دوفصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، سال چهارم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵، صفحات ۷۶-۶۱

حدود و ثغور رئالیسم جادویی در رمان *بیوه‌کشی* اثر یوسف علیخانی

محسن حنیف*/ طاهره رضایی**

دریافت مقاله:
۱۳۹۵/۱۱/۱۴
پذیرش:
۱۳۹۶/۰۴/۱۷

چکیده

منتقدان از وجود عناصر رئالیسم جادویی در رمان *بیوه‌کشی* اثر یوسف علیخانی نوشته‌اند، ولی تلاش آنها در واکاوی عناصر رئالیسم جادویی و یافتن آنها در این رمان کافی و نظام‌مند نبوده است. نویسندگان این مقاله سعی می‌کنند تا پس از معرفی مؤلفه‌های برجسته رئالیسم جادویی، به بررسی رمان علیخانی بپردازند. درونمایه *بیوه‌کشی* که تأکید بر تعقل در سنن و آیین گذشتگان دارد، تا حدودی قابل مقایسه با دیگر آثار رئالیسم جادویی در دنیاست. رئالیسم جادویی برخلاف داستان‌های فولکلوریک در پی ایجاد تغییر در ادراکات خواننده مبتنی بر تعقل و تقویت قوهٔ تجزیه و تحلیل حوادث اجتماعی است. در پایان رمان، علیخانی به قهرمان داستانش اجازه می‌دهد که خود را از بند سنت‌های غلط و تفکر مرید و مرادی خلاص کند و سرنوشتش را خودش بنویسد. در سطح ساختار داستانی نیز بسیاری از عناصر رئالیسم جادویی در این رمان یافت می‌شوند، همچون بی‌طرفی راوی در روایت رویدادهای شگرف، اقتباس‌های کوچک و بزرگ از قصه‌ها و سنت‌های رایج در فرهنگ عامه و توجه بسیار به قدرت حواس پنجگانهٔ انسان در طرح فضای جادویی. اما بر خلاف اکثر رمان‌های رئالیسم جادویی، *بیوه‌کشی* فاقد پیرنگی پیچیده و فنی است. روایت اثر تک‌خطی است و در بخش گره‌گشایی این رمان تمامی تاریکی‌های موجود در روایت بالاخره برای خواننده روشن می‌شود و جایی برای تردید و تفکر مخاطب باقی نمی‌گذارد و این برخلاف روح حاکم بر آثار بزرگ رئالیسم جادویی در جهان است.

کلیدواژه‌ها: *بیوه‌کشی*، یوسف علیخانی، رئالیسم جادویی، درونمایه، ساختار.

---

* استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه خوارزمی (نویسنده مسئول). mhanif@khu.ac.ir
** استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه علامه طباطبایی. t.rezaei@ut.ac.ir

مقدمه

رئالیسم در لغت از واژهٔ لاتین «رِس»[1] به معنای شیء و ماده گرفته شده است (گرانت، ۱۹۷۰: ۴۳). قدیمی‌ترین کاربرد اصطلاح رئالیسم به تفاسیر قرون وسطا و اقتباس آنها از فلسفهٔ یونان بازمی‌گردد، اما در این فلسفه مَدرَسی قرون وسطا اصطلاح رئالیسم معنایی متفاوت یا حتی مخالف آنچه امروز رئالیسم می‌نامیم، داشته است. در فلسفهٔ قرون وسطا، رئالیسم در مقابل مفهوم‌گرایی[2] و فلسفه نام‌گرایی[3] قرار می‌گرفت (پِرِز، ۲۰۰۷: ۸)؛ یعنی به کسانی رئالیست می‌گفتند که برخلاف پیروان ارسطو و به پیروی از افلاطون کلیات را اموری عینی و واقعی می‌دانستند. در ایران واژه‌های مجیک[4] و مجیکال به‌ترتیب به معنای جادو و شگفت‌انگیز آمده است. برای وقوف به مفهوم رئالیسم سحرآمیز یا رئالیسم جادویی باید به معنای سحر و جادو و مقایسهٔ کاربرد آن در داستان‌های رئالیسم جادویی رجوع کرد. در رئالیسم سحرآمیز و جادویی، سحر و جادو به رمز و راز زندگی اشاره دارد. در این دسته از آثار، جادو به اتفاق خارق‌العاده‌ای – به‌خصوص اتفاقی ماوراءطبیعی – گفته می‌شود که نیروی خِرد انسان از درک آن قاصر است. بر همین مبنا عناصری همچون ارواح، غیب شدن، معجزه، استعدادهای روانی خارق‌العاده و محیط‌های عجیب و غریب را در رئالیسم سحرآمیز و رئالیسم جادویی می‌توان یافت، ولی سحر و جادو از جنس آنچه در برنامه‌های تردستی می‌بینیم، جزو شالودهٔ این سبک نیست. در حقیقت، در تردستی و شعبده‌بازی، تردست می‌خواهد این توهم را ایجاد کند که چیزی خارق‌العاده رخ داده است، ولی این‌چنین نیست و شعبدهٔ او از حیطه خِرد و عقل انسان خارج نیست؛ درحالی‌که در رئالیسم سحرآمیز و جادویی واقعاً چیزی خارق‌العاده رخ داده که از حیطه عقل و منطق خارج است (باورز، ۲۰۰۴: ۲۲).

رئالیسم جادویی را آمیزه‌ای از حوادث غریب و شگفت‌آور در متن واقعیات ملموس هم توصیف کرده‌اند و آن را نوعی کاویدن در خود و گذشته‌ها دانسته‌اند (خاتمی و تقوی، ۱۳۸۵: ۱۱۰). بر این اساس، نویسندگان شیوهٔ رئالیسم جادویی، با عناصری چون یأس، خشونت و فرو رفتن در فضاهای سنتی و جادویی، فضاهایی را بازسازی می‌کنند که متعاقب آن، مخاطب در مرز بین باور و ناباوری رها می‌شود. راز بزرگ رئالیسم جادویی در چنین نگاهی، این است که همه چیز براساس استعاره واقع‌نمایی می‌شود و در این میان، عجیب بودن و ناباوری از منطقی خاص تبعیت می‌کند. نویسندهٔ رئالیسم جادویی با گزینش لحن مؤثر برای روایت داستان خود، تمامی پدیده‌های غیرملموس و باورهای شخصی و گاه بی‌اساس خود را در نظر خواننده حقیقی جلوه می‌دهد. از این منظر، رئالیسم جادویی نشانه نوستالژی جهان مدرنیته در تقابل با جهان سنتی

1. res
2. conceptualism
3. nominalism
4. magic

است. در واقع، این سبک یکی از آخرین پیامدهای حاکمیت مدرنیسم شمرده می‌شود.

