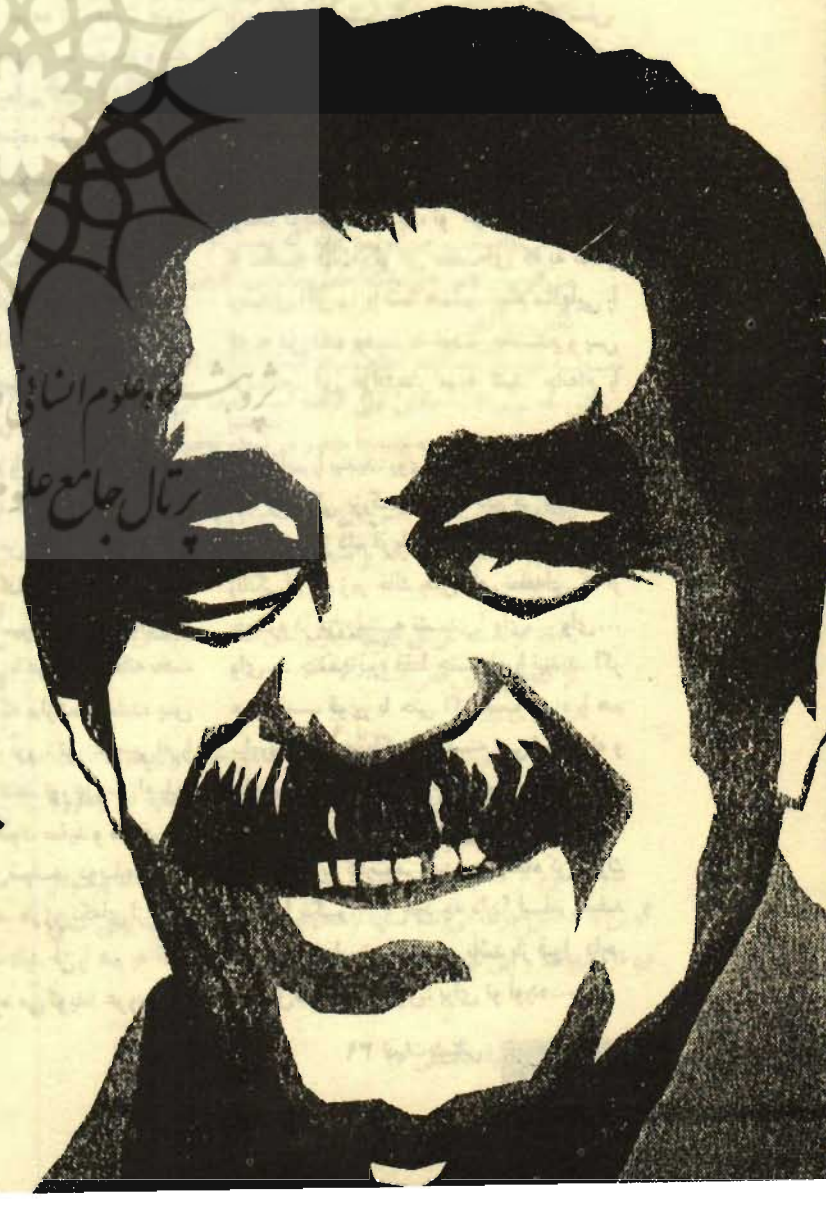
آثار **گابریل گارسیا مارکز** داستان‌نویس معاصر کلمبیایی مانند هر مجموعهٔ دیگری از آثار ارزشمند و پایدار ادبی تاکنون از دیدگاههای گوناگون مورد نقد و بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. گروهی از منتقدان آثار این نویسنده را بر شالودهٔ واقعیتهای یگانهٔ تاریخی، سیاسی، و اجتماعی آمریکای لاتین استوار دانسته‌اند که در خیال خلاق این هنرمند با نیروهای نهان جادو، اسطوره، و افسانه درهم آمیخته درنتیجه در نظر خوانندهٔ غیربومی اعجاب‌انگیز جلوه می‌کند. بیشتر منتقدان اسپانیایی و آمریکای لاتینی که به نحوی با نویسنده احساس اشتراک فرهنگی می‌کنند از این زاویه به «صد سال تنهایی» و «پاییز پدرسالار» و دیگر آثار این نویسنده نگریسته‌اند. درعین حال به این سخن گارسیا نیز پا می‌فشارند که گفته است: «مواد خام داستانهای من یکسره بر تجارب شخصی استوار است» و نشان می‌دهد که چگونه بسیاری از شگفتیهایی که در «صد سال تنهایی» خواننده را به اعجاب وامی‌دارد با زندگی شخصی گارسیا مارکز ارتباط تنگاتنگ دارند.

نگاهی گذرا به برخی از شخصیتها و وقایع صد سال تنهایی بی‌گمان مؤید این نظریه است: آقابزرگی که بعد از چند فقره دزدی، کلاهبرداری، و چاقوکشی یکباره می‌زند به چاک و زندگی دوباره‌ای را آغاز می‌کند، از سربازی به نیمه راه سرداری می‌رسد و چندین و چند فرزند پس می‌اندازد و گهگاهی هم سر از خانهٔ اصلی‌اش درمی‌آورد. عمه‌جانی که چون «علم غیب» دارد روز و ساعت مرگ خود را می‌داند و با وسواسی عروسانه مشغول دوختن کفن موعود می‌شود و بعد هم سر ساعت عمرش را می‌دهد به شما! مادربزرگی که در نقل قصه‌های جن و پری برای نوه‌ها و نبیره‌ها و نتیجه‌هایش ـ از جمله گارسیا مارکز کوچولو ـ چنان تبحر دارد که سرانجام کار افسانه‌بافی‌اش بالا می‌گیرد و نیمه‌کر و نیمه‌کور و تمام مجنون سرش را می‌گذارد زمین و قالب تهی می‌کند. نوهٔ سرتق هم که «نویسندهٔ» ما باشد در خانه‌ای بزرگ می‌شود که تنگ کلاغ‌پر تبدیل می‌شود به میعادگاه ارواح و اشباح آبا و اجدادی. این خانه دیوار به دیوار خانهٔ دیگری است که ساکنان آن از خجالت اینکه شیطنتهای دختر دم‌بختشان رسوایی به‌بار بیاورد، چو می‌اندازند که دخترک یك روز همین‌طور که ملافه‌ها را روی بند پهن می‌کرده به ملکوت آسمان رفته است. این هر دو خانواده و دیگر تنهایان این تنهایی صد ساله در دیاری روزگار می‌گذرانند که مردمانش با هم یك اختلاف نظر جزیی دارند: بعضی معتقدند که همین چند وقت پیش بود که تمام سکنهٔ شهر از دم تیغ بیدریغ دشمنی خونخوار و غدار گذشتند و جوی خون در کوچه‌پسکوچه‌های شهر راه افتاد و گروهی دیگر می‌گویند: «قتل عام چی، کار چی!» و اصلاً منکر وقوع چنین واقعه‌ای در ولایتشان هستند.

گروهی دیگر از منتقدان، واقعیتهای پشت افسانه‌های اعجاب‌انگیز **گارسیا مارکز** را در طبیعت اقلیم و فرهنگ آمریکای لاتین می‌جویند. اینان

