دوفصلنامه علمی ـ پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهرا (س)
سال دوم، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۳۹۰

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در طبل حلبی از گونتر گراس و یک‌صد سال تنهایی از گابریل گارسیا مارکز

حمیدرضا کسیخان[۱]

چکیده

در مقالهٔ حاضر، به بررسی این مسئله پرداخته‌ایم که آیا می‌توان رمان معروف طبل حلبی[۲]، اثر گونتر گراس[۳] را طبق آنچه بیشتر ادعا می‌شود، یک اثر رئالیسم جادویی[۴] نامید. بررسی تطبیقی عناصر تشکیل‌دهندهٔ سبک هنری- ادبی به‌کاررفته در این رمان و مقایسهٔ آن با مؤلفه‌های به‌کارگرفته در رمان یک‌صد سال تنهایی از گابریل گارسیا مارکز، به‌ویژه دربارهٔ به‌کارنگرفتن عنصر خموشی نویسنده و نیز به‌دلیل نبود دو عنصر قلت و آنیت، نشان می‌دهد که نمی‌توان طبل حلبی را درزمرهٔ آثار رئالیسم جادویی قرار داد.

---

۱. عضو هیأت علمی‌دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهر ری hrk1962@gmail.com
تاریخ دریافت: ۸۸/۱۰/۱ تاریخ تصویب ۸۹/۱۱/۱۷

2. The Tin Drum
3. Gunter Grass
4. Magical Realism

در این پژوهش، با استفاده از روش دقیق‌خوانی[1] و مقایسه[2] با رمان یک‌صد سال تنهایی مارکز، و نیز روش تمثیل و نمونه‌آوری، بخش‌هایی از متن هردو رمان را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌ایم که تنها ویژگی شاخص و روشن رئالیسم جادویی، یعنی خموشی نویسنده، در رمان گراس، آشکارا نادیده گرفته شده است؛ علاوه بر آن، وجود تردیدی پایدار و پیوسته درطول اثر، سرانجام اعتبار رئالیسم جادویی بودن آن را مخدوش و منتفی می‌کند.

براساس گفتهٔ معروف فرانتس رو دربارهٔ حیات پنهان نیروهای خارق‌العاده در جهان پیرامون، دو نتیجه به‌دست می‌آید: نخست، عنصری جدید که آن را قلت نامیده‌ایم. مراد از این عنصر آن است که رخ‌دادهای غیرعادی و ماوراءالطبیعه نمی‌توانند پیاپی و به‌تناوب رخ دهند؛ دوم آنکه این گونه وقایع باید به‌فوریت و آنیت ظاهر شوند و بی‌درنگ پایان یابند؛ بنابراین، کنترل‌شدنی نیستند؛ حال آنکه در این رمان، قدرت حیرت‌انگیز اسکار نه‌تنها بارها استفاده می‌شود، بلکه در هر زمان که وی اراده کند، دردسترس و کنترل‌شدنی است.

واژه‌های کلیدی: *رئالیسم جادویی، خموشی نویسنده، تردید پایدار، قلت، آنیت.*

۱. مقدمه

رمان *طبل حلبی*، اثر گونتر گراس، یکی از برجسته‌ترین آثار ادبی اروپاست که در منابع گوناگون، از آن به‌عنوان یک اثر رئالیسم جادویی نام برده می‌شود. بسیاری از کتاب‌ها و سایت‌های مرجع، همچون اثر آبرامز، *طبل حلبی* را درزمرهٔ این سیاق از داستان‌سرایی معرفی کرده‌اند.

1. Close Reading
2. Comparison

به هر صورت، قرارداشتن یا نداشتن این رمان درقالب رئالیسم جادویی، از تأثیر سبک شیوای آن بر خواننده نمی‌کاهد. در مقالهٔ حاضر کوشیده‌ایم ضمن معرفی کوتاه مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ این سبک و مقایسهٔ آنها با عناصر به‌کاررفته در رمان *یک‌صد سال تنهایی*[1]، اثر گابریل گارسیا مارکز[2]، و نیز با اشاره به برخی وقایع رمان *طبل حلبی*، اثبات کنیم که برخلاف اظهارنظرهای موجود، این اثر در یکی‌دو مورد با اصول و مؤلفه‌های ثابت و ناگسستنی رئالیسم جادویی تناقض و تباین دارد.

۱-۱. دربارهٔ سبک رئالیسم جادویی

سبک هنری- ادبی رئالیسم جادویی گاه به‌عنوان یک طرز فکر و گاه به‌عنوان یک سبک محلی- منطقه‌ای شناخته می‌شود که بیشتر به امریکای لاتین نسبت داده شده است. برخی نویسندگان همچون آلجیو کاپنتیر[3] ازروی تعصب و تمامیت‌خواهی، ویژگی‌های این سبک را تنها به کشورهای امریکای لاتین منحصر دانسته و برای نویسندگان و فرهنگ‌هایی از دیگر نقاط جهان که در شکل‌گیری این شیوهٔ هنری-ادبی تأثیرگذار بودند، سهمی‌قائل نشده‌اند؛ حال آنکه صاحب‌نظرانی چون لوئیس پارکینسون زامورا و وندی ب. فاریس، رئالیسم جادویی را یک نهضت بین‌المللی ادبی می‌دانند که با داشتن تاریخچه‌ای کهن و جهان‌شمول، نه‌تنها بستر شکل‌گیری آن به منقطهٔ جغرافیایی خاصی منحصر نمی‌شود؛ بلکه در ادبیات جهان نیز تأثیری بسزا برجای نهاده است. این سبک جز در مواردی اندک، با سبک آثار فانتزی شباهت زیادی دارد و تعریفی که از واقعیت[4] به‌دست می‌دهد، با آنچه از رئالیسم عرفی می‌شناسیم متفاوت است و مفهومی عمیق‌تر را دربر می‌گیرد. برای آشنایی بهتر با این شیوهٔ نگارش، نخست مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن را معرفی می‌کنیم:

1. One Hundred Years of Solitude
2. Gabriel Garcia Marquez
3. Aljeo Capentier
4. Reality

الف) آشنایی‌زدایی[1]: در این شیوه، تصویر و درکی که از وقایع و پدیده‌های معمول روزمره داریم، تحریف می‌شود و به‌شکلی نامعمول و درقالب تجربه‌ای جدید عرضه می‌گردد تا حس کنجکاوی خواننده را برانگیزد او را به آن وقایع و پدیده‌ها حساس کند.

ب) تلفیق و پیوند[2]: این مؤلفه همان گونه که از نامش برمی‌آید، به‌معنای یکی‌شدن دو یا چند چیز با هم است. در حوزهٔ ادبیات، این مؤلفه تأثیر ترکیب و اختلاط بر هویت افراد و فرهنگ جامعه را بررسی می‌کند و امکان نقد از رویکردهای مختلف را فراهم می‌آورد.

ج) تعویض و همنشینی[3]: این شیوه که نخستین بار، میخاییل باختین[4]، فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی آن را طرح کرد، هم معرف مراسمی تاریخی است و هم به شیوهٔ ادبی خاصی اشاره می‌کند. برجسته‌ترین ویژگی این شیوه، قابلیت تعویض و جایگزینی موقت دو یا چند چیز در آن است؛ به عبارت دیگر، همچون فستیوال‌ها و جشن‌های مرسوم در اروپای قدیم- که دو یا چند نفر با تعویض ماسک، به‌طور موقت، نقش شخصیتی متفاوت را اجرا می‌کردند- در اینجا نیز دو یا چند مؤلفه، شخصیت، عنصر و... به‌شکل موقت، جای یکدیگر می‌نشینند و نقش هم را ایفا می‌کنند.

د) متنی‌شدن[5]: در رئالیسم جادویی، مرزهای فرض‌شده بین دنیای خواننده و شخصیت‌ها، و خطوط حائل میان جهان واقعیت و تخیل از هم می‌گسلد، کم‌رنگ می‌گردد و ازبین می‌رود. به‌کارگیری این شیوه، این ابهام را در خواننده ایجاد می‌کند که واقعیت کدام است و غیرواقعیت کدام؛ چه چیز را می‌توان پذیرفت و چه چیز ناپذیرفتنی است.

ه) خموشی نویسنده[6]: این مؤلفه بیانگر سکوت و خاموشی نویسنده و بیان‌نکردن احساس، واکنش یا سمت‌گیری او دربرابر رویدادی غیرعادی است؛ به عبارت دیگر، او به شگفتی خواننده توجهی نمی‌کند؛ نه آن را تصدیق می‌کند و نه انکار؛ نه قصد توجیه دارد و نه تشریح. این ویژگی نقطه مقابل تردید پایدار در سبک فانتزی است.

---

1. Defmiliarization
2. Hybridity
3. Carnivalesque
5. Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975)
5. Textualization
6. Authorial Reticence

و) درون‌مایهٔ مهم و عمیق[1]: آثار رئالیسم جادویی برخلاف ژانر تقریباً مشابه خود، یعنی فانتزی، مسائلی را بیان و تشریح می‌کنند که ازحیث اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، سنگین و جدی‌اند و به‌دلیل اهمیت و تأثیربخشی در زندگی مردم، به‌نوعی مشغلهٔ ذهن آنها شده‌اند.

ز) عرضهٔ مطالب مبتنی بر حقیقت امر[2]: در سبک رئالیسم جادویی، نویسنده می‌کوشد رخ‌دادهای غیرعادی و عجیب را با بیانی مبتنی بر حقیقت توصیف کند و از لحن تردید و تشکیک بپرهیزد. او هرگز درصدد آن نیست که این گونه وقایع را توضیح دهد، علت حوادث خارق‌العاده را بحث و بررسی کند و یا به توجیه آنها بپردازد. در این گونه آثار، لحن و شیوهٔ گفتار نویسنده هنگام رویارویی با پدیده‌های شگفت‌انگیز به‌گونه‌ای است که گویی همه چیز مبتنی بر حقیقت است، اثری از تردید وجود ندارد و همه چیز در جای درست و واقعی خود قرار گرفته است.

ح) همزیستی متعادل بین حقیقت و جادو[3]: در این شیوهٔ نگارش، برخلاف نوع فانتزی، نه دنیای حقیقی مبتنی بر قوانین علمی، فیزیکی و منطقی بر دنیای جادو و پدیده‌های خارق‌العاده برتری دارد و نه برعکس. تقابل این دو محیط متباین از نوعی هماهنگی و همسنگی برخوردار است و هرگز هیچ‌کدام بر دیگری تسلط، و برتری ندارند؛ به گونه‌ای که اریکسون می‌گوید: «این دو جهان در شرایطی کاملاً برابر، شانه به شانهٔ هم قرار گرفته‌اند» (اریکسون، ۱۹۹۵: ۴۲۸). این دو نگرش کاملاً مستقل از هم- که یکی برپایهٔ دلیل و منطق استوار است و دیگری بر پدیده‌های ماوراءالطبیعه تکیه می‌کند- بی آنکه مشکلی به‌وجود آورند و یا حساسیتی را برانگیزند، درکنار هم به‌گونه‌ای هماهنگ و مساوی پیش می‌روند.

ط) قلت و آنیت[4]: این دو مؤلفه، زاییدهٔ اندیشهٔ نگارنده این مقاله هستند و در فهرست عناصر تشکیل‌دهندهٔ رئالیسم جادویی جای دارند. عناصر قلت و آلیت به‌ترتیب بر نادربودن و لحظه‌ای بودن رویدادهای خارق‌العاده تأکید می‌کنند و می‌توان آنها را اجزایی تفکیک و تسهیل‌کننده در تشخیص این سبک نوشتار از گونهٔ فانتزی شمرد.

---

1. Theme
2. Matter-of-fact Presentation
3. Coexistence of Real and Magic
4. Paucity & Momentariness

۲-۱. دربارهٔ رمان

رمان طبل حلبی، در زبان آلمانی Die Blechtrommel نام دارد، گونتر گراس در سال ۱۹۵۹م آن را نگاشته است و نخستین اثر از آثار سه‌گانهٔ دانزیگ[1] محسوب می‌شود. شخصیت محوری این رمان، پسربچه‌ای است که تصمیم می‌گیرد از سن سه‌سالگی بزرگ‌تر نشود؛ بنابراین، در همان قد و قوارهٔ کودک باقی می‌ماند؛ اما ازنظر عقلی و فکری رشد می‌کند. اطرافیان، او را کودک می‌انگارند و با تصور آنکه از دنیا و مشکلات بزرگ‌ترها سردر نمی‌آورد، نزدش همه نوع سخنی می‌گویند؛ اما او همه چیز را می‌بیند و درک می‌کند و گاه از توانایی‌های خاص خود به‌قصد تفریح یا تغییر اوضاع یاری می‌جوید. این کتاب وقایعی را شرح می‌دهد که در دوران هیتلر رخ داده و این کودک نیز شاهد آنها بوده و در برخی حوادث نیز نقش‌آفرینی کرده است. وضعیت این کودک- که به‌صورت ناقص‌الخلقه باعث آزار دیگران می‌شود و یا با بهره‌گیری از احساسات مردم، از آنها سوء استفاده می‌کند- به‌نوعی وضعیت زمانی جامعهٔ آلمان را در آن دوران نشان می‌دهد.

رمان دربارهٔ شخصیتی افسانه‌ای و کوتاه‌قد به‌نام اسکار ماتزرات[2] نگاشته شده که در بندر دانزیگ آلمان و در سال‌های جنگ دوم جهانی، چشم به جهان گشوده است. این کودک به‌دلیل داشتن توانایی‌ها و ویژگی‌های عجیب، قادر است از همان بدو تولد، اندیشه‌های پنهان، احساسات و مکنونات قلبی بزرگ‌سالان را به‌خوبی بفهمد. وی هنگامی که هنوز طفل خردسالی بیش نیست، از پدر و مادرش می‌شنود که قرار است در جشن تولد سه‌سالگی‌اش، به او طبلی حلبی هدیه دهند؛ همچنین باخبر می‌شود که پدرش قرار است درزمان بزرگ‌سالی او، مغازهٔ کوچکی را که میراث خانوادگی آنهاست، برایش ارث بگذارد. اسکار در همان زمان با خود عهد می‌بندد که هرگز به بزرگ‌سالی نرسد و به‌محض دریافت هدیهٔ تولدش در سه‌سالگی رشد خود را متوقف کند. این اسباب‌بازی تازه به وی آرامش خاطر می‌بخشد و وسیلهٔ ارتباطی او با دیگران می‌شود.

