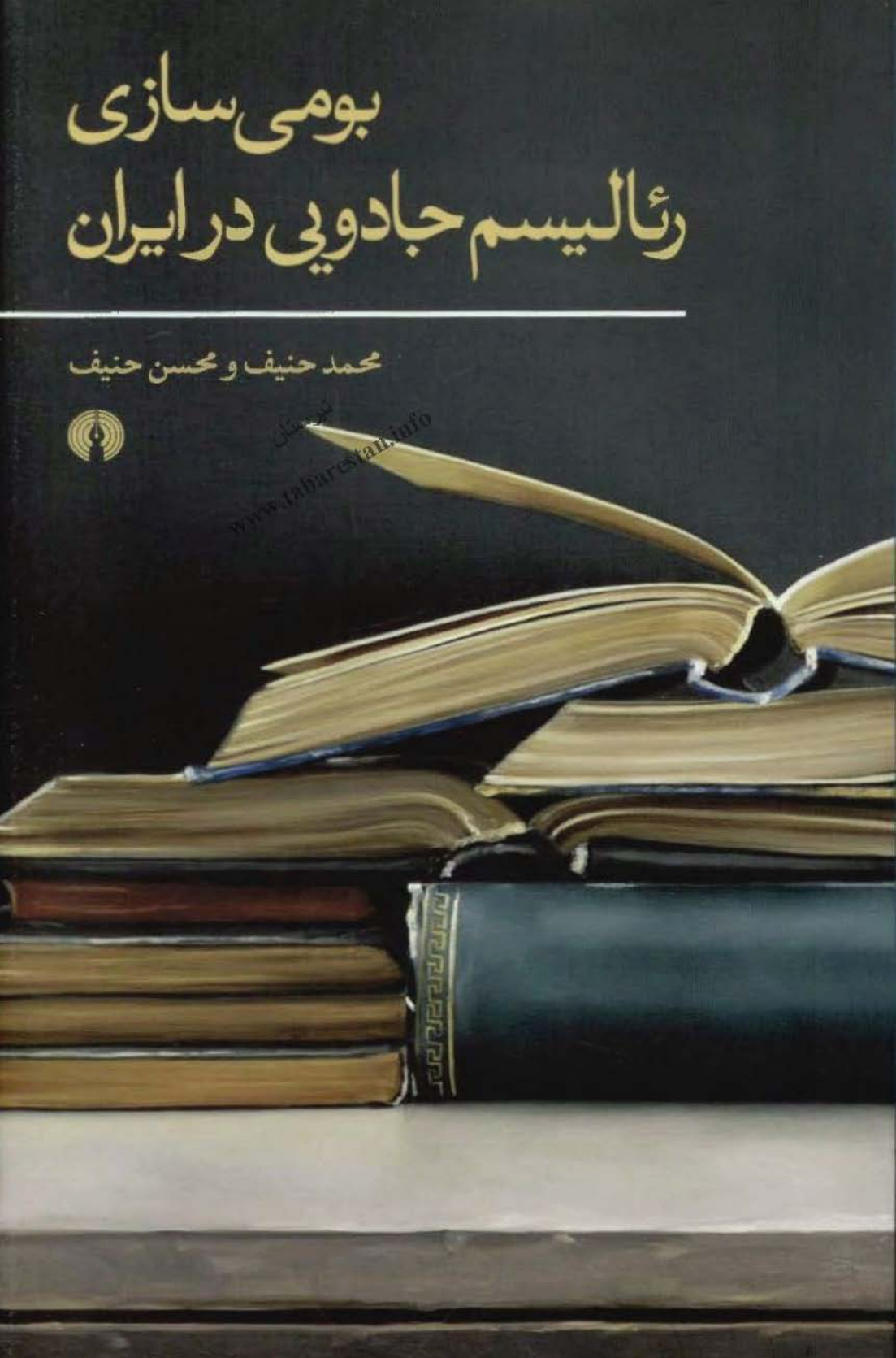
بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران

محمد حنیف و محسن حنیف

www.tabarestan.info تبرستان



تبرستان
www.tabarestan.info

به نام خدا

تبرستان
www.tabarestan.info

ناشر برگزیدهٔ
هفدهمین، بیستمین، بیست‌ودومین
بیست‌وسومین و بیست‌وچهارمین
نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران

تبرستان
www.tabarestan.info

بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران

محمد حنیف و محسن حنیف

۱۳۹۷

بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران

نویسندگان: محمد حنیف و محسن حنیف
چاپ نخست: ۱۳۹۷
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
حروفچینی و آماده‌سازی: انتشارات علمی و فرهنگی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شرکت چاپ و نشر علمی و فرهنگی کتیبه
حق چاپ محفوظ است.

www.tabarestan.info تبرستان

انتشارات علمی و فرهنگی

ادارهٔ مرکزی و مرکز پخش

خیابان نلسون ماندلا (افریقا)، چهارراه حقانی(جهان کودک)، کوچهٔ کمان،
پلاک ۲۵؛ کدپستی:۱۵۱۸۷۳۶۳۱۳؛ صندوق‌پستی: ۹۶۴۷ ـ ۱۵۸۷۵
تلفن: ۷۰ـ ۸۸۷۷۴۵۶۹ ؛ فکس: ۸۸۷۷۴۵۷۲
تلفن مرکز پخش: ۲۹ـ ۸۸۶۶۵۷۲۸ ؛ تلفکس: ۴۵ـ ۸۸۶۷۷۵۴۴

www.elmifarhangi.ir info@elmifarhangi.ir
www.farhangishop.com

سرشناسه: حنیف، محمد، ۱۳۴۰ -
عنوان و نام پدیدآور: بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران/ نویسندگان: محمد حنیف و محسن حنیف.
مشخصات نشر: تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری: شانزده، ۴۴۲ ص.
شابک: ۳-۵۸۳-۴۳۶-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
موضوع: رئالیسم جادویی (ادبیات)
موضوع: Magic Realism (Literature)
موضوع: واقع‌گرایی در ادبیات
موضوع: Realism in Literature
موضوع: ادبیات خیالی فارسی -- ایران
موضوع: Fantasy Literature, Persian -- Iran
شناسهٔ افزوده: حنیف، محسن، ۱۳۶۴ -
رده بندی کنگره: ۱۳۹۷ ۹ح۹۵ر۵۶/PN
رده بندی دیویی: ۸۰۹/۹۱۲
شماره کتابشناسی ملی: ۵۱۰۵۶۴۱

تبرستان
www.tabarestan.info

تقدیم به

دکتر عباس پژمان

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فهرست مطالب

مقدمه ..... سیزده

بخش اول: شناخت رئالیسم جادویی

فصل اول: مفاهیم و نظریه‌ها..... ۳
۱. تعریف رئالیسم جادویی ۳
۲. تاریخچه و زمینه‌های پیدایش رئالیسم جادویی..... ۱۷
۳. درون‌مایهٔ رمان‌های رئالیسم جادویی..... ۲۳
۴. جایگاه رئالیسم جادویی در انواع رئالیسم‌ها..... ۳۲
محاکات..... ۳۳
رئالیسم فلسفی (قرون وسطا)..... ۳۶
رئالیسم اخلاقی یا ارزشی..... ۳۷
رئالیسم اجتماعی و انتقادی ۳۹
رئالیسم قرن نوزده روسیه ۴۲
ناتورالیسم ۴۲
رئالیسم سوسیالیستی..... ۴۵

رئالیسم اجتماعی ۴۷
رئالیسم و پادآرمان شهرها ۴۸
رئالیسم و شروع مرام‌های مدرنیستی ۴۹
سمبولیسم ۴۹
اکسپرسیونیسم ۵۰
امپرسیونیسم و جریان سیال ذهن ۵۱
داستان‌های فانتزی و علمی ـ تخیلی ۵۳
سوررئالیسم ۵۶
۵. ویژگی‌های رئالیسم جادویی ۶۱
۶. انواع رئالیسم جادویی ۶۶
فصل دوم: فنون ادبی رئالیسم جادویی ۷۱
صحنه: سیرک و کارناوال ۷۱
زاویهٔ دید: شخصیت یا راوی کلک‌باز ۷۴
راوی کودک یا دیوانه ۷۵
زبان ۷۷
به کارگیری تحت‌اللفظی صناعات ادبی ۷۷
عادی جلوه دادن عناصر خیالی و خیال‌انگیز جلوه دادن عناصر روزمره و عادی ۷۸
روایت: روایت‌های دوپهلو و متضاد ۸۳
قصه گویی ۸۶
بازنویسی تاریخ ۸۸
فصل سوم: نویسندگان برجستهٔ متأثر از رئالیسم جادویی ۹۵
گواتمالا ـ میگل آنخل آستوریاس ۹۵
چکسلواکی ـ میلان کوندرا ۹۷
نیجریه ـ چینوآ آچه‌به ۹۹

www.tabarestan.info تبرستان

ترکیه - یاشار کمال ۱۰۰
کلمبیا - گابریل گارسیا مارکز - صد سال تنهایی ۱۰۰
شیلی - ایزابل آلنده - خانهٔ ارواح ۱۰۴
امریکای شمالی - تونی موریسون - دلبند ۱۰۶
آلمان - گونتر گراس - طبل حلبی ۱۰۹
کوبا - آلخو کارپانتیه - قلمرو این عالم ۱۱۱
پرتغال - خوزه ساراماگو - بالتازار و بلیموندا (آنا خوسیفا) ۱۱۳
کردستان عراق - بختیار علی ۱۱۵
آرژانتین - خورخه لوئیس بورخس ۱۱۷
ژاپن - هاروکی موراکامی - جنوب مرز، غرب خورشید ۱۱۹
مصر - نجیب محفوظ - شب‌های هزار شب ۱۲۰
فرانسه - ماری داریوسک - تولدی دیگر ۱۲۵
مکزیک - گی یرمو آریاگا - بوی خوش عشق ۱۳۳
هندوستان - سلمان رشدی - شرم ۱۳۸
مکزیک - کارلوس فوئنتس - آئورا ۱۴۰
ترکیه - لطیفه تکین - مرگ عزیز بی‌عار ۱۴۳
نیجریه - بن اوکری - راه گرسنه ۱۴۵

بخش دوم: رئالیسم جادویی و بومی‌سازی در ایران

فصل اول: رئالیسم جادویی و داستان‌نویسان ایرانی ۱۵۱
جایگاه رئالیسم جادویی در ادبیات داستانی ایران ۱۵۱
فصل دوم: داستان نویسان برجستهٔ رئالیسم جادویی در ایران ۱۵۵
رضا براهنی - رازهای سرزمین من ۱۵۵
شهرنوش پارسی‌پور - طوبا و معنای شب ۱۶۵
محمود دولت‌آبادی - روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده ۱۷۳

www.tabarestan.info تبرستان

منیرو روانی‌پور ـ اهل غرق ۱۸۷
غلام‌حسین ساعدی ـ عزاداران بیل ۱۹۷
بهرام صادقی ـ داستان بلند ملکوت ۲۰۷
یوسف علیخانی ـ بیوه کشی ۲۱۲
هوشنگ گلشیری ـ «گرگ» ۲۲۵
شهریار مندنی‌پور ـ مجموعه داستان کوتاه شرق بنفشه ۲۳۰
فصل سوم: بومی‌سازی و رویکرد به باورها، آیین‌ها و ادبیات عامهٔ ایران ۲۳۵
عناصر جادویی و داستان‌های رئالیسم جادویی فارسی ۲۳۵
آیین‌های فولکلوریک و رئالیسم جادویی ۲۴۱
باورهای جادویی عامیانه در ایران ۲۴۳
فصل چهارم: بومی‌سازی و عناصر جادویی و قصه‌های ایرانی ۲۵۷
جایگاه قصه در تاریخ و ادب ایرانی ۲۵۷
عناصر جادویی در قصه‌های عامیانهٔ مکتوب ۲۶۲
عناصر جادویی در قصه‌های شفاهی عامیانهٔ فارسی ۲۹۶
فصل پنجم: بومی‌سازی و عناصر جادویی در ادبیات عارفانه ۳۱۷
تفاوت اساسی رئالیسم عرفانی با رئالیسم جادویی ۳۱۷
مقایسهٔ مبنایی خوارق عادات رئالیسم جادویی با کرامات صوفیانه ۳۲۳
ارتباط رئالیسم جادویی با تصوف و ایران ۳۲۴
تذکره‌نگاری و انواع آن در تصوف ۳۲۷
مقایسهٔ روش‌های اعمال باورپذیری در رئالیسم جادویی و تذکره‌های صوفیانه ۳۲۸
مقایسهٔ عناصر داستانی رئالیسم جادویی و تذکره‌های عرفانی ۳۳۳
فصل ششم: بومی‌سازی و عناصر جادویی و ادبیات حماسی فارسی ۳۳۵
قهرمانان اهورایی و فراواقعی ۳۳۷
ضدقهرمانان فراواقعی ۳۳۹

www.tabarestan.info تبرستان

گفتارهای فراواقعی ۳۴۲
فصل هفتم: بومی‌سازی و عناصر جادویی و باورهای اسطوره‌ای قصه‌های ایرانی ۳۴۹
فصل هشتم: بومی‌سازی و منظومه‌های عاشقانه و عناصر جادویی ۳۶۷
فصل نهم: آسیب‌شناسی رمان رئالیسم جادویی ۳۸۳

سخن آخر ۳۸۷

ضمائم ۳۸۹
جدول ۱: مقایسهٔ کرامات صوفیه و عناصر خارق عادت مارکز ۳۸۹
جدول ۲: شاخصه‌های ساختاری و مبنایی رئالیسم جادویی ۳۹۴
جدول ۳: شاخصه‌های رئالیسم عرفانی و صوفیانه ۳۹۶
جدول ۴: مهم‌ترین منابع قصه‌های عامیانهٔ فارسی، منابع غنی عناصر جادویی ۳۹۷
عناصر جادویی و بوذرجمهر و ارغش ۴۱۳

منابع و مآخذ ۴۲۷

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

مقدمه

کاریــز درون جــان تــو می‌باید　　کــز عاریه‌ها تو را دری نگشــاید
یــک چشــمهٔ آب از درون خانه　　به زآن جویی که آن ز بیرون آید
(سنایی)

خاســتگاه ادبیات داستانی دنیای غرب است و نویسندگان آن سامان در پایه‌ریزی اولیهٔ رئالیسم جادویی در امریکای لاتین نیز نقشی انکارناپذیر داشتند. گرچه برخی از نویسندگان این شیوهٔ ادبی در به کارگیری خوارق عادات گوشــهٔ چشمی به آثار ایرانی و عربی داشتند، در نهایت رئالیسم جادویی را از نردبان بومی خودشان بالا بردند و به جهان معرفی کردند.

هرچند پیــش از پیدایش رئالیســم جادویی یا قبــل از ورود آن به ایران، نویســندگان فارســی‌زبان حکایات، قصه‌ها و داستان‌هایی خلق کرده بودند که در برخی شــاخصه‌ها با رئالیسم جادویی مشترک بود، اما هیچ‌یک از نویسندگان کهن و معاصر ما داعیهٔ خلق داستان رئالیسم جادویی نداشتند. داستان‌نویسان ایرانی، بعد از تثبیت رئالیسم جادویی، آن را از طریق ترجمه اخذ کردند. شــاید ابتدا چنین به نظر می‌رسید که

این شیوهٔ ادبی برای بالندگی در کشوری چون ایران با مشکلی مواجه نباشد. ادبیات غنی عامه، باورهای جادویی و ریشه‌دار بودن اسطوره‌های ایرانی چنین توقعی را ایجاد کرده بود؛ اما در عمل، رئالیسم جادویی در میان داستان‌نویسان ایرانی شیوهٔ برتر داستان‌نویسی نشد، حتی اغلب آثاری که بدین شیوه خلق شد، فاقد تمامی ویژگی‌های رئالیسم جادویی بود. این امر دلایل گوناگونی داشت که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به نداشتن شناخت کافی از تمامی زوایای آن و کم‌اطلاعی یا بی‌توجهی به قابلیت‌های فرهنگ بومی اشاره کرد. کُندیِ انتقال اطلاعات در علوم انسانی به نسبت علوم پایه سبب شد تا ابعاد مختلف رئالیسم جادویی در ایران به‌خوبی شناخته نشود و در نتیجه رمان‌های این شیوه با کاستی‌های آشکار خلق گردند.

نگاهی گذرا به ادبیات عامه و کهن فارسی نشان می‌دهد که عناصر جادویی در تاروپود بسیاری از این آثار تنیده شده است. دیو، آل، مردآزما، دوالپا، جن، پری، پری دریایی، ابوسلامه، نسناس، رویین‌تنان، قهرمانان پرنده، قهرمانان دوزیست، قهرمانانی که توانایی پنهان کردن خود یا دیگران را دارند یا قادر به طی طریق جادویی‌اند، تنها بخشی از موجودات جادویی این آثار ارزشمند محسوب می‌شوند. نویسندهٔ رئالیسم جادویی می‌تواند بخش‌هایی از ویژگی‌های این حکایات مکتوب و شفاهی را در داستان خود به کار گیرد. همچنین انواع طلسمات، تعویذها، کتاب‌های جادویی، اشیاء و حیوانات جادویی می‌توانند بهانه‌هایی برای پیوند میان داستان رئالیسم جادویی و ادبیات کهن قرار بگیرند. همهٔ این‌ها درکنار باورهای فراواقعی مردم مناطق مختلف ایران می‌توانند زمینهٔ بومی‌سازی رئالیسم جادویی را فراهم آورند.

نویسندگان کتاب حاضر کوشیده‌اند ابتدا از طریق بررسی گوشه‌هایی از آثار ارزندهٔ پژوهشگران غیرایرانی و دقت در پایان‌نامه‌ها، تحقیقات و مقالات فارسی و لاتین، ابعاد مختلف رئالیسم جادویی را به مخاطب خود ارائه دهند و سپس ضمن جست‌وجوی عناصر جادویی

در باورهـــا، آیین‌ها، قصه‌های عامه و حکایات و قصه‌های کهن ادبیات فارســی و گفت‌وگو با دو تن از صاحب‌نظران این حوزه، راهکارهای انعکاس جبنه‌هـــای جادویی مواریث فرهنگ بومی را در داســتان‌های رئالیســم جادویی فارسی نشــان دهند و همچنین زمینهٔ بومی‌سازی این شیوهٔ داستانی را در ایران بررسی کنند.

www.tabarestan.info تبرستان

در بخش اول این کتاب با عنوان شناخت رئالیسم جادویی، مفاهیم و نظریه‌ها، فنون ادبی رئالیسم جادویی و نویسندگان برجستهٔ غیرایرانی متأثر از سبک رئالیسم جادویی معرفی می‌شوند و در بخش دوم کتاب با عنوان رئالیســم جادویی و بومی‌سازی در ایران، داستان‌نویسان ایرانی متأثر از رئالیسم جادویی، باورها، آیین‌ها و ادبیات عامه و کهن عارفانه، عاشــقانه، حماسی و اسطوره‌ای ایرانی کندوکاو می‌شوند. این پژوهش تنها درآمدی است بر موضوع مهمی چون بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران. بی‌شــک نهادینه کردن این مهم نیاز بــه تحقیقات جامع‌تر و ورود صاحب‌نظران ارجمند به این حوزه دارد.

امید که پژوهش پیش رو قدمی باشــد در راه آشــتی هرچه بیشــتر داستان‌نویســان ایرانی با تُــراث ادبی کهن فارســی و تعمیق روزافزون بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران.

در خاتمه وظیفهٔ خود می‌دانیم که از دکتر مسعود کوثری، مدیرعامل انتشــارات علمی فرهنگی، و همکاران ایشان، سرکار خانم‌ها حسینی، داوری، یازرلو، افتخاری و آقایان صفرزاده و دکتر کریمخانی به‌خاطر زحمت ویراســتاری و فراهم آوردن زمینه‌های انجــام پژوهش حاضر تشــکر کنیم. همچنین ارج می‌نهیم محبت آقایان دکتر عباس پژمان و دکتر محمد رودگر را برای پذیرش گفت‌وگوهای مفید و لطف افزون دکتر عباس پژمــان را برای مطالعهٔبخش‌هایی از متــن و تذکر مطالبی ارزنده. خدایشان یار باد.

محمد حنیف، محسن حنیف
استادیار گروه ادبیات و زبان انگلیسی دانشگاه خوارزمی

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

بخش اول

شناخت رئالیسم جادویی

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل اول

مفاهیم و نظریه‌ها

۱. تعریف رئالیسم جادویی

رئالیسم در لغت از واژهٔ لاتین رِس[1] به معنای شیء و ماده گرفته شده است.[2] قدیمی‌ترین کاربرد اصطلاح رئالیسم به تفاسیر قرون وسطا و اقتباس آن‌ها از فلسفهٔ یونان بازمی‌گردد؛ اما در این فلسفهٔ مَدرَسی قرون وسطا اصطلاح رئالیسم معنایی متفاوت یا حتی مخالف آنچه امروز رئالیسم می‌نامیم داشته است. در فلسفهٔ قرون وسطا، رئالیسم در مقابل مفهوم‌گرایی[3] و فلسفهٔ نام‌گرایی[4] قرار می‌گرفت[5]؛ یعنی به کسانی رئالیست می‌گفتند که برخلاف پیروان ارسطو و به پیروی از افلاطون کلیات را اموری عینی و واقعی می‌دانستند. سِحر و جادو هم در ایران به‌ترتیب معادل واژه‌های مجیک[6] و مجیکال به معنای جادو

---

1. res
2. Grant, *Realism*, p. 43.
3. conceptualism
4. nominalism
5. Perez-Teran Mayorga, *From Realism to "Realicism": The Metaphysics of Charles Sanders*, p. 8.
6. magic

و شگفت‌انگیز آمده است. برای وقوف به مفهوم رئالیسم سحرآمیز یا رئالیسم جادویی باید به معنای سحر و جادو و مقایسهٔ کاربرد آن در داستان‌های رئالیسم جادویی رجوع کرد. در رئالیسم سحرآمیز و جادویی، سحر و جادو به رمز و راز زندگی اشاره دارد. در این دسته از آثار، جادو به اتفاق خارق‌العاده‌ای علی‌الخصوص اتفاقی ماوراءطبیعی گفته می‌شود که نیروی خِرد انسان از درک آن قاصر است. بر همین مبنا عناصری همچون ارواح، غیب شدن، معجزه، استعدادهای روانی خارق‌العاده، و محیط‌های عجیب و غریب را در رئالیسم سحرآمیز و رئالیسم جادویی می‌توان یافت، ولی سحر و جادو از جنس آنچه در برنامه‌های تردستی می‌بینیم جزو شالودهٔ این سبک نیست. در حقیقت در تردستی و شعبده‌بازی، تردست می‌خواهد این توهم را ایجاد کند که چیزی خارق‌العاده رخ داده است، ولی این‌چنین نیست و شعبدهٔ او از حیطهٔ خِرد و عقل انسان خارج نیست؛ درحالی که در رئالیسم سحرآمیز و جادویی واقعاً چیزی خارق‌العاده رخ داده که از حیطهٔ عقل و منطق خارج است.[1]

نویسندگان مقالهٔ «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق»، در مبحث رئالیسم جادویی و تعاریف مقالهٔ خود، ضمن اشاره به نظرات آماریل چانادی، آنخل فلورس، ری ورزاسکونی و واژه‌نامهٔ ادبی آکسفورد، رئالیسم جادویی را ترکیبی از دو عنصر واقعیت و تخیل می‌دانند که در آن، سویه‌های خیالی و واقعی به گونه‌ای درهم می‌آمیزند که تشخیص آن‌ها به‌طور جداگانه آسان نیست:

> در این ترکیب بدیع، حوادث فراواقعی و خیالی‌طوری در متن داستان گنجانده می‌شوند و با واقعیت تنیده می‌شوند که گویی اتفاق غیرمنتظره و عجیبی روی نداده است و داستان در مسیر طبیعی خویش پیش می‌رود. بنابراین رئالیسم جادویی را نمی‌توان در زمرهٔ آثار فانتزی و خیالی انگاشت؛ زیرا آن‌قدر از واقعیت فاصله نمی‌گیرد

1. Bowers, *Magic(al) Realism*, p. 22.

که بتوان منکر آن در تمام عرصه‌ها و در تمام مدت زمان داستان شد. از همین جا می‌توان دریافت که علی‌رغم حضور عناصر سحر، جادو، رؤیا و خیال، حوادث خیالی همیشه با دنیای واقعی مرتبط است تا مانع از آن شـود که داستان در تمامیت خود به سوی خیال‌پردازی صِرف و رؤیاگونه درغلتد. از سـوی دیگر وجود عناصر غیرواقعی و نحوهٔ توصیف آن‌ها رئالیسـم جادویی را تا حدی به سوررئالیسم نزدیک می‌کند، چرا که حوادث و واقعیت‌های روزمرهٔ انسان معمولی در طی داستان بزرگ‌نمایی می‌شود و بعضی از بخش‌ها با عناصر فراواقعی و ماوراءطبیعی شکل می‌گیرد.

بنابراین رئالیسـم جادویی از مرزهای واقع‌گرایانه عبور می‌کند و به فراواقعی و ماوراءطبیعی دست می‌یازد و بدین‌سان توصیف صریح اشیاء و پدیده‌های شگفت‌انگیز و غیرعادی جزو ارکان کار درمی‌آید؛ اما باید توجه داشت که آن جریان خودبه‌خود و ناآگاهانه که بر آثار سوررئالیستی حاکم است، در تمامی جنبه‌ها و زمینه‌های آثار رئالیستی جادویی دیده نمی‌شـود و فقط بخش‌هایی از داسـتان ممکن است با توصیفات سوررئالیستی همراه شود. دیگر آن‌که در رئالیسم جادویی پدیده‌های فراواقعی به هیچ وجه توضیح و تفسیر روان‌شناختی ندارند؛ زیرا بازگشـت به امر غیرعقلانی و غیرواقعی، توضیح و تفسیر آن به باورپذیری اثر و لحن قابل اعتماد آن لطمه می‌زند.[۱]

رئالیسم جادویی را آمیزه‌ای از حوادث غریب و شگفت‌آور در متن واقعیات ملموس هم توصیف کرده‌اند و آن را نوعی کاویدن در خود و گذشته‌ها دانسته‌اند.[۲] بر این اساس، نویسندگان شیوهٔ رئالیسم جادویی، با عناصری چون یأس، خشونت و فرورفتن در فضاهای سنتی و جادویی، فضاهایی را بازسازی می‌کنند که متعاقب آن، مخاطب به مرزهای باور

---

۱. نیکوبخت و رامین‌نیا، «بررسـی رئالیسـم جادویـی و تحلیل رمان اهل غـرق»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۸، تابستان ۱۳۸۴، ص ۱۴۳.

۲. خاتمی و تقوی، «مبانی و ساختار رئالیسم در ادبیات داستانی»، مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۶، بهار و تابستان ۱۳۸۵، صص ۹۹- ۱۱۱.

و ناباوری کشیده می‌شود. راز بزرگ رئالیسم جادویی در چنین نگاهی این است که همه چیز براساس استعاره واقع‌نمایی می‌شود و در این میان، عجیب بودن و ناباوری از منطقی خاص تبعیت می‌کند. نویسندهٔ رئالیسم جادویی با گزینش لحن مؤثر برای روایت داستان خود، تمامی پدیده‌های غیرملموس و باورهای شخصی و گاه بی‌اساس خود را در نظر خواننده حقیقی جلوه می‌دهد. از این منظر، رئالیسم جادویی نشانهٔ نوستالژی جهان مدرنیته در تقابل با جهان سنتی است. در واقع این سبک یکی از آخرین پیامدهای حاکمیت مدرنیسم شمرده می‌شود.

نگاهی را که نویسندگان رئالیسم جادویی به تاریخ دارند می‌توان با نظرات و تحلیل‌های منتقدان و متفکران پسامدرن بررسی کرد. به نظر فردریک جیمسون آنچه در پسامدرنیسم از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است تاریخ و لزوم بازنمایی آن از زاویهٔ دیدی فراتر از گفتمان‌های غالب در جامعه است.

فردریک جیمسون، از منتقدان مطرح پسامدرن، در کتاب منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر (مقالاتی دربارهٔ پسامدرنیسم) ادعا می‌کند که پسامدرنیسم «تلاشی است برای اندیشیدن به زمان حال، در زمانه‌ای که اصلاً مردمش فراموش کرده‌اند چطور تاریخمند فکر کنند.»[1] اشارات تاریخی در رئالیسم جادویی فراموش نشده است، ولی باید ببینیم چطور و از کدام زاویهٔ دید، این گروه از نویسندگان حوادث واقعی تاریخی را در آثارشان نشان می‌دهند یا در آن‌ها دخل و تصرف می‌کنند. این کار به ما کمک می‌کند تا رابطهٔ پسامدرنیسم و سبک رئالیسم جادویی را بهتر درک کنیم.[2]

در واقع بسیاری از متفکران پسامدرن مدعی‌اند که رسیدن به یک حقیقت واحد در مورد حوادث تاریخی ممکن نیست و از همین رو به وجود راستین هر آنچه حقیقت مسلم خوانده می‌شود با دیدهٔ شک می‌نگرند و هر روایتی را از تاریخ فقط یک قصه می‌دانند. یکی از

1. Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 3.
2. Bowers, *Magic(al) Realism*, p. 72.

متفکران پسامدرن به نام الیزابت تانکین می‌نویسد که روایت‌های تاریخی چیزی نیستند جز «بحث و جدل‌هایی که مردم در مواقع به‌خصوص تاریخی ساخته‌اند.»[1] در واقع آنچه به نام تاریخ به جوامع عرضه می‌شود روایت‌هایی هستند که حاکمان به مردم می‌دهند تا جایگاه خود را توجیه و پایه‌های قدرتشان را محکم‌تر کنند. به همین دلیل چنین برداشتی از ماهیت روایت‌های تاریخی به نویسندگان رئالیسم جادویی در جوامع پسااستعماری مقبول افتاده است.[2]

www.tabarestan.info تبرستان

مثلاً به نظر ریموند ویلیامز، مارکز در رمان صد سال تنهایی می‌داند که تاریخ ساختهٔ بشر است و او می‌خواهد در آن هم از نظر فرمی و هم محتوایی بازنگری کند. این رمان تلاشی است برای بازآفرینی تاریخ و ابراز تردید نسبت به «وقایع مسلم» تاریخی که به برداشت رسمی و به‌اصطلاح موثق تاریخ تبدیل شده‌اند. نمی‌دانیم که مارکز فقط از تاریخ کلمبیا می‌گوید یا تصویر بزرگ‌تری از تاریخ کل امریکای لاتین به خواننده می‌دهد، ولی در هر صورت درپی ارائهٔ نسخهٔ جدیدی از تاریخ بوده است تا به‌مدد آن روایت‌های غالب را به چالش بکشد. منابع جایگزینی که مارکز برای روایت تاریخی‌اش استفاده کرده است نوشته‌های ملکیادس[3] هستند که لابه‌لای داستان خانوادهٔ بوئندیا[4]، حوادث فراموش‌شدهٔ مناطق روستایی و دورافتادهٔ کشور را در صحنهٔ ماکوندو روایت می‌کند. داستان ساختگی بوئندیا اشاراتی به حوادث تاریخی واقعی مثل اعتصاب کارگران مزرعهٔ موز در سال ۱۹۲۸ دارد که به خشونت کشیده شد.[5]

شهریار زرشناس صد سال تنهایی مارکز را از آثاری می‌داند که

---

1. Tonkin, "History and the Myth of Realism," in Raphael Samuel and Paul Thompson (eds), *The Myths We Live By*, pp. 25-35.
2. Bowers, *Magic(al) Realism*, p. 73.
3. Melquíades
4. Buendía
5. Williams, *Gabriel García Márquez*, p. 6.

به‌لحاظ سبک و نوع نگارش، رگه‌هایی از پسامدرنیسم ادبی را در خود دارند. وی رئالیسم جادویی را محصول پیوند میراثی از فرهنگ و ادب مسخ‌شدهٔ شرقی (منظور زرشناس شرق تاریخی ـ فرهنگی است، نه شرق جغرافیایی) ملت‌های تحت سلطه می‌داند. زرشناس در واقع رئالیسم جادویی را روح پسارئالیستی ادب و فرهنگ جوامع سلطه‌گر عنوان می‌کند. او بر این باور است که «رئالیسم جادویی به ساحت جوامع غرب‌زده و مدرن یا شبه‌مدرن تعلق دارد و همیشه ذیل صورتی از ادبیات پسارئالیستی ظاهر می‌شود.»[۱]

برخلاف آنچه زرشناس می‌گوید، رئالیسم جادویی در واقع به‌مثابهٔ یک سبک و جهان‌بینی بینافرهنگی شمرده می‌شود. همان‌طور که اصطلاح رئالیسم جادویی از دو اصطلاح مجزا درست شده است، ساختار این سبک ادبی هم در بطن خود تلاش می‌کند دو نوع جهان‌بینی برخاسته از این دو اصطلاح رئالیسم و جادو را در خود جای دهد. در واقع رئالیسم جادویی درصدد به هم رساندن دو فرهنگ، دو جهان‌بینی و دو تفکر متفاوت و گاه متضاد در یک فضای سوم است. البته نباید دچار این اشتباه شد که فرهنگ غرب همیشه مساوی با عقلانیت و خردورزی است و فرهنگ امریکای لاتین آمیخته با تفکرات خرافی و اعتقادات ماورائی است. مثلاً ایزابل آلنده در سبک رئالیسم جادویی خود از اصول ماوراءطبیعی مسیحی و اروپایی سود می‌جوید.[۲]

این‌که بسیاری از نویسندگان رئالیسم جادویی تجربهٔ زندگی در فضایی بینافرهنگی را داشته‌اند باعث شده که کمتر شاهد بازنمایی تصورات غلط و کلیشه‌ای از یک قشر، نژاد یا طبقهٔ خاص باشیم. مثلاً در رئالیسم جادویی در دنیای انگلیسی‌زبان، کسانی همچون تونی موریسون، ماکسین هانگ کینگستن[۳] و لزلی مارمون

---

۱. زرشناس، رویکردها و مکتب‌های ادبی، ص ۲۵۰.

2. Bowers, *Magic(al) Realism*, p. 80.

3. Maxine Hong Kingston

سیلکو[1] که متعلق به اقلیت‌های نژادی سیاه‌پوست، چینی ـ امریکایی و سرخ‌پوستان امریکا هستند، با توشه‌ای از تجربهٔ زندگی در جوامع متنوع و با تکیه بر دیدگاه بینافرهنگی‌شان از میزان تصورات غلط و گاه نژادپرستانه‌ای که پیش‌تر در مورد نژادهای مختلف وجود داشته است، کاسته‌اند و زمینهٔ گفت‌وگو بین فرهنگ‌های گوناگونی را که در آن‌ها رشد و تعلیم یافته‌اند، فراهم آورده‌اند.[2]

به‌دلیل آثاری که جهانیان از کارپانتیه و علی‌الخصوص گابریل گارسیا مارکز به یاد دارند، خیلی‌ها به‌غلط تصور می‌کنند که رئالیسم جادویی و رئالیسم سحرآمیز[3] پدیده‌ای منحصر به امریکای لاتین است؛ ولی باید به یاد داشت که ادبیات امریکای لاتین از آغاز قرن بیستم با هنر و ادبیات اروپا و رئالیسم سحرآمیز اروپا در ارتباط بوده است. از آن زمان تاکنون رئالیسم جادویی در اقصی نقاط جهان از جمله هند، کانادا، افریقا و ایالات متحدهٔ امریکا مقبولیت یافته و نویسندگان از این سبک نگارشی سود جسته‌اند. اگر بخواهیم نمونه‌ای از رئالیسم سحرانگیز در اروپا نام ببریم، باید به آثار گونتر گراس اشاره کنیم[4]؛ هرچند داستانی مثل مسخ (۱۹۱۶) کافکا، که واجد بسیاری از خصوصیات یک اثر رئالیسم جادویی است، حدود ده سال قبل از طرح اصطلاح رئالیسم جادویی، و پنجاه‌ویک سال قبل از انتشار صد سال تنهایی مارکز در اروپا منتشر شده بود.

---

1. Lesli Marmon Silko

2. Ibid.

۳. magic(al) realism: نویسندگان این کتاب برابر فارسی واژهٔ magic realism را «رئالیسم سحرآمیز» و برابر magical realism را «رئالیسم جادویی» در نظر گرفته‌اند. رئالیسم سحرآمیز ریشه‌ای عمدتاً اروپایی دارد و کمتر با عقاید و باورهای مناطق مختلف در ارتباط است. برخلاف آن، خاستگاه رئالیسم جادویی امریکای لاتین است و باورها و سنت‌های مردم آن نواحی در بال و پر دادن به این داستان‌ها بسیار مهم‌اند. به همین دلیل آثاری مثل طبل حلبی گونتر گراس و مسخ کافکا را بهتر است در حیطهٔ رئالیسم سحرآمیز مطالعه و آثاری مثل صد سال تنهایی و خانهٔ ارواح را در دایرهٔ رئالیسم جادویی بررسی کرد.

4. Ibid., pp. 16-17.

www.tabarestan.info تبرستان

عبـاس پژمان[1] با طرح این پرسـش که آیا واقعاً می‌شـود تعریفی از رئالیسم جادویی ارائه داد یا نه، تعریف خود را با مقایسهٔ رئالیسم جادویی و سوررئالیسم آغاز می‌کند: «از آن‌جا که این مفهوم غالباً با سوررئالیسم خلط می‌شود، ابتدا باید سوررئالیسم را توضیح داد. متأسفانه با آن که اکنون دیگر ظاهراً منابع و نوشـته‌های زیادی دربارهٔ رئالیسم جادویی در فارسی هسـت، هنوز بعید می‌دانم کسـی بتواند با مراجعه به این منابع و نوشته‌ها تصور دقیقی از این اصطلاح پیدا کند. سوررئالیسـم به‌طور خلاصه خلق تصویرها و پدیده‌های ناهمگون و درکنـار هم قرار دادن این پدیده‌ها و تصاویر اسـت، اما رابطه‌ای که بین این تصاویر و پدیده‌ها ایجاد می‌شود به هیچ وجه از فرایند تفکر منطقی حاصل نمی‌شود، فقط از طریق تداعی آزاد و بـا فرایند بخش ناخودآگاه ذهن اسـت که شـکل می‌گیرد. اگر بخواهیم مثالی بزنیم، این‌طور می‌شود که خواب که پدیده‌ای طبیعی است دقیقاً روایتی سوررئالیستی اسـت؛ چون وقتی آدم خواب می‌بیند، اصلاً بخش خودآگاه ذهن فعال نیست و تمام این پروسهٔ خواب از طریق بخش ناخودآگاه ذهن به وجود می‌آید. سوررئالیست‌ها هم دقیقاً می‌خواستند به چنین روایتی برسند؛ یعنی سعی می‌کردند آن بخش خودآگاه و تفکر منطقی را خاموش کنند و آن چیزهایی که به‌عنوان «شهود» یا اندیشه‌های خلق‌الساعه به ذهنشان می‌رسد به روایت دربیاورند.

اما رئالیسم جادویی، همان‌طور که از نامش برمی‌آید، در درجهٔ اول رئالیسم است. پدیده‌ها و تصاویری که در رئالیسم جادویی داریم دقیقاً رئالیستی‌اند، ولی این‌ها در جاهایی استحاله پیدا می‌کنند و از سیطرهٔ عقل و منطق خارج می‌شـوند. این‌جا را کارپانتیـه توضیح داده و گفته بود: «به این دلیل زندگی ما امریکای لاتینی‌ها اگر در شـکل رئالیستی خود به‌صورت رمان دربیاید، رئالیسـم جادویی است، که هیچ چیز منطقی و معقولی در تاریخ ما نیست.» ولی باید دقت کرد این پدیده‌های رئالیسم

---

۱. عباس پژمان در گفت‌وگو با نگارندگان.

جادویی که استحاله پیدا می‌کنند و به شکل غیرمعقول و غیرمعمولی درمی‌آیند این‌جا فقط شباهت سوررئالیسم با رئالیسم جادویی است اما فریبنده است. در سوررئالیسم تفکر منطقی و بخش خودآگاه ذهن هیچ دخالتی ندارد، ولی همین استحاله‌ها و خارج شدن پدیده‌ها از سیطرهٔ عقل و منطق باز با طی پروسه یک فرایند منطقی است. چند مثال می‌زنم: یکی از آثار کلاسیک رئالیسم جادویی صد سال تنهایی مارکز است. در این کتاب صحنه‌ای هست که رمینوس (رمدیوس) دو تا ملافه را می‌برد که پهن کند و باد در این ملافه‌ها می‌پیچد. تا این‌جا رئالیسم کامل است و هیچ چیز غیررئالیستی در آن نیست. در یک لحظه باد در این ملافه‌ها می‌پیچد و او از زمین بلند می‌شود و این می‌شود رئالیسم جادویی. ولی اگر دقت کنیم، فرایندی که باعث می‌شود رئالیسم تبدیل به رئالیسم جادویی شود، استفاده از صنعتی به نام غلو است که خیلی در ادبیات رایج است. یعنی ما دقیقاً می‌توانیم تشخیص بدهیم. این اصلاً مشخص نمی‌شود و قرار نیست مشخص بشود. مثلاً ازدواج فامیلی باعث بروز برخی بیماری‌های ارثی می‌شود و توضیح آن باعث به وجود آمدن تصویری رئالیستی می‌شود، ولی مارکز در همان صد سال تنهایی ازدواج آئورلیانو[1] با خاله‌اش را می‌گوید و بچه‌ای که به دنیا می‌آید و دُم خوک دارد. تا لحظهٔ به دنیا آمدن بچه رئالیسم است و از آن لحظه به بعد صنعت غلو به میان می‌آید. بیماری‌های ارثی کمی غیرملموس‌اند و به وجود می‌آیند، ولی نه تا این حد عجیب. این که یک امر دروغ را با دقت علمی برای خواننده توضیح بدهند و استفاده از غلو رایج‌ترین شکل ایجاد رئالیسم جادویی هستند. مارکز عمدتاً از غلو استفاده کرده؛ البته شیوه‌های دیگری هم هست، مثل اندیشهٔ بازگشت ابدی نیچه که میلان کوندرا کتابش را براساس این اندیشه نوشته و راه دیگری برای به وجود آوردن رئالیسم جادویی است. وقتی زمان بی‌نهایت باشد، هر

1. Aurelianos

تصادفی می‌تواند رخ دهد و هر اتفاقی تکرار بشود و این دقیقاً تکرار اندیشهٔ نیچه است. یعنی مثلاً هیچ چیز غیرمنطقی در این نخواهد بود که همین جلسهٔ ما هم یک میلیون سال دیگر حتی بیش از یک بار تشکیل بشود. کلاً این عناصر مهم رئالیسم جادویی که عبارت‌اند از اسطوره، خرافه، خواب، امور غیرواقع و مخصوصاً «اَبزورد» این‌ها چیزهایی نیستند که خاص ادبیات امریکای لاتین باشند. از وقتی داستان به وجود آمده این‌ها هم بوده‌اند. چند روشی که اشاره کردم، مخصوصاً غلو و درکنار هم قرار دادن امور ناهمگون و شرح یک امر دروغ به شیوهٔ علمی، این‌ها از شگردهای ایجاد طنز هم هست و برای همین است که تمامی آثار رئالیسم جادویی طنزآلودند. من همین مقداری که از این کتاب خواندم، فهمیدم که عمدتاً رئالیستی است و نه رئالیسم جادویی و البته الان دیگر صِرفِ این نکته که یک اثر به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده باشد یا رئالیستی این‌ها نه چیزی را ثابت می‌کند و نه نفی. مهم این است که نویسنده چطور از پس نوشتن اثر بربیاید.

پژمان ضمن تأکید بر این نکته که مفهوم رئالیسم جادویی هم مثل بعضی از مفاهیم دیگر در کشور ما خوب درک نشده است، تعریف خود از دیگر وجوه مفهوم رئالیسم جادویی را این گونه ادامه می‌دهد: «ممکن است بعضی از نویسندگان و خوانندگان رمان و داستان به‌راحتی بعضی از آثار رئالیسم جادویی را تشخیص بدهند، اما بدون شک بعضی از آن‌ها را هم تشخیص نخواهند داد. تا حالا ده‌ها هزار نفر بار هستی کوندرا را خوانده‌اند. من بعید می‌دانم کسی متوجه شده باشد که در واقع بار هستی هم نوعی رئالیسم جادویی است. اتفاقاً وقتی که من داشتم آن مطلب 'زنی با گل‌های حنایش' را می‌نوشتم که در آخر تولدی دیگر چاپ شده است، حدس زدم که ممکن است بعضی از خوانندگان به‌راحتی متوجه نشوند که چرا سبک این اثر رئالیسم جادویی است. اول خواستم دربارهٔ رئالیسم جادویی توضیحاتی بدهم، اما بعد منصرف شدم و گفتم ببینم که عکس‌العمل خوانندگان چه خواهد بود. از قضا

بعضی از دوستان که رمان را خوانده بودند، ظاهراً به نظرشان عجیب آمده بود که در فرانسه هم رئالیسم جادویی باشد؛ چون واقعاً این هم هست که اغلب خوانندگان خیال می‌کنند رئالیسم جادویی فقط به شرح زندگی‌هایی می‌پردازد که هنوز متمدن نشده‌اند و مخصوص ذهن‌هایی است که هنوز با دانش و تفکر منطقی آشنا نیستند. البته به این دسته از خوانندگان باید واقعاً حق داد. بعضی از نکته‌های مهم و اصلی رئالیسم جادویی در هیچ جا برای خوانندگان فارسی‌زبان توضیح داده نشده است. لااقل من هیچ کتاب و مقاله‌ای پیدا نکردم که مشخص کرده باشد رئالیسم جادویی چه خصوصیاتی دارد و مخصوصاً چه چیزی در این نوع رئالیسم اساسی است. اگر هم در یکی‌دو جا اشارهٔ درستی به بعضی از خصوصیات اصلی رئالیسم جادویی شده بود، این اشاره‌ها هم خیلی گنگ و موجز بود، و البته همه هم ترجمه بودند.»

در این گفت‌وگو آقای پژمان ادامه می‌دهند: «از آن‌جا که فراوان‌ترین و بعضی از بهترین نمونه‌های رئالیسم جادویی در کشورهای آمریکای لاتین نوشته شد، این تصور برای عده‌ای به وجود آمد که رئالیسم جادویی خاص آمریکای لاتین است؛ به عبارت دیگر، به سبک نویسندگان آمریکای لاتین می‌گویند رئالیسم جادویی؛ درحالی که نه خاستگاه رئالیسم جادویی آمریکای لاتین است، نه رئالیسم جادویی منحصر به آمریکای لاتین است. من در مقاله‌ای خواندم که حتی در آثار دیکنز هم نمونه‌هایی از رئالیسم جادویی هست.

در هر حال، بعد از این که بعضی از نمونه‌های بسیار درخشان رئالیسم جادویی در آمریکای لاتین خلق شد، مخصوصاً بعد از این که مارکز صد سال تنهایی را نوشت و در تمام دنیا ترجمه و منتشر شد، این سبک مقلدان بسیاری در دنیا پیدا کرد؛ و مخصوصاً مشخص شد که قبل از نویسندگان آمریکای لاتین، نویسندگان دیگری در کشورهای دیگر هم بوده‌اند که نمونه‌هایی از رئالیسم جادویی در آثارشان دیده می‌شود. از میان رمان‌هایی مشهوری که ما می‌شناسیم، محاکمهٔ کافکا

را رئالیسم جادویی می‌دانند. در اولیس، اثر جیمز جویس، تخیلات سادیستی ـ مازوخیستی لئوپولد بلوم را رئالیسم جادویی می‌دانند. مرشد و مارگاریتا، اثر میخائیل بولگاکف، که در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۸ نوشته شده است، رئالیسم جادویی است. شبی از شب‌های زمستان ایتالو کالوینو رئالیسم جادویی است. همین‌طور بار هستی میلان کوندرا رئالیسم جادویی است.

یکی از زیباترین و شگفت‌انگیزترین رئالیسم‌های جادویی را نیچه خلق کرده است که بعد به آن اشاره خواهم کرد.

رئالیسم جادویی، همان‌طور که از اسمش برمی‌آید، رئالیسمی است که یک حالت جادویی دارد؛ یعنی واقعیتی که یک حالت شگفت‌انگیز پیدا می‌کند، و از سیطرهٔ عقل و منطق خارج می‌شود. البته این حالت را به شیوه‌های مختلف می‌شود ایجاد کرد و طبیعی است که تخیل نقش بسیار بزرگی در این‌جا بازی می‌کند.

زندگی بعضی از اقوام و ملت‌ها خودبه‌خود حالتی دارد که نقش عقل و منطق در آن‌ها خیلی ضعیف است. این‌جور زندگی‌ها اگر به شکل رئالیستی در رمان بازآفرینی بشود، خودبه‌خود یک حالت رئالیسم جادویی خواهد داشت. زندگی و تاریخ اقوام مختلف امریکای لاتین همین حالت را دارد. آلخو کارپانتیه در آن مقالهٔ مشهوری که دربارهٔ رئالیسم جادویی نوشت، و در واقع مانیفست رئالیسم جادویی است، به این موضوع اشاره کرده است.

بعضی از عناصر رمان و داستان نقش مهمی در آثار رئالیسم جادویی بازی می‌کنند؛ اسطوره، خرافات، پوچی، زبان شاعرانه و پدیده‌هایی که هرچند طبیعی‌اند اما در ذات خود شگفت‌انگیز و مرموزند، مثل رؤیاها. اما باید توجه داشت که همین پدیده‌ها هم در رئالیسم جادویی حالت خاصی پیدا می‌کنند. مثلاً خواب را در نظر بگیریم. خواب هرچقدر هم که عجیب و غریب باشد، یک پدیدهٔ طبیعی است و بنابراین خلق یک خواب در داستان فقط رئالیسم عادی خواهد بود. معمولاً در آثار رئالیسم

www.tabarestan.info تبرستان

جادویی، خواب‌ها حالت خاصی دارند. در یکی از رمان‌هایی که من اخیراً خواندم، شخصیت اول رمان زنی است که می‌تواند کاری کند که آن فرد رؤیایش را به شکلی ببیند که او دلش می‌خواهد. یا در یک رمان دیگر، یکی از شخصیت‌ها که در قرون وسطا زندگی می‌کند، دائم خواب کسی را می‌بیند که در قرن حاضر در پاریس زندگی می‌کند و باز این شخصیت دوم هم دائم خواب آن شخصیت اول را می‌بیند. مخصوصاً در داستان‌های بورخس، خواب‌ها حالت خیلی زیبا و شگفت‌انگیزتری پیدا می‌کنند.

البته با پدیده‌های عادی هم در رئالیسم جادویی چنین رفتارهایی می‌شود. خوردن یک لیوان شکلات داغ یک امر کاملاً طبیعی و پیش‌پاافتاده است؛ اما در صد سال تنهایی کشیشی هست به نام نیکانور رئینا که وقتی می‌خواهد وجود خدا را اثبات کند، یک فنجان شکلات داغ می‌خورد و از زمین بلند می‌شود. اگر دقت کنیم، مارکز در این‌جا در واقع یک نوع غلو یا اغراق خلق می‌کند.»

عباس پژمان ادامه می‌دهد: «گفتم یکی از شگفت‌انگیزترین رئالیسم‌های جادویی را نیچه خلق کرده است و آن اندیشهٔ بازگشت ابدی است. می‌دانیم که مفهوم زمان فقط در حالت ابدیتش برای ذهن انسان قابل تصور است. ذهن انسان نمی‌تواند زمانی را تصور کند که یک جا دیگر تمام می‌شود و بعد از آن دیگر زمانی نیست. خوب، در زمان ابدی یا بی‌پایان هم هر تصادفی امکان دارد رخ بدهد؛ از جمله این‌که پدیده‌ای که قبلاً رخ داده است، بعداً هم عیناً تکرار بشود؛ مثلاً همین جلسهٔ گفت‌وگوی امروز ما میلیون‌ها سال بعد دوباره تشکیل بشود؛ حتی نه یک بار، بلکه بی‌نهایت بار تکرار بشود. زمانی که ابدی و پایان‌ناپذیر است، یک امر یا پدیدهٔ کاملاً طبیعی است، اما اندیشهٔ بازگشت ابدی در واقع حالتی از رئالیسم جادویی را در خودش دارد؛ یک حالت شگفت‌انگیز. کوندرا در بار هستی این اندیشهٔ نیچه را به‌عنوان اندیشهٔ اصلی رمان خود مطرح کرده است و برای همین است که بار هستی را رئالیسم جادویی می‌دانند.

www.tabarestan.info تبرستان

کلاً باید در نظر داشت که در رئالیسم جادویی با رئالیسمی روبه‌رو هستیم که لااقل بعضی اتفاقات و پدیده‌های آن طوری استحاله پیدا می‌کنند که از سیطرهٔ عقل و منطق خارج می‌شوند. این استحاله را هر نویسنده‌ای به سبک خاص خودش ایجاد می‌کند. مارکز بیشتر از غلو استفاده کرده است. بورخس بیشتر خود امور شگفت‌انگیز و غیرواقعی را با استفاده از شیوه‌های علمی بسیار دقیق و آکادمیک توضیح می‌دهد تا باورپذیر سازد. ماری داریوسک هم بیشتر شبیه بورخس عمل می‌کند. این شیوه در رئالیسم جادویی رایج‌تر از شیوه‌های دیگر است.»

برخی از صاحب‌نظران رئالیسم جادویی را سبکی مستقل نمی‌شمارند و از آن به‌عنوان یک شیوهٔ داستان‌نویسی یاد می‌کنند یا آن را ذیل رئالیسم قرار می‌دهند[1]؛ زیرا در نگاه ایشان، رئالیسم جادویی دارای ساختار و اصول بنیادین خاص و تازه‌ای نیست و براثر درآمیختگی چند عنصر از عناصر قدیمی پدید آمده است. از این نگاه، درهم‌آمیختگی دو عنصر واقعیت و خیال از دیرباز در ادبیات ملل مورد توجه بوده است و نمونهٔ آن را می‌توان در داستان سفرهای گالیور نوشتهٔ جاناتان سویفت و نمایش‌نامهٔ هملت نوشتهٔ ویلیام شکسپیر یافت. با این حال، در رئالیسم جادویی[2] یا به تعبیری دیگر، واقع‌گرایی جادویی همواره عناصر حقیقت‌گرایی، خیال فانتزی، سحر و جادو در هم آمیخته می‌شود. «در این تلفیق گاه قالبی پدید می‌آید که به هیچ‌یک از عناصر اولیه شباهت ندارد. در داستان رئالیسم جادویی، حقایق و جزئیات زندگی روزمره به تفسیر نمایان می‌شود؛ در عین حال که در بعضی بخش‌های داستانی عناصر تخیل و فراواقعی در خط طولی حوادث وارد شده

---

۱. پارسی‌نژاد، «مبانی و ساختار رئالیسم جادویی»، ماهنامهٔ ادبیات داستانی، شمارهٔ ۶۶ - ۶۷، بهمن و اسفند ۱۳۸۱، ص ۵.

۲. برخی بر این باورند که با توجه به این‌که جادو در فرهنگ ایرانی جنبهٔ منفی دارد، بهتر است به‌جای واژهٔ جادو از سحر استفاده شود؛ ولی با توجه به این‌که رئالیسم جادویی اصطلاحی جاافتاده است، این پیشنهاد جای طرح ندارد.

و روند منطقی داستان را دگرگون می‌سازد. نکتهٔ شگفت‌تر در این میان آن است که درهم‌آمیختگی دو عنصر واقعیت و خیال آن‌چنان زیرکانه انجام می‌پذیرد که تمامی حوادث خیالی کاملاً حقیقی و طبیعی جلوه‌گر می‌گردند، آن‌چنان‌که خواننده به‌راحتی پذیرای کنش‌ها و حوادث فراواقعی می‌گردد.»[۱]

در هر صورت، چه رئالیسم جادویی را یک سبک بدانیم چه یک شیوه، امروز آثار موسوم به رئالیسم جادویی در جهان مقبول بسیاری از خوانندگان شده‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

۲. تاریخچه و زمینه‌های پیدایش رئالیسم جادویی

ادبیات غرب در نیمهٔ دوم قرن بیستم، علی‌الخصوص در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، به سمتی رفت که امروزه نام آن را پسامدرن گذاشته‌اند.[۲] اغلب نویسندگان پسامدرن مثل ولادیمیر ناباکوف[۳]، ویلیام باروز[۴]، جان بارت[۵]، دانلد بارتلمی[۶]، ای. ال. دکتروف[۷]، توماس پینچن[۸] و دون دِلیلو[۹] تأکیدشان بر تنهایی انسان و جداافتادگی او از جامعه و فردیت‌گرایی در دنیای پسامدرن بود. به‌موازات همین نویسندگان و از درون آن‌ها، نویسندگانی متولد شدند که گفتمانی خلاف این دیدگاه

---

۱. همان‌جا.

۲. دربارهٔ پیدایش پسامدرن، برخی بر شرایط تاریخی و بعضی بر ویژگی‌های سبک نوشتاری تأکید می‌کنند. عده‌ای نیز پیدایش پسامدرن را به ۱۹۴۵ یعنی پایان جنگ جهانی دوم و عده‌ای دیگر به ۱۹۶۰، یعنی بعد از انقلاب دانشجویی فرانسه نسبت می‌دهند.

3. Vladimir Nabokov (1899-1977)

4. William S. Burroughs (1914-1997)

5. John Barth (1930-)

6. Donald Barthelme (1931-1989)

7. E. L. Doctorow (1931-2015)

8. Thomas Pynchon (1937-)

9. Don Delillo (1936-)

را در آثارشـــان پرورش می‌دادند. اغلب این نویسندگان که از امریکای لاتیـــن و مرکزی، افریقا، آســـیا و اقلیت‌های نـــژادی و مذهبی امریکا و اروپا بودند به بازآفرینی فرهنگ و آیین‌های جامعه، نژاد و مذهب خود روی آوردند و در بیشـــتر آن‌ها توجه به نیروی بالقوهٔ همزیستی و خِرد جمعی نهفته بود. آلیس واکر[1]، برنارد مالامود[2]، تونی موریسون، سلمان رشـــدی، خولیو کورتازار[3]، کارلوس فوئنتس، گابریل گارسیا مارکز، ماریو بارگاس یوســـا، میگل آنخل آســـتوریاس، کِنجی ناکاگامی[4]، و بـــن اوکـــری[5] از جملهٔ این داستان‌نویســـان بـــوده و هســـتند. اغلب این نویســـندگان خِرد جمعی جوامع خود را که متأثر از سنن محلی است به شـــکلی ادبی به مخاطبانشان معرفی کردند. رئالیسم جادویی سبکی بود کـــه بیش از هر روش دیگری به آن‌هـــا در این راه کمک می‌کرد. این ســـبک به نظر بسیاری از منتقدان اولین بار در امریکای جنوبی به شکل مطلوب خود رسید.

رئالیسم جادویی از باورها و رسوم محلی برای احیای جهان‌بینی‌ها و فرهنگ‌های سرکوب‌شده در جامعه استفاده می‌کند. گاهی این روش برای ســـرگرمی خواننـــدگان و اغلب در خدمت اهداف سیاســـی قرار می‌گیرد. کریســـتوفر وارنز معتقد است که ریشه‌های اصطلاح رئالیسم جادویی به نووالیس[6]، شـــاعر، نویســـنده و فیلســـوف رمانتیک آلمانی بازمی‌گردد. نووالیس بین دو نوع ادبی تفاوت قائل می‌شـــد: ایدئالیسم جادویی و رئالیسم جادویی؛ گرچه نووالیس هیچ‌گاه به رئالیسم جادویی نپرداخت، چراکه فلسفهٔ نهفته در ایدئالیسم جادویی را ترجیح می‌داد.[7] امـــا این اصطلاح دوباره در دههٔ ۱۹۲۰ در اروپا و در آثار منتقد آلمانی،

---

1. Alice Walker (1944-)
2. Bernard Malamud (1914-1986)
3. Julio Cortázar (1914-1984)
4. Kenji Nakagami (1946-1992)
5. Ben Okri (1959-)
6. Novalis (1772-1801)
7. Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*, p. 20.

فرانتس روه[1]، نویسندهٔ آلمانی، ارنست یونگر[2] و منتقد ایتالیایی، ماسیمو بونتمپلی[3] روی کار آمد. فرانتس روه این اصطلاح را برای آثار هنری گروهی از هنرمندان آلمانی به کار برد. سپس در سال ۱۹۲۷ در ایتالیا و در سال ۱۹۴۳ در موزهٔ هنرهای نیویورک از این اصطلاح استفاده شد. آنچه در نظر همهٔ این منتقدان، از نووالیس گرفته تا بونتمپلی، مشترک بود، تأکید آن‌ها بر رابطهٔ دیالکتیکی عینیت و ذهنیت و باور آن‌ها به محدودیت‌های میمسیس (رئالیسم سنتی یا مُحاکات) در بازنمایی جهان است که دلیلش رعایت نکردن تعادل بین این دو است.

آلخو کارپانتیه[4]، رمان‌نویس کوبایی که در اروپا زندگی و تحصیل می‌کرد، در سال ۱۹۴۹ این اصطلاح ادبی را به‌عنوان یک سبک جدید نوشتاری متعلق به کشورهای امریکایی دانست. کارپانتیه از این فلسفه برای ایجاد روشی نو در بازنمایی ادبیات و فرهنگ ملت خود استفاده کرد. او وجه تمایزی بین رئالیسم جادویی بومی خودش و روش‌های بازنمایی اروپایی قائل شد. براساس نوشته‌های کارپانتیه، رئالیسم شگفت‌انگیز[5] (لفظی که کارپانتیه به کار برده بود) در امریکای جنوبی توجهش روی زندگی مادی است، اما سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم، که مکاتب رایج نیمهٔ اول قرن بیستم بودند، بر جنبهٔ اثیریِ موجودیت انسان تأکید می‌کنند.[6] در واقع کارپانتیه معتقد بود که رئالیسم جادویی بدون این که هیچ پدیدهٔ ناآشنا و خارق‌العاده‌ای را در خود جای دهد، به بازنمایی فرهنگ و جهان‌بینی «شگفت‌انگیز» ولی در عین حال کاملاً روزمرهٔ امریکای لاتین می‌پردازد.[7] خیلی زود این سبک نوشتاری در امریکای لاتین گسترش پیدا کرد و در سال ۱۹۶۷ با خلق رمان صد سال

---

1. Franz Roh (1890-1965)
2. Ernst Jünger (1895-1998)
3. Massimo Bontempelli (1878-1960)
4. Alejo Carpentier
5. marvelous realism
6. Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim At Home*, p. 108.
۷. برای مطالعهٔ بیشتر ← *Carpentier, The Baroque and the Marvelous Real*.

تنهایی گابریل گارسیا مارکز، شیوهٔ رئالیسم جادویی به بلوغ کامل رسید و به صورت بسیار گسترده و جهان‌شمول جایگاهش تثبیت گردید.

البته نباید فراموش کرد که هرچند عناصر جادویی بی‌شماری چون تولدهای غیرعادی، قدرت‌های ماوراءطبیعی ذهنی و جسمی، مردان و زنان بی‌نهایت مسن، تله‌پاتی و پرواز در گونه‌های ادبی دیگر نیز به کار گرفته شده‌اند، این سبک ادبی بیش از هر چیزی به‌دلیل پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی‌اش و همچنین اهداف سیاسی و اجتماعی‌ای که دنبال می‌کند با دیگر اسلوب‌های نگارشی در ادبیات داستانی متفاوت است.

با وجود تأکید این سبک ادبی بر بسترهای اجتماعی ـ سیاسی، رئالیسم جادویی همچنان در خطر از دست دادن بُعد سیاسی خود و تبدیل شدن به دست‌مایه‌ای برای فرونشاندن عطش غربی‌ها به خواندن ماجراهای اسرارآمیز از مشرق‌زمین یا امریکای لاتین است. از سوی دیگر، در رئالیسم جادویی سعی نویسنده بر شکستن تمامی فرضیه‌های رئالیسم نیست و در نتیجه نمی‌خواهد با ادبیات تخیلی در یک ردیف قرار بگیرد. رئالیسم جادویی درپی ایجاد تعادل بین رئالیسم و جادو است، بدون این که بخواهد نسبت به یکی از این دو التفات بیشتری نشان دهد. علاوه بر این، یکی از فنون روایی برجسته که به منتقد کمک می‌کند تا بین رئالیسم جادویی و دیگر گونه‌های ادبی مشابه تمایز قائل شود «لحن حقیقت‌انگار و بی‌طرفانهٔ» مسلط بر اکثر آثار متأثر از رئالیسم جادویی است.[1] برخلاف آنچه در این سبک مشهود است، در ادبیات تخیلی، گوتیک، سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم هنرمند می‌خواهد با استفاده از توصیف پدیده‌های خارق‌العاده و غیرمادی و با حداقل بهره‌گیری از عناصر فرهنگ عامهٔ مردم یا ارزش‌های اجتماعی، مخاطبانش را مسحور خود کند.

با این حال رئالیسم جادویی ضد ادعای رئالیسم، مبنی بر این که

1. Aldea, *Magical Realism and Deleuze; The Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*, p. 13.

«واقعیت» جهان را بازنمایی می‌کند، قد عَلَم کرد. به قول کاترین بلسی، «رئالیسم موجه به نظر می‌رسد، نه به این دلیل که جهان را آن‌گونه که هست نشان می‌دهد، بلکه به‌خاطر این‌که این سبک براساس چیزی ساخته شده که حواس و منطق انسان به آن آشناست.»[1] در واقع رئالیسم جادویی این نوع نگاه به «واقعیت» را به چالش کشیده؛ چراکه رئالیسم جادویی نیز می‌خواهد همان «واقعیت» را به تصویر بکشد. رئالیسم جادویی هم تلاش می‌کند تا آنچه را به خیال غربی‌ها عناصر خیالی یا جادویی‌اند و ریشه در فرهنگ یک ملت دارند، طوری بازسازی کند که انگار «واقعیت» هستند.

از سویی باید به خاطر داشت که پایه‌های فکری رئالیسم به‌عنوان یک سبک ادبی مستقیم یا غیرمستقیم به تفکر طبقهٔ متوسط جامعه گره خورده و با سبک رئالیسم جادویی که اساساً تکنیکی ضد استثمار و استعمار است، سر ناسازگاری دارد. رئالیسم، براساس نظر نورتروپ فرای، سبکی محافظه‌کار است و جامعه را همان‌طور که هست می‌پذیرد، بدون این‌که اصلاً بخواهد درپی تغییر در نظام ارزش‌های آن باشد.[2] گرچه این طرز تفکر بسیار افراطی و بدبینانه به نظر می‌رسد، ولی در هر حال نمایانگر تردیدهایی است که برخی محققان و منتقدان نسبت به رئالیسم دارند.

همهٔ این منفی‌بافی‌ها علیه رئالیسم شاید ریشه در اشتباهی داشته باشد که از عصر یونان باستان در درک انسان از دنیا در جریان بوده است. از آن زمان، سه خصیصهٔ زیبایی، نیکی و واقعیت سه جزء جدایی‌ناپذیر یکدیگر بودند و وجود یکی حضور دو عنصر دیگر را ایجاب می‌کرد.[3] با گره زدن زیبایی به نیکی و واقعیت، ناچار روایت‌هایی که

1. Belsey, *Critical Practice*, p. 47.

2. Frye, *Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, p. 106.

3. Benito and Manzanas and Simal, *Uncertain Mirrors: Magical Realism in US Ethnic Literature*, p. 114.

نویسندگان از شخصیت‌ها و کردار آدمیان می‌دادند با آنچه مردم با چشم خود می‌دیدند نزدیک نبود. یونانیان بر همین اساس تفکر «حسن تناسب»[1] را در دل فلسفه و ادبیات خود پروراندند. مثلاً در نمایش‌ها و حکایات حماسی، شاهان همه زبان فاخری داشتند و زیبارو بودند و شایستهٔ حضور در سبک تراژدی و حماسه و طبقهٔ پایین جامعه بدزبان و بی‌ریخت و شایستهٔ دلقکی در کمدی‌های مضحکه. اگر به مجسمه‌های به‌جامانده از یونان باستان نظری بیندازیم، می‌بینیم که چه زن و چه مرد در بهترین حالت ممکن ساخته شده‌اند؛ قدی بلند، سیمایی موزون و زیبا و هیکلی در نهایت تناسب. دلیلش هم تلاقی این سه عنصر زیبایی، نیکی و واقعیت در جهان‌بینی یونان باستان است.

برخی منتقدان معتقدند که مسیحیت به این اعتقاد دامن زد و مردم معمولاً این‌طور نتیجه می‌گرفتند که هرچه واقعی است، پس الهی نیز هست. بنابراین هرآنچه را برخلاف بازنمایی رئالیستی بود، تقلبی و شیطانی می‌دانستند. هرچند که از قرن هفدهم میلادی به این سو، تاریخ تفکر بشر شاهد جدایی فلسفه از دین بوده است، اما هنوز چنین تفکری اساس رئالیسم رمان‌های قرون بعدی را تشکیل می‌دهد. رمان‌های رئالیستی مثل متون مقدس بودند. مردم به آنچه این رمان‌های به‌اصطلاح واقعیت‌گرا نشانشان می‌دادند، باور می‌آوردند و کلماتی که در آن‌ها می‌آمد برایشان حقیقت محض و بی‌چون‌وچرا بود. نویسندگان و سیاست‌مداران از این سبک به‌عنوان حربه‌ای برای توجیه تحولات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی استفاده می‌کردند. مثلاً در قرن نوزدهم میلادی و با اوج گرفتن سیطرهٔ استعمار کشورهای اروپایی، رمان‌نویسان طوری این روند را در رمان‌هایشان نشان می‌دادند، انگار حق مسلم کشورهایشان است که در آسیا، افریقا و امریکای جنوبی جولان دهند. این رابطهٔ تنگاتنگ رمان قرن نوزده انگلستان و استعمار آن‌چنان نزدیک

1. decorum

بود که ادوارد سعید در کتاب خود فرهنگ و امپریالیسم ادعا می‌کند که اصلاً پیرنگ رمان‌های رئالیستی اروپا، علی‌الخصوص انگلستان، روی استعمار قرار دارد و اگر از هریک از این داستان‌ها عنصر استعمار یا هر چیز مرتبط به آن را حذف کنیم، پیرنگ داستان فرومی‌پاشد.[1]

www.tabarestan.info تبرستان

۳. درون‌مایهٔ رمان‌های رئالیسم جادویی

در سبک رئالیسم جادویی، نویسنده افسانه، تاریخ و جادو را برای احیای خاطراتی از گذشتهٔ مردم یا ملت، که ضرورتاً نوستالژیک نیستند، با یکدیگر درمی‌آمیزد. این گونه نویسندگان اغلب برای برانگیختن آگاهی سیاسی جوامع خود دست به این کار می‌زنند. البته گاهی رئالیسم جادویی یا گونه‌های مشابهش برای کمک به رژیم‌های خودکامه مثل نازی‌ها در آلمان یا آپارتاید افریقای جنوبی آمده‌اند.[2] رژیم آلمان نازی خلاقانه افسانه و تاریخ را برای توجیه پایه‌های حکومتی‌اش درهم آمیخته بود. در افریقای جنوبی نیز مجموعه داستانی مثل به سوی مرز[3] نوشتهٔ جی. سی. استین[4] از این نمونه است. همچنین در اوایل قرن بیست میلادی نویسندگانی سعی کرده‌اند تا رنگ‌وبویی بومی و محلی به کار خود بدهند و از عناصر مردم‌شناسی در رمان‌هایشان استفاده کنند. این خصیصه را می‌شود در رمان‌های جنبش نوادبی سیاه‌پوستان امریکا که با نام دورهٔ «رنسانس هارلم» در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ فعال بود، مشاهده کرد. زورا نیل هرستن[5] با کتاب چشمانشان به خدا دوخته بود[6] یکی از

---

1. Said, *Culture and Imperialism*, pp. 73-95.
2. Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*, p. 28.
3. *Op pad na die grens* (1976)
4. J. C. Steyn (1938-)
5. Zora Neale Hurston (1903-1960)
6. *Their Eyes Were Watching God* (1937)

شاخص‌ترین رمان‌نویسان این دوره بود. او با این که در این اثر از افسانه، فرهنگ، زبان و باورهای سیاه‌پوستان بسیار بهره جسته است، ولی هنوز بین شکل زیبایی‌شناختی اثرش و سیاست فاصلهٔ زیادی هست.

صد سال تنهایی از این جهت نقطهٔ عطفی تلقی می‌شود، چراکه این اثر از ادبیات غیرسیاسی و کاملاً تجربه‌گرایانهٔ اوایل قرن فاصله می‌گیرد و به اثری تبدیل می‌شود که هم از نظر سیاسی و هم از لحاظ اجتماعی حرف‌های زیادی برای گفتن دارد.[1] عموم منتقدان این اثر را اولین رمانی قلمداد می‌کنند که از عناصر و اسلوب رئالیسم جادویی برای دفاع از حقوق ستم‌دیدگان در امریکای جنوبی استفاده کرده است. البته این بدان معنا نیست که پیش از صد سال تنهایی اثری با استفاده از عناصر رئالیسم جادویی نوشته نشده است. متون قدیمی‌تر دیگری هستند که هم از رئالیسم جادویی استفاده کرده‌اند، هم عناصر سیاسی در آن‌ها پررنگ است و هم از نظر زیبایی‌شناختی تا حدودی قابل مقایسه با شاهکار مارکزند؛ رمان مرشد و مار گاریتا نوشتهٔ بولگاکف بین سال‌های ۱۹۲۸ تا ۱۹۴۰، قلمرو این عالم نوشتهٔ آلخو کارپانتیه چاپ سال ۱۹۴۹ و طبل حلبی نوشتهٔ گونتر گراس چاپ سال ۱۹۵۹ از برجسته‌ترین نمونه‌های این آثارند.

دربارهٔ ارتباط درهم تنیدهٔ رئالیسم جادویی و تفکرات سیاسی بسیار گفته‌اند. لوئیس پارکینسن زامورا و ونـدی فاریس بر این گفته تأکید دارند که «رئالیسم جادویی سبکی است مناسب کاویدن در ــ و فرارفتن از ــ مرزها[ی فرهنگی و سیاسی].»[2] آن‌ها همچنین یادآور می‌شوند که «متون رئالیسم جادویی انقلابی‌اند: حالت بینابینیِ این متون و بی‌درنگی آن‌ها در اظهارنظر در واقع نشان از ایستادگی این سبک ادبی در برابر ساختارهای سیاسی و فرهنگی تک‌محور دارد؛ خصیصه‌ای که باعث

1. Bowers, *Magic(al) Realism*, p. 37.

2. Parkinson and Faris, *Magical Realism: Theory, History, Community*, p. 5.

شـده تا این سـبک نوشـتاری برای نویسـندگانی که در فرهنگ‌های پسااسـتعمار، و به‌طور فزاینده‌ای زنان نویسنده، سـودمند واقع شود.»[1] هومی بابا نیز، که از بزرگان نظریه‌های پسااستعماری است، بر این عقیده اسـت که رئالیسم جادویی به زبان جهان پسااستعمار تبدیل شده است.[2] آن هِگرفلت نیز باور دارد که این سبک ادبی «ذاتاً سبکی پسااستعماری اسـت»، چراکه این سـبک «با ارائهٔ ارزش‌های جدیـد برگرفته از نظام فکری غیرغربی» در طرز تفکر اسـتعمارگران و طبقهٔ مسلط بر جامعه بازنگری می‌کند[3]؛ که البته این به معنای نابودی کامل آن ارزش‌ها نیست. علاوه بر آن، همان‌طور که الیکه بوهمر نیز ذکر کرده اسـت، رئالیسـم جادویی «عناصر ماوراءطبیعی را با افسانه‌های محلی و تخیلات برگرفته از فرهنگ اسـتعمارگر» یا هـر فرهنگ سـلطه‌جو در جامعه می‌آمیزد تـا دیالکتیکی بین دو فرهنگ متناقض در بطن خـود ایجاد کند[4]؛ و با این کار با دیدی انتقادی به مسـئلهٔ اسـتعمار، اشغال کشور و حتی فساد سیاسـی دولت‌های پسااسـتعمار می‌پردازد. فردریک جیمسون از نگاه مارکسیستی خود رئالیسم جادویی را در بستر نزاع طبقاتی بررسی کرده و این‌طور می‌گوید که رئالیسـم جادویی از ادامهٔ حیات جهان‌بینی‌های پیش از نظام سرمایه‌داری در جوامع پیش‌رفته در علوم، فناوری و اقتصاد پرده برمی‌دارد که به نظر جیمسـون این مشـخصهٔ جوامع پسااسـتعمار اسـت.[5] بنابراین کارهایی که از سبک رئالیسم جادویی بهره گرفته‌اند،

---

1. Ibid., p. 6.

2. Bhabha, "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation," Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, p. 7.

3. Hegerfeldt, "Contentious Contributions: Magic Realism Goes British," *Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology and Art*, 5.2 (2002) p. 63.

4. Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, p. 235.

5. Cited in Benito and Manzanas and Simal, *Uncertain Mirrors: Magical Realis in Us Ethic Literature*, p. 107.

مثل صد سال تنهایی (مارکز)، خانهٔ ارواح (ایزابل آلنده)، بچه‌های نیمه‌شب (سلمان رشدی)، دلبند (تونی موریسون)، انفجار در کلیسای جامع (آلخو کارپانتیه)، سالنامهٔ مردگان[1] (لسلی مارمون سیلکو)[2] و زن جنگجو[3] (ماکسین هانگ کینگستن)[4] نه تنها از لحاظ سبکی نسبت به گفتمان رایج عکس‌العمل نشان می‌دهند، بلکه درون‌مایهٔ این آثار نیز از تاروپود مبارزه با قدرت‌های سرکوب‌گر، تبعیض نژادی و مبارزات طبقاتی و استعماری بافته شده است.

اغلب آثار رئالیسم جادویی عکس‌العملی هستند نسبت به فردیت‌گرایی غالب در اکثر آثار رمان‌نویسان غربی، از دنیل دِفو گرفته تا دون دِلیلو. همان‌طور که وندی فاریس گفته، جادوی به‌کاررفته در این آثار هرقدر هم از افسانه‌ها، سیاست‌ها و کلیشه‌های اجتماعی و گفتمان روان‌کاوانه بهره گرفته باشد، باز در بطن خود جامعه‌ای را نشان می‌دهد که باورهای مشابهی دارند؛ گرچه نویسنده یا خواننده ممکن است به آن باورها عقیده نداشته باشند.[5] در بسیاری از رمان‌های کلاسیک رئالیستی گرفته تا مدرن و پسامدرن، شخصیت‌های داستان با نوعی تنهایی دست‌به‌گریبان‌اند. رابینسون کروزو، قهرمان رمانی با همین نام، در جزیره‌ای ناشناخته گیر افتاده؛ الیزابت، قهرمان رمان غرور و تعصب اثر جین آستن، از لحاظ فکری از دیگر دوشیزگان هم‌ردهٔ خود متمایز است؛ استیون دِدلوس (ضد)قهرمان رمان‌های جیمز جویس از شهر و دیار خود و فرهنگ نهفته در آن منزجر است و در نهایت هولدن کولفیلد، شخصیت داستان ناطور دشت، آن‌قدر از نظام فرهنگی و اجتماعی جامعه‌اش متنفر است که از افسردگی ناشی از آن سر از بیمارستان روانی درمی‌آورد. مشکل این‌جاست که این داستان‌ها مسئله

---

1. *Almanac of the Dead*
2. Leslie Marmon Silko (1948-)
3. *Woman Warrior*
4. Maxine Hong Kingston (1940-)
5. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*, p. 70.

www.tabarestan.info

را درک کرده‌اند ولی نوش‌دارویی برایش نپیچیده‌اند و نهایتِ کارشان (که در داستان‌های مدرن و پسامدرن بیشتر مشهود است) به سوگ نشستن برای تنهایی و بی‌نوایی انسان مدرن است؛ ولی در برخی آثار رئالیسم جادویی، مثلاً در دلبند تونی موریسون، چنین نیست. جامعه‌ای که روزی زن قهرمان داستان را تنها گذاشته و به او خیانت کرده بود، در پایان داستان به کمک او و خانواده‌اش می‌شتابد، تا بار دیگر قدرت همبستگی مردم برای بیرون راندن نحسی و بدشگونی و افسردگی را گوشزد کند.

شاید بگوییم اسطوره و افسانه تنها در داستان‌های رئالیسم جادویی نمود نداشته و در سنت رمان‌نویسی هرازگاهی شاهد اشارات نویسندگان به فرهنگ و اساطیر یک ملت یا نژاد بوده‌ایم. بله چنین است. بگذارید نگاهی به دون کیشوت اثر سروانتس، که بسیاری آن را اولین نمونهٔ رمان در غرب به حساب می‌آورند و اولیس اثر جیمز جویس که حد نهایت رمان مدرن است بیندازیم. هردو این آثار از افسانه‌ها و اساطیر بهره جسته‌اند، ولی با اهدافی کاملاً متفاوت با آنچه بعدها در آثار رئالیسم جادویی به حد اعلای خود می‌رسد. سروانتس در اثرش دون کیشوت، به افسانه‌هایی که قهرمان اثرش به آن‌ها باور دارد، می‌خندد و رمانس گذشتگان را دستمایهٔ طنز خود قرار می‌دهد. در اولیس اثر جیمز جویس نیز همان‌طور که از عنوان اثر برمی‌آید، اشاراتی به حماسهٔ بزرگ هومر، یعنی اودیسه، شده است؛ ولی در واقع اولیس جیمز جویس نقیضه‌ای است بر اودیسهٔ هومر. جویس به‌جای قهرمانان مردافکن و زورمند و یکتا، انسان‌های معمولی و ضعیفی را شخصیت داستان خود قرار می‌دهد و به‌جای ستایش فضایل اخلاقی و وفاداری، نشان می‌دهد که چطور انسان مدرن در ورطهٔ بی‌اخلاقی و بی‌بندوباری افتاده که نه تنها از آن آزرده نیست، بلکه برایش ارزش شده است. داستان جویس به‌جای پنه‌لوپه که در اودیسهٔ هومر بیست‌واندی سال وفادار به همسرش اودیسه ماند، زنی را نشان می‌دهد که نمی‌تواند به

همسرش پایبند بماند. در واقع جویس در این داستان ارزش‌های بنیادین نهفته در اساطیر مغرب‌زمین را به سُخره می‌گیرد و دیگر بازگشت به آن‌ها را ناممکن می‌پندارد و این درست برعکس چیزی است که در بسیاری از داستان‌های رئالیسم جادویی دیده می‌شود. لوئیس اردریک[1] در رمان ردپا[2] و ماکسین هانگ کینگستن در مردان چینی نشان می‌دهند که چطور با استفاده از اساطیر و نقل افسانه‌ها و اسطوره‌های گذشتگان می‌شود در برابر ناملایمات زندگی ایستاد.

ولیکن باید بدانیم که آگاهی جمعی گاهی ممکن است به از دست دادن نیروی فردیت و تفکر و تصمیم‌گیری بینجامد. این درست همان چیزی است که بسیاری از جوامع پیش از ورود به دورهٔ صنعتی یا پیش از استعمار از آن رنج می‌بردند؛ بدین معنا که احترام بی‌چون‌وچرا به سنت‌های به‌جای‌مانده از گذشتگان آن چیزی نیست که نویسندگان رئالیسم جادویی بخواهند از آن دفاع کنند. رئالیسم جادویی مانند داستان‌های عجیب و غریب گذشته، مردم را به انفعال، سکوت و حیرت در برابر هرآنچه ناآشناست و نامعلوم فرانمی‌خواند، بلکه درپی بالا بردن اخلاقیات مبتنی بر تعقل و تقویت قوهٔ تجزیه و تحلیل حوادث اجتماعی در خواننده است. در واقع اصلاً خوانندگان ایدئال متون رئالیسم جادویی کسانی‌اند که دیگر به آن عناصر جادویی اعتقاد راسخ ندارند، ولی به پتانسیل آن‌ها برای ایجاد تغییر و تحول آگاه‌اند. حداقل در داستان‌های رئالیست جادویی امریکای شمالی این موضوع مشهود است که «قهرمان داستان که معمولاً جوان و تازه به دوران رسیده و درپی یافتن هویت جدید خویشتن است» برای نیل به هدف از قوای ماوراءطبیعی و کمک پیران جامعهٔ خود غافل نمی‌شود.[3] ماما

---

1. Louise Erdrich (1950-)
2. *Tracks*
3. Benito and Manzanas and Simal, *Uncertain Mirrors: Magical Realism in US Ethic Literature*, p. 128

www.tabarestan.info

دِی[1] اثر گلوریا نِیلور[2] از این دست آثار است. دختر سیاه‌پوستی با شوهر خود پس از مدت‌ها دوری و زندگی در نیویورک به دهکدهٔ خود بازمی‌گردد و در مدت سکونتش همراه مادربزرگ، در جست‌وجوی هویت خویشتن است. مادربزرگ او که بسیار مسن، ولی در عین حال سرزنده و شاداب است، به عقیدهٔ مردم دهکده نیروی خارق‌العاده‌ای دارد که به او اجازه می‌دهد با ارواح گذشتگان ارتباط برقرار کند. در محفل شادی[3] اثر اِمی تان[4] نیز دختران چینی ـ امریکایی که اصلاً چین را ندیده‌اند، پای سخنان «عمه‌هایشان» می‌نشینند تا از لابه‌لای داستان‌ها و افسانه‌هایی که آن‌ها تعریف می‌کنند هویت مستقل ولی برگرفته از فرهنگ چینی خود را بازیابند.

فرهنگ‌های پسااستعمار خواه‌ناخواه ترکیبی از حداقل دو فرهنگ متفاوت و گاه متناقض‌اند که منشأ دوگانگی در متون نویسندگان برخاسته از این سرزمین‌هاست. دو بوآ[5] به این پدیده «آگاهی دوگانه»[6] می‌گوید و هومی بابا از اصطلاح «فضای سوم» برای توضیح این فضای پدیدآمده استفاده می‌کند.[7] منظور هومی بابا فضایی است که دو یا چند فرهنگ با یکدیگر برخورد و همنشینی دارند. این ترکیب سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در صحنهٔ ادبیات و هنر دچار دگردیسی می‌شود و به شکل سبک «رئالیسم جادویی» تحقق می‌یابد. این سبک ادبی در واقع فضای سوم برخورد دو قوهٔ زیبایی‌شناختی است، یکی برگرفته از فلسفه‌ای که اروپایی و امریکایی است و دیگری که آبشخور آن کشورهایی است که مستقیم یا غیرمستقیم مدتی تحت سلطهٔ جغرافیایی یا فرهنگی مغرب‌زمین بوده‌اند. البته بسیار ساده‌انگارانه خواهد بود

---

1. *Mama Day*
2. Gloria Naylor (1954-)
3. *The Joy Luck Club*
4. Amy Tan (1952-)
5. William Edward Burghardt (W. E. B.) Du Bois (1868-1963)
6. double consciousness / dual consciousness
7. Wamba, *Kinship,* p. 82; Bhabha, *The Location of Culture*, p. 211.

که بگوییم همهٔ آثار رئالیسم جادویی دنبال یک هدف و ارائهٔ یک درون‌مایهٔ مشترک هستند.

روی هم رفته رئالیسم جادویی عمدتاً ریشه در مناطقی دارد که پیش‌تر زیر سلطهٔ قدرت‌های جهانی بودند و حالا پس از به دست آوردن آزادی جغرافیایی کشورشان، می‌خواهند هویت فرهنگی خود را نیز بازتعریف کنند. بنابراین این سبک ادبی بیشتر در کشورهای افریقای غربی، امریکای جنوبی و هندوستان گسترش پیدا کرد.[1] اقلیت‌های نژادی که در کشورهای توسعه‌یافته مانند انگلستان، کانادا و امریکا زندگی می‌کنند نیز آثار فاخری در این حوزه خلق کرده‌اند. سرخ‌پوستان، سیاه‌پوستان، مکزیکی‌تبارها و آسیایی‌تبارهایی که در امریکای شمالی ساکن هستند و در قرون گذشته از نظر سیاسی و فرهنگی به حاشیه رانده شده بودند، بیش از هر گروه دیگری از عناصر رئالیسم جادویی در آثار هنری خود بهره جسته‌اند. هدف آن‌ها اغلب بازپس‌گیری حقوق سیاسی و اجتماعی‌شان در جامعه و راهیابی به جمع نویسندگان برتر کشورشان، بدون تقلید از سبک و سیاق گفتمان ادبی مسلط بر جامعه است. جالب این که چون از نظر سیاسی زنان نیز در جوامع استعماری با دو نوع ظلم و ستم سروکار داشته‌اند و همچنین چون هنر قصه‌گویی بیشتر سنتی زنانه بوده، زنان سهم عمده‌ای در خلق آثار برتر رئالیسم جادویی داشته‌اند؛ تا آن‌جا که این سبک را می‌شود با «فمینیسم جادویی» که کاترین هارپ برای توصیف آثار ایزابل آلنده به کار برد، مقایسه کرد.[2] کیمبرلی ولز معتقد است که مهم‌ترین شاخصهٔ بسیاری از آثاری که می‌توان نام «فمینیسم جادویی» بر آن‌ها نهاد، به‌کارگیری ساحره‌ها و شمن‌های زن است که به صورت استعاری در واقع بیان‌کنندهٔ اعتراض زنان علیه جهان مردسالار است و عملی است

1. Bowers, *Magic(al) Realism*, p. 44.

2. Blackwell, "Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende by Patricia Hart", *Letras Femeninas* 17 (1/2), pp. 140-143.

در جهت حصول استقلال فردی.[1]

ولی هر قوم و هر نویسنده‌ای رئالیسم جادویی مختص به خود را دارد. به‌عنوان مثال، رئالیسم جادویی قومیت‌های ساکن در امریکا با گونهٔ امریکای لاتین متفاوت است. نویسندگان رئالیسم جادویی در امریکا خودشان بشخصه ظلم و ستم فرهنگی و سیاسی ناشی از زندگی در امریکا را تجربه کرده‌اند. مثلاً ماکسین هانگ کینگستن، نویسندهٔ اقلیت چینی ـ امریکایی و نویسندهٔ زن جنگجو، در همین کتاب شرح‌حال‌مانند به یاد می‌آورد که مادرش به کودکانش هشدار می‌داد که نباید با سفیدپوستان هم‌صحبت شوند، چراکه خانوادهٔ آن‌ها از مهاجران غیرقانونی بود و همیشه از اخراج از امریکا هراسان بودند.[2] این طرز تلقی از زندگی بسیار متفاوت با نویسندگان رئالیسم جادویی در امریکای جنوبی است. نویسندگان این نواحی اغلب از بخش‌هایی که بیشتر مورد تعدی ظالمان و سرمایه‌داران بود، به‌دور بوده‌اند و بیشترشان عضوی از بزرگان اجتماعی و سیاسی کشورشان محسوب می‌شدند. به‌عنوان مثال، ایزابل آلنده از پدری متولد شد که زمانی سفیر شیلی در پرو بود و همچنین خویشاوند سالوادور آلنده، رئیس‌جمهور شیلی بین سال‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۳، محسوب می‌شود.

هرچند عناصر «جادویی» کمابیش یکسانی در آثار رئالیست جادویی تکرار می‌شوند، این عناصر لزوماً درپی نشان دادن یک مرام فکری و موقعیت اجتماعی ـ سیاسی یکسان نیستند. مثلاً گرچه ظاهراً تونی موریسون در رمان‌هایش فرهنگ امریکای لاتین را تکرار می‌کند، ولی در واقع زیرساخت رئالیسم جادویی وی «نظام اعتقادی» فرهنگی است که به آن تعلق دارد، تا این‌که برگرفته از هر نوع تفکر

1. Wells, *Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism's Witches in Contemporary Film, Television, and Novels.*

2. Kingston, *Woman Warrior*, p. 213.

و سنت امریکای لاتین باشد. رئالیسم جادویی او ملهم از نظام اعتقادی بردگان سیاه‌پوست در قرون هجده و نوزده میلادی است.[1] به‌رغم این که موریسون احتمالاً به این عناصر اعتقادی ندارد، ولی به اهمیت آن‌ها در بازتعریف هویت افریقایی ـ امریکایی‌ها آگاه است. امی تان نیز، که نویسنده‌ای چینی ـ امریکایی است، درصدد بازتعریف هویت امریکایی‌هایی است که از والدین چینی ولی در امریکا متولد شده‌اند. او این هویت را می‌خواهد با یادآوری درد و رنج مهاجران غیرقانونی چینی در دهۀ ۱۹۵۰ بازسازی کند.

www.tabarestan.info تبرستان

۴. جایگاه رئالیسم جادویی در انواع رئالیسم‌ها

براساس آنچه در عهد عتیق آمده[2]، وقتی خداوند برج بابل را فروریخت، مردم شهر از ترس این واقعه چنان هراسان شدند که قدرت تکلمشان را از دست دادند و دیگر توان برقراری ارتباط با همنوعان خویش را نداشتند و از آن پس در نقاط مختلف دنیا پراکنده شدند و زبان‌های گوناگون از نسل‌های آیندۀ آنان پدید آمد. فروریختن این برج همانا فروریختن آخرین روزنه به سوی حقیقت در این دنیا بود. انسان که آرزوی رسیدن به خدا (یا همان حقیقت ناب) را در سر می‌پروراند، نه تنها نردبانش به آسمان‌ها را ویران‌شده دید، بلکه نادانسته با سدی بسیار پرتوان‌تر از هر چیز دیگر روبه‌رو شد و آن «زبان» بود. با این که انسان همیشه فکر می‌کرد زبان وسیلۀ ارتباطی او با دیگران و آینۀ تمام‌نمای دنیا می‌تواند باشد، ولی طی قرون متمادی انسان‌ها با زبان‌های متفاوت، دیدی متمایز از دیگران نسبت به دنیا و جهان یافتند. جالب این که هرچه انسان به طمع دانستن بیشتر در ورطۀ زبان می‌افتاد، فاصله‌اش از «حقیقت

---

1. Bowers, *Magic(al) Realism*, p. 88.

۲. عهد عتیق، کتاب پیدایش، باب ۱۱: «در آن روزگار همۀ مردم جهان به یک زبان سخن می‌گفتند. جمعیت دنیا رفته‌رفته زیاد می‌شد و مردم به‌طرف شرق ...».

ناب» بیشتر می‌شد و هر ملتی حقیقت را طور دیگری می‌دید.

فلسفه و به‌تبع آن ادبیات نیز از آغاز در طلب یافتن حقیقت بوده است. شکوفایی هر نِحلهٔ فلسفی و ادبی نشانهٔ نگرشی نوین به دنیاست. از سوفسطاییان تا پساساختارگرایان، از هومر تا هرمان هسه، همگی درپی حقیقتی هستند که انسان به‌صِرف انسان بودنش فقط می‌تواند بر پایهٔ استدلال‌های منطقی و عقیدتی آن را فقط حدس بزند و نه بیشتر. حتی اگر روزی به چنین حقیقتی دست یابد، انسان توان انتقال این حقایق را به دیگران به‌طور کامل نخواهد داشت؛ امان از زبان که گمراه‌کننده و فریب‌کار است.

رئالیسم جادویی نیز سبکی است درپی نگاشتن نگاه نوین بشر به جهان. این سبک نوشتاری و فلسفی در پی تکمیل و تعمیمِ یافته‌های دیگران به گوشه‌های دیگری از نقاط رازآلود دانش بشر است. رئالیسم جادویی خواسته یا ناخواسته با تمامی روش‌های فکری پیش از خود گفت‌وگو برقرار کرده و بخش‌هایی از آن‌ها را گرفته و به بخش‌هایی نیز تاخته است. اصیل‌ترین دعوای فلاسفه از این برخاسته که سخن از عقل و حواس پنج‌گانه حقیقت است یا آنچه از دل برمی‌آید. صورت‌های فلسفی بزرگ دنیا همگی درپی یافتن جوابی برای این سؤال بوده‌اند و دبستان‌های مختلف ادبی نیز متأثر از آنان شکل‌های جدیدی برای بازنمایی حقیقت پیش گرفته‌اند.

مُحاکات

بسیاری می‌پندارند که اولین بوطیقای شعر و ادب را در اروپا ارسطو نگاشته، ولی چندین دهه پیش از او، آریستوفان[1] در نمایش کمدی قورباغه‌ها[2] این سؤال را پیش کشید که هنر حقیقی چیست و راه رسیدن

1. Aristophanes (c. 446- c. 386 B.C.)
2. *The Frogs*

به آن از کدام سوست. در این نمایش‌نامه دیونیسوس، خدای شراب و حاصل‌خیزی و هنر، برای یافتن پاسخ این سؤال به جهان ابدی سفر می‌کند تا از میان آیسخولوس[1] و اوریپید[2]، دو نمایش‌نامه‌نویس فقید یونان، یکی را که لایق‌تر است برگزیند و به جهان زندگان بیاورد. در جهان زیرین جنگی ادبی بین این دو درمی‌گیرد و هریک از آنان می‌کوشد روش نوشتار و جهان‌بینی خود را اثبات کند و دیگری را تخطئه. آیسخولوس دربارهٔ اوریپید می‌گوید: «بگویید چه گناهی نکرده؟ آیا او نبود که قوادان را، زنانی که در مقابر مقدس وضع حمل می‌کنند، یا زنای با محارم را بر صحنهٔ تئاتر نشان داد [...]؟ به‌خاطر این آقا شهرمان پر شده از دیوان‌سالاران و بوزینه‌های طرفدار دموکراسی که مدام مردم ما را می‌فریبند. هیچ‌کس چراغ به دست نمی‌گیرد. هیچ‌کس امروز چنین قابلیتی ندارد.»[3] عاقبت نیز دیونیسوس آیسخولوس را برمی‌گزیند، نه به این دلیل که آینه‌ای بوده بر طبیعت، بلکه چون با زبان حماسی خود می‌تواند طراوت و شادابی را در میان آتنی‌های مرده‌دل و گرفتار در جنگ با اسپارتا زنده کند و سخت بر اوریپید می‌تازد، نه چون او در نشان دادن واقعیت‌های جامعه کم‌کاری کرده، بلکه برعکس، چون آینهٔ راست‌نمایی بوده در برابر پلشتی‌های جامعه. در واقع برای آریستوفان هدف از نوشتن نمایش‌نامه‌های یونان در آن برهه از تاریخ نه کاویدن حقایق، بلکه شوراندن حس میهن‌پرستی مردم بود.

این در حالی است که چند سال بعد هنگامی که افلاطون و شاگردش ارسطو درصدد نظریه‌پردازی دربارهٔ شعر و ادبیات بودند، در یک نکته با یکدیگر هم‌سخن بودند؛ این که تمامی اقسام هنریِ قابل اعتنا باید تقلیدی از طبیعت باشند و هردوشان با واژهٔ «میمسیس» (یا به تعبیر دیگر مُحاکات) برای تعریف هنر رایج زمانهٔ خود موافق بودند؛ ولی تلقی هریک از آنان

1. Aeschylus (c. 524- c. 455 B.C.) 2. Euripides (c. 406-480 B.C.)

3. Aristophanes, *Frogs*, trans. Ian Johnston. Retrieved from http://records.viu.ca/~johnstoi/aristophanes/frogs.htm#note58, on January 2016. Lines: 1287-1297.

از حقیقت باعث جدایی فکری این‌دو از یکدیگر در باب هنر و ادبیات شد. افلاطون که به عالَم مُثُل معتقد بود، حقیقت را در این دنیای فانی نمی‌دید، بنابراین تقلید از آن را برای رسیدن به حقیقت پوچ می‌دانست. به عقیدهٔ او این جهان سایه‌ای بود از عالَم کمال و اثیری که به عالَم مُثُل تعبیر شده است. بنابراین اگر هنرمند کارش تقلید از تقلید است، پس هنر تقلیدی چه فایده داشت![1] از سوی دیگر، هرچند ارسطو نیز به عالم مُثُل معتقد بود، ولی بر این باور بود که «میمسیس» (مُحاکات) هدفی اخلاقی دارد و با این که هنر از طبیعت (خوی انسان) تقلید می‌کند، اما باید ترویج «خوبی مطلق» را سرلوحهٔ کارش قرار دهد[2]؛ یعنی میمسیس که معنایش تقلید از طبیعت و سرشت انسان است، هر نوع تقلیدی را شامل نمی‌شود و بنابراین در هنر، آمیختن بدی‌ها و خوبی‌ها یا زشتی‌ها و زیبایی‌ها نابه‌جاست. یعنی برخلاف رمان رئالیستی که شخصیت‌های خاکستری اجازهٔ ظهور در صحنهٔ داستان را دارند، براساس مُحاکات، بدی‌ها و خوبی‌ها یا زشتی‌ها و زیبایی‌ها نباید با هم درآمیزند.

به همین دلیل در آثار نمایش‌نامه‌نویسان یونان باستان، به‌جای شخصیت‌های چندبُعدی، با تیپ‌های متفاوت ولی ساده روبه‌روییم. ایان وات نیز معتقد است که یکی از دلایلی که نمایش‌نامه‌نویسان یونان باستان اصرار داشتند زندگی قهرمانانشان را تنها در طول یک روز نشان دهند این بود که معتقد بودند جوهرهٔ هر انسان متغیر نیست و یک روز با یک سال و یک دهه و یک سده در تعریف خوی شخصیت‌ها یکی است.[3] نمایش‌نامه‌های ایرانیان[4]، ادیپ شهریار[5]، آنتیگون[6]،

---

1. Plato, *Republic*, in *Collected Dialogues of Plato*, Edith Hamilton and Huntington Cairns (eds), Book X, 597e.

2. Aristotle, *Posterior Analytics; Topica*, p. 171.

۳. وات، طلوع رمان، در نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ص ۳۳.

4. *The Persian*

5. *Oedipus the Rex*

6. *Antigone*

مدئا[1] و بسیاری دیگر از نمایش‌نامه‌های برجای‌مانده از قرن پنجم قبل از میلاد مسیح در آتن، هرچند که تنها یک روز از زندگی قهرمان داستان را نشان می‌دهند، چنان گذشته و حال و آیندهٔ شخصیت‌ها را درهم می‌آمیزند که در همان زمان کوتاه می‌توان به طینت شخصیت‌ها و خوبی‌ها و بدی‌هایشان پی برد. ارسطو بر همین اساس می‌گوید که سرشت انسانی که در نمایش‌نامه تقلید می‌شود، باید یا کاملاً والا و ارجمند باشد یا به‌طور مطلق پست و فرومایه، چراکه به‌زعم او حقیقت مطلق انسان در یکی از این دو زمره است.[2] بنابراین عرصهٔ هنر محل نشان دادن انسان آن‌چنان‌که واقعاً هست، نیست و باید «حقیقت» یکدست و همگن را نشان داد. به این سبب، گونهٔ نمایشی تراژدی در یونان باستان انسان‌ها را بهتر و والاتر از آنچه واقعاً هستند، نشان می‌دهد و کمدی آنان را دون‌تر و فرومایه‌تر از معیارهای انسان واقعی به تصویر می‌کشد.

اکنون می‌فهمیم چرا با این‌که تمامی فلاسفه و نویسندگان یونان و روم باستان از حقیقت و تقلید از طبیعت صحبت می‌کردند، با رئالیسمی که تقریباً در قرن نوزده میلادی در اروپا جان می‌گیرد بسیار فاصله دارند و با آن مخالف‌اند. برای آنان هنری که در جست‌وجوی حقیقت است، باید بین خوبی، زیبایی و حقیقت مطلق از یک سو و بدی، زشتی و ناحق تمایز قائل شود. اگر هنری مثل رئالیسم سعی در آمیختن این دو دسته داشته باشد، از نظر ارسطو ناخالصی و بی‌هنری است.

رئالیسم فلسفی (قرون وسطا)

در اواخر قرون وسطا و رنسانس و در فلسفهٔ مَدرَسی (یا به عبارت دیگر، اسکولاستیک)، رئالیسم در نفی تمرکز بر جزئیات به کار می‌رفت.

---

1. *Medea*

2. Aristotle, *Poetics*; Longinus, *On the Sublime*; Demetrius, *On Style*, trans. W. Hamilton Fyfe, VIII, v.

می‌گفتند «کلی‌ها گونه‌ها یا مجردات‌اند که [حقیقت] راستین‌اند، و نه جزئی‌ها که اشیاء غیرمجردی هستند که با قوهٔ حس انسان درک می‌شوند.»[۱] پس در این طرز تلقی نیز هرچند واژهٔ رئالیسم به کار رفته، ولی در تعریف حقیقت، شباهت بسیاری به تفکرات یونانیان باستان وجود دارد. فلاسفهٔ مَدرَسی نیز حقیقت را در کلیات می‌جستند و جزئی‌نگری و توجه به استثنائات از نظر ایشان به بیراهه می‌رود. علاوه بر این، برای آنان بدون ذهن انسان نیز دنیای بیرون وجود دارد، همان‌طور که برای افلاطون و ارسطو وجود داشت و آنچه اصیل است همان چیزی است که عینیت دارد، نه آنچه با تفکرات و توهمات بشر می‌آمیزد. این تفکر اراده و قدرت انتقادی انسان را به هیچ تنزل می‌دهد و بسیار جزم‌اندیشانه است. برای همهٔ آن‌ها مخاطبان فلسفه و ادبیات دریافت‌کنندگان منفعلی هستند که هیچ میلی به دخیل کردن ذهنیت خود در شکل دادن به حقیقت نمایش‌نامه، متن و جهان ندارند. در جدالی که بین عین و ذهن در این فلسفه درمی‌گیرد، ترازو به‌نفع عینیت سنگینی می‌کند.

رئالیسم اخلاقی یا ارزشی

پس از افول فلسفهٔ اسکولاستیک در اروپا، فلاسفه‌ای همچون رنه دکارت[۲] آمدند و ذهن بشر را نقطهٔ آغازینِ دانستنِ حقیقتِ دنیا قرار دادند. او و هم‌مسلکانش مثل فرانسیس بیکن، جان لاک، دیوید هیوم و ایمانوئل کانت، به عقیدهٔ بسیاری از منتقدان، به نحوی پایه‌های رئالیسم ادبی را نیز بنیان نهادند.[۳] به عقیدهٔ دکارت، جست‌وجوی حقیقت امری شخصی است و سنت و گفتار گذشتگان نه تنها ما را در رسیدن به آن یاری نمی‌دهد، بلکه سدی است بسیار سخت و دردسرساز در برابر

---

۱. وات، طلوع رمان، در نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم، صص ۱۵-۱۶.

2. René Descartes (1596-1650)

۳. همان، ص ۲۱.

حقیقت. با این حال، ذهن متکی بر منطقی است که برای همه یکسان و نتایج آن همانند معادلات ریاضی جهان‌شمول است.

پس هنوز راه درازی مانده تا به رمان رئالیسمی برسیم که برایش حقیقت و اخلاق مقطعی و وابسته به زمان و مکان است. حتی تا دو قرن بعد، ساموئل جانسون دربارهٔ هدف ادبیات داستانی، سخن از نیات اخلاقی را پیش می‌کشد و بر هنری فیلدینگ[1]، نویسندهٔ پیشتاز انگلیسی، به‌دلیل تفاوت قائل نشدن بین خوبی و بدی در آثارش، سخت خرده می‌گیرد، ولی از ساموئل ریچاردسون[2] که در رمان‌هایش از چارچوب‌های اخلاقی پیروی می‌کند و همیشه حق را به حق‌دار می‌رساند، دفاع می‌کند.[3] با این اوصاف با این که قرن هجدهم میلادی استثنائات زیادی به خود دید، ولی اکثر قریب به اتفاق منتقدان ادبی و نویسندگان بر این باور بودند که رمان‌نویس باید بیش از هر چیزی در فکر گسترش اخلاق مورد قبول طبقهٔ حاکم در جامعه باشد.

ولیکن تمرکز بر فردیت انسان و قدرت او در تصمیم‌گیری و همچنین نسبی‌نگری اخلاقی آهسته‌آهسته وارد ادبیات شد. پیش‌تر دنیل دِفو[4] در رمان رابینسون کروزو از مردی نوشته بود که سال‌ها تنها در جزیره‌ای دورافتاده به سر می‌بَرد و ذهنیت او در شکل دادن به دنیایش نقش بسزایی ایفا می‌کند. اوست که دربارهٔ حق و باطل بودن عملی یا

---

1. Henry Fielding (1707-1754)

2. Samuel Richardson (1689-1761)

3. Johnson, 1772; Boswell, *Life of Johnson* (1791), G. B. Hill (ed.) (1891), 2: 200-201.

A letter from Samuel Johnson to Samuel Richardson: http://theamericanreader.com/26-september-1753-samuel-johnson-to-samuel-richardson/. Retrieved on Day 20th.

Johnson, 1772; Boswell, *Life of Johnson* (1791), G. B. Hill (ed.) (1891), 2:199-200.

4. Daniel Defoe

تفکری تصمیم می‌گیرد؛ نه سنت، نه خانواده و نه جامعه در آن جزیره راه را بر تفکر او نبسته‌اند. گسترش گونهٔ ادبی رمان نشان می‌دهد که تفکر دکارتی به‌آرامی در میان مردم رخنه می‌کند و فرد به‌تدریج به ادراکات فردی برای فهمیدن دنیا متکی می‌شود.

تبرستان
www.tabarestan.info

رئالیسم اجتماعی و انتقادی

همان‌طور که خاستگاه فلسفهٔ فردیت‌گرای دکارت کشور فرانسه بود، رئالیسم قرن نوزده نیز از خاک فرانسه بلند شد. اونوره دو بالزاک با نگارش آثاری که در مجموعه‌ای با نام کمدی انسانی به چاپ رسید، با آن‌که قصدی برای نظریه‌پردازی در این زمینه نداشت، پیش‌گام بی‌چون و چرای نهضت رئالیسم ادبی قرن نوزده شد. به قول رضا سیدحسینی: «این نویسنده به‌جای این‌که خود را تسلیم تخیل و حسرت سازد و دچار بیماری قرن شود و برای انصراف از فکر محیط خویش دست به دامن گذشتگان زند و به قرون وسطا پناه برد، اجتماع خود را با همهٔ مشخصات و اسرارش و با همهٔ صفات و عادات و نیکی و بدی‌هایی که در آن بود در آثار خویش نشان داد. آنچه را تا آن روز نویسندگان رمانتیک از آن غافل بودند، یعنی تأثیر و نفوذ پول را در اجتماع آن زمان بیان کرد.»[۱] هرچند بالزاک از ایدئالیسم نویسندگان رمانتیک فاصله گرفته بود، ولی بین «حقیقت در طبیعت» و «حقیقت در ادبیات» تمایز قائل بود. حقیقت در طبیعت گاهی چنان تلخ و زشت است که نمی‌شود آن را وارد اثر ادبی کرد[۲] و نویسنده باید شخصیت دلخواهش را از جامعه بگیرد و با سلیقهٔ خود و با اصول زیبایی‌شناختی به شخصیتی داستانی بدل کند.

جین آستن اولین نمونه‌های رمان رئالیستی قرن نوزده انگلستان را نوشت؛ هرچند پیشوند رمانتیک را هم می‌شود به رئالیسم جین آستن

---

۱. سیدحسینی، مکتب‌های ادبی، ص ۲۷۱.
۲. همان، ص ۲۷۲.

اضافـه کرد، زیرا کارهای او درپی ایجاد تغییر و تحول عظیم در جامعه نیست و اکثر قریب به اتفاق آثارش به ارتباطات اشراف‌زادگان و یافتن شـریک زندگی می‌پردازد. پس از او شـارلوت برونتـه، امیلی برونته، چارلز دیکنز، ویلیام مک‌پیس تاکری و جورج الیوت از شـاخص‌ترین رمان‌نویسان رئالیستی در انگلستان هستند. با وجود تفاوت‌های بسیاری که میان آن‌ها هست، امروزه همگی در زمرهٔ نویسندگان رئالیستی قرار می‌گیرند و از لفظ رئالیسـم قرن نوزده (یا ویکتوریایی) برای اشـاره به داستان‌های ایشان استفاده می‌کنند.

نقطهٔ اشتراک بین اکثر این نویسندگان اتکای آن‌ها به بازنمایی دنیای بیرون به‌عنوان منبع واقعی حقیقت است. رئالیسم قرن نوزده حقیقت را در ارتبـاط بین افـراد در جامعه می‌دید و فردیت انسـان را آن‌گاه مهم می‌پنداشت که در ارتباط با جامعه و جهان تعریف شود و در کشاکش با این‌دو باشد. ریموند ویلیامز که بین انواع رئالیسم در اعصار گوناگون تمایز قائل شـده، برترین شـکل آن‌ها را در قرن نوزده یافته که در آن شـخصیت قهرمانان داستان در تعامل و تعادل با جامعهٔ داستانی تعریف می‌شـود.[1] شخصیت‌های داسـتانی در این نوع رمان‌ها در اقوال خود و دیگران می‌اندیشـند و این اندیشیدن نشان از نیروی فردیت آن‌هاست؛ ولی کماکان نیروی محرک این داستان‌ها تعادلی است که نویسنده بین ذهنیت و تفکرات قهرمان داسـتان، از یک سـو، و اتفاقات و حوادث بیرونی، از سـوی دیگر ایجاد می‌کند. در حقیقت سـیر دگرگونی‌های فکری و تحولات درونی و معنوی قهرمانان داستان را پی‌رنگ بیرونی و دراماتیک رمان مشخص می‌کند.

رئالیسـم قـرن نوزده به عـرف و اخلاق اجتماعی پایبنـد بود. اگر قهرمان داستان سرکشـی می‌کند و می‌خواهد از بند هنجارهای جامعه بگریزد، در پایان داستان، نویسنده بازگشت او به دامان خانواده، جامعه

---

۱. ویلیامز، «رئالیسم و رمان معاصر»، نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمهٔ حسین پاینده، ۱۳۸۶، ص ۱۰۴.

و هنجارهای اجتماعی را جشـــن می‌گیرد. الیزابت بِنت در رمان غرور و تعصب اثر جین آســـتن اولین نمونهٔ قهرمان سرکش است. رمان غرور و تعصب زنان و دوشـــیزگانی را به تصویر می‌کشد که درپی یافتن شوهر برای خود و دوستانشـــان هستند و عرصهٔ شوهریابی رقابتی سخت برای دوشیزگان است؛ چراکه ازدواج خوب متضمن تمکن اقتصادی و نجات اعضای خانواده از فقر و شرمساری است. در ابتدای داستان، پدر الیزابت می‌گوید کـــه چقدر با توجه بـــه هنجارهای جامعه برای دوشـــیزگان، دختـــرش الیزابت از دیگر دخترانش متفاوت و بهتر اســـت. به نظر پدر، «او نیمی از زیبایی جین (دختر دیگر خانواده) را هم ندارد»، ولی «دیگر دختران همه لوس و بی‌ســـوادند، اما الیزابت از دیگر خواهرانش بســـیار زیرک‌تر اســـت.»[1] در ادامهٔ رمان، ویلیام دارســـی با او به‌خاطر «چابکی ذهن او» ازدواج می‌کند.[2] در واقع تمام این خصایص نشـــان می‌دهد که جین آستن می‌خواهد شـــخصیتی متفاوت با آنچه مردم در ذهن دارند نشـــان دهد. آســـتن خوبی هنجارهای جامعه را بازتعریف کرده است. ویلیام دارسی دیگر به‌خاطر زیبایی ظاهر با الیزابت ازدواج نمی‌کند، ولی مجذوب زیرکی و نفوذ کلام الیزابت شده است؛ خصایصی که در آن روزگار مردانه محســـوب می‌شدند و معیاری برای سنجش زنان نبودند. با این حال الیزابت باید ازدواج کند و وارد حریم خانواده شود و باز این شخصیت و هویت شوهر است که الیزابت را از طریقش بازمی‌شناسند.[3] این بازتعریف خصایص خوب و بد حرکتی به ســـمت دموکراســـی و جابه‌جایی ســـاختارهای کهنهٔ جامعه بـــود، ولی هنوز همه چیز در همان چارچوب قراردادهای اجتماعی پدرسالارانه انجام می‌شد.[4]

---

1. Austen, *Pride and Prejudice*, p. 27.
2. Ibid., p. 262.
3. Ibid., p. 214.
4. Armstrong, "The Rise of Feminine Authority in the Novel", *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 15, No. 2, winter 1982, p. 140.

رئالیسم قرن نوزده روسیه

بین سال‌های ۱۸۴۰ تا ۱۸۸۰، روسیه چنان بزرگانی را به عالم ادبیات معرفی کرد که با نام آن‌ها ادبیات روسیه برای همیشه شهرت یافت. بی‌انصافی است که نام رئالیسم برده شود و اسمی از نیکلای گوگول و شنل او به میان نیاید؛ رئالیسمی که در پایان آن رگه‌هایی از فانتزی و جادو هم دیده می‌شود. بسیاری از رمان‌نویسان روس خود را وام‌دار گوگول و سبک نوشتاری او می‌دانند، از جمله داستایفسکی که می‌گوید «ما همه اعقاب شنل گوگول هستیم.»[1] پس از گوگول بزرگانی همچون ایوان تورگنف، لئو تولستوی و فئودور داستایفسکی در روسیه و جهان به شهرت رسیدند. تنها تورگنف مدتی مستقیم با سرآمدان رئالیسم و ناتورالیسم فرانسه در ارتباط بود و بنابراین از لحاظ سبک نگارش و عقاید، کارهایش شباهت بیشتری به هم‌کیشانش در اروپای غربی داشت. تولستوی از بزرگان رئالیسم روسیه محسوب می‌شود، ولی تأثیری را که او از آراء ژان‌ژاک روسو، فیلسوف رمانتیک فرانسه، گرفته بود، نمی‌توان نادیده گرفت. داستایفسکی نیز بیش از هر چیز در رمان به‌دنبال پاسخی برای پرسش‌های فلسفی بود؛ عمق و پیچیدگی‌ای که در کمتر رمان رئالیستی اروپای شرقی یا بریتانیایی آن دوره می‌شد یافت.

ناتورالیسم

نویسندگانی همچون امیل زولا و گی دو موپاسان در فرانسه پیش‌گام مکتبی شدند که تقریباً تمام خصایص رئالیسم قرن نوزدهم را داشت، مگر اخلاق‌گرایی آن را. این نویسندگان همچنین تمایزی بین «حقیقت در طبیعت» و «حقیقت در ادبیات»، آن‌طور که بالزاک باور داشت،

---

۱. سیدحسینی، مکتب‌های ادبی، ص ۲۹۸.

قائل نبودند. آن‌ها شـخصیت‌ها را هرچقدر هم قبیح و زننده بودند، اگر روند داسـتان روا می‌داشت، وارد داسـتان می‌کردند. گسترش علوم و فنـون در زمینه‌های مختلـف، علی‌الخصوص عقایـد داروین درمورد خاسـتگاه نژاد انسـان، عقاید کارل مارکس مبنی بر جبـر اقتصادی و بعدها نیز نظرات زیگموند فروید دربارهٔ ضمیر ناخودآگاه انسـان منجر به گسترش ناتورالیسـم در حوزهٔ ادبیات و دیگر شاخه‌های هنر شد. از نظر این دسته از نویسندگان، وظیفهٔ داستان‌نویس در راه یافتن حقیقت و ارائهٔ آن به خوانندگان، مطالعهٔ دقیق رفتار و سـکنات انسانی و بازنمایی آن در آثارشـان، بدون هرگونه ملاحظهٔ اخلاقی، بود. آنان به‌شدت به جزئیات در تصویرپردازی‌هایشـان توجه می‌کردند و توصیف بیشـتر را راهی برای رسـیدن به حقیقت می‌دانستند. همانند رئالیست‌های قرن نوزده، ناتورالیسـت‌ها نیز به زبان همچون آینه‌ای می‌نگریستند که قادر بود جهان را آن‌گونه که هست بنمایاند.

از پیش‌گامان این مکتب در انگلسـتان، توماس هاردی و در امریکا اسـتیون کرین و جک لندن بودند. با وجود اصرار اکثر قریب به اتفاق نویسندگان ناتورالیست بر بی‌طرف بودن روایت‌هایشان و این که میلی به پندآموزی به خوانندگان نداشتند، باز هم تفاوت عمده‌ای بین ناتورالیسم اروپایی، به‌ویژه نوع بریتانیایی، و ناتورالیسـم امریکایی مشهود بود. در بریتانیا آن‌چنـان آثار توماس هاردی تیره و تار بودند که کوچک‌ترین روزنهٔ امیدی برای خوشـبختی شـخصیت‌های داسـتان یا پیروزمندی اخلاق‌مداری در آثار او باقی نمی‌ماند. مثلاً در شـهردار کاسـتربریج، هِنچرد، قهرمان داسـتان، با آن‌که یک بار از منجلاب مشروبات الکلی بیرون جَسـته، دوباره به دام آن می‌افتـد و در بدبختی مطلق می‌میرد. یا در جود گمنام، جود که سودای پیمودن بالاترین مدارج علمی را دارد آنچنان دچار وسوسـهٔ زنی می‌شود که نه تنها به هدفش نمی‌رسد، بلکه در خواری و ذلت باعث مرگ فرزندان و خودش می‌گردد. در تس از

خانوادهٔ دوربرویل، تِس عاشـق مردی می‌شود که به‌ظاهر از نیک‌نامان و اشـراف‌زادگان اسـت، ولی پـس از ماجراهای فـراوان در لحظه‌ای جنون‌آمیز دست به قتل او می‌زند و به همین جرم به دار آویخته می‌شود. در واقع اکثر شـخصیت‌های هاردی یا قربانی جبر اجتماعی می‌شوند یا غرایزی که لگام انسـان را آن‌چنان در دست می‌گیرند که مجالی برای گریـز از آن‌ها نیسـت. در واقع حقیقت انسـان برای تومـاس هاردی تیره‌روزی، تنهایی و حیوان‌صفتی انسان است.

ولی آن سوی اقیانوس اوضاع گونهٔ دیگری است. رؤیای امریکایی[1] خواسـته یا ناخواسـته اجازهٔ منفی‌بافـی را حتی به ناتورالیسـت‌ها هم نمی‌دهد و در سخت‌ترین و دشوارترین لحظات هم همیشه دریچه‌ای به سـوی امید گشوده است. به‌استثنای رمان تراژدی امریکایی[2] اثر تئودور درایزر[3] که به عقیدهٔ بسـیاری از منتقـدان نزدیک‌ترین اثر امریکایی به ناتورالیسم اروپایی است و پایانی بسیار تلخ دارد، دیگر آثار نویسندگان امریکایی با آهنگی خوش‌تر به پایان می‌رسند. در نشان سرخ شجاعت اثر اسـتیون کرین، قهرمان جوان داستان با کوله‌باری از عقاید رمانتیک دربارهٔ جنـگ وارد کارزار جنگ داخلی امریکا می‌شـود، ولی خیلی زود به این نتیجه می‌رسد که خوی حیوانی انسان در جنگ تعیین‌کننده است، نه آرمان‌های بلند انسـانی. در میانهٔ داستان می‌بینند همان‌طور که ترسش از خطر طبیعی است و جانوران نیز ــ مثل سنجابی که در جنگل

---

۱. باوری قدیمی و ریشـه‌دار که زندگی در امریکا را روشن‌بینانه و مملو از کامیابی می‌داند. در واقع پیروان فرقهٔ پارسـایان (پیوریتن‌ها) با این امید پا به امریکا گذاشـتند که این سرزمین همان «سـرزمین موعودی» اسـت که خداوند در عهد قدیم به مردمانش بشارت داده است. بر همین اسـاس سـعی کردند مدینهٔ فاضله‌ای بنیان کنند که به عقیدهٔ بسیاری ریشه‌های نظام سـرمایه‌داری و فردیت‌گرایی رادیکال امریکا را در آن باید جست ← اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری اثر ماکس وبر، مترجم: مرتضی ثاقب‌پور، تهران، جامی، ۱۳۹۴.

2. *American Tragedy*

3. Theodor Dreiser (1871-1945)

می‌بینـد ــ از خطـرات گریزان‌اند، او می‌تواند مانند سـگی جنگجو به دشمن بتازد و همچون آن درنده باشد؛ همین نگاهش به سرشت انسانی باعث جان‌فشـانی او در پیکار بعدی می‌شـود. در رمان تمثیل‌وار آوای وحش[1] اثر جک لندن[2]، سـگی اهلی به نام باک پس از طی ماجراهایی سردسـتهٔ گروهی از سـگان می‌شـود و باید با طبیعت خشن و بی‌رحم دسـت و پنجه نرم کند؛ ولی عاقبت دوباره اهلی می‌شود و یاد می‌گیرد که مهربان و دوست‌داشتنی باشد. در خواهر کَری[3] اثر تئودور درایزر نیز قهرمان داسـتان زنی روستازاده است که به شهر می‌آید و پا روی بخت دیگران می‌گذارد و از هر راهی شده خودش به خوشبختی می‌رسد. در تمام این داستان‌ها نویسندگان بر خوی حیوانی و خودخواهانهٔ بشر تکیه می‌کنند، با این حال، برخلاف رمان‌های توماس هاردی، نسبت به آینده بدبین نیستند.

www.ebarestan.info

رئالیسم سوسیالیستی

اواخـر قرن نوزدهم آغاز روی کار آمـدن مکاتب گوناگون ادبی بود که هریک دیدی تازه نسـبت به حقیقت دنیا داشـتند. از شاخص‌ترین آن‌ها سمبولیسـم، امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسـم و سوررئالیسم بودند. از رئالیسم و ناتورالیسـم قرن نوزده نیز دو مکتب رئالیسم سوسیالیستی و رئالیسـم اجتماعی مشتق شـدند که با وجود موافقتشان با بسیاری از اصول این دو مکتب، روی سخنشان با اقشار خاصی از جامعه بود و در تناسـب بین فرد و اجتماع کفهٔ ترازو در این دو مکتب به سمت اجتماع سـنگینی می‌کرد. خاستگاه رئالیسم سوسیالیسـتی شوروی کمونیستی بـود و این مکتب بعد از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ در مرزهای این کشـور و

---

1. *Call of the Wild*
2. Jack London (1876-1916)
3. *Sister Carrie*

کشـورهای حاوی کمونیسـم مخصوصاً در شـرق اروپا گسترش پیدا کرد. ریموند ویلیامز رئالیسـم سوسیالیستی را این گونه تعریف می کند: «رئالیسم سوسیالیستی واجد چهار رکن است: مردم گرایی، سنخ گرایی، مسـلک گرایی و حزب گرایی. مردم گرایی عملاً ناظر بر جنبهٔ تکنیک اسـت، گرچه ترجمان جان‌مایهٔ رئالیسم نیز هست، زیرا ایجاب می کند که آثار ادبی به نحو عامه‌پسندانه‌ای ساده و به شیوه‌ای سنتی واضح باشند (برخلاف فرمالیسم که فهم آثار ادبی را دشوار می کند). مسلک گرایی و حزب گرایی ناظر بر محتوای ایدئولوژیک 'رئالیسـم سوسیالیستی' و ترویج بی‌چون‌وچرای سیاست‌های حزب کمونیست است.»[۱]

هدف از گسـترش این مکتب ادبی گسـترش تفکرات شـوروی کمونیسـتی بود.[۲] حزب مهم‌ترین رکن این رمان‌ها بـود و وفاداری به آن لازمهٔ پیروزی و خوشـبختی محسـوب می‌شـد. در آثار رئالیسـم سوسیالیستی، خوش‌بینی مفرطی حکم‌فرماسـت؛ خوش‌بینی نسبت به وضعیت موجود تحت لوای شـوروی کمونیسـتی و خوش‌بینی نسبت به دسـتاوردهای این حزب در کشـور و در سراسـر جهان.[۳] آثار اولیهٔ این مکتب ادبی به قول رضا سیدحسـینی، «از پوستهٔ تعصب آموزه‌ای» بیـرون زدند و جایگاه فاخـری در میان آثار ادبی جهـان یافتند.[۴] البته این مکتب ادبی سـعی کرد تا اصول و اسـلوب نگارشی‌اش را در آثار نویسـندگان شهیر گذشـتهٔ روسـیه بجوید. برای آن‌ها لئو تولستوی، با وجود گرایش‌های عرفانی و رمانتیکش، هنوز سرمشق بزرگی محسوب می‌شـد. در میان آثار بعدی روسـیه نیز مادر نوشتهٔ ماکسیم گورکی از نمونه‌هایی اسـت که هرچند پیش از انقلاب کبیر روسـیه نوشته شده،

---

۱. ویلیامز، «رئالیسم و رمان معاصر»، نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمهٔ حسین پاینده، ۱۳۸۶، ص ۸۶.

2. Nelson and Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, p. 5.

3. Ellis, *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920-1970*, p. 38.

۴. سیدحسینی، مکتب‌های ادبی، ص ۳۰۷.

ولی تقریباً همهٔ اصول رئالیسم سوسیالیستی در آن یافت می‌شود. در این رمان، مادر خانواده که بی‌سواد و کارگر کارخانه‌ای در روسیه است، تحت تأثیر عقاید انقلابی پرولتاریا قرار می‌گیرد. از دیگر آثار والای رئالیسم سوسیالیستی می‌توان دون آرام[1] اثر میخائیل شولوخوف[2] و شکست[3] اثر الکساندر فادیف[4] را نام برد؛ ولی حتی آثار بعدی این دو نویسنده نیز در بند ممیزیِ سخت‌گیرانهٔ حزب قرار گرفتند.

www.tabarestan.info

رئالیسم اجتماعی

مکتب دیگری به نام رئالیسم اجتماعی در عرصه‌های مختلف هنری ظهور کرد. این مکتب با این‌که به قشر کارگر و کشاورز جامعه توجه ویژه‌ای داشت و از این حیث بسیار به رئالیسم سوسیالیستی شوروی نزدیک بود، ولی فاقد قیدوبندهای حزب گرایانهٔ رئالیسم سوسیالیستی بود و در نتیجه به شکلی انتقادی به جوامع می‌نگریست. این شیوهٔ هنری در دههٔ ۱۹۳۰ و در بحبوحهٔ رکود اقتصادی امریکا گسترش پیدا کرد. از مهم‌ترین آثار حوزهٔ رئالیسم اجتماعی رمان خوشه‌های خشم[5] نوشتهٔ جان استاین‌بک است. در این رمان نویسنده عناصر ناتورالیستی و مارکسیستی را درهم آمیخته تا پیامی انسانی به خوانندگان خود بدهد. برای استاین‌بک حقیقت بشر دوستی و مهربانی انسان‌ها نسبت به یکدیگر در اوج بدبختی و فقر است. روابط انسانی که در ابتدای داستان به نظر زیر سیطرهٔ نظام سرمایه‌داری و نظریهٔ داروینیِ «بقای سازگارترین گونه» استوار است، در ادامهٔ رمان تبدیل به مهربانی و عطوفت بین تک‌تک

---

1. *The Quiet Don*
2. Mikhail Sholokhov (1905-1984)
3. *Razgrom (The Rout)*
4. Alexander Alexandrovich Fadeyev (1901-1956)
5. *Grapes of Wrath*

افراد جامعه می‌شود؛ تا آن‌جا که رُز آف شارون، که فرزندنش مرده به دنیا آمده و خود و خانواده‌اش در فلاکت‌اند، برای نجات جان انسانی که اصلاً نمی‌شناسد از شیر خود به او می‌نوشاند.

تبرستان www.tabarestan.info

رئالیسم و پادآرمان‌شهرها

در نیمهٔ اول قرن بیست، رمان‌هایی به چاپ رسیدند که به قول ریموند ویلیامز «معطوف به جامعه» بودند و هدفشان «یافتن و محقق کردن فرمولی دربارهٔ جامعه» بود. در این رمان‌ها نویسنده «از کل تجربهٔ جامعه، الگویی خاص انتزاع و سپس بر مبنای آن الگو، جامعه‌ای خلق» می‌کند.[1] از جملهٔ این آثار دنیای قشنگ نو نوشتهٔ آلدس هاکسلی، هزار و نهصد و هشتاد و چهار نوشتهٔ جورج اورول و سالار مگس‌ها نوشتهٔ ویلیام گلدینگ است. جامعه‌ای که در این رمان‌ها طراحی می‌شود معمولاً پادآرمان‌شهری است که در برابر فردیت انسان‌ها می‌ایستد و آن‌ها را خرد می‌کند. برخلاف رمان‌های رئالیستی که شخصیت در سرنوشت خود مؤثر است یا برخلاف رمان‌های ناتورالیستی که قسمت اعظم مشکلات انسان به‌خاطر غرایز اوست، در این رمان‌ها انسان‌ها زیر دندانه‌های ماشین استبداد و شست‌وشوی ذهنی سیاست‌مداران سر خم می‌کنند. در رمان هزار و نهصد و هشتاد و چهار کسی اجازهٔ مهرورزی، مطالعه و تفکر ندارد و همه باید خصوصی‌ترین مسائلشان را به «برادر بزرگ» اطلاع دهند. همچنین رمان دنیای قشنگ نو زمانی را پیش‌بینی می‌کند که روابط و خصایص اصیل انسانی از این هم فرسوده‌تر می‌شود؛ در این دنیا نه این که کسی نخواهد افراد جامعه مطالعه کنند، فکر کنند و مهربان باشند، بلکه خود انسان‌ها تبدیل به ماشین‌هایی می‌شوند که دیگر آرمان‌های انسانی برایشان بی‌ارزش است و رغبتی به دانستن حقیقت

---

۱. ویلیامز، «رئالیسم و رمان معاصر»، نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمهٔ حسین پاینده، ۱۳۸۶، ص ۹۳.

ندارند. به نظر نیل پوستمن، رمان آلدس هاکسلی بیش از اثر جورج اورول نشان‌دهندهٔ اوضاع نابسامان تعلیم و تربیت و روابط انسانی در جوامع امروز است.[1] دیگر این حکومت‌ها نیستند که مانع رسیدن انسان‌ها به حقیقت‌اند، بلکه خود انسان‌ها دیگر میلی برای یافتن حقیقت ندارند؛ یا در بهترین حالت، حکومت‌ها آن‌قدر اطلاعات در اختیار مردم قرار می‌دهند که تشخیص سره از ناسره برایشان دشوار می‌گردد. حکومت‌ها آن‌قدر افراد را در معرض لذات متنوع و رنگارنگ قرار می‌دهند که آنان از شدت کرختی دیگر نیازی به یافتن حقیقت نمی‌بینند.

www.ketab-e-tabarestan.info

رئالیسم و شروع مرام‌های مدرنیستی

سمبولیسم

در مقابل چنین مرام‌های ادبی همچون رئالیسم قرن نوزده، ناتورالیسم، رئالیسم سوسیالیستی، رئالیسم اجتماعی و پادآرمان‌شهرهایی که ذکر شد، سیر موازی ولی متفاوتی در اروپا و امریکا در جرگهٔ هنرمندان به‌راه بود. این دسته از نویسندگان از فلسفهٔ پوزیتیویستی اوایل قرن بیستم و نگاه علمی به ادبیات و انسان منزجر بودند و حقیقت غایی انسان را در درون فردیت و ذهن آدمی می‌یافتند. رمان‌های آن‌ها توجه بیشتری به شخصیت‌پردازی داشتند تا پی‌رنگ داستان. بنابراین به‌جای آوردنِ شخصیت‌های بی‌شمار در داستان‌هایشان سعی می‌کردند پی‌رنگ کوتاه و لاغر رمان را دور شخصیت‌های به‌غایت پیچیدهٔ خود طرح کنند. ریشه‌های این نحلهٔ ادبی به فلسفهٔ ایدئالیستی آلمان و رمانتیسیسم اروپایی اوایل قرن نوزده بازمی‌گشت. بارزترین این مکاتب سمبولیسم بود. در این مکتب، هنرمندان به‌طور کلی هرآنچه را زمینی و مادی

---

1. Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business,* p. xix.

بود، نشـانی از دنیای غیرمادی می‌پنداشـتند و همه جا ردی از نیروهای ماوراءطبیعی را می‌جسـتند. بیشتر آثار این مکتب ادبی در حوزهٔ شعر یا نمایش‌نامه بود و کمتر کسـی از سردمدارانش به سمت ادبیات داستانی روی آورد. از معدود رمان‌های این حوزه در اواخر قرن نوزدهم، بیرا‌هه[1] اثر یوریس کارل هویسمانس[2] است. در این رمان معدود شخصیت‌هایی دیده می‌شـوند و قهرمان داسـتان روان‌پریش، مردم‌گریز و ظریف‌طبع است و نویسندهٔ رمان تکیه‌اش بر یافته‌های این فرد از زندگی و نگاه او به زندگی است. سـمبول‌های رمان آن‌چنان بی‌شمارند که خواننده در گردابی از نشـانه‌ها می‌افتد و یافتن راهی مطمئن برای رسیدن به معنای این‌همه تصاویر درهم‌تنیده تقریباً ناممکن است.

www.tabarestan.info

اکسپرسیونیسم

اکسپرسیونیسـم نیز زادهٔ اضطراب روشـن‌فکران آلمانی پیش از جنگ جهانـی دوم و بـه قدرت رسـیدن رایش سـوم بود. از لحاظ فلسـفی اکسپرسیونیسـت‌ها معتقدنـد که آنچـه حواس پنج‌گانهٔ انسـان درک می‌کنـد باید از صافیِ ذهن بگذرد و با آن درآمیزد تا حقیقت راسـتین دریافت شود. اکسپرسیونیست‌ها معنا را در تجربیات احساسی و درونی انسـان می‌دیدند تا واقعیات مـادی بیرونی.[3] اما پنداشـت‌های اینان نیز همچون سمبولیسـت‌های فرانسوی بسـیار بدبینانه بود و در اکثر موارد، همچـون تابلوی جیغ اثـر ادوارد مونک، کابوس‌وار نشـانه‌ای از وقوع اتفاقی دردناک در آینده می‌داد. اغلب هنرمندانی که وامدار این مکتب گسـتردهٔ ادبی‌اند در حوزهٔ هنرهای بصری از جمله سینما، تئاتر و نقاشی و حتی معماری فعالیت می‌کردند. داستان بلند مسخ اثر فرانتس کافکا از

---

1. *À rebours*
2. Joris-Karl Huysmans (1848-1907)
3. Tejera, *Art and Human Intelligence*, p. 85.

جمله مهم‌ترین آثاری است که در زمرهٔ ادبیات داستانی اکسپرسیونیستی قرار می‌گیرد. گرگور سامسا، قهرمان داستان، بی هیچ دلیلی تبدیل به حشره‌ای مشمئزکننده شده و هرچند ابتدا ترحم اطرافیانش را به خود جلب می‌کند، ولی زود خانواده‌اش از دست او به تنگ می‌آیند و رهایش می‌کنند. گرگور تنها و وامانده می‌میرد و خانواده از مرگ او خوشحال به‌دنبال سرنوشت خود می‌رود. در رمان محاکمه نیز قهرمان داستان بی هیچ دلیلی بازداشت و محاکمه می‌شود، او به هر دری می‌زند تا دلیلش را بداند، اما به جایی نمی‌رسد. تنهایی انسان و ریاکاری او از مضامین اصلی داستان‌های اکسپرسیونیستی هستند و اغلب قهرمانان ناامیدانه و با ذهنی پریشان به‌دنبال حقیقتی می‌گردند که دست‌نیافتنی است.

www.bartarikhi.info

امپرسیونیسم و جریان سیال ذهن

بسیاری از نویسندگان مدرنیستی اوایل قرن بیست مثل مارسل پروست، هنری جیمز، جوزف کُنراد، جیمز جویس و ویرجینیا وولف در آثار خود از مکتبی سود جستند که ریشه در آراء امپرسیونیسم قرن نوزده داشت. این مکتب ادراک لحظه‌ایِ انسان را از دنیای پیرامون واقعیت می‌دانست. مکتب امپرسیونیسم بیش از آن‌که به اکسپرسیونیسم آلمان نزدیک باشد به رئالیسم مایل بود. برخلاف اکسپرسیونیسم که دنیای فیزیکی بیرون باید از ذهن انسان بگذرد و با ادراکات گذشتهٔ انسان درآمیزد و معنا بیابد، در امپرسیونیسم همان نقش و تصویری که در آنِ واحد بر ذهن حک می‌شود، معنای دنیای پیرامون را تشکیل می‌دهد.

جریان سیال ذهن یکی از بارزترین جلوه‌های این سبک نگارشی است. در جریان سیال ذهن نویسنده تفکرات شخصیت‌های داستان را بی‌واسطهٔ تأملات خود شخصیت داستان یا نویسنده به خواننده ارائه می‌کند. امپرسیونیست‌ها نیز معتقدند که واقعیت ادراک بشری از جهان به روش بازنمایی آن‌ها نزدیک‌تر است. مثلاً برخلاف رمان‌های رئالیستی

قرن نوزده که سعی می‌کردند شخصیت‌ها را از زوایای مختلف و تا حد امکان کامل و بایسته طراحی کنند، امپرسیونیست‌ها همان چیزی را نشان می‌دهند که انسانی معمولی از یک شخصیت می‌تواند بداند. مثلاً در رمان اتاق جاکوب، اثر ویرجینیا وولف که براساس زندگی برادر وولف است، نویسنده شخصیت جاکوب را کامل و مستقیم به ما نشان نمی‌دهد. هیچ‌یک از دیگر شخصیت‌ها هم روایتی کامل و بایسته از او به ما نمی‌دهند و حتی خود جاکوب هم با تحکم و اطمینان خاطر از شخصیت خودش برایمان نمی‌گوید. ما فقط او را از طریق برداشتی که دوستان و خانواده‌اش از او دارند می‌شناسیم و هیچ دریافت بنیادین و محکمی از او نداریم. البته این نوع نگرش به زندگی از طرف پیروان رئالیسم قرن نوزدهی نادرست و ناکامل است. مثلاً آرنولد بنت[1]، از پیروان رئالیسم قرن نوزده، دربارهٔ این اثر وولف می‌نویسد که این نوع شخصیت‌پردازی اصلاً «واقعی»[2] نیست و شخصیت‌ها در ذهن خواننده ماندگار نمی‌شوند. در جواب او وولف می‌گوید که دیگر در این روزگار، معنای «واقعیت»[3] کلاً عوض شده[4]؛ دیگر نمی‌شود بر ادعای اسلافمان مبنی بر یافتن حقیقت بنیادین و اساسی و همه‌جانبه اصرار کرد؛ دیگر نمی‌شود بگوییم شخصیتی را می‌توان از همهٔ جنبه‌ها شناخت. به‌طور کلی، هرآنچه از کسی در ذهن ما و خواننده نقش می‌بندد برداشت‌های ما از اوست.

بسیاری از رمان‌نویسان مدرن سعی کردند حقیقت را آن‌گونه به تصویر بکشند که حواس انسان درک می‌کند. به نظر آن‌ها دیگر دوران پی‌رنگ‌های ساختگی که آغاز و میانه و پایانی داشت گذشته بود. زندگی واقعی شباهتی به این پی‌رنگ‌های تصنعی نداشت. روایت‌های رمان‌های مدرن مانند زندگی واقعی فراز و فرودهای متعددی داشتند،

---

1. Arnold Bennett (1867-1931)
2. real
3. reality
4. Matz, *Modern Novel: A Short Introduction*, p. 8.

بدون این که سیر خاصی را بپیمایند. داستان‌ها را از دید راویان متعددی نقل و بی هیچ مقدمه‌ای آغاز می کردند و ناگهان به پایان می‌رساندند. نویسندگان سعی کردند جملاتشان تقلیدی از ذهن انسان و همانند آن بی‌ثبات و خارج از قواعد رسمی نگارشی باشد و در این راه از اسلوب‌های نگارشی مختلفی استفاده کردند؛ از نگارش خودکار گرفته تا راویان جدید (مثل بنجی، راوی دیوانه، در خشم و هیاهو اثر ویلیام فاکنر) و سود جستن از فلسفه‌های جدید دربارهٔ کارکرد ذهن بشر.[1]

www.tabarestan.info

داستان‌های فانتزی و علمی ـ تخیلی

رئالیسم جادویی تفاوت‌ها و اشتراک‌های فراوانی با چند نوع ادبی دیگر دارد که عمدتاً در اروپا ظاهر شدند و گسترش پیدا کردند. داستان‌های فانتزی، داستان‌های علمی ـ تخیلی و افسانه‌پردازی پسامدرن[2] از جملهٔ این گونه‌های ادبی هستند. بسیاری از منتقدان بر این باورند که ادبیات فانتزی نوع اروپایی رئالیسم جادویی است. ژان ولف می گوید: «رئالیسم جادویی همان داستان‌های فانتزی هستند که نویسندگان اسپانیایی‌زبان می‌نویسند.»[3] تری پراچت نیز معتقد است که رئالیسم جادویی در واقع همان ادبیات فانتزی است ولی با نامی پرطمطراق‌تر.[4] برخلاف این گروه از منتقدان، کسانی همچون آن هِگرفلت و آماریل بِیَتریس چانادی بین رئالیسم جادویی و ادبیات فانتزی تفاوت قائل می‌شوند. به گفتهٔ هِگرفلت، در ادبیات فانتزی، نویسنده باید قواعد حاکم بر دنیای خیالی‌اش را برای خواننده به‌دقت و با جزئیات توضیح دهد؛ درحالی که

1. Ibid., p. 9.

2. fabulation

3. Wolfe and Brendan, "Gene Wolfe Interview," in *Wright, Peter, Shadows of the New Sun: Wolfe on Writing/Writers on Wolfe.* Retrieved 2009, pp. 1-20.

4. "Terry Pratchett by Linda Richards", januarymagazine.com, 2002. Retrieved February 17, 2008.

در رئالیسم جادویی این‌طور نیست و نویسنده درک قواعد حاکم بر داستان را در بسیاری از موارد به عهدهٔ خواننده می‌گذارد تا با توجه به دانسته‌ها و عقایدش به آن‌ها برسد.[1]

براساس نظرات چانادی نیز رئالیسم جادویی سه مؤلفه را در خود جای داده که ادبیات فانتزی فاقد آن است[2]: اول، حضور هم‌زمان دو نوع جهان‌بینی بدون این که هیچ‌یک از آن‌ها دیگری را تحت‌الشعاع قرار دهد. به عبارت دیگر در داستان‌هایی که از رئالیسم جادویی بهره می‌گیرند معمولاً منطق غرب و شرق، اروپا و امریکای لاتین به شکل متعادلی حضور دارند و قرار نویسنده این نیست که یکی را به‌نفع دیگری تخطئه و از میدان به‌در کند. مثلاً در رمان ملکه چغندر[3] نوشتهٔ لوئیس اردریک، یکی از شخصیت‌های داستان به‌طور تصادفی و پس از سرازیر شدن از یک بلندی به تپه‌ای از برف برمی‌خورد که شکلی عجیب از آن به وجود می‌آید. بسیاری از آنان که نزدیک آن تودهٔ برفی هستند می‌گویند که شکلی که درست شده شبیه حضرت مسیح است، ولی در عوض چند نفر هستند که اصلاً چنین باوری ندارند و می‌گویند آن تودهٔ برفی به هیچ چیز خاصی شبیه نیست. خواننده در پایان این بخش اصلاً به نتیجهٔ قطعی نمی‌رسد که آیا واقعاً آن تکهٔ برفی به طرز معجزه‌آسایی به شکل عیسی مسیح درآمده یا خیر. در واقع نویسنده هر دو روایت را معتبر و صادق می‌داند. دوم این که به نظر چانادی، در داستان‌های رئالیسم جادویی اتفاقاتی رخ می‌دهند که نمی‌شود در چارچوب منطقی توضیح داد. سوم، نویسنده از توضیح

---

1. Hegerfeldt, "Contentious Contributions: Magic Realism Goes British", *Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology and Art*, 5.2, 2002, p. 76.

2. Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, pp. 30-31.

3. *Beet Queen*

و توصیف دقیق حوادث سر بازمی‌زند و خیلی از توضیحات را به قوهٔ خلاقیت خواننده وامی‌گذارد و هیچ دلیلی ــ چه فراواقعی و چه علمی ــ برای آن بازگو نمی‌کند. مثلاً در رمان ماما دِی[1]، اثر گلوریا نیلور، مردم روستایی معتقدند که ماما دِی، یکی از پیرزنان دهکده، قدرتی خارق‌العاده در کنترل عناصر طبیعت، مثل رعدوبرق دارد. نویسنده در جای‌جای کتاب خود سرنخ‌هایی را موافق و حتی علیه این تفکر مردم دهکده می‌گنجاند، ولی هیچ‌گاه با قاطعیت نمی‌گوید که آنچه مردم جهان زیستهٔ داستان به آن معتقدند آیا واقعیت است یا خیر.

برخلاف رئالیسم جادویی، در ادبیات فانتزی، اتفاقات مافوق‌طبیعی خارج از قوانین جامعه‌ای است که در آن به وقوع می‌پیوندد. وقتی گریفین در رمان مرد نامرئی اثر اچ. جی. ولز توضیح می‌دهد که چطور نامرئی شده است، برای شنونده این فرایند بسیار عجیب و خارق‌العاده می‌نماید. دوم این‌که در رمان‌های فانتزی، کم‌گویی نویسنده دربارهٔ علل وقوع یک اتفاق خارق‌العاده خواننده را مشوش می‌کند و باورش را برای او سخت می‌سازد. مثلاً در رمان تنگ اهریمنی[2]، اثر هنری جیمز، حضور ارواح در داستان باعث رعب و وحشت خواننده و برخی از شخصیت‌های داستان شده است؛ چراکه آن‌ها با مسئله‌ای روبه‌رو شده‌اند که نه قابل توضیح است و نه مطابق هنجارهای منطقی که شخصیت‌های داستان به آن باور دارند. ولی در رئالیسم جادویی ارواح یا دیگر عناصر «جادویی» جزئی از زندگی هستند و شخصیت‌ها به آن‌ها باور دارند. روح مِلکیادِس در رمان صد سال تنهایی گابریل گارسیا مارکز و روح کودک در رمان دلبند، اثر تونی موریسون، که ساکنان شهر و محله‌شان را درگیر خود می‌سازند، چیز غریب و ناآشنایی برای مردم آن‌جا نیستند و آنچه «شگفت‌انگیز» خوانده می‌شود، در جهان زیستهٔ شخصیت‌های داستان، طبیعی و معمول پنداشته می‌شود. علاوه

1. *Mama Day*
2. *Turn of the Screw*

بر این، لوئی لیل معتقد است که در ادبیات داستانی فانتزی نویسنده می‌کوشد دنیای جدیدی خلق کند، ولی در رئالیسم جادویی نویسنده دنیای جدیدی خلق نمی‌کند، بلکه دنیایی را به ما نشان می‌دهد که گرچه برای ما جادویی است، برای برخی عین واقعیت است.[۱] در رئالیسم جادویی دنیای ماوراءطبیعی با دنیای آشنای طبیعی درمی‌آمیزد، درحالی‌که در ادبیات فانتزی یا افسانه‌ها فقط با دنیایی روبه‌رو هستیم که یک هنجار را می‌پذیرد یا به یک هنجار اهمیت بیشتری می‌دهد.[۲]

www.tabarestan.info تبرستان

سوررئالیسم

نقطهٔ اتصال رئالیسم جادویی به ادبیات مدرن اروپا مکتب نظام‌مندی بود به نام سوررئالیسم که سالیان سال و از اوایل دههٔ بیست تا کمی پس از نیمهٔ اول قرن بیستم گرمابخش محافل روشن‌فکری اروپا بود. سوررئالیسم را فرزند رمانتیسم می‌دانند[۳]؛ از این رو تخیل در خلق آثار سوررئالیستی نقش اساسی ایفا می‌کند. در واقع «سوررئال با آزاد کردن تخیل و برداشتن مرز بین واقعیت و رؤیا آشکار خواهد شد.»[۴] از سویی سوررئالیسم هم ادامه و هم عکس‌العملی بود به مکتب بسیار کم‌فروغ ولی پرتأثیر دادائیسم. دادائیست‌هایی همچون ماکس ارنست[۵] و والتر سِرنر[۶] که جنگ جهانی اول را حاصل منطق و تفکر پیشرو و بورژوایی اروپایی‌ها و فلسفهٔ آن می‌دانستند، دست به تخریب و تمسخر تمام اصول هنری، اخلاقی و فلسفی غرب زدند، بدون آن‌که اصلاً سعی در ایجاد جایگزینی برای آن کنند. دیری نگذشت که از میان دادائیست‌ها عده‌ای به رهبری آندره برتون، پرچم اصلاحات را به دست گرفتند.

---

1. García, *Luis Leal, An Auto/Biography*.
2. Zlotchew, *Varieties of Magical Realism*, p. 15.
۳. برتون، از مقدمهٔ نادیا، ص ۸.
۴. همان، ص ۱۲.
5. Max Ernst (1891-1976)
6. Walter Serner (1889-1942)

آنـان به‌دنبال ایجاد تعادل بین دنیای درون و بیرون بودند. با اسـتفاده از نظریه‌های ماتریالیسـتی مارکس و روان‌کاوانـهٔ زیگموند فروید تلاش کردنـد دو حوزهٔ «واقعیت» و «رؤیا» را با یکدیگر آشـتی بدهند و خط تمایـزی را که قرن‌ها بین این‌دو فاصله می‌انداخت و یکی را بر دیگری رجحان می‌داد، از پیش رو بردارند. پیروان این مکتب بر این باورند که در خلسه و حالت نیمه‌هوشیار دسترسی بهتر و بیشتری به ذهن نیمه‌آگاه خود دارند و به همین دلیل با به‌کارگیری روش‌هایی درپی کاویدن این بخش از ذهنشان هسـتند. هرچند بیشتر آثار سوررئالیستی شعرند، ولی رمان‌هایی نیز در این عرصه خلق شـد که مشـهورترین آن‌ها نادیا، اثر آندره برتون، بابل، اثر رنه کرول، آزادی یا عشق، اثر رابرت دسنوس و دهقانان پاریس، اثر لوئی آراگون است.

سوررئالیسـم به‌عنوان یک مکتب ادبی به‌دنبال برقراری تعادل بین عینیـت و ذهنیت، یا به عبارتی دیگر، بین دنیای بیرون و درون اسـت. این مکتب ادبـی هم وامدار مارکسیسـم به‌عنوان فلسـفه‌ای عمل‌گرا و هم فرویدیسـم به‌عنوان مجموعـه‌ای از نظریات روان‌کاوانه اسـت. سـردمداران این مکتب درپی آن بودند تا کشاکشـی را که طی قرون گذشـته بین طلایـه‌داران دنیای مـادی و منادیان دنیـای ذهن و درون وجود داشـته به سرانجام برسـانند. علاوه بر این و به قول میشل کاروژ، سوررئالیسـم حاصل دو حس متناقض نومیدی و امید است؛ نومیدی از وضع فلاکت‌بار انسـان بر روی زمیـن و امید به ایجاد تغییر و تحول در او.[1] سوررئالیسـت واقعی درپی تغییر دنیای بیرون با عنایت قدرت‌های نهفتهٔ ذهنی خود اسـت. آنان درصدد هسـتند تضاد بین سوژه و اُبژه را برطرف کنند. فهم خویشـتن (سـوژه) نیازمند فهم دیگری (اُبژه) است و بالعکس و فهم یکی بر دیگری نه تنها ارجح نیسـت، بلکه غیرممکن

1. Carouges, *André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme*, p. 7.

اســت. رابطهٔ بین این‌دو مســتلزم روندی دیالکتیکی اســت؛ به عبارت دیگــر، واقعیت نه واقعیات مادی و ملموس صِرف اســت، نه درونیات و تفکرات محض. سوررئالیسم در این راستا وام‌دار فلاسفهٔ ایدئالیست آلمان همچون نووالیس، شیلر و هگل است. به قول نووالیس، «ما وقتی دنیای هم را می‌فهمیم که همدیگر را فهمیده باشیم؛ زیرا او و ما نیمه‌های مکملی هســتیم. ما سرشتی خدایی داریم و به خدا بازخواهیم گشت.»[1] سوررئالیست‌ها نیز همانند فلاسفهٔ رمانتیکی چون نووالیس به‌دنبال آشتی دادن دنیای مادی و معنوی بودند. انسان وقتی می‌تواند از عالَم معنا مطلع شود که عالَم ماده را درک کند و عالم ماده جلوه‌ای از عالم معناست و نباید همانند متفکران بدبین گِنوسی به عالم ماده به‌عنوان سرزمین ذلت و بدبیاری انسان نگریست. برای سوررئالیست‌ها، برخلاف رئالیست‌های قرون وســطا، «هیچ گونــه تفاوتی بین دنیــای اندیشــه و عناصر جهان وجود ندارد.»[2] البته با وجود تأثیر فراوانی که از ایدئالیســت‌های آلمانی گرفته‌اند، سوررئالیست‌ها مخالف خِرد گرایی نهفته در فلسفهٔ ایدئالیسم، علی‌الخصوص هگل، هســتند. به نظر آن‌ها این فلســفهٔ ترقی‌خواهانه و خطــی در پایان به توجیــه و ترویج یک منطق مطلــق و در نتیجه یک قدرت مطلقه منجر می‌شــود. البته «سوررئالیسم در تحلیل نهایی در سه چیز خلاصه می‌شود: وارستگی، هنر، عشق.»[3]

در کنار فلسفهٔ فلاسفه‌ای چون هگل و مارکس و همچنین نظریه‌های روان‌کاوی زیگمونــد فروید، متفکران و مجموعهٔ نویســندگانی بودند که تأثیر بســزایی در گســترش و پر و بــال دادن به شــاخه‌های نظری سوررئالیســم داشتند. افلاطون (و تعبیر او از نویســنده به‌مثابهٔ دیوانه‌ای که بی‌واســطه از «عالَم معنی» الهام می‌گیرد)، عرفان‌های شرقی چینی، هنــدی و ایرانی و همچنین نویســندگان رمان‌های گوتیک و وَهمناک

1. Novalis, *Philosophical Writing*, p. 61.

۲. سیدحسینی، مکتب‌های ادبی، ص ۷۸۷.

۳. برتون، نادیا، ص ۱۶.

مثل هـوراس والپول[1] تأثیر بسـیاری در شـکل‌دهی عقاید و اسـلوب نگارشـی سوررئالیست‌ها داشـتند. والپول به قولی اولین تجربهٔ نوشتن خودکار را در تاریخ رمان‌نویسـی در کتاب قصر اوترانتو[2] داشـت که در آن، به گفتهٔ خودش، بی‌آن‌که بداند چه می‌خواهد بنویسد، تنها قلم را روی کاغذ می‌لغزاند.[3] نوشـتن خودکار برای سوررئالیسـت‌ها یکی از روش‌های اسـتخراج حقیقت اصیلی اسـت که گرفتار عقل و منطق انسـان مصلحت‌اندیش مدرن شده است و اجازهٔ ظهور ندارد. با نوشتن خودکار انسان به حقیقتی دست می‌یابد که او گاهی از ترس اجتماع و سیاسـت در قلب خویش دفن کرده و خروارها خاک روی آن ریخته؛ همان حقیقتی که دیوانگان و کودکان ابایی از گفتنش ندارند و ترسی از هنجارهای دسـت‌وپاگیر جامعه برای ابراز آن به خود راه نمی‌دهند. رمان نادیا، اثر آندره برتون، از جمله آثاری اسـت که هنرمندانه ارتباط بین رؤیا، دیوانگی و حقیقت را به خواننده نشان داده است.

این رمان با این سـؤال آغاز می‌شود: «کی هستم من؟ اگر استثنائاً به ضرب‌المثـل اعتماد کنم: واقعاً چرا همه‌اش به این برنگردد که بدانم در قالب چه کس ظاهر می‌شوم؟»[4] داستان سپس براساس روابط واقعی برتون با بیمار روانی روان‌شناسـی به نام پیر ژانه[5] ادامه می‌یابد. راوی داستان، به نام آندره، دربـارهٔ ده روز رابطه‌اش با دختری به نام نادیا به ما می‌گوید. راوی چنان دل‌مشغول این زن می‌شود که بی هیچ مقدمه‌ای در خیابان سر صحبت را با او باز می‌کند و بارها بی هیچ برنامه‌ریزی قبلی به او برخورد می‌کند و در آخر روابط عاشـقانه‌ای با یکدیگـر دارند که البته فرجام خوشی ندارد. اما جذابیت این زن برای آندره بیش از هر چیز به‌خاطر نگاه

---

1. Horace Walpole (1717-1797)
2. *The Castle of Otranto*
3. Taylor, *Visualizing Theory: Selected Essays From V.A.R., 1990-1994*, p. 145.
۴. برتون، نادیا، ص ۳۵.
5. Pierre Marie Félix Janet (1859-1947)

بابصیرت و نهان‌بین وی است. این زن به کرات فکر آندره را می‌خواند و آیندهٔ او را پیشگویی می‌کند و کمی بعد آندره متوجه می‌شود که او در نگاه دیگران زنی دیوانه است و جایش آسایشگاه روانی. او که بسیاری از اسرار آندره را برایش فاش کرده و نهان‌بین است، از نگاه منطق انسان مدرن، مجنونی بیش نیست. آندره برتون این‌جاست که می‌پرسد: خط بین دیوانگی و سلامت، حقیقت و وهم کجاست؟

همان‌طور که در پی‌رنگ اثر آندره برتون نیز می‌توان دید، گاهی کشیدن خط تمایز بین سوررئالیسم و رئالیسم جادویی کمی سخت به نظر می‌رسد. از نظر تاریخی، این دو مکتب و سبک نوشتاری رابطهٔ نزدیکی دارند و مفهوم «رئالیسم جادویی» (سحرآمیز) فرانتس روه و «رئالیسم شگفت‌انگیز» آلخو کارپانتیه وامدار سوررئالیسم هستند؛ اما در پس سوررئالیسم، تاریخی از فردیت گرایی و خِردورزی غربی هست که به‌خاطر آن امر شگفت، شگفت‌انگیز و خارق‌العاده باقی می‌ماند. زمانی که یک اروپایی، علی‌الخصوص یک فرانسوی، اثر برتون را می‌خواند، هنوز بر این باور است که در این اثر نه با واقعیت ملموس، بلکه با واقعیتی رؤیاگونه در ارتباط است. برای یک فرانسوی که دیگر قبیله و عشیره و سنت آبا و اجدادی و سحر و جادو معنا و مفهومی ندارد و خواسته یا ناخواسته زاده و بزرگ‌شدهٔ فلسفه‌های خِردگرایانهٔ دکارتی است، هرآنچه برتون و دیگر سوررئالیست‌ها بگویند هنوز جنبهٔ شخصی دارد و او به‌عنوان یک فردِ مستقل تفکر می‌کند و نمی‌تواند فهمی مشترک با برتون از حقیقت و رؤیا داشته باشد. به عبارت دیگر، سوررئالیسم برای او مکتبی نو است که درپی کاوش در وجود انسان است. برخلاف آن، رئالیسم جادویی از امر شگفتی می‌گوید که برای ساکنان آن جامعه و حتی برای نویسنده و خوانندهٔ آشنا با آن فرهنگ اصلاً شگفت نیست و حقیقت آن جامعه است. علاوه بر آن، سوررئالیسم بیشتر بر جنبه‌های فردیِ ادراک از حقیقت تکیه می‌کند، حال آن‌که رئالیسم جادویی مبتنی بر فهم مشترک یک جامعه نسبت به حقیقت است.

۵. ویژگی‌های رئالیسم جادویی

آثار رئالیسم جادویی از نظر مبنایی و ساختاری دارای ویژگی‌هایی هستند که این داستان‌ها را از دیگر داستان‌ها با سبک‌ها و شیوه‌های دیگر تا حدودی متمایز می‌سازد. از نگاه محمد رودگر، شاخصه‌های مبنایی رئالیسم جادویی عبارت‌اند از: عقاید و باورهای شگفت‌انگیز ناشی از بومی گرایی، طبیعت گرایی و به‌ویژه اسطوره گرایی، تجربه‌های انسانی به شکل رؤیا، تصور، ادراک احساسات و ناخودآگاه، خیال‌بافی و فانتزی الهام گرفته از مابه‌ازاهای اسطوره‌ای، بازآفرینی رمانس‌ها، تأیید و گاه رد مضامین نیهیلیستی. این شاخصه‌ها در زمینهٔ ساختاری هم از این قرارند: پی‌رنگ پیچیده و فنی، تلفیق شخصیت و قهرمان (شخصیت‌های جادویی یا پذیرندهٔ عنصر جادویی)، درهم‌ریختگی زمان داستانی، تنوع و درهم‌ریختگی عنصر روایت (رازگونگی در عنصر روایت و کانون روایت)، درهم‌ریختگی عنصر علیت، شاعرانگی و نوستالژی، ایجاد فضای چندمتنی (ارتباط رمان با متون دیگر)، بی‌طرفی نویسنده در طرح شگفتی، به‌کارگیری افسانه‌ها، داستان‌های سحرآمیز، فولکلور، ایهام و اساطیر، عینیت‌بخشی به پدیده‌های جادویی، درهم‌ریختگی یا مجاورت واقعیت و خیال، استفاده از مبالغهٔ باورپذیر، غلبهٔ واقعیت بر خیال، استفاده از عنصر غافل‌گیری و بالاخره استفاده از توصیفات اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی.

از منظری دیگر[۱]، مشخصه‌های رئالیسم جادویی عبارت‌اند از: دوگانگی، طعنه‌آمیزی و کنایه، سکوت اختیاری و حضور یک راوی بی‌غرض و بی‌طرف. علاوه بر مؤلفه‌هایی که ذکر شد، نحوهٔ به‌کارگیری دو عنصر لحن و شخصیت‌پردازی در این گونه آثار حائز اهمیت است. عنصر لحن در داستان رئالیسم جادویی نقش اساسی و کلیدی به‌عهده

---

۱. نیکوبخت و رامین‌نیا، «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۸، تابستان ۱۳۸۴، ص ۱۴۵.

دارد. در این تعریف، لحن باید بتواند پدیده‌های فراحسی و غیرملموس و اغراق را طوری موجه جلوه دهد که نویسنده از توضیح بی‌نیاز شود. به عبارتی وظیفهٔ لحن، طبیعی جلوه دادن عناصر جادویی در داستان است، آن‌گونه که خواننده در واقعی بودن عناصر مذکور در جهان داستانی، تردیدی به خود راه ندهد. در این تعریف، منظور از دوگانگی، زیستِ هم‌زمانِ عناصر متضاد در بستر داستان است. در این نگاه، نویسندگانی که به شیوهٔ رئالیسم جادویی می‌نویسند صحنه‌های ناهمگون و ناساز را در قالب تقابل صحنه‌های روستایی و شهری یا غربی و بومی، واقعی یا خیالی، طبیعی و مافوق‌طبیعی به‌طور درهم تنیده در آثارشان می‌گنجانند. در این آثار، عناصر ذکرشده مدام با هم می‌آمیزند و جابه‌جا می‌شوند. نویسندهٔ رئالیسم جادویی بیشتر یا تمام سنت‌های رئالیستی داستان را می‌پذیرد، اما چیز دیگری معرفی می‌کند، چیزی که برای متن واقعی نیست، با وجود این نه به‌طور کامل به قلمرو خیال و وهم متعلق است و نه در قلمرو واقعیت و تجربه جای می‌گیرد، بلکه خصوصیتی مستقل از خیال و واقعیت دارد. علاوه بر این ویژگی، نویسنده بعد از درهم آمیختن عناصر جادویی و خیالی، خود را از آن‌ها دور نگاه می‌دارد و بعد از ایجاد فاصلهٔ طعنه‌آمیز و انتقادی، سکوتی اختیاری در پیش می‌گیرد. این امر بدان معناست که هیچ‌گونه اظهارنظر صریحی دربارهٔ درستیِ حوادث و اعتبار جهان‌بینی‌های بیان‌شده توسط شخصیت‌ها در متن وجود ندارد. این تکنیک منجر به تحمیل پذیرش و باور در رئالیسم جادویی می‌شود، زیرا تبیین حوادث مافوق‌طبیعی و عناصر خیالی باعث از بین رفتن نگرش واقعی و باورداشت داستان می‌شود. به همین دلیل حوادث و عناصر مافوق‌طبیعی و فراواقعی در رئالیسم جادویی قابل بحث نشان داده نمی‌شوند تا خواننده دریابد که معقول و غیرمعقول دو قطب متعارض و متضادی هستند که برضد هم شورش نمی‌کنند و یکدیگر را برهم نمی‌زنند، زیرا مافوق‌طبیعی در هنجارهای شخصیت‌ها و راوی در جهان روایی به تکامل رسیده است. از این رو حضور یک راوی بی‌غرض

و بی‌طرف ــ که حال و هوای کاملاً متعادلی را در تمام داستان نشر می دهد ــ یکی دیگر از مشخصات ذاتی رئالیسم جادویی است.[۱]

از دیدگاهی دیگر[۲]، مؤلفه‌های رئالیسم جادویی عبارت‌اند از: همزیستی متعادل میان واقعیت و جادو، بیان حوادث خیالی مبتنی بر واقعیت، اسطوره و نماد، درون‌مایهٔ مهم و عمیق اجتماعی، سیاسی و فرهنگی با رویکرد انتقادی، بی‌طرفی نویسنده، صدا و بو و دوگانگی. در این نگاه، دوگانگی عبارت است از صحنه‌های ناهمگون در قالب تقابل صحنه‌هایی مانند روستایی و شهری، غریبه و بومی، واقعی و خیالی و طبیعی و مافوق‌طبیعی که به‌طور پیوندخورده در آثارشان گنجانده می‌شود و منظور از استفاده از صدا و بو نقشی است که این حس‌ها در پررنگ ساختن فضای وهم‌آلود و اسرارآمیز این گونه داستان‌ها ایفا می‌کنند؛ تصاویر و پدیده‌های ناهمگونی که نه از طریق منطق و تفکر، بلکه با ضمیر ناخودآگاه قابل کشف و دریافت‌اند.

استاد عبدالعلی دستغیب[۳] یکی از ویژگی‌های رئالیسم جادویی را ایجاد فضای وهمناک و اسطوره‌ای (دوری از فضای واقعی و رئالیستی) می‌داند، گویی خواننده در هزارویک شب سیر می‌کند. بورخس در چنین فضایی داستان می‌نویسد. دستغیب دربارهٔ دیگر خصوصیات رئالیسم جادویی می‌گوید: «در این آثار گویی انسان خواب می‌بیند یا در دنیای پریان و ارواح زندگی می‌کند.»[۴] از نگاه وی، ویژگی دیگر

---

۱. همان‌جا.

۲. ناظمیان، رضا و دیگران، «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های عزادارانِ بیَل غلام‌حسین ساعدی و شب‌های هزار شب نجیب محفوظ»، مجلهٔ ادب عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، زمستان ۱۳۹۳، صص ۱۵۷- ۱۷۸.

۳. مصاحبه با عبدالعلی دستغیب، با عنوان «چرا ایرانی‌ها مارکز می‌خوانند»، مصاحبه‌گر: خبرگزاری ایبنا، دوشنبه، اول اردیبهشت ۱۳۹۳:

http://www.ibna.ir/fa/doc/tolidi/197896

۴. البته این نگاه بیشتر در مورد آثار سوررئالیستی و اکسپرسیونیستی صادق است تا رئالیسم جادویی.

سبک رئالیسم جادویی ماهیت شاعرانه‌اش است. در این آثار استعاره و مجاز زیاد به کار می‌رود و اثر در تحلیل آخر به شعر بیشتر شبیه است تا نثر. عناصر منطقی رمان کلاسیک جای خودشان را به عناصر غیرمنطقی می‌دهند. داستان‌های سبک رئالیسم جادویی شدیداً برخلاف آنچه نشان می‌دهند، سیاسی‌اند، اما نه به معنای سیاسی مارکسیستی یا لیبرالیستی. در پاییز پدرسالار، نویسنده به حکومت‌های مستبد امریکای لاتین می‌تازد. مارکز انقلابی بود، اما نه انقلابی و سیاست‌مداری حرفه‌ای. او رابطهٔ نزدیکی با فیدل کاسترو داشت و تا حد زیادی با او همفکر بود. او معتقد بود که باید در امریکای لاتین انقلاب‌های متعددی رخ دهد تا مردم بالاخره روزی از دست کارتل‌های فوق‌مدرن خلاص شوند. آثار و اندیشه‌های اکتاویو پاز، شاعر مکزیکی، نیز در همین زاویه قرار داشت.

به‌زعم استاد عبدالعلی دستغیب، اگر نویسندگان ما با سبک رئالیسم جادویی و همچنین اسطوره‌ها و گذشتهٔ فرهنگی ایران بیشتر آشنا می‌شدند، می‌توانستند آثاری هم‌تراز آثار بورخس و مارکز خلق کنند. در آثار آندره مالرو و ارنست همینگوی قهرمانان داستان مستقیماً وارد داستان می‌شوند و نظرگاه‌های سیاست جدید را بیان می‌کنند. کتابی مثل خوشه‌های خشم دربارهٔ اعتصابات امریکا و سندیکالیسم این کشور و گرسنگی مردم در دوران رکود بزرگ امریکاست؛ قیام مردم ستم‌دیده علیه کارتل‌ها و تراست‌هاست. در کتاب جنگل، اثر آپتن سینکلر هم این موضوع دیده می‌شود؛ اما در آثار مارکز خواننده وقایع سیاسی را غیرمستقیم می‌بیند و تظاهرات سیاسی به‌صورت غیرواقعی و خاطره و خیال‌انگیز منعکس می‌شود.

کامران پارسی‌نژاد هم ضمن تأکید بر عنصر لحن در داستان‌های رئالیسم جادویی، سه عنصر اساسی نویسندگان رئالیسم جادویی را جذابیت داستان، متقاعد کردن خواننده و اغفال خواننده معرفی می‌کند[1]،

---

۱. پارسی‌نژاد، «مبانی و ساختار رئالیسم جادویی»، ماهنامهٔ ادبیات داستانی، شمارهٔ ۶۶ - ۶۷، بهمن و اسفند ۱۳۸۱، ص ۸.

البته باید توجه داشت که «جذابیت داستان» یک ویژگی عمومی به شمار می‌رود. وی لازمهٔ نوشتن به این شیوه را شناخت فرهنگ بومی و مذهبی خود، شناسایی فرهنگ غرب، آشنایی با ساختار رئالیسم جادویی، شناخت کامل عنصر خیال، اسطوره، جادو، فانتزی، رمزگرایی و نماد می‌داند.

نگاه شهریار زرشناس به ویژگی‌های اصلی رئالیسم جادویی در قلمرو ادبیات داستانی با نظرات دیگر صاحب‌نظران ایرانی تفاوت دارد. او زوایایی از رئالیسم جادویی را برجسته می‌کند که دیگر صاحب‌نظران کمتر بدان‌ها توجه داشته‌اند. زرشناس ضمن اشاره به ویژگی‌های ساختاری، بر ویژگی‌های محتوایی این شیوهٔ داستان‌نویسی تأکید بیشتری می‌کند و به‌خصوص تقابل چنین آثاری با اخلاق و دنیای مدرن را این گونه دسته‌بندی می‌کند: رئالیسم جادویی حالتی وهم‌آلود دارد. در این سبک ادبی واقعیت و واقع‌انگاری با نوعی وهم‌آلودگی می‌آمیزد و در این آمیزش غالباً اوهام غلبه می‌یابند. این وهم‌زدگی رئالیسم جادویی بعضاً آن را به سوررئالیسم نزدیک می‌کند.

از نگاه زرشناس، رئالیسم جادویی، ضمن جابه‌جایی و درهم‌ریختگی زمانی و تکرار حضور پررنگ نوستالژیک خاطرات پیشین، مایه‌های پررنگ اِروتیک دارد. «رئالیسم جادویی به‌عنوان یک سبک ادبی نوعاً معناگریز و آرمان‌ستیز است. این سبک ادبی جوهری غیراخلاقی و زبانی اِروتیک دارد. رئالیسم جادویی به تعهد آرمانی یا مسئولیت مبارزاتی نویسنده بی‌اعتناست. آثار رئالیسم جادویی با ساختن جهانی وهم‌آلود و تخیلی و در عین حال جذاب و درگیر کردن مخاطب با موضوعاتی سطحی و مبتذل در متن این جهان وهم‌آلودِ تخیلیِ نفسانی، تدریجاً او را به انسانی ظاهرانگار و مبتذل و منفعل و درگیر وهمیات تبدیل می‌کند.»[1]

---

۱. زرشناس، «گابریل گارسیا مارکز در ترازوی نقد/۳، رئالیسم جادویی چیست و ویژگی‌های آن کدام است؟»، مشرق نیوز، بیست‌وهفتم اردیبهشت ۱۳۹۳.

به نظر می‌رسد که تعمیم دادن ویژگی نگاه اِروتیک از جانب زرشناس به تمام آثار رئالیسم جادویی دور از واقعیت است. همچنین باید در نظر داشت که بسیاری از آثاری که به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند، بر ضرورت آزادی‌ها و برابری‌های جنسی، ملی و نژادی تأکید کرده‌اند و تا حدود زیادی نیز در رسیدن به اهدافشان موفق بوده‌اند. از این جمله آثار است خانهٔ ارواح ایزابل آلنده در نقد دیکتاتوری و دلبند تونی موریسون در بازخوانی تاریخ بردگی سیاه‌پوستان در امریکا.

www.tabarestan.info تبرستان

۶. انواع رئالیسم جادویی

روبرتو گونزالس اِچواریا[1] انواع رئالیسم جادویی را از نگاه خود به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌کند: رئالیسم جادویی هستی‌شناسانه[2] و رئالیسم جادویی معرفت‌شناسانه[3]. رئالیسم جادویی هستی‌شناسانه نوعی است که منبع آن عقاید و رسومی است که واقعاً در یک بستر فرهنگی به آن‌ها معتقدند و از آن‌ها پیروی می کنند. برای مثال، در رمان قلمرو این عالم نوشتهٔ کارپانتیه شخصی هست با نام ماکاندل که می‌تواند تغییر شکل دهد و به اَشکال مختلف حتی حیوان درآید. ماکاندل در واقع یک چهرهٔ تاریخی واقعی است که سردمدار شورش برده‌های هائیتی بود و رمان کارپانتیه براساس زندگی اوست. خود کارپانتیه دربارهٔ ماکاندل چنین می‌گوید: «ماکاندل واقعاً در امریکا زندگی می‌کرده و مردم زمانهٔ او از صمیم قلب به قدرت جادویی او ایمان داشتند و او بود که به یکی از پرشورترین و بزرگ‌ترین شورش‌های تاریخ دامن

---

1. Echevarría, "Isla a su vuela fugitiva: Carpentier y el realismo mágico," *Revista Iberoamericana*, 1974, p. 35.
2. ontological
3. epistemological

زد.»[1] مـــردم بر این باور بودند که ماکاندل قدرت‌های جادویی متعددی دارد و می‌تواند خود را به اَشکال مختلف درآورد؛ عنصری که کارپانتیه از آن در رمانش استفاده کرده است. این یکی از جنبه‌های شناخته‌شدهٔ افسانه‌های منطقهٔ کارائیب است و ریشه در فرهنگ غرب افریقا دارد و از طریق بردگانی که از آن‌جا به امریکا آورده شده‌اند وارد فرهنگ‌های بومی مناطق مختلف امریکا شده است.[2]

در مقابـــل، رئالیســـم جادویی معرفت‌شناســـانه بـــرای خلق عناصر جادویـــی‌اش از منابعـــی الهام می‌گیـــرد که لزوماً از بســـتر فرهنگی آن فضای داســـتانی یا حتی خود نویسنده نیســـتند. ژان دلبار به چنین فرقی در انواع رئالیسم جادویی اشاره می‌کند ولی نام‌های ساده‌تری روی آن می‌گذارد: رئالیســـم جادویی فولکلوریک[3] (شبیه نوع هستی‌شناسانه) و رئالیسم جادویی دانشگاهی[4] (شـــبیه نوع معرفت‌شناسانه).[5] در نوع اول رئالیسم جادویی ریشه در سنت‌های بومی یک منطقه دارد و در نوع دوم نویسنده با پژوهش‌های گسترده سعی می‌کند آمیزه‌ای از عناصر مختلف مناطق دنیا را در اثرش به کار گیرد تا به تأثیر دلخواهش برسد. آثار اوبر لامپو[6]، نویسندهٔ بلژیکی، نمونهٔ خوبی از رئالیسم جادویی معرفت‌شناسانه اســـت. لامپو می‌گوید کـــه در آثارش هم می‌خواســـته از تکنیک‌های رئالیسم جادویی برای توصیف وضع و حال مردم بلژیک استفاده کند و هم این که می‌خواسته جزئی از این حرکت ادبی جهانی باشد.[7] او عناصر

---

1. Carpentier, "On the Marvelous Real in America," trans. Tanya Huntington and Lois Parkinson Zamora, in Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris (eds), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, NC London: Duke University Press, (1995), pp. 75-88.

2. Bowers, *Magic(al) Realism*, p. 87.

3. folkloric magical realism

4. scholarly magical realism

5. Bowers, *Magic(al) Realism*, p. 87..

6. Hubert Lampo

7. Lampo, *De Wortels der Verbeelding: De Wroclaw Colleges Over het Magisch-realisme*, p. 33.

رئالیسم جادویی‌اش را از منابع مختلفی علی‌الخصوص افسانه‌های رومی و یونانی اخذ کرده است.[1]

البته از آن‌جا که بیشتر نویسندگان رئالیسم جادویی از عناصر و عقاید فرهنگی بستر فرهنگی خودشان استفاده کرده‌اند، می‌شود به این نتیجه رسید که نوع هستی‌شناسانهٔ رئالیسم جادویی رایج‌تر و شناخته‌تر از نوع معرفت‌شناسانهٔ آن است. نویسندگانی چون مارکز، رشدی، موریسون و اوکری از افسانه‌ها، عقاید فرهنگی و فولکلور جامعهٔ آبا و اجدادی خودشان استفاده کرده‌اند. مثلاً در رمان مارکز مردم معتقدند که فرزند حاصل از ازدواج با محارم با دُم متولد خواهد شد و در صد سال تنهایی هم این‌چنین می‌شود و فرزند سوم اورسولا با دُم به دنیا می‌آید.

تونی موریسون نیز در رمان‌هایش از فرهنگ بومی مردمان خودش سود می‌جوید. محل رخدادهای ذکرشده در آثارش بین شهر، حومه و روستا متغیر است، ولی رئالیسم جادویی او ملهم از نظام فکری بردگان سیاه‌پوست امریکا در قرون هجده و نوزده میلادی است. این بردگان عموماً از قسمت‌های غربی قارهٔ افریقا به امریکا آورده شده‌اند و برده‌داران به هر کاری متوسل می‌شوند تا آن‌ها فرهنگ و زبانشان را کنار بگذارند و زبان انگلیسی بیاموزند و مسیحی شوند. با این حال بسیاری از عناصر فرهنگی سیاه‌پوستان امریکا با غرب افریقا مشترک است؛ عناصری همچون عقاید مذهبی، داستان‌های فولکلور، موسیقی، آواها و هنر قصه‌گویی. با علم به این موضوع، موریسون می‌خواهد تاریخ سیاه‌پوستان امریکا را طوری بازآفرینی کند که هویت آن‌ها به گذشتهٔ دردناک برده‌داری و خاطرات تلخ دوران گذشته گره بخورد.[2] تونی موریسون شخصیت‌هایی در داستان‌هایش دارد که می‌توانند پس از مرگ به افریقا پرواز کنند که البته این افسانه‌ای پذیرفته‌شده میان برده‌های سیاه‌پوست امریکا بود. هرچند موریسون به احتمال زیاد دیگر

1. Bowers, *Magic(al) Realism*, p. 87.
2. Ibid., p. 88.

به چنین افسانه‌ای معتقد نیست، کاملاً از اهمیت این افسانه در میان جوامع سیاه‌پوست و تأثیر آن بر کردارشان آگاه است.[1]

بن اوکری، نویسندهٔ نامی اهل نیجریه، از افسانه‌های منطقهٔ یوروبا در غرب افریقا برای تصویر کردن آثار استعمار بر جوامع افریقایی استفاده کرده است؛ به‌خصوص در رمانش با عنوان راه گرسنگی، از عقیدهٔ مردم یوروبا به امکان وجود هم‌زمان دنیای مردگان و زندگان و ارتباط این دو دنیا با یکدیگر استفاده می‌کند. برندا کوپر می‌گوید که حضور مردگان در جهان زندگان در فرهنگ یوروبا در حقیقت بدین معناست که جامعه سلامتش را از دست داده و خطراتی متوجه آن است.[2]

هدف همهٔ این نویسندگان از به‌کارگیری این سبک نوشتاری تنها تکرار افسانه‌های فولکلوریک جوامع فرهنگی خودشان نیست، بلکه علاوه بر این، آن‌ها می‌خواهند سطح دانش و آگاهی خوانندگانشان را از اوضاع زمانه بالا ببرند. مثلاً مارکز می‌گوید که قصدش از به کار گرفتن این سبک ادبی بازگرداندن تخیل به فرهنگ امریکای لاتین و مضاف بر آن خلق داستان‌هایی است برضد فساد سیاسی ویرانگر جوامع امروزهٔ این گوشه از دنیا.[3]

محسن باقری هم در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی رئالیسم جادویی و بازتاب آن در آثار داستانی رضا براهنی»، آثار رئالیسم جادویی را از نظر فرمی به سه بخش رئالیسم سحرآمیز[4]، رئالیسم اعجاب‌آور[5] و رئالیسم جادویی[6] تقسیم کرده است. وی همچنین داستان‌های رئالیسم جادویی را از نظر محتوایی به چهار بخش فمینیستی، پسامدرن، پسااستعماری و

---

1. Ibid., p. 89.

2. Cooper, *Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye*, p. 50.

3. Bowers, *Magical Realism*, p. 89.

4. magic realism

5. marvellous realism

6. magical realism

هستی‌شناسانه تقسیم کرده است.[۱] آنچه محسن باقری در پایان‌نامهٔ خود به‌عنوان رئالیسم جادویی فمینیستی یا پسامدرن یا پسااستعماری معرفی می‌کند، در واقع تقسیم‌بندی براساس رویکردهایی است که هریک از نویسندگان ممکن است به آثار خود داشته باشد. مثلاً کسی می‌تواند اثری بنویسد و نامش را رئالیسم جادویی روان‌کاوانه بگذارد یا رئالیسم جادویی مذهبی و یا رئالیسم جادویی فرمالیستی! در واقع آنچه مَگی آن باورز در اثرش به‌خوبی بیان کرده و از دید نگارندهٔ این پایان‌نامه به‌دور مانده این است که هرکدام از این پسوندها در واقع اشاره به رویکردی است که نویسندگان و منتقدان به یک رمان داشته‌اند. در برخی رمان‌ها، مثل خانهٔ ارواح ایزابل آلنده، ملغمه‌ای از تمام این رویکردها در تحلیل آن کارسازند؛ به این معنی که هم عناصر سیاسی پسااستعماری، اجتماعی، روان‌کاوانه، فمینیستی و همچنین اصول سبک نگارشی پسامدرنیستی در این رمان نهفته است.

آن باورز می‌نویسد: «آنچه باعث شده رئالیسم جادویی به شیوهٔ روایی پذیرفته‌شده‌ای در میان نویسندگان دنیا تبدیل شود قدرت این اسلوب نگارشی در فرارفتن از همهٔ مرزها و زیر سؤال بردن ارزش‌های جامعه است. همین خصیصه موجب شده که بسیاری از نویسندگان پسااستعماری، فمینیستی و بینافرهنگی از این سبک نگارشی برای بیان عقایدشان استفاده کنند.»[۲] رئالیسم جادویی در برابر ساختارهای تمامیت‌خواه سیاسی و فرهنگی می‌ایستد و به همین دلیل سبک مورد وثوق بسیاری از زنان نویسنده و نویسندگان پسااستعماری بوده است. این سبک ادبی می‌خواهد همهٔ مرزهای سیاسی، جغرافیایی و حتی حدفاصل بین گونه‌های مختلف ادبی را درنوردد. مثلاً آنجلا کارتر، نویسندهٔ فمینیست انگلیسی، از این سبک برای زیر سؤال بردن نظام حاکم بریتانیا استفاده می‌کند.

---

۱. باقری، «بررسی رئالیسم جادویی و بازتاب آن در آثار داستانی رضا براهنی».

2. Bowers, *Magical Realism*, p. 64.

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل دوم

فنون ادبی رئالیسم جادویی

صحنه: سیرک و کارناوال

در تصور غربی‌ها، سیرک از گذشته‌های دور محل وقوع حوادث خارق‌العاده و شگفت‌انگیز بوده است. در سیرک، قوانین طبیعی قوت خود را از دست می‌دهند و به همین خاطر صحنهٔ بسیار مناسبی برای وقایع رمان‌های رئالیسم جادویی است.[1] از منظرهای مختلفی می‌توان به این مسئله نگریست. از دید خوانندگان، دنیای رئالیسم جادویی شباهت زیادی به فضای سیرک دارد؛ درست همانند آنچه آنجلا کارتر در شب‌های سیرک به تصویر می‌کشد. خوانندگان رمان‌های رئالیسم جادویی مانند تماشاگران سیرک نمی‌دانند آنچه را چشمشان می‌بینند باور کنند یا آنچه را عقلشان به آن‌ها می‌گوید. خواننده نیز در پذیرفتن روایت متنی که می‌خواند مردد است. از نظر پی‌رنگ نیز فضای سیرک

1. Hegerfeldt, "Contentious Contributions: Magic Realism Goes British", *Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology and Art*, 5.2, 2002, p. 130.

یا فضاهای مشابه سیرک به عادی جلوه دادن عناصر فانتزی دنیای رمان رئالیسم جادویی کمک می‌کند. برای خوانندگان و بینندگان اتفاقات خارق‌العاده و قدرت‌های ماوراءطبیعی دنیای سیرک قابل قبول‌اند.[1]

چادرهای سیرک در کنارهٔ شهرها برپا می‌شوند، درست همانند گفتمانی که در رمان‌های رئالیسم جادویی برقرار است. منطق مسلط بر رئالیسم جادویی نیز در کناره و در سایهٔ گفتمان غالب بر ادبیات و فلسفه قرار دارد و به همین دلیل به حاشیه رانده شده است؛ ولی گفتمان همین مردم حاشیه‌نشین در طول داستان‌های رئالیسم جادویی به هنجار تبدیل می‌شود و راویانی که در شرایط دیگر حرفشان نادرست و نامطمئن شمرده می‌شد، حالا با اقتدار می‌تازند و قصه می‌گویند و خوانندگان آن‌ها را می‌پذیرند.

سیرک و دنیاهای مشابه آن با وارونه کردن جهان روزمرهٔ ما انسان‌ها، رئالیسم جادویی را به مفهوم دنیای کارناوالیِ میخائیل باختین بسیار نزدیک می‌کنند. طبق نظریهٔ میخائیل باختین، در دنیای کارناوالی، مردم مدتی، هرچند کوتاه، با اصول مذهبی، اخلاقی و سیاسی جامعه به طنز برخورد می‌کنند. همان‌طور که باختین توضیح می‌دهد، در کارناوال مردم خود را از ساختار قدرت و از هرآنچه در چارچوب آن ساختار حقیقت می‌دانند، می‌رهانند. در کارناوال سلسله‌مراتب قدرت به هم می‌ریزد و هرچه مردم در اوقات معمول زندگی از آن منع می‌شوند، اجازهٔ ظهور می‌یابد.[2] بر همین اساس دنیای رمان‌های رئالیسم جادویی به‌عنوان یک دنیای کارناوالی از هر چیزی که پیش‌تر قابل دفاع نبوده دفاع می‌کند و به هرآنچه انکارناپذیر است، یورش می‌برد، گاه قدرت‌های ماوراءطبیعی را طبیعی جلوه می‌دهد و به قصه به‌مثابهٔ حقیقت می‌نگرد و احتمال وقوع

1. Ibid., pp. 132-133.

2. Bakhtin, *Rabelais and His World* (Tvorchestvo Fransua Rable, 1965), p. 10.

حوادث خارق‌العاده را به اندازهٔ هر اتفاق عادی می‌داند؛ آن‌چنان که دیگر نمی‌شود بین حقیقت و داستان تفاوتی قائل شد.[1] مارکز در رمان صد سال تنهایی نیز به‌وفور از عناصری همچون کولی‌ها، جشن‌های سیرک‌مانند و کارناوال‌های خارق‌العاده استفاده کرده است. در رمان بچه‌های نیمه‌شب نیز سلمان رشدی محلهٔ جادوگرها را به ما معرفی می‌کند که توصیف آن قابل مقایسه با خصوصیات سیرک است. به‌طور کلی عناصری همچون دلقک‌ها، لوده‌ها، تردست‌ها، جادوگران و جامه‌های رنگارنگ یا مبدل که قبلاً هم در داستان‌های مختلف استفاده می‌شدند، در رئالیسم جادویی بیشتر به کار می‌روند.

عناصری که در ادبیات داستانی کارناوالی هستند وجوه مشترک بسیاری با رئالیسم جادویی دارند؛ زبان تند و غیرمؤدبانه و اشارات گاه زننده به بدن انسان و بی‌پروا سخن گفتن از وظایف بخش‌های مختلف بدن و همچنین نشان دادن تصاویر خشونت‌آمیز، بدون این که نویسنده درپی ترساندن یا شوکه کردن خواننده باشد. نویسنده این کارها را طوری انجام می‌دهد که انگار در دنیای رمان او این اعمال و رفتار و اتفاقات جزو روزمره‌ترین عادات هستند.[2] این عناصر را می‌شود در رمان قلب خرس جرالد ویزنور به‌وضوح مشاهده کرد. در این رمان شخصیت‌ها به‌راحتی و بدون هیچ قیدوبند اخلاقی با یکدیگر سخن می‌گویند، هرزگی و بی‌بندوباری عادی است و انسان‌ها با خون‌سردی هرچه تمام‌تر سلاخی می‌شوند. روی هم رفته، نوشتار کارناوالی هیچ‌گاه وجود گفتمان و جهان‌بینی غیر از خود را نقض نمی‌کند، بلکه می‌کوشد به خواننده بگوید آنچه او پیش‌تر تنها حقیقت محض در دنیا می‌دانسته، ساختهٔ نظام قدرتی است که مخالفان خود را به حاشیه رانده است و به همین خاطر خواننده تا آن زمان از آن تعاریف و جهان‌بینی‌ها ناآگاه مانده است.

---

1. Danow, *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*, p. 3.
2. Bakhtin, *Rabelais and His word* (Tvorchestvo Fransua Rable, 1965), p. 18.

زاویهٔ دید: شخصیت یا راوی کلک‌باز

شخصیت‌های کلک‌باز و در حین حال فرزانه جای خاصی در بسیاری از رمان‌های رئالیسم جادویی دارند. استفاده از این شخصیت‌ها راهبرد خوبی برای به چالش کشاندن گفتمان‌های مردسالار، نژادپرستانه و هر گفتمان تمامیت‌خواه دیگر است. نویسندگان رئالیسم جادویی، علی‌الخصوص زنان رنگین‌پوست مثل لوئیس اردریک و تونی موریسون، از این شخصیت‌ها در رمان‌هایشان استفاده کرده‌اند. این شخصیت‌ها خصایص مشترکی دارند؛ همگی نسبتاً با جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند بیگانه‌اند؛ معمولاً ضد ارزش‌ها و تابوهای جامعه هستند و قصد برهم زدن آن‌ها را دارند؛ اغلب بددهن، لاف‌زن و بی‌بندوبارند؛ ولی با همهٔ این اوصاف نجات‌دهنده و نمایندهٔ فرهنگِ در حال افول نیاکانشان هستند؛ مانند شخصیت فلور در داستان ردپا و شخصیت دلبند در رمانی با همین نام اثر تونی موریسون. این دو زن با آن‌که نماد گذشتهٔ دردناک جامعهٔ خود بوده‌اند، حالا از اجتماع رانده می‌شوند. شخصیت فلور یکی از بومیان امریکاست و حتی بومیان معتقدند که او با هیولای دریاچه همخوابه است و به همین خاطر از او وحشت دارند. دلبند نیز نماد گذشتهٔ دهشتناکی است که سیاه‌پوستان امریکا می‌خواهند فراموش کنند، ولی تونی موریسون کلید پرورش هویت مقتدر و راستین را رودررو شدن با این گذشتهٔ وحشتناک می‌داند. دلبند کودکی بیش نبوده که مادرش برای این‌که به دست برده‌داران نیفتد گردنش را با اره می‌برد. حالا که سال‌هاست دوران برده‌داری به سر آمده، دلبند به خانهٔ مادرش بازگشته و آن گذشتهٔ دهشتناک را به یاد او می‌آورد. به عقیدهٔ موریسون هویت‌های مبتنی بر فراموش کردن این کابوس تاریخی نه تنها ارزشی ندارند بلکه خطرناک‌اند و توهمی بیش نیستند.

راوی کودک یا دیوانه

پیش از ظهور رئالیسم جادویی نیز نویسندگان از کودکان و دیوانگان به‌عنوان راویان و شخصیت‌های داستان‌هایشان استفاده کرده‌اند. دو نمونهٔ برجستهٔ آن‌ها هاکلبری‌فین اثر مارک توین و بنجی در رمان خشم و هیاهوی ویلیام فاکنر است؛ ولی نوع به‌کارگیری این دو راوی و کارکرد آن‌ها در رمان‌های رئالیسم جادویی متفاوت است. پیش از قرن هفدهم و همچنین در قرن هجدهم میلادی میل کودکان به خیال‌پردازی و امور غیرمعقول گناه بزرگی شمرده می‌شد و روال تربیتی بر این اساس بود که تا جای امکان کودکان را به سمت آموزش‌های خشک و عقلانی بکشانند. اما در دوران مکتب و فلسفهٔ رمانتیک اروپا، به‌تدریج این طرز تلقی زیر سؤال رفت. قوهٔ تخیل کودکان منبع الهامی شد برای شعرای رمانتیک و آن‌ها سعی کردند از آن در جهت بازنگری در اصول اخلاقی و اجتماعی جامعه استفاده کنند؛ لیکن در رمان‌هایی که کودکان روایتگر حوادث بودند، آن‌ها هنوز راویانی «غیرقابل اعتماد» بودند. این راویان کل حقیقت را نمی‌دانستند و به همین دلیل تصویری کودکانه و ساده‌لوحانه از جامعه می‌دادند. نویسنده نیز درخلال داستان سعی می‌کرد بستر معنایی اصیل را در اختیار خوانندهٔ قرار دهد تا روایت کودک را در همان بستر تجزیه و تحلیل کند. مثلاً در رمان هاکلبری‌فین، روایت کودک راوی داستان قابل اعتماد نیست، با این حال، مارک توین آن‌چنان تصویر جامعه را به ما نشان می‌دهد که دیگر مرکز ارزیابی صحت و سقم روایت داستان، نه برداشت‌های بچه‌گانهٔ هاکلبری‌فین، بلکه توصیفاتی باشد که نویسنده از نگاه کودک به ما می‌دهد.

در رئالیسم جادویی نیز راویان کودک ممکن است روابط عِلّی بین اتفاقات را درک نکنند و به همین دلیل تصویری جادویی از اتفاقات به خواننده بدهند. ولی برخلاف راوی کودک در گونه‌های پیشین، در رئالیسم جادویی روایت کودک با روایت‌های دیگر تکمیل نمی‌شود و نویسنده نیز غیر حرف‌های کودک، قصد ارائهٔ هیچ معیار و میزانی برای

تصدیق اتفاقات داستان ندارد.[1] راوی کودک در رمان‌های رئالیسم جادویی می‌تواند دو کار عمده انجام دهد: اول این که چون کودک به روابط بین عناصر طبیعی و اجتماعی آگاهی کافی ندارد، به مسائل روزمره و پیش‌پاافتاده رنگ خیالی و شگفت‌انگیز می‌زند. دوم این که کودک، به‌دلیل توانایی ناکافی در حوزهٔ زبانی، ممکن است عبارات و اتفاقات استعاری را به همان معنای لغوی و تحت‌اللفظی‌اش بگیرد.

در رمان شب‌های وحشی[2]، اثر اما تننت،[3] راوی داستان یک کودک است.[4] از نگاه راوی این داستان، نسیم شمال موجودی زنده است که به فرمان عمه زیتا عمل می‌کند و می‌تواند راوی و عمه زیتا را به سرزمین‌های دوردست ببرد. سبزه‌های چمن‌زار پدر راوی داستان را دست می‌اندازند. سبزه‌ها وقتی به خانه می‌آیند به موش و خفاش تبدیل می‌شوند. آنچه این تصاویر را جادویی می‌کند، برتری آن‌ها نسبت به دیدگاه عقل‌گرایانهٔ شخصیت‌های بزرگ‌سال داستان است. والدین کودک داستان نمی‌توانند حقایق جهان را ببینند. آن‌ها تنها چیزی را با چشمانشان می‌بینند و درک می‌کنند که تفکر عقل‌گرایانه‌شان اجازه بدهد؛ تفکری که نمی‌تواند وجود روح و زندگی در اشیا را بپذیرد. در رمان محفل شادی، نوشتهٔ امی تان، نویسندهٔ چینی ـ امریکایی، راوی کودک به‌خوبی به کار گرفته شده است. یکی از عمه‌های داستان کودکی‌اش را به یاد می‌آورد که یک بار گم شده بود و پدر و مادرش کسی غیر از او را یافتند، به خیال این که این کودک همان کودک قبلی است. از آن زمان شخصیت عمهٔ داستان تصور می‌کرد که واقعاً جایش با کسی عوض شده است.

علاوه بر راوی کودک، نویسندهٔ رئالیسم جادویی ممکن است از راوی احمق یا حتی دیوانه استفاده کند. این راویان نیز کمابیش کاربردی

---

1. Hegerfeldt, "Contentious Contributions: Magic Realism Goes British", *Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology and Art*, 5.2, 2002, p. 145.
2. *Wild Nights*
3. Emma Tennant (1937-)
4. Ibid., p. 150.

مشـابه راوی کودک دارند. آن‌ها نیز از درک روابط عِلّی بین اتفاقات قاصرند و با گفتمان استعاری جامعه آشنا نیستند. به همین دلیل تصویری که از اتفاقات به خواننده می‌دهند می‌تواند در رئالیسـم جادویی به کار گرفته شود. دیوانگان نیز جایگاه مشـابهی همچون کودکان در تاریخ بشـریت داشتند. میشـل فوکو در کتاب تاریخ جنون، سیر تحولی قابل مقایسه با آنچه برای کودکان گفته شد به ما می‌دهد. از دوران رمانتیک به بعد نگاه فلاسفه و شعرا به دیوانگان تغییر کرد. آن‌ها مرکز توجه قرار می‌گیرند و آنچه می‌گویند، چون در بند عقلانیت و اخلاق بورژوازی نیست، به حقیقت نزدیک‌تر اسـت. نمونه‌ای از این راویان را در رمان ردپا، اثر لوئیس اردریک می‌توان یافت. یکی از راویان این داستان که تعصبات مذهبی او را به سـرحد جنون رسـانده، تصاویری می‌بیند که خواننده در واقعی یا غیرواقعی بودن آن‌ها شک دارد.

زبان

به‌کارگیری تحت‌اللفظی صناعات ادبی

نویسـندگان داستان‌های رئالیسم جادویی می‌توانند استعاراتی را به کار بگیرند که در زبان روزمره مرده محسوب می‌شوند. شنوندگانشان دیگر به تشـبیهات لطیف و خلاقانهٔ به‌کاررفته در آن‌ها یا تصاویری ذهنی که این استعارات خلق می‌کنند، توجهی نمی‌کنند. البته نویسندگان رئالیسم جادویی باید زندگی دوباره به آن استعارات ببخشند. مثلاً اگر در داستان نویسـنده می‌گوید فلانی از تعجب شـاخ درآورد، نویسنده واقعاً نشان می‌دهد که شـاخ‌هایی از سر شخصیت داستانی بیرون می‌زند. در رمان شور عشق،[1] اثر جینت وینترسون[2]، اصطلاحاتی مثل «دل به کسی دادن»

---

1. *The Passion*
2. Jeanette Winterson (1959-)

یا «سنگ‌دل بودن» از پوستهٔ معنای استعاری‌شان خارج می‌شوند و همان معنای تحت‌اللفظی را به خود می‌گیرند. در رمان بچه‌های نیمه‌شب نویسنده به‌خوبی از این پتانسیل زبانی استفاده کرده است. توصیفات غلوآمیز دیگر فقط توصیف نیستند، بلکه درست همان چیزی هستند که واقعاً در دنیای داستان رخ می‌دهد. خواننده دیگر نمی‌تواند بین زبان استعاری و زبان بی‌پیرایه مرزی مشخص کند.

این روش در آثار نویسندگان سرخ‌پوست امریکا به‌خوبی قابل مشاهده است که البته ریشه در جهان‌بینی آن‌ها دارد. در زبان‌های بومیان امریکای شمالی به‌ندرت از تشبیه استفاده می‌شود و به‌جای آن استعاره جایگاه خاصی دارد. اگر نویسندهٔ قبیله‌ای «اسب سفید» است، نه این که او «مثل» و «مانند» اسب سفید است، بلکه واقعاً در اذهان آن‌ها او «اسب سفید» است. به گفتهٔ جرالد ویزنور، نویسنده و پژوهشگر بومی امریکا، حیوانات و انسان‌ها یا با هم مقایسه می‌شوند ــ که البته امری بسیار عادی و پیش‌پاافتاده است ــ یا مثل اصول زیبایی‌شناختی و جهان‌بینی سرخ‌پوست‌ها حیوانات شخصیت‌های ادبی می‌شوند که اعتبار و حافظهٔ تاریخی دارند. به عبارت دیگر حیوانات در آثار بومیان امریکای شمالی مثل انسان‌ها هویت و شخصیت دارند.[1]

عادی جلوه دادن عناصر خیالی و خیال‌انگیز جلوه دادن عناصر روزمره و عادی

اصل آشنایی‌زدایی که در گذشته اصل مهمی در ادبیات بوده و در نقد فرمالیستی به آن توجه خاصی شده است، شباهت بسیار زیادی به این تکنیک رئالیسم جادویی دارد. در آشنایی‌زدایی بر قدرت ادبیات برای خارق‌العاده نشان دادن عناصر آشنای زندگی روزمره صحه می‌گذارند. با وجود این تشابه، در شکل آشنایی‌زدایی رئالیسم جادویی

1. Vizenor, *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*, p. 11.

تکیهٔ نویسنده تنها بر خیال‌انگیز جلوه دادن عناصر زندگی روزمره نیست، بلکه این سبک ادبی گاه نیز سعی می‌کند تا مسائل غیرواقعی را همانند وقایع روزمرهٔ زندگی به تصویر بکشد. ولی در هر دو صورت، تکنیک «عادی‌سازی» و «غیرعادی‌سازی» یک کارکرد دارند. هردو این تکنیک‌ها باعث اختلال در روند خواندن متن می‌شوند و خواننده از حالت منفعل بیرون می‌آید و خودش دربارهٔ باورپذیری یا عدم باورپذیری اتفاقات رخ‌داده تصمیم می‌گیرد. رئالیسم جادویی با بی‌ثبات کردن مفاهیم واقعیت و خیال و از بین بردن مرز بین این‌دو، به خواننده نشان می‌دهد که این دسته‌بندی‌ها تا چه حد برآیند اتفاق‌نظر جمعی و فرهنگی هستند یا تا چه میزان حاصل بازی‌های کلامی نظام‌های اجتماعی و فرهنگی‌اند.[1]

برای غیرعادی جلوه دادن عناصر طبیعی و روزمره نویسندهٔ رئالیسم جادویی می‌تواند از راویان حاشیه‌ای و ناآشنا با قوانین آن دنیا استفاده کند. مثلاً در هری پاتر و سنگ فیلسوف، اثر جی. کِی. رولینگ، یکی از جادوگران با دیدن دنیای روزمرهٔ مردم عادی و از مشاهدهٔ پارکومتر در شهر شگفت‌زده می‌شود. در رمان صد سال تنهایی، مارکز با استفاده از زاویهٔ دید راوی غیرمرکزی نه تنها عناصر جادویی را عادی جلوه می‌دهد، بلکه در عین حال، امور عادی را غیرعادی تصویر می‌کند. وقتی ساکنان منطقهٔ ماکوندو[2] که در سرزمینی دورافتاده زندگی می‌کنند و با فناوری‌های روز دنیا آشنا نیستند، اولین بار یک دست دندان مصنوعی می‌بینند، همان واکنشی را نشان می‌دهند که یک شخصیت در داستانی فانتزی هنگام دیدن روح از خود بروز می‌دهد[3]:

وقتی کولی‌ها برگشتند، اورسولا تمام اهالی را علیه آن‌ها برانگیخته

---

1. Hegerfeldt, "Contentious Contributions: Magic Realism Goes British", *Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy Phenomenological Psychology and Art*, 5.2, 2002, p. 201.

2. Macondo

3. Ibid., p. 202.

بـود. ولی کنجکاوی از ترس ویتر بـود. آن بار کولی‌ها هنگام عبور از دهکده با انواع آلات موسیقی سروصدای کرکننده‌ای راه انداخته بودند و یک جارچی نمایش شگفت‌انگیزترین کشف علمای آسیای صغیر را اعلام می‌کرد. اهالی به چادر کولی‌ها رفتند و با پرداخت یک پول، ملکیادس را دیدند که جوان و شاداب شده بود. بر چهره‌اش اثری از چروک دیده نمی‌شـد و دندان‌هایش تازه و درخشان بود. کسانی که لثه‌های ناسـالم و گونه‌های فروافتاده و لب‌های چروکیدهٔ او را به خاطر آوردند در مقابل اثبات خالی از شبههٔ قدرت ماوراءالطبیعهٔ مرد کولی از وحشت به خود لرزیدند. وحشت آن‌ها هنگامی که ملکیادس دندان‌های خود را از روی لثه‌ها برداشت و چند لحظه به همه نشان داد، دوچندان شد. در یک لحظه تبدیل به مرد فرتوت سال‌های گذشته شد و سپس وقتی بار دیگر دندان‌ها را به دهان گذاشت، با اطمینان خاطر از جوانی بازیافته‌اش دوباره لبخند زد.[۱]

علاوه بر این در بسـیاری از صحنه‌های رمان، بسیاری از اختراعات مثل آهن‌ربا، تلسکوپ و ذره‌بین که کولی‌ها به ماکوندو می‌آورند همین تأثیـر را روی اهالی آن منطقه دارد.[۲] همین راهبرد را رابرت کروچ[۳] در رمانش با نام آنچه کلاغ گفت[۴] اسـتفاده کرده است، با این تفاوت که در این‌جا ظهور دسـتاوردهای بزرگ فناوری را جادو نمی‌دانند، بلکه این پدیده‌ها آن‌قدر خلاف واقع به نظر می‌رسـند که برای مردم شـهر مضحک‌اند و دسـت‌مایهٔ خنده می‌شوند. آن‌ها نمی‌توانند وجود تلفن، هواپیماهای بدون ملخک و اتوبان‌های دوطبقه را باور کنند و با شنیدن وصف آن‌ها زیر خنده می‌زنند.[۵]

---

۱. مارکز، صد سال تنهایی، ص ۱۶.

2. Hegerfeldt, "Contentious Contributions: Magic Realism Goes British", *Janus Head: Journal of... Art*, 5.2, (2002), p. 203.

3. Robert Kroetsch (1927-2011)

4. *What the Crow Said*

5. Kroetsch, *What the Crow Said*, p. 126.

در رمان بچه‌های نیمه‌شب نیز عکس‌العمل شخصیت‌ها نشان می‌دهد که واقعیت‌های تجربی می‌توانند از چارچوب امکان‌های عقلانی نیز فراتر بروند. به عبارت دیگر، اتفاقاتی رخ می‌دهد که درک آن‌ها برای قوهٔ منطق انسان ساده نیست، ولی در واقع رد کردن قوهٔ خرد و عقل شخصیت داستان‌ها تأثیر آن اتفاقات را در خواننده دوچندان می‌کند. مثلاً وقتی که سلیم به پادما دربارهٔ کشت و کشتار ماه مارس ۱۹۷۱ ارتش پاکستان شرقی در پاکستان غربی می‌گوید، پادما در جواب، همهٔ این حوادث را خیال‌پردازی‌های مردم می‌داند. به نظر او سربازان خیال کرده‌اند چیزهایی را دیده‌اند و این اتفاقات اصلاً غیرممکن‌اند. البته نویسنده این‌طور نشان می‌دهد که این کشتار و حوادث مشابه آن نه این که بعید باشند، بلکه در دایرهٔ هنجارهای رفتار متمدنانه نمی‌گنجند.

در رمان صد سال تنهایی نیز مارکز با استفاده از راوی دانای کل این مسئله را نشان می‌دهد. در این رمان کشتار شرکت تولید موز دروغی شمرده می‌شود که تاریخ‌نگاران سرهم کرده‌اند و در کتاب‌های مدرسه به آن تقدس بخشیده‌اند. گاهی نیز مثل گونتر گراس در رمان طبل حلبی، نویسنده از چارچوب قصه‌های پریان برای انتقال حقایق زندگی واقعی استفاده می‌کند و تأثیر روایتش را بر مخاطب فزونی می‌بخشد. گراس در این رمان با استفاده از فرمول کلی حاکم بر اکثر قصه‌های پریان نشان می‌دهد که آزار و اذیتی که رژیم نازی بر مردم روا داشت خیلی دهشتناک‌تر از آن است که بتوان در چارچوب روایت‌های رئالیستی بیان کرد.[1]

در مثال‌های پیش گفته به موارد و حوادثی که دقیقاً بازتاب تجربه‌گرایی و پیشرفت تکنولوژی است به دیدهٔ خیال و به‌عنوان اتفاقاتی خارق‌العاده نگریسته‌اند، چراکه از هنجارهایی که رمان‌نویس برای دنیای رمانش تعریف کرده تخطی می‌کنند. البته این هنجارها به دلایل

1. Hegerfeldt, "Contentious Contributions: Magic Realism Goes British", *Janus Head: Journal of... Art*, 5.2, 2002, p. 206.

گوناگونی و براســاس الگوهای ادراکی متفاوتی شکسته می‌شوند. این هنجارشــکنی‌ها ممکن است بر مبنای تجربیات شخصی یا «عقل سلیم» شخصیت‌های داستانی باشد؛ مثل قضیهٔ دندان‌های مصنوعی مِلکیادِس، یا ممکن اســت برگرفته از تفکرات و متون مذهبی باشــد؛ مثل زنی که در رمان شرم، سفر به کرهٔ ماه را کفر می‌داند، چون به خیال او در کتب مقدس صراحتاً سفر به ماه امری محال شمرده شده است. یا ممکن است کاملاً به‌خاطر پنداشت‌های انسان‌دوستانه باشد و شخصیت‌های داستان حد و مرزی برای قســاوت انســان می‌دانند و تجاوز از آن را بسیار بعید می‌پندارند؛ مثل روایت کشــتاری که در رمان‌های بچه‌های نیمه‌شب و صد ســال تنهایی آمده اســت. درنده‌خویی که در این رمان‌ها توصیف شده، آن‌قدر دل‌خراش است که شخصیت‌های داستانی آن حوادث را غیرواقعی و حاصل تخیل مردم و تاریخ‌نگاران می‌دانند.

نقطهٔ مقابل تکنیک «غیرعادی‌سازی عناصر روزمره و عادی» تکنیکی اســت که در آن نویسنده به «عادی‌ســازی عناصر و حوادث غیرعادی» می‌پردازد. گاهی همین خشــونت‌ها با چنان بی‌تفاوتی و خون‌سردی‌ای روایت می‌شــوند که دوباره خواننــده به ناهماهنگی بین اتفاق و کلامی که برای تشــریح آن استفاده شده است پی می‌برد. تکنیک «عادی‌سازی عناصــر و حوادث غیرعادی» درصدد نشــان دادن پوچی، احمقانه بودن و حتی فانتزی بودن آن چیزی اســت که مــردم حقیقت می‌پندارند.[1] در رمان قلب خرس، اثر جرالد ویزنور، مردم قحطی‌زده خیلی خون‌ســردانه انسان‌های دیگر را مثل حیوان قصابی می کنند: «مرد مکث کرد و بعد یک تکه گوشت به ســان‌بر داد. وقتی که سان‌بر به جمع دوستانش بازگشت گفت که این گوشــت ماهیچهٔ زن جوانی است که ماه پیش به او تجاوز کرده‌اند و کشــته‌اند. گوشت در مواد خوابیده و الان آمادهٔ طبخ بود.»[2] یا

1. Ibid., p. 209.

2. Vizenor, *Bearheart: The Heirship chronicle*, p. 175.

یکی از شخصیت‌های داستان با خون‌سردی تمام از علاقهٔ او به روش‌های مختلف قتل می‌گوید: «کار من کشتن مردم بود. تا نوزده‌سالگی خفه کردن آدم‌ها جذابیت خاصی برایم داشت. مثل یک هنرمند روش‌های مختلفی را برای خفه کردن مردم به کار می‌بستم. بعداً شیفتهٔ قتل با انواع تله‌ها و سموم مختلف شدم... .»[1] در این رمان قساوت و وحشیگری آن‌قدر روزمره و عادی شده که کلماتی مثل تجاوز، قصابی کردن آدم و غیره به کلماتی روزمره تبدیل شده‌اند. نویسندهٔ این رمان نه این که بخواهد این اتفاقات را عادی و اخلاقی جلوه دهد، بلکه به خوانندگانش مرتباً گوشزد می‌کند که بیراهه‌ای که انسان‌ها می‌روند شاید روزی به همین جا ختم شود.

www.ebarestan.info

روایت: روایت‌های دوپهلو و متضاد

رئالیسم جادویی درصدد شکستن بسیاری از دوگانگی‌ها یا دوئیت‌هایی است که انسان‌ها همیشه یکی را بر دیگری ارجح دانسته‌اند و تقریباً هیچ‌گاه نتوانسته‌اند آن‌ها را با هم آشتی دهند؛ دوئیت‌هایی مثل فرهنگ عامیانه و فرهنگ فاخر، مدرنیته و سنت، زمین و آسمان، عقل و ماوراءطبیعه و غیره. هدف رئالیسم جادویی از شکستن سلسله‌مراتب بین دوئیت‌های موجود، ایجاد نوعی دموکراسی، هم در جهان‌بینی و هم در سبک نوشتاری، است. رئالیسم جادویی در سبک نوشتاری نیز سلسله‌مراتب اهمیت را درمی‌نوردد و می‌کوشد جمع اضداد شود. بر همین اساس بسیاری از نویسندگان آثار رئالیسم جادویی خواسته‌اند دوگانگی موجود بین سبک نوشتاری و سبک شفاهی را از سر راه بردارند و هردو را در متن خود راه دهند. شخصیت‌های داستان گاه چنین به نظر می‌آیند که فی‌البداهه و شفاهی قصه می‌گویند. رمان بچه‌های عاقل، اثر آنجلا کارتر، مردان چینی، اثر ماکسین هانگ

1. Ibid., p. 126.

کینگستن و ردپا، اثر لوئیس اردریک نمونه‌هایی از این آثارند. بخش اعظم روایت این رمان‌ها به نظر شفاهی است تا نوشتاری و مثلاً چنین می‌نماید که راوی داستان خواننده یا شنونده‌ای را مخاطب قرار می‌دهد.

فی‌المثل در داستان ردپا، اثر لوئیس اردریک، نویسنده بخش‌هایی از داستان را از زبان پدربزرگی روایت می‌کند که با گفتن قصه‌های مختلف از تاریخ خانوادگی‌شان می‌خواهد نوه‌اش را از ازدواج با مردی که دوست دارد، منصرف کند. لوئیس اردریک ماهرانه بین تاریخچهٔ خانواده و تاریخ بزرگ بومیان امریکا پلی می‌زند. پیرمرد با روایت قصه‌های شفاهی، خوانندگانش را با جنبه‌هایی از تاریخ بومیان آشنا می‌کند که پیش‌تر همیشه از منظر قدرتمندان شنیده‌اند. مثلاً از شیوع بیماری آبله و کشته شدن پدر و مادر کودک، مانند خیل عظیمی از سرخ‌پوستان، می‌گوید؛ از تخریب جنگل‌ها و بی‌خانمان شدن مردمان بومی از جمله خودشان می‌گوید و فرستادن نوه‌اش مثل بسیاری از کودکان سرخ‌پوست به مدارس شبانه‌روزی را نقل می‌کند. در طول روایتِ پیرمرد، همیشه نوه‌اش نشسته و به حرف‌هایش گوش می‌دهد، بی‌آن‌که خواننده حتی یک بار سخنی از نوهٔ پیرمرد بشنود.

اما قصه‌های این پیرمرد تمام داستان نیست؛ نویسنده راوی دیگری به نام پالین دارد که حرف‌هایی گاه متناقض با پیرمرد می‌گوید. روایت‌های پالین انگار نوشتارند و نمایندهٔ سبک ادبی غرب. جالب این‌که پیرمرد و این دخترِ راوی نمایندهٔ همان دو نگاه متفاوت به زندگی‌اند؛ پیرمردی که نمایندهٔ هویت و روایتگریِ سنتی سرخ‌پوستی است و دختری که تحت تأثیر تفکر و جهان‌بینی سفیدپوستان است. اما نویسنده روایتِ هردو این راویان از تاریخ آن ناحیه را وارد داستان می‌کند، بی‌آن‌که بخواهد هیچ‌یک از این راویان را صادق‌تر و در نتیجه معتبرتر از دیگری جلوه دهد. خوانندگان باید به قضاوت حرف‌های آن‌ها بنشینند؛ قضاوتی که کمتر امکان رسیدن به جوابی قطعی در پایان داستان برایش وجود دارد.

البته به‌طور کلی راویان اول‌شخص در رمان‌های رئالیسم جادویی

گاهی مدعی‌اند آنچه می‌گویند فقط و فقط قصه است و ربطی به واقعیت ندارد. به همین خاطر از تکنیک‌هایی استفاده می‌کنند که بیشتر در قصه‌های فولکلوریک می‌توان یافت؛ مثلاً جمله‌های کلیشه‌ای این نوع قصه‌ها را در آثارشان می‌آورند، از قبیل «یکی بود یکی نبود» یا «قصهٔ ما به سر رسید» یا «و بعد از آن با هم به خوبی و خوشی زندگی کردند» یا گاهی داستان‌های خیالی را با عبارتی مثل «مردم می‌گویند»، «شایعه شده بود که» و غیره آغاز می‌کنند. البته این راهبرد را نه برای پایین آوردن اعتبار روایت، بلکه برای ایجاد تردید در روایت‌های رسمی حوادث پیش می‌کشند. برای مثال رمان صد سال تنهایی به‌صورت سوم‌شخص روایت می‌شود و خیلی مواقع اطلاعاتی که نویسنده به خواننده می‌دهد، نامطمئن و متناقض با روایت‌های رسمی و دولتی است که مردم با آن‌ها آشنا هستند.

این روش که در شیوه‌های دیگر پسامدرن نیز بسیار رایج است، یک تفاوت عمده دارد و آن این که در رئالیسم جادویی به‌دلیل تعهدهای سیاسی که اکثر نویسندگان این سبک ادبی دارند، خواه‌ناخواه عکس این حرف درست از آب درمی‌آید و در واقع همان قصه‌های به‌ظاهر «غیرواقعی» بسیار مرتبط به تاریخ یک ملت یا حوادث روز آن جامعه هستند. وقتی نویسندگان وقایع تاریخی را در قالب قصه‌های فولکلوریک بازگو می‌کنند، در واقع راوی این اتفاقات را آن‌قدر فانتزی می‌داند که انگار اصلاً چنین حوادثی امکان رخدادشان نیست؛ ولی وقتی خواننده با کمی کندوکاو درمی‌یابد که بله واقعاً چنین حادثه‌ای رخ داده، حس وحشت و خشمی که در او شعله‌ور می‌شود عمیق‌تر از قبل خواهد بود.[1]

نویسندهٔ رئالیسم جادویی نشان می‌دهد که حافظه و قوهٔ ادراک انسان به‌ذات متزلزل است و حقایق تاریخی پیچیده‌تر از آن هستند که با یک روایت بتوان جوانب گوناگونشان را درک کرد.[2] این دست از

1. Hegerfeldt, "Contentious Contributions: Magic Realism Goes British", *Janus Head: Journal of... Art*, 5.2, 2002, p. 89.

2. Ibid., p. 101.

نویسندگان نشان می‌دهند که دانش بشر همیشه ناکافی و ناقص است و طبعاً وقتی هر انسانی می‌تواند از چند جنبهٔ خاص و نه از همهٔ جوانب به یک مسئله یا حادثه بنگرد، پس بعید است که به همین راحتی بشر بتواند دست روی یک حقیقت مطلق و یکتا بگذارد. رئالیسم جادویی مخالف هر فلسفه و سبکی است که مدعی است انسان می‌تواند به عینیت و حقیقت یکتای امور برسد و به همین خاطر با رئالیسم سر ناسازگاری دارد.

www.tabarestan.info تبرستان

روایت‌های شخصیت‌های داستانی مختلف داستان‌های رئالیسم جادویی نه تنها گاه با یکدیگر متناقض‌اند، بلکه گاهی به‌عمد یک شخصیت چندباره اعتبار روایت‌هایش را با تناقض‌گویی‌های مکرر زیر سؤال می‌برد، البته بدون آن‌که خواننده هرگز به واقعیت پشت پردهٔ این روایت‌های متناقض پی ببرد. مثلاً در رمان ردپا، اثر لوئیس اردریک، حرف‌های هر دو راوی داستان، پیرمرد و پالین، نه تنها گه‌گاه با هم متناقض است، بلکه گاهی متفاوت با آن چیزی است که پیش‌تر به زبان آورده‌اند. اردریک، نویسندهٔ داستان، در واقع نشان می‌دهد که نیت‌ها و حالت‌های روانی متفاوتی که هریک از این‌دو می‌توانند داشته باشند بر نوع روایت آن‌ها تأثیر می‌گذارد؛ ولی در نهایت نیز خواننده راه به حقیقت راستین نمی‌برد. پیرمرد برای منصرف کردن نوه‌اش به هر دری می‌زند و ممکن است هر دروغی بگوید و پالین، به‌خاطر شرایط بغرنج روانی‌اش، احتمالاً در مرز دیوانگی است و دنیا را طور دیگری می‌بیند.

قصه‌گویی

قصه‌گویی وظایف مهم اجتماعی و روانی زیادی دارد. قصه‌گویی که ریشه در ادبیات شفاهی ملل مختلف دارد، در داستان‌های رئالیسم جادویی آن‌چنان مهم است که بود و نبود آن مسئلهٔ مرگ و زندگی است. نویسندهٔ رئالیسم جادویی می‌داند که هویت، چه شخصی باشد

چه اجتماعی یا حتی ملی، ساخته و پرداختهٔ همین قصه‌هاست. قصه در دو سطح استعاری و تحت‌اللفظی به شخصیت‌های داستان زندگی می‌بخشد. بسیاری از راویان داستان‌های رئالیسم جادویی از اعقاب شهرزاد قصه‌گو هستند؛ قصه‌گویی که اگر نمی‌توانست شبی پادشاه بددل را مسحور قصه‌هایش کند، نمی‌توانست طلوع آفتاب روز بعد را ببیند. بر همین منوال نیز راویان داستان‌های رئالیسم جادویی پایان روایتشان را مساوی مرگ می‌دانند. در رمان‌های مختلف رئالیسم جادویی، راویان قصه می‌گویند تا هویت نسل آینده را بسازند. در ردپا، اثر اردریک، پیرمرد قصه می‌گوید تا نوه‌اش با گذشتهٔ دردناک بومیان امریکا آشنا شود و تصمیم درستی برای زندگی آینده‌اش بگیرد؛ در رمان دو بال برای پوشاندن صورت[1]، اثر لیون فارست،[2] نویسندهٔ سیاه‌پوست امریکایی، پیرزن فرتوت داستان برای نوه‌اش قصه می‌گوید تا او هویت افریقایی ـ امریکایی خود را بازبشناسد؛ در رمان محفل شادی اثر امی تان، نویسندهٔ چینی ـ امریکایی، مادرانی که سال‌ها پیش از چین به امریکا مهاجرت کرده‌اند در محفل‌هایشان برای فرزندانشان قصه‌هایی از چین می‌گویند، از کشوری که دخترانشان اصلاً ندیده‌اند. قصه‌گویی در رئالیسم جادویی پلی است برای آشتی دادن دنیای مدرن امروز با سنت‌ها و آیین‌های گذشته. در واقع در هیچ‌یک از رمان‌هایی که ذکر شد، نویسندگان قصد ندارند ارزش‌های دنیای مدرن را نفی کنند، بلکه درپی ساختن هویتی هستند که تاریخ نیاکانشان در آن نادیده انگاشته نشده باشد.

البته گاه قصه‌گویی، همانند داستان شهرزاد، واقعاً مسئلهٔ مرگ و زندگی است. در رمان ردپا، پیرمرد داستان به نوه‌اش می‌گوید: «در سال‌های شیوع بیماری، زمانی که من تنها بازمانده بودم، خودم را

---

1. *Two Wings to Veil My Face*
2. Leon Forrest

بـا قصه زنده نگاه داشـتم. من با حـرف زدن از چنگ مرگ گریختم. مـرگ مجالی بـرای دم زدن نیافت، کم‌کم مأیوس شـد و دسـت از سـرم برداشـت.»[1] یا در جای دیگری از این رمان، وقتی که پیرمرد نقل می‌کنـد که پاهای نوه‌اش از سـرما یخ زده بود، پیرمـرد که «آوازهای شـفابخش زیادی می‌دانست»، شـروع به قصه گفتن برای نوه‌اش کرد. بالاخـره قصه‌ها و آوازهای پیرمرد بر درد سـوزندهٔ نوه فائق می‌آیند و نوه چشـم‌هایش را باز می‌کند و به چشـمان پیرمرد می‌دوزد. وقتی که پیرمرد دوباره نوه‌اش را به دسـت می‌آورد، دیگر نمی‌خواهد رشتهٔ بین آن‌دو پاره شود. پس همان‌طور لبانش را تکان می‌دهد و تا صبح حرف می‌زند، تا این‌که زندگی به اندام دخترک بازمی‌گردد.[2]

همچنین در رمان مردان چینی، اثر ماکسین هانگ کینگستن، مردان چینی که در اواسط قرن نوزده میلادی برای عملگی، بی زن و فرزند به امریکا کوچ کرده‌اند، برای غلبه بر غم غربت و درد و رنج‌های جان‌کاه کارگری در امریکا، قصه‌سـرایی می‌کنند و از دل آن داستان‌ها، آداب و رسـومی نو برای خودشـان می‌سـازند. این آداب و رسوم آن‌چنان تأثیرگذارند که نه تنها به مردان چینی برای کاسـتن غم غربت کمک می‌کنند، بلکه کارفرمایان سفیدپوستشان را از آزار و اذیت آن‌ها برحذر می‌دارند.

بازنویسی تاریخ

نویسندگان رئالیسم جادویی به تاریخ و روش‌های تاریخ‌نگاری توجه بسیار زیادی دارند. به همین خاطر تعداد بسیاری از رمان‌های رئالیسم جادویی را می‌شـود در زمرهٔ «ادبیات داستانی تاریخی» یا «تاریخ فانتزی» قرار داد. این نوع آثار می‌کوشـند تاریخ رسـمی ملت یا جامعهٔ خود را بازخوانی

1. Erdrich, *Traks*, p. 46.
2. Ibid., p. 167.

کنند یا از زاویه‌ای دیگر به آن نگاه بیفکنند.[1] این نویسندگان تاریخ را از زاویهٔ دید اشخاص مختلف، که معمولاً از قشر رنج کشیدهٔ جامعه هستند، بازگو می کنند و با این کار نشـان می‌دهند کـه تاریخ، برخلاف عقیدهٔ اکثریـت مردم، هیچ گاه مجموعه‌ای از روایت‌هـای بی‌طرف و صادقانه نیست؛ برعکس، در جهت منافع کسانی است که آن را می‌نویسند. ادعای تاریخ‌نگاران مبنی بر بی‌طرفی روایتشان در حوادث تاریخی نیز گه گاه در رئالیسم جادویی زیر ذره‌بین نویسنده قرار می گیرد. نویسندگان رئالیسم جادویی با به کارگیری چنین روشـی این پرسـش را مطرح می کنند که اصلاً آیا می‌شـود به گذشـتهٔ یک ملت به دقت و درستی دست یافت یا خیر. بدین منظور نویسندگان دست روی شکاف‌های تاریخی می گذارند و نشان می‌دهند که تاریخ‌نگاران برای پر کردن آن‌ها به تعبیر و تفسیرهایی روی می‌آورند که عاری از تعصب نیست. نویسندگان نشان می‌دهند که تاریخ‌نـگاران با روایت‌های به‌اصطلاح صادقانه‌شـان از حوادث، هویت سـازی می کنند و به همین خاطر رسیدن به دانشی درست و بی‌غرض از گذشته در هر صورت امکان‌پذیر نیست.

رولان بـارت، منتقد و فیلسـوف معاصر فرانسـوی، رابطهٔ تاریخ و ادبیات را حتی نزدیک‌تر از این می‌داند. او می‌پرسد: «آیا واقعاً می‌توان بین روایت تاریخی و روایت داستانی تفاوت قائل شد؟»[2] این نگاه نقادانه به تاریخ‌نگاری غربی و تاریخ رسـمی ملل، بار دیگر رئالیسم جادویی را به نظریه‌های مربوط با ادبیات پسااسـتعماری مرتبط می‌سازد و نشان می‌دهد چرا رئالیسم جادویی با رئالیسم ادبی، به‌عنوان مهم‌ترین سبک بازنمایی تاریخ‌نگاری عصر پساروشنگری، مخالف است.[3] به نظر رولان

---

1. Hegerfeldt, "Contentious Contributions: Magic Realism Goes British", *Janus Head: Journal of... Art*, 5.2, 2002, p. 63.

2. Barthes, "The discourse of history" ("Le discours de l'histoire," Social Science Information, 1967), III, p. 7.

3. Barthes, "L'effet de réel," *Communications*, XI 1968, pp. 84-89.

بارت همان تکنیک‌هایی که در روایت‌های داستانی استفاده می‌شوند، در تاریخ‌نگاری نیز به کار می‌روند. در هردو این روش‌های نوشتاری، نویسنده خواننده را با اطلاعات جزئی و اغلب اضافی، ارجاعات به ساخته‌ها و مصنوعات بشر، اسناد مکتوب و نقل قول از افراد و منابع معتبر به رگبار می‌بندد. این اطلاعات کاری نمی‌کنند مگر این که به خواننده این حس را القا کنند که تو داری «واقعیت محض» را می‌خوانی و همهٔ حرف‌های راوی علمی، منصفانه و دقیق است. به همین خاطر، به نظر رولان بارت، رئالیسم در روزگار «سلطهٔ تاریخ واقعیت‌گرا»، یعنی همان قرون هجده و نوزده میلادی، به اوج شهرت و مقبولیت رسید.[1] تاریخ‌نگاری در عصر روشنگری می‌خواهد از الگوهای علمی برای جمع‌آوری اطلاعات تبعیت کند و هر تعریف و تعبیری را که «افسانه‌ای» و «غیرعلمی» باشد، رد می‌کند. تاریخ‌نگاری به‌دنبال پر کردن شکاف‌های تاریخی با تفاسیر به‌اصطلاح علمی است تا روایتی یکدست از حوادث تاریخی دهد و چون مدعی دقت و علمی بودن روش کاری‌اش است، همیشه سعی می‌کند اتکای خود را به تکنیک‌های روایت داستانی مخفی نگاه دارد. به عقیدهٔ رولان بارت، تاریخ واقعیت‌گرا مثل داستان رئالیستی مزورانه این‌طور وانمود می‌کند که مخاطبانش همهٔ اقشار مردم‌اند و همچنین مرتباً ردپای خود و عقایدش را از روایت‌هایی که از تاریخ می‌دهد، پاک می‌کند. این کار را می‌کند تا به ما بگوید تاریخی که نوشته‌اند به قول خودشان صادقانه، دقیق، علمی و عاری از تعصبات و غرض‌ورزی‌های نویسنده یا هر جامعه و ملتی است.[2]

روایت‌های تاریخی که همگی از یک زاویهٔ دید خاص گفته می‌شوند، هیچ‌گاه بی‌طرف و صادق نبوده‌اند و همیشه درپی تحکیم پایه‌های قدرت بوده و هستند. برخی داستان‌های مدرن و پسامدرن نیز

---

1. Ibid., p. 87.

2. Barthes, "The discourse of history," III, pp. 3-20.

درپی نشـان دادن سیاسی‌کاری روایت‌های تاریخی‌اند. این آثار جدید ادبی این‌طور تظاهر می‌کنند که روایتشان تاریخمند است، در عین حال توجه مخاطبانشـان را به تکنیک‌هایی جلـب می‌کنند که روند روایت تاریخ را مهندسـی و جهت‌دهی می‌کنند. با این کار، این نویسـندگان بر سـاختگی بودن روایت‌هـای تاریخی صحه می‌گذارنـد و بر رابطهٔ تنگاتنگ قصه‌گویی، روایت و تاریخ‌سازی تأکید می‌کنند. از جملهٔ این رمان‌های پسـامدرن، زن افسر فرانسـوی اثر، جان فالز و طوطی فلوبر، اثر جولیان بارنز اسـت. رمان اول تا اواخر داسـتان بسیار متأثر از سبک روایتی رئالیسـم قرن نـوزده و تفکرات تاریخی آن دوره اسـت، ولی به‌ناگاه نویسنده وارد داسـتان می‌شود و به ما گوشزد می‌کند که آنچه می‌خوانیـم، نه روایتی واقعی و تاریخی، بلکه به‌کل سـاخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده است. سپس نویسنده پایان‌های متفاوتی را برای داستان به ما پیشـنهاد می‌کند و از ما می‌خواهد هرکدام را که می‌پسندیم انتخاب کنیم.

در رمـان طوطـی فلوبـر نیز نویسـنده بـا تاریخ و مسـئلهٔ اصالت دسـت و پنجه نرم می‌کند. قهرمان داسـتان در دو مـوزه به دو طوطی تاکسیدرمی‌شده برمی‌خورد که مسـئولان هر دو موزه مدعی‌اند دورهٔ کوتاهی، زمان نوشـتن رمان یک قلب سـاده، روی میز گوستاو فلوبر، نویسندهٔ نامی فرانسوی، قرار داشته است. قهرمان داستان به‌دنبال شواهد و مدارکـی می‌گردد تا بداند کدام‌یک اصیل و متعلق به فلوبر بوده‌اند؛ ولـی در پایان به این نتیجه می‌رسـد که نه تنها هریـک از این‌دو، بلکه هریک از پنجاه طوطی دیگری که در موزهٔ شهرداری هستند می‌توانند متعلق به فلوبر باشـند. این داسـتان می‌تواند تمثیلی باشد از کسانی که به‌دنبال روایت اصیل از حوادث تاریخی‌اند.

رئالیسـم جادویـی نیز نـه تنها غـرض‌ورزی و سـاختگی بودن روایت‌های تاریخی را برملا می‌کند، بلکه به اهمیت اجتماعی و روانیِ خرده‌روایت‌ها در بازنمایی تاریخ می‌پردازد. در این روش از بازنمایی،

نویسندهٔ رئالیسم جادویی روایت‌های تاریخ‌نگاری‌های علمی و ماتریالیستی را که احتمالاً مبتنی بر حقایق‌اند با افسانه‌ها، قصه‌های محلی و شایعه‌ها تکمیل یا جابه‌جا می‌کند. با این کار نویسندهٔ رئالیسم جادویی نشان می‌دهد که چطور این نوع از اطلاعات «غیرعلمی» در شکل‌دهی قوهٔ ادراک مردم از گذشته تأثیرگذار است؛ تأثیری که اگر نگوییم بیش از روایت‌های علمی تاریخ بوده، مطمئناً کمتر هم نبوده است. رئالیسم جادویی نشان می‌دهد که اگر کسی واقعاً می‌خواهد در گذشته و حال جامعه کندوکاو کند، باید به این «خرده‌روایت‌های» محلی و به‌ظاهر غیرعلمی نیز توجه کند.[1]

گرایش رئالیسم جادویی به استفاده از اساطیر، افسانه‌ها، و فولکلور باعث نزدیکی این سبک ادبی به سنت‌های روایی شفاهی شده است. نویسندهٔ رئالیسم جادویی از این عناصر برای مقابله و تکمیل الگوهای علم و دانش غربی استفاده می‌کند. با این حال نویسندهٔ این آثار باید مراقب باشد که برخلاف اصول سبک روایی شفاهی کاملاً در گفتمان این گونه‌های ادبی غرق نشود و نیم‌نگاهی انتقادی به آن‌ها داشته باشد.

این راهبرد تقابل کهن میتوس[2] و لوگوس[3] را به ذهن متبادر می‌کند. این دو مفهوم ریشه در دو روش سازماندهی دانشمان از زندگی و دنیا دارند: میتوس جهان را روایت می‌کند، درحالی که لوگوس توضیحاتی عقلانی از آن اتفاقات به ما می‌دهد. رئالیسم جادویی درصدد وارونه کردن سلسله‌مراتب اهمیت بین میتوس و لوگوس نیست و نمی‌خواهد همانند نویسندگان فانتزی و گوتیک به میتوس اهمیت بیشتری بدهد؛ بلکه می‌خواهد به ما نشان دهد که چطور این روش‌های ادراک‌های مختلفِ متأثر از میتوس یا لوگوس بر رفتار انسان‌ها تأثیر می‌گذارد. در

---

1. Hegerfeldt, "Contentious Contributions: Magic Realism Goes British", *Janus Head: Journal of... Art*, 5.2, 2002, p. 64.

2. mythos

3. logos

برخی مواقع حتی روش‌های غیرعلمی کارآمدتر از روش‌های عقلانی به فهم ما از دنیا کمک می‌کنند.

برای مثال، لوئیس اردریک و گلوریا نِیلور در آثارشـان افسانه‌ها و باورهای عامیانه‌ای را وارد می‌کنند که شاید از دیدگاه علمی نادرست، بعید و حتی «بچگانه» به نظر آیند، ولی در شکل‌دهی به حافظه و آگاهی تاریخی مردمانشان بسیار تأثیرگذار بوده‌اند.

در رمـان ردپا، لوئیـس اردریک در لابـه‌لای روایت‌های حقیقی تاریخی مثل شـیوع بیماری‌های واگیردار بین سرخ‌پوسـتان در دهه‌ها و قرون گذشـته، گرسـنگی مـردم، مرگ و میر و تصـرف زمین‌های سرخ‌پوستان، داستان‌هایی از اعتقاد مردم به غول نگهبان دریاچه، حکما و جادوگران فرزانهٔ سرخ‌پوست و حوادثی از این دست را برایمان بازگو می‌کند. اردریک در یک صحنه، افسانهٔ زن سرخ‌پوستی را نقل می‌کند که یکه و تنها درختان جنگلی را که هیزم‌شـکنان سفیدپوست در حال نابودی‌اش هستند در چشم به هم زدنی می‌برد و سر هیزم‌شکنان خراب می‌کند. این دست داستان‌های خشونت‌آمیز آینهٔ خشم و خروش درونی سرخ‌پوستان نسبت به بیگانگانی است که کمر به نابودی طبیعت بسته‌اند. اردریک شاید واقعیت بیرونی حوادث را بیان نکند، ولی قصه‌هایش آینهٔ آرزوها و آمال سرخ‌پوسـتان است. رمان ماما دی، نوشتهٔ گلوریا نِیلور، نویسـندهٔ سیاه‌پوست امریکایی، قصهٔ پیرزن حکیم و فرزانه‌ای است که مـردم به قدرت‌های ماوراءطبیعی او باور دارند، درحالی‌که خود پیرزن معتقد است که فقط نیروی ایمان مردم است که باعث می‌شود آنچه را می‌خواهند انجام دهند، نه چیزی خارق‌العاده و فرازمینی که او به مردم می‌دهـد. این عقاید و باورها آن‌چنان به راه و روش زندگی مردم بومی شکل داده که نمی‌شود آن‌ها را نادیده گرفت.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل سوم

نویسندگان برجستهٔ متأثر از رئالیسم جادویی

محبوبیت شیوهٔ داستان‌نویسی رئالیسم جادویی باعث شده تا نویسندگان برجستهٔ بسیاری در جهان به این شیوه گرایش پیدا کنند. به همین دلیل عنوان این فصل می‌تواند کتابی قطور را شامل شود. در این مجال تنها مشهورترین نویسندگان رئالیسم جادویی و در اغلب موارد یکی از آثار برجستهٔ ایشان معرفی می‌شود.

گواتمالا ـ میگل آنخل آستوریاس[1]

آستوریاس در سال ۱۸۹۹ در گواتمالاسیتی (در گواتمالا) متولد شد و در ۱۹۷۴ در مادرید اسپانیا بدرود حیات گفت. این نویسنده، شاعر و سیاست‌مدار سال‌ها سفیر گواتمالا در کشورهای مکزیک، آرژانتین و السالوادور بود. مهم‌ترین اثر او آقای رئیس جمهور است که در سال ۱۹۴۴ منتشر شد و به‌دلیل نگاه انتقادی‌اش به حکومت استرادا کابررا (رئیس‌جمهوری مستبد گواتمالا در سال‌های ۱۸۹۸ تا ۱۹۲۰)

1. Miguel Ángel Asturias

از انتشـارش در گواتمالا جلوگیری شد. تحصیلات او در رشتهٔ حقوق (تا درجهٔ دکتری) و نژادشناسـی و تجربیات زیسـتی‌اش در کشوری با حکومت اسـتبدادی در آثارش انعکاس یافته اسـت. در داستان‌هایش باورهای عامه، خرافه‌پرستی، سحر و جادو با فقر پیوند خورده و آثاری در گونهٔ رئالیسم جادویی را پدید آورده است. «البته سبک سوررئالیسم بر آثار آسـتوریاس تأثیر فراوانی گذاشته است. آستوریاس با کندوکاو در ناخودآگاه ذهن توانسـته بـود مرز بین خیال و واقعیت را بشـکند. آثـار او پیـش از پا گرفتن رئالیسـم جادویی به چاپ می‌رسـیدند، اما داسـتان‌هایش شباهت زیادی به عناصر سبک رئالیسم جادویی داشتند. برای آسـتوریاس البته رئالیسم جادویی بسیار مشابه سوررئالیسم است. این نویسنده از این سبک برای اشاره به آثار خود استفاده نمی‌کرد، بلکه برای او این سبک ادبی بیشتر مربوط به قصه‌های قبایل مایا بود، پیش از آن‌که اروپایی‌ها قارهٔ امریکا را تسخیر کنند.»[1]

سـبک رئالیسم جادویی و سوررئالیسم آسـتوریاس را می‌توان در رمانی چون آقای رئیس جمهور یافت. از دیگر آثار اوست: افسانه‌های گواتمالا، مردان ذرت، بر کهٔ گدا، زنی دور گه و جمعهٔ آلام. آستوریاس در ۱۹۶۷ به دریافت جایزهٔ نوبـل ادبیات نائل آمد. او در گفت‌وگویی به شیوهٔ نوشتن خود و انعکاس اسطوره‌ها و باورهای مردمی در آثارش این‌گونه اشـاره می‌کند: «کار نوشتن من به‌گونه‌ای است که شاید بهتر باشد بگویم دارای جنبهٔ اسطوره‌ای است؛ به تصویر کشیدن اسطوره‌های سرخ‌پوستان مایا و بومیانی که در حال حاضر در گواتمالا هستند. بنابراین برای بیان چنین اسـاطیری نیازمند عناصر هستیم و با شخصیت علمی یا شخصیت فرهنگی دستیابی به چنین مهمی ممکن نیست. من دورگه‌ام؛ یک رگم از بومیان سرخ‌پوسـت اسـت و این رگم با رگ اسپانیایی‌ام

1. Mead, "Miguel Ángel Asturias and the Nobel Prize," *Hispania* (*American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*), 51 (2), May 1968, pp. 326-331.

همواره در جدال اســت. می‌شود این‌طور گفت که رگ سرخ‌پوستی‌ام غلبه دارد. از رگ اســپانیایی‌ام اســتفاده می‌کنم، امــا آن‌گونه که نژاد بومی‌ام می‌طلبد. این خود شکلی از ادبیات دونژادی است.»[۱]

تبرستان www.tabarestan.info

چکسلواکی ـ میلان کوندرا

میلان کوندرا نویسندهٔ زادهٔ چکسلواکی و تبعهٔ فرانسه است که هرچند به‌عنوان نویسندهٔ رئالیسم جادویی مشــهور نیست، اما نیم‌نگاهی به این شــیوه داشته اســت. وی در ســال ۱۹۲۹ در برنو (چکسلواکی) دیده به جهان گشــود. در رشــتهٔ ادبیات و زیبایی‌شناســی در دانشــگاه چارلز پراگ تحصیل کرد و به رمان‌نویســی روی آورد. حمایت او از جنبش اصلاح‌طلبانهٔ چکســلواکی معروف به بهار پراگ و متعاقب آن اشــغال کشورش توسط ارتش سرخ شوروی در سال ۱۹۶۸ به ممنوعیت انتشار کتاب‌هایش انجامید. کوندرا در ســال‌های بعد به فرانسه مهاجرت کرد و با گرفتن تابعیت فرانسه در آن کشور مسکن گزید؛ با این حال، عمدهٔ آثارش دربارهٔ کشــور زادگاهش هســتند. او که در دوره‌ای از زندگی خود با نوشــتن کتاب‌های طالع‌بینی روزگار می‌گذرانده است، دربارهٔ معمــاری آثار خود و علاقه‌اش به نوشــتن کتاب‌هایش در هفت بخش ـ به‌عنوان عددی جادویی ـ می‌گوید:

> وقتی اولین رمانم شــوخی را تمام کــردم، هیچ دلیلی برای این‌که از هفت‌بخشــی بودنش تعجب کنم در کار نبود. پــس از آن، زندگی جای دیگری اســت را نوشــتم. این رمان تقریباً به پایان رسیده بود و شــش بخش داشــت. راضی نبودم. ناگهان به نظرم رسید داستانی را در آن بگنجانم که سه سال بعد از مرگ قهرمان رمان اتفاق می‌افتد؛ یعنی خــارج از چارچوب زمانی آن. این بخــش حالا با عنوان «مرد

---

۱. گفت‌وگو با میگل آنخل آستوریاس، جام جم آن‌لاین، مترجم: مهرداد گلخسروی، شنبه، دوازده اردیبهشت ۱۳۸۳.

(Conversaciones con Miguel Angel Asturias, Madrid, 1974).

میان‌سال»، بخش ششم از هفت قسمت رمان است. بلافاصله معماری رمان بی‌عیب و نقص شد. بعدها فهمیدم که این ششمین قسمت به‌طرز عجیبی شبیه بخش ششم شوخی، به‌نام کاستگا است که آن هم یک شخصیت خارجی را معرفی می‌کند و پنجره‌ای راز‌آلود بر دیوار رمان می‌گشاید.

عشق‌های خنده‌دار را با ده داستان کوتاه شروع کردم. در تدوین نسخهٔ نهایی، سه داستان آن را حذف کردم. مجموعه‌ای بسیار منسجم شد که خبر از نوشتن کتاب خنده و فراموشی می‌داد. یکی از شخصیت‌ها، دکتر هاول، داستان‌های چهارم و ششم را به هم ربط می‌دهد. در کتاب خنده و فراموشی هم بخش‌های ششم و چهارم به‌واسطهٔ فردی یکسان مرتب شده‌اند. وقتی سبکیِ تحمل‌ناپذیر هستی (بارِ هستی) را نوشتم، مصمم بودم که سحر عددِ هفت را باطل کنم. از مدت‌ها پیش عزمم را برای طرحی شش‌بخشی جزم کرده بودم، اما بخش اول همیشه به نظرم بدقواره می‌آمد. بالاخره متوجه شدم که آن در واقع از دو بخش تشکیل شده است. مثل دوقلوهای به‌هم چسبیدهٔ سیامی بایست با جراحی ظریفی آن‌ها را از هم جدا می‌کردم. تنها دلیلی که تمام این مصداق‌ها را ذکر می‌کنم این است که نشان دهم نه در اداهای خرافی دربارهٔ اعداد جادویی افراط می‌کنم و نه محاسبهٔ منطقی می‌کنم؛ مرا نیازی فهم‌ناشدنی، ناخودآگاه عمیق و کهن‌الگویی ساختاری (که گزیری از آن ندارم) به آن سمت سوق می‌دهد. همهٔ رمان‌هایم اَشکالی از نوعی معماری مبتنی بر عدد هفت هستند.[1]

از جمله آثار میلان کوندراست: عشق‌های خنده‌دار، شوخی، مهمانی خداحافظی، والس خداحافظی، زندگی جای دیگری است، کتاب خنده و فراموشی، بار هستی، جاودانگی، آهستگی، هویت، جهالت، جشن بی‌معنایی، ژاک و اربابش. بسیاری از آثار این نویسنده در ایران ترجمه و منتشر شده‌اند.

---

۱. شریف‌پور و سادات‌شریفی، رؤیاهای بیداری، ص ۱۴۶.

www.tabarestan.info تبرستان

نیجریه ـ چینوآ آچه‌به

آلبـرت چینـوآ لوموگو آچه‌بـه، معروف بـه چینوآ آچه‌بـه[1]، هم از نویسندگان مشهوری است که به شیوهٔ رئالیسم جادویی و نوشتن با الهام از فرهنگ بومی شـهرت دارد. این نویسنده و شـاعر نیجریه‌ای‌تبار در سال ۱۹۳۰ در شهر کوچک اگیدی از شهرهای شرق نیجریه متولد شد و در سـال ۲۰۱۳ در بوستون امریکا درگذشت. از او به‌عنوان بنیان‌گذار ادبیات افریقایی در زبان انگلیسی و پایه‌گذار رئالیسم جادویی در افریقا نام می‌برند. همه چیز فرومی‌پاشـد و دیگر آرامشی نیست از جمله آثار اوسـت. چینوآ آچه‌به جایزهٔ «من بوکر» را برای مجموعهٔ دستاوردهای ادبی خود دریافت کرد. زمانی که آچه‌به در شهر لاگوس به سر می‌برد، شـروع به نوشتن رمانی به زبان انگلیسی کرد که بعدها عنوان همه چیز از هم می‌پاشـد را به خود گرفت. آچه‌به نامزد دریافت جایزهٔ نوبل نیز شده بود.

سـبک آچه‌به به‌شـدت متأثر از فرهنگ شـفاهی قـوم ایگبو در غرب افریقاسـت.[2] او در داسـتان‌هایش از قصه‌های عامیانه و شفاهی مردمش بسـیار سـود جسـته و ارزش‌های جامعهٔ خود را هم از لحاظ محتوا و هم از نظر فرم قصه‌گویی به فضای داستان‌هایش منتقل کرده اسـت. یکی دیگر از ویژگی‌های جالب توجه آثار آچه‌به اسـتفاده از ضرب‌المثل‌های مردم محلی اسـت. او با ایـن کار ارزش‌های حاکم بـر فرهنگ ایگبو را نشـان می‌دهد. آچه‌به ایـن ضرب‌المثل‌ها را در جای‌جای روایتش پخش می‌کند و در مکالمات شخصیت‌ها از آن‌ها بهره می‌گیرد.[3]

---

1. Albert Chinụalụmọgụ Achebe
2. Ezenwa-Ohaeto, *Chinua Achebe: A Biography*, p. 66.
3. Gera, *Three Great African Novelists*, p. 32.

ترکیه ـ یاشار کمال

کمال صادق گوکچَلی، معروف به یاشار کمال هم از دیگر نویسندگان رئالیسم جادویی در ترکیه است که در سال ۱۹۲۳ در روستای همیتهٔ استان عثمانیه دیده به جهان گشود و در سال ۲۰۱۵ در استانبول درگذشت. این نویسندهٔ کُردتبار به‌خاطر زمان مشهورش، اینجه‌ممد، شهرت جهانی یافت. از او تاکنون بیش از سی رمان منتشر شده است. از دیگر آثار اوست: زمین آهن است و آسمان مس، گیاه بی‌زوال، جنایت بازار آهنگران، پرندگان همه رفتند، درخت انار روی تپه، افسانهٔ کوه آغری، یاغی، پرنده‌ای با یک بال، آن‌سوی کوهستان، اگر ما را کشتند، دریا قهر کرد، مرد تنها، لانه‌های پریان، پیت حلبی، علف همیشه‌جوان، ستون خیمه. این نویسنده در سال ۱۹۹۷ جایزهٔ صلح ناشران آلمانی و در سال ۲۰۰۸ نیز جایزهٔ بزرگ ادبیات ریاست‌جمهوری ترکیه را دریافت کرد.

کلمبیا ـ گابریل گارسیا مارکز ـ صد سال تنهایی[1]

صد سال تنهایی حالا دیگر به یک رمان کلاسیک جهانی تبدیل شده است. جایگاه این رمان در امریکای لاتین مثل رمان دون کیشوت در سنت رمان‌نویسی اروپاست. این رمان زندگی و ماجرای پنج نسل از خانوادهٔ بوئندیا را نقل می‌کند. این خانواده از زمان پدرسالار این خاندان به نام خوزه بوئندیا برای صد سال در شهری افسانه‌ای به نام ماکوندو ساکن بوده است. قصهٔ این رمان به اورلیانو ختم می‌شود؛ فرزندی که به کیفر ازدواج با محارم، که پدر و مادرش داشته‌اند، با دُم خوک زاده شده

---

۱. بخش‌های مربوط به مارکز، آلنده و موریسون برگرفته است از
Hart, "Magical Realism in the Americas: Politicised Ghosts in *One Hundred Years of Solitude, The House of the Spirits*, and *Beloved*," *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 9.2, 2003, pp. 115-123.

است. رمان سرشار از اتفاقاتی است که برای خوانندهٔ غربی مافوق‌طبیعی بـه نظر می‌آید و برای مردم آن منطقه عادی و روزمره اســت؛ اتفاقاتی مثل ظهور ارواح، پرواز انســان‌ها، نامرئی شــدن و افزایش خودخواسته و به‌ناگاه وزن بدن. از ســوی دیگر پدیده‌هایی که برای غربی‌ها عادی است، از نگاه ساکنان منطقهٔ کارائیب مافوق‌طبیعی و خارق‌العاده است؛ پدیده‌هایی چون آهن‌ربا، یخ، قطار، فیلم و گرامافون.

مارکز پیش‌تر گفته که این ترفند را از مادربزرگش فراگرفته است: «لحنی که با آن بالاخره صد ســال تنهایی[1] را روایت کردم براساس آن چیــزی بود که مادربزرگم برای گفتن قصه‌هایش اســتفاده می‌کرد. او قصه‌هایــی می‌گفت که به نظر خارق‌العــاده و خیالی می‌آمدند و با این حــال طوری از آن‌ها برایمان می‌گفت انگار مســئله‌ای بســیار عادی و پیش‌پاافتاده‌اند. مهم قیافهٔ او هنگام گفتن داســتان‌ها بود؛ او اصلاً حالت صورتش را تغییر نمی‌داد.»[2] یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های به‌کارگیری این تکنیک در رمان هنگامی اســت که رمدیوس خوشگله وقتی دارد لباس روی بند پهن می‌کند تا خشک شود، به آسمان می‌رود. جزئیات رئالیستی که نویسنده به ما می‌دهد ماهیت جادویی این اتفاق را کم‌رنگ می‌کنــد. ابتدا مارکز با توضیح موج افتــادن به لباس در باد، برای پرواز رمدیــوس مقدمه‌چینی می‌کند؛ بعد اطلاعات دیگری از حواشــی آن حادثه می‌دهد؛ مثلاً به ما می‌گوید رمدیوس برای خواهرانش که روی زمین‌اند دست تکان می‌دهد؛ سپس از گل‌ها و حشرات باغچه می‌گوید و همچنین از زمان وقوع این اتفاق می‌گوید (ساعت چهار). این جزئیات به نویسنده کمک می‌کند تا حادثه را خیلی عادی و باورپذیر جلوه دهد. عکس‌العمل خواهر او جالب است: «فرندا، که از حسادت می‌سوخت، بالاخــره معجزه را قبول کرد و مرتب بــه درگاه خداوند دعا می‌کرد تا

1. Marquez, *Hundred years of Solitude*.

2. Cited in the publisher's information appendixed to the novel; no source given (*One Hundred Years of Solitude*, p. 456).

لباس‌هایش را به او برگرداند.»[1] توضیح دقیق این عکس‌العمل به خواننده القا می‌کند که واقعاً چنین چیزی باید رخ داده باشد.

اما شـاید مادربزرگ مارکز واسطه‌ای بوده که مارکز با منبع اصلی این تکنیک آشـنا شـود. در واقع این طرز تلقی ریشه در فرهنگ عامهٔ مردم سرزمین مارکز دارد. مارکز معتقد بود که ساکنان منطقهٔ کارائیب به او توانایی درک جنبهٔ جادویی زندگی را داده‌اند: «در منطقهٔ کارائیب که من از آن‌جـا آمده‌ام، تخیل بی‌حدوحصر برده‌های سیاه‌پوسـت با عقاید بومیان این سرزمین و پنداشت‌های آندلسی‌ها درهم آمیخته.»[2]

یکی از مشهورترین ارواحی که در صد سال تنهایی پرداخت شده، در فصل پانزدهم رمان ظاهر می‌شود. در این فصل نویسنده به ما دربارهٔ کارگـران مزرعهٔ موزی می‌گوید که اعتصابشـان بـا دخالت ارتش به خشونت کشـیده می‌شـود و کارگران قتل عام می‌شوند. توصیف این اتفاق در رمان براساس ماجرایی واقعی است که در ششم دسامبر ۱۹۲۸ در یکـی از مناطـق کلمبیا رخ داده اسـت. در واقعیت نیز وقتی بعد از ده سـال از وقوع حادثه، مارکز به آن محل می‌رود، هیچ‌کس درسـت به خاطر نمـی‌آورد که دقیقاً چه اتفاقی افتاده بـود. در رمان مارکز نیز عکس‌العمل‌ها به این اتفاق متفاوت است:

«زن نگاه عاقل اندر سفیهی به او انداخت و گفت: 'هیچ‌کس این‌جا کشته نشـده. از زمان عموی تو، ژنرال، در ماکوندو هیچ اتفاقی نیفتاده است.' در هر سه مطبخی که خوزه آرکادیو سگوندو قبل از رسیدن به خانه توقف کرد، همه همین را به او گفتند: 'کسی کشته نشده.'»[3]

ولی مسئولان منطقه جواب جالب‌تری به این تهمت می‌دهند: «شما خواب دیده‌اید، هیـچ اتفاقی در ماکوندو نمی‌افتـد. اصلاً این‌جا هیچ

---

1. Marquez, *Hundred years of Solitude*, p. 198.
2. Hart, *Crónica de una muerte anunciada: Critical Guide*, p. 12.
3. Marquez, *Hundred years of Solitude,* p. 251.

اتفاقی تا حالا نیفتاده است و نخواهد افتاد.»[1] این ادعاها را نویسنده مقابل گواهی آرکادیو سگوندو می‌گذارد؛ کسی که شاهد عینی این قتل عام بوده است و خیلی زود می‌فهمیم که به احتمال زیاد این حرف‌ها را از زبان روح او می‌شنویم.

جایی در فصل پانزده رمان می‌فهمیم که آرکادیو سگوندو در اتاق ملکیادس مخفی شده است و وقتی افسر ارتش به آن‌جا می‌رسد و دستور بازرسی خانهٔ بوئندیا را می‌دهد، فکر می‌کنیم که دیگر آرکادیو بازداشت خواهد شد. افسر دستور می‌دهد که در اتاق ملکیادس را باز کنند؛ گرچه اعضای خانهٔ آرکادیو را می‌بیند که گوشهٔ تخت نشسته‌اند، ظاهراً نمی‌تواند آرکادیو سگوندو را ببیند. مارکز می‌نویسد: «افسر لحظه‌ای به فضایی که اورلیانو سگوندو و سانتا سوفیا خوزه آرکادیو سگوندو را می‌دیدند، خیره شد و متوجه شدند که افسر ارتش داشت به او نگاه می‌کرد ولی او را نمی‌دید.»[2]

این لحظه از رمان مارکز شبیه بخشی از رمان قلمرو این عالم نوشتهٔ کارپانتیه است. در این رمان نیز دو روایت از یک حادثه داریم و خواننده مطمئن نیست که آیا روح ماکاندل، شخصیت داستان کارپانتیه، پرواز می‌کند یا خیر. در هردو این رمان‌ها کسانی که از قشر ضعیف جامعه هستند ارواح را می‌بینند، درحالی‌که سردمداران قدرت و مأموران آن‌ها از دیدن روح عاجزند. در واقع در رمان‌های رئالیسم جادویی، روح نمادی از تجربه‌های دردناک گذشتهٔ ملت ستم‌دیده است که بارها و بارها بازمی‌گردد و آن روزگار را به خاطرشان می‌آورد. به همین خاطر سردمداران قدرت و کسانی که باعث و بانی درد و رنج مردم درد کشیده هستند، همواره سعی می‌کنند بر این خاطرهٔ دردناک سرپوش بگذارند و کاری کنند که مردم آن را فراموش کنند. در واقع حضور ارواح ورای

1. Ibid., p. 252.
2. Ibid., p. 254.

ارزش‌های مردم‌شناسانه، مملو از نشانه‌های سیاسی و اجتماعی است که کارکرد آن از جامعه‌ای به جامعهٔ دیگر متفاوت است.

شیلی ـ ایزابل آلنده ـ خانهٔ ارواح

تبرستان www.tabarestan.info

خانهٔ ارواح ایزابل آلنده به نقش ارواح در بیان عقاید و سیاست‌های جامعه می‌پردازد. در این رمان ایزابل آلنده به‌جای این که بار دیگر تاریخ کشورش را از دیدگاه مردها بنویسد، روی به روایتی زنانه می‌آورد. آلنده در مصاحبه‌هایش از آرزویش برای داشتن «جهانی زنانه» می‌گوید، «جایی که ارزش‌های زنان ارج نهاده شود.» عجیب نیست که آلنده بخواهد این آرزویش را حداقل در رمان‌هایش محقق کند. آلنده نیز در رمان خانهٔ ارواح روایت تاریخ کشور شیلی را از قول زنان می‌نویسد.

در قسمت‌های مختلف این رمان به‌وضوح می‌توان تأثیر مارکز را بر آلنده مشاهده کرد. آلنده مثل استاد کلمبیایی‌اش جهانی را نقش می‌زند که در آن، امور خارق‌العاده در کنار مسائل روزمره هستند، بدون آنکه یکی از این دو جهان‌بینی بر دیگری ارجحیت داشته باشد. نویسنده رزا خوشگله را طوری توصیف می‌کند که خواننده شک می‌کند اصلاً رزا انسانی زمینی است یا خیر. او گیسوانی سبز دارد که وقتی راه می‌رود انگار همانند جویباری خروشان جاری‌اند و به‌خاطر زیبایی‌اش می‌تواند مردان را مسحور خود کند.[1] مردم معتقدند که وقتی کِلارای غیب‌گو بچه بوده، ارواحی دور سر او می‌چرخیدند و با کمک آن‌ها می‌توانسته تله‌پاتی برقرار کند، هویت قاتل بچه‌مدرسه‌ای‌ها را قبل از پلیس بداند، خواب‌ها را تعبیر کند و از حوادث آینده باخبر باشد. او مرگ پدرخوانده‌اش، ازدواج خودش و حتی فتق پدرش را پیش‌بینی

1. Allende, *The House of the Spirits*, p. 22.

کرده است.[1] همان‌طور که نویسندهٔ داستان به ما می‌گوید، این استعداد خارق‌العاده از نسلی به نسل دیگر به دختران خانواده می‌رسد. دنیای کلارا، به نظر نوه‌اش آلبا، دنیایی است که در آن حقیقت کسل‌کنندهٔ اشیاء مادی با واقعیت پرهیاهوی رؤیاها می‌آمیزد و قوانین فیزیک و منطق همیشه در آن راه به جایی نمی‌برد.[2]

اما باید به خاطر داشت که آلنده آگاهانه به دنیای رئالیسم جادویی‌اش حال‌وهوایی زنانه می‌دهد، چراکه زنان حس ششم دارند، نه مردان. در واقع استبان تروبا زمانش را مدام صرف این می‌کند که نگذارد همسایه‌ها از قدرت پیشگویی کلارا و بیانکا بویی ببرند، چراکه می‌داند این مسئله برای آن‌ها رسوایی به بار می‌آورد. همچنین نویسنده مشخصاً یادآور می‌شود که قوای معنوی و روحانی به آن‌ها توان ایجاد وحدت و یکپارچگی می‌دهد. در واقع این نیرو برای زنان حکم نیرویی راه‌گشا در این دنیای مردانه را دارد. مثلاً سه خواهران مورا که با کلارا دوست می‌شوند، «راهی را برای انتقال توان ذهنی کشف می‌کنند [...] که آن‌ها را قادر می‌سازد تا در لحظات دشوار زندگی روزمره از یکدیگر حمایت معنوی کنند.»[3] دانش به این مسئله بعدها برای آلبا بسیار حیاتی است، زمانی که او به زندان افتاده و هر روز شکنجه و آزار می‌شود. شبح مادربزرگ او، کلارا، و همدردی زندانی دیگری به نام آنا دیاز تحمل این درد و رنج را برای آلبا هموار کرده است.[4] دلگرمی‌ای که آنا دیاز به آلبا می‌دهد آینهٔ حمایتی است که کلارا از ورای دنیای زندگان برای نوه‌اش می‌فرستد و این تقارن باعث می‌شود که وجود ارواح برای خواننده باورپذیرتر جلوه کند. روح کلارا نمونهٔ دیگری از ارواحی است که در رمان‌های رئالیسم جادویی ظهور کرده و کارکردی معنادار و هوشمندانه دارد. این

1. Ibid., pp. 75-77.
2. Ibid., p. 82.
3. Ibid., p. 125.
4. Ibid., p. 414.

www.tabarestan.info تبرستان

روح دوباره بر آلبا ظاهر می‌شود و او را تشویق می‌کند تا به یاد آنان که در دوران دیکتاتوری پینوشه جانشان را از دست داده‌اند، اثری جاودان خلق کند و رمان خانهٔ ارواح همان اثر است. بدین طریق این رمان بارها و بارها بر اهمیت قدرت زنانگی و حس شهود آن‌ها صحه می‌گذارد. آلنده این کار را نه تنها با تأکید بر حس ششم آن‌ها (پیشگویی، حس دل‌شوره و تله‌پاتی)، بلکه با اشاره به تمایل ذاتی‌شان به ایجاد عدالت سیاسی انجام داده است. برای آلنده ارواح اول از همه زن و دوم چپ‌گرا هستند.

www.tabarestan.info تبرستان

امریکای شمالی ـ تونی موریسون ـ دلبند

به نظر منتقدی چون دِبورا ال. مدیسن، رمان دلبند را به‌سختی می‌شود در هریک از طبقه‌بندی‌های رایج سبکی موجود قرار داد، با این حال تعدادی از منتقدان به تشابهات این اثر با رئالیسم جادویی امریکای لاتین اشاره کرده‌اند.[1] استلا ماریس کوزر معتقد است که این رمان تونی موریسون همانند یک باغبان «نگاه زن سیاه‌پوست امریکای شمالی را به سبک رمان‌نویسی امریکای لاتین پیوند زده است.»[2]

این رمان از آن‌جایی شروع می‌شود که برده‌ای که مادر هم هست همراه با فرزندانش روزی موفق به فرار از مزرعهٔ صاحب خود می‌شود و دورتر از آن‌جا در خانهٔ سیاه‌پوست آزادی پناه می‌گیرد. شکارچیان برده فرامی‌رسند و خانه را محاصره می‌کنند، ولی پیش از آن‌که موفق به دستگیری مادر و فرزندان شوند، مادر گلوی یکی از فرزندانش را با اره

---

1. Madsen, "Toni Morrison", in P. Schellinger (ed.), *Encyclopedia of the Novel*, 1998, vol. II, pp. 870-871.

2. Coser, *Bridging the Americas: The Literature of Paula Marshall, Toni Morrison, and Gayl Jones*, p. 2.

می‌بُرد و او را می‌کُشد تا کودک همچون او مجبور به تحمل زندگی در بردگی نباشد.

این داستان واقعاً برای برده‌ای به نام مارگارت گارنر در سال ۱۸۵۶ به وقوع پیوسته بود و عمل این زن تأثیر بسزایی در برچیده شدن برده‌داری در امریکا داشت. اشاره به این حادثه جنبهٔ رئالیستی اثر تونی موریسون را نشان می‌دهد. ولی قسمت خارق‌العادهٔ رمان زمانی است که موریسون این حادثه را با عنصر جادویی بازگشت کودک از عالم مردان درمی‌آمیزد. موریسون این التقاط سبکی را مدیون کودکی خود می‌داند، زمانی که او و دیگران غرق در دنیای ماوراءطبیعی بودند.[1] جالب این که اعتقاد موریسون به ارتباط بین دنیای مردگان و زندگان تنها به کودکی او بازنمی‌گردد. او تا چندی پیش هم می‌گفت که با روح پدر از دست رفته‌اش در ارتباط است.[2]

ولی مردم دربارهٔ این حادثه و روزگار تلخ و تار بردگی دچار نسیان شده‌اند و موریسون نگران همین موضوع است. موریسون معتقد است که شوربختانه نه تنها سفیدپوستان، بلکه سیاهان نیز تمایلی به یادآوری یا خواندن تاریخ بردگی ندارند. برای این که مردم دوباره و گرچه با درد و رنج روحی، آن روزگار را به یاد بیاورند، موریسون کودک کشته‌شده را به جهان زندگان می‌آورد. دلبند تنها نامی است که از این دخترک به ما می‌دهند.

این رمان چه از لحاظ سبکی، چه از لحاظ شخصیت‌پردازی و چه از لحاظ جهان‌بینی در حالت بینابینی قرار دارد؛ نه این است نه آن، یا بهتر بگوییم، هم این است و هم آن. سبک رمان با وجود سختی منتج

---

1. Foreman, "Post-on Stories: History and the Magically Real, Morrison and Allende on Call", in L. Parkinson Zamora and W. B. Faris (eds), *Magical Realism: Theory, History, Community*, p. 300.

2. Heinze, *The Dilemma of "Double Consciousness": Toni Morrison's Novels*, pp. 159-160.

از جریان سیال ذهن جاری در آن بسیار دشوارخوان است، ولی در عین حال عاری از ژست‌های روشن‌فکری رمان‌نویسان مدرن و بعضی از پسامدرن‌هاست. شخصیت‌ها هنوز با هویت خود درگیرند و اصلاً جدال بر سر یافتن هویتی نو ولی بر پایهٔ تاریخ تیره و رنج‌بار گذشته است. دلبند، کودک زنده‌شده، هم کودک است و هم دختری در دوران بلوغ. او نه کاملاً زنده است و نه کاملاً مرده. او هم کودک مادر داستان است و نمادی از تاریخ تلخ برده‌داری که مردم می‌خواهند همانند این کودک به دنیای نسیان و مرگ بسپارند. این رمان نیز همچون رمان‌های صد سال تنهایی و خانهٔ ارواح از روح و بازگشت او به دنیای زندگان دستاوردی بیش از برانگیختن حواس زیبایی‌شناختی خواننده دارد و همانند بسیاری از رمان‌های رئالیسم جادویی، هُبوط روح دلبند و دیگر حوادث «جادویی» امری عادی است و نه نویسنده و نه شخصیت‌های داستان، گرچه از آن‌ها بیم دارند، به دیدهٔ حیرت و ناباوری به دلبند و دیگر پدیده‌های خارق‌العاده نمی‌نگرند.

این رمان تاروپودی از ارتباطات بین ضمیر ناخودآگاه، زنان مظلوم در نظام مردسالار و روح کودک برقرار کرده است، روحی که نماد رنج و درد درگذشتگان سیاهان است. جهان خارق‌العاده‌ای که در رمان دلبند تصویر می‌شود مختص نژاد خاصی است که در طول تاریخ مظلوم واقع شده است. جادوی این رمان می‌خواهد به دیوار بلند بین سیاهان و سفیدان در امریکا اشاره کند. سفیدپوستان نمی‌توانند ارواح را ببینند یا حتی باور کنند، نه بدین سبب که روح از نظر علمی اثبات نشده است، بلکه چون خود آن‌ها عامل سرکوب‌اند. پذیرفتن وجود ارواح در دنیای رمان در حقیقت پذیرش ظلم و تعدی اجتماعی است. بنای نژادپرستی بر این اساس استوار است که ارواح سیاهان را در سرزمین مردگان بگذاریم و فراموش کنیم.

موریسون می‌خواهد زهر گذشته را که در تن و جان این ملت رسوب کرده، ولی همه آن را نادیده گرفته‌اند، از جان‌ها بشوید. اگرچه

بسیاری رمان دلبند را تاریک و تلخ می‌شمارند، به نظر اغلب منتقدان این اثر نشـانهٔ همبستگی زنان برای کنار آمدن با گذشته و راندن این روح از جان مردمانشـان اسـت که از این نظر رمان دلبند بسیار شبیه خانهٔ ارواح آلنده اسـت. در صفحات پایانی داسـتان، زنانی که در گذشـته به مادرِ کودک خیانت کردند و از سـر حسادت به او از ورود شکارچیان برده نگفتند، این بار به گِردِ خانهٔ مادر جمع شده‌اند تا روح کودک اثیری را از خانه بتارانند؛ کودکی که اینک مایهٔ عذاب مادر شده است و می‌خواهد به‌آرامی روح مادر را از تنش بیرون بکشد. همچنین مادر دیگربار در این هیاهو مرتکب قتل نمی‌شود و با معشوقش و زنان جامعه آشتی می‌کند.

www.barnetan.info

آلمان ـ گونتر گراس ـ طبل حلبی

طبل حلبی داستان پسـری به نام اسکار ماتزرات است که از سه‌سالگی دیگر رشـد فیزیکی نداشـته اسـت. او قصهٔ زندگی خود را اکنون که در بیمارسـتان روانی بین سـال‌های ۱۹۵۲-۱۹۵۳ بسـتری شده، برای خوانندگانـش نقل می‌کنـد. گرچه گاهـی بین راوی اول‌شـخص و سوم‌شـخص تغییر ایجاد می‌شود، ولی اسـکار راوی غیرقابل اعتمادی اسـت و تمام حوادث داستان از قول اوسـت و خواننده پنجرهٔ دیگری به‌غیـر از حقایق آمده در تاریخ برای ارزیابی صحت و سـقم اخبار او ندارد. با وجود این، طبل حلبی رمانی اسـت که با موضوعات سیاسـی به‌شدت پیوند می‌خورد. گراس این رمان را دربارهٔ رژیم نازی آلمان و جنگ جهانی دوم نوشته است و این‌طور القا می‌کند که مرهم ساده‌ای وجود ندارد کـه این زخم بزرگ روانی را که بر تن مردم آلمان افتاده دوا کند.[1] در سـبک و سیاق نوشتن، عناصری همچون تمثیل، افسانه و اسطوره آن‌چنان در تاروپود رمان بافته شده‌اند که کمتر منتقدی در یافتن

1. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*, p. 83.

اسلوب نگارشی رئالیسم جادویی در این رمان شک می‌کند. علاوه بر این، رمان طبل حلبی مملو از نمادها و تلمیحات مذهبی است. اسکار در جای‌جای رمان با عیسی مسیح و شیطان در گفت‌وگوست، زمانی که سردستهٔ یک باند خلاف‌کار است، افرادش او را «عیسی» خطاب می‌کنند و در جایی از رمان، خودش و آلت تناسلی‌اش را «شیطان» خطاب می‌کند.[1]

اسکار آن‌چنان فریاد کرکننده‌ای دارد که با آن می‌تواند شیشه‌ها را بشکند و از آن مثل اسلحه استفاده کند. او ادعا می‌کند که صداهایی را می‌شنود که انسان‌های معمولی قادر به درکشان نیستند. اسکار متولد ۱۹۳۴ است و روایت او بیشتر حول محور روابط نازی‌ها، لهستانی‌ها و مسائل مربوط به جنگ جهانی دوم است. او همیشه طبلی با خود حمل می‌کند و برای حفظ آن حاضر است دست به هر کاری بزند. در طول داستان، این شخص با آن هیکل کوچکش کارهای خارق‌العاده‌ای انجام می‌دهد، معشوقه‌های متعددی دارد و در آخر هم به جرم قتل یک راهبه محکوم به بستری در بیمارستان روانی می‌شود. گرچه خواننده در این‌که آیا او واقعاً مرتکب این جنایت شده یا خیر نمی‌تواند با قاطعیت حکم کند.

اسکار، با طبل حلبی‌اش، امتناعش از رشد فیزیکی و تارهای صوتی جادویی که دارد، از اولین نمونه‌های خوب رئالیسم جادویی است. خواننده دقیقاً نمی‌داند که اسکار واقعاً چه آدمی است و این قدرت‌های خارق‌العاده را از کجا آورده است.

برای اسکار قدرت‌های خارق‌العاده‌اش بسیار معمولی است. او می‌گوید که مکالمهٔ مادر و پدرش را همان لحظه که از رحِم مادر بیرون آمده شنیده است. بعداً وقتی اولین بار با فریادش شیشه‌ای را می‌شکند، بیش از این‌که از قدرتش متعجب شود، متوجه ساعتی است

www.tabarestan.info تبرستان

1. Giroux and Narins (eds.), *Contemporary Literary Criticism*, pp. 19-40.

که شکسته و می‌خواهد جزئیات آن ساعت را برایمان شرح دهد. پس از آن فهرستی از شیشه‌های مختلفی را که شکسته برایمان ردیف می‌کند.[1]

با تمـام این اوصاف بـه نظر نمی‌آید کـه این اثر را بتـوان با آثار رئالیسـم جادویی دهه‌هـای بعد امریکای لاتین در یـک رده قرار داد. بـه دلایل متعددی می‌شـود این‌طور ادعا کرد که ایـن اثر جادویی در خود جای نداده اسـت. اول این که در صفحات اول داستان، راوی به ما می‌گوید که اسـکار به‌عنوان بیمار روانی در تیمارستانی بستری است و در نتیجه هیچ‌یک از ادعاهای این شخصیت در مورد خودش نمی‌تواند «خارق‌العاده» باشد یا اصلاً وجود خارجی داشته باشد. شاید همهٔ این‌ها ساخته و پرداختهٔ ذهن بیمار راوی، همان اسکار باشد.

کوبا ـ آلخو کارپانتیه ـ قلمرو این عالم

کارپانتیه و میگل آنخل آسـتوریاس به‌خاطر بومی‌سازی رمان براساس زندگی و فرهنگ امریکای لاتین از پیشـگامان رمان معاصر امریکایی ـ اسـپانیایی محسـوب می‌شـوند.[2] قلمرو این عالم نیز رمانی تاریخی است که نویسـنده‌اش از پیش‌گامان رئالیسم جادویی به‌شمار می‌رود. نویسـندهٔ این رمان با آگاهی کامل از تحـولات ادبی اروپا و بالاخص سوررئالیسم فرانسه، تأثیر بسزایی در انقلاب ادبی امریکای لاتین نهاده اسـت. رمان‌های او مملو از عناصر باروک، سوررئالیسـم و گروتسک اسـت که همگی مشخصه‌هایی مشـترک با رئالیسـم جادویی دارند. آلخـو کارپانتیـه در این رمان حـوادث واقعی انقـلاب ۱۸۰۴ بردگان هائیتـی را با تخیلات خود درآمیخته اسـت. کارپانتیه در مقدمهٔ کتاب

---

1. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification Of Narrative*, p. 93.

2. Henighan, "Two Paths to the Boom: Carpentier, Asturias, and the Performative Split", *The Modern language Review*, 1999, p. 1009.

مفهوم «رئالیسم شگفت‌انگیز» را توضیح می‌دهد که آغازی است برای تبیین دقیق‌تر سبک رئالیسم جادویی. در این رمان شخصیت‌هایی مثل ماکاندل و تی‌نوئل می‌توانند تغییر ماهیت دهند و به شکل حیوانات و حشرات مختلف درآیند. البته ناگفته نماند که راوی داستان این اتفاقات خارق‌العاده را از نگاه دیگران برای خواننده روایت می‌کند و خود شاهد عینی این دگردیسی‌ها نیست؛ ولی در هر حال راوی از عباراتی چون «همه می‌دانند که» استفاده می‌کند که گویی آنچه برایمان می‌گوید عین حقیقت و انکارناپذیر است.[1]

www.tabarestan.info

علاوه بر عناصری همچون دگردیسی و وجود ارواح در عالم زندگان، کارپانتیه با شکستن مرز بین واقعیت و تاریخ و افسانه قدم دیگری در راستای تبیین عنصر دیگری در سبک نگارشی رئالیسم جادویی برداشته است.[2] هرگاه اتفاق خارق‌العاده‌ای در رمان رخ می‌دهد، بلافاصله روایت داستان از دانای کل به زاویهٔ دید یکی از شخصیت‌های داستان تغییر می‌کند.[3] با این کار، کارپانتیه خواننده را ملزم به باور آنچه گفته شده نمی‌داند. کارپانتیه مثلاً روایت اعدام ماکاندل را از زاویهٔ دید بردگان روایت می‌کند، چراکه بردگان معتقد بودند ماکاندل به طرز معجزه‌آسایی از اعدام می‌گریزد، درحالی که سفیدپوستان و روایت‌های تاریخی عکس این را پیش‌تر به مردم گفته‌اند. تأکید بر چند راوی برای روایت یک اتفاق یکی از تکنیک‌های رئالیسم جادویی است که می‌شود آن را در رمان قلمرو این عالم به‌خوبی مشاهده کرد. این روایت‌ها که شباهتی به یکدیگر ندارند، به ابهام و پیچیدگی روایت

---

1. Hart and Ouyang, *A Companion to Magical Realism*, p. 2.

2. Pontiero, "'The Human Comedy' in El Reino de Este Mundo", *Journal of Interamerican Studies and World Affairs,* 12 (4), 1970, pp. 528-538.

3. De Armas, "Metamorphosis as Revolt: Cervantes' Persiles y Segismunda and Carpentier's El Reino de Este Mundo", *Hispanic Review*, 49(3), 1981, p. 311.

کمـــک می‌کنند و خواننده را در پذیرش یا رد اتفاق خارق‌العاده مختار می‌گذارند.

پرتغال ـ خوزه ساراماگو ـ بالتازار و بلیموندا (آنا خوسیفا)[۱]

www.tabarestan.info تبرستان

روایت داستان بالتازار و بلیموندا از ۱۷۱۱ آغاز می‌گردد. پس از دو سال زندگی ملکه هنوز فرزندی از پادشاه پرتغال به دنیا نیاورده است. پادشاه نذر می‌کند که اگر چنین شـــود، صومعه‌ای در دهکده‌ای به نام مافرا بنا کند. چندی نمی‌گذرد که پادشاه صاحب کودکانی می‌شود و ساختن سازهٔ صومعه در سال ۱۷۱۷ آغاز می‌گردد. در این زمان شخصیتی به نام بالتازار، که هم در حال تکمیل پروژهٔ ماشـــین پرندهٔ پدر لورنزو است و هم بر سر این ساختمان کار می‌کند، از سختی‌های کار می‌گوید.

عنوان اصلی این رمان *Memorial do Convento* (داستان صومعه) اشـــاره به اهمیت این سازه در پی‌رنگ داســـتان دارد. این ساختمان در آغاز قرار بود فقط به شکل خانه‌ای کوچک برای جا دادن سیزده راهب باشـــد، ولی رفته‌رفته نقشـــهٔ ساختمان عظیم‌تر می‌شـــود و به ساختمانی غول‌آســـا بدل می‌گردد، آن‌چنان عظیم‌الجثه که به یکی از میراث‌های به یادگار مانده از پادشاه جان پنجم و نمادی از ثروت به دست آمده از اســـتعمار برزیل تبدیل می‌شود. ولی ساراماگو روایت ساختن این بنا را نه از زاویهٔ دید پادشـــاه و درباریان، بلکه از نگاه عامهٔ مردم، کارگران و استادکاران نقل می‌کند؛ آنان که برای به سرانجام رساندن این عمارت سلطنتی رنج‌ها کشیدند و جان‌ها فدا کردند.

ســـاراماگو هم از جنگ‌ها، صلح‌ها و عهدنامه‌های کشـــوری و ملی می‌گویـــد و هـــم از تأثیر این تغییر و تحولات بـــزرگ بر زندگی مردم

---

۱. این بخش برگرفته از مقالهٔ زیر است:

Henn, "History and the Fantastic in José Saramago's Fiction", *A Companion to Magical Realism*, 2005, pp. 103-122.

عادی. او به کارگران گمنام صومعه که تعدادشـان در مقطعی از زمان به ۲۰۰۰۰ نفر می‌رسـید، شـخصیت می‌دهد. بالتازار کـه یکی از این کارگران است، دلدادهٔ زنی اسـت به نام بلیموندا که بیشتر زندگی‌اش همان مسـائل روزمرهٔ هر زن روسـتایی دیگر قرن هجده است. این دو دلداده و همراهان آنان بـه کارهایی می‌پردازند که در تضاد با واقعیت تلخ و تار مردم دوروبرشـان اسـت. بلیموندا قدرت پیشگویی دارد؛ او می‌تواند طفلی را که هنوز به دنیا نیامده، غدهٔ مردی را در بدنش و سنگ گرانیت زیر خاک را ببیند. این قدرت خارق‌العاده به او کمک می‌کند تا به بالتازار در سـاختن ماشـین پرنده کمک کند. او می‌تواند ارواح یا ارادهٔ مـردم را ببیند و هنگامی که می‌خواهند از بدن آن‌ها جدا شـوند، بگیردشان که این اراده‌ها برای راه انداختن ماشین پرنده لازم‌اند.

سـاراماگو زنی را تصویر کرده اسـت که با قدرت خارق‌العاده‌اش قوانین طبیعی را مقهور خود می‌کند. این درست همان چیزی است که در تعریف اولیهٔ تزودان تودوروف از ادبیات «فانتزی» می‌گنجد؛ ادبیاتی که در آن حوادثی رخ می‌دهند که نمی‌توان آن‌ها را با قوانین طبیعی این جهان توضیح داد. سپس تودوروف چیزی به این تعریف اضافه می‌کند و نامش را فانتزی ـ راز گونه (fantastique-étrange) می‌گذارد. در این نوع از اتفاقات حوادث و مسـائل در ابتدا خارق‌العاده و ماوراءطبیعی به نظر می‌رسند، ولی بعداً می‌بینیم که توضیحاتی عقلانی برای آن اتفاقات هست، یا نام فانتزی ـ شگفت‌انگیز (fantastique-merveilleux) را به وقایعی از داسـتان می‌دهد که خواننده باید آن‌هـا را برای درک ادامهٔ داستان بپذیرد.[1] هردو این دسته‌بندی‌ها زیرگروهی از رئالیسم‌اند.

در رمان سـاراماگو آن وسـیله در واقع پرواز می‌کند. اولین بار هم این دو دلدار مخترع ماشـین پرنده را در این پـرواز همراهی می‌کنند؛ زمانی که می‌خواهند از دست سربازان تفتیش عقاید بگریزند. بعدها نیز

1. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, pp. 46-62.

اتفاقی بالتازار به‌تنهایی مسافر این ماشین پرنده می‌شود و هرگز دیگر از او خبری نمی‌شـود، تا این که پس از سال‌ها بلیموندا که پی او می گشته وی را می‌یابد، درحالی که او را می‌برند تا به دستور دادگاه تفتیش عقاید در آتش بسـوزانند. پیـش از این که بالتازار بمیرد، بلیمونـدا ارادهٔ او را می گیرد.

در این اثر نویسـنده به تاریخ، مشـاهیر تاریخی، قـدرت و ثروت اشراف‌زادگان و حضور منحوس کلیسا در جامعه می‌پردازد. او این کار را بـا درکنار هم قرار دادن کارهای روزمره و عادی مردم و درباریان از یک سـو و حوادث خارق‌العادهٔ بالتازار و بلیموندا از سوی دیگر انجام می‌دهد. در برخی از صفحات این رمان نویسنده تصاویری رئالیستی از فقر و تیره‌روزی مردم یا جلال و شوکت زندگی درباریان می‌دهد و در برخی دیگر از صفحات داستان، خواننده با شخصیت‌هایی مواجه است که منطق رئالیسـتی قادر به توضیح اعمالشان نیست. با وجود این آنچه خوزه ساراماگو می‌خواسـته در این رمان بگوید شاید بدون وجود این عناصر خارق‌العاده هم ممکن می‌شـد، ولی این عناصر جادویی به این رمان هیجان و جنبه‌ای نمادین داده‌اند و نمی‌شود تأثیر آن‌ها را در جذب مخاطب نادیده گرفت.

www.tabarestan.info تبرستان

کردستان عراق ـ بختیار علی[۱]

از دههٔ ۱۹۹۰ رمان کُردی شاهد تغییرات عمده‌ای هم از نظر فرم و هم از لحاظ محتوا بوده است. این تغییر بی‌ارتباط با تحولات سیاسی این دوره و خودمختاری نسبی این منطقه نیست. اگر پیش‌تر شخصیت‌های کُرد رمان‌ها از دیکتاتورهایی می‌نالیدند که از نژاد خودشان نبودند، حالا باید

---

۱. این بخش برگرفته از مقالهٔ زیر است:

Ahmadzadeh, "Stylistic and Thematic Changes in Kurdish Novels", in *Borders and the Changing Boundaries of Knowledge*, pp. 219-239.

به مقابله با دولتی بپردازند که از خود کُردها هستند. البته نویسندگان مطرح کُرد به دلایل متعددی، علی‌الخصوص دوری از زادگاه، به مسئلهٔ «وطن» و «رگ و ریشه» با دیدی توأمان نوستالژیک و انتقادی می‌نگرند.

از اوایل دههٔ ۱۹۹۰ بختیار علی یکی از نویسندگان برجستهٔ مردم کُرد محسوب می‌شد. از او تا کنون ده رمان و چند مجموعه شعر به چاپ رسیده است. سبک ادبی او رئالیسم جادویی و جهان زیستهٔ رمان‌هایش واقعیت‌های کردستان است. رمان‌های او در جهانی واقعی روی می‌دهند، ولی در آن‌ها اتفاقاتی رخ می‌دهد که نمی‌شود آن‌ها را با استفاده از قوانین فیزیک و علمی توجیه کرد. این اتفاقات طوری رخ می‌دهند که انگار نویسنده هیچ قصدی برای متعجب ساختن خواننده ندارد و نمی‌خواهد اعتماد خواننده را برای واقعی دانستن روایتش سلب کند.

در رمان‌های بختیار علی معمولاً سؤالات جوهرهٔ هستی مطرح می‌شود؛ مثلاً این که بودن یعنی چه، یا این که ارتباط مرگ با زندگی چیست. این تأملات گرچه در ظرفیت ذهنی و فرهنگی شخصیت‌های داستان‌های علی نمی‌گنجند، ولی از خصایص متون رئالیسم جادویی‌اند. علی از این سؤالات برای وارسی معنای واقعیت استفاده می‌کند. بختیار علی در رمان‌هایش بین حوادث طبیعی و ماوراءطبیعی تعادل ایجاد می‌کند. در داستان‌های او رئال و جادو در کنار هم هستند.

در واقع زندگی کُردهای امروزی مملو از پارادوکس است و رمان‌های علی با این پارادوکس‌ها کلنجار می‌روند. به قول دیوید لاج «وقایع خارق‌العاده استعاره‌ای هستند از پارادوکس زندگی معاصر مردم.»[1] بختیار علی به‌عنوان نویسنده‌ای که از نزدیک سیه‌روزی کُردهای عراق در زمان صدام حسین را تجربه کرده است، دلایل موجهی برای به‌کارگیری رئالیسم جادویی به‌عنوان سبک نگارشی‌اش دارد. او نیز همانند اکثر نویسندگان رئالیسم جادویی در زمانهٔ تسلط

1. Lodge, *The Art of Fiction*, p. 175.

دیکتاتورها بر مرز و بومش رو به نوشتن آورد؛ در روزگاری که رئالیسم توان انتقال واقعیت‌های دهشتناک را نداشته است. علی با به‌کارگیری رئالیسمی درهم ریخته و آشفته واقعیت زندگی این مردم مظلوم را به تصویر کشیده است.

از شاخصه‌های اصلی رمان بختیار علی ساختار چندصدایی است. در رمان غزل‌سرا و باغ‌های خیال که در سال ۲۰۰۸ به چاپ رسیده است، راوی به ما می‌گوید که منابع متعدد و گاه متناقضی برای روایتش در دست داشته است. در رمان شهر نوازندگان سفیدرنگ، چاپ سال ۲۰۰۵، روایت به صورت دایره‌ای است و در زمان پس و پیش می رود و روایتگران متعددی داستان را نقل می‌کنند. در رمان آخرین انار دنیا، چاپ سال ۲۰۰۲، شخصیت‌های مختلفی راوی داستان‌اند و پاراگراف‌های بسیار طولانی که گاهی به چند صفحه می‌رسند داستان را پیش می‌برند. نویسنده هیچ زمان و مکان خاصی را برای رمانش معلوم نمی‌کند و زاویهٔ دیدهای متعددی را به کار می‌گیرد. شرح و بسط‌های طولانی و استفاده از زبانی پرطمطراق و احساسی نیز از ویژگی‌های سبک بختیار علی است که بی‌ارتباط با آنچه در نویسندگان دیگر رئالیسم جادویی می‌بینیم نیست.

www.tabarestan.info تبرستان

آرژانتین ـ خورخه لوئیس بورخس

با آنکه خورخه لوئیس بورخس در بسیاری از مجموعه‌های ادبی و نقد به‌عنوان یکی از پایه‌گذاران پسامدرن معرفی شده است، نمی‌شود دِینی را که رئالیسم جادویی به آثار او دارد، نادیده انگاشت. مثلاً بِرَن نیکول او را در کنار ساموئل بِکت و ویلیام اِس باروز به‌عنوان پسامدرن‌های متقدم آورده است[1]؛ با این حال لوئی پارکینسون زامورا در مقاله‌ای به تأثیرات مستقیم و غیرمستقیمی می‌پردازد که بورخس

1. → Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, pp. 50-71.

از فرانس روه، نویسندهٔ آلمانی و مبدع رئالیسم جادویی، گرفته است. پارکینسون علی‌الخصوص به زبان استعاری، دقیق و عاری از توضیحات اضافی می‌پردازد که می‌خواهد از زبان سمبولیک، وهم‌آلود و مبهم سمبولیست‌ها و اکسپرسیونیست‌ها فراتر برود و در عین جا دادن عناصر خارق‌العاده و غیردنیوی، تصویری راستین، ریاضی‌وار و موشکافانه از این عناصر به خواننده بدهد.[1] بسیاری از معروف‌ترین داستان‌های بورخس به مسائلی چون زمان، بی‌کرانگی، آینه و هزارتو می‌پردازند و در اغلب این آثار بورخس برآن است تا نشان دهد دنیای داستان نباید وابسته به جهان واقعی باشد و کار نویسنده ایجاد اعتماد در خواننده نسبت به جهان داستان‌هایش است.[2] رمان‌های او معمولاً به موضوعاتی فانتزی می‌پردازند؛ مثلاً مردی که هیچ چیزی فراموشش نمی‌شود، یا شیئی که دارندهٔ آن می‌تواند درون هر چیزی را ببیند، یا توقف زمان که در برابر جوخهٔ آتش قرار گرفته است.

علاوه بر این‌ها، بورخس داستان‌هایی رئالیستی از زندگی مردم امریکای جنوبی نوشته است؛ از قهرمانانشان، لات‌ها، سربازان، گاوچران‌ها، کارآگاهان و شخصیت‌های تاریخی. بورخس در داستان‌هایش امر واقع و امر خیال را با هم درآمیخته است؛ ولی در این کار بیشتر به مسائل فلسفی و هنری می‌پردازد تا مسائل اجتماعی یا سیاسی. برای او انسان در جهانِ به‌غایت گیج کننده به‌دنبال معنا می‌گردد و به همین خاطر همه چیز برایش همچون هزارتویی است با نظم و ترتیب ولی گیج کننده.

---

1. → Parkinson, "The Visualizing Capacity of Magical Realism: Objects and Expressions in the Works of Jorge Luis Borges", *Janus Head, Special Issue on Magical Realism*, vol. 5, No. 2, 2002, pp. 21-37.

2. London Book Review, A Review of *Borges; A Life* by Edwin Williamson, Penguin, 2005, retrieved from http://www.lrb.co.uk/v28/n09/colm-toibin/dont-abandon-me.

ژاپن ـ هاروکی موراکامی ـ جنوب مرز، غرب خورشید

بیشتر منتقدان ژاپنی به ادبیات غیرطبیعی هاروکی موراکامی اذعان دارند، اما کمتر کسی به ارتباط بین ذهن بیرونی و درونی از یک سو و ارتباط آن با رئالیسم جادویی موراکامی اشاره کرده است. به عبارت دیگر رئالیسم جادویی موراکامی به نحوی می‌خواهد تقابل بین شخص و جامعه را نشان دهد. منتقدان گه‌گاه از وجود «دنیای دیگر» در آثار موراکامی حرف می‌زنند و حتی گاهی به داستان‌هایش لقب «داستان ارواح» می‌دهند که البته دور از واقعیت هم نیست. مثلاً ارواح دوقلویی که در پین‌بال ـ ۱۹۷۳ ظاهر می‌شوند، یا دختری که دربه‌در دنبال گوسفند وحشی است یا دختر صورتی‌پوشی که در داستان سرزمین عجایب بی‌رحم و ته دنیا، نوهٔ دانشمندی است که مسبب گرفتاری‌های شخصیت اصلی این رمان است.

جنوب مرز، غرب خورشید، نوشتهٔ این نویسنده، رمانی است که برخلاف آثار دیگر موراکامی، قهرمانش ازدواج به‌ظاهر خوبی داشته است و حالا دو فرزند دارد و این که دیگر قهرمان داستان گوشه‌گیر و تنها نیست و صاحب میخانه‌ای پررونق است. ولی در پس این زندگی آرام و باثبات، موراکامی دوباره به مسئلهٔ آشنای خلأ در زندگی می‌پردازد. روزی زنی وارد میخانهٔ هاجیمه، قهرمان داستان می‌شود. هاجیمه بی‌آنکه بداند او همان هم‌بازی و دوست صمیمی کودکی است، شیفتهٔ دختر می‌شود. پس از آن زن هویتش را بر او آشکار می‌کند و می‌گوید که همان شیماموتو، هم‌بازی دوران کودکی هاجیمه است. اما جالب این‌جاست که شیماموتو در کودکی به‌خاطر ابتلا به فلج اطفال پایش می‌لنگید، ولی حالا در سلامت کامل است. به هر حال آن‌ها یک سالی با هم‌اند و دختر یک شب به هاجیمه قول می‌دهد که قصهٔ زندگی‌اش را فردای آن شب برای او بازگو کند؛ ولی درست روز بعد، پیش از آن‌که هاجیمه چیزی از شیماموتو بشنود، دختر ناپدید می‌شود؛ بدون این‌که کوچک‌ترین ردی از خود حتی بر روی شن و ماسه‌های

بیرون ویلای هاجیمه به جای گذاشته باشد. در این داستان موراکامی دو دنیا را به هم گره زده است و عنوان رمان نیز اشاره‌ای به آن است؛ «جنوب مرز» اشاره به دنیای زندگان دارد و منظور از «غرب خورشید» دنیای مردگان است.

بسیاری از منتقدان ژاپنی بر این باورند که شیماموتو در واقع شبحی بوده از تصویری آرمانی که هاجیمه از دخترک در ذهن پرورانده است. این شبح و دیگر «ارواح» که در بسیاری از داستان‌های موراکامی پدیدار می‌شوند، به تعبیری خاطرهٔ گذشتگان و مردگان هستند که به ذهن شخصیت‌ها می‌آیند. این ارواح به بیرون کشاندن زوایای ناپیدای شخصیت قهرمان‌ها کمک می‌کنند و به هویت آن‌ها عمق و وسعت بیشتری می‌دهند.

www.tabarestan.info تبرستان

مصر ـ نجیب محفوظ[1] ـ شب‌های هزار شب

نجیب محفوظ عبدالعزیز ابراهیم احمد الباشا در سال ۱۹۱۱ در قاهره (مصر) متولد شد. او که در سال ۱۹۸۸ جایزهٔ نوبل ادبیات را به دست آورد، یکی از نویسندگانی محسوب می‌شود که آثاری به شیوهٔ رئالیسم جادویی نگاشته‌اند. نجیب محفوظ در سال ۲۰۰۶ در قاهره درگذشت. رمان شب‌های هزار شب از آثار برجستهٔ او به شمار می‌رود.

این رمان از نظر ساختاری، متشکل از یک درآمد و سیزده اپیزود است. نویسنده در درآمد که در حدود دو تا سه صفحه است، به معرفی سه تن از شخصیت‌های داستان یعنی شهریار، شهرزاد و شیخ عبدالله بلخی و یک مکان یعنی قهوه‌خانهٔ امیران پرداخته است و هر کدام از سیزده اپیزود یا داستان را نیز به یکی از شخصیت‌های داستان اختصاص

---

۱. ← ناظمیان و دیگران، «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های عزاداران بیل غلام‌حسین ساعدی و شب‌های هزار شب نجیب محفوظ»، مجلهٔ ادب عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، زمستان ۱۳۹۳، صص ۱۵۷– ۱۷۸.

داده اســت. شب‌های هزار شــب از نقطهٔ پایانی داستان هزارویک شب یعنی از شــب هزارودوم آغاز می‌شــود، به طوری که شــهریار تصمیم می‌گیرد از قتل شهرزاد درگذرد و با او ازدواج کند. این امر خود نشان از آغاز تحول شخصیت خون‌خوار و سلطه‌جوی شهریار و بازگشت از اشــتباهاتش دارد. از سوی دیگر شخصیت‌هایی از داستان مانند صنعان جمالی و جمصه بلطی و عبدالله حمّال به تحریک و کمک عفریت‌هایی به نام‌های قمقام و سنجام به مبارزه علیه بی‌عدالتی و ستم برمی‌خیزند و به قتل حاکمان ستمگر شهر (علی سلولی و خلیل حمدانی) دست می‌زنند؛ تا این که سرانجام شهریار نیز چنان از کرده‌های خود و عاملان حکومتی پشــیمان می‌شــود که تاج و تخت ســلطانی را رها می‌کند و به زندگی صوفیانه روی می‌آورد.

نجیب محفوظ در شب‌های هزار شب از عنصر سحر و جادو به کثرت بهره جســته اســت، چنان‌که وجود پریان و تصرفات آنان در برخی از شخصیت‌های داستان جلوه می‌کند. رخدادهای داستان شب‌های هزار شــب با حکایت شــخصی به نام صنعان جمالی که تاجری اهل دیانت و عبادت اســت، آغاز می‌شــود. زمانی که وی برای اقامهٔ نماز صبح از خواب برمی‌خیزد، ناگهان با جســمی سخت و خشن برخورد می‌کند و صدایی عجیب می‌شــنود. صدا متعلق به پری‌ای به نام قمقام است. او از صنعان می‌خواهد که علی ســلولی، حاکم شهر را بکشد تا مردم از ستم او برهند و قمقام نیز از جادوی ســیاه سلولی که به‌وسیلهٔ آن او را تحت سیطرهٔ خود گرفته بود، آزاد شود. تلاش صنعان جمالی برای سرپیچی از خواستهٔ قمقام بی‌فایده است. اخلاق و رفتار صنعان دچار تغییر می‌شود و با تهدیدها و فشــارهای قمقام و در فرصتی مناســب، علی ســلولی را می‌کُشد. بدین ترتیب با دخالت نیرویی از ماوراءطبیعت، حاکم مستبد شهر از بین می‌رود و قمقام از جادوی سیاه او رهایی می‌یابد.

نمونــهٔ دیگــری از نقش جن و پریان و ســحر و جــادوی آن‌ها در خلــق اتفاقات داســتان و به حرکت درآوردن شــخصیت‌ها را می‌توان

در داستان مربوط به جمصه بلطی دید. جمصه بلطی درحالی که دارد ماهی می گیرد، ناگهان می‌بیند که تور سنگین است و به‌جای ماهی، گویی فلزی در آن می‌یابد. آن را در دستان خود بالاوپایین کرده و به کف قایق پرتاب می کند. صدایی شبیه انفجار از آن برمی‌خیزد و غباری متراکم ایجاد می‌شود. در همین لحظهٔ عفریتی به نام سنجام از درون گوی بیرون می‌آید و از او دربارهٔ گذشته بازخواست می کند. سرانجام سنجام جمصه را متقاعد می‌سازد که از حاکم شهر، خلیل همدانی، انتقام بگیرد. جمصه بلطی خلیل همدانی را به قتل می‌رساند و شهریار پس از اعتراف جمصه بلطی، دستور می‌دهد گردنش را بزنند. در این زمان نیز سنجام مداخله می کند و هنگام اجرای حکم شهریار، روح جمصه بلطی را در کالبد شخص دیگری به نام عبدالله حمّال متجسّد می‌سازد. جمصه بلطی پیشین به کیفر عملش می‌رسد و جمصه بلطی حاضر دچار استحاله و تناسخ می‌شود و در قالب شخصی به نام عبدالله حمّال به زندگی خود ادامه می‌دهد.

نمونهٔ برجستهٔ دیگر مؤلفهٔ وهم و خیال در این داستان مربوط به قصه‌ای با عنوان «نیروی غیب شدن» (طاقه الإخفاء) است. در این داستان یکی از عفریت‌ها در چهرهٔ مردی ظاهر می‌شود و به یکی از شخصیت‌های داستان به نام فاضل صنعان نیروی غیب شدن می‌بخشد. او قادر است به هر مکانی که اراده می کند سر بزند، بی‌آن‌که کسی بتواند او را ببیند.

داستان «معروف اِسکافی» نیز از دیگر نمونه‌های به‌کارگیری وهم و خیال در داستان شب‌های هزار شب است. معروف اسکافی یک شب که با دوستانش در قهوه‌خانهٔ امیران جمع شده بود، ادعا می کند که صاحب انگشتر حضرت سلیمان است. دوستانش او را به تمسخر می گیرند. اما وقتی بر ادعای خود پافشاری می کند، از او نشانه‌ای برای اثبات آن می‌خواهند و به او پیشنهاد می کنند که به سمت آسمان پرواز کند و پس از آن به زمین بازگردد. معروف اسکافی نیز با حالت

نجوا می‌گوید: «ای انگشتر سلیمان مرا به آسمان ببر!» طولی نمی‌کشد که نیرویی او را از زمین جدا می‌سازد و به‌آرامی بالا می‌برد. معروف اسکافی به سمت درِ قهوه‌خانه حرکت می‌کند؛ سپس به سمت آسمان می‌رود، تا این‌که در تاریکی شب ناپدید می‌شود. پس از آن کم‌کم فرودمی‌آید و شبحی از او در تاریکی پدیدار می‌گردد و درنهایت در مکان خود به حالت نخست می‌نشیند.

در داستان دیگری با عنوان «سندباد» نیز عنصر وهم و خیال تجلی می‌یابد. سندباد که خود از شخصیت‌های داستان هزارویک شب است، پس از قرن‌ها در این داستان زنده می‌شود و حضور پیدا می‌کند: «... بیگانه‌ای لاغراندام و بلندقامت، با ریشی سیاه و عبایی بغدادی بر تن، دستاری دمشقی بر سر، کفش‌هایی مغربی در پا و تسبیحی با مرواریدهای گران‌بهای ایرانی در دست وارد قهوه‌خانهٔ امیران شد... ناگهان رجب حمال از جا پرید و فریاد کشید: سبحان‌الله، تو سندبادی! شملون احدب از او پرسید: چند سال غیبت داشتی؟ سندباد با حیرت و سرگردانی گفت: در واقع من مفهوم زمان را از دست داده‌ام. عجر حلاق گفت: فکر کنم ده قرنی باشد.»[1] این امر خود نمونهٔ بارز به کار بستن عنصر «خیال» در این رمان است.

در ادامهٔ این داستان، سندباد در یکی از سفرهای خیالی خود هنگامی که زیر سایهٔ تخته‌سنگی به خواب رفته، پس از بیداری متوجه می‌شود که صخره در حقیقت تخمی به اندازهٔ خانه‌ای بزرگ است. پرنده‌ای مانند عقاب اما صدها برابر بزرگ‌تر از آن بالای تخم فرودمی‌آید.[2] سندباد درمی‌یابد که پرنده قصد دارد پرواز کند، خود را به پای پرنده می‌بندد و در قلهٔ کوهی به زمین می‌نشیند. سندباد در پایان داستانش بیان می‌کند که به جزیره‌ای که باید آن را «جزیرهٔ رؤیاها» خواند، پناه می‌برد

---

۱. محفوظ، لیالی الف لیله، ص ۲۴۷.
۲. همان، ص ۲۵۲.

و شیفتهٔ یکی از زنان زیباروی آن جزیره می‌شود و با او ازدواج می‌کند. زمانی که ساکنان جزیره به سندباد اعتماد پیدا می‌کنند، زیر کتفش پری می‌گذارند و به او می‌گویند می‌توانـد هر زمان که اراده کند، به پرواز درآید. سندباد خرسـند می‌شود، اما از طریق همسـرش درمی‌یابد که خون شـیطانی در رگ‌های آن‌ها جاری است. بنابراین از ترس آنان به پرواز درمی‌آید و به شهر و دیارش بازمی‌گردد.[۱]

از سـوی دیگر مؤلفهٔ دوگانگی در رمان شـب‌های هزار شب را می‌تـوان در وجود مـوازی دو جهان واقعی و فراواقعـی دید. در دو داسـتان پایانی این اثر یعنی «سندباد» و «گریه‌کنندگان»، دو شخصیت محـوری یعنی سـندباد و شـهریار، در دو جهان واقعـی و فراواقعی زندگـی می‌کنند و هرکدام اتفاقات و رخدادهای غیرطبیعی را تجربه می‌کنند و نهایتاً به جهان واقعی خود بازمی‌گردند. برای نمونه سندباد سوار بر کشتی‌ای به جزیره‌ای، که خود آن را «جزیرهٔ رؤیاها» می‌نامد، می‌رود. در عین حال متوجه می‌شـود در رگ‌های ساکنان آن جزیره خون شـیطانی جاری اسـت.[۲] شهریار نیز یک شـب که قصر خود را ترک می‌کند و به سـوی بیرون شـهر رهسپار می‌شـود، به صخره‌ای نزدیک می‌شـود، صدایی رسـا از درون صخره به گوشـش می‌رسد و دری زیر صخره گشـوده می‌شـود؛ به درون صخره می‌رود و وارد دنیایی عجیب و فراواقعی می‌شود.[۳]

یکـی دیگـر از گزاره‌های مشـترک رئالیسـم جادویـی در رمان شب‌های هزار شب، به کارگیری عنصر «اسطوره» است. نجیب محفوظ هرچند اثر خود را بر پایهٔ رخدادها و شـخصیت‌های اسطوره‌ای داستان هزارویک شـب بنا نهاده، اما خواننده در طول خواندن شـب‌های هزار شـب آن‌گونه که در ابتدا تصور می‌کند با اسـطوره و اسطوره‌پردازی

۱. همان، صص ۲۵۵-۲۵۶.
۲. همان‌جا.
۳. همان، صص ۲۶۳-۲۶۴.

مواجه نمی‌شود. نجیب محفوظ از سویی با استفاده از شخصیت‌های اسطوره‌ای داستان هزارویک شب مانند شهرزاد، شهریار، سندباد، علاءالدین، معروف اسکافی و با الهام از رخدادهای آن، مانند سفرهای سندباد و حوادث عجیب و غریبی که با آن‌ها روبه‌رو می‌شود، فضایی اسطوره‌ای به داستان خود بخشیده است و از سوی دیگر کوشیده خود نیز به‌نوعی اسطوره‌پردازی کند. برای مثال می‌توان به شخصیت جمصه بلطی اشاره کرد که با حلول در شخصیت‌های مختلفی مانند عبدالله حمّال و عبدالله برّی، به انتقام‌جویی و قتل افراد شرور و حاکمان ظالم می‌پردازد و در پایان شخصیتی شبه‌اسطوره‌ای در رویارویی با ظلم و پلیدی به خود می‌گیرد و به هنگام بازداشت در حضور شهریار این‌چنین اعتراف می‌کند که «او مأموریت داشته تا ارادهٔ خداوند را در برقراری عدالت محقق سازد.»[۱]

نجیب محفوظ در یک مورد و در داستان پایانی شب‌های هزار شب با عنوان «گریه‌کنندگان»، از عنصر صدا و بو هم بهره می‌برد، آن‌جا که شهریار پس از ترک قصر، درحالی‌که خارج از شهر به سمت جزیرهٔ «زبان سبز» در حرکت است، صدای گریهٔ افرادی را می‌شنود و صاحبان برخی از صداها را، که از رعیت‌های او بوده‌اند، می‌شناسد. کنجکاو می‌شود تا منشأ صدا را بیابد. نزدیک صخره‌ای می‌شود و چند بار بر صخره می‌کوبد. صدای محکم و رسایی از آن برمی‌خیزد و نور ملایمی فضا را روشن می‌کند و بوی مطبوعی از درون صخره به مشام می‌رسد.[۲]

فرانسه ـ ماری داریوسک ـ تولدی دیگر[۳]

در تولدی دیگر اثر ماری داریوسک، روایت تا صفحهٔ ۳۹ کاملاً به

۱. همان، ص ۵۷.
۲. همان، صص ۲۶۳-۲۶۴.
۳. گفت‌وگو با مترجم و منتقد: عباس پژمان.

شیوهٔ رئالیستی است. مردی اول شب رفته است نان بخرد و برنگشته است. زن آن مرد برای شوهرش نگران می‌شود، به جست‌وجوی او به نانوایی می‌رود. چون نانوایی بسته است، زن به خانهٔ نانوا می‌رود تا از او بپرسد آیا یادش هست که مردی با مشخصات شوهر او را عصر در نانوایی خود دیده باشد؛ به کلانتری اطلاع می‌دهد، به مادرشوهرش تلفن می‌کند و غیره. همهٔ این اتفاقات کاملاً رئالیستی است؛ حتی حالات روحی و اضطراب این زن هم به شیوهٔ کاملاً رئالیستی است و از روی رفتارهایش این حالت نشان داده می‌شود. اما فردای آن شب که راوی به عکس ازدواجشان نگاه می‌کند، می‌بیند عکس شوهرش حالت محوی پیدا کرده است و طوری است که گویی از قاب خودش فرار می‌کند. این‌جا دیگر وقایع از سیطرهٔ عقل و منطق خارج می‌شود و با امری شگفت‌انگیز یا رئالیسم جادویی سروکار داریم.

در بعضی صحنه‌ها هم امرِ شگفت‌انگیز را با یک نوع توصیف علمی و دقیق همراه می‌کند؛ مثلاً صحنه‌ای که در پاراگرافی توصیف شده است که از اواخر صفحهٔ ۴۳ شروع شده و در اوایل صفحهٔ ۴۵ تمام می‌شود. در این صحنه اولین بار شبح شوهر به دیدار زنش آمده است. راوی مثل یک آکادمیسین صحنه را توصیف می‌کند؛ حتی با استفاده از یک پدیدهٔ جالب علمی این اتفاق را روایت می‌کند. معمولاً اگر به شیئی از فاصلهٔ خیلی نزدیک و از روبه‌رو نگاه کنیم، ممکن است آن را واضح نبینیم؛ چون در این حالت، تصویر آن شیء بر نقطهٔ کور شبکیه می‌افتد. اگر نگاه اندکی از پهلو باشد، تصویر شیء واضح‌تر دیده می‌شود. الان می‌گویند که لئوناردو داوینچی هم لبخند ژو کوند را طوری نقاشی کرده است که اگر به خود لبخند نگاه کنی، آن را خوب حس نخواهی کرد، بلکه باید به جایی در اطراف لبخند نگاه کنی تا واضح‌تر حسش کنی. تا آن‌جا که یادم هست، در یکی‌دو جای دیگر تولدی دیگر هم باز به این پدیده اشاره می‌شود؛ مثلاً در صفحهٔ ۹۷ که شبح در سوپرمارکت ظاهر می‌شود، راوی دربارهٔ شبح می‌گوید: «...

امـا کمی که از پهلو نگاهش می‌کردم با تمـام قوای خودش در میدان بینایی‌ام ظاهر می‌شد.»

بـاز یکی دیگر از صحنه‌های رمان که رئالیسـم جادویی اسـت و نویسـنده به شیوهٔ توصیف دقیق و علمی امور شگفت‌انگیز آن را نوشته است، صفحات پایانی کتاب اسـت که از صفحهٔ ۱۳۹ شروع می‌شود؛ هم در آن‌جا که از پله‌ها بالا می‌رود، هم آن‌جا که باز شـبح شـوهرش به دیدارش آمده است و او هیکل این شبح و اتفاقات دیگر را توصیف می‌کند. در توصیف صحنهٔ پله‌ها حتی طرحی هم می‌کشـد. این صحنه از استعاره‌های بسیار مهم تولدی دیگر نیز هست.

تولدی دیگر شرح انتظار و اضطراب زنی تنهاست که شوهرش گم شـده است. جمعاً سه شـب و دو روز از این انتظار و اضطراب در رمان توصیف می‌شود، اما نویسنده با ترفندهایی این اضطراب را بعد از پایان رمان هم ادامه داده اسـت. زمان و چگونگی برخورد نویسنده با آن در چند محور زیر قابل توجه است:

الف. در هشـت فصل اول کتاب، انتظار و اضطراب دو شـب و دو روز توصیف می‌شـود که این‌ها در ادامهٔ هم‌اند. داستان در واقع از اول یک شـب آغاز می‌شود و تقریباً تا چهل‌وهشت سـاعت بعد را شامل می‌شود. در دو فصل پایانی، اضطراب و انتظار یک شب دیگر توصیف می‌شود، اما این شـب در ادامهٔ آن چهار شب و روز قبلی نیست. راوی در صفحهٔ ۱۳۷ کتاب به این موضوع اشـاره می‌کند: «آیا ممکن بود که دیگر شـوهرم هیچ‌وقت برنگردد؟ روزها گذشـته و رفته بود، اما فکر هرگز برنگشتن او همچنان تازه بود.»

ب. در رمان و داسـتان، دو زمان را بایـد از هم مجزا کرد. یکی از این‌ها زمان وقوع داسـتان است که در این رمان فقط می‌شود گفت این زمان در دوران معاصر اسـت، چـون راوی درضمن روایتش به بعضی از نظریـات علمی اشـاره می‌کند که این‌هـا در دوران معاصر، در قرن بیستم، مطرح شده‌اند. اما زمان روایت ده سال بعد از وقوع اتفاق است.

در صفحـهٔ ۹۵ که راوی وقایع روز دوم را روایت می‌کند، این موضوع مشخص می‌شود: «من یوانگی ریزنقش را نگاه کردم و او جواب نگاهم را داد، اما نمی‌دانم آیا مرا همان طور می‌دید که خودم معتقد بودم هستم. آیا مرا دختری خوش‌هیکل و دم‌بخت می‌دید؟ ده سال پیش بود...»

نویسـنده با این دو ترفند، اضطراب و انتظار شخصیت داستانش را دائمی کرده اسـت و جالب است که در هر دو بار هم فقط با گنجاندن یک جملهٔ ساده درضمن روایتش این کار را می‌کند.

البته نویسنده به شیوه‌های دیگر هم دائمی بودن این اضطراب را نشان می‌دهد. مثلاً وقتی که راوی بعد از گم شدن شوهر، براثر فشار اضطراب و تنهایـی، از خانه بیرون می‌آید و به طرف سـاحل بـه راه می‌افتد، در راه یک پاکت سـیگار می‌خرد. در واقع، عادت سـیگار کشیدن را که خیلی وقت بود ترک کرده بود، از سر می‌گیرد. سیگار یکی از وسایل رفع اضطراب است و سیگاری که راوی می‌خرد اسمش فوراِور است؛ فوراِور یعنی همیشگی.

ج. موضوع زمان در این رمان از یک جهت دیگر نیز جالب است. در رمان‌های مدرن، مخصوصاً در رمان‌هایی که به شیوهٔ جریان سیال ذهن نوشته می‌شوند، یک نوع از زمان هست که یک لحظه بیشتر نیست، اما شخصیت در آن یک لحظه واقعه یا صحنه‌ای را به یاد می‌آورد، یا فکر یا خیالی از ذهنش می‌گذرد که توصیف آن ممکن اسـت یک یا چند صفحه را پر کند. این زمان در متن زمان عادی یا کرونولوژیک یا زمان خطـی قرار می‌گیرد. در بعضی از رمان‌ها، به‌دلیل ماهیت موضوعشـان این زمانِ لحظه‌ای خیلـی کاربرد پیدا می‌کند؛ مثلاً وقتی که فکر یکی از شـخصیت‌ها درگیر مسئله‌ای است و یا مثلاً اضطراب دارد. توصیف رفتارها و گفتارهای شـخصیت‌ها، یا توصیف صحنه‌ها و اتفاقات، تابع زمان خطی یا کرونولوژیک اسـت. اما اگر صحنه‌ای را در نظر بگیریم که در آن دو شـخصیت داسـتانی با هم صحبت می‌کنند و ضمن این صحبت چون یکی از آن‌ها مضطرب است، دائم یک اتفاق دیگر را هم

www.tabarestan.info تبرستان

به یادش می‌آورد، توصیف این واقعهٔ دوم با استفاده از زمانِ لحظه‌ای صورت می‌گیرد.

در تولدی دیگر هم به‌دلیل این‌که راوی شدیداً اضطراب دارد و انتظار می‌کشد، نویسنده مجبور شده است از این زمان‌های لحظه‌ای خیلی استفاده کند. اتفاقاً خودش هم به این مسئله اشاره کرده است. راوی در صفحهٔ ۱۰۰ کتاب می‌گوید: «... شروع کردم داستان این انتظارم را بنویسم... داستان در واقع دو داستان می‌شد. سرعتم در نوشتن کمتر از سرعت زیستنم بود، با این حال زندگی‌ام در آن زمان به‌کندی می‌گذشت؛ اما فاصله‌ای که بین نوشتن و زیستنم ایجاد شد، امکان این را فراهم کرد که آن زندگی را بهتر بشناسم و بهتر بتوانم درباره‌اش بنویسم... .»

راوی می‌گوید داستان آن اتفاق را که می‌خواستم بنویسم دو داستان از کار درمی‌آمد که منظورش یکی شرح اتفاقات است ــ که از آن با واژهٔ «زیستن» نام می‌برد، چون زیستن تابع زمان خطی است ــ و اسم داستان دیگر را هم «نوشتن» می‌گذارد، یعنی داستانی که به صورت اتفاقات نیست، بلکه در ذهن می‌گذرد و فقط با نوشتن است که از آن آگاه می‌شویم.

راوی می‌گوید: «سرعتم در نوشتن کمتر از سرعت زیستنم بود، با این حال زندگی‌ام در آن زمان به‌کندی می‌گذشت.» واقعاً خود اتفاقاتی که در این رمان روایت می‌شود خیلی اندک است. تمامی اتفاقات این رمان بیش از ده‌پانزده صفحه نخواهد شد؛ بقیهٔ صفحه‌ها همه‌اش شرح آن زمان‌های لحظه‌ای است، یا شرح اضطراب و انتظار راوی است.

داریوسک از خود این انتظار و اضطراب به‌ندرت حرف می‌زند، بلکه سعی می‌کند که مظاهر آن را نشان دهد. فردی که اضطراب دارد و انتظار می‌کشد، ذهنش فعال‌تر می‌شود و به جزئیات زیاد توجه می‌کند. برای همین است که در این رمان این‌قدر به جزئیات توجه می‌شود. مثلاً در پاراگراف اول فصل ۷ (صفحه‌های ۷۷ تا ۷۸) که راوی دوش

می‌گیرد و بعد یخچال و خانه را تمیز می‌کند، حالت اضطراب و انتظار او فقط با توصیف کارهایش شرح داده می‌شود:

«... موهایم را جمع کردم بالای سرم و جاروبرقی را برداشتم، همه جا را جارو کشیدم، مبل‌ها، آباژور، چراغ‌ها، یوکا، کاناپه، پاسنگ‌ها و البته موکت، کلی از گوشه‌کنارها که همیشه از نظرم دور می‌ماندند، وقتی که شوهرم می‌آید، یک‌ذره هم گرد و خاک نخواهد بود. به تمام شیشه‌ها اتر پاشیدم که از ترفندهای مادرم است و برقشان انداختم، کوچک‌ترین لکی نماند، طوری تمیز شدند که گویی وجود ندارند، می‌توانستی از قابشان رد شوی و به آن ور بروی. کاسهٔ سوپ دیشبی را خالی کردم و شُستم، گذاشتمش سر جایش. درِ یخچال را باز کردم تا هوایش عوض شود؛ به دیواره‌ها اسفنج کشیدم، به جایخی‌ها، حفره‌های تخم‌مرغ، قفسهٔ بطری‌ها، به تمام جاهایی که آدم معمولاً به آن‌ها توجه نمی‌کند. ته ظرف سبزیجات مایع سفیدکننده ریختم، آن وقت زمین را دور تا دور کهنه کشیدم، کاشی‌ها سفیدی مات زیبایی پیدا کردند که از اثر کلر بود، حتی درخشندگی هم در این ماده حل می‌شود... الی آخر.»

در پاراگراف فوق می‌شود به‌جای بعضی از ویرگول‌ها نقطه گذاشت، اما برای این‌که متن سریع خوانده شود و آن حالت اضطراب القا شود، در پایان اکثر جمله‌ها به‌جای نقطه ویرگول آمده است تا خواننده درنگ نکند. خانم داریوسک به ریتم جمله‌ها هم اهمیت زیادی می‌دهد.

شکی نیست که رمان تولدی دیگر رمانی فمینیستی است. اما واقعاً مسائلی که امروزه در آثار اکثر خانم‌های غربی رنگ خیلی تندی به خودش می‌گیرد، در تولدی دیگر حالت تلطیف پیدا می‌کند و در نهایت هم رمان با نوعی واقع‌گرایی پایان می‌یابد.

راوی زن جوانی است زیبا، تحصیل کرده، اهل مطالعه و هنرمند. این زن ظاهراً فقط به‌دلیل قیافهٔ شوهرش و علاقه‌ای که به ظاهر این مرد داشته است، او را به همسری خود قبول کرده، وگرنه موقعیت

خودش از هر نظر بالاتر از شوهرش است. در رمان جابه‌جا به این مسائل اشاره می‌شود؛ مثلاً در صفحهٔ ۱۹، راوی دربارهٔ مادرشوهرش می‌گوید: «... خاطره‌ای را هیچ‌گاه فراموش نکرد، خاطرهٔ آبشاری از موهای زرد، خانه‌ای در طبقهٔ پنجم که مملو از کتاب بود، لحظهٔ زودگذری در محضر که پسرش به این کتاب‌ها و زردی موها جواب بله می‌گفت.»

با این که شوهر این زن موقعیت چندانی ندارد و حتی آن‌طور که به نظر می‌رسد خیلی هم به زنش وفادار نبوده است، اما گم شدن او زندگی زنش را به هم می‌ریزد و او را برای همیشه دچار تنهایی و اضطراب می‌کند. در آن سه شب و دو روزی که شرح اتفاقاتش در رمان می‌آید، راوی نه در مصاحبت دوستش ژاکلین لحظه‌ای تسکین پیدا می‌کند، نه در دیدارش با مادرشوهر یا مادرش، نه در کنار دریا که آن را خیلی دوست دارد، نه در هیچ جای دیگر. با هر کس که دیدار می‌کند و به هر مکانی که می‌رود، در نهایت شبح شوهرش را در وجود آن کس یا در آن مکان می‌بیند. در این مدت فقط در لحظاتی تسکین می‌یابد که شبح شوهرش می‌آید و خودش را به او نشان می‌دهد: یک بار در جسم دوستش ژاکلین، یک بار در وجود مادرشوهر، یک بار در وجود مادر، یک بار در کنار دریا، یک بار در فروشگاه، یک بار در مهمانی و بالاخره در خانهٔ خودشان.

یکی از صحنه‌های کتاب که هم به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده و هم استعارهٔ مهمی است، صحنهٔ پایانی داستان است که از صفحهٔ ۱۳۹ به بعد روایت می‌شود. راوی که در پایان شب از مهمانی برمی‌گردد و از رفتن به خانه‌ای که شوهرش در آن نیست وحشت دارد، برمی‌گردد و به کنار دریا می‌رود. بعد که نزدیکی‌های صبح به خانه برمی‌گردد، مدتی جلو آپارتمانش در خیابان می‌نشیند، چون هنوز وحشت دارد به خانه‌ای برود که شوهرش در آن نیست. در این موقع یک‌دفعه می‌بیند که داخل آپارتمانشان یک نفر آرنجش را به پنجره تکیه داده و سیگار می‌کشد. از جایش بلند می‌شود تا به خانه‌اش برود. در این‌جا راوی بالا رفتن خود

از پله‌های ساختمان را با دقت علمی و به شکل خاصی توصیف می‌کند. در واقع نویسنده در این‌جا شکل فضایی دی‌ان‌ای را توصیف می‌کند که از پدیده‌های بسیار جالب و شگفت‌انگیز دنیاست.

دی‌ان‌ای پروتئینی در داخل پروتوپلاسم سلول است که تمام اطلاعات مربوط به خصلت‌های جسمی و روانی هر فرد در آن بایگانی شده است. تشکیل دی‌ان‌ای اولین مرحلهٔ لقاح است. بعد از این که لقاح صورت گرفت و سلول اولیه شروع به تکثیر کرد، آن دی‌ان‌ای اولیه هم همراه آن سلول اولیه تکثیر می‌شود و به هر کدام از سلول‌های بعدی می‌رود. رشد و فعالیت هر دسته از سلول‌های بدن و بروز خصلت‌های جسمی و روانی، همه بر پایهٔ اطلاعاتی است که در دی‌ان‌ای بایگانی شده است. جنسیت هر فرد هم درست در همین مرحله تعیین می‌شود. دی‌ان‌ای زن و مرد با هم فرق دارد. هر مولکول دی‌ان‌ای از دو قسمت نواری‌شکل به نام کروموزوم تشکیل می‌شود. کروموزوم یا از نوع x است یا y. دی‌ان‌ای زن از دو کروموزوم x تشکیل می‌شود، دی‌ان‌ای مرد از یک کروموزوم x و یک کروموزوم y. در هر حال شروع تفاوت زن و مرد از لحاظ جسمی، روانی، شخصیتی و استعدادهای مختلف، از همان لحظهٔ تشکیل دی‌ان‌ای است. به نظر می‌رسد که نویسنده خواسته است صحنهٔ پایانی کتاب را امری طبیعی و ناگزیر جلوه دهد. آن راهی که راوی در آن راه‌پله طی می‌کند، و نیمی واقعی است و نیمی خیالی، در واقع استعاره‌ای از دی‌ان‌ای است که به هر حال قسمت مهمی از سرنوشت هر زن یا مرد را از همان لحظهٔ اول جنینی او رقم زده است و گزیری از آن نیست. در این صحنه، راوی تمامی آن سؤال‌هایی را که در انتقاد از شوهر در ذهنش به وجود آمده بود، با الکل از ذهنش پاک می‌کند. در صفحهٔ پایانی کتاب که راوی احساس می‌کند با رفتن شبح شوهر کاملاً تنها شده است، می‌گوید: «... از آن موقع بود که دیگر این سؤال را از خودم نکردم که آیا شوهرم نیز همان را می‌بیند و احساس می‌کند که من می‌بینم و احساس می‌کنم (و آیا گربه‌ها و پرنده‌ها و

ماهی‌ها و مگس‌هایی که چشمشان چندوجهی است، آن‌ها نیز همان را می‌بینند و احساس می‌کنند).»

راوی شکل فضاییِ دی‌ان‌ای را هم برای خواننده می‌کشد، اما آن را به‌عنوان طرحی از تصورات خود توصیف می‌کند که هنگام صعود از پله‌ها داشته است، صعودی که در پایان آن شبح شوهر گم‌شده‌اش را پیدا خواهد کرد.

در مورد این چند سطر پایانی کتاب هم باید گفت راوی قبلاً هم این سؤال را درضمن روایتش مطرح کرده بود: «آیا شوهرم نیز همان را می‌بیند و احساس می‌کند که من می‌بینم و احساس می‌کنم (و آیا گربه‌ها و پرنده‌ها و ماهی‌ها و مگس‌هایی که چشمشان چندوجهی است، آن‌ها نیز همان را می‌بینند و احساس می‌کنند).» منظور راوی این است که آن چیزی که زن می‌بیند و احساس می‌کند، نه تنها شوهر او، که حتی افراد مؤنث هیچ نوع از موجودات زندهٔ دیگر هم نمی‌بینند و احساس نمی‌کنند؛ وضعیت ناگواری که انسان مؤنث دارد مختص خود این موجود است؛ منتها این را اندکی مبهم می‌گوید و مخصوصاً به حالت استفهام درمی‌آورد تا صورت بلاغی و حالت طنز پیدا کند.

مکزیک ـ گی یرمو آریاگا ـ بوی خوش عشق[1]

عباس پژمان در معرفی و نقد بوی خوش عشق می‌گوید[2]:

> من شخصاً از ادبیات مکزیک خاطرهٔ بسیار خوشی دارم. احتمال می‌دهم که شما هم مثل من خاطرهٔ خوبی از ادبیات مکزیک داشته باشید. رولفو، فوئنتس، پاز و بعضی دیگر از شاعران و نویسندگان مکزیک که آثاری از آن‌ها به فارسی ترجمه شده، واقعاً از نویسندگان و شاعران دوران معاصر هستند. البته الان مکزیک خیلی

---

۱. این کتاب ترجمهٔ اثری است با نام *Un dulce olor a muerte Sweet Scent of Death*؛ به معنای بوی خوش مرگ.

۲. گفت‌وگوی مؤلفان با عباس پژمان.

شاعر و نویسندهٔ خوب و مطرح در سطح جهانی دارد و به‌جرئت می‌توان گفت که بخش قابل‌توجهی از ادبیات درخشان امریکای لاتین در دوران معاصر در مکزیک خلق شده است. گی‌یرمو آریاگا هم الان یکی از مطرح‌ترین نویسندگان این کشور محسوب می‌شود.

من آریاگا را هم با همین رمان بوی خوش عشق شناختم. بعداً فهمیدم که فیلم‌نامه‌هایی هم نوشته است که دوتای آن‌ها، آمورس پروس و بیست‌ویک گرم، بسیار مشهورند و فیلم‌های مشهور و موفقی هم از روی آن‌ها ساخته شده است. همین جا بگویم که فیلم‌نامه‌های آریاگا هم شباهت زیادی به رمان دارند و خودش هم آن‌ها را نوعی رمان می‌داند؛ رمان‌هایی که برای اکران نوشته شده است.

به نظر من دو عنصر از عناصر رمان در بوی خوش عشق نقش بسیار مهمی بازی می‌کنند. یکی از این‌ها متونیمی‌ها و متافورها یا مَجازهای مُرسَل و استعاره‌هاست، دیگری عامل تصادف. من ابتدا و محض یادآوری توضیح مختصری دربارهٔ متونیمی می‌دهم. متونیمی این است که وقتی نویسنده می‌خواهد دربارهٔ یک چیز حرف بزند، دربارهٔ خود آن چیز حرف نزند، بلکه از چیز دیگری حرف بزند که یا یک شباهت بارز و مشهوری با اولی دارد، یا یک تعلق خاصی بینشان هست. نوع اول که عمدتاً در شعر کاربرد دارد به همان استعاره مشهور است و فرنگی‌ها هم به آن می‌گویند متافور. دومی عمدتاً در رمان کاربرد دارد که فرنگی‌ها به آن می‌گویند متونیمی و در فارسی می‌شود مَجاز مُرسَل.

شاید بشود گفت که هر رمانی در کلیت خودش هم واقعاً یک استعاره است. مثلاً رمان‌نویس می‌خواهد دربارهٔ تنهایی حرف بزند که یک مفهوم کلی است، اما آیا یک زندگی یا یک سرگذشت خاص را ترسیم می‌کند، به‌طوری که این زندگی یا سرگذشت همان احساس تنهایی را به خواننده القا خواهد کرد. اما گذشته از این، متونیمی در ساختار هر رمانی هم نقش اساسی بازی می‌کند.

ابتدا بگویم آن تعلقی که ازش اسم بردم و براساس آن است که یک چیز مَجاز مُرسَل یا متونیمی یک چیز دیگر می‌شود، حالت‌های گوناگون دارد. گاهی آن دو چیز تعلق علت و معلول با یکدیگر را

دارند، و مثلاً نویسنده از معلول حرف می‌زند ولی منظورش علت آن معلول است؛ مثلاً مرگ کسب و کار من است. کسب و کار یعنی شغل، پیشه. مرگ کسب و کار من است، یعنی شغل من آدم‌کشی است. یکی دیگر از مَجازهای مُرسَل با علاقهٔ جزء و کل است؛ مثلاً نویسنده جزئی از یک چیز یا یک صحنه را توصیف می‌کند. اگر علاقهٔ دو چیز براساس یک شباهت باشد، همان متافور یا استعاره می‌شود.

اما فلسفهٔ وجودی مَجاز یا استعاره چیست؟ یکی این است که نویسنده با استفاده از مَجاز یا استعاره مطلب را برای مخاطب ملموس می‌کند. کتاب‌های مقدس از متونی هستند که در آن‌ها خیلی از استعاره استفاده شده است. هرجا که در این کتاب‌ها از مسائل انتزاعی و دور از ذهن سخن به میان می‌آید فوراً از استعاره کمک گرفته می‌شود تا مخاطب‌ها راحت‌تر درک کنند، تمامی این استعاره‌ها هم استعاره‌های ملموس هستند. دومی برای ایجاد ایجاز است. سومی برای شکل دادن به یک مفهوم خاص و برجسته کردن است. بالاخره چهارمی این است که هر استعاره‌ای یک نوع آشنایی‌زدایی در خودش دارد و لذا فونکسیون یا نقش زیبایی‌شناسیک دارد. در بوی خوش عشق هم مَجازهای مختلفی به کار رفته است که چند مورد مهم آن را شرح می‌دهم.

یکی از مَجازهای مهم در فصلی به کار رفته است که نویسنده زندگی خوآن، دوست رامون را یک‌دفعه وارد رمان می‌کند. این فصل علاوه بر این که مثل تمامی فصل‌های دیگر کتاب یک نقش فضاسازی و تعلیق بازی می‌کند، معنی خاصی هم دارد. این رمان، مثل اکثر رمان‌های مدرن در واقع ناتمام می‌ماند. از سرنوشت قطعی رامون چیزی گفته نشده است، اما قبل از این که کتاب تمام شود، نویسنده با توصیف زندگی خوآن در واقع هم نحوهٔ پایان داستان کتاب را اعلام می‌کند و هم در قالب زندگی خوآن، یعنی با استفاده از استعاره، سرنوشت زندگی رامون را توصیف می‌کند. رامون هم مثل خوآن آدم خواهد کشت و سرنوشتش در بهترین حالت چیزی شبیه زندگی خوآن خواهد بود.

www.tabarestan.info تبرستان

یکی دیگر از مَجازهای مهم که در ساختار این رمان نقش بسیار مهمی بازی می‌کند در همان فصل اول شکل می‌گیرد. داستان در مزرعهٔ ذرت و در فصل پاییز شروع می‌شود که ذرت‌ها رسیده‌اند. عشق رامون به آدلا هم در همین مزرعهٔ ذرت به وجود می‌آید. پایان کتاب هم در یک مزرعهٔ ذرت است. در پایان کتاب، تا وقتی که رامون به مزرعهٔ ذرت نرسیده است در حال فرار است؛ اما به‌محض این که به مزرعهٔ ذرت رسید، سرعتش کم می‌شود و بالاخره می‌ایستد.

نویسنده در این‌جا خیلی زیرکانه حواس خواننده را پرت کرده و ذرت را به خورد رامون می‌دهد و او به‌محض این که ذرت را خورد، موقعیت خود را فراموش کرده و به یاد عکس آدلا می‌افتد و دیگر نمی‌تواند فرار کند. نویسنده در این لحظه اصلاً از عشق رامون به آدلا حرف نمی‌زند، فقط از ذرت حرف می‌زند که در همان شروع داستان با آن عشق رابطه‌ای پیدا کرده است.

اما مهم‌تر از همهٔ این‌ها به نظر من پیراهن پدرو سالگاداست. صحنه‌ای هم که پدرو پیراهنش را از تن درآورده و به رامون می‌دهد بعداً معنای خاصی پیدا می‌کند. می‌شود گفت که پیراهن جزئی از پدرو سالگاداست و رامون با پوشیدن آن به یک معنا به پدرو سالگادا تبدیل می‌شود. کولی به پدرو خیانت کرده است نه به رامون، اما رامون کولی را می‌کشد، نه پدرو را. نویسنده که در اول رمان آن پیراهن را از تن پدرو درآورده و بر تن رامون می‌پوشاند در واقع همین را با زبان استعاره می‌گوید. این معنی با خواندن رمان کاملاً واضح می‌شود. اما بعضی خواننده‌ها ممکن است یک معنای دیگر هم از این استعاره بفهمند. چرا آن استعاره این معنی را هم ندهد که در واقع قبلاً پدرو عاشق آدلا بوده است و حالا او با دادن پیراهن خود به رامون نقش عاشقی خود را هم به او منتقل می‌کند. به عبارت دیگر، قاتل آدلا همان پدرو سالگاداست؛ مخصوصاً که آن سه صفتی که آدلا عاشق خود را با آن‌ها توصیف کرده است تقریباً در پدرو هم هست. البته قضیه به همین جا هم ختم نمی‌شود. رامون در اواسط رمان این پیرهن را به دست گابریلا می‌دهد. می‌شود گفت که این پیراهن نشانهٔ مرگ معشوق هم هست. این پیراهن هم‌زمان با عاشق شدن

رامون و نیز هم‌زمان با مرگ معشوقهٔ او به دستش رسید. به دست گابریلا هم زمانی می‌رسد که او شنیده است معشوقش را می‌خواهند بکشند. ذرت هم همین‌طور است. ذرت هم علاوه بر این که استعارهٔ عشق بود استعارهٔ مرگ هم هست. در شبی که سرنوشت کولی رقم می‌خورد و دوست صمیمی او را قاتل معرفی می‌کند، صحبت اهالی دهکده با گفت‌وگو از ذرت شروع شده است. به نظر من مرگ و عشق در این رمان یکی هستند؛ گاهی کاملاً بر هم منطبق می‌شوند. بوی خوشی از مرگ هم منظور همان بوی خوش عشق است که این بار به شکل مرگ درآمده است.

عنصر دیگری که در این رمان و ظاهراً در رمان‌های دیگر و همین‌طور فیلم‌نامه‌های آریاگا نقش مهمی بازی می‌کند عنصر تصادف است. ابتدا بگوییم که تصادف در هر رمانی نقش بسیار مهمی بازی می‌کند. اصلاً می‌شود گفت که تمامی اتفاقات رمان از جنس تصادف هستند. برای همین است که در هر رمانی می‌شود هر کدام از اتفاقات را عوض کرد و آن را به صورت دیگری درآورد؛ درحالی که زندگی زیسته‌شده این حالت را ندارد. همان طور که گفتم، هر رمانی استعاره‌ای از یک زندگی زیسته‌شده است. اما چیزی که هست، تا اواخر قرن نوزدهم نویسندگان سعی می‌کردند که بین اکثر اتفاقات رمان یک رابطهٔ علت و معلولی برقرار کنند و این هرچند که یک حالت تصنعی به رمان می‌داد و آن را از زندگی دور می‌کرد، جذابیت داستان را زیاد می‌کرد. البته هنوز هم قانون علت و معلول به‌طور کامل از رمان‌های مدرن رخت برنبسته است. در هر حال، این را خود آریاگا هم گفته است که اتفاقات رمان‌هایش همگی حکم تصادف را دارند که درکنار هم چیده می‌شوند. نوشتن رمان به این شکل، آن هم رمانی که آدم یک‌نفَس آن را بخواند، حقیقتاً کار ساده‌ای به نظر نمی‌رسد.

آریاگا گفته است که از دو ویلیام خیلی تأثیر پذیرفته است؛ ویلیام شکسپیر و ویلیام فاکنر.

شکسپیر در نمایش‌نامه‌های خود نحوهٔ پایان داستان و سرنوشت شخصیت‌ها را بارها با استفاده از استعاره اعلام می‌کند؛ البته

فقـط خواننـدگان تیزهوش و باتجربـه می‌توانند وقتی کـه بار اول نمایش‌نامه‌های شکسـپیر را می‌خوانند متوجه این استعاره‌ها بشوند، مخصوصـاً کـه جذابیت و تعلیق داسـتان‌ها هم به حدی اسـت که خواننده می‌خواهد هرچه سـریع‌تر به پایان داستان برسد. آریاگا هم در بوی خوش عشـق، بارها از این ترفند شکسپیر استفاده کرده است که به بعضی از آن‌ها اشاره کردم. به نظر من حداقل یک تأثیر دیگر هم آریاگا در این اثر از شکسـپیر پذیرفته اسـت. موقعیتی که برای رامون ایجاد کرده است، خیلی شبیه قهرمانان شکسپیر در تراژدی‌های اوسـت. رامون هم مثل قهرمانان شکسپیر هم احساس خردکننده‌ای بر وجودش مسـتولی شده اسـت، هم باید دست به کاری بزند که با موقعیت و توانایی‌هایش آن‌قدر تناسب ندارد.

نحوهٔ فضاسـازی و اجتناب از برقراری رابطهٔ علت و معلولی بین حوادث و صحنه‌ها را هم شاید بشود از تأثیرات فاکنر ذکر کرد.

هندوستان ـ سلمان رشدی ـ شرم

احمد سـلمان رشدی[1] یکی دیگر از نویسندگان شیوهٔ رئالیسم جادویی به شمار می‌رود. این نویسندهٔ هندی‌الاصل تبعهٔ انگلستان در سال ۱۹۴۷ در شـهر بمبئی هند و در خانواده‌ای مسـلمان و بازرگان به دنیا آمد. در دانشگاه کمبریج انگلستان تحصیل کرد و به رمان‌نویسی پرداخت. رمان بچه‌های نیمه‌شـب وی از جمله آثار برجستهٔ رئالیسم جادویی به شمار می‌رود. او در این اثر به تاریخچهٔ هندوستان و استقلال آن پرداخته است. از دیگر آثار اوست: شرم، لبخند یوزپلنگ: سفری به نیکاراگوا، آیات شیطانی (رمانی که در سال ۱۹۸۹/ ۱۳۶۷ منجر به صدور فتوای ارتداد و قتلش توسط رهبر انقلاب اسلامی ایران، امام خمینی شد. سلمان رشدی پس از آن، زندگی مخفیانهٔ خود را آغاز کرد)، هارون و دریای قصه‌ها، وطن‌هـای خیالی: مقالات و نقد، بی‌خانمان به میـل خود (به‌همراه آر.

1. Ahmed Salman Rushdie

جـاب‌والا و وی. اس. نایپل)، آخرین آه عرب مغربی، زمین زیر پایش، خشم، دلقک شالیمار، افسونگر فلورانس، لو کاو آتش زندگی، دو سال و هشت ماه و بیست‌وهشت شب. سلمان رشدی برندهٔ چندین جایزه از جمله جایزهٔ بوکر شده است.

قصـهٔ رمـان طول و دراز و عجیب و غریب شـرم رشـدی در قرن چهاردهم و بیستم اتفاق می‌افتد. قهرمان این رمان، عُمَر خیام شکیل، سه مادر به نام‌های چونی، مونی و بونی دارد. ولی آیا واقعاً عُمَر شـخصیت اصلی این رمان اسـت؟ تقریبـاً در پایان این قصهٔ گروتسـک، او به ما می‌گویـد: «من یک شـخصیت فرعی‌ام... شـخصیت‌های دیگری در زندگی من بازیگران اصلی بوده‌اند.» البته عُمَر در قسمت‌های بسیاری از صحنهٔ داستان ناپدید می‌شود. شخصیت‌های دیگری چون رضا حیدر، عضو ارتش و رئیس‌جمهور، و اسکندر هاراپا، یکی از رهبران نیروهای غیرنظامـی که بعداً برکنار و اعدام می‌شـود، در این رمان حاضرند که همانند عُمَر شخصیت‌های گذرایی‌اند که در بخش‌هایی از داستان ظاهر می‌شوند و کمی بعد از صحنهٔ رمان بیرون می‌روند. سلمان رشدی سعی کرده است در رمان شرم، واقعیت‌های کثیف سیاسی کشور پاکستان را با طنزی گزنده نشـان دهد. رضا در واقع نقش ژنرال محمد ضیاءالحق، رئیس‌جمهور پاکستان را بازی می‌کند و اسکندر به‌جای رئیس‌جمهور، ذوالفقار علی بوتو، آفریده شـده اسـت؛ کسی که مخلوع و بعداً اعدام شـد. ولی این سـؤال پیش می‌آید که واقعاً چه تعداد از خوانندگان از زندگی شخصی این افراد یا از حوادث دردناک تاریخ پاکستان آگاه‌اند تا به‌کمک آن بتوانند طنز نهفته در این رمان را درک کنند.

مشـکل دیگر کتاب رشدی راوی داستان اوسـت: «من کشورهای خیالی درست می‌کنم و می‌کوشـم آن‌ها را جای کشورهای واقعی جا بزنم. من هم با مشکل تاریخ روبه‌رو هستم: این‌که چه چیزی را باید نگه دارم و چه چیزی را دور بریزم.» داستان درست همان جایی که شروع شده بود تمام می‌شـود، در همان خانه‌ای که عُمَر در آن به دنیا آمد، «در شهر

دورافتادهٔ کیو.» ولی سوای این حلقه، بقیهٔ بخش‌های رمان یک کلاف پیچیده است. اگر رشدی برخی از شخصیت‌ها و حوادث اضافی رمان را حذف کرده بود، خواننده راحت‌تر آن را می‌خواند. خود نویسنده با این‌همه شخصیت خوب کنار نیامده است. این را می‌شود از شجره‌نامه‌ای که او برای شخصیت‌های رمان درست کرده است متوجه شد.

صدها جمله در داستان هست که باید دور ریخته شوند و در بخش‌های متعددی از رمان بازی‌های کلامی متعددی هست که نشان می‌دهد رمان رشدی عمدتاً دربارهٔ خود روندِ نوشتن است؛ مثلاً وقتی رشدی می‌نویسد: «اما فقط فرض کنید که این یک رمان رئالیستی بود! ببینید چه چیز دیگری باید می‌نوشتم.» به‌رغم قطعات بسیار زیبایی که در این رمان هست، رمان شرم به دل نمی‌نشیند. برخلاف این رمان، در رمان بچه‌های نیمه‌شب، رشدی استادی خود را در معناسازی و طنز به‌خوبی به رخ می‌کشد. هرچند او سعی می‌کند همین کار را در شرم انجام دهد و هنرش را در اسطوره‌سازی نشان دهد، ولیکن مشخص است که بخش‌های بسیار جذاب اما منفک از یکدیگر به‌خوبی به هم وصل نشده‌اند. رمان شرم کابوس مشوشی است از حیوانات انسان‌نما که اصلاً به نظر ما واقعی نمی‌رسند و به همین دلیل هم آخر و عاقبت آن‌ها زیاد برای خواننده مهم نیست.

www.tabarestan.info تبرستان

مکزیک ـ کارلوس فوئنتس ـ آئورا[۱]

کارلوس فوئنتس در سال ۱۹۲۸ در پاناماسیتی کشور پاناما متولد شد

---

۱. این بخش برگرفته از مقالهٔ زیر است:

Beneveto, "An Introduction to the Realities of Fiction: Teaching Magic Realism in Three Stories by Borges, Fuentes and García Márquez", *Kansas Quarterly,* vol. 16, No. 3, 1984. Retrieved from http://www.angelfire.com/wa2/margin/nonficBenevento.html on March 2016.

و در سال ۲۰۱۲ در مکزیکوسیتی کشور مکزیک درگذشت. ولاد، مرگ آرتمیو کروز، جایی که هوا صاف است، یک جای روشن و تمیز، آسوده‌خاطر، پوست انداختن، مکان مقدس، تولد، سر هیدرا، آب سوخته، خویشاوندان دور، نبرد، درخت پر تقال، لائور ادیاس، اینس، گرینگوی پیر و داستان مشهور آئورا برخی از آثار این نویسنده و سیاست‌مدار محسوب می‌شوند. آئورا یکی از آثار رئالیسم جادویی به شمار می‌رود که در عین حال از مشخصه‌های سبک سوررئالیستی نیز بهره برده است. فوئنتس نیز همچون میگل آنخل آستوریاس، چند سال به‌عنوان سفیر مکزیک به کارهای سیاسی پرداخت. خشونت، ترس و سکس از موضوعات مورد علاقهٔ فوئنتس است.

کارلوس فوئنتس در داستان بلند آئورا[1] هم برای شخصیت اصلی و هم برای خوانندهٔ خود، حال و هوای فریبنده‌ای می‌سازد. در این داستان نویسنده به کلی از راوی دوم‌شخص استفاده کرده است که با این کار، هریک از خوانندگان داستانش را قهرمان قصه‌اش می‌گرداند. هنگامی که راوی می‌گوید «برای اولین بار پس از سال‌ها خواب دیدی»، در واقع نویسنده یک‌یک خوانندگانش را مخاطب قرار می‌دهد و آن‌ها را در هاله‌ای سحرآمیز داستانش می‌اندازد.

استفادهٔ استثنایی از زاویهٔ دوم‌شخص شاخصه‌های جادویی این رمان را آن‌چنان تقویت کرده که مطمئناً در روایت‌های دانای کل یا اول‌شخص این‌چنین نمی‌شد. فوئنتس ما را با این کار همدست قهرمان داستان می‌کند؛ نوعی از خواننده که به نظر خولیو کورتازار جزو لاینفک رمان جدید امریکای لاتین است. با این کار ما به دام جادوی داستان خواهیم افتاد. ارجاعات دوم‌شخص مکرر (= تو) واقعی بودن رمان را تقویت می‌کند.

---

۱. آئورا (Aura) به معنای هاله یا رایحه است؛ البته در این داستان نام یکی از شخصیت‌ها نیز هست.

داستان بلند آئورا وقتی آغاز می‌شود که قهرمان داستان چشمش به آگهی استخدامی در روزنامه می‌افتد که انگار «خطاب به اوست و نه هیچ کس دیگری... و فقط اسم او را از قلم انداخته‌اند.» از همان اول نویسنده از ما می‌خواهد نام خود را به‌جای قهرمان بگذاریم. پس از مدتی، قهرمان داستان وارد زندگی پیرزن بیوه‌ای می‌شود که از او می‌خواهد دست‌نوشته‌های خاطرات همسرش را بازخوانی و چاپ کند. با این که پیرزنی که برایش کار می‌کند بسیار عجیب و غریب به نظر می‌رسد، ولی پول خوبی بابت این کار به او می‌دهد و علاوه بر آن وجود آئورا، برادرزادهٔ زیباروی پیرزن، انگیزهٔ خوبی برای ادامهٔ کار در این خانه به او می‌دهد. هر ساعت که می‌گذرد قهرمان داستان بیشتر مسحور زیبایی آئورا می‌شود. ولی هر لحظه نیز حال و هوای خانه مرموزتر می‌شود.

یک شب دختر به اتاق قهرمان داستان می‌آید و آن دو از آن پس عاشق و معشوق می‌شوند؛ ولی هر بار که این دو به هم می‌رسند، آئورا پیرتر از گذشته به نظر می‌رسد. پیرزن آئورا را آن‌چنان طلسم کرده که او تنها کاری را می‌تواند انجام دهد که پیرزن از وی بخواهد. ولی به‌جای این که قهرمان داستان به این مسائل شک کند، هر لحظه بیشتر در دام عشق آئورا گرفتار می‌شود و می‌خواهد او را از چنگال پیرزن نجات دهد. اما وقتی قهرمان داستان خاطرات ژنرال را می‌خواند و عکس‌های قدیمی پیرزن را نگاه می‌کند، پی می‌برد که آئورا دقیقاً شبیه جوانی‌های پیرزن است. جالب‌تر این که قهرمان داستان می‌فهمد که خودش هم بسیار شبیه ژنرال، همسر پیرزن، است. عاقبت مطلع می‌شویم که پیرزن با جادو و جنبل جوانیِ خود را در جسم آئورا دمیده ولی نمی‌تواند آئورا را مدت زیادی جوان نگه دارد و بالاخره آئورا کاملاً ناپدید می‌شود. ولی دیگر قهرمان داستان به طلسم پیرزن گرفتار شده و همخوابهٔ او شده است. قهرمان داستان آن‌چنان گرفتار جادو و سحر پیرزن شده که نمی‌تواند بین خودش و همسر درگذشتهٔ پیرزن فرقی قائل شود.

وقتی راوی داستان از دوم‌شخص «تو» برای روایت داستانش استفاده می‌کند، فضای وهم‌آلود صحنهٔ پایانی داستان که در آن قهرمان داستان، آن عجوزه را در آغوش می‌کشد و نمی‌تواند بین واقعیت و خیال خطی بکشد، صدچندان می‌شود. هریک از خوانندگان با قهرمان داستان یکی می‌شوند؛ همان‌طور که قهرمان داستان هم با همسر عفریتهٔ داستان یکی می‌شود. این داستان یکی از بهترین آثاری است که نشان می‌دهد چطور استفادهٔ صحیح از زاویهٔ دید به ایجاد جوّی خاص در رمان کمک می‌کند. همچنین نشان می‌دهد اگر جادوی یک اثر به‌خوبی در خواننده تأثیر بگذارد، ما به‌عنوان خواننده نخواهیم توانست بین واقعیت و خیال تفاوت قائل شویم.

www.tabarestan.info تبرستان

ترکیه ـ لطیفه تکین ـ مرگ عزیز بی‌عار[1]

لطیفه تکین[2] نیز از نویسندگانی است که در شمار داستان‌نویسان رئالیسم جادویی قرار می‌گیرد. این نویسنده در سال ۱۹۵۷ در قیصریهٔ ترکیه متولد شد. وی با رمان مرگ عزیز بی‌عار به‌عنوان یکی از نویسندگان مطرح ترکیه در شیوهٔ داستان‌نویسی رئالیسم جادویی قرار گرفت.

وقتی رمان لطیفه تکین با عنوان مرگ عزیز بی‌عار در سال ۱۹۸۳ منتشر شد، توجه بسیاری از ادبا و منتقدان ترکیه را به خود جلب کرد. دلیلش هم بیش از هر چیز تخطی این رمان از اصول و اسلوب نگارش و تصویرسازی رئالیستی بود. تکین برای نگارش این رمان به تجربیات خودش رجوع کرده بود و به همین دلیل آشنایی نسبتاً زیادی با عقاید و رسوم سنتی داشت. با این حال تکین هیچ‌گاه در نگرش خود دید

---

۱. این بخش برگرفته از مقالهٔ زیر است:

Hitchins, "Latife Tekin, Dear Shameless Death: A Review", *Word Literature Today*, vol. 75, No. 314. Summer - Autumn 2001, p. 234.

2. Latife Tekin

انتقادی‌اش را کنار نگذاشته و روستایی که در این داستان به تصویر می‌کشد تا حدودی خشک و نتراشیده و به‌دور از پیش‌فرض‌های رمانتیک است. مردم روستا حال و روز خوشی ندارند و اسیر افکار نابخردانه و بلهوسانهٔ خودشان هستند. ولی عشق و علاقهٔ تکین به روستا سبب شده است تا خلق‌وخوی غالب بر مردم را به نحو احسن وصف کند و به‌خوبی وارد ذهن و روان روستانشینان شود. حضور عناصر خیال و ماوراءطبیعی در این رمان بسیار پررنگ است. تکین برای این کار از قصه‌های جن و پری، فولکلور و داستان‌های حماسی و قرون وسطای ترکی سود جسته است.

تکین برای تأکید بر مسئله‌ای یا نشان دادن ارزش موضوعی از تکنیک اغراق استفاده می‌کند. در پس اپیزودهای به‌ظاهر غیرعقلانی، خیالی و نامرتبط، همیشه داستان یا داستان‌های متعددی هست. داستان ممکن است دربارهٔ تجربه‌اندوزی و بلوغ دختری جوان باشد؛ یا دربارهٔ جست‌وجوی او برای هویتش در تقابل بین جامعهٔ روستایی و شهری استانبول؛ یا ممکن است به‌طور کلی دربارهٔ روابط انسانی باشد که او این مسئله را در تقابل بین پدر و مادر و برادران قهرمان داستان نشان می‌دهد. یا می‌تواند دربارهٔ برخورد فرهنگ‌های شهری و روستایی باشد که خود را در تکاپوی خانوادهٔ قهرمان داستان برای جا افتادن در استانبول آشکار می‌سازد. یا می‌تواند دربارهٔ جایگاه زنان در جامعهٔ ترکی باشد، یا دربارهٔ خود نویسنده که هدفش خلق روایتی نو است در جهت بیان هویتش و دغدغه‌هایش برای جهان و فرهنگی که در حال نابود شدن است.

شخصیت‌های اصلی این رمان درمیت و مادرش عطیه هستند. به‌نوعی عطیه قهرمان داستان است، چراکه او نقطهٔ وصل همهٔ شخصیت‌های داستان محسوب می‌شود. او مظهر زندگی روستایی است و وقتی خانواده به شهر کوچ می‌کند، هنوز قلبش برای روستا می‌تپد؛ خرافاتی است و در معرض جهان نامرئی ارواح است. برخلاف او، درمیت نشانهٔ تغییر و تحول و گذار از جهان کهنه به نو است. از بین همهٔ اعضای خانواده، او

بهتر از دیگران خودش را با زندگی شـــهری و تغییرات متعاقب آن وفق می‌دهد. او صدای نویســـنده است؛ کنجکاو اســـت و به مدرسهٔ شهری می‌رود و مدام اصول گذشتگانش را زیر سؤال می‌برد و عاقبت نویسنده می‌شـــود. با همهٔ این اوصاف دل‌بستهٔ روستا می‌ماند؛ با گیاهی صحبت می‌کند و به نصیحتش گوش می‌دهد؛ به آنچه اعتقاد دارد و فکر می‌کند کـــه می‌تواند بر افکار و عقاید مردم تأثیر بگـــذارد. برخلاف این زنان، مردان داستان منفعل‌اند و نمی‌توانند خود را با زندگی شهری وفق دهند و به همین خاطر تا آخر در حاشیهٔ داستان می‌مانند.

www.ebarestan.info

نیجریه ـ بن اوکری ـ راه گرسنه

راه گرسنه بن اوکری دربارهٔ کودکی اثیری است که از جهان مردگان بـــه زمین آمده تا با پدر و مادرش زندگی کنـــد. او هم روح دارد و هم جســـم، ولی زنده نیست. وجود او شـــبیه دخترک رمان دلبند، اثر تونی موریســـون است. هردو این کودکان ریشه در باورهای فرهنگی و دینی قوم یوروبا در غرب افریقا دارند.

آزارو، پسرک قهرمان داستان بن اوکری، کودکی اثیری است که در شهری از شهرهای افریقا زندگی می‌کند. او را مدام ارواح برادرانش می‌آزارنـــد تا بالاخره آزارو جهان زندگان را رها کند و به جهان ارواح برگردد؛ ولی آزارو چنان شـــیفتهٔ والدینش شده که نمی‌خواهد زندگی با آن‌ها را ترک بگوید. او زمانی که روی زمین زندگی می‌کند شـــاهد اتفاقات فراوانی است. پدر و مادرش از قشر زحمت‌کش جامعه هستند؛ پدرش کارگر و مادرش دســـت‌فروش اســـت. در پایان داستان اوکری موقعیت ملت نیجریه را به این پسرک تشبیه می‌کند و می‌گوید: «کشور ما همچون این کودک اثیری است.»[1]

اکثر تفاســـیری که از راه گرســـنهٔ بن اوکری در دست است به این

1. Okri, *The Famished Road*, p. 494.

رمـان به‌عنوان یک متن هم پســامدرن و هم پسااســتعماری می‌نگرند. مثـلاً بســیاری از منتقدان معتقدند کــه رمان اوکری مانند بســیاری از رمان‌های پســامدرن به رابطهٔ ســوژه و اُبژه می‌پــردازد[1] و جایگاه مبهم آزارو، این کودک اثیری، در عالم هســتی نمادی از وضعیت نابسامان ملل پسااستعماری درحال گذار از سلطهٔ استعمار به استقلال است[2]؛ ولی منتقد برجسته‌ای چون کوامی آنتونی آپیا نگاه‌ها را به ارجاعات معنوی و مذهبی در رمان راه گرسنه می‌کشاند و ادعا می‌کند که این کار نوعی رئالیسم مذهبی است که متفاوت با سبک پسامدرن یا رئالیسم جادویی امریــکای لاتین اســت؛ او می‌گوید: «به نظر من بین رئالیســم جادویی امریــکای لاتین و کار بن اوکــری در به‌کارگیری عنصر ماوراءطبیعی تفاوت هســت. برای بن اوکری جهان ارواح استعاری یا تخیلی نیست، بلکه واقعی‌تر از جهان هرروزهٔ ماســت.»[3] آپیا معتقد است که علاوه بر ایــن، اوکری در این رمان عقاید مذهبی خــودش را نیز دخیل کرده و اثرش تا حدودی از گفتمان عرفانی سود جسته است.[4]

نظر موجز آپیا دربارهٔ این اثر برخلاف بســیاری از نقدهای موجود دربارهٔ رمان اوکری اســت. اول این که اگر مانند آپیا معتقد باشــیم که برای اوکری نویســنده جهان ارواح واقعی‌تر از جهان هرروزه است، در واقع برضد گفتمان مسلط پسامدرن ایستاده‌ایم؛ گفتمانی که هر تعبیر و تفسیری را از عالم هستی که ادعای جهان‌شمول بودن داشته باشد، طرد می‌کند[5]؛ گفتمانی که در آن هر وضع و اصل و عقیده‌ای زمانمند است،

---

1. Hawley, "Ben Okri's Spirit-Child: *Abiku* Migration and Post-Modernity", *Research in African Literatures*, 26.1, 1995, p. 36.

2. Wright, "Pre- and Post-Modernity in Recent West African Fiction", *Commonwealth Essays and Studies*, 21.2, 1999, p. 16.

3. Appiah, "Spiritual Realism", rev. of *The Famished Road*, by Ben Okri, *The Nation*, 3-10, Aug 1992, p. 147.

4. Ibid., p. 148.

5. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, p. 6.

همه چیز در تغییر اســت و همین تغییر سلســله‌مراتب اهمیت و حقیقت را تعییــن می‌کند.[1] اگر آن‌طور که آپیا می‌گوید، اوکری معتقد باشــد که نظامی فراتر از زمان و تغییر باشــد و جهــان روحانی «حقیقی‌تر» از جهانی باشــد که ما به شــکل معمول درک می‌کنیم، پس باید این‌طور نتیجه گرفت که اوکری به گفتمان پسامدرن معتقد نیست؛ اوکری هنوز بر این باور اســت کــه چیزی فراتاریخی و فوق‌طبیعــی وجود دارد که هر ســخنی را حقیقت نمی‌پندارد و برخی ارزش‌ها را بر بعضی دیگری ارجح می‌داند.

www.ebarestan.info

1. Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, p. 8.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

بخش دوم

رئالیسم جادویی و بومی‌سازی در ایران

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل اول

رئالیسم جادویی و داستان‌نویسان ایرانی

جایگاه رئالیسم جادویی در ادبیات داستانی ایران

هرچند برخی نویسندگان ایرانی به شیوهٔ رئالیسم جادویی نیز طبع‌آزمایی کرده‌اند، اما رئالیسم جادویی در مقایسه با دیگر شیوه‌ها و سبک‌ها در ایران از جایگاه بلندی برخوردار نیست. از سویی اکثر داستان‌نویسان ایرانی که نوشتن به شیوهٔ رئالیسم جادویی را انتخاب کرده‌اند، به تمام مشخصه‌های آن علاقه نشان نداده‌اند. برخی ریشهٔ این بی‌توجهی را در نداشتن شناخت درست و دقیق از رئالیسم جادویی در ایران قلمداد کرده‌اند. محمد رودگر یکی از این پژوهشگران است. دلایل عدم بازشناسی ریشه‌ای رئالیسم جادویی در ایران از نگاه وی در سه عامل ترجمهٔ دیرهنگام آثار رئالیسم جادویی در ایران، سهل انگاشتن شیوهٔ نگارش رئالیسم جادویی و پیچیدگی‌های این سبک خلاصه می‌شود. رودگر در توضیح نظراتش می‌گوید[1]: «به‌علت ترجمهٔ دیرهنگام آثار رئالیسم جادویی، نویسندگان ایرانی نیز بسیار دیرهنگام با این شیوه

۱. گفت‌وگوی مؤلفان با محمد رودگر.

آشنا شدند. آثاری هم که ترجمه شد، جزو آخرین پدیده‌های این شیوه بود. بنابراین، نویسندگان ایرانی هیچ‌گاه با کلیت جامعی از این شیوه آشنا نشدند و تمام جوانب آن را درک نکردند. بسیاری از آثار مهم این شیوه هنوز ترجمه نشده‌اند و اگر هم شده‌اند، به قدر کافی مورد توجه واقع نبوده‌اند. دیگر آن‌که آثار نویسندگانی چون بورخس و مارکز از سویی بسیار جذاب، پرمحتوا، تکنیکی و بحث‌برانگیز بوده و از سویی دیگر بنا به اقرار خودشان که تا حدودی ملهم از هزارویک شب و تذکره‌های تصوف بوده‌اند، کار بر جماعت داستان‌دوست ایرانی آسان شده، خود را ملزم به انجام بحث‌های عمیق و جدی درباره‌شان نمی‌بینند، به‌راحتی رئالیسم جادویی را به میراث سنتی داستان ایرانی ملحق می‌کنند و مقوله‌ای متقدم می‌شمارند. از این رو بحث از رئالیسم جادویی در ایران همیشه سهل و ممتنع بوده است. این شیوهٔ داستانی در ایران همواره پشت صفاتی چون جادویی، رمزی، اساطیری و غیره ناشناخته باقی مانده است. به‌زعم این دسته از نویسندگان ایرانی، وقتی بورخس و مارکز ادامهٔ مدرن شیوهٔ سنتی داستان خودمان هستند، دیگر چه نیازی به دقت و غور در آثارشان هست؟

دلیل دیگر به غرابتِ درونیِ رئالیسم جادویی بازمی‌گردد. این شیوهٔ داستانی دارای پیچیدگی‌هایی است که اجازه نمی‌دهد آن را در قالب‌های شناخته‌شدهٔ سبک‌ها و مکاتب رسمی جهان جای داد. از این رو، نه تنها در ایران، بلکه تا مدت‌ها در سراسر جهان ناشناخته بوده است.»

محمد رودگر بر این باور است که موفقیت این شیوه در هرکجای جهان منوط به بومی‌سازی آن است. «از این رو، نویسندگان این شیوه باید زیر و بم فرهنگ زادبوم خود را بشناسند، ریشه‌های این شیوه را در میراث فرهنگی و ادبی خویش کشف نمایند و آن‌گاه به ارائهٔ اثر بپردازند. رئالیسم جادویی خود شیوهٔ پیچیده‌ای است که با توجه به پیچیدگی‌های دینی ـ فرهنگیِ کشوری کهن همچون ایران، پرداختن به

آن از توان هر نویسنده‌ای خارج است. برای این کار باید علاوه بر تمام شرایط لازم برای نویسندگی در ادبیات داستانی کلاسیک، مطالعات جامع و پیگیری در باب جامعه‌شناسی، اسطوره‌شناسی، تاریخ، دین و مذهب، فلسفه و عرفان، شعر و ادبیات و علاوه بر علوم انسانی تا حدودی در باب علوم طبیعی داشت و با تمام وجوه تمدنی، فرهنگی و سیاسی منطقهٔ خود آشنا بود. با این وصف، داستان‌های ایرانی فوق تنها به این شیوه نزدیک شده‌اند، بدون این که تمام شاخصه‌های آن را کسب کرده باشند. ادبیات داستانی ایران تا به امروز فاقد نویسنده‌ای همچون بورخس و مارکز بوده است که جامع تمام شرط‌های قلم زدن در این شیوه باشد. به‌عنوان مثال، شهرنوش پارسی‌پور در طوبا و معنای شب و دولت‌آبادی در روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده، گرته‌برداری‌هایی ناموفق از رئالیسم جادویی انجام داده‌اند.»

رودگر ضمن اشاره به ظهور رئالیسم جادویی در آلمان و ثبت و موفقیت آن در امریکای لاتین، بومی‌سازی را دلیل اساسی موفقیت نویسندگان امریکای لاتین می‌داند. وی دلیل این موفقیت را چنین عنوان می‌کند: «آن‌ها برخلاف برخی از نویسندگان ایرانی، بدون مطالعه و به‌صرفِ طبع‌آزمایی به این شیوه نزدیک نشدند، بلکه به‌خوبی دریافتند که به‌خصوص در این شیوهٔ خاص، چاره‌ای نیست جز بومی‌سازی. نویسندگان امریکای لاتین، از میان تمام جریان‌های ادبی، این شیوه را کشف کردند که با شرایط و مسائل جامعه‌شان منطبق بود و به آن‌ها قدرت بیان بیشتری می‌بخشید. این مکتب را در برابر رئالیسم اجتماعی قرار دادند و امکانات بیانی آن را با شرایط تاریخی، جغرافیایی و اسطوره‌ای خود همخوان دیدند. اگر اسباب استفاده از این شیوه را فراهم نیاوریم، نمی‌توانیم در آن موفق باشیم. گرچه اروپایی‌ها مبتکر این شیوه بودند، ولی در استفاده از آن ناکام بودند، زیرا همانند امثال مارکز و بورخس استفادهٔ درست از آن را نمی‌دانستند.»

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل دوم

داستان‌نویسان برجستهٔ رئالیسم جادویی در ایران

هرچند رئالیسم جادویی در ایران در مقایسه با دیگر سبک‌ها و شیوه‌های داستان‌نویسی از جایگاه درخور توجهی برخوردار نیست، با این حال کم نبوده‌اند نویسندگانی که حداقل در یکی از آثارشان به‌گونه‌ای به رئالیسم جادویی علاقه نشان داده‌اند. در این مبحث به نویسندگانی اشاره می‌شود که یا به نوشتن به این شیوه مشهورند یا اگر یکی از آثارشان را به این شیوه نوشته‌اند، منتقدان آن را اثری برجسته در رئالیسم جادویی شمرده‌اند. یک اثر نیز به دلیل اشتباه در اطلاقش به رئالیسم جادویی بررسی می‌شود.

رضا براهنی[1] ـ رازهای سرزمین من

در رمان رازهای سرزمین من، نوشتهٔ رضا براهنی، مترجم یکی از

---

۱. برخی روزگار دوزخی آقای ایاز نوشتهٔ این نویسنده را از اولین آثار رئالیسم جادویی در ایران قلمداد می‌کنند.

مستشاران امریکایی که شـاهد حملهٔ گرگ اجنبی‌کُش به یک نظامی امریکایی اسـت، در یکی از روستاهای کوهپایه‌ایِ سبلان گوشه‌نشینی اختیار می‌کند و زندگی وی با فردی به نام تهمینه ناصری پیوند می‌خورد و از این طریق مشغول تنظیم نوشته‌هایی دربارهٔ حوادث و شخصیت‌هایی می‌شود که به گونه‌ای با زندگی او مربوط می‌شوند.

www.tabarestan.info تبرستان

حسین‌میرزا به‌دلیل آشنایی با زبان انگلیسی، به‌عنوان مترجم سرگرد کرازلی، از مستشـاران امریکایی در ارتش (تبریز) استخدام می‌شود. مستشـار موردنظر با سـرهنگی تریاکی به نام جزایری درگیر می‌شـود و می‌کوشـد تا سـرخوردگی‌های خود را با توهین آشکار به سرهنگ جزایری تسـکین دهد. نظامی‌های ایرانی این ننـگ را برنمی‌تابند و با هماهنگی سرهنگ جزایری، مستشار امریکایی را به گلوله می‌بندند.

تیمسار شـادان در جریان بازجویی از ضاربان، از خود لیاقت نشان می‌دهد و مورد توجه ارتش امریکا قـرار می‌گیرد. او دارای انحرافات اخلاقی اسـت و صاحب فرزند نمی‌شود. برادرزن تیمسار شادان، یعنی هوشـنگ هم وارد ساواک می‌شود و پس از گذراندن دورهٔ جاسوسی و ملحق شـدن به لُژ فراماسونری، به‌عنوان جاسوس مستقیم امریکایی به مقامات عالی می‌رسد.

دوازده گروهبان به‌همراه دو افسر بی‌گناه، از جمله سرهنگ جزایری ــ که پیش از این زنش ماهـی او را ترک کرده بود ــ به جرم شـرکت در ترور مستشـار امریکایی اعدام می‌شـوند و حسین‌میرزا به حبس ابد محکوم می‌شود. وقتی دوران حبس انفرادی حسین‌میرزا تمام می‌شود، کسی ادعای او را مبنی بر تیرباران ارتشی‌ها باور نمی‌کند، زیرا پیش از آن، چنین شایع شـده بود که ارتشی‌ها به‌هنگام انجام مأموریت و براثر انفجار مین کشته شده بودند.

حسین‌میرزا در آسـتانهٔ پیروزی انقلاب آزاد می‌شود و درپی یافتن تهمینـه ناصری (خواهرزن تیمسـار شـادان) برمی‌آیـد. او می‌خواهد حلقه‌های مفقودهٔ زندگی خود را به هم پیوند زند. حسین‌میرزا درخلال

جست‌وجوهایش و در آستانهٔ فرار شاه در سال ۱۳۵۷، هوشنگ، زن تیمسار شادان و ماهی را شناسایی می‌کند و مانع فرار آن‌ها می‌شود؛ اما ماهی می‌گریزد. الی، همسر تیمسار شادان، نیز دستگیر می‌شود و هوشنگ هم بعد از دستگیری فرار می‌کند. روزهای بعد مشخص می‌شود که پیش از این هم تیمسار شادان به‌دست هوشنگ و خواهرش تهمینه کشته شده است.

حسین‌میرزا در تهران با زنی به نام رقیه دوست می‌شود و پس از کش‌وقوس‌هایی او را برای همراهی در ادامهٔ زندگی برمی‌گزیند، اما در همان زمان توسط هوشنگ ــ جاسوس امریکایی‌ها ــ کشته می‌شود. رقیه هم به انتقام خون حسین‌میرزا، هوشنگ را به قتل می‌رساند و بالاخره تهمینه هم در حادثه‌ای در کندوان تبریز کشته می‌شود. در خاتمه مشخص می‌شود که این داستان با تلاش مترجم جمع‌آوری شده است.

رازهای سرزمین من، همچنان‌که از نامش پیداست، پر از رازهای سربه‌مُهری است که نویسنده یک‌به‌یک آن‌ها را برای خواننده باز می‌کند. گره وضعیت هوشنگ، تهمینه، ناصر، حسین‌میرزا، گرگ اجنبی کُش و در فصل‌های بعد، گره مرتضی، رقیه، حاجی گلاب، حاجی جبار و حاجی فانوس از جمله گره‌افکنی‌هایی است که با وجودشان پیچیدگی رمان رنگ می‌گیرد.

نویسنده انواع کشمکش را در تاروپود رمان تنیده است، از کشمکش‌های بیرونی تا کشمکش‌های درونی، از کشمکش‌های عاطفی و اخلاقی تا کشمکش‌های فیزیکی. کشمکش تهمینه، سوسن، حسین‌میرزا و غیره نمونه‌هایی از کشمکش‌های درونی داستان به شمار می‌روند، درحالی‌که درگیری‌های فیزیکی هوشنگ، تیمسار شادان، مستشاران امریکایی و غیره نیز از نمونه‌های کشمکش‌های بیرونی هستند. براهنی تسلط خود را بر فن داستان‌نویسی با بیان انواع کانون‌های روایت در این رمان به رخ کشیده است. زاویهٔ دید اول‌شخص، سوم‌شخص و

www.sharestan.info

نامه‌نگاری از جمله زاویه‌دیدهای به‌کار گرفته در رمان رازهای سرزمین من است.

رضا براهنی در رازهای سرزمین من با خلق گرگ اجنبی کُش و واقعی جلوه دادن آن، رمانش را با رئالیسم جادویی پیوند داده است. علاوه بر این، استفادهٔ نویسنده از تاریخ، گریز زدنش به شاهنامهٔ فردوسی و استفاده از مباحث سیاسی و فلسفی در داستان به این امر قوت بخشیده است. رازهای سرزمین من واقع‌گرایانه آغاز می‌شود: «دشت وسیع سراسر از برفی یکدست پوشیده بود. هر دو مرد احساس کردند که باید شب را در جاده بمانند. هوا صاف بود، غروب نزدیک؛ در دست چپ، قلهٔ درخشان سبلان کتیبه‌ای بود برفی که بر پیشانی آسمان نقش بسته بود.»[1] اما آرام‌آرام تصاویر فراواقعی در داستان نمایان می‌شوند. «گرگ گرسنهٔ بلند و پوزه‌دراز را دوسه فرسخ جلوتر دوسه بار دیده بودند. وقتی که کامیون گیر کرد و پیاده می‌شدند و هُلش می‌دادند، گرگ به کامیون نزدیک می‌شد و بعد که کامیون راه می‌افتاد، گرگ به‌ناچار عقب می‌ماند و فاصله می‌گرفت.»[2] در راه، دیویس امریکایی با مترجم دربارهٔ گرگ صحبت می‌کند و مخاطب از زبان مترجم می‌فهمد که بخش‌نامه‌های زیادی از مرکز می‌آمده و به امریکایی‌ها دربارهٔ رفتارشان با مردم مذهبی تبریز، به‌ویژه رفتارشان با زن‌های بومی، هشدار می‌داده. به نظر می‌رسد که این هشدار با آنچه پیش‌تر دربارهٔ گرگ گفته شده، در ادامه به کینهٔ گرگ نسبت به مرد اجنبی نشان داده می‌شود. «صبح که مترجم بیدار شد، اول نفهمید کجاست. احساس کرد توی کامیون تاریک است، درحالی‌که می‌دانست که خوب خوابیده، و حتماً صبح است. سرش را که بلند کرد، از وحشت سر جایش خشکش زد. مثل یک بختک بود و انگار درست روی قلبش نشسته

---

۱. براهنی، رازهای سرزمین من، ص ۱۱.
۲. همان، ص ۱۶.

بود. پوزه‌اش را طوری روی شیشهٔ کامیون پهن کرده بود که بخشی از برف سنگین روی شیشه آب شده بود. چشم‌هایش زل زده بود به دیویس. پنجه‌هایش را مؤدب زیر سینه‌اش گذاشته بود و موهای قهوه‌ای روشنش به برف سفید یخ‌بسته آلوده بود. پلک نمی‌زد. این حیوان روح داشت... طوری دو مرد را نگاه می‌کرد که انگار بچه‌ای از پشت شیشه حیوان‌های باغ وحش را تماشا می‌کند.»[1] دیویس برای تاراندن گرگ بوق کامیون را به صدا درمی‌آورد. ابتدا گرگ به‌اشتباه بوق را صدای ناشی از باد شکم خود می‌پندارد، اما وقتی بوق ممتد می‌شود، گرگ علت بوق را پیدا می‌کند و عکس‌العملی از خود نشان نمی‌دهد. کامیون بعد از چند استارت، روشن می‌شود و گرگ گویی شروع به رقصیدن می‌کند. دیویس اولین نشانه‌های غیرطبیعی بودن صحنه را از خود بروز می‌دهد. «این گرگ نیست! گرگ نیست! تا حالا گرگی ندیده‌م که برقصد. تو دیدی؟»[2] کامیون در برف گیر می‌کند و گرگ همچنان روی کاپوت کامیون ایستاده است و به صورت دیویس زل زده است. «دیویس گفت: نمی‌فهمم، چرا این گرگ کاری با تو ندارد. همه‌اش مرا نگاه می‌کند؟... این گرگ هیچ شباهتی به گرگ ندارد.»[3]

دیویس به طرف گرگ تیراندازی می‌کند، اما تیرش خطا می‌رود. مترجم با تهدید دیویس از کامیون پیاده می‌شود و به ده می‌رود و کمک با خود می‌آورد. در گفت‌وگوی مترجم و یکی از پیرمردانی که به کمک آمده‌اند، به گرگ‌های غیرمعمولی سبلان اشاره می‌شود. پیرمردی که به مترجم کمک کرده بود تا دهاتی‌ها را جمع کند، خیلی گرفته به نظر می‌رسید. به مترجم گفت: «ان‌شاءالله گرگ معمولی است.»

مترجم پرسید: «مگر گرگ معمولی و غیرمعمولی هم دارد؟»

---

۱. همان، ص ۳۷.
۲. همان، ص ۳۹.
۳. همان، ص ۴۰.

پیرمرد گفت: «ان‌شـاءالله گرگ معمولی اسـت. ان‌شـاءالله گرگ سبلان نیست.»

مترجم احسـاس کرد که در لحن پیرمـرد تلخی چندان زیادی هم نهفته است. انگار پیرمرد دوست داشت که گرگ گرگ سبلان باشد، ولی عکس ذهن خود را بیان می‌کرد.

مترجم پرسید: «گرگ سبلان با گرگ معمولی چه فرقی دارد؟»

پیرمرد گفت: «بهش می‌گویند اجنبی کُش. گرگ سبلان اجنبی کُش است. یک بار یک قزاق روس را کشت، همین چند سال پیش هم یک سـرهنگ انگلیسی را کشـت. به مردم محلی کاری ندارد. اگر گرگ همان باشـد، خداوند خودش به امریکایی رحـم کند. این گرگ آدم را بازی می‌دهد، حتی شـیطان هم نمی‌تواند از شـرش خلاص شود.»[1]

وقتی مترجم و روسـتاییان بـه کامیون می‌رسـند، از دیویس و گرگ اثری نیسـت. جست‌وجو شروع می‌شـود. آن‌طرف‌تر دیویس را برهنه با سـری بریده پیدا می‌کنند. نویسـنده علت بیان این باور را این گونه از زبان روستاییان شرح می‌دهد. «پیرمرد گفت: همان است. خودش است. همان اجنبی کُش است. می‌دانید آقا مسئلهٔ غیرت است.»

«غیرت؟ یعنی چی؟»

«وقتی که ما بیچاره می‌شویم، کاری از هیچ کداممان ساخته نیست، رگ غیرت اجنبی کُش می‌جنبد.»

«شوخی می‌کنی! گرگ این حرف‌ها سرش می‌شود؟»

«نگاه کنید به جسد، ببینید سرش می‌شود یا خیر.»[2]

محسن باقری[3] ضمن تقسیم‌بندی رئالیسم جادویی از دو منظر فرمی و محتوایی، رازهای سرزمین من را از منظر کاربستِ سحر یا جادو در ذیل رئالیسم جادویی و از منظر محتوایی، در خدمت ایجاد حالت تکثرگرایانهٔ

---

۱. همان، ص ۴۳.

۲. همان، ص ۴۴.

۳. *باقری، «بررسی رئالیسم جادویی و بازتاب آن در آثار داستانی رضا براهنی».*

این گونه آثار قلمداد می‌کند. البته این رمان دارای مضمون‌های دیگری نیز هست. بخشی از اتفاقات جادویی این رمان به‌ویژه در بخش‌هایی که در ارتباط با نظامیان غیرایرانی نوشته شده و به اعدام گروهی افسران و درجه‌داران ایرانی به‌خاطر جلب نظر خارجی‌ها و گرگ اجنبی کُش اشاره می‌کند، با مضامین استعماری و رئالیسم پسااستعماری پیوند خورده و بخشی از آن نیز با نگاه فمینیستی نوشته شده است.

از مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رازهای سرزمین من می‌توان به استفادهٔ براهنی از شیوهٔ قصه‌گویی ادبیات شفاهی ایرانی اشاره کرد. «حسین‌میرزا بعد از آزادی از زندان، در بحبوحهٔ انقلاب در حال نوشتن خاطرات خود است. او به گذشتهٔ خود بازمی‌گردد و با لحنی که یادآور قصه‌های عامیانه است دربارهٔ خود پرگویی می‌کند و راجع به محیط جادوییِ پرورش آدم‌های عجیب اطرافش حرف می‌زند.»[1] نویسنده برای طبیعی جلوه دادن حرف‌های شخصیت داستانی خود، علاوه بر لحن، از اطلاعات تاریخی مربوط به مناطق جغرافیایی و اتفاقات گذشته و آیین‌ها و باورهای مردم سود جسته است. به‌عنوان مثال براهنی در صفحهٔ ۳۱۸ کتاب، برای باورپذیر کردن عقاید مردم دربارهٔ یک موضوع خاص، از فرهنگ شفاهی استفاده می‌کند. اشارهٔ وی به دادن هفت تخم‌مرغ به زنی که باید حامله می‌شد و اگر پس از گرفتن تخم‌مرغ‌ها هم صاحب فرزند نمی‌شد، در باور مردم یعنی خداوند نخواسته و اشاره به قره‌سید و منارهٔ قدمگاه صاحب‌الامر و منظرهٔ گنبد و منارهٔ آن و غیره نیاز به اطلاعاتی دربارهٔ باورهای مردم و پیشینهٔ تاریخی و جغرافیایی دارد که نویسنده از آن‌ها بهره برده است:

> مادربزرگم از آن ساحره‌های عالم بود. سواد نداشت، ولی با چشم‌های آبی‌اش توانست جای تخم‌مرغ‌های جادویی مادرم را پیدا کند. وقتی ارتش سرخ وارد تبریز شد و همه جا ترق و توروق راه افتاد، مادربزرگ هفت تخم‌مرغ مادر را در یک روز خورد. بعد آفتابه را

---

۱. همان، ص ۱۶۲.

www.tabarestan.info تبرستان

پر آب کرد و رفت مستراح، یک ساعتی آن‌جا ماند و بعد هوارش بلند شد: «صدیقه! صدیقه! دو حبه قند بردار بیار.» مادر دو حبه قند از قندان برداشت، دوید، در مستراح نشست. دست سفید مادربزرگ از توی مستراح آمد بیرون، یکی از حبه‌ها را برداشت. مادر پشت مستراح چمباتمه زده بود، نشسته بود. مادربزرگ فریاد زد: «کوچک است، کوچک است؛ می‌رود تو، آن تو گم می‌ماند، می‌آید پایین.»[1]

نشان دادن تصویر بالا نیاز به اطلاعات فولکلوریک از باورهای مردم منطقه دارد که نویسنده با شناخت کافی از آن‌ها به داستان خود جان بخشیده است. براهنی برای نشان دادن فضای کهن و دور از دسترس دنیای امروز شخصیت‌های گذشتهٔ زندگی حسین‌میرزا، به خلق شخصیت‌هایی از جنس مادربزرگ راوی دست می‌زند:

فقط یک ساحر درست و حسابی، مثل پدربزرگم، یعنی پدر مادرم، می‌توانست از عهدهٔ ساحره‌ای مثل مادربزرگم، که مادر پدرم بود، بربیاید. او از شاه عباس کبیر هم بزرگ‌تر بود. چندین زن گرفته بود که سه‌تاشان از همه مهم‌تر بودند. اسم هرسه‌شان معصومه بود، ولی او مخففهای مختلف برای هرکدام از سه زن ساخته بود و از آن‌ها استفاده می‌کرد تا زن‌هایش بفهمند کدام‌یکی‌شان را صدا می‌زند. مخفف معصومهٔ اول مسی بود، مخفف معصومهٔ دوم مسمه، مخفف معصومهٔ سوم ممه. ولی مادر مادر مرا پیش از همهٔ این‌ها گرفته بود، و مادر مادر من خیلی زود مرده بود. مادرم اصلاً قیافهٔ مادرش را به یاد نداشت، و به همین دلیل می‌گفت که مادرش عجیب زیبا بود و دختر یک جواهرفروش بود که پیش از آن‌که بمیرد، دم بازار امیر جواهرفروشی داشت، و وقتی که دیده بود تنها دخترش مرده، کسب‌وکارش را به‌کلی فراموش کرده بود، جواهرهایش را به این و آن بخشیده بود، و روزی سرش را گذاشته، مرده بود. انگار علت فقر بی‌پایان مادرم همین افسانه بود.[2]

---

۱. براهنی، رازهای سرزمین من، ص ۳۱۹.
۲. همان، ص ۳۲۱.

برخی از شخصیت‌های رازهای سرزمین من همچون حسین‌میرزا و رقیه در خود احساس داشتن نیرویی فراواقعی می‌کنند. حسین‌میرزا بعد از تسلطش بر خواندن آیاتی از کلام‌الله مجید و به گریه انداختن شنوندگانش دچار این احساس می‌شود: «... تا یک هفته، هر وقت در کوچه و بازار چشمم به یک سید یا یک روحانی و آخوند می‌افتاد، می‌خواستم از چشمش پنهان شوم. احساس می‌کردم مجهز به سلاح نامرئی نیرومندی هستم. می‌توانم به‌آسانی با نفسم، با صدایم، با تحریری که به لحن قرائتم می‌دادم، او را به گریه وادارم.»[1]

یکی دیگر از شخصیت‌های داستانی که دارای قدرت‌های فراواقعی می‌شود، زنی به نام رقیه است. این زن که پیش‌تر روسپی بوده و در قلعه (شهرنو) روزگار می‌گذرانده، پس از توبه دارای قدرت کشف و شهود می‌شود. وقتی پسر دوازده‌سالهٔ سرگرد سرور گم می‌شود، با استفاده از قدرت خارق‌العاده‌اش او را پیدا می‌کند. همچنین با یافتن دو مار و کشتن آن‌ها عده‌ای را از مرگ نجات می‌دهد:

... یکی‌دو نفر می‌خواستند بروند تو حیاط، ولی رقیه مانعشان شد. گفت: صبر کنید، ببینم چه می‌شود. ده‌دوازده دقیقه گذشت. بعد ناگهان ماری سرش را از آستانهٔ پنجره بلند کرد. فریاد مردم هوا رفت. سر مار برق می‌زد. همه وایستاده بودند. وحشت داشتند. بعد مار سرش را برد پایین، و بعد دیدیم که دارد می‌آید پایین. آمد، رفت، سرش را برد لای تکه‌های مار قبلی، و بعد سرش را بلند کرد. رقیه دوید، بیل دستش بود. بیل را بلند کرد و شروع کرد به زدن. سر و کمر و دُم مار را محکم با بیل کوبید و له و لورده کرد. مار تکه‌پاره شد. آمدیم خانه. تا آخر ماه رمضان من از رقیه می‌ترسیدم. بعد بهم گفت: «نترس. من به دلم برات می‌شود، بعضی چیزها را می‌بینم. نه قبلش از چیزی خبر دارم و نه بعدش. حالا خودم هم باورم نمی‌شود که آن مارها را من دیدم.»

من اعتراف کردم: «برای من این نوع چیزها باورکردنی نیست.»

---

۱. همان، ص ۳۵۵.

می‌دانستم که دارم چیزهایی را انکار می‌کنم که شبیه بعضی چیزها در زندگی خود من بودند، مثلاً دیدن آن جوان سی‌ودوساله، آن زن کوچهٔ پشت مسجد جامع تبریز، و اتفاقی که برای قره‌سید افتاده بود، و آن عطش، عطش عمیق و درونی که در آن روزها بهم دست داده بود.

دوباره گفتم: «باورم نمی‌شود!»

رقیه‌خانم گفت: «من هم مثل شما هستم. من هم باورم نمی‌شود.»

حاجی گفت: «من فقط وقتی به دلم برات می‌شود باورم می‌شود.»

من گفتم: «بیشتر شبیه سحر و جادو است.» و می‌دانستم که بین آنچه خود در اوایل جوانی تجربه کرده بودم و آنچه رقیه خانم می‌گفت، فرق‌های اساسی هست؛ دقیقاً نمی‌دانستم چه فرق‌هایی. ولی تجربه‌های من عمیقاً مذهبی بود، تجربه‌های رقیه‌خانم فقط خارق‌العاده بود. شاید رقیه‌خانم تجربه‌های دیگری از نوع تجربه‌های من هم داشته است. و بعد از رقیه‌خانم پرسیدم: «شما دیگر چه چیزها دیدید؟ منظورم چیزهایی از نوع همین مارها و گم شدن پسر سرگرد است؟ حتماً فقط همین دو تا نبوده، چیزهای دیگری هم بوده!»[1]

از دیگر نشانه‌های رئالیسم جادویی در رازهای سرزمین من، تقدیرباوری است که بارها در داستان خود را نشان می‌دهد، همچون این جمله که از زبان حسین‌میرزا بیان می‌شود: «تقدیر با من بازی مصیبت‌باری کرده بود.»[2] یا این جمله از نامهٔ تهمینه: «من شاید در تمام عمرم به طرف حسین قدم برمی‌داشتم، و شاید حسین در سراسر عمرش به‌دنبال من بود... چرا گرگ اجنبی کُش پیش من نمی‌آمد؟ چرا با من برای همیشه دوست نمی‌شد؟ این چه نوع قراری بود که من، بدون آن‌که آن گرگ را ببینم یا او مرا دیده باشد، با او گذاشته بودم؟... انگار چشم‌های مرموز اشباح جهان‌های گذشته با من صحبت می‌کنند.»[3]

---

۱. همان، ص ۶۲۹.

۲. همان، ص ۶۹۶.

۳. همان، ص ۱۲۶۱.

شهرنوش پارسی‌پور - طوبا و معنای شب

رمان طوبا و معنای شب اثر شهرنوش پارسی‌پور[۱] این گونه آغاز می‌شود: «از پی هفت سال خشک‌سالی اینک دیوانه سه روز بود مدام می‌بارید و طوبا با جارو به جان حوض افتاده بود تا لجن چسبناک هفت‌ساله را از دیواره‌هایش بتراشد و سطل‌سطل آب را به پاشویه بریزد تا به باغچه برود و باغچه را پر کند، و خاک، خاک تشنه در استعارت رؤیای آب اینک در رحمت آب غرق شود.»[۲] این صحنهٔ نه‌چندان واقعی که یادآور باران‌های سیل‌آسای ماکوندوی صد سال تنهایی مارکز است، در خود زبان شاعرانهٔ نویسنده را نیز به‌همراه دارد؛ زبانی که شاعرانگی‌اش به‌زودی رنگ می‌بازد و به‌تناسب موقعیت‌های مختلف داستانی تغییر پیدا می‌کند. طوبا بیرونیِ خانه‌اش را به حاج‌مصطفی و دو همسرش اجاره داده و زنان حاج‌مصطفی اینک با دیدن زن بیوهٔ نیمه‌لختی که مشغول شستن حوض است، در هراس‌اند که همسرشان از راه برسد و جای آن‌ها تنگ شود. اما طوبا در عوالم دیگری است. او با باورهای فراواقعی خود دست و پنجه نرم می‌کند:

> باران یک‌ریز و یکنواخت بر سرش می‌بارید. به حمام که رسید، از تمام کناره‌های چادر سیاهش آب می‌چکید. طوبا دلخور یا کسل نبود. باران از روز نخست با خود شادمانی آورده بود. درطی چهار سال سختی که در خانهٔ شوهر گذرانیده بود، یکی از اتهامات دائمی که بر دوش می‌کشید خشک‌سالی بود. به حاجی محمودخان شوهرش الهام شده بود که حضور زن در خانهٔ او و خشک‌سالی با یکدیگر در ارتباط هستند. زن در آغاز نمی‌توانست اهمیت این اتهام را درک کند. عادت نکرده بود خود را موجود ملعونی بپندارد. در نُه‌سالگی وقتی پدرش حاجی ادیب از سفر مکه برگشته بود گفته بود که او را، طوباخانم را، در زیر ناودان طلای خانهٔ خدا دعا کرده است

---

۱. پارسی‌پور، طوبا و معنای شب.
۲. همان، ص ۳.

تا عمرش به درازای عمر نوح باشد. خاطرهٔ پدرش، مردی به بزرگی دنیا، برایش گرامی بود.[۱]

داستان سپس به خاطرهٔ ادیب از شلاق خوردن توسط یک انگلیسی می‌رود؛ به شکایت بردن ادیب نزد مشیرالدوله، مشیرالدوله هم قول می‌دهد موضوع را به اطلاع مظفرالدین‌شاه برساند و انگلیسی خاطی تعقیب شود. این حادثه با عذرخواهی مرد انگلیسی ــ که در واقع یک فرانسوی بوده است ــ از پدر طوبا تمام می‌شود. پس از این است که یکی دیگر از مؤلفه‌های رئالیسم جادویی یعنی دوگانگی در داستان خود را نشان می‌دهد: تقابل سنت و مدرنیته.

یکی دو ماه بعد از حادثهٔ انگلیسی در رفت‌وآمد فراوان گذشت. حاجی چندین بار به منزل مشیرالدوله و بزرگان دیگر دعوت شد. جامعهٔ برگزیدگان میل داشت چتر حمایت خود را بر سر مردی بگستراند که فخر عالم علوم قدیمه بود و حاجی در این رفت‌وآمدها در مسیر علوم جدید قرار می‌گرفت. می‌دانست زمین گِرد است، اما وقتی کرهٔ جغرافی بزرگ منزل مشیرالدوله را برای نخستین بار دید، تکان خورد. داستان سفر کریستف کلمب و باقی دریانوردان را شنید و مشیرالدوله برایش توضیح داد که وضع خیلی خراب است؛ یا باید فرنگی شد یا نوکر فرنگی.[۲]

حاجی ادیب در تقابل بین سنت و مدرنیته مغلوب می‌شود و اولین نتیجه‌اش این است که دخترش طوبا را به تحصیل وامی‌دارد. نتیجهٔ این امر وارد شدن عشق خداوند در دل طوباست. او به پدرش قول می‌دهد که هرگز اجازه نخواهد داد محبت هیچ‌کس جانشین عشق خداوند شود. بعد از مرگ حاجی ادیب، تنها فرد تحصیل کردهٔ خانواده فرزند ارشد، یعنی طوباست. سواد تغییراتی در وجود او به وجود می‌آورد که

۱. همان، ص ۵.
۲. همان، ص ۱۰.

تا آن زمان در وجود دختران دیگر دیده نمی‌شد. به همین خاطر است که وقتی حاجی محمود، برادرزادهٔ پدر طوبا، دو سال بعد از مرگ حاجی ادیب از مادر طوبا خواستگاری می‌کند، طوبا به‌جای مادرش برای حاجی محمود توضیح می‌دهد که مادرش از میان فامیل خودش خواستگار دارد و اگر به آن خواستگاری پاسخ مثبت ندهد، میانهٔ فامیل به هم می‌خورد. اما اگر حاجی مایل باشد، خود طوبا حاضر است در چهارده‌سالگی به عقد حاجی محمود پنجاه‌ودوساله درآید. در همین بخش از داستان است که بار دیگر باور فراواقعی در دل داستان تنیده می‌شود: «غوغای مشروطیت آرامش را برهم ریخت. حاجی دائم به روس‌ها و انگلیسی‌ها فکر می‌کرد. قحطی بود. او مثل یک تاجر خوب انبارهایش را پر کرده بود و در خانه آرد به‌فراوانی وجود داشت. با این حال اضطراب به‌هم ریختن اوضاع دیوانه‌اش می‌کرد. باران کم و به‌ندرت می‌بارید. مردم دسته‌دسته از وبا و تیفوئید و گرسنگی می‌مردند و همهٔ این‌ها تقصیر طوبا بود. چرا؟ خودش نمی‌دانست. اما زن اگر خوش‌قدم باشد، به‌همراه خود شادمانی و نعمت می‌آورد. با دختر قحطی و بلا از راه رسیده بود. حاجی از سه کس نفرت داشت، از انگلیسی‌ها، از روس‌ها و از طوبا. و گاه این‌ها را به دختر می‌گفت، به‌ویژه مسئلهٔ باران را. باران با زن در ارتباط بود. همراه با زن خوش‌قدم همیشه باران می‌آمد و باران نمی‌آمد.»[۱]

باور عامیانهٔ خوش‌قدم یا بدقدم بودن در این رمان به‌همراه نشان دادن اتفاقاتی بیان می‌شود که تأییدکنندهٔ این ادعاست. این باور در صفحات بعد نیز تکرار می‌شود. «گرفتاری‌های اقتصادی اندک‌اندک بر بار مشکلات خانه می‌افزود؛ گاهی حاجی می‌گفت: 'اگر تو خوش‌قدم بودی...' و دنبالهٔ کلامش را می‌خورد. زن گاهی به فکر خودکشی می‌افتاد تا وجود نحسش بیش از این به مرد، این مرد بزرگوار لطمه‌ای

---

۱. همان، ص ۲۳.

وارد نکند. گاه نسبت به حرف‌های او بی‌توجه می‌شد و گاهی وقتی مرد در حالت ایستاده، او را که نشسته بود می‌نگریست، این احساس به او دست می‌داد که باید هرچه می‌تواند و هرچه زودتر در قعر زمین فرو برود.»[۱]

بالاخره روزی اتفاقی می‌افتد که مسیر زندگی طوبا را عوض می‌کند. وقتی از خانه بیرون می‌رود، کودک فقیری را می‌بیند که از گرسنگی جان داده است. برای دفن کودک راهش به قبرستان می‌افتد. در قبرستان دو مرد شرور قصد آزار و اذیت او را دارند، اما یکی از نمایندگان مجلس به نام آقای خیابانی طوبا را نجات می‌دهد. بعد از آن طوبا دل به خیابانی می‌بندد و با این که تا آخر داستان یک نگاه دیگر او را می‌بینند، اما همواره آتش عشق او در دلش فروزان می‌ماند. طوبا برای جدایی از شوهرش اعتصاب غذا می‌کند. حاجی محمود طوبا را طلاق می‌دهد و خانه را به او می‌بخشد. او هم بیرونی خانه را به حاج مصطفی و دو همسرش اجاره می‌دهد. بالاخره داستان که از اجاره‌نشینی این خانواده شروع شده، بعد از نقب به گذشتهٔ طوبا، بار دیگر به نقطهٔ آغازین خود بازمی‌گردد.

طوبا بعد از مدتی بار دیگر آقای خیابانی را می‌بیند، اما آقای خیابانی همچنان در عوالم خود غرق شده است و طوبا را نمی‌بیند. در همین بخش از داستان، مؤلفهٔ دیگری از رئالیسم جادویی خود را نشان می‌دهد. «آن‌جا در را که گشود موج هوا در اتاق نفوذ کرد و استکان‌های باژگونه روی نعلبکی‌ها در سینی روی تاقچه لرزیدند. از قلب طوبا گذشت که این علامت است. نیروهایی می‌خواستند با او تماس بگیرند؛ نیروهای شگفت‌انگیزی که حول محور حضور آن مرد می‌چرخیدند؛ جرقه‌های نور، آوای هدهد و شانه‌به‌سر، روح انبیا و اولیا، ارواح معصوم بچگان از دست رفته، زنان بی‌شوی، یتیمان بی‌پدر و مادر. اینان طوبا را به زبانی

---

۱. همان، ص ۲۵.

گنگ و مبهم فرامی‌خواندند. زن یقین داشت که مرد خودش است، فرستاده و رسول است. اینک او را به نیروی غیب فرامی‌خواند.»[۱]

فریدون‌میرزا، از مفاخر دربار قاجار، از طوبا خواستگاری می‌کند. پس از انجام این ازدواج، طوبا شمس‌الملوک نام می‌گیرد. میرزاکاظم از اقوام طوبا هم خواهان طوبا بوده و با شنیدن خبر ازدواج طوبا، دیگر برای زن مورد علاقه‌اش روزنامه نمی‌آورد. با این اتفاقات اوهام به سراغ طوبا می‌آید. «ذهن مالیخولیایی او را دچار یک سلسله اوهام کرد. این‌طور به نظر طوبا می‌رسید که نیروهای ماورایی او را از خواندن روزنامه منع می‌کنند. معنی نداشت که نوهٔ عمه ناگهان ناپدید شود. هیچ دعوایی رخ نداده بود و اختلافی پیش نیامده بود.»[۲] این در حالی است که هنوز قلب طوبا برای آقای خیابانی می‌تپد. مراسم عروسی طوبا در دورهٔ محمدعلی‌شاه اتفاق می‌افتد. در این زمان طوبا تار زدن را فرامی‌گیرد، با همسرش به میهمانی‌های شاهزاده گیل و زنش لیلا می‌رود و متوجه می‌شود که همسرش از سرکوبگران جنبش مشروطه است. طوبا چهار فرزند (منظرالسلطنه، حبیب‌الله‌میرزا، اقدس‌الملوک و مونس‌الدوله) به دنیا می‌آورد. همسرش با فرار محمدعلی‌شاه از کشور، همراه او به روسیه می‌گریزد و خالهٔ طوبا نیز که مشاعرش را از دست داده است، پا به خانهٔ طوبا می‌گذارد. خاله شخصیتی عجیب است که گاه مثل برخی شخصیت‌های رمان‌های مارکز، مدفوعش را در دستش می‌ریزد و سپس آن را در پاشویهٔ حوض خالی می‌کند.

آقای خیابانی به تبریز رفته است و در آن‌جا قدرت گرفته؛ همسر طوبا هم بعد از بازگشتش از روسیه، حاکم بخش دورافتاده‌ای در آذربایجان می‌شود. این زمان مصادف است با ضعف وضعیت مالی خانوادهٔ طوبا. طوبا از طریق شاهزاده گیل به کرمانشاه سفر می‌کند تا در آن‌جا با گداعلی‌شاه، قطب صوفیه، ملاقات کند. بعد از بازگشت از

---

۱. همان، ص ۵۴.

۲. همان، ص ۷۴.

کرمانشاه باخبر می‌شود که همسرش با دختر چهارده‌سالهٔ کدخدای یک ده ازدواج کرده است. بعد از بازگشت همسر طوبا، این زن رنج‌دیده از همسرش تقاضای طلاق می‌کند. شوهر طوبا تهدید می‌کند که بچه‌ها را از زنش خواهد گرفت و در این بخش از داستان است که یک بار دیگر مؤلفهٔ دیگری از رئالیسم جادویی در داستان خودنمایی می‌کند. «اگر بچه‌ها می‌رفتند، اگر فقط یک روز می‌رفتند و او خلوتی گیر می‌آورد، ایمان داشت که می‌توانست با روح دختربچه در زیر درخت انار ارتباط پیدا کند. روح از لحظه‌ای که در پاشیر از تن دخترک خارج شده بود بر خانه سایه گسترانیده بود. طوبا می‌دانست از این پس یک حامی آسمانی دارد. باور داشت که عصمت دختر قربانی حافظ حریم خانه شده است... مگر میرزا ابوذر او را نکشته بود تا نطفهٔ حرام به بار ننشیند. اکنون دختر و نطفگی بچه‌ای که به دنیا نیامده بود از خانه محافظت می‌کرد.»[۱]

پیش‌تر طوبا شاهد قتل دختر به‌دست دایی مقتول بوده است و از این رو خود را حافظ جسد این دختر می‌پندارد که در باغچه به خاک سپرده شده است. جالب است که در انتهای داستان، جسد دختری دیگر در این باغچه دفن می‌شود و طوبا را بیش از پیش به خانه و نگهداری از آن و عدم رضایت مبنی بر تخریب و نوسازی آن مصمم می‌کند. گویی نویسنده می‌خواهد اذعان کند که طوبا به‌عنوان نماد سنت جامعهٔ قدیمی در مقابل مدرن شدن مقاومت می‌کند؛ مقاومت در برابر جامعه‌ای که زنانش را به بهانه‌های ناموسی یا سیاسی سربه‌نیست می‌کند.

شاهزاده گیل هم در بخش‌هایی از داستان، گوشه‌هایی از تاریخ ایران و سرنوشت زنان ایرانی را طی فراز و نشیب‌های تاریخی بیان می‌کند. وقتی مونس با آقای خوانساری ازدواج می‌کند و بعد از دو سال از او جدا می‌شود، پیشگویی هم به‌عنوان مؤلفهٔ دیگری از رئالیسم جادویی خود را در داستان به رخ می‌کشد. این پیشگویی‌ها با حمایت

---

۱. همان، ص ۱۹۴.

ستاره، همان دختر چهارده‌سالهٔ مقتولی که زیر درخت انار باغچه دفن شده، انجام می‌پذیرد. نویسنده بخش دیگری از پیشگویی‌های طوبا را این گونه نشان می‌دهد:

دوباره نشست پای دار تا قالی جدیدی ببافد... ستاره می‌آمد و پشت شبکهٔ چوبی پنجره می‌نشست. این ستاره حامله نبود، همان ستارهٔ چهارده‌سالگی بود. ستارهٔ حامله همیشه زیر درخت بود. طوبا می‌پرسید از ستاره که آیا منظرالسلطنه پسر خواهد زایید یا دختر؟ ستاره می‌گفت می‌رود در رحِم دختر جست‌وجو کند. اندکی بعد بازمی‌گشت و می‌گفت بچه دختر است. طوبا به منظرالسلطنه گفت دختر خواهد زایید و منظرالسلطنه دختر زایید و همهٔ اقوام و خویشان دچار حیرت شدند. طوبا پیش‌بینی کرد تابنده پسر خواهد زایید و همین‌طور شد. طوبا گفت که از کار دنیا بوی خوشی برنمی‌خیزد، جنگ خواهد شد. به‌زودی مردم از جنگ داخلی اسپانیا حرف می‌زدند. زن کم‌کمک حرمت یک پیشگوی قابل احترام و درویش را نزد دیگران پیدا می‌کرد.[۱]

یکی دیگر از درون‌مایه‌های رمان طوبا و معنای شب به درگیری‌های اشرافیت قاجار و طبقهٔ متوسطی اشاره دارد که در دورهٔ پهلوی اول پا گرفت و به‌تدریج مناصب کشور را قبضه کرد. اسماعیل از این دسته شخصیت‌هاست. وی با این که عاشق مونس است، به‌دلیل پایگاه اجتماعی پایینش جرئت ندارد به‌طور رسمی از مونس (دختر طوبا) خواستگاری کند؛ به همین دلیل او را مخفیانه عقد می‌کند؛ اما چندی بعد، یعنی در سال ۱۳۱۷، به جرم سیاسی دستگیر و زندانی می‌شود. این در حالی است که مونس حامله است. مونس از ترس آبروریزی جنین خود را سقط می‌کند و به همین خاطر تا آخر عمر توانایی مادر شدن را از دست می‌دهد.

---

۱. همان، ص ۲۴۱.

طوبا همچنان مرید گداعلی‌شاه است و این قطب صوفیه با بلند شدنش از زمین، نشانه‌ای دیگر از رئالیسم جادویی را در داستان وارد می‌کند. «آن روز که در خدمت حضرت گداعلی‌شاه بود و آقا در خشمی خودساخته فریاد زده بود: 'طوباخانم!' و زن سر بلند کرده بود و دیده بود آقا تا سقف بالا رفته است.»[1]

اسماعیل پس از آزادی از زندان، ماجرای کشته شدن خواهرش ستاره به‌دست دایی‌اش را که می‌شنود، آرمان‌هایش رنگ می‌بازند. از حزب توده جدا می‌شود و درکنار مونس زندگی را پی می‌گیرد. پای استاد محمود بنا به خانه باز می‌شود. پس از زمین‌گیر شدن استاد محمود، مونس به‌خاطر علاقه‌ای که به فرزندان بنای بیمار پیدا کرده، او و بچه‌هایش را به خانه می‌آورد. بچه‌ها بین ساکنان خانه تقسیم می‌شوند. مریم نزد مونس و اسماعیل زندگی می‌کند، کریم با طوبا زندگی می‌کند و در همان خانه بزرگ می‌شود و برادر بزرگ‌تر آن‌ها یعنی کمال، وقتی پانزده‌ساله می‌شود، خانه را ترک می‌کند و وقتی دانشجوی رشتهٔ مکانیک می‌شود، برمی‌گردد و خواهرش را هم با خود به سازمانی می‌برد که مبارزهٔ مسلحانه با رژیم را برگزیده است. مریم به‌طور صوری با یکی از اعضای گروه مسلح ازدواج می‌کند و روزی مجروح و باردار و مسلح، خود را به خانه می‌رساند و سپس کشته می‌شود و در باغچه دفن می‌شود.

طوبا بیش از پیش به خانه وابسته می‌شود و با وجود اصرارهای مونس و اسماعیل، حاضر به تخریب و بازسازی آن‌جا نیست. او روزی در خیابان شاهزاده گیل را ملاقات می‌کند. شاهزاده گیل زنش لیلا را یک لکاته می‌نامد و به طوبا قول می‌دهد که روزی لیلا را خواهد کشت. درخت انار بالاخر روزی انار می‌دهد. طوبا انارها را میان مردم تقسیم می‌کند. در همین زمان است که لیلا به او پناه می‌آورد و داستان

---

۱. همان، ص ۲۵۸.

این گونه به زمینه‌های مرگ طوبا اشاره می کند:

لیلا تکانی به خودش داد و ناگهان قطعه‌قطعه شد، خونش به در و دیوار پاشید و هر تکه از گوشت بدنش به گوشه‌ای چسبید. طوبا یک‌پارچه خونین بود، بوی گوشت و خون زیر دماغش می‌زد. از وحشت چشم‌هایش را گرفت. صدای زن را شنید: «طوبا!»

لیلا دوباره مقابلش ایستاده بود. گفت: «اکنون با مردن من تنها حضیض میسر است؛ مجبوریم با هم به عمق، به ژرفا برویم. تنها در آن‌جا سکوت میسر است. اکنون دیگر او ما را نمی‌داند.»

پیرزن را با خود به عمق کشید. ابتدا در ریشه‌های انار بودند. صدای زنگ محزونی به گوش طوبا می‌خورد، ... ذرات وجود طوبا درهم می‌پیچید. سر و پایش یکی شده بود، چنان درهم بود که ذره‌ای و از درد نعره می کشید... .[1]

رمان طوبا و معنای شب به مرگ نسل زنانی همچون طوبا اشاره می کند؛ مرگ کسانی که همچنان به سنت‌ها پایبندند و در مقابل مدرن شدن مقاومت می کنند. «... لیلا برگشته بود، اینک یکسره به قامت آبی، گفت: 'برخیز که فصل رفتن است.' زن را از زمین خیزاند. جفتش با صدایی هیولایی جدا شد و بر سر کودکانش فروافتاد. مردم دسته‌دسته در خون غرق می‌شدند، گفت: دیگر با خودشان است که برهند یا نرهند... .»[2]

محمود دولت‌آبادی ـ روزگار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده

رمان روزگار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خوردهٔ محمود دولت‌آبادی همچون بیشتر آثار او در فضایی روستایی می گذرد. از نظر مضمون نیز به اعتقاد برخی منتقدان، به جای خالی سلوچ وی نزدیک است؛ چنان که عبدالعلی

---

۱. همان، ص ۴۰۶.

۲. همان، ص ۴۱۳.

دستغیب، ضمن ناموفق خواندن دولت‌آبادی در نوشتن به سبک رئالیسم جادویی و قلمداد کردن روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده به‌عنوان گرته‌برداری از سبک رئالیسم جادویی، آن را همان جای خالی سلوچ دولت‌آبادی می‌داند که نویسنده آن را تکه‌تکه کرده و از زبان هفده نفر روایت کرده است.[۱]

داستان روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده روایت مصائب سه نسل از مردم تلخ‌آباد کلَخچان سبزوار، از دورهٔ قاجار تا اوایل انقلاب اسلامی است. «استاد ابا در روزگار سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار به روستای تلخ‌آباد کلَخچان می‌آید. حاج کلو و چالنگ بر مردم حکومت می‌کنند. استاد ابا در روستا به حرفهٔ دلاکی و حجامت مشغول است؛ ازدواج می‌کند و دختری به نام خورشید و دو پسر به نام‌های عبدوس و یادگار دارد؛ سرانجام او می‌میرد و عبدوس سرپرست خانواده می‌شود. پس از دو ازدواج ناموفق با عذرا ازدواج می‌کند و صاحب سه پسر به نام‌های سامون، نوران، سلیم و دختری به نام مهرگان می‌شود. سامون بزرگ می‌شود؛ درس می‌خواند و عازم تهران می‌شود و در چند جا از جمله تئاتر کار می‌کند؛ داستان و نمایش‌نامه می‌نویسد و کم‌کم اعضای خانوادهٔ خود را به تهران می‌برد و زندگی دشوار و فلاکت‌باری را دنبال می‌کند؛ با آذین ازدواج می‌کند. سامون دستگیر و دو سال زندانی می‌شود و با مبارزان سیاسی آشنا می‌شود.»[۲]

---

۱. مصاحبه با عبدالعلی دستغیب، با عنوان «چرا ایرانی‌ها مارکز می‌خوانند»، مصاحبه‌گر: خبرگزاری ایبنا، دوشنبه، اول اردیبهشت ۱۳۹۳. البته اغلب صاحب‌نظرانی که دربارهٔ این رمان دولت‌آبادی نقد نوشته‌اند، آن را اثری موفق در شیوهٔ رئالیسم جادویی شمرده‌اند. از آن جمله است رضا سیدحسینی که عکس نظرات عبدالعلی دستغیب را دربارهٔ کتاب روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خوردهٔ دولت‌آبادی دارد. وی این رمان را در کنار عزاداران بیل غلام‌حسین ساعدی و روز گار دوزخی آقای ایاز رضا براهنی، سرآغاز موفقی برای آثاری که در آینده در این سبک نوشته خواهند شد، می‌داند (سیدحسینی، مکتب‌های ادبی، ص ۳۱۸).

۲. باقری و وثاقتی جلال، «روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده و بازآفرینی اسطورهٔ سوشیانس»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۱۰، شمارهٔ ۴۰، تابستان ۱۳۹۲، ص ۱۹.

www.ketab-estan.info کتابستان

حوادث داستان شرح مرارت‌هایی است که در ذهن سامون می‌گذرد و به ماجراهای تاریخی، سیاسی و اجتماعی ایران از زمان حکومت رضاشاه تا اوایل انقلاب در سال ۱۳۵۷ اشاره می‌کند. رمان دولت‌آبادی با مرگ پدر عبدوس آغاز می‌شود. با شیوهٔ بیان حرف‌های یک شخصیت و تکمیل آن با حرف‌های شخصیت‌های دیگر و راوی داستان ــ که در موقعیت‌های متفاوت حضور می‌یابد ــ ادامه می‌یابد و در همین انتقال گفتارهاست که زمان شکسته می‌شود و ماجراها پیچیده می‌شوند؛ چنان‌که بعد از مرگ عبدوس و یادآوری رنج‌های برادرش یادگار و کتک‌هایی که از دست عبدوس خورده است، داستان بار دیگر به نوجوانی عبدوس بازمی‌گردد و این شکست زمان‌ها همچنان ادامه می‌یابد. شخصیت‌های بسیاری می‌آیند و می‌روند، اما کسانی که بیش از همه در یادها می‌مانند، حاج خلیفه علی‌شاد، حاج کلو، عبدوس، بهادر و سامون‌اند. حاج کلو از افراد صاحب‌نفوذ تلخ‌آباد است. او در نقطهٔ مقابل ارباب شروری به نام حاج خلیفه قرار دارد. حاج کلو همان کسی است که بعد از مرگ پدر عبدوس، او را یاری می‌کند تا همچون پدرش تیغ به دست بگیرد و سلمانیِ ده شود. حاج خلیفه علی‌شاد هم شخصیتی است که در زندگی و مَرگ دیگران حضور دارد و اهل نوشیدن کنیاک و کشیدن حشیش و تریاک است، با این حال گاه لباس درویشی به تن می‌کند و دوره‌گردی را پیش می‌گیرد. او حتی وقتی عبدوس نوجوان است، لباس درویشی را تن او می‌کند و عبدوس را سلمان‌علی‌شاه می‌نامد و به‌همراه او شهرهای خراسان را زیر پا می‌گذارد؛ به خانهٔ افراد مختلفی می‌رود و هرکجا که می‌رود، ردی از خشونت و زورگویی و مال‌مردم‌خوری برجا می‌گذارد.

در ادامهٔ داستان معلوم می‌شود که حاج خلیفه علی‌شاد در مقابل حاج کلو قرار گرفته است. علی‌شاد آرزو دارد که دخترش همسر بهادر، پسر حاج کلو شود، اما حاج کلو نمی‌پذیرد و به همین سبب کینهٔ حاج کلو را به دل می‌گیرد. با گذشت زمان معلوم می‌شود که علی‌شاد نیز

در مقابله با مظاهر تمدن و گسترش قدرت حاکمیت هر روز ضعیف‌تر می‌شود. نیروهای دولتی رعیت‌های او را به خدمت اجباری می‌برند، بی‌آن‌که علی‌شاد بتواند از خود واکنشی نشان دهد. بعد از مرگ حاج کلو، پسرش بهادر تلخ‌آبادی جای پدر را می‌گیرد و یکی از برادران بهادر به نام قائم درس طلبگی می‌خواند. در این میان عبدوس با بهادر دوست است و در جدال بین علی‌شاد چالنگی و بهادر تلخ‌آبادی نیز طرف بهادر را می‌گیرد. علی‌شاد شب‌هنگام بهادر را دعوت می‌کند و زمینه را برای کشتن او فراهم می‌کند. عبدوس دوستش را از پذیرفتن دعوت علی‌شاد منع می‌کند، اما بهادر دعوت علی‌شاد را می‌پذیرد و به‌تنهایی راهی خانهٔ ارباب علی‌شاد می‌شود. لیکن در آن‌جا متوجه می‌شود که گیر افتاده است. ارباب علی‌شاد از این که بهادر می‌خواهد از شهر زن بگیرد و از این طریق او را خوار کند، ناراحت است؛ به او تهمت می‌زند که از دیوار خانه‌اش بالا رفته و به ناموسش چشم داشته است، سپس تبرزین را دست می‌گیرد و می‌خواهد بهادر را بکشد؛ بهادر می‌خواهد فرار کند، اما متوجه می‌شود که درِ حیاط قفل است. عاقبت با کمک عبدوس از راه آب‌انبار فرار می‌کند. علی‌شاد که معروف به کینه‌شتری است، کینهٔ عبدوس را هم به دل می‌گیرد. با این حال، اجل به علی‌شاد مهلت نمی‌دهد، اما پسران او با بستن عبدوس به اسب و خوار کردنش انتقامشان را می‌گیرند.

محمود دولت‌آبادی در ادامهٔ داستان به مرگ سامون، پسر عبدوس، می‌پردازد و بعد از آن به زندگی عموی سامون، یعنی یادگار؛ کسی که دائم از دست برادرش عبدوس کتک می‌خورده و از دست او گریخته و به دیار غربت پناه برده است. یادگار قبل از فرارش عرق‌خوری می‌کند و عربده می‌کشد. همین امر باعث می‌شود تا بهادر ارباب تصمیم بگیرد جلو عرق‌خوری و تریاک‌کشی و دله‌دزدی را بگیرد.

جلد دوم روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده هم با فضایی جادویی شروع می‌شود. عبدوس قمری‌دندان را می‌بیند، درحالی که قمری‌دندان

سال‌ها پیش مرده است و سپس علی‌شاد را که او را به جهان دیگر فرامی‌خواند. در صفحات بعد، داستان با سامون، پسر عبدوس، ادامه می‌یابد. عبدوس درس می‌خواند، با سیاست و هنر پیوند می‌خورد و از همین بخش از کتاب است که سیاست و حزب‌گرایی هم وارد داستان می‌شود. جلد سوم هم با هذیان آغاز می‌شود و با دیدار دوبارهٔ خلیفه علی‌شادی که سال‌ها پیش مرده است، به پایان می‌رسد.

در کنار این چارچوب داستانی، مسائل دیگری هم طرح می‌شود؛ مسائلی که در شناخت فضای اجتماعی، فرهنگی و حتی سیاسی یک دورهٔ بلند از تاریخ ایران مؤثر است. دولت‌آبادی تصاویری زنده از فقر مردم، باورهای به‌ظاهر خرافی که جزئی از زندگی ایشان تبدیل شده است، شیوع بیماری‌هایی چون سفلیس، تغییر ساختار زندگی مردم و مناسبات روستا را با زبان قلم به تصویر می‌کشد؛ تصاویری آن‌چنان جاندار که خواننده گویی دارد با چشمان خود آن‌ها را می‌بیند و این همه سبب شده است تا اثری به شیوهٔ رئالیسم جادویی خلق شود.

استفاده از فضای وهم‌آلود و باورهای جادویی مردم، نشان دادن جامعهٔ فقیر و مردم استبدادزده، زندگی با جن و پری و اشباح، بازگشت مردگان به زندگی، استفاده از جریان‌های تاریخی و اسطوره‌ای و حضور شخصیت‌هایی با ویژگی‌های خاص، مثل داشتن عمرهای طولانی و تولد نوزادانی با چهرهٔ غیرانسانی، سگی که خطر را حس می‌کند و به صاحبش هشدار می‌دهد و غیره از ویژگی‌هایی است که رمان روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده را با رئالیسم جادویی پیوند زده است. باورهای جادویی رمان روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده را می‌شود این گونه دسته‌بندی کرد:

۱. فضای وهم‌آلود و باورهای جادویی مردم

این رمان از همان آغاز با نشان دادن صحنه‌ای از باورهای فراواقعی مردم آغاز می‌شود:

همهٔ نحسی‌ها با عرعر آن کره‌خر وامانده شروع شد؛ کره‌خری که بابام مرغ و نُه‌تا جوجه‌هاش را باش تاخت زده بود، کره‌خر غرشمال‌ها. هنوز آفتاب نزده بود که در خانه‌مان را زدند. عمه‌ت خورشید رفت پشت در و خبر آورد که دده کلو آمده رد بابام برود سر حاج کلو را بتراشد. من زیر لحاف بودم. کرسی داشتیم. بابام نشسته بود پای سماور. برخاست، قباش را پوشید، شالش را بست، چپقش را زد پر شالش، و کیفش را برداشت و خم شد تا از در اتاق بیرون برود. قدش بلند بود، برای همین باید شانه می‌خواباند زیر تاق در. اما هنوز یک پایش توی در بود که صدای آن کره‌خر غربتی بلند شد. من فقط چشم‌هام از زیر لحاف بیرون بود که دیدم بابام انگار خشک شد، درست میان دو لنگهٔ در. من بی‌اختیار بلند شدم و رو جام نشستم و ماندم که بابام چه می‌خواهد بکند. شیطان را لعنت کرد و به مادرم گفت: «نحسیه. یک کم لته و گه سگ بسوزان و دود کن، بگذار شیطان دور شود.» و پا گذاشت بیرون. من پریدم و دم در اتاق کنار مادرم ایستادم به تماشای کره‌خر که هنوز میان گودال، روی خاکسترها خسبیده بود و پدرم داشت با لگد می‌زدش که بلند شود و حیوان بلند نمی‌شد. خورشید چوب آورد و بنا کرد به زدن کره‌خر و من تازه فهمیده بودم که آن وامانده نباید خسبیده عرعر می‌کرده و حالا برای رفع بدشگونیش باید لته دود کنند. پشت پای پدر، خورشید هم از خانه بیرون رفت پی گه سگ و من دیگر نتوانستم سر جام بخوابم و مادرم شروع کرد به جر دادن یک شلیتهٔ کهنه تا لته را فراهم کند.

بابام نور چشمم بود، عمه‌جان. می‌گفت خورشید بمیر، می‌مردم. دویدم بیرون رفتم پشت دیوار قلعه ــ دست و دلت پاک ــ یک کم نجاست خشک سگ ورداشتم و برگشتم خانه. مادر کم لته‌ها را آورده بود. گه سگ را گذاشتم لای لته‌ها و آتش زدم و از پیش خودم شروع کردم ورد خواندن و فوت کردن تا به خیال خودم دفع بلا کنم. اما هنوز دود تو هوا بود که... .[۱]

---

۱. دولت‌آبادی، روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده، ص ۸.

داستان با چنین تصویری از عقاید مردم ادامه می‌یابد و این تصاویر با لحنی توصیف می‌شوند که خواننده از موضع مخالفت با آن برنمی‌آید. نویسنده با نشان دادن تأثیر عرعر کردن کره‌خر در حالت خسبیده، از همان اولین صفحات نشان از داستانی می‌دهد که درآمیخته با باورهای عامه است. واژه‌هایی که دولت‌آبادی برای روایت اثرش برمی‌گزیند، با ذهنیت عامه هماهنگی دارد، مثل این که حبیب دیلاق را به کمان رستم تشبیه می‌کند، کمانی که خم می‌شود و از توی چارچوب در کوتاه و یک‌لنگه‌ای اتاق بیرون می‌آید؛ بعد به دست دراز حبیب دیلاق اشاره می‌کند که آن را جلو دهان می‌گیرد و خمیازه‌ای دور و دراز می‌کشد، اما هنوز مشت‌هایش را گره نکرده تا بکوبد روی سینه‌اش که دوباره چکش در خانه به صدا درمی‌آید. این تصاویر زنده همراه با کلمه‌هایی است که با فرهنگ شخصیت و فرهنگ عامه همخوانی عجیبی دارد و همچون صحنه‌ای زنده به دل می‌نشیند؛ به‌ویژه وقتی نویسنده در ادامه اشاره می‌کند که آرواره‌های حبیب در ته‌ماندهٔ خمیازه کمی کج مانده است. حبیب به زنش می‌گوید که برود ببیند چه کسی پشت در ایستاده. زن می‌رود و لای در را به اندازه‌ای که بشود صورت کسی را در آن ببیند، نیمه‌باز می‌کند. حبیب از کنار چارچوب در اتاقشان می‌تواند صورت مردانهٔ دده‌کلو را ببیند و باز و بسته شدن دهان او را نگاه کند که انگار دارد از مرگ مُفاجا سخن می‌گوید. «خواهرم خورشید همان‌جا توی دالان پای در نشست؛ زانوهاش سست شد و نشست. مادرم دوید توی دالان و من دامادمان حبیب دیلاق را دیدم که با دهن نیمه‌بازش قدم برداشت طرف دالان. من سردم بود، اما نمی‌توانستم غافل بشوم. دنبال دیلاق رفتم توی دالان، پشت در. دده‌کلو رفته بود و مادرم نشسته بود زانو به زانوی خورشید و دست‌های او را گرفته بود که توی سر و چشم خودش نکوبد. اما صدای جیغ و فریادهای خورشید را نمی‌شد بند آورد... کره‌خر وامانده غرشمال‌ها که از توی گودال بیرون آمده بود و ایستاده بود کنج دیوار و مثل بید می‌لرزید. من هنوز نمی‌دانستم چه خبر شده، چون هنوز نمی‌دانستم

مردن یعنی چه...؛ گفتند درست توی درگاهی مطبخ به سر درآمده بوده. یک پا تـوی در یک پا بیرون، افتـاده و درجا مـرده.»[۱] دولت‌آبادی در بخش‌های دیگر داستان نیز از این باورها و اتفاقات فراواقعی برای عمیق‌تر کردن فضای بومی و غیرعقلانی داستان استفاده می‌کند. البته تمامی این ماجراهای خاص به‌منظور تثبیت فضای جادویی اتفاق نمی‌افتد. اوستا ابا که شغل دلاکی دارد، یک نفر را هرگز نتوانسته اصلاح کند و او علی‌شاد خلیفه چالنگ اسـت که هرگز تن به اصلاح نمی‌دهد چه به باور برخی دولت‌آبادی در این رمان به نماد و اسطوره نیز توجه داشته است.

در مقابل علی‌شـاد و نیروی شر او، خانوادهٔ اوستا ابا قرار دارد. شغل سـلمانی و اصلاحگری آن‌ها نمادین اسـت. هر سه نسـل این خانواده اعتراف می‌کنند که به اصلاح علی‌شاد چالنگ موفق نشده‌اند. این شغل در نسل‌های بعدی هم ادامه پیدا می‌کند. سامون و سام هم با آرایشگری سیار بین قشـر کارگر به تبلیغ افکار توده‌ای مشـغول‌اند. سام، آخرین فـرد این خاندان، بعـد از ناامیدی از اصلاح در گورسـتان به حجاری روی می‌آورد. گورسـتان نمادی از جامعهٔ ویران اسـت که سام و گاه سـامون در آرزوی رسیدن منجی بزرگ، مدام آن را واگویه می‌کنند. «شب‌های جمعه سامون بیرون می‌آید و راه می‌افتد میان قبرها... چطور نمی‌خواهید بفهمید که پنجاه‌هزار سال عمر در من گندیده و بوی تعفن گرفته اسـت.»[۲] استفاده از فضاهای داسـتانی به‌منظور نماد و نشان دادن وضعیت جامعه از تأثیر فضای جادویی کم می‌کند.

۲. حضور جن و پری در زندگی مردم

در جای‌جای زندگی مردم تلخ‌آباد اجنه و پری حضور دارند. این حضور

---

۱. همان، ص ۹.

۲. باقـری و وثاقتـی جلال، «روز گار سپری‌شـدهٔ مردم سـال‌خورده و بازآفرینی اسـطورهٔ سوشیانس»، فصلنامهٔ پژوهش های ادبی، سال ۱۰، شمارهٔ ۴۰، تابستان ۱۳۹۲، ص ۱۹.

www.tabarestan.info تبرستان

نه به صورت وهم، که به‌رسم آثار رئالیسم جادویی، غالباً به شکل جزئی از واقعیت زندگی مردم نمایش داده شده است. در صحنه‌ای که بهادر از دست علی‌شاد فرار می‌کند، نویسنده این‌گونه اجنه را در قاب نگاه بهادر قرار می‌دهد: «معطل نماندم و خودم را از درِ شاه‌نشین پرتاب دادم بیرون، میان حیاط. آن‌جا روی پاهایم میخ ایستادم و چشم که گرداندم، تازه ملتفت شدم که از هر سوراخی یک جانوری داردمی‌آید بیرون و هرکدامشان سیخی، جامه‌کوبی، تنورشویی دستشان است. در آن تاریکی هرکدام مثل یک جن بودند. کمرخم به طرف من می‌آمدند و خیال می‌کردم که پاهایشان سُم دارد.»[1]

www.tabarestan.info تبرستان

۳. حضور اشباح

از دیگر عناصری که رمان روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده را در عداد رمان‌های رئالیسم جادویی قرار می‌دهد، حضور اشباح در زندگی مردم است. «ناگهان سکوت مرگ تمام بیابانِ مهتاب را پر کرد و من سر جا خشک زده و دستم را که گذاشتم روی شانهٔ نبی حس کردم دارد از وحشت می‌لرزد... اشباحی در بیابان می‌گریزند و خواب مارمولک‌های بیخ بوته‌های سبد و چرخه را برهم می‌زنند؛ پاهایشان در ماسه‌های نرم ریگ فرومی‌رود و باعث می‌شود تقلای بیشتری به خرج بدهند، در آن بیراهه که اشباح گریزان پیش می‌روند.»[2]

۴. بازگشت مردگان به زندگی

در رمان محمود دولت‌آبادی، شخصیت‌هایی که مرده‌اند بارها به دنیای زندگان بازمی‌گردند. در این میان، بازگشت علی‌شاد بیش از همه به

---

۱. دولت‌آبادی، روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده، ص ۱۸۱.
۲. همان، ص ۳۲۷.

چشـــم می‌آید؛ گویی ســـایهٔ او پس از مرگ هم بر ســـر مردم تلخ‌آباد همچنان سنگینی می‌کند. «اکنون این منم که ذوب می‌شوم، پدر! چشم در چشمان من دوخته دارد. همچنان آن مرد، درحالی که شمشیر سنگین خود را افقی بر زانوها گذارده و دست‌ها را نهاده بر آن، ستون تن کرده است. چه کینه و نفرتی دک و پوز پیر و کهنه‌اش را درهم گره زده است. چنان به من می‌نگرد که انگار در لاشهٔ گندیدهٔ یک سگ نظاره می‌کند. و من در اســـتخوان تمام مردم یک شهر تَرَک برمی‌دارم. آه... پدر! این اســـت و همین بوده اســـت آیا تقدیر تاریخی من؟ چراغ چشم‌هایم... آخرین شـــعله‌های خود را گم می‌کنند؛ مثل شعلهٔ همان لامپای قدیمی خانه‌مان که در روشـــنایی‌اش کتاب امیرارسلان نامدار را می‌خواندم تا دمدمه‌هـــای صبح. نه! دیگر یـــخ زده‌ام، و آن مرد همان خلیفه چالنگ است که هیچ نمی‌گوید و فقط نگاهم می‌کند. اما من زیر فشار نگاه او، مثل صدای چکش در مغزم می‌شنوم: 'من همیشه با شما هستم، همیشه. پیشاپیش شما، به‌دنبال شما، بالاسر شما و زیر پاهای شما!'»[1]

زبان نویسنده که پیش‌تر هنگام روایت حبیب دیلاق به فرهنگ عامه گرایش پیدا کرده بود، وقتی به سمت شخصیتی از طبقات بالای جامعه سوق پیدا می‌کند، فخیم می‌شود و ردپای آهنگ را می‌توان در آن دید. در چنین مواقعی گویی دولت‌آبادی مشغول سرودن شعر است؛ شعری که به ویژگی‌های روان‌شناســـانه و جامعه‌شناســـانهٔ شـــخصیت‌هایی که توصیف می‌کند، وقوف دارد. «عمو یادگار دزدانه از کنار دیوار گذشته بود و می‌رفت، و ســـامون میان جمعیتی که سایه‌هاشان در تاریکی شب قاطی هم می‌شد، چشم به جست‌وجوی پدر می‌گردانید. عبدوس دیده نشـــد. نبود، یا بود و گم بـــود و گم بود. اما دورتـــر از دیگران، پَرهیب خلیفه چالنگ در ردای نیلی‌اش دیده می‌شـــد ایستاده بر فراز ستونی از دود و غبار، و با دستهٔ تبرزینش آسمان را نشانه رفته بود و با خود انگار

---

۱. همان، کتاب سوم، ص ۶۱۴.

می‌گفت: «دیدم! من دیدم و گذشت!»[۱] در ادامه به قمری‌دندان اشاره می‌شود که مثل روح خودش در را باز می‌کند، وارد حیاط می‌شود و عبدوس را به نام می‌خواند. عبدوس همچنان مبهوت و ناباور خیره به در حیاط نگاه می‌کند و بی‌اختیار از جا برمی‌خیزد. نویسنده لحظه‌ها را کُند می‌کند، گویی جلو حرکت زمان را می‌گیرد، تا سامون اولین و آخرین کلام را که گویی در حالتی میان بیداری و خواب بیان می‌شود، بشنود و حس کند. «پدر حرفش را مثل نوک درفش در گوش او می‌خلاند که خودت را نگه‌دار، داری می‌روی غربت، خودت را نگه‌دار! حرف یک کلام است!»[۲] تا در جایی دیگر بازگشت خلیفه چالنگ بار دیگر گوشزد شود. گویی نمی‌خواهد دست از سر مردم بردارد؛ او حتی بعد از مرگ هم با مردم کار دارد. اما آیا این ذهن استبدادپذیر مردم نیست که این خان را همیشه سوار بر گردهٔ خود می‌بیند؟

www.tabarestan.info تبرستان

۵. استفاده از اسطوره

کلیت اثر دارای دنیایی اساطیری است. به تعبیری در زیر لایهٔ واقع‌گرا و تاریخی رمان روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده، دنیایی اساطیری حضوری جدی و مستمر دارد. همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، حوادث این رمان بر بستر روستایی فقیر و به‌طور کلی جامعه‌ای نکبت‌زده اتفاق می‌افتد. نویسنده در واقع برای نجات مردم این جامعه آرمان‌شهری را نشان می‌دهد که در اسطوره منجی یا سوشیانس جای دارد. قراینی که این فرضیه را تقویت می‌کند عبارت است از نقش محوری شخصیت مهم داستان یعنی سامون که در سه چهرهٔ سامون و یک چهرهٔ سام «استحاله می‌یابد و بارها به بازگشت پیروزمندانه و دادآفرین وی در قامت منجی تأکید می‌شود؛ خلیفه چالنگ که نماد

---

۱. همان، ص ۱۴۰.
۲. همان، ص ۸.

بدی و زشتی است و شخصیت و نقشی متناقض‌نما و یادآور ضحاک یا دجال دارد و در برابر سامون قرار می‌گیرد؛ اشاراتی که به آخرالزمان، مهدی موعود، روز رستاخیز و گسترش عدل و داد با ظهور منجی در جای‌جای داستان شده است؛ نقش پررنگ دختر بلوچ، عذرا، صنوبر، مادر سامون و تأکیدی که بر مناجات‌ها، گفت‌وگوها و تک‌گویی‌های وی در باب آرزو و یقین وی به بازگشت فرزندش (سامون) در داستان می‌بینیم که یادآور و تداعی‌کنندهٔ نام و نقش گواگ‌پد، مادر سوشیانس است؛ همچنین اشارات روشنی که به دنیای اهریمنی و انتظار منجی هست؛ بازآفرینی دوره‌های سه‌گانهٔ آفرینش، هفت جاوید و رستاخیز، هم‌سنگ روایت‌های مزدیسنایی آن‌ها در این رمان دیده می‌شود.»[1]

۶. شخصیت‌هایی با عمرهای طولانی

دیگر نشانه‌هایی که در تقویت فضای جادویی رمان ارائه شده، عمرهای طولانی هزاران‌ساله است. شخصیتی زشت و مُهوّع و همیشه‌بیمار که انگار در خانهٔ مرموزش دعانویسی می‌کند «من در پشت چشم‌های سامون قایم می‌شدم و نگاه می‌کردم، در همان حال که خود سامون پشت دیوار شکاف‌برداشته قایم شده بود. سرفه می‌کرد، سرفه می‌کرد و با طَبَق روی سرش از بازار برمی‌گشت. عصایش یک طرف می‌رفت، بال‌های اَرخالُقش یک طرف و پاهای تابیده‌اش یک طرف و تمام کنارهٔ کوچه از رنگ خلط سینهٔ او لکه‌لکه نیلی بود. کیسهٔ زیر چشم‌ها، لب و لوچهٔ کبود و چانهٔ تورفته؛ چهرهٔ مسخ. نعلین به پا داشت، این بود که نمی‌شد سُم‌هایش را دید، اگر سم می‌داشت.»[2]

---

۱. باقری و وثاقتی جلال، «روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده و بازآفرینی اسطورهٔ سوشیانس»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۱۰، شمارهٔ ۴۰، تابستان ۱۳۹۲، ص ۳۶.
۲. دولت‌آبادی، روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده، ص ۵۷۷.

۷. تولد نوزادانی عجیب همچون دختر ـ مار یا موجودی پشمالو با قابلیت‌های خارق‌العاده

یکـی دیگـر از ویژگی‌هایی که در رمـان روز گار سپری‌شـدهٔ مردم سال‌خورده به‌عنوان عناصر جادویی آمده، تولد نوزاداتی با ویژگی‌های فراواقعی اسـت. از آن جمله است روایت تولد شخصیتی که علاوه بر داشتن خصوصیات غیرانسانی، موقع زایمان توانایی راه رفتن و جهیدن و حرف زدن داشـته اسـت. مادرش هنگام زایمان گفته او را بکشند؛ مامای محلی خواسـته خفه‌اش کند، اما نتوانسـته. این نوزاد وقتی روی خشت افتاده، به آدمیزاد شباهتی نداشته است. به‌محض ورودش به دنیا، مثل یک تکه گوشـت پشمالو روی چهار دسـت و پایش ایستاده، بعد چهار دست و پا دویده طرف کنج تاریک اتاق، و ایستاده و به دیگران زل زده، در آن لحظه، چشـم‌هایش سرخ بوده، مثل دو لکه خون. زائو ترسـیده، جیغ کشیده و از حال رفته. قابله تشـت را برداشته، آب ولرم مانـده را دور ریخته و رفته طرف جانوری که خودش به نزول اجلالش بر روی زمین کمک کرده اسـت. وقتی قابله رسیده نزدیکش، تشت را کپ کرده روی نوزاد عجیب و غریب. ناگهان همه نوزاد را دیده‌اند که جَسـت زده و از تشت بیرون پریده است. قابله خواسته نوزاد را با کارد بکُشد، اما جانور پشمالو در یک چشم برهم زدن پریده لب تاقچه. قابله نعـره زده کـه در را ببندید تا فرار نکند و در همـان حال لحافچه‌ای را انداخته روی جانور پشـمالو یا همان نوزاد، اما جانور از تاروپود لحاف عبور کرده و رفته جایی دیگر نشسته است.

دولت‌آبادی در ادامه به شرح بقیهٔ درگیری نوزاد و قابله می‌پردازد و حتی به حرف زدن نوزاد اشـاره می‌کند و این بخش از تصویر جادویی رمانش را این‌گونه به پایان می‌رساند:

> قابله که عرق‌ریزان به دیوار تکیه زد، چوب هم از دسـتش افتاد، یله شد بیخ دیوار. قابله نتوانست پلک‌هایش را باز نگه دارد، اما دیگران دیدند که جانور پشـمالو مثل خفاش پرواز کـرد، از دهانهٔ در بیرون

www.tabarestan.info تبرستان

پریـد و بر یال گردباد چرخان نشسـت با کلماتی عجیب که بر زبان می‌آورد و کسـوف آغاز شـد. حال چرخش گردباد طریقی دیگر یافت، کف از خاک برکند و تنوره کشـید و به آسـمان بالا رفت از میان چاردیواری تنگ حیاط، و زن‌های همسایه سر بیرون آوردند به تماشا، درحالی که لب و انگشتانشان خون‌چکان بود. بوی از آن زائو و قابله مرده بودند. زائو لال مرده بود، اما قابله که گفته می‌شد به مرگ خود یقین داشـته، پیش از آن‌که جانه بینـدازد گفته بود «دیده بودم زائویـی را که مار ـ دختر زاییده بـود، اما هرگز یک چنین جانوری نزاینده بودم. شـهادتین را بر من جاری کنید.» گفته می‌شد در خانه به مدت یک قرن قمری هرگز باز نشد؛ تا آن‌که یک شب، نیمه‌های شب صدای خشـک کلون و پاشنهٔ در شنیده شـد و آقاوندلوچه به همین شکل و قواره از گودی پاگرد در قدم به کوچه گذاشت با طَبَق انباشته از چپق و فوتک رنگی و راه اُفتاد راستهٔ دیوار مزار، درحالی که عصایـش از یک طرف می‌رفـت و اَرخالُقش از یک طرف و خلط سینه‌اش دو سوی کوچهٔ خاکی را لکه‌لکه می‌کرد به رنگ نیلی.[1]

۸. زبان شاعرانه و لحن مناسب

از دیگر ویژگی‌های رمان دولت‌آبادی که آن را در زمرهٔ داسـتان‌های رئالیسـم جادویی قرار داده است، لحن نویسنده است که هنگام نوشتن از موقعیت‌هـای جادویـی کاملاً عادی عمل کرده اسـت، گویی هیچ اتفاق غیرعقلانی‌ای نیفتاده اسـت. زبان شـاعرانهٔ نویسـنده هرچند به باورپذیری شخصیت‌ها خدشه وارد کرده است ــ زیرا زبان شخصیت‌ها با ویژگی‌های اجتماعی ـ فرهنگی‌شـان تناسبی ندارد ــ، اما در راستای ایجاد فضای جادویی داستان مؤثر بوده است.

به‌غیر از ویژگی‌هایی که برشمرده شد، برخی عناصر جادویی دیگر در رمان هست همچون زنده شـدن مردگان و بالعکس، تنوره کشیدن

---

۱. همان، ص ۵۷۹.

آتش از چشمان انسان، پرواز نوزاد، تنهایی صدساله در خانه و پیدا شدن گم‌شدگان که البته این همه در پیچ‌وتاب داستان در داستان و تلفیق روایت و گفت‌وگو و توصیف بیان شده و فهم کتاب را برای خواننده دشوار کرده است.

تبرستان www.tabarestan.info

منیرو روانی‌پور - اهل غرق

رمان اهل غرق منیرو روانی‌پور با توصیف زندگی ابتدایی اهالی روستای جُفره در کنار سواحل جنوب غربی ایران (خلیج فارس) آغاز می‌شود. مردم جُفره از شهر و مظاهر تمدن آگاهی ندارند. در باور آن‌ها، موجوداتی چون پری دریایی و بوسلمه، یال و جن وجود واقعی دارند و در زندگی آن‌ها نقش‌آفرینی می‌کنند. زایر احمد حکیم، کدخدای جُفره، با نگرانی بروز تغییرات در زندگی بومی جُفره را نظاره می‌کند. زنی کولی هنگام عبور از جُفره پسری به دنیا می‌آورد و می‌گریزد. اهالی این پسر را مه‌جمال می‌نامند. زندگی در جُفره بعد از بیست‌سالگی مه‌جمال تغییر می‌کند. مه‌جمال که ابتدا قرار است برای آرامش خشم دریا (بوسلمه) قربانی شود، با درایت زایر احمد حکیم از مرگ نجات می‌یابد. زایر دختر خود، یعنی خیجو را به عقد مه‌جمال درمی‌آورد. چندی بعد طرفداران حزب تودهٔ ایران به جُفره راه پیدا می‌کنند و مردم سادهٔ این دهِ ساحلی را با شهر آشنا می‌کنند. مه‌جمال هم به شهر می‌رود و هنگام سخنرانی یکی از رهبران حزب توده (مرتضی) به زدوخورد با پاسبانانی می‌پردازد که برای سرکوب سخنرانی آمده‌اند. مه‌جمال دستگیر و راهی زندان می‌شود. سروان صنوبری که ابتدا مه‌جمال را جاسوس روسیه می‌پندارد، بعد از بازجویی و پیگیری وضعیت مه‌جمال، به این نتیجه می‌رسد که این جوان سادهٔ روستایی نه تنها ارتباطی تشکیلاتی با حزب توده ندارد، بلکه به‌راستی از جایی آمده است که تاکنون مأموران دولتی هیچ نشانی از آن نداشته‌اند. سروان صنوبری

ــ که بعدها به‌سبب ابراز لیاقتش در مبارزه با شورشگران به درجهٔ تیمساری ارتقا می‌یابد ــ کمر به نابودی جُفره می‌بندد.

مه‌جمال پس از آزادی از زندان و پس از دیدن ستمی که مأموران دولتی در حق او و اهالی جُفره روا می‌دارند، به یاغی‌گری مشهوری تبدیل می‌شود و سراسر تنگستان را از نام خود پُر می‌کند. از طرفی روستاییان جُفره روزبه‌روز بیشتر با مظاهر تمدن آشنا می‌شوند؛ شناسنامه و سند مالکیت می‌گیرند. بعضی به شراب‌خواری، برخی به قاچاق و بعضی دیگر به جاسوسی و همکاری با پاسگاه رو می‌آورند. ورود تمدن آرامش جُفره را به‌هم می‌زند. زایر بیش از همه با این روند مخالفت می‌کند. او درپی تأسیس دبستان است که در این امر موفق می‌شود و بهادر و مریم، بچه‌های مه‌جمال را به مدرسه می‌فرستد؛ اما دبستان هم در جُفره از رونق می‌افتد.

آوازهٔ مه‌جمال در مناطق دیگری هم می‌پیچد و همین سبب می‌شود یاغیان بسیاری به او بپیوندند. مه‌جمال در اوج قدرت، به این نتیجه می‌رسد که شلیک به سربازانی که نمی‌شناسد، اشتباه است. او اعتقادش را به نبرد مسلحانه از دست می‌دهد. یارانش از او جدا می‌شوند و بالاخره روزی به‌دست سربازان تیمسار صنوبری کشته می‌شود. زایر نیز جان می‌دهد و مردم جُفره هم با پولی کلان که از دولت دریافت کرده‌اند، محل زندگی خود را می‌فروشند.

خیجو آخرین کسی است که دل از جُفره می‌کَنَد. او خانهٔ زایر را نمی‌فروشد. به شهر می‌رود تا شاید روزی بتواند دوباره به جُفره بازگردد.

در رمان اهل غرق، علاوه بر اشاره به زندگی نمادین اهالی جُفره، تغییر زندگی آن‌ها از یک جامعهٔ سادهٔ روستایی به جامعهٔ پیچیدهٔ شهری، نابودی فرهنگ بومی، نفوذ زندگی ماشینی و در یک جمله، نمایش نمادین مسخ یک گروه از مردم نشان داده شده است. در این رمان، اشاره‌هایی به کودتای ۱۳۳۲، حوادث خونین سال ۱۳۴۲ و جنگ

ایران و عراق هم شده است. به همین دلیل، چنین به نظر می‌رسد که اهل غرق احتمالاً جلد اول یک سه‌گانه باشد که با جلدهای بعدی آن کامل خواهد شد.

اهل غرق از منظر چارچوب، زبان، کشمکش، توصیف و اوج، با قدرت نگاشته شده است. باورها، آداب و رسوم و جلوه‌هایی از زندگی بخش‌هایی از استان بوشهر در قالبی بدیع به تصویر کشیده شده است. این اثر علاوه بر اقلیمی بودن، از اصول رئالیسم جادویی نیز پیروی کرده است. هرچند عناصر رئالیسم جادویی در بخش اولیهٔ رمان و پیش از وارد شدن مظاهر تمدن به جُفره قوی‌تر است، اما خواننده تقریباً تا اواخر داستان با درصدی از عناصر فراواقعی در متن زندگی مردم مواجه است. با این حال، تفوق مدرنیته بر سنت و آلوده شدن زندگی زلال مردم جُفره به بوی نفت و پول و سند مالکیت، رمان را به اثری نمادین تبدیل می‌کند. اهل غرق در میان آثار داستانی فارسی‌زبان، یکی از قوی‌ترین جنبه‌های رئالیسم جادویی را در خود جای داده است. برخی عناصر جادویی رمان اهل غرق از این قرارند: جامعهٔ بدوی، زبان شاعرانه، حیات دریایی غرق‌شدگان، استفادهٔ جادویی از حس بویایی، مرغان دریایی جنگنده، دوزیست بودن شخصیت اصلی داستان یعنی مه‌جمال، کشمکش طبیعت با انسان در قالب طوفان دریایی، اعتقاد به موجودات جادویی همچون پری دریایی، بوسلمه، جن و یال، ازدواج پری دریایی با انسان، قدرت پیشگویی مه‌جمال و پیوند قوی میان باورهای مردم جُفره و آداب و رسوم و قصه‌های عامیانهٔ ایشان. عناصر جادویی برشمرده در داستان این گونه خود را نشان می‌دهند:

۱. جامعهٔ بدوی

اولین ویژگی جادویی اهل غرق در خود جُفره نهفته است. روستایی ساحلی با مردمی که هنوز از مظاهر تمدن چیزی نمی‌دانند؛ شهر را

ندیده‌اند و از پیشرفت‌های جامعهٔ انسانی بی‌خبرند، اما باورهایشان با افسانه‌های دریایی پیوند خورده است. «اولین کسی که پری دریایی را دید، جرئت نکرد خودش را نشان بدهد. بوبونی پشت پنجره رو به راسهٔ آبادی ایستاده بود. صدا که بلند شد خیال کرد ناخدا علی از خانهٔ دی‌منصور واگشته، فانوس را برداشت و توی پنجره گذاشت. راسه خالی بود، خالی و خلوت. بوبونی چرخید، رو به دریا نگاه کرد و ماند! خودش بود؛ آبی دریایی. توی دریا دایره‌زنگی به دست، جینگ و جینگ صدا می‌کرد و می‌رقصید. موهای آبی و بلندش روی موج‌های ریز دریا افتاده بود. بوبونی چشمانش را بست، زیر لب دعا خواند و دوباره نگاه کرد. وقتی صدای جینگ و جینگ را بلندتر از پیش شنید، مرغان دریایی را دید که در آسمان جُفره کش‌وقوس می‌زدند، فهمید که اشتباه نمی‌کند.»[1] در این متن نویسنده از همان ابتدا با نشان دادن پری دریایی، و نشاندن او در باور یکی از شخصیت‌های داستانی، نشان می‌دهد که قرار است در زندگی مردمی وارد شود که نه در خیال که در واقعیت پری دریایی را می‌بینند.

۲. زبان شاعرانه

زبان شاعرانه و استفادهٔ درست از لحن و واژه‌های عامه نیز در عادی نشان دادن دنیای جادویی اهل غرق تأثیر فراوانی دارد. در اولین صفحات داستان، علاوه بر نام نامأنوس شخصیتی که پری دریایی را می‌بیند، لحن داستان نیز که در انتخاب واژه‌ها و کوتاهی جمله‌ها خود را نشان داده است، به کمک درک دنیای جادویی می‌آید. راسه به معنای جاده، دی به معنای مادر و آبی به معنای پری دریایی، سه واژه‌ای هستند که نویسنده در زیرنویس آن‌ها را توضیح داده است. علاوه بر این کلمه‌ها، به کار بردن افعالی چون واگشته و جینگ‌وجینگ صدا می‌کرد، در

---

۱. روانی‌پور، اهل غرق، ص ۹.

ایجاد لحن مورد نظر نویسنده کمک کرده‌اند؛ لحنی بومی و شاعرانه که به‌خصوص تا پیش از وارد شدن داستان به زندگی شهری، با قدرت در بطن داستان تنیده می‌شود و در باورپذیر کردن عناصر جادویی داستان کمک شایانی می‌کند.

تبرستان www.tabarestan.info

۳. حیات دریایی غرق‌شدگان

در جهان بدوی جُفره، غرق‌شدگان به دیار نیستی نرفته‌اند، آن‌ها زیر آب منتظر رهایی‌اند. وقتی مه‌جمال سفرش را به زیر آب آغاز می‌کند، یکی‌یکی غرق‌شدگان جُفره را می‌بیند. «وقتی از کنار کشتی شکسته‌ای گذشت، ایستاد. کشتی را می‌شناخت. جلوتر رفت و پسران دی‌منصور را دید که هنوز ته دریا در عمق آب‌های سبز با کشتی کلنجار می‌رفتند تا آن را برای بازگشت به آبادی تعمیر کنند... و مردگان دریا خیلی دیر باور می‌کنند، باور می‌کنند که هیچ بازگشتی نیست.»[۱]

مه‌جمال در ادامهٔ سفرش به زیر دریا، ناگهان می‌بیند که رنگ آب عوض می‌شود. همه چیز فشرده و درهم دور سرش می‌گردد. «مه‌جمال دید که ناگهان دریا سیاه شد. مردان مغروق در تاریکی فرورفتند و دست آبی محکم او را گرفت و در میان رنگ سیاه آب و غوغای غریبی که برخاسته بود بالا برد.»[۲]

۴. استفادهٔ جادویی از حس بویایی

در ادامهٔ داستان اهل غرق خودشان را به سطح آب می‌رسانند. با آمدن آن‌ها بویی غریب در دهکده می‌پیچد و این حس طبیعی وقتی عامل اتفاقی غیرطبیعی می‌شود، شکلی جادویی به خود می‌گیرد. اهل غرق با

---

۱. همان، ص ۲۸.
۲. همان، ص ۳۳.

آمدنشان بویی عجیب را در جُفره پراکنده می‌کنند و به تلاشی ناامیدانه و دیوانه‌وار برای رسیدن به خویشان خود بر روی زمین دست می‌زنند. روانی‌پور در توصیف این صحنه نیز آن‌چنان طبیعی و بی‌طرفانه واژه‌ها را به کام قلم می‌ریزد که خواننده شکی در واقعی بودن آن نمی‌کند.

مه‌جمال نگاهی به دریا، نگاهی به منصور داشت. بوی غریبی در آبادی پیچیده بود و حالا دیگر به‌روشنی صداهایی را در میان باد می‌شنید؛ صدایی که از آن سوی غبه می‌آمد و هر لحظه نزدیک‌تر می‌شد.

منصور آشکارا دل به کار نمی‌داد. دستانش کُند و آهسته تا پول‌ها را می‌گرفت هوش و حواسش به دریا بود. شرم حضور زایر بود انگار که مردان آبادی را وامی‌داشت تا خود را مشغول نشان دهند. اما زایر هم روی زمین نبود، نگاهش تا انتهای دریا تا افق می‌رفت.

لحظه‌ای بعد، مه‌جمال پریشان تسلیم صداها شد. قلاب‌ها را رها کرد و رو به دریا در انتظار نشست... وقتی دی‌منصور را دیدند که ضجه‌کشان از روی آب‌انبار زایر احمد پایین آمد و سینه‌چاک‌داده رو به دریا دوید، مه‌جمال فهمید که اشتباه نمی‌کند. دی‌منصور بوی پسران خود را از دریا شنیده بود و حالا ستاره نیز به سوی دریا می‌دوید.

پسران شش‌گانه چه زود کشتی خود را تعمیر کرده‌اند! گویا بوی آدمیزاد کارایی دستانشان را بیشتر کرده بود و مردان مغروق دیگر که مه‌جمال در سفر دریایی خود در عمق آب‌های سبز دیده بود، روی آب می‌آمدند. انگار که روی زمین قدم برمی‌دارند. باشتاب می‌آمدند؛ بی‌آن‌که هیچ ترس و واهمه‌ای از بوسلمه داشته باشند؛ بی‌آن‌که هر لحظه برگردند و پشت سرشان را نگاه کنند.

زایر احمد گفت: «یا قمر بنی‌هاشم... اهل غرق!»

اهل غرق هرگز در عمر چندسالهٔ آبادی این‌چنین با هم و پریشان به سطح آب نیامده بودند.[1]

---

۱. همان، ص ۵۹.

www.tabarestan.info تبرستان

در ادامه هر کسی غریقی داشته از زیر سقف خانه‌های جُفره بیرون می‌آید و خود را به کنارهٔ دریا می‌رساند و بیهوده و غریب و غمگین در انتظار بوییدن و بوسیدن و لمس کردن غرق‌شدگان خود می‌نشیند. غرق‌شدگان روی دریا تلاش می‌کنند خود را به ساحل برسانند و نمی‌توانند و بازماندگان ایشان هم کاری جز گریه و زاری از دستشان برنمی‌آید، زیرا ایشان به‌خوبی می‌دانند که قادر نیستند غرق‌شدگان را به زمین بازگردانند و این بوسلمه است که آن‌ها را واداشته به سطح دریا بیایند تا اهالی جُفره را تا حد مرگ به التهاب وادارند. با این حال زنان و مادران غرق‌شدگان برای عزیزان ازدست‌رفته غذا می‌پزند و آب فراهم می‌کنند. ظهر کنار ساحل ظرف‌های غذا ردیف شده و اهل غرق خسته به آن‌ها نزدیک می‌شوند و با اشتیاق دست‌پخت آدمیزاد را می‌چشند. سه روز بعد عاقبت زایر از حضور اهل غرق می‌ترسد؛ او می‌داند استمرار چنان وضعیتی به مرگ همهٔ اهالی جُفره خواهد انجامید. زایر زندگی را در مقابل مرگ قرار می‌دهد و از اهالی می‌خواهد یکی از آن‌دو را انتخاب کنند. این است که زن‌ها به زندگی و کار خود می‌چسبند تا اهل غرق بدانند که باید به دریا بازگردند.

۵. مرغان دریایی جنگنده

در جُفره حتی مرغان دریایی نیز برای خود قصه‌ای دارند، قصه‌ای که برگرفته از اعتقادات و باورهای غیرمنطقی مردم است. وقتی مرغان دریایی درمی‌یابند که نیروهای نظامی برای به زانو درآوردن مردم جُفره در آن منطقه اقدام به ایجاد پاسگاه کرده‌اند، این‌گونه به یاری مردم جُفره می‌آیند:

> در صبح کلهٔ سحر آبادی با ترس و وحشتی که به جان پاسگاه افتاده بود بیدار شد. رئیس پاسگاه دست توی سرش، روی تل ریگ‌های دریایی ایستاده بود و نمی‌دانست کدام پیکاپ نیمه‌شب این‌همه ریگ را پشت پاسگاه خالی کرده است؛ اما زایر او را از فکر و خیال

بی‌نتیجهٔ خود بیرون آورد: «کار فلک‌نازه...»
رئیس پاسگاه بیخود حنجرهٔ خود را پاره کرد: «پیدایش کنید.»
لبخندی بر لبان زایر نشست. رو به مرغی دریایی که روی پاسگاه بال‌بال می‌زد اشاره کرد: «کار اونه...»
سربازان دور زایر جمع شدند و او آرام و شمرده قصهٔ فلک‌ناز را گفت؛ مردی که یک روز غروب، تن زخمی‌اش را به آبادی کشانده بود تا زایر از گیاهان زمین بر زخمش مرهمی بگذارد و با طلوع آفتاب در هیبت مرغی دریایی پرواز کند.
بیل و کلنگ از دست سربازان افتاد و رئیس پاسگاه با تاقک خود پناه برد تا گزارش مرغان دریایی را به سرگرد که گوش‌به‌زنگ کوچک‌ترین خبر از آبادی بود بدهد.[1]

www.tabarestan.info تبرستان

آنچه روند حرکت داستان را طبیعی جلوه می‌دهد، نه‌تنها باور مردم جُفره که باور کردن حوادث جادویی توسط غیربومیانی چون رئیس پاسگاه و سربازان است.

۶. دوزیست بودن شخصیت اصلی رمان

مه‌جمال که حاصل ازدواج یک پری دریایی و مردی زمینی است، دوزیست است، یعنی این توانایی را دارد که هم بر روی زمین زندگی کند و هم در زیر آب. این ویژگی عاملی جادویی است که در بافت داستان به‌خوبی تنیده شده است. او در سفرش به اعماق دریا، بسیاری از غرق‌شدگان و از جمله پدر خود را نیز می‌بیند، پدری که هنوز در زیر آب چشم به زمین دارد و نتوانسته به مرگ خو کند:

این را از اندوه غریبی که در چشمانش موج می‌زد، فهمید. بیست سال برای فراموش کردن کم نیست، اما جای پای زندگی را به این سادگی نمی‌شود پاک کرد. صدای مرد انگار از دالان‌های پیچ‌درپیچ غریبی

---

۱. همان، ص ۲۵۱.

درآید، به گوشش خورد: «مه‌جمال، چیزی بزن که گریه کنیم.»
این صدای آشناست، صدای آدمیزاد که با اندوه خو کرده است، صدایی که می‌خواهد بغض بیست‌ساله‌اش را با شَروهٔ فایز از گلو رها کند.[۱]

تبرستان www.tabarestan.info

۷. کشمکش انسان با طبیعت

در رمان اهل غـرق طبیعت، به‌ویژه دریا و موجودات دریایی و طوفان، نقـش بارزی ایفـا می‌کنند. این نقش گاه به درگیری انسـان با طبیعت می‌انجامد. «آبادی به عزا نشسـته بود. یـک هفته بود که دریا می‌غرید. باد بوره می‌کشـید. موج‌های بلند روی آبادی خراب می‌شـد. دیوارها می‌رمبید. کپرها را آب می‌گرفت و مردم از بیم موج‌ها بالای پشـت‌بام خانه‌های گچی مانده بودند. توی جُفره آب تا زانو می‌رسـید. دریا امان نمی‌داد. بوسلمه رحم نمی‌کرد. ماهی‌ها با موج‌های دریا در آسمان پخش می‌شدند و روی در و دیوار و پشت‌بام‌ها می‌افتادند.»[۲] این کشمکش نُه روز به درازا می‌کشد. در این نُه روز، کشتی‌ها هم گویی اجازهٔ حرکت ندارند. روزها غبار گرفته است و همه جا تاریک به نظر می‌رسد. عاقبت زایـر به‌عنوان حکیم جُفره علاج را در ریختـن خون مه‌جمال می‌بیند، مه‌جمالی که اینک پری دریایی عاشـق او شده است و این عشق باعث شده تا بوسلمه به خشم بیاید و دریا را طوفانی کند.

زایر خم شد، آهسـته در گوش مه‌جمال گفت: «وقتی من انگشتت را می‌بُرم، تو فریاد بکش، بگو نه، مرا نکُشـید... این به‌خاطر بوسلمه است.»

لبخند غریبی بر لبان مه‌جمال نشست؛ لبخندی گنگ و ناآشنا. به انگشت اشاره‌اش نگاه کرد. آن‌گاه گفت: «بزن تو بازوم... این، نه.»
... زایـر روی دو کندهٔ زانو نشسـت. برایش فرق نمی‌کرد. فقط

---

۱. همان، ص ۳۰.
۲. همان، ص ۳۷.

مه‌جمال باید درد می‌کشید و دردش را فریاد می‌کرد تا بوسلمه بداند که با رنج و درد از جهان رفته است و دربند هیچ پری دریایی نبوده و هیچ‌کدام از آبی‌ها دیگر نمی‌توانند به او دل ببندند.[۱]

تبرستان www.tabarestan.info

۸. اعتقاد مردم به موجودات جادویی

در اهل غرق اساس کشمکش‌های اصلی داستان بر وجود موجودات جادویی است. مه‌جمال خود موجودی است که حاصل ازدواج یک پری دریایی با انسانی زمینی است. پری دریایی عاشق او می‌شود و از این رو بوسلمه بر مردم روستای جُفره خشم می‌گیرد و نُه شبانه‌روز طوفان می‌شود. علاوه بر این‌ها، موجودی افسانه‌ای به نام یال نیز درصدد کشتن زن‌های زائوی آبادی است. «رئیس پاسگاه درکنار مدینه با دشداشه‌ای روی سد نشسته بود. تفنگش را روی خورجین میزان کرده بود و در انتظار بالا آمدن یال، خیس عرق به دریا نگاه می‌کرد... . از زمانی که زنی زائو در آبادی درد می‌کشید و دی‌منصور بالای سرش کاری از پیش نمی‌برد، دو روز می‌گذشت. مدینه در اندیشهٔ نجات زن به پاسگاه رفته بود. 'یال نمی‌ذاره بچه به دنیا بیاد، می‌خواد جیگر زن زائو را ببره'.»[۲]

۹. ازدواج انسان با پری دریایی

همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، شخصیت محوری داستان یعنی مه‌جمال، از پدری زمینی و مادری دریایی زاده شده است. مادری که روزی در لباس یک کولی راهش به دهکده می‌افتد و نوزادش را زمین می‌گذارد و به دریا برمی‌گردد. همین پری دریایی همواره مه‌جمال را حمایت می‌کند و او را از گزند نیروهای دولتی در امان می‌دارد. منیرو روانی‌پور در سفر دریایی مه‌جمال، این‌گونه از پدر و مادر او یاد

۱. همان، ص ۴۸.
۲. همان، ص ۲۶۲.

می‌کنـد: «اکنون دیگر می‌توانسـت آن زن را فراموش کند، زن کولی که با برآمدن او از دریا در ذهن زنان جُفره قد کشـید و بیسـت سـال سایه‌به‌سایه‌اش در آبادی می‌گشت. با کلامی که او را می‌نامید، مه‌جمال را، آن دیگری را دید. صدا آن‌قدر آشـنا و صمیمی بود که برگشت و بی‌آنکه نیازی به اندیشه باشد، پدرش را شناخت؛ مردی که بیست سال و نُه ماه و نُه روز پیش از این دچار طوفان شـد و یکی از آبی‌ها او را به عمق آب‌های آبی آورد و همان شب با او جفت شد.»[۱]

www.tabarestan.info تبرستان

۱۰. پیوند میان باورهای مردم و آداب و رسوم و قصه‌های عامیانه

از دیگـر عناصری که عموماً در رمان‌های رئالیسـم جادویی به چشـم می‌خورد، پیوند قوی میان آداب و رسـوم و مردمی اسـت که در جهان داسـتان زیسـت می‌کنند. این باورها گاه با قصه‌هایی عامیانه نیز همراه اسـت؛ قصه‌هایی که حکم تاریخ و فلسفه و اصول زندگی را برای مردم ایفا می‌کنند. جهان داسـتانی اهل غرق پر از طلسـم و اوراد است، پر از حکایت‌ها و باورهای عامیانه و غیرعقلانی و همین باورها حوادث داستانی را شکل می‌دهند. به‌عنوان مثال، باور پلید بودن بوسلمه و مقابله‌اش با پری دریایی اساس برخی حرکت‌های داستانی است. همچنین است باور مردم به یال، جن و پرندگانی که روزگاری انسان بوده‌اند.

غلام‌حسین ساعدی ـ عزاداران بیل

غلام‌حسین ساعدی از پیشروان نوشتن به سبک رئالیسم جادویی در ایران شـمرده می‌شود. از میان آثار این نویسنده، عزاداران بَیَل به‌عنوان یک اثر (داستان‌های به‌هم‌پیوسـته) پیشروِ ایرانی در سبک رئالیسم جادویی معروف است. این اثر در هشت داستان نوشته شده است. ارتباط درونی

---

۱. همان، ص ۳۰.

قصه‌ها عزاداران بیل را به یک اثر واحد تبدیل کرده است. عزاداران بیل تصویری از زندگی مردمی فقیر و درگیر خرافه و اوهام را به نمایش می‌گذارد؛ مردمی که مشکلشان اندیشهٔ آن‌هاست.

عصارهٔ اصلی اندیشه‌های پنهان در داستان‌های پیوستهٔ این مجموعه، آمدن بلا و مصیبت از بیرون روستاست. در عزاداران بیل، میان زمینهٔ زندگی آدم‌ها و ذهنیت آن‌ها هم‌بستگی و هم‌ساختی کاملی وجود دارد. مهارت ساعدی در فضاسازی‌هایی است که در آن دلهره، ترس، ناامیدی، وهم و خیال، خرافه، روزمرگی و شکست انکارناپذیر است. ساعدی آدم‌هایی را به داستان‌هایش راه می‌دهد که هرکدام به‌نوعی بیمارند. روان‌نژندی ویژگی عمومی شخصیت‌های داستانی ساعدی است. ساعدی به‌عنوان یک روان‌شناس می‌کوشد درون آشفتهٔ آدم‌ها را بکاود و از راه درون‌کاوی شخصیت‌ها، درون جامعه را بکاود. از دید او آدم‌های آشفته محصول شرایط آشفتهٔ اجتماع‌اند.

در روستای بَیَل (که مختصات جغرافیایی معلومی ندارد) از در و دیوار و از زمین و آسمان، درد و مرض و بلا و مصیبت می‌بارد؛ به‌گونه‌ای که در ذهن اهالی روستا نزول بلا حتمیت پیدا کرده است.[۱]

داستان با بیماری ننه‌رمضان شروع می‌شود. او با گاری یکی از بَیَلی‌ها به نام اسلام تا سر جادهٔ اصلی برده می‌شود و از آن‌جا به بیمارستانی در شهر منتقل می‌گردد. از همان آغاز، وهم شنیدن صدای زنگوله فضایی غیرواقعی به داستان می‌بخشد.

پاپاخ که دید کدخدا گرم صحبت است، نشست کنار استخر و پوزه‌اش را گذاشت رو پنجه‌هاش و چشم‌ها را بست. کدخدا یک‌دفعه برگشت و پشت سرش را نگاه کرد. پاپاخ هم سرش را بلند کرد و تاریکی را نگاه کرد.

اسلام گفت: «چی شده؟»

---

۱. اسطیری، «بارقهٔ رئالیسم جادویی ایرانی در عزاداران بیل غلام‌حسین ساعدی»، تارنمای شهرستان ادب، بیستم اسفند ۱۳۹۴، http://shahrestanadab.com.

کدخدا گفت: «می‌شنفی؟ صدای زنگوله می‌آد. نمی‌آد؟»
اسلام و مرد اول گوش دادند، اما صدای زنگوله را نشنیدند.[۱]

صـدای زنگوله گویی علامتی از حضور مرگ اسـت؛ علامتی که روی سر روسـتای بیَل می‌چرخد و طعمه‌های خود را انتخاب می‌کند. زنگوله حتی در بیمارسـتان هم ناله می‌کند، وقتی دکتر گوشی را روی قلب ننه‌رمضـان می‌گذارد. «صدای زنگوله آرام‌آرام دور شـد و... در انتهای بیابان خاموش شـد.»[۲] رمضان حاضر نیست به روستا باز گردد و نزد دربان بیمارسـتان می‌ماند. یک شب رمضان بلند می‌شود و می‌رود سراغ مادرش و در این‌جا نیز باز صدای زنگوله به یاری نویسنده می‌آید تا مرگ را با زبانی دیگر به مخاطب بشناساند.

نصفه‌های شـب بود که بیدار شـد. صـدا می‌آمد. صدای آشـنایی می‌آمـد. صدای زنگوله از توی باد می‌آمد. گوش داد. صدا نزدیک و نزدیک‌تر شد و جلو در بیرونی ایستاد و بعد دستی آرام روی کوبهٔ در افتاد و آهسته در را به صدا درآورد. رمضان نگاه کرد. دربان بیدار نشـده بود. در اتـاق را باز کرد و رفت توی هشـتی. صدای دکتر را شـنید که توی رختخوابش سرفه می‌کرد. رمضان جلو رفت. صدای نفس‌نفس کسـی از پشـت در می‌آمد. در را که بـاز کرد، ننه‌اش را دید که لباس‌های نونواری پوشـیده. رمضان خوشحال رفت بیرون و دسـت ننه‌اش را گرفت. هردو باعجله دور شدند. باد با شدت زیادی می‌وزیـد و آن‌ها را جلو می‌راند. از دور صـدای زنگوله‌های دیگر شنیده می‌شد.

رمضان گفت: «کجا می‌ریم ننه؟ می‌ریم بیَل؟»
ننه گفت: «بیَل نمی‌ریم. می‌ریم بنفشه‌زار.»[۳]

---

۱. ساعدی، عزاداران بیل، ص ۱۱.
۲. همان، ص ۲۵.
۳. همان، ص ۳۴.

در قصهٔ اول، جز وهم شنیدن صدای زنگوله و لحن، اثری از رئالیسم جادویی نیست؛ اما به‌تدَریج که داستان پیش می‌رود، مؤلفه‌های دیگر رئالیسم جادویی همچون بوی غیرطبیعی خود را نشان می‌دهند.

در قصهٔ دوم، سید بیَل فوت می‌کند و افرادی به سیدآباد می‌روند و حاج‌شیخ را می‌آورند برای کفن و دفن سید. نصیرْ پسر سید، از غم مریضی دختر مورد علاقه‌اش، حاضر نیست در مراسم خاک‌سپاری پدرش شرکت کند. او همچنان به فکر دختر بیمار است که در بیمارستان بستری شده و پیش از رفتن خواب بدی دیده است. «شبی که آقا مُرد، او خوابش را دید که به پای مردهٔ آقا طنابی بسته‌اند و یک عده جمع شده‌اند و می‌خواهند ته چاه بزرگی سرازیرش بکنند. کلاغ‌ها آمده‌اند و جمع شده‌اند پشت‌بام آقا و بال‌هایشان را تکان می‌دهند و اسلام ایستاده سر کوچه، مشدی جبار و پسر مشدی صفر ایستاده‌اند توی گاری. پسر مشدی صفر کاسه‌ای به دست دارد و توی کاسه ماهی قرمز کوچکی می‌چرخد.»[1] در ادامه حاج‌شیخ هم در بیَل فوت می‌کند و بیَل باز هم در عزایی دیگر فرومی‌رود.

قصهٔ سوم با تصویری جادویی آغاز می‌شود. «طرف‌های غروب ننه‌فاطمه نشسته بود پشت‌بام و سیاهی بزرگی را که از سیدآباد می‌آمد تماشا می‌کرد. ننه‌فاطمه فکر می‌کرد که لابد باز در سیدآباد یکی مُرده و سیدآبادی‌ها با گاری مشدی رقیه می‌روند که حاجی آخوند را از جامیشان برای نماز به آبادی‌شان ببرند. اما سیاهی هرچه نزدیک‌تر می‌شد بزرگ‌تر و پهن‌تر می‌شد. کنار تپهٔ نبی‌آقا که رسید، ننه‌فاطمه باد سیاه و چرکینی را دید که چیز سفیدی را با خود می‌آورد. دوان‌دوان رفت پشت‌بام مشدی صفر، سرش را از سوراخ بام برد تو و با صدای بلند زن مشدی صفر را صدا کرد: 'ننه‌خانوم، ننه‌خانوم! بیا بالا ببین این دیگه چیه که می‌آد طرف بیَل!'»[2]

---

۱. همان، ص ۵۱.

۲. همان، ص ۷۵.

قصهٔ چهارم داستان مشدحسن است. او برای عملگی به سیدآباد رفته، اما گاوش می‌میرد. مشدحسن وقتی برمی‌گردد، مرگ گاو را باور نمی‌کند. او خود را جای گاو می‌بیند. پوروسی‌ها که برای دزدی به بیَل رفته‌اند، با شنیدن صدای مشدحسن او را با گاو عوضی می‌گیرند. در ادامه وقتی کدخدا، اسلام و مشدی جبار تصمیم می‌گیرند مشدحسن را از ده بیرون ببرند، ساعدی در توصیف این صحنه، مشدحسن را کاملاً گاو می‌بیند و این گونه مؤلفه‌ای دیگر از رئالیسم جادویی را رقم می‌زند. «ته دره، توی تاریکی، سه مرد گاوی را که طناب‌پیچ کرده بودند کشان‌کشان می‌بردند طرف جاده. یکی از مردها جلوتر می‌رفت و طناب را می‌کشید و دو مرد دیگر هُلش می‌دادند. گاو با جثهٔ کوچکش مقاومت می‌کرد و مردها را خسته می‌کرد. سه مرد پوروسی کارد به کمر از قلهٔ کوهی خم شده بودند و آن‌ها را تماشا می‌کردند.»[1]

در قصهٔ پنجم، سگی راهش به بیَل می‌افتد و در روحیهٔ یکی از بیَلی‌ها که او را حمایت می‌کند، تغییراتی به وجود می‌آورد، تا جایی که او دست از کار می‌کشد. این سگ بالاخره به‌دست یکی از اهالی روستا کشته می‌شود.

قصهٔ ششم هم با سیاست پیوند می‌خورد. اهالی روستای بیَل صندوقی را که از کامیون امریکایی‌ها افتاده، چون ضریحی مقدس زیارت می‌کنند؛ اما امریکایی‌ها صندوق را با خود می‌برند و بیَلی‌ها در فراق صندوق زاری سر می‌دهند.

قصهٔ هفتم داستان زندگی یکی از اهالی بیَل به نام موسرخه است. او که بیماری جوع گرفته، هرچه می‌خورد سیر نمی‌شود. اهالی ابتدا او را در آسیاب‌خرابه‌ای پنهان می‌کنند، اما موسرخه از آن‌جا می‌گریزد. وقتی بار دیگر موسرخه از آسیاب‌خرابه فرار می‌کند و خود را به ده می‌رساند، بزرگان آبادی تصمیم می‌گیرند او را به جای دورتری ببرند و رها کنند.

اسلام گفت: «تو آبادی‌های دیگه که این بچه را نمی‌شناسن!»

---

۱. همان، ص ۱۵۹.

عبدالله گفت: «اگه هم نشناسن که خودش می‌گه مال کجاس.»
کدخدا گفت: «مگه خوردن مجال مده که حرف بزنه؟»[۱]

بَیَلی‌ها موسرخهٔ بیمار را به‌جای رساندن به بیمارستان و درمان، به سیدآباد می‌برند و در آن‌جا رها می‌کنند. سیدآبادی‌ها هم به توصیهٔ گداخانم موسرخه را از ده بیرون می‌اندازند تا دچار مصیبت نشوند. موسرخه به حسن‌آباد می‌رود و روزگار سختی پیدا می‌کند تا باز به بَیَل برمی‌گردد، درحالی‌که شبیه یک حیوان شده است. «نزدیکی‌های ظهر بود که موسرخه را پشت خرمن‌ها و کنار آسیاب پیدا کردند. پوزه‌اش دراز شده بود مثل پوزهٔ موش، پشم‌های سروصورتش به‌هم ریخته بود. دست‌وپایش ورم‌کرده و کثیف بود؛ انگار که سُم پیدا کرده بود.»[۲]

وقتی بار دیگر اهالی بَیَل موسرخه را از ده بیرون می‌اندازند و این بار او را در شهر رها می‌کنند، مردم با دیدن او چنین می‌اندیشند که حیوانی را دیده‌اند که از فاضلاب بیرون آمده است.

در قصهٔ هشتم هم اسلام به‌خاطر بدگویی بَیَلی‌ها از ده به شهر مهاجرت می‌کند و در آن‌جا کارش به جنون می‌کشد و در تیمارستان بستری می‌شود.

نویسندگان مقالهٔ «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های[۳] عزاداران بیل غلام‌حسین ساعدی و شب‌های هزار شب نجیب محفوظ» مشخصه‌های رئالیسم جادویی در عزاداران بیل را در شش محور زیر تقسیم کرده‌اند.[۴]

---

۱. همان، ص ۲۲۴.
۲. همان، ص ۲۵۳.
۳. به نظر مؤلفان این کتاب، به‌کارگیری داستان‌های به هم پیوسته برای عزاداران بیل بهتر است. زیرا هر داستان در عین پیوستگی با داستان‌های دیگر، اثری مستقل محسوب می‌شود.
۴. ناظمیان، رضا، و دیگران، «بررسی گزاره‌های... نجیب محفوظ»، مجلهٔ ادب عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، زمستان ۱۳۹۳، صص ۱۵۷-۱۷۸.

۱. سحر و جادو

به‌کارگیری مؤلفهٔ سحر و جادو در عزاداران بیل را می‌توان ناشی از این عوامل دانست: انس روستاییان با طبیعت و مظاهر آن، چون صدای رودخانه، آواز پرندگان، زوزهٔ باد، جهل و بی‌تجربگی زنان در شناخت هستی و حقیقت رویدادهایی همچون طوفان، قحطی، مرگ و غیره و نسبت دادن آن‌ها به قدرت‌های جادویی مانند سیاهان، ابرها، جنّ و پریان و در نهایت پناه بردن به اعمال و حرکاتی عجیب همچون دهل کوبیدن، جارو به دست گرفتن و آب تربت پاشیدن.

شاید مهم‌ترین صورت به‌کارگیری گزارهٔ سحر و جادو در عزاداران بیل را بتوان در «مسخ» برخی شخصیت‌ها دید. ساعدی هرچند به مفهوم «جن‌زدگی» تصریح نمی‌کند، اما فضای روستاییِ ترسیم‌شده و توصیفاتی که از پاره‌ای شخصیت‌ها به دست می‌دهد، خواننده را به این نتیجه می‌رساند که اینان (موسرخه و مشدحسن) به‌نوعی «جن‌زده» شده‌اند.

۲. وهم و خیال

گزارهٔ وهم و خیال همچون عنصر سحر و جادو در رمان عزاداران بیل حضوری کم‌رنگ دارد. عنصر وهم و خیال در رمان عزاداران بیل بیشتر به شکل شنیده شدن صداهای عجیب و نامعلومی ظاهر می‌شود. برای نمونه صدای زنگوله بر سرتاسر داستان نخست سایه افکنده است.

در قصهٔ سوم نیز هنگامی که حسنی و مشدی جبار برای دزدی به روستای پوروس می‌رسند، ناگهان گاری بی‌سرنشینی رد می‌شود و هم‌زمان صدای زنگوله در فضا می‌پیچد. پس از آن نیز هنگامی که بر سر چاهی می‌روند که پوروسی‌ها اموال دزدی‌شان را آن‌جا می‌گذارند، مشدی جبار از ته چاه بوی گوسفند می‌شنود؛ اما هنگامی که حسنی داخل چاه می‌رود، گوسفندی نمی‌بیند. با این همه هنگام بازگشتن از پوروس، صدای نالهٔ گوسفندی را از ته چاه می‌شنوند.

www.fabelestan.ir

در اپیزود ششم نیز بَیَلی‌ها صندوقی در دره می‌یابند و هنگامی که هریک سر خود را به آن می‌چسباند، صدایی می‌شنود.

۳. دوگانگی

تبرستان www.tabarestan.info

عزاداران بیل را می‌توان مجموعه‌ای از جدال‌ها و تقابل‌ها دانست که دست به دست هم ماجراهای داستان را شکل می‌دهند و پیش می‌برند. این تقابل‌ها را در یک نگاه کلی می‌توان در تقابل بَیَلی‌ها و پوروسی‌ها، تقابل سنت و مدرنیته و تقابل روستا و شهر دید.

۴. اسطوره و نماد

یکی دیگر از گزاره‌های مشترک رئالیسم جادویی در عزاداران بیل، به‌کارگیری عنصر «اسطوره» است. برای نمونه «گاو» یکی از این اسطوره‌هاست که به‌عنوان اسطورهٔ زایندگی شناخته می‌شود. گاو در دِه، رابطهٔ انسان با زمین است و قدیمی‌ترین و اساطیری‌ترین چارپای عالم است. این اسطوره به حدی قوی است که در گات‌های اوستا بعضی از بندها با سوگند به نام گاو آغاز شده است.

«موش‌ها» نیز در داستان عزاداران بیل نماد و سمبلی هستند از افرادی بی‌خاصیت که جز تخریب و تباهی اموال دیگران، کارایی دیگری ندارند و در همه جا ریشه دوانده‌اند و حضور دارند. بَیَل و جاده‌ها و مزرعه‌هایش را موش پر کرده است؛ هر جا که بروی موش سرش را از سوراخ بیرون آورده و تو را می‌پاید. چقدر هم بزرگ، پررو و فضول‌اند و به همه جا سر می‌کشند.

از دیگر مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در عزاداران بیل ساعدی «نمادگرایی» است. مکان‌ها و نام‌های شخصیت‌ها، نمونه‌های بارز نمادگرایی و تمثیل در رمان عزاداران بیل هستند. روستای بَیَل و شهر هرکدام خود تمثیلی از روستاها و شهرهای مرگ‌زده و اسیر بیماری‌های

کشنده اســت؛ مردم اغلب در تباهی دست‌وپا می‌زنند و انتظار مرگ را می‌کشند. بیَلی‌ها یک «عَلَم‌خانه» هم دارند که عَلَم‌های فراوانی را در آن‌جا پنهان کرده‌اند. عَلَم‌ها به انتظار دســت‌هایی هستند که آن‌ها را از تاریکی بیرون آورند و بلند کنند. شمایل بزرگی از «حضرت» هم آن‌جاست.

www.tabarestan.info تبرستان

۵. صدا و بو

از دیگر مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در عزاداران بیل وجود عناصر «صدا» و «بو» اســت؛ ماننــد «صدای نوحهٔ پیرزن‌ها و اهالی بیَل در نیمه‌شــب»، «صدای چرخ‌هایی که می‌چرخیدند و صدای نفس‌نفس گرســنه‌هایی که به خاتون‌آباد نزدیک می‌شدند»، «صدای زوزه و واق‌واق سگ‌های بیَل»، «صدای باد، صدای آب و صدای گریه»، «صدای گوســفندی که از ته چاهی در پوروس شنیده می‌شود» یا «بوی گوسفندی که از چاه به مشام می‌رسد» و به‌ویژه «صدای هراسناک زنگوله» که در سراسر داستان به گوش می‌رسد و در واقع پیام‌آور مرگ است.

در اپیزودی دیگر از داستان، مشدی حسن وقتی قحطی در ده بیداد می‌کند و «باد کثیف و تندی» کفن‌پاره‌های پوســیده بر بیَل می‌بارد و از قبرســتان «بوی مرده» می‌آورد و مردم از گرسنگی لاشهٔ الاغ مرده‌ای را می‌خورند، او همچنان به فکر گاوش است و نمی‌خواهد مرگ گاوش را باور کند، حتی نمی‌خواهد صدای کاه خوردنش را نشنود؛ مثل گاو کاه می‌خورد و صدای گاو درمی‌آورد.

۶. توصیفات اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی

توصیفاتی مانند «رنگ‌پریدگی ماه» یا «بادکردگی آن» در قسمت‌هایی از داستان عزاداران بیل، توصیفاتی اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی است که در آن نویســنده می‌کوشد تصاویر و پدیده‌های ناهمگون بیافریند و درکنار یکدیگــر بنهد؛ اما رابطهٔ میان این تصاویــر و پدیده‌ها نه از راه

تفکر منطقی، بلکه با بخش ناخودآگاه ذهن کشف می‌شود.

منتقد دیگری[۱] ویژگی‌های عزاداران بیل را بدین قرار برمی‌شمرد: جدال سنت و مدرنیته، تنهایی ناشی از ترس، فضا و زمینهٔ تیره و تار، توصیف از طریق عمل داستانی، نماد، اسطوره و مسخ. محمود دولت‌آبادی هم در پاسخ به این سؤال که آیا می‌توان عزاداران بیل را به کل جامعهٔ ایران در آن روزها تعمیم داد، می‌گوید:

بله. وقتی شخصیتی به نام اسلام یک انگی را پشت سر خودش نمی‌تواند تحمل کند و وادارش می‌کنند در خانه و زندگی‌اش را گِل بگیرد و برود، این مربوط به خُلقیات جامعهٔ ماست دیگر؛ خُلقیاتی که همهٔ آدم‌ها به‌جای این که به کار خودشان کار داشته باشند و از کار خودشان ایراد بگیرند، همه‌اش متوجه دیگری هستند که بتوانند یک عیبی روی دیگری بگذارند، بلکه بتوانند از جا درش‌بیاورند و زندگی‌اش را پریشان کنند. این‌ها آیا فقط در بَیل هست یا نه؛ در تهران هم هست، در تبریز هم هست، در خوزستان هم... همه‌جا هست دیگر. این در حقیقت نگاه و بینش درست یک نویسنده است که قالبش را آن‌جا ریخته. حالا این روستایی است؟ کجاش روستایی است؟ اصلاً من وقتی می‌خوانم، می‌بینم که نه. آن‌ها یک سِری اِلمان‌ها هستند که ساعدی گرفته و ساعدی فقط این استعداد را دارد که بدون این که در روابط عمیق و تولیدی روستا زندگی کرده باشد بتواند داستان‌هایی بنویسد که آدم باورش بشود. به‌اصطلاح امروزی‌ها، ساعدی خیلی مدرن است؛ یعنی نه صحنه‌پردازی می‌کند، نه چهره‌پردازی و نه روحیه‌پردازی. فقط با اِلمان‌ها، با اشیا، با یک دیالوگ، با یک واکنش، با یک رفتار خیلی سریع و تند، موضوع را بیان می‌کند و ربطی ندارد که شما آن را مقیدش بکنید به دهات یا بیاوریدش به زعفرانیه.[۲]

---

۱. تولّلی، «بررسی تطبیقی صد سال تنهایی و عزاداران بیل»، فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۱۶، ۱۳۸۹.

۲. دولت‌آبادی، گفت‌وگو با یوسف انصاری، برگرفته از وب‌نوشتهٔ یوسف انصاری، بیستم بهمن ۱۳۹۴.

http://uosefansare.blog.com/%DA%AF%D9%81%D8%AA-%D9%88-%DA%AF%D9%88/

بهرام صادقی - داستان بلند ملکوت

فصل اول داستان بلند ملکوت بهرام صادقی با عنوان «حلول جن»، با روایت سوم‌شخص و با تصویری جادویی آغاز می‌شود. در ساعت یازده شب چهارشنبه، جن در آقای مودت حلول می‌کند. آقای مودت و دوستانش از این امر تعجب می‌کنند. آن‌ها در یک شب مهتابی بساط عیش خود را بر سبزهٔ باغی چیده‌اند و درحالی که ماه در بدر کامل است، از زندگی لذت می‌برند؛ اما جن یک‌باره خودش را می‌اندازد وسط شادی آن‌ها. نویسنده در ادامهٔ داستان نشان می‌دهد که عیش این افراد چند ساعت بعد و در مطب دکتر به کلی زایل خواهد شد. اما صادقی با توصیف شب و چگونگی حرکت دوستان به طرف شهر، حرکت داستانی را تند می‌کند. «یکی از دوستان آقای مودت، که جوان‌تر از همه بود و همیشه کارهای عملی را به‌عهده می‌گرفت و می‌خواست تا سرحد امکان مفید و مؤثر باشد، پیشنهاد کرد که هرچه زودتر آقای مودت را به شهر برسانند و در آن‌جا تا دیر نشده است از رمال یا جن‌گیر یا کسی که در این امور تخصصی داشته باشد یا لااقل از پزشک شهر کمک بگیرند. او را در جیپ سوار کردند و همان دوست جوان که منشی اداره‌ای بود به راندن پرداخت. جیپ در میان سکوت و خلوت شب باغ را دور زد و به جاده افتاد و راه درازش را به‌سوی شهر آغاز کرد... اکنون هر سه تن در سکوت کامل خیره به جاده می‌نگریستند و بازی مهتاب را در پستی و بلندی‌ها و نیز سایه‌های تند و زودگذر بوته‌های خار و پشته‌های سنگ و تپه‌های خاک و زمزمهٔ غافل‌گیرکنندهٔ حیوانات شب‌خیز را به حساب عوامل مابعدطبیعی و آن‌جهانی می‌گذاشتند.»[۱]

زبان نویسنده و لحن وی در عادی نشان دادن واکنش دوستان آقای مودت، اولین نکته‌ای است که به چشم خواننده می‌آید. سه دوست

---

۱. صادقی، ملکوت، ص ۶.

www.tabarestan.info تبرستان

آقای مودت او را به شـهر می‌رسانند و دنبال جن گیر می گردند تا جن را از وجـود دوستشـان خارج کند. دوسـتان آقای مـودت عبارت‌اند از یـک مرد چاق، یک مرد جوان که منشـی اداره اسـت و یک مرد ناشـناس. دوست ناشناس مودت به دیگر دوسـتان می گوید: «ولی من چیزهای دیگری احساس می کنم. مثل این که امشب چیزی می‌خواهد اتفاق بیفتد، حوادثی می‌خواهد رخ بدهد که از دایرهٔ وظیفهٔ خود و حق معالجه و این بدبختی تازه که برای مودت پیش آمد کرده بیرون است.»[۱] مرد ناشـناس سپس کف دست مرد چاق را می‌بیند و پیش‌بینی می کند که او سـکته خواهد کرد. وقتی مودت را پیـش دکتر حاتم می‌برند و بـه دکتر می گویند که جن در بدن مودت رفتـه، دکتر حاتم هم بدون این که تعجب کند می گوید: «بنابراین کارمان خیلی مشـکل است. در چه ساعتی اتفاق افتاد؟»

ـ تقریباً یک ساعت پیش.

دکتـر حاتم ریش خود را خاراند. در گرمای اتاق به نظر مرد جوان آمد که دو برجستگی طرفین پیشـانی دکتر هر دم بزرگ‌تر می‌شود.»[۲] شایعاتی دربارهٔ دکتر حاتم بر سر زبان‌هاست؛ مردم می گویند او دستیاران خود را می کشـد و از جسـد آن‌ها صابون می‌سازد؛ ولی او این اتهام را انکار می کند. وی به منشـی جوان می گوید کـه در آن لحظه بیماری دارد که تقاضا کرده آخرین عضو بدنش، یعنی دسـتش را دکتر حاتم قطع کند. دکتر حاتم می گوید در حال خواندن کتاب یکلیا و تنهایی او است. منشی جوان به دکتر می گوید که تازه ازدواج کرده است و اسم همسـرش ملکوت است. دکتر حاتم هم وقتی وارد این شهر شده، زنی به نام ملکوت داشـته است. زن دکتر مسموم شده و بدرود حیات گفته است. دکتر حاتم ادعا می کند که آمپول‌هایی دارد که عمر و میل جنسی انسـان‌ها را زیاد می کند. او به اغلب مردم شـهر و از جمله همسر منشی

۱. همان، ص ۸.
۲. همان، ص ۱۱.

جوان از آن آمپول تزریق کرده و در ادامه به مرد چاق و منشی جوان نیز از آمپول‌های جوانی تزریق می‌کند. منشی به دکتر کمک می‌کند تا جن را از بدن مودت خارج سازد. ابتدا دُم جن از بدن مودت بیرون می‌آید و «بعد از آن جن بیرون آمد... جن به اندازهٔ یک کف دست بود. شب کلاه قرمز و درخشان و دراز و منگوله‌داری به سر داشت. قبا و ردایی زراندود و ملیله‌دوزی‌شده به بر کرده بود و نعلین‌هایی ظریف و کوچولو پایش را می‌پوشاند. مثل منشیان درباری قاجار بود، تمیز و باوقار. قلمدان و طومار کوچکی در دست راست گرفته بود و با دست چپ پسربچهٔ جنیِ زیبارو و سبزخطی را که چشم‌هایی بادامی داشت تنگ در بغل می‌فشرد. لعاب لزجی سرورویش را پوشانده بود.»[1]

هرچند تا این بخش از داستان نمود مؤلفهٔ رئالیسم جادویی، یعنی ورود موجودی غیرطبیعی و فراواقعی به بدن مودت، بدون تعجب روایت شده است، اما در ادامه معلوم می‌شود که مودت در حقیقت به سرطان معده و روده مبتلا شده است. با این حال، داستان تا انتها مؤلفه‌های دیگری از رئالیسم جادویی را ارائه می‌دهد. دکتر حاتم به همراهان مودت می‌گوید که فردا از شهر آن‌ها خواهد رفت. وقتی با مرد ناشناس تنها می‌شود، نزد او اعتراف می‌کند که همهٔ دستیارانش را کشته و از آن‌ها صابون ساخته و آمپول‌هایی هم که به مردم شهر تزریق کرده است باعث مرگ آن‌ها خواهد شد.

عنوان فصل دوم «اکنون او سخن می‌گوید» است. این فصل با روایت اول‌شخص و از زبان مردی با نام مخفف م. ل. روایت می‌شود؛ مردی که پیش‌تر یک دست، دو پا و گوش‌ها و بینی‌اش را جراحی کرده و فقط یک دست برایش باقی مانده که قصد دارد آن را هم با کمک دکتر حاتم قطع کند. م. ل. خدمتکاری به نام شکو دارد. او شکو را از میان زباله‌ها بیرون کشیده، زبانش را بریده و او را به خدمت گرفته است. در ادامهٔ داستان معلوم می‌شود که ارباب شکو دکتر حاتم را با وجود

۱. همان، ص ۲۲.

www.tabarestan.info تبرستان

انجام جراحی پلاستیک می‌شناسد. حاتم بیست سال پیش به شهر محل سکونت م. ل. آمده و با حرف‌های شاعرانه و فیلسوفانه‌اش پسر آقای م. ل. را از دنیای شادش دور کرده و در خود فروبرده است. پسر نتوانسته غمش را با پدرش در میان بگذارد و همین امر سبب شده تا م. ل. پسرش را بکشد. م. ل. بعد از کشتن پسرش، کینهٔ دکتر حاتم را به دل می‌گیرد. دکتر حاتم هم او را شناخته و مواظب است آسیبی از بیمارش به او نرسد. م. ل. نیز دارای نوعی قدرت غیرعقلانی و تفکرات عجیب و غریب است. او وقتی دوازده‌ساله بوده، با رفتن یک خار به دستش، کمی از زمین بلند شده و دوباره به زمین باز گشته است. «مثل این که کمی از زمین بلند شدم. سرم گیج رفت و گرمای کشنده‌ای در سراسر بدنم لول خورد. همهٔ این چیزها چند ثانیه بیشتر طول نکشید. باز بر زمین قرار گرفتم و هر چیز به‌سرعت رنگ حقیقی خود را بازیافت. من به صدای مادرم بر گشتم و خودم را در دامانش انداختم و او خون دستم را با دستمالی پاک کرد.»[1] م. ل. از جراحی آخرین عضو بدنش منصرف می‌شود.

عنوان فصل سوم «۱۳» است. این فصل با خواب م. ل. شروع می‌شود؛ خوابی کابوس‌وار از کشته شدن پسرش. وقتی م. ل. از خواب بیدار می‌شود، شکو قاری قرآن را آورده تا قرآن بخواند.

عنوان فصل چهارم «آخرین دیدار پیش از صبحدم» است. این فصل به صورت سوم‌شخص روایت می‌شود. در این فصل داستان دوباره به شبی بازمی‌گردد که مودت را به مطب دکتر حاتم آورده‌اند. از این فصل به بعد، پلشتی‌های جامعهٔ مورد نظر نویسنده بیشتر هویدا می‌شود. ساقی با دیدن همسرش کاغذی را در سینه‌بندش پنهان می‌کند. بعد معلوم می‌شود که این کاغذ راز ارتباط شکو و ساقی را برملا خواهد کرد. دکتر حاتم به ساقی می‌گوید که او را خفه خواهد کرد و به ملکوت خواهد رساند.

عنوان فصل پنجم «آخرین گفت‌وگو پیش از صبحدم» است. این

---

۱. همان، ص ۳۱.

فصل هم با سوم‌شخص روایت می‌شود. دکتر حاتم در این فصل بیشتر با شکو آشنا می‌شود. شکو مادری داشته که با زبانی بیگانه سخن می‌گفته و پـدری که هردو خانـه‌زاد خانوادهٔ م. ل. بوده‌انـد. دکتر حاتم آمپول جوانی را به م. ل. هم تزریق می‌کند و شکو را به‌خاطر رنج‌های گذشتهٔ زندگی‌اش می‌بخشد. دکتر حاتم معتقد است که اکنون زمان آن رسیده که شکو مرگ اربابانش را ببینند.

عنوان فصل ششـم «زمین» اسـت. در این فصل نیز کـه با زاویهٔ دید سوم‌شخص روایت می‌شود، مودت و دوستانش به باغ بازمی‌گردند. منشی جوان حالش بد می‌شود و سپس احساس تندرستی می‌کند. در این زمان دکتر حاتم هم نزد آن‌ها می‌آید، درحالی که شکو و م. ل. هم همراه آن‌ها هسـتند. مرد ناشناس آن‌ها را از پشت بوته‌ها نظاره می‌کند. دکتر حاتم به حاضران می‌گوید که آمپول‌هایی که به برخی از آن‌ها و اهالی شهر تزریق کرده اسـت، خاصیت کُشندگی داشـته و به‌زودی همه خواهند مُرد. او دربارهٔ فلسفهٔ کارش صحبت می‌کند و به آن‌ها می‌گوید که معمولاً پیش از وقت کسی را خبر نمی‌کند، اما چون به آن‌ها علاقه پیدا کرده، حاضر است در این باره صحبت کند. «شما می‌توانید در این چند روز باقی‌مانده، در این یک هفتهٔ باقی‌مانده، به اندازهٔ صدها سال عمر کنید؛ از زندگی و از هم تمتّع کافی بگیرید، بخوانید، برقصید، چند رمان مطالعه کنید، بخورید، بنوشید، یکی‌دو شاهکار موسـیقی گوش کنید... چه فرق می‌کند؟ اگر قرن‌ها هم زنده باشـید، همین کارها را خواهید کرد. پس مسئله فقط در کمیت اسـت و نه کیفیت و آدم عاقل کارهای یکنواخت و همیشگی را سال‌های سال تکرار نمی‌کند. به عقیدهٔ من یک هفته زندگی در این جهان کافی است، به شرط آن‌که آدم از تاریخ مرگ خود واقعاً خبر داشته باشد و شـما این موهبت را دارید. بنابراین چه جای نگرانی است؟ شما در دم مرگ هیچ حسرت و اندوهی نخواهید داشت.»[۱]

مرد چاق با شـنیدن حرف‌های دکتر، به او حمله می‌کند، اما نرسیده

۱. همان، ص ۸۶

به دکتر حاتم دچار حملهٔ قلبی می‌شود و می‌میرد. منشی جوان به دکتر می‌گوید که من مثل مرد چاق نیستم که از ترس بمیرم؛ با این حال اعتراف می‌کند که دست به خودکشی خواهد زد و خودش را از شر زندگی خلاص خواهد کرد؛ اما مودت می‌گوید که هرگز خودکشی نخواهد کرد. ناشناس با شنیدن حرف‌های مودت تبسم می‌کند و سپیده سر می‌زند.

صادقی با ملکوت خود دنیایی را توصیف می‌کند که هرچند دقیقاً به محل جغرافیایی آن اشاره نمی‌شود، اما یک نمونه از زندگی را نشان می‌دهد که می‌تواند در هر جای دنیا اتفاق بیفتد؛ دنیایی که هرچند از طریق جن‌زدگی به جادو پیوند پیدا می‌کند، اما غرض نویسنده نشان دادن جادو نیست. او می‌خواهد فلسفهٔ زندگی را از نگاه شخصیت‌های مختلف نشان دهد و در خاتمه بگوید مرگ هر لحظه ممکن است در انتظار یکی از انسان‌ها باشد، پس بهتر است به زندگی و اصل آن توجه شود.

یوسف علیخانی ـ بیوه‌کشی

بیوه کُشی یوسف علیخانی هم از جمله رمان‌هایی است که برخی منتقدان ادبی به اشتباه از آن به‌عنوان اثری با ویژگی‌های رئالیسم جادویی نام برده‌اند.[۱] این رمان که به دلیلِ شباهت‌هایش با شیوهٔ رئالیسم جادویی

---

۱. حمید عبداللهیان بیوه کشی را اثری می‌داند که به رئالیسم جادویی تنه می‌زند و محمد دهقانی ضمن اشاره به قابلیت‌های جادویی پیل آقا، داستان را از جمله داستان‌های ژانر وهم، خرافه، طلسم و جادو قلمداد کرده است. محمدرضا گودرزی هم رمان بیوه کشی را رمانی اقلیمی می‌داند که هرچند ویژگی‌های یک منطقهٔ روستایی را بررسی می‌کند، گرایش به رئالیسم جادویی دارد و عناصری از رئالیسم جادویی هم در آن هست. از نگاه گودرزی، انجام کتاب و به پایان رساندن پی‌رنگ، رئالیسم جادویی نیست و واقع‌گرایانه است. همان‌گونه که در نقد اثر خواهد آمد، نگاه گودرزی دقیق‌تر است، این‌که تمام این اعمال را اژدر انجام داده، اساس رئالیسم جادویی را از بین می‌برد و به رئالیسم می‌رسد (نقد رمان بیوه کشی نوشتهٔ یوسف علیخانی، دوشنبه، ۶ مهر ۱۳۹۴ در سیصدونودوهشتمین نشست هفتگی کانون ادبیات ایران). حمیدرضا امیدی سرور نیز این اثر را بسیار شبیه رئالیسم جادویی دانسته است (جلسهٔ نقد و بررسی رمان بیوه کشی در فرهنگ‌سرای بهاران در بیست‌وپنجم مرداد ۱۳۹۴).

بررسی می‌شود، داستان زندگی دختری به نام خوابیده است. در این رمان به آداب و سنن محلی با نگاهی ژرف نگریسته شده است؛ از جمله این رسم که زنِ شوهرمرده باید به عقد برادرشوهرش درآید. خوابیده تنها دختر ننه‌گل و پیل‌آقا، به خواستگاری پسرخاله‌اش، اژدر پاسخ منفی می‌دهد و همسر بزرگ، چوپان خانواده می‌شود. وقتی خوابیده از بزرگ صاحب دختری شده است، ناگهان اتفاقی غیرمنتظره می‌افتد. شوهر خوابیده توسط اژدرمار گزیده و کشته می‌شود. خوابیده خانم بعد از آن به همسری برادر کوچک‌تر بزرگ، یعنی داداش درمی‌آید؛ اما داداش هم توسط اژدرمار کشته می‌شود. سپس نوبت به عزیز، برادر دیگر می‌رسد که بندباز است. او هم کشته می‌شود. مادر و پدر خوابیده خانم هم می‌میرند. بعد از عزیز، نوبت برادر دیگر یعنی عطری می‌رسد. این برادر هم که دو سال از خوابیده خانم کوچک‌تر است، ناپدید می‌شود. اژدر همچنان خواهان خوابیده خانم است و خوابیده خانم خواستگاری او را نمی‌پذیرد.

بعد از مسلم شدن مرگ همسر خوابیده خانم، نوبت به برادر دیگر، یعنی درویش می‌رسد. این شوهر خوابیده خانم هم توسط اژدرمار بلعیده می‌شود. سپس نوبت به برادر ششم یعنی امان می‌رسد. امان که با قلاب‌سنگی هدف‌ها را بادقت می‌زند، این امید را در دل خواننده به وجود می‌آورد که بتواند بر اژدرمار یا کشندهٔ واقعی برادران غلبه کند؛ اما او هم براثر فروریختن سنگ‌هایی از کوه کشته می‌شود. از زمان درویش، پای ژاندارم‌ها به ده باز می‌شود؛ ولی آن‌ها هم نمی‌توانند پاسخ درستی برای معمای مرگ برادران پیدا کنند. تا این زمان، پدر و مادر شوهران خوابیده خانم، یعنی حضرت‌قلی و قشنگ هم بدرود حیات گفته‌اند. اژدر هم که در قزوین زندگی می‌کند، زن گرفته و گاهی به روستای میلک می‌آید. حالا دختر خوابیده خانم یعنی عجب‌ناز هفده‌ساله شده است و از هفت برادران هم تنها آخرین برادر یعنی کوچک باقی مانده است. سید نامدار، که پیش‌تر به ده می‌آمده و

حـق اولاد پیغمبر را می‌گرفته، به میلک می‌آید و می‌گوید که خوابیده خانم باید زن کوچک بشـود و عجب‌ناز هم باید قربانی اژدرمار شود. خوابیده خانم با این اندیشه که همهٔ قتل‌ها به گونه‌ای به اژدر ارتباط دارد، پسرخاله‌اش اژدر را می‌کُشـد و دست دخترش را می‌گیرد و از میلک کوچ می‌کند.

بیوه کشی یوسف علیخانی اثری است که می‌توان آن را ذیل ادبیات اقلیمی بررسی کرد و برخی عناصر رئالیسم جادویی را هم در آن یافت. از جملهٔ این عناصر فضاسازی است. نویسنده در انتقال فضای وهم‌آلود مورد نظرش موفق عمل کرده است. از همین روست که باآن‌که از همان ابتدا نشـانه‌هایی هسـت مبنی بر این‌که قاتل اصلی بزرگ و برادرانش اژدر اسـت و نه اژدرمار، و این یعنی جادویی در کار داستان نیست، اما فضاسـازی عالی و تأثیرگذار علیخانی چنان خواننده را در چنبرهٔ خود می‌گیرد که از دنیای واقعی بیرون می‌رود و با دنیای پر از وهم و هراس مردم میلک همراه می‌شود.

داسـتان‌نویس عناصـری را به کار گرفته اسـت تا اثـرش فضایی غیرعقلانـی بگیرد. یکـی از اصلی‌تریـن این عناصر را باید در شـیوهٔ زیست مردم میلک جسـت‌وجو کرد؛ مردمی که سبک عادی زندگی آن‌ها نیز به جـادو تنه می‌زند، مردمی که به جادو اعتقاد دارند و برخی عقاید محکم آن‌ها و کارهای روزمرهٔ زندگی‌شان برای خواننده حالتی جادویی دارد. از این نظر رمان بیش از آن‌که ارزش ادبی داشـته باشد، ارزش اجتماعـی و مردم‌نگاری دارد. حتی گاه نویسـنده بیش از آنچه به کارِ داسـتان می‌آید به توصیف آداب و رسوم محلی پرداخته است. اصولاً اساس حوادث داستانی بر باورها و آیین‌های بومی میلک است؛ یعنی جایی که به نظر می‌رسـد زندگی ناشناخته‌ای در آن جریان دارد. علیخانی داسـتانش را بر رسـمی بنیان نهاده اسـت که با منطق زندگی امروزی همخوانی ندارد:

حضرت‌قلی می‌گفت: «ما هم‌میلکی، شما هم هم‌ملکیِ ما. رسوم شما

www.tabarestan.info تبرستان

هم خیلی فرق برنداره با رسوم ما. حرفت‌تان چی باشد اسم داداش ره بگذاریم سر عروس‌مان؟»

ننه‌گل خدا را صدهزار مرتبه شُکر می‌کرد که خوابیده خانم و مرحوم بزرگ توی مهمان‌خانهٔ خودشان جاگیر شده‌اند؛ اگرنه که چهلم بزرگ درنیامده، عجب‌ناز را ازش می‌گرفتند و دختر را ترشیده و بیوه‌شده برش‌می‌گرداندند خانهٔ پدری.

خوابیده خانم راهش را کج کرد و برگشت خانهٔ خودش؛ ... این چه رسمیه که باید زن داداشت بشوم؟

بزرگ نبود که جواب می‌داد، صدا از پشت سر نزدیک می‌شد.

عروس جان! قدیمیان چیزها بدانستند که ما ندانیم، تا روز یک‌صدوهزار روز هم نخواهیم دانست. اونا چیزی بدانستن که بگفتن زن برادرِ مرده باید زنِ برادر زنده بشود.[۱]

علاوه بر این، باورهای مردم دربارهٔ قربانی کردن که از زبان سید نامدار بیان می‌شود، عقاید و باورهای شگفت‌انگیز ناشی از بومی گرایی را در خود دارد:

... که این‌چنین مصیبتی که بیاید، یک راه بیشتر ندارد.

ـ چه راهی؟

ـ قربانی.

... گل‌خندان گفت: «خوابیده جان! فکر خودت نباش فقط. تمام میلک در خطره.»

صدای سید همچنان می‌آمد.

ـ باید زنِ آخری هم بشود. قربانی هم باید جوان باشد و هم باکره و هم...[۲]

همچنین طبیعت‌گرایی در بیوه کشی موج می‌زند و تجربه‌های

---

۱. علیخانی، بیوه کشی، ص ۱۴۳.

۲. همان، ص ۲۹۱.

انسانی در میلک به شکل رؤیا یا تصاویر شگفت خود را نشان می‌دهند، همچنین خیال‌بافی و فانتزی الهام‌گرفته از مابازاهای اسطوره‌ای هم از طریق نشان دادن عقاید مردم نسبت به کندن ریواس و ارتباط دادن آن با خوشبختی ارائه شده است. برخی شاخصهٔ مبنایی داستان رئالیسم جادویی، یعنی بازآفرینی رمانس‌ها و تأیید و گاه رد مضامین نیهیلیستی، جایی در بیوه کشی نیافته، اما اکثر شاخصه‌های ساختاری رئالیسم جادویی در این اثر تجلی پیدا کرده است. بیوه کشی، هرچند فاقد پی‌رنگی پیچیده و فنی است، در زمینهٔ تلفیق شخصیت و قهرمان موفق بوده است. اژدر و نسبت دادن قتل‌ها به او خود مانع از تعلق بیوه کشی به رئالیسم جادویی است و به موجّه‌نمایی داستان نیز لطمه وارد کرده، اما اژدر را به یک ضدقهرمان تبدیل کرده است؛ ضدقهرمانی که توانایی انجام کارهای بزرگی را دارد. البته نویسنده باید برای موجّه‌نمایی چنین شخصیتی تمهیدات بیشتری در نظر می‌گرفت.

بیوه کشی همچون داستان‌های رئالیسم جادویی، دارای زمان داستانی درهم‌ریخته‌ای نیست، همین‌طور از تنوع و درهم‌ریختگی عنصر روایت بهره‌ای نبرده است. گرچه راز گونه نبودن زاویهٔ دید لطمه‌ای به بیوه کشی وارد نکرده است، آن را از فضای جادویی دور ساخته؛ اما شاعرانگی زبان و بی‌طرفی نویسنده در طرح شگفتی، و به‌خصوص به‌کارگیری افسانه‌ها، داستان‌های سحرآمیز و فولکلور، بیوه کشی را به سمت رئالیسم جادویی سوق داده است.

پایهٔ داستان بر یک باور عامیانه نهاده شده است، یعنی عقد زن شوهرمرده برای برادر متوفا. این باور در درجهٔ نخست جنبهٔ سحر و جادو ندارد، اما وقتی پای هفت برادر به میان می‌آید و اصرار برای جانشینی هریک از هفت برادر به‌جای دیگری، حالتی فراواقعی و جادویی به خود می‌گیرد. همچنین است استفاده از عدد هفت توسط نویسنده؛ این که رمان در هفت فصل نگاشته شده است، از هفت چشمه، هفت شب خواب دیدن و... سخن به میان می‌آید، با توجه به

مقدس بودن این عدد در فرهنگ مردم، و باز هم استفاده از قصه‌های عامیانه (باور فولکلوریک دربارهٔ ماری به نام شدید و قصهٔ دختری که با توطئهٔ نامادری‌اش به کوکوهه تبدیل شده است) از دیگر خصوصیات بیوه کشی است که آن را با رئالیسم جادویی پیوند می‌زند.

انتخاب جغرافیایی محدود (میلک) هم می‌تواند در کنار پرداختن به سال‌های طولانی در داستان این باور را در خواننده به وجود بیاورد که امکان وقوع چنین حوادثی در چنین محلی کوچک وجود دارد؛ به‌خصوص وقتی اغلب رمان‌های رئالیسم جادویی از جغرافیایی محدود استفاده کرده‌اند؛ همچون ماکوندوی صد سال تنهایی و جُفرهٔ اهل غرق، شهر ناشناس در ملکوت، روستای بَیل و پوروس در عزاداران بیل، یک روستا در داستان کوتاه گر گ و غیره. استفاده از طلسم و اوراد، اشاره به بخت و اقبال و غیره را هم باید به ویژگی‌های جادویی جامعهٔ بستهٔ میلک افزود.

دیگر عنصری که به بیوه کشی حالتی جادویی بخشیده، برخورد نویسنده با عناصری چون خواب، بو و فولکلور است؛ یعنی عناصری که در حالت عادی غیرطبیعی نیستند، اما گونهٔ برخورد نویسنده با آن‌ها و شیوهٔ بیانشان حالتی مرموز و در این رمان، گاه حالتی دهشتناک به داستان بخشیده؛ یعنی همان عملی که در دیگر آثار رئالیسم جادویی به کار گرفته می‌شود.

داستان با شرح خواب خوابیده خانم آغاز می‌شود: «هفت شبانه‌روز بود خواب می‌دید هفت کوزه‌ای که به هفت چشمه می‌برد، به‌جای آب، خون در آن پُر می‌شود و هفت بار که کوزه‌ها می‌شکنند، آب چشمه‌ها دوباره برمی‌گردد و دیگر خون در آن‌ها جوش نمی‌زند.»[1] خواب دیدن امری طبیعی است، اما وقتی خواب این گونه حالتی نمادین به خود می‌گیرد و خبری هولناک را تداعی می‌کند، به‌خصوص وقتی از عدد هفت استفاده می‌کند، خواب از حالت طبیعی بیرون می‌آید و خواننده

۱. همان، ص ۹.

از همـــان اولین صفحه برای پذیرش فضایی غیرطبیعی آماده می‌شـــود؛ به‌خصوص این‌که این خواب در صفحات بعدی نیز استمرار می‌یابد:

چشـــمانش که رفت، کوزه آمد توی خوابش و باز چشمش سرخی دیـــد و اژدرچشـــمه و سیاه‌چشـــمه و گاوچشـــمه و پلنگ‌چشـــمه و سرخ‌چشمه و زردچشمه و سفیدچشمه. این‌قدر خون از کجای زمین می‌آمد توی سینهٔ چشمه‌ها؟

دســـتش را برد لای ســـنگ‌ریزه‌ها، بـــه هوای ســـنگ‌ریزه‌های همیشگی ته چاهچهٔ جلوی چشمه. سنگ نبود، کلوخ هم نبود. توی دســـتش وارفت. کشیدش بیرون. رگ و پی درهم ریخته بود. دوباره دســـتش را برد توی آب که نه، خونِ ســـرخ چشمه که ماری آمد به دســـتش. کشـــیدش بالا. زنجیر طلاییِ درحالی که خون از هر بندش می‌چکید، داد می‌زد گویی «من از گردن بزرگ مانده‌ام.»

«بزرگ؟»

خوابیـــده از خـــواب پریـــد. بزرگ داشـــت صدایـــش می‌کرد: «خانمه!»[1]

این نحوهٔ برخورد با خواب و به‌نوعی بیان براعت‌استهلال گونه، خبر مرگ بزرگ و خون‌بار شـــدن چشـــمه، خواب را از حالت طبیعی خود بیرون می‌آورد و به آن حالتی جادویی می‌دهد. نحوهٔ برخورد نویسنده با بو هم این‌چنین است: «خوابیده برگشت به ایوان. بو جای دیگری بود. فکر کرد شـــاید غذای شب‌مانده دارد و اصلاً بو از رختخواب‌ها نیست. با عجله دوید توی اتاق. دمپایی‌های جلوبســـتهٔ ســـبزش یکی رفت یک ســـو و یکی افتاد یک ســـوی دیگر. از شیربرنج دیشب کمی مانده بود. بو کشید. بویی نداشـــت و خنکای برنج و شیر توی دماغش لوله شد... فوری چشـــمش پرید و سرش را پایین گرفت و چشم باز کرد و یادش افتاد: 'خون... خون... خون...'»[2]

---

۱. همان، ص ۱۴.

۲. همان، ص ۲۳.

در این پاراگراف، نویسنده بویی غیرطبیعی را وارد مجرای بینی خوابیده خانم می‌کند، بویی که فقط برای او قابل حس کردن است و دیگران قادر به استشمام آن نیستند، بویی که بالاخره به خواب او و خون و چشمه پیوند می‌خورد و همین بیان غیرطبیعی از حسی طبیعی از دیگر ویژگی‌هایی است که به رمان بیوه کشتی یوسف علیخانی رنگ و بوی رئالیسم جادویی بخشیده است. همچنین است بیان قصه‌های فولکلوریک که با مضمون داستان همخوانی پیدا می‌کنند:

ننه‌گل این وقت سال که می‌شد نقل داشت از صدای کوکوی کوکوهه. خوابیده بچه‌سال‌تر که بود، ننه‌گل قبل از خواب، دستش را می‌گذاشت زیر سرش و پهلویش را می‌داد سمت تنها دخترش و می‌گفت: «خوابیده جان، این صدای کوکوهه است یا چوچوهه؟»

خوابیده خانم می‌دانست کوکوهه دختری بوده که از دست زن‌بابایش پرنده شده و هر شب خدا می‌گوید: «کوکو... کوکو...» اما چوچوهه چی؟ او هم دختری بوده که از دست زن‌بابایش چوچوهه شده؟ اصلاً فرقشان چیست؟[1]

بقیهٔ حکایاتی هم که در بیوه کشی به کار رفته است، به‌گونه‌ای در راستای ایجاد حس دلهره و تشدید فضای وهم و وحشت است. از آن جمله است اعتقاد مردم برای چگونگی چیدن ریواس، اعتقادی که در قصه‌ای کوتاه و فولکلوریک بیان می‌شود:

ننه‌گل زیاد نقل داشت که نباید ریواس را با بوته کَند. یکی بود از میلکی‌ها که خیلی سال‌ها قبل قصد کرده بود این کار بکند. بهش گفته بودند که نکند. کرد. دو ریواس عاشق را از میان بوته‌اش درنیاورد و دست گرفت به کنار خاک و خاک را کنار زد و بوته و ریواس‌ها را از جا درآورد، اما...

خوابیده خانم گفت: «خب چی بشود مگر آدم ریواس را با بوته‌اش جاکن کنه؟»

---

۱. همان، ص ۱۲.

ننه‌گل جواب می‌داد: «هرکی این کار بکنه، زندگی‌اش زیرورو بشود و جهنم درش ره به روش باز بکنه.»[۱]

این باور عامیانه هم دقیقاً در راستای القای فرودآمدن بدبختی بر زندگی خوابیده خانم بیان شده است. از همین روست که اشارهٔ نویسنده به افسانه تنها اشاره به افسانه نیست، بلکه به کارگیری عاملی غیرعقلانی برای نشان دادن باورهای مردم میلک است؛ باوری که به عمیق‌تر کردن فضای وهم‌آلود داستان کمک کرده است.

استفاده از اسطوره هم از دیگر عناصری است که اثر علیخانی را به آثار رئالیسم جادویی شبیه کرده است. در داستان به دو شاخه ریواس اشاره می‌شود. این دو شاخهٔ درهم پیوستهٔ ریواس مشی و مشیانه است؛ نخستین جفت بشر در فرهنگ اساطیری ایران. در فرهنگ اسطوره‌ای ایرانیان، هنگامی که کیومرث می‌میرد، در واپسین دم حیات او نطفه‌اش بر زمین می‌افتد، تابش خورشید آن را بارور می‌کند و بعد از چهل سال از آن دو گیاه ریواس می‌روید که به‌هم پیوسته هستند. این دو گیاه سپس کالبد انسانی می‌یابند و مشی و مشیانه یا ماری و ماریانه نام می‌گیرند.[۲]

اژدرمار و چشمه‌ای که این موجود جادویی را در خود جای داده است، در ذهن مردم دارای هویتی رازآلود است و توانایی‌های فوق‌العاده‌ای دارد: «صدای پیل‌آقا بود که داشت توی یک شب سرد زمستانی و پای کرسی، نقل می‌گفت و خوابیده خانم فکر می‌کرد همهٔ این‌ها خیالات است: 'یک اژدرماری توی اژدرچشمهٔ عقبی رودخانهٔ میلک هست. جدان ما بگفتن که وقتی بیدار بشود، مالان ره هو ببرد و هرچی که بیایه دم دهانِ تشنه‌اش...'»[۳]

«از اژدرمار مارتر هم بداریم در روز آخرت که نامش شدید است.

---

۱. همان، ص ۹۷.

۲. یاحقی، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، ص ۷۶۴.

۳. علیخانی، بیوه کشی، ص ۲۸.

این مار، سر مارهاست و هر ماری هر خطایی کرده باشد، حساب و کتابش با شدید است.»[۱]

جالب این‌جاست که همهٔ این افکار نه‌تنها در باور مردم که در ادبیات شفاهی آن‌ها نیز جاری است: «این‌ها فقط چیزهایی بود که ننه‌گل توی نقل‌هایش گفته بود. گفته بود که 'یک سالی چشمه از سرچشمه خشک بشد. پادشاه حکم بکرد هر جوانی که بتانه بفهمه چی بشده و آب ره به سرچشمه برگردانه، دخترم مال اون. همه جوانا برفتند به هوس دامادِ پادشاه شدن. اژدها هرکدامشان ره یه بلایی بیاورد سرشان. آخرش فقط بماند دختر پادشاه. اون که برفت...'»[۲]

جهانی که علیخانی براساس اعتقاد راسخ مردم میلک به جادوی اژدرمار آفریده، آن‌چنان مستحکم است که تنها با افسونی از جنس جادوی همان مار امکان مقابله با آن هست:

حضرت‌قلی حتی دیروقت شبی از پیل‌آقا شنیده بود: «از آقام یه طلسمی بدارم. خدا همراهی بکنه، به کار اژدرمار بیایه. اگر نه که همان که بگفتم.»

... خوابیده خانم نگاه کرد. اریب و درهم بودند کلمه‌ها. کلمه‌ای خوانا و ده کلمهٔ ناآشنا توی چشم می‌آمدند. فقط توانست بخواند: «کوکجا کوکجا، کرکو تا کرکوت. به حق حقی‌اش بستم... کوکبون، کوکبون، سلامون حول من الرحیم، یظلون، یجوفون، تعل، تعلیل، مرمیت، بعبریت، الزنزانه، کتکات، کتکوت، کنگره، کبریش، کوفه، کوفه، ... بستم نیش مار سیاه، بستم نیش مار سفید. بستم به حق کیانی، بستم به حق سبع سبعاف شجعا شجعاف کرکع... قاتل الحی، الزهر، بستم به حق حضرت امیرالمؤمنین...»[۳]

استفاده از الگوی زبانی ناآشنا و گاه از لهجه یا گویش محلی در

---

۱. همان، ص ۱۱۷.
۲. همان، ص ۲۹۲.
۳. همان، ص ۱۳۸.

زبان شخصیت‌ها، گرچه در ایجاد فضای وهم‌آلود و خلق داستانی بومی کمک شایانی کرده، اما خواندن اثر را کُند و با مشکل روبه‌رو کرده است: «پیل‌آقا می‌خندید و می‌گفت: "این‌ها همه‌اش هپرته است. مال عالم هپروته و یه عده چرت و چولاگوی، وقت بی‌حرفی، حرفشان می‌کنند."»[۱] خواندن چنین جمله‌هایی به‌راحتی انجام نمی‌پذیرد و خواننده را درگیر تلفظ درست آن‌ها می‌کند. از سویی خود نویسنده نیز گاه به الگوی زبانی خودش وفادار نمانده است. این امر که احتمالاً می‌تواند از روی بی‌دقتی انجام گرفته باشد، به یکدستی زبان شخصیت‌ها لطمه وارد کرده است:

پیل‌آقا گفت: «دختر جان، نمازت ره بخوان که از گرسنگی شکمم به پشت رسیده. گرگای کوهستانان بیامدن توی اندرون من زوزه بکشن.»

خوابیده بلند شد که برود بیرون. پیل‌آقا صدایش کرد: «تا دست‌نماز بگیری و واجبت رو بخوانی، اون کتاب من ره هم بده دختر جان!»[۲]

نویسنده در این‌جا الگوی زبانی خود را در به کار بردن «ره» به‌جای «را» هم رعایت نکرده است. درکنار برخی از این اشکالات باید افزود که برخی واژه‌ها نیاز به توضیح دارند، از جمله چولاگوی، المبه، کتاری، اوشانان و... این کلمات ناآشنا گاه به زبان راوی نیز راه پیدا کرده‌اند و خوانش متن را مشکل‌تر کرده‌اند: «خوابیده خانم دو گوشِ برزنت را گرفت و انگار بخواهد بتکاندش و تمام پیش بام را بگیرد، دو گوش دیگران را پرتاب کرد توی دل آسمان. برزنت نشست درست وجب به وجب نیاسِ بام.»[۳] در این‌جا نیاس چه معنی می‌دهد؟

---

۱. همان، ص ۹۷.
۲. همان، ص ۴۷.
۳. همان، ص ۳۲.

اگـر این واژهٔ نامأنوس (که حتی در لغت‌نامهٔ دهخدا نیز نیامده) از زبان یکی از شخصیت‌های داسـتانی بیان می‌شد، قابل قبول بود؛ اما استفاده از آن از زبان راوی پذیرفته نیسـت؛ مگر نویسنده با هدفی خاص که بر مخاطب روشن نیست چنین کاری انجام داده باشد. همچنین است واژهٔ چَلک در جمله‌ای دیگر: «خوابیده برگشـت توی اتاق. بوی تندی آمد توی مشـامش. 'یعنی چی؟ این بو از کجا بیایه؟' فکر کرد شاید ظرف نشُسـته‌ای از شـب مانده. رفت طرف سـماور. همه چیز مثل دستهٔ گل تمیز بود. پارچهٔ گل‌دوزی‌شده روی چَلکِ استکان‌نعلبکی‌ها بود.»[۱] البته همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، زبان شاعرانهٔ نویسنده و لحن کلام او، هم در فضاسـازی نقش دارد و هم داستان را به اثری مشابه رئالیسم جادویی نزدیک کرده است.

یکی دیگر از اشـکالات اثر در موجّه‌نمایی[۲] خود را نشان می‌دهد. موجّه‌نمایـی از قوانین پی‌رنگ اسـت که بـا واقع‌گرایی فـرق دارد. موجّه‌نمایی یعنی این‌که داستان به‌سادگی با الفاظ خودش متقاعدکننده باشد. اگر رمان بیوه کشی در گونهٔ رئالیسم جادویی هم قرار می‌گرفت، نویسـنده باید تمهید بیشتری برای قدرت شـخصیتی مثل اژدر در نظر می‌گرفت. گویی در این ده همه جز اژدر سـحر شده‌اند؛ حتی خوابیده خانم، او هـم وقتی صحبت از قربانی کردن دختـرش به میان می‌آید، می‌ایستد و با کشتن اژدر پشت پا به همهٔ آداب و رسوم میلک می‌زند.

برخـورد علیخانی با عنصر شـخصیت در بیوه کشـی نیز قابل تأمل اسـت. از سه شیوهٔ شخصیت‌پردازی، توصیف مستقیم، در عمل و حین گفت‌وگو، در توصیف مستقیم امساک شده است، یعنی علیخانی توجه کمی به توصیف ویژگی‌های ظاهری شـخصیت‌ها داشـته است. بیشتر شخصیت‌های چهل‌گانهٔ اثر در حد یک نام هستند. با این حال دو جنبهٔ

---

۱. همان، ص ۱۷.

2. plausibility

دیگر شـخصیت‌پردازی، یعنی ویژگی‌های روان‌شناسی و ویژگی‌های جامعه‌شناسی اثر تا حدودی کامل‌اند. به همین دلیل وقتی خواننده رمان را به پایان می‌رساند، با معیارهای اخلاقی و فردیت (برون‌گرا یا درون‌گرا بودن) شخصیت‌ها آشناست، به‌خوبی می‌داند که هر کدام از کدام طبقهٔ اجتماعی‌اند، سـرگرمی‌ها و نگاه ایشان به زندگی و دین را تاحدودی می‌تواند تشخیص بدهد، اما چهرهٔ آن‌ها به یادش نمانده است.

انتخاب نام‌های نامتعارف برای شخصیت‌های داستانی هم هرچند به فضاسازی کمک کرده است، با اصول انتخاب نام در داستان همخوانی ندارد؛ از همین رو این اسامی هم مانعی بر سر راه حرکت و خوش‌خوان بودن داستان پدید آورده است. البته برخی از اصول هشت‌گانهٔ انتخاب نام[1] از سوی نویسنده رعایت شده است.

---

۱. اصول هشـت‌گانه‌ای که معمولاً برای انتخاب نام شـخصیت‌های داسـتانی در نظر گرفته می‌شـود از این قرارند: ۱. برای احتراز از اشتباه، نام‌های همهٔ شخصیت‌های اصلی با حروفی متفاوت آغاز شـوند، که علیخانی این اصل را رعایت کرده است؛ ۲. برای تمایز نام‌ها، طول نام‌ها و الگوهای صوتی آن‌ها متفاوت باشد، علیخانی این اصل را هم تاحدودی رعایت کرده، هرچند نمی‌توان گفت که همهٔ شـخصیت‌های محوری داستان دارای طول نام‌های متفاوتی هستند؛ ۳. برای جلوگیری از بی‌اهمیت پنداشتن شخصیت‌ها، از نام‌های تک‌بخشی و متداول کمتر استفاده شـود، این مورد نیز توسط نویسنده رعایت شده است؛ ۴. نام‌های پُرزرق‌وبرق و عجیب‌وغریب کمتر انتخاب شـوند، چون باعث حواس‌پرتی مخاطب می‌شوند. این محور به هیچ وجه مورد توجه نویسـنده در انتخاب نام شـخصیت‌های داسـتان نبوده اسـت، زیرا نام‌هـا آن‌قدر عجیب‌وغریب‌اند که به‌راحتی با ذهن خواننده انس نمی‌گیرند (مانند خوابیده، اژدر، ننـه گل، پیل‌آقا، بزرگ، داداش، عزیز، عطری، درویش، امان، کوچک، حضرت‌قلی، قشنگ، عجب‌ناز، سیدنامدار، سمرقند و...)؛ ۵. برای همهٔ شخصیت‌ها نام‌های معنادار انتخاب نشود، مگر در داستان‌های تمثیلی که نام‌ها می‌توانند بیانگر ویژگی‌های اشخاص باشند (اژدر همچون اسـمش خیلی سیاه اسـت. خود این سیاهی داستان را گاه به سمت افسانه سوق داده اسـت)؛ ۶. هر فرد در طول زندگی‌اش، در کودکی، نوجوانی، جوانی، پیری و توسـط افراد مختلف مانند دوسـتان، مردم غریبه و... با نام‌های مختلفی خطاب می‌شـود؛ یک پدربزرگ ممکن اسـت توسط نوه‌اش (وقتی نوه کودکی نوپاسـت) بابایی خطاب شود یا بابابزرگ یا بابالو، همچنین پدربزرگ ممکن است نوهٔ کوچکش را بابایی خطاب کند یا از اصطلاحاتی ←

بیوه کشی اثری است که از ارزش‌های جامعه‌شناختی زیادی برخوردار است، چنان‌که برخی از توصیفات دقیق نویسنده همچون مطالب صفحات ۶۶ و ۶۷ را می‌توان به‌عنوان گزارشی فولکلوریک از آیین‌های مردم منطقه به‌صورت مجزا ارائه داد. هنر دیگر نویسنده در استفاده از برخی شیوه‌های قصه‌گویی کهن فارسی نمود پیدا کرده و هویتی ایرانی به بیوه کشی بخشیده است.

www.tabarestan.info تبرستان

هوشنگ گلشیری - «گرگ»

داستان کوتاه «گرگ» یکی از داستان‌های مجموعهٔ نمازخانه‌های کوچک من[1] است. این داستان هوشنگ گلشیری هم یکی از مؤلفه‌های رئالیسم جادویی یعنی سِحر را در خود دارد. هرچند سِحر در مقابل جادو آمده و معنایی منفی ندارد، اما در این‌جا مراد فریفته شدن انسان یا ایجاد عشقی غیرعقلانی از طریق نگاه است. داستان این گونه آغاز می‌شود:

ظهر پنج‌شنبه خبر شدیم که دکتر برگشته است و حالا هم مریض است. چیزیش نبود. دربان بهداری گفته بود که از دیشب تا حالا

→

نام ببرد که کودک بر زبان می‌آورد، همچون پدل‌بزرگ یا دی‌دی‌داگ یا... اما هنگامی که نوه بزرگ می‌شود، نحوهٔ خطاب پدربزرگ از سوی نوه فرق می‌کند. این امر در خصوص تمامی شخصیت‌ها یکسان است؛ درحالی‌که در بیوه کشی، نام هیچ‌یک از شخصیت‌ها در طول زندگی‌شان فرق نمی‌کند؛ ۷. نام و نام خانوادگی شخصیت‌های مهم و نقش‌هایشان در فصل آغازین رمان ذکر نشود، چون باعث بی‌نظمی می‌شود. همچنین به‌خاطر سپردن این‌همه اسامی و تفکیک نقش‌های آن‌ها برای خواننده مشکل است. افزون بر این، ازدحام اسامی و نقش‌ها درکنار هم شدت و حدت‌های مختلف را مثل هم و یکنواخت می‌کند. خواننده نیز احساس نوعی آشفتگی در رمان می‌کند؛ این در حالی است که تنها در شش صفحهٔ اول داستان، ۲۱ اسم خاص نقل شده است (عزیز، عطری، داداش، کوکوهه، ننه‌گل، پیل‌آقا، عجب‌ناز، خوابیده، حضرت‌قلی، قشنگ خانم، زردکوه، سرخه‌کوه، گاوکوه، پلنگ‌کوه، اژدرکوه، بزرگ، زردچشمه، سرخه‌چشمه، گاوچشمه، سیاه‌چشمه...)؛ ۸. از تکرار نام شخصیت‌ها، اگر واقعاً لازم است، پرهیز نشود (به نقل از حداد، زیرویم داستان، ص ۳۵۱).

۱. گلشیری، نمازخانه‌های کوچک من.

یک‌کله خوابیده است، هر وقت هم که بیدار می‌شود، فقط هق‌هق گریه می‌کند. معمولاً بعدازظهرهای چهارشنبه یا پنج‌شنبه راه می‌افتاد و می‌رفت شهر، با زنش. این دفعه هم با زنش رفته بود. اما رانندهٔ باری که دکتر را آورده بود گفته: «فقط دکتر توی ماشین بود.» گویا از سرما بی‌حس بوده. دکتر را دم قهوه‌خانه گذاشته و رفته بود. ماشین دکتر را وسط‌های تنگ پیدا کرده بودند. اول فکر کرده بودند باید به ماشینی، چیزی ببندند و بیاورندش ده. برای همین با جیپ بهداری رفته بودند. اما تا راننده نشسته پشتش و چند تا هم هُلش داده‌اند راه افتاده. راننده گفته: «از سرمای دیشب است، وگرنه ماشین که چیزیش نیست.» حتی برف‌پاک‌کن‌هاش هم عیبی نداشته. تا وقتی هم که دکتر نگفته بود «اختر، پس اختر کو؟» هیچ‌کس به صرافت زن نیفتاده بود.[1]

در ادامهٔ داستان معلوم می‌شود که اختر همسر نوزده‌سالهٔ دکتر بوده است. او زنی درون‌گرا و اهل مطالعه بوده و بچه‌ها را دوست داشته است. داستان «گرگ» در دهی می‌گذرد که با توجه به تعداد آموزگارانش دهی است نسبتاً بزرگ. این ده یک بهداری دارد که اختر و همسر پزشک در آن‌جا زندگی می‌کنند. به هر حال زندگی زنی تنها در محیطی ناشناس و دور از هیاهوی شهر او را دچار وهم خواهد کرد. اما این وهم نیست که به سراغ او می‌آید. اولین علائم جادو در داستان با نشان دادن علاقهٔ اختر به زوزهٔ گرگ خود را نشان می‌دهد. برف اول که می‌نشیند، همسر پزشک ده کمتر در انظار ظاهر می‌شود؛ کنار بخاری می‌نشیند و کتاب‌های جک لندن را می‌خواند. زن راننده‌ای که دکتر را به دهات اطراف می‌برد، به ارتباط و علاقهٔ خاص زن پزشک به گرگ واقف می‌شود. او را می‌بیند که با شنیدن زوزهٔ گرگ خودش را کشانده کنار پنجره و چشم می‌دوزد توی چشم‌های گرگ. وقتی برف می‌نشیند، آموزگاران ده دورهٔ شبانه می‌گذارند و دکتر را دعوت می‌کنند، اما همسر دکتر علاقه‌ای به شرکت در این جلسات از خود

۱. همان، ص ۵۵.

نشـان نمی‌دهد. دکتر در جلسـات شـبانه اعلام می‌کند کـه از این‌که گرگ‌ها بلایی سـر همسـرش بیاورند هراس دارد. این ترس از آن‌جا شدیدتر می‌شـود که بهداری در کنار قبرستان ساخته شده است. دکتر دیده است که گرگ آن طرف نرده‌ها، توی تاریک‌روشن ماه نشسته و گاه نیز رو به ماه زوزه می‌کشـد. اختر، زن پزشک ده، در تنهایی‌هایش فریفتهٔ صدای یکی از گرگ‌ها می‌شود. او بعد از این، خود را از دنیای انسان‌ها جدا می‌کند. گلشیری این تنهایی و سِحر شدن را با لحنی عادی نشان می‌دهد، به‌گونه‌ای که خواننده در طبیعی بودن آن شک نمی‌کند. وی سـپس از زبان دکتر شرح می‌دهد که یک شب، نصفه‌شب، که از خواب پریده، دیده که همسرش کنار پنجره نشسته، روی یک صندلی و به شوهرش گفته اسـت که نمی‌دانم چرا این گرگ همه‌اش می‌آید روبه‌روی این پنجره. دکتر هم گرگ را می‌بیند و زوزهٔ او را می‌شـنود، اما آن را امری عادی تلقی می‌کند. همسـر پزشـک در بخشی دیگر از داسـتان تعریف می‌کند که اول ترسیده، اما بعد به گرگ عادت کرده است. گرگ هم مثل سگ گله می‌آید جلو پنجره و به دو دستش تکیه می‌دهد و ساعت‌ها به پنجرهٔ اتاق زل می‌زند.

بی‌طرفی نویسـنده نه‌تنهـا در لحـن کلام اختر هم خود را نشـان می‌دهد، که در کلیت داسـتان و همچنین لحن کلام دیگر شخصیت‌ها هم به‌خوبی مشـهود است. «زنم دل‌داری‌اش داده بود. یک سال می‌شد که عروسـی کرده بودنـد. بعد هم زنم از تله حـرف زده بوده و گفته: 'این‌جا معمولاً پوسـتش را می‌کَنند و می‌برند شـهر.' زنم گفت: 'باور کن یک‌دفعه چشـم‌هاش گشاد شد و شـروع کرد به لرزیدن و گفت: 'می‌شـنوید؟ صدای خودش اسـت.' من گفتم: 'آخر خانم، حالا، این وقـتِ روز؟'» مثل این‌کـه زن دکتر دویده طرف پنجـره. بیرون برف می‌آمده. زنم گفت: 'پرده را عقب زد و ایستاد کنار پنجره. اصلاً یادش رفت که مهمان دارد.'»[۱]

۱. همان، ص ۵۸.

البته بـرای طبیعی جلـوه دادن این علاقه، نویسـنده تمهیداتی هم چیده اسـت، از جمله این که اختر کتاب‌هـای جک لندن را می‌خواند و با روحیات گرگ‌ها آشنایی دارد. به همین دلیل است که وقتی برای سـرگرمی درس نقاشـی بچه‌ها به‌عهدهٔ او گذارده می‌شود، طرحی از گرگ‌ها را به‌عنوان تمرین نقاشـی برای بچه‌هـا ارائه می‌دهد. او بعدها هم هرچه طرح می‌زند، گویی تنها توانایی‌اش نشان دادن گرگ‌هاست. «نقاشـی‌های خانم تعریفی ندارد؛ فقط همان گرگ را کشـیده بود. دو چشم سـرخ درخشـان توی یک صفحهٔ سیاه، یک طرح سـیاه‌قلم از گرگ نشسـته و یکی هم وقتی گرگ دارد رو به ماه زوزه می‌کشـد. سـایهٔ گرگ خیلی اغراق‌آمیز شـده اسـت، طوری که تمام بهداری و قبرسـتان را می‌پوشـاند. یکی‌دوتا هم طرح پوزهٔ گرگ است که بیشتر شبیه پوزهٔ سگ‌هاسـت، دندان‌هاش به‌خصوص. عصر چهارشنبه دکتر رفت شـهر. صدیقه گفته حال زنش بد بوده. دکتـر بهش گفته. باورم نشـد. خودم صبح چهارشـنبه دیده بودمش. سر سـاعت آمد به بچه‌ها نقاشی تعلیم داد. یکی از همان طرح‌هاش را روی تخته‌سیاه کشیده بود. خودش گفت. وقتی هم ازش پرسیدم آخر چرا گرگ؟ گفت: 'هرچی خواسـتم چیز دیگری بکشم یادم نیامد؛ یعنی گچ را که گذاشتم روی تخته خودبه‌خود کشیدمش.'»[۱]

دکتـر وقتی می‌بیند که همسـرش در ده تاب نمی‌آورد، با ماشـین راه می‌افتد تا همسـرش را به شـهر برسـاند و او را نزد خانواده بگذارد و خودش برگـردد، ولی در گردنه برف زیادی باریده، گرگ وسـط جاده ایسـتاده، برف‌پاک‌کن‌های اتومبیل دکتر از کار می‌افتند. سپس موتور ماشـین هم از کار می‌افتد. اختر چراغ‌قـوه‌اش را برمی‌دارد و از ماشـین بیرون می‌رود. این در حالی اسـت که گرگ همچنان وسـط جاده است. دکتر از همسـرش می‌خواهد که بیرون نرود، اما همسرش

---

۱. همان، ص ۵۹.

نمی‌پذیرد. «گفته خودش اســت. باور کن خیلی بی‌آزار است.»[۱] دکتر نتوانسته جلوی همســرش را بگیرد، اختر هم چون پیش‌تر گرگ او را جادو کرده است، بدون احساس خطر از اتومبیل بیرون می‌رود و گرگ او را با خودش می‌برد.

اشتفان وایدنر دربارهٔ داستان کوتاه «گرگ» می‌نویسد:

داستان «گرگ» نیز داستانی معمایی و باورنکردنی است. ماجرای این داستان در روستایی می‌گذرد. زن جوان متأهلی که بچه‌دار نمی‌شود، دچار افســون گرگ‌های گرسنه‌ای می‌شــود که در زمستان اطراف دهکده پرسه می‌زنند. یک روز برفی و طوفانی بالاخره این زن خانه را ترک می‌کند و به‌سوی گرگ‌ها ناپدید می‌شود. تأثیرگذاری داستان از طریق کاهش عناصر داستانی حاصل می‌شود؛ هیچ‌گونه توضیح و تفسیری داده نمی‌شود. داستان از نقطه‌نظر اول‌شخص جمع (ما) و به صورت خنثی و گزارش‌گونه روایت می‌شــود و روایت‌کنندگان تا آخر داستان برای خواننده ناشناس باقی می‌مانند. انگیزهٔ زن جوان نیز آشــکار نمی‌شود و تنها به حدس و گمان واگذار می‌شود. اما قدرت کشش و جاذبهٔ حیوانات وحشی، حریص و بی‌قیدوبند که در هیئت گرگ‌ها مجســم می‌شود، به‌واسطهٔ ایجاز در داستان‌گویی به وضوح تمام نمایان می‌گردد.

در این دســت از داستان‌ها، گلشیری رئالیسم جادویی که خاص خود اوســت ــ یعنی گونهٔ ایرانی رئالیســم جادویی ــ را می‌پروراند که منبع تغذیهٔ آن باورهای مذهبی شیعهٔ مردم ایران است. این مسئله به‌ویژه در داســتان «معصــوم اول» از این مجموعه بارز و چشــمگیر اســت. طبق نظر گلشــیری، ادبیات نباید تنها دربارهٔ واقعیت گزارش بدهد، بلکه باید واقعیت را تحت تأثیر نیز قرار دهد. بدین‌گونه او در داستان‌ها و آثار هجوآمیز انتقادی‌اش موفق می‌شود تناقضات جامعهٔ مدرن کشورش را به شیوه‌ای هنرمندانه و قابل قبول بیان کند.[۲]

---

۱. همان، ص ۶۱.

۲. سایت مد و مه، داستان آدینه، گرگ، بیست‌وچهارم بهمن ۱۳۹۳.
http://www.madomeh.com/site/news/news/1400.htm

شهریار مندنی‌پور - مجموعه داستان کوتاه شرق بنفشه

شـــهریار مندنی‌پـــور هم از جمله داستان‌نویســـانی اســـت کـــه منتقدان برخـــی آثار او را در زمرهٔ رئالیســـم جادویی قـــرار داده‌اند. در این میان مجموعه‌داستان شرق بنفشهٔ[۱] او بیش از آثار دیگرش در گرایش به شیوهٔ رئالیسم جادویی شهرت دارد. عنوان‌های هشت داستان کوتاه این کتاب عبارت‌اند از شـــرق بنفشه، شـــام سرو و آتش، آیلار، ســـالومه، نازبانو، مهمان (انسیه)، کهن‌دژ، هزارویک شب و باز رو به رود.

برخی ویژگی‌های رئالیســـم جادویی را می‌تـــوان در این مجموعه داستان یافت. زبان شاعرانه، لحن و باورهای غیرعقلانی شخصیت‌ها از این جمله‌اند. به‌عنوان مثال در داستان کوتاه «شرق بنفشه» که نام کتاب نیز از آن عاریت گرفته شـــده، زبان شـــاعرانه این گونه به چشم می‌زند: «ممنون که آمدی. خاک قبرســـتان کجا و کفش‌های شما کجا. هرچه خاک اوست عمر شما باشد. لابد حساب کرده‌ای اول صبح تو قبرستان، بالای یک قبر تازهٔ فقیر، خودش است. اگر تا دیدمت جا نخورده بودم شـــاید نمی‌شناختیم. خوش آمدید سر ســـفرهٔ من، ولی دیر شده. خیلی خاک ریخته‌ایم روی چشـــم‌های پیرزن.»[۲] این ویژگی در داستان «شام سرو و آتش» تجلی بیشتری پیدا می‌کند.

در داستان «کهن‌دژ» هم باورهای غیرعقلانی این گونه خود را نشان می‌دهند: «از اون شب نحس تو کهن‌دژ شروع شد؛ کهن‌دژ طلسم‌شده...»[۳] در این متن، بار معنایی کلمات نحس و طلســـم ریشه در باورهای عامه دارد که خودبه‌خود خواننده را با خود به فضای غیرعقلانی می‌کشـــد. در ادامهٔ همین داســـتان کوتاه، نگاه یکی از شـــخصیت‌های داســـتان به خوشبختی نیز بیانگر چنین نگاهی اســـت، نگاهی فلسفی و تا حدودی

---

۱. مندنی‌پور، شرق بنفشه.
۲. همان، ص ۱۵.
۳. همان، ص ۱۸۴.

جبرگرا: «... بدبختی مثل خوشبختی یک پرنده دارد. رو شانهٔ هر کسی بشینه، روزگارش رو سیاه... لابد مثل پرنده خوشبختی اسم هم داره... وقتی نشست رو شانهٔ یک کسی، تا روزگارش سیاه نشود، نمی‌پرد. به نظرم روی شانهٔ ماهان هم نشست.»[۱]

از میان داستان‌های شرق بنفشه، داستان کوتاه «شام سرو و آتش» شهرت بیشتری به استفاده از عناصر رئالیسم جادویی دارد. با این حال، همین داستان هم در مقایسه با آثاری چون اهل غرق، کمتر از عناصر رئالیسم جادویی استفاده کرده است، هرچند نویسنده در این داستان نشان داده است که علاوه بر گرایش به ارائهٔ دیدگاه‌ها و مضمون‌های عمیق فلسفی، به نشان دادن پیچیدگی‌های درون شخصیت‌ها و جنبه‌های روان‌شناختی ایشان اهمیت زیادی می‌دهد. زبان شاعرانه در این داستان خود را به رخ می‌کشد: «خارهای آب، تیغه‌های نور، کینه‌های خاک و زهرهای باد مرا نشانه گرفته‌اند. از ذهن همه هلهلهٔ خواهش مرگم را می‌شنوم. می‌خواهند ببینند رقص تنم را فرار سرهاشان. می‌خواهند بشنوند آهِ دم مرگم را. می‌خواهند روی جنازه‌ام پا بگذارند و به خانه‌هایشان بروند؛ برای بچه‌هایشان تعریف کنند تا از کابوس‌های آن‌ها بیرونم کنند. تو باورم کن بانوی خاموش.»[۲]

این شیوهٔ بیان و انتخاب کلماتی چون زهر و کینه و تیغ و جنازه و کابوس، درکنار بانو، معنایی عمیق به گفتار می‌بخشد، معنایی که بیانگر کُنهِ وجود عشقی سرخورده و کینه‌ورز است. چنان‌که دربارهٔ ویژگی‌های زبانی اثر این گونه نوشته‌اند: «در داستان‌های مجموعهٔ شرق بنفشه، به‌ویژه 'شام سرو و آتش'، چون راوی متولی حافظیه است و با حافظ محشور است، زبانش سرشار است از تصاویر شعری که چون از اعماق وجود وی ریشه گرفته، گرچه با خشونت همراه است، با لطافت و

---

۱. همان، ص ۱۸۵.
۲. همان، ص ۳۸.

صداقت شگفت‌انگیزی عجین می‌شود و با زبان شعر متجلی می‌شود.»[۱]

شخصیت اصلی داستان کوتاه «شام سرو و آتش» مرد روان‌پریشی است که دست به چندین جنایت می‌زند و همچنان در خود فرورفته است و دل‌خوش به هم‌صحبتی خیالی با معشوقه‌ای است که عشقی یک‌طرفه به او داشته است. «... نگو که آن گور را دیگر دوست نداری. بی ما تنهاست زیر آفتاب ستمگر و مهتاب فریب‌کار. نیمه‌شب‌ها که هوا از خُرخُر آدم‌ها دم می‌کند و چرک کابوس‌ها و لکه‌های بدبوی رؤیاها هوا و آسمان را کدر می‌کند، من و تو کنار سرو، رو به شعشعهٔ گور خواجه ماه‌نهال می‌نشینیم. انگار همان روزهای اول که می‌آمدی، و ساعت‌ها می‌نشستی و من دورادور نگاهت می‌کردم و من دورادور سعی می‌کردم از رفتارت روحت را بخوانم. صدایت... صدایت تماس مردد سرشاخه‌های بید بود بر روانی آب زلال جوی.»[۲] در این بخش از واگویهٔ شخصیت بیمار داستان نیز گویی زبان شعر حاکم است. شخصیتی که همواره با مردگان حرف می‌زند، با مردی که زنش سر قبر او می‌آید و با زنی که پیش‌تر به‌دست خود او کشته شده است. این شخصیت حتی پیرمرد متولی را می‌کُشد تا خودش جای او استخدام شود، و بتواند برای همیشه درکنار قبر زن مورد علاقه‌اش زندگی کند. در مصاحبه از او سؤال می‌شود که آیا سواد دارد و او پاسخ می‌دهد، سواد خواندن و نوشتن دارد، اما برای نشان دادن اشتیاقش به استخدام به‌عنوان متولی قبرستان خواجه حافظ شیرازی، عنوان می‌کند، با این که سواد زیادی ندارد، آن‌قدر به حافظ ارادت دارد که تمام غزل‌های او را خوانده و حفظ کرده است. مصاحبه‌کننده به او مشکوک می‌شود، اما او چنان نگاهی به مصاحبه‌کننده می‌اندازد که از رد کردن او هراس می‌کند و او اجازهٔ حضور دائمی در قبرستان را می‌گیرد. پس از آن

---

۱. اولیایی، «مدرنیسم و پسامدرنیسم در آثار داستان‌کوتاه‌نویسان معاصر ایران»، کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ۴۴ (پیاپی ۱۵۸)، آذر ۱۳۸۹، ص ۸۹.

۲. مندنی‌پور، شرق بنفشه، ص ۴۰.

است که درخت افرای کنار قبر عزیزش را می‌بُرد تا روزها به قبر آفتاب بتابد و شب‌ها مهتاب بتواند قبر را تماشا کند. «چقدر خسته است عزیز من. بخواب بانو! بخواب همین جا زیر این درخت نارنج. من خواندن شعرهای ماه‌نهال را ادامه می‌دهم تا فکر دنیای بیرون به ذهنت هجوم نیاورد. مطمئن باش بانو. گور خواجه چند متر آن‌سوتر، سرو، شمشیر نگهبانت، صورتی اطلسی‌هایی که برایت کاشته‌ام روبه‌رویت. من گرگی که بره‌های خوابت را به چرا می‌برم.»[۱]

تا این‌جای داستان جز زبان شاعرانه چیزی از ویژگی‌های رئالیسم جادویی ندارد، اما بعد از این است که بارقه‌هایی از این وابستگی خود را نشان می‌دهد. پای دیگر مردگان و زائران قبرستان به میان می‌آید. زنی که همسرش، امیر را از دست داده است، حرف می‌زند و درپی او، متولی قبرستان با امیر وارد گفت‌وگو می‌شود و امیر پاسخش را می‌دهد. «وقتی امیر زنده بود، با این که خوشبخت بودم، توی سرم، توی دلم، همیشه یک حسی بود نمی‌گذاشت آرام باشم، که یک ساعت یک جا بنشینم از خوشبختی‌ام لذت ببرم. از بچگی این‌طور بوده‌ام. مدام حس می‌کنم جایی هست که باید بروم و نرفته‌ام؛ کاری هست که نکرده‌ام و یادم رفته چی بوده.»[۲]

متولی در ادامهٔ داستان به سراغ قبر امیر می‌رود و با او گفت‌وگو می‌کند:

ــ امیرخان، من متولی آرامگاه خواجه ماه‌نهال هستم. خواهش می‌کنم نگران نشوید. مهم نیست. همسر شما امروز که آن‌جا آمدند، کمی کسالت داشتند. حالا هم آن‌جا منتظرند که شما دنبالشان بروید ببریدشان خانه...

ــ مطمئن باشم که حالش خوب است؟

ــ بله. فقط یک کمی سردرد داشتند.[۳]

---

۱. همان، ص ۴۳.

۲. همان، ص ۴۶.

۳. همان، ص ۴۹.

متولی قبرستان، بعد از استخدام، تصمیم می‌گیرد همه جای قبرستان را بشـوید؛ در همین هنگام است که متوجه می‌شـود در اتاق سرایدار جایی هسـت که هرچه آب می‌ریزد، توی زمین فرومی‌رود. آجرهای کـف زمین را برمـی‌دارد و با یک دخمه روبه‌رو می‌شـود. از آن پس این مکان را برای انجام کارهای مخفیانه‌اش مناسـب می‌بیند. او پیش‌تر شوهر زن مورد علاقه‌اش را در تصادف ساختگی اتومبیل کشته و سپس به سراغ همسر مرد کشته‌شـده رفته، اما شرایطی پیش آمده که مجبور شده است زن را هم بکُشد؛ ولی گردن‌بند زن را به گردن آویخته است. روزی بـرادر زن به قبرسـتان می‌آید و با دیـدن گردن‌بند خواهرش با متولی قبرستان گلاویز می‌شود. برادر زن فریاد می‌زند:

ــ این گردن‌بند خواهرم توی گردن کثیف تو چطو...؟

ــ خودش می‌خواهد بانو. می‌خواهد که من... که بهش هشـدار... در چشم‌هایش دیگر نگاه تو نیست، خشم ابلهانه است، ترس است. لابد فهمیده... که... نه نگاه تو نیسـت... ولی سـر دو انگشتم گرم شده از خون این نادان... تیغه درست توی قلبش... ببخش بانو.[۱]

متولی روان‌پریش قبرسـتان، برادرِ زنِ مورد علاقه‌اش را می‌کُشد و در چاه قبرسـتان سرنگون می‌سـازد و می‌رود تا با ریختن آهک روی جسـد رد جنایت را بپوشـاند و این همه را در واگویه‌هایش خطاب به بانویی روایت می‌کند که در زیر خاک خوابیده اسـت. او خودش را با بانو یکی می‌داند و وقتی گریه می‌کند، فکر می‌کند که بانوست که دارد از چشم‌های او اشک می‌ریزد.

ایـن همه، جـز مواردی که ذکر شـد، هرچند در راسـتای معرفی شـخصیت خاص داسـتان قرار گرفته‌اند، برخلاف آنچه شهرت یافته، نشانه‌ای از رئالیسم جادویی را در خود ندارند و بیشتر در ردهٔ داستان‌های وهم‌آلود و ترسناک‌اند.

---

۱. همان، ص ۵۴.

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل سوم

بومی‌سازی و رویکرد به باورها، آیین‌ها و ادبیات عامهٔ ایران

عناصر جادویی و داستان‌های رئالیسم جادویی فارسی

نویسندگان ایرانی، همچون نویسندگان دیگر کشورها، عناصر جادویی آثار خود را از باورها، آیین‌ها، و ادبیات کهن و اسطوره‌های سرزمین خود گرفته‌اند. علاوه بر این، از برخی ویژگی‌های عام داستان‌های رئالیسم جادویی نیز سود جسته‌اند؛ ویژگی‌هایی همچون زبان شاعرانه، پی‌رنگ پیچیده، تلفیق شخصیت و قهرمان، درهم‌ریختگی زمان داستانی و عنصر علیت، رازگونگی در روایت، از بین بردن فاصلهٔ میان نویسنده، مخاطب و شخصیت‌های داستانی، بی‌طرفی نویسنده در طرح شگفتی و غیره. همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، همهٔ داستان‌نویسان ایرانی به یک اندازه به تمامی عناصر خاص جادویی یا عناصر عمومی داستان‌های رئالیسم جادویی علاقه نشان نداده‌اند. به‌عنوان مثال، رضا براهنی در رمان رازهای سرزمین من، از تقدیرگرایی، پیشگویی، شخصیت‌هایی با داشتن ویژگی‌های جادویی و باور وجود گرگ

اجنبی کُش استفاده کرده است. شهرنوش پارسی‌پور در رمان طوبا و معنای شب، از باور خوش‌قدم یا بدقدم بودن برخی نوزادان سود برده است. محمود دولت‌آبادی در رمان روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده، به فضای وهم‌آلود و باورهایی چون نحسی برخی اتفاقات و بعضی صداهای غیرطبیعی، جن و پری در زندگی، وجود اشباح، بازگشت مردگان و اسطورهٔ سوشیانس و انسان‌هایی با عمرهای طولانی توجه کرده است. منیرو روانی‌پور در رمان اهل غرق، عناصر بومی همچون بوسلمه و پری دریایی، یال (آل)، باورهای مردم جنوب دربارهٔ باد و حیات دریایی غرق‌شدگان، همچنین دوزیست بودن برخی شخصیت‌ها را آورده است. غلام‌حسین ساعدی در داستان‌های به‌هم پیوستهٔ عزاداران بیل، باورهای مردم دربارهٔ جن و پری، وجود صداهای وهم‌آلود و مسخ شخصیت‌ها را دست‌مایهٔ خلق داستان‌هایش قرار داده است. بهرام صادقی هم در داستان بلند ملکوت، به جن‌زدگی توجه داشته است. یوسف علیخانی در رمان بیوه کشی، علاوه بر تقدیرگرایی، برخی آیین‌ها و باورهای مردم، به‌ویژه باور مردم دربارهٔ لزوم قربانی کردن برای مار یا اژدها را مایهٔ توجه به عناصر جادویی در داستانش کرده است. هوشنگ گلشیری در داستان کوتاه «گرگ» از مجموعهٔ نمازخانه‌های کوچک من، به سِحر انسان توسط گرگ توجه کرده است و شهریار مندنی‌پور نیز در مجموعه‌داستان شرق بنفشه، علاوه بر تقدیرگرایی، از باورهای غیرعقلانی برخی شخصیت‌های داستانی به مواردی چون نحسی برخی چیزها اشاره کرده است.

در یک نگاه می‌توان دریافت جن‌زدگی و تقدیرگرایی بیشترین بسامد را در میان عناصر جادویی داستان‌های ایرانی دارد، درحالی‌که استفاده از اسطوره یا شخصیت‌هایی با قابلیت‌های خاص، همچون شخصیت‌های پرنده، کمترین جایگاه را در میان عناصر جادویی این دسته از داستان‌های ایرانی دارد. همچنان‌که در ادامه خواهد آمد، به احتمال قریب به یقین، میزان شناخت هریک از داستان‌نویسان ایرانی

از فرهنگ و ادبیات عامه یا داستان‌های کهن فارسی در تنوع عناصر جادویی داستان‌هایشان مؤثر بوده است. بی‌شک شناخت بیشتر یا بازشناسی برجسته‌ترین عناصر جادویی در باورها و آیین‌های عامه، ادبیات عامه و ادبیات کهن، علاوه بر نشان دادن گستردگی و تنوع این عناصر فراواقعی، قدمی خواهد بود در راه انتخاب و کاربرد این عناصر متنوع در داستان‌های رئالیسم جادویی. علاوه بر این توجه به شیوه‌های قصه‌گویی فارسی نیز در بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران مؤثر است. امروزه شیوهٔ داستان‌درداستان که در قصه‌های کهن ایرانی رواج داشته، در رمان‌های رئالیسم جادویی به کار گرفته می‌شود. علاوه بر این شیوه، داستان‌نویس ایرانی می‌تواند از فنون و شیوه‌های دیگر قصه‌گویی فارسی، از جمله نقالی، پرده‌خوانی، هنر عاشیقی، شئیرخوانی[1] و شاهنامه‌خوانی بهره ببرد.

داستان‌نویس ایرانی که هدفش نگارش داستانی به شیوهٔ رئالیسم جادویی است و در عین حال می‌خواهد از منابع فولکلور ایرانی نیز سود ببرد، باید با منابع غنی فرهنگ مردم ایران آشنا باشد. نشست و برخاست با مردمی که هنوز به آیین‌های گذشتگانشان پایبندند، دیدار از موزه‌های مردم‌شناسی نقاط مختلف ایران و مطالعهٔ آثار ادبی، تاریخی و فولکلوریک ایرانی می‌تواند او را در شناخت بیشتر این منابع یاری دهد.

محمد جعفری قنواتی[2] ضمن اشاره به ایستا نبودن فرهنگ مردم و تحولات آن، منابع فولکلور ایران را به دو دورهٔ کلی باستان و اسلامی تقسیم می‌کند. از نگاه وی، گزارش‌های حفاری‌های باستان‌شناسان هم منابع مهمی برای درک اساطیر و نیز برخی آیین‌های امروزی به شمار می‌رود. قنواتی همچنین آثار باستانی و تاریخی همچون تخت‌جمشید و گنج‌نامه و مجموعهٔ بیستون را موضوع افسانه‌های مختلف می‌داند و علاوه

---

۱. شئیرخوانی یا شیرخوانی نوعی داستان‌گویی منظوم در بلوچستان است که به‌همراه ادوات موسیقی بلوچی اجرا می‌شود.

۲. جعفری قنواتی، درآمدی بر فولکلور ایران، صص ۱۲-۲۴.

بر این، ضمن اشاره به اهمیت سکه‌ها، مُهرها، نقوش و حجاری‌ها، منابع مکتوب به‌جاماندهٔ دینی و غیردینی دورهٔ باستان چون درخت آسوریک، دینکرد و غیره را از منابع مهم فرهنگ مردم دورهٔ باستان برمی‌شمرد. جعفری قنواتی برخی از مهم‌ترین آثار مکتوب دورهٔ بعد از اسلام را که می‌توانند منابع فولکلور ایران باشند، این گونه برمی‌شمرد: تاریخ طبری و ترجمهٔ آن تاریخ بلعمی، تاریخ گردیزی یا زین‌الاخبار، سنی ملوک الارض و الانبیاء، تاریخ ثعالبی، آفرینش و تاریخ، اخبارالطوال، تجارب‌الامم، جامع‌التواریخ، روضة‌الصفا، حبیب‌السیَر، تاریخ بخارا، تاریخ بیهق، حکایت سرو کاشمر، تاریخ سیستان، تاریخ نیشابور، تاریخ قم، تاریخ یزد، تاریخ طبرستان، شیرازنامه، روضات‌الجنات فی اوصاف مدینه هرات، تاریخ کاشان، تاریخ بیهقی، راحة‌الصدور، تاریخ جهان گشای جوینی، احسن‌التواریخ، سلجوق‌نامه، تذکرهٔ مقیم‌خانی، تذکرهٔ صفویهٔ کرمان، عِقدالعُلی، بدایع‌الوقایع، خاطرات عبدالله مستوفی، روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه، سِراج‌التواریخ، نوادرالوقایع، یادداشت‌های عینی، منظومه‌های حماسی پهلوانی که به تبعیت از شاهنامه‌ی فردوسی سروده شده‌اند، همچون کوش‌نامه، بهمن‌نامه، فرامرزنامه، جهان‌گیرنامه، برزونامه؛ یا آثار ادبی و غیرادبی مکتوبی چون ترجمان‌البلاغه، حدایق‌السِحر، المُعجَم، چهارمقاله‌ی نظامی عَروضی، دستورالکاتب، تحفة‌الغرایب، عجایب‌المخلوقات، التفهیم، آثارالباقیه، الجماهر فی معرفة‌الجواهر، جواهرنامه، تنسوخ‌نامهٔ ایلخانی، عرایس‌الجواهر، فرخ‌نامه، نوادر التبادر لتحفة البهادر، منافع‌الحیوان، هدایة‌المتعلمین، تحفهٔ حکیم مؤمن، مخزن‌الادویه، بازنامه‌ها، اسب‌نامه‌ها و فَرَس‌نامه‌ها، رسالهٔ آشپزی، قابوس‌نامه، نصیحة‌الملوک، سیَرالملوک (سیاست‌نامه)، تحفة‌الملوک، انیس‌الملوک، آداب‌الحرب و الشجاعه، حدیقة‌الحقیقه، مثنوی‌های عطار، مثنوی معنوی، دیوان شمس، اورادالاحباب و فُصوص‌الآداب، آداب‌المریدین، فتوت‌نامه، خمسه‌ی نظامی (به‌ویژه هفت‌پیکر و خسرووشیرین)، خمسه‌ی امیرخسرو و

هفت‌اورنگ، کلیله‌ودمنه، مرزبان‌نامه، فرائدالسلوک، سندبادنامه، بلوهر و بوذاسف، بختیارنامه، جوامع‌الحکایات، گلستان و بوستان سعدی، کلیات عبید زاکانی، لطایف‌الطوایف، نوادرالنقول و مآثرالعقول، کدو مطبخ قلندری، لطایف و الظرایف، زهرالربیع، ریاض‌الحکایات، کلثوم‌ننه، مرآت‌البلها یا لغات مصطلحهٔ عوام، دیوان اطعمه، دیوان ملاعبدالله گرجی اصفهانی، دیوان البسه، احیاء علوم الدین و خلاصهٔ آن کیمیای سعادت، حلیةالمتقین، مفاتیح‌الجنان، روضهٔ تسلیم، النقض، ملل و نحل، بیان‌الادیان، تبصرةالعوام، سفرنامه‌ی ناصرخسرو، سفرنامه‌ی ابن‌بطوطه، سَمَک عیّار، داراب‌نامه، ابومسلم‌نامه، فیروزشاه‌نامه، حمزه‌نامه، جامع‌الحکایات و غیره.

در آثار برشمرده، عناصر جادویی متعدد و مختلفی به کار گرفته شده است که در ادامه بدان‌ها اشاره خواهد شد؛ اما ویژگی‌های عام اغلب آن‌ها عبارت‌اند از[1] تحریف واقعیت با اتکا به خیال‌پردازی‌های اغراق‌آمیز، همچون محبوس شدن دیوی عظیم‌الجثه در یک خمره؛ ایجاد مشکلات پی‌درپی برای قهرمان، همچون مشکلاتی که برای شاهزاده و کره اسب جادویی او از جانب زن‌پدر حسود به وجود می‌آید و ارتباط تخیل و آرزو، همچون به تخت بستن چند عقاب گرسنه توسط کیکاووس برای تحقق آرزوی پرواز و غیره. البته برخی آثار نیز با رمز و اشاره از این عناصر یاد کرده‌اند که اتفاقاً در این مورد، نویسندهٔ ایرانی با امکان خوبی برای خلق اثری چندلایه روبه‌رو می‌شود.

یک ویژگی دیگر عناصر جادویی در قصه‌های عامه، مشترک بودن آن با عناصر جادویی دیگر کشورهاست، همچنان‌که در کتاب زبان رمزی افسانه‌ها[2] و کتاب زبان رمزی قصه‌های پریوار آمده است. زبان رمزی افسانه‌ها و زبان رمزی قصه‌های پریوار بیانگر زبان مشترک بسیاری

---

۱. همان، صص ۲۱۴-۲۲۲.

۲. لوفلر-دلاشو، زبان رمزی افسانه‌ها.

از قصه‌های عامه در نقاط مختلف دنیاست. مطالعهٔ این کتاب‌ها به نویسندهٔ پیرو شیوهٔ رئالیسم جادویی این امکان را می‌دهد تا با شناخت از زبان رمزی قصه‌های سنتی و تفسیر آن‌ها به بیانی جهانی برسد. نویسندهٔ کتاب زبان رمزی قصه‌های پریوار، بعد از معرفی مهم‌ترین مکتب‌های تفسیر قصه، زبان رمزی قصه‌های پریوار را بررسی می‌کند. مطالعهٔ این کتاب نشان می‌دهد که عناصر جادویی بسیاری از قصه‌ها در کشورهای دیگر رواج دارد. علاوه بر آن، کندوکاو این نویسنده در زبان رمزی قصه‌های پریوار این امکان را برای داستان‌نویس پیرو شیوهٔ رئالیسم جادویی فراهم می‌آورد تا با استفاده از نکات اشتراک نمادهای رمزی قصه‌های پریوار فارسی با نمادهای رمزی این قصه‌ها در دیگر نقاط دنیا به زبانی جهانی برسد. این امر از طریق استفاده از نمادهای مشترک امکان‌پذیر خواهد شد. دلاشو تأکید می‌کند که برخلاف آنچه به نظر می‌رسد، قصه‌های پریان گل‌های خودرویی نیستند که در طول زمان در این‌جا و آن‌جا روییده باشند. بررسی او نشان می‌دهد که در همهٔ کشورهای آسیایی، افریقایی، اروپایی و نیز در سیبری و فنلاند و اسکاتلند و اسکاندیناوی و آلمان و همچنین در آرمودیک یا در ایالات فرانسه، این گل‌ها همه جا همانندند و گوهری یگانه دارند. به اعتقاد دلاشو، قصه‌های پریان در هر اقلیمی همیشه یکسان‌اند؛ کاخ یا سرایی اربابی، شاهی کهن‌سال، شاهزاده‌خانمی، شاهزاده پسری، جنگلی جادویی، چشمه‌ای با فواره‌ای، گردونه‌ای پران، پرندگانی کوچک.[1] خوانندهٔ کتاب زبان رمزی قصه‌های پریوار، ضمن شناخت نمادهای عناصر و شخصیت‌های این قصه‌ها[2]، به اشتراکات عناصر قصه‌های پریوار ایرانی با قصه‌های دیگر ملل پی می‌برد. به‌عنوان مثال، معنای رمزی اژدها در مرتبهٔ اژدها، حیوان

---

۱. لوفلر-دلاشو، زبان رمزی قصه‌های پریوار، ص ۳۱.

۲. به‌عنوان مثال نویسندهٔ کتاب زبان رمزی قصه‌های پریوار (ص ۱۲۵) شاه را نماد ناخودآگاهی مطلق با حافظهٔ عالم، شاهزاده‌خانم را نماد خودآگاهی فردی (منفی، فعل‌پذیر) و شاهزاده پسر دل‌فریب را نماد خودآگاهی (مثبت، فاعل) معرفی می‌کند و به شرح هر یک می‌پردازد.

شگرف افسانه‌ای، نگاهبان گنج معرفی می‌شود، یعنی همان چیزی که در قصه‌های فارسی وجود دارد. از نظر مینوی رمزها موانعی‌اند که راه بر حیات جنسی می‌بندند و از عقده‌مندی‌های خانوادگی پدید می‌آیند و وحشت‌های خیالی می‌آفرینند. این عنصر جادویی قصه‌ها یعنی اژدها از نظر رازآموزی، رمز محظورات خیالی معرفی می‌شود؛ رمزی که مانع از پیوند متعارف و طبیعی خودآگاهی می‌گردد.[۱]

www.tabarestan.info تبرستان

آیین‌های فولکلوریک و رئالیسم جادویی

برخی آیین‌های فرهنگ عامه این ویژگی را دارند که به‌عنوان نماد یا عناصری از زمان و مکان داستانی در خدمت داستان‌نویس رئالیسم جادویی درآیند. این عناصر گرچه ماهیت صریح جادویی ندارند، اما از این ویژگی برخوردارند که در خدمت بومی‌سازی فضای داستانی درآیند. به‌عنوان مثال، پیک‌های نوروزی از جمله آیین‌هایی محسوب می‌شوند که می‌توانند به داستان رئالیسم جادویی فارسی رنگ و بویی ایرانی و در عین حال شبه‌جادویی و جذاب ببخشند. نوروزخوان‌ها، آتش‌افروزها، غول‌بیابانی‌ها، عروسی گولی‌ها، میرنوروزی‌ها، کوسه‌ها، آنوروزها (عمونوروزها) و رابرچره یا رابچرک‌ها تنها اسامی مراسم آیینی ملی و فولکلوریک ایرانی‌اند که معمولاً در ماه یا هفتهٔ آخر سال برگزار می‌شود. اشارهٔ نویسنده به برخی از این آیین‌ها و استفادهٔ بجا از این مراسم ویژگی منحصربه‌فردی به صحنه‌های داستانی می‌بخشد. هریک از این عناوین حاوی تصاویری جذاب و با رنگ و بویی بومی‌اند که به‌کارگیری درست آن‌ها می‌تواند زمینه‌ساز بخشی از تمایز این آثار از آثار مشابه غیرایرانی گردد. به‌عنوان مثال، غول‌بیابانی نام گروهی از پیک‌های نوروزی بوده است که در خاطرات عبدالله مستوفی از دورهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار توصیف شده است. در این تصویر، غول

---

۱. همان، ص ۲۴۰.

مرد قدبلند درشت‌قواره‌ای است با لباس چسبان یک‌تکه‌ای از پوست گوسفند سیاه، درحالی که عده‌ای دنبک‌زن و تصنیف‌خوان دور او را گرفته‌اند و از دکان‌ها پول دریافت می‌کنند.

دلاشو با اشاره به گزارش جعفر شهری، گروه غول‌بیابانی را شامل دو نفر می‌داند که با قیافه‌ای مهیب و ریشی بلند، ژولیده و کثیف و نیم‌تنه‌ای از پوست ببر یا پلنگ و با به سر گذاشتن کاسهٔ شاخ‌دار سرگاوی، چوب زمخت گره‌داری نیز به دست می‌گرفتند و با پای برهنه در محل‌های شلوغی مانند قهوه‌خانه ظاهر می‌شدند و با نعرهٔ گوش‌خراشی شعر می‌خواندند. آن‌ها عقیده داشتند که با آمدنشان از حاضران دفع بلا می‌شود و تا سال بعد هیچ‌یک از ارواح شرور سراغشان نمی‌آید. طریق پول گرفتن آن‌ها هم با همهٔ اهل معرکه متفاوت بود. پول‌دهندگان خود باید به‌سوی آن‌ها بیایند و پول را تقدیم کنند... غول‌بیابانی در هر مغازه‌ای که می‌رسید، ضمن جست‌وخیز شعری نیز می‌خواند... که بخشی از آن به قرار زیر است:

ما غول بیابانیم — سرگشته و حیرانیم
گاهی به توی تهران — گاهی توی شمرانیم
ما نه دد و نه دیویم — نه غول بیابانیم
ما سیرت زشت جمع — بر جمع نمایانیم
ما روح شما زشتان — از جمع شما نالان
زافعال پریشانتان — این‌گونه پریشانیم
از ما ز چه بگریزید — از خویش بپرهیزید
تا خوی شما زشت است — ما نیز ز زشتانیم[1]

همچنین است مراسم دیگری برای زمستان، از جمله: برفی کردن،

---

۱. همان، ص ۴۲.

شب چله (شب یلدا)، نمایش چله‌زری، مراسم خدر (خضر) نبی، جشن سده و جشن اسفندی. آیین‌های دیگری در فصل‌های دیگر سال و همچنین در مناسبت‌های مختلف جاری بوده یا هست که شناسایی و استفادهٔ به‌جای هریک از آن‌ها می‌تواند به داستان هویتی ایرانی ببخشد.

www.tabarestan.info تبرستان

باورهای جادویی عامیانه در ایران

دربارهٔ باورهایی که در ذیل خواهد آمد، ذکر چند نکته ضروری است: این باورها در تمامی نقاط ایران به یک اندازه رایج نیست. برای شناخت باورهای مردم مناطق مختلف ایران، داستان‌نویس می‌تواند به کتاب باورهای عامیانهٔ مردم ایران[1] مراجعه کند. اگر مقصود نویسندهٔ رئالیسم جادویی خلق اثری اقلیمی باشد، از این طریق می‌تواند باورهای جادویی اقلیم مورد نظرش را شناسایی کند. علاوه بر این باید توجه داشت که بعضی از این باورها در طول زمان از فرهنگ‌های غیرایرانی وارد باور مردم برخی مناطق شده است، اما امروزه در زمرهٔ باورهای مردم منطقهٔ مورد نظر شمرده می‌شود. همچنین واضح است که بسیاری از این باورها امروزه عمومیت ندارد، ولی هنوز مردم مناطق کوچک به برخی باورهایی که اشاره خواهد شد، اعتقاد دارند و بعضی باورها هم هنوز در میان اکثر مردم رواج دارد.

آب: در مورد آب، باورهای فراوانی در میان ایرانیان رایج بوده است که برخی از آن‌ها همچنان به صورت زبانزد در میان مردم اعتبار دارد، همچون: آب هر جا بریزد مایهٔ روشنایی است، آبِ نخواسته مراد است، یا ریختن آب پشت سر مسافر با نیت بی‌خطر بودن سفرش. با این حال برخی باورهای مردم در این مورد می‌تواند جنبهٔ جادویی داشته باشد، همچون ریختن آب داغ هنگام غروب بر زمین، که باعث کشته شدن بچه‌جن‌ها می‌شود و کینهٔ آن‌ها را برخواهد انگیخت. همچنین است

---

۱. ذوالفقاری و شیری، باورهای عامیانهٔ مردم ایران.

ریختن آب روی گربه‌سیاه در شب که باعث می‌شود بلایی سر عامل این کار بیاید، یا ریختن آب چله سر زائو بعد از گذشتن چهل روز از زایمان.

برخی دیگر از باورهای عامیانه که می‌توانند در خلق آثار رئالیسم جادویی به کار آیند، از این قرارند:

تبرستان www.tabarestan.info

آرزو: «کرمانشاهی‌ها باور دارند که اگر کسی در زمان نوشیدن چای، قندش ناخواسته در استکان چای بیفتد، آرزویش برآورده می‌شود. اگر گلبرگ‌های خشک‌شده را در کف دست خرد کنند سپس فوت کنند، در صورتی که همهٔ آن‌ها از کف دست خارج شود، آرزوهای شخص برآورده می‌شود؛ در غیر این صورت برآورده نمی‌شود.»[۱]

آل: آل از موجودات وهمی است که قابلیت زیادی برای ورود به داستان‌های رئالیسم جادویی فارسی دارد. این موجود در باور مردم بسیاری از مناطق ایران وجود دارد. در باور عامیانه، آل دشمن زن حامله و زائو است. بعضی خطر آن را در دورهٔ حاملگی و بعد از آن می‌دانند؛ برخی دیگر بر این باورند که آل در دورهٔ بعد از زایمان برای زن زائو یا نوزاد وی خطرآفرینی می‌کند[۲]؛ به همین دلیل معمولاً زائو را

---

۱. همان، ص ۴۷.

۲. کتاب فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی (نوشتهٔ محمدجعفر یاحقی، ص۵۷) آل را این گونه تعریف می‌کند: «آل یا بختک، دیوبختک، کابوس، مادرآل، ام‌صبیان و دختر ابن‌ملعون که گاه علی خونگی، علی خلف، علی دیوانه، اوول، خفتو و... نامیده شده، موجود زیان‌کاری است که معمولاً به صورت زنی با دست‌وپای لاغر و چهره‌ای سرخ‌فام و بینی‌ای از خاک رُس، بر زن زائو ظاهر می‌شود. در برخی نواحی ایران او را موجودی خیالی شبیه جن تصور کرده‌اند که قیافه‌اش به زن‌ها شباهت دارد، با بینی قرمز بزرگ و پستان‌های بسیار بزرگ که هیچ‌وقت به چشم دیده نمی‌شود. کار آل این است که جگر زن تازه‌زا را بیرون می‌کشد و در سبدی پنهان می‌کند و اگر موفق شود با سبد از آب بگذرد، زن تازه‌زا جان می‌دهد. مفهوم آل یا بختک در باورهای عامه گاهی از این هم وسیع‌تر است. او که دیو شب هم نامیده شده، هنگام خواب به سراغ انسان می‌آید، روی سینه‌اش می‌نشیند و او را خفه می‌کند یا به حالت احتلام می‌اندازد. بختک‌ها دو نوع‌اند: مادینه و نرینه که اولی مردان و دومی زنان را در خواب دچار وسوسه می‌کند.»

تنها نمی‌گذاشته‌اند. در این باور، «آل در هیبت زنی است قوی‌هیکل، با چهره‌ای کریه و دندان‌هایی بلند که فقط به چشم زن حامله و زائو می‌آید. آل با این اطمینان که هیچ‌کس را یارای دیدن او نیست، خود را به زن حامله یا زائو نشان می‌دهد و زن بیچاره نیز با دیدن آن موجود ترسناک بی‌هوش می‌شود. آن‌گاه آل فرصت دارد تا با پنجه‌های بلند و ناخن‌های دراز خود، جگر زائو را از شکمش بیرون بکشد و او را به خون‌ریزی دچار کند. زن آل‌گرفته معمولاً پس از چند ساعت خون‌ریزی می‌میرد، مگر آن‌که فرد آل‌گیری در آن حوالی باشد و فوری به بالین زن بیاید و درمانش را به‌موقع شروع کند. در این مواقع آل‌گیر ابتدا یکی از پیراهن‌های خود را روی زن بی‌هوش می‌اندازد و با چوب‌دستی نازکی که به آن ترکه می‌گویند، جلو درِ ورودی اتاق می‌ایستد و بنا می‌کند به زدن بر چارچوب پایینیِ در و بعد آهسته چند ضربه با ترکه به ناخن‌های دست چپ و راست زائو می‌زند و می‌گوید: من آل را کشته‌ام؛ بلند شو! و در این موقع اگر زن نمرده باشد، به هوش می‌آید و از جایش برمی‌خیزد.

حکمت فرد آل‌گیر به این صورت است که براساس افسانه‌ای در زمان‌های قدیم، پدر و مادر یا اجداد آل‌گیر آل را در حال بردن جگر خون‌آلود زن همسایه دیده‌اند و بلافاصله با چوب‌دستی‌شان به آل حمله کرده‌اند و گفته‌اند تا جگر را برنگردانی، رهایت نمی‌کنیم. آل نیز جگر را برگردانده و زن حامله به هوش آمده است. سپس مرد یا زنی که آل را دیده است، دسته‌ای از موی آل را بریده و پیش خود نگه داشته، آل نیز قسم یاد کرده که تا بچه و بچه‌زادهٔ آل‌گیر حضور داشته باشند، از بردن جگر زنان دوری کند و آل‌گیری از آن پس بین این خانواده که در مقابل آل مصونیت پیدا کرده‌اند رسم شده و از فرزندی به فرزند دیگر به ارث رسیده است. از دیگر کارهایی که معمولاً برای جلوگیری از آسیب آل انجام می‌دهند می‌توان به گذاشتن قرآن کوچکی روی بازوی زائو و قرار دادن چند سوزن رخت‌دوزی به صورت افقی بر

www.tabarestan.info تبرستان

روسری زن اشاره کرد. نوعی گوشوارهٔ موسوم به هفت‌محمدی یا پنج‌تن و انواع خَزَف‌های فیروزه‌ای‌رنگ (خرمهره) و استفاده از مادهٔ بدبویی به نام بژ نیز از دیگر حافظان معنوی نوزادان و مادران ایشان به شمار می‌رود.»[۱]

ابلیس: ابلیس یا شیطان نیز از موجودات متافیزیکی است که می‌تواند در نوشتن داستان‌های رئالیسم جادویی به‌کار آید. «ابلیس یا شیطان از جنّیان مقرب خداوند بود که به‌علت عُجب از درگاه خدا رانده شد. یکی از نام‌های ابلیس شیطان است. ابلیس در نظر ساحران مقامی ارجمند دارد و به مدد او بسیار کارها می‌توان انجام داد. به‌وسیلهٔ او در بسیاری از موجودات می‌توان تصرف کرد.»[۲]

ابوسلامه: ابوسلامه، بوسلامه یا بوسلمو از جمله موجودات وهمی به شمار می‌رود که در باور مردم مناطق جنوب ایران، موجودی شریر شمرده می‌شود. ابوسلامه در دریا زندگی می‌کند و به انسان‌ها آسیب می‌رساند. این موجود که به معنای گاو دریایی هم آمده، در باور دریانوردان قدیم بوشهر نام هیولایی دریایی بوده است که همچون مردآزمای مناطق غربی ایران، در مناطق جنوبی ایران، در شب‌های تاریک دریا به کشتی‌ها حمله می‌کرده و دریانوردان و کارگران جوان لنج‌ها و کشتی‌ها را به کام نیستی می‌فرستاده است. چنان‌که آمد، منیرو روانی‌پور در رمان اهل غرق توصیف مفصلی از این موجود ارائه داده است.

اسفند (اسپند): اسفند یا اسپند نام گیاهی است خوش‌بو که دانه‌های آن را برای دفع چشم‌زخم بر آتش می‌ریزند. «اسپند دود کردن در باورهای اساطیری ایران باستان ریشه دارد. براساس این باورها، بوی خوش از آفریده‌های اهورامزداست و باعث گریز اهریمن و نیروهای

---

۱. حنیف، سور و سوگ در فرهنگ عامهٔ لرستان و بختیاری، ص ۵.
۲. یاحقی، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، ص ۷۹.

اهریمنی می‌شود... ایرانیان اسفند را گیاهی مقدس می‌پنداشتند و برای آن نیرویی آسمانی و شفابخش و جادویی تصور می‌کردند.»[۱] استفاده از اسفند همراه خواندن اشعاری است و طبق آیینی خاص انجام می‌پذیرد. از اسفند علاوه بر دفع چشم‌زخم، برای باطل کردن سحر و جادو و بخت‌گشایی هم استفاده می‌شود.

انار: از نگاه برخی مردم، برخی درختان در ایران دارای خاصیت‌های جادویی‌اند؛ به همین دلیل گاه به درختی نظر کرده تکه‌های پارچه‌ای برای گرفتن مراد می‌بندند. بعضی درخت‌ها همچون درخت انار، حتی اگر نظر کرده نباشند، باز دارای خاصیتی فراواقعی‌اند. «از زمان‌های بسیار کهن، مردم درخت و میوهٔ انار را دارای نیرویی جادویی و رمزگونه می‌انگاشتند و از شاخه و میوه‌اش همچون نَفرات (رمانندگان) در دور کردن ارواح خبیث، گزندگان و بیماری‌ها و دردها از تن، خانه و محیط زیست بهره می‌جستند.»[۲]

اهل هوا: اهل هوا نیز از جمله وهمیاتی است که قابلیت استفادهٔ بالایی در داستان‌های رئالیسم جادویی دارد. در این باور، «اهل هوا کسانی‌اند که گرفتار یکی از بادها شده‌اند و منظور از بادها، نیروی مرموز و جادویی است که همه جا یافت می‌شود و بر انسان چیره است. بادها از بیماران می‌خواهند که به آن‌ها هدیه‌های گران‌بها بدهند. بادها می‌گویند انگشتر طلا می‌خواهیم؛ پیراهنی پشمی می‌خواهیم. بیماران پس از شفا یافتن، در جرگهٔ اهل هوا درمی‌آیند؛ یعنی در جرگهٔ مردم محروم و تنگ‌دست و این گروه سازمان و مقرراتی دارد و کسانی که جایگاه اجتماعی و اقتصادی بدی دارند، مانند ماهی‌گیران، سیاهان و تنگ‌دستان دچار بادها می‌شوند. هنگامی که باد سراغ کسی رفت و او را اسب خود ساخت، دیر یا زود بیمار و هوایی‌اش می‌کند. برای رهایی

---

۱. ذوالفقاری و شیری، باورهای عامیانهٔ مردم ایران، ص ۱۰۰.
۲. همان، ص ۱۱۳.

www.tabarestan.info تبرستان

از درد و رنـج باد، باید نزد بابا یا مامای آن باد رفت. برای پایین آوردن و زیر کردن باد، هر بابا یا ماما باد را از تن بیمار بیرون می‌کند. مجلسـی و سفره‌ای و خونی و این همان مراسم است که باد می‌خواهد و به‌وسیلهٔ همین‌هاسـت که باد صاف و بینا می‌شود و شخص بیمار در جرگهٔ اهل هوا درمی‌آید.»[۱] این باور بیشـتر در مناطق جنوبی و جزایر خلیج فارس رواج دارد؛ به همین دلیل در اسـتفاده از آن به جغرافیای تحت نفوذ آن نیز باید توجه داشت.

بابـا: در باور مردم جنـوب ایران، بابـا یا بابادریا بـه هیئت مردی سیاه‌پوسـت و بسیار بلندقد ظاهر می‌شود، «چنان‌که آب میانهٔ دریا فقط تا کمرگاه او می‌رسـد. جای او در دریاست و شـب‌ها برای خواب به ساحل می‌آید، اما اگر آدم را ببیند، فوری به دریا می‌گریزد. بابادریا گاه آدم‌هایی را می‌رباید و با خود به دریا می‌برد.»[۲]

بخت و اقبال: بخت و اقبال هم از جمله باورهای فراواقعی اسـت که می‌تواند در داسـتان‌های رئالیسـم جادویی کارایی داشته باشد. این امـر به‌ویژه از آن‌جا اهمیت می‌یابد کـه بخت در برخی قصه‌های عامه در هیبت انسـانی پدیدار می‌شـود که معمولاً در خواب اسـت و باید بیدار شـود تا صاحبش به خوشبختی برسد. زبانزدهایی همچون بختت خوابیده یا اقبالت بلند از این‌جا نشئت گرفته است. باور به بخت نمادی از کشـمکش انسـان و سرنوشت است؛ کشمکشـی که در بسیاری از افسـانه‌ها و حماسـه‌ها هویداسـت. «اعتقاد به نقش مؤثر بخت یا اقبال به‌عنوان نیرویی مسـتقل و پنهان در زندگی و سرنوشـت آدمیان همراه بـا رواج سـحر و جادو در رفـع مصائب و مشـکلات اهمیت بخت و سرنوشـت را در امور دنیوی مورد توجه عمـوم قرار داد و رفته‌رفته در ادبیات، به‌خصوص در فرهنگ عامه، راه یافت.»[۳]

---

۱. همان، ص ۱۳۱.
۲. همان، ص ۱۰۴۵.
۳. همان، ص ۲۰۲.

برخـــی از باورهای عامه دربارهٔ بخت عبارت‌اند از صاحب پیشـــانی بلند اقبالش بلند و بخت با او یار اســـت؛ هرگاه هما بر سر کسی بنشیند، خوشـــبخت خواهد شـــد و هر کس پری از آن داشته باشد، آسیبی به او نمی‌رسد.

حســـن ذوالفقاری برای گشایش بخت، بیست‌ویک راه در فرهنگ عامه جست‌وجو کرده است که برخی از آن‌ها جنبهٔ جادویی دارد.[۱]

بختک: وقتی ذهن از خواب بیدار شـــده ولی جســـم هنوز آمادگی بیدار شدن را ندارد، فرد دچار حالتی می‌شود که گویی جسمی سنگین روی بدنش افتاده و اجازهٔ برخاستن به او نمی‌دهد. احتمالاً این کشاکش ترســـناک را بختک نامیده‌اند. بختک در گویش‌های مختلف نام‌های متفاوتی گرفته است و دربارهٔ آن باورهای فراواقعی جالبی وجود دارد. دایرةالمعـــارف بزرگ اســـلامی بختک را موجودی وهمی و شـــب‌رو می‌داند که صورت جســـمانی ندارد و «همچون ســـایه یا شبح شب‌ها به بستر آدمیزادگان می‌آید و خود را روی خفتگان می‌افکند. خفتگان زیر گرانی بختک احساس سنگینی می‌کنند و حالت خفگی به آنان دست می‌دهد. بختک را کنیز اسکندر و همسفر او به ظلمات در جست‌وجوی چشمهٔ جاودانگی یا آب حیات پنداشته‌اند. بنابر افسانه‌ای، اسکندر پس از دست یافتن به آب حیات، مَشکی را از آن پُر کرد و بر شاخهٔ درختی آویخت. کلاغی مَشک را سوراخ کرد. بختک مشتی از آب حیات را نوشید و بقیهٔ آب مَشک بر زمین ریخت. اسکندر بینی بختک را به‌سبب خوردن آب حیات برید. بختک هم از خاک آغشـــته به آب زندگانی بینی‌ای برای خود ســـاخت. از آن پس بختک عمر جاودانه یافت و بین مردم به بینی گِلی معروف شـــد و این باور بـــه وجود آمد که بختک از گرفتن و کنده شـــدن بینی‌اش بیـــم دارد.»[۲] در بعضی از باورها، بختک

---

۱. همان، صص ۲۰۶-۲۱۴.
۲. همان، ص ۲۱۵.

موجودی است مانند خرس. شخصی که بختک رویش افتاده، برای خلاص شدن از دست بختک باید بینی آن را بگیرد.

بلا: بلا و علائم فرود آن همچون زوزهٔ سگ در شب یا عوعوی آن در شب مهتابی برای ایجاد بحران و تعلیق در داستان‌های رئالیسم جادویی مناسب است. داشتن پاقدم خوب یا بد و شگون خوب داشتن یا بدشگون بودن برخی افراد هم می‌تواند در صورت پرداخت درست، در خدمت چنین آثاری قرار بگیرد. پیشانی‌نوشت و داشتن پیشانی بلند یا کوتاه هم تا حدودی در این راستا قابل استفاده است.

پالیس: «پالیس موجودی است که به انسانی که در صحرا خوابیده است حمله می‌کند و کف پای او را آن‌قدر می‌لیسد تا خونش تمام شود.»[1]

پری: پری دختری افسانه‌ای است که در قصه‌های عامه به صورت دختری زیباروی خودنمایی می‌کند. این موجود گاه به صورت ناشناس در خدمت پیرزنی درمی‌آید و پس از ازدواج با شاهزاده پیرزن را از تنگ‌دستی نجات می‌دهد. البته پری در باور مردم مناطق مختلف اَشکال متفاوتی دارد. به‌عنوان مثال، پری مناطق جنوبی ایران به صورت نیمه‌انسان و نیمه‌ماهی است و بدان پری دریایی می‌گویند. رئیس پری دریایی که در قصه‌های هزارویک شب هم آمده است، شاه پریان لقب دارد و معمولاً دختر شاه پریان در قصه‌های ایرانی نقش‌آفرینی می‌کند.

پری دریایی در اغلب قصه‌های غرب کشور به صورت دختری زیبا خودنمایی می‌کند؛ اما در همه جا این گونه نیست. در ادبیات کهن «پریان از چشم آدمیان پنهان‌اند و پر دارند. اسراردان و جادوگرند. چهرهٔ آنان مثل آدمیزاد و اندامشان شبیه چهارپایان است یا به شکل چهارپایانی چون آهو یا گورخر درمی‌آیند تا عاشق یا قهرمان را به‌دنبال خود بکشانند. گاه پریان عاشق قهرمان می‌شوند و برای وصال به جادو یا آزار

---

۱. ذوالفقاری و شیری، باورهای عامیانهٔ مردم ایران، ص ۱۰۴۵.

قهرمان یا معشـــوق قهرمان متوسل می‌شـــوند. سام که عاشق پری‌دخت اســـت به عشق عالم‌افروز پری تن نمی‌دهد و عالم‌افروز پری‌دخت را به دریای چین می‌افکند.»[۱]

براســـاس روایات کهن، اصل این موجود موهوم، افسانه‌ای، زیبا و دلپذیر از آتش است و با چشم دیده نمی‌شود و با زیبایی فوق‌العاده‌اش آدمی را فریب می‌دهد: «پری برعکـــس دیو، اغلب نیکوکار و جذاب اســـت؛ اما گاهی در روایات کهن و از جمله برخی قســـمت‌های اوستا، جنس مؤنث دیوان معرفی شده است که از طرف اهریمن گماشته شده و جزو لشکر او برضد زمین و گیاه و آب و ستور در کار است... مطابق روایات کهن، جمشـــید و ضحاک و سلیمان دیوان و پریان و پرندگان را زیر فرمان خود داشـــتند. در قصه‌های عامیانه، اغلب قهرمان داستان با دختر شـــاه پریان ارتباط پیدا می‌کند و بالاخره با عبور از موانع دشوار و کشـــتن اژدها پری محبوب خود را به دست می‌آورد.»[۲] همان‌گونه که اشاره شد، در آثار ادب کهن، پری مظهر زیبایی و کمال است.

جادو کردن: جادوگری از جمله اَعمالی است که در فرهنگ عامه ســـابقه‌ای طولانی دارد. این حرفه که ارتباط زیـــادی با برخی دیگر از فنون از جمله کیمیاگری و ستاره‌شناســـی داشته است، در میان برخی از خاندان‌های حاکم جایگاه مهمی داشته است. هنوز هم برخی مردم عامه بیمـــاری یا بی‌مهری برخی افراد را حاصل جادو کردن او می‌پندارند. از این رو جادو و جنبل و طلســـم و افسون از واژه‌های رایج در کتاب‌های فرهنگ عامه‌اند. شکل و شمایل جادوگران، لوازم و وسایل کار ایشان و شیوه‌های جادوگری و باطل کردن جادو جذابیت زیادی برای قصه‌های عامه دارد.

جن: اجنه جایگاه خاصی در قصه‌های عامه دارند؛ حتی برخی آثار

---

۱. همان، ص ۳۱۹.

۲. یاحقی، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، ص ۲۴۵.

داستانی نیز از ایشان یاد کرده‌اند. جن و جن‌زدگی و جن‌گیری آن‌قدر ریشهٔ عمیقی در باورهای مردم مناطق مختلف ایران دارد که دوازده صفحه از کتاب باورهای عامیانهٔ مردم ایران[1] به این موضوع اختصاص یافته است. با این حال، با توجه به این که جن از باورهای مذهبی مسلمانان است، استفاده از آن مستلزم رعایت نکاتی فنی و فقهی است.

چشم‌زخم: چشم‌زخم که از آن با اصطلاحات شورچشمی یا بدچشمی نیز یاد می‌شود، از دیگر باورهایی است که ریشهٔ مذهبی دارد؛ لذا استفاده از آن نیز همچون استفاده از اجنه مستلزم رعایت نکاتی خاص است. با این حال برخی مسائل فرعی آن همچون استفاده از تعویذهایی چون خرمهره، نعل اسب، خال‌کوبی، رنگ و غیره که برای جلوگیری از شورچشمی به کار می‌روند، می‌توانند در پررنگ کردن صحنه‌های جادویی و ایجاد فضای فراواقعی در داستان به کار آیند.

دَوالپا: دوالپا در فرهنگ عامه «موجودی است با پاهای دراز همچون دَوال (تسمه) که به هیئت مردی سال‌خورده در کنار راه می‌نشیند و اظهار درماندگی می‌کند و از رهگذران می‌خواهد او را بر دوش گیرند. آن‌گاه پاهایش را همانند مار گِردِ کمر رهگذر می‌پیچد و هرچه لازم دارد می‌خواهد... دوالپا همان پیرمرد دریاست که در پنجمین سفر سندباد بحری سر راه او قرار می‌گیرد.»[2] برخی دوالپا را موجودی خیالی مانند غول و دیو دانسته‌اند. در این باور هم «دوالپا در بیشه‌ها و کنار رودخانه‌ها زندگی می‌کند و سعی‌اش بر آن است که به بهانه‌هایی از قبیل ناتوانی و پیری و غیره بر انسان سوار شود و وقتی سوار شد، حتی اگر انسان به حال نزع بیفتد، او را رها نمی‌کند و تنها راه رهایی از او فروکردن جوال‌دوز در تن اوست.»[3]

دیو: دیوها که گاه با غول‌ها یکسان دانسته شده‌اند، به‌ویژه در

---

۱. ذوالفقاری و شیری، باورهای عامیانهٔ مردم ایران، صص ۴۰۶-۴۱۸.
۲. یاحقی، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، ص ۳۶۳.
۳. ذوالفقاری و شیری، باورهای عامیانهٔ مردم ایران، ص ۱۰۴۵.

حماسه‌های کهن یا قصه‌های فولکلوریک با مخاطب کودک و نوجوان دارای جایگاه والایی هستند. دیوها در این قصه‌ها موجودات شریر، ستمکار، قسی‌القلب و در عین حال با درجهٔ هوشی پایینی هستند. دیوها در باور مردم و در قصه‌ها و افسانه‌های عامیانه و کهن دارای توانایی‌هایی همچون پرواز یا زندگی در آب‌اند. «مردم در باورهایشان دیو را شبیه انسان می‌دانند ولی با بدن لخت و صورت عجیب. معتقدند دیو تنوره می‌کشد و چون پرنده‌ای بر آسمان روان می‌شود و آن را مظهر جنگ و جادوگری می‌دانند. دیوان در ته چاه پنهان می‌شوند و با خود بطری‌ای دارند که سرش محکم بسته است. در این بطری روح دیو جای دارد. اگر بطری بشکند، دیو بی‌درنگ جان می‌سپارد. در باوری دیگر، دیو در بیابان زندگی می‌کند و کار او وارونه است. در این باور هم دیو موجودی است وحشتناک و دشمن آدمیزاد که بر سر شاخ و دُمی به هیئت دُم گاو و چشم‌های دریده و دست‌وپایی با چنگال بلند دارد و در آسمان تنوره می‌کشد.»[1]

دیوها هم از جمله موجودات فراواقعی‌اند که با توجه به جایگاهشان در حافظهٔ تاریخی ایرانیان می‌توانند در نوشتن داستان‌های رئالیسم جادویی به کار آیند.

رنگین‌کمان: رنگین‌کمان با توجه به خاصیتی که در باور مردم دارد، می‌تواند اساس برخی صحنه‌پردازی‌ها و ایجاد هراس‌ها در دل شخصیت‌های داستانی باشد. براساس باور قدیمی برخی از اقوام ایرانی، اگر کسی از زیر رنگین‌کمان بگذرد، تغییر جنسیت خواهد داد. رنگین‌کمان در داستان‌های کهن و حماسی ایران نیز جای دارد. برخی نیز رنگین‌کمان را جایگاه دفن گنجی باارزش می‌دانند.

زار: در باور مردم جنوب ایران، «زار از ارواح خبیثه است که در رودها و چشمه‌ها به سر می‌برد و گاه در کالبد انسان‌ها وارد می‌شود.

---

۱. همان، ص ۶۰۰.

برای بیرون کردن زار از کالبد انسانی، زنی رقص‌های گوناگونی انجام می‌دهد که این مراسم چند شبانه‌روز به درازا می‌کشد. رقص همراه با صدای طبل‌های کوچک و بزرگ است.»[۱]

سحر و جادو و طلسم: هرچند سحر و جادو را یکی می‌دانند، اما در باور پیشینیان سحر با جادو تفاوت‌هایی دارد. «در نظر زرتشت، جادوگری عملی پلید و از آنِ آفریدگان شر و زیان‌کاران است. در این عمل به‌طور کلی منافع مادی شرط است، درحالی که در سحر و افسونی که توسط نیروهای خیر برای مقابله با نیروهای شر به انجام می‌رسد، عمدتاً علایق فرازمینی لحاظ می‌شود... واژهٔ عربی طلسم برگرفته از واژه‌ای یونانی است و آن عبارت است از نوشته‌ای با علائم اخترشناسی یا دیگر علائم جادویی یا شیئی است که چنان نوشته‌هایی بر آن باشد، به‌خصوص اشیایی را گویند که بر آن‌ها اَشکالی از صُوَر فلکی یا دایرةالبروج و تصاویری از جانوران به‌عنوان ترفندهای جادویی برای در امان ماندن از آسیب چشم‌زخم نقش شده باشد.»[۲]

عزرائیل: عزرائیل هم یکی از فرشتگان است که فرشتهٔ مرگ نام دارد. وظیفهٔ این فرشته گرفتن جان کسانی است که عمرشان به پایان رسیده است.

فرشته، ملائک: فرشتگان موجوداتی روحانی‌اند که در باور مسلمانان مأمور رساندن پیام‌های پروردگار عالمیان‌اند. با این حال در باور عامه فرشتگان وظایفی دارند، از جمله محافظت یا ترغیب صاحب فرشته به کارهای خوب یا زشت.

کوسه: کوسه موجودی وهمی و بسیار زرنگ است. این موجود «مردم را به حیله‌های مختلف می‌آزارد و تنها راه رهایی از او شناختن و دوری از اوست.»[۳]

---

۱. همان، ص ۱۰۴۵.
۲. همان، ص ۷۰۰.
۳. همان، ص ۱۰۴۵.

مردآزما: مردآزما نام هیولایی است که در باور مردم عامهٔ اغلب نقاط ایران با نام‌هایی چون مدازما، منداز‌ما و غیره وجود دارد. این موجود می‌تواند خود را به شکل‌های مختلفی به کوچکی سوزن تا بلندی درختی غول‌آسا درآورد. البته بیشتر مردآزماها خود را به شکل حیوانات از جمله الاغ و بز درمی‌آورند و پس‌از ترساندن مردان، بر آنان فائق می‌آیند و کف پایشان را آن‌قدر می‌لیسند تا پس‌از مکیدن خونشان به دیار نیستی فرستاده شوند. از آن‌جا که مردآزما بیشتر شب‌ها به سراغ جنس مذکر می‌آید، مردان باید موقع گذشتن از منطقه‌ای تاریک و خلوت، برای رماندن مردآزما نام خدا را بر زبان بیاورند و بند تنبان خود را بگیرند. در باور برخی مردم مناطق غربی ایران، «بعضی افراد بسیار نیرومندند و با این موجود درمی‌آویزند و بر او فائق می‌شوند. وقتی آن مرد دلیر می‌خواهد مردآزما را بکشد، مردآزما به او التماس می‌کند و می‌گوید چیزی از من بخواه و مردآزما هم به او نیرویی فوق‌طبیعی می‌دهد که در اصطلاح به آن بَشم می‌گویند.»[۱]

موته: موته زنی است از شیاطین «که پسر نابالغ را دوست دارد و در خواب مزاحمش می‌شود و روی سینه‌اش می‌خوابد و او را می‌فشارد. اگر پسر بند شلوارش را بگشاید، دور می‌شود.»[۲]

مهرهٔ مار: «مهرهٔ مار به رنگ سفید و خاکستری دیده شده است و دارای جنسیت نر و ماده است و در زمان جفت‌گیری مارها می‌توان آن را یافت. بسیاری از عوام ایران به مهرهٔ مار، مهرهٔ مهر و جان‌دارو نیز می‌گویند. مهرهٔ جان‌دارو، مهرهٔ ارقم، مهرهٔ نوش و مهرهٔ نوشین نیز بدان گفته‌اند.»[۳] مردم دربارهٔ کسی که خیلی زود دیگران را به‌سوی خود جلب می‌کند، اصطلاحاً می‌گویند او مهرهٔ مار دارد. برخی عوام از این مهره برای جلب محبت و دوستی دیگران استفاده می‌کنند.

---

۱. همان‌جا.
۲. همان‌جا.
۳. همان، ص ۱۰۵۰.

www.tabarestan.info تبرستان

هما: هما پرنده‌ای معروف در ادبیات فارسی است و جایگاه بلندی دارد. ایـن موجود اسـطوره‌ای که «رمزپردازی آن بـا مفاهیم دولت و اقبال مرتبط می‌شـود. در بلندی‌های آسـمان پرواز می‌کند و فضایل و نیکویی‌های خود را به کسانی که با بال‌های خود پوشانده عطا می‌کند. در فرهنگ مردمی روایت است که هما از ته‌ماندهٔ استخوان تغذیه می‌کند تا آسیبش به دیگر حیوانات نرسد. هرگاه هما بر سر کسی می‌نشست، او را شـاه می‌کردند. در منطق‌الطیر نمادی از انسان‌های جاه‌طلب است که از زهد و عبادت برای جلب حکام دنیوی و جلب توجه ارباب مملکت و سیاسـت اسـتفاده می‌کنند. در ادبیات فارسی آن را مظهر فَرّ و شکوه می‌دانند و به فال نیک می‌گیرند و بیشتر از سایهٔ خجسته و سعادت‌بخش آن یاد کرده‌اند... هرگاه هما بر سـر کسی بنشیند، او خوشبخت خواهد شد و هرکس پری از آن داشته باشد، آسیبی به او نمی‌رسد.»[1]

همزاد: اعتقاد به همزاد نیز ویژگی جالبی برای دادن حالتی جادویی به داسـتان اسـت. «اعتقاد به همزاد یعنی یکی از اجنه که با تولد نوزاد متولد شده، در باور عامه وجود دارد و چنین نوزادی با خطر روبه‌روست و باید برای او دعا کرد. هر شـخص هنگام تولد دارای همزادی از اجنه است که سرنوشت مشترکی با او دارد و در کوچکی با او بازی می‌کند. محل بازی همزاد و کودک در خاکستر سرد اجاق است. بنابراین وقتی کودک در خاکستر سرد اجاق بازی می‌کند، باید او را صدا کرد، زیرا ممکن اسـت همزاد عصبانی شود و به او آسیب برساند. و نیز می‌گویند هرکس را همزادی است که با او به دنیا می‌آید و با او می‌میرد یا پس از مرگ او همیشه سوگوار باقی می‌ماند.»[2]

---

۱. همان، ص ۱۱۱۶.
۲. همان‌جا.

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل چهارم

بومی‌سازی و عناصر جادویی و قصه‌های ایرانی

جایگاه قصه در تاریخ و ادب ایرانی

قصه همواره بخش جدایی‌ناپذیر ادبیات بوده است. بررسی آثار نظم و نثر زبان فارسی بیانگر آن است که قصه نه‌تنها به‌عنوان عنصری جذاب، بلکه به‌مثابهٔ راهی برای ایجاد ارتباط با مخاطب عام و بیان سادهٔ مطالب پیچیده مورد توجه قرار می‌گرفته و مورخان، عرفا، شعرا و حتی اندیشمندان و فیلسوفان از بیان قصه برای انتقال اندیشه‌های خویش غافل نبوده‌اند. گرچه از محمدبن وَصیف سَگزی (از دبیران دستگاه یعقوب لیث) به‌عنوان اولین سرایندهٔ شعر فارسی یاد می‌شود، بنابر گزارش ابوعَمرو کلثوم‌بن عَمرو، شاعر عرب، معروف به عتّابی، که در نخستین قرون اسلامی به خراسان سفر کرده است، حداقل نیم قرن پیش از محمدبن وَصیف سَگزی، شاعرانی به زبان فارسی (دری) شعر سروده‌اند[1] که اثری از آن‌ها باقی نمانده است. بررسی اشعار بازمانده

۱. زرین‌کوب، از گذشتهٔ ادبی ایران، ص ۳.

از محمدبن وَصیف سَگزی در قرن سوم هجری نشان می‌دهد نگاه وی به شـعر بی‌تأثیر از تاریخ ــ به‌عنوان عنصر روایتی ــ نبوده است؛ چه در پاسـخ یعقوب که گفته بود «چیزی که مـن اندرنیابم چرا باید گفت؟» محمدبن وَصیف تازی‌گویی را کنار گذاشته و این‌گونه به پارسی شعر گفته که

www.tabarestan.info تبرستان

ای امیری که امیران جهان خاصه و عام　　بنده‌وچاکروموالای‌وسگ‌بندوغلام...

و قصیده‌ای هم که به‌مناسـبت شکسـت رافع‌بن هَرثَمه و قتل او در سـال ۲۸۳ ق سروده یا قطعه‌ای که بعد از اسارت عَمروبن لیث به‌دست اسـماعیل سـامانی (۲۸۷ ق) ساخته و نزد او فرسـتاده است[۱] به‌گونه‌ای نمایانگر پیوند دادن تاریخ و قصه است:

کوششِ بنده سـبب از بخشش است　　کارِ قضـا بـود و تو را عیب نیسـت
بـود و نبـود از صفـتِ ایـزد اسـت　　بنـدهٔ درمانـدهٔ بیچـاره کیسـت؟...

نگاه تقدیرگرای شـاعر در این نخستین اشعار فارسی هویداست و جالب آن‌که چنین دیدگاهی در سراسـر تاریـخ ادبیات ایران به‌عنوان یکی از عناصر هویتی تجلی و اسـتمرار می‌یابـد. تقدیرگرایی یکی از عناصر فراواقعی اسـت که حتی از نگاه داستان‌نویسان ایرانی نیز پنهان نمانده اسـت و همان‌گونه که در مبحث مربوط به داستان‌های رئالیسم جادویی گفته شـد، تقدیرگرایی هم‌اینک نیز مورد توجه نویسـندگان است.

از کهن‌ترین نمونه‌های قصه‌های فارسـی که از عهد سامانیان آغاز شـده و تاکنون ادامه دارد، نوشته‌های فارسی، چه در قالب تاریخ، قصه یا حکایات عارفانه یا اشـعار رزمی و غنایـی و اخلاقی و طنز و هزل و هجو از عنصر روایت سود جسته‌اند. برای مثال تاریخ بلعمی که ترجمه

---

۱. صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، ص ۱۶۸.

و تکملهٔ تاریخ طبری، تألیف محمدبن جریر طبری است و در سال ۳۵۲ق به امر منصوربن نوح سامانی ترجمه شده است، حاوی ۱۳۹ قصه از شاهان و پیامبران است و این خصیصه در کتاب‌های دیگری چون شاهنامهٔ ابومنصوری، تاریخ بیهقی، سیاست‌نامه، کلیله‌ودمنه، مرزبان‌نامه، مقامات حمیدی، جوامع‌الحکایات و تذکرةالاولیاء کمابیش به چشم می‌خورد، ولی در آثار دیگری چون داستان امیرحمزهٔ صاحب‌قران، اسکندرنامه، قصهٔ محمد حنفیه، ابومسلم‌نامه، سَمَک عیار، حسین کُرد شبستری، شاهزاده شیرویه، شاهزاده اسماعیل، مختارنامه، هزارویک روز، فلک‌ناز، امیرارسلان نامدار و ده‌ها قصه و افسانهٔ عامه با شدت بیشتری دیده می‌شود. به عبارتی، ردپای قصه را می‌توان در اغلب آثار ادب کهن پیدا کرد و در این میان به‌ویژه در آغازین قرن‌های پس از ورود اسلام به ایران، نمی‌توان نقش دهگانان (دهقانان) را در حفظ سنت‌های ملی، قصه‌های قهرمانانه و تقویت آن‌ها نادیده گرفت.

به این ترتیب قصه به‌عنوان بخشی مهم از فرهنگ ملی جامعهٔ ایران شناخته شد و به تأکید بسیاری از مورخان از جمله دکتر رضا شعبانی[1] به صورت‌های گوناگون مانند ادبیات منظوم و منثور و مظاهر هنری و فرهنگ عامه تجلی پیدا کرد؛ نحوهٔ انتقال آن نیز سینه‌به‌سینه و دست‌به‌دست از نسلی به نسل دیگر بود. این گونه است که یکی از اصلی‌ترین گونه‌های ماتَرَکِ ادبی پارسی‌زبانان ــ هرچند تأثیرات زیادی از فرهنگ‌های اقوام غالب و مغلوب پذیرفته ــ دارای اختصاصات جالب توجهی در قالب و محتوای خود است.

قهرمانان قصه‌های ایرانی، در اندازه‌های اسطوره‌ای، حماسی، عرفانی یا غنایی خود، حامل اندیشه و تخیل پیشینیان هستند. درون‌مایهٔ این قصه‌ها اغلب با حیات اجتماعی ـ فرهنگی ایرانی آمیختگی و پیوستگی تام دارد و واضح است که پرداختن به آن‌ها به معنای نمایاندن

---

۱. شعبانی، مبانی تاریخ اجتماعی ایران، ص ۱۰۵.

گوشـــه‌هایی از گذشته‌ای است که نادیده آشـــنا می‌نماید. با این حال، آنچه در این قصه‌ها در مبحث حاضر مهم است، توجه نویسندگانشان به عناصر جادویی است؛ عناصری که شناخت بیشتر از آن‌ها باعث فراهم آمدن بخشی از ابزارهای بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران می‌شود.

اما این قصه‌ها و همچنین مَـثَل‌های قصه‌دار از دیدگاه ساختاری نیز دارای قابلیت‌های درخور توجهی هستند؛ ویژگی‌هایی که می‌توانند در خلق آثاری با خصوصیات بومی به کار نویسندهٔ رئالیسم جادویی بیایند. اصولاً آنچه باعث ماندگاری آثار ادبی می‌شود، نه‌تنها محتوای سترگ، که ســاختار هنرمندانهٔ آن‌هاســت. در اغلب قصه‌های عامیانهٔ فارســی، انواع کشمکش‌های درونی و بیرونی به چشم می‌خورد؛ کشمکش بین انسان و انسان، انســان و جامعه، جامعه و جامعه، انسان با طبیعت، انسان با خود و انســان با سرنوشت اساس بســیاری از قصه‌های عامیانهٔ فارسی اســت. قهرمانان قصه‌های عامیانهٔ فارســی در عمل و گفتار و توصیف تصویر می‌شوند و عموم آن‌ها همچون یکدیگر سخن می‌گویند که این یکی از شــاخص‌های قصه‌های عامیانــه و تفاوت‌های آن‌ها با قصه‌های امروزی اســت؛ اما در هر حال قصه‌های عامیانهٔ فارسی همواره از عنصر گفت‌وگوی مؤثر و پیش‌برنده ســود می‌جویند و با این خصوصیت از روایت صِرف دور می‌شوند.

گاه وِیژگی قصه‌درقصه که بارها در قصه‌های ایرانی خود را نشــان می‌دهد، حوادث را پیچیده‌تر از سطح فهم متوسط مخاطبان ارائه می‌کند و این گونــه تعقل و اندیشــهٔ مخاطب را به چالــش می‌خواند. اما همین ویژگی امروزه یکی از فنون داستان‌نویســی مدرن محسوب می‌شود و نویســندهٔ داستان رئالیســم جادویی هم که باید به پیچیدگی پی‌رنگ و برجستگی روایت بیندیشد، می‌تواند از این فن در کار خود استفاده کند.

قصه‌های عامیانه هرچند با عناصر ضدداستان خود همواره به مخاطب نهیب می‌زنند که روایت‌ها واقعیت ندارند، با ایجاد علاقه‌مندی مخاطب نسبت به قهرمانان، وی را با بحران‌ها همراه می‌کنند و به انتظار می‌نشانند.

www.tabarestan.info تبرستان

قصه‌ها و مَثَل‌های عامیانهٔ فارسی را می‌توان منبعی مهم و باارزش برای شناسایی زندگی اجتماعی و اقتصادی مردم در قرون گذشته دانست. این قصه‌ها چون از دل مردم برخاسته و مبتنی بر روان‌شناسی و جامعه‌شناسی هر قوم خلق شده‌اند، جذابیت زیادی نزد عامه دارند. نویسندگان برجستهٔ جهانی از این جذابیت‌ها در راستای خلق جهانی تازه در آثار خود بهره برده‌اند. نویسندگان بومی نیز می‌توانند از این ویژگی‌ها برای بومی‌سازی اثر خود سود بجویند.

زمان خلق اولین قصهٔ عامیانه به‌درستی معلوم نیست، اما به‌یقین خلق قصه‌های عامیانه با زایش کلام معنی‌دار همراه بوده است و تخیل آدمی همواره در تحول قصه‌های عامیانه نقش اساسی ایفا کرده است. وجود روایت‌های متفاوت از قصه‌ای واحد مبیّن این ادعاست. باری، راویان برای جذاب‌تر کردن قصه‌هایشان بر پیچیدگی‌های آن‌ها می‌افزودند و قصه را در هزارتوی خود مرموزتر و پرجاذبه‌تر می‌کردند. خصوصیت مهم قصه‌های عامیانهٔ ایرانی و هندی، یعنی قصه‌درقصه، نوعی از پیچیدگی ساختاری قصه‌ها به شمار می‌رود که حاصل تحول سالیان سال است. این خصوصیت گاه برخی قصه‌ها را تا حد یک معما پیچیده می‌کند.

در قصه‌های ادب کهن و در قصه‌های عامیانه به‌جای شخصیت، تیپ‌های متنوعی ارائه شده‌اند که نمونه‌های آن را در قصه‌های امروزی کمتر می‌توان یافت. تیپ عیّار، وزیر طمّاع و بدطینت، کچل تنوری، و اسم‌هایی چون جُحی (جُحا)، اعرابی، تلخک (دلقک)، ابوبکر ربانی و... قهرمانان و ضدقهرمانانی فراواقعی همچون سیمرغ، پری، اژدها، دیو، اسب پرنده، انسان دوزیست و غیره از نقش‌آفرینان معروف قصه‌های عامیانه و قصه‌های ادب کهن به شمار می‌روند و اصولاً بسیاری از قصه‌ها با اعمال آن‌ها قوام یافته‌اند، درحالی که تیپ‌نگاری در قصه‌های امروزی نه حُسن، که اگر از اندازه بیرون رود و به ضرورت و ایجاز نیاید، عیبی بزرگ برای نویسنده و اثرش محسوب می‌شود. با

www.tabarestan.info

این حال و با توجه به ویژگی‌های رمان‌های رئالیسم جادویی، برخی از قهرمانان و ضدقهرمانان قصه‌های کهن همچون پری‌های دریایی، دیوها، فرشتگان و انسان‌هایی با توانایی‌های جادویی و غیره می‌توانند زمینهٔ پیوند محکم‌تری میان ادبیات عامه و کهن ایرانی و داستان‌های رئالیسم جادویی را فراهم آورند. شناخت بیشتر این قهرمانان و ضدقهرمانان قدم اول این پیوند به شمار می‌رود.

در بسیاری از قصه‌های عامیانه قهرمانان قادرند پیروزمندانه با دیوها بجنگند، مسافت‌های طولانی را در چشم به‌هم زدنی طی کنند و گاه به‌تنهایی لشکری را از پای درآورند. در قصه‌های عامیانه، حوادث خارق‌العاده، آن‌هم خلق‌الساعه رخ می‌دهند؛ یعنی زمینه‌چینی مناسبی برای این رخدادها نمی‌شود. برای مثال در قصهٔ مَلِک جمشید و برادران، دیوی پیدا می‌شود که هر شب سیبی زرین از باغ پادشاه می‌کَنَد، یا در قصهٔ عامیانهٔ دیگری، خزوکی خود را به شکل دختر پادشاه درمی‌آورد و در قصه‌ای دیگر، دختری که خونش ریخته شده و مرده است، تبدیل به کُرهٔ بحری (کره‌اسب افسانه‌ای) می‌شود و در خاتمه نیز حیاتی دوباره می‌یابد. نسیم عیّار، بطلمیوس، جالینوس، ارسطو و اسکندر هم از جمله قهرمانان و ضدقهرمانان اسکندرنامهٔ منوچهر حکیم‌اند که هرچند هیئتی چون انسان دارند، قادرند چون پرندگان بپرند و حتی چون آبزیان زیر آب زندگی کنند. در مجموع، شناخت آثار برجستهٔ ادب کهن و قصه‌های عامه می‌تواند به داستان‌نویس رئالیسم جادویی در استفاده از عناصر جادویی بومی کمک زیادی کند.

عناصر جادویی در قصه‌های عامیانهٔ مکتوب[1]

ادبیات عامیانهٔ مکتوب هم از منابع غنی عناصر جادویی و قابل استفاده

---

۱. منظور از قصه‌های عامیانهٔ مکتوب قصه‌هایی است که کاتب آن‌ها شناخته‌شده است یا در زمرهٔ ادبیات عامیانهٔ کهن محسوب می‌شوند.

در ادبیات داستانی رئالیسم جادویی به شمار می‌رود. گرچه برخی عناصر جادویی کمابیش در اغلب قصه‌ها هست، اما هر قصه را می‌توان به‌خاطر وجود یک یا چند عنصر جادویی خاص بررسی کرد. به‌عنوان مثال، در همان اولین بخش سمک عیار رمل و اسطرلاب و دایهٔ جادوگر خود را نشان می‌دهد؛ در سندبادنامه، قصه‌درقصه و اسم اعظم؛ در اعجوبه و محجوبه، ذکر و توکل؛ در بزرگ‌مهر و ارغش، کتابی که از گذشته و آینده خبر می‌دهد؛ در امیرارسلان، دیو؛ در اسکندرنامه که مجموعه‌ای از انواع عناصر جادویی را در خود جای داده است، انسان‌هایی با توانایی‌های جادویی همچون دوزیست بودن و داشتن توانایی پرواز برجسته هستند. در هزارویک روز، مجسمهٔ جادویی و کلیدهای سحرآمیز بیش از هر عنصر جادویی دیگری به چشم می‌آید. در شاهزاده شیرویه و حسین کُرد شبستری، دیو و رؤیای صادقه و در فلک‌نازنامه هم بیش از هر عنصر جادویی، تقدیرگرایی، اژدها و چشم‌های جادویی پرداخت شده است. مروری بر سیر حوادث این آثار، چگونگی ورود سحر و جادو و طلسمات و استفادهٔ نویسنده از آن‌ها را نشان می‌دهد.

در کتاب سمک عیار که یکی از قدیمی‌ترین قصه‌های عامیانهٔ فارسی به‌شمار می‌رود، خوارق عادات و اَعمال جادویی بسیاری به چشم می‌خورد. این کتاب متعلق به قرن ششم هجری است و تاریخ کتابتش ۵۸۵ ق ذکر شده است. «قهرمان داستان پسر پادشاه حلب است که فرزند دختر شاه عراق است و دل‌باختهٔ دختر شاه چین شده و سپس به جنگ با پادشاه ماچین رفته است. نام قهرمان داستان حاضر سَمَک و نام راوی داستان صدقه است. این اثر گنجینه‌ای گران‌بها از نظر اشاره به اخلاق، عادات، باورها و اوضاع اجتماعی قرون گذشته است.»[1]

هامان وزیر به مرزبان‌شاه، پادشاه حلب، می‌گوید که باید برای

---

۱. اَرَجانی، سمک عیار، تلخیص از صص پنج ـ یازده.

خود به فکر جانشینی باشی و برای او رمل و اسطرلاب می‌اندازد و به او می‌گوید که پادشاه عراق را دختری به نام گلنار است که از شوی مرحومش پسری به نام فرخ‌روز دارد و مرزبان‌شاه هامان را مأمور می‌کند که نزد سمارق برود و دخترش را خواستگاری کند. عاقبت با درایت هامان وزیر، مرزبان‌شاه و شروان وزیر مارق این پیوند سر می‌گیرد و سپس پسری به نام خورشیدروز (خورشیدشاه) از این وصلت زاده می‌شود. این خود اولین خلاف عادت است و پیشگویی محسوب می‌شود. از سویی، فرزند مرزبان‌شاه، یعنی خورشیدشاه هم در جمال فتنهٔ جهان می‌شود؛ ویژگی‌ای که در آثار مارکز هم دیده می‌شود؛ چنان‌که «چون شاهزاده در بازار می‌گذشت، صدهزار مرد و زن بر بام و دریچه نظاره می‌کردند و بر وی آفرین می‌خواندندی، تا غایتی که مرزبان‌شاه از چشم بد بترسید، بفرمود تا نقاب فرو گذاشت.»[1] خورشیدروز هم در هفده‌سالگی در شکارگاه عاشق مه‌پری، دختر پادشاه چین، می‌شود. این گونه سفر افسانه‌ای وی و برادر ناتنی‌اش شروع می‌شود. آن‌ها پس از پشت سر گذاشتن ماجراهایی به چین می‌رسند، اما پادشاه چین در پاسخ به خواستگاری خورشیدشاه می‌گوید که خورشیدشاه جوان لایقی است، ولی دختر او به‌دست دایهٔ جادوگری اسیر است و طرف اصلی خورشیدشاه همان دایه است که تاکنون صدها خواستگار را به بند کشیده است.

خورشیدشاه (خورشیدروز) و برادرش به نزد دایهٔ جادوگر می‌روند. دایه از خورشیدشاه می‌پرسد: بگو که سرو سخن‌گوی کیست و نشان وی چیست؟ و سپس به او می‌گوید اگر توانستی پاسخ مرا بدهی، دختر شاه چین، فغفور را که مه‌پری نام دارد، به تو می‌دهم. دایه با طرح این معما می‌خواهد خورشیدشاه را به بند بکشد که فرخ‌روز خود را به‌جای وی گرفتار جادوگر می‌کند.

---

۱. همان، ص ۶.

خورشیدشـــاه در بازار با پهلوانی به نام شـــغال پیل‌زور ــ که ســـرور جوانمردان چین اســـت ــ و پسرخواندهٔ وی سَـــمَک عیّار آشنا می‌شود و از آن‌ها بـــرای آزادی برادر و گرفتن دختر فغفـــور یاری می‌خواهد. خورشیدشاه هم شغال پیل‌زور را به پدرخواندگی خود می‌پذیرد و آن‌ها گِردِ هم جمع می‌شوند و در مورد مه‌پری مشورت می‌کنند.

سمک عیّار می‌گوید که مه‌پری (دختر فغفور) خوانندهٔ خوش‌آوازی به نام روح‌افزا دارد که با من دوست است. من از طریق او به تو کمک می‌کنم.

سمک و شغال پیل‌زور و شاهزاده به خانهٔ روح‌افزا می‌روند و ماجرا را بـــا او در میـــان می‌گذارند. روح‌افزا ســـمک را در خانـــه نگاهداری می‌کند و به او قول می‌دهد که یاری‌اش کند. روح‌افزا پســـر مرزبان‌شاه را به صورت دختران آرایش می‌کند و نام او را دل‌افروز می‌نهد و چون نوروز می‌رســـد و مه‌پری از روح‌افزا برسَـــبیل مزاح نوروزی می‌طلبد، روح‌افزا لالا صالح را به خانه می‌فرســـتد تا کنیزش را به نام دل‌افروز با خود بیاورد.

دل‌افروز که همان پسر مرزبان‌شاه است، سخت مورد علاقهٔ مه‌پری قـــرار می‌گیرد. دل‌افروز بربط می‌زند و مه‌پـــری لذت می‌برد. مه‌پری به غلامـــش لالا صالح می‌گوید که خانه را خلـــوت کند تا با دایه صدای ســـاز زدن دل‌افروز را بشنوند. دل‌افروز با داروی بیهوشی، دایه و مه‌پری را بی‌هوش می‌کند و دایه را به سمک عیار و پیل‌زور می‌دهد و خود به قصر بازمی‌گردد. شب دیگر باز هم مه‌پری را بی‌هوش می‌کند و به‌دنبال برادر ناتنی‌اش می‌گردد. عاقبت مرد سیاه‌پوســـت را می‌بیند که مشغول حفاظت از خانهٔ دایه است.

مـــرد سیاه‌پوســـت (زنگی) که فریفتـــهٔ صدای دل‌افروز شـــده، با او بـــه باده‌خواری می‌نشـــیند و دل‌افـــروز او را هم بی‌هـــوش می‌کند و به بازداشـــتگاه می‌رود و می‌بیند که فرخ‌روز و دیگر شاهزادگان دربندند. خورشیدشاه فرخ‌روز را آزاد می‌کند و به دیگر شاهزادگان قول می‌دهد

www.tabarestan.info تبرستان

که شب دیگر آن‌ها را از بند برهاند و آن‌گاه خورشیدروز خود را نزد مه‌پری می‌رساند.

فرخ‌روز دایه را تنبیه می‌کند و به یاری برادرش دیگر شاهزادگان را نجات می‌دهد و در این زمان، پسر مهران وزیر به نام قابض که پهلوانی است باکمال و عاشق مه‌پری، چون می‌فهمد که دایه کشته شده، از مه‌پری خواستگاری می‌کند. مهران وزیر می‌خواهد که شاهزادگانِ از بند رَسته را به جان خورشیدشاه بیندازد و مه‌پری را به پسر خود دهد، اما سرانجام پسرش کشته می‌شود. مهران وزیر به همین دلیل به غلامش شبدیز امر می‌کند که دختر پادشاه (مه‌پری) را برایش بیاورد. شبدیز این کار را انجام می‌دهد، ولی به شاه و مه‌پری چنین می‌فهماند که در حقیقت سمک عیار و خورشیدشاه خواسته‌اند او را بدزدند که شبدیز سر رسیده و او را نجات داده و به سرای مهران وزیر آورده است. به همین دلیل فغفور دستور می‌دهد که عیّاران را به بزمی دعوت کنند و بر آن‌ها یورش برند.

خورشیدشاه، فرخ‌روز و شغال پیل‌زور دستگیر می‌شوند، ولی سمک که زخمی شده است، خود را در میان کشته‌شدگان می‌اندازد و به‌کمک مردی به نام مهرویه نجات پیدا می‌کند. سمک به یاری زن مهرویه به نام سامانه و جراحی به نام زرند درمان می‌شود.

چند روز بعد سمک عیّار چند دانه جواهر به زرند جراح می‌دهد تا برایش نگاه دارد. از قضا در گذرگاه زرند، دکان سعید جوهری را نقب زده و جواهراتش را برده‌اند. کیسهٔ جواهرات از جیب زرند می‌افتد و سعید جوهری آن جواهرات را بازمی‌شناسد. زرند جراح زیر کتک هم ماجرا را بازنمی‌گوید و به زندان می‌افتد. زرند جراح در زندان ماجرا را به شغال پیل‌زور و دو شاهزاده می‌گوید.

از آن سو مهران وزیر با شیرافکن (یکی از پهلوانان دربار) طرحی می‌ریزند که براساس آن پادشاه ماچین، یعنی ارمن‌شاه و پسرش قزل‌مَلِک را به جنگ با سرزمین چین وادارند و پس از کشته شدن فغفور، خود قدرت را به دست گیرند.

قزل‌مَلِک هم با دریافت نامهٔ مهران وزیر به هوای مه‌پری با سی‌هزار لشکر راهی چین می‌شود. مهران وزیر به یاری دوستانش از جمله راوندی، بدبینی نسبت به ارمن‌شاه را هم در دل فغفور پدید می‌آورد. قزل‌مَلِک شهر را تصرف می‌کند و در این آشوب سمک و شغال و پیل‌زور و زرند جراح و برخی دیگر از عیّاران از زندان آزاد می‌شوند و خود را به سرای مهرویه می‌رسانند. سپس سمک عیّار خورشیدشاه و فرخ‌زور را نجات می‌دهد و... . داستان با معرفی ده‌ها قهرمان و ضدقهرمان دیگر و با پیروزی سمک عیّار و شاهزادگان بر بحران‌های متعدد ــ درحالی‌که معشوقهٔ سمک عیّار خطاب به او شعر زیر را می‌خواند ــ به پایان می‌رسد:

چه پرسی از من و نام و نشانم — که من نام و نشانت نیک دانم
تو خود هستی سَمَک مرد زمانه — به مردی در جهان هستی یگانه
چو تو مردی به عالم هیچ مادر — نزاده‌ست و نزاید بیش و کمتر...

دایهٔ جادوگر، سرو سخن‌گو و همچنین نام‌هایی چون شغال پیل‌زور و سمک عیار از اولین صفحات کتاب روح جادویی را در ماجراها دمیده‌اند.

عیّاری و عیّاران نیز از دیگر مقوله‌هایی است که در ادبیات کهن همواره با خَرق عادت همراه بوده است. عیّاران برای رسیدن به مقاصد خود دست به کارهای خارق‌العاده می‌زده‌اند. از این رو عیّاری می‌تواند به‌عنوان عنصری برای بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران مورد توجه قرار گیرد.

تکرار مضمون یک قصه از سوی قصه‌پردازان دیگر از خصوصیات قصه‌های عامیانه به شمار می‌رود، چنان‌که برخی از قصه‌های سنایی، عطار و مولوی مشترک‌اند. بعضی قصه‌های مشهور چون لیلی‌ومجنون، خسرووشیرین یا داستان‌های حماسی را نیز قصه‌پردازان گوناگون تکرار

کرده‌اند. سندبادنامه[1] نیز از این دست آثار است.[2] سندبادنامه از حیث ترکیب و ساختمان شبیه کلیله‌ودمنه است؛ یعنی یک داستان اساسی است که درضمن آن حکایات و قصص متعددی می‌آید و آن داستان اساسی هم شبیه داستان سیاوش‌وسودابه و قصهٔ یوسف‌وزلیخا و نظایر آن‌هاست.

در سندبادنامه، پادشاهی پسر بسیار تربیت‌شده و صاحب‌جمالی دارد که مورد عشق و علاقهٔ یکی از زنان حرم شاه است و این زن به مَلِک‌زاده اظهار عشق می‌کند و می‌گوید که اگر مرا از وصال خود برخوردار کنی، من شاه را مسموم می‌کنم و تو بر تخت سلطنت می‌نشینی. ملک‌زاده از این سخن مشمئز و متنفر می‌شود و از حرم بیرون می‌رود، و آن زن به حضور شاه می‌رود و ملک‌زاده را متهم می‌سازد. شاه گفتار او را باور می‌کند و فی‌الفور حکم می‌دهد ملک‌زاده را بیاورند و به قتل برسانند. سندباد که استاد و معلم این شاهزاده است، از دلایل نجومی چنین استنباط کرده که ملک‌زاده باید مدت هفت روز لب از سخن گفتن ببندد و اگر یک کلمه تفوّه (سخن گفتن) کند، عمرش به پایان خواهد رسید. اگر ملک‌زاده ساکت باشد، تهمت و افترای آن زن را می‌تواند از خود دفع کند.

اما خبر به هفت وزیر شاه می‌رسد و ایشان مصمم می‌شوند این هفت‌روزه به هر تدبیری که هست قتل ملک‌زاده را به تأخیر بیندازند تا قفل از دهان او برداشته شود. بنابراین هرروزه در ساعتی که ملک‌زاده

---

۱. ظهیری سمرقندی، سندبادنامه.

۲. سندبادنامه از پارسی به زبان سُریانی و از سُریانی به یونانی ترجمه شد، نسخه‌ای هم از این کتاب به عربی ترجمه گردید که بعدها توسط رودکی به نظم برگردانده شد. سپس در دورهٔ نوح‌بن منصور سامانی مبدل به دری یا فُرس جدید شد. بعدها هم در حدود سال ۶۰۰ق، ظهیری سمرقندی آن را اصلاح و به نگارش درآورد. در قرن هشتم، یکی از معاصران لسان‌الغیب، خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، به نام عضد یزدی در سال ۷۷۶ ق سندبادنامهٔ منظوم را بی‌آن‌که به سندبادنامهٔ ظهیری سمرقندی دسترسی داشته باشد، سروده است. عضد یزدی در دوران شاه شجاع و پدرش مبارزالدین محمد مظفری می‌زیسته است.

را برای اجرای حکم شاه به حضور او می‌آورند، هر هفت وزیر در برابر تخت می‌ایستند و هر روزی یکی از ایشان دو حکایت در اثبات خُدعه و مکر زنان و مضارّ عجله در اجرای حکم قتل به عرض شاه می‌رسانند و روز بعد شاه حکایتی از گنهکاری مردان می‌گوید و با التماس تقاضای مجازات شاهزاده را می‌کند؛ تا روز هشتم می‌رسد و سندباد به شاهزاده دستور می‌دهد سخن بگوید و او تهمت را از خود دفع می‌کند و حجت بر بی‌گناهی خود می‌آورد و شاه آن زن بی‌عفت را به جزای عملش می‌رساند.[۱]

سندبادنامه ارتباطی با داستان سفرهای سندباد (از قصه‌های هزارویک شب) ندارد. در سفرهای سندباد بازرگانی پس از تحمل رنج‌های بسیار درخلال سفرهای پرماجرای خود، در دوران پیری می‌نشیند و ماجراهای خود را برای همنام خود (سندباد حمّال) بازگو می‌کند؛ درحالی‌که سندبادنامه از حکیمی به نام سندباد سخن می‌گوید که آموزگار و حامی شاهزاده‌ای است که به خطر افتاده است. در قصه‌هایی که بیان می‌شود، از دیو و پری و بخت و اقبال و تسلط بر نجوم نیز سخن به میان می‌آید. اما در داستان پری و زاهد و آموختن اسم اعظم و با زن مشورت کردن[۲]، عنصری معنوی (اسم اعظم) بیان می‌شود که قابلیت زیادی برای طرح در داستان‌های رئالیسم جادویی دارد. در این قصه، زاهدی سال‌ها با یک پری به عبادت به سر برده است. وقتی پری از سر اجبار با او خداحافظی می‌کند، زاهد از پری سه اسم اعظم به‌عنوان هدیه دریافت می‌کند. گرچه قصه‌گو از این هدیه برای نشان دادن عیب زنان استفاده کرده است[۳]، اما نویسندهٔ رئالیسم جادویی با ایجاد تغییراتی در آن می‌تواند

---

۱. همان، مقدمه.

۲. عضد یزدی، سندبادنامهٔ منظوم، ص ۲۰۲.

۳. مکن مشورت با زن خانه‌دار/ که در سر نهی خانه بی‌اختیار؛ به دیوار گو راز و با زن مگو/ حکایت بر موم از آهن مگو؛... نشان زن نیک خواهی ز من/ بگویم زنی که‌ش بدوزی کفن (همان، ص ۲۰۸).

به عنصری فراواقعی دست یابد؛ البته استفاده از این عنصر بسیار حساس است و همان‌گونه که اشاره شد، یا باید با رعایت ضروریات دینی انجام پذیرد یا در آن تغییراتی اِعمال شود:

پری در زمانی که می‌شد روان — چنین گفت با مقتدای زمان
که بر ما تو را هست حق قدیم — که حق قدیم است حقی عظیم
به آن حق تو را حق‌شناسی کنم — به‌ناحق چرا ناسپاسی کنم؟
از اسماء اعظم سه اسم گزین — که قائم به آن شد زمان و زمین
براوخواندو گفت‌این سه‌اسم‌بزرگ — میاموز هرگز به تاجیک و ترک
به وقتی که کاری درافتد عظیم — بلایی که باشد در آن ترس و بیم
از این هر سه اسما یکی را بخوان — که کارت گشایند هم در زمان
سه کار بزرگت بر این هر سه اسم — گشوده شود، یاد دار این سه قِسم[1]

www.tabarestan.info تبرستان

اعجوبه و محجوبه هم از دیگر قصه‌های مکتوب عامه است که در اوایل قرن هفتم به‌دست حامدبن فضل‌اللهبن محمد سرخسی به نگارش درآمده است. این اثر به نسبت آثار دیگر کمتر از عناصر جادویی سود جسته است. «اعجوبه و محجوبه نام دو کنیزی است که در دربار عزیز مصر به سر می‌برند و پادشاه عجم (مَلِک سَمّاح) آنان را با حیله‌گری به چنگ می‌آورد؛ اما پس از آن‌که این دو زیباروی به چنگ وی گرفتار آمدند، با آنان در فواید عدل و احسان و دوری از صحبت اشرار و مانند این مسائل رأی می‌زند.»[2] این کتاب مشتمل بر ده باب است: ۱. در صفت معدلت و انصاف؛ ۲. در صفت حِلم و وقار؛ ۳. در اقامت سیاست بعد از تفتیش؛ ۴. در ستودن شجاعت و رجولیّت؛ ۵. در بیان سماحت و سخاوت؛ ۶. در مدح ثقت و انالت؛ ۷. در باب رشک و حسد؛ ۸. در

---

۱. همان، ص ۲۰۵.

۲. محجوب، ادبیات عامیانهٔ ایران، ص ۴۴۹.

کتمان سِرّ از زنان؛ ۹. در دوری از صحبت اشرار؛ و ۱۰. در ذکر توکل و قناعت.

داستان‌پرداز می‌خواهد کتابی در ستایش فضیلت‌های اخلاقی بنویسد و برای آن‌که عوام و خواص به خواندن آن رغبت کنند، لباس تمثیل و افسانه را برای مقصود خویش برمی‌گزیند، آن‌گونه که در داستان زیر آمده است:

اعجوبه در صفت معدلت و انصاف چنین برای شاه سَمّاح می‌گوید: در زمان‌های قدیم دو شاهزاده بودند که هردو در سرزمین موروثی‌شان حکمرانی می‌کردند. این دو شاهزاده از روی عدل و انصاف سرزمین را به دو قِسم کرده بودند و هرکدام بر قِسمی حکم می‌راندند. برادر بزرگ‌تر با ظلم و ستم حکم می‌راند، ولی برادر کوچک‌تر عدل و انصاف و داد بر سرزمین خود می‌گستراند؛ تا آن‌که روزی رسید که ظلم و جور برادر بزرگ‌تر کار خود را کرد و دشمن به سرزمین آن‌ها تاخت. به‌ناچار به جنگ با دشمن درآمدند و برای این امر مهم باید سپاهی را آراسته و بسیج می‌کردند، اما موجودی خزانه کفاف فراهم آوردن سپاه را نمی‌داد. در سرزمین و بلاد این دو شاهزاده بازرگانی زندگی می‌کرد که نعمت و مال فراوانی داشت و از قضای روزگار برادر بزرگ‌تر که سر جور و ستم با دیگران داشت، بازرگان را فراخواند و گفت: تو باید نیمی از دارایی‌ات را به صورت قرض به ما دو برادر بدهی تا بتوانیم سپاهی را بیاراییم و حقوق سپاهیان را بدهیم. بازرگان ترسید و امتناع کرد. برادر کوچک‌تر، شاهزادهٔ عادل، گفت: اگر ما دو برادر مال بازرگان را بگیریم، باقی تجار از این سرزمین خواهند رفت و راه تجارت و معامله بسته خواهد شد و ضرری بزرگ به ما خواهد رسید. شاهزادهٔ ظالم توجهی به سخنان برادر نکرد و بازرگان را تهدید کرد که اگر پول ندهد، او را خواهد کشت. در این درگیری‌ها شاهزادهٔ عادل به دفاع از بازرگان آمد و جان او را نجات داد.

جنگ آغاز شد. خصم سپاه بسیاری داشت، ولی دو شاهزاده نتوانستند سپاهی فراهم کنند و در جنگ شکست خوردند. شاهزادهٔ ظالم در جنگ کشته شد، ولی برادر کوچک‌تر گریخت و هنگام

فرار اسبش را از دست داد. شاهزادهٔ عادل جامهٔ ملوکانه را به دور انداخت و با دلی شکسته آوارهٔ بیابان شد. مدت‌ها در شهرها به صورت ناشناس سفر می‌کرد؛ تا این‌که یک روز به در خانهٔ مرد بزرگی رفت تا شاید پولی به دست آورد. کنیزکی که در خانه کار می‌کرد برایش غذای خوبی آورد و به شاهزادهٔ عادل گفت: «اگر هر روز هنگام چاشت بیایی، غذایی خواهد بود.» چند روزی ملک‌زاده به در آن خانه رفت؛ کنیز به او دل بست، اما شاهزادهٔ آواره خواهش او را اجابت نکرد. کنیز کینهٔ شاهزاده را به دل گرفت و نقشه‌ای برایش کشید. روزی سر صحبت را با او باز کرد و گفت: «من به تو دل بستم، ولی حالا که ایمان تو بازدارنده است، فردا برای آخرین بار بیا، من برایت توشه‌ای آماده می‌کنم. بیا ره‌توشه بردار و به شهر دیگری برو تا هم تو نجات پیدا کنی هم من.»

کنیز که به تمامی جواهرات و پول‌های صاحب‌خانه دسترسی داشت، از راهی که همیشه شاهزاده می‌آمد، نقبی به درون خانه کَند و چندین جامهٔ گران‌بها و بدرهٔ زر را در میان پارچه‌ای پیچید و آن‌جا گذاشت و خود در کمین نشست. صبح که شاهزاده آمد، کنیزک به استقبال او رفت و گفت: «توشهٔ تو در میان خانه است؛ زود بردار و از این‌جا برو.» شاهزادهٔ غافل پای در نقب گذاشت تا به توشه‌ای رسید که کنیزک برایش مهیا کرده بود؛ آن را برداشت. ناگهان کنیزک فریاد کرد که دزد آمده. خدم و حشم خانه آمدند و شاهزاده را در خانه با بسته‌ای یافتند و او را از همه‌جا بی‌خبر بردند تا سیاستش کنند. شاهزاده متحیر از کار کنیزک، در همان هنگام به دعا مشغول شد.

آن خواجه که صاحب مال و گنجینه بود وقتی شاهزاده را در حال دعا کردن دید، در حال دستور داد بند از وی بگشایند و او را احضار کرد. خواجه از شاهزاده پرسید: «ای جوان، اهل کجا هستی و چرا این عمل ناپسند را انجام دادی؟» شاهزاده گفت: «من همراه برادرم بر سرزمینی حکومت می‌کردیم. برادرم ظالم بود و من عادل. جنگی پیش آمد و برادرم از بازرگانی طلب مال کرد، بازرگان امتناع کرد. برادرم از سر غضب حمله برد تا بازرگان را بکشد، من دلم به رحم آمد، خود را سپر ساختم تا بازرگان کشته نشود، اما شمشیر

برادر انگشت مرا قطع کرد. بازرگان را رهایی دادم و...» در همین حال بازرگان برخاست دست شاهزادهٔ عادل را دید و پای او را بوسید و گفت: «من همان بازرگانی هستم که تو در حقش بزرگواری کردی. حال ای جوان‌مرد، چرا به این روزگار دچار شدی؟» شاهزادهٔ عادل حکایت‌ها را یک‌به‌یک بازگفت و شمه‌ای از احوال کنیزک را نیز بیان کرد. بازرگان دستور داد کنیز را بسوزانند، ولی شاهزادهٔ آواره شفیع او شد.

لباسی درخور شاهان به تن شاهزاده کردند. بازرگان به دیدار پادشاه آن دیار رفت و داستان شاهزادهٔ عادل را بازگفت و از او خواست شاهزاده را در بازپس گرفتن سرزمینش از دشمن یاری کند. پادشاه جوانمرد دوهزار سرباز جنگی زره‌پوش برای شاهزادهٔ عادل فرستاد. بازرگان سپاهیان را تجهیز کرد و شاهزادهٔ عادل همراه با سپاهیان بر سر خصم دیرین تاختند و او را از سرزمین خود بیرون راندند. برادر ظالم و ستمگر از سر ظلم و ستم از پای درآمد و شاهزادهٔ عادل به عدل و داد و انصاف زبانزد مردم شد.

هرچند اندیشهٔ کتمان اسرار از زنان در این قصه هم تکرار شده است، فکر اصلی داستان بیشتر پیرامون توصیه‌های اخلاقی به پادشاهان و عدل و انسانیت است. با این حال این قصه هم مانند بسیاری از قصه‌های عامه، علاوه بر جذابیت و کشش داستانی، در خود عناصری فراواقعی دارد. در این بخش از قصه هم که به‌ظاهر اشاره‌ای به سحر و جادو نشده، تأثیر ذکر و دعا به‌عنوان مسائل معنوی مشهود است. با این حال، قصهٔ مذکور بیش از هر چیز، حرکت داستانی و تنیدن کشمکش در دل داستان را به نویسندهٔ علاقه‌مند به ادب کهن و قصه‌های عامه یاد می‌دهد. عادی جلوه دادنِ امر غیرمحتمل، یعنی رودررو شدن بازرگان و شاهزادهٔ عادل، فنی استَ که در داستان‌های رئالیسم جادویی به کار می‌رود.

یکی دیگر از شیرین‌ترین و عجیب‌ترین آثار داستانی عامیانهٔ مکتوب که از عنصر خاص کتاب جادویی استفاده کرده است،

www.tabarestan.info تبرستان

بزرگ‌مهر (بوذرجمهر) و ارغش[۱] است. این اثر از جمله قصه‌های شیرینی است که در دل افسانهٔ رموز حمزه[۲] نهفته است. در این افسانه بزرگ‌مهر فردی با نژاد یونانی معرفی شده که این موضوع را نمونه‌ای از اقتباس دانشمندان اسلامی خصوصاً ایرانیان از کتاب‌های علمی یونان باستان قلمداد کرده‌اند. مؤلف یا مؤلفان این کتاب معلوم نیست و نسخهٔ خطی آن در مجموعه‌ای از قصه‌های ایرانی برای سلطان خانم، دختر عباس‌میرزای نایب‌السلطنه (فرزند فتحعلی‌شاه قاجار)، کتابت شده است.

در این قصه قهرمانان توانایی‌های خارق‌العاده‌ای دارند و همین قابلیت باعث خلق موقعیت‌های دراماتیک جذابی می‌شود. برخلاف بسیاری از افسانه‌های ایرانی، یکی از قهرمانان خوب به‌دست یکی از ضدقهرمانان کشته می‌شود و پسر قهرمان درصدد انتقام برمی‌آید.

تضاد که اصلی‌ترین عامل حرکت قصه به شمار می‌رود، در سرتاسر داستان جاری شده و باعث انواع کشمکش‌های بیرونی و درونی گردیده است. حوادث قصه مخاطب را پابه‌پای خود تا بحرانی‌ترین نقاط داستان پیش می‌برند و سرانجام در بالاترین نقطه یعنی اوج قصه آن را به پایان می‌رسانند.

قصه با معرفی دانشمندی به نام جاماسب حکیم شروع می‌شود. حکیمی که بر بی‌عقلی پسرش به نام بخت واقف بوده است، پیش از مرگ به همسر خود خبر می‌دهد که مرگ او را درخواهد ربود و به همین دلیل کتابش را که هزار سال از گذشته و هزار سال از آینده را در خود نوشته دارد[۳]، در فلان طاقچهٔ حجره طلسم‌بند کرده است تا به دست نوه‌اش برسد. او می‌داند که این پسر با بی‌عقلی‌هایش نام و آوازهٔ او را زایل خواهد کرد و اتفاقاً همین امر هم رخ می‌دهد؛ زیرا بخت

---

۱. حنیف و ابوالمعالی، «قابلیت‌های نمایشی قصه‌ها و مثل‌های عامیانهٔ فارسی»، تحقیق درون‌مرکزی مرکز تحقیقات صدا و سیما، شمارهٔ ۱۲۹، ۱۳۸۴، صص ۹۷-۱۱۱.

۲. محجوب، ادبیات عامیانهٔ ایران، ص ۳۳۷.

۳. در کلاه جادویی و مجسمهٔ مسی محمد حنیف، از این عنصر جادویی استفاده شده است.

چندی پس از مرگ پدر عیش و عشرت آغاز کرده است و به مادر که او را از همراهی با رفیقان ناموافق منع می‌کند، توجهی ندارد، هرچند از مادر می‌شنود که

ایـن جُعَل‌رؤیـتـان کـه می‌بینـی مگسـان‌اند گِـرد شـیرینی
تـا طعامی که هسـت می‌نوشـند همچـو زنبور بر تو می‌جوشـند...

www.tabarestan.info

در ادامه، بخت اموال پدر را بر باد می‌دهد و به‌دست نااهلی کشته می‌شـود. سپس پسـر او یعنی بزرگ‌مهر با اسـتفاده از کتاب جادویی پدربزرگ انتقام پدر را می‌گیرد. در قصهٔ بوذرجمهر و ارغش هم انواع عناصر جادویی به‌کار گرفته شـده اسـت؛ از رمل و اسطرلاب تا تعبیر خواب و تسلط بر علم نجوم. اما استفاده از کتابی که هزار سال از ماضی و هزار سال از مستقبل را بداند، عنصری است که در کمتر اثری می‌توان از آن نشان یافت.

باری، آنچه سـبب شـد این قصه مفصل‌تر بیان شود، شیوهٔ بیان آن اسـت. کاتب قصهٔ بوذرجمهر و ارغش کمترین تغییر را در بیان شفاهی قصه‌گو داده است؛ از این رو برخی تکیه‌کلام‌های نقالان و پرده‌خوانان همچنـان در متن وجود دارند. نویسـندهٔ رئالیسـم جادویی می‌تواند از چنین تکیه‌کلام‌هایی به‌رسم نویسندگان رئالیسم جادویی استفاده کند. ویژگی دیگر این قصه بی‌توجهی به درگیری‌های دینی و فرقه‌ای و ارائهٔ هنر ناب اسـت؛ چیزی که بسـیاری از قصه‌های عامیانهٔ مکتوب از آن بی‌بهره‌اند.

بررسی سـیر تحول قصه‌های عامیانهٔ فارسی نشـان می‌دهد که این گنجینه‌های ادبیات عامـه آرام‌آرام از درگیری و جنگ برای تصاحب شـاهزاده‌ای زیباروی به سمت جنگ‌هایی برای توسعهٔ قدرت اسلام یا تشـیع سـیر می‌کنند. البته هرچند جنگ‌های عیّاری و شرح شگردهای خاص این دسـته و ابراز رشادت از سـوی پهلوانان و مثلث‌های عشقی و سـفرهای دورودراز برای به دست آوردن معشوق همچنان جزئی از

خصوصیات قصه‌های عامیانهٔ فارسی تا عصر قاجاریه باقی می‌ماند، اما به‌طور مشخص از دورهٔ صفویه قصه‌های عامیانه رنگ‌وبوی دینی‌تری می‌گیرند که این خصوصیت در دوره‌های بعد نیز کمابیش حفظ می‌شود؛ چنان‌که در رمانس امیرارسلان[1] که در دورهٔ قاجاریه مکتوب شده، این ویژگی به چشم می‌خورد؛ گرچه ابراز رشادت پهلوان یا قهرمان اصلی و سفرهای این عاشقان ساده‌دل در رمانس‌های دیگری چون سمک عیّار، هزار افسان، بختیارنامه، خسرووشیرین و بیژن‌ومنیژه هم به چشم می‌خورد.

ذکر این مطالب تنها از این رو بود تا دیگر ابعاد منابع ادبیات عامیانه بار دیگر یادآوری شود، زیرا واضح است که برای داستان‌نویس رئالیسم جادویی، آنچه بیشتر اهمیت دارد، عناصر جادویی نهفته در دل این قصه‌ها و شیوه‌های همراه کردن خواننده با قهرمانان داستانی است.

---

۱. رمانس از انواع داستان است که به دنیای میان افسانه و رمان تعلق دارد. حوادث سلحشوری و عاشقانه دو ویژگی مهم رمانس به شمار می‌روند. شخصیت‌های رمانس توانایی‌هایی فراانسانی دارند و دست به کارهای خارق‌العاده می‌زنند. رشادت قهرمانان رمانس برای رسیدن به وصال یار بروز می‌یابد و هرچند این قهرمانان معمولاً چهره‌ای دوست‌داشتنی از خود به نمایش می‌گذارند، اما در ورای اعمالشان و بالطبع حوادث داستانی، آموزه‌های اخلاقی ــ آن‌گونه که در داستان‌های اخلاقی به چشم می‌خورد ــ کمتر مشاهده می‌شود. قهرمان رمانس نه چون اسطوره با خدایان و ابرقهرمانان پهلو می‌زند و نه چون حماسه می‌تواند نماد مطلق برخورداری از خصوصیات فوق‌طبیعی باشد. قهرمان رمانس عاشقی است پاک‌باخته که گاه از ساده‌دلی خود به رنج می‌افتد ولی همواره با زور بازوی خود از رنج و درد می‌گریزد. او پاک‌باخته‌ای است که خالق صحنه‌های شورانگیزی می‌شود و بالاخره نیز به وصال می‌رسد؛ آن‌گونه که امیرارسلان نامدار مراحل عشق و ساده‌دلی و دلبری را طی می‌کند تا به وصال فرخ‌لقا برسد و بار دیگر بر تخت پادشاهی تکیه زند.

در یک نگاه کلی می‌توان گفت که حکایات عرفانی، حماسه‌ها، افسانه‌های پریان، قصه‌های دینی، حکایات اخلاقی، داستان‌های تراژیک، حکایات طنز، قصه‌های فلسفی، قصه‌های رمزی و قصه‌های واقعی از زندگی بزرگان سیاسی و دینی کمتر جایی برای جلوه‌گری رمانس گذاشته‌اند؛ با این حال، در میان داستان‌های عامیانه، تعدادی رمانس به چشم می‌خورد. این آثار که عظمت نامشان بر قلت تعدادشان سایه افکنده است، غالباً مشهورتر از بسیاری از انواع دیگر ادبی‌اند.

پیش‌تر دربارهٔ هویت واقعی خالق رمانس امیرارسلان نامدار نظرات متفاوتی عنوان می‌شد، اما امروزه و پس از بررسی اسناد دورهٔ قاجار تأیید شده است که میرزا محمدعلی نقیب‌الممالک ـ نقال ناصرالدین‌شاه ـ این داستان را شب‌ها برای شاه نقل می‌کرد و فخرالدوله، دختر شاه، آن را می‌نوشت.

www.tabarestan.info تبرستان

رمانس امیرارسلان[1] از جنبه‌های مختلفی قابل تأمل و بررسی است. ساختار، محتوا، زمینه‌های خلق اثر، عناصر جادویی، ارتباط داستان با داستان‌های دیگر فارسی و بهره‌گیری خالق آن از کتاب‌هایی چون شاهزاده شیرویه و مقایسهٔ آن با داستان‌هایی چون رستم‌نامه و مَلِک جمشید که محمدجعفر محجوب در کتاب ادبیات عامیانهٔ ایران[2] به‌تفصیل به آن پرداخته است. در این مبحث آنچه اهمیت دارد، عناصر جادویی است که اشاراتی بدان می‌شود.

مَثَل‌ها و زبانزدهای کتاب امیرارسلان نامدار به دو شکل نظم و نثر در لابه‌لای حوادث داستان و روایت راوی گنجانده شده است. امثالی نیز که در قالب اشعار نقل شده به دو دستهٔ اشعاری که سرایندگانشان شناخته‌شده‌اند و اشعاری که سرایندگانشان گمنام‌اند، تقسیم می‌شوند. از معروف‌ترین شاعرانی که نقیب‌الممالک امثالی را از آن‌ها به نظم بیان کرده، می‌توان به این اسامی اشاره کرد: فردوسی، نظامی گنجوی، وحشی بافقی، سعدی، ظهیرالدین فاریابی، قاآنی شیرازی، هاتف اصفهانی، میرنصر اصفهانی، مِجمر اصفهانی، صباحی بیدگلی، حافظ، محتشم کاشانی، خیرانی، یغمای جندقی و قصاب کاشانی.

امثال و حِکَم به‌کاررفته در اثر معمولاً تأثیر چندانی در حرکت داستانی رمانس امیرارسلان ندارند و حذف آن‌ها اثری در سیر حوادث و ساختار داستان به جای نمی‌گذارد. به عبارتی می‌توان گفت که این

---

۱. نقیب‌الممالک، کتاب مستطاب امیرارسلان نامدار.

۲. محجوب، ادبیات عامیانهٔ ایران، صص ۴۷۰-۵۲۵.

جمله‌های حکیمانـــه که چنین به‌جا در پیکرهٔ رمانس امیرارســـلان جای گرفته‌اند، غالباً در داستان‌نویسی امروزه از حشویات قبیح ــ و نه ملیح ــ اثر ادبی محســـوب می‌شـــوند، اما از آن‌جا که هر جزء یک اثر ادبی را باید در چارچوب نوع آن ســـنجید، باید گفت که این نکته‌های نغز و اقوال مشهور در انتقال اندیشهٔ قصه‌پردازان نقشی اساسی ایفا می‌کنند. توجه به این امر برای نویسنده‌ای که قصد دارد داستانش را با اندیشه‌های ایرانی درآمیزد، از اهمیت زیادی برخوردار اســـت. همان گونه که گفته شـــد، نقـــل امثال و حِکَم در داســـتان آن‌هم در وســـعتی که نقیب‌الممالک به کار گرفته، در داستان‌نویســـی امروزه جایگاهی نـــدارد و نوعی اطناب ملال‌آور قلمداد می‌شـــود؛ اما در شـــیوهٔ قصه‌گویـــی، خصوصاً با توجه به تعلیم درکنار ســـرگرمی ــ کـــه همواره از اهـــداف مهم قصه‌گویی محسوب می‌شده است ــ نقلِ به‌جای مَثَـــل و زبانزد و حتی تمثیل نه‌تنها زائد محسوب نمی‌شده، که از آگاهی بیشتر قصه‌گو خبر می‌داده است. همین امر می‌تواند در بهره‌گیری نویسندهٔ رئالیسم جادویی هم مؤثر باشد. بی‌شک امیرارســـلان بدون ذکر امثال منظوم و غیرمنظومش نیز فضای جذابی دارد و شاید اگر این قصه به‌جای روایت شفاهی در قصر ناصری و تحریر آن به‌دســـت دختر فرزانهٔ ناصرالدین‌شاه، یعنی فخرالدوله، در محلی عمومی‌تر همچون قهوه‌خانه برای عامه نقل می‌شـــد، این‌گونه از کلام نغز غنی نبود، هرچند بســـیاری از تکیه‌کلام‌های نقالان در این اثر مشاهده می‌شود. اولاً خلق اثری بدیع و ثانیاً چنین غنایی از امثال منظوم در بســـیاری از قصه‌های عامه مشاهده نمی‌شود، زیرا قصه‌گویی شاهانه عامیانه بودن صِرف را برنمی‌تابیده است و این‌گونه رمانس امیرارسلان به مدد امثال و حِکَمش به تعلیم متمایل می‌شود.

داستان امیرارسلان چنین آغاز می‌شـــود: «اما راویان اخبار و ناقلان آثار و طوطیان شکرشکن شیرین گفتار و خوشه‌چینان خرمن سخنرانی و صرافان سر بازار معانی و چابک‌سواران میدان دانش توسن خوش‌خرام ســـخن را بدین گونه به جولان درآورده‌اند که در شهر مصر سوداگری

بود خواجه نعمان نام داشـــت، صاحب دولت و ثروت و شصت سال از عمرش گذشته، ســـردوگرم روزگار را چشیده و جهان‌دیده، زیرک و عاقـل بود و در علم رمل و اســطرلاب و نجوم ســرآمد جهان بود و از ماضی و مستقبل خبر می‌داد.»[1]

چنان‌که از عین متن برمی‌آید، داستان از همان ابتدا با عنصر جادو پیونـد می‌خورد. خواجه نعمان از علم رمل و اسـطرلاب و نجوم خبر دارد و از گذشـته و آینده خبر می‌دهد. این داسـتان که در ســرزمین عثمانی ــ که پیش‌تر به ســرزمین روم مشـهور بود ـــ اتفاق می‌افتد، با حملهٔ فرنگیان به روم (منظور دولت عثمانی مسـلمان اسـت) آغاز می‌شود. زن سلطان مَلِک‌شاه از بیم اسیر شدن به‌دست فرنگیان، جامهٔ کنیـزان به بر می‌کند و بر کشـتی می‌نشـیند و هنگامی کـه فرنگیان اسـیران خود را در جزیره‌ای پیاده می‌کنند، او جا می‌ماند. از آن سو، خواجه نعمـان، بازرگان مصری، از طریق علم رمل، سـفر دریایی را سـودبخش می‌یابد و به همان جزیره‌ای فرودمی‌آیـد که بانوی حرم سلطان مَلِک‌شـاه ــ درحالی‌که امیرارسلان را حامله است ــ به‌تنهایی روزگار می‌گذراند و در برخورد خواجه نعمان و بانوی حرم سـلطان مَلِک‌شاه، این‌گونه مَثَـل منظوم چهره می‌نماید:

فلـک را عادت دیرینه این اسـت که با آزادگان دائم به‌کین اسـت[2]

خواجه نعمان با شـنیدن داسـتان زندگی زنِ تنها، به وی پیشـنهاد می‌کند که همسـری وی را بپذیرد و بانو سـر به زیـر می‌اندازد و دمی فکر می‌کند و سپس می‌گوید: «البته خانهٔ تو برای من از این جنگل بهتر است.

بـا قضـا کارزار نتـوان کـرد گِلـه از روزگار نتـوان کـرد

---

۱. نقیب‌الممالک، کتاب مستطاب امیرارسلان نامدار، ص ۴۷.
۲. همان، ص ۵۰.

مقدر چنین بود که مَلِک‌شاه کشته شود و من قسمت تو بشوم. برخیز برویم.»[۱]

مَثَل منظوم فوق چنان‌که پیداست، هرچند زبان حال مادر امیرارسلان است، به‌گونه‌ای بیان شده که گویی تأییدیه‌ای است که نقیب‌الممالک به‌عنوان کلامی نغز بر موقعیت داستانی بیان کرده است و حذف آن خدشه‌ای بر روایت منطقی داستان وارد نمی‌کند.

بانوی سابق مَلِک‌شاه، بعد از زادن ارسلان، بانوی خانهٔ خواجه نعمان می‌شود و ارسلان در هفت‌سالگی به معلم سپرده می‌شود و در دوازده‌سالگی در جمیع علوم به مرتبهٔ اجتهاد می‌رسد، چنان‌که با علمای مصر به فارسی و عربی مباحثه می‌کند. سپس ارسلان زیر نظر آموزگاری فرنگی، زبان فرنگی را می‌آموزد؛ تا این‌که هفت زبان را چنان می‌آموزد که موقع حرف زدن کسی نمی‌تواند تشخیص دهد که او رومی است یا فرنگی. و سرانجام ارسلان در سیزده‌سالگی، وقتی از رفتن به بازار و نشستن در حجره امتناع می‌ورزد و تقاضای اسب و شمشیر و خنجر و ترکش می‌کند، نقیب‌الممالک با اشاره به بازگشتن ارسلان به اصلش، از این مَثَل منظوم استفاده می‌کند:

عاقبت گرگ‌زاده گرگ شود گرچه با آدمی بزرگ شود[۲]

ارسلان ایلچی فرنگ یعنی الماس‌خان را به جرم اهانت به او و مادرش به دونیم می‌کند. همه از عاقبت خواجه نعمان مصری می‌ترسند، اما او در رمل می‌بیند که ارسلان روم و فرنگ را مسخر می‌کند و این در حالی است که پطرس‌شاه فرنگی نیز آمادهٔ نبرد با قاتلان ایلچی خود می‌شود. امیرارسلان در نبردی دیگر سام‌خان فرنگی را نیز می‌کشد و بر صولت خود می‌افزاید. چون امیرارسلان با غازیان اسلام به دروازهٔ

---

۱. همان، ص ۵۲.
۲. همان، ص ۶۱.

اســتانبول می‌رســد ــ تا بر تخت پدری‌اش تکیه بزنــد ــ راوی، ضمن اشاره به قربانی کردن سرکردگان فرنگی در رکاب امیرارسلان، به این مَـثَـل گونهٔ نه‌چندان آشنا اشاره می‌کند:

به‌جای گوســفندان کــرده قربان ســگان و خوک‌هــای جنگلی را[1]

www.tabarestan.info تبرستان

این نکته هم بیانگر رســم قربانی کردن در عصر مورد نظر است که هم از دیدگاه هویت اجتماعی و هم از دیدگاه هویت دینی مهم است.

امیرارســلان با دیدن تصویر دختری پانزده‌ساله به نام فرخ‌لقا، عاشق وی می‌شود، غافل از این که فرخ‌لقا، دختر شاه فرنگ، در چه وضعیتی قرار دارد. امیرارسلان به قدرت پشت‌پا می‌زند و ناشناس و تنها رهسپار دیار دشــمن می‌شود. از آن سو، پطرس‌شاه که خبر کشته شدن فرمانده ســپاه خود، الماس‌خان و نودونُه نفر از همراهانش را می‌شنود، با شنیدن ماجرا از زبان تنها بازماندهٔ حملهٔ یاران امیرارســلان به یاران الماس‌خان دستور می‌دهد که تصاویری از امیرارسلان بکشند و بر دروازه‌های شهر آویزان کنند. در چنین احوالی است که کشتی حامل امیرارسلان او را به دیار فرنگ می‌رساند و نقیب‌الممالک با تصویر چنین موقعیتی که ظاهراً می‌تواند به مرگ امیرارسلان بینجامد، با نقل این مَـثَـل منظوم که «قضا و قدر هرچه خواهد کند» خط بطلان بر احتمال مرگ امیرارسلان ــ که در چنان موقعیتی حتمی می‌نماید ــ می‌کشد.

به‌گاه پیاده شــدن امیرارســلان از کشتی و تنها ماندن او در جنگل و دیدن تصویر دور شــدن کشتی حامل یارانش، عقل امیر بر وی نهیب زده که ای نامرد، این چه کاری بود که کردی؟ در این‌جا چه می‌کنی؟ چرا از تخت ســلطنت برخاســتی و پشــت‌پا زدی به پادشاهی روم و از لباس مرصّع گذشــتی و به این لباس مندرس فرنگی قانع شدی؟ سپس امیر پاســخ عقل خود را چنین می‌دهد که در راه معشــوق باید از جان

---

۱. همان، ص ۹.

گذشت؛ با این حال، گلایهٔ امیرارسلان در قالب قطعه شعری از میرزا نصر اصفهانی این گونه بیان می‌شود:

فلک هر زمان دفتری وا کند غم تازه‌ای آشکارا کند

امیرارسلان بعد از ورود ناشناس به دیار فرنگ، با خواجه طاووس و خواجه کاووس آشنا می‌شود. خواجه طاووس با این که فرنگی است، مسلمان است و درصدد یاری رساندن به امیرارسلان. هریک از فرنگیان که با امیرارسلان برخورد می کنند، به‌نوعی درصدد کشف چهرهٔ واقعی او برمی آیند، اما امیرارسلان تن به شناسایی نمی‌دهد. با این حال، بی‌پروایی‌های امیرارسلان بیانگر این مسئله است که گویی اختیاری از خود ندارد.

نه به‌خود می‌رود گرفتهٔ عشق دیگری می‌بَرَد به قلابش[1]

راوی سپس دو وزیر پطرس‌شاه فرنگی به نام‌های شمس وزیر و قمر وزیر را وارد داستان می کند. شمس وزیر مسلمانی است آزاده، و قمر وزیر حیله گری است مزدور و بدجنس. پیش از این، فرخ‌لقا نیز عاشق امیرارسلان می‌شود و ادامهٔ ماجراها را کشمکش‌های قمر وزیر و فرخ‌لقا و امیرارسلان رقم می‌زند.

بیان تصویری از برخورد امیرارسلان و فرخ‌لقا و چگونگی استفادهٔ نقیب‌الممالک از سه مَثَل منظوم، چگونگی استفادهٔ راوی از مَثَل را به‌زیبایی آشکار می کند. فرخ‌لقا که عیسوی‌مذهب است، به عشق امیرارسلان مسلمان گشته. او که توانایی اظهار این‌همه غوغای درون را ندارد، سرانجام در آستانهٔ همسری امیرهوشنگ قرار می گیرد، اما به بهانهٔ عبادتی دوساعته، آمادهٔ خودکشی می‌شود، زیرا او نیز لبریز از عشق امیرارسلان است. در چنین موقعیتی امیرارسلان خود را به حجله گاه یار می‌رساند.

---

۱. همان، ص ۱۳۹.

«امیرارسلان هرچه نظر کرد ببیند ملکه کجاست، دید به‌جز امیرهوشنگ هیچ‌کس نیست. با خود گفت: 'ای دل غافل، ملکه کجاست؟! داماد را تنها گذاشته کجا رفته؟!' خواست داخل شود و امیرهوشنگ را دونیم کند، باز به خود هی زد: 'نامرد، شاید ملکه برنجد، یا فسادی به‌پا شود. اول بروم ببینم یارم کجاست و چه می‌کند، داماد بیچاره را چرا منتظر گذاشته، آن وقت کشتن امیرهوشنگ آسان است.' حیران و سر در گریبان آمد درکنار دریاچه ایستاد و قدری فکر کرد، دید صدایی می‌آید که یکی با خودش حرف می‌زند؛ درست گوش داد، دید که صدا از گنبد کلیسا می‌آید. به‌دنبال صدا رفت، دید کنیز سیاهی تکیه به دیوار داده غُرغُر می‌کند، می‌گوید: 'خدایا، چند شب است نخوابیده‌ام. امشب هم که شب عروسی است و از زحمت خلاص شده‌ایم، نمی‌گذارند بخوابیم. نصف‌شب چه وقت عبادت است!' امیرارسلان با خود گفت: 'اگر این حرام‌زاده مرا ببیند، ممکن است فریاد بزند و رسوا بشوم؛ حتماً ملکه در این‌جاست.' و شمشیر را از غلاف کشید. همان‌طور که کنیز ایستاده بود و با خودش حرف می‌زد، غلاف‌کش زد به کمرش که مثل خیارِ تر دونیم شد. شمشیر را در غلاف منزل داد و جلو آمد، شنید یکی با صدای حزین گریه می‌کند. از تأثیر آن صدا زانوی امیرارسلان سست شد و حالش دگرگون شد.

نه گرفتار بُوَد هرکه فغانی دارد نالهٔ مرغ گرفتار نشانی دارد

درست گوش کرد، نوای آشنا به گوشش آمد، صدای ملکه را شناخت:

آشنا داند صدای آشنا آری آری جان فدای آشنا

همین‌که صدای ملکه را شنید، گویی جان به تنش آمد. رفت پشت پرده و پرده را کنار زد، دید ملکه با همان حالت مشّاطه کرده روی

نیمکت نشسته و جام شرابی در دست دارد و سر سوی آسمان کرده با ناله‌ای که جگر سنگ را کباب می‌کند می‌گوید: 'پروردگار من، تو می‌دانی که از دین باطل برگشته‌ام و مسلمان شده‌ام و پناه به درگاه تو آورده‌ام. روا مدار که من در سن جوانی بِا دل پُردرد این جام زهر را بنوشم و آن بیچاره خودش را از فراق من بکشد و هردو ناکام و محروم بشویم. خدایا، تو می‌دانی عشق امیرارسلان به چه پایه در من اثر کرده. روز اول با تو شرط کرده‌ام به‌جز امیرارسلان نگذارم دست احدی به دامن من برسد. حالا که راه چارهٔ من از هر طرف بسته شده و مرا به دیگری داده‌اند، ای خدای من، تو شاهد باش! من در وفای عهدم به امیرارسلان این جام زهر را می‌نوشم.'

طبیبم گفت درمانی ندارد دردِ مهجوری غلط می‌گفت! خود را کشتم و درمانِ آن کردم

جام را نزدیک دهان خود برد، خواست بنوشد که طاقت بر امیرارسلان نماند، بی‌تابانه داخل گنبد شد و فریاد زد: 'بی‌مروت، چه می‌کنی؟! بگذار زمین که رسیدم!'»[1]

امیرارسلان تا وقتی در مقابل قمر وزیر از جانب فرخ‌لقا و دیگر آشنایانش محافظت می‌شود، آسیبی نمی‌بیند؛ اما با حیلهٔ قمر وزیر، امیرارسلان که تا آن زمان خود را پسر خواجه طاووس فرنگی معرفی می‌کرده، ماهیت خود را آشکار می‌کند و در حقیقت پس از پس زدن محافظت فرخ‌لقا و اعتماد به قمر وزیر، مشکلات واقعی امیرارسلان آغاز می‌شود. او با حیلهٔ قمر وزیر، فرخ‌لقا را بی‌هوش و طلسم‌بندی را از گردن او باز می‌کند و در این‌جاست که قمر وزیر که خود نیز عاشق فرخ‌لقا بوده، ماهیت واقعی خویش را آشکار می‌سازد و این گونه دوران سرگردانی امیرارسلان آغاز می‌گردد. او به جهان دیگری پرتاب می‌شود و پس از طی دورهٔ آوارگی و برخورد با قلعهٔ سنگ و فولادزره،

---

۱. همان، ص ۲۲۱.

کشتن قمر وزیر و مادر فولادزره و شکست دادن ساحران و جادوگران و جنّیان به کامیابی و فرمانروایی می‌رسد.

همان‌گونه که پیداست، امیرارسلان در دیار فرنگ و عثمانی سیر می‌کند، اما اشعار، مَثَل‌ها و تمثیل‌ها همگی فارسی است. این مهم نه‌تنها نشان‌دهندهٔ ریشهٔ ایرانی داستان است، که حکایت از تأثیر عمیق فرهنگ ایرانی در عثمانی دارد. از سویی امیرارسلان هم با عناصر جادویی همچون طلسم، رمل و اسطرلاب، نجوم، قلعهٔ سنگ، دیو و مادر فولادزره درآمیخته است و اثری به شمار می‌رود که از آن می‌توان در راستای بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران سود جست.

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، قصهٔ عامیانهٔ مکتوبی که به انسان‌هایی با توانایی‌های جادویی اشاره می‌کند، اسکندرنامه[1] است. این کتاب از قصه‌های عامیانهٔ فارسی است که منشأ آن معلوم نیست[2]؛ اما قدیمی‌ترین نسخهٔ آن متعلق به سال ۱۱۰۶ ق است و علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو آن را با حفظ چارچوب و سبک نثر و لحن کلام، خلاصه و ویرایش کرده است.[3]

در این کتاب، اسکندر ــ پادشاه مقدونی ــ ایرانی معرفی شده است تا شاید اندوه شکست هخامنشیان از یک بیگانه فراموش شود. این پادشاه در کسوت مسلمانی متعصب حاضر شده است که گاه دشمنانش را به مسلمان شدن فرامی‌خواند.[4] اسکندر در این اثر ذوالقرنین است. او پس از چهارصد سال زندگی، روی در نقاب خاک می‌کشد و در سراندیب دفن می‌شود.

در اسکندرنامه، عیّارانی چون مهتر نسیم عیّار، لندهوربن سعدان، شبرنگ و غیره هریک با آفرینش صحنه‌هایی خارق‌العاده جسارت و

---

۱. حنیف، هویت ملی در قصه‌های عامهٔ دورهٔ صفوی، صص ۱۲۴ـ۱۲۷.

۲. تاریخ تنظیم کتاب از دورهٔ صفویه عقب‌تر نمی‌رود، زیرا بارها به استفاده از باروت درخلال جنگ‌ها اشاره می‌شود.

۳. منوچهر حکیم، اسکندرنامه.

۴. همان، ص ۷۴.

www.tabarestan.info تبرستان

توانایی‌های عیّاران را به نمایش می‌گذارند و عناصر متعدد و مختلفی از سحر و جادو را پیش روی مخاطب خود قرار می‌دهند.

در ایـن داسـتان چنیـن می‌آید که بهمن پسـر اسـفندیار وصیت می‌کند پس از مرگ، دخترش همای جانشـین او شـود. همای پس از به قدرت رسیدن وضع حمل می‌کند و از او پسری متولد می‌شود. نوزاد را در صندوقـی می‌گذارنـد و به دریا می‌افکنند؛ همـان صحنه‌ای که در افسـانه‌های خدایان یونان هم آمده اسـت. گازُری به نام ربیع نوزاد را می‌یابـد و با نام داراب بزرگ می‌کند. از آن سـوی، دختر حکیمی مصری پس از خوردن معجونی حامله می‌شـود و فیلقوز به دنیا می‌آید. فیلقوز در یافتن چهار گنج در خانهٔ زنی به وزیر مصر کمک می‌کند و آن‌گاه جواهری از شـاه می‌رباید و با حیله‌ای خود جواهر مفقودشده را می‌یابد و آن‌گاه وزیر شاه مصر می‌شود. پس از مرگ شاه مصر، فیلقوز به پادشـاهی می‌رسد. در این زمان قیصر روم از او باج‌خواهی می‌کند و فیلقوز نمی‌پذیرد که به جنگ میـان آن‌دو می‌انجامد و در این جنگ، قیصر روم شکست می‌خورد و فیلقوز پیروزمندانه وارد روم می‌شود.

فیلقوز سپس قصد ایران می‌کند و در جنگ با ایرانیان به فرماندهی داراب شکسـت می‌خـورد. همای ربیـع را می‌طلبـد و از حال داراب می‌پرسـد و ربیع نشـانی‌ها و قنداقه‌های داراب را به همای می‌نمایاند و همای درمی‌یابد که داراب پسر خود اوست.

داراب مانع کشتن فیلقوز می‌شـود و سپس همای داراب را پادشاه ایران می‌خواند. داراب فیلقوز را روانهٔ روم می‌کند و فیلقوز خراج‌گزار ایران می‌شـود. چندی بعد از فیلقوز خواسته می‌شود دخترش را به عقد داراب درآورَد. داراب پـی می‌برد کـه از دهان دختر فیلقوز بوی بدی متصاعد می‌شود و به همین دلیل دختر را روانهٔ خانهٔ پدر می‌سازد. دختر فیلقوز از داراب حامله و اسکندر از او متولد می‌شود.

از آن سـو داراب هم درمی‌گذرد و پـس از او داراب‌بن داراب بر تخت ایران جلوس می‌کند. اسکندر به فرستادگان داراب‌بن داراب، که

برای دریافت خراج آمده‌اند، می‌گوید: «از راهی که آمده‌اید برگردید و خبـر به او برسـانید و بگویید آن مرغی که تخـم می‌کرد معذور دار که آن ماکیان پیر شکسته گردید؛ از دودمان او بچه‌خروسی باقی مانده است که بیضه‌ای از آن بچه حاصل نمی‌شود. از عوض آن بیضه‌ها آماده باش که با سپاهی می‌آیم،... به‌علاوه که پادشاهی ایران مال من است و به من نسبت دارد... .»

و این گونه بین اسـکندر و داراب‌بن داراب کدورتی پیش می‌آید. پادشـاه ایران به‌طعنه چوگانی و کیسه‌ای ارزن برای اسکندر می‌فرستد تا او با بچه‌ها به بازی شـود و اگر توانست ارزن‌ها را بشمارد، سپاه ایران را نیز تواند شمرد. اسکندر نیز جواب می‌دهد که چوگان به این دلالت می‌کند که من اسب و سپاه پادشاه را مانند گوی به این چوگان از میدان بیرون آورم و اگر سـپاه او به‌قدر دانهٔ ارزن اسـت، سـپاه من مانند مرغ ارزن‌خوار اسـت و در یک ساعت به ضرب نیزه و گرز و شمشیر تمام آن‌ها را در تصرف قوا می‌آورم. اسکندر حکم می‌کند تا چند قطعه مرغ ارزن‌خوار آورند و ارزن‌ها را در پیش آن‌ها بریزند؛ مرغ‌ها تمام دانه‌ها را در یک ساعت از روی زمین برمی‌چینند.

بزرگان ایران چون در رمل نظر می‌کنند و پیروزی اسکندر می‌بینند، خـود بر داراب‌بن داراب حمله‌ور می‌شـوند و بر او زخم می‌زنند و در واپسین لحظات اسکندر بر بالین او می‌آید و وزیر داراب‌بن داراب را به خواستهٔ برادرش می‌کُشد و سپس دستور می‌دهد به وصایای برادر عمل کنند. اسکندر سپس برای وزارت دست به دامن افلاطون می‌شود که او نیز نمی‌پذیرد، اما یکی از شـاگردانش (ارسطو) این مهم را می‌پذیرد و بر کُرهٔ دریایی سوار می‌شود (کُرهٔ دریایی کُره اسبی بوده که از آمیزش نرینـهٔ دریایی و مادینهٔ زمینی به وجود آمده) و به حرکت درمی‌آید. از آن سو افلاطون و ملازمانش بر فریدون، شاه یونان، می‌تازند و بر یونان حاکم می‌شوند. این خبر بر اسکندر ناگوار می‌آید، اما اسکندر نمی‌تواند به شمشیر افلاطون را تسـلیم کند. ناچار به علم ارسطو متوسل می‌شود

و ارسطو به حکمت، یونان را می‌گیرد و جالینوس (شاگرد افلاطون) با بال‌هایی که خود ساخته است به پرواز درمی‌آید و می‌رود تا دیگر بار متعرض اسکندر شود. ماجراهای زیادی بر اسکندر می‌گذرد و او بارها به‌دست آلوس و جالینوس و... اسیر می‌شود؛ اما دوباره با کمک زیرکی‌های مهتر نسیم نجات پیدا می‌کند.

مهتر نسیم هم خود بارها دستگیر و زندانی می‌شود و هر بار تا مرز جان باختن پیش می‌رود؛ اما او نیز عاقبت رهایی می‌یابد و اسکندر هم پس از صدها سال حکومت و تسخیر سرزمین‌های گسترده و دعوت بسیاری از کافران به دین اسلام، به سرای باقی می‌شتابد و در سراندیب به خاک سپرده می‌شود.

قهرمانانی چون مهتر نسیم (یا بابا، عیّاری که همواره در کنار اسکندر است)، لندهوربن سعدان و شبرنگ (از دیگر عیّاران) با توانایی‌های خارق‌العادهٔ خود همچون دوزیست بودن، قدرت پرواز و... می‌توانند الگویی برای بهره‌گیری داستان‌نویسان علاقه‌مند به ادبیات جادویی ایران قرار بگیرند.

هزارویک روز[1] هم از قصه‌های عامیانهٔ مکتوب فارسی است که عنصر جادویی مجسمهٔ مسی و کلیدهای سحرآمیز را در کنار دیگر عناصر جادویی در خود جای داده است. این کتاب به تقلید از هزارویک شب نوشته شده است. در هزارویک شب، پادشاهی به زنان با سوءظن می‌نگرد؛ اما در هزارویک روز، شاهزاده‌خانمی به مردان بدبین است و در حقیقت باید هزارویک روز را پاسخی به هزارویک شب دانست.[2]

---

۱. حنیف، هویت ملی در قصه‌های عامهٔ دورهٔ صفوی، صص ۱۲۷-۱۳۴.

۲. نسخهٔ اصلی این کتاب به درویشی اصفهانی به نام روزبه منسوب است، اما اثر یادشده نخستین بار در سال ۱۷۱۰ با کمی دخل و تصرف به زبان فرانسوی منتشر شد. مترجم هزارویک روز، پتیس دولاکروا، در مقدمهٔ کتاب تأکید کرده که نسخهٔ فارسی هزارویک روز را در ایران به دست آورده است و چون اصل آن از بین رفته، دو تن از منشیان دورهٔ مظفری اقدام به ترجمهٔ آن کرده‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

این اثر از نظر شیوهٔ روایت به سبک داستان در داستان نوشته شده است. این شیوهٔ داستان‌پردازی یعنی آوردن داستانی در میان داستان دیگر، خاص هندوان است که براثر تکرار توسط داستان‌سرایان ایرانی، از خصوصیات داستان‌های ایرانی نیز محسوب می‌شود. کتاب‌های بسیاری مانند کلیله‌ودمنه و هزارویک شب و مهابهاراتا که ریشهٔ هندی دارند، از یک داستان اصلی تشکیل شده‌اند که کتاب با آن آغاز می‌شود و داستان‌های متوالی در چارچوب نخستین داستان گفته می‌شوند و در پایان کتاب نیز نخستین داستان خاتمه می‌یابد.

در مقدمهٔ ترجمهٔ فارسی هزارویک روز، تفاوت‌های این مجموعه داستان با داستان‌های هزارویک شب این گونه بیان شده است:

۱. بیشتر داستان‌های هزارویک شب فانتزی و خیالی‌اند.
۲. سرآغاز داستان‌های هزارویک شب تکراری و کسل‌کننده است.
۳. داستان‌های هزارویک روز بسیار ساده و روان و بیرون از حشو و زوائدند.[۱]

جغرافیای اولیهٔ هزارویک روز کشمیر است. در این سرزمین، پادشاهی به نام طغرل‌بیک زندگی می‌کند. طغرل‌بیک پسری به نام فرخ‌روز و دختری به نام فرخ‌ناز دارد. فرخ‌ناز در زیبایی بی‌همتاست، اما خواستگارانش عاقبت خوشی ندارند، چون همه پس از دیدن او شیدا و سرگردان می‌شوند. طغرل‌بیک دلش به حال مردم می‌سوزد و دستور می‌دهد فرخ‌ناز در قصر بماند و از محوطهٔ قصر بیرون نرود، با این حال سیل خواستگاران از کشورهای مختلف همچنان سرازیر می‌شود.

یک شب فرخ‌ناز در خواب می‌بیند که گوزن نری در دام گرفتار شده و گوزن ماده به کمکش می‌شتابد؛ اما وقتی گوزن ماده گرفتار می‌شود، گوزن نر به او اعتنایی نمی‌کند. فرخ‌ناز وقتی از خواب بیدار

---

۱. بریمانی، هزارویک روز، پیشگفتار.

می‌شود، با خود می‌اندیشد که خواب او حقیقت داشته است و احتمالاً بت اعظم (بت مورد پرستش مردم کشمیر) خواسته به او بفهماند که همهٔ مردان خیانت‌کارند. به همین دلیل فرخ‌ناز نزد پدرش می‌رود و با گریهٔ فراوان او را به بت اعظم سوگند می‌دهد که جز با رضایت خودش حکم ازدواجش را صادر نکند. پدر شرط دختر را می‌پذیرد، اما وقتی نمایندگان فرمانروایان مختلف از دیگر کشورهای آسیا به کشمیر می‌آیند و با جواب رد فرخ‌ناز روبه‌رو می‌شوند، طغرل‌بیک به فکر فرومی‌رود و با خود می‌اندیشد که به‌زودی فرمانروایانی که پاسخ منفی شنیده‌اند به کشمیر حمله خواهند کرد و جنگی خونین به راه خواهد افتاد.

طغرل‌بیک دخترش را صدا می‌زند و از او می‌پرسد: چرا از مردان بیزار شده‌ای؟ فرخ‌ناز جوابی می‌دهد، اما پاسخش طغرل‌بیک را قانع نمی‌کند. دایهٔ دختر از طغرل‌بیک اجازه می‌خواهد تا حقیقت ماجرا را بیان کند؛ آن‌گاه به پادشاه پیشنهاد می‌کند که چون فرخ‌ناز به‌خاطر یک خواب از مردان بیزار شده، او (دایه) با بیان داستان‌های عجیبی از کشورهای گوناگون عقیده‌اش را عوض کند.

طغرل‌بیک می‌پذیرد و دایه تصمیم می‌گیرد بامدادان، هنگامی که فرخ‌ناز به حمام می‌رود، او را با گفتن چند قصه سرگرم کند. شاهزاده نیز به‌خاطر سرگرمی و خشنودی دایه می‌پذیرد و قصه‌های دایه آغاز می‌شود. از این بخش تا پایان داستان که بار دیگر ماجراها به تغییر تصمیم فرخ‌ناز بازمی‌گردد، قصه‌هایی از مردم هند، عرب، ایرانی و ترک بیان می‌شود و دایه می‌کوشد در قالب داستان‌هایی شیرین تأثیرات منفی سوءظن را به شاهزاده‌خانم گوشزد کند.

خواب در این قصه‌ها همچون اغلب داستان‌های رئالیسم جادویی از اهمیت زیادی برخوردار است. خواب در این اثر نه به صورت رؤیای صادقه، که به صورت عاملی بازدارنده اما جادویی ظاهر می‌شود، درحالی‌که به‌عنوان مثال، خواب در بیوه کشی یوسف علیخانی، به

صورت ندادهنده رخ می‌دهد. خواب دلهره را به داستان وارد می‌کند.

در اولین قصه، سخن از خلیفه هارون‌الرشید به میان می‌آید. وی در روز عرفه، طبق اعیاد مذهبی به دیدار زندانیان می‌رود و رسم بر این بوده است که در این دیدار شصت تن از زندانیان را که جرمی سبک داشته‌اند، آزاد کند. هارون‌الرشید در یکی از بندها به پنج زندانی برمی‌خورد که در حال عبادت‌اند و از آن‌ها می‌خواهد هریک داستان واقعی زندگی خود را تعریف کنند.

www.tabarestan.info تبرستان

اولین زندانی بازرگانی متمول است که براثر سوءتفاهم اقدام به قتل ناموفق همسر خود می‌کند، اما از کارش پشیمان می‌شود، لیکن پس از چندی دوباره به یکی از غلامان زیبارویش بدبین می‌شود و او را می‌کُشد. دیگر غلامان همسر بازرگان را می‌کُشند و شهادت می‌دهند که بازرگان خود اقدام به قتل همسرش کرده است و این گونه وی پنج سال را تا آن زمان در زندان می‌گذراند.

دومین زندانی دلالی بوده که پول‌هایش را دزدیده‌اند و تهمت نیز به او زده‌اند و سومین زندانی دست‌فروشی بوده که گول زنی را خورده و هم اموالش را از دست داده و هم به قتل شوهر زن متهم شده است. چهارمین زندانی ــ که برخلاف بقیه به دستور خلیفه آزاد نمی‌شود و دستور زدن گردنش صادر می‌شود ــ به‌هنگام مستی مردی را کشته است و پنجمین زندانی نیز مرد زنبیل‌بافی بوده که مورد تفقد پیرمردی ایرانی به نام سعدی قرار گرفته است. سعدی از کتاب گلستان خود پندهای فراوانی برای او خوانده و به او توصیه کرده است که در عمرش به نیکی بیندیشد. در این بخش از داستان از زبان سعدی قصه‌ای دیگر روایت می‌شود که درون‌مایهٔ آن نیز بر رد شک و سوءظن تأکید می‌کند. در این داستان به تاتارها، چینی‌ها، قِبچاق‌ها، مردم موصل، مکه و سفر حج، بغداد، خوارزم، پکن یا خانبالیق، مصر و... اشاره می‌شود.

در قسمتی دیگر از قصه‌ها مسائل ماوراءالطبیعه طرح می‌شود و در بخشی دیگر از حوادث زندگی جعفر برمکی سخن به میان می‌آید.

در بخش دیگری از قصه‌ها با طرح جغرافیای ایران قصهٔ عطامَلِک (حسن) روایت می‌شود. پدر عطامَلِک پیش از مرگش به پسر خود وصیت می‌کند که از ثروت خانواده پاسداری کند و اگر نتوانست، زیر درختی که در وسط حیاط قرار دارد، خود را حلق‌آویز کند. عطامَلِک جوان ثروت خانوادگی خود را از دست می‌دهد، ولی وقتی می‌خواهد خود را به دار بیاویزد، شاخهٔ درخت می‌شکند و دانه‌های الماس هویدا می‌شود. عطامَلِک دست از خوش‌گذرانی می‌کشد و همچون پدرش به گوهرفروشی روی می‌آورد؛ اما دو شریکش او را به دریا می‌افکنند، با این حال خود را می‌رهاند و دو شریکش را در جزیرهٔ هرمز شناسایی می‌کند، ولیکن شریک‌های او با رشوه‌های کلانی که به قاضی می‌دهند، عطامَلِک را محکوم می‌کنند.

عطامَلِک در این زمان نوزده‌ساله است و با شاهزاده‌خانم زلیخا، فرزند شاه طهماسب، پادشاه ایران، آشنا می‌شود. عطامَلِک و زلیخا دل‌باختهٔ یکدیگر می‌شوند، اما با رسیدن خبر مرگ زلیخا، حسن (عطامَلِک) به شهر بُست می‌رود و با فرقه‌ای از مردم که به فسق و فجور می‌پردازند، آشنا می‌شود و برای فراموش کردن داغ زلیخا به خوش‌گذرانی و فسق و فجور روی می‌آورد. سپس در قندهار با یکی از خواجگان دربار شاه طهماسب روبه‌رو می‌شود و در آن‌جا خبر می‌یابد که زلیخا نمرده است و چون شاهزاده می‌خواسته برای تمام عمر خود با حسن (عطامَلِک) زندگی کند، چنان نقشه‌ای کشیده است، اما مهاجرت حسن باعث بی‌خبری وی از ماجرا می‌شود. پیش از آن‌که حسن موفق شود با زلیخا ازدواج کند، زلیخا ربوده می‌شود و حسن (عطامَلِک) غمگین‌تر از همیشه به موصل می‌آید و در آن‌جا از سوی یکی از اقوامش به وزیر معرفی می‌شود و به کارهای دیوانی می‌پردازد. هنگامی که وزیر درمی‌گذرد، سلطان وی را به وزارت خویش انتخاب می‌کند و لقب عطامَلِک را برایش برمی‌گزینند.

پس از قصهٔ حسن عطامَلِک، سلطان قصهٔ دل‌باختگی و عشق ناکام

خـود را به یکی از زنان طبقهٔ فرودسـت بیان می کنـد و در پایان چنین نتیجـه می گیرد که هـر آدمی عقده‌ای در دل دارد و خوشـبخت‌ترین آدم‌ها آن‌هایی هستند که بدبختی و ناکامی‌هایشان قابل تحمل باشد.

در ادامه نیز قصهٔ درویش ابونادر (از بزرگان مغرب) نقل می‌شود و ماجراهایی شگرف از سـرزمینی که اهالی‌اش با تک‌ضربه‌ای تبدیل به مجسمه‌های طلا و جواهر می‌شوند، بیان می گردد.

داسـتان بعـدی امانت‌دار نادرسـت‌کار نـام دارد. در این داسـتان درویشی نادرسـت‌کار امانت سـوداگری را نمی‌دهد و قاضی با طرح ماجرایی موفق به پس گرفتن امانت می‌شود.

خواب عجیب یک خیاط هم عنوان قصه‌ای دیگر از هزارویک روز اسـت. در این قصه که تمثیل عَلَم عَلَم، اوسـتا عَلَم است، خواب جهنم اسـتاد خیاطی را آشفته می‌سازد و به شـاگردش توصیه می کند هر گاه خواست از پارچه‌های مردم بدزدد، او را با گفتن عَلَم عَلَم، اوستا عَلَم، به یاد جهنم بیندازد؛ اما روزی پارچه‌ای گران‌بها جهنم را از یادش می‌بَرَد.

بخش بعدی قصه‌های هزارویک روز سرگذشـت شاهزاده مَلِک نصیر، پسر سـلطان مصر است. این داسـتان نیز معایب خیانت‌کاری و سوءظن را بیان می کند و با شعر زیر به پایان می‌رسد:

بـد مکُـن کـه بـد افتـی چَـه مکَـن کـه خـود افتـی

داسـتان‌های هزارویـک روز پـس از روایت قصه‌هـای فراوان به سرگذشت شـاهزادهٔ ایران‌زمین و شاهزاده‌خانم ختم می‌شود. دایه پس از هزارویک روز و با گفتن قصه‌های شـیرین خود، شـاهزاده‌خانم را سـرگرم می کند. در این داستان‌ها جنبه‌های مختلفی از عناصر جادویی همچون طلسـم، حیوانات جادویی، سـرزمین‌های شگفت‌آمیز و غیره نشان داده می‌شوند که از جملهٔ آن‌هاست مجسمهٔ جادویی که در رمان کلاه جادویی و مجسمهٔ مسی از آن استفاده شده است:

آفتاب به نیمهٔ آسـمان رسیده بود که سـتون سنگی و مجسمهٔ مسی

جلوی دیدگانمان هویدا شد، رفیع و دست‌نیافتنی، پرهیبت‌تر از آنچه در ذهن مجسم کرده بودم... با خودم فکر کردم چطور یک آدم عادی می‌تواند خودش را از ستونی به آن بزرگی بالا بکشد، چه رسد به این که بالای مجسمه برود... می‌دانم که برای تو باارزش‌ترین کلید کلید طلاست. با به دست آوردن آن، زندگی تو و بستگانت تا زمانی که زنده‌ای تأمین خواهد بود و احتمالاً با به دست آوردن این کلید، حلقهٔ بندگی من نیز از گوش تو بیرون خواهد آمد.

گفتم: خدا را شُکر.

ادامه داد: البته امیدوارم بندهٔ جنس دل‌ربای کلید، یعنی... بندهٔ طلا نشوی که گفته‌اند:

مال اگر مایلِ خران نشدی　　حلقهٔ فرجِ اَستران نشدی

البته بر این واقفم که اکنون از منظر نگاه تو، بی‌ارزش‌ترین کلید کلید سربی است. انداختن آن گرچه مردمت را خوشبخت خواهد کرد، شاید نتواند حلقهٔ بندگی مرا از گوش‌هایت بیرون بیاورد... حالا مختاری انتخاب کنی؛ آزادیِ خودت یا خوشبختی مردمت... این تو، این تیروکمان و این مجسمهٔ مَسی و کلیدها.[1]

البته نویسنده در ادامه خاصیت دیگر کلیدها را بیان می کند، خاصیتی که در مقایسه با اصل قصه، نویسنده آن را به‌نفع درون‌مایهٔ داستان خود تغییر داده است:

... اکنون شایستهٔ دانستن تفسیر واقعی کلیدها هستی... بدان که آن کلیدها که بر انگشتان تندیس افسون شده است، در حقیقت راه‌هایی است اندر برابر قدرتمندان. هر صاحب قدرت در تمام دورهٔ فرمانروایی‌اش تنها حق یک انتخاب دارد... زیرا فقط اختیار پرتاب یک تیر به او داده می‌شود. اگر کلید طلایی را بیفکند، از طریق سود جستن از اخبار محرمانه و الفت با صاحبان قدرت، به ثروتی افسانه‌ای می‌رسد و گنجینه‌های خود و نسل بعدی‌اش را

۱. حنیف، کلاه جادویی و مجسمهٔ مسی، ص ۲۱۷.

قیمتی‌تـر خواهد کرد. اگر کلید مس چینـی را بیندازد، گرچه اهل سود جسـتن از اخبار محرمانه نیست، مخالفان سیاسی خود را دربند خواهد کـرد یا به هلاکت خواهد افکند. اگـر نوک پیکانش کلید برنزی را بزند، معنایش این اسـت که وی اهل سـودجویی از اخبار محرمانه و سرکوب مخالفان سیاسی خود نیست، ولی از طریق پیوند با خاندان‌هـای ذی‌نفوذ، آیندهٔ خود و خانـواده‌اش را تأمین خواهد کـرد. اگر تیرش کلید آهنی را شـکار کند، معنایش این اسـت که چنین فرمانروایی هرچند اهل سودجویی از اخبار محرمانه و سرکوب مخالفان سیاسـی و پیوند با خاندان‌های صاحب زر و زور نیسـت و پیوندهای خانوادگی‌اش براساس عشق و راستی است، باز خللی در اهلیتـش وجود دارد و آن کوتاه آمدن در برابر اهل سوءاسـتفاده از زر و زور و تزویر اسـت. ولی اگـر فرمانروا یا صاحب قدرتی بتواند کلید سربی را بیندازد... حرف‌هایش برایم تازه بود، اما یک ایراد مهم داشت و آن این که تنها انتخاب فردی که تیر را می‌انداخت مهم نبود، بلکـه توانایی او در تیراندازی و قـدرت و زور بازوی او هم اهمیت داشـت: «... این ظالمانه است... زیرا ممکن است انتخاب فردی کلید مس چینی باشد، اما تیرش خطا برود و کلید طلا را بیندازد. در چنین صورتی ممکن است خواست قلبی افراد آشکار نشود...»

اربـاب فرزانه‌ام وقتی با آرامش بـه حرف‌هایم گوش داد، مرا با پاسـخی این‌گونه قانع کرد: «پیکانی که از این چله به‌سـوی مجسمه رها می‌شـود، نه‌تنها از زور بازوی تیرانداز، که از نیت وی نیز فرمان می‌گیرد. پس تیرِ تو خواسـتِ قلب تو را نشان می‌دهد. صبر کن... و اگر دیدی ابتدا از تو پرسـیدم که تیـرت به خطا رفته، برای آزمودن میزان اعتقادت به راه درستی بود که انتخاب کرده بودی...»[1]

اصل این عنصر جادویی در سرگذشت حسن عبدالله در هزارویک روز این‌گونه است:

بامداد روز ششـم به یک دشت پهناوری رسیدیم که خاکی سیمین

---

۱. همان، ص ۲۱۹.

سراسر آن را پوشانیده بود. در میان دشت ستون بسیار بلندی از سنگ خارا به چشم می‌خورد که در نوک آن مجسمه‌ای از مس به صورت مرد جوانی دیده می‌شد. دست راست این مجسمهٔ مسی به جلو دراز شده و به هریک از انگشتانش کلیدی آویزان بود. کلید اولی از سرب و دومی از آهن، سومی از برنز و چهارمی از مس چینی و پنجمی از طلا بود. این تندیس افسون شده بود و هر کلید طلسم ویژهٔ خود را داشت. کسی که از روی اتفاق یا به میل خود به این بیابان می‌آمد و می‌خواست این کلیدها را بردارد، محکوم به سرنوشتی می‌شد که از پیش برایش تعیین گشته بود. کلید اولی کلید بدبختی و دومی کلید رنج‌های جسمانی، سومی کلید مرگ، چهارمی کلید پیروزی و آخرین کلید خوشبختی بود.

من هیچ‌یک از این رازها را نمی‌دانستم، اما سرور من آن‌ها را از یک دانشمند هندی فراگرفته بود. این دانشمند به سرورم گفته بود این کلیدها را می‌توان فقط به‌وسیلهٔ تیر به دست آورد و انداختن کلیدها از روی اتفاق است و به هدف‌گیری هیچ ارتباطی ندارد.[۱]

عناصر جادویی در قصه‌های شفاهی عامیانهٔ فارسی[۲]

از عناصر جادویی و حوادث قصه‌های این بخش به‌دلیل گستردگی به‌اشاره یاد می‌شود. با این حال، عنوان عناصر جادویی برای سهولت استفاده از آن‌ها بیان می‌شود. این عناوین ممکن است در قصه‌های دیگر و درکنار عناصر جادویی دیگری تکرار شوند.

مرغ تخم‌طلا، اسطرلاب و طلسم و سحر

در قصهٔ فرهاد و فرخ[۳]، مرغی هم تخم طلا می‌گذارد و هم جگر و

---

۱. بریمانی، هزارویک روز، ص ۱۸۲.

۲. منظور از قصه‌های شفاهی قصه‌هایی است که به صورت شفاهی از افراد مختلف شنیده و ضبط شده‌اند. این قصه‌ها برخلاف قصه‌های عامیانهٔ مکتوب، عموماً به مردم معاصر تعلق دارند.

۳. جعفری قنواتی، قصه‌ها و افسانه‌هایی از گوشه‌و کنار ایران، ص ۶۳.

کلـه‌اش خاصیت جادویـی دارد. هرکـس جگر مـرغ را بخورد، هر شب زیر سرش کیسـه‌ای پول می‌یابد و هرکس کلهٔ مرغ را بخورد، به پادشـاهی می‌رسـد. در این قصه، یکی از قهرمانان از رمل و اسطرلاب استفاده می‌کند، باز شاهی بر سر فرهاد می‌نشیند، آهویی به شکل دختر درمی‌آید، یکی از قهرمانان تبدیل به سنگ می‌شود و با طلسم و سحر از شکل سنگ بیرون می‌آید.

www.tabarestan.info

شاهزاده‌ای که به‌صورت مار طلسم شده، کیسهٔ جادویی

در قصهٔ چماق‌لو بزن[1] فردی طلسم شده و به صورت مار درآمده است. ایـن مار باید ازدواج کند تا به صورت اولیه بازگردد. در این قصه، چند عنصر فراواقعی حضور دارند: الاغـی که پول پس می‌دهد، دیگی که همیشه غذا دارد و کیسه‌ای که از آن چماق‌زنی بیرون می‌آید و دزد را آن‌قدر کتک می‌زند تا آنچه را دزدیده پس بدهد.

کاسهٔ سحرآمیز، پرندهٔ نامه‌بر و کتاب جادویی

در قصهٔ سـه برادر و یک دخترعمو[2]، سـه برادر عاشق دخترعمویشان می‌شوند. دخترعمو برای هریک شـرطی تعیین می‌کند. یکی از آن‌ها کاسـه‌ای می‌خرد که خاصیتش این اسـت که اگر سه بار آن را پُر آب کنند و روی مرده بریزند، مرده زنده می‌شود. پسرعموی دیگر پرنده‌ای می‌خرد که هنرش نامه‌بری اسـت. پسرعموی بزرگ نیز کتابی می‌خرد کـه از وقایـع خبر می‌دهد. پسـرعموها از طریق کتـاب می‌فهمند که دخترعمویشـان مرده است. نامه‌ای به پای پرندهٔ نامه‌بر می‌بندند و کاسه را با پرنده به‌سوی دخترعمو می‌فرستند. دخترعمو زنده می‌شود و برادر بزرگ‌تر را که صاحب کتاب بوده انتخاب می‌کند.

---

۱. همان، ص ۴۸.
۲. همان، ص ۵۵.

بخت و اقبال

در قصهٔ فرشتهٔ شانس[۱]، کشاورزی که دائم در زندگی بد می‌آورد، از حکیمی علت را می‌پرسد و حکیم می‌گوید شانس یا بخت کشاورز در خواب است و او باید به شهر فرشته‌ها برود و شانسش را بیدار کند. کشاورز سر راه خود شیری را می‌بیند، شیر از کشاورز می‌خواهد که وقتی به شهر فرشته‌ها رسید، علت جمع شدن پشه‌ها دور پوزه‌اش را سؤال کند. باغداری هم از کشاورز می‌خواهد وقتی به شهر فرشته‌ها رسید، از او علت خشک شدن درخت گردویش را بپرسد و پادشاهی هم از او می‌خواهد از فرشتهٔ اقبال سؤال کند چرا سکهٔ او رواج ندارد.

کشاورز بداقبال بالاخره به شهر فرشته‌ها می‌رسد و فرشتهٔ شانس خود را بیدار می‌کند و سپس سؤال‌های شیر و باغدار و پادشاه را مطرح می‌کند و بعد از شنیدن پاسخ، از شهر فرشته‌ها بیرون می‌رود. کشاورز وقتی به پادشاه می‌رسد، به او می‌گوید که فرشتهٔ شانس گفته است که پادشاه زنی است که لباس مردانه پوشیده و اگر می‌خواهد سکه‌اش رواج داشته باشد، باید ازدواج کند. پادشاه وقتی می‌بیند که مرد کشاورز بر راز او واقف شده، به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد، اما کشاورز پاسخ می‌دهد حالا که بخت خود را از خواب بیدار کرده، دیگر نیازی به ازدواج با ملکه و شراکت در پادشاهی مُلک ندارد. وی سپس به مرد باغدار می‌رسد و به او می‌گوید که براساس آنچه فرشتهٔ شانس گفته، زیر درخت گردویش گنجی پنهان است و برای این که درخت بار دهد، باید گنج از زمین خارج شود. مرد باغدار به کشاورز پیشنهاد می‌کند که نیمی از گنج را برای خود بردارد، اما کشاورز نمی‌پذیرد و به او می‌گوید حالا که دیگر اقبالش بلند شده، نیازی به ثروت ندارد. کشاورز سپس به شیر می‌رسد و به او می‌گوید که فرشتهٔ شانس گفته شیر باید مغز آدم احمقی را بخورد تا دردش دوا شود. شیر هم از کشاورز می‌خواهد تا

---

۱. همان، ص ۵۷.

ماجرای خودش را بیان کند، کشاورز هم ماجرای پیشنهاد ملکه و باغدار را می‌گوید. شیر هم با گفتن این جمله که «از تو احمق‌تر کجا می‌توانم پیدا کنم»، بلافاصله کشاورز را می‌درد و مغزش را می‌خورد.

تبرستان www.tabarestan.info

اسب شاه پریان

در قصهٔ اسب شاه پریان[۱]، نامادری پسری به نام جاسم به اسب شاه پریان او حسودی می‌کند و می‌خواهد اسب را سربه‌نیست کند؛ اما اسب شاه پریان ماجرا را به جاسم می‌گوید. جاسم سوار اسب می‌شود و اسب او را به سرزمینی دیگر می‌برد. در آن‌جا چند تار از دمش را به جاسم می‌دهد و از او می‌خواهد که هر وقت کاری با او داشت، یکی از موها را آتش بزند. جاسم هم به یاری اسب شاه پریان داماد پادشاه می‌شود، بیماری چشم پادشاه را خوب می‌کند و به پادشاهی می‌رسد.

خرسی که به شکل زن درمی‌آید

در قصهٔ گلک و خرس[۲]، مردی از خانه قهر می‌کند، زنی خود را عمهٔ او معرفی می‌کند و غذاهای خوش‌مزه برایش می‌پزد تا چاق شود. مرد همسر و دخترش را هم به خانهٔ آن زن می‌آورد. آن‌ها می‌فهمند زنی که ادعا می‌کند عمهٔ مرد خانواده است، خرسی است که خود را به شکل آدمیان درآورده است. مرد نمی‌پذیرد. خانواده‌اش می‌گریزند، ولی مرد خوراک خرس می‌شود.

گربهٔ آوازه‌خوان

در قصهٔ استاد گنجیل عمو[۳]، آسیابانی درمی‌یابد که گربه‌اش شب‌ها

---

۱. همان، ص ۷۴.
۲. همان، ص ۷۹.
۳. همان، ص ۹۵.

خود را به غاری می‌رساند و در آن‌جا برای گربه‌های دیگر ساز می‌زند و آواز می‌خواند.

گل‌های جادویی و جادوگر

در قصهٔ گل‌های جادویی[۱]، باغچه‌ای گل‌هایی دارد که به‌محض نزدیک شـدن انسـانی به آن‌ها، داد و فریاد راه می‌اندازند. این گل‌ها خاصیت جادویـی دارند و به پیرمرد نابینایی قدرت دیدن می‌دهند. در این قصه، یکی از سـه برادر که از قهرمانان اصلی داستان هستند، جادوگر است و جوانی را به سیب تبدیل می‌کند و در جیبش می‌گذارد و در قصر شاه، سیب را به همان جوان مبدل می‌کند.

آسیاب جادویی

در قصـهٔ چرا آب دریا شـور اسـت[۲]، زن برادر زمینـهٔ مهاجرت اجباری برادرشوهر را فراهم می‌کند. برادر آوارهٔ آن سوی دریا می‌شود. در آن‌جا با پیرمردی آشنا می‌شود که آسیابی جادویی دارد. آسیاب هرچه از آن بخواهند حاضر می‌کند و همین امر باعث ثروتمند شدن برادر مهاجر می‌گردد.

پیشانی‌نوشت

در قصهٔ توک‌نوشت[۳]، تاجری در میانهٔ راه سه مرد سفیدپوش را می‌بیند که به ده رفته‌اند و پیشانی‌نوشت نوزادی را نوشته‌اند. تاجر وقتی از آن‌ها می‌شنود که در پیشـانی نوزاد آمده است که او صاحب ثروت تاجری خواهد شـد، نوزاد را به دسـت یکی از نوکرانش می‌سـپارد تا او را به قتل برساند؛ اما نوکر تاجر از کشتن نوزاد منصرف می‌شود. بیست سال

---

۱. همان، ص ۹۷.
۲. همان، ص ۱۰۲.
۳. همان، ص ۱۱۰.

بعد همان نوزاد داماد مرد تاجر می‌شود. تاجر وقتی از ماهیت دامادش آگاه می‌شود، دوباره درصدد قتل او برمی‌آید، اما خود و پسرش کشته می‌شوند و دامادش صاحب ثروت او می‌گردد.

تبرستان www.tabarestan.info

انسان‌هایی جادویی

در قصهٔ شاه عباس و دزدها[1]، شبی شاه عباس با لباس مبدل به شهر می‌رود و با سه دزد هم‌داستان می‌شود. هریک از دزدها یک توانایی جادویی دارد؛ یکی از آن‌ها زبان حیوانات را می‌فهمد، دیگری هر کسی را در سیاهی شب می‌شناسد و سومی با زدن ضربه‌ای به زمین، منابع زیرزمینی را تشخیص می‌دهد. آن‌ها به گنجینهٔ شاه عباس دستبرد می‌زنند و فردای آن روز، دزدی که در تاریکی همه را می‌شناسد، با شناختن شاه خود و دوستانش را از مرگ نجات می‌دهد.[2]

دیو

در قصهٔ سه خواهر[3]، حسادت و آزار زن‌پدر باعث می‌شود که سه خواهر با

---

۱. همان، ص ۱۱۹.

۲. برخی از قصه‌های عامیانه همچون قصهٔ فوق، ریشه در ادبیات کهن فارسی دارند. در قصه‌ای از کتاب راحة‌الصدور و آیة‌السرور (راوندی، راحة‌الصدور و آیة‌السرور، ص ۷۴)، سلطان محمود غزنوی با لباس مبدل به شهر می‌رود و با چند دزد آشنا می‌شود. هریک از دزدها یک ویژگی جادویی دارد؛ یکی از آن‌ها زبان سگ را می‌فهمد، دیگری در شب همه را می‌شناسد، سومی زمین را نقب می‌زند، دزد چهارم حس بویایی‌اش زر را در زمین تشخیص می‌دهد، دزد پنجم خاصیتی در پنجه‌اش دارد که می‌تواند کمندی بلند با آن بسازد. سلطان محمود هم می‌گوید که او نیز این توانایی را دارد که با جنباندن ریشش مردگان را زنده کند. دزدها با دوست جدیدشان یعنی سلطان محمود غزنوی به گنج‌های سلطان محمود دستبرد می‌زنند. صبح فردا سلطان محمود دزدها را احضار و دستور قتلشان را صادر می‌کند؛ اما دزدی که می‌تواند سلطان را پس از دیدن در تاریکی بشناسد، با گفتن شعری وی را متقاعد می‌کند که آن‌ها را ببخشد:

وقت آن شد ای شهِ مکتوم‌سیر　　کز کرم ریشی بجنبانی به خیر

۳. جعفری قنواتی، قصه‌ها و افسانه‌هایی از گوشه و کنار ایران، ص ۱۲۸.

سه دیو ازدواج کنند و دختر زن‌بابای حسود به‌دست سه دیو خورده شود.

نی جادویی و درخت انار سحرآمیز

در قصهٔ سرگذشت دو خواهر[۱]، یکی از دو خواهر با حسادت خواهر بزرگ‌تر توسط شیرها خورده می‌شود. از قطره‌های خون این خواهر نی می‌روید. این نی موقع دمیدن باد اشعار آهنگین و معناداری می‌سراید. وقتی نی سوزانده می‌شود، دودش به چشم خواهر حسود می‌رود. از خاکستر نی‌ها درخت اناری می‌روید که از دانه‌های انارش دختر جوانی هویدا می‌شود. دختر انار به انسان‌های خوب انار می‌دهد و به خواهر حسود خود خار و خاشاک تقدیم می‌کند.

ماهی سحرآمیز

در قصهٔ ماهی سال نو[۲]، طبق باوری هر کس جَستن ماهی را موقع سال تحویل ببیند، هر چه از خدا بخواهد، خداوند به او خواهد داد. زن موقع تحویل سال و دیدن پریدن ماهی، به‌اشتباه از خداوند می‌خواهد که شوهرش به طلا تبدیل شود و تا سال بعد منتظر می‌ماند تا دوباره موقع تحویل سال و دیدن جَستن ماهی آرزو کند که شوهرش به هیئت انسانی خود بازگردد.

غول[۳]

در قصهٔ تاته شیرمحمد[۴]، شکارچی‌ای به نام تاته شیرمحمد با حیله غولی

---

۱. همان، ص ۱۳۴.
۲. همان، ص ۱۴۹.
۳. محمدجعفر یاحقی در کتاب فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی (ص ۶۰۶) می‌گوید: «غول نوعی دیو زشت است که مردم را در صحراها هلاک کند و به هر شکل که بخواهد درآید و مردم را در بیابان به نام بخواند و از راه ببرد. برخی نام غول ماده را سِعلاه نوشته و فرق‌هایی میان غول و سِعلاه قائل شده‌اند. معروف است که سِعلاه یا ساحرةالجن گاهی با آدمیان پیمان زناشویی می‌بندد. بسیاری هم آن را با دیو و جن یکی دانسته و داستان‌ها و عجایب زیادی دربارهٔ آن نقل کرده‌اند.»
۴. جعفری قنواتی، قصه‌ها و افسانه‌هایی از گوشه و کنار ایران، ص ۲۰۵.

را به آتش می‌کشد و با شلیک یک تیر او را می‌کُشد. در قصهٔ دیگری نیز به نام غول و کلوانچی[۱] غولی به آتش کشیده می‌شود. البته در قصه‌های دیگری عمر دیو در شیشه‌ای است که با شکستن آن دیو نیز نابود می‌شود.

تبرستان www.tabarestan.info

فال‌گیر و رمل و اسطرلاب

در داستان یک بار جَستی ملخک[۲]، وقتی همسر خارکنی می‌بیند که حمام را برای زن رمل‌اندازِ شاه قرق کرده‌اند، از شوهر بی‌سوادش می‌خواهد که او هم دنبال رمالی برود. از قضای روزگار، بخت با خارکن یار می‌شود و او به دربار راه پیدا می‌کند.

سوسکی که به دختر پیرزن تبدیل می‌شود

در قصهٔ بی‌بی صدف[۳]، پیرزنی سوسکی را در نمکدان می‌اندازد و برایش آواز می‌خواند. پسر پادشاه نادیده عاشق دختر پیرزن آوازه‌خوان می‌شود. سوسک به دختر زیبای پیرزن تبدیل می‌گردد.

تخم‌مرغی که تبدیل به دختر می‌شود

در قصهٔ دختر کلاغ[۴]، مردی از زن نازایش فرزند می‌خواهد. پیرمردی به زن تخم‌مرغی می‌دهد. زن با عصبانیت تخم‌مرغ را از پنجرهٔ خانه به بیرون پرت می‌کند. کلاغی تخم‌مرغ را برمی‌دارد و آن را گرم نگاه می‌دارد. دختری از تخم بیرون می‌آید و بعد از چندی همسر پسر پادشاه می‌شود.

---

۱. همان، ص ۲۰۷.
۲. همان، ص ۲۱۸.
۳. حنیف، «متل‌های لری»، تحقیق درون‌مرکزی مرکز تحقیقات صداوسیما، شمارهٔ ۲۲۷/۱۳۷۵، ص ۱۱.
۴. همان، ص ۱۲.

دیو و درخت‌های سحرآمیز (درخت سیب خندان و درخت بید گریان)

در قصهٔ سیب خندان و بید گریان[۱]، دو درخت سحرآمیز در باغ پادشاه هست. درخت سیب می‌خندد و درخت بید می‌گرید. دیو سیب را از درخت می‌دزد و پسر کوچک‌تر پادشاه مأمور یافتن سیب می‌شود. با وجود توطئهٔ دو برادر بزرگ‌تر، برادر کوچک‌تر دیو را دستگیر می‌کند و دختر جوانی را هم که اسیر دیو بوده نجات می‌دهد.

www.tabarestan.info تبرستان

طلسم و شیشهٔ عمر دیو

در قصهٔ شیرین‌هوا و سبزه‌قبا[۲]، دختری به نام شیرین‌هوا کُره‌اسبی به نام سبزه‌قبا می‌یابد. کره‌اسب در واقع شاهزاده‌ای طلسم‌شده است. دختر شیشهٔ عمر دیو را می‌شکند و با سبزه‌قبا ازدواج می‌کند.

توپ سحرآمیز

در قصهٔ از تو حرکت[۳]، توپی به هر طرف که پرتاب می‌شود، به یک سمت مشخص بازمی‌گردد؛ به جایی که گنج در آن مدفون است.

کبوترهای سحرآمیز

در قصهٔ کچل کفترباز[۴]، وزیر به حسن کچل کفترباز حسادت می‌کند و دو کبوتر راه مبارزه با وزیر را به کچل یاد می‌دهند.

طلسم و مردهٔ سحرآمیز

در قصهٔ راز گردو[۵]، در بدن مردی طلسم‌شده پنجاه سوزن فرورفته و

---

۱. همان، ص ۱۴.
۲. همان‌جا.
۳. همان، ص ۱۵.
۴. همان، ص ۱۸.
۵. همان‌جا.

دختری باید هر روز یکی از سوزن‌ها را بیرون بیاورد تا مرده زنده شود. در اغلب این قصه‌ها، در روز آخر، ضدقهرمان از راه می‌رسد و پنجاهمین سوزن را از بدن شاهزاده بیرون می‌آورد و خود را نجات‌دهندهٔ جوان معرفی می‌کند، اما بالاخره دختری که با صبوری سوزن‌ها را بیرون آورده همسر شاهزاده می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

خروس سخن‌گو

در قصهٔ خروس شیرینه[۱]، خروس سخن‌گویی با شنیدن سخن سرد از خانه قهر می‌کند. در این قصه خروس هم سخن می‌گوید و هم از حساسیت عاطفی بالایی برخوردار است.

دیو و کبوتران یاری‌رسان

در قصهٔ مَلِک‌محمد[۲]، زنی عاشق دیوی می‌شود و به‌خاطر رسیدن به دیو پسرش را نابینا می‌کند؛ اما دو کبوتر چشم‌های پسر را در دهانشان نگاه می‌دارند و مانع کور شدن پسر مهربان می‌شوند.

بخت

در قصهٔ خارکن و مهرهٔ قیمتی[۳]، پادشاهی مهرهٔ گران‌بهایی را سر راه خارکن پیری قرار می‌دهد، اما خارکن آن روز با خودش می‌گوید «بهتر است چشمانم را ببندم و راه بروم، ببینم اگر کور شدم، می‌توانم راه را تشخیص دهم.» سال‌ها بعد که بخت پیرمرد خارکن از خواب بیدار می‌شود، او با خریدن مهرهٔ ساده‌ای صاحب ثروتی هنگفت می‌گردد.

---

۱. همان، ص ۱۹.
۲. همان، ص ۲۰.
۳. همان، ص ۲۱.

مردآزما

در قصهٔ مردآزما و آسیابان[۱]، نیمه‌شب مردآزما به هیئت الاغی درمی‌آید. آسیابان می‌خواهد با الاغش به سمت آسیاب برود، اما الاغ او را به بیراهه می‌برد. آسیابان هرچه می‌کند الاغ به سمت آسیاب نمی‌رود. عاقبت به الاغ می‌گوید: «مگر الاغ من نیستی؟» الاغ هم سرش را برمی‌گرداند و دندان‌هایش را به آسیابان نشان می‌دهد و می‌گوید: «آخر تیش خران چنین است؟!» آسیابان که فهمیده الاغ مردآزماست، با تبرش ضربه‌ای به سر الاغ می‌زند و به او می‌گوید: «تیشهٔ مردان هم چنین است.»

www.tabarestan.info تبرستان

جن

در قصهٔ صبح زود ده[۲]، مردی پگاه به حمام می‌رود و مشاهده می‌کند که کیسه‌کش حمام سُم دارد. وحشت‌زده از حمام گرم می‌گریزد و ماجرا را برای مرد حمامی تعریف می‌کند. صاحب حمام با شنیدن حرف‌های وی دراز و درازتر می‌شود. مرد که فهمیده جن‌ها حمام را تسخیر کرده‌اند، از آن‌جا فرار می‌کند و به یکی از همسایگان خود می‌رسد که به‌طرف حمام می‌رود. ماجرا را برای همسایه‌اش تعریف می‌کند. همسایه هم بعد از شنیدن حرف‌هایش پاسخ می‌دهد: «درازی او را دیدی، حالا پهنای مرا ببین!» و به اندازهٔ کوچه پهن می‌شود. مرد از وحشت بی‌هوش می‌شود.

دختر جالیز خیار

در قصهٔ دختر جالیز خیار[۳]، پادشاهی نذر می‌کند که اگر پسر بیمارش بهبود یابد، به اهالی شهر روغن و عسل بدهد. پسر پادشاه بهبود می‌یابد و

---

۱. همان، ص ۲۲.
۲. همان، ص ۲۳.
۳. همان، ص ۲۴.

همهٔ اهالی روغن و عسل می‌خورند، غیر از پیرزنی که با عصبانیت به او می‌گوید: «برو که دختر جالیز خیار نصیبت بشود.» پسر پادشاه هم عاشق دختر جالیز خیار می‌شود و او را به همسری برمی‌گزینند.

تبرستان www.tabarestan.info

دختر ماه‌پیشانی

در قصهٔ دختر ماه‌پیشانی[۱]، حسادت نامادری باعث می‌شود پسر پادشاه موقتاً به دختر ماه‌پیشانی نرسد. نامادری که قصد دارد دختر خود را به‌جای نادختری‌اش عروس شاه گرداند، در کارش موفق نمی‌شود.

روییدن بچه از نخود

در قصهٔ نخودی[۲]، زنی سترون (نازا) به توصیهٔ پیری خردمند نخودی می‌کارد و از دانهٔ نخود کودکی می‌روید که حق پدر و مادر و مردم خود را از پادشاه می‌گیرد.

ماری یا اژدهایی در جسم یک زن

در قصهٔ ماری در جلد یک زن[۳]، زنی که در واقع مار بوده، همسر مردی می‌شود. مرد زن را می‌کُشد و صاحب شمش طلایی می‌شود. این قصه براساس یک باور قدیمی روایت شده است. براساس این باور، مار صد سال عمر می‌کند و سپس به اژدها تبدیل می‌شود و بعد از آن در جلد زنی فرومی‌رود. هر کس بتواند زن را بکُشد، صاحب شمش طلا می‌شود.

---

۱. همان جا.
۲. همان، ص ۲۷.
۳. همان، ص ۲۹.

نوزادی که توسط گرگ تقدیم انسان می‌شود

در قصهٔ گرگین[۱]، نوزادی را گرگ به دندان گرفته و جلو پای پادشاه می‌اندازد. پادشاه نوزاد را گرگین نام‌گذاری می‌کند و گرگین بلبل خوش‌الحان را می‌یابد.

تبرستان www.tabarestan.info

شیطان

در قصهٔ پسر یتیم[۲]، طاهر عاشق دخترعموی خود می‌شود. بعد از مرگ پدر طاهر، عمو می‌خواهد دخترش را به عقد پسر کدخدا دربیاورد، اما طاهر با زیرکی و خواندن دو وِرد که از شیطان یاد گرفته، مانع ازدواج دخترعمو و پسر کدخدا می‌شود و دخترعمویش را به عقد خود درمی‌آورد.

مرغ تخم‌طلا

در قصهٔ مرغ تخم‌طلا[۳]، مرغ پیرزن و پیرمردی هر روز یک تخم طلا می‌گذارد. آن‌ها تصمیم می‌گیرند سر مرغ را بِبُرند تا صاحب همهٔ تخم‌های طلا شوند، ولی مرغ و تخم‌های طلا برای همیشه از دستشان می‌رود.

ماهی جادویی

در قصهٔ تبر طلایی[۴]، تبر پیرمرد هیزم‌شکنی داخل رودخانه می‌افتد. ماهی کوچک طلایی‌رنگی به پیرمرد یک تبر طلایی هدیه می‌دهد.

دیو مهربان

در قصهٔ مردی که هفت دختر داشت[۵]، دیوی مهربان به پدری که از

---

۱. همان، ص ۳۲.
۲. همان، ص ۳۷.
۳. همان، ص ۴۱.
۴. همان، ص ۴۲.
۵. همان‌جا.

خانواده جدا افتاده، کمک می‌کند تا دریای پشت‌سرش و کوهسار جلو رویش محو شود و به آغوش خانواده‌اش بازگردد.

پری دریایی

در قصهٔ شاهزادهٔ تنها[۱]، دختر پری دریایی که پدر و مادرش را از دست داده، آن‌چنان گریه می‌کند که شاهزاده می‌پندارد از آسمان باران می‌بارد.

www.tabarestan.info تبرستان

ماهی‌گیر و پری دریایی

در قصهٔ ماهی‌گیر و پری دریایی[۲]، ماهی‌گیری ماهی قرمز کوچکی را صید و در خانه نگهداری می‌کند. وقتی ماهی‌گیر می‌بیند که خانه‌اش هر روز نظافت می‌شود، می‌فهمد که ماهی قرمز در واقع پری دریایی است.

بخت و سنگ صبور، پیشگویی

در قصهٔ سنگ صبور[۳]، پیشگویی به دختر پادشاه می‌گوید: «خودت سفید، بختت سیاه!» و به دختر وزیر می‌گوید: «خودت سیاه، بختت سفید!» دختر پادشاه در قلعه‌ای زندانی و بالاخره کنیز می‌شود و واگویه‌هایش با سنگ صبور نجاتش می‌دهد.

مرد جادویی

در قصهٔ شاه عباس و میرداماد[۴]، میرداماد صدای پتک آهنگران کاشان را در اصفهان می‌شنود.

---

۱. همان، ص ۴۶.
۲. همان، ص ۴۷.
۳. همان، ص ۴۸.
۴. همان، ص ۴۹.

ساحر، جادوگر

در قصهٔ فرزندان پادشاه[۱]، دو زن پادشاه با کمک ساحر توانایی صاحب فرزند می‌شوند.

تبرستان www.tabarestan.info

فرشته

در قصهٔ سبزعلی[۲]، جوانی به نام سبزعلی از دیار فرشتگان به سرزمین آدمیزادگان می‌آید و پسرخواندهٔ پیرمردی فقیر می‌شود. سبزعلی تقاضای ازدواج با ماه‌بانو، دختر پادشاه، را می‌کند. پادشاه از او قصر و جواهر می‌خواهد. سبزعلی خواسته‌های پادشاه را فراهم می‌کند. سپس براثر اشتباه ماه‌بانو سبزعلی به سرزمین فرشته‌ها بازمی‌گردد، ولی ماه‌بانو او را به دنیای آدمیان بازمی‌گرداند.

دیو، انسان آهونما

در قصهٔ دخترک و آهو[۳]، نره‌دیوی وحشتناک فرزندان مردی را اسیر می‌کند. پسر پادشاه آن‌ها را نجات می‌دهد. دختر مرد به شکل آهو درمی‌آید و سپس به هیئت انسانی بازمی‌گردد.

کُره اسب بال‌دار

در قصهٔ کُره بری[۴]، زن‌پدری می‌خواهد ناپسری‌اش را بکُشد، ولی هر بار کُره اسب بال‌دار پسرک را نجات می‌دهد. پسرک پس از پشت‌سر گذاشتن ماجراهایی، یکی از نزدیکان پادشاه می‌شود.

فال‌گیر

در قصهٔ چهل گیسو[۵]، ملکه‌ای همیشه دنبه می‌زاید. فال‌گیری تیغی به

---

۱. همان، ص ۵۰.
۲. همان، ص ۵۱.
۳. همان، ص ۵۴.
۴. همان، ص ۵۶.
۵. همان، ص ۵۸.

دنبه می‌زند و دنبه به جوانی تبدیل می‌شود. جوان که جان تیغ پادشاه نام گرفته است، عاشق چهل گیسو می‌شود و بالاخره پس از ماجراهایی چهل گیسو را به همسری برمی‌گزیند.

تبرستان www.tabarestan.info

دختر جادویی

در قصهٔ گل‌خندان[۱]، همسر مردی تنگ‌دست با کمک سه زن سیاه‌پوش وضع حمل می‌کند. هریک از آنان نامی برای نوزاد دختر پیشنهاد می‌کند و بر آن اساس، نوزاد بزرگ می‌شود. وقتی موهای دختر را شانه می‌زنند، از سرش مروارید می‌ریزد و از جای قدم‌هایش گل می‌روید.

مرغ تخم‌طلا

در قصهٔ مرغ سعادت[۲]، کسی که جگر مرغ تخم‌طلا را می‌خورد، به پادشاهی می‌رسد و آن که دل مرغ را می‌خورد، هر شب کیسه‌ای طلا زیر سرش می‌یابد.

قالیچهٔ حضرت سلیمان، کلاه جادویی، پیمانهٔ سحرآمیز

در قصهٔ قالیچهٔ حضرت سلیمان[۳]، سه دیو از مَلِک ابراهیم که تازه بر تخت نشسته، می‌خواهند سه وسیلهٔ جادویی فراهم کند. مَلِک ابراهیم هم قالیچهٔ حضرت سلیمان با خاصیت پرواز، کلاه حضرت سلیمان با این خاصیت که هرکس آن را بر سر بگذارد، از دیده‌ها پنهان می‌شود و پیمانه‌ای را که هرچه بخواهی در آن یافت می‌شود، فراهم می‌کند.

---

۱. همان، ص ۵۹.
۲. همان، ص ۶۰.
۳. همان‌جا.

مهتاب سخن‌گو

در قصهٔ ملکه دانانار[۱]، نامادری از مهتاب (ماه) چند سؤال می‌کند. یکی از سؤال‌ها این است که من زیباترم یا تو که مهتاب جواب می‌دهد: «هیچ‌کدام. ملکه دانانار از هردومان زیباتر است.» این پاسخ حسادت نامادریِ ملکه دانانار را برمی‌انگیزد. او ملکه دانانار را از پسر پادشاه جدا می‌کند، ولی پسر پادشاه به اشتباهش پی می‌برد.

www.tabarestan.info تبرستان

طلسم، دختری که به قورباغه تبدیل می‌شود

در قصهٔ محمدمراد کچل[۲]، یکی از تنبل‌های دورهٔ شاه عباس با همین نام در چاهی افکنده می‌شود. وی در آن‌جا با قورباغه‌ای آشنا می‌شود. قورباغه در واقع دختری زیباروست که طلسم شده است. محمدمراد کچل طلسم قورباغه را می‌شکند و دختر را به همسری برمی‌گزیند.

دیو

در قصهٔ نمدی[۳]، هر شب یکی از هفت دختران خانه موظف است هشت در قلعه را ببندد تا دیو به خانه نیاید. یک شب نمدی، دختر کوچک‌تر خانه، یکی از درها را نمی‌بندد. دیو به خانه می‌آید. نمدی برای نجات خواهران خود همراه دیو می‌رود.

رمال، دوره‌گرد

در قصهٔ غلام دوره‌گرد[۴]، مردی در حمام می‌شنود: «هپلی‌هپو.» می‌ترسد و نزد رمال دِه می‌رود. رمال به او می‌گوید که «جن تو را دیده، ولی نزده است.»

---

۱. همان، ص ۶۳.
۲. همان، ص ۶۶.
۳. همان، ص ۶۷.
۴. همان، ص ۶۵.

جن و پری

در قصهٔ قوز بالا قوز[۱]، فردی قوزی به حمام می‌رود و در عروسی اجنه شادی می‌کند. جن‌ها به پاداشِ این کار قوزش را برمی‌دارند. شب بعد قوزیِ دیگری با شنیدن اینِ ماجرا به حمام می‌رود و غافل از این که جن‌ها عزادارند، شروع به پای کوبی می‌کند. اجنه نیز او را تنبیه می‌کنند و قوزی بالای قوزش می‌گذارند.

www.tabarestan.info تبرستان

آل

در قصهٔ ننه‌جواهر و آل[۲]، آل از شجاعت ننه‌جواهر خوشش می‌آید و تصمیم می‌گیرد تا هفت پشت به بازماندگان او خدمت کند.

دیو، سیمرغ حق‌شناس و اژدها

در داستان خاطرات دنیای زیرین[۳]، سه برادر برای یافتن دزد سیب به راه می‌افتند. برادر کوچک‌تر به زیر زمین می‌رود و بر دزدها فائق می‌آید و توسط سیمرغ حق‌شناس به روی زمین بازمی‌گردد. در قصهٔ دیگری، دیو سیاه مردی را به طبقهٔ هفتم دنیای زیرین می‌برد. در قصهٔ دیگری[۴]، اژدها جلو آب را گرفته است و شاهزاده باید بر اژدها پیروز شود.

سیمرغ، تعویذ، ستاره‌شناسی

در قصه‌ای فولکلوریک[۵]، جوانی شجاع ماری را که هر ساله جوجه‌های سیمرغ را می‌خورد، می‌کُشد. سیمرغ پری از پرهای خود را به او می‌دهد. جوان بعد به کمک همین پر، سیمرغ را احضار می‌کند و بر پشت او می‌نشیند. سیمرغ به پرواز درمی‌آید و جوان را نجات می‌دهد.

---

۱. همان، ص ۷۰.
۲. همان، ص ۷۱.
۳. مارزولف، طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، ص ۷۵.
۴. همان، ص ۷۶.
۵. همان، ص ۷۶.

در قصه‌ای دیگر[۱]، همسر پادشاه پس از گرفتن سیبی از درویشی حامله می‌شود. درویش تیغه‌ای را به‌عنوان حِرز (تعویذ) به کودک می‌دهد. کودک با دو نفر از جمله یک ستاره‌شناس دوست می‌شود.

تبرستان
www.tabarestan.info

دیو و شیشهٔ عمر

در قصهٔ نمکی و دیو[۲]، نمکی درمیان هفت دختر از همه کوچک‌تر است و شب‌هنگام فراموش می‌کند یکی از هفت درِ خانه را ببندد. دیو وارد خانه می‌شود و نمکی باید به خدمت دیو درآید. پس از ماجراهایی بالاخره شیشهٔ عمر دیو شکسته می‌شود.

کُره‌اسبِ جادویی

در قصهٔ کُره‌اسب جادویی[۳]، تنها پسر پادشاه کُره‌اسبی جادویی دارد. زن‌پدر شاهزاده خود را به بیماری می‌زند و گوشت کُره‌اسب را می‌خواهد. شاهزاده بر کُره‌اسب می‌نشیند و پرواز می‌کند.

زن آدم‌خوار

در قصهٔ خواهر آدم‌خوار[۴]، زنی حضور دارد که حیوانات و آدم‌ها را می‌خورد.

جادوگری

در قصه‌ای دیگر[۵]، آشپزی با جادوگری از ریگ و شن غذا درست می‌کند.

---

۱. همان، ص ۷۷.
۲. همان، ص ۸۱
۳. همان، ص ۸۳
۴. همان، ص ۸۵
۵. همان، ص ۸۶

عزرائیل

در قصه‌ای دیگر[۱]، خارکن فقیری با تمام نکردن دعایی که حق خواندن آن را دارد، عزرائیل را فریب می‌دهد و از مرگ نجات پیدا می‌کند.

تبرستان
www.tabarestan.info

دختر کدویی

در قصه‌ای دیگر[۲]، پیرزنی که از ته دل در آرزوی داشتن بچه است، کدویی به دست می‌آورد که درست مانند انسان رفتار می‌کند. شاهزاده متوجه می‌شود که دختری زیبا داخل کدو پنهان شده است.

مار، اژدها

در قصه‌ای دیگر[۳]، زنی هر شب به مار تبدیل می‌شود.

پری

در قصه‌ای دیگر[۴]، شاهزاده‌ای عاشق عروسکی می‌شود. پری‌ای خود را جای عروسک می‌گذارد و با شاهزاده ازدواج می‌کند.

تجدید حیات

در قصه‌ای دیگر[۵]، انسانی به‌کمک اشیاء سحرآمیز عمر خود را طولانی می‌کند.

پسر شیطان

در قصه‌ای دیگر[۶]، شیطان زن خداترس را آبستن می‌کند و زن پسری به دنیا می‌آورد.

---

۱. همان، ص ۹۰.
۲. همان، ص ۹۷.
۳. همان‌جا.
۴. همان، ص ۱۰۲.
۵. همان، ص ۱۳۹.
۶. همان، ص ۱۵۴.

آجیل مشکل‌گشا
در قصه‌ای دیگر[۱]، آجیل مشکل قهرمان قصه را حل می‌کند.

بچهٔ خمیر
در تمثیل بچه خمیره، خدا کریمه[۲]، نوزادی که از خمیر درست شده، به انسان تبدیل می‌شود.

تبرستان www.tabarestan.info

۱. همان‌جا.
۲. وکیلیان، احمد، تمثیل و مثل، ج ۲، ص ۶۱.

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل پنجم

بومی‌سازی و عناصر جادویی در ادبیات عارفانه

تفاوت اساسی رئالیسم عرفانی با رئالیسم جادویی

مهم‌ترین شاخصهٔ ساختاریِ رئالیسم جادویی نوع باورپذیری آن است. از ایـن جهت، یکی از عمده‌تفاوت‌های آن با رئالیسـم عرفانی را باید در نـوع نگرش خاص هریک به اصل باورپذیـری ارزیابی کرد. آنچه زیربنای رئالیسـم جادویی، متون داستانی عرفانی، افسانه‌ها و اسطوره‌ها را تشـکیل می‌دهد، نفس امور خارق عادت نیسـت، بلکه باور عمومی طیف مخاطبان و خوانندگان آن است در یک مجموعه و دورهٔ فرهنگی خاص. برای کشـف راز و رمزهای این گونهٔ ادبی، باید به عنصر باور، ایمـان و اعتقادی که در پس آن‌ها بنیادهای باور خواننده و مخاطبان را تشـکیل می‌دهد، توجه کرد. مجموعه‌ای از دین، فرهنگ، جغرافیا و... در شکل‌گیری باورهای عمومی دخیل‌اند.

محمد رودگر بر این باور اسـت که گرچه فصل مشـترک رئالیسم جادویی با متون داسـتانی تصـوف توجه ویژه به عنصر «باور» اسـت، مهم‌ترین نقطـهٔ افتراق این‌دو نیز همین عنصر اسـت. باورپذیری یکی

از اصول داستان‌نویسی معاصر است. او دربارهٔ اصلی‌ترین تفاوت‌های شاخصهٔ باورپذیری در عرفان و ادبیات جادویی غرب می‌گوید:

> این عنصر در رئالیسم عرفانی، همانند باورپذیری در رئالیسم جادویی، تابع اعتقاد عمیق جامعه به سحر و جادو، افسانه و خرافات نیست، بلکه مشروط به «ایمان به غیب» است. در رئالیسم عرفانی، همه چیز از ایمان به دنیایی اعجاب‌برانگیز در ورای این جهان است که باورپذیری کرامات و شهودات عرفا را بر همگان هموار می‌سازد. هدف رئالیسم جادویی باورپذیر کردن اموری است که به جهاتی باورناپذیرند. از این رو، رئالیسم جادویی با یکی از شگردهای داستان ارتباطی وثیق دارد و آن چیزی نیست جز عنصر «باورپذیری». رئالیسم عرفانی نیز دقیقاً همین هدف، کارکرد و ارتباط وثیق را دارد، با این تفاوت که باورپذیری در آن به مفهوم دینیِ «ایمان» است. ایمان و باور دینی غایت رئالیسم عرفانی به حساب می‌آید. باورپذیری رئالیسم عرفانی با مبانی آن گره خورده، مبتنی بر اصولی نظری، عقلی، فلسفی و عرفانی است؛ برخلاف باورپذیری در رئالیسم جادویی و از جمله آثار مارکز که از حوزهٔ تکنیک و ساختار تجاوز نمی‌کند و مبتنی بر توصیف واقع‌گرای وقایع غیرواقعی و اعجاب‌برانگیز است. عطار نیز در تذکرةالاولیا از توصیفاتی به‌غایت کوتاه و مختصر استفاده کرده، اجازه می‌دهد خواننده خود در تصویرسازی مشارکت داشته باشد. از این جهت، او نیز از ساختار برای نیل به باورپذیری سود جسته، ولی به آن بسنده نکرده.
>
> اساس باورپذیری رئالیسم عرفانی را باید در مبانی نظری آن جست. نویسنده و شخصیت‌های مطرح در رئالیسم عرفانی به دنیایی موهوم و ساختهٔ ذهن خود تعلق خاطر ندارند، بلکه به عوالمی باطنی اعتقاد دارند که یا آن را از طریق تجربهٔ عرفانی شهود کرده‌اند یا به وجود آن باور و یقین عقلی یا قلبی دارند. ممکن است نویسنده‌ای با بهره‌گیری از خرافات مذهبی، اعتقادات، آرزوهایی موهوم و درآمیخته با واقعیات، تأثیری جادویی ایجاد کند، ولی یقیناً کارش رئالیسم عرفانی به حساب نمی‌آید. از این منظر، رئالیسم عرفانی بسا تأثیرگذارتر از رئالیسم جادویی است؛ یعنی نوع واقع‌گرایی و باورپذیریِ استفاده‌شده در آن بسیار کاراتر از رئالیسم جادویی است.

در رئالیسم جادویی، هرچند نویسنده با جدیت تمام و با اعتقاد مطلق به درستیِ سخن خود، به توصیف باورپذیر امور خارق‌العاده می‌پردازد، ولـی از نظـر خواننده امـور اعجاب‌برانگیز در آن بهـرهٔ چندانی از واقعیت ندارد. آنچـه مخاطب را پیگیر این گونه آثار می‌کند، همین جدیت اعجاب‌برانگیز نویسنده برای باورپذیر ساختن امور باورناپذیر اسـت. همچنین تجربـهٔ تخیلی جدید و دنیایی جادویی و شـگفت، فارغ از قوانین معمول، روزمره و تکراری این جهان مادی اسـت که خوانشِ اثـر را لذت‌بخش می‌کند. در مقابـل، خوانندهٔ تذکره‌های عرفانـی و رئالیسـم صوفیانه، هرقدر هـم که در برابـر اعتقادات و باورهای مطرح‌شده مقاومت کند، سرانجام بر سر دوراهی مهمی قرار می‌گیرد: یا باید آن را سمبولیسـمی عارفانه بداند که پیش‌تر گفتیم ممکن نیسـت، یا باید به کلیت وقایع مطرح‌شـده ایمان و باور داشته باشد. بی‌شک کسی نمی‌تواند تمام کرامات و خوارق عادات مندرج در تذکره‌های عرفانی را دروغ و خرافهٔ محض بداند.

متافیزیک در رئالیسـم جادویی بسـیار متفاوت با متافیزیک در رئالیسم عرفانی است. مراد از متافیزیک در رئالیسم جادویی در بیشتر موارد، بُعد دیگری از همین جهان مادی است. البته رئالیسم جادویی هم معتقد به روح اسـت و ارواح در این داستان‌ها نقش مهمی دارند، ولـی باز هـم مـراد از ارواح، آن بُعدِ جادویی نهفتـه در وجود همهٔ ماسـت که پس از مرگ به شـکل روح، همان کارکرد سابق را در پیش می‌گیرد، هرچند در بُعدی موهوم و اسرارآمیز. به عبارت دیگر، نویسندهٔ شـیوهٔ رئالیسـم جادویی روح و جهان ارواح را در خدمت دنیای جادویی خود می‌گمارد و اسـتقلال ذاتی برای آن قائل نیست. وی تمام امور خارق عادت و از جمله عالم ارواح را در دنیای داستان خویـش حل می‌کند و از تمام تناقض‌ها، ناهمواری‌ها و تباین‌ها بهره می‌گیرد برای رسـیدن به جهانی هموار که تمام سـؤالات بشری در آن پاسخ دارد و تمام امور ناهموار و متضاد به هم‌سطحی و یکدستی خاصی می‌رسـند. در این دنیا، متافیزیک به هیچ وجه دنیایی فراتر از جهان کنونی نیست، بلکه بُعد دیگری از همین دنیاست و از این نظر، امری طبیعی و پیش‌پاافتاده می‌نماید.

رودگر[1] برای نشان دادن چگونگی باورپذیری در رمان‌های رئالیسم جادویی و گسترهٔ پذیرش مردم از آن، نمونه‌ای از آثار مارکز را نقل می‌کند:

در داستان دریای زمان گم‌شده، دو نفر از اهالی شناکنان به زیر آب می‌روند و چهره‌های ارواح فراموش‌شده را می‌بینند؛ این شیوه به خواننده القا می‌کند که نیازی نیست به عوالمی فراتر از این عالم فکر کند. هیچ امر محال و خارق عادت و شگفت‌ناکی وجود ندارد که در دنیای داستان قابل توجیه نباشد. حتی متافیزیک، روح، معاد و آموزه‌های دینی از این دست بسیار معمولی، عادی و پیش‌پاافتاده‌اند.

مکانیسم باورپذیری در رئالیسم جادویی این گونه عمل می‌کند: وقتی شما بی‌نهایت واقعیت یکدست برای خواننده تعریف کنید که او را مجذوب خود سازد و با داستان هم‌ذات‌پنداری کند، بدیهی است که عامل جادویی که ذاتاً در متن واقعیت قرار دارد، واقعی به نظر بیاید. مرزهای تخیل و واقعیت برداشته می‌شود؛ بدین معنا که نویسنده به‌طور کنترل‌شده، واقعیت و تخیل را چنان درهم می‌آمیزد که خواننده گرچه ارتباطش را با واقعیت از دست نمی‌دهد، ولی گاهی در تشخیص واقعیت از تخیل درمی‌ماند، زیرا نویسنده او را بین واقعیت‌های جهان حاضر و جهان داستان معلق کرده است؛ بین رئال و سوررئال. تحت چنین شرایطی پذیرش و باور عامل جادویی امری بدیهی به نظر خواهد آمد. از این جهت، شیوهٔ رئالیسم جادویی را می‌توان نوعی چشم‌بندی ادبی دانست که منطق خواننده را در منطق داستان حل می‌کند و مفاهیمی را برای او بدیهی جلوه می‌دهد که در شرایط طبیعی به هیچ وجه عقلانی، طبیعی و باورپذیر نیستند. خوانندهٔ رئالیسم جادویی نیز به شهودی داستانی دست می‌یابد و می‌فهمد که ابعاد مهم دیگری از این جهان وجود دارد، ولی نمی‌تواند آن را به کسی بباوراند؛ چون یا خرافه است، یا جادو و جنبل، یا حکایت‌های عامیانه یا...

مکانیسم باورپذیری در تذکره‌های عرفانی با بهره‌گیری از آموزهٔ

---

۱. گفت‌وگوی مؤلفان با محمد رودگر.

وحدت وجود عمل می‌کند؛ بدین طریق که چون همه چیز نمودِ آن حقیقت مطلق است، هیچ واقعیتی عاری از حقیقت نیست. حقیقت در تمام اجزای هستی سَرَیان دارد. آنچه صوفی مشاهده می‌کند، هم واقعیت دارد و هم حقیقت؛ بنابراین صوفی به آنچه مشاهده می‌کند باور دارد. سخت‌ترین باوری که ممکن است کسی به چیزی داشته باشد، صوفی به تجارب معنوی و علم حضوری خود دارد. وی نه‌تنها به شهودات عرفانی، بلکه به تمام اجزای هستی به‌عنوان تجربهٔ ساری و توأمان واقعیت و حقیقت، باور و اعتماد دارد و آن را «عالم شهادت» می‌خواند. این است مفهوم واقع‌گرایی و باورپذیریِ شهودی در ادبیات داستانی عرفانی تصوف. در پایان داستان، خواننده همانند عارفی است که شهوداتی داشته و در آن‌ها به حقایقی دست یافته، ولی نمی‌تواند به کسی بباوراند، از فرط رازآلودگی مضمون عرفانی. بنابراین، توجه به اصل باورپذیری در عین حال که نقطهٔ اشتراک ساختاری رئالیسم جادویی با رئالیسم عرفانی است، نقطهٔ افتراق ساختاری و مبنایی این‌دو نیز به حساب می‌آید.

تفاوت عمل‌کرد عنصر باورپذیری در رئالیسم عرفانی و رئالیسم جادویی از منظری دیگر نیز بررسی می‌شود. ویژگی داستان‌سرای خوب آن است که در داستان‌هایش دروغگوی خوبی باشد. دروغگوی خوب بودن یعنی این که نویسنده بتواند با استفاده از عنصر داستانیِ موجّه‌نمایی، به خواننده بقبولاند که داستانش باورکردنی است و بتوانَد با برخی از شخصیت‌های داستانی هم‌ذات‌پنداری کند. در شیوهٔ رئالیسم جادویی نیز خواننده گرچه می‌داند که با واقعیت طرف نیست، ولی از عناصر جادویی، رؤیاها و افسانه‌های واقع‌نمایی‌شدهٔ داستان لذت می‌برد.

رودگر در این باره می‌گوید: «اگر خواننده با وهمیات واقع‌نمایی که رئالیسم جادویی ارائه می‌دهد، به این میزان از لذت، تفرج، سرگرمی و تفریح دست می‌یابد، باید دید که لذت‌بخشی واقع‌گرایی عرفانی تا چه حد خواهد بود؟ لذت‌بخشی واقع‌گرایی عرفانی به این نیست که

مرزهای بین واقعیت و رؤیا را بشکند. رئال عرفانی به هیچ وجه به این بسنده نمی‌کند که چشم‌انداز فراروی خواننده را از واقعیات تلخ و خشنِ جاری و ساری در این دنیا با توهمات خیالی محدود به قوهٔ خیال متصل گسترش دهد. رئال عرفانی نمی‌خواهد مخاطبش را به یک لذت پوچ و «مخدرِ ادبی» که برازندهٔ کارکرد رئالیسم جادویی است، رهنمون شود. لذتی کَه رئال عرفانی به ارمغان می‌آورد، لذتی ناب است، همراه با معرفت، شبیه لذت معرفت شهودی، به‌دور از هر گونه مغلطه، شعبده و تخدیر ادبی و هنری. به قول حافظ:

رقم مغلطه بر دفتر دانش نزنیم سِرّ حق بر ورق شعبده ملحق نکنیم.»

به تعبیر محمد رودگر[1]، اگر کسی به «باور دینی ـ عرفانی» به‌عنوان پیش‌نیازی برای ورود به دنیای عرفان ادبی ـ داستانی دست یابد و آن‌گاه متون رئال عرفانی را درک کند، به این لذت ناب و نامحدود خواهد رسید. اگر کسی از وجود این پیش‌نیاز باخبر باشد، اصول نظری تعدد عوالم را بداند و مواد شکل‌دهندهٔ عنصر باورپذیری در شیوهٔ رئال عرفانی را دریابد، حتی این معرفت علمی نیز به او کمک خواهد کرد که منطق داستان‌های رئال عرفانی را دریابد و دست‌کم از مراتبی از نیروی لذت‌بخش، سرگرم‌کننده و بسیار قوی نهفته در این متون برخوردار گردد.

خلاصه این که لذت رئال عرفانی لذت کشف بی‌کرانگی نهفته در شهود وحدت است. این گونهٔ بی‌همتا از لذت به هیچ وجه قابل قیاس با لذت وهمی، افسانه‌ای و تخدیریِ نهفته در رئالیسم جادویی نیست.

مطلب دیگر این که یکی از عوامل باورپذیری «باور عمیق راوی به روایت» است. مقایسهٔ رئالیسم جادویی و تذکره‌های صوفی بر مبنای این باور عمیق، یکی دیگر از نقاط افتراق این‌دو را نمایان می‌سازد. اگر

---

۱. گفت‌وگوی مؤلفان با محمد رودگر.

مارکز تصمیم گرفت که همانند مادربزرگش با قیافه‌ای مصمم و جدی از تخیلات جادویی داستان‌های رئالیستی بسازد، حالت او در هنگام نگارش صد سال تنهایی قابل مقایسه با حالات عطار به‌هنگام نوشتن تذکرة‌الاولیانیست. عطار نیاز نداشت قیافهٔ کسی را بگیرد و بنویسد. خودش بود که تذکره را نوشت با باور راستین و ایمان قلبی عمیق به آنچه می‌نوشت. او می‌دانست که فهم و باور کرامات و مشاهدات عرفا برای همگان میسر نیست، ولی نظام مستقر خانقاهی در سراسر ایران آن روز و به‌ویژه خراسان، فرهنگی در جامعه به وجود آورده بود که کمتر کسی در این چیزها تردید به خود راه می‌داد.[1] به همین خاطر عطار آنچه را می‌دید می‌نوشت و دغدغهٔ چندانی برای باورپذیری نداشت. باور عمیق راوی به روایت نزد عطار در اوج بود؛ برخلاف مارکز که لازم بود برای این کار، قیافهٔ کسی را بگیرد که به روایت خود باور دارد.

مقایسهٔ مبنایی خوارق عادات رئالیسم جادویی با کرامات صوفیانه

همان‌گونه که اشاره شد، مبنای خرق عادت در تذکره‌های صوفیانه و داستان‌های رئالیسم جادویی تفاوت‌های ریشه‌ای دارد. این تفاوت‌ها به نگرش آفرینندگان این دو دسته آثار و جهان‌بینی آن‌ها بازمی‌گردد. رودگر ریشه‌ای‌ترین تفاوت این‌دو را چنین بیان می‌کند: «خوارق عادات مورد نظر مارکز ریشه در خیال به معنای قوهٔ مخیله یا به قول عرفا و فلاسفهٔ اسلامی، خیال متصل دارد که در بیشتر موارد از توهم تجاوز نمی‌کند. در مقابل، کرامات باطنی ریشه در عالم مثال دارد که مبنای وجودی آن در فلسفهٔ اسلامی ثابت شده، به هیچ وجه امری توهمی نیست. بیشتر آنچه در صد سال تنهایی به‌عنوان خوارق عادات فهرست

---

۱. حتی مغول‌ها به صوفیه احترام می‌گذاشتند و پیش از حمله به ایران، از نجم‌الدین کبری خواستند که از خوارزم بیرون رود تا جانش در امان باشد (مستوفی، تاریخ گزیده، ص ۶۶۹).

شـــده اســـت، در تصوف نیز نمونه‌هایی از آن یافت می‌شود، اما یا جزو کرامات ظاهری به حســـاب می‌آیند یا با ریاضت نفس، تمرکز و مراقبه به دســـت می‌آیند. اصولاً جادو و پدیده‌های منتســـب به آن، مبنایی در شریعت اســـلام و طریقت صوفیانه نداشته، ممکن است تحت شرایطی ویژه و برای انسان‌هایی خاص، به قول عزیزالدین نسفی در بیان التنزیل، یک 'فضیلت' به حساب آیند، ولی بی‌گمان 'کمال' نیستند و خاصیت معرفت‌افزایی ندارند؛ برخلاف کرامات.

دیگـــر این‌کـــه کرامات ارتبـــاط وثیق بـــا ولایـــت دارد. ولایت از آموزه‌های خاص تشیع و تصوف است و جای شگفتی نیست اگر اثری از آن در رئالیسم جادویی نیابیم. به‌غیر از این، می‌توان تمام وجوه تمایز میان کرامت و سِحر را به این تفاوت‌ها افزود. همچنین برخلاف اولیا که بر نیروی شـــگفت‌انگیز خود اِشـــراف دارند، پدیده‌های نادر و نامعقول در رمان مارکز مهارشـــدنی نیســـتند. علاوه بر این، در آثار مارکز جادو به‌یک‌باره رخ می‌دهد و چنان‌که گذشـــت، به لحظه محدود می‌شود و تکرارشدنی نیســـت؛ حال آن‌که کرامات اولیا ممکن است بارها تکرار شود و تأثیر چندین‌ساله داشته باشد.»

از این منظر، صوفیه نه‌تنها مبنای نظری متفاوت، بلکه در مقایســـه با رئالیسم جادویی، مبنای نظری مستحکمی برای کرامات دارند، برخلاف جادو و خوارق عادات آثار رئالیسم جادویی که یا امری خلاف عادت و غیرعقلانی‌اند یا در زمرهٔ مراقبات، ریاضات و تمرکزهایی به حســـاب می‌آیند که برخی‌شان در عرفان نیز رواج داشته‌اند.

ارتباط رئالیسم جادویی با تصوف و ایران

رئالیسم جادویی و تذکره‌های عرفانی هردو دارای مقولاتی خیال‌انگیز و غیرعقلانی‌اند. رئالیســـم جادویی از جادو، افسانه، اسطوره و باورهای عامه اســـتفاده می‌کند، تذکره‌های عرفانی هم از معجزه و کرامت سود

می‌جویند. هردو رویکردی سیاسی و ظلم‌ستیز دارند. تصوف در شرایط خفقان بعد از حملهٔ مغول گسترش یافت و رئالیسم جادویی در شرایط حاکمیت حاکمان مستبد و دیکتاتور امریکای جنوبی. همان‌گونه که عبدالحسین زرین‌کوب می‌گوید، تصوف نام خود را از شعار پشمینه‌پوشی به‌عنوان اعتراض به تجمل حاکم در جامعهٔ اسلامی گرفته بود و بر این باور بود که هدف التزام طریقت، تصفیهٔ نفس از وساوس و تعلقات زاید است و در این صورت است که سالک به مدارج کمال خواهد رسید.[۱] این رویکرد ضد ظلم که واکنشی بود در برابر خفقان و ظلم و تجمل‌گرایی سبب خلق آثار بزرگ صوفیه شد. رودگر[۲] هم ضمن اشاره به این‌که دورهٔ نگارش تذکرةالاولیا و بسیاری دیگر از آثار صوفیه از دوران‌های اوج بحران سیاسی و اقتصادی و اجتماعی در ایران بوده است، زمینهٔ خلق این آثار را همچون زمینهٔ خلق آثار برجستهٔ رئالیسم جادویی، فقر و استبداد نظام حاکم در ایران می‌داند. وی ضمن بیان بیداد قحطی و فقر و گرسنگی در دورهٔ خوارزمشاهیان خودکامه و بی‌کفایت و افزایش ۳۲ برابری قیمت نان در این زمان، حکایتی را به‌عنوان شاهد مثالش[۳] بیان می‌کند: «خوارزمشاه را گفتند که خلق فریاد می‌کنند از قحط که نان گران است. گفت: 'چون است؟ چون است؟' گفتند که یک من نان به جوی بود، به دو دانگ آمد. گفت: 'هی دو دانگ زر خود چه باشد؟' گفتند: 'دو دانگ چندین پول باشد.' گفت: 'تف، تف! این چه خسیسی است؟ شرمتان نیست...؟!'»

در همین دوره، بهاءولد در جمع عظیم شاگردانش و در حضور فخر رازی و محمد خوارزمشاه، سخنرانی اعتراض‌آمیزی علیه حکومت و فساد و ستم دربار ایراد می‌کند و محترمانه تبعید می‌شود. برترین آثار تصوف ایران همچون مثنوی معنوی، غزلیات شمس، مقالات شمس تبریزی،

---

۱. زرین‌کوب، از گذشتهٔ ادبی ایران، ص ۳۲۵.
۲. گفت‌وگوی مؤلفان با محمد رودگر.
۳. شمس تبریزی، مقالات، ص ۱۳۸۵.

معارف بهاءولد، عبهرالعاشقین و غیره پس از شهادت عطار به‌دست مغول و در بحبوحهٔ کشتارهای فجیع و بی‌رحمانهٔ مغول پدید آمد.

رودگر می‌گوید: «رئالیسم جادویی نیز ماهیتی ضداستعماری و ضددیکتاتوری دارد. علاوه بر این، هرچند نتوان تأثیرپذیری رئالیسم جادویی را از متون داستانی ایرانی و تصوف به‌قطع ثابت کرد، اما امروزه شکی در این نیست که متون فوق یکی از مهم‌ترین منابع الهام این شیوهٔ داستانی مدرن است. نزدیک‌ترین مکتب داستانی به داستان‌های مطرح‌شده در تذکره‌های صوفیه رئالیسم جادویی است و تذکره‌های صوفیه نیز نزدیک‌ترین متون ایرانی به این شیوهٔ ادبی‌اند. خورخه لوئیس بورخس که پدرش مترجم رباعیات خیام بود، در بیان پیشینهٔ مطالعاتی خویش که در داستان‌هایش تأثیرگذار بوده است، از فلسفهٔ چینی، به‌خصوص تائوئیسم، آموزه‌های بودا و تصوف نام می‌برد. آن‌چنان‌که بابک احمدی در چهار گزارش خود[1] می‌گوید: وی با عرفان اسلامی، به‌خصوص با آثار عطار آشنایی کامل داشت و در مقاله‌ای با عنوان «سیمرغ و عقاب»، به مقایسهٔ این دو موجود در آثار دانته و عطار پرداخته است. از این رو، ارتباط میان رئالیسم جادویی و تصوف حقیقتی انکارناشدنی است. گرچه هزارویک شب ارتباطی با تصوف ندارد، اما نباید از یاد برد که مارکز،[2] ایزابل آلنده[3] و ایتالو کالوینو[4] از این اثر به‌عنوان مجموعه‌ای تأثیرگذار بر سبک نویسندگی و آفرینش‌های ادبی خود یاد کرده‌اند.»

این‌که نویسندگان امریکای جنوبی با شهرزاد ایرانی ارتباط برقرار کرده‌اند، از این جهت جالب توجه است که شهرزاد از ترس جان خود قصه می‌گوید و از این طریق موفق می‌شود بیماری روحی پادشاه

---

۱. احمدی، چهار گزارش از تذکرةالاولیا، ص ۲۰۱.
۲. مارکز، زنده‌ام که روایت کنم، ص ۱۳۵.
۳. آلنده، پائولا، ص ۹۹.
۴. یاوری، داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران، ص ۹۷.

را معالجـه کند و بسـیاری را از مرگ نجات دهـد. جدای از عناصر و تکنیک‌ها، ماهیت ضددیکتاتوری هزارویک شب است که مورد توجه قرار گرفته است. بنابراین نویسندگان رئالیسم جادویی نه‌تنها با تصوف ایران، بلکه با فرهنگ خاص داسـتان شـرقی ـ ایرانی که درون‌مایه‌ای ظلم‌ستیزانه دارد نیز احساس قرابت داشته‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

تذکره‌نگاری و انواع آن در تصوف

واژهٔ تَذکـره به معنای یادآوری، یادداشـت، پند و انـدرز دادن، و یاد آوردن اسـت. منظـور از تذکره کتابی اسـت که در شـرح‌حال افراد خاصی چون عارفان، شاعران و نویسـندگان و عالمان رشته‌های دیگر نوشـته می‌شود. تذکره بعدها و به‌خصوص بعد از دورهٔ صفوی همواره با پسوند نام شـعرا می‌آمد و آن را شرح‌حال شاعران می‌دانستند. اغلب از لباب‌الالبـاب محمد عوفی که در قرن هفتم نوشـته شـده، به‌عنوان قدیمی‌ترین تذکره یاد می‌کننـد. بعضی نیز چهارمقالهٔ نظامی عَروضی سمرقندی را که در قرن ششم نوشـته شده، از قدیمی‌ترین تذکره‌های فارسـی می‌دانند. دولتشاه سـمرقندی، از تذکره‌نویسان قرن نهم، نیز از مشاهیر این حوزه به‌شمار است.

تذکره‌ها به دو دسـتهٔ کلی تذکره‌های عمومی و تذکره‌های خاص تقسـیم می‌شـوند. تذکرهٔ عمومی شـرح‌حال تعدادی از افراد را شامل می‌شود و تذکرهٔ خاص نیز، چنان‌که از نامش پیداست، شرح‌حال یک فرد خاص را دربرمی‌گیرد که خود به سـه دستهٔ تذکرهٔ محلی، تذکرهٔ موضوعی و تذکرهٔ طبقاتی تقسیم می‌شود. تذکرةالاولیای عطار از جمله تذکره‌هایی اسـت که به طبقهٔ عارفان پرداخته است. تذکره‌ها را گاه از منظـری دیگر بـه تذکره‌های مفصل، تذکره‌هـای طنزآمیز و تخیلی و تذکره‌های مصور نیز تقسیم می‌کنند.[۱]

---

۱. دانشنامهٔ حوزوی، بیست‌وششم اردیبهشت ۱۳۹۵، http://www.wikifeqh.ir.

برخی از شاخص‌ترین تذکره‌های تصوف که می‌توانند منبعی برای الهام داستان‌نویسان شیوهٔ رئالیسم جادویی در ایران باشند، عبارت‌اند از: تذکرة‌الاولیا، نوشتهٔ فریدالدین عطار نیشابوری؛ اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید، نوشتهٔ محمدبن منوربن ابی‌سعدبن ابی‌طاهربن ابی‌سعید، از نوادگان شیخ ابوسعید ابوالخیر؛ مقامات ژنده‌پیل، از سدیدالدین محمدبن موسی‌بن یعقوب غزنوی؛ مقامات حضرت خواجه نقشبند، نوشتهٔ ابوالحسن محمدباقربن محمدعلی؛ نفحات‌الأنس من حضرات‌القدس، اثر نورالدین عبدالرحمان جامی و کشف‌المحجوب، اثر هُجویری.

www.tabarestan.info تبرستان

مقایسهٔ روش‌های اعمال باورپذیری در رئالیسم جادویی و تذکره‌های صوفیانه

نویسندهٔ رئالیسم جادویی باید بتواند خیلی خوب دروغ بگوید، حال آن‌که تذکره‌های عارفانه ظاهراً درصددند خیلی خوب راست بگویند. از این رو به نظر می‌رسد که آمادگی مخاطب در مطالعهٔ تذکره‌ها برای باور کردن آن‌ها خیلی مهم باشد. نویسندهٔ رئالیسم جادویی باورپذیری را از طریق چگونگی استفاده از عناصر داستانی به دست می‌آورد، درحالی‌که تذکره‌های عرفانی از طریق عوالم واسط (عالم مثال و عالم خیال) و کرامات به این امر نائل می‌آیند. «برترین ویژگی مارکز نه در زبان و نثر و شخصیت‌پردازی‌های خوب او، بلکه در توانایی کم‌نظیر اوست برای همراه کردن خواننده و ترغیب او به باور همهٔ موضوعات، به‌ویژه ماوراءطبیعت. باوراندن ماوراءطبیعت برترین کارکرد رئالیسم جادویی است که باید مورد توجه مروّجان مفاهیم پیچیدهٔ فلسفه، عرفان و الهیات قرار گیرد. تمام کسانی که در حوزهٔ کارشان ایمان و باور دینی، عرفانی و... اهمیت دارد، بی‌نیاز از تکنیک‌های باورپذیری مارکز نیستند. آنچه این جریان ادبی را به صورت یک شیوهٔ روایی مستقل

درآورده، بی‌گمان مدیون نگرشی متفاوت به عنصر 'زاویهٔ دید' و تبدیل آن به 'تکنیک باورپذیری' بوده است... رئالیسم جادویی گرچه شبیه سوررئالیسم است، ولی توجه ویژه به مؤلفه‌های مهم عقل‌مداری (واقع‌گرایی و وفاداری مبالغه‌آمیز به واقعیت) و منطق روایی باورپذیر، آن را تا حد قابل توجهی از سوررئالیسم متفکک ساخته است. مؤلفه‌های فوق در سوررئالیسم تقریباً کنار گذاشته شده بود. عقل در سوررئالیسم دشمن و خنثی‌کنندهٔ خیال و رؤیاست، ولی در رئالیسم جادویی کمک‌کار و در خدمت آن است.»[۱]

برخی از تکنیک‌های باورپذیری در رئالیسم جادویی از این قرارند[۲]: نظم در بی‌نظمی، متنی شدن، توصیف جزءنگرانه، استناد به تاریخ، توصیف اکسپرسیونیستی، باور عمیق راوی، تعدد شخصیت‌ها، زاویهٔ دید دانای کل، لحن، محدودیت راوی، تنزل و انحراف اعجاب و شاعرانگی و نوستالژی.

در این نگاه، نظم در بی‌نظمی به معنی خلق جهانی است که در آن، واقعیت و فراواقعیت درکنار هم وجود دارند، اما هدف نویسنده از پرداختن به واقعیت، برتری دادن فراواقعیت بر واقعیت است. «این شیوهٔ ادبی در عین حال که واقعیت بیرونی را کاملاً به رسمیت می‌شناسد، اما آن را تمام واقعیت نمی‌شمارد و واقعیت ذهنی را برتر می‌داند.»[۳] نویسندهٔ رئالیسم جادویی باید گسستِ علت و معلولی را مدیریت کند و آن را به‌عنوان منطق داستانش ارائه دهد. محمد رودگر با ذکر یک مثال، نظم در بی‌نظمی را این‌گونه در یکی از داستان‌های مارکز نشان می‌دهد: «مارکز از خواننده انتظار ندارد که عقل را کنار بگذارد و بی‌چون‌وچرا به نظام غیرمعقول داستان‌هایش تن دهد. او عقل را به رسمیت می‌شناسد،

---

۱. رودگر، «مقایسهٔ ساختاری و مبنایی تذکره‌نگاری تصوف با رئالیسم جادویی با تأکید بر آثار مارکز».

۲. همان، صص ۱۳۱-۱۶۹.

۳. همان، ص ۱۳۳.

ولـی در روش تعقل خواننـده تغییراتی صورت می‌دهـد. مارکز برای این که خواننده متوجه گسستِ نظام عِلّی و معلولی نشود، نظام عقلانی او را می‌فریبد. وی اغلب به‌جای چیستیِ ماهیت یک واقعهٔ جادویی، توجه خواننده را به‌طوری نامحسوس متوجهِ چراییِ آن می‌کند. به‌عنوان مثال، در داستان 'پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم'[1]، زن خردمند همسایه پس از دیدن پیرمرد بال‌دار، بدون این که تعجب کند، می‌گوید: 'این فرشته‌س. شاید به‌خاطر بچه این‌جا اومده باشه، اما مردک درمونده این‌قدر پیره که بارون نقش زمینش کرده'. مارکز در این جمله نشان می‌دهد که دغدغهٔ توجیه عقلانی و باورپذیری امور خارق‌العاده برایش کاملاً جدی است، اما به‌جای آن‌که جملاتی منطقی در باب چیستیِ این موجود عجیب و غریب ارائه دهد، چراییِ حضورش را در داستانَ موجه نشان می‌دهد. وظیفهٔ مارکز نیست که از ماهیت یک فرشته بحث کند؛ وظیفهٔ او این است که بگوید این فرشته در داستان او چه می‌کند.»

منظور از دومین شگرد رئالیسم جادویی برای باورپذیری، یعنی متنی شدن[2]، نیز برداشتن مرز میان نویسنده، شخصیت‌های داستانی و خواننده است. در این نگاه، وقتی مرز میان خواننده، نویسنده و شخصیت‌های داستانی برداشته شود، مرز میان واقعیت و تخیل نیز گسسته می‌شود و به‌تدریج از بین خواهد رفت. در این صورت است که آنچه تا لحظهٔ مطالعهٔ داستان برای خواننده خلاف عادت جلوه می‌کرده، عادی خواهد شد. محمد رودگر تأثیرات متنی شدن را این‌گونه بیان می‌کند:

> اولین تأثیر شگرد متنی شدن بر خود نویسنده است. این شگرد کاری می‌کند که نویسنده و شخصیت‌هایش از دنیای خود بگذرند و به دنیای یکدیگر پا نهند، زندگی کنند، عجیب آن‌که به‌جای یکدیگر تصمیم‌گیری نمایند یا در تصمیم یکدیگر تأثیرگذار باشند. تأثیر بعدی بر خواننده است. خواننده در چنین شرایطی در فضای مبهمی

---

۱. مارکز، بهترین داستان‌های کوتاه، ص ۲۶۰.

2. textualization

فرومی‌غلتد که نمی‌داند واقعیت کدام است و غیرواقعیت کدام؛ چه چیزی را می‌توان پذیرفت و به آن اعتماد کرد و چه چیزی را نه.

بارزترین و زیباترین نمونهٔ متنی شدن در آثار مارکز، در فصل پایانی صد سال تنهایی رقم می‌خورد. آئورلیانو با جوانی به نام گابریل مارکز آشنا می‌شود که معشوقه‌ای به نام مرسدس دارد و همانند آئورلیانو به وجود سرهنگ بوئندیا و کشتار سه‌هزار نفر به‌وسیلهٔ شرکت موز اعتقاد دارد. آن‌گاه وی نوشته‌های مربوط به صد سال پیش ملکیادس جادوگر را رمزگشایی می‌کند که در آن، ریز و درشتِ زندگی خاندان بوئندیا در صد سال آینده پیش‌بینی شده است؛ حتی این‌که حالا آئورلیانو این نوشته‌ها را پیدا کرده و مشغول خواندنشان است، در آن پیش‌بینی شده است. آئورلیانو می‌فهمد که او و پدرانش در این تاریخ صدساله و وقایعی که گمان می‌کردند خود انجام داده‌اند، هیچ نقشی نداشته‌اند و همه چیز همان صد سال قبل پیش‌بینی شده بود. خواننده نیز می‌فهمد که این نسخهٔ دست‌نویس صدساله همین کتابی است که الساعه مشغول خواندن آن است، با نام صد سال تنهایی. اسمی که زیر نام کتاب به‌عنوان نویسنده درج شده (مارکز) در این داستان نقش چندانی نداشته؛ همه چیز به‌دست شخصیت جادوگر رمان رقم خورده است.[1]

توصیف جزءنگرانه و تصویری هم در داستان‌های رئالیسم جادویی از این رو انجام می‌پذیرد که هم حوادث جادویی در بستری واقعی توصیف شوند و هم نویسنده با این تکنیک تمایزی میان اثر خود و آثار فانتزی قائل شود. اتفاقاً استفاده از تاریخ در این دسته آثار به این دلیل انجام می‌پذیرد که خواننده با باور واقعیت تاریخی، ذهنیتش برای باور بخش‌های جادویی نیز آماده شود.

توصیف اکسپرسیونیستی یکی دیگر از شگردهای باورپذیری در

---

۱. رودگر، «مقایسهٔ ساختاری و مبنایی تذکره‌نگاری تصوف با رئالیسم جادویی با تأکید بر آثار مارکز»، ص ۱۳۷.

داستان‌های رئالیسم جادویی است. چنین توصیفی در صحنهٔ راه افتادن خون خوزه آرکادیو استفاده می‌شود. خون خوزه راه می‌افتد و به آشپزخانهٔ مادرش اورسولا می‌رسد. نگاه مارکز برای باورپذیری این صحنه به باور مردم به تله‌پاتی است؛ این که مخاطب مارکز بارها شنیده یا شاید خود تجربه کرده باشد که برخی انسان‌ها با انسان‌های دیگر در یک لحظهٔ خاص دارای یک احساس مشترک می‌شوند یا به یک موضوع یکسان فکر می‌کنند. مارکز از طریق اتکا به این باور مردم و عدم ابراز شگفتی، چنین صحنهٔ اکسپرسیونیستی‌ای را در داستانش می‌گنجاند.

تذکره‌های تصوف هم با استفاده از اقتدار سخن و عقل‌ستیزی و لحن مناسب، زمینهٔ باورپذیری مخاطبان خاص خود را فراهم می‌آورند. عطار در دیباچهٔ تذکرةالاولیا این گونه به سخن خود اقتدار می‌بخشد: «به‌حقیقت توان گفتن که در آفرینش به از این کتاب نیست.»[1]

از دیگر تکنیک‌های باورپذیری در تذکرةالاولیا زبان شاعرانه است: «شبی در کودکی از بسطام بیرون آمدم. ماهتاب می‌تافت و جهان آرمیده. حضرتی دیدم که هژده‌هزار عالم در جنب آن حضرت ذره‌ای می‌نمود. سوزی در من افتاد و حالتی عظیم بر من غالب شد. گفتم: خداوندا، درگاهی بدین عظیمی و چنین خالی؟! کارگاهی بدین شگرفی و چنین پنهان؟! بعد از آن، هاتفی آواز داد که: درگاه خالی نه از آن است که کس نمی‌آید، از آن است که ما نمی‌خواهیم. هر ناشُسته‌رویی شایستهٔ این درگاه نیست.»[2]

در این حکایت، ایجاز و در عین حال روشنی و تصویرسازی شاعرانه و کم‌گویی و اجازهٔ جولان به تخیل خواننده خود را نشان می‌دهد. به این تکنیک باید استفاده از لحن را نیز افزود، لحنی که در

---

۱. عطار نیشابوری، گزیدهٔ صافی‌شدهٔ تذکرةالاولیا، ص ۱۰.
۲. همان، ص ۱۸۵.

حکایات با عبارات «آورده‌اند که»، «شنیده‌ام که»، «در روایت است که» آغاز می‌شود و این خود روشی است برای جلب اعتماد خواننده و نوعی القای سندیت به متن.

در مجموع باید گفت که به‌طور کلی تذکره‌های تصوف در مقایسه با متون رئالیسم جادویی برای باورپذیری از توصیف جزئی‌نگرانه بسیار کمتر سود برده‌اند. با این‌که تذکره‌نویسی باید با تاریخ‌نویسی پیوند داشته باشد، اکثر تذکره‌ها سندیت تاریخی محکمی ندارند. با این حال حکایت‌های تذکره‌ها و داستان‌های رئالیسم جادویی در استفاده از کانون روایت دانای کل، لحن مناسب و شاعرانگی و نوستالژی مشترک‌اند.

مقایسهٔ عناصر داستانی رئالیسم جادویی و تذکره‌های عرفانی

یکی از مهم‌ترین عناصر داستانی پی‌رنگ است که در آثار رئالیسم جادویی بسیار پیچیده و فنی است و در تذکره‌های عرفانی یا اصولاً توجهی بدان نشده یا حداکثر به صورت طرحی ساده است. در تذکره‌های عرفانی معمولاً از شخصیت‌پردازی خبری نیست و نه‌تنها به ویژگی‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناختی تیپ‌ها یا قهرمانان توجهی نمی‌شود، که خصوصیات فیزیکی آنان نیز به‌ندرت توصیف می‌شود؛ درحالی‌که در آثار رئالیسم جادویی، هرچند برخی از شخصیت‌ها با ویژگی‌های قهرمان تلفیق می‌شوند، شخصیت‌پردازی یک اصل است. زبان شخصیت‌ها نیز همواره در تذکره‌های عرفانی یکسان است، حال آن‌که گفت‌وگونویسی در رمان‌های رئالیسم جادویی در خدمت شخصیت‌پردازی و حرکت داستانی قرار می‌گیرد. توجه خاص به زمان و مکان از ویژگی‌های اغلب آثار رئالیسم جادویی است، درحالی‌که در حکایت‌های عرفانی به این عنصر مهم توجهی نشده است.

پیچیدگی‌های رمان‌های رئالیسم جادویی و کشمکش و اوج و بحران آن‌ها به‌کلی با تذکره‌های عرفانی متفاوت است، هرچند هردو از طریق خرق عادت هم مخاطب خود را دچار غافل‌گیری می‌کنند. سرانجام این‌که درون‌مایه در تذکره‌های عرفانی در قالب پیام یا شعارهای تبلیغی بیان می‌شود، درحالی‌که این عنصر مهم در رمان‌های رئالیسم جادویی در تمامی اجزاء اثر تنیده شده است.

www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل ششم

بومی‌سازی و عناصر جادویی و ادبیات حماسی فارسی

ادبیات کهن حماسی هم از جمله منابعی است که عناصر جادویی فراوانی در دل خود دارد. بعد از قدرت گرفتن سامانیان و توجه به زبان فارسی، آثار ادبی درخوری خلق شد که بخشی از آن‌ها حماسی بود. یک جنبهٔ دیگر در آثار این دوره، نثر ساده و خالی از تکلف و تصنع است که مطالعهٔ این کتاب‌ها را آسان می‌سازد. ذبیح‌الله صفا در این باره می گوید:

> از جمله قدیم‌ترین کتب که به نثر فارسی در قرن چهارم نگارش یافته شاهنامه‌ها و داستان‌های قهرمانی منثور بوده است. علت آن است که ایرانیان در دنبال نهضت ملی خود که در تمام قرن دوم و سوم امتداد داشت، و به دست آوردن استقلال سیاسی و ادبی، به فکر تدوین تاریخ قدیم و ذکر سرگذشت نیاکان خویش افتادند... تألیف این کتب نخست به تقلید از خدای‌نامهٔ پهلوی و ترجمه‌های عربی آن صورت گرفت... از میان شاهنامه‌های منثور فارسی که در قرن چهارم تألیف شده گویا قدیم‌تر و مهم‌تر از همه شاهنامهٔ ابوالمؤید بلخی بوده است. شاهنامهٔ ابوالمؤید کتابی عظیم در شرح تاریخ و داستان‌های ایران قدیم بود و آن را شاهنامهٔ بزرگ و شاهنامهٔ مؤیدی

هم می‌گفته‌اند. این کتاب بزرگ شامل بسیاری از روایات و احادیث ایرانیـان راجع به پهلوانان و شـاهان بود که اغلب آن‌ها در شـاهنامهٔ فردوسـی و سـایر منظومه‌ها متروک مانده و از آن‌هـا نامی نرفته یا به‌اختصار سخن گفته شده است.[۱]

تبرستان www.tabarestan.info

در اولین قرن‌های بعد از اسلام، چند شاهنامهٔ دیگر و چندین داستان حماسی دربارهٔ گرشاسپ، نریمان، سام و زال و رستم، فرامرز و سهراب و برزو و غیره نوشته شد. نوشتن چنین آثاری در دوره‌های بعد هم ادامه یافت، چنان‌که در دورهٔ صفویان، شـاهنامه‌هایی در شرح شجاعت‌ها و کشورگشایی‌های شاهان صفوی و دیگر شاهان و امرای منطقه نگاشته شد که از آن جمله‌اند[۲]: شاهنامهٔ ماضی در شرح سلطنت شاه اسماعیل؛ شـاهنامهٔ نواب عالی در تاریخ پادشاهی شاه طهماسب؛ شاهنامهٔ بهشتی در توصیف جنگ‌های سـلطان مراد سـوم عثمانی؛ جنگ‌نامهٔ کشـم (قشم) که به نام شاه عباس و در ستایش او و امام‌قلی‌خان، پسر و جانشین الله‌وردی‌خان بیگلربیگی فارس، فاتح قشم و جرون (هرمز)، سروده شده اسـت؛ جرون‌نامه که در وصف دنبالـهٔ کار امام‌قلی‌خان در فتح جزیرهٔ جرون و بازپس‌گیری قلعهٔ آن از آلبوکرک پرتغالی سروده شده است.

همچنین حماسه‌هایی دینی در مناقب، معجزات یا پیروزی‌های پیامبر اسلام و امامان شیعه یا فرماندهان سپاه اسلام خلق شده است که برخی از آن‌ها از این قرارند[۳]: صاحب‌قران‌نامه، شاهنامهٔ حیرتی، غزوه‌نامهٔ اسیری و حملهٔ حیدری.

علاوه بر این‌ها آثار دیگری در حماسه‌پردازی و شرح دلاوری‌های قهرمانان واقعی و غیرواقعی نگاشته شده که اغلب آن‌ها خرق عادت‌ها یا عناصـر جادویی را در خود جـای داده‌اند، اما هیچ‌کدام مشـهورتر

---

۱. صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، ص ۶۱۱.
۲. همان، صص ۵۷۵-۵۸۴.
۳. همان، صص ۵۸۴-۵۹۳.

از شـاهنامهٔ فردوسی نیسـت؛ اثری که سرشـار از انواع خرق عادت و عنصرهای جادویی است.

قدمعلی سَرّامی در کتاب از رنگ گل تا رنج خار، در بخش موارد مربوط به مابعدالطبیعه در شـاهنامه و کردارهای فراواقعی به سـی‌وپنج عنوان فراواقعی در شاهنامه اشاره می کند که عبارت‌اند از

آگاهـی یافتن از غیب، شـامل صدای غیبی، پیغام سـروش، سـخن موجودات اهورایی، سـخن سیمرغ، کتاب‌های پیشـینیان، فال زدن، سـخن انسـان‌های اهورایی چون شـاهان، شـاهزادگان و...، سخن اخترشناسـان، رؤیا، سـخن مردگان، سـخن اسـرافیل، سخن پیرزن اهریمنی و نمایش در جام جهان‌بین؛ پرواز مابعدالطبیعی؛ گذار از دریا؛ ظهور جانوران شگفت‌انگیز در دریا؛ عبور از آتش؛ نامهٔ جادوشکن؛ برخاستن تراک به‌هنگام شکستن طلسم؛ حوادث جوّی؛ بیرون آمدن اسب اهورایی از دریا؛ از پا درآوردن رویین‌تن به تیر گزین؛ رویین‌تنی پهلوان؛ حاضر کردن موجود مابعدالطبیعی با آتش زدن پر او؛ فهم زبان جانوران؛ ایستاندن سنگ؛ رهنمون شدن میش اهورایی؛ رَستن به یاری سروش؛ پیام دادن با تیر غیبی؛ رشد شگفت قهرمان مابعدالطبیعی؛ رشد شـگفت‌انگیز قهرمانان؛ پرورش قهرمانان از سوی جانوران؛ جنگ با دیوان؛ برگشتن فرّهٔ ایزدی؛ خبرچینی دیو؛ بالا آمدن درخت از خون شهید؛ درمان کوری با خون دیو؛ صعود بر آسمان؛ به هوا بردن پهلوان از اوج آسـمان در دریا؛ گمراه شـدن آدمیان از سوی دیوان؛ فریفتن جادو آدمی را در خواب؛ ظهور ابلیس و دیو در چهرهٔ فریبنده؛ نیایش کارساز؛ جادو؛ اشیاء ماوراءالطبیعی و شگفتی‌بینی.[1]

قهرمانان اهورایی و فراواقعی

در شـاهنامه دو دسـته قهرمانان فراواقعی اهورایـی و اهریمنی حضور دارند.[2] قهرمانان اهورایی عبارت‌اند از انسان‌های اهورایی چون زرتشت

۱. سرامی، از رنگ گل تا رنج خار، صص ۵۴۱-۵۷۶.
۲. همان، صص ۸۰۴-۸۱۲.

www.tabarestan.info تبرستان

و خضر، فرشتگان چون سروش سبزپوش، جانوران اهورایی چون شبرنگ بهزاد، بارگی پرنده و سخن‌نیوش سیاوش و کیخسرو، رخش سرایندهٔ رستم، اسب آبی که یزدگرد بزه‌گر را از پای درمی‌آورد، شتر پیشاهنگ که اسفندیار را از سرنوشت شوم خویش در زابلستان می‌آگاهاند، جانوران شگفت‌انگیزی که به‌هنگام گذارهٔ کردن کیخسرو از دریا از آب سر برمی‌کنند، میش بخت (فرّهٔ ایزدی) که درپی گلنار و اردشیر تازان است، غُرمی یا میشی کوهی که جهان‌پهلوان را در راه صعب و ناگزیر هفت‌خوان به چشمهٔ آب رهنمون می‌آید، گاو پرمایه که پرورش فریدون را به شیر خویش درمی‌پذیرد، سیمرغ که زال سپیدموی را پناه می‌دهد، مرغ سخن‌گوی که افزون‌طلبی سیری‌ناپذیر اسکندر را می‌نکوهد و وی را به دیار اسرافیل بر فراز کوه برمی‌انگیزد، ماهی شگفت‌انگیزی که اسکندر را از کنجکاوی در کار جهان و جهان‌آفرین بیم می‌دهد، ماران و کژدمان و گرازان و دیگر جانورانی که سر از دریا برمی‌آورند و جنبش و کوشش آزمندانهٔ اسکندر را به ریشخند می‌گیرند همه جانورانی اهورایی‌اند.

سروی که زرتشت آن را از بهشت می‌آورد و بر در کاخ گُشتاسپ می‌نشاند، درختان نر و ماده‌ای که اسکندر به میانجیگری ترجمان با آن‌ها سخن می‌گوید و از آن‌ها آیندهٔ خویش را می‌پرسد، درختی که از فروریختن خون سیاوش بر خاک از زمین سر برمی‌کشد... چشمهٔ آب زندگانی که اسکندر در جست‌وجوی آن است، چشمه‌ای که کیخسرو پیش از ناپدید شدن در آن سر و تن می‌شوید... چشمهٔ سو که یزدگرد بزه‌گر به میانجیگری آب آن خون‌دماغ خویش را درمان می‌کند... چشمه‌ای که رستم به رهنمونی غُرم به‌سوی آن روی می‌آورد و با آب آن تشنگی و ماندگی را از خویش می‌زداید... در میان کوه‌های اهورایی هم البرز کوه پناهگاه شاهان داد چون کیقباد و زندان شاهان بیداد چون ضحاک ماردوش است. البرز همچنین کُنام سیمرغ و پرورشگاه سام است، کوه سخن‌گو که اسکندر را اندرز می‌دهد... از میان جای‌های

اهورایی هم می‌توان به ایوان نیمه‌ویرانی اشاره کرد که به فرمان خداوند نگهبان داراب می‌شود، گنگ‌دژ که سیاوش آن را پی می‌افکند...

برخی اشیاء اهورایی هم عبارت‌اند از ببر بیانِ رستم و زره سیاوش که به جادویی ایزدی آراسته‌اند، زنجیر بهشتی گشتاسپ که اسفندیار به میانجیگری آن زن جادوگر را در هفت‌خوان به دام می‌اندازد، جام جهان‌بین کیخسرو که وی در آن جهان برین و زیرین و از جمله چاه کرگساران و بیژن را تماشا می‌کند، مهره‌های روشنگری که اسکندر و خضر به میانجیگری آن‌ها ظلمات را روشن می‌کنند.

www.tabarestan.info

ضدقهرمانان فراواقعی

انسان‌های اهریمنی، شیطان‌ها، اهریمنان، دیوان، اژدها و کرم از جمله ضدقهرمانان فراواقعی محسوب می‌شوند. نویسندهٔ کتاب از رنگ گل تا رنج خار، که اثرش تلاشی است در شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه، از ضدقهرمانان فراواقعی با عنوان قهرمانان اهریمنی یاد کرده است.[1] از میان ضدقهرمانان اهریمنی می‌توان به انسان‌های اهریمنی اشاره کرد، از جمله پادشاهان بیدادگری چون ضحاک و یزدگرد ــ بزه‌کار ــ، جادوگرانی چون بازور تورانی، دوست جهود زروان حاجب کسری، زنان جادوگری که در هفت‌خوان‌ها فریفتن رستم و اسفندیار را می‌بسیجند و بردست آنان از پای درمی‌آیند، زن جادویی و پیرزن فال‌گیر... زن افسونگری که به خواهش سودابه با خوردن دارو سقط جنین می‌کند...

دسته‌ای دیگر از ضدقهرمانان اهریمنی شاهنامه شیطان‌ها هستند، از جمله ابلیس که در هیئت رایزن، خوالیگر و پزشک بر ضحاک آشکار می‌شود و او را به کشتن پدر وامی‌دارد و ماران اهریمنی را بر دوش‌های وی به بوسه می‌رویاند و به کشتن جوانان و خوردن مغز آنانش

---

۱. همان، صص ۸۰۶ ـ ۸۰۹.

برمی‌انگیزد، شیطانی که چون جوانی زیبا بر کاووس آشکارا می‌شود و در او وسوسهٔ صعود بر آسمان را به وجود می‌آورد...

اهریمنان نیز دستهٔ دیگری از ضدقهرمانان شاهنامه هستند، از جمله این‌ها: اهریمن و پسر و یاران وی که با سپاه شگفت کیومرث پیکار می‌کنند و سیامک پسر وی را به هلاکت می‌رسانند و سرانجام بردست طهمورث بسیاری از آنان از پای درمی‌آیند و بسیاری گرفتار می‌شوند.

دیوان هم دستهٔ دیگری از ضدقهرمانان قصه‌های شاهنامه به‌شمار می‌آیند. دیوان معمولاً دارای ویژگی‌های خاص هستند، از جمله این که می‌توانند از دیده‌ها پنهان شوند (یک‌باره ناپدید شوند) یا به شکل جانور، سنگ یا ابر درآیند. از این جمله‌اند: دیوان مازندران که پهلوان‌ترین آن‌ها دیو سپید و شاه مازندران است و همچنین دیو دیگری به نام اکوان دیو که با تغییر شکل بر رستم ظاهر می‌شود.

اژدها و کَرم نیز از دیگر ضدقهرمانان شاهنامه به شمار می‌روند. اژدها از جانوران اهریمنی است که بر پایهٔ توصیفات فردوسی از تیرهٔ ماران است، منتها بسیار نیرومندتر، زهرآگین‌تر و خطرناک‌تر از ماران است... اما کَرم در شاهنامه به شکل ضدقهرمانی خاص پدیدار می‌شود. در قصه‌های فردوسی، کَرم شگفت‌انگیز هفتواد زندگانی خوارمایهٔ خویش را در اندرون سیبی آغاز می‌کند و سرانجام چندان فربه می‌شود که ناگزیر دژی سنگین برای زیستِ او فراهم می‌کنند. وقتی هم اردشیر قلع مذاب به کام او می‌ریزد، به‌هنگام جان دادن، تراکی (آواز هولناکی که از شکستن یا ترکیدن چیزی به گوش برسد) هولناک از حلقوم او بیرون می‌آید که حصار و زمین‌های دور و بر آن را می‌لرزاند:

فروریخت اَرزیز مرد جوان — به کنده درون کَرم شد ناتوان
تراکی برآمد ز حلقوم اوی — که لرزان شد آن کنده و بوم اوی

www.tabarestan.info تبرستان

جام جهان‌بین

بخشی از کردارهای مابعدالطبیعی شاهنامه این گونه بیان می‌شود: «وقتی بازگشت بیژن از جنگ گرازان به تأخیر می‌افتد، گیو بسیار دلواپس می‌شود. کیخسرو وقتی پریشانی پهلوان را که رهانندهٔ او از چنگال افراسیاب و آورندهٔ او از توران به ایران است می‌بیند، قبای رومی به تن می‌کند و در برابر خداوند به نیایش می‌ایستد و از وی توان می‌خواهد و رهایی از شر اهریمنان را آرزو می‌کند. آن‌گاه به جایگاه خویش برمی‌گردد، بر تخت می‌نشیند و جامی نبید به دست می‌گیرد و در آن به تماشای هفت کشور می‌پردازد. زمین و آسمان و همهٔ بودنی‌ها را در آن می‌نگرد و سرانجام بیژن را در چاهی در کَرگساران دربند و منیژه را بر بالای چاه کمر به زَواریِ وی بسته می‌بیند. آن‌گاه گیو را پیش می‌خواند و او را از زنده بودن فرزَند می‌آگاهاند.»[۱]

برآمدن درخت از خون سیاوش

سَرّامی همچنین یکی دیگر از وقایع مابعدالطبیعی شاهنامه را با عنوان کردار جنبی مابعدالطبیعی این گونه بیان می‌کند: «پس از آن‌که پیران فرنگیس و کیخسرو را به سیاووش گِرد می‌برد و همه از دیدار آنان شاد می‌شوند، ناگهان چنین می‌خوانیم:

ز خاکی که خون سیاوش بخورد — به ابر اندرآمد درختی ز گَرد
نگاریده بر برگ‌ها چهر او — همی بوی مشک آمد از مِهر او
به دی‌مه نشانِ بهاران بُدی — پرستشگهِ سوگواران بُدی

درختی از خون سیاوش می‌روید که هر برگ آن نگاره‌ای از رخسارهٔ اوست. این کردار یعنی رُستن درخت، آن‌هم درختی بدین سیرت و

---

۱. همان، ص ۳۷۷.

سان، از خون شهید، کرداری مابعدالطبیعی است؛ اما اگر آن را از داستان سیاوش حذف کنیم، کلیت داستانی آن دست‌نخورده خواهد ماند.»[۱]

گفتارهای فراواقعی

تبرستان www.tabarestan.info

گفتارهای شاهنامه به سه دسته تقسیم شده است: «۱. گفتارهایی که گوینده و مخاطب در آن‌ها انسان است؛ ۲. گفتارهایی که یکی از طرفین مخاطبت در آن‌ها موجودی مابعدالطبیعی از قبیل دیو، پری، سروش، شیطان، اژدها، سیمرغ و... است؛ ۳. گفتارهایی که یکی از دو سوی مخاطبت در آن‌ها از قوهٔ نطق برخوردار نیست، همچون اسب، مرغ، درخت، کوه و...»[۲] سَرّامی در توصیف گفتارهای مابعدالطبیعی شاهنامه به کم‌علاقگی فردوسی به نقل اسطوره اشاره می‌کند و توجه خاص فردوسی به بیان واقعی ماجراها را مورد توجه قرار می‌دهد و تأکید می‌کند که وقتی پای ضرورت در میان آمده، فردوسی قید واقع‌نمایی را زده و به اسطوره علاقه نشان داده است. «در شاهنامه، سروش میان آسمان و زمین در آمدوشد است و همواره نیکان را چه در خواب و چه در بیداری به فریاد می‌رسد و راه و چاه را به ایشان بازمی‌نمایاند، همان‌گونه که ابلیس و کارگزاران او، دیوان، میان اهریمن و بدان همیشه در رفت و آمدند. گذشته از سروش، ابلیس، فرشتگان و دیوان، به موجودات مابعدالطبیعی دیگری در شاهنامه بازمی‌خوریم که برخی چون شبرنگ بهزاد (اسب کیخسرو) و رخش اهورایی و بعضی چون اژدها و گور جادویی اهریمنی و پاره‌ای چون سیمرغ هم اهورایی و هم اهریمنی‌اند. اینان چون آدمیان سخن می‌گویند و چونان آدمیان کردار دارند.»[۳]

---

۱. همان، ص ۳۷۸.
۲. همان، ص ۳۵۱.
۳. همان، ص ۲۵۲.

نمونه‌هایی از سخن گفتن سروش با کیومرث، هوشنگ، فریدون، سیاوش، کیخسرو و پرویز در شاهنامه آمده است. اسکندر نیز با خضر جاودان گفت‌وگو دارد. ضحاک هم با ابلیس سخن می‌گوید، سیاوش با شبرنگ بهزاد (اسب کیخسرو)، رستم با رخش[1]، رستم با سیمرغ، دیوان و... از دیگر نمونه‌های گفت و شنودهای فراواقعی است. در شاهنامه گاهی موجودات بی‌زبان سخن می‌گویند یا مخاطب گفتار قهرمانان قرار می‌گیرند. به این گونه گفتارها بیش از همه جا در داستان پادشاهی اسکندر بازمی‌خوریم.

سخن گفتن مردهٔ فره‌مند: اسکندر به دیدار مرده‌ای که از پیکر وی نشانه‌های شکوهمندی هویداست، بر بالای کوهی می‌رود که ناگهان مرده خروشناک زبان به سرزنش او می‌گشاید:

یکی بانگ بشنید کای شهریار — بسی بردی اندر جهان روزگار
بسی تخت شاهان بپرداختی — سرت را به گردون برافراختی
بسی دشمن و دوست کردی تباه — ز گیتی کنون بازگشت است گاه

سخن گفتن مرغ سبز: اسکندر پس از آن‌که از تاریکی بیرون می‌آید، در روشنایی به کوهی می‌رسد که بر فراز آن عمودهایی نصب کرده‌اند و مرغانی سبزرنگ بر آن عمودها آشیانه ساخته‌اند. اسکندر

---

۱. فردوسی چگونگی جدال رخش با شیر و گفتار رستم با رخش را این‌گونه توصیف می‌کند: «... در آن نیستان بیشهٔ شیر بود/ که پیلی نیارست از آن نی درود؛ چو یک پاس بگذشت درنده شیر/ به پیش کُنام خود آمد دلیر؛ به نی بر یکی پیلتن خفته دید/ بر او بر یکی اسپ آشفته دید؛ نخست اسپ را گفت باید شکست/ چو خواهم خود آید سوارم به دست؛ سوی رخش رخشان بیامد دمان/ چون آتش بجوشید رخش آن زمان؛ دو دست اندرآورد و زد بر سرش/ همان تیز دندان به پشت اندرش؛ همی زدش بر خاک تا پاره کرد/ ددی را بدان چاره بی‌چاره کرد؛ چو بیدار شد رستم تیزچنگ/ جهان دید بر شیر درنده تنگ؛ چنین گفت با رخش کای هوشیار/ که گفتت که با شیر کن کارزار؟؛ اگر تو شدی کشته بردست اوی/ من این ببر و این مغفر جنگ‌جوی؛ چگونه کشیدم به مازندران/ کمند و کمان تیغ و گرز گران» (فردوسی، شاهنامه، ج ۱، ص ۲۵۷).

ضمن گذار کردن از کنارهٔ کوه درمی‌یابد که مرغان به رومی سخن می‌گویند. پس به آنان نزدیک می‌شود و یکی از آن‌ها با او گفت و شنودی می‌آغازد. «نخست او را می‌نکوهد و سپس پرسش‌هایی هشداردهنده مطرح می‌کند و سرانجام از او می‌خواهد که به دیدار اسرافیل بر بالای کوه بشتابد. سخن مرغ بدین گونه آغاز می‌گیرد:

بدو مرغ گفت ای دلارای رنج — چه جویی همی زین سرای سپنج
اگر سر برآری به چرخ بلند — همان بازگردی از او مستمند[1]

سَرّامی در ادامه نمونه‌های دیگری از سخن گفتن کوه، سخن گفتن چشمهٔ آب شور، سخن گفتن درختان نر و ماده، سخن گفتن موجود ناشناخته و سخن گفتن باد را بیان می‌کند.

جام گیتی‌نما و حضور رستم در داستان

در قصهٔ عاشقانهٔ بیژن‌ومنیژه چنین بیان می‌شود که بیژن به‌همراه گرگین برای دفع حملهٔ گرازان به یکی از مناطق مرزی ایران می‌رود و بیژن با حیلهٔ گرگین با منیژه آشنا می‌شود و سپس به دام تورانیان می‌افتد. این قصه به شرح دلاوری‌های رستم برای نجات بیژن از چاه می‌انجامد. کیخسرو در نوروزگان به آیین خاصی قبای رومی می‌پوشد و جهان‌آفرین را نیایش می‌گوید و در جام جهان‌نما نظر می‌افکند و می‌فهمد که بیژن در قعر چاه به بند گرفتار آمده است و دختری از نژاد شاهان از فراز چاه تیمارش می‌کند. خبر زنده بودن بیژن را به گیو می‌دهند، او نیز یزدان را شُکر می‌گزارد و آماده می‌شود تا نامهٔ شاه را نزد رستم ببرد، زیرا نجات بیژن تنها از دست جهان‌پهلوان برمی‌آید.

کیخسرو در نامه‌اش از نیکی‌های رستم سخن می‌گوید و از او می‌خواهد تنها پسر گیو را از قعر چاهی در توران نجات دهد. فردوسی

---

۱. سرامی، از رنگ گل تا رنج خار، ص ۳۵۶.

سپس از تأثر رستم بعد از خواندن نامهٔ کیخسرو می‌گوید و از این که خویشیِ گیو و رستم عامل تأثر رستم است، چراکه بیژن دخترزادهٔ رستم محسوب می‌شود و فرامرز (پسر رستم) خواهرزادهٔ گیو است.

صحنه‌های بعدی این داستان به بزم ساختن رستم از بهر گیو و اِقامت سه‌روزهٔ گیو در زابل تعلق دارد. صحنه‌های شادخواری و دیدار گردان و گفت‌وگوهای دوستانه میان پهلوانان در داستان‌های دیگر هم تکرار شده است.

رستم پس از گذشت سه روز عزم سفر می‌کند. رستم و گیو با صد سوار زابلی به دیدار کیخسرو می‌روند و کیخسرو نیز در گرامیداشت مقدم رستم، مجلس بزم می‌آراید. در این مجلس، رستم خود را گوش به فرمان کیخسرو می‌داند و آمادگی خویش را برای نجات جان بیژن اعلام می‌دارد. آن‌گاه گرگین را از شاه طلب می‌کند. گرگین که می‌داند رستم او را مجازات خواهد کرد، پیکی نزد تهمتن می‌فرستد و از گناهش عذرخواهی می‌کند. رستم آن‌گاه به گرگین قول می‌دهد که اگر بیژن از چاه رهایی یابد، او را خواهد بخشید، وگرنه کین بیژن را از گرگین خواهد ستاند. به همین دلیل تقاضای رهایی گرگین را اعلام می‌دارد، اما این خواست رستم با مخالفت کیخسرو روبه‌رو می‌شود. رستم به کیخسرو می‌گوید: گرگین پشیمان است و بهتر است فعلاً فرمان دهی تا بند از او بگسلند. کیخسرو می‌پذیرد و از رستم می‌خواهد آنچه از گنج و از لشکر می‌خواهد بگوید تا در اختیارش قرار بگیرد، با این حال، بیم دارد که سفر رستم سبب شود تا افراسیاب در کشتن بیژن شتاب کند. رستم پاسخ می‌دهد اینک زمان گرز و تیغ و سِنان نیست، بلکه گاهِ فریب است. به همین دلیل پیشنهاد می‌کند که با چند تن از پهلوانان به هیئت بازرگانان درآیند و همراه خود زر و سیم و لباس بسیار ببرند. از این رو هفتِ پهلوان را انتخاب می‌کند که از این قرارند: گرگین، زنگهٔ شاوران، گستهم، گرازه، رهام، فرهادنیو و اشکش.

پرداخت چنین چهره‌ای از جهان‌پهلوان رستم در دیگر بخش‌های

www.tabarestan.info تبرستان

شـاهنامه سابقه ندارد. رستم همواره، به‌جز در جنگ با مهراب، پهلوانی شناخته‌شده است و رودررو با دشمن می‌جنگد. اما این چهرهٔ عیّاری که امثال آن در سَمَک عیّار اَرّجانی (قرن پنجم) و اسکندرنامهٔ منوچهرخان حکیم (قرن یازدهم) آمده است، در داستان‌های حماسی کم‌سابقه است. به هر حال با صلاحدید رسـتم، کاروانی با هشت بازرگان به‌سوی خُتن به راه می‌افتد و در آن‌جا کاروان به پیران (مشـاور و سـردار افراسیاب) می‌رسد.

توصیفی که رسـتم از پیران می‌کند درخور توجه اسـت و نشـان می‌دهد که فردوسـی به‌عنـوان داسـتان‌پرداز می‌داند کـه پیروزی بر شـخصیت‌های زبون افتخار نیست و اصولاً حماسـه در نبرد دو نیروی برابر اتفاق می‌افتد؛ از این رو برخلاف نوشـتهٔ بعضی داستان‌پردازان که از شخصیت‌های دشمن، انسان‌هایی ضعیف ارائه می‌دهند، پیران ویسه از زبان رستم این گونه توصیف می‌شود:

بـدو آفریـن کـرد کای نامـور به ایران و تـوران به بخت و هنر...

رسـتم هدایایی ارزشمند به پیران‌ویسـه می‌دهد و با چرب‌زبانی به او می‌گویـد: من بازرگانی‌ام که از ایـران به توران آمده‌ام و با دیدن تو دریافته‌ام کـه اگر مرا زیر بال و پر بگیری، می‌توانم کاسـبی پررونقی داشته باشم. این گونه رستم موفق می‌شود حمایت پیران را جلب کند و پیران نیز ــ نه برای هدایای بازرگانان و نه تعریف‌های سـالار بازرگانان از وی[1] ــ پاسبانانی به حمایت آن‌ها در اطراف کلبه می‌گمارد. رستم با

---

۱. نه توصیف رسـتم از پیران غیرواقعی است و نه عمل پیران در حمایت از بازرگانان ایرانی تنها برای رشـوه است، زیرا چهره‌ای که فردوسی از پیران ارائه می‌دهد، چهرهٔ زشتی نیست، بلکه بیانگر انصاف شـاعر است. این مهم بارها دربارهٔ شخصیت‌های دیگری چون افراسیاب نیز رعایت می‌شود، چنان‌که یک بار از زبان زال و یک بار از زبان فرزند افراسیاب (شیده یا پشنگ) در شاهنامه و در توصیف افراسیاب سروده شده است که

شود کوهِ آهن چو دریای آب اگـر بشنـود نـام افـراسیـاب.

این حیله در نهایت موفق می‌شود بیژن را نجات دهد.

این داستان که در زمرهٔ داستان‌های غنایی نیز قرار می‌گیرد، بیانگر یک عنصر جادویی بسیار مهم در ادبیات کهن ایران، یعنی جام گیتی‌نماست؛ جامی که در آن از رازهای مگوی، از سرزمین‌های دور و از حادثه‌هایی سِرّی خبر می‌دهد و بی‌شک اگر درست به کار گرفته شود، قابلیت بالایی برای استفاده در داستان‌های رئالیسم جادویی پیدا می‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل هفتم

بومی‌سازی و عناصر جادویی و باورهای اسطوره‌ای قصه‌های ایرانی

هرچند در این مجال برخی از عناصر جادویی و باورهای اسطوره‌ای مندرج در قصه‌های ایرانی معرفی خواهند شد، با این حال، نگاهی به تاریخ اسطوره‌ای ایران می‌تواند روشنگر ریشهٔ برخی از این باورها باشد. ژاله آموزگار ضمن اشاره به واژهٔ «اسطوره» به‌عنوان کلمه‌ای مُعَرّب که از واژهٔ یونانی هیستوریا (به معنی جست‌وجو، آگاهی و داستان) گرفته شده است، اسطوره را داستان مینوی یا آسمانی و مربوط به فراسوی جهان مادی می‌داند؛ فراسویی که دست‌کم بخشی از آن از سنت‌ها و روایت‌ها گرفته شده است. از این منظر، این سرگذشت مینوی با آیین‌ها و عقاید دینی پیوندی ناگسستنی دارد. «در اسطوره وقایع از دوران اولیه نقل می‌شود. به عبارت دیگر، سخن از این است که چگونه هر چیزی پدید می‌آید و به هستی خود ادامه می‌دهد. شخصیت‌های اسطوره را موجودات مافوق‌طبیعی تشکیل می‌دهند و همواره هاله‌ای از تقدس قهرمان‌های مثبت آن را فراگرفته است.»[1]

---

۱. آموزگار، تاریخ اساطیری ایران، ص ۴.

منابع اساطیر ایرانی نیز عبارت‌اند از منابع هندی چون وِدا که به زبان سنسکریت است، منابع اوستایی چون خرده اوستا، منابع مانوی شامل نوشته‌های مانی و پیروان او، منابع پهلوی چون بُندَهِشن، منابع عربی و فارسی چون خدای‌نامه‌ها و شاهنامهٔ قدیم و کتاب‌های تاریخی چون تاریخ طبری و مروج‌الذهب مسعودی، نگاره‌های بازمانده از دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی بر دیوارها و مهرها و سکه‌ها و ظرف‌ها و بالاخره نوشته‌های مورخان غیرایرانی چون هرودت، کتزیاس و پلوتارک.[۱]

آفرینش از دیدگاه اساطیر ایرانی هم بنابر باورهای ایران باستان به چهار دورهٔ سه‌هزارساله تقسیم می‌شود. در اولین دوره، عالم مینوی است و در دوران‌های بعدی، عالم مینوی و جسمانی یا گیتی است. «در سه‌هزار سال اول که جهان مینوی است و هنوز نه مکان هست و نه زمان، و جهان فارغ از ماده و حرکت است، از دو هستی سخن به میان می‌آید: یکی جهان متعلق به اورمزد که پر از نور، زندگی، دانایی، زیبایی، خوش‌بویی، شادی و تندرستی است... و دوم جهان بدی متعلق به اهریمن که تاریک است و زشت و مظهر نابودی و بدبویی و بیماری و غم و... زُروان در نوشته‌های پهلوی خدای زمان است. بنابر آیین زُروانی، زُروان خدایی است که در زمانی که هیچ چیز وجود ندارد نیایش‌هایی به جای می‌آورد تا پسری با ویژگی‌های آرمانی اورمزد داشته باشد که جهان را بیافریند. در پایان هزار سال زروان در این که این نیایش به ثمر برسد شک می‌کند. در همان هنگام نطفهٔ اورمزد و اهریمن در بطن او بسته می‌شود.»[۲]

بر این اساس، اورمزد ثمرهٔ نیایش و صبر زُروان و اهریمن میوهٔ شک او تلقی می‌شود. اهریمن زودتر متولد می‌شود و برای نُه‌هزار سال باقی‌مانده

---

۱. همان، صص ۸-۱۰.
۲. همان، ص ۱۵.

فرمانروا می گردد، اما قرار است پس از پیکاری طولانی، اورمزد پیروز شـود و به‌تنهایی و تا ابد فرمانروایی کنـد. در این باور، اورمزد به‌عنوان پدر و مادر آفریدگان، اقدام به آفرینش نیروهایی می کند که همه نماد خیرند و اهریمن هم در مقابله با آفرینش‌های اورمزد نیروهایی اهریمنی خلق می کند که پیوسته در حال جدال‌اند. به‌عنوان مثال، بهمن از تجلیات اورمزد اسـت به معنی اندیشهٔ نیک. وی پشـتیبان حیوانات سودمند در جهان است.[۱] یا اسپندارمذ به معنی اخلاص و بردباری مقدس است. وی ایزدبانوی زمین اسـت و به چهارپایان چراگاه می‌بخشـد.[۲] از این شمار تجلیات اورمزد عبارت‌اند از آناهیتا، سروش، چیستا، آذر، اردیبهشت، زامیـاد و... از آفریدگان اهریمن یا دنیـای تاریکی‌ها و بدی‌ها می‌توان به این اسامی اشـاره کرد: سردیوان به‌عنوان سرکردگان دیوها، اکومن به‌عنوان دشمن بهمن و نمادی از آشتی‌ناپذیری و بداندیشی. او پیام‌آور اهریمن است.[۳]

درخـلال نبردهای اورمزد و اهریمن، در دورهٔ سه‌هزارسـاله‌ای که اهریمن بی‌هوش شده، اورمزد آفرینش گیتی را آغاز می کند. او در این دوره آسـمان، آب، زمین و جانور و انسان را می‌آفریند. هریک از این آفرینش‌ها یک پیش‌نمونهٔ انسـان گیومرث اسـت بـه معنی زندهٔ میرا.[۴] اهریمن بر آفریـدگان اورمزد و از جمله گیومرث می‌تازد و سرانجام گیومرث در زمانی که برایش مقدر شده، می‌میرد و موقع افتادن، از پهلوی او نطفه‌ای بر زمین می‌افتد. نطفه چهل سال با نور خورشید پالوده می‌شـود و سپس دو گیاه ریواس از آن می‌روید و این دو گیاه به نخستین زوج بشر، یعنی مشیه و مشیانه، تبدیل می‌شوند. مشیه و مشیانه توسـط اهریمن از راه راست منحرف می‌شوند و آفریدگاری را به اهریمن نسبت می‌دهند. به کفارهٔ این گناه، از داشتن فرزند محروم

---

۱. همان، ص ۱۷.
۲. همان، ص ۱۸.
۳. همان، ص ۴۱.
۴. همان، ص ۵۰.

می‌شـوند، ولی چون توبه می‌کنند، «سـرانجام می‌توانند با هم وصلت کنند. نُه ماه بعد مشـیانه جفتی به دنیا می‌آورد که چنان به چشـم مادر و پدر شـیرین می‌آیند که مادر و پدر آن‌هـا را می‌خورند و از آن پس اورمزد شیرینی فرزند را تا بدان اندازه که میل به خوردن در پدر و مادر ایجاد کند از آنان برمی‌گیرد تا نسـل آدمی بر جای ماند و ادامه یابد... از آن پس مشـیه و مشیانه دارای هفت جفت فرزند می‌شوند، هر جفتی یک نر و یـک ماده. هر کدام از جفت‌ها با هم وصلت می‌کنند و روانهٔ یکی از هفت کشـور می‌شوند. از آنان فرزندان دیگر به وجود می‌آیند و نسـل بشـر ادامه می‌یابد. مشـیه و مشیانه در صدسـالگی می‌میرند... شـاخه‌ای که در خونیرس و ایران‌ویج اقامت می‌کنند، نژاد ایرانیان را به وجود می‌آورند. با کمی تفاوت در متن‌ها، این نژاد از زوجی است که سیامک ـ نشاک نامیده می‌شود.»[1]

از ایـن بخش به بعد را می‌توان در قسـمت اسـطوره‌ای شـاهنامهٔ فردوسی یافت. از سیامک، هوشنگ و بعد از هوشنگ، تهمورث زاده و به فرمانروایی ایران‌شهر می‌رسد. هریک از اینان نیز با دیوها به جنگ مشغول‌اند. سپس دورهٔ جمشید می‌رسد. آن‌گاه ضحاک ماردوش (فرزند مرداس) فرمانروا می‌شود و بوسهٔ اهریمن بر دوش ضحاک سبب روییدن دو مار می‌گردد که خوراکشان مغز سر جوانان ایران‌شهری است. سپس با قیام کاوه که هجده پسرش قربانی مارهای ضحاک شده‌اند، ضحاک دربند می‌شـود و فریدون پسـر آبتین به فرمانروایی ایران‌شهر می‌رسد. سرزمین‌های تحت فرمانروایی فریدون میان سه پسرش به نام‌های سلم، تور و ایرج تقسـیم می‌شود. روم و کشـورهای غربی به برادر بزرگ‌تر یعنی سـلم می‌رسد؛ چین و ترکستان به تور واگذار می‌شود و برگزیدهٔ سـرزمین‌های فریدون در میانهٔ ترکسـتان و روم به ایرج می‌رسد. ایرج به کینهٔ برادران کشـته می‌شود و دخترش به همسری برادرزادهٔ فریدون

---

۱. همان، ص ۵۶.

یعنی پشـنگ درمی‌آید و از این وصلت منوچهر زاده می‌شـود. بعد از آن‌که منوچهر فرمانروای ایران‌شـهر می‌شـود، «بـه کینه‌خواهی نیای خویش با پهلوانانی چون کارن یا قارن کاویان (پسر کاوهٔ آهنگر)، سام نریمان، گرشاسب، قباد و... بر لشکریان سلم و تور می‌تازد و آنان را از پای درمی‌آورد. فریدون سال‌خورده منوچهر را به سام نریمان می‌سپارد و خود جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کند.»[1]

بعد از این است که آرام‌آرام دورهٔ پهلوانی شاهنامه شروع می‌شود؛ اما در این دوره هم نام برخی از پهلوانان تاریخ اسـاطیری ایران به میان می‌آید، از جمله آرش، که در دورهٔ منوچهر می‌زیسـته و سـام، زال و رستم.

همان‌گونه که در آغاز این مبحث اشـاره شـد، همهٔ اسـطوره‌های ایرانی در قصه‌های ایرانی وارد نشده است. در این بخش، برای آشنایی اقتباسگر چنین آثاری، به بخشی از باورهای جادویی و عناصر اسطوره‌ای قصه‌های ایرانی اشاره می‌شود.

آرش

آرش یکی از قهرمانان اسـطوره‌ای ایران است. اصل داستان او در اوستا آمده اسـت. پس از غلبهٔ افراسیاب بر منوچهر، قرار بر مصالحه می‌شود و طبـق قراردادی، یکی از پهلوانان ایرانی باید با پرتاب تیری مرز ایران را معین کند. آرش شـیواتیر که مردی حکیم بوده به این مهم گمارده می‌شـود. فرشتهٔ سفندارمذ حاضر می‌شـود و امر می‌کند تا تیروکمانی برگزیننـد و آن‌گاه آرش به قوت خداداد دسـت بـه کمان می‌برد و با همهٔ نیروی خود از فراز کوه رویان (البرز) به‌سـوی دورترین نشـانه‌ها تیری پرتاب می‌کند. دربارهٔ او نوشـته‌اند که «چنان نیرویی برای پرتاب این تیر سرنوشت‌ساز به کار گرفت که با پرتاب آن تیر، زندگی‌اش نیز

---

۱. همان، ص ۶۷.

از کمان تن جَســتن کرد و در راه آرمان خویش در دم جان ســپرد. تیر آرش را ایزدِ باد در سرزمین فَرغانه بر تنهٔ گردویی کهن‌سال که در همهٔ عالــم از آن درختی بزرگ‌تر نبود فرودآورد و آن‌جا مرز ایران و توران شد. نوشته‌اند که از جای پرتاب تیر تا آن‌جا که فروافتاد هزار فرسخ بود. فخرالدین اسعد گرگانی در اشاره به این واقعه گفته است:

ازآن خوانــد آرش را کمان‌گیــر که از آمل به مرو انداخت یک تیر[1]»

www.tabarestan.info تبرستان

آز

«در اوســتا آز دیو حرص و طمع اســت. در بُندَهِشن آز دیوی است که همه چیز را فروبَرَد و اگر چیزی نصیبش نشود، خود را بخورد و اگر تمام اموال جهان به او داده شــود، سیر نمی‌شود. این دیو مهم‌ترین همدست اهریمن در نبرد با اهورامزدا شناخته شده است. آز به‌مثابهٔ درختی است که رذایل دیگر مانند خشم و رشک شاخه‌های آن هستند.»[2]

آیینهٔ اسکندری

آیینهٔ اسکندری آیینه‌ای اســت که بر فراز مناره‌ای در اسکندریه نصب کرده بودند. «بنابر افســانه‌ها و اساطیر، اسکندر برای آگاهی از شورش اهل فرنگ، این مناره را بنا کرد و آیینه‌ای از حکمت و طلسم ساخت و بر آن نهاد و دیده‌بانانی معین کرد تا هنگام حملهٔ دشــمن، سپاه اسکندر را آگاه گردانند.»[3]

آیینهٔ جم، جام جم

جام جم را به صورت‌های گوناگونی نوشــته‌اند که از آن جمله اســت:

---

۱. یاحقی، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، ص ۳۷.
۲. همان، ص ۳۹.
۳. همان، ص ۶۵.

جام جهان‌نما، جام گیتی‌نما، جام جهان‌بین، جام عالم‌بین، جام جهان‌آرا. این جام «در تمام فرهنگ‌ها جامی بوده است که احوال عالم و راز هفت فلک را در آن می‌دیده‌اند. در خدای‌نامه‌ها آمده است که صُوَر نجومی و سیارات هفت کشور بر آن نقش شده بود و خاصیتی اسرارآمیز داشت، به‌طوری که هرچه در نقاط دوردست کرهٔ زمین اتفاق می‌افتاد، بر روی آن منعکس می‌شد.

برخی آن را همان جام شراب پنداشته‌اند که به‌علت کشف می در زمان جمشید به او انتساب یافته است؛ بعضی هم با تردید، به دو جام، یکی جام شراب و یکی جام جهان‌نما، قائل شده‌اند.»[1]

www.tabarestan.info تبرستان

ارژنگ (دیو)

ارژنگ نام دیوی است که در مازندران و در جنگ کاووس با دیوان، از سوی دیو سپید مأمور بردن گنج‌های کاووس به نزد شاه مازندران می‌شود. ارژنگ سرانجام در کوه اسپروز به‌دست رستم کشته می‌شود.

اژدها

اژدها در باور عوام، موجودی است بزرگ‌تر و قدرتمندتر از تمساح که از دهانش آتش بیرون می‌زند و در قصه‌های عامیانه معمولاً در مسیر جریان آب قرار می‌گیرد و تا مردم منطقه برایش قربانی نکنند، از جایش تکان نمی‌خورد. در این قصه‌ها معمولاً اژدها هفت سر دارد و برای تکان خوردن و اجازه دادن به جریان رود، نیاز به دختری باکره دارد. در عقاید مردم عامه و در قصه‌هایشان، اژدها هم پرنده و هم خزنده است و از گنج‌های پنهان محافظت می‌کند. این موجود در واقع ریشه در اسطوره‌ها دارد، چنان‌که در کتاب فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها

---

۱. همان، ص ۲۷۴.

در ادبیات فارسی، موجودی است اساطیری به شکل سوسماری عظیم با دو پر که آتش از دهان می‌افکنده و پاس گنج‌های زیر زمین می‌داشته است. محمدجعفر یاحقی در این باره می‌نویسد:

چون مار را درازی به سی گز رسد و عمر به صد سال، آن را اژدها خوانند. اژدها آن‌قدر بزرگ می‌شود که حیوانات خشکی از او به ستوه آیند، چنان‌که بالایش به ده‌هزار گز برسد، دو پر مانند ماهی درآورد و حرکتش سبب موج دریا شود. چون ضررش در جهان شایع شود، خداوند او را به دیار یأجوج و مأجوج فرستد تا خورشِ ایشان شود. عوام معتقدند خوردن دل او دلیری می‌افزاید و پوستش اگر بر عاشق بندند، عشقش زایل شود. گنج قارون که هفت خُم بود به زمین فرورفت و پاسبان آن اژدهایی است که رویش خوابیده است.

این جانور عظیم و فراخ‌دهان و بسیاردندان و درازبالا در بسیاری از داستان‌های عامیانه به‌عنوان مظهر شر حضور یافته و تقریباً در همهٔ موارد، قهرمان داستان بر او پیروز می‌شود. نبرد میان قهرمان و اژدها در واقع تعبیر دیگری است از کشمکش انسان ابتدایی برای نیل به خودآگاهی. در این‌جا نیروهای کیهانیِ شر به صورت اژدها و سایر عفریت‌ها نمودار می‌شوند.[۱]

اسفندیار

اسفندیار یکی از جهان‌پهلوانان ایرانی است. وی پسر گُشتاسپ پادشاه کیانی است. این پهلوان رویین‌تن بوده و فقط چشم‌هایش نقطهٔ آسیب او به شمار می‌رفته است. اسفندیار که نمایندهٔ دین گستری دین زرتشت محسوب می‌شده، به خواستهٔ پدر خود از رستم می‌خواهد که دست‌بسته به دربار برود. رستم نمی‌پذیرد. رستم با استفاده از نقطه‌ضعف اسفندیار بر او غلبه می‌کند و او را به دیار نیستی می‌فرستد.

---

۱. یاحقی، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، ص ۱۰۵.

اکوان دیو

اکوان دیو نام دیوی است که به روایت شاهنامه به صورت گورخری وحشی در گله‌های اسب کاووس زیان‌کاری می‌کند. کاووس از رستم کمک می‌طلبد و رستم سوار بر اسب بر اکوان دیو حمله می‌برد، اما هر بار که رستم بر اکوان دیو می‌تازد، اکوان دیو ناپدید می‌شود. وقتی رستم درکنار چشمه‌ای خوابیده، اکوان دیو او را با خود برمی‌دارد و به آسمان می‌برد. اکوان دیو از او می‌پرسد که او را به دریا بیندازد یا به کوه، رستم چون می‌داند که کار دیوان برعکس است، پاسخ می‌دهد که او را به کوه بیندازد. اکوان دیو رستم را به دریا می‌اندازد. رستم شناکنان خود را به ساحل می‌رساند و اکوان دیو را با ضربات گرز خود هلاک می‌کند.

اُمّ‌صِبیان

ام صِبیان در فرهنگ عامه بیماری روانی خاصی است که بیشتر اطفال به آن دچار می‌شوند. «برخی فرهنگ‌ها آن را نام دیوی دانسته‌اند که اطفال را آسیب می‌رساند و در میان اطبّا هم نوعی از صرع معرفی شده... عوام آن را به صورت زنی با پستان‌های متعدد روی شکم یا جفت پستان بزرگ بر دوش معرفی کرده.»[1] طبق روایات عوام، امِ‌صِبیان نزد زنان حامله می‌رود و با نشان دادن شکم خود به آنان و مالیدن پری از پرهای خود به شکم زنان باعث می‌شود بچه در شکم آن‌ها به خون تبدیل شود. به باور مردم، منزل او سر راه‌ها و در خرابه‌هاست.

اهریمن

«اهریمن در فرهنگ اسلامی شیطان، نیروی شر و در اوستا انگره مینو شامل دو جزء است؛ جزء اول به معنی بد و خبیث و جزء دوم با مینو و

---

۱. همان، ص ۱۶۴.

منش مربوط است؛ مجموعاً به معنی خِرد خبیث است. این کلمه به‌عنوان منشأ تمام بدی‌ها و زشتی‌ها، در پارسی به صورت‌های اهریمن، اهرمن و... ضبط شده است.»[۱] اهریمن گاه مترادف ابلیس و در برابر فرشتگان به‌کار برده می‌شود.

تبرستان www.tabarestan.info

بُدّوح

بُدّوح از اجنه یا به قولی دیگر از فرشته‌هایی است که قابلیت زیادی برای استفاده در داستان‌های رئالیسم جادویی دارد. این موجود کارهای خارق‌العاده‌ای می‌تواند انجام دهد، از جمله این‌که اگر نام او پشت نامه نوشته شود، نامه زود به مقصد می‌رسد، یا هر مسافری که این کلمه را به‌همراه داشته باشد، می‌تواند شب و روز بدون خستگی سفر کند. اگر زن آبستنی نگران سقط جنین باشد و آن را به‌همراه داشته باشد، فرزندش به‌سلامت به دنیا می‌آید. برای ایجاد عشق هم از این کلمه استفاده می‌شده است. نام بدوح را با اعداد در علوم مکنونه یا غریبه می‌نوشتند. «این طلسم گاهی یک مربع نُه‌خانه بوده و ارقام یک تا نُه یا همین ارقام، به حساب ابجد، طوری در خانه‌های آن قرار می‌گرفته است که یک مربع افقی را تشکیل دهد. سابقاً در پشت پاکت‌ها ارقام نوشته‌های مربع را به صورت ۲۴۶۸ می‌نوشتند تا نامه حتماً به طرف برسد.»[۲] دربارهٔ این مربع که به صورت رمز نشان‌دهندهٔ نوعی طلسم بوده اعتقاداتی داشته‌اند که به آن اشاره شد.

جابُلقا و جابُلسا

جابلقا و جابلسا دو شهرند که برخی از متون جابلقا را معادل ژاپن کنونی و برخی آن‌ها را از شهرهای عالم مثال نامیده‌اند. «هرکدام از

---

۱. همان، ص ۱۷۵.

۲. همان، ص ۲۰۳.

این دو شهرستان را هزار یا ده‌هزار در است و از این در تا بدان در یک فرسنگ و چندان خلق در آن‌اند که هر شب بر هر دری یک پاسبان بُوَد و تا رستاخیز نوبت بدیشان نرسد و از انبوهی اینان، صدای فروشدن و برآمدن آفتاب کس نشنود.»[۱]

تبرستان www.tabarestan.info

جهی

جوحی در اغلب قصه‌های ادب کهن نام یکی از تیپ‌های داستانی است؛ اما در این‌جا «جَه، جَهی یا جهیکا دیو مؤنث و مظهر زنان و دستیار اهریمن است که در اوستا جادوگر، شهوت‌انگیز و پناه‌دهندهٔ گناهکاران وصف شده و در متون پهلوی به معنی روسپی و از یاران نزدیک اهریمن معرفی شده است.»[۲]

دابةالارض

دابةالارض «حیوانی عظیم‌الجثه است که به نشانهٔ نزدیک شدن قیامت در آخرالزمان پیدا می‌شود. معروف است که کوه صفا شکافته می‌شود و دابةالارض از آن بیرون می‌آید و به مکه می‌رود و عصای موسی و خاتم سلیمان همراه اوست... دابةالارض در جزایر بحر تجسس می‌کند و تمام آن خبرها را به دجال می‌دهد.»[۳]

دجال

خر دجال از اصطلاحات رایج فرهنگ عامه است که به حیوان متعلق به موجودی اشاره دارد که بعد از ظهور مهدی (عج) پیدا می‌شود. دجال فردی بسیار دروغگوست و در دورهٔ چهل‌روزه یا چهل‌ساله‌اش

---

۱. همان، ص ۲۷۰.
۲. همان، ص ۲۹۹.
۳. همان، ص ۳۴۲.

دنیا پر از ظلم و کفر می‌شود و سرانجام به ید قدرت پیشوای دوازدهم شیعیان دفع می‌گردد و دنیا پس از این مرد کذاب است که پر از عدل خواهد شد. این موجود که قابلیت فراوانی برای اقتباس از آن وجود دارد، آبله‌روست و یک چشمش مسخ شده و چشم دیگرش در وسط پیشانی‌اش قرار دارد. چشم وسط پیشانی دجال «مانند ستارهٔ صبح درخشان است؛ کله‌اش به‌قدر کوه بزرگی است و گامش در حدود یک فرسخ و قدش نزدیک به بیست ذرع است و به روایت طبری، تمام آب دریاها تا زانوی او بیشتر نباشد... دجال پس از ظهور، از خراسان یا کوفه یا محلهٔ یهودیهٔ اصفهان، ادعای خدایی می‌کند و بر خری می‌نشیند به رنگ سرخ و پاهای خاکستری که جثهٔ آن به کوهی ماند و در هر قدم شش فرسنگ راه می‌نوردد. هریک از موهای این خر روز قیامت نغمه‌ای مخصوص ساز می‌کند. از گوش‌هایش نان فرومی‌ریزد و سرگینش خرماست. تمام مردم سست‌اراده و ناپرهیزگار به‌دنبال او می‌افتند و همه به دوزخ می‌روند.»[1]

www.tabarestan.info تبرستان

دیو سفید

دیو سپید (سفید) از دیوان شاهنامه است که مویی سپید داشته و رئیس دیوان مازندران در روزگار کاووس بوده است. این دیو کاووس را که به مازندران لشکر کشیده، با سران سپاهش با جادوی خود نابینا و سپس اسیر می‌کند. رستم پس از آگاهی از این ماجرا به مازندران می‌شتابد و بعد از گذشتن از هفت‌خان که دیو سپید بر سر راه او ایجاد کرده، به غار دیو سپید درمی‌آید و او را که درون غار خفته است، بیدار می‌کند و با وی می‌جنگد. رستم با استفاده از خون و جگر دیو سپید، جادوی دیو را باطل می‌کند و بینایی را به کاووس و سپاهیانش برمی‌گرداند.

---

۱. همان، ص ۳۴۹.

سیمرغ

سیمرغ از پرندگان افسانه‌ای است که در حماسه‌ها و افسانه‌ها نقش آفرینی می‌کند. سیمرغ را عنقا و شاه مرغان هم می‌گویند. در باور مردم سیمرغ پرنده‌ای است بزرگ با جثهٔ انسانی. سیمرغ در متون عرفانی هم وارد شده، اما پیش‌تر در داستان زال به‌عنوان پرنده‌ای دلسوز و در داستان هفت‌خان چهره‌ای اهریمنی دارد. «سیمرغ بر پرنده‌ای شکاری که مستشرقان شاهین و عقاب ترجمه کرده‌اند اطلاق می‌شود... در شاهنامه و اوستا و روایات پهلوی، موجودی خارق‌العاده و شگفت است. پرهای گسترده‌اش به ابر فراخی می‌ماند که از کوهساران لبریز است و در پرواز خود پهنای کوه را فرومی‌گیرد. از هر طرف چهار بال دارد با رنگ‌های نیکو. منقارش چون منقار عقاب کلفت و صورتش چون صورت آدمیان است... فیل را به‌آسانی می‌رباید و از این رو به پادشاه مرغان شهرت یافته است... به زرتشت سفارش می‌شود که پری از او را بر تن خود بمالد و آن را تعویذ خود گرداند.»[1]

ضحاک

ضحاک شاهنامه با ضحاک روایات کهن تفاوت دارد، هرچند هردو ستمکاره‌اند، اما در شاهنامه به صورت مردی که دو مار بر دوش دارد ظاهر می‌شود و در روایات کهن «ضحاک نام دیوی بسیار زورمند است که اهریمن وی را با سه دهان و سه سر و شش چشم برای تباهی جهان مادی آفرید... همهٔ مدارک تقریباً ضحاک را غیرایرانی و اغلب از نژاد تازیان می‌دانند. به نظر می‌رسد که شهریاری غیرایرانی از بابل‌زمین برخاسته و بر ایران پیروز شده است. به‌دلیل خاطرهٔ تلخی که از بیداد و ستم ضحاک باقی مانده، در اوستا او به صورت اژدها و مار که جانورانی موذی و آفریدهٔ اهریمن‌اند درآمده و به شکل جانوری مهیب با سه دهان

---

۱. همان، ص ۵۰۴.

و سه سر و شش چشم و هزار چستی و چالاکی توصیف شده است.»[۱]

ضحاک در شـاهنامه مردی اسـت از دشت عربسـتان که به‌خاطر داشتن ده‌هزار اسب، به بیوَراسب ملقب بوده است. براساس این روایت، ضحاک به فریب ابلیس، پدر خود، مرداس را به قتل می‌رساند و سپس ابلیس به صورت جوانی نیک‌روی بر وی ظاهر می‌شود و خود را آشپز ضحاک می‌نماید. آن‌گاه کتف‌های ضحاک را می‌بوسد و پس از آن، از جای بوسه‌های ابلیس دو مار سر برمی‌آورند. سپس ابلیس خود را در شـکل پزشکی بر ضحاک نمایان می‌سازد و به او تلقین می‌کند که هر روز باید مغز دو جـوان را به مارها بخوراند. «در این هنگام ضحاک بر جمشـید بشورید و او را شکست داد و دو خواهر وی را به زنی گرفت. در عهد او آیین فرزانگان پنهان و کار دیوان آشـکار گشت. ضحاک خوابـی دید که چون بـر خواب گزاران عرضه داشـت، او را از وجود فریدون آگاه ساختند و او در جست‌وجوی وی برآمد. کاوه بر ضحاک بشـورید و او را در دماوند به بند کرد و فریدون را به شـاهی رسانید. به روایت بلعمی، آن روز روز مهر بود از ماه مهر که مهرگان نام کردند.»[۲]

کَمَک

کَمَک نام پرنده‌ای غول‌آسا بوده که با ظهورش روی زمین، دنیا بی‌فروغ شده است. کمک جلو بارش باران را گرفته و با خود قحطی آورده است و مردمان و جانوران را به کام درکشیده و همهٔ جهان را از قحط و نیاز خراب کرده اسـت. «هیچ کس تدبیر او نمی‌توانسـت کرد؛ تا این‌که گرشاسپ او را هفت شـبانه‌روز زیـر باران تیر قرار داد و نابود کـرد. از او به نام دیو خشک‌سالی هم یاد شده است... این افسانه در چین نیز همانندی دارد.»[۳]

---

۱. همان، ص ۵۴۸.
۲. همان، ص ۵۴۹.
۳. همان، ص ۶۷۵.

گاوماهی

گاوماهی در شمار نخستین حیواناتی محسوب می‌شود که بنابر روایات کهن، از گاو نخستین پدید آمده است. این ماهی بزرگ «در تمامی دریاها وجود دارد. هنگامی که این ماهی بانگ برمی‌آورد، همهٔ ماهیان باردار می‌شوند و همهٔ موجودات زیان‌کار دریایی دچار سقط جنین می‌گردند.»[۱]

www.tabarestan.info تبرستان

گاو زمین

«در افسانه‌های آریایی، گاو مقدس و نمایندهٔ قدرت و نیروست؛ از این رو قدما معتقد بودند که زمین روی شاخ گاو قرار دارد و گاو بر پشت ماهی بزرگی و این ماهی در دریاها شناور است. هرگاه که گاو خسته شود، زمین را از روی یک شاخش به روی شاخ دیگر می‌لغزاند و همین کار موجب زمین‌لرزه می‌شود.»[۲]

گیل گَمش

گیل گَمش از جملهٔ قدیمی‌ترین قصه‌های بشری محسوب می‌شود. «گیل گمش قهرمان نخستین و نام پهلوان حماسه‌ای منظوم به همین نام است که اصلاً فرمانروای اوروک در بابل بود. بنابر منظومهٔ مزبور، دو بهرهٔ این پهلوان خدایی و یک بهرهٔ او انسانی بود، زیرا مادرش الهه نینسون بود. مردمان اوروک از رفتار جابرانهٔ گیل گمش به خدایان نالیدند و از الهه آنو خواستند برای وی هماوردی بیافریند، او هم انکیدو را آفرید که با چهارپایان می‌زیست و با آن‌ها علف می‌خورد. گیل گمش پس از تدبیری، با او نبرد کرد و انکیدو با گیل گمش از درِ دوستی درآمد و هردو متفقاً با گاو آسمانی نبرد کردند و انکیدو

---

۱. همان، ص ۶۹۱.
۲. همان‌جا.

با دسیسهٔ عِشتر به تبی دچار شد که به مرگ او انجامید. گیل‌گمش از مرگ دوست خود ناراحت شد و به جست‌وجوی زندگی جاوید برخاست و در این جست‌وجوها بود که انکیدو بر وی ظاهر شد و او را از حال و روز ملال‌انگیز مردگان آگاه ساخت...

موضوع این حماسه مسئلهٔ زندگی جاودانی است، اما سرانجام داستان می‌گوید هیچ‌کس را به زندگی جاویدان دسترس نیست... در این افسانه گیل‌گمش به یک تعبیر کسی است که سرچشمه را کشف کرده یا به تعبیر دیگر همه چیز را دیده است. این حماسه از نظر توجه به انسان و عمق تأثیر آن در ادبیات بابلی بی‌همانند است.»[1]

مشی و مشیانه

مشی و مشیانه که نامشان را ماری و ماریانه و مرد و مردانه و... نیز نوشته‌اند، همان‌گونه که پیش‌تر هم اشاره شد، در باور اساطیری ایران، اولین جفت بشری بر روی زمین محسوب می‌شوند. بعد از آن‌که گیومرث به پهلوی چپ می‌افتد، در واپسین دم حیات، نطفه‌ای از او به زمین می‌افتد که بعد از چهل سال توسط خورشید بارور می‌شود و از آن، دو گیاه به صورت ریواس پدید می‌آید که به مشی و مشیانه تبدیل می‌شوند.

نسناس

نسناس که آن را دیومردم هم می‌گفته‌اند، در روایات موجودی بوده است «نیمه‌آدم که یک دست و یک پای و یک گوش دارد و به زبان عربی سخن می‌گوید و در قصه‌های عامیانه به نیم‌سوار و در بُندَهِشن به نیم‌آدم معروف است... در جنگل‌های عدن زیاد یافت می‌شود و مردمان او را شکار می‌کنند و می‌خورند. او را موجودی بی‌آزار

---

۱. همان، ص ۷۱۲.

و شـــوخ و هزّال که از درخت بالا می‌رود و از فریاد ســـگ می گریزد توصیف کرده‌اند. نســـناس انســـان را بسیار دوســـت دارد و بر سر راه او می‌آید و او را نظـــاره می کند و اگر او را تنها ببیند، می‌برد و می گویند از او تخم می گیرد. نســـناس به‌علت مشابهتش به انسان، بعد از آدمی از همهٔ موجودات شریف‌تر است... در ادبیات فارسی هم نسناس به‌عنوان موجودی پست‌تر از ناس (انسان) معرفی شده و گاه آدم‌های بی‌مصرف و پست به نسناس تشبیه شده‌اند.»[1]

www.tabarestan.info

۱. همان، ص ۸۱۹.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل هشتم

بومی‌سازی و منظومه‌های عاشقانه و عناصر جادویی

حسن ذوالفقاری در کتاب یک‌صد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی، ضمن معرفی منظومه‌ها، گزارشی از داستان‌های مختلف عاشقانه آورده است. مرور این منظومه‌ها بیانگر ده‌ها مورد از خرق عادت، موجودات وهمی و جادویی و قهرمانان و ضدقهرمانان فراواقعی است. وی ضمن تقسیم‌بندی بن‌مایه‌های داستان‌های عاشقانه، عناصر طبیعی، اساطیری و افسانه‌ای را از جملهٔ این بن‌مایه‌ها معرفی می‌کند. در این دسته از داستان‌ها، عناصر زیر حضور می‌یابند: «درخت، باد، طوفان، دریا، خورشید، کوه، غار، گل، چاه، قاف، سیمرغ، عنقا، غول، نسناس، اژدها، دیو، پری، جن، دیوپای، عفریت و اهریمن.»[1]

عناصر جادویی منظومه‌های عاشقانه در مقایسه با منظومه‌های حماسی و افسانه‌های عامه کمتر است، اما اشاره به برخی از این عناصر می‌تواند نگاه سرایندگان این منظومه‌ها را به عناصر فراواقعی نشان دهد.

---

۱. ذوالفقاری، یک‌صد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی، ص ۷۸.

به‌عنوان مثال، در منظومهٔ سلامان و ابسال، در جریان ورود دو دلداده به آتش، سلامان به‌سلامت از آتش می‌گذرد و ابسال می‌سوزد. همچنین پس از فرار سلامان و ابسال، شاه برای پیدا کردن آن‌ها از آیینهٔ گیتی‌نما استفاده می‌کند.[۱] در این داستان‌ها برخی اشیای جادویی، افسانه‌ای، نمادین و متبرک هم نقش‌هایی در ماجراها به‌عهده می‌گیرند که از آن جمله است: «صندوقچه، انگشتری، زهر، کاسهٔ زرین، تار مو، حبهٔ قند، خرقه، دستار، پیراهن، عصا، سیب، انگور، طَبَق غذا، انار، انگشتر، کوزه، خاک، آیینه و تابوت.»[۲] در منظومه‌های عاشقانه هم بارها از پری، اژدها، طلسم، افسون و جادو استفاده می‌شود.

همان‌گونه که دربارهٔ قصه‌های عامیانهٔ مکتوب اشاره شد، منظومه‌های عاشقانه نیز ممکن است از چندین عنصر جادویی سود برده باشند؛ با این حال، هریک از منظومه‌ها به‌خاطر یک عنصر جادویی خاص برجسته‌اند. به‌عنوان مثال، در منظومهٔ خسرووشیرین، نوید پاداش‌های نیکو از جانب انوشیروان به خسرو (در خواب) برجسته است. این نوید که نوعی پیشگویی است، می‌تواند با تمهیداتی در داستان‌های رئالیسم جادویی به کار گرفته شود. همچنین است هم‌صحبتی و همدلی با حیوانات در لیلی‌ومجنون، سیمرغ در زال‌ورودابه و جام جهان‌نما در منظومهٔ بیژن‌ومنیژه که پیش‌تر بدان اشاره شد. بررسی سیر وقوع حوادث در برخی منظومه‌ها چگونگی بهره‌گیری از عناصر جادویی را در منظومه‌های عاشقانه روشن‌تر می‌کند.

منظومهٔ خسرووشیرین نظامی با سخنی چند در عشق آغاز می‌شود. شاعر در آغاز تأکید می‌کند که برای وی بهتر از عشق شعاری نیست و نمی‌خواهد تا وقتی در قید حیات است جز عشق به کاری مشغول شود و جز شور دوستی اندیشه‌ای در سر داشته باشد. نظامی در بیست‌ونُه

---

۱. همان، ص ۴۶۷.
۲. همان، ص ۷۸.

بیتی که در وصف عشق می‌سراید، یکی از زیباترین براعت‌استهلال‌های ادب فارسی را رقم می‌زند:

کسی کز عشق خالی شد فسرده‌ست　　گرش صد جان بُوَد، بی‌عشق مرده‌ست
کمر بستم به عشق این داستان را　　صلای عشق دردادم جهان را[1]

www.tabarestan.info تبرستان

نظامی آن‌گاه به عذرانگیزی در نظم کتاب خسرو و شیرین می‌آغازد و ضمن توضیح گذر عمر و حالات افراد در سنین مختلف، چنین نتیجه‌گیری می‌کند که با این تفاصیل، بهتر است انسان شاد باشد و در آن شادی، پیوسته خدا را به یاد بیاورد؛ زیرا در زندگی همواره شادی و غم با هم‌اند و عاقل کسی است که خندیدن را از یاد نبرد. شاعر در خاتمه به مخاطب خود مژده می‌دهد که اگر بتوانی فرد تنگ‌دستی را با بخشیدن مال بخندانی، حادثه‌ای فرخنده تو را خواهد خنداند، همچون آفتاب که از خنداندن جهانی، خود نیز می‌خندد.

آغاز داستان خسرووشیرین از زبان آن سخن‌گوی کهن‌زاد است که داستان‌های کهن را در یاد دارد. او از مرگ ماه کسری (خسرو اول انوشیروان) می‌گوید و به تخت نشستن هرمز، از داد و دهش هرمز و بیم هرمز از فقدان ادامهٔ نسل و نذرها و قربانی‌هایش تا این‌که صاحب پسری می‌شود.

مبارک‌طالعی فرخ‌سریری　　به طالع تاجداری تخت‌گیری
پدر در خسروی دیده تمامش　　نهاده خسرو پرویز نامش[2]

ادامهٔ داستان به اوصاف خسرو پرویز اختصاص دارد. شاعر از خسرو پرویز جوانی قدرتمند و دانش‌دوست ارائه می‌دهد و از تعلیمش نزد بزرگ‌امید نامی سخن می‌گوید؛ تا این‌که روزی از روزها، خسرو پرویز

---

۱. نظامی گنجوی، خسرو و شیرین، ص ۵.
۲. همان، ص ۹.

بـا غلامانش به باغی می‌روند. غلامان خسـرو به میوه‌های باغ دسـتبرد می‌زنند و همین امر باعث می‌شود که جاسوسان نزد هرمز خبر برند که خسرو بی‌رسمی کرده است.

سمندش کشـتزار سـبز را خورد　　غلامـش غـورهٔ دهقان تبـه کرد
گر ایـن بیگانه‌ای کردی، نه فرزند　　ببردی خـان و مانـش را خداوند
زند بـر هر رگی فصّـاد صد نیش　　ولی دستش بلرزد بر رگ خویش[1]

www.tabarestan.info تبرستان

هنگامـی که آفتاب عالم‌افروز سـرِ شـب را از تـن جدا می‌کند، خبر بی‌رسـمی‌های پسر به پدر رسیده اسـت و پدر باید نشان دهد که در مملکت او هیچ کس حق ندارد بی‌اجازه به باغ رعیتی دسـتبرد زند، اگرچه غلام پسر پادشاه باشد و در این میان اگر اسب پسر پادشاه نیز در علفزار رعیتی بچرد، بی‌شک عاقبت خوشی در انتظارش نخواهد بود.

این گونه اسـت که نظامی برای ورود به اولین کشـمکش داستان، توصیفی عالی از طلوع خورشید و رفتن شب ارائه می‌دهد:

سـحرگه کآفتـاب عالم‌افـروز　　سـرِ شـب را جدا کرد از تنِ روز
نهـاد از حوصلـه زاغ سـیه‌پر　　بـه زیـرِ پـرّ طوطـی خایـهٔ زر[2]

شـاعر در این ابیات موقوف‌المعانی، شـب را به زاغ سیه‌پری تشبیه کرده اسـت که هنگام برخاستن از روی زمین، زیر سقف آسمان ــ که به رنگ پر طوطی تشبیه شده ــ تخم زرین می گذارد.

هرمز درصدد تنبیه خسرو برمی‌آید. دستور بریدن پی مَرکب خسرو صـادر می گردد. غلام دزد را بـه صاحب باغ می‌دهد. نَاخن چنگ‌نواز شکسـته می‌شـود و ابریشم چنگ گسسـته می گردد. خسرو که بیم از سیاست پدر به اندوهش نشانده، پیران را به شفاعت برمی‌انگیزاند. حاصل

۱. همان، ص ۱۳.
۲. همان‌جا

کار نظامی خلق صحنه‌ای نمایشی است که نتیجهٔ آن شخصیت‌پردازی خسرو و هرمز در عمل است، شیوه‌ای که در مقایسه با شخصیت‌پردازی از طریق توصیف مستقیم (استدلالی) و درخلال گفت‌وگو، یکی از عالی‌ترین شیوه‌های شخصیت‌پردازی به شمار می‌رود. خسرو در این صحنه کفن می‌پوشد و تیغی تیز برمی‌دارد و درحالی که پیران پیشاپیش او در حرکت‌اند، از سرِ پوزش نزد پدر می‌رود:

چو پیش تخت شد نالید غمناک　　به‌رسم مجرمان غلتید بر خاک
که شاها بیش از اینم رنج منمای　　بزرگی کن، به خُردان بر ببخشای[1]

خسرو به پدر می‌گوید که هنوز خُرد است، اما اگر جرمی بزرگ مرتکب شده، تسلیم و آماده است تا پدر با تیغ گردنش را بزند، زیرا در زندگی طاقت ناخشنودی شاه را ندارد.[2]

آن‌گاه خسرو سر بر خاک می‌نهد و پیش پای پدر آمادهٔ قربانی شدن می‌گردد. پیران جملگی با دیدن چنین بردباری زار می‌گریند و هرمز نیز با دیدن آن فرزانگی، خشم خود را فرومی‌خورد.

سرش بوسید و شفقت بیش کردش　　ولی‌عهد سپاه خویش کردش[3]

پس از آن خسرو نیای خود، انوشیروان دادگر را به خواب می‌بیند و انوشیروان به خسرو مژده می‌دهد که به پاداش آن‌که پس از بریدن پاهای اسبت به پدر خود ترش‌رویی نکردی، چهار چیز نصیبت خواهد شد، از جمله دلارامی که دوران شیرین‌تر از او ندیده است.

آن‌گاه نظامی به شخصیت دیگری به نام شاپور که از ندیمان خسرو

---

۱. همان، ص ۱۵.

۲. جالب است که این رسم پس از قرن‌ها در مراسم سنتی «خون بس» در میان برخی عشایر ایرانی اجرا می‌شود.

۳. همان، ص ۱۶.

www.tabarestan.info تبرستان

است، میدان می‌دهد تا با توصیفش از شیرین، خسرو را به او مایل سازد:

پری‌دختـی، پـری بگـذار، ماهی بـه زیـر مقنعـه صاحب‌کلاهی[۱]

پری کدام اسـت؟ پری را رها کن، شـیرین همچون ماه اسـت؛ او بزرگی اسـت که زیر مقنعه پنهان شده است. آن‌گاه توصیفات مستقیم نظامی از شیرین آغاز می‌شود. هرچند این دسته از توصیفات در مقایسه با روش‌های دیگر توصیف شـخصیت از ارزش کمتری برخوردارند، اما نظامی آن‌چنان ماهرانه وجوه شخصیتی شیرین را وصف می‌کند که مخاطب در لطف کلام و نکته‌سنجی او در می‌ماند.

کشـیده قامتی چون نخل سـیمین دو زنگی بر سر نخلش رطب‌چین[۲]

شیرین بلندبالاست و موهای سیاهش از دو سوی صورتش آویخته و به‌سـوی لب‌های چون رطبش مایل شده‌اند. در این اشعار، دندان‌های شـیرین به مروارید و صدف، لب‌هایش به عقیق، گیسـوانش به کمند تاب‌داده و بینی‌اش به تیغی از سـیم تشبیه شـده است. صورت شیرین هم به ماهی مانند شـده که در صد قَصَب (پارچهٔ کتان) رخنه می‌کند، بی‌آن‌کـه همچون ماه لکه‌ای بر خود داشـته باشـد.[۳] بـاد صبا وقتی به صورت شـیرین می‌خـورد گاه که موهایـش را از جلو صورتش کنار می‌زنـد، قاقُم‌فروش[۴] می‌شـود و زمانی که موهای شـیرین را به روی صورتش می‌ریزد، قُنُدزفروش[۵] می‌گردد.

ز ماهش صـد قَصَب را رخنه یابی چو ماهـش رخنه‌ای بـر رخ نیابی

---

۱. همان، ص ۲۱.
۲. همان‌جا.
۳. قدما اعتقاد داشتند که نور مهتاب قَصَب را سوراخ می‌کند.
۴. قاقُم حیوانی است شبیه سنجاب و کنایه از روز است.
۵. قُنُدُز حیوانی است شبیه روباه و سگ و کنایه از شب است.

صبا از زلف و رویش حُلّه‌پوش است گهی قاقُم گهی قُندُز فروش است[۱]

در این بخش از داستان، نظامی شکل ظاهری شیرین را توصیف می‌کند و به همین سبب می‌توان ادعا کرد که از درخشان‌ترین توصیفات جسمانی در ادب کهن به شمار می‌رود، زیرا مخاطب با مطالعهٔ این ابیات با صورت، مو، بدن و کلاً جسم شیرین آشنا می‌شود. در این توضیحات زَنَخ چون سیب است، غبغب چون ترنج، صورت مهتاب‌گون، موها سیاه، قامت کشیده، لبش چون لعل است؛ دندان‌هایش چون مروارید و نگاهش پر از کرشمه و ناز است.

با عنایت به این که از میان سه روش توصیف شخصیت، یعنی توصیف مستقیم یا استدلالی، توصیف درخلال گفت‌وگو و توصیف در عمل یا توصیف نمایشی، روش اول نازل‌ترین شیوه بوده است و به‌نسبت توصیف از طریق گفت‌وگو و عمل تأثیرگذاری کمتری دارد و با توجه به این که در اغلب آثار کهن فارسی و در اولین رمان‌های جهان نیز بهره‌گیری از این طریقهٔ شخصیت‌پردازی بیشترین سهم را دارد، با این حال، داستان خسرو و شیرین از دو شیوهٔ دیگر شخصیت‌پردازی بی‌بهره نیست.

در آغازین گفت‌وگوهایی که نوشیروان در خواب با خسرو دارد، شخصیت خسرو به‌عنوان کسی که ترش‌رویی نکرده است معرفی می‌گردد و شیرین به‌عنوان دلارامی که جهان از او شیرین‌تر به خود ندیده و شبدیز به صورت اسبی که باد به گردِ لگامش نمی‌رسد، معرفی می‌شود. ارائهٔ دنیای درون شخصیت‌ها در فصل‌های بعد و از طریق نشان دادن اعمال آن‌ها محقق می‌گردد. در این بخش‌ها، به‌ویژه در نوید نوشیروان به خسرو و ویژگی شبدیز، عناصر جادویی نهفته است.

داستان لیلی و مجنون نیز همچون داستان خسرو و شیرین از حسرت مردی در آرزوی داشتن فرزند شروع می‌شود. نظامی در مقدمهٔ داستان

---

۱. همان، ص ۲۲.

به اهمیت تداوم نسل و ضرورت زنده ماندن نام از طریق خلف اشاره می‌کند و نتیجهٔ تضرع یکی از بزرگان عرب (حاکم قبیلهٔ بنی‌عامر) به درگاه خداوند را تولد پسری به نام قیس عامری می‌داند.

شاعر در شرح کودکی قیس عامری، پروردن او به شیر مهربانی دایه را مقدمهٔ معرفی شخصیت عاطفی کودک قرار می‌دهد:

دورانش به‌حکم دایگانی پرورد به شیر مهربانی
هر شیر که در دلش (لبش) سرشتند حرفی ز وفا بر او نوشتند
هر مایه که از غذاش دادند دل‌دوستی‌ای در او نهادند
هر نیل که بر رُخش کشیدند افسونِ دلی بر او دمیدند[1]

پدر قیس فرزند را در ده‌سالگی به مکتب می‌فرستد. در آن مکتب، پسران و دخترانی از قبایل مختلف گِرد آمده‌اند و از آن جمله است لیلی، دختری از قبیله‌ای دیگر. قیس و لیلی دل‌باختهٔ یکدیگر می‌شوند، چنان‌که قرار از کف می‌دهند. اوقاتشان به گفت‌وگو با یکدیگر می‌گذرد و هیچ‌یک دوریِ دیگری را تاب نمی‌آورد و از همین روست که قصهٔ دلدادگی آن‌ها در هر کوی و برزنی بر سر زبان‌ها می‌افتد.

زین قصه که محکم آیتی بود در هر دهنی حکایتی بود[2]

لیلی و قیس در پرده‌پوشی می‌کوشند، اما «در عشق شکیب کی کند سود»؛ زیرا عشق به تعبیر نظامی خورشیدی است که با گِل اندود نمی‌شود. قیس آرام و قرار از دست می‌دهد و ناشکیبایی‌اش در وصل لیلی باعث می‌شود که مردم مجنونش لقب بدهند. آوازهٔ عشق دو نوجوان آن‌چنان بر سر کوچه و بازار خوانده می‌شود که پدر لیلی

---

۱. نظامی گنجوی، خمسه، لیلی و مجنون، ص ۳۸۴.
۲. همان، ص ۳۸۶.

چاره‌ای جز بریدن راه لیلی از مجنون نمی‌بیند:

لیلی چو بریده شد ز مجنون — می‌ریخت ز دیده دُرّ مکنون
مجنون چو ندید روی لیلی — از هر مژه‌ای گشاد سیلی
هر صبحدمی شدی شتابان — سر پای برهنه در بیابان
او بندهٔ یار و یار دربند — از یکدیگر به بوی خرسند
هر شب ز فراق بیت‌خوانان — پنهان رفتی به کوی جانان
در بوسه زدی و بازگشتی — بازآمدنش دراز گشتی[۱]

مجنون که دیگر کسی او را به نام قیس نمی‌شناسد، روزی طاقت از دست می‌دهد و به دیدار لیلی می‌رود، درحالی که لیلی به‌رسم عرب بر در خرگاه نشسته و زلف شانه می‌کند. مجنون از بیم تجسس رقیبان به نظارهٔ لیلی از دور بسنده می‌کند و لیلی نیز به بویی که از جان جانانش برمی‌خیزد خرسند است و عشق هر روز قیس را مجنون‌تر می‌کند. عاقبت پدر مجنون با دیدن شیدایی‌های پسر و شکایت خویشان، دلیل غزل‌سرایی‌های پسر را درمی‌یابد و با انجمنی بزرگ از پیران قبیله رهسپار قبیلهٔ لیلی می‌شود و لیلی را برای پسر خود خواستگاری می‌کند. پدر لیلی مجنون را دیوانه‌ای می‌نامد که هرچند گوهر باشد، اما خللی دارد که آن خلل خرید گوهر را دشوار می‌سازد. در این‌جا پای پهلوانی به نام نوفل به میان می‌آید. این پهلوان به هواخواهی از مجنون با قبیلهٔ لیلی پیکارها می‌کند و بسیاری را به دم تیغ می‌سپارد؛ اما در انتها پدر لیلی نزد نوفل می‌آید و به او می‌گوید حاضر است لیلی را از دم تیغ بگذراند و به مجنون ندهد. نوفل که می‌بیند جان لیلی در خطر است، از ادامهٔ پیکار خودداری می‌کند. مجنون دلگیر می‌شود و نوفل را ترک می‌کند، بار دیگر سر به بیابان می‌گذارد و آهوان را که چشمانشان او

۱. همان، ص ۳۸۹.

را بـه یاد لیلی می‌اندازند، از بند رها می‌سـازد. هرآنچه دارد به صیادی می‌دهـد و گوزنی را که در بند او افتاده، از او می‌گیرد، نوازش می‌کند و با او به گفت‌وگو می‌پردازد و حال لیلی را از او می‌پرسد، زیرا می‌داند گـوزن در حوالی قبیلـهٔ لیلی چریده. باری، گوزن به‌دسـت مجنون از مرگ رهایی می‌یابد. مجنون با زاغی هم گفت‌وگو می‌کند:

گفـت ای سـیهِ سـپیدنامه — از دسـتِ کـه‌ای سـیاه‌جامه؟
شـبرنگ چرایی ای شـب‌افروز؟ — روزت ز چه شد سـیه بدین روز؟
بر آتـش غم منـم، تو جوشـی؟ — من سـوگ‌زده، سـیه تو پوشـی؟
روزی کـه رسـی بـه نـزد یـارم — گویـی تو ز دسـت رفـت کارم
روزی آیـی کـه مـرده باشـم — مِهـر تو بـه خاک بـرده باشـم[1]

مجنون که دیگر از اجتماع انسـانی گریخته و با جانوران مؤانسـت گرفته، برای دیدن لیلی آخرین چاره‌ای می‌اندیشـد. به صورت گدا به خانهٔ لیلی می‌رود، ولی به‌محض دیدن لیلی، عقل از دست می‌دهد، ناله می‌کند، به‌سـوی بیابان می‌دود. بدبختی روی می‌دهد: دیگر هیچ امید برگشتن نیست.

وقتی مجنون از مرگ لیلی باخبر می‌شـود، به‌سوی گور محبوبش می‌شتابد. سر بر گور می‌گذارد و به رازونیاز می‌پردازد. جانورانی که با مجنون انس گرفته‌اند، گِردِ او جمع می‌شوند و از او نگاهبانی می‌کنند. عاقبت مجنون نیز سر بر گور لیلی می‌گذارد و جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کند. جسـد مجنون در حفاظ نفـس جانوران می‌ماند تا پس از یک سال، با خالی شدن اطراف مجنون، جسدش دفن می‌گردد.

از طرفی داسـتان دارای وحدت موضوع است و حتی حکایت‌های اخلاقـی نیز که نظامی درخلال داسـتان بیان کرده، در راسـتای تبیین

---

۱. همان، ص ۴۳۰.

موضوع بـه کار می‌رود. حذف این حکایات هیچ لطمه‌ای به داسـتان کلـی نمی‌زند، بلکه منظومه را نیز تقویت می‌کند. به‌عنوان مثال، نظامی در یکـی از این حکایات که پـس از انس مجنون با وحوش و سِـباع می‌گویـد، قصهٔ یکی از ندیمان جوان شـاه را بیان می‌کند که با هراس از آن‌که روزی شـاه با او بیگانه شـود و او را نیز همچون دیگر خاطیان به دندان گرگ‌سگان اژدهاخوی خود بسپارد، به سگان غذا می‌دهد، با آن‌ها دوست می‌شود و چون روزی شاه به او نیز خشم می‌گیرد، سگان از خوردن او امتناع می‌ورزند.

شاه پس از پشیمانی، با این هراس که سگان ندیم جوان را دریده‌اند، به قفس گرگ‌سگان (گرگاسی‌های) درنده‌اش نزدیک می‌شود و چون جوان را سـالم می‌یابد، شگفت‌زده از او سـبب می‌پرسد و ندیم جوان می‌گوید که پیش از این نواله‌ای به سگان می‌داده است.

ایشـان بـه نوالـه‌ای کـه خوردند — بـا من لـب خـود به‌مُهـر کردند
ده سـال غلامـیِ تـو کـردم — این بـود بری کـه از تـو خوردم
دادی بـه سـگانم از یـک آزار — وین بُد که نبُد سـگ آشـناخوار
سـگ دوست شـد و تو آشـنا نه — سـگ را حق حرمت و تـو را نه[1]

نظامی با این مقدمه‌چینـی نتیجه‌گیری می‌کند که مجنون نیز چون به سِـباع و وحوش خورش داد، آنان حامی او شدند. چنان‌که پیداست، حذف این حکایت حتـی به تقویت کل منظومه هم می‌انجامد و بدین خاطـر می‌توان بیـان چنین حکایاتی موازی را در دل داسـتان اصلی ــ هرچنـد خصوصیت اغلب داسـتان‌های ادب کهن اسـت ــ خللی در وحدت اصلی داستان محسـوب کرد. برتلس معتقد است که با وجود آن‌که شـاعر از روی وقایع پراکنده و ناهمگنی که از منابع گوناگون به دست آورده داستان خود را سروده، اثری مکمل آفریده است.

۱. همان، ص ۴۵۴.

همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، سیمرغ عنصر جادویی برجسته‌ای در اسطوره‌ها و قصه‌های کهن، به‌ویژه در منظومهٔ زال‌ورودابه است. البته سنجش قصهٔ زال و رودابه بدون سنجش زادن و پرورش یافتن و آن‌گاه پذیرش زال از جانب پدر، یعنی سام و منوچهر، پادشاه ایران‌زمین، امکان‌پذیر نیست. اما همهٔ آن ماجراهای غم‌بار، یعنی شرح زادن نوزادی سپیدموی و طرد او از جامعه و حمایت سیمرغ از او و سرانجام خواب سام که به فرودآمدن زال از کوه منجر می‌شود، در راستای شناخت شخصیتی است که یکی از معنوی‌ترین شخصیت‌های شاهنامه لقب گرفته است و اصولاً داستان زال‌ورودابه پس از آن حوادث رخ می‌دهد. با این حال، هرگاه نامی از زال به میان می‌آید، خواننده‌ای که پیش‌تر شرح زادن و طرد او را خوانده و دانسته که این نوزاد بی‌پناه چگونه در دامن سیمرغ پرورش یافته است، هیبتی اسطوره‌ای از او در ذهن خود می‌سازد و این پیشینه نه فقط در برخورد مخاطب با حوادث و شخصیت‌های دیگر تأثیر می‌گذارد، که علاقه‌مندی وی را نسبت به زندگی زال دوچندان می‌کند. در هر حال زال از دیدگاه خواننده نوزادی معصوم است که به جرم سپیدی موی و سرخی روی به‌هنگام زادن، چنین مورد بی‌مهری قرار می‌گیرد. در اشعار زیر، علاوه بر ارائهٔ بی‌مهری نسبت به زال، به برخی عناصر جادویی چون دیو، اهریمن و پری اشاره می‌شود:

چو فرزند را دید مویش سپید — ببود از جهان یکسره ناامید
بترسید سخت از پیِ سرزنش — شد از راه دانش به دیگر منش
سوی آسمان سر برآورد راست — وز آن کردهٔ خویش زنهار خواست
که ای برتر از کژّی و کاستی — بهی زآن فزاید که تو خواستی
اگر من گناهی گران کرده‌ام — وگر دین آهَرمن آورده‌ام
به پوزش مگر کردگار جهان — به من بر ببخشاید اندر نهان

بپیچد همی تیره جانم ز شرم | بجوشد همی در تنم خون گرم
از این بچه چون بچهٔ اهرمن | سیه‌چشم و مویش به‌سان سمن
چو آیند و پرسند گردن‌کشان | چه گویند از این بچهٔ بدنشان
چه گویم که این بچهٔ دیو چیست | پلنگ‌دورنگ‌است‌یاخودپری‌ست؟[1]

www.tabarestan.info تبرستان

اما همین سام که آن‌چنان بی‌رحمانه و تنها برای نگه داشتن پهلوانی در خاندان خود، نوزادی بی گناه را در دامن کوه البرز نهاد، پس از دیدن خوابی که در آن مردی هندی به‌تاخت می‌آید و مژدهٔ برومند شدن پسرش را می‌دهد، از کردهٔ پیشین در دل دچار تردید می‌شود و موبدان را احضار می‌کند، اما جز سرزنش از آن‌ها نمی‌شنود:

تو پیمان نیکی‌دهش بشکنی | چنان بی‌گنه بچه را بفگنی
ز موی سپیدش دل آری به تنگ | تن روشن و پاک از این نیست ننگ[2]

سام سپس با دیدن خوابی دیگر، از ایزد پوزش می‌خواهد و نزد سیمرغ می‌رود و سر پیش او فرودمی‌آورد و با او از در عذرخواهی درمی‌آید و از فرزند نیز عذرها می‌خواهد و سرانجام زال را به جامعهٔ انسانی بازمی‌گرداند. آن‌گاه سام به دستور منوچهر سوی کَرگساران و مازندران به راه می‌افتد و پیش از آن زال را به‌عنوان جانشین خود بر زابلستان منصوب می‌کند.

تصویری که فردوسی از وداع پدر و پسر ارائه می‌دهد کاملاً نمایشی است و چنین تصاویری بارها در شاهنامه تکرار می‌شود. اگر بادقت به ابیات زیر توجه شود، گویی فردوسی پیش از ارائهٔ گفتارها، به توصیف صحنه‌ها و حرکات شخصیت‌ها ــ آن‌گونه که در شرح سکانس‌ها و

---

۱. فردوسی، شاهنامه، ج ۱، ص ۱۱۰.
۲. همان، ص ۱۱۲.

صحنه‌های نمایشی مرسوم است ــ می‌پردازد.

پدر زال را تنگ در بر گرفت　　شگفتی خروشیدن اندر گرفت
همی زال را دیده در خون نشاند　　به رخ او همی خون دل برفشاند
بفرمود تا بازگردد ز راه　　شود شاددل سوی تخت و کلاه
بیامد پراندیشه دستان سام　　که تا چون زیَد بی پدر شادکام[1]

www.tabarestan.info تبرستان

فردوسی پس از ارائهٔ این وداع، علاقه‌مندی زال به بالیدن و یافتن دانش و همنشینی او با ستاره‌شناسان و دین‌آوران و سواران جنگی و کین‌آوران و آموختن دانش‌ها و هنرها از ایشان را نشان می‌دهد و بعد از آن‌که زال از خوی پیشین دور می‌شود و به مرتبه‌ای از دانش و هنر می‌رسد که همچون ستاره‌ای در میان دیگران می‌درخشد، آن‌گاه با جمعی از گردان خود سوی کشور هندوان روی می‌کند و در کابل به مهراب‌شاه برمی‌خورد؛ کسی که تبارش به ضحاک تازی می‌رسد. مهراب به استقبال زال می‌آید و پس از خوردن و نوشیدن، زال بر و بالای مهراب را تحسین می‌کند. بعد از آن‌که مهراب می‌رود، زال خطاب به همراهان خود می‌گوید: «به چهر و به بالای او مرد نیست» و در این‌جاست که یاران زال دور از چشم مهراب، اندیشهٔ زال را به‌سوی رودابه متمایل می‌سازند. جرقهٔ عشق و اولین گره داستان زال‌ورودابه پس از آن آغاز می‌شود که یکی از نامداران زابلی با توصیف رودابه زال را به او متمایل می‌سازد.

پسِ پردهٔ او یکی دختر است　　که رویش ز خورشید نیکوتر است
ز سر تا به پایش به کردارِ عاج　　به رخ چون بهشت و به بالا چو ساج
بر آن سُفتِ سیمین دو مشکین کمند　　سرش گشته چون حلقهٔ پایبند
دهانش چو گلنار و لب ناروان　　ز سیمین برش رُسته دو ناردان

---

۱. همان، ص ۱۲۱.

دو چشمش به‌سان دو نرگس به باغ — مژه تیرگی برده از پرّ زاغ
دو ابرو به‌سان کمانِ طراز — بر او توز پوشیده از مشک ناز
اگر ماه بینی همه روی اوست — اگر مشک بویی همه موی اوست
بهشتی‌ست سرتاسر آراسته — پُر آرایش و رامش و خواسته[1]

www.tabarestan.info تبرستان

زال با شنیدن این اوصاف دل و هوش از کف می‌دهد، چنان‌که شب‌هنگام به وصال آنچه نادیده اما شنیده[2] است زانوی غم به بغل می‌زند و سوگوارانه به عشق رودابه می‌اندیشد؛ اما ابر تیرهٔ ذهن زال با آمدن مهراب به سراپردهٔ او کنار می‌رود و از قضا آنچه مهراب بر زبان می‌راند، گویی از دل زال برمی‌آید:

بدو گفت مهراب کای پادشا — سرافراز و پیروز و فرمانروا
مرا آرزو در زمانه یکی‌ست — که آن آرزو بر تو دشوار نیست
که آیی به شادی برِ خانِ من — چو خورشید روشن کنی جانِ من[3]

اما با وجود عشق سوزان زال، اولین گره‌افکنی در داستان زال و رودابه با احتمال مخالفت از سوی نیرویی غیر از رودابه حاصل می‌شود؛ یعنی از سوی آداب و سنن و روابط اجتماعی. زال خطاب به مهراب پاسخ می‌دهد که جز دعوت به منزل وی هرچه گوید خواهد پذیرفت، زیرا نمی‌خواهد منوچهرشاه بشنود که وی به خانهٔ بت‌پرستان رفته است.

این گره، یعنی ناهم‌دینی زال و رودابه، اولین مانع وصال است، اما دل زال دیوانهٔ رویِ نادیدهٔ رودابه گشته است و از همین روست که خود از او دور شده و به فرزانگی عاشقی رسیده است. لیکن این عشق یک‌سویه

---

۱. همان، ص ۱۲۳.
۲. عاشق شدن بر صدا (که قصهٔ فرهاد و شیرین نمونهٔ آن است) و بر تصویر (که در داستان سمک عیار و امیرارسلان و... اتفاق می‌افتد) بارها در قصه‌های عامیانهٔ فارسی تکرار می‌شود.
۳. همان‌جا.

نمی‌ماند، زیرا پس از بازگشت مهراب از نزد زال، سیندخت در حضور دخترش رودابه، شـوی خود یعنی مهراب را به سخن می‌کشاند که آیا آن پیرسر پور سـام خوی مردمی دارد؟ و پاسخ مهراب نیز رودابه را به دام عشق زال سپیدموی می‌کشاند.

در این اثـر نیز چند عنصر جادویی رخ‌نمایی می‌کند. اولین عنصر، انسـانی غیرطبیعی اسـت. از چنین شـخصیت‌ها در رمان‌های رئالیسم جادویی بسـیار یاد می‌شود. سـپس عناصری همچون تقدیر، سیمرغ و پری اسـت که هریک می‌توانند ذهن نویسندهٔ رئالیسم جادویی را برای اخذ عنصری غیرطبیعی فعال کنند.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل نهم

آسیب‌شناسی رمان رئالیسم جادویی

رئالیسم جادویی با وجود استقبال از سوی نویسندگان برجستهٔ بسیاری از کشورها، در معرض خطرات مختلفی است و ممکن است نه‌تنها راهی را که تعیین کرده نپیماید، بلکه به تحکیم پایه‌های قدرتمندان، استعمارگران و استثمارگران بینجامد. آوردن جادو به صحنهٔ داستان ممکن است خواننده را از تجزیه و تحلیل‌های سیاسی بازدارد. رئالیسم جادویی ممکن است فقط به برهم زدن سلسله‌مراتب و دوئیت‌های موجود در جوامع بینجامد و نه‌تنها حرفی برای گفتن نداشته باشد، بلکه با ذائقهٔ غربی‌هایی خوش آید که تنها می‌خواهند از عجایب و غرایب کشورهای دوردست بخوانند و پنداشت‌های کلیشه‌ای و غلط گذشتهٔ خود از شرق، افریقا، قبایل سرخ‌پوستی و غیره را تقویت کنند.[1]

این سؤال همیشه ذهن خواننده و نویسندهٔ رئالیسم جادویی را مشغول می‌کند که آیا دوگانگی بین رئالیسم و سیاست از یک سو، خلاقیت

---

1. Durix, *Mimesis, Genres, and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*, p. 188.

نویسندگی، دخل و تصرف در رویدادهای تاریخی و جادو و جنبل از سوی دیگر می‌تواند در پایان به خوانشی سیاسی از رئالیسم جادویی در بستر ادبیات پسااستعمار بینجامد یا خیر. به عبارت دیگر، آیا روایت‌های خلاقانه از تاریخ و بازخوانی شخصی از حوادث گذشته می‌تواند به برآورده کردن انتظارات سیاسی و اجتماعی خوانندگان کمک کند؟

به نظر ایوا آلدیا اگر نویسندهٔ متون رئالیسم جادویی به عناصر اصلی رئالیسم جادویی توجه کند، احتمال این‌که متون رئالیسم جادویی در رسیدن به اهداف اجتماعی ـ سیاسی‌شان ناموفق باشند کم است؛ چراکه رئالیسم و لحن حقیقت‌پندار نویسنده در عناصر «جادویی» می‌تواند از تقویت پندارهای فانتزی و کلیشه‌ای مخاطبان نسبت به فرهنگ‌های حاشیه‌ای جلوگیری کند. بر همین اساس همان‌طور که از لفظ رئالیسم جادویی برمی‌آید، این دست از متون پیش از آن‌که بخواهند به عنصر جادو توجه کنند، باید به بن‌مایه‌های «رئالیستی» آن ساختار اجتماعی نگاه بیندازند.[1] به عبارت دیگر، عناصر «طبیعی» و «غیرطبیعی» شانه به شانهٔ یکدیگر و بدون ایجاد هرگونه تناقض و تضادی در این متون حاضرند، ولی آنچه باعث چنین پیوستگی و نبودِ تناقض در رئالیسم جادویی می‌شود، روایت رئالیستی از تمامی حوادث است.

جرالد ویزنور، منتقد و رمان‌نویس بومی امریکایی، معتقد است که گاهی فرهنگ‌های بومی، علی‌الخصوص فرهنگ بومیان امریکا، در پیوند با طبیعت و حیوانات مقدس قبایل بومی به تصویر کشیده شده‌اند. ولی به نظر ایشان این نسبت دادن‌ها به تقویت حس نوستالژیایی انجامیده که اصلاً با زندگی امروزی مردمان بومی امریکا سازگار نیست. مثلاً طبق گفته‌های دوئین نیاتوم در مقاله‌ای با عنوان «دربارهٔ کلیشه‌ها»، بیش از نیمی از بومیان امریکا حالا در شهرها و به‌دور از نواحی حفاظت‌شدهٔ

1. Aldea, *Magical Realism and Deleuze; The Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*, p. 13.

جنگلی سرخ‌پوستان زندگی می‌کنند.[1] این بدان معناست که نمی‌توان ماهیت یگانه‌ای برای همهٔ بومیان قائل شد و پنداشت که همه، مثلاً سرخ‌پوستان امریکا، به یک گونه فکر می‌کنند و جهان‌بینی مشابهی دارند.

بسیاری از پژوهشگران فرهنگی بومیان امریکایی و طبیعت خاصشان را به‌غلط متعلق به گذشته‌ای رؤیایی می‌دانند که چیزی جز یک خاطره از آن باقی نمانده.[2] آن‌ها از بومیان تصویری رمانتیک و غیرواقعی به خوانندگان می‌دهند. شخصیت‌های بومی به شکل مشتی قربانی ساده‌لوح نشان داده می‌شوند که مقهور سیاست‌بازی‌های عصر روشنگری شده‌اند. نویسندهٔ رئالیسم جادویی باید مراقب باشد که برای انتقاد از وضعیت حال حاضر یک قومیت، نژاد یا ملیت دچار حس نوستالژی کورکورانه نسبت به گذشتهٔ آن جامعه نشود. تمایل به بازخوانی گذشتهٔ تاریخی یک ملت نباید به قیمت ساختن بت‌واره‌ای از یک شخص یا حکومت تمام شود. هدف رئالیسم جادویی نشان دادن تناقض‌های تاریخی و واقع‌بینانه نگاه کردن به گذشتهٔ یک ملت است.

مارکز به‌خوبی متوجه خطر حس نوستالژی بود و دلیلش هم آن است که، به قول او، این حس «خاطرات [جمعی] بد را کاملاً پاک می‌کند و خاطرات خوب را بزرگ‌تر از آنچه هست نشان می‌دهد.»[3] تونی موریسون در رمان دلبند سعی می‌کند از بی‌تقصیر جلوه دادن سیاهان امریکایی در به بردگی کشیده شدنشان اجتناب کند. زمانی که سِث، بردهٔ فراری، به روستایی پناه می‌آورد که سیاهان آزاد در آن روزگار می‌گذرانند، دیگر سیاه‌پوستان به زندگی شاد و مستانهٔ سِث در کنار کودکانش رشک می‌ورزند. وقتی شکارچیان برده برای

---

1. Niatum, "On Stereotypes", *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*, p. 553.
2. Vizenor, *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*, p. 10.
3. Marquez, *Living to Tell the Tale*, p. 19.

بازگرداندن سِـث به آن روستا نزدیک می‌شـوند، سیاه‌پوستان آزاد از سر حسـادت، خبر نزدیک شدن شکارچیان را به سِث نمی‌دهند. تونی موریسون در واقع در این رمان به‌طور کلی و به‌ویژه در این صحنه درپی آن است که هالهٔ تقدس و بی‌گناهی را از سر سیاهان بیندازد و به آن‌ها گوشزد کند که تقصیر سـیاهان هم در تقویت برده‌داری و تیره کردن روزگارشان کم از برده‌داران سفیدپوست نبوده است.

این آسـیب‌ها برای داستان‌نویس ایرانی نیز وجود دارد، به‌خصوص در تقویـت دوگانگی قومی و با توجه به متنوع بودن اقوام ایرانی، چنین کاری ممکن اسـت به‌جای روشنگری، به تیره ساختن روابط بین اقوام بینجامد. از سویی، اخذ عناصر جادویی از باورها، آداب و آیین‌های بومی مناطق نیز امر بسـیار حساسی است که باید هوشمندانه انجام شود؛ زیرا ممکن است اسـتفادهٔ یک باور غریب در یک منطقهٔ محدود، چنان‌که هنرمندانه پرداخت نشده باشد، این شائبه را پدید آورد که نویسنده قصد داشته افکار خرافی مردم مورد نظر را برجسته یا ریشخند کند.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

سخن آخر

رئالیسم جادویی شیوه‌ای از داستان‌نویسی است که در دهه‌های پیشین وارد عرصهٔ ادبیات داستانی ایران شد؛ اما به‌دلیل ناشناخته بودن جوانب آن و به‌خصوص کمبود ترجمه‌های به‌روز، از همان ابتدا به صورت ناقص در ایران زاده شد. بررسی آثار داستانی رئالیسم جادویی فارسی نشان می‌دهد که تنها برخی از ویژگی‌های این شیوه در نوشته‌های فارسی خود را نشان داده است. از سویی، باید اذعان کرد ادبیات کهن و فرهنگ عامیانهٔ ایرانی این قابلیت را دارند که به یاری بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران بیایند. همان‌گونه که نویسندگانی چون مارکز این شیوه را از نردبان بومی خودشان بالا بردند و به جهان معرفی کردند، نویسندگان ایرانی هم می‌توانند به این مهم نائل آیند؛ به‌خصوص این‌که بررسی تاریخ ادبیات نشان داده است رمان‌نویسان برجستهٔ رئالیسم جادویی از میراث ادبی ایرانی و عربی سود جسته و به استفاده از آن افتخار کرده‌اند.

در خاتمه، یک بار دیگر باید بر این نکته تأکید کرد که ادبیات غنی عامه، باورهای جادویی و ریشه‌دار بودن اسطوره‌های ایرانی زمینهٔ بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران را فراهم کرده است. در این اثر،

تنهـا دریچـه‌ای از دنیای عظیم ادب و فرهنگ غنـی و باورهای متنوع گشـوده شـد و از همین روزنه و در همین مجال انـدک، ده‌ها عنصر خیالـی و باورهای نمایشـی و خـوارق عادات رخ نمودنـد؛ عناصر و موجوداتـی که هریک می‌توانند زمینهٔ اخذ عنصری جادویی و در عین حـال بومی را فراهم آورند. موجودات جادویی چون سـیمرغ، اژدها، دیو، آل، مردآزما، دوالپا، جن، پری، پری دریایی، ابوسـلامه، نسناس، رویین‌تنان، قهرمانان پرنده، قهرمانان دوزیسـت، قهرمانانی که توانایی پنهان کردن خود یا دیگـران را دارند یا قادر به طی طریق جادویی‌اند، قهرمانانی که توانایی حیات بخشیدن به مردگان را دارند، موجوداتی که توانایی پیشـگویی دارند، کلیدهای سرنوشت، مجسمه‌های سحرآمیز، کتاب‌هایی که از گذشـته و آینده خبر می‌دهند و حوادث هزار سال از ماضی و هزار سـال از مستقبل را پیش چشمان مخاطب خود می‌نهند و ده‌ها عنصر و موجود جادویی دیگر ایـن امکان را فراهم آورده‌اند که نویسندهٔ ایرانی با دستی پر به سمت شیوهٔ داستان‌نویسیِ رئالیسم جادویی برود.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

ضمائم

جدول ۱: مقایسهٔ کرامات صوفیه و عناصر خارق عادت مارکز[1]

ردیف	کرامات صوفیه	عناصر خارق عادت در آثار مارکز
۱	فراست یا اِشراف بر ضمایر	قالیچهٔ پرنده
۲	امداد از غیب به هنگام تصمیم‌گیری	چراغ جادو
۳	دیدن پلیدی گناه	کیمیاگری به طمع یافتن طلا، حجرالفلاسفه، یا دست یافتن به اکسیر جوانی
۴	زنده کردن مردگان (احیاءالموتی)	مرغی که تخم طلا می‌گذارد
۵	سخن گفتن با مردگان (کلام‌الموتی)	خواندن فکر انسان‌ها (به قول اهل تصوف: اِشراف بر ضمایر)
۶	دیدن فرشتگان	طاعون بی‌خوابی

۱. رودگر، تلخیص از صص ۲۲۲ـ۲۵۱.

ردیف	کرامات صوفیه	عناصر خارق عادت در آثار مارکز
۷	شنیدن صدای خدا	عادت ربکا به خوردن خاک و گچ
۸	شفای بیمار (ابراءالعلیل)	دعانویسی: دعانویس دعای ضدطوفان نوشت
۹	خلق و ایجاد (ایجاد معدوم)	مسخ[1]
۱۰	اعدام موجود	چهار سال و یازده ماه و دو روز باران بارید
۱۱	تغییر ماهیت موجودات و اشیا و تبدیل چیزی به چیزی دیگر (انقلاب الأعیان)	مبالغه در قدرت و نیروی طبیعی اشیا
۱۲	تغییر اَعراض و خواص اشیا	قدرت نگاه[2]
۱۳	جوشیدن آب از زمین	پیش‌بینی و طالع‌بینی
۱۴	تسخیر جن	طوطی‌هایی که اپرا می‌خوانند
۱۵	مائده و طعام آسمانی	گریهٔ آئورلیانو پیش از تولد در شکم اورسولا
۱۶	ایجاد برکت در مال و طعام	مرگ و روح[3]
۱۷	امتناع از خوردن و آشامیدن به مدتی مدید	سن و سال نامعلوم ۱۲۰سالهٔ اورسولا، بیش از ۱۴۵سالهٔ پیلار ترنرا و...

www.tabarestan.info تبرستان

۱. تبدیل جنازهٔ آمارانتا اورسولا به سنگ، تولد کودکان عجیب‌الخلقه با صورتی شبیه تمساح، بینی خرطومی و دُم خوک (در صد سال تنهایی).

۲. مثل تولد سرهنگ آئورلیانو بوئندیا با چشمی باز و خیره، توانایی حرکت دادن اشیای خانه با نگاه و... همچنین چشم‌های ربکا در تاریکی مثل چشم گربه برق می‌زند و نیز قدرت دست‌های یکی از فرزندان سرهنگ آئورلیانو که در تماس با هر چیزی آن را می‌شکست (در صد سال تنهایی).

۳. در صد سال تنهایی، ارتباط با روح و جهان پس از مرگ به‌گونه‌ای خاص تعریف شده است. مرگ به صورت مرد یا زنی عادی، در سال‌ها یا روزهای آخر عمر، به سراغ آدم‌ها می‌آید و از پایان زندگی‌شان خبر می‌دهد. مثلاً به آمارانتا می‌گوید: وقتی کفنت را دوختی، می‌میری. آمارانتا مردم شهر را از زمان مرگ خود مطلع می‌سازد و نامه‌های آنان را که برای مرده‌هایشان نوشته‌اند، جمع می‌کند.

ردیف	کرامات صوفیه	عناصر خارق عادت در آثار مؤلف
۱۸	گفت‌وگو با جماد، نبات و حیوان	موجودات افسانه‌ای مثل اژدها و مسئلهٔ کشتن آن‌ها، اژدهای دریایی، اسب‌های بال‌دار و...
۱۹	سخن گفتن طفل	جابه‌جایی اشیا به‌وسیلهٔ اشباح
۲۰	تسخیر حیوانات و همنشینی با وحوش[1]	شخصیتی که همانند یک غول بی‌شاخ و دُم، هر روز صبح، شصت‌تا تخم‌مرغ می‌خورد
۲۱	تسخیر گیاه (رویاندن و نموّ)	باران گل
۲۲	تسخیر جمادات (تصرف در کائنات)	خون خوزه آرکادیو کوچه‌ها و میدان‌ها را پشت‌سر می گذارد و حتی از پله‌ها بالا می‌رود، وارد آشپزخانهٔ مادرش می‌شود و برای این‌که گلیم کثیف نشود، دور میز می‌چرخد.

www.ebarestan.info

۱. شیری بار هیزم ابوالحسن خرقانی را حمل می‌کرد. شیری دیگر انبان آرد بایزید را حمل می‌کرد. ابوسعید نیز مرد گم‌شده‌ای را بر شیری نشاند و در گوش حیوان چیزی گفت و مرد پس از لحظه‌ای خود را در بخارا یافت. گرگ از گلهٔ یکی از مریدان بایزید نگهبانی می‌کند. بار شتر تا حیوان آزار نبیند، با فاصله بر بالای او حرکت می‌کند. بخشی از خانهٔ سهل تُستَری را در تُستَر، «بیت السِباع» می‌خواندند، زیرا درندگان نزد او می‌آمدند و او آن‌ها را در خانه‌اش مهمان می‌کرد. عقربی دوازده سال ندیم حلاج شده بود و گِردش می‌گشت. وقتی مالک دینار می‌خوابید، ماری با شاخه‌ای نرگس در دهان، او را باد می‌زد. در رسالهٔ قشیریه این داستان به ابراهیم ادهم نسبت داده شده و شبیه همین را دربارهٔ عبدالله مبارک نیز آورده‌اند. همچنین ابوالحسن صایغ را دیده‌اند که در بادیه نماز می‌کرد و کرکسی بر سرش سایه می‌داشت. مورد اخیر یادآور سایه افکندن ابر بر سر بنی‌اسرائیل است در قرآن (و ظَلَّلنا علیکم الغَمام). شبیه همین، معجزه‌ای از پیامبر اسلام (ص) نیز نقل شده است. کرامت انس با حیوانات و تسخیر ایشان که در مورد دیگر اولیا نیز نقل شده است، ریشه در تسخیر حیوانات به‌دست سلیمان (ع) در قرآن دارد. این کرامت به شکلی دیگر با ماهیان دریا نیز نقل شده است. در تذکرة‌الاولیا بارها ذکر شده است که ماهیان دریا برای عارف سکه‌های دینار آورده‌اند. در جایی دیگر، ماهیان برای ابراهیم ادهم سوزن زرین می‌آورند.

دُرَر ز شوق برآرند ماهیان به نثار اگر سفینهٔ حافظ رسد به دریایی.

ردیف	کرامات صوفیه	خصایص خارق‌عادت در آثار مارکز
۲۳	عروج	وزش نسیم‌های نورانی
۲۴	اِخبار از غیب (غیب‌دانی)	آدمی که هرکجا می‌رود، پروانه‌های زردرنگی به‌دنبالش می‌آیند و حتی پیش از آمدن، رسیدنش را خبر می‌دهند.
۲۵	دیدن اماکن بعید[1]	خانواده‌ای که نسل اندر نسل فقط پسر به دنیا می‌آورند.
۲۶	دیدن بهشت و جهنم	شهوت سوزان موروثی
۲۷	دیدن صورت برزخی از انسان‌ها	زاد و ولد سریع و حیرت‌انگیزِ حیوانات آئورلیانوی دوم
۲۸	هیبت[2]	پوشاندن در و دیوار خانه از اسکناس و غرق شدن ماکوندو در ثروت و نعمتی معجزه‌آسا
۲۹	باران[3]	دوقلوهایی که همهٔ کارهایشان با هم بود؛ با هم خواب می‌دیدند و وقتی یکی‌شان شربت می‌خورد، دیگری می‌گفت که شکرش کم است...
۳۰	بیع‌الأمطار (فروختن باران؛ باران‌فروشی)	اتاقی که وقتی پس از چندین سال درش را باز می‌کنند، کوچک‌ترین نشانی از تار عنکبوت و گرد و غبار در آن نیست...

۱. دیدن کعبه از بغداد.

۲. برخی با دیدن مهابت اولیا می‌مردند یا عاجز می‌شدند یا اسرار درونی خود را بروز می‌دادند. در وصف خواجه بهاءالدین نقشبند می‌خوانیم: «حالت باهیبتی در خواجه پیدا شد، آن درویش بی‌هوش افتاد.»

۳. به ارادهٔ بایزید باران بارید.

www.tabarestan.info تبرستان

ردیف	کرامات صوفیه	عناصر خارق عادت در آثار ما
۳۱	بیع‌الأشغال (فروختن مشغله‌های دنیوی)[1]	نامرئی شدن
۳۲	احضار روح و سخن گفتن با مردگان	تنهایی و انزوای کامل ربکا در ماکوندو
۳۳	پرواز آدم‌ها	رمدیوس زیبایی خیره‌کننده‌ای داشت؛ آرایشی اسرارآمیز که تمام مردم را دیوانه کرده بود. به خاطر همین با نقاب رفت‌وآمد می‌کرد
۳۴	طیّ‌الارض (درهم کشیدن زمین یا انزواءالارض)	احساس مجازی بودن جهان
۳۵	نامرئی شدن	بطری کوچکی که مدت‌ها خالی در گوشهٔ گنجه‌ای افتاده و فراموش شده بود، چنان سنگین شد که تکان دادنش غیرممکن بود
۳۶	طیّ‌الزمان (درهم پیچیدن زمان) و نشرالزمان (بازگشادن زمان)	مارهایی دوازده‌زنگوله و لاک‌پشتی که لاک طلایی داشت.
۳۷	رویین‌تنی[2]	اسب‌های بال‌دار در مرغزارهای آبی‌رنگ

۱. ابوالعباس شاطر گرفتاری‌ها و مشغله‌ها را به چند درهم می‌فروخت. وی حاجت حوائج مردم را از ایشان می‌خرید و می‌گفت که در فلان زمان اجابت خواهد شد و این اتفاق می‌افتاد.

۲. عدم تأثیر زهر، شمشیر، آتش و چیزهای کشنده بر آنان. نقل است که خرق عاداتی از صوفیه چون نوشیدن زهر و به درون آتش رفتن، هلاکوخان مغول را تحت تأثیر قرار داد. نسوختن در آتش از کرامات معروف اولیا بوده است. از فتح پرسیدند که معنای صدق چیست؟ دست در کورهٔ آهنگری کرد، پاره‌آهنی تافته بیرون آورد و بر دست نهاد و گفت: «صدق این است!» ابونصر سراج روی بر آتش نهاد و خدا را سجده کرد. احمد حواری در تنور تافته داخل شد، بی‌آن‌که یک تار از موهایش بسوزد. این کرامت که در موارد دیگری از تذکرةالاولیا نیز به آن اشاره شده است، ریشهٔ قرآنی داشته، مربوط به داستان گلستان شدنِ آتش نمرود بر ابراهیم است.

www.tabarestan.info تبرستان

ردیف	کرامات صوفیه	عناصر خارق عادت در آثار مارکز
۳۸	استقبال کعبه[1]	طوفان نوح
۳۹	درخشش اندام[2]	
۴۰	راه رفتن روی آب	
۴۱	استجابت دعا و نفرین	
۴۲	ذکر بدون اختیار به اَشکال مختلف درآمدن (التطوّر بأطوار مختلفه) اطاعت جمادات رؤیای صادق طَوّام (بزرگ شدن وجود عارف)[3]	

تبرستان
www.tabarestan.info

جدول ۲: شاخصه‌های ساختاری و مبنایی رئالیسم جادویی[4]

ردیف	شاخصه‌های ساختاری رئالیسم جادویی	شاخصه‌های مبنایی رئالیسم جادویی
۱	پی‌رنگ پیچیده و فنی	عقاید و باورهای شگفت‌انگیز ناشی از بومی گرایی، طبیعت گرایی و به‌ویژه اسطوره گرایی

۱. استقبال کعبه: خانهٔ کعبه به پیشواز رابعه شتافت، چنان‌که به پیشواز ابوسعید ابوالخیر، ابوالحسن خرقانی و بایزید نیز آمد و گِردِ سرشان طواف کرد.

۲. ابوالحسین نوری «چون شب تاریک سخن گفتی، نور از دهانش بیرون آمدی.» رابعه بر انگشتان خود دمید و تا صبح چون چراغ نورافشانی کردند. این کرامت ریشه در معجزهٔ ید بیضای موسی (ع) دارد.

۳. طوام به حلاج نیز نسبت داده شده است که وقتی غلام به عادت هر روز طَبَقی نزد او برد، دید که خانه را از سقف تا زمین از جسم خود پُر کرده است، به گونه‌ای که هیچ جایی در خانه نیست. غلام طَبَق انداخت و دوید و از ترس تب کرد. نویسندهٔ مناقب اوحدالدین کرمانی نیز این کرامت را به اوحدالدین نسبت داده.

۴. تلخیص مطالب فصل دوم همین کتاب از منابع غیرایرانی و برخی حاصل گفت‌وگو با عباس پژمان و محمد رودگر است.

ردیف	شاخصه‌های ساختاری رئالیسم جادویی	شاخصه‌های مبنایی رئالیسم جادویی
۲	تلفیق شخصیت و قهرمان (شخصیت‌های جادویی یا پذیرندهٔ عنصر جادویی)	تجربه‌های انسانی به شکل رؤیا، تصور، ادراک احساسات و ناخودآگاه
۳	درهم‌ریختگی زمان داستانی	خیال‌بافی و فانتزی ملهم از مابازاهای اسطوره‌ای
۴	استفاده از کانون روایتِ راوی کلک‌باز، کودک یا دیوانه و تنوع و درهم‌ریختگی عنصر روایت (رازگونگی در عنصر روایت و کانون روایت)	بازآفرینی رمانس‌ها
۵	درهم‌ریختگی عنصر عِلّیت	تأیید و گاه رد مضامین نیهیلیستی
۶	به‌کارگیری صناعات ادبی و شاعرانگی و نوستالژی	بازنویسی تاریخ
۷	ایجاد فضای چندمتنی (ارتباط رمان با متون دیگر)	توجه خاص به حوادث سیاسی در بستر فرهنگ عامه
۸	بی‌طرفی نویسنده در طرح شگفتی	
۹	سود جستن از قصه‌گویی که ریشه در ادبیات شفاهی دارد و به‌کارگیری افسانه‌ها، داستان‌های سحرآمیز، فولکلور، ایهام و اساطیر	
۱۰	عادی جلوه دادن عناصر خیالی و خیال‌انگیز جلوه دادن عناصر روزمره و عادی	

www.tabarestan.info تبرستان

ردیف	شاخصه‌های ساختاری رئالیسم جادویی	شاخصه‌های مبنایی رئالیسم جادویی
۱۱	درهم‌ریختگی یا مجاورت واقعیت و خیال	
۱۲	استفاده از مبالغهٔ باورپذیر	
۱۳	غلبهٔ واقعیت بر خیال	
۱۴	استفاده از عنصر غافل‌گیری	
۱۵	استفاده از توصیفات اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی	

تبرستان www.tabarestan.info

جدول ۳: شاخصه‌های رئالیسم عرفانی و صوفیانه[1]

ردیف	شاخصه‌های رئالیسم عرفانی و صوفیانه
۱	شیوه‌ای روایی است (تذکرةالاولیا نمونهٔ بارز رئالیسم بومی است.)
۲	از مبانی مستحکم نظری در خیال، مثال و کرامات برخوردار است.
۳	مکتبی ادبی است (با توجه به برخورداری از مبانی مستحکم نظری.)
۴	درصدد روایت در بستر واقعیت شهودی مبتنی بر تجربهٔ عرفانی است (برخلاف رئالیسم که درصدد روایت در بستر واقعیت عینی و تجربی است.)
۵	الهام، شهود و علم حضوری برترین ابزارهای حقیقت‌یاب است.
۶	شخصیت‌ها به‌جای منطق یا نشانه‌های منطقی، کاملاً پذیرای کرامات و خوارق عادات‌اند.
۷	شاعرانگی و ایجاد صمیمیت از طریق لحن
۸	عینیت‌بخشی به کرامات و خوارق عادات
۹	کم‌رنگ ساختن، تقلیل و محو کردن عناصر به‌نفع درون‌مایه (وحدت)
۱۰	استفادهٔ گسترده از عنصر لحن برای نیل به شگرد باورپذیری

۱. تلخیص نظرگاه‌های محمد رودگر.

جدول ۴: مهم‌ترین منابع قصه‌های عامیانهٔ فارسی، منابع غنی عناصر جادویی

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۱	آداب الحرب و الشجاعه	محمدبن منصوربن سعید ملقب به مبارک‌شاه	احمد سهیلی	۶	۵۴۹
۲	آواز پر جبرئیل	شیخ شهاب‌الدین سهروردی	سیدحسین نصر	۶	۱۶
۳	آینهٔ اسکندری	امیرخسرو دهلوی	جمال‌میرسیدوف	۱۳	۳۱۱
۴	آیین اسکندری	عبدی‌بیک شیرازی	احمد سقایی	۱۰	۱۴۲
۵	ابومسلم‌نامه	ابوطاهر طرسوسی	حسین اسماعیلی	۶	۱۹۹۶
۶	احوال و اقوال شیخ ابوالحسن خرقانی	ابوالحسن خرقانی	مجتبی مینوی	۴ـ۵	۱۴۸

www.ketab.ir

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۷	اخلاق جلالی یا لوامع الاشراق فی مکارم الاخلاق	جلال‌الدین دوانی		۹	۳۳۸
۸	ارداویراف‌نامه	زردشت بهرام پژدو	دکتر رحیم عفیفی	۸	۱۶۴
۹	اسکندرنامه (روایت فارسی کالیتس دروغین)	نامعلوم	ایرج افشار	۶ـ۸	۷۷۰
۱۰	اسکندرنامه (بخش ختا)	منسوب به منوچهرخان حکیم	علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو	۱۱	۳۳۶ +۲۰
۱۱	اسکندرنامه	نظامی گنجوی		۶	۲۹۴
۱۲	اشترنامه	منسوب به عطار نیشابوری	دکتر مهدی محقق	۷	۲۲۹
۱۳	اعجوبه و محجوبه	حامدبن فضل‌الله‌بن محمد سرخسی	رضا سمیع‌زاده	۷	۱۵۰

www.tabarestan.info

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۱۴	افسانهٔ گلریز	ضیاءالدین نخشبی		۸	۱۹۱
۱۵	اقبال‌نامه	نظامی گنجوی	حسن وحید دستگردی	۶	۴۴۰
۱۶	امیرارسلان	میرزا محمدعلی نقیب‌الممالک	محمدجعفر محجوب	۱۳	۶۵۶
۱۷	انجمن دانش	احمد وقار شیرازی		دورهٔ ناصری	۲۲۸
۱۸	انیس‌الناس	شجاع	ایرج افشار	۹	۴۲۴
۱۹	انوار سهیلی (کلیله و دمنهٔ کاشفی)	موسی کمال‌الدین حسین‌بی علی بیهقی		۱۰	۵۹۳
۲۰	بانو گُشَسب‌نامه	ناشناس	دکتر روح‌انگیز کراچی	۵	۲۱۷

www.tabarestan.info

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا سراینده	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۲۱	بختیارنامه	ناشناس	محمد روشن	۶	۳۰۶
۲۲	برزونامه	خواجه عمید عطابن یعقوب	دکتر محمد دبیرسیاقی	۵	۲۰۰
۲۳	بلبل‌نامه	علی گیلانی پومنی	نصرالله پورجوادی	۱۰	۶۲
۲۴	بلبل‌نامه	منسوب به عطار		۷	
۲۵	بهارستان	جامی	اسماعیل حاکمی	۹	۱۷۹
۲۶	بهرام و بهروز	وقار شیرازی		۱۳	۱۰۱
۲۷	بهرام و گلندام	خواجه امین‌الدین محمد الاباد	نصرالله خوانساری	۱۳	۴۵
۲۸	بهمن‌نامه	ایران‌شاه‌بن ابی‌الخیر	رحیم عفیفی	۵	۶۸۲

www.tabarestan.info

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۲۹	بیمار و طبیب	شریف	نیکی ایوبی‌زاده	۸ـ۹	۱۱
۳۰	ترجمهٔ السواد الاعظم	ابوالقاسم حکیم سمرقندی	عبدالحسین حبیبی	۴	۲۰۷
۳۱	جامع‌التمثیل	محمد حبله‌رودی		۱۱	۴۳۶
۳۲	جام‌جم اوحدی	اوحدی مراغه‌ای	حسن وحید دستگردی	۸	۲۶۴
۳۳	جمال و جلال	محمد نزل‌آباد سبزواری	شکوفه قبادی	۹	۱۹۰
۳۴	جمشید و خورشید	سلمان ساوجی	فریدون وهمن	۸	۱۸۳
۳۵	جهانگیرنامه	ابوالقاسم هراتی متخلص به ماوخ	سید ضیاءالدین سجادی	۱۲	۳۷۸
۳۶	جهان‌نامه	محمدبن نجیب بکران	محمدامین ریاحی	۷	۱۱۲

www.tabarestan.info

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۳۷	چهار پری / قصهٔ احمد جامی	ناشناس		۱۳	۱۲۸
۳۸	چهار درویش	نقیب		۱۳	۲۲۴
۳۹	حاجی‌بابای اصفهانی	جیمز موریه	محمدعلی جمال‌زاده	قاجاریه	۳۸۶
۴۰	حسین کُرد شبستری	ناشناس	ایرج افشار	۱۰ صفوی	
۴۱	حسن و دل یا دستور عشاق	محمدبن یحیی سیبک نیشابوری	گرین شیلدز	۹	
۴۲	حلاج‌نامه	احمدی	احسان‌الله شکراللهی طالقانی		۱۱
۴۳	حکایات دلپسند	غلام محمدمهدی متخلص به واصف مدرسی	محمد قوام‌الدین / حاجی شیخ محمد یعقوب	۱۳	۸۸

www.tabarestan.info تبرستان

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۴۴	حکایت اشرف‌خان و سرگذشت سه درویش	ناشناس	سید محمد دامادی	۱۱	۸۰
۴۵	حمزه‌نامه	ناشناس	جعفر شعار	۵	۶۲۴
۴۶	حملهٔ حیدری	میرزا احمد رفیع باذل		۱۲	۳۱۰
۴۷	حملهٔ حیدری	ملابمانعلی راجی کرمانی	یحیی طالبیان/ محمود مدبری		
۴۸	حیدربیک و صنوبر	ناشناس			
۴۹	خاوران‌نامه	ابن‌حسام خوسفی	حمیدالله مرادی	۷	۳۴۴
۵۰	خسرو و شیرین	نظامی گنجوی		۶	۴۵۹

www.tabarestan.info

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۵۱	خسرونامه (گل و هرمز)	عطار نیشابوری	احمد سهیلی خوانساری	۷	۴۱۳
۵۲	خلد برین	وحشی بافقی		۱۰	
۵۳	داراب‌نامه	ابوطاهربن محمدبن حسن‌بن علی‌بن موسی الطرسوسی	ذبیح‌الله صفا	۶	۱۱۵۷
۵۴	داراب‌نامه	شیخ حاجی محمدبن شیخ احمد (بیغمی)	ذبیح‌الله صفا	۸	۱۶۸۲
۵۵	داستان‌های بیدپای حکیم	محمدبن عبدالله بخاری	پرویز ناتل خانلری/ محمد روشن	۶	۳۴۰
۵۶	دستورالوزرا	سلطان حسین واعظ استرآبادی	اسماعیل واعظ جوادی	۱۱	۸۰

www.tabarestan.info

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۵۷	دستورالوزرا	محمودبن محمدبن حسین اصفهانی	رضا انزابی‌نژاد	۶	۲۶۱
۵۸	رسالةالطیور	نجم‌الدین رازی		۷	۱۱۷
۵۹	رستم‌نامه	ناشناس			۱۶۰
۶۰	زهره و منوچهر	ایرج‌میرزا		۱۳	۲۵
۶۱	زنگی‌نامه	محمد زنگی بخاری	ایرج افشار	۷	۲۵۴
۶۲	سام‌نامه	خواجوی کرمانی	منصور رستگار فسایی	۷	
۶۳	سرو و تذرو	نثاری تونی		۱۰	۱۴۲
۶۴	سلامان و ابسال (از هفت‌اورنگ)	جامی	مرتضی مدرسی گیلانی	۹	

www.sabzestan.ir

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۶۵	سلیم جواهری	ناشناس			۴۸ چاپ سنگی
۶۶	سمک عیار	فرامرز اَرّجانی	پرویز ناتل خانلری	۵	۲۳۹۴
۶۷	سندبادنامه	ظهیری سمرقندی	محمدباقر کمال‌الدینی	۶	۲۴۱
۶۸	شاهزاده شیرویه	ناشناس	مطبعهٔ قندهار اسلامیه پرین ۱۹۱۳	۱۳	۷۹
۶۹	شاهنامه	فردوسی	ژول مول	۵	۳۲۰۵
۷۰	شیرویهٔ نامدار	ناشناس		۱۳	۴۶
۷۱	شیخ صنعان و دختر ترسا	وحدت هندی	محمد خواجوی	۱۳	
۷۲	شیرین و خسرو	نواب آصف‌جاه	بهادر آصفی	۱۳	۲۲۴

www.tabarestan.info

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۷۳	شیرین و خسرو	امیرخسرو دهلوی	غضنفر علی ریف	۷	۳۷۰
۷۴	شیرین و فرهاد	سلیمی جرونی	نجف جوکار	۹	۱۶۸
۷۵	طوطی‌نامه	ضیاءالدین نَخشَبی	فتح‌الله مجتبایی/ غلام‌علی آریا	۸	۴۸۵
۷۶	طوطی‌نامه (جواهر الاسمار)	عمادبن محمد	شمس‌الدین آل‌احمد	۷	۷۲۰
۷۷	ظفرنامه	محمدحسین میرزا امیرالشعراء نادری	عبدالجواد طالقانی	۱۳	۴۹۷
۷۸	عاق والدین	میرزا احمد صمدی‌زاده		۱۳	۱۴
۷۹	فرامرزنامه	ناشناس	مجید سرمدی		۲۸۷
۸۰	فرهاد و شیرین	وحشی بافقی	سید علی آل‌داوود	۱۰	۱۹۰

www.tabarestan.info

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۸۱	فرهادنامه	عارف اردبیل	عبدالرضا آذر	۷	۲۲
۸۲	فلک‌نازنامه	تسکین شیرازی	سید علی آل‌داوود	۱۲	۴۰۷
۸۳	قصص‌الانبیا	ابواسحاق ابراهیم‌بن منصوربن خلف نیشابوری	حبیب یغمایی	۵	۴۹۰
۸۴	قصهٔ دزد و قاضی	ناشناس		۱۳	۳۸
۸۵	قصهٔ هزار گیسو	ناشناس	سید علی رضوی بهابادی	۱۰ـ۱۲	۴۵۴
۸۶	کلیله و دمنه	نصرالله منشی	مجتبی مینوی	۶	۴۲۲
۸۷	گرشاسب‌نامه	اسدی توسی	حبیب یغمایی	۵	۵۰۰
۸۸	گشایش‌نامه	منسوب به خواجه نصیرالدین طوسی	محمدتقی دانش‌پژوه	۷	۳۳

www.tabarestan.info

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۸۹	گل بکاولی	شیخ عزت بنگالی		۱۲	۱۲۱
۹۰	گل و نوروز	خواجوی کرمانی	سعید نیاز کرمانی	۸	۲۵۳
۹۱	گلستان سعدی	سعدی	غلام‌حسین یوسفی	۷	۱۹۱
۹۲	گوهرنامه	خواجوی کرمانی	سعید نیاز کرمانی	۸	۵۶
۹۳	لطایف الامثال و طرایف الاقوال	رشیدالدین وطواط		۶	
۹۴	لطایف الطوایف	فخرالدین علی صفی	احمد گلچین معانی	قاجار	
۹۵	لیلی و مجنون	نظامی گنجوی	حسن وحید دستگردی	۶	۲۷۴
۹۶	لیلی و مجنون	جامی		۹	۱۶۰
۹۷	لیلی و مجنون	مکتبی شیرازی	اسماعیل اشرف	۱۰	۱۵۷

www.ganjoor.net

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۹۸	محمود و ایاز ـ گنجینهٔ بهارستان	انیسی شاملو	صابر امامی	۱۱	۲۰
۹۹	مختارنامه	عطاءالدین حسام واعظ هروی		۱۰	۵۲۰
۱۰۰	مرزبان‌نامه			۶	
۱۰۱	مصیبت‌نامه	فریدالدین عطار	نورانی وصال	۷	۴۷۹
۱۰۲	مِلک جمشید	محمدعلی نقیب‌الممالک		۱۳	۲۷۱
۱۰۳	مناظرهٔ تیغ‌وقلم	خواجه مسعود قمی		۹	۶۵
۱۰۴	موش و گربهٔ شیخ بهایی	غلام‌حسین جواهری		۱۲	۳۳۶
۱۰۵	موش و گربه	عبید زاکانی		۸	
۱۰۶	مهر و مشتری	عصار تبریزی		۸	

www.ganjnameh.com

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا محرر	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۱۰۷	مهروماه	جمالی دهلوی	حسام‌الدین راشدی		
۱۰۸	نل‌ودمن	فیض دکنی	سید علی آل‌داوود	۱۰	۲۵۶
۱۰۹	نوروزنامه	عُمَر خیام	مجتبی مینوی	۶	۱۵۰
۱۱۰	وامق‌وعذرا	عنصری بلخی	مولوی محمد شفیع	۵	۱۲۹
۱۱۱	وامق‌وعذرا	حسینی شیرازی	کاووس حسن‌لی	۱۲	۲۷۲
۱۱۲	واله‌وسلطان	میر شمس‌الدین فقیر دهلوی	مهردخت برومند	۱۲	۲۷۲
۱۱۳	ورقه‌و گلشاه	عَیّوقی	ذبیح‌الله صفا	۵	۱۲۰
۱۱۴	ویس‌ورامین	فخرالدین اسعد گرگانی	محمدجعفر محجوب	۵	۳۸۸

www.KetabFarsi.com

ردیف	نام کتاب	نام نویسنده یا سراینده	نام مصحح	قرن	تعداد صفحات
۱۱۵	هزار حکایت صوفیان	ناشناس	ایرج افشار	۶	۱۸۵
۱۱۶	هزاردستان	ابوالفتح‌خان متخلص به لقمان		۱۳	۶۴۳
۱۱۷	هفت لشکر (طومار جامع نقالان)	ناشناس	مهران افشاری/ مهدی هدایتی	۱۳	۸۳۰
۱۱۸	هزارویک روز	دولاکروا	لطف‌علی بریمانی	صفوی	۴۰۹
۱۱۹	همای‌نامه	ناشناس	محمد روشن	۶	۲۶۷
۱۲۰	یوسف‌وزلیخا	منسوب به فردوسی	محمدزاده صدیق	۵	۳۹۵

www.tabarestan.info

عناصر جادویی و بوذرجمهر و ارغش[1]

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، قصهٔ «بوذرجمهر و ارغش» از قصه‌های رموز حمزه است که از شیرینی خاصی برخوردار است و می‌تواند نمونهٔ خوبی از آثاری باشد که در آن‌ها عناصر جادویی فراوان به کار رفته است. به همین دلیل خلاصه‌ای از آن بیان می‌شود.

پیش‌تر گفته شد که جاماسب حکیم پسری داشته به نام بخت که بهره‌ای از عقل پدر نبرده است. او بعد از مرگ پدرش، هرآنچه دارد هدر می‌دهد. اما پس از هدر رفتن اموال پدر درمی‌یابد که رفیقان از او روگردان شده‌اند. بخت به سراغ کتاب پدر می‌رود، لیکن چون ماری دور کتاب حلقه زده است، از جانب کتاب می‌گریزد و به سفارش مادرش به حمالی می‌رود. اکنون ادامهٔ داستان:

> بخت گریان از خانه بیرون رفت. مردم او را دیده، گریان شدند. بخت شروع به حمالی کرد و مردم از برای گور پدرش مراعاتش می‌کردند و هرچه کار داشتند به بخت می‌دادند که او بردارد و اجرت حمالی زیادتر می‌دادند. بخت آن روز ده دینار زر به‌هم رسانیده بود. شب وجه معاش گرفته، به خانه آمد. روز دیگر به بازار آمد. آن روز هم مبلغی حمالی کرد؛ تا کار به جایی رسید (که) تا او در بازار بود، کسی کار به حمال دیگری نمی‌داد. بخت یال و بالی هم داشت و بار دوسه حمال را برمی‌داشت و سه یا چهار بار را اجرت یک بار می‌گرفت و هرچه به‌هم می‌رسانید نصف را خرج می‌کرد و نصف دیگر را ذخیره می‌کرد؛ تا یک سال بر این گذشت. بخت فی‌الجمله احوالی به‌هم رسانید. حمالان دیگر حسد بردند و با یکدیگر مصلحت کردند که بخت را باید کشت و تا او هست کسی کار به ما نمی‌فرماید و همه از دست رفتیم. یکی از آن‌ها گفت: جماعت، خون ناحق خوب نمی‌باشد! می‌باید در میان خود هر روز توجیهی بکنیم و یک‌قدری از مال خود به او بدهیم، به شرط آن‌که دیگر به بازار نیاید.

---

۱. حنیف و ابوالمعالی، «قابلیت‌های نمایشی قصه‌ها و مثل‌های عامیانهٔ فارسی»، صص ۹۷-۱۱۱.

همـه گفتند این خـوب اسـت. روز دیگر، طلـوع آفتاب چند کدخدایان ایشان برخاسته آمدند به درِ خانهٔ بخت و حلقه بر در آشنا کردنـد. بخت بیرون آمده حمالان را دید و مهربانی با ایشـان نموده به خانه درآوردشان و بنشانید. بعد از تواضع رسمی حمالان گفتند:

ـ بـرادر، می‌دانی ما از برای چه آمده‌ایم؟ تو بزرگ ولایت مایی و پدر تو مردی معروف و مشـهور بود. ما آن را بر خود هموار نمی‌توانیم کـرد که تو حمالی بکنی. هر صنفی که هسـت کدخدایـی دارد؛ تو کدخدای ما باش، احتیاج نیست که به بازار آیی. ما هر روزه یک تنکه به تو می‌دهیم که وجه معاش خود بکنی و در خانه بنشینی و عبادت کنی!

بخت گفت: بسـیار خـوب اسـت، می‌دانید که ایـن کار کار من نیسـت و من لاعلاج می‌کنم. هرگاه شـما این مهربانی را به من می‌کنید، من هم مضایقه ندارم. یاران بعد از این شـرط برخاسـتند و رفتند و روزی یک تنکه فرستادند.

بخت شُکر (و) حمد الهی را به جای می‌آورد و روزی یک تنکه را می‌گرفـت و به مایحتاج خود صـرف می‌کرد. تا مدتی که بر این گذشـت، یک روز بخت بر سر محله نشسته بود، اَستری بار سنگینی داشـت، رفت که از پل بگذرد، پل شکسـت و اسـتر بـه آب افتاد. هرچند خواستند برآورند نتوانستند. بخت پیش آمد و آن استر را با بار از آب برآورد. مردم آفرین کردند. از نظر مردم و از گردش روزگار غـدار، بخت بیمار شـد و در آن بیماری زمین‌گیر شـد، به‌نوعی که کمرش خشک شـد. روزی آن شخص که تنکه را می‌آورد، داخل خانهٔ بخت شـد. بخت را بدان حال دید. خبر از برای حمالان برد که یاران، ما به پسـر جاماسـب چرا باید باج بدهیم؟ حال زمین‌گیر شده است و معلوم نیست که دیگر به حال بیاید. حمالان که این را شنیدند تنکه را بریدند. بخت چند روز (که) گذشت و دید تنکه نمی‌آید، از غصه آزارش زیاد شـد و آنچه ذخیره داشت صرف کرد تا آزارش اندک بهتر شد؛ اما قوت حمالی نداشت. حمالان که بخت را دیدند محلی نگذاشتند. بخت چند روز به همین وضع گذرانید. مردم یونان بـاز رعایت به او می‌کردند، درهم و دینار به او دادند تا بخت به حال خود آمد. روزی شنید که شاه کیقباد در مداین طرح عمارتی انداخته

به سـر کاری ارغش وزیر و بنّایی را دو اشرفی و عمله را یک اشرفی می‌داد. بختَ به خانه آمد و حکایت را با مادر در میان گذاشت. مادر بخت با بخت گفت: محتمل است بختت بیدار شده باشد که ما و تو از این سختی و محنت رهایی یابیم، بی‌تأمل عزم راه نما.

چون بخت این بشـنید فی‌الفور عزم کـرد. از خانه بیرون آمده همه جا قطع منازل نمود تا به مداین رسید، خود را بدان محل عمارت رسـانید؛ دید طرح و رنگ عمارت ریخته‌اند و ارغش ناپاک بالای صندلی نشسـته و ملازمـان در برابرش صف کشـیده‌اند. بخت که ارغش را دید بر خود بلرزید و از آن دور ایستاده نظاره می کرد.

ارغش مردی غریب را دیـد که از دور گردن کج کرده و نگاه می‌کند؛ او را پیش طلبید و گفت:

ـ از بنّایی وقوف داری؟

ـ از کلنگ‌داری و کپه‌کشی وقوف دارم.

ارغش گفت کلنگی به او دادند و به کار مشـغول شـد. ارغش سوار شد و رفت. عصری او دید که کار دو عمله کرده است. ارغش بخت را پیش طلبید و مهربانی کرد و فرمود که شب او را طعام بدهید. روز دیگر کار دو عمله کـرد. ارغش‌هم اجرت دو عمله بدو داد. تا دو ماه صدوبیست اشرفی اجرت گرفت. گفت باید این‌ها را از برای بیچارگان بفرستم که چند روزی نفقه داشته باشند.

روز دیگر طلوع آفتاب اشـرفی‌ها را برداشته به کاروان‌سرا آمد و سـوداگری در آن‌جا بود و به یونان می‌رفت، اشرفی‌ها را به او داد. خواجه سعد چون پدرش را می‌شناخت تأسف بسیار خورد و گفت: جان فرزند غم مخور و هر خدمتی داری بفرما و برخاسـته چند توپ پارچـه و قدری زر آورده و در پیش بخت بر زمین گذاشـت. بخت خواجـه را دعا کرد و گفت حال کـه این‌قدر مهربانی می کنید، این اشرفی‌ها را به خانهٔ من برسانید. خواجه گفت منّت می‌دارم.

بخت برگشـته و در کلنگ زدن مشـغول گردید که ناگاه سـر کلنگش بر سنگی بند شد. دور آن سنگ را خالی نمود. سنگ سفید بسیار بزرگی نمودار شد. حلقه‌ای هم بر آن وضع کرده بودند. به هر قِسـمی بود سنگ را برداشت، زینه (پلکان) نمودار شد. بخت قدم به

اندرون گذاشت. قدری بر آن آمد، به جایی رسید که دری نمودار شد. آن در را گشود. چهار صُفّه دید مثل بیضهٔ مرغ سفید و هر صُفّه چهل خُم خسروی داشت مملو از زر و در سر خُم تشت طلایی گذارده و زنجیره‌های طلا در گردن خُم‌ها بسته بودند و در پای هر خُمی تل اشرفی در بالای هم ریخته بودند. نزدیک بود که بخت قالب را تهی کند. سر یک خُم را برداشت، مملو از جواهر و اشرفی بود. بخت همیانی در کمر داشت، مملو از آن زر و جواهر کرده پنهان کرد و به کار مشغول شد که شب شود و خود را به جایی برساند.

عصری بود که ارغش ناپاک آمده بازدید کار عمله‌ها را می‌کرد، تا به جایی رسید که بخت کار می‌کرد. استر ارغش از آن کیسه رم کرد، نزدیک بود که ارغش را بیندازد. غلامی داشت مبارک نام. غلام را گفت که این کیسه را بردار؛ (غلام) دید بسیار سنگین است، به هر دو دست گرفته برداشت. از قضا ته کیسه پاره شد و اشرفی‌ها ریخت...

ارغش که آن حال را دید بخت را پیش طلبید. رنگ از صورتش رفت. گفت مترس و راست بگو که این زرها را از کجا آورده‌ای. اگر راست بگویی، تو را ممتاز و سرافراز می‌کنم، والاّ بند از بندت جدا خواهم کرد. بخت غیر از راستگویی چاره نداشت. مقدمات آن گنج را بیان کرد. ارغش ناپاک آفرین بر او کرد و گفت:

ـ حال گنج را نشان ده که این‌قدر به تو دهم که سرافراز شوی.

و به زبان ساسانی به عرض مبارک رسانید که: همراه این برو که گنج را بلد شوی؛ وقتی که به میان گنج‌خانه رسیدی، او را بکش که من دختر خود را به تو می‌دهم و تو را آزاد می‌کنم. مبارک بخت را برداشت و آمد به جایی که گنج بود. سنگ را برداشته داخل نقب شدند... بخت از پیش و مبارک از عقب؛ تا رسیدند به میان گنج‌خانه. مبارک غافل شمشیر کشید تا بخت برمی‌گشت که زد بر گردن او و سرش به‌دور افتاد. مبارک میان آن گنج‌خانه را برهم شکافت و خواست که لش بخت را دفن کند که ارغش داخل شد؛ دست بر شمشیر کرده بر گردن مبارک زد که سر مبارکش در پای نامبارکش افتاد و هر دو لش را دفن کرده در را بسته متوجه خدمت شاه کیقباد شد.[1]

---

۱. همان، ص ۲۲۴.

براســاس روایت رموز حمزه، ارغش پس از کشتن بخت و مبارک به حضور شاه می‌رسد و تقاضای ساختن کشیک‌خانه در باغ را می‌کند و بدین ترتیب موفق می‌شود که بدون ظنین شدن کسی همهٔ گنج را از گنج‌خانه به‌نفع خود مصادره کند. اما ادامهٔ قصه:

یــازده ماه از این مقدمه گذشــت که زوجهٔ بخــت را اثر حمل ظاهر شــد. اما راوی گوید آن زن بار حمل را بر زمین گذاشت و بار حمل و حلقه بر در زدن یکی شــد. مادر بخت درآمد و گفت کیســتی؟ جواب داد: منم خواجه ســعد، از پیش بخــت خرجی آورده‌ام. مادر بخت خوشــحال شد و همسایگان شنیدند که بخت خرجی فرستاده. یک قابله و یک شیشه عرق آوردند و در همان دم همهٔ چیزها موجود. خواجه سعد زر و کتابت را سپرده و دعا رسانید و رفت و همسایگان جمعیت نموده آن طفل را به قِماط (قنداق) پیچیدند.

روز دیگر علمای شهر خبر شده آمدند به خانهٔ بخت و آن طفل را طلــب کرده و نام او را بوذرجمهر گذاشــتند. به این اعتبار که در ولادت او زر آمده بود و چهارده ماه بود او را ابوذرجمهر نام کردند. روز سیُم هم گوسفندی عقیقه کردند. بعد از سه روز غلام جاماسب که همشیر بخت بود و در ایام جاماسب به هندوستان به تجارت رفته بود، با اسباب بسیار از سفر بازآمد...

دوباره دولــت روی نمود. خواجــه (بزرگ‌مهــر) را به دایگان ســپردند تا به هفت‌سالگی رسید. او را به معلم سپردند. چنان شعوری داشــت که در عرض سه ســال جمیع علوم را بلد شــد. روزی معلم از خواجه پرســید که پدر بر پدر تو مــردی بود معروف، هیچ کتابی از علوم غریبه از او مانده باشــد؟ خواجه گفت: نمی‌دانم، مشــخص می‌کنــم. آمد به خانه و از مادر پرســید که هیچ کتابی از جدم مانده است؟ مادرش گفت: پدر تو مرد بی‌دولتی بود. آنچه از جدت مانده بــود از کتاب و ملک همه را برطــرف کرد و مدتی حمالی می‌کرد. بعد از آن جلای وطن کرده رفت به مداین و دوازده سال شده است که خبر از او نیامده اســت. یک کتاب از جدت مانده است، در فلان جا طلســم‌بند کرده است. خواجه گفت: من ملاحظهٔ آن کنم. آمد و درِ آن مخزن را گشود. همچنان‌که داخل شد، مار سیاه به زبان فصیح

گفت: السلام ای وارث علم جاماسب! بدان که این امانت را جدت سپرده بود که به تو سپارم.

خواجه گفت: (تو را) بدان خدایی که می‌پرستی بگو چه کسی؟ گفت: از جنّیانم. این بگفت و غایب شد. خواجه تعجب کرد. پیش آمد و کتاب را برداشت. بیاضی به نظرش آمد. گفت چه دخل دارد که جد من کتاب سفید را طلسم‌بند کند! کتاب را برداشت دید به خط یونانی نوشته که: جان فرزند، این کتاب را از برای تو گذاشته‌ام. هزار سال از ماضی و هزار سال از مستقبل خبر می‌دهد. آنچه نیت می‌کنی و یاد می‌کنی از خیر و شر می‌گوید.

خواجه مشعوف گردید. گفت اول ببینم بر سر پدرم چه آمده است؟ نیت کرد و گشود. همان مقدمات گنج یافتن بخت و وزیر او را کشتن و دفن کردن و مقدمات مبارک کشتن و دفن کردن تمام به نظر او آمد و دست بر سر زد و گفت پدر بیچارهٔ من کشته شده. مقدمه را از برای مادر و جده نقل کرد. ایشان موی و روی کندند. چهل روز تعزیهٔ بخت را داشتند. بعد از آن خواجه گفت بروم مداین و [انتقام] خون پدر را از ارغش ناپاک بگیرم.

مادر گفت: جان فرزند، تو هنوز طفلی! این چه خیال است؟!

خواجه گفت: من طفلم، خدای من بزرگ است. تا [انتقام] خون پدر را از آن ناپاک نگیرم دست برنمی‌دارم. هرچند جده و مادر گفتند فایده نکرد. گفت حال آذوقه از برای شما فکر کنم. به درِ دکان خبازی آمده گفت: استاد، ما را سفری روی داده؛ شما باید هر روزه نان به خانهٔ من بدهید تا آمدن من!

استاد خباز گفت: نمی‌دهم! سر به گوشش گذاشت و گفت: به خاطرت می‌رسد که در فلان روز مرد غریبی را که پانصد من گندم داشت بردی به خانه و او را کشتی؟ استاد دید که این پسر غیب می‌گوید. گفت: ای حکیم‌زاده بندگی می‌کنم! خواجه به دکان قصابی رسید و گفت: ای استاد قصاب، هر روز یک من گوشت به خانهٔ ما بده! قصاب خواست مضایقه کند که سر در گوشش گذاشت و گفت: به خاطرت می‌رسد که سه روز قبل از این مردی آمد و هزار گوسفند داشت، او را کشتی و گوسفندان او را صاحب شدی؟

رنـگ از صورتش گریخـت، گفت: چه کنـم، ای حکیم‌زاده بندگی می‌کنم.

بـه دکان بقالـی آمد و گناهی هـم بر او ثابت کـرد که برنج و روغن بدهد. بـه این وضع مایحتاج خانه (را) سـرانجام [تهیه] کرد. بعد از آن‌که خاطرجمع شـد، مادر و جده را وداع کرده روانهٔ مداین شـد. جمعی سـوداگران به مداین می‌رفتند. با ایشان رفیق شده همه جا (آمد) تا داخل مداین شـد. از اتفاقات آمد به در باغ داد. خواجه خواسـت داخل شود، باغبان نظر کرد، کودکی دید که بر الاغ سوار شـده می‌رسد. گفت: کیسـتی؟ خواجه گفت: مردی از اهل یونانم. سـر حسـاب باش از ماری که در کلیددان اسـت، مبادا تو را بزند. باغبان مار سیاهی دید. بر خواجه آفرین کرد. چوبی انداخت که مار را بگیرد، مار از آن طرف افتاد که در سمت باغ بود. خواجه گفت:

ـ گذاشـتی برود، دوسـه خون ناحق کردی. میشـی در اندرون باغ هسـت که دو بره در شکم دارد، یکی سرسیاه میان و دنبه سفید، دیگری سرسفید دنبه‌سـیاه. آن میش را مار زده. باغبان در را گشود، دیـد آن میـش و بره‌ها به همان علامت که خواجـه فرموده موجود بود. پس باغبان تعجب کـرد. گفت جان فرزند، غیب می‌گویی! تو این‌ها را از کجا دانستی؟ خواجه گفت: غیب‌دان خداست. نهایت من قدری از قدرت خدا دانسـتم. باغبان گفت: جان فرزند، من فرزندی ندارم، بیا تو را به فرزندی قبول کنم. خواجه گفت: چه مضایقه! دست پـدر و فرزندی دادند و همراه باغبان به خانـه آمدند. زن باغبان دید شوهر دست طفلی را گرفته می‌آید؛ (باغبان) خانه بپرداخته، مقدمه را به زن گفت. زن مشعوف شد، او نیز خواجه را به فرزندی قبول کرد. خواجـه گفت حال باید فرزند کار پدر بکند. پدر گفت جان فرزند، تو طفلی، چگونه باغبانی می‌کنی؟ خواجه گفت: پدر، وقوف کارها در شعور است. بیل را برداشته زمین باغچه را به زعفران طراحی کرد که پیر از آن تعجب کرد...

القصـه خواجه در پیش باغبان ماند تا چنـد روز از این حکایت گذشت. روزی ارغش به سر باغ آمد؛ خواجه زمین را طراحی می‌کرد که ارغش رسید. چون چشمش به خواجه افتاد، بر خود لرزید، چون

در علم رمل دستی تمام داشت، قتل خود را در این باغ به‌دست طفلی دیده بود، گفت به لات اعظم قسم که همین طفل است!

باغبان را طلبید و احوال پرسید که این پسر کیست؟ باغبان گفت غریب است و ملاقات خواجه را بیان کرد. ارغش را یقین حاصل شد که همین است قاتلش. گفت: «پدر، چنین فرزندی که شعوری دارد حیف است که باغبانی بکند. او را به ما بده تعلیم کنیم که نویسنده‌ای بی‌بدل شود، باز از فرزندی تو به‌درنمی‌رود و ما تو را انعام و خلعت می‌دهیم.» پیر گفت: «امر از شماست.»

ارغش غلامی داشت که او را بختیار می‌گفتند. وی پسر مبارک غلام است که در گنج‌خانه کشته شده است و حال طباخ ارغش است. پس در برابر باغبان و پسر گفت که این پسر را ببر حمام و لباس فاخر بپوشان و زود به نظر برسان و به زبان ساسانی رسانید که می‌بری او را در فلان خرابه می‌کشی و جگر او را کباب کرده از برای من می‌آوری تا بخورم و علمی که در سینهٔ اوست مزید علم من شود. شنیده‌ام که به ساسانه‌بانو (دختر ارغش) تعلق داری. اگر این خدمت را به تقدیم رسانی، من ساسانه را به تو دهم. بختیار دست خواجه را گرفته می‌برد تا قدری راه رفتند. خواجه گفت: «مرا به کجا می‌بری؟» گفت: «به کجا می‌برم؟» مرا می‌بری به فلان خرابه که بکشی و جگر مرا کباب کرده از برای ارغش بیاوری. اما آن وعده که با تو کرده است به عمل نخواهد آورد. حال آنچه من می‌گویم اگر بشنوی، تو را به مطلب برسانم. بختیار تعجب کرد، گفت: «ای پسر، تو این‌ها را از کجا می‌گویی؟!» خواجه گفت: «تو را کاری نباشد که این حرام‌زاده ارغش خونی من و توست.» معاملهٔ گنج و بخت و مبارک را از برای بختیار نقل کرد و گفت: حالا مرا می‌بری و پنهان می‌کنی! چهل روز دیگر شاه کیقباد خوابی می‌بیند و از واهمه فراموش می‌کند. ارغش را می‌برد که خواب و تعبیرش را بگوید. او عاجز می‌شود و مهلت می‌خواهد. ارغش روز وعده تو را می‌طلبد و بازخواست مرا از تو خواهد کرد. بعد از ایستادگی بسیار که قسم یاد کند بگو که نکشته‌ام. مرا می‌بری، خواب و تعبیرش را خواهم گفت. آن‌وقت انتقام تو را و خود را از ارغش می‌گیرم و خانهٔ ارغش را با

www.tabarestan.info تبرستان

اسباب و دخترش ساسانه به تو می‌دهم. این را هم دانسته باش که من وزیر شاه خواهم شد.

بختیار دانست که هرچه می گوید راست است. گفت: «جان فرزند، جگر تو را خواسته است، چه کنم؟» گفت: «در همان خرابه که گفته است مرا بکشی آن‌جا سگ سیاهی مرده، برو دل و جگر او را کباب کرده ببر تا زهرمار کند تا هرچه می‌داند از خاطرش محو شود.» بختیار خواجه را در بغل گرفته جبینش را بوسید.

به‌اتفاق به آن خرابه آمدند. سگ سیاهی که خواجه نشان داده بود به نظر بختیار رسید، جگر او را کباب کرده از برای ارغش برد. آن حرام‌زاده بخورد، بخاری از او متصاعد گردید. آنچه می‌دانست از خاطرش رفت. از بختیار پرسید: «این چه بود؟» گفت: «همان دل و جگر است که فرموده بودید.» ارغش گفت: «راست بگو کُشتی آن پسر را؟» گفت: «بلی!»

بختیار حسب‌الامر خواجه لباس کثیفی آورد، خواجه پوشید و در مطبخ به ایاغچی گری مشغول شد. بختیار به خاطر جمع آمده به خدمت خود مشغول گردید؛ تا چند روز از این مقدمه گذشت. تعهدی که ارغش کرده بود به عمل نیاورد، دانست که آنچه خواجه گفته راست است. اما چون ارغش ناپاک خاطر خود را از خواجه جمع کرد، به صحبت نشست.

شبی شاه کیقباد خوابی دید و از واهمه فراموش کرد. صبح که بیرون آمد، منجمان را طلبیده گفت: خواب پریشان دیده‌ام و از خاطرم رفته است. خواب را به خاطرم آورید و تعبیرش را هم بگویید! گفتند: ما چه دانیم که چه خواب دیده‌ای؛ هرگاه به خاطر شاه می‌بود تعبیرش را می گفتیم. شاه گفت: گوشم این‌ها را نمی‌شنود، باید بگویید! و روی به ارغش کرد که همین مفاخره می کردی با منجمان در علم نجوم که کیست مثل من در علم نجوم. می‌باید که خواب را به خاطرم بیاری یا کسی را بیاوری که بگوید، والاّ تو را با چهارصد حکیم و منجم به قتل می‌رسانم. ارغش مضطرب شد و سه روز مهلت طلبید که خواب را بگوید یا کسی را بیاورد. شاه او را مهلت داد.

ارغش بیرون آمده به تفحص و تجسس مشغول شد. هرچند

جست‌وجو کرد کسی را نیافت و در این حالت به فکر خواجه افتاد. بختیار را طلبید و گفت: «بیا راست بگو آن طفل را کُشتی؟» گفت: «بلی.» گفت: «اگر زنده باشد، آنچه مدعای توست چنان می‌کنم و آزار هم به او نمی‌رسانم.» بختیار گفت: «قسم یاد کن که آزار به او نرسانی، من او را بیاورم.» ارغش قسم خورد. بختیار گفت: «خاطر جمع دار.» ارغش گفت: «او را زود برسان.» بختیار برگشت، به مطبخ آمد و گفت: «جان فرزند، آنچه می‌گفتی اصلی به‌هم رسانیده است. بیا، ارغش تو را می‌طلبد.»

خواجه گفت: «شرط همان است که کرده‌ام. خاطر جمع دار.» بختیار خواجه را دعا کرد و او را برداشته به خدمت ارغش آورد. چشم آن ناپاک که بر خواجه افتاد، از جا جَست و او را در بر گرفت، جبینش را بوسید و عذری خواست و گفت: «جان فرزند، غلط کردم! حال به فریادم برس که با چهارصد دانشمند کشته می‌شوم. شاه کیقباد خوابی دیده فراموش کرده، می‌توانی که خواب را بیان کنی؟!» خواجه گفت: «بلی، شما بروید به خدمت شاه و بگویید که من می‌دانستم که شاه چه دیده است. سبب تأمل این بود که شاه بداند که به‌غیر از من از دیگری پرسشی نمی‌شود. حال می‌خواهی که بر شاه معلوم شود که یکی از کمینه ملازمان و غلامان من این کار می‌تواند کرد. از آن جمله ایاغچی‌ای در مطبخ من است. او را بطلبید که خواب را با تعبیرش بگوید. یک کس را از حضار می‌فرستد، بنده به بارگاه می‌آیم و جواب شاه را می‌گویم.»

ارغش آفرین بر خواجه کرد و روانهٔ بارگاه شاه گردید.

روز سیُم است. شاه گفت: «وزارت‌پناه، چون شد حکایت خواب؟! امروز روز وعده است!» ارغش گفت: «شهریارا، بنده روز اول می‌دانستم. نهایت مدعای بنده این بود که بر شاه ظاهر گردد که غیر از بنده این کار از دیگری برنمی‌آید. بلکه هریک از ملازمان و غلامان بنده این را می‌دانند. حال طفلی در مطبخ بنده هست و از او کمتری نیست؛ شاه او را بطلبد و بگوید چه خواب دیده است و تعبیرش چیست.»

شاه امر فرمود به احضار. دو یساول آمدند به خانهٔ ارغش گفتند

کدام است این طفل، شـاه او را طلب می‌کند. خواجه پیش آمد که بنده به این وضع چون به خدمت پادشـاه بیایم. حال اگر می‌خواهید بیایم و خواب شاه را بگویم، یک دست لباس فاخر بیاورید تا بپوشم و به خدمت شاه بیایم و خواب شاه را بگویم. یساولان به عرض بقچه رختی آوردنـد و خواجه را به حمام بردند. خواجه سـروتن را صفا داده، بیرون آمده، لباس را پوشـید. یسـاولان گفتنـد: «زود باش که شاه انتظار می‌کشد.» خواجه گفت که مرا به خدمت پادشاه می‌برید، قاعده نیسـت که پیاده بروم، من باید سواره بروم. یساولان به خدمت شـاه آمدند و عرض کردند که این طفل حرف‌های بزرگ می‌زند، حال مَرکب می‌خواهد. شاه گفت: «سهل است؛ مَرکبی ببرید تا سوار شود.» مَرکب بر در حمام آوردند. گفتند: «بسم‌الله سوار شو!» گفت: «من طفلم، چون بر [این] مَرکب سوار توانم شد؛ مَرکب دیگر ضرور است.» یساولان چون تندی نمی‌توانستند کرد، برگشته عرض کردند. شاه فرمود که اَستری خوب ببرند.

خواجه گفت: «استر تخم شیطان است. اگر مرا بیندازد و گردنم بشکند، که جواب شاه را خواهد گفت؟» یساولان عرض کردند، شاه فرمود الاغی بردند. خواجه گفت: «بر الاغ سـوار شوم، باعث خِفّت شـاه می‌شود. مَرکب معقولی باید.» یسـاولان عاجز شدند، به عرض شاه رسانیدند. شـاه گفت: «البته مدعایی دارد؛ بروید بپرسید که چه مدعـا داری و چه مَرکبی می‌خواهی؟» یسـاولان به خدمت خواجه آمدند و گفتند: «شـاه می‌فرماید چه مَرکـب می‌خواهی و چه مدعا داری؟» خواجه گفت: «اگر می‌خواهید که من بیایم، ارغش وزیر را زین و لجام کرده بیاورید تا من سوار شوم.»

یساولان گفتند: «پسر، این چه حرف است؟» خواجه گفت: «شما کار مدارید، خبر ببرید!»

یسـاولان به خدمت شاه آمدند، سر در زیر انداختند. شاه گفت: «چون شد؟» یساولان گفتند: «این پسر حرفی می‌زند که جرئت عرض نیسـت.» شاه فرمود که به سرِ عزیز من که بگویید. عرض کردند که می‌گوید ارغش وزیر را زین و لجام کرده بیاورید تا من سـوار شوم؛ غیر از این نمی‌شود.

شـــاه دریافت که در زیر کاســـه نیم‌کاسه‌ای هست. فرمود ارغش را ببرند. ارغش گفت: «اثرش ظاهر شـــد، این طفل کُشندهٔ من است.» یساولان ارغش را از بالای صندلی به پایین کشیدند و او را آورده زین و لجام کردند و بر درِ حمام بردند که ای خواجه، الحال سوار شوید.

گفـــت: «فرزند، من بد کرده‌ام، تو مکـــن! بیش از این خفّت روا مدار!» خواجه گفت: «تقصیـــر پدر من چه بود که او را در گنج‌خانه کُشتی؟! بلایی بر ســـرت بیاورم که در داستان‌ها باز گویند» و جَستن کرده بر پشت ارغش سوار شد و قنطر شلاق بر کشید بر کفلش می‌زد. آن ناپاک شد الاغ مصری، بدوید تا به درِ بارگاه شاه کیقباد رسید.

خواجه ارغش را به دســـت غلامان سپرد و قدم در بارگاه پادشاه گذاشت و در برابر شاه تعظیم کرد و ثنای شاه را به جای آورد. (شاه) از فصاحت و بلاغت خواجه محظوظ گشت. دانست که از او کاری می‌آید. شـــاه او را مهربانی نموده جای نشان داد. خواجه نشست. بعد از آن شاه فرمود که ای پسر، تقصیر وزیر من چه بود که او را خفیف کردی؟ خواجـــه عرض کرد: اول خواب شـــاه را می‌گویم و بعد از آن خیانت ارغش را عرض می‌کنم. شـــاه فرمود بگو! خواجه گفت: شهریار، شـــما در عالم واقعه (خواب) دیدید که چهل قاب طعام در پیش شماســـت و یک قاب چهل‌وپنج بریان دارد. شما از آن طعام و مرغ‌ها بســـیار محظوظ بودید. ناگاه سگ سیاهی آمد و آن قاب‌های بریان را دربود از پیش شما به‌دررفت.

شاه گفت: صدهزار آفرین بر تو باد! حال تعبیر خواب چیست؟

خواجه گفت: شـــهریار، شـــما چهل حرم خاص دارید، یکی از آن‌ها دختر پادشـــاه قسطنطنیه است. منجمان و رمالان گفته‌اند که از آن دختر، فرزندی در طالع هست. شاه ارغش را به آن مأمور کردند. ارغـــش رفته آن دختر را خواســـتگاری نمود و در عـــرض راه با هم عاشق (و معشوق) شدند.[1]

راوی چنیـــن روایت می‌کند که ارغش با این زن در ارتباط اســـت و

---

۱. همان، ص ۲۳۶.

نقبی از خانهٔ خود تا حرم پادشاه زده است تا ارتباط راحت‌تر فراهم شود و نشان آن هم یاقوتی است که برای پادشاه پیشکش آورده بودند و پادشاه آن یاقوت را به دختر داده و دختر به ارغش داده است. اما ادامهٔ روایت:

شاه این‌ها را شنید، برافروخته شد، در پیچ‌وتاب درآمد. ارغش را طلب کرد. بند مهر ثبتی را از گردنش بیرون آورد، همان بود که خواجه گفته بود. شاه آن یاقوت را به خواجه سپرد و خواجه را برداشته به حرم آمد و آن دختر را پاره‌پاره کرد. بعد از آن به بارگاه آمد. خواجه مقدمات گنج را با مبارک غلام و کشته شدن پدرش به عرض شاه رسانید. شاه فرستاد و آن را نیز تحقیق کرد. بعد ارغش را طلبید و گفت: «ای حرام‌زادهٔ نمک‌به‌حرام، این‌ها چه حرکاتی بود که کردی؟!»

ارغش سر خجالت به زیر افکند. شاه فرمود که ای خواجه، اکنون این حرام‌زاده خونیِ توست؛ هرچه خواهی با او بکن. خواجه گفت: «من او را تصدیق سر مبارک شاه کردم.» شاه گفت تو بخشیدی، من او را نمی‌بخشم. همان ساعت فرمود که در حضور شاه بند از بند و پیوند از پیوندش سوا ساختند و لش او را در شهر گردانیدند که هرکس نمک‌به‌حرامی کند اینش سزا و اینش عمل و خواجه را به‌جای ارغش در مسند وزارت نشانید و نقارهٔ بشارت زدند...

از آن جانب شاه با امرایان بزم آراست که از درِ بارگاه معتمدان و خاصان درآمدند و مژده دادند که شاه را فرزندی شده؛ در همین وقت جمعی دیگر آمدند و عرض کردند چشمه‌ای است که او را نوش می‌گویند که خشک شده بود، [اکنون] روان شد. شاه کیقباد باز مشعوف گردید. از یُمن قدم آن طفل فرمود تصدیق بسیار دادند. خواجه فرمود که چون چشمهٔ نوش روان گردید، نام او را انوشیروان بگذارید. شاه فرمود: خوب است. فرزند را نام نوشیروان بگذارند... .[1]

---

۱. همان، ص ۲۳۵.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

منابع و مآخذ

کتاب‌های فارسی

آلنده، ایزابل، پائولا، ترجمهٔ مریم بیات، تهران: سخن، ۱۳۸۰.
احمدی، بابک، چهار گزارش از تذکرةالاولیا، تهران: مرکز، ۱۳۷۹.
اَرّجانی، فرامرزبن خدادادبن عبدالله الکاتب، سمک عیار، با مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری، جلد اول از دورهٔ شش‌جلدی، تهران: آگاه، ۱۳۶۲.
براهنی، رضا، رازهای سرزمین من (دوجلدی)، تهران: نشر مغان، ۱۳۶۷.
برتون، آندره، نادیا، ترجمهٔ عباس پژمان، تهران: هرمس، ۱۳۹۳.
بریمانی، مصطفی، هزارویک روز، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی عطایی، ۱۳۶۳.
بلعمی، ابوعلی محمدبن محمد، تاریخ بلعمی، تصحیح محمدتقی بهار، به‌کوشش محمد پروین گنابادی، تهران: زوار، ۱۳۵۳.
پارسی‌پور، شهرنوش، طوبا و معنای شب، تهران: نشر البرز، ۱۳۷۲.
جعفری قنواتی، محمد، درآمدی بر فولکلور ایران، تهران: جامی، ۱۳۹۴.

ـــــــــــــ، قصه‌ها و افسانه‌هایی از گوشه‌و کنار ایران، تهران: دفتر پژوهش‌های رادیو، ۱۳۸۶.
حداد، حسن، زیرویم داستان، تهران: عصر داستان، جلد اول، ۱۳۹۲.
حنیف، محمد، سور و سوگ در فرهنگ عامهٔ لرستان و بختیاری، تهران: طرح آینده، ۱۳۸۶.
ـــــــــــــ، کلاه جادویی و مجسمهٔ مسی، تهران: عصر داستان.
ـــــــــــــ، هویت ملی در قصه‌های عامهٔ دورهٔ صفوی، تهران: عصر داستان، ۱۳۹۳.
دولت‌آبادی، محمود، روزگار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده، دورهٔ سه‌جلدی، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۹.
ذوالفقاری، حسن، یک‌صد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی، تهران: نشر چرخ، ۱۳۹۲.
ذوالفقاری، حسن و علی‌اکبر شیری، باورهای عامیانهٔ مردم ایران، تهران: نشر چشمه، ۱۳۹۴.
راوندی، محمدبن سلیمان، راحة‌الصدور و آیة‌السرور، به سعی محمد اقبال و حواشی مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۲.
روانی‌پور، منیرو، اهل غرق، تهران: خانهٔ آفتاب، زمستان ۱۳۶۹.
زرشناس، شهریار، رویکردها و مکتب‌های ادبی؛ دفتر دوم: از عصر رئالیسم تا ادبیات پسامدرن، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی، ۱۳۸۹.
زرین‌کوب، عبدالحسین، از گذشتهٔ ادبی ایران، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی، ۱۳۷۵.
ساعدی، غلام‌حسین، عزاداران بیل، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۵۵.
سَرّامی، قدمعلی، از رنگ گل تا رنج خار، شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه، تهران، ۱۳۸۳.
سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، تهران: نگاه، ۱۳۸۴.
شریف‌پور، شکیبا و فرشید سادات شریفی، رؤیاهای بیداری،

www.tabarestan.info تبرستان

گفت‌و گوهای پاریس ریویو با نویسندگان برجستهٔ جهان، تهران: پارسیک، ۱۳۹۳.
شعبانی، رضا، مبانی تاریخ اجتماعی ایران، تهران: نشر قومس، ۱۳۸۲.
شمس تبریزی، شمس‌الدین محمد، مقالات شمس، تصحیح محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۵.
صادقی، بهرام، ملکوت، تهران: کتاب زمان، ۱۳۵۳.
صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران از میانهٔ قرن پنجم تا آغاز قرن هفتم هجری، تهران، ۱۳۷۸.
ظهیری سمرقندی، محمدبن علی‌بن محمد، سندبادنامه، با گفتاری از مجتبی مینوی و به اهتمام احمد آتش، تهران: کتاب فرزان، ۱۳۶۲.
عضد یزدی، سندبادنامهٔ منظوم، تصحیح محمدجعفر محجوب، تهران: توس، ۱۳۸۱.
عطار نیشابوری (فریدالدین محمدبن ابراهیم)، گزیدهٔ تذکرةالاولیا، تدوین ک. رضا و م. آزاد، ضمیمهٔ دوم «لوح»، تهران، بی‌نا، ۱۳۵۰.
ـــــــــــ، تذکرةالاولیا، تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوار، ۱۳۴۶.
علیخانی، یوسف، بیوه کشی، تهران: آموت، ۱۳۹۴.
فردوسی، شاهنامه، به تصحیح ژول مول، مترجم دیباچه: جهانگیر افکاری، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، جلد اول، ۱۳۷۰.
گلشیری، هوشنگ، نمازخانه‌های کوچک من، تهران: کتاب زمان، ۱۳۵۴.
لوفلر-دلاشو، م. زبان رمزی افسانه‌ها، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس، ۱۳۶۴.
ـــــــــــ، زبان رمزی قصه‌های پریوار، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس، ۱۳۶۶.
مارزولف، اولریش، طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، ترجمهٔ کیکاووس

www.tabarestan.info تبرستان

جهانداری، تهران: سروش، ۱۳۷۱.
مارکز، گابریل گارسیا، بهترین داستان‌های کوتاه، ترجمهٔ احمد گلشیری، تهران: نگاه، ۱۳۸۶.
ـــــــــــ، زنده‌ام که روایت کنم، ترجمهٔ کاوه میرعباسی، تهران: نی، ۱۳۸۴.
ـــــــــــ، صد سال تنهایی، ترجمهٔ بهمن فرزانه، تهران، چاپ اول، ۱۳۵۳.
مستوفی، حمدالله، تاریخ گزیده، به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.
مندنی‌پور، شهریار، شرق بنفشه، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۸.
منوچهر حکیم، اسکندرنامه، تلخیص: علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو، تهران: نی، ۱۳۸۳.
نظامی گنجوی، الیاس‌بن یوسف، خمسه، لیلی و مجنون، با مقدمهٔ دکتر معین‌فر، تهران: زرین، ۱۳۶۲.
ـــــــــــ، داستان خسرو و شیرین، به کوشش عبدالمحمد آیتی، تهران: سخن پارسی، ۱۳۷۶.
نقیب‌الممالک، میرزا محمدعلی، کتاب مستطاب امیرارسلان نامدار، پژوهشگر و ویراستار: منوچهر کریم‌زاده، تصویرگر: بهزاد غریب‌پور، تهران: طرح نو، ۱۳۷۹.
وبر، ماکس، اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌پور، تهران، جامی، ۱۳۹۴.
وکیلیان، احمد، تمثیل و مثل، جلد دوم، ۱۳۷۵.
یاحقی، محمدجعفر، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: سروش، ۱۳۷۹.
یاوری، حورا، داستان فارسی و سر گذشت مدرنیته در ایران، تهران: سخن، ۱۳۸۸.

www.tabarestan.info تبرستان

مقاله‌های مجلات

اولیایی، هلن، «مدرنیسم و پسامدرنیسم در آثار داستان‌کوتاه‌نویسان معاصر ایران»، کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ۴۴ (پیاپی ۱۵۸)، آذر ۱۳۸۹.
باقری، بهادر و محسن وثاقتی جلال، «روز گار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده و بازآفرینی اسطورهٔ سوشیانس»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۱۰، شمارهٔ ۴۰، تابستان ۱۳۹۲.
پارسی‌نژاد، کامران، «مبانی و ساختار رئالیسم جادویی»، ماهنامهٔ ادبیات داستانی، شمارهٔ ۶۶ و ۶۷، بهمن و اسفند ۱۳۸۱.
توللی، اعظم، «بررسی تطبیقی صد سال تنهایی و عزاداران بیل»، فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۱۶، ۱۳۸۹.
خاتمی، احمد و علی تقوی، «مبانی و ساختار رئالیسم در ادبیات داستانی»، مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۶، بهار و تابستان ۱۳۸۵.
ناظمیان، رضا و دیگران، «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های عزاداران بیل غلام‌حسین ساعدی و شب‌های هزار شب نجیب محفوظ»، مجلهٔ ادب عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، زمستان ۱۳۹۳.
نیکوبخت، ناصر و مریم رامین‌نیا، «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۸، تابستان ۱۳۸۴.

تحقیقات و پایان‌نامه‌ها

باقری، محسن، «بررسی رئالیسم جادویی و بازتاب آن در آثار داستانی رضا براهنی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامهٔ طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، استاد راهنما: احمد تمیم‌داری، ۱۳۹۰.

www.tabarestan.info تبرستان

حنیف، محمد، «متل‌های لری»، تحقیق درون‌مرکزی مرکز تحقیقات صدا و سیما، شمارهٔ ۲۲۷/۱۳۷۵.
حنیف، محمد و نسرین ابوالمعالی، «قابلیت‌های نمایشی قصه‌ها و مثل‌های عامیانهٔ فارسی»، تحقیق درون‌مرکزی مرکز تحقیقات صداوسیما، شمارهٔ ۱۲۹، ۱۳۸۴.
رودگر، محمد، «مقایسهٔ ساختاری و مبنایی تذکره‌نگاری تصوف با رئالیسم جادویی با تأکید بر آثار مارکز»، پایان‌نامهٔ دکتری، دانشگاه ادیان و مذاهب، رشتهٔ تصوف و عرفان اسلامی، استاد راهنما: مهدی حجوانی، زمستان ۱۳۹۴.
گفت‌وگوهای مؤلفان با نویسندگان و مترجمان: عباس پژمان و محمد رودگر.

سایت‌ها و وبلاگ‌های اینترنتی

اسطیری، مجید، «بارقهٔ رئالیسم جادویی ایرانی در عزاداران بیل غلام‌حسین ساعدی»، تارنمای شهرستان ادب، بیستم اسفند ۱۳۹۴.
http://shahrestanadab.com
دانشنامهٔ حوزوی، بیست‌وششم اردیبهشت ۱۳۹۵.
http://www.wikifeqh.ir
دولت‌آبادی، محمود، در گفت‌وگو با یوسف انصاری، برگرفته از وب‌نوشتهٔ یوسف انصاری، بیستم بهمن ۱۳۹۴.
http://uosefansare.blog. com /%DA%AF%D9%81 %D8 %AA-%D9%88-%DA%AF%D9%88
سایت مد و مه، داستان آدینه، گرگ، بیست‌وچهارم بهمن ۱۳۹۳.
http://www.madomeh.com/site/news/news/1400.htm
مصاحبه با عبدالعلی دستغیب، با عنوان «چرا ایرانی‌ها مارکز می‌خوانند»، مصاحبه‌گر: خبرگزاری ایبنا، دوشنبه، اول اردیبهشت ۱۳۹۳.

www.tabarestan.info تبرستان

http://www.ibna.ir/fa/doc/tolidi/197896

منابع لاتین

Ahmadzadeh, Hashem, "Stylistic and Thematic Changes in Kurdish Novels," in *Borders and the Changing Boundaries of Knowledge*, Inga Brandell, Marie Carlson and Önver A. Çetrez, (eds). Swedish Research Institute in Istanbul, Transactions, vol. 22 (Stockholm 2015).

Aldea, Eva, *Magical Realism and Deleuze; The Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*, London: Continuum Literary Studies, 2011.

Allende, Isabel, *The House of the Spirits*, trans. Magda Bogin, New York: Bantham [Spanish original 1982], 1988.

Appiah, Anthony K., "Spiritual Realism," rev. of *The Famished Road*, by Ben Okri, *The Nation,* 3-10, Aug.1992.

Aristophanes, *Frogs*, trans. Ian Johnston. Retrieved from http://records.viu.ca/~johnstoi/aristophanes/frogs.htm#note58 on January 2016.

Aristotle, *Posterior Analytics; Topica*, trans. Hugh Tredennick and E. S. Forster, Loeb Classical Library (Cambridge, MA and London: Harvard University Press/Heinemann, 1976).

Aristotle: *Poetics*; Longinus: *On the Sublime; Demetrius: On Styl*e, trans. W. Hamilton Fyfe (Cambridge, MA and London: Harvard University Press/Heinemann, 1965), VIII.v. Unless otherwise stated, I have used this translation of the *Poetics*.

Armstrong, Nancy, "The Rise of Feminine Authority in the Novel," *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 15, No. 2, Winter 1982.

Austen, Jane, *Pride and Prejudice*, Donald J. Gray (ed.), New York: Norton, 1966.

Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World* (Tvorchestvo Fransua Rable, 1965), trans. Helene Iswolsky, Cambridge: MA and London, 1968.

Barthes, Roland, "The discourse of history" ("Le discours de l'histoire," Social Science Information, 1967), trans. Stephen Bann, in *Comparative Criticism: A Yearbook*, ed. E. S. Schaffer, Cambridge, 1981.

———, "L'effet de réel," *Communications*, XI, 1968.

Belsey, Cathrine, *Critical Practice*, London: Methuen, 1980.

Beneveto, Joe, "An Introduction to the Realities of Fiction: Teaching Magic Realism in Three Stories by Borges, Fuentes and García Márquez", *Kansas Quarterly*, vol. 16, No. 3, 1984.

Benito, Jesus, Ana Mª Manzanas and Begoña Simal,

www.tabarestan.info تبرستان

Uncertain Mirrors: Magical Realism in US Ethnic Literature, Amsterdam & New York: Rodopi, 2009.

Bhabha, Homi K., "DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation," Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London: Routledge, 1990.

Blackwell, Frieda H., "Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende by Patricia Hart," *Letras Femeninas* 17 (1/2): 140-143.

Boehmer, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, Oxford: Oxford University Press, 1995.

Bowers, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, New York and London: Routledge, 2004.

Carouges, Michel, *André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme*, Paris: Gallimard, 1950.

Carpentier, Alejo, The Morvelous Baroque and the Morvelous Real, n.d., 1975.

Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York: Garland Publishing Inc., 1985.

Coser, S., *Bridging the Americas: The Literature of Paula Marshall, Toni Morrison, and Gayl Jones*, Philadephia: Temple University Press, 1994.

Danow, David K., *The Spirit of Carnival: Magical Realism*

www.ghatreh-tabarestan.info

and the Grotesque, Lexington, 1995.

De Armas, Frederick A., "Metamorphosis as Revolt: Cervantes' Persilesy Segismunda and Carpentier's El Reino de Este Mundo", *Hispanic Review*, 1981, 49 (3): 297-316.

Durix, Jean-Pierre, *Mimesis, Genres, and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*, Basingstoke: Macmillan, 1998.

Echevarría, Roberto Gonzáles, *Alejo Carpentier: The Pilgrim At Home*, Ithaca: Cornell University Press, 1977.

Ellis, Andrew, *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920–1970*, Skira Editore S.P.A., 2012.

Erdrich, Louise, *Tracks*, New York: Harper & Raw, Publishers, Inc, 1988.

Ezenwa-Ohaeto, *Chinua Achebe: A Biography*, Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Faris, Wendy B., *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville: Vanderbilt UP, 2004.

Foreman, P. G., "Post-on Stories: History and the Magically Real, Morrison and Allende on Call", in L. Parkinson Zamora and W. B. Faris (eds), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham: Duke University Press, 1995.

www.ebarestan.info

Frye, Northrop, *Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, USA: Harvard University Press, 1976.

García, Mario T., *Luis Leal; An Auto/Biography*, University of Texas Press.

Gera, Anjali, *Three Great African Novelists*, New Delhi: Creative Books, 2001.

Giroux, Christopher, and Brigham Narins, *Contemporary Literary Criticism*, vol. 88, Detroit: Gale Research, 1995, pp. 19-40. From Literature Resource Center.

Hart, S. M., *Crónica de una muerte anunciada: Critical Guide*, London: Grant and Cutler, 1994.

_____, "Magical Realism in the Americas: Politicised Ghosts in *One Hundred Years of Solitude, The House of the Spirits*, and *Beloved*," *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 9.2, 2003.

_____, Wen-Chin Ouyang, *A Companion to Magical Realism*, UK: Tamesis, 2005.

Hawley, John C., "Ben Okri's Spirit-Child: *Abiku* Migration and Post-Modernity", *Research in African Literatures*, 26.1, 1995.

Hegerfeldt, Ann, "Contentious Contributions: Magic Realism Goes British", *Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology and Art*, 5.2 (2002).

www.tabarestan.info تبرستان

Heinze, D., *The Dilemma of "Double Consciousness": Toni Morrison's Novels*, Athens, GA: University of Georgia Press, 1993.

Henighan, Stephen, "Two Paths to the Boom: Carpentier, Asturias, and the Performative Split," *The Modern Language Review*, 1999.

Henn, David, "History and the Fantastic in José Saramago's Fiction", *A Companion to Magical Realism*, UK: Tamesis, 2005.

Hitchins, Keith, "Latife Tekin, Dear Shameless Death: A Review," *World Literature Today*, vol. 75, No. 3/4, Summer-Autumn 2001.

Johnson, Samuel, 1772; Boswell, *Life of Johnson* (1791), ed. G. B. Hill (1891).

Kingston, Maxine Hong, *Woman Warrior*, New York: Vintage Books, 1977.

Kroetsch, Robert, *What the Crow Said* (1978), Alberta, 1998.

Lodge, David, *The Art of Fiction*, London: Penguin Books, 1992.

London Book Review, A Review of Borges; *A Life* by Edwin Williamson, Penguin, 2005, retrieved from http://www.lrb.co.uk/v28/n09/colm-toibin/dont-abandon-me.

Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A*

www.sharestan.info

Report on Knowledge, Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

Madsen, D. L., "Toni Morrison," in P. Schellinger (ed.), *Encyclopedia of the Novel*, Chicago: Fitzroy Dearborn, vol. II, 1998.

Marquez, Gabriel Garcia, *One Hundred Years of Solitud*, Gregory Rabassa Trans, New York Harper & Publisher, Inc, 1970.

Matz, Jesse, *Modern Novel: A Short Introduction*, USA: Blackwell Publishing, 2004.

Mead, Robert G., "Miguel Ángel Asturias and the Nobel Prize," *Hispania* (*American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*), 51(2), May 1968.

Nelson, Cary and Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, 1988.

Niatum, Duane, "On Stereotypes," *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*, ed. Brian Swann and Arnold Krupat, Berkeley: U of California P, 1987, pp. 552-562.

Nicol, Bran, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 50-71.

Novalis, *Philosophical Writing*, trans. Margaret Mahony Stoljar, State University of New York Press, 1997.

www.tabarestan.info

Okri, Ben, *The Famished Road*, London: Jonathan Cape, 1991.

Parkinson, Louis Zamora, "The Visualizing Capacity of Magical Realism: Objects and Expressions in the Works of Jorge Luis Borges," *Janus Head, Special Issue on Magical Realism*, vol. 5, No. 2, 2002.

Parkinson, Zamora and Wendy B. Faris, *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham: Duke University Press, 1995.

Plato, *Republic*, in *Collected Dialogues of Plato*, Edith Hamilton and Huntington Cairns, (eds), Princeton: Princeton University Press, 1969.

Pontiero, Giovanni, ""The Human Comedy" in El Reino de Este Mundo," *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, 1970, 12 (4): 528-538.

Postman, Neil, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, USA: Penguin, 1985.

Rorty, Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge: Cambridge UP, 1989.

Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, London: Vintage, 1993.

Taylor, Lucien (ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*, New York: Routledge, 2009.

Tejera, Victorino, *Art and Human Intelligence*, London:

Vision Press Limited, 1966.

"Terry Pratchett by Linda Richards," januarymagazine. com. 2002. Retrieved February 17, 2008.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970; English translation by Richard Howard [Cleveland and London: The Press of Case Western Reserve University, 1973]).

Vizenor, Gerald, *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*, New York and London: U of Nebraska P, 2009.

Vizenor, Gerald, *Bearheart: The Heirship Chronicles*, Minnesota: Unirersity of Minnesota Press, 1990.

Wamba, Philippe, *Kinship*, New York: Penguin Group, 1999.

Warnes, Christopher, *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*, London: Palgrave Macmillan, 2009.

Wells, Kimberley Ann, *Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism's Witches in Contemporary Film, Television, and Novels*, doctoral dissertation, Texas A & M University, 2002.

Wolfe, Gene, Baber, Brendan, "Gene Wolfe Interview", in Wright, Peter, *Shadows of the New Sun: Wolfe on Writing/Writers on Wolfe*, Retrieved 2009.

Wright, Derek, "Pre- and Post-Modernity in Recent West

www.tabarestan.info

African Fiction", *Commonwealth Essays and Studies*, 21.2, 1999.

Zlotchew, Clark, *Varieties of Magical Realism*, New Jersey: Academic Press ENE, 2007.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info