فردریک جیمسون[5]، از منتقدان مطرح پسامدرن، در کتاب *منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر (مقالاتی دربارهٔ پسامدرنیسم)* ادعا می‌کند که پسامدرنیسم تلاشی است برای اندیشیدن به زمان حال، در زمانه‌ای که اصلاً مردمش فراموش کرده‌اند چه طور تاریخ‌مند فکر کنند (جیمسون، ۱۹۹۱: ۳). رئالیسم جادویی به عنوان نوع غنی شده و پخته‌ای از پسامدرنیسم سعی در تصحیح این اشتباه تاریخی اسلاف پسامدرنش را دارد. اشارات تاریخی در رئالیسم جادویی سهم به‌سزایی دارد، ولی باید ببینیم چطور و از کدام زاویهٔ دید، این گروه از نویسندگان حوادث واقعی تاریخی را در آثارشان نشان می‌دهند یا در آنها دخل و تصرف می‌کنند. این کار به ما کمک می‌کند تا رابطه پسامدرنیسم و سبک رئالیسم جادویی را بهتر درک کنیم.

در واقع، بسیاری از متفکران پسامدرن مدعی‌اند که رسیدن به یک حقیقت واحد در مورد حوادث تاریخی ممکن نیست و از همین رو به وجود راستین هر آنچه حقیقت مسلم خوانده می‌شود، با دیدهٔ شک می‌نگرند و هر روایتی را از تاریخ فقط یک قصه می‌دانند. یکی از متفکران پسامدرن به نام الیزابت تانکین می‌نویسد که روایت‌های تاریخی چیزی نیستند جز «بحث و جدل‌هایی که مردم در مواقع به‌خصوص تاریخی ساخته‌اند» (تونکین، ۱۸:۱۹۹۰). در واقع، به نظر منتقدان پسامدرن آنچه به نام تاریخ به جوامع عرضه می‌شود، روایت‌هایی هستند که حاکمان به مردم می‌دهند تا جایگاه خود را توجیه و پایه‌های قدرتشان را محکم‌تر کنند. البته چنین برداشتی از ماهیت روایت‌های تاریخی به نویسندگان رئالیسم جادویی در جوامع پسااستعماری مقبول افتاده است.

مثلاً به نظر ریموند ویلیامز[6]، مارکز در رمان *صد سال تنهایی* می‌داند که تاریخ، ساخته بشر است و او می‌خواهد در آن، هم از نظر فرمی و هم محتوایی بازنگری کند. این رمان تلاشی است برای بازآفرینی تاریخ و ابراز تردید نسبت به «وقایع مسلم» تاریخی که به برداشت رسمی و به‌اصطلاح موثق تاریخ تبدیل شده‌اند. نمی‌دانیم که مارکز فقط از تاریخ کلمبیا می‌گوید یا تصویر بزرگ‌تری از تاریخ کل آمریکای لاتین به خواننده می‌دهد، ولی در هر صورت او در پی ارائهٔ نسخهٔ جدیدی از تاریخ بوده است تا به مدد آن روایت‌های غالب را به چالش بکشد.

درونمایه‌های داستان‌های رئالیسم جادویی

در سبک رئالیسم جادویی، نویسندهٔ افسانه تاریخ و جادو را برای احیای خاطراتی از گذشته مردم یا ملت – که ضرورتاً نوستالژیک نیستند– با یکدیگر درمی‌آمیزد. این‌گونه نویسندگان اغلب برای برانگیختن آگاهی سیاسی جوامع خود دست به این کار می‌زنند. البته گاهی رئالیسم جادویی یا

5. Fredric Jameson

6. Raymond Williams

گونه‌های مشابهش برای کمک به رژیم‌های خودکامه مثل نازی‌ها در آلمان یا آپارتاید[۷] آفریقای جنوبی آمده‌اند (وارنز، ۲۰۰۹: ۲۸). رژیم آلمان نازی خلاقانه افسانه و تاریخ را برای توجیه پایه‌های حکومتی‌اش در هم آمیخته بود. در آفریقای جنوبی نیز مجموعه داستانی مثل *به سوی مرز*[۸] نوشته جی. سی. استین[۹] از این نمونه است. همچنین در اوایل قرن بیست میلادی نویسندگانی سعی کرده‌اند تا رنگ و بویی بومی و محلی به کار خود بدهند و از عناصر مردم‌شناسی در رمان‌هایشان استفاده کنند. این خصیصه را می‌شود در رمان‌های جنبش نو ادبی سیاه‌پوستان آمریکا که با نام دورهٔ *رنسانس هارلم*[۱۰] در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ فعال بود، مشاهده کرد. زورا نیل هِرستن[۱۱] با کتاب *چشمانشان به خدا دوخته بود*[۱۲]، یکی از شاخص‌ترین رمان‌نویسان این دوره بود. او با اینکه در این اثر از افسانه، فرهنگ، زبان و باورهای سیاه‌پوستان بسیار بهره جسته است، ولی هنوز نتوانسته است درونمایه‌ای سیاسی را در شکل زیبایی‌شناختی اثرش به خوبی بگنجاند.

پس از اثر هرستن آثاری نوشته شدند که هم از رئالیسم جادویی استفاده کرده‌اند، هم عناصر سیاسی در آنها پررنگ است و هم از نظر زیبایی‌شناختی حرف‌های بسیاری برای گفتن دارند. رمان *مرشد و مارگاریتا* نوشته بولگاکف بین سال‌های ۱۹۲۸ تا ۱۹۴۰، *قلمرو این عالم* نوشته آلخو کارپانتیه چاپ سال ۱۹۴۹ و *طبل حلبی* نوشته گونتر گراس چاپ سال ۱۹۵۹ از برجسته‌ترین نمونه‌های این آثار هستند. اما *صد سال تنهایی* گل سرسبد آنهاست و نقطه عطف ادبیات رئالیسم جادویی تلقی می‌شود. چراکه این اثر از ادبیات غیرسیاسی و کاملاً تجربه‌گرایانه اوایل قرن فاصله می‌گیرد و به اثری تبدیل می‌شود که هم از نظر سیاسی و هم از لحاظ اجتماعی حرف‌های زیادی برای گفتن دارد (باورز، ۲۰۰۴: ۳۷). بیشتر منتقدان این اثر را اولین رمانی قلمداد می‌کنند که از عناصر و اسلوب رئالیسم جادویی برای دفاع از حقوق ستمدیدگان در آمریکای جنوبی استفاده کرده است. البته این به این معنا نیست که پیش از *صد سال تنهایی* اثری با استفاده از عناصر رئالیسم جادویی نوشته نشده است.

دربارهٔ ارتباط در هم تنیدهٔ رئالیسم جادویی و تفکرات سیاسی بسیار گفته‌اند. لوئیس پارکینسون زامورا و وندی فاریس بر این گفته تأکید دارند که «رئالیسم جادویی سبکی است مناسب کاویدن در ــ و فرا رفتن از ــ مرزهای [فرهنگی و سیاسی]» (۱۹۹۵: ۵). آنها همچنین یادآور می‌شوند که «متون رئالیسم جادویی انقلابی‌اند. حالت بینابینیِ این متون و بی‌درنگی آنها در اظهارنظر در واقع نشان از ایستادگی این سبک ادبی در برابر ساختارهای سیاسی و فرهنگی تک‌محور دارد؛ خصیصه‌ای که باعث

7. Apartheid
8. Op pad na die grens
9. J. C. Steyn
10. Harlem Renaissance
11. Zora Neale Hurston
12. Her Eyes Were Watching God

شده تا این سبک نوشتاری برای نویسندگانی که در فرهنگ‌های پسااستعمار و به خصوص برای زنان نویسنده سودمند واقع شود» (۱۹۹۵: ۶). هومی بابا که از بزرگان نظریه‌های پسااستعماری است، بر این عقیده است که رئالیسم جادویی به زبان جهان پسااستعمار تبدیل شده است (۱۹۹۰: ۷). آن هِگِرفِلت[13] نیز باور دارد که این سبک ادبی «ذاتاً سبکی پسااستعماری است»، چراکه این سبک «با ارائه ارزش‌های جدید برگرفته از نظام فکری غیرغربی» در طرز تفکر استعمارگران و طبقه مسلط بر جامعه بازنگری می‌کند (۲۰۰۲: ۶۳)؛ که البته این به معنای نابودی کامل آن ارزش‌ها نیست. علاوه بر آن، همان‌طور که الیکه بوهمر نیز ذکر کرده است، رئالیسم جادویی «عناصر ماوراءطبیعی را با افسانه‌های محلی و تخیلات برگرفته از فرهنگ استعمارگر» یا هر فرهنگ سلطه‌جو در جامعه می‌آمیزد تا دیالکتیکی بین دو فرهنگ متناقض در بطن خود ایجاد کند (بومر، ۱۹۹۵: ۲۳۵) و با این کار با دیدی انتقادی به مسئله استعمار، اشغال کشور و حتی فساد سیاسی دولت‌های پسااستعمار می‌پردازد. فردریک جیمسون از نگاه مارکسیستی خود رئالیسم جادویی را در بستر نزاع طبقاتی بررسی کرده و این‌طور می‌گوید که رئالیسم جادویی از ادامه حیات جهان‌بینی‌های پیش از نظام سرمایه‌داری در جوامع پیش‌رفته در علوم، فناوری و اقتصاد پرده برمی‌دارد، که به نظر جیمسون این مشخصه جوامع پسااستعمار است (بِنیتو، ۲۰۰۹: ۱۰۷). بنابراین، کارهایی که از سبک رئالیسم جادویی بهره گرفته‌اند، مثل *صد سال تنهایی* (مارکز)، *خانه ارواح* (ایزابل آلنده)، *بچه‌های نیمه‌شب* (سلمان رشدی)، *دلبند* (تونی موریسون)، *انفجار در کلیسای جامع* (آلخو کارپانتیه)، *سالنامه مردگان*[14] (لسلی مارمون سیلکو[15]) و *زن جنگجو*[16] (ماکسین هانگ کینگستن[17]) نه تنها از لحاظ سبکی نسبت به گفتمان رایج عکس‌العمل نشان می‌دهند، بلکه درون‌مایهٔ این آثار نیز از تاروپود مبارزه با قدرت‌های سرکوب‌گر، تبعیض نژادی و مبارزات طبقاتی و استعماری بافته شده است.

اغلب آثار رئالیسم جادویی عکس‌العملی هستند نسبت به فردیت‌گرایی غالب در اکثر آثار رمان‌نویسان غربی، از دنیل دِفو گرفته تا دون دِلیلو. همان‌طور که وندی فاریس گفته جادوی به‌کار رفته در این آثار هر قدر هم از افسانه‌ها، سیاست‌ها و کلیشه‌های اجتماعی و گفتمان روان‌کاوانه بهره گرفته باشد، باز در بطن خود جامعه‌ای را نشان می‌دهد که باورهای مشابهی دارند – گرچه نویسنده یا خواننده ممکن است به آن باورها عقیده نداشته باشند (فاریس، ۲۰۰۴: ۷۰).

ویژگی‌های ساختاری رئالیسم جادویی

آثار رئالیسم جادویی از نظر مبنایی و ساختاری

13. Anne Hegerfeldt
14. Almanac of the Dead
15. Leslie Marmon Silko
16. Woman Warrior
17. Maxine Hong Kingston

دارای ویژگی‌هایی هستند که این داستان‌ها را از دیگر داستان‌ها با سبک‌ها و شیوه‌های دیگر تا حدودی متمایز می‌سازد. از نگاه محمد رودگر، شاخصه‌های مبنایی رئالیسم جادویی عبارت‌اند از: عقاید و باورهای شگفت‌انگیز ناشی از بومی‌گرایی، طبیعت‌گرایی و به‌ویژه اسطوره‌گرایی، تجربه‌های انسانی به شکل رؤیا، تصور، خیال‌بافی و فانتزی الهام‌گرفته از مابه‌ازاهای اسطوره‌ای، بازآفرینی رمانس‌ها، تأیید و گاه رد مضامین نیهیلیستی. این شاخصه‌ها در زمینه ساختاری هم از این قرارند: پیرنگ پیچیده و فنی، تلفیق شخصیت و قهرمان (شخصیت‌های جادویی یا پذیرندهٔ عنصر جادویی)، درهم ریختگی 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.

علاوه بر مؤلفه‌هایی که ذکر شد، نحوهٔ به‌کارگیری دو عنصر لحن و شخصیت‌پردازی در این‌گونه آثار حائز اهمیت است. عنصر لحن در داستان رئالیسم جادویی نقش اساسی و کلیدی به‌عهده دارد. در این تعریف، لحن باید بتواند پدیده‌های فراحسی و غیرملموس و اغراق را طوری موجه جلوه دهد که نویسنده از توضیح بی‌نیاز شود. به عبارت دیگر، وظیفه لحن، طبیعی جلوه دادن عناصر جادویی در داستان است، آن‌گونه که خواننده در واقعی بودن عناصر مذکور در جهان داستانی، تردیدی به خود راه ندهد. در این تعریف، منظور از دوگانگی زیستِ همزمان عناصر متضاد در بستر داستان است. در این نگاه، نویسندگانی که به شیوهٔ رئالیسم جادویی می‌نویسند صحنه‌های ناهمگون و ناساز را در قالب تقابل صحنه‌های روستایی و شهری یا غربی و بومی، واقعی یا خیالی، طبیعی و مافوق‌طبیعی به‌طور درهم تنیده در آثارشان می‌گنجانند. در این آثار، عناصر ذکرشده مدام با هم می‌آمیزند و جابه‌جا می‌شوند. نویسندهٔ رئالیسم جادویی بیشتر یا تمامِ سنت‌های رئالیستی داستان را می‌پذیرد، اما چیز دیگری معرفی می‌کند، که با وجود این نه به‌طور کامل به قلمرو خیال و وهم متعلق است و نه در قلمرو واقعیت و تجربه جای می‌گیرد، بلکه خصوصیتی مستقل از خیال و واقعیت دارد. علاوه بر این ویژگی، نویسنده بعد از در هم آمیختن عناصر جادویی و خیالی، خود را از آنها دور نگاه می‌دارد و بعد از ایجاد فاصله طعنه‌آمیز و انتقادی، سکوتی اختیاری در پیش می‌گیرد. یعنی هیچ‌گونه اظهارنظر صریحی دربارهٔ صحت و سقم حوادث و اعتبار جهان‌بینی‌های بیان‌شده توسط شخصیت‌ها در متن وجود ندارد.

روایت‌های مخالفی که از یک حادثه در یک متن رئالیسم جادویی آمده بر ضد هم شورش نمی‌کنند و یکدیگر را به کلی نفی نمی‌کنند.

از دیدگاهی دیگر، مؤلفه‌های رئالیسم جادویی عبارت‌اند از: همزیستی متعادل میان واقعیت و جادو، بیان حوادث خیالی مبتنی بر واقعیت، حضور پر رنگ اسطوره و نماد و حضور عناصر ناهمگون در قالب تقابل صحنه‌هایی مانند روستایی و شهری، غریبه و بومی، واقعی و خیالی و طبیعی و مافوق‌طبیعی، که به‌طور پیوندخورده در آثار رئالیسم جادویی گنجانده می‌شود (ناظمیان، ۱۳۹۳: ۱۷۸–۱۵۷). این آثار همچنین به پر رنگ کردن حواس پنجگانه در رمان توجه خاصی دارند و از این حواس (به خصوص بینایی و شامه) برای ساختن فضای وهم‌آلود و اسرارآمیز استفاده می‌کنند.

حدود و ثغور رئالیسم جادویی در رمان *بیوه‌کشی*

بیوه‌کُشی یوسف علیخانی از جمله رمان‌هایی است که برخی منتقدان ادبی از آن به‌عنوان اثری با ویژگی‌های ساختاری رئالیسم جادویی نام برده‌اند. حمیدرضا امیدی سرور نیز این اثر را بسیار شبیه رئالیسم جادویی دانسته است (۱۳۹۴). حمید عبداللهیان *بیوه‌کشی* را اثری می‌داند که به رئالیسم جادویی تنه می‌زند و محمد دهقانی ضمن اشاره به قابلیت‌های جادویی پیل‌آقا (از شخصیت‌های این رمان)، این رمان را در زمره ژانر وهم، خرافه و طلسم و جادو قلمداد کرده است. محمدرضا گودرزی هم رمان *بیوه‌کشی* را رمانی اقلیمی می‌داند که هرچند ویژگی‌های یک منطقه روستایی را بررسی می‌کند، گرایش به رئالیسم جادویی دارد و عناصری از رئالیسم جادویی هم در آن هست. از نگاه گودرزی نویسنده این رمان در پایان پیرنگ از عنصر رئالیسم جادویی بهره نجسته و آن را واقع‌گرایانه نوشته است. البته به نظر او، بعد از اینکه پی می‌بریم که اعمال دهشتناک این اثر را اژدر (یکی از شخصیت‌های داستان) انجام داده، اساس رئالیسم جادویی اثر از بین می‌رود و اثر بیشتر متمایل به رئالیسم می‌شود (گودرزی، ۱۳۹۴: ۵۹). با همهٔ ایهٔن تفاصیل هیچ یک از این منتقدان عناصری را که سبب می‌شود این اثر قابل مقایسه با دیگر آثار رئالیسم جادویی باشد، موشکافانه بررسی و نمایان نمی‌کند. آنچه در ادامهٔ این مقاله می‌آید توضیح برخی از عناصری است که باعث می‌شوند اثر علیخانی را در زمره دیگر آثار رئالیسم جادویی قرار داد.

بازتاب آداب و سنن در دنیای رمان

رمان، داستان زندگی دختری به نام «خوابیده» است. در این رمان به آداب و سنن محلی با نگاهی ژرف نگریسته شده است. از جمله این رسم که زنِ شوهرمرده باید به عقد برادرشوهرش درآید. اینکه بسیاری از نویسندگان رئالیسم جادویی تجربه زندگی در فضایی بینافرهنگی را داشته‌اند، باعث شده که کمتر شاهد بازنمایی تصورات غلط و کلیشه‌ای از یک قشر، نژاد یا

طبقه خاص باشیم. مثلاً در رمان‌های رئالیسم جادویی به قلم نویسندگان انگلیسی‌زبان، کسانی همچون تونی موریسون[۱۸]، ماکسین هانگ کینگستن[۱۹] و لزلی مارمون سیلکو[۲۰] که متعلق به اقلیت‌های نژادی سیاه‌پوست، چینی ـ آمریکایی و سرخ‌پوستان آمریکا هستند، با توشه‌ای از تجربه زندگی در جوامع متنوع و با تکیه بر دیدگاه بینافرهنگی‌شان از میزان تصورات غلط و گاه نژادپرستانه‌ای که پیشتر در مورد نژادهای مختلف وجود داشته است، کاسته‌اند و زمینه گفت‌وگو بین فرهنگ‌های گوناگونی را که در آنها رشد و تعلیم یافته‌اند، فراهم آورده‌اند (باورز، ۲۰۰۴: ۸۰). یوسف علیخانی نیز که زاده و بزرگ شده روستای میلک[۲۱] الموت ولی تحصیل‌کردهٔ دانشگاه تهران است، از این قاعده استثناء نیست. این رمان او در فضایی آستانه‌ای پیش می‌رود. از یک سو این سنن برای نویسنده داستان جذاب‌اند ولی از سوی دیگر، دست‌مایه‌ای برای کشمکش-های بزرگ انسانی می‌شوند.

