ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، ۲۷۳ - ۲۹۴

زمینه‌های روی‌آوریِ نویسندگانِ ایرانی به رئالیسمِ جادویی

قدرت قاسمی‌پور*

منوچهر جوکار، مرضیه شیروانی*****

چکیده

رئالیسم جادویی (magical realism) شیوهٔ روایتی است که از نیمهٔ دوم قرن بیستم در آمریکای لاتین و به تبع آن در جهان، گسترش یافت. در این شیوه از نگارش، امر شگفت با امر واقعی چنان با هم درآمیخته می‌شود که تفکیک آن‌ها از هم غیرممکن می‌شود. یکی از مسائل قابل تأمل در باب داستان‌های مبتنی بر رئالیسم جادویی، این است که چرا نویسندگان آثاری از این دست، به سمت داستان‌های واقع‌گرای جادویی سوق پیدا می‌کنند؛ دلایل و انگیزه‌های آن‌ها برای نگارش داستان‌های خود به شیوهٔ رئالیسم جادویی چیست؟ به عبارتی داستان‌های رئالیسم جادویی در چه فضاهایی بیشتر زمینهٔ رشد و گسترش دارند؟ در این پژوهش، سعی شده است با روش تحلیلی‌ـتوصیفی، زمینه‌های گرایش نویسندگان ایرانی به این سبک از نوشتار بررسی و تحلیل شود. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که فضا و شیوهٔ زندگی نویسندگان ایرانی مجال گسترده‌ای برای حضور ویژگی‌های رئالیسم جادویی در آثار آنان داده است. عواملی مانند تقابل سنت و مدرنیته، بافتار فرهنگی یا شرایط اقلیمی، سیاست‌پردازی، اسطوره‌پردازی، بازنمایی فرهنگ اقلیمی و نوجویی از مهم‌ترین زمینه‌های گرایش نویسندگان به رئالیسم جادویی بوده‌است.

---

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز (نویسندهٔ مسئول)، gh.ghasemipour@yahoo.com

** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، gol.joukar@gmail.com

*** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، shirvani.marzieh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰٤/۰۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۷/۰۸

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

کلیدواژه‌ها: رئالیسم جادویی، بافتار فرهنگی، سیاست‌پردازی، اسطوره‌پردازی، فرهنگ اقلیمی، نوجویی.

۱. مقدمه

نوشتارِ خلّاقانه در هر دوره‌ای، تحت تأثیر عوامل مختلف اقتصادی، سیاسی و اجتماعی تغییر می‌کند و ذوق هنری نویسندگان و خوانندگان به تبع این تغییرات، دگرگون می‌شود. رمان‌های رئالیستی قرن نوزدهم که زمانی با اقبال و توّجه بسیاری روبه‌رو شدند، به مرور زمان جذابیّت خود را از دست دادند تا جایی که آندره مالرو در سفرش به ایران در سال ۱۹۵۸ م دورهٔ رمان را پایان یافته می‌داند و می‌گوید:

> رمان باید بعد از این راه دیگری بجوید. به این سبب است که بسیاری از نویسندگان امروز در رمان‌های خود از عالم واقع روگردان شده بر عوالم خیالی پناه برده‌اند. همین صادق هدایت شما نمونه و مثلی برای این معنی است (به نقل از سید حسینی، ۱۳۹۳، ج ۱: ۳۱۳).

بر حسب این قاعده که هر چیزی چه در حوزهٔ شعر و داستان و چه در حوزهٔ زندگی اجتماعی، پس از مدتی جذابیّت خود را از دست می‌دهد و نیاز به نوآوری دارد، رمان هم به این نوآوری نیاز داشت. رمان‌های سورئالیستی و سپس رئالیسم جادویی، جزو تلاش-هایی بود که برای رهایی از یک‌نواختی رمان‌های پیشین و همچنین همراهی با تغییرات اجتماعی شکل گرفت.

تاکنون دربارهٔ جنبه‌های مختلف رئالیسم جادویی آثاری نوشته شده است؛ لیکن مسألهٔ اصلی پژوهش حاضر این است که چرا نویسندگان ایرانی در آثار داستانی خود به شیوهٔ نگارش رئالیسم جادویی روی آورده‌اند و یا زمینه‌های گرایش آنان به این شکل از نوشتار چه بوده است؟ تحقیق ما در این مقاله، در خصوص رمان‌های برجستهٔ چهل سال اخیر است. رد پای رئالیسم جادویی را در این دوران می‌توان در آثار نویسندگانی چون منیرو روانی‌پور، رضا براهنی، شهرنوش پارسی‌پور، محمود دولت‌آبادی، احمد محمود و... دید.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی گستردهٔ رئالیسم جادویی در ایران در قالبِ کتابی مجزا دیده نمی‌شود، مگر در کتاب *بومی‌سازی رئالیسم جادویی* (۱۳۹۷) نوشتهٔ محمد حنیف و محسن حنیف که ضمن بررسی نمونه‌های معدود آثار رئالیسم جادویی، بیشتر به آثار کهن ایرانی و ظرفیت آن‌ها برای نویسندگان رئالیسم جادویی، پرداخته‌اند. همچنین کتابِ مختصر *آشنایی با داستان‌های رئالیسم جادویی* (۱۳۹۰) نوشتهٔ محمدجواد جزینی که به صورتی گذرا، داستان‌های رئالیسم جادویی را بررسی کرده‌است. حسین شمسی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان *رئالیسم جادویی و بازتاب آن در برخی آثار ادبیات داستانی معاصر*، به بررسی آثار سه نویسنده (ساعدی، روانی‌پور، پارسی‌پور) پرداخته است. در این زمینه مقاله‌ای نگاشته شده است با عنوان: «زمینه‌های مشترک گرایش به رئالیسم جادویی در جنوب ایران و آمریکای جنوبی» از زینب شیخ حسینی و محمدعلی محمودی (۱۳۹۵) که مشترکاتِ جغرافیایی جنوب ایران و آمریکای جنوبی را در زمینهٔ پرداختن به داستان‌های رئالیسم جادویی بررسی کرده است، اما در این مقاله فقط به مشترکات جغرافیایی و اجتماعی و تاریخی ایران و آمریکای لاتین پرداخته شده و هیچ نمونه داستانی بررسی نشده است. همچنین مطالبی مختصر در کتاب‌هایی همچون *مکتب‌های داستان‌نویسی* قهرمان شیری (۱۳۸۷)، *مکتب‌های ادبی* رضا سیدحسینی(۱۳۷۱) و کمی مفصل‌تر در کتاب *پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب‌های ادبی* علی تسلیمی(۱۳۹۶) آمده‌است. تمامی این آثار به بررسی داستان‌های رئالیسم جادویی و ویژگی‌های آن پرداخته‌اند یا بدون توجه به نمونه‌های داستانی و نویسندگان رئالیسم جادویی دیگر نقاط ایران فقط به جنوب توجه کرده‌اند.

۳. تعریف و ویژگی‌های رئالیسمِ جادویی

رئالیسم جادویی (magical realism) شیوهٔ روایتی است که از نیمهٔ دوم قرن بیستم در آمریکای لاتین گسترش یافت. همان‌طور که از ظاهر این اصطلاح بر می‌آید، در این شیوه دو امر جادو و واقعیت با یکدیگر ادغام می‌شوند. منظور از جادو، وجود ارواح، معجزات، استعدادهای غیرطبیعی، ناپدیدشدنِ شخصیت‌ها و فضاهای غریب است، اما نه از آن گونه که در کار شعبده‌بازان دیده می‌شود، زیرا در سحر و شعبده‌بازی، فرد ترفندهایی را به کار می‌گیرد تا این توّهم را بیافریند که امری غیرواقعی رخ داده‌است و اغلب به دنبال جلب توّجه و ایجاد حیرت و شگفتی در بینندگان است، اما در رئالیسم جادویی امر غیرواقعی

واقعاً رخ داده و هیچ ترفند و حیله‌ای در کار نیست (باورز، ۱۳۹٤: ٤۸). رئالیسم جادویی نیز امور واقعی، تخیّلی یا جادویی را طوری بازنمایی‌می‌کند که گویی واقعاً اتفاق افتاده‌اند.

آمیختن واقعیت و فراواقعیت در رئالیسم جادویی آن را به سوررئالیسم نیز نزدیک می‌کند. علی تسلیمی وجه مشخصهٔ رئالیسم جادویی و سوررئالیسم را *شوک ناگهانی* عنوان کرده است. «تفاوت رئالیسم جادویی با سوررئالیسم این است که در رئالیسم جادویی همهٔ شخصیت‌ها طبیعی‌اند و رخدادها بر پایهٔ روابط علت و معلولی نهاده می‌شوند، مگر در گوشه‌هایی از آن که ناگهانی سر بازمی‌زنند» (تسلیمی، ۱۳۹٦: ۳٤۹) . علاوه بر این، تفاوت‌های دیگری نیز بین این دو وجود دارد. سوررئالیسم که تحت آموزه‌های روانشناسی فروید قرار دارد با سویه‌های مادی زندگی در ارتباط نیست، بلکه با تخیّل و ذهن در پیوند است «به ویژه آن که می‌کوشد زندگی درونی و روان انسان‌ها را از رهگذر هنر بیان کند... [در حالی که] معمول‌بودن امر جادویی رئالیسم جادویی، استوار بر جایگاه پذیرفته و بی‌چندوچونِ واقعیت مادی و عینی است» (باورز، ۱۳۹۲: ٤٤).

رئالیسم جادویی با ادبیاتِ شگرف یا وهمناک (Fantastic) نیز تداخل می‌یابد؛ اما تفاوت ادبیاتِ وهمناک با رئالیسم جادویی در این است که در ادبیات وهمناک، خواننده دچار تردید می‌شود که اتفاق فراواقعی واقع رخ داده یا نه. بنا به دیدگاهِ تودوروف:

> وهمناک از عدم قطعیت میان امر واقع و موهوم ناشی می شود. آن گاه که خوانندهٔ آشنا با قوانین طبیعت در رویارویی با حادثه ای به ظاهر عجیب و فراطبیعی به ناگاه میان خیال و واقعیت درنگ می کند و بذر شک و دودلی را نسبت به حوادث داستان در دل خود می کارد، ژانر وهمناک شکل می گیرد. به دیگر سخن، وهمناک از شک و تردید خواننده نسبت به حوادث پدید می آید و همین که حادثه توجیه طبیعی یا فراطبیعی پذیرفت عمر وهمناک نیز تمام می‌شود (به نقل از حری، ۱۳۹۳: ۸۸).

۱.۳ پیشینهٔ رئالیسم جادویی در ادبیات ایران

می‌توان گفت آنچه باعث شده نویسندگان ایرانی از شیوهٔ رئالیسم جادویی استفاده کنند، همخوانی و متناسب بودن این شیوه با حوزهٔ زیست و تفکر آن‌هاست. آمیختگی امر واقع و امر فراطبیعی، حضور اسطوره، باورهای عامیانه و عجیب و... همه اموری آشنا برای این نویسندگان است و در ادبیات کهن ایران نیز سابقه دارد که نمونهٔ بارز آن کرامات صوفیان است. در حکایت‌هایی که از عرفا نقل کرده‌اند، شاهد امور فراواقعی هستیم. شفیعی کدکنی

می‌گوید همان‌طور که کسی از شنیدن اغراق‌های شاهنامه متعجب نمی‌شود و آن را دروغ نمی‌پندارد امور عرفانی نیز با توجه به ساخت و زمینهٔ آنها، صدق و کذبشان در خودشان نهفته است(ن.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ٦۳). اما موضع‌گیری راجع به حکایت‌های عرفانی از اعتقاد خوانندگان سرچشمه می‌گیرد؛ چرا که این حکایت‌ها در زمان خود همچون اموری واقعی تصور می‌شده‌اند اما امروزه از دید خوانندگان دو نوع موضع‌گیری راجع به این حکایت‌ها وجود دارد؛ عده‌ای به تجربیات فراواقعی عرفا اعتقاد دارند و این حکایت‌ها را واقعی می‌پندارند و عده‌ای دیگر همه را اموری جادویی و غیرواقعی می‌پندارند. علاوه بر این، تجربیات عرفا تجربیاتی فردی هستند، اما آنچه در رئالیسم جادویی مطرح می‌شود بُعدی اجتماعی دارد و با فرهنگ و اعتقادات یک قوم در ارتباط است.

علاوه بر حکایت‌های عرفانی، امور جادویی و فراواقعی را در قصه‌های عامیانه نیز می‌بینیم. قصه‌هایی مانندِ *هزار و یک شب*، *سمک عیار*، *اسکندرنامه*، *امیرارسلان نامدار* و... که اغلب رمانس‌های پرماجرایی هستند، موجوداتی چون دیو، پریان، نامریی‌شدن با خواندن ورد و... را در برمی‌گیرند. این قصه‌ها شباهت‌های ظاهری با رئالیسم جادویی دارند، اما از آنجا که این ویژگی‌ها جزو جدایی‌ناپذیر قصه‌های عامیانه است و در برخی موارد آنقدر تعدادشان زیاد است که کمتر واقعیت را در داستان می‌یابیم و باورپذیری را به حداقل می‌رساند، با رئالیسم جادویی متفاوت است؛ زیرا یکی از ویژگی‌های داستان‌های رئالیسم جادویی این است که امور فراواقعی بر داستان مسلط نباشند. تفاوت دیگر، در جانبداری و دخالت نویسندهٔ قصه‌های عامیانه در بیان امور فراواقعی است که این ویژگی نیز باعث می‌شود قصه‌های عامیانه از رئالیسم جادویی فاصله بگیرد.

داستان‌های حماسی نیز بن‌مایه‌های داستان‌های رئالیسم جادویی دارند. در *شاهنامه* شاهد پهلوانانی هستیم که ویژگی‌های عجیبی دارند و کارهای باورناپذیری انجام می‌دهند، همچنین وجود دیوها، سیمرغ سخنگو، دختری با موهایی به‌بلندیِ باروی قلعه و... از مؤلفه‌های جادویی هستند. اما از آنجا که اغراق و موجودات فرازمینی جزو ذاتی حماسه‌ها هستند و فردوسی خود بر معنای «رمزیِ» این نوع رویدادها اشاره کرده و داستان را دارای لایه‌ای دیگر دانسته، با رئالیسم جادویی متفاوت می‌شود:

تو این را دروغ و فسانه مدان　　به رنگ فسون و بهانه مدان
ازو هر چه اندر خورد با خرد　　دگر بر ره رمز و معنی برد

(فردوسی، ۱۳۸٦: ٤۰)

در ادبیات داستانی معاصر نیز قبل از اینکه نویسندگان با سبک نگارش رئالیسم جادویی آشنا شوند نمونه‌هایی، هر چند نه کامل، از رئالیسمِ جادویی وجود دارد؛ از جمله *عزاداران بیل* غلامحسین ساعدی، *روزگار دوزخی آقای ایاز* رضا براهنی و برخی داستان‌های صمد بهرنگی که به دلیل مخاطبان آن که اغلب کودکان بوده‌اند، از این شیوه بهره برده است.

با این که رد پای رئالیسم جادویی آمریکای لاتین را در آثار نویسندگان ایرانی می‌توان مشاهده کرد، و تأثیر ترجمهٔ چنین آثاری بر رشد و گسترشِ این شیوهٔ داستان‌نویسی عیان است، با این‌حال، خود نویسندگان اغلب منکر این موضوع شده‌اند و معتقدند آن‌ها واقعیت سرزمین خود را نگاشته‌اند. روانی‌پور می‌گوید: «واقعاً اذیت می‌شوم وقتی می‌گویند از مارکز تقلید می‌کنم. فکر می‌کنم چون نمی‌روند و نمی‌دانند آنجا چه خبر است اینها را می‌گویند» (به نقل از مهویزانی، ۱۳۷٦: ۲۸٤). محمود دولت‌آبادی در این باره می‌گوید:

> در باب نوشتن *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده* بخصوص و در باب نوشتن سایر آثارم به طور عام گفته‌ام و می‌گویم به ایسم‌ها مقید نیستم. این فرق می‌کند با اینکه اعتقادی به وجود خارجی ایسم‌ها ندارم. مکتب و تعاریف مخصوص غرب است (همان: ۳٦٦).