کامروا مهاجر

تنهایی



گرایش عام ادبیات این سرزمین را به نمایش زیاده‌ها و گزافه‌های افسانه‌دار معلول شرایط اقلیمی می‌دانند که نه‌تنها ذهن نویسنده بلکه اذهان شخصیتهای ریز و درشت تاریخی این سرزمین نیز در آن شکل گرفته است. می‌گویند هنگامی که چنان واقعیتهایی در چنین تخیلی به هنر مبدل می‌گردد، شخصیتها و حوادث «صد سال تنهایی» و «پاییز پدرسالار» آفریده می‌شود. مگر آدمی می‌تواند در حال گذار از رودخانه‌ای که سوسماران آدمخوار در بیشه‌های ساحلی‌اش کمین کرده‌اند و ماهیان درنده در میانش پشتك و وارو می‌زنند و هر آن تیری زهرآگین از چلهٔ کمان سرخپوستی عریان از قبیلهٔ «هیوارو» به سوی آدم رها می‌شود، در تأمل و اندیشه پایبند اعتدال باشد؟ مگر بجز سردار دیوانه‌ای چون «سن مارتین» کس دیگری هم یافت می‌شود که جرئت آن را داشته باشد که سربازان گرسنه و برهنه و بی‌سلاح خود را در میان برف و بورانی شدید از قله‌های آند گذر دهد و به رویارویی با دشمن فرا خواند؟ به راستی این واقعیت که در آمریکای لاتین بربریت با تمدن همبستر شده است خود گزافه نیست؟ اگر چنین نهادهای نابهنگام، گسسته، و ناموزونی نتواند مبنای عینی حوادث اعجاب‌انگیز و حیرت‌آور داستانهایی همچون «صد سال تنهایی» و «پاییز پدرسالار» را در ذهن خوانندگانی که از خاستگاه اقلیمی، فرهنگی، و تاریخی این داستانها بدورند تداعی کند، بی‌گمان در ذهن خواننده آمریکای لاتین این تداعی بسیار آسان صورت می‌پذیرد.

باید گفت به مفهومی این هر دو تحلیل از آثار گارسیا مارکز درست است، ولی مطلب به همینجا ختم نمی‌شود. از دو جهت می‌توان دیدگاه این منتقدان را گسترده‌تر کرد و بیش و کم به تمامی فرهنگهای جهان سوم تعمیم داد و با این کار به برداشتی عامتر و ژرفتر از آثار این نویسنده و دیگر نویسندگانی چون او دست یافت.

در جهان داستان کاربرد زبان باید به گونه‌ای باشد که هر حادثه در حین حدوث از فرجام خود خبر دهد. این قاعده در هیچ منظومه‌ای از زبان به اندازهٔ زبان داستان مصداق ندارد. از سوی دیگر حوادث یك داستان در زمان حرکت می‌کنند و جریان می‌یابند، در زمان به یکدیگر برمی‌خورند و در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، در زمان به هم معنا می‌دهند و از هم معنا می‌گیرند. در انتهای یك رمان کلیه حوادث و وقایعی که گاه در حال حدوث تمامی معنا و ارزش خود را در جهان ناتمام داستان بروز نداده‌اند، در جهانی که اکنون کلیت آن پیش روی خواننده گسترده شده است قرار می‌گیرند و از این دیدگاه باز نگریسته می‌شوند، در انتهای یك رمان امکانات به احتمالات و احتمالات به الزامی ناگزیر بدل می‌شوند و از این‌رو در داستان نیز چون تاریخ و زندگی هر ماجرا در پیوند با آنچه بیش از آن رخ داده است و آنچه پس از آن رخ خواهد داد مفهوم می‌یابد و پایان داستان در برابر آغاز آن قرار می‌گیرد؛ همچنانکه «امروزیان» در سایهٔ «پیشینیان» در نظر می‌آیند و معنا و وظیفهٔ زندگی هر نسل در پرتو زندگی نسلهای پیش از آن درك می‌شود. به این ترتیب، در هر داستان خطی پدید می‌آید که خواه خط سیر خون در رگهای نسل انسانها باشد، خواه خط حرکت تاریخ در جوامع انسانی، در هر حال از یك سو رابطهٔ علیّت حوادث را برقرار می‌سازد و از سوی دیگر خواننده را از پاسخهای عقلی و عاطفی به آن حوادث می‌گذراند. پس دانش و بینشی که از راه ادبیات به خواننده منتقل می‌شود، در نهایت از سویی معلول برداشت ذهنی او از رابطهٔ علیتی است که بر حوادث حکمفرماست و از سویی دیگر معلول حالت عاطفی او از واقعیت آن حوداث است هرچند که این واقعیت در پوششی از اسطوره یا استعاره بیان شده باشد.

اکنون می‌خواهیم آنچه را که گفتیم در داستان «صد سال تنهایی» نشان دهیم و معنا و مفهوم دانشی را که از این اثر ارزشمند ادبی ـ و از این گونه آثار ـ به دست می‌آید بشکافیم. ببینیم آیا در این اثر، فراسوی معنای رویدادها در متن داستان، درسی برای داستان‌نویسی امروز نهفته است یا خیر. «صد سال تنهایی» داستان زندگی هفت نسل از اعضای دودمان «پوئندیا»ست که در آن عواملی از قبیل قالب، ساختار، و مضمون هر یك دیگری را معنا و ژرفا می‌بخشد. این همه در بینش اسطوره‌ای شهری خیالی به نام «ماکوندو» نهفته است. مضمون اصلی رمان، «تنهایی»، خود وجهی از مفهوم از خودبیگانگی انسان است و تضادها و تناقضهایی که در تکوین تاریخی جدا شدن انسان از جهان و کالا شدن تدریجی او در جهانی که می‌کوشد انسان را از دخالت در سرنوشت خود باز دارد. مردان خاندان «پوئندیا» هرگز به وظایف و مسئولیتهای خانوادگی خود که در نهایت ضامن معنا بخشیدن به تداوم دودمانی در خط نسلهاست تن در نمی‌دهند. اینان وظیفهٔ پدری را چیزی بیش از برآیند یك تصادف جسمانی میان زن و مرد نمی‌شمارند. در این دودمان زنان و مردان به محرمات اجتماعی وقعی نمی‌نهند. فرزندان نه احترامی به والدین و نیاکان خود احساس می‌کنند و نه حرمتی برای گذشته‌ها و تجارب آنان قایلند. در این دودمان نه دانش از نسلی به نسل بعدی منتقل می‌شود و نه سنت. با این حال در میان اعضای این خانوادهٔ بزرگ نوعی دلبستگی مبهم وجود دارد که آنها را به مثابهٔ کلیتی جدا از دیگر خانواده‌ها و دودمانها در محدوده‌ای معین و در مرکز داستان قرار می‌دهد. این دلبستگی بیشتر ناشی از غریزه‌ای ناشناخته است تا غرور و محبتی آگاهانه. در یك کلام، اینجا جهان اسطوره است و بینش حاکم بر آن بینش انسان اساطیری است نه انسان تاریخی.

گارسیا مارکز وجود این غرایز بدوی را با تکرار آهنگین نامها و نشانها، تداوم کسالت‌بار عادات و آداب، طنین دور آیینهای دیرین، و دیگر ویژگیهای انسان اساطیری درهم می‌آمیزد و به خواننده القا می‌کند. هر

صد ساله

نسلی «بوئندیاها»، «آرکادیوها»، «مدیوس‌ها»، و «ارسولاها»ی خود را دارد. در هر نسلی مردانی وحشی و زنانی رویایی دیده می‌شوند. دودمان «بوئندیا» در گذر از فراز سرنسلهای بسیار نه شجره‌نامه‌ای مدون از خود به جای می‌گذارد و نه بچه‌های منفور خود را طرد می‌کند. این دودمان بیشتر شبیه یك جامعه است تا یك خانواده. پس آنچه در «ماکوندو» می‌گذرد سلسله حوادثی است که بر یك جامعه اساطیری می‌گذرد. این دو ویژگی، یعنی جامعه بودن و بینشی اساطیری داشتن، بارزترین و ماندنی‌ترین نشانه‌های تنهایانی است که از این «تنهایی صد ساله» خواهند گذشت. «بوئندیاها» در عین حال در سطح مجاز نهادی از همهٔ جوامعی نیز هستند که بینش اسطوره‌ای خود را در طول تاریخ همچنان حفظ کرده‌اند و هرگز به گونه‌ای محتوم از دورانهای مشخص تاریخی نگذشته و به آگاهی تاریخی دست نیافته‌اند.

حال ببینیم منطق تحول تاریخی و اصل اساسی تحول اجتماعی در چنین دودمانی چگونه به نمایش درمی‌آید. در جهان «ماکوندو» سرانجام زمانی فرا می‌رسد که شهر در معرض تهاجم «مدنیتی» کاربردی و استدلالی قرار می‌گیرد. تمدنی که کارگزاران و مبلغانش به ابزاری پیچیده‌تر و بینشی مؤثرتر مسلحند. این برای مردمان این دیار خیالی، ناشناخته و غریبه می‌نماید، جامعه اساطیری در برابر تهاجم شعور تاریخی قرار می‌گیرد و به پیلهٔ تنهایی خود پناه می‌برد. از دید جامعه‌شناسانه، تنهایی «بوئندیا»ها در حقیقت تصویری از زندگی جامعه‌ای است که نمی‌تواند خود را با واقعیتهای تاریخی در شرایط اقلیمی جامعهٔ «ماکوندو» تطبیق دهد که درواقع به مثابهٔ خودباختن، از خودبیگانه شدن، و درنهایت از دست دادن هویت است. فرزانه‌ترین شخصیتهای داستان نه در برابر این «ازخودبیگانگی» تسلیم می‌شوند و نه همچنان بر ادامهٔ بینش خود اصرار می‌ورزند، بلکه در ریشه‌های خود فرو می‌روند و منطق تحول تاریخی و اجتماعی خود را می‌یابند. «ارسولا بوئندیا»، این مظهر عطوفت دودمانی، پاسدار نسلهایی می‌شود که از سوی پدر یتیم و بی‌پناه مانده‌اند. این زن مهربان مادر تمامی یتیمان و بیکسان دودمان «بوئندیا» می‌شود. تاریخ تولد بچه‌ها را با وسواس و دغدغه‌ای بی‌نظیر ثبت می‌کند، از مهمانانی که ناخوانده بر او وارد می‌شوند پذیرایی می‌کند، خانهٔ ویران پدری را دوباره می‌سازد تا نسلهای پس از او در آن مسکن گزینند، و بدینسان همه را مرهون بخشندگی و دانایی و انساندوستی خود می‌سازد. در برابر تهاجم سیل بنیان‌کن «پیشرفت و ترقی» گاه «نه» گویانی بزرگ سر بر می‌کنند که نه از روی عادت و بدون تفکر با آن همراه می‌شوند و نه ناآگاهانه به ستیز با آن برمی‌خیزند، بلکه نزدیك شدن این تهاجم را به فرصتی برای تأمل و ته مایه‌ای برای درخود شدن، بازسازی خویش، و آگاهی دادن به دیگران به کار می‌گیرند.

گارسیا مارکز در حقیقت راه نجات را در وجود انسانهایی آگاه و اندیشمند می‌داند که در درازای تاریخ در برابر زور باطل و بردگی انسانها ایستاده‌اند و هرگز از آرزوی آزادی و رهایی انسان دست برنداشته‌اند. سر دودمان خاندان «بوئندیا» را توان چنین آگاهیی نیست.

او از آغاز با اعمال خود نمادی می‌شود از بیگانگی و بیهودگی همه کسانی که تاریخ را عبث می‌پندارند و در آن درسی نمی‌بینند. این مرد کاربرد ابزاری را که تمدن برایش به ارمغان آورده است نمی‌داند: اختراعات کولیان را به هدر می‌دهد، از قطب‌نما برای استخراج طلا استفاده می‌کند. ذره‌بین را

در راه برافروختن شعلهٔ جنگ خورشیدی به کار می‌گیرد، از یخ خانه می‌سازد، و دوربین را برای عکسبرداری از خدا به کار می‌برد! بیشتر افراد دودمان او نیز ساختن را تنها برای ویران کردن دوست دارند: کلنل کهن سال ماهیهای طلایی خود را آب می‌کند و دوباره می‌سازد و «آمارانتا» روزها کفن خود را می‌ریسد و شبها رشتهٔ خود را باز می‌کند. در «ماکوندو» زمان به کار گرفته نمی‌شود، بلکه به بطالت می‌گذرد بی‌آنکه ثمربخش باشد. در «ماکوندو» گذشته و آینده در هم فرو ریخته «اکنونی» جاودان سرشار از بدعتهای بیهوده پدید می‌آورد که در آن هیچ چیز موجب و موجد چیزی نیست. علتها و معلولها یکدیگر را باز نمی‌شناسند، امکان و احتمال جای خود را به تصادف محض سپرده‌اند، و ضرورت تاریخی را معنا و مفهومی نیست. گویی طاعون نسیان هرگز سایهٔ شوم خود را از سر «ماکوندو» کم نکرده است.

شهروندان این شهر تاریخی نمی‌توانند در ساختن جامعهٔ آینده از تاریخ مدد گیرند، زیرا حافظهٔ تاریخی ندارند. به همین خاطر بلایی را که بارها آزموده‌اند یک‌بار دیگر بر سر خود می‌آورند و دست به دامن کاهنی پیر به نام «پیلاترنرا» می‌شوند تا با طالع‌بینی راه آینده را به آنها بنمایاند و دوباره زندگی خود را در جهانی که بر پایهٔ راههای نامعلوم ورقهای او استوار است بنا می‌کنند.

تکنیکی که گارسیا مارکز برای نمایش این «بی‌دانشی» از آن استفاده می‌کند یکی از بدیعترین بدعتهای انتقال معنا در داستان‌نویسی امروز است. گفتیم که تکوین خطی تاریخ و رابطه علیت در زمان خطی واقعیت یا در زمان مجازی داستان ایجاب می‌کند که پیوندی پویا میان حوادث داستان وجود داشته باشد. در داستان «صد سال تنهایی» نویسنده اساس این رابطه را در هم می‌ریزد و از میان پدیده‌ها یا روابط میان آنها ناگهان حادثه‌ای را برمی‌گزیند که خود علیه نظم حاکم شوریده است. خواننده در حین خواندن داستان همواره با پیچ‌وخمهای غیرمترقبه‌ای روبارو می‌شود که اگر از منطق دقیق آن آگاهی نداشته باشد، شاید آن را به زبان‌بازی نویسنده تعبیر کند و معنای آن را هرگز درک نکند. انتظارات خواننده که بر اساس وجود نظم در جهان و تاریخ ـ و به تبع آن در حوادث یک داستان، جملات یک بند، عبارات یک جمله، و به‌طورکلی در رابطهٔ میان هر تعدادی از اجزا یا کلیت حاکم به آنها ـ استوار است، ناگهان گسیخته می‌شود و او را دچار نوعی آشفتگی می‌سازد که در نهایت بازتاب آن آشفتگی درونی است که نویسنده در سیر تکوین حوادث و تکامل شخصیتهای داستان خود حس کرد. در حقیقت مضمون مفهومی داستان اوست. برای مثال سه جملهٔ زیر را در نظر بگیرید که ظاهراً بیانگر کلیتهایی است که هر یک از چند جز تشکیل شده در سطحی مفهومی باید تصویرگر وارونهٔ دخترکی یتیم یا حالات پسرکی دلشده یا پیامدهای مرگ پدرسالار خاندان باشد.

«اثاثیه‌اش عبارت بود از یک چمدان کوچک، یک صندلی راحتی که رویش با دست، گل نقاشی کرده بودند، و یک کیسه کرباسی که استخوانهای پدر و مادرش در آن تلق تلق می‌کرد».

«خانه پر از عشق شد. **آئورلیانو** عشق خود را به اشعاری که نه آغاز داشت و نه پایان بازگو می‌کرد. روی ورقه‌های پوست که «ملکیادس» به او هدیه می‌کرد و روی دیوار دستشویی و روی پوست دست خود شعر می‌نوشت».

«بعد وقتی نجار برای ساختن تابوت قدش را اندازه می‌گرفت، از میان پنجره متوجه شدند که از آسمان گلهای کوچک زردرنگی فرو می‌بارد. باران گل تمام شب به صورت توفانی آرام بر سر شهر بارید. بام خانه‌ها را پوشاند و جلو درها را مسدود کرد. جانورانی که در هوای آزاد می‌خوابیدند در گل غرق شدند، آن‌قدر از آسمان گل فرو ریخت که وقتی صبح شد، تمام خیابانها مفروش از گل بود و مجبور شدند با پارو و شنکش گلها را عقب بزنند تا مراسم تشیع جنازه در خیابانها صورت بگیرد.»[1] این تکنیک در عین حال که ذهن خواننده را ناگهان دستخوش آشفتگی می‌سازد، بعدی استعاری، تمثیلی، یا اساطیری را نیز مطرح می‌سازد که مفهومی فراسوی مناسبات خاص مورد گفتگو در این یا آن لحظهٔ خاص داستان را دارد. از سوی دیگر کاربرد این تکنیک به راوی داستان اجازه می‌دهد تا خود را از هر گونه مسئولیتی درخصوص واقعی بودن یا متحمل بودن یا نبودن حوادث داستان و درستی برداشت حقیقی یا مجازی از مفهوم آن را از خود سلب کند. اما در سطحی به مراتب مهمتر، این تکنیک عصیان نهایی نویسنده را در رویارویی با انحطاط فرهنگ و زبان خویش می‌نمایاند. چرا که یکی از رسالتهای نویسنده آن است که ایقانهای سهل‌انگارانه مردم خود را دستخوش بحران سازد و شاخ و برگ درخت شتک‌زدهٔ زبان را بر سر و روی آنان بتکاند. در حیطهٔ کار اوست که حرف، خطابه‌ای شیوا می‌شود و خطابه به زبانی پرمعنا بدل می‌شود. منظومهٔ زبان مجموعهٔ حوادث را می‌سازد و تسلسل حوادث فرایند تاریخ را می‌آفریند. بدینسان داستان در سطحی فراتر از سطح زبان و حادثه به گردشی حیاتی دست می‌یابد که ساخت داستان بدان نیاز دارد تا پوسیدگی را بنمایاند، ولی خود همراه آن نپوسد.

سرانجام ببینیم نقبی که **گارسیا مارکز** بدین ترتیب با پیوند دادن مجاز و حقیقت و با تبدیل زبان دروغین گزافه به زبان راستین اعجاب در داستان می‌زند، از کجا سر درمی‌آورد.

در انتهای «صد سال تنهایی» آنگاه که معلوم می‌شود «ملکیادس» این کولی کیمیاگر، خود گوینده و راوی سرگذشت این تنهایی صدساله است ـ یا به عبارت دقیقتر خواننده درمی‌یابد که گوینده داستان مردی است که روح «ملکیادس» چون روحی تاریخی در او حلول کرده است، ـ ناگهان فاصله میان جهان خواننده و جهان داستانگو از میان برداشته می‌شود و داستان به فرجام زیبای خود راه می‌برد. این فرض که داستان بازگوکنندهٔ حوادثی است که در گذشته رخ داده و از ابتدا تا انتهای آن بر داستانگو روشن است در اینجا در هم می‌ریزد و خواننده درمی‌یابد که «ملکیادس» وقایع این قرن را پیش از آغاز آن نگاشته است. بدینسان روش سنتی بازگویی حوادث گذشته در قالب داستان در اینجا به نوعی پیشگویی بدل شده است. در «ماکوندو» حوادث پیش از حدوث پیشگویی شده و تاریخ تنها به نمایشنامه‌ای از پیش نوشته شده می‌ماند. «ملکیادس» باید بارها زندگی کند و باز بمیرد. بارها در جاهای گوناگون بمیرد و باز زاده شود تا به دانشی دست یابد که برای نگاشتن مکاتیب خود بدان نیاز دارد. گارسیا مارکز این کولی کیمیاگر خیال، با درنوردیدن محدوده‌های متعارف زمان و مکان و با برخوردی خلاق با زبان، مسائلی را پیش روی انسان معاصر نهاده است که نه‌تنها بخشی از داستان تنهایی صدساله شهروندان «ماکوندو» است، بلکه در عین حال داستان انسان معاصر و داستان ابدی تنهایی انسان نیز هست. □

پانوشت:

۱. صد سال تنهایی، ترجمهٔ بهمن فرزانه، انتشارات امیرکبیر.