

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

دکتر مریم عبادی آسایش\*

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرند

دکتر محمودرضا غیبی

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرند

### چکیده

رمان *اسفار کاتبان* در ۱۳۷۹، جایزه مهرگان را از آن نویسنده اش؛ 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 باز خوانی می‌کند. این ویژگی در داستان که قابل رویت در داستانه‌های پست مدرن است، لایه‌های روایی نام دارد. در *اسفار کاتبان* که شرح روایات کرامات خواجگان 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، جهان‌پدیداری، برهم‌زدگی دنیاها، اغتشاش در تردیدها، و شکستن زمان مکان و هویت بر اساس طبقه بندی 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.

**کلیدواژگان:** ابوتراب خسروی، اسفار کاتبان، رئالیسم جادویی لایه‌های روایی، نوستالژی بازبینانه

### 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 روایی دیگر متون کهن از جمله نسخه بازنویسی شده مصادیق الآثار شیخ یحیی کندی یا همان تاریخ مظفری و زندگی شدرک 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 سلیمان خان از سفرنامه، نامه های مادر اقلیما، و متون کهن در مورد شدرک. این چهار چوبه در چهارچوبه های داستانی که قابل رویت در داستانهای پست مدرن است، لایه های روایی<sup>۱</sup> نام دارد.

در *اسفار کاتبان* که شرح روایات کرامات خواجهگان و قدیسین را در خود جای می دهد، ویژگی های رمان رئالیست جادویی<sup>۲</sup> به چشم می خورد، هر چند به نظر می رسد ابوتراب خسروی به مثابه سایر نویسندگان برجسته این نوع ادبی مانند گابریل گارسیا مارکز و تونی موریسون اثر خود را رئالیست جادویی نامیده است. البته ذکر این نکته ضروری است که خسروی کرامات صوفیان در ادب فارسی را نوعی قوی تر از رئالیسم جادویی<sup>۳</sup> 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"<sup>۴</sup>، کارپنتیردر "خارق العاده رئال آمریکایی"<sup>۵</sup>، اسلمان در "رئالیسم جادویی به عنوان بحثی پسااستعماری"<sup>۶</sup>، باورزد در "رئالیسم جادویی"<sup>۷</sup>، فاریس در "افسونگری روزمره"<sup>۸</sup>، چندی در "رئالیسم جادویی و خیالی"<sup>۹</sup>، و هگلفلد در "دروغهایی که راست می گویند"<sup>۱۰</sup> 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<sup>۱۱</sup> ادبی است که از دو عنصر جادویی + رئالیستی تشکیل یافته است. در این نوع روایات از رویدادهای

<sup>۱</sup> Mise-en-abyme

<sup>۲</sup> Magical Realist Novel

<sup>۳</sup> Magical Realism

<sup>۴</sup> "Magical Realism in Spanish America"

<sup>۵</sup> "On the Marvelous Real in America"

<sup>۶</sup> Magic Realism as Post-Colonial Discourse

<sup>۷</sup> *Magic(al) Realism*

<sup>۸</sup> *Ordinary Enchantments*

<sup>۹</sup> *Magical Realism and the Fantastic*

<sup>۱۰</sup> *Lies that tell the truth*

<sup>۱۱</sup> Oxymoron

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 قدرت های پسا استعمارگری، امپریالیستی و جامعه بومی خود استفاده کرده اند و گاه واقعیت های تلخ تاریخی را از طریق رئالیسم جادویی بازبینی نموده اند.

*اسفار کاتبان* نوشته ابوتراب خسروی (۱۳۳۵-) بیشتر از منظر پست مدرنیسم بررسی شده است. به عنوان مثال حسن زاده دستجردی در "تحلیل رمان *اسفار کاتبان* بر اساس شاخصه های نگارش رمان مدرنیستی و پسامدرنیستی" به ذکر این نکته می پردازد که این اثر در مرز مشترک مدرنیسم و پست مدرنیسم قرار گرفته و تکنیک های مشترک بین شیوه نگارش مدرنیستی و پسامدرنیستی را داراست؟ مولفه هایی از قبیل "تعدد راوی و روایت ها، بی نظمی زمانی در روایت، مرگ مؤلف، برجستگی متن، شباهت داشتن شخصیت ها به یکدیگر، غلبه عنصر وجودشناسی بر عنصر معرفت شناسی، روایت بودن تاریخ، دور باطل، بینامتنیت، درآمیختن ژانرها یا التقاط گرایی و در کنار هم قرار دادن نثر قدیم و جدید". (حسن زاده دستجردی، ۱۳۹۳: ۵۷) البته حسن زاده دستجردی، شیوه نگارش پست مدرنیسم را شیوه غالب در این اثر می داند. غلامحسین زاده و حسینی نیز علاوه بر اینکه *اسفار کاتبان* را جزو آثار پست مدرن معرفی می کنند، بر این نظر هستند که "علی رغم به کارگیری برخی تمهیدات و شگرد های پست مدرن در این اثر، چهارچوب داستان سنتی را حفظ می کند." (غلامحسین زاده و حسینی، ۱۳۹۳) مالمیر و اسدی جوزانی در *ابوتراب کاتب و براندازی زمان* (۱۳۸۹) به بر هم زدن توازن زمانی در رمانهای خسروی از قبیل *دیوان سومنات*، *اسفار کاتبان* و *رود راوی* پرداخته اند.