با این احوال، عاملی دیگر را که می‌توان به عنوان زمینهٔ روی آوریِ نویسندگان ایرانی به رئالیسم جادویی ذکر کرد، ترجمه رمان‌های رئالیسم جادویی است. رمان *صد سال تنهایی* نوشتهٔ مارکز که پس از چاپ، نام رئالیسم جادویی آمریکای لاتین را بر سر زبان‌ها انداخت، در سال ۱۹٦۷ میلادی در آرژانتین منتشر شد، اما با تأخیری چندساله در سال ۱۳۵۳ به قلم بهمن فرزانه در ایران ترجمه شد.

۲.۳ زمینه‌های روی‌آوریِ نویسندگانِ ایرانی به رئالیسم جادویی

شکل‌گیری و رواج یک مکتب یا سبکِ ادبی، بدون هیچ پیشینه و ریشه‌ای تقریباً غیرممکن است و همیشه علاوه بر روابط بینامتنی و ادبی، عواملی اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و... باعث روی‌آوری و گرایش عده‌ای به مکتب یا سبکی ادبی می‌شود. می‌توان گفت که رواج شیوهٔ رئالیسم جادویی در آمریکای لاتین مرهون دلایلی چند از جمله آشنایی با سوررئالیسم، تحقیقات جامعه‌شناسانی چون فریزر و لوی استروس و ظلم و ستم استعمارگران اسپانیایی و به دنبال آن خفقان و عدم آزادی بیان و بازگشت به فرهنگ و

اصالت خویشتن است (ر.ک: داد، ۱۳۹۲: ۲۵۸. سیدحسینی، ۱۳۹۳: ۳۱۷. باورز، ۱۳۹٤: ۳٦). در ایران نیز پرداختن به این سبک و شیوهٔ نگارش زمینه‌ها و دلایل چندی دارد. رویارویی جامعهٔ سنتی ایران با تجدد غرب و سردرگمی که در اثر این رویارویی تمام ساخت‌های جامعه را دربرگرفته بود، یکی از موضوعات مندرج در آثار نویسندگان معاصرِ فارسی است. تقابل سنت و مدرنیته خود زمینه‌ای فراهم آورد تا نویسندگان به رئالیسم جادویی روی بیاورند. علاوه بر مواردی که زمینه‌های گرایش به رئالیسمِ جادویی را فراهم آورد، دلایلی نیز وجود داشت که نویسندگان ایرانی را واداشت تا این شیوهٔ نگارش را برگزینند؛ از جمله این دلایل عبارت است از: نگرشِ سیاسی، اسطوره‌پردازی، بازنماییِ فرهنگ اقلیمی و نوجویی در شیوهٔ روایت.

۳.۳ بافتار فرهنگی و اوضاع و احوالِ اقلیمی

با اینکه امروزه نویسندگان زیادی از تمام نقاط جهان به شیوهٔ رئالیسم جادویی می‌نویسند، امّا اغلب داستان‌های رئالیسم جادویی در مناطق خاصی روی می‌دهند.

> اگر بگوییم که مکان‌ها و سرزمین‌های خاصی با پرورش چنین نویسندگانی و پس از آن تولید چنین متونی مرتبط‌اند پر بیراه نگفته‌ایم. داستان‌های رئالیسم جادویی اغلب در مکان‌های روستایی شکل گرفته است که دور از نفوذ مرکز قدرت سیاسی واقع شده‌اند (آن باورز، ۱۳۹٤: ٦۹).

برای مثال داستان رمان *صد سال تنهایی* مارکز در روستایی دورافتاده و مهجور در ساحل کارائیب کلمبیا روی می‌دهد. به نظر می‌رسد یکی از دلایلی که این داستان‌ها در مناطق دورافتاده یا روستایی روی می‌دهند تکیه این آثار بر جمع‌گرایی است، چرا که رئالیسم جادویی «عمدتاً ریشه در مناطقی دارد که پیش‌تر زیر سلطهٔ قدرت‌های جهانی بودند و حالا پس از به دست آوردن آزادی جغرافیایی کشورشان، می‌خواهند هویّت فرهنگی خود را نیز بازتعریف کنند» (حنیف و حنیف، ۱۳۹۷: ۳۰). بازتعریف هویّت فرهنگی که در قالب افسانه‌ها، اسطوره‌ها، باورهای عامیانه و مذهبی و امور فراواقعی شکل می‌گیرد جز در زندگی‌های جمعی قابل بازگویی نیست؛ و این نوع زندگی در مناطق دورافتاده و کوچک بیشتر یافت می‌شود.

دربارهٔ داستان‌های رئالیسم جادویی در ایران هم می‌توان چنین ادعا کرد که این داستان‌ها اغلب در مناطق دورافتاده و مهجور به خصوص در جنوب ایران روی می‌دهد. تنوّع فرهنگی و وجود عقاید و باورهای عجیب و غریب در نواحی جنوبی ایران فضای مناسبی برای شکل‌گیری داستان‌های رئالیسم جادویی به وجود آورده است. بندرهای جنوب ایران از دیرباز دروازهٔ ورود انواع کالاها، مهاجران و به همراه آن فرهنگ‌های متنوّع بوده است؛ برای مثال بوشهر

> بندری بود که از اروپا و افریقا و عربستان و هند و چین کشتی و کالا به آنجا می‌آمد. و با این‌ها صورت‌های گوناگون زندگی فرهنگی همراه بود. عناصر رنگین این صورت-های فرهنگی در بوشهر به هم می‌آمیختند و بر زمینهٔ فرهنگ بومی درج می‌شدند (دریابندری، ۱۳٦۳: ۲۹. به نقل از عابدینی، ۱۳۸٦، ج۲: ٥٦۱).

قهرمان شیری نیز معتقد است در جنوب ایران همچنین محیط‌های جنگلی، بیابانی و کوهستانی، ویژگی‌های جغرافیایی و شیوهٔ ابتدایی تفکر، عامل اصلی روی آوردن به عقاید عجیب و غریب و فراطبیعی است:

> در محیط‌های پر وهم‌وخیال و اسرارآمیز دریایی که از بستری بسیار گسترده و پرتلاطم و باطنی بسیار مرموز و خطرخیز برخوردارند و حتی در محیط های بیابانی، کوهستانی و جنگلی که در همان حد از ناشناختگی قرار دارند و مردمان ساکن در آن‌ها معیشت خود را با ابتدایی‌ترین ابزارهای زندگی تأمین می‌کنند و ذهنیت آن ها نیز هنوز از دورهٔ بدویت به مرحلهٔ مدنیت نزدیک نشده است، یکی از جلوه های واقعیت به تأثیر از تصورات معلق در میانهٔ طبیعت و فراطبیعت، اعتقاد به حضور عناصر جادویی در زندگی آدم‌هاست. رئالیسم جادویی، وسیله‌ای است برای برملا کردن راز و رمز ارتباط صمیمی، مرموز و غیرعقلانی آدم‌های این محیط‌ها با طبیعت و نظام هستی (شیری، ۱۳۸۷: ۱۸۰–۸۱).

با این حساب می‌توان گفت این نوع نگرش به واقعیت از زمان‌های بسیار پیش در میان مردم بومی این سرزمین‌ها وجود داشته‌است و داستان‌نویسان از این مواد استفاده کرده و افسانه‌ها ساخته‌اند. منیرو روانی‌پور انسان‌های جنوبی را دارای استعداد افسانه‌پردازی می‌داند:

> من جنوبی هستم و هر جنوبی قبل از آنکه مارکز یا هر کس دیگری را خوانده باشد، قدرت افسانه‌سازی دارد. چند روز پیش یکی از عزیزان من در دریا غرق شد. مادرش

> می‌گفت سه روز بود، مرده‌ها به خوابمان می‌آمدند. مرگ تمام نشانه‌هایش را به شکل ترانه‌ای که بچه می‌خوانده، سؤال‌ها و بی‌قراری‌های او نشان می‌داده است. بچه دایم از مادرش می‌پرسیده چه طور می‌شود به آسمان‌ها پرواز کرد، می‌شود پای یک پرنده را گرفت و به آسمان‌ها رفت... این نوعی افسانه‌سازی است، شاید. پس حق بدهید من هم افسانه بسازم، چون من هم یک بومی هستم (به نقل از مهویزانی، ۱۳۷٦: ۲۸۸).

استفاده از این نوع فضاها را در آثار روانی‌پور، ساعدی، براهنی و یوسف علیخانی می‌بینیم.