1. Danzig Triology
2. Oskar Matzerath

توانایی عجیب اسکار در کودکی، تنها به توقف ارادی رشد خود و باخبربودن از فکر دیگران محدود نمی‌شود؛ او همچنین قادر است با صدای جیغ خود، موجب شکسته‌شدن شیشه‌ها شود و درمجموع، از این توانایی‌ها برای دفاع از خود و طبل حلبی‌اش یاری جوید. با بیشترشدن سن این کودک، وقایع زندگی وی را ناچار می‌کند که از کوچک‌بودن دست بردارد و تصمیم بگیرد پس از سال‌ها ازجهت فیزیکی رشد کند.

۲. پیکره

در این بخش کوشیده‌ایم دو رمان مورد بحث را ازدیدگاه مؤلفه‌های یادشده در بخش ۱-۱ بررسی کنیم که کاربرد، حضور و یا نبودشان در دو رمان محسوس است.

الف) آشنایی زدایی: همان گونه که در مقدمه گفتیم، در این شیوه، خوانندهٔ داستان یا بینندهٔ فیلم (در هنرهای تصویری) با وقایع عجیب و غیرمعمول روبرو می‌شود و از آنجا که رویداد برایش تازگی دارد، به آن توجه می‌کند و می‌کوشد آن را درک کند.

در رمان *طبل حلبی* گونتر گراس، با شخصیت کودکی غیرطبیعی آشنا می‌شویم که می‌تواند رشد فیزیکی بدن خود را کنترل کند. او در سه‌سالگی، به‌دلایلی رشد قد خود را متوقف می‌کند و چند سال بعد، هنگامی‌که زندگی‌اش دست‌خوش تغییرهایی می‌گردد، تصمیم می‌گیرد دوباره رشد کند و ازنظر جسمی همچون بزرگ‌سالان شود. در این شیوهٔ گراس که به اثر غریب‌سازی یا بیگانه‌سازی[1] معروف است، تلاش می‌شود خواننده با دنیایی ناآشنا روبرو گردد که در برخی موارد با اصول علمی و عادی زندگی آدمیان، تناقض دارد. نویسنده با به‌کارگیری این شیوه، بین خواننده و راوی داستان فاصله می‌اندازد و آنها را از هم بیگانه نگاه می‌دارد؛ از این رو، نه‌تنها زوایای دید راوی داستان، متعدد انتخاب می‌شود، بلکه ناقل داستان نیز ازنظر شخصیتی، عجیب و غریب معرفی می‌گردد و دنیای محصور و شگفت‌انگیزی را از خود نشان می‌دهد. همهٔ این موارد موجب می‌شوند خواننده در صحت گفته‌های راوی داستان تردید کند و نتواند به او اعتماد کند و یا با وی ارتباط برقرار کند.

1. Verfremdungseffekt

از همان مرحله‌های نخست رمان، اسکار کودکی غیرعادی معرفی می‌شود که حتی در دوران جنینی، آن‌قدر باهوش است که دربرابر صداها و محیط پیرامون خود واکنش نشان می‌دهد، قادر به درک سخن بزرگ‌سالان است و می‌تواند ضمن خواندن افکار آنان، احساساتشان را نیز تجزیه و تحلیل کند.

شرح زندگی اسکار ماتزرات، از گذشتهٔ خیلی دور آغاز می‌گردد و با پرداختن به برخی مسائل حاشیه‌ای و خارج از موضوع، به زمان حال می‌رسد. گراس این کار را به‌عمد و با هدف ایجاد فضایی ناآشنا و تردیدآمیز انجام می‌دهد که به شیوهٔ روایت سنتی چندان نزدیک نیست. این کار، شبیه عمل‌کرد مغز است؛ بی هیچ مشکل و مانعی از گذشته به آینده می‌رود و از آینده به حال و...؛ پیوسته مرزهای زمان را درمی‌نوردد. درطول رمان، همواره تغییر زمان داستان و چرخش از آینده به گذشته و گذشته به حال و... محسوس است و برای خواننده‌ای که به خطی بودن زمان، عادت دارد، نوعی آشنایی‌زدایی را به‌وجود می‌آورد.

گابریل گارسیا مارکز نیز در رمان *یک‌صد سال تنهایی*، بارها از این شیوه یاری جسته تا به‌عمد، شگفتی خواننده را برانگیزد. او معتقد است متجانس و متناسب‌نبودن، جزئی از واقعیت زندگی انسان‌هاست؛ از این رو، در بخش‌هایی از اثرش وقایعی را شرح می‌دهد که با قوانین فیزیکی زندگی آدمیان در تقابل است. برخاستن پدر نیکانور رینا[1] از زمین پس از نوشیدن یک جرعه قهوه؛ جاری‌شدن خون آرکادیو[2] در سطح چندین خیابان، کوچه و حتی گذر از زیر در منزل اورسالا[3] و چرخش به دور میز؛ عروج رمدیوس زیبا[4] به آسمان و... نمونه‌هایی از شیوهٔ آشنایی‌زدایی هستند که طبیعتاً رخ‌دادن آنها در زندگی عادی ما غیرممکن است.

ب) تلفیق و پیوند: در هردو رمان مورد بررسی در این نوشتار، می‌توان آمیختگی عناصر خیالی و تاریخی، مسائل واقعی اجتماعی و تخیلی، همجوشی زمان‌های مختلف وقایع، ادغام دو یا چند شیوهٔ روایت داستان، تشریح امور جدی و فانتزی، تلفیق جهان مردگان و زندگان، یکی‌شدن

1. Father Nicanor Reyna
2. Arcadio
3. Ursula
4. Remedios the Beautiful

خواننده و شخصیت، تلفیق شخصیتی کاشف و مکشوف و... را دید؛ مثلاً ملیت و فرهنگ اسکار، ترکیبی از آلمانی و لهستانی است. وی از بعد هویتی نیز در آنِ واحد، هم کودک است و هم بزرگ‌سال. ازنظر هیبت و جثه، کودکی است با چهرهٔ معصومانه و ازحیث هوش و درایت، بزرگ‌سالی است خردمند. هویت واقعی اسکار، محصول ترکیب و تضاد بی‌پایان دو نیروی متباین است. گراس با سخره‌گرفتن نظریهٔ *ثنویت روح*[1] گوته، شخصیت اسکار را زیر فشار تمایل‌های مادی و گرایش‌های روحی نشان می‌دهد؛ بدین صورت که وی از دو سو، بین دو نیروی طبیعت و منطق گرفتار شده است.

شخصیت ممزوج اسکار، از دو ترکیب ناهماهنگ و ناسازگار تشکیل شده که گاه تا درجهٔ قداست بالا می‌رود و گاه تا شخصیت یک گنه‌کار پایین می‌آید. وی شخصیتی است متزلزل و ناپایدار؛ گاه آرام و بی‌صداست و گاه فوران احساسات شدیدی از خود بروز می‌دهد.

اسکار بازیگری است که ازسوی نگهبان خود از سوراخ کلید زندان دیده می‌شود و گاهی نیز درنقش تماشاچی‌ای ظاهر می‌گردد که از سوراخ کلید، واکنش حاضران و تماشاچیان را نظاره می‌کند. او شخصیتی است مبهم و متغیر که ویژگی‌های بزرگ‌سالی و کودکی را در خود ترکیب کرده و با مهارت توانسته است پشت شخصیت یک خردسال پنهان گردد و از پذیرش مسئولیت‌های اجتماعی بزرگ‌سالان دوری کند.

شخصیت‌های اسطوره‌ای نیز در رفتار و هویت دوگانهٔ اسکار تأثیری عمیق دارند. فردیت اسکار از دو الگوی اساطیری متأثر است که از بیرون بر روان، رفتار و طرز فکر او اثر گذاشته‌اند. او از یک سو، طنین آوای آپولو[2] را می‌شنود که او را به ماندن در بندر دانزیگ تشویق می‌کند و خطرهای احتمالی سفر را به وی گوش‌زد می‌کند؛ از سوی دیگر، صدای دیاناسوس[3] را می‌شنود که او را به رفتن، لذت‌بردن و خوش‌گذراندن ترغیب می‌کند. هنگامی‌که اسکار در مقام مشورت

---

1 .two souls (Zwei Seelen)

۲ Apollo در اساطیر یونان و روم باستان، آپولو نام یکی از مهم‌ترین و چندوجهی‌ترین خدایان کوه المپ می‌باشد.

۳. Dionysus در اساطیر کلاسیک، دیاناسوس نام خدای شراب است که به الهام بخش‌بودن جنون و دیوانگی، وجد و خلسه و خوشی مفرط معروف است.

از آنان می‌پرسد چه کتابی را مطالعه کند، دیاناسوس کتاب راسپوتین و آپولو کتاب گوته را پیشنهاد می‌کند. این نکته بیانگر آن است که اسکار می‌کوشد بین این دو نیروی متباین، هماهنگی و تعادل برقرار کند. اسکار در محاصرهٔ دو نیروی برابر قرار می‌گیرد که هریک وی را به‌سمت خود می‌کشاند: فطرت و منطق، تمایل‌های مادی و خواست‌های معنوی.

در رمان *یک‌صد سال تنهایی* نیز دنیایی که مارکز ترسیم می‌کند، آمیزه‌ای از جهان واقعیت و خیال است. برخی شخصیت‌های داستان، در مقایسه با دیگران بزرگ‌نمایی می‌شوند تا به‌عمد حیرت خواننده را برانگیزند و توجهشان را به خود جلب کنند. رمدیوس زیبا شخصیتی است که جز زیبایی مسحورکننده‌اش، همهٔ جنبه‌های دیگر زندگی‌اش واقعی است؛ همانند دیگر بانوان شهر است و نیازها، تمایل‌ها و توقع‌های یک انسان عادی را دارد؛ حتی روزی که ناپدید می‌شود، همچون یک بانوی معمولی که رخت و ملحفهٔ خود را برای خشک‌شدن، روی بند می‌آویزد، به حیاط می‌رود، درنتیجهٔ وزش شدید باد، ملحفه به دست از زمین کنده می‌شود، به آسمان عروج می‌کند و هرگز بازنمی‌گردد. درواقع، زندگی و شخصیت عادی و واقعی وی با دنیایی خیالی و غیرواقعی پیوند می‌خورد و جهانی می‌سازد که در آن، پدیده‌های منطقی و معمول روزمره با شگفتی‌ها و رخ‌دادهای توجیه‌ناپذیر تلفیق و ترکیب می‌گردند.

در این رمان، زمان به‌صورت خطی و یک‌نواخت پیش نمی‌رود و تسلسل زمانی رعایت نمی‌شود؛ بلکه گذشته، حال و آینده در هم می‌آمیزند و موقعیت زمانی رویدادها مبهم باقی می‌ماند. در همان نخستین سطر رمان، چنین می‌خوانیم: «سال‌ها سال بعد، هنگامی‌که سرهنگ آئورلیانو بوئندیا[1] درمقابل سربازانی که قرار بود تیربارانش کنند، ایستاده بود، بعد از ظهر دوردستی را به‌یاد آورد که پدرش او را به کشف یخ برده بود» (مارکز، ۱۹۶۷: ۱).

مارکز با این جمله خواننده را درگیر سه زمان متفاوت می‌کند: آینده‌ای که عبارت «سال‌ها سال بعد» به آن اشاره می‌کند؛ گذشته با عبارت «بعد از ظهر دوردست» و زمان مفروض حال. ادغام و آمیختگی زمان‌ها این پرسش را در ذهن خواننده مطرح می‌کند که داستان از چه زمانی آغاز

1. Aureliano Buendia

می‌شود؛ آینده، حال یا گذشته. درطول اثر، خواننده درک زمان را بغرنج و مشکل‌آفرین می‌یابد، از درهم‌تنیدگی آنها مغشوش می‌گردد و از توجیه آن ناتوان می‌ماند.

ج) تعویض و همنشینی: اهمیت کاربرد این شیوه در به‌وجود آوردن امکان گسستن شیوه‌های فکری و ایدئولوژیک جامعه‌های تک‌صدا، قدیمی و پوسیده‌ای است که سال‌ها و قرن‌ها در جامعه حکم‌فرما بوده و کسی جرأت نقد آن را نداشته است. این شیوه، طرز نگرش و رویکردهایی جدید را مطرح می‌کند و به انسان اختیار می‌دهد که نامحدود بیندیشد، دارای قدرت تخیل فوق‌العاده باشد و پیوسته چشم‌انداز، روشن‌بینی و رویکردی نوین به خود و مسائل پیرامون داشته باشد.

گراس به‌یاری این شیوه، رویکردهای متفاوتی را پیش روی خواننده مطرح می‌کند و بدین سان، ذهن او را از یک‌نواخت‌نگری به تعددنگری معطوف می‌گرداند. او همواره به رفاه و پیشرفت مردم همهٔ ملت‌ها و رهایی‌شان از نگرانی‌های جهانی می‌اندیشد و سعی می‌کند با تعویض مفاهیم و مضامین، به مسائل از دریچه‌های متفاوت بنگرد و راه حل مشکلات را از رویکردهای مختلف محک بزند؛ مثلاً آلمان و چین را با هم مقایسه می‌کند و می‌گوید اگر دولت آلمان جای دولت چین بود، آیا بازهم می‌توانست با همین کارایی و قابلیتی که انسان‌ها را می‌کشد، خوراک و رفاهشان را فراهم آورد. او از تغییر عمل‌کرد کنونی دولت‌ها نتیجه می‌گیرد که اگر امکانات، ثروت و قدرت آنها به‌جای آنکه صرف جنگ و تهیهٔ جنگ‌افزار شود، برای مهار قحطی، ریشه‌کن‌کردن بی‌سوادی و جلوگیری از بیماری‌های مزمن صرف می‌گردید، بشر تا این حد دچار مشکل و گرفتاری نبود. در این رمان، گراس با تغییر موقت شخصیت کودک و بزرگ‌سال، و عوض‌کردن نوع اندیشه و رویکردشان به مسائل اجتماعی و اخلاقی می‌کوشد معضلات جامعه را از نگاه‌های مختلف بررسی کند و با معیارهای متفاوت بسنجد. اسکار گاه درقالب عیسای ناجی ظاهر می‌شود و گاه به‌شکل منادی مرگ و نیستی، آدولف هیتلر عرض اندام می‌کند که طبال واقعی و نماد کودک‌ماندگی جامعهٔ رو به سقوط آلمان است.

در رمان گراس، پیوسته زاویهٔ دید تغییر می‌کند؛ گاه راوی، اول‌شخص است و گاه سوم‌شخص. این تعویض همواره بین راوی و روایت فاصله می‌اندازد و موجب دورشدن ناقل و خواننده از هم می‌گردد. او با نمایاندن مفاهیمی چون عقب‌ماندگی و بدشکلی که درقالب کودکی

با معلولیت جسمی و عقلی نمود یافته است، جایگزینی جامعهٔ عقب ماندهٔ ذهنی آلمان نازی را با جامعهٔ ناقص، اما بدشکل آلمان پس از جنگ نشان می‌دهد.

در این رمان، همان گونه که مرزی مشخص بین ناقل و بازیگر وجود ندارد و این‌دو همواره به یکدیگر تبدیل می‌شوند، زمان نیز از قانون مشخصی پیروی نمی‌کند؛ گذشته، حال و آینده به هم تبدیل می‌شوند و به‌صورت موقت، جایشان را با هم عوض می‌کنند. نتیجه این تعویض و همنشینی، فضایی مبهم به‌وجود می‌آورد و خواننده را ناگزیر می‌کند با هوشیاری، جریان را به‌صورتی فعال دنبال کند. این درست یکی از هدف‌های سبک رئالیسم جادویی است: پرهیز از انفعال، پذیرش مسئولیت و یافتن حقیقت.

در *یک‌صد سال تنهایی* مارکز، مفاهیمی چون خاطره، مرگ و انزوا چنان درهم تنیده‌اند که گاه به‌جای هم به‌کار می‌روند. خاطره‌های گذشتهٔ زندگی شخصیت‌ها با نزدیک‌شدن زمان مرگشان، پررنگ می‌شود و فعالانه‌تر عمل می‌کند. در آغاز داستان، هنگامی‌که قرار است سرهنگ آئورلیانو بوئندیا تیرباران شود، خاطرهٔ دوران کودکی‌اش را به‌یاد می‌آورد که همراه پدر برای کشف یخ رفته بود. هنگامی‌که آئورلیانو بابیلونیا[1] جنازهٔ آخرین بازماندهٔ خاندان بوئندیا[2] را- که با دم خوک[3] به‌دنیا آمده بود- می‌پوشاند بی‌هدف، سرگشته و پریشان در شهر راه می‌افتد تا مدخلی به گذشته بیابد.

در جهان مارکز، تعادل و برابری خاصی بین دنیای آشنا و ناآشنا وجود دارد و این‌دو یکدیگر را همپوشانی می‌کنند. در این جهان، اعجاز، شگفتی و رویدادهای خارق‌العاده، پدیده‌هایی بیرونی و ناآشنا نیستند که بخواهند در دنیای آشنا و روزمرهٔ مردم نفوذ کنند و آن را تحت تأثیر قرار دهند؛ بلکه جزئی از آن هستند و با آنها همچون هر پدیدهٔ عادی رفتار می‌شود. یکی از این مقوله‌ها زمان است که هم به‌شکل خطی و یک‌نواخت ظاهر می‌شود و هم به‌صورت گردشی؛ گاه دقیقه چون قرن به‌نظر می‌رسد و گاه قرن، دقیقه‌ای بیش نیست و نتیجهٔ طبیعی تلفیق، تعویض و همنشینی

1.Aureliano Babilonia
2. Buendia
۳. در باور مردم امریکای جنوبی و به‌ویژه کلمبیا، نتیجهٔ زنای با محارم، تولد نوزادانی با دم خوک یا سوسمار است.

می‌باشد؛ گاه تسلسل خطی زمان، چرخشی می‌شود و مرزهای گذشته، حال و آینده جای خود را با هم عوض می‌کنند.

د) متنی‌شدن: درنتیجهٔ ازبین‌رفتن مرزهای بین خواننده، نویسنده و شخصیت‌ها، این امکان فراهم می‌آید که هریک بتوانند در دنیای دیگری قدم گذارند، زندگی کنند و در تصمیم‌گیری‌های دیگری تأثیرگذار باشند. با ایجاد چنین فضای مبهم و نامشخصی، تشخیص واقعیت از غیرواقعیت دشوار می‌گردد و خواننده نمی‌داند به کدامین حالت، واقعه یا رویداد اعتماد کند و به کدام اعتماد نکند. این شیوه معمولاً به دو شکل عرضه می‌گردد:

نخست، حالتی است که طی آن، خواننده، نویسنده و یا بیننده در بطن متن فرومی‌رود، در آن حل می‌شود، به‌نوعی در داستان یا فیلم جذب می‌گردد و جزئی از شخصیت‌های اثر می‌شود؛ دوم، حالتی است که شخصیت‌های اثر از دنیای متن خارج می‌شوند و به جهان بیرون از آن می‌شتابند و با خواننده، نویسنده و فیلم‌ساز همسخن و همنشین می‌گردند.

شیوهٔ این مؤلفه، کم‌رنگ و بی‌اهمیت کردن مرزهایی است که به‌صورت قراردادی بین نویسنده، شخصیت‌ها و خواننده وجود دارد؛ به‌گونه‌ای که هریک بتوانند بر دیگری تأثیر فیزیکی، روحی و رفتاری[1] گذارند. در رمان *طبل حلبی*، گراس همان اسکار است و اسکار گاه بازیگر است و گاه بازی‌گردان. هنگامی‌که او تصمیم می‌گیرد رشد فیزیکی خود را متوقف کند، سال **۱۹۲۷**، یعنی همان سالی است که گراس چشم به جهان گشود. او در اتاقش تصویری از هیتلر و بتهوون را آویخته و گراس نیز در جوانی، تصویر هیتلر و عیسی مسیح (ع) را در اتاق خود نگاه می‌داشت. اسکار بندر دانزیگ[2] را به‌مقصد دوسلدو[3] ترک می‌کند و در آنجا به‌عنوان سنگ‌بر و نوازندهٔ جاز مشغول به کار می‌شود. این درست همان کارهایی است که گراس در جوانی انجام داد.

شخصیت‌های رمان، هریک به‌نوعی آیینهٔ تمام‌نمای ابعاد شخصیتی گراس هستند. گفته‌ها، عقاید، اندیشه‌ها، ترس‌ها، نگرانی‌ها، نفرت‌ها و همدردی‌های شخصیت‌های رمان، همگی بازتاب

---

۱. ی‌شدن ازمنظر روحی یا احساسی (Emotional) و رفتاری (Behavioral) نیز ممکن است صورت گیرد. این حالت، از مؤلفه‌های فرعی متنی‌شدن محسوب می‌شود.

2 Danzig
3 Düsseldorf

جنبه‌های شخصیتی گراس هستند. گراس پشت چهرهٔ هریک از آنان پنهان است؛ همان گونه که اسکار پشت چهرهٔ کودکی سه‌ساله پنهان شده تا بتواند رفتار بزرگان را بهتر زیرنظر داشته باشد. شخصیت‌های این رمان به‌ندرت در مدار موقعیتی خود ثابت می‌مانند. آنها با تغییر مداوم جایگاه خویش فرصت می‌یابند مسائل را ازمنظر متفاوتی رصد کنند. در آغاز رمان، به نکتهٔ ظریف گذر از مرزها و محدودیت‌ها اشاره شده است. اسکار از همان آغاز خاطرنشان می‌سازد که مهم است از کدامین طرف سوراخ کلید نگاه شود؛ اگر از بیرون به درون نگریسته شود، شخص مستقر در محیط اتاق دیده می‌شود؛ اما اگر همین شخص از درون به بیرون بنگرد، نظاره‌گر است و کاشف و در عین حال، از امنیت و آرامش روحی بیشتری برخوردار می‌باشد. اسکار سه‌ساله نیز از روزنهٔ وجودی کودکی خردسال بیرون را می‌نگرد تا ضمن برخورداری از امکان فرار از پذیرش مسئولیت‌های اجتماعی، محیط بیرونی بزرگ‌سالان را زیرنظر گیرد، آنان را ارزیابی کند و هرگاه احساس امنیت کرد، از اتاقک سه‌سالگی و کوچک مصنوع خود بیرون زند و به محیط وسیع دنیای بزرگان پای بگذارد.

اسکار مایل نیست در یک قالب شخصیتی ثابت باقی بماند و با تغییر مداوم قالب، این امکان را فراهم می‌آورد که از دیدگاه‌های گوناگون به او نگریسته شود. او در جایی اذعان می‌دارد که قادر به ادامهٔ نگارش داستان نیست و از نگهبان خود، برونو[1] می‌خواهد او را در این کار یاری کند. درنتیجهٔ چرخش چشم‌انداز و تغییر مجرای نگاه، اسکار را فردی بسیار باهوش، اما تنبل و فروتن می‌بینیم که ذهنش به‌ندرت به زمان حال توجه می‌کند.

در این رمان، مرزی بین خواننده و شخصیت اثر نیست. اسکار گاه‌گاه از خواننده دعوت می‌کند جلویش بنشیند و به حرف‌هایش گوش فرادهد. برای او، حضور و توجه خواننده بسیار مهم و ضروری است؛ حتی اگر آن شخص، فردی چشم‌قهوه‌ای در سمت نگهبان اتاق وی باشد. راوی همواره خواننده را حاضر و دردسترس می‌داند؛ تاحدی که حتی از وی در تحریر و تکمیل نوشته‌هایش کمک می‌طلبد.

1. Bruno

در سرتاسر رمان، بین نویسنده (خالق) و اسکار (مخلوق)، رابطه و تعاملی دوجانبه و همیشگی وجود دارد. آنان دوستانی صمیمی و جدانشدنی‌اند که در شادی و اندوه یکدیگر سهیم‌اند و تجربه‌ها، بینش‌ها، عقاید، طرز فکرها و احساسات مشترکی در پستی و بلندی زندگی دارند. نویسنده هیچ‌گاه از اسکار جدا نیست. آنان با هم صحبت می‌کنند و ارتباط عاطفی تنگاتنگ دارند. آنچه نویسنده نمی‌بیند، اسکار نشانش می‌دهد؛ جایی که نویسنده نمی‌تواند برود، اسکار راهنمایی‌اش می‌کند و جایی که نویسنده آرام می‌گیرد، اسکار او را به حرکت و طغیان وامی‌دارد. درواقع، در این رمان دو اسکار وجود دارد: یکی درقالب کودکی خردسال و سه‌ساله، و دیگری اسکاری که پشت چهرهٔ نویسنده پنهان است. شباهت شخصیتی و هویتی این دو موجب می‌شود به‌راحتی به دنیای یکدیگر قدم گذارند و با هم ارتباط و تعامل داشته باشند.

در *یک‌صد سال تنهایی* مارکز، وضعیتی مشابه وجود دارد. در واپسین فصل اثر، خواننده درمی‌یابد که آئورلیانو (شیفتهٔ آمارانتا اورسالا[1])[2] آخرین بازماندهٔ نسل بوئندیا، نسخهٔ پوستی ملکوئیداس[3] را که سال‌ها پیش نوشته شده بود، پیدا می‌کند و در کمال حیرت درمی‌یابد که تمام جزئیات ریز و درشت زندگی هفت نسل از خاندان بوئندیا در آن آورده شده است؛ حتی این حقیقت پیش‌بینی شده که او، یعنی آئورلیانو، نسخهٔ پوستی را یافته و هم‌اکنون درحال خواندن آن است.

در اینجا مرز بین خواننده و شخصیت کم‌رنگ می‌شود و هردو مایل و کنجکاوند وقایع بعدی را بدانند. آئورلیانو به‌عنوان یکی از شخصیت‌های داستان درمی‌یابد که او و هفت نسل قبلش، هیچ‌کدام در آفرینش وقایعی که به‌گمان خود انجام داده‌اند، نقشی نداشته‌اند و همه چیز از یک‌صد سال قبل، پیش‌بینی شده است. او و خواننده به این نکته واقف می‌شوند که در آفرینش همهٔ رویدادهای طولانی و پرماجرای داستان، نویسنده، یعنی مارکز، نقشی نداشته و همه چیز به‌دست ملکوئیداس (یکی از شخصیت‌های اثر) رقم خورده است. آنان می‌فهمند جادوگر روستای

1. Amaranta-Ursula

۲. این رمان، به‌دلیل تعدد شباهت نام افراد، مارکز از مشخصه و صفات منحصر به فرد هریک استفاده می‌کند تا آنها از هم قابل‌تمییز باشند.

3.Melquiades

ماکاندو[1] که به‌ظاهر 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 ازبین می‌رود و جهان حقیقی و تخیل در هم می‌پیوندند.

ه) خموشی نویسنده: شاید آشکارترین و شاخص‌ترین مؤلفهٔ رئالیسم جادویی که آن را از ژانر فانتزی متمایز می‌کند، همین خموشی نویسنده باشد. براساس این شیوه، نویسنده نه برای مقبول نشان‌دادن حادثه تلاش می‌کند و نه آن را مردود می‌داند؛ نه از روی‌دادن آن واقعه ابراز بهت و سرگشتگی می‌کند و نه آن را تأیید می‌کند. به طور کلی، به هر واقعهٔ عجیب و غیرمعمول کاملاً بی‌اعتناست؛ تنها رویداد را بیان می‌کند و احساس و عقیده‌اش را – از هر نوع که باشد – آشکار نمی‌کند.

به‌نظر می‌رسد در رمان *طبل حلبی*، اصل خموشی نویسنده رعایت نشده است. شخصیت‌ها در رویارویی با مسائل و رخ‌دادهای غیرعادی، مُهر سکوت بر لب ندارند و تلاش می‌کنند برای این وقایع غیرطبیعی، توضیحی علمی و توجیهی منطقی پیدا کنند. این کار، راستی و درستی رویدادهای غیرعادی را– آن گونه که اصول رئالیسم جادویی مقرر می‌دارد– خدشه‌دار می‌کند.

وندی ب فاریس به‌عنوان یکی از صاحب‌نظران مطرح در این زمینه می‌گوید: «در متون رئالیسم جادویی، رویدادهای فوق‌طبیعی، موضوعاتی شاخص و قابل توجه 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» (فاریس، ۱۹۹۵: ۳).

هنگام مطالعهٔ این اثر، بارها با صحنه‌هایی روبرو می‌شویم که ادعای نگارندهٔ این مقاله را مبنی بر رئالیسم جادویی نبودن *طبل حلبی* اثبات می‌کند؛ مثلاً اسکار هنگامی‌که سه‌ساله است، تصمیم می‌گیرد رشد فیزیکی خود را متوقف کند. وی که از افراد خرده‌بورژوا و طبقهٔ متوسط از جامعهٔ آلمان پنهان است، با استفاده از برتری ذهنی و عقلی‌اش، خود را در همان قد و قوارهٔ کودک سه‌ساله نگاه می‌دارد. نکتهٔ درخور توجه این است که اسکار به‌خوبی می‌داند هیچ‌کس توقف رشد

1. Macondo

او را به‌عنوان واقعیتی عادی و طبیعی نخواهد پذیرفت؛ از این رو، تصمیم می‌گیرد با ترفندی این موضوع را ازنظر پزشکی معقول و موجه نشان دهد[۱].

برخلاف آثار رئالیسم جادویی که در آنها تردید و توجیه هرگز پذیرفته نیست، خواننده شاهد آن است که اقوام نزدیک اسکار، به‌ویژه مادرش، دچار تردیدی پایدار[۲] شده‌اند. مادر اسکار بارها او را نزد پزشک می‌برد تا برای این نقص عجیب، دلیل و توجیهی پزشکی بیابد. نکتهٔ قابل تأمل آن است که پزشک نیز اظهار شگفتی می‌کند، این نقص را غیرعادی می‌داند و می‌کوشد نتایج تحقیقات خود را در نشریه‌ای پزشکی منتشر کند تا شاید جامعهٔ پزشکی آلمان بتواند علت آن را بیابد.

اسکار از توانایی حیرت‌انگیز دیگری نیز برخوردار است. او می‌تواند شیشه‌ها را با طنین جیغ خود بشکند. این مسئله نیز برای همگان غیرعادی و باورنکردنی است. از وی خواسته می‌شود این قدرت جادویی را برای تفریح و سرگرمی به‌کار گیرد؛ او نیز بارها و بارها این کار را تکرار می‌کند و هربار، با فریاد شادی، آفرین و کف‌زدن‌های پیوستهٔ حاضران تشویق می‌شود. درواقع، به‌دلیل غیرعادی‌دانستن قدرت اسکار در شکستن شیشه‌ها، سردستهٔ گروهی از پسران ول‌گرد تحت عنوان داستر[۳] از او دعوت می‌کند عضویت گروه را بپذیرد.

سال‌ها بعد، هنگامی که اسکار از کوتاه‌قدماندن خسته شده است و تصمیم می‌گیرد به‌شکل ارادی رشد کند، دوباره خویشان و نزدیکانش از رشد ناگهانی او حیرت و تردید می‌کنند. برخلاف اصول مسلم این سبک هنری- ادبی که طبق آن، هرگونه اظهار شگفتی، تردید، تأمل، دلیل‌جویی و توضیح‌طلبی، به‌طور مطلق ممنوع است، خانوادهٔ اسکار و پزشکان درپی یافتن توضیحی منطقی برای توجیه این مسئله‌اند و سعی می‌کنند برای آن، پاسخی قانع‌کننده بیابند[۴].

---

۱. اسکار با پرتاب‌کردن عمدی خود از بالای پلکان زیرزمین منزل، صحنه‌ای را به‌وجود می‌آورد که بعدها پزشکان و اطرافیان رشدنکردن او را ناشی از این حادثه بدانند.

۲. Sustained hesitation یکی از ویژگی‌های ثابت و از عناصر مسلم آثار فانتزی است.

۳. Dusters: این گروه مرکب از پسربچه‌های شرور، بیشتر اقدام به اعمال خشونت‌بار برای تفریح و مزاح می‌کرد.

۴. این بار، اسکار برای توجیه رشد خود پس از سال‌ها توقف، برخورد سنگ به پشت سرش و افتادن در گور خالی را بهانه می‌کند تا این رشد غیرعادی برای اطرافیان پذیرفتنی باشد.

بخشی از این ظن و تردید، ناشی از به‌کارگیری شیوهٔ چشم‌انداز متغیر گراس است که این بلاتکلیفی و ناباوری را تشدید می‌کند؛ مثلاً هنگامی که سوراخ روزنهٔ کلید در اتاق خود را تشریح می‌کند، اذعان می‌دارد که نگهبان برونو- که فردی عجیب و غریب و کندذهن است- همواره او را از شکاف سوراخ کلید مشاهده می‌کند؛ ولی لحظه‌ای بعد، این سخن را تکذیب می‌کند و اظهار می‌دارد که او خود پشت سوراخ کلید نظاره‌گر است؛ گاه جلوی آن است و گاه پشت آن.

طبق ویژگی بنیادین سبک نوشتاری رئالیسم جادویی که فرانتس رو مبتکر آن است، در دنیای حقیقی‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، رمز و رازها پنهان‌اند و باید آنها را کشف کرد: «با انتخاب واژهٔ جادویی به‌جای عرفانی، قصد داشتم این نکته را مطرح سازم که رمز و رازها از دنیای دیگری به جهان ما نازل نمی‌شوند؛ بلکه درلوای همین اسباب دنیوی مستورند و حیات پنهان دارند» (رو، ۱۹۹۵: ۱۵).

برخلاف آنچه در رمان گراس می‌بینیم، مؤلفهٔ خموشی نویسنده در رمان *یک‌صد سال تنهایی*، به‌خوبی رعایت شده است. مارکز در رمان خود از حادثه‌ای یاد می‌کند که طی آن، سه‌هزار نفر قتل عام می‌شوند. او صحت این فاجعه را تأیید یا تکذیب نمی‌کند. آئورلیانو بابیلونیا، تنها بازمانده و شاهد عینی این کشتار، در واپسین لحظه‌های عمرش می‌گوید: «همیشه یادت باشد که آن روز، بیش از سه‌هزار نفر آنجا بودند و همگی‌شان را به دریا انداختند» (مارکز، ۱۹۶۷: ۳۵۹). کشتاری که او از آن سخن می‌گوید، همیشه مورد تکذیب دولت‌مردان بوده است. مارکز نیز با سکوت خود قضاوت دربارهٔ این خبر را برعهدهٔ خواننده می‌گذارد.

هنگامی که رمدیوس زیبا به آسمان پرواز می‌کند، مارکز احساس خود را پنهان می‌کند و ابراز شگفتی نمی‌کند؛ گویی هیچ اتفاق عجیبی رخ نداده است. صحنهٔ مرگ خوزه آرکادیو[1] و جاری‌شدن خون وی در خیابان‌ها و کوچه‌های متعدد نیز نمونهٔ دیگری از خموشی نویسنده است؛ گویی پوشیده‌گشتن سطح خیابان‌ها از خون خوزه، روان‌شدن آن در کوچه‌ها، گذشتن از زیر درِ خانه‌ها و چرخیدن دور میز اتاق برای آنکه گلیم کثیف نشود، پدیده‌ای معمول است و جای شگفتی ندارد؛ بنابراین، بی‌اعتنا از آن عبور می‌کند.

1. Jose Arcadio

قلت و آنیت: در رمان گراس، پدیده‌های عجیب و خارق‌العاده نه یک‌بار، بلکه بارها تکرار می‌شوند و اثرشان نه در لحظه، بلکه طی چندین سال باقی می‌ماند و محسوس و مشهود است. کوتاه‌ماندن قد اسکار و قدرت طنین جیغ وی در شکستن شیشه‌ها، به لحظه محدود نیست؛ بلکه او چندین سال با این قدرت نادر و فوق‌بشری زندگی می‌کند و حتی از این راه، درآمد کسب می‌کند؛ حال آنکه در رمان مارکز، پدیده‌های حیرت‌انگیز در لحظه ظاهر می‌شوند و نه‌تنها خیلی زود ازبین می‌روند، بلکه هرگز تکرار هم نمی‌گردند؛ مثلاً پدرنیکانور رینا پس از نوشیدن جرعه‌ای قهوه، لحظه‌ای کوتاه به هوا برمی‌خیزد؛ جاری‌شدن خون آرکادیو در سطح چندین خیابان و کوچه، لحظه‌ای کوتاه اتفاق می‌افتد و رمدیوس زیبا نیز در یک چشم برهم‌زدن به آسمان عروج می‌کند. هیچ‌کدام از این وقایع دو بار تکرار نمی‌شوند و اثرشان درازمدت نیست. مهم‌تر آنکه برخلاف اسکار که بر نیروی شگفت‌انگیز خود اشراف دارد، پدیده‌های نادر و نامعقول در رمان مارکز، مهارشدنی نیستند.

۳. نتیجه‌گیری

با مقایسهٔ مؤلفه‌های این دو رمان درمی‌یابیم که نه‌تنها عنصر خموشی نویسنده در *طبل حلبی* رعایت نشده و شخصیت‌ها بارها شگفتی خود را بیان می‌کنند و درپی توجیه و تحلیل علمی و منطقی رویدادهای خارق‌العاده هستند، بلکه این گونه رویدادها برخلاف عناصر قلت و آنیت، هم پی در پی تکرار می‌شوند، هم اثرشان درازمدت است و هم مهارشدنی هستند؛ از این رو، شایسته است رمان *طبل حلبی* گونتر گراس درزمرهٔ آثار رئالیسم جادویی شمرده نشود.

علاوه بر این، از سخن فرانتس رو دو نتیجه دریافت می‌گردد: نخست آنکه جادو نهفته و نیازمند کشف است، نمی‌تواند هرزمان به ارادهٔ انسان ظاهر شود و تنها در مواقع معدود و تحت شرایط خاصی نمایان می‌گردد (قلت یا ندرت)؛ زیرا در غیر این صورت، به‌دلیل تکرار بیش از حد، کهنه و نخ‌نما خواهد شد و تازگی، طراوت و اصالت خود را از دست خواهد داد.

دومین نکته‌ای که از گفتهٔ فرانتس رو دریافت می‌شود، آن است که جادو ماهیتی پنهان دارد و اگر هم نمایان شود، بسیار کوتاه و مقطعی خواهد بود (آنیت)؛ درنتیجه قابل کنترل نیز نیست.

رویدادهای غیرعقلانی و خارق‌العاده‌ای که در نوشته‌های این سبک هنری- ادبی می‌بینیم، همگی به‌صورت آنی رخ می‌دهند و بی‌درنگ نیز محو می‌شوند؛ حال آنکه در این رمان، قدرت جادویی اسکار نه‌تنها به‌تناوب تکرار می‌گردد، بلکه قابل کنترل نیز هست؛ بنابراین، چنین قدرتی به‌دلیل نداشتن اصالت با مفهومی‌که رئالیسم جادویی از واژۀ Magic به‌دست می‌دهد، چندان قابل اعتنا نیست و درحد یک ابزار، تنزل یافته است.

Reference

Abrams, M. (1993). *A Glossary of Literary Terms.* Fort Worth, Texas, USA: Brace Jovanovich.

Bowers, M. A. (2004). *Magic(al) Realism.* New York, USA: Routledge.

'Continental Philosophy.' (2003). *Janushead.* (Accessed 5/6/2009.) <http://www.janushead.org/>.

Cunliffe, W. G. (1999). Gunter Grass. In *Twayne's World Authors Series* (pp. 93-121). New York, USA: G. K. Hall & Co.

Erickson, J. (1995). Metoikoi and Magical realism in the Maghrebian Narratives of Tahar ben Jelloun and Abdelkebir khatibi. In L. P. Zamora, & W. B. Faris (Eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 427-450). Durham, USA: Duke University Press.

Faris, W. B. (1995). Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction. In L. P. Zamora, & W. B. Faris (Eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 163-191). Durham, USA: Duke University Press.

Flores, A. (1995). Magical Realism in Spanish American Fiction. In L. P. Zamora, & W. B. Faris (Eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 109-118). Durham, USA: Duke University Pess.

Foreman, P. G. (1995). Past-On Stories: History and the Magically Real, Morrison and Allende on Call. In L. P. Zamora, & W. B. Faris (Eds.),

Magical Realism: Theory, History, Community (pp. 285-304). Durham, USA: Duke University Press.

Gioia, Dana. (1998). *Magic realism.* (Accessed 20/6/06.)
<http://www.danagioia.net/essays/emarquez.htm>.

Grass, G. (1959). *The Tin Drum.* (R. Manheim, Trans.) USA: Penguin Books.

Guenther, I. (1995). Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic. In L. P. Zamora, & W. B. Faris (Eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 33-74). Durham, USA: Duke University Press.

'Gunter Grass.' (2005). *Encyclopaedia Britanica Online.* (Accessed 9/9/07.)
<http://www.britannica.com/eb/article-9037760/Gunter-Grass>.

Hollington, M. (1980). *Gunter Grass.* London: Marion Boyars Publishers Ltd.

Kampchen, M. (2001). *My Broken Love.* India: Penguin Books.

Leal, L. (1995). Magical Realism in Spanish American Literature. In L. P. Zamora, & W. B. Faris (Eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 119-124). Durham, USA: Duke University Press.

Litvack, Leon. (1999). *Magic Realism: A Problem.* (Accessed 20/10/07.)
<http://www.qub.ac.uk/schools/SchoolofEnglish/imperial/india/Magic.htm>
.

Marquez, G. G. (1967). *One Hundred Years of Solitude.* (G. Rabassa, Trans.) London: lowe & Brydone Printers.

Marston William, J. (1997). Life under the Table: An Investigation into the Themes of Fear and Insecurity in Gunter Grass's Die Blechtromel. *Focus on Literature: A Journal for German-Language Literature , 4* (1), 13-20.

Mellen, J. (2000). *Literary Masters: Gabriel Garcia Marquez.* Detroit, USA: Gale Group.

Nemoto, R. T. (1993). Gunter Grass's The Tin Drum and Oe Kenzaburo's My Tears: a study in convergence. *Contemporary Literature , 34* (4), 27-40.

Roh, F. (1995). Magic Realism: Post-Expressionism (1925). In L. P. Zamora, & W. B. Faris (Eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 15-32). Durham, USA: Duke University Press.

Schow, H. W. (1978). Functional Complexity of Grass's Oskar. *Critique: Studies in Modern Fiction , 19* (3), 5-20.

Stewart, M. (1995). Roads of 'Exquisite Mysterious Muck': The Magical Journey through the City in William Kennedy's Ironweed, John Cheever's 'The Enormous Radio' and Donald Barthelme's 'City Life'. In L. P. Zamora, & W. B. Faris (Eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 477-496). Durham, USA: Duke University Press.

'The Modern Word'. (2003). *Magical Realism.* (Accessed 20/6/06.)
<http://www.themodernword.com/gabo/gabo_mr.html>.

'The Tin Drum.' (2006). *Book Rags.* (Accessed 9/6/07.)
<http://www.bookrags.com/sk/The+Tin+Drum>.

Todorov, T. (1971). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre.* Cleveland, Cleveland: Press of Case Western Reserve University.

Zamora, L. P., & Faris, W. B. (1995). Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s. In L. P. Zamora, & W. B. Faris (Eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 1-14). Durham, USA: Duke University Press.