با توجه به مطالعات انجام یافته، بررسی های انجام شده بر روی *اسفار کاتبان* از دیدگاه پست مدرنیسم بوده است و می توان گفت تا کنون از جهت مطالعه رئالیسم جادویی در این رمان، پژوهشی صورت نگرفته است.

مطالعه حاضر پس از بررسی لایه های روایی در رمان *اسفار کاتبان* به بررسی عناصر و ویژگی های رمان رئالیست جادویی مذکور پرداخته و رمان مذکور را رمانی رئالیست جادویی ارزیابی نموده و سپس نوستالژی بازبینانه<sup>۱۲</sup> 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 نمی کند بلکه تغییر می دهد. رویدادهای ناگفته ای در تاریخ هستند که نوشته نشده اند، نوستالژی بازبینانه، دیدگاه مرکز محوری تاریخ گرایان را در هم می شکند و فرصتی می دهد به صداهای شنیده نشده.

## ۲- بحث

## ۲-۱- لایه های روایی (جعبه های چینی)

اصطلاح جعبه های چینی در روایت<sup>۱۳</sup> 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<sup>۱۴</sup> 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 ابیم نام دارد، شامل تصاویر کوچکی است که در تصویر اصلی نقاشی جای گرفته اند. آن گونه که سیم<sup>۱۵</sup> می گوید، "میزان ابیم" در اصل، واژه ای وابسته به نشانه های اشرافی بود مبنی بر آرم سپر که در مرکز خود تصویر کوچکی از رو گرفت<sup>۱۶</sup> خود را داشت. "سیم، ۲۰۰۱: ۳۱۸) "میزان ابیم"، برای توصیف همان تکنیک ها در روایت ادبی توسط آندره ژید در سکه سازان<sup>۱۷</sup> (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 ابیم 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<sup>۱۸</sup> و خود بازتابندگی<sup>۱۹</sup> 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 ابیم در ابتدا با توصیف رمان نو در نقد، توسط لوسین دالان باخ<sup>۲۰</sup> در آینه در متن<sup>۲۱</sup> و ژان ریکاردو<sup>۲۲</sup> در رمان نو<sup>۲۳</sup> مطرح شد. دالان باخ در آینه در متن، "میزان ابیم" 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 کلیتی نشان می دهد، مانند: نمایشنامه در نمایشنامه هملت. می توان گفت که دالان باخ،

---

<sup>۱۳</sup> Chinese Boxing in Narrative

<sup>۱۴</sup> Russian Babushka

<sup>۱۵</sup> Sim

<sup>۱۶</sup> replica

<sup>۱۷</sup> The Counterfeiters

<sup>۱۸</sup> self-consciousness

<sup>۱۹</sup> self-reflexivity

<sup>۲۰</sup> Lucian Dallenbach

<sup>۲۱</sup> Mirror in the Text

<sup>۲۲</sup> Jean Ricardou

<sup>۲۳</sup> Le Nouveau roman

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*<sup>۲۴</sup>، 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 می کند که در مورد شخصیتی با نام آمبروز است که در خانه عجایب گم شده است. سیم به نمونه های دیگری در این زمینه اشاره می کند: *زندگی واقعی سیاستین نایت اثر ناکوف*<sup>۲۵</sup>، رمان در رمان فلن اوبرین با نام *دو پرنده در شب*، و اگر در *شب زمستان گردشگری باشد اثر ایتالو کالوینو*<sup>۲۷</sup>. نه تنها لایه های روایی را در داستانهای قرن بیست و بعد از آن می توان یافت، بلکه آثار استرن (قرن ۱۸) و سروانتس (قرن ۱۶) شامل کاربردهای ابتدایی از میزان اییم لایه های روایی می باشند. این ویژگی چهارچوبه های متعدد داستانهایی که درون هم قرار گرفته اند، در ادبیات فارسی نیز قابل مشاهده است. از آن جمله می توان به داستانهای مثنوی مولوی، کلیله و دمنه، و منطق الطیر اشاره کرد.

میزان اییم یا همان لایه های متعدد روایی تو در تو در *اسفار کاتبان* به موازات هم حرکت کرده و در نهایت به نقطه تلاقی می رسند.  
*اسفار کاتبان* این گونه آغاز می شود:

شیخ یحیی کندری رحمه الله علیه، صاحب تاریخ منصوری، مشهور به رساله مصادیق الآثار؛ شبی در رویای صادق بر ما ظاهر گشت و آیه ی 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 می شود، 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 نمی یابد. چنان که او با کتاب بود که به خاتم المرسلین فرمان اقرار گفت و هم عبارت کتاب ما جز به اراده ی او نیست و نخواهد بود و ما که اینک از نظر اهل باطن، دیگر "احمد بشیری" نیستیم که شیخ یحیی کندری اییم، بدین دور حیات یافته و همان روایت قدیم را که روزگاری می آوردیم، همچنان بدین وقت کتابت می نماییم، روایت واقعه ی شاه مغفور، منصور

<sup>۲۴</sup> Lost in the Funhouse

<sup>۲۵</sup> Nabokov

<sup>۲۶</sup> Flann O'Brien

<sup>۲۷</sup> Italo Kalvino

مظفری و ذریاتش را که بدین دور تجسد یافته اند و هر آینه اسباب وقایع مضاف می گردند و بدین سیاق مباد که هیچ واقعه ای مکتوم ماند.<sup>۲۸</sup> (اسفار کاتبان: ۹)

پس از دو صفحه لحن داستان تغییر می یابد و بدون اینکه راوی، اشاره ای مستقیم داشته باشد، متوجه می شویم که سعید در حال بازخوانی مصادیق الآثار نسخه بازنویسی شده ای است که پدرش آن را نگاشته است. به عبارت دیگر، سعید بشیری مصادیق الآثاری را می خواند که احمد بشیری آن را با استفاده از مصادیق الآثار شیخ یحیی کندری، کاتب شاه منصور، نوشته است. هر چند به نظر می رسد رمان در اصل، ماجرای آشنایی سعید بشیری و اقلیما ایوبی، در طی تحقیق مشترک و ایجاد علاقه بین آن دو را نشان می دهد، این ماجرا اولویت در صدر بودن خود را از دست می دهد و مصادیق الآثار احمد بشیری که بازنویسی مصادیق الآثار شیخ یحیی کندری همراه با ماجرای قتل آذر (خواهر سعید) است، اهمیت می یابد. همزمان با این، رویدادهای زندگی شاه منصور مظفری، که چگونه تمامی فرزندانش را به علت رفع پیش گویی خواجه کاشف الاسرار از تیغ می گذراند، پدیدار می شود.

به موازات این، اقلیما ایوبی که در تحقیق بر موضوع مشترک در مورد نقش قداست در ایجاد بنیان های جوامع به ترجمه رساله حکایات کرامات قدیسی به نام شدک می پردازد، 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 می کنیم. داستان دیگر، زندگی مادر اقلیماست که از نامه هایی که برای او می فرستد، می فهمیم که سالها پیش به قصد یافتن پدر اقلیما به اورشلیم می رود و اقلیما نزد عمویش که خاخامی یهودی است، بزرگ می شود.

میزان ابیم لایه های روایی داستان در داستانهای سعید و اقلیما به موازات هم حرکت کرده و در نهایت به نقطه مشترک می رسند. 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 می کند: "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 قرعه ی سکه ای مسوار به طایفه ای 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 اقساط آن قدیس یهود بود." (اسفار کاتبان: ۱۸۴)

روایت های تو در توی خسروی با رد خون رگهای دست اقلیما بر کاشی های خانه سعید پایان می یابد: "رد قطرات خورش هنوز بود و من باید به دنبال آن قطرات می رفتم، هر چند که در انتهای آن نشانه ها گم شده بود." (اسفار کاتبان: ۱۸۹) این تهدیدی از جانب عموی خاخام او بود

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

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 لایه های روایی، حسینی و رفویی در کاشیگری *کاخ کاتبان*، از واژه کاشیگری استفاده نموده اند. آنها روایت‌های *اسفار کاتبان* را کابوسهای هر یک از روایان تفسیر می کنند. هر یک از این کابوسها را به کاشی هایی تشبیه نموده اند 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 می کنند. (حسینی و رفویی، ۱۳۸۲)

## ۲-۲- رئالیسم جادویی

واژه رئالیسم جادویی، برای اولین بار در فلسفه آلمان به سال ۱۷۹۸، توسط نوالیس<sup>۲۹</sup>، فیلسوف و شاعر آلمانی، به کار گرفته شد. این واژه سپس در مباحث هنری فرانز روه<sup>۳۰</sup> در ۱۹۲۵ تحت عنوان مقاله ای با نام "رئالیسم جادویی" مجدداً ظهور یافت و اندکی بعد توسط بونتیمپلی<sup>۳۱</sup>، 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<sup>۳۲</sup>، آستروئاس<sup>۳۳</sup> و کارپنتیر<sup>۳۴</sup> 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<sup>۳۵</sup>، *آورا* اثر کارلوس فونتس<sup>۳۶</sup>، *داستان نوشته خورخه لویس بورخس*<sup>۳۷</sup>، *مردان ذرت* اثر میگل آنجل آستوریاس<sup>۳۸</sup> و *پادشاهی این جهان* اثر آلهجو کارپنتیر<sup>۳۹</sup> شکوفا گشت و سپس از ۱۹۸۰ به بعد به عنوان پدیده ای جهانی شناخته شد. رئالیسم جادویی جهش شگرف خود را زمانی انجام داد که توجه جهان را با برندگان جایزه نوبل که از ویژگی های رئالیسم جادویی در رمانهای خود بهره گرفته بودند، جلب کرد. دیدگاههای منتقدین در مورد رئالیسم جادویی به دو گروه تقسیم می شود: آنهایی که سعی در نشان دادن آن به عنوان ژانری

<sup>۲۹</sup> Novalis

<sup>۳۰</sup> Franz Roh

<sup>۳۱</sup> Bontempelli

<sup>۳۲</sup> Pietri

<sup>۳۳</sup> Asturias

<sup>۳۴</sup> Carpentier

<sup>۳۵</sup> Gabriel Garcia Marquez

<sup>۳۶</sup> Carlos Fuentes

<sup>۳۷</sup> Jorge Luis Borges

<sup>۳۸</sup> Miguel Angel Asturias

<sup>۳۹</sup> Alejo Carpentier

پسااستعماری دارند به علت دو رگه بودن متنی (جادو+رنالیسم) و آنانی که دو رگه ای فرهنگی را تشخیص می دهند و ظهور آن را به کشورهای پسااستعماری نسبت می دهند. گروه دیگر طبیعتاً آن را پست مدرن می دانند، این منتقدین، چهار چوبی پست مدرن را برای تجزیه و تحلیل رمانهای رنالیست جادویی به علت زمان محبوبیت رنالیسم جادویی در دوره ذکر شده و جایگزینی آن به جای رنالیسم می دانند.

در *ملت و روایت*، هومی بابا<sup>۴۰</sup> می گوید: "رنالیسم جادویی، پس از شکوفایی در آمریکای لاتین، زبان ادبی جهان پسا استعماری نو ظهور می گردد." (بابا، ۲۰۰۳: ۷) اما با توجه به زایش رنالیسم جادویی در اروپا آن را نمی توان کاملاً زبان کشورهای پسااستعماری که بابا پیشنهاد می دهد، دانست. (عبادی، ۲۰۱۷: ۳۱) باورز<sup>۴۱</sup> تناسب آن را به عنوان استراتژی پسا استعماری در نوشتار پیشنهاد می دهد چون نویسندگان حاشیه ای (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 رنالیسم جادویی در دهه ۱۹۲۰ زمانی که هنر مدرن در سرتاسر اروپا در حال شکوفایی بود، می توان این نظر از فاریس را پذیرفت که رنالیسم 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 رنالیسم 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 رنالیسم جادویی، شاید بتوان گفت چندی<sup>۴۲</sup> اولین شخصی بود که به طبقه بندی ویژگی های رمان رنالیست جادویی پرداخت. او حضور عامل دنیوی و ماورالطبیعی، تضاد و سکوت راوی را به عنوان ویژگی های کلیدی متون رنالیسم جادویی می داند. پس از او فاریس<sup>۴۳</sup> پنج ویژگی برای داستان رنالیسم 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 *سفر کاتبان* مورد بررسی قرار گرفته اند. قابل ذکر است که فاریس، در این تقسیم بندی دنباله رو چندی بوده است و مباحث او را تکمیل نموده است.

## ۲-۲-۱- عنصر ناکاستنی

آنچه فاریس "عنصر ناکاستنی"<sup>۴۴</sup> می نامد، چندی با عنوان "حضور ماوراءالطبیعه"<sup>۴۵</sup> خوانده است. آن گونه که قبلاً نیز ذکر شد وجود عامل ماوراءالطبیعه، یکی از اساسی ترین ویژگی های

<sup>۴۰</sup> Homi K. Bhabha

<sup>۴۱</sup> Bowers

<sup>۴۲</sup> Chanady

<sup>۴۳</sup> Faris

<sup>۴۴</sup> irreducible element

<sup>۴۵</sup> supernatural



رئالیسم جادویی است. این عامل ماورایی، همانطور که چندی اشاره می کند، "در تضاد با دیدگاه قرار دادی ما در مورد واقعیت می باشد". (فاریس، ۲۰۰۴: ۱۸) اما این مورد ماورایی بر خلاف داستان خیالی، عامل مشکل ساز نیست. فاریس 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 فرزندانش را بر سفره نطع، گردن می زند:

چلچراغ ها می لرزند. شولای شاه مغفور می لرزد. باید میر غضب هم صداها را نشنود، مثل کنده و ساطور سلخ که هیچ صدایی نمی شنوند. تنها باید گوش های آذر صدای گریه رفعت ماه را بشنود. باید آذر، واقعی ترین جسم در میان اشیاء تجریدی آن واقعه باشد. سر بر می گرداند رو به رفعت ماه که نمی بیندش. به من هم خیره می شود. شاید چون او را می بینم و آخرین هیئتش را می نویسم. رفعت ماه بر زمین زانو می زند. میر غضب موهای آذر را چنگ می زند. چانه اش را در گودگاه کنده می گذارد. کتاب ها هنوز در دست آذر است. به کنده ی سلخ می فشارد. قوس ساطور که فرود می آید، کتاب ها را می شونند از ارتفاع کنده و فرو می افتند بر سفره ی نطع و باز می مانند. (*اسفار کاتبان*: ۸۹)

فردای همان روز جسم بی جان آذر در ایوان خانه یافت می شود: "مادر می گفت که هرگز نفهمیده جسد آذر را چه کسانی صبح به آن زودی در ایوان گذاشته بودند؟ ولی پدر می گفته 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 می دهد و در حیاط خانه، آذر به خاک سپرده می شود.

اگر مرگ آذر را تنها پدر شرح می داد، این داستان رئالیسم جادویی شمرده نمی شد، چرا که فقط یک شخص این ماجرا را تایید می کرد. و چه بسا این ماجرا زاییده توهم او باشد، همان چیزی که در رمانهای سوررئالیستی مشهود است. اما مادر که آذر را غسل می دهد و بعدها برای سعید، که در آن زمان هنوز به دنیا نیامده بود، ماجرای مرگ آذر را می گوید، همچنین قبر آذر در حیاط که پنج شنبه ها شمع روی آن روشن می کنند، روی دادن این ماجرا را برای ما به عنوان خواننده حتمی می سازد.

علاوه بر این مورد، می توان 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 می گوید: "ای خواجه از زنان روی بر می گردانی شاید هنوز زن نکرده ای که شرم می کنی؟" پاسخ می دهد: "زن کرده ایم و اگر چه از ما دور است لیکن هر زمان اراده کنیم به او امر می نماییم تا بر مرکب بادی تیز تک به جوار ما آید." (*سفر کاتبان*: ۳۴) شاه به سخره لبخندی می زند. اما خواجه کاشف الاسرار پاسخ می دهد:

"کلام ما فقط عجیب می نماید ولی همچنان که در کلام ما رخ می دهد، به عین در می آید. مثل آنکه به ظاهر ناممکنی در کار ما وقوع می یابد. و دستش را به طرف منتهی الیه شرقی آسمان رو به ستاره ای می کند. همه اهل مجلس که در ایوان تابستانه ی ارک نشسته اند رو به آسمان می کنند. بادی نمی آید، حتی نسیمی که سرشاخه های بیدهای مجنون شارستان را بازی می داد 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 هم رنگ ظلمات و چشمانی درشت و خوابزده در قرص درخشان صورت که با بزکی عتیق زینده 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*: ۳۵-۳۴)

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 الا مشتکی 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 شبیح 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 شدک بر ورتینی شد و بر آسمان بانگ همی زد همچنان که زبان ابرها بود. آنچنان رعدی بر می شد از دهانش که سنگ ها از کوه بر می شدند و فرو می افتادند بر سنگهایی که هست. بر دامن گشاده کوه که دریا ابری از فراز کوه پهلو آمد و هم آوا آمدن کرد که همان ای شدک ما را از آن سوی جهان می خوانی. فرمان چه خواهی گفت و شدک 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. شدک بر ورتینی شد و تاختن آغاز گرفت و ابر را آشفتنی همی خواست تا دریا ابر آشفتن گرفت، همچنان که شدک یهود بانک همی خواست می کرد. (*سفر کاتبان* : ۵۳-۵۲)

و پس از آن شدک 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 سیوی شراب می داد و دانه ای زیتون، خمره ای بار روغن، پستان زنان و گاووان پر شیر می بود و به خاک به هر سال دو نوبت توشه می رست و دریا ابران به طواف شانه های شدک بودند". (*سفر کاتبان* : ۵۳)

اما در داستان شدک، ماجرای جسد او که پس از مرگ نیز برکت را ارزانی ساکنین فاریاب می کند، جزو عناصر ناکاستنی داستان است. جسد شدک 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 شدک در ابتدا توسط لژیونر فرانسوی که از اعضای تیم دیولافوا بود، کشف می شود. در آن زمان "شمالیل مرد زنده ای را داشت که انگار در خواب بوده." (*سفر کاتبان* : ۱۳۳) سپس لژیونر که از ارزش شدک آگاهی داشته به بوشهر رفته و نیم تنه شدک 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<sup>۴۶</sup> است. این همان رئالیسم در رئالیسم جادویی است که رئالیسم جادویی را از فانتزی وتمثیل 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<sup>۴۷</sup>، فانتاستیک یا خیالی<sup>۴۸</sup>، فانتزی<sup>۴۹</sup> و داستانهای پریان<sup>۵۰</sup> 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 کیبود 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 برگگی 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

<sup>۴۷</sup> Surrealism

<sup>۴۸</sup> Fantastic

<sup>۴۹</sup> Fantasy

<sup>۵۰</sup> Fairy tales

معکوس بر می دارد و ساطور بر فراز دست هایش صغیر 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 دستان 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 می گردد.

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 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 گاووان پر شیر می بود و به خاک به هر سال دو نوبت توشه می رست و دریا ابران به طواف شانه های 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 سردابه ی 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 لایه ای کهربا بر پیشانی داشتند. دندان های ریز هم‌رنگ صدف از بین لب ها نمایان بود. شکل لب ها طوری بود انگار تبسم می فرمودند. من همه ادعیه ای را که در خاطر داشتیم، خواندم و اشک شوق بی اراده از چشمانم جاری بود. "جیم وایزمن" نماینده آژانس که او را قبل از من مشاهده نموده بود، می گفت از جایی ما بین مهره های دنبالچه اش شکسته شده است. در واقع در همان ساعت بود که به درگاه یهوه دعا کردم که به من اراده ای 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 می کند با جزئیات، جسد شدرک را توصیف کند، یعنی توصیف کامل عنصر ماورایی.

فاریس از مورد دیگری در این بحث یاد می کند 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، شدک 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<sup>۵۱</sup> سومین ویژگی داستان رئالیست جادویی بنا به نظر فارسی می‌باشد که می‌گوید "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." (فارسی، ۲۰۰۴: ۱۷) او می‌گوید سیستمهای اعتقادی در فرهنگ‌های متفاوت، همانند نیست و به علت همین تفاوت، تعدادی از خوانندگان در برخی از فرهنگ‌ها، بسته به اعتقادات و سنتهای روایی، بیش از سایرین شک می‌کنند. پس میزان پذیرش رویدادهای جادویی تغییر خواهد کرد. بحث یکسان اغتشاش تردیدها در بحثهای چندی، سکوت راوی<sup>۵۲</sup> نام دارد. او توضیح می‌دهد 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 می‌خورد. (چندی، ۱۹۸۵: ۱۴۹) اگر هیچ‌گونه 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.

فارسی چندی اشاره می‌کند که "صحنه‌های 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 صحنه‌ای تجسم شد، تردیدی در خواننده ایجاد می‌شود که ممکن است این مورد واقعیت نداشته باشد یا رویا باشد. (چندی، ۱۹۸۵: ۱۸) به طرز مشابه‌ای باورز (۲۰۰۵) می‌گوید که یکی از ویژگی‌های رئالیسم جادویی "وابستگی آن به خواننده است تا راوی را در پذیرش دیدگاه‌های واقع‌گرایی و جادویی به یک اندازه دنبال کند." (باورز، ۲۰۰۵: ۳) بنابراین عنصر جادویی به اندازه واقع‌گرایانه بایستی پذیرفته شود.

<sup>۵۱</sup> unsettling doubts

<sup>۵۲</sup> authorial reticence

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 کیود شده، من نمی گویم که چه باید بکنیم. او هم چیزی نمی گوید." (*اسفار کاتبان*: ۱۸) آذر در حیاط خانه دفن می شود. و راوی که خواهرش آذر را ندیده، محل قبر او را می داند و به یاد می آورد که مادرش پنج شبه ها بر سر مزار او شمع روشن می کرده است.

در مواردی که نویسنده در دومین لایه های روایی داستان سعید، به شرح کرامات خواجه کاشف الاسرار می پردازد، مانند ظاهر شدن بلقیس زوجه خواجه بر مجلس شاه، یا تکه تکه شدن اندامش و ظهور مجددش، با جمله هایی از این قبیل مواجه می شویم:

"خواجه می فرماید کلام ما فقط عجیب می نماید ولی همچنان که در کلام ما رخ می دهد، به عین در می آید. مثل آنکه به ظاهر ناممکنی در کار ما وقوع می یابد. و دستش را به طرف منتهی الیه شرقی آسمان رو به ستاره ای می کند. همه اهل مجلس که در ایوان تابستانه ی ارک نشسته اند رو به آسمان می کنند. (...). تختخوابی مرصع با لنگرهای کوچک گاهواره ای بر سطح مرمری ایوان می نشیند و آرام می گیرد. 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.... کهکشانی از اجزای تن بلقیس از دست مجلسیان به هوا بر می خیزد و گردبادی تنوره می کشد و در هم می پیچد و شب زنی شکل می گیرد که پاهای عاجگونش را بر ایوان می گذارد." (*اسفار کاتبان*: ۳۵-۳۴ و ۴۱)

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

همچنین در دومین لایه های 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 شخصیت های تاریخی نام می برد 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 می کنند که هر کدام خواستار دفن شدرک و بهره از برکت وجود قدیس در جهت آبادی زمین هایشان، در سمت

خود می باشند. همچنین نویسنده در جهت حل تردید درباره شدک در *سفرنامه زلفا* جیمز به ذکر نکته ای از ژورنال آکسفورد می پردازد: "اتفاقا گزارش از چگونگی کشف قدیس در ژورنال ۱۸۸۴ آکسفورد یافته و به این موضوع واقف گشته که کاشف شدک قدیس به هیچ عنوان یک محقق نبوده و باعث تعجبش گردید، گویا کاشف یکی از لژیونرهای تیم "دیولافوا" بوده که ساکن منطقه فاریاب می شود." (همان: ۱۳۲-۱۳۱) در واقع نام دیولافوا اشاره به زوجی فرانسوی با نامهای ژان و مارسل دیولافوا، می باشد 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 شدک به هنگام زیارت آن در کنیسه ای در بریستول به همراه جیمز وایزمن، نماینده آژانس، (همان: ۱۲۱-۱۲۰) نیز توضیحی بر رفع تردیدهای خواننده است.

#### ۲-۲-۴- ادغام حیطة ها

چهارمین ویژگی که فاریس برای داستان رئالیسم جادویی بر می شمرد ادغام حیطة ها<sup>۵۳</sup> 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<sup>۵۴</sup> می نامد: "نویسنده رئالیسم جادویی دیدگاه متقاعد کننده ای درباره جهانی که به طوراساسی 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 کاملاً 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،

<sup>۵۳</sup> merging realms

<sup>۵۴</sup> resolution of antinomy



۴۳۴:۲۰۰۳) 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 *اسفار کاتبان* مشهود است. اتفاقاتی که در متن مصادیق الآثار احمد بشیری بر اساس مصادیق الآثار شیخ یحیی کندری 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 شدرک 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. همه از مجلس برمی خیزد. زنگ تلفن قطع می شود. خواجه برمی خیزد." (*اسفار کاتبان*: ۳۶-۳۵)

و با رفعت ماه که در میزان ابیم 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 دلچک، 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<sup>۵۵</sup> 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. فاریس 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 *اسفار کاتبان* قابل رویت است، به خصوص در دوّمین 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." (*اسفار 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." (*اسفار 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 رقصه ظهور می کند و نگاه هیبت افعی را نادیده می گیرد تا چهره ی رفعت ماه را در تن آن رقصه جستجو کند و هیچ چیز به چشم در نمی آید، الا موزونی اندام آن رقصه ی اعجوبه" (*اسفار 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 زبینه 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." (*اسفار کاتبان*: ۳۵)

## ۲-۳- نوستالژی و نوستالژی بازبینانه

رمان *اسفار 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 *اسفار کاتبان* به رویدادهای تاریخی دارد، از نوع نوستالژی بازبینانه است.

واژه نوستالژی<sup>۵۶</sup> 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<sup>۵۷</sup> نوستالژی را "حس از دست دادن یا تغییر مکان، همچنین عشق ورزیدن به خیال خود می نامد". (بویم، ۲۰۰۱: سیزده ۱۳ در مقدمه) 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 از مقدمه) بویم اعتقاد دارد که نوستالژی به صورت "مکانیزم دفاعی" در زمانی که زندگی سرعت افزایی یافته و در فاجعه تاریخی رجعت می کند. (همان: ۱۵ از مقدمه) او بحث می کند، در حالی که

<sup>۵۶</sup> Nostalgia

<sup>۵۷</sup> Boym

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 بوییم از نوستالژی، شامل نوستالژی بازگرداننده<sup>۵۸</sup> و انعکاسی<sup>۵۹</sup> 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 می گوید: "نوستالژی، بازگرداننده هسته احیای مذهب و ملی اخیر است: با دو طرح اصلی آشناست، 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<sup>۶۰</sup> (۱۹۸۹) شامل نوستالژی ثابت<sup>۶۱</sup>، متغیر<sup>۶۲</sup>، و بازبینانه<sup>۶۳</sup> است. (عبادی، ۲۰۱۷: ۱۲۴) او نوستالژی بازبینانه را محدود ترین 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 *اسفارکاتبان* 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

<sup>۵۸</sup> restorative

<sup>۵۹</sup> reflective

<sup>۶۰</sup> Upton

<sup>۶۱</sup> static

<sup>۶۲</sup> vertiginous

<sup>۶۳</sup> revisionary

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 ماوراء النهر 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" (*سفر کاتبان*: ۸۰) تمامی فرزندان را بر سفره نطع از تیغ می گذرانند، 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 سکنات نوباوگان سلطان نیامده، ولی حالا من باید بدین دور بنویسم که صف آنها که خوابزده اند به کنده وارد می شوند. هیچ صدایی به جز کودکانی 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 مظفری در تاریخ به چنین موردی بر نمی خوریم، اما تمامی زادگان ذکور خاندان مظفری 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 شدرک، منبع موثق کتاب دانیال نبی (۳) است که در آن از شدرک، به همراه دو شخص دیگر نام برده می شود. نبوکد نصر، حاکم بابل، شمایی از طلا از خود می سازد و جملگان را می طلبد که به هنگام شنیدن آواز کرنا بر افتند و در برابر این شمایل طلایی سر کرنش فرود آورند. جز سه تن: شدرک، 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 شدرک، میشک و عیدنغو می گویند که خدایان نبوکد و اورا 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

شدرک، 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 *اسفار کاتبان*، شدرک 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 شدرک بودند، زمینهای فاریاب پر رونق می شوند و شدرک در فاریاب می ماند و زمانی که نبوکد از او می خواهد تا بازگردد، نمی پذیرد. جنگ در می گیرد و شدرک 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 می گویند تاریخ همیشه درست نمی گوید، چرا که وقایع بسیاری بوده است که قدرتمندان مانع ثبت آن شده اند و یا شاید به قول احمد بشیری در مصادیق الآثار شیخ یحیی کندی، چیزهایی هم بوده که قلم توان نوشتنش را نداشته:

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

چنان چه می نویسد: بعضی وقایع به کتابت در نمی آیند." (*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- نتیجه گیری

*اسفار کاتبان* خسروی، که بی شک از غنی ترین آثار ادبیات داستانی معاصر به شمار می آید، رمانی پست مدرن محسوب می شود. از جمله ویژگی های این رمان می توان به لایه های روایی متعدد در اثر اشاره کرد. هر چند در ظاهر، ماجرای آشنایی سعید بشیری و اقلیما ایوبی سر تحقیق مشترک "نقش قداست در ایجاد بنیان های جوامع"، به عنوان داستان اصلی نمود پیدا می کند، اما بعد لایه های روایی متعدد دیگری که در جریان داستان به آنها برخورد می کنیم، اهمیت می یابند مانند باز خوانی سعید بشیری از مصادیق الآثار پدرش احمد بشیری، که آن را بر اساس مصادیق الآثار شیخ یحیی کندی نگاشته است. لایه های روایی مربوط به اقلیما ایوبی رساله ای در رابطه با شدرک قدیس می باشد و در راستای آن لایه های روایی دیگری نیز به داستان افزوده می گردد مانند سفرنامه زلفا جیمز و بازخوانی سلیمان خان از سفرنامه زلفا.

در مطالعه حاضر پس از بررسی میزان ابیم های روایی به بررسی ویژگی های رمان رئالیست جادویی در *اسفار کاتبان* پرداخته شد پنچ ویژگی بارز این نوع رمانها که بنا به گفته فاریس، عنصر ناکاستنی، جهان پدیداری، بر هم زدگی دنیاها، اغتشاش در تردیدها، و شکستن زمان مکان و

هویت می باشد، در *اسفار کاتبان* بررسی و مطالعه شد. عنصر ناکاستنی یا حضور ماوراء الطبیعه شامل مرگ آذر می شد 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. جهان پدیداری به عنوان ویژگی دوم رئالیسم جادویی شامل توصیف جزئیات واقع گرایانه از تمامی عوامل ماوراء الطبیعه مذکور بود، که باعث می شود عنصر ماورایی قابل باور 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 بهره مندی از تاریخ بود. چهارمین ویژگی مورد بررسی ادغام حیطه ها 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 شدو 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 ماریاز.

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.



## 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. ۷۶-۵۷.
- حسینی، صالح و پویا رفوئی (۱۳۸۲). *کاشیگری کاخ کاتبان، نقدی بر اسفار کاتبان و ...*. تهران، نیلوفر.
- خسروی، ابوتراب (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*. سنج، دانشگاه کردستان.

Ararguc, Mehmet Fikret and Ebadi Asayesh, Maryam (۲۰۱۶). "The Dream of Sycorax in the Americas: Understanding Magical Realism in *Indigo*". *Border Crossing*, ۶ (۲), pp. ۱۵۰-۱۶۸.

Bhabha, Homi K. (۲۰۰۳). "Narrating the Nation". Homi K. Bhabha (Ed.). *Nation and Narration* (pp. ۱-۷). London: Routledge.

Bowers, Maggie Anne (۲۰۰۵). *Magic(al) Realism*. London & New York: Routledge.

Boym, Svetlana (۲۰۰۱). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Carpentier, A. (۱۹۹۵). "On the Marvelous Real in America". Lois P. Zamora & Wendy B. Faris (Eds.). *Magical Realism, Theory, History, Community* (pp. ۸۹-۱۰۸). Durham & London: Duke University Press.

Chanady, Amaryll Beatrice (۱۹۸۵). *Magical Realism and the Fantastic, Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland Publishing, INC.

Chanady, Amaryll (June ۲۰۰۳). "Magic Realism Revisited: The Deconstruction of Antinomies". *Canadian Review of Comparative*

*Literature*, pp. ۴۲۸-۴۴۴.

Ebadi Asayesh, Maryam (۲۰۱۵). *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 (۱۹۸۹). *The Mirror in the Text*. Jeremy Whitely (Trans). Chicago: University Of Chicago Press.

Ebadi Asayesh, Maryam (۲۰۱۷). *Patriarchy and Power in Magical Realism*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Flores, A. (۱۹۹۵). "Magical Realism in Spanish American Fiction". Lois P. Zamora & Wendy. B. Faris (Eds.). *Magical Realism, Theory, History, Community* (pp. ۱۰۹- ۱۱۸). Durham & London: Duke University Press.

Hegerfeldt, Anne C. (۲۰۰۵) *Lies that Tell the Truth, Magical Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*. Amsterdam: Rodopi.

Sim, Sturat (Ed.) (۲۰۰۱). *The Routledge Companion to Postmodernism*. London & New York: Routledge.

Slemon, S. (Spring ۱۹۸۸). "Magic Realism as Post-Colonial Discourse". *Canadian Literature*, ۱۱۶, ۹-۲۴.

Upton, Lee (۱۹۸۹). "Alice Adams' Revisionary Nostalgia". *Studies in Short Fiction*, ۲۶ (۱), pp. ۳۳-۴۱.