همچنین، دور افتادگی و آمیخته‌بودن زندگی این مناطق به افسانه‌ها و اسطوره‌ها و باورهای عجیب، فضای مناسبی است که نویسندگان رئالیسم جادویی برای احیای فرهنگ‌های فراموش شده یا در معرض نابودی از آن سود بجویند؛ مانند رمان *اهل غرق* روانی‌پور که در آن برای حفظ فضای اسطوره‌ای و فراواقعی حاکم بر زادگاهش جفره کوشیده است یا رضا براهنی در رمان *رازهای سرزمین من* باوری کهن و اسطوره ای ـاعتقاد به گرگ اجنبی کش‌ـ را در قالب رئالیسم جادویی نشان داده است.

۴.۳ تقابل سنت و مدرنیته

رئالیسم جادویی اغلب از دیدگاه مردمانی روایت می‌شود که تحت نفوذ قدرت برتری قرار گرفته و دوره‌ای از استعمار را پشت سر گذاشته‌اند، یا در نزدِ جوامعی مجال بازنمایی می‌یابد که با کشورهای پیشرفته‌تر ارتباط برقرار کرده‌اند. ورود تجدد به جوامع سنتی چه از طریق استعمارگران و چه از طریق ارتباط برقرار کردن با جوامع مدرن، معمولاً در دو بخش قابل توجه است. ابتدا «ظواهر جوامع مدرن و به عبارتی مدرنیزاسیون که شامل مظاهر مدرنیته می‌شود و دیگر اندیشه و فکری است که پشت این ابزارها قرار گرفته و مدرنیسم نامیده می‌شود» (صالحی، ۱۳٥٤: ۱۸).

ورود مدرنیته به ایران به انقلاب مشروطه و آشنایی ایرانیان با مظاهر مدرنیته در غرب باز می‌گردد. در ابتدا ورود مدرنیزاسیون و مدرنیسیم شتاب برابری داشته است؛ امّا پس از چندی مدرنیزاسیون شتاب می‌یابد و مدرنیسیم عقب می‌ماند؛ بر این اساس

> انقلاب مشروطه، اولین ارمغان مدرنیتهٔ ایرانی است که هر چند ناکام ماند، تأثیر زیادی در اندیشهٔ روشنفکران ایرانی باقی گذاشت. در دورهٔ رضاشاه، اقداماتی مانند ممنوعیت حجاب، ایجاد ارتش و ساخت راه آهن، زمینهٔ تجدد را فراهم ساخت و محمدرضا شاه

> نیز این مسیر را ادامه داد. هر چند چنین تلاش‌هایی ظاهر زندگی ایرانی را تغییر دادند، اما مبانی اندیشه در ایران تفاوت بنیادی نکرد. در واقع مدرنیته در ایران بیش از آن که ذهنی باشد، عینی بود (آزاد برمکی، ۱۳۸۰: ۸۰).

ورود مدرنیزاسیون با شتاب زیاد به جامعهٔ سنتی ایران که هنوز زیربناهای فکری آن برای ورود مدرنیته آماده نشده بود، باعث دوگانگی‌های زیادی شد. تقابل و برخورد این دو با یکدیگر در بسیاری از رمان‌ها و داستان‌ها منعکس شده است. از آنجا که رئالیسم جادویی، ترکیب واقعیت و فراواقعیت است و آنچه در جوامع سنتی به عنوان واقعیت پذیرفته شده معمولاً اموری فراواقعی هستند که اعتقادات و آداب و رسوم مردم را شکل می‌دهند و رئالیسم، اموری است که با عقل سنجیده می‌شود و بر اساس تجربه پذیرفته می‌شود، پس برخورد و تقابل این دو یکی از مشغولیت‌های فکری نویسندگان داستان‌های رئالیسم جادویی بوده است؛ به تعبیری دیگر «رئالیسم جادویی سبک بیان شکافی است که بر اثر ورود تجدد به جوامع سنتی ایجاد می‌شود؛ شکافی که از آن باورهای پیشین در جامعهٔ امروزی جریان می‌یابد» (میرعابدینی، ج ۲، ۱۳۸٦: ۹۳۲). برندا کوپر نیز وظیفهٔ اصلی رئالیسم جادویی را نشان‌دادنِ جدال تضادها از جمله تاریخ در برابر جادو، جوامع پیش‌استعماری گذشته در برابر جوامع صنعتی امروز و زندگی در برابر مرگ می‌داند (Cooper,1998: 1).

در رمان *درخت انجیر معابد* (۱۳۷۹) اصلی‌ترین هدفی که نویسنده دنبال می‌کند، نشان دادن تقابل سنت و مدرنیته در جامعه‌ای سنتی است. در این رمان اعتقادات و باورهای ذهنی مردم عامه در مقابل مظاهر مدرنیته قرار می‌گیرد و احمد محمود این تقابل را در قالب رئالیسم جادویی نشان داده است. نماد اعتقادات مردم، درخت انجیرِ معابدِ کهن‌سالی است که سخت به آن باور دارند و حوادث فرازمینی حول همین درخت و اعتقاد به آن روی می‌دهد. در مقابل این درخت، مردی به نام مهران شهرکی قرار دارد که بر آن است تا با ساختن شهرکی جدید با امکاناتی مدرن نظیر مدرسه، سینما، تئاتر، درمانگاه، کتابخانه و... به نبرد با اعتقادات مردم برود. اگر چه این سازه‌های جدید به نفع مردم است و رفاه بیشتری برای آنها به همراه دارد، اما فقط مردم روشنفکر به آن روی خوش نشان می‌دهند و اغلب مردم عامه برای شفای بیماران خود به درخت پناه می‌برند نه به پزشک و درمانگاه؛ به عبارتی دیگر،

رمان بر پایه باور بی‌پایه تودهٔ ناآگاه و فریب‌خورده در اهواز و نزدیک به یک دهه پیش از انقلاب اسلامی به یک جریان خرافی، واپسگرا و شبه‌دینی شکل گرفته و نویسنده خواسته دو جریان عقیدتی یکی واپسگرا و دیگری بالنده و پیشرو اجتماعی را در برابر هم نهد (اسحاقیان، ۱۳۹۳: ٦١).

مضمون اصلی در رمان *اهل غرق* (١٣٦٨) نیز تقابل سنت و مدرنیته است. روانی‌پور در این رمان برخورد سنت و تجدد و نابودی دردناک سنت را در قالب رئالیسم جادویی نمایش‌می‌دهد. جفره، جامعه‌ای سنتی است که مردم خوشی و ناخوشی زندگی خود را وابسته به خشم و رضایت پری‌های دریایی از جمله بوسلمه، غول زشت دریا می‌دانند. این جامعه کم‌کم با مظاهر مدرنیته روبه‌رو می‌شود، در حالی که هیچ کدام درک روشنی از آن ندارند و همین ناآگاهی باعث آوارگی آنان از سرزمینشان می‌شود.

شرکت استخراج نفت در جفره احداث می‌شود و انگلیسی‌ها در آن مشغول به کار می‌شوند؛ اما در نظر مردمِ آبادی این‌ها جن‌هایی بودند که از آهن نمی‌ترسند. جفره‌ای‌ها، هیچ درکی از نفت و صنعت استخراج آن ندارند و حتی سعی نمی‌کنند چیزی بدانند:

تا دو هفته، شبها کسی از خانهٔ زایر بیرون نرفت و زایر گیج و گم، نمی‌دانست که با آنهمه آهن و ماشین، جنها چطور در آبادی تردد می‌کنند. شب تا دیر وقت، مردم به صدای رُپ‌رُپ پای جنها که در کوچه‌ها به دنبال هم می‌دویدند، گوش می‌دادند و از ترس می‌لرزیدند (همان: ۳۸۵).

۵.۳ نگرشِ سیاسی

یکی از ویژگی‌های اصلی تکرارشونده در رمان‌های آمریکای لاتین به خصوص رمان‌های رئالیسم جادویی، پرداختن به سیاست است. به گفتهٔ کارپانتیر:

در انگلستان یا اسکاندیناوی ادبیات می‌تواند خارج از زمینه‌های سیاسی هم وجود داشته باشد که در آمریکای لاتین این امر مطلقاً ناممکن است. چه در غم و چه در شادی، در سوگ یا در لحظه‌های بزرگ فتح و پیروزی، زندگانی ما پیوند تنگاتنگی با سیاست دارد (کارپانتیر، ۱۳۹۱: ٢٤).

اینکه چرا تاریخ سیاسی این کشورها در برهه‌هایی خاص در قالب رمان‌های رئالیسم جادویی بیان شده‌است، نتیجهٔ اختناق و محدویت‌هایی است که دولت‌های استعمارگر در این کشور اعمال کرده‌اند و مانع از تجربهٔ آزاد رئالیسم در این کشورها شده‌اند:

> حاکمیت جو خفقان و اختناق دیکتاتوری و حکومت‌های استعماری در مستعمره‌ها مانع از تجربه آزادانه در حوزه رئالیسم توسط این اقوام و ملیت‌ها می‌شده است. در نتیجه روایتِ واقعیت‌های تاریخی از خلال افسانه‌ها و باورهایی که دهان به دهان می‌گردد، امکان بیان پیدا می‌کند و در این راه چنان با این مواد در هم می‌آمیزد که جلوه‌ای دوگانه می‌یابد: لایهٔ حوادث و رویدادهای واقعی بر بستر سیالی از افسانه‌ها و باورها شناور است و نویسنده دائماً خواننده را بین واقعیت و افسانه نگاه می‌دارد (داد، ۱۳۹۲: ۲۵۸).

مردم نواحی گوناگون ایران مانند شمال غرب و جنوب نیز چنین تجربه‌ای را پشت سر گذاشته‌اند. جنوب ایران سال‌های زیادی تحت نفوذ بیگانگان بوده است؛ بنابراین طبیعی است که نویسندگان، خاطرات این دوره را از دیدگاه مردمی که شاهد آن بوده‌اند، بیان کنند.

رازهای سرزمین من (۱۳٦٦)، رمانی سیاسی است که وقایع سال‌های حضور آمریکاییان در ایران از کودتای ۱۳۳۲ تا تابستان ۱۳۵۸ را در برمی‌گیرد.

بخش‌هایی از این رمان به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده است و جادویی‌بودن حوادث در مقابله با بیگانگان بیشتر نمود می‌یابد. ساختار این رمان به شیوهٔ تک‌گویی است و از زبان کسانی است که شاهد وقایع بوده‌اند، اما در روایت آنچه دیده‌اند، سابقهٔ ذهنی خود را که تکیه بر باورها و اعتقادات و اسطوره‌های محلی دارد با واقعیت ترکیب می‌کنند. مردم تبریز، روی خوشی به آمریکایی‌ها نشان نمی‌دهند و به برتری و تجددی که آن‌ها برای خود قائل هستند، اهمیتی نمی‌دهند. آن‌ها معتقدند علاوه بر مردم، خاک ایران و حیوانات این خاک نیز حضور بیگانگان را بر نمی‌تابند. گروهبان دیویس آمریکایی

> از موقعی که پایش را به خاک ایران گذاشته بود، روزبه‌روز پیرتر می‌شد. سرش عین کف دست شده بود. پلک‌هایش ریخته بود. مویرگ‌های پر خون و مزاحم سراسر سطح وسیع و آبی چشم‌هایش را پوشانده بود... مترجم که در روز ورود دیویس به تبریز، او را دیده بود، پیش خود فکر می‌کرد... آیا خاکی که دیویس، بدون دعوت صاحبان اصلی آن، قدم بر آن گذاشته بود، از گروهبان انتقام می‌گرفت؟ (براهنی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۳۰–۳۱)

و گروهبان دیویس عاقبت توسط گرگ اجنبی‌کُش دریده می‌شود.

در رمان *اهل غرق* نیز حوادث سیاسی تاریخ معاصر ایران مانند: فعالیت حزب توده، استخراج نفت توسط انگلیسی‌ها و جنگ با انگلیسی‌ها و شکل‌گیری انقلاب اسلامی بازنمایی شده است.

مردم جفره، انگلیسی‌ها را که از راه دریا به آبادی آمده‌اند، مردگانی می‌بینند که بوسلمه آن‌ها را فرستاده است:

> معلوم نبود این مردان دریایی، از کجای جهان آمده بودند. معلوم نبود که از جنس آدمیان باشند... نکند بوسلمه اهل غرق را به بازی گرفته است. نکند آنان را در هیبت دیگران، توان رسیدن به زمین داده است تا آبادی را به زیر آب برد؟ و یا شاید ساکن‌های دریا در شکل و شمایل آدمی به آبادی آمده باشند (روانی‌پور، ۱۳٦۹: ۱۲۸).

محمود دولت‌آبادی در داستان کوتاه مولی *و شازده* (۱۳۹٤) نابودی استبداد و به‌پایان‌رسیدنِ دورهٔ شازده‌ها را در قالب مردی که از زمین کنده‌می‌شود و در آسمان گم‌می‌شود، بیان می‌کند:

> حتا بدون کمک راننده دست به بالای در اتومبیل گرفت تا قدم توی اتاق بگذارد؛ اما ناگهان سلطون متوجه شد که دست آقا از در واگرفته شد و پاهاش از زمین. کلاه شاپوش هنوز سرش بود و عصا هم دستش، اما توی هوا بالا می‌آمد، انگار مجسمه‌ای از کاه که به نظر سلطون چیزی شبیه یک خواب یا رؤیا بود. از زمین کنده شده بود و داشت بالا و بالاتر می‌آمد. آمد، از کنار پنجره هم بالاتر رفت (دولت آبادی، ۱۳٤۹: ۲۳).

۶.۳ اسطوره‌پردازی

اسطوره، بنیان زندگی اجتماعی و فرهنگی انسان‌های نخستین را شکل می‌داده است و آن را امری واقعی می‌پنداشته‌اند؛ با این که امروزه آن نوع نگاه به اسطوره‌ها وجود ندارد، اما برای انسان معاصر به‌خصوص نویسندگان رمان در سراسر دنیا، محبوبیت فراوانی دارد؛ «رویکرد رمان‌نویسان به اسطوره از چند جهت قابل توجه است: نخست از منظر زیبایی‌شناسانه و ساختاری و دوم، بازنمایی گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه» (قاسم زاده و بیگدلی، ۱۳۹۷: ۲۰). این ویژگی‌های اسطوره و مهم‌تر از آن شباهت دنیای اسطوره و رئالیسم

جادویی، نویسندگان رئالیسم جادویی را بر آن داشته است که از اسطوره‌ها در نوشته‌های خود سود ببرند یا دست به بازآفرینی دنیایی شبیه دنیای اسطوره‌ها بزنند.

اسطوره‌ها از دو بخش عقلی و فراعقلی یا همان فراواقعی تشکیل شده‌اند؛ درست مانند رئالیسم جادویی که از دو بخش نگاه واقع‌بینانه به امور و از طرف دیگر پذیرش امور فراواقعی به عنوان واقعیت شکل گرفته‌اند. «در ساختار اساطیر و همچنین در ساختار رئالیسم جادویی غیرعقلانی بودن رویدادها به گونه ای است که کاملاً حقیقی و باورپذیر به نظر برسند» (موسوی‌نیا، ۱۳۸٤: ۱٦۱). همچنین در هر دو، امور غیرواقعی به گونه‌ای بیان می‌شوند که حقیقی و باورپذیر به نظر برسند. قهرمان‌های اسطوره با کارهای محیرالعقول در قهرمان‌های داستان‌های رئالیسم جادویی نیز نمود می‌یابند و ما شاهد قهرمان‌هایی هستیم که دست به کارهای اسطوره‌ای می‌زنند.

اسطوره در رمان *رازهای سرزمین من*، به شیوهٔ رئالیسم جادویی نمود یافته است. اصلی‌ترین اسطوره در این رمان، اسطورهٔ «گرگ اجنبی‌کش» است؛ گرگی که فقط به بیگانگان حمله می‌کند و حافظ جان و ناموس مردم است، وقتی کاری از دست هیچ کدامشان بر نمی‌آید. در میان ترکان، گرگ، حیوانی است جنگجو با چهره‌ای مثبت که نماد نور و روشنی است و همچنین ترکان نیای اساطیری خویش را گرگ می‌دانند؛

> خالق سلسله‌های چینی و مغولی، گرگ آبی آسمان خوانده می‌شد. شدت و حدت او در جنگ موجب بود که ملت ترک همچنان حتا در تاریخ معاصر خود این لقب را به عنوان استعاره به کار می‌برند، چنانکه مصطفی کمال پاشا که خود را آتاتورک یعنی پدر ترکان نام گذاشته بود، توسط هواخواهانش گرگ خاکستری لقب گرفته بود (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۷۱٤–۱۵).

اسطورهٔ دیگری که در این کتاب در قالب رئالیسم جادویی استفاده شده، نبرد ازلی و ابدی خیر و شر است. نبرد خیر و شر، نبردی است به درازنانی عمر بشر. اگر چه این نبرد در اساطیر سرانجام با پیروزی خیر به پایان می‌رسد، امّا در دنیای واقعی کمتر شاهد این معادله هستیم. در رمان *رازهای سرزمین من*، نبرد خیر و شر پایانی اسطوره‌ای دارد و هر نیروی شری به طریقی به مجازات می‌رسد و جزای کردار شر خویش را دریافت می‌کند. گروهبان دیویس را گرگ اجنبی کش می‌درد (٤۳)؛ یکی از گماشته‌های تیمسار شادان، او را می‌کشد (۱۳٤)؛ مترجم آمریکایی به سرطانی دچار می‌شود که معتقد است ارتباطی با گرگ اجنبی کش دارد (۱۲٦۰) و مواردی از این قبیل.

در رمان *بیوه‌کُشی* (۱۳۹٤) نوشتهٔ یوسف علیخانی برای شکل‌دادن به روایت داستان، از اسطورهٔ اژدها استفاده شده است. در اساطیر نماد خشکسالی، اژدهایی به نام اپوش است (هیلنز، ۱۳۷۳: ۳۷) و هر گاه اژدها از میان برداشته شود باران و سرسبزی همه جا را فرا می‌گیرد، از این رو، پهلوانان زیادی به خصوص در *شاهنامه* به جنگ اژدها رفته‌اند. ارتباط اژدها با آب در رمان *بیوه‌کشی* نیز تکرار شده است: «یک اژدرماری توی چشمه اژدر چشمه عقبی رودخانه میلک هست. جدان ما بگفتن که وقتی بیدار بشود، مالان ره هو ببرد و هر چی دم دهانِ تشنه‌اش» (علیخانی، ۱۳۹٦: ۲۸).

قربانی‌دادن نیز عملی است که در اساطیر هنگام مواجهه با خطر از آن سخن رفته است. در نبرد تیشتر ـ اصل همهٔ آب‌ها و سرچشمهٔ باران و باروری ـ با اپوش، اژدهای خشکسالی، اهورامزدا برای تیشتر قربانی می‌کند تا نیروی ده اسب، ده شتر، ده گاو نر، ده کوه و ده رود به او برسد و بر اپوش پیروز شود (هینلز، ۱۳۷۳: ۳۷). در رمان *بیوه‌کشی* نیزآخرین چاره برای دفع خطر اژدهای اژدر چشمه، قربانی‌کردن دختر کوچک خوابیده خانم تشخیص داده می‌شود (علیخانی، ۱۳۹٦: ۲۹۱).

پررنگ‌ترین اسطوره در رمان *طوبی و معنای شب*، اسطورهٔ زن اساطیری است که در قالب شخصیت‌های لیلا و طوبا نمود یافته است. زن در اساطیر ایران، سرچشمهٔ زندگی و باروری است و زمین را از این جهت که بستر تمام رستنی‌هاست، زن دانسته‌اند (ن.ک: اسماعیل پور، ۱۳۸۷: ۲۰).

در این رمان هم بارها به رابطهٔ زن و زمین و باروری اشاره شده است: «شاهزاده حضور زنت گرامی است، با خودش نسیم و نوازش به همراه می‌آورد... حضورش به جهان شادمانی می‌بخشد چون او مثل آب روان در رفتار است. می‌رود، هوا را پاکیزه می‌کند، به زمین زندگی می‌بخشد» (پارسی‌پور، ۱۳۸۲: ۲۰۹–۱۰). طوبا دو دختر باردار را که کشته شده‌اند در باغچهٔ خانه‌اش، زیر درخت اناری به خاک سپرده است و درخت انارهای درشتی به بار می‌آورد و طوبا انارها را بین مردم خیرات می‌کند (۳۹٦). سرانجام هم طوبا به همراه لیلا با طبیعت یکی می‌شوند و از این یکی‌شدنِ زن و زمین و خون مرد، زمین بار می‌گیرد و هستی شکل می‌گیرد و به نوعی به اسطوره پیوند زمین و آسمان و آفرینش هستی اشاره دارد (همان،٤۱۲–۱۳).

منیرو روانی‌پور در رمان *اهل غرق* از اسطوره‌های فراوانی بهره گرفته است از جمله اسطوره پری، قربانی کردن و نبرد اهریمن و اهورامزدا. پری موجودی زیبا و گاه زشت

است که در افسانه‌ها و همچنین اساطیر از آن سخن رفته است. در داستان‌های عامیانه، پریان، زیبارویانی هستند که مردان جوان را می‌فریبند و آن‌ها را در دام عشقی جان‌سوز گرفتار می‌سازند؛ این نگرش، به اساطیرِ قبل از زرتشت برمی‌گردد؛ «برخی از اسطوره-شناسان ایرانی معتقدند که در روزگار کهن، پیش از دین زرتشت، پری در اصل بانوی باروری و زایش بود که تولد فرزندان، برکت و فراوانی نعمت، جاری‌شدن آب ها و رویش گیاهان به نیروی او بستگی داشت» (افشاری، ۱۳۸۷: ٤٨). اما در دین زرتشت و در کتاب اوستا پریان «موجوداتی اهریمنی و نابکارند که از آن‌ها در کنار «جادوان» یاد شده است» (همان: ٤٧).

در رمان *اهل غرق* از هر دو چهرهٔ پری، یعنی هم نماد زیبایی و دلفریبی و هم نماد زشتی و اهرمنی استفاده شده است. آبی‌ها، پریان زیبای دریایی هستند که با موهای بلند و زیبای خود بر روی دریا دایره‌زنگی می‌نوازند و می‌رقصند (روانی‌پور، ١٣٦٩: ۹) و بوسلمه دیو زشت دریاهاست که با آدمیان دشمن است و خشمش زندگی مردم کنار دریا را نابود می‌کند: «شبهای زمستان که دریا بی‌حوصله می‌شد و یا بوسلمه بر سر خشم می‌افتاد، موجهای دریا روی آب انبار که بسیار دور از در کوچک بود، می‌رمبید» (همان: ۱۰).

اسطورهٔ قربانی کردن در رمان *اهل غرق* هم تکرار شده است: مردم جفره برای رهایی از خشم بوسلمه بر آن می‌شوند تا مه‌جمال را قربانی کنند «زایر احمد فریاد کشید: «علاجش خون، خون» و طوری با غیض فریاد کشید که مه جمال صدایش را شنید، قوطی را انداخت و انگار که تمام این نه روز را منتظر این کلام زایر بوده، گفت: حاضرم زایر» (همان: ٤٦).

۷.۳ بازنمایی فرهنگ اقلیمی

فرهنگ عامه، بخش وسیعی از زمینه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و علمی جامعه را دربرمی‌گیرد، به‌طوری‌که بسیاری از شاهکارهای شعر، موسیقی و داستان‌سرایی با الهام گرفتن از آثار محلی و فولکلوری پدید آمده و رنگ ابدیت به خود گرفته است (محجوب، ۱۳۸۷: ٤٣). بخش وسیعی از رئالیسم جادویی را باورها و اعتقادات مردم عامه تشکیل داده است، پس طبیعی است وقتی داستانی در شیوهٔ رئالیسم جادویی می‌خوانیم، کم و بیش با خرافات و اعتقاداتی که در بین افراد تحصیل‌کرده رایج نیست، روبه‌رو شویم. نکتهٔ دیگر این‌که نویسندگانِ رئالیسم جادویی، همچون همهٔ نویسندگانِ دیگر، تجربهٔ زیستهٔ خود

از فرهنگ، باورها و اقلیمِ پیرامونی را با استفاده از تمهیداتِ داستانی، مبدل به اثـری هنـری و داستانی می‌کنند.

انعکاس فرهنگ عامه در داستان، گاه جدای از این‌که بر غنای داستان می‌افزایـد، جهـت-گیری نویسنده را به آن‌ها نیز نمایان می‌کنـد؛ بـه عنـوان نمونـه، منیـرو روانـی‌پـور نویسـندهٔ بوشهری، خود برآمده از فرهنگ غنی جنوب و کنار دریاست. آشنایی عمیـق او بـا باورهـا و زندگی مردم جفره- جایی که به دنیا آمده- در اغلب داستان‌هایش کاملاً مشـخص اسـت. در رمان *اهل غرق* نویسنده با نمایش گستردهٔ فرهنگ بومی جفره، علاقه و دلبستگی خود را بـه زادگاهش نشان داده است. او محـیط سـنتی جفـره را دوسـت دارد و بـا حسـرت بـه ورود مدرنیته و از بین رفتن فضای بکر باورها و عقاید مردم کنار دریا چشم مـی‌دوزد. روانـی‌پـور در «این کتاب بـه صـورتی کـاملاً ملمـوس باورهـای بومیـان بـه وجـود مـادی موجـودات ماوراءالطبیعه چون بوسلمه، اجنه و پریـان دریـایی را بـه نمـایش در آورده اسـت» (شـیری، ۱۳۸۷: ۱۷۵). با اینکه روانی‌پور عقاید و رفتار مردم را ناآگاهی و عـدم امکانـات آموزشـی و پزشکی می‌داند، اما باز هم به وجود اموری فراواقعی معتقد است:

> همه از مراسم زار در جنوب خبر دارید. ولـی دوسـتان، اگـر در جزیـره پزشـک باشـد، بیمارستان مجهز و امکانات درست و حسابی انسانی باشد، آیا باز هـم بابـازار مـی‌توانـد این نقش را داشته باشد؟ اما این را هم به شما بگویم روی بابازار ضرب در نمـی‌کشـم. برای اینکه چیزهایی را نمی‌دانیم. افق دانایی ما محدود است. چیزهایی در جهان هسـت که از محدوده قوه تعقل ما خارج است (مهویزانی، ۱۳۷٦: ۲۸٤).

احمد محمود نویسنده‌ای است متعلق به جنوب و با اینکه بیشتر زنـدگی‌اش را در تهـران گذراند، اما دلبستگی زیادی به جنوب به‌خصوص خوزستان دارد و تقریباً تمام داستان‌هـایش در خوزستان روی می‌دهند. استان خوزستان ترکیبی است از دریا، بندرهای بـارگیری، نفـت و دکل‌های نفتی، اوضاع سیاسی خاص، طبیعـت ویـژه و فرهنـگ مخصـوص مـردم کـه در داستان‌های محمود بازنمایی شده‌اند. خـود او معتقـد اسـت شـیوهٔ نوشـتنش را همـین نـوع زندگی در گسترهٔ فرهنگی و اجتماعی شکل داده است:

> زندگی من، زندگی خانوادگی من، زندگی اجتماعی من، شهر من،... شـرایطی کـه در آن زندگی می کردم، در مسیری که یک نویسنده انتخاب می کند این ها همـه مـؤثر بـود... شرایط اجتماعی روی هر نویسنده اثر می‌گذارد... این‌ها خمیـره‌ای بـوده کـه مـن در آن شکل گرفتم (باقری، ۱۳۷۹: ۵۳۵).

احمد محمود در رمان *درخت انجیر معابد*، برخلاف روانی‌پور، قدرت مخرب عقاید خرافی و شبه‌دینی را می‌نمایاند. عامه مردم در این رمان قربانی ناآگاهی و عقاید خرافی خود می‌شوند و گروهی سودجو از این ناآگاهی سوءاستفاده می‌کنند. شخصیت اصلی رمان، ضد قهرمانی است که در هیأتی دروغین به کلاشی و فریبکاری مردم می‌پردازد و کراماتی جعل می‌کند و دست آویز او در این فریبکاری عقاید خرافی مردم است. رویدادهای فراواقعی و جادویی در این رمان حول اعتقاد مردم به درخت انجیرِ معابد روی می‌دهد و با این که محمود خود می‌گوید که «بسیاری از مسائل که به یقین عقلی نمی‌رسند، به یقین ذهنی می‌رسند» (گلستان، ۱۳۷٤: ٦٤)، اما قربانی این یقین ذهنی‌شدن را، از سر بی‌سوادی و ناآگاهی می‌داند:

> مسألهٔ سواد داشتن که گام اول است برای بالا رفتن سطح شعور و شناخت، در مملکت ما تبدیل شده است به دایره‌ای بسته که از هیچ جا شکسته نمی‌شود. وقتی سواد داشتی، می‌خوانی و وقتی خواندی آگاه می‌شوی و می‌توانی زندگی بهتری داشته باشی (گلستان،۱۳۷٤: ٥٦)؛

یعنی دقیقا همان چیزی که در این رمان مردم به آن مجهز نیستند و محمود دلش می‌خواهد و حق مردم می‌داند که آن را داشته باشند. «بسیاری از نیروهای کوری که قدرت نامیمون خود را بر انسان تحمیل کرده‌اند ضرورتاً جزو زندگی نیستند. بی‌سوادی ضرورتاً جزو زندگی نیست، گرسنگی هم، بیکاری هم، فقر هم، جنگ هم» (همان).

۸.۳ نوجویی

علاوه بر تمام دلایلی که برای روی‌آوریِ نویسندگان ایرانی به رئالیسم جادویی برشمردیم، نوجویی عامل دیگری است که برخی نویسندگان به خاطر آن به رئالیسم جادویی روی‌آورده‌اند. شیوهٔ روایی رئالیسم جادویی با ویژگی‌های تازه‌ای که داشت از طریق ترجمه وارد ایران شد. با اینکه برخی محتویات آن مانند فضاهای رازآلود، باورهای عجیب و غریب، رویدادهای فراطبیعی در پیشینهٔ ادبیات ایران وجود داشت، اما شیوهٔ نوینی که با آن روایت می‌شد و اهدافی که دنبال می‌کرد برای نویسندگان امر تازه‌ای محسوب می‌شد. بنابراین، وجود زمینه‌های فکری لازم چون خودکارشدنِ روایت‌های رئالیستی و خطی مألوف و فرم‌های ادبی تکراری، و علاقه به آزمودن شیوه‌های جدید روایت و همراه شدن با

نوآوری‌های داستانیِ جهانی، این نویسندگان را بر آن داشت تا این شیوه را بیازمایند. میرعابدینی معتقد است نویسندگان ایرانی هنگامی که با ترجمه رمان‌های رئالیسم جادویی آمریکای لاتین مواجه شدند آن را بستر مناسبی یافتند برای آزمودن شیوه‌های نو. فضای رازناک و عجیب این رمان‌ها که ترکیبی از تاریخ و اسطوره و شاعرانگی بود، امکانات تازه‌ای در اختیار نویسندگان قرار می‌دادند و باعث می‌شدند خوانندگان را از جهانی سخت به دنیای دلنشین قصه‌ها ببرند و همین طور تلاشی فرمالیستی برای ایجاد شاعرانگی و پدید آوردن ساختار ادبی تازه بود (میرعابدینی، ۱۳۸٦، ج ۲: ۹۳۳).

از جملهٔ این نویسندگان رضا براهنی است که اولین داستان‌هایش را در قالب رئالیسم می‌نوشت، اما به سببِ آشنایی با نظریه‌های ادبی جدید و شیوهٔ نگارش رئالیسم جادویی، تجربه‌های تازه‌ای را در نگارش رمان آزمود. در رمان *رازهای سرزمین من* که بخش‌هایی از آن به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده است، شاهد ویژگی‌هایی هستیم که علاوه بر مدرن‌بودن اغلب در داستان‌های رئالیسم جادویی دیده می‌شود، مانندِ پی‌رنگ پیچیده و فنی، درهم‌ریختگیِ زمان داستانی، ایجاد فضای چندمتنی و توصیفات اکسپرسیونیستی و سورئالیستی. قهرمان شیری این تغییر را این‌گونه توصیف می‌کند:

> به همان سان که منظرگزینی و زاویهٔ دیدهای ابتدایی و بی‌تنوّع را به یک باره به تکامل یافته‌ترین شکل‌های موجود آن‌ها مبدل می‌کند و حساسیت به مدرن‌سازی فرم‌ها را در مرتبه‌ای فراتر از مضمون یابی‌های مرسوم در سال‌های پیش‌تر قرار می‌دهد، با همان وسواس نیز به نوسازی نگرش‌های هنری خود می‌پردازد و در *رازهای سرزمین من* و *آزاده خانم*، پیشرفته‌ترین اشکال استعاره‌پردازی و ذهنی‌ترین شیوه‌های روایی و هنجارزدایانه‌ترین مکتب‌های هنری- سورئالیسم، رئالیسم جادویی و سمبولیسم- را در زمینهٔ گسترده‌ای از انواع آشنایی‌زدایی‌ها، با یکدیگر در می‌آمیزد و مخاطب را با یک دنیای پست‌مدرنیستی تمام عیار درگیرمی‌سازد (شیری، ۱۳۸۷: ۸۳).

علاوه بر او، احمد محمود نیز به دنبال نوجویی به شیوهٔ رئالیسم جادویی روی آورده است. رمان‌های پیشین احمد محمود همه به شیوهٔ رئالیسم نوشته‌شده‌اند، اما در رمان *درخت انجیر معابد* دست به تجربهٔ تازه‌ای در زمینهٔ تکنیک می‌زند و رمان را بر پایهٔ شیوهٔ رئالیسم جادویی روایت می‌کند. در رمان *درخت انجیر معابد* شاهد شکل‌شکنیِ خلاّقانه و تنوّع عنصر روایت، توصیفات اکسپرسیونیستی و سورئالیستی که از ویژگی‌های داستان‌های رئالیسم جادویی است، هستیم.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود با بررسی داستان‌هایی که مبتنی بر رئالیسم جادویی در ایران نوشته شده‌اند، می‌توان به ویژگی‌های مشترکی رسید که در اکثر این داستان‌ها زمینه-ساز نگارش داستان‌های رئالیسم جادویی بوده‌اند؛ در واقع برای شکل‌گیری داستان‌هایی از این دست، زمینه‌هایی مانند بافتار فرهنگی و شرایط اقلیمی، زمینه‌های سیاسی و اجتماعی و.. وجود دارد که باعث می‌شود برخی از نویسندگان به نگارش داستان‌های مبتنی بر رئالیسم جادویی روی آورند.

٤. نتیجه‌گیری

بررسی داستان‌های ایرانی مبتنی بر رئالیسم جادویی نشان می‌دهد زمینه‌هایی چند، باعث روی‌آوریِ نویسندگان به رئالیسم جادویی شده است. زمینه‌هایی چون محیط زندگی و تحولات اجتماعی که دگرگونی ساختار جامعه را در پی داشته است و این دگرگونی در ایران سازوکاری شبیه رئالیسم جادویی یعنی ترکیب امور واقعی و فراواقعی داشته است که موادی مناسب برای کار نویسندگان رئالیسم جادویی فراهم آورده است. از طرف دیگر، اختناق حاکم بر جوامع مستعمره یا دیکتاتوری مانع از این می‌شده است که نویسندگان امور سیاسی را با روایتی رئال بیان کنند، از این رو، با روی‌آوری به رئالیسم جادویی، جریان‌های سیاسی حاکم بر جامعه خود را بیان کرده‌اند و گاه با پرداختن به امور سیاسی حاکم، دری به دنیای شبه‌کرامات گشوده‌اند تا شباهت دنیای معاصر و کهن را یادآور شوند. شباهتی که در اغراقِ موجود در حوادث امور فراواقعی و اسطوره‌ها هست، به نویسندگان این امکان را داده تا از امور فراواقعی به مثابه اسطوره استفاده کنند؛ مانند وجود گرگ اجنبی‌کش که به اسطورهٔ نجات‌دهنده در فرهنگ‌های مختلف شبیه است. همچنین ساختار جدید این نوع روایت، نویسندگان طالبِ نوجویی را به آن مشتاق کرده است و باعث شده است تا نویسندگان برای گریز از روایت‌های رئال و بیان خطی، به آن روی بیاورند.

پی‌نوشت

۱. در برخی منابع به صورت کارپانتیه، تلفظ فرانسوی، آمده است

کتاب‌نامه

جواد اسحاقیان، (۱۳۹۳). داستان شناخت ایران، نقد و بررسی آثار احمد محمود، تهران: نگاه.

اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷). اسطوره، بیان نمادین، چاپ دوم، تهران: سروش.

افشاری، مهران (۱۳۸۷). تازه به تازه نو به نو، چاپ دوم، تهران: چشمه.

آقایی، احمد (۱۳۸۳). بیدار دلان در آینه، معرفی و نقد آثار احمد محمود، تهران: به‌نگار.

باورز، مگی آن (۱۳۹٤). رئالیسم جادویی، ترجمه سحر رضاسلطانی، تهران: روزنه.

ـــــــــــ (۱۳۹۲). «در تعریف رئالیسم جادویی»، ترجمه قدرت قاسمی‌پور، کتاب ماه ادبیات، شماره ۷۳ (پیاپی ۱۹۷)، ص ٤۲-٤۷.

براهنی، رضا (۱۳۸۷). رازهای سرزمین من، ۲ ج، تهران: نگاه.

پارسی پور، شهرنوش (۱۳۸۲). طوبی و معنای شب، چاپ پنجم، تهران: البرز.

تسلیمی، علی (۱۳۹٦). پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب‌های ادبی، تهران: آمه.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۳). کلک خیال‌انگیز، بوطیقای ادبیات وهمناک، کرامات و معجزات، تهران: نی.

حنیف، محمد و محسن حنیف (۱۳۹۷). بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

داد، سیما (۱۳۹۲). فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ ششم، تهران: مروارید.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۹٤). بنی آدم، تهران: چشمه.

روانی‌پور، منیرو (۱۳٦۹). اهل غرق، چاپ دوم، تهران: خانه آفتاب.

سیدحسینی، رضا (۱۳۹۱). مکتب‌های ادبی، چاپ هفدهم، ج ۱، تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). زبان شعر در نثر صوفیه، تهران: سخن.

شوالیه، ژان، گربران، آلن (۱۳۸۵). فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایلی، ج چهارم، تهران: جیحون.

شیخ‌حسینی، زینب و محمدعلی محمودی (۱۳۹۵). «زمینه‌های مشترک گرایش به رئالیسم جادویی در جنوب ایران و آمریکای جنوبی» نشریه ادبیات تطبیقی، سال ۸ ، شماره ۱٤، بهار و تابستان.

صالحی، نصرالله (۱۳۸۷). اندیشه تجدد و ترقی در عصر بحران، تهران: طهوری.

علیخانی، یوسف (۱۳۹٦). بیوه کشی، چاپ هشتم، تهران: آموت.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸٦). شاهنامه، کاظم برگ نیسی، ج۱، چاپ دوم، تهران: فکرروز.

قاسم زاده، سیدعلی و سعید بزرگ بیگدلی (۱۳۹۷)، رمان اسطوره‌ای، تهران: چشمه.

کارپانتیه، آلخو (۱۳۹۱). قلمرو این عالم، ترجمه کاوه میرعباسی، تهران: نیکا.

کارپانتیر، آلخو (۱۳۹۱). رمان آمریکای لاتین، ترجمه کاظم فرهادی، تهران: نی.

گلستان، لیلی (۱۳۷٤). حکایت حال (گفت و گو با احمد محمود)، تهران: کتاب مهناز.

محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۷). ادبیات عامیانهٔ ایران، چاپ چهارم، تهران: چشمه.

محمود، احمد (۱۳۷۹). درخت انجیر معابد، ۲ ج، تهران: معین.
موسوی، نورا (۱۳۸٤). «اسطوره و رئالیسم جادویی»، کتاب ماه هنر، مرداد و شهریور، ۱٦۰-۱٦٤.
مهویزانی، الهام (۱۳۷٦). آینه‌ها، نقد و بررسی ادبیات امروز ایران، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸٦). صدسال داستان نویسی ایران، چاپ چهارم، تهران: چشمه.
هینلز، جان (۱۳۷۳). شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژاله آموزگار، احمد تفضلی، چاپ سوم، تهران: چشمه.

Cooper, Brenda (1998). Magical Realism in West African Fiction, London and New York: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی