مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال دوم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۳۸۹، پیاپی۶
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

درهم‌تنیدگی رئالیسم جادویی و داستان موقعیت
تحلیل موردی: داستان «گیاهی در قرنطینه»

نگین بی‌نظیر* **دکتر احمد رضی****
دانشگاه گیلان

چکیده

رئالیسم جادویی و داستان موقعیت، دو شیوه یا جریان نوین در داستان‌نویسی معاصرند که علاوه بر ویژگی‌های مستقل، به دلیل چند مؤلفه بنیادی و زیرساخت مشترک، قابلیت و امکان هم‌بستری در یک داستان را دارند. داستان موقعیت به نسبت رئالیسم جادویی، در ایران جریانی نوپا و ناشناخته است که کم‌تر به آن پرداخته شده است. داستان کوتاه گیاهی در قرنطینه اثر بیژن نجدی، محملی برای تلفیق این دو رویکرد داستان‌نویسی است.

مقاله‌ی حاضر، مولفه‌های منفرد رئالیسم جادویی و داستان موقعیت مانند شخصیت‌پردازی، رازگونگی و عینیت پدیده، ساختار و جنس موقعیت و همچنین ویژگی‌ها و زیرساخت مشترک هر دو شیوه، مانند چاره‌ناپذیری، فقدان روابط علّی و واکنش اعتراضی به صورت‌بندی‌های مدرنیته استخراج و طبقه‌بندی می‌کند و در هر مؤلفه برای آشنایی بیشتر خواننده، نمونه‌هایی داستانی را از چهره‌های شاخص این دو جریان، یعنی مارکز و بورخس در رئالیسم جادویی و کافکا در داستان موقعیت، ارائه می‌نماید؛ سپس داستان مذکور را از زاویه‌ی موردنظر، تحلیل و بررسی می‌کند. با تحلیل هم‌زمان داستان، از منظر دو شیوه مذکور، امکان واکاوی داستان گسترش می‌یابد و ابعاد جدیدی پیش چشم خواننده گشوده می‌شود.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی naginbinazir@yahoo.com (نویسنده‌ی مسؤول).
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی ahmad.razi@yahoo.com.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۳/۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۹/۶

این مقاله با تکیه بر پیامدهای مدرنیته، همچون حاکمیت عقل، تکنولوژی تحمیلی، نظارت و دخالت سازمانها بر افراد، الگوی یکسانسازی و... انسانی را نشان میدهد که او را از تخیل، باورهای متافیزیکی، فرهنگ بومی، هویت فردی و... تهی کردهاند. انسان عاجز و ناتوانی که توان و امکان تغییر شرایط پیرامونش را ندارد.

واژههای کلیدی: ۱. رئالیسم جادویی، ۲. داستان موقعیت، ۳. داستان کوتاه، ۴. بیژن نجدی.

۱. مقدمه

دو جریان یا شیوهی داستاننویسی رئالیسم جادویی (magic realism) و داستان موقعیت (story of circumstance)، علاوه بر ویژگیهای متمایز، به دلیل اشتراک در چند مؤلفهی بنیادین از جمله وقوع ناگهانی، فقدان روابط علّی، غیرقابل فهم بودن و همچنین واکنش اعتراضی به ساختارها و پیامدهای جهان مدرن؛ سلطهی نظام بر افراد، حاکمیت عقل و قدرت و سیطرهی آن بر همهی ابعاد زندگی انسان، تهی کردن او از باورهای اسطورهای، فرهنگ بومی و هویت فردی، قابلیت و امکان هم‌بستری در یک داستان را دارند.

در مقایسه با رئالیسم جادویی که در ادبیات داستانی ایران جریانی شناخته شده و در منابع داستان نویسی و مکتب‌های ادبی به آن پرداخته شده است، داستان موقعیت تقریباً ناشناخته است.

در این مقاله، مؤلفه‌های مجزا و مشترک رئالیسم جادویی و داستان موقعیت مطرح می‌شود و در هر مؤلفه برای آشنایی بیش‌تر خواننده، نمونه‌های داستانی از داستان نویسان شاخص هر دو شیوه، یعنی گابریل گارسیا مارکز (Gabriel Garcia Marques) و خورخه لوئیس بورخس (Jorge Luis Borges) در رئالیسم جادویی و فرانتس کافکا (Franz Kafka) در داستان موقعیت، ارائه می‌گردد. سپس داستان گیاهی در قرنطینه از مجموعه‌ی یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، از منظر ویژگی‌ها و مشخصه‌های هر دو جریان، تحلیل و واکاوی می‌شود؛ شاید این روش تحلیل، ابعاد جدیدی از داستان را برای خواننده آشکار کند. باید یادآور شد که اغلب مولفه‌های این دو شیوه‌ی داستان‌نویسی، به ویژه داستان موقعیت، به دلیل سیالیّت و هم‌پوشانی معنایی، تفکیک ناپذیرند و اغلب تقسیم‌بندی‌های مقاله برای انسجام و انتقال بهتر مطالب صورت گرفته است.

داستان گیاهی در قرنطینه با ماجرای معاینه‌ی طاهر برای رفتن به سربازی، به وسیله‌ی مرد سفیدپوش، آغاز می‌شود. واکنش مرد سفیدپوش (با مشاهده‌ی قفلی که در کتف راست طاهر فرورفته و چفت خورده است)، سوال از چرایی وجود قفل، شرح ماجرا، فلاش بک و ... ساختار روایی داستان را شکل می‌دهد. بیماری ناشناخته‌ی طاهر که دکتر ده آن را نشانه‌ی یک ترس موروثی و لاعلاج می‌داند، به وسیله‌ی قادری، به روشی خاص با یک سنجاق و قفل، در جان طاهر بسته و درمان می‌شود! طاهر و خانواده‌اش به این وضعیت کاملاً خوگرفته و عادت کرده‌اند و طاهر آن قفل را جزیی از وجود خودش می‌داند. مرد سفیدپوش و همکارانش برای برداشتن قفل و درمان طاهر اقدام می‌کنند، اما ... . (نجدی، ۱۳۸۵: ۷۹-۸۵)

نحوه‌ی برخورد دکتر با بیماری طاهر و شیوه‌ی درمان بیماری او توسط قادری با سنجاق و قفل رئالیسم جادویی داستان را پی‌ریزی می‌کند. قفل (پدیده‌ی جادویی) در شانه‌ی طاهر بسته می‌شود تا بیماری او را کنترل و درمان کند. در واقع، قادری با بستن قفل، بیماری را در تن طاهر می‌بندد. بیماری طاهر، تبعات و پیامدهای آن، واکنش و برخورد دیگران، شیوه‌ی درمان بیماری و ... داستان موقعیت را شکل می‌دهد.

