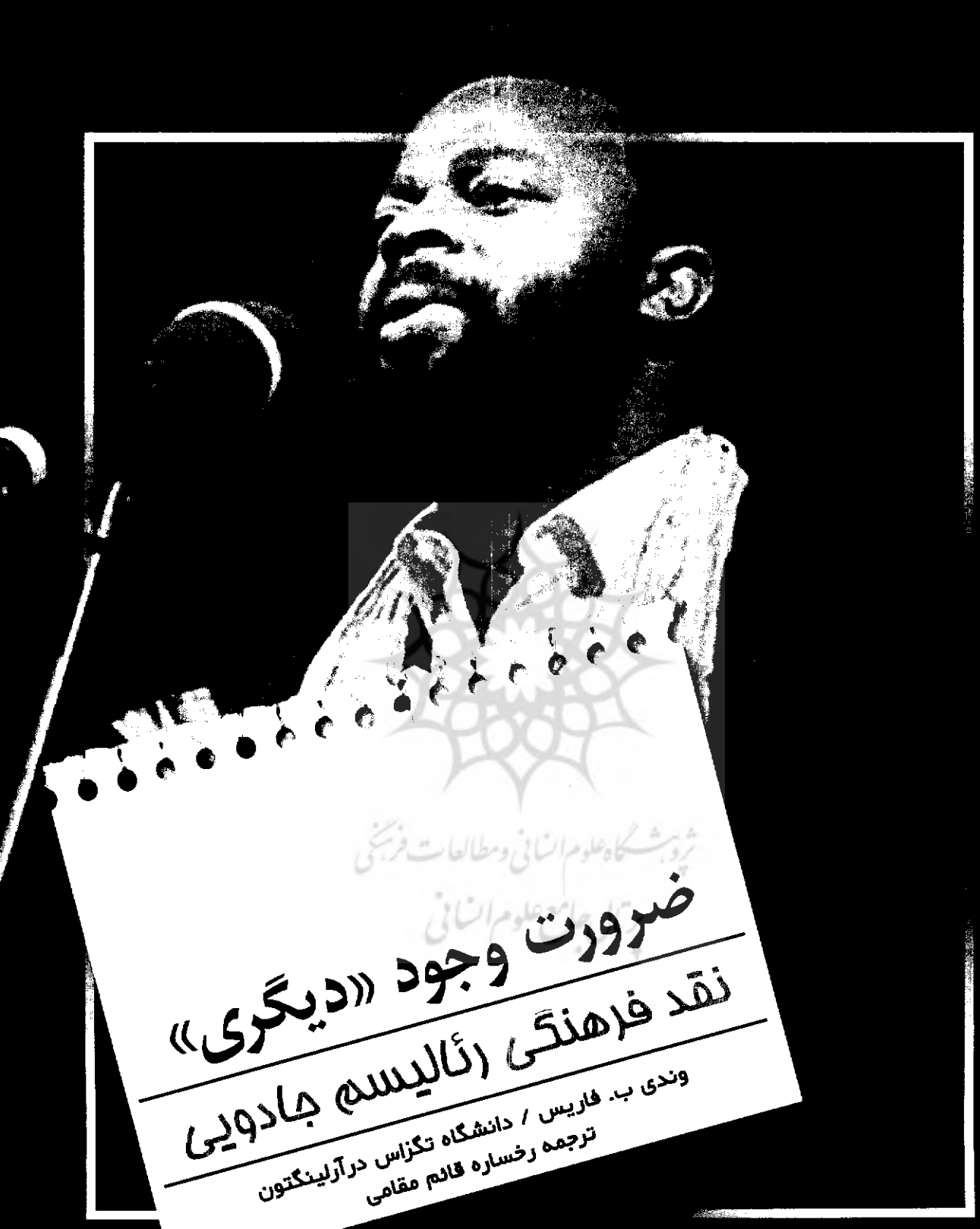

ضرورت وجود «دیگری»

نقد فرهنگی رئالیسم جادویی

وندی ب. فاریس / دانشگاه تگزاس درآرلینگتون
ترجمه رخساره قائم مقامی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