خوابیده تنها دختر ننه‌گل و پیل‌آقا، به خواستگاری پسرخاله‌اش، اژدر پاسخ منفی می‌دهد و با «بزرگ»، چوپان خانواده، ازدواج می‌کند. وقتی خوابیده از بزرگ صاحب دختری می‌شود، ناگهان اتفاقی غیرمنتظره می‌افتد. شوهر خوابیده را اژدرمار می‌گزد و او می‌میرد. خوابیده بعد از آن به همسری برادر کوچک‌تر بزرگ، یعنی «داداش» درمی‌آید؛ اما داداش را هم اژدرمار می‌کشد. سپس نوبت به «عزیز»، برادر دیگر می‌رسد که بندباز است. او هم کشته می‌شود. مادر و پدر خوابیده خانم هم می‌میرند. بعد از عزیز، نوبت برادر دیگر یعنی «عطری» می‌رسد. این برادر هم که دو سال از خوابیده خانم کوچک‌تر است، ناپدید می‌شود. اژدر همچنان خواهان خوابیده خانم است و خوابیده خانم خواستگاری او را نمی‌پذیرد. بعد از مسلم شدن مرگ همسر خوابیده خانم، نوبت به برادر دیگر، یعنی «درویش» می‌رسد. این شوهر خوابیده خانم را هم اژدرمار می‌بلعد. سپس نوبت به برادر ششم یعنی «امان» می‌رسد. امان که با قلاب‌سنگی هدف‌ها را بادقت می‌زند، این امید را در دل خواننده به وجود می‌آورد که بتواند بر اژدرمار یا کشندهٔ واقعی برادران غلبه کند؛ اما او هم بر اثر فروریختن سنگ‌هایی از کوه کشته می‌شود. از زمان درویش، پای ژاندارم‌ها به ده باز می‌شود، ولی آنها هم نمی‌توانند پاسخ درستی برای معمای مرگ برادران پیدا کنند. تا این زمان، پدر و مادر شوهران خوابیده خانم، یعنی حضرت‌قلی و قشنگ هم بدرود حیات گفته‌اند. اژدر هم که در قزوین زندگی می‌کند، زن گرفته و گاهی به روستای میلک می‌آید. حالا دختر خوابیده خانم یعنی عجب‌ناز هفده‌ساله شده است و از هفت برادران هم تنها آخرین برادر یعنی «کوچک» باقی مانده است. سید نامدار، که پیشتر به ده می‌آمده و حق اولاد پیغمبر را می‌گرفته، به میلک می‌آید و

18. Toni Morrison
19. Maxine Hong Kingston
20. Leslie Marmon Silko
21. Mialk

می‌گوید که خوابیده خانم باید زن کوچک بشود و عجب‌ناز هم باید قربانی اژدرمار شود. 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.

انتخاب جغرافیایی محدود (میلک) هم می‌تواند در کنار پرداختن به سال‌های طولانی در داستان این باور را در خواننده به وجود بیاورد که امکان وقوع چنین حوادثی در چنین محلی کوچک وجود دارد؛ به‌خصوص وقتی اغلب رمان‌های رئالیسم جادویی از جغرافیایی محدود استفاده کرده‌اند. همچون ماکوندوی *صد سال تنهایی* و جُفرهٔ *اهل غرق*، شهر ناشناس در *ملکوت*، روستای بَیَل و پوروس در *عزاداران بیل*، یک روستا در داستان کوتاه *گرگ* و غیره. استفاده از طلسم و اوراد، اشاره به بخت و اقبال و غیره را هم باید به ویژگی‌های جادویی جامعه بسته میلک افزود.

ایجاد فضای وهم‌آلود

بیوه‌کشی یوسف علیخانی اثری است که – همچون رمان‌های مشهورتر *اهل غرق* و *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده* – می‌تواند هم در گونه ادبیات اقلیمی بررسی شود و هم در گونه رئالیسم جادویی. یکی از درخشان‌ترین عناصر داستانی در *بیوه‌کشی*، فضاسازی است که نویسنده در انتقال فضای وهم‌آلود مورد نظرش موفق عمل کرده است. از همین‌روست که با آنکه از همان ابتدا نشانه‌هایی هست مبنی بر اینکه قاتل اصلی بزرگ و برادرانش اژدر است و نه اژدرمار و این یعنی جادویی در کار داستان نیست، اما فضاسازی عالی و تأثیرگذار علیخانی چنان خواننده را در چنبرهٔ خود می‌گیرد که از دنیای واقعی بیرون می‌رود و با دنیای پر از وهم و هراس مردم میلک همراه می‌شود. از این‌رو، می‌توان گفت *بیوه‌کشی* لااقل واجد برخی ویژگی‌های رئالیسم جادویی هست.

داستان‌نویس عناصری را به کار گرفته است تا اثرش فضایی غیرعقلانی بگیرد. یکی از اصلی‌ترین این عناصر را باید در شیوهٔ زیست مردم میلک جست‌وجو کرد. مردمی که سبک عادی زندگی آنها نیز به سحر و جادو متمایل است، مردمی که به جادو اعتقاد دارند و برخی عقاید محکم آنها و کارهای روزمرهٔ زندگی‌شان برای خواننده حالتی جادویی دارد. آن چنان که شاید ارزش اجتماعی و مردم‌نگاری اثر بر ارزش ادبی آن بچربد. حتی گاه نویسنده بیش از آنچه به کار داستان بیاید، به توصیف آداب و رسوم محلی پرداخته است. اصولاً اساس حوادث داستانی بر باورها و آیین‌های بومی میلک است؛ یعنی جایی که به نظر می‌رسد زندگی ناشناخته‌ای در آن جریان دارد. علیخانی داستانش را بر رسمی بنیان نهاده است که با منطق زندگی امروزی همخوانی ندارد:

این چه رسمیه که باید زن داداشت بشوم؟

بزرگ نبود که جواب می‌داد، صدا از پشت سر نزدیک می‌شد.

عروس جان! قدیمیان چیزها بدانستند که ما ندانیم، تا روز یکصد و هزار روز هم نخواهیم دانست. اونا چیزی بدانستن که بگفتن زن برادرِ مرده باید زنِ برادر زنده بشود. (علیخانی، ۱۳۹۴: ۱۴۳)

علاوه بر این، باورهای مردم دربارهٔ قربانی کردن که از زبان سید نامدار بیان می‌شود:

ـ باید زنِ آخری هم بشود. قربانی هم باید جوان باشد و هم باکره و هم...(همان: ۲۹۱)

زمان داستانی درهم‌ریخته

بیوه‌کشی همچون داستان‌های رئالیسم جادویی، که پیشتر نمونه‌هایی از آنها ذکر شد، دارای زمان داستانی درهم‌ریخته‌ای نیست. زمان همه داستان به شکل خطی و کاملاً ساده طرح شده است. جایی برای فعالیت فکری برای خواننده گذاشته نشده است. همه چیز در آخر روشن می‌شود و هیچ سایه، تاریکی یا ابهامی در داستان ناگفته یا دوپهلو باقی نمی‌ماند. که این بر خلاف اغلب رمان‌های رئالیسم جادویی در مغرب‌زمین است. همین‌طور از تنوع و درهم‌ریختگی عنصر روایت بهره‌ای نبرده است. زاویه دید رمان تغییر نمی‌کند و بیشتر معطوف به ذهن خوابیده است. گرچه رازگونه نبودن زاویه دید لطمه‌ای به *بیوه‌کشی* وارد نکرده است، حداقل آن را از فضای جادویی دور ساخته، اما شاعرانگی زبان و بی‌طرفی نویسنده در طرح شگفتی و به‌خصوص به‌کارگیری افسانه‌ها، داستان‌های سحرآمیز و فولکلور، *بیوه‌کشی* را به سمت رئالیسم جادویی سوق داده است.

پایهٔ داستان بر یک باور عامیانه نهاده شده است، یعنی عقد زن شوهرمرده برای برادر متوفا. این باور در درجهٔ نخست جنبهٔ سحر و جادو ندارد، اما وقتی پای هفت برادر به میان می‌آید و اصرار برای جانشینی هریک از هفت برادر به‌جای دیگری، حالتی فراواقعی و جادویی به خود می‌گیرد. همچنین است استفاده از عدد هفت توسط نویسنده. اینکه رمان در هفت فصل نگاشته شده است، از هفت چشمه، هفت شب خواب دیدن و... سخن به میان می‌آید، با توجه به مقدس بودن این عدد در فرهنگ مردم و اساطیر و باز هم استفاده از قصه‌های عامیانه (باور فولکلوریک دربارهٔ ماری به نام «شدید» و قصه دختری که با توطئه نامادری‌اش به کوکوهه تبدیل شده است)، از دیگر خصوصیات *بیوه‌کشی* است که آن را با رئالیسم جادویی پیوند می‌زند.

خارق‌العاده نشان دادن مسئله خواب

دیگر عنصری که به *بیوه‌کشی* حالتی جادویی بخشیده، برخورد حساس‌تر و متفاوت نویسنده با عناصری چون خواب، حواس پنجگانه و فولکلور است؛ یعنی عناصری که در حالت عادی غیرطبیعی نیستند، اما گونهٔ برخورد نویسنده با آنها و شیوهٔ بیانشان حالتی مرموز و در این رمان، گاه حالتی دهشتناک به داستان بخشیده است. یعنی همان عملی که در دیگر آثار رئالیسم

جادویی به کار گرفته می‌شود. داستان با شرح خواب خوابیده خانم آغاز می‌شود: «هفت شبانه‌روز 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 برمی‌گردد و دیگر خون در آنها جوش نمی‌زند» (همان: ۹). خواب دیدن امری طبیعی است، اما وقتی خواب این‌گونه حالتی نمادین به خود می‌گیرد و خبری هولناک را تداعی می‌کند، به‌خصوص وقتی از عدد هفت استفاده می‌کند، خواب از حالت طبیعی بیرون می‌آید و خواننده از همان اولین صفحه برای پذیرش فضایی غیرطبیعی آماده می‌شود، به‌خصوص اینکه این خواب در صفحات بعدی نیز استمرار می‌یابد:

چشمانش که رفت، کوزه آمد توی خوابش و باز چشمش سرخی دید و اژدر چشمه و سیاه‌چشمه و گاوچشمه و پلنگ‌چشمه و سرخ‌چشمه و زردچشمه و سفیدچشمه. این‌قدر خون از کجای زمین می‌آمد توی سینه چشمه‌ها؟ (همان: ۱۴)

این نحوهٔ برخورد با خواب و به‌نوعی بیان براعت استهلال‌گونه، 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:

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: ۱۷۱)

برخورد حساس‌تر با حواس پنجگانه

نحوهٔ برخورد نویسنده با حواس پنجگانه (به ویژه حس شامه) هم این‌چنین است:

خوابیده برگشت به ایوان. بو جای دیگری بود. فکر کرد شاید غذای شب‌مانده دارد و اصلاً بو از رخت‌خواب‌ها نیست. با عجله 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.

باورپذیر جلوه دادن باورهای عامیانه

همچنین است بیان قصه‌های فولکلوریک که با مضمون داستان همخوانی پیدا می‌کنند. مثل داستان‌هایی که ننه‌گل برای خوابیده می‌گفت:

خوابیده خانم می‌دانست کوکوهه دختری بوده که از دست زن‌بابایش پرنده شده و هر شب خدا می‌گوید کوکو... کوکو... اما چوچوهه چی؟ او هم دختری بوده که از دست زن‌بابایش چوچوهه شده؟ اصلاً فرقشان چیست؟ (همان: ۱۲)

بقیه حکایاتی هم که در *بیوه‌کشی* به کار رفته است، به‌گونه‌ای در راستای ایجاد حس دلهره و تشدید فضای وهم و وحشت است. از آن جمله است اعتقاد مردم برای چگونگی چیدن ریواس، اعتقادی که در قصه‌ای کوتاه و فولکلوریک بیان می‌شود:

ننه‌گل زیاد نقل داشت که نباید ریواس را با بوته کَند ...

خوابیده خانم گفت: «خب چی بشود مگر آدم ریواس را با بوته‌اش جاکن کنه؟»

ننه‌گل جواب می‌داد: «هرکی این کار بکنه، زندگی‌اش زیر و رو بشود و جهنم درش ره به روش باز بکنه» (همان: ۹۷).

این باور عامیانه هم دقیقاً در راستای القای فرودآمدن بدبختی بر زندگی خوابیده خانم بیان شده است. از همین‌رو، اشارهٔ نویسنده به افسانه تنها اشاره به افسانه نیست، بلکه به‌کارگیری عاملی غیرعقلانی برای نشان دادن باورهای مردم میلک است؛ باوری که به عمیق‌تر کردن فضای وهم‌آلود داستان کمک کرده است.

گرایش رئالیسم جادویی به استفاده از اساطیر، افسانه‌ها و فولکلور باعث نزدیکی این سبک ادبی به سنت‌های روایی شفاهی شده است. نویسندهٔ رئالیسم جادویی از این عناصر برای مقابله و تکمیل الگوهای علم و دانش غربی استفاده می‌کند. با این حال نویسندهٔ این آثار باید مراقب باشد که برخلاف اصول سبک روایی شفاهی کاملاً در گفتمان این گونه‌های ادبی غرق نشود و نیم‌نگاهی انتقادی به آنها داشته باشد.

استفاده از مضامین اسطوره‌ای

استفاده از اسطوره هم از دیگر عناصری است که اثر علیخانی را به آثار رئالیسم جادویی پیوند زده است. در داستان به دو شاخه ریواس اشاره می‌شود. این دو شاخه درهم پیوسته ریواس مشی و مشیانه است. نخستین جفت بشر در فرهنگ اساطیری ایران. در فرهنگ اسطوره‌ای ایرانیان، هنگامی که کیومرث می‌میرد، در واپسین دم حیات او نطفه‌اش بر زمین می‌افتد، تابش خورشید آن را بارور می‌کند و بعد از چهل سال از آن دو گیاه ریواس می‌روید که به‌هم پیوسته

هستند. این دو گیاه سپس کالبد انسانی می‌یابند و مشی و مشیانه یا ماری و ماریانه نام می‌گیرند (یاحقی، ۱۳۸۷: ۷۶۴).

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 می‌گفت و خوابیده خانم فکر می‌کرد که همهٔ اینها خیالات است: «یک اژدرماری توی اژدرچشمه عقبی رودخانه میلک هست. جدان ما بگفتن که وقتی بیدار بشود، مالان ره هو ببرد و هرچی که بیایه دم دهانِ تشنه‌اش...» (علیخانی، ۱۳۹۴: ۲۸) و چندین صفحه بعد علیخانی توضیح می‌دهد که «از اژدرمار مارتر هم بداریم در روز آخرت که نامش شدید است. این مار، سرِ مارهاست و هر ماری هر خطایی کرده باشد، حساب و کتابش با شدید است» (همان: ۱۱۷).

جالب اینجاست که همه این افکار نه‌تنها در باور مردم که در ادبیات شفاهی آنها نیز جاری است: «اینها فقط چیزهایی بود که ننه‌گل توی نقل‌هایش گفته بود. گفته بود که یک سالی چشمه از سرچشمه خشک بشد. پادشاه حکم بکرد هر جوانی که بتانه بفهمه چی بشده و آب ره به سرچشمه برگردانه، دخترم مال اون. همه جوانا برفتند به هوس دامادِ پادشاه شدن. اژدها هر کدامشان ره یه بلایی بیاورد سرشان. آخرش فقط بماند دختر پادشاه. اون که برفت...» (همان: ۲۹۲).

جهانی که علیخانی براساس اعتقاد راسخ مردم میلک به جادوی اژدرمار آفریده، آن‌چنان مستحکم است که تنها با افسونی از جنس جادوی همان مار امکان مقابله با آن هست:

... خوابیده خانم نگاه کرد. اریب و درهم بودند کلمه‌ها. کلمه‌ای خوانا و ده کلمه ناآشنا توی چشم می‌آمدند. فقط توانست بخواند: «کوکجا کوکجا، کرکو تا کرکوت. به حق حقی‌اش بستم ... کوکبون، کوکبون، سلامون حول من الرحیم، یظلون، یجوفون، تعل، تعلیل، مرمیت، بعبریت، الزنزانه، کتکات، کتکوت، کنگره، کبریش، کوفه، کوفه، ... بستم نیش مار سیاه، بستم نیش مار سفید. بستم به حق کیانی، بستم به حق سبع سبعاف شجعا شجعاف کرکع... قاتل الحی، الزهر، بستم به حق حضرت امیرالمؤمنین...» (همان: ۱۳۸).

زبان شاعرانه روایت

علیخانی به‌رغم اینکه با استفاده از الگوی زبانی ناآشنا و گاه از لهجه یا گویش محلی در زبان شخصیت‌ها خواندن اثر را کُند و با مشکل روبه‌رو کرده، به ایجاد فضای وهم‌آلود و خلق داستانی بومی کمک شایانی کرده است. برخی کلمات در داستان نیاز به توضیح بیشتر برای خواننده دارند، از جمله چولاگوی، المبه، کتاری، اوشانان و... این کلمات ناآشنا گاه به زبان راوی نیز راه پیدا کرده‌اند و خوانش متن را مشکل‌تر کرده‌اند: «خوابیده خانم دو گوشِ برزنت را گرفت و انگار بخواهد بتکاندش و تمام پیش بام

را بگیرد، دو گوش دیگران را پرتاب کرد توی دل آسمان. برزنت نشست درست وجب به وجب نیاسِ بام» (همان: ۳۲). در اینجا **نیاس** چه معنی می‌دهد؟ اگر این واژهٔ نامأنوس (که حتی در *لغت‌نامهٔ* دهخدا نیز نیامده) از زبان یکی از شخصیت‌های داستانی بیان می‌شد، قابل قبول بود، اما استفاده از آن از زبان راوی پذیرفته نیست؛ مگر نویسنده با هدفی خاص که بر مخاطب روشن نیست، چنین کاری انجام داده باشد. همچنین است واژهٔ چَلک در جمله‌ای دیگر: «خوابیده برگشت توی اتاق. بوی تندی آمد توی مشامش. «یعنی چی؟ این بو از کجا بیایه؟» فکر کرد شاید ظرف نشُسته‌ای از شب مانده. رفت طرف سماور. همه چیز مثل دسته گل تمیز بود. پارچه گل‌دوزی‌شده روی چَلکِ استکان نعلبکی‌ها بود» (همان: ۱۷). البته همان‌گونه که پیشتر نیز اشاره شد، زبان شاعران نویسنده و لحن کلام او هم به فضاسازی کمک کرده و هم داستان را به اثری در راستای رئالیسم جادویی نزدیک کرده است.

بحث و نتیجه‌گیری

بیوه‌کشی اثری است که از ارزش‌های جامعه‌شناختی زیادی برخوردار است، چنان‌که برخی از توصیفات دقیق نویسنده را می‌توان به‌عنوان گزارشی فولکلوریک از آیین‌های مردم منطقه به‌صورت مجزا ارائه داد. هنر دیگر نویسنده در استفاده از برخی شیوه‌های قصه‌گویی کهن فارسی نمود پیدا کرده و هویتی ایرانی به *بیوه‌کشی* بخشیده است. از شاخصه‌های مبنایی رئالیسم جادویی، *بیوه‌کشی* مهم‌ترین شاخصه، یعنی عقاید و باورهای شگفت‌انگیز ناشی از بومی‌گرایی را دارد. طبیعت‌گرایی در *بیوه‌کشی* موج می‌زند و تجربه‌های انسانی در میلک به شکل رؤیا یا تصاویر شگفت خود را نشان می‌دهند، همچنین خیال‌بافی و فانتزی الهام‌گرفته از مابه‌ازاهای اسطوره‌ای هم از طریق نشان دادن عقاید و خرافات مردن نشان داده شده است. اما بازآفرینی رمانس‌ها جایی در *بیوه‌کشی* نیافته است. علاوه بر این، *بیوه‌کشی* بر خلاف اکثر رمان‌های رئالیسم جادویی، فاقد پیرنگی پیچیده و فنی است. همچنین شخصیت اژدر و نسبت دادن قتل‌ها به او خود مانع از تعلق *بیوه‌کشی* به رئالیسم جادویی است. ولی روی هم رفته، این رمان بسیاری از شاخصه‌های ساختاری رئالیسم جادویی را در خود جای داده است.

همچنین باید بدانیم که اغلب آثار رئالیسم جادویی عکس‌العملی هستند نسبت به فردیت-گرایی غالب در اکثر آثار رمان‌نویسان غربی. قصه رمان علیخانی نیز در چنین جامعه‌ای می‌گذرد. تقریباً همگی به یک اصول پایبندند. شخصیت‌های رمان در نادرست بودن این سنت ازدواج شک نمی‌کنند چون جزئی از کل جامعه هستند و عقاید بی پایه و اساس و متحجرانه در آنها جاری است. ولی علیخانی می‌داند که آگاهی جمعی گاهی ممکن است به از دست دادن نیروی فردیت و تفکر و تصمیم‌گیری بینجامد و این درست همان چیزی است که بسیاری از جوامع پیش از ورود به دورهٔ صنعتی یا پیش از استعمار از آن رنج می‌بردند؛ بدین معنا که احترام بی‌چون‌وچرا به

سنت‌های به‌جای‌مانده از گذشتگان گاهی راه به ناکجاآباد می‌برند و این چیزی نیست که نویسندگان رئالیسم جادویی بخواهند از آن دفاع کنند. رئالیسم جادویی مانند داستان‌های فولکلوریک گذشته، مردم را به واماندگی، عدم تعقل و بهت‌زدگی در برابر هرآنچه مبهم و ماورائی است فرانمی‌خواند، بلکه درپی بالا بردن اخلاقیات مبتنی بر تعقل و تقویت قوهٔ تجزیه و تحلیل حوادث اجتماعی در خواننده است. اگر خوابیده همان شخصیت‌های تکراری در قصه‌های عامه بود نباید با بزرگ روستا، یعنی سید نامدار، سر ناسازگاری می‌گذاشت. چون که «صلاحش» در این بود و به قول مردم داستان *بیوه‌کشی* «قدیمیا چیزا بدانستن که ما ندانیم» و او باید در این راه، بی چون و چرا قربانی می‌داد. ولی علیخانی به شخصیتش اجازه می‌دهد که بالاخره از بند سنت و تفکر مرید و مرادی خود را خلاص کند و سرنوشتش را خودش بنویسد. در واقع اصلاً خوانندهٔ ایده‌آل متون رئالیسم جادویی کسانی‌اند که دیگر به آن عناصر جادویی اعتقاد راسخ ندارند، ولی به پتانسیل آنها برای ایجاد تغییر و تحول آگاه هستند.

منابع

امیدی سرور، حمیدرضا (۲۵ مرداد ۱۳۹۴). «جلسه نقد و بررسی رمان *بیوه‌کشی*». *فرهنگ‌سرای بهاران*.

پژمان، عباس (۱۳ اسفند ۱۳۹۴). «مصاحبه اختصاصی با عباس پژمان».

خاتمی، احمد و تقوی، علی (بهار و تابستان ۱۳۸۵). «مبانی و ساختار رئالیسم در ادبیات داستانی». مجله *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شمارهٔ ششم، صص ۱۱۱ – ۹۹.

علیخانی، یوسف (۱۳۹۴). *بیوه‌کشی*. تهران: آموت.

گودرزی، محمدرضا (۶ مهر ۱۳۹۴). «نقد رمان *بیوه‌کشی* نوشته یوسف علیخانی». *سیصد و نود و هشتمین نشست هفتگی کانون ادبیات ایران*.

ناظمیان، رضا و همکاران (۱۳۹۳). «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های *عزاداران بَیل* غلام‌حسین ساعدی و *شب‌های هزار شب* نجیب محفوظ». مجله *ادب عربی*. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، صص ۱۷۸ – ۱۵۷.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.

Benito, Jesus; Manzanas, Ana M. and Begoña Simal (2009). *Uncertain Mirrors: Magical Realism in US Ethnic Literature*. Amsterdam & New York: Rodopi.

Bhabha, Homi K. (1990). *DisseminNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation*. Nation and Narration. London: Routledge.

Boehmer, Elleke (1995). *Colonial and Postcolonial Literature:*

Migrant Metaphors. Oxford: Oxford University Press.

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

Faris, Wendy B. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt UP.

Grant, Damian (1970). *Realism*. London: Methuen and Co Ltd.

Hegerfeldt, Ann (2002). Contentious Contributions: Magic Realism Goes British . *Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology and Art*. 5(2), pp. 62-86.

Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.

Kingston, Maxine Hong (1977). *Woman Warrior*. New York: Vintage Books.

Parkinson, Zamora and Faris, Wendy B. (1995). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press.

Perez-Teran Mayorga, and Maria, Rosa (2007). *From Realism to "Realicism": The Metaphysics of Charles Sanders*. Lanham: Lexinton Books.

Tonkin, Elizabeth (1990). History and the Myth of Realism*". The Myths We Live By*, Raphael Samuel and Paul Thompson (eds), London: Routledge.

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Limits of Magical Realism in *Bive Koshi* (Killing the Widows) by Yusof Alikhani

M. Hanif [*] / H. Razaei[**]

Receipt:
2017/Feb/02
Acceptance:
2017/July/08

Abstract

Critics have written points on the elements of magical realism in Biveh-Koshi novel by Yusof Alikhani; however, their efforts to scrutinize these elements in this novel have not been sufficiently systematic. The researchers and authors of this article have been tried to study this novel after introducing the prominent elements of magical realism. Thematically and structurally speaking, this novel has emphasized the past rituals and traditions and it has special features which distinguish it from the other magical, folkloric, fantasy and gothic literature around the world. Magical realism in contrast to the folkloric ones tries to change the perceptions of readers based on their wisdom and strengthening their minds toward the analysis of social events. At the end of the novel, Alikhani allows his heroines to question wrong traditions, and to free him/herself from the wrong traditions, especially the idea of master-disciple relationship, and create her/his own destiny. Moreover, many elements of magical realism are incorporated in the surface structure of this novel such as neutrality of the narrator in narrating astonishing incidents, adaptation of folkloric stories and traditions, and special attention to the five senses of humans in order to create a magical atmosphere. Unlike the majority of magical realist novels, Biveh-Koshi lacks a technically complicate plot. The narration of this story is in a linear style and all the ambiguous points of this puzzle will be put together and will be clear for the readers and there won't be any room to suspect; this issue is against the spirit governing the major magical realist works of the world.

Keywords: *Biveh-Koshi* (Killing Widows), Yusof Alikhani, Magical Realism, Theme, Structure.

---

[*] Assistant Professor, English Language and Literature, Kharazmi University (Corresponding Author).
Email: mhanif@khu.ac.ir
[**] Assistant Professor, English Language and Literature, Allameh Tabatabaeei University.
Email: t.rezaei@ut.ac.ir