بررسی تطبیقی مؤلّفه‌های رئالیسم جادویی در رمان «*طوبا و معنای شب*» و «باغ‌گذرگاه‌های *هزارپیچ*»

بهروز اظهری[١]
حمیدرضا فرضی[٢]
علی دهقان[٣]

چکیده

اساس «رئالیسم جادویی» بر واقعیّت بنا شده است، امّا نویسندهٔ این گونهٔ ادبی، پدیده‌های فرا واقعی را چنان با مهارت، در بافت واقعی داستان می‌گنجاند که به‌آسانی برای خواننده، باورپذیر می‌شود. در مقالهٔ حاضر به روش تحلیلی و با نگاهی تطبیقی به مطالعه و بررسی عناصر مهمّ رئالیسم جادویی در رمان «*طوبا و معنای شب*» نوشتهٔ شهرنوش پارسی پور و مجموعه داستان‌های کوتاه «باغ گذرگاه‌های هزار پیچ» اثرِ بورخس پرداخته شده است. نتایج بررسی نشان می‌دهد که از بینِ مؤلّفه‌های مورد مطالعه، «اغراق و غُلُو» و «پیوند و دوگانگی» بیشترین سهم را به خود اختصاص داده‌اند. همچنین، در مقایسهٔ دو نوشته، می‌توان گفت که «خاموشی و سکوت» در «*طوبا و معنای شب*» نسبت به «باغ گذرگاه‌های هزار پیچ» بیشتر به کار رفته است. در عین حال، کاربست مؤلّفه‌های «دوگانگی و تلفیق» و نیز «طعنه‌آمیزی و کنایه» در باغ گذرگاه‌ها، پررنگ‌تر از رمانِ پارسی‌پور است و به نظر می‌رسد نبودِ جوهرِ «طنز و کنایه »در برخی قسمت‌های رمان مذکور، باورپذیری رویدادها را به مخاطره انداخته است.

کلید واژه‌ها: ادبیّات تطبیقی، رئالیسم جادویی، بورخس، باغ گذرگاه‌های هزارپیچ، پارسی‌پور، طوبا و معنای شب.

---

[١] - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز- ایران. (برگرفته از رسالهٔ دکتری)
[٢] - دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز- ایران. (نویسنده مسؤول) Farzi@iaut.ac.ir
[٣] - دانشیارگروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز- ایران.
تاریخ وصول: ١٣٩٨/٠٥/١٤ تاریخ پذیرش: ١٣٩٨/١٠/٢٥

مقدّمه

اصطلاحِ «رئالیسم جادویی» نخستین بار در سال ۱۹۲۵ میلادی به وسیلهٔ فرانتس رُوه (Frants-Roh)، هنرشناس و منتقد اَدبی معروف آلمانی برای تبیین شکل تازه‌ای از نقّاشی‌های پسااکسپرسیونیستی (Post-expressionist) به‌کار برده شد. در نگاه نخست، این نقّاشی‌ها فرا واقعی و سوررئالیستی به نظر می‌رسیدند، ولی با کمی دقّت معلوم می‌شد که سوژه‌ها و صحنه‌های نمایش داده شده در متن تابلوها، می‌توانند در زندگی عادّی روزمره، وجود داشته باشند. سرنخِ بعدی در گسترش و توسعهٔ رئالیسم جادویی، علاوه بر نفوذِ شیوهٔ مدّ نظرِ فرانتس روه، اروپایِ پسااکسپرسیونیستی[۱] و سوررئالیسم[۲] است. آلخوکارپانتی‌یر (Alejo Carpantier) وآرتورواوسلار پیتری[۳] (Arturo uslar- pietri) دو نویسنده و دیپلماتی بودند که از جنبش‌های ادبی اروپای زمان خود، هنگامِ اقامت در پاریس در دهه‌های سی و چهل بسیار تأثیر گرفتند. در واقع، «کارپانتی‌یر اوّلین کسی بود که خود را با ادبیات اروپا درگیر کرد و پس از بازگشت به وطنش، کوبا و مسافرت به هائیتی، شکل ویژه‌ای از رئالیسم جادویی را با عنوان «رئالیسم شگفت انگیز (Lo Real-Marvilloso)» پایه‌گذاری کرد و سرسلسلهٔ نویسندگان آمریکای لاتین در ژانر رئالیسم جادویی شد.» (اچه واریا، ۹۷:۱۳۸٤)

آنجل فلورس[٤] (Angel-flores) منتقد ادبی دیگری است که ضمن نام بردن از «خورخه لوئیس بورخس» به عنوان اوّلین نویسندهٔ سبک رئالیسم جادویی و تأکید بر تأثیر مدرنیسم اروپایی، به‌ویژه اسپانیایی بر این شیوهٔ داستان‌نویسی، نه تنها آلخو کارپانتی‌یر را آغازگر این ژانر ادبی و دنباله‌روی فرانتس روه آلمانی نمی‌داند، بلکه آن را تداوم سُنّت رئالیسم رُمانتیک اسپانیایی و همتایان اروپایی او می‌پندارد و «بدین سان، فلورس، تاریخی نوین برای آغاز تولیدِ ادبی در ژانرِ رئالیسم جادویی آمریکای لاتین معرفی می‌کند که سرچشمهٔ آن را می‌توان از قرن شانزدهم، یعنی از نویسندهٔ اسپانیایی، سروانتس [مؤلّف دُن کیشوت] تا پایان قرن بیستم و نویسندهٔ چک ـ اُتریشی، فرانتس کافکا، پی گرفت.» (باورز، ٤۰:۱۳۹٤)

از نظرِ فلورس، بورخس تنها نویسندهٔ راستین این سبک ادبی به شمار می‌رود و داستان‌های کوتاه وی با عنوان «تاریخ جهانی رسوایی» (A universal - History of Infamy) را اوّلین نمونهٔ

نوشتار رئالیسم جادویی در آمریکای لاتین برمی‌شمارد که نمونهٔ خوبی از تـأثیر ادبیـات اروپـا بـر رئالیسم جادوئی آمریکاست. بورخس قبلاً آثار کافکا را به اسپانیایی ترجمه کرده بود و نوشته‌هایش عمیقاً تحت تأثیر این نویسندهٔ اروپائی شکل یافته‌است.

با این که اصطلاح رئالیسم جادوئی با نام آمریکای لاتین عجین شده‌است و حتّی بعضی‌ها آن را سبک ویژهٔ نویسندگانِ آن سرزمین می‌دانند، اما این شیوهٔ ادبی به تمام کشورهای جهـان سـوم و در حال توسعه تعلّق دارد و محصول رویارویی سنّت‌های بومی با مدرنیتهٔ غربی است.

در پژوهشِ پیش رو، سعی بر این است تا از رهگذرِ معرّفی رئالیسم جادویی و مؤلّفه‌های مهـمّ آن، رُمان «*طوبا و معنای شب*» اثر شهرنوش پارسی‌پور[٥] و «باغ گذرگاه‌های هزار پیچ» (The Garden of Forking paths) اثر بورخس[٦] را تحلیل شود و در ادامهٔ کار، عناصر رئالیسم جـادویی در هـر دو اثر، استخراج و مورد بررسی قرار گرفته و در پایان، به بررسی و تطبیق دو اثر مورد مطالعه از حیث بسامد و میزان به‌کارگیری مؤلفه‌های جادویی پرداخته شده است.

١- پیشینهٔ پژوهش و ضرورت آن

در باب رمان «طوبا و معنای شب» تاکنون مقالات بسیاری نوشته شده اسـت کـه مهـمّ‌تـرین آن‌ها که با موضوع مقالهٔ حاضر نیز مرتبط است؛ مقالهٔ «بررسی رمان طوبی و معنای شـب از منظـر رئالیسم جادویی» نوشتهٔ سلمانِ ساکت است که در پنجمین همایش زبان و ادبیّات فارسی پذیرفتـه شده است. امّا مزیّتِ مقالهٔ حاضر، بررسیِ رئالیسم جادویی در نوشـتهٔ خـانمِ پارسـی پـور بـا یـک اثرِخارجی با رویکرد تطبیقی است. از طرفی، رئالیسم جادویی در مجموعهٔ باغ گذرگاه‌های هـزارپیچ تاکنون، کار نشده است و این خود ضرورت انجام چنین پژوهشی را ایجاب می‌کرد. بنابراین، این مقاله درصدد است برای نخستین‌بار به موضوع رئالیسم جادویی در دو اثر یاد شده بپردازد.

٢- پرسش‌های پژوهش

١ـ عناصرِ رئالیسم جادویی در طوبا و معنای شب و بـاغ گـذرگاه‌هـای هـزار پـیچ چگونـه ظهـور یافته‌اند؟

٢ـ مؤلّفه‌هایِ مشترک در دو اثرِمورد مطالعه کدامند؟

بحث و بررسی

۳- رئالیسم جادویی و تعریف‌های آن

رئالیسم جادویی تکنیک و شیوه‌ای نوین در ادبیّات داستانی معاصر است که در آثار و نوشته‌های مبتنی بر آن، دو عنصر متناقض «واقعیّت» و «جادو» با ظرافت خاصّی در هم می‌آمیزند تا افق تازه‌ای پیش رو نهند و از رهگذر این آمیزش، ترکیبی متفاوت با ویژگی‌های مواد سازندهٔ اوّلیه به دست دهند که از آن به «واقعیّت جادویی» تعبیر می‌شود. هنر نویسندهٔ این ژانر ادبی، در آن است که اتّفاقات و رویدادهای تخیّلی و رؤیایی را چنان ماهرانه در بسترِ واقعیِ داستان جاری می‌سازد که کاملاً طبیعی جلوه کند و برای مخاطب و خواننده، ممکن و باورپذیر شود. بنابراین، می‌توان گفت: «رئالیسم جادویی، خیال‌پردازی صِرف نیست، در آن خیال و واقعیّت به هم در می‌آمیزند. می‌توان گفت به اعتبار نویسنده یا قهرمانِ آن- که عقاید اساطیری دارند و به خوارقِ عادات به چشم دل می‌نگرند- رئالیسم است، امّا به اعتبار خواننده، فراواقعی و جادویی است، پس روی- هم، آمیزه‌ای است از رئالیسم و ضدّ رئالیسم.» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲٤٥)

با توجه به جنبهٔ واقعی نبودنِ داستان‌ها، توالیِ زمانی نیز در آن‌ها عادّی نیست. در واقع، می‌توان گفت: «در این نوع داستان‌ها، ترتیب و توالیِ زمانی به هم می‌ریزد و روایت زمانیِ وقایع، استادانه جابه‌جا می‌شود و داستان‌ها با بهره‌گیری از قصّه، علومِ خفیّه و یا ته‌رنگی از توصیفات اکسپرسیونیستی و سورئالیستی، روایت می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۳٦٦ـ۳٦٦)

آماریل بئاتریس چانادی[1] (Amaryll Beatrice, Chanady) در کتاب «رئالیسم جادویی و خارق‌العاده» (Magical Realism and the Fantastic) از رئالیسم جادویی به عنوان سبک و شیوه‌ای نوشتاری یاد می‌کند که در پی ترکیب و اتّحاد پارادوکسیِ دو امرِ متضادّ و ناهمگون است. وی می‌گوید: «این ژانر ادبی با دو رویکرد و دو نگاه متفاوت و متناقض خود را نشان می‌دهد که یکی از آن دو رویکرد، بر اساس نگرش منطقی به امور واقعی بنا نهاده شده است و دیگری بر پذیرش پدیده‌های فراواقعی و متافیزیک به عنوان واقعیّتی طبیعی و ملموس.» (Chanady, 1985: 68) آنجل

[1]- نظریه پردازآمریکای لاتین که برخلاف تلقّی بسیاری از نظریّه پردازان ادبی ، رئالیسم جادویی را منحصر به جوامع پسا استعمار نمی داند و در بررسی آثار به متون اروپایی نیز توجه دارد. (ر.ک.به حنیف،:۱۵۸۱۳۹۵)

فلورس نیز رئالیسم جادویی را محصولِ پیوندِ «واقعیّت» و «رؤیا» می‌داند و می‌گوید: «حضور عناصر غیر طبیعی در این شیوهٔ داستان‌نویسی به ذهنیّت شرقی ماقبل تاریخی یا امور جادویی مربوط می‌شود؛ عناصری که به نوعی با عقلانیّت اروپایی پیوستگی دارند.» (Flores, 1995: 135)

رئالیسم جادویی نوعی تلاش برای بیان و معرّفیِ جهان به صورتِ فراواقعی و نامعقول است، به این صورت که می‌توان ، پیش‌فرض‌های جامعهٔ بورژوازیِ غرب را یک سو نهاد و با نگاهی تازه به جهان نگریست (اچه واریا، ١٣٨٢: ٣٧). آنجلا بایلی (Angela Baily) در تحقیقاتی که در این زمینه انجام داده‌است ؛ می‌گوید: «رئالیسم جادویی، جادو به معنیِ طلسم و افسون کردن یا زیرِ نفوذ درآوردن واقعیّت نیست، بلکه به معنی گذشتن از مرزهای ناب و صِرف واقعی و رسیدن به یک موقعیّت جدید است. یعنی در آثار رئالیسم جادویی، واقعیّت، جا عوض می‌کند، تغییر چهره می‌دهد و به شکل خاصِّ جادویی، نمود پیدا می‌کند. این شیوه باید کاملاً طبیعی، به دور از تصنّع و غیرقابل پیش‌بینی و توضیح باشد.» (Baily, 2004: 21)

از دقّت در دیدگاه‌ها و تعریف‌های بالا چنین برداشت می‌شود که رئالیسم جادویی نه یک تکنیک و شیوهٔ روایت داستان، بلکه نوعی باورِ ویژه و نگرشِ متفاوت به واقعیّت است؛ واقعیّتی مغایر با آنچه که در نگاه نخست به نظر می‌رسد و به مراتب، مرموزتر و پیچیده‌تر از آن؛ ملغمه‌ای است از واقعیّت وخیال، که در آن سویه‌های متضادِّ واقعی و فراواقعی به گونه‌ای در هم تنیده می‌شوند و چنان مرز میان آن دو به هم می ریزد که نمی‌توان به‌آسانی از هم تشخیص داد. البتّه امور غیرواقعی در این ژانر ادبی برخلاف آثار علمی- تخیّلی و فانتزی، خواننده را دچار تشویش نمی‌کند و کاملاً برای او طبیعی و باورپذیر می‌شود که همین مسألهٔ اساسی، رئالیسم جادویی را با گونه‌های روایی مشابه متمایز می‌سازد؛ پدیده‌ای که برای نویسندهٔ آثار فانتزی چالش به حساب می‌آید، در رئالیسم جادویی، رفتاری عادی و طبیعی شمرده می‌شود و جلوه‌ای واقعی می‌یابد. بنابراین، نباید رئالیسم جادویی را در زمرهٔ آثار تخیّلی و فانتزی دسته‌بندی کرد. از طرفی، وجود مشخّصه‌های غیر واقعی و نحوهٔ توصیف و برجسته‌سازی آن‌ها – تا حدودی – باعث همپوشانیِ سوررئالیسم و رئالیسمِ جادویی می‌شود، امّا به سبب این که سوررئالیسم در پیِ امورِ ذهنی است تا واقعیّت‌های مادی، یا به عبارتی، سوررئالیسم تلاش می‌کند تا زیستِ درونیِ انسان و روانِ وی را

از طریقِ هنر و ادبیات بازگو کند، در حالی که امور غیر طبیعی و فراواقعی در ژانر رئالیسم جادویی فاقدِ هر گونه توجیه و تفسیر روان‌شناختی هستند؛ چرا که بازگشت به امور غیر عقلانی و غیرواقعی و هر گونه توضیح و تفسیر، به باورپذیریِ این گونه آثار و لحنِ قابل اعتمادِ آن‌ها لطمه می‌زند.

٤- خلاصهٔ رمان *طوبا و معنای شب*

این رمان کاری است از شهرنوش پارسی‌پور که در زاویهٔ دید بیرونی به شیوهٔ دانای کُل روایت شده‌است. «طوبا»، قهرمانِ داستان، دختری است که شخصیّت او از روی زندگی مادربزرگ نویسنده ـ به همین نام ـ وام گرفته شده‌است. وی در خانهٔ مردی اهل علم و فیلسوفی سنّت‌گرا در زمان حکومت محمّدعلی‌شاه قاجار به دنیا می‌آید و در بطن جدالِ میان سنّت و مدرنیته بزرگ می‌شود؛ جدالی که تا آخر داستان ادامه دارد و ماجراها و رخدادهای مختلف بر اساس آن پیش می‌رود.

طوبا در ابتدا دختری است با اندک معلوماتی که از پدر کسب کرده است و طبیعی است که دغدغه‌های زندگی عادّی زنانه، برای او بسنده نباشد و او به چیزهایی ورای روزمرگی‌ها و مسایل پَست و پیش پا افتادهٔ زندگی سنّتی می‌اندیشد و آرزوهای سترگی در سر می‌پروراند. امّا در ادامهٔ داستان، حوادث و اتّفاقات مختلف شخصیّت وی را عوض می‌کند و سرانجام، به موجودی منفعل و ضعیف تبدیل می‌شود.

طوبا دو سال بعد از مرگ پدر، در حالی که فقط چهارده سال دارد، به پیشنهاد خود با پسرعموی پنجاه و دوساله‌اش ازدواج می‌کند و چهار سال یخ زده و منجمد را در کنار پیرمردی می‌گذراند که رفتاری کاملاً سرد و بی‌روح با وی داشت و خشونت را به عنوان تنها سلاح کاری مبارزه با جوانی و زیبایی طوبا به خود تجویز کرده بود. (ر.ک؛ پارسی‌پور، *طوبا و معنای شب*»: ۲۲) در این دوران، تمام رؤیاهای زمان کودکی طوبا نظیر حامل نطفهٔ الهی بودن، به حقارت سرکوفته‌ای بدل می‌شود. در همین خانه، پس از چهار سال که نخستین بار برای پختن نان بیرون می‌رود، تحت تأثیر مرگ کودکی که از گرسنگی در یکی از محله‌های شهر از پا درآمده است، به

گورستان کشیده می‌شود. در آنجا، مرد آرمانی زندگی‌اش، یعنی آقای خیابانی را ملاقات می‌کند؛ کسی که : «همواره سایه‌ای در دور دست ذهن می‌ماند؛ دست‌نیافتنی و شناخته نشدنی.» (میرعابدینی، ١٣٨٧: ١١١٩) آقای خیابانی طوبای جوان را از دست یک مشت اوباش مست نجات می‌دهد و با خود به خانه برمی‌گرداند. مرگ کودک و ملاقات اتّفاقی خیابانی تأثیری، شگرف بر زندگی طوبا می‌گذارد. صبح فردا که بدون اجازهٔ «حاج محمود»، خانه را به قصد دیدار خیابانی ترک می‌کند، خشم شوهر را برمی‌انگیزد و در پایان، همین مسأله منجر به طلاق و جدایی آن دو از هم می‌شود. امّا به زودی در یک واکنش منفعلانه، به همسریِ «فریدون‌میرزا»، شاهزادهٔ چهل‌و هفت ساله درمی‌آید. شاهزاده، مردی بی‌مسئولیّت و عیّاش است که مدام در پی خوشگذرانی‌های خویش است و به تدریج، تمام مشکلات و مسئولیّت‌های زندگی را به دوش طوبا می‌اندازد. در همین اثنا، طوبا از طرفی در جریان فعالیّت‌های «شیخ محمّد خیابانی» در تبریز برای دفاع از مشروطیّت قرار می‌گیرد و از سوی دیگر، به عرفان و مراتب سیر و سلوک رو می‌آورد و با شاهزاده «گیل» و همسرش «لیلا» ـ که شخصیّت‌های اسطوره‌ای و فراواقعی دارند ـ آشنا می‌شود. به دنبال شکست استبداد صغیر و برکنار شدن محمّدعلی‌شاه قاجار، همسر طوبا نیز مدّتی از ایران می‌گریزد، امّا با روی کار آمدن «احمد شاه»، دوباره به ایران برمی‌گردد و به حکمرانی یکی از ولایت‌های تابعهٔ آذربایجان منصوب می‌شود و در همان جا با دختر چهارده ساله‌ای ازدواج می‌کند و در نتیجه، طوبا که نمی‌تواند به تنهایی از عهدهٔ تأمین مخارج زندگی برآید، به خانهٔ پدری خود نقل مکان می‌کند و در آنجا به قالی‌بافی مشغول می‌شود.

«ابوذر»، مباشر «فریدون میرزا» هم که خواهر نیمه‌دیوانه و بچه‌هایش، «ستاره و اسماعیل» را به خانهٔ طوبا آورده است، روزی ستاره را که در جریان حملهٔ بُلشویک‌ها و قزّاقان روسی به آذربایجان مورد تجاوز قرار گرفته و باردار شده‌است؛ با چاقو به قتل می‌رساند. طوبا این صحنهٔ دردناک را مشاهده می‌کند و به کمکِ هم، جسدِ دخترِ معصوم و بی‌گناه را زیر درخت انار دفن می‌کنند. شاهزاده نیز بعد از ازدواج پیشِ طوبا برمی‌گردد، امّا هرچه اصرار می‌کند، طوبا دیگر حاضر به ادامهٔ زندگی با او نمی‌شود و از هم جدا می‌شوند. اسماعیل برادر ستاره در خانهٔ طوبا و کنار بچه‌های او بزرگ می‌شود تا ماجرای عاشقانهٔ غم‌انگیزی را با «مونس»، دختر طوبا، برقرار کند.

پس از مدّتی، دختر و پسرهای طوبا با اشراف‌زاده‌های دیگر ازدواج می‌کنند و مونس هم علی‌رغم علاقهٔ شدید به اسماعیل، که به سبب اختلاف طبقاتی نتوانسته با وی ازدواج کند؛ از شوهر پیر خود، «آقای انصاری» جدا می‌شود، به خانه برمی‌گردد و به طورِ پنهانی با اسماعیل وصلت می‌کند. از طرفی، طوبا که اسیر خاطرهٔ روح ستاره و کودک مردهٔ وی است، به فکر تعمیر خانه می‌افتد و بدین وسیله، «اوستا محمود بنّا» و بچه‌هایش «کمال، کریم و مریم» به جمع اعضای خانوادهٔ طوبا می‌پیوندند. کمال، پسری گستاخ و خطرناک است و بعد از بزرگ شدن به گروه‌هایِ سیاسیِ مخالفِ دولت می پیوندد و خواهرش مریم را هم با خود همراه می‌کند. مریم یک شب، در حالی که تعقیبش می‌کردند، تیر می‌خورد و دَمِ در خانهٔ طوبا می‌میرد و او را نیز زیر درخت انار دفن می‌کنند. این بار اسماعیل و مونس با طوبا سَرِ ترک خانه یا تخریب و بازسازی آن، بگو مگو می‌کنند و برای همیشه خانه را رها کرده، او را تنها می‌گذارند. سرانجام، کار طوبا به جنون می‌کشد و به همراه لیلا در یک سفر اسطوره‌ای به اعماق زمین می‌روند و ضمن این که از طریق همین جنون به درک بیچارگی‌ها و بی‌پناهی‌های زنان در اعماق تاریخ پی می‌برند و به کُنه تعاریف ابتدایی بشر نخستین از زنانگی برمی‌گردند. پارسی‌پور در صفحات پایانی رمان با ذکر داستان نقش زن، در تلاش است تا تمثیلی بودن نقش قهرمان‌های داستان خود، به‌ویژه لیلا و طوبا را به خواننده القا کند که البته خیلی هم توفیق پیدا نمی‌کند و طوبا هم در آخرین سطرهای رمان می‌میرد.

۵- باغ گذرگاه‌های هزارپیچ

باغ گذرگاه‌های هزارپیچ، مجموعه‌ای از اشعار و داستان‌های کوتاه بورخس، نویسنده و شاعر زبردست آرژانتینی (۱۸۹۹ـ۱۹۸٦ م.) است که اوّلین‌بار به سال ۱۹٤۱، در آرژانتین به زیور طبع آراسته شده است. در سال ۱۹٤۸، آنتونی بوشر (Anthony Boucher) آن را از زبان اسپانیایی به انگلیسی برگردانده است و در سال ۱۳٦۹ نیز مرحوم احمد میرعلائی آن را به زبان فارسی ترجمه کرده است. عنوان این مجموعه برگرفته از داستان پایانی کتاب است که نویسنده در پیشگفتارِ خود، آن را داستان پلیسی خوانده است. در این داستان، با شیوهٔ نگارشِ معمول و متعارف بورخس روبه‌رو هستیم؛ یعنی همان شگردِ داستان‌نویسی جنایی و به نوعی فریب دهندهٔ خواننده. قهرمانِ داستان یک مردِ چینی تبار به نامِ «یوسون» است که درجنگ جهانیِ اوّل جاسوسِ آلمانی‌ها بوده و

در انگلیس به دنبالِ انجام یک ماموریتِ سرّی است. وی که هویّتش لو رفته است؛ باید در کمترین فرصتِ ممکن، اسمِ یک شهرِ تسلیحاتیِ مهمّ و استراتژیکِ انگلستان را به آلمانی‌ها مخابره کند تا بمباران کنند. یوسون برای عملی کردنِ ماموریت خود، نقشهٔ زیرکانهٔ قتلِ دکتراستفان آلبرت را- که نامِ خانوادگی او با اسمِ شهر موردنظر یکی است- در ذهنِ خود طرح ریزی می‌کند. از طریقِ شماره تلفنِ موجود در دفترِ یادداشت خود آلبرت را پیداکرده و با او قرارِ ملاقات می گذارد. دکتر آلبرت، که بر سرِ رمانِ جدّ یوسون مطالعاتی را انجام داده است، در این دیدار از جدّش برایِ اوحرف می‌زند و مکالمهٔ آن دو به درازا می‌کشد و خواننده خیال می‌کند که یوسون از ماموریّتِ خود دور می‌شود. امّا چیزی که حتّی بیش از غفلتِ قهرمانِ داستان، خواننده را نگران می‌کند؛ نگاهِ مداومِ وی به ساعتِ مچی خود و کنترل زمان است. تا این که ناگهان ریچارد مادن در باغِ خانهٔ آلبرت ظاهر می‌شود و یوسون در یک چشم به هم زدن با تنها فشنگِ اسلحه‌اش آلبرت را می‌کشد و مادِن نیز بی‌درنگ او را دستگیر می‌کند و به زندان می‌اندازد و اینک مجازات مرگ در انتظارِ اوست. امّا یوسون بسیار خوشحال است که توانسته ماموریت خود را با موفقیّت انجام دهد. رئیسِ یوسون در آلمان خبر مرگ آلبرت به دست یکی از نیروهای مخفیشان را می‌شنود. آلبرت نام شهری است که انبارهای تسلیحاتیِ انگلیسی‌ها در آن قرار دارد؛ بنابراین آلمانی‌ها شهر را آماج حملات هواییِ خویش می‌سازند و یوسون متوجّهِ رسیدنِ پیامش به گوشِ فرماندهان خود می‌شود.

٦- مؤلّفه‌های مهمّ رئالیسم جادویی

٦ـ١. اغراق و مُبالغه (Ampilification & Hyperbole)

نویسندهٔ سبک رئالیسم جادویی از شگرد اغراق برای برجسته‌سازی بیش از حدّ رویدادها و زیاد کردن تأثیر دراماتیک رمان بهره می‌برد؛ چرا که: «با مبالغه و اغراق، جهان به صورت نامعقول و محیّرالعقول نموده می‌شود؛ مثلاً آدمی پرواز می‌کند، یا می‌تواند دویست سال عمر کند. مبالغه در اعداد شیوهٔ رایج است.» (شمیسا، ١٣٩٣: ٢٥٣) امّا نویسنده باید به گونه‌ای رخدادهای اغراق‌آمیز و جادویی را با لحنی واقع‌گرا در فضای واقعی رمان یا داستان کوتاه روایت کند که خواننده آن را به عنوان بخشی از واقعیّت عادی قبول کند و همین باورپذیری، ژانر ادبی رئالیسم جادویی را از

طیف‌های مشابه داستان‌نویسی از قبیلِ: سور رئالیسم ، فانتزی و علمی- تخیّلی جدا می‌سازد. در واقع، نویسندهٔ این ژانر ادبی با به‌کارگیری ماهرانهٔ عنصر لحن، به گونه‌ای غلو و اغراق را در متن اثر می‌نشاند که کاملاً برای خواننده باورپذیر و طبیعی باشد.

الف: خانم پارسی‌پور نیز در رمان *طوبا و معنای شب* از مؤلّفهٔ اغراق فراوان بهره برده‌است که برای نمونه به چند مورد اشاره می‌شود: «[حاجی ادیب] در غوغای جنگ هرات، سیل فراریان و گرسنگی و گرانی ارزاق، می‌اندیشید اگر بشود فقط یک آن بدنش را چنان بگستراند که تمامیت این چهارگوش دنیا را در بر بگیرد، اگر فقط بتواند یک آن عاشقانه و با خشونت به‌کُلی بر او مسلّط شود، جنگ‌ها تمام می‌شود ... کافی بود او امر بدهد و بانو (زمین) اطاعت بکند، بزاید، نزاید، بار بدهد، ندهد، آسمان ببارد یا نبارد، همیشه به دستور او.» (پارسی‌پور، ١٣٨٢: ٣-١٢)

ستاره که در هجوم قزّاق‌های روسی به عُنف مورد هتک حرمت قرار گرفته، باردار شده است و بعد از مرگ هم بارداری او ادامه می‌یابد و هر روز شکمش بزرگ‌تر می‌شود، «ماه نُهم گذشت و ماه‌ها و سال‌ها گذشت و ستاره نزایید، هر چند شکمش روزبه‌روز بزرگ‌تر می‌شد ... با شکم بسیار بزرگش به زحمت راه می‌رفت... شکم بی‌حدّ بزرگش، بخش قابل ملاحظه‌ای از حیاط را می‌پوشاند... » (همان: ٦-٢١٥)

غول شدن اسماعیل، یکی دیگر از نمونه‌های اغراق در رمان پارسی‌پور است: «وقتی غول بود، بچّه‌ها و زنش را روی کولش نگاه می‌داشت و مردم را در کف دستش، تا بتواند با آرامش و از سر صبر، همه چیز را از بنیاد عوض کند.» (همان: ٢٨٨). و نیز: «آن روز که در خدمت حضرت گدا علیشاه بود آقا در خشمی خود ساخته، فریاد زده بود: طوبی خانم! و زن سربلند کرده بود و دیده بود که آقا تا سقف بالا رفته است.» (همان: ٢٥٨) و یا رقص و نماز عجیبِ لیلا: «من از حال رقص خارج شدم، به انقلاب افتاده بودم، خصلت جنبندگی- آنچه از تو دریغ شده بود- آسوده‌ام نمی‌گذاشت. یکسر به حال نماز اندر شدم ... به دنبالم بودند تا مرا برقصانند. من چادر را به هوا پراندم، در میانهٔ زمین و آسمان نماز خواندم.» (همان: ٤١١)

ب: بورخس خودش معتقد بود که آثارش خیال پردازانه و اغراق آمیز نیستند. از نظر او کُلّ ادبیّات و جهان ادبی تخیّلی و اغراق آمیز است. برای درک دنیای بورخسی لازم است؛ به

مکان‌هایی فکر کنیم که در ما حسِ کابوس دیدن را زنده می‌کنند، مثلاً بـه یـک کتابخانـهٔ عظـیم و بی‌پایان یا تالار سراسر آینه فکر کنیم. تصوّر کنیم کـه درون همـان تـالار بـزرگ سراسـر آینـه، راه می‌رویم و نمی‌توانیم خود را در میان تصویرهای بی‌نهایت، تشخیص بدهیم. بـرای درک دنیـای او می‌توانیم به جاودانگی و یا به محیطی بسته و پرآشوبی فکر بکنیم که در آن زمان تـا ابـدیّت ادامـه دارد. این ویژگی دَوَرانی بودن، اساس و شالودهٔ کارهای بورخسی است. بنابراین اغراق‌های او نیـز اندکی با نویسندگان دیگر متفاوت اسـت. بـه طـور مثـال در داسـتان کوتـاه «الـف»، راوی (خـود بورخس) تمام جهان و هر آنچه در آن است را با مقیـاس واقعـی و کوچـک نشـده در یـک کـرهٔ کوچک نورانی به قطر کمتر از سه سانتی مترمی‌بیند و با این کار محـدود شـدن امـر نامحـدود در جهان را امری طبیعی جلوه می‌کند. (رک. به بورخس، ١٣٦٩: ١٦٩-١٦٧) البتّه نمونه‌های مشابه این مورد در داستان‌های متعدّدی از مجموعهٔ «باغ گذرگاه‌های بورخس» از جملـه «ظـاهر»، «آینـه‌ای از مرکّب»، «تمثیل قصر» و کنگره به گونه‌ای تکرار می‌شود: «این مرد، که هنوز از او متنفّـرم، در کـف دستش همهٔ آن چیزهایی را دید که مردگان دیده‌اند و همهٔ آن چیزهایی که زندگان می‌بینند: شهرها، اقلیم‌ها، امپراتوری‌هایی که زمین بدان منقسم است، گنج‌هایی که در دل آن نهفته است ... یـک بـار دستور داد شهری را که اروپا خوانده می‌شود به او نشان دهم. اجازه دادم چارراههـای عُمـدهٔ آن را ببیند... » (همان: ٨-١٢٧) و «از همین دست است تلاش برای ساختن کنگـره‌ای کـه چکیـدهٔ تمـام مردمان جهان و فرهنگ‌های متنوّع آن‌ها باشد.» (همان: ٨٧-٦٦) یا «توصیف قصر عظیم و باشـکوه امپراتور زرد با تمام زوایا و جزئیات آن در یک بیت یا مصراع شعر که بـا قرائـت واپسـین هجـای شعر، آخرین نشانه‌های قصر هم محو می‌شود.» (همان: ٨٩) یا سکّه‌ای معمـولی بـه ارزش بیسـت سِنت در بوئنوس آیرس به نام «ظاهر» که چون مدام دست به دست چرخیده و حاکی تمام حوادث و اتّفاقات عجیب و غریبی است که در زمان‌های طولانی بر آن گذشته اسـت؛ راوی (بـورخس) و هرکس دیگر که این سکّه در اختیار و تملّک آنها قرار می‌گیرد، چنان شیفتهٔ آن می‌شود کـه غیـر از آن به چیز دیگری نمی‌تواند بیندیشد و برای رسیدن به درک کافی از نظام هستی و حتّی خدا کافی است که ظاهر را به خوبی درک کند: «در میان پول خردها «ظاهر» را به من دادند. لحظـه‌ای بـه آن خیره شدم ... شاید تبی در من آغاز شده بود. پیش خود فکر کردم که هر سکّه‌ای در دنیـا مظهـری

است از آن سکّه‌های پرآوازه که در تاریخ و افسانه می‌درخشند به نیم دیناری نقرهٔ کارون (۱)، به نیم دیناری نقره‌ای که بلیزاریوس (Blisarius)، گدایی کرد، به سی سکّهٔ یهودا (۲) ... پس از تفکّر بسیار به خواب رفتم، اما خواب دیدم که خود سکّه‌هایی هستم که هیولایی نیمه‌شیر و نیمه‌عقاب از آن‌ها حفاظت می‌کند.» (همان: ۷-۱٤٥)

٦ـ۲. دوگانگی و پیوند (Binarism and Hybridity)

جهان مبتنی بر شیوهٔ داستان‌نویسی رئالیسم جادویی، عرصهٔ قرابت و هم‌کناری امور متناقض‌نما و متضاد است و حضور همزمان عناصر یادشده در بستر واقعی داستان، ویژگی اصلی آثار رئالیسم جادویی به شمار می‌آید. در این سبک ادبی: «صحنه‌های ناهمگون و ناساز در قالب تقابل صحنه‌های روستایی و شهری، غربی، بومی، واقعی و خیالی، طبیعی و مافوق طبیعی به طور درهم تنیده و پیوندخورده.» (نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸٤: ۱٤٤) به‌کار گرفته می‌شوند که جدا کردن آن‌ها از هم، کار آسانی به نظر نمی‌رسد. در این آثار، عناصر متضاد ، پیوسته با هم می‌آمیزند و جا عوض می‌کنند.

دوگانگی در شخصیّت‌پردازی داستان‌های رئالیسم جادویی هم به چشم می‌خورد و نویسندگان این ژانر در پردازش شخصیّت‌ها، شیوهٔ خاصّی به‌کار می‌برند تا هم کارهای غیر عادّی و فرامنطقی شخصیّت‌ها توجیه شود و هم در رفت و آمد از جهانی به جهان دیگر مشکلی پیش نیاید. بنابراین، «شخصیّت‌ها توانایی آن را دارند که در هر دو جهان به حیات خود ادامه دهند، بی‌آنکه در انتقال از جهان واقعی به خیالی و برعکس دچار بُهت و حیرت شوند.» (همان: ۱٤٥).

در هر دو اثر مورد بررسی این مقاله، نمونه‌های آشکار و عینی از مؤلفهٔ دوگانگی و پیوند را می‌توان در قالب آمیزش واقعیت و رؤیا، تلفیق اسطوره و تاریخ، مرگ و زندگی، جابجایی ماهیّت اشیاء و آدم‌ها، تقابل سنّت و مدرنیته، دوگانگی بعضی از شخصیّت‌های داستان و یکی شدن خواننده و قهرمان و... مشاهده کرد.

- رمان *طوبا و معنای شب* در یک نگاه و ساختار کلّی سفری دوگانه را روایت می‌کند: «سفری در تاریخ با شخصیّت‌هایی که به عنوان محصولات جامعه، تقدیر یکدیگر را تکرار می‌کنند و سفری

در زمانهٔ بی‌کرانهٔ اسطوره‌ای برای رسیدن به ریشهٔ وقایع. در این سفر که لایهٔ زیرین سفر تاریخی است؛شخصیت‌ها وهمی و ورای طبیعی هستند.» (میرعابدینی، ١٣٨٧: ١١٢٠)

برخی از شخصیّت‌های دوگانهٔ این رمان به آسانی در دو جهان واقعی و خیالی رفت‌وآمد می‌کنند، بی‌آنکه راوی یا شخصیّت‌ها دچار بُهت و حیرت شوند: «وقتی در زیرزمین، پشت دارِ قالی می‌نشست؛ [ستارهٔ مرده] می‌آمد و پشت شبکهٔ چوبی پنجره می‌نشست... طوبا می‌پرسید: از ستاره که آیا منظرالسلطنه پسر خواهد زایید یا دختر؟ ستاره می‌گفت: می‌رود در رَحمِ دختر جستجو می‌کند. اندکی بعد باز می‌گشت و می‌گفت. بچّه دختر است، طوبا به منظرالسلطنه گفت: دختر خواهد زایید و منظرالسلطنه دختر زایید... .» (پارسی‌پور، ١٣٨٢: ٢٤٠ـ٢٤١).

لیلا یکی دیگر از شخصیّت‌های جادویی رمان است که مدام میان دو جهان واقعیّت و رؤیا در حرکت است: «لیلا تکانی به خودش داد و ناگهان قطعه قطعه شد! خونش به در و دیوار پاشید و هر تکه از گوشت بدنش به گوشه‌ای چسبید. طوبی... از وحشت چشم‌هایش را گرفت ... لیلا دوباره مقابلش ایستاده بود. گفت: اکنون با مردن من تنها حضیض میسّر است. مجبوریم با هم به عمق، به ژرفا برویم... .» (همان: ٤٠٥)

– نگاه بورخس به ادبیّات و جهان، نگاه ویژه‌ای است و همین نگرش خاصّ، او و آثارش را از بقیّه متمایز می‌سازد. در دنیای بورخسی، تلفیق و یکی شدن، دوگانگی و دیگر یا دیگری شدن، یک امر بدیهی است و در اغلب داستان‌های او با این مسأله مواجه هستیم. استحالهٔ آدم‌ها و پدیده‌های بورخسی، درهم این امکان را به ذهن خواننده متبادر می‌سازد که هر شخص یا شیئی می‌تواند در عین حال، دیگری باشد. در داستان کوتاه "راز وجود ادوارد فیتز جرالد" از مجموعهٔ "*باغ گذرگاه‌های هزارپیچ*"، فیتز جرالد ـ کسی که رباعیات حکیم عمر خیام نیشابوری را به انگلیسی ترجمه کرده است ـ با خیام یکی می‌شود: «شاید روح عمر در حدود سال ١٨٥٧ در جسم فیتز جرالد حلول کرده باشد... این مرگ و تغییر زمان بود که توانست این امر را پیش آورد که یکی، دیگری را بشناسد و هر دو به شاعری واحد بدل شوند.» (بورخس، ١٣٦٩: ٤–٩٣)

در «تمثیل قصر» ماهیت سرودهٔ شاعر با کاخ امپراطور زرد یکی می‌شود و برای همین، با اتمام قرائت شعر، کاخ نیز معدوم می‌شود: «می‌گویند به محض آنکه شاعر شعرش را قرائت کرد، قصر

ناپدید شد؛ گویی ویران شد و با آخرین هجای شعر، آخـرین نشـانه‌هـای آن هـم محـو گردیـد.» (همان: ۸۹) در داستان «خوان مورانیا» نیز با دوگانگی و یکی شدن ماهیّت‌ها مواجه هستیم: «خـوان مورانیا، آن قدّاره بود؛ مردِ مُرده‌ای که او هنوز می‌پرستید ... مردی که مزهٔ مرگ را چشید و پـس از آن مبدّل به یک قدّاره شد و اکنون خاطرهٔ یـک قـدّاره اسـت... .» (همـان: ۳٤) در داسـتانِ «مـرگ دیگر»، دوگانگی در قالب تقابل دو روایت متناقض از ترس یا شـجاعت سـربازی بـه نـام «پـدر و دامیان» به تصویر کشیده شده است. (ر.ک؛ همان: ۲-٤۱)

٦ـ۳. خاموشی و سکوت اختیاری (Authorial Reticence)

شیوهٔ روایی رئالیسم جادویی اغلب بر فقدان هر نوع قضاوت و داوری آشکار دربارهٔ صـحّت و درستی رخدادها و اعتبار دنیای بازگوشده از طریق شخصیّت‌های داستان تکیه دارد. ایـن مؤلّفـه بیانگر سکوت و خاموشی نویسنده و بیان نکردن احسـاس، واکـنش یـا سـمت‌گیـری او در قبـال رویدادهای غیرعادّی است؛ به عبارتی، او به شگفتی خواننده توجّهی نمی‌کند و نـه آن را تصـدیق می‌کند و نه انکار. این ویژگی، نقطهٔ مقابل «تردید پایدار» در سبک فانتزی اسـت. (ر.ک؛ کسـیخان، ۱۳۹۰: ۱۰۸)

در این گونه آثار، راوی هرگز دستخوش حیرت و شگفتی نمی‌شود و همین مسـأله هـر گونـه شک و تردید را دربارهٔ وقایع جادویی از بـین مـی‌بـرد و منجـر بـه تقویـت و تحکـیم پـذیرش و باورداشت در خواننده می‌شود.

چنان که قبلاً ذکر شد، در متون رئالیسم جادویی، رخدادهای فراواقعی و باور نکردنی در سایهٔ تنیدگی با واقعیّت و بافت واقعی داستان، غرابت خود را از دست می‌دهند و نویسنده یـا راوی نیـز هرگز دستخوش حیرت و شگفتی نمی‌شود تا مسأله کاملاً عادّی و طبیعی جلوه کند. یکی از نقـاط قوّت رُمان «*طوبا و معنای شب*» که آن را در زمرهٔ آثار رئالیسم جادویی قرار می‌دهد، رعایت مؤلّفهٔ خاموشی باشد. پارسی‌پور گاهی با اتخاذ بی‌تفاوتی و سکوت، سعی کرده فاصلهٔ روایی بین خود و داستان را حفظ کند و گاهی هم توانسـته اسـت تفکّـرات سـنّتی و باورهـای خرافـی را از طریـق تفسیرهای طعنه‌آمیز و کنایی برای خواننده باورپذیر سازد که از هر مورد به ذکـر نمونـه‌ای بسـنده

می‌شود: «ستاره برای چه مرده بود؟ طوبا برای چه به میرزا ابوذر کمک کرده بود تا جسد دختر را زیر درخت انار به خاک بسپارد ... این یک قانون اجتماعی بود که نطفهٔ حرام می‌بایستی در همان نطفگی خفه شود. دختر البتّه چهارده ساله و بی‌گناه بود، امّا این چیزی را تغییر نمی‌داد. دایی واقعاً مجبور بود او را بکشد. با یک بچهٔ حرام چه کار می‌شد کرد؟» (پارسی‌پور، ١٣٨٢: ٢٦٥) شاهزاده گفت: «این حرامیان... می‌خواستند در خیابان‌ها سنگریزه بپاشند و قیر بکشند تا مردم نتوانند راه آب‌ها را تمیز کنند.» (همان: ٩٤)

برخلاف پارسی‌پور که در جای‌جای رمان به‌خوبی مؤلّفهٔ خاموشی را رعایت کرده است، به کارگیری این مؤلّفه در مجموعهٔ *باغ گذرگاه‌های هزارپیچ* ـ در مقایسه با مشخّصه‌های دیگر رئالیسم جادویی، بسامد پایینی دارد. البتّه باید بدانیم که اگر برخی نویسندگان این سبک برای القای حسّ پذیرش امور فراواقعی فقط از تکنیک روایی خاصّی نظیر سکوت و بی‌طرفی راوی استفاده می‌کنند، کار بورخس در به کار گرفتن تکنیک و شیوهٔ خاصّی خلاصه نمی‌شود، بلکه شگرد وی استفاده از تمام ترفندهای ممکن در شیوهٔ روایت است. تکنیک‌هایی مانند قاب‌بندی (Framing-device)، شخصیّت‌پردازی عناصر و پدیده‌های جادویی، استفاده از اسامی واقعی و ... که پرداختن به جزئیات آن‌ها از حوصلهٔ این مقال خارج است. برای رعایت اختصار در ذیل به ذکر دو نمونه از مؤلّفهٔ «خاموشی و سکوت» در کار بورخس اکتفا می‌شود: «این دشنه چیزی بیشتر از یک مصنوع فلزی است ... دشنه می‌خواهد بکُشد، می‌خواهد خون ناگهانی بریزد. در کشویی از میز تحریر من... رؤیای سادهٔ ببری اَش را به خواب می‌بیند... .» (بورخس، ١٣٦٩: ٨-٢٧)

راوی داستان «مواجهه» از نبرد چاقوهای بی‌جان حرف می‌زند، بی‌آنکه لحن عادّی خود را از دست بدهد یا دچار شگفتی و حیرت شود: «چاقوها پس از خواب طولانی در کنار هم در ویترین بیدار می‌شدند. حتّی پس از آنکه گاچوهای آن‌ها خاک شده بودند، چاقوها ـ چاقوها و نه مردان که آلت دست آن‌ها بودند ـ می‌دانستند چطور بجنگند، و آن شب خوب جنگیدند.» (همان: ٦-٢٥)

٦-٤. طعنه‌آمیزی و کنایه (Irony)

نویسندهٔ رئالیسم جادویی باید نگرش انتقادی و طنزگونه داشته باشد و از طریق تفسیرهای طعنه‌آمیز و کنایی، فاصلهٔ روایی خود را از جهان دوگانهٔ متن و شخصیّت‌های داستان حفظ کند؛ به

عبارتی: «هنگامی که نویسنده عناصر جادویی و خیالی را با باورهای سادهٔ فولکلوریک درهم می‌آمیزد، خود را از آن‌ها دور نگه می‌دارد تا این طور به نظر نرسد که امور و نگرش‌هایی که متن توصیف می‌کند، صریحاً و به طور قطع، از جهان‌بینیِ نویسنده اقتباس شده‌است.» (نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸٤: ۱٤٤).

علاوه بر مؤلّفه‌های مورد بررسی در این مقاله، می‌توان به مشخّصه‌های دیگری اشاره کرد که در مجموع توانسته‌اند از این دو اثر ادبی، نمونه‌های خوبی در شیوهٔ داستان‌نگاری رئالیسم جادویی بسازند. هر دو اثر از اسطوره و نمادپردازی بهره‌مند هستند. آشنایی‌زدایی، به هم ریختن زمان خطّی حوادث و شکستن عنصر زمان، توصیف‌های اکسپرسیونیستی و سوررئال، برخورداری از درون مایه‌های عمیق سیاسی و اجتماعی و به‌کارگیری ماهرانه دو عنصر لحن (Tone) و شخصیّت‌پردازی در راستای باورپذیر کردن پدیده‌های فراواقعی و ناملموس و نشاندن عنصر اغراق از دیگر مؤلّفه‌های به‌کار رفته در رمان «*طوبا و معنای شب*» و مجموعهٔ «باغ گذرگاه‌های بورخس» به شمار می‌آیند که بررسی دقیق آن‌ها فرصت و مجال دیگری می‌طلبد.

در آثار مبتنی بر رئالیسم جادویی، نویسنده به عمد از تفسیرهای وارونه و طعنه‌آمیز استفاده می‌کند تا چنین تلقّی نشود که نگرش‌های متن روایت از جهان‌بینی و نگرش شخصی او اقتباس شده‌است. در هر دو اثر مورد بررسی، عنصر طنز و کنایه، کم و بیش به چشم می‌خورد و مؤلّفهٔ یاد شده از ویژگی‌های اصلی کار پارسی‌پور و بورخس به حساب می‌آید. تنیدن روحی معترضانه و اجتماعی به مضامین عرفانی، تفکّرات سنّتی و باورهای خرافی در رمان «طوبا و معنای شب» آن را به یک اثر با ارزش و ستودنی در حوزهٔ ادبیّات داستانی معاصر، به ویژه ژانر رئالیسم جادویی تبدیل کرده است. طعنه‌آمیزی در کار پارسی‌پور بیشتر ناظر به واکنش‌های مردم سنّت‌گرای ایران در برابر مدرنیتهٔ غربی و همچنین خرافات و باورهای غلطی است که با مذهب و اعتقادات دینی آن‌ها درآمیخته است. پارسی‌پور ـ در جهان دوگانه‌ای که از آمیزش واقعیّت و رؤیا به تصویر کشیده‌است ـ از جوهر طنز استفاده می‌کند تا تصوّر قطعی خواننده را از واقعیّت‌های مألوف دگرگون سازد و از این راه، رویدادهای غیر طبیعی و فراواقعی را عادی سازد: «[در سینما] ... مردِ کوچک اندامی با کفش و کلاه و عصا در روی دیوار راه می‌رفت، بالا و پایین می‌پرید و کارهای عجیب می‌کرد ...

طوبا نمی‌خندید، در جلال و عظمت خداوند غرق بود. چگونه می‌شد تصویر ساده روی پردهٔ سفید راه برود؟... شیئی دراز بی‌قواره از طرف دیوار به سوی آن‌ها می‌آمد. یک لحظه بـه فکـرش رسـید بلند شود و فرار کند...» (پارسی‌پور، ١٣٨٢: ٢٢٩)

صحنهٔ رویارویی اَمینه خانم و طوبا با آسفالت، به خوبی با طنز و کنایـه همـراه اسـت: «آمینـه خانم گفت: بیایید اینجا دایقزی! رفت به طرف جوی آب، با مُشت آب برمی‌داشت و روی آسفالت می‌ریخت، نه گِل می‌شد، نه خاک به هوا می‌رفت... .» (همان: ٢١٣) از این گونه است صـحنه‌هـای واکنش فریدون میرزا به لوله‌کشی آب تهران و ماجرای قطع باران بـا دعـای طوبـا: «ایـن حرامیـان کارشان به جایی رسیده بود که می‌خواستند آب تهران را در لوله کنند، به این بهانه کـه آب کثیـف نشود، تا چه بشود؟ هر وقت که خواستند لولهٔ آب را ببندند و شهر را صحرای کربلا کنند.» (همان: ٩٤) و «[طوبا] سر به سوی آسمان فریاد زد، خدایا نباران دیگر!... آیا هنگامی که او گفته بود خدایا دیگر نباران، عمقزی چیزی شنیده بود یا نه؟ زن این روزها با خدا ارتباط ویژه‌ای برقرار کرده بـود. هرچه می‌گفت می‌شد و هرچه می‌خواست می‌شد. باران بند آمده بود.» (همان: ٦٠)

البتّه نبود جوهر طنز در یکی دو مورد از جمله سفر ذهنی و خیالی طوبـا بـه اعمـاق تـاریخ و دنیای اسطوره‌ای در معیّت شاهزاده گیل و همسرش لیلا، باورپذیری ماجراهای رمان را بـا آسـیب جدّی مواجه کرده‌است. پارسی‌پور در این قسمت از رمان ـ که مرز میان قلمرو واقعیّت و خیـال از بین رفته– با چنان جدّیت می‌کوشد تکلیف سرنوشت زن ایرانی در بستر تاریخ را معلـوم کنـد کـه باعث شده – است که این بخش از داستان به یکی از ضـعیف‌تـرین قسـمت‌هـا تبـدیل شـود و از مصداق‌های آشکار ناتوانی و عدم کامیابی نویسنده به شمار آید.

– توفیقاتِ بورخس ـ به عنوان یکی از چهره‌های سرشناس ژانر ادبی رئالیسم جادویی جهـان ـ در به‌کارگیری مؤلّفهٔ کنایه و طعنه آمیزی در مقایسه با پارسـی‌پـور بیشـتر اسـت. ایـن مؤلّفـه از شگردهای مستمر این نویسندهٔ تواناست. وی در داستان کوتاهِ «مرگ دیگر» طنزِ تلخـی از ذهنیّـت سرباز پدرو دامیان را به تصویر می‌کشد و اعتقاد خود مبنی بر بی‌ارزش بـودن بسـیاری از مفـاهیم، مانند میهن‌پرستی، رشادت و از خود گذشتگی را از همین رهگذر به خواننده القا می‌کنـد و نشـان می‌دهد که از نظر او منشأ همهٔ این‌ها حماقت است: «پدرو دامیان، وقتی انقلاب ١٩٠٤ شـروع شـد

به عنوان کارگر در مزرعه‌ای در "ریونگرو[1]" یا "پای زاندو[2]" کار می‌کرده‌است... او با دوستانش- که همه پررو و احمق بودند- دسته‌جمعی به ارتش انقلابی پیوستند... .» (بورخس، ۱۳٦۹: ۵۸)

در جای دیگر، طعنه‌آمیزی را در بیان فرماندهٔ این سرباز داوطلب می‌بینیم: «سرهنگ تابارس ... روزهای گذشته را به خاطر می‌آورد... از مردان خاک‌آلودی که صفوفشان، کلاف سردرگمی می‌ساخت... چون گاوچران از شهرها وحشت داشتند ... و از جنگ داخلی که به نظر من بیشتر رؤیای یک یاغی یا گلّه‌دزد بود تا یک سلسله عملیات نظامی صحبت کرد ... آن بیچاره که تمام زندگیش را ... به دوشیدن گوسفند گذرانده بود، ناگهان خود را جلو می‌اندازد... .» (همان: ٦۰)

راوی داستان کوتاه «یک قصّه و یک شعر» ابتدا با جدّیت و آب و تاب تمام، ماجرای سرودهٔ شاعری را نقل می‌کند که توانسته‌است قصر باشکوه و رؤیایی امپراتور زرد را با تمام جزئیات و گوشه و کنارش در یک بیت یا مصرع شعر بگنجاند. امّا در بخش پایانی داستان، با آوردن یک توضیح وارونه و کنایی، خواننده را به شکّ و تردید می‌اندازد:

«مسلّماً چنین افسانه‌هایی چیزی بیش از خیال‌پردازی‌های ادبی نیست. شاعر بردهٔ امپراتور بود و چون یک برده مُرد، سرودهٔ او دستخوش نسیان شد؛ زیرا مستحق نسیان بود و اَخلاف او هنوز می‌جویند و نمی‌یابند کلمه‌ای را که عالم را وصف کند .» (بورخس، ۱۳٦۹: ۸۹) این کار راوی اگرچه در وهلهٔ اوّل به باورپذیری داستان آسیب می‌زند، امّا به‌آسانی می‌تواند دنیای بورخس و نگاه او به جهان یا لااقل جهان ادبیات را منعکس سازد: «اینکه نهایتِ کارِ هنرمند ، به کلام درآوردن همهٔ جهان یا چکیده کردن آن است.» (سناپور، ۱۳۸۷: ۳٦)

---

[1]. Rio- negro
[2]. Paysandu

پی‌نوشت‌ها

[١]- این اصطلاح را «فرانتس روه » برای نخستین باردر سال۱۹۲۵ در مقالهٔ «واقع گرائی جادویی» برای توصیفِ انواعِ حرکات، در دنیای هنرِپس از جنگ، تحتِ تاثیر مکتبّ اکسپرسیونیسم– با ردّ زیبایی شناسیِ آن- به کار بُرد.

[٢]- سوررئالیسم یا فرا واقع‌گرایی از جنبش های هنریِ قرن بیستم و به معنای واقعیّتِ برتر یا ماورای واقعیّت است. زمانی که مکتب دادائیسم در حالِ از بین رفتن بود پیروانِ آن مکتب، به دورِآندره برتون گردآمدند وطرح مکتبِ جدیدی را پی ریزی کردند.

[٣] - نویسندهٔ هم عصر فرانتس روه وکارپانتی یر، که برخی از منتقدان ، برنقشِ کلیدی او در وارد کردنِ رئالیسم جادویی به آمریکای لاتین تاکید می کنند. (ر.ک.به باورز،١٣٩٤ :٣٨).

[٤]- منتقد ادبی معروف که درمقالهٔ خود با عنوانِ «رئالیسم جادوئی در داستان اسپانیاییِ آمریکای لاتین» رئالیسم جادویی را با نویسندهٔ اروپاییِ قرن شانزده میلادی سروانتس(مولفِ دُن کیشوت) مرتبط میداند. (باورز،١٣٩٤ :٤٠)

[٥]- متولّد۲۸بهمن١٣٢٤تهران و از نویسندگان مهاجر ایرانی مقیمِ ایالت کالیفرنیایِ آمریکا که ستیزِجنسیت وتقابل زن ومرد برتمام آثاراش سایه افکنده است و بهتر است نوشته هایِ وی را آثارِ زن- مرکز بنامیم.

[٦] - خورخه لوئیس بورخس شاعر وادیب معاصرِآرژانتینی(١٨٩٩-١٩٨٦) که شهرتِ وی بیشتر به خاطرِ داستان کوتاه است و برخی منتقدان، وی را پدرِنویسندگیِ مدرن آمریکای لاتین و پیشرو در رئالیسمِ جادویی می دانند و داستانهای کوتاهِ وی به سالِ ۱۹۳۵با عنوانِ «تاریخ رسوایی جهانی» (**A uiversal History of Infamy**) را اوّلین نمونهٔ نوشتار رئالیسم جادویی می خوانند. (ر.ک؛ به باورز،١٣٩٤:٤٠)

[٧]ـ کارون (**Charon**) در اسطوره‌های کلاسیک، کَرَجی‌بان آب‌های تیرهٔ دنیای زیرزمین است که وظیفه‌اش، حملِ مُردگان بود. مُزدِ این کَرَجی‌بان را با سکّه‌ای می‌دادند که هنگام کفن و دفن، در دهان مُرده می‌گذاشتند. (ر.ک؛ بورخس، ١٣٦٩: ١٤٥).

[٨]ـ بنا به باور مسیحیان، «یهودا» پسر شمعون و یکی از دوازده حواری مسیح(ع) است که برای سی پارهٔ نقره، مولای خود را به رؤسای کَهَنه تسلیم کرد... نزدیک به دو هزار سال است که نام «یهودا»، سی سکّهٔ نقرهٔ پاداش وی و بوسه‌ای که به عیسی(ع) داد تا خود را و عیسی را به سربازان رومی بشناساند، به عنوان «نمادِ» خیانت در فرهنگ غرب مطرح است . (ر.ک؛ هاکس، ١٣٧٧: ٩٧٨) ... واگرصلیبی نیست که بر دوش کشید/ تفنگی هست ،[اسبابِ بزرگی همه آماده!]وهرشام، چه بسا که« شامِ آخر» است/وهرنگاه، ای بسا که نگاهِ یهودایی. (شاملو، ٦٨: ١٣٧٦)

نتیجه‌گیری

از مطالعهٔ رمان «*طوبا و معنای شب*» و مجموعهٔ داستان‌های «*باغ گذرگاه‌های هزارپیچ*» و جستجوی عناصر مهمّ رئالیسم جادویی در آن‌ها و مقایسهٔ مؤلّفه‌های یادشده میان آن دو، چنین برداشت می‌شود که: بی‌گمان هر دو نوشته در زمرهٔ داستان‌های مبتنی بر رئالیسم جادویی به نگارش درآمده‌اند. هر دو نویسنده انگیزه و دغدغه‌های مهمّ اجتماعی دارند و مسایل و مشکلات گوناگون انسان در تحوّلات تاریخی جامعه را خمیرمایهٔ دست‌نوشته‌های ادبی خود قرار داده‌اند و هر دو یک شیوهٔ نگارشی، یعنی رئالیسم جادویی را برگزیده‌اند. بر این اساس، از بین مؤلّفه‌های بررسی‌شده، عناصرِ «مبالغه » و «پیوند و دوگانگی» پس از مؤلّفهٔ واقعیّت – که اساس و شالودهٔ هر دو اثر بر مبنای آن استوار است – بیشترین سهم کاربرد را به خود اختصاص داده‌اند. افزون بر این، «طعنه‌آمیزی و کنایه»، «خاموشی و سکوت»، «برخورداری از درون‌مایهٔ عمیق اجتماعی»، «اسطوره و نمادپردازی»، و «شکستن زمان خطی حوادث» مؤلّفه‌هایی هستند که هر دو نویسنده کم‌وبیش از آن‌ها بهره جسته‌اند. در این میان، *باغ گذرگاه‌های هزارپیچ* از نظر کاربست «دوگانگی» و «طعنه‌آمیزی و کنایه» پررنگ‌تر به نظر می‌رسد و نبودِ جوهر طنز و کنایه در برخی قسمت‌های رمان «*طوبا و معنای شب*» باورپذیری رویدادها را به مخاطره انداخته‌است. در عین حال، مؤلفهٔ «خاموشی» در «*طوبا و معنای شب*» نسبت به «*باغ گذرگاه‌های هزارپیچ*» بیشتر رعایت شده‌است. از سوی دیگر، بورخس در کنار شگردهای معمول نویسندگان این ژانر ادبی از تکنیک‌های ویژه‌ای مثل «قاب‌بندی»، «شخصّیت‌پردازی پدیده‌های جادویی» و «به‌کارگیری اسامی واقعی اشخاص، مکان‌ها و...» استفاده کرده است.

فهرست منابع و مآخذ

الف - کتب

١ - اچه واریا، گنزالس، (١٣٨٤)، ***داستان‌های کوتاه آمریکای لاتین***، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: نشر نی، چاپ پنجم.

٢ - باقری، نرگس، (١٣٨٧)، ***زنان در داستان***، تهران: مروارید، چاپ اوّل.

٣ - باورز، مگی آن، (١٣٩٤)، ***رئالیسم جادویی***، ترجمهٔ سحر رضا سلطانی، تهران: روزنه، چاپ اوّل.

٤ - بورخس، خورخه لوئیس، (١٣٦٩)، ***باغ گذرگاه‌های هزارپیچ***، ترجمهٔ احمد میرعلائی، تهران: نشر رضا، چاپ اوّل.

٥ - پارسی‌پور، شهرنوش، (١٣٨٢). ***طوبا و معنای شب***، تهران: البرز، چاپ پنجم.

٦ - سناپور، حسین، (١٣٨٧)، ***جادوهای داستان: چهار جستار داستان‌نویسی***، تهران: چشمه، چاپ اوّل.

٧ - شاملو، احمد، (١٣٧٦)، **آیدا: درخت وخنجر و خاطره**، تهران: مروارید، چاپ اوّل.

٨ - شمیسا، سیروس، (١٣٩٣)، ***مکتب‌های ادبی***، تهران: قطره، چاپ پنجم.

٩ - میرصادقی، جمال، (١٣٧٦)، ***عناصر داستان***، تهران: سخن، چاپ سوم.

١٠ -میر صادقی (ذوالقدر)، میمنت، (١٣٧٩)، ***رمان‌های معاصر فارسی***، تهران: نیلوفر، چاپ اوّل.

١١ -میرعابدینی، حسن، (١٣٨٧)، ***صد سال داستان‌نویسی ایران***، ج ٣ و ٤. چ ٥، تهران: چشمه.

١٢ -هاکس، مستر، (١٣٧٧)، ***قاموس کتاب مقدّس***، تهران: اساطیر، چاپ اوّل.

ب: مقالات

١٣ -کسیخان، حمیدرضا، (١٣٩٠)، «***بررسی رئالیسم جادویی در طبل حلبی گونترگراس و یک صد سال تنهایی گابریل گارسیا مارکز***»، *دو فصلنامهٔ زبان‌پژوهی*، سال ٢/ شمارهٔ ٤، از ص١٠٥تا ص ١٢٦.

١٤ -خیکوبخت، ناصر و رامین‌نیا مریم، (١٣٨٤)، «***بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق***»، پژوهش‌های ادبی دانشگاه شهید مدرّس، شماره ٨، از ص ١٣٩ تا ص ١٥٤.

١٥ -خاظمیان رضا و دیگران ، (١٣٩٣)، «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های *عزاداران بیل* غلامحسین ساعدی و *شب‌های هزارشب* نجیب محفوظ»، فصلنامهٔ ادب عربی، سال ٦/ شمارهٔ ٢، از ص ١٥٧تا ص ١٧٨.

ج - لاتین:

16- Chanady, Amaryll. Magical realism and the Fantestic, New York, Gar Land Publishing.

17- Baily, Angela،21/01/2004 «Literature:Theory and history»*www.GooGle.com.*

18- Considering Elements of Magical Realism in “Touba and the Meaningof Night” by Shahrnush Parsipur and “The Garden of Forking Paths” by Jorge Luis Borges.