من اکری از پیشکامان رئالیسم جادویی

گزافه نگفته‌ایم اگر بگوییم رئالیسم جادویی عمده‌ترین گرایش بین‌المللی در ادبیات داستانی معاصر به شمار می‌رود. رواج آن، به خصوص در بین نویسندگانی چون گابریل گارسیا مارکز و بن اکری که جهان را به سرزمین مادری خود تبدیل کرده‌اند، نشان دهنده‌ی پدید آمدن یک گفتمان در میان جمع پراکنده‌ای از نویسندگان سراسر دنیاست، نوعی جهان وطنی داستانی فراگیر. وضعیت رئالیسم جادویی، محبوبیت جهانیش وچگونگی استفاده از این اصطلاح در نقد ادبی، همه قابل بحث‌اند زیرا در همان زمان که برخی آن را یک سبک ضد استعماری شاخص به حساب می‌آورند که اجازه می‌دهد صداهای ناشنیده اقوام و ملت‌ها از میان جریان‌های اصلی به گوش برسد، دیگرانی هستند که انگ بدوی گرایی به این سبک می‌زنند و همانند آن چه ادوارد سعید و پیروانش درباره شرق گرایی می‌گویند، این سبک را متهم می‌کنند که سرزمین‌های مستعمره و آداب و رسوم شان را به تصورات ذهنی دلفریب و غریب (اگزوتیک) تقلیل می‌دهند، تصوراتی از خود دور، مطلوب و یا تحقیر شده‌ی استعمارگران که بر دیگریِ تحت استعمار فرافکنده شده است. در این مقاله می‌کوشم این مباحث را با توجه به سیاستهای فرهنگی که در رابطه با رئالیسم جادویی مطرح شده‌اند، بررسی کنم.

از آن جایی که هدف من، بررسی آن دسته از آثار فرهنگی است که به ژانر رئالیسم جادویی تعلق دارند، وسواس زیادی در تمایز خیلی ریز و ظریف بین متون منفرد و تعیین ضوابط قرارگرفتن در این ژانر و کنار گذاشتن آن‌ها که با این ضوابط همخوانی ندارند را نداشته‌ام. در مرحله انتخاب شعار من این بوده: اگر شک داری که یک متن در ضوابط می‌گنجد یا نه، فرض کن که می‌گنجد. مهمترین ضابطه من برای پذیرش یک متن در دسته رئالیسم جادویی، وجود یک «عنصر تقلیل ناپذیر» است که با قوانین جهان قابل توضیح نیست. قوانینی که توسط تجربه گرایی مدرن عصر پسا روشنگری مدون شده‌اند، اهمیت زیادی به محسوسات می‌دهند و برای حوادث و شخصیتهای واقعی و توصیفاتی که با قراردادهای حاکم بر سبک رئالیسم همنوایی دارند، مزیت زیادی قائلند. به عبارت دیگر از اختلاط رئالیسم و فانتزی به نحوی که وجه رئالیستی بچربد، رئالیسم جادویی بوجود می‌آید. منظور این نیست که تمایز معنی دار و روشنی بین شاخه‌های مختلف رئالیسم جادویی که جین دلبائر گارانت آن‌ها را تحت عناوین «روحی، اساطیری و گروتسک» دسته بندی کرده وجود ندارد. منکر این هم نیستم که آثارشاخصی مانند **صدسال تنهایی** مارکز، **دلبند** تونی موریسون و **جاده قحطی زده** اکری، بنا به اجماع عموم منتقدان، قلب این ژانر به شمار می‌روند و آثار دیگرحاشیه‌ای‌تر محسوب می‌شوند. جای تعجب نیست که در این مورد هم اختلاف نظرهای زیادی وجود داشته باشد. آثاری که من آن‌ها را آثار محوری ژانر می‌دانم از نظر برخی فاقد شرایط لازم هستند. آثاری مثل **بشکه حلبی** گونتر گراس، **پادشاهی این جهان** آلجو کارپنتیر و **آنورا**اثر کارلوس فوئنتس. از این گذشته، برخی داستان‌ها دقیقاً روی لبه مرزهای ژانر قرار می‌گیرند. آثاری مثل: **هتل سفید** دی‌ام توماس، **عطر پاتریک** ساسکیند و **داستان‌های خوکی** اثر ماری داریوسک. جنبه‌های جادویی در این آثار یا بیش از آن چه در آثار شاخص این ژانر متداول است در حاشیه قرار گرفته، یا بیش از حد قابل پیش بینی است و یا زیاده از حد نقش محوری پیدا کرده است. با این حال من این آثار را در این ژانر جا می‌دهم زیرادر آن‌ها یک شرط اساسی رعایت شده است: رئالیسم آن اندازه بر متن غلبه دارد که عناصر تقلیل ناپذیری که شاخصه جادو هستند بتوانند نقش خود را ایفاکنند. استفان اسلمون در مقاله بنیادین خود با عنوان «رئالیسم جادویی به عنوان گفتمان پسا استعماری»، به بررسی دلایل این موضوع که چرا رئالیسم جادویی عنصر اصلی ادبیات پسا استعماری است، می‌پردازد. او چنین مطرح می‌کند: «در روایت یک متن رئالیسم جادویی، جدالی بین دو نظام متضاد در می‌گیرد. هر کدام از نظام‌ها سعی می کند جهان داستانی متفاوت از نظام دیگر خلق کند. از آن جا که قوانین بنیادین دو جهان با هم ناسازگار است،

