گم شدن در هزارتوی مرگ و زندگی

سالِ مرگ ریکاردو ریش (۱۹۸۴)

ژوزه ساراماگو

سالِ مرگ ریکاردو ریش
نویسنده: ژوزه ساراماگو
مترجم: عباس پژمان
ناشر: انتشارات هاشمی
تعداد صفحات: ۵۹۹

اسطوره‌ها در ادبیات مدرن به عنوان ابزاری کارآمد، جایگاهی مهم و تثبیت شده پیدا کرده‌اند، بنابراین بجاست در کنار تحلیل زیبایی‌شناسانه و نقد هنری و به تعبیر دیگر نقد تکثرگرا به بررسی کاربرد اسطوره‌ها و بازیافتن پیشینهٔ تاریخی آنها نیز پرداخت.

اسطوره (Myth) داستان‌گونه‌ای است که در روزگار کهن مفهوم و مصداقی واقعی داشته، اما اکنون بیش از آن که بر واقعیت صحه گذارد، تمثیل و تلمیحی است که به بیان حقایق فراملی و فراتاریخی می‌پردازد. اسطوره روزگاری راوی تاریخ و وقایع آن بوده است، اما در دوران ما حکایت و افسانه‌ای است که با زبان رمز و کنایه، دورنمایی از حقیقت گمشده در جهانِ پیرامون را به تصویر می‌کشد.

در ادبیات سنتی ایران، از میان صنایع و آرایه‌های ادبی «تلمیح»، به اسطوره شباهت بسیار دارد، با این تفاوت که در اسطوره اصل داستان بیان می‌شود و در تلمیح تنها اشاره‌ای مستقیم یا غیرمستقیم، کافی است.

اسطوره در حقیقت تجلی‌گاه تاریخ است؛ تاریخی که با زبان نماد و رمز بیان می‌شود و در قالب زمان و مکانی محدود و معین نمی‌گنجد. ژوزف کمپبل ویژگی جهان‌شمولی اسطوره‌ها را در جمله‌ای این‌گونه بیان می‌کند: «خواب، اسطوره‌ای فردی و اسطوره خوابی جمعی است». رمز جاودانگی اسطوره‌ها را باید در ارزش‌ها و مفاهیم مطلق و تغییرناپذیر جهان هستی جست‌وجو کرد. یونگ ریشهٔ اصلی این جاودانگی را در روان آدمی می‌بیند. سرچشمهٔ زایندهٔ تمامی اساطیر کهن در روان‌شناسی نوین یونگ، بخش ناخودآگاه روان است. از آنجا که ارزش‌ها و ضدارزش‌ها ویژگی فراتاریخی و فراجغرافیایی دارند و روان و نهاد آدمیان ـ صرف نظر از تفاوت‌های فردی ـ در دستگاه عظیم خلقت از ساختاری مشترک و یکسان برخوردار است، بنابراین جلوه‌های اسطوره‌ای که مولود بخش ناخودآگاه جمعی[1] است، می‌تواند مرزهای زمانی و مکانی را در هم نوردد و پس از آن که رد پایی عمیق از خود در ادبیات کلاسیک به جای گذاشت، به عرصهٔ مدرنیسم ادبی گام بگذارد و سپس در جهان شلوغ پست مدرن نیز جایگاهی معتبر برای خود دست و پا کند.

اکنون بیش از هر چیز به زبان ساده و رسای اسطوره نیازمندیم. سادگی و ایجاز، دو محرک پیش‌برندهٔ زبان در مسیر تکامل‌اند. به همان سرعت که زندگی در هاله‌ای از ابهام، تاریکی و پیچیدگی فرو می‌رود، زبان به سوی سادگی نخستینِ خود در حرکت است. صنایع و آرایه‌های گوناگون ادبی در زمان نو جای خود را به کهن‌الگوهایی[2] داده است که شکل نمادین اسطوره‌اند. کهن الگوها یا صورت‌های مثالی بیشتر در علم روان‌شناسی و نقد ادبی روان‌کاوانه مورد مطالعه قرار می‌گیرند تا در مطالعات تاریخی و جامعه‌شناسی. در واقع کهن‌الگوها تصاویر ازلی و صورت‌های عینی ذهنیت‌های تاریخی هستند. به تعبیر نورتروپ فرای ـ اسطوره‌شناس و منتقد کانادایی ـ ادبیات ادامهٔ تغییر شکل یافتهٔ اسطوره است و تمام آثار ادبی صور تکثیر یافتهٔ همان اساطیرند که مدام در حال تکرار و تکثیر یکدیگرند. این نظریهٔ فرای یادآور جمله معروف ولتر نیز هست که می‌گوید: «کتاب‌ها از کتاب‌ها پدید می‌آیند».

رسایی و تمثیلی بودن زبان اسطوره‌ها و جایگاه مهمی که کهن‌الگوها در ادبیات مدرن و پسامدرن دارند، سبب پیدایش گونهٔ تازه‌ای از نقد ادبی شده است که می‌توان آن را «نقد اسطوره‌گرا» نامید. هرچند نقد اسطوره‌ای نیز فارغ از یکسویه‌نگری نیست و تنها در پی یافتن نمادها و پیام‌های اساطیری یک اثر ادبی است، اما می‌تواند منتقد را در تکمیل یک نقد هنری سالم و چند لایه یاری رساند.

بنابراین نگاه تحلیل‌گرایانه به آثار ادبی با بهره‌مندی از دیدگاه‌های جامعه‌شناسانه و روانکاوانهٔ نقد اسطوره‌ای، در تقویت رویکرد مبتنی بر تکثرگرایی در مقولهٔ نقد ادبی نقش و تأثیر بسزایی دارد.

زبان در مسیر بازگشت خود به ساختار کهن نخستین، نیازمند ابزار و نشانه‌هایی است که با قدمت و اصالت آن ساختار، تناسب داشته باشد. و اسطوره قدیمی‌ترین ابزار بیان در تاریخ ادبیات است. به همین دلیل ساختار زیربنایی و لایهٔ درونی بسیاری از آثار ادبی جهان را امروزه اسطوره‌ها شکل می‌دهند. البته زبان و لحن تاریخی ـ تمثیلی اسطوره‌ها طی یک تطور تدریجی به فضای امروزی زندگی مخاطبان خود نزدیک شده است؛ بدین معنا که رمان‌نویسان معاصر می‌کوشند ضمن استفاده از اسطوره به عنوان مادهٔ خام یا الگوی اولیه، آن را در قاب و قالبی بریزند که با ذهنیت و شیوهٔ تفکر انسان‌هایی که متفکرانه در آستانهٔ هزارهٔ سوم ایستاده‌اند، سنخیت و هماهنگی داشته باشد. دقت و ظرافت رمان‌نویسان مدرن در بکارگیری آگاهانه یا ناخودآگاهانهٔ اساطیر و استفاده از کهن الگوهای نمادین تا آنجاست که بدون کنار زدن لایه‌های بیرونی نمی‌توان به الگوهای اسطوره‌ای نهفته در بطن اثر دست یافت. اوج این ظرافت و مهارت در آثار نویسندهٔ بزرگ کشور کوچک پرتغال به خوبی نمایان است.

ژوزه ساراماگو یکی از رمان‌نویسان اسطوره‌گرای عصر ادبی جدید است. در آثار ساراماگو نشانه‌ها و الگوهای اساطیری جهان ـ به ویژه اسطوره‌های تاریخی یونان و پرتغال ـ با نوعی رئالیسم جادویی در هم آمیخته و اسباب پیدایش نوع ادبی جدیدی را فراهم کرده که می‌توان از آن با عنوان «واقع‌گرایی اسطوره‌ای» یاد کرد.

ساراماگو نخستین نویسندهٔ پرتغالی است که نوبل ادبی سال ۱۹۹۸ به او تعلق گرفت و شهرت و اقبال عمومی را برای او تضمین کرد. تا پیش از دریافت جایزه نوبل، ساراماگو از شهرت و محبوبیت چندانی برخوردار نبوده است. مطرح شدن نام او در کشور پرتغال برای نخستین بار، به سال ۱۹۸۲ زمان انتشار کتاب بالتازار و بلیموندا[۳] باز می‌گردد؛ کتابی که فدریکو فلینی از آن به عنوان «بهترین کتاب» یاد کرده است.

رمان سال ریکاردو ریش دو سال پس از تألیف آن کتاب ـ یعنی در سال ۱۹۸۴ ـ نوشته شد. تاریخ داستان کتاب ـ سال ۱۹۳۵ ـ همزمان با روی کار آمدن حکومت فاشیستی پرتغال است. این کتاب تصویرگر توانای اختناق و سرکوب سیاسی حاکم بر فضای اجتماعی آن زمان است. با نگاهی هر چند کوتاه و گذرا به تاریخ دور و دراز استعمار و استعمارگران پرتغال را یکی از استعمارگران پیر اروپا می‌یابیم که در دوره‌ای طولانی، مناطق مستعمره‌اش روز به روز گسترش بیشتری می‌یافت. دریانوردی و تجارت، داخلی دو امتیاز عمدهٔ این کشور بود که سبب شد از قرن دوازدهم به بعد پرتغال با قدرت و غرور، دامنهٔ مستعمراتش را تا مرزهای آفریقا و حتی آسیا گسترش دهد. اما این دورهٔ درخشش و قدرت دیری نپایید. سرخوشی دولت مستعجل تنها تا سال ۱۹۱۰ دوام یافت. پس از این تاریخ تا سال ۱۹۳۲ رژیم این کشور جمهوری بود. در این دورهٔ میانی نیز دموکراسی حقیقی امکان ظهور نیافت تا این که دوباره در سال ۱۹۳۲ حکومت به دست یک دیکتاتور فاشیست به نام سالازار افتاد و بار دیگر میلیتاریسم به سرکوب‌گرانه‌ترین شکل ممکن حاکم شد. هرچند بعدها قیام‌ها و انقلاب‌هایی برای براندازی استبداد شکل گرفت، اما هیچ کدام دوام و استمرار تمربخشی نداشت. یکی از این قیام‌ها، قیام افسران جوان ارتش با پشتیبانی مردم بود که در سال ۱۹۷۴ صورت گرفت و پایه‌های دیکتاتوری را لرزاند، اما این دموکراسی نوپا نیز پیش از تحقق و استمرار اهداف آرمانگرایانهٔ خود، دچار درد مشترک همهٔ انقلاب‌ها و قیام‌ها شد. سکون و فراموشی، اهداف اصلی قیام ۱۹۷۴ را با تردید، نومیدی و سرانجام شکست روبه‌رو کرد.

نکتهٔ دیگری که نباید از نظر دور داشت وضعیت نابسامان اقتصادی ـ اجتماعی پرتغال است. این کشور با وجود تمام فعالیت‌های استعماری خویش تاکنون نتوانسته است از لحاظ اقتصادی و پیشرفت‌های صنعتی و تکنولوژیک پابه‌پای دیگر همسایگان اروپایی خود حرکت کند. ریشهٔ این عقب‌ماندگی را باید در حاکمیت درازمدت دیکتاتوری جست‌وجو کرد. هزینهٔ نگه‌داری و تأمین مالی کشورهای تحت استعمار نیز سبب فلج شدن بخش عظیمی از اقتصاد داخلی شد، زیرا پرتغال بسیار دیرتر از دیگر استعمارگران، استقلال کشورهای زیر سلطهٔ خود را پذیرفت. عقب ماندن از پیشرفت‌های اقتصادی و فرهنگی، پرتغال را تبدیل به یک کشور جهان سوّمی کرده است.

ساراماگو در سال مرگ ریکاردو ریش در کنار توصیف تمثیلی و انتقاد از دوران حکومت فاشیستی سالازار (۱۹۳۵) گوشه‌ای از آداب و رسوم و فرهنگ سنتی و عامیانهٔ مردم پرتغال را، با وصف بسیاری از خرده فرهنگ‌های جهان سوّمی، به تصویر می‌کشد. اما ساراماگو یکسره به هجو سیاست و تشریح فضای اجتماعی و سیاسی کشور خود نمی‌پردازد. در شیوهٔ سهل و ممتنعی که در نوشتن بکار می‌گیرد، هم به دغدغه‌های ذهنی فرد می‌پردازد و هم به درگیری‌ها و واقعیت‌های اجتماع اشاره می‌کند و تصویری توأمان از انسان و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، ارائه می‌کند.

اسطوره و تمثیل دو عنصر زیربنایی ساختار نثر سادهٔ ساراماگوست. اسطوره‌ها در این کتاب چنان با واقعیت آمیخته‌اند که رنگ و بویی امروزی پیدا کرده و به ابزاری برای بیان روشن‌ترِ حقیقت‌های فردی و اجتماعی تبدیل شده‌اند. اسطوره‌های کهن در تار و پود شیوه‌ای مدرن تنیده شده و ساختاری یکدست و نو پدید آورده است. حضور اسطوره‌های ملی و جهانی نه چنان افزون و آشکار است که واقع‌گرایی اثر را کمرنگ کند و نه چنان پنهان و گذراست که بتوان بی‌هیچ‌گونه تأملی از کنار آن گذشت. تعادل، دشوارترین راه برقراری ارتباط میان عناصر سازندهٔ یک متن و رسیدن به یک اثر منسجم و رو به تکامل است. از این منظر می‌توان سال مرگ ریکاردو ریش را «متعادل»ترین رمان اسطوره‌ای ساراماگو دانست.

نخستین گام در راه بررسی آثار ساراماگو، آگاهی از پیشینهٔ تاریخی و آشنایی با اسطوره‌های ملی و فراملی است؛ چرا که چنین اسطوره‌هایی ـ به ویژه اساطیر کهن پرتغال و یونان ـ در سال مرگ ریکاردو ریش و همه نام‌ها نمودی تکرار شونده دارند.

یکی از اسطوره‌های ملی ـ مذهبی پرتغال «سباستیائو» Don Sebastião پادشاه امپراطوری پرتغال در سال ۱۵۸۷ است. او طی یک لشگرکشی به شمال آفریقا از طریق دریا، ناپدید شد و دیگر بازنگشت. مردم پرتغال مرگ سباستیائو و همراهانش را باور نکردند و حتی امروز هم به بازگشت او ایمان دارند. آنها معتقدند پادشاه محبوبشان روزی از طریق دریا خواهد آمد. این باورهای مردمی از سباستیائو اسطوره‌ای ملی و مذهبی ساخته است. کموئینش ـ شاعر بزرگ پرتغال اثر معروف خود لوزیادها ـ را به این پادشاه تقدیم کرده است.

«آداماستور» Adamastor اسطورهٔ دیگر پرتغال است که در این کتاب بسیار به آن اشاره شده است. زیباترین فصل کتاب لوزیادها شرح سرگذشت آداماستور است. آداماستور داستان عشق بدفرجام خود به تتیس[۴] ـ همسر پلوس[۵] ـ را برای واسکودوگاما ـ دریانورد مشهور پرتغالی ـ تعریف می‌کند. سرگذشت آداماستور برای مردم پرتغال اسطورهٔ فریب‌خوردگی، بدفرجامی و ناکامی است. برخاسته از همین باور تاریخی است که ساراماگو تاریخ پر فراز و نشیب کشورش را به سرگذشت این غول افسانه‌ای تشبیه کرده است. از سوی دیگر می‌توان میان تنهایی و انزوای خودخواستهٔ ریکاردو ریش ـ شخصیت اصلی رمان ـ و تنهایی ابدی آداماستور (صخره‌ای تک و تنها وسط اقیانوس) وجه‌شبه‌های بسیاری یافت. آن‌چه در نقشه‌های جغرافی با نام دماغهٔ امیدنیک در منتهی الیهٔ آفریقا می‌بینیم، همان آداماستور اسطوره‌ای پرتغالی‌هاست.

اسطورهٔ یونانی «تزه» یا «تسه تئوس» Thesetius نیز افسانهٔ دیگری است که در بخش ناخودآگاه ذهن ژوزه ساراماگو جایگاه ویژه‌ای دارد و به شکل مستقیم یا غیرمستقیم و در شکل‌های گوناگون در تمامی آثار ساراماگو تکرار می‌شود. داستان این اسطوره، روایت عشقِ نامعمول همسر مینوس[۶] به یک گاو است. حاصل این عشق، «مینوتور» Minotaure ـ گاوی با سر انسان ـ است. مینوس، مینوتور را در «هزار تو» زندانی می‌کند. دختر مینوس به نام آریان، عاشق تزه، قهرمان افسانه‌ای آتن می‌شود. تزه تصمیم می‌گیرد مینوتور را بکشد. هنگام ورود تزه به هزارتو، آریان نخ بلندی به او می‌دهد تا به پایش ببندد تا در تاریکی هزارتو گم نشود.

افسانهٔ تزه و هزارتوی معروف آن همواره مورد توجه بسیاری از نویسندگان بوده است و در حقیقت مصداق عینی نظریهٔ ناخودآگاه جمعی یونگ است که همهٔ اسطوره‌های ملی و قومی را میراث کهن ناخودآگاه مشترک آدمیان می‌داند. آندره ژید افسانهٔ تزه را با همین نام به نثر درآورده است و لوئیس بورخس از هزارتوهای خود بسیار سخن گفته است که در بحث مربوط به هزارتو به آن خواهیم پرداخت.

پس از معرفی اسطوره‌های بکار رفته در سال مرگ ریکاردو ریش که در تحلیل و بازبینی لایه‌های زیرین رمان

به کار خواهد آمد، ارائه طرح کلی رمان ـ به اختصار ـ ضروری به نظر می‌رسد: ریکاردو ریش ۴۸ ساله و مجرد، پزشک شاعری است که پس از مهاجرتِ چندین سالهٔ خود به برزیل، اکنون به کشورش پرتغال بازگشته است. او در یک هتل متوسط اقامت می‌گزیند. در همین هتل او با لیدیا و مارسندا آشنا می‌شود. ریکاردو از برزیل کتابی همراه خود آورده است به نام خداوند هزارتو که همیشه خواندن آن را نیمه‌کاره رها می‌کند. روح فرناندو پسوآ Fernando Pessoa شاعر بزرگ پرتغال هر از گاه به دیدار ریکاردو می‌آید تا در قالب گپی دوستانه با او از عشق، سیاست، اجتماع و حتی مرگ و زندگی سخن بگوید. در لابه‌لای این گفت‌وگوها و همچنین در تشریح گزارش‌های ذهنیِ ریکاردو پس از قدم زدن در کوچه‌های لیسبون، فضای اجتماعی و شرایط سیاسی و فرهنگی پرتغال در سال ۱۹۳۵ به خوبی توصیف می‌شود، و سرانجام ریکاردو پس از پشت سر نهادن و به عبارت بهتر پس از پشت پا زدن به دلبستگی‌ها و وابستگی‌های مادی و معنوی خود، کتاب معماگونه و پلیسی خداوند هزارتو را برمی‌دارد و با فرناندو پسوآ می‌رود. این داستانِ سرراست و کم فراز و فرود تا پایان، در مسیری آرام و تهی از رویدادهای جذاب و دراماتیک پیش می‌رود، اما مخاطب را مشتاقانه تا انتها همراه و همگام با خود می‌کشاند. راوی داستان گاه دانای کل است، گاه سوم شخص مفرد و در بعضی موارد زاویهٔ دید به اول شخص تغییر می‌یابد. جریان سیال ذهن نیز در فصل‌های مختلف کتاب، روایت ماجرا را به عهده می‌گیرد. به هر حال راوی در هر نقشی که باشد ـ و زاویهٔ دید به هر طرف که منتقل شود ـ مأموریت گزارشگرانهٔ خود را فراموش نمی‌کند و در واقع گزارشگر موشکاف و دقیقی است که نقش اتفاقات کوچک روزانه را ـ که از فرط نزدیکی و تکرار فراموش شده است ـ در روند تحولات فردی و تغییر شرایط اجتماعی و سیاسی بررسی کرده و شرح می‌دهد. این شرح و بررسی صادقانه و بی‌پرده، لایه‌های پنهان زندگی خصوصی ریکاردو را روانکاوانه می‌کاود و از توصیف و تشریح لحظه به لحظهٔ افکار، اخبار و اتفاقات ریز و درشت و حتی حالات روحی متغیر و ناپایدار او، تصاویری واقعی و به دور از اغراق‌های آرمان‌گرایانه به نمایش درمی‌آورد: «در نهان این کار را کرد، چون کارهایی که آدم در خفا انجام می‌دهد، همیشه آن کارهایی نیست که ما فکر می‌کنیم. گاهی این‌ها فقط کارهایی است که آدم از آنها لذت می‌برد اما رویش نمی‌شود در جلوی دیگران انجام دهد، مثل انگشت به داخل دماغ کردن یا خاراندن سر، یا باز کردن کاغذ بسته‌بندی کتابی که دوست نداریم کسی ببیند که روی جلدش تصویر زنی است که باراني پوشیده است...» (ص ۱۹۷)

تغییرات زاویهٔ دید در شیوهٔ نگارش ساراماگو به قدری گسترده است که حتی نگاه و دیدگاه خواننده را نیز دربر می‌گیرد. بدین معنا که گاه راوی یا نویسنده با خواننده در یک سو قرار می‌گیرد و نویسنده نظر و عقیدهٔ خوانندهٔ رمان را پیشگویی می‌کند و به عبارتی از زبان او سخن می‌گوید: «خوانندهٔ دقیق خواهد گفت که این امکان ندارد، مگر او سینی را با دو دست نگرفته بود.» (ص ۷۳)

شخصیت اصلی رمان را می‌توان در میان مثلثی مورد بررسی قرار داد که اضلاع آن از سه شخصیت محوری دیگر با نقش‌ها، مفاهیم و کارکردهای متضاد ساخته شده است. تثلیثی که «لیدیا» Lidia «مارسندا» Marcenda و فرناندو پسوآ تشکیل داده‌اند، در حقیقت ساختار بیرونی و چارچوب کلی فضای داستان را شکل داده و سازمان‌دهی می‌کند.

فرناندو پسوآ، بزرگ‌ترین شاعر پرتغال، نخستین کسی است که برای بیان و انتشار احساسات و اندیشه‌های گونه‌گون و متناقض، چندین هزار خیالی برای خود خلق کرده است و آثار متفاوت خود را با نام‌های تخیلی گوناگون امضاء می‌کند؛ «ریکاردو ریش» یکی از آن نام‌هاست که ویژگی‌های شخصیتی خاصِ خودش را دارد. او شاعری دم غنیمت‌شمار، شکاک و بر خلاف فرناندو پسوآی سلطنت‌طلب، یک آنارشیست است که اشعارش را در وصف خدایان و اساطیر می‌سراید. ویژگی‌های روحی و عناصر سازندهٔ ذهنیت ریکاردو به همان اندازه که با اندیشه‌های فرناندو پسوآ در تضاد است، با شخصیت زوزه ساراماگو، شباهت‌های بسیار دارد. وجوه مشترک میان ریکاردو و ساراماگو به منزلهٔ ابزاری است که نویسندهٔ کتاب آگاهانه آن را بکار می‌بندد تا در سایهٔ تقابل و تضاد مسالمت‌آمیز با قطب مخالف (فرناندو پسوآ) عقاید و نظریه‌های خود را به طور ضمنی آشکار کند. این هدف در گفت‌وگوها و مباحثه‌های دوستانه‌ای که در طول داستان میان ریکاردو و روح پسوآ پیش می‌آید قابل مشاهده است.

پسوآ در سال ۱۹۳۵ از دنیا رفته است و این همان سالی است که ساراماگو برای تاریخ وقایع رمان خود برگزیده است.

بر خلاف اکثر آثار نویسنده که در آنها بر بی‌مکان و بی‌زمان بودن داستان تأکید می‌شود، سال مرگ ریکاردو ریش به زمان به حکومت رسیدن فاشیسم در پرتغال می‌پردازد. فرناندو پسوآ که تنها چند روز از مرگ او می‌گذرد، گهگاه به دیدار ریکاردو می‌آید. تنها بخشی که اثر واقع‌گرای ساراماگو را با رگه‌هایی از سوررئالیسم، به نوعی رئالیسم جادویی مبدل کرده است، همین دیدارهای خیالی و وهم‌گونهٔ ریکاردو با روح از گورستان آمدهٔ پسوآست. روح این شاعر همواره به گونه‌ای ظاهر می‌شود که هیچ شباهتی با ظهور معروف و قالبی ارواح ندارد. او از پله‌ها بالا می‌آید، در می‌زند، کت و شلوار می‌پوشد و... همهٔ این توصیف‌ها شاید بیانگر این نکته باشد که ساراماگو با وجود پای‌بندی نسبی به قواعد کمونیستی و مرام و مسلک سوسیالیستی، به نوعی معاد جسمانی پس از مرگ نیز معتقد است: «و بازگشتن به سوی او به مبداء خود، به نیستی‌ای که پیش از مبداء بود، ناممکن شده است. اما نیستی وجود دارد، نیستی پیش از ماست، ما از آن نیستی خارج می‌شویم، بعد از مرگ نیست که وارد نیستی می‌شویم، از نیستی منبعث می‌شویم و وقتی که می‌میریم و از هوشیاری محروم می‌شویم، به بودن ادامه خواهیم داد...» (ص ۱۰۶)

ضلع دوم مثلث، لیدیا است. ریکاردو ریش برای سرودن شعر، الهه‌ای به نام لیدیا دارد که الهام‌بخش اوست. زمانی که ریکاردو به پرتغال بازمی‌گردد، در هتلی اقامت می‌کند و در طول مدتی که آنجاست با مستخدمهٔ هتل که او نیز لیدیا نام دارد، ارتباط عاشقانه برقرار می‌کند.

پیش از این گفتیم که ساختار سال مرگ ریکاردو ریش زیربنایی اسطوره‌ای دارد و نقش کهن‌الگوها را در آن نمی‌توان انکار کرد. بنابراین ذکر الگوهای منطبق با عناصر اسطوره‌ای رمان ضروری به نظر می‌رسد.

در روان‌شناسی تحلیلی یونگ که آن را «روان‌شناسی اعماق» یا «ژرفانگر» نیز نامیده‌اند، چهار کهن‌الگوی (صورت مثالی) «آنیما»[۷]، «آنیموس»[۸]، «سایه»[۹] و «نقاب»[۱۰] یا «صورتک» از اهمیت و نقش کاربردی ویژه‌ای برخوردارند.

آنیما گاه به شکل فرشتهٔ الهام‌کننده و گاه در نقش مادر یا معشوق آرمانی جلوه می‌کند. البته جنبهٔ منفی آنیما را نمی‌توان نادیده گرفت که در لباس معشوق جفاکار و خیانت‌پیشه و یا حتی به شکل عجوزه و پیرزن جادوگر ظاهر می‌شود. آنیما در وجه مثبتِ خود، همان «زن شبانهٔ موعود» و «خواهر تکامل خوشرنگ» سپهری و «زن اثیری» بوف کور است. از نمونه‌های اساطیری آن می‌توان به «بئاتریس» در کمدی الهی دانته و «حوا» در بهشت گمشده میلتون اشاره کرد. جنبهٔ منفی آنیما همان پیرزن کریه چهره‌ای است که در افسانه‌ها و اسطوره‌ها نقشی ثابت و تکرار شونده پیدا کرده است و به عبارتی همان «لکاته» بوف کور است.

چهرهٔ ماورائی و ذهنی لیدیا که در اشعار ریکاردو، نقش فرشتهٔ الهام‌گر (آنیمای مثبت) را بازی می‌کند، زمانی که مصداق عینی پیدا می‌کند، رنگ می‌بازد و مبدل به زنی معمولی و دست‌یافتنی می‌شود. لیدیا به تدریج امتیازهای آنیماییِ خود را از دست می‌دهد، اما به ورطهٔ صفات «لکاته» نیز سقوط نمی‌کند. او در حد میانه باقی می‌ماند و نقش متوسط زنانهٔ خود را تا پایان رمان حفظ می‌کند. انتخاب شغل مستخدم یا نظافتچی توسط نویسنده، جنبهٔ نمادین دارد. زیرا در اثر دیگرش به نام قصهٔ جزیرهٔ ناشناخته زنی که همراه مرد به جست‌وجوی جزیرهٔ گمشده می‌رود، قبلاً نظافتچی قصر شاه بوده است. تأکید ساراماگو بر نقش زن به عنوان مظهر تمیزی و نظافت در پی یادآوری این نکته است که تمام تلاش و کوشش ابدی و ازلی زن‌ها در راه تمیزی و برقراری نظم و ترتیب ظاهری، بیهوده است و منجر به نظمی سرنوشت‌ساز نمی‌شود. زیرا «سرنوشت نظم برتری است که خود خدایان هم مشتاق آنند.» (ص ۴۷۸)

در سال مرگ ریکاردو ریش اصرار زن‌ها بر شستن و پاک کردن و ایجاد نظم با طنزی لطیف اما معنی‌دار به شوخی گرفته می‌شود. نویسنده دربارهٔ دوستی و روابط روزمرهٔ زن‌ها با یکدیگر می‌گوید: «کارهای مربوط به خانه‌داری، یگانگیِ کاملاً زنانه‌ای بینشان ایجاد کرده است. عفو دوجانبه‌ای که دوامش کمتر از عمر گل‌هاست». (ص ۳۶۰) و اما قصهٔ جزیرهٔ ناشناخته بر این نقش غریزی صحه می‌گذارد و زن به عنوان مظهر پاکی و در تقابل با فساد و ناپاکی قرار می‌گیرد. دربارهٔ عمر کوتاه دوستی میان زن‌ها، ویل دورانت در کتاب لذات فلسفه می‌نویسد: «اگر زن در عشق بر مرد برتری دارد، مرد هم در دوستی از او برتر است. مردان می‌توانند با هم دوست شوند، ولی زنان فقط می‌توانند آشنا شوند. مصاحبت زنان با هم سخت است و از معاشرت همدیگر ملول و آزرده‌خاطر می‌گردند، صحبت آنها برای یکدیگر فقط وقتی قابل تحمل است که از مردان گفت‌وگو کنند».

میلان کوندرا در رمان هویت، دوستی را معضلی می‌داند که بیشتر، مردان گرفتار آنند تا زنان. شانتال ـ قهرمان زن رمان ـ به شوهرش می‌گوید: «دوستی معضل زنان نیست... دوستی معضل مردان است، رمانتیسم آنان است، نه رمانتیسم ما.»

ساراماگو نظم را در جدی‌ترین شکل ممکنِ آن هجو می‌کند. این نظم از قوانین روزمره تا سخت‌گیری‌های قانونی و حکومتی را دربر می‌گیرد و سرانجام به بی‌نظمی عظیمی پیوند می‌خورد که کل جهان هستی را متحول کرده و از نو خواهد ساخت (کنایه از روز رستاخیز). ساراماگو «اتفاق» و «تصادف» را که آن روی سکهٔ نظم است، منظم‌ترین شکل توصیف جهان می‌داند: «سرنوشت نظم برتری است که خود خدایان هم مشتاق آنند... نقش انسان‌ها این است که نظم را مختل کنند و سرنوشت را تغییر دهند. بهتر یا بدتر فرقی نمی‌کند، مهم این است که نگذارند سرنوشتشان سرنوشت باشد». (ص ۴۷۸)

پذیرش بی‌چون و چرای قانون «نظم در عین بی‌نظمی» مساوی است با به رسمیت شناختن نقش تصادف در ساختن تقدیر آدمی. ایمان به حاکمیت تصادف، پیامدی جز جبری‌مسلکی و تقدیرگرایی نخواهد داشت. به تعبیر دیگر می‌توان دور و تسلسلی را در نظر آورد که اجزای آن به ترتیب عبارتند از: نفی نظم، تصادف و جبر (عدم اختیار) در بینش و مرام قضا و قدریِ ژوزه ساراماگو، قدرت انتخاب و اختیار از آدمی سلب شده است: «انسان باید هر چه در توان دارد انجام بدهد تا لایق اسم انسان باشد، اما بسیار کمتر از آن‌چه فکر می‌کند، مالک شخص خود و سرنوشت خویش است». (ص ۹۴)

تأکید ساراماگو بر توأمان بودن نظم ذاتی و بی‌نظمی بیرونیِ اجزاء هستی تا آنجا پیش می‌رود که قوانین دستوری و نگارشی زبان را نیز دربر می‌گیرد. در شیوهٔ نوشتاری این نویسنده، زمان افعال در یک جمله ناگهان عوض می‌شود، راوی نقش‌های مختلف به خود می‌گیرد. صدای جریان سیال ذهن با صدای دیگر شخصیت‌ها در هم می‌آمیزد، علائم سجاوندی به شیوهٔ مرسوم رعایت نمی‌شود، لحن و حالت ادای جمله‌ها وابسته به علامت سئوال و علامت تعجب نیست، بلکه بر عهدهٔ توجه و قدرت خلاقیت خواننده است. پشت پا زدن به قید و بندهای آیین نگارش و ادای جمله‌ها به شکل غریزی و ابتدایی، در واقع تلاشی است در راه نزدیک کردن زبان به شکل واقعی زندگی و ابداع نوعی «رئالیسم نوشتاری»: «مارسندا با این سبک نمی‌نویسد، تمام قواعد دستوری را رعایت می‌کند، نقطه‌گذاری‌هایش دقیق است، اما ریکاردو ریش که در جست‌وجوی چیزهای اساسی است به ادات ربط، به علامت‌های تعجب، به علامت‌های تعلیق که مثلاً برای فصیح‌تر کردن متن آورده می‌شود، اهمیتی نمی‌دهد» (ص ۴۲۰) یا در جای دیگر نظم را تلاش ناگزیر آدم‌های بی‌قرار در راه رسیدن به تعادل می‌داند: «... فکر نکنی که عمداً کلمات متجانس را انتخاب کردم. بعضی‌ها جنون این جور چیزها را دارند، با تجنیس و تکرار کیف می‌کنند، فکر می‌کنند که با این کارشان بی‌نظمی دنیا را تحت نظم در می‌آورند. نباید به این جور آدم‌ها خرده گرفت، اینها هم مثل تمام کسانی که دلباختهٔ تقارن و تناسبند، آدم‌های بی‌قراری هستند. فرناندوی عزیز من، عشق به تقارن و تناسب پاسخی است به یک نیاز حیاتی انسان، نیاز به تعادل، و دفاعی است در برابر سقوط، مثل چوبدستی بندبازان». (ص ۳۹۷)

آشفتگی منظم نثر ساراماگو، ویژگی مشترک بسیاری از آثار منظوم و منثور ادبای عارف مسلک نیز هست. حافظ به عنوان نمایندهٔ این «نظم پریشان» پریشانی را مقتضای فکر مشتاق می‌داند و خود بدان اعتراف می‌کند:

حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می‌نوشت
طایر فکرش به دام اشتیاق افتاده بود[۱۱]

ضلع سوم مثلث شخصیت‌های محوری رمان، دختری به نام «مارسندا» است. مارسندا وجه مثبت آنیمایی است که ریکاردو در لیدیا ـ مستخدمهٔ هتل ـ جست‌وجو می‌کند، اما آن را در مارسندا می‌یابد. نقش الهام‌کنندهٔ لیدیا در طول داستان به مارسندا منتقل می‌شود. کهن‌الگوی منطبق با شخصیت مارسندا، آریان در افسانهٔ تزه و تتیس در افسانهٔ ملی آداماستور است. تصویری که نویسنده از مارسندا ترسیم می‌کند، تصویر دست‌نیافتنیِ زیبا و مغموم یک الههٔ خاموش است و عشقی که در پس‌زمینهٔ این رابطه ریشه دوانیده و رشد می‌کند، برای اولین بار سیمایی آسمانی و معنوی دارد.

عشق در درونمایهٔ بیشتر آثار ساراماگو از نوع افلاطونی نیست. دغدغهٔ آدم‌های او بیش از آن که مربوط به عشق باشد، برخاسته از تنهایی است. توصیف‌های ناتورالیستی نویسنده

و نگاه عمیق‌تر و ناخودآگاهانه‌ای که به شرایط جسمانی و مسائل بیولوژیکی آدم‌های داستان دارد، سبب شده است عشق مطرح‌شده در آثار او رنگ و بوی زمینی داشته باشد. اما در سال مرگ ریکاردو ریش دو روی سکهٔ عشق به صورت همزمان آشکار می‌شود. ابتدا بعد زمینی رابطهٔ عاشقانه ریکاردوست و سارسنا، بعد ماورایی و آسمانی آن.

در جهان‌بینی انسان‌مدارانهٔ ساراماگو، زن نقشی تعیین‌کننده و سرنوشت‌ساز دارد. تا آنجا که محور و موضوع تمام جست‌وجوها، رفتن‌ها، سفرها، دغدغه‌ها و آرزوهای کوچک و بزرگ قرار می‌گیرد. در حشیم‌انداز غبار گرفته و تاریک زندگی مردان آثار ساراماگو، هراز گاه چهرهٔ روشن زنی، آشکار و پنهان می‌شود. اما لحن طنزآلود نویسنده در سال مرگ ریکاردو ریش ـ که هیچ موضوع و مقوله‌ای از گزند نیش او در امان نیست ـ ستایش از زن را نیز با چاشنی طنزی لطیف و سیرین آمیخته است: «ستایش از موجودی که فرشتهٔ پاکی و فداکاری است و به جست‌وجوی روح سرگردان و حتی گمشدهٔ مرد برآمده است. حتی یک مرد هم در برابرشان مقاومت نمی‌کند. فقط کافی است که دستی روی شانهٔ او بگذارند. نگاه پاکی از چشم اشک‌آلودشان به او بیندازند، احتیاجی به احضاریه نیست. مثل نایب رئیس سئوال نمی‌کنند. بلکه در حالت مرموز خود باقی می‌مانند. مثل ویکتور دنبال آدم نمی‌روند. بلکه هوشیاری خود را حفظ می‌کنند. این‌ها هنرهایی است که زن‌ها دارند... اما مگر این زن‌های مقدس و فرستگان نجات و راهبه‌های پرتغالی و خواهران مریه و بارسابیان، از طریق ستاره‌ها و تله‌پاتی برای هم پیغام نمی‌فرستند که هرجا باشند، چه در دیرها، چه در روسپی‌خانه‌ها، چه در قصرها، چه در زاغه‌ها و هرکس که باشند چه دختر صاحب پانسیون، چه دختر سناتور، می‌توانند این قدر هماهنگ و قاطع عمل کنند به طوری که مردگمراهی را نجات بدهند؛ مردی که برخلاف قول تمام منتظر راهنمایی ایشان بوده است، و چه بادانی هم از آنها می‌گیرد، اول دوستی خواهرانهٔ خود را تقدیمش می‌کنند، سپس عشق خود را، بعد جسم خود را، خلاصه این که تمام الطاف یک همسر دلباخته را... زمانی که این جور زن‌ها شروع به حکومت کنند، انسانیت قدم بزرگی به جلو برخواهد داشت.» (ص ۳۴۸)

پیش‌تر گفتیم که «سایه» یکی از کهن‌الگوهای مهم در روان‌شناسی یونگ است. سایه را لایهٔ پنهانی شخصیت و بعد منفی و حیوانی آن دانسته‌اند. شیطان، نفس امّاره و هر آن‌چه بد بدی امر کند، مفاهیم دیگر سایه‌اند. سایه در ادبیات کهن و در افسانه‌ها و اسطوره‌ها به شکل شخصیت‌های منفور و به عبارتی «ضد قهرمان» ظاهر شده است.

در سال مرگ ریکاردو ریش، ویکتور ـ مأمور پلیس ـ سایه‌ای است که ریکاردو همواره از آن می‌گریزد و حتی در کابوس‌ها و افکار خود با او در جنگ است. ویکتور را که یادآور پیرمرد خنز پنزری بوف کور و ژاور بینوایان است، می‌توان بخش منفی و تاریک ناخودآگاه دانست که ریکاردو مدام در حال فرار از دست تاریکی‌ها و پلیدی‌های اوست. در وصف چهرهٔ نفرت‌انگیز ویکتور، ساراماگو هزلی تحقیرآمیز بکار می‌برد و بوی چندش‌آور پیاز را تنها عامل شناسایی ویکتور توصیف می‌کنند: «... اما سه قدم نرفته است که دوباره آن بوی افشاگر از معده‌اش بالا می‌زند، که البته فایده‌ای هم دارد. افرادش با کمک این بو ردش را راحت پیدا خواهند کرد....» (ص ۵۲۶)

نقاب (در مکتب روان‌شناسی یونگ) صورتکی نامرئی است که افراد در موقعیت‌های گوناگون اجتماعی به چهره می‌زنند تا خویشتن حقیقی خود را پشت آن پنهان کنند. پرسونا Persona در اصل نام ماسک و نقابی بوده است که هنرپیشه در صحنهٔ تئاتر بر چهرهٔ خود می‌زده است و از این رو می‌توان آن را به «نقش» هم ترجمه کرد؛ بنابراین می‌توان نقش‌هایی را که انسان‌ها در صحنهٔ زندگی بازی می‌کنند، نوعی نقاب تلقی کرد.

لبخندهای تصنعی، احوال‌پرسی‌های تکراری و سلام‌های ناگزیر، گونه‌های رایج صورتک‌های عادی‌اند. در سال مرگ ریکاردو ریش بسیاری از شخصیت‌های نوعی (تیپ‌های مختلف اجتماع) از نقاب استفاده می‌کنند تا انگیزه‌های واقعی روابط روزانهٔ خود را پنهان کنند. نمونهٔ آشکار این پرده‌پوشی‌های روزمره، رفتار مؤدبانهٔ «سالوادور» صاحب هتل است. او کنجکاوی‌های افراطی خود را پشت نقابی از لبخند و پرسش‌های دوستانه مخفی می‌کند. «پی منتا» و زنان همسایه در آپارتمانی که ریکاردو در آن زندگی می‌کند، از جملهٔ آدم‌هایی هستند که اگر بی‌نقاب در شهر بگردند، همه را از وحشت فراری خواهند داد. مصداق آن بیت معروف:

وحشت نکیر از آدمیزاد است

از چهره فقط نقابش افتاده است

جبران خلیل جبران دیوانگی و رهایی خود را ـ در کتاب دیوانه و ارواح سرکش ـ مدیون دزدیده شدن نقاب‌هایش می‌داند؛ نقاب‌هایی که به دست و پای آدمی می‌پیچند و او را در زندان بایدها و نبایدهای عامیانه به بند می‌کشند. خلیل جبران معتقد است بی‌نقاب به خیابان رفتن، خطر مسخره شدن، تحقیر شدن و تنها ماندن را به دنبال دارد، اما پذیرش چنین خطری برای لمس و تجربهٔ آزادی و رها شدگی می‌ارزد: «از من می‌پرسید، چگونه دیوانه شدم؟ این گونه بود؛ روزی پیش از آن که خدایان بسیاری زاده شوند، از خواب عمیقی برخاستم و فهمیدم که همهٔ نقاب‌هایم دزدیده شده است. بی‌هیچ نقابی در خیابان‌های شلوغ دویده و فریاد زدم: «دزدها، دزدها، دزدهای لعنتی!»

مردان و زنان به من می‌خندیدند و بعضی نیز از وحشت من به سوی خانه‌ها می‌دویدند... اما هنگامی که نسیم حقیقت برای اولین بار صورت بی‌نقابم را بوسه بخشید، آن‌گاه از سر شوق فریاد زدم: درود، درود بر دزدانی که نقاب‌های مرا دزدیدند . و این چنین بود که دیوانه شدم. اینک آزادی و سلامت را در دیوانگی یافته‌ام.»

ریکاردو با احتیاطی وسواس‌گونه از همهٔ نقاب‌ها می‌گریزد. اما هر از گاه خود نیز به ناگزیر پشت نقاب جمله‌های معمولی و پیش‌افتاده پناه می‌گیرد. ساراماگو در نکوهش چنین جمله‌هایی که معمولاً پیرامون سردی یا گرمی هوای امروز شکل می‌گیرند و تنها با انگیزهٔ باز کردن سر صحبت بیان می‌شوند می‌گوید: «... یا یک جملهٔ دیگری با همین معنی، یک جملهٔ معمولی و پیش پا افتاده، جای تأسف است که ما هیچ‌گاه وقت خود را صرف بررسی این جمله‌های توخالی نمی‌کنیم؛ جمله‌هایی که دائماً تکرار می‌کنیم و امروز دیگر رنگ و بویی ندارند.» (ص ۱۷۲)

شیوه‌ای که ساراماگو برای انتقاد از اوضاع اجتماعی ـ سیاسی دورهٔ حکومت میلیتاریسمی سالازار برگزیده است، متکی بر طنزی کنایه‌آمیز و گاه حتی هجوی زیرکانه است. لحن و شیوهٔ بیان بسیاری از جمله‌ها آمیزه‌ای از شوخی و جدی است. البته گزندگی طنز نویسنده در بسیاری از فصل‌های رمان چنان آشکار و محسوس است که نمی‌توان آن را جدی نگرفت: «اما مقامات مملکت از هر حیث هم که در حد کمال باشند، مشکل بینایی دارند، علت این امر احتمالاً مطالعهٔ زیاد و بیداری و مراقبت است، مرتبهٔ این‌ها به حدی بلند است که از آن بالا چیزی را تشخیص نمی‌دهند و نمی‌فهمند که وسیلهٔ سلامتی غالباً دم دست آدم است، یا حتی در صفحه روزنامه است...» (ص ۳۷۳)

طنز تند و تیزی که بر فضای کلی رمان حاکم است، خرافه‌های مذهبی را نیز نادیده نگرفته است. لایه‌لای نقدها و کنایه‌های سیاسی، عباراتی دیده می‌شود که حتی بعضی عقاید دینی را هم به شوخی برگزار می‌کند: «... به زحمتش نمی‌ارزید که خدا ما را از بهشت خود بیرون کند، می‌بینید که در زمان کوتاهی موفق شده‌ایم آن را دوباره به دست بیاوریم». (ص ۲۰۱) در حقیقت آن‌چه ساراماگو را نسبت به گروهی از رهبران مذهبی و به ویژه صاحبان کلیسا خشمگین ساخته است، از این باور تلخ نشأت گرفته که خدا مبدل به ابزاری در دست صاحبان سیاست شده است: «آنها از خدا به عنوان وثیقهٔ سیاسی استفاده می‌کنند». (ص ۴۰۲) و یا در جای دیگر پا را از محدودهٔ انتقاد و اعتراض فراتر گذاشته و فرمان تحول و دگرگونی صادر می‌کند، و ایجاد تحول بنیانی را در مرتبهٔ «باید»های ضروری و اجتناب‌ناپذیر قرار می‌دهد: «در مواجهه با وضعیتی که امروزه هست، باید قبول کرد که دیگر وقت آن فرا رسیده است که الهیات ارتدوکس را کنار بگذاریم و الهیات جدیدی را جایگزین آن کنیم». (ص ۸۵)

ساراماگو برای نشان دادن مخالفت خود با خرافات عامیانهٔ مذهبی از این ضرب‌المثل پرتغالی استفاده می‌کند که می‌گوید: «در سرپایینی تمام قدیس‌ها به آدم کمک می‌کنند»[۱۲]. گویا وظیفهٔ فرشتگان و قدیسان تنها یاری رساندن به هنگام سقوط و فرولغزیدن در سراشیب نابودی و بدبختی است: «باد که از سمت جنوب و از پشت سر می‌وزد، در سربالایی خیابان الکری به آدم کمک می‌کند، برعکس قدیس‌ها که فقط موقع پایین رفتن به آدم کمک می‌کنند». (ص ۲۶۶) البته کنایهٔ پنهانی را که در لایه درونی این جمله نهفته است می‌توان این گونه نیز تعبیر کرد که بر خلاف بادی که از پشت سر می‌وزد و در سربالایی به بالارفتن آدم کمک می‌کند، فرشته‌ها و قدیس‌ها نه تنها در تعالی معنوی انسان نقشی ندارند، بلکه گاهی اوقات در قالب پای‌بندی به خرافه‌ها و عقاید باطل، اسباب سقوط و ابتذال او را سریع‌تر فراهم می‌کنند.

تحقیر ژورنالیسم، در گفته‌ها و نوشته‌های بسیاری از

نویسندگان صاحب‌نام در عرصهٔ ادبیات، موضوعی مشترک و همیشگی است. روزنامه‌ها از آغاز پیدایش خود ابزاری در دست دولتمردان و حاکمان بوده‌اند. در این میان اگر تعداد اندکی از روزنامه‌ها از جادهٔ سردست و مستقیمی که اهداف و مقاصد حکومت در انتهای آن به چشم می‌خورد، منحرف شوند و راهی دیگر پیش گیرند، با بن‌بست تعطیلی و توقیف روبه‌رو خواهند شد. بنابراین روزنامه اگر می‌خواهد همچنان تیراژی روزانه و همیشگی داشته باشد و از گزند آفات تصمیم‌گیری‌های متغیر عوامل حکومتی در امان بماند، چاره‌ای ندارد بجز تمکین و تعظیم؛ تمکین از دستورات و تعظیم حاکمان.

عدم هماهنگی و تطابق میان اخبار مطبوعات و اتفاقات و وقایع واقعی جامعه، اعتماد عمومی و اعتبار اخبار منتشر شده را مخدوش می‌کند؛ و این همان عاملی است که ساراماگو را نسبت به روزنامه‌ها و اخبار دروغین و خوش‌باورانهٔ آنها، بدبین کرده است. سمت این بدبینی تا آنجاست که از هیچ توهین و تحقیری نسبت به روزنامه‌ها دریغ نمی‌کند: «حرامزاده‌ها، این روزنامه‌ها فکر می‌کنند که حق دارند هر چیزی را که می‌خواهند به مغز فرو کنند، چه طور جرأت می‌کنند بگویند که فرناندو پسوا می‌توسیده است آثارش را از او بدزدند.» (ص ۱۲۳)

سکوت دیگری که ساراماگو از پدیدهٔ روزنامه و روزنامه‌نگاری دارد و آن را با طنز خاص خود شرح می‌دهد، این است که چرا روزنامه همیشه اخبار مربوط به زمان گذشته را چاپ می‌کند. ساراماگو آرزوی محال خود را این گونه بیان می‌کند که ای کاش روزنامه‌ها می‌توانستند خبرهای آینده را پیشگویی کنند، زیرا خبرهای ناگوار مربوط به حوادث باید پیش از وقوع اعلام شوند، نه چند روز پس از ویرانگری فاجعه. بنابراین خبرهای زمان حال و گذشته باید تنها روی واقعیت‌های شادی‌بخش و امیدوارکننده متمرکز شوند! درست شبیه تک شمارهٔ مخصوص نیویورک تایمز که به طور روزانه برای آن مرد تصمیم مشهور آمریکایی - جان دی راکفلر - چاپ و فرستاده می‌شود:

«... همهٔ خبرها و مطالب این شماره دروغ است، فقط خبرهای خوب و مطالب خوشبینانه در آن هست، قصد این است که پیرمرد بیچاره از وضع این دنیای وحشتناک رنج نبرد... نیویورک تایمز می‌تواند خوشبختی را همچنان در یک تک‌شماره برایش چاپ کند، او تنها کسی است که از یک خوشبختی کاملاً اختصاصی و غیرقابل انتقال بهره‌مند است، بقیهٔ مردم باید به آن‌چه از خوشبختی باقی می‌ماند قناعت کنند». (ص ۳۷۶ و ۳۷۷)

آندره ژید نیز در بخشی از اندرزهای خود به نویسنده‌ای جوان در نکوهش ژورنالیسم و پرهیز از در افتادن به دام آن چنین می‌گوید: «اگر کم و بیش به خود اعتماد داری و به نیروی خود متکی هستی و افسوس باید این را هم اضافه کنم که اگر مجبور نیستی هنرت را برای گذران معاش بفروشی - بکوش از روزنامه و روزنامه‌نویسان روی بگردانی. خصوصیات روزنامه در این است که مردم را با آن‌چه فردا کمتر از امروز جالب است سرگرم کند...» (اندرزها و بیانیه‌های تازه، ص ۲۱۳)

هزار تو (لابیرنت Labyrinth)

هزار تو از اجزاء اصلی اسطورهٔ تزه به عنوان تمثیلی برای زندگی، در آثار ساراماگو نقش و جایگاهی بنیادین دارد. هزار تویی که مینوتور افسانهٔ تزه در آن زندانی می‌شوند، مکان پر پیچ و خم، تاریک و خوفناکی است که دِدالوس (دایدالوس) صنعتگر هوشمند یونانی به دستور مینوس، پادشاه کرت ساخت تا مینوتور - هیولای نیمه‌گاو، نیمه‌انسان - را در آن زندانی کنند. غذای روزانهٔ این هیولای هولناک، جوانان و دوشیزگان آتنی بودند. این ماجرا تا زمانی که تزه (تسئوس) به آتن آمد، ادامه داشت. تزه قهرمان جنگجو و نام‌آور یونان به کمک معشوق خود، آریان (آریادنه Ariadne) وارد هزارتو می‌شود و مینوتور را در جنگی تن به تن شکست داده و می‌کشد. متروکهٔ رمان کوری با راهروهای پیچ در پیچ که کورها در آن گم می‌شوند، مصداق دیگری برای مفهوم هزار توست.

در رمان مرگ ریکاردو ریش بر مفهوم هزارتو به عنوان نماد، تأکیدی دوچندان شده است؛ خیابان‌ها و کوچه پس‌کوچه‌هایی که همه به هم راه دارند و به یک میدان ختم می‌شوند، مثال خوبی برای هزار تو به شمار می‌آیند. اما برای یک رمان بلند با ساختاری سطوره‌ای کافی به نظر نمی‌رسد: «هزارتوها از راه‌ها و تقاطع‌ها و بن‌بست‌ها تشکیل شده است، بعضی‌ها می‌گویند که بهترین راه برای بیرون آمدن از هزارتو این است که آدم در ضمن این که پیش می‌رود و مجبور می‌شود بچرخد، همیشه به یک سمت بچرخد، اما باید دانست

که این مغایر با سرنوشت آدمی است». (ص ۱۲۰)

ساراماگو برای تکمیل عقاید خود پیرامون هزارتو، بورخس را به یاری طلبیده است. ریکاردو ریش کتابی از کتابخانه به امانت گرفته است به نام خداوند هزار تو. این کتاب و نویسنده‌اش که هربرت کوئین Herbert Quain ایرلندی است، هر دو ساخته و پرداختهٔ ذهن خلاق بورخس است. بورخس نیز مانند فرناندو پسوآ، شخصیتی خیالی آفریده و کتابی نیز به نام او در نظر گرفته است. در داستانی از بورخس به نام بررسی آثار هربرت کوئین، شخصیت کوئین را کاملاً واقعی توصیف کرده و کتاب او را با عنوان خداوند هزار تو، شرح داده و بررسی می‌کند. ساراماگو در رمان خویش، از این کتاب فرضی، تا پایان به شکل معمایی ناگشوده یاد می‌کند. ریکاردو هر بار که خداوند هزار تو را برمی‌دارد تا بخواند، آن را نیمه‌کاره رها می‌کند و هیچ گاه به پایان نمی‌رساند.

لوئیس بورخس در یکی از سخنرانی‌های خود از «هزار تو» و آینه به عنوان کابوس‌های تکرار شونده‌ای نام می‌برد که به هنگام خواب رهایش نمی‌کنند: «من دو کابوس دارم که اغلب از یکدیگر قابل تشخیص نیستند: یکی کابوس هزارتوست که تا حدی از یک حکاکی فولادی که در دوران کودکیم در کتابی فرانسوی دیدم سرچشمه می‌گیرد. آن حکاکی، عجایب هفتگانهٔ جهان را، که هزارتوی کرت نیز در بین آنها بود نشان می‌داد.... زمانی که کودک بودم گمان می‌کردم (یا اکنون گمان می‌کنم که آن زمان گمان می‌کردم) اگر کسی ذره‌بینی داشت که به حد کافی قوی بود، می‌توانست مینوتور را در مرکز وحشت‌انگیز آن هزارتو ببیند. کابوس دیگر من، کابوس آینه است که از کابوس هزارتویم متفاوت نیست، زیرا تنها کافی است دو آینه را روبه‌روی یکدیگر بگذارید تا هزارتویی پدید آید» (هفت شب با بورخس، ص ۴۲ و ۴۳)

بیشتر رمان‌های ساراماگو، از لحاظ ساختار بیرونی، وضعیتی مشابه ساختمان هزارتو دارند. به عنوان مثال سال مرگ ریکاردو ریش با یک جمله آغاز می‌شود و با همان جمله نیز پایان می‌یابد: «این جا دریا به انتها می‌رسد و خشکی آغاز می‌شود». (ص ۵) آغاز و انجام این کتاب به منزلهٔ درِ هزارتویی است که ورود و خروج، تنها از همان یک در ممکن (و اغلب ناممکن) است.

میان هزار تو و زندگی وجه تشابه‌های بسیاری می‌توان یافت. همان گونه که هزار تو، انسان را در خود سرگردان می‌کند و راه نجات را به او نشان نمی‌دهد، جهان نیز پاسخ هیچ یک از پرسش‌های انسان سرگردان و حیرت‌زده را نمی‌داند و آدمی محکوم به ماندن در هزارتویی است که رهایی از آن فقط در گروی یک «حادثه» است؛ حادثه‌ای که ممکن است هر لحظه اتفاق بیفتد. پس پیشنهاد ناامیدانه و عاجزانهٔ موریس مترلینگ[۱۳] را جدی نگیریم که جایی گفته است: «شاید اگر دیوانه‌وار بدویم و سرِ خود را به دیوارهای جهان هستی بکوبیم، خدا دلش به رحم آید و راز هستی را به ما بگوید». به تعبیر ساراماگو «آدمی هزارتوی وجود خویش است»، بنابراین بیرون آمدن از خویش و رهایی از خود، نخستین گام برای گریز از هزارتوی بزرگ‌تری است که جهان نام دارد. پس تنها می‌توان به عجزی سرشار از امید دل خوش کرد.

بورخس در شعری با عنوان «هزار تو»، هزارتوی وجود خویش را این گونه توصیف کرده است:

«زئوس، حتی زئوس هم یارای گشودن این تورها را ندارد
که از سنگند و به دور منند. مغزم فراموش کرده است
کسانی را که من در طی راه دیده‌ام،
راه نفرت بار دیوارهای یکنواخت،
که سرنوشت من است.
تالارها به نظر راست می‌رسند اما مزورانه پیچ می‌خورند،
دایره‌هایی پنهانی می‌سازند
در ته خط سالیان، و طارمی‌ها
از گذشت روزها صاف و صیقلی شده‌اند...» (هزارتوهای بورخس، ص ۲۱۵)

نداشتن و نخواستن

انزواطلبی و میل به تنهایی، خصیصهٔ مشترکی است که ساختار شخصیتی آقا ژوزهٔ همه نام‌ها و ریکاردو ریش بر مبنای آن شکل گرفته است. صدای گفت‌وگوهای درونی ریکاردو در همه جای رمان به گوش می‌رسد. او مکالمه‌های طولانی و گپ‌های تکراری روزمره را مبدل به «بگو مگوهای ذهنی» با خویشتن خویش کرده است. ریکاردو دچار وسواس ذهنی است. ترس از رسوایی و وحشت از آن‌چه به اصطلاح «آبروریزی» می‌نامیم، از اوهام نگران‌کننده‌ای است که ریکاردو با آن دست به گریبان است:

«همیشه همین طور است. آدم خود را عذاب می‌دهد، نگران می‌شود، می‌ترسد اتفاق بدتری بیفتد، فکر می‌کند دنیا می‌خواهد از او حساب پس بکشد، توضیح بخواهد، در حالی که دنیا رفته است و به چیز دیگری فکر می‌کند.» (ص ۱۳۲)

زندگی خصوصی آدم‌ها باید پنهان باشد، اما با هجوم فزایندهٔ تکنولوژی، پنهانی‌ترین زوایای زندگی فردی در معرض دید همگان قرار می‌گیرد. ساراماگو آشکارا از بی‌پردگی و برملا شدن رازها می‌ترسد؛ همان ترسی که میلان کوندرا نیز از آن شکوه دارد و زندگی در مقابل ذره‌بین‌های خودکار تکنولوژی را برنمی‌تابد: «در این جهان که هر یک از قدم‌های ما زیر نظر است؛ و ضبط می‌شود، جایی که در فروشگاه‌های بزرگ دوربین‌های فیلمبرداری مراقب ماست... جایی که انسان حتی نمی‌تواند عشقبازی کند، بی‌آن که فردایش، پژوهندگان و کاوندگان او را به باد پرسش و پاسخ نگیرند؛ چگونه ممکن است کسی از دست نظارت همگانی رها شود و بی‌آن که اثری از خود برجای گذارد، ناپدید شود؟» (هویت، ص ۱۵)

سال مرگ ریکاردو ریش رمانی است در ستایش تنهایی و بی‌نیازی. تنهایی ریکاردو بر او تحمیل نشده است، او خود آن را برگزیده است. زیرا از ورای پیلهٔ نفوذناپذیر، امن و شفافی که به دور خود تنیده است، بهتر می‌تواند نظاره‌گر خاموش جهان باشد: «این منم، چهره‌ای که نه طعنه‌ای در آن هست نه غصه‌ای، و خرسند است که دیگر لذتی هم احساس نمی‌کند... مثل کسانی که چیزی را آرزو نمی‌کنند یا کسانی که چون می‌دانند دیگر به آرزویی نخواهند رسید، به همان که دارند قناعت می‌کنند». (ص ۶۱)

استغنای عارفانهٔ ریکاردو پیش از آن که بر ترک دنیا و آرزوهایی ریاضت جویانه متکی باشد، از «نومیدی وارسته»[۱۴]ای حکایت می‌کند که درد شکست‌ها، وازدگی‌ها و نرسیدن‌ها را با نوشداری قناعت درمان کرده است. در حقیقت کسانی لحظهٔ جاودانهٔ بی‌آرزویی را تجربه خواهند کرد که گذرگاه پرآشوب آرزوها و نیازها را پشت سر گذاشته باشند. رؤیاهای واقعیت نیافته، سرمایه‌های روزگار بی‌نیازی‌اند.

نیما یوشیج در منظومهٔ «مانلی» مفهوم دیریاب نداشتن و نخواستن را در قالب مصرعی زیبا سروده است: «هیچ ناخواستن از حرمت بس خواستن است».

آرزوی رسیدن به بی‌آرزویی در سال مرگ ریکاردو ریش در جمله‌ای که دوبار تکرار می‌شود، این‌گونه بیان شده است: «تنها چیزی که از خدایان می‌خواهم، این است که کاری کنند که چیزی از آنها نخواهم». (ص ۶۱) بی‌نیازی و دعا برای رسیدن به مرحلهٔ استغناء، نخستین گام در راه تحقق عرفان عملی در زندگی و روابط روزمره است.

تنهایی ریکاردو ابعاد مختلفی دارد که به پررنگ‌ترین و آشکارترین آن، یعنی بی‌نیازی اشاره کردیم. اما وجه دیگر این تنهایی که از لابه‌لای توصیف‌های اگزیستانسیالیستی پراکنده در متن، می‌توان به آن دست یافت، نوعی نگاه پوچ‌گرایانه به هستی است. این نگاه که با استغنای عارفانه در تقابل قرار می‌گیرد، یادآور نوع نگرش قهرمان رمان تهوع[۱۵] (۱۹۳۸) است. «آنتوان روکانتن» پس از درک پوچی جهان به تهوع دچار می‌شود؛ غنیانی فلسفی که نگاه او را نسبت به محیط اطراف، تلخ و تاریک می‌کند. زیرا اگزیستانسیالیسم در حقیقت صورت آرمانی و تکامل‌یافتهٔ نهیلیسم و آنارشیسم است. درک تهی هول‌انگیز و نیستی عمیق و ابهام‌آلودی که آن سوی مرزهای زندگی (هستی) گسترده شده است، انسان به پوچی رسیده را وامی‌دارد تا دوستی به هستی لرزان و ناپایدار خود بچسبد و آن را غایت و هدف بداند. و این گونه است که از دل پوچ‌گرایی، هستی‌گرایی (اصالت وجود) زاده می‌شود.

رمان دیگری که پیرامون مفهوم پوچی و فلسفهٔ تنهایی نوشته شده است، بیگانهٔ (۱۹۴۲) آلبر کاموست. مورسو شخصیت اصلی بیگانه، در برداشت‌های خود از فلسفهٔ هستی و هست بودن به بیگانگی رسیده است، اما این بیگانگی صرفاً به معنای رسیدن به پوچی تهوع‌آور نیست. دیدگاه «مورسو» نسبت به جهان اطراف، نگاهی سرشار از بی‌تفاوتی است، به عبارت دیگر می‌توان نگرش تیرین ریکاردو را به بهت‌زدگی کودکانهٔ مورسو تشبیه کرد. مورسو با طبیعت به توافقی یکجانبه رسیده است؛ بدین معنا که با هر چه پیش آید، بی‌هیچ واهمه‌ای روبه‌رو می‌شود. تماشای لذت‌جویانهٔ جهان از فراز بلندی‌های باشکوه ذهن، رفتار خردمندانه‌ای است برای دستیابی به آرامش و رهایی از اضطراب و اندوه. درست برخاسته از همین باور است که ریکاردو ریش می‌گوید: «خردمند آن است که به تماشای جهان قناعت کند». و ساراماگو در تکمیل توصیف و معرفی شخصیت ریکاردو ادامه می‌دهد: «ریکاردو ریش به تماشای دنیا برآمده است،

تماشاگری خردمند، تماشاگری که هم گوشه‌گیر و بی‌تفاوت است و هم این‌طور پرورش پیدا کرده است...». (ص ۱۲۲)

قصهٔ وانهادگی و دلزدگی ریکاردو که در آن رگه‌هایی از بی‌قیدی و عدم تعهد آنارشیستی به چشم می‌خورد، به پایانی خوش‌بینانه و امیدوارکننده منتهی نمی‌شود. ریکاردو تماشاچی خوبی نیست. تماشای جهانِ جنگ زده و پرآشوب، آرامش تهی او را برهم می‌زند. نشستن، دست بر روی دست گذاشتن و تماشاگر ساده و راضی نمایش زندگی بودن، ریکاردوی تنها را خسته و بی‌حوصله می‌کند. و سرانجام او آرامش مطلقی را برمی‌گزیند که فقط در سکوت گورستان یافت می‌شود.

رسیدن به آرامش و پایکوبانه بر بی‌نیازی پافشاری کردن، ریشه در اعماق عرفانی ناب دارد و روح این جهانیِ ریکاردو نه در اعماق که در سطح آن قرار گرفته است. به همین علت است که تماشاچی‌بودن را بر نمی‌تابد و از آنجا که نقش مهمی را هم روی صحنهٔ زندگی بازی نمی‌کند (و یا علاقه‌ای به بازیگری در نمایش خستهٔ کنندهٔ زندگی ندارد)، تصمیم می‌گیرد همراه روح فرناندو پسوآ ـ دوست صمیمی‌اش ـ به گورستان «پرارزش» برود. ریکاردو مرگ را انتخاب می‌کند و به ما می‌فهماند که نباید به آرامش و تنهایی آنهایی که از زندگی و خوشی‌های آن فاصله گرفته‌اند، زیاد خوشبین باشیم.

هنگام رفتن، ریکاردو کتاب خداوند هزارتو را با خود برمی‌دارد و می‌برد. معمای کتاب همچنان ناگشوده باقی می‌ماند، زیرا ریکاردو هیچ وقت آن را به طور کامل نخوانده است.

کتاب خداوند هزار تو را می‌توان نماد و نشانهٔ معمای پیچیدهٔ هستی در نظر گرفت که یافتن پاسخ آن ممکن نیست و تنها پس از مرگ می‌توان از قید و بند پرسش‌ها و چراهای آن رهایی یافت.

«ریکاردو ریش گره کراواتش را سفت کرد و بلند شد کتش را پوشید. رفت و از روی میز پاتختی‌اش خداوند هزارتو را برداشت و زیر بغلش گذاشت. کتاب را برای چه برداشتی. با این که وقت داشتم، نتوانستم تمامش کنم. دیگر وقت نخواهی داشت. باید برعکس باشد، باید هر چقدر که بخواهم وقت در اختیارم باشد. اشتباه می‌کنی، اولین چیزی که آدم از دست می‌دهد قدرت مطالعه است، یادت باشد. ریکاردو ریش کتاب را باز کرد، نشانه‌های نامفهوم و خطهای سیاهی دید، صفحه‌ای پر از لکه. گفت، الان هم نمی‌توانم بخوانم، با این حال با خودم می‌آورمش. برای چی. برای این که دنیا را از دست یک معما نجات دهم...» (ص ۵۹۹)

... کسی چه می‌داند، شاید مرگ، پاسخ ناگزیر معمای جاودانهٔ زندگی باشد!■