

پرگار

دوماهنامه ادبیات داستانی

مرداد و شهریور ۹۶ / شماره ۱۳ / قیمت ۱۰۰۰۰ تومان

پرونده ویژه:
گابریل گارسیا مارکز

با آثاری از:
گابریل گارسیا مارکز
جواد اسحاقیان
منصوره تدینی
رضا خندان مهابادی
احمد گلشیری
اکتاویو پاز
یانیس ریتسوس
کنستاننتین کاوافی
چزاره پاوزه
مارک استرند
م. آزاد
شفیعی کدکنی
یداله رویایی
سیامک گلشیری
انوشه منادی
آرش نجاری
بهنام رشیدی
اقبال معتمدی
و...



به نام خدا

دکتر منصوره تدینی / جواد اسحاقیان /
رضا خندان مهابادی / محمدرضا فرزاد /
سیامک گلشیری / آرش نجاری /
محسن توحیدیان / و...

مشاوران و حامیان فرهنگی:
فرشاد معتضدی

لیتوگرافی و چاپ: شرکت واژه پرداز اندیشه

نشانی: تهرانپارس، بالاتر از فلکه سوم،
خیابان ۲۰۶ غربی (محرم پور)، پلاک ۳۳
واحد ۳
کدپستی: ۱۶۵۲۷۷۸۵۶۳
تلفن: ۰۲۱-۷۷۴۷۷۰۵۹
هوا: ۰۹۳۶-۲۱۲۴۴۳۵
barge.honar@gmail.com

همکاران این شماره

مشاوران

برگ هنر
دوماهنامه ادبیات داستانی

دوماهنامه ادبیات داستانی
شماره ۱۳ مرداد و شهریور ماه ۱۳۹۶

صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر
اقبال معتضدی
زیر نظر شورای سردبیری
دبیر تحریریه
مسعود بربر

دبیر ترجمه: احمد پوری
دبیر داستان: سیامک گلشیری
ترجمه: بهنام رشیدی
ویراستار: برگ هنر
لوگو تایپ: جواد منصوری
طرح جلد: مصطفی عطایی
صفحه آرایی، گرافیک: امیر حسین قوامی
کتایون اشرف
تصویرگری: سمانه صابری
مرفی کتاب: عبدالله عطایی

■ برگ هنر رسالت خود را انعکاس تنوع آرا
و نظرات گوناگون جامعه‌ی ادبی می‌داند.

■ مسئولیت محتوای مطالب رسیده یا
نویسندگان است و چاپ آن‌ها الزاماً به
معنی تأیید از سوی نشریه نیست.

■ برگ هنر در ویرایش و اصلاح مطالب
رسیده، آزاد است.



telegram.me/bargehonarr

فهرست

سر مقاله

گابو، گابوی دوست داشتنی / ۴
گابریل گارسیا مارکز / ۶

پرونده ۹

خوانش فرمالیستی رمان / جواد اسحاقیان / ۱۰
سقوط آخرین برگ / منصوره تدینی / ۲۷
مصاحبه با گابریل گارسیا مارکز - گفت‌وگو: آدام نویستر / بهنام رشیدی / ۳۶
درباره گابریل گارسیا مارکز / سیامک گلشیری / ۴۵
رنالیسم جادویی و مارکز / احمد گلشیری / ۴۷

شعر ۵۱

کنستانتین کاوافی ترجمه آرش نجاری / ۵۲
کنستانتین کاوافی ترجمه محمود کیانوش / ۵۳
یانیس ریٲسوس مترجمان فریدون فریاد، محسن آزر/م / ۵۴
اكتاویو پاز مترجمان اقبال معتضدی، احمد میرعلایی / ۵۵
چزاره پاوزه مترجمان کاظم فرهادی، فرهاد خردمند / ۵۶
مارک استرنند ترجمه محمدرضا فرزاد / ۵۷
محمدرضا شفیعی کدکنی / ۵۸ - پداله رویایی / ۵۹
م. آزاد / ۶۰
اقبال معتضدی / ۶۱ - جبار احمدی / ۶۲

نقد معرف ۶۳

رضا خندان مهابادی
رویای آمریکایی / ۶۴
خانه، عرصه‌ی تعلق‌ها / ۶۹

سوزن بان ۷۴

ما و هفت پاها / محسن توحیدیان / ۷۴

داستان ۷۷

تولد / اسماعیل فصیح / ۷۸
آرامستان / سونیا مقصودی / ۸۶
برنو / مریم شیرمحمدی / ۸۹
سکوت / هیه شیخ / ۹۳
سهیلا / منصوره تدینی / ۹۷
ملک برغان / مهدیه نیک سرشت / ۱۰۰
و... برنخاست / انوشه منادی / ۱۰۵
برنو / بابک محمدی / ۱۱۱

نقد ۱۱۳

جنگ چهره‌ی زنانه ندارد... / محمدرضا روحانی / ۱۱۴
ضد قهرمان پسامدرن / فرخنده حق شنو / ۱۲۱
زبان / فرزین عدنانی / ۱۲۷
سپیدتر از استخوان / انوشه منادی / ۱۳۴

رویدادها ۱۳۹

مناسبت‌ها و همایش‌ها / ۱۴۰

گابو*، گابوی دوست داشتنی

«... جنگ که تا آن موقع فقط کلمه‌ای بود برای تشریح وضعیتی مبهم و دور دست، تبدیل به حقیقتی ثابت و تلخ شد. اواخر ماه فوریه، پیرزنی که سیمای خاکستری رنگ داشت سوار بر یک الاغ، با یک بار جارو وارد ماکوندو شد. چنان حال نزاری داشت که نگهبانان بی آنکه چیزی بپرسند، به او اجازه‌ی ورود دادند. او یگراست به سربازخانه رفت. آرکادیو او را در محلی که زمانی کلاس مدرسه بود و اکنون تبدیل به اردوگاه شده بود، پذیرفت...» (همان، ص. ۱۰۶)

مارکز در مصاحبه‌ای می‌گوید: «ریشه‌های تخیل، هنر، فلسفه، ادبیات همه در واقعیت‌اند، حتی منبع الهام شعر از واقعیات نشأت می‌گیرد.» او معتقد است ما از واقعیت متأثر می‌شویم و در آفرینش هنری، عناصر و واژگانی را برمی‌گزینیم و گاه آن‌ها را با اسطوره‌ها و قصه‌های پیشینیان خود پیوند می‌زنیم و همه درک و احساس امروزمان را در روح آن اثر می‌دمیم، خلق ادبی اینگونه اتفاق می‌افتد البته مارکز بر تاثیر جدی

«... همانطور که حرف می‌زد، از جیب جلیقه‌اش یک ماهی کوچک طلایی بیرون آورد و روی میز گذاشت، گفت: تصور می‌کنم این کافی باشد. آرکادیو تصدیق کرد که آن ماهی، یکی از ماهی‌های طلایی سرهنگ آئورلیانوئیست؛ ولی ممکن بود کسی آن را قبل از جنگ خریده یا دزدیده باشد... گفت: مأموریت دارد به کوراسائو برود و امیدوار است در آنجا تبعیدشدگان جزایر کارائیب را جمع‌آوری کند و...» (از رمان صد سال تنهایی، گابریل گارسیا مارکز، ترجمه بهمن فرزانه).

صد سال تنهایی، آمیزه‌ای است از واقعیت و تخیل. اما این دو عنصر، چنان در هم تنیده‌اند و چنان کل یکدستی را تشکیل داده‌اند که گویی از ازل یکی بوده‌اند آنچنان که جدا کردن هر یک از آن دیگر، در حقیقت به مفهوم نابودی کلیت یکپارچه‌ی آنست.

و مستقیم جغرافیا و زادبوم تأکید می‌کند ولی اعتقاد دارد فولکلور معمولاً اثر ادبی را به سطح تجاری و بازاری سوق می‌دهد. در صورتی که اسطوره، غنا و چند لایه‌گی به محصول ادبی می‌بخشد. مارکز در سال ۱۹۶۱ از روزنامه نگاری دست می‌کشد ابتدا به مکزیکو سپس به اسپانیا می‌رود. او از سال ۱۹۵۵ تا ۱۹۷۲ هفت جلد رمان و مجموعه داستان منتشر می‌کند که شرح آثارش در این شماره خواهد آمد. در سال ۱۹۷۲ به دریافت جایزه بزرگ ادبی رومولو گالگوس نایل می‌شود.

هسته‌ی اصلی تراژدی رمان صد سال تنهایی، بر پایه کشف مکاتیب رازگونه‌ی ملکپادس، و ذات غیر قابل تغییر نسلی سرگشته، پریشان و تنها، استوار است. سرشتی که در خانواده‌ی «بوئندیا»، نسل به نسل بدون کوچکترین دگرگونی و تغییری به ودیعه گذاشته می‌شود. گویی افراد خانواده در یکدیگر تکرار می‌شوند. ذات، خمیرمایه و خصوصیات آنها، در جریان طوفان‌های حوادث تغییر نمی‌کند، بدون کمترین دست‌خوردگی باطنی، تنها منتقل می‌شود، یا به تعبیری: فقط قالب عوض می‌شود، محتوا همانست که بود، یا می‌باید باشد.

وقتی که نخستین چاپ رمان شاهکار صد سال تنهایی در سال ۱۳۵۴ با ترجمه‌ی بهمن فرزانه به فارسی منتشر شد. این جمله روی جلد کتاب همه را به شگفتی و تحسین وا داشت.

«اگر حقیقت داشته باشد که می‌گویند رمان مرده است یا در احتضار است، پس همگی از جای برخیزیم و به این آخرین رمان سلام بگوئیم!» ناتالیا جینز بورگ.

«... آنوقت به اتاق خوزه آکاردیو بوئندیا رفتند. با قدرت هرچه تمام تر او را تکان دادند و در

گوشش فریاد کشیدند و جلو دهانش آئینه گرفتند، ولی موفق نشدند از خواب بیدارش کنند. بعد، وقتی که نجار برای ساختن تابوت قدش را اندازه می‌گرفت از میان پنجره متوجه شدند که از آسمان گلهای کوچک زرد رنگی فرو می‌بارد. باران گل تمام شب به صورت طوفانی آرام، بر سر شهر بارید. بام خانه‌ها را پوشاند و جلو درها را مسدود کرد. جانورانی که در هوای آزاد می‌خوابیدند در گل غرق شدند. آنقدر از آسمان گل فرو ریخت که وقتی صبح شد تمام خیابان‌ها مفروش از گل بود و مجبور شدند با پارو و شنکش گلها را عقب بزنند تا مراسم تشییع جنازه در خیابان‌ها صورت بگیرد...»

و... خلاصه آنکه در پنجاه سال اخیر به جرأت بتوان گفت تا به امروز شاید هیچ نویسنده‌ای تا بدین حد بر ادبیات آمریکای لاتین و حتی بر ادبیات بخش گسترده‌ای از جهان چنان تأثیر عمیق و اعجاب‌انگیزی نگذاشته است، مارکز با آثار خلاقانه‌اش تا کرانه‌های دور زمان و جغرافیا بر آسمان ادبیات جهان خواهد درخشید. برگ‌هنر این شماره تمامی کوشش خود را در معرفی و نکوداشت این نویسنده برجسته به کار گرفته است. امید که مقبول افتد... ■

اقبال معتمدی

* گلبو - مردم کلمبیا، گابریل گارسیا مارکز را به این نام می‌خواندند.

گابریل خوزه گارسیا مارکز ۶ مارس ۱۹۲۷ در دهکده آرکاتاگانا در منطقه سانتامارا، کلمبیا متولد شد.

گابریل توسط پدر بزرگ و مادر بزرگش در آرکاتا بزرگ شد. او بعدها در اولین کتاب خاطراتش با عنوان **زنده‌ام که روایت کنم** نوشت که دوران کودکی سرچشمه الهام تمام داستان‌های وی بوده است. او تحت تاثیر پدر بزرگش که شخصیتی آزادی‌خواه بود و در هر دو جنگ داخلی کلمبیا شرکت کرده بود آگاهی سیاسی پیدا کرد.

او بین مردم کشورهای آمریکای لاتین با نام **گابو** یا **گابیتو** مشهور بود و پس از درگیری با رئیس دولت کلمبیا و تحت تعقیب قرار گرفتنش در مکزیک زندگی می‌کرد. مارکز برنده جایزه نوبل ادبیات در سال ۱۹۸۲ را بیش از سایر آثارش به خاطر رمان صد سال تنهایی چاپ ۱۹۶۷ می‌شناسند که یکی از پر فروش ترین کتاب‌های جهان است.

در سال ۱۹۴۱ اولین نوشته‌هایش را در روزنامه‌ای به نام **Juventude** که مخصوص شاگردان دبیرستانی بود منتشر کرد و در سال ۱۹۴۷ به تحصیل رشته حقوق در

دانشگاه بوگوتا پرداخت و همزمان با روزنامه آزادی خواه **ال اسپکتادور** به همکاری پرداخت. در همین روزنامه بود که گزارش داستانی سرگذشت یک غریق به صورت پاورقی چاپ شد
گارسیا مارکز که به شدت تحت تاثیر **ویلیام فالکنر**، نویسنده آمریکایی، بود نخستین کتاب خود را در ۲۳ سالگی منتشر کرد که از سوی منتقدان با واکنش مثبتی روبرو شد.

در سال ۱۹۵۴ به عنوان خبرنگار **ال اسپکتادور** به رم و در سال ۱۹۵۵ پس از بسته شدن روزنامه اش به پاریس رفت. در سفری کوتاه به کلمبیا در سال ۱۹۵۸ با نامزدش مرسدس بارکا پارودو در سیزده سالگی تقاضای ازدواج کرد و بیش از نیم قرن با یکدیگر زندگی کردند، حاصل این ازدواج دو فرزند به نام های رودریگو و گونزالو می باشد. در سال ۱۹۶۵ شروع به نوشتن رمان **صد سال تنهایی** کرد و آن را در سال ۱۹۶۷ به پایان رساند.

صد سال تنهایی در **بوينس آیرس** منتشر شد و به موفقیتی بزرگ و چشمگیر رسید و به عقیده اکثر منتقدان شاهکار او به شمار می رود. ایده اولیه برای نوشتن نخستین فصل کتاب صد سال تنهایی در سال ۱۹۶۵ وقتی که مشغول رانندگی به سمت آکاپولکو در مکزیک بود به ذهنش رسید.

در سال ۱۹۷۰ کتاب **سرگذشت یک غریق** را در بارسلون چاپ کرد و در همان سال به وی پیشنهاد کار در سفارت کلمبیا در اسپانیا به وی داده شده که وی این پیشنهاد را رد کرد و یک سفر طولانی به مدت ۲ سال را در کشورهای کارائیب آغاز کرد و در طول این مدت کتاب داستان باورنکردنی و غم انگیز **ارندیرای ساده دل و مادر بزرگ سنگدل اش** را نوشت که جایزه **رومولو گایه گوس** بهترین رمان را به دست آورد. وی سپس دوباره به اسپانیا برگشت تا روی دیکتاتوری فرانکو از نزدیک مطالعه کند که حاصل این تجربه رمان **پاییز پدرسالار** بود.

در اوایل دهه ۸۰ به کلمبیا برگشت ولی با تهدید ارتش کلمبیا دوباره به همراه همسر و دو فرزندش برای زندگی به مکزیک رفت. او در سال ۱۹۹۹ رسماً مرد سال آمریکای لاتین شناخته شد و در سال ۲۰۰۰ مردم کلمبیا با ارسال طومارهایی خواستار پذیرش ریاست جمهوری کلمبیا توسط مارکز بودند که وی نپذیرفت.



مارکز یکی از نویسندگان پیشگام سبک ادبی **رنالیسم جادویی** بود، اگرچه تمام آثارش را نمی‌توان در این سبک طبقه‌بندی کرد. پزشکان در سال ۲۰۱۲ اعلام کردند که مارکز به بیماری آلزایمر مبتلا شده است. در سال ۱۹۸۲، کمیته انتخاب جایزه نوبل ادبیات در کشور سوئد، به اتفاق آراء، رمان «صد سال تنهایی» را شایسته دریافت جایزه شناخت و این جایزه، به مارکز تعلق گرفت. این رمان پیش از این که جایزه نوبل ادبیات ۱۹۸۲ را از آن خود کند، در پی آشنایی بهمن فرزانه- مترجم ایرانی مقیم ایتالیا- با مارکز به زبان فارسی ترجمه و در ایران منتشر شد. «صد سال تنهایی» پیش از انقلاب ۱۳۵۷ شمسی در ایران با تیراژ بالایی بارها تجدید چاپ شد و مورد استقبال قرار گرفت اما پس از آن، این کتاب نزدیک به ۳۰ سال است که منتشر نشده است.

گابریل گارسیا مارکز در سال ۱۹۹۹ مرد سال آمریکای لاتین شناخته شد. گابریل گارسیا مارکز، در روز پنجشنبه ۱۷ آوریل ۲۰۱۴ در ۸۷ سالگی در مکزیکو سیتی درگذشت. جسد وی فردای آن روز در مکزیکوسیتی سوزانده شد، بخشی از خاکستر جسد وی به کلمبیا زادگاهش منتقل شد.

آثار:

در ایران چندین مجموعه داستان کوتاه از مارکز به چاپ رسیده که بیشتر آن‌ها از کتاب‌های مختلف وی جمع‌آوری شده‌اند و نسخه مشابهی در کتاب‌های اصلی نویسنده ندارند.

۱۳۷۳- پرندگان مرده، احمد گلشیری، انتشارات نگاه

۱۳۸۱- روزی همچون روزهای دیگر، نیکتا تیموری، انتشارات آریابان

۱۳۸۱- زنی که هرروز راس ساعت ۶ صبح می‌آمد، نیکتا تیموری، انتشارات آریابان

۱۳۸۱- قدیس، قهرمان نوری، انتشارات آریابان

۱۳۸۵- بهترین داستان‌های کوتاه گابریل گارسیا مارکز، احمد گلشیری، انتشارات نگاه

۱۳۸۵- زیباترین غریق جهان (بهترین داستان‌های کوتاه) گابریل گارسیا مارکز، رضا دادویی، انتشارات

سبزان

آثار داستانی ترجمه شده گارسیا مارکز به فارسی

ساعت (نحس) شوم چاپ ۱۹۶۳ / صدسال تنهایی چاپ ۱۹۶۷ / پاییز پدرسالار چاپ ۱۹۷۵

گزارش یک مرگ ۱۹۸۱ / عشق سالهای وبا چاپ ۱۹۸۵ / ژنرال در هزار توی خود چاپ ۱۹۸۹

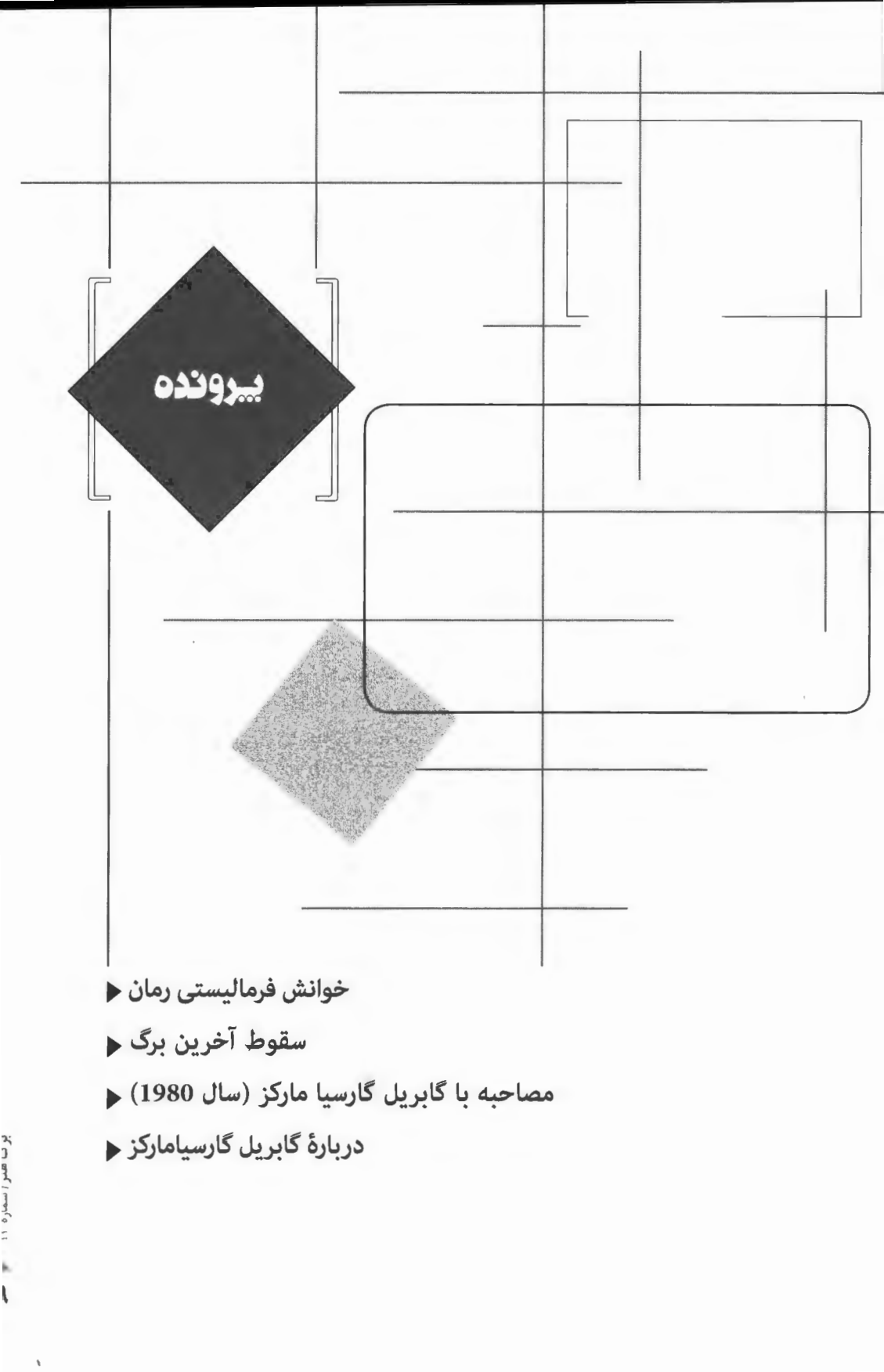
خاطرات روسپیان غمگین من چاپ ۲۰۰۴

آثار غیر داستانی

سرگذشت یک غریق چاپ ۱۹۷۰ / بوی خوش گواوا چاپ ۱۹۸۰ / سفر پنهانی میگل لیتین به شیلی /

گزارش یک آدم‌ربایی چاپ ۱۹۹۶ / زنده‌ام که روایت کنم چاپ ۲۰۰۲

یادداشت‌های روزهای تنهایی چاپ ۲۰۰۰

An abstract geometric design featuring a grid of thin black lines. A large black diamond is positioned on the left, containing the word 'بیرونده' in white. Below it, a smaller, textured grey diamond is visible. To the right, there are several overlapping rectangular shapes with rounded corners, some in white and some in light grey, creating a layered effect.

بیرونده

- خوانش فرمالیستی رمان
- سقوط آخرین برگ
- مصاحبه با گابریل گارسیا مارکز (سال 1980)
- دربارهٔ گابریل گارسیا مارکز

خوانش فرمالیستی رمان



جواد اسحاقیان

« این گفته که مطالعه‌ی ادبی و ادبیات، همان مطالعه‌ی زبان‌شناختی است، بی‌پایه است، اما تا پیش از دو جنبش فرمالیستی در آغاز قرن بیستم (فرمالیسم روسی و نقد نو آمریکایی) مطالعه‌ی ادبیات، مطالعه‌ی هر چیزی بود، جز آنچه به زبان مربوط می‌شد؛ یعنی مطالعه‌ی یک اثر ادبی، عمدتاً به تحلیل بافت تاریخی و زندگی شخص نویسنده محدود و منحصر می‌شد اما این که زبان ادبی چه نقش و جایگاهی در اثر دارد، اصلاً مورد اعتنا قرار نمی‌گرفت. دو جنبش ادبی در آغاز قرن بیستم در مطالعه‌ی ادبی خود از این نگرش، فاصله گرفت. نخستین گروه، شماری از پژوهندگان جوان (مانند ویکتور شک洛夫سکی، رومن یاکوبسن، بوریس توماشفسکی، بوریس آیخن باوم) بودند که در دهه‌های اول و دوم قرن بیستم شروع به مطالعه‌ی جدی در مورد خود ادبیات کردند.

از نظر آنان، ادبیات پنجره‌ای به جهان بیرون نبود بلکه چیزی بود که ویژگی‌هایی خاص خود داشت و ادبیات را به ادبیات تبدیل می‌کرد و در نقطه‌ی مقابل فلسفه، جامعه‌شناسی و زندگی‌نامه قرار داشت. ادبیات، دریچه‌ای برای بررسی مضامین، اندیشه‌های فلسفی و اطلاعات زندگی‌نامه‌ای و فراتر از آن، مسائل اخلاقی و اموری نبود که قابل لمس و دریافت با چشم و ملموس باشد؛ بلکه تنها شگردهایی بودند که تأثیرگذار باشند و ادبیات را ادبی‌تر کنند. دومین جنبش «نقد نو آمریکایی» بود که زیر تأثیر آموزه‌های فلسفی «بندتو کروچه» قرار داشت و از موضوع بحث مایرون است... پیش‌تر، مفهوم سنتی‌تر در مورد رابطه‌ی میان محتوا و فرم، به این نتیجه‌گیری می‌رسید که ادبیات هنگامی متحول می‌شود که جهان، تغییر کند، زیرا فرض بر این بود که ادبیات صرفاً از اندیشه‌ها و واقعیاتی سرچشمه می‌گیرد که بیرون از قلمرو ادبی باشند و به هر حال، انگیزه‌های بیرونی داشتند. در حالی که به نظر فرمالیست‌ها، شگردهای ادبی به طور خودمختار و مستقل از عوامل بیرونی و تنها زیر تأثیر خاستگاه‌های ادبی خودشان به وجود می‌آیند. برای این که ادبیات به ادبیات تبدیل شود، پیوسته باید آشنا را آشنایی‌زدایی و شیوه‌های تازه‌ای برای داستان‌گویی یا سرودن شعر ابداع کرد و این تغییر و تحول، کاملاً مستقل از پهنه‌ی اجتماعی و تاریخی است و ریشه در مواد و مصالح خود ادبیات دارد. رمان طنزآمیز دون کیشوت نتیجه‌ی تحولاتی نیست که در جهان بیرون یا حیات نویسنده‌اش رخ داده است، بلکه بیش‌تر و مشخصاً نتیجه‌ی تحول تدریجی ادبیات است. شگرد تازه‌ی قهرمان پروبولماتیک، محصول پیشرفت خود فرم رمان است.» (ریوکین، ۲۰۰۰، ۵-۳)

با آن که در خوانش صد سال تنهایی به عنوان «فرداستان» تا اندازه‌ای به ارزش‌های درونی اثر اشاره خواهد شد، باز هم برخی از سویه‌های زیباشناختی و صوری اثر را تنها با خوانش

فرمالیستی می‌توان مورد بررسی قرار داد. به چند هنجار برجسته‌تر در خوانش فرمالیستی می‌پردازم: - شکل‌کند شده: «شکلوفسکی» می‌نویسد ویژگی برجسته‌ی نوشته‌ی ادبی «شکل‌کند شده» یا «به تأخیر انداخته» است. این شگرد باعث می‌شود «دشواری دریافت، بیش‌تر و مدت زمان برای درک نوشته طولانی‌تر شود زیرا روند دریافت، به خودی خود یک غایت زیبایی شناختی است و باید طولانی شود.»

(شکلوفسکی [۱۹۱۷] ۱۹۶۵: ۱۲)

«فرمالیسم» روسی، نخستین نگرش نقادانه‌ای است که بر ضرورت «دشواری» متن از یک سو از جانب نویسنده و فراخوان خواننده برای «درنگ» بر متن و کوشش برای درک دقیق و ظرایف صوری متن از سوی دیگر، تأکید دارد. صد سال تنهایی نیز، از جمله متونی است که سرشار از این دقیق است و باید بر آن‌ها درنگ شود. آغاز و فرجام رمان، به دلیل احتوا بر همین ظرایف زبان شناختی و فرمالیستی، از جمله‌ی دشوارترین بخش‌های رمان است و برخی منتقدان مانند «میر رودریگز مونه گال» به ویژه بر فرم پایان‌بندی این رمان تأکید و مقاله‌ی روشنگری با عنوان صد سال تنهایی: سه صفحه‌ی پایانی (مونه گال، ۱۹۷۳، ۴۸۵) دارد.

در آغاز رمان از «فرانسیس دریک»، یک دزد دریایی انگلیسی، یاد می‌شود که با حمله به «ریوآجا» و شلیک توپخانه‌ی دریایی خود، مادر بزرگ «اورسولا» چنان مجروح می‌شود که دیگر نمی‌تواند از خانه بیرون برود. «اورسولا» با پسر عموی خود ازدواج می‌کند که به باور آنان، گونه‌ای ازدواج با محارم تلقی می‌شود. پدر و مادر وی با ازدواج با «خوزه آرکادیو بوئندیا» مخالفت می‌کنند زیرا اعتقاد دارند این ازدواج، فرجامی نیک نخواهد داشت:

«گرچه می‌شد ازدواج آن‌ها را از روز تولدشان پیش‌بینی کرد، با این حال روزی که حرف ازدواج را به زبان آوردند... می‌ترسیدند این

دو نمره‌ی سالم دو خاندانی که در طول قرن‌ها بین خود زاد و ولد کرده بودند، عاقبت از خود «یگوانا» [سوسمار بزرگ نواحی استوایی] بزایند. (گارسیا مارکز، ۱۳۵۷، ۲۶).

اینک با این آگاهی اندک از آغاز رمان، می‌توان به سراغ آخرین سطور آن رفت. «آئورلیانو بابیلونیا» آخرین مرد این خاندان محکوم به زوال در حالی با «آمارانتا اورسولا» خاله‌ی خود همکناری و ازدواج می‌کند که از زنا با محارم خود نیز آگاه است و حتی پیش از مطالعه‌ی مکاتیب «ملکیادس» و آگاهی از نسبت خود با همسر، تصور می‌کند با خواهر خود درآمیخته است:

«آن وقت بود که فهمید آمارانتا اورسولا نه خواهر، بلکه خاله‌ی او بوده است، و فرانسیس دریک به ریوآچا حمله کرده بود تا آن‌ها بتوانند از میان مارپیچ آغشته به خون، یکدیگر را بیابند و حیوانی افسانه‌ای به وجود

بیاورند که نسل آن‌ها را به پایان برساند.» (۳۵۱)

اگر دقت کرده باشیم، نخستین مرد این خاندان صد ساله، «آئورلیانو» است و واپسین بازمانده‌ی این تبار، باز هم «آئورلیانو» را جزء نام خود دارد. فرزندی که مطابق پیش بینی اجداد نخستینشان با دمی چون دم خوک و حیوانی مانند «یگوانا» متولد خواهد شد، هم «آئورلیانو» نام دارد که طعمه‌ی مورچگان درشت قرمز می‌شود (۳۵۰). نام نخستین زن این خاندان، «اورسولا» است و آخرین زن این تبار هم «اورسولا» را جزء نام خود دارد. اجداد «اورسولا» به خاطر ازدواج‌های خانوادگی، فرزندی به دنیا آورده‌اند که دمی چون دم خوک داشته و ناگزیر شده‌اند آن را ببرند (۲۶). آخرین نوزاد این خاندان نیز با دمی چون دم خوک متولد شده است و ماما آن را بریده است (۳۲۸). علت بیماری مادر بزرگ «اورسولا» شلیک توپخانه‌ی «فرانسیس دریک» انگلیسی بوده و «آئورلیانو بابیلونیا» نیز درمی‌یابد که گویا این راهزن پانصد سال پیش به روستای «ریوآچا» حمله کرده بوده تا «آن‌ها بتوانند از میان مارپیچ آغشته به خون، یکدیگر را بیابند و حیوانی افسانه‌ای به وجود بیاورند که نسل آن‌ها را به پایان برساند.»

«آئورلیانو» که نام مشترک اغلب مردان این خاندان است در زبان اسپانیایی به معنی «طلایی» است و «بوئندیا» که نام خانوادگی همگی اعضای این خانواده است «واژه‌ای اسپانیایی و مرکب از دو جزء (Bueno good: خوب) و (dia day: روز) ترکیب شده است و جمعا «بهروز» معنی می‌دهد. به چنین اسم‌هایی «بی‌مسمی» می‌گویند؛ یعنی نام (دال‌ی) که با معنی (مدلول) خود همخوانی ندارد. هیچیک از این شخصیت‌های داستانی، «بهروز» و نیک فرجام نیستند هم چنان که در مکاتیب «ملکیادس» آمده است:

«اولین آن‌ها را [به دلیل جنون] به درختی بستند و آخرین آن‌ها طعمه‌ی مورچگان



می‌شود.» (۳۵۰).

آخرین بازمانده‌ی این خانواده را باد گرم و طوفان همراه تمامی خانه تباه می‌کند:

«چنین پیشگویی شده بود که شهر آیین‌ها (یا سراب‌ها) درست در همان لحظه‌ای که آئورلیانو بابیلونیا کشف رمز مکاتیب را به پایان برساند، با آن طوفان نوح از روی زمین و خاطره‌ی بشر محو خواهد شد.» (۳۵۳).

انتساب «طلا» و «طلایی» به اعضای این خاندان که پیوسته در پی کشف یا خرج و غارت طلا هستند معرف منش آنان نیست. اگر از «خوزه آرکادیو بوئندیا» که تجسمی از دانش‌اندوزی و فن‌آوری است بگذریم بقیه‌ی اعضای این شجره «طلایی» نیستند. آنچه در آغاز و پایان رمان با این بازی‌های لفظی آمده، از تقدیری پرده برمی‌دارد که همه‌ی شخصیت‌ها به آن محکوم شده‌اند. در آغاز رمان، این تقدیر کور به گونه‌ی «خلاصه‌ی اخبار» و در پایان رمان به صورت «مشروح اخبار» نقل شده است. خواننده ناگزیر است پیوسته درنگ کند و میان آغاز و پایان داستان مُدام در حرکت باشد و پیوند میان آن‌ها را کشف کند.

در آخرین صفحه‌ی رمان و وصف تباهی شهر، دست کم به دو اسطوره در کتاب مقدس «تورات» گوشه‌ی چشمی رفته است: نخست «طوفان نوح»: «آن وقت بود که باد شروع شد؛ بادی گرم و تازه و سرشار از صداهای گذشته... بادی که قدرت هیولوارش درها و پنجره‌ها را از لولا درآورد و پی‌خانه را ریشه کن کرد.» (۳۵۱).

تلمیح دوم به اسطوره‌ی «برج بابل» و مراتب خشم خداوند نسبت به قومی از اخلاف حضرت «توح» است که قصد ساختن «برج بابل» را دارند تا مراتب عظمت و قدرت جمعیت خود را به همگان نشان دهند. «بابیلونیا» واژه‌ی «بابل» (در عبری به معنی «اختلاف») هم‌ریشه است. خداوند به نشانه‌ی مخالفت خود با بنای «برج بابل» مردمی را که به یک زبان سخن می‌گفتند، به اختلاف زبان محکوم

کرد. داستان این خشم و آن اختلاف به گونه‌ای مشروح در کتاب پیدایش (باب ۱۱: ۹-۱) آمده و در مورد عذاب الهی و پراکنده ساختن مردمی است که گردن فرازی کرده‌اند. به نظر برخی منتقدان، خشم خداوند به خاطر شکست «بوئندیا»ها در تکامل فکری و ناتوانی از جبران همان اشتباهاتی است که نیاکان «آئورلیانو بابیلونیا» مرتکب شده‌اند: «چیزهایی که در مکاتیب آمده، تکرار نخواهند شد، چون نسل‌های محکوم به صد سال تنهایی، فرصت دوباره‌ای در روی کره‌ی زمین نخواهند داشت» (گارسیا مارکز، ۱۳۸۱، ۴۹۶).

با نگاهی دوباره به آغاز و انجام رمان می‌توان دریافت که رخدادهای پدیده‌هایی یگانه، تکرار می‌شود. این تکرار و گذار از مارپیچ و هزارتو که خواننده را به یاد «هزارتوها»ی «بورخس» می‌اندازد همان تکرار تراژدی تنهایی این خاندان است. رمان به شیوه‌ی «حلقوی» حرکت می‌کند؛ یعنی رخدادهای کسان رمان، پیوسته دور خود می‌چرخند و به همین دلیل، کنش‌ها و کسان به پیش حرکت نمی‌کنند و متأخران به راه متقدمان می‌روند. نفس «فرم» رمان، معرف محتوای اثر است. تقدیر شوم کسان داستان، از همان آغازش پیداست و همه‌ی پیش‌آگهی‌های «اورسولا» بی هیچ کم و کاستی، به تحقق می‌پیوندد.

فرم افشا شده: «توماشفسکی» به هنگام مخالفت خود با «رئالیسم» و اصرار رئالیست‌ها بر «حقیقت‌نمایی» در اثر خود می‌گوید این گونه نگرش باعث می‌شود ذهن خواننده به بیرون داستان معطوف شود، در حالی که فرمالیست‌ها اصرار دارند که خواننده به شگردهای بدیع متن که شگردهای آشنا را آشنازدایی می‌کند دقت کنند. او به این تلقی «فرم افشا شده» می‌گوید. او یک نمونه از این افشای شگرد را در رمان تریسترام شندی سراغ گرفته است که توجه خواننده را بیش‌تر به جنبه‌های هنری داستان معطوف کرده است تا

موضوع آن (توماشفسکی [۱۹۲۵]: ۱۹۶۵: ۸۴).

«شکلوفسکی» نیز در مقاله‌ای با عنوان تریسترام شندی استرن: تفسیر سبک شناختی به پاره‌ای از آشنایی زدایی‌ها در شگردهای روایی اشاره می‌کند و از جمله می‌نویسد:

«وقتی شما شروع به بررسی ساختار کتاب می‌کنید، پیش از هر چیز متوجه می‌شوید که هنجارشکنی‌ها آگاهانه و مشخصاً شاعرانه است. سبک اثر نظم‌ی مثل تابلو پیکاسو دارد، هرچند برخی چیزها در رمان جا به جا می‌شود: تقدیم نامچه در صفحه‌ی پانزده می‌آید... و مقدمه، سر جایش نیست. چهار ورق تا شده و مجموعاً هشت صفحه در آغاز رمان، خالی است و به جایش، در جلد سوم رمان در صفحات ۲۰۳-۱۹۲ آمده است.» (مک کیلان، ۲۰۰۰، ۶۴).

در صد سال تنهایی، مواردی متعدد از اشاره به افشای شگرد می‌توان یافت که در پیوند با یک شگرد دیگر در «فرداستان» به آن اشاره خواهد شد. یک نمونه، هشدار به خواننده‌ی رمان برای ضرورت رمزگشایی از رمان او است کاری که ما از آن با عنوان «رمزگشایی» در چند فصل به آن پرداخته‌ایم؛ مثلاً یک جا «خوزه آرکادیوی دوم» در آزمایشگاه «ملکیادس»، «مکاتیب»ی به رمز می‌یابد که به زبان سانسکریت نوشته شده‌اند:

«او توانسته بود حرف‌های رمزی مکاتیب را دسته بندی کند... آنورلیانو به یاد آورد که لوحه‌ای شبیه به آن را در دانشنامه‌ی انگلیسی دیده است. آن را به اتاق آورد تا با لوحه‌ی خوزه آرکادیوی دوم مقایسه کند. در حقیقت، هر دو نوشته مثل هم بودند.» (گارسیا مارکز، ۱۳۸۱، ۴۲۴).

«ملکیادس» به «خوزه آرکادیای دوم» رهنمود می‌دهد که باید «زبان سانسکریت را بیاموزد و بتواند راز مکاتیب را فاش کند» (همان، ۴۳۳) و به او آدرس کتابفروشی را می‌دهد تا از او کتاب راهنمای دستور زبان سانسکریت را بخرد و با

یادگیری آن، بتواند از مکاتیب، رمزگشایی کند (۴۳۴). فاضل کاتالونیایی کتابفروش، در ازای دادن پنج جلد کتاب مرجع، پولی از او دریافت نمی‌کند (همان، ۴۴۵) زیرا او جز «گارسیا مارکز» نویسنده کسی نیست و «خوزه آرکادیوی دوم» نیز ما خوانشگران رمان هستیم که برای رمزگشایی از رمان نویسنده به کلید واژگان و نظریه‌های ادبی نیازمندیم. «شکلوفسکی» در مقاله‌ی تریسترام شندی استرن تصریح می‌کند آنچه در رویکرد فرمالیستی اثر اهمیت دارد «تفسیرها و توضیحاتی است که خود نویسنده در جای جای روایت و خودآگاهانه مطرح می‌کند و شگردهای داستانی خود را آشکار می‌کند» (شکلوفسکی، ۱۹۶۵، ۴۰-۳۹).

- نمو شاخه‌ی کوچک‌تر: مطابق عقیده‌ی فرمالیست‌ها، یک اثر ادبی همگی ویژگی‌های موجود در عموماً، عمه‌ها و نیاکان خود را به ارث می‌برد، اما خیلی کم از پدر و مادر خود چیزی نصیب می‌شود... مطابق نظر فرمالیست‌ها، یکی از ابزارهایی که باعث کنار زدن فرآورده‌های نسل پیشین ادبی می‌شود، ارتقای نوع ادبی از سطح نازل پیشین به سطحی بالاتر و هنری‌تر است و این، همان است که شکلوفسکی به نقل از آیخن باوم به آن، کانونی یا «رشد و نمو شاخه‌ی کوچک‌تر می‌گوید.» ([۱۹۲۷]: ۱۹۷۸: ۳۲). به این ترتیب مثلاً داستایوسکی در جنایت و مکافات داستان کارآگاهی را ارتقا می‌دهد و وردزورث و کالریج «بالاد» [ترانه‌ی عامیانه‌ی روایی] را ارتقا می‌دهند.» (کوک، ۱۹۹۵، ۱۳۴).

صد سال تنهایی (۱۹۶۷) در ارتقای نوع ادبی «رنالیسم جادویی» نقشی بسیار تعیین کننده داشته است. مطابق نوشته‌ی New World Encyclopedia (۲۰۰۹) نویسنده که خود ساده دلانه تصور می‌کرد رمانی «سراسر شوخی و آکنده از اشاراتی به دوستان خود نوشته» و هرگز آن را جدی نمی‌گرفته است، به خاطر تلفیق

فرمالیستی، بیش از هر چیز بر «شگرد ادبی» تکیه می‌کرد و «یاکوبسن» می‌گفت: «شگرد، به تنها قهرمان در تلقی ضد محاکاتی در ادبیات تبدیل شده است» (یاکوبسن، ۱۹۲۱).

- سویی‌ی عمومی‌تر عنصر جادو: با آن که عناصر

برای ترسیم منحنی پیشرفت
نوع ادبی «رنالیسم جادویی»
در صد سال تنهایی با آنچه
از همین «نوع ادبی» در آثار
متقدم‌تر خود، مثلاً رمان‌ها و
داستان‌های کوتاه «میکل آنخل
آستوریاس» (۱۸۹۹-۱۹۷۴)
آمده است باید به مقایسه
پرداخت.

آنچه در آقای رئیس جمهور
به عنوان متقدم‌ترین اثر
آمده، بیشتر ناظر به رنگ
محلی، فرهنگ بومی و جنبه‌ی
رنالیستی اثر ادبی است و آنچه
از شگردهای ادبی تازه در صد
سال تنهایی هست، بیشتر
جنبه‌ی فرمالیستی دارد

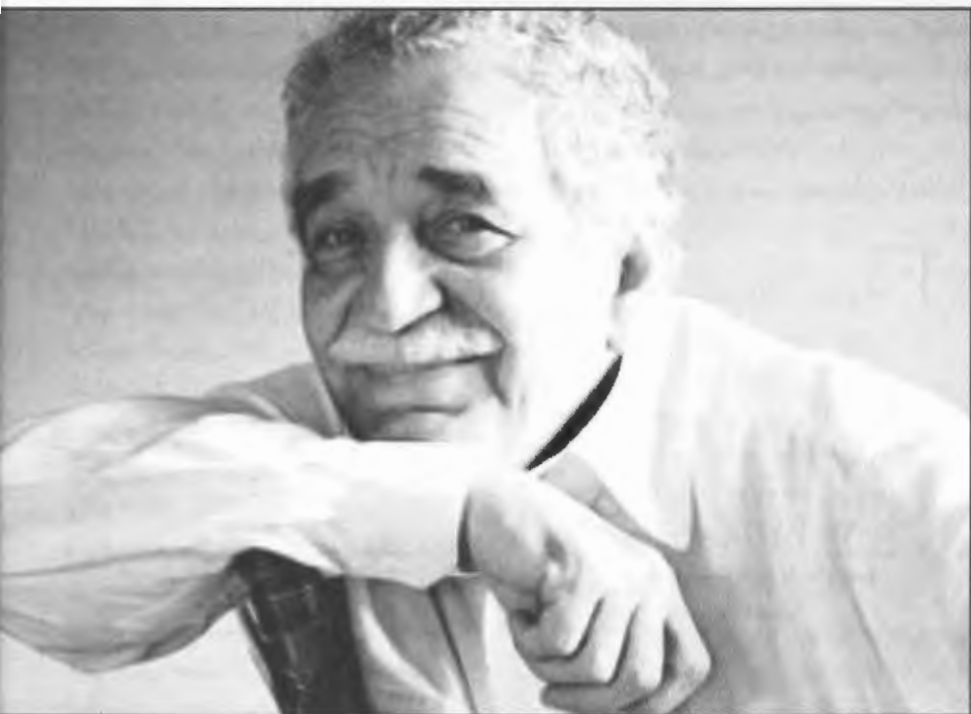
خلاقانه میان دو عنصر واقعیت و تخیل در سال ۱۹۸۲ به دریافت جایزه‌ی نوبل در ادبیات توفیق یافت و این، نخستین جایزه‌ی ادبی در سطح جهانی برای کشور کلمبیا بوده است. «ویلیام کندی» در ارزیابی این رمان نوشته است:

«پس از کتاب پیدایش (سفر تکوین) مطالعه‌ی هیچ اثری جز این رمان، برای تمام نژاد بشری الزامی نیست». این رمان بیش از هر رمان دیگر در ادبیات آمریکای لاتین بر ادبیات داستانی ما نیز تأثیر نهاده است. رمان‌هایی چون خانه‌ی ادیسی‌ها از «غزاله علیزاده»، طوبا و معنای شب از «شهرنوش پاریسی‌پور» و مکانی به وسعت هیچ از «فتح الله بی‌نیاز» قطع نظر از چند و چونشان، زیر تأثیر مستقیم صد سال تنهایی نوشته شده‌اند، در حالی که نخستین اثر با این رویکرد و شگرد ادبی شناخته شده در کشور ما، نوشته‌ی «آستوریاس» در رمان آقای رئیس جمهور (۱۹۴۴) بود اما کسی به آن، اقبالی نشان نداد و اصولاً «رنالیسم جادویی» را در کشور ما با این رمان می‌شناسند.

طبیعی است که برای ترسیم منحنی پیشرفت نوع ادبی «رنالیسم جادویی» در صد سال تنهایی با آنچه از همین «نوع ادبی» در آثار متقدم‌تر خود، مثلاً رمان‌ها و داستان‌های کوتاه «میکل آنخل آستوریاس» (۱۸۹۹-۱۹۷۴) آمده است باید به مقایسه پرداخت. من برای نمونه تنها به مقایسه‌ی چند نکته میان تفاوت در تلقی این دو نویسنده تنها در محدوده‌ی داستان کوتاه «آستوریاس» با عنوان توروتومبو بسنده می‌کنم و تأکید را بر علل امتیاز «رنالیسم جادویی» در رمان صد سال تنهایی قرار می‌دهم تا خواننده را متوجه چند و چون ارتقای این نوع و شگرد ادبی کنم و می‌افزایم که آنچه در آقای رئیس جمهور به عنوان متقدم‌ترین اثر آمده، بیشتر ناظر به رنگ محلی، فرهنگ بومی و جنبه‌ی رنالیستی اثر ادبی است و آنچه از شگردهای ادبی تازه در صد سال تنهایی هست، بیشتر جنبه‌ی فرمالیستی دارد و باز از یاد ببریم که نظریه‌ی

جادو در ادبیات آمریکای لاتین، مشترکات بسیاری دارند، چگونگی بهره‌جویی این دو نویسنده از این شگرد روایی، متفاوت است.

به این صحنه از داستان دقت کنیم که در آن دخترکی بر اثر خونریزی ناشی از تجاوز در گذشته و جسد به خانواده‌اش تحویل داده شده است:



اکنون به یک صحنه‌ی جادویی مشابه در صد سال تنهایی اشاره می‌کنیم که عنصر جادو، چه سوییچه‌های دیگری دارد:

«خوزه آرکادیو بوئندیا» در نزدیک جسد، دیگی از جیوه روی کوره گذاشت. همان طور که جیوه می‌جوشید، جسد از حباب‌های آبی رنگی پوشیده می‌شد... هفتاد و دو ساعت کنار جسد، جیوه سوزاند... آن وقت اجازه‌ی تدفین او را داد... با تجلیل و احترامی که شایسته و درخور بزرگ‌ترین نیکوکار ماکوندو بود. (۷۰).

در این صحنه نیز به مراسم مومیایی کردن «ملکیداس» کولی اشاره شده است. سوزاندن سه روز جیوه در اتاق و آغشتن بدن مرده به آن جهت حفظ جسد، بی‌تردید ریشه در همان باورها و آیین‌های باستانی دارد که بیش و کم در تمام کشورهای آمریکای لاتین وجود داشته است. با

«بار دیگر تن کوچکش را در محلولی از آهک و زاج سفید آغشتند تا کاملاً مومیایی شود... و بر تن کوچکش، مواد معطر و فلفل سیاه پاشیدند تا برای حفظ کردن او بیش‌تر دوام داشته باشد.» (آستوریاس، ۱۳۵۱، ۴۸).

در این عبارت شاهد، به سنت و آیین مومیایی کردن در باورهای قوم باستانی «مایا» در کشور «گوآتمالا» اشاره شده است که «آیوها» یا دودمان‌های این قوم در روزگاران گذشته، باور داشته‌اند که مومیایی کردن اجساد مردگان، از جمله پیش نیازهای حفظ نظم کیهانی، استمرار باروری و غلات و حیوانات است. این عبارت تنها نشان می‌دهد که نویسنده تا چه اندازه نسبت به آیین‌های قومی نیاکان «مایا»یی خود علاقه‌مند است و اشاره به سنن و مراسم آیینی گذشته‌ی خود را پاس می‌دارد. ویژگی برجسته‌ی عنصر جادو در آثار «آستوریاس» رنگ «محلی» آن است.

این همه، آنچه در این رفتار جادویی برجسته‌تر می‌نماید، دو نکته است: نخست، باوری که «خوزه آرکادیو بوئنדיا» و «ملکیاداس» به دانش یونان باستان داشته‌اند و در دانش کیمیاگری (شیمی) آن روزگار، برای جیوه خاصیتی کمال بخش قابل بوده‌اند و باور داشته‌اند که این فلز، اجساد دانی را به اجرام عالی تبدیل می‌کند. افزون بر این چنان که گفته‌ایم، نویسنده می‌خواهد تاریخ پیدایش انسان و تمدن را در «ماکوندو»، الگوی از تاریخ تکوین انسان و تمدن انسان اولیه از زندگی در بهشت و هبوط بعدی او در جهان خاکی معرفی کند و مراحل گوناگون گذار تاریخی و فرهنگی آدمی را از «کتاب پیدایش» در «عهد عتیق» تا صد ساله‌ی اخیر «کلمبیا» ترسیم کند.

- نظریه‌ی آشنایی‌زدایی: فرمالیست‌ها بر این باور بودند که شگردهای هنری و ادبی، پس از اندک مدتی تازگی، طراوت و زیبایی خود را از دست می‌دهند. آن گاه باید برای پیشگیری از خودکارشدگی و اعتیاد به صورت‌های قالبی و دست‌مالی شده، به خلق شگردها و فنون تازه‌ی ادبی پرداخت. «شکلوفسکی» در مقاله‌ی معروفش با عنوان هنر به عنوان شگرد نوشته است:

«هنر، شیوه‌ی تجربه کردن ماهرانه‌ی یک چیز است. خود آن چیز، اهمیتی ندارد.» (ریوکین، ۱۸). بخشی از ارزش‌های فرمالیستی رمان مورد بررسی، تازگی‌هایی است که نویسنده مثلاً در شخصیت‌پردازی به وجود آورده است که در دیگر آثار داستانی نیافته‌ام. نخستین دقیقه، این است که هر شخصیت، یک نشانه‌ی رفتاری خاص دارد که او را از بقیه و تمامی مردم جهان ممتاز می‌کند. در آثار کلاسیک رئالیستی، معمولاً شخصیت‌ها یک مشخصه و نشانه‌ی جسمی دارند؛ مانند خال، نشانه‌ی سوختگی، ماه‌زدگی و سالک. این گونه کلیشه‌سازی‌ها امروزه دیگر تازگی خود را از دست داده‌اند. نشانه‌های شخصیتی، رفتاری و روانی کسان داستان در این رمان، بسیار دلالت‌گر است.

به «ملکیاداس» اشاره کنیم:

«مرد افسرده‌ای بود که در پس پرده‌ای از غم و نگاه آسیایی‌اش گویی ماورای هر چیز را می‌دید. کلاه بزرگی به سیاهی بال‌های کلاغ به سر داشت و نیم تنه‌ی مخملش، رد پای قرن‌ها را بر خود حفظ کرده بود.» (۱۵).

«افسردگی» او نخست به خاطر عمر بیش از اندازه‌ی او است، زیرا او بارها در گذشته اما به دلیل وابستگی به زندگی دنیایی و آرایش به علوم و فنون، ناگزیر از بازگشت به دنیا شده است تا از این آرایش‌ها پاکسازی شود (۵۰). «نگاه آسیایی» شخصیت، به این دلیل است که زبان مادرش «سنسکریت» بوده و مکاتیب رمزآمیز خود را هم به این زبان نوشته است، زیرا دانایان هندو رسم داشته‌اند آثار علمی، حماسی و متون مقدس خود را به این زبان بنویسند و تنها کسانی بتوانند به راز آن‌ها پی برند که رنج آموختن این زبان را بر خود هموار کنند. با آن که او «کولی» است و به احتمال از سرزمین یونان و کیمیاگران به «ماکوندو» آمده است، اتصاف او به «آسیایی» و «شرقی» بودن به مراتب فرابینی، بصیرت و وارستگی او از وابستگی‌های زندگی جسمانی و دنیوی حکایت می‌کند. نیم‌تنه‌ی سیاه و مخملی او که کهنه و مندرس می‌نماید، نشان می‌دهد که او کهن الگوی جاودانگی است. «کلاه بزرگ» نشانه‌ی «سروری» و به منزله‌ی «تاج» او است و وی را از دیگران متمایز می‌کند. اگر نویسنده به شباهت کلاه سیاه او به بال «کلاغ» اشاره می‌کند، شاید به این دلیل است که این پرند، نمادی از طول عمر است؛ چنان که در خواص الحیوان «جاحظ» آمده است: «زاغ را گویند که سی‌صد و اند سال بزید.» اما «کلاغ» مظهر کنجکاو، تحرک و مهاجرت و خبرکشی و خبررسانی نیز هست و «ملکیاداس» هم بارها از اروپا به «ماکوندو» آمده و همین آمد و شد و مهاجرت‌های فصلی، او را به «کلاغ» نیز مانند می‌کند.

او به این اعتبار که با کشف دارویی، می‌تواند بیماری

فراموشی و بی‌خوابی اِمالی «ماکوندو» را چاره‌گری کند، یک اندیشمند اجتماعی و روان‌درمان اجتماعی است (۴۹). به این اعتبار که پیوسته در حال نوشتن مکاتیبی به زبان سنسکریت و به رمز بر روی پوست است، استعاره‌ای از نویسنده (گارسیا مارکز) است که وظیفه دارد گذشته‌های تاریخی، فرهنگی، اسطوره‌ای و اجتماعی مردم سرزمین خود را به یادشان بیاورد. از آن جا که نامش در

فرمالیست‌ها بر این باور بودند که شگردهای هنری و ادبی، پس از اندک مدتی تازگی، طراوت و زیبایی خود را از دست می‌دهند. آن گاه باید برای پیشگیری از خودکارشدگی و اعتیاد به صورت‌های قالبی و دست مالی شده، به خلق شگردها و فنون تازه‌ی ادبی پرداخت.

کتاب مقدس تورات آمده است، شخصیتی است روحانی که مقامی حتی بالاتر از حضرت «ابراهیم» (ع) دارد، چون می‌تواند به دیگری برکت بدهد. او پس از مرگ جسمانی خود، باز هم در اتاق «خوزه آرکادیو بوئندیا» حضوری روحانی دارد و به «آئورلیانو بابلونیا» شیوه‌ی رمزگشایی مکاتیب خود را می‌آموزد (۳۰۲). این گونه شخصیت‌پردازی از «ملکیادس» نشان می‌دهد که نویسنده آگاهانه به خود اشاره می‌کند و می‌کوشد توجه و دقت خواننده را به قرائن و اماراتی در رمان جلب کند که از رمان، گره‌گشایی می‌کند. تلاقی شخصیت

علمی، روحانی، کهن‌الگویی و شخص نویسنده در یک پرسوناژ داستانی با این همه بار معنایی «آشنایی‌زدایی» در پهنه‌ی شخصیت‌پردازی‌های تکراری و قراردادی است.

به «خوزه آرکادیو» و منش او اشاره کنیم که بیش از آنچه به آدمیزاد شباهت داشته باشد، به حیوانی متجاوز می‌ماند. نشانه‌ی مشخص او این است که وقتی از کنار باغچه‌ی خانه‌ی خود می‌گذرد، چنان بادی از خود دفع می‌کند که همه‌ی گل‌ها و سبزه‌ها می‌پژمند و آروغ‌هایی چنان بلند و تنفربرانگیز برمی‌آورد که اعضای خانواده از آسیب آن بر خود بیمناک می‌شوند (۸۶). آلت کذایی او از کامجویی او نشان دارد (۳۰)؛ حرص او در «بالا انداختن شانزده تخم مرغ خام» (۸۵) در یک وعده‌ی غذایی و کامجویی از خواهر خوانده اش، «ریکا» (۸۷) نشان می‌دهد که نویسنده در ترسیم چنین سیمایی از او هدفی خاص دارد. او نمادی از راهزنان اسپانیایی پانصد سال پیش است که به سرزمین نویسنده تاخته‌اند تا همه چیز را ببلعند، به همه‌ی زنان تجاوزکنند و هر آنچه را به دیگران تعلق دارد، به غارت ببرند. سگان شکاری و تفنگ دولول او (۱۰۵) بر طبع ددمنشانه و تجاوزگرانه‌ی او دلالت دارد و معرّف سبّعت راهزنان ناشسته‌روی اسپانیایی در قرن پانزدهم است. در کدام اثر ادبی برجسته‌ای دیده‌ایم که شخصیت جز تلفیق «عام» و «خاص» که ایجاد «تیپ» می‌کند، آمیزه‌ای از منش فردی و افزون بر آن شخصیت تیپیک تاریخی استعماری و در همان حال هم «کهن‌الگویی» باشد؟ این گونه شخصیت‌پردازی، بدیع و کوششی برای «آشنایی‌زدایی» در این حوزه‌ی روایی است.

گذشته از این‌ها، شخصیت‌های رمان هریک، نقش مایه‌ای همراه خود دارند و با «موتیف» خاص خویش شناخته می‌شوند: «ملکیادس» با «مکاتیب» خود هویت می‌یابد. «فرناندا» با «گفن»ی که پیش از مرگ برای خود می‌بافد و گلدوزی می‌کند.

«سرهنگ آئورلیانو» با «ماهی‌های طلا»یی خویش که در هر زمان، معنی و مفهومی خاص خود می‌یابد. «موریسیو بابلونیا» با «پروانه‌های زرد رنگ» خود که پیشاپیش او به پرواز درمی‌آیند؛ «خوزه آرکادیو بوئندیا» با «آزمایشگاه» کیمیاگری و فن‌آوری‌اش، «اورسولا» با «تنهایی» و گفت و گو با خویش، «خوزه آرکادیو» با «ترینگی» استثنای‌اش که با شرط‌بندی بر روی آن امرار معاش می‌کند. در بخش‌بندی فصول کتاب نیز، نوعی «آشنایی‌زدایی» هست.

بخش نخست رمان با «عصر طلایی»، «روزگار بهشتی» و اساطیری «ماکوندو» تطبیق می‌کند؛ جایی که مردمش از سی سال پیش‌تر سن ندارند؛ مرگ و میر نیست و زندگی با امیدواری و کوشش و یگانگی همه‌ی مردم سپری می‌شود؛ عصری که با پرواز کودکان با قالیچه‌ی جادویی مشخص می‌شود. دومین بخش رمان، شامل فصولی از رمان می‌شود که آن را «روزگار پیشرفت و شکوفایی» می‌توان نام نهاد که با پیشرفت‌های علمی فنی، چیرگی بر فراموشی، آغاز استقرار نهادهای دولتی و تحقق مفهوم «ملیت» و «هویت ملی» در ماکوندو، رونق تجارت میان «ماکوندو» (کلمبیا) با ایالات متحد آمریکا و اروپا، تأسیس و راه‌اندازی کارخانه، راه آهن، تنوع و تعدد فرهنگ‌ها و نمودهای مدرنیته همراه است. در این عصر، هوایم‌ای شخصی «گاستون» از «بروکسل» مستقیماً به «ماکوندو» پرواز می‌کند و به عصر اساطیری پرواز با قالیچه، پایان می‌دهد. سومین بخش رمان با رفتن «شرکت موز» و آغاز باران‌های خانمان برانداز آغاز می‌شود و با مهاجرت اهالی شهر به خارج، ویرانی خانه‌ی «بوئندیا» که استعاره‌ای از تباهی شهر و کشور است و حمله‌ی مورچگان و بلعیدن واپسین بازماندگان این دودمان و انحطاط اخلاقی و اجتماعی تمدن پایان می‌یابد. این گونه بخش‌بندی فصول کتاب (شروع با عصر اسطوره‌ای، کمال با عصر تاریخی و زوال با چیرگی روزگار تنهایی و انزوای فرهنگی و سیاسی)

با تقسیم بندی‌های تاریخی در مورد «عظمت و انحطاط یونان و رم باستان» نیز همخوانی دارد که الگویی از تقسیم‌بندی جهانی تاریخ است و نویسنده چنان که پیش از این نوشته‌ایم به آن، نظر داشته است. این بخش‌بندی افزون بر این، با تقسیم‌بندی «کتاب‌های عهد عتیق» هم تطابق دارد. چنان که می‌دانیم تورات با کتاب پیدایش «آدم» و «حوّا» («خوزه آرکادیو بوئندیا» و «اورسولا») آغاز شده با اخراج آنان از بهشت پس از ارتکاب گناه و آوارگی ادامه می‌یابد. بخش‌های میانی «تورات» هم جنبه‌ی تاریخی دارد و از کشف هویت ملی دینی قوم بنی‌اسرائیل، استقرار دولت، تأسیس شاهنشاهی و دوران عظمت تاریخی (حضرت داوود و حضرت سلیمان) سخن می‌گوید. واپسین کتاب «تورات»، ملاکی نام دارد و در آن به فساد کاهنان و مردم، فریب دادن خداوند و ضرورت تنبیه امت بنی‌اسرائیل اشاره می‌شود. آنچه کتاب ملاکی را که پایان بخش کتاب تورات است به صفحات پایانی صد سال تنهایی مانند می‌کند این است که «ملاکی» پیامبری که صد سال پس از «زکریا» می‌زیست به امت خود هشدار می‌دهد چنان که قوم بنی‌اسرائیل از کارهای ناشایست خود دست باز دارند، مشمول رحمت مجدد خداوند می‌شوند. در صد سال تنهایی هم «ملکیادس» به «آئورلیانو بابلونیا» و نیاکانش هشدار داده است که:

«با کشف پیشگویی‌هایش، خواهند توانست از شکست خود جلوگیری کنند.» (۳۳۱).

این اندازه وسواس در بخش‌بندی رمان، ظریف و دقیق در تقسیم کتاب، تلمیح به کتب مقدس و تاریخی و در عین حال، اشاره به روزگار باستانی و تمدن سرخپوستی و بومی‌گرایی و سپس غارت کشور از جانب استعمارگران اسپانیایی و سرانجام تهاکری سرمایه‌داران ایالات متحد آمریکا، در رمان‌نویسی، بی‌پیشینه و بهترین نمود مفهوم «آشنایی‌زدایی» فرمالیستی است.

- پیرنگ و داستان: از نظر «شکلوفسکی» ساختار

روایت دو جنبه دارد: نخست «فابولا» (داستان: story) و دیگری «سیوژت» (پیرنگ: plot). «فابولا» ماده‌ی خام و اولیه‌ی داستان است و به خطوط کلی و چهارچوب کار نویسنده مربوط می‌شود. این چهارچوب کلی شامل ترتیب و توالی زمانی رخدادهای داستان می‌شود، اما «سیوژت» مشتمل بر شگردهایی ادبی می‌شود که نویسنده به کمک آن‌ها به داستان خود شکل می‌دهد و «داستان» یا «فابولا» را به «پیرنگ» یا «سیوژت» تبدیل می‌کند. از رهگذر شگردهایی چون «عدول»، «غافلگیری» و «قطع و فصل» نویسنده می‌تواند به گونه‌ای نمایشی به «فابولا» تحرک ببخشد؛ آن را به اثری ادبی تبدیل کند؛ به «آشنایی‌زدایی» یا «غریب‌سازی» در قلمرو زبان متن بپردازد و تلقی تازه‌ای از زبان و جهان خواننده یا هر دو، به وجود آورد» (برسler، ۲۰۰۷، ۵۲). وقتی «شکلوفسکی» می‌خواهد از نقض هنجارهای ناظر بر «فرم» در رمان «استرن» نمونه‌ای بیاورد، تأکید می‌کند که: «از طریق نقض فرم، او ما را مجبور می‌کند که به گفته‌ی او بیشتر دقت کنیم... آگاهی از فرم از رهگذر نقض آن، به محتوای رمان شکل می‌دهد.» (شکلوفسکی، ۱۹۶۵، ۳۱-۳۰).

– پیش‌آگهی: «پیش‌آگهی» یک شگرد ادبی است که نویسندگان مختلف می‌کوشند سر نخ‌هایی برای خواننده در اثر باقی بگذارند تا آنچه را «بعد» در داستان رخ می‌دهد، حدس بزنند. این شگرد ادبی، درواقع دلالت‌هایی مربوط به «پیرنگ» داستان و ناظر به آینده‌ی نزدیک است و باعث گسترش پیرنگ در بخش‌های بعدی داستان می‌شود و بخش‌های پراکنده‌ی داستان را به هم پیوند می‌دهد و نوعی «یگانگی» به کل اثر می‌دهد.

نیرومندترین شکل پیش‌آگهی وقتی است که بخواهیم چیزی را که می‌خواهد در داستان رخ دهد، با نام بردن از یک عنصر، آن را یادآوری کنیم. این گونه پیش‌آگهی یا از ذهن شخصیت داستان می‌گذرد، یا امری است که در نظر اول، ناچیز و

بی اهمیت به نظر می‌رسد. یک نمونه‌ی شناخته شده، همان «تفنگ چخوف» است که وقتی آن تفنگ در یک «زمینه»‌ی معینی توصیف می‌شود، به خواننده می‌گوید: آن تفنگ پری که بر دیوار نصب شده، سرانجام به طرف کسی و جایی شلیک خواهد شد. نویسندگان با جلب توجه خواننده به عنصر پیش‌آگهی ماهرانه، چه بسا امکان دارد مرتب به همین عنصر در کل داستان اشاره کنند (ویکی‌پدیا).

رمان صد سال تنهایی با این عبارت دلالت‌گر آغاز می‌شود:

«سال‌ها سال بعد هنگامی که سرهنگ آنورلیانو بوئندیا در مقابل سربازانی آبیستاده بود^۱ که قرار بود تیربارانش کنند، بعد از ظهر دوردستی را به یاد آورد که پدرش او را به «کشف یخ» برده بود.» (۱۱).

پیش‌آگهی دو گونه دارد: نخست نوعی از آن که ناظر به آینده‌ی خیلی نزدیک است و در چند صفحه‌ی بعد، در داستان می‌آید و به آن Flashforward می‌گویند. این پیش‌آگهی که سرهنگ «آنورلیانو بوئندیا» به یاد روزی می‌افتد که با پدر به «کشف یخ» رفته، رخدادی است که در سیزده صفحه‌ی بعد به گونه‌ای مشروح توصیف و نقل می‌شود:

«آنورلیانو قدمی به جلو برداشت و دستش را روی آن گذاشت و بلافاصله پس کشید و وحشت زده گفت: دارد می‌جوشد.» (۲۴).

نکته در این جا است که نویسنده نه تنها با اشاره‌ای گذرا به این رخداد، شور و شوق خواننده را برای رسیدن به این اتفاق برمی‌انگیزد، بلکه همین عبارت را پیوسته مانند ترجیع‌بندی بارها در رمان خود تکرار می‌کند. این تکرار، خود دلالت‌گر نیز هست، زیرا وقتی شخصی در میان سالگی در برابر جوخه‌ی آتش قرار می‌گیرد و مرگ خود را حتمی می‌یابد، بی اختیار به یاد روزگار سلامت و ایمنی خود، به ویژه روزگار خوش کودکی می‌افتد و می‌کوشد تا با یادآوری گذشته‌های طلایی،

بودم، به خاطر آن ورقه‌ها می‌جنگیدم.» (۹۰). این گفته نیز «پیش‌آگهی» از نوع نزدیک آن است و نشان می‌دهد که وی تقلب در آرای صندوق‌های رأی را بر نمی‌تابد و به عنوان اعتراض، به نیروهای نظامی مخالف دولت می‌پیوندد و به پدرزن طرفدار دولتش می‌گوید:

«[مخالفت من] جنون نیست، جنگ است. از این به بعد مرا آئورلیتو [تلفظ خودمانی آئورلیانو] صدا نکنید. از حالا به بعد من

«پیش‌آگهی» یک شگرد ادبی است که نویسندگان مختلف می‌کوشند سر نخ‌هایی برای خواننده در اثر باقی بگذارند تا آنچه را «بعد» در داستان رخ می‌دهد، حدس بزنند. این شگرد ادبی، در واقع دلالت‌هایی مربوط به «پیرنگ» داستان و ناظر به آینده‌ی نزدیک است و باعث گسترش پیرنگ در بخش‌های بعدی داستان می‌شود و بخش‌های پراکنده‌ی داستان را به هم پیوند می‌دهد و نوعی «یگانگی» به کل اثر می‌دهد.

سرهنک آئورلیانو بوئندیا هستم.» (۹۵).

بسیاری از «پیش‌آگهی‌ها» در رمان، ناظر به آینده‌ی دور هستند که در همان آغاز داستان به آن‌ها اشاره می‌شود. در این حال این حلقه‌های رابط، در حکم لولا، زانویی و اتصالاتی هستند که نیمه‌های آغازین رمان را به اواخر آن پیوند می‌دهند و باعث استحکام بیش‌تر اسکت داستان می‌شوند. «خوزه آرکادیو بوئندیا» پس از مشاهده‌ی قالب یخ

لحظاتی اندوه مرگ را از یاد ببرد. اما نویسنده به این پیش‌آگهی زودرس بسنده نمی‌کند، بلکه در همان نخستین عبارت رمان، از رخدادی می‌گوید که به میانه‌های داستان مربوط می‌شود. این شگرد نیز باعث می‌شود علاقه‌ی خواننده نسبت به سرنوشت جناب سرهنک، علل و اسباب اعدام و فرجام اعدام او برانگیخته شود. این گذر از رخدادی قریب به واقع‌های بعید، به تقویت ساختار داستان کمک می‌کند و وقتی خواننده درمی‌یابد نویسنده همین عبارت را پیوسته تکرار می‌کند، درمی‌یابد که باید به دریافتی خاص برسد. آیا نویسنده نمی‌خواهد به تقدیری اشاره کند که شخصیت‌های داستان از همان آغاز زندگی خود با آن دست به گریبان هستند؟ «جوشش یخ» آریه‌ی «متناقض نما» دارد. آیا «یخ» استعاره‌ای از همان زندگی بی‌روح و بی‌عشقی نیست که سرهنک باید با آن سر کند؟ آیا «یخ» با سرمای درونی و همیشگی او حتی در اوج گرمی هوا، پیوند ندارد؟

وقتی همین شخصیت می‌خواهد حلقه‌ی نامزدی به دست همسر خود، «رمدیوس» فروکند، حلقه از دستش رها می‌شود:

«رمدیوس دست خود را در دستکش توری بدون انگشت بالا آورد و انگشت خود را آن قدر آماده نگه داشت تا نامزدش موفق شد با چکمه‌ی خود حلقه را... متوقف کند و در حالی که از خجالت گوش تا گوش سرخ شده بود، به طرف محراب برگردد.» (۷۷).

این رخداد نیز گونه‌ای «پیش‌آگهی» است و به خواننده یادآوری می‌کند که افتادن حلقه‌ی نامزدی را به فال بد بنگرد، زیرا او چندی پس از ازدواج، با گروهی از همفکران سیاسی خود از شهر خارج می‌شود و نبرد هزار روزه‌ی خود را با نیروهای دولتی آغاز می‌کند. همین شخصیت پس از مشاهده تقلب در انتخابات به پدرزن خود که سر کلاتر و فرماندار «ماکوندو» است می‌گوید:

«اگر من آزادیخواه [طرفدار حزب لیبرال]

در بازار مکاره‌ی کولی‌ها، به فکر می‌افتد با احداث کارخانه‌ی یخ، شهری با خانه‌هایی از یخ بسازند تا با گرمای کشنده‌ی هوا مقاومت کنند (۲۹).

در پایانه‌های رمان، البته شهری با خانه‌هایی از یخ ساخته نمی‌شود، اما یکی از اخلاف او برای نخستین بار کارخانه‌ی یخ را در شهر راه اندازی می‌کند (۱۹۴). کافی است «خوزه آرکادیو بوئندیا» در آغاز رمان روزی را آرزو کند که با تولید طلا بتوانند اتاق‌ها را با شمش طلا فرش کنند (۱۲) و در اواخر رمان، خواننده از کشف سه کیسه طلا به وزن دویست کیلو آگاه می‌شود که در لای مجسمه‌ی گچی حضرت «یوسف» جاسازی و به خانه‌ی آنان آورده شده و جز «اورسولا» کسی از وجود این مجسمه آگاه نیست (۱۷۰). در یک مورد دیگر در آغاز رمان، کولی‌ها با خود «قالیچه‌ی پرنده» می‌آورند که اهالی شهر با دادن چند «رناله» می‌توانند بر فراز دهکده‌ی خود، همگان را شگفت زده کنند (گارسیا مارکز، ۱۳۸۱، ۵۱). در واپسین صفحات رمان، نخستین هواپیمای شخصی متعلق به «گاستون» وارد «ماکوندو» می‌شود. او با همسر خود، «آمارانتا اورسولا» از «بروکسل» به «ماکوندو» می‌آید تا رؤیای قلیچه‌ی پرنده در رمان، به تحقق علمی و عملی برسد (۳۲۲).

بازگشت به گذشته: چنان که گفته‌ایم، این رمان، داستان پیدایش تمدن از آغاز تکوین اولین آدم تا زوال کامل نسل بشری است. با این همه، نکته در این جا است که پیوسته میان آغاز، میانه و پایان داستان بازگشت‌هایی هست. در آغاز رمان از ازدواجی با محارم و ممنوع سخن می‌رود و نخستین زوج رمان، پیوسته با این نگرانی زندگی می‌کنند که یکی از فرزندان خود آنان یا نوادگان، با دُمی شبیه دم خوک متولد شود (۲۶). خواننده به پایان رمان که می‌رسد، باز در مکاتیب «ملکیادس» داستان صد سال تنهایی این دودمان را از آغاز تا پایان، مرور می‌کند و در حالی که هنوز واپسین عضو خانواده زنده است، به تقدیر خود او اشاره

می‌شود:

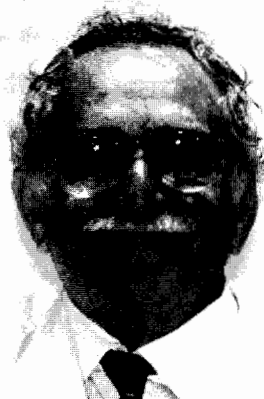
«اولین آن‌ها را به درختی بستند و آخرین آن‌ها، طعمه‌ی مورچگان می‌شود.» (۳۵۰).

تراژدی تکرار: افزون بر این پیوندها، آنچه باعث پوستگی میان اجزا، رخدادها و وحدت رمان می‌شود، تکرار نام‌هایی یگانه، مشترک یا تلفیقی است. به قول «بل ویلادا»:

«خواننده از این اندازه نام‌های تکراری در ساختار روایت گابریل گارسیا مارکز شگفت زده می‌شود. در این اثر، پنج شخصیت نام «خوزه آرکادیو» بر خود دارند. سه نفر به نام «آئورلیانو» هستند که شخصیت‌های برجسته‌تر رمان هستند و یک گروه هفده نفری که همگی از جمله فرزندان نامشروع سرهنگ آئورلیانو بوئندیا به شمار می‌روند. سه شخصیت زن جوان، نام «رمدیوس» بر خود دارند. آخرین زن فرا مدرن و اروپایی شده‌ی این خاندان با نام آمارانتا اورسولا، یاد آور دو تن از وزین‌ترین اسلاف زن این دودمان است.» (بل ویلادا، ۱۹۸۱، ۳۷).

نویسنده با گزینش این شگرد، می‌کوشد به تقدیر مشترک، به تنهایی مشترک و تکرار اشتباهات همه‌ی اعضای این خانواده‌ی پر جمعیت اشاره کند و از رهگذر تکرار نام شخصیت‌ها، به سرنوشت تباہ این دودمان از «خوزه آرکادیو بوئندیا» تا «بوئندیا بابیلونیا» اشاره کند.

در این میان، آنچه بر ارزش هنری رمان می‌افزاید و گونه‌ای آشنایی‌زدایی در «پیرنگ» می‌آفریند، تطبیق «نقطه‌ی اوج» در تصنیف‌های موسیقایی «بلا بارتوک»، موسیقیدان برجسته‌ی مجارستانی (۱۹۴۵-۱۸۸۱)، بر «نقطه‌ی اوج» رمان خویش است. «گارسیا مارکز» به هنگام نوشتن رمان خود، پیوسته به آن گوش می‌داده است (مندوزا، ۱۳۸۲، ۷۹) و «اوج» رمان خود را به گونه‌ای تنظیم کرده که در بخش پنج - هفتم رمان قرار بگیرد. «نقطه‌ی اوج» رمان هنگامی است که کارگران اعتصابی شرکت موز در حال قتل عام هستند.



آشنایی‌زدایی در تأثیر روایت از زبان یک اسب اشاره می‌کند که وقتی رخدادهای انسانی و آشنا از زبان اسب در داستانی از «تولستوی» به نام خولستومر بیان می‌شود، خارق العاده می‌نماید (توماشفسکی [۱۹۲۵] ۱۹۶۵) شیوهی روایت «بنجی» ابله در هیاهو و خشم و شیوهی بیان گفتاری و شفاهی اجساد مردگان در داستان کوتاه بوبوک نوشته‌ی داستایوفسکی از این گونه نمونه‌ها هستند.» (کوک، ۱۳۶-۱۳۵).

«آیخن باوم» از این اصطلاح روسی سبکی را اراده می‌کند که «در آن، اصطلاح [زبان] ادبی نویسنده تا حدودی مقهور اصطلاح [زبان] شفاهی راوی می‌شود» (رقابت میان دو گفتمان مختلف از نوعی که در داستان کوتاه شئل گوگول رخ می‌دهد) از علاقه‌ی شدید فرمالیست‌ها به زبان فقدان نسبی علاقه‌ی آنان به یگانگی «اندام‌وار» سرچشمه می‌گرفت. (هارلند، ۱۳۸۲، ۲۶۰).

صد سال تنهایی «اسکاز» نیست اما عناصری از سازه‌های «اسکاز» در آن می‌توان یافت. نویسنده بیش از هر کس، بر لطیفه و شوخی بودن رمان خود تأکید می‌کند و می‌افزاید این رمان که مثل

از همین نقطه است که رمان به مرحله‌ی افت و نزول خود می‌رسد و باران سیل آسا، باید زمین آلوده را تطهیر کند. چنان که می‌دانیم اصطلاحاتی چون «تم» و «موتیف» اصطلاحاتی مشترک میان داستان‌نویسی و موسیقی است و نویسنده در ده‌ها «تم» و «موتیف» خود به ارکستراسیون رمان خود نیز نظر داشته است.

- شیوهی بیانی شفاهی: فرمالیست‌های روسی واژه‌ی روسی «اسکاز» را برای بیان سبکی از نوشته به کار می‌بردند که ناظر به روایت شفاهی، غیر نوشتاری و محاوره‌ای باشد:

«من می‌خواهم «اسکاز» را به معنی شیوه‌ای از روایت تعریف کنم که تلقی آشکار راوی را بیان می‌کند و احتمالاً نزدیک‌ترین معادل آن «یارن» است. به اعتبار فنی، «اسکاز» داستانی است که شیوهی روایت آن همان اندازه تأثیرگذار است که خود داستان.» («لمون» و «ریس» ۱۹۶۵: زیرنویس ۶۷). یک گزارش پلیس، یک قطعه شعر و لطیفه‌ی شخصی چه بسا حادثه‌ی واحدی را برسانند، اما «اسکاز» یا شیوهی روایت آن‌ها اساساً با هم فرق می‌کند. شک洛夫سکی (۱۹۱۷) [۱۹۶۵] به شیوهی

یک کلوچه‌ی گرم، بی‌جهت مورد قبول عامه قرار گرفته است، چیزی جز یک «لطیفه» نیست:

شیوه‌ی بیانی شفاهی:

فرمالیست‌های روسی واژه‌ی

روسی «اسکاز» را برای

بیان سبکی از نوشته به کار

می‌بردند که ناظر به روایت

شفاهی، غیر نوشتاری و

محاوره‌ای باشد:

«داستانی مثل صد سال تنهایی قسمی از یک لطیفه است که انباشته از اشاراتی به دوستان نزدیک می‌باشد.» (مندوزا، ۹۴).

«لطیفه» خواندن رمان به دلیل اشاره‌ی نویسنده به دوستان خود، نموده‌ایی دارد:

«آنورلیانو هر بعد از ظهر با آن چهار نفر علاقه‌مند به بحث، ملاقات می‌کرد. اسم هایشان آوارو، خرمان، آلفونسو و گابریل بود؛ اولین و آخرین دوست‌هایی بودند که در زندگی پیدا کرده بود... تا آن هنگام هیچ گاه به ذهنش نرسیده بود که ادبیات، بهترین ابزاری است که انسان ابداع کرده است تا مردم را به استهزا بگیرد. شبی آوارو این موضوع را به او گفت و مدتی گذشت تا آنورلیانو فهمید که چنین قضاوتی بی‌شک از فاضل اسپانیایی سرچشمه می‌گیرد که اعتقاد داشت اگر عقل و دانش نتواند شیوه‌ی تازه‌ای برای پختن نخود ایجاد کند، به هیچ دردی نمی‌خورد» (گارسیا مارکز، ۱۳۸۱، ۴۶۷).

آن که از او به «فاضل اسپانیایی» یاد می‌شود، «دن رامون بینیس» نام دارد که از دوستان بسیار نزدیک نویسنده بوده و نویسنده خود در خاطراتش با عنوان زیستن برای بازگفتن (۲۰۰۲) نقل می‌کند

که درآمد ناشی از کار در روزنامه، کفاف مخارجش را نمی‌کرده و گاه ناگزیر می‌شده از این و آن و از جمله همین دوست، پول قرض کند:

«موقع خروج از کافه‌ی کلمبیا که جنب کتاب فروشی بود با دن رامون بینیس، کتاب فروش و استاد پیر کاتالان، همراه شدم و از او ده پسو قرض خواستم. فقط شش پسو داشت» (گارسیا مارکز، ۱۳۸۲، ۱۱).

آنچه به نوشته‌ای باز جنبه‌ی «اسکاز» می‌دهد، گرایش نویسنده به سویه‌های زبانی شناختی روایت لطیفه‌وار است که به زبان شفاهی، گفتاری و غیر رسمی نزدیک می‌شود. درواقع، گرایش راستین نویسنده را به شوخ طبعی هنگامی می‌توان دریافت که به چنین موارد و شواهدی دست یابیم. این که «خوزه آرکادیو» طلایی را که پدر با خون دل توانسته از ته دیگ آزمایش خود خارج کند «که سگ» می‌نامد (۳۳)، این که «فاضل کاتالونیایی» که فردی فرهیخته و کتابخوان و تنها کتابفروش «ماکوندو» است و سیمایی از خود نویسنده دارد کتاب‌های نایاب خود را که در آستانه‌ی مهاجرت، وبال گردنش شده است «کثافت» می‌نامد و می‌گوید: «تمام این کثافت‌ها را برای شما آدوستان از جمله گابریل» می‌گذارم (۳۳۹)، یا «آنورلیانو باییلونیا» دوستانی را که گنجینه‌ی طلای خانواده را به غارت برده‌اند «مشتی قرمساق» خطاب می‌کند (۳۴۹) نموده‌ایی از «اسکاز» باید شمرد.

اما آنچه به رمان گاه صبغی «داستان لطیفه‌وار» می‌بخشد و می‌تواند مشمول اصطلاح «اسکاز» شود، بخشی است که اهالی به بیماری بی‌خوابی و فراموشی گرفتار شده‌اند و «پترا کوتس» می‌کوشد با یک بازی زبانی، شب زنده داران بی‌خواب را به حرف زدن و هشیاری وادارد. دقت کنیم که «یارن» به معنی «طناب» است و به حکایت و نقلی اشاره دارد که تسلسل داشته باشد و شرکت کنندگان در بازی را به استفاده از واژگان زبان وادارد تا دست کم زبان را فراموش نکنند:

«ماجرای خروس اخته را چنان پیچ و تاب دادند که به صورت داستانی بی انتها درآمد. قصه گو از آن ها می پرسید که آیا مایلند قصه ی خروس اخته را گوش کنند؟ اگر جواب مثبت می دادند، قصه گو می گفت از آن ها نخواسته که بگویند «بله»؛ بلکه از آن ها پرسیده که آیا مایلند به قصه ی خروس اخته گوش کنند؟ اگر به او جواب منفی می دادند، قصه گو به آن ها می گفت که از آن ها نخواسته که بگویند «نه»؛ بلکه پرسیده آیا مایلند به قصه ی خروس اخته گوش کنند یا نه؟ و اگر هیچ جوابی نمی دادند، قصه گو می گفت که از آن ها نخواسته که هیچ جوابی به او ندهند؛ بلکه پرسیده آیا مایلند به قصه ی خروس اخته گوش کنند یا نه؟ هیچ کس هم نمی توانست از جمع بیرون برود، چون قصه گو می گفت از آن ها نخواسته که از آنجا بروند؛ بلکه پرسیده آیا مایلند به قصه ی خروس اخته گوش کنند یا نه؟ و همین طور زنجیروار، این شب های طولانی ادامه می یافت.» (۴۷).

- تلقی فرمالیستی از بن مایه و نقش انگیزش: «توماشفسکی»، «موتیف» را به دو گروه بخش می کرد: نخست، گونه ی «آزاد» و دوم، «وابسته». او «موتیف وابسته» را موتیفی می دانست که بخشی از داستان اصلی و وجودش اساسی است و نمی شود حذفش کرد؛ مثلاً «مکبث» شاه را می کشد. اما اجزایی هم هستند که اختیاری اند و بود و نبودشان، چندان مهم نیست؛ مثلاً پرستوهایی که در قصر «مکبث» لانه کرده اند. این نوع بن مایه ها «آزاد» نامیده می شود (کوک، ۱۳۷). در یک تقسیم بندی دیگر «بن مایه ها» را به دو نوع «پویا» و «ایستا» بخش می کنند: «موتیف پویا» بن مایه ای است که باعث تغییر موقعیت می شود؛ مثلاً «گرترو» مادر «هملت»، شراب زهرآگین را می نوشد. «موتیف ایستا» نقش مایه ای است که باعث تغییری در موقعیت داستان نمی شود؛ مثلاً «هملت»

مجموعه ای را برمی دارد. بدیهی است که نمی توان در برخورد با بن مایه های «پویا» و «وابسته» به یک شیوه رفتار کرد.

اما آنچه در خوانش فرمالیستی متن اهمیت دارد، نقش «انگیزش» در کارآیی موتیف ها است. از میان سه گونه «انگیزش» دو نوع آن، اساسی تر است و به کار تحلیل متن می آید (کوک، همان):

انگیزش رئالیستی: این گونه انگیزش، باعث می شود موتیف ها از رهگذر تجربیات زندگی در جهان واقعی تغذیه و غنی بشوند یا دست کم، توهمی از حقیقت نمایی در داستان به وجود بیاید. بیشتر موتیف های که پیش از این به توضیح آن ها پرداخته ایم، از نوع «وابسته» و «پویا» بوده اند. اینک دیگر بار، به چند موتیف به اعتبار نوع «انگیزش رئالیستی» آن ها نظر می کنیم و فراموش نکنیم که شاخص اصلی «بن مایه» تکرار پیوسته ی آن در سطح متن است. «کولی» ها و مهاجرانی که پس از آنان وارد «ماکوندو» می شوند، موتیف هایی با انگیزش رئالیستی هستند. «کولی» های دسته ی اول که «ملکیداس» شاخص آنان است از «یونان» آمده اند و با خود علوم و فنون را سوقات می آورند. اینان در پیشرفت اجتماعی و علمی اهالی «ماکوندو» نقشی تعیین کننده دارند (۱۳، ۲۳). مهاجرانی که سپس از آن سوی باتلاق ها، یعنی از شهرهای آباد می آیند، ترکیبی از اعراب، سرخپوستان، ترک ها و اروپاییانی چون «کرسپی» هستند که با اهالی شهر به داد و ستد تجاری و ارائه ی خدمات اجتماعی می پردازند و با دایر کردن مغازه، کافه و تفریحگاه، کارگاه صنعتی و تولید صنایع دستی، باعث رونق اقتصادی و فرهنگی شهر می شوند (۴۰-۳۹). اما سیل مهاجرانی که از فرانسه به ویژه ایالات متحد آمریکا می آیند، در تباهی اخلاق عمومی، ایجاد اعراب و ترور فردی مخالفان، بهره کشی از نیروی کار ارزان و تصاحب و بایر کردن اراضی آباد، آفتی اجتماعی به شمار می آیند و باعث انهدام شهر می شوند (۲۰۰).

برخی از شخصیت‌ها که نام «آئورلیانو» بر خود دارند پیوسته با خود حرف می‌زنند. نخستین آنان «خوزه آرکادیو بوئندیا» است که در رفتار خود به نظر دیگران اهمیتی نمی‌دهد (۱۳). این گونه عادت به عنوان بن‌مایه، نشان می‌دهد که اینان اهل تأمل، درون‌نگری، انزواجویی و کشف عوالم مادی و معنوی هستند. «آئورلیانو دوم» نیز با خود و روان «ملکیادس» حرف می‌زند (۳۰۲). «آئورلیانو بابیلونیا» نیز در اتاق «ملکیادس» مکاتیب او را با صدای بلند می‌خواند (۳۵۰). این بن‌مایه تکراری نیز از نوع «انگیزش رئالیستی» است و به منش ثابت و تکراری یک شاخه از خاندان «خوزه آئورلیانو بوئندیا» اشاره می‌کند. خالکوبی‌هایی که سراپای بدن غول‌آسای «خوزه آرکادیو» را پوشانده است بر تبارشناسی او دلالت دارد و نشان می‌دهد که خالکوبی بر روی بدن نشانه‌ی شهامت، جامعه‌گریزی و حیات دریایی، خشونت روانی و از جمله آیین‌های دزدان دریایی اسپانیا بوده است (۸۵-۸۴) و نویسنده با این «انگیزش رئالیستی» دارد به منش دزدان دریایی که به کلمبیا تجاوز کرده‌اند و یک رخداد عینی و تاریخی اشاره می‌کند.

انگیزش هنری: این گونه انگیزش، باعث تقویت موتیف‌هایی می‌شود که در آشنایی‌زدایی نقش مهمی دارند. با توجه به تحلیلی که در گفتمان معاصر وجود دارد، می‌گوییم: اگر موتیفی انگیزشی نباشد، متن از هم می‌گسلد (کوک، ۱۳۷).

چنین به نظر می‌رسد که تفاوت میان دو گونه «انگیزش» در این است که «انگیزش رئالیستی» بیشتر ناظر به سوپه‌ی «حقیقت‌نمایی» و ارجاع بیرونی اثر ادبی است که از نظر فرمالیست‌ها، چندان ارزشی ندارد و «انگیزش هنری» ناظر به ارزش هنری نقش‌مایه‌ی مکرر معنادار برای ترسیم ارجاع درونی و نقد حال شخصیت یا مواردی مانند آن باشد که چون به خود اثر ادبی و شگردهای بدیع آن ارجاع می‌دهد، ارزشمندتر است. پروانه‌های زردی که با «موریسیو بابیلونیا» به پرواز درمی‌آیند،

موتیفی با انگیزش هنری است. این موتیف نشان می‌دهد که وی به زودی خواهد مُرد. رنگ زرد او که نمود بیماری ظاهری او است (۲۴۹) نیز همین دلالت و موتیف را تقویت می‌کند. «ماهی‌های کوچک طلا»ی «سرهنک آئورلیانو بوئندیا» نیز چنین بن‌مایه‌هایی هستند و از حالات درونی و تحولات روانی و فکری او سخن می‌گویند و نشان می‌دهند که این ماهی‌های طلا که در آغاز جنبه‌ی ذوقی و زیبایی‌شناسی و سپس عاشقانه داشته (۶۳)، در پایانه‌های زندگی جنبه‌ی وقت‌گذرانی پیدا می‌کند و او دارد به پایان کار و زندگی خود نزدیک می‌شود (۲۳۱-۲۳۰).

زخم‌های زیر بغل سرهنک نیز «موتیفی انگیزشی» است و نشان می‌دهد کسی را ندارد که از او مراقبت و تیمارداری کند و گاه، خواب بهبودی آن‌ها را می‌بیند (۱۵۳، ۱۱۶). سرمای درونی او آن هم در اوج گرمای شهر به گونه‌ای که مجبور می‌شود حتی در حضور فرماندهان ارشد خود هم، پتویی به دور خود ببوشد موتیفی انگیزشی است و از تنهایی و تلاشی جسمی و روانی و بی‌عاطفگی فزاینده‌ی او حکایت می‌کند (۱۴۹-۱۴۸).

منابع:

- آستوریاس، میگل آنخل. توروتومو. ترجمه‌ی زهرا خالری (کیا). تهران: خوارزمی، ۱۳۵۱.
- گارسیا مارکز، گابریل. صد سال تنهایی. ترجمه‌ی محمد رضا راه‌ور. تهران: نشر شیرین، چاپ پنجم، ۱۳۸۱.
- صد سال تنهایی. ترجمه‌ی بهمن فرزانه. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷.
- زیستن برای بازگشت. ترجمه‌ی نازنین نوذری. تهران: انتشارات کاروان، ۱۳۸۲.
- مک موری، جورج آر. گابریل گارسیا مارکز. ترجمه‌ی مینو مشیری. تهران: کهکشان، ۱۳۷۳.
- مندوزا، پلینینو. جادوگری از شهر ماکوندا: عطر گایابا. ترجمه‌ی محمد رضا اینانلو. تهران: نشر روزگار، ۱۳۸۲.
- هارلند، ریچارد. درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاتون تا بارت. ترجمه‌ی علی معصومی؛ شاپور جورکش. تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۲.