

بررسی رمان طوبا و معنای شب از منظر رئالیسم جادویی

سلمان ساکت

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

هدف مقاله حاضر آن است که پیشینه رئالیسم جادویی و زمینه‌های شکل‌گیری آن را در اروپا معرفی نماید و ضمن اشاره به برخی از تعاریفی که درباره این اصطلاح مطرح شده است، فصل مشترک همه آنها را ارائه کند. همچنین دلایل اجتماعی و سیاسی تثبیت و شکوفایی این شیوه داستان‌پردازی را در امریکای لاتین برشمارد و سپس با اشاره به مهمترین ویژگیها و مشخصه‌های این سبک و نیز با نگاهی گذرا به سابقه حضور و ظهور این شیوه در ادبیات داستانی ایران، رمان *طوبا و معنای شب*، اثر شهرنوش پارس‌پور را از منظر آن تحلیل و بررسی نماید. نگارنده کوشیده است با ارزیابی دقیق چگونگی به کارگیری رئالیسم جادویی از سوی نویسنده، موفقیتها و ناکامیهای وی را نشان دهد و دلایل هر یک را بیان دارد. در پایان نتیجه گرفته است که اگر چه رمان *طوبا و معنای شب* نمونه‌ای کامل و بی‌نقص در داستان‌پردازی به شیوه رئالیسم جادویی به شمار نمی‌آید، اما در مقایسه با بسیاری از آثار ادبیات داستانی ایران که به این سبک نوشته شده‌اند، بهتر و پخته‌تر است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات داستانی، رئالیسم جادویی، شهرنوش پارس‌پور، *طوبا و معنای شب*.

۱. مقدمه

در اواسط دهه ۱۹۲۰ شیوه هنری جدیدی در محافل نقاشی اروپا عرضه شد که در آن هنرمندان می‌کوشیدند واقعیت‌های روزمره را به گونه‌ای جدید به تصویر کشند. این نقاشیها در اصل نقاشیهای ساده اکسپرسیونیستی

بود که در آنها اشکال واقعی به نحوی ارائه شده بود که با واقعیت بیرونی تطابق و سازگاری نداشت. در آن زمان فرانتس رو^۱، هنرشناس و منتقد آلمانی، این شیوه جدید را «رنالیسم جادویی» نامید. بدین گونه او نخستین کسی بود که این اصطلاح را برای توصیف تجربه‌های جدید برخی از نقاشان به کار برد (Turner, 1996: 273; Abrams, 2005: 241; Rajimwale/20).

در سال ۱۹۲۷ بار دیگر اصطلاح رنالیسم جادویی، این بار در ایتالیا مطرح شد، اما پس از آن چند سالی منتقدان این اصطلاح را به کار نبردند، تا اینکه در سال ۱۹۴۳ نمایشگاهی با عنوان «رنالیستهای آمریکایی و رنالیستهای جادویی»^۲ در موزه هنرهای مدرن نیویورک برپا شد و اصطلاح رنالیسم جادویی را بار دیگر بر سر زبانها انداخت (Rajimale, ibid).

چندی بعد در اواخر دهه ۴۰ و اوایل دهه ۵۰ میلادی نویسندگان امریکای لاتین، «رنالیسم جادویی» را برای ارائه یک «واقعیت ماورایی و عجیب» به کار گرفتند تا زندگی روزانه و محیط اطراف خود را به نوعی غریب و وهم‌آلود بنمایانند و چیزهای عجیب و شگفتی‌آور از جمله تخیلات، افسانه‌ها و اسطوره‌ها را به طرز عادی و معمول که گویی جزئی از زندگی روزمره است، با وصفی واقع‌گرایانه به نمایش بگذارند.

آغاز داستان‌نویسی به سبک رنالیسم جادویی در امریکای لاتین، به دهه ۱۹۴۰ و انتشار دو رمان مردان ذرت (*Men of Mazie*) از میگل آنخل آستوریاس^۳ و پادشاهی این جهان (*The Kingdom of This World*) از آخو کارپانتیه^۴ باز می‌گردد (Galens, 2002: 151/2). در سال ۱۹۴۹ کارپانتیه به صورت جدی و کاملاً حرفه‌ای به توصیف اصطلاح رنالیسم جادویی پرداخت. او به صراحت اعلام کرد که رنالیسم جادویی آمریکایی نوعی سبک نوشتاری جدید است که ریشه در فرهنگ، باورها و افسانه‌های کشورهای امریکای لاتین دارد (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۵-۶).

1 . Franz Roh

2 . American Realists and Magic Realists

3 . Miguel Angel Asturias

4 . Alejo Corpentier

پس از انتشار دو رمان ذکر شده و بیان نظرات کارپانتیه، مفهوم رئالیسم جادویی به طور فزاینده‌ای در ادبیات امریکای لاتین گسترش یافت و علاوه بر دو نویسنده فوق، نویسندگان دیگری چون خوان رولفو^۱، خورخه لویس بورخس^۲ و خولیو کورتاسار^۳ در بسط و گسترش آن تأثیر بسزایی بر جا گذاشتند.

در این میان افرادی بودند که خود را زیر چتر این جنبش ادبی قرار نمی‌دادند، برای نمونه بورخس هرگز نمی‌پذیرفت که نامش با آنچه به «رئالیسم جادویی» شهرت یافته بود، همراه شود، چرا که به گمان او حال و هوای منطقه‌گرا و ولایتی در این سبک رمان‌نویسی یک ویژگی اساسی به شمار می‌رفت، با این همه داستانهای او به دلیل علاقه‌ای که به توصیف غریب داشت، آشکارا بر نویسندگانی چون کارپانتیه که به رئالیسم جادویی گرایش داشتند و صراحتاً خود را در زمره پیشگامان آن به شمار می‌آوردند، تأثیر بسزایی بر جا نهاد (اچهوریا، ۱۳۸۲: ۳۶).

در سال ۱۹۶۷ با انتشار رمان *صد سال تنهایی* اثر مشهور گابریل گارسیا مارکز^۴، این جنبش ادبی به یک پدیده بین‌المللی و جهانی تبدیل شد (Galens, ibid: 152) و پس از آن نویسندگان بسیاری در نقاط مختلف دنیا به این شیوه داستان‌پردازی و رمان‌نویسی روی آوردند.

۲. اصطلاح‌شناسی رئالیسم جادویی

امروزه اصطلاح رئالیسم جادویی یا واقع‌گرایی جادویی به داستانها یا رمانهایی اطلاق می‌گردد که عناصر حقیقت و واقع با عناصر تخیلی، فانتزی و سحر و جادو در هم آمیخته باشد. تلفیق این عناصر ناهمگون اغلب قالبی را پدید می‌آورد که به هیچ یک از اجزای اولیه شباهت ندارد. به سخن دیگر در داستانهایی که به شیوه رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند، حقایق و جزئیات زندگی روزمره به تفصیل بازگو می‌شوند، در عین حال در میان این حقایق، عناصر تخیلی و فراواقعی هم که در نگاه نخست با روند منطقی داستان سازگاری ندارند، وارد می‌شوند، اما نویسنده چنان این عناصر واقعیت و تخیل را در هم می‌آمیزد که تمامی حوادث، چه

1 . Juan Rulfo

2 . Jorge Lius Borges

3 . Julio Cortazar

4 . Gabriel Garcia Marquez

واقعی و چه تخیلی، همسان، همگون و کاملاً مرتبط با یکدیگر جلوه می‌کنند و خواننده به راحتی کنشها و رویدادهای فراواقعی را همچون بخشهای واقعی پذیرا می‌شود.

آماریل کندی^۱ رئالیسم جادویی را شیوه‌ای ادبی می‌داند که در پی ترکیب و اتحاد امور متضاد و ناهمگون است. او می‌نویسد: «رئالیسم جادویی با دو منظر متضاد و با دو جنبه کاملاً متعارض مشخص می‌شود: یکی نگرشی معقولانه از واقعیت و دیگری پذیرش مافوق طبیعت به عنوان واقعیتی عادی و معمول» (Chanady, 1985: 68).

آنخل فلورس^۲ حضور عناصر مافوق طبیعی در رئالیسم جادویی را به ذهنیت شرقی ماقبل تاریخی یا جادویی مربوط می‌داند که با عقلانیت اروپایی پیوند خورده است. وی کارکردهای رئالیسم جادویی را متعلق به دنیای واقعی می‌داند و بر آن است که «این کارکردها مانع از آن می‌شود که قصه‌های پریان و اسطوره‌های عجیب و شگفتی‌زا را با داستانهای رئالیسم جادویی یکسان بدانیم» (Flores, 1995: 135).

آلبرتو ریوس^۳ رئالیسم جادویی را نوعی حکایت مدرن می‌داند که در آن حوادث و رویدادهای تخیلی چنان در بطن واقعیت گنجانده شده‌اند که کاملاً باورپذیر و قابل اعتمادند. او مهمترین تکنیکهایی را که سبب می‌شود نویسنده در باورپذیری داستانهای رئالیسم جادویی موفق گردد، چنین برمی‌شمرد: «آمیزش تخیل و واقعیت و جابجایی مداوم آنها، تغییر و جابجایی زمان، طرحها و روایات پیچیده و تو در تو، استفاده از رؤیا و داستانهای اساطیری، توصیفات اکسپرسیونیستی و حتی سوررئالیستی» (Rios, 1999: 480).

اچه‌وریا^۴ رئالیسم جادویی را تلاش برای «بیان جهان به صورتی نامعقول» توصیف می‌کند، با این تصور که می‌توان پیش‌فرضهای جامعه بورژوازی غرب را کنار گذاشت و با نگاهی تازه به جهان نگریست (اچه‌وریا، همان: ۳۷). یوسا^۵ هم در توصیف رئالیسم جادویی و کارکرد آن در ادبیات امریکای لاتین می‌نویسد: «تاریخ و

1 . Amaryll Chanady

2 . Angel Flores

3 . Alberto Rios

4 . Roberto Gonzalez Echevarria

5 . Mario Vargas Llosa

ادبیات - حقیقت و دروغ، واقعیت و افسانه - آنچنان در این متون به هم آمیخته‌اند که بازشناختن آنها از هم اغلب ناممکن است. مرز باریک میان این دو اغلب محو می‌شود، به گونه‌ای که هر دو دنیا می‌توانند تار و پود مکمل یک کل باشند که هر چه مبهم‌تر، فریبنده‌تر است، زیرا چنین می‌نماید که در آن، متحمل و نامحتمل از یک گوه‌رند» (یوسا، ۱۳۸۵: ۶۲).

فیلیپ سونسون^۱ که تاریخ، جغرافیا و مذهب غیرمعمول امریکای لاتین را که به جادو نزدیک است، زمینه اصلی شکوفایی رئالیسم جادویی در آن سرزمین معرفی می‌کند، این شیوه داستان‌پردازی را پلی میان تخیل و جادو و داستان منطقه‌ای رئالیستی اجتماعی^۲ می‌داند (Sawson, 2005: 49).

از دقت در این تعاریف و دیدگاهها چنین برمی‌آید که رئالیسم جادویی شیوه و ابزاری متفاوت برای نگرستن به جهان و اشیا از دریچه هنر و ادبیات است، با این حال نباید آن را در زمره آثار تخیلی و فانتزی به شمار آورد، زیرا آن اندازه از واقعیت فاصله نمی‌گیرد که داستان را یکسره به فضای تخیل و فراواقعیت بکشاند. در این شیوه سحر، جادو، رؤیا و خیال همواره در پیوند و ارتباط با دنیای واقعی باقی می‌مانند، بدین گونه خواننده مدام میان واقع و فراواقع در رفت و آمد است.

وجود عناصر غیرواقعی و نحوه توصیف و برجسته‌سازی آنها، رئالیسم جادویی را تا حدی به سوررئالیسم - یعنی خاستگاه آغازینش (Galens, ibid: 151,160/2 و اچه‌وریا، همان: ۳۷) - نزدیک می‌کند.^(۱) بنابراین رئالیسم جادویی از مرزهای واقع‌گرایی فراتر می‌رود و به جهان فراواقع و ماوراء طبیعی چنگ می‌زند و بدین سان توصیف اشیا و پدیده‌های غیرعادی و شگفت‌انگیز به عنوان یکی از شالوده‌های این جریان مطرح می‌شود.

۳. زمینه‌های شکل‌گیری رئالیسم جادویی در امریکای لاتین

اصطلاح رئالیسم جادویی بی‌اختیار کشورهای امریکای لاتین و نویسندگان برجسته آن را به ذهن متبادر می‌سازد، گویی هویت این اصطلاح در گرو ادبیات امریکای لاتین است. این ذهنیت به تمامی درست نمی‌نماید چرا که نه ریشه‌های شکل‌گیری این جنبش - همان طور که پیشتر به آن اشاره کردیم - به امریکای

1 . Philip Swanson

2 . Social Realist Regional Fiction

لاتین می‌رسد و نه تداوم آن تنها مختص کشورهای این ناحیه بوده است. برخی از صاحب‌نظران بارقه‌های نخستین این جنبش ادبی را به فرانتس کافکا و حتی پیشتر، رمانهای مشهور سده هجدهم میلادی می‌رسانند (Rajimwale: 242). از این گذشته تأثیر سورئالیستها بر این جریان ادبی انکارناپذیر است (Galens, ibid: 151,160/2).

رنالیسم جادویی نتیجه پیوند دو گرایش ناسازگار در داستان کوتاه مدرن بود که در نخستین دهه سده بیستم پدید آمده بودند. یکی از این دو گرایش به تجربه‌ورزی در قالب یا فرم توجه داشت که به نوعی از ادراکات علمی و مفاهیم جدید در زمانبندی تأثیر گرفته بود و در نهایت به حرکتی پیشرو در جریان رمان‌نویسی انجامید. دیگری رنالیسم پیوند یافته با جنبشهای سیاسی بود که در واقع تداوم رنالیسم مردم‌پسند قرن نوزدهم به شمار می‌آمد. برخورد این دو گرایش در امریکای لاتین اسپانیایی زبان، جنبشی را پدید آورد که بعدها تحت تأثیر برخی از اروپاییان، به «رنالیسم جادویی» شهرت یافت (اچه‌وریا، همان: ۱/۳۲ و ۳۶).

ادبیات امریکای لاتین - اگر چه خاستگاه رنالیسم جادویی نیست - در گسترش، تثبیت و شکوفایی رنالیسم جادویی به عنوان گرایشی ویژه در رمان‌نویسی و داستان‌پردازی سهم بسزایی داشته است. در شکوفایی این جریان ادبی در آن سرزمین، جدا از شرایط کلی مانند فضای سنتی و مذهبی، آداب و رسوم عامیانه فراوان، شرایط اقلیمی و جغرافیایی، باورهای فرهنگی خاص، اعتقاد به سحر و جادو و ... (Swanson, ibid: 49) که کم و بیش در نقاط دیگری هم ممکن بود وجود داشته باشند، دلایل ویژه دیگری نیز نقش داشته‌اند، از جمله: الف) مطالعات پژوهشگران حوزه‌های جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی غرب درباره فرهنگ و افسانه‌های قومی سرخپوستان امریکای لاتین که سبب شد مردم سرزمینهای این ناحیه نسبت به فرهنگ و باورهای عامیانه خود توجه بیشتری معطوف دارند و با بررسی و دقت در آنها به خودآگاهی و کشف دوباره عناصر هویتی خویش دست یابند.

ب) چیرگی حکومت‌های استعماری بر کشورهای امریکای لاتین و حاکم کردن فضایی خفقان‌آلود که موجب شد مردم این کشورها نتوانند در حوزه سیاست و اجتماع آزادانه، نگاه و رویکرد رنالیستی یعنی همان واقع‌گرایی و واقع‌گویی را تجربه کنند، در نتیجه تنها مجالی که می‌یافتند بیان واقعیت‌های تاریخی از خلل داستانها، افسانه‌ها و باورهای بود که سینه به سینه نقل شده بودند و در آن زمان نیز دهان به دهان روایت می‌شدند.

ج) مردم کشورهای امریکای لاتین میل شدیدی داشتند که حوادث تاریخی بویژه حوادثی را که به سبب سلطه دولتهای استعماری از سر گذرانده بودند، روایت کنند، اما چون بیان آزادانه واقعیت ممکن نبود از غنای بکر و دست‌نخورده افسانه‌پردازیهای بومی یاری گرفتند و حوادث و رویدادهای مورد نظرشان را بازگو نمودند (داد، ۱۳۸۵: ۲۵۸ و پارسی‌نژاد، همان: ۷).

د) تقابل و برخورد نگاه سنتی، بدوی، ساده، خرافی و افسانه‌ای مردم امریکای لاتین با عناصر جهان صنعتی و مدرن که حیرت و شگفتی آنان را برمی‌انگیخت و چون درک آن عناصر برایشان سخت و دشوار بود، برای تبیین و پذیرش آنها دست به دامن افسانه‌های بومی و باورهای خرافی خود می‌شدند. در چنین فضایی مواجهه با اشیا و پدیده‌های جدید مانند هواپیما، مردم بومی را به ترسی عمیق و اضطرابی شدید فرو می‌برد در حالی که برای ایشان که به جادو و جادوگری باور داشتند، پرواز پیرمردی با بالهای بزرگ بر فراز آسمان و فرود او بر بام یا حیاط خانه‌اشان آنقدر عجیب و شگفتی‌زا نبود (فاطمی و جلاپور، ۱۳۸۸: ۳).

ه) گروهی از روشنفکران و نویسندگان کشورهای امریکای لاتین بر آن بودند تا با استفاده از رئالیسم جادویی که سبکی تازه در جریان داستان‌پردازی و رمان‌نویسی به شمار می‌رفت، هویت‌های تاریخی، فرهنگی و منطقه‌ای خود را در کانون توجه مردم دیگر سرزمینها قرار دهند و بدین شیوه با سلطه فرهنگی کشورهای استعماری مقابله نمایند و به نوعی خردگرایی و عقل‌محوری دنیای مدرن و پیشرفتهای صنعتی و فناوریهای جدید را به نقد کشند (Galens, ibid: 156).

دقت در این دلایل که هر یک در زمینه‌سازی برای شکوفایی رئالیسم جادویی در امریکای لاتین نقش بسزایی داشته است، نشان می‌دهد که اغلب آنها خاص آن سرزمین نیست و چه بسا بتوان بیشتر کشورهای جهان سوم را که از یک سو پیشینه فرهنگی غنی، ادبیات عامیانه، باورهای فولکلور و افسانه‌های شنیدنی فراوان دارند و از سوی دیگر مستقیم یا غیرمستقیم زیر سلطه کشورهای استعماری بوده‌اند، دارای چنین پتانسیل و ظرفیتی دانست (بنگرید به: سید حسینی، ۱۳۸۷: ۱/۳۱۸). از این روست که بلافاصله پس از شهرت یافتن آثار نویسندگان برجسته امریکای لاتین و بویژه پس از انتشار و ترجمه رمان *صد سال تنهایی*، رئالیسم جادویی به گستردگی در میان نویسندگان کشورهای افریقایی نیز رواج یافت تا آنجا که بسیاری از علاقه‌مندان و منتقدان حوزه ادبیات و رمان به پژوهش و تحقیق درباره رمانها، داستانها و نویسندگان آن کشورها روی آوردند و ادبیات آن سرزمینها را موضوع پژوهش خود قرار دادند (Cooper, 1998: 15).

۴. مهمترین ویژگیهای رئالیسم جادویی

تا آنجا که نگارنده جستجو کرده است، تاکنون به طور دقیق و جزئی ویژگیهای رئالیسم جادویی بررسی، طبقه‌بندی و توصیف نشده است. تنها برخی از نویسندگان متعلق به این جریان و بعضی از منتقدان ادبی، بسته و گریخته ویژگیهایی را برشمرده‌اند که اغلب کلی و فراگیر است و از حد تعاریف و توصیفات معمول فراتر نمی‌رود. با این حال نگارنده کوشیده است با دقت در نوشته‌های ایشان و نیز تأملات و بررسیهای خود مهمترین ویژگیها و شاخصه‌های این سبک داستان‌نویسی را معرفی نماید.

۴-۱. دوگانگی (Binarism)

همان طور که در بخش اصطلاح‌شناسی در تعریف اغلب منتقدان دیدیم، حضور همزمان عناصر ناهمگون و متضاد مهمترین ویژگی داستانهایی است که به شیوه رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند. در این داستانها «صحنه‌های روستایی و شهری، غربی و بومی، واقعی و خیالی، طبیعی و مافوق طبیعی» آنچنان در هم تنیده می‌شوند که متمایز کردن یکی از دیگری ناممکن یا دست کم دشوار است (نیکویخت و رامین‌نیا، ۱۳۸۴: ۱۴۳ و Galens, ibid: 156). نویسنده این سبک اغلب سنتهای داستان‌نویسی به شیوه رئالیستی را می‌پذیرد و به کار می‌بندد اما عنصری غیرواقعی یا فراواقعی را هم به آن وارد می‌کند و در نهایت آمیزه‌ای به دست می‌دهد 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، ۱۳۷۷: ۲۸۱).

این دوگانگی در شخصیت‌پردازی داستان هم وجود دارد. نویسندگان داستانهای رئالیستی جادویی شیوه‌ای خاص را در پردازش شخصیتها به کار می‌برند تا هم کارهای غیرعادی و فرامعول ایشان توجیه شود و هم در انتقال از جهانی به جهان دیگر دچار مشکل نشوند. بنابراین انتقال و رفت و آمد شخصیتها از جهان واقعی به خیالی و بالعکس، امری عادی و طبیعی است و این امر چنان رخ می‌دهد که گویی هیچ حادثه عجیبی روی نداده است (نیکویخت و رامین‌نیا، همان: ۱۴۵).

۴-۲. اغراق (Hyperbole)

اغراق و مبالغه یکی از مهمترین تکنیک‌هایی است که نویسندگان در سبک رئالیسم جادویی به کار می‌بندند تا رویدادها و موقعیتها را بیش از حد معمول برجسته سازند و از این راه تأثیرات دراماتیک رمان یا داستان خود را افزایش دهند. همچنین اغراق شیوه‌ای است تا از رهگذر آن مسائل عادی و روزمره را فراواقعی جلوه دهند و بدین گونه از یک سو دست خود را برای آمیختن واقعیت و تخیل بازتر سازند، و از سوی دیگر از تأثیرات «کمیک و جدی»^۱ آن که به ظاهر متناقض و ناسازند، همزمان بهره گیرند (Galens, ibid: 158).

آنچه بکارگیری اغراق را در رئالیسم جادویی با دیگر شیوه‌ها و سبک‌های رمان‌نویسی متمایز می‌سازد، فریب خواننده است، بدین معنی که نویسنده باید بتواند خواننده را به طور کامل اغفال کند و عناصر تخیلی و غیرواقعی اغراق‌آمیز را چنان به او بنمایاند که خواننده به هیچ روی اغراق نهفته در آنها را دریابد؛ همچنین آن اغراقها را بپذیرد و نسبت به وقوع آنها به همان شکلی که نویسنده بیان داشته، کاملاً متقاعد شود (پارسی‌نژاد، همان: ۸).

۴-۳. آیرونی (Irony)

در اغلب داستان‌هایی که به شیوه رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند نوعی طعنه‌آمیزی و نگاه کنایی وجود دارد. این نگاه در بیشتر موارد از نگرش ویژه انسان مدرن و داوری او نسبت به عقاید و باورها، آداب و رسوم و روابط انسانی و اجتماعی نشأت می‌گیرد، بنابراین با طعنه و کنایه‌ای که در آثار پست مدرنیستی وجود دارد و برآمده از دیدگاه شک‌گرایانه نسبت به قطعیت‌های زندگی و نظام هستی است، کاملاً فرق می‌کند (نیکویخت و رامین‌نیا، همان: ۱۵۲).

نگاه و نگرش طنزانه و طعنه‌آمیز نویسنده گاه امور واقعی و کاملاً عقلانی را نشانه می‌گیرد و گاه عناصر جادویی و تخیلی را که برآمده از باورها و سنت‌های اجتماعی است به چالش می‌کشد. در این میان آنچه مهم است بر کنار ماندن نویسنده از اظهار نظر صریح و شفاف درباره امور است تا خواننده طنز و طعنه و کنایه مطرح شده را دیدگاه نویسنده و برخاسته از جهان‌بینی ویژه او به شمار نیاورد. اچه‌وریا ضمن توصیه جدی به رعایت فاصله نویسنده با نگاه طعنه‌آمیز و انتقادی ترسیم شده در داستان، می‌گوید: «دور ماندن نویسنده از

باورهای مورد حمایت یک گروه اجتماعی، سبب می‌شود که خواننده وی را به عنوان نماینده آن گروه تصور نکند» (Chanady, ibid: 108).

۴-۴. سکوت اختیاری (Authorial Reticence)

این ویژگی تا اندازه زیادی به لحن راوی در داستان مربوط است، یعنی نویسنده با عدم اظهارنظر صریح درباره درستی حوادث و اعتبار و ارزش جهان‌بینی‌های مطرح شده توسط شخصیتها، از یک سو دامن خود را از بیان دلایل و برهانهایی که وجودشان در آثار رئالیستی ضروری است، فراهم می‌چیند (پارسی‌نژاد، همان: ۸) و از سوی دیگر باورپذیری عناصر خیالی و حوادث فراواقعی را نزد خوانندگان افزایش می‌دهد (نیکوبخت و رامین‌نیا، همان: ۱۴۴)، چرا که وقتی دلایل بروز و ظهور رویدادها و عناصر مافوق طبیعی و فراواقعی بیان نمی‌شود، غیرمستقیم و ظریف به خواننده القا می‌گردد که این بخشها چیزی جدا از قسمتهای رئالیستی داستان نیستند و هیچ جای دیگری را تنگ نمی‌کنند.

بنابراین در داستانهای رئالیستی جادویی لحن نویسنده باید به گونه‌ای باشد که پدیده‌های غیرواقعی و تخیلی را آنچنان موجه و حقیقی نشان دهد، که نویسنده برای متقاعد کردن خواننده به هیچ توضیح و برهانی نیاز نداشته باشد. بسیاری از منتقدان حوزه ادبیات یکی از مهمترین دلایل موفقیت مارکز را لحن وی می‌دانند. او خود بر این باور است که لحن مهم‌ترین و کوبنده‌ترین عنصر در رئالیسم جادویی است و در مصاحبه‌ای می‌گوید: «کلید اصلی نگارش صد سال تنهایی این بود که من توانستم از پدیده‌های باور نکردنی صحبت کنم، بی‌آنکه چهره‌ام برافروخته و عصبی گردد» (پارسی‌نژاد، همان: ۸).

۴-۵. زمانمندی خاص

در داستانهای رئالیستی جادویی زمان حرکتی خطی ندارد و این امکان وجود دارد تا زمانهای مختلف و دورانهای گوناگون با یکدیگر تلاقی کنند و چنان ترسیم شوند که گویی همزمانی این دورانها هیچ منافاتی با یکدیگر ندارند. شخصیتهای این گونه داستانها می‌توانند به راحتی میان حال، گذشته و آینده رفت و آمد کنند و حتی عناصری را از دوره‌ای به دوره دیگر جابجا نمایند. حتی گاه دیده می‌شود که شخصیتها عمری دراز و طولانی پیدا می‌کنند، بی‌آنکه به منطق رئالیستی داستان صدمه‌ای وارد شود. در برخی از داستانها زمان نه تنها

خطی نیست، که دایره‌ای نشان داده می‌شود و بدین ترتیب این پیش‌فرض در طرح داستان مطرح می‌گردد که حوادث و رویدادها قابلیت تکرار شدن دارند (فاطمی و جلاپر، ۱۳۸۸: ۴).
به نظر می‌رسد ویژگی خطی نبودن زمان در داستانهایی که به شیوه رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند از دو آبخشور متضاد سرچشمه گرفته است: یکی باورهای خرافی، عقاید سنتی و زمینه‌های مذهبی و فولکلوریک که در هم ریختن زمانها و دورانها یکی از پربسامدترین مشخصه‌های آنها در همه فرهنگهاست و دیگری پیشرفتهای علمی آغاز سده بیستم که بسیاری از مفاهیم بدیهی و قطعی مانند «زمان» را دستخوش تردیدهای جدی کرد و ادراکاتی جدید و تازه از آن به دست داد تا آنجا که «زمان» به عنوان بعد چهارم در کنار سه بعد رایج و مرسوم طول، عرض و ارتفاع مطرح شد.

۵. رئالیسم جادویی و ادبیات داستانی معاصر ایران

ترجمه رمانهای نویسندگان امریکای لاتین در دهه ۱۳۵۰ سبب آشنایی نویسندگان ایرانی با شیوه داستان‌پردازی رئالیسم جادویی شد. اگر چه در آغاز بویژه پیش از انقلاب اسلامی، انگیزه اصلی ترجمه این رمانها ضدیت با دیکتاتوری بود، اما موج ترجمه این گونه آثار در سالهای پس از انقلاب نیز ادامه یافت که این بار فضای عجیب و رازآلود و وهم‌انگیز آنها دلیل اصلی گرایش به ترجمه و خواندن بود (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۹۳۲-۹۳۳).

مترجمان توانا و چیره‌دستی چون زنده‌یاد احمد میرعلایی با ترجمه آثاری مانند داستانهای *ویرانه‌های مدور* و *باغ گذرگاههای هزار پیچ بورخس* و عبدالله کوثری با ترجمه کتابهای *پوست انداختن* از کارلوس فونتنس و مجموعه داستانهای کوتاه از کارپانتیه، *اچه‌وریا*، *خوان رولفو*، *آستوریاس* و اغلب آثار *ماریو بارگاس یوسا* سهم بسزایی در معرفی و رواج این جریان داستان‌نویسی در کشور ما داشتند.

پس از اقبال جهانی به رمان *صد سال تنهایی* مارکز و ترجمه آن به فارسی، علاقه نویسندگان ایرانی به این شیوه داستان‌نویسی بیشتر شد. آنان می‌دیدند که رمانهای نوشته شده در بستر رئالیسم جادویی، «ترکیبی بدیع از تاریخ و اسطوره و شاعرانگی بود» و از خلال آن می‌توانند به امکانات ادبی تازه‌ای دست یابند (میرعابدینی، همان) و افقهای جدیدی را فراروی تجربه‌های داستان‌پردازی خود بکشایند، بدین گونه به طبع‌آزمایی در این شیوه روی آوردند.

در این میان رئالیسم و هم‌آلود غلامحسین ساعدی با آن فضا‌سازیهایی دلهره‌انگیز و رازآمیز که در آثاری چون «عزاداران بیل» و «چوب به دست‌های ورزیل» دیده می‌شود، نه تنها نقش چشمگیری در پیدایش و گسترش رئالیسم جادویی در ایران ایفا کرد، که کسانی چون شاملو را بر آن داشت که وی را «پیش‌کسوت گابریل گارسیا مارکز» معرفی کنند (شیری، ۱۳۸۷: ۸۴؛ نیز بنگرید به: سید حسینی، همان: ۱/۳۱۸).

حضور عناصر جادویی در داستانهای براهنی، مانند روزگار دوزخی آقای ایاز فزونی گرفت و غنای تکنیکی، تکامل یافتگی و پیچیدگی بیشتر آنها حضور رئالیسم جادویی را در ادبیات داستانی ایران تثبیت کرد. نویسندگان بعدی با الگو قرار دادن اثر شاخص مارکز، یعنی صد سال تنهایی، و نیز بهره‌گیری از تجربه‌های براهنی و ساعدی در این عرصه، گامهای استوارتری برداشتند. برای نمونه تقی مدرسی در کتاب آدمهای غایب و منیرو روانی‌پور در رمان اهل غرق، زیر تأثیر فضا‌سازیهایی و شخصیت‌پردازیهای مارکز، مؤلفه‌های شیوه داستان‌پردازی رئالیسم جادویی را در حدی قابل قبول و شایسته به نمایش گذاشتند.^(۲) این توفیقات سبب شد تا نویسندگان نامداری چون محمود دولت‌آبادی نیز در این شیوه طبع‌آزمایی کنند. او با نوشتن رمان روزگار سپری شده مردم سالخورده، فضایی ترس‌آور و وهم‌آلود ترسیم کرد و از خلل آن به بیان رنجها و سختیهای مردمی پرداخت که افزون بر فقر و گرسنگی باید با ظلم اربابان نیز دست و پنجه نرم کنند.^(۳)

از دیگر تجربه‌های موفق در عرصه رمان‌نویسی به سبک رئالیسم جادویی، رمان طوبا و معنای شب اثر شهرنوش پارسی‌پور است. نویسنده در اثر خود که در مجموع موفق و سربلند از کار درآمده است، موضوعات متعددی را چون تعارض نسلها، بحران انتقال تمدن، بن‌بست مبارزه و شکست انقلاب مشروطیت، ناکارآمدی عرفان و مذهب و تاریخ مظلومیت و محرومیت زن را یکجا جمع کرده است و به خوبی از رئالیسم جادویی برای بیان این همه موضوعات متنوع و گسترده بهره گرفته است (حائری، ۱۳۶۹: ۱۷۱-۱۷۲، ۱۷۷ و ۱۸۰).

اگر چه برخی بر آنند که «پارسی‌پور در طوبا و معنای شب با بهره‌گیری از شخصیت‌های زن اثیری و پیرمرد خنزر پزری، به داستان خود در چشم‌انداز اثر هدایت [پروف کور] معنا می‌بخشد» (میرعابدینی، همان: ۱۵۱۷) اما بی‌تردید الگوی داستان او مارکز بوده است^(۴) (همان: ۱۳۴۰ و ۱۳۶۹: ۷۰) که در ادامه ویژگیها و مؤلفه‌هایی که آن را به سبک داستان‌پردازی رئالیسم جادویی پیوند می‌زند، بررسی خواهیم کرد.

چشم‌انداز حضور رئالیسم جادویی در ادبیات داستانی معاصر ایران بیش از هر چیز نشان دهنده این حقیقت است که هر چند این سبک داستان‌نویسی از امریکای لاتین آغاز شد و در آنجا به اوج شهرت و اقبال رسید و

اگرچه نویسندگان ایرانی پس از جهانی شدن آن و آشنایی با پیشگامان بنامش به نوشتن آثاری به این سبک و سیاق دست یازیدند، اما نمی‌توان آثار داستان‌پردازان ایرانی را یکسره در تقلید صرف از نویسندگان امریکای لاتین خلاصه کرد؛ بلکه آنان با بهره‌گیری از تاریخ و فرهنگ ویژه خود و با بهره‌گیری از سنتها و آداب و رسوم سرزمین خویش افق‌هایی جدید و عرصه‌هایی نو را تجربه کرده‌اند که در نوع خود بدیع و تازه است.

۶. خلاصه رمان طوبی و معنای شب

طوبی از مادری روستایی و از پدری ادیب و روحانی و مرتبط با دربار قاجار به دنیا آمده است. او چهره‌ای زیبا دارد و تربیت شده پدری است که گذشته از ملاصدرا و شیخ اشراق، به باورهای اساطیری و عامیانه مانند زن بودن زمین و شوهر بودن آسمان نیز اعتقاد دارد.

طوبی در میان ناز و نعمت، ناگاه مرگ پدر را تجربه می‌کند. پس از رسیدن به سن بلوغ به خواست خود، با پیرمردی پنجاه ساله ازدواج می‌کند و خشکسالی و قحطی هفت‌ساله‌ای را می‌بیند. در این زمان آشنایی با مشکلات فراوان مردم و دیدن مرگ کودکی نشسته، او را به بحرانی روحی - روانی می‌کشاند، از غذا خوردن کناره می‌گیرد و به قبرستان پناه می‌برد. در آنجا گروهی از اوباش و اراذل به او حمله می‌کنند، اما با حمایت آقای خیابانی که برای بازدید مرده‌ها و ارزیابی گرفتاریهای مردم به قبرستان آمده بود، نجات می‌یابد و به خانه باز می‌گردد. ترک خانه و بازگشت او با حالتی نابسامان و آشفته باعث می‌شود شوهرش وی را طلاق دهد.

پس از چندی به خاطر زیبایش مورد توجه یکی از شاهزادگان قاجار که چندین بار ازدواج کرده و به عیاشی و بعد هم درویشی روی آورده، قرار می‌گیرد و به جای پسر دایی‌اش که در دل به وی علاقه‌مند بود، به همسری آن شاهزاده درمی‌آید. پس از این ازدواج زندگی او مدتی با خوشی و راحتی قرین می‌شود، تا اینکه مشروطه‌خواهان پس از سرکوب، محمدعلی شاه را کنار می‌گذارند و شاهزاده‌های دربار فراری می‌شوند و شوهر طوبی به روسیه می‌رود. او با چهار فرزند به قالی‌بافی پناه می‌برد و در خانه پدری با مستأجرها زندگی می‌کند. در همین ایام مباشر املاک شاهزاده، پس از هجوم قزاقها، خواهر دیوانه و دو فرزند او - اسماعیل و ستاره - را به تهران و به خانه طوبی می‌آورد. ستاره که در هجوم قزاقها آبدن شده و نطفه حرام، ناخواسته در وجودش نشسته است، به دست دایی متعصبش کشته می‌شود و طوبی این صحنه را می‌بیند. بیچارگی دایی و معصومیت دختر، طوبی را وا می‌دارد که به کمک دایی بشتابد و دختر را در باغچه خانه و زیر درخت انار

دفن کند. این مسأله چنان بر او سنگین می‌آید که حتی طلاق و جدایی از شوهر عیاش و زنباره‌اش که دوباره دختری چهارده ساله را در تبریز گرفته است، او را از فکر آن خارج نمی‌کند.

پس از مدتی دختران طوبی عروسان خانواده‌های اشرافی می‌شوند و پسرش نیز از میان همانان زن می‌گیرد ولی آخرین دخترش از شوهر پیر و درمانده‌اش جدا می‌شود و به تهران باز می‌گردد و با سفارش شوهر سابقش، ماشین‌نویسی را می‌آموزد و در بانک استخدام می‌شود. او پنهانی با اسماعیل که از دوران کودکی به او علاقه‌مند بوده، ازدواج می‌کند. بدین گونه اسماعیل بی‌خبر از سرنوشت خواهر، درحالی که سالهای آخر دانشگاه و رشته فلسفه را می‌گذراند با این خاندان اشرافی پیوند می‌خورد. وی به حزب توده می‌پیوندد و درست هنگامی که مونس، دختر طوبی، از او فرزندی را باردار شده بود، به زندان می‌افتد. مونس که پنهانی ازدواج کرده بود، مجبور می‌شود تا فرزندش را ناشیانه سقط کند و برای همیشه رحم خود را از دست بدهد. طوبی با ترس از این ننگ و هراس از این شکست، مونس را پیش پیر خودش، گداعلی‌شاه می‌برد و از او برایش دستور می‌گیرد. به توصیه پیر، مونس پس از هشت ماه بی‌توجهی، به سراغ اسماعیل زندانی می‌رود و با سفارش شوهر سابقش او را نجات می‌دهد. آن دو تصمیم می‌گیرند برای ادامه تحصیل به خارج از کشور بروند، اما اسماعیل از مرگ خواهرش و راز بیست ساله درخت انار باخبر می‌شود و پای‌بند خانه می‌ماند. بنابراین به ناچار برای بازسازی خانه دست به دامن میرزا محمود بنا می‌شوند و ناگزیر بچه‌های او را که پس از مدتی پدر را از دست می‌دهند، به خانه می‌آورند. کمال پسری پرخاشگر و بدبین است؛ مریم دختری است مهربان و آرام و کریم پسری مطیع و سربراه. مریم را مونس و اسماعیل برمی‌دارند و کریم را طوبی، کمال هم به دنبال کار می‌رود و با دوستانش همنشین می‌شود.

مریم در رشته پزشکی دانشگاه قبول می‌شود و کریم زیر تأثیر آموزه‌های طوبی، از نماز و عرفان جدا نمی‌شود. پس از سالها کمال باز می‌گردد، در حالی که زندگی مخفی و چریکی دارد. او مریم را با خود می‌برد و با دوستش، اکبر، پیوند می‌زند تا آنکه شبی پس از صدای رگبار گلوله در خیابان، مریم با پای شکسته و سینه خون‌آلود، در آغوش مونس و پیش پای اسماعیل و طوبی و کریم جان می‌دهد و در کنار ستاره، زیر درخت انار دفن می‌شود.

این بار مونس و اسماعیل که از خانه ویران طوبی به تنگ آمده‌اند و نمی‌توانند او را به ترک یا تخریب آن وادارند، خانه را برای همیشه رها می‌کنند و کریم هم به قصد انتقام‌گیری از کمال، طوبی را تنها می‌گذارد. بنابراین طوبی در کنار درخت با آن همه فشار و خاطره دردناک تنهای تنها می‌ماند و به جنون می‌رسد. در دل

همین جنون است که رؤیا و مکاشفه‌های او شکل می‌گیرد و بیچارگی و بی‌پناهی زن را در طول تاریخ می‌فهمد. او درمی‌یابد که زن همواره به شکلی اسیر است: یک روزگرفتار کار و تلاش خانه و فرزند، یک روز اسیر عیاشی و نگاه مرد و یک روز همراه سلاح و مبارزه، و همیشه همراه و همزاد درد و رنج.

۷. بررسی رمان بر اساس رئالیسم جادویی

رمان *طوبی و معنای شب* در چهار بخش و ۵۱۲ صفحه نوشته شده است. زاویه دید (Point of View) راوی، بیرونی (external) و به شیوه سوم شخص و دانای کل (Omniscient) می‌باشد. همان‌گونه که پیشتر اشاره شد درونمایه‌ها و مضامین متعددی چون بحران ارزشها، تقابل سنت و مدرنیته، بن‌بست عرفان و مذهب، مظلومیت و محرومیت تاریخی زن و تحول او از دیدگاهی عرفانی - اساطیری در این داستان دیده می‌شود. در این رمان - همان‌گونه که از نامش برمی‌آید - طوبا محور و مرکز حوادث است. او در خانه ادیب و فیلسوفی سنت‌گرا پرورش می‌یابد و در همان خانه اندک اندک بنیان جهان خیالی خود را پی می‌افکند. زندگی طوبا مقارن با تقابل جدی سنت و تجدد است و همان‌گونه که جهان سنتی در برخورد با تجدد در حال پوست انداختن است، نظام فکری او نیز به هم می‌ریزد و دستخوش تلاطم می‌شود. رشد طوبا در بستر تضاد میان سنت و تجدد - که یکی از مهمترین عوامل پیش برنده داستان است - چالشی عمیق را در درونش برمی‌انگیزد که نتیجه‌اش میل به جستجوی حقیقت و تلاش در جهت کشف آن است.

نویسنده رمان با گرایش به رئالیسم جادویی مارکز، «تاریخ و ماوراءالطبیعه را بر زمینه‌ای از تفکرات عرفانی و اسطوره‌ای درمی‌آمیزد» و حقیقت و آرامش را در بازگشت به بن‌مایه‌های طبیعت می‌جوید (میرعابدینی، همان: ۱۱۱۸). جالب آنکه ارتباط و پیوند طوبا - که نام درختی در بهشت نیز هست - با طبیعت و آب و گیاه در سراسر رمان بارز و برجسته است و خود عاملی مهم در به هم پیوستن حوادث و ماجراهاست. انتخاب این نام به خوبی زمینه را برای حضور دوگانه طوبا فراهم می‌کند. او گاه در جهان واقع است و گاه در جهان تخیلی و ذهنی خود سیر می‌کند. نویسنده به خوبی با «تجسم‌بخشی به توهمات مالخولیایی» طوبا که بیشتر برآمده از جهل، خرافه، درون‌گرایی و گاه باورهای مذهبی اوست، به واقعیت‌های درونی وی عینیت می‌بخشد (شیری، همان: ۸۴-۸۵) و آن واقعیت‌های خیالی را جایگزین واقعیت‌های عینی می‌کند.

نمونه‌ای خوب از این عینیت‌بخشی، رؤیای زنده بودن ستاره و بزرگ شدن شکمش به سبب بارداری است که اگر چه تنها طویاست که آن را می‌بیند، اما چنان واقعی ترسیم شده است که خواننده به راحتی با داستان همراه می‌شود:

وقتی طلاق گرفته بود، در آن دوره بحرانی کشتار ستاره رؤیاهایی در بیداری می‌دید. دختر را می‌دید که در حیاط راه می‌رود. در این رؤیاها با گذشت ماهها شکم دختر بالا می‌آمد. وقتی به ماه نهم رسید طوی تب کرد، از تصور آنچه دختر خواهد زایید کهیر زد. هیچ تصویری از بچه او نداشت. اما حاملگی دختر به نظر او حاملگی خودش می‌آمد. رؤیای دوردست دوران دوشیزگی، وقتی منتظر بود روح‌القدس در او بدمد و او اقبال آن را داشته باشد تا مسیحی بزاید، اینک در حاملگی دختر مرده تحقق پیدا می‌کرد. بعد ماه نهم گذشت و ماهها و سالها گذشت و ستاره نزایید، هر چند شکمش روز به روز بزرگتر می‌شد (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۲۷۰)

در این بخش می‌بینیم که طویا با دختر مرده نوعی هم‌ذات‌پنداری دارد و اگر او تب کرده است، اثرات آن در چهره طویا نمایان می‌شود، اما این رؤیا تا آن حد رؤیا نیست که یکسره به جهان تخیل مربوط شود، بلکه گویی ستاره که مرده است با طویا، با هم و در کنار هم زندگی می‌کنند و با یکدیگر صحبت و گفتگو دارند. در همین گفتگوهاست که ستاره از جهان غیب برای طویا خبر می‌آورد و پیش‌بینی حوادث آینده را به او می‌گوید، مثلاً فرزند منظرالسلطنه پسر خواهد بود یا دختر؟ (همان: ۳۰۱).

در داستانهای رئالیستی جادویی مذهب و باورهای پیرامونی آن یکی از زمینه‌های مهم برای ایجاد دوگانگی است. این امر در ذهن عرفان‌پسند نویسنده با عناصر عرفانی پیوند خورده و اغلب توأمان و همراه با هم نمود یافته است. می‌دانیم که در عرفان شرقی و بویژه عرفان ایرانی، «نور» یکی از بنیادی‌ترین عناصر است؛ همچنین مردم عادی همواره در پی تجسم بخشی به خداوند به صورت مردی کامل و نورانی بوده‌اند. در این رمان نور و انسان کاملی که منجی و رهایی‌دهنده است، حضوری برجسته دارند. طویا در تخیلات خود آقای خیابانی را تجسم عینی خداوند و سراپا غرق در نور می‌بیند.

در تمام سال‌های زندگی‌اش، از بعد از حادثه گورستان، هرگاه در زندگی درمانده بود در اندیشه به آقای خیابانی پناه می‌برد. البته به خدا که تجسم عینی او آقای خیابانی نورواره بود (همان: ۱۵۸).

خاله دیوانه هم که گاه عاقل‌ترین افراد می‌شود و بی‌تردید شخصیت‌پردازی آن بر مبنای کهن‌الگوی «عقلاء مجانین» صورت گرفته است، در جستجوی طنابی از نور است که بوسیله آن به آسمان برود. سرانجام روزی

«مردی سبزپوش» صدایش می‌زند، به داخل مسجد هدایتش می‌کند و برایش قرآن می‌خواند. پس از مدتی خاله سر بر می‌آورد و طنابی از نور را می‌بیند (همان: ۱۴۶-۱۴۷).

جدا از این موارد، رمان در ساختار کلی خود سفری دوگانه را روایت می‌کند: «سفری در تاریخ، با شخصیت‌هایی که به عنوان محصولات جامعه، تقدیر یکدیگر را تکرار می‌کنند؛ و سفری در زمان بی‌کرانه اسطوره‌ای برای رسیدن به ریشه وقایع. در این سفر که لایه زیرین سفر تاریخی است، شخصیتها وهمی و ورای طبیعی‌اند» (میرعابدینی، همان: ۱۱۲۰).

در این رمان چه درباره عناصر واقعی و چه درباره عناصر تخیلی، اغراق به کار رفته است. برای نمونه ستاره که پس از مرگش زندگی دوباره را از سر گرفته بود، هر روز شکمش بزرگتر می‌شد، اما این بزرگ شدن تمامی نداشت تا آنجا که دیگر نمی‌توانست راه برود و شکمش بخش قابل ملاحظه‌ای از حیاط خانه را در بر می‌گرفت (پارسی‌پور، همان: ۲۷۲). غول بودن اسماعیل هم نمونه دیگری از اغراقهای رمان است. او پیش از زندانی شدن غولی شده بود که می‌خواست مردم را در کف دستش بگذارد و از آنان محافظت کند (همان: ۳۴۷).

طنز و طعنه موجود در این رمان بیشتر ناظر به تفکرات سنتی و باورهای خرافی مردم است. نویسنده تقریباً هرگاه به برخورد سنت و تجدد می‌پردازد، به خوبی نگاه طنزانه و نگرش طعنه‌آمیز خود را به کار می‌گیرد و یکی از جذاب‌ترین بخشهای داستان را خلق می‌کند. برای نمونه آشنایی ایرانیان با آسفالت، توأم با حس تعجب، بهت و البته تحسین و شادمانی بود.

امینه خانم گفت: «بیا بید دایقزی اینجا». رفت به طرف جوی آب، با مشت، آب برمی‌داشت و روی آسفالت می‌ریخت، نه گل می‌شد، نه خاک به هوا می‌رفت. هر سه مبهوت و پر از احساس تحسین مدتی تماشا کردند (همان: ۲۶۷-۲۶۸).

واکنش ایرانیان به آب لوله‌کشی شده و مقاومت در برابر آن، یکی دیگر از صحنه‌هایی است که به خوبی با طنز و کنایه همراه شده است.

این حرامیان کارشان به جایی رسیده بود که می‌خواستند آب تهران را در لوله کنند، با این بهانه که آب کثیف نشود، تا چه بشود؟ هر وقت که خواستند لوله آب را ببندند و شهر را صحرای کربلا کنند (همان: ۱۲۲).

در تمام رمان هرگاه نویسنده به طنز و کنایه روی می‌آورد، خود از اظهار نظر صریح و دخالت در جریان داستان خودداری می‌کند و خواننده هیچگاه به این تردید فرو نمی‌غلند که تحت تأثیر القائات نویسنده و اندیشه‌های خاص او قرار گرفته است.

از دیگر ویژگیهای رمان طوبی و معنای شب که آن را در زمره داستانهای رئالیستی جادویی قرار می‌دهد، تلاقی زمانها و دورانهای مختلف است. گویی ادوار گوناگون می‌توانند در یک زمان به هم برسند و با هم حاضر باشند. بهترین نمونه برای وجود زمان غیرخطی در این رمان، شخصیت شاهزاده گیل و خاطرات و اندیشه‌های اوست. آشنایی طوبی با شاهزاده گیل، او را «به ورطه‌های پیش از تاریخ پرتاب می‌کند و بیش از گذشته به عرصه مالیکولیا رانده می‌شود» (میرعابدینی، همان: ۱۱۲۱).

شاهزاده گیل شروع به روایت تاریخ ایران می‌کند و فراز و نشیبهای آن را که با فراز و نشیبهای خودش منطبق بوده است، بازگو می‌نماید (بنگرید به: پارسی‌پور، همان: ۱۸۰ به بعد). او تاریخ اساطیری و عرفانی و اجتماعی ایران را به تاریخ عصر قاجار که طوبا در آن به سر می‌برد، پیوند می‌زند و زمان را برای طوبا امری مبهم و نامفهوم جلوه می‌دهد. در این میان لیلا، همسر شاهزاده گیل هم چنین کارکردی دارد. او که تجسم روح زنانگی و خاطره‌آزلی مادینگی است (علایی، ۱۳۶۹: ۶۵) در شکستن مفهوم زمان خطی نقش بسزایی دارد. او تصویر طوباست در آینه‌ای به وسعت تاریخ ایران؛ اگر طوبا در دوره قاجار و پهلوی به سر می‌برد، او همان طوباست اما در طول تاریخ؛ چهره عوض می‌کند، رفتارهای گوناگون بروز می‌دهد، اما سرانجام همان طوبای تنها، شکست خورده و مظلوم است. پیوستن آن دو در آخر رمان نشان می‌دهد که طوبا و طوباها در طول تاریخ ایران با نامها، چهره‌ها، موقعیتهای و هزاران تفاوت دیگر، همگی سرنوشتی یکسان داشته‌اند. بدین گونه پارسی‌پور مفهوم زمان را در هم می‌شکند و نوعی آشفتگی زمانی را - آنچنان که شیوه داستان‌پردازان رئالیسم جادویی است - بر رمان خویش حاکم می‌کند.

در پایان این بخش طرح این پرسش ضروری می‌نماید که آیا نویسنده در به کارگیری رئالیسم جادویی و تلفیق واقعیت و تخیل موفق بوده است؟ و آیا توانسته داستان خود را چنان پی‌افکند که خواننده در باور و پذیرش بخشهای تخیلی، همچون بخشهای واقعی - که نویسنده در روایت آنها خوب و کم‌نظیر عمل کرده است - به خود تردید راه ندهد؟

به نظر می‌رسد علی‌رغم تلاش فراوان پارسی‌پور برای ساختن آمیزه‌ای یک‌دست و همگون از واقعیت و تخیل که درباره ستاره و حضور عجیب و شگفتی‌آورش پس از مرگ، دلنشین و جذاب و باورپذیر از کار

درآمده است، اما سفر ذهنی طوبا به یاری شاهزاده گیل و لیلا، با بخشهای تاریخی و واقعی رمان چفت و بست محکمی نمی‌یابد و این بخش - که اتفاقاً در پیوند این رمان به سبک رئالیسم جادویی نقش عمده‌ای بر عهده دارد - با دیگر قسمت‌ها و حوادث و شخصیت‌های آنها پیوندی انداموار برقرار نمی‌کند، به گونه‌ای که حذف آن هیچ خللی در داستان پدید نمی‌آورد. میرعبادینی بخشی از مشکل را در ضعف زبان اثر می‌داند.^(۵) به زعم او «پارسی‌پور هر دو بعد رمان را به زبانی تحلیلی نوشته است، درحالی که تجسم بخشیدن به فضای جادویی نیازمند زبانی شاعرانه و خیال‌انگیز است» (میرعبادینی، همان: ۱۱۲۱).

از دیگر ناکامی‌های نویسنده، صفحات پایانی رمان است که تقریباً اغلب منتقدان - حتی آنان که شیفته این رمان شده‌اند - آن را زائد و غیرضروری دانسته‌اند (برای نمونه، بنگرید به: دریابندری، ۱۳۶۸: ۲۷ و میرعبادینی، همان: ۱۱۲۴). این صحنه که یکی شدن طوبا و لیلا را تصویر می‌کند و می‌تواند از برجسته‌ترین عناصر مرتبط با رئالیسم جادویی به شمار آید، هیچ کارکردی در رمان ندارد و به نظر می‌رسد به جای پیوند با داستان، با نگرانی‌های نویسنده و دغدغه‌های عرفانی او گره خورده است. پارسی‌پور در صفحات پایانی رمان، طوبا را به همراه لیلا به دل طبیعت و ریشه‌های درخت انار می‌فرستد تا از یک سو عصمت و روسپیگری را با هم ترکیب کند و از سوی دیگر عروج این ترکیب را در فنا شدن و پیوستن به طبیعت بنمایاند، حال آنکه این دریافت پیش از این به زیبایی در به بار نشستن درخت انار و تقسیم آن میان مردم که نماد تقسیم حقیقت نامیرای عشق است، بیان شده بود.

در این میان باید از کامیابی نویسنده در به کارگیری عناصر فرهنگی و بومی در داستان یاد کرد. پارسی‌پور با شناخت و آگاهی کامل نسبت به تاریخ، باورها، آداب و رسوم و از همه مهمتر کارکرد عرفان و تصوف در انگاره‌های ذهنی مردم، به خوبی آنها را در دل داستان خود جای داده است. به سخن دیگر او عناصر تخیلی و فراواقعی مرتبط با مذهب و باورهای خرافی مردم را به گونه‌ای دقیق و شایسته در میان دیگر اجزای رمان گنجانده است و از این منظر رمان طوبا و معنای شب نمونه‌ای موفق در میان داستان‌های رئالیستی جادویی در ایران به شمار می‌رود.

از دیگر توفیقات نویسنده رازوارگی حاکم بر واژه «شب» و ابهام در معنای آن است که انصافاً در این اثر دلنشین و تحسین‌برانگیز از کار درآمده است. این ابهام معنایی که بی‌تردید نویسنده در ایجاد آن تعمد داشته است، از ابتدای داستان ذهن خواننده را درگیر می‌کند و تا پایان، او را در پی کشف راز و رمز آن می‌کشاند، اما با به اتمام رسیدن رمان نه تنها ابهام برطرف نمی‌شود، که بیش از پیش رخ می‌نماید و خواننده را به اندیشه

و تفکر بیشتر وامی دارد. به تعبیر دیگر خواننده که با به دست گرفتن کتاب و خواندن عنوان آن، طوبا و معنای شب، گمان می‌کند خواندن رمان، معنای شب را دست کم در نگاه طوبا برایش آشکار خواهد کرد، با به پایان بردن داستان، معنای شب را در نگاه طوبا که هیچ، در اندیشه حاکم بر رمان نیز در نمی‌یابد و بدین ترتیب جستجویی جدید را برای کشف راز آن آغاز می‌کند و این شاید برترین و مهمترین موفقیت نویسنده باشد چرا که افزون بر زمان خواندن رمان، ذهن و روان خواننده را پس از آن نیز با خود همراه کرده است.

۸. نتیجه‌گیری

آشنایی نویسندگان ایرانی با داستان‌پردازی و رمان‌نویسی به شیوه رئالیسم جادویی به ترجمه آثار نویسندگان مطرح امریکای لاتین در دهه ۱۳۵۰ باز می‌گردد، هر چند پیش از آن در برخی از آثار ساعدی و براهنی گرایشاتی کم‌رنگ به این سبک دیده می‌شود. پس از انتشار رمان *صد سال تنهایی* و کسب شهرت و مقبولیت جهانی، نویسندگان ایرانی بیش از پیش به این سبک داستان‌نویسی روی می‌آورند و اندک اندک توان و استعداد خود را در این عرصه به منصفه ظهور می‌رسانند. بدین ترتیب نویسندگان بنامی چون محمود دولت‌آبادی و منیرو روانی‌پور رمانهایی نسبتاً موفق مانند *روزگار سپری شده مردم سالخورده و اهل غرق* می‌نویسند که مورد اقبال و توجه مردم و منتقدان قرار می‌گیرد. در همین زمان رمان *طوبا و معنای شب* هم به دست شهرنوش پارسی‌پور نوشته می‌شود که بیش از هر چیز از رئالیسم جادویی مارکز الگو گرفته است. بررسی عناصر رئالیسم جادویی در این رمان نشان‌دهنده آن است که اگر چه به کارگیری این شیوه نسبت به نمونه‌های پیش از آن پخته‌تر و دلپذیرتر است، اما ناکامی‌هایی نیز در آن دیده می‌شود که احتمالاً از تجربه اندک نویسندگان ایرانی در این شیوه داستان‌نویسی سرچشمه می‌گیرد. بنابراین نمی‌توان رمان *طوبا و معنای شب* را نمونه‌ای کامل و بی‌نقص در سبک داستان‌نویسی رئالیسم جادویی به شمار آورد، اما بی‌تردید یکی از تجربه‌های موفق در میان آثار مشابه است و می‌توان آن را سرآغازی شایسته برای پرورش و گسترش این سبک در ایران دانست.

یادداشتها

- ۱- جالب آنکه پارسی‌پور رمان *طوبی و معنای شب* خود را - که موضوع این مقاله است - بیشتر شبیه کار سوررئالیست‌ها می‌داند (*دنیای سخن*، ش ۲۹، ص ۹۱).
- ۲- برای تحلیل و بررسی رمان *اهل غرق* از منظر رئالیسم جادویی، بنگرید به: «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان *اهل غرق*»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ش ۸، تابستان ۱۳۸۴.
- ۳- دکتر ابوالقاسم فاطمی، استاد گروه زبان انگلیسی دانشگاه تهران با همکاری دانشجوی دوره کارشناسی ارشد خود، خانم ربابه جلایر در مقاله‌ای با عنوان «پسامدرنیسم در ادبیات فارسی: دولت‌آبادی و رئالیسم جادویی» به بررسی رمان *روزگار سپری شده مردم سالخورده* پرداخته‌اند. این مقاله هنوز در جایی به چاپ نرسیده است.
- ۴- پارسی‌پور خود در گفتگویی که در مجله *دنیای سخن* به چاپ رسیده، گفته است که پیش از شروع رمان *طوبی و معنای شب*، *صد سال تنهایی* مارکز را خوانده است که به طور تلویحی اشاره به تأثیر آن بر رمان وی دارد (*دنیای سخن*، ش ۲۹، ص ۱۵).
- ۵- نجف دریابندری در پایان یادداشت مقاله *گونه خود* که بر این رمان نوشته است، برخی ضعف‌های زبانی اثر را از منظر دستوری و منطق روایی داستان برشمرده و پیشنهاد‌های خود را نیز مطرح کرده است. بنگرید به: دریابندری، ۱۳۶۸.

منابع و مآخذ

- ۱- اچه‌وریا، روبرتو گونسالس؛ *داستان‌های کوتاه امریکای لاتین*؛ ترجمه عبدالله کوثری، تهران: نی، چاپ سوم، ۱۳۸۲.
- ۲- پارسی‌پور، شهرنوش؛ *طوبا و معنای شب*؛ تهران: اسپرک، چاپ سوم، ۱۳۶۸.
- ۳- پارسی‌نژاد، کامران؛ «مبانی و ساختار رئالیسم جادویی»، *ادبیات داستانی*؛ ش ۶۶، ۱۳۸۲.
- ۴- حائری، علی؛ *ذهنیت و زاویه دید در نقد ادبی و نقد ادبیات داستانی*؛ تهران: کوبه، چاپ اول، ۱۳۶۹.
- ۵- داد، سیما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ تهران: مروارید، چاپ سوم، ۱۳۸۵.
- ۶- دریابندری، نجف؛ «نگاهی به طوبا و معنای شب»؛ آدینه، ش ۳۶، ۱۳۶۸.
- ۷- *دنیای سخن*؛ گفتگو با شهرنوش پارسی‌پور؛ ش ۲۹، پاییز ۱۳۶۸.

- ۸- سیدحسینی، رضا؛ *مکتبهای ادبی*؛ تهران: نگاه، چاپ پانزدهم، ۱۳۸۷.
- ۹- شیری، قهرمان: *مکتبهای داستان‌نویسی در ایران*، تهران: چشمه، چاپ اول، ۱۳۸۷.
- ۱۰- علایی، مشیت؛ «نگاهی به طوبی و معنای شب»، کلک، ش ۱، ۱۳۶۹.
- ۱۱- فاطمی، ابوالقاسم و جلایر، ربابه؛ «پسامدرنیسم در ادبیات فارسی: دولت‌آبادی و رئالیسم جادویی»؛ ارائه شده در همایش «پسامدرنیسم و نقد ادبی»، دانشگاه الزهراء، ۱۷ و ۱۸ آذر ماه ۱۳۸۸.
- ۱۲- میرصادقی، جمال و میمنت؛ *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*؛ تهران: مهناز، چاپ اول، ۱۳۷۷.
- ۱۳- میرعابدینی، حسن؛ *صد سال داستان‌نویسی ایران*؛ تهران: چشمه، چاپ سوم، ۱۳۸۳.
- ۱۴- نیکوبخت، ناصر و رامین‌نیا، مریم؛ «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق»، فصلنامه پژوهشهای ادبی؛ ش ۸، تابستان ۱۳۸۴.
- ۱۵- وکیلی، سیامک؛ *نقد امروز*؛ تهران: مهر نیوشا، چاپ اول، ۱۳۸۳.
- ۱۶- یوسا، ماریو بارگاس؛ *چرا ادبیات*؛ ترجمه عبدالله کوثری، تهران: لوح فکر، چاپ دوم، ۱۳۸۵.
- 17- Abrams, M. *A Glossary of Literary Terms*; 2005.H.
- 18- Chanady, Amaryll; *Magical Realism and the Fantastic*; New York: Garland publishing, 1985.
- 19- Cooper, Brenda; *Magical Realism in West African Fiction*; London & New York: Routledge, 1998.
- 20- Flores, Angel; *Magical Realism in Spanish American Fiction*; Ed Lois Parkinson Zamora & Wendy B. Faris; Duke UP, 1995.
- 21- Galens, David (Ed); *Literary Movements for Students*; USA: GALE, 2002.
- 22- Rajimwale, Sharad; *Dictionary of Literary Terms*; New Delhi: Blackwell publishing, 2005.
- 23- Rios, Alberto; *Magical Realism*; Arizona State University; Tempe AZ, 1999.
- 24- Swanson, Philip; *Latin American Fiction*; Blackwell publishing, 2005.
- 25- Turner, Jane (Ed); *The Dictionary of Art*; Oxford University Press, 1996.