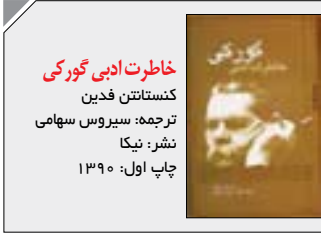




■ «ماکسیم گورکی» بیش از هر نویسنده و روشنفکر روسی دیگری در شرایط بعد از انقلاب ۱۹۱۷ دچار وضعیتی ترازیک بوده است؛ ترازیک در معنای واقعی کلمه؛ گیر افتادن در مخصمه‌ای که مجبور به انتخاب یکی از دو گزینه پیش رو هستی اما هر دو انتخاب به یک اندازه غیرممکن و همراه با آثار و تبعات جبران نشدنی خواهند بود. گورکی تمام هستی خود را برای تحقق آرمان‌های جمعی انقلاب وقف کرد و به یک معنا «تاریخ زنده عصر خویش» به شمار می‌رفت، اما در عین حال سوسیالیسم واقعا موجود و شرایط پس از انقلاب فاصله زیادی با آرمان‌های پیش از آن داشتند. در این شرایط بود که گورکی در میان دو گزینه وفاداری به حزب برآمده از انقلاب و وفاداری به سویه انتقادی روشنفکرانه‌اش گیر می‌افتد و به دشواری می‌تواند یکی را به نفع دیگری کنار گذارد.

مساله تنها یک درگیری ذهنی نبود بلکه وضعیت عینی‌ای که او به آن دچار بود نیز بسیار وخیم بود. گورکی نه تنها تأثیرگذارترین چهره ادبیات و هنر انقلابی بلکه یکی از شناخته‌شده‌ترین چهره‌های روسیه بعد از انقلاب است و بخش بزرگی از بار انقلاب بر دوش اوست. حجم نام‌هایی که از سراسر روسیه به گورکی می‌رسید باورنکردنی است. به قول کنستانتن فدین، «همه روسیه، پیر و جوان، همه اتحاد شوروی به گورکی نامه می‌نوشتند». در بایگانی گورکی فقط ۱۳ هزار نامه از نویسندگان شوروی بر جای مانده و این نشان‌دهنده اهمیت گورکی در آن جامعه است. اما شرایط بعد از انقلاب، وضعیت او را بحرانی کرده و یک دوگانگی حل‌ناشدنی برایش به وجود آورده است. شاید این دوگانگی را بتوان به بهترین شکلی در آخرین رمان او با نام «کلیم سامگین» مشاهده کرد؛ رمانی نیمه‌تمام که در آن گورکی به نوعی به جدال و انتقاد از خود برمی‌خیزد. او در یادداشت‌هایی که درباره این رمان و قهرمان آن -کلیم سامگین- برای مطبوعات نوشت، از «شخصیتی انسانی که احساس می‌کند قربانی تاریخ شده است» یاد می‌کند. در واقع گورکی با این رمان بر مساله دوران دست می‌گذارد: «در غلغله‌دن به مسیر مشترک همگانی به سوی نابودی محتوم، مهم‌تر دانه تیره و فاقد شخصیت خوارپر به نظرش حقارت‌بار و هولناک می‌نمود. هنوز با توده مردم همراه نشده



بود، کنار ایستاده بود ولی به نظرش می‌رسید که انگار مردم او را به میان توده متراکم خود می‌کشند و با خود می‌برند بعد به یاد آورد که چطور دیوار پادگان فروریخت و مردم به زیر غلغله‌دن و در همان حال او که گمان می‌کرد از دیوار پادگان فاصله می‌گیرد، به گونه‌ای درک نکردنی کلاما به آن نزدیک شده بود. در چنین ساعاتی سالمگین احساس می‌کرد که انگار باد اسفبار کینه نسبت به همه آدم‌ها و حتی تا اندازه‌ای نسبت به خودش درونش را می‌انبارد و پر می‌کند.» این دوگانگی و تضاد در سراسر رمان کشیده می‌شود تا وضعیت دوران به تصویر درآید. گورکی که روزگاری با جنبش نارودنیک‌ی روسیه که سوز‌های انقلاب را در میان دهقانان می‌جستند، نزدیک بود، با پیروزی انقلاب بلشویکی به سویه‌های روشنفکرانه درونش نزدیک‌تر می‌شود و با مشی حزب کنار نمی‌آید. بعد از انقلاب حتی رابطه او با لنین نیز دیگر تعریفی ندارد. گورکی مخالف تقلیل انقلاب به حزب و نیز مخالف خشونت‌های کور پیش آمده بود. او در خاطرات خود می‌نویسد: «من با کمونیست‌ها در مورد نقشی که می‌بایست روشنفکران در انقلاب بازی می‌کردند اختلاف نظر داشتم، انقلابی که به راستی همین روشنفکران زمینه‌چینی کرده بودند و البته تمام بلشویک‌هایی هم که صدها کارگر را با روحیه‌ای حاکی از جفافشانی اجتماعی و آزاداندشی پرورش داده بودند، جزئی از آنها محسوب می‌شدند. روشنفکران روسیه چه روشنفکران علمی و چه آنهايي که از محیط‌های کارگری برخاسته بودند- تنها اسبی بودند و هستند و تا مدت‌ها خواهند بود که به گاری سنگین تاریخ روسیه بسته شده است.» فدین در کتابش نقل می‌کند زمانی که جوانی بیش نبوده به دیدار گورکی می‌رود و گورکی خطاب به او می‌گوید: «یدنولوزی چیز باشکوهی است، اما اعتبار آن به خودی خود و به عنوان یک هدف محل تردید است... تصور می‌کند وقت آن فرا رسیده باشد که فکر انهدام بورژواها را از سر بیرون کنیم. از شکنجه و آزار، به یقین حاصلی به بار نخواهد آمد.» دور شدن گورکی از دولت بعد از انقلاب نه نشانه زبندی یا پشت کردن او به آرمان‌های انقلاب بلکه نتیجه عملکرد حزب و اتفاقات پیش آمده بود. او در سال‌های پایانی عمرش سرخورده بود و فاصله‌اش را کلاما با استالین حفظ می‌کرد. اما با این حال تا پایان عمرش نقش تعیین کننده‌ای در شکل گیری ادبیات و هنر و روسیه داشت و نسلی از نویسندگان بعد از انقلاب به پشتوانه او به عرصه ادبیات و هنر وارد شدند.

لنارد دیویس: روایی شدن تن



ظاهرا در انبوهی از آثار آموزشی – تحلیلی ادبیات مدرن آفندر به شخصیت پرداخته‌اند که از نحوه پدیداری شخص غافل مانده‌ایم. پای بدن‌ها چگونه به ادبیات روایی باز شد. از بعد نظری آیا روایتی بدون وجود بدن ممکن است؟ و با تعیین این نظر نمی‌توان به این فرضیه وسعت بخشید که رمان در زندگی مدرن روایت یا ملزم به رسانه شدن بدن تلقی می‌کرد. از جنبه‌ای دیگر تن‌های متن، پیش‌درآمدی بر سبک‌هایی هستند که در تصور زیست‌ن اثر می‌کنند. بنابراین تخیل در تلاقی با روایت، بدنی را مفروض قرار می‌دهد که نسبت به شخصیت از تقدم برخوردار است. زمانی امیل زولا در مقاله‌ای که درباره آثار ماته نوشت، وجه بارز شگرد هنری او را، نقاش بودن دانست و تصریح کرد که ماته نه نویسنده است و نه آوازخوان. او فقط نقاشی می‌کند. از نظر زولا، نقاشی و ادبیات دو رقیب قدیمی هستند که همواره و مستمر با یکدیگر در حال رقابت‌اند. ناوا، المپیا، مستقل از اینکه یکی مکتوب و دیگری نقاشی بود، هر دو سرآغازهایی برای حضور تن‌هایی بودند که لایق داستانی شدن نبوده‌د. در پرتو زولا اثر ماته، باز المپیا را می‌بینیم که نگاهش تغییر جهت داده و به نویسنده خیره شده و همزمان در رمان زولا، با حضور نانا هیچ جای برای ادامه رقافت نویسنده با نقاش باقی نمی‌ماند.

بعدهت، در سال ۱۸۵۲، گوستاو فلور در نامه‌ای خطاب به لوییز کوله چنین عنوان می‌کند که زیبایی کتاب مادام بواری به دو واسطه است که کتابی است درباره هیچ. از مادام بواری، به جز سبک، هیچ عامل دیگری مراقبت نمی‌کند. فلور، رمانش را به کره زمین تشبیه کرده بود که هیچ نگهدارنده‌ای در فضا ندارد. فلور، کتاب خود را بدون موضوع دانسته بود و مدام تاکید می‌کرد که موضوع مادام بواری نامریی است. در واقع، فلور به سراع طرح داستان مستعملی تا مگر از این طریق، خاصیت ارجاع‌پذیری زبان را به حداقل برساند. موضوع تکراری، علقه و گرایش به موضوع را از بین می‌برد و توجه مخاطب را به جانب ساختار درونی اثر معطوف می‌کند. رمان و درام مدرن در پی افشا کردن چیزی بودند که احتمالا از فرط آشکار بودن در خور تماشاش نبود. این نگر‌های است که لنارد دیویس در پی تبیین آن است.

«ر سا نویسم از ارتباط ر نرمان اغیرعالی، از تقسیم‌بندی کلمه، تصویر سو،تفاهم‌هاست، در این ارتباط بدن خود را در تناظر با زبان بیان می‌کند» در تعارض با این نگرش، لنارد دیویس، از سو،تفاهم و کژفهمی جانبداری می‌کند و حتی پا را از این هم فراتر می‌گذارد و ادبیات را محملی برای به رسمیت بخشیدن کژفهمی عنوان می‌کند. تصویرها نماینده بدن‌ها هستند. بدن‌ها خود را با تصویر بیان می‌کنند، زیرا زبان از عهده بیان همه‌چیز برمی‌آید، الا بدن. زبان همیشه هستی را در تقابل با حضور قرار می‌دهد. آنچه را تا دیروز اقتدار زبان می‌دانستیم، امروز ضعف و سستی آن می‌فهمیم. زبان نمی‌تواند بدن‌ها را بیان کند، اما رمان در ساده‌ترین صورت‌بندی ممکن، گفتن و نوشتن درباره تصویرهاست. تصویرهایی که خود حاصل ناتوانی از بیان شدن به وسیله زبان هستند، نه این ترتیب مقصد و مقصود غایی رمان مدرن، ارائه نوعی کژفهمی و سو،تفاهم در برابر فهم‌هایی است که می‌خواهند بدن‌ها را در مدار زبان تادیب کنند.

اهمیت لنارد دیویس در عرصه نظریه ادبی، از این جنبه است که او به طرح این پرسش بنیادین پرداخت: چگونه زبان، هویت تصویری جسم و اعضای بدن را تحت‌تاثیر خود قرار می‌دهد؟ لنارد دیویس که خود فرزند والدینی ناشنوا بود، بخش اصلی تحقیقات و نظریات خود را به نقد بازنمایی تصویری بدن در تاریخ هنر و ادبیات اختصاصی داد. تاکید او بیشتر بر این مقوله بود که زبان،



داشتن به بدن ایده‌آل، پیشاپیش متضمن پذیرش این نکته است که در همه انسان‌ها ضعف و شکلی از نقص وجود دارد و این‌ها همه به این دلیل است که بدن‌های دنیوی، ایده‌آل نیستند. دیویس معتقد است که گذار از بدن ایده‌آل به بدن نرمال، با شکل گیری سرمایه‌داری و انقلاب صنعتی همزمان است. نرمال سازی بدن‌ها، ترغندی به حساب می‌آمد، تا نوعی استانداردسازی به منظور گزینش بدن‌های مفید و غیرمفید سامان‌دهی شود که مطابق با آن، کسانی که قدرت بدنی‌شان برای کار در کارخانه‌ها و واحدهای صنعتی مناسب‌تر است از سایرین متمایز می‌شوند. اما در سال‌های پس از جنگ دوم جهانی با رشد تکنولوژی و پیدایش مسایل جدید ارتباط جمعی، صورت سوم بازنمایی بدن مطرح می‌شود که دیویس آن را بدن ایده‌آل -نرمال نامگذاری می‌کند که بارزترین جلوه آن را در فیلم‌های هالیوودی و تصاویر تجاری شاهد هستیم. بیننده با دیدن این تصاویر، بدن نرمال را معادل و بدیل بدن ایده‌آل فرض می‌کند.

لنارد دیویس، میان مجسمه ونوس میلو و زن‌های معلولی که در اطراف و انکاف می‌دید، به یک مطالعه تطبیقی دست زد تا نقش مهم نسبت کلمه -تصویر را برجسته‌تر کند و در دانشگاه کلمبیا به تدریس تاریخ هنر پرداخت و از سال ۲۰۰۰ به بعد، به دانشگاه شیکاگو در ایلینوی نقل مکان کرد. تخصص اصلی او تاریخ هنر و معماری است. وی در دهه ۹۰ به تأسیس سازمانی تحت عنوان «جبهه‌های والدین ناشنوا» پرداخت و البته مقالاتی نیز در مجلات نشین و نیویورک تایمز به رشته تحریر درآورده است. او یکی از سرشناس‌ترین نظریه‌پردازان ادبی در دو دهه اخیر محسوب می‌شود، به‌خصوص اینکه در زمینه تجلی بدن سالم در هنر و ادبیات تبحر ویژه دارد. از نظر دیویس، از وظایف روایت مدرن، یکی هم این است که برای بدن‌های زنده و خاص، معادل زبانی ایستاد عام گزینش می‌کند.

فصل‌بندی بدن نرمال اغیرعالی، از تقسیم‌بندی کلمه، تصویر متاثر می‌شود. دیویس، در طرح نظریه خود از دستاوردهای منتقدان فمینیست، روانکوی و مطالعات پدیدارشناسی بهره می‌برد. بدن، در متن، خارج از حوزه طبیعی قرار دارد و همواره به عنوان عامل ساختار اجتماعی عمل می‌کند. در مواجهه با بدن‌های معلولی که در تاریخ هنر دیده می‌شوند، جنبه دیگری آشکار می‌شود که به آن نرمال بودن می‌گویند. دیویس معتقد است که ایده نرمال بودن نخستین بار در قرن هجدهم به وجود می‌آید، علت وجودی آن نیز پیدا شدن علوم چون اصلاح نژاد و آمار است که به کمک آنها، انسان‌های سالم و بی‌نقص را روی متحنی نرمال نمودارهای علمی قرار می‌دهند و وجه تسمیه نرمال به معنی سلامت داشتن در این دوران رواج می‌یابد.

قبیل از پیدایش نرمال بیون، آدم‌ها بدن خود را با معیار «ایده‌آل‌ها» می‌سنجیدند. بدن ایده‌آل، برخلاف بدن نرمال، خود را کامل و سالم فرض نمی‌کند و کسی که به بدن ایده‌آل باور دارد، اصولا همیشه خود را کمتر و کمتر از بدن ایده‌آل می‌پندارد. اعتقاد



صدمه زدن به مجسمه زنانه‌ای که مظهر مدوسا بوده، از نیروهای جادویی و کیهانی استمداد می‌طلبیدند تا آنها را از شر نقص عضو و ضعف جسمانی مومن بدار. بسیاری از مجسمه‌هایی که در تاریخ هنر به ونوس مشهور شده‌اند و عمدتا نقص عضو بدن مجسمه را به آسیب‌های ناشی از گذشت زمان منتسب کرده‌اند، در واقع مدوساهای افسانه‌ای یونان بوده‌اند. مکلیسم پیچیده‌ای که دیویس سعی در تحلیل آن دارد، این است که چطور و طی چه فرآیندی بدن زشت به بدن زیبای تاریخ هنر تبدیل می‌شود؟ یا چگونه تاریخ هنر، مدوساها را به ونوس تبدیل می‌کند؟ به عبارت ساده‌تر، دیویس به توضیح این نکته می‌پردازد که چطور با تغییر نامگذاری در دوری زیباشناختی و حتی نحوه دیدن آثار هنری رخنه می‌کند و زاویه دید تماشاگر را تغییر می‌دهد.

ایماگو، بدن نکته‌ت‌ها، از اصطلاحات ژاک لاکان روانکاو معاصر فرانسوی است که مطابق نظر وی، شناخت جسمانی بشر در آغاز شکل‌گیری شخصیت کودک با درک بدن نکته‌ت‌ها آغاز می‌شود. کودک از توان تمایز قابل شدن میان بدن‌های مستقل، برخوردار نیست و جهان حسی –حرکتی خود را نکته‌ت‌ها و منتشر در محیط پیرامون تصور می‌کند. لاکان معتقد بود که ایماگو (تصاویر خیالی آشوبناکی که بعدها پایگاه مخدوش شدن هر لذتی خواهند بود) بر ایماز تقدم دارد و ایماگو، تصاویر ذهنی کودک در دورانی است که زاویه دید منحصر به فرد خود را کشف کرده است. از نظر لاکان، همه کودکان در یک لحظه بحرانی که او از آن به مرحله

آینگی تعبیر می‌کند، تصویر بدن خود را با بدن حقیقی و جسمانی خود معاوضه می‌کنند که لاکان از آن به «سو،شناخت» مراد می‌کند. لنارد دیویس، از مجموع نظرات لاکان در باب ایماز و ایماگو این طور نتیجه می‌گیرد که قبل از آنکه ما با بدن سالم مواجه شویم، لازم است که بدن بدن معلول شناخت پیشین کسب کرده باشیم. فرآیند تبدیل مدوساها به ونوس‌ها نیز در تاریخ هنر از مصادیق تعمیم سو،شناخت لاکانی محسوب می‌شود. ایده زیبایی برای آنکه در هر لحظه از تاریخ هنر تثبیت شود، صرفا با بازنمایی تصاویر امکان بروز پیدا نمی‌کند و لازم است که پیشاپیش زبان، برخی بدن‌ها را سالم و برخی دیگر را معیوب نامگذاری کرده باشد. حضور ضحنی بدن معلول، همواره نوید آن است که تصویر بدن سالم، تصویری است که در خیال رخ می‌دهد و وجود عینی ندارد و فایده آن مخفی نگه داشتن هویت افراد از تبعات فهم تصور بدن نکته‌ت‌ها است. جمله کلیدی لنارد دیویس این است: «بدن زیبا، نتیجه خواب‌گره‌ای است.» آنچه از مجموع مباحث دیویس نتیجه‌گیری می‌شود، این است که تحولات هنری در عرصه بازنمایی پیکره انسان، صرفا از شگردها و تکنیک‌های تصویری نشأت نمی‌گیرند. نظام زبانی نیز سهم بسزایی در این زمینه دارد. تصور بدنی هیچ‌وقت با بدن یگانه نمی‌شود. آنچه میان این دو فاصله می‌اندارد، نامگذاری، تاریخ‌ها و تفسیرهاست. نکته دیگری که از خلال نظریات دیویس می‌توان دریافت، این است که هنر در ایجاد و تعمیم تصورات جسمانی، در جهان آدمیان تأثیر می‌کند و حتی به تقسیم‌بندی و گزینش انسان‌ها می‌پردازد. پیش از آنکه تماشاگر، اثری را برای دیدن برگزیند، این اثر هنری است که بیننده را برمی‌گزیند. به این ترتیب، مهم‌ترین نقش دیویس، در جمع نظریه‌پردازان نسبت کلمه - تصویر در این است که او بازنمایی بدن‌ها را نیز تابع برهمکنش نظام زبانی و نظام تصویری می‌بیند. درست همان زمان که مرمت‌کاران لوور در حال سایندن اندام‌های مدوسا بودند تا از آوا ونوسی در خور احترام بیرون کشند، رمان‌نویسانی مثل مانه و فلور در شمایل المپیاها و نال‌ها اشباح مدوسا را به صحنه بازمی‌گردانند.

از کلمات و «توصیف» (محصول بی‌خیالی و حساسیت) بروز می‌یابد. او با قلم خود جهانی خلق می‌کند هرچند همان قلم را هم «سرمایه» باید به حرکت در آورد. گویی رمان‌نویس برای خلق جهانش باید مستغنی باشد و البته «بی‌غرض» رمان‌نویس، در مقام مشاهده‌گر، همه‌چیز را در اطراف خود می‌بیند و جهانی که خلق می‌کند نیز، برای آنکه واقعی باشد، باید همه‌چیز را در برگیرد. او در عین حال که قطعا از موضعی به جهان می‌نگرد، به گونه‌ای می‌نوسد که گویی خالی از هر گونه موضع است. رمان‌نویس، در هنگام خلق جهانش، خود را به «الادری‌گری» می‌زند. او خود را از قید هر گونه ایدنولوژی رها می‌کند تا بتواند همه آنها را به خود راه دهد. رمان‌نویس برای آنکه اثر متعده خلق کند، باید فردی خنثی و بی‌غرض باشد. به عبارت دیگر، فلور نشان می‌دهد که تعهدرمان‌نویس، به‌نحو تناقض‌نمایی، در «خنثی بودن» اوست. مالدار، فراغت و بی‌غرضی؛ درس‌های فلور برای رمان‌نویس جوان! اما چیست آنکه او را از قهرمانش متمایز می‌کند؟ همه که هنر، دانش و عشق، دل فردی را می‌زنند، او درست به خیالبافی می‌زند و می‌خواهد رمانی بنویسد. اما فردی که از نوشتن عاجز است. او هنوز «جوان» است و دست‌خوش احساسات. گفته‌اند که فلور هم نویسنده‌ای احساساتی بود. دوستان نزدیکش از جمله هنری جیمز، عقیده داشتند او هرگز از بیست سالگی فراتر نرفت، اما فلور می‌دانست که دست کم برای نوشتن، باید احساسات کنار ببرد.

شگردهای رهایی



درون «راسکولنیکوف» آشوبی عظیم برپاست، از نظر نیچه اوضاع بهتر از این نمی‌شود زیرا در نهایت به یک تصمیم‌گیری جدی منتهی می‌شود. راسکولنیکوف می‌خواهد اراده خود را بر اراده مسلط حاکم کند، همان طوری که ناپلئون بناپارت اراده خودش را بر جهانیان اعمال کرد، از نظر نیچه چیزی در جهان وجود ندارد که به اندازه همین مساله، یعنی اعمال اراده، شایسته تقدیر باشد و مگر همین گلای نیست تا هر چیز دیگری را توجیه کند؟ خود راسکولنیکوف در این‌باره می‌گوید:

«... می‌دانی، می‌خواستم ناپلئون بشوم، به این دلیل کشتیم. خوب حالا می‌فهمی؟

سونیا از روی ساگی و با احتیاط زمزمه کرد:
— نه، اما حرف بدن
و به اصرار ادامه داد:
— بگو! خواهم فهمید، باطنا خواهم فهمید.

—مضحک این است که بیکار سوالی برای خود طرح کردم که اگر مثلا ناپلئون جای من می‌بود و برای آغاز کار و راه خود... فقط و فقط یک پیرزن مضحک، زن یک کارمند امور قضایی سر راهش می‌بود که تازه او را هم می‌بایستی بکشد تا بتواند از صندوق پولی برایه برای باز کردن راه زندگیش، می‌فهمی... هنگامی که ناگهان به فکر رسید و این ناگهانی بود... خفاش کردم.»^۱

۲ «سانچو» دایما رو به دن کیشوت می‌گوید «نگاه کنید ارباب، نگاه کنید چهره‌هایی که ما می‌بینیم غول‌ها نیستند آسیای بادی‌اند» اما دن کیشوت چیزی نمی‌بیند بلکه می‌خواند و خواندن او می‌گوید که این چیزها غول‌ها هستند «باری باید دانست که این تعبیر زاده در موقعی که بیکار بود یعنی تقریبا در تمام ایام سال وقت خود را صرف خواندن کتاب‌های پهلوانی می‌کرد و با چنان شوق و ذوقی به این کار خو گرفت که تقریبا مشغله شکار و آواز مایلم‌ها خود را به کلی فراموش کرد.»^۲ دن با این کار می‌خواهد تملی جهان را در خواننده‌های خود جای دهد تا آنجا که این خوانده‌ها به قانونی واحد بدل شود.

۳ راسکولنیکوف هم کتاب می‌خواند و هم می‌نویسد اما او می‌خواهد قهرمان شود، برای قهرمان شدن بایستی آنچه از خواننده، محقق کند را از قبل از همه به خودش ثابت کند. به همین دلیل به اقدام متهورانه‌ای دست می‌زند و دفن – پیرزن و خواهرش – را می‌کشد، از طرفی دیگر او می‌داند که میان قهرمان یا قاتل شدن فاصله اندک و ظریفی وجود دارد. به همین دلیل او پول‌های درزی را به رغم نیاز شدید خود و خانواده‌اش، صرف کمک به فقیران می‌کند.

۴ اراده به قهرمانی تا بدان حد در دن کیشوت قوی است که تولید وهم می‌کند، او جز خودش کسی را نمی‌بیند، خواندن زیاد نیز بر شست وهم می‌افزاید. او از خدمتکار خود سانچو می‌خواهد سه قریه به «ال توبسو» برود و بانوی شهسوار، «ولسینا» را از حضور خود و پهلوانی و رنج‌هایی که به خاطر آن بانو می‌کشد، خبر کند اما در آن قریه چنین جملاتی در میان معین عوض سلیط‌های به نام «الدونزا لورنزو» حضور دارد. وقتی موضوع به اطلاع دن می‌رسد، او واکنشی غریب از خود بروز می‌دهد و می‌گوید دولسینا کسی نیست مگر دختری روستایی به نام الدونزا لورنزو، بنابراین سانچو باید او را بیابد. در نظر فونتنس پاسخی که دن کیشوت می‌دهد «یکی از تکان‌دهنده‌ترین جملات در میان عشق است که تاکنون نوشته شده، او می‌داند که دولسینا به راستی کیست و چیست اما عاشق اوست و چون عاشق اوست، این دختر راجی همسنگ «نجیب‌ترین شاهدخت‌های تملی جهان» دارد.»^۳

۵ «گرینگوی پیر به مرکزیک آمده تا بمیرد» این جمله چند بار در رمان «گرینگوی پیر» اثر فونتنس تکرار شده است، ماجرای رمان مربوط به «کرم کتاب پیر کتابخانه‌های آمریکا» گرینگوی ۷۱ ساله است که با کوله‌ای از «... چند سندوق رامبون، تیغی تاشو، مسواک، چند تا از کتاب‌های خودش، نسخه‌ای از دن کیشوت، پیرهنی تمیز و یک کلت ۴۴ پیچیده در لباس زیرش»^۴ از مرز کشور خود عبور می‌کند تا به سرزمین آشوب‌زده مرکزیک بپیوندد تا آزادی و رهایی را چنان‌که خود آن را می‌فهمد، در دنیایی دیگر، دنیایی که چندان معرفتی به آن ندارد و به دنبال کشف آن هم نیست برآیابد. جنونی روح دن کیشوت را به تسخیر خود درآورده، این جنون خواندن دیوانه‌وار قصه‌های قهرمانی و لذت بردن از تسخیر ذهن خود به وسیله ایده‌ای معین است، درست مانند راسکولنیکوف که ناپلئون شدن فغش را به تسخیر خود درآورده بود. گرینگوی پیر را نیز ایده‌ای معین مسخر کرده و آن ایده گذشتن از مرز بود، ولی الواقع ضرورتی او را واداشت بود تا دواطلبانه قدم به جنوب یعنی مرکزیک بگذارد زیرا بودن در مرکزیک راهی برای مردن بود و گرینگوی می‌خواست این مرز را هم طی کند: «اینجا آمده‌ام تا بمیرم، نویسنده‌ام، می‌خواهم جنازهای خوش‌قیافه باشم، تحمل این را ندارم که وقت اصلاح صورت را ببرم، یکسر این هراس را دارم که سگ هاری گازم بگیرد و وقتی می‌میرم از ریخت افتاده باشم. از گلوله نمی‌ترسم، می‌خواهم پیش از مرگ دن کیشوت را بخوانم.»^۵

پی‌نوشت‌ها:

۱) جنایت و مکافات-داستاوفسکی – مهری آهی
۲) دن کیشوت – سروانتس – محمد قاضی
۳) خودم با دیگران – فونتنس – عبدالله کوثری
۴ و ۵) گرینگوی پیر- فونتنس – عبدالله کوثری