فصلنامهٔ جستارهای داستانی در ادب فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه رازی، کرمانشاه
دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱، تابستان ۱۳۹٦ هـ. ش. / ۲۰۱۷ م. / صص ٤١-٥٦

مؤلّفه‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های *اهل غرق* منیرو روانی‌پور و *طبل حلبی* گونتر گراس[1]

علیرضا شوهانی[2]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه ایلام
فرشته ملکی[3]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه ایلام

چکیده
اصطلاح رئالیسم جادویی یا واقع‌گرایی جادویی، شیوهٔ نوینی در داستان‌نویسی معاصر است که در آن عناصر واقعیّت و خیال درهم می‌آمیزند. حاصل این تلفیق، اثری است که به هیچ‌کدام از عناصر اولّیهٔ سازنده‌اش شبیه نیست. در این شیوه، آمیزش دو عنصر واقعیّت و خیال چنان استادانه انجام می‌گیرد که تمامی حوادث غیر واقعی و خیالی در بستر داستان، کاملاً حقیقی و طبیعی جلوه می‌کنند؛ به گونه‌ای که خواننده به سادگی آن‌ها را می‌پذیرد. بر اساس یافته‌های پژوهش، روانی‌پور و گراس تلاش کرده‌اند با روبه‌رو کردن خواننده با دنیایی ناآشنا، بین خواننده و داستان فاصله اندازند و برای این منظور، از زوایای دید متعدّد بهره جسته‌اند. شخصیّت‌های دو اثر، دوگانه‌اند؛ یعنی از جهان واقعی به جهان تخیّلی و بالعکس سیر می‌کنند. هر دو نویسنده، مشکلات سیاسی –اجتماعی جامعهٔ خود را مبنای خلق رمان‌های خود قرار داده و شیوهٔ رئالیسم جادویی را برای آفرینش داستان‌های خود به کار برده‌اند. رمان *اهل غرق* از نظر به کارگیری عناصر سحر و جادو و وهم و خیال پررنگ‌تر است و رمان *طبل حلبی*، نمونه‌های بیشتری از مؤلّفه‌های دوگانگی و سکوت اختیاری داراست.

کلیدواژه‌ها: رمان، رئالیسم جادویی، *اهل غرق*، *طبل حلبی*.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۶/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۲۰
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: A.shohani@ilam.ac.ir
۳. رایانامه: fereshtehmaleki62@yahoo.com

۱. مقدّمه

اصطلاح رئالیسم جادویی را نخستین‌بار منتقد آلمانی فرانس رُه (Franz Roh) در سال ۱۹۲۵ .م در مقاله‌ای در توصیف کار عدّه‌ای از نقّاشان پست‌اکسپرسیونیسم به کار گرفت. این نقّاشی‌ها، در اصل رئالیستی بودند؛ امّا یک عنصر عجیب یا رؤیایی یا خیالی داشتند. از نظر رُه، جنبهٔ جادویی این نقّاشی‌ها ناشی از تکنیکی بود که نقّاشان از آن برای بیان واقعیّت در قالب تصویر استفاده کرده بودند. در سال ۱۹۵۵، آنجل فلورس (Angel Flores) این اصطلاح را در توصیف نوشته‌های اسپانیایی به کار برد. از نظر فلورس، بورخس (Borges) استاد این سبک و کافکا (Kafka) همتای اروپاییِ او بود. در قلمرو ادبیّات، رئالیسم جادویی، به نظر فلورس، شیوه‌ای است که در آن، نویسنده بی‌آنکه تعجّب یا حیرتی را برانگیزد، امور خیالی را همچون اموری واقعی توصیف می‌کند (فلورس، ۱۹۹۵). تعریف فلورس به تدریج بسط یافت و عمدتاً در تحلیل و نقد ادبیّات امریکای لاتین به کار رفت. رئالیسم جادویی، به مثابهٔ سبکی در روایت، بیش از همه با نام گابریل گارسیا مارکز (Gabriel Garcia Marquez) پیوند خورده است؛ امّا چنانکه در *فرهنگ اصطلاحات ادبی* آبرامز (Abrams) (۱۹۹۳) آمده، نوشته‌های انبوهی از نویسندگان آمریکای لاتین و نیز نویسندگانی اروپایی از جمله گونتر گراس (Günter Grass) آلمانی و جان فولز (John Fulls) انگلیسی را نیز می‌توان در چارچوب این سبک تجزیه و تحلیل کرد.

در مقالهٔ حاضر تلاش شده تا از رهگذر اشاره به سبک داستان‌نویسی رئالیسم جادویی و عناصر آن، به مطالعه و تحلیل رمان‌های *اهل غرق* از منیرو روانی‌پور و *طبل حلبی* از گونتر گراس پرداخته، مؤلّفه‌های رئالیسم جادویی در آن‌ها معرّفی و بررسی شود و میزان و چگونگی به کارگیری آن‌ها مورد مطالعهٔ تطبیقی قرار گیرند. از این رو، اصلی‌ترین پرسش‌های مطرح در این پژوهش را می‌توان چنین بیان نمود: مفهوم رئالیسم جادویی در ادبیّات داستانی چیست و مؤلّفه‌های آن کدام است؟ مهم‌ترین گزاره‌های رئالیسم جادویی در داستان‌های *اهل غرق* و *طبل حلبی* کدامند؟ گزاره‌های مشترک و متمایز رئالیسم جادویی در این رمان‌ها کدامند؟ و سهم هریک از این دو اثر در استفاده از شاخصه‌های سبک رئالیسم جادویی چه میزان و به چه صورت بوده است؟

۲. بحث

۲-۱. تعریف رئالیسم جادویی

رئالیسم جادویی می‌توان را به دو طریق تعریف کرد: می‌توان آن را صرفاً تکنیکی در نقل داستان به حساب آورد یا شیوه‌ای برای نقل داستان دانست که مبتنی بر نگرشی خاص نسبت به واقعیّت است. بنابر تعریفی که

در اینجا عرضه می‌شود، رئالیسم جادویی صرفاً یک تکنیک نیست، بلکه بر نوعی باور نسبت به واقعیّت مبتنی است؛ واقعیّتی که از آنچه در وهلهٔ اوّل به نظر می‌آید، بسیار پیچیده‌تر و پر رمز و رازتر است. خورخه لوئیس بورخس (Jorge Luis Borges)، آنجا که دیدگاه خود نسبت به واقعیّت را بیان می‌کند، درواقع، رئالیسم جادویی را تعریف می‌کند: «هزارتویی می‌بینم که از هزارتوهایی تشکیل شده، هزارتویی گسترده و پر پیچ و خم که گذشته و آینده را دربر می‌گیرد و به نوعی، ستارگان را نیز شامل می‌شود» (بورخس، ۱۹۸۹). رئالیسم جادویی آمیختن واقعیّت است با وقایع رؤیاگونه و خیالی و عناصری از افسانه، اسطوره یا فولکور. نکتهٔ اساسی در این تعریف آن است که در رئالیسم جادویی، وقایعی غیرواقعی در دل داستانی که واقعی به نظر می‌رسد، اتّفاق می‌افتد؛ امّا این وقایع، فقط از نظر خواننده ممکن است غیر واقعی، باورنکردنی، عجیب و غریب یا ممتنع به نظر برسد. از نظر نویسنده و آدم‌های داستان، این وقایع خارج از قلمرو احتمالات نیست. این نکته مرز میان رئالیسم جادویی و دیگر شیوه‌های نقل داستان را متمایز می‌سازد. در تاریخ داستان‌سرایی، وقایعی که واقعی، یعنی محتمل به نظر می‌رسند و وقایعی که ساختهٔ ذهن‌اند و غیرمحتمل جلوه می‌کنند، در قالب‌های کم و بیش متمایز اسطوره، فابل، رمانس، داستان‌های نقل‌شده به شیوهٔ واقع‌گرایی اجتماعی، داستان‌های علمی - تخیّلی و فانتزی بیان شده‌اند. در رئالیسم جادویی، مرز میان واقعیّت و خیال برداشته می‌شود و عناصر خیالی با عناصر واقعی به هم می‌آمیزند و جلوه‌ای واقعی پیدا می‌کنند. عناصر خیالی در بسیاری از داستان‌ها وجود دارد؛ امّا صرفِ وجود عناصر خیالی در داستانی باعث نمی‌شود که آن داستان را رئالیسم جادویی بدانیم. ایزابل آلنده (Allende) (۲۰۰۲) برای نشان دادن فرق رئالیسم جادویی و نوشته‌های علمی - تخیّلی مثالی می‌آورد: «زن به آسمان صعود کرد» گزاره‌ای علمی - تخیّلی است؛ زیرا صعود انسان به آسمان امری خارق‌العادّه و غیرمحتمل است؛ امّا، اگر بگوییم: «زن پوشیده در شمدی ابریشمی که شعله‌ای اندک از آن ساطع بود، به آسمان صعود کرد» (آلنده، ۲۰۰۲)، این رئالیسم جادویی است؛ زیرا با تصویری ملموس، آنچه را خارق‌العاده است تا حدّی قابل قبول جلوه می‌دهد، هرچند که توضیح نویسنده غیر منطقی و عجیب است.

در تعریف رئالیسم جادویی، به دو دسته عناصر واقعی و عناصر خیالی اشاره کردیم؛ انگار که این دو دسته از عناصر برای همهٔ آدم‌ها به سهولت تمیز دادنی است. تمایز میان واقعیّت و خیال را در واقع باید از دو منظر متفاوت نگریست: منظر خواننده و منظر نویسنده یا آدم‌های داستانش. اگر از دیدگاه خواننده بنگریم، آنچه در یک فرهنگ یا در عصری ممکن است خیالی به نظر برسد، در فرهنگ و عصری دیگر ممکن است کاملاً واقعی تصوّر شود. از نظر خواننده، دو دستهٔ عناصر واقعی و عناصر خیالی از یکدیگر

تفکیک‌پذیرند؛ وگرنه رئالیسم جادویی معنایی ندارد. اگر از دیدگاه نویسنده یا آدم‌های داستانش بنگریم، عناصری مانند فرشته، روح، جادو و رؤیا که خواننده، غیر واقعی می‌پندارد، اوهام و خیالات ساختهٔ ذهن نویسنده نیست؛ بلکه نه فقط جزئی از جهان آدم‌های داستان که جزئی از جهان واقعی است. خواننده ممکن است این عناصر را واقعی بپندارد یا در واقعی بودن آن‌ها تردید کند؛ امّا نویسنده و آدم‌هایش ذرّه‌ای تردید در واقعی بودن این عناصر به خود راه نمی‌دهند.

در رئالیسم جادویی، نویسنده واقعیّت را با توصیف اشیا، وقایع و رفتار اسرارآمیز، ولی به ظاهر واقعی آدم‌ها آشکار می‌کند. نویسنده آدم‌های داستان را تجزیه و تحلیل نمی‌کند و این افراد از وقایع غیر عادّی که در داستان می‌گذرد، مبهوت یا متعجّب نمی‌شوند. نویسنده واقعیّات روزمرّه، واقعیّات تاریخی، اعتقادات مردمی، زمان گذشته، حال و آینده را به هم می‌آمیزد تا تصویری چندبُعدی از واقعیّت به دست بدهد. وی از طرفی، واقعیّت را بازگو می‌کند و از طرفی دیگر، عناصر خیالی را در کنار عناصر غیر واقعی می‌نشاند تا خواننده این عناصر را عناصری خیالی یا خرافی تلقّی نکند. او دربارهٔ درستی یا نادرستی وقایع، اظهار نظر نمی‌کند و همین باعث می‌شود که خواننده احساس کند نویسنده و آدم‌هایش به آنچه گفته می‌شود، اعتقاد دارند.

۲-۲. مهم‌ترین مؤلّفه‌های رئالیسم جادویی

۲-۲-۱. دوگانگی (Binarism)

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان‌هایی که به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند، زیست هم‌زمان عناصر متضاد در بستر داستان است. نویسندگانی که به این شیوه می‌نویسند، صحنه‌های ناهمگون و ناساز را در قالب تقابل صحنه‌های روستایی و شهری، غربی و بومی، واقعی و خیالی، طبیعی و مافوق طبیعی به طور درهم‌تنیده و پیوند خورده در آثارشان می‌گنجانند. در این آثار، عناصر ذکرشده، مدام باهم می‌آمیزند و جابه‌جا می‌شوند. نویسندهٔ رئالیسم جادویی بیشتر یا تمام سنّت‌های رئالیستی داستان را می‌پذیرد؛ امّا چیز دیگری معرّفی می‌کند؛ چیزی که برای متن، واقعی نیست. با وجود این، «نه به طور کامل به قلمرو خیال و وهم متعلّق است و نه در قلمرو واقعیّت و تجربه جای می‌گیرد؛ بلکه خصوصیّتی مستقل از آن دو (واقعیّت و خیال) دارد.» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۸۱)

۲-۲-۲. طعنه‌آمیزی و کنایه (Irony)

نویسنده باید فاصله‌ای طعنه‌آمیز و انتقادی از جهان‌بینی جادویی نسبت به واقع‌گرایی داشته باشد که با آن در سازش نیست؛ یعنی هنگامی که نویسنده عناصر جادویی و خیالی را با باورهای سادهٔ فولکلوریک درهم

می‌آمیزد، خود را از آن‌ها دور نگه می‌دارد تا این‌طور به نظر نرسد که امور و نگرش‌هایی که متن توصیف می‌کند، صریحاً و به طور قطع از جهان‌بینی نویسنده اقتباس شده است.

۲-۲-۳. سکوت اختیاری

این امر بدان معناست که هیچ‌گونه اظهار نظر صریحی دربارهٔ درستی حوادث و اعتبار جهان‌بینی‌های بیان‌شده توسّط شخصیّت‌ها در متن، وجود ندارد. این تکنیک منجر به تحمیل پذیرش و باور در رئالیسم جادویی می‌شود؛ زیرا تبیین حوادث مافوق طبیعی و عناصر خیالی، باعث از بین رفتن نگرش واقعی و باور داشت داستان می‌شود؛ به همین دلیل، حوادث و عناصر مافوق طبیعی و فراواقعی در رئالیسم جادویی نشان داده نمی‌شوند تا خواننده دریابد که معقول و غیر معقول، دو قطب متعارض و متضادّی هستند که بر ضدّ هم شورش نمی‌کنند و یکدیگر را بر هم نمی‌زنند؛ زیرا مافوق طبیعی در هنجارهای شخصیّت‌ها و راوی در جهان روایی به تکامل رسیده است؛ از این رو، حضور یک راوی بی‌غرض و بی‌طرف - که حال و هوای کاملاً متعادلی را در تمام داستان نشر می‌دهد - یکی دیگر از مشخّصات ذاتی رئالیسم جادویی است.

علاوه بر مؤلّفه‌هایی که ذکر شد، نحوهٔ به کارگیری دو عنصر لحن و شخصیّت‌پردازی در این‌گونه آثار حائز اهمّیّت است. عنصر لحن در داستان رئالیسم جادویی نقش اساسی و کلیدی به عهده دارد. لحن باید بتواند پدیده‌های فراحسّی و غیر ملموس را طوری در نظر خواننده موجّه و حقیقی جلوه دهد تا نویسنده به توضیح و برهان نیازی نداشته باشد؛ همچنین لحن باید به گونه‌ای عنصر اغراق و غلوّ را در متن بنشاند که پدیده‌های فراحسّی و غیر ملموس به سادگی و به طور طبیعی اتّفاق بیفتد؛ بی‌آنکه خواننده نسبت به وقوع حوادث کوچک‌ترین تردیدی داشته باشد. چنین لحنی باید سه ویژگی جذّابیّت داستان، متقاعدکردن خواننده و غافلگیری خواننده را در خود داشته باشد (ر.ک: پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۶). از آنجا که رئالیسم جادویی حاصل تلفیق جهان واقعی با جهان تخیّلی و فراحسّی است، شخصیّت‌های داستانی این سبک در دو جهان به ظاهر متفاوت و متضاد زندگی می‌کنند. نویسندگان این‌گونه داستان‌ها در پردازش شخصیّت‌ها شیوه‌ای به کار می‌برند تا در انتقال شخصیّت‌ها از جهانی به جهان دیگر دچار مشکل نشوند. به همین جهت این شخصیّت‌ها توانایی آن را دارند که در هر دو جهان به حیات خود ادامه دهند؛ بی‌آنکه در انتقال از جهان واقعی به خیالی و بالعکس دچار بهت و حیرت شوند؛ گویی اصلاً حادثهٔ شگفتی رخ نداده است و همهٔ امور به طور عادّی و طبیعی پیش می‌روند.

۲-۳. خلاصهٔ رمان *اهل غرق*

«بوسلمه» غولی زشت و هول‌انگیز است که قرار است با یکی از پریان دریایی ازدواج کند. مردم جفره در

خانهٔ زایر احمد حکیم دانای ده جمع شده‌اند تا یک نفر را انتخاب کنند و برای نواختن نی به دریا بفرستند. مه‌جمال که از نسل آدم و پری است، انتخاب خوبی است؛ زیرا او می‌تواند با نی زدن و غرق کردن خود، آبادی را از خشم بوسلمه نجات دهد. مه‌جمال به دریا می‌رود در آنجا زنی نیمه‌برهنه از پریان دریایی، او را به عمق دریا می‌برد. مه‌جمال در آنجا تمام مردان مغروق آبادی را می‌بیند که منتظر بازگشت به آبادی هستند. پری دریایی با دیدن مه‌جمال از عروسی با بوسلمه سر بازمی‌زند و مه‌جمال را به سطح آب می‌آورد. بوسلمه خشمگین می‌شود و دریا طوفانی می‌شود. زایر احمد برای فریب دادن بوسلمه، بازوی مه‌جمال را زخمی می‌کند و خونش را به دریا می‌ریزد. بوسلمه چون فکر می‌کند که مه‌جمال مرده، آرام می‌گیرد و مردان آبادی از طوفان می‌رهند.

یک روز اهالی آبادی متوجّه می‌شوند که اهل غرق به سمت خشکی می‌آیند. اهل غرق هرچه تلاش می‌کنند، نمی‌توانند به خشکی برسند. زنان آبادی برای آن‌ها غذا می‌پزند و مردان مغروق با پذیرفتن مرگ خود، با ناامیدی بازمی‌گردند. پس از این ماجرا، پری دریایی به عشق مه‌جمال به خشکی می‌آید. مه‌جمال که نمی‌خواهد به دریا بازگردد، در باغی پنهان می‌شود. پری دریایی آبادی را ترک می‌کند تا خطری متوجّه مه‌جمال نشود. روزی آبادی می‌لرزد. مردم خشم بوسلمه بر حضور مه‌جمال را عامل آن می‌دانند و درصدد کشتن او برمی‌آیند. مه‌جمال به مادر دریایی خود متوسّل می‌شود. زمین آرام می‌گیرد و صندوق‌هایی از نوشیدنی و سیب و پرتقال بر سطح دریا ظاهر می‌شود. اهالی می‌پندارند که نیروی آسمانی مه‌جمال، بوسلمه را مهار کرده است؛ بنابراین با او مهربان می‌شوند. مه‌جمال با خیجو -دختر زایر احمد- ازدواج می‌کند.

پس از مدّتی سه مرد مو بور با لهجه‌ای غریب از دریا به آبادی می‌آیند و به مردم دارو و نوشیدنی می‌دهند. آن‌ها با خود رادیو همراه دارند. مردم از این جعبهٔ جادویی متحیّر می‌شوند. روزی مردی به نام ابراهیم پلنگ‌سوار بر موتور به آبادی می‌آید و به بچّه‌ها و زنان آبادی شکلات و شانه می‌دهد و به مردان آبادی قول می‌دهد که دفعهٔ بعد آن‌ها را به شهر ببرد. بار دوّم ابراهیم پلنگ با مرتضی که در تشکیلات حزبی فعّال است به جفره می‌آید و برای رادیو باتری می‌آورد. دوباره رادیو به صدا درمی‌آید. دیگر صدای مرغان دریایی به گوش نمی‌رسد. ابراهیم پلنگ، مردان آبادی را سوار کامیونی می‌کند و با خود به شهر می‌برد و در سخنرانی مرتضی شرکت می‌دهد. مأموران دولتی به اجتماع آن‌ها حمله می‌کنند و در این میان، مه‌جمال دستگیر می‌شود. با وساطت زایر احمد، مه‌جمال آزاد می‌شود و از آن پس یاغی می‌شود و با مأموران دولتی درمی‌افتد. مه‌جمال از جفره می‌گریزد و در کوه و کمر به مبارزه با نیروهای دولتی می‌پردازد. سرانجام مه‌جمال هدف گلوله‌های مأموران دولتی قرار می‌گیرد و از پای درمی‌آید. در این مدّت آبادی تغییر

می‌کند و روز به روز از بدویّت زلالین خویش فاصله می‌گیرد. با کشف نفت، خارجی‌ها به جفره می‌آیند و جفری‌ها را از زاد و بومشان می‌رانند. دریای جفره در پایان اثر، خاکستری است.

۲-٤. مؤلّفه‌های رئالیسم جادویی در *اهل غرق*

ردّ پای فضاسازی و شخصیّت‌پردازی رئالیسم جادویی در رمان *اهل غرق* به نحو بارزی به چشم می‌خورد. جفره در کنار دریای آبی با بدویّتی زلالین توصیف می‌شود، دهکده‌ای که در زلالی آغازین روزگارانی بس دور ساخته شده‌اند (ر.ک: یاوری، ۱۳۷۳: ۵۱).

جهانی که در *اهل غرق* پیش روی ماست، جهانی است دست‌نخورده و بدوی که «زایر احمد» با خانواده‌اش اوّلین ساکنان آن هستند. *اهل غرق* تاریخ جفره‌ای است که از زلالیّت آغازین با مردمانی باصفا به منطقهٔ تجاری در کنار دریای خاکستری آلوده به نفت و خالی از سکنهٔ اصلی خود بدل می‌شود. در این جهان، زمین به مدّت یازده روز می‌لرزد. مردان مغروق در عمق آب‌ها برای بازگشت به زندگی تلاش می‌کنند و در سطح آب ظاهر می‌شوند؛ ولی هیچ‌گاه به ساحل نمی‌رسند. مرغان دریایی به شکل یاغیان درمی‌آیند و آن‌قدر سنگ بر پاسگاه می‌ریزند که پاسگاه فرومی‌ریزد. مردم، غیر از جفره جای دیگری نمی‌شناسند. هیچ‌کس شناسنامه ندارد و خانه‌هایشان نیز سند ندارد. وقتی موتوری از شهر وارد آبادی می‌شود، نامی برایش ندارند و به عنوان شیء دو شاخ به آن می‌نگرند و... .

در این رمان، وحشت و نگرانی بر مردم سایه انداخته است. اهالی آبادی، «بوسلمه»، غول زشت‌روی دریا را مسبّب تمام بلاها می‌دانند. سرنوشت اهالی غم‌انگیز است. مه‌جمال تیرباران می‌شود؛ جسدش آبی و سپس محو می‌شود. زنی به نام ستاره آن‌قدر می‌دود که به شکل مرغ دریایی درمی‌آید و در عمق آب‌ها ناپدید می‌گردد. مادری که دریا پسرانش را گرفته است، آن‌قدر در آینه گریه می‌کند تا تمام می‌شود. زن دیگری سوار بر موج ناپدید می‌شود. زایر غلام در جنون خویش می‌میرد. زایر احمد (بانی جفره) در حالی که سرمای مرده‌ای سراسر وجودش را گرفته جان می‌سپارد و... .

در تحلیل شخصیّت‌پردازی این اثر، می‌توان گفت -آن‌چنان‌که شخصیّت‌پردازی رمان‌های رئالیستی جادویی ایجاب می‌کند -برخی از این شخصیّت‌ها دوگانه‌اند و هرگاه لازم باشد، از جهان واقعی به جهان تخیّلی و بالعکس می‌روند، بی‌آنکه به شگفتی درآیند. از شخصیّت‌های وهمی و تخیّلی داستان، پریان دریایی و از شخصیّت‌های انسانی، مه‌جمال را می‌توان نام برد که چنین مشخّصه‌ای دارند. مه‌جمال که حاصل آمیزش مردی با پری دریایی است، هر بار که موقعیّت ایجاب کند، به اعماق آب می‌رود و اهالی دریا را نظاره می‌کند. از آن‌سو، پریان دریایی به هنگام بروز حادثه به ساحل می‌آیند و با گریه و یا رقص و شادی،

اندوه و خوشحالی خویش را ابراز می‌کنند. آمدن پری دریایی عاشق به خشکی و تعویض نیمهٔ ماهی‌وارش با پاهای همسر زایر احمد، نشان از دوگانگی شخصیّت وی دارد. این شخصیّت‌پردازی دوگانه، نویسنده را قادر می‌سازد تا وقایع عجیب و خیالی را بر محمل داستان تحمیل کند تا بر بار خیال‌انگیزی آن بیفزاید. علاوه برآمدن پریان دریایی به خشکی، کمک‌رساندن آن‌ها به مه‌جمال به هنگام مبارزه با مأموران دولتی و تصویر دختری به نام فانوس[1] که در آینه‌های اهالی می‌نالد، از جمله موارد دیگری است که صبغه‌ای جادویی و خیال‌انگیز به رمان بخشیده است.

روانی‌پور، فاصلهٔ میان جهان خواننده و جهان داستان را با تفسیر و انشا و قطعه‌های ادبی پر کرده است. به لحاظ تصویرسازی، نویسندهٔ *اهل غرق* از طریق تصویر، احساس را منتقل نمی‌کند؛ بلکه ماهیّت مفهومی آن را با عبارت‌های مجرّد بیان می‌کند (ر.ک: بهارلو، ۱۳۶۹: ۷۰).

رمان *اهل غرق* به‌مانند هر رمان دیگری که به شیوهٔ رئالیسم جادویی نگارش یافته است، حاصل آمیزش واقعیّت و تخیّل است؛ این وقایع عجیب و خیالی، در محیطی رئالیستی و عادّی رخ می‌دهد که مردمانش با روابطی ساده و صمیمانه با هم در تعامل‌اند. تلاش برای امرار معاش، توصیف نوع زندگی روستایی و روابط اهالی آبادی، ازدواج و زاد و ولد از جمله مسائلی هستند که بُعد واقع‌گرایانهٔ اثر را حفظ می‌کنند و رمان را از خطر غلتیدن به ورطهٔ خیال‌پردازیِ صرف می‌رهانند.

در پایان این مبحث، آنچه گفتنش ضروری می‌نماید، طرح این سؤال است که توفیق نویسنده در واقع‌نمایی و عینیّت بخشیدن به مسائل ذهنی و تخیّلی تا چه میزان است؟

در پاسخ باید گفت که نویسنده در بخش اوّل رمان آنجا که به توصیف جفره و پریان دریایی می‌پردازد، واقعیّت و تخیّل را چنان درهم می‌تند که به‌راحتی قادر می‌شود خواننده را از دنیای خود جدا کند و به دنیای پری‌وار قصه‌اش وارد کند؛ امّا در بخش دوّم پرداختن به مسائل فرعی و حاشیه‌ای و سیاست‌بافی نویسنده، رمان را گزارش‌گونه می‌کند و از جذّابیّت آن می‌کاهد؛ علاوه بر این، گریزهای گاه و بی‌گاه نویسنده و همراه کردن جملاتی از خود در خصوص تأیید حوادث داستان و اظهار نظرهای وی دربارهٔ مطالب متن که با زبانی ادیبانه بیان می‌شود، نه تنها سبک عامیانه و بومی اثر را خدشه‌دار می‌کند، بلکه مخاطب داستان را در پذیرش ماجراها دچار شکّ و تردید می‌کند. به همین جهت، باورپذیری حوادث با از دست رفتن لحنِ قابل اعتماد نویسنده متزلزل می‌شود و لطمه می‌خورد؛ زیرا چنان‌که در مبحث رئالیسم جادویی گفته شد، داشتن لحن قابل اعتماد و باورپذیر، رکن اساسی آثاری است که به سبک و سیاق رئالیسم جادویی نگاشته می‌شوند. متأسّفانه این لحن تا پایان رمان ثابت نمی‌ماند.

۲-۵. خلاصهٔ رمان *طبل حلبی*

در ابتدای داستان، اسکار که مردی ۱۲۳ سانتی‌متری است، از درون یک آسایشگاه روانی، شروع به توصیف زندگی‌اش می‌کند؛ در خلال جنگ آلمان، رفتار عجیب و غریب مردم، خانواده و سرنوشت خودش را به تصویر می‌کشد. وی از تمایلاتش، سرخوردگی‌هایش و طرز رفتار مردم با خود به کمک طبلش سخن می‌گوید.

اسکار از لحظهٔ تولّد آگاه بود و متوجّه می‌شد که اطرافش چه اتّفاقاتی می‌افتد و چه حرف‌هایی زده می‌شود. شبی که اسکار به دنیا آمد، پدر و مادرش، بالای سر او ایستاده بودند و هرکدام آرزوی خود را برای فرزندشان می‌گفتند. پدرش می‌خواست که امور خواروبارفروشی را به او بسپارد و مادرش هم از این گفت که زمانی که پسرش سه ساله شود، برای او یک طبل حلبی خواهد خرید. اسکار در همان لحظه، تصمیم گرفت که وقتی سه ساله شد، دیگر رشد نکند و به طبل‌نوازی بپردازد.

روز تولّد سه سالگی اسکار رسید و او هدیهٔ موعودش را گرفت و دیگر به خودش اجازه نداد که از لحاظ جسمی رشد کند. در همان روز او خود را از ارتفاعی پرت می‌کند تا همه فکر کنند که توقّف رشدش، به دلیل همین سقوط بوده است.

اسکار از روز تولّد سه سالگی‌اش دیگر حتّی یک سانتی‌متر هم قد نکشید. او طبلش را همه‌جا با خود می‌برد و تمام حرف‌ها و رویدادها را با طبلش می‌نواخت. در این زمان، اسکار متوجّه توانایی دیگری در خودش می‌شود: او می‌توانست با فریادش، شیشه‌ها را خرد کند.

اسکار از زمان آشنایی مادربزرگ و پدربزرگش، شروع می‌کند و تمام مسائل زندگی مادربزرگ، پدربزرگ، مادر، دو پدر احتمالی، معشوقه، برادر و تمام دوستان و آشنایانش را به تصویر می‌کشد.

اسکار همواره در این تردید بود که پدرش چه کسی است؛ مردی که مادرش دارد با او زندگی می‌کند، یا مردی که مادرش بیشتر زمان خود را با او می‌گذراند؟ این دو مرد که یکی آلمانی و یکی لهستانی هستند، همیشه باعث سرگردانی اسکار می‌شوند. مرگ هر دو پدر احتمالی هم به نحوی به اسکار مربوط می‌شود.

اسکار پس از مرگ مادر و دو پدر احتمالی‌اش، از مرگ هر سه نفرشان احساس گناه می‌کند. او در زمانی که پدر ظاهری‌اش را که آخرین بازماندهٔ این حلقهٔ سه نفره است، به خاک می‌سپارند، خود را به داخل قبر او پرتاب می‌کند و به این شکل اعلام می‌کند که می‌خواهد رشد کند.

شروع رشد دوبارهٔ اسکار، به سختی و با درد فراوانی همراه است تا عاقبت او به رشد ناقصی می‌رسد و به شکل یک گوژپشت تا ۱۲۳ سانتی‌متر قد می‌کشد.

اسکار پس از شروع رشدش، کم‌کم به استقلال می‌رسد و جدا از ماریا و برادرش زندگی می‌کند. با شروع زندگی مستقل، او به موفّقیّت‌های زیادی می‌رسد؛ با طبل‌نوازی‌اش، شهرت و پول زیادی کسب می‌کند.

اسکار سال‌ها با این شرایط زندگی می‌کند تا اینکه کم‌کم، به قول خودش، از زندگی‌ای که سراسر موفّقیّت و شهرت است، خسته می‌شود. به دنبال این مسئله، روزی در یک مزرعه، انگشت خانمی را پیدا می‌کند؛ آن را برمی‌دارد و در الکل نگه‌داری می‌کند؛ پس از مدّتی، خودش از یکی از دوستان جدیدش که در پی کسب شهرت بود، می‌خواهد که سرقت انگشت خانم را به پلیس گزارش کند و با شکایت کردن از فرد معروفی چون اسکار و به زندان کشاندن او، چند باری نامش در روزنامه‌ها نوشته شود تا به این صورت او هم به شهرت برسد. سرانجام اسکار، به اتّهام سرقتی که به او وارد می‌شود، به بیمارستان روانی فرستاده می‌شود و از آنجا خاطراتش را می‌نویسد.

نقطهٔ پایان رمان، سال ۱۹۴۵ م. است که هم‌زمان با شکست آلمان هیتلری و سقوط رایش سوّم و پایان جنگ در اروپا و آغاز دورهٔ جدیدی در تاریخ معاصر این قارّه است.

در آخرین صفحات این کتاب، اسکار چند جمله دربارهٔ زندگی‌اش می‌گوید که به خوبی خلاصه‌ای از داستان را ارائه می‌کند:

«چه باید بگویم؛ زیر لامپ چراغ متولّد شده، در سه سالگی به عمد رشد خود را متوقّف کرده، طبل، هدیه گرفته، شیشه‌ها را به آواز خرد کرده، بوی وانیل استشمام کرده، در کلیسا سرفه کرده، مورچه‌ها را زیر نظر گرفته، به رشد مجدّد مصمّم شده، طبل را مدفون کرده، به سفر غرب رفته، شرق را از دست داده، سنگ‌تراشی آموخته، مدل ایستاده به طبل بازگشته، از بتون بازدید کرده، پول فراوان درآورده، انگشت را نگاه داشته، انگشت را هدیه داده، خندان فراری شده، بالا آمده، توقیف شده، محکوم شده، تحویل داده شده و در آینده تبرئه خواهد شد. امروز سی‌امین سالگرد تولّدم را جشن گرفته‌ام و هنوز از آشپز سیاه وحشت دارم. آمین» (گراس، ۱۳۸۰: ۳۵).

۲-۶. مؤلّفه‌های رئالیسم جادویی در رمان *طبل حلبی*

در این رمان، با شخصیّت کودکی غیر طبیعی آشنا می‌شویم که می‌تواند رشد فیزیکی بدن خود را مهار نماید. او در سه سالگی، به دلایلی، رشد قدّ خود را متوقّف می‌کند و چند سال بعد، هنگامی که زندگی‌اش دست‌خوش تغییراتی می‌گردد، تصمیم می‌گیرد دوباره رشد کند و از نظر جسمی همچون بزرگسالان شود.

از همان مرحله‌های نخست رمان، اسکار کودکی غیر عادّی، معرّفی می‌شود که حتّی در دوران جنینی آن‌قدر باهوش است که در برابر صداها و محیط پیرامون خود واکنش نشان می‌دهد؛ قادر به درک سخن بزرگسالان است و می‌تواند ضمن خواندن افکار آنان، احساساتشان را نیز تجزیه و تحلیل کند.

شرح زندگانی اسکار، از گذشتهٔ خیلی دور آغاز می‌گردد و با پرداختن به برخی مسائل حاشیه‌ای و خارج از موضوع، به زمان حال می‌رسد. گراس این کار را به عمد و با هدف ایجاد فضایی ناآشنا و تردیدآمیز انجام می‌دهد که به شیوهٔ روایت سنّتی چندان نزدیک نیست. این کار، شبیه عملکرد مغز است؛ بی‌هیچ مشکل و مانعی از گذشته به آینده می‌رود و از آینده به حال و...؛ پیوسته مرزهای زمان را درمی‌نوردد. در طول رمان، همواره تغییر زمان داستان و چرخش از آینده به گذشته و گذشته به حال و... محسوس است و برای خواننده‌ای که به خطّی بودن زمان عادت دارد، نوعی آشنایی‌زدایی به وجود می‌آورد.

در این رمان، می‌توان آمیختگی عناصر خیالی و تاریخی، مسائل واقعی اجتماعی و تخیّلی، هم‌جوشی زمان‌های مختلف وقایع، ادغام دو یا چند شیوهٔ روایت داستان، تشریح امور جدّی و فانتزی، تلفیق جهان مردگان و زندگان، یکی‌شدن خواننده و شخصیّت و... را دید؛ مثلاً ملّیّت و فرهنگ اسکار، ترکیبی از آلمانی و لهستانی است. وی از بُعد هویّتی نیز در آنِ واحد هم کودک است و هم بزرگسال. از نظر هیبت و جثّه، کودکی است با چهرهٔ معصومانه و از حیث هوش و درایت، بزرگسالی است، خردمند. هویّت واقعی اسکار، محصول ترکیب و تضادّ بی‌پایان دو نیروی متباین است. گراس با سخره گرفتن نظریّهٔ ثنویّت[۲] روح گوته، شخصیّت اسکار را زیر فشار تمایل‌های مادّی و گرایش‌های روحی نشان می‌دهد؛ بدین‌صورت که وی از دو سو، بین دو نیروی طبیعت و منطق گرفتار شده است.

شخصیّت ممزوج اسکار، از دو ترکیب ناهماهنگ و ناسازگار تشکیل شده که گاه تا درجهٔ قداست بالا می‌رود و گاه تا شخصیّت یک گنه‌کار پایین می‌آید. وی شخصیّتی است متزلزل و ناپایدار؛ گاه آرام و بی‌صداست و گاه احساسات شدیدی از خود بروز می‌دهد.

اسکار، بازیگری است که نگهبانش او را از سوراخ کلید زندان می‌بیند و گاهی نیز در نقش تماشاچی‌ای ظاهر می‌گردد که از سوراخ کلید، واکنش حاضران و تماشاچیان را نظاره می‌کند. او شخصیّتی است مبهم و متغیّر که ویژگی‌های بزرگسالی و کودکی را در خود ترکیب کرده و با مهارت توانسته است پشت شخصیّت یک خردسال پنهان گردد و از پذیرش مسئولیّت‌های اجتماعی بزرگسالان دوری کند.

شخصیّت‌های اسطوره‌ای نیز در رفتار و هویّت دوگانهٔ اسکار تأثیری عمیق دارند. فردیّت اسکار از دو

الگوی اساطیری متأثّر است که از بیرون بر روان، رفتار و طرز فکر او اثر گذاشته‌اند. او از یک‌سو طنین آوای آپولو (Apollo)[۳] را می‌شنود که او را به ماندن در بندر دانزیگ تشویق می‌کند و خطرهای احتمالی سفر را به وی گوشزد می‌کند، از سوی دیگر صدای دیاناسوس (Dionvsus)[۴] را می‌شنود که او را به رفتن، لـذّت بردن و خوش گذراندن ترغیب می‌کند. هنگامی که اسکار در مقام مشورت از آنان می‌پرسد چـه کتـابی را مطالعه کنند؟ دیاناسوس کتاب راسپوتین[۵] و آپولو کتاب گوته[۶] را پیشنهاد می‌کند. این نکته، بیـانگر آن است که اسکار می‌کوشد بین این دو نیروی متباین هماهنگی و تعادل برقرار کند. اسـکار در محاصـرهٔ دو نیروی برابر قرار می‌گیرد که هریک وی را به سمت خود می‌کشاند: فطرت و منطق؛ تمایل‌هـای مـادّی و خواسته‌های معنوی.

گراس رویکردهای متفاوتی را پیش روی خواننده مطرح می‌کند و بدین‌سان ذهن او را از یکنواخت‌نگری به تعدّدنگری معطوف می‌گرداند. او همواره به رفاه و پیشرفت مردم همهٔ ملّت‌ها و رهایی‌شان از نگرانی‌های جهانی می‌اندیشد و سعی می‌کند با تعویض مفاهیم و مضامین، به مسـائل از دریچـه‌های متفـاوت بنگـرد و راه‌حلّ مشکلات را از رویکردهای مختلف محک بزند؛ مـثلاً آلمـان و چـین را بـا هـم مقایسـه می‌کنـد و می‌گوید اگر دولت آلمان جای دولت چین بود، آیا بازهم می‌توانست با همین کارایی و قابلیّتی که انسان‌ها را می‌کشد، خوراک و رفاهشان را فراهم آورد. او از تغییر عملکرد کنونی دولت‌ها نتیجه می‌گیرد که اگر امکانات، ثروت و قدرت آن‌ها به جای آنکه صرف جنگ و تهیّـهٔ جنـگ‌افزار شـود، بـرای مهـار قحطـی، ریشه‌کن کردن بی‌سوادی و جلوگیری از بیماری‌های مزمن صرف می‌گردید، بشر تا این حد دچار مشکل و گرفتاری نبود. در این رمان، گراس با تغییر موقّت شخصیّت کودک و بزرگسال و عوض‌کردن نوع اندیشه و رویکردشان به مسائل اجتماعی و اخلاقی، می‌کوشد معضلات جامعه را از نگاه‌های مختلف بررسی کند و با معیارهای متفاوت بسنجد. اسکار گاه در قالب عیسی ناجی ظاهر می‌شود و گـاه بـه شـکل منـادی مـرگ و نیستی، هیتلر، عرض اندام می‌کند که طبّال واقعی و نماد کودک‌ماندگی جامعهٔ رو به سقوط آلمان است.

در رمان گراس، پیوسته زاویهٔ دید تغییر می‌کند؛ گاه راوی، اوّل شخص است و گاه سوّم‌شخص. ایـن تعویض، همواره بین راوی و روایت فاصله می‌اندازد و موجب دورشدن ناقل و خواننده از هم می‌شود. او با نمایاندن مفاهیمی چون عقب‌ماندگی و بدشکلی که در قالب کودکی با معلولیّت جسمی و عقلی نمود یافته است، جایگزینی جامعهٔ عقب‌ماندهٔ ذهنی آلمان نازی را با جامعهٔ ناقص و بدشکل آلمان پس از جنگ نشان می‌دهد.

در این رمان، همان‌گونه که مرزی مشخّص بین ناقل و بازیگر وجود ندارد و این دو همواره به یکدیگر

تبدیل می‌شوند، زمان نیز از قانون مشخّصی پیروی نمی‌کند؛ گذشته، حال و آینده به هم تبدیل می‌شوند و به صورت موقّت، جایشان را با هم عوض می‌کنند. نتیجهٔ این تعویض و همنشینی، فضایی مبهم را به وجود می‌آورد و خواننده را ناگزیر می‌کند با هوشیاری، جریان را به صورتی فعّال دنبال کند. این درست یکی از هدف‌های سبک رئالیسم جادویی است: پرهیز از انفعال، پذیرش مسئولیّت و یافتن حقیقت.

در نتیجهٔ از بین رفتن مرزهای بین خواننده، نویسنده و شخصیّت‌ها، این امکان فراهم می‌آید که هرکدام بتوانند در دنیای دیگری قدم گذارند، زندگی کنند و در تصمیم‌گیری‌های دیگری تأثیرگذار باشند. با ایجاد چنین فضای مبهم و نامشخّصی، تشخیص واقعیّت از غیر واقعیّت دشوار می‌گردد و خواننده نمی‌داند به کدامین حالت، واقعه یا رویداد اعتماد کند و به کدام اعتماد نکند.

در این رمان، گراس همان اسکار است و اسکار گاه بازیگر است و گاه بازی‌گردان. هنگامی که او تصمیم می‌گیرد رشد فیزیکی خود را متوقّف سازد در (۱۹۲۷.م) یعنی همان سالی است که گراس چشم به جهان گشود. او در اتاقش تصویری از هیتلر و بتهوون را آویخته و گراس نیز در جوانی، تصویر هیتلر و عیسی مسیح (ع) را در اتاق خود نگه می‌داشت. اسکار بندر دانزیگ را به مقصد دوسلدو ترک می‌کند و در آنجا به عنوان سنگ‌بر و نوازندهٔ جاز مشغول به کار می‌شود؛ این درست همان کارهایی است که گراس در زمان جوانی انجام داده است.

شخصیّت‌های رمان هریک به نوعی آیینهٔ تمام‌نمای ابعاد شخصیّتی گراس هستند. گفته‌ها، عقاید، اندیشه‌ها، ترس‌ها، نگرانی‌ها، نفرت‌ها و همدردی‌های شخصیّت‌های رمان، همگی بازتاب جنبه‌های شخصیّتی گراس هستند. گراس پشت چهرهٔ هریک از آنان پنهان شده است؛ همان‌گونه که اسکار پشت چهرهٔ کودکی سه ساله پنهان شده تا بتواند رفتار بزرگان را بهتر زیر نظر داشته باشد. در آغاز رمان، به یک نکتهٔ ظریف گذر از مرزها و محدودیّت‌ها اشاره شده است. اسکار از همان ابتدا مشخّص می‌سازد که مهم است که از کدامین طرف سوراخ کلید نگاه شود؛ اگر از بیرون به درون نگریسته شود، شخص مستقر در محیط اتاق دیده می‌شود؛ امّا اگر همین شخص از درون به بیرون بنگرد، نظاره‌گر است و کاشف و در عین حال از امنیّت و آرامش روحی بیشتری برخوردار است. اسکار سه ساله از روزنهٔ وجودی کودکی خردسال بیرون را می‌نگرد تا ضمن برخورداری از امکان فرار، از پذیرش مسئولیّت‌های اجتماعی، محیط بیرونی بزرگسالی را زیر نظر گیرد؛ آنان را ارزیابی کند و هرگاه احساس امنیّت کرد، از اتاقک سه سالگی و کوچک مصنوع خود بیرون زند و به محیط وسیع دنیای بزرگان پای بگذارد.

اسکار مایل نیست در قالب شخصیّتی ثابت باقی بماند. او در جایی اذعان می‌دارد که قادر به ادامهٔ

نگارش داستان نیست و از نگهبان خود، برونو می‌خواهد او را در این کار یاری کند. در نتیجهٔ چرخش چشم‌انداز و تغییر مجرای نگاه، اسکار را فردی بسیار باهوش، امّا تنبل و فروتن می‌بینیم که ذهنش به ندرت به زمان حال توجّه می‌کند.

در این رمان، مرزی بین خواننده و شخصیّت اثر نیست. اسکار گاه‌گاه از خواننده دعوت می‌کند جلویش بنشیند و به حرف‌هایش گوش دهد. برای او حضور و توجّه خواننده بسیار مهم و ضروری است؛ حتّی اگر آن شخص، فردی در سمت نگهبان اتاق وی باشد. راوی همواره خواننده را حاضر و در دسترس می‌داند تا حدّی که حتّی از وی در تحریر و تکمیل نوشته‌هایش کمک می‌طلبد.

در سراسر رمان، بین نویسنده و اسکار رابطه و تعاملی دوجانبه و همیشگی وجود دارد. آنان دوستانی صمیمی و جدانشدنی‌اند که در شادی و اندوه همدیگر سهیم‌اند و تجربه‌ها، بینش‌ها، عقاید، طرز فکرها و احساسات مشترکی در پستی و بلندی زندگی دارند. نویسنده هیچ‌گاه از اسکار جدا نیست. آنان با هم صحبت می‌کنند و ارتباط عاطفی تنگاتنگ دارند. آنچه نویسنده نمی‌بیند، اسکار نشانش می‌دهد؛ جایی که نویسنده نمی‌تواند برود، اسکار راهنمایی‌اش می‌کند و جایی که نویسنده آرام می‌گیرد، اسکار او را به حرکت و طغیان وامی‌دارد؛ در واقع، در این رمان دو اسکار وجود دارد: یکی در قالب کودکی خردسال و دیگری اسکاری که پشت چهرهٔ نویسنده پنهان است. شباهت شخصیّتی و هویّتی این دو موجب می‌شود به راحتی به دنیای یکدیگر قدم گذارند و با هم ارتباط و تعامل داشته باشند.

نتیجه

نویسندهٔ رئالیسم جادویی بیشتر یا تمام سنّت‌های رئالیستی داستان را می‌پذیرد؛ امّا چیز دیگری معرّفی می‌کند؛ چیزی که برای متن، واقعی نیست. رمان‌های مورد بررسی، نه به طور کامل به قلمرو خیال و وهم متعلّق‌اند و نه در قلمرو واقعیّت و تجربه جای می‌گیرند، بلکه خصوصیّتی مستقل از این دو دارند.

در هر دو رمان، نویسندگان تلاش می‌کنند خواننده با دنیایی ناآشنا روبه‌رو گردد که در برخی موارد با اصول علمی و عادّی زندگی آدمیان تناقض دارد. روانی‌پور و گراس، با به کارگیری این شیوه، بین خواننده و روای داستان فاصله می‌اندازند و آن‌ها را از هم بیگانه نگاه می‌دارند؛ از این رو، نه‌تنها زوایای دید راوی داستان متعدّد انتخاب می‌شود، بلکه ناقل داستان نیز از نظر شخصیّتی، عجیب و غریب معرّفی می‌گردد و دنیای محصور و شگفت‌انگیزی را از خود نشان می‌دهد. همهٔ این موارد موجب می‌شوند خواننده در صحّت گفته‌های راوی داستان تردید کند و نتواند به او اعتماد کند و یا با وی ارتباط برقرار کند.

در تحلیل شخصیّت‌پردازی این دو اثر، می‌توان گفت برخی از این شخصیّت‌ها دوگانه‌اند (مه‌جمال در

رمان *اهل غرق* و اسکار در رمان *طبل حلبی*) و هرگاه لازم باشد از جهان واقعی به جهان تخیّلی و بالعکس می‌روند، بی‌آنکه به شگفتی درآیند. شخصیّت‌های اصلی دو رمان به ندرت در مدار موقعیّتی خود ثابت می‌مانند؛ آن‌ها با تغییر مداوم جایگاه خویش فرصت می‌یابند مسائل را از منظر متفاوتی رصد کنند. مه‌جمال و اسکار مایل نیستند در قالب شخصیّتی ثابت باقی بماند و با تغییر مداوم قالب، این امکان را فراهم می‌آورند که از دیدگاه‌های گوناگون به آن‌ها نگریسته شود.

هر دو نویسنده در این داستان‌ها، مشکلات سیاسی - اجتماعی جامعهٔ خود را مبنای خلق رمان‌های خود قرار داده‌اند و هر دو، شیوهٔ رئالیسم جادویی را برای خلق رمان خود برگزیده‌اند. بر این اساس، «دوگانگی» و «سکوت اختیاری» پس از عنصر «واقعیّت»، شالوده و اساس این داستان‌ها را شکل می‌دهد. هر دو نویسنده، افزون بر دو عنصر یادشده، از عناصر دیگری همچون «سحر و جادو»، «وهم و خیال» و «طعنه‌آمیزی و کنایه» نیز به عنوان دیگر مؤلّفه‌های رئالیسم جادویی بهره برده‌اند. درون‌مایهٔ اجتماعی نیز از دیگر مؤلّفه‌های مشترک رئالیسم جادویی میان دو داستان است.

در این میان، *اهل غرق* از نظر به کارگیری عناصر «سحر و جادو» و «وهم و خیال»، پررنگ‌تر و برجسته‌تر از *طبل حلبی* است؛ در عین حال، در *طبل حلبی*، نمونه‌های بیشتری از مؤلّفه‌های «دوگانگی» و «سکوت اختیاری» دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

(۱) فانوس، دختری است که به جرم عاشقی به دست برادرانش با تبر تکّه‌تکّه می‌شود. پس از آن ماجرا، هر زنی که به آینه نگاه می‌کند، تصویر او را می‌بیند که می‌گرید و کمک می‌طلبد.

(۲) ثنویّت یا دوگانگی، به مفهوم قبول دو مبدأ خیر و شر است. طرفداران ثنویّت بدی و خوبی را هریک به منشأی جداگانه مربوط می‌دانند و معتقدند که قوای خیر باعث سعادت و نیروهای شر، مسبّب تیره‌بختی افراد می‌شوند.

(۳) در اساطیر یونان و روم باستان نام یکی از مهم‌ترین و چندوجهی‌ترین خدایان کوه المپ است.

(۴) در اساطیر کلاسیک نام خدای شراب است که به الهام‌بخش بودن جنون و دیوانگی، وجد و خلسه و خوشی مفرط معروف است.

(۵) گریگوری افیمویچ راسپوتین راهب ماجراجو و سیاست‌مدار روسی است. وی قدرت و نفوذ عجیبی در نیکلای دوّم و همسر او داشت و در اغلب کارهای درباری دخالت می‌کرد. او توسّط سه تن از اشراف روسی در آب خفه شد. پیش‌بینی انقلاب روسیه توسّط راسپوتین از معروف‌ترین پیش‌بینی‌ها در تاریخ به حساب می‌آید. عدّه‌ای از مردم، وی را به عنوان یک قدّیس شفابخش و در بین عدّه‌ای دیگر به عنوان یک موجود شیطان‌صفت شناخته می‌شود.

(۶) یوهان ولفگانگ فون گوته: شاعر، ادیب، نویسنده، نقّاش، محقّق، انسان‌شناس، فیلسوف و سیاست‌مدار آلمانی بود. او یکی از کلیدهای اصلی ادبیّات آلمانی به شمار می‌رود. وی یکی از مردان بزرگ فرهنگی قرون ۱۸ و ۱۹ اروپا و یکی از

افراد برجستهٔ ادبیّات جهان محسوب می‌شود.

منابع

بهارلو، محمّد (۱۳۶۹)، «رسوب تصویر در اهل غرق»، **دنیای سخن**، شمارهٔ ۳۹، ص ۷۰.

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۲)، «مبانی و ساختار رئالیسم جادویی»، **ادبیّات داستانی**، شمارهٔ ۶۶، صص ۵-۹.

گراس، گونتر (۱۳۸۰)، **طبل حلبی**، ترجمهٔ سروش حبیبی، چاپ ششم، تهران: نیلوفر.

میرصادقی، جمال و میمنت (۱۳۷۷)، **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی**، چاپ اوّل، تهران: مهناز.

یاوری، حورا (۱۳۷۳)، «ناهم‌زمانی انسان و داستان»، **گردون**، شمارهٔ ۳۷، ص ۵۱.

References

Abrams, M. H. (1993), **A Glossary of Literary Terms**, 6th ed. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.

Allende, Isabel (2002), **www.magicrealism.com/news.**

Borges, Jorge Luis, in Gerald Martin (1989), **Journeys Through the Labyrinth**, New York, Verso.

Flores, Angel (1995), **Magical Realism in Spanish American Fiction**. Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris Durkham, N.C: Duke UP.