شکل‌های زندگی: درباره رمان نو

چگونه رمان بی‌شخصیت می‌شود؟

● نویسندگان رمان نو از چپ به راست: آلن روب گری یه، کلود سیمون، کلود موریاک، ژروم لیندون، پژه، بکت، ناتالی ساروت، کلود اولیر (عکس از ماریو دوندرو، سال ۱۹۵۹)

نادر شهریوری (صدقی)

«جیب‌بر» اثر فیلم‌ساز شهیر، روبر برسون (۱۹۹۹-۱۹۰۱) اقتباسی از «جنایت و مکافات» داستایفسکی است، ماجرای این فیلم به جیب‌بری به نام میشل برمی‌گردد که در مسابقه اسب‌دوانی جیب‌بری می‌کند، اما نه برای آنکه با پول آن گذران زندگی کند، بلکه برای آن دزدی می‌کند که خود را «محک» بزند، کار او شباهت به جنایتِ راسکولنیکوف دارد، زیرا این هردو می‌خواهند بالاتر از «قانون» بایستند. میشل در نهایت دستگیر می‌شود و به زندان می‌افتد. او در زندان معنایی برای زندگی پیدا نمی‌کند و نسبت به «شخصیت» خود دچار تردید می‌شود، انکار شـخصیت مهم‌ترین و شـجاعانه‌ترین کار روبر برسون اسـت و در حقیقت سینمایی بدون «شخصیت» می‌آفریند و با این کار «روان‌شناسی» را نیز کنار می‌گذارد، سینمای مدرن که برسون از جمله چهره‌های شاخص آن است هم‌زمان با پدیده‌ای به نام «رمان نو» پا به عرصه می‌گذارد.

«شـخصیت» و «روان‌کاویِ شـخصیت»، پدیده‌های مهـم در تاریخ رمان‌اند. در رمان کلاسـیک بالزاک می‌کوشید تا آنجا که ممکن باشد از روان‌کاوی به‌مثابه پدیده‌ای ذهنی پرهیز کند. تلاش بالزاک برای عینی‌دیدن جامعه و مناسـبات آدم‌ها با جامعه که با ورود اقتصاد سیاسی و مناسبات مالی شکل دیگری به خود گرفته بود و او را به نویسـنده‌ای واقع‌گرا به معنای کلاسـیک آن بدل کرده بود. به همیـن دلیل بازنمایی واقعیتِ مـادی در رمان‌های بالزاک از جایگاهی ویژه برخوردار بـود. و در هر حال رنگ و بوی واقعی و غیرخیالی به خود می‌گرفت و در پی آن بخش اعظمی از اعتبار سلسـله حوادث بعدی آثار بالزاک ناشی از کیفیت مستند بازآفرینی بود که آن را شـبیه به ثبت سـینمایی واقعیت در فیلم‌های روایی می‌کرد، اما این به این معنا نبود که بالزاک برای «شـخصیت» ارج و قربی قائل نبوده باشد، بلکه او شخصیت‌ها را ذیل وقایع و شکل‌گرفته از عوامل بیرونی -عینی- در نظر می‌گرفت. علاوه بر این بالزاک در موقعیتی قرار نداشت که رمان بی‌شخصیت -رمان نو- بیافریند، چون این کار نیازمند «زمان» بود. پروسـه فروپاشـی شخصیت یا به تعبیری که گفته شد بی‌شخصیتی شخصیت به عوامل متعدد از جمله کم‌رنگ‌شدن نقش سوژه و به همان میزان غلبه ساختارها بستگی دارد، همان ساختارها و به بیان کلاسیکش عوامل «عینی» که بالزاک مشکل‌های اولیه نضج و پیدایش آن و تأثیرات متقابل آن بر روح و روان آدمی را توصیف کرده بود. این پروسـه در دوره معاصر و به‌خصوص نیمه دوم قرن بیسـتم شتاب بیشـتری گرفت، زیرا در این زمان آدمی با رشد ساختارها و انتزاعیات - از جمله انتزاعیات مجازی- مواجه شد که طی آن بی‌شخصیتی شخصیت تسریع شد. تبار این چرخش کیفی در جهان ادبیات البته به کافکا بازمی‌گردد. در داستان‌های کوتاه و رمان‌های کافکا از جمله سه‌گانه مشهور او - «مسخ»، «محاکمه»، «قصر»- پروسـه حذف شـخصیت کلید می‌خورد. به همین دلیل کافکا آدم‌های داستانی‌اش را تـا حد حروف الفبا -مانند ک، یوزف کا و...- تقلیل می‌دهد، کافکا با این کار فی‌الواقع هویت مسـتقل و تأثیر «شخصیت» در زندگی را به حال تعلیق درمی‌آورد، او پیشاپیش و با آینده‌نگری رشد بوروکراسی - انتزاعیات زمانه‌اش را- و در پی آن تخریب سـوژه را تصور کرده بود. با حذف شـخصیت در رمان نو، اگرچه رمان و به تعبیری دقیق‌تر چشم‌انداز رمان تغییر می‌کند اما این به معنای پایان رمان نیست، زیرا چشم‌اندازهای دیگری به مراتب وسـیع‌تر از شخصیت در رمان کلاسیک شـکل می‌گیرد و آن حضور چیزهاست. از آن پس منطق سهمگین چیزها بی‌نیاز از آنچه قبل از این بوده، ظهور خود را تثبیت می‌کند. در این صورت مکان‌هایی مانند خانه، پانسـیون - مانند پانسـیون مادام ووکه در «بابا گوریو»ی بالزاک و...- دیگر محل زندگی معنوی آدم‌ها نیستند، بلکه به چیزهایی بدل شده‌اند که حیات مستقل خود را دارند. تا قبل از آن رمان نو، مکان‌ها و به طور کلی چیزها چنان اهمیتی نداشتند و اهمیتشان تنها به‌واسطه حضور انسان معنا پیدا می‌کرد. به بیانی دیگر مکانی مانند خانه برای نویسندگانی همچون بالزاک و حتی متأخرتر مانند پروست و جویس و... تنها بازتابی از زندگی انسان بود و به یک تعبیر، مکان‌ها تنها بیانگر شخصیت کسانی بودند که در آنجا زندگی کرده و مالک آن بودند. اما برای نویسـندگان رمان نو همچون کلود سـیمون، آلن رب‌گریه، ناتالی ساروت و... مکان بازتاب چیزی نیست، بلکه بازتاب خودش است. «بازتاب»ها تنها آن هنگام اهمیت داشتند که انسان محور رمان قرار داشـت، در حالی که با ظهور رمان نو و نویسـندگانی مانند کافکا، جویس، پروست و... بازتاب‌ها کنار گذاشته می‌شـوند. و به‌جای آن جهانی بس وسـیع‌تر از جهان بازتاب‌ها که دیگر نیاز به شخصیت و مرکزیت انسانی ندارد، شـکل می‌گیرد. در اینجا می‌توان به جای رمان نو از جهانی افقی نام برد که به‌واسـطه حضور چیزها حـد و مـرز و آغاز و انتها ندارد. این جهان در مقابل جهان معنادار - جهان عمودی- قرار می‌گیرد. در جهان افقی به خاطر حضور گسترده چیزها، مقوله‌ای به نام «زبان» جایگاهی بس مهم پیدا می‌کند. زبان دیگر ابزار یا وسیله‌ای برای انسان نیست، بلکه خود غایت خود است. در این شرایط زبان از واژه‌ای به واژه‌ای دیگر پرواز می‌کند و آن را از معنا - به معنای عمق- تهی می‌کند.

اکنون می‌توان به سـویه دیگر رمان نو اشـاره کرد و آن رهایی از روان‌شناسی یا همان رهایی از ذهن است، رهایی از ذهن، موقعیتِ انسانی به‌مثابه سوژه شناسنده را به محاق می‌برد. در اینجا دیگر انسان با اتکا به آنچه ذهن یا خرد می‌نامد، نمی‌تواند بر چیزها تسلط یابد یا ادعای تسلط بر چیزها را داشته باشد. فاعل شناسا از منظر رمان نو در اصل تزویری می‌شـود که انسان به کار می‌برد تا چیزها را به رسمیت بشناسد، غافل از آنکه چیزها قبل از انسان حیات مستقل داشته و بعد از انسان نیز به حیات مستقل خود ادامه می‌دهند.

پی‌نوشت: نویسندگان رمان نو خود را وامدار فلوبر می‌دانند. در جهان فلوبر چیزها به اندازه انسان اهمیت پیدا می‌کنند یا چنان که می‌گوید در «رنگ‌های سایه‌روشن همان‌قدر حقیقت نهفته است که در رنگ‌های تند». مثال مشهوری که می‌توان از فلوبر زد، اهمیت جزئیات است که نمونه‌ای از آن را در توصیف «کلاه شارل بوواری» در رمان «مادام بوواری» می‌یابیم. توجه به جزئیات، اهمیت «زبان» در فلوبر را نمایان می‌سازد. به نظر می‌رسد تنها با ظهور فلوبر در عرصه ادبیات باشد که زبان اهمیتی بلامنازع پیدا می‌کند. توصیف دقیق چیزها و انسان‌ها زبان فلوبری می‌طلبد، زیرا تنها چنین زبانی قادر است چنین توصیفات دقیقی ارائه دهد.

بازخوانیِ «بارتلبی محرر» به مناسبت انتشار «سه داستان» از هرمان ملویل

فرمولِ ترجیح می‌دهم که نه

شیما بهره‌مند

ادعایی عجیب است که یکی از شخصیت‌های مطرح ادبیات جهان، «بارتلبی» در سراسر داستانِ ملویل و حتی پس از خواندنِ داستان ناشناخته می‌مانَد. تنها اطلاعاتِ به‌دردبخوری که راویِ داستانِ «بارتلبی محرر»، وکیل دعاوی، درباره کارمند محررش به ما می‌دهد این استَ که «بارتلبی از آن آدم‌هایی بود که جز از منابع اصلی چیزی را به او نمی‌توان نسبت داد، و درخصوص او چنین منابعی بس اندک است». راوی، از همان ابتدای روایتش از بارتلبی، تکلیف را یکسره می‌کند، از نساخان حقوقی و محررها یک کلمه هم به کتابت نیامده است اما بارتلبی با تمام محررها فرق دارد: «شمه‌ای از نقد حال بارتلبی را به قلم می‌آورم، که محرر بود، آن‌هم محرری که عجیب‌تر از او به عمرم نه دیده‌ام و نه نقلش را شنیده‌ام. به قلم آوردنِ شرح‌حال کامل دیگر محررها برایم کاری ندارد، لیکن درباره بارتلبی چیزی از این‌دسـت میسـور نیست. به گمانم، برای نوشـتن شـرح‌حال کافی و وافی این آدم مصالحی موجود نیست. و این برای ادبیات ضایعه‌ای اسـت جبران‌ناپذیر». ماجرا از این قرار اسـت که کار و کسبِ وکیل دعاوی با تحویل‌گرفتن دایره قیمومیت به‌شدت بالا گرفته و کار محررها دوچندان می‌شود. در این اوضاع، راوی که همان وکیل دعاوی است به کمک‌دستِ دیگری نیاز دارد که حتی‌المقدور تَر و فرز و تندنویس باشد، ضرورتِ کمک‌دسـت اضافی پای بارتلبی را به دفتر وکیل و داسـتانِ ملویل باز می‌کند: «در پاسخ به آگهی‌ام، صبح روزی از روزها مرد جوانِ بی‌جنبشی در آسـتانهٔ دفتر کارم ایستاده بود... زردرخساری پاک‌جامه، آبروداری شفقت‌برانگیز، بی‌همدم و جفتی لاعلاج! بارتلبی بود». راوی، این «مرد موقر» را جایی در نزدیکِ خود می‌نشـاند تا به وقتِ ضرورت دسترسـی به او راحت باشـد. از این‌رو کنجـی را در بخش خصوصی خودش به او اختصاص می‌دهد تا به قولِ خودش «در صورت حاجت افتادن به هر خرده‌کاری، راحت در صدارسـم باشـد». بارتلبی در ابتدا همان اسـت که وکیل در سر داشـت، یک‌عالمه کار می‌کند. «در ابتدا اندازه نوشـتن بارتلبی شـگفت‌آور می‌نمود. چنان بود که گویی جای مکث برای هضم نبود. شبانه‌روز کار می‌کرد و زیر نور آفتاب و روشنایی شمع تحریر می‌کرد... عجیب ساکن و ماشین‌وار می‌نوشت». روزگار بر وفـقِ مراد وکیل دعاوی می‌چرخد تا اینکه روز سـوم ورق برمی‌گردد. بارتلبی که همواره خواسـتِ او را با شتاب و آنی اجابت می‌کرد، برای وارسیِ سند مختصری جواب می‌دهد: «ترجیح می‌دهم که نه» و از آن پس، این تنها جمله‌ای است که بارتلبی مکرر در برابر خرده‌فرمایشاتِ رئیسش بر زبان می‌آوَرد، بی‌آنکه توضیح دیگری ضمیمه آن کند. از روز سوم کار، بعد از آنکه بارتلبی بی‌وقفه و «بی‌روح، بی‌رمق و ماشین‌وار» استنساخ می‌کند، با یک جمله بیگانه، گسستی در داستان آغاز می‌شود که در کار تخریب و از میان برداشـتن است و در پسِ خود، هیچ‌چیز را پابرجا نمی‌گذارد. ژیل دلوز معتقد است «بارتلبی» نَه استعاره‌ای برای نویسـنده است و نه به هیچ وجهی نمادی از چیزی دیگر. او «بارتلبی» را متنی می‌خواند که به شـکلی خشـونت‌آمیز کمیک است و از آنجا که امر کمیک همیشه عینی یا تحت‌اللفظی است، معنای این داستانِ ملویل نیز همان چیزی اسـت که تحت‌اللفظی می‌گوید و مدام تکرار می‌کند: «ترجیح می‌دهم که نه». شـاید در بدو امر، بارتلبی «داسـتان بداقبالی‌ها و عادات غریب یک نسـاخ بخت‌برگشته» به نظر برسد، اما چنان‌که رانسـیر به تأسـی از دلوز اشـاره می‌کند «بارتلبی یک فرمول اسـت، یک اجرا». همان «ترجیح می‌دهم نه» مشهور نساخِ عجیب و غریب که با تکرار آن، درخواسـت‌های عقلانی و متعارفِ کارفرمایش را رد می‌کند. فرمول، به یک معنا، همان انسـداد کلمات است، «همان مکانیزم ناب که جوهر امر کمیک را شکل می‌دهد» و دلوز می‌گوید که بارتلبی داستانی کمیک است، اگر کمیک را به تحت‌اللفظی‌ترین معنا اختیار کنیم. به‌تعبیر رانسـیر، فرمول سازمان‌دهی عقلانی زندگی و کار وکیل دعاوی را از بین می‌برد. فراتر از این، فرمول نه‌فقط سلسله‌مراتب این جهان، بلکه پشـتوانه‌های این سلسله‌مراتب را از هم می‌پاشد. این پشـتوانه‌ها همان روابط بین علت‌ها و معلول‌ها است که از این جهان انتظار می‌رود، روابط بین رفتارها و انگیزه‌هایی که به این رفتارها منتسـب می‌شـود و ابزارهایی که برای تعدیل آنها به کار می‌رود. فرمول به اعتقاد رانسـیر، نظام علی و معلولی جهانـی، یا «جهان بازنمایی» را به فاجعه هدایت می‌کند. از اینجاسـت که داسـتان «بارتلبی» به فرمولی برای ادبیات نیز بدل می‌شود: «فرمول بارتلبی در پنج کلمه به برنامه‌ای دست می‌یابد که می‌توان آن را عصاره اصالت ادبی دانست؛ فرمولِ اعلام گسسـت ادبیات بماهو ادبیات از نظام بازنمایی، از منشـأ ارسطویی که همچون نگهبان بنای زیبانویسی ایفای نقش می‌کند». خلاصه کلام رانسیر این است که آنچه بنای محاکات را سرپا نگه می‌داشت سلسله‌مراتبِ امر بازنَموده بود، که این فرمول دنبال تخریب آن اسـت». محو کامل همین سلسله‌مراتب است که گسست ادبی را وعده می‌دهد، فروپاشـی کل یک سـاختار هنجاری و زوال تمام معیارهای تشخیص اعتبار آثاری که به آن وابسته‌اند. اما کار به همین‌جا ختم نمی‌شود. رانسیر بی‌درنگ این پرسشِ بنیادی را پیش می‌کشد که بعد از این فروپاشی، بنای ادبیات بر چه چیز استوار استَ؟ و پاسخ هوشمندانه‌ای برای آن تدارک می‌بیند: اینکه استقلال فردی که از قانون کهن رها شـده، در گرو سـر سپردن به قدرتی است که از آن قانون رهایش کرده است، پس آنچه اثر مستقل را در ادبیات رهایی‌یافته پشتیبانی می‌کند، سـر سپردن به قانونی دیگر است، یکی‌شـدن با قدرت یکهٔ تفکر، با آن شکل خاص از حضـور تفکر در ماده که خود گریز از قانون تفکر نیز هسـت. بنابراین، برای اینکه ادبیات بتواند قدرت خود را اعلام کند، فقط کنارگذاشـتنِ هنجارها و سلسـله‌مراتب

سه داستان

بارتلبی محرر، بنیتو سرینو، بیلی‌باد بحری

هرمان ملویل

ترجمه صالح حسینی

انتشارات نیلوفر

محاکات کفایت نمی‌کند، بلکه ادبیات باید متافیزیک بازنمایی را کنار بگذارد. «قدرت یکه ادبیات، منشـأ خود را در همین منطقه عدم تعین می‌یابد، آنجا که فردیت‌های پیشـین مضمحل می‌شـوند، و رقص ابدی اتم‌ها در هر لحظه فیگورها و شدت‌های جدید می‌سازد. قدرت نوین ادبیات آنجا مستقر می‌شود که ذهن سازمان‌زدوده است، آنجا که جهان ذهن شکاف برمی‌دارد و تفکر به اتم‌هایش تجزیه می‌شود».

دلـوز فرمولِ «ترجیـح می‌دهم که نه» را واجد خصلتی مُسـری می‌داند که هر خواننده را به تکرار آن وامی‌دارد. مردی تکیده و رنگ‌پریده فرمولی را بیان کرده است که هر کسـی را به جنون می‌کشـاند. این فرمول در ده پیشایند اساسی رخ می‌دهد. بار نخسـت بارتلبی در مقابله رونویسـی دو محرر دیگر این فرمول را ابداع می‌کند، بار بعدی او برای بازخوانی نسـخه‌های رونویسی‌شـده خودش این فرمول را به کار می‌برد. بار دیگر وقتی وکیل دعاوی می‌خواهد او را به مأموریت بفرسـتد، و باز وقتی از او می‌خواهد به اتاق کناری برود. بار ششـم یکشـنبه بعدازظهری است که وکیل بـه اتاق مطالعه خود می‌رود و درمی‌یابد که بارتلبی آنجا خوابیده اسـت و بار بعد وقتی بارتلبی رونویسی را متوقف کرده و وکیل دعاوی از او می‌خواهد دفترش را ترک کند و بار دیگر تلاش مجدد وکیل برای اینکه به هر ترتیب از دسـت بارتلبی خلاص شـود و دست آخر موقعی که بارتلبی را به زور از دفتر بیرون انداخته اما او در پاگرد نشسته است و خیالِ رفتن ندارد و وکیل دعاوی ناگزیر شغل‌های دیگری به او پیشنهاد می‌دهد. این فرمول مدام تکثیر می‌شـود و در هر پیشـایند حالتِ پریشانی بارتلبی را فرامی‌گیرد، پنداری امری ناشـنیدنی شنیده باشـد. در هر موقعیت با سکوت بارتلبی مواجهیم، انگار بعد از بیان فرمولِ «ترجیح می‌دهم که نه» همه چیز را گفته و زبان را به تَه رسانده باشد. به تعبیر دلوز «جنون در کار بربالیدن و تکثیر اسـت: نه جنـون بارتلبی به طورِ خاص، بلکه جنون گرداگرد او، به‌ویژه جنونِ وکیل دعاوی که سخنان و پیشنهادهای عجیب و غریبی را مطرح می‌سـازد و حتی بـاب رفتارهای غریب‌تر را می‌گشاید... خصلتِ مسری این فرمول بلاواسطه عیان می‌شود: بارتلبی زبانِ دیگران را می‌بندد، این کلمات غیرعادی و مشکوکِ ترجیح خواهم داد، آهسـته آهسته دزدکی راهشـان را به زبان کارمندان و خودِ وکیل نیز باز می‌کند».

دست آخر اینکه، داستانِ «بارتلبی محرر» به تعبیر لئو مارکس، مَثَلی اسـت درباره نوع خاصی از روابط نویسنده با جامعه‌ای خاص که عنوانِ فرعی آن، «داسـتانی درباره وال‌استریت» نخستین سرنخ را درباره ماهیتِ این جامعه به دسـت می‌دهد. جامعه‌ای تجـاری که «تیمار ملک و مال بر آن حاکم اسـت». رانسیر نیز در تفسـیر دلوزی این داستان تصویری از آرمان‌شـهر آمریکایی را سـراغ می‌گیرد که شـاید تصویر دیگری از «امید برادرانه عظیم» باشد: «جامعه‌ای از رفقا در تقابل با جامعه پرولترها، امید بزرگی دیگر که این هم مصادره شده، اما هنوز امکاناتی غنی دارد، برخلاف آرمان‌شـهر شـوروی‌وار که از همان آغاز در کام فیگور پدر فرو رفته بود؛ انقلاب آمریکا فقط گسستی از پدر انگلیسی نبود، ایجاد انحرافی در قدرت خـود این پدر نیز بود تا از این طریق به جامعه‌ای بی‌پدر و بی‌پسـر تحقق بخشـد، ملتی کوچک از برادران که دسـت به دست هم پیش می‌روند و نه آغـازی دارند و نه پایانی. این انقلاب یک آمریکای اقلیت را بنیان نهاد، آمریکایی که رمانش نیز قدرت زبان‌های اقلیت یا اقلیت‌های زبانی را دارد، قدرتی که کافکا، یهودی آلمانی اهل پراگ مظهر آن است». در تفسیر دلوز، بارتلبی، آن عزلت‌نشـینِ خودخواسـته، به قهرمان راه‌گشوده آمریکا بدل می‌شـود و ملویل به نماینده این آمریکا. این گسسـت رادیکال از جامعه پدران، در حقیقت همان گسسـت ادبی از جهان بازنمایی است و بارتلبی همان برادری که قرار اسـت مـردم را از قانون پدر نجات دهد، برادری که به‌جای بدل‌شدن به «تجسد کلمه»، دست بر قضا از دل دفتر نسخه‌برداری از «حروف مُرده» برخاسـته است، آنجا که فقط برزخ کلمات بی‌مرجع را می‌بیند، یا برزخ کلماتی را که ارجاعشـان به مرجعی غایب است؛ آن پدر که گویی او را فرسـتاده تا فقط یک جمله بگوید و تجسدِ آن جمله باشد؛ اینکه هیچ‌چیز را ترجیح نمی‌دهد.

منابع:

۱. «سه داستان: بارتلبی محرر، بنیتو سـرینو، بیلی‌باد بحری»، هرمان ملویل، به همراه نقد و تفسیر، ترجمه صالح حسینی، انتشارات نیلوفر

۲. «ترجیح می‌دهم که نه: بارتلبی محرر و سه جستار فلسفی»، هرمان ملویل، ژیل دلوز، ژاک رانسـیر، جورجو آگامبـن، گزینش و ویرایش پویا رفویی، انتشارات کتاب‌سرای نیک

نـگاه

نگاهی به کتاب «شکستن طلسم وحشت» آریل دورفمن

محاکمه در حافظه جمعی

زیبا جلالی‌نائینی: دورفمن در کتاب «شکسـتن طلسم وحشـت» به ظرافت و تیزنگری توانسته فضای موجود در شـیلیِ پیش و پس از کودتا و نیز شـکاف‌های جدایی‌انداز میان مردم را توصیف کند. چه، آن بخشـی از جامعه که زخمی و قربانی رژیم فاشیستی پسـاکودتا و در جست‌وجوی انتقام‌اند و چه بخش دیگر مردمِ بهره‌مند از امتیازات آن رژیم که روایت دیگری را از دوران حکومت پینوشـه دارند؛ او در عین حال، به ورطه دیگر میان‌نسلی اشاره می‌کند که از آن دوران فقط خاطره‌های تلخی را از مادر و پدرانشان شنیده‌اند و خود فضای وحشت و اختناق را تجربه نکرده‌اند. سرانجام به این اندیشه می‌رسد، حال که «ورطه‌ای وجود دارد. (و) پرتگاهی از خاطره، باید در آن سـفر کنیم و روی آن پل بزنیم» (ص ۵۷) اما چالش او بیش و پیش از «شکستن طلسم وحشت» و هراس، همانا جادوی فراموشی و قدرت توجیه بی‌عدالتی اسـت که در هر فردی از جامعه به‌گونه‌ای نهادینه شـده است. همچنین جدال این پرسـش درونی‌اش در مورد نگرش هر یک از طرفداران دیکتاتور که «چطـور باید... ارتباط برقرار کرد، با فردی (زنی) که در تمام این هفده سـال تک تک سـوگ‌های ما را به سور نشسته بوده؟ چگونه با او و آن یک‌سـوم عظیم جمعیت شیلی وارد گفت‌وگو شـد؟» (ص ۶۹) دغدغه دورفمن از این است که چطور ممکن اسـت آن یک‌سوم را وادار به شنیدن حرف‌های موافقان محاکمه دیکتاتور کرد و چگونه بـه آنها بفهمانیـم که این ما بودیم و ما هسـتیم که در نهایت «باخته‌ایم». در سرتاسـر متن که خود گویای ترومای‌های عمیقی از دوران وحشتناک پساکودتاست، شاهد ماندگاری لجوجانه تصویر حک‌شده از دیکتاتور در ذهن و روح افراد هستیم که چه دیکتاتور آزاد باشد یا در زندان، چه زنده باشد و چه مرده، همه جا هست؛ و حضور سنگین و تاریکش پاک نمی‌شود. گویی ویروس استبدادی بیرحم در سلول‌های مردم سرزمین فلک‌زده به صورت مرضی کهنه و مزمن در جسم‌های بی‌رمق آنها جا خوش کرده باشد.

بازگویی فرایند تحقق محاکمه ژنرال پینوشـه، همگام و هماهنـگ با جریانی پیش می‌رود که در زمان خودش واقع می‌شـود و نه جلوتر از آن. بدین معنا که انگار خواننده سـیر وقایع را به‌شـخصه می‌پیمایـد؛ و همزمـان با تحول و گردش ماجرا و همراه با احسـاس تعهد نویسـنده و دغدغه‌های درونی، تأسـف و امیدهای زودگذر و توجیه‌کردن‌هایش خواننده را به طور طبیعی با امواج بالا و پایین می‌برد. اعتراض‌های نومیدانه و حتی شوق و امیدواری‌های مقطعی روایتگر، مصداق تردید و «تلاش ایدئالیسـتی و کم‌وبیش واهی (است) مثل این‌همه نهضت‌های دیگر در جهان امروز با آرمان‌گراهای خوش‌خیالی کـه در جبهه‌های ازپیش‌باخته می‌جنگند». (ص ۲۶) همچنان با بغض و ناامیدی‌های ناشی از پیامی که کاروان مرگ می‌خواست به ارتش شیلی بدهد که «نرمش با دشمن تحمل نخواهد شد و خود ارتش باید مرعوب می‌شد» (ص ۱۳۷) و این امر به‌زعم دورفمن نشانه‌ای بود که هر آنچه تاکنون ویژگی تاریخ شـیلی بوده دیگر بی‌اعتبار است و دیگر جایی برای آشتی ملی نیست. «نشانه‌ای که پینوشـه قرار نیست صرفاً وقفه‌ای باشد میان دولت‌های دموکراتیک، بلکه قصد دارد چهره شیلی را چنان تغییر دهد که دیگر قابل شناسـایی نباشـد». (همان) در حین روایـت، خواننده گاهی هم با دلخوشی‌های سـطحی نویسنده نفس راحتی می‌کشد که: «هر بامداد به خاطر همین لذت است که بیدار می‌شوم، همین احساس که در جهانی معیوب و آسیب‌دیده که اشرار در آن به‌ندرت مکافات پس می‌دهند، اندک تعادلی برقرار شده است». (ص ۴۰)

تکـرار برخی تصاویر مُدوری که در ذهن نویسـنده می‌آیند و می‌روند و دوباره بر روحش مسـلط می‌شـوند، حاکی از عمق جای زخمی اسـت بر روح او. همچون صحنه‌هایی سـمج از یک خاطره حک‌شـده در لایه‌های درونی ناخودآگاه که دست‌بردار نیستند: مثل حرکت دست پینوشه با دستکش سـفیدی که از شیشه ماشـین به خیابانی خالی سـلام می‌داده، همان روزی که دورفمن او را در گذر از مسـیری شاهد بوده اسـت. مثل اولین بار که صدایش را از پشت تلفن می‌شنود. ترس از کمونیسم و کوبائیان حامل این تفکر که در جان و ریشـه ملت رخنه کرده اسـت. «کاسـبان ترس می‌خواهند با ترسـاندنِ ما پینوشـه را برگردانند». (ص ۶۷) و خلاصه کلامی که به‌وسـیله آن دورفمن می‌خواهد کشورش را تعریف کند این است که هم‌وطنی که هرگز او را ندیده، از او می‌ترسد و دورفمن هم از آن هم‌وطـن. و این ارعاب تا جایی در روح و روان ملت نفـوذ و جا خوش کرده که حتی بزرگ‌ترین مانع دموکراسی در شـیلی به دست «سرسخت‌ترین مخالفان ژنرال» ایجاد می‌شد؛ چراکه «محافظه‌کاری و احتیاط زیادشـان از ترس اینکه مبادا هر تلاشـی برای محاکمه دیکتاتور موازنه ظریف دوره گذار را درهم بشکند و روابط آنها را با اربابان ثروتمند اقتصاد شیلی مخدوش کند». (ص ۱۴۱) همان ترسی که ابزاری شد برای اینکه ناراضی‌های سابق با ادعای «واقع‌گرایی زیر چتر اجماعی بزدلانه جمع شدند و تلویحاً گفتند بهترین کار این است که اجازه دهیم گذشته آرام آرام بمیرد و جنایات دیروز علیه حقوق بشـر فراموش شـوند». (همان) از همه بدتر اینکه موافقان محاکمه ژنرال به‌عنوان تنها پیش‌شـرط آشتی واقعی در شیلی باورکردن و تن‌دادن به اجماع آنهاست. دردی که دورفمن در ژرفای وجدانش احسـاس می‌کند: «من هم به سـهم خودم در آن افتضاح اخلاقی که با گذار ما به دموکراسی همراه بود شرکت داشته‌ام».

در این بحران روانی، حافظه جمعی یک ملت اسـت که می‌بایسـت از فراسـوی طلسم وحشت بـه یاری بیاید. کاری که در انگلسـتان اتفاق افتاد و وجدان و آبروی ملی خیلی از دلسـوزان وطن را خدشه‌دار کرد که، مگر می‌شود کشور دیگری برای ما تصمیم بگیرد؟ اما به‌واقع «اگر دوستان خارجی در امور داخلی ما مداخله کرده‌اند به خاطر این است که خودمان در امورمان دخالتی نداشته‌ایم. اگر آنها می‌توانند هراس قربانیان را چنین وحشـتناک به یاد ما بیاورند به این دلیل اسـت که ما به عنوان یک ملت، هراس آنها را به قدر کافی به خاطر نسـپرده‌ایم». شاید هم باید این‌گونه می‌شد به هرحال که «بلایی که بر سر ژنرال آمده تنها به این خاطر ممکن شده که در تمام این سال‌ها ما او را در گستره درونی امیدها و رؤیاهایمان محاکمه کرده‌ایم. چه شـیلیایی و چه خارجی هرگز بازخواسـت او را رها نکرده‌ایم». آیا این داستان مکرری نیست که از گذشته‌های دور تا به امروز شنیده‌ایم؛ خشم فروخفته و درخودماندگی‌ای که در هر بار شنیدن آن به ما دست می‌دهد.