

تحلیل تطبیقی رئالیسم جادویی در رمان

«الرجع البعید» فؤاد تکرلی و «طوبا و معنای شب» شهرنوش پارسسی پور

۱. طیبه سیفی *

دکتری استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی

۲. محبوبه سلاجقه تدرجی

کارشناسی ارشد

چکیده

رئالیسم جادویی، شیوه نوینی در حوزه ادبیات داستانی است که نویسنده در آن وهم و خیال را با رخدادهای واقعی چنان ماهرانه در هم می آمیزد که شخصیت‌های واقعی و فراواقعی برای خواننده طبیعی و باورپذیر جلوه کند. از جمله رمان‌های رئالیسم جادویی می توان به رمان الرجع البعید فؤاد تکرلی نویسنده معاصر عراق و طوبا و معنای شب اثر شهرنوش پارسسی پور رمان‌نویس معاصر ایرانی اشاره کرد. الرجع البعید به وقایع خونین عراق سال ۱۹۶۲م می‌پردازد که با کودتای ضد سلطنتی ارتش و پایان رژیم پادشاهی همراه بوده است. رمان پارسسی پور هم با اوج انقلاب مشروطه در ایران و حوادث بعد از آن تا انقلاب بهمن ۵۷ همزمان می‌باشد. از آنجاکه این رمان‌ها محصول فضای پر از خفقان عراق و ایران است، نویسندگان آن‌ها با تلفیق واقعیت با خیال و حذف مرز میان آن‌ها سبک رئالیسم جادویی را برای بیان دیدگاه خود برگزیده‌اند؛ لذا هدف پژوهش حاضر آن است که به روش توصیفی - تحلیلی مؤلفه های رئالیسم جادویی را در این رمان‌ها استخراج و دلیل کاربرد آن‌ها را مورد بررسی قرار دهد تا ضمن معرفی دو اثر مهم ادبیات داستانی عراق و ایران، شگردهای این نویسندگان در تلفیق عناصر خیالی با واقعیت های خارجی جهت تبیین و انتقال اهداف و اندیشه‌های خاصشان کشف و معرفی شوند. یافته های پژوهش نشان می دهد که تکرلی و پارسسی پور در این رمان‌ها با کمک مؤلفه های رئالیسم جادویی، در کنار قوه خیال خود و نگاه واقع گرایانه، واقعیت اجتماعی عصر و جامعه خویش را نشان دادند و با

فصلنامه علمی - پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دوره ۱۰، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۱، صص ۱۲۱-۱۴۷



این تلفیق، دغدغه هایشان را برای خواننده به شکلی هنرمندانه به تصویر کشیده‌اند و در عین حال این مسائل و واقعیت‌ها در آثارشان بسیار عادی و طبیعی جلوه می‌کنند و بی‌نیاز از هرگونه تفسیر و تحلیل هستند. کلیدواژگان: رئالیسم جادویی، فؤاد تکرلی، شهرزاد پارسی‌پور، الرجع البعید، طویا و معنای شب.

۱-مقدمه

رئالیسم جادویی سبکی است که در قرن ۲۰ پا به عرصه وجود گذاشت. این اصطلاح نخستین بار در سال ۱۹۲۵ توسط روه هنرشناس و منتقد آلمانی در مقاله‌ای پیرامون آثار تعدادی از نقاشان پست اکسپرسیون به کار گرفته شد (پورنامداریان، سیدان ۱۳۸۸: ۶۶) و در سال ۱۹۴۵ آلوکارپانتیه آن را به صورت جدی در ادبیات مطرح کرد و با وجود اختلاف نظر پژوهشگران درباره ریشه و پیدایش این جریان ادبی، آمریکای جنوبی محلی برای تبلور و تثبیت این گونه از داستان‌نویسی شد. در رئالیسم جادویی، نویسنده، عناصر خیالی را وارد دنیای واقعی می‌کند و فضایی آمیخته با عناصر جادویی و عادی به وجود می‌آورد. نویسنده «با حذف مرزهای موجود بین واقعیت و خیال، خواننده را در مقابل رئالیسم جادویی قرار می‌دهد. به عبارت دیگر حقیقت روزمره زندگی آدمی با دنیای غیرواقعی و خیال ترکیب می‌شوند و پایانی غیرمنتظره و یا مبهم را به وجود می‌آورند.» (Bravo، ۱۹۹۲: ۵۱) در حقیقت رئالیسم جادویی توازنی دقیق میان دو عنصر واقعی و خیالی است و بخش واقعی آن اتفاقاتی است که در عالم واقع جریان دارد؛ اما وجه خیالی آن در به‌کارگیری عناصر غیرواقعی و فراواقعی است. (ابواحمد، ۲۰۰۹: ۶۲) از بعدی دیگر رئالیسم جادویی ارتباطی تنگاتنگ با اسطوره دارد و عبارت است از آگاهی اسطوره‌ای از جهان و در این نوع آگاهی، علی‌رغم اینکه جهان مملو از اسرار است اما این اسرار قابل فهم است و هیچ حادثه غیرمنتظره یا غیرقابل تفسیری در چنین جهانی وجود ندارد.

(همان: ۵۱) رئالسیم جادویی با رمان «صدسال تنهایی» اثر گابریا گارسیا مارکز به اوج خود رسید و سپس به ادبیات کشورهای مختلف جهان راه یافت که ادبیات داستانی عرب نیز از این قضیه مستثنی نیست. اگر چه حضور رئالسیم جادویی در نقد عربی معاصر به اواخر قرن بیستم برمی‌گردد، اما داستان‌نویسان عرب با تأثیر از ادبیات داستانی غرب در به‌کارگیری این سبک ادبی به جایگاه ویژه‌ای دست یافته و خوش درخشیدند. در ادبیات فارسی نیز نویسندگان برجسته در این حوزه ظهور کردند. فؤاد تکرلی نویسنده معاصر عراقی و شهرنوش پارسی‌پور نویسنده معاصر ایران از جمله نویسندگان معروفی هستند که آثار ارزنده‌ای در این حوزه خلق کردند. از همین رو پژوهش حاضر بر آن است تا با تکیه بر مؤلفه‌های رئالسیم جادویی به تحلیل دو رمان الرجع البعید اثر فؤاد التکرلی و طوبا و معنای شب شهرنوش پارسی‌پور بپردازد. این دو رمان گوشه‌ای از واقعیت‌های ایران و عراق معاصر را روایت می‌کنند. الرجع البعید روایتگر اتفاقات عراق سال ۱۹۶۲م است که عراق شاهد کودتای ضد سلطنتی ارتش بود و در پی آن رژیم پادشاهی فیصل دوم پایان یافت و عبدالکریم قاسم روی کار آمد. طوبا و معنای شب نیز حوادث ایران زمان انقلاب مشروطه تا انقلاب مردم علیه رژیم پهلوی در بهمن ۵۷ را به تصویر می‌کشد، بنابراین در هر دو رمان تفکرات نظام جمهوری و مشروطه در جامعه زمزمه می‌شود، اندیشه‌ای که در واقعیت به ثمر نمی‌رسد، بلکه فقط در حد شعار باقی می‌ماند. هدف پژوهش حاضر کشف لایه‌های درونی و عمیق رمان‌ها است که این امر باعث درک و شناخت کامل‌تر خواننده از اثر ادبی و در کنار آن لذت ادبی و هنری می‌شود و درنهایت هدف نویسنده در وراى این مؤلفه‌ها کشف و به خواننده تبیین می‌شود. ازاین‌رو پژوهش حاضر درصدد پاسخگویی به این پرسش‌ها است: ۱- بازتاب رئالسیم جادویی در آثار تکرلی و پارسی‌پور



به چه شکلی نمود پیدا کرده است؟ ۲- نکات اشتراک و افتراق دو نویسنده در به‌کارگیری رئالیسم جادویی در این دو رمان چیست؟ ۳- این دو رمان تا چه حد تحت تأثیر رئالیسم جادویی بوده‌اند؟

۲- پیشینه تحقیق

درباره تکرلی و پارسی‌پور پژوهش‌هایی انجام شده است که عبارتند از: «توظیف التقنیات السردیة فی الرجع البعید لفؤادالتکرلی» به قلم ایمان عبد دخیل که در آن به بررسی و تحلیل انواع تکنیک‌های روایت در رمان الرجع البعید پرداخته شد و مقاله‌ی «اسطوره زن محور، مشخصه‌ای سبکی در آثار پارسی‌پور، گلی ترقی و غزاله علیزاده» از فرزانه مونسان و همکاران (۱۳۹۲)، و «اسطوره زن، تحلیل رمان طوبی و معنای شب» از مشیت علایی (۱۳۶۸) که در هر دو مقاله نویسندگان، این اثر را از منظر فمینیستی مورد تحلیل قرار داده‌اند؛ با بررسی‌های انجام شده دریافتیم مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در آثار منتخب این دو نویسنده به طور مستقل و تطبیقی پرداخته نشده است، از این‌رو در مقاله حاضر به این مهم گماردیم.

۳- نگاهی کوتاه به رمان الرجع البعید و طوبا و معنای شب

رمان الرجع البعید در سیزده فصل نوشته شده که روایتگر داستان زندگی زنی به‌نام منیره است. منیره معلم دبیرستانی در شهر بعقوبه است که به‌وسیله خواهرزاده‌اش عدنان مورد تجاوز قرار می‌گیرد به همراه مادر خود از بعقوبه به بغداد می‌آید و در منزل بستگان خود ساکن می‌شود. در آنجا او با کریم و مدحت آشنا می‌شود و این آشنایی سبب علاقه دو برادر به او می‌شود، منیره درنهایت با وجود عدم علاقه به ازدواج به خاطر از دست دادن

بکارت خود مدحت را انتخاب می‌کند و به ازدواج با او تن می‌دهد. شب عروسی پس از آنکه مدحت می‌فهمد که منیره باکره نیست خانه را ترک می‌کند، اما با گذر زمان بین سنت‌ها و آداب رسوم جامعه مبنی بر باکره بودن دختر و عشق وافر به منیره، عشق منیره را انتخاب می‌کند و شبانگاه هنگام بازگشت به خانه بی‌گناه توسط بعضی‌ها کشته می‌شود.

رمان طوبا و معنای شب حکایت زندگی خانواده‌ای است که همگام با تحولات انقلاب مشروطه تا انقلاب سال ۵۷ می‌باشد. شخصیت اصلی این رمان، طوبا، زنی است که در کنار روزمرگی‌های زندگی در جستجوی معنای دیگری از زندگی و حقیقت است. طوبا پس از مرگ پدر، در چهارده سالگی با حاجی محمود پنجاه و دو ساله ازدواج می‌کند و بعد از چهار سال زندگی سرد و بی‌روح، وقتی برای اولین بار قدم به شهر می‌گذارد، متوجه قحطی و گرسنگی مردم و مرگ یک کودک از گرسنگی می‌شود. پس از مدتی از همسرش جدا می‌شود و سپس برخلاف میل خود با یک شاهزاده بی‌مسئولیت ازدواج می‌کند و تمام مسئولیت زندگی بر دوش خودش می‌افتد. در همین حین از طریق دوستان همسرش با مراحل سیر و سلوک آشنا می‌شود و با گیل و لیلا که دو شخصیت اسطوره‌ای هستند ملاقات می‌کند.

۴- مؤلفه‌های رئالیسم جادویی

دیدگاه‌ها درباره مؤلفه‌های رئالیسم جادویی متفاوت است، اما مهم‌ترین مؤلفه‌های رئالیسم جادویی عبارتند از: شکاف، دوگانگی و تضاد، هم زیستی مسالمت‌آمیز میان واقعیت و رویا، تعویض و هم نشینی، سکوت اختیاری، درهم ریختگی زمان و مکان، رویکرد



انتقادی، اسطوره و نماد که در ادامه این مولفه‌ها در ضمن بررسی و تحلیل در دو رمان منتخب معرفی می‌شوند

۵- رئالیسم جادویی در دو رمان الرجیع البعید و طوبا و معنای شب

اغلب مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در هر دو رمان دیده می‌شوند که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود:

۱-۵. شکاف، دوگانگی و تعارض

نام رئالیسم جادویی در بردارنده واژه‌های رئالیسم و جادوست؛ یعنی ترکیبی از عناصر واقعی که در زندگی اجتماعی اتفاق می‌افتد با عناصری که همگان بر عدم وقوع آن اتفاق نظر دارند. (سناپور، ۱۳۸۷: ۱۳۵-۱۳۶) نویسندگان این سبک، واقعیت و خیال را در هم می‌آمیزند و آنچه را نشان می‌دهند «نه به‌طور کامل به عالم وهم و خیال متعلق است و نه در قلمرو واقعیت و تجربه جای می‌گیرد بلکه خصوصیتی مستقل از آن دو دارد». (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۸۱) آن‌ها در کنار نشان دادن این دو عنصر متضاد (واقعیت و خیال) عناصر دوگانه و متضاد دیگری چون خیر و شر، روستایی و شهری، بومی و غیر بومی را نیز در قالب تقابل صحنه‌ها نشان می‌دهند.

در هر دو رمان، نویسنده با ایجاد تعارض و دوگانگی در شخصیت‌ها و مکان‌ها و با توصیف افکار و دنیای درونی شخصیت‌ها تلاش می‌کند تا خواننده را با جامعه و محیطی که شخصیت‌های داستان در آن زندگی می‌کنند، آشنا کنند و در کنار آن واقعیت‌های آن روز جامعه‌ی عراق و ایران تضادهای اجتماعی، مذهبی و تاریخی را در قالب شخصیت‌ها

به تصویر بکشند. در هر دو رمان دوگانگی و تعارض بین شخصیت‌ها و مکان‌هایی که حوادث در آنجا رخ می‌دهد، نمود بیشتری دارد.

الف: دوگانگی و تعارض درونی شخصیت‌های داستان

انتقاد از وضعیت زنان در جامعه سنت‌زده عراق و ایران از جمله دغدغه‌های نویسندگان این دو رمان است. منیره یکی از شخصیت‌های اصلی این رمان، نمونه بارز زنان ستم‌دیده عراقی است که نویسنده با به تصویر کشیدن رنج‌ها، محدودیت‌ها، دشواری‌ها، تضادها و تعارض‌های زندگی‌اش، جایگاه زنان در یک جامعه مردسالار را نشان می‌دهد. به عنوان نمونه وقتی که مدحت، از او خواستگاری می‌کند به خاطر ازدست دادن بکارتش دچار تعارض و دوگانگی می‌شود: «اکنون باید چه کنم؟ آیا همچون تمامی دختران وانمود کنم که چیزی احساس نمی‌کنم؟ یا از او توضیحی بخواهم یا به او توجه کنم؟»^۲ (التکرلی، ۲۰۱۵: ۲۶۴) مدحت بعد از شب عروسی هنگامی که فهمید منیره باکره نیست خانه را ترک کرد و دچار دوگانگی شد که آیا برای همیشه منیره را ترک کند یا به زندگی با او ادامه دهد که این تعارض بین تفکر سنتی و مدرنیته مدحت با تصمیم او برای برگشت به خانه حل شد. حسین نیز یکی از شخصیت‌هایی است که دچار دوگانگی و تعارض شده است، او از یک سو علاقه‌مند به دیدن دخترانش است: «آیا پدر این حق را ندارد؟ در حالی که همه‌ی قوانین دنیا حق دیدن فرزند را برای او تایید می‌کند.» (همان: ۸۹) از سوی دیگر وقتی از کویت برمی‌گردد در برابر آن‌ها احساس مسئولیت نمی‌کند؛ ولی با مرور

^۱- این متن و دیگر متنهای فارسی از رمان «رجع البعید» ترجمه مولفان مقاله است برای اطلاع از متن عربی این رمان رجوع شود به ارجاعی که در مقابل هر متن ترجمه ذکر شده است.

زمان این دوگانگی حل می‌شود: «می‌خواستم حس کنم هیچ رابطه و پیوندی یا هیچ مسئولیتی در قبال کسی ندارم من بدون شغل، خانواده، فرزند، خانه چه جور هستم؟» (همان: ۱۱۳)

طوبا شخصیت اصلی داستان پارسی‌پور نیز نمود دردها و رنج‌های مختلف زنان جامعه ایرانی است که نویسنده از همان ابتدای رمان با به تصویر کشیدن موضوع خواستگاری حاجی محمود ۵۲ ساله از طوباست و ازدواج با او نوعی تعارض از نوع اختلاف بین سنت و مدرنیته را آغاز می‌کند و این تعارض به اشکال مختلف تا زمان پیری همیشه با توجه به شرایطی که طوبا در آن قرار می‌گیرد، ادامه می‌یابد. این تعارضات و رنج‌ها سبب دوگانگی و تعارض درونی در او می‌شود به عنوان نمونه در رویارویی با جسد ستاره از یک طرف به خاطر اعتقادات مذهبی و سنتی که دارد کشته شدن او به دست دایی‌اش را به خاطر نطفه حرامی که در شکمش است حق دایی ستاره می‌داند و از طرف دیگر بی‌گناهی دختر در این اتفاق، باعث ایجاد حس ترحم نسبت به او می‌شود و «می‌گوید او شهید است و نیاز به غسل ندارد.» (پارسی‌پور، ۱۳۷۲: ۹۸)

وجه تفاوت این دو رمان تعارض و دوگانگی مربوط به زمان ایجاد دوگانگی در شخصیت‌های هر رمان و تعداد شخصیت‌هایی است که در رمان‌ها دچار دوگانگی شده‌اند. در رمان تکرلی تعارض درونی منیره به عنوان شخصیت اصلی داستان درست از زمانی آغاز می‌شود که به او تجاوز می‌شود و در آن لحظه بین مرگ و زندگی، زندگی را انتخاب کرده و سعی می‌کند این تعارض درونی را در درون خود با ازدواج با مدحت حل کند و

تکرلی در کنار تعارضات درونی شخصیت اصلی به تعارضات درونی دیگر شخصیت‌های داستان نیز به‌طور گسترده پرداخته است، ولی پارسی‌پور برخلاف تکرلی، تعارضات درونی طوبا، شخصیت اصلی داستان، را از همان ابتدای رمان به تصویر می‌کشد و در طول رمان توصیف این تعارضات را ادامه می‌دهد و به تعارضات درونی دیگر شخصیت‌های داستان توجه چندانی ندارد.

ب: دوگانگی در مکان‌ها

در بعضی از قسمت‌های دو رمان، بین اتفاقات داستان و فضایی که آن اتفاق رخ می‌دهد، تعارض وجود دارد، بارزترین نمونه دوگانگی در رمان تکرلی، در توصیف مکان واقعه دیده می‌شود. بعقوبه با وجود اینکه یک مکان زیبا و جذاب در شمال بغداد است، محل وقوع خونین‌ترین و بی‌رحمانه‌ترین وقایع داستان است.

عدنان با وجود فضای زیبا و جذاب باغ با محیط ارتباط برقرار نمی‌کند و آن حادثه اتفاق می‌افتد. (التکرلی، ۲۰۱۵: ۲۵۲) در رمان پارسی‌پور نیز وقتی طوبا با شاهزاده فریدون ازدواج می‌کند با وجود فضای زیبا و مسحورکننده خانه که طوبا از آن لذت می‌برد شاهزاده به او خیانت می‌کند و با کنیزی ارتباط می‌گیرد «برای اولین بار در عمرش بخاری زغال سوز دید. دور تا دور اتاق آینه‌هایی آویزان کرده بودند و آینه‌ها رو در روی هم تا بی نهایت یکدیگر را منعکس می‌کردند.» (پارسی‌پور، ۱۳۷۲: ۳۶)

پارسی‌پور تجاوز به روح واحساسات زن در جامعه ایران آن زمان را در یک مکان زیبا و مسحورکننده به تصویر می‌کشد و تکرلی در کنار تجاوز به جسم زن در یک مکان زیبا و دل‌انگیز، تجاوز به روح زن در کشور عراق را نیز به تصویر می‌کشد تا شدت درد و رنج



و اندوه زن بهتر آشکار شود. شاید هر دو نویسنده با ایجاد دوگانگی در مکان‌ها و اتفاقاتی که در آن جا به وقوع می‌پیوندد درصدد هستند تا عمق فاجعه و درد را بهتر به نمایش بگذارند.

ج. دوگانگی شخصیت‌ها درعالم وهم وخیال

یکی از ویژگی‌های رئالیسم جادویی زیست همزمان عناصر متضاد در بستر داستان است. نویسندگانی که به این شیوه می‌نویسند، صحنه‌های ناهمگون و ناسازگار را با هم می‌آمیزند و شخصیت‌ها در دو دنیای موازی خیال، رویا و واقعیت زندگی می‌کنند. وهم و خیال در رمان تکرلی با کریم آغاز می‌شود و در طول داستان به وسیله‌ی شخصیت‌های دیگر نیز ادامه می‌یابد. به عنوان نمونه، کریم وارد دنیای فراواقعی می‌شود و احساس می‌کند که صداهایی در اطرافش می‌شنود و فؤاد در کنارش است. این اتفاق به گونه‌ای برای خواننده به تصویر کشیده می‌شود که خواننده آن را واقعی می‌پندارد: «صداهایی از گوشه و کنار خانه برخواست و چند لامپ روشن شد آندو با هم صحبت می‌کردند.» (التکرلی، ۲۰۱۵: ۱۶۷) در رمان پارسی‌پور نیز طوبا شخصیت اصلی داستان در کنار دنیای حقیقی و واقعی که در آن زندگی می‌کند یک دنیای خیالی نیز برای خود دارد و این خیال و وهم با کشته شدن ستاره به دست دای‌اش بخش عظیمی از زندگی طوبا را در بر می‌گیرد «وقتی طلاق گرفته بود در آن دوره بحرانی کشتار ستاره رویاهایی در بیداری می‌دید. دختر را می‌دید که در حیاط راه می‌رفت.» (پارسی‌پور، ۱۳۷۲: ۱۰۹) طوبا بسیاری اوقات، در عالم وهم و خیال، ستاره را در حیاط خانه کنار درخت اناری که محل

خاکسپاری اوست می‌بیند و با او ارتباط روحی می‌گیرد و گاهی حتی او را از وقایع و اتفاقات آینده آگاه می‌کند و تا آخرین لحظات عمر طوبا این دنیای خیالی و وهمی همراه او می‌باشد.

در هر دو رمان وهم و خیال، با مرگ یک انسان دیگر شروع می‌شود و در ادامه شخصیت‌های رمان‌ها با ایجاد یک زندگی خیالی در کنار زندگی واقعی وارد ارتباط با دنیای مردگان می‌شوند، با این تفاوت که ارتباط روحی و خیالی طوبا با ستاره در رمان پارسی‌پور به خاطر پاکی و بی‌گناهی او است که برای او نوعی ارتقاء معنوی به حساب می‌آید ولی در رمان تکرلی ارتباط روحی کریم با فؤاد به خاطر عذاب وجدانی است که کریم به خاطر مرگ فؤاد دارد و خودش را مقصر مرگ او می‌داند و تکرلی نیز بیشتر مشکلات جسمی و روحی حاصل از این اتفاق را در قالب وهم و خیال در دنیای کریم به تصویر می‌کشد.

۲-۵. همزیستی مسالمت آمیز میان واقعیت و رؤیا

در این شیوه‌ی داستان‌نویسی، نه دنیای واقعی بر دنیای جادو و وهم و خیال برتری دارد و نه برعکس؛ بلکه این دو محیط به‌طور هماهنگ و همسو در داستان به تصویر کشیده می‌شوند. اریکسون بر این باور است که «این دو جهان در شرایطی کاملاً برابر، شانه‌به‌شانه هم قرار گرفته‌اند.» (اریکسون، ۱۹۹۵: ۴۲۸)

در هر دو رمان، شخصیتها در هر دو جهان زندگی می‌کنند و به هنگام انتقال از جهان واقعی به جهان فراواقعی، دچار هیجان و بهت نمی‌شوند، لذا رویدادها کاملاً طبیعی و باور پذیر می‌باشند و مرزبندی مشخصی میان جهان واقعی و فراواقعی وجود ندارد. (بی-)



نیاز، ۱۸۷۷: ۲۵۴؛ پارسی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۶۱) در این دو رمان، شاهد نمونه‌های بسیار زیادی از همزیستی مسالمت‌آمیز میان واقعیت و رویا هستیم به عنوان نمونه: «چین و چروکهای زیر چشم‌ها و گونه‌ها و کنار لب زیاد می‌شود، با نگرانی و آرام حرف می‌زد و در مورد همه چیز می‌پرسید: اسفناج و برنج و نیمرو و سالاد.» (التکرلی، ۲۰۱۵: ۱۳۶)

در رمان پارسی‌پور نیز میان واقعیت و رویا، همزیستی برقرار است و این همزیستی هم در زندگی طوبا در ارتباط با لایلا و ستاره، دو شخصیت دنیای خیالی او به تصویر کشیده می‌شود و هم در زندگی دخترش که بعد از سقط جنین عذاب می‌کشد. (پارسی‌پور، ۱۳۷۲: ۲۱۱-۲۱۲)

۳-۵. تعویض و هم نشینی

وجود فضاسازی‌های متنوع و جابه‌جا شدن و در کنار هم قرار گرفتن این فضاها به مخاطب این اختیار را می‌دهد که نامحدود بیندیشد و پیوسته رویکرد تازه‌ای به خود و جهان پیرامون داشته باشد که همه این ویژگی‌ها در هر دو رمان وجود دارد. به عنوان نمونه می‌توان به صحنه‌ی کشته شدن فواد اشاره کرد که راوی فضای آن را از دیدگاه مدحت، مادرش و کریم بیان می‌کند و هرکدام از منظری متفاوت آن را می‌بینند. (التکرلی، ۲۰۱۵: ۲۴-۲۶) پارسی‌پور نیز با تنوع در توصیف فضاها و به تصویر کشیدن شخصیت‌های رمان در آن موقعیتها از این ویژگی رئالیسم جادویی بهره برده است، به عنوان نمونه هنگامی که طوبا به همراه شوهرش به مهمانی می‌رود با توصیف فضاهای متنوع و حرکت و جابه‌جایی دوربین، از زوایای مختلف حالات درونی شخصیت‌ها را اینگونه به تصویر کشیده است:

«مردان در برابر زنان تعظیم کردند که به نظر طوبا شگفت انگیز می نمود. طوبا مضطرب و افسرده بود. به نظرش می رسید در عروسی اجنه در حمام شرکت کرده باشد. شکل مجلس با وجود آن همه شکوه و جلال این طور به نظرش می رسید. لیلا زن شاهزاده گیل اکنون با مرد ناشناسی می رقصید و خود شاهزاده با بانوی دیگری می رقصید و...» (پارسی پور، ۱۳۷۲: ۶۸-۷۰) در هردو رمان نویسندگان به دنبال کشف حالات درونی شخصیت‌های رمانشان در قالب جابه جایی در فضاها، مختلف و نشان دادن آن به خواننده هستند که با توصیف فضاها، ذهن مخاطب به چالش کشیده می شود و مخاطب، رویکرد تازه ای نسبت به شخصیت‌های رمان در آن زمان و مکان به دست می آورد.

۴-۵. سکوت اختیاری

سکوت اختیاری یعنی نویسنده درباره درستی حوادث و اعتبار جهان‌بینی‌های بیان‌شده توسط شخصیت‌های متن، هیچ‌گونه اظهارنظر صریحی نمی کند. در این دو رمان، راوی فقط حوادث و اتفاقات را بیان می کند و به تحلیل و تفسیر آنها نمی پردازد. در حقیقت تکرلی و پارسی پور درصدد هستند با بی طرفی واقعیت‌های عراق و ایران زمان خود را از زبان راوی بیان کنند و با سکوت خود، قضاوت و تفسیر ماجرا را بر عهده مخاطب و خواننده بگذارند تا هرکدام از منظر و باور خود به ماجرا بنگرند. مثلاً در رمان تکرلی فصل نهم شخصیت منیره و راوی با هم و در کنار هم بدون اظهارنظر به نقل داستان می پردازند (التکرلی، ۲۰۱۵: ۲۵۵-۲۵۴) و در فصل دوم و هفتم شخصیتی به نام کریم راوی می شود و بدون اظهارنظر درباره اتفاقات رمان، آن را پیش می برد. (همان: ۴۴-۴۷) پارسی پور نیز در



سراسر رمانش فقط به عنوان راوی حوادث و اتفاقات رمانش را تعریف می کند و هیچ گونه اظهارنظری درباره اتفاقات رمان و تحلیل آن‌ها نمی کند.

۵-۵. رویکرد انتقادی

بسیاری از آثار رئالیسم جادویی دیدگاهی ضد حکومت ظالمانه و دیکتاتوری دارند و به همین دلیل از جادو علیه نظام‌های نادرست اجتماعی و سیاسی استفاده می‌کنند. (شوشتری، ۱۳۸۷: ۴۱) در داستان‌های رئالیسم جادویی شورش و اعتراض علیه حکومت‌های استعمارگر جزو ویژگی‌های آنان است، (قهرمانلو، ۱۳۸۶: ۲۳) در نتیجه نویسندگان این سبک رویکرد طعنه‌آمیز و انتقادی به واقعیت‌های محیط پیرامون خود از جمله شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و حتی باورهای نادرست در جامعه‌ی خود دارند.

فضای هر دو رمان نشان‌دهنده یک برهه سرنوشت‌ساز در تاریخ دو کشور عراق و ایران است که آشفتگی‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی این جوامع و ظلمی را که در جوامع مردسالار به زنان تحمیل می‌شود، به تصویر می‌کشند.

اتفاقات و وقایع عراق در فاصله زمانی اواسط سال ۱۹۶۲ تا فوریه ۱۹۶۳ محور توجه تکرلی در رمانش است که، دوران خونین و مهمی در تاریخ کشور عراق بود. وی سعی کرده است مسائل و مشکلات جامعه را در قالب گفتگوهایی که بین شخصیت‌های داستان اتفاق می‌افتد و فضای تاریک و استبدادزده آن روز عراق را که عامل آن را نه تنها حاکمان، بلکه خود مردم نیز می‌داند به تصویر بکشد و در کنار آن تعارضات و رنج‌های

درونی زنان را نشان دهد. به عنوان نمونه فضای جامعه آن روز عراق را اینچنین توصیف می‌کند: این جامعه عراق سال ۱۹۶۲ است، یک جامعه بی‌ثبات و بدون آینده روشن، جامعه‌ای در لبه‌ی پرتگاه، جامعه‌ای بیمار، خرفت و کودن، ترسو و کینه‌توز و دورو... در حقیقت جامعه نیست؛ بلکه یک برهه زمانی است. (التکرلی، ۲۰۱۵: ۱۴۶-۱۴۷) تکرلی در جایی دیگر به جایگاه زنان در جامعه‌ی آن روز عراق اشاره می‌کند و به انتقاد از شرایطی می‌پردازد که در طول تاریخ، جامعه مردسالار به زنان تحمیل کرده است و درد و رنج و عذاب‌های زنان را به تصویر می‌کشد. نویسنده از زبان یکی از شخصیت‌های رمان به نام حسین، جامعه مردسالار را اینچنین مورد خطاب قرار می‌دهد: آنان در طول زمان، طی قرن‌های گذشته، از زمانی که آن حیوان نر ...، مرد، وجود داشت و بعد زن را دید، از زن چه می‌خواستند؟ (همان: ۳۸۶)

پارسی پور نیز در رمانش به بازخوانی چند دهه تاریخ ایران از اوج انقلاب مشروطه و حوادث پس از آن تا رسیدن به دوره پهلوی و انقلاب سال ۱۳۵۷ پرداخته است و در سیر روایی این رمان از طریق توصیف فضاها، به انتقاد از فضای سیاسی و اجتماعی و اقتصادی حاکم بر جامعه می‌پردازد؛ اما بارزترین انتقادهای او در زمینه ظلم و اجحاف جامعه مردسالار به زنان می‌باشد. پارسی‌پور زندگی زنی را به تصویر می‌کشد که علی‌رغم وجود تمام محدودیتهای جامعه مردسالار توانسته در اواخر عمر به حقایقی دست یابد و در این رمان یافته‌های خود را از زبان طوبا به عنوان نماینده زنان جامعه ایران بیان می‌کند و مسائلی چون ازدواج اجباری دختران در سنین کم، تنوع‌طلبی و تعدد زوجات و خیانت مردان، زندگی تکراری و ملال آور زنان، نگاه جنسیتی و ابزاری به زن حتی در روابط



زناشویی را مطرح می‌کند. به عنوان نمونه هنگامی که طوبا در سن کم -با وجود زیبایی و جوانی- به خاطر مادرش به عقد حاج محمود درآمد، همسرش «خشونت را به عنوان سلاح کاری مبارزه با جوانی و زیبایی او به خود تجویز کرده بود.» (پارسی‌پور، ۱۳۷۲: ۱۲) در حقیقت نویسنده در کنار فضاسازی در این رمان این استدلال بی‌منطق مرد که دلیل خشکسالی را بدقدمی زن خود می‌دانست، برای انتقاد از فضای آن زمان جامعه ایران برگزید. «باران کم و به ندرت می‌بارید مردم دسته دسته از وبا و تیفوئید و گرسنگی می‌مردند و همه اینها تقصیر طوبا بود.» (همان: ۱۲)

هر دو نویسنده در کنار بیان مشکلات سیاسی و اقتصادی جامعه به بیان دغدغه‌های زنان آن روز جامعه خود می‌پردازند. تکرلی برخلاف پارسی‌پور که از طریق توصیف فضاها به انتقاد از شرایط جامعه می‌پردازد، از قالب گفتگو برای انتقاد از شرایط جامعه استفاده می‌کند. وی تنها و به طور عمیق به مساله بکارت زن در جوامع سنتی و دردهای زنان سرپرست خانواده که باید زندگی را اداره کنند، می‌پردازد؛ ولی پارسی‌پور، حجم وسیع و گسترده و متنوعی از مشکلات زنان جامعه ایران را در قالب شخصیت طوبا به تصویر می‌کشد.

۵-۶. عدم توالی در زمان و مکان

زمان در اغلب داستان‌های رئالیسم جادویی سیر منطقی خود را طی نمی‌کند و «طبق اسلوب رمان‌های خطی و نجومی نیست، رمان درهم، ذهنی و بین گذشته، حال و آینده متغیر است و نویسنده از طریق ذهن بر تسلسل زمان روایی دست می‌یازد، به گونه‌ای که

زمان، حاضر می‌ایستد و گذشته با تمام مراحلش فراخوانده می‌شود و در جای زمان حاضر قرار می‌گیرد و جزو جدانشدنی داستان می‌شود.» (القصراوی، ۲۰۰۴: ۱۹۲) نویسندگان رئالیسم جادویی از تکنیک‌های ویژه‌ای برای روایت و تحکیم ساختار داستانشان بهره می‌برند که از جمله‌ی مهم‌ترین این تکنیک‌ها در فضا سازی، بازی با زاویه دید و کانون روایت، ایجاد رابطه نو بین زبان و واقعیت، استفاده از اصطلاحات و مثل‌ها است. تکرلی در رمانش با جابه‌جایی زمان و فضا سازی تلاش می‌کند واقعیت‌های زندگی شخصیت‌های داستان را به چالش بکشد و ابعاد تازه‌ای از داستان را پیش روی خواننده قرار دهد. در این داستان، حقیقت زندگی منیره، مدحت، فؤاد و حسین و ابعاد تازه زندگی هر یک از آنها را تنها با بازگشت به گذشته و بیان بخشی از زندگی آنها که به وسیله خود آنها یا راوی بیان می‌شود درمی‌یابیم. به عنوان نمونه در آخرین لحظات مرگ مدحت، زمان به هم می‌ریزد و خواننده هم‌زمان در گذشته، حال و آینده سیر می‌کند و این وضعیت به وسیله راوی اینگونه بیان می‌شود: «خودش را عقب کشید در حالیکه قلبش به تندی می‌زد شاید در ابتدا اهل خانه او را نشناستند بعد منیره را خواهد دید به محض اینکه وارد خانه شود او را صدا خواهد زد. منیره را خواهد دید.» (التکرلی، ۲۰۱۵: ۴۴۱) اجتماع افعال در زمان‌های مختلف ماضی، مضارع و مستقبل در این مثال به خوبی گویای آشفته‌گی زمان است. در مجلس شراب نیز، راوی گفتگوی حسین را قطع می‌کند و با پرش به زمان گذشته و در هم ریختن زمان، به خاطرات ابوناظم در یک مکان دیگر، در گذشته‌های دور اشاره می‌کند و بعد از یادآوری گذشته دوباره به زمان حال برمی‌گردد. (همان: ۱۲۵-۱۲۴) این درهم‌ریختگی زمان یکی از ویژگی‌های مهم رئالیسم جادویی است.

پارسی پور نیز با وارد کردن شخصیتی نمادین از اعماق تاریخ، تعادل مکانی و زمانی داستان را بر هم می‌زند که بهترین نمونه این به هم ریختگی زمانی را می‌توان در دیدار لیلا و طوبا مشاهده کرد. لیلابی که تجسم روح زنانگی و خاطره ازلی مادپنگی است (علایی، ۱۳۶۹: ۶۳) «دید پیرزن را با خود به اعماق کشید. ابتدا در ریشه های انار بودند. صدای زنگ محزونی به گوش طوبا می خورد.» (پارسی پور، ۱۳۷۲: ۴۰۵-۴۰۶) در هر دو رمان این عدم توالی وجود دارد ولی تکرلی از این شیوه در حد وسیع و گسترده استفاده کرده و حالات درونی شخصیت‌های مختلف را نشان داده است. این شگرد وی نسبت به پارسی پور، چون به طور محدودتری از آن استفاده کرده است، بیشتر هنرنمایی می‌کند. یکی دیگر از شیوهای روایتگری در رئالیسم جادویی این است که در دو سطح استعاری و تحت اللفظی به شخصیت‌ها و شرایط داستانی زندگی می‌بخشند که نمونه آن در رمان پارسی پور مشهود است. شخصیت اسماعیل هم به شکل استعاری، هم واقعی تبدیل به گول شده است «او پیش از آنکه به زندان بیفتد، غولی شده بود که مردم را کف دستش می‌گذاشت و از آنها مراقبت می کرد.» (همان: ۳۴۷)

۵-۷. اسطوره و نمادپردازی

رئالیسم جادویی این امکان را به نویسنده می‌دهد که ضمن طرح دغدغه‌های اساسی خود، در راستای حفظ و احیای فرهنگ بومی تلاش کند و در عین حال در پناه بیان اساطیری و رازگونه، از بازخواست و مجازات حکومت‌ها بگریزد. این آثار «پنجره‌های دیگری را

به سوی آزادی بیان و مقابله با جهان تک‌صدایی، برای خوانندگان می‌کشایند و هر نوع استبدادی را نقد می‌کنند.» (شوشتری، ۱۳۸۷: ۴۲) اسطوره از دیدگاه صاحب‌نظران به انواع مختلفی تقسیم می‌شود که از جمله این تقسیم‌بندی‌ها اسطوره شخصیت، اسطوره آنیما و آنیموس، اسطوره گیاه‌پیکری می‌باشند که هر کدام به نوعی در این دو رمان تجلی یافته‌اند.

الف) اسطوره شخصیت

نویسنده در قالب داستان، تولد و کارهای برجسته یک شخصیت را همراه با شگفتی و رمز و راز به نمایش می‌گذارد. این نوع اسطوره‌سازی در رمان پارسی‌پور برخلاف تکرلی کاملاً مشهود است. پارسی‌پور در رمانش از بخشی از اسطوره گیل‌گمش الهام می‌گیرد و از برخی ویژگی‌های شخصیت اسطوره‌ای برای شخصیت‌پردازی استفاده می‌کند. در این رمان لیلا بیانگر لیلیت در اسطوره آفرینش است که در اعتراض به تبعیض از ابتدای آفرینش تن به آدم نمی‌دهد. در حقیقت لیلا تمثیلی از زن ازلی، الهه عهد مادر سالاری، است. او برای انتقام ظلمی که بر زنان روا داشته شده است نه تنها شاهزاده گیل بلکه همه مردان را رنج می‌دهد و شاهزاده گیل برای یافتنش همه‌ی جهان را زیر پا می‌گذارد. گاهی او را در میخانه‌ای در روم، گاهی معبدی در هند و گاهی در ری می‌بیند «روح او را در جویباری که از قلعه‌ها می‌آمد و ذرات تنش را حل شده در خاک رس می‌بیند.» (پارسی‌پور، ۱۳۷۲: ۲۰۹)

ب) اسطوره آنیما و آنیموس



یونگ معتقد است که نیمه گمشده در خود آدمی است و کهن‌الگوی اساطیری از جمله آنیما و آنیموس، جنبه‌ی زنانه و مردانه را نهاد همگانی بشر می‌داند. (استراوس، ۱۳۸۸: ۱۲۶) هر مرد در خود تصویر ازلی زنی را دارد که اساساً در ناخواگاه اوست و بر زندگی عاطفی و احساسی وی سایه افکنده است.

رمانهای پارسی‌پور و تکرلی، حکایت زنان و مردانی است که هر کدام به شکلی متفاوت به دنبال نیمه گمشده خود هستند. در رمان تکرلی زن اثری جلوه‌ای خاص یافته است. مردان در جستجوی زن اثری یا همان آنیمای ذهنی خود هستند. بارزترین شکل آنیما در منیره بروز پیدا می‌کند که مدحت در جستجوی آن است و بعد از یافتنش همه زندگی و افکارش را تحت تاثیر قرار می‌دهد. رمان به توصیف گفتگوهای درونی مدحت با خودش درباره منیره می‌پردازد و در لایه‌های زیرین این گفتگوها اعتراضش را به نظام مرد سالار و سنت‌های حاکم بر جامعه اعلام می‌کند. از یک طرف چشمان منیره برایش محبوبترین چیز در دنیاست و او دختری است که دنیایش را دو بخش تقسیم کرده است: «در شفافیت، لطافت و درخشندگی همچون نور بود و بیش از همه مخلوقات از پلیدی و زشتی بدور بود.» (تکرلی، ۲۰۱۸: ۴۱۱) و از طرف دیگر به دلیل عدم بکارت معنای خود را در جامعه به عنوان مادر و همسر از دست داده است. مدحت چون آنیمای ذهنی خود را در درون منیره یافته است، نمی‌خواهد آن را از دست بدهد و در پی راه حلی برای پایان دادن به تضادهای درونیش می‌باشد. سرانجام راه را در یگانگی و وحدت بین آنیما و آنیموس هر

انسانی بدون توجه به سنت‌های حاکم بر جامعه می‌داند: «نیستی ثابت و مهم نیست؛ زیرا روزی به پایان می‌رسد.» (همان: ۴۱۱)

پارسی‌پور نیز در قسمتهای مختلف رمانش به آنیما و آنیموس وجودی شخصیت‌های داستان اشاره می‌کند که به دلیل شرایط آن روز جامعه جنبه مردانه اجازه رشد و نمو جنبه زنانه را به زنان نمی‌دهد. مثلاً حاج ادیب وقتی زن بی‌سوادى گرفت، از بی‌شعوری و و بلاهتش لذت می‌برد و از اندیشیدن زنان وحشت داشت و معتقد بود «به محض اینکه کشف کنند صاحب نظرند خاشاک به هوا بلند می‌کنند.» (پارسی‌پور، ۱۳۷۲: ۱۸) در این جنبه‌ی اساطیری هر دو نویسنده در کنار بیان مشکلات، راه حل نیز ارائه می‌دهند و آن شناخت و رشد این دو جنبه روحی آنیما و آنیموس و وحدت و یگانگی آنها در جامعه است.

ج) اسطوره گیاه‌پیکری

اسطوره گیاه‌پیکری از اسطوره‌های مشهور جهان و مربوط به باروری است و آنچه در اسطوره‌ها مد نظر است وجود خدایی نباتی است که با رویش و رستن از مرگ می‌گریزد. رویدن گیاه از انسان، از مضامین مشترک اسطوره‌هاست. استمرار حیات شخصیت داستان در قالب گیاه از مضامین اسطوره‌ای پارسی‌پور است که در این رمان او نمایان است. آنجا که طوبا، ستاره را در باغچه‌ای کنار درخت انار دفن می‌کند (ستاره خواهر اسماعیل به دلیل تجاوز سربازان روسی به او توسط دایی‌اش کشته می‌شود) و بازگشت به مادر-زمین صورت می‌گیرد تا ستاره در قالب گیاه به حیات خود ادامه دهد. بر خلاف پارسی‌پور،



تکرلی در رمانش هیچ اشاره‌ای به اسطوره گیاه‌پیکری نکرده است و حتی منیره بعد از آنکه به او تجاوز می‌شود تلاش می‌کند که زنده بماند و زندگی جدیدی را آغاز کند.

در زمانی که جو حاکم بر جامعه اجازه نقد سیاسی و اجتماعی را به هر طریقی از مردم سلب می‌کند، نویسندگان سعی می‌کنند از داستان‌های نمادین به عنوان ابزاری برای مخالفت با بی‌عدالتی‌ها استفاده کنند و نویسندگان این سبک «از زبان نمادین در اثرشان برای بیان مقاصد و مشکلات زمان و دوران خود سود جستند.» (آتش سودا و توللی، ۱۳۹۰: ۳۲) تکرلی در رمانش سعی کرد تا ظلمی را که جامعه عراق چه در سطح فردی و چه در سطح اجتماعی از آن رنج می‌برد به تصویر بکشد؛ اما به دلیل شرایط سیاسی آن زمان به جای بیان مستقیم، از نماد استفاده نموده است و شاید در نگاه اول هیچ مفهوم خاصی را انتقال ندهد؛ اما در طول داستان، مخاطب نمادهای به کار رفته در رمان را درمی‌یابد. از مهم‌ترین نمادهای این رمان عبارتند از:

۱. شخصیت منیره و عدنان که به ترتیب نماد عراق و حزب بعث هستند. چنان که این مفهوم در صحنه‌ی تجاوز مشهود است: «منیره می‌خواست قبل از تماس لباسش، او را از خود دور کند اما نتوانست، لباس صورتش را پوشاند، حس کرد دستان عدنان به دور او حلقه زده است. نفس‌های گرم عدنان چون اشعه خورشید، پوست صورت منیره را می‌گداخت.» (التکرلی، ۲۰۱۵: ۲۵۳)

۲. مدحت، نماد عبدالکریم قاسم است که بعد از پایان تحصیلات وارد ارتش می‌شود و دقیقاً روزی که عبدالکریم قاسم طی یک کودتا کشته می‌شود، مدحت نیز به دست یکی از بعثی‌ها کشته می‌شود. در گفتگوی بین حسین و مدحت، حسین افکار انقلابی مدحت را که شبیه افکار کمونیسم‌هاست این‌گونه رد می‌کند: «مدحت این افکار تو کاملاً شخصی است و بوی انقلاب و سرکشی دارد و شخصی و خودپسندانه است و جایی در آینده نداره و آینده ای ندارد.» (همان: ۱۴۸)

۳. پیرمردها و پیرزن‌ها نماد فتودالیسم‌های عراق هستند که تکرلی در رمانش به صورت گسترده به آن‌ها نپرداخته است. چه بسا آن‌ها دستمایه نویسنده برای انتقاد از آداب و رسوم این نسل از جامعه عراق بودند که زندگی روزمره و کسالت آور خود را بدون ایجاد کوچک‌ترین تغییر و تحولی با افتخار به اصل و نسب و املاک خودشان می‌گذرانند.

در رمان پارسی‌پور، انار نماد باروری و رویش است و از این کلمه به عنوان ابزاری برای پیوند زدن مبحث زن و باروری و دستیابی به حقیقت استفاده شده است. «درخت انار به بار نشسته بود. غرق انار بود. انارها از شدت رسیدگی ترکیده بودند و دانه‌های سرخ شفافشان در طلایی آفتاب برق می‌زد. زن اندیشید حقیقت همین است. درخت یکپارچه زیر انارها خم شده بود.» (پارسی‌پور، ۱۳۷۲: ۲۰۲) درخت اناری که پارسی‌پور به آن اشاره می‌کند با وجود کهنسالی و فرسودگی، به خاطر پیکر دو دختر باردار مدفون شده در زیر آن، بارور شده است. این فضاسازی و اتفاقات در کنار استفاده نمادین از درخت انار باعث می‌شود خواننده از طریق آن بتواند با دردها و رنج‌های زنان در دوران مشروطه آشنا



شود و از طرف دیگر، یادآور رسم گذشتگان است که قربانی کردن دختران باکره و ریختن خونشان در مزارع را عاملی برای بارور کردن زمین می‌دانستند. در کنار این موضوع، پارسی‌پور با استفاده از اسطوره‌هایی چون شاهزاده گیل و همسرش لیلا به رمان، جنبه‌ی انتقادی بخشیده است. شاهزاده گیل نماد تاریخی است که مردان، آن را آفریده‌اند و یادآور جنگ و خونریزی و جنایات است. خود لیلا با وجود اینکه شخصیت مونث تاریخ است و دردهای زنان در طول تاریخ را به تصویر می‌کشد، یادآور اسطوره‌ای به نام حواست. حوا در قالب زنی فتانه و وسوسه‌گر نمود پیدا می‌کند که با شخصیت طوبا همزاد پنداری کرده و او را نیمه زجر کشیده مظلوم و نجیب خود می‌داند و نحوهی به دنیا آمدنش را توضیح می‌دهد: «نخست به دنیا آمدنت به سرت می‌گوییدم. تو را خوار و خفیف می‌کردم.»

(همان: ۲۱۱)

پارسی‌پور و تکرلی هر دو از زن به عنوان نماد استفاده کرده‌اند؛ با این تفاوت که تکرلی از زن به عنوان نمادی برای وطن از دست رفته خویش و پارسی‌پور از آن، برای به تصویر کشیدن دردها و رنج‌های زنان به عنوان جنس مونث از ابتدای تاریخ بشری استفاده می‌کند. هر دو نویسنده از شخصیت‌های مرد رمان‌هایشان (شاهزاده گیل و عدنان) برای نشان دادن قساوت و سنگ‌دلی و تجاوز مردان به حقوق زنان استفاده می‌کنند. با این تفاوت که شاهزاده گیل نماد مردان در همه ادوار تاریخی است و نویسنده به آن شکل تاریخی می‌دهد که همه گستره‌ی تاریخ جهان را در برمی‌گیرد؛ ولی عدنان نماد دشمن کشور و

مردم عراق است و جنبه ملی دارد و جغرافیای محدودی را در برمی‌گیرد. اسطوره در رمان تکرلی هیچ جایگاهی ندارد.

۵-۸. فضا و زمینه

فضا در اصطلاح هنر و ادبیات به تاثیرات ادبی و هنری معطوف است. در هر دو رمان نویسندگان فضاهای تعفن‌بار، اغراق‌آمیز و وهم‌آلود را در سراسر رمان تفکیک کرده‌اند. فضای وهم‌آلود نمود بیشتری دارد و هر دو سعی کرده‌اند از طریق این فضاسازی‌ها، درد، رنج، تنهایی، اندوه و ترس فردی و جمعی شخصیت‌های داستانشان را به تصویر بکشند که اینگونه فضاسازی‌ها از ویژگی‌های رئالیسم جادویی است. در ادامه فضاسازی هنرمندانه در این دو رمان با ذکر نمونه‌ای بیان می‌شوند:

۵-۸-۱. فضای تعفن بار

هر دو نویسنده با چینش کلمات در کنار هم، فضای ناخوشایندی به تصویر کشیده که خواننده با تصور این فضا نه تنها انسان‌های آن دوره، بلکه روزگار ما را نیز درک می‌کند؛ به عنوان نمونه تکرلی، فضای تعفن‌بار خانه‌ای که حسین در آن زندگی می‌کند را چنین توصیف می‌کند: «اتاق به شکل عجیبی خالی و لخت و روی زمین پر از گرد و غبار بود، باقی‌مانده استقراغ خشک شده و ته سیگارهایی را دید که در سراسر اتاق پراکنده بود. آثار آب باران روی دیوار که از پنجره ی بدون پرده سرازیر شده بود چون خط‌های یک نمودار به نظر می‌رسید.» (التکرلی، ۲۰۱۵: ۲۳۵)

پارسی‌پور در اثر خود همچون تکرلی، به غیر از یکی دو مورد آن هم فراخور وقایع داستان، به توصیف فضای تعفن‌بار نپرداخته است؛ به عنوان نمونه شاهزاده گیل حمله



مغول و فضاسازی آن را این گونه وصف می‌کند: «در وهله اول بوی گند مردار به استقبالشان آمده بود نه زنی نه مردی و نه حتی سگ و گربه ای.» (پارسی‌پور، ۱۳۷۲: ۷۶) به‌طور کلی می‌توان گفت فضای تعفن بار در هر دو رمان بسیار محدود توصیف شده است.

۲-۸-۵. فضای اغراق‌آمیز

یکی از مهم‌ترین عناصر تشکیل دهنده رئالیسم جادویی، اغراق در حادثه‌ها و رخدادهای داستان است. در این رمان‌ها هر دو نویسنده برای بیان عمق درد و فاجعه در جامعه از اغراق استفاده می‌کنند تا بتوانند پیام خود را به شکل مؤثرتری به مخاطب منتقل کرده و فضای خفقان‌آور و سیاست‌زده و ناراحت‌کننده آن روزها را به تصویر بکشند؛ به عنوان نمونه در رمان تکرلی، مدحت لحظه کشته شدن یک سگ را در خیابان می‌بیند و واکنش مردم را با ذکر جزئیات و همراه با اغراق اینگونه توصیف می‌کند: «سگی آرام راه می‌رود و ماشینی با سرعت به او می‌زند، سگ خیابان را می‌پیماید، ناگهان پشتش می‌شکند و رها می‌شود تا با درد خود زندگی کند.» (التکرلی، ۲۰۱۵: ۱۳۴)

پارسی‌پور نیز برای نشان دادن حالات روحی طوبا و عمق درد و رنج او به فضاهای اغراق‌آمیز روی می‌آورد؛ به عنوان نمونه پس از جدایی از شاهزاده، رویاهایی در بیداری می‌دید که ستاره بعد از مرگش زندگی دوباره‌ای را آغاز کرده بود: «وقتی طلاق گرفته بود در آن دوره بحرانی کشتار، ستاره رویاهایی در بیداری می‌دید. دختر را می‌دید که در حیاط راه می‌رود و...» (پارسی‌پور، ۱۳۷۲: ۱۰۹)

۳-۸-۵. فضای وهم‌آلود

در کنار فضای واقعی در این دو رمان، فضاهای وهم‌آلود نیز به تصویر کشیده شد؛ در رمان تکرلی به عنوان نمونه با وجود اینکه دوست کریم (فواد) مرده است اما همچون شبیه در زندگی کریم حضور دارد. «احساس کردم فواد در کنارم است و آسمان پوشیده از ابر است. هوای سرد پاییزی که بوی رود را می‌داد با فضایی مبهم و غم‌انگیز ما را در بر گرفته است.» (التکرلی، ۲۰۱۵: ۳۷)

فضای وهم‌آلود در سراسر رمان پارسی‌پور نیز به چشم می‌خورد. وهم و خیال در طوبا، با مرگ پسر بچه آغاز می‌شود که چندان وسیع نیست؛ ولی با گذر زمان و کشته شدن ستاره به وسیله دایی‌اش گسترده تر می‌شود. اوج آن را می‌توان وقتی که طوبا تاب کشف حقیقت در روی زمین را ندارد و به دل زمین هبوط می‌کند، مشاهده کرد. «صدای کر کننده‌ای به گوشش خورد...» (پارسی‌پور، ۱۳۷۲: ۲۱۱-۲۱۲). با توجه به این قرائن می‌توان گفت که فضای وهم‌آلود در رمان پارسی‌پور نسبت به تکرلی بیشتر است و هرگز تا این حد و به این گستردگی در رمان تکرلی وجود ندارد.

نتیجه‌گیری

با تحلیل این دو اثر با رویکرد تطبیقی روشن شد که هر دو نویسنده با استفاده از رئالیسم جادویی به انتقاد از اوضاع عصر خویش پرداخته‌اند و فضای زمان و عصر خودشان را به تصویر کشیده‌اند. دو نویسنده در به‌کارگیری مؤلفه‌های رئالیسم جادویی با وجود تفاوت‌ها، در مجموع، مشابه عمل کرده‌اند، از جمله وجوه اشتراکی برجسته میان دو نویسنده این است که هر دو، با رویکردی انتقادی به نقد استبداد در ابعاد سیاسی،



اجتماعی، فرهنگی در قالب نمادگرایی پرداخته‌اند و در کنار آن، به ظلم و ستمی که به زن در جوامع خویش تحمیل می‌شود توجه بیشتری نموده‌اند. با این تفاوت که نمادگرایی در رمان تکرلی برای انتقاد از وضع زنان فقط محدود به جغرافیای کشور عراق می‌باشد؛ اما در رمان پارسی‌پور نمادگرایی جنبه تاریخی پیدا می‌کند و قابل تعمیم به کل جامعه بشری می‌باشد که از ابتدای تاریخ به زن و جنس زن اجحاف نموده‌اند. هر دو هنگامی که راه حلی برای این مشکلات نمی‌یابند به وهم و خیال و آمیختن آن با واقعیت پناه می‌برند که این تلفیق برای خواننده کاملاً طبیعی و باورپذیر جلوه می‌کند. هر دو نویسنده در کنار این امر بر طبق اصول این مکتب، حوادث و رویدادها را با نگاهی بی‌طرفانه و بدون اظهارنظر بیان می‌کنند و با در هم ریختن زمان و مکان حوادث داستان را از دیدگاه شخصیت‌های مختلف بیان می‌کنند که این امر در رمان پارسی‌پور جنبه تاریخی به خود می‌گیرد و بازگشت به تاریخ است و در رمان تکرلی بازگشت به گذشته شخصیت‌ها است و جنبه تاریخی به خود نمی‌گیرد. ایجاد تعارض و دوگانگی در شخصیت‌ها و مکان‌ها جهت تبیین هر چه بهتر تضادهای اجتماعی، مذهبی و تاریخی و انتقاد از سنت‌های منسوخ عراق و ایران نیز در هر دو رمان دیده می‌شود. تفکیک فضای تعفن‌بار و اغراق‌آمیز از فضای وهم-آلود، به منظور تصویرسازی دقیق از دنیای پر از رنج و تنهایی و اندوه شخصیت‌ها از شگردهای هر دو نویسنده در به‌کارگیری مؤلفه‌های رئالیسم جادویی و خلق اثری موفق و خلاقانه بر اساس سبکی نوین در داستان‌نویسی است. با این تفاوت که فضا سازی‌های

وهم‌آلود در رمان پارسی‌پور بسیار گسترده و وسیع است و از منظر گستردگی و تعدد، قابل مقایسه با رمان تکرلی نیست.

از آنجا که هر دو نویسنده این رمان را در فضایی پر از خفقان و فشار سیاسی عصر خویش خلق کردند تا چشم‌اندازی از جامعه رمانشان را ترسیم کنند، چنین فضایی به آن‌ها اجازه بیان واقعیت‌های پیرامونشان با بیانی صریح و زبانی انتقادی نمی‌داد؛ لذا آن‌ها تلفیق واقعیت و خیال را در سبک رئالیسم جادویی انتخاب کردند تا با حذف مرز میان دنیای واقعی و خیالی، زبان به انتقاد از مفاسد اجتماعی و سیاسی و اقتصادی و سنت‌های منسوخ عصر خویش بگشایند و از واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی آن روز پرده بردارند. بنابراین تکرلی و پارسی‌پور با توجه به حضور مولفه‌های رئالیسم جادویی در رمانشان، از نویسندگان این سبک در کشور خودشان می‌باشند.

منابع

- اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۵). «سویه‌های رئالیسم جادویی در «مکانی به وسعت هیچ»». مجله جهان کتاب، شماره ۲۰۹، ص ۲۲-۲۵.
- آتش سودا، محمد علی و توللی، اعظم. (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی رمان صد سال تنهایی و عزاداران بیل»، فصلنامه ادبیات تطبیقی، شماره ۱۶، ص ۱۱-۳۴.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). درآمدی بر داستان نویسی و روایت‌شناسی، چاپ اول، تهران: انتشارات افراز.
- پارسی‌پور، شهرنوش. (۱۳۷۲). طوبا و معنای شب، چاپ چهارم، تهران: نشر البرز.



- پارسی‌نژاد، کامران. (۱۳۸۷). هدایت شناسی ادبیات و نحله‌های ادبی، تهران: کانون اندیشه جوان، چاپ اول.
- پورنامداران، تقی و مریم سیدان. (۱۳۸۸). «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال ۱۷، ش ۶۴، صص ۴۵-۶۵.
- تیلش، پل. (۱۳۶۶). شجاعت بودن: ترجمه مراد فرهادپور. تهران: انتشارت علمی و فرهنگی.
- خبرگزاری کتاب ایران، تاریخ انتشار سه شنبه ۳۰ بهمن ۱۳۸۶ - ۰۹:
<http://www.ibna.ir/fa/naghli/۲۳>
- سناپور، حسین. (۱۳۸۷). جادوهای داستان، چهارجستارداستان نویسی، تهران: چشمه.
- شمسیا، سیروس. (۱۳۷۸). نقد ادبی، چاپ اول، تهران: فردوس.
- شوشتری، منصوره. (۱۳۹۱). «رئالیسم جادویی واقعیت خیال‌انگیز»، فصلنامه هنر، تهران: شماره ۷۵، صص ۳۲-۴۱.
- علائی، مشیت (۱۳۶۹)، اسطوره زن، «تحلیل فلسفی طوبا و معنای شب»، مجله کلک، سال اول، شماره یک، صص ۶۳-۷۱.
- قهرمانلو، ماندانا. (۱۳۸۶). «رئالیسم جادویی»، مجله رودکی، شماره ۱۶.
- ملکیان، مصطفی. (۱۳۸۱). مشروطه و جمهوری، تهران: نشر نگاه نو.
- میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۷). واژه نامه هنر داستان نویسی، تهران: انتشارات مهناز.

- نیکوبخت، ناصر و رامین نیا. (۱۳۸۴) «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق».
فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۸، ص ۱۳۹-۱۵۴.
- یاوری، حورا. (۱۳۸۸). داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران، تهران: سخن.

منابع عربی

- أبو أحمد، حامد. (۲۰۰۲م). فی الواقعیة السحریة الطبعة الأولى. القاهرة: دار سندباد.
(..... ۲۰۰۹). (الواقعیة السحریة فی الروایة العربیة، القاهرة: الطبعة الأولى،
المجلس الأعلى للثقافة.
- التركلی، فؤاد. (۲۰۱۵). الرجوع البعید، بیروت: دارالمدی، الطبعة الثالثة.
- عبد الإله، لؤی (۲۰۱۸) فؤاد التركلی... فن الإصغاء إلى روح الجماعة، مقاله منتشر شده
در روزنامه الشرق الاوسط، روز سه شنبه ۱۳ فوریه. شماره ۱۴۳۲۲ .
<https://aawsat.com/home/article/1173191>
- عبد دخیل، ایمان (۲۰۱۱) «توظيف التنقیات السردیة فی الرجوع البعید لفؤاد التركلی، مجله
العلوم الانسانیة»، العراق: جامعه بابل، کلیة التریبة/ صفی الدین الحلی، شماره ۵، ص ۳۰-
۲۱.
- علام، حسین. (۲۰۱۰). العجائبیة فی الأدب، من منظور شعریة السرد، بیروت: الدار العربیة
للعلوم.
- القصرای، مها حسن. (۲۰۰۴). الزمن فی الروایة العربیة، بیروت: الموسسة العربیة
للدراستات والنشر، الطبعة الأولى



Bravo, v, magias y maravillas en continente siterario, caracas, La casa de Bello, ۱۹۹۲