مقاله

رئالیسم جادویی در تذکرةالاولیاء

علی خزاعی‌فر (دانشگاه فردوسی مشهد)

مقدمه

اصطلاح رئالیسم جادویی را نخستین‌بار منتقد آلمانی فرانتس رُه[1] در سال ۱۹۲۵ در مقاله‌ای در توصیف کار عدّه‌ای از نـقّاشان پُست اکسپرسیونیسم بـه کـار گـرفت. ایـن نقّاشیها، در اصل، رئالیستی بودند؛ امّا یک عنصر **عجیب** یا **رؤیایی** یا **خیالی** داشتند. از نظر رُه، جنبهٔ جادویی این نقاشیها ناشی از تکنیکی بود که نقاشان از آن برای بیان واقعیت در قالب تصویر استفاده کرده بودند. در سال ۱۹۵۵، آنـخل فـلورس[2] ایـن اصـطلاح را در توصیف نوشته‌های اسپانیایی به کار برد. از نظر فلورس، بورخس[3] استاد این سـبک و کافکا[4] همتای اروپائیِ او بود. در قلمرو ادبیّات، رئـالیسم جـادویی، بـه نـظر فـلورس، شیوه‌ای است که، در آن، نویسنده بی‌آنکه تعجب یا حیرتی را بر انگیزد، امور خیالی را همچون اموری واقعی توصیف می‌کند. تعریف فلورس به تدریج بسط یافت و عمدتاً در تحلیل و نقد ادبیّات امریکای لاتین به کار رفت. رئالیسم جادویی، به مـثابهٔ سـبکی در روایت، بیش از همه با نام گابریل گارسیا مارکز[5] پـیوند خـورده است. امّـا، چـنان‌که در **فرهنگ اصطلاحات ادبی** آبرامْـز (Abrams 1993) آمـده، نـوشته‌های انـبوهی از نـویسندگان

1) Franz Roh
2) Angel Flores
3) Borges
4) Kafka
5) Gabriel Garcia Marquez

امریکای لاتین و نیز نویسندگانی اروپایی از جمله گونتر گـراس[۶] آلمـانی و جـان فـولز[۷] انگلیسی را نیز می‌توان در چارچوب این سبک تجزیه و تحلیل کرد.

تعریف رئالیسم جادویی

نخست ببینیم رئالیسم جادویی چیست؟ ابتدا ذکر این نکته ضروری است که رئالیسم جادویی را به دو طریق می‌توان تعریف کرد: می‌توان آن را صرفاً تکنیکی در نقل داستان به حساب آورد یا شیوه‌ای برای نقل داستان دانست که مبتنی بر نگرشی خاص نسبت به واقعیت است. بنا بر تعریفی که در اینجا عرضه می‌شود، رئالیسم جـادویی صـرفاً یک تکنیک نیست بلکه بر نوعی باور نسبت به واقعیت مبتنی است ــ واقعیتی که از آنچه در وهلهٔ اوّل به نظر می‌آید بسیار پیچیده‌تر و پررمز و رازتر است. خورخه لوئیس بورخس، آنجا که دیدگاه خود نسبت به واقعیت را بیان می‌کند، درواقع، رئالیسم جادویی را تعریف می‌کند:

> **هزارتویی می‌بینم که از هزارتوهایی تشکیل شده، هزارتویی گسترده و پرپیچ و خم که گذشته و آینده را دربرمی‌گیرد و، به نوعی، ستارگان را نیز شامل می‌شود.**

رئالیسم جادویی آمیختن واقعیت است با وقایع رؤیاگـونه و خـیالی و عـناصری از افسانه، اسطوره یا فولکور. نکتهٔ اساسی در این تعریف آن است که، در رئالیسم جادویی، وقایعی غیرواقعی در دل داستانی که واقعی به نظر می‌رسد اتفاق می‌افتد، امّا این وقایع فقط از نظر خواننده ممکن است غیرواقعی، باورنکردنی، عجیب و غریب یا ممتنع به‌نظر برسد. از نظر نویسنده و آدمهای داستان، این وقایع خارج از قلمرو احتمالات نیست. این نکته مرز میان رئالیسم جادویی و دیگر شیوه‌های نقل داستان را مـتمایز مـی‌سازد. در تاریخ داستان‌سرایی، وقایعی که واقعی یعنی محتمل به نظر می‌رسند و وقایعی که ساختهٔ ذهن‌اند و غیرمحتمل جلوه می‌کنند، در قـالبهای کـم‌وبـیش مـتمایز ــ اسـطوره، فـابْل، رُمانس، داستانهای نقل‌شده به شیوهٔ واقع‌گرائیِ اجتماعی، داستانهای عـلمی ـ تـخیّلی، فانتزی ــ بیان شده‌اند. در رئالیسم جادویی، مرز میان واقعیت و خیال برداشته می‌شود و عناصر خیالی با عناصر واقعی به هم می‌آمیزند و جلوه‌ای واقعی پیدا می‌کنند. عـناصر

---

6) Günter Grass 7) John Fulls

خیالی در بسیاری از داستانها وجود دارد؛ امّا صرفِ وجود عناصر خیالی در داستانی اجازه نمی‌دهد که آن داستان را رئالیسم جادویی بدانیم. ایزابل آلنده (Allende 2002)، برای نشان‌دادن فرق رئالیسم جادویی و نوشته‌های علمی ـ تخیّلی مثالی می‌آورد: «زن به آسمان صعود کرد» گزاره‌ای علمی ـ تخیّلی است؛ زیرا صعود انسان به آسمان امری خارق‌العاده و غیرمحتمل است. امّا، اگر بگوییم «زن پوشیده در شمدی ابریشمی که شعله‌ای اندک از آن ساطع بود به آسمان صعود کرد»، این رئالیسم جادویی است؛ زیرا با تصویری ملموس، آنچه را خارق‌العاده است تا حدی قابل قبول جلوه می‌دهد، هرچند که توضیح نویسنده غیرمنطقی و عجیب است.

