فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، سال سوم، شماره دوم، زمستان ۱۳۹۳، صفحات ۶۶-۵۱

شگردهای باورپذیری در داستان‌های مارکز

محمد رودگر*

دریافت مقاله:
۱۳۹۵/۰۳/۱۹
پذیرش:
۱۳۹۵/۰۸/۲۴

چکیده

شگرد باورپذیری اولین شرط روایت در ادبیات داستانی است. از آنجا که رئالیسم جادویی یک شیوهٔ روایی برای نقل حوادث جادویی، خارق‌العاده، فراواقعی، غلوآمیز و شگفت است، طبیعی است که برترین شگرد برای آن، باورپذیری یا منطق روایت باشد. آنچه این جریان ادبی را به صورت یک شیوهٔ روایی مستقل درآورده، از جمله، نگرشی متفاوت به عنصر «زاویهٔ دید» و تبدیل آن به «تکنیک باورپذیری» بوده است. باوراندن ماوراء طبیعت، برترین کارکرد رئالیسم جادویی است که باید مورد توجه مروّجان مفاهیم پیچیده‌ای چون فلسفه، عرفان و الهیات در ادبیات داستانی قرار گیرد. رسیدن به این هدف ممکن نیست جز با مطالعهٔ آثارِ بزرگانِ این شیوهٔ روایی با تکیه بر شناخت هوشمندی‌های ایشان در نحوهٔ هم‌نشانی واقعیت و فراواقعیت و دستیابی به یک واقع‌گرایی (رئالیسمِ) بومی. در این نوشتار با بهره‌گیری از شیوه تحلیلی ° استنباطی نمونه‌هایی از به کارگیری شگرد باورپذیری به خصوص در آثار برترین نویسندهٔ رئالیسم جادویی یعنی گابریل گارسیا مارکز بازشناسی شده است. استخراج مواردی از مهارت‌های باورپذیری نزد مارکز همراه با تبیین و تشریح نحوهٔ به کارگیری آنها به صورت کاربردی مهم‌ترین دستاورد این پژوهش است.

کلیدواژه‌ها: داستان، رئالیسم جادویی، مارکز، حقیقت‌مانندی، باورپذیری.

---

* استادیار گروه عرفان اسلامی پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی. Roodgar@gmail.com

مقدمه

«یک نویسندهٔ خوب، یک دروغگوی خوب است». این جملهٔ معروف در میان داستان‌نویسان، در تمام مکاتب و شیوه‌های داستانی کاربرد دارد به خصوص در رئالیسم جادویی. باوراندن انبوهی از خوارق عادات در رئالیسم جادویی کار بسیار دشواری است. مارکز به خوبی می‌داند که خطرناک‌ترین چیز برای یک نویسنده آن است که خواننده نتواند او را باور کند؛ پس نویسنده مجبور است همانند اورسلا (Ursula) «در دروغ گفتن صداقت به خرج بدهد». (مارکز، ۱۳۵۷: ۹۹) برترین ویژگی مارکز، نه در زبان و نثر و شخصیت‌پردازی‌های خوبِ او بلکه در توانایی کم‌نظیر اوست برای همراه کردن خواننده و ترغیب او به باور همهٔ موضوعات، به‌ویژه ماوراء طبیعت. تمام کسانی که در حوزهٔ کارشان ایمان و باور دینی، عرفانی و... اهمیت دارد، بی‌نیاز از تکنیک‌های باورپذیری مارکز نیستند.

هم‌نشانیِ واقعیت و جادو، بخش نظریِ رئالیسم جادویی است. در عمل، هنر رئالیسم جادویی آنجا جلوه‌گر می‌شود که پدیده‌های غلوآمیز و جادویی غیرقابل‌باور را باورپذیر جلوه می‌دهد. برترین مهارت یک نویسندهٔ موفق در این شیوه، بی‌گمان در همین اصل باورپذیری است. اصل باورپذیری، منطق روایی یا متقاعد کردن خواننده، برترین وجه ممیزهٔ رئالیسم جادویی با دیگر شیوه‌های ادبی است. در شرایطی که دنیای هنر و ادبیات اقبال خاصی به فراواقعیات برای خلق شگفتی و جاذبه برای مخاطب نشان داده است، بازشناسی و تبیین وجوه مختلفِ به کارگیری شگرد باورپذیری فراواقعیات از سوی مارکز به عنوان هدفی کاربردی و قابل استفاده به خصوص برای فعالان عرصهٔ ادبیات داستانی، مورد توجه نگارنده قرار گرفته است.

هدف اصلی از این تحقیق، نشان دادن کارکردهای باورپذیری در ادبیات داستانی معاصر جهان است. رئالیسم جادویی امروزه مترقی‌ترین شیوهٔ ادبی است که نویسندگان آمریکای لاتین از قِبَل آن موفقیت‌های بسیاری کسب نموده‌اند. بسیاری از آثار داستانی آمریکای لاتین در صد سال اخیر نوبل ادبیات را از آن خود کرده‌اند. در دو دههٔ اخیر، کانون خلاقیت و داستان‌نویسی از مراکز فرانسوی، ایتالیایی و انگلیسی‌زبان، به قلمرو زبان هسپانوی، به‌ویژه آمریکای لاتین تغییر مکان داده است. یکی از دلایل برجستهٔ اثبات این نظر، بی‌تردید آثار گابریل گارسیا مارکز، به‌ویژه رمان *صد سال تنهایی* است.

این موضوع نشان می‌دهد که توجه به این شیوه تا چه حد می‌تواند ضرورت داشته باشد. این شیوهٔ جادوییِ بیان، در متون ادب و عرفان اسلامی- ایرانی نیز مورد استفاده بوده است. لازم است این متون را با توجه به یافته‌های نویسندگان رئالیسم جادویی، بررسی مجدد نمود و گام نخست در این مسیر، تحقیق در ساختار، عناصر و شگردهای رئالیسم جادویی است. پس از جست‌وجوهایی که صورت گرفت، منبعی یافت نشد که به موضوع پژوهش حاضر پرداخته باشد و حتی به صورتی محدود درصدد بیان برخی از تکنیک‌های رئالیسم جادویی برآمده باشد. از این-

رو، شگرد باورپذیری را که برترین شگرد در این شیوهٔ داستانی است، کانون توجه خود قرار داده‌ایم.

شگردهای باورپذیری

یک مکتب می‌تواند شیوه‌های مختلفی داشته باشد. مثل رئالیسم جادویی که یک شیوه از مکتب رئالیسم است و ویژگی‌های خاص خود را در عناصر و شگرد دارد. این شیوهٔ ادبی رویکردی خاص در روایت (فرمِ) داستان به شمار می‌آید که آن را از رئالیسم جدا ساخته است. برخی این شیوهٔ روایی را با توجه به شالودهٔ اصلی آن، این گونه تعریف کرده‌اند:

«رخداد کنش‌های کرامت‌آمیز از آدم‌ها یا حضور پدیده‌های فوق طبیعی در یک زمینهٔ کاملاً رئالیستی، به گونه‌ای که تصویری خارق‌العاده از توان واقعی موجودات، انسان و موقعیت زمانی و مکانی ارائه داده شود و در پس این رفتارهای به ظاهر غیرواقعی، یک تحلیل منطقی معنادار از منظر مؤلفه‌های اعتقادی، عرفی یا روانی نهفته باشد، باعث شکل‌گیری شاکلهٔ اصلی یک نگرش هنری می‌شود که به رئالیسم جادویی شهرت یافته است». (شیری، ۱۳۸۷: ۸۵)

رئالیسم جادویی عقل را در هم می‌شکند، نظم واقعی جهان را نادیده می‌گیرد و ثابت می‌کند که تمام حوادث این جهان در مجرای اندیشه و منطق رخ نمی‌دهد. خروج از سیطرهٔ عقل و منطق، هدفی مهم برای رئالیسم جادویی است. (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۵۳) رئالیسم جادویی نوعی واقع‌گرایی (رئالیسم) است که در آن، واقعیت دستخوش تغییراتی می‌شود و تحت فرمان قوانین علّی معلولیِ خاصی درمی‌آید. در بستر این نوع خاص از واقعیت، خوارق عادات، جادو و یا تخیل، اجازه می‌یابند که در بافتی رئالیستی و معقول، واقعی و ممکن جلوه کنند. با توجه به واقع‌گرایی خاصی که در رئالیسم جادویی وجود دارد، آن را چنین تعریف کرده‌اند: «رئالیسم جادویی در قصه بدین معناست که همهٔ عناصر داستان طبیعی است و تنها یک عنصر جادویی و غیرطبیعی در بافت قصه وجود دارد». (فرزاد، ۱۳۸۱: ۲۴۰)

رئالیسم جادویی در عین حال که واقعیت عینی و بیرونی را کاملاً به رسمیت می‌شناسد، اما آن را تمام واقعیت ندانسته، واقعیت ذهنی را برتر می‌داند. (زامورا، ۱۳۸۶: ۳۲۹) چنانکه بورخس می‌گوید: «جهان متأسفانه واقعی است و من متأسفانه بورخس هستم». (مارکز، ۱۳۸۶: ۲۶۰) رئالیسم جادویی هرچند از بستر رئالیسم استفاده می‌کند ولی حقیقت‌مانندی دغدغهٔ اصلی‌اش نیست. چنان‌که در تعاریف موجود ملاحظه می‌گردد، آنچه در این شیوه اهمیت دارد، باوراندن واقعیتِ ذهنی برتر از واقعیت عینی برای مخاطب است. حقیقت‌مانندی در این شیوه هدف غایی نیست و تا جایی که در خدمت باورپذیری خوارق عادات به کار آید، ارزشمند است. پدیده‌های خارق‌العاده و جادویی و نحوهٔ باوراندن آنها از ارکان اصلی رئالیسم جادویی است که باید مستقلاً مورد بررسی قرار گیرد.

گابریل گارسیا مارکز، مشهورترین نویسندهٔ این شیوه، تکنیک‌هایی را برای باورپذیری داشته است که برخی از آنها را گرد آورده‌ایم.

نظم در بی‌نظمی

نظم در بی‌نظمی، از طریق هم‌زیستی منطقی واقعیت و فراواقعیت به دست می‌آید. باید برای بی‌نظمی‌های حاصل از گسست واقعیت، نظم خاصی را تعریف نمود و این ممکن نیست جز با استفاده از یا منطق پوچی (پوچی، عبث‌نمایی یا عبث بودن)[1] طبق اصل «نظم در بی‌نظمی» در رئالیسم جادویی، اگر نویسنده نتواند گسست علّی معلولی، پوچی و بی‌نظمی حاصل از آن را مدیریت کند و به صورت یک منطق داستانی ارائه دهد، توفیقی در باورپذیری نخواهد داشت. مارکز از خواننده انتظار ندارد که عقل را کنار بگذارد و بی‌چون و چرا به نظام غیر معقول داستان‌هایش تن دهد. او عقل را به رسمیت می‌شناسد، ولی در روش تعقل خواننده تغییراتی صورت می‌دهد. مارکز برای اینکه خواننده متوجه گسست نظام علّی معلولی نشود، نظام عقلانی او را می‌فریبد. وی اغلب به جای چیستی ماهیت یک واقعه جادویی، توجه خواننده را به طوری نامحسوس، متوجه چرایی آن می‌کند. به عنوان مثال، در داستان *پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم*، زن خردمند همسایه پس از دیدن پیرمرد بالدار، بدون اینکه تعجب کند می‌گوید: «این فرشته‌س. شاید به خاطر بچه اینجا اومده باشه، اما مردک درمونده اِنقدر پیره که بارون نقش زمینش کرده». (همان)

مارکز در این جمله نشان می‌دهد که دغدغهٔ توجیه عقلانی و باورپذیری امور خارق‌العاده برایش کاملاً جدی است؛ اما به جای آنکه جملاتی منطقی در باب چیستی این موجود عجیب و غریب ارائه دهد، چرایی حضورش را در داستان موجه نشان می‌دهد. این وظیفهٔ مارکز نیست که از ماهیت یک فرشته بحث کند، وظیفهٔ او این است که بگوید این فرشته در داستان او چه می‌کند.

یا در بخش دیگری بیان او درباره زن عنکبوتی با چنان منطق «این‌جهانی» توأم است که خواننده چاره‌ای جز باور کردن ماجرا نمی‌بیند:

«در میان کارناوال‌های دیدنی گوناگون، سیرک سیاری وارد شهر شد که زنی را به نمایش گذاشته بود که در نتیجهٔ عدم اطاعت از والدینش تبدیل به یک عنکبوت شده بود. گذشته از آن، نه تنها قیمت ورودیه برای دیدن این زن کمتر از بهای دیدن فرشته بود، بلکه مردم اجازه داشتند که از آن زن هر سؤالی خواستند در مورد حالت عجیبش بپرسند و حتی بالا و پایینش را دست بزنند تا هیچ‌کس نسبت به حقیقت ترسناک او شکی نداشته باشد. این موجود یک رتیل وحشتناک به اندازه یک قوچ، با سر یک دوشیزه محزون بود. غم‌انگیزترین جنبهٔ ماجرا اما، شکل مسخ شده غریب او نبود بلکه غم صادقانهٔ او در هنگام بازگویی مصیبتش بود». (همان)

تنها عنصر خارق‌العاده در این صحنه، موجودیت زن عنکبوتی‌ای به اندازهٔ یک قوچ با سرِ یک دوشیزه محزون است. باقی عناصر به شدت واقعی است. اطاعت نکردن از والدین،

کمتر بودن قیمت ورودیه برای دیدن زن و یا اینکه مردم اجازه داشتند از او سؤال کنند و به او دست بزنند تا شک‌شان برطرف شود. مارکز با ظرافت، ذهن خواننده را متوجه دلایل تبدیل شدن زن به یک عنکبوت می‌کند و با اشاره به اندوه صادقانهٔ این موجود در هنگام تعریف ماجرایش، نه تنها به او بُعدی انسانی و واقعی می‌دهد، بلکه ذهن خواننده را به سمت چرایی عنصر جادویی هدایت می‌کند، اگرچه چرایی ماجرا نیز کمتر از چیستی‌اش جادویی نیست.

در بخشی دیگر، راوی معجزه‌های منتسب به فرشته را دلیل اختلال روانی او می‌داند؛ مثل مرد نابینایی که معجزهٔ فرشته باعث شد به جای آنکه بینایی‌اش به او بازگردد، سه دندان تازه درآورد و یا افلیجی که به جای راه رفتن، در لاتاری برنده شد و یا بیماری جزامی که از زخم‌هایش گل آفتاب‌گردان سبز شد. مارکز با زبردستی، بدون آنکه به خواننده فرصت شگفت‌زده شدن از وقوع معجزه را بدهد، با بی‌خیالی، آن معجزات را تفریحات مضحکی بیش نمی‌داند.

وی نویسنده‌ای چیره‌دست است که می‌تواند خود را به جای خوانندهٔ آثارش بگذارد، ذهن او را بخواند و واکنش او را پیش‌بینی کند و این چنین است که آثار او قدرت آن را دارند که خواننده را وارد دنیایی جادویی کنند، بدون آنکه خواننده مشکلی در درک و یا باور آن داشته باشد. همه چیز در جهان جادویی مارکز آشنا و حتی مدرن است. مثلاً کشیش دهکده با منطقی پذیرفتنی و جدی، بال داشتن را دلیل فرشته بودن پیرمرد نمی‌داند: «همان‌طور که نوع بال وجه تمایزِ شاهین و هواپیما نیست، در شناخت فرشته‌ها نیز وجود بال آن‌قدرها نقش ندارد». (همان: ۲۶۲)

متنی شدن

یکی از تکنیک‌های جالب داستان‌نویسی متنی شدن است که رئالیسم جادویی از آن برای برداشتن مرز میان واقعیت و خیال و در نتیجه، باورپذیر نمودنِ خود استفاده می‌کند. برای برداشتن مرز فوق، رئالیسم جادویی دست به کار عجیبی می‌زند: مرزهای میان خواننده، نویسنده و شخصیت‌های داستان را برمی‌دارد! وقتی مرزی میان خواننده، نویسنده و شخصیت‌ها نباشد، مرز میان واقعیت و تخیل نیز از هم می‌گسلد، کمرنگ می‌شود و رفته‌رفته از بین خواهد رفت. وقتی هم که مرزی میان واقعیت و خیال نباشد، بدیهی است که خوارق عادات، طبیعی و باورپذیر جلوه می‌کنند.

بارزترین و زیباترین نمونهٔ متنی شدن در آثار مارکز، در فصل پایانی *صد سال تنهایی* رقم می‌خورد. آئورلیانو با جوانی به نام «گابریل مارکز» آشنا می‌شود که معشوقه‌ای به نام «مرسدس» دارد و همانند آئورلیانو به وجود سرهنگ بوئندیا و کشتار سه هزار نفر به وسیله شرکت موز اعتقاد دارد. (مارکز، ۱۳۵۷: ۳۳۰) آنگاه وی نوشته‌های مربوط به صد سال پیشِ ملکیادسِ جادوگر را رمزگشایی می‌کند که در آن، ریز و درشتِ زندگیِ خاندانِ بوئندیا در صد سال آینده، حتی اینکه آئورلیانو در زمانِ اکنونِ داستان این نوشته‌ها را پیدا کرده و مشغول خواندن‌شان است، پیش‌بینی شده است.

آئورلیانو می‌فهمد که او و پدرانش در این تاریخ صدساله و وقایعی که گمان می‌کردند خود انجام داده‌اند، هیچ نقشی نداشته‌اند و همه چیز همان صد سال قبل پیش‌بینی شده بود. خواننده نیز می‌فهمد که این نسخهٔ دست‌نویسِ صد ساله، همین کتابی است که الساعه مشغول خواندن آن است با نام *صد سال تنهایی* اسمی که زیر نام کتاب به عنوان نویسنده درج شده (مارکز) در این داستان نقش چندانی نداشته، همه چیز به دست شخصیت جادوگرِ رمان رقم خورده است. از این جهت، میان نویسنده به عنوان خالق اثر و شخصیت آفریدهٔ او، تعامل برقرار است:

«جادوگر روستای ماکوندو که به ظاهر مخلوق می‌نمود، آفرینندهٔ کل اثر است و خالق از درون و بستر داستان برخاسته است، نه از بیرون. با کشف این حقیقت که سبب بهت‌زدگی و سرگشتگی خواننده و آئورلیانو شده است، مرزهای بین واقعیت و خیال از بین می‌رود و جهان حقیقی و تخیل در هم می‌پیوندند». (کسیخان، ۱۳۹۰: ۱۲۰)

متنی شدن، مرزهایی را که به صورت قراردادی بین نویسنده، شخصیت‌ها و خواننده وجود دارد، کمرنگ و بی‌اهمیت می‌سازد به گونه‌ای که هر یک بتوانند بر دیگری تأثیر فیزیکی، روحی و رفتاری بگذارند تا آنجا که فرقی بین ملکیادس و مارکز احساس نشود. همچنین مرز میان خواننده و شخصیت نیز برداشته شده، خواننده کنجکاوانه مایل است که در آفرینش وقایع بعدی مشارکت داشته باشد. همذات‌پنداری ناشی از متنی شدن، از نیرومندترین عوامل باورپذیری است.

توصیف جزءنگرانه و تصویری

توصیفات واضح دنیای عادی، از ویژگی‌های رئالیسم است که نویسندگان رئالیسم جادویی به دو علت در آن بسیار مبالغه می‌کنند: یکی برای تمایز آثار خود با آثار فانتزی و وهمی (شوشتری، ۱۳۸۷: ۳۷) و دیگری به خاطر باورپذیری تخیل و جادو. رئالیسم جادویی توصیفات دقیق و جزءنگرانه را در جهت مخالف با عقیدهٔ اصلی رئالیسم، یعنی تخیل و جادو به کار می‌برد. (همان) وندی ب. فاریس به عنوان یکی از صاحب‌نظران مطرح در این زمینه می‌گوید:

«در متون رئالیسم جادویی، رویدادهای فوق‌طبیعی، موضوعاتی شاخص و قابل‌توجه نیستند، بلکه موضوعاتی‌اند کاملاً عادی و همانند وقایعی که در زندگی روزمره اتفاق می‌افتند، پذیرفته‌شده و مقبول‌اند و با عقلانیت و مادیت رئالیسم ادبی پیوند خورده و در هم تنیده شده‌اند». (کسیخان، همان: ۳ به نقل از فاریس)

مبالغه در واقع‌گرایی از طریق توصیف جزءنگرانه صورت می‌پذیرد. نویسنده پدیده‌های غیرواقعی را با استفاده از شیوه‌های علمی به شکل دقیق و جزئی توضیح می‌دهد، به گونه‌ای که گاهی مخاطب فراموش می‌کند که این یک رویداد غیرواقعی است. از این طریق، نویسنده می‌تواند خوارق عادات را نیز هم‌سطح با دیگر واقعیات، نزول دهد و باورپذیر نماید. یکی از مشخصات یک توصیف جزءنگرانهٔ باورپذیر و موفق، توجه دقیق به زمان و مکان وقوع یک امر خارق‌العاده است.

سراسر آثار رئالیسم جادویی، به خصوص رمان *صد سال تنهایی*، مملو از توصیف جزءنگرانه است. از جمله یکی از زیباترین حوادث این رمان، پرواز رمدیوس به آسمان است که راوی آن را به طبیعی‌ترین وجه ممکن بیان کرده است. زمان این اتفاق مشخص است: یک روز عصر در ماه مارس. مکان: باغ. فرناندا به کمک دیگر زنان، از جمله رمدیوس، خواست ملحفه‌هایش را در باغ تا کند که نور ملایمی ملحفه‌هایش را از دستانش بیرون کشید. رمدیوس شروع به بالا رفتن کرد و به ملحفه‌ها چنگ انداخت تا نیفتد. (همان: ۲۰۷) عروج رمدیوس با ملحفه‌ها، گره خوردن این معجزه را با جریان عادی زندگی روزمره و با اشیای معمولی تأکید می‌کند. این شگفتی در یکی از عادی‌ترین لحظات زندگی رخ می‌دهد. اگر این اتفاق در محراب کلیسا و به هنگام عشای ربانی رخ می‌داد، رمدیوس نمی‌توانست به این خوبی پرواز کند. انتخاب ملحفه‌های سفید، کارکرد دیگری هم داشته که ارائهٔ تصویری شاعرانه و رؤیایی از این اعجاز است. رمدیوس در میان نور سفید ملحفه‌ها بالا می‌رفت و با حرکات دست خداحافظی می‌کرد. این شیوه روایت همچنین یک نوستالژی کودکانه را تداعی می‌کند که وقتی باد شدید می‌وزد، می‌توان ملحفه به دست، پرواز کرد!

همچنین در داستان کوتاه *پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم*، مارکز یک پیرمرد فرتوت بالدار را به گونه‌ای وارد داستان می‌کند که همه حضورش را تأیید می‌کنند. توصیف این موجود، جزئی‌نگر و تصویری است که خواننده به راحتی می‌تواند با او ارتباط برقرار کند. در نهایت، مارکز جملهٔ ساده و عجیبی دارد: «پلایو و الیزاندا آن‌قدر از نزدیک او را برانداز کردند که چیزی نگذشت تعجب‌شان از میان رفت و پی بردند که آشناست». (مارکز، ۱۳۸۶: ۲۵۹) وی با این جمله، خواننده را به تصویر آشنایی که از فرشته‌ها در تمام فرهنگ‌ها وجود دارد، ارجاع می‌دهد و از او می‌خواهد که همانند پلایو و الیزاندا تعجب را کنار بگذارند و به جای آن، فرشته را باور کنند!

دیگر اینکه در رئالیسم جادویی همیشه جادو با توصیف جزءنگرانه توجیه نمی‌شود، بلکه گاهی توصیفات جزءنگرانه همراه با اغراق، جادو را خلق می‌کنند. امروزه رئالیسم جادویی بیشتر از این شیوه استفاده می‌کند. به عنوان مثال، «کلنل آئورلیانو بوئندیا ۳۲ شورش مسلحانه را رهبری کرد و در تمام آنها شکست خورد. او از ۱۷ زن مختلف، ۱۷ پسر داشت و پیش از آنکه بزرگ‌ترین پسرش به ۳۵ سالگی برسد، آنها را یکی پس از دیگری در یک شب کشتند. او از ۱۴ ترور، ۷۳ توطئه و یک بار هم از جوخهٔ آتش جان سالم به در برد». (همان، ۱۳۵۷: ۹۶) خود این حقایق که با ذکر دقیق عدد و رقم توصیف شده‌اند، نوعی افسانه است.

استناد به تاریخ

یکی دیگر از شواهد وفاداری محض رئالیسم جادویی به واقعیت (رئالیسم) پرداختن به مسائل تاریخی و توصیف دقیق آنهاست که از این نظر می‌توان آن را وجهی از توصیف جزءنگرانه دانست و به آن ملحق کرد اما نه با ذکر جزئیات

عینی بلکه با طراحی بافتی ویژه. وقتی پدیده‌ای فراواقعی در بستر زمان به عقب برود و با آدم‌های قدیمی، مکان‌های باستانی و حوادث و تحولات تاریخی پیوند بخورد، بافت، هویت و شناسنامه‌ای مستند به تاریخ پیدا می‌کند که باورش برای خواننده آسان خواهد بود.

«در واقع، این رشتهٔ در هم تنیدهٔ پدیده‌های تاریخی و واقعی است که به آدم‌ها یا حوادث غیرواقعی یا حتی جادویی این فرصت را می‌دهد تا با منتسب کردن خودشان به آنها، باورپذیر شوند». (سناپور، ۱۳۸۶: ۴۵)

مارکز بارها از تاریخ برای مستندسازی حوادث خارق‌العادهٔ کتابش بهره گرفته است. به عنوان مثال، وی از کشتار کارکنان شرکت موز که در تاریخ کلمبیا رخ داده، بهرهٔ فراوانی در *صد سال تنهایی* برده است. (مارکز، ۱۳۵۷: ۲۶۲-۲۶۰)

توصیف اکسپرسیونیستی

در *صد سال تنهایی* پس از کشته شدن خوزه آرکادیو(یکی از شخصیت‌های خانواده بوئندیا) خون او جریان می‌یابد و مسافتی طولانی را طی می‌کند تا به آشپزخانهٔ مادرش اورسلا می‌رسد. (مارکز، ۱۳۵۷: ۱۲۰) این پدیده، خصوصیتی روان‌شناختی را بازتاب می‌دهد و می‌توان آن را چنین تعبیر کرد که پیش از آنکه مادر خبر مرگ فرزند را بشنود، مرگش به دل او افتاده بوده است. این، یک توصیف اکسپرسیونیستی (انتقال عواطف درونی به جهان بیرونی) است. احساسات و سایر جنبه‌های تجربی درونی و عاطفی با شگردها و تمهیداتی غیر واقع‌گرایانه به نمایش در آمده است.

چه چیزی به مارکز این اجازه را داده که از این واقعه، چنین توصیفی را ارائه دهد و انتظار داشته باشد که مخاطب باور کند؟ مارکز به خوبی می‌داند که تله‌پاتی و الهام مادرانه، یک تجربهٔ مشترک بشری است. همه مخاطبان داستان‌های مشابهی از این موضوع شنیده‌اند. این‌گونه نیست که اورسلا تنها در این مورد صاحب این الهام مادرانه شده باشد، بلکه پیشتر نیز بازگشت فرزندش سرهنگ آئورلیانو بوئندیا به دلش افتاده بود. (همان: ۱۱۱) اینکه وقتی فرزندی به خطر می‌افتد، ممکن است مادرش از کیلومترها دورتر به قلبش گواهی شود که برای او مشکلی پیش آمده، مسئله‌ای است که هیچ توجیهی برایش نداریم، ولی باورش داریم، چون بارها تجربه شده است.

زاویهٔ دید مارکز از دریچهٔ رئالیسم جادویی به او این اجازه را می‌دهد که توصیفات اکسپرسیونیستی خود را به این باور غیرقابل توضیح تکیه دهد و داستان متفاوتی از این تجربهٔ مشترک بشری ارائه دهد. یعنی وقتی خیال مارکز از باورپذیری یک پدیده راحت است، به خود اجازه می‌دهد که چنین توصیفاتی را ارائه دهد. اینکه خون مسافتی طولانی را بپیماید، البته غیرقابل باور است ولی وقتی در کنار پدیدهٔ الهام مادرانه قرار می‌گیرد که خواننده بدون هیچ توجیهی آن را می‌پذیرد، منطق داستان حکم می‌کند که آن را هم بپذیرد.

باور عمیق راوی به روایت

مارکز پیش از نگارش *صد سال تنهایی* دریافته بود که باید با همان حسی که مادر بزرگش

داستان‌سرایی می‌کرد، از خوارق عادات بنویسد: «با قیافه‌ای کاملاً جدی». در این کتاب می‌خوانیم: «گرچه می‌شد ازدواج آنها را از روز تولدشان پیش‌بینی کرد، با این حال روزی که حرف ازدواج را بر زبان آوردند، پدر و مادر هردوشان سعی کردند مانع بشوند. می‌ترسیدند این دو ثمره سالم دو خاندانی که در طول قرن‌ها بین خود زاد و ولد کرده بودند، عاقبت از خود ایگوانا (سوسمار) بزایند! قبلاً چنین چیز وحشتناکی اتفاق افتاده بود؛ یکی از خاله های اورسلا با یکی از دایی‌های خوزه آرکادیو بوئندیا ازدواج کرده بودند و صاحب پسری شده بودند که تمام عمر مجبور بود شلوارهای گشاد بپوشد و پس از آنکه چهل و دو سال پسر باقی ماند (نتوانست ازدواج کند) عاقبت در اثر خونریزی شدید مرد. این پسر با دمی غضروفی به شکل دم خوک که روی نوکش مو داشته به دنیا آمده بود. پسرک با آن دم بزرگ شده بود ولی هرگز نگذاشت که هیچ زنی آن را ببیند و زمانی که یکی از دوستانش که قصاب بود به او لطف کرد و دمش را قطع کرد، باعث مرگش شد. خوزه آرکادیو بوئندیا، با چابکی نوزده سالگی‌اش، مشکل را فقط با یک جمله حل کرد: برایم مهم نیست که بچه خوک داشته باشم، مهم این است که بتواند حرف بزند. (همان: ۲۶)

در عبارت فوق نیز می‌توان برای توجیه تولد فرزندی که دُم دارد، انبوهی از توصیفات جزءنگرانه را دید، اما علاوه بر آن می‌توان زاویهٔ دیدی را مشاهده کرد که خاص رئالیسم جادویی است. این اولین پیش‌گویی در رمان *صد سال تنهایی* است. مارکز با اعتقاد، باور و تعهد کامل به آنچه در ماکوندو می‌گذرد، پیش‌بینی‌های ایشان را تأیید می‌نماید. مارکز می‌توانست بگوید که «طبق پیش‌بینی‌ها، محصول این ازدواج فامیلی، به دنیا آمدن یک ایگوانا بود» ولی برای اینکه اعتقاد خود را به این اتفاق نشان دهد، ازدواج فامیلی دیگری را که منجر به همین ناهنجاری شده بود، شاهد آورد. وی همچنین روش‌های عجیب تفسیر واقعیت در اهالی روستای ماکوندو را نشان می‌دهد، بدون اینکه توضیحی از خود ارائه دهد. مارکز به همان اندازه این پیش‌بینی را قطعی و غیرقابل بازگشت می‌داند که اهالی ماکوندو می‌دانند. آنجا که خوزه آرکادیو بوئندیا می‌گوید: «برایم مهم نیست که بچه خوک داشته باشم...» و مشکل را فقط با این جمله حل می‌کند، در واقع این مارکز است که مشکل باورپذیری را با تأییدِ باورمندِ این جمله از زبان خوزه آرکادیو حل می‌کند. مارکز با این جمله، آب پاکی به دست همه می‌ریزد که منطق اعتقادات مردم ماکوندو حکم می‌کند که اگر این ازدواج صورت بگیرد، این واقعه رخ می‌دهد. اهالی ماکوندو نه تنها این پیش‌بینی و جبر را باور می‌کنند بلکه نشان می‌دهند که می‌توان با آن کنار آمد: حرف زدن و سلامت بچه، مهم‌تر از خوک بودنش است!

مارکز از طریق نشان دادن تصاویری واضح از باورهای این مردم، اوج باور خود را به این تصاویر نشان داده، به خواننده نیز یاد می‌دهد که مردم در چنین جوامعی چگونه می‌توانند با این باورها کنار بیایند و زندگی خودشان را داشته باشند؛ چون پذیرش یا عدم پذیرش آنها در حضور و تأثیر آن پدیدهٔ جادویی نقشی ندارد.

حالا که خوزه آرکادیو می‌تواند با این پیش‌بینی وحشتناک کنار بیاید، چرا خواننده نتواند دست‌کم در فضای این کتاب و این داستان، با این چیزها کنار بیاید و باورشان کند؟ حال که شخصیت‌های داستان این جبر فراواقعی را هم باور می‌کنند و هم با آن کنار می‌آیند، خواننده اگر هم نتواند باور کند، لااقل می‌تواند با آن کنار بیاید.

تعدد شخصیت‌ها و گسترش زمان

وقتی خوارق عادات و حوادث محیرالعقول برای شخصیت‌های بسیار در بستر زمانی طولانی همچون شش نسل از یک خانواده رخ دهد، بسیار باورپذیرتر است تا اینکه تنها برای یکی دو شخصیت در زمانی کوتاه رخ دهد. رسیدن به فضای داستانی خاصی که منطق باورپذیری جادویی بر آن حاکم باشد، از طریق روایت شخصیت‌های مختلف در بستر تاریخ میسر خواهد بود. به‌کارگیری شش نسل از یک خانواده، نوعی استناد تاریخی به شیوه داستانیِ آن است برای باورپذیری منطقیِ عجایب غیرمعقول و روزمره کردن آن به خاطر تکرار آن در شخصیت‌های این نسل. برای این کار کافی است که آدم‌ها را شخصیت‌های یک تاریخ طولانی بدانیم که نوبه‌نو بر سر کار می‌آیند و عوض می‌شوند.

لحن

یکی دیگر از شیوه‌های رئالیسم جادویی برای نیل به باورپذیری، استفادهٔ درست و به هنگام از لحن است. لحن با زبان و سبک فرق داشته، عبارت از آهنگ احساسات گوینده است که از هدف و انگیزهٔ او تبعیت می‌کند. در رئالیسم جادویی نویسنده متبحر می‌تواند به یاری لحن، از بیان دلایل و برهان‌هایی که در آثار رئالیسم وجودشان ضروری است، معاف گردد. (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۲۷۰) مارکز از کارکردهای لحن آگاه بود. او می‌دانست از این عنصر چگونه استفاده کند تا پدیده‌های خارق عادت را حقیقی جلوه دهد بی‌آنکه نیازی به دلیل و استدلال باشد.

«لحن باید به گونه‌ای عنصر «اغراق و غلو» را در متن بنشاند که پدیده‌های فراحسی و فراواقعی به سادگی اتفاق بیفتد بی‌آنکه خواننده نسبت به وقوع آنها دچار شک و تردید شود. لحن باید همزمان، سه خصلت «جذابیت داستان»، «متقاعد کردن خواننده» و «اغفال کردن خواننده» را به خودی خود فراهم آورد. این امر ممکن نیست، مگر در آمیزش صناعت و صراحت، اسطوره و جادو و واقعیت، شور سیاسی و هنرورزی غیرسیاسی، کاریکاتور و شخصیت پردازی، شوخ‌طبعی و هراس‌افکنی، تغییر و ثبات، عشق و بی‌عشقی، عنصر وهم و عنصر ملموس». (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۴۳)

در رئالیسم جادویی لحن نویسنده باید به گونه‌ای باشد که خواننده احساس کند آنچه می‌خواند، برابر با حقیقت است. لحن گزارشگری بی‌طرف که آنچه گزارش می‌دهد گرچه عجیب است، ولی مستند و مبتنی بر حقیقت محض است. لازم نیست فراواقعیت را توضیح، دهیم بلکه باید در هنگام گزارش آن، تردید و تشکیک را بالکل از خود دور نموده، با قاطعیت تمام، حقیقت امر را مبتنی بر مستندات داستانی بیان

کنیم؛ گویا هیچ اتفاق عجیبی رخ نداده و همه چیز برابر با حقیقت، در جای درست و واقعی خود قرار دارد. مارکز در مصاحبه‌ای می‌گوید: «کلید اصلی نگارش *صد سال تنهایی* این بود که من توانستم از پدیده‌های باورنکردنی صحبت کنم، بی آنکه چهره‌ام برافروخته و عصبی گردد». (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۷)

به عقیدهٔ او، عنصر لحن، مهم‌ترین و کوبنده‌ترین عنصر رئالیسم جادویی است. منظور از اهمیت لحن در جملهٔ مارکز، همان اهمیت عنصر باورپذیری است. رواج دیدگاه عینی و لحن بی‌طرف راوی، منجر به تضادی با عناصر وهم و خیال و جادو در آثار رئالیسم جادویی می‌شود که این ویژگی به باورپذیری و جذابیت اثر می‌افزاید. نویسنده برای مقبول نشان دادن حوادث، نه تلاش آشکاری از خود نشان می‌دهد و نه آن را تأیید می‌کند. به طور کلی، به هر واقعهٔ عجیب و غیرمعمول، کاملاً بی‌اعتناست. تنها نفس رویداد را گزارش می‌کند و احساس و عقیده‌اش را از هر نوع که باشد، آشکار نمی‌کند. تأثیر «خموشی نویسنده» (از شاخصه‌های رئالیسم جادویی) در لحن، باعث به وجود آمدن این طرز روایت شده، به هرچه باورپذیرتر نشان دادن فراواقعیت‌ها کمک می‌کند. وقایع و رویدادهای فوق‌طبیعی و خیالی، هرگز تبیین و تحلیل نمی‌شوند و حتی توضیح داده نمی‌شوند؛ زیرا چنین رویکردی موجب تضعیف باورپذیری می‌شود. وقتی ماهیت امور فراواقعی از سوی نویسنده مورد توجه قرار نگرفت، خواننده نیز درگیر این موضوع نمی‌شود. امور طبیعی و فوق‌طبیعی، منطقی و غیرمنطقی، معقول و غیرمعقول دو قطب متضادی هستند که در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند و ارکان یکدیگر را فرو می‌ریزند. رفتار شخصیت‌ها و نوع لحن روایت راوی و نویسنده، کاری می‌کند که حضور این عناصر اساساً متضاد و متعارض، از سوی خواننده «حس» نشود.

مارکز خموشی نویسنده را نه تنها در برابر پدیده‌های جادویی، در مواجهه با اغراق‌ها نیز رعایت می‌کند. حتی در مواجهه با خبری که امکانش حداقل در داستان بسیار محتمل است، باز هم خموشی راوی را رعایت می‌کند. به عنوان مثال، در *صد سال تنهایی* از حادثهٔ قتل عام سه هزار نفر یاد می‌کند. این کشتار همیشه از سوی دولت‌مردان تکذیب می‌شود اما آئورلیانو بابیلونیا، تنها بازمانده و شاهد عینی این کشتار، در آخرین لحظات عمرش می‌گوید: «همیشه یادت باشد که آن روز، بیش از سه هزار نفر آنجا بودند و همگی‌شان را به دریا انداختند». (مارکز، ۱۳۵۷: ۳۰۰) نویسنده این خبر را نه تکذیب می‌کند و نه تأیید. فقط این جمله را از آئورلیانو نقل می‌کند و با سکوت خود، قضاوت را به عهدهٔ خواننده می‌گذارد.

تنها در یک صورت است که نویسنده می‌تواند لحن بی‌طرفانه‌اش را کنار بگذارد: اگر بتواند از خود اثر و نه از پیش خود، تفاسیری به خواننده بدهد که به باورپذیری‌اش کمک نماید. به عنوان مثال، کمی پیش از پرواز رمدیوس می‌خوانیم: «در واقع رمدیوس به جهان هستی تعلق نداشت». (همان: ۱۷۴) نویسنده آگاهانه لحن بی‌طرفانه‌اش را کنار گذاشته تا وقتی عروج اتفاق

می‌افتد، خواننده به این نتیجه برسد که رمدیوس به همان‌جایی رفته که بدان تعلق داشته است.

محدودیت صحنه

محدودیت صحنه به نویسنده این امکان را می‌دهد که حوادث جادویی را قابل توجیه‌تر جلوه دهد. محدودیت مکان به خواننده این حس را می‌دهد که شاید در نقطه‌ای از این جهان پهناور، وقوع چنین حوادثی توجیه‌پذیر باشد. نویسنده با انتخاب یک مکان و ویژه جلوه دادن آن برای خواننده، به این محدودهٔ ویژهٔ جادویی اجازه می‌دهد که جادو و تخیل را همچون قطرات ریز، به تمام اثر سرایت دهد. برای مثال، ماکوندو در *صد سال تنهایی* و آشپزخانهٔ تیتا در *مثل آب برای شکلات*. (شوشتری، ۱۳۸۷: ۳۸) جادو از یک دهکدهٔ نوبنیانِ بسیار کوچک، از یک خانه و حتی محدودتر از آن، از آشپزخانهٔ تیتا (اسکوئیول، ۱۳۷۶: ۲۰) به تمام داستان سرایت می‌کند. باور یک محدودهٔ خاص که تمام حوادث عجیب داستان در آنجا رخ می‌دهد و رفته‌رفته گسترش می‌یابد، مثل یک آشپزخانهٔ کوچک، بسیار آسان‌تر از باور آن در سطح یک کلان‌شهر مدرن است. ویژه بودنِ ماکوندو به عنوان جغرافیایی ناشناخته و استثنایی، تا حدی است که حتی اگر بالکل نابود شوند، باز هم شخصیت‌ها آنجا را ترک نمی‌کنند. حتی راوی نیز وقتی شخصیت‌هایی از خانواده از آنجا می‌روند، هیچ‌گاه از ماکوندو خارج نمی‌شود. از این نظر، باید گفت که مارکز به یک نوع وحدت مکانی قائل بود.

همچنین یکی دیگر از مواد صحنه، زمان است. باور یک حادثهٔ خارق‌العاده در گذشتهٔ دور، بسیار آسان‌تر از باور آن در زمان حال است. بنابراین، معمولاً در آثار رئالیسم جادویی حوادث خارق‌العاده در محدودهٔ کوچکی از مکان و گسترهٔ وسیع‌تری از زمان رخ می‌دهد. اصولاً عنصر صحنه‌پردازی در باورپذیری بسیار مؤثر است. هیچ حادثه‌ای خارج از محدودهٔ زمان و مکان رخ نمی‌دهد و اگر حادثه‌ای شگفت‌آور و ماورایی باشد، حتماً باید ویژگی‌های زمانی و مکانی خاصی داشته باشد؛ مکان محدود همراه با توصیفات دقیق و جزءنگرانه، همراه با زمانی گسترده و غیرمعمول که گاه مخاطب را به «بی‌زمانی» سوق می‌دهد. یکی دیگر از رازهای موفقیت مارکز در *صد سال تنهایی* آن بود که نه تنها مکان خاص داستان خود را آفرید (ماکوندو) بلکه در کتابش زمان خاصی را هم بازنمایی و تعریف کرد تا توجیه‌گر حوادث جادویی داستان باشد.

تنزّل و انحرافِ اعجاب[۳]

نویسندگان شیوهٔ رئالیسم جادویی نه تنها می‌دانند که نباید در برابر خوارق عادات ابراز شگفتی نمود، بلکه به خوبی می‌دانند که با اعجاب خواننده در مواجهه با خوارق عادات چه کنند. آنان به حکم آنچه در مورد اهمیت لحن در باورپذیری و نیز اصل «خموشی نویسنده» گفتیم، به هیچ وجه به قلم اجازه نمی‌دهند که اظهار شگفتی نماید. آنان همانند فرناندا یکی از شخصیت‌های *صد سال تنهایی* هستند که به هنگام پرواز رمدیوس، دغدغه‌اش ملحفه‌هاست. (مارکز، ۱۳۵۷: ۲۰۷) او معجزه را بدون اظهار تعجب می‌پذیرد، آن را امری بدیهی می‌انگارد و از خدا می‌خواهد که

ملحفه‌هایش را به او برگردانَد. (همان) رویدادهای متناقض‌نما هیچ‌گاه به طورکامل توصیف نمی‌شوند؛ اما اغلب از سوی شخصیت‌ها یا نگاره‌های موجود در اثر هنری، طبیعی قلمداد می‌شوند. نباید به اغراق یا امر غیرعقلانی که در نقطه‌ای از داستان رخ داده، بازگشت. توضیح امور غیرمعقول و اغراق، آفت ساختار چنین داستان‌هایی است. نه تنها بدین خاطر که توجیه یک دروغ، باورش را سخت‌تر کرده، اصل باورپذیری را مخدوش می‌سازد، بلکه اصولاً لزومی هم ندارد؛ چون در چنین داستان‌هایی، شخصیت‌ها در هر دو جهان زندگی می‌کنند و به هنگام انتقال از این جهان به جهان دیگر، دچار بهت و هیجان نمی‌شوند؛ آن سان که گویی حادثهٔ شگفتی به وقوع نپیوسته است و رخدادهای فراواقعی، جزئی از کلیت رخدادها و حوادث نمادی زندگی‌اند. بنابراین، بین «جهان حقیقی» و «جهان تخیلی و فراحسیِ» شخصیت‌ها مرزبندی خاصی وجود ندارد.

این در مورد تنزل اعجاب در لحن نویسنده بود. رئالیسم جادویی اما برای اعجاب خوانندگان خویش نیز برنامه دارد. مارکز کسی است که به کنترل اعجاب خویش بسنده نکرده، با اعجاب خواننده نیز بازی می‌کند. شگرد مارکز این است که نه تنها حادثه‌ای غیرطبیعی را در کنار یک حادثهٔ معمول و طبیعی و هم‌ردیف با آن تنزل می‌دهد، بلکه نفس اعجاب را نیز تنزل می‌دهد، تا آنجا که در کمال ناباوری، اعجاب را به آن حادثهٔ طبیعی نسبت می‌دهد و نه غیرطبیعی! او به شیوه‌ای عجیب به امور بسیار ساده که برای خواننده بسیار عادی است، می‌پردازد و بر خلاف آن، عجیب‌ترین چیزها را مانند پرواز رمدیوس یا اتفاق‌های عجیب دیگر را به گونه‌ای توصیف می‌کند که انگار عادی و طبیعی‌اند و این بر قدرت تأثیرگذاری و واداشتن خواننده به پذیرفتن این پدیده کمک می‌کند. در *صد سال تنهایی* وقتی سرهنگ می‌میرد و خونش در خیابان‌ها سرازیر می‌شود، این موضوع را آنقدر واقعی و با شرح جزئیات نوشته که گویی عادی‌ترین اتفاق روزمره است. از سویی دیگر وقتی قطار به ایستگاه روستا می‌آید، به شیوه‌ای از آن صحبت می‌کند که انگار یک اتفاق غیرطبیعی رخ داده و باورپذیر نیست. وقتی سینما می‌آید هم همین اتفاق می‌افتد.

ملکیادس شخصیتی است که بیشترین بارِ جادویی را دارد. او زمانی در رمان ظاهر می‌شود که مشغول کار پیش پا افتاده‌ای است: با آهن‌ربایش ور می‌رود! (مارکز، ۱۳۵۷: ۱۱) راوی به عمد، تمام ویژگی‌های خیره‌کنندهٔ محیرالعقول ملکیادس را نادیده می‌گیرد و او را مانند فردی عادی وارد داستان می‌کند. در فصل نخست، وقتی راوی یادش می‌آید که پدرش او را برد تا «یخ» را به او بشناساند، به گونه‌ای از یخ سخن می‌گوید که گویا به راستی همان‌طور که در خود کتاب آمده «بزرگ‌ترین اختراع عالم است»:

«به‌رغم قبیله ملکیادس، در مدت زمان کوتاهی نشان دادند که از پیشگامان پیشرفت و توسعه نیستند، بلکه تاجران سرگرمی و تفریح می‌باشند. حتی وقتی یخ را بردند، آن را جهت استفاده در زندگی انسان‌ها معرفی نکردند، بلکه آن را به عنوان یک کنجکاوی ساده می‌نگریستند.

این بار، بین بسیاری از بازی‌های ساختگی دیگر، یک حصیر پرنده می‌بردند. ولی آن را وسیلهٔ حمل و نقل نمی‌دانستند بلکه به عنوان سرگرمی از آن استفاده می‌کردند. مردم از آن به بعد، آخرین قطعات طلاهایشان را از زیر خاک درآوردند تا از یک پرواز سریع روی خانه‌های ده لذت ببرند... یک روز عصر که کولی راهنما و چند تا از بچه‌های ده با حصیر پرنده با سرعت از جلوی پنجرهٔ آزمایشگاه می‌گذشتند و با دست شادمانه سلام می‌کردند و بچه‌های دیگر روستا نیز به وجد آمده بودند، خوزه آرکادیو بوئندیا حتی به آنها نگاه هم نکرد. گفت: «بگذار که در خواب و رؤیا باشند، ما با استفاده از امکاناتی علمی‌تر از این روتختی‌های فقیرانه، بهتر از آنها پرواز خواهیم کرد». (همان: ۳۴ و ۳۵)

عبارت فوق از معدود مواردی است که راوی تفسیر و اظهار نظر می‌کند، آن هم اظهار نظرهایی سخت سطحی و عامیانه. گرچه زبان راوی طعنه‌آمیز است ولی در واقع از خواننده می‌خواهد حرفش را نشنیده بگیرند و همانند اهالی ماکوندو، اصالت را به سرگرمی و ارضای حس کنجکاوی بدهد، نه معرفت عقلانی. دیگر اینکه وی اعجاب را تنزل و توأماً انحراف داده است؛ یعنی راوی به جای اینکه از پرواز یک حصیر متعجب شود، نفس تعجب را به جای دیگری منحرف کرده، از اینکه مردم از آن به عنوان یک وسیلهٔ حمل و نقل استفاده نمی‌کردند، تعجب می‌کند! تعجبی که مزید بر اعجاب پیشین است. اینجاست که به دلیل دخالت راوی در این عبارت پی می‌بریم. در واقع مارکز از موضع بی‌اعتناییِ خوزه آرکادیو بوئندیا به قالیچهٔ پرنده نگاه کرده و به نقد خود پیش از دیگران پرداخته است. دیالوگ خوزه آرکادیو بسیار مهم است: «بگذار که در خواب و رؤیا باشند، ما با استفاده از امکاناتی علمی‌تر از این روتختی‌های فقیرانه، بهتر از آنها پرواز خواهیم کرد». (همان)

خواننده‌ای که با دنیای جادویی ماکوندو ارتباط برقرار کرده، به هیچ‌وجه با این دیالوگ و لحن طعنه‌آمیز مارکز در این سطور موافق نیست. او پرواز با همین روتختی‌های فقیرانه (کنایه از سنت‌های دیرین و افسانه‌های بومی) و قالیچهٔ پرنده را، بسیار بیشتر از پرواز با هواپیماها دوست دارد. مارکز در این عبارت زیرکانه با انتخاب لحنی انکاری، به منتقدان احتمالی خود می‌گوید: «بگذارید که در خواب و رؤیا باشیم! ما با همین امکانات محدود جهان سومی، با همین فرهنگ کهن، بومی و آمیخته به جادو، افسانه و خرافه، بهتر از شما غربی‌ها پرواز خواهیم کرد».

و اما اینکه مارکز کلمه‌ای در وصف ماهیت جادو، مثل نحوهٔ پرواز رمدیوس نمی‌نویسد و اعجاب را نزول می‌دهد و به انحراف می‌کشاند، ریشه در برتری تجسیم بر تصویر دارد. وی از این طریق، درصدد تصرف در قوهٔ خلاقهٔ خیال خواننده است. تنزل و انحراف اعجاب شگردی است که به خواننده این امکان را می‌دهد که خود دربارهٔ آنچه به نظرش عجیب است، تصویرسازی نموده، از تصاویر ذهنی خود کمک بگیرد. برتری تجسیم بر تصویر نزد مارکز تا حدی است که گرچه خود کارشناس سینما بود، به نوعی از آن پرهیز داشت.

وی در کتاب *یادداشت‌های پنج ساله*، مقاله‌ای دارد با عنوان «مزخرفات آنتونی کوئین» که دلیل نارضایتی خود از اقتباس‌های سینمایی را توضیح می‌دهد. مارکز کسی بود که داستان‌هایش را به معنای واقعی، به خواننده‌اش تقدیم می‌کرد و نه تحمیل. از این‌رو، آنچه می‌گفت، همه باور می‌کردند. ایجاد صمیمیت و فضای همدلانه، از طریق حذف جزئیاتی چون توصیف عجایب، به نفع تجسیمِ خواننده به او دست می‌دهد و نتیجهٔ دلخواه نویسنده را در پی خواهد داشت که همانا باورپذیری است.

بحث و نتیجه‌گیری

شگرد باورپذیری یا منطق روایت، برترین شگرد رئالیسم جادویی است. برخی از راهکارهای دستیابی به این شگرد را به‌ویژه در آثار مارکز می‌توان دریافت و آنگاه به واقع‌گرایی (رئالیسمِ) جدیدی همراه با توجیه فراواقعیات منطبق با فرهنگ بومی خویش اندیشید. به عنوان مثال، «نظم در بی نظمی» از طریق همزیستی منطقی واقعیت و فراواقعیت به دست می‌آید. «متنی شدن» مرزهای میان خواننده، نویسنده و شخصیت‌های داستان را برمی‌دارد. از این طریق مرزهای میان واقعیت و خیال نیز برداشته شده، خوارق عادات، طبیعی و باورپذیر جلوه می‌کنند. مبالغه در واقع‌گرایی از طریق توصیف جزءنگرانه و تصویری، رویدادهای فوق‌طبیعی را نیز همانند وقایعی که در زندگی روزمره اتفاق می‌افتند، با عقلانیت و مادیت رئالیسم ادبی پیوند داده، پذیرفته‌شده و مقبول جلوه می‌دهد.

شیوهٔ استناد به تاریخ به ما گوشزد می‌کند وقتی پدیده‌ای فراواقعی در بستر زمان به عقب برود و با آدم‌های قدیمی، مکان‌های باستانی و حوادث و تحولات تاریخی پیوند بخورد، بافت، هویت و شناسنامه‌ای مستند به تاریخ پیدا می‌کند که باورش برای خواننده آسان خواهد بود. همچنین اگر احساسات و سایر جنبه‌های تجربی که قطعیت درونی و عاطفی دارند با شگردها و تمهیداتی غیر واقع‌گرایانه به نمایش درآید (توصیف اکسپرسیونیستی)، منجر به باورپذیری خواهد شد. باور عمیق راوی به روایت، زاویهٔ دیدی را در اختیار نویسنده می‌گذارد که خاص رئالیسم جادویی بوده، باز هم منجر به باورپذیری خواهد شد. علاوه بر این، وقتی خوارق عادات و حوادث محیرالعقول برای شخصیت‌های بسیار در بستر زمانی طولانی همچون شش نسل از یک خانواده رخ دهد، بسیار باورپذیرتر است تا اینکه تنها برای یکی دو شخصیت در زمانی کوتاه رخ دهد (تعدد شخصیت‌ها و گسترش زمان).

انتخاب زاویه دید دانای کل و استفادهٔ درست و به هنگام از لحن (Tone) به گونه‌ای که خواننده احساس کند آنچه می‌خواند برابر با حقیقت است و نیز محدودیت صحنه به زمانی بسیار دور و مکانی کوچک و محدود، به نویسنده این امکان را می‌دهد که حوادث جادویی را قابل توجیه‌تر جلوه دهد. رئالیسم جادویی نه تنها می‌داند که نباید در برابر خوارق عادات ابراز شگفتی نمود، بلکه نفس اعجاب را نیز تنزل می‌دهد و آن را به حوادث طبیعی نسبت می‌دهد و نه غیرطبیعی.

پی‌نوشت‌ها

۱. روشن است که در اینجا مراد از منطق پوچی، نیهیلیسم و پوچ‌گرایی نیست. برخلاف نظر برخی (زرشناس، شهریار، «نگاهی به دو حلقه ادبیات بحران و انحطاط: کافکا و مارکز»، *ادبیات داستانی*. شماره ۶۳. آذر ۱۳۸۱. ص ۶-۱۵) نه کافکا فردی نیست‌انگار بوده و نه مارکز بلکه منظور، نادیده انگاشتن قوانین قراردادی می‌باشد که لازمهٔ عالم مادی است برای بسط تخیل در جهت پذیرش قوانین عالمی فراتر از ماده.

۲. هیجان‌نمایی یا اکسپرسیونیسم در پی نمایش عواطف و احساسات درونی بشر چون ترس، نفرت، عشق و اضطراب است به گونه‌ای که نظم موجود را نادیده می‌گیرد، واقعیت را تحریف می‌کند و تبدیل به تصویر و توصیفی انتزاعی می‌شود. دریافت-گری یا امپرسیونیسم اما در پی دریافت وجوه ذهنی و ناپیدای واقعیت است و نه تحریف واقعیت. هنرمند امپرسیونیست درصدد بازنمایی انعکاس خاصی از واقعیت است؛ یک روایت شخصی و منحصربه فرد از واقعیت که بسته به شرایط خاص راوی در روایت، نثر و دیگر جوانب متن تأثیر خاصی می‌گذارد.

۳. تعبیر «تنزل و انحراف اعجاب» از نگارنده است.

منابع

اسکوئیول، لورا (۱۳۷۶). *مثل آب برای شکلات*. ترجمه مریم بیات. تهران: روشنگران.

اوزوریو، مانوئل (آذر ۱۳۷۱). «خودم را یک واقع‌گرای ساده و محض می‌دانم». گفت‌وگو با گابریل گارسیا مارکز. *ادبستان فرهنگ و هنر*. شماره ۳۶.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افراز.

پارسی‌نژاد، کامران (اسفند ۱۳۸۱ و بهمن ۱۳۸۲). «مبانی و ساختار رئالیسم جادویی». *ادبیات داستانی*. شماره ۶۶ و ۶۷.

ـــــــــ (۱۳۸۷). *نقد ادبیات منطبق با حقیقت*. تهران: خانه کتاب.

زامورا، لویس پارکینسن (زمستان ۱۳۸۶). «تصویرپردازی در رئالیسم جادویی: اشیا و بیان در آثار بورخس». ترجمه امیر احمدی آریان. *زیباشناخت*. شماره ۱۷.

زرشناس، شهریار (آذر ۱۳۸۱). «نگاهی به دو حلقه ادبیات بحران و انحطاط: کافکا و مارکز». *ادبیات داستانی*. شماره ۶۳.

سناپور، حسین (۱۳۸۶). *جادوهای داستان: چهار جستار داستان‌نویسی*. تهران: چشمه.

شوشتری، منصوره (بهار ۱۳۸۷). «رئالیسم جادویی، واقعیت خیال‌انگیز! آغاز رئالیسم جادویی». *فصلنامه هنر*. شماره ۷۵.

شیری، قهرمان (۱۳۸۷). *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران*. تهران: چشمه.

فرزاد، عبدالحسین (۱۳۸۱). *درباره نقد ادبی*. تهران: قطره.

کسیخان، حمیدرضا (بهار و تابستان ۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در طبل حلبی از گونتر گراس و یکصد سال تنهایی از گابریل گارسیا مارکز». *دوفصلنامه علمی- پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا(س)*. سال ۲. شماره ۴.

مارکز، گابریل گارسیا (۱۳۸۶). *بهترین داستان‌های کوتاه*. ترجمه احمد گلشیری. تهران: نگاه.

ـــــــــ (۱۳۵۷). *صد سال تنهایی*. ترجمه بهمن فرزانه. استکهلم: آرش.

Faris, W. B. (1995). Scheherazades Children: Magical realism and Postmodern Fiction . In L. P. Zamora, & Faris, W. B (Eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham. USA: Duke University Press.

Teh Believ Ability Device in Marquez's Stories

Mohammad Rodgar*

Receipt:
2016/June/8
Acceptance:
2016/Nov/14

Abstract
The believability device is the first condition for narration in the fictional literature. Since the magical realism is a narrative approach to quote the magical, fantastical, supernatural, exaggerative and wonderful accidents, so it is natural that its best device will be the believability or the logic of narration. What has made this literary movement as an independent narrative style is a different approach toward the element of "point of view" and turns it into "the believability device". Believing in metaphysics is the greatest work of magical realism that must be considered by the promoters of the complex concepts like philosophy, mysticism and theology in the domain of literary fiction. Achieving this goal is not possible except by studying the works of the great writers of this field by relying on their recognition and their skills in the other fields such as how to achieve a native, real and the hyper-real realism. In this article, some examples of the use of believability device, especially in the works of the greatest writers of magical realism, Gabriel Garcia Marquez, have been recognized. The most important result of this study is twelve points extracted from the believability skills of Marquez along with explanation and clarification toward how to use them.

KeyWords: Story, Magical Realism, Marquez, Verisimilitude, Plausibility.

* Assistant Professor, Pajouheskade Emam Khomeini and Enghelab Eslami. roodgar@gmail.com