قدم دورتر بروند. شواهد امر نشان می‌دهد که آنها محکومند یکی از این دو راه را انتخاب کنند: بجنگند و بمیرند یا زنده به اسارت دربیایند و تکه‌تکه

بشوند. اما، در حالی که بومیها جمع می‌شوند تا حمله را شروع کنند، ناگهان پِرکِن خود را وامی‌دارد که از آلونک بیرون بزند، در محوطهٔ دهکده شلنگ بردارد، و قاطعانه با بومیان روبرو شود؛ سپس آنها را با شاخ و شانه کشیدن و حیله و کلک وادار به معامله‌ای می‌کند که سلامت بقیّهٔ این سفر اکتشافی را تأمین کند ـ موفقیت او چیرگی ذاتی انسانی بر غیرانسانی را آشکار می‌سازد.

اما، هنگامی که پِرکِن در محوطه جولان می‌دهد، سکندری می‌خورد و به یک نیزهٔ خیزران گیر می‌کند و زخم برمی‌دارد؛ و موقعی که او را به پزشک می‌رسانند، زخم بقدری عفونت پیدا کرده است که دیگر هیچ نوع درمانی کارگر نمی‌افتد. در واپسین نمایش اراده، پِرکِن اصرار می‌ورزد و جدوجهد می‌کند که قبل از عبور خط آهن سیام از «قلمرو حکومتیِ» او به آنجا بازگردد ـ اما در راه جان می‌دهد.

مالرو، در مؤخّرهٔ کتاب، این داستان را به عنوان «تشرّف به عالم تراژدی» تلقی می‌کند؛ و فقط شمار محدودی از خوانندگان احساس خواهند کرد که وی پِرکِن را در قد وقوارهٔ یک قهرمان تراژیک تصویر کرده است؛ اما نیازی هم نیست خوانندگان چنین احساسی بکنند، زیرا تشرف نه ازآنِ پِرکِن، بلکه ازآنِ وانِک است. او پایش به

آیین و مراسمی گشاده شده است که از آن به ادراکی جدید دست یافته است: ما مجبوریم در پوچی و عبثی زندگی کنیم، اما انسانیتِ ما هرگز با چنین زیستنی موافق نخواهد بود. ما ناچاریم طغیان کنیم و دامِ تراژیک چنان است که طغیانِ ما موجب نابودی خود ما می‌شود.

فاتحان و *جادهٔ شاهی* نخستین و ابتدایی‌ترین بخشهای «برخوردنها به انسان» را تشکیل می‌دهند. مالرو می‌خواست که *جادهٔ شاهی* نخستین رمان از سلسله رمانهایی باشد با عنوانِ کلّی *قدرتهای سرزمین بکر*[۷۲]، اما در *ضدخاطرات* توضیح می‌دهد که این ایده وقتی که کامل شد، تغییر پیدا کرد و مواد کار در یک جلد جا گرفت ــ سرنوشت بشر. در هر صورت، هیچ چیز نمی‌توانست به اندازهٔ رمان سیاسیِ شهریِ سرنوشت بشر، بی‌ارتباط با سرزمین بکر، حشرات، آدمخوارها، و زر و زیورهای ماجرا باشد ــ داستانی که بر زمینهٔ انقلاب عقیم ۱۹۲۷ شانگهای واقع می‌شود.

بسیاری از درونمایه‌های اصلی این رمان ادامهٔ درونمایه‌های رمانهای قبلی است. انسان، «تنها حیوانی که می‌داند باید بمیرد»، در دام جهانی بی‌اعتنا و بیمعنا گرفتار شده است. او شاید در مقابل این مخمصه سر به طغیان بردارد، ولی می‌داند که شکست این طغیان از پیش مقدّر

گشته است. اما در سرنوشت بشر تنوعِ پاسخ انسان به موقعیتِ بنیادی گسترهٔ وسیعتری دارد و سرگذشتهای فردی در مقایسه با رمانهای قبلی کاملتر توصیف شده است. مالرو، از زبان یکی از شخصیتها، می‌گوید که سرنوشت هر انسان همان شکلِ تشویش و عذاب خاص او را به خود می‌گیرد و هر کس بدبختی متافیزیکی‌اش را از پشت عدسی رنجهای خودش می‌بیند. و چون هر کس محکوم است که در انزوای خودش محبوس و محصور بماند، و نتواند با همنوعانش رابطه برقرار کند، هر کس بتنهایی رنج می‌برد. سالها بعد، در *صداهای سکوت*، مالرو خاطر نشان می‌کند که زمانی داستانی نوشت دربارهٔ مردی که وقتی صدای خودش را در پخش صوت شنید ـ یعنی صدایش را همانگونه که دیگران می‌شنیدند ـ نتوانست آن را تشخیص بدهد؛ و در اشاره به این نکته بود که رمانش را سرنوشت بشر نامید. شخصیتی که چنین تجربه‌ای اندوخته است قهرمان رمان او، کیو ژیزور[۷۳]، است.

بعضی از راههای روبروشدن با مخمصهٔ بشری رضایتبخشتر از راههای دیگر است. شکست نهایی قطعی است، اما انسان می‌تواند شیوهٔ مواجه‌شدن با آن را، از طریق اَعمالی که شأن انسانی او را تثبیت می‌کنند انتخاب کند؛ بنابراین، هرچند مرگ اجتناب‌ناپذیر نیست، اما تحقیر

و خفّت اجتناب‌ناپذیر است. در پایان این داستان، زمانی که کیو دستگیر شده است و در شُرُف آن است که قرص سیانور را قورت بدهد، احساس می‌کند که کارگرانِ انقلابیِ دیگر، در همهٔ دنیا، در کنار او هستند و سرانجام از لاک انزوای خویش بیرون می‌آید. رفیقش، کاتو[۷۴]، که قوهٔ تخیل محدودتری دارد، درک همین احساس برادری مردانه را با این عمل القا می‌کند که سیانور خودش را به زندانی دیگری که ظرف شهامتش ترک برداشته است می‌دهد و خودش فجیعترین مرگی را که اسیرکنندگانش می‌توانند ابداع کنند می‌پذیرد. صحنه‌ای که وی در آن بیرون می‌رود تا اعدام شود اوج این تراژدی به حساب می‌آید و به همان نسبت نیز احساسات تراژیک ما را برمی‌انگیزد.

داستان به شکل ساده‌ای روایت می‌شود. چن[۷۵]، که تروریست است، مرتکب قتل می‌شود تا ورقه‌ای را به دست آورد که انقلابیون با آن خواهند توانست بار اسلحهٔ یک کشتی را به سرقت ببرند. قیام صبح روز بعد شروع می‌شود؛ انقلابیون مراکز پلیس را مورد هجوم قرار می‌دهند و، پس از ساعتها درگیری خونین، فقط یک قطار زرهی در برابر آنها مقاومت می‌کند. با از راه رسیدن چیانگ‌کای ـ شک[۷۶] و قوای او چنین می‌نماید که پیروزی آنها قطعیت یافته است؛ اما خبر می‌رسد که ثروتمندان

اروپایی در مستعمرهٔ خارجی پول جمع کرده‌اند و چیانگ را خریده‌اند؛ او حالا همپیالهٔ رقیبان شده است. رهبران قیام دست به دامان مقامات انترناسیونال سوم در مراکز فرماندهی هانگ ـ چو[۷۷] می‌شوند، اما مقامات بیمیلی نشان می‌دهند و خطر مواجهه با چیانگ را به جان نمی‌خرند؛ نتیجتاً رهبران بر سر دو راهی قرار می‌گیرند: یا باید بساط انقلاب را برچینند و زندگی مخفی در پیش گیرند یا، با در نظرداشتن احتمال بسیار بعید پیروزی، جنگ را بی‌یار و یاور ادامه دهند. آنها ادامهٔ جنگ را برمی‌گزینند و در یک نبرد کوتاه و سختِ دیگر از پا در می‌آیند. کیو و یارانش در مخمصه می‌افتند و به جایی می‌رسند که یا باید خودشان را بکشند یا اعدام شوند. انقلاب در هم شکسته است و انقلابیونِ بازمانده هر کدام به گوشه‌ای گریخته‌اند.

طرح کلی داستان مطابق است با آن مفهومی از تراژدی که در اصل کنث برک[۷۸] مطرح کرده است. قهرمانان داستان حرکتی را آغاز می‌کنند که، براساس آنچه در آن زمان می‌دانند، ممکن می‌نماید. اما اطلاعات جدید نشان می‌دهد که این اقدام به موفقیت نخواهد انجامید. با این حال، قهرمانان ناگزیرند ادامه دهند و در مسیری جدید به سمت اوجی فاجعه‌آمیز پیش بروند. (اودیپ[۷۹]، که عزم جزم کرده است تا شهر تب را پاکسازی کند، در می‌یابد که

این کار به بهای جان خود او تمام خواهد شد، اما اصرار می‌ورزد تا منشأ طاعون را ـ که خود اوست ـ پیدا کنند؛ کیو و یارانش انقلاب را آغاز می‌کنند و سپس درمی‌یابند که انقلابشان بی‌چون و چرا شکست خواهد خورد، ولی به هر ترتیب جنگ را ادامه می‌دهند). خواننده از این به وجد می‌آید که می‌بیند قهرمانان داستان، با آنکه مغلوب شده‌اند، از مرزهای عادی وضع بشر نیز فراتر رفته‌اند. کیو و کاتو با مرگشان این امکان را فراهم می‌سازند که سر بالا بگیریم و بگوییم این است انسان.

مالرو از راوی بی‌نام و نشانی بهره می‌گیرد که آزاد است تا در مواقع مقتضی دیدگاههای متفاوتی اتخاذ کند. ماجرای داستان در دو مقطع چند ساعتی متمرکز شده است و در فاصلهٔ میان این دو مقطع وقفه‌ای است که در طول آن رهبران به هانگ ـ چو می‌روند؛ اپیزودها یا همزمان روی می‌دهند یا با فاصلهٔ زمانی بسیار اندک، به طوری که هیچ چشم واحدی طبعاً نمی‌تواند همهٔ آنها را مشاهده کند. در زمانی که «سرنوشت» هر شخصیت با تشویش و عذاب خاص او همسنگ است، مالرو از آن تأثیر تمثیلی و دو بعدی، که در زمانهای ماقبل سرنوشت بشر وجود دارد، پرهیز می‌کند. به عبارتی دیگر، هر شخصیت شکنجه‌دیده‌ای را می‌توان از چشمان دیگرانِ گوناگونی، که

خود نیز به همان اندازه شکنجه دیده‌اند، مشاهده کرد، به طوری که جلوه‌ای حقیقی و سه بعدی پیدا کند.

بنابراین، چِن جوان، پس از کشتن مرد موردنظر، احساس می‌کند که محکوم به زندگی در دنیای خاص قاتل است. هنگامی که می‌کوشد تا با زبانی شکسته بسته احساسش را برای مربی خود، ژیزور ارشد (پدر کیو) توضیح دهد، موفق نمی‌شود. این دو تن دقیقاً ضدّ یکدیگرند: ژیزور می‌تواند به دیگران تعلیم دهد که چگونه عمل کنند، اما خودش قادر نیست کوچکترین عملی را تقبل کند؛ حال آنکه چن آتش به دل دارد و می‌خواهد به هر قیمتی دست به عملی خشونت‌آمیز بزند، آن هم نه به خاطر انقلاب، بلکه برای خالی‌کردن عقده‌های دل خویش. اما در میان همهٔ آدمهایی که در طول داستان با چِن مراوده دارند فقط ژیزور بر این نکته واقف است که این پسر مبتلا به وسوسهٔ مرگ است و آرام و قرار نخواهد یافت، مگر آن زمان که شاهد مرگ خود نیز باشد ــ سرانجام نیز در سوءقصد به جان چیانگ کای ـ شک آرزویش برآورده می‌شود. در اپیزودی دیگر، که در آن چِن در نبردی سنگین درگیر شده است و بقا و فنای هرکس در دست دیگری است، راوی دیدگاه خود چِن را اتخاذ می‌کند؛ آنچه این شخصیت در دل دارد میل مرگ نیست، حسرت تنهایی

مطلق است. تازه، بعد از آن، در میان‌پردهٔ هانگ ـ چو، چن می‌کوشد به کیوژیزور بگوید که چه‌ها در دل دارد ــ به کسی که آموخته است خشنودی خاطر خویش را با پیروزی انقلاب یکسان ببیند. در اینجا داستان دیدگاه کیو را وام می‌گیرد و خود کیو، هر چند رنج تنهایی را تاب آورده است، از درک سرشت چن عاجز می‌ماند. اثر نهایی این نوع فرایندِ رمانی پیچیده است: آنچه خواننده درمی‌یابد فقط دربارهٔ چن نیست، بلکه به شخصیتی نیز که تصادفاً بر صحنه می‌آید، مربوط می‌شود.

مالرو شخصیتهای اصلی دیگر را هم درست به همان اندازهٔ کیو و کاتو عمیقاً جالب توجه می‌یابد. بعضی از آنها را از روی کسانی الگوبرداری می‌کند که واقعاً می‌شناخته است: ژیزور ارشد، روشنفکر مفلوج ــ که قبلاً در رمان *فاتحان* طرح کمرنگی از او در شخصیت ربتچی ارائه شده بود ــ ویژگیهای بارزی از برنارد خروتهویزه[۸۰]، فیلسوف آلمانی، را دارد که در بی‌حس‌وحالی زبانزد بود؛ فرال[۸۱]، پروفسوری که تاجر شده است و پول جمع می‌کند تا چیانگ را بخرد، ترکیبی از چند الگوی واقعی است؛ بارون کلاپیک[۸۲]، مرد افسانه‌بافی که در شانگهای با همه آشناست و مجذوبیّت بیقیدانه‌اش به میز قمار، علت اصلی دستگیری کیو است، ترکیبی از دو مرد است که مالرو در

دیدار خود از شانگهای با آنها ملاقات کرد. فرال و کلاپیک حتی گاهی این نگرانی را دامن می‌زنند که می‌خواهند نقشهای اصلی داستان را اشغال کنند.

کلاپیک، نخستین باری که در داستان ظاهر می‌شود، یک شب پیش از وقوع انقلاب، در کلوپ شبانه‌ای است به نام «گربهٔ سیاه» و مشغول سرگرم‌کردن دو روسپی با قصه‌های شاخدار دربارهٔ خودش است؛ دخترها یکی‌شان مست می است و دیگری مستِ خواب، اما کلاپیک شنوندهٔ سراپاگوش خویش است. او به عنوان واسطه برای انقلابیون مفید بوده و اسلحهٔ مورد نیازشان را تأمین کرده است، و همچنان به عنوان قاصدی بدردبخور ظاهر خواهد شد. علت توجه بسیار مالرو به این آدم در صحنهٔ کلوپ شبانه روشن نمی‌شود، تا اینکه، در جایی دیگر از داستان، پدر پیرکیو به وی سفارش می‌کند و از او می‌خواهد مراقب پسرش باشد، چون پلیس چیانگ رد او را پیدا کرده است. کلاپیک به همان کلوپ شبانهٔ آشنای خود می‌رود تا وقت بگذرد و زمان ملاقات با کیو فرا برسد؛ اما خیال بر او چیره می‌شود: وی بقدری مجذوب رقص آن توپک قرمزرنگ میز قمار می‌شود که حتی یادش می‌رود ساعتش را نگاه کند؛ در نتیجه، بکلی از واقعیت می‌بُرد و مهلتی که برای نجات کیو وجود داشت از دست می‌رود.

مالرو بخش مربوط به کلاپیک را در نسخهٔ نهایی بسیار کوتاه کرده است. در دست‌نویس، کلاپیک سرانجام در می‌یابد که چه حادثه‌ای روی داده است؛ به وحشت می‌افتد، هراسان از فاحشه‌خانه‌ای به فاحشه‌خانهٔ دیگر می‌دود، و می‌کوشد تا تشویش و اضطرابش را با چند تا از زنها فرو بنشاند؛ در آخرین منزل، بسیار دیر، شَستش خبردار می‌شود که برای جمعی مخفی از چشم‌چرانان عملیات اجرا می‌کند. قسمت حذف شده (که مستقلاً در هفته‌نامهٔ *ماریان*[۸۳] منتشر شد) آنقدر طولانی هست که بشود فهمید کلاپیک چه بسا امکان داشته است جریان داستان را با خود ببرد و به آن لطمه بزند. بیست سال بعد، مالرو گفت که این قسمت را «بنا به دلایل هنری» قیچی کرده است.

فرال به همان اندازه قربانی خواهش قدرت است که چن قربانی آرزوی مرگ، یا کلاپیک قربانی خیالاتش. کنسرسیوم عظیم شرکتهای تجاری که فرال در آسیا ساخته است در واقع برای این است که کاری برای «ثبت خود در صحنهٔ زندگی» کرده باشد. یگانه تسکین برای او در برابر اضطرابهای ناشی از وضع بشری این است که ارادهٔ خودکامه‌اش را بر اطرافیانش تحمیل کند. او نیز، همچون کلاپیک، این خطر را به وجود می‌آورد که در جریان رمان

وقفه‌ای ایجاد کند. مالرو دو اپیزود را وارد داستان می‌کند که حتی از دید منتقدانِ موافق نامربوط به نظر می‌رسد. در یکی از این اپیزودها، فرال ساعتی را با معشوقه‌اش خلوت می‌کند؛ مرد می‌خواهد که وقتی عشقبازی می‌کنند نور تند چراغ بر چهرهٔ زن بتابد و زن خلاف این را می‌خواهد. فرال خواست خود را به کرسی می‌نشاند، اما، در اپیزود دوم، زن حسابش را با او تسویه می‌کند: او فرال را قال می‌گذارد و در عوض رقیبی را به محل دیدار می‌فرستد و به او می‌گوید که همان جا در همان ساعت منتظرش باشد. این بار فرال چنین انتقام می‌گیرد که همهٔ پرنده‌ها و حیوانات یک فروشگاه حیوانات را می‌خرد و در اتاق او رها می‌کند. حتی در عشق، میل سلطه‌گری بالاترین میل این مرد است.

چشم‌بستنهای کلاپیک بر رافعیت و سلطه‌گری فرال، هر دو به یک اندازه، گریزی بی‌نتیجه از پوچ و عبث هستند. در پایان، کلاپیک را می‌بینیم که به هیئت یک ملوان درآمده، چهره‌اش را در پشت چند دسته جارو پنهان کرده است، و مخفیانه در عرشهٔ کشتی بخار پرسه می‌زند تا سرانجام به ساحل نجات خود برسد؛ او بار دیگر نقش بازی می‌کند. و بعداً فرال را می‌بینیم که به پاریس بازگشته است و دارد به بانکدارهایش التماس می‌کند. او انقلاب را با شکست مواجه ساخته است، اما دم و دستگاه تجاری

خودش هم بکلّی از هم پاشیده است؛ او پاک خانه خراب شده است، مگر آنکه بتواند از این حلقهٔ کهنسالانِ بی‌نام و نشان مدد بگیرد ـ از کسانی که لم داده‌اند و با دهان بی‌دندان خود راحت‌الحلقوم می‌مکند و سقوط خفّت‌بار او را تماشا می‌کنند. این اپیزودهای پوچی نقطهٔ مقابل صحنه‌های قهرمانی کیو و کاتو در پایان رمان هستند. کیو و کاتو نیز در دنیایی پوچ و عبث زندگی کرده‌اند، اما به پوچی و عبث زندگی نکرده‌اند.

سرنوشت بشر جلوه‌ای بین‌المللی به مالرو بخشید. امّا، درست همچون *فاتحان*، رمان کمونیستی رسمی محسوب نمی‌شود. اینجا نیز انقلاب راهی است برای گریز از تشویش و عذاب شخصی: در واقع، نشانی آنچنانی از جنگ طبقاتی در آن دیده نمی‌شود؛ اینجا نیز بسیاری از شخصیتها روشنفکران بیگانه‌شدهٔ طبقهٔ متوسط هستند ـ و به هر حال یقیناً کارگر نیستند. و اگر بتوان درسی سیاسی از این داستان گرفت، این است که بین‌الملل، مصلحتِ کار را فراتر از ارزشهای انسانی می‌داند ـ شعبهٔ بین‌الملل در هانگ ـ چو حاضر است مردانی مثل قهرمانان مالرو بمیرند اما خودش از خطر در امان بماند. اما چون فاشیسم و نازیسم روز به روز بر قدرت خود می‌افزودند، جناح چپ هم‌پیمان می‌خواست و مالرو نویسنده‌ای بود درجه یک که

هر چند کمونیست رسمی نبود، اما بیگمان در صف «فرشتگان» قرار داشت. رفیق مالرو، در دیدار خود از مسکو و شرکت در کنگرهٔ نویسندگان در ۱۹۳۴، دربارهٔ تفنّن بورژوایی خود کمتر سخنی شنید، حال آنکه در هر زمان دیگر وضع می‌توانست جز این باشد.

موفقیت سرنوشت بشر این توان مالی را برای مالرو فراهم کرد که میل خود را به سفر ارضا کند. او در واحه‌های آسیای مرکزی به کاوش پرداخت تا دربارهٔ گدازش هنر بودایی با هنر گوتیک اسناد و مدارک جدیدی به دست آورد. مالرو، پس از آنکه یقین یافت سنت اگزوپری در دسترس نیست، خلبان ادوار کورنیلیون ـ مولینیه[۸۴] را استخدام کرد و در جستجوی پایتخت ملکهٔ سبا بر فراز بکرترین صحراهای عرب به پرواز درآمد. او نمونه‌هایی از این هنر گمشده را باز یافت و گزارش پرواز او با کورنیلیون در مجموعه مقالاتی که مالرو برای نشریهٔ پاریسی *انترانزیژان*[۸۵] نوشت منتشر شد.

اروپا به طرز محتومی به سمت جنگ در حرکت بود. سفر مالرو با ژید، که به جانبداری از ارنست تلمان[۸۶] و گئورگی دیمیتروف[۸۷]، متهمان به آتش‌زدن رایشستاگ، انجام شده بود، گرهی از کار این دو زندانی نگشود، اما این تجربه تأثیر ژرفی بر جای نهاد. *دوران تحقیر* (۱۹۳۵)

نمونه‌ای از احساس ذاتاً سیاسی است که به قالب اثری هنری درآمده است. این اثر حکایت حال کمونیستی است که محبوس نازیها شده است و نیز شرح فرار متعاقب او از زندان.

این کمونیست، که کاسنر[۸۸] نامی است، حقه‌ای زده و توانسته است فهرست اسامی همکاران سیاسی‌اش را پیش از آنکه زندانبانان آن را پیدا کنند ببلعد؛ اما حالا از این می‌ترسد که شکنجه‌اش کنند و از او حرف بکشند، یا اینکه عقل و شعورش را پاک از دست بدهد و همه را لو بدهد. دم‌دست خود وسیله‌ای هم برای خودکشی ندارد؛ خیالات ـ تصاویر ذهنی نبرد در انقلاب روسیه ـ بر ذهنش هجوم می‌آورند تا آن حد که میل مبرمِ خروج از چنگ واقعیتِ حاضر مقاومت‌ناپذیر می‌شود. ولی، درست در آن لحظاتی که کم مانده است از پا بیفتد و در جنگ برای حفظ سلامت عقلی خویش بازنده اعلام شود، یک زندانی دیگر بر دیوار سلولش ضربه‌هایی می‌زند و برای او پیام می‌فرستد. پیام قطع می‌شود؛ کاسنر مطمئن است که فرستندهٔ این پیام شکنجه یا کشته خواهد شد، اما نیاز خود او به فرار بر اثر احساس برادری و رفاقت تخفیف می‌یابد.

چندی نمی‌گذرد که با خبر می‌شود که می‌خواهند آزادش کنند، زیرا رفیقی دیگر، چون می‌داند که کاسنر چه

ارزشی برای نهضت دارد، زندانبانان خود را متقاعد کرده است که کاسنر واقعی خود اوست، نه آن مردی که در سلول دیگر زندانی است. کاسنر از نام ناجی خود یا نام خلبانی که از جان مایه می‌گذارد تا در توفانی سهمگین او را با پرواز بر فراز کوهها به پراگ برساند هرگز آگاه نمی‌شود. او حالا احساس می‌کند که مرده است و از نو زاده شده است؛ با این حالی که دارد، در خیابانهای پراگ سرگردان می‌شود، همسرش را باز می‌جوید، و سرانجام بار دیگر به او می‌پیوندد.

مالرو معتقد بود که رمان *دوران تحقیر* سَمبَل‌کاری است. او سعی کرده بود با استفاده از قهرمانی که از هر جهت عادی است، و با مقابل قراردادن نقاط اتّکای انسانی در مقابل رفتار غیرانسانی نازیها، این داستان را به اصول بنیادی تراژدی ساده کند. اما اگر ساختار انتزاعی طرح دوران تحقیر را تحلیل کنیم، متوجه می‌شویم که شباهت چشمگیری با ساختار رمان جادهٔ شاهی دارد: در هر دو رمان، انسانی در مقابل غیرانسانی قرار می‌گیرد؛ انسانی چیره می‌شود، اما این پیروزی در هردو مورد ناپایدار است.

پِرکِن بر اثر جراحتش می‌میرد و کاسنر در خطر زندانی شدن در زندانی دیگر قرار می‌گیرد. عناصر محوری زندانی شدن و آزادشدن در رمان *دوران تحقیر* تعبیری از

تنهایی و پیوستن به جمع هستند. عنوان اثر باز هم یادآور این است که درونمایهٔ تحقیر و خفّت از درونمایه‌های اثر است. خوانندگانی که حُسن ظنّی از پیش به مالرو ندارند احتمالاً اثر را فاقد انسجام خواهند یافت یا به این نتیجه خواهند رسید که رمان بر اثر تلاش برای گنجاندن معنای زیاد در گستره‌ای محدود لطمه دیده است. اینگونه خوانندگان یقیناً از خواندن *امید* رضایت بیشتری به دست خواهند آورد.

رمان *امید* از هیچ نظر شباهتی به *دوران تحقیر* ندارد. *امید* بلندترین و پرشخصیت‌ترین رمان مالرو است و پر از ماجراهایی است که گهگاه مکالمات طولانی و حتی روده‌درازانه قطعشان می‌کند. بنا بر رأی اغلب منتقدان، یکی دیگر از خصوصیات این رمان لحن حماسی، و نه تراژیک، آن است. *اُمید* میان اثر هنری و اثر تبلیغی ـ ترویجی در نوسان است. در مورد رمان *امید* نیز احتمالاً برخی خوانندگان بر این نظر خواهند بود که مالرو، با ترفندی عاطفی، می‌کوشد پیروزی انسانیّت را جایگزین شکست جمهوریخواهان اسپانیایی کند.

مالرو در رمانهای قبلی‌اش نشان داده بود که دو دسته انقلابی کاملاً متفاوت را از یکدیگر باز می‌شناسد: یک دسته آنهایی هستند که همچون تروریستهایی نظیر هونگ

در *فاتحان* و چن در *سرنوشت بشر* فقط از عمل مستقیم رضایت‌خاطر به دست می‌آورند و انضباط‌پذیر نیستند، زیرا نمی‌توانند نیازها و امیال خودشان را تابع نیازهای گروه کنند؛ اینان تحمل و حوصلهٔ سازمانهایی را ندارند که صرفاً در جنگها پیروز می‌شوند. دستهٔ دیگر، که کاملاً نقطهٔ مقابل این دسته است، از مردانی چون کاتو و کیو تشکیل می‌یابد که رسیدن به هدف را بسی برتر از رسیدن به آرزوهای شخصی خود می‌دانند. این الگو در رمان *امید* نیز اساسی و بنیادین است.

