دوفصلنامه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال سوم /۷ پیاپی/ ۵ علمی پژوهشی (۱۳۹۲)

تحلیل برخی داستان‌های مجموعه «دمشق الحرائق» زکریا تامر، از منظر رئالیسم جادویی

علی سلیمی[۱]
دانشیار گروه عربی دانشگاه رازی کرمانشاه
مصیب قبادی
دانشجوی دکترای گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه
حسین عابدی
دانشجوی دکترای گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه

چکیده

زکریا تامر از نویسندگان برجسته ادبیات داستانی در سوریه به شمار می‌رود. درون‌مایه اصلی بیشتر داستان‌های او، چالس میان فقر و غنا، زشتی و زیبایی و فاصله بسیار بین آرزوهای انسان با واقعیت‌های زندگی روزمره است. او قالب «داستان کوتاه» را برای بیان و القای اندیشه‌های خویش برگزیده است. در این مقاله، با روش تحلیلی، توصیفی و با توجه به مؤلفه‌های رئالیسم جادوئی، برخی از داستان‌های مجموعه «دمشق الحرائق» تامر، تحلیل و بررسی شده است. یافته‌های این پژوهش نشان می دهد که تامر در داستان‌های کوتاه خود، از شیوه داستان‌نویسی «رئالیسم جادویی» در بیان دغدغه‌های انسانی، اجتماعی خود، به خوبی بهره برده. او تلفیقی از واقعیت، تخیل و رؤیا را به شکلی هنری درهم تنیده است. وی رویدادهای غیر ممکن را به شکلی معجزه‌وار و در روایتی شبه رئالیستی به گونه‌ای در کنار هم چیده که مخاطب را حیران می‌کند. علاوه بر آن، توصیف ساده و توأم با دقت و بیان جزئیات، از ویژگی‌های بارز داستان‌های کوتاه اوست که خواننده را شیفته خود می‌نماید.

کلید واژه‌ها: زکریا تامر، رئالیسم جادویی، دمشق الحرائق.

۱ـ نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: salimi1390@yahoo.com
تاریخ دریافت:۱۳۹۱/۱۰/۲٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۱/۲۸

Archive of SID
www.SID.ir

پیشگفتار

با ظهور مکتب سوررئالیسم (Surrealism) در فرانسه، فرانتس رو (Franz Roh) ، نقاش و منتقد آلمانی، برای نخستین بار در سال ۱۹۲۵م از کلمه رئالیسم جادویی (Magic Realism) یا واقع‌گرایی جادویی برای توصیف شیوه جدیدی در نقاشی استفاده کرد. او با این واژه آثار چند نقاش آمریکایی را نقد کرد که فراواقعی آثاری را خلق کرده بودند (نک: پارسی‌نژاد، ۱۳۸۱، ص ۵ و قهرمانلو، ۱۳۸٦، ص۲۲). در حوزه ادبیات این تعبیر برای نامیدن آثاری به کار گرفته شد که خصوصیات ساختاری آنها تلفیقی از رئالیسم قرن نوزدهم و سوررئالیسم قرن بیستم بود (شوشتری، ۱۳۸۷، ص ۳۳). یعنی مجموعه آثار داستانی که در آنها عناصر حقیقت گرایی، خیال، فانتزی، سحر و جادو در هم آمیخته باشند (پارسی‌نژاد، همان، ص ۵). این بخش از ادبیات داستانی با پیشگامی نویسندگان آمریکای لاتین همراه بود و از آنجا گستره آن به کشورهای مختلف و از جمله کشورهای جهان سوم کشیده شد.

به نظر می‌رسد اختصاص خاستگاه اولیه رئالیسم جادویی به منطقه آمریکای لاتین به این دلیل بوده است که زندگی اقوام تهیدست با ملیت‌های مختلف سرخ‌پوست، سیاه-پوست و اقوام دورگه با آداب و رسوم مخصوص به خود و جادو و اسطوره‌هایشان، روح دیگری بر آنها حاکم می‌کند که با دیگر قومیت‌ها در مرزهای جغرافیایی دیگر، پیوند اندک و کم مایه‌ای دارد. در این شرایط است که چشمان انسان هنرمند بر آن چشم‌اندازهای راز آلود متمرکز می‌شود و اشیاء رؤیایی، مناظر معجزگون و حوادث خیالی در ضمیر آن مردمان کهن و دیرینه را منعکس می‌کند (صالح مسرور، ۲۰۱۱، ص۸٤).

پیدایش رئالیسم جادویی را زائیده چند عامل دانسته‌اند از آن جمله: حاکمیت جوّ خفقان ناشی از دیکتاتوری و حکومت‌های استعماری در مستعمره‌ها که مانع از تجربه آزادانه در حوزه رئالیسم توسط این اقوام و ملیت‌ها می‌شد. مطالعات مردم شناسان غربی درباره افسانه‌ها و فرهنگ سرخپوستان آمریکای لاتین که سبب بیداری و خودآگاهی این اقوام نسبت به فرهنگ خود و کشف دوباره آن گردید و نیز علاقه شدید مردم این سرزمین‌ها به روایت حوادث تاریخی که ردّ پای استعمار در آنها دیده

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شد و بیان آزادنه آن‌ها غیر ممکن می‌نمود (داد، ۱۳۸۵، ص ۲۵۸). «در این سبک ادبی خواننده با واقعیتی روبروست که در محدوده مرزبندی‌های منطقی مرسوم نمی‌گنجد و جدای از اینکه این موضوع شامل مکان یا انسان یا جامعه است، شامل تخیل به هم تنیده‌ای است که در اعماق وجود او نفوذ می‌کند» (فضل، ۱۳۸۵، ص ۲۹).

به دیگر سخن، رکن اصلی داستان‌های رئالیسم جادویی، باورپذیر کردن پدیده‌های غیر واقعی و تخیلی است. نویسنده برای پذیرش وقوع و حضور پدیده‌های غیر ممکن، در بستری واقعی زمینه‌سازی و مقدمه‌چینی می‌کند. در ساختار روایی داستان، برای تلفیق جهان واقعی و فراحسی، پدیده‌های رئالیسم جادویی، در بافتی رازگونه و اسطوره‌ای و در هاله‌ای از ابهام حرکت می‌کنند. نویسنده به کمک شگردهای مختلفی چون حضور پدیده در بستری تاریخی، پیوند با افراد و اماکن داستانی، ابهام زمان و مکان، نامعلومی مبدأ و مقصد، رازوارگی پدیده را به نمایش می‌گذارد (بی‌نظیر و رضی، ۱۳۸۹، صص ۳۲ – ۳۳).

پدیده‌ها در رئالیسم جادویی، ملموس هستند، این ویژگی، تلاشی در راستای شخصیت‌پردازی و باور همگانی پدیده است. هر داستان، به نوعی با کشمکش و درگیری فردی یا جمعی آغاز می‌شود و با اتمام آن، پایان می‌یابد. در رئالیسم جادویی پدیده جادویی، محور کشمکش است. درگیری شخصیت اصلی داستان، و به عبارتی مسئله و دغدغه اصلی آن‌ها سؤال از چرایی و فهمیدن چگونگی خود پدیده است؛ این که آن پدیده چگونه موجودی است؟ از کجا آمده؟ در گذشته چه می‌کرده؟ دلیل حالات و ویژگی‌های غریب خود پدیده چیست؟ (همان، ص ۳۵).

هدف رئالیسم جادویی، گسترش حوزه واقع‌گرایی است. تلاشی است برای بیان جهان به نحوی نامعقول، با این تصور که باید پیش‌فرض‌های جامعه بورژوازی غرب را کنار گذاشت و با نگاهی تازه به جهان نگریست (میرصادقی،۱۳۸۷، ص ٤۹۵). در واقع هدف اصلی نویسندگان رئالیسم جادویی نیز بیان واقعیت است (بیلینسکی،۱۹۸۰، ص ٤۸).

اما بیان واقعیت در قالب رئالیسم جادویی اصیل، مانع از افتادن اثر و نویسنده در دام شعار است؛ زیرا وظیفه هنر تنها منحصر به بیان خطابه‌های سیاسی و ایدئولوژیکی

Archive of SID

www.SID.ir

نیست. بلکه فرصتی است برای فهم جهان و مشارکت در تغییر آن با در نظر گرفتن بعد زیبایی‌شناختی و شگفت‌انگیز هنر (عامر، ۱۹۹۸، ص ۱۰). اصل مهم در رئالیسم جادویی در ارتباط با بیان واقعیت، ارائه واقعیت با مکانیزم زیبایی‌شناختی نوینی است که قصد دارد نگرشی بی‌سابقه از واقعیت ارائه دهد و به سهم خود در تغییر جهان نقشی ایفا کند.

رئالیسم جادویی وقوع رویدادهای معجزه‌وار و محال در روایتی است که اگر این رویدادها در آن وقوع نمی‌یافتند روایتی رئالیستی بود. سبکی است که به خصوص داستان‌نویسی معاصر آمریکای لاتین (مانند کارهای گابریل گارسیا مارکز کلمبیایی) را به ذهن متبادر می‌کند؛ اما در رمان‌هایی از قاره‌های دیگر هم با آن روبرو می‌شویم، مانند رمان‌های گونترگراس[۱] و میلان کوندرا[۲]. همه این نویسندگان در برهه‌های تاریخی پرتلاطمی زیسته‌اند که به نظر خودشان، صرفا از طریق بیان مستقیم و واقع‌گرا نمی‌شده که مسایل را آنطور که باید و شاید بیان کرد (لاج، ۱۳۸۸، ص ۲۰۳) اما این شاخه پارادوکسی (متناقض‌نما) رئالیسم بیشتر به نام گابریل گارسیا مارکز، آمریکای لاتین و کشورهای جهان سوم پیوند خورده است (بی‌نظیر و رضی، ۱۳۸۹، ص۳۱). اما بی‌شک نویسندگان ادبیات‌های جهان سوم نیز متناسب با فضای ذهنی مخاطبین خویش، نوآوری‌هایی در این زمینه داشته‌اند.

رئالیسم جادویی «تلفیقی از عنصر سحر و رؤیا با حقایق و جزئیات روزمرّه زندگی است که سیر منطقی روایت را دگرگون می‌کند. در بطن آثار رئالیسم جادویی می‌توان عناصر اسطوره‌ای، افسانه‌ای، نماد، فرا حقیقی و وَهم را به وضوح دید» (موسوی نیا، ۱۳۸٤، ص ۱٦۱).

رئالیسم جادویی تعبیری از واقعیت دنیای کنونی است که عناصر منطقی تمدن اروپایی و عناصر غیر منطقی تمدن غیر اروپایی را در هم می‌آمیزد. نکته قابل توجه آن است که در ساختار رئالیسم جادویی «غیر عقلانی بودن» رویدادها به گونه‌ای است که کاملا حقیقی و واقعی به نظر آیند. (همان) به عبارت دیگر، «رئالیسم جادویی شیوه‌ای ادبی است که می‌خواهد ترکیبی پارادوکسی (متناقض) از اتحاد امور متضاد و ناهمگون

Archive of SID

www.SID.ir

به دست دهد. برای مثال قطب‌های متضادی مانند زندگی و مرگ، جهـان مسـتعمراتی و جهان صنعتی امروز را در تقابل هم قرار می‌دهد. رئالیسم جادویی با دو منظـر متضـاد و متعارض مشخص می‌شود؛ یکی بر نگرش معقول از واقعیت پایه‌ریزی شـده و دیگـری بر پذیرش مافوق طبیعی به عنوان واقعیتی معمول وعادی، متّکی است. رئالیسم جادویی اساساً با خیال صرف متفاوت است، زیرا متعلـق بـه دنیـای مـدرن عـادی و معمـول بـا توصیفات مقتدرانه از انسان و زندگی است (نیکوبخت و رامین نیا، ۱۳۸٤، ص۱٤۱).

رئالیسم جادویی چندان با ادبیات، فرهنگ و میراث سرزمین عرب بیگانه نیست. این موضوع آنگاه بیشتر برجسته می‌شود که بدانیم خورخه لوییس بـورخس[۳] –رمـان‌نـویس مشهور آرژانتینی– که برخی داستان‌هایش با رئالیسم جادویی تلفیق یافتـه اسـت، کتـاب «هزار و یک شب[٤]» (ألف لیلة و لیلة) را به همراه چند کتاب دیگر همیشه با خود همـراه دارد و از شعف و میل شدید خود به این کتاب پرده برداشته است (أبو أحمـد، ۲۰۰۲، ص ١٦). زکریا تامر (۱۹۳۱م، دمشق) یکی از نویسندگان مطرح ادبیات داستانی سوریه است که از این سبک ادبی بهره برده است. اولین مجموعه داستان وی؛ یعنـی صَـهیل الجَـواد الأبیَض (شیهه اسب سفید) در سال ۱۹٦۰منتشر شد و سپس مجموعه‌هـای ربیـعُ الرّمـاد (بهار خاکستر) (۱۹٦۳) و الرّعد (۱۹۷۲) و دِمَشق الحرائق (دمشـق در آتـش) (۱۹۷۳) و النُّمور فی الیَوم العاشر (پلنگ‌ها در روز دهم) (۱۹۷۸) و نداء نوح (پیـام نـوح) (۱۹۹٤) را منتشر ساخت (حمود،۲۰۰۰، ص۹٤).

وی غالب آثار ادبی نویسندگان معاصر جهان از جمله سارتر، کـامو، کافکـا و دیگـر تأثیر گذاران بر روند سیر ادبیات ملل را مورد مطالعه قرار داد. او همچنـین کتـاب‌هـا و مقالات فراوانی درباره مکاتب مختلـف ادبـی ماننـد اگزیستانسیالیسـم، امپرسیونیسـم و سوررئالیسم خواند که این امر، بیشتر از دیگر نویسندگان هم‌عصرش، بـر شـیوه بیـان و سطح ادبی زکریا تأثیر نهاد. (حسینی، ۱۳۸۹،صص ۲۸ –۲۹) به طوری کـه نوشـته‌هـای سطحی و دروغین دیگر نویسندگان سوری در مورد کشورشـان او را بـه درد مـی‌آورد؛ نوشته‌هایی که ربطی به واقعیت جامعه او نداشت به این دلیـل نوشـته‌هـای او در حکـم تصحیح نوشته‌های دیگران بود و بدین شیوه توانست داستانهایی اصیل و تازه به جهـان

Archive of SID

www.SID.ir

ارائه کند تـا حـدی کـه صـدای ویـژه خـود را در میـان نویسـندگان عـرب پیـدا کـرد (حمود،۲۰۰۰،ص ۹۵).

از جمله آثار برجسته وی در این زمینه کـه مـی‌تـوان ویژگـی‌هـای سـبک رئالیسـم جادویی است، مجموعه دمشق الحرائق است. لذا در ایـن جسـتار در پـی ایـن پرسـش هستیم که مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در این اثر کدامنـد؟ و پاسـخ بـه ایـن پرسـش بـا رویکردی تحلیلی، پی گرفته می‌شود.

پیشینه تحقیق

زکریا تامر و سبک داستان‌نویسی وی همواره مورد توجه پژوهش‌گران قرار داشته است. صلاح الدّین عبدی در مقاله «استدعاء التراث في أدب زكريا تامر»، (۲۰۰۹م) چاپ شده در المجلة العلوم الانسانية الدولية، شماره ١٦، به کارگیری و فراخوانی میراث در آثار وی را مورد بررسی قرار داده است. برخی از داستان‌های مورد بررسی وی، در قالب رئالیسم جادویی نگارش یافته‌اند اما این قضیه در مقاله مورد بررسی قرار نگرفته است. خالد حسین حسین و وائل برکات در مقاله «سيمياء العنوان: القوة و الدلالة؛ النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر نموذجا» (۲۰۰۵م) در مجله دانشگاه دمشق، جلد ۲۱، عدد ۳ و ٤، به تحلیل نشانه شناسی عنوان و عنصر زیبایی شناسی در سبک وی پرداخته‌اند. یوسف الیوسف (۱۹۷۷م) «دمشق الحرائق و الباطنية المدمرة» مجله المعرفة شماره ۱۸۹ ، تمرکز و تحلیل خود را بر دو قصه (البدوی و الرّحیل إلی البحر) از مجموعه دمشق الحرائق گذارده و به روانکاوی قهرمانان آنها پرداخته است. سلمان حرفوش (۲۰۰۰م) در مقاله «ساحر دمشقي و جعبة كلمات» در مجله الموقف الادبی عدد ۳۵۲، غسان سید (۲۰۰۰م) در مقاله «الإغتراب في أدب زكريا تامر»، شماره۳۵۲ الموقف الادبی، عصمت ریاض (در مقاله «الاتجاهات الادبية لفن القصة القصيرة السورية» چاپ شده در مجله المعرفة شماره ۱۰۸. پایان نامه‌هایی نیز در مورد وی نگارش یافته، از جمله ترجمه و نقد کتاب الرعد اثر تامر (۱۳۸۷ش) به راهنمایی جواد اصغری در دانشگاه تهران و پایان نامه‌ی، بررسی اسلوب داستان نویسی در داستان‌های زکریا تامر (بررسی مورد پژوهانه: مجموعه داستان کوتاه

Archive of SID

www.SID.ir

دمشق الحرائق) در دانشگاه رازی (۱۳۸۹ش) به راهنمایی علی سلیمی است، اما تا کنون در باب بررسی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی و شیوه روایت جادویی در داستان‌های زکریا تامر پژوهشی صورت نگرفته است.

رئالیسم جادویی و سوررئالیسم

برخلاف نظر برخی از منتقدان مبنی بر عدم وجود ارتباط و تشابه میان رئالیسم جادویی و سوررئالیسم (نک: أبو احمد، ۲۰۰۱، ص ٤٠ و بعد از آن)، میان رئالیسم جادویی و سوررئالیسم (فرا واقع‌گرایی) هم پوشانی‌هایی دیده می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها وجود تخیّل و وَهم است. اگر همه آثار را به دو دسته رئالیستی و جادویی (و ژانر مشابه آن یعنی فانتزی) تقسیم کنیم، وقایع رئالیستی آن دسته از وقایعی هستند که فرض وقوع آنها شگفت‌آور نیست و فانتزی‌ها امکان وقوعشان محال است. سوررئالیسم و رئالیسم جادویی، ترکیبی از این دو هستند. در رئالیسم جادویی– که گاهی با سوررئالیسم اشتباه گرفته می‌شود– دو مؤلفه مهم وجود دارد که در آثار سوررئالیسم مشاهده نمی‌شود و آن غلو و اغراق است. بدین معنی که یک «امر شگفت» هم در سوررئالیسم و هم در رئالیسم جادویی هست اما در ژانر رئالیسم جادویی آن امر شگفت به گونه‌ای توصیف می‌شود که انگار در واقعیت اتفاق افتاده است ولی سوررئالیست‌ها اهل روایت و اغراق نیستند (کتاب ماه ادبیات؛ ۱۳۸۷، صص ۸۵ و ۸٦).

به عبارت دیگر «در رئالیسم جادویی همواره ربط تنیده‌ای بین جنبه‌های واقعی و خیال وجود دارد: رویدادهای محال نوعی استعاره‌اند برای تناقض‌های فاحش تاریخ مدرن. امّا در سوررئالیسم، استعاره‌ها واقعی می‌شوند و دنیای عقل و فهم متعارف، رخت بر می‌بندد» (لاج، ۱۳۸۸، ص ۲۸٦).

در رئالیسم جادویی حوادث غیر واقعی، استعاره‌ای از حوادثی در عالم واقع هستند؛ اما در سوررئالیسم نویسنده تلاش می‌کند که هرگونه شک و تردید رؤیا بودن یا مجازی پنداشتن حادثه غیر واقعی را نفی کند که نمونه برجسته آن در تاریخ ادبیات داستانی، در داستان **مسخ** اثر کافکا رخ می‌دهد (رک: طاهری و هوشنگی، ۱۳۸۸، ص۱۳۲). دریافت

Archive of SID

www.SID.ir

معانی استعاری رئالیسم جادویی نیز با احتمالات، تعبیرها و تفسیرهاست (میرصادقی، ۱۳۸۷،ص ٤٩٧). که این تفسیرها اغلب وجهه‌ای سیاسی، اجتماعی و روانشناسانه دارند.

ویژگی‌ها و مؤلفه‌های رئالیسم جادویی، مبنای نظری پژوهش حاضر را تشکیل می-دهد. این مؤلفه‌ها در برخی از داستان‌های مجموعه «دمشق الحرائق» (دمشق در آتش) نوشته زکریا تامر، مورد کنکاش قرار داده می‌شود. این داستان‌ها عبارتند از: الإستغاثة (کمک)، الطفل نائم (کودک خواب است)، «شمسٌ لِلصِّغار» (خورشیدی برای کودکان)، «الماء و النّار» (آب و آتش) و «الشّجرة الخضراء» (درخت سبز). پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که نویسنده در این مجموعه داستان‌ها، با به کارگیری شگرد رئالیسم جادویی، به چه میزان توانسته، درون‌مایه اصلی اندیشه‌های خود را در قالب هنر بیان و به خواننده القا کند؟

خلاصه داستان «الاستغاثه»

فریادی از دور دست به گوش مجسمه‌ای می‌رسد که به شکل مردی روی پایه‌ای سنگی در باغی قرار دارد و شمشیر آخته‌اش را در دست گرفته است؛ فلم يستمعُ الإستغاثة سوي تمثالٍ من نحاسٍ لرجلٍ يشهرُ سيفا (تامر، ١٩٩٤،ص ١٤٣) (فریاد کمک خواهی را فقط مجسمه-ای مسین شنید که متعلق به مردی بود که شمشیری را در دست گرفته بود).

فریاد ناشناس، هچون روحی در آن دمیده می‌شود و مجسمه به صورت مردی در می‌آید که راه می‌رود، سخن می‌گوید، خشمگین می‌شود و فریاد می‌زند. او در خیابان سرگردان به سوی هدفی نامشخص در حرکت است که به ناگاه نگهبان شب مانع او می‌شود که چرا با خود سلاح حمل می‌کند؟ و پاسخ او این است که سلاح، بخشی از شغل و وجود اوست. نگهبان از شغل مرد می‌پرسد و او می‌گوید که وزیر جنگ است. نگهبان گمان می‌برد که او مست است و برایش توضیح می‌دهد که جایگاه وزارت اقتضا می‌کند که وزیر طوری رفتار کند که مناسب جایگاه اوست نه اینکه شبانه، شمشیر به دست، آواره خیابان شود. سپس از او کارت شناسایی می‌خواهد و او می‌گوید که کارتی همراه ندارد و او «یوسف العظمة» وزیر جنگ سوریه به هنگام حمله فرانسویان به

Archive of SID

www.SID.ir

میسلون است که در همین جنگ نیز کشته شده است. این امر باعث تعجب نگهبان می-شود. در این لحظه ماشین پلیس سر می‌رسد و امر را جویا می‌شود. یوسف العظمه خود را معرفی می‌کند اما سرنشینان ماشین او را با خود به مقر فرماندهی می‌برند. در مقر فرماندهی، رئیس پلیس یوسف العظمه را می‌شناسد و به او اعتراض می‌کند که چرا مانع ورود فرانسویان نشد و یوسف قصد پاسخ دادن دارد که زنگ تلفن مانع می‌شود. به یکباره در داستان شاهد گفتگوی یوسف و پزشک جنگی او در جنگ میسلون هستیم که ترکش بمبی دست یوسف را زخمی می‌کند و پزشک از یوسف می‌خواهد که عقب نشینی کنند اما یوسف نمی‌پذیرد و تا آخرین لحظه می‌جنگد و کشته می‌شود.

رئیس پلیس از او می‌خواهد که شمشیرش را تحویل دهد و او در ابتدا نمی‌پذیرد و می‌گوید که وی در گذشته تنها زمانی شمشیرش را تحویل می‌داده که یا کشته شود یا تسلیم؛ «السيفُ لا يتخلّي عنه إلا في حالةِ الإستسلامِ أو الموتِ» (*همان*، ص ۱٤۸) اما به این خاطر که رئیس پلیس هموطن اوست شمشیر را تحویل می‌دهد. سپس از او دعوت می‌کنند تا برای استراحت به ساختمانی (که در اصل یک تیمارستان است) برود. او در اتاق دوباره صدای فریاد آغاز داستان را می‌شنود؛ او تلاش می‌کند که میله‌های پنجره اتاقی را که در آن زندانی شده است، بشکند، اما کاری از دست او ساخته نیست و فریاد او با فریاد فرد ناشناس یکی می‌شوند (تامر، ۱۹۹٤، صص ۱٤۳ – ۱٤۹).

تحلیل داستان

زکریا تامر در داستان، شخصیتی را که چندین سال پیش در جنگ جان باخته است، زنده می‌کند و در فضایی واقعی و بستری ملموس قرار می‌دهد که باعث می‌شود حادثه‌ای جادویی در بستری واقعی اتفاق بیفتد. اما سؤال اینجاست که آیا او در راه باور پذیر کردن این پدیده‌ی تخیلی، توانسته به خوبی زمینه سازی کند؟

در برخورد نگهبان با یوسف العظمه، دیدیم که او حرف‌های یوسف العظمه و زنده شدن او را به تمسخر می‌گیرد؛ که مانع از گسترش ایجاد فضایی جادویی می‌شود؛ چراکه با بالا گرفتن تمسخر نگهبان، داستان هر چه بیشتر به واقعیت نزدیک می‌شود؛ در

Archive of SID

www.SID.ir

حالی که در اینگونه آثار، مهم، توجه بسیار به فضاسازی و ایجاد حال و هوای سحرانگیز و جادویی در داستان است که همواره مایه دلهره، شگفتی، سردرگمی و گاه رعب و وحشت خواننده می‌شود؛ که به تبع همین فضاسازی سحرانگیز، به خواننده القا کند که در دنیایی متفاوت قرار دارد و این دنیا فاقد قراردادها و قوانین جهان واقعیت است و همه روابط در آن، تابع همین فضای سحرانگیز است، بنابراین در داستان رئالیسم جادویی هیچ مفهوم یا تصویری نباید این جهان جادویی و سحرانگیز را سست کرده و به جهان واقعی و ملموس نزدیک کند (اصغری، ۱۳۸۹، ص ۵۱).

اما در مورد رئیس پلیس قضیه وارونه است. او به هیچ وجه زنده شدن یوسف را به باد تمسخر نمی‌گیرد و به حدی آن را باور کرده که به یوسف اعتراض می‌کند که چرا مانع از اشغال کشورشان نشده است و تامر در این مورد توانسته که هماهنگ با اصول رئالیسم جادویی، زمینه‌ای برای باور پذیر کردن حادثه‌ای جادویی همچون زنده شدن شخصیتی تاریخی در دنیای داستانی ایجاد کند و از این رهگذر روایت جادویی را گسترش دهد. فضاسازی خوب تامر نیز به این باورپذیری کمک کرده است؛ «فضا مجموعه همه مکان‌های داستان به اضافه روابط میان آن با حوادث و نگرش‌های شخصیت‌هاست» (اصغری، ۱۳۸۸، ص ۳۳). نگرش رئیس پلیس به امر جادویی زنده شدن یوسف العظمه، کلید اصلی باورپذیری آن است و همچنین راز وارگی شخصیت رئیس پلیس نیز در همین جهت است؛ او را می‌بینم که دائم در حال صحبت با فردی ناشناس از طریق تلفن است که گویا فرمانده او است اما چیزی از حرف‌های آن دو به خواننده گفته نمی‌شود و رئیس پلیس به دنبال اتمام حرف‌هایش با وی، شمشیر یوسف را از او می‌گیرد. علاوه بر آن، حضور شخصیت یوسف که نماینده برهه‌ای تاریخی در زمان ماست، شگردی است برای ایجاد فضایی جادویی؛ او با شنیدن فریادی ناشناس از قالب سنگی خویش به قالبی انسانی در می‌آید. فصل گفتگوی یوسف و پزشک در داستان، در راستای ایجاد زمینه‌سازی برای زنده شدن یوسف است؛ او که حتی مرگ نیز نمی‌تواند مانع از عقب نشینی‌اش شود و تا آخرین لحظه بر حفظ میهن پافشاری می‌کند، زنده شدنش برای فریادرسی انسانی ناشناس برای خواننده عجیب نیست و تامر از این

Archive of SID

www.SID.ir

رهگذر زمینه‌سازی عبور «یوسف العظمه» از دیوار نفوذ ناپذیر زمان را فراهم کرده است.

مسئله دیگر، ملموس و عینی بودن حوادث داستان است. روایت سوّم شخص و دوری جستن تامر در استفاده از روایت ذهنی؛ یعنی جریان سیال ذهن و حوادثی که برای خواننده ملموس است همه در خدمت عینیت یافتن روایت و در نتیجه باور پذیری روایت عجیب داستان، قرار می‌گیرند.

زکریا تامر سعی کرده، محور کشمکش در این داستان همچون داستان‌های رئالیسم جادویی، امری جادویی باشد. شکستن حصار زمان توسط «یوسف العظمه» به دنبال شنیدن فریادی ناشناس در ابتدا باعث ایجاد کشمکش یوسف با نگهبان می‌شود و اعتراض‌های یوسف به تحقیر شمشیر وی از سوی نگهبان، جلوه‌ای از این کشمکش است.

در ادامه داستان، شاهد کشمکش یوسف با رئیس پلیس هستیم که بدون آگاهی از جان‌فشانی یوسف او را متهم به کوتاهی در راه حفظ خاک کشورشان می‌کند که یوسف فرصت پاسخ دادن نمی‌یابد. کشمکش این دو بر سر شمشیر است که مفهومی عمیق و نمادین در داستان دارد و حضور مکرّر آن، باعث تبدیل شدنش به بن‌مایه می‌شود؛ «بن-مایه، کلمه، جمله، حالت، تصویر یا فکری است که در اثر ادبی تکرار می‌شود؛ به طوری که نقشی در اثر ادبی بر عهده می‌گیرد» (زیتونی، ۲۰۰۲، ص ٦۹). شمشیر از یک سو «نماد جهاد مؤمنین علیه کافران و جهاد انسان علیه شرّ درونی‌اش است» (کوپر, ۱۳۸٦، ص ۲۳۲) و از دیگر سو، نماد قدرت، دادگستری و قهرمانان است (هال، ۱۳۸۷،ص ۱۵۵). به این معنی که شمشیر یوسف، ابزاری است در دست قهرمانی شهید برای برپاساختن عدالت و از میان برداشتن شر در دنیای انسان امروز.

یوسف زنده می‌شود تا روحیه فریادرسی و آزادی خواهی را از طریق بازآفرینی افتخارات گذشته که میراث گذشتگان است، احیا کند. قهرمانی چون او باید چراغ راه و الگویی برای آیندگان قرار گیرد اما نسل‌های پس از وی او را زنده می‌کنند تا او را محاکمه نموده و به جنون و حماقت متّهمش سازند (عبدی، ۲۰۰۹، ص ۵۹). مانع او برای

Archive of SID

www.SID.ir

فریادرسی به فریاد خواهان، عناصر حاکمی همچون رئیس پلیس و فرمانده ناشناس وی است و با سنگ‌اندازی‌های این دو و زندانی کردن وی در دیوانه‌خانه، تلاشش به جایی نمی‌رسد و از او جز فریادی باقی نمی‌ماند. «این افراد در پی سرکوب و از بین بردن اندیشه‌ها و تفکرات آزادی خواهانه و وطن پرستانه او هستند» (حسینی، ۱۳۸۹، ص ۹٤).

چنان که گفته شد، رئالیسم جادویی عرصه بیان تناقض‌های عالَم معاصر است. زکریا تامر شخصیت‌های تاریخی از جمله «یوسف العظمة» را زنده می‌کند تا آن‌ها را در مقابل تناقضات عصر حاضر به چالش بکشد و تفاوت میان ارزش‌های نیک گذشته با ارزش-های پست اکنون را بنمایاند (*همان*، ص۵۷).

داستان‌هایی که به سبک رئالیسم جادویی نوشته می‌شوند گاه، کاملا به آن سبک نوشته می‌شوند و گاه تنها رگه‌هایی از آن را می‌توان مشاهده کرد (پور نامداریان و سیدان، ۱۳۸۷، ص۵۱). با توجه به درهم‌تنیدگی واقعیت جاری در داستان و حادثه‌ای تخیلی همانند برآمدن شخصیتی از دل تاریخ می‌توان گفت که این داستان، کاملا به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده است. در ابتدای قصه, پیکره‌ای سنگی یا شنیدن یک فریاد تبدیل به انسانی می‌شود, اما در انتهای داستان, همان انسان در پشت میله‌های زندان اسیر می‌شود و قدرت شکستن آن‌ها را هم ندارد.

خلاصه داستان «الشجرة الخضراء»

«طلال» دخترکی است که در کنار درختی مشغول گریه کردن است؛ «وقفت الطفلة بالقربِ من صخرةٍ، وبكت، فتفتت الصخرة، وانبثقَ منها طفلٌ أسودُ الشعرِ، فكفت الطفلة عن البكاءِ» (تامر، ۱۹۹٤، ص ٤۷) (دختر بچه نزدیک سنگ ایستاد و گریست به ناگاه سنگ شکافته شد و از داخل آن پسر بچه‌ای با موهای سیاه خارج شد، پس دختر بچه از گریه باز ایستاد).

پسری به نام «رندا» با موهای سیاه از دل آن درخت بیرون می‌آید. پسر علت گریه دخترک را می‌پرسد و دختر می‌گوید: به خاطر پیراهن سرخی می‌گرید که مادرش به خاطر تنگدستی قادر به خریدن آن نیست. دختر و پسر در فضایی سرشار از لطافت کودکانه بازی می‌کنند تا اینکه به یکباره حضور گروهی، برای تیرباران مردی در کنار

Archive of SID

www.SID.ir

درختی سبز، ترس و خشونت را جایگزین آن دنیای با لطافت می‌کند. تیرها مرد و درخت را از هم می‌درند و دختر و پسر از ترس و وحشت یکی می‌شوند و به سنگی سخت بدل می‌گردند.

تحلیل داستان

تامر از همان ابتدای داستان، فضایی شگفت‌انگیز و جادویی با بیرون آوردن پسری از درختی سرسبز ایجاد می‌کند و این فضا را تا پایان که دو کودک تبدیل به سنگ می‌شوند، حفظ می‌کند؛ بنابراین، می‌توان گفت این داستان، کاملا به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده است. دخترک داستان، هیچ حرکتی که در جهان سحرانگیز خروج پسرک از درخت خللی ایجاد کند از خود بروز نمی‌دهد. همه حوادث داستان عینی هستند و ذهنیت‌گرایی نویسنده در ایجاد روایت جادویی انقطاع ایجاد نمی‌کند.

این داستان از مفهومی استعاری برخوردار است؛ دنیای کودکی بینوا و فقیر آنقدر با شادی و لذت بیگانه شده است که تنها حضور کودکی از دنیایی خیالی می‌تواند قدری از رنج‌هایش بکاهد و ساعتی درد فقر را از یاد او بزداید. اما همین آرامش نیز دیری نمی‌پاید که با حضور پیام آوران وحشت از بین می‌رود و در چنین حالتی تنها می‌توان چون سنگ بی‌احساس بود تا عمق فاجعه را احساس نکرد.

خلاصه داستان «الطفل نائم»

کودکی در حال بازی با عروسک زیبایش است. او از عروسکش می‌خواهد که با او به گردش و تفریح برود اما عروسک می‌گوید که در شأن عروسک زیبایی چون او نیست که با کودکی از فقرا به گردش بپردازد. کودک ناراحت می‌شود؛ «انفجرَ آنئذٍ غضبُ الطفلِ، وسبَّ الدمية ورماها أرضا بحنقٍ» (تامر، ۱۹۹٤، ص۷۳) (کودک از خشم بر افروختف و عروسک را دشنام داد و با کینه آن را بر زمین انداخت).

او که حوصله‌اش از نبود یک همبازی حسابی سر رفته است به سراغ قایق اسباب بازیش می‌رود و آنرا در حوض خانه به حرکت در می‌آورد؛ اما قایق به هنگام حرکت

Archive of SID

www.SID.ir

می‌ایستد و کودک را خسته می‌کند. وی همان جا نزدیک حوض به خـوابی عمیـق فـرو می‌رود. در این هنگام، قایق تبدیل به یک کشتی بزرگ، عروسک تبـدیل بـه زنـی زیبـا می‌شود و حوض نیز تبدیل به دریایی پهناور می‌شود و کودک در خواب می‌بیند کـه در باغی سر سبز در حال دنبال کردن خرگوشی کوچک و زیبا است. کشتی در ساحل پهلو می‌گیرد و سرنشینان کشتی با دیدن زن زیبا او را مـورد آزار و اذیـت قـرار مـی‌دهنـد و فریادهای زن به گوش کودک نمی‌رسد.

تحلیل داستان

در داستان شاهد تناقضی میان واقعیت آشنای بیرون و واقعیت جاری در دنیـای داسـتان هستیم؛ جایی که دنیای مهربانانه کودکی جای خود را بـه دنیـای نامهربـانی و تجـاوز و فرار از مسئولیت می‌دهد؛ که خواب عمیق کودک و بی‌توجهیش به دنیای اطراف، نمـود این فرار است. این تناقض در درون خود آبستن استعاره‌ای در دنیای واقعیت اسـت؛ بـه این معنا که داستان، واکنشی است به سرخوردگی نویسنده از فاصله عمیق میان واقعیـت و حقیقت. واقعیتی پر از نامهربانی و تبعیض و تجاوز.

زکریا تامر کودکی و قساوت را با هم درمی‌آمیزد و این انعکاسی از روحیـات خـود شخصیت است؛ چرا که تامر کوچک‌ترین امیدی به زندگی و آینده نمی‌بیند و هر اندازه بیشتر به پیش می‌رود زندگی برایش پیچیده‌تـر مـی‌شـود (تـامر، ۱۹۸۳، ص ۱۲). بنـابراین شاید بتوان گفت کودک داستان استعاره‌ای از خود تامر است که به علت نامهربانی‌ها بـه خوابی عمیق فرو می‌رود، دنیای اطرافش را نادیده می‌گیرد و به عبارتی از واقعیت مـی-گریزد.

نویسنده، با بی‌زمانی و بی‌مکانی داستان‌ها، مصداق داستان‌ها را محـدود بـه فضـایی مشخص نکرده است. او همچنین در ایـن راسـتا، نـامی بـرای شخصـیت‌هـای داسـتان برنگزیده است. شخصیت‌های داستان به شکل کودک، عروسک، زن زیبا و... که اسـامی عام هستند نامگذاری می‌شوند. «این شـگرد در پـردازش شخصـیت بـه نـوعی رسـالت داستان را در جایگاهی فرافردی و فراملّی توصیف، و این بحران را برای بشـر بازنمـایی

Archive of SID

www.SID.ir

می کند. اهمیت این موضوع در آن است که مخاطب در هر جایگاهی که باشد، به نوعی با این شخصیت‌ها همذات‌پنداری می‌کند و هر لحظه می‌تواند خود را در یکی از این قالب‌های ترسیم شده قرار دهد. علاوه بر این، بی‌نام بودن شخصیت‌ها خود حاکی از بی هویّتی و خودباختگی آن‌هاست؛ زیرا نام به انسان هویت می‌بخشد و او را از دیگران جدا می‌کند» (طاهری و هوشنگی، ۱۳۸۸، ص ۱۳٤). این همنوایی خواننده با روند غیر واقعی داستان گامی در جهت باورپذیری حوادث تخیلی آن است.

تامر در این داستان، از تصویر دنیای پر تخیل کودکی به عنوان مکانیزمی برای زمینه‌سازی در جهت پذیرش وقوع و حضور پدیده‌های جادویی در بستری واقعی بهره برده است؛ جایی که در آن هر چیز امکان وقوع دارد. در این داستان زمان و مکان مبهم است و مخاطب را بیش از پیش از واقعیت دور می‌سازد و او را مجبور به پذیرش دنیای جادویی داستان می‌کند. در این داستان، هر عنصر قابلیت تفسیر نمادین دارد. اما از میان مؤلفه‌های رئالیسم جادویی که در آن، به خوبی مراعات نشده قرار دادن دنیایی عینی در کنار دنیایی ذهنی است. در اینجا خواب دیدن کودک جزء حادثه ذهنی و دیگر حوادث جنبه عینی داستان را بازگو می‌کنند. مفهوم خواب رفتن، آن است که تنها راه گریز برای محقق کردن آرزوها، پناه بردن به دنیای خواب و رؤیا است. تامر با این شیوه، به موازات دنیای عینی، جهانی رؤیایی بنا می‌کند و بدین طریق دنیای جادویی اصیل را همان دنیای ذهن کودک معرفی می‌نماید و نه آن عناصر جادویی که در طول داستان پدید آورده است؛ در حالی که برای نگارش داستانی که در آن عناصر جادویی و واقعی درهم تنیده شده‌اند، دنیای جادویی عینی اصالت دارد.

در این داستان، شاهد ویژگی‌های داستان ناتورالیستی هستیم. «دیدگاه افراطی ناتورالیست‌ها باعث می‌شد آن‌ها در آثار خود چیزی جز زشتی‌ها و فلاکت‌ها را نبینند» (شریفیان و رحمانی، ۱۳۸۹،ص ۱٤۸). اما تامر با توجه به سبک مبتنی بر تلفیق رؤیا و واقعیت با فرم رئالیسم جادویی به القای واقعیت‌های عریان و تلخ پرداخته است؛ دنیایی که در آن از زلالی و شیرینی دنیای کودکانه، خبری نیست و دنیای کودکانه جای خود را به حضور عناصری وحشتناک چون تجاوز و تبعیض می‌دهد. تامر نیز همچون

Archive of SID

www.SID.ir

نویسندگان رئالیسم جادویی، در داستان مذکور، به بازنمایی واقعیت پر تلاطم دنیای اطرافش، به شیوه آمیختگی واقعیت و خیال اقدام کرده است و بدین ترتیب، سیر منطقی روایت را دگرگون می‌کند. ابزار او در این راه آشنایی‌زدایی است. «آشنایی‌زدایی در یک تعریف گسترده، شامل تمامی شگردها و فنونی است که نویسنده یا شاعر از آن بهره می‌برد تا جهان متن را پیش چشمان مخاطبان خود بیگانه بنمایاند» (محمدی، ۱۳۸۱، ص ۲۱۲) آشنایی‌زدایی در دو عرصه مضمون و فرم رخ می‌دهد. با توجه به غرابت مضمون وحشت‌انگیز دنیای کودکانه در این داستان، می‌توان گفت که زکریا تامر با آشنایی‌زدایی مضمونی، سیر منطقی روایت داستان را دگرگون نموده و گامی در جهت ایجاد فضایی جادویی برداشته است.

خلاصه داستان «شمس للصغار»

این داستان، روایتگر قصه خانواده‌ای ۳ نفره است؛ یک مادر و دو پسرش. میان دو برادر به اقتضای کودکی اختلافی به وجود می آید. مادر از پسر کوچک‌تر می‌خواهد که برای خریدن ماست به مغازه برود و او با اکراه می‌پذیرد. در مغازه، ماست‌فروش از او می-پرسد که ماستِ شیر بز می‌خواهد یا ماستِ شیر گاو؟ و پسر در بازگشت به خانه از مادر می‌پرسد و مادر به او می‌گوید: ماست شیر گاو. سرانجام پسر همراه ماست از مغازه به سوی خانه بر می‌گردد. در راه با پسری بازیگوش درگیر می‌شود و کاسه ماست از دستش می‌ریزد. او مشغول گریه کردن است تا اینکه گربه‌ای سر می‌رسد و به او می-گوید که علت ناراحتی‌اش چیست؟ پسر ماجرا را توضیح می‌دهد و گربه به او می‌گوید که او غول چراغ جادو است و به این شکل در آمده تا کسی متوجه او نشود. غول چراغ، ماست را بر می‌گرداند و پسر، از او می‌خواهد که کاسه شکسته ماست را به او بازگرداند؛ «قلتُ له أريدُ صحنَ لبنٍ بدلا من الصحنِ الذي انكسرَ» (تامر، ۱۹۹٤، ص ۱۰۹) و بعد از اینکه غول چراغ جادو خواست پسر را برآورده می‌کند، او خوشحال به خانه می‌آید.

Archive of SID

www.SID.ir

تحلیل داستان

چراغ جادو ابزاری است که در داستان‌های عامیانه به کار گرفته شده است. «هرگاه شخص خوش اقبالی به آن دست یابد و با دست بفشارد غولی در برابرش ظاهر شده تا درخواست‌هایش را برآورده کند، به هر میزان که این درخواست‌ها برای انسان دست نیافتنی باشد (سرحان، ۱۹۸۷، ص ۷۸). در داستان «شمس للصغار» این عنصر عامیانه سر بر می‌آورد تا خواسته‌های انسان امروزی را برآورد، اما با این تفاوت که در اینجا برخلاف افسانه‌های عامیانه که فرد خوش اقبال به آن دست می‌یافته، این‌بار خود غول چراغ به وقت نیاز حاضر می‌شود تا نیاز کودک داستان را برآورد.

در این داستان، شاهد دَرهم‌تنیدگی کامل واقعیت و خیال نیستیم و تنها در پایان داستان است که حادثه‌ای تخیلی در کنار واقعیت رخ می‌دهد؛ اما با وجود حوادث عینیت‌گرا و فراخوانی غول چراغ جادو که از دل هزار و یک شب برآمده و در حافظه جمعی صاحبان آن در فرهنگ شرقی جای دارد، و همچنین ارتباطی که با حوادث دنیای امروز پیدا می‌کند، این داستان از قابلیت تفسیر بر اساس اصول رئالیسم جادویی برخوردار می‌شود. در این راستا ایروین، پژوهشگر هزار و یک شب، در مورد داستان علاءالدین و غول چراغ جادو می‌گویدکه این داستان از فضایی اسرارآمیز برخوردار است (اروین، ۱۳۸۳، ص ۲۱۸).

در داستان حاضر، هیچ مفهومی که جهان جادویی آنرا سست کند وجود ندارد؛ پسر در برخورد با گربه که در اصل غول چراغ جادو است، از او کمک می‌خواهد و این حادثه به موضوعیت پیدا کردن این داستان برای تفسیر جادویی کمک می‌کند؛ موقعیتی که پسرک داستان با آن مواجه می‌شود، یعنی روبرویی با غول چراغ، فراهم بودن موقعیت برای دست‌یابی به چیزهایی که در عالم واقع توان دستیابی به آن نیست و راضی شدن به امری ناچیز به جای آن می‌تواند استعاره‌ای باشد از سیاست‌پیشگانی که همچون کودکان به دعواهای سیاسی مشغولند و معطوف شدن توجهشان به اموری کم اهمیت، به سادگی فرصت‌های نیکویی را که در اختیار دارند از دستشان می‌رباید و هر

Archive of SID

www.SID.ir

چه بیشتر از پیشرفت جامعه باز می‌مانند. این باعث می‌شود که موفقیت در امری کوچک چون خورشیدی درخشان رخ بنماید.

خلاصه داستان «الماء و النار»

دختر و پسری که قصد ازدواج با یکدیگر را دارند، با وجود موانع زیاد موفق به ملاقات همدیگر در مکانی دور از خانه و محله فقیرانه‌شان می‌شوند. آن‌ها در محله، از روزهای خوش آینده می‌گویند؛ روزهایی که همه ثروتمندان نیست و نابود می‌شوند و فقیرانی چون آن دو جای آن‌ها را خواهند گرفت. در این هنگام چند دختر سر می‌رسند و آن دو را به خاطر فقرشان به باد تمسخر می‌گیرند. تحقیر شدن این دو عاشق از سوی آن دختران، آتش آرزوی مرگ را در دل آن دو شعله‌ور می‌سازد. اینجاست که زمین دهان باز می‌کند و دو جوان یعنی فواز و الهام را به کام خود فرو می‌برد و چیزی جز ساختمان‌های باشکوه و ساکنان ان بر روی زمین باقی نمی‌گذارد. «عندئذٍ انشقّتِ الأرضُ وابتلعَ جوفها فوازُ والهامُ، ولم يبقَ على سطحِها سوى المباني المفخّمةِ و سكّانِها» (تامر، ۱۹۹٤، ص۲٤۷).

تحلیل داستان

در این داستان نیز تنها رگه‌هایی از رئالیسم جادویی دیده می‌شود و به طور کلی، فضایی کاملا جادویی وجود ندارد؛ اما بروز حادثه تخیلی پایان داستان در بستر موضوعی اجتماعی چون فقر و کشمکش میان دو طبقه ثروتمند و فقیر، زمینه‌ی تفسیر داستان را بر اساس اصول رئالیسم جادویی فراهم می‌کند. در این داستان شکاف عمیقی بین دو طبقه فقیر و ثروتمند مشاهده می‌شود و شکافی که در پایان داستان در دل زمین ایجاد می‌شود، و طبقه فقیر را در خود می‌بلعد، نمودی از گستردگی و عمق فاصله‌ای است که نویسنده در داستان به آن معتقد است و از نظر تامر، این طبقه ثروتمند است که دست آخر موفق به محو کردن طبقه فقیر می‌شود و این شکاف را به نفع خود پر می‌کند، به شکلی که به هیچ امیدی به دوستی و یگانگی بین این دو طبقه معتقد نیست. او در این

Archive of SID

www.SID.ir

داستان، در کسوت نویسنده‌ای معترض، به مسئله جنجالی فقر و ثروت و تلاطمی که بر سر آن حاکم است، می‌پردازد و فرم مناسب او برای پرداختن به چنین مضمونی با هدف بازنمایی بایسته آن، تلفیق واقعیت و رؤیا است. تامر در این قصه، نگاهی انتقادی به گرایش‌های چپ مارکسیستی دارد که روند تاریخ را به سود فقیران و در نهایت پیروزی آنها تفسیر می کردند.

نتیجه

نقطه مشترک معانی حاصل از تحلیل این داستان‌ها، بیانگر نگاه ناتورالیستی و بدبینانه زکریا تامر در برخورد با مسایل اجتماعی و سیاسی است. در دنیای خیالی- واقعی داستان‌های این مجموعه، چالش دائمی میان فقر وغنا، آرامش و خشونت، و زشتی و زیبایی، همواره آسایش مخاطب را سلب می‌کند و ذهن او را پریشان می‌سازد. به منظور بیان این درون‌مایه دو قطبی، نویسنده فرمی متناسب با آن و متشکل از «رؤیا» و «واقعیت» را برگزیده است. هر کدام از قصه‌هایی که در این مقاله بررسی شدند، در قالب رئالیسم جادویی به گونه‌ای هنرمندانه، واقعیت و رؤیا در هم آمیخته شده‌اند تا این مفهوم را بیان کنند که زندگی خود پدیده‌ای از این نوع است. هر چند در هرکدام از این قصه‌ها، میزان متفاوتی از دو عنصر واقعیت و رؤیا در هم تنیده شده است، اما بن-مایه اصلی همه آن‌ها، تقریباً یکی است و آن، فاصله بسیار میان «حقیقت شیرین» و «واقعیت تلخ» است؛ حقیقت آرزوئی دست نیافتنی است، اما واقعیت، تلخی ملموس زندگی روزمره‌ای است که همگان همواره با آن دست به گریبان هستند.

پی‌نوشت‌ها

۱. گونترگراس(Günter Grass)، بزرگترین نویسنده در قید حیات آلمان، در سال ۱۹۲۷م از والدین لهستانی آلمانی در دانزینگ لهستان متولد شد. پس از خدمت نظام و اسارت به دست نیروهای آمریکایی در جنگ جهانی دوم، در آلمان غربی ساکن شد. وی در سال ۱۹۹۹م برنده

Archive of SID

www.SID.ir

جایزه نوبل ادبیات گردید. (مشیری، مینو (۱۳۷۸)؛ «گونترگراس برنده جایزه نوبل ادبیات ۱۹۹۹م»، **بخارا**، شماره ۷: ص ۱۲٦)

۲. میلان کوندرا (Milan Kundera)، نویسنده معاصر اهل چک، در آوریل ۱۹۲۹م در شهر برنو از ایالت موراویا به دنیا آمد. در هجده سالگی به حزب کمونیست پیوست و در دهه شصت از آن جدا شد. اولین کتاب داستان او مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه تحت عنوان «عشق‌های خنده دار» بود که جلد اول آن در سال ۱۹٦۳م و جلدهای بعدی آن در ۱۹٦۵م و ۱۹٦۸م منتشر شد. «شوخی» نخستین رمان منتشر شده از اوست که اندکی قبل از پایان یافتن آنچه که به «بهار پراک» موسوم شده، انتشار یافت. از دیگر آثار و می توان با «زندگی جای دیگر است»، «خنده و فراموشی»، «جشن وداع»، «بار هستی» و «جاودانگی» نام برد. (زرشناس، شهریار (۱۳۷۵)؛ میلان کوندرا و تجربه انسان مدرن؛ مجموعه مقالات ادبی، فلسفی و هنری، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر: ص۱۵)

۳. «خورخه فرانسیسکو ایسیدورو لوییس بورخس آسه‌ودو» (Jorge Luis Borges) در ۱۸۹۹م از مادری اوروگوئه‌ای و پدری اسپانیایی- پرتغالی به دنیا آمد. در خانواده او به دو زبان انگلیسی و اسپانیولی صحبت می‌شد و بورخس از همان دوران کودکی دو زبانه بود. در ۱۹۱٤م همراه خانواده برای زندگی به ژنو رفتند و در ۱۹۲۱م همراه آنها به زادگاهش بازگشت و حرفه نویسندگی را با انتشار شعرها و مقالاتش در مجلات آغاز کرد. وی در ۱۹۸٦م به علت ابتلا به سرطان کبد در ژنو درگذشت. «دوم شهریور روز بورخس بزرگ»، ماهنامه آزما، شهریور ۱۳۹۰، شماره ۸۱: ص٥٤) بورخس به مرور زمان بینایی خود را از دست می‌داد. در ۱۹۵۵م به مدیریت کتابخانه ملی بوینوس آیرس منصوب شد. حکایت می‌کنند که چون از لاعلاجی بیماری خود خبر داشت، شروع کرد تا موضوع ۸۰۰ هزار کتابی را که در کتابخانه بود حفظ کند! (دوسنت هیلار، هروه (۱۳۷۵)؛ «بورخس؛ نابینای حیرت انگیز»، ترجمه عباس آگاهی، جهان کتاب، شماره ۲۹ و ۳۰: ص۲۳) او قبل از مرگ کاملاً نابینا شد. از آثار اوست: «کتابخانه بابل»، «الف و چند داستان دیگر»، «ویرانه های مدور»، «اطلس»، «هزار توهای بورخس»، «دشنه ها»، «جاودانه ها» و ... .

٤. برای اطلاع بیشتر نک: أبو العطا، محمد (۱۹۹٤)؛ «ألف ليلة؛ حُلم بورخس»، فصول، العدد ۵۰، صص ۳۳۸- ۳٤۷.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع و مآخذ

الف) کتاب

- أبو أحمد، حامد (۲۰۰۲م)، «فی الواقعیة السحریة»، القاهرة، دار سندباد.
- ایروین، رابرت (۱۳۸۳ش)، تحلیلی از هزار و یک شب، مترجم: فریدون بدره‌ای، تهران، فرزان روز.
- بیلینسکی (فیساربون غریغوریفتش) (۱۹۸۰م)، نصوص مختارة، ترجمة یوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومی.
- تامر، زکریا (۱۳۹٤م)، دمشق الحرائق، دمشق، ریاض الکتب للکتب و النشر.
- حمود، ماجده (۲۰۰۰م)، مقاربات تطبیقیة فی الأدب المقارن، دمشق ، اتحاد الکتاب العرب.
- داد، سیما (۱۳۸۵ش)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید.
- زیتونی، لطیف (۲۰۰۲م)، معجم مصطلحات نقد الروایة، بیروت. دار النهار للشر.
- سرحان، نمر (۱۹۸۸م)، الحکایة الشعبیة الفلسطینیة، بیروت، المؤسسة العربیه للدراسات و النشر.
- عامر، مخلوف (۱۹۹۸م)، مظاهر التجدید فی القصة القصیرة بالجزائر، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.
- کوپر، جی سی (۱۳۸٦ش)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران، فرهنگ نشر نو.
- لاج، دیوید (۱۳۸۸ش)؛ هنر داستان نویسی، ترجمه رضا رضایی، تهران، نشر نی.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۷ش)؛ راهنمای داستان‌نویسی، تهران، سخن.
- هال، جیمز (۱۳۸۷ش)؛ فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.

ب) مقالات

- اصغری، جواد (۱۳۸۸ش)، «بررسی زیبایی‌شناختی عنصر مکان در داستان»، نشریه دانشکده ادبیات علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، ادب و زبان فارسی، دوره جدید، شماره ۲٦، (پیاپی ۲۳).
- ـــــ (۱۳۸۹ش)، «شیوه‌های روایی در آثار داستانی ابراهیم نصر الله»، مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، علمی و پژوهشی، شماره ۱٦.
- بی‌نظیر، نگین و احمد رضی (۱۳۸۹ش)، «در هم تنیدگی رئالیسم جادویی و داستان موقعیت؛ تحلیل موردی: داستان گیاهی در قرنطینه»، مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال دوم، شماره چهارم، پیاپی ٦.
- پارسی نژاد، کامران (۱۳۸۱و۱۳۸۲ش)، «مبانی و ساختار رئالیسم جادویی»، ماهنامه ادبیات داستانی، شماره ٦٦ و ٦۷.

Archive of SID

www.SID.ir

- پور نامدرریان، تقی و مریم سیدان (۱۳۸۷ش)، «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی»، مجله دانشکده ادبیات علوم انسانی، سال ۱۷، شماره ٦٤.
- تامر، زکریا (۱۹۸۳م)، «خواطر تسر الخاطر (الورق الأبیض یدافع عن حیاته)» مجله الدوحة، العدد ۹۳.
- شریفیان، مهدی و کیومرث رحمانی (۱۳۸۹ش)، «نقد مکتبی داستان‌های صادق هدایت»، مجله بوستان ادب، دوره دوم، شماره سوم، پیاپی ۱/ ۵۹.
- شوشتری، منصوره (۱۳۸۷ش)، «رئالیسم جادویی؛ واقعیت خیال انگیز! آغاز رئالیسم جادویی»، فصلنامه هنر، شماره ۷۵.
- صالح مسرور، مسعد أحمد (۲۰۱۱)، «الواقعیة السحریة فی القصة الیمنیة القصیرة؛ عبدالکریم الرازحی أنموذجا»، فصلیة نزوی، العدد ٦٦.
- طاهری، قدرت الله و مجید هوشنگی (۱۳۸۸)، «نقد بینامتنی سه اثر ادبی مسخ، کوری و کرگدن»، فصلنامه نقد ادبی، سال اول، شماره ٤.
- عبدی، صلاح الدین (۲۰۰۹)، «استدعاء التراث فی أدب زکریا تامر»، مجلة العلوم الانسانیة الدولیة، العدد (١٦)۳.
- فضل، صلاح (۱۳۸۵ش)، «رئالیسم جادویی در آمریکای لاتین»؛ ترجمه قاسم غریفی، ماهنامه صحنه، شماره ٥٦.
- کتاب ماه ادبیات (۱۳۸۷ش)، «بررسی مکتب‌های ادبی جهان: سوررئالیسم»، شماره ۲۱، پیاپی ۱۳۵.
- قهرمان لو، ماندانا (١٣٨٦ش)، «رئالیسم جادویی»، دوماهنامه رودکی، شماره ١٦.
- محمدی، محمد حسین (۱۳۸۰ش)، «آشنایی‌زدایی در غرلیات شمس»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی،
- موسوی نیا، نورا (١٣٨٤ش)، اسطوره و رئالیسم جادویی، کتاب ماه هنر.
- نیکو بخت، ناصر و مریم رامین نیا (١٣٨٤ش)، «بررسی رئالیسم جادویی و وتحلیل رمان اهل غرق»، فصلنامه پژوهشهای ادبی، شماره ۸.

ج)پایان نامه‌ها

- حسینی، شمسی (۱۳۸۹ش)، بررسی اسلوب داستان نویسی در داستان‌های زکریا تامر (بررسی مورد پژوهانه: مجموعه داستان کوتاه دمشق الحرائق)، پایان نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: علی سلیمی.

Archive of SID

www.SID.ir

دراسة قصص مجموعة «دمشق الحرائق»
من وجهة نظر الواقعية السحرية

علی سلیمی[1]
مصیب قبادی[2]
حسین عابدی[3]

الملخّص:

يعدّ زكريا تامر من نجوم الأدب القصصي في سوريا و «الموتيف» الرئيس للكثير من قصصه هو التحدّي بين الفقر و الغنا، الدمامة و الجمال، و البوسع بين الحقيقة و الواقع. هو اختار القصة القصيرة للتعبير عن المفاهيم المقصودة. تدرس هذه المقالة بمنهج وصفي – تحليلي و بالعناية الي المؤشّرات الواقعية السحرية بعض قصصه من مجموعة «دمشق الحرائق» نتائج هذه الدراسة تدلّ علي أنّه استخدم في قصصه القصيرة المؤشّرات الواقعية السحرية استخداماً فنياً للتعبير عرآلامه الإنسانية و الاجتماعية و إنّ أسلوبه القصصي هو خليط بين الواقع و الخيال و الحلم جنباً إلي جنب و هو الذي يحيّر المخاطب في رواية سحرية- واقعية شبه إعجازية، إضافة إلي ذلک إنّ السهولة و الدقة في لغته و وصفه المفصّل للحوادث من ميزاته البارزة و هي التي تجذب القارئ إليه.

الكلمات الرئيسية: زكريا تامر، الواقعيۀ السحريۀ، دمشق الحرائق.

۱-أستاذ مشارک فی جامعة رازی بکرمانشاه.
۲-طالب دکتوراه فی جامعة رازی بکرمانشاه.
۳-طالب دکتوراه فی جامعة رازی بکرمانشاه.

Archive of SID
www.SID.ir