هیچ‌کدام در نهایت به طور کامل بر دیگری فائق نمی‌آید و هر دو معلق، در یک رابطه متداوم دیالکتیک با **دیگری** باقی می‌مانند، شکاف پرنشدنی که بین دو نظام استدلالی مجزا از هم وجود دارد. آن‌ها را با حفره‌ها، غیاب‌ها و سکوت‌ها از هم می‌درد». این گونه «تضاد پایدار» بین دو نظام استدلالی، امکان تعلق متن به یکی ازدو نظام بازنمایی شناخته شده را منتفی می‌کند و راه ایجاد یک بستار تفسیری را سد می‌کند. معلق ماندن متن بین دو نظام استدلالی، تداعی کننده‌ی معلق ماندن سرزمین‌های مستعمره میان دویا چند نظام فرهنگی است و به همین دلیل رئالیسم جادویی وسیله‌ی مناسبی برای بازتاب شرایط پسا استعماری این جوامع به شمار می‌رود. این جاست که رئالیسم جادویی نقش ضد استعماری پیدا می‌کند، زیرا صداهای جدیدی را به گوش دنیا می‌رساند و رقیبی است برای رئالیسم اروپایی. وقتی ویلسون هریس، نویسنده گویانی می‌گوید: «پیروزی نوعی جنون آدمکشی فراگیر است، رئالیسمی آدمخوار و دیوانه»، به طور غیر مستقیم به وحدت میان رئالیسم و استعمارگری اشاره می‌کند. پاسخ این سوال که چرا رئالیسمی که به رئالیسم جادویی تغییر شکل یافته، راهبرد اصلی نویسندگان در کشورهای پسا استعماری است را ازین جا می‌توان یافت. یک متن رئالیستی، حاوی هر مفهومی‌که باشد، می‌خواهد تصویری دقیق از جهان ارایه کند که در وفاداری رئالیسم به اثبات تجربی ریشه دارد و از آن جا که رئالیسم از واردات اروپایی‌ها به مناطق مستعمره است، وارد کار نویسندگان مستعمرات مانند هریس شده است و خود را به زبان ادبی این مناطق تحمیل کرده است. از این جنبه است که رئالیسم جادویی را با عناصر تقلیل ناپذیرش که گفتمان حاکم را زیر سوال می‌برد، بوطیقای آزادی بخش نام داده‌اند. بحث من درباره شیوه‌ها ست نه درونمایه‌ها. جنبشهای ادبی فراوانی با مضمون ضداستعماری در حیطه رئالیسم جادویی وجود داشته ولی جنبش‌های مشابهی هم در ادبیات پسا استعماری وجوددارد که به سبک رئالیسم جادویی متعلق نیستند. لذا این موضوع که رئالیسم جادویی هر دو عنصر واقعگرا و فانتزی را در خود دارد و این که معنای این راهبرد در متن ادبیات معاصر و تاریخ فرهنگی ما چیست، اهمیت بیشتری برای ما دارد تا درون مایه‌های متون. از آن جا که درون مایه‌ی آثار رئالیسم جادویی را غالبا اسطوره‌های بومی‌یا باستانی، افسانه‌ها و تجربه‌های فرهنگی تشکیل می‌دهند و در حوزه تکنیک‌های روایت نیز به سنت‌های ادبی‌ای وامدار است که برای تعریف رویدادهای غیر واقعی به کار می‌روند، نوعی بدوی گرایی (پریمیتیویسم) داستانی در این آثار دیده می‌شود. همان طور که پیشتر گفته‌ام، ازین رو که این آثار غالبا به زبان استعمارکنندگان و در قالب رئالیسمی که از اروپا به سایر کشورهای جهان صادر شده نوشته شده‌اند، آماج انتقاداتی هستند که بدوی گرایی را به عنوان شیوه زیبایی شناسی استعمارگران محکوم می‌کنند و این آثار را متهم می‌کنند که در جهت ابقای برتری«بدوی کنندگان» اروپایی مآب، فرهنگ بومی و محلی را در سطح یک کالا تنزل داده‌اند. مفسران مختلفی براین عقیده‌اند. مایکل تاسیگ، رئالیسم جادویی را با این شکوه نقد می‌کند که: «پایدارترین چیز در آن حیرت است». او درباره داستان‌های کارپنتیر، خوزه آرگوداس، میگوئل آنخل استوریاس یا گارسیا مارکز می‌گوید: «چنین به نظر می‌رسد که این آثار در پرداختن به سنت‌های دیرین فولکلوریک، بومی و ناشناخته و در نوسانشان بین دلفریب بودن و رمانتیک جلوه کردن، بیش از آن چه عادت طبقات حاکم دراین جوامع است، شور شهوانی و بخش‌های خیالی زندگی مردم عادی را به نفع خود مصادره می‌کنند». از نظر تاسیگ، کارپنتیرتا حدودی تحت تاثیر رویا بافی‌های غربیانی که زندگی سرخپوستان و سیاهپوستان را در هاله‌ای از اوهام تصور می‌کنند قرار گرفته است، «رویابافی‌های شدیدی که طبقه حاکم با دامن زدن به آن ناآگاهی سیاسی ایجاد می‌کند». رئالیسم جادویی آمریکای لاتین برای ساختن «یک پل یک طرفه از فرهنگ شفاهی»، رهاشدن از نفوذ قدرتمند شیوه کارپنتیر که در عکس العمل به سوررئالیسم اروپا شکل گرفته را بسیار دشوار می‌یابد روبرتو گونزالس اچوار این بحث را ادامه می‌دهد: «گفتمان مردم شناسانه در داستان‌های بومی‌که به نحو نوستالژیکی به دنبال بازیابی گذشته باستانی است به جای این که به طور خالص اسطوره‌ای باشد، در حد یک نقد اسطوره‌ای چند پاره باقی مانده است. به گفته او در

داستان‌های آمریکای لاتین، «راوی درباره‌ی جادو حرف می‌زند ولی داستان جادویی نیست.» این مباحث داستان شناسانه فقط به نوعی مردم شناسی قلابی مربوط می‌شود که «تنها فایده‌اش، برملاشدن کهنگی روش‌های قوم نگاری و افشای تمایل ذاتی این نوع قوم نگاری به تحمیل پیش فرض‌هایش به موضوعات مورد بررسی به منظور مصادره به مطلوب کردن آن‌هاست». او معتقد است که راه حل مسأله رئالیسم جادویی در نوشتن داستان‌هایی است که از متون مقدس تقلید کنند. مایکل والدز موسز اخیرا این سبک را در مقایسه با داستان‌های سروالتر اسکات، نوعی بدوی گرایی نوستالژیک نامیده است. «داستان‌های عاشقانه (رمانس) تاریخی و رئالیسم جادویی هر دو، داستان‌هایی احساسی (سانتی مانتال) - جبرانی هستند که خواننده را در دلتنگی نوستالژیک برای گذشته و اوهام بازگشت به دنیایی که درگذشته بوده و اکنون مرده، غرق می‌کند.» درهمین زمینه، در آخرین شماره جُنگ ادبی آمریکای لاتین، که ماکوندو نام دارد، چند داستان در قالب «زندگی واقعی» به قلم آلبرتو فوگوئت و سرجیو گومز که سردبیران این نشریه هستند چاپ شده که داستان واقعی دو نویسنده جوان آمریکای لاتینی را بازگو می‌کنند که داستان‌هایشان علنا به دلیل نداشتن خصوصیات رئالیسم جادویی از سوی سردبیر یک مجله آمریکایی رد شده است. این مطالب اعتراض ضمنی به سلطه تجاری رئالیسم جادویی برکار نویسندگان آمریکای لاتین را در بر دارد. به نظر می‌رسد که فوگوئت و گومز از سنت گرایی رویگردان هستند: «ما غریب‌گرایی (اگزوتیسم) وتنوع فرهنگ‌ها و سنت‌های کشورهایمان را نادیده نمی‌گیریم ولی نمی‌توانیم ماهیت گرایی تقلیل گرانه‌ای (reductionist essentialism) را که باعث می‌شود دیگران فکر کنند همه در این جا سامبررو می‌پوشند و روی درختها زندگی می‌کنند، مورد تایید قرار دهیم». آن‌ها با اشاره به قسمت‌هایی از مقدمه‌ی یک مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه، که توسط شاعر شیلیایی اسکار هان، نوشته شده است، انگیزه‌های سودجویانه بازارهای بین المللی ادبیات را که خواستار ادامه یافتن روند خرید و لذت بردن از آثار نویسندگان آمریکای لاتین هستند، افشا می‌کنند:

وقتی در ۱۴۹۲ کریستف کلمب به خاک آمریکا قدم نهاد، بومیان جزایر او را با شور و هیجان مورد ستایش قرار دادند زیرا او را یک فرستاده‌ی آسمانی می‌پنداشتند. پس از این که مراسم تشریفاتی مربوط به صدور فرمان تصرف آمریکا با نام خدا وپادشاهی اسپانیا انجام شد، او با دادن شیشه‌های رنگی به بومیان آن‌ها را به شگفتی وامی‌داشت و رضایت آن‌ها را جلب می‌کرد. حال، بعد از پانصد سال، اعقاب بومیان سرزمین آمریکا سعی دارند مهربانی‌های دریاسالار را جبران کنند و شیشه‌های رنگی خود را به بازار بین‌المللی کتاب روانه کرده‌اند تا رضایت و لذت خوانندگان را برانگیزند. این شیشه‌های رنگی چیزی نیستند جز رئالیسم جادویی. به عبارت دیگر، نوعی از داستان که معجزه و شگفتی را به رویدادهای روزمره تبدیل می‌کند، راه رفتن روی آب و مسواک زدن، سفرهای پس از مرگ و خروج از کشور را در یک سطح قرار می‌دهد. (فوگوئت و گومز ۲۶)

در تقابل با آن چه فوگوئت و گومز رئالیسم جادویی بازاری می‌دانند، آن‌ها تصریح می‌کنندکه اگر شخصیتها در جُنگ ادبی ماکوندو پرواز کنند به این خاطر است که سوار هواپیما شده‌اند و یا مواد مخدر مصرف کرده‌اند. این نشانگر آن است که چیزهایی مثل پروازهای جادویی متون متقدم رئالیسم جادویی (مانند **صد سال تنهایی** و **پادشاهی این جهان**، داستان **مرد بسیارپیر با بال‌های بزرگ** اثر مارکز و یا **خانه ارواح** ایزابل آلنده) آن چیزهایی نیستند که نویسندگان نسل جدید دوست داشته باشند درباره شان بنویسند و آن واقعیاتی نیستند که آن‌ها بخواهند به تصویر بکشند.

برخی صاحب‌نظران، راهبردهای روایی در رئالیسم جادویی را بوطیقای ضد استعمار می‌دانند. انخل راما در مباحثش درباره‌ی فرآیند تبادل فرافرهنگی در ادبیات داستانی آمریکای لاتین، از گارسیا مارکز به عنوان کسی که مسأله ترکیب واقعیات تاریخی با تصورات خیالی را با رجوع به روایت‌های شفاهی و ساختارهای روایتی مردم پسند حل کرده نام می‌برد. عبدل.ر. جان محمد در بررسی ادبیات داستانی آفریقا، فرآیند مشابهی را درداستان Ngugi wa Thiong'o از کنیا نشان می‌دهد. به عقیده او از تعامل میان قلمروجهان عادی و جهان ماورا

طبیعی یا رخدادهای جادویی و واقعی در این داستان برای تردید در سلطه‌ی استعمارگران بهره گرفته شده است. جان محمد می‌گوید «کارکرد ایدئولوژیک این داستان‌ها همانند تئاتر، تسکین دادن درد به انقیاد استعمار درآمدن، به وسیله پناه بردن به جهان اساطیراست. جهانی خیالی که در آن، مسائل با شفاعت‌های ماورایی قابل حل هستند. توسل نگوگی (Ngugi) به معرفت الهیی که مسیحایش را موجودی مبرا از واقعیات زندگی انسانی معرفی می‌کند، در تضاد با خاستگاه‌های تاریخی معمای گیکویا قرار دارد، که به آگاهی عینی سیاسی وتاریخی احتیاج دارد.» شمول رئالیسم جادویی در حوزه رئالیسم نمود این تضاد است و این تقابل به معنای آن است که رمان‌ها سردرگمی انسان تحت استعمار را که هیچ تسلطی بر سرنوشتش ندارد به تصویر می‌کشند و نظام سیاسی‌ای را که باعث این سردرگمی و عدم تسلط شده است، به چالش می‌طلبد. نظریه‌ای درباره رئالیسم جادویی و به خصوص آثار مارکز وجود دارد که می‌گوید این آثار از دل سورئالیسم بیرون آمده‌اند و بازتاب دقیق آگاهی جهان سوم هستند. جوامعی که به تعبیر نایپل «بینابینی» هستند و در آن کهنه‌های در حال مرگ سعی می‌کنند در برابر پدیده‌های تازه و ترسناک مقاومت کنند. اصطلاحات «کهنه‌های در حال مرگ» و «تازه‌های ترسناک» به خوبی می‌توانند مضامین و شیوه‌های رئالیسم جادویی را قاعده مند سازند. برای مثال ملکوئیناس در **صد سال تنهایی** را در نظر بگیرید که می‌میرد و به وقایع تاریخ ماکوندو می‌پیوندد. جایی که قتل عام موحش کارگران شرکت موز در آن ثبت شده: یک ماجرای واقعی از تاریخچه شرکت یونایتد فروت با اندکی تغییرچهره به داستان تبدیل می‌شود. مثال‌های دیگر زیادی می‌توان ذکر کرد: در **هتل سفید**، دردهایی که لیزا در زندگی تحمل می‌کند، نوعی اخطار قبلی در مورد زخم‌هایی هستند که در آینده او را در بابی یار خواهد کشت. بازگشت **دلبند** از دنیای مردگان برای پیوستن به خانواده‌اش، به مرور پیامدهای دوران بردگی می‌انجامد؛ و مراسم اهدای قربانی آزتک‌ها که در **شب فرا می‌رسد** اثر خولیو کورتازار، با مرگ در یک بیمارستان مدرن پیوند می‌خورد.

این‌ها نیز شواهدی هستند بر توانایی رئالیسم جادویی در به تصویر کشیدن صداهایی که پیش از این پنهان یا خاموش بوده‌اند، حتی در مواردی که اشاره مستقیمی به تاریخ یا مبارزه علیه استعمار در آن‌ها وجود نداشته باشد. به گفته‌ی ایزابل آلنده، «رئالیسم جادویی ترفند ادبی یا شیوه نگرشی است که در آن فضایی برای نیروهای نامریی که جهان را می‌گردانند وجود دارد: رویاها، افسانه‌ها، اساطیر، احساسات، عشق و تاریخ. تمام این نیروها در جنبه‌های معنی‌گریز (ابزورد) و غیر قابل توضیح رئالیسم جادویی جای دارند. این سبک مجالی است برای دیدن و نوشتن درباره تمام ابعاد واقعیت.» پیش از او، استفان الکسیس، (اهل هائیتی و نویسنده **درخت موسیقی**) می‌گوید:«اسطوره، این جعبه جادو، اگر با دید ماتریالیستی فهمیده شود، به خمیرمایه‌ی قدرتمندی برای هنر و ادبیات رئالیستی و برای تغییر جهان تبدیل می‌شود. اریک کاماید فریکسیس معتقد است که به منظور متحد کردن بدوی گرایی (پریمیتیویسم) و رئالیسم جادویی در یک قالب مناسب و در مسیر تلاش‌های پیگیر آمریکای لاتین برای دستیابی به یک هویت فرهنگی، رئالیسم جادویی می‌تواند به عنوان یک جایگزین برای ادعاهایی که اسطوره شناسی بدوی گرای وارداتی هنوز آن‌ها را پیگیری می‌کند که تازه‌ترینشان پست مدرنیسم است - مورد استفاده قرار بگیرد.

چه چیزی را در تحلیل رئالیسم جادویی و استفاده انتقادی از این اصطلاح از قلم انداخته‌ایم؟ این بار نیز اسلمون صورت بندی روشنی از این مسأله به دست داده است:

کاربرد انتقادی اصطلاح رئالیسم جادویی می‌تواند حاکی از مقاومت در برابر نظریه‌های قدیمی و تقدیس‌شده‌ی نقد ادبی باشد. به این ترتیب اعلام کرده‌ایم که اتفاقی در یک فرم نوشتار ادبی در حال وقوع است و ریشه این اتفاق در چگونگی تجربه فرهنگی‌ای است که زیر ساخت این فرم ادبی را تشکیل می‌دهد. این اصطلاح نشان می‌دهد که نظام طبقه بندی ژانرهای ادبی فاقدظرفیت لازم برای وفق دادن خود با این تغییرات است و دچار اغتشاش شده است. در عین حال، البته این خطر وجود دارد که اصطلاح «رئالیسم جادویی» خود به یک گونه ادبی تقدیس شده تبدیل شود.

حضور جهانی رئالیسم جادویی به همگن و یک‌دست کردن تجلی‌های مختلف آن و تفاوتهای فرهنگی موجود در متون نمی‌انجامد، بلکه نقش مهمی را که این سبک در تاریخ ادبیات پسااستعماری دارد، روشن‌تر می‌کند. شکل‌های متفاوتی از رئالیسم جادویی در مناطق مختلفی اعم از «مرکزی» و«حاشیه‌ای» در حال شکل گیری است: برای مثال پاریس مکانی است که رمان **داستان‌های خوکی** نوشته داریوسک، در آن اتفاق می‌افتد: زنی در حین انجام کارش به عنوان فروشنده لوازم آرایش، به تدریج دارای خصوصیات یک خوک می‌شود. رمان«**بسیار دور از خداوند**» نوشته آناکاستیلو، در جنوب غربی ایالات متحده که دارای فرهنگ اسپانیایی است اتفاق می‌افتد. کلاغ‌ها روی یک سیم تلفن نشسته‌اند و سیگار می‌کشند و کودکان مرده دوباره ظاهر می‌شوند. مهمتر ازهمه این که گاهی مسائل دنیای معاصر مانند جنسیت و استعمار فرهنگی در این داستان‌ها مطرح می‌شوند، لذا امکان پناه بردن خواننده به گذشته نوستالژیک در این آثار وجود ندارد. در هر حال، پویایی درونی ناشی از این تضاد، قلب تپنده‌ی رئالیسم جادویی و تحلیل انتقادی آن به شمار می‌رود. کارلوس فوئنتس و تونی موریسون، دو نویسنده‌ای هستند که اطلاق عنوان رئالیسم جادویی به آثارشان را نمی‌پذیرند. فوئنتس می‌گوید:

داستان **ژنرال در هزارتویش** مارکز، با یک زخم تاریخی به پایان می‌رسد، این جراحات توسط چیزی که آن را اصطلاحاً «رئالیسم جادویی» می‌نامند ایجاد شد. اصطلاحی که الجو کارپنتیر برای اولین بار آن را بدون منظور خاصی در مورد بسیاری از داستان‌های آمریکایی اسپانیایی به کار برد، هر چند این اصطلاح بعداً به صورت نشانه شخصی گابریل گارسیا مارکزدر آمد. اولین نکته تعجب برانگیزی که در **ژنرال در هزار تویش به چشم** می‌خورد، کمبود عناصر متعلق به رئالیسم جادویی است. داستان مارکز این بار مستقیما از نظر تاریخی به منطقه خاصی مربوط می‌شود.

