دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال شانزدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ شماره پنجاه و یکم

صفحات ۱۴۶-۱۲۱

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM

VOL 16, NO. 51, AUTUMN & WINTER 2021

مقایسه ای میان دو داستان
هنگام اثر مندنی‌پور و *پیرمرد فرتوت با بال‌های عظیم* اثر مارکز

مهدی پرهام[۱]

الهام جعفرزاده[۲]

الهه جعفرزاده[۳]

چکیده

رئالیسم جادویی گاه به عنوان یک طرز داستان نویسی تاریخی ـ سیاسی نگر و پسااستعماری و گاه به عنوان شیوه ای مرکب از دید و شگرد خاص ادبی و نیز به منزله ی سبکی منحصراً محلی ـ منطقه ای شناخته می شود. چنانکه از پیشینه ی پژوهش پیداست، معمولاً وجود برخی مؤلفه ها اثبات رئالیسم جادویی را در یک اثر امکان پذیر می سازد. نقش و اهمیت متفاوت این مؤلفه ها، دیدگاه محققان را در باره ی اصلی و فرعی بودن هر یک از آنها و نیز شمار هرکدام تفاوت بخشیده است.

مؤلفه‌های سبک رئالیسم جادویی به انواع مختلف بررسی شده است و بیش و کم آنچه مورد توافق و اجماع محققان است تلفیقی از شگرد های خیال پردازی و حقایق زندگی است. با توجه به هدف مقایسه‌ای نوشتار حاضر کاربرد مشترک برخی از این موارد به گونه ای محدود، نزدیکی دو اثر ، *هنگام* و *پیرمرد فرتوت با بالهای عظیم* به ترتیب نوشته‌ی شهریار مندنی پور و گابریل گارسیا مارکز را نشان می‌دهد. نوشتار کنونی یک بررسی محتوایی – ساختی است و مؤلفه‌های همسان در دو داستان را شناسایی و توصیف می کند.

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی- واحد اسلامشهر. ایران. mehdiparham2000@yahoo.com

mehdiparham2000@yahoo.com

۲- کارشناس ارشد ادبیات فارسی- دانشگاه آزاد اسلامی- واحد اسلامشهر. ایران. Elhamjafarzade1398@gmail.com

۳- مدرس دانشگاه آزاد اسلامی- واحد اسلامشهر. ایران. elahejafarzadeh1393@ gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۴/۱۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۸/۱۷

کلید واژه ها : رئالیسم جادویی، مندنی‌پور، مارکز، داستان، روستا.

مقدمه

شیوه‌ی «رئالیسم جادویی»[1] امروزه ـ پس از شهرت یافتن نویسنده‌ی خلاق کلمبیایی یعنی گابریل گارسیا مارکز[2] ـ شاید بیش از هر چیز، آثار داستانی آمریکای لاتین را تداعی می کند؛ اما باید دانست که این سبک را به همان اندازه که به یک اقلیم و فرهنگ ویژه و به نویسندگان آن نسبت می دهند و یا مناسب با جغرافیای فرهنگی خاص مثلاً مناسب با آمریکای لاتین قلمداد می کنند (کارپنتیر،۱۹۹۵: ۱۰۴ به نقل از باورز،۱۳۹۴: ۷۵). به همان اندازه در خصائص ذاتی مشترک آن در نواحی مختلف هم باید ببینند چرا که این خصائصِ مشترک یا مؤلفه های همسان، گویا قابلیت هایی دارد که مردمانی را از اقوام و تمدن های گوناگون، با ویژگی های متفاوت اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و ادبی به سوی خود جلب کرده است.

از سویی دیگر مطالعه در این نکته که مؤلفه های بارز رئالیسم جادویی به چه مقوله هایی محدود می شود ظاهراً هنوز به اتمام نرسیده است زیرا به رغم بازنشانی مؤلفه‌های شناخته شده‌ی محتوایی و ساختی، برخی پژوهندگان هنوز با برداشت های ویژه، به طور مثال با استنباط از توضیحات فرانتس روه، مواردی تازه یافته را (مانند قلّت و آنیّت) در زمره ی ویژگی های تاکنون طرح نشده ی این سبک معرفی می کنند (کسیخان، ۱۳۹۰: ۱۰۹ و ۱۲۳) و برخی محققان نیز در تألیفات تازه‌تر، علاوه بر مختصات مشترک سبکی و حتی در هر منطقه ای، از جوانب مختلف، برداشت های گوناگون از محتوای آثاری که به شیوه رئالیسم جادویی تألیف شده در اموری مانند سیاست (آلبرتوروی[3]، ۱۹۹۹ به نقل از صاعدی، ۱۳۹۷: ۱۳۲) و یا ساخت ادبی آنها (باورز، ۱۳۹۴ : ۱۶۴) به دست می دهند. این مسئله، در پی سازگاری عناصر ادبیِ سبک رئالیسم جادویی با تفکرات اجتماعی و فرهنگی متفاوت و نیز زمینه های انتقادی پسااستعماری آن، علی رغم انکارهایی که در باب کاربرد تقلیدی تکنیک های رئالیسم جادویی در سرزمین هایی مانند ایران (پارسی نژاد، ۱۳۸۱ : ۶) ظاهر گشته و نیز بر خلاف تلقی «بحران زدگی« پسارئالیستی از این سبک (زرشناس، ۱۳۹۳ : ۸) تا بدانجا پیش رفته که دیگر مدت

1- Magical Realism
2- Gabriel Garcia Marquez
3- Alberto Rios

هاست سخن از بومی سازی رئالیسم جادویی در نواحی مختلف از جمله ایـران نیـز مطـرح شـده‌اسـت(حنیف/ حنیف،۱۳۹۷: ۲۳۵ و بعد).

ویندی فاریس که در گستره ی وسیعی از آثار رئالیسم جـادویی بـه کـاوش پرداختـه، گویـا معتقـد است که فرم های مختلف این سبک در پاسخ به موقعیت های فرهنگی متفـاوت بـه وجـود مـی آیـد و تغییرات سبکی، ارتباط تنگاتنگ و دو طرفه‌ای با تحولات فرهنگـی و اجتمـاعی جوامـع دارد. (بـاورز ، ۱۳۹۴ : ۱۶۲ – ۱۶۱ ؛ حنیف، ۱۳۹۵ : ۱۶۰و کسیخان، ۱۳۹۵: ۱۲) مطلـب مـذکور نشـان مـی دهـد کـه دست کـم **نقض انحصار منطقه ای در رئالیسم جادویی** بـا بهـره منـدی از عناصـرغیر بـومی نیـز ممکن است. درست بودن احتمالی این بحث البته در سطحی جهانی، گـرایش هـای صـرفاً بـومی را بـه رغم برخی انتقاد ها و مخالفت هایی که ذکر شد بی اعتبار نمی کند.از همین روست که بررسـی نمونـه هایی از آن را در مطالعه‌ی تفصیلی حنیف و در بحثِ بومی سازی رئالیسم جادویی در ایران شاهد بوده ایم(۱۳۹۷).

به ترتیبی که گذشت عقیده ی اَن هِگِر فیلت[1] (۲۰۰۵) احتمالاً بایـد درسـت باشـد کـه گفتـه اسـت رئالیسم جادویی یک گونه ی ادبی نیست بلکه سبکی نوشتاری است که همه جا یافت می شود و نیزبـه این سخن افزوده است که «اصلی ترین مؤلفه ی رئالیسم جادویی مقاومت در جبهه های مختلف جهـان بینی غربی است»(حنیف / رضایی، ۱۳۹۵ : ۱۶۰) گسترش سبک رئالیسم جادویی در خیلی از کشورها، چه بسا که نظر فوق را تأیید می کند. باورز در همـین ارتبـاط، فصـلی را در کتـاب *رئالیسـم جـاویی* بـه گونه‌های میان‌فرهنگی رئالیسم جادویی اختصاص مـی دهـد و محـور اصـلی تجمیـعِ دلایـلِ رواجِ ایـن سبک را مقوله یا خصلت پسا استعماری در شیوه‌ی رئالیسم جادویی برمی شـمرد.وی بـه نقـل از منتقـد کانادایی، استفان اسلمون[2] که «فرضیات» پست مدرن و نظریـه‌ی «گفتمـان» میخاییـل بـاختین را بـه هـم درآمیخته، سه مؤلفه‌ی رویکرد پسااستعماری را بیان می کند که عمدتاً مبتنی بر ترسیم دو منظـر متقابـل استعمارگر و استعمارزده و کـاربرد ابـزاریِ سـبک رئالیسـم جـادویی بـرای بازنمـاییِ فرهنگـی جوامـع استعمارزده « از طریق احیاء اجزاء و صداهای فراموش شده اسـت»(بـاورز، ۱۳۹۴ : ۱۷۵ – ۱۷۴) چنـین

1-A. hegerfeldt
2- Stephen Slemon

طرحی را در شاکله اصلی مسائل داستان نویسی معاصر فارسی که متمایل به رئالیسم جادویی هستند نیز می توان دید. ما در ذیل بحثِ مقایسه ای خود مقداری از آن را نشان داده ایم.

به هر حال از این که آفرینش در سبک رئالیسم جادویی نوعی گفتمان «استعمارستیز» را دنبال می کند می توان فرض کرد که در بین جوامع پسااستعماری با اسقبال روبرو بوده است (باورز، ۱۳۹۴ : ۲۲۲) چرا که مبنای برخی خصائص انتقادی آن بر این نکته گواهی می دهد و از قضا در باب برخی مسائل و روابط خارجی ایران در دوره های گذشته نیز صدق می کند؛ البته از منظری که با تقابل سنت و مدرنیته نیز پیوند دارد گویا کلیّت این روش داستان نویسی، شرح و بیان شکافی است که مانند ایران، بر اثر ورود تجدّد به جوامع سنتی ایجاد می گردد.

چنانکه خواهیم دید این امر در نزدیک شدن دو اثر مورد بحث در مقاله ی حاضر نیز اهمیت دارد. آلبرتو روی می گوید این سبک به خاطر ویژگی های ویرانگری، بدعت گذارانه، و بازنگرانه اش به عنوان ابزاری قدرتمند برای به سخره گرفتن تعاریف و پیش فرض های رژیم های تمامیت خواه و استعمارگر و [به مثابه] ریشخندِ اقتدار، قرارداد و قانونِ این رژیم ها عمل می کند و نویسندگانِ این سبک به یاری آن، گفتمانی استعمار ستیز را در جامعه بنیان می نهند. به عقیده ی او همین امر رمز موفقیت این شیوه در جهان پسااستعماری است (به نقل از صاعدی و همکاران، ۱۳۹۷ : ۱۳۲). به گفته باورز نویسندگان پسااستعماری این تکنیک را به عنوان امکانی سیاسی بر می گزینند چراکه آن را روشی روایی می دانند که آزادی‌بخش و تغییر دهنده است(باورز، ۱۳۹۴ : ۲۲۹).

به نوعی که گفته ی عبدالعلی دستغیب نیز تصریح دارد داستان های سبک رئالیسم جادویی بر خلاف آنچه نشان می دهند شدیداً سیاسی‌اند، هر چند نه به معنای سیاسی مارکسیستی و لیبرالیستی(به نقل از حنیف/ حنیف، ۱۳۹۷: ۶۴) او در این باره از مارکز، پاز، بورخس، و حتی نظرگاه های سیاسی نویسندگانی چون آندره مالرو، ارنست همینگوی، ویلیام فاکنر، و آپتون سینکلر[1] نیز یاد می کند.(همان).

اما اگر چه سبک رئالیسم جادویی به تعبیر حسین عید منتقد عرب از درآمیختن حقیقت(واقع) گرایی و خیال و فانتزی و سحر و جادو با روش های داستان نویسی پدید می آید(به نقل از غلامی، ۱۳۹۸ : ۲۶) و به عقیده‌ی فتح الله بی نیاز در این نوع، چیزی که بسیار مهم است برجسته شدنِ این است

1- Upton Beall Sinclair, Jr

که «واقعیت از سیطره ی عقل و منطق خارج شده است» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲ : ۲۵۲). یعنی این داستان ها «فقط ریشه در واقعیت دارد» (همان : ۲۵۵) و سایر قضایای آن به مثابه تخیلی «واقعی‌انگاشته» در ذهن شخصیت ها ظهور می کند، ولیکن چنانکه می دانیم اغلب پژوهشگران معتقدند که مرکز اصلی داستان، واقعیت است اما نه به گونه‌ای که ویژگی‌های این سبک بر واقعیت غلبه کند. باورز معتقد است که در ادبیات پسااستعماری، در تقابل دوتایی میان جادو و واقعیت، مورد دوم همواره اهمیت و ارزش بیشتری نسبت به دیگری داشته است(باورز، ۱۳۹۴: ۲۲۴).

در باره‌ی بافت حوادث یک داستان در سبک رئالیسم جادویی نیز محققان عقاید مختلفی دارند از جمله این که در این سبک دنیای واقعی با روابط علّیِ خاص خود آفریده می‌شود. مثلاً پورنامداریان/ سیدان مهم‌ترین ویژگی‌های یک داستان را که بر اساس این سبک نگارش می یابد در هم آمیختگی یا مجاورت واقعیت و خیال، [...]، کاربرد متنوع رؤیاها، افسانه‌ها و قصه‌های پریان، توصیف اکسپرسیونیستی[1] و حتی سوررئالیستی[2]، باورهای شگفت‌انگیز، عنصر غافلگیری و شوک ناگهانی، دهشت و توجیه‌ناپذیری می‌دانند (پورنامداریان، ۱۳۸۳ : ۲۳) و صاعدی و همکارانش نیز معتقدند در رمان *تقریر میلیس* اثر ربیع جابر نویسنده ی عرب این مؤلفه ها [منهای ویژگی های مشترکِ پیش‌تر و در سطور قبل مقاله حاضر گفته شده] دیده می‌شود: درون‌مایه‌ی عمیق، هویت، تضاد سنت و مدرنیته، بزرگ‌نمایی واقعیت و عینیت‌بخشی، دهشت و توجیه ناپذیری برخی وقایع، راوی های مرده، آفرینش جهان‌های بدیل و غیر عقلانی، [...].(صاعدی، ۱۳۹۷: ۱۴۶) سیمین غلامی نیز به طور مثال با ملاحظه ی منابع متقدم، دوگانگی شخصیت در عالم واقع و خیال، همزیستی میان جهان واقعیت و جادو، اسطوره و نماد (شخصیت نمادین و اسطوره‌ای در درون انسان یا حیوان)، و به ویژه مطابق با قول چند منبع جداگانه (شوشتری، ۱۳۸۷: ۴۱ ، قهرمانلو، ۱۳۸۶: ۲۳ ، پارسی نژاد، ۱۳۸۱: ۷ و الباردی، ۱۹۹۳: ۶۹). استفاده از جادو برای مقابله با بروکراسی و بی عدالتی را به تفصیل از مؤلفه های رمان *الرجل الذی یکره نفسه* نوشته‌ی حنا مینه می داند(غلامی، ۱۳۹۸ : ۴۲- ۳۹) ناظمیان و همکاران نیز مؤلفه‌های این

۱- اکسپرسیونیست یا گزاره گرایی بیشتر از دریچه ی احساسات به وقایع پیرامون می نگرد و نویسنده می کوشد تا تصویر ذهنی این واقعیت را، از خلال ذهنیات یک شخص اصلی عینیت بخشد (ناظر زاده ی کرمانی، ۱۳۸۹ : ۱۸).

۲- فراواقع گرایی یا سوررئالیسم (به انگلیسی: Surrealism) یکی از جنبش‌های هنری قرن بیستم است.

سبک را به نقل از دیگر محققان (اریکسون[1]، ۱۹۹۵: ۴۲۸ ، سعد عیسی، ۲۰۱۲: ۱۳ و ابواحمد، ۲۰۰۹: ۲۴ و نیکو بخت ،۱۳۸۴: ۱۴۳) این گونه ذکر می کنند: بیان حوادث خیالی مبتنی بر واقعیت، همزیستی متعادل میان واقعیت و جادو، رویکرد انتقادی، دوگانگی شخصیت در عالم خیال و واقع، آشنایی زدایی، بی طرفی نویسنده، درون مایه‌ی مهم و عمیق و نهایتاً حضور پررنگ اسطوره ها و افسانه ها (ناظمیان، ۱۳۹۳: ۱۷۵- ۱۷۳) میرصادقی نیز تقریبا با ذکر اغلب موارد بالا، جابه جایی ترتیب و توالی زمان روایت را از مختصات دیگر این سبک داستانی می داند.(میرصادقی، ۱۳۷۷ : ۲۸۹ – ۲۸۸)پیداست که در تعریف های فوق علاوه بر اشتراک برخی موارد، مؤلفه های محتوایی و ساختی درهم آمیخته اند.

برشمردن این گونه مؤلفه ها و موارد مشابه در پژوهش های مختلف بارها تکرار می‌شود اما چنان که دیدیم در پاره‌ای منابع، تعداد، اهمیت و حتی تفسیرِ هدفِ کاربرد و نیز رویکرد نویسندگان به این مؤلفه ها تقریباً متفاوت است. تحقیقاتی مانند نیکوبخت/ رامین نیا (۱۳۸۴)، خزاعی فر (۱۳۸۶)، ناظمیان و همکاران (۱۳۹۳)، پارسی نژاد(۱۳۸۷)، شراهی (۱۳۹۴)، شوشتری(۱۳۸۷)، سرباز(۱۳۹۴)، لطفی (۱۳۹۲) و خوش قامت(۱۳۹۲) هر یک بر مجموعه‌ای از خصائص تمرکز کرده اند که ضمن عدم تفکیک موارد محتوایی/ ساختی مطالب، فقط چند فقره ی آنها به طورمشترک با تعاریف نسبتاً یکسان مهم دانسته شده است.

می‌توان گفت که حنیف/ رضایی که زبان روایت در رئالیسم جادویی را بررسی کرده‌اند در نقد عقاید تحلیل گران این روشِ داستان نویسی حوصله و دقت بیشتری به خرج داده اند و به نکته ای اشاره دارند به این مضمون که از میان جمع معتنابهی از محققان داخلی و خارجی «به جز اثر هِگِرفیلت در جهان انگلیسی زبان و تا حدودی هم پایان نامه ی محمد رودگر در ایران، توجه منتقدان رئالیسم جادویی بیشتر متوجه محتوای آثار بوده و کمتر به تکنیک های روایت در آثار رئالیسم جادویی به شکلی روشمند پرداخته شده است.» (حنیف، ۱۳۹۵، مقدمه) همچنین حنیف/ حنیف که در باره ی بومی سازی این سبک در ایران پژوهش کرده اند ضمن نگارش مقدمه ی مفصل و همه جانبه راجع به این سبک، که گویا انشعاب گسترش یافته ی پژوهش حنیف/ رضایی (۱۳۹۵) باشد، تقسیم بندی رودگر را به همین مناسبت در تحقیق خود به کار بسته اند (۱۳۹۷: ۳۹۴ و بعد) اگر این نتیجه گیری ها

1- J. Erickson

را که بر مطالعه اکثر متون انتقادی غربی و مهم ترین منابع فارسی در زمینه‌ی رئالیسم جادویی مبتنی است بپذیریم خیلی زود و با ملاحظه ی مثلاً اثر محمد رودگر(۱۳۹۶) و حنیف/ حنیف(۱۳۹۷) با اطمینان اذعان خواهیم کرد که درآمیختگی تحلیل های محتوایی و ساختی، همچنان روش بسیاری از تحقیقاتی است که نوشته می شوند چرا که، دریافت انتقادی حنیف/ رضایی و سپس حنیف/ حنیف علاوه برگستردگی حوزه ی خارجی و داخلی، در باره ی چندی دیگر از مآخذ نام برده شده در بالا که این محققان بررسی نکرده‌اند نیز صدق می کند.

به هر روی، بیراه ندانستیم که ابتدا تلخیص تقسیم بندی محمد رودگر (۱۳۹۶) را بیاوریم چرا که بدین وسیله، متناسب با مقدار وجوه مشترک، جایگاه هر یک را می توانیم در محتوا یا ساختاری که رودگر بدان پرداخته و سایر تحقیقات را نیز پوشش می دهد مشخص کنیم. همچنانکه گفتیم حنیف/ حنیف در کتابی که انتشار داده اند به نتایج رساله ی محمد رودگر (۱۳۹۶) متکی بوده اند (۱۳۹۷ : ۳۹۴ و ۳۸۹ و بعد) اما محمد رودگر گویا به لحاظ دامنه ی بحث، در تجمیع خصائص بر دیگران پیشی گرفته و معتقد است **شاخصه های مبنایی** [(محتوایی)] رئالیسم جادویی عبارتند از : عقاید و باورهای شگفت ناشی از بومی گرایی، طبیعت گرایی، تجربه ی انسانی به شکل رؤیا، تصور، ادراک احساسات و ناخودآگاه، خیال بافی و فانتزی الهام گرفته از مابازاء های اسطوره ای، بازآفرینی رمانس ها، تأیید و گاه رد مضامین نهیلیستی[۱]. وی در **زمینه‌ی ساختاری** [(ساختی)] نیز این شاخصه ها را معین می کند: پیرنگ پیچیده و فنی، تلفیق شخصیت و قهرمان (شخصیت های جادویی یا پذیرنده عنصر جادویی)، درهم‌ریختگی زمان داستانی، تنوع و درهم‌ریختگی عنصر روایت (رازگونگی در عنصر روایت و کانون روایت)، درهم‌ریختگی عنصر علّیت، شاعرانگی و نوستالژی، ایجاد فضای چند متنی (ارتباط رمان با متون دیگر)، بی طرفی نویسنده در طرح شگفتی، به کارگیری افسانه ها، داستان های سحرآمیز، فولکلور، ایهام و اساطیر، عینیت بخشی به پدیده های جادویی، درهم‌ریختگی یا مجاورت واقعیت و خیال، استفاده از مبالغه‌ی باورپذیر، غلبه‌ی واقعیت بر خیال، استفاده از عنصر غافل گیری و بالاخره استفاده از توصیفات اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی(رودگر، ۱۳۹۶ : ۸۸ – ۸۲).

۱- پوچ‌انگاری (Nihilism) به هر نوع دیدگاه فلسفی گفته می‌شود که وجود یک بنیان عینی (ابژکتیو) برای نظام ارزشی بشر را رد می‌کند. این اندیشه معمولاً در ارتباط نزدیک با بدبینی عمیق و شک‌گرایی رادیکال است.

این مقوله ها عمده ی ویژگی هایی است که در منابع خارجی از جمله تحقیقِ کارآمد مگی آن باورز (۱۳۹۴) و مآخذ داخلی دیگر محققان نیز آمده و ما تا حدی که در مقایسه ی حاضر به کار می آمد از آنها استفاده کرده ایم.

آنچه در بررسی کنونی شناسایی شده است هم محتوایی و هم ساختی است. از آنجایی که سیالیّت و هم‌پوشانی معنایی، برخی مؤلفه های سبک رئالیسم جادویی را بیش و کم تفکیک ناپذیر نشان می دهد، این پژوهش، فقراتی از عناوین مؤلفه ها ی مجزا و مرتبط با بحث پیش رو را از مقالات و بعضاً کتب یاد شده اخذ کرده است و به قدری که مناسب می بوده برای مشخص کردن مشابهات در پی شواهد خود آورده است. فرض نزدیکی برخی مختصات داستان کوتاه *هنگام* به برخی مختصات داستان کوتاه *پیرمرد...* مارکز در راستای پژوهش هایی است که آثار مندنی پور را از منظر رئالیسم جادویی نگریسته اند.

به عنوان پیشینه ی بحث، دانستنی است که در باب نقد و مقایسه ی آثار مندنی‌پور و مارکز، تحقیق مستقیمی با محوریت رئالیسم جادویی وجود ندارد مگرمنابعی معدود مانند جزینی (۱۳۹۰) و پارسی نژاد (۱۳۸۷) که اشاراتی به برخی داستان‌ها داشته‌اند. علاوه بر این ، بعضی دیگر از محققان یا بر یک طرف مقایسه‌ی مد نظر ما متمرکز هستند (پریسا بردوئی، ۱۳۸۴). و برخی نیز در باره ی دیگر نویسندگان زبان فارسی (صفری و همکاران، ۱۳۹۰؛ چهار محالی، ۱۳۹۴؛ بی نظیر/ احمدرضی، ۱۳۸۹). و نیز در باره ی نویسندگان عرب (غلامی، ۱۳۹۸ ؛ صاعدی و همکاران، ۱۳۹۷ ؛ ناظمیان و همکاران، ۱۳۹۳). قلم زده اند؛ این در حالی است که دسته ای دیگر در این زمینه فقط کلی نگری سبکی و بررسی موردی محدود دارند (همایون کاتوزیان ، ۱۳۷۳ ، مهویزانی ، ۱۳۷۳ و میرعابدینی ، ۱۳۷۷ و بی نیاز، ۱۳۹۲).

الف. بحث و بررسی

در ادبیات معاصر فارسی، برخی منتقدان باور دارند که چند اثر شهریار مندنی پور به ویژه مجموعه داستان *شرق بنفشه* در زمره ی داستان های رئالیسم جادویی قرار دارد اما حنیف/ حنیف با نسبی دانستن این نظر معتقدند که این مجموعه فقط بعضی ویژگی های این سبک را داراست. این پژوهشگران با مرور خصائصی نمونه‌وار از داستانی به نام *شام سرو و آتش* در این مجموعه که به سبک رئالیسم جادویی شهرت بیشتری دارد مشخص می کنند که فقط زبان شاعرانه ی این داستان و مواردی پیرامون

شخصیت پردازی و عقاید شخصیت ها با خصائص این سبک منطبق است (حنیف، ۱۳۹۷ : ۲۳۳ و ۲۳۴) حنیف/ حنیف اذعان می کنند که برخلاف شهرت این داستان، آن را باید در رده ی آثار «وهم آلود و ترسناک» دانست (همان : ۲۳۴) البته ایشان در جای دیگر تقدیرگرایی و باورهای غیر عقلانی برخی شخصیت های این داستان را در بحث بومی سازی رئالیسم جادویی در ایران مستندِ خود ساخته و آن را مورد تأئید قرار می دهند (همان:۲۳۶).

باید دانست که تمایل شهریار مندنی پور به استفاده از رئالیسم جادوئی در نوشته های دیگر او نیز دیده می شود. این آثار از آن‌روی که عناصری را از اساطیر، عقاید و فولکلور در بستری فرهنگی وام گرفته اند و این عناصر به عقیده‌ی باورز در آثار متمایل به رئالیسم جادویی گاه بازتاب رنج استیلا و استعمار و قابل نقد به نظر می رسند (۱۳۹۴ : ۱۶۷و ۱۶۸ و ۱۷۳ و ۲۲۹) می توان گفت که مندنی پور برای ارائه‌ی پیام خود از ظرفیت های هستی شناسانه ی این سبک سود می جوید چرا که بافت واقعی و زمینه‌ی داستان، همزمان امکان درج و سپس قبول ظاهری موضوع را در لفافه ی عناصر پیچیده‌ی داستان به خوبی فراهم می سازد. این ویژگی علاوه بر ادعای همانندی با سبک سوررئالیسم که البته مورد قبول واقع نمی شود (باورز، ۱۳۹۴ : ۵۴) شاید به لحاظ کارکرد، هم‌ارز نوعی نمادپردازی به شمار آید که به دلایلی و از جمله به منظور کاهش حساسیت های سیاسی ـ اجتماعی به گونه‌ای ابهام‌زا مفاهیم مندرج در متن را در پشت صورت های تمثیلی و نمادین از نظرها پوشیده می دارد.

اینک در گام نخست، رئالیسم جادوئی را در داستان کوتاه *هنگام* رد یابی می کنیم. اگر چه حضور برخی مؤلفه های این سبک در داستان مورد نظر چندان هم نادیدنی نبوده است اما تاکنون در جایی مورد بحث قرار نگرفته است. می توان گفت که مواردی از جمله توصیف ویژه‌ی اشخاص، وقایع عجیب و حالاتِ خاص اهالی روستای خیالیِ «هنگام» در داستان مندنی پور مستندی از به کار بستن شیوه ی رئالیسم جادویی برای نقد بعضی امور سیاسی مانند کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و سقوط دولت محمد مصدق در ایران، و تصویرسازیِ جهاتی از تفکر واپس‌گرای شخصیت های داستان به عنوان نقدی اجتماعی است. حنیف/ حنیف معتقدند که این شیوه بیش و کم در بستر های متنوعی از جنبه های فرهنگی از جمله آثار فولکلوریک، عرفانی، حماسی، اسطوره ای، غنایی به روند بومی‌سازی سبک مزبور در ایران انجامیده است(حنیف، ۱۳۹۷ : ۳۸۸-۳۸۷) با بهره از توضیح فوق مشخص می گردد که وجه فولکلوریک و سیاسی داستان *هنگام* در زمینه‌ای روستایی بر اساس آنچه باورز مطرح

می کند همان موقعیت «حاشیه ای» (پاورز، ۱۳۹۴ :۷۰ - ۶۹ و ۲۲۶) برخی فضاهای سبک رئالیسم جادویی را بازتاب می‌دهد که در داستان *پیرمرد مارکز* و روستایی که معرفی شده نیز دیده می‌شود.

در گام دیگر و برای معرفی، لازم است که گفته شود در ایران چندین مجموعه داستان کوتاه از مارکز به چاپ رسیده است که بیش‌تر آن‌ها از کتاب‌های مختلف جمع‌آوری شده‌اند و نسخه‌ی مشابهی در کتاب‌های اصلی نویسنده ندارند. کتاب *بهترین داستان‌های کوتاه مارکز* مجموعه‌ای با ۲۷ داستان کوتاه از اوست که ترجمه شده و به چاپ رسیده است. (نک: کتابنامه) *پیرمرد فرتوت با بال-های عظیم* یک داستان از این مجموعه است.با توجه به عنوان طولانی داستان، اینجا ناچار آن را به صورت «*پیرمرد*» مختصر می کنیم.

از طرفی نیز مندنی‌پور همچنانکه گفتیم به سبک رئالیسم جادویی گرایش دارد. *هشتمین روز زمین*، دومین مجموعه‌ی داستانی اوست. این مجموعه در برگیرنده ی چهار داستان کوتاه به قرار زیر است: *سنگ، هشتمین روز زمین، سارای پنج‌شنبه، هنگام.*

بنابر تصریح محققان می دانیم که دلیل شایع بودن سبک رئالیسم جادویی در آمریکای لاتین نیز به خاطر ارتباط عمیق آن با داستان‌های فولکلوری است که هنوز هم در مناطق روستایی از عمومیت خاصی در میان مردم برخوردارند(باورز، ۱۳۹۴ : ۸۰) گویا این سبک می‌خواهد فولکلور و ادبیات غنی منطقه را در هم آمیزد و به شکلی یکپارچه در آورد و از این طریق به مسائل فرهنگی و اجتماعی آمریکای لاتین بپردازد. چنین وضعی در فضای برخی آثار داستانی فارسی معاصر نیز وجود دارد(حنیف، ۱۳۹۷: ۲۴۱ و بعد) و از جمله در داستان *هنگام* مندنی پور نیز دیده می شود. بیراه نخواهد بود که بگوییم همین فضاها طبق فاصله ای که از متن اجتماعِ غالب دارند به نوعی بازتاب تنهایی، تقابل سنت و مدرنیته، مشکلات فرهنگی، باورهای خرافی و بومی ـ مذهبی هستند و در نهایت هراسِ ناشناخته در مواجهه با مدرنیسم را آشکار می کنند چنانکه خواهیم دید، هم در داستان *پیرمرد مارکز* و هم در داستان *هنگام* مندنی پور این اوصاف جلوه هایی دارد. اینکه مندنی پور چه مقدار به تصورات مارکز در پرداخت داستانِ یاد شده نظر داشته است ادعای اصلی مقاله ی حاضر نیست بلکه در این مجال کوتاه فقط کوشیده ایم به پاره‌ای نزدیکی‌ها بین این دو داستان کوتاه توجه دهیم.

رئالیسم جادویی گابریل گارسیا مارکز علی الخصوص در *صد سال تنهایی* به باور فیلیپ سوآنسون چالشی است سیاسی برای بازتاب واقعیت تا چشم انداز روستایی سنتی را بازتولید کند که فرهنگ

بیگانه، وارداتی و مسلط را به چالش می کشدو از این رهگذر چشم انداز فرهنگی مـردم آن اجتمـاع را باز ارزش گذاری کند (۱۹۹۵ : ۱۲ به نقل از باورز ، ۱۳۹۴ : ۸۷) ایـن حالـت در داسـتان *پیرمـرد* او نیـز دیده می شود. چنانکه گفته شده است *پیرمرد فرتوت با بالهای عظیم* یکی از داستانهای بسیار درخشـان مارکز است که مابین دو رمان بسیار مهم او، *صد سال تنهایی* و *پاییز پدر سالار* منتشر شده است. خسرو باقری با ذکر این مطلب معتقد است که بسیاری از مفسران، این اثر را بهتـرین و شـاخص‌تـرین نمونـه‌ی رئالیسم جادویی می‌دانند و بر این اعتقادند که مـرد کهـن سـال، همانـا خـود مـارکز اسـت کـه در پـی شهرت و مقبولیت عام و بعد از انتشار صد سال تنهایی، در معرض قضاوت‌مـردم و گروههـای مختلـف قرارمی‌گیرد و به‌تدریج از یادها می‌رود. به اعتقاد باقری مرد کهنسال در واقع نماد انسان فرهیخته است. (khosrobagheri.blogfa.com/p.۴۲. ۱۳۸۷).

مارکز، در پاسخ به این پرسش که چرا بیشتر تصویرهای آغازین آثار او با سیمای مردی کهن سـال شروع می‌شود می‌گوید: «فرشته‌ی نگهبان دوران کودکی من مردی پیر، یعنی در واقع پـدربزرگم بـوده است و من همیشه در ذهنم پدربزرگم را مـی‌بیـنم کـه پدیـده‌هـای گونـاگون زنـدگی را بـه مـن نشـان می‌دهد. انسان فرهیخته، فرشته است و آیا فرشته همان انسان فرهیختـه نبـوده اسـت کـه در ذهـن انسـانِ آغازین، جنبه‌ای اسطوره‌ای و نمادین به خود گرفته است؟ مرد کهنسال بـال دارد امـا ایـن بـال‌هـا، بـال پروازند، پرواز به بلندای اندیشه و عمل. فرزانگی به انسان، امکان (بـال) فراتـر رفـتن از زنـدگی عـادی روزمره را می‌بخشد و او را از هزارتوی گِل‌های روزمرگی فرا می‌برد.» تـا خواننـده مـی‌خواهـد از مـرد کهن سال، فرشته‌ی قصه‌های دینی را بسازد، مارکز با توضـیح، «بـال‌هـای کـرکس‌وار» او و ایـن کـه او بیشتر «شبیه انسان‌ها بود تا فرشته‌ها» و از او «بوی تحمل‌ناپذیر خانه به دوشان به مشام می‌رسید» و«پرهای اصلیش را بادهای زمینی درهم شکسته بودند» خواننده را به زمین ـ به واقعیت ـ بازمی‌گرداند(همان).

مرد کهنسال در معرض قضاوت عوامی که بال پرواز ندارند و در هزارتوی گِـل‌هـا گرفتارنـد، قـرار می‌گیرد. اما مدت‌هاست که صاحبان قدرت قضاوت مردم را عقیم کرده‌اند و به آن‌ها گفته‌اند که شـما امکان اندیشیدن ندارید، و باید دیگری به جای شما بر مسند قضاوت و داوری بنشیند. بـه همـین خـاطر است که پلایو و الیزندا (شخصیت های پایه‌ای داستان) دو نمونه از هزاران هـزار تـن از آدم‌هـای بـدون بال، او را که مانند خودشان نیست در قفس مرغان می‌کننـد و سـپس از زن همسـایه ـ کـه همـه چیـز را

درباره‌ی مرگ و زندگی می‌داند ـ و این نه نشانه‌ی فرزانگی که نشانه‌ی جهل مطلق است، می‌خواهند که بیاید و به جای آن‌ها بیاندیشد وداوری کند(همان).

اما در این سوی، شهریار مندنی‌پور نیز با استفاده از همین شیوه به کالبد شکافی افکار غریب درونی و اعمال عجیب شخصیت‌های ساکن روستای هنگام می‌پردازد و گاه زنجیره ی علّی حوادث را نیز به هم می‌ریزد. پریشانی و آشفتگی زندگیِ قهرمانان و روشنفکران (همان فرهیخته ی مارکز) در آثارش را – که معمولاً از جامعه طرد شده‌اند– با بهره‌گیری از چرخش در زمان روایت (رودگر، ۱۳۹۶ : ۸۳) و دیدن از منظر های متفاوت نشان می‌دهد. به نظر می رسد که در لابلای سطور داستان *هنگام*، همان ستیز پسااستعماری و نیز انتقاد از خود (جامعه خرافی)، دنبال شده باشد.

بنابر تلقی میرعابدینی در فضای رئالیستی/ جادویی *هنگام* ، حرکت اشباح و آدم های خرافیِ وهم زده ای دیده می شود که حس امنیت را [شاید به دلیل ورود پنهانی غریبه ی تازه وارد] از دست داده اند(میرعابدینی، ۱۳۸۴، ۴ : ۱۴۶۸) این غریبه (فرهیخته) چنانکه خواهیم دید با فرشته‌ی تازه وارد داستان *پیرمرد* از جهاتی شباهت دارد.

میرعابدینی در خصوص ترکیب و بافت داستان *هنگام* می افزاید: « سه داستان درهم می پیچد: گذشته‌ی سیاسی غریبه [ای] در شهر، گذشته وهمناک منطقه ی هنگام، و وقایعی که دارد روی می دهد. هر کس تعبیر خود را از ماجراهایی که بر غریبه و جزیره ی هنگام گذشته است، دارد. اما جریان ذهن غریبه به مرور او را در زمان به عقب می برد و به موجودی آبزی در آب های گذشته بدل می کند. برداشت های ضد و نقیض، این تردید را پدید می آورد که آیا اصولاً غریبه ای به آب انبار پناه آورده است، یا همه‌ی آنچه در باره‌ی او خواندیم، حاصل وهم مردمی زارزده [(زار : در عقاید جنوبیان موجودی موهوم است که مانند جن اگر به جان آدمی بیفتد او را سخت ناخوش احوال می کند)] است که گمان می کنند صدای غریبه را در درون خود می شنوند: همزادی که از درونشان سر بر می آود و رو در روی شان قرار می گیرد» (میرعابدینی، ۳و۴ : ۱۴۶۹).

داستان مارکز، روایتی است از روزمرگی‌های یک خانواده که با پیدا شدن پیرمرد بال‌داری در حیاط خانه‌شان دچار تغییر می گردد. با شدت گرفتن بارندگی‌ها، پلایو و الیزِندا که فرزندی بیمار درخانه دارند،زمان بازگشت به خانه، با پیرمرد بال‌داری روبه‌رو می‌شوند که به گمانشان بازمانده ی یک کشتی است که طوفان درهم شکسته است. با این وجود چنانکه گفتیم پیرترین زن روستا (نماد

خرافات و فولکلور) را فرا می خوانند تا قضاوت کند. پیرزن او را فرشته و بازمانده توطئه‌ای آسمانی می‌پندارد که به خاطر بچه به زمین پناه آورده است و باید قصد جانش کرد. درست مانند حمله‌ی شخصیت‌های داستانِ *هنگام* به مرد غریبه (زار و قدرت او رمز قدرت انسان فرهیخته است).

زن و شوهر بر خلاف توصیه پیرزن او را درون مُرغدانی زندانی می‌کنند (جلوه‌ای از تقابل با سنت کهنسال). فردای آن روز، همزمان با بندآمدن باران، کودک بهبود می‌یابد. زن و مرد به پاس این اتفاق تصمیم می‌گیرند که پیرمرد را همراه با آذوقه به دریاهای آزاد روانه کنند که ناگهان با سیل عظیم جمعیتی روبه‌رو می‌شوند که قصد دیدار فرشته را کرده‌اند. هر یک از مردم در خیال خویش برای موجودیت او افکاری عجیب دارند و تصمیم می‌گیرند اداره امور کیهان را به دست او بسپارند(باورهای عجیب ناشی از طبیعت گرایی). اما پدر گونساگا کشیشی سالخورده و دوراندیش مانند بابازار، پیرمرد کاهن‌مسلک داستانِ *هنگام* دچار تردید می‌شود که شاید با موجودی شیاد و بلکه خود شیطان روبه‌رو است. سپس به مردم قول می‌دهد که نامه‌ای به اسقف بنویسد تا پاپ رأی نهایی را درباره او صادر کند. با استقبال مردم، الیزِندا تصمیم می‌گیرد دور حیاط را حصار بکشد و از اهالی در مقابل تماشای فرشته پنج سنت پول اخاذی کند. مردم برای تماشای پیرمرد پهلویش را با میله‌ی مخصوص داغ‌زنِ گوساله می‌سوزانند(نقد جامعه و بومی گرایی شگفت انگیز). درمانده‌ترین و عجیب-ترین بیماران برای درمان بیماری‌شان به پیرمرد پناه می‌آورند.

پاسخ‌های بی‌حاصل کلیسا برای کشیش راهگشا نیست. اثاث نمایش سیّار زنی که ناخواسته به عنکبوتی بدل شده به شهر وارد می‌شود و بالاخره مردم پیرمرد را وا می نهند. با رویش دوباره ی پرهای پیرمرد، روزی بعد از زمستان با بادی که از جانب دریاهای آزاد آمد به سختی پرواز می کند و خانه را ترک می‌گوید.

داستان *هنگام*، همچنان که معلوم شد روایتی پیچیده از وقایع یک روستا به نام «هنگام» است. راویانِ قصه، رخدادهای پانزده - بیست سال قبل را باز می‌گویند. ماجرا با اشاره به یکی از داغ‌ترین و عجیب‌ترین تابستان‌های روستای هنگام و حضور غریبه‌ای در نزدیکی «برکه سوخ» آغاز می‌شود. حضور غریبه برای اهالی روستا که معتقد به خرافاتند ترس و وحشت به همراه می‌آورد. درست مانند شخصیت پیرمرد بالدار مارکز، مردم به او حمله می کنند. اما شخصیت نابینا و همه چیزدان (!) روستا یعنی بابازار (معادل کشیش) غریبه را پدر همه‌ی زارها و بادها معرفی می‌کند و هشدار می‌دهد که هر

کس به او بی‌احترامی کند نفرین خواهد شد(جلوه ای از ریشخند ارزش های فرهیختگی سنتی). مردم طبق آداب و رسوم برای غریبه آب و غذا می آورند و قربانی می‌دهند تا از گزندش مصون بمانند اما تعداد زیادی از روستائیان گرفتار زار می‌شوند و می گویند که زار آن‌ها را مَرکَب خود ساخته است.

خود بابازار که علی‌رغم تصور مردم، شخصیتی غیراخلاقی دارد، برای گفت‌وگو نزد غریبه می‌رود تا به خواسته‌هایش پی ببرد. غریبه می خواهد در آبِ برکه (نماد گذشته ی راکد تاریخی و یأس ناشی از کودتا) به آرامش ابدی برسد. مردم مخالفت می‌ورزند و در صدد نابودی او برمی‌آیند. با بیرون آمدن غریبه از آب، بابازار با گمان اینکه قصدِ خون کسی را کرده است (خرافات و خیال بافی) مجالس (مناسک موهوم) پرشوری به راه می اندازد اما در مراسمِ به «زیر کشیدن» زار ناتوان می‌ماند. همان شب، کابوسی به خواب اهالی هنگام می آید (تجربه هایی به شکل رؤیا) و از پی آن، بابازار خبر می‌دهد که به زودی یکی از اهالی روستا خواهد مرد. صبحِ روز بعد مردم جنازه بابازار را در نزدیکی برکه می‌یابند. بعد از آن روز، آبِ همه برکه‌ها به گِل می‌نشیند و مردم در حسرتِ آب آشامیدنی می‌مانند. از واگویه‌های بسیار پیچیده و رمزگونِ غریبه مشخص می‌شود که او یکی از قربانیان شکست خورده کودتای ۲۸ مرداد است. در پایان، فاروق، یکی از اهالی روستا، غریبه (زارِ مجسم) را به چنگک می کشد (تقابل سنت با فرهیختگی) و بدین‌سان غریبه برای همیشه به خاموشی می گراید.

چند نکته از نگاهی نزدیک‌تر

۱. شخصیت های جادویی یا پذیرنده ی عنصر جادویی

مندنی‌پور برای قبولاندن حضور موجود جادویی، در بستری واقعی علاوه بر ذکر برخی جزئیات عینی، با طراحی بافتی ویژه، او را به عنوان یک قربانی سیاسی می شناساند(غلبه واقعیت بر خیال). یأس و سرخوردگی وی همان است که بر جامعه‌ی روشنفکران دهه ی چهل ایران چیرگی دارد و خود نیز راه رهایی از این فشارها را فرار از جامعه می‌داند. بنابراین به آب برکه سوخ پناه می‌آورد (نماد گذشته‌ی قبل از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲) و به موجودی آبزی تبدیل می‌گردد. همچنانکه گفتیم با ورود غریبه حوادث تلخ و عجیبی گریبان اهالی روستا را می گیرد.

نویسنده در جهل و نادانیِ مردم دقیق می شود، و نسبت به همین نادانی، پدیده‌های صنعتی را جادویی و رمزگون جلوه می‌دهد (بدگمانی نسبت به مظاهر مدرنیته). اهالیِ خرافاتیِ هنگام می پندارند که تانک، هیولا و هواپیما، پرنده‌ی نقره‌ای شناور در آسمان‌اند (طبیعت گرایی و اسطوره سازی) و این همه همراه با ورود غریبه برای تصرف روستا در تلاشند. بابازار نیز توهمات برخی اهالی روستا را در بافتی خرافی به غریبه ربط می‌دهد و بیماری چند روستائی نیز به ترسی قدیمی می پیوندد (به کار گیری افسانه ها) تا در مرحله‌ی بعد با مسحور شدن همه در خوابی مشترک، خطرناک بودن غریبه در ذهن جا بیفتد(تجربه های انسانی به شکل رؤیا، تصور، ادراک احساسات و ناخودآگاه) (مندنی پور ، ۱۳۷۱).

مارکز نیز، پیرمرد بال‌دار را که موجودی تخیلی و جادویی است به گونه‌ای وارد داستان کرده که همه حضورش را تأیید می کنند. توصیف صحنه‌های مربوط به پیرمرد به اندازه‌ای با جزئیات هستند (مجاورت واقعیت و خیال) که خواننده به راحتی می‌تواند فضایی را که مارکز در نظر دارد در ذهن خویش بازآفرینی کند: (مارکز، ۱۳۹۱: ۲۶۰) زن و شوهر اما، طبق سنت خانوادگی به فرشته باور دارند و همین باور موجب عادی شدن رفتارشان با موجود غیرطبیعی بالدار می‌شود.

۲. رازگونگی در عنصر روایت و کانون روایت

مندنی‌پور با شگردهای مختلفی همچون پیوند غریبه‌ی روشنفکر با افراد سنتی، ابهام نام‌های اهالی روستا، بی‌نامی مرد غریبه، ابهام زمان و مکان، نامعلومی مبدأ و مقصد و جز اینها، نوعی رازوارگی را القاء می کند. راوی در این داستان، نام شخصیت اصلی را نمی‌گوید و مخاطب در لایه‌های ذهنی روایتگران با غریبه آشنا می‌شود.یکی از بهترین تکنیک‌های نویسنده، انتخاب نام و مکان روستا است. سرزمینی فرضی در جنوب کشور که مردم باورهای ویژه‌ای دارند؛ نام روستا هم مکان و هم زمان را دربر می گیرد. هنگام ، اشاره ای است به «لحظه» که در حال گذر است و در هر آن، تغییراتی خاص رخ می دهد (درهم ریختگی زمان روایت). محدوده‌ی نادقیق جغرافیایی روستا و نامعلومی مبدأ غریبه، زمینه‌ای وهم آلود می آفریند.

بخش‌هایی از حوادث داستان نیز مانند طولانی شدن خونریزی زنان روستا اسرار آمیز و خصوصاً به دنیا آمدن کودک شفاف، یادآور تولد زال در شاهنامه فردوسی، ماهیتی رازورانه دارد : «بی‌درد و

بی‌جُفت بچه‌ای آمد، زلالِ زلال. استخوان‌هایش، قلبش، جگرش از پسِ پوست بی‌رنگش پیدا بودند» (مندنی‌پور، ۱۳۷۱: ۱۱۰).

شخصیت جادویی- تخیلی پیرمرد مارکز نیز در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. نامشخص بودن رازگونه‌ی هویتش تا پایان قصه، بی‌نامی مرد غریبه‌ی داستانِ مندنی‌پور را به یاد می آورد، و نامعلوم بودن مبدأ و مقصد او نیز همچنین است. تنها غذایی که پیرمرد می‌خورد «پوره بادمجان» (!) خود طنزی مارکزی است که تضادهای عجیب و رمزگون شخصیت‌های او را می نماید.

پیرمرد نحیفی که در داستان مارکز توصیف شده چنانکه اشاره کردیم یک فرشته با بویی تحمل-ناپذیر(!) و بال‌هایش مالامال از انگل است؛ این مطلب یادآور «بوی تعفن بار» در داستانِ هنگام است(مبالغه ی باورپذیر).

۳. عینیت بخشی به پدیده های جادویی

حوادث عجیب و غریب هنگام برای تمامیِ اهالی ملموس و عینی است. همه چیز داستان وجود فیزیکی دارد و برای همگان قابل رؤیت است. ماجرا از همان آغاز با مشاهده‌ی مرد غریبه توسط اویس و توصیف ویژگی‌های ظاهری او برای بابازار شروع می شود.

از سوی دیگرپیرمرد یا فرشته، موجودی وهمی در داستان نیست که مارکز او را در ذهن یک نفر پرورش دهد و فقط برای یک نفر قابل رؤیت باشد. پیرمرد پیش چشم همه از زن و مرد گرفته تا کشیشِ منطقه عینیت یافته است. حتی پزشکی که درمان بیماری آبله‌مرغان فرزند پلایو را بر عهده گرفته بود، موجودیت او را پذیرفته و بال‌های روی تنش را طبیعی می‌داند: «بال‌ها آن‌قدر بر اسلوب تنِ انسانیِ فرشته طبیعی می‌زد که دکتر به این فکر فرو رفت که چرا انسان‌های دیگر بال ندارند» (مارکز، ۱۳۹۱ : ۲۶۷).

۴ . آشنایی‌زدایی

در داستان مندنی پور، تصویر وقایع و پدیده‌های معمول تحریف شده است. مخاطب با موجودی غیرطبیعی (غریبه) آشنا می‌شود که شرایط فیزیکی بدنش را تحت کنترل دارد چنانکه تصمیم می گیرد

به موجودی آبزی بدل شود. در این شیوه که به بیگانه‌سازی[1] معروف است ، خواننـده بـا دنیـایی ناآشـنا روبه‌رو می گردد و اغلب حوادث نیز با اصول علمی و عادی زندگی آدمیان تنـاقض دارد. منـدنی پـور غریبه را از خلال تک‌گویی های متعدد به شیوه جریان سـیال ذهـن معرفـی مـی‌کنـد و بـا پـرداختن بـه حواشی خارج از موضوع اصلی، به زمان حال می‌رسد. با این کار نویسنده فضایی ناآشنا می آفریند.

مخاطب مارکز نیز، شخصیت اصلی داستان را به شکلی نامعلوم و در قـالبی جدیـد بـاز مـی شناسـد. فرشته‌ای بدون مبدأ و منشأ مشخص که گویی مرزهای زمـان را درنوردیـده اسـت. موجـود غیرطبیعـی، خواننده را نسبت به حوادث داستان حساس می‌کند.

پیدا شدن پیرزنی که از زمانِ کودکی ضربان قلبش را می‌شـمارد و عـدد کـم مـی‌آورد، بـی‌خـوابی مردی که صدای ستاره‌هـا او را ناراحـت مـی‌کنـد، تبـدیل شـدن دختـرِ سـرکش بـه عنکبـوت ، دنـدان درآوردن یکی از پیرمردهای روستا، روییدن گل آفتابگردان از زخم‌های یک مرد جذامی، بـی‌خـوابی همیشگی پدر گونساگا، توصیف‌های اغراق‌آمیز بـارش بـاران و حملـه خرچنـگ‌هـا از جملـه حـوادثی هستند که جزئی از واقعیت زندگی شخصیت‌های داستان شده است اما با اصول علمی و عادی زنـدگی انسان منافات دارد.

۵. تلفیق و پیوند

مسائل اجتماعی و سنتی ، عناصرتخیلی و خرافی، هم‌جوشی زمان‌های مختلـف، تشـریح امـور واقعـی و شبه واقعی و مانند اینها در *هنگام* می آید. مثلاً غریبه از بُعد هویتی، هم انسان است و هم نا انسان ! مثـل یک روشنفکر، فلسفی سخن می‌گوید ولی مانند موجودات آبـزی مـی زیـد. مخاطـب، هویـت واقعـیِ غریبه را حاصل ترکیب و تضادی ناهماهنگ و ناعادلانه می‌داند. وی از یک‌سو، کـودکی بـا چهـره‌ای معصوم معرفی می‌شود که به همراه مادر، درپی پدرش می‌رود ولی او را در هیچ زندان سیاسی نمی‌یابد و از سوی دیگر با گذشت زمان به مبارزی سرافکنده و موجودی منحـوس کـه منشـأ بلایاسـت تبـدیل می‌شود و از مردم آزار می بیند.

۱- آشنایی زدایی(به انگلیسی: Defamiliarization) از جمله مفاهیم کاربردی در نظریات نقد هنری و ادبی است که نخستین بار توسط ویکتور شکلوفسکی در سال ۱۹۱۷ در مقاله‌ای با عنوان «هنر به مثابه تکنیک» مطرح شد.

مخاطب حیرت زده در این داستان هم‌چنین با تلفیق جهان مردگان و زندگان روبه‌رو می‌شود. بعد از مرگِ برخی از اهالی روستا، ارواح مردگان در کنار برکه سوخ به حرکت درمی‌آیند. دیدن ارواح و اشباح از سوی اهالی روستا امری عادی به نظر می‌رسد و هیچ یک از مردم از دیدنشان متحیر نمی‌شوند (مندنی پور، ۱۳۷۱ : ۱۳۸).

داستان مارکز از ترکیب عناصر تخیلی و تاریخی و تلفیق امور جدی و فانتزی شکل می‌گیرد ، همچنانکه داستان *هنگام* با تخیل و تاریخ پیوند داشت. مثلاً هویت پیرمرد فرتوت ترکیبی ناهماهنگ دارد. شخصیت او گاهی به مثابه یک فرشته ی نجات تا درجه قداست بالا می‌رود و گاه تا حد یک موجود شیاد و شیطانی پایین می‌آید. او گاهی آرام و بی‌صداست و گاهی از شدت آزار و اذیت، مردم را به زبانی جادویی دشنام می‌دهد(مارکز ، ۱۳۹۱ : ۲۶۲ و ۲۶۴) فردیت پیرمرد نیز از الگویی اساطیری و تاریخی متأثر است. او هم به زبان دشوارِ نروژی باستان سخن می‌گوید و هم وجودی سیّال و لامکان دارد (همان: ۲۶۶).

زندگی واقعی برخی دیگر از شخصیت‌های داستان نیز با دنیای خیالی پیوند خورده است. دختری که به عنکبوت تبدیل شده ، مثل یک انسان عادی با نیازهای خاص عاطفی است. او در کودکی بدون اجازه پدر و مادرش به مجلس رقص می‌رود. هنگام برگشتن به خانه، پس از تندر از شکاف آسمان، گلوله گوگرد شعله‌وری او را به عنکبوت تبدیل می‌کند. این دگردیسی را با عنوان **استحاله جسمی انسان به حیوان** نیز می توان **معرفی کرد**: «تنِ زن رطیلِ ترسناکی بود به اندازه یک قوچ با سر دختری غمگین» (همان: ۲۶۵).

۶. تعویض و همنشینی

مندنی‌پور با شیوه‌ی تعویض، گویا سعی در تغییر جامعه‌ای سنتی دارد که سال‌هاست کورکورانه زندگی می‌کنند. به نظر می رسد که هدف او از ظاهر ساختن غریبه ی روشنفکر، بیدارسازی مردم روستا است. مهم‌ترین سلاح غریبه برای تغییر اندیشه و رویکرد اهالی، کلام اوست تا به جامعه‌ای که سال‌هاست رنگ خوشبختی و پاکی را ندیده است هشدار دهد. بی‌بی قدم، پیرترین زن روستا درباره فراموش شدن مهم‌ترین اعتقادات اهالی چنین می‌گوید: «... هنگام ، کفرستان است. کسی دین و ایمان

نداشته این‌جا، چند سال است که بانگ اذان نپیچیده این‌جا... من هم جهنّمی‌ام یادم رفته چی باید بخوانم...» (مندنی‌پور، ۱۳۷۱ : ۱۶۷).

همچنین باید از بدل شدن راوی ها گفت، چراکه پیوسته زاویه دید بین اول شخص و سوم شخص تغییر می‌کند. گاهی روایت از خلال تک‌گویی و جریان سیال ذهن و گاه نیز روایت داستان به شیوه‌ی گفت و گوهای جمعی است. مخاطب متناسب با تعویض این شیوه‌ها شاهد برگشت به زمان گذشته، حال و آینده است.

ورود فرشته به زندگی یکنواخت پلایو و الیزندا رنج آنان را پایان می بخشد. این تحول مثبت بیانگر تغییر نگرش و جایگزینی افکار نو با کهن است. مارکز مشکلات جامعه را با نماد بیماری‌های لاعلاج مردم نشان می‌دهد. در این داستان، معجزه، شگفتی و رویدادهای خارق‌العاده و غیرواقعی، پدیده‌هایی هستند که در دنیای روزمره مردم نفوذ می‌کنند و این موضوع همچنانکه در *صد سال تنهایی* آمده است باعث می شود که به قول باورز رویدادهای جادویی همچون‌واقعیت روزمره رخ دهند مانند به‌دنیا آمدن نوزادی که دُم دارد(مارکز، ۱۳۹۴ : ۸۰).

۷. خاموشی نویسنده

چنین به نظر می رسد که شخصیت‌های داستان بنا به نحوه ی تفکر خویش، در رویارویی با رخ‌دادهای غیرعادی، اظهار شگفتی و نیز اهالی روستا از تغییر حالتِ غریبه تعجب نمی کنند. هم‌چنین با تولد کودک شفاف و شیشه‌ای ، مختار و خانواده‌اش در صدد این نیستند تا برای این نقصِ عجیب، دلیل یا توجیهی پزشکی بیابند و به علت آن برسند. مندنی‌پور نیز در برابر این حوادث خاموش می‌ماند؛ او تنها سعی در روایت ماجرا دارد و صحت و سقم این وقایع را تأیید یا تکذیب نمی‌کند.

مارکز به وضوح و به سادگی زندگی مردم خود را تصویر می کند. او همچون نویسنده‌ی *هنگام* نه از حوادثِ فراواقعی اظهار تعجب و نه آن‌ها را تأیید می‌کند. پدیده‌ها را آن‌گونه که هستند می نمایاند و در شرح وقایع از بیان احساس یا عقیده‌اش نسبت به موجودات تخیلی و جادویی امتناع می‌ورزد.

۸ . آدمیان عجیب‌الخلقه (نوزاد فراطبیعی)

همان‌طور که اشاره شد در این داستان کودکی متولد می‌شود که بدنی شیشه‌ای و شفاف دارد. در قصه سوم از مجموعه «ترس و لرز» اثر غلامحسین ساعدی نیز این ویژگی را می‌توان دید، با این تفاوت که

کودک توصیف شده از زبان ساعدی دارای ویژگی‌های منفی و خوف‌انگیز است (ساعدی، ۱۳۴۷: ۶۴).

ذیل همین مبحث **استحاله جسمیِ انسان به حیوان** جای می گیرد.این نوع دگردیسی در ادبیات قدیم و جدید، و البته در ایران بی‌سابقه نبوده است. در حماسه های کهن فارسی *کوش پیل دندان* سروده ی ایرانشاه بن ابی الخیر و در داستان های معاصر، *مسخِ* کافکا و *کرگدنِ* اوژن یونسکو، نمونه‌هایی از استحاله هستند. در داستان هنگام نیز، مرد غریبه به موجودی آبزی بدل می‌شود.

این ویژگی در دیگر آثار ایرانی به ویژه در اپیزود هفتم رمان *عزاداران بَیل* ساعدی نیز تجلّی یافته و موجودی به نام «موسُرخه» خلق شده که پسری با پوزه ای موش‌وار، گوش‌هایی گاوسان ، دست و پایی سُم‌دار با دم کوتاه و دو تا شاخ است (ساعدی، ۱۳۷۷: ۲۴۹).

چنانکه پیش تر گفتیم داستان مارکز از انسان‌های عجیب و غریب پُر است. پیرزن ضربان شمار، مرد ناخشنود از سر و صدای ستارگان، خوابگردی که شب‌ها کارهای روزش را خراب می‌کند، مرد جذامی که از زخم‌هایش گل آفتابگردان می‌روید و باز می توان به عجیب نمایی شخصیت «فرشته» نیز توجه داد.

۹. عناصر طبیعی و فراطبیعی

نویسنده‌ی *هنگام* از زبان شخصیت‌ها و گویی با نگاهی بغض آلود عناصر اربعه را برجسته می‌کند. او هر جا که از باد سخن می‌گوید از اغراق بهره می‌گیرد گویی که باد از قدرت حسی مرگباری برخوردار است. طولانی‌شدن گرمای مهلک روستای هنگام و بی‌آبی کشیدن اهالی می‌تواند رمزی از انتقام گیری طبیعت از مردمی باشد که در نهایت قساوت، دست به کشتن آدمیان بی‌گناه می-زنند(مندنی‌پور، ۱۳۷۱: ۱۰۷).

باران در داستان مارکز، سه روز بی‌وقفه می‌بارد. عناصری چون گردباد، طوفان و غرش رعد و برق و شکاف آسمان، فراواقعی جلوه می‌کنند(مارکز، ۱۳۹۱ : ۲۶۴).

۱۰. توجه به باورهای خرافی

عقاید خرافی اهالیِ هنگام درباره زار، ارنوند، برسات و غیره با منطقه‌ای که در آن‌جا زندگی می‌کنند تناسب زیادی دارد. بابازار درباره زار (غریبه) می‌گوید: «بلور زار هم رگ دارد، دل دارد، مثل آدم است. منتها توی رگ‌هایش به جای خون، نمک است» (مندنی پور، ۱۳۷۱ : ۱۳۸).

برای درک بهتر روابط میان شخصیت‌های داستان و زار و آشنایی با مراسمِ خرافی به زیر کشیدن زار لازم است به بخش‌هایی از کتاب «اهل هوا» نوشته‌ی ساعدی که مندنی‌پور برای نوشتن این داستان از آن بهره برده است اشاره شود:

«زار خطرناک‌ترین و شایع‌ترین بادهاست. بیش‌تر مبتلایانِ «اهل هوا» گرفتار این باد هستند.... هر زار وقتی خون می‌خورد، زیر می‌شود و به زبان درمی‌آید و از درون کالبدِ شخص مبتلا و با حنجره‌ی وی با بابا و ماما صحبت می‌کند» (ساعدی، ۱۳۴۵: ۵۱) « زارها همه کافرند و از جاهای مختلف می‌آیند ... زار را از زبانی که دارد می‌شناسند که از کدام خاک یا دریا آمده است» (همان).

قبلاً گفتیم و در سطور آینده خواهیم دید که پیرمرد فرتوت داستان مارکز هم به زبانی نامفهوم و کهن سخن می گوید؛و باز در *هنگام* می بینیم:«به مبتلایان، فرس یا مرکب زار می‌گویند... وقتی بابا یا ماما احتمال بدهند که شخص، مبتلای یکی از زارها شده او را مدت هفت روز در حجاب و دور از چشم دیگران نگه می‌دارند و «گره کو»[1] معجون یا دوای مخصوص زاران را به تن وی می‌کشند. (مندنی پور ، ۱۳۷۱ : ۵۲-۵۱).

بابازار در داستان *هنگام* نیز، این دارو را به تن عبدالمناف می‌کشد. او برای بیرون کردن جن از بدن عُلوان و ماندنی، آن‌ها را می‌خواباند، انگشتان شست پاهایشان را با موی بُز به هم می‌بندد، مقداری روغن ماهی و چند رشته موی بز هم آتش زده زیر بینی مبتلایان می‌گیرد و بعد با خیزران جن را تهدید می‌کند و با ضربه‌هایی که به تن بیماران می‌زند، جن را وادار به رها کردن مرکبش می‌کند (مندنی‌پور، ۱۳۷۱: ۱۴۹) در این مجلس، بابازار اشعار و اورادِ باطل السحرِ نامفهومی را به زبان سواحلی زمزمه می‌کند(همان: ۱۳۳).

1- Greku

گاهی زار، به اصطلاح «زیر» نمی‌شود و مرکبش را رها نمی‌کند. در چنین حالی حکم فرد،به اصطلاح تهرن شده حکم کافر است و نجس دانسته می شود(ساعدی، ۱۳۴۵: ۱۱۸).

در داستان مارکز باورهای خرافیِ زندگی مردم، جنبه جادویی داستان را قوت می‌بخشد. مارکز گرچه در آثار خود واقعیت و تخیل را در هم می‌تند اما، خود را واقع‌گرا می‌داند، زیرا واقعیت در نظر او تنها زندگی واقعی روزمره را شامل نمی‌شود بلکه اسطوره‌ها، عقاید و افسانه‌های مردم را هم در بر می‌گیرد. به گفته ی خود او شیوه ی رئالیسم جادویی گویا قابلیت انتقال «نوسان های فرازمینی آمریکای لاتین» را دارد (به نقل از باورز، ۱۳۹۴ : ۸۱) مرغ‌ها به دنبال یافتنِ انگل‌های نورانی که لابه-لای پرهای فرشته را انباشته بود به او نوک می‌زدند و زمین‌گیرها پرهایش را می‌کندند تا به اعضای مفلوج خود بمالند (مارکز، ۱۳۹۱ : ۲۶۴) به ویژه اعتقاد زن همسایه به عنوان مجرب ترین زن روستا گویی ریشه در افسانه‌ها و اسطوره‌های اجدادی‌شان دارد (همان:۲۶۳).

۱۱. فضاسازی

در داستان *هنگام*، استفاده از مضامین هراس‌انگیز ، اغراق‌آمیز و تعفّن بار که جنبه‌های رازگونه و نمادین نیز به خود می‌گیرد به وفور دیده می‌شود. خرافات و اعتقادات مردمِ هنگام به حدی بزرگ-نمایی می‌شود که «حقیقت مانندیِ» داستان گاهی دچار اختلال می‌گردد. مندنی پور حتی روایت خود را با فضایی وهمی و خوف‌ناک آغاز کرده است(مندنی‌پور، ۱۳۷۱ : ۹۸).

ساختن تعبیر ها و اصطلاحاتی نو و تلخ چون «نکبتی تابیدنِ ماه»، «خزیدن سایه‌های خسته»، «مردن فانوس‌ها»، «پریدن ستارگان در آسمان»، «بیرون زدن دود طاعون»، «بخارشدن شهد آبله» در *هنگام* و جز اینها نشانه‌های ترس و هراس را در جای جای داستان می پراکنند.

فضای اغراق‌آمیز گرمای هنگام در جایی دیگر این‌گونه توصیف می شود: «هوا رقیق و داغ‌تر شده بود. پره‌های دماغ، مثل دهان ماهیِ بیرون افتاده از آب، هوا را هورت می‌کشیدند. ... برکه‌های دیگر، دورتر و پراکنده، روی خاک صحرا تاول زده ...» (همان: ۱۰۸).

خلق **فضای تعفن بار** با تکرار عامدانه ی صحنه‌ی بیرون آوردن کرم‌های پَیوک از پای اویس و شرح جزئیات دقیق و چندش انگیز این کار از زبان راوی، باور پذیری ذهن مخاطب را افزایش می‌دهد (همان: ۹۸ و ۱۱۲).

و نیز در وصف یک موقعیتِ متعفن می نویسد: «بوی لجن می‌آید، بوی تخمیر گیاهی و همه پس-مانده‌های انسانی که سالیان سال این‌جا ریخته شده‌اند ... » (همان: ۱۲۵).

۱۲. صدا و بو

تکرار صدای باد، جیغ و فریادِ زنان، ناله و قهقهه‌ی غریبه در برکه سوخ، صدای همهمه‌ی اهالیِ هنگام بعد از رؤیت کابوس جمعی، صدای وردهای بابازار برای در امان ماندن روستا از گزند زار، صدای وِز وِز پشه‌ها و جیرجیرک‌ها در شب، صدای آزاردهنده‌ی جانوران، فریاد ترحم‌طلبانه‌ی مبتلایان به زار و مانند اینها از جمله صداهایی هستند که در داستان *هنگام* به گوش می‌رسند. هم‌چنین اشارات نویسنده به بوهای آزاردهنده مانند بوی سرگیجه‌آور گل‌های صحرایی، بوی خرمای ترشیده، بوی لجن، بوی نای عرق، بوی بَرّه تازه زاده شده، بوی خون، بوی لاشه و غبار سمی و غیره متناسب با فضای خاص وارد داستان شده است. نگاه منفی و رقّت‌بار نویسنده به این دو مؤلفه هم، هراس به دل خواننده می افکند.

در بخش‌هایی از داستان، گاهی این دو عنصر با هم می آید که نشانگر اوضاع و شرایط نابسامان جامعه است و وجود آدمی را به رنج می‌آورد.

مارکز در طول قصه از بوی بد خرچنگ، بوی تحمل‌ناپذیر انگل در بال‌های فرشته و بوی نامطبوع فضله‌ها می گوید (مارکز، ۱۳۹۱ : ۲۶۶) پزشک معالجِ فرشته حین معاینه ی قلبش آن قدر صفیرِ سوت در قلب و سر و صدا در کلیه‌های فرشته می شنود که زنده بودن او در نظرش امری ناممکن می رسد (همان: ۲۶۷).

نتایج مقاله

هنگام به دلیل آمیختگی واقعیت و جادو، روابط میان عناصر ناهمگون و از جمله طرح ، یکی از پیچیده‌ترین داستان‌های مندنی‌پور است که باید چند بار خوانده شود. در این داستان، مضمونِ گریز به زیرِ زمین، برکه‌ها و نقب زدن به درون، عُمدگی می‌یابد. شخصیتِ نیمه‌واقعیِ این داستان، متنفر از روابط و مناسبات نا ایمن‌ساز اجتماعی – سیاسی، خلوت و پناهی می‌جوید تا خود را بازیابد. او در تقلای فرار از زمانه‌ی خود، به نوعی تبعید تن درمی‌دهد و سفر می‌کند اما پس از جست‌وجویی

نافرجام، در اشتیاق بازگشت می‌ماند و زمانی به سر منزل مقصود می‌رسد که دیگر دیر شده و مرگ چهره می‌نماید.

داستان *پیرمرد فرتوت*، روح کلی تاریخ آمریکای لاتین در دوره گذار از سنت به مدرنیسم را توصیف می‌کند. ماجرا در عین حال که با تحول و بهبود روند زندگیِ برخی خاتمه می‌یابد اما فضایی سرد و ماتم‌زده دارد. این داستان علاوه بر نمایش دادن تنهایی و ناتوانی انسان در برابر حاکمیت عقل، بیان‌گر خلأ و کاستی‌های زندگی مدرن و تهی شدن انسان‌ها از تخیل، پندار بومی و متافیزیکی است.گویا مارکز هشدار می‌دهد که زندگی ما چیزی از جنس تخیل و باورهای اسطوره‌ای را کم دارد.

در *پیرمرد فرتوت*، عقاید بومی به جای اندیشه های واقعی روایاتی غیرواقعی، تخیلی و عامیانه را ترسیم می‌کنند.این جنبه‌ی زیبا، ذهن را از تفکر معمول و مرسوم جدا می کند و در مقابل آمیزه‌ای از حقیقت و رؤیا را ارائه می‌دهد که غالباً طنین اسطوره‌ای دارد و از باورهای مردم منطقه نشأت گرفته است، حال آن‌که مندنی‌پور در داستانش این عقاید و انگاره های خرافی را پوچ و بی‌اساس جلوه می-دهد.

جریان رئالیسم جادویی، در بطن هر دو اثر ماهرانه تنیده شده است و مرزهای واقعیت و فراواقعیت قابل تفکیک نیست. فضاسازی، شخصیت‌پردازی و لحن راویان، بنا به پیوندی که با فضای اجتماعی – سیاسی و عقاید عامیانه دارد داستان‌ها را باورپذیر کرده است. در دو اثرِ داستانی، بیش از همه‌ی ویژگی های رئالیسم جادویی، آفرینش موجودات و فضاهای وهمی، عناصر فراطبیعی و استحاله شخصیت‌ها مدنظر قرار گرفته است. از جمله این وجوه، عناصر نامتجانس به ویژه موجودات عجیب با ترکیبی از انسان و حیوان است. این ویژگی شاید مؤید این موضوع است که محیط بیرونی و فیزیکی و از جمله جریان های مسلط تاریخی – سیاسی هر اجتماع مانند استعمار با درون انسان در پیوند تنگاتنگ است. با از بین رفتن تعادل، نابهنجاری روی می دهد و مآلاً استحاله جسمی آدمیان نیز به وقوع می‌پیوندد.

کتابشناسی

باورز، مگی آن.(۱۳۹۴). **رئالیسم جادویی**، ترجمه‌ی سحر رضا سلطانی، تهران: روزنه.

باقری، خسرو.(۱۳۸۷). **نگاهی به اجرای نمایش «ماکوندو»**، به کارگردانی آزاده انصاری.
Khosrobagheri.blogfa.com

بی نیاز، فتح الله.(۱۳۹۲). **درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی**، تهران : نشر افراز.

پارسی نژاد، کامران.(۱۳۸۱). «**مبانی و ساختار رئالیسم جادویی**»، ماهنامه ادبیات داستانی، شماره ۶۷ – ۶۶ ، بهمن و اسفند ۱۳۸۱ .

پورنامداریان و سیدان، تقی و مریم.(۱۳۸۸). **بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی**، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تربیت معلم، شهریور ۱۳۸۸، شماره ۶۸، صص ۲۹– ۱۷.

حق روستا، مریم.(۱۳۸۵). **تفاوت رئالیسم جادویی و رئالیسم شگفت انگیز و نقش زاویه دید در آنها با بررسی آثار گابریل گارسیا مارکز و آلخو کارپنتیر**، بی جا.

حنیف و حنیف، محمد و محسن.(۱۳۹۷). **بومی سازی رئالیسم جادویی در ایران**. تهران: علمی و فرهنگی.

حنیف، محسن، رضایی، طاهره.(۱۳۹۵). **زبان روایت در رمان های رئالیسم جادویی**، نقد و نظریه‌ی ادبی، سال اول، شماره ۲.

رودگر، محمد.(۱۳۹۶). **رئالیسم عرفانی** : مقایسه تذکره نگاری تصوف با رئالیسم جادویی با تأکید بر آثار مارکز ، تهران: انتشارات سوره مهر.

زرشناس، شهریار.(۱۳۹۳). «**گابریل گارسیا مارکز در ترازوی نقد/ ۳ ، رئالیسم جادویی چیست و ویژگی های آن کدام است؟**»، مشرق نیوز، بیست و هفتم اردیبهشت ۱۳۹۳ .

ساعدی، غلامحسین.(۱۳۴۷). **ترس و لرز**، تهران: زمان.

همو.(۱۳۴۵). **اهل هوا**، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

همو.(۱۳۷۷). **عزاداران بیل**، چاپ چهاردهم، تهران: قطره.

صاعدی، احمد رضا و دیگران.(۱۳۹۷). **مؤلفه های رئالیسم جادویی در رمان تقریر میلیس اثر ربیع جابر**، دو فصلنامه علمی – پژوهشی نقد ادب معاصر عربی. پاییز و تابستان.

غلامی، سیمین.(۱۳۹۸). **خوانش مولّفه های رئالیسم جادویی در «الرجل الّذی یکره نفسه» نوشته‌ی حنا مینه**، نقد ادبی معاصر عربی، سال نهم.

کسیخان، حمید رضا.(۱۳۹۰). **بررسی تطبیقی مؤلفه های رئالیسم جادویی در طبل حلبی از گونتر گراس و یک صد سال تنهایی از گابریل گارسیا مارکز**، دو فصلنامه علمی – پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهرا(س) ، سال دوم ، شماره ۴ ، بهار و تابستان ۱۳۹۰.

مارکز، گابریل گارسیا.(۱۳۹۱). **بهترین داستان‌های کوتاه گابریل گارسیا مارکز**، گزیده، ترجمه و با مقدمه احمد گلشیری، چاپ ششم، تهران: نگاه.

مندنی‌پور، شهریار.(۱۳۷۱). **هشتمین روز زمین**، تهران: نیلوفر.

عابدینی، حسن.(۱۳۶۹). **صد سال داستان نویسی در ایران**، ج ۱ و ۲ ، تهران : تندر.

همو.(۱۳۷۷). **صد سال داستان‌نویسی ایران**، ج ۳، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

همو.(۱۳۸۴). **صد سال داستان نویسی ایران**، ج۴ ، تهران: چشمه.

میرصادقی، جمال و میمنت.(۱۳۷۷). **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی**، تهران: کتاب مهناز.

ناظمیان رضاو همکاران.(۱۳۹۳). **رئالیسم جادویی و مؤلفه هایآن در بررسی داستان «لیالی الف لیله» اثر نجیب محفوظ**، پژوهشنامه ی نقد ادب عربی، شماره ی ۸

http:// khosrobagheri.blogfa.com/p.42. 1387