پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی ـ پژوهشی)

شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۸)، تابستان ۱۳۹۱، صص۱۸۲-۱۵۷

رابطهٔ سبک‌شناختی رئالیسم جادویی با فانتزی‌های کودکان

مطالعهٔ موردی؛ بررسی یکی از فانتزی‌های احمدرضا احمدی

دکتر علی محمّدی،[۱] شهین اسلامی[۲]

چکیده

" رئالیسم جادویی" و " فانتزی‌های کودکانه" هر دو، نوعی شیوهٔ نویسندگی هستند که علی‌رغم قدمت و دارا بودن ریشه‌های عمیق در ادبیات و دیگر هنرها و وجود طرف‌داران زیاد در میان کودکان و بزرگ‌سالان، باز هم چنان‌که باید، شناخته‌نشده‌اند. با وجود تفاوت‌های نسبتاً عمیقی که بین این دو شیوه و سبک وجود دارد، رابطه‌های قابل توجّهی نیز میان آن‌ها برقرار است که آن‌ها را به هم نزدیک کرده‌است. " احمدرضا احمدی" یکی از پیشتازان آثار فانتزی در ایران به‌شمار می‌آید که از دههٔ چهل تاکنون با نوشتن آثاری در حوزهٔ فانتزی برای کودکان و نوجوانان، به این سبک نوشتاری رونقی فراوان بخشیده‌است. در این مقاله، سعی ما بر این است که با پیدا کردن شباهت‌ها و تفاوت‌های میان سبک رئالیسم جادویی و فانتزی‌ها؛ به بررسی و مقایسهٔ رابطهٔ موجود میان این دو شیوه در یکی از آثار " احمدرضا احمدی" بپردازیم.

کلیدواژه‌ها: رئالیسم جادویی، احمدرضا احمدی، فانتزی‌های کودکان، تخیّل.

---

۱. دانشیار دانشگاه بوعلی‌سینای همدان. mohammadiali2@yahoo.com

۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی.

تاریخ وصول ۹۱/۰۱/۱۵ تاریخ پذیرش ۹۱/۰۳/۲۴

مقدّمه

قصّه‌ها به خاطر هم‌سویی با برخی از امکانات دوران کودکی که یکی از مهم‌ترینِ آن‌ها، وسعت بیش از اندازهٔ دنیای خیالات است، در این دوره از زندگی فرد از اهمیّت ویژه‌ای برخوردارند. این قصّه‌ها علاوه بر سرگرم کردن کودکان، به اقناع میل خیال‌پردازیِ آنان نیز کمک شایانی می‌کند و اجازه می‌دهد تا با غوطه‌وری در تخیّلات خود، هر چه بهتر با کمبودهای دنیای واقعی کنار بیایند. «این متن‌ها راه‌هایی برای گریز از وسوسه‌های ذهنی شخصیمان پیش پای ما می‌گذارند [و] به طرز طنزآمیزی، هر چه زندگی خیال‌پردازانهٔ ما، غنی‌تر و متنوّع‌تر باشد، بهتر می‌توانیم از پس واقعیت برآییم» *(آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۴۵)*. برای خوانندهٔ این داستان‌ها، عبور از مصیبت‌های زندگی واقعی و ترک دنیا، هر چند برای لحظه‌ای کوتاه و ورود به دنیایی که خواست و آرزوی آن‌هاست، بی‌نهایت لذّت‌بخش است.

از فایده‌های مهم کاربرد قصّه‌ها برای کودکان، درونی کردن یک مفهوم در ذهن آن‌هاست. اگرچه برخی کوشیده‌اند تا ادبیات را در هر شکلی، خالی از فایده بخواهند، گشت و گذار در دنیای ادبیات و فضاهای هنری که به دورهٔ کودکی و نوجوانی اختصاص دارد، ما را به اهمیّت محتوا و فواید قصّه‌ها، خوش‌بین می‌کند. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که هر قصّه‌ای، علاوه بر جنبهٔ سرگرمی و تقویت خیال حتماً حرفی برای گفتن دارد و پند و نصیحتی در لایه‌های درونی آن نهفته است. به همین خاطر و با در نظر گرفتن این ویژگی، یکی از بهترین راه‌های آموزش و تربیت کودکان، در کنار ابزارها و هنرهای دیگر، هنر ادبیات به‌طور عام است. این تأثیر گاهی آن‌قدر شدید است که سال‌های سال ملکهٔ ذهن کودک می‌شود و چون کهن‌الگویی، در دوران‌های دیگر عمل می‌کند. چیزی که ما به دفعات در رفتار کودکان اطراف خود مشاهده می‌کنیم. "افلاطون" در کتاب "جمهوری" داستان را از هر چیز دیگری برای کودکان

مؤثّرتر می‌داند. از نظر او اوّلین وظیفهٔ پرستاران کودکان، قبل از هر چیز، تربیت آن‌ها با داستان‌ها است؛ داستان‌هایی که تحت نظارت و گزینش افراد متخصّص انتخاب شده‌باشد. از نظر افلاطون داستان‌ها تأثیر فراوانی در تشکیل زیرساخت‌های فکری کودکان دارند؛ پس در گزینش آن‌ها، باید نهایت دقّت را انجام داد. «ما از پرستاران و مادران خواهیم‌خواست که تنها داستان‌هایی را که مورد تأیید ماست، برای کودکانشان تعریف کنند و بیش‌تر در اندیشهٔ شکل دادن به روح بچه‌ها از طریق این داستان‌ها باشند تا مالیدن دست و پای آن‌ها برای تقویت و خوش و خرم شدنشان» *(افلاطون، ۱۳۳۵: ۳۷۷)*.

قصّه‌ها علاوه بر تأثیراتی که بر رفتار کودکان دارند، برای غنای فرهنگ و ادب ملل نیز بسیار مؤثّرند. بسیاری از مفاهیم، استعاره‌ها، تمثیل‌ها و رسوم ملّی و قومی در همین قصّه‌ها نهفته‌اند. قصّه‌ها به منزلهٔ گنجینهٔ ادبی یک ملّت به‌شمار می‌آیند.

با مشخّص شدن اهمیّت قصّه‌ها برای کودکان، خودبه‌خود داستان‌های فانتزی به عنوان یکی از عمده‌ترین نوع قصّه‌های کودکانه، اهمیّت ویژه‌ای پیدا می‌کند. با اندکی تأمّل در پیشینهٔ ادبی هر ملّت، درمی‌یابیم که شمار قصّه‌های عامیانه، فابل‌ها، قصّه‌های پریانی و جادویی در ادبیات کلاسیک هر ملّتی، بسیار قوی‌تر از دوران معاصر آن ملّت است. تا جایی که کسی نمی‌تواند به‌طور قطع ادّعا کند که این قصّه‌ها برای اوّلین بار از فلان ملّت و کشور شروع شده‌است؛ چراکه همهٔ ملّت‌ها به میزان زیادی دارای این گونه‌های ادبی و فرهنگی هستند.

بیش‌تر آثاری که از ادبیات کلاسیک به دست ما رسیده‌است، از قبیل "اوستا"، "درخت آسوریک"، "شاهنامه"، "هزارویک‌شب"، "چهل طوطی"، "سندبادنامه"، "حسین کرد شبستری"، "بختیارنامه"، "مرزبان‌نامه"، "رموز حمزه" و "امیر ارسلان نامدار"، با این که جایی بیان نشده که برای استفادهٔ کودکان نگاشته شده‌اند، امّا پر از قصّه‌های جن، پری، دیو و قصّه‌هایی از زبان حیوانات و به‌طور کلّی، خوارق عاداتی هستند که بشر

امروزی حتّی در دوران خردسالی نیز به‌راحتی آن‌ها را نمی‌پذیرد.

از آن‌جاکه ریشه‌های اوّلیهٔ فانتزی‌ها و داستان‌های جادویی در متون کلاسیک همهٔ ملّت‌هایِ دارایِ تمدن، دیده می‌شود، امّا نقد هر دو شیوه در ایران، قدمت چندانی ندارد. همین امر ما را بر آن داشت تا با توجّه به نقش مهمّی که این دو شیوهٔ نوشتاری در ادبیات به عهده دارند، با برشمردن ویژگی‌های مشترک داستان‌های رئالیسم جادویی و فانتزی‌ها، این ویژگی‌ها را در یکی از آثار "احمدرضا احمدی"، فانتزی‌نویس معروف کشورمان، بررسی کنیم. بنابراین، آن‌چه که در این متن مورد نظر ماست موارد زیر خواهدبود:

۱. پرداختن به فانتزی‌ها به عنوان یکی از شیوه‌هایی که نقش فراوانی در ادبیات کودکان دارد و در رأس آن‌ها آثار "احمدرضا احمدی"؛

۲. بررسی مؤلّفه‌های رئالیسم جادویی به عنوان یک شیوهٔ پرطرف‌دار در ادبیات معاصر؛

۳. بیان ویژگی‌های مشترک داستان‌های فانتزی و رئالیسم جادویی و برجسته ساختن این ویژگی‌ها در یکی از آثار "احمدرضا احمدی" به نام "تو دیگر از این بوته، هزار گل سرخ داری".

لازم به ذکر است که علّت گزینش این داستان از میان آثار "احمدی"، دارا بودن بسیاری از ویژگی‌های نوشتاری شیوهٔ نویسندگی او در این داستان است.

الف) پیشینهٔ تحقیق

یکی از مهم‌ترین منابع شناخت فانتزی در ایران، کتاب "فانتزی در ادبیات کودکان"، اثر "محمّد محمّدی" است که در آن، تا حدودی به مسائل مربوط به فانتزی در جهان، از زمان پیدایش تاکنون پرداخته‌شده‌است. ناگفته نماند که در این کتاب، مطالب زیادی دربارهٔ فانتزی در ایران نیامده و بیش‌تر به فانتزی‌های معروف جهان توجه شده‌است. از

آن‌جا که فانتزی‌ها علی‌رغم ریشه داشتن در ادبیات کلاسیک ما، آن‌گونه که باید و شاید، شناخته‌شده نیستند، برای پر شدن این کاستی، در سال‌های اخیر، مقالاتی گوناگون نوشته شده و ترجمه‌هایی نیز از مقالات پیشتازان جهانی فانتزی ارائه شده‌است. در مقولهٔ رئالیسم جادویی نیز باید گفت که در ایران، مانند فانتزی مقوله‌ای نوظهور است و کتاب مستقلّی هم به این نام یا با این موضوع، نوشته نشده‌است و فقط در برخی از منابع، از قبیل "مکتب‌های ادبی" "رضا سیّدحسینی" و کتاب "صد سال داستان‌نویسی در ایران" اثر "حسن میرعابدینی"، اشاراتی گذرا به آن شده‌است. در ادامه به برخی از شاخص‌ترین مقالاتی که در زمینهٔ فانتزی‌ها و رئالیسم جادویی نوشته شده، اشاره خواهیم‌کرد.

۱. فانتزی و کودکان، "جی آر. تالکین"، ترجمهٔ "غلام‌رضا صرّاف"، کتاب ماه کودک و نوجوان، خرداد، تیر و مرداد؛

۲. سرچشمه‌های فانتزی در ادبیات کهن، قسمت دوم: فی حقیقة العشق یا مونس العّشاق، "ابوذر کریمی"، کتاب ماه کودک و نوجوان، آبان، آذر و دی ۸۵؛

۳. شیوه‌های فانتزی در ادبیات کهن، "مریم جلالی"، کتاب ماه کودک و نوجوان، فروردین و اردیبهشت ۸۸؛

۴. فانتزی و واقعیت در داستان‌های کودکان، کی یران اگان، ترجمهٔ شیوا خویی، کتاب ماه کودک و نوجوان، اسفند ۸۴ و فروردین و اردیبهشت ۸۵؛

۵. مبانی و ساختار رئالیسم جادویی، "کامران پارسی‌نژاد"، ادبیات داستانی، شمارهٔ ۹۶؛

۶. سرچشمه‌های رئالیسم جادویی در ادبیات امریکای لاتین، "محمود معتقدی"، انشا و نویسندگی، سال اوّل، شمارهٔ دوم.

دو پایان‌نامه نیز دربارهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده که عبارتند از:

- رئالیسم جادویی و بازتاب آن در برخی از آثار ادبیات داستانی معاصر، "حسین

شمسی"، دانشگاه شهرکرد: ۱۳۸۸.

– بازتاب رئالیسم جادویی در آثار "منیرو روانی‌پور"، "مریم رامین‌نیا"، دانشگاه تربیت مدرّس: تاریخ ۱۳۸۳.

ب) ضرورت تحقیق

با نگاهی گذرا به پیشینهٔ تحقیق، ضرورت انجام آن خودبه‌خود مشخّص می‌شود. دو شیوهٔ رئالیسم جادویی و فانتزی‌های کودکانه با این‌که بخش اعظمی از ادبیات کلاسیک و مدرن ما را به خود اختصاص داده‌اند، تا حدودی ناشناخته مانده‌اند. از آن‌جا که تمام شیوه‌های نوشتاری به گونه‌ای با هم در ارتباطند و هیچ شیوه، شیوهٔ قبلی را به‌کلّی منسوخ نمی‌کند، بر آن شدیم تا با مشخّص کردن ارتباط تنگاتنگی که میان این دو شیوهٔ نوشتاری وجود دارد، آن را در یکی از آثار "احمدرضا احمدی" که با نوشتن آثار تأثیرگذار در زمینهٔ فانتزی کودکان، نقش زیادی در رونق بخشیدن به این شیوه در ایران داشته، بررسی کنیم. این تحقیق در اصل مقایسه‌ای است میان شیوهٔ رئالیسم جادویی و فانتزی‌ها، که در آن سعی شده، تا حد امکان با برشمردن وجه شباهت‌ها و تمایزها، ارتباط اصلی این دو شیوه بیان گردد.

پ) فانتزی

فانتزی به "گونه"ای در ادبیات گفته‌می‌شود که عناصر غیر واقعی و خیالی در آن به عنوان درون‌مایهٔ اصلی داستان استفاده می‌شود و گویی که موجودات، قوانین و ساختارهای خیالی آن، واقعیت دارند. این اصطلاح تاکنون با عبارات مختلفی معنا شده‌است. واژگانی چون "خیال‌انگیز"، "رمزآلود"، "هراس‌انگیز"، "جادویی"، "ماوراء طبیعی"، "رؤیاگونه"، "تخیّلی" و "فراجهانی" از جمله واژگان و اصطلاحاتی هستند که برای فانتزی به کار گرفته‌شده‌اند. در واژه‌نامهٔ "هنر داستان‌نویسی" از "جمال

میرصادقی"، ذیل عنوان "ادبیات خیال و وهم" این گونه آمده‌است: «ادبیات خیال و وهم شامل آن نوع از آثار ادبی است که با جهان واقعی، اشیا و اندیشه‌ها، رابطهٔ اندکی داشته‌باشد و با دنیای خیالیِ پری‌ها، دیوها، جن‌ها، غول‌ها، کوتوله‌ها و دیگر پدیده‌های غیر واقعی سروکار داشته‌باشد یا دنیایی رؤیاگونه و غیر منطقی را نشان بدهد» *(میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۰)*. در این شیوه «نویسنده با بهره‌گیری از تخیّل قوی، موقعیت‌های نو و شگفت ایجاد می‌کند و شخصیّت‌های داستانی را در آن موقعیت‌ها قرار می‌دهد» *(گودرزی دهریزی، ۱۳۸۷: ۱۱۰)*.

این نوع از داستان‌ها که از روزگاران دور، بشر تنوّع‌طلب را سرگرم می‌کرده، بی‌دریغ سابقه‌ای به قدمت خود انسان دارد تا جایی که بررسی پیشینهٔ آن‌ها، تقریباً دشوار می‌نماید. «برادران "گریم" باور داشتند که قصّه‌های پهلوانی و جادویی را اقوام هند و اروپایی ابداع کردند و اقوام دیگر این قصّه‌ها را از راه مهاجرت یا ارتباطات فرهنگی از آن‌ها گرفته‌اند» *(خدیش، ۱۳۸۷: ۱۷)*.

"تالکین" به عنوان فانتزی‌نویسی جهانی، در مقالهٔ معروف خود با عنوان "خوانشی بر قصّه‌های پری‌وار"، برای نخستین بار، نام فانتزی را به "داستان‌های پریان" در دوران معاصر می‌دهد. یعنی این‌که فانتزی‌های امروزی، همان "قصّه‌های پریان" دوران گذشته‌است که به دلیل مدرن شدن جهان، برای مطابقت با جهان امروز، نامی هم‌سو با سلیقهٔ بشر امروزی به خود اختصاص داده‌است. "جک زایپس" در کتاب "سنّت بزرگ قصّه‌های پریان، "از استروپارولا و بازیله تا برادران گریم"، دامنهٔ وسیعی برای ادبیات "فانتاستیک" قائل شده‌است. از نظر او، «ادبیات فانتاستیک برای کودکان، انواع گوناگونی از جمله افسانه‌ها، حماسه‌ها، رمانس‌ها، اساطیر، قصّه‌های پری‌وار، رئالیسم جادویی، قصّهٔ حیوانات، قصّه‌های دَمِ خواب و داستان‌های علمی – تخیّلی را در بر می‌گیرد» *(ملک‌یاری، ۱۳۸۷: ۳۰)*.

این شیوهٔ نوشتاری از سال‌های آغازین قرن هجده میلادی، با آثار افرادی چون

"دانیل دوفو" با داستان "روبینسن کرزوئه" (۱۷۱۹م.)، "جاناتان سویفت" با "سفرهای گالیور" (۱۷۲۶م.) آغاز شد. در قرن نوزدهم، "هانس کریستین اندرسن" با در نظر داشتن آثار قدیمی، ابیاتی را پدید آورد که چرخهٔ تکرار قدیمی را شکست و شالوده‌های نوینی را برای ادبیات کودکان پایه‌گذاری کرد. "چارلز دیکنز" در سال ۱۸۳۷م. "الیور تویست" را نوشت و "مارک تواین"، "هاکل بری‌فین" را عرضه کرد. با انتشار کتاب "آلیس در سرزمین عجایب" در سال ۱۸۶۵م. به قلم "چارلز لودویک داجسن"، با نام مستعار "لوئیس کارول"، ادبیات کودک وارد مرحله‌ای تازه به نام "فانتزی‌نویسی" شد و در سال ۱۸۸۳م. "کارلو کلودی"، "پینوکیو" را منتشر کرد که جنبهٔ تربیتی – آموزشی بسیاری داشت. آثاری مثل "جادوگر شهر اُز" ۱۹۰۰م. اثر "فرانک بائوم"، "افسانهٔ شیر و خرگوش" ۱۹۰۲م. از "بئاتریکس پاتر"، "آوای وحش" ۱۹۰۳م. اثر "جک لندن"، "امیل و کارگاهان" ۱۹۳۰م. نوشتهٔ "اریک کاستنر"، "هابیت" ۱۹۳۷م. اثر "جان رونالد روئل تالکین"، "شازده کوچولو" ۱۹۴۰م. شاهکار "آنتوان دوسنت اگزوپری"، "پی‌پیِ جوراب‌بلند" ۱۹۴۵م. و "برادران شیردل" اثر "استرید لیندگرن" و "کارتُنک شارلوت" ۱۹۵۲م. اثر "ای. بی. وایت" از جمله فانتزی‌های معروف قرن بیستم به‌شمار می‌آیند.

گروهی "اوستا" را اوّلین کتاب ایرانی دانسته‌اند که قصّه‌های افسانه‌ای در آن‌ها دیده‌شده‌است. «افسانه‌سرایی در ایران، سنّتی کهن به‌شمار می‌آید. شواهدی از این افسانه‌ها – که بعدها جنبهٔ حماسی اسطوره‌ای یافتند– می‌توان در اوستا دید» *(خدیش، ۱۳۸۷: ۱۵)*. با چشم پوشیدن از همهٔ آثاری که در ادبیات کلاسیک ما دارای ویژگی‌های داستان‌های فانتزی است، آن‌چه امروزه به عنوان ادبیات فانتزی در جهان شناخته‌شده، به‌صورت یک گونهٔ ادبی معرّفی شده‌است، «از دههٔ سی در ایران فراگیر شد، امّا در سنجش با افسانه‌ها و داستان‌های ماجرایی واقع‌گرا، رشد چشم‌گیری نیافت» *(محمّدی، ۱۳۸۶: ۵۸۷)*. این آشنایی، عمدتاً با ترجمهٔ آثار مشهور صورت گرفت؛ بدین صورت که

"محمّد قاضی" در سال ۱۳۳۳هـ‌ش، "شازده کوچولو"ی "آنتوان دوسنت اگزوپری" را ترجمه کرد. بعد از آن و در سال ۱۳۳۴هـ‌ش، "صادق چوبک"، "پینوکیو" اثر "کارلو کلودی" نویسندهٔ ایتالیایی را به فارسی برگرداند. "فندق‌شکن" و "شاه موشان" اثر "ارنست هوفمان"، نیز در سال ۱۳۳۶هـ‌ش به قلم "علی‌رضا باقرزاده" ترجمه شد. ترجمهٔ آثاری چون "کوچولو و کارِلسون" اوّلین اثر "آسترید لیندگرن" سوئدی در سال ۱۳۳۶هـ‌ش، با ترجمهٔ "عبیش‌زاده"، "آلیس در سرزمین عجایب" در سال ۱۳۳۷هـ‌ش با گزارش "حسن هنرمندی"، "آلیس در سرزمین آینه‌ها" در همان سال و با برگردان "محمّدرضا امینی" و "داستان‌های جن و پری" اثر "کارل چابک" نویسندهٔ چک نیز در سال ۱۳۳۸هـ‌ش و ترجمهٔ "رستا مصاحب" از این نمونه‌اند. بدین ترتیب بسیاری از شاهکارهای دنیای فانتزی، به فارسی ترجمه شد و کم‌کم نویسندگان و خوانندگان ایرانی هم با این آثار آشنا شدند. "محمّدی در کتاب فانتزی در ادبیات کودکان" در تقسیم‌بندی فانتزی بر اساس درون‌مایه و موضوع، این گونه را به هجده نوع تقسیم کرده‌است؛ فانتزیِ واقع‌نما، واقع‌گرا، تمثیلی، علمی - تخیّلی، روان‌شناختی، طنز، پریانی، قهرمانی، فلسفی، گوتیک فانتزی، فانتزی شمشیر و جادو، تاریخی، آموزشی، اسباب‌بازی‌ها، آدمک‌ها، سفر در زمان، سفر در مکان و فانتزی فلسفی (هستی‌شناختی)*(رک. محمّدی، ۱۳۷۸: ۱۵۹)*.

از جمله فانتزی‌نویسان موفّق ایرانی می‌توان به "احمدرضا احمدی"، "محمّد محمّدی"با آثاری مثل "امپراطور سیب زمینی چهارم"، "عینکی برای اژدها" و فانتزی "شلغم و عقل"، و "محمّدرضا یوسفی" با آثاری چون "دختران خورشیدی" و "یک تکه از آسمان" اشاره کرد.

ردّ پای فانتزی حتّی در آثار "سهروردی" نیز دیده‌می‌شود، تا جایی که آثار او را می‌توان به عنوان اوّلین و مشخّص‌ترین فانتزی‌های ایرانی - اسلامی در نظر گرفت. از ویژگی‌های اصلی فانتزی "سهروردی"، «درآمیختگی عمیق آن با مفاهیم دینی و

عرفانی و نمادپردازی... برآمده از جهان مُثُل و نفی اضداد» است *(کریمی، ۱۳۸۵: ۵۵)*.

دنیای فانتزی با وجود همهٔ تأثیرات منفی ظاهری، از قبیل ایجاد ترس و هراس در ذهن کودکان، جذّابیت خاص خود را دارد. تخلیهٔ انرژی‌های منفی کودک، تمام انرژی‌های از دست رفته‌اش را به او باز می‌گرداند. دنیایی پر از خوشی و دور از همهٔ بدی‌ها، بیماری‌ها، جدایی‌ها که غم همهٔ حسرت‌ها و ناممکن‌ها را برای کودک هموار می‌کند. «آیا سفر با قالیچهٔ جادویی، دروغی بیش نیست که در بهترین حالت، امیدهای واهی و حسرت یک دنیای دست‌نیافتنی را می‌آفریند؟» *(اگان، ۱۳۸۴: ۸۵-۱۰۰)*.

فانتزی‌ها در واکنش به خردگرایی به وجود آمده‌اند. زمانی که عقل‌گرایی و باید و نبایدهای دست‌وپاگیر حاصل از آن، همهٔ گذشته‌های پربار انسان را به رگبار نابودی می‌کشد و خطر نابودی، اسطوره‌ها و افسانه‌های عامیانه را تهدید می‌کند، فانتزی سر بر می‌آورد و این گنجینه‌های ارزشمند را در قالب‌های امروزی حفظ می‌کند.

«از قرن هفدهم و هجدهم میلادی، روش‌های علمی با تأکید بر خردگرایی، یعنی از طریق مشاهده و آزمایش، رواج یافت که موجب تحریم عناصر "فانتاستیک" از دنیای ادبی شد؛ چراکه به نظر می‌رسید شایستهٔ سلیقه و ذوق افراد تحصیل‌کرده نباشد. نویسندگان دارای سبک رمانتیک، ضمن ردّ خردگرایی، با الهام از فضای قرون وسطا و دوران پیش از آن، توانستند محبوبیت منابع عظیم و آثار بی‌شمار "فانتاستیکِ" "سلتی" و "اسکاندیناوی"، به‌ویژه ادبیات کلاسیک، چون "ایلیاد" و "ادیسه" را احیا کنند» *(صدیقی مقدم، ۱۳۸۸: ۳۶)*. خردگرایان این گروه فانتزی‌ها را دشمن عقل می‌دانند و گرایش به این اسلوب را باعث زایل شدن عقل می‌دانند. از نظر عقل‌گرایان، فانتزی‌ها بویی از واقعیت نبرده‌اند و پرداختن به آن‌ها باعث فاصله‌گرفتن از واقعیّات زندگی و غرق‌شدن در تخیّلات سست و بی‌اساس می‌شود. این در حالی است که "تالکین" به عنوان یکی از مهم‌ترین نویسندگان عرصهٔ فانتزی، اساس فانتزی‌ها را در واقعیت می‌داند. از نظر او «اگر انسان‌ها در واقعیت نمی‌توانستند بین آدم و قورباغه فرق

بگذارند، داستان‌های پریانی دربارهٔ پادشاهان قورباغه‌ای هرگز پدید نمی‌آمد» *(تالکین، ۱۳۸۵: ۱۳۶-۱۳۷)*.

به نظر می‌رسد داستان‌هایی که براساس واقعیت نوشته‌شده‌اند، برای تخیّل بکر و آموزش‌ندیدهٔ کودکان تا حدودی سنگین و غیر قابل فهم باشد، زیرا کودک با تخیّل در دنیای فانتزی‌ها، می‌تواند خود را در موقعیت‌هایی فرض کند که هضم آن برایش آسان‌تر است. در حالی‌که در دنیای واقعی، مجبور است، واقعیت‌هایی را بر خود تحمیل کند که ممکن است نتواند خوب از عهدهٔ فهم آن‌ها برآید.

ت) رئالیسم جادویی

«"رئالیسم جادویی" به مجموعه‌آثار داستانی اطلاق می‌شود که [در آن‌ها] عناصر حقیقت‌گرایی، خیال، فانتزی، سحر و جادو در هم آمیخته‌باشند. در این تلفیق، گاه قالبی پدید می‌آید که به هیچ‌یک از عناصر اوّلیه شباهت ندارد. در داستان‌های رئالیسم جادویی، حقایق و جزئیات زندگی روزمره به تفسیر نمایان می‌شود، در عین حال که در بعضی بخش‌های داستان عناصر تخیّل و فراواقعی در خطّ طولی حوادث وارد شده و روند منطقی داستان را دگرگون می‌سازد» *(پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۵)*. "میرصادقی" در "واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی"، ذیل عنوان "واقع‌گرایی جادویی"، تعریف واضحی از این مقوله به‌دست نمی‌دهد و فقط برخی از نویسندگان و ویژگی‌های این شیوهٔ نوشتاری را بیان می‌کند. ویژگی‌هایی که او به آثار داستانی حوزهٔ رئالیسم جادویی می‌دهد: از این قرار است: «در آثار واقع‌گرایی جادویی، الگوهای واقع‌گرایی با خیال و وهم و عناصر رؤیاگونه و سحرآمیز، جا عوض می‌کنند و در هم می‌آمیزند. در این آمیزش ترکیبی به وجود می‌آید که به هیچ‌کدام از عناصر سازنده‌اش شبیه نیست و خصوصیتی مستقل و جداگانه دارد و رؤیا و واقعیت در داستان چنان درهم جوش می‌خورند که خیالی‌ترین وقایع، جلوه‌ای طبیعی و واقعی پیدا می‌کنند و خواننده ماجراهای آن را می‌پذیرد» *(میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۸۸)*.

صرف آمیختن خیال با واقعیت، باعث ایجاد این گونه داستان‌ها نمی‌شود، بلکه نویسنده با هنر نویسندگی خود، باید این خیالات را به‌گونه‌ای ارائه دهد تا همهٔ امور خیالی، کاملاً طبیعی به نظر آیند. «در این گونه آثار، با عوامل غیر واقعی و رویدادهای شگفت‌انگیزی روبه‌رو می‌شویم که اگرچه با منطق جهان واقعی، هم‌خوانی اندکی دارد، ولی با بازتاب حقیقت والاتری روبه‌رو می‌شویم که در آن معنویت و انسان‌دوستی است» *(قزل ایاغ، ۱۳۸۸: ۹)*.

در این داستان‌ها نویسنده با استفاده از لحن باورپذیری که دارد تمام پدیده‌های غیرملموس و غیرقابل باور را در نظر خواننده امکان‌پذیر نشان می‌دهد و باعث می‌شود تا بی‌اساس‌ترین مفاهیم از طرف خواننده، مورد پذیرش قرار گیرد. در اصل، نویسنده با استفاده از این ترفند، خواننده را در عمل انجام‌شده‌ای قرار می‌دهد و به او اجازهٔ اعتراض نمی‌دهد. دنیای رئالیسم جادویی، همان‌گونه که از نامش پیداست پر از اضداد است. واقعیت و خیال، سنّت و مُدرنیته، قدیم و جدید و ... همه و همه، باعث ایجاد واقعیتی به نام رئالیسم جادویی می‌شود. «رئالیسم جادویی روشی است ادبی که در پی به دست دادن ترکیبی "پارادوکسیکال" از وحدت و یگانگی امری متناقض است» *(شمسی، ۱۳۸۸: ۴۵)*. این سنّت ادبی که در تمام هنرها خودش را نشان می‌دهد، اوّلین بار در سال ۱۹۲۵ م. از سوی "فرانتس روه آلمانی" در توصیف هنر نقّاشی به کار برده‌شد و بعدها، نویسندگان آمریکای لاتین آن را برای روش داستان‌نویسی خودشان به‌صورت خصیصه‌ای بومی به کاربردند. به‌طوری که هرجا نامی از رئالیسم جادویی برده‌می‌شود، بی‌درنگ نام آمریکای لاتین نیز به دنبال آن می‌آید. همراه داشتن امور جادویی و ماوراء طبیعی در ساختار رئالیسم جادویی، این شیوه را از دیگر گونه‌های ادبی دیگر متمایز می‌کند و جزء جدایی‌ناپذیر آن به‌حساب می‌آید.

ت – ۱) تفاوت‌ها و شباهت‌ها

همان‌گونه که در مقدّمه نیز ذکر شد، هم رئالیسم جادویی و هم فانتزی‌ها هر دو به‌صورت دو گونهٔ نوشتاری، از قدیمی‌ترین دوران نویسندگی ایرانیان جایگاه بسیار اساسی در فرهنگ و ادبیات دارند، به‌طوری که حذف این عنوان‌ها از ادبیات فارسی، غیر ممکن است. در این بخش به بیان شاخص‌ترین ارتباط‌هایی که داستان‌های رئالیسم جادویی و فانتزی‌ها با هم‌دیگر دارند، می‌پردازیم.

ت – ۱ – ۱) رئالیسم جادویی و فانتزی‌ها هر دو پیوندهای عمیقی با ادبیات فولکلور دارند، به‌گونه‌ای که سراسر داستان‌های عامیانهٔ ما که ریشه در باورها و اعتقادات عامیانهٔ مردم دارند، قصّه‌هایی از این نمونه‌اند. «داستان‌های فانتزی، بیش‌تر تداعی‌گر افسانه‌های کهن هستند که سینه‌به‌سینه نقل شده‌اند؛ چراکه ماجراهای افسانه‌ای نیز محلّ ظهور عوامل متافیزیکی، عناصر غیرطبیعی و خارق عادت بوده‌اند» *(میرغیاثی، ۱۳۸۷: ۲۷)*.

این نوع از فانتزی‌ها که از دل فولکلورها بیرون آمده‌اند، در تقسیم‌بندی انواع فانتزی‌ها، "فانتزی عام" نام می‌گیرند و در میان کودکان از استقبال زیادی برخوردارند. فانتزی عام در مقابل "فانتزی‌های مدرن"، استفادهٔ نویسنده از عناصر پیشین ادبی و «خلق مجدّد ادبیات کهن و افسانه‌های قومی برای نسل جدید است» *(جلالی، ۱۳۸۸: ۴۱)*. داستان‌های رئالیسم جادویی نیز از ادبیات فولکلور و باورهای عامیانه به مقدار زیادی بهره گرفته‌اند.

ت – ۱ – ۲) شخصیّت‌ها در فانتزی، اغلب موجوداتی به غیر از انسان هستند. حیوانات، موجودات کاملاً خیالی مثل غول‌ها و جن وپری و هم‌چنین کودکانی که یک ویژگی فراطبیعی دارند. اکثر این شخصیّت‌ها ساختگی‌اند و در دنیای ساختگی زندگی می‌کنند. ولی شخصیّت‌ها در رئالیسم جادویی همان انسان است با حالات فراطبیعی. مثل مرده‌ها که دوباره زنده می‌شوند و به جهان واقعی باز می‌گردند، یا مسخ می‌شوند و

ویژگی‌های حیوانی به خود می‌گیرند.

ت – ۱ – ۳) در بحث زمان و مکانِ فانتزی‌ها، باید گفت که این داستان‌ها اغلب در دنیایی بی‌زمان و مکان اتّفاق می‌افتند. هرچند رابطهٔ آن‌ها به‌طور کامل با دنیای واقعی قطع نمی‌شود، ولی نظم و ترتیبی در آن‌ها نیست. مثلاً «پینوکیو از دنیای واقعی آغاز می‌شود و پس از گشت و گذار در دنیای خیالی، دوباره به دنیای واقعی باز می‌گردد. خواننده از همان شروع ماجرا به سرزمینی بی‌مکان و زمان گام می‌گذارد. در این اثر، سامان برخی پدیده‌های طبیعی به هم می‌خورد. از جمله هرگاه لازم باشد باران می‌بارد» *(محمدی، ۱۳۸۶: ۵۸۹)*.

یکی از ویژگی‌های رئالیسم جادویی همان زمان و مکان و فضای واقعی است که هیچ‌گاه ارتباطش با واقعیت به‌کلّی قطع نمی‌شود. «در داستان‌هایی که به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته‌می‌شوند، زمان و مکان حوادث، واقعی‌اند. یکی از روش‌های واقعی جلوه دادن زمان در داستان، اشارهٔ مستقیم یا حتّی غیرمستقیم به زمان عینی (تاریخ و ساعت) رخداد است» *(شمسی، ۱۳۸۸: ۴۷)*.

ت – ۱ – ۴) توالی زمان ومکان در فانتزی‌ها به اندازهٔ نظم موجود در رئالیسم جادویی نیست. در این‌گونه نوشته‌ها زمان جابه‌جا می‌شود و از دیروز به امروز و از امروز به چند سال بعد یا قبل در حال رفت‌وآمد است. «نویسندهٔ فانتزی با جلو و عقب بردن زمان وقوع حوادث، ذهن مخاطب را از ایستایی در زمان حال، خارج و با بهره‌گیری از تخیّل، وارد دنیایی فراتر از واقعیت می‌کند» *(باقری، ۱۳۸۷: ۸۹)*.

ت – ۱ – ۵) از دیگر تفاوت داستان‌های رئالیسم جادویی با فانتزی‌ها، باورپذیری است. در داستان‌های رئالیسم جادویی حقیقتِ آمیخته با فراواقعیت، طوری بیان می‌شود که خواننده با رغبت فراوان آن را قبول می‌کند، ولی در داستان‌های فانتزی یا حقیقتی وجود ندارد، یا اگر هست، حقیقتی ملموس نیست. نشانه‌های عدم واقعیت در داستان، به بارزترین شکل آن از طریق شخصیّت‌بخشی پدیدار می‌گردد. وقتی در

داستان، حیوانات و اشیا با شخصیّتی انسانی ظاهر می‌شوند و اعمال و افعال انسان‌ها از آن‌ها سر می‌زند، احساس عدم واقعیت و تصوّر این‌که این حیوانات و اشیا هر کدام نمایندهٔ شخص یا صنف خاصّی از انسان‌هاست... امری طبیعی است.

ت – ۱ – ۶) راز و رمز و سمبل‌ها نیز در ساختار هر دو شیوه، نقش اساسی دارد. هم در رئالیسم جادویی و هم در داستان‌های فانتزی، نوعی راز و رمز وجود دارد. در هر دو، مؤلّفه‌هایی وجود دارد که بدون جایگزین، هیچ‌گاه معنای مستقلّی پیدا نمی‌کند و بدون یافتن سرمنشأ این مؤلّفه‌ها، متن به مقصود اصلی خود دست پیدا نمی‌کند. نمونهٔ بارز این راز و رمزها در فانتزی‌های عرفانی دیده‌می‌شود. فانتزی‌هایی که هدفی والاتر از سرگرمی و یا ایجاد یک متن ادبی را دنبال کرده‌اند. خرق عادت‌های عارفان در پی اثبات ادّعای بی‌مورد افراد از این جمله‌اند. «این قبیل فانتزی‌ها هیچ‌گاه به‌منظور خلق یک اثر ادبی بدیع نگاشته نشده‌اند و منظور از آن‌ها کشف حقیقتی متعالی بوده‌است» *(کریمی، ۱۳۸۵: ۵۸)*.

ت – ۱ – ۷) نقش استعاره‌ها، تمثیلات و مباحث زیبایی‌شناسی در داستان‌های رئالیسم جادویی بسیار زیاد است. زبان این نوع داستان‌ها، پرصلابت و پراستحکام است و بیانی بسیار قوی دارند، ولی داستان‌های فانتزی اصولاً عاری از مباحث زیبایی‌شناسی هستند؛ زبان آن‌ها ساده و ابتدایی است؛ تشبیهات یا وجود ندارند یا بسیار ابتدایی و در حدّ تشبیه‌های مکرر و پیش پا افتاده‌اند. «شکل این قصّه‌ها ساده و ابتدایی و زبان آن‌ها نقلی و روایی است. کم‌تر می‌توان به عناصر زیبایی‌شناختی در این روایات برخورد. اگر گاهی تشبیهاتی در کار است، از سنخ همان توصیفات تکراری است که در شعر نیز دیده می‌شود، مثلاً قهرمان زن قصّه، به ماه شب چهارده مانند می‌شود و به‌ندرت می‌توان نمونهٔ دیگری یافت» *(خدیش، ۱۳۸۷: ۲۰)*.

ت – ۱ – ۸) زاویهٔ دید در قصّه‌های فانتزی اغلب سوم شخص مفرد است، ولی این امر به‌صورت قانون درنیامده‌است؛ بلکه هر جا لازم باشد، زاویهٔ دید عوض می‌شود و به

حالت‌های مختلف و از زبان شخصیّت‌های مختلف بیان می‌شود. در این قصّه‌ها آن‌چه مهم است، نقل داستان است و به هر زبانی باشد، مهم نیست. در این داستان‌ها توصیفات، سرسری و سطحی صورت می‌گیرد.

ت – ۱ – ۹) شخصیّت‌ها در این قصّه‌ها معدودند، از پیچیدگی‌های داستان‌های رئالیسم جادویی نیز در این داستان‌ها خبری نیست.

ت – ۱ – ۱۰) قصّه‌های فانتزی برعکس رمان‌های رئالیسم جادویی، زیاد وارد جزئیات ماجرا نمی‌شود، بلکه به بیان کلیّات امور اکتفا می‌کند. «توصیف در قصّه‌ها سهم اندکی دارد و از یکی دو کلمه تجاوز نمی‌کند. معمولاً در وصف شخصیّت‌ها، اشیا، اماکن و پدیده‌ها، عبارات زیادی ساخته و پرداخته نمی‌شود؛ ظاهراً به این دلیل که محور اصلی این‌گونه، رویدادها و حادثه‌هاست که نیازی به توصیفات عریض و طویل ندارد» *(همان: ۲۱)* در حالی‌که در داستان‌های رئالیسم جادویی، برعکس عنوان غلط‌اندازش، به خاطر پیوند عمیقی که با مکتب رئالیسم دارد، آن‌چه که اصل و اساس کار قرار می‌گیرد، واقعیت‌هاست. «ریشه داشتن رئالیسم جادویی در واقع‌گرایی – رئالیسم – و تفاوتی که این شیوه – درعین شباهت داشتن – با سورئالیسم دارد، ایجاب می‌کند که نویسنده هم‌چون داستان‌نویسان رئالیست، جزئیات دنیای واقعی را بادقّت و ظرافت بازگو کند. این عاملی است که رئالیسم جادویی را از داستان‌های فانتزی و وهمی کاملاً جدا می‌کند» *(شمسی، ۱۳۸۸: ۴۷)*.

ت – ۱ – ۱۱) هر دو نوعِ ادبی، یک ریشهٔ روان‌شناسانه دارند. هدف هر دو روان انسان‌هاست و هر دو نشان از خستگی فرد از واقعیت دارند. وقتی که فرد از واقعیت و دنیای واقعی اطراف خود خسته می‌شود، به تخیّلات رومی‌آورد. «گفتنی است، عناصر داستانی در نزد اغلب نویسندگان رمان‌های رئالیستی و رئالیسم جادویی، برگرفته از فرهنگ و روان‌شناسی مردمی است که در مرزهای واقعیت و رؤیا در پیِ هویت خویش، به چشم‌اندازهای جهان، نگاهی دیگر دارند ...» *(معتقدی، ۱۳۸۸: ۹۱)*.

فانتزی‌ها نیز با پرداختن به خاطرات فراموش شده، انسان دورافتاده از اصل خـود را تسلّی می‌دهند.

ت – ۱ – ۱۲) فانتزی‌ها در حوزهٔ "نوستالژی" به داستان‌های رئالیسم جادویی پیوند می‌خورند؛ یعنی با خواندن داستان‌های فانتزی کودکانه، مـا بـه یکـی از مـؤلّفه‌های رئالیسم جادویی که پرداختن به "خاطرات نوستالژیک" است، راه پیدا می‌کنیم. درواقع فانتزی‌ها، نوعی غذای روح هستند و کودک را از نظر روانی اشباع می‌کنند. این گونهٔ ادبی با امکاناتی که در اختیار کودک قرار می‌دهد، آن‌ها را برای مقابله با واقعیت‌های ناهمگون زندگی آماده می‌سازد. «فانتزی بـه‌مثابهٔ امکـانی بـرای جـبران آسـیب‌های اجتماعی و فاجعهٔ روانی و نیز هم‌چون عاملی حیاتی، برای سلامت روانی کودکان و سازگاری اجتماعی شناخته‌شده‌است» *(اگان، ۱۳۸۴-۱۳۸۵: ۱۰۰)*.

ث) رابطهٔ رئالیسم جادویی و فانتزی‌های کودکان

با وجود همهٔ این وجه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی که برشمردیم، آن‌چه که به عنوان عامل اصلی ارتـباط مـیان فـانتزی و رئـالیسم جـادویی بـه‌حساب مـی‌آید، چـیز دیگری‌است. در ابتدا تعریفی از رئالیسم جادویی ارائه می‌دهیم تا با برشمردن اجزای اصلی این ژانر ادبی، ارتباط این دو مشخّص شود. «رئـالیسم جـادویی، آمـیزه‌ای از رئالیسم و فانتزی است، به‌شکلی که عنصر واقعیت، بسیار پررنگ‌تر از تخیّل و فانتزی باشد و به‌گونه‌ای تخیّل در سایهٔ سنگین و رنگین واقعیت روایت شده، قرار بگـیرد» *(شمسی، ۱۳۸۸: ۵۲)*.

در تقسیم اجزای رئالیسم جادویی، به دو عنصر "رئـالیسم" و "امـور جـادویی" و "فانتزی"و "تخیّلات"، در همین آغاز کار، ارتباط فانتزی و رئالیسم جادویی مشخّص می‌شود؛ طبق این تعریف، رئالیسم جادویی، مجموعه‌ای از اضداد است که فانتزی نیز یکی از آن‌هاست. کاربرد عنصر تخیّل به عنوان اصلی‌ترین وجـه تشـابه فـانتزی بـا

رئالیسم جادویی به‌شمار می‌آید. همین امر می‌تواند اصلی‌ترین تفاوت این دو نیز باشد؛ چراکه روش به کارگیری این عناصر فراواقعی و شدّت و ضعف آن‌ها در این دو گونه، متفاوت است. در فانتزی‌ها عنصر خیالی آن‌چنان پرنقش است که ارتباط با واقعیت یا از بین می‌رود و یا خیلی کم‌رنگ می‌شود.

جوهرهٔ اصلی و بن‌مایهٔ فانتزی‌ها تخیّل است، تخیّلی که از مرز واقعیت‌ها عبور می‌کند و دنیایی جدید روبه‌روی دیدگان فرد قرار می‌دهد و او را با دنیای جدیدی آشنا می‌کند. تخیّل "فانتاستیک" به‌ویژه کودکان را از قاعده و قانون‌های دست‌وپاگیر دنیای بزرگان دور و در دنیایی دل‌خواه خودشان وارد می‌کند. علّت رویکرد وسیع کودکان به این قصّه‌ها همین امر است، امّا آن‌چه این دوگونهٔ ادبی را از هم قابل تفکیک می‌کند، نوع و میزان استفاده از این عناصر در قالب‌بندی آن‌هاست. به عقیدهٔ برخی از صاحب‌نظران، داستان‌های فانتزی به‌گونه‌ای تخیّل محض است و در این داستان‌ها، واقعیت جایگاهی ندارد، حال اگر بی هیچ شائبهٔ غرضی، اندکی در نمونه‌های این گونه‌ها تأمّل کنیم، به نظر می‌رسد نحوهٔاستفاده از این عنصر در این دو شیوهٔ نوشتاری کاملاً متفاوت است. به این ترتیب، عنصر خیال در رئالیسم جادویی بیش‌تر از این که قصد فریفتن خواننده را داشته‌باشد، در خدمت ارزش‌های مدّ نظر خواننده است، ولی در فانتزی‌ها، تخیّل در خدمت خود خواننده و سرگرم کردن و فریفتن و حقیقت‌پنداری توهّمات است. اینک با مشخّص شدن ارتباط اصلی میان این دو ژانر ادبی که هر دو نیز نقش اساسی در اعتلای فرهنگ و ادب ما دارند و با در نظر گرفتن یکی از آثار منثور "احمدرضا احمدی"، به بررسی این رابطه می‌پردازیم.

ج) احمدرضا احمدی

"احمدرضا احمدی" در سال ۱۳۱۹هش در شهر کرمان متولّد شد. سال اوّل ابتدایی را در همان شهر خواند و سپس همراه خانواده به تهران مهاجرت کرد. باقی عمر او تا

کنون در همین شهر سپری شده‌است. احمدی در سال ۱۳۴۳هش به همراه "نادر ابراهیمی"، "اسماعیل نوری علاء"، "مهرداد صمدی"، "محمّدعلی سپانلو"، "بهرام بیضایی"، "اکبر رادی"، "جعفر کوش‌آبادی"، "مریم جزایری" و "جمیله دبیری" و با هدف دفاع از هنر "موج نو"، گروه ادبی "طرفه" را تأسیس کردند. او هم‌چنین در "کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان" در سِمَت مدیر تولید موسیقی، فعّالیّت‌هایی انجام داده‌است. "احمدی" در بیست‌سالگی به‌صورت جدّی به سرودن شعر پرداخت. آشنایی عمیق او با شعر و ادبیات کهن ایرانی و شعر نیمایی، باعث شد تا از همان آغاز، حرکتی کاملاً متفاوت با دیگر شاعران داشته‌باشد. اوّلین مجموعهٔ شعری او در سال ۱۳۴۰ منتشر شد. او در زمینهٔ نویسندگی و شاعری جایزه‌های متفاوتی هم دریافت کرده که "جایزهٔ شعر بیژن جلالی" در سال ۱۳۸۵ و "جایزهٔ هانس کریستین اندرسن" در سال ۱۳۸۸ از این جمله‌اند. "احمدرضا احمدی" یکی از پیش‌تازان "فانتزی‌نویسی" در ایران به‌شمار می‌آید. او فعّالیّت‌های خود را از دههٔ چهل آغاز کرد؛ پس از وقفه‌ای که در دوران هشت سالهٔ جنگ تحمیلی، در روند نگارش آثار او به‌وجود آمد، در دههٔ هشتاد، فعّالیّت‌های خود را از سر گرفت و آثار زیادی در زمینهٔ فانتزی‌های کودکانه، برای آنان نوشت. آثار او چه در زمینهٔ شعر و چه در زمینهٔ نثر، فراوان است. برخی از داستان‌های او از این جمله‌اند: "کبوتر سفید کنار آینه"، "سفر در شب"، "پسرک دریا را نگاه کرد و گفت"، "موج‌های دریا یک بطری را به ساحل آوردند"، "دیگر در خانهٔ پسرک، هفت صندلی بود"، "باز هم نوشتم صبح، صبح شد"، "شب روز اوّل و صبح روز هفتم"، "پسرک تنها روی برف"، "برف هفت گل بنفشه را پوشاند"، "نوشتم باران، باران بارید"، "در باغچه، عروس و داماد روئیده‌است"، "در بهار خرگوش سفیدم را یافتم"، "در بهار پرنده را صدا کردیم"، "جواب‌داد"، "عکّاس در حیاط خانهٔ ما منتظر بود"، "من حرفی دارم که فقط شما بچه‌ها باورمی‌کنید"، "در یک شب مهتابی که شب چهارده بود" و نمونه‌های فراوان دیگر که از ذکر نام آن‌ها صرف نظر می‌کنیم.

اکثر آثار منظوم و منثور "احمدی" با حال و هوای سورئالیستی بیان شده‌است. شخصیّت اصلی داستان‌های او، بیش‌تر دختر یا پسرکی است که با پر و بال دادن به خیالات خود، داستان را در فضایی خیال‌انگیز روایت می‌کند. ما از میان آثار داستانی "احمدی" یکی از داستان‌های او به نام "تو دیگر از این بوته، هزار گل سرخ داری" را انتخاب و عنصر تخیّل را در آن بررسی کرده‌ایم.

این داستان که در سال ۱۳۶۸ چاپ شد، در دوازده بند نوشته‌شده‌است. داستان "تو دیگر از این بوته، هزار گل سرخ داری"، مانند داستان‌های دیگر "احمدی" بر مبنای تخیّل یک کودک پایه‌گذاری شده، زمان و مکان آن هم، در عین واقعی بودن، به خاطر ترکیب با موقعیتَ‌های تخیّلی زیاد، قابل تکفیک نیست. ابتدای داستان و بند اوّل آن با واژهٔ مبهم "روزی" آغاز می‌شود. به نظر می‌رسد داستان از نوع "فانتزی‌های جبرانی" باشد که در بردارندهٔ آرزوها و تخیّلات کودکانهٔ بچه‌ای است که کمبودهای زندگی را در دنیای تخیّلی به دست می‌آورد. در اکثر آثار "احمدی"، با ذکر نام اثر – چه نظم و چه نثر – دنیای تخیّلی در ذهن شنونده طنین‌انداز می‌گردد.

«روزی در بهار، در باغ بودم. زیر پنجره نشسته‌بودم. گل‌ها از شاخه‌های درختان بر زمین باغ می‌ریخت. ناگهان دستی از تاریکی پنجره بیرون آمد. به من، یک بوته گل سرخ داد. به انتهای باغ رفتم. زمین را کندم بوتهٔ گل سرخ را در زمین کاشتم» *(احمدی، ۱۳۶۸: ۱)*.

کودکِ این داستان، از نظر روانی در حال جنگیدن با وقایع زندگی است. زمان، فصل بهار است و پنجره، نشان‌گر روزنهٔ امیدی است که به روی او باز شده، او را با دنیای خیالات پیوند زده‌است. تخیّل حاکم بر داستان، با دستی که از تاریکیِ پنجره، بوتهٔ گل سرخ را به دست کودک می‌دهد، به خواننده القا می‌شود. دستِ برآمده از تاریکی، خواننده را به یاد داستان‌های رئالیسم جادویی می‌اندازد. این دست جبران‌کنندهٔ برخی از تلخی‌ها و کمبودهای زندگی واقعی کودک است.

«به کنار پنجره آمدم، نشستم. از پنجره دست بیرون آمد. یک تُنگ بلورین پر از آب به من داد. به انتهای باغ رفتم. بوتهٔ گل سرخ را آب دادم. خورشید کم‌کم از باغ رفت» *(همان: ۲)*.

در این بند نیز، خیالات با ابزار طبیعی ارائه می‌گردد؛ دست خیالی، ابزار طبیعی مانند پنجره و تُنگ بلورین را تحت‌الشّعاع قرار می‌دهد. غروب خورشید و رخت‌بربستنِ آن از باغ، می‌تواند تداعی‌کنندهٔ نیروهای ناامیدکنندهٔ کودک باشد. در این‌جا رابطهٔ کودک با دنیای واقعی به‌کلّی قطع شده‌است.

«شب شد. من تنها در باغ بودم. به کنار پنجره رفتم. روی زمین نشستم. دست از پنجره بیرون آمد. به من یک فانوس داد. به انتهای باغ رفتم. باد در میان راه فانوس را خاموش کرد» *(همان: ۳)*

ترس از تاریکی و تنهایی بر کودک چیره می‌شود. دست با دادن فانوس برای مدّتی این احساسات را از کودکِ قصّه دور می‌کند، امّا باز هم نیرویی قوی‌تر، کودک را از امکانات دنیای خیالی جدا می‌کند.

«به کنار پنجره آمدم، دست به من یک چراغ و یک قیچی داد. با چراغ و قیچی به انتهای باغ رفتم. شاخه‌های اقاقیا را که روی بوتهٔ گل سرخ پهن بود، با قیچی چیدم. با چراغ روشن به کنار پنجره آمدم» *(همان: ۴)*

تأثیر عوالم تخیّلی در این کودک، خیلی قوی‌تر از تأثیرات دنیای واقعی است. او با خاموش شدن فانوس، ناامید نمی‌شود و از دستِ خیالی، چراغ می‌گیرد. این دست که جبران‌کنندهٔ کمبودهای عاطفی کودک از جانب نزدیکان او و از جمله پدر و مادر است، با دادن بوتهٔ گل سرخ، پلی از محبّت میان خود و کودک ایجاد می‌کند.

«صبح بود. چراغ هنوز روشن بود. باغ روشن بود. دست از پنجره بیرون آمد. چراغ روشن و تُنگ بلور خالی از آب را از من گرفت. یک گلدان خالی به من داد» *(همان: ۵)*.

نشانه‌های قدرت تخیّل بر واقعیت، در این بند نیز وجود دارد، چراکه با وجود صبح

و روشنایی طبیعی، باز هم چراغِ خیالات کودک روشن است.

«به انتهای باغ دویدم. به کنار بوتهٔ گل سرخ رسیدم. بوتهٔ گل سرخ، گل داده‌بود. یک گل سرخ بزرگ. بوتهٔ گل سرخ را در گلدان گذاشتم. دور بوته را خاک ریختم» *(همان: ۶)*.

تکثیر گل‌های بوته، نشان از تأثیرگذاری محبّت بر کودک است. کودک با چیدن بزرگ‌ترین گل سرخ از بوته، میزان خلاءهای عاطفی خود را مشخّص می‌کند.

«به کنار پنجره رسیدم. دست از پنجره بیرون آمد، یک ورق کاغذ سفید و یک جعبه مداد رنگی به من داد. زیر پنجره نشستم. روی کاغذ سفید تصویر باغ را با همهٔ درختان نقّاشی کردم» *(همان: ۷)*.

دست خیالی با دادن کاغذ و جعبهٔ مداد رنگی، به تثبیت دنیای خیالی در ذهن کودک کمک می‌کند. تخیّل هم‌چنان پایدار است و رابطهٔ کودک با دنیای واقعی به‌کلّی قطع شده‌است.

«دست از پنجره بیرون آمد. گلدان را از من گرفت. گل سرخ را چید. گلدان را به من پس داد. دست از پنجره بیرون آمد. نقّاشی را از من گرفت. روز به‌آرامی می‌گذشت و منتظر دست بود. در غروب، دست از پنجره بیرون آمد. نقّاشی مرا که تصویر باغ را نقّاشی کرده‌بودم و یک آینه به من داد» *(همان: ۸)*.

دست با گرفتن گل سرخ و نقّاشی از کودک، باز او را با تلخی‌های واقعیت روبه‌رو می‌سازد، چراکه بلافاصله غروب و امیدهای کودک به ناامیدی تبدیل می‌شود. دست، در آغاز ناامیدی کودک دوباره برمی‌گردد و با دادن آینه می‌خواهد او را با خود و دنیای واقعی مواجه سازد.

«نقّاشی را نگاه کردم. زیر نقّاشی من نوشته‌بود: تو دیگر از این بوته هزار گل سرخ داری. خطّ نوشته‌شدهٔ زیر نقّاشی من، شباهتی به خطّ مردمانی که روی زمین زندگی می‌کردند و می‌نوشتند نداشت. خط شباهت به خطّ هیچ کس نداشت. دست در پنجره

محو شد. بهار بود» *(همان: ۹)*.

در این بند، تخیّلی و فراواقعی بودن دست با بیان شباهت نداشتن خطّ موجود در نقّاشی با خطّ هیچ کس دیگر مشخّص‌تر می‌شود. این نیروی مافوق طبیعی در پی بی‌نیاز کردن کودک از خود و دنیای خیالی و برگرداندن او به دنیای واقعی است.

«از باغ بیرون آمدم. نگاه کردم. پنجره بسته‌بود. پیچک‌ها آرام‌آرام پنجره را پوشاندند. پنجره در زیر پیچک‌ها پنهان شد» *(همان: ۱۰)*.

با بیرون آمدن از باغ و بسته شدن پنجره و پوشیده شدن آن با پیچک‌ها، رابطهٔ کودک با تخیّل رفته‌رفته قطع می‌شود.

«در کوچه‌باغ‌ها بودم. نگاه کردم؛ درِ بزرگ باغ که رنگ آبی داشت، آرام‌آرام بسته‌شد. به نقّاشی نگاه کردم، خطّی که دست‌نوشته بود، کم‌کم محو شد. به خانه که رسیدم، خط دیگر روی کاغذ نبود. روی کاغذ فقط تصویر باغ با همهٔ درختان بود. تُنگ آب و گلدان با بوتهٔ گل سرخ و آینه همراهم بود. به خانه که رسیدم، در آینه نگاه کردم. دست را با یک بوتهٔ گل سرخ در آینه دیدم. آینه را به مادرم نشان دادم تا مادرم دست و گل سرخ را در آینه ببیند. مادرم به آینه نگاه کرد. دست و گل سرخ در آینه محو شد. جیوه‌های آینه ناگهان بر زمین ریخت. آینه دیگر آینه نبود. شیشه‌ای شفاف بود. از پشت شیشهٔ شفاف بوتهٔ گل سرخ را که در باغچهٔ خانه کاشته‌بودم نگاه کردم» *(همان: ۱۱)*.

اگرچه درهای تخیّل بسته شده، امّا کودک باز هم با علائمی که از آن‌جا با خود همراه دارد، در عالم تخیّلات سیر می‌کند. این که مادر دست و گل سرخ را در آینه نمی‌بیند، نشان از فاصلهٔ میان او و کودک است. در، رنگ آبی دارد. از نظر روان‌شناسی، رنگ آبی بیان‌گر احساس تنهایی است که به کودک دست داده‌است. او که با بسته شدن درِ باغ، به دنیای واقعی برمی‌گردد، در این دنیا با احساس تنهایی روبه‌رو می‌شود.

«بهار بود» *(همان: ۱۲)*.

بهار هم نشان زمان و حالات واقعی است که بر کودک عارض می‌شود و هم نشان

جرقّه‌های امیدی است که دنیای خیالی برای او همراه دارد.

نتیجه

این داستان کوتاه کودکانه، با واقعیت شروع شده و بعد از سیر خیالی، در انتها دوباره به واقعیت برمی‌گردد. علاوه بر دو عنصر متضادّ واقعیت و تخیّل که در سراسر داستان به چشم می‌خورد، دو عنصر امید و ناامیدی نیز وجود دارد که در هر برهه، یکی غالب است و دیگری مغلوب. رسیدن کودک در پایان داستان به مادر، بیانگر احساسات "نوستالژیک" نویسنده است، در اغلب آثار "احمدی" حضور مادر نقش بسیار مهمّی در پیشبُرد روند داستان دارد و به‌گونه‌ای کمک‌یارِ شخصیّت اصلی در داستان‌ها و اشعار اوست، امّا در این داستان، فاصله‌ای میان کودک و مادر دیده‌می‌شود که آن دو را از نظر عاطفی از هم دور کرده و کودک را به دنیای خیالات پرتاب کرده‌است. حضور تخیّل به عنوان اصلی‌ترین عامل ارتباط دهندهٔ فانتزی و رئالیسم جادویی، در تک‌تک بندهای این داستان به چشم می‌خورد. هنگام بررسی و مقایسهٔ آثاری که در حوزهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده با فانتزی‌های کودکانه، عنصر تخیّل به عنوان اصلی‌ترین وجه اشتراک این دو شیوهٔ نگارش به چشم می‌خورد. هرچند همین عنصر نیز بزرگ‌ترین وجه تمایز این دو را به وجود می‌آورد. این عنصر در فانتزی‌های کودکانه به‌صورت مادّهٔ اصلی سازندهٔ آن‌ها محسوب می‌شود و با حذف تخیّل از ساختار کلّی آن‌ها، چیز قابل توجّهی باقی نمی‌ماند. در داستان‌های "احمدرضا احمدی" نیز تخیّل حرف اصلی را می‌زند.

علاوه بر تخیّل، از ویژگی‌های نوشتاری "احمدرضا احمدی" بریده‌بریده نوشتن و حسّ شاعرانهٔ اوست که حتّی در نثر نیز، خود را نشان می‌دهد. کاربرد عناوین طولانی و انعکاس تخیّلات موجود در متن در همین عناوین طولانی، به‌طوری که خواننده با دیدن عنوان اثر وارد دنیای تخیّلی می‌شود، از اساسی‌ترین ویژگی‌های داستان‌های "احمدی"

است. وجود دنیای واقعی در لابه‌لای دنیای تخیّلی به‌طوری که گـویی زنگ تـنفّسی است برای خواننده تا او به‌طور کامل از دنیای واقعی بریده‌نشود و بیان مـوقعیت‌های روانی شخصیّت‌ها، از طریق تخیّلات و تأثیری کـه بـر او مـی‌گذارد، دست‌یـابی بـه نداشته‌ها از طریق تخیّلات و رفع کمبودهای زندگی با ساختن آن‌ها در موقعیتی تخیّلی که باعث دست‌یابی به دنیایی ایده‌آل می‌گردد، از دیگر ویژگی‌های آثار "احـمدرضا احمدی" است. علاوه بر این‌ها، "احمدی" با به کار گرفتن رنگ‌ها، اعداد، روزهای هفته و تکرارهای تأثیرگذار و در نظر داشـتن نـقش سـازندهٔ والدیـن، مـخصوصاً مـادر، ویژگی‌های منحصربه‌فردی را به داستان‌های خود داده‌است.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰) **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**. ترجمهٔ محمّدرضا لیراوی. تهران: سروش.

۲. احمدی، احمدرضا. (۱۳۶۸). **تو دیگر از این بوته، هزار گل سرخ داری**. تهران: فتحی.

۳. افلاطون. (۱۳۳۵–۱۳۴۸). **جمهوری**. ج ۲. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۴. خدیش، پگاه. (۱۳۸۷). **ریخت شناسی افسانه‌های جادویی**. تهران: علمی فرهنگی.

۵. قزل‌اياغ، ثریا. (۱۳۸۳). **ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن**. تهران: سمت.

۶. گودرزی دهریزی، محمّد. (۱۳۸۷). **ادبیات کودکان و نوجوانان ایران**. تهران: قو.

۷. محمّدی، محمّدهادی و قایینی، زهره. (۱۳۸۶). **تاریخ ادبیات کودکان ایران (ادبیات کودکان در روزگار نو ۱۳۰۰–۱۳۴۰)** ج ۶. چ ۳. تهران: چیستا.

۸. محمّدی، محمّدهادی. (۱۳۷۸). **فانتزی در ادبیات کودکان**. تهران: روزگار.

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

ب) مقالات:

۱۰. اگان، کی یران. (۱۳۸۴–۱۳۸۵). "**فانتزی و واقعیت در داستان‌های کودکان**". ترجمهٔ شیوا خویی. در کتاب ماه کودک و نوجوان. اسفند، فروردین و اردیبهشت ۸۴ و ۸۵. صص ۹۹–۱۱۴.

۱۱. باقری، مهناز. (۱۳۸۷). "**فانتزی دنیای پر راز و رمز**". در کتاب ماه کودک و نوجوان، فروردین و اردیبهشت ۸۷. صص۸۸–۹۰.

۱۲. پارسی‌نژاد، کامران. (۱۳۸۲). "**مبانی و ساختار رئالیسم جادویی**". در ادبیات داستانی. شمارهٔ ۹۶. صص ۵–۹.

۱۳. تالکین، جی. آر. (۱۳۸۵). "**فانتزی و کودکان**"، ترجمهٔ غلامرضا صرّاف. در کتاب ماه کودک و نوجوان. شمارهٔ ۱۰۶–۱۰۴. خرداد و تیر و مرداد. صص ۱۲۶–۱۳۷.

۱۴. جلالی، مریم. (۱۳۸۸). "**شیوه‌های فانتزی در ادبیات کهن**". در کتاب ماه کودک و نوجوان. فروردین و اردیبهشت ۸۸. صص ۴۱–۴۳.

۱۵. صدّ یقی مقدّم، فرحناز. (۱۳۸۸). "**فرافانتزی و فانتزی نو**". در کتاب ماه کودک و نوجوان. خرداد ۸۸. صص ۳۸–۳۹.

۱۶. کریمی، ابوذر. (۱۳۸۵). "**سرچشمه‌های فانتزی در ادبیات کهن فارسی (قسمت دوم): فی حقیقة العشق یا مونس‌العّشاق**". در کتاب ماه کودک و نوجوان. آبان، آذر و دی ۸۵. صص ۵۵–۹۵.

۱۷. معتقدی، محمود. (۱۳۸۸). "**سرچشمه‌های رئالیسم جادویی در ادبیات آمریکای لاتین**". در انشا و نویسندگی. سال اوّل. شمارهٔ ۲. صص ۹۰–۹۱.

۱۸. ملک‌یاری، مسعود. (۱۳۸۷). " **تبارشناسی فانتزی (جُستاری در پریانه‌های ماندگار)**". در کتاب ماه کودک و نوجوان. مهر ۸۷. صص ۳۰–۳۴.

۱۹. میرغیاثی، سیّده ربابه. (۱۳۸۷). "**بچه غول واگیردار**". در کتاب ماه کودک و نوجوان. مرداد و شهریور ۸۷. شمارهٔ ۱۳۱ و ۱۳۰. صص ۲۷–۲۹.

پ) پایان‌نامه:

۲۰. شمسی، حسین. (۱۳۸۸). "**رئالیسم جادویی و بازتاب آن در برخی آثار ادبیات داستانی معاصر**". دانشگاه شهرکرد.