موریسون اصطلاح رئالیسم جادویی را یک برچسب دو پهلوی دیگر خواند. «یکی دیگر از اصطلاحاتی که می‌کوشند آن چه را که دارد اتفاق می‌افتد مخفی کنند.»، «یک راه ساده برای متخصصان تاریخ ادبیات و منتقدین ادبی برای فرار از آن چه که در آثار برخی نویسندگان حقیقت داشت.» این روزها وقتی موریسون درباره مواضع اولیه‌اش در مقابل رئالیسم جادویی صحبت می‌کند، افعالی با زمان ماضی به کار می‌برد، لذا احتمال این که نظرش عوض شده باشد وجود دارد. برخورد او با این اصطلاح مبهم است. کمی بعد از انتشار دلبند در ۱۹۸۷ او مصاحبه‌اش را با این جملات به پایان برد:«دیگر حساسیتم را نسبت به اصطلاح رئالیسم جادویی از دست داده‌ام.»

چنین به نظر می‌رسد که موریسون و فوئنتس درعین حال که از پذیرفتن اصطلاح «رئالیسم جادویی» سرباز زده‌اند، هر دو برای بازپنداری تاریخی و دوباره درروبا دیدن گذشته از طریق تبدیل جادویی آن به آینده، از رئالیسم جادویی استفاده موثری کرده‌اند و این استفاده آن‌ها را در ردیف دیگر نویسندگان رئالیسم جادویی قرار می‌دهد.

ظهور دلبند در زندگی ست به شکل یک زن جوان مرموز که از دل آب بیرون می‌آید خانه شماره ۱۲۴ جاده بلو استون را تصرف می‌کند، یک عنصر تقلیل ناپذیر است که از واقعیت و تاریخ نشات می‌گیرند. او در مادر بودن ست تردید می‌کند و در نهایت نجات ست تنها از راه طاقت فرسای بازنگری گذشته، رویاروی شدن با آن و کنار آمدن با آن میسر می‌شود و نه سرکوب آن یا به اصطلاح متن «با مشت به عقب راندن آن». در آخر ست و دلبند رابطه شان را به شکلی دیگر از سر می‌گیرند تا این که دلبند ست را ترک می‌کند ولی کمی بعد رویارویی با گذشته ست را می‌کشد. برای مثال «دنور می‌دید که هر چه دلبند بزرگ‌تر می‌شود، مادرش بیشتر آب می‌شود. او ناپدید شدن گوشت بین انگشت شست و اشاره مادرش را دید. ست را دید که مرده بود ولی چشمانش برق می‌زد. و بعد ازین که دلبند رفت، ست در رختخواب افتاد: «نقشه‌ای ندارم، هیچ نقشه‌ای ندارم» سپس پل دی برسر او فریاد زد: تو «حق نداری مرا تنها بگذاری». گذشته زمان حال را غافلگیر می‌کند. شخصیت‌های داستان برای این که در رویارویی‌شان با گذشته از پس عظمت و نیروی خارق العاده آن برآیند، به قدرت احتیاج دارند، قدرتی که در دوران پس از بردگی با استفاده از جادو بر آن تا کید شده است، منبع خارق العاده‌ای

که ماورای منابع عادی رئالیسم قراردارد.

همان طور که موریسون از ظهور جادویی دلبند برای به نمایش درآوردن رویارویی با تاریخ استفاده کرده، فوئنتس در پایان «خویشاوندان دور»، در میانه‌ی روایت رئالیستیِ یک بعدازظهر پاییزی در پاریس، ناگهان یک صحنه جادویی می‌آفریند. این بار نه به خاطر مطرح کردن مسأله بردگی و عوارض دوران پس از آن بلکه برای این که جهان کهنه اروپا را وادارد که حضور دنیای جدید را به نحوی روشن و عینی حس کند. در این داستان، جنگل‌های استوایی باشگاه اتوموبیل فرانسوی در پلاس دلا کنکورد پاریس، مرکزی‌ترین بخش پایتخت فرهنگی اروپا را جنگل‌های استوایی تسخیر می‌کنند. من بخشی از متن را در این جا می‌آورم تا نشان دهم چطور راوی که در این جا خود فوئنتس است این استعمار مجدد را به تصویر می‌کشد:

از وسط میله‌ها به سمت استخر شنا می‌روم. استخر در لابه‌لای انبوه گیاهان وحشی پنهان شده، پوسته درخت‌های پوشیده از پیچک بوی عطر می‌دهد، درختان مو به دور ستون‌های موزاییکی سبز پیچیده‌اند و تا سقفِ گنبدی ساخته شده از آهن وشیشه که از برگ درختان پوشیده شده است، بالا می‌روند. رایحه‌ی نیرومند گل‌های سمی و گوشتخوار به مشام می‌رسد. درختان باروت: من آن‌ها را فراموش کرده بودم و اکنون این عطر به یادم آورد که در جنگ هندوچین از آن استفاده می‌شد. چند قدم دیگر به استخر پوشیده از گیاه نزدیک می‌شوم. احساس می‌کنم که چند پرنده‌ی کوچک پرمرو صدا را از لانه بیرون رانده‌ام. چند طوطی وحشت زده از جا می‌پرند و ناگهان با میمونی که قیافه‌اش درست عین خودم است، روبه رومی‌شوم. او حرکات مرا تقلید می‌کند و ناگهان به درون بوته‌ها می‌گریزد. من روی پوسته یک مار عظیم پا می‌گذارم که از تخمهای خود مار پرشده است. پایم در گل و لای زمین فرو می‌رود. در گل زرد رنگ لبه‌های استخر باشگاه اتوموبیل فرانسه. ناگهان همه صداها به جز زوزه‌ی میمون‌هاکه از اعماق جنگل به گوش می‌رسد، قطع می‌شوند.

صحنه‌ی جنگل ارتباط استعمارکنندگان و استعمارشوندگان را بازسازی می‌کند. اشاره به «جنگ هندوچین» بر جنبه‌های درونی اجتماعی- سیاسی این توصیفات ظاهری تاکید می‌کند: منظور از ذکر دوباره نام پر طمطراق باشگاه اتوموبیل فرانسه، ریشخندی بر ناتوانی‌اش دردفاع از خود در برابر تسخیر است. تنها زبانی که باقی مانده، زوزه میمون‌هاست؛ امپراتور متقابلا فریاد می‌زند. این که صورت راوی و میمون دقیقاً شبیه هم است، هم بر هویت تازه‌ای که راوی در اثر این تسخیر پیدا کرده و هم بر فاصله‌ی کنایی او از آن تاکید می‌کند زیرا اگر ما به این متن به عنوان بخشی از آن فریاد نگاه کنیم، نمی‌توانیم بگوییم که این یک فریاد بدوی است. بلکه بهتراست بگوییم که یک گفتمان متمدنانه است که می‌تواند برگردان کلیشه‌ای باشد که انسان دنیای جدید را همپایه میمون دنیای جدید می‌داند. ازین گذشته، برای این که بر جایگاه ادبیات آمریکای لاتین درفرهنگ فرانسه تاکید شود، داستان سرشار است از قطعه‌های شاعران فرانسوی که در قاره آمریکا به دنیا آمده‌اند یا بزرگ شده‌اند و با این کار سعی شده ذات دورگه سورئالیسم فرانسوی برملا شود. در دلبند، مایه‌های رئالیسم جادویی و پیوندش با تاریخ و جادو، گذشته‌هایی را به یاد خواننده می‌آورد که اساسا نوستالژیک نیستند.

رئالیسم جادویی علاوه بر این که رئالیسم را از هم گسسته‌است و تاریخ را دوباره به تصویر کشیده است، شاید به دلیل دیگری نیز نقش فعالی در ادبیات ضداستعمار برعهده داشته است؛ و آن این است که این متون تصویری متفاوت از ساختارهای استقلال و عاملیت (agency) ارایه می‌کنند که به بی ثبات شدن ساختارهای به رسمیت شناخته شده قدرت و کنترل سیاسی انجامیده است. شخصیت‌ها باهم یکی می‌شوند و در هویت‌ها به شیوه‌های دیگری تردید می‌شود و اتفاقات مرموز ما را وامی‌دارد که بپرسیم چه کسی یا چه چیزی باعث این اتفاقات شده است. این جنبه‌ی رئالیسم جادویی است که آن را در ردیف مدرنیسم و پست مدرنیسم قرار می‌دهد. هر چند در این دو هم هویت شخصیت‌ها در هم ادغام می‌شوند ولی در رئالیسم جادویی مایه‌های اضافی عناصر «تقلیل ناپذیر» جادو باعث این ادغام‌ها می‌شود. از جهت استقلال، در هردو اثر دلبند و خویشاوندان دور، آن چنان که دیدیم، افراد و مکان‌ها یا توسط افراد و یا مکان‌های دیگر

تسخیرشده‌اند ویا با آن‌ها یکی شده‌اند. به همین ترتیب، در آئورای فوئنتس، کنسولو و آئورا در یک زمان ظاهر می‌شوند وکارهای یکسان انجام می‌دهند و یک رابطه اسرار آمیز بین آن‌ها وجود دارد تا این که در آخر متن به یک نفر تبدیل می‌شوند، جایی که فیلیپ هم با ژنرال لیورنته، همسر مرده کنسولو یکی می‌شود: «تو موهای بلند سیاه آئورا را کشیدی. تو به شانه‌های آن زن لطیف چنگ می‌زنی.... شعاعی از نور ماه بر صورت فرسوده آئورا تابیده...در شعاعی از نور ماه، کنسولورا می‌بینی که می‌لنگد، از پا در آمده، نحیف، پیرو لرزان است زیرا تو به او دست می‌زنی. تو عاشