مقاله

نگاهی به دو حلقهٔ ادبیات بحران و انحطاط: کافکا و مارکز

شهریار زرشناس

آن هنگام که تاریخ اقوام به تمامیت می‌رسد یا تمدنی دقایق احتضار خود را تجربه می‌کند، ادبیات مردمان از یک سو به ابتذال و سطحیت و بی‌مایگی و غریزه‌گرایی می‌گراید و از سوی دیگر اسیر اضطراب و عبث‌گرایی و یأس و پوچ‌اندیشی و مرگ‌گرایی بیمارگونه می‌شود. این قاعده درخصوص تمامی تمدنهای محتضر صدق می‌کند. زیرا به تعبیر «لئون تروتسکی»، «ادبیات هر قوم آیینهٔ زندگی آن قوم است.».

البته در خصوص نسبت ما بین ادبیات و بویژه ادبیات داستانی و روح کلی یک تمدن و زندگی روزانهٔ مردمان، می‌توان از جهات گوناگون سخت گفت، و فعلاً مجال چنین بحثی نیست. اما آنچه مسلم است این نکته است که وضع تاریخی یک تمدن و اقوام ذیل آن تمدن، خواه ناخواه در ادبیات داستانی آن مردمان خود را نشان می‌دهد، و بویژه هرچه مردمان یک عهد تاریخی از تفکر جدّی قلبی و حتی تفکر عمیق فلسفی فاصله بگیرند، بیش از پیش اسیر تفکر قالبی و غیرحقیقی ادبیات می‌گردند، و رمان‌نویسان به جای متفکران می‌نشینند؛ و هرقدر که آن قوم و تمدن رو به انحطاط و احتضار بگذارند، ادبیاتشان بیشتر رنگ و بوی ابتذال و سطحی‌گرایی یا یأس و پوچ‌انگاری و مرگ‌زدگی دنیامدارانه، و یا هر دو با هم را می‌گیرد. و در این هنگام است که می‌توان از «ادبیات بحران و انحطاط» نام برد. و این، وضعیت ادبیات داستانی غرب از اواخر قرن نوزدهم و بویژه در سراسر قرن بیستم است، که هنوز ادامه دارد.

در قلمرو ادبیات داستانی هر قوم یا تمدن، داستان‌نویسانی هستند که بیش از دیگران حالت آیینگی نسبت به برخی خصایص و یا روح کلی و صفات اصلی یک قوم یا تمدن در یک عهد و دورهٔ تاریخی را دارند، و از همین روست که آثار این نویسندگان و بویژه کاراکترهایی که می‌آفرینند، در تاریخ آن قوم یا تمدن، تا حدود زیادی ماندگار می‌شود، و یا صورتِ «تیپهای مثالین» را پیدا می‌کند. اگر بخواهیم از ادبیات مدرن غربی مثال بیاوریم شاید بتوان «فاوست» و «هملت» یا «استاوروگین» و «رودین» و «بازاروف» و یا «پدر اوژنی گرانده» و «گرگوارسامسا» و خیلی‌های دیگر را هر یک به طریقی آیینه‌ای بازتابانندهٔ خصایص تیپیک (Typic)

تاریخی ـ تمدنی در عهد و دوره‌های خاص دانست.

معمولاً چنین است که رمان‌نویسانی که صفت یا صفاتی کلی و کلیدی از تاریخ یک قوم یا کلیت یک تمدن را بیان می‌کنند، به نحوی آن ویژگی را در خود و با جان خویش آزموده و با آن زیسته‌اند، و در قالب اثر داستانی به محاکات آن تجربه‌ها می‌پردازند؛ و البته همین به جان آزمودن روح یک دوره یا صفت یک تاریخ و تمدن است که موجب می‌شود نویسنده‌ای از جایگاه ویژه‌ای برخوردار شود و نقد حال یک دوره و روزگار گردد.

«ادبیات مدرن» همان ادبیات «پُست‌مدرن» است

آنچه که در اصطلاح ویژهٔ ادبی، «ادبیات مدرن» می‌نامند و تقریباً می‌توان آغاز آن را از اوایل قرن بیستم و یا بادقت بیشتر، از اواخر قرن نوزدهم دانست، درواقع ادبیات دورهٔ پسامدرن تمدن غربی است، و اگرچه ذیل تاریخ مدرنیته و مرحله‌ای از بسط و تداوم آن است، اما اگر بخواهیم با تعبیر دقیق به توصیف آن بپردازیم «ادبیات پُست‌مدرن» است. یعنی ادبیاتی که بازگوکننده و آیینهٔ دقایق عواطف و تجربیات و محاکات نفسانی و تفصیلی بشر مدرن غربی در واپسین دورهٔ تاریخ غرب مدرن، یعنی دورهٔ پست‌مدرنیته است.

ادبیات پسامدرن، آیینهٔ انحطاط و بحران است. اصولاً در قرن بیستم، در قلمرو رمان و داستان کوتاه مدرن سه گرایش کلی حضور داشته است که هر یک به طریقی آیینهٔ بحران تمدن مدرن بوده‌اند:

۱. گرایش ادبیات عامه‌پسند اروتیک؛ نظیر آثار «ماتیس» و «دانیل استیل» و «دافنه دوموریه» و...

۲. گرایش ادبیات نئورئالیست، که بعضاً با مایه‌های اروتیک همراه بوده است. نظیر برخی آثار «هاینریش بُل»، «ویلهلم رایش»، «میلان کوندرا».

۳. ادبیات پُست‌مدرن سوررئالیستی، که صور ابتدایی تکوین آن در «مارسل پروست» و «ولف» و «کافکا» ظاهر گردیده، و در ادبیات پسامدرن خاص «مارکز» و «بورخس»، تداوم یافته است.

هر سهٔ این گرایشها، و هر یک به طریقی، بیان حال انحطاط و بحران و ابتذال سکس‌آلود نفسانی مدرنیته بوده و هستند، و هر یک، جداگانه باید مورد مطالعهٔ جدّی قرار گیرند. اما آن گرایشی که بحرانِ انحطاط و انقراض را بیش از دیگر گرایشها در خود ظاهر کرده است، ادبیات پُست‌مدرن سوررئالیستی است؛ که هم فرم و هم محتوا و اساساً ساختار ادبیات رئالیستی مدرن را به هم ریخته، و مظاهر نیرومندی از انحطاط و بحران پست‌مدرنیستی را با خود به قلمرو ادبیات داستانی آورده است. همین گرایش ادبی‌ست که توسط منتقدین ادبی، بیشتر به نام «ادبیات مدرن» مورد بررسی قرار می‌گیرد.

ادبیات پُست‌مدرن سوررئالیستی، اگرچه در آثار آلن‌پو» و حتی برخی داستانهای «موپاسان» و تا حدودی اثر معروف مارسل پروست» «(در جستجوی زمان ازدست‌رفته») ریشه دارد، اما نقطهٔ اوج و عطف خود به‌لحاظ فرم و محتوا را، بی‌تردید در آثار «فرانتس کافکا» (متوفی ۱۹۲۴) و در دهه‌های آغازین قرن بیستم پیدا می‌کند؛ و از آن پس، مسیر پرماجرایی را طی می‌کند که بر ادبیات سوررئالیستی سراسر قرن بیستم سایه افکنده است و شاید بتوان آخرین و در عین حال معروف‌ترین و تأثیرگذارترین نمایندهٔ آن در قرن بیستم را در ادبیات پست‌مدرنیستی خاص «گابریل گارسیا مارکز» جستجو کرد.

مارکز از سرزمینی غرب‌زده برخاست و مایه‌های حضور اسطوره‌ای و شرقی بازمانده در خاطره‌ها و حافظهٔ در حالِ فراموشیِ نسلِ رو به مرگِ پیرزنان و پیرمردان آمریکای جنوبی را ماده‌ای برای صورت نیست‌انگاری پسامدرن غرب مدرن قرار داد؛ و همین امر، به زبان و خصایص کلی داستانها و کاراکترهای آثار او صفاتی ویژه بخشیده است که با حفظ ماهیت نیهیلیستی پسامدرن خود، رنگ و بویی متفاوت از نیست‌انگاری کافکایی یافته است.

