سال اول، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۲

زبان روایت در رمان‌های رئالیسم جادویی

دکتر محسن حنیف[۱]
دکتر طاهره رضایی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۴/۱۲/۵ تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۲/۲۳

چکیده

اغلب نویسندگان رئالیسم جادویی از قوه تخیل بسیار بالا و خلاقیت ادبی قابل تحسینی برخوردارند. این نویسندگان، برای ایجاد فضای متفاوت از دیگر ژانرهای ادبی، تحولاتی در سطح زبان روایت مرسوم در رئالیسم سنتی ایجاد می‌کنند. این تحولات در جنبه‌های مختلف فنون نویسندگی، از جمله صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی و زبان روایت پدیدار می‌شوند. نویسندگان رئالیسم جادویی، در سطح زبان روایت، آشنایی‌زدایی از زبان را به نوع دیگری وارد آثارشان کرده‌اند. این نویسندگان گاهی استعاره‌های مرده و معانی مجازی رنگ‌ورو رفته را در معنای تحت‌الفظی‌شان به کار می‌گیرند و جان دوباره به آنها می‌بخشند. همچنین معمولاً بر خلاف روال معمول در رئالیسم سنتی حسن تناسب بین بزرگی حادثه و زبان روایت را عمداً رعایت نمی‌کند. به همین خاطر اغلب با توجه خاصی که به لحن روایت دارند عناصر خارق‌العاده را عادی جلوه می‌دهند یا بالعکس، عناصر عادی و روزمره را در نگاه شخصیت‌های داستان و خواننده خارق‌العاده می‌نمایانند. این نوع استفاده از زبان به نویسنده رئالیسم جادویی کمک می‌کند تا تصاویر جادویی ولی در عین حال ملموس‌تر و طنازانه‌ای را چاشنی اثر خود کند.

واژگان کلیدی: رمان‌های رئالیسم جادویی، استعاره، معنای تحت‌الفظی، آشنایی‌زدایی

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه خوارزمی تهران mhanif@khu.ac.ir
۲. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه علامه طباطبایی تهران

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

رئالیسم جادویی از باورها و رسوم محلی برای احیای جهان‌بینی‌ها و فرهنگ‌های سرکوب‌شده در جامعه استفاده می‌کند. گاهی این روش برای سرگرمی خوانندگان و اغلب در خدمت اهداف سیاسی قرار می‌گیرد. کریستوفر وارنز معتقد است که ریشه‌های اصطلاح رئالیسم جادویی به نووالیس،[1] شاعر، نویسنده و فیلسوف رمانتیک آلمانی بازمی‌گردد. نووالیس بین دو نوع ادبی تفاوت قائل می‌شد: ایده‌آلیسم جادویی و رئالیسم جادویی؛ گرچه نووالیس هیچ‌گاه به رئالیسم جادویی نپرداخت، چراکه فلسفه نهفته در ایده‌آلیسم جادویی را ترجیح می‌داد (Warnes, 2009:20). اما این اصطلاح دوباره در دهه ۱۹۲۰ در اروپا و در آثار منتقد آلمانی، فرانتس روه،[2] نویسنده آلمانی، ارنست یونگر[3] و منتقد ایتالیایی، ماسیمو بونتمپلی[4] روی کار آمد. فرانتس روه این اصطلاح را برای آثار هنری گروهی از هنرمندان آلمانی به کار برد. سپس در سال ۱۹۲۷ در ایتالیا و در سال ۱۹۴۳ در موزه هنرهای نیویورک از این اصطلاح استفاده شد. آنچه در نظر همه این منتقدان، از نووالیس گرفته تا بونتمپلی، مشترک بود، تأکید آن‌ها بر رابطه دیالکتیکی عینیت و ذهنیت و باور آن‌ها به محدودیت‌های میمسیس (رئالیسم سنتی یا مُحاکات) در بازنمایی جهان است که دلیلش رعایت نکردن تعادل بین این دو است.

آلخو کارپانتیه،[5] رمان‌نویس کوبایی، که در اروپا زندگی و تحصیل می‌کرد، در سال ۱۹۴۹ این اصطلاح ادبی را به عنوان یک سبک جدید نوشتاری متعلق به کشورهای آمریکای جنوبی دانست. کارپانتیه از این فلسفه برای ایجاد روشی نو در بازنمایی ادبیات و فرهنگ ملت خود استفاده کرد. او وجه تمایزی بین رئالیسم جادویی بومی خودش و روش‌های بازنمایی اروپایی قائل شد. براساس نوشته های کارپانتیه، رئالیسم شگفت‌انگیز[6] (لفظی که کارپانتیه به کار برده بود) در آمریکای جنوبی توجهش روی زندگی مادی است، اما سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم، که مکاتب رایج نیمهٔ اول قرن بیستم در اروپا بودند، بر جنبه اثیریِ موجودیت انسان تأکید می‌کنند (Echevarria, 1977: 108). در واقع کارپانتیه معتقد

1. Novalis (1772-1801)
2. Franz Roh (1890-1965)
3. Ernst Jünger (1895-1998)
4. Massimo Bontempelli (1878-1960)
5. Alejo Carpentier
6. marvelous realism

Archive of SID

www.SID.ir

بود که رئالیسم جادویی بدون این که هیچ پدیده ناآشنا و خارق‌العاده‌ای را در خود جای دهد، به بازنمایی فرهنگ و جهان‌بینی «شگفت‌انگیز» ولی در عین حال کاملاً روزمره آمریکای لاتین می‌پردازد. خیلی زود این سبک نوشتاری در آمریکای لاتین گسترش پیدا کرد و در سال ۱۹۶۷ با خلق رمان صد سال تنهایی گابریل گارسیا مارکز، شیوه رئالیسم جادویی به بلوغ رسید و جایگاهش در ادبیات جهان تثبیت گردید.

با وجود تأکید این سبک ادبی بر بسترهای اجتماعی- سیاسی، رئالیسم جادویی همچنان در خطر از دست دادن بُعد سیاسی خود و تبدیل شدن به دست‌مایه‌ای برای فرونشاندن عطش غربی‌ها به خواندن ماجراهای اسرارآمیز از مشرق زمین یا آمریکای لاتین است. از سوی دیگر، در رئالیسم جادویی سعی نویسنده بر شکستن تمامی فرضیه های رئالیسم نیست و در نتیجه نمی‌خواهد با ادبیات تخیلی در یک ردیف قرار بگیرد. رئالیسم جادویی درپی ایجاد تعادل بین رئالیسم و جادو است، بدون این که بخواهد نسبت به یکی از این دو التفات بیشتری نشان دهد. علاوه بر این، یکی از فنون روایی برجسته که به منتقد کمک می‌کند تا بین رئالیسم جادویی و دیگر گونه‌های ادبی مشابه تمایز قائل شود «لحن حقیقت‌انگار و بی‌طرفانه» مسلط بر اکثر آثار متأثر از رئالیسم جادویی است (Aldea, 2011: 13). برخلاف آنچه در این سبک مشهود است، در ادبیات تخیلی، گوتیک، سوررئالیسم، و اکسپرسیونیسم، هنرمند می‌خواهد با استفاده از توصیف پدیده‌های خارق‌العاده و غیرمادی و با حداقل بهره‌گیری از عناصر فرهنگ عامه مردم یا ارزش‌های اجتماعی، مخاطبانش را مسحور خود کند.

با این حال رئالیسم جادویی ضد ادعای رئالیسم، مبنی بر این که می‌تواند «واقعیت» جهان را بازنمایی می‌کند، قد عَلَم کرد. به قول کاترین بلسی، «رئالیسم موجه به نظر می‌رسد، نه به این دلیل که جهان را آن‌گونه که هست نشان می‌دهد، بلکه به‌خاطر این‌که این سبک براساس چیزی ساخته شده که حواس و منطق انسان به آن آشناست» (Belsey, 1980: 47). در واقع رئالیسم جادویی این نوع نگاه به «واقعیت» را به چالش کشیده؛ چراکه رئالیسم جادویی نیز می‌خواهد همان «واقعیت» را به تصویر بکشد. رئالیسم جادویی هم تلاش می‌کند تا آنچه را به خیال غربی‌ها عناصر خیالی یا جادویی‌اند، و ریشه در فرهنگ یک ملت دارند، طوری بازسازی کند که انگار «واقعیت» هستند.

از سویی باید به خاطر داشت که پایه‌های فکری رئالیسم به عنوان یک سبک ادبی مستقیم یا غیرمستقیم به تفکر طبقه متوسط جامعه گره خورده و با سبک رئالیسم جادویی

Archive of SID

www.SID.ir

که اساساً تکنیکی ضد استثمار و استعمار است سر ناسازگاری دارد. رئالیسم، براساس نظر نورتروپ فرای، سبکی محافظه‌کار است و جامعه را همان‌طور که هست می‌پذیرد، بدون این‌که اصلاً بخواهد درپی تغییر در نظام ارزش‌های آن باشد (Frye, 1976: 106). گرچه این طرز تفکر بسیار افراطی و بدبینانه به نظر می‌رسد، ولی در هر حال نمایانگر تردیدهایی است که برخی محققان و منتقدان نسبت به رئالیسم دارند.

همه این منفی‌بافی‌ها علیه رئالیسم شاید ریشه در اشتباهی داشته باشد که از عصر یونان باستان در درک انسان از دنیا در جریان بوده است. از آن زمان، سه خصیصه زیبایی، نیکی و حقیقت سه جزء جدایی‌ناپذیر یکدیگر بودند و وجود یکی حضور دو عنصر دیگر را ایجاب می‌کرد (Benito et a, 2009: 114). با گره زدن زیبایی به نیکی و واقعیت، ناچار روایت‌هایی که نویسندگان از شخصیت‌ها و کردار آدمیان می‌دادند با آنچه مردم با چشم خود می‌دیدند نزدیک نبود. یونانیان بر همین اساس تفکر «حسن تناسب»[1] را در دل فلسفه و ادبیات خود پروراندند. مثلاً در نمایش‌ها و حکایات حماسی، شاهان همه زبان فاخری داشتند و زیبارو بودند و شایسته حضور در سبک تراژدی و حماسه، و طبقه پایین جامعه بدزبان و بی‌ریخت و شایسته دلقکی در کمدی‌های مضحکه. نیز اگر به مجسمه‌های به جای مانده از یونان باستان نظری بیندازیم، می‌بینیم که چه زن و چه مرد در بهترین حالت ممکن ساخته شده‌اند؛ قدی بلند، سیمایی موزون و زیبا و هیکلی در نهایت تناسب. دلیلش هم تلاقی این سه عنصر زیبایی، نیکی و واقعیت در جهان‌بینی یونان باستان است. به طور کلی، رئالیسم جادویی با برهم زدن اصول رئالیسم کلاسیک در صدد است هرگونه دریافت منفعلانه خواننده را زیر سوال ببرد.

منابع بسیار متنوع و متعدد لاتین درباره نظریه رئالیسم جادویی به رشته تحریر درآمده است. آماریل بیتریس چانادی[2](۱۹۸۵)، بر خلاف تلقی معمول بسیاری از نظریه‌پردازان ادبی، رئالیسم جادویی را منحصر به جوامع پسااستعمار نمی‌داند و میان آثاری که بررسی می‌کند به متون اروپایی نیز می‌پردازد. لوئی پارکینسون زامورا[3] و ویندی فاریس[4](۱۹۹۵)، به رئالیسم جادویی به عنوان یک پدیده بین‌المللی نگریستند و در عین حال ترجمه‌هایی انگلیسی از

1. decorum
2. Chanady
3. Zamora
4. Faris

Archive of SID

www.SID.ir

مقالات ارزشمند منتشر شده به زبان‌های غیرانگلیسی به خوانندگانشان ارائه کردند. البته تعریف ثابت و پایداری از رئالیسم جادویی پیش پای خواننده نمی‌گذارند و خواننده در میان انبوهی از خصایص مختلف رها می‌شود که نویسندگان آن مقالات معتقدند همگی از خصایص بالقوه آثار رئالیسم جادویی هستند. مَگی اَن باورز[1] (۲۰۰۴)، به رئالیسم جادویی در کشورهای آمریکای لاتین و جهان انگلیسی زبان می‌پردازد. کتاب وی معیارهایی برای تمییز انواع مختلف رئالیسم جادویی به دست ما می‌دهد؛ مثلا رئالیسم جادویی پست‌مدرن، رئالیسم جادویی هستی‌شناسانه، رئالیسم جادویی پسااستعمار و رئالیسم جادویی کودکانه. لیزا وِنگر برا[2] (۲۰۰۸) در رساله دکتری‌اش ادعا می‌کند که رئالیسم جادویی پسااستعمار و رئالیسم جادویی ایالات متحده آمریکا متفاوت هستند. به نظر او در آمریکا عنصر جادو به عنوان یک عامل فرهنگی بر روی یک یا چند شخصیت مشخص اثر می‌کند در حالی که در بیشتر رمان‌های پسااستعماری، عنصر جادو در سطح ملی عمل می‌کند و به مسائل اجتماعی- سیاسی یک کشور خاص می‌پردازد (Bro, 2008: 2). برا نتیجه می‌گیرد که رئالیسم جادویی آمریکایی، بر خلاف رئالیسم جادویی پسااستعماری غیرآمریکایی، تصویر دقیق‌تری از فرهنگ آن اقلیت فرهنگی خاص در امریکا می‌دهد چرا که کمتر در صدد تلفیق عناصر جادویی مختلف فرهنگ‌های متفاوت هستند. هدف ویندی فاریس نیز «یافتن اهمیت رئالیسم جادویی در ادبیات معاصر و تأکید بر قدرت آن به عنوان یک سبک پسااستعماری است» (Faris, 2004: 4). فاریس تحقیقات خود را محدود به هیچ محدوده جغرافیایی خاصی نمی‌کند و درباره گستره وسیعی از آثار رئالیسم جادویی بحث می‌کند. همانطور که خودش می‌گوید، او می‌خواهد نشان دهد که چطور فرم‌ها و تکنیک‌های ادبی در پاسخ به موقعیت‌های مختلف فرهنگی به وجود می‌آیند؛ علی‌الخصوص تغییرات در سبک رئالیسم که ارتباط تنگاتنگ و دوطرفه‌ای با تحولات فرهنگی و اجتماعی جوامع دارد (همان: ۲). کریستفر وارنز[3] (۲۰۰۹)، به شکلی تخصصی‌تر بین دو نوع رئالیسم جادویی تمایز قائل می‌شود. به نظر وارنز، رئالیسم جادویی «ایمان‌محور»[4] از عناصر جادویی استفاده می‌کند که قبلاً در فرهنگ عده‌ای از مردم نهادینه بوده است و معمولاً در نظام اعتقادی غیرغربی‌ها یافت نمی‌شود. در حالی که رئالیسم جادویی «جسورانه»[5] معمولا در خلق

1. Bowers
2. Bro
3. Warnes
4. Faith-based
5. Irreverent

Archive of SID

www.SID.ir

عناصر جادویی ابتکار به خرج می‌دهد، عناصر جادویی غیربومی را به متون می‌افزاید و اغلب از دلیل تراشیدن برای حوادث جادویی پرهیز می‌کند. بنابراین، به نظر وارنز، این نوع از رئالیسم جادویی اهمیت زبان در ساختن واقعیت را نشان می‌دهد. جیزز بِنیتو[1]، آنا مانزاناس[2]، و بِگونا زیمال[3] (۲۰۰۹) منحصراً به آثار رئالیسم جادویی در آمریکای شمالی می‌پردازند. در این اثر نویسندگان به اقلیت‌های نژادی مختلف همچون سیاهپوستان، سرخپوستان و ژاپنی-آمریکایی‌ها و غیره می‌پردازند. با وجود این، این محققان آثار این رمان‌نویسان را بدون در نظر گرفتن پیشینه تاریخی و بسترهای فرهنگی- سیاسی آنها بررسی می‌کند. آن هگرفیلت[4] (۲۰۰۵) معتقد است که رئالیسم جادویی نه یک گونه ادبی بلکه یک سبک نوشتاری است که در همه جای دنیا یافت می‌شود. علی‌رغم این مسئله، او معتقد است که در اصلی‌ترین مؤلفه رئالیسم جادویی مقاومت در جبهه‌های مختلف دربرابر جهان بینی غربی است (Hegerfeldt, 2005: 3). همچنین وی به تعریف رئالیسم جادویی از نقطه‌نظرهای مختلف می‌پردازد ولی به طور عمده به تقارن قصه‌های افسانه‌ای و رئالسیم جادویی می‌پردازد و تمرکزش روی رئالیسم جادویی در بریتانیا است. هگرفیلت از نظریه‌های مختلف روایت شناسی برای بررسی فنون، کارکرد و تأثیر رئالیسم جادویی استفاده می‌کند.

متأسفانه تا کنون هیچ پژوهش گسترده‌ای درباره گستره رئالیسم جادویی در آثار رئالیسم جادویی ایرانی صورت نگرفته است. تنها کتاب موجود -به غیر از ترجمه دو اثر انگلیسی- اثر محمد جواد جزینی (۱۳۹۰) است که به توضیح مبانی رئالیسم جادویی می‌پردازد و سپس به شکل بسیار خلاصه‌وار و گذرا به نمونه‌های رئالیسم جادویی در ایران اشاره می‌کند. مقالاتی نیز در مجلات مختلف علمی-پژوهشی به چاپ رسیده‌اند که اغلب به صورت نمونه به آثار غلامحسین ساعدی، منیرو روانی‌پور و بهرام صادقی پرداخته‌اند. عده دیگری نیز به یافتن ریشه‌های رئالیسم جادویی در ادبیات عرفانی مشرق زمین از جمله ایران اهتمام ورزیده‌اند. تقی پورنامداریان و مریم سیدان (۱۳۸۸) در مقاله «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی» رمان‌های این نویسنده نامدار ایران را به دو دسته تقسیم می‌کنند: آنها که کاملاً به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند و آنها که فقط رگه‌هایی از رئالیسم جادویی در آنهاست.

1. Benito
2. Manzanas
3. Simal
4. Hegerfeldt

Archive of SID

www.SID.ir

نویسندگان این مقاله پس از توصیف و تبیین عناصر رئالیسم جادویی در رمان‌های ساعدی، زمینه‌های سیاسی و اجتماعی را در به وجود آمدن این اسلوب نگارش بررسی می‌کنند. حسین سجدی (۱۳۸۹) با توصیف سطوح مختلف رئالیسم جادویی در آثار این نویسنده ایرانی به تبیین بسترهای سیاسی اجتماعی زمانه ساعدی دست می‌زند و آن را بی‌تأثیر در ایجاد چنین اسلوب نگارشی نمی‌داند. ناصر نیکوبخت و مریم رامین نیا (۱۳۸۴)، بیشتر به عناصر رئالیسم جادویی در سطح شخصیت‌پردازی و فضاسازی در رمان اهل غرق نگاه می‌اندازد. در مقاله «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمانهای عزاداران بیل غلامحسین ساعدی و شبهای هزار شب نجیب محفوظ» رضا ناظمیان، علی گنجیان‌خناری، داوود اسپرهم و یسرا شادمان (۱۳۹۳) با نگاهی تطبیقی به یافتن عناصری همچون سحر و جادو، وهم و خیال، اسطوره و همچین فضاسازی در سطح صدا و بو و دوگانگی در روایت می‌پردازند. اقبال عبدی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه خود با عنوان *بررسی رئالیسم جادویی در نویسندگان جنوب ایران*، به آثار نویسندگانی چون غلامحسین ساعدی در مجموعه داستان ترس و لرز و منیرو روانی‌پور در رمان اهل‌غرق می‌پردازد. علی خزاعی‌فر (۱۳۸۴) به یافتن رگه‌هایی از رئالیسم جادویی در ادبیات عرفانی ایران از جمله تذکره الاولیاء اهتمام می‌ورزد. خزائی فرق اساسی بین رئالیسم جادویی آمریکای لاتین و رئالیسم جادویی در ادب عرفانی را اینطور توضیح می‌دهد: «در ادبیات امریکای لاتین، نویسنده خود را تا سطح مردم پایین می آورد و سخن آنها را هم سطح با واقعیت می شمارد؛ اما در ادبیات عرفانی، نویسنده خود را به مرتبه عرفا و اولیاءالله ارتقا م دهد تا بتواند رازها را گزارش کند. این رازها حقایق یا نشانه‌هایی از جهان دیگر اند؛ جهانِ ورای عقل، جهانِ غیب» (خزاعی‌فر، ۱۳۸۴: ۱۲). جهانگیر صفری، حسین ایمانیان و حسین شمسی، «ریشه‌ها و پیشینه‌های رئالیسم جادویی را به عنوان روشی نو در داستان‌نویسی، در ادبیات کلاسیک فارسی در زیر دو گونه ادبیات حماسی و اسطوره‌ای و ادبیات عرفانی، جستجو [می‌کنند]». در این پژوهش، همچنین نویسندگان «به پیوند رئالیسم جادویی و متون عرفانی در تذکره‌های عرفانی می‌پردازند» (صفری و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۱۱-۱۱۲). نویسندگان این مقاله نتیجه می‌گیرند که نویسندگان رئالیسم جادویی آمریکای لاتین به تأثیرپذیری از ادب عرفانی مشرق‌زمین اذعان دارند و اینکه فصل مشترک «متون عرفانی خاور و به‌ویژه تذکره‌ها و داستان‌های رئالیسم جادویی در شکستن مرز میان واقعیت و فراواقعیت و اتحاد این دوگانه، اجتماع و اتحاد نقیضین، کنش‌های کرامت‌آمیز و رفتارهای شگفت و خارق‌العاده شخصیت‌های حاضر در حکایت‌ها، شناخت حقیقت از راه تخیل و غیره

Archive of SID

www.SID.ir

است» (همان: ۱۲۰). این مقاله از منابع کارآمد و معتبر لاتین سود جسته ولی دامنه تحقیقاتش به محتوای این آثار محدود شده و چند و چون رئالیسم جادویی در سطح روایت شناسی و سبک نگارش بحث نمی‌شود. محمد چهارمهالی(۱۳۹۴) در مقاله «ملکوت نقطه عطف رئالیسم جادویی ایران» به بررسی رمان ملکوت اثر بهرام صادقی می‌پردازد. به نظر چهارمهالی، این رمان که پیش از عزاداران بیلِ غلامحسین ساعدی نوشته شده است، نقطه آغاز رئالیسم جادویی در ایران است. وی مدعی است «دیگر ویژگی‌های رئالیسم جادویی مانند توصیفهای اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی و روایت پیچیده [...] این داستان بلند را به رمانها و داستان‌های رئالیسم جادویی نزدیک می‌کند» (چهارمهالی، ۱۳۹۳: ۹۲). به عبارت دیگر ایشان توصیف های اکسپرسیونیستی و سورئالیستی را جزئی از رئالیسم جادویی می‌دانند. نگین بی‌نظیر و احمد رضی به جنبه‌های مشترک ساختاری سبک رئالیسم جادویی و نوع جدیدتری از روایت به نام «داستان واقعیت» و همچنین واکاوی این سبک‌ها در داستان کوتاه «گیاهی در قرنطینه» اثر بیژن نجدی می‌پردازند. نویسندگان این مقاله با دیدی تخصصی مقوله‌های همچون شخصیت‌پردازی، کشمکش، رازگونگی، عینیت پدیده، و فقدان روابط علی را در بستر امر جادو و در سایه این داستان کوتاه بررسی می‌کنند. محمد رودگر (۱۳۹۴) در رساله دکتری‌اش، کوشش می‌کند عناصر رئالیسم جادویی را در دو سطح محتوایی و ساختاری تجزیه و تحلیل کند. از نگاه وی، شاخصه‌های مبنایی رئالیسم جادویی عبارت‌اند از: عقاید و باورهای شگفت‌انگیز ناشی از بومی‌گرایی، طبیعت‌گرایی و به‌ویژه اسطوره‌گرایی. تجربه‌های انسانی به شکل رؤیا، تصور، ادراک احساسات و ناخودآگاه، خیال‌بافی و فانتزی الهام‌گرفته از مابازاءهای اسطوره‌ای، بازآفرینی رمانس‌ها، تأیید و گاه رد مضامین نهیلیستی است. به نظر رودگر، این شاخصه‌ها در زمینه ساختاری هم از این قرارند: پیرنگ پیچیده و فنی، تلفیق شخصیت و قهرمان (شخصیت‌های جادویی یا پذیرنده عنصر جادویی)، درهم‌ریختگی زمان داستانی، تنوع و درهم‌ریختگی عنصر روایت (رازگونگی در عنصر روایت و کانون روایت)، درهم‌ریختگی عنصر علیت، شاعرانگی و نوستالژی، ایجاد فضای چندمتنی (ارتباط رمان با متون دیگر)، بی‌طرفی نویسنده در طرح شگفتی، به‌کارگیری افسانه‌ها، داستان‌های سحرآمیز، فولکلور، ایهام و اساطیر، عینیت‌بخشی به پدیده‌های جادویی، درهم‌ریختگی یا مجاورت واقعیت و خیال، استفاده از مبالغه باورپذیر، غلبه واقعیت بر خیال، استفاده از عنصر غافل‌گیری و بالاخره استفاده از توصیفات اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی. اثر رودگر نسبت به بقیه آثار

Archive of SID

www.SID.ir

انجام شده در ایران از گستردگی بیشتری برخوردار است. او به تکنیک‌های روایت در رئالیسم جادویی هم توجه کرده است. با این حال رودگر همانطور که طرح مسئله‌اش اقتضا می‌کند کمتر به رمان‌های ایرانی ارجاع داده است. همچنین به ندرت به منابع دست اول و یا دوم به زبان اصلی ارجاع داده است و عمده فعالیت او در این پایان‌نامه متمرکز بر تعداد محدود ترجمه‌هایی است که منتقدان ادبیات غیرفارسی‌زبان به رشته تحریر درآورده‌اند. در مجموع، به جز اثر آن هگرفلت در جهان انگلیسی زبان و تا حدودی هم پایان‌نامه محمد رودگر در ایران، توجه منتقدان رئالیسم جادویی به محتوای آثار بوده و کمتر به تکنیک‌های روایت در آثار رئالیسم جادویی به شکلی روشمند پرداخته شده است.

سوای درونمایه‌های بکر رمان‌های رئالیسم جادویی، تکنیک‌های ویژه‌ای در ساختار این دست از آثار به کار می‌رود که با محتوای اثر پیوندی تنگاتنگ دارد. نویسندگان رئالیسم جادویی به زبان اثر خود توجه خاصی دارند و آشنایی‌زدایی از زبان را می‌خواهند به خوانندگانشان نیز منتقل کنند. آنها به وفور از زبان شاعرانه بهره می‌برند و به ویژه استعاره‌های مرده را در معنای تحت‌الفظی‌شان به کار می‌گیرند. همچنین معمولاً در پی عادی جلوه دادن عناصر خارق‌العاده و یا بالعکس، خارق‌العاده جلوه دادن عناصر عادی و روزمره هستند. اگر این روش استفاده از زبان مابازاءهایی در دیگر گونه‌های ادبی دارند، بسامد بالای آنها در ساختار روایی این رمان‌ها، اهمیت آن‌ها را در ایجاد معناهای مراد نویسندگان نشان می‌دهد. در بخش دیگر این مقاله توجه نویسندگان رئالیسم جادویی به دو موضوع استعاره و لحن بررسی می‌شود.

۲- زبان

۲-۱- به‌کارگیری تحت‌اللفظی صناعات ادبی

نویسندگان داستان‌های رئالیسم جادویی می‌توانند استعاراتی را به کار بگیرند که در زبان روزمره مرده محسوب می‌شوند. شنوندگانشان دیگر به تشبیهات لطیف و خلاقانه به‌کاررفته در آن‌ها یا تصاویری ذهنی که این استعارات خلق می‌کنند، توجهی نمی‌کنند. البته نویسندگان رئالیسم جادویی باید زندگی دوباره به آن استعارات ببخشند. مثلاً اگر در داستان نویسنده می‌گوید فلانی از تعجب شاخ درآورد، نویسنده واقعاً نشان می دهد که شاخ‌هایی از سر شخصیت داستانی بیرون می‌زند. به نظر بیل اشکرافت[1]،

1. Ashcroft

Archive of SID

www.SID.ir

گارِث گریفیث[1]، و هِلِن تیفین[2]، یکی از شاخصه‌های فرهنگ شفاهی این تصور قالب است که برخی کلمات وقتی در یک بستر مشخص بیان می‌شوند می‌توانند به حوادث و موقعیت‌هایی که نشانگر آنها هستند، موجودیت ببخشند، و نه صرفاً بازتاب آنها، بلکه تجسم کامل آن وقایع و موقعیت‌ها باشند (Ashcroft et al, 1989: 81).

این روش در آثار نویسندگان سرخ‌پوست آمریکا به‌خوبی قابل مشاهده است و ریشه در جهان‌بینی آن‌ها دارد. در زبان‌های بومیان آمریکای شمالی به‌ندرت از تشبیه استفاده می‌شود و به‌جای آن استعاره جایگاه خاصی دارد. اگر نویسنده قبیله‌ای «اسب سفید» است، نه این‌که او «مثل» و «مانند» اسب سفید است، بلکه واقعاً در اذهان آن ها او «اسب سفید» است. به گفته جرالد ویزِنور[3]، نویسنده و پژوهشگر بومی آمریکا، حیوانات و انسان‌ها یا با هم مقایسه می‌شوند -که البته امری بسیار عادی و پیش پاافتاده است- یا مثل اصول زیبایی شناختی و جهان‌بینی سرخ‌پوست‌ها حیوانات شخصیت‌های ادبی می‌شوند که اعتبار و حافظه تاریخی دارند. به عبارت دیگر حیوانات در آثار بومیان آمریکای شمالی مثل انسان ها هویت و شخصیت دارند (Vizenor, 2009: 11). فلور در رمان ردپا اثر لوئیس اردریک و قلب‌خرس در رمانی به همین نام اثر جرالد ویزنور دو نمونه از همین انسان‌ها هستند. هر دوی آنها هویتی برگرفته از حیوانات علی‌الخصوص خرس دارند که در مرام زندگیشان تأثیرگذار بوده است.

در داستان کوتاه «نور مثل آب است»، اثر گابریل گارسیا مارکز، راوی داستان می‌گوید که روزی در سمیناری درباره شاعرانگی اشیاء خانه از من پرسیده بودند که چرا نور فقط با زدن یک کلید جاری می شود و او بلافاصله جواب داده بود که «نور مثل آب است، شیر را میچرخانی و نور بلافاصله بیرون می‌جهد» (Marquez, 1993: 158). در رمان بچه‌های نیمه شب، سَلیم که درست همزمان با روز استقلال هند به دنیا می‌آید، با شنیدن صداهای کودکان دیگری که در همان روز به دنیا آمده بودند واقعاً و نه به شکل استعاری صدای ملت خود را می‌شنود. به این ترتیب استعاره همزادپنداری با هموطنانش تجسد می‌یابد و حالتی کاملاً ملموس به خود می‌گیرد (Faris, 2004: 111). در جای دیگر سلیم در رمان بچه‌های نیمه‌شب می‌گوید: «باور کنید که دارم از هم می‌پاشم. اصلاً این حرف من استعاری نیست

1. Griffiths
2. Tiffin
3. Vizenor

Archive of SID

www.SID.ir

[...] منظورم دقیقاً این است که مثل یک کوزه کهنه همه وجودم دارد ترک برمی‌دارد [...] خلاصه بگم، به معنای واقعی کلمه دارم از هم فرومی‌پاشم» (ibid: 112). در رمان مثل آب برای شکلات، لائورا اسکوئیوال از همین تکنیک سود می‌جوید: غذایی که شخصیت تیتا طبخ می‌کند احساسات آشپز را در خود دارد و اگر کسی از آن غذا بخورد دقیقاً همان احساسات تیتا را در خود احساس می‌کند. پس از آنکه تیتا خوراکی برای عروسی آماده می‌کند، چون هنگام طبخ آن از شکست عشقی که خورده است مغموم و دلشکسته بوده است، همه مهمانان عروسی پس از تناول آن غذا آه سوزناک می‌کشند و گریه و زاری راه می‌اندازند (Bowers, 2004: 44). در رمان شور عشق[1] اثر جینت وینترسون[2] اصطلاحاتی مثل «دل به کسی دادن» یا «سنگ‌دل بودن» از پوسته معنای استعاری‌شان خارج می‌شوند و همان معنای تحت‌اللفظی را به خود می‌گیرند. در رمان صد سال تنهایی نیز مفهوم مجازی پرواز انسان به عالم بالا در لحظه مرگ، زمان مرگ رمدیوس خوشگله کاملاً تحت‌الفظی به حقیقت می‌پیوندد:

> تازه به تا کردن ملافه‌ها پرداخته بودند که آمارانت متوجه شد سراپای رمدیوس خوشگله را رنگ پریدگی عجیبی فرا گرفته است.
> از او پرسید: «حالت خوب نیست؟»
> رمدیوس خوشگله که سر ملافه را از طرف دیگر گرفته بود لبخند ترحم‌انگیزی زد و گفت: «برعکس، هرگز حالم اینقدر خوب نبوده است».
> هنوز جمله‌اش به پایان نرسیده بود که فرناندا حس کرد نسیم خفیفی از نور، ملافه‌ها را از دستش بیرون می‌کشد و آنها را در عرض و طول از هم باز می‌کند. آمارانتا در تورهای زیرپیراهنی خود احساس لرزش مرموزی کرد و درست در لحظه‌ای که رمدیوس خوشگله داشت از زمین بلند می‌شد، ملافه‌ها را چسبید تا به زمین نیفتد. اورسولا که در آن زمان تقریباً نابینا شده بود تنها کسی بود که با آرامش خیال معنی آن باد را درک کرد. ملافه‌ها را به دست نور سپرد و در لرزش نور کور کننده ملافه‌ها، رمدیوس خوشگله را دید که دستش را برای خداحافظی به طرف او تکان می‌دهد و سوسکها و گلها را ترک می‌کند، همچنانکه ساعت چهار بعداز ظهر به انتها رسید، همراه ملافه‌ها در سپهر اعلی، جایی که حتی بلندپروازترین پرندگان خاطرات نیز به او نمی‌رسیدند ، برای ابد ناپدید شد (مارکز، ۱۳۵۳: ۲۰۷).

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

Archive of SID

www.SID.ir

در نمونه‌های ایرانی نیز این خصیصه وجود دارد. در رمان طوبی و معنای شب، اثر شهرنوش پارسی‌پور شخصیت اسماعیل هم به شکل استعاری و هم به معنای تحت‌الفظی کلمه تبدیل به غول شده است. او پیش از آنکه به زندان بیافتد، غولی شده بود که مردم را کف دستش می‌گذاشت و از آنها مراقبت می‌کرد (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۳۴۷). در رمان بیوه‌کشی، اثر یوسف علیخانی، شخصیت «خوابیده»، به خواستگاری پسرخاله‌اش، به نام «اژدر» پاسخ منفی می‌دهد و با «بزرگ»، چوپان خانواده، ازدواج می‌کند. ولی پس از مدتی، شوهر خوابیده را «اژدرمار» می‌گزد و او می‌میرد. اژدرمار و چشمه‌ای که این موجود جادویی را در خود جای داده است، در ذهن مردم دارای هویتی رازآلود است و توانایی‌های فوق‌العاده‌ای دارد: «صدای پیل‌آقا بود که داشت توی یک شب سرد زمستانی و پای کرسی، نقل می گفت و خوابیده خانم فکر می‌کرد همه این‌ها خیالات است: «یک اژدرماری توی اژدرچشمه عقبی رودخانه میلک هست. جَدان ما بگفتن که وقتی بیدار بشود، مالان ره هو ببرد و هرچی که بیایه دم دهانِ تشنه‌اش» (علیخانی، ۱۳۹۴: ۲۸). «خوابیده» بعد از مرگ اولین همسرش به عقد برادر کوچک‌تر «بزرگ»، یعنی «داداش» درمی‌آید؛ اما «داداش» را هم اژدرمار می‌کشد. سپس نوبت تک تک دیگر برادران «بزرگ» می‌رسد که آنها را هم اژدرمار با وجود کشمکش‌های مختلف یکی پس از دیگری از بین می‌برد یا می‌بلعد. خوابیده خانم با این اندیشه که همه قتل‌ها به گونه‌ای به «اژدر» ارتباط دارد، پسرخاله‌اش «اژدر» را می‌کُشد و دست دخترش را می‌گیرد و از میلک کوچ می‌کند. در این رمان، اژدرمار و شخصیت اژدر هم به شکلی استعاری و هم به شکلی کاملاً تحت‌الفظی جایگزین یکدیگر می‌شوند. ولی در پایان داستان می‌فهمیم که شخصیت اژدر قاتل برادران است و با از بین رفتن او گره داستان باز می‌شود.

قصه‌گویی در آثار رئالیسم جادویی در دو سطح استعاری و تحت اللفظی به شخصیت‌ها و شرایط داستانی، زندگی می بخشند. بسیاری از راویان داستان های رئالیسم جادویی از اعقاب شهرزاد قصه‌گو هستند. قصه گویی که اگر نمی توانست شبی پادشاه بددل را مسحور قصه‌هایش کند، نمی توانست طلوع آفتاب روز بعد را ببیند. گاه قصه‌گویی، همانند داستان شهرزاد، به معنای تحت‌الفظی، مسئله مرگ و زندگی است. در رمان ردپا، پیرمرد داستان به نوه اش می‌گوید: «در سال‌های شیوع بیماری، زمانی که من تنها بازمانده بودم، خودم را با قصه زنده نگاه داشتم. من با حرف زدن از چنگ مرگ گریختم. مرگ مجالی برای دم زدن نیافت، کم‌کم

Archive of SID

www.SID.ir

مأیوس شد و دست از سرم برداشت» (Erdrich, 1998: 47). یا در جای دیگری از این رمان، وقتی که پیرمرد نقل می کند که پاهای نوه‌اش از سرما یخ زده بود، پیرمرد که «آوازهای شفابخش زیادی می دانست»، شروع به نقل قصه برای نوه‌اش کرد. و بالاخره قصه‌ها و آوازهای پیرمرد بر درد سوزندهٔ نوه فائق می‌آیند و نوه چشم هایش را باز می‌کند و به چشمان پیرمرد می‌دوزد. وقتی که پیرمرد دوباره نوه‌اش را به دست آورده، دیگر نمی‌خواهد رشتهٔ بین آن دو پاره شود. پس همان‌طور لبانش را تکان می‌دهد و تا صبح حرف می‌زند، تا این‌که زندگی به اندام دخترک بازمی‌گردد (ibid: 167).

آن هگرفلت معتقد است که نشاندن استعارات، اصطلاحات و مَثَل‌ها به معنای تحت‌الفظی‌شان و همچنین تجسم دادن به افکار و مفاهیم در متن داستان باعث ایجاد فضای منحصربه‌فرد رئالیسم جادویی می‌شود. دگردیسی انسان‌ها به انواع مختلف حیوانات در واقع نشان دهنده شباهت رفتاری شخصیت‌ها به آن حیوانات است، اشباهی که در رمان‌های رئالیسم جادویی ظاهر می‌شوند تجسم خاطرات و یا وجدان بیدار شخصیت‌هاست (Hegerfeldt, 2005: 56). مثلاً تبدیل شدن شخصیت فلور به خرس در رمان ردپا و همچنین ظاهر شدن دلبند در رمانی از تونی موریسون با همین نام نمونه‌هایی از این دست هستند. هگرفلت می‌گوید رئالیسم جادویی با این کار به مهمترین وظیفه‌اش عمل می‌کند و آن واسازی تقسیم‌های دوتایی سنت فکری غرب است، از جمله: انتزاعی/ملموس، کلمه/چیز، گذشته/آینده (ibid: 57).

۲-۲- عادی جلوه دادن عناصر خیالی و خیال‌انگیز جلوه دادن عناصر روزمره و عادی

آشنایی‌زدایی که مفهوم مهمی در ادبیات به شمار می‌آید و در نقد فرمالیستی به آن توجه خاصی شده است، شباهت بسیار زیادی به این تکنیک رئالیسم جادویی دارد. در آشنایی زدایی بر قدرت ادبیات برای خارق‌العاده نشان دادن عناصر آشنای زندگی روزمره صحه می‌گذارند. با وجود این تشابه، در شکل آشنایی‌زدایی رئالیسم جادویی تکیه نویسنده تنها بر خیال‌انگیز جلوه دادن عناصر زندگی روزمره نیست، بلکه این سبک ادبی گاه نیز سعی می کند تا مسائل غیرواقعی و خیال‌انگیز را همانند وقایع روزمره زندگی به تصویر بکشد. ولی در هر دو صورت، تکنیک «عادی‌سازی» و «غیرعادی‌سازی» یک کارکرد دارند؛ هردوی این تکنیک‌ها باعث اختلال در روند خواندن متن می‌شوند و خواننده از حالت منفعل بیرون می‌آید و خودش درباره باورپذیری یا عدم باورپذیری اتفاقات رخ‌داده تصمیم می‌گیرد. رئالیسم جادویی با بی‌ثبات

Archive of SID

www.SID.ir

کردن مفاهیم واقعیت و خیال و از بین بردن مرز بین این‌دو، به خواننده نشان می‌دهد که این دسته‌بندی‌ها تا چه حد برآیند اتفاق‌نظر جمعی و فرهنگی هستند یا تا چه میزان حاصل بازی‌های کلامی در نظام‌های اجتماعی و فرهنگی‌اند (ibid: 201).

برای غیرعادی جلوه دادن عناصر طبیعی و روزمره، نویسنده رئالیسم جادویی می‌تواند از راویان حاشیه‌ای و ناآشنا با قوانین آن دنیا استفاده کند. مثلاً در هری پاتر و سنگ فیلسوف اثر جی. کِی. رولینگ، یکی از جادوگران با دیدن دنیای روزمره مردم عادی و از مشاهده پارکومتر در شهر شگفت‌زده می‌شود (Rowling, 1997: 67). در رمان صد سال تنهایی، مارکز با استفاده از زاویه دید راوی نه تنها عناصر جادویی را عادی جلوه می دهد، بلکه در عین حال، امور عادی را غیرعادی تصویر می‌کند. وقتی ساکنان منطقه ماکوندو[1] که در سرزمینی دورافتاده زندگی می‌کنند و با فناوری‌های روز دنیا آشنا نیستند، اولین بار یک دست دندان مصنوعی می‌بینند، چنان عکس‌العمل نشان می‌دهند انگار که روح دیده‌اند:

> اهالی به چادر کولی ها رفتند و با پرداخت یک پول، ملکیادس را دیدند که جوان و شاداب شده بود. بر چهره‌اش اثری از چروک دیده نمی‌شد و دندان‌هایش تازه و درخشان بود. کسانی که لثه‌های ناسالم و گونه‌های فروافتاده و لب‌های چروکیده او را به خاطر آوردند در مقابل اثبات خالی از شبهه قدرت ماوراءالطبیعه مرد کولی از وحشت به خود لرزیدند. وحشت آن‌ها هنگامی که مِلکیادِس دندان‌های خود را از روی لثه‌ها برداشت و چند لحظه به همه نشان داد، دوچندان شد. در یک لحظه تبدیل به مرد فرتوت سال های گذشته شد و سپس وقتی بار دیگر دندان‌ها را به دهان گذاشت، با اطمینان خاطر از جوانی بازیافته‌اش دوباره لبخند زد (مارکز، ۱۳۵۳: ۱۶).

علاوه بر این در بسیاری از صحنه‌های رمان، بسیاری از اختراعات مثل آهن‌ربا، تلسکوپ و ذره‌بین که کولی‌ها به ماکوندو می‌آورند همین تأثیر را روی اهالی آن منطقه دارد (نک. همان: ۱۹۶-۱۹۷). همین راهبرد را رابرت کروچ در رمانش با نام آنچه کلاغ گفت استفاده کرده است، با این تفاوت که در این‌جا ظهور دستاوردهای بزرگ فناوری را جادو نمی‌دانند، بلکه این پدیده‌ها آن‌قدر خلاف واقع به نظر می‌رسند که برای مردم شهر مضحک‌اند و دست‌مایه خنده می‌شوند. آن‌ها نمی‌توانند وجود تلفن، هواپیماهای بدون ملخک و اتوبان‌های دوطبقه را باور کنند و با شنیدن وصف آن‌ها زیر خنده می‌زنند (Kroetsch, 1998: 126). در رمان طوبی و معنای شب، ورود مظاهر مدرنتیه در شهر با نگاهی همراه با بهت و حیرت

1. Macondo

Archive of SID

www.SID.ir

نگریسته می‌شود. پارسی‌پور به آسفالت جنبه‌ای جادویی می‌دهد: «رفت طرف جوی آب، با مشت، آب برداشت و روی آسفالت ریخت، نه گل می‌شد، نه خاک به هوا می‌رفت. هر سه مبهوت و پر از احساس تحسین مدتی تماشا کردند» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۲۶۸).

در این مثال‌ها، به موارد و حوادثی که بازتاب تجربه‌گرایی و پیشرفت تکنولوژی است به دیده خیال و به‌عنوان اتفاقاتی خارق‌العاده نگاه می‌شود، چراکه از هنجارهایی که رمان‌نویس برای دنیای رمانش تعریف کرده تخطی می کنند. البته این هنجارها به دلایل گوناگونی و براساس الگوهای ادراکی متفاوتی شکسته می‌شوند. این هنجارشکنی‌ها ممکن است بر مبنای تجربیات شخصی یا «عقل سلیم» شخصیت‌های داستانی باشد؛ مثل قضیه دندان های مصنوعی مِلکیادِس، یا ممکن است برگرفته از تفکرات و متون مذهبی باشد؛ مثل زنی که در رمان شرم، سفر به کره ماه را کفر می‌داند، چون به خیال او در کتب مقدس صراحتاً سفر به ماه امری محال شمرده شده است.

ولی گاه این ادراکات روزمره انسان‌ها است که با چاشنی جادو به خواننده نمایان می‌شود. مثلاً در رمان بیوه کشی اثر یوسف علیخانی برخورد حساس‌تر و متفاوت نویسنده با عناصری چون خواب و حواس پنجگانه باعث شده که چنین عناصر عادی رنگ و بوی جادویی به خود بگیرند؛ یعنی عناصری که در حالت عادی غیرطبیعی نیستند، اما گونه برخورد نویسنده با آن‌ها و شیوه بیانشان حالتی مرموز و در این رمان، گاه حالتی دهشتناک به داستان بخشیده است. داستان با شرح خواب «خوابیده» خانم آغاز می‌شود: «هفت شبانه روز بود خواب می‌دید هفت کوزه‌ای که به هفت چشمه می‌برد، به‌جای آب، خون در آن پُر می‌شود و هفت بار که کوزه‌ها می‌شکنند، آب چشمه‌ها دوباره برمی گردد و دیگر خون در آن‌ها جوش نمی‌زند» (علیخانی، ۱۳۹۴: ۹). خواب دیدن امری طبیعی است، اما وقتی خواب این گونه حالتی نمادین به خود می‌گیرد و خبری هولناک را تداعی می‌کند، به خصوص وقتی از عدد هفت استفاده می‌کند، خواب از حالت طبیعی بیرون می‌آید و خواننده از همان اولین صفحه برای پذیرش فضایی غیرطبیعی آماده می‌شود.

این نحوه برخورد با خواب و به‌نوعی بیان براعت استهلال گونه، خبر مرگ بزرگ و خون‌بار شدن چشمه، خواب را از حالت طبیعی خود بیرون می‌آورد و به آن یک حالت جادویی می‌دهد. عباس پژمان، مترجم بسیاری از آثار رئالیسم جادویی به فارسی، درباره خارق‌العاده بودن خواب می‌گوید:

Archive of SID

www.SID.ir

خواب هرچه‌قدر هم که عجیب و غریب باشد، یک پدیدهٔ طبیعی است، و بنابراین خلق یک خواب در داستان فقط رئالیسم عادی خواهد بود. معمولاً در آثار رئالیسم جادویی، خواب‌ها حالت خاصی دارند. در یکی از رمان‌هایی که من اخیراً خواندم، شخصیت اول رمان زنی است که می‌تواند کاری کند که آن فرد رؤیایش را به شکلی ببیند که او دلش می‌خواهد. یا در یک رمان دیگر، یکی از شخصیت‌ها که در قرون وسطا زندگی می‌کند، دائم خواب کسی را می‌بیند که در قرن حاضر در پاریس زندگی می‌کند، و باز این شخصیت دوم هم دائم خواب آن شخصیت اول را می‌بیند. مخصوصاً در داستان‌های بورخس، خواب‌ها حالت خیلی زیبا و شگفت‌انگیزتری پیدا می‌کنند. (پژمان، ۱۳۹۴).

البته خواب‌های خارق‌العاده تا زمانی که در دنیای مادی به حقیقت نپیوندد جادو نیستند بلکه خیال‌انگیزاند، و عنصر رئالیسم جادویی نیز محسوب نمی‌شوند، بلکه عنصری فانتزی و یا سورئالیستی هستند. مثلاً، در رمان رازهای سرزمین من، اثر رضا براهنی، حاجی فاطمه یازده بهمن ۱۳۵۷ تنها یک شب قبل از ورود امام خمینی به ایران، خواب خضر و سلیمان را می‌بیند، در حالیکه خود جای بلقیس عروس سلیمان شده است. روز بعد به اصرار لباس عروسی کهنه‌اش را جر می‌دهند تا به تنش فرو رود و تلویزیون را جلوی او می‌گذارند تا ورود امام را تماشا کند. وقتی تلویزیون به دروغ اعلام می‌کند امام به ایران نمی‌آید، حاجی فاطمه می‌میرد. حسین میرزا این حادثه را شوق حاجی فاطمه برای مرگ تعبیر می‌کند:

«آن لباس عروسی، آن تخت بزرگ مادرت، آن آواز خواندنش، و آن آدمی که رو صندلی، رو آن سینی، نشسته بود. مادرت عروسی خودش با حضرت سلیمان را از خلال آیه‌های قرآن دیده بود».

«یعنی می‌خواهی بگویی خواب مادرم تفسیر وحی بود؟»

«شاید. از قرآن به رویا، از رویا به عروسی، از عروسی به مرگ» (براهنی، ۱۳۶۷: ۷۹۱).

همه این حوادث چنان رقم می‌خورند که گویی عالم متافیزیکی شخصیت‌ها از عالم فیزیک آن‌ها جدا نیست. نه تنها اعتقادات واقعیت می‌یابند، بلکه زندگی و مرگ هم خط فاصل خود را طی می‌کنند. رازهای سرزمین من همان واقعیتی است که در لباس اعجاز ظاهر شده است. رازهای این سرزمین یکسره واقعیت است. خواب حاجی فاطمه خواب مرگ بود و او همان موقع مرد و خواب واقعیت شد.

در جای دیگر داستان، یکی دیگر از شخصی‌های اصلی رازهای سرزمین من، حسین میرزا، خود خوابی دیده که به تدریج به حقیقت می‌پیوندد. در خوابش او دختری است به نام شادی

Archive of SID

www.SID.ir

که منتظر نامزدش علی است. اما خبر مرگ او را می‌آورند. حسین میرزا خود را بین سه زن، رقیه، تهمینه و شادی، سرگردان می‌یابد. شبی به حاجی فاطمه گفته: من «با همه چیز فاصله دارم و شاید اگر تهمینه ناصری را پیدا کنم، این فاصله از بین برود و شادی نصیب من شود» (همان: ۷۸۴). آن هنگام که به انتظار تهمینه در خانه منتظر است و صدای در را می‌شنود بدون درنگ آن را می‌گشاید و با دیدن آنکه پشت در است فریاد می‌زند: «شادی، شادی». اما آنچه انتظار او را می‌کشید مرگ بود.

نحوه برخورد نویسنده بیوه‌کشی با حواس پنجگانه (به ویژه حس شامه) هم این چنین است. علیخانی از همین حس معمولی شامه فضایی متافیزیک و غریب ترسیم می‌کند:

> خوابیده برگشت به ایوان. بو جای دیگری بود. فکر کرد شاید غذای شب‌مانده دارد و اصلاً بو از رخت خواب‌ها نیست. باعجله دوید توی اتاق. دمپایی‌های جلوبسته سبزش یکی رفت یک سو و یکی افتاد یک سوی دیگر. از شیربرنج دیشب کمی مانده بود. بو کشید. بویی نداشت و خنکای برنج و شیر توی دماغش لوله شد... فوری چشمش پرید و سرش را پایین گرفت و چشم باز کرد و یادش افتاد: «خون... خون... خون...»(علیخانی، ۱۳۹۴: ۲۳).

در این پاراگراف، نویسنده بویی غیرطبیعی را وارد مجرای بینی خوابیده خانم می‌کند، بویی که فقط برای او قابل حس کردن است و دیگران قادر به استشمام آن نیستند، بویی که بالاخره به خواب او و خون و چشمه پیوند می‌خورد و همین بیان غیرطبیعی از حسی طبیعی از دیگر ویژگی‌هایی است که به رمان بیوه‌کشی یوسف علیخانی رنگ و بوی رئالیسم جادویی بخشیده است.

در رمان اهل غرق اثر منیرو روانی‌پور (۱۳۶۹) آنان که غرق شده‌اند خودشان را به سطح آب می‌رسانند. با آمدن آن ها نیز بویی غریب در دهکده می‌پیچد و این حس طبیعی وقتی عامل اتفاقی غیرطبیعی می‌شود، شکلی جادویی به خود می‌گیرد. اهل غرق با آمدنشان بویی عجیب را در جُفره پراکنده می‌کنند و ناامیدانه و دیوانه‌وار تلاش می‌کنند به خویشان خود بر روی زمین ملحق شوند. روانی‌پور در توصیف این صحنه نیز آن‌چنان طبیعی و بی‌طرفانه واژه‌ها را به کار می‌برد که خواننده شکی در واقعی بودن آن نمی‌کند.

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

Archive of SID

www.SID.ir

منصور آشکارا دل به کار نمی‌داد. دستانش کُند و آهسته تا پول‌ها را مـی‌گرفـت هـوش و حواسش به دریا بود. شرم حضور زایر بود انگار که مردان آبـادی را وامـی‌داشـت تـا خـود را مشغول نشان دهند. اما زایر هم روی زمین نبود، نگاهش تا انتهای دریـا تـا افـق مـی‌رفـت. لحظه‌ای بعد، مه‌جمال پریشان تسلیم صداها شد. قلاب ها را رها کرد و رو به دریا در انتظـار نشست... وقتی دی‌منصور را دیدند که ضجه‌کشان از روی آب‌انبار زایر احمـد پـایین آمـد و سینه‌چاک‌داده رو به دریا دوید، مه‌جمال فهمید که اشتباه نمی‌کند. دی‌منصور بوی پسـران خود را از دریا شنیده بود و حالا ستاره نیز به سوی دریا می‌دوید.

پسران شش‌گانه چه زود کشتی خود را تعمیر کرده‌اند! گویا بوی آدمی زاد کارایی دستانشان را بیشتر کرده بود و مردان مغروق دیگر که مه‌جمال در سفر دریایی خود در عمق آب هـای سبز دیده بود، روی آب می‌آمدند. انگار که روی زمین قدم برمی‌دارنـد. باشـتاب مـی‌آمدنـد؛ بی‌آن‌که هیچ ترس و واهمه‌ای از بوسلمه داشته باشند؛ بی‌آن‌که هر لحظه برگردنـد و پشـت سرشان را نگاه کنند.

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

اهل غرق هرگز در عمر چندساله آبادی این‌چنین با هم و پریشان به سطح آب نیامده بودند (روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۵۹).

در ادامه هرکسی غریقی داشته از زیر سقف خانه‌های جُفره بیرون می‌آیـد و خـود را بـه کناره دریا می‌رساند و بیهوده و غریب و غمگین در انتظار بوییدن و بوسیدن و لمـس کـردن غرق‌شدگان خود می‌نشیند. غرق‌شدگان روی دریا تلاش می‌کنند خود را به ساحل برسـانند و نمی‌توانند. بازماندگان ایشان هم کاری جز گریه و زاری از دستشان برنمی‌آید، زیرا ایشـان به‌خوبی می‌دانند که قادر نیستند غرق‌شدگان را به زمین بازگردانند.

نقطه مقابل تکنیک «غیرعادی سازی عناصر روزمره و عادی»، تکنیکـی اسـت کـه در آن نویسنده به «عادی‌سازی عناصر و حوادث غیرعادی» می‌پردازد. گاهی اعمال خشونت آمیز با چنان بی‌تفاوتی و خون‌سردی‌ای روایت می‌شوند که دوباره خواننده به ناهماهنگی بین اتفاق و کلامی که برای تشریح آن استفاده شده است پی می‌برد. تکنیک «عـادی‌سـازی عناصـر و حوادث غیرعادی» درصدد نشان دادن پوچی، احمقانه بودن و حتی فانتزی بودن آن چیـزی است که مردم حقیقت مـی‌پندارنـد (Hegerfeldt, 2005: 209). در رمـان قلـب خـرس، اثـر جرالد ویزِنور، مردم قحطی‌زده خیلی خونسرد، انسان‌های دیگر را مثل حیوان قصابی می‌کننـد: «مرد مکث کرد و بعد یک تکه گوشت به سان‌بر داد. وقتی کـه سـان بـر بـه جمـع دوسـتانش بازگشت گفت که این گوشت ماهیچه زن جوانی است که مـاه پـیش بـه او تجـاوز کـرده‌انـد و

Archive of SID

www.SID.ir

کشته‌اند. گوشت در چاشنی خوابیده و الآن آماده طبخ بود» (Vizenor, 1990: 175). یا یکی از شخصیت‌های همین رمان با خون سردی تمام از علاقه‌اش به روش‌های مختلف قتل می‌گوید: «کار من کشتن مردم بود. تا نوزده‌سالگی خفه کردن آدم‌ها جذابیت خاصی برایم داشت. مثل یک هنرمند روش‌های مختلفی را برای خفه کردن مردم به کار می‌بستم. بعداً شیفته قتل با انواع تله‌ها و سموم مختلف شدم» (ibid: 126). در این رمان قساوت و وحشیگری آن قدر روزمره و عادی شده که کلماتی مثل تجاوز، قصابی کردن آدم و غیره به کلماتی روزمره تبدیل شده‌اند. نویسنده این رمان نه این‌که بخواهد این اتفاقات را عادی و اخلاقی جلوه دهد، بلکه به خوانندگانش مرتباً گوشزد می‌کند که بیراهه‌ای که انسان‌ها می‌روند شاید روزی به همین جا ختم شود؛ به عادی شدن همه ناهنجاری‌های اخلاقی.

نمونه‌ای متفاوت از فرایند عادی شدن در رمان طوبی و معنای شب اتفاق می‌افتد. شخصیتی با نام ستاره می‌داند که آبستن است ولی هرچه شکمش بزرگتر می‌شود، او نمی‌زاید: «بعد ماه نهم گذشت و ماهها و سالها گذشت و ستاره نزایید، هرچند شکمش روز به روز بزرگتر می‌شد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۲۷۰). در داستان کوتاه «گرگ» اثر هوشنگ گلشیری(۱۳۵۴)، اختر، زن پزشک ده، در تنهایی‌هایش فریفته صدای یکی از گرگ‌ها می‌شود. او بعد از این، خود را از دنیای انسان‌ها جدا می‌کند. گلشیری این تنهایی و سِحر شدن را با لحنی عادی نشان می‌دهد، به‌گونه‌ای که خواننده در طبیعی بودن آن شک نمی‌کند. وی سپس از زبان دکتر شرح می‌دهد که یک شب، نصفه‌شب، که از خواب پریده، دیده که همسرش کنار پنجره نشسته، روی یک صندلی و به شوهرش گفته است که نمی‌دانم چرا این گرگ همه‌اش می‌آید روبه‌روی این پنجره. دکتر هم گرگ را می‌بیند و زوزه او را می‌شنود، اما آن را امری عادی تلقی می‌کند. همسر پزشک در بخشی دیگر از داستان تعریف می‌کند که اول ترسیده، اما بعد به گرگ عادت کرده است. گرگ هم مثل سگ گله می‌آید جلو پنجره و به دو دستش تکیه می‌دهد و ساعت‌ها به پنجره اتاق زل می‌زند. بی‌طرفی نویسنده نه‌تنها در لحن کلام اختر خود را نشان می‌دهد، که در کلیت داستان و همچنین لحن کلام دیگر شخصیت‌ها هم به‌خوبی مشهود است:

> «زنم دلداری‌اش داده بود. یک سال می‌شد که عروسی کرده بودند. بعد هم زنم از تله حرف زده بوده و گفته: «این‌جا معمولاً پوستش را می‌کَنند و می‌برند شهر». زنم گفت: باور کن یک‌دفعه چشم‌هاش گشاد شد و شروع کرد به لرزیدن و گفت: «می‌شنوید؟ صدای خودش است». من گفتم: «آخر خانم، حالا، این وقتِ روز؟»
>
> مثل این که زن دکتر دویده طرف پنجره. بیرون برف می‌آمده. زنم گفت: پرده را عقب زد و ایستاد کنار پنجره. اصلاً یادش رفت که مهمان دارد (گلشیری، ۱۳۵۴: ۵۸).

Archive of SID

www.SID.ir

البته برای طبیعی جلوه دادن این علاقه، گلشیری تمهیداتی هم چیده است، از جمله این‌که اختر کتاب‌های جک لندن را می‌خواند و با روحیات گرگ‌ها آشنایی دارد. به همین دلیل است که وقتی برای سرگرمی درس نقاشی بچه‌ها به‌عهده او گذارده می‌شود، طرحی از گرگ‌ها را به‌عنوان تمرین نقاشی برای بچه‌ها ارائه می‌دهد. او بعدها هم هرچه طرح می‌زند، گویی تنها توانایی‌اش نشان دادن گرگ‌هاست.

> نقاشی‌های خانم تعریفی ندارد؛ فقط همان گرگ را کشیده بود. دو چشم سرخ درخشان توی یک صفحه سیاه، یک طرح سیاه‌قلم از گرگِ نشسته، و یکی هم وقتی گرگ دارد رو به ماه زوزه می‌کشد. سایه گرگ خیلی اغراق آمیز شده است، طوری که تمام بهداری و قبرستان را می‌پوشاند. یکی‌دوتا هم طرح پوزه گرگ است، که بیشتر شبیه پوزه سگ‌هاست، دندان‌هاش به‌خصوص. عصر چهارشنبه دکتر رفت شهر. صدیقه گفته حال زنش بد بوده. دکتر بهش گفته. باورم نشد. خودم صبح چهارشنبه دیده بودمش. سر ساعت آمد به بچه ها نقاشی تعلیم داد. یکی از همان طرح هاش را روی تخته‌سیاه کشیده بود. خودش گفت. وقتی هم ازش پرسیدم آخر چرا گرگ؟ گفت: هرچی خواستم چیز دیگری بکشم یادم نیامد؛ یعنی گچ را که گذاشتم روی تخته خودبه‌خود کشیدمش (همان: ۵۹).

۳- نتیجه‌گیری

در مجموع، رمان‌های رئالیسم جادویی از تکنیک‌های ویژه‌ای برای روایت و قوام دادن به ساختار داستانی‌شان بهره می‌برند. مهمترین این تکنیک‌ها در چگونگی فضاسازی، بازی با زاویه دید و کانون روایت، ایجاد رابطه نو بین زبان و واقعیت و استفاده ماهرانه از هنر تاریخ(سازی) و قصه‌پردازی در داستان‌ها است. در این مجال نشان دادیم که نویسندگان رئالیسم جادویی از زبانی به مراتب شاعرانه‌تر از دیگر نویسندگان -علی‌الخصوص نویسندگان رئالیسم- بهره برده‌اند. آنان این زبان شاعرانه را برای خلق فضای «جادویی» استفاده می‌کنند و آن را به مدد توجه خاص به استعارات (کهنه و نو) و لحن روایت بدست می‌آورند. نویسنده رئالیسم جادویی با بر هم زدن فاصله بین خیال و واقعیت، استعاره و حقیقت و مرگ و زندگی، در برابر دوئیت‌های نظام فکری غربی قد علم می‌کند. با زیرو رو کردن زبان روایت رئالیسم سنتی، نویسنده رئالیسم جادویی قدرت زبان را در شکل دادن به «حقیقت» نشان می‌دهند و از مخاطبش می‌خواهد که دیگر منفعلانه مسحور ظرایف زبانی نشوند و به کارکرد زبان در جهت‌دهی‌های اجتماعی و سیاسی بیاندیشند.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

براهنی، ر. ۱۳۶۷. *رازهای سرزمین من*، ج۱و ۲. تهران: مغان.

پارسی‌پور، ش. ۱۳۶۸. *طوبا و معنای شب*. تهران: اسپرک.

پورنامداریان، ت. و سیدان، م. ۱۳۸۸. «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، ۱۷(۶۴): ۴۵-۶۴.

پژمان، ع. و حنیف، م. (مصاحبه‌گر). ۱۳۹۴. «مصاحبه اختصاصی با عباس پژمان»، *بومی سازی رئالیسم جادویی*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی (در دست انتشار).

جزینی، م. ج. ۱۳۹۰. *کتاب آشنایی با داستان‌های رئالیسم جادویی*، تهران: نیلوفر سپید.

چهارمهالی، م. ۱۳۹۳. «ملکوت نقطه عطف رئالیسم جادویی ایران». *ادبیات پارسی معاصر*(پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)، ۴(۴): ۷۱-۹۴.

خزاعی‌فرد، ع. ۱۳۸۴. «رئالیسم جادویی در تذکره الاولیاء». *نامه فرهنگستان*، (۲۵): ۶ -۲۱.

صفری، ج.، ح. ایمانیان و ح. شمسی. ۱۳۹۰. «پیوند متون عرفانی با رئالیسم جادویی». *مطالعات عرفانی*، (۱۴): ۱۰۵-۱۲۲.

گلشیری، ه. ۱۳۵۴. *«گرگ» در مجموعه داستان نمازخانه‌های کوچک من*، تهران: کتاب زمان.

رضی، ا. و بی‌نظیر، ن. ۱۳۸۹. «درهم‌تنیدگی رئالیسم جادویی و داستان موقعیت؛ تحلیل موردی: داستان گیاهی در قرنطینه». *بوستان ادب دانشگاه شیراز*، ۲(۴): ۲۹-۴۶.

روانی‌پور، م. ۱۳۶۹. *اهل غرق*، تهران: خانه آفتاب.

رودگر، م. ۱۳۹۴. *مقایسه ساختاری و مبنایی تذکره نگاری تصوف با رئالیسم جادویی با تأکید بر آثار مارکز*، رساله دکتری. رشته تصوف و عرفان اسلامی: دانشگاه ادیان و مذاهب. قم.

سجدی، ح. ۱۳۸۹. «رئالیسم جادویی در آثار غلامحسین ساعدی». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان*، دوره جدید(۴): ۹۳-۱۰۴.

عبدی، ا. ۱۳۹۲. بررسی رئالیسم جادویی در آثار نویسندگان جنوب، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی: دانشگاه سیستان و بلوچستان. زاهدان.

علیخانی، ی. ۱۳۹۴. *بیوه‌کشی*، تهران: آموت.

مارکز، گ. گ. ۱۳۵۳. *صد سال تنهایی*، ترجمه ب. فرزانه. تهران: امیرکبیر.

ناظمیان، ر.، ع. گنجیان‌خناری، د. اسپرهم و ی. شادمان. ۱۳۹۳. «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمانهای عزاداران بیل غلامحسین ساعدی و شبهای هزار شب نجیب محفوظ». *ادب عربی*، ششم(۲): ۱۵۷- ۱۷۸.

Archive of SID

www.SID.ir

نیکوبخت، ن. و رامین‌نیا، م. ۱۳۸۴. «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق». *پژوهشهای ادبی*، (۸): ۱۳۹- ۱۵۴.

Aldea, E. 2011. *Magical Realism and Deleuze: The Indiscernibility of Differencein Postcolonial Literature*, London: Continuum.

Ashcroft, B, & G. Griffiths, & H. Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London: Routledge.

Belsey, C. 1980. *Critical Practice*, London: Methuen.

Benito, J & A. M. Manzanas & B. Simal. 2009. *Uncertain Mirrors: Magical Realism in US Ethnic Literature*, Amsterdam & New York: Rodopi.

Bowers, M. A. 2004. *Magic(al) Realism*, New York and London: Routledge.

Bro, L. W. 2008. *Strange Changes: Cultural Transformation in U.S. Magical Realist Fiction* (PhD dissertation), University of North Carolina.

Chanady, A. B. 1985. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York: Garland Publishing.

Echevarría, R. G. 1977. *Alejo Carpentier: The Pilgrim At Home*, Ithaca: Cornell University Press.

Erdrich, L. 1988. *Tracks*, New York: Pernnial Library

Faris, W. B. 2004. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of*, Nashville: Vanderbilt UP.

Frye, N. 1976. *Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kroetsch, R. 1998. *What the Crow Said* , Admonton: University of Alberta Press.

Hegerfeldt, A. C. 2005. *Lies That Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, Amsterdam and New York: Rodopi.

Marquez, G. G. 1993. "Light Is Like Water". *Strange Pilgrims: Twelve Stories*, trans. Edith Grossman. New York: Knopf.

Rowling, J. K. 1997. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, New York: Arthur A. Levine Books.

Vizenor, G. 1990. *Bearheart: The Heirship Chronicles*, Minneapolis: University of Mennesota Press.

_____ . 2009. *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*, New York and London: University of Nebraska Press.

Warnes, C. 2009. *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*, London: Palgrave Macmillan.

Zamora, L. P. & W. B. Faris. 1995. *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham: Duke University Press.

Archive of SID

www.SID.ir