مشکلی که جمهوریخواهان اسپانیایی با آن مواجه هستند این است که چگونه ارتشی کارآمد از این دو دسته آدمهای ناهمخوان درست کنند. آنارشیستها مبارزانی دلیر و قادر به اعمال قاطعانهٔ سرنوشت‌ساز فردی هستند، امّا حاضر به قبولِ دستور از هیچ کسی جز افسران آنارشیست نیستند و ترجیح می‌دهند به شیوهٔ خود بجنگند و بمیرند تا اینکه شیوهٔ دیگری را بپذیرند و پیروز شوند. آنچه برای آنان مهّم است تصوّری است که از خود دارند و در این جهت سخت انعطاف‌ناپذیر و یکدنده هستند. در تصویری که مالرو از آنان می‌دهد، آنان انتخاب کرده‌اند که چه باشند، نه اینکه چه بکنند. هر چه داستان از نخستین درگیری در بارسلون به سوی دفاع موفقیت‌آمیز از مادرید پیشتر

می‌رود، بیشتر روشن می‌شود که فقط کمونیستها آن انضباط ذاتی را دارند که بتوانند «زمین و زمان به هم ریخته را نظم و نسق دهند».

برای عده‌ای، که لزوماً آنارشیست نیستند امّا، همچون آنها، خود را از سر ایمان به اصول و ایمان به تصوری که از خود دارند مقیّد به دفاع از جمهوری کرده‌اند، اوضاع تحمل‌ناپذیر می‌شود. چنین است که سروان ارناندث[۸۹]، یکی از نادر افسران ارتش منظم که به جمهوریخواهان پیوسته است، پی می‌برد که برای ادامهٔ نبرد باید اصول خود ــ اصول کاتولیکی ــ را فراموش کند و اصول کمونیستها را بپذیرد. این ایثاری بزرگ ــ فراتر از حدّ تحمل او ــ است و او می‌گذارد که دستگیر و کشته شود. نقطهٔ مقابل او فیلمساز جوانی به نام مانوئل[۹۰] است که به این مصالحه تن می‌دهد و در ادامهٔ نبردها از افسرانی می‌شود که روز به روز مفیدتر می‌افتد.

یکی از موضوعهای گفتگوهای طولانی روشنفکرانی که جنگ آنها را در کنار هم قرار داده است این است که چگونه می‌توان جنگ را بُرد بی‌آنکه ارزشهای انسانیِ هدفِ مبارزه را فدا کرد. *امید* داستان خونریزی و کشت‌وکشتار و رنجهاست و پر از قطعات تصویری درخشانی است که در آنها مردان می‌جنگند و جان

می‌بازند. امّا همانگونه که منتقدی در همان اوایلِ انتشار کتاب یادآور شد، «این آدمها بیشتر حرف می‌زنند و کمتر می‌میرند» و این روده‌درازی شاید یکی از ضعفهای واقعی این رمان باشد.

در اپیزود کلیدی رمان، هواپیمایی از جمهوریخواهان را می‌زنند و هواپیما بر کوههای بالای لینارس سقوط می‌کند. یکی از خدمهٔ هواپیما جان می‌بازد؛ بقیه اکثراً چنان زخمی می‌شوند که قادر نیستند بدون کمک از کوه پایین بیایند. افسر مانیین[۹۱] از واقعهٔ مصیبت‌بار باخبر می‌شود و به محل حادثه می‌شتابد تا عملیات نجات را رهبری کند، امّا دهقانان به پیروی از غریزه‌شان گروه نجات خودشان را تشکیل داده‌اند. او ستون باریکی از آدمها را که از کوه پایین آورده می‌شوند ــ برخی با پای خودشان به کمک دیگران و برخی روی برانکارد ــ تماشا می‌کند. در بخشی کُند و طولانی از رمان، دستهٔ نجات با زخمیها از کوه پایین می‌آید. تعداد دهقانها بیش از آنی است که واقعاً برای عملیات نجات نیاز است؛ آنهایی که عملاً در کار کمک به خدمهٔ مجروح هواپیما نیستند در طول مسیر در کنار مانیین صف بسته‌اند و هرگاه ستون از برابرشان می‌گذرد با وقار به نشانهٔ احترام دستهایشان را بالا می‌برند.

تخیّل مالرو اساساً تصویری و بصری است. توجّه او به

نورپردازی صحنه‌ها، به بازی طراحی شدهٔ نور و سایه، از همان اوایل، یعنی دورهٔ نوشتن *فاتحان*، مشهود و چشمگیر بود. در آن صحنهٔ بسیار مهّم سرنوشت بشر، که کاتو قرص سیانورش را به دیگری می‌دهد و محافظانش او را بیرون می‌برند، تأثیر اصلی از طریق دنبال‌کردن سایهٔ او ایجاد می‌شود ــ هر چه او به در نزدیکتر می‌شود سایه‌اش بر روی دیوار بالاتر می‌رود، تا آنکه سقف سرش را از تن جدا می‌کند. تقریباً همه در این نظر متّفقند که چشم مالرو «سینماتوگرافیک» است. مالرو به‌دلیل حدّت قوهٔ بصری‌اش و عشقش به آکسیون علاقهٔ زیادی به فیلم داشت.

او وقتی که در ۱۹۳۸ ـ ۱۹۳۹، چند ماهی پس از نگارش رمان و زمانی که روشن شده بود جمهوریخواهان بازی را باخته‌اند، از روی *امید* فیلمی تهیه کرد، تمامی فیلمنامه چنان تنظیم شده بود که همه چیز به سکانس «فرود آمدن از کوه» ختم شود. در فیلم، حتّی روشنتر از خود رمان، دریافت حسّی یگانگی انسانها رفعتی به سیاست می‌دهد. دهقانان، این قربانیان همیشگی جنگ، بسی غیرسیاسی‌تر از آنند که بدانند جنگ واقعاً بر سر چیست. آنچه آنان را وامی‌دارد که به مجروحین کمک کنند هم ابتدایی و هم اساسی است. پنج سال بعد از آن بود که

مالرو واژهٔ «انسان بنیادین» را پیدا کرد.

امید اکثر درونمایه‌هایی را که در رمانهای قبلی به کار گرفته شده بود یکجا در خود جمع دارد، امّا اکنون دیگر روشن شده است که تأکید از رمانی به رمان دیگر آهسته‌آهسته تغییر می‌کرد. دلبستگی به مسئلهٔ پوچی و عبثی سرنوشت انسان در *امید* به میزان زیادی از میان رفته است. مرگ حضوری دائمیتر از آن دارد که شرکت‌کنندگان در جنگ زیاد دلمشغول آنان باشند؛ میرایی انسان جزو حقایق مسلّم شده است. ارضای خاطر از تحمیل ارادهٔ خود به دیگران در اینجا اهمیتی کمتر از تحمیل ارادهٔ خود به خویشتن دارد. لذّت جنسی دست‌بالایِ‌بالا انصراف خاطری زودگذر است و دیگر عاری از معانی تلویحی متافیزیکی است. شخصیتها البتّه بر جنگیدن به خاطر شأن ضروری انسانی‌شان، و علیه تحقیر و خفّت فاشیسم، آگاهند، امّا در اکثر موارد آن را جزو حقایق بدیهی به شمار می‌آورند و درباره‌اش سخن نمی‌گویند.

چشمگیرتر از همه این است که آدمها سعی می‌کنند با هم ارتباط برقرار کنند. دو سرباز در بریگاد خارجیها در طی حملهٔ شبانه در سنگرهای مجاور هم قرار می‌گیرند؛ آنها زبان یکدیگر را نمی‌دانند، امّا در تاریکی با استفاده از صدای پرندگان با هم حرف می‌زنند. منتقدان براین باورند

که مالرو، پس از کسب تجربهٔ احساس برادری و رفاقت مردانه در جنگ داخلی اسپانیا، دیگر تحت تأثیر اندیشهٔ انزوا و تنهایی انسانها نبود. این نکته شاید درست باشد، امّا آنچه بی‌چون و چراست این است که مالرو در درک شهودیِ یگانگی انسانها به یکی دیگر از «برخوردنهایش به انسان» شهادت داد.

تغییریافتن از برادریی که در جریان عمل انقلابی کشف می‌شود به ارتباطی غیرانحصاری‌تر، که در صحنهٔ «فرودآمدن از کوه» نشان داده می‌شود، با بیگانه گشتن نهایی مالرو با کمونیسم مصادف بود ــ هرچند جنگ جهانی دوّم اعلان عمومی آن را به تأخیر انداخت. منتقدان کمونیستِ مالرو همچنین، با اندکی مسامحه در توالی تاریخی، استدلال کرده‌اند که این تغییریافتن تأکید با پایان دورهٔ رمان‌نویسی فعّالانهٔ مالرو نیز مصادف بود، و در این استدلال آنها کاملاً برخطا نیستند، زیرا می‌توان از این نظر تلویحی که *گردوبنهای آلتنبورگ* بیش از آنکه رمان باشد اندیشیدنی با خود در شکل داستان است به دفاع برخاست.

قهرمان *گردوبنهای آلتنبورگ*، روشنفکری به نام ویکتور برژه[۹۲]، اندکی پیش از جنگ جهانی اوّل مشاور و کارگزار انورپاشا[۹۳] و شورشیان ترک می‌شود. او در رکاب

PersianPDF.com

انورپاشا آسیای مرکزی را زیر پا می‌گذارد و می‌خواهد قوای نهفته‌ای را بیدار کند و برانگیزد که به اعتقاد او مربوط به اتّحاد خونی قدیمی قبایل پراکندهٔ ترک است. او همهٔ آسیای مرکزی را می‌پیماید و تازه زمانی که به افغانستان می‌رسد، بر اثر حادثه‌ای پیش‌بینی‌ناپذیر، که در آن دیوانه‌ای او را به باد کتک می‌گیرد، پی می‌برد که اتّحاد خونی اسطوره‌ای است که او از خودش ساخته است. پس همه چیز را رها می‌کند و به اروپا بازمی‌گردد. قصدش این است که در کنفرانس بین‌المللی روشنفکران، که عمویش در کرسی آبا و اجدادی خانواده‌شان ــ صومعهٔ قدیمی آلتنبورگ در آلزاس ــ تشکیل داده است، شرکت کند. هنگامی که در مارسی از کشتی پیاده می‌شود، نخستین تجلّی از سلسله تجلیّات فوق بشری را ادراک می‌کند ــ احساس رستاخیزی که مالرو آن را «بازگشت به خاک» می‌نامد. پس از آن خبر می‌شود که ساعاتی پیشتر پدرش خود را کشته است.

روشنفکران قرار است به بحث دربارهٔ سؤالی «اشپنگلری»[۹۴] بنشینند: آیا می‌توان گفت که انسان هویّتی ممتد و پیوسته دارد؟ برژه به سخنان قوم‌شناس برجسته، مولبرگ[۹۵]، گوش فرا می‌دهد که می‌گوید چنین هویّتی افسانه‌ای بیش نیست (همانگونه که تصور خود برژه از

اتحّاد خونی ترکها افسانه‌ای بیش نبود). برژه، که از تجربهٔ تجلّی و از معمّای خودکشی پدرش سخت گیج و متحیّر است، به شکلی غریزی اعتقادِ مولبرگ را رد می‌کند، اما قادر نیست منطق او را باطل کند. مولبرگ نظر خود را با استعاره‌ای استادانه جمعبندی می‌کند که مربوط به دو مجسمه است که از یک چوب گردو ساخته شده‌اند، امّا با دو سبک متفاوت که از دو فرهنگ متفاوت نشأت گرفته‌اند. برژه می‌پرسد که هیچ «چوب ذهنی بنیادینی» وجود ندارد؟

بحث برای صرف چای تعطیل می‌شود و برژه به محوطهٔ بیرونی، که پس از رگباری تند شسته و پاک شده است و اکنون غرق در نور است، می‌رود تا قدم بزند. از دامنهٔ تپه‌ای بالا می‌رود و به دو درخت کهنسال گردو برمی‌خورد که چنان از خاک برآمده‌اند که گویی همیشه آنجا بوده‌اند و همیشه هم همانجا خواهند ماند. میان تنهٔ درختها تاکهایی هستند که از داربست آویزانند و سر به سوی راین خم کرده‌اند ــ اثر ابدی دستهای بشر ــ و در دوردست کلیسای جامع استراسبورگ به چشم می‌خورد.

خوانندگانی که بلافاصله پس از خواندن *امید* به خواندن *گردوبنهای آلتنبورگ* بپردازند به یاد خواهند آورد که وقتی مانیین دهقانانی را نظاره می‌کند که مجروحان را از

کوه پایین می‌آورند، نزدیک درخت سیب کهن و گرهداری ایستاده است. در رمان *امید* شاید این پیوند نمادین چندان مؤکّد نیست، اما در *گردوبنهای آلتنبورگ* نماد هرگز از زیر چشم نمی‌لغزد. درختها به درک شهودی مالرو از یگانگی بشر و هم‌هویّتی‌اش با خود عینیّت می‌دهند. برژه پاسخش به مولبرگ را یافته است: درختان گردو برای ابد درخت گردو هستند؛ انسان همان است که همیشه بوده است.