درواقع ظهور توأم با موفقیت «بورخس» و «فوئنتس» و «مارکز» را باید نشانهٔ بسط تجربهٔ نیهیلیسم پسامدرن، حداقل در صفات و ویژگیهای روانی و عاطفی و اخلاقی آن، و ابعاد فراگیر جهانی یافتن آن دانست. و این، اگرچه حکایت از تعمیق انحطاط و بحران غرب مدرن دارد، حکایت از گسترش سطحی آن و اسارت تعداد بسیار بیشتری از مردمان در جهنم سوزان نیست‌انگاری مدرن و اضطراب و فروپاشی پسامدرن نیز دارد. (که اضطراب و فروپاشی پسامدرن، درواقع آن روی سکهٔ نیست‌انگاری مدرن است. و فراموش نکنیم که پُست‌مدرنیزم اصلاً مرتبهٔ واپسین و نهایی بسط مدرنیته، و آغاز انحطاط و انقراض تاریخی آن، و خودآگاهی به این انحطاط است.)

در این نوشتار، دو چهرهٔ تأثیرگذار و پرآوازهٔ ادبیات انحطاط و بحرانِ پست‌مدرن غرب را برگزیده‌ایم، تا به اجمال دربارهٔ زندگی و آثارشان سخن بگوییم. از این دو چهره، یکی در آغاز قرن بیستم به شکوفایی ادبی رسیده و مدتی بعد معروفیت جهانی یافته است، و دیگری در دو ـ سه دههٔ پایانی قرن بیستم به اوج پختگی ادبی خود رسیده و آوازه‌ای عجیب یافته است. این هر دو، بعضاً از مضامین مشترک نیست‌انگارانه‌ای چون پوچ‌گرایی، بحران هویت و تنهایی و اضطراب سخن گفته‌اند و در برخی آثار خود به ترسیم فضاهای وهم‌آلود و روابط گنگ و غریبگیهای عمیق دست‌زده، و از قابلیتهای سبک سوررئالیسم برای بیان وهمِ اضطراب‌آلود تجربه‌های نیهیلیستی بهره گرفته‌اند. این هر دو را می‌توان نمایندگان ادبیات بحران و انحطاط پسامدرن و سوررئالیستی در قرن بیستم دانست، که یکی در آغاز قرن ظهور کرده و دیگری در دهه‌های پایانی سدهٔ بیستم به ظهور و فعلیت تام و تمام رسیده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اینها که گفتیم، صفات تشابه این دو است. اما آنان با هم تفاوتهایی نیز دارند، که ضمن بحث از هر یک از این دو، بدانها خواهیم پرداخت. این دو نویسنده، «فرانتس کافکا» و «گابریل گارسیا مارکز» هستند. یکی اهل چکسلواکی و برخاسته از متن فرهنگ آلمانی و یهودیت پراگ و متعلق به سرزمینی غربی، و دیگری یعنی مارکز، اهل سرزمین غرب‌زدهٔ کلمبیا، که تحت سیطرهٔ استعمار اسپانیا و امپریالیزم آمریکا، از هویت اسطوره‌ای خود کاملاً دور شده و به کشوری مدرن اما غرب‌زده تبدیل گردیده است؛ و آثار مارکز، کانونی‌ست که اندک میراث قصص و حکایات اسطوره‌ای آمریکای جنوبی؛ ماده‌ای می‌شود تا نیست‌انگاری بحران‌زده و منحط پسامدرن، در حکم صورت آن درآید؛ و در این جمع میان «ماده» و «صورت»، بویژه قابلیتهای سبک سوررئالیسم است که فعلیت می‌یابد و این پیوند را محقق می‌سازد. زیرا اگرچه سوررئالیسم همان صورت اندیشه‌های اسطوره‌ای و از جنس و ماهیت آن نیست، اما به‌لحاظ ظاهر و برخی وجوهِ فُرمیکال (Formical) با آن شباهتهایی دارد. و همین امر، امکان نحوی جمع میان این دو به نفع صورت پسامدرن را ممکن می‌سازد.

باور نگارنده بر این است که «رئالیسم جادویی» مارکز، حلقهٔ تکمیل‌کنندهٔ نهایی سیر سوررئالیسم پسامدرن به عنوان اصلی‌ترین نمایندهٔ ادبیات انحطاط و بحران غربی است؛ و لذا، اگرچه ممکن است باز هم داستان نویسان سوررئالیست به اشکال و صور مختلف ظهور کنند، اما سوررئالیسم پسامدرن از آن مرحله‌ای که کافکا در یک طرف طیف و بورخس و فوئنتس و مارکز در سوی دیگر طیف ارائه کرده‌اند فراتر نخواهد رفت؛ و درواقع باید سوررئالیسم را به تمامیت رسیده دانست؛ و بی‌تردید تداوم بحرانِ انحطاط تمدن مدرن، انقراض کامل ادبیات داستانی ـ اعم از رمانتیک، رئالیستی یا سوررئالیستی ـ را به دنبال خواهد داشت. و این، حقیقتی‌ست که با ظهور ساختارشکنی و تبعات آن در افق ادبیات غرب ظاهر گردیده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فرانتس کافکا، یهودی بیماری اسیر وهم خویش

«اضطراب! زیرا زندگی من تاکنون حرکت در یک نقطه بوده است. این زندگی در بهترین شرایط فقط به یک معنا رشد کرده است: مثل دندانی که خالی شده و می‌پوسد.»
(فرانتس کافکا)

«دنیایی عجیب و غریب در سر دارم. اما چگونه می‌توانم او و خود را، بی‌آنکه چیزی از هم بگسلد، رها کنم؟»
(فرانتس کافکا)

فرانتس کافکا در سوم ژوئیه ۱۸۸۳ م. در خانوادهٔ یک تاجر مرفه یهودی آلمانی‌زبان، در شهر «پراگ» به دنیا آمد. کافکا با نحوی احساس غربت و رنج بردن از تنهایی و فقدان فضای صمیمی عاطفی در خانواده بزرگ شد. او خود را «یهودی‌ترین یهودیانِ غرب» می‌نامد؛ و این‌گونه به توصیف خویش می‌پردازد: «من تنهایم، مثل فرانتس کافکا».

نگاه سوداگرانه و بورژوایی پدر، که وجه تعالیم یهودی موجب تشدید آن می‌شد، فضای خانواده را به محیطی عاری از عواطف و گرما بدل کرده بود. به‌گونه‌ای که فرانتس کافکا می‌گفت که حتی در محفل خانوادگی نیز در «فضای سرد این جهان» محصور است.

فرانتس کافکا فردی عمیقاً افسرده و گرفتار مالیخولیا و اوهام بیمارگونه و بسیار رنج‌آور بود. او در غالب ایام جوانی و میانسالی، تا هنگام مرگ به سال ۱۹۴۴ میلادی، گرفتار انواع بیماریهای جسمی و روانی مزمن و حاد بود. شاید بتوان او را بیمارترین داستان‌نویس ادبیات معاصر غرب دانست. او خود به‌درستی معتقد بود که «این بیماری جسمی[اش] صرفاً تجلی یک بیماری روانی geistigen است». مجموعه‌ای از باورهای مدرنیستی و تعالیم تحریف‌شدهٔ یهودیت ـ آن هم متأثر از تفسیر صهیونیستی ـ در پیوند با روانی بیمار و افسرده و سلسله اعصابی ضعیف، و پرورش در فضای سرد و غم‌بار یک خانوادهٔ بیمار، فرانتس کافکا را فردی آماده برای بیان تجربه‌های بیمارگونهٔ تمدنی نیست‌انگار و بحران‌زده ساخته بود.

درواقع یأس‌انگاری نیهیلیستی کافکا، دو وجه دارد: ۱. وجه شخصی و ۲. وجه آیینگی نسبت به روح زمانه. در وجه شخصی، فرانتس کافکا یک بورژوازادهٔ یهودیِ آلمانی‌زبانِ افسرده و اسیر افکار مالیخولیایی است. در خانواده‌ای بیمار و فاقد روابط عاطفی فعال و گرم، و نیز در جامعه‌ای که آلمانیهای آن از کافکا به دلیل خصایص منفی یهودی متنفر بودند، و اهالی «چک» آن بر رفاهِ سرمایه‌دارانهٔ کافکا رشک می‌بردند. فرانتس، خود نیز فردی ناسازگار و کج‌خلق و گوشه‌گیر و اسیر اوهام و هذیانهای فکری بود. و همین امر، پیلهٔ تنهایی و انزوای او را ضخیم‌تر می‌کرد. این وضعیت نابسامان روانی، موجب بروز بیماریهای جسمی جورواجور، بویژه سردردهای مزمن و ضعف عمومی در او گردیده بود. سرانجام نیز فرانتس کافکا در سوم ژوئن ۱۹۲۴ از بیماری سل، و در گمنامی، از جهان رفت؛ در حالی که فقط یکی دو کتاب از او منتشر شده بود، و داستان‌نویسی ناشناخته بود.

در سالهای دههٔ سی و چهل میلادی و مدتها پس از مرگ او و با شدت گرفتن بحرانِ نیست‌انگاری در جوامع غرب و تعمیق فضای وهم‌آلود کافکایی در زندگی مردمان اروپای غربی و بویژه به واسطهٔ تأثیری که نویسندگانی چون «آلبر کامو» و «هارولد پینتر» و نویسندگان آمریکایی‌ای چون «سال بلو»، «نورمن میلر»

و «جی.د. سالینجر» از او و جهان مضطربِ وهم‌آلودش پذیرفتند، مورد توجه و اقبال عمومی قرار گرفت؛ و بخصوص برگزاری «گردهمایی بین‌المللی دربارهٔ زندگی و آثار فرانتس کافکا» در حوالی شهر «پراگ»، به سال ۱۹۶۳ و سخنرانیهای نویسندگان پرآوازه‌ای چون «سارتر» در آن کنگره، موجب شهرت گسترده و روزافزون «فرانتس کافکا» گردید.

جدای از وجه شخصیِ یأس‌انگاری کافکا، شرایط خاص بیماری و میل به نویسندگی، وی را در موقعیتی قرار داده بود که این امکان را یافت که در زمرهٔ نخستین تصویرگرانِ پوچ‌انگاری، یأس مرگ‌آلود و انحطاط و بحرانِ تمدن مدرن در سالهای آغازین دورهٔ پسامدرن غرب معاصر باشد؛ و همین نکته است که به او جایگاهی قابل بررسی در قلمرو ادبیات داستانی معاصر غرب بخشیده است. به عبارت دیگر، وضعیت روانی خاص فرانتس کافکا به عنوان یک بیمار روانی و جسمی، و فردی تنها و اسیر سوداهای نفسانی و اوهام مالیخولیایی و گرفتار در پیلهٔ انزوا و ناتوانیهای شخصی و به عنوان یک روشنفکر مدرنیستِ آشنا با برخی آرای فلسفی غرب مدرن، او را در موقعیتی آیینه‌وار قرار داد، و آثار او را آیینه محاکات و تمثّل رنج‌آورترین و تلخ‌ترین مراتب عمیق نیست‌انگاریِ مدرن و بحرانِ انحطاط غرب قرار دارد.

نیهیلیسمی که در آثار ادبی کافکا ظاهر می‌گردد، برخاسته از تجربهٔ تلخ بحرانِ انحطاط مدرنیته است، که از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم وارد دورانِ پسامدرن خود گردیده، و از شدت و صراحت بی‌نظیری برخوردار گردیده بود. کاراکترهای قهرمان آثار کافکا، یعنی کسانی چون «گرگوار سامسا» که «مسخ» می‌شود و یا «ژوزف ک.» که در فضایی وهم‌آلود «محاکمه» می‌گردد و محکوم می‌شود و یا «گئورگ بندمان» سرگشته و مأیوس که نهایتاً خودکشی می‌کند و یا پزشکِ قهرمان داستان «پزشک دهکده» که «برهنه در معرض یخبندانِ این غمناک‌ترین روزگاران» قرار گرفته و «فریب‌خورده» است و تقریباً همهٔ کاراکترهای اصلی دیگر آثار او، بیانگر مجموعه‌ای از صفات و ویژگیها هستند که آنها را می‌توان این‌گونه فهرست کرد:

۱. یأس‌انگاری مفرط مرگ‌آلود.

۲. احساس پوچی در زندگی دنیا و بی‌اعتقادی به ماوراءالطبیعت و سرگردانی.

۳. مسخ‌شدگی در زندگی روزانه و اسارت در روابطی از خود بیگانه با خود و دیگران.

۴. احساس دایمی اضطراب، و هراسِ بی‌پایان؛ که آن را نشانی از پایان نیست.

۵. احساس عجز و خُردشدگی در برابر بوروکراسی و قدرتهای پنهانیِ نیرومندی که نابودکنندهٔ آزادی و شادی آدمی هستند.

۶. بی‌اعتقادی مطلق به اصول متعالی و ثابت اخلاق انسانی یا ارزشها و آرمانهایی که به زندگی معنا، جهت، غایت و ارزش زیستن می‌دهد.

«رومن کارِست»، یکی از سخنرانانی که در کنگرهٔ ۱۹۶۳ دربارهٔ کافکا سخن گفته بود، در ترسیم کافکا و آثار او می‌گوید:

«تمثیلهای کافکا بر توهمات قهرمانان او و اعتقاد بی‌پایه‌شان مبنی بر اینکه در دنیایی آزاد و منطقی زندگی می‌کنند که اصولی اخلاقی بر آن حاکم است، خط بطلان می‌کشد. به خاطر زندگی در این عصر دروغها و واقعیات ساختگی، مدام از همه سو ناله‌های جگرخراش و نوحه‌سرایی بر شکست تاریخ، و پند و اندرز در باب چگونگی یافتن راه بهتری برای زندگی به گوش می‌رسد... کافکا نویسنده‌ای است که همه چیز را نفی می‌کند، بی‌آنکه راه‌حلی ارائه دهد.»

O

فرانتس کافکا را می‌توان اصلی‌ترین نمایندهٔ ادبیات یأس و پوچ‌انگاری و انحطاط و وحشت نیست‌انگارانهٔ پُست‌مدرن، که دارای مایه‌های نیرومند سوررئالیستی است، در آغاز قرن بیستم

دانست. آثار مهم و اصلی او یعنی «مسخ» (۱۹۱۵)، «محاکمه»، که به سال ۱۹۱۴ نوشته شده و یازده سال بعد منتشر گردید و «قصر» که در سالهای ۱۹۲۱ ـ ۱۹۲۲ نوشته شده و در سال ۱۹۳۰ منتشر گردیده است، تماماً آثاری سوررئالیستی هستند. داستان کوتاهِ «داوری»، که به سال ۱۹۱۲ نوشته شده، اگرچه فرمی رئالیستی دارد اما به هیچ روی خالی از اشارات تمثیلی و زوایای پنهان روان‌شناسانه ـ که به آن صبغه‌ای سوررئالیستی می‌دهد ـ نیست. داستانِ «پزشک دهکده» نیز مایه‌های قوی سوررئالیستی و نیست‌انگارانه دارد.

به تعبیر یکی از منتقدین، بعضی از قطعات مجموعه داستان «پزشک دهکده»، بازتاب «فروریختن ستونهای وجود بشر و بر باد رفتن ارزشها و نظامهای زمان نویسنده است. این، خصیصهٔ ذاتی نیهیلیسم است که تمامی ارزشها را نابود می‌کند و آدمی را در فضایی خلأگونه و معلق میان مجموعه‌ای از آرا و ارزشهای متناقض و متضاد و متزاحم رها می‌کند. نیست‌انگاری در مراحل پایانی خود، «نفیِ بدون اثبات است». و این نیروی عظیم نفی که به فعلیت درمی‌آید، جهانی هراس‌آلود و ترسناک و در عین حال تنگ پدید می‌آورد و فضایی وهم‌آلود و گنگ و بیمار ایجاد می‌کند (درست مثل فضاهایی که کافکا در داستانهایش ترسیم می‌کند)؛ فضاهایی که ویل دورانت در توصیف حضور آنها به عنوان درونمایهٔ اصلی در آثار کافکا، از آن به «اتاق وحشت» یاد می‌کند.

کافکا ظرف دو هفته، در ماه اکتبر ۱۹۱۴، یعنی همان زمانی که مشغول نوشتن رمان سوررئالیستی و نیست‌انگارانهٔ «محاکمه» بود، داستانِ «گروه محکومین» را نوشت؛ که پرده از گرایشهای سادیستیک و نفسانیت بیمار او برداشت. اوهام او، این بار فضایی ترسناک و مشمئزکننده از یک ماشین خالکوبی، را تصویر می‌کند که برای شکنجهٔ محکومِ بی‌نوا به کار می‌افتد. اگرچه برخی منتقدین در داستان «گروه محکومین» اشاراتی در توصیف رفتار استعمار با ملل آسیایی و آفریقایی دیده‌اند، اما درنهایت، در این اثر نیز آنچه نصیب «محکوم»، و به تعبیر منتقدان «مردم استعمارشده» می‌گردد، شکست و سرخوردگی است. به علاوه، اینکه کافکا در این داستان در توصیف شخصیت «سیّاح»، که گویا یک ناظر بی‌طرف از یک کشور غربی است، از او چهره‌ای مثبت ارائه می‌دهد که می‌تواند به نحوی به تطهیر واقعیت خشن و پنهان کردن رفتار نژادپرستانهٔ آنها بینجامد و در قیاس با اتفاقات تاریخی، نحوی تحریف به نفع دول غربی است.

اصولاً ادبیات نیست‌انگار سوررئالیستی پست‌مدرن، به هیچ روی نمی‌توانسته و نمی‌تواند قابلیتهای انقلابی و اعتراضی از خود نشان دهد؛ و بیشتر به کار تحمیق و به انفعال کشاندن مخاطب می‌آید و نه چیز دیگر. و نظام سلطهٔ جهانی نیز، در ترویج این نوع ادبیات در جهانِ تحت سلطه و جوامع غرب‌زده، بویژه به این نکته، توجه خاص داشته است.

آیا کافکا بخوانیم؟

وقتی یک خوانندهٔ غربی، که تمامیت مدرنیته و نیست‌انگاری ابسورد را با لایه‌های درونی وجودش و در حوادث روزانهٔ زندگی تجربه کرده است، کافکا می‌خواند، افق او با افق جهانی که کافکا تصویر می‌کند تقریباً همزبان و همزمان است. کافکا از چیزی روایت می‌کند که شهروند جوامع مدرن غربی در اروپا و آمریکا، کمابیش آن را تجربه کرده است و هر دو، تا حدود زیادی به یک عهد تعلق دارند: عهد بحران و انحطاط مدرنیته، در هیئت پسامدرنیسم.

خوانندهٔ معاصر غربی، در داستانهای کافکا، تا حدود زیادی حضور عاطفی و حسی و تجربی مأنوس و آشنایی را درمی‌یابد، و با آنها هم‌سخن می‌گردد. این امر، ریشه در افق تاریخی مشترک هر دو دارد: نیهیلیسم پسامدرن.

اما وضع برای خوانندهٔ ایرانی یا پاکستانی، که علی‌الاصول ـ جز یا استثناء کردن قشر معدودی که عالمشان مدرنیتهٔ ابسورد و یا اصلاً خارج از عالم مدرنیته است ـ در عالم شبه‌مدرن به سر می‌برد، برقراری ارتباط با کافکا، به دلیل تفاوت عالمها و افقهای تاریخی، بناگزیر جز در سطوحی ظاهری و یا به صورتی پراکنده و مقطعی و یا صوری، امکان‌پذیر نخواهد بود؛ و فراگیر شدن فی‌المثل موج رجوع به کافکا را، بیشتر می‌توان و باید، نتیجهٔ مُدزدگی دانست، و نه همسخنی عمیق با عالم حاکم بر این آثار.

با این حساب، به‌راستی چرا باید کافکا خواند و یا به او توجه

کرد؟ بشر مدرن غربی، در برخی مقاطع زندگی خود، در ابسوردیتهٔ کافکا، فضا و تجربه‌های مأنوس زندگی هرروزهٔ خود را می‌بیند ـ هرچند ممکن است سبک و لحن و نحوهٔ بیان کافکا، دیگر برای بسیاری از رمان‌خوانان جدّی غربی، کسل‌کننده و ملال‌آور باشد ـ اما به‌راستی «منِ» ایرانی گرفتار در برزخ شبه‌مدرنیته، در کافکا و نظایر او، چه چیزی را جستجو می‌کنم؟

عالَم نیست‌انگار کافکا، به هر حال شباهتهایی با برزخ جهنمیِ شبه‌مدرنِ ما و نیست‌انگاری خاص آن دارد؛ و شاید از این روست که بعضاً در مراتبی و به صورت پراکنده، حسهای مشترکی با عالَم کافکا، برای خوانندگان اسیر در نیست‌انگاریِ برزخیِ تجددِ سطحیِ ایران پدید می‌آید. و این، شاید دلیلی باشد برای اینکه به هر حال جمعی کافکا می‌خوانند.

اما دلیل دیگری نیز هست، که توجیه‌گر خواندن کافکا، و به نظر من دلیل اصلی آن است: این که کافکا ناخواسته و شاید نادانسته، روایتگر سقوط فاجعه‌بار غرب مدرن است. با این نگاه، سعی می‌شود در لابه‌لای سطرهای آثار و زوایای عالَم کافکا، بحران و انحطاط غرب و نیست‌انگاری خودویرانگر آن را دید، و از این راه، شاید عبرتی پدید آید، که از برگزیدن راهِ شکست‌خوردهٔ مدرنیستی و تداوم حرکت در آن مسیر، خودداری شود.

به نظر من، برای خوانندهٔ موسوم به «جهان سومی»، که علی‌الاغلب، اسیر برزخ ظاهرگرایی شبه‌تجدد ویرانگر است، خواندن کافکا، اگر بدون پشتوانهٔ نگاه انتقادی و عبرت‌آموزی که گفتم صورت گیرد، احتمالاً موجب تشدید وادادگی و انفعال روانی و ذهنی، و تحمیق عقلی و عاطفی خوانندهٔ سردرگم در جهان مبتنی بر بحران هویت می‌گردد؛ و چه به‌لحاظ فردی و چه از حیث جمعی، موجب تعمیق خصیصهٔ سترونی فاجعه‌بار شهروند جامعهٔ شبه‌مدرنیست می‌گردد. و لذا، آثار تخریبی و تحمیق‌گرانهٔ ویرانگری بر فرد و جامعه باقی می‌گذارد. و البته، این آثار تحمیق‌گرانهٔ عقلانی ـ عاطفی، اساساً با خواستهای نظام جهانی سلطه و رژیمهای دست‌نشاندهٔ آنها در حکومتهای استبدادیِ متکی بر تجددزدگی سطحی، سازگاری کامل دارد. به همین سبب از آن استقبال و حمایت تام و تمام می‌کنند؛ و شاید یک دلیل مهم خبرگزاریهای تبلیغاتی صهیونیستی در بزرگ‌نمایی کافکا و جایگاه اسطوره‌ای بخشیدن به او، همین بهرهٔ عظیمی‌ست که از آثار تخدیری و تحمیق‌گرانهٔ آن در جهان غرب مدرن و نیز شبه‌مدرنیست‌های غرب‌زده می‌برند؛ و بویژه درخصوص جوامع اخیر، تلاش می‌کنند تا به زور تبلیغات و بزرگ‌نمایی و اسطوره‌سازی، به هر حال، نحوی ارتباط بین مخاطبِ اسیر بی‌هویتی برزخی و تجددزدگی سطحی، با عالم سرد و بی‌روح و گنگ و بیمار و تکنیک‌زده و وهم‌آلود و توتالیتر صفت و ابسورد کافکا برقرار سازند، تا زهر آن مایه‌های تحمیق و تخدیر، در جان و دل مخاطب فرو رود، و شور آرمان‌گرایانه و فعال زندگی و تلاش متعهدانهٔ سازنده را از او بزداید.

اما به هر حال، کافکا در نخستین دهه‌های قرن بیستم، در بستر تاریخی غرب مدرن، یکی از چهره‌های اصلی ادبیات بحران و انحطاط، بویژه در قالب آثار سوررئالیستی و ادبیات پُست‌مدرن است. اما اگر کافکا را برجسته‌ترین، یا یکی از حلقه‌های مهم آغازین ادبیات بحران و انحطاط سوررئالیستی در غرب مدرن بدانیم، در دهه‌های پایانی قرن بیستم، از جامعه‌ای غرب‌زده و مدرن در دل آمریکای لاتین تا اعماق وجود آن مستعمره، حلقهٔ نهایی یا یکی از حلقه‌های مهم پایانی ادبیات سوررئال پُست‌مدرن ظهور می‌کند که «صورتِ» نیست‌انگاری مدرنیتهٔ به تمامیت‌رسیده را بر «مادهٔ» میراث ممسوخ خاطرات قومی و اسطوره‌ای رو به زوال حمل می‌کند، و تحت عنوان آنچه که «رئالیسم جادویی» نامیده شده است، تاریخ زوال ادبیات سوررئال را، که حکایتگر احتضار و زوال تاریخی غرب است، رقم می‌زند: گابریل گارسیامارکز.

گابریل گارسیامارکز: نگاهی کوتاه به زندگی، آثار و سوانح احوال

گابریل گارسیامارکز، اهل کلمبیاست؛ و کلمبیا کشوری‌ست در آمریکای لاتین. آنچه «آمریکای لاتین» نامیده می‌شود، درواقع مجموعه‌ای از کشورها هستند که به لحاظ قومی، میراثی ازدست‌رفته و فراموش‌شده از آیینهای سرخ‌پوستی و اسطوره‌ای دارند، که غالباً لگدکوب حضور پررنگ مهاجرین اروپایی (اسپانیایی، فرانسوی، پرتغالی) گردیده است و حضور غربیهای مدرن کاملاً قامت تاریخی ـ فرهنگی آنها را به نفع نحوی مدرنیتهٔ غرب‌زده ـ البته با اقتصادهایی غالباً ضعیف و مردمانی تاحدودی رمانتیک و سابقه‌ای دیرین از خشونتهای سیاسی و رژیمهای دیکتاتوری ـ دگرگون کرده است. حضور گنگ میراث اسطوره‌ای گذشته، بعضاً در برخی یادواره‌ها و در لایه‌های درونی ناخودآگاه قومی این مردمان، هنوز تاحدودی حس می‌شود؛ اما صفات و آثار وجودی ایشان، کاملاً مدرنیستی و غرب‌زده است. کلمبیا در این میانه وضعیتی ویژه دارد: مردمان کشور، تماماً کاتولیک هستند؛ و گونه‌شناسی جمعیتی آن، حکایتگر غلبهٔ آفریقایی‌تبارهای دورگهٔ سرخ‌پوست ـ اسپانیایی‌ست. علیرغم اختلاط نژادها به لحاظ اجتماعی، سفیدپوستها برتری آشکاری دارند و حضور استعماری اسپانیا، تأثیرات دیرپایی بر فرهنگ این مردمان نهاده است. هرچند که رمانتیسم ذاتی نهفته در ادبیات و زندگی اسپانیاییها، اندک مجالی برای زنده ماندن بخشی از حس و حالهای شاعرانهٔ بینش سرخ‌پوستیِ اسطوره‌ای در گوشه‌ها و برخی زوایای زندگی مردم امروز این کشور گردیده است. همین مایه‌هاست که برای مارکز حکم ماده‌ای را در پذیرش سوررئالیسم پسامدرن غربی ایفا می‌کند.

در کلمبیا تصویر کلاسیک فضای سیاسی آمریکای لاتین، یعنی حکومت ژنرالهای خشن با عینکهای دودی، تا حدی تغییر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کرده است، و دیکتاتوری رژیم مدرنیست، در زرق و برق برخی حزب‌بازیهای سیاسی و جنجالهای مطبوعاتی، خود را تا حدی آرایش و پنهان کرده است. هرچند خشونتهای مداوم سیاسی و جنگهای خونین داخلی، با سرنوشت یکصدوپنجاه سال اخیر آن، قرین و همراه بوده است.

گابریل در سال ۱۹۲۸ م. در «آراکاتاکا» واقع در استان «ماگدالنا»ی کلمبیا به دنیا آمد. آرکاتاکا منطقه‌ای‌ست با هوایی گرم و شرجی، در نزدیکی دریای کارائیب، و در معرض بارندگیهای سیلابی. گابریل سالهای اولیهٔ کودکی را نزد پدربزرگ و مادربزرگ خود و دور از خانواده گذراند. خود بعدها دربارهٔ خانهٔ پدربزرگ می‌گوید: «در آن خانه اتاق خالی‌ای بود که عمه پترا در آن مرده بود. یک اتاق خالی دیگر هم بود که در آن عمو لازاروس دیده از جهان فرو بسته بود. و به این ترتیب، شبها نمی‌شد در خانه راه رفت، زیرا تعداد مرده‌ها بیش از زنده‌ها بود... همیشه گوشه‌ای نشسته بودم. در نخستین رمانم، «طوفان برگ» یکی از شخصیتها که پسر بچهٔ هفت‌ساله‌ای است، در سراسر داستان روی یک صندلی کوچک نشسته است. حالا متوجه می‌شوم که چیزی از من در آن بچه هست: نشستن روی صندلی کوچک در خانه‌ای مالامال از بیم و نگرانی

سرهنگ بدون اسم «طوفان برگ» مارکز، به پدربزرگ او شباهت دارد. همان‌گونه، در داستان «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد» تا حدودی این شباهت حس می‌شود؛ و نیز در وجوهی از شخصیت و زندگی «آئورلیانو بوئندیا» در رمان معروف «صد سال تنهایی».

مادربزرگ گابریل، ظاهراً پُل ارتباطی او با بازماندهٔ ممسوخ حکایتهای اسطوره‌ای و حس و حال جادویی آنها بوده است.

گابریل در سال ۱۹۴۶ م. دبیرستان را به پایان برد و در فوریهٔ ۱۹۴۷ در دانشگاه به تحصیل حقوق مشغول شد. اندکی بعد، خشونت و ترور سیاسی در کشور بالا گرفت و دانشگاه تعطیل شد و گابریل به منطقهٔ ساحلی‌ای در کارائیب رفت. به سال ۱۹۴۸، اولین مقالهٔ گابریل در روزنامهٔ لیبرال «ال‌یونیورسال» منتشر گردید. و این، سرآغاز فعالیت پیوستهٔ ژورنالیستی او بود. اگرچه گابریل گرایشهای سوسیالیستی پیدا کرد و تقریباً همیشه به‌نحوی سوسیالیسم دموکراتیکی معتقد ماند اما یک رگهٔ لیبرالیستی پررنگ نیز همیشه در او وجود داشته که تا امروز نیز به حیات خود ادامه داده، و درواقع طناب سحرآمیز پیوند مارکز با جهانِ سلطه‌گر لیبرال ـ بورژوا بوده است؛ جهانی که نهادهای ادبی و مطبوعاتی آن، گابریل گارسیامارکز کلمبیایی را مشهورترین داستان‌نویس دهه‌های پایانی قرن بیستم کردند.

به سال ۱۹۵۴ م. نخستین رمان خود، «طوفان برگ»، را منتشر کرد. پیش از آن، داستانی سوررئالیستی به نام «تسلیم سوم» نوشته بود که مایه‌های ترسناک و وهم‌آلود داشت و حکایت مردی است که از مرگ جان به در می‌برد و در برزخ گونه‌ای وهم‌آلود، به حیات خود ادامه می‌دهد. در این داستان، رد پای تأثیر کافکا به‌خوبی حس می‌شود.

دو کتاب معروف «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد» و «ساعت نحس» را به سال ۱۹۶۱ منتشر کرد. قهرمانِ داستان «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد» که مایه‌هایی از یک طنز تلخ را نیز با خود دارد، سرهنگ بازنشسته‌ای است که به امید رسیدن چک حقوقش، اسیر در نوعی ساده‌لوحی و خوش‌بینی بلاهت‌بار، در درون پیلهٔ تنهایی و همیات خود می‌پوسد و نابود می‌شود. سرهنگ اسیر وهمی غریب است و به همراهِ زن بیمار خود، در دهکده‌ای گرم و پرباران و فضایی پیوندخورده با مرگ، و حضور پسرِ مرده‌شان زندگی می‌کند. این داستان، روایت یک زندگی بی‌حاصل و شبح‌آلود در فضایی دردناک و موهوم است، که رفتار و اعمال شخصیتهای آن ـ بویژه سرهنگ ـ رنگ و بوی طنزی سیاه به خود می‌گیرد.

در «ساعت نحس» نیز فضایی وهم‌آلود و پر از کشمکش و پر از شایعه حضور دارد، و برخی وجوه یک قدرت پوسیده و فاسد به تصویر کشیده می‌شود. مدتی، بعد، در داستان کوتاهِ «چرت بعد از ناهار سه‌شنبه»، حصور محسوس مرگ و بیهودگی و نیز فاصله و شکاف طبقاتی و فقر ترسیم می‌گردد. در داستان کوتاه «تدفین خانم‌بزرگ» نیز نحوی فضاسازی سوررئال، با طنز سیاهِ مارکز همراه می‌گردد، و به توصیف شخصیت مضحک و در عین حال نفرت‌انگیز پیردختر مستبد و خسیسی می‌پردازد که وقایع عجیب و غریب حول و حوش مرگ و تدفین او، موضوع اصلی داستان را تشکیل می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اما معروفترین اثر مارکز که برای او شهرت و ثروت بسیار به همراه آورد، رمان سوررئالیستی «صد سال تنهایی» است؛ که «ناتالیا جینزبورگ» درباره‌اش گفته بود: «برخیزیم و به این آخرین رمان قرن بیستم سلام کنیم.»

«صد سال تنهایی»، «پاییز پدرسالار»، «عشق سالهای وبا»

گمان می‌کنم می‌توان «صد سال تنهایی» و «پاییز پدرسالار» و «عشق سالهای وبا» را سه اثر اصلی مارکز دانست که می‌توان حضور پخته تمام عناصر بینش، حس و حال، تجربه‌های نفسانی، عناصر مربوط به سبک داستانی و خلاصه شاخصهای ساختاری فعالیت ادبی مارکز را در آنها شاهد بود. فکر می‌کنم این سه رمان و تاحدودی «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد»، بیانگر روح کلی بینش و بخش غالب اثرگذاری ادبی مارکز است، و با خواندن آنها می‌توان به جوهر غالب کار و نگرش مارکز دست یافت.

باید اقرار کنم که رمان «صد سال تنهایی»، علیرغم همهٔ تبلیغات پرآوازه‌ای که دربارهٔ آن وجود داشت، به هیچ روی نظر مرا جلب نکرد، و فضای وهم‌آلود و شبح‌آلود رمان موجب شده بود که با زحمت و مشقّت، سعی در به پایان رساندن آن کنم. اعتقاد دارم اگر نقش مسائل سیاسی را در برگزیدن این اثر به عنوان یک اثر ممتاز و جایزه نوبل دادن به مارکز به‌واسطهٔ این اثر را کنار بگذاریم، انتخاب «صد سال تنهایی» به‌عنوان یک اثر بزرگ و رمان برگزیده را نشانهٔ انحطاط سلایق و موازین ادبی نزد منتقدان می‌دانم؛ که خود، حکایت از بحران فراگیر تفکر در ساحت تمدن مدرن دارد. به‌گونه‌ای که ادبیات داستانی تا آ به سطح علاقمندی به اوهام و یاوه‌های نفسانی تنزل کرده است که مجموعه‌ای تماماً فانتزی از خیالبافیهای نفسی پرکشمکش و گرفتار دلتنگیهای رمانتیک ـ نوستالژیک و در عین حال سردرگم و گم‌شده در ازخودبیگانگی را به عنوان رمان برگزیده، یا به تعبیر عده‌ای «بهترین رمان قرن» انتخاب می‌کند.

البته می‌دانم که این سخنان برای خیلیها که خود نحوی تعلق خاطر به ساحت اوهام سوررئال نیست‌انگار دارند، بسیار گران و غیرقابل پذیرش خواهد بود. اما طرفداران جامعهٔ مدنی مدرن قاعدتاً باید یاد بگیرند که گوش دادن به آواهای مخالف را نیز تمرین کنند و فقط در حرف و شعار از «جامعه چندصدایی» دم نزنند، مگر نه این است که می‌گویند: «آزادی، به معنای آزادی مخالف است!»

صد سال تنهایی داستان بنیانگذاری دهکده‌ای به نام «ماکاندو» توسط «خوزه آرکادیو بوئندیا» و همسرش «اورسولا» و نیز گزارشی از برخی وقایع و اتفاقات در «ماکاندو» تا زمان ویرانی آن است. «ماکاندو» سرزمینی تمثیلی است و روایت مرگ آن در پایان کتاب شاید حکایت‌گر حس ناخودآگاه مارکز از مرگ محتوم تمدن مدرن باشد. داستان بویژه از فصل سوم به بعد، فضایی به‌شدت جادویی و سوررئال پیدا می‌کند، و در آن، وهم و واقعیت و خیال و حقیقت، درهم می‌آمیزند. چاشنی داستان، یک اروتیسم آگراندیسمان شده است، که هر از چندی در رفتار یکی از شخصیتهای رمان ظاهر می‌گردد. جهانِ تخیلی «ماکاندو» جهانی غیرواقعی، وهم‌آلود، افسارگسیخته، کمیک ـ تراژیک و درنهایت تلخ و اندوهبار است. بسیاری از وقایع در این رمان، عجیب و غریب هستند. مثل طوفان گرمسیری‌ای که چهار سال و یازده ماه و دو روز طول می‌کشد، و یا شناور شدن کشیش «نیکانورینا» در هوا، و یا جریان یافتن خونِ «خوزه آرکادیو» در خطوط مستقیم و زوایای شخص در خیابانهای ماکاندو تا آشپزخانهٔ مادر وی و یا ظهور «فرناندودل کارپیو»، در حالی که «به‌آرامی در آب پرکفی می‌پخت و حبابهای آب چون مروارید زنده می‌نمودند»، و یا بازگشت «ملکیادس» کولی پیر از دنیای مردگان؛ و نظایر متعدد و بسیار دیگر.

صد سال تنهایی نمونهٔ بارز ادبیات سوررئالیستی پسامدرن در پایان قرن بیستم است که اگر ریشه‌های فلسفی و تئوریک ظهور آن را جستجو کنیم، به بحران و بلکه زوال تفکر عقل‌گرایی دکارتی می‌رسیم. رمان، صورت ادبی تفکر مدرن و ساختاری مبتنی بر راسیونالیسم آمیخته به تجربه‌گرایی حسی عالم مدرن بوده است. با رمان درواقع سوژهٔ دکارتی به حدیث نفس پرداخته است.

در قرن بیستم، سوژهٔ دکارتی در پروسهٔ یک نیهیلیسم خودویرانگر به انکار خود رسیده است، و با این انکار، تمامی ساختار راسیونالیسم مدرن و یقین دکارتی، به نفع نحوی خردگریزیِ بیمار و شکاک و وهم‌آلود غریزه‌گرا و نفسانی و سوفسطایی‌مآب، فروپاشیده است. و این، به معنای اضمحلال ادبیات رئالیستی مدرن و ظهور ادبیات انحطاط و سوررئالیستی و پسامدرن است. صد سال تنهایی، نمود برجستهٔ این فروپاشی پسامدرن، در قالب ادبیات سوررئالیستی است.

قلمرو ادبیات داستانی، عالم تفصیل است و پناه بردن رمان به ساختارهای شبه‌اسطوره‌ای نشانهٔ انکار ساختار رمان، و عقلگرایی مدرن زیربنایی آن است. و این، اتفاقی‌ست که در اوایل قرن بیستم در کافکا ظهور کرد و پس از او بسط یافت تا در ادبیات غرب‌زدهٔ آمریکای جنوبی و آثار «بورخس» و «مارکز» و «فوئنتس» به تمامیت رسید. از این پس و تا چند دههٔ دیگر، عصر رمانهای سوررئال نیز به سر خواهد آمد، و سرنوشت قصه‌نویسی، بسته به چرخش نهایی تاریخ غرب در روزگار پایانی، و افقی‌ست که ظهور خواهد کرد.

مارکز به سال ۱۹۷۵ داستان «پاییز پدرسالار» را منتشر می‌کند، که شاید بتوان آن را پیچیده‌ترین و سیاسی‌ترین رمان او دانست. پاییز پدرسالار داستانی دربارهٔ یک مستبد پیر و فرتوت

و تنهاست. در این داستان نیز همچون اغلب آثار مارکز، سایهٔ مرگ حس می‌شود. سبک داستان پیچیده است و زاویه دیدها دایماً عوض می‌شود. آغاز و پایان داستان، شرح مرگ پدرسالار پیر است. پدرسالار، مستبدِ بی‌سوادی‌ست که تحت سیطرهٔ مادر عامی و زنِ فاسد خود قرار دارد. در این رمان نیز طنز سیاه و صحنه‌های مضحک تراژیک ـ کمیک وی دیده می‌شود. درونمایه‌های اصلی رمان را شاید بتوان در مثلث تنهایی، استبداد و نیز ریشخند اصول و مظاهر اخلاقی و مذهبی خلاصه کرد.

درک مارکز از استبداد، در این اثر، درکی کاملاً لیبرالیستی است. او استبداد را فقط در منظر استبداد کلاسیک فردی‌ای که لیبرالیسم آن را محکوم می‌کند می‌شناسد. اما ظاهراً درک روشنی از استبداد سیستماتیک بوروکراسیها در نظامهای لیبرال دموکراسی ندارد. به نظر می‌آید او توتالیتاریسم سیستماتیک مدرن را نمی‌شناسد، و اسیر این پندار لیبرالیستی‌ست که با حذف «مستبد پدرسالار»، همهٔ مسائل حل شده، و مصایب برطرف می‌گردد.

آن‌گونه که خود مارکز گفته است، یکی از تصاویر الهام‌بخش پدرسالار هنگام مرگ، دیدار او از جسد استالین بوده است؛ که گوئی «غرق در خوابی بدون پشیمانی»ست، و «دستان نرم و دوشیزه‌وار» پدرسالار را، ظاهراً از ظرافت دستان جسد استالین الهام گرفته است.

مارکز از جوانی سوسیالیست بود؛ و حتی در اوایل دههٔ ۱۹۵۰، با حزب کمونیست کلمبیا و رهبر آن، مرتبط بوده است. اما همیشه یک گرایش نیرومند لیبرالی در او بوده است که وی را بیشتر به سمت سوسیال دموکراسی لیبرال متمایل می‌کرده است. مارکز امروز هم یک لیبرالِ متمایل به سوسیال دموکراسی است. درواقع او هیچ‌گاه حتی در معنایی که چه گوارا و کاسترو انقلابی بوده‌اند، انقلابی نبوده است. افقهایی که مارکز برای آمریکای لاتین پیش‌بینی می‌کند، در چارچوب رژیمهای لیبرال ـ سوسیالیستِ جهان سومی‌ای تعریف می‌شود که امروزه بر بسیاری از جوامع آمریکای لاتین حکومت می‌کنند و سوپاپ اطمینان امپریالیزم آمریکا برای جلوگیری از طغیانهای مردمی، بسط و تعمیق مدرنیتهٔ غرب‌زده، و نهایتاً بسترسازی برای جهانی‌سازی مطلوب آمریکاییها محسوب می‌شوند.

نگاه مخالف مارکز به ادبیات متعهد، و تلاش وی برای رهاکردنِ ادبیات از آرمان و تعهد، بستر مناسبی برای این امر فراهم می‌سازد که رئالیسم جادویی او، با آن محتوای تاریخی ـ فرهنگی نیست‌انگارانه، کاملاً در خدمت استراتژی «تعمیق ـ تخدیر» مخاطب، بویژه در دنیای فقرآلود و نکبت‌زدهٔ موسوم به «جهان سوم» درآید.

«عشق سالهای وبا» به سال ۱۹۸۵ منتشر شد. داستان ساختاری سوررئالیستی و نیز اروتیک دارد؛ و شاید به دلیل موضوع عشق، تاحدودی مایه‌های رمانتیک پیدا کرده است. در این داستان نیز حضور مرگ و تهدید آن، حس می‌شود. مکان وقوع داستان، چندان معلوم نیست. اما همچون دیگر آثار مارکز، با خود، مایه‌هایی از خاطرات شهرهای کودکی او را دارد. در این رمان نیز با نحوی فروریختن مفهوم کلاسیک زمان در ادبیات رئالیستی روبه‌رو هستیم. شاید «عشق سالهای وبا» را بتوان حداقل از جهاتی صورت پخته‌تر صد سال تنهایی دانست. هرچند به نظر می‌رسد که افق و سمت و سوی کلی حاکم بر آثار مارکز عوض نشده، و درونمایه‌های اصلی آثار، با تغییراتی، در این رمان نیز حضور دارند.

ویژگیهای سوررئالیسم مارکز

در پیش گفتم که سوررئالیسم، صورتی از ادبیات بحران و انحطاط است. در این ساحت، گابریل گارسیا مارکز را می‌توان تجسم جمع میان نیست‌انگاری خودویرانگر مدرن ـ پست‌مدرن ـ با مادهٔ رسوم و عادات و آداب و باورهای رو به زوال به جای مانده از میراث آمریکای جنوبی دانست. این مادهٔ موجود در عادات و آداب بومی مردم این منطقه، ذاتاً قابلیت بسیاری برای پذیرش صورت سوررئالیستی پسامدرن دارد.

اگر ویژگیهای کلی آثار مارکز و نگاه و روح حاکم و سبک غالب بر آثار او را فهرست کنیم، چنین جمع‌بندی‌ای به دست خواهد آمد:

ادبیات مارکز، نحوی ادبیات نیست‌انگارانه در هیئت سوررئالیستی است.

سوررئالیسم مارکز، مبتنی بر «ماده»ای غیرغربی است.

نیست‌انگاری پسامدرن، در آثار مارکز، بر بستری نیمه‌خشکیده از شور زندگی و حال و هوای جادویی میراث بومیان آمریکای جنوبی جاری شده است.

اروتیسم در آثار مارکز بسیار عریان است. و این، از خصایص ادبیات دهه‌های واپسین قرن بیستم و تفصیل تعریف مدرنیستی انسان به عنوان حیوان است.

ادبیات مارکز، ادبیات بحران است. درواقع تجربهٔ بحران مدرنیته اینک در میان غرب‌زده‌ها بسط یافته است.

در بیشتر آثار مارکز می‌توان حضور غبارآلود و گاه نوستالژیک گذشته‌های اسطوره‌ای و ماقبل مدرن و نیز تصاویر رمانتیک کودکیهایی نویسنده را دید که موجب می‌شود آثار او از رنگ و بو و حال و هوایی متفاوت از فضای کسالت‌بار و ابسورد آثار کافکا بهره‌مند شود.

در آثار مارکز، به هر حال مایه‌هایی از فضای اجتماعی ـ سیاسی رژیمهای غربگرای جهان سومی و فساد ساختاری و خشونت حاکم بر آنها دیده می‌شود که گاه و بیگاه برای مخاطب یادآور این نکته است که مارکز، نیست‌انگاری برآمده از یک سرزمین غرب‌زده و تحت سلطه است.

صفت برجستهٔ آثار مارکز، وجود یک تخیل نیرومند و پررنگ و عجیب است، که البته افق آن تماماً نفسانی و گاه صراحتاً غریزی است.

تصویر لیبرالی از قدرت و استبداد، که موجب عدم درک این حقیقت می‌گردد که پایان استبدادهای فردی پدرسالار در جوامع غرب‌زده و غربیِ تازه و آغاز استبداد سیستماتیک و بوروکراتیک مبتنی بر توتالیتاریسم اجتماعی است.

حضور مداوم مضمون «تنهایی» در آثار مارکز، و نیز تنهایی قدرتمندان و تنهایی برخاسته از مفهوم قدرت، که البته ریشه در درک بورژوایی مارکز از مفهوم قدرت و پذیرش اصل لیبرالی

«قدرت مطلق همیشه فساد می‌آورد» دارد.

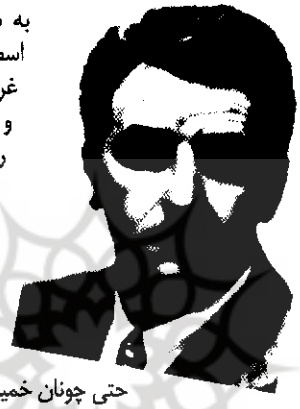
مارکز تمرکز پنهانی و ساختاری قدرت در جوامع لیبرال ـ دموکراسی و ازخودبیگانگی فراگیر برخاسته از متن آنها را نمی‌بیند، و تنهایی را تنها در نسبت با تصویر کلاسیک استبداد فردی مشاهده می‌کند.

در اغلب آثار مارکز ـ نه در همهٔ آنها ـ ساختارهای رمان رئالیستی به‌طور کامل فروریخته‌اند. و این، همان غلبهٔ تام و تمام سوررئالیسم است.

در اکثر آثار مارکز، نحوی طنز تلخ و سیاه و آمیخته به یأس نیهیلیستی حضور دارد که بیشتر خود را در بیان باژگونه و اغراق‌آمیز وقایع و رفتارها نشان می‌دهد.

زبان مارکز در ترسیم صحنه‌های اروتیک و بیان هرزگیهای جنسی، از نحوی صراحت و رکاکت برخوردار است؛ که بویژه متعلق به نسل داستان‌نویسان غربی پس از دههٔ هفتاد است.

آنچه که رئالیسم جادویی می‌نامندش، همانا آخرین حلقهٔ تمام‌کنندهٔ سوررئالیسم ادبی، در فرار از واقعیت شکست و انحطاط غرب مدرن است. اگر تمدن غرب در یک قرن آینده تداوم حیات داشته باشد، به نظر می‌رسد ساختار جدیدی جانشین رمان و ادبیات سوررئالیستی خواهد شد.



کافکا و مارکز؛ یک مقایسه

فرانتس کافکا، این یهودی متمایل به صهیونیسم، معروفترین چهره در حلقه‌های آغازین ادبیات سوررئالیستی در قرن بیستم است. ادبیات سوررئالیستی، وجه غالب و اصلی ادبیات بحران و انحطاط است؛ که در سراسر سدهٔ بیستم بر غرب حاکم بوده است. کافکا مضامین نیست‌انگارانه را با استفاده از سبک سوررئالیستی بیان می‌کرد. او حکایتگر اوهام شخصیت بیمار خود و نیز روایتگر صورت ادبی نیهیلیسم پسامدرن ـ مدرنیته آگاه به بحران ـ بود. او نیهیلیسمی مدرن و سترون را از منظر داستان‌نویس پایان تاریخ مدرن، و از منظر یک غربی می‌دید.

«گابریل گارسیا مارکز» نیست‌انگاری تمامیت مدرنیته ـ پسامدرنیته ـ را در سرزمینی غرب‌زده و در بستری از مواد تاریخی و مائر قومی متفاوت تجربه می‌کرد. وجه غالب آثار او نیز سوررئالیستی است. مارکز نیز توصیفگر حس مرگ‌زدگی و تنهایی‌ای است که بر کل ادبیات مدرن معاصر حاکم است. بنابراین، میان کافکا و مارکز، چند وجه تشابه وجود دارد:

۱. هر دو، نمایندگان ادبیات بحران و انحطاط هستند (هرچند در دو مقطع مختلف از آغاز و پایان سدهٔ بیستم).

۲. هر دو، روایتگر یأس‌انگاری نیهیلیستی هستند.

۳. هر دو، وجه غالب و اصلی آثارشان، سوررئالیستی است.

۴. هر دو نویسنده را می‌توان از حلقه‌های ادبیات پسامدرن دانست.

اما در عین حال، میان کافکا و مارکز، چند وجه تفاوت برجسته نیز وجود دارد:

۱. کافکا، نیست‌انگاری را به صورت یک غربی محاکات می‌کند. لذا در آثار او، سردی ازخودبیگانهٔ عالم تکنیک‌زده و تحت سیطرهٔ بوروکراسی، کاملاً حس می‌شود.

۲. چون کافکا داستان‌نویس غربیِ غرب نیست‌انگارانه است، در فضای داستانی او، خشکی و ملال و یخ‌زدگی حضور عقل مدرن و مسخ حیات انسانی به روایت و صورتی وجود دارد که تاحدودی و از جهاتی، با مسخ‌شدگی ویرانگری که مارکز توصیف می‌کند، متفاوت است.

۳. مارکز روایتگر نیست‌انگاری پسامدرن از منظر یک غرب‌زدهٔ مدرن است؛ و در این روایت، گاه به عناصری اشاره می‌کند که متفاوت از فضای جوامع غربی، و مختص برخی غرب‌زده‌هاست. برخی از این عناصر، دست‌مایه‌های آن «رئالیسم جادویی» معروف را تا حدی تأمین می‌کنند، و برخی دیگر، به ساختارهای سیاسی و اجتماعی جوامع منحط غرب‌زده مربوط می‌شوند.

۴. روایت مارکز از انحطاط و مرگ مدرنیته، به دلیل بهره‌مندی نسبی از «مادهٔ» تاریخی اسطوره‌ای و ماقبل مدرنِ هنوز حاضر در جوامع غرب‌زده، زبانی پیدا می‌کند که برای غربیها جدید و شگفت‌انگیز، و برای غرب‌زده‌هایی چون روشنفکران ما، آشناتر و مأنوس‌تر است؛ و همین مادهٔ ممسوخ ماقبل مدرن، گاه به آثار مارکز و روایت او از انحطاط مدرنیته، آن‌چنان رنگ و بو و شور و قدرت توصیف برخی زوایای پنهان را می‌دهد که در مقام مقایسه با یخ‌زدگی تکنیک‌زده و بوروکراتیک عالم مرگ‌آلود کافکا، بعضاً جذاب‌تر می‌نماید؛ و حتی چونان خمیری آماده، در خدمت وهم‌اندیشی سوررئالیستی قرار می‌گیرد، و قابلیتهایی تازه برای روایت سوررئالیستی پدید می‌آورد.

۵. در آثار مارکز، گاه به رد پای حضور نحوی گزارشگری ژورنالیستی نیز برمی‌خوریم؛ که قابلیت برقراری ارتباط آن آثار با مخاطب عام را تاحدی افزایش می‌دهد. هرچند این امر، صرفاً به عنوان یک امر حاشیه‌ای، و در برخی آثار او حضور دارد.

به نظر می‌رسد که در ادبیات بحران و انحطاط مدرنیتهٔ قرن بیستم و در قلمرو سوررئالیسم، می‌توان کافکا را حلقه‌ای معروف در آغاز قرن و آغاز سوررئالیسم پسامدرن، و مارکز را حلقه‌ای پرآوازه در پایان قرن و انتهای سوررئالیسم ادبی دانست.

به نظر نمی‌رسد که چرخهٔ سوررئالیستی ادبیات پسامدرن، بیش از اینها قابلیت و قوهٔ درونی برای بروز و فعلیت یافتن داشته باشد. از این رو می‌توان گفت که به احتمال قریب به یقین، تاریخ بسط سوررئالیسم ادبی و از اجمال به تفصیل درآمدن آن، به تمامیت رسیده است. در پیش گفتیم: این سخن به معنای آن نیست که دیگر داستان‌نویس سوررئالیستی ظهور نخواهد کرد؛ بلکه به معنای آن است که افق و قابلیت ابداع در سوررئالیسم، به نهایت خود ـ که روایت وهم‌آلود و خیالبافی مبتنی بر اسافل اعضاء و متکی بر فانتزیای ذهنی بیمار و تب‌دار است ـ رسیده است؛ و هر آنچه رخ دهد و پدید آید، به نحوی، تکرار آنچه بوده ـ حال در قد و قواره‌هایی کوتاه و بلند ـ است، که نهایتاً شدت این روند پرش، در فضایی با سقف بسته، زمینه‌های نابودی سوررئالیسم را فراهم می‌آورد. چنان که تا حدود زیادی، چنین کرده است.

به نظر می‌رسد سیکل بستهٔ ادبیات بحران و انحطاط، افقی جز این را، فراروی سوررئالیسم ادبی پسامدرن، نگشوده است.