در تعریف رئالیسم جادویی، به دو دسته عناصر واقعی و عناصر خیالی اشاره کردیم، انگار که این دو دسته عناصر برای همهٔ آدمها به سهولت تمیزدادنی است. تمایز میان واقعیت و خیال را در واقع باید از دو منظر متفاوت نگریست: منظر خواننده و منظر نویسنده یا آدمهای داستانش. اگر از دیدگاه خواننده بنگریم، آنچه در یک فرهنگ یا در یک عصر ممکن است خیالی به نظر برسد در فرهنگی دیگر و عصری دیگر ممکن است کاملاً واقعی تصور شود. از نظر خواننده، دو دسته عناصر واقعی و عناصر خیالی از یکدیگر تفکیک‌پذیرند والّا رئالیسم جادویی معنایی نداشت. اگر از دیدگاه نویسنده یا آدمهای داستانش بنگریم، عناصری مانند فرشته، روح، جادو، رؤیا، که خواننده غیرواقعی می‌پندارد، اوهام و خیالات ساختهٔ ذهن نویسنده نیست بلکه نه فقط جزئی از جهان آدمهای داستان که جزئی از جهان واقعی است. خواننده ممکن است این عناصر را واقعی بپندارد یا در واقعی‌بودن آنها تردید کند؛ امّا نویسنده و آدمهایش ذرّه‌ای تردید در واقعی‌بودن این عناصر به خود راه نمی‌دهند.[۸]

در رئالیسم جادویی، نویسنده واقعیت را با توصیف اشیاء وقایع و رفتار اسرارآمیز ولی به ظاهر واقعی آدمها آشکار می‌کند. نویسنده آدمهای داستان را تجزیه و تحلیل

۸) دکتر احمد کریمی حکاک در سال ۱۳۸۲، پس از چهل سال دوری، به زادگاه خود مشهد آمده بود. روزی که با ایشان به دیدن اطراف حرم امام رضا علیه‌السّلام رفته بودیم، سراغ کتابفروشیهایی را گرفتند که درگذشتهٔ دور در اطراف حرم وجود داشتند. بسیار مشتاق بودند **مِتاب** بخرند. با تعجب پرسیدم **مِتاب** چگونه چیزی است. گفتند **مِتاب** کتابی است که خواندنش بسیار لذّت‌بخش است؛ زیرا هرچند آنچه در آن آمده، از نظر ما بهره‌ای از واقعیت ندارد، امّا نویسنده با جدّیت تمام و با اعتقاد مطلق به درستی سخن خود آن را نوشته است. آنچه مورد نظر دکتر حکاک بود کتابهایی به اصطلاح مذهبی بود که در آنها خرافات، اعتقادات، آرزوها و واقعیات درهم آمیخته و تأثیری جادویی ایجاد می‌کرد.

نمی‌کند و این افراد از وقایع غیرعادی که در داستان می‌گذرد مبهوت یا متعجّب نمی‌شوند. نویسنده واقعیات روزمره، واقعیات تاریخی، اعتقادات مردمی، زمان گذشته، حال و آینده را به هم می‌آمیزد تا تصویری چندبُعدی از واقعیت به دست بدهد. وی، از طرفی، واقعیت را بازگو می‌کند و، از طرفی دیگر، عناصر خیالی را در کنار عناصر غیرواقعی می‌نشاند تا خواننده این عناصر را عناصری خیالی یا خرافی تلقی نکند. او دربارهٔ درستی یا نادرستی وقایع اظهارنظر نمی‌کند و همین باعث می‌شود که خواننده احساس کند نویسنده و آدمهایش به آنچه گفته می‌شود اعتقاد دارند.

رئالیسم جادویی و ادبیّات امریکای لاتین

اولین نمونه‌های رئالیسم جادویی را نویسندگانی چون کارپنتیر[۹]، خورخه لوئیس بورخس، میگل آنخل آستوریاس[۱۰] و گابریل گارسیا مارکز نوشته‌اند. رئالیسم جادوئیِ امریکای لاتین[۱۱]، از دیدگاه تاریخی، از سوررئالیسم متأثر است. در دههٔ ۱۹۲۰، گروهی از نقاشان امریکای لاتین به اروپا رفتند تا به مکتب سوررئالیسم بپیوندند. آنها در پی عناصری فوق‌طبیعی بودند تا، به مدد آنها، تصوری از واقعیت پدید آورند. برخی از این نقاشان، وقتی به امریکای لاتین برگشتند، دریافتند که لازم نیست در اروپا به دنبال این عناصر بگردند. این عناصر در محیط و در فرهنگ آنها موجود بود. کارپنتیر از جمله اولین کسانی بود که این عناصر جادویی را در فرهنگ امریکای لاتین کشف کرد. او، در فرهنگ امریکای لاتین، چیزی یافت که آن را **شگفتی واقعی** خواند. این شگفتی یا ناشی از پدیده‌های غیرعادی، دور از انتظار و نامحتمل است یا با دستکاری در واقعیت ایجاد می‌شود. هرچند تعریف کارپنتیر با تعریف سوررئالیسم شباهت صوری دارد، دیدگاه او دربارهٔ ماهیت و منشأ شگفتی و سازوکاری که برای ایجاد این حس به کار می‌رود متفاوت است. روش سوررئالیستها این است که اشیاء کاملاً غیرمرتبط را کنار یکدیگر می‌گذارند

9) Carpentier 10) Miguel Angel Asturias

۱۱) بحث دربارهٔ رئالیسم جادویی امریکای لاتین پردامنه است و در این مختصر نمی‌گنجد و نیاز به مقاله‌ای مستقل بلکه کتابی مستقل دارد. انبوه مقالات و کتب نوشته‌شده در این زمینه مؤید این معنی است. همچنین، علاوه بر مقالات پراکنده در اینترنت، سایت Margin، سایت علاقه‌مندان به ادبیّات و مباحث رئالیسم جادویی، هرنوع اطلاعات دربارهٔ نویسندگان کلاسیک و جدید این سبک را در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌دهد و ارتباط آنان را با سایتهای دیگر مربوط به آن برقرار می‌کند.

و واقعیت را از شکل می‌اندازند و تصویری تصنعی از شگفتی به دست می‌دهند. کارپنتیر، با محکوم‌کردن این روش، راه خود را از سوررئالیستها جدا کرد. او از روشی طبیعی دفاع کرد که مستلزم دخل و تصرّف دلبخواهی در واقعیت نیست. کارپنتیر، در ۱۹۳۹، از فرانسه به کوبا برگشت و، در ۱۹۴۳، به هائیتی سفر کرد. نتیجهٔ این دو سفر کشف این نکته بود که شگفتی میراث فرهنگی امریکای لاتین است.

در اینجا، برای آشنائی بیشتر خوانندگان با آنچه در نقد ادبی به نام رئالیسم جادویی می‌شناسند و نیز برای پرهیز از اطالهٔ کلام، به ذکر چند نمونه اکتفا می‌کنیم و نمونه‌ها را نیز به نوشته‌های گابریل گارسیا مارکز محدود می‌سازیم.

مارکز، هم در داستانهای کوتاه هم در رمانهایش، از شیوهٔ رئالیسم جادویی بهره گرفته است. در داستان کوتاهِ **مردی بسیار پیر با بالهای بسیار بزرگ**، فرشته‌ای، در اثر طوفانی سهمگین، به زمین می‌افتد. زن و شوهر فقیری فرشته را پیدا می‌کنند؛ امّا نه از دیدن او تعجب و نه در فرشته‌بودن او تردید می‌کنند و این واقعه را امری غیرعادی نمی‌پندارند. گزارش مرگی پیش‌گویی‌شده[12] و عشق در زمان وبا[13] از جمله رمانهای مارکز هستند که در آنها توصیف واقعیت بارها و بارها از مرز آنچه عموماً واقعیت می‌پنداریم فراتر می‌رود. امّا رمانی که بیش از همهٔ رمانهای مارکز و بیش از همهٔ نوشته‌های نویسندگان امریکای لاتین معرّف رئالیسم جادویی است صدسال تنهایی است. در این رمان، وقایعی که فقط به کمک رئالیسم جادویی می‌توان منطق آنها را توصیف و توجیه کرد کم نیستند. به ذکر دو نمونه اکتفا می‌کنیم. وقتی «خوزه آرکادیو» را در اتاقش به قتل رسانند،

> جوی باریکی از خون، از زیر در اتاق خواب بیرون آمد؛ از سالن گذشت؛ به خیابان رسید؛ روی پیاده‌روهای ناهموار، مسیر مستقیمی را پیمود؛ از پله‌ها پایین رفت؛ از خیابان تُرکها رد شد؛ ابتدا به طرف راست و بعد به طرف چپ پیچید؛ به سوی خانهٔ خوزه آرکادیو بوئندیا رفت؛ از زیرِ درِ بسته وارد شد و از سالن گذشت؛ از کنار دیوار به مسیر خود ادامه داد تا فرشها کثیف نشوند؛ به سالن دیگری رسید؛ میز غذاخوری را، دور زد؛ به ایوان دارای گلهای بگونیا رفت؛ بی‌آنکه دیده شود، از زیر صندلی آمارانتا، که به آئورلیانو خوزه درس حساب می‌داد، عبور کرد و، از کنار انبار، به آشپزخانه رفت. (مارکز، ص۱۹۲)

«اورسولا» رشتهٔ خون را دنبال می‌کند تا به جسد خوزه می‌رسد. انگار می‌داند که این

12) *A murder will happen*

13) *Love in a Time of Cholera*

خون از آنِ خوزه است. خواننده هم حرکت مبالغه‌آمیز خون و هم آگاهی غیرعادّی اورسولا را می‌پذیرد چون از رابطهٔ احساسی قوی میان این‌دو آگاه است.

نمونهٔ دیگر، خوانِ کشته‌شدن «پرودنسیو آگیلار» به دست «خوزه آرکادیو»ست. خوزه، به غیرت مردانگی، نیزهٔ بلند یادگار پدربزرگش را برمی‌دارد و آن را در گلوی «پرودنسیو» فرو می‌برد:

اورسولا شبی از خواب برخاست و، برای نوشیدن آب از کوزه، به حیاط رفت. هنگامی‌که به کنار کوزهٔ آب رسید، پرودنسیو آگیلار هم در آنجا حضور داشت. چهره‌اش کبود و غم‌انگیز بود. اورسولا دید که پرودنسیو سوراخی در گردن دارد و در حال جستجو برای یافتن آب و ساختن مرهمی از علف برای پرکردن آن سوراخ است. بی‌آنکه از دیدن مردهٔ بازگشته وحشت کند، دلش برای او سوخت و آرزو کرد بتواند کمکی بکند. امّا کاری از دستش برنمی‌آمد.

بلافاصله به اتاق بازگشت و قضیه را با شوهرش در میان گذاشت. خوزه آرکادیو به سادگی از ماجرا گذشت و گفت:

ــ مرده‌ها هرگز بازنمی‌گردند. آنچه تو دیدی عذاب وجدان است که به این صورت جلوه می‌کند.

دوشب پس از آن رویداد، اورسولا باز هم پرودنسیو آگیلار را دید. این بار او در حمام در کار شستن خونهای خشک‌شده روی گردنش بود. شب دیگری هم اورسولا او را دید که زیر باران قدم می‌زد. این‌بار، خوزه آرکادیو بوئندیا، برای پایان‌دادن به تصورات واهی همسرش، نیزه‌اش را برداشت و به حیاط رفت. با شگفتی متوجه شد که اورسولا راست می‌گوید و مرد مرده با چهره‌ای غمگین در آنجا حضور دارد.

خوزه آرکادیو بوئندیا فریاد زد:

ــ از اینجا برو، پرودنسیو! می‌دانی که اگر هزاربار دیگر هم به اینجا بیایی، باز تو را با این نیزه می‌کُشم!

پرودنسیو آگیلار حرکت نکرد؛ امّا خوزه آرکادیو نیز جرأت نداشت نیزه را به سوی او پرتاب کند. (همو، ص۴۳)

پس از آن‌که خوزه پرودنسیو را به چشم خود می‌بیند، تصمیم می‌گیرد منطقه را برای همیشه ترک کند. وقتی اورسولا به شوهرش می‌گوید که پرودنسیو را دیده، شوهرش می‌گوید مرده‌ها هرگز بازنمی‌گردند. امّا، وقتی خود او پرودنسیو را می‌بیند، نویسنده هیچ اشاره‌ای به واهی‌بودن تصورات خوزه یا امکان و امتناع بازگشت مرده نمی‌کند. گویی او نیز، همچون خوزه، مطمئن است که روح مرده بازگشته است.

رئالیسم جادویی و تذکرةالاولیاء

چنان‌که گفته شد، رئالیسم جادویی به مثابهٔ شیوه‌ای برای نقل حکایت، مبتنی بر نوعی نگرش به واقعیت است. این شیوهٔ بیان منحصر به امریکای لاتین نیست. نویسندگان امریکای لاتین، با عناصری برگرفته از فرهنگ و تاریخ خود، ادبیاتی آفریده‌اند که، مؤثرتر از هر نوع ادبیات واقع‌گرا، بیانگر واقعیت فرهنگ و تاریخ امریکای لاتین است. برخی نویسندگان اروپایی نیز از رئالیسم جادویی در نقل داستان استفاده کرده‌اند. آنها نیز، با استفاده از عناصری برگرفته از فرهنگ خود، به توصیف واقعیت فرهنگ خویش پرداخته‌اند.[۱۴] از این شیوهٔ جادوئیِ بیان، در ادب عرفان اسلامی نیز استفاده شده و جاذبه یا جادوی ادب عرفان بعضاً مرهونِ همین شیوهٔ بیان است. در ادبیات امریکای لاتین، آنچه دستمایهٔ نویسنده، برای خلق جادوست ادراک و مشاهدات و اعتقادات و تجارب مردم است. امّا، در ادبیات عرفانی، دستمایهٔ نویسنده ادراک و مشاهدات و اعتقادات و تجارب عرفا و اولیاءالله است. به عبارت دیگر، در ادبیات امریکای لاتین، نویسنده خود را تا سطح مردم پایین می‌آورد و سخن آنها را هم‌سطح با واقعیت می‌شمارد؛ امّا، در ادبیات عرفانی، نویسنده خود را به مرتبهٔ عرفا و اولیاءالله ارتقا می‌دهد تا بتواند **رازها** را گزارش کند. این رازها، حقایق یا نشانه‌هایی از جهان دیگرند ــ جهانِ ورای عقل، جهانِ غیب.

این رازها چگونه بر عارف مکشوف می‌شوند؟ عارف، به مدد تزکیهٔ نفس، گاه به درک درجاتی از واقعیت نایل می‌شود و نکته‌هایی از عالم غیب بر وی روشن می‌گردد و آنها را به قالب کلامی درمی‌آورد که بیشتر جنبهٔ رمزی دارد. گاه عارف، مستقیم یا از

---

۱۴) در سالهای اخیر، منتقدان ادبی نشان داده‌اند که نه فقط برخی نویسندگان جهان سوم، بلکه برخی نویسندگان اروپایی و امریکایی نیز، در نقل داستانهای خود، از شیوهٔ رئالیسم جادویی بهره گرفته‌اند. کیم ولز، در مقاله‌ای با عنوان «رئالیسم جادویی و داستانهای سارا اُرن جیوت، کِیْت چاپین و ویلا کاتر» (Wells 1998)، ضمن تحلیل این داستانها براساس تعریف متعارف رئالیسم جادویی، ادعا می‌کند که این سه بانوی نویسنده، هریک به طریق خاص خود و به درجات متفاوت، از شیوهٔ رئالیسم جادویی بهره گرفته‌اند تا عصیان خود را به‌ضد جامعهٔ ادبی مردسالار، با آن شیوهٔ متعارف رئالیستی‌اش در نقل روایت، نشان دهند. همچنین، مجموعه مقالاتی که زامورا و وندی در کتاب خود با عنوان رئالیسم جادویی، نظریه، تاریخ، جامعه گردآورده‌اند (Zamora & Wendy 1995)، در پی نشان دادن این نکته است که رئالیسم جادویی، برخلاف آنچه عموماً تصور می‌شود، منحصر به امریکای لاتین نیست بلکه شیوه‌ای است که در نیمهٔ دوم قرن بیستم متداول شده و یکی از عناصر عمده، بلکه یگانه عنصر عمدهٔ ادبیّات پست‌مدرنیستی شمرده می‌شود.

طریق فرشتهٔ میانجی، مخاطب خداوند واقع می‌شود. گاه خارق عادتی از او بروز می‌کند که از آن به کرامت تعبیر می‌کنند. گاه نیز رازها در خواب یا در **واقعه** بر عارف مکشوف می‌شود. در این‌باره، احمدی (۱۳۷۹)، به نقل از مرصادالعباد، می‌گوید:

> خواب صالح و واقعه دو حالت سلوک روحی هستند، که هریک در مقام مناسب خود روی می‌دهند. واقعه یا «میان خواب و بیداری» روی می‌دهد و یا در حالت بیداری کامل و، برخلاف رؤیا، به «حجاب خیال» تعلق ندارد، بلکه «عینی کامل» است و از آنِ روح و عالم بالاست. واقعه، نوع خوب و بد ندارد؛ همواره رویدادی نیک و فرخنده است... رؤیا، امّا، همواره خوب نیست. بعضی از رؤیاها می‌توانند نتیجهٔ وسوسه‌های شیطانی باشند و، برعکس، دسته‌ای دیگر می‌توانند رویدادهای معنوی و، از این رو، صالح به حساب آیند... رؤیای صالح بر سه‌گونه است: معنای دستهٔ نخست چندان روشن و صریح است که دیگر هیچ نیازی به تأویل و تعبیر ندارد. معنای بعضی دیگر ناروشن و مبهم است، چون خوابی که یوسف پیامبر دید و آن را برای پدر تعریف کرد... دستهٔ سومی از رؤیاهای نیک نیز وجود دارند که معنایشان یکسر ناروشن و پنهان است. چنین رؤیاهایی به‌طور کامل نیازمند تأویل‌اند. (ص۱۵۶-۱۵۷)

برخی از صوفیه، به تعبیر زرین‌کوب (۱۳۶۲) «واقعه را تا حدِّ واقع کشانده‌اند» و یا برخی مریدان بی‌سواد یا شیّاد وقایعی را به عرفا نسبت داده‌اند که از «غرایب نامعقول» است. در هر حال، تجارت عرفانی که از جهان غیب پرده برمی‌دارند ــ جهانی که عناصر آن را خداوند، فرشتگان، بهشت، دوزخ، ارواح عارفان تشکیل می‌دهند ــ دستمایه‌هایی قوی و مناسب برای رئالیسم جادویی به حساب می‌آید.

بهترین نمونهٔ رئالیسم جادویی در ادبیات عرفانی متن تذکره‌هاست و بهترین آنها بی‌تردید تذکرةالاولیاء عطار نیشابوری است ــ کتابی که در تأثیر جادوئیِ آن کمتر میان اهل نظر اختلاف وجود دارد. در این کتاب، به تعبیر بابک احمدی (۱۳۷۹) از صدها کرامت و اعجاز یاد شده است: مردگان حرف می‌زنند، خشم می‌گیرند یا می‌خندند؛ از درخت انار آواز می‌توان شنید؛ سگی را که می‌رانند می‌گوید: «احسنت، ای خواجه! مهمان خواهی، چون بیاید، برانی؟» گرگی درنده شیخی را بر سر سجاده می‌بیند و می‌رود؛ پارسایی دشت و صحرا را به زر تبدیل می‌کند؛ عارفی خطی بر زمین می‌کشد و آب می‌جوشد؛ یکی دیگر «چون شب تاریک سخن گفتی نور از دهان او بیرون آمدی.» عقربی دوازده‌سال ندیم حلّاج می‌شود و گرد او می‌گردد؛ خانهٔ کعبه گرد زایری طواف می‌کند و به پیشواز زایری دیگر

می‌آید؛ بار شتر، تا حیوان آزار نبیند، با فاصله‌ای بر بالای او حرکت می‌کند؛ در صحرایش عشق می‌بارد نه برف...» (ص۷)

در اینجا، اولین سؤالی که برای خوانندهٔ امروزی پیش می‌آید مسئلهٔ درستی این حکایات است. اولاً این حکایات دربارهٔ آدمهایی واقعی است در زمانها و مکانهایی واقعی و نویسنده آنها را چنان بیان کرده که گویی واقعی هستند و انتظار دارد خواننده نیز آنها را واقعی بپندارد. در واقع، خوانندگان اولیهٔ این حکایات نیز آنها را حکایاتی واقعی می‌پنداشتند. امّا آیا این حکایات به راستی واقعی‌اند یا با عناصری خیالی درهم آمیخته‌اند؟ خوانندهٔ امروزیِ تذکرةالاولیاء خوانندهٔ آن روزگار این کتاب نیست بلکه زمانی به درازای چند قرن و تجاربی متفاوت از جهانْ میان این دو دسته خواننده فاصله انداخته است. در این داستانها، که قهرمان آنها عرفا هستند، عناصر واقعی و عناصر خیالی به نسبتهای گوناگون به یکدیگر آمیخته‌اند به‌طوری که برخی عقلاً پذیرفتنی و برخی، به دلیل عناصر خیالی آن، کاملاً غیرمحتمل به نظر می‌رسند. در برخی نیز، تفکیک عناصر واقعی و خیالی چندان ساده نیست. خوانندگان دیروزیِ این حکایات و خوانندگان و منتقدان امروزیِ آنها نیز، همچون خود حکایات، طیفی را تشکیل می‌دهند. در یک سوی طیف، کسانی هستند که حکایات را، به اعتبار قهرمانهای آنها، محتمل بلکه واقعی می‌دانند و، در سوی دیگر طیف، کسانی که حکایات را به کلی نامحتمل و دروغ می‌پندارند. کسانی نیز هستند که، فارغ از دغدغهٔ راست‌بودن یا دروغ‌بودن، حکایات را تمثیل می‌دانند. قضاوت دربارهٔ محتمل‌بودن این حکایات به تمایل فکریِ ما به رد یا قبول امور غیرعقلانی از جمله کرامت یا معجزه نیز بستگی دارد. در اینجا، به ذکر آراء دو تن از اهل تحقیق در ادب فارسی ــ عبدالحسین زرین‌کوب و شفیعی کدکنی ــ درباب ماهیت این حکایات اکتفا می‌کنیم.

زرین‌کوب، در ارزش میراث صوفیه، از دیدگاهی محققانه، تصوّف را در ترازوی نقد می‌گذارد و میراث صوفیه را «کهن‌گنجی پرمایه امّا اسرارآمیز و تا اندازه‌ای شوم» می‌خواند:

> تعلیم تصوّف، که هدف آن مشاهده و دریافت حق است، در بین طبقات دهقانان و پیشه‌وران هم نفوذ کرد. همین ارتباط با طبقات عامه، هم سبب مزید اعتبار نفوذ صوفیه شد هم گاه موجب انحطاط و ابتذال طریقت آنها گشت و خرافات عوام را در معارف آنها وارد کرد. درواقع، بین صوفیه در تمام ادوار، هم ساده‌لوحان بسیار بوده‌اند هم شیادان. از این رو، در میان

آنها، میدان دعوی فراخ شده است و مدعیان و منکرانْ بسیار. کسانی از مشایخ مدعی بوده‌اند که صحبت خضر را درک کرده‌اند. بعضی هم، قرنها بعد از هجرت، سخن از ملاقات با پیغمبر رانده‌اند... دعاوی غریبهٔ دیگر نیز هست از ابن‌العربی که در کتب او هم ذکر شده است و غالب آنها نامعقول است؛ مثل سخن‌گفتن بچه در شکم مادر و امثال آنها... درست است که بعضی از این ملاقاتها در «واقعه» بوده است، امّا دعویگری صوفیه گاه اینها را تا حدِّ «واقع» می‌کشانده است. در حقیقت، با آنکه اکثر این دعاوی مبتنی بود بر غرایب نامعقول، غالباً آثار صدق هم در گوینده ظاهر بود و گویی برای صوفی آنچه در عالم خیال روی داشت در عالم حس ظاهر می‌شد. این‌گونه سیر در عوالم خیال از عجایب دعاوی صوفیه بود. اعتقاد به خواب و نقل رؤیاهای شگفت‌انگیز از غرایب کار آنهاست. بعضی از آنها مدعی بودند که در خواب چنین و چنان دیده‌اند و وقتی هم بیدار شده‌اند، آثاری از آن واقعه را به عیان دیده‌اند. (ص۱۵۲ـ۱۵۳)

شفیعی کدکنی (۱۳۸۳)، در مقدمه‌ای که بر تصحیح منطق‌الطیر نوشته، سخنی درباب حکایات منتسب به عطار دارد که درخور توجه است. این سخن منحصراً درباب عطار است؛ امّا چنان‌که شفیعی خود می‌گوید، شاید بتوان آن را به مجموع آثار صوفیه و میراث عرفان تعمیم داد. در این مقدمه، شفیعی از دو مقولهٔ مرتبط ولی متفاوت سخن می‌گوید: عطار واقعی و عطار افسانه‌ای؛ زندگی واقعی و تاریخی عطار و افسانه‌هایی که دربارهٔ او نقل شده؛ آثار مسلّم عطار و مجموعهٔ وسیعی از مجعولات و منحولات دوره‌های بعد که منسوب به اوست:

فهرستی از افسانه‌های عطار اگر فراهم آید خود می‌تواند یکی از خواندنی‌ترین مجموعه‌های حکایات سوررئالیستی عالم باشد که در هنر مدرن، چه نقاشی چه تئاتر و سینما، سخت بدان شیفتگی نشان می‌دهند. از داستان توبهٔ او بر دست درویشی که به مرگ ارادی بر درِ دکّان او مُرد تا وقتی که سرِ شاعر را ببریدند و او سرش را زیر بغل گرفت و فاصلهٔ دوری از راه، با سرِ بریده در زیرِ بغل، منظومهٔ بی‌سرنامهٔ خود را سرود. (ص۱۷، پانوشت)

به نظر شفیعی، این مجعولات و منحولات، که بی‌شباهت به یک مذهب یا یک آیین نیست، بقای سخن عطار را تضمین می‌کند. ادعای شفیعی درباب راز جاودانگی مذهب یا هر مجموعه‌ای شبیه به یک مذهب یا آیین ادعایی است که جای بحث دارد و از این مقال خارج است. تا آنجا که به بحث حکایات عرفانی مربوط می‌شود، دلایل ملموس‌تری برای بقای آنها می‌توان ذکر کرد. با معیار درستی یا نادرستی دربارهٔ این حکایتها داوری‌کردن، چنان‌که از سخن زرین‌کوب برمی‌آید، راز جاودانگی آنها بر ما

گشوده نمی‌شود. این حکایات را که، به تعبیر شفیعی، ماهیتی سوررئالیستی دارند، باید به چشم آثاری ادبی نگریست و، از این منظر، دروغ‌بودن آنها قبحی به حساب نمی‌آید چراکه ادبیات اساساً ساختهٔ ذهن است نه گزارش واقعیت. این مجعولات و منحولات را باید از سنخ ادب به حساب بیاوریم و فقط از این منظر است که می‌توانیم به ماهیت واقعی و راز جاودانگی آنها پی ببریم.

جاذبهٔ حکایات عرفانی به مثابهٔ آثاری ادبی در دو چیز است: یکی زبان دیگری اندیشهٔ بنیادین این حکایات. جادوی حکایات عرفانی ناشی از اندیشهٔ بنیادین این حکایات است، علی‌الخصوص اگر به زبان و بیان زیبا نیز آراسته شده باشند.

نخست به بحث دربارهٔ زبان این حکایات می‌پردازیم. تأثیر جادوئیِ زبان را برخی تأثیری واحد می‌پندارند حال آنکه این تأثیر خود به دو صورتِ صرفاً زبانی و ادبی تحقق می‌یابد. گاه تأثیر از کاربردِ صورتی از زبان ایجاد می‌شود که به زبان مردم نزدیک‌تر است ــ صورتی ساده و بی‌پیرایه که البته سرشار از استعاره است امّا استعاره‌هایی که مردم به صرافت طبع ساخته‌اند و سرمایهٔ زبان روزمره خود کرده‌اند. این زبان گفتاری هستهٔ اصلی زبان است و هرچه به آن نزدیک‌تر می‌شویم، ایجاز و دقت در توصیف و بیان افزایش می‌یابد، قدرت تفهیم و تفاهم بیشتر می‌شود و زبان زیباتر و اثرگذارتر می‌گردد. نثر سادهٔ قدیم و سپس ادبیات عرفانی، به‌خصوص نثر تذکرةالاولیاء چنین خصلتی دارد. با این حال، پیرایه‌های ادبی از جمله تشبیهات و استعارات بدیع، هرچند بدون آنها نیز می‌توان به زیبایی دست یافت، نوع دیگری از زیبایی می‌آفرینند. صناعات بدیعی، اگر در استفاده از آنها افراط نشود، بر قدرت جادوئیِ زبان می‌افزایند، چنان‌که، در تذکرةالاولیاء، نثر ساده گاه از جادوی ادبی نیز سود می‌جوید و با استعاره‌ها و تشبیهات کم‌تکلّف و قابل فهم برقدرت تأثیر متن می‌افزاید.

دربارهٔ زیبائیِ زبان تذکرةالاولیاء سخن بسیار گفته شده است. این زیبایی آن‌چنان است که بابک احمدی (۱۳۷۹) توصیف آن را انگیزهٔ اصلی‌تر خود برای چهاربار خواندن تذکرةالاولیاء می‌داند:

> راستش دلبستگی او به کتاب عطار... علتی دیگر و شاید مهمتر دارد: مهر به زبان مادری، زبانی که تذکرةالاولیاء اوج توانایی‌هایش را نشان می‌دهد... کاتب از میان آنچه به زبان پارسی خوانده سه کتاب یافته که با او چنین کرده‌اند، از چیزهایی سخن رانده‌اند که با هرچه پیش‌تر

می‌دانست تفاوت دارند، جهانی دیگر را پیش رویش گشوده‌اند و این کار را به لطف زبان و سخن رازآمیز به انجام رسانده‌اند: غزلهای حافظ، غزلهای مولانا به نام شمس، و تذکرةالاولیای عطار. این رساله در ستایش زبان کتاب آخر نوشته شده و می‌کوشد تا خوانندهٔ جوان امروزی را با شگفتیهای آن زبان آشنا کند. (ص۲-۳)

به نظر احمدی، زیبائیِ زبان تذکرةالاولیاء برآیندِ ایجاز و سادگی بیان است که گاه آن را به مرز سخن گفتاری می‌رساند:

عطار می‌تواند با کمترین واژه ــ که گاه به نظر می‌آید کمتر از آن هیچ ممکن نیست ــ بیشترین معنی را بیافریند و بزرگ‌ترین تأثیر را موجب شود. (ص۱۳۰)

این تأثیر را احمدی، فی‌المثل، در جمله‌ای از حلّاج می‌بیند، جمله‌ای که از ۱۳ واژهٔ ساده تشکیل شده، بی‌هیچ نوآوری زبانی با نحوی که شکل سادهٔ گفتاری دارد:

ما را با او سرّی است که جز بر سرِ دار نمی‌توان گفت.

با آنکه نثر تذکرةالاولیاء از جهت زبانی در ادب فارسی کم‌نظیر و به نظر این‌جانب بی‌نظیر است، تأثیری که این کتاب بر خواننده می‌گذارد صرفاً ناشی از زبان آن نیست. جادو در اندیشه‌ای است که کتاب بیان می‌کند و این اندیشه، چون به زبانی ساده و مؤثر بیان شده، تأثیری مضاعف یافته است. این اندیشه، اگر از دیدگاهی وسیع‌تر به آن بنگریم، همان اندیشه‌ای است که در آثار رئالیسم جادویی یافت می‌شود. آن اندیشه کدام است؟

عقل همچون چراغِ قوه است. محدودهٔ معیّنی را روشن می‌کند. محدودهٔ عقل محدودهٔ اتّفاقات محتمل است، اتفاقاتی که به شیوهٔ رئالیستی قابل توصیف است. بااین‌حال، هرچند هم که از اصالت عقل سخن بگوییم، نمی‌توانیم محدودیت عقل را منکر شویم. وجدان به ما می‌گوید که حقیقت منحصر به قلمرو عقل نیست، هرچند که از قلمرو فراعقل مطلع نیستیم. مرز میان این دو قلمرو از ناتوانی ما در ادراک یا رؤیت پدید آمده است. به هر نسبت که چشم دل باز می‌شود، حقیقت آشکارتر می‌گردد. قلمرو فراعقل قلمرو تجربه‌های عرفانی است، قلمرو کرامتهاست، قلمرو رازهایی از جهان غیب است. خوانندهٔ دیروزیِ تذکرةالاولیاء، هرچند خود قلمرو فراعقل را تجربه نکرده، چون به کرامت باور دارد، تجربه‌هایی را که ادعا می‌شود در قلمرو فراعقل صورت گرفته

واقعی می‌پندارد. خوانندهٔ امروزی تذکرةالاولیاء، هرچند به کرامت معتقد نباشد، خوش دارد که جهان فراعقل واقعیت داشته باشد. ما خود، در رؤیاهای هر روزمان، مدام مرز میان جهان عقل و جهان فراعقل را درمی‌نوردیم و از جهان واقعیت به جهان خیال پناه می‌بریم ــ جهانی که در آن به آرزوهای خویش دست می‌یابیم؛ جهانی که نویدبخش و شادی‌آور است. در این جهان، تخیل و ارادهٔ ماست که مرز میان ممکن و ممتنع را تعیین می‌کند. در این جهان، که جمع اضداد در آن ممکن می‌شود، لذت از آمیختگی واقعیت با عناصر خیال و رؤیا حاصل می‌شود و این لذت‌بخشی رازِ رئالیسم جادویی است.

در توضیح بیشتر آنچه گفته شد، پنج حکایت از تذکرةالاولیاء نقل می‌کنم. این حکایات از جمله حکایاتی است که احمدی نقل کرده تا قدرت زبان این اثر را نشان دهد.

حکایت اوّل ــ روزی در محلّتی از بغداد می‌رفت. تشنه شد و از خانه‌ای آب خواست. دختری صاحب‌جمال کوزه‌ای آب بیاورد. دلش صید جمال او شد. هم آنجا بنشست تا خداوندِ خانه باز آمد و از مُنعِمانِ بغداد بود. گفت: ای خواجه، دلی به شربتی آب گران است. مرا از خانهٔ تو شربتی آب دادند و دلم ببردند.

به نظر احمدی، این حکایت به زبانی ساده و موجز بیان شده، رها از هر تکلّف بیان، پیراسته از هر آرایش کلام. در اینجا با احمدی همراییم که این حکایت تأثیر خود را بیشتر مدیون زبان آن است چون عنصر خیال و ذهن در این حکایت دیده نمی‌شود. حکایتی است عاشقانه که به زبانی کوتاه و ساده و بی‌تکلّف و با ظرافت و ذکاوت بیان شده است. اکنون به چهار حکایت دیگر توجه کنید:

حکایت دوم ــ رابعه، در راه سفر مکه، خرش در بیابان مُرد و او حاضر نشد با اهل قافله برود و پیش جنازهٔ خر ماند. رابعه گفت: «الهی، پادشاهان چنین کنند با عورتی عاجز؟ مرا به خانهٔ خود خواندی پس در میان راه خر میرانیدی و مرا در بیابان تنها بگذاشتی.» در حال، خر برخاست. رابعه بار برنهاد و برفت.

حکایت سوم ــ شبی، در کودکی، از بسطام بیرون آمدم. ماهتاب می‌تافت، و جهان آرمیده. حضرتی دیدم که هژده هزار عالم در جنب آن حضرت ذره‌ای می‌نمود. سوزی در من افتاد و حالتی عظیم بر من غالب شد. گفتم: خداوندا، درگاهی بدین عظیمی و چنین خالی؟ کارگاهی بدین شگرفی و چنین پنهان؟ بعد از آن، هاتفی آواز داد که: درگاه خالی نه از آن است که کس نمی‌آید، از آن است که ما نمی‌خواهیم. هر ناشسته‌رویی شایستهٔ این درگاه نیست.

حکایت چهارم ــ نقل است که چهل سال نخفت و نمک در چشم می‌کرد و چشمهایش چون دو کاسه خون شده بود. شبی، بعد از چهل سال، بخفت. خدای را جل و جلاله به خواب دید. گفت: «بارخدایا، من تو را به بیداری می‌جستم در خواب یافتم.» فرمود که: «ای شاه، ما را در خواب از آن بیداریها یافتی. اگر آن بیداریها نبودی، چنین خوابی ندیدی. بعد از آن او را دیدندی که هرکجا رفتی بالشی نهادی و می‌خفتی و گفتی: «باشد که یک‌بار دیگر چنان خواب ببینم». عاشق خواب خود شده بود گفتی که «یک ذره از این خواب به بیداریِ همهٔ عالم ندهم».

حکایت پنجم ــ روزی شیخ‌المشایخ نزد او آمد. طاسی پرآب پیش شیخ نهاده بود. شیخ‌المشایخ دست در آب کرد و ماهی زنده بیرون آورد. ابوالحسن گفت: «از آب ماهی نمودن آسان است. از آب آتش باید نمود.» شیخ‌المشایخ گفت: «بیا تا به این تنور فروشویم تا زنده که برآید.» شیخ گفت: «یا اباعبدالله بیا تا به نیستیِ خود فروشویم تا به هستی او که برآید».

چنان‌که گفته شد، احمدی چهار حکایت دیگر را نیز به عنوان نمونه‌هایی برای اثبات زیبایی و قدرت زبان تذکرةالاولیاء نقل کرده است؛ امّا این چهار حکایت، که در ایجاز و روانی و زیبائیِ زبانِ آنها تردیدی نیست، با حکایت اوّل تفاوتی اساسی دارند و آن این است که، در این حکایات، به دلیل وجود عناصری فراواقعی، خواننده از محدودهٔ عقل، از محدودهٔ واقعیتهایی که همیشه خوشایند نیست، فراتر می‌رود و به جهان فراعقل یا جهان جادو گام می‌گذارد ــ جهانی که همچون جهان رؤیاست، در آن خیالْ واقعیت و واقعیتْ لذّت‌بخش است، مطلوب ما ولی دست‌نیافتنی است و، به‌راستی، کیست که، صرف‌نظر از هر اعتقاد فلسفی که دارد، در عمق وجدان خود، به چنین جهانی باور نداشته باشد ولو اینکه هیچ تصور دقیقی از آن در ذهنش نباشد؟ اگر همهٔ انسانها صرفاً اعتقادی جزمی به جهانی عقلی و مادی داشتند، رئالیسم جادویی هیچ امیدی و لذّتی برنمی‌انگیخت؛ زیرا، در این صورت، چیزی نبود جز افسانه و خرافات و خیال محض. رئالیسم جادویی با درون انسانها رابطه برقرار می‌کند؛ امّا میزان این رابطه و میزان لذّتی که می‌بریم به میزان اعتقاد باطنی ما به وجود جهانی فراتر از جهان مادی و عقلانی محض بستگی دارد. همهٔ ما کمابیش نشانه‌هایی از این جهان را در تجارت روزانهٔ خود می‌یابیم و تأیید می‌کنیم. این جهان هم چندان به ما نزدیک است که آن را حس می‌کنیم و هم چندان از ما دور است که هیچ تصور روشنی از آن نداریم.

در حکایت دوم، رابعه، از عمق عجز و درماندگی، با خدای قدرتمند خویش سخن می‌گوید؛ امّا سخن او نه ملتمسانه که تغیّرآمیز است. این حکایت تجربه‌ای آشنا را بازگو می‌کند که، در جهان خیال، هر روز تکرار می‌شود. رابعه خدا را منشأ همهٔ افعال می‌داند. خداوند رابعه را به خانهٔ خویش می‌خواند و خر او را می‌میراند و رابعه را تنها می‌گذارد. همین خداوند، که منشأ همهٔ افعال است، در سلسلهٔ عقلانی علّت و معلول دست می‌برد و خر را زنده می‌کند. ما نیز هر روز از خداوند چیزهایی می‌طلبیم که مستلزم خرقِ عادت و معجزه است، معجزاتی که قرار است رؤیاهای ما را تحقّق بخشند. با این حال، درخواست ما از خداوند همیشه ملتمسانه و مؤدّبانه نیست.

در حکایت سوم، بشر عجز خود را در برابر عظمت خداوند درمی‌یابد. ولی آیا خداوند آن‌چنان به امور خلقت عظیم خود مشغول است که انسان حقیر را از یاد برده است؟ و یا عالم را، با همهٔ عظمتش، به این دلیل خلق کرده که انسان به قدرت او پی بَرد و به او تقرّب جوید. تصویر شگفت‌انگیزی که عطار می‌آفریند بر حقارت انسان و عظمت خداوند تأکید می‌کند. با این حال، پیمودن این فاصله محال نیست. این درگاه از آن جهت خلق شده که شایستگان در آن حضور یابند. خداوند همان معشوق ازلی است که، اگر بخواهد، نه حقارت عاشق مانع تقرّب به اوست نه عظمت حق و چه رازی شورانگیزتر و امیدبخش‌تر از این ممکن است از جهان غیب به آدمی برسد؟ در اینجا شاهد تجربهٔ دیگری نیز هستیم. رابعه با خداوند سخن می‌گوید، امّا خداوند پاسخ خود را با عملی می‌دهد که به چشم انسان معجزه است. در حکایت سوم هاتفی سخن خداوند را بازگو می‌کند.

در حکایت چهارم، خواب‌دیدن که خود تجربهٔ رازآمیز دیگری است، انسان را به جهانی اسرارآمیز می‌برد. در این جهان، فرد بی‌واسطه با خداوند سخن می‌گوید.

حکایت پنجم نیز نقل کرامت است. شیخ‌المشایخ دست در آب می‌کند و ماهی زنده بیرون می‌آورد. اگر انسان بر سرشت خدایی زاده شده و چون خدایی کوچک در پی کسب کمال است، چرا در پی کسب قدرتِ دخل و تصرّف در اشیاء و رویدادها نباشد. مگر در رؤیاهای روزانه‌مان داشتن چنین قدرتی را آرزو نمی‌کنیم؟

غالب حکایات تذکرةالاولیاء را می‌توان از دیدگاه رئالیسم جادویی قرائت و تحلیل کرد. برگزیدن این پنج حکایت به این دلیل بود که احمدی قدرت آنها را در زبان آنها می‌داند و ما می‌خواستیم نشان بدهیم که قدرت این حکایات فقط در زبان آنها نیست

بلکه در اندیشهٔ بنیادین آنهاست و آن نوع نگرش عطار به واقعیت است. این داستانها براساس تصوری گسترده از واقعیت نوشته شده نه تصوری محدود و صرفاً عقلانی. **محدودبودن واقعیت به دلیل محدودبودن اندیشه و درک ماست. به هر نسبت که شایستگی و اهلیّت پیدا کنیم، مرزهای واقعیت را گسترش می‌دهیم و به قلمرو جهانی که با عقل متعارف قابل درک نیست نفوذ می‌کنیم.** این حکایات رازها و اسراری از جهانِ غیب را بر ما آشکار می‌کنند. از شنیدن این رازهای شگفت‌انگیز و نویدبخش است که به هیجان می‌آییم و در لذت غرق می‌شویم. تذکرةالاولیاء را که می‌خوانیم، جادوی رازها و جادوی کلمات هر دو در ما اثر می‌کند. اگر این حکایتها را، به تعبیر شفیعی کدکنی، نه از برون، بلکه از درونِ جهانی که ترسیم می‌کنند بنگریم، دیگر در پی درستی یا نادرستی آنها برنمی‌آییم و از خواندن آنها لذت می‌بریم. ما این داستانها را نه فقط از دیدگاه عطار می‌خوانیم بلکه درمی‌یابیم که این حکایات در جهانی واقع شده‌اند که با آن کاملاً بیگانه نیستیم و آن جهانِ لذت‌برانگیزِ خیالها و آرزوها و اندیشه‌های ماست.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۹)، چهار گزارش از تذکرةالاولیاء عطار، تهران، نشر مرکز؛
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۲)، ارزش میراث صوفیه، تهران، امیرکبیر؛
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، منطق‌الطیر عطار با مقدمه، تصحیح و تعلیقات، تهران، سخن؛
مارکز، گابریل گارسیا (۱۳۸۳)، صدسال تنهایی، ترجمهٔ کیومرث پارسای، تهران، انتشارات آریابان.

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

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

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

Carpentier , Alejo, (1955), ``The Baroque and the Marvellous Real", in Angel Flores , *Magical Realism in Spanish American Fiction.*

Roh , Franz, (1925), ``Magical Realism: Post expressionism", in *Magical Realism, Theory, History, Community,* ed. Zamora & Faris.

Wells , Kim (1998), *Magical Realism and the Writings of Sarah Orne* Jewett , *Kate* Chopin *and Willa* Cather , kim@womenwriters.net

Zamora , L.P. & Wendy B. Faris (eds.) (1995), *Magical Realism, Theory, History, Community,* Duke University Press, Durham, North Carolina, USA.

❑