رئالیسم جادویی در آمریکای لاتین

قسمت آخر

پژوهش نقد فلسفی با توجه به مفهوم رئالیسم تقلیدی و ارزشهای زیباشناختی غربی که قبلا به آن اشاره کردیم، نویسندگان و هنرمندان آمریکای لاتین را از نظر فرهنگی و ایدئولوژیکی به هنر و ادبیات ما (جهان سوم) بسیار نزدیک دانسته و آن را به دو بخش اساسی تقسیم کرده‌اند:

یکی از آنها روند طبیعی است که تأثیر «زولا» را از ناحیه نظری تجربه می‌کند و دیگری بحث دربارهٔ رئالیسم ویژه خود آن است، که بنا به فطرت و خصلت انسانی و فرهنگی و اجتماعی شکل جدیدی از اشکال رئالیسم را پایه‌گذاری کرد، که در نگاه اول به نظر می‌رسد متناقض است، اما در حقیقت این تأثیر مفهوم عادی و وارد کردن عنصر دیالکتیک در ترکیب آن و تأکید بر عوامل حقیقی فعال

نویسنده: دکتر صلاح فضل

مترجم: قاسم غریفی

مستقیم این آتش سوزان واقعیت زنده نسوخت و به وسیله سایه هنری دیگری به نام رؤیا حمایت شد، پابلو نرودا، شاعر بزرگ شیلی است که در جهت دفاع از انقلاب شیلی، اسطوره‌ای است. پس از اساطیری چون چه‌گوارا و آلنده انتظار می‌رفت که نرودا جایگاهی متعصبانه نه تنها در رابطه با رئالیسم بلکه دربارهٔ دیگر مکاتب نیز به ویژه در رابطه با تعهدات ژرف ایدئولوژی و سیاسی خود اتخاذ کند، ولی او در یکی از تحلیلها و بررسیهای بلند اخیر خویش[1] اعلام کرد به بودن رئالیسم ایمان دارد و عنصری تعیین‌کننده در شکل گرفتن دیدگاه ادبی است به طور هم‌زمان رئالیسم را به عنوان یک مکتب رد می‌کند و به نظر او، در حد متقاعد کردن، رمز، ضرورتش و اهمیتش را از زمانی که در ادبیات فرانسه نشئت گرفت تا کنون از دست نداده است، چرا که رمز یکی از قواعد ابداع شعری است، و اگر رمز به عنوان یک مکتب شناخته شده است، در حد تعبیر موفق، گنجینه بزرگ رموز است. بدین ترتیب «نرودا» به طور کلی خود را به عنوان ضد مکتب‌گرایی معرفی می‌کند و از نظر او رئالیسم بیانگر جزئی زنده در نگاه خلّاقانه است، ولی به عنوان توصیفی هنری ثمری جز آشفته کردن شگفت و غریب برای واقعیت است؛ همان‌گونه که رمزیت به ارزان کردن رؤیا منتهی شد. بدین ترتیب رئالیسم و رمز اجزایی جداناپذیر از حرکت ادبی پویا شدند، تا آنجا که در بسیاری از سطوح به هم می‌آمیزند، ولی شعارهای مکتبی صرفاً بیانگر اشباحی از دوره گذشته هستند و تکیه بر آنها یعنی از دست دادن آن اطمینان لازم در عملیات تکاملی خلاق است، به گونه‌ای که نرودا معتقد است حرکات هنری و موسیقی دارای زندگی خاص هستند، رشد می‌کنند، ثمر می‌دهند، سپس تحلیل می‌روند و از هم پاشیده می‌شوند و در آنجا مقاومت هر حرکت فرهنگی ضرورتی ندارد، چرا که همیشه رشد و مرگ را یک‌جا در خود دارد. بنابراین او رئالیسم را مدرسه‌ای سترگ می‌داند که از نظر شکلی به زندگی انسان در ادبیات و هنرهای تجسمی مربوط می‌شود و پس از اینکه آثار بزرگ خلق شد جدای از پدیده‌های زشت و سقوط نیست. نرودا به شدت به تعیین گزینه می‌تازد و تأکید می‌کند ادبیات یک تجربه شخصی ژرف است که در ابعاد زمانی و واقعیت و رؤیا غرق می‌شود، تا آنجا که باید این مواد را کنار بگذاریم تا جایگاه حقیقی خود را پیدا کند و نقش خود را با نیازهای آتشین درونی هنرمند از یک سو و ضروریات عصر دیگری که در آن زندگی می‌کند از سویی دیگر، تطبیق دهد.

این نقد نظری رئالیسم که نرودا و دیگر شاعران آمریکای لاتین بر آن تأکید می‌کنند. بنابراین ما نمی‌توانیم موضوع را، به بهترین شکل ممکن، گونه‌گونه‌های اقلیمی رئالیسم بنامیم مگر آنکه نقدی پویا و نو، که مبادی نخست از آن غافل نمی‌ماند و با عناصر بومی خاص آن اقلیم توانمند شود.

وقتی به پدیده‌های هنری دیگر آمریکای لاتین مراجعه می‌کنیم می‌بینیم که رئالیسم، با تأویلات متعددش، قوی‌ترین مکتبی است که در قرن حاضر توانایی به تصویر کشیدن اصیل خاص خود را داراست. ما می‌توانیم آن پدیده‌ها را در ابعاد گسترده‌ای لمس کنیم، قبل از هر چیز از نقاشیهای دیواری سترگی که ریبیرا و اسکیروس در مکزیک کشیده‌اند تا قصه‌های انقلابی آن کشور و تئاتر طبیعی در آرژانتین آغاز می‌شود و رگ اصلی یا ستون پایه ادبیات آمریکای لاتین نمایشگر رنگ خاص خود را دارد که به دنبال واقعیت دیگری است که در پس این واقعیت ظاهری ملموس پنهان است، بی‌آنکه حساب از دستش در برود و با بن‌مایه رنگی متمایز این منطقه که از پشتوانه‌ای استوار از یک فرهنگ جمعی، سرخ‌پوستی، اروپایی، آفریقایی، بهره می‌برد تا رنگ ناب اصیل خود را پیدا کند.[2]

اگر تخیل خلّاق در هر ادبیات بر عناصر رئالیسم که از اشکال محدود تغذیه می‌کند تا به کارکردی تصویری که شخصیت هر نویسنده یا شاعری را متمایز کند تبدیل شود، این تمایز در ادبیات آمریکای لاتین فراتر از به خدمت گرفتن عادی مواد محدود در آفرینش هنری می‌رود، تا آنجا که در تخیل غلوآمیز پیش می‌رود، به گونه‌ای که از روند ویژگیهای رئالیسم ملموس، خارج می‌شود تا انسان را در رویارویی با محیط خود تجسم می‌کند، این ادبیات در جوهر خود به دایره‌های کوچک تخیل و انتقال رئالیسم و تحلیل روابط غیر عادی و نامرسوم بسنده نمی‌کند، با این حال در همین رئالیسم به شکلهایی دست می‌یابد که اگر رؤیایی باشد با هیچ عنصر عادی مرسوم نمی‌میرد و کاری می‌کند که تخیل اغراق‌آمیز یا فانتزی در خود واقعیت زندگی و نقش خیال آن را کامل می‌کند و جهانی نو که درون آن مظاهری موضوعی برای واقعیت پهلوبه‌پهلوی اسطوره خرافی است به وجود می‌آید. و بدون شک درون طبیعت زندگی آن منطقه از جهان و شرایط طبیعی و انسانی‌اش آتش سوزانی نهفته است، چنانچه آندره برتون، پایه‌گذار مکتب سوررئالیسم آن را لمس کرده و می‌گوید: «آنچه که اروپا بعد از جنگ جهانی اوّل به عنوان یک مکتب نظری مطرح کرد صدها سال قبل، انسان معمولی مکزیکی و پرویی، در زندگی روزمره‌اش با آن زندگی می‌کرد.

لویی اشتراوس، ناقد بزرگ آنتروپولوژی معاصر، در پژوهشهای خود که آن را تفکر اولیه می‌نامد بین دو عامل اساسی دین و اسطوره قائل می‌شود. دین تأکیدی است بر طبیعت انسانی[3] کلید اصلی ادبیات آمریکای لاتین در مفهوم اسطوره متجلّی

درون آن است و آن رئالیسم جادویی است که در این مبحث به آن می‌پردازیم.

قصه، به عنوان یکی از انواع ادبی، با سرعتی شگفت‌انگیز در آمریکای لاتین پیشرفت کرد، هرچند اشغالگران اسپانیایی طبق عادت مرسوم خود، پس از کشف این قارهٔ جدید، قصه‌نویسی را تحریم کردند تا راه رشد و نمو تخیل سیّال را متوقف سازند و جامعه سرخ‌پوستان را که صاحبان اصلی آن سرزمین بودند به سوی خرافات و تبلیغ مسیحیت بکشند. با این همه این قصه بود که منفجر شد. طبق تعریف حرفه‌ای رایج، نزد منتقدان کنونی، در میدانهای ادبی که بیانگر، چه‌بسا برای نخستین‌بار، ستیز ادبی متضاد را که از جهان سوم می‌گویند سرچشمه گرفت و به بازارهای آمریکای شمالی و اروپا راه یافت، نه به عنوان یکی از کالاهای شگفت و خارق‌العاده که روزی روزگاری بازار آن کساد خواهد شد، بلکه به عنوان یک موفقیت حقیقی در میدان ادبیات جهانی و روندی جوان که با خون تازه‌ای در رگ ادبیات پیر و فرسوده جاری شد.

قبل از اینکه به بررسی پدیده‌های این پریکارد رئالیستی نو در قصه بپردازیم لازم است که نگاهی به شعر بیفکنیم. شاعران بزرگی از این سرزمین برخاسته‌اند، که سه تن از آنها برندهٔ جایزهٔ نوبل شده‌اند. آنها با تلاش خود توانستند جهانی با تخیل ناب و کشف رئالیسمی دیگر، که با رئالیسم عادی و ملموس متفاوت بود، بیافرینند که گسترهٔ آن در ژرفای زمین، مثل دانه‌های نامرئی که از آن شکوفه‌های جهانی حسی و واضح می‌روید و اگر طبیعت شعر در آفرینش تصاویر تخیّلی و رمزی متمرکز است در آمریکای لاتین سرچشمه‌گرفته از یک منبع و آن اسطوره است که به عنوان مجمع رمزها و تجلی آنها با هم است. اسطوره، اندیشه‌ای است در مجموعه‌ای از تصاویر به هم پیوسته که خواننده می‌تواند به نتایج آن هنگامی که بر بلندای توصیف‌ناپذیر، بر کرانه‌های معانی واژه‌ها پیش از آنکه در چاه سکوت بیفتد برسد.

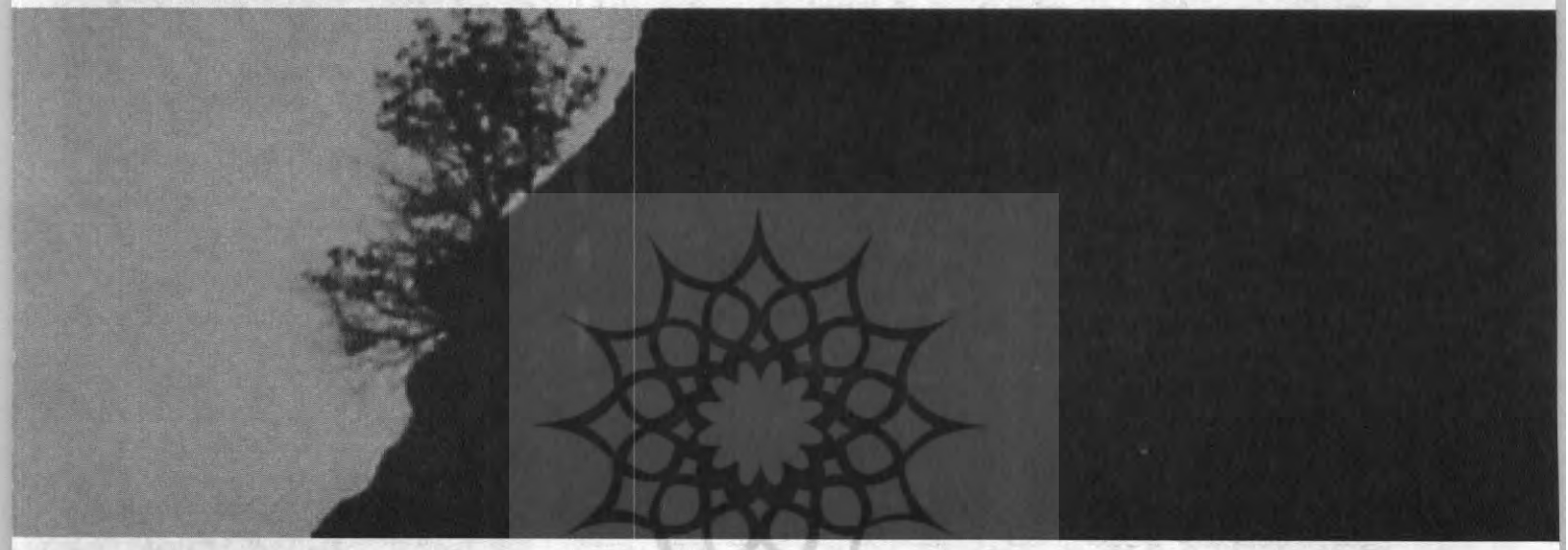
نخستین شاعر اسطوره‌ای که در کشاکش

می‌شود. رئالیسم تاریخی را هر روز زندگی و ابعاد جدیدی را به طور مستمر کشف می‌کند. بنابراین نمی‌توان اسطوره را از واقعیت جدا کرد به طوری که یکی از بزرگان نقد، در این باره می‌گوید: «مشارکت دائم این دو در میدان و گستردگی آگاهی آن است و این ویژگی مانند برچسبی بر انسان در مقابل متافیزیک که بر کرانه دیگری است قرار می‌گیرد و بدین ترتیب اسطوره حقیقی درمان اصلی انسان و تکیه‌گاه او در روابط جهانی است. و آمریکا ـ حتی قبل از کشف، جایگاهی زنده و تازهٔ رویش اشکال تخیل در پیوند جادو و اساطیر و معتقدات خرافی بوده است که واکنش

کشف واقعیتی که حواس او با آن برخورد می‌کند، چرا که این تنها راه مطمئن رسیدن به شناخت منطقی و دلواپسیهای متافیزیکی با هم است.

بنابراین آنچه که مورد نظر ماست همان وظیفه اسطوره است که اسلوبی برای شناخت واقعیت و زندگی است و به طور هم‌زمان شیوهٔ کشف و تأویلی در ادبیات است و در اینجا لازم است که به بعضی عناصر اساسی در آرای دو تن از بزرگان حول وظیفه اسطوره اشاره‌ای داشته باشیم. یانگ و الیاد هر دو بر این عقیده‌اند که عنصر اسطوره‌ای از نظر جوهری با عنصر تاریخی و اتفاقاتی که رخ می‌دهد در یک خط پیوسته‌اند و راه بازگشتی

خاص قائل‌اند که همیشه گذشته را آینده می‌دانند چرا که در بیشتر اوقات حاضر است و از این بُعد الیاد دربارهٔ یک هنرمند بزرگ می‌گوید: او به بازسازی جهان باز می‌گردد هرچند که زمان و تاریخی وجود نداشته باشد و به همین دلیل شبیه انسان اولیه می‌گردد[۵]، و صرفاً به عنصر اسطوره در ادبیات از نگاه آفرینشی، بسنده نمی‌کند، بلکه شامل خوانندگان نیز می‌شود، چرا که او اقدام به قطع رابطه با اتفاقات رخ داده و فرار از زمان می‌کند و بر انتقال حوادث، منازل و اشخاص به الگوهایی ثابت یا ساختمانهای بلند، بر واقعیتِ زنده می‌کند.



ملل خاص خود را در تفسیر وقایع و پدیده‌ها نشان می‌دهد و به‌رغم این نگرش به واقعیت از محدودهٔ ادبی، تجاوز کرده و پدیده‌هایی به وجود آمده که اکنون به آن رئالیسم جادویی می‌گویند. بعضی از نویسندگان در مرحله مقدماتی تکامل فرهنگی در آمریکای لاتین آن را بازتاب ملل این منطقه می‌دانند و آن را واقعیت خیالی نامیده‌اند و به ناگزیر در آنجا نوعی تداخل بین دو اصطلاح به وجود آمد، چرا که امکان تمایز بین آن دو را به ما می‌دهد، چرا که اصطلاح اوّل برای کارهای ادبی، تعبیری است از نگاه تکوین جادویی به جهان، نگرشی نه تاریخی که محدودهٔ بین حیات و جماد. یا بین فرهنگ و طبیعت را از بین می‌برد، تا آنجا که اشیا و ظواهر، ویژگیها و توان خاصی کسب می‌کنند و ما شاهد بُعدی از این واقعیت گذشتهٔ متکی بر مبادی عقل و منطق و قوانین سببی هستیم.

در حالی‌که ما واقعیت خیالی را می‌بینیم که از درون نگرش معقول و علمی به جهان نشئت می‌گیرد و دوباره به سعی و تلاش شخص باز می‌گردد که خیال خود را موظف به بررسی دربارهٔ بالاترین ابزار آگاهی برای تعبیر خویش می‌کند و

وجود ندارد متفاوت است، چرا که خارج شدن از تاریخ و بازگشت به وقایع زیربنایی به شیوه‌ای که هدفش کشف توان دائمی در زندگی و کائنات است.

و اگر انسان اولیه با اسطوره زندگی می‌کرد برای این بود که زندگی و مرگ و آن گرفتاریهایی که از جنگ و گرسنگی و کاری که انجام می‌داد مدام باید تکرار می‌کرد رنگی از انعطاف‌پذیری داشت که آن را «سرنوشت» نامیده‌اند. ولی انسان امروز، اساسا تاریخی، نیاز به خلق اساطیر و تکیه به آنها دارد تا به وجودش معنی بخشد و از درون آن در برابر جبر تاریخ مقاومت کند و حتی از آن تجاوز کند، پس تغییر شهرها و ساختن اشیا مادی و معنوی، حتی رؤیاها و خیالاتش، و تحویل آنها به اساطیرش که وظیفه مشترکی دارند همان توقف ارابهٔ زمان است.

و از اینجا باید بُعد و تحلیل جایگاه انسان امروز از زمان را آشکار سازد تا مفهومی قانع‌کننده از نقابها و ماسکهای رفتاری اسطوره خود بدهد و در این میان بعضی نویسندگان آمریکای لاتین بر این باورند که از هر روی این عناصر، یعنی شعر و اسطوره در فرافکنیهای خود بر زمان، مرتبه‌ای

بنابراین، طبیعت اساطیری ادبیات آمریکای لاتین دلیلی برای باقی ماندن در بدویت خویش نیست. بلکه بر عکس، دلیلی بر رشد و پیشرفت و تحوّل آن است، چرا که اسطوره، به اعتقاد توماس مان، اساساً حیات و هیکل وجودِ بی‌زمان است و اگر رنگ تقدّس می‌گیرد نشانهٔ آن است که زندگی در پشت خطوط ناخودآگاه، جریان دارد و امروز به گونه‌ای است که نویسنده طبق عادت به زندگی به شیوه‌ای اسطوره‌ای و الگویی نگاه می‌کند چرا که توانمندیهای هنری او به طور قابل ملاحظه‌ای گسترش یافته است، به طوری که ملکات او بر اساس تلقی و احساس تقویت می‌شود، پس اگر در این جهت اهمال کند هیچ قدرتی به دست نمی‌آورد مگر در مرحله‌ای متأخرتر، چرا که «اگر اسطوره در تاریخ انسان بیانگر مرحله ابتدایی و بدوی و بکر باشد پس در زندگی فردی مرحله‌ای پُربار و باشکوه، به وجود می‌آورد[۶] و بدین ترتیب دلیل رشد ادبیات امروز آمریکای لاتین همان کشف ارزشهای اسطوری و تواناییهای آن، برای کسب طبیعت متعالی در موضوعها و شخصیتهایی است که بازتاب آن، نتیجهٔ فرهنگ و روشنگری زنده و نه زمانی که او

را وادار به خلق دوبارهٔ واقعیت وجود به عنوان یک اسطوره مجسم است.

بعضی پژوهشگران بر این عقیده‌اند که آمریکای لاتین، دارای تاریخ نیست بلکه چیزی را باید یافت که نه عنوان یک شخص، بلکه باید به آن ویژگیهای مهمی اشاره کرد و آن فقدان تاریخ و طبیعت اسطوره‌ای برای حوادثی است که درون آن است از آنجا که آنها شناختی از ساکنان اصلی این سرزمین یعنی سرخ‌پوستان و تهاجم اسپانیا را در تاریخ گذشته و آشفته‌اش نمی‌شناسند، در حالی که اولیها در زمانه‌ای می‌زیستند که متکی بر تکرار حوادث طبیعی و اجتماعی به شکل جبری بوده است، در حالی که اسپانیاییها نیز، به تصورات لاهوتی درون مسیحیت در قرون وسطی، وابسته بودند و هر دوی این تصورات، ریشه‌ای عمیق در وجدان ملتهای آمریکای لاتین دارند و چگونگی نگرش آنها را به واقعیت تعیین می‌کند و آنهایی که در آنجا زندگی می‌کردند از کشاورزی پرسیدند که مکان مشخص آنها کجاست، او پاسخ داد: نزدیک است و آنها رفتند و رفتند و پیش از آنکه به آنجا برسند دانستند که آن کشاورز نمی‌تواند به آنها دروغ گفته باشد، ولی تصور او از مکان و زمان، از دیدگاه جوهری با ما متفاوت است، دوری یا نزدیکی نزد او، ارزشی ندارد و آنها که جشن مرگ و هم‌زیستی با ارواح و طبیعت هنری که این هم‌زیستی حس تجسمی ژرفی را که در تصورات آیینی او دیده‌اند، می‌دانند که اسطوره جزئی از وجود آنها در زندگی مرگ است و آن تخیلی که آن را در اشیا مجسم می‌کنند واقعیت است و نه یک موهبت زودگذر برای هنرمندان است و این درست‌تر چیزی نزد ساکنان این منطقه از جهان است.

هنگامی که آمریکای لاتین مستعمره اروپا گشت آن جامعه دارای زندگی دوگانه‌ای شد، از یک سو بورژوازی زندگی آنها را با تمام ویژگی فرهنگی خاص و اشکال متمایزش شبیه اروپاییان شد، سپس الگوهای زندگی آمریکایی را تجربه کرد، دیگر اینکه اسطوره‌ها و آیین و تقالید خود را برای بقا در وضعیتهای موجود، حفظ کرد، از سویی دیگر زندگی دیگر اقوام تشکیل‌شده از سرخ‌پوستان و سیاهان و مولدان تقالید خاص و افسونها و اسطوره‌هایشان را که خارج از تاریخ، زندگی می‌کردند باید حفظ می‌کرد، روح دیگری به آنها فرمان می‌داد برای آنان‌که با او هم‌زیستی می‌کردند نوعی محدودهٔ جغرافیایی را تعیین کند.

وجدان قومی شرایطی برای تلفیق فرهنگی جهت پیروزی بر این وضعیت آفرید که نگرش یک شهروند با یک توریست بیگانه کاملا متفاوت است و نتیجه این کار زمینه شکوفایی هنرهای ملّی گشت که بیانگر روح اصیل آمریکای لاتین است، او به میراث درونی و وجدان خویشتن خویش می‌نازد، فرهنگی که روزبه‌روز بر ارزش جهانی آن افزوده می‌شود این‌چنین است که او زمینه‌ساز یک مکتب ادبی گشت که تعبیرگر ژرف وجدان این قاره جدید که نگاهی تازه به رئالیسم دارد که به آن رنگ و بوی متمایزی داد و آن رنگ جادویی است.

بسیاری از منتقدان برای محوریت دادن بعضی عناصر اساسی زیباشناختی رئالیستی به این تأویل جدید تلاش زیادی کردند تا گسترده‌تر شود، یکی از این عناصر بحث دربارهٔ نظریه انعکاسی است که نباید دربارهٔ ضمیر سلبی صادر شود، بلکه باید همان‌طور که رئالیسم به آن حالت می‌دهد آن نیز به رئالیسم حالت دهد و از همین‌جا گفت‌وگو دربارهٔ «آینه» رئالیسم به جای انعکاس را آغاز کردند، دیگر اینکه امکان می‌یابند، در حد تعبیر یکی از آنها، انواع مختلف آیینه‌ها را به خدمت گیرند، بعضی صاف و مسطح، بعضی مقعّر و محدّب و هر آنچه که از وضعیتها و فرمها اشیا منعکس‌شده می‌دهد، و میدان را برای ابزار دیگری مثل عدسیها که نور را متمرکز یا پخش می‌کند بازگذاشتند و همچنین برای آن آیینه جادویی که رؤیاها و مناظر شگفت‌انگیز و حوادث خیالی با زیرکیهای خارق‌العاده‌شان که در ضمیر جماعت کهن، منعکس می‌شود.[۷]

و اینجاست که خاطرات و یادداشتهای کریستف کلمب که انباشته از خیال‌پردازیهای اساطیری است بر ما روشن می‌شود، شعور با تمام آمادگی حاضر به یافتن جوانب سحرآمیز شگفت جامعه‌ای که با آن روبه‌رو شده باشد داشت، آمریکا از نظر او تجسمی از اسطوره و خیال‌پردازیهای عجیب بود، او در خاطراتش از عروسان دریایی آمازونی و زنان جنگجو و آدمهایی که سر و دم سگ را حمل می‌کنند و با دست و پا راه می‌روند یاد می‌کند، اما طبیعت نیز بالنسبه برای او خارق‌العاده بود که به همین دلیل قادر به توصیف آن نبود.[۸]

بدین ترتیب قارهٔ جدید از زمان کشف در خیال اروپایی، جهانی پُر رمز و راز یا «جهان کودک» بود، به همین دلیل آنچه را که شرق می‌توانست بفهمد غرب نمی‌توانست، به‌ویژه در عصر بیداری، به این شیوه، تصور کند.

نمونهٔ گویای این واقعیت قصه‌ها و نمایشنامه‌هایی مانند «آمریکاییان»، «ساده‌لوح» «تیزهوش» ولتر هستند که عنوان این نمایشنامه اخیر، استعاره‌ای است از «برنده بودن»، حوادث این نمایشنامه در قدس، به بررسی وضعیت اعراب و ترک در جریان جنگ صلیبی می‌پردازد و قهرمان نمایشنامه «پیرو» را در آمریکا سکونت نمی‌دهد و به نسبت آن امانت تاریخی را که فرانسویان و اروپاییها آن را با تملق و چاپلوسی در نشان دادن فضاهای عجیب و غریب که ایجاد می‌کردند حفظ کند، همان‌طور که آسیاییها و آمریکاییها تا زمانی که در این اقامتگاه ناب بودند برایش یکسان بود.[۹]

برمی‌گردیم به «رئالیسم جادویی» اولین کسی که این اصطلاح را در ادبیات جهانی به کار برد منتقد هنری «فرانزره»[۱۰] بود که این نام را بر تولیدات هنرهای تجسمی که به گونه‌ای اکسپرسیونیستی بود گذاشت (۱۹۲۰) و این رویکرد با همهٔ هنرهای تجسمی معارضتی کامل با تعبیر آن دارد، اگر چنین امری در ادبیات اتفاق نیفتاد به دلیل وجود تفاوتهای روشنی است که بین این دو وجود دارد.

اکسپرسیونیسم تلاش زیادی کرد تا عناصر خیالی غلوآمیز و ابعاد اجتماعی را با هم پیوند دهد؛ ولی رئالیسم جادویی، از عالم متافیزیک استفاده می‌کند و هیچ‌گونه سنخیتی با تحلیلهای اجتماعی ندارد، بلکه بیانگر هدف اساسی خویش، در برخورد اسراری است که در پس پدیده‌های واقعیت، پنهان است و اگر هنرمند اکسپرسیونیست برای فرار از واقعیت، دل به آفرینش جهانهایی غیر واقعی می‌بندد، نقاش رئالیسم جادویی واقعیت را در شکستن طلسمها و اسرار آن می‌داند و در ادبیات حوادث مهم قصّه، تکیه بر واقعیتهایی دارد که پای‌بند به شرحهای منطقی و اجتماعی نیست. نویسنده هرگز سعی نمی‌کند که واقعیت خود را از نسخ نویسندگان رئالیست کپی کند و مانند سوررئالیستها آن را تجزیه و تحلیل نمی‌کند بلکه آن راز مبهم نهفته در خود را بروز می‌دهد، بدون اینکه تلاشی در جهت شرح و تعدیل به صورتی که نویسندگان داستانهای تخیلی که شگفتیها را بر اساس تصوّری معقول و از قبل تعیین‌شده تنظیم می‌کنند، نمی‌کند.[۱۱]

در آمریکای لاتین اولین کسی که این اصطلاح را به کار برد، قصه‌نویس کوبایی «الیخو کارپنیتر» بود، که مقدمه‌ای بر قصه‌اش «مملکت این جهان» در سال ۱۹۴۹ نوشت. او در چاپ مجدد آن به سال ۱۹۶۴ این مقدمه را بر آن نوشت: «باید اعتراف کنم این قصه ذاتاً نوعی واکنش ضد رئالیسم می‌باشد که در بیشتر کشورهای آمریکای لاتین خریدار دارد، تا آنجا که بر طبق معمول در آن، می‌بینیم وقتی که حرکت ادبی اروپا نفوذ می‌کند و سیرت مشروع آن به پایان می‌رسد، مقلدان و یارانی دست دوم پس از شکستن بسیاری از قراردادها، پیدا می‌کند. در سال ۱۹۴۹ من سوررئالیسم را در بهترین لحظه‌هایش زیر نظر داشتم و با آن هم‌زیستی کرده‌ام و داده‌ها و تنگناهای درونی آن را دریافتم، سپس به آمریکای «لاتین» بازگشتم و در آنجا جوانان شیفتهٔ بسیاری را دیدم که کارشان را از به خدمت گرفتن ابزار هنری سوررئالیسم آغاز کردند که چیزی جز سرابی فریبنده و یک استراتژی توهمی بیش نبود.[۱۲]

در خلال اقامت او در «هائیتی» و ارتباط روزانه‌اش با محیط و مردمش اندیشه «رئالیسم

جادویی» در مغزش تجلی یافت. اگر گذشتگان با گل‌اندود کردن، بنا به تعبیرش، زمینی که هزاران تشنه آزادی بر آن می‌زیستند، آنها که به قدرتهای خارق‌العاده ایمان داشتند مثل «ماکاندال» رهبر سیاهان که در راه آزادی‌خواهی اعدام شد و مردم آمدند تا معجزاتش را ببینند، همان‌طور که «بوکمان» جامائیکایی آن را در قصه‌اش معرفی کرد و قلعهٔ «ویریری» را با آن معماری جادویی‌اش زیارت کرد، که تا کنون کسی نام آن را نشنیده بود مگر به وسیله «پراتر»، در «زندانهای خیالی» و در آن مکان که «شاه هنری کریستف» آن را به وجود آورد، تنفس کرد، کسی که چندین بار بیش از سوررئالیست دربارهٔ شاهان طاغوت، شگفتی آفرید. سپس فهمید که این «رئالیسم جادویی» تنها شامل کرانه‌های هائینی نمی‌شود بلکه سراسر آمریکای لاتین، به صورت کاملش است، اگر بر یکایک لحظات تاریخی آن، دست یابیم، ابتدا آنهایی را پیدا می‌کنیم که دربارهٔ جوان جاودانهٔ شهر «اودیا» تحقیق می‌کنند تا قهرمان استقلال‌طلب امروز که هرگز سیرت آنها از بُعد اسطوره‌ای آتشین تهی نمی‌شود.

«کارپنیتر» معتقد است اگر به طور مثال هنر رقص ملّی در اروپا، طبیعت جادویی خود را گم کرد و هیچ پدیده شگفتی ندارد، در عوض در آمریکای لاتین حتی یک رقص را نمی‌بینید که از آئینهای ژرف و تجسم ارواح تهی باشد مثل رقصهای مقدس کوبایی یا تحولات عجیبی که در رقصهای اعیاد مذهبی در «ونزوئلا» و «مکزیک» صورت می‌گیرد. اگر نویسندهٔ شگفت‌انگیزی مانند «دوکاس» را در نظر بگیریم می‌بینیم که قهرمانش «مالدورور» از ارتشی کامل، متشکل از پلیس و مزدوران و جاسوسها، فرار، و لباس حیوانات را به تن می‌کند و می‌تواند فوراً از «پکن» تا «مادرید» و «سن پطرزبورگ» فرار کند و این نشانه‌ای است روشن و واضح در ادبیات جادویی، ولی ما در آمریکای لاتین شاهد این قهرمان هستیم که بالفعل در جامعه، زندگی می‌کند و او «ماکاندال» است که روح او دارای قدرتی کامل به فضل ایمان و معتقدات معاصر است، تا آنجا که با جادوی خویش یکی از انقلابات آزادی‌بخش را پایه‌گذاری کرد که نتایج تاریخی و دراماتیک دارد و بنا به اعتراف «دوکاس» قهرمان او شخصیتی صرفاً شاعرانه است، درحالی‌که «ماکاندال» تبدیل به اسطوره‌ای جاودانه شد که آیین و سرودهای جادویی او را تا کنون در قریه‌ای به هنگام اعیاد می‌خوانند و اجرا می‌کنند، او بر این مسئله تأکید دارد در اینجا «افسون» به مرتبهٔ «واقعیت» رسیده و صرفاً یک تجربه ادبی ظریف نیست، حتی این نویسنده غربی که اصلیتی آمریکایی دارد در یکی از قصه‌های خود افتخار می‌کند که از «مونته‌ویدیو» است و همین امر راز شعر جادویی است.

به عقیدهٔ «کارپنیتر» دنیای جادو و افسون نتیجهٔ اضطراب واقعی مستقیمی است که به شکل معجزه متولد می‌شود، یا پس از کشف متمایز دربارهٔ این واقعیت از خلال عملیات شهودی غیر عادی که به شیوه‌ای منحصر به فرد ظاهر می‌شود تا آنجا که در واقعیت به صورت گنجینه‌ای ناشناخته، یا نتیجه گستردگی مدارج و پایه‌های خود واقعیت است در شکلی فشرده به فضل بهره‌مندی روحی تا درجه رسیدن به «سطحی بی‌کرانه» آشکار می‌گردد. بنابراین، در اینجا یک شرط اساسی در این هدف وجود دارد و آن ایمان داشتن به جادو است. کسی که به قدیسان ایمان ندارد پس نباید انتظار معجزه داشته باشد، کسی که نتواند روح «دون کیشوت» را بیان کند امکان ندارد این‌چنین عاشقانه و صبورانه وارد این جهان آتشین شود.

قصهٔ «مملکت این جهان» که به آن اشاره شد اشاره‌ای مستقیم به این رئالیسم جادویی است. این قصه، دربارهٔ وقایع عجیب و غریبی است که در جزیرهٔ «سانتو دومینیگو» در زمانی محدود اتفاق می‌افتد، مجذوب زندگی انسان و از درون آن به عناصر جادویی که نویسنده بین رئالیسم که به دقت آن را توصیف می‌کند نزدیک می‌شود، نویسنده به این نکته اشاره می‌کند که قصّه بر مستنداتی استوار تکیه می‌کند و صرفاً به احترام گذاشتن به رئالیسم تاریخی نمی‌پردازد، بلکه حتی نام شخصیتها و اماکن و خیابانها را حفظ می‌کند و بیشتر اینکه او از مخفی شدن در پس پدیدهٔ «لازمانی» مقارنتی دقیق برای تاریخهای واقعی به وجود می‌آورد، با نگاه به طبیعت دراماتیک بی‌همتای حوادث و جایگاه خیال‌پردازانه شخصیتها که بالفعل در خلال عصر معینی پیدا شده‌اند توصیف آنها در اروپا غیر ممکن است، شخصیتها به گونه‌ای از حوادث سخن می‌گویند گویی که بالفعل رخ داده‌اند «و تاریخ آمریکای لاتین همه‌اش قصه این رئالیسم جادویی شگفت است.»[۱۳]

بنابراین رئالیسم جادویی نشانهٔ فرهنگ و هنر آمریکای لاتین است و «کارپنیتر» ابزار این پدیده را در بسیاری از عوامل لمس می‌کند، که مهم‌ترین آنها بکر بودن مناظر طبیعی و آبادیهای پاک و ساخته شدن انسان از ناحیه وجودی، حضور عنصر ترسناک سرخ‌پوستی و عنصر سیاه شگفت‌انگیز و طراوت ساکنان آن و شگفتیهای کشف آمریکا، از آمریکای لاتین، آبشاری ساخته است که از آن افسون و اساطیر می‌ریزد.[۱۴]

نویسنده، آثار دیگری هم دارد که بیانگر این رویکرد است. اشاره‌ای به قصهٔ «سفر تا دانه شدن» می‌کنیم. در این قصه، زمان به عقب بازمی‌گردد و شرح این سفر به نظر منطقی و معقول نمی‌آید، درحالی‌که با ابزار ویژه جادویی رئالیسم، آن را ممکن می‌سازد، نوکر پیر شاهد ویرانی منزل اربابش «دون مارسیال» است که زمان زیادی از مرگش نمی‌گذرد و کارگران نمی‌توانند آن را بازسازی کنند، به مستخدم حالت تشنج دست می‌دهد و دست به حرکات عجیبی می‌زند، روی سنگ و کلوخهای به جامانده، غلت می‌زند و هر بار که این کار را می‌کند، مثل یک عصای جادویی، زمان نیز به عقب بازمی‌گردد، ارباب، دوباره زنده می‌شود، او نیز با زمان مدام به عقب می‌رود تا اینکه تبدیل به دانه‌ای می‌شود که از آن، آفریده شده است، همه چیز به تناسخ می‌رسد تا به حالت اولیه یعنی گِل شدن درمی‌آید، خانه خالی می‌شود، درحالی‌که کارگران، هر روز حاضر می‌شوند تا کار تمام‌نشدنی خود را انجام دهند، در اینجا نویسنده از عنصر «ایهام» استفاده می‌کند، زمان به صورت تصاویر برعکس‌شده به عقب بازمی‌گردد، شمعها، زیادتر می‌شوند و همسران به کلیسا می‌روند تا طلاق بگیرند، انگشترهای ازدواج را از انگشتان، بیرون می‌آورند و به کارگاههایشان پس می‌دهند و اشخاص کودک می‌شوند و پرندگان به لانه‌هایشان بازمی‌گردند تا بار دیگر تبدیل به تخم شوند و اثاثیه‌ها به شکل درخت و قالیها و هر آنچه که بافته شده است، دوباره تبدیل به نبات می‌شود.

در اینجا، نویسنده در ترسیم جهان قوانین طبیعت تجربه‌گرا موفق است ولی در برابر قدرت بالای افسون در پراکنده‌سازی اسرار جهان هستی، تلاش می‌کند و بدون شک این شیوهٔ خاص Flash Back در سینماست. با این تفاوت که این توهم برخاسته از اوضاع تکامل و عکس حرکت زمان و رسیدن به نقطهٔ آغاز بدون بازگشت است، نویسنده بر خاطرات متکی نیست بلکه بر هم‌زیستی با تاریخ در سفر بازگشت است، سفر به دانه شدن.

در اینجا نویسنده دیگری از همین نسل، که جایزهٔ ادبی نوبل را برده است. «میگل آنخل آستوریاس» است که در سال ۱۸۹۹ در گواتمالا، به دنیا آمد و از اولین نویسندگان آمریکای لاتین است که از ژرفای عناصر فرهنگی اصیل در قارهٔ جدید الهام گرفتند، او توانست از این عناصر، اساطیری به وجود آورد که رئالیسم جادویی را منعکس کند تا تصویرگر بعضی حماسه‌های سرخ‌پوستی آمریکایی باستان مانند «بوبول بوه» باشد.

او در سال ۱۹۳۲ در رشتهٔ «آنتروپولوژی» پاریس، تحصیل می‌کرد و کتابی تحت عنوان «اساطیری از گواتمالا» (۱۹۳۲) نوشت که «پل والری» آن را «حکایت رؤیاهای شاعرانه» نامید. او در این کتاب به بُعد جادویی جهان نخستین، می‌پردازد که تا کنون در وطنش از درون بعضی اساطیر زنده آن سرزمین وجود دارد.

به طور مثال، از اسطوره «بوکان» رؤیایی جادویی برای جهان می‌سازد «سه مرد به

بازسازی سرزمین، درختان و آبادیها می‌پردازند، سه تای دیگر نیز، از باد آمدند، سه تا دیگر نیز از آب، با این همه ما فقط سه تن را می‌بینیم» که در آنجا برطبق معمول ما شاهد مسخ شدن انسان به حیوان یا نبات هستند، و در اسطورهٔ «خصلت ژولیده‌مو» دربارهٔ مسخ شدن انسان خواب‌زده‌ای سخن می‌گوید که در نیمه‌های شب، به حیوانی خزنده تبدیل می‌شود، سپس به سمت جهنم می‌خزد درحالی‌که در دستانش گیسوی سیاه دخترکی دارد و در اسطورهٔ «خال‌خالی» به عنصر فولکلور مکزیک که در عصای جادویی بیان می‌شود که قهرمانش را مخفی و نامرئی می‌سازد، این اسطوره، معادل «جعبه اسرار»آمیز فرهنگ ماست، او بر بقیهٔ اساطیر، عناصر افسون و قدرت و اتحاد و پیوستگی انسان و طبیعت که در مقابل دشمنان از او پشتیبانی می‌کنند تسلط دارد. نویسنده به همین جایگاه در مجموعه قصه دیگری به نام «میدا سال» می‌پردازد که در سال ۱۹۶۷ چاپ شد.

واقعیت قصه، نزد «آستوریاس» دو بُعد دارد که با واقعیت روزمره همسان است: اول اینکه او نگرش ویژهٔ خود را به طبیعت جوهری انسان، اضافه می‌کند و دوم اشیا و اشکال را به گونه‌ای متحوّل می‌سازد که به نظر هذیانی تب‌آلود یا رؤیاهایی مضاعف‌اند و در حقیقت امر، این تراکم زندگی آمریکای لاتین است که همیشه مورد پرسش است، درحالی‌که در برابر عوامل قهر و آشفتگی سر فرود می‌آورد بر توجیه منطقی و معقول می‌شورد، ما با این دیدگاه سیاسی او به واقعیت همراهی و مشارکت نمی‌کنیم ولی کافی است که گفته‌اش را در این جهت بخوانیم: «بسیاری هستند که قصه‌نویسان را به مبالغه و زیاده‌روی در خیال‌پردازی، متهم می‌کنند درحالی‌که آنچه که در "هیروشیما" و جنایات جنگ "ویتنام" دیدیم فهمیدیم که واقعیت بسی ترسناک‌تر و غلوّآمیزتر از هرگونه تخیل است.»[۱۵]

او صرفاً به این وضعیت جهانی اشاره نمی‌کند، بلکه به وضعیت موجود در آمریکای لاتین نیز می‌پردازد، به‌ویژه در رابطه با شکلهای مختلف دیکتاتوری نظامی که آستوریاس به صورت خشن‌ترین شکل ادبی، در اثر خود به نام «آقای رئیس» مطرح کرد که دارای دیدگاه رئالیستی ژرف و صمیمیت اسطوره‌ای است، او اوضاع استثمار و استعمار را در داستان «سه گانه درخت» به توصیف شرکتهای بزرگ خارجی می‌پردازد و جوانب سیاسی و اجتماعی را مورد بررسی قرار می‌دهد. بدون اینکه عناصر فعّال اسطوره‌ای تأثیرگذار در بافت درونی آن در تمام سطوح، فراموش شود. ابتدا به توصیف واکنشهای روانی خارجی که با روح سرشار و ژرف سرخ‌پوستی آغاز می‌شود و تا ترکیب شخصیتها و توانمندیهای درونی ادامه می‌یابد که جزء بزرگی از مقتضیات نگرش جادویی است، بنابراین مظاهر رد اجتماعی نیروهای اشغالگر حاکم صرفاً بر مسائل اقتصادی و سیاسی پایان نمی‌پذیرد، بلکه اولویت با خاستگاه انسانی است که تأکیدی بر ویژگیهای اصیل قومیت زندهٔ آن است.

از نظر «آستوریاس»، طبیعت اسطوره‌ای آمریکای لاتین از طبیعت کوهها و رودخانه‌ها تا شخصیتها، متجلی می‌شود و آن‌گاه این شخصیتها به عناصر طبیعی منتقل می‌شوند و در قصهٔ «مردان ابتر» شخصیت زنانهٔ «ماریاتیکون» یعنی ماریایی که به زبان سرخ‌پوستی فرار می‌کند و این نام در گواتمالا به قلهٔ کوهی گفته می‌شود که در طول سال به علت برف و مه از دیدگاهها پنهان است و از همین‌جاست که طبیعت نامهای خود را، با انسان مبادله می‌کند. و شگفت اینکه خود «آستوریاس» معتقد است که طبیعت روشنایی خاص کشورش از عواملی است که موجب انتشار اساطیر و افسون‌گران و پیش‌گویان و تمام عناصر این جهان پنهان است که مردم عادی در مواجهه با زندگی در وجودشان، از آنها کمک می‌گیرند او شبیه کسی است که با چشمان باز خواب می‌بیند، شگفت‌زده و ترسان. و از همین‌جاست که تخیل آستوریاس، طبیعت را بر اساس نگرش جادویی که تجسّم آن در آیینها و اعتقادات و اسطوره و حتی تصویری ادبی که با این خواص متمایز می‌شوند، به طور مثال، او پرندگان را چنین توصیف می‌کند؛ «این پرندگان بال ندارند، درحالی‌که مثل خرگوشهای زرد، گوش دارند» و اضافه می‌کند «من جمجمه‌ها و شهرها را کاویدم تا کرانه‌های اشتیاق را به صورت اولیه‌اش، دیدم قبل از اینکه تبدیل به باد یا خون یا اثیری را که مغز خدایان را بر کَند.»

هنر و ادبیات آمریکای لاتین به طور کلّی، بر صرف تشخیص زندهٔ طبیعت قانع نیست، بلکه آن را با نوعی نگرش دوگانه، به عناصرش ارتقا می‌بخشد، اوّل اینکه همان‌گونه که در واقعیت موضوعی هست توصیف می‌کند سپس به طور مستقیم بُعد جدیدی به آن می‌دهد تا منظور خارجی آن را بیان و معنی آن را در کتیبه هستی، به عنوان رمز تکوین که دارای اسرار و افسون و معناشناختی است ارائه کند، او انسان را به وجود می‌آورد، به او وحی می‌کند، راهنمایی و گمراه می‌سازد، سپس به همین ترتیب وحدتی بین عقلانیت و شعور و نفس او، به وجود می‌آورد. به طور مثال اگر یک سرخ‌پوست، صبح از خانه بیرون بیاید و پرنده‌ای را روبه‌روی خود ببیند که بر شاخه درختی نشسته است، از نوع آواز، رنگ، به او وحی می‌شود که امروز باید چه‌کاری انجام دهد، او به حدّی تسلیم این تأثیر می‌شود که باید آن کار را انجام دهد تا به خانه‌اش بازگردد و از آنجا بیرون نیاید، این مسئله، صرفاً یک پرواز فردی نیست، این مسئله نزد شاعر بزرگ

پابلو نرودا

«جلال‌الدین روحی» که به وسیله آن معروف است نیز، وجود دارد. این پاسخی است جمعی و خودانگیخته که رمزی طبیعی است که سر تکوین را باز می‌گوید و این در توان ادبیات نیست که امانتدار رئالیسم باشد و این عنصر مهم در وجود انسانی را نادیده بگیرد، بدین ترتیب ما شاهد تعبیری از واقعیت در این ادبیات هستیم که در محدودهٔ مرزبندیهای منطقی مرسوم نمی‌گنجد و جدای از اینکه این موضوع شامل مکان یا انسان یا جامعه است شامل تخیلی به‌هم‌تنیده‌ای است که در اعماق وجود، نفوذ می‌کند و بدین ترتیب نویسنده، مطالبی را می‌نویسد که بازتاب پیچیدگی ترکیبی تمدن است که بیانگر عناصر نوظهور و اصول اصیل کهن مثل تمدن «مایاها» در گواتمالا و «آزتکها» در مکزیک است، که یادآور فرهنگ باشکوه سرخ‌پوستان، که با جان و خون خود آنها را پایه‌گذاری کردند و این تمدنها به وجود نمی‌آید مگر با طبیعت اسطوره‌ای که تمثیل‌گر وجود و زنده ماندن است بیامیزد و این صرفاً، به عنوان یک ترفند روشن‌فکرانه، اکتسابی نیست.

بعضی از پژوهشگران عالی دانشگاه «مسکو» کارهای «آستوریاس» را چنین توصیف کرده‌اند، که درون‌مایه آثار او متکی بر عنصر اسطوره است که تعهد اجتماعی او را تضعیف می‌کند و تصویری رنگ‌پریده از رئالیسم می‌دهد و «آستوریاس» به آنها پاسخ می‌دهد که برای من ممکن نیست که از ملتم سخن بگویم و عناصر افسون و اسطوره و اشباح را که حضوری دائم و فعّال، در زندگی آنها دارد نادیده بگیرم، اگر من چنین کاری نکنم در ارائه امانتداری واقعیت، خیانت کرده‌ام، وظیفه من این است که برای ارائه یک وظیفه هنری

قدرتمند، باید این کار را بکنم و هنگامی که به او این ایراد را گرفتند که او در داستان «آقای رئیس» راه حلی برای مسئله دیکتاتوری ارائه نمی‌دهد پاسخ داد خود این مسئله راه حلی را تا امروز در آمریکای لاتین ارائه نداده است و یک هنرمند صادق نباید با خوش‌بینی ساده‌لوحانه، شعور خوانندهٔ ستمدیده را به بازی بگیرد و اگر چنین شود او نویسنده را به سبب تصویر نکردن قوای محرّکه که ترسیم‌کنندهٔ آینده اوست نخواهد بخشید و آستوریاس به این «نظرخواهی مارکسیستی» که صرفاً به عِرق اسطوره‌ای که به معتقدات طبقاتی خاص به‌ویژه در روستاهای سرخ‌پوستان اصیل که تا امروز دارای عقلانیت کودکانه هستند و تخیل هنری نو و شاد و زنده که همیشه پایه و اساس و محور تلاش در آثارش هست، پایان داد.»[۱۶]

و اگر نویسندگان امروز آمریکای لاتین را می‌بینیم که دارای ارزش جهانی هستند برای همین استمرار روند اسطوره‌ای رئالیستی در ادبیاتشان است و ما نمونه آن را در «صد سال تنهایی» گارسیا مارکز کلمبیایی می‌بینیم، محور داستان قریه‌ای است به نام «ماکاندو» که منتقدان آن را «آمریکای لاتین کوچک‌شده» می‌دانند یا به تعبیر خود نویسنده «راز جهان» است، چرا که خودگذشته است، پس ضروری است که برای این گذشته، خیابانها، خانه‌ها و فضاها و مردمی ایجاد کنیم پس این جهان را به صورت قریه‌ای خاک‌آلود و ویران، با خانه‌هایی که سقف آنها «آهن» است درست مثل خانه‌های آمریکای جنوبی، شبیه به روستای «فاکنر» چرا که شرکتهای تجاری آمریکایی آن را تأسیس کرده‌اند، امّا اسمش از روستای کوچکی در «کلمبیا» گرفته شده است که نام آن نیز «ماکاندو» است[۱۸] این روستا، به‌تنهایی از آغاز تا ویرانی کاملش صد سال زندگی کرده است و تأسیسش به عنصری از جهان آشکار و نهان بازمی‌گردد، مؤسس این روستا، یعنی کلنل «بوین دیا» خواب می‌بیند که در آن مکان شهری ساخته شده است که از درونش ناله و فریاد به گوش می‌رسد و گرداگرد آن را آیینه، پوشانده است، دربارهٔ آن پرسید اهالی نامی را گفتند که قبل از آن نشنیده بود.

دارای صدایی غیر عادی در رؤیا بود که همان «ماکاندو» است، همچنین عنصر دیگری در ویرانه‌هایش وارد می‌شود که بی‌شباهت به جهان اسرار، نیست، بادیِ قوی در آن می‌وزد که همه چیز را از جای می‌کَند و اگر بپرسیم آیا این شهر بالفعل شهر آیینه‌هاست یا فقط سراب است؟ این آیینه‌ها را دروازه‌های جادویی و رؤیاها یافتیم و این وظیفه‌ای متمایز دارد که مرز را با خط فاصل بین دو جهان ترسیم می‌کند؛ درونی که تمثیل‌گر رؤیا و خیال است و بیرون آن، که واقعیت است، پس آیینه‌ها و رؤیاها جدایی‌ناپذیرند، رؤیا دروازه‌های شگفتیها و افسونها را می‌گشاید و این خود «ماکاندو» است که پیش چشمانمان باز می‌شود پس در جایی درنگ نمی‌کند تا به صورت رؤیایی غریب و ترس‌آور ظاهر شود.

ما شاهد مسئله‌ای خاص در این قصه هستیم، مسئله زمان که خارج از درون خود نویسنده وجود ندارد، بلکه صرفاً بازیچه‌ای است که هر کاری می‌خواهد با آن می‌کند، او به مجموعه دهشتناکی از حوادث، در چند سطر کوتاه بسنده می‌کند یا با حوصله‌ای بی‌نظیر در تفصیل یک چیز بسیار کوچک توقف می‌کند، یا از حوادث جلو می‌زند یا آنها را انباشته می‌کند و همه این ترفندهای داستانی به یک زیباشناختی واحد منتهی می‌شود و آن فرار از تصوّر تقلیدی زمان و یا استفاده از آن در یکی از شخصیتهاست؛ و آن جادوگری است به نام «ملکیادس» که بعضی منتقدان آن را به یکی از شخصیتهای بالزاک، که برخلاف نظر نویسنده است، ربط می‌دهند، او زمان خاصی را می‌آفریند که به دور از زمانهای تقویمی فلکی، معروف است، به همین دلیل هدف نویسنده، همان هدف «ملکیادس» جادوگر است که شامل زمانی می‌گردد؛ بدین ترتیب که او «یک قرن کامل از حوادث روزمره را به شیوه‌ای هم‌زیستی در یک لحظهٔ گذرا، متمرکز می‌کند.

نویسنده، به ترفندهای متعددی برای استیلای زمان و اطاعت آن و تأثیر بخشیدن آن معاصر و شامل بودن آن، که یکی از ویژگیهای قصّهٔ مدرن است، بدین ترتیب او آگاهی دادن و مقارنت حوادث مشابه و خلاصه کردن آنها و بازگشت به گذشته را به خدمت می‌گیرد، تکرار حوادث برای شخصیت تا آنجا که با تمامی انباشتگیهایش و یکی از تبار خویش سقوط کند، همه اینها برای آفرینش روح معاصر بین حوادث و اطاعت زمان است. این ترفندها بین همه نویسندگان معاصر از "جویس"، "پروست" و "فاکنر" گرفته و دیگران، مشترک است، آن ویژگی که "گارسیا مارکز" را متمایز می‌کند آن طبیعت جادویی شگفت‌انگیزی است که فضا و شخصیتهایش را، احاطه کرده است و این خصوصیت، خاص قصهٔ امروز آمریکای لاتین و گونهٔ رئالیسم متمایز آن است.

اگر قصّه، سرشار از شگفتیها و حوادث خارق‌العاده است در بعضی مواقع طبیعت گیج‌کننده شگفت‌آور خود را به دلیل احاطهٔ عواملی است که متوقع و معروف است، یا به آن تفسیر واقعی و عادی می‌دهد، مثل ارتفاع گرفتن پدر "نیکاتور" از زمین به اندازهٔ "فقط یک سانتی‌متر" و پرواز "ریمیدیوس" زیبا در هوا که به وسیله دو تکه پارچه زمان درازی معلق می‌مانند» همان‌طور که دیگران بدون تفسیر می‌مانند چرا که به عالم افسون مربوط می‌شود و بدون شرح باقی می‌ماند، یا مثل برگهای زرد «ملکیادس» که بعضی کودکان تلاش می‌کنند پس از رفتن او به اتاقش، خلسه‌ای آنها را دربرمی‌گیرد و دارای قدرت عجیبی می‌شوند که از زمین فراتر می‌روند، در هوا معلق می‌مانند تا اینکه جادوگر، بازگردد و آنها را جدا کند تا به زمین سقوط کنند و دوباره به کارهای عادی خود بپردازند.

بسیاری از این تفاصیل شگفت‌انگیز، بر طبق عادت دارای وظیفه‌ای مشخص است و آن سیطرهٔ انسان، بر مادّه و طبیعت است، تا این پدیده‌ها بسیار دورتر از ساختهٔ انسان برای ماده اتفاق می‌افتد چرا که وابسته به زندگی هستند، یکی از دختران «بوین دیا» ماهها غیبش می‌زند اشیا را بیرون از منزل می‌گذارد تا بازگشت غیر منتظر خود را اعلام کند و ما کوبا را می‌بینیم در یکی از چرخها افتاده و تبدیل به جسمی سخت و سنگین می‌شود آن‌قدر سنگین می‌شود که هیچ یک از افراد خانواده قادر به حرکت دادن آن نیستند، او ظرفی برمی‌دارد. آن را پر از آب می‌کند و روی میز می‌گذارد تا خود به‌تنهایی بجوشد و همه آبی که در آن است جلوی چشمان دیگر اعضای خانواده، خشک می‌شود و آنها نمی‌دانند چه چیزی دارد اتفاق می‌افتد، آنها چنین تفسیر می‌کنند که نشانهٔ تولد چیزی است که حقیقت آن را درک نمی‌کنند، همچنین شمشیری به حرکت درمی‌آید و در اتاق می‌چرخد تا اینکه، یکی از حاضران آن را لمس می‌کند، همه اینها موافق با نوع دیگری از حدس و یقین است که بعضی از شخصیتها آن را درک می‌کنند و درنگی در گردش آن رخ نمی‌دهد تا به بر تحقق عناصر طبیعی و پاسخ به عوامل انسانی که خود نشانهٔ راهنما و روبه‌رویی با آنها بر فضای رئالیسم جادویی خاص، تأکید ورزد.

ولی بعضی عناصر شگفت‌انگیز، مانند ظهور اشباح مردگان و هم‌زیستی آنها با زندگان به شیوه‌ای طبیعی در بین آنها ترس ایجاد نمی‌کند، که این به معتقدات ملّی بازمی‌گردد که آن را حق اشباح و ارواح می‌دانند که بیایند و به همه زندگان یادآور شوند که ما هستیم و حضور داریم و بدین‌وسیله به آنها می‌فهمانند که آنها تا ابد خواهند مُرد که فراموش شوند و آنها که زنده‌اند یادی از آنها نکنند و از اینجاست که ما در این قصّه و غیره، وجود مردگان را بین زندگان احساس می‌کنیم تا بر ما آن تأثیر شگفت را بگذارند که حدفاصل مرگ و زندگی است و به‌تدریج متلاشی و از بین می‌رود تا آنجا که اشباح با ما می‌آمیزند، حرکت می‌کنند و «زندگی» مبهم و پیچیده‌ای را بین آنها ادامه می‌دهند.

و اینجاست که آن الگوی طبیعت سیاسی در این قصه، آشکار می‌گردد و زندگی قریه آرام و ماندگار، که صمیمیت و دوستی بین آنها را هیچ چیز به هم نمی‌ریزد تا اینکه تمثیل‌گر سلطه در آنجا فرود می‌آید و به قهرمانان ساکن دستور

می‌دهد تا رنگی به جز سفید برگزینند، تا سلطه ستمگر حاکم بر آن را ثابت کند، با همه این احوال در قریه به زندگی خود ادامه می‌دهد تا اینکه یک روز استعمار آمریکا در هیبت «شرکتهای سهامی میوه» وارد می‌شوند و قریه‌ای موازی با آن به شکل ریلهای آهن با معماری عجیب وارد می‌شود که بر ذوق اهالی قریه، تأثیری شگفت بر جای می‌گذارد، از این لحظه تغییر ژرف در محیط و روابط اجتماعی پدید می‌آید، این دگرگونی به صورت شورش و سرپیچی کارگران که خواهان بهتر شدن اوضاع اجتماعی‌شان هستند که منجر به قربانی شدن یکی از اربابان می‌گردد، و قریه تبدیل به پادگانی بزرگ می‌گردد. دادگاههای صوری برای اتحادیه‌های کارگری به وجود می‌آید، چوبه‌های دار در میدان قریه برپا می‌گردد که تأکیدی است بر این نکته که یک پلیس آمریکایی در «شیکاگو» زیر چرخ ماشین گشت، کُشته شده است، درحالی‌که در «ماکوئدو» هیچ اتفاقی نیفتاده است و در آینده نیز نخواهد افتاد چرا که این قریه مهربان و «خوشبخت» است.

این تضاد آشکار نامعقول، در واقعیتی است که می‌بینیم و آنچه که خواسته‌های استثمارگران است در پرده‌ای از رمز و راز می‌ماند، رازی که توجیه‌های منطقی، قادر به بیان آن نیست و آنچه که پایان می‌پذیرد نوعی از رهایی موقّت است که به صورت فراموشی و تفصیل آنها، نمود پیدا می‌کند گویی که در این قریه «طاعون فراموشی» آمده است تا قریه بتواند زندگی‌اش را زیر سایهٔ استثمار ادامه دهد، و بدون شک هرچند رئالیسم حرفه‌ای کوشیده است این فضا را تصویر و ترسیم کند با این همه نتوانست آن را به صورتی ترسناک که رئالیسم جادویی اسطوره‌ای به این زیبایی جهان را با تمام ابعاد مَنطقی و نامعقولش ترسیم می‌کند، یک جا ترسیم کند.

اگر این داستان، بیانگر جهانی اسطوره‌ای هماهنگ و قائم به ذات است پس همه عناصر آنکه معنی و نشانه‌های درون این روند را به ما می‌دهد و همان‌طور که قبلاً به آن اشاره کرده‌ایم و بر طبق پژوهشهای «انتروپولوژی» طبیعت در جهان اسطوری با انسان هم‌دردی می‌کند و در برابر آن آشکار می‌گردد و این همان چیزی است که ما به طور دائم در این قصه با آن روبه‌رو هستیم، هنگامی‌که کلنل «بوین دیا» مؤسس این قریه، می‌میرد از آسمان گلهای زرد، می‌بارد، و هنگامی که همسرش می‌میرد بارانی از پرندگان فضای قریه را پُر می‌کند و این مسئله بیانگر این است که ساختار قصه، دارای ارزش واحدی است که با هم می‌آمیزند و ما آن را رئالیسم معمولی می‌نامیم که با اشیا خارجی دارای بافتی متکامل است و شخصیتها به درجهٔ خدایی می‌رسند که مظهر معجزه‌اند بدون هیچ‌گونه تبلیغات دینی، دیگر اینکه ما صاحب‌نظران «آنتوپولوژیک» را می‌بینیم که اسطوره از شبح و حقیقت ساخته شده است و درون چیزی، شگفت دیده نمی‌شود و این همان چیزی است که ما هم‌زیستی اشباح مردگان با زندگی را به شکلی کاملاً منسجم می‌بینیم و اساس آن همین توانایی است که همه چیز روی آن استوار می‌گردد و هیچ چیز عجیب و غریبی در به وجود آمدن آن مؤثر نیست این همان جهان اساطیری جادویی حقیقی است که محدودهٔ ممکن با غیر ممکن می‌آمیزند و عنصر خیال با واقعیت یکی می‌شوند و اثر را به کامل‌ترین شکل استعاری ممکن بر ما آشکار می‌سازد و از نشانه‌های اساسی، پرده برمی‌دارد.

این نشانه‌ها در «صد سال تنهایی» از دورن حرکت دورانی بزرگ و کامل بر ما آشکار می‌گردد، حرکت «ماکاندو» قریه‌ای کوچک شده است که به گفته منتقدان نمایانگر تمدن مدرن است که محدودهٔ آن فقط شامل آمریکای لاتین نمی‌گردد، درون این حرکت کامل، ما شاهد حرکتهای دورانی بسته و کامل هستیم، مثل زندگی خانوادهٔ «بوین دیا» که تکرار هر نسل برای نسلهای پیشین، با دگرگونیهای کم است که به قول منتقدان برای رهایی از مفهوم تمدن در این مدار است، آن‌گاه نویسنده این حرکات را با حرکت اصیل قریه، پیوند می‌دهد، که همه اینها جهانی کامل در برابر ما به نمایش می‌گذارد که نیازی به هیچ عنصر و شیء خارجی نیست و آن عالم اسطوره‌ای مستقل است که شرح و تفصیل و توجیه آن در خودش پنهان می‌ماند. و نویسنده با زبانی که خالی از سادگی نیست که گاهی نوآوران بزرگ می‌گویند در آن تفسیرهای فلسفه هستی و وجودی هست که بیانگر نگرش انسانیت کاملی است که ماکاندو این جهان کوچک‌شده آن را تفسیر می‌کند، این قصه سرگذشت خانواده‌ای نیست که صد سال در برابر سرنوشت محتوم خود، مقاومت کرده‌اند و کودکی از آنها زاده می‌شود که دارام گراز است که رابطه جنسی با محارم دارد و تا آنجا که در توان خانواده است برای جلوگیری از تحقق پیشگویی با الهام از خداوند، نهایت تلاش خود را می‌کند چرا که نمی‌داند این اتفاق با قوی‌ترین شکل ممکن، رخ داده است، این ما را به یاد تراژدی «اودیپ» می‌اندازد که از سرنوشت خویش، گریخت تا در آن اتفاق محدودیتی ایجاد کند.

نویسنده تأکید می‌کند که موهبت اصلی این قصه اساطیری بوده‌اند که قبلاً از مادر و مادربزرگش شنیده است و فضل این‌گونه قصّه‌ها به آنها بازمی‌گردد و فقط پردازش آنها شامل او می‌شود و به منتقدان خود نصیحت می‌کند که به‌جای بحث و تفحص دربارهٔ تأثیرات ادبی دورتر نزد «بالزاک» یا غیره از مادرش دربارهٔ همه قصه‌هایی که نوشته و مادهٔ همه تفاصیل بپرسند چرا که مادرش تنها کسی است که آن را با دقت تمام می‌شناسد. درحالی‌که «تناسخ کافکا» و بعضی کارهای «فاکنر» را که تأثیر خاصی بر کارهایش داشته‌اند آشکار نمی‌کند.[19]

ما در پژوهشهای امروز لوی اشتراوس آنتروپولوژلیست «مردم‌شناس» محور بزرگی از اساطیر مهم که نشانهٔ ترکیبی آمریکای جنوبی و شمالی، سرخ‌پوستان اصیل با طبیعت کنونی، می‌بینیم به اسطوره روابط ممنوعه بین خواهر و برادر بازمی‌گردد و از فاجعه‌ای هراس‌آور خبر می‌دهد، از آسمان آتش می‌بارد و زمین در آب فرومی‌رود، «گارسیا مارکز» بر جهانی تأکید می‌کند که گزیده‌ای خالص و ناب از ناخودآگاه اسطوره‌ای انسان آمریکایی است و بهت‌زدگی عالم به آن است، که از بُعد مرزبندیها و محدودیتها به عمق نمایش زندگی آمریکای لاتین که به ارث برده و از عمیق‌ترین و اصیل‌ترین تقالید قارهٔ جدید در جزئیات و عناصر نظریه اوّل و در ضمیر نهفته، سرشار از افسونها و اساطیر رئالیست، نشان داده شده است.

پی‌نوشت

1. Guibert, Rita, Seitevocesde Americalatina, Mexico, 1974, p.71
2. Xirau, Ramom, Americalatina em su Literatura, Mexico, 1974, p. 184.
3. Strauss, Levi, Elpensamiento Salvaje. Trad mexico, 1975, P. 17.
4. Jesi, Furio, Literaturaynito, Trad. Barcelona, 1972, p. 57.
5. Vadivieso, Jaime, Realidady Ficcion en Lation _ America, Mexico, 1975, p. 68.
6. Mann, Tomas, Essays, Newyork, 1957, P.317.
7. Garasa, Leocadio, El Quehacer Literario, Buenos Aires, 1962.
8. Verdu go, Iber, El character. Dela Literatura Hispano _ americana, Guatemala, 1968, P. 36.
9. Nuniz, Estuardo, America Latin en su Literatura Mexico, 1974. p. 110.
10. Franzroh
11. Leal, Luis, Historiadel cuento - hispano, americano Mexico, 1971, p.129.
11,12. Carpentier, Alejo, Elreino este nundo Habanas, cuba, 1964, p.V11.
13. Carpentier, Alejo, Tientasy diferecias, Cuba, 1964.
14. Verduga, Iber, Elcarater dela Litevatura 1968 p.36.
15. Guilbert, Rita, seite vocesde, Mexico, 1974, p.71.
16,17. Arnav, Carmen, EL mundo mitico, de gabriel Garcia Marques, Bar celona, 1975, p.39.
19. Levi, strauss, EL Hombre desnudo. Trad Mexico, 1976, p.44.