در اپیزود بعدی، برژه، که اکنون افسری در ارتش آلمان در جبههٔ شرق است، شاهد حمله‌ای است که در آن گاز سمّی نخست علیه دشمن به کار گرفته می‌شود؛ سربازان پیاده نظام آلمانی، به دنبال پخش‌شدن گاز، به سوی صفوف دشمن می‌روند. و در سنگرهای دشمن ناپدید می‌شوند. ناگهان برژه اشباح هیولاوار بلندی را می‌بیند که از سنگرها به در می‌آیند و به سوی صفوف آلمانیها باز می‌گردند: سربازان آلمانی به جای کشتن سربازان روسی از پا افتاده با کارد و نارنجک، هر یک یکی از سربازان دشمن را کول کرده و از مهلکه‌به در می‌برد. انسانیت مشترک بر تفاوتهای ملّی فائق آمده و کارگزاری مرگ را بدل به کارگزاری شفقت کرده است ــ انسان بنیادین چهرهٔ خود را آشکار کرده است.

در فصلی پایانی، راوی، پسر برژه، برخوردنی مشابه به

انسان را ثبت می‌کند. تانک او در تله‌ای که کار گذاشته‌اند می‌افتد و خدمهٔ تانک باید بی‌هیچ راه چاره‌ای منتظر بنشینند تا توپی که دقیقاً به سمت تله نشانه رفته است با گلوله‌ای تکه‌پاره‌شان کند. فرد فرد خدمه از نظر فرهنگ، پیشینه، و رفتار سخت با هم متفاوتند، امّا آنچه در این زمان، که همگی منتظر فرارسیدن مرگ هستند، بیشتر به چشم می‌آید شباهتهای بنیادین آنهاست.

گلولهٔ توپی که آنها فکر می‌کنند هر آن خواهد ترکید هرگز شلیک نمی‌شود و صبح روز بعد تانک از تله می‌گریزد و به دهکدهٔ مجاور می‌رود. در آنجا پسر برزه تجلیّی فوق بشری را می بیند که شبیه همان تجلیّاتی است که پدرش در مارسی به چشم دیده بود. آنها به زوجی پیر برمی‌خورند که پیرتر از آن بوده‌اند که همراه دیگر روستاییان بتوانند آنجا را ترک کنند. زوج پیر به او می‌گویند همانجا خواهند ماند تا «همه چیز» ـ جنگ و وحشتهایش ـ «بفرساید و تمام شود». انسانِ ابدی، همچون همیشه، آنچه را که باید تحمل کرد و از سر گذراند تحمل می‌کند و از سر می‌گذراند. برزهٔ جوان سرشار از حسّ رستاخیز است ـ «بازگشت به خاک» ـ و باور دارد که خداوند هم وقتی که نخستین بشر را می‌نگریست، همین حس را داشت.

دست کم از سرنوشت بشر به بعد، هر رمان ظاهراً فقط

محض‌خاطر لحظهٔ رسیدن به مکاشفه و رازگشایی، لحظهٔ ادراک حسّی ممتاز، نوشته شده است ـ لحظهٔ بیرون رفتن کاتو، بازگشت کاسنر به پراگ، یا «فرودآمدن از کوه». رمان ناتمامِ *گردوبنهای آلتنبورگ* سرتاپا از سلسله‌ای از چنین تجلیّاتی ترکیب یافته است.

در نظر مالرو، همچنانکه در نظر بسیاری از معاصران او، قالبِ ادبی رمان اندک اندک جاذبه و موقعیتش را از دست می‌داد. دوستان او، ژورژ برنانوس[۹۶] و آنتوان سنت اگزوپری، پیش از مرگشان قالب روایت داستانی را فرو گذاشته و به چیزی شبیه رساله‌های شخصی روی آورده بودند. لوئی فردینان سلین[۹۷] روز به روز بیشتر به زندگینامهٔ شخصی علنی روی می‌آورد. ژان‌پل سارتر[۹۸] و آلبر کامو بیشتر دلبستهٔ موضوعها و درونمایه‌های خاص بودند تا قالب اثر، و به موضوعها و درونمایه‌های واحد یا سخت به هم وابسته در روایت داستانی، نمایشنامه، و مقاله می‌پرداختند. مالرو از اینجا به بعد به قالبی دیگر روی آورد.

کتابهای مربوط به هنر

مالرو در طول زندگی بزرگسالی‌اش، حتی از سالها پیش از سفرش به هندوچین، به شکلهای مختلف به هنر پرداخته بود. در سالهای پیش از سی سالگی‌اش نمایشگاههایی

برای گالری گالیمار[۹۹] ترتیب داده بود، مشاور هنری ناشرش شده بود، و مقالات متفرقهٔ چندی برای مجلاتی نظیر ورو[۱۰۰] نوشته بود. آنگونه که زنِ نخستش می‌گوید، در سفرها بندرت ممکن بوده است از دیدار موزه‌ای صرف‌نظر کند. او حافظهٔ بصری قویی داشت ــ هرچند گاه اشتباه‌پذیر.

پس از انتشار بخش اوّل *روانشناسی هنر* در ۱۹۴۷، معلوم شد که اگر مالرو دست از نوشتن رمان کشیده است، ولی اشتغال ذهنی به درونمایه‌های خاص رمانهایش را فرو نگذاشته است.

کتابهای متوالی مالرو دربارهٔ هنر را می‌توان تک گفتار واحد و پیوسته‌ای دانست که در بسط و گسترش آن او به تصحیح و تنقیح نظرهایش می‌پردازد. *روانشناسی هنر* بظاهر باید حاصل تأملات او دربارهٔ ساختن فیلم باشد. در طول نگارش این کتاب، مرتباً اندیشه‌هایِ بعدیِ گوناگونی به ذهنش می‌آمدند که او آنها را به صورت ضمیمه به کتابش ملحق می‌کرد. هنوز جلد سوّم به زیر چاپ نرفته بود که مالرو مشغول بازنگری در این کتاب برای چاپ مفصلتر و یک جلدی آن شد که تحت عنوان *صداهای سکوت* انتشار یافت. پرداختن او در این کتاب به مسئله‌ای که خود آن را «دگردیسی» می‌نامد، یعنی فرایند جایگزین‌شدن

سبکی با سبک دیگر، او را ارضا نکرد و تبدیل به درونمایهٔ محوری اثر دیگرش، دگردیسی *خدایان*، شد.

دانشجویان و خبرگان هنر همیشه در رمانهای مالرو نقشی ممتاز داشتند: کلود وانک، راوی بی‌نام *فاتحان*، ژیزور پیر، بسیاری از شخصیتهای پرچانهٔ *امید*، و بسیاری از شرکت‌کنندگان در کنفرانس آلتنبورگ همه یا خبرهٔ هنرند یا باستانشناس. اینها شخصیتهایی هستند که معمولاً مالرو بدیشان اجازه می‌دهدکه درکی عمیق از مخمصهٔ انسان پیدا کنند، و نیز بختشان برای حضور در صحنه‌ای‌که درآن سرشت درونی انسان آشکار می‌شود بیش‌از سایر شخصیتهاست.

او در مقالات هنری‌اش می‌گوید که هیچ زمانی بشر بیش از اکنون واجد امکانات کافی برای درک پیام هنر نبوده است. از طریق تکثیر رنگی مدرن آثار هنری، ما می‌توانیم پی ببریم که کارکرد هنر، در کلیتش، بیان احساس انسان نسبت به «مقدس» بوده است ــ که البته منظور مالرو از این واژه احساسی است که انسانها نسبت به هر چیزی خارج، بالا، یا حتی زیرِ جهان طبیعی داشته‌اند.

بنابراین، هنر احساس بشر را نسبت به «سرنوشت» بیان می‌کند ــ آشتی و سازش با سرنوشت یا بیگانه شدن با آن، پذیرشِ آن یا اعتراض به آن. دوره‌های پذیرش و

سازش، نظیر عصر طلایی یونان باستان یا قرون وسطای مسیحی، معدود و کوتاه بوده‌اند. مالرو می‌گوید هنر در اکثر موارد «ضد سرنوشت» بوده است ــ و منظورش این است که هنر غالباً وضع و سرنوشت بشری را رد و انکار کرده است.

در مورد تاریخ هنر، مالرو می‌گوید که تاریخِ تکامل چشم هنرمند بوده است. انسانها همیشه قادر بوده‌اند جهان خارجی را چنان که هست ببینند. تحریف واقعیت که مشخصهٔ هنرهای «بدوی» افریقا و اقیانوس آرام یا تمدنهای مرموزی چون تمدن سومری، است، بازتابِ ناتوانی ساده‌لوحانه در دیدن یا ارائه‌کردن محیط و جهان اطراف نیست، بلکه بازتابِ عزم به نابودکردن و دگرگون‌کردن چیز «مقدّسی» است که با نیازها و آرزوهای انسان هماهنگی ندارد. مطابق همین استدلال، بسیاری از سوررئالیستها، اگر بخواهند، می‌توانند نقاشیهای کاملاً معقول و منطقی بکشند که نمایش‌دهندهٔ عین اشیای خارجی باشند، امّا دلیلی نمی‌بینند که چنین نقاشیهایی بکشند.

استدلال مالرو نیازمند مفهومی ویژه از فرهنگ است. به اعتقاد او هر فرهنگی با سبکی ویژه بیان می‌شود، و سبکها مشخص و از هم جدایند: مثلاً، رومانسک مرحلهٔ تکامل‌نیافتهٔ گوتیک نیست، بلکه چیزی کاملاً متفاوت با آن

است. هر سبکی شکل تکامل‌یافتهٔ ویژهٔ خود را دارد که تنها با ملاک قراردادنِ آنچه همان سبک می‌خواهد بگوید قابل درک و ارزیابی است. آنچه خمیدگی رومانسک و قامت‌افراشتگی گوتیک به ما می‌گوید تفاوت دو نوع نگرشِ دو فرهنگ به «مقدّس» است.

امّا چگونه سبکی از میان می‌رود و سبکی دیگر جای آن را می‌گیرد؟ مالرو می‌گوید هنر دگردیسی دوگانه‌ای را در بر می‌گیرد. هر هنرمند حقیقی اصالتش را با نوعی چیرگی به دست می‌آورد که در آن، دگردیسی را هم در فردی که در آن کار می‌کند به‌وجود می‌آورد و هم در جهان بیرونی، که آن را مطابق میل و ارادهٔ خود نقش می‌زند. هنرمند در محدودهٔ فرهنگش زندگی و کار می‌کند، امّا با اصالت و ابتکارش آن را تعالی هم می‌بخشد؛ بدینگونه است که فرهنگی به فرهنگ دیگر «دگردیس» می‌شود.

مالرو از همان مقاله‌های آغازینش، که مدعی شد هنر نوعی چیرگی و غلبه است، چنین مفهومی را القا می‌کرد. کارشناسان خبرهٔ هنر و تاریخ هنر سخنان او را با اقتدار رد کرده‌اند. آنچه اثری هنری بیان می‌کند در وهلهٔ نخست مربوط به درک شهودی فردی است؛ در ضمن، استدلالی که تعیین هویّت یک فرهنگ را موکول به این می‌کند که هنرِ آن فرهنگ چه می‌خواهد بگوید، و از سوی دیگر دوباره

همان هنر را بیانی از آن فرهنگ می‌داند، گرفتار نوعی دورباطل است.

برخی منتقدان، از جمله مرحوم کلود ادموند مانیی[۱۰۱]، ایدهٔ «موزهٔ بدون دیوار» خیالی مالرو را، که در آن گواه همهٔ هنرهای همهٔ اعصار را می‌توان یکباره و یکجا مشاهده کرد، مورد اعتراض قرار داده‌اند. این دیدگاه، که آثاری بسیار متفاوت از نظر اندازه در قطعِ یکسان کتاب یکجا گرد آورده شوند، مثلاً بزرگ شدهٔ آثار مینیاتوری در کنار کوچک شدهٔ پنجره‌های کلیسا قرار گیرند، تحریفی ابتدایی را شامل می‌شود که کل شیوهٔ مالرو را از اعتبار می‌اندازد. اروین پانوفسکی[۱۰۲] معتقد بود که درخشندگی چاپهای رنگی مالرو نیز تحریفی دیگر است و نتیجهٔ آن جز سرخوردگی خوانندگانی نخواهد بود که بعدها نسخه‌های اصل «نسبتاً رنگ‌ورو رفتهٔ» آن آثار را برای نخستین بار می‌بینند.

کسی در گستردگی دانش مالرو و تیزبینی او تردید ندارد. برخی منتقدان شاخص، و در رأس آنان گائتان پیکون[۱۰۳]، همچنین بر این نکته پای فشرده‌اند که، علی‌رغم مواضعی که خبرگان هنر گرفته‌اند، *صداهای سکوت* شعری اعجازآمیز دربارهٔ حالت روحی بشر است. دلایل قوی و کافی برای بزرگداشت دستاورد مالرو وجود دارد،

ولی این دلایل، به هر صورت، نسبت به هدف اصلی اثر او که اقناع است فرعی و کم‌اهمیت هستند و تک‌گفتار طولانی او دربارهٔ کارکردهای هنر و هنرمند در مقام اثری اقناعی موفّق نیست. عدم توفیق آن در اقناع به این دلیل است که مالرو طبعاً شاعر است و نه استاد سخن منثور اقناعی. اگر به بررسی سبک او بنشینیم، خواهیم دید که چگونه از اندیشه‌ای به اندیشهٔ دیگر می‌رود بی‌آنکه از ربطهای دستوری کمک بگیرد، و تقریباً در آن از ربطهای منطقی میان علّت و معلول هم خبری نیست. هر اندیشه برقی درخشنده و لحظه‌ای است که لحظه‌های تاریکی آن را از اندیشهٔ قبلی و بعدی جدا می‌کند. گواهیی که مالرو در هنر راجع به انسان می‌بیند قابل تحویل به تشریح منطقی نیست و در نتیجه از هم گسیخته است.

دگردیسیهای واقعیت و داستان

بسیاری از طرحهای چندین جلدی مالرو ناتمام ماند: *قدرتهای سرزمین بکر*، سلسله رمانهایی که می‌بایست شامل چندین رمان آسیایی دیگر هم می‌شد؛ *کُشتی گرفتن با فرشته*[۱۰۴]، اثری گسترده که *گردوبنهای آلتنبورگ* تنها بخش برجای مانده از آن است؛ و *آینهٔ برزخ*[۱۰۵] که قرار بود عنوان کلّی *ضدخاطرات* باشد. یکی از دلایل ناتمام ماندن

این کارها این است که اندیشه‌های مالرو دائماً در حال تحوّل و تغییر شکل بودند. توضیح دیگر این است که فعالیتهای غیرادبی او دائماً در کار نوشتن او وقفه می‌انداختند. سالهای سربازی او و سالهایی که در خدمت دوگل بود تقریباً بیست سالی از عمر او را گرفت، و در بقیهٔ اوقات نیز همیشه حاضریراق بود که کاری را که در دست داشت زمین بگذارد و در نقشی که نوید عمل می‌داد ظاهر شود. بنابراین، حتی در آستانهٔ هفتاد سالگی وسوسه شد که در نبردی که در بنگلادش جریان داشت شرکت جوید. همچنین، از بازگشتن به سرکاری که زمین گذاشته بود اکراه داشت و ترجیح می‌داد کاری تازه را بیاغازد. با این حال، باز هم نوشته‌های او نشان می‌دهد که اگر چه طرحهای منفرد و غالباً عظیم کنار گذاشته می‌شدند، امّا او همچنان به درونمایه‌های بنیادینی که ذهنش را چون خوره می‌خوردند وفادار بود.

ضدخاطرات مالرو خواننده را به زندگی خصوصی او راه نمی‌دهد و مایهٔ نومیدی کسانی می‌شود که امیدوارند پاسخی به افشاگریهایی که در زندگینامهٔ زن نخست او آمده است بیابند. همانگونه که از عناوینی که مالرو برای بخشهای مختلف کتابش برگزیده است می‌توان فهمید، قصد او از مهار قلمش این است که پیوند و بافت سست

کتاب را به نحوی به هم بکشد و جفت و جور کند؛ *ضدخاطرات* وصیتنامه و شهادتنامه‌ای واپسین به منظور تصحیح چشم‌انداز خوانندگانِ آتی است.

آنچه حذف شده است می‌تواند به همان اهمیت چیزهایی باشد که در کتاب داخل شده است. مصاحبه‌های او با دوگل، نهرو، و مائو، در مقام اسنادی سیاسی، مأیوس‌کننده‌اند. خواننده اصلاً از این اعتقاد مالرو به شگفت نمی‌آید که دوگل در زیر ظاهر فرصت‌طلبی آدمی مقیدبه‌اصول و وفادار به اندیشه‌ای خاص بود؛ و از این نکته کم ناراحت نمی‌شود که می‌فهمد مالرو شخصیت خصوصی ژنرال را فدای چهرهٔ عمومی او کرده است. ما در *ضدخاطرات* پی می‌بریم که مالرو برای آنچه مائو موفق به انجامش شده است عمیقاً احترام قائل است، اندکی از رفتار او متحیّر است، و معتقد است که مائو احساس می‌کند هیچ جنگی را در خارج از چین نمی‌تواند ببرد. هرچه در کتاب بجوییم، دلیل سیاسی قانع‌کننده‌ای نمی‌یابیم که چرا تعداد صفحاتی که به نهرو اختصاص یافته است دوبرابر صفحاتی است که به مائو و دوگل پرداخته است. سؤال اساساً این است که این مصاحبه‌ها در کتابی که با بخش تجدیدنظر شده‌ای از یکی از رمانهای مالرو، *گردوبنهای آلتنبورگ*، آغاز می‌شود چه محلّی از اِعراب دارد؟

در واقع مصاحبه با نهرو، مائو، و دوگل فقط در مقام «برخوردن» به انسانهایی الگووار است که جایی در این کتاب می‌یابد. مالرو هر یک از این سه تن را متعهّد محض به جنبشی بزرگ، و در عین حال جدا از آن می‌بیند. این موقعیت خاص بشری، که مالرو زمانی بدان همچون «تنهایی فرماندهان» می‌اندیشید، دست کم از زمانی که چهرهٔ مانوئل را در *امید* تصویر کرد در ذهن او بود. مصاحبه با نهرو صفحات بیشتری را به خود اختصاص داده است، زیرا او رهبر لاادری ملّتی است که، به نظر مالرو، بیش از آنکه ملّت باشد جوّی روحی است و بنابراین فرصت و مایه‌ای برای تفکّر فراهم می‌آورد.

مالرو غالباً به این نکته اشاره کرده است که چقدر عجیب واقعیت در زندگی او از هنر پیروی کرده است ـ یعنی چگونه همواره پس از خلق حوادثی در رمانهایش ناچار شده است حوادث مشابهی را در واقعیت زندگی‌اش از سر بگذراند. زمانی که اعدام سروان ارناندث را در *امید* تصویر می‌کرد، هرگز جوخهٔ اعدامی را به چشم ندیده بود، امّا بعداً هنگامی که آلمانیها در صحنه‌ای نمایشی برای به حرف آوردنش او را در تولوز در برابر جوخهٔ اعدام قرار دادند، به چشم خود دید که جوخهٔ اعدام چیست. به همین ترتیب، زمانی که تصمیم گرفت صحنهٔ رمان

گردوبنهای آلتنبورگ را آلزاس قرار دهد آن ناحیه را خوب نمی‌شناخت، امّا سه سال بعد، با نام برژه، بریگاد آلزاس ـ لورن را به سمت استراسبورگ حرکت داد. مالرو نیز، همچون تی.ای. لارنس[۱۰۶]، معتقد بود که وقتی تخیل آدمی دائماً به واقعه یا تجربه‌ای خاص بازگردد، به احتمال قوی روزی آن واقعه یا تجربه در واقعیت به سراغش خواهد آمد. خط فارق میان واقعیت و داستان چندان باریک و کمرنگ است که او هر دو را به یکسان حاوی برخوردنی ارزشمند به انسان می‌داند ـ البته دقّت *ضدخاطرات* را در مواردی که مالرو دلاوریهای شخصی‌اش را به یاد می‌آورد باید خوانندگان محتاط و دقیق بیازمایند.

مالرو می‌نویسد: «آنچه در هر آدمی برایم جالب است وضع و سرنوشت بشری اوست: در انسانی بزرگ شکل و جوهر بزرگی اوست که برایم جالب است، در یک قدیس ویژگی قداستش، و در همه آدمها ویژگیهایی که بیشتر بیان‌کنندهٔ رابطهٔ خاص آدم با جهان هستند تا شخصیت فردی.» مالرو فرض را بر این گذاشته است که خوانندگان *ضدخاطرات* همهٔ نوشته‌های او، از جمله مقاله‌هایش دربارهٔ هنر، رمانهایی که نمی‌خواسته است تجدید چاپ کند، و حتی قصه‌های فانتزی اولیّه‌اش را خوانده‌اند. پنج

بخش کتاب، که هر یک عنوان خاص خود را دارد ـ «گردوبنهای آلتنبورگ»، «ضدخاطرات»، «وسوسهٔ غرب»، «جادهٔ شاهی»، و «سرنوشت بشر» ـ به فصلهایی تقسیم شده‌اند که عنوانی ندارند، ولی معمولاً تاریخی و نام جایی در آغاز هر یک آمده است. مثلاً در آغاز مقدمه آمده است: «۱۹۶۵، در دریای کرت». گاهی بر بالای فصلی دو تاریخ و دو نام آمده است: «۱۹۳۴، سبا؛ ۱۹۶۵، عدن». فصلهای *ضدخاطرات* از روی مسیر سفر مالرو در ۱۹۶۵ ـ به دلیل وضع جسمانی‌اش با کشتی ـ به عنوان فرستادهٔ ویژهٔ دوگل به نزد مائو تنظیم و ترتیب یافته‌اند. در عین حال، این سفر دقیقاً از همان مسیری صورت گرفت که سفرهای جوانی‌اش به شرق: سوئز، دریای سرخ، عدن، اقیانوس هند، هندوچین، سنگاپور، و هنگ‌کنگ. در مواردی نظیر فصل سبا ـ عدن، اقامت در عدن سبب شده است که خاطرات پرواز با کورنیلیون در ذهنش جان بگیرند. سازمان و نظام کلّ کتاب از چنین تداعیهایی نشأت گرفته است.

آنچه موجب تداعیهایی در ذهن او می‌شود همیشه هم به این آشکاری نیست. به نظر کاملاً طبیعی است که شرح گفتگویی طولانی با نهرو دربارهٔ زندان او را به داستان زندانی‌شدن خودش به دست آلمانیها بکشاند: تجربهٔ زندان همواره در آثار مالرو ارزشی نمادین دارد. همچنین

قابل فهم است که در بخش «سرنوشت بشر» او، از موضوع انتقال بقایای جسد مبارزِ نهضت مقاومت، ژان مولن[۱۰۷]، به پانتئون، به داستان اردوگاههای اسیرانِ نازیها برسد، که در نظر او وحشیانه‌ترین شیوهٔ محروم کردن انسانها از انسانیّتشان بود. امّا دنبال کردن نوشته‌های مالرو در بخش «ضدخاطرات» از روایتش از نخستین دیدارش با دوگل به وقایع ۱۹۵۸ و قانون اساسی جدید، و از اینها به دیدارهای او از جزایر آنتیل به مأموریت از طرف ژنرال، و باز از اینها به تماسهای او با نهرو، و سرانجام به تجربه‌های خود او از زندان ــ اینها همه ــ نیاز به خواننده‌ای بسیار هشیار دارد که بتواند رشته‌های ارتباطی نامشهود را دنبال کند.

خوشبختانه مالرو عادت قدیمش را به پراکندن اشارات و کنایات در هر صفحه حفظ کرده بود؛ این اشارات و کنایات از چشم خوانندهٔ تازه آشنا با مالرو نیز دور نمی‌مانند و درونمایه‌های اصلی را به خاطر او می‌آورند. مثلاً این اشارهٔ او که «من به یاد حلقه‌ای از درختان گردوی خشکیده در آلزاس افتادم»، جزئیات فصلی از *گردوبنهای آلتنبورگ* را به یاد می‌آورد که منتهی به نماد محوری درختها می‌شود. حافظهٔ مالرو در مورد مطالب درونمایه‌ای‌اش بسیار قوی است؛ به جز دلبستگی اولیه‌اش به مسائل شهوانی، حتی یک درونمایه هم نیست که در *ضدخاطرات*

از قلم افتاده باشد. پوچی و عبثی و پادزهر آن که دست‌زدن به عمل معنابخش است، تحقیر و احساس خفّت و شأن انسانی، افسانه‌بافی و احساس واقعیتی که دائماً در زندگی تجدید می‌شود، مرگ و ترس از انحطاط جسمانی که مرگِ قسطی است، و اضطراب و اشتیاق وحشتناک انسان برای دست‌زدن به هر کاری برای گریز از آن ــ اینها همه، مستقیماً یا تلویحاً، در *ضدخاطرات* حضور دارند. مالرو در این اثر جان و جوهر همهٔ آثار یک عمرش را جای داده است.

هیچ چیز، مگر آرزوی کامل‌بودن، نمی‌تواند داخل‌کردن بیمورد، ناماهرانه، و آشکارا نابجای قطعه نوشته‌ای فیلمنامه‌گونه دربارهٔ زندگی داوید د مایرنا را در این کتاب خاطرات و یادآوریها توجیه کند. این به اصطلاح فیلمنامه بخش «جادهٔ شاهی» را در این کتاب تشکیل می‌دهد که تاریخ آن ۱۹۶۵ است و گویا در سنگاپور نوشته شده است. این انحراف از موضوع با انتخاب بارون کلاپیک از سرنوشت بشر به عنوان راوی این ماجرا، بی‌آنکه نیازی باشد، پیچیده‌تر می‌شود. کلاپیک یک شب تمام، و نود صفحهٔ چاپی، را صرف بازگفتن داستان مایرنا می‌کند. مایرنا الگویی بود که مالرو پِرکِن را در *جادهٔ شاهی*، و «عجایب» را از روی او ساخته بود ــ «عجایبی» که ماجراجویی افسونساز یا افسانه‌باف است و دیگران را طلسم می‌کند،

امّا خود نیز در دام خودفریبی رمانتیک گرفتار می‌آید. مالرو در وجود او «عجایب» را بازشناخت، امّا عمری را صرف رام‌کردن این «عجایب» کرد.

نظریه‌ای هست که می‌گوید رمانهای مالرو برای او جنبهٔ درمانی داشته‌اند، و زیرورو‌کردن برخی درونمایه‌ها در داستان، که ذهن او را چون خوره می‌خورند، به قصد خارجی‌کردن نیازهای روان‌رنجورانه‌اش و تسکین آنها بوده است. چون زندگینامهٔ مستندی از او و نامه‌هایش در دست نیست، چنین تفسیر روانکاوانه‌ای از حدّ فرض و حدس و گمان فراتر نمی‌رود. ولی، به هر صورت، تحلیل الگوهای موازی در آثار او و زندگی غیرخصوصی‌اش می‌تواند آموزنده و آگاهی‌دهنده باشد.

در هر یک از داستانهای مالرو سفری به جایی دور یا اقامتی کوتاه‌مدت در مکانی بعید هست که صحنهٔ نوعی مبارزه، شبیه کشمکش تراژیک، است و آن نیز به نوبهٔ خود منجر به نوعی روشن‌بینی یا مکاشفه می‌شود. حتی در فانتزیهای مالرو کسی به جایی می‌رود و از چیزی باخبر می‌شود: کلود وانک در *جادهٔ شاهی*، راوی بی‌نام در *فاتحان*، مانیین، که ظاهراً فردِ جانشین خود مالرو در *امید* است، و ونسان برژه ــ همگی افرادی هستند که دست به سفر می‌زنند و در مبارزه‌ای شریک می‌جویند. هر یک از

این افراد «شاهدی» بر مبارزه‌ای است و نقشش این است که آن روشن‌بینی و آگاهی زاده از این مبارزه را دریافت و به دیگران منتقل کند. محتوای این روشن‌بینی و آگاهی هر چه رمان پیشتر می‌رود آشکارتر بیان می‌شود، امّا در هیچ موردی به طور کامل بیان نمی‌شود؛ پیامِ مکاشفه‌ای را، تا حدّی، باید از طریق تعبیر و تفسیر دریافت. مالرو به دوست و مترجم آثارش، هاکون شوالیه[۱۰۸] گفته بود که منتقدی که نظر داده بود آثار او شَمَنیستی است بسیار زیرک و باهوش بوده است.

آنچه شَمَن می‌کند تجربه‌هایی است که بی‌شباهت به آنچه در رمانهای مالرو آمده است نیست: شخصیتی با خلق و خویی تند و پرحرارت از پاتوق معمولش غیب می‌شود و بعد که سروکله‌اش دوباره در آنجا پیدا می‌شود، خبر می‌دهد که در مبارزه‌ای شرکت کرده بوده است یا آزمایشهای دشواری را از سر گذرانده است و بدین ترتیب، هم در چشم خود و هم در چشم قبیله‌اش، صاحب دانشی خاص شناخته می‌شود که فقط از طریقی فوق‌طبیعی یا فوق‌عقلانی قابل انتقال به دیگری است. این نوع تشرّف [به دانایی] مطابق الگوی آشنایِ کناره‌جویی، آگاهی یافتن، و بازگشت آرنولد توینبی[۱۰۹] است. مطابق این الگو، فرد متشرف احترام اطرافیانش را جلب می‌کند، زیرا دانشی که

کسب کرده است ارزشی فوق‌العاده دارد.

زندگیِ خود مالرو مطابق چنین الگویی است. کناره‌جوییهای او شامل غیب‌شدن از پاریس و حضور در شرق و اسپانیاست؛ مبارزه‌هایش اعمال خشونتباری است که به تصور درآورده یا عملاً در آنها شرکت جسته است؛ و بازگشتهایش کتابهایی هستند که در آنها آگاهیهایی که یافته است توضیح داده می‌شود. دانش خاص او، که شهادت دربارهٔ انسان است، از منبعی فوق‌عقلانی سرچشمه می‌گیرد. شاید بتوان همین را دلیل اصلی موفقیت رمانهای او و عدم موفقیت رساله‌های هنری‌اش دانست: شهادت او قابل تحویل به توضیح عقلانی و استدلالی نیست.

تجهیزات مالرو برای نوشتن رمانهایش غیرعادی بود. روابط اجتماعی، آنچه منبع تغذیهٔ روحی پیشینیان بزرگ او بود، برای او اهمیت چندانی نداشت. او علاقه‌ای به تحوّل بطیء شخصیتها نداشت؛ به استثنای مانوئل در *امید*، هیچ یک از شخصیتهای رمان او در طی داستان رشد نمی‌کنند. آنها بیش از آن در خود ــ یا شاید مالرو می‌گفت در «سرنوشتشان» ــ محبوسند که داستان از سایش و فرسایش شخصیتها با یکدیگر تکوین و گسترش پیدا کند. با توجه به اینکه او زمان را محدودهٔ مطلقی می‌دانست که سرنوشتهای فردی باید در آن به سرانجامشان برسند،

تکوین و گستردگی از آن دست محال بود. و در نظر مالرو انگیزش یک فرضِ محض بود، زیرا قابل تمیز از روان‌رنجوری نبود.

مالرو می‌گفت رمانهای او نه از شخصیتها، بلکه از وضعیتها زاده می‌شوند ـ منظور او از وضعیت «بحران» است: او شخصیتهایش را در جایی قرار می‌دهد که باید دست به عمل فوری، قاطعانه، و بازگشت‌ناپذیر بزنند؛ هر شخصیتی بنابر شکلی از انسانیّت که جلوهٔ آن است عمل می‌کند. پس از آنکه هر شخصیتی شکل خاص انسانیتش را به جلوه در می‌آورد و، مستقیم یا غیرمستقیم، بینش ویژهٔ خود را در قبال سرشت انسان به نمایش می‌گذارد، مالرو دیگر کاری با او ندارد (هرگز گفته نمی‌شود که ویکتور برژه پس از آنکه گاز از سمت سنگرهای دشمن به دلیل تغییر جهت باد به سمت مواضع او پس رانده می‌شود زنده می‌ماند یا نه). آنچه مهّم است چیزی است که ما از این افرادی که نمونه و جایگزین خودمان هستند دربارهٔ خودمان، و دربارهٔ مخمصهٔ متافیزیکی‌مان، می‌آموزیم. به همین دلیل است که برخی مالرو را ابداع‌کنندهٔ «رمان متافیزیکی» خوانده‌اند.

در داوری و ارزیابی نهایی، رمانهای مالرو بزرگترین دستاوردهای او هستند. گائتان پیکون در یکی از

مقاله‌هایش دربارهٔ مالرو نوشته است که برای نسلی که در آن زمان تازه داشت به بلوغ ادبی‌اش می‌رسید تأثیر رمانهای مالرو همچون «سیلیی در صورت» بود. یقیناً اکنون دیگر رمانهای مالرو آن ارزش تکاندهنده را برای ما یا فرزندان ما ندارند، خصوصاً که حالا سلیقهٔ ادبی در همه جا با سبک متعالی و فرهیخته ناموافق شده است ــ سبک مالرو آنقدر متعالی و فرهیخته بود که به حدّ جدّی بودنی پروقار و ابهّت می‌رسید. درک و احساس ما امروزه تراژیک نیست و کمتر کسی اکنون به بشر در معنایی عام می‌اندیشد یا درباره‌اش می‌نویسد. علاوه بر این، آن دسته از وقایع تاریخی که پس‌زمینهٔ رمانهای مالرو هستند حدّت و فوریّتشان را از دست داده‌اند. با همهٔ این احوال، رمانهای او کاری می‌کنند که قبلاً نشده بود و احتمالاً بار دیگر هم رمانی نخواهد کرد: رمانهای او شهادتی هستند بر زمانه‌شان و بر روح جاودانهٔ انسان.

پی‌نویسها

1. *Les noyers de l'Altenburg* (*The Walnut Trees of Altenburg*, 1943)
2. André Malraux (1901-1976)
3. "My Encounters with Man"
4. *Les conquérants* (*The Conquerors*, 1928)
5. *La voie royale* (*The Royal Way*, 1930)
6. *La condition humaine* (*Man's Fate*, 1933)
7. *Le temps du mépris* (*Days of Wrath*, 1935)
8. *L'Espoir* (*Man's Hope*, 1937)

۹. Dr. Rieux قهرمان اصلی رمان *طاعون*.

۱۰. *La Peste* (ترجمهٔ فارسی: رضا سیدحسینی، تهران، نیل، ۱۳۴۵).

۱۱. Albert Camus (۱۹۱۳ - ۱۹۶۰). نویسندهٔ فرانسوی.

12. *Antimémoires* (*Anti-Memoirs*, 1967)

۱۳. Jawaharlal Nehru، (۱۸۸۹ - ۱۹۶۴). رهبر هند.

۱۴. Mao Tse-tung، (۱۸۱۳ - ۱۹۷۶). رهبر چین.

۱۵. Charles de Gaulle، (۱۸۹۰ - ۱۹۷۰). رئیس جمهوری فرانسه.

۱۶. Queen of Sheba، ملکهٔ سرزمین سبا (یمن) که با حضرت سلیمان ملاقات کرد و بنابر روایات حبشی از او فرزندی زاد که جدّ اعلای حبشیان به شمار می‌رود.

17. David de Mayrena
18. *Lunes en papier* (*Paper Moons*, 1921)
19. *Le royaume farfelu* (*The Bizarre Kingdom*, 1921, final form 1928)
20. Clara Goldschmidt
21. Banteai Srey
22. *L' Indochine*
23. "Jeune-Annam"
24. Kuomiutang

۲۵. Edmund Wilson، (۱۸۹۵ - ۱۹۷۲). منتقد امریکایی.

26. *La tentation de l'Occident* (*The Temptation of the West*, 1926)
27. *Nouvelle revue française*

۲۸. Trotskyite، وابسته به عقاید لئون تروتسکی (۱۸۷۹ - ۱۹۴۰)، از رهبران

انقلاب کمونیستی در شوروی که بعدها در دورهٔ استالین خائن شناخته شد.

۲۹. André Gide، (۱۸۶۹ـ۱۹۵۱). نویسندهٔ فرانسوی.

30. *La psychologie de l'art* (*The Psychology of Art*)

31. *Saturne: Essai sur Goya* (*Saturn: An Essay on Goya*, 1950)

32. *Le voix du silence* (*The Voices of Silence*)

33. *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (*The Imaginary Museum of World Sculpture*)

34. *La métamorphose des dieux* (*The Metamorphosis of the Gods*)

۳۵. Jacqueline Kennedy، (۱۹۲۹ـ۱۹۹۴)، همسر جان اف.کندی، رئیس‌جمهور ایالات متحد امریکا از ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۳.

36. Josette Clotis

37. Roland

38. Marie-Madeleine Lioux

39. Louise de Vilmorin

۴۰. Treaty of Versailles. پیمان صلحی که پس از جنگ جهانی اوّل در ورسای بسته شد.

۴۱. Dada. نهضتی هنری و ادبی که در سالهای ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۰ پا گرفت و ضد سنّت بود و هدفش ایجاد تأثیرات تکاندهنده.

42. *Dés*

43. Marcel Arland

44. "sur un nouveau mal du siécle"

۴۵. Arthur Rimbaud، (۱۸۵۴ـ۱۸۹۱). شاعر فرانسوی.

۴۶. Friedrich Nietzsche، (۱۸۴۴ـ۱۹۰۰). فیلسوف آلمانی.

۴۷. Feodor Dostoevsky، (۱۸۲۱ـ۱۸۸۱). نویسندهٔ روسی.

۴۸. Karl Marx، (۱۸۱۸ـ۱۸۸۳). فیلسوف سیاسی آلمانی.

۴۹. Marcel Proust، (۱۸۷۱ـ۱۹۲۲). نویسندهٔ فرانسوی.

۵۰. Paul Valéry، (۱۸۷۱ـ۱۹۴۵). شاعر و ادیب فرانسوی.

۵۱. Henry de Montherlant، (۱۸۹۶ـ۱۹۷۲). نویسندهٔ فرانسوی.

۵۲. Antoine de Saint-Exupéry، (۱۹۰۰ـ۱۹۴۴). هوانورد و نویسندهٔ فرانسوی.

53. Nicolá Chiaromonte

PersianPDF.com

54. "D'une jeunesse européenne" ("Of a European Youth")

55. Garine

۵۶. W.B. Yeats، (۱۸۶۵-۱۹۳۹). شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی.

57. Rensky

58. Rebecci

59. Cheng Dai

۶۰. Gandhi، (۱۸۶۹ - ۱۹۴۸). رهبر معنوی هند جدید.

61. Hong

62. Klein

63. "La révolution étranglée" ("The Strangled Revolution")

64. Claude Vannec

65. Perken

66. Grabot

67. Mr. Kurtz

۶۸. Joseph Conrad، (۱۸۵۷ - ۱۹۲۴). رمان‌نویس بریتانیایی اوکراینی‌الاصل.

۶۹. *Heart of Darkness* (ترجمهٔ فارسی: محمدعلی صفریان، تهران، کتابهای جیبی، ۱۳۵۴).

70. James Brook

71. Sarawak

72. *Les puissances du désert (The Powers of the Wilderness)*

73. Kyo Gisors

74. Katow

75. Tchen

۷۶. Chiang Kai-shek، (۱۸۸۷ - ۱۹۷۵). رهبر چین ملّی.

77. Hang-chow

78. Kenneth Burke

۷۹. Oedipus. در اساطیر یونان، شخصی که نادانسته پدرش را می‌کشد و با مادرش زنا می‌کند.

80. Bernard Groethuysen

81. Ferral

82. Baron Clappique

83. *Marianne*

84. Édouard Corniglion-Molinier

85. *Intransigeant*

86. Ernst Thaelmann

87. Georgi Dimitrov

88. Kassner

89. Captain Hernandez

90. Manuel

91. Magnin

92. Victor Berger

۹۳. Enver Pasha، (? ۱۸۸۱ - ۱۹۲۲). نظامی و رهبر ترکهای جوان.

۹۴. Spenglerian، مربوط به اوسوالد اشپنگلر (۱۸۸۰ - ۱۹۳۶)، فیلسوف آلمانی.

95. Möllberg

۹۶. Georges Bernanos، (۱۸۸۸ - ۱۹۴۸). رمان‌نویس فرانسوی.

۹۷. Louis Ferdinand Céline، (۱۸۹۴ - ۱۹۶۱). پزشک و رمان‌نویس فرانسوی.

۹۸. Jean-Paul Sartre، (۱۹۰۵ - ۱۹۸۰). نویسنده و فیلسوف فرانسوی.

99. Gallimard Gallery

100. *Verve*

101. Claude Edmonde Magny

102. Erwin Panofsky

103. Gaëtan Picon

104. *La lutte avec l'ange* (*The Struggle with the Angel*)

105. *Le miroir des limbes* (*The Mirror of Limbo*)

۱۰۶. T.E. Lawrence، (۱۸۸۸ - ۱۹۳۵). باستانشناس، نظامی، و نویسندهٔ بریتانیایی، مشهور به لارنس عربستان.

107. Jean Moulin

108. Haakon Chevalier

۱۰۹. Arnold Toynbee، (۱۸۸۹ - ۱۹۷۵). مورخ بریتانیایی.

Selected Bibliography

EDITIONS

INDIVIDUAL WORKS

Lunes en papier. Paris, 1921.

La tentation de l'Occident. Paris, 1926.

"D'une jeunesse européenne." In *Écrits.* Paris, 1927.

Le royaume farfelu. Paris, 1928.

Les conquérants. Paris, 1928.

La voie royale. Paris, 1930.

La condition humaine. Paris, 1933.

Le temps du mépris. Paris, 1935.

L'Espoir. Paris, 1937.

Les noyers de l'Altenburg. Lausanne, 1943.

Esquisse d'une psychologie du cinéma. Paris, 1946.

La psychologie de l'art. 3 vols. *Le musée imaginaire,* vol. 1; *La création artistique,* vol. 2; *La monnaie de l'absolu,* vol. 3. Geneva, 1947–1950.

Saturne: Essai sur Goya. Paris, 1950.

Les voix du silence. Paris, 1951.

Le musée imaginaire de la sculpture mondiale. 3 vols. *La statuaire,* vol. 1; *Des bas-reliefs aux grottes sacrées,* vol. 2; *Le monde chrétien,* vol. 3. Paris, 1952–54.

La métamorphose des dieux. 3 vols. *Le surnaturel,*

vol. 1; *L'irréel,* vol. 2; *L'intemporel,* vol. 3. Paris, 1957–76.
Antimémoires. Paris, 1967.
Le triangle noir. Paris, 1970.
Les chênes qu'on abat. Paris, 1971.
Oraisons funèbres. Paris, 1971.
La tête d'obsidienne. Paris, 1974.
Lazare. Paris, 1974.
Hôtes de passage. Paris, 1975.
Le miroir des limbes. 2 vols. Paris, 1976.
L'homme précaire et la littérature. Paris, 1977.

COLLECTED WORKS

Oeuvres complètes. 7 vols. Geneva, 1945.

TRANSLATIONS

Anti-Memoirs. Translated by Terence Kilmartin. New York, 1968.
The Conquerors. Translated by Winifred S. Whale. Boston, 1956. Translated by Stephen Becker. New York, 1976.
Days of Hope. Translated by Stuart Gilbert and Alastair McDonald. London, 1938. Also published as *Man's Hope.* New York, 1938.
Days of Wrath. Translated by Haakon M. Chevalier. New York, 1936. Also published as *Days of Contempt.* London, 1936.
Felled Oaks: Conversations with de Gaulle. Translated by Irene Clephane. New York, 1971.
Lazarus. Translated by Terence Kilmartin. New York, 1977.

Man's Fate. Translated by Haakon M. Chevalier. New York, 1934. Also published as *Man's Estate.* Translated by Alastair McDonald. London, 1948.

The Metamorphosis of the Gods. Translated by Stuart Gilbert. New York, 1960.

Picasso's Mask. Translated by June and Jacques Guicharnaud. New York, 1976.

The Psychology of Art (*The Museum Without Walls, The Artistic Act, The Twilight of the Absolute*). Translated by Stuart Gilbert. New York, 1949–1951.

The Royal Way. Translated by Stuart Gilbert. New York, 1935.

Saturn: An Essay on Goya. Translated by C. W. Chilton. New York and London, 1957.

The Temptation of the West. Translated by Robert Hollander. New York, 1961.

The Voices of Silence. Translated by Stuart Gilbert. New York, 1953.

The Walnut Trees of Altenburg. Translated by A. W. Fielding. London and Toronto, 1952.

BIOGRAPHICAL AND CRITICAL STUDIES

Blend, Charles D. *André Malraux: Tragic Humanist.* Columbus, Ohio, 1963.

Blumenthal, Gerda. *André Malraux: The Conquest of Dread.* Baltimore, 1960.

Boak, Denis. *André Malraux.* London, 1968.

Boisdeffre, Pierre de. *André Malraux.* Paris, 1952.

Carduner, Jean. *La création romanesque chez Malraux.* Paris, 1968.

de Courcel, Martine, ed. *Malraux: Life and Work.* New York and London, 1976.

Delhomme, Jeanne. *Temps et destin: Essai sur André Malraux.* Paris, 1955.

Domenach, Jean-Marie, and others. *Malraux.* Paris, 1979.

Dorenlot, Françoise E. *Malraux; ou, L'Unité de pensée.* Paris, 1970.

Duthuit, Georges. *Le musée inimaginable.* 3 vols. Paris, 1956.

Ellis, Elizabeth A. *André Malraux et le monde de la nature.* Paris, 1975.

Fallaize, Elizabeth. *Malraux: La voie royale.* London, 1982.

Fitch, Brian T. *Les deux univers romanesques d'André Malraux.* Paris, 1964.

Flanner, Janet. "The Human Condition." In her *Men and Monuments.* New York, 1957.

Frank, Joseph. "Malraux's Image of Man." In his *The Widening Gyre.* New Brunswick, N.J., 1963.

Frohock, W. M. *André Malraux and the Tragic Imagination.* Stanford, 1952.

Gaillard, Pol. *André Malraux.* Paris, 1970.

———. *Les critiques de notre temps et Malraux.* Paris, 1970.

Galante, Pierre. *Malraux.* Translated by Haakon Chevalier. New York, 1971.

Gannon, Edward. *The Honor of Being a Man: The World of André Malraux.* Chicago, 1957.

Gaulupeau, Serge. *André Malraux et la mort.* Paris, 1969.

Greenlee, James W. *Malraux's Heroes and History.* De Kalb, Ill., 1975.

Harris, Geoffrey T. *André Malraux: L'Ethique comme fonction de l'esthétique.* Paris, 1972.

Hartmann, Geoffrey H. *Malraux.* London and New York, 1960.

Hewitt, James Robert. *André Malraux.* New York, 1978.

Horvath, Violet M. *André Malraux: The Human Adventure.* New York and London, 1969.

Jenkins, Cecil. *André Malraux.* New York, 1972.

Kline, Thomas Jefferson. *André Malraux and the Metamorphosis of Death.* New York and London, 1973.

Lacouture, Jean. *André Malraux: Une vie dans le siècle.* Paris, 1973. Translated into English by Alan Sheridan as *André Malraux.* New York, 1975.

Langlois, Walter G. *André Malraux: The Indochina Adventure.* New York, 1966.

Lewis, R. W. B., ed. *Malraux: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, N.J., 1964.

Madsen, Axel. *Malraux: A Biography.* New York, 1976.

Malraux, Clara. *Les bruits de nos pas.* 6 vols. *Apprendre à vivre,* vol. 1; *Nos vingt ans,* vol. 2; *Les combats et les jeux,* vol. 3; *Voici que vient l'été,* vol. 4; *La fin et le commencement,* vol. 5; *Et pourtant j'étais libre,* vol. 6. Paris, 1963–79.

———. *Memoirs.* Abridged and translated by Patrick O'Brien. New York, 1967. First two volumes only.

Marion, Denis. *André Malraux.* Paris, 1970.

Mauriac, Claude. *Malraux; ou, Le mal du héros.* Paris, 1946.

Moatti, Christiane. *"La condition humaine" d'André Malraux: Poétique du roman d'aprés l'étude du manuscrit.* Paris, 1983.

———. *Le prédicateur et ses masques: Les personnages d'André Malraux.* Paris, 1987.

Nouvelle revue française 295 (July 1977).

Payne, Robert. *A Portrait of André Malraux.* Englewood Cliffs, N.J., 1970.

Picon, Gaëtan. *André Malraux.* Paris, 1945.

———. *Malraux par lui-même.* Paris, 1953.

Righter, William. *The Rhetorical Hero: An Essay on the Aesthetics of André Malraux.* New York, 1964.

Tannery, Claude. *Malraux: L'Agnostique absolu; ou, La métamorphose comme loi du monde.* Paris, 1985.

Tarica, Ralph. *Imagery in the Novels of André Malraux.* Rutherford, N.J., London, and Toronto, 1980.

Thompson, Brian, and Carl A. Viggiani, eds. *Witnessing Malraux: Visions and Re-visions.* Middletown, Conn., 1984.

Vandegans, André. *La jeunesse littéraire d'André Malraux: Essai su l'inspiration farfelue.* Paris, 1964.

Wilkinson, David. *Malraux: An Essay in Political Criticism.* Cambridge, Mass., 1967.

Yale French Studies 18 (Winter 1957). Entitled *Passion & Intellect; or, André Malraux.*

BIBLIOGRAPHIES

Langlois, Walter G. *André Malraux: Essai de bibliographie des études en langue anglaise consacrées à André Malraux (1924–70).* Paris, 1972.

———. *André Malraux: Malraux Criticism in English, 1924–70.* Paris, 1972.

Talvart, Hector, and Joseph Place. *Bibliographie des auteurs modernes de langue française,* vol. 13. Paris, 1956. Pp. 176–195.

PAPERS

Malraux's papers are at the Bibliothèque Nationale and the Fonds Jacques Doucet, in Paris; there are also some papers at the Harry Ransom Humanities Research Center at the University of Texas, Austin.

کتابنامهٔ فارسی

«**مقدمه**»، ترجمهٔ عبدالله توکل، ***گزند دلبستگی***، تهران، سخن، ۱۳۳۹.
سرنوشت بشر، ترجمهٔ سیروس ذکاء، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۰.
فاتحان، ترجمهٔ قاسم صنعوی، تهران، توس، ۱۳۶۱.
امید، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۳.
ضدخاطرات، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و رضا سیدحسینی، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۳.
«**سفر به اصفهان**»، ترجمهٔ حسین جلیسی، *کلک*، ۵ (مرداد ۱۳۶۹).
«**ادگار آلن پو، زندگی و آثارش**»، ترجمهٔ پرویز شهدی، ***ماجراهای شگفت‌انگیز***، تهران، پانوس، ۱۳۷۱.
«**هنر یک ضد سرنوشت است**»، ترجمهٔ کاظم کردوانی، *آدینه*، ۷۸ و ۷۹ (فرودین ۱۳۷۲).
«**سرنوشتی یگانه چون مرگ**» [دربارهٔ حریم ویلیام فاکنر]، ترجمهٔ فرهاد غبرایی، *آدینه*، ۹۲ (اردیبهشت ۱۳۷۳).

گفتگو

ویلار، ران، «**هنر و سیاست**»، ترجمهٔ علی‌اصغر خبره‌زاده، *کلک*، ۴ (تیر ۱۳۶۹).

دربارهٔ نویسنده و آثارش

ناتل خانلری، پرویز، «**آندره مالرو**»، سخن، ۷/۲ (تیر ۱۳۲۴).
دستان، پ. [(پرویز ناتل خانلری)؟]، «**گفتگو با آندره مالرو**»، سخن، ۸/۹ (آذر ۱۳۳۷).
ذکاء، سیروس، «**آندره مالرو و آثارش**»، سخن، ۸/۱۰ (آبان ۱۳۳۸).
میلانی، عباس، ***جهان‌بینی تراژیک مالرو***، تهران، آگاه، ۱۳۶۴.
علی‌آبادی، ایرج، «**معجزهٔ اندیشیدن با چشم**» [دربارهٔ *امید*]، *آدینه*، ۱۱ (۱۵ اردیبهشت ۱۳۶۶).
دولت‌آبادی، محمود، «***ضدخاطرات*، اثری متفاوت**»، *آدینه*، ۲۱ (فروردین ۱۳۶۷).
لوژینبول، اودیل، «**آندره مالرو، داستان‌نویس ــ زندگی، پیچیده‌ترین**

معما؟»، ترجمهٔ سیروس سعیدی، *ادبستان*، ۳ (اسفند ۱۳۶۸).
گلدمن، لوسین، **«تحلیل ساختاری سرنوشت بشر»** [بخشی از فصل دوّم ***جامعه‌شناسی ادبیات***]، ترجمهٔ محمد پوینده، *کلک*، ۲۳ و ۲۴ (بهمن و اسفند ۱۳۷۰).
گلدمن، لوسین، **«درآمدی بر بررسی ساختاری رمانهای مالرو»**، ترجمهٔ محمّد پوینده، ***جامعه‌شناسی ادبیات* (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)**، تهران، هوش و ابتکار، ۱۳۷۱
؟، **«حرکت»** [دربارهٔ *فاتحان*]، *فیلم*، ۱۵۶ (فروردین ۱۳۷۲).
پیکون، گائتان، ***آندره مالرو* (حماسه‌سرای تمدنها)**، ترجمهٔ سیروس ذکاء، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
کریمی، ایرج، **«سایه روشن سرنوشت بشر»** [نگاهی به نورپردازی در سرنوشت بشر]، فیلم، ۱۶۹ (بهمن ۱۳۷۳).

نمایه

آ

آرلان، مارسل ۱۷

آلتنبورگ ۵۱، ۵۷

آلزاس ۵۱، ۶۵

آلمان ۱۵، ۲۶

«آنام جوان» (نهضت چپ ملی گرا) ۱۳

آینهٔ برزخ، (عنوان اول ضدخاطرات،) ۶۱

ا

ارناندث (امید،) ۴۶، ۶۴

اروپا ۵۱

اسپانیا ۹، ۱۴، ۱۹، ۷۱

استراسبورگ ۱۵، ۶۵

اشپنگلر، اوسوالد ۵۱

افریقا ۵۸

افغانستان ۵۱

اقیانوس هند ۶۶

اگزوپری، آنتوان دو سنت ۱۸، ۴۱، ۵۵

امید، ۸-۹، ۱۴، ۴۴-۵۰، ۵۲-۵۳، ۵۷، ۶۴، ۶۹، ۷۱؛ ارتباط انسانی در ۴۹-۵۰؛ انسان بنیادین در ۴۸-۴۹؛ انقلابیها در ۴۴-۴۶؛ انگیزهٔ نگارش ۴۴؛ برخوردنها به انسان در ۵۰؛ حماسه در ۴۴؛ درونمایه‌های ۴۹؛ و دوران تحقیر، ۴۴؛ در

سینما ۴۸؛ضعف ِ ۴۷؛مرگ در ۴۹
انترانزیژان، (نشریه) ۴۱
«انقلاب خفه‌شده»، تروتسکی ۲۴-۲۵
انورپاشا ۵۰-۵۱
ب
بارسلون ۴۵
بانتنای سری، معبد ۱۲
برژه --- > ویکتور برژه
برك، کنث ۳۳
برنانوس، ژورژ ۵۵
بروك، جیمز ۲۶-۲۷
بنگلادش ۶۲
«بیماری تازهٔ قرن»، آرلان ۱۷
پ
پاریس ۱۲-۱۳، ۱۶، ۷۱
پانوفسکی، اروین ۶۰
پراگ ۴۴، ۵۵
پرکن (جادهٔ شاهی،) ۲۵-۲۹، ۴۳، ۶۸
پروست، مارسل ۱۸
پیکون، گائتان ۶۰، ۷۲-۷۳
ت
تروتسکی، لئون ۱۹، ۲۴-۲۵
تلمان، ارنست ۴۱
تولوز ۱۵، ۶۴
توینبی، آرنولد ۷۰
ج
جادهٔ شاهی، ۷، ۹-۱۰، ۱۳، ۲۵-۳۰، ۴۳، ۶۶، ۶۸-۶۹؛ اومانیسم در ۲۹؛ برخوردنها به انسان در ۳۰؛ و پوچی ۲۷؛ و دل تاریکی، (کانراد) ۲۶؛ کامبوج در ۲۵؛ معنای زندگی در ۲۷؛ ماجرای مایرنا در ۶۸-۶۹

ج
چن (سرنوشت بشر،) ۳۲، ۳۵-۳۶، ۳۸، ۴۵
چنگ دای (فاتحان،) ۲۳
چیانگ کای - شك ۳۲-۳۳، ۳۵، ۳۷
خ
خروتهویزه، برنارد ۳۶
د
دادا ۱۷
داستایفسکی، فیودور ۱۸
«دربارهٔ جوانی اروپایی» ۲۰
دس، (نشریه) ۱۷
دگردیسی خدایان، ۱۶، ۵۷
دل تاریکی،، کانراد ۲۶
دوران تحقیر، ۸، ۱۴، ۴۱-۴۴؛ انگیزهٔ نگارش ۴۱؛ و جادهٔ شاهی، ۴۳؛ درونمایه‌های ۴۳-۴۴
دوگل، شارل ۹، ۱۵-۱۶، ۱۹، ۶۲-۶۴، ۶۶-۶۷
دیمیتروف، گئورگی ۴۱
ر
رانسکی (فاتحان،) ۲۲
رایشستاگ ۱۴، ۴۱
ربتچی (فاتحان،) ۲۳، ۳۶
رمبو، آرتور ۱۸
روانشناسی هنر، ۱۵، ۵۶؛ نیز ---> صداهای سکوت،
ریو (طاعون،، کامو) ۸
ژ
ژید، آندره ۱۴، ۱۸، ۴۱
ژیزور (سرنوشت بشر،) ۳۵-۳۶، ۵۷
س
ساتورن: رساله‌ای دربارهٔ گویا، ۱۵؛ نیز ---> صدای سکوت،

سارتر، ژان پل ۵۵
سرنوشت بشر، ۷-۸، ۱۳، ۱۹، ۲۳، ۳۰-۴۱، ۴۵، ۴۸، ۵۴، ۶۶، ۶۸؛ الگوهای شخصیتهای ۳۶-۳۷؛ تراژدی در ۳۳-۳۴؛ و جایزهٔ گونکور ۱۳؛ درونمایه‌های ۳۰؛ راوی در ۳۴-۳۶؛ شخصیتهای وقفه‌ای در ۳۷-۳۹؛ وجه تسمیهٔ ۳۱
سلین، لویی فردینان ۵۵
سومر ۵۸
ش
شانگهای ۹، ۳۰، ۳۷
شوالیه، هاکون (مترجم آثار مالرو) ۷۰
ص
صداهای سکوت، ۱۶، ۳۱، ۵۶-۵۷، ۶۰؛ اقناع در ۶۱؛ دگردیسی در ۵۶-۵۷؛ منتقدان و ۶۰
ض
ضد خاطرات، ۹-۱۰، ۲۰، ۲۶، ۳۰، ۶۱، ۶۲-۷۰؛ اشارات و کنایات در ۶۷؛ برخوردنها به انسان در ۶۴؛ تجمع درونمایه‌ها در ۶۷-۶۸؛ تداعیها در ۶۶-۶۷؛ شاهد در ۹-۱۰؛ ماجرای مایرنا در ۶۸-۶۹؛ محتویات ۶۲-۶۳؛ مصاحبه‌های سیاسی در ۶۳-۶۴؛ نظام و سازمان ۶۵-۶۶
ط
طاعون، کامو ۸
ف
فاتحان، ۷، ۹، ۱۳، ۲۰-۲۵، ۳۰، ۳۶، ۴۰، ۴۵، ۴۸، ۵۷، ۶۹؛ ازخودبیگانگی در ۲۱؛ برخوردنها به انسان در ۳۰؛ تروتسکی و ۲۴-۲۵؛ زمان در ۲۳-۲۴؛ شخصیتهای فرعی ۲۱، ۲۳
فرال (سرنوشت بشر،) ۳۶-۳۹
ق
قدرتهای سرزمین بکر، (طرح ناتمام) ۶۱
قلمرو عجایب، ۱۱، ۱۳، ۱۹
ک
کاتو (سرنوشت بشر،) ۳۲، ۳۴، ۳۶، ۴۰، ۴۵، ۴۸، ۵۵

کاسنر (دوران تحقیر،) ۴۲-۴۴، ۵۵
کامبوج ۱۲، ۲۵
کامو، آلبر ۸، ۵۵
کانتون ۹، ۲۱
کانراد، جوزف ۲۶
کرتز (دل تاریکی،، کانراد) ۲۶
کشتی گرفتن با فرشته، (طرح ناتمام) ۶۱
کلاپیك (سرنوشت بشر،) ۳۶-۳۹؛ (ضد خاطرات،) ۶۸
کلاین (فاتحان،) ۲۳-۲۴
کلوتیس، ژوزت (معشوقهٔ مالرو) ۱۷
کلود وانك (جادهٔ شاهی،) ۲۵-۲۶، ۲۹، ۵۷، ۶۹
کندی، ژاکلین ۱۶
کوئومین تانگ ۱۳، ۱۹
کورنیلیون-مولینه، ادوار ۴۱، ۶۶
کیارومونت، نیکولا ۱۹
کیو ژیزور (سرنوشت بشر،) ۳۱-۳۷، ۴۰، ۴۵
گ
گارین (فاتحان،) ۲۱-۲۲، ۲۴، ۲۷
گالیمار، گالری ۵۶
گاندی، مهاتما ۲۳
گرابو (جادهٔ شاهی،) ۲۶، ۲۸
گردوبنهای آلتنبورگ، ۷-۱۰، ۱۴، ۲۰، ۵۰-۵۵، ۶۱، ۶۳، ۶۵-۶۸؛ انتشار ۱۴؛ انسان بنیادین در ۵۳-۵۴؛ بازگشت به خاك در ۵۱، ۵۴؛ برخوردنها به انسان در ۵۳-۵۴؛ نماد در ۵۳؛ هویت انسانی در ۵۱-۵۲
گولدشمیت، کلارا (همسر اول مالرو) ۱۱، ۱۶
گونکور، جایزهٔ ۱۳
ل
لارنس، تی. ای. ۶۵
لیو، ماری مادلن (همسر دوم مالرو) ۱۷

م
مائو ۹، ۶۳-۶۴، ۶۶
مارکس، کارل ۱۸
ماریان، (نشریه) ۳۸
مالرو، آندره

زندگی و ویژگیهای شخصی

ازدواجهای ۱۱، ۱۶-۱۷؛ و انسان بنیادین ۴۸-۴۹؛ در ایالات متحد ۱۴؛ و ایدهٔ «موزهٔ بدون دیوار» ۶۰؛ و برخوردنها به انسان ۷، ۱۰، ۳۰، ۵۰، ۵۳-۵۴، ۶۴؛ در پاریس ۱۳؛ و پوچی ۲۷، ۳۰، ۳۹-۴۰، ۴۹، ۶۸؛ تحصیلات ۱۱؛ و تراژدی ۲۹؛ و تراژدی بشر ۸؛ و توینبی ۷۰؛ جلوهٔ بین‌المللی ۴۰؛ در جنگ اسپانیا ۱۴؛ در جنگ دوم ۱۴-۱۵؛ و دادائیستها ۱۷؛ و دگردیسیها ۶۱-۷۳؛ و دل تاریکی، (کانراد) ۲۶؛ و دوگل ۱۵-۱۶، ۶۳-۶۴، ۶۶؛ روزنامهٔ ۱۲-۱۳؛ زندگی ۱۰-۲۰، ۷۱؛ و رمان متافیزیکی ۷۲؛ و روابط اجتماعی ۷۱؛ و زندگی اروپایی ۲۰، ۲۵؛ و ژاکلین کندی ۱۶؛ و ژید ۱۴، ۴۱؛ در سایگون ۱۲-۱۳؛ و سرنوشت ۵۷-۵۸؛ و سوررئالیستها ۱۷، ۱۹؛ و سیاست ۱۸-۱۹، ۴۲؛ و سینما ۴۸، ۵۶؛ و شاهد ۸-۱۰، ۷۰-۷۱، ۷۳؛ شرایط فرهنگی ۱۷-۱۸؛ و طغیان انسانی ۳۰-۳۱؛ و فرهنگها ۵۸؛ و قالب غیررمانی ۵۵؛ قدرت تخیل بصری ۴۷-۴۸، ۵۶؛ و کانراد ۲۶؛ و کمونیسم ۱۸-۱۹، ۴۰-۴۲، ۴۶، ۵۰؛ و گویا ۱۵؛ و مائو ۶۳، ۶۶؛ و مرگ ۴۹، ۶۸؛ و مسائل شهوانی ۶۷؛ در مسکو ۱۳-۱۴، ۴۱؛ مشاغل ۱۱-۱۲؛ و معنای زندگی ۲۲، ۳۰؛ و مقدس ۵۷-۵۹؛ منتقدان و ۶۰؛ و نشریات ۱۳، ۱۷، ۵۶؛ و نظریهٔ دگردیسی فرهنگی ۵۸-۵۹؛ و نهرو ۶۳-۶۴؛ وزیر فرهنگ ۱۶؛ در هندوچین ۱۲، ۵۵؛ و هنر ۱۵-۱۶، ۴۱، ۵۵-۶۱، ۶۴؛

آثار

۱۳؛ انتشار ۱۶؛ تجربهٔ زندان در ۶۶؛ تخیلی ۱۱؛ تراژدی در ۲۹-۳۰، ۳۲-۳۴؛ خانواده در ۱۰؛ دربارهٔ هنر ۱۵-۱۶؛ رمانها: ۲۰-۵۵؛ الگوهای واقعی شخصیتهای ــ ۳۶-۳۷؛ اهمیت بحران در ــ ۷۲؛ تغییر تأکید در ــ ۵۰؛ شاهد در ــ ۷۳؛ شخصیتهای اهل هنر در ــ ۵۷؛ لحظهٔ مکاشفه در ــ ۵۴-۵۵؛ سفر در ۶۹؛ شاهد در ۷۰؛ شمنیسم در ۷۰-۷۱؛ طرحهای ناتمام ۶۱-۶۲؛ عجایب در

۱۱، ۶۸-۶۹؛ عمده ۷-۸؛ فاتح در ۲۱-۲۲؛ فانتزی ۱۷-۲۰، ۶۹؛ فقدان رشد شخصیتها در ۷۱-۷۲؛ مبارزه در ۶۹؛ متولی در ۲۲؛ مربوط به هنر ۵۵-۶۱؛ معنای زندگی در ۳۰؛ منتقدان و ۷۰، ۷۲؛ ویژگیهای مداوم ۱۹-۲۰
مالرو، رولان (برادر مالرو) ۱۷
مانوئل (امید،) ۴۶، ۶۴، ۷۱
مانیی، کلود ادموند ۶۰
مانیین (امید،) ۴۷، ۵۲، ۶۹
ماههای کاغذی، ۱۱، ۱۹
مایرنا، داوید د ۹-۱۰، ۲۶؟، ۶۸
مسکو ۴۱
مقالات ۲۰، ۴۱، ۵۶
موزهٔ خیالی پیکرتراشی جهان، ۱۶
مولبرگ (گردوبنها،) ۵۱-۵۴
مولن، ژان ۶۷
مونترلان، آنری دو ۱۸
ن
نوول روو فرانسز، (نشریه) ۱۳، ۱۷-۱۸، ۲۴-۲۵
نهرو، جواهر لعل ۹، ۶۳-۶۴، ۶۶-۶۷
نیچه، فریدریش ۱۸
و
والری، پل ۱۸
ورسای، عهدنامهٔ ۱۷
ورو، (نشریه) ۵۶
وسوسهٔ غرب، ۱۳، ۲۰، ۶۶
ونسان برژه (گردوبنها،) ۵۰-۵۴، ۶۹
ویکتور برژه (گردوبنها،) ۵۰-۵۴، ۶۵، ۷۲
ویلسن، ادموند ۱۳
ویلمورن، لوئیز دو (معشوقهٔ مالرو) ۱۷

ه
هانگ-چو ۳۳-۳۴، ۳۶، ۴۰
هندوچین ۱۲، ۵۵، ۶۶
هندوچین، (نشریه) ۱۲-۱۳
هونگ (فاتحان،) ۲۳، ۴۴-۴۵
ی
ییتس، ویلیام باتلر ۲۲

انتشارات کهکشان