

زبان و ادب فارسی
(نشریه سابقه دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)
سال ۷۰، بهار و تابستان ۹۶، شماره مسلسل ۲۳۵

بررسی رئالیسم جادویی و نوستالژی بازبینانه در لایه‌های روایی رمان *اسفار کاتبان**

مریم عبادی آسایش**

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرند (نویسنده مسئول)

محمودرضا غیبی

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرند

چکیده

رمان *اسفار کاتبان* در ۱۳۷۹، جایزه مهرگان را از آن نویسنده‌اش؛ ابوتراب خسروی، نمود. این اثر که از لایه‌های مختلف روایی بهره می‌گیرد، در حالی که در لایه اول خود سعی در روایت آشنایی سعید و اقلیما دارد، در لایه‌های روایی دیگر، متون کهن از جمله مصادیق الآثار شیخ یحیی کندی یا همان تاریخ مظفری و زندگی شدرک قدیس را بازخوانی می‌کند. این ویژگی در داستان که قابل رویت در داستانهای پست مدرن است، لایه‌های روایی نام دارد. در *اسفار کاتبان* که شرح روایات کرامات خواجه‌گان و قدیسین را در خود جای می‌دهد، ویژگی‌های رمان رئالیست جادویی به چشم می‌خورد. رئالیسم جادویی، نوعی پادآمیزه ادبی است که از دو عنصر جادویی + رئالیستی تشکیل یافته است بسیاری از نویسندگان، این نوع ادبی را در جهت بررسی تضادهای موجود بین قدرت‌های استعمارگر، پسا استعمارگر، امپریالیستی و جامعه خود استفاده کرده‌اند و گاه واقعیت‌های تلخ تاریخی را از طریق رئالیسم جادویی بازبینی نموده‌اند. مطالعه حاضر پس از بررسی لایه‌های روایی در رمان *اسفار کاتبان*، ضمن اشاره به ویژگی‌های رمان رئالیست جادویی از قبیل عنصر ناکاستنی، جهان پدیداری، برهم زدگی دنیاها، اغتشاش در تردیدها، و شکستن زمان مکان و هویت بر اساس طبقه‌بندی فاریس، و بررسی این عناصر در رمان مذکور، اسفار کاتبان رمانی رئالیست جادویی در نظر گرفته شده و سپس نوستالژی بازبینانه خسروی را در جهت بازنویسی روایات تاریخی زندگی شاه منصور مظفری و شدرک قدیس نشان داده است.

واژگان کلیدی: ابوتراب خسروی، اسفار کاتبان، رئالیسم جادویی، لایه‌های روایی، نوستالژی بازبینانه

* تاریخ وصول: ۹۵/۹/۱۷ تأیید نهایی: ۹۶/۷/۳۰

** E-mail: maryam.ebadi80@gmail.com

۱- مقدمه

اسفار کاتبان از لایه های مختلف روایی بهره می گیرد، در حالی که در لایه اول خود سعی در روایت آشنایی سعید بشیری و اقلیما ایوبی دارد، در لایه های دیگر متون کهن از جمله نسخه بازنویسی شده مصادیق الآثار شیخ یحیی کندی یا همان تاریخ مظفری و زندگی شدردک قدیس را باز خوانی می کند. در کنار این روایت ها، باز لایه های روایی بیشتری به چشم می خورد: سفرنامه زلفا جیمز؛ مادر بزرگ اقلیما و بازخوانی سیلیمان خان از سفرنامه، نامه های مادر اقلیما، و متون کهن در مورد شدردک. این چهار چوبه در چهارچوبه های داستانی که قابل رویت در داستانهای پست مدرن است، لایه های روایی (Mise-en-abyme) نام دارد.

در *اسفار کاتبان* که شرح روایات کرامات خواجگان و قدیسین را در خود جای می دهد، ویژگی- های رمان رئالیست جادویی (Magical Realist Novel) به چشم می خورد، هر چند به نظر می رسد ابوتراب خسروی به مثابه سایر نویسندگان برجسته این نوع ادبی مانسند گابریل گارسیا مارکز و تونی موریسون اثر خود را رئالیست جادویی نشمرده است. البته ذکر این نکته ضروری است که خسروی کرامات صوفیان در ادب فارسی را نوعی قوی تر از رئالیسم جادویی (Magical Realism) می شمارد. (درمنکی، ۱۳۹۳) هر چند رئالیسم جادویی با نویسندگان آمریکای لاتین از ۱۹۶۰ به بعد تداعی می شود، اما این نوع ادبی، سفر آغازین خود را از قاره اروپا شروع کرد و پس از به اوج رسیدن در آمریکای لاتین پس از ۱۹۸۰ تبدیل به نوعی جهانی شد. پدیداری واژه رئالیسم جادویی به فلسفه آلمان (۱۷۹۸) بر می گردد، سپس در هنر آلمان (۱۹۲۵)، ادبیات ایتالیا (۱۹۲۷)، ادبیات اسپانیا (۱۹۲۷)، و آمریکای لاتین (۱۹۴۰) سیر می کند تا به جایگاه کنونی اش می رسد. با توجه به اینکه منتقدین ادبی این حوزه از قبیل فلورز در "رئالیسم جادویی در آمریکای اسپانیایی" (Magical Realism in Spanish America)، کارپنتیر در "خارق العاده رئال آمریکایی" (On the Marvelous Real in America)، اسلمان در "رئالیسم جادویی به عنوان بحثی پسااستعماری" (Magic Realism as Post-Colonial Discourse)، باورز در *رئالیسم جادویی (Magical) Realism*، فاریس در *افسونگری روزمره (Ordinary Enchantments)*، چندی در *رئالیسم جادویی و خیالی (Magical Realism and the Fantastic)*، و هگلفلد در *دروغهایی که راست می گویند (Lies that tell the truth)* ویژگیهای گاه متفاوتی برای این نوع ادبی ذکر کرده اند، اما می توان گفت که همگی بر این تعریف بر سر توافق هستند: رئالیسم جادویی، نوعی پادآمیزه (Oxymoron) ادبی است که از دو عنصر جادویی + رئالیستی تشکیل یافته است. در این نوع روایات از رویدادهای ماوراءالطبیعه یا رویدادهای همان جادویی طوری سخن به میان می آید که گویی جزو عناصر روزمره و طبیعی هستند. یعنی چیزی که بر اساس جهان بینی تجربی ممکن نباشد، در این نوع داستانها قابل

رویت است؛ اما هدف نویسنده رئالیست جادویی تنها ذکر مورد ماورایی که گاه ریشه در باورهای فرهنگ و قومی دارند، نیست. بسیاری از نویسندگان، این نوع ادبی را در جهت بررسی تضادهای موجود بین قدرت‌های پسا استعمارگری، امپریالیستی و جامعه بومی خود استفاده کرده‌اند و گاه واقعیت‌های تلخ تاریخی را از طریق رئالیسم جادویی بازبینی نموده‌اند.

اسفار کاتبان نوشته ابوتراب خسروی (۱۳۳۵-) بیشتر از منظر پست مدرنیسم بررسی شده است. به عنوان مثال حسن‌زاده دستجردی در "تحلیل رمان *اسفار کاتبان* بر اساس شاخصه‌های نگارش رمان مدرنیستی و پسامدرنیستی" به ذکر این نکته می‌پردازد که این اثر در مرز مشترک مدرنیسم و پست مدرنیسم قرار گرفته و تکنیک‌های مشترک بین شیوه نگارش مدرنیستی و پسامدرنیستی را داراست؟ مولفه‌هایی از قبیل "تعدد راوی و روایت‌ها، بی‌نظمی زمانی در روایت، مرگ مؤلف، برجستگی متن، شباهت داشتن شخصیت‌ها به یکدیگر، غلبه عنصر وجودشناسی بر عنصر معرفت‌شناسی، روایت بودن تاریخ، دور باطل، بینامتنیت، درآمیختن ژانرها یا التقاط‌گرایی و در کنار هم قرار دادن نثر قدیم و جدید". (حسن‌زاده دستجردی، ۱۳۹۳: ۵۷) البته حسن‌زاده دستجردی، شیوه نگارش پست مدرنیسم را شیوه غالب در این اثر می‌داند. غلامحسین‌زاده و حسینی نیز علاوه بر اینکه *اسفار کاتبان* را جزو آثار پست مدرن معرفی می‌کنند، بر این نظر هستند که "علی‌رغم به کارگیری برخی تمهیدات و شگردهای پست مدرن در این اثر، چهارچوب داستان سنتی را حفظ می‌کند." (غلامحسین‌زاده و حسینی، ۱۳۹۳) مالمیر و اسدی جوزانی در *ابوتراب کاتب و براندازی زمان* (۱۳۸۹) به برهم زدن توازن زمانی در رمان‌های خسروی از قبیل *دیوان سومنات*، *اسفار کاتبان* و *رود راوی* پرداخته‌اند.

با توجه به مطالعات انجام یافته، بررسی‌های انجام شده بر روی *اسفار کاتبان* از دیدگاه پست مدرنیسم بوده است و می‌توان گفت تاکنون از جهت مطالعه رئالیسم جادویی در این رمان، پژوهشی صورت نگرفته است.

مطالعه حاضر پس از بررسی لایه‌های روایی در رمان *اسفار کاتبان* به بررسی عناصر و ویژگی‌های رمان رئالیست جادویی مذکور پرداخته و رمان مذکور را رمانی رئالیست جادویی ارزیابی نموده و سپس نوستالژی بازبینانه (Revisionary Nostalgia) نویسنده را در جهت بازنویسی روایات تاریخی نشان داده است. نوستالژی بازبینانه به این معناست که نویسنده رویدادهای تاریخی را آن گونه که در منابع تاریخی آمده بیان نمی‌کند بلکه تغییر می‌دهد. رویدادهای ناگفته‌ای در تاریخ هستند که نوشته نشده‌اند، نوستالژی بازبینانه، دیدگاه مرکز محوری تاریخ‌گرایان را در هم می‌شکند و فرصتی می‌دهد به صداهای شنیده نشده.

۲- بحث

۲-۱- لایه های روایی (جعبه های چینی)

اصطلاح جعبه های چینی در روایت (Chinese Boxing in Narrative) به ویژگی داستان در داستان اشاره می کند و این اصطلاح از طریق داستانهای مدرن و پست مدرن به حوزه نقد ادبی وارد شد. رمان از یک راوی غالب با داستانهای کوتاه تر که در داستان اصلی روی می دهد، تشکیل شده، به مانند جعبه های چینی. زمانی که جعبه چینی را باز می کنیم جعبه دیگری را در آن می بینیم و همینطور در مورد هر جعبه چنین اتفاق می افتد، تا به جعبه هفتم می رسیم. برخی منتقدین این پروسه را با عروسک های بابوشکای روسی (Russian Babushka) مقایسه می کنند که در مرکز خود عروسک دیگری را جای می دهد. عروسک ها را باز می کنیم تا در نهایت به عروسک هفتم می رسیم. این تکنیک که در نقاشی، میزان ایبیم نام دارد، شامل تصاویر کوچکی است که در تصویر اصلی نقاشی جای گرفته اند.

آن گونه که سیم (Sim) می گوید، "میزان ایبیم" در اصل، واژه ای وابسته به نشانه های اشرافی بود مبنی بر آرم سپر که در مرکز خود تصویر کوچکی از روگرفت (replica) خود را داشت. (سیم، ۲۰۰۱: ۳۱۸) "میزان ایبیم"، برای توصیف همان تکنیک ها در روایت ادبی توسط آندره ژید در *سکه سازان* (The Counterfeiters) (۱۹۲۵) استفاده شد. *سکه سازان* در واقع رمان در رمان می باشد که در آن شخصیتی با نام ادوارد قصد نوشتن رمانی با نام *سکه سازان* را دارد. میزان ایبیم که در این مقاله از معادل فارسی لایه های روایی برای آن استفاده شده است، در نقد معاصر از سال ۱۹۵۰ به معنی عام تری در توصیف خودآگاهی (self-consciousness) و خود بازتابندگی (self-reflexivity) داستان به کار رفته است. (همان) لازم به توضیح است که خود آگاهی، نقش نویسنده را در خلق داستان و خواننده را به عنوان دریافت کننده نشان می دهد و خود بازتابندگی اشاره به روند نوشتن داستان دارد. در ادامه بحث، سیم می گوید که واژه میزان ایبیم در ابتدا با توصیف رمان نو در نقد، توسط لوسین دالان باخ (Lucian Dallenbach) در *آینه در متن* (Mirror in the Text) و ژان ریکاردو (Jean Ricardou) در *رمان نو* (Le Nouveau roman) مطرح شد. دالان باخ در آینه در متن، "میزان ایبیم" را به عنوان ابزاری ادبی و هنری معرفی می کند که در حقیقت همان به کار گیری عنصر درون متن است که اثر را به عنوان کلتی نشان می دهد، مانند: نمایشنامه در نمایشنامه هملت. می توان گفت که دالان باخ، اولین مطالعه سیستماتیک از این ابزار ادبی را ارائه داده و در آثار وان ایک نقاش بلژیکی قرن ۱۵، و لاسکوئز نقاش اسپانیایی قرن ۱۷، ژید، نویسنده فرانسوی قرن ۲۰ و بکت، نمایشنامه نویس و نویسنده ایرلندی قرن ۲۰، به بررسی آن پرداخته است. همچنین سیم به مجموعه گمگشته در *خانه عجایب جان بارث*، به عنوان مثال خوبی از این تکنیک در عمل اشاره می کند. در گمگشته در

خانه عجایب (Lost in the Funhouse)، داستانی با عنوان "گمگشته در خانه عجایب" وجود دارد. در آن داستان آمبروز، راوی، به مشکلات نوشتن داستانی با عنوان "گمگشته در خانه عجایب" اشاره می‌کند که در مورد شخصیتی با نام آمبروز است که در خانه عجایب گم شده است. سیم به نمونه‌های دیگری در این زمینه اشاره می‌کند: زندگی واقعی سباستین نایت اثر ناباکوف (Nabokov)، رمان در رمان فلن اوبرین (Flann O'Brien) با نام دو پرنده در شب، و اگر در شب زمستان گردشگری باشد اثر ایتالو کالوینو (Italo Kalvino). نه تنها لایه‌های روایی را در داستانهای قرن بیست و بعد از آن می‌توان یافت، بلکه آثار استرن (قرن ۱۸) و سروانتس (قرن ۱۶) شامل کاربردهای ابتدایی از میزان ابیم لایه‌های روایی می‌باشند.

این ویژگی چهارچوبه‌های متعدد داستانهایی که درون هم قرار گرفته‌اند، در ادبیات فارسی نیز قابل مشاهده است. از آن جمله می‌توان به داستانهای مثنوی مولوی، کلیله و دمنه، و منطق الطیر اشاره کرد.

میزان ابیم یا همان لایه‌های متعدد روایی تو در تو در *اسفار کاتبان* به موازات هم حرکت کرده و در نهایت به نقطه تلاقی می‌رسند.

اسفار کاتبان این گونه آغاز می‌شود:

شیخ یحیی کندری رحمه الله علیه، صاحب تاریخ منصوری، مشهور به رساله مصادیق الآثار؛ شبی در رویای صادق بر ما ظاهر گشت و آیه‌ی شریفه "ثم بعثناکم من بعد موتکم لعلکم تشکرون" تلاوت نمود و گفت: همچنان که خداوند در این آیه وعده فرموده اینک ما به هیات همچون شمایی به جهان خاکی بازگشته ایم تا در محشر صغرایمی که به وقت قرائت حادث می‌شود، مصادیق الآثار هم بدین هنگام کتابت کنی تا وقایع این دور هم ثبت گردیده و تقدیر گمشده ات را به عین رویت نموده و هم کتابت نمایی. چنان که فعل تشکرون از جانب اشرف مخلوق جز با ضبط کلام صورت نمی‌یابد. چنان که او با کتاب بود که به خاتم المرسلین فرمان اقرار گفت و هم عبارت کتاب ما جز به اراده‌ی او نیست و نخواهد بود و ما که اینک از نظر اهل باطن، دیگر "احمد بشیری" نیستیم که شیخ یحیی کندری ایم، بدین دور حیات یافته و همان روایت قدیم را که روزگاری می‌آوردیم، همچنان بدین وقت کتابت می‌نماییم، روایت واقعه‌ی شاه مغفور، منصور مظفری و ذریاتش را که بدین دور تجسد یافته‌اند و هر آینه اسباب وقایع مضاف می‌گردند و بدین سیاق مباد که هیچ واقعه‌ای مکتوم ماند. ^۱ (*اسفار کاتبان*: ۹)

پس از دو صفحه لحن داستان تغییر می‌یابد و بدون اینکه راوی، اشاره‌ای مستقیم داشته باشد، متوجه می‌شویم که سعید در حال بازخوانی مصادیق الآثار نسخه بازنویسی شده‌ای است که پدرش آن را نگاشته است. به عبارت دیگر، سعید بشیری مصادیق الآثاری را می‌خواند که احمد

بشیری آن را با استفاده از مصادیق الآثار شیخ یحیی کندری، کاتب شاه منصور، نوشته است. هر چند به نظر می‌رسد رمان در اصل، ماجرای آشنایی سعید بشیری و اقلیما ایوبی، در طی تحقیق مشترک و ایجاد علاقه بین آن دو را نشان می‌دهد، این ماجرا اولویت در صدر بودن خود را از دست می‌دهد و مصادیق الآثار احمد بشیری که بازنویسی مصادیق الآثار شیخ یحیی کندری همراه با ماجرای قتل آذر (خواهر سعید) است، اهمیت می‌یابد. همزمان با این، رویدادهای زندگی شاه منصور مظفری، که چگونه تمامی فرزندان را به علت رفع پیش‌گویی خواجه کاشف الاسرار از تیغ می‌گذرانند، پدیدار می‌شود.

به موازات این، اقلیما ایوبی که در تحقیق بر موضوع مشترک در مورد نقش قداست در ایجاد بنیان‌های جوامع به ترجمه رساله حکایات کرامات قدیسی به نام شدک می‌پردازد، در چهارچوب زندگی شدک، به ماجرای زندگی مادر بزرگش زلفا جیمز (زندگی نامه زلفا جیمز) که به ایران آمد تا نیمه گمشده جسم شدک را بیابد، برخورد می‌کنیم. داستان دیگر، زندگی مادر اقلیماست که از نامه‌هایی که برای او می‌فرستد، می‌فهمیم که سالها پیش به قصد یافتن پدر اقلیما به اورشلیم می‌رود و اقلیما نزد عمویش که خاخامی یهودی است، بزرگ می‌شود.

میزان ابیم لایه‌های روایی داستان در داستانهای سعید و اقلیما به موازات هم حرکت کرده و در نهایت به نقطه مشترک می‌رسند. شخصیتی از داستان مصادیق الآثار، شاه بشیر که تنها فرزند باقی مانده از فرزندکشی پدر (شاه منصور) است، دعوی مردم فاریاب را بر سر جسد شدک با دونیم کردن جسم شدک حل می‌کند: "پس شاه بشیر فرمود قدیس را بر مسلخی تخت بنهادند و شاه بشیر ساطور تیز کابلی باید با قوت خود بالا برد و چون قائمی عمود بر منصف قدیس فرو آورد و قدیس به دو کسر مساوی تقسیم گردید ... هر کسر آن قدیس با قرعه‌ی سکه‌ای مسوار به طایفه‌ای بخشوده گردید و هر طایفه سهم خود از آن قدیس به اراضی دو سمت آن رود خروشان بر دو مقبره بر پا کردند، به طریقی که شایسته افساط آن قدیس یهود بود." (سفر کاتبان: ۱۸۴)

روایت‌های تو در توی خسروی با رد خون رگهای دست اقلیما بر کاشی‌های خانه سعید پایان می‌یابد: "رد قطرات خونس هنوز بود و من باید به دنبال آن قطرات می‌رفتم، هر چند که در انتهای آن نشانه‌ها گم شده بود." (سفر کاتبان: ۱۸۹) این تهدیدی از جانب عمومی خاخام او بود که به وقوع پیوست چون عقیده داشت خون آنها مرزهای آنهاست و مرزهای آنها نباید با خون اغیار آلوده گردد.

شایان ذکر است که به جای لایه‌های روایی، حسینی و رفوی در کاشیگری کاخ کاتبان، از واژه کاشیگری استفاده نموده‌اند. آنها روایت‌های سفر کاتبان را کابوسهای هر یک از روایان تفسیر می‌کنند. هر یک از این کابوسها را به کاشی‌هایی تشبیه نموده‌اند که برای اینکه کنار هم قرار

بگیرند به یک الگو، چیزی مانند نقش قالی نیاز دارند و تلمیحات مذهبی از جمله سوره واقعه نقش الگو را در این میان ایفا می‌کنند. (حسینی و رفویی، ۱۳۸۲)

۲-۲- رئالیسم جادویی

واژه رئالیسم جادویی، برای اولین بار در فلسفه آلمان به سال ۱۷۹۸، توسط نوالیس (Novalis)، فیلسوف و شاعر آلمانی، به کار گرفته شد. این واژه سپس در مباحث هنری فرانز روه (Franz Roh) در ۱۹۲۵ تحت عنوان مقاله‌ای با نام "رئالیسم جادویی" مجدداً ظهور یافت و اندکی بعد توسط بونتمپلی (Bontempelli)، منتقد ادبی ایتالیایی در اروپا رواج یافت. در حالی که واژه در بحث‌های منتقدین اروپایی دهه ۱۹۴۰ به فراموشی سپرده شده بود در مباحث اندیشمندان امریکای لاتین که دانش آموخته اروپا بودند از جمله پیتری (Pietri)، آستروایاس (Austrias) و کارپنتیر (Carpentier) مطرح شد که اینان خواستار ارائه نسخه آمریکای لاتینی از سوررئالیسم بودند. نویسندگانی مانند اکواریا و اسپیندلر، سعی در تعریف انواع مختلف رئالیسم جادویی بر اساس تعاریف روه، کارپنتیر و داستان‌های رئالیست جادویی نگاشته شده در اروپا کردند؟ اما رئالیسم جادویی به عنوان ژانر (گونه) ادبی ابتدا در آمریکای لاتین در دهه ۱۹۶۰ با معرفی آثاری از قبیل *صد سال تنهایی* گابریل گارسیا مارکز (Gabriel Garcia Marquez)، *آورا* اثر کارلوس فونتس (Carlos Fuentes)، *داستان نوشته خورخه لوییس بورخس* (Jorge Luis Borges)، *مردان درت* اثر میگل آنجل آستوریاس (Miguel Angel Asturias) و *پادشاهی/این جهان* اثر آلیجو کارپنتیر (Alejo Carpentier) شکوفا گشت و سپس از ۱۹۸۰ به بعد به عنوان پدیده‌ای جهانی شناخته شد. رئالیسم جادویی جهش شگرف خود را زمانی انجام داد که توجه جهان را با برندگان جایزه نوبل که از ویژگی‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های خود بهره گرفته بودند، جلب کرد. دیدگاه‌های منتقدین در مورد رئالیسم جادویی به دو گروه تقسیم می‌شود: آنهایی که سعی در نشان دادن آن به عنوان ژانری پسااستعماری دارند به علت دو رگه بودن متنی (جادو+رئالیسم) و آنانی که دو رگه‌ای فرهنگی را تشخیص می‌دهند و ظهور آن را به کشورهای پسااستعماری نسبت می‌دهند. گروه دیگر طبیعتاً آن را پست مدرن می‌دانند، این منتقدین، چهار چوبی پست مدرن را برای تجزیه و تحلیل رمان‌های رئالیست جادویی به علت زمان محبوبیت رئالیسم جادویی در دوره ذکر شده و جایگزینی آن به جای رئالیسم می‌دانند.

در *ملت و روایت*، هومی بابا (Homi K. Bhabha) می‌گوید: "رئالیسم جادویی، پس از شکوفایی در آمریکای لاتین، زبان ادبی جهان پسااستعماری نو ظهور می‌گردد." (بابا، ۲۰۰۳: ۷) اما با توجه به زایش رئالیسم جادویی در اروپا آن را نمی‌توان کاملاً زبان کشورهای پسااستعماری که بابا پیشنهاد می‌دهد، دانست. (عبادی، ۲۰۱۷: ۳۱) باورز (Bowers) تناسب آن را به عنوان استراتژی پسااستعماری در نوشتار پیشنهاد می‌دهد چون نویسندگان حاشیه‌ای (به حاشیه رانده

شده) در کشورهایی به جز کشورهای پسااستعماری آن را به عنوان نقدی بر فرهنگ غالب در کشورشان نگاشته اند. با توجه به ظهور رئالیسم جادویی در دهه ۱۹۲۰ زمانی که هنر مدرن در سرتاسر اروپا در حال شکوفایی بود، می توان این نظر از فارسیس را پذیرفت که رئالیسم جادویی "مانند درختی ریشه در مدرنیسم و شاخه در پست مدرنیسم دارد." (باورز، ۲۰۰۵: ۳۰) با این وجود، دیدگاهی جهانی از جانب تمامی نویسندگان و منتقدین در مورد پاد آمیزه بودن رئالیسم جادویی وجود دارد و آن همان حضور عامل جادویی و رئال در متن است. (عبادی و آرارگوچ، ۲۰۱۶: ۱۵۳)

با در نظر گرفتن منتقدین ادبی حیطه رئالیسم جادویی، شاید بتوان گفت چندی (Chanady) اولین شخصی بود که به طبقه بندی ویژگی های رمان رئالیست جادویی پرداخت. او حضور عامل دنیوی و ماورالطبیعی، تضاد و سکوت راوی را به عنوان ویژگی های کلیدی متون رئالیسم جادویی می داند. پس از او فارسیس (Faris) پنج ویژگی برای داستان رئالیسم جادویی بر شمرد و آن عنصر ناکاستنی، حضور جهان مادی، اغتشاش در تردیدها، ادغام حیطه ها و شکستن زمان، مکان و هویت است که در این پژوهش، ویژگی های مذکور در *اسفار کاتبان* مورد بررسی قرار گرفته اند. قابل ذکر است که فارسیس، در این تقسیم بندی دنباله رو چندی بوده است و مباحث او را تکمیل نموده است.

۲-۲-۱- عنصر ناکاستنی

آنچه فارسیس "عنصر ناکاستنی" (irreducible element) می نامد، چندی با عنوان "حضور ماوراءالطبیعه" (supernatural) خوانده است. آن گونه که قبلا نیز ذکر شد وجود عامل ماوراءالطبیعه، یکی از اساسی ترین ویژگی های رئالیسم جادویی است. این عامل ماورایی، همانطور که چندی اشاره می کند، "در تضاد با دیدگاه قرار دادی ما در مورد واقعیت می باشد". (فارسیس، ۲۰۰۴: ۱۸) اما این مورد ماورایی بر خلاف داستان خیالی، عامل مشکل ساز نیست. فارسیس عنصر ناکاستنی را این گونه تعریف می کند: "چیزی که بر اساس قوانین جهانی قابل وصف نیست؟ آن گونه که در دیدگاه تجربه گرای غرب بر "مبنای منطق، دانش آشنا، و باور دریافتی" شکل گرفته، نمی باشد." (همان: ۷) این عنصر ناکاستنی، خواننده را در موقعیت دشواری قرار می دهد؛ چون بایستی مجموعه ای از شواهد را برای ایجاد سوال در مورد موقعیت رویدادها و شخصیت ها در چنین داستانهایی بیابد.

عنصر ناکاستنی در این رمان در لایه های مختلف، مشهود است. در لایه اول، یعنی داستان زندگی سعید بشیری، مرگ خواهرش عنصر ناکاستنی است. پدر در نسخه ای که از مصادیق الآثار می نویسد، می بیند که آذر از فرزندان شاه منصور مظفری است و شاه منصور تمامی فرزندان او را بر سفره نطع، گردن می زند:

چلچراغ‌ها می‌لرزند. شولای شاه مغفور می‌لرزد. باید میر غضب هم صداها را نشنود، مثل کنده و ساطور سلخ که هیچ صدایی نمی‌شنوند. تنها باید گوش‌های آذر صدای گریه رفعت ماه را بشنود. باید آذر، واقعی‌ترین جسم در میان اشیاء تجربیدی آن واقعه باشد. سر بر می‌گرداند رو به رفعت ماه که نمی‌بیندش. به من هم خیره می‌شود. شاید چون او را می‌بینم و آخرین هیئتش را می‌نویسم. رفعت ماه بر زمین زانو می‌زند. میر غضب موهای آذر را چنگ می‌زند. چانه اش را در گودگاه کنده می‌گذارد. کتاب‌ها هنوز در دست آذر است. به کنده ی سلخ می‌فشارد. قوس ساطور که فرود می‌آید، کتاب‌ها را می‌شوند از ارتفاع کنده و فرو می‌افتند بر سفره ی نطع و باز می‌مانند. (*اسفار کاتبان*: ۸۹)

فردای همان روز جسم بی‌جان آذر در ایوان خانه یافت می‌شود: "مادر می‌گفت که هرگز نفهمیده جسد آذر را چه کسانی صبح به آن زودی در ایوان گذاشته بودند؟ ولی پدر می‌گفته است که آذر را در آن مجلس دیده است و صدای شاه مغفور را شنیده است که چطور فرمان داده و میرغضب فرمان برده و آذر را بر سفره نطع نشانده است." (*اسفار کاتبان*: ۱۳) رفعت ماه آذر را غسل می‌دهد و در حیاط خانه، آذر به خاک سپرده می‌شود.

اگر مرگ آذر را تنها پدر شرح می‌داد، این داستان رئالیسم جادویی شمرده نمی‌شد، چرا که فقط یک شخص این ماجرا را تایید می‌کرد. و چه بسا این ماجرا زاییده توهم او باشد، همان چیزی که در رمانهای سوررئالیستی مشهود است. اما مادر که آذر را غسل می‌دهد و بعدها برای سعید، که در آن زمان هنوز به دنیا نیامده بود، ماجرای مرگ آذر را می‌گوید، همچنین قبر آذر در حیاط که پنج شبانه‌ها شمع روی آن روشن می‌کنند، روی دادن این ماجرا را برای ما به عنوان خواننده حتمی می‌سازد.

علاوه بر این مورد، می‌توان در لایه دوم روایت یعنی بازخوانی مصادیق الآثار به ماجرای خواجه کاشف الاسرار پرداخت. خواجه کاشف الاسرار صاحب کرامات، مهمان مجلس شاه منصور است و هنگامی که شاه منصور به او می‌گوید: "ای خواجه از زنان روی بر می‌گردانی شاید هنوز زن نکرده ای که شرم می‌کنی؟" پاسخ می‌دهد: "زن کرده ایم و اگر چه از ما دور است لیکن هر زمان اراده کنیم به او امر می‌نماییم تا بر مرکب بادی تیز تک به جوار ما آید." (*اسفار کاتبان*: ۳۴) شاه به سخره لبخندی می‌زند. اما خواجه کاشف الاسرار پاسخ می‌دهد:

"کلام ما فقط عجیب می‌نماید ولی همچنان که در کلام ما رخ می‌دهد، به عین در می‌آید. مثل آنکه به ظاهر ناممکنی در کار ما وقوع می‌یابد. و دستش را به طرف منتهی‌الیه شرقی آسمان رو به ستاره ای می‌کند. همه اهل مجلس که در ایوان تابستانه ی ارک نشسته اند رو به آسمان می‌کنند. بادی نمی‌آید، حتی نسیمی که سرشاخه‌های بیدهای مجنون شارستان را بازی می‌داد هم

نیست و همه اشیاء مثل اجزاء عکسی بی حرکت مانده اند که اندام بادی در آسمان می پیچد. گویی مرکبی از جنس باد و به رنگ ظلمات در آسمان پرسه می زند و فرود می آید. تختخوابی مرصع با لنگرهای کوچک گاهواره ای بر سطح مرمری ایوان می نشیند و آرام می گیرد. زنی با چهل گیسوی بافته هم‌رنگ ظلمات و چشمانی درشت و خوابزده در قرص درخشان صورت که با بزکی عتیق زینده گردیده بر تختخواب می نشیند. قبایی از اطلس خون‌رنگ هم‌رنگ لب‌هایش دارد، زیر لب می گوید: چه سرد است و چین‌های دامن را بر تراش ساق‌هایش می کشد. من رفعت ماه را در هر هیبتی می شناسم. فریاد می زنم: رفعت." (سفر کاتبان: ۳۴-۳۵)

سپس خواجه رو به شاه می گوید: "بلقیس زوجه ماست که به مجلس شاه آمده." (سفر کاتبان: ۳۵) این ماجرای ماوراءالطبیعه روی می دهد و همگان آن را می بینند. اندکی پس از گفتگو با خواجه، شاه منصور که گویا حضور بلقیس را باور نکرده یا قصد امتحان خواجه را دارد، می گوید: "ای خواجه این که می گویی آن زن، چیزی نیست الاً مثنی خاک، چرا او را به عین کلوخی نمی شکنی تا دوباره احیا شود؟" پس خواجه می گوید: "کنده سلخ و نطع بیاورید." (سفر کاتبان: ۴۰-۳۹) خواجه بلقیس را تکه تکه می کند و هر جزء تنش را به سمت مجلسیان پرتاب می کند که ببینند تن او از گوشت و خون و عصب است. او می گوید که این اعمال، آیات حضرت حق است و سپس "کهکشانی از اجزای تن بلقیس از دست مجلسیان به هوا بر می خیزد و گردبادی تنوره می کشد و در هم می پیچد و شیخ زنی شکل می گیرد که پاهای عاجگونش را بر ایوان می گذارد. همین که پاها بر کف مرمری ایوان قرار می گیرد. اجزاء تن بلقیس مجموع می شوند و به هیأت زنی در می آید که با تانی قدم بر می دارد. همچنان که بود پریشان و خوابزده." (همان: ۴۲-۴۱)

در داستان شدرك نیز قدرت ماورایی او به عنوان قدیس، عنصر ناکاستنی است. هومن برادر کوچک نبوکد نصر که حاکم پارس بود به برادر، نامه می نویسد و از خشکسالی شکایت کرده، از او طلب یاری می کند. نبوکد، موضوع را با کاهنان و پهلوانان بابل مطرح کرده و به آنان پیشنهاد می دهند که شدرك را به فاریاب بفرستند. چرا که او زبان ابر و باد می داند. شدرك به فاریاب رهسپار می شود و پس از دیدن احوال مردم و خشکسالی اندوهگین شده، می گوید کاش از مادر زاده نمی شد:

آنگاه شدرك بر ورتینی شد و بر آسمان بانگ همی زد همچنان که زبان ابرها بود. آنچنان رعدی بر می شد از دهانش که سنگ‌ها از کوه بر می شدند و فرو می افتادند بر سنگهایی که هست. بر دامن گشاده کوه که دریا ابری از فراز کوه پهلوی آمد و هم آوا آمدن کرد که همان ای شدرك ما را از آن سوی جهان می خوانی. فرمان چه خواهی گفت و شدرك فرمان آور شد که بیار بر این دوزخی که من ایستادن کرد بر آن. مباد که همچنان هستی کند دوزخ در خاکی که من خواهم بود. شدرك بر ورتینی شد و تاختن آغاز گرفت و ابر را آشفتنی همی خواست تا دریا ابر

آشفتن گرفت، همچنان که شدرک یهود بانک همی خواست می کرد. (*سفر کاتبان* : ۵۳-۵۲)

و پس از آن شدرک ساکن فاریاب شد و باران و آفتاب و باد را به نوبت بدانجا می آورد و "گندمان به بلندی نخل می رست و دانه های گندمان به سان دو گاو نر درشت بار می داد و خوشه های انگور چل سبوی شراب می داد و دانه ای زیتون، خمره ای بار روغن، پستان زنان و گاو نر شیر می بود و به خاک به هر سال دو نوبت توشه می رست و دریا ابران به طواف شانه های شدرک بودند". (*سفر کاتبان* : ۵۳)

اما در داستان شدرک، ماجرای جسد او که پس از مرگ نیز برکت را ارزانی ساکنین فاریاب می کند، جزو عناصر ناکاستنی داستان است. جسد شدرک در هر سمت که بود، برکت و باران را به ساکنین آن سمت رودخانه نازل می کرد و سمت دیگر خشک و بی حاصل می ماند. همچنین این عنصر ناکاستنی یا همان جادویی پس از قرن ها قابل رویت توسط همه آنانی است که در زیارت جسد او، آن را بی هیچ فنایی می بینند. نیم تنه شدرک در ابتدا توسط لژیونر فرانسوی که از اعضای تیم دیولافوا بود، کشف می شود. در آن زمان "شمایل مرد زنده ای را داشت که انگار در خواب بوده." (*سفر کاتبان* : ۱۳۳) سپس لژیونر که از ارزش شدرک آگاهی داشته به بوشهر رفته و نیم تنه شدرک را به ملوانی اسکاتلندی در بوشهر می فروشد. اما نیم تنه دیگر او را مادر بزرگ اقلیما، زلفا جیمز، پس از تلاش فراوان در فاریاب می یابد و به اورشلیم می فرستد. هر دو نیم تنه ها پس از گذشت قرن ها سالم هستند، چیزی که بر اساس تفکر تجربی قابل قبول نیست.

۲-۲-۲- جهان مادی

دومین ویژگی متن رئالیست جادویی که فاریس به آن می پردازد این است که "توصیف آن نیازمند حضور جهان مادی (the phenomenal world) است. این همان رئالیسم در رئالیسم جادویی است که رئالیسم جادویی را از فانتزی و تمثیل جدا می سازد." (فاریس، ۲۰۰۴: ۱۴) چندی جزئیات واقع گرایانه را از جمله موارد ضروری در داستان رئالیسم جادویی بر می شمرد. او می گوید:

برای اینکه داستانی رئالیست جادویی شمرده شود، کافی نیست که هم عنصر مادی و ماوراءالطبیعه در داستان باشد. بلکه میزان حضور این دونشانه در تصمیم گیری که به کدام سبک تعلق دارد، ضروری است. اگر میزان جزئیات واقع گرایانه کم باشد، داستان به سمت داستانهای پری و یا فانتزی خالص گرایش خواهد داشت. اگر ماوراءالطبیعه نشانه منسجمی نسازد، بیجا و بی مفهوم و یا رویای توهم در روایتی رئالیستی خواهد بود. رویایی در مورد ماوراءالطبیعه که در قالب رمان رئالیستی است، نمی تواند روایت را به مثالی از رئالیسم جادویی بدل کند. (چندی، ۱۹۸۵: ۵۷)

همانطور که اشاره شد صرفاً وجود عنصر ناکاستنی (جادویی) برای اینکه داستان رئالیسم جادویی شناخته شود، کافی نیست، چرا که نوعهای ادبی از قبیل سوررئالیسم یا فراواقع گرایی

(Surrealism)، فانتاستیک یا خیالی (Fantastic)، فانتزی (Fantasy) و داستانهای پریان (Fairy tales) نیز عامل جادویی (ماوراءالطبیعه) را دارا هستند. حال آنکه، پرداختن به موضوع ماورایی بایستی با جزئیات همراه باشد، یعنی همان طور که رویدادهای رئالیستی با جزئیات شرح داده می شود، به همان میزان عامل ماورایی بسط داده شود.

در این زمینه می توان به مواردی که در بحث قبل توضیح داده شد، اشاره کرد. از جمله ماجراهای ماوراءالطبیعه موجود در متن قتل آذر در مصادیق الآثار در سفره نطع شاه منصور (اسفار کاتبان : ۸۹) و سپس پیدا شدن اودر ایوان خانه بود:

آذر بلند و کشیده بر نطع باقی مانده، سر را بر تن جفت کرده اند و با نخ جراحی بخیه زده اند. رفعت ماه تحمل خوبی دارد. می تواند گریه نکند، نباید گریه کند. حالا وقتی نیست که گریه کند. صورتش کبود شده، من نمی گویم که چه باید بکنیم. او هم چیزی نمی گوید. من آذر را بر دوش می کشم. رفعت ماه هم کتابهایش را جمع کرده و جایی می گذارد. از پله های ایوان پایین می آییم. محوطه ی باغ مثل همیشه ساکت است. با اینکه پاییز است، باد نمی آید تا برگی از درختان سپیدار و تاک و سیب بیفتد. (اسفار کاتبان : ۱۸)

نویسنده با ذکر همان جزئیاتی که در شرح ماجراهای رئالیستی به کار می رود، به توضیح این موضوع ماوراءالطبیعه پرداخته است.

مورد دوم، تکه تکه شدن اندام رفعت ماه در ایوان شاه منصور توسط خواجه میر احمد کاشف الاسرار است:

خواجه میر احمد، ساطور از دست میر غضب می گیرد و می فرماید ما اینک در نظر اهل ظاهر به شمایل عاریتی میر غضب در می آییم و حال آنکه عمله ای هستیم که کلوخی می شکنیم: و ساطور را به آسمان می برد. دست ها و کمرگاهش به طرفه العینی چون چله ی کمانی، قوسی معکوس بر می دارد و ساطور بر فراز دست هایش صفر می کشد و رشحات خون بر گونه هایش می نشیند. خواجه می فرماید ما اینک جسم بلقیس را چونان شعری تقطیع می کنیم و به داستان شما می سپاریم تا که جزء جزء تنش را لمس کنید و ببینید که از خون و گوشت و عصب است و با سرانگشتانتان گرمای تنش را حس کنید و جسم بلقیس را بر کف مری ایوان چون گوسپندی مثله می کند و هر پاره اش را به سمتی از مجلس پرتاب می کند.

با پرتاب هر پاره از تن بلقیس، غریو مجلس بر می خیزد. از رشحات خونچکانی که مثل باران بر گونه هایشان می ریزد. (اسفار کاتبان : ۴۱-۴۰)

راوی با بیان جزئیات به ذکر این موضوع می پردازد که چگونه اندام رفعت ماه در برابر چشم

همگان مثله شده و سپس به شکل اولیه خود باز می‌گردد.

همچنین برکتی که وجود شدرک به فاریاب داده و در بحث قبلی نیز ذکر شد، با جزئیات آمده: "و چنین شد که شدرک قدیس بندی بابل به فاریاب ساکن آمد و به فاریاب باران و آفتاب و باد به نوبت می‌آورد و گندمان به بلندی نخل می‌رست و دانه‌های گندمان به سان دو گاو نر درشت بار می‌داد و خوشه‌های انگور چل سبوی شراب می‌داد و دانه‌های زیتون، خمره‌ای بار روغن، پستان زنان و گاووان پر شیر می‌بود و به خاک به هر سال دو نوبت توشه می‌رست و دریا ابران به طواف شانه‌های شدرک بودند". (*اسفار کاتبان*: ۵۳)

و همینطور جسم باقی مانده شدرک که پس از گذشت قرن‌ها همچنان سالم است و گذشت زمان آن را از بین نبرده است:

قصد سفر از بریتانیا به سمت پرشیا، بر اساس یک موضوع ایمانی بود. نخستین بار که من بخشی از جسم حضرت شدرک را در سردابه‌ی کنیسه بریستول مشاهده نمودم. ایشان را در گلیمی پیچانده و بر سکویی سنگی خوابانده بودند. گلیم را که کنار زدند، پوست لیمویی صورت و گردنشان هویدا گردید، به عین اینکه خواب باشند. موهایشان بلند و فردار بود و با انبوه محاسن مطهرشان در هم شده بود. فراخ پیشانی بودند، آن سان که لایه‌ای کهربا بر پیشانی داشتند. دندان‌های ریز هم‌رنگ صدف از بین لب‌ها نمایان بود. شکل لب‌ها طوری بود انگار تبسم می‌فرمودند. من همه ادعیه‌ای را که در خاطر داشتم، خواندم و اشک شوق بی‌اراده از چشمانم جاری بود. "جیم وایزمن" نماینده آژانس که او را قبل از من مشاهده نموده بود، می‌گفت از جایی ما بین مهره‌های دنبالچه اش شکسته شده است. در واقع در همان ساعت بود که به درگاه یهوه دعا کردم که به من اراده‌ای عنایت فرماید که الباقی آن قدیس را در هر کجا که باشد اکتشاف کرده و به پیشگاهش هبه نمایم. (*اسفار کاتبان*، ۱۲۱-۱۲۰)

این مورد از سفرنامه زلفا جیمز آورده شده و زلفا سعی می‌کند با جزئیات، جسد شدرک را توصیف کند، یعنی توصیف کامل عنصر ماورایی.

فاریس از مورد دیگری در این بحث یاد می‌کند و آن استفاده از رویدادهای تاریخی است. اشاره به رویدادهای تاریخی که بسیار در داستانهای رئالیست جادویی به چشم می‌خورند، به خواننده این حس را القا می‌کند که این ماجرا از آنجایی که ریشه در تاریخ دارد، پس واقعی است. البته هدف نویسنده در این نوع داستانها هم این است که ماوراءالطبیعه را واقعی جلوه دهد. در *اسفار کاتبان*، اشاره به وقایع و شخصیت‌های تاریخی از جمله شاه منصور مظفری و حمله تیمور، شدرک قدیس از مومنان دوره دانیال نبی و داستان نبوکد نصر، بر باور پذیر شدن داستان کمک می‌کند. ذکر این نکته نیز ضروری است که نویسنده رویدادها را با تغییراتی بیان می‌کند که در بحث نوستالژی

بازبینانه به آن خواهیم پرداخت.

۲-۲-۳- اغتشاش در تردیدها

اغتشاش در تردیدها (unsettling doubts) سومین ویژگی داستان رئالیست جادویی بنا به نظر فاریس می باشد که می گوید "قبل از اینکه عنصر نا کاستنی را ناکاستنی طبقه بندی کنیم، خواننده ممکن است بین دو نوع متفاوت از درک رویدادها دچار تردید شود و بنابراین اغتشاش در تردیدها را تجربه کند." (فاریس، ۲۰۰۴: ۱۷) او می گوید سیستمهای اعتقادی در فرهنگ های متفاوت، همانند نیست و به علت همین تفاوت، تعدادی از خوانندگان در برخی از فرهنگ ها، بسته به اعتقادات و سنتهای روایی، بیش از سایرین شک می کنند. پس میزان پذیرش رویدادهای جادویی تغییر خواهد کرد. بحث یکسان اغتشاش تردیدها در بحثهای چندی، سکوت راوی (authorial reticence) نام دارد. او توضیح می دهد که در رئالیسم جادویی بر خلاف سکوت راوی در داستان، فانتاستیک یا خیالی، پذیرش ماوراءالطبیعه و یا همان دیدگاه عجیب ارائه شده در متن به چشم می خورد. (چندی، ۱۹۸۵: ۱۴۹) اگر هیچ گونه سکوت روایی در توصیف ماوراءالطبیعه و یا تلاش برای بررسی دیدگاهی که متفاوت از دیدگاه متعارف است نباشد، این توجه ما را به سمت غرابت و یا غیر ممکن بودن رویدادها و اعتقادات خاص خواهد کشانید.

فاریس چندی اشاره می کند که "صحنه های رئالیست جادویی ممکن است شبیه رویا باشد اما آنها رویا نیستند، و ممکن است صحنه ما را ترغیب کند تا هم آنها را رویا بنامیم و هم نه." (چندی، ۱۹۸۵: ۱۸-۱۷) در این نوع روایتها پس از اینکه امکان وجود صحنه ای تجسم شد، تردیدی در خواننده ایجاد می شود که ممکن است این مورد واقعیت نداشته باشد یا رویا باشد. (چندی، ۱۹۸۵: ۱۸) به طرز مشابه ای باورز (۲۰۰۵) می گوید که یکی از ویژگی های رئالیسم جادویی "وابستگی آن به خواننده است تا راوی را در پذیرش دیدگاههای واقع گرایی و جادویی به یک اندازه دنبال کند." (باورز، ۲۰۰۵: ۳) بنابراین عنصر جادویی به اندازه واقع گرایانه بایستی پذیرفته شود.

در صورتی که عناصر ماورایی ذکر شده در قسمت عنصر ناکاستنی را مرور کنیم، متوجه خواهیم شد که نویسنده با ذکر دلایلی سعی در از بین بردن تردید خواننده دارد. به عنوان مثال، قتل آذر بنا بر گفته احمد بشیری بر سفره نطع شاه منصور روی می دهد؟ بر روی کنده سلخ، سر از تن آذر جدا می شود. اما چیزی که این موضوع را برای خواننده قابل باور می سازد، پیدا شدن جسد آذر روی ایوان است: "آذر بلند و کشیده بر نطع باقی مانده، سر را بر تن جفت کرده اند و با نخ جراحی بخیه زده اند. رفعت ماه تحمل خوبی دارد. می تواند گریه نکند، نباید گریه کند. حالا وقتی نیست که گریه کند. صورتش کبود شده، من نمی گویم که چه باید بکنیم. او هم چیزی نمی گوید." (سفر کاتبان: ۱۸) آذر در حیاط خانه دفن می شود. و راوی که خواهرش آذر را ندیده،

محل قبر او را می‌داند و به یاد می‌آورد که مادرش پنج شنبه‌ها بر سر مزار او شمع روشن می‌کرده است.

در مواردی که نویسنده در دومین لایه‌های روایی داستان سعید، به شرح کرامات خواجه کاشف الاسرار می‌پردازد، مانند ظاهر شدن بلقیس زوجه خواجه بر مجلس شاه، یا تکه تکه شدن اندامش و ظهور مجددش، با جمله‌هایی از این قبیل مواجه می‌شویم:

"خواجه می‌فرماید کلام ما فقط عجیب می‌نماید ولی همچنان که در کلام ما رخ می‌دهد، به عین در می‌آید. مثل آنکه به ظاهر ناممکنی در کار ما وقوع می‌یابد. و دستش را به طرف منتهی الیه شرقی آسمان رو به ستاره ای می‌کند. همه اهل مجلس که در ایوان تابستانه ی ارک نشسته اند رو به آسمان می‌کنند. (...) تختخوابی مرصع با لنگرهای کوچک گاهواره ای بر سطح مرمری ایوان می‌نشیند و آرام می‌گیرد. زنی با چهل گیسوی بافته هم‌رنگ ظلمات و چشمانی درشت و خوابزده در قرص درخشان صورت که با بزکی عتیق زیننده گردیده بر تختخواب می‌نشیند.... کپکشانای از اجزای تن بلقیس از دست مجلسیان به هوا بر می‌خیزد و گردبادی تنوره می‌کشد و در هم می‌پیچد و شبح زنی شکل می‌گیرد که پاهای عاجگونش را بر ایوان می‌گذارد." (*اسفار کاتبان*: ۳۵-۳۴ و ۴۱)

یعنی این موضوع را شاه منصور و اهل مجلس همگی دیدند و این موضوع زائیده توهمات نیست، پس خواننده نیز تردیدش در سطح متن بایستی از بین برود.

همچنین در دومین لایه‌های روایی داستان اقلیما در مورد شدرک، نویسنده در طول متن، سعی در ذکر شواهدی است که وجود پر برکت و ماورایی شدرک را قابل تایید از جانب دیدگاه تجربی قرار دهد تا از این طریق برای سایر خوانندگان نیز این موضوع حل شود. به عنوان مثال از شخصیت‌های تاریخی نام می‌برد مانند نبوکد نصر و هومن که بر سر شدرک به جنگ پرداختند (*اسفار کاتبان*: ۵۵-۴۹) سلطان محمد سبکتکین (همان: ۱۸) و یا شاه بشیر، فرزند خوانده تیمور، (همان: ۱۸۱-۱۸۴) که سعی در حل جنگ ما بین ساکنین دو طرف رودخانه فاریاب می‌کنند که هر کدام خواستار دفن شدرک و بهره از برکت وجود قدیس در جهت آبادی زمین هایشان، در سمت خود می‌باشند. همچنین نویسنده در جهت حل تردید درباره شدرک در *سفرنامه زلفا جیمز* به ذکر نکته ای از ژورنال آکسفورد می‌پردازد: "اتفاقا گزارش از چگونگی کشف قدیس در ژورنال ۱۸۸۴ آکسفورد یافته و به این موضوع واقف گشته که کاشف شدرک قدیس به هیچ عنوان یک محقق نبوده و باعث تعجبش گردید، گویا کاشف یکی از لژیونرهای تیم "دیولافوا" بوده که ساکن منطقه فاریاب می‌شود." (همان: ۱۳۲-۱۳۱) در واقع نام دیولافوا اشاره به زوجی فرانسوی با نامهای ژان و مارسل دیولافوا، می‌باشد که در زمان ناصر الدین شاه، شوش باستانی که مقبره دانیال نبی در بالای

تپه آن قرار داشت را کشف کرده و اشیای باستانی واقع در بالای تپه را بدون اطلاع دولت ایران یغما کرده به فرانسه فرستادند. مادام دیولافوا بعدها سفرنامه خود را از ایران نگاشت. توصیف زلفا جیمز از جسد شدردک به هنگام زیارت آن در کنیسه ای در بریستول به همراه جیمز وایزمن، نماینده آژانس، (همان: ۱۲۱-۱۲۰) نیز توضیحی بر رفع تردید های خواننده است.

۲-۲-۴- ادغام حیطة ها

چهارمین ویژگی که فاریس برای داستان رئالیسم جادویی بر می شمرد ادغام حیطة‌ها (merging realms) است: "قرابت یا ادغام نزدیک دو قلمرو" (فاریس، ۲۰۰۴: ۲۱). برای توضیح این، فاریس به دگر ریختی زنی به خوک در *داستانهای خوک* اشاره می کند که در آن راوی بین دو جهان اسیر شده است: جهان انسانی و جهان حیوانی. فاریس می گوید: "دید رئالیست جادویی در تقاطع دو جهان است، در نقطه تصویری در آینه ای دو طرفه که از هر طرف منعکس می کند. ارواح و متون یا افراد و کلمات که مانند ارواح به نظر می رسند و این آینه های دو طرفه را منع می کنند، بسیاری از اوقات بین دو جهان مرگ و زندگی قرار می گیرند و فضای تداخل که بسیاری از داستانهای رئالیست جادویی در آن حیطة قرار می گیرند را بزرگ می کنند." (همان: ۲۲-۲۱)

ادغام حیطة ها را چندی تفکیک تضاد (resolution of antinomy) می نامد: "نویسنده رئالیسم جادویی دیدگاه متقاعد کننده ای درباره جهانی که به طور اساسی متفاوت از جهان ماست، خلق می کند. ممکن است بر اساس خرافات غربی مانند ارواح یا هم زاد باشد و یا ممکن است بر اساس فرهنگ با برداشتی کاملا متفاوت از واقعیت باشد مانند برداشتهای سرخ پوستان امریکای مرکزی". (چندی، ۱۹۸۵: ۱۱۴) او اضافه می کند که رئالیسم جادویی به این دو نوع سنتی محدود نمی شود و نباید فقط شامل مضامین آشنای ماوراءالطبیعه شود. (همان) بایستی اضافه کنیم که چندی در بررسی اخیر خود ادعا می کند که موضوعی مانند تضاد "با استلزام قوی آن بر منطق و عقلانیت" در حقیقت به بسیاری از نوشتارهای رئالیسم جادویی نامربوط است. به همین علت، در اثر آخر خود در مورد رئالیسم جادویی کلمه تضاد را "به نفع تفکری وسیع در مورد شیوه "کنار می گذارد. (چندی، ۲۰۰۳: ۴۳۴) به نظر می رسد که چندی تضاد را ترک می کند زیرا که فکر می کند در برخی از داستانهای رئالیسم جادویی دیده می شود، نه در همه.

نزدیکی دو قلمرو یا جهان جادویی و رئال در *سفر کاتبان* مشهود است. اتفاقاتی که در متن مصادیق الآثار احمد بشیری بر اساس مصادیق الآثار شیخ یحیی کندی نگاشته شده، با اتفاقات زندگی روزمره او در هم می آمیزد و مرز بین رویدادهای جادویی و رئال را نمی توان تشخیص داد به عنوان مثال هنگامی که از مصادیق الآثار شرح روایتی را می خوانیم تلفن زنگ می زند:

"خواجه می فرماید: هموست، اما سلیمان به هر دوری سلطان نیست، گاهی هم به هیات گدایی

در می آید. چنان که روزگاری هم به هیات شدک بود. تلفن زنگ می زند. من نباید گوشی را بردارم. ممکن است صدای گریه آذر باشد. گریه می کند و چیزی نمی گوید. تلفن چند بار زنگ می زند. حتی وقتی شاه مغفور هم خطابه می گوید، تلفن زنگ می زند. شاه می فرماید خواجه ما را جادو کرده و او زنی افسون است نه بلقیس. همه‌ها از مجلس برمی خیزد. زنگ تلفن قطع می شود. خواجه برمی خیزد." (*اسفار کاتبان*: ۳۶-۳۵)

و یا رفعت ماه که در میزان ایام لایه های روایی مصادیق الآثار پیوسته در حال تصحیح اوراق است: "شاه مغفور به قهقهه می خندد. قهقهه ی مجلسیان به آسمان می رود، رفعت ماه روی آن صندلی نشسته و در سکوتی که هست، ورقه ها را تصحیح می کند. رقاصه به تاریکی می دود و دلقک، یا که آن گراز، از کنار پاهای رفعت ماه می گذرد و به دنبال صدای خلخال ها به تاریکی می دود." (*اسفار کاتبان*: ۳۴) یا احمد بشیری، از شلاقهایی که بر پیکر او در مصادیق الآثار فرود می آید سخن می گوید:

"من انگار در خواب نیستم که خواب می بینم، حتی بیدار و هوشیار هم هستم و همیشه هم کابوس با سوزشی بر شانه هایم آغاز می شود. به پشت سر که نگاه می کنم ابتدا هیچ چیز نیست، ولی شرابه ی شلاقی بر فراز شانه هایم ظاهر می گردد که فرود می آید. صاحب شلاق را جستجو می کنم. در ابتدا هیچ کس نیست، ولی مردی در امتداد شلاق زاده می شود. سعی می کنم که بشناسمش، مردی به عین صورت خود را می بینم. در واقع سوزش درد قبل از ظهور آن مرد نمایان می گردد. به خود که می آیم شلاق وجود ندارد و آن مرد ناپدید شده است. ولی همیشه خط زخمی بر شانه هایم می ماند." (*اسفار کاتبان*: ۱۲)

سپس رفعت ماه را از خواب بیدار می کند که بر آن زخمها مرهم گذارد. زخمها در عالم روایت بر او وارد آمده، اما در جهان واقعی آنها را می بیند. حتی برای اینکه به وجود آن ها شک نشود، از رفعت ماه نام می برد که بر زخمها مرهم می گذارد.

۲-۲-۵- شکستن زمان، مکان و هویت

پنجمین ویژگی که فاریس به داستانهای رئالیسم جادویی اضافه می کند شکستن زمان مکان و هویت (*disruptions of time, space, and identity*) می باشد که به این مفهوم است که این نوع داستانها "عقاید مورد قبول در مورد زمان، مکان و هویت را بر هم می زنند." (فاریس، ۲۰۰۴: ۲۳) منظور این می باشد که دیدگاه سنتی در مورد زمان، مکان، و هویت در این نوع داستان کاربردی نخواهد داشت. داستان رئالیست جادویی در یک بازه زمانی مشخص حرکت نمی کند بلکه شخصیت داستان ممکن است ناگهان در گذشته ای دور ظاهر شود و یا اینکه مکان رویداد تغییر کند و مکان ثابتی نباشد. علاوه بر خصلت زمانی و مکانی ما، رئالیسم جادویی حس ما

درباره هویت ما را سازمان دهی مجدد می کند. فارسی می گوید: "طبیعت چند صدایی روایت و دو رگی فرهنگی که رئالیسم جادویی را توصیف می کند، به شخصیت هایش تعمیم می یابد که به چندگانگی اساسی گرایش دارند." (همان: ۲۵) یعنی یک شخصیت تا پایان داستان یک شخصیت باقی نمی ماند، بلکه ممکن است در صورتهای مختلفی ظاهر شود.

شکستن زمان، مکان و هویت، به کرات در *سفر کاتبان* قابل رویت است، به خصوص در دومین لایه های روایی از داستان سعید. در مصادیق الآثار، احمد بشیری یا همان پدر راوی، ادعا می کند که شیخ یحیی کندی است این مورد، گسیختگی هویت را نشان می دهد و زمانی که به شرح روایت از زمان شاه منصور می پردازد، (گسیختگی زمان) دیده می شود؟ چون خواننده به ناگاه از قرن ۱۴ شمسی به قرن هشتم افکنده می شود و به دربار منصور که این هم (گسیختگی مکان) را نشان می دهد. حال آنکه در همان حین از رفعت ماه می گوید که تلفنی با کسی در حال صحبت است. یا او را می بیند که ورقه ها را تصحیح می کند: "و در تالار هیچ زنی نیست به جز رفعت ماه و شاه مغفور هراسان از رایحه ی مساماتش و خشاخش جامه اش که در معابر ارک پرسه میزند، از کنار رفعت ماه می گذرد که کنار میز تلفن نشسته ورق ها را تصحیح می کند." (*سفر کاتبان*: ۱۱۳) رفعت ماه حین اینکه کنار میز تلفن نشسته و ورقه تصحیح می کند، در دربار شاه هم هست و مجدداً شکستن زمانی و مکانی را از قرن ۱۴ و خانه بشیری به قرن ۸ و ارک منصور مشاهده می کنیم.

از جمله اشخاصی که به چندگانگی هویت او می توان اشاره کرد، رفعت ماه است که در *مصادیق الآثار* به شکل های مختلف نمود می یابد. رفعت را احمد بشیری زمانی در جامه حرم شاه منصور می بیند: "رفعت ماه می گوید بوها به آشوبش می اندازد. محتمل است که باری بر خود بسته باشد و چشمان تجریدی سلطان نمی تواند او را در ارک ببیند که نطفه ای از او در زهدان رفعت ماه هر روز دارد بزرگ می شود." (*سفر کاتبان*: ۱۶۹) و یا او را در قالب حمیرای مار باز می بیند که از طرف امیر رحمن بیگ لاهوری به شاه منصور هبه گردیده: "زیبایی صورت رفعت ماه در صورت آن رقاصه ظهور می کند و نگاه هیبت افعی را نادیده می گیرد تا چهره ی رفعت ماه را در تن آن رقاصه جستجو کند و هیچ چیز به چشم در نمی آید، الا موزونی اندام آن رقاصه ی اعجوبه" (*سفر کاتبان*: ۱۴۴). همچنین او را به شکل بلقیس، زوجه خواجه کاشف الاسرار، می بیند: "زنی با چهل گیسوی بافته هم رنگ ظلمات و چشمانی درشت و خوابزده در قرص درخشان صورت که با بزکی عتیق زیننده گردیده بر تختخواب می نشیند. قبایی از اطلس خونرنگ هم رنگ لبهایش دارد، زیر لب می گوید: چه سرد است و چین های دامن را بر تراش ساقهایش می کشد. من رفعت ماه را در هر هیبتی می شناسم. فریاد می زنم: رفعت." (*سفر کاتبان*: ۳۵)

۲-۳- نوستالژی و نوستالژی بازبینانه

رمان *سفر کاتبان* نیز مانند بسیاری دیگر از رمانهای رئالیست جادویی، از تاریخ بهره گرفته است. دو شخصیت تاریخی مهم این رمان، شاه منصور و شدرک می باشند. شاه منصور، در بازخوانی سعید بشیری از مصادیق الآثار نمود می یابد و شدرک در بازخوانی اقلیما ایوبی از دست نوشته های پدر و نیز سفر نامه مادر بزرگش، زلفا جیمز.

علت پرداختن نویسنده های رئالیست جادویی به رویدادهای تاریخی، ذکر حوادثی است که گاه بشر از تصور آن عاجز می ماند. در این هنگام، رویدادهای تاریخی عنصر ماورایی به نظر می رسند، به عنوان مثال، نسل کشی یهودیان، رفتار استعمارگران با اقوام جهان سوم، برده ها، و یا اقوام بومی آمریکا، دست مایه شمار کثیری از رمانهای رئالیست جادویی است. این اعمال بشر به اندازه ای شنیع و غیر قابل باور است که نویسنده از این موارد، به عنوان عناصر ماورائی بهره گرفته و بر عکس رویدادهای ماوراءالطبیعه عادی می شوند.

اما دیدگاهی که *سفر کاتبان* به رویدادهای تاریخی دارد، از نوع نوستالژی بازبینانه است.

واژه نوستالژی (Nostalgia) برگرفته از نوستوس (بازگشت به خانه) کلمه ای یونانی است و الژی (میل) و نشانگر میل به خانه ای است که دیگر وجود ندارد و یا شاید هرگز وجود نداشته است. بویم (Boym) نوستالژی را "حس از دست دادن یا تغییر مکان، همچنین عشق ورزیدن به خیال خود می نامد". (بویم، ۲۰۰۱: سیزده ۱۳ درمقدمه) او اضافه می کند: "عشق نوستالژیک، تنها در ارتباط مسافت دور می تواند حیات یابد. تصویر سینمایی از نوستالژی، نمایشی دو گانه است از انطباق دو تصویر، وطن و خارج از وطن، گذشته و حال، رویا و زندگی روزمره. لحظه ای که سعی کنیم تا آن را تبدیل به تک تصویری نماییم، قالب را خواهد شکست و سطح را خواهد سوزاند." (همان: ۱۵-۱۲ ازمقدمه) بویم اعتقاد دارد که نوستالژی به صورت "مکانیزم دفاعی" در زمانی که زندگی سرعت افزایی یافته و در فاجعه تاریخی رجعت می کند. (همان: ۱۱۵ از مقدمه) او بحث می کند، در حالی که نوستالژی، حسرت برای مکان است، در حقیقت آرزوی شدید برای زمانی متفاوت است؟ مانند: دوران کودکی و یا ضرباهنگ آرام رویاهایمان. او می گوید: "در معنی وسیع تر نوستالژی طغیان علیه ایده مدرن زمان است، زمان تاریخ و پیشرفت. نوستالژی، تمایل برای زدودن تاریخ و تبدیل آن به اسطوره ای جمعی یا خصوصی، برای بازدیدن زمان مانند مکان، رد تسلیم به زمانی که شرایط انسان را دچار رنج می کند، می باشد." (همان)

نشانه شناسی بویم از نوستالژی، شامل نوستالژی بازگرداننده (restorative) و انعکاسی (reflective) می باشد. چون او فکر می کند تخیل راجع به گذشته پاسخ مستقیم به نیازهای حال است که تاثیر مستقیم بر واقعیت های آینده دارد. نگرانی ما برای آینده باعث می شود که در برابر

داستانهای نوستالژیک خود، احساس مسئولیت کنیم. بوییم می‌گوید: "نوستالژی، بازگرداننده هسته احیاهای مذهبی و ملی اخیر است: با دو طرح اصلی آشناس، بازگشت به اصل و تقارن. نوستالژی بازتابنده به دنبال طرح مجزا نیست؟ بلکه به دنبال راههایی از اشغال مکان های زیادی به طور همزمان و تصور مناطق زمانی مختلف است، جزئیات را دوست دارد، نه سمبل ها را. در بهترین حالت، نوستالژی بازتابنده می تواند چالشی خلاقانه و اخلاقی را نشان دهد، نه اینکه فقط دستاویزی برای مالیخولیای شبانه باشد." (بوییم، ۲۰۰۱: ۱۸ در مقدمه)

در کنار نشانه شناسی بوییم از نوستالژی، نشانه شناسی آپتون (Upton) (۱۹۸۹) شامل نوستالژی ثابت (static)، متغیر (vertiginous)، و بازبینانه (revisionary) است. (عبادی، ۲۰۱۷: ۱۲۴) او نوستالژی بازبینانه را محدودترین باز آفرینی گذشته می داند، زیرا غیر فعال است و بدون تغییر. نوستالژی متغیر، در رابطه با نوستالژی ثابت "در نقطه کاملاً مخالف قرار گرفته، گرایشی است به سمت جذب در گذشته، اما همچنان در جهت بازنویسی گذشته بدون پذیرفتن انتخاب های گذشته است." (آپتون، ۱۹۸۹: ۳۴) اما در نوستالژی بازبینانه گرایش به شرایط گذشته با تغییر (بازسازی) همراه است: گذشته تبدیل به بافتی زنده می شود و تغییر را می پذیرد. (همان: ۳۴) این نوع نوستالژی در *اسفار کاتبان* دیده می شود.

تاریخ از شاه منصور به پهلوانی دلاور یاد می کند که تا جان در بدن داشت با تیمور مقابله کرد: "وقتی سپاه بی امان تیمور از ماوراءالنهر به طرف ایران راه افتاد، وقایعی در ایران رخ داد که بی شباهت به جریان یک سیلاب خروشان نبود و تنها یک درخت تناور در برابر این سیل ایستاد و آن شاه منصور بود. و چون شاه منصور شکست یافت دیگر هیچ عاملی در برابر تیمور نتوانست مقاومت کند." (باستانی، ۱۳۶۵: ۲۱-۲۰) باستانی در *پهلوان گرز هفده من (شاه منصور)*، به توضیح این موضوع می پردازد که چگونه شاه منصور با تمامی توان سعی در مقابله با تیمور دارد و بر خویشان خود که سعی در مصالحه با تیمور دارند، لشکر کشی نموده و از آنان می خواهد که با او همراه شوند. او در نامه به عمویش، سلطان احمد، می نویسد: "باید آن عم کامکار و سایر آل مظفر با من موافقت کرده تا لشکر به ماوراءالنهر برم و اسباب و اساس سلطنت امیر تیمور را بر هم زنم و از حد ختا (تبت) تا مصر را متصرف شوم." (همان: ۱۴۵) و زمانی که تیمور به شیراز حمله می کند، منصور در گود پاتیل، با تمام توان با او مقابله می کند. سه بار نزدیک بود که منصور تیمور را از پای درآورد که در هر سه بار، تیمور، جان سالم به در می برد و در آخر در چادر زنان مخفی می شود:

"شاه منصور از تیمور رانده شد و روی به جانب جناح دیگر آورد و قشون امیر زاده شاهرخ را مورد حمله قرار داد و حمله های متواتر کرده، ملازمان خاصه دست بر تیر و کمان برده خاک معرکه از خون دلیران لعل فام ساختند و شاه منصور چون دانست که به قشون شاهرخی مهمی از پیش نمی رود، بار دیگر صفها شکافته از عقب صاحبقران در آمد." تیمور بگریخت و "جامه یی بر

سر افکنده در سرا پرده زنان روی بنهفت، زنان به سوی شاه منصور شتافته چنین گفتند: اینجا حرم نسوان و جایگاه پردگیان است... آنگاه انبوهی از لشکریان را به وی نمودند و گفتند که مقصود و منظور تو آنجاست و آنکه تو می جویی در میان ایشان است، پس آنان را به جای خود گذاشته روی بگرداند و بدان سوی که بر وی بنمودند مرکب راند، در این حال سپاه دشمن وی را حلقه وار در میان گرفتند." (همان: ۱۸۴)

در نهایت این جنگ، منصور به دست یکی از سرداران سپاه تیمور، امیر زاده شاهرخ، جان به جان آفرین تسلیم می کند.

حال آنکه در بازنویسی خسروی از زندگی شاه منصور، او پادشاهی بزدل است که شیراز را به تیمور وا می گذارد: تیمور گورکان که پشت قلعه شیراز می رسد، سواری می فرستد: "... سیاهی تاتاری چرمینه پوش سوار بر اسبی ابلق که کف بر دهان آورده، از حایل زنگارین پرده ای مواج به در می آید و به صحن فیروزه ای وارد می گردد. ما تا به این واقعه هیچ سواری را با مرکبش در صحن رویت ننموده ایم. شاه منصور همچون اندوده ای گچی بر سریر نشسته است. سوار، دایره ی صحن را در برابر شاه منصور به عین پرگاری چند بار می چرخد و می ایستد." (*اسفار کاتبان*: ۱۶۹)

سپس سوار به سخن آمده و با لحنی جغتایی می گوید که امیر جهانگشهای آنها دلیل خضوع منصور را نفهمیده و منصور را تزویرکار می داند. و زمانی که سوار می گوید باید که نشان بندگی منصور در آستین تیمور باشد، منصور می گوید: "چیزی در ملوکات فارس و اصفهان و کرمان نیست که در کابین امیر اعظم نباشد." (همان: ۱۷۰) سوار، خواسته تیمور را به او می گوید که می خواهد خاتون سوگلی منصور به حرم او رود، و منصور که خاتونی در حرمسرای خویش نگاه نداشته بود به جهت رفع پیشگویی خواجه کاشف الاسرار، الا "رقاصه ای اعجوبه ای با همزادش افعی موحش و رقصانی" (همان)، همان را به تیمور گورکان هبه می نماید.

شاه منصور بر اساس پیش بینی که خواجه کاشف الاسرار کرمانی از سرنوشت او داشت و آن این بود که "ذریه ای از ذریات شما حضرت سلطان را از اسب فرو خواهد کشید و همان گونه که از اسب در غلتیدی، در می غلتی و بر زمین می افتی، کلاه از سرت می افتد" (*اسفار کاتبان*: ۸۰)

تمامی فرزندانش را بر سفره نطع از تیغ می گذراند، چون اعتقاد دارد "باید که سلطانی چون ما به جنگ با تقدیر رود." (همان) حال آنکه در روایات تاریخی به چنین موردی بر نمی خوریم. اما احمد بشیری که اکنون خود را شیخ یحیی کندری، صاحب رساله مصادیق الآثار می داند، معتقد است که چیزهایی در تاریخ بوده که نوشته نشده؟ مانند مجلس سر از تیغ گذراندن نوباوگان منصور مظفری و اکنون وظیفه اوست که همه چیز را بنویسد "درروایتی که هست، وصفی از سکنتات نوباوگان سلطان نیامده، ولی حالا من باید بدین دور بنویسم که صف آنها که خوابزده اند به کندهی وارد می شوند. هیچ صدایی به جز کودکانه ی آنها در مجلس نیست. من تماشایی آن واقعه هستم که می

نویسم". (همان: ۸۷) در ادامه، هنگامی که تمامی فرزندان شاه منصور بر سر سفره نطع حاضر می شوند، می گوید "میر غضب در برابر کودک زانو می زند. خم می شود. دست کودک را می بوسد. برمی خیزد. شیخ یحیی آن مهربانی را ننوشته و نگاه کودک را به او. صدای کودک را می شنود که از دور چیزی می گوید. صدای گریه باید بیاید. من باید حیرت را در صورت کودک بنویسم که علت آن گریه نمی داند. میر غضب با مهر، چانه کودک را در گودگاه کنده سلخ می گذارد. پلک ها را می بندد تا طفل از او یاد بگیرد." (همان: ۸۸) هر چند در مورد منصور مظفیری در تاریخ به چنین موردی بر نمی خوریم، اما تمامی زادگان ذکور خاندان مظفیری از خرد تا کلان بعد از شاه منصور به دست تیمور و افرادش کشته می شوند؟ از آن جمله می توان به کشته شدن هفتاد نفری آنها در زمان اسارت و سر خوان غذا به بهانه شوخی با تیمور اشاره کرد. (باستانی، ۱۳۶۵: ۱۹۹)

در مورد داستان شدرك، منبع موثق کتاب دانیال نبی (۳) است که در آن از شدرك، به همراه دو شخص دیگر نام برده می شود. نبوکد نصر، حاکم بابل، شمایل از طلا از خود می سازد و جملگان را می طلبد که به هنگام شنیدن آواز کرنا بر افتند و در برابر این شمایل طلائی سر کرنش فرود آورند. جز سه تن: شدرك، میشک و عیدنغو که از کارگزاران او در حکومت بابل بودند، بقیه فرمان او را اطاعت می کنند. چون این نافرمانی به گوش نبوکد می رسد از آنان می خواهد که در برابر شمایل او به هنگام شنیدن صدای موسیقی سر کرنش فرود آورند، در غیر این صورت به آتش افکنده خواهند شد. اما شدرك، میشک و عیدنغو می گویند که خدایان نبوکد و او را پرستش نخواهند کرد چرا که خدای آنها والاتر است و آنها را حفظ خواهد کرد. نبوکد نصر فرمان می دهد که آتشی عظیم فراهم آورند و قویترین از سپاهیان دست و پای آن سه تن را بسته در آتش افکنند. اما اندکی بعد می بینند که چهار نفر، سه جوان همراه فرشته ای محافظ، از آتش به سلامت بیرون می آیند. سپس نبوکد دستور می دهد که هیچ کس کلام ناشایستی در باره خدای شدرك، میشک و عیدنغو نگوید زیرا هیچ خدایی این چنین قدرت رهایی ندارد و مقامهای والاتری را در دولت خویش به اینان اعطا می کند.

در *سفر کاتبان*، شدرك که زبان ابرها و باد می دانست به درخواست هومن، حاکم پارس، از نبوکد نصر به اینجا می آید تا به برکت وجودش سرزمین فاریاب از خشکسالی رهایی یابد. از آنجایی که باد و باران و آفتاب به فرمان شدرك بودند، زمینهای فاریاب پر رونق می شوند و شدرك در فاریاب می ماند و زمانی که نبوکد از او می خواهد تا بازگردد، نمی پذیرد. جنگ در می گیرد و شدرك چشم از جهان فرو می بندد و جسمش در بالای تپه به خاک سپرده می شود.

اما دلیل اینکه وقایع تاریخی در آثار نویسندگانی که از نوستالژی بازبینانه بهره می گیرند این است که آنان تاریخ را نوشته فاتحان می دانند. به نظر آنها، داستانهای ناگفته ای در تاریخ است که راویان کم قدرت، توان نگاشتن آن را نداشته اند یا صدای آنها به اندازه صدای راویان قدرتمند، رسا

نبوده است. با تغییر تاریخ می‌گویند تاریخ همیشه درست نمی‌گردد، چرا که وقایع بسیاری بوده است که قدرتمندان مانع ثبت آن شده‌اند و یا شاید به قول احمد بشیری در مصادیق الآثار شیخ یحیی کندری، چیزهایی هم بوده که قلم توان نوشتنش را نداشته:

"حق با آن قلم عتیق است که این چیزها را ننوخته.

چنان چه می‌نویسد: بعضی وقایع به کتابت در نمی‌آیند." (*اسفار کاتبان*: ۸۹)

شاه منصور *اسفار کاتبان* "پهلوان گرز هفده من" نیست و شدرک قدیس در *اسفار کاتبان* فراتر از شدرک رهیده از آتش کتاب دانیال، قدرت دارد.

۳- نتیجه‌گیری

اسفار کاتبان خسروی، که بی‌شک از غنی‌ترین آثار ادبیات داستانی معاصر به‌شمار می‌آید، رمانی پست‌مدرن محسوب می‌شود. از جمله ویژگی‌های این رمان می‌توان به لایه‌های روایی متعدد در اثر اشاره کرد. هر چند در ظاهر، ماجرای آشنایی سعید بشیری و اقلیما ایوبی سر تحقیق مشترک "نقش قداست در ایجاد بنیان‌های جوامع"، به عنوان داستان اصلی نمود پیدا می‌کند، اما بعد لایه‌های روایی متعدد دیگری که در جریان داستان به آنها برخورد می‌کنیم، اهمیت می‌یابند مانند بازخوانی سعید بشیری از مصادیق الآثار پدرش احمد بشیری، که آن را بر اساس مصادیق الآثار شیخ یحیی کندری نگاشته است. لایه‌های روایی مربوط به اقلیما ایوبی رساله‌ای در رابطه با شدرک قدیس می‌باشد و در راستای آن لایه‌های روایی دیگری نیز به داستان افزوده می‌گردد مانند سفرنامه زلفا جیمز و بازخوانی سلیمان خان از سفرنامه زلفا.

در مطالعه حاضر پس از بررسی میزان ابیم‌های روایی به بررسی ویژگی‌های رمان رئالیست جادویی در *اسفار کاتبان* پرداخته شد. ویژگی بارز این نوع رمانها که بنا به گفته فارسی، عنصر ناکاستنی، جهان‌پدیداری، برهم‌زدگی دنیاها، اغتشاش در تردیدها، و شکستن زمان مکان و هویت می‌باشد، در *اسفار کاتبان* بررسی و مطالعه شد. عنصر ناکاستنی یا حضور ماوراء الطبیعه شامل مرگ‌آذر می‌شد که در عالم رویای پدر روی داد اما جسدش در جهان مادی پیدا شد. کرامات خواجه کاشف الاسرار در مجلس شاه منصور و قدرت ماورایی شدرک به عنوان قدیس نیز به عنوان عنصر ناکاستنی مورد مطالعه قرار گرفت. جهان‌پدیداری به عنوان ویژگی دوم رئالیسم جادویی شامل توصیف جزئیات واقع‌گرایانه از تمامی عوامل ماوراء الطبیعه مذکور بود، که باعث می‌شود عنصر ماورایی قابل‌باور برای خواننده شود. اغتشاش در تردیدها به عنوان سومین ویژگی حاوی باور پذیر سازی عنصر ناکاستنی شامل وجود قبر آذر در حیاط خانه، رویت بلقیس در مجلس شاه منصور توسط تمامی اهل مجلس، کشف جسد شدرک و بهره‌مندی از تاریخ بود. چهارمین ویژگی مورد بررسی ادغام حیطه‌ها یا قرابت دو جهان جادویی و رئال در رمان بود که شامل

رویدادهایی می شد که در متن مصادیق الآثار شیخ یحیی کندری روی داده و با زندگی روزمره احمد بشیری در می آمیخت. مورد پنجم شکستن زمان، مکان و هویت بود که در برگزیده تغییرات ناگهانی زمان بین قرن ۱۴ و ۸ می شد و یا تغییرات مکانی که از سرای شاه منصور به خانه احمد بشیری بود و همچنین تغییر هویت رفعت ماه که گاه خاتون حرم منصور می شد، گاه بلقیس زوجه خواجه کاشف الاسرار و گاه حمیرای مارباز.

علاوه بر این موارد، از آنجایی که رمانهای رئالیسم جادویی بیشتر در تعارض و مبارزه با جامعه پسا استعماری، امپریالیستی، و همچنین اصحاب قدرت نگاشته شده اند و از رویدادهای تاریخی بهره می گیرند، *اسفار کاتبان* نیز از رویدادهای تاریخی بهره گرفته است. این بررسی تاریخی نویسنده از نوع نوستالژی بازبینانه بود یعنی تمایل به تغییر تاریخ و رویدادهای تاریخی نگاشته شده. چه بسا خسروی نیز بر این باور باشد که تاریخ نوشته فاتحان است و نانوشته هایی در آن است که باید نوشته شود و صداهایی که باید شنیده شود، مانند صدای گریه سر سفره نطع نوباوه گان منصور مظفری.

پی نوشت

^۱ تمامی ارجاعات به رمان *اسفار کاتبان* نوشته ابو تراب خسروی (۱۳۷۹) در داخل متن به این صورت خواهد بود: *اسفار کاتبان*

منابع

باستانی پاریزی، محمد ابراهیم (۱۳۶۵)، *پهلوان گرز هفده من (شاه منصور)*، چاپ دوم، تهران، چکامه.

حسن زاده دستجردی، افسانه (۱۳۹۳). "تحلیل رمان *اسفار کاتبان* بر اساس شاخصه های نگارش رمان مدرنیستی و پسامدرنیستی"، *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*. دوره ۳: شماره ۲. ۵۷-۷۶.

حسینی، صالح و پویا رفوئی (۱۳۸۲). *کاشیگری کاخ کاتبان، نقدی بر اسفار کاتبان و ...* تهران، نیلوفر.

خسروی، ابو تراب (۱۳۸۳)، *اسفار کاتبان*، چاپ سوم، تهران، نشر قصه و نشر آگه.

درمنکی، خلیل (۱۳۹۳، ۳، ۱۲)، "همه چیز از تاریکی خلق می شود: گفتگو با ابوتراب خسروی درباره مجموعه آثارش"، *روزنامه شرق*، ۲۰۳۰.

غلامحسین زاده، غلامحسین و سارا حسینی (۱۳۹۳). "انگاره های پست مدرن در رمان «کتاب بی نام اعترافات» هشتمین همایش بین المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، زنجان، انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.

مالمیر، تیمور و حسین اسدی جوزانی (۱۳۸۹). *ابوتراب کاتب و براندازی زمان*. سنندج، دانشگاه کردستان.

Ararguc, Mehmet Fikret and Ebadi Asayesh, Maryam (2016). "The Dream of Sycorax in the Americas: Understanding Magical Realism in *Indigo*". *Border Crossing*, 6 (2), pp. 150-168.

Bhabha, Homi K. (2003). "Narrating the Nation". Homi K. Bhabha (Ed.). *Nation and Narration* (pp.1-7). London: Routledge.

Bowers, Maggie Anne (2005). *Magic(al) Realism*. London & New York: Routledge.

Boym, Svetlana (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Carpentier, A. (1995). "On the Marvelous Real in America". Lois P. Zamora & Wendy. B. Faris (Eds.). *Magical Realism, Theory, History, Community* (pp. 89-108). Durham & London: Duke University Press.

Chanady, Amaryll Beatrice (1985). *Magical Realism and the Fantastic, Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland Publishing, INC.

Chanady, Amaryll (June 2003). "Magic Realism Revisited: The Deconstruction of Antinomies". *Canadian Review of Comparative Literature*, pp. 428-44.

Ebadi Asayesh, Maryam (2015). *Magical Realism: A Clash with Patriarchy and Power in Warner's Indigo, Allende's The House of the Spirits and Alem's Fatma* (Unpublished PhD Dissertation). Erzurum, Ataturk University Graduate School of Social Sciences.

Dällenbach, Lucien (1989). *The Mirror in the Text*. Jeremy Whitely (Trans). Chicago: University Of Chicago Press.

Ebadi Asayesh, Maryam (2017). *Patriarchy and Power in Magical Realism*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Flores, A. (1995). "Magical Realism in Spanish American Fiction". Lois P. Zamora & Wendy. B. Faris (Eds.). *Magical Realism, Theory, History, Community* (pp. 109- 118). Durham & London: Duke University Press.

Hegerfeldt, Anne C. (2005) *Lies that Tell the Truth, Magical Realism*

Seen through Contemporary Fiction from Britain. Amsterdam: Rodopi.

Sim, Stuart (Ed.) (2001). *The Routledge Companion to Postmodernism*. London & New York: Routledge.

Slemon, S. (Spring 1988). "Magic Realism as Post-Colonial Discourse". *Canadian Literature*, 116, 9-24.

Upton, Lee (1989). "Alice Adams' Revisionary Nostalgia". *Studies in Short Fiction*, 26 (1), pp. 33-41.