۲. رئالیسم جادویی

رئالیسم جادویی یکی از شاخه‌های متنوع و پارادوکسی رئالیسم است که با نام گابریل گارسیا مارکز، آمریکای لاتین و کشورهای جهان سوم، در هم تنیده است. «این شیوه، ترکیبی پارادوکسی از اتحاد امور متضاد و ناهمگون مانند زندگی و مرگ و جهان مستعمراتی و جهان صنعتی امروز را در تقابل با هم قرار می‌دهد.» (نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸۴: ۱۴۲) رئالیسم جادویی، اعتراضی است به غلبه‌ی فرهنگ بیگانه، تکنولوژی تحمیلی و حاکمیت عقلی که جایی برای تخیل و اسطوره باقی نمی‌گذارد و «محملی است برای بیان اسطوره‌های بومی، عقاید و سنن ابتدایی و بازگشت به باورهای خودی.»(سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۳۱۷)

رئالیسم جادویی، امکان وقوع پدیده‌ای غیررئال (unreal) و جادویی را در بافت و بستر رئال فراهم می‌کند «که نه به طور کامل، به قلمرو خیال و وهم متعلق است و نه در قلمرو واقعیت و تجربه جای می‌گیرد؛ بلکه خصوصیتی مستقل از آن دو دارد.»

(میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۸۱) اغلب پدیدههای جادویی را میتوان به دو نوع کلی تقسیمبندی کرد: اشیا و عناصر طبیعی و متعارف زندگی و پیرامون ما که با بسترسازی نویسنده، به پدیدهای جادویی بدل میشوند؛ مثل پدیدههای جادویی بورخس (چاقو و سکه) و پدیدههایی کاملاً ناشناخته و نامتعارف که وجه ظاهری و بیرونی آنها غریب و جادویی مینماید؛ مثل پدیدههای جادویی مارکز (پیرمرد فرتوت و زیباترین غریق جهان). مارکز و بورخس از داستاننویسان شاخص این جریان داستاننویسی هستند، هرچند رویکرد این دو و نوع پدیدههای جادوییشان با یکدیگر متفاوت است. از داستانهای رئالیسم جادویی مارکز، *صد سال تنهایی*، *پیرمرد فرتوت با بالهایی عظیم و زیباترین غریق جهان* و از داستانهای *بورخس*، *ظاهر*، *مواجهه* و *الف* را میتوان نام برد.

۲. ۱. مؤلفههای رئالیسم جادویی

۲. ۱. ۱. شخصیتپردازی (characterization) پدیدهی جادویی

باورپذیر کردن پدیدههای تخیلی و جادویی، رکن اصلی داستانهای رئالیسم جادویی است. نویسنده برای پذیرش وقوع و حضور پدیدههای جادویی در بستری واقعی (چه پدیدههای متعارف و عادی و چه پدیدههای نامتعارف و شگفت) زمینهسازی و مقدمهچینی میکند. او علاوه بر ذکر جزییات عینی، با طراحی بافتی ویژه، پدیده را شناسنامهدار میکند. پدیدهی جادویی در پیوند با آدمهای گذشته، در نسبت با وقایع و اتفاقات قدیمی و حضور در بستری تاریخی، هویت و زندگی مییابد و به دلیل پیوند و ارتباطش با تحولات تاریخی، افراد و مکانهای باستانی، برای خواننده باورپذیر(credible) و قابل قبول میشود. «در واقع این رشتهی درهم تنیدهی پدیدههای تاریخی و واقعی است که به آدمها یا حوادث غیرواقعی یا حتی جادویی این فرصت را میدهد تا با منتسب کردن خودشان به آنها، باورپذیر شوند.» (سناپور، ۱۳۸۶: ۴۵)

سکه در داستان *ظاهر* بورخس این گونه معرفی میشود: *در* بوئنوس آیرس، ظاهر، سکهای معمولی به ارزش بیست سنت است ... ظاهر در *گجرات* نزدیک به پایان قرن هیجدهم، یک ببر بود. در *جاوه*، مرد کوری بود از مسجد *سوراکاتا* که مومنان سنگسارش میکردند. *در ایران*، اسطرلابی بود که بنا بر امر *نادرشاه*، به قعر دریا افکنده

شد و ... در ادامه‌ی داستان، می‌گوید: *اندکی* بعد در یک کتابفروشی در خیابان *سارمنیتو*، نسخه‌ای از «اسناد تاریخ افسانه ظاهر» اثر *یولیوس بارلا، چاپ برسلائو* ۱۸۹۹ را از میان کتاب‌ها پیدا کردم. (بورخس،۱۳۸۱:۱۸۲-۱۸۹)

در داستان گیاهی در قرنطینه، مارجان (مادر طاهر) با دیدن دانه‌های سرخ بر صورت و بدن طاهر، فکر می‌کند او سرخک گرفته و برای درمان او، به روش‌های سنتی و بومی اقدام می‌کند. با معاینه‌ی دکتر ده، معلوم می‌شود که بیماری طاهر سرخک نیست؛ بلکه بیماری پسوریازیس یا داءالصدف است. دکتر، بیماری طاهر را در بافتی تاریخی، به روابط فامیلی و موروثی ربط می‌دهد. او در جواب میرآقا، پدر طاهر، می‌گوید: «اون داءُالصدف گرفته، یه ترس ارثی... داءُ الصدف ترس‌هاییه که نسل به نسل، به آدم ارث می‌رسه؛ فکرش رو بکن! *پدرِ پدرِ پدرِ پدربزرگ* تو یه روز از خونه‌ش می‌آد بیرون می‌بینه سرگذر یه تپه از جمجمه، از دست و پای مردم، توی محله‌ش درست کرده ن... بعد وقتی بچه‌دار می‌شه فقط خوشگلیش نیست که به بچه‌ش ارث می‌رسه، آره، ارث، ارثیه، ارثیه، از این بچه به اون بچه، از این نسل به نسل دیگه... تا این که یهو، یه طاهری پیدا می‌شه که این‌طوری می‌افته روی زمین و زخم‌هاشو می‌خارونه... زخم‌های ترس رو... .» (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۲)

بیماری طاهر در پیوند با یک ترس موروثی، در بستری تاریخی – اسطوره‌ای، به اجدادش گره می‌خورد (او میراث دار ترس نیاکانش است) تا در مرحله‌ی بعد، شیوه‌ی درمان آن به وسیله‌ی قادری و حضور پدیده‌ی جادویی در همین بستر تاریخی، شخصیت‌پردازی و باورپذیر شود.

۲. ۱. ۲. رازگونگی(mysticalness) پدیده‌ی جادویی

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 شگردهای مختلفی چون حضور پدیده در بستر تاریخی، پیوند با افراد و اماکن باستانی (که در شخصیت‌پردازی پدیده مطرح شد)، ابهام نام‌ها و زمان و مکان، نامعلومی مبدأ و مقصد و ...، رازوارگی و اسطوره‌گونگی پدیده را به نمایش می‌گذارد.

در صد سال تنهایی، راوی برای خلق بستری رازگونه می‌گوید: «سرهنگ آئوریا بوئندیا... بعدظهر دوردستی را به یاد آورد که با پدرش او را به کشف یخ برده بود. آب رودخانه زلال بود و از روی تخته سنگ‌های سفید و بزرگی شبیه به تخم جانوران ماقبل تاریخ می‌گذشت. جهان چنان تازه بود که بسیاری از چیزها هنوز اسمی نداشتند و برای نامیدنشان می‌بایست به آن‌ها اشاره کنی... . (مارکز، ۱۳۵۷: ۱۱)

زیباترین غریق جهان نیز از بافتی اسطوره‌ای و رازگونه آمده است. زن‌ها ماندند تا از غریق مراقبت کنند. گل‌های تنش را با جارو پاک کردند. سرگرم این کارها که بودند، پی بردند لباسش ریش ریش شده و گیاه‌هایی که بر تنش نشسته، از اقیانوس‌های دوردست و آب‌های ژرف آمده. انگار از لابه لای هزار توهای مرجانی گذشته بود... نه تنها از همه‌ی مردهایی که در عمر خود دیده بودند، بلندقدتر، نیرومندتر و چارشانه‌تر بود، بلکه هرچند جلو رویِ آن‌ها بود، اما وجودش در تخیل‌شان نمی‌گنجید. (مارکز، ۱۳۸۵: ۲۵۰-۲۵۱)

در داستان نجدی، راوی نام دکتر ده را نمی‌گوید؛ او را با شغلش معرفی می‌کند: دکتر ده. نام قادری وجهی کنایی دارد؛ زیرا تنها او قادر است بیماری طاهر را درمان کند. دکتر کمیسیون پزشکی نظام وظیفه با نام مرد سفیدپوش، معرفی می‌شود. نام مادر طاهر، مارجان است و این نام «در دهکده‌هایی پر از درخت و زیتون، یعنی مادری عزیزتر از زمین و زیتون.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۱) مارجان، مادری فرازمانی و اسطوره‌ای است. او در باروری و زایندگی چون زمین است و درخت نماد و نمودی از سنت به شمار می‌رود. نام طاهر نیز مانند قادری، وجهی کنایی دارد؛ او، چون طبیعت پاک و زلال و به دور از پیچیدگی‌ها و آلودگی‌های زندگی مدرن است. او با گیاه و درخت، آشنا و یگانه است. این‌همانی(identity) طاهر و درخت و تبدیل مداوم این دو به یکدیگر، در محور جانشینی، بافت تصویری و نام داستان، کاملاً برجسته و نمایان است:

«طاهر با کف لخت پاهایش روی کف لخت و چوبی اتاق، به طرف ترازو رفت و به خودش گفت: این چوب درخت زیتون نیست... . دکترها برای دیدن قفل، او را مثل درختی در اسفندماه لخت کردند... قفل فقط یک برگ بود... او را دمر، روی تخت جراحی زیر تشتی پر از چراغ، دراز کردند. این بار فقط برای کندن یک برگ از درخت زیتون.» (همان: ۷۹ و۸۵)

قادری شخص غریبی است؛ معلوم نیست از کجا آمده، کیست و بـه کجـا مـی‌رود. طاهر در جواب مرد سفیدپوش که درباره‌ی قادری سوال می‌کند، می‌گویـد: «ایـن جـور آدم‌ها جایی بند نمی‌شن. ما ردّش را گم کرده بودیم، بعضی‌ها می‌گفتن رفته خرم‌آباد...» (همان، ۸۴)

۲. ۱. ۳. عینیت (objectivity) پدیده‌ی جادویی

پدیده‌ها در رئالیسم جادویی، پدیده‌ای ذهنی و وهمی نیـستند کـه نویـسنده آن‌هـا را در ذهن یک شخصیت بپروراند و فقط برای یک نفر، قابل دیدن باشند. پدیـده‌ی جـادویی، در عین غریب و عجیب بودنش، «به شکلی اغـراق‌آمیـز، پـیش چـشم همگـان جریـان می‌یابد.» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۹۳۲) ویژگی ملموس و عینی بـودن، تلاشـی در راسـتای شخصیت‌پردازی و باورپذیری همگانی پدیده است. سکه، چاقو و دشنه در داستان‌هـای بورخس و رمدیوس، پیرمرد و غریق در داستان‌های مارکز، وجود فیزیکی دارند و بـرای همگان قابل رویت هستند.

قفل (پدیده‌ی جادویی) از اشیای متعارف *است که نـه تنهـا* طـاهر و قـادری، بلکـه همه‌ی شخصیت‌های داستان، آن را می‌بینند. داستان با مشاهده‌ی قفل بـه وسـیله‌ی مـرد سفیدپوش و سوال او از علت حضور قفل، آغاز می‌شود. پدیده‌ای که به طور ناگهانی با کاربردی غریب و به بهانه‌ی درمان بیماری، وارد زندگی طاهر می‌شود.

۲. ۱. ۴. کشمکش(conflict) و پدیده‌ی جادویی

هر داستان، به نوعی با کشمکش و درگیری فردی یا جمعی آغاز می‌شود و با اتمـام آن، پایان می‌یابد. در رئالیسم جادویی، پدیده‌ی جادویی، محور کـشمکش اسـت. درگیـری شخصیت‌های داستان و به عبارتی مساله و دغدغـه‌ی اصـلی آن‌هـا، سـوال از چرایـی و فهمیدن چگونگی خود پدیده است؛ این که آن پدیده چگونه موجـودی اسـت؟ از کجـا آمده؟ در گذشته چه می‌کرده؟ دلیل حالات و ویژگی‌های عجیب و غریب خـود پدیـده چیست ؟ و...

در داستان‌های مارکز و بـورخس، مـساله‌ی اصـلی شخـصیت‌هـای داسـتان، طـرح سوال‌های مشابه و یافتن جواب آن‌هاست. در *پیرمرد فرتوت با بال‌هایی عظیم*، پلایـو و

الیزاندا با دیدن پیرمرد فرتوت، گمان کردند که طوفان، کشتی بیگانهای را غرق کرده و تنها او را به ساحل انداخته. زن همسایه گفت که این فرشته است و آن را بازماندهی یک توطئهی آسمانی دانست. تماشاچیان دربارهی آینده پیرمرد حدسها زدند و پیشنهادها کردند. پدر گونساگا فکر کرد که شاید با موجود شیادی رو به روست که... . (مارکز، ۱۳۸۵: ۲۶۰)

در داستان *گیاهی در قرنطینه*، پدیدهی جادویی (قفل) محور کشمکش و درگیری (بین طاهر، نماد سنت و باورهای بومی با مرد سفیدپوش، نمایندهی حاکمیت عقل و زندگی مدرن) است. طاهر و خانوادهاش قفل را باور دارند و طاهر آن را جزیی از خودش میداند؛ اما مرد سفیدپوش، درمان بیماری را به این شیوه، نه باور دارد و نه درک میکند. دغدغهی اصلی او برداشتن قفل و در اصل، جایگزین کردن روش علمی به جای روشهای سنتی و خرافی است. «مرد سفیدپوش به طاهر گفت: هرگز نشد که بخوای بازش کنی؟ قادری، کلیدی، چیزی بهتون نداد؟ طاهر گفت: دلاک سنجاق قفلی را باز کرد؛ اما گفت که قفل دیگه جوش خورده... مرد سفیدپوش: ما برات بازش میکنیم.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۴)

۳. داستان موقعیت

جریان داستان موقعیت که شاید با *فرانتس کافکا* شروع شده و یا به وسیلهی او بسط و عمق یافته است، از جریانهای نوپا در داستاننویسی ایران است. میلان کوندرا (Milan Kundera) این شگرد نوشتاری را داستانهای کافکایی و گاه داستانهای پراگی مینامد. (کوندرا، ۱۳۸۰: ۱۸۹) از نمونههای داستان موقعیت میتوان به *قصر*، *محاکمه* و *مسخ* اثر کافکا و همچنین به داستان *فقط اومدم یه تلفن بکنم* اثر مارکز و *کوری* ژوزه ساراماگو(Jose Saramago) اشاره کرد.

هر داستان با خلق موقعیتی آغاز میشود. کشمکش و تلاش شخصیتها برای رهایی از موقعیتهای ساده و پیچیده، با تامل، علتیابی و توانایی‌شان، ساختار داستان را شکل میدهد؛ اما موقعیت در داستان موقعیت، به رابطهای خاص از انسان و جهان، چه در معنای هستی شناختی و چه در معنای اجتماعی آن، میپردازد. رابطهای که در آن، فرد نه تنها قهرمان نیست، بلکه تصمیمگیری و تغییر شرایط پیرامونش، دشوار و اغلب ناممکن است. هر اتفاقی در داستان، زمانی میتواند داستان موقعیت را خلق کند

یا به عبارتی «هر موقعیتی در صورتی می‌تواند بسترساز یک داستان موقعیت شود که تبدیل به جبری شود که زندگی شخصیت داستان را در همه‌ی لحظه‌ها و در تمام ابعادش، زیر سیطره‌ی خود بگیرد و شخصیت داستان نتواند فارغ از آن، کاری انجام دهد.» (سناپور، ۱۳۸۶: ۸۹)

قبل از ارائه‌ی مولفه‌های داستان موقعیت، بیان یک داستان واقعی از زندگی مهندسی اهل پراگ برای تقریب ذهنی خواننده به این مولفه‌ها، مفید به نظر می‌رسد.

مهندسی اهل پراگ، برای شرکت در کنفرانسی علمی، به لندن دعوت می‌شود و پس از شرکت در جلسات کنفرانس، به پراگ برمی‌گردد. روی میزِ کار خود، به «روده پراوو» – روزنامه‌ی رسمی حزب – نگاهی می‌اندازد. در روزنامه می‌خواند: یک مهندس چک که برای شرکت در کنفرانسی به لندن اعزام شده بود، پس از آن‌که در برابر روزنامه‌نگاران غربی، افتراهایی به میهن سوسیالیستی خود می‌بندد، تصمیم می‌گیرد در غرب بماند.

مهاجرت غیرقانونی همراه با چنین اظهاراتی، حدود بیست سال حبس دارد. مهندس باور نمی‌کند و در حالت شک و سردرگمی او، منشیش وارد دفتر می‌شود و به او می‌گوید: شما بازگشته‌اید؟ کار عاقلانه‌ای نکردید! و... مهندس به دفتر هیأت تحریریه‌ی روزنامه می‌رود دبیر مسؤول عذرخواهی می‌کند و می‌گوید که تقصیری ندارد و متن مقاله را مستقیماً از وزارت کشور دریافت کرده است. مهندس به وزارتخانه می‌رود و معلوم می‌شود اشتباهی رخ داده است و گزارش مربوط به او از سرویس اطلاعاتی سفارت چکسلواکی در لندن دریافت شده است. مهندس درخواست می‌کند خبر را تکذیب کنند؛ اما می‌گویند: تکذیب خبر معمول نیست اما او مطمئن باشد که ناراحتی‌ای برایش پیش نمی‌آید. با این حال، مهندس خاطرش آسوده نیست؛ برعکس، به زودی متوجه می‌شود که کاملاً او را زیر نظر دارند، تلفنش کنترل می‌شود و در خیابان او را تعقیب می‌کنند. نمی‌تواند بخوابد و هر شب کابوس می‌بیند. تا این که دیگر تاب تحمل این فشار را از دست می‌دهد، خود را به آب و آتش می‌زند تا به طور غیرقانونی، از کشور بگریزد و بدین‌سان، یک مهاجر واقعی می‌شود.(کوندرا، ۱۳۸۰: ۹–۱۸۷)

۳. ۱. مولفههای داستان موقعیت

۳. ۱. ۱. جنس موقعیت

اتفاق‌ها و ماجراهای گوناگون، موقعیت‌های داستانی را می‌آفرینند. در واقع، هر داستانی با خلق موقعیتی آغاز می‌شود؛ ولی زمانی تبدیل به داستان موقعیت می‌شود که بر تمام ابعاد زندگی فردی و اجتماعی شخصیت داستان، سیطره‌ای جابرانه و قدرتمند می‌یابد. به عبارتی، «یک اتفاق، زمانی که همچون قدرت و جبری بیرونی، انگیزه‌های درونی برون رفت از آن را بی‌نتیجه و بی‌معنا می‌کند.»(کوندرا، ۱۳۸۰: ۱۹۰) و همه‌ی هستی شخصیت را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، تبدیل به داستان موقعیت می‌شود. داستان موقعیت بیان‌گر رابطه‌ای خاص از انسان و جهان است.

جنس موقعیت از یک طرف با قدرت و جبر بیرونی و از طرف دیگر، با عجز و ناتوانی انسانی که راه گریز از موقعیت را خارج از دایره‌ی توانایی و قدرت خویش می‌بیند، تعریف می‌شود. داستان موقعیت، به گونه‌ای طراحی می‌شود که ناتوانی و عجز انسان را به او بنمایاند. گاه جبر بیرونی در معنای هستی‌شناختی خود بروز می‌کند که بیان‌گر نوعی تناقض درونی، کشمکش‌ها و درگیری‌های شخصیتی است؛ مثل سوسک شدن سامسا در مسخ و گاه در وجه اجتماعی که یک نمود آن، سیطره‌ی جبر بیرونی و نگاه مغناطیسی مراجع قدرت، دخالت و تجاوز مداوم به زندگی فردی و خصوصی آدم‌ها است. در *قصر*، مساح ک، پس از سفری طولانی، بر اثر اشتباهی، وارد دهکده و قصر می‌شود. او در قصر می‌ماند؛ اما تمام کارها و تصمیم‌گیری‌هایش کاملاً زیر نگاه و نفوذ قصر است؛ «حتی خلوت‌ترین و خصوصی‌ترین لحظه‌های زندگی ک، اتاق خوابش و رابطه‌ی عاشقانه‌اش با فریدا، زیر نظر قصر است. دو دستیار قصر، جفتی حق‌السکوت بگیر، مزاحم و بیمارگونه‌اند؛ اما در عین حال، نماینده‌ی کلِ مدرنیته‌ی تهدیدآمیز جهان قصرند؛ پلیس‌اند، خبرچینند و عوامل نابودی کامل زندگی خصوصی» (کوندرا، ۱۳۸۵: ۴۶)

موقعیت داستان *گیاهی در قرنطینه*، با بیماری طاهر آغاز می‌شود. البته بیماری می‌تواند مثل هر اتفاق یا ماجرایی، کاملاً عادی و طبیعی باشد. اما نوع بیماری، شیوه‌ی درمان، واکنش‌ها، تبعات و پیامدهای بیماری، وجود قفل و به دنبال آن، حضور یک نهاد

بیرونی (کمیسیون پزشکی نظام وظیفه) و اعمال قدرت آن بر زندگی طاهر، آن را به یک داستان موقعیت تبدیل می‌کند.

در بافت زندگی ساده و روستایی طاهر، نهاد اجتماعی و قدرت بیرونی، در شکل کمیسیون پزشکی نظام وظیفه، حضور می‌یابد. طاهر برای معاینه در کمیسیون پزشکی، باید لخت شود. مرد سفیدپوش کف پاهای طاهر و همه‌ی بدنش را وارسی می‌کند. کمیسیون پزشکی نظام وظیفه، از دستاوردهای مدرنیزاسیون و مرد سفیدپوش، نماینده‌ی این جریان است که بر نهان‌ترین و خصوصی‌ترین حوزه‌ها (بدن طاهر) نظارت و دخالت می‌کند.

مشکل اصلی طاهر، بیماری یا وجود قفل نیست؛ مشکل اصلی او با معاینه‌ی مرد سفیدپوش، دیده شدن قفل و اصرار او برای جراحی و برداشتن آن آغاز می‌شود. طاهر در برابر این قدرت، ناتوان و عاجز است. التماس و خواهش‌هایش که «شما رو به خدا، بازش نکنین. من همین طوری هم حاضرم برم سربازی...»(نجدی، ۱۳۸۵: ۸۵) تاثیری ندارد. قدرت و الگوی یک‌سان‌سازی و مطابق معیار ساختن مدرنیته، وظیفه‌اش را انجام می‌دهد.

۳. ۱. ۲. ساختار (structure) موقعیت

داستان موقعیت، تصویرگر یک ساختار روایی است که ناگهانی و بی‌مقدمه، شروع می‌شود. هیچ ارتباطی به زندگی گذشته‌ی افراد و عملکردهایشان ندارد، بر پایه‌ی روابط علی و معلولی پیش نمی‌رود و مبهم و غیرقابل فهمیدن است. فقدان روابط علی و غیرقابل فهم بودن شرایط، راه گریز و رهایی از آن را اغلب ناممکن می‌سازد و شاید مرگ، تنها راه گریز از آن باشد.

شخصیت‌ها در موقعیت‌های داستانی، با علت‌یابی و فهم دلیل وقوع حادثه، به نسبت توانایی و دانایی خویش، برای یافتن راه برون‌رفت، اقدام می‌کنند؛ اما موقعیت در داستان موقعیت، ناگهانی و ناخواسته اتفاق می‌افتد و اغلب با یک اشتباه شروع می‌شود. بی‌سببی وقوع، موقعیت را غیرقابل فهم و چاره‌ناپذیر می‌نماید. به عبارتی، همه‌ی تلاش‌ها و چاره‌اندیشی‌های شخصیت‌های داستان برای گریز از موقعیت، عبث و بی‌نتیجه و تنها راه، باور، پذیرش و کنار آمدن با موقعیت است.

داستان *مسخ* این گونه آغاز می‌شود: یک روز صبح، همین که گره گوار سامسا از خواب آشفته‌ای پرید، در رختخواب خود به حشره تمام عیار عجیبی مبدل شده بود. به پشت خوابیده بود و تنش مانند زره سخت شده بود... . (کافکا، ۱۳۷۸: ۳) یک روز صبح، کاملاً ناگهانی و بی‌علت، سامسا به حشره‌ای تبدیل می‌شود. درک موقعیت پیش آمده و رهایی، برای سامسا غیرممکن است و مرگ، تنها راهی است که سامسا با امتناع از غذا خوردن، برمی‌گزیند.

مساح ک و ژوزف ک، شخصیت‌های داستان *قصر* و *محاکمه* که هر دو بر اثر یک اشتباه در موقعیت قرار می‌گیرند، به دنبال دلیل و علل وقوع موقعیت نیستند. هر دوی آن‌ها «در میان جهانی هستند که صرفاً نهادی عظیم و مارپیچ گونه است که نه راه گریز از آن را دارند و نه توانایی فهم آن را.» (کوندرا، ۱۳۸۵: ۴۵)

طاهر باید دشواری هم زیستی با قفل را تا پایان زندگی تحمل کند؛ قفلی که ناگهانی و ناخواسته، وارد زندگی او می‌شود و بر همه‌ی ابعاد زندگیش تأثیر می‌گذارد (موقعیتی که فقط با مرگ پایان می‌یابد.) قادری برای راهکار خود (بستن قفل در شانه‌ی طاهر) هیچ دلیلی نمی‌آورد و راوی داستان هم در پی طرح دلیلی برای وقوع موقعیت نیست. طاهر و خانواده‌اش کاملاً قفل و موقعیت جدید را پذیرفته‌اند؛ اما مرد سفیدپوش بین قفل و درمان بیماری، رابطه‌ای منطقی و علی نمی‌یابد و کارکرد آن را باور ندارد. او با دیدن قفل در شانه‌های طاهر، با اعجاب و ناباوری گفت: «خدایا... چه طور ممکنه؟» (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۰) مرد سفیدپوش با مساله‌ای روبه‌رو شده که کاملاً برایش غیرقابل فهم است؛ به همین دلیل تلاش می‌کند که به وسیله جراحی، قفل را از شانه‌های طاهر بردارد. قفل را برمی‌دارد، اما از آن‌جا که پذیرش یا عدم پذیرش، باور یا ناباوری، در اصل مساله نقشی ندارد، حتی پس از برداشتن قفل نیز تأثیر آن باقی می‌ماند.

۳. ۱. ۳. شخصیت (character) و موقعیت

شخصیت‌های داستان موقعیت، گاه مساله را از اول می‌پذیرند و تلاش می‌کنند با موقعیت کنار بیایند. به عبارتی، به ناتوانی و عجز خود در برابر قدرت و جبر بیرونی آگاهند و گاه همه‌ی توانشان را برای رهایی از موقعیت به کار می‌گیرند. شخصیت داستان با شرایط مشکل و اغلب لاینحل که تمام هستی و زندگی او را به مخاطره انداخته، به مقابله برمی‌خیزد؛ اما دست و پا زدن برای یافتن راه برون‌رفت، درمان و

چاره‌جویی آن، بی‌نتیجه و عبث می‌نماید. تنها راه، کنار آمدن با موقعیت و پذیرش آن است و شاید تنها راه رهایی و نجات از موقعیت پیش آمده، مرگ باشد.

باور و پذیرش، ناباوری و عدم پذیرش موقعیت جدید از سوی شخصیت‌های داستان، هیچ تغییری در موقعیت ایجاد نمی‌کند؛ زیرا آن موقعیت روند پیوستاری خود را طی می‌کند، تأثیرش را می‌گذارد و سیطره‌اش تا پایان زندگی، برقرار است. شاید پذیرش و باور آن، تحمل شرایط را راحت‌تر کند.

در محاکمه، ژوزف ک. یک روز صبح در حالی که در رختخواب است، به وسیله‌ی دو بازرس، بازداشت می‌شود. در محاکمه‌ی نخست، دادگاه ک را بدون شرح جرم، متهم می‌کند. او موضوع اتهام را نمی‌داند؛ اما تصمیم می‌گیرد که همه‌ی زندگی گذشته‌اش را لحظه به لحظه، وارسی و کندوکاو کند تا جرم خود را بیابد. او از ابتدا مساله را می‌پذیرد و در تایید حکم دادگاه و محکومیت خود، به دنبال جرم می‌گردد.

در داستان نجدی، دکتر ده بیماری طاهر را غیرقابل درمان می‌داند و در جواب میرآقا که می‌پرسد حالا چه کار کنم؟ می‌گوید: «هیچی، نگاش کن، بنشین و فقط نگاه کن.» (همان، ۸۲) کاری که دکتر در این شرایط پیشنهاد می‌کند، فقط پذیرش و باور مساله است. طاهر و خانواده‌اش با این موقعیت کنار آمده‌اند، کاری که سرانجام هر شخصیتی در داستان موقعیت مجبور به انجام آن می‌شود؛ به خصوص طاهر که کاملاً با قفل یکی شده و آن را جزیی از خودش می‌داند: «این قفل با من بود، مثل استخوان‌هام، مثل اسم آدم که همیشه با آدمه،...»(همان، ۸۴) بیماری و شیوه‌ی درمان آن، بر همه‌ی ابعاد زندگی طاهر تأثیر گذاشته است: «تابستان بعد، طاهر به دلیل وجود قفل در شانه‌اش، به خاطر هیچ رودخانه‌ای لخت نشد و خودش را قاطی بازی بچه‌ها نکرد. او هر بار که دلش می‌خواست چیزی را فراموش کند تا صندوقخانه می‌دوید و آن‌جا با دو آینه، قفل را نگاه می‌کرد.»(همان، ۸۴)

۳. ۱. ۴. کشمکش و موقعیت

مسأله و دغدغه‌ی اصلی شخصیت‌های داستان موقعیت، بر خلاف رئالیسم جادویی، سوال از چرایی و چگونگی وقوع موقعیت نیست. در کشمکش و درگیری داستان موقعیت، خود موقعیت مهم نیست؛ بلکه پیامدها، تبعات و برخورد شخصیت‌های

داستانی، مهم است که خود، داستان موقعیت را میآفرینند. نه راوی دلیل و چرایی وقوع مساله را توضیح میدهد و نه شخصیتهای داستان از چرایی و چگونگی آن سوال میپرسند؛ اگر هم سوالی پرسیده شود، مسالهی اصلی و محوری داستان نیست.

در مسخ، کسی دلیل و چرایی سوسک شدن سامسا را نمیپرسد. در *قصر* و *محاکمه* هم کسی از علت وقوع اتفاقات سؤال نمیکند.

در داستان نجدی، مسالهی اصلی و دغدغه بنیادین (کشمکش و درگیری جمعی) شخصیتهای داستان، درمان بیماری طاهر است؛ مارجان، دکتر ده، قادری و مرد سفیدپوش، هر کدام به شیوهای، برای درمان بیماری طاهر اقدام میکنند. مارجان که حدس زده پسرش سرخک گرفته، به روشهای سنتی ــ بومی؛ با سرخپوش کردن صندوقخانه، گذاشتن کاسهی آب، برنج و تخممرغ، آویزان کردن ریسههای پیاز، بستن کاغذی به بازوی طاهر و اسپند دود دادن و دکتر ده با پیوند زدن بیماری طاهر به ترسی موروثی. قادری، نمایندهی سنت و باورهای بومی در مقابل مرد سفیدپوش، نمایندهی عقل مدرن، تنها کسی است که بیماری را با سنجاق و قفل، کنترل و درمان میکند و مرد سفیدپوش، قدرت ناظر مدرنیته در کمیسیون پزشکی نظام وظیفه، با جراحی و برداشتن قفل، در برابر قادری (باورهای سنتی و جادویی) میایستد و شکست میخورد.

۴. مؤلفههای مشترک دو جریان داستاننویسی

هم پدیدهی جادویی در رئالیسم جادویی و هم موقعیت در داستان موقعیت، ناگهانی و بیمقدمه اتفاق میافتند و هیچ دلیلی برای وقوعشان ذکر نمیشود. بر پایهی روابط علی و منطقی پیش نمیروند، هر دو غیرقابل فهمند و شخصیتها در باور یا ناباوری، باید با آنها کنار بیایند؛ زیرا پذیرش و عدم پذیرش آنها، در حضور و تأثیر آن دو (پدیده و موقعیت) در زندگی، تغییری ایجاد نمیکند.[۱]

در داستان نجدی، پدیدهی جادویی (قفل)، ناگهانی و به بهانهی بیماری، وارد زندگی طاهر میشود. هیچ رابطهی منطقی و علی، بین بیماری و قفل وجود ندارد. این بیعلتی، مساله را غیرقابل فهم میکند. طاهر و خانوادهاش قفل را پذیرفتهاند؛ اما مرد سفیدپوش، آن را باور ندارد.

بیماری و شیوه‌ی درمان آن، طاهر را ناخواسته و ناگهان، در موقعیت جدیدی قرار می‌دهد (داستان موقعیت). موقعیتی که غیرقابل فهم است و راه گریز و رهایی از آن وجود ندارد. طاهر از ابتدا موقعیت را پذیرفته است. او به عجز و ناتوانی خویش در برابر قدرت بیرونی (کمیسیون پزشکی نظام وظیفه) آگاه است. پایان داستان، نشان‌گر بی‌ارتباطی گستره‌ی تاثیر پدیده‌ی جادویی و موقعیت به باور یا ناباوری، پذیرش یا عدم پذیرش شخصیت‌های داستان است.

با تبدیل مدرنیته از شکل یک جریان فکری و فرهنگی به صورت یک نظام سیاسی – اجتماعی، در کنار نتایج سازنده و دستاوردهای عظیم این جریان، انسان معاصر، بیش از همیشه، به ناممکن بودن رهایی هستی و حیات خود واقف شده و کاملاً می‌داند که هستی و حیاتش تا چه اندازه در چنبره‌ی پیامدهای صنعت، تکنولوژی، عقل باوری و... گرفتار شده است. رئالیسم جادویی و داستان موقعیت، واکنش‌هایی هستند به «ساختارها و پیامدهای مدرنیزاسیون که با حاکمیت عقل، نابودی هویت فردی، باورهای اسطوره‌ای، سلطه‌ی نظام بر افراد، یک‌سان‌سازی و مطابقت با معیار، بر همه‌ی ابعاد زندگی اجتماعی و شخصی افراد، نظارت و دخالت دارند.» (تورن، ۱۹:۱۳۸۰ و نوذری، ۷ :۱۳۸۰)

مرد سفیدپوش در کمیسیون پزشکی نظام وظیفه به بهانه‌ی سربازی، بدن طاهر را معاینه (وارسی) می‌کند. (نظارت بر خصوصی‌ترین حوزه‌ها) سربازی در کنار همه پیامدهای زندگی مدرن، وظیفه‌ای است که خود را تحمیل می‌کند. (خدمت وظیفه) مرد سفیدپوش، نماینده‌ی قدرت جهان مدرن است، که طاهر او را قربان خطاب می‌کند، او طبق الگوی یک‌سان‌سازی مدرنیته، بی‌توجه به خواهش‌ها و التماس‌های طاهر، برای برداشتن قفل، اقدام می‌کند. در ساختاری که عقل حاکمیت می‌کند، جایی برای عقاید بومی، باورهای اسطوره‌ای و پدیده‌ی جادویی باقی نمی‌ماند.

«هنوز طاهر داشت می‌گفت: شما را به خدا... که بازویش را به دستگاه بی‌هوشی بستند و او خودش را دید که با قفلی در کف دست، بر سنگفرش میدانچه‌ی دهکده‌اش افتاده است و مردم روی او سکه می‌ریزند. با همان صدای افتادن سکه، افتادن سکه، افتادن سکه بود که طاهر بی‌هوش شد.

فردای آن روز، پرستاری در تمام راهروهای بیمارستان می‌دوید، به همه تنه می‌زد، بی‌آنکه در بزند از بخشی به بخش دیگر می‌رفت تا مرد سفیدپوش را پیدا کند و به او بگوید که... مقوایی به در اتاق طاهر چسبانده و روی آن نوشته‌اند «قرنطینه». (نجدی، ۱۳۸۵: ۸۵)

قرنطینه، محصول دیگری از دستاوردهای مدرنیزاسیون است. طاهری که بیماریش درمان شده بود و مثل آدم‌های معمولی زندگی می‌کرد، با برداشته شدن قفل، در بیمارستان قرنطینه می‌شود:

داستان در دو نما یا با دو برداشت به پایان می‌رسد: یکی، نمایی که در ذهن طاهر شکل می‌گیرد، در حالی که قفل در کف دستش است و جسدش بر سنگفرش میدان دهکده افتاده است؛ یعنی برداشتن قفل، مساوی است با مرگ طاهر. نمای دیگر، از زنده بودن طاهر خبر می‌دهد؛ اما زندگی ای که به نوعی، مرگ تدریجی است؛ محبوس ماندن در اتاق بیمارستان، در قرنطینه. این یعنی شکست حاکمیت عقل در برابر باورهای سنتی، اسطوره‌ای و جادویی و این‌که پدیده‌ی جادویی در هر شرایطی، تأثیرش را می‌گذارد و راه گریز و فراری از موقعیت نیست و شاید تنها راه رهایی، مرگ باشد.

۵. نتیجه‌گیری

رئالیسم جادویی و داستان موقعیت، بیان‌گر نوعی واکنش اعتراضی به قدرت همه جانبه‌ی جهان مدرن، سیطره‌ی آن بر همه‌ی ابعاد زندگی انسان و خالی کردن او از فرهنگ بومی و هویت فردی است.

در داستان نجدی، دو جریان رئالیسم جادویی و داستان موقعیت، ماهرانه درهم‌تنیده شده است، به گونه ای که مرزهای آن‌ها به وضوح، قابل تشخیص نیست. با وجود زیرساخت و مولفه‌های مشترک، هیچ‌کدام از این دو جریان، زیرِ سایه‌ی دیگری قرار نمی‌گیرند، کم‌رنگ نمی‌شوند و تا پایان داستان، هم‌پای یکدیگر حرکت می‌کنند. فضاسازی، شخصیت‌پردازی و لحن راوی، داستان را باورپذیر می‌کند. حرکت موازی هر دو جریان، با بسترآفرینی مناسب، تا پایان داستان ادامه می‌یابد. دو نمای پایانی داستان، هم تاثیر جادویی (magical effect) پدیده را (حتی در نبودش) و هم

سیطره‌ی پایان‌ناپذیر موقعیت را بر زندگی طاهر، نشان می‌دهد؛ گویی مرگ طاهر تنها راه گریز او از موقعیت است.

داستان *گیاهی در قرنطینه* علاوه بر به نمایش گذاشتن عجز و ناتوانی انسان در برابر حاکمیت عقل و سلطه‌ی سازمان‌ها بر افراد، بیان‌گر خلا و کاستی‌های زندگی مدرن و تهی شدن انسان‌ها از تخیل، باورهای بومی و متافیزیکی است. باورها و مفاهیمی که ابعاد زندگی را گسترش می‌دهند و مامنی برای هجمه و فشارهای زندگی ماشینی هستند و هشدار می‌دهد که زندگی ما چیزی از جنس تخیل و باورهای اسطوره‌ای کم دارد.

یادداشت‌ها

۱. برای اجتناب از تکرار، به نمونه‌های داستانی ذکر شده در شماره‌های ۱، ۲ و زیر شماره‌های آن در مقاله، رجوع شود.

فهرست منابع

بورخس، خورخه لوئیس. (۱۳۸۱). *هزارتوهای بورخس*. ترجمه‌ی احمد میرعلائی، تهران: کتاب زمان.

تورن، آلن. (۱۳۸۰). *نقد مدرنیته*. ترجمه‌ی مرتضی مردیها، تهران: گام نو.

سناپور، حسین. (۱۳۸۶). *جادوهای داستان*: چهار جستار داستان‌نویسی، تهران: چشمه.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۶). *مکتب‌های ادبی*. تهران: نگاه.

کافکا، فرانتس. (۱۳۷۸). *مسخ*. ترجمه‌ی صادق هدایت، تهران: زریاب.

کافکا، فرانتس. (۱۳۸۷). *قصر*. ترجمه‌ی جلال‌الدین اعلم، تهران: نیلوفر.

کافکا، فرانتس. (۱۳۷۱). *محاکمه*. ترجمه‌ی جلال‌الدین اعلم، تهران: نیلوفر.

کوندرا، میلان. (۱۳۸۰). *هنر رمان*. ترجمه‌ی پرویز همایون پور، تهران: گفتار.

کوندرا، میلان. (۱۳۸۵). *وصایای تحریف شده*. ترجمه‌ی کاوه باسمنجی، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

گارسیا مارگز، گابریل. (۱۳۵۷). *صد سال تنهایی*. ترجمه‌ی بهمن فرزانه، تهران: امیرکبیر.

گارسیا مارگز، گابریل. (۱۳۸۵). *بهترین داستان‌های کوتاه*. ترجمه‌ی احمد گلشیری، تهران: نگاه.

میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*. ج۱، تهران: مهناز.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). *صد سال داستان‌نویسی*. ج۳، تهران: چشمه.

نجدی، بیژن. (۱۳۸۵). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*. تهران: مرکز.

نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۰). *مجموعه مقالات مدرنیته و مدرنیسم*. تهران: نقش جهان.

نیکوبخت، ناصر و رامین‌نیا، مریم. (۱۳۸۴). «رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، شماره ۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی