گذر از مرز پنهانی درون

حسن میرعابدینی

گرینگوی پیر هم مثل مرگ آرتمیوکروز از رمان‌هایی است که فوئنتس دربارهٔ «زخم‌های انقلاب، کابوس پیشرفت و پایداری رویاها» نوشته است. انقلاب مکزیک و نقشی که در هویت‌یابی مردم این سرزمین ایفا کرد بستر تاریخی کتاب را تشکیل می‌دهد.

نویسنده اقلیم مکزیک را چنین توصیف می‌کند: «شن بوته‌ها را می‌پوشاند. افق با نوری لرزان پیش چشمش برمی‌خیزد. سایه‌های بی‌قرار ابر زمین را در حجابی سایه روشن می‌پوشانند. بوی خاک هوا را می‌آکند، رنگین‌کمانی سر ریز می‌کند در آیینهٔ خود. بیشه‌های انگبار با خوشه‌های زرد گل‌هاشان شعله‌ور شده‌اند. بادی سوزان بر همه چیز می‌وزد.»

انقلاب هم به بادی تشبیه شده است که «زن‌ها و مردها را ریشه‌کَن می‌کند و پرت‌شان می‌کند به جایی دور از خانه و کاشانه‌شان».

و حالا گروهی از این آدم‌های ریشه‌کن شده در صحرایی خشک و ملکی آتش گرفته به‌هم رسیده‌اند و سرنوشت‌شان در هم تنیده شده تا جهان داستانی فوئنتس را شکل دهند. شخصیت‌هایی چون زن ماه‌سیما، تحت فشار کلیسا و مرد سالاری، دنیای درونیِ ترس‌خورده و مدام سرکوب شده‌ای دارند که در خوار کردن جسم بروز می‌یابد. رفتار لاگار دونیا، روسپیِ پرهیبت نیز به نوعی دیگر خوار کردن تن را باز می‌نمایاند.

اما داستان در قالب رابطهٔ سه شخصیت اصلی پیش می‌رود؛ سه شخصیت تنها که در فضایی بحرانی بهم می‌رسند. آنان از آخرین مرزهای زندگی‌شان گذشته‌اند و حالا خیره به درون، گذشته را برای یافتن انگیزه‌های گذر می‌کاوند.

بی‌دلیل نیست که داستان در مکزیک می‌گذرد، که مرز میان جهان پیشرفتهٔ صنعتی با جهان در حال توسعه است. مکزیک «مرز نیست، زخم است». و در آنجا است که زخم درون گرینگو، هریت و ژنرال آرویو سر باز می‌کند. همه‌شان از مرز گذشته‌اند اما «همهٔ نشانه‌های آنچه را که پشت سر نهاده‌اند با خود دارند.»

گرینگو (لقبی که مکزیکی‌ها به مردم ایالات‌متحده می‌دهند) نویسندهٔ پیر امریکایی، برای مردن در رکاب پانچو ویلا به مکزیک آمده. او تصویر داستانی و تخیلیِ شخصیت آمبروز بی‌یرس، نویسندهٔ داستان‌های خشونت‌بار از جنگ داخلی امریکا است. بی‌یرس «در سن ۷۱ سالگی، دل از خانمان و میهن خود بر می‌کَند و به سرزمین آشوب‌زدهٔ مکزیک می‌رود تا به انقلاب بپیوندد... رد او در آشوب انقلاب مکزیک گم می‌شود و دیگر هیچ کس از سرنوشت او خبری نمی‌شنود.» در داستان‌های او «مردان وا می‌دهند و جان به در می‌برند از آن روی که از ذهنی چند پاره نصیب برده‌اند: از آن روی که یک مرد می‌تواند در عین جان دادن - آویخته از پلی با طنابی گره شده بر گردنش - از آن کرانهٔ دیگرِ رود تماشاگر مرگ خود نیز باشد: چرا که یک مرد می‌تواند خواب سواری را ببیند و در همان دم پدر خود را نیز بکشد.»

برای گرینگو، گذر از مرز مکزیک به مثابه گذر از مرز خویشتن است: «در مملکت خودش دیگر مرزی نمانده بود که از آن بگذرد.» از این روست که حس می‌کند آزاد شده و پا به دنیای دیگری گذاشته است. «حالا دیگر یقین داشت: هریک از ما مرزی پنهانی درون خودمان داریم و گذشتن از این مرز دشوارترین کار است، چون هریک امیدواریم که آن جا خودمان را تنها ببینیم، اما در می‌یابیم که آن جا بیش از هر وقت دیگر با دیگران همراه‌ایم.»

آمبروز بی‌یرس، نویسندهٔ کلبی مسلکی که روزگاری «باشگاه پدرکش‌ها» را درست کرده بود، در برخورد با هریت، درمی‌یابد به اندازهٔ مردمی که تحقیرشان می‌کرد احساساتی است. او آمده است تا بمیرد اما بهانه‌ای برای دوست داشتن می‌یابد، زیرا بی‌عشق نمی‌توان سر کرد: «چرا که در هنگامهٔ این پراکندگی محض، عشق حتی اگر بهانه‌ای هم باشد، معیاری برای سنجش باخت‌هامان به ما می‌دهد... و زمانی می‌رسد که باید حتی این بهانه را هم انکار کنیم... و آن زمانی است که داوری بزرگ را باخته‌ای، و امید ابلهانه به برد نهایی و شکیبایی را و عشقِ به بازی را هم از دست داده‌ای.»

دو استعارهٔ عمده به شکل کلید درک شخصیت آدمها و کیفیت رابطهٔ آن‌ها عمل می‌کند، یکی کتاب **دن‌کیشوت** و دیگری آینه.

سفر گرینگو، به سرزمینی آشوب‌زده، نشان‌دهندهٔ سفر به درونی است که انقلابی وجدانی را از سر می‌گذراند. او در جامه‌دانش جز وسایلی مختصر، چند تا از کتابهای خودش و نسخه‌ای از **دن‌کیشوت** سروانتس را دارد. هیچ‌گاه فرصت نکرده این رمان را بخواند، اما اینک گویی می‌خواهد نقش قهرمان آن را بازی کند. درست مثل دن‌کیشوت است که «بی‌آن که کسی دعوتش کرده باشد سوار بر یابویی مردنی به دهکده‌شان وارد شده بود و با نیزه‌اش به قشون ساحره حمله کرده بود.» گرینگوی پیر هم دن‌کیشوتی است گریزان از واقعیت که به شکلی عمیق‌تر با واقعیت درگیر می‌شود.

او، مثل دن‌کیشوت، جهان مألوف خود را ترک می‌کند از مرز شناخته‌ها می‌گذرد و به جهانی غریب و متفاوت پا می‌نهد. «از ایمنی مشابهت به مخاطرهٔ تفاوت و حتی ناشناختنی» می‌رسد.

دن‌کیشوت نیز حسب حال آدمی است در جستجوی خود. گرینگو نیز «در جستجوی انطباقی جدید است، تشابهی جدید در جهانی که هیچ چیز شبیه آنچه زمانی به آن شباهت داشته نمی‌نماید.»

در واقع گرینگو به جای این که خوانندهٔ **دن‌کیشوت** باشد، بازیگر ماجراهای پهلوانی می‌شود، و با تبدیل شدن به یکی از آدمهای داستان‌های خود، به تخیل می‌پیوندد. در همان هنگام که نقش‌آفرین رمان است، به فکر نوشتن آن نیز هست: «آیا به این جا آمده بود تا بمیرد یا رمانی دربارهٔ ژنرالی مکزیکی و گرینگویی پیر و معلمه‌ای اهل واشنگتن که در صحراهای شمال مکزیک گم شده بود بنویسد؟»

آرویو رویای انقلاب و غلبه بر ملک میراندا را داشته و حالا رویایش سرنوشتش شده است: به خانه‌اش برگشته. اما هریت آواره و گمشده است؛ برای او در خانه،

«حتی اگر هم باشد، دیگر هیچ چیز چنان که بوده نخواهد بود: آدم‌ها پیر می‌شوند، اشیاء در هم می‌شکنند، احساس‌ها تغییر می‌کنند. هرگز نمی‌توانی به خانه‌ات برگردی، حتی به همان جا و همان آدم‌ها، اگر دست بر قضا هر دو جامانده باشند، نه همان جور، بل که فقط آن‌جا مانده باشند، در ذات خودشان: دریافت که زبان انگلیسی فقط می‌تواند یک نوع بودن را صرف کند lobe. خانه خاطره‌ای است. تنها خاطرهٔ واقعی: چون خاطره خانهٔ ما است.»

آرویو، کودک نامشروع ارباب میراندا، همواره تحقیر شده است. تنها یک بار پیرمرد کلیددار، دور از چشم ارباب، کلیدها را به او داده و او سرمست از حس مالکیت، جوری کلیدها را توی مشت خود گرفته که انگار تمام خانه توی چنگش است. پیرمرد وقت مرگ، جعبه‌ای را که حاوی اسناد ملک است پنهانی به او می‌دهد. جعبه‌ای که رویای او می‌شود وقتل گرینگو و اعدام آرویو را توجیه می‌کند.

اما در آن ملک سوخته، گرینگو و هریت، با حسِ به دام افتادگی در بیگانگی مکان و آدم‌ها، به هم نزدیک می‌شوند. همراه سربازان به تالار رقص آینه می‌روند. آینه پیش از این نیز نمودهایی در داستان داشت: گرینگو ریشش را با استفاده از آن می‌تراشید و هریت چهرهٔ خود را در آن می‌نگریست و ردپای گذر زمان را دنبال می‌کرد. اما ورود به تالار آینه، صحنه‌ای ساختاری در رمان است، فرصتی است تا آدمها درون خود را ببینند و به خودآگاهی برسند. کنایه‌ای از انقلاب است که سراپای مکزیکی‌ها را برای نخستین بار به آنها نشان می‌دهد، و به بدویّت‌های نهفته در اعماق جامعه مجال بروز می‌دهد.

همچنان که آرویو به جستجوی پدرش آمده است، هریت نیز پدری را می‌جوید که سالها پیش او و مادرش را وانهاد و با زنی دیگر رفت. آنها برای آن که مقرری ارتش را بگیرند، اعلام کردند که او کشته شده است: «ما کشتیمش، من و مادرم تا خودمان زنده بمانیم.»

فوئنتس با تأملی روانشناختی، تصویر جذابی از دنیای درونی زن و انگیزه‌های روانی او برای سفر به دست می‌دهد.

«پدرکشی» یکی از عمده‌ترین انگیزه‌های او و دیگر آدمهای داستان است.

آرویو، حالا که به سردستگیِ جمعی از انقلابیون رسیده، برای انتقام‌گیری از پدر، ملک او را به آتش می‌کشد. به نام اجرای عدالت انقلابی، نفرت می‌ورزد و کینه‌جویی می‌کند؛ به شیوه‌های خشونت‌آمیزی می‌گرود که به جای حقانیت بخشیدن به انقلاب، مایهٔ خواری آن است. بیهوده نیست که هریت به او می‌گوید: «تو انقلابی نیستی، تو وارث کینه جوی ارباب میراندایی.»

عاقبت نیز گرینگو را می‌کشد «تنها پدری را که هردوشان [او و هریت] شناخته بودند.»

گرینگو نیز وقتی در نبردها جسورانه پیش می‌تازد، شبح سوار خاکستری پوشی را دنبال می‌کند که یادآور «پدر» است: «من پدرم را کشته‌ام.» به واقع جستجوی مرگ خود – که برای آرویو و هریت پدر محسوب می‌شود – نوعی تلاش غیرمستقیم برای پدرکشی است. وقتی هریت در تلاش برای نجات او، حتی حاضر به همخوابگی با آرویو می‌شود گرینگو به او می‌گوید که از آغاز فریب‌خورده است. «خانوادهٔ میراندا تو را به این جا کشاندند تا با کمک تو مانع بروز بدگمانی بشوند و آسان‌تر فرار کنند. و حالا تو فکر می‌کنی که با تسلیم تن‌ات به ژنرال می‌توانی زندگی مرا نجات بدهی.» هریت وقتی گودک بوده نیز با نامه‌های پنهانی پدر فریب می‌خورده است. و حالا او که تنها بازماندهٔ ماجرا است، جنازهٔ گرینگو را به ایالات متحده می‌برد و در گور خالی پدر خود دفن می‌کند.

هریت از مکزیک می‌گریزد در حالی که مکزیک خود را در درون دارد؛ مکزیکی که برای رسیدن به آن خطر کرد و از مرزهای مألوف شخصیت و زندگی خود گذشت. در آنجا بود «که در چهرهٔ خشونت و افتخار نگریسته بود، و این دو سرانجام پرده از چهره برگرفته بودند تا سیمای واقعی‌شان را آشکار کنند: سیمای مرگ.»

هریت «اکنون تنها می‌نشیند و به یاد می‌آرد.»

هریک از شخصیت‌های رمان صدا و حقیقت خاص خود را دارند. از برخورد صداها و حقایق متفاوت با یکدیگر، رمان چندصدایی فوئنتس شکل می‌گیرد. در رمان تک‌صدایی، صدای نویسنده یا صدای شخصیت اصلی حاکم است، اما به قول فوئنتس، «رمان چند صدایی از برکت کثرت حقیقت‌ها وجود می‌یابد.» حقیقت‌هایی که در برخورد با یکدیگر معنا و مفهوم می‌یابند. برخوردهایی که دیالوگ بین آدم‌ها و زبان‌ها را ممکن می‌سازند؛ و در عین حال نیاز آن‌ها را که در هزار توی تنهایی سرگردان‌اند، به با هم بودن و عشق ورزیدن باز می‌نمایند.

ترجمهٔ عبدالله کوثری روان و شیوا است. او از جملهٔ مترجمان خلاّقی است که توانسته‌اند عامل انتقال فرهنگ تازه باشند و در دگرگونی انواع ادبی و «نگاه» نویسندگان ما به ادبیات و واقعیت تأثیر بگذارند.

امیدواریم آن دسته از نویسندگان ما که در پی آفرینش رمان و داستان نو هستند، وقتی هم برای خواندن ترجمه‌های کوثری از آثار فوئنتس و وارگاس‌یوسا بگذارند؛ تا دریابند در رمان نو نیز نویسنده برای باورپذیر کردن اثر خود و ساخت جهان تخیلی خود، باید بتواند مکانی بسازد و شخصیت‌های زنده‌ای خلق کند که رابطه‌شان با هم، موجدِ فضایی رمانی می‌شود که بازتاب‌دهندهٔ «نگاه» نویسنده به جهان واقعی است. اثر فوئنتس می‌تواند به نویسندگانی که کار را ساده گرفته‌اند، نشان دهد که آفرینش رمان و داستان نو با سرهم‌بندی کردن صناعتی دست و پا شکسته و آدم‌های وهم زدهٔ بی‌انگیزه‌ای که رابطه‌شان با هم، سبب پدید آمدن ساختار داستانیِ همبسته‌ای نمی‌شود، امکان‌پذیر نیست. تکنیک تازه اگر تنیده با تفکر و اندیشه‌ای قابل تعمق نباشد کاری از پیش نمی‌برد.

منابع:

۱) مقدمهٔ مترجم **گرینگوی پیر**.

۲) **خودم با دیگران**، مقالات فوئنتس، عبدالله کوثری، نشر قطره، ۱۳۷۲.

۳) **کارلوس فوئنتس**، گیورکو، عبدالله کوثری، نشر قلم، ۱۳۷۳.

۴) **تاریخ ادبیات جهان**، تراویک، ترجمهٔ عربعلی رضایی، فرزان‌روز، ج ۲، ۱۳۷۳ (دربارهٔ آمبروز بی‌یرس).

گرینگوی پیر

کارلوس فوئنتس

عبداللّه کوثری

انتشارات طرح نو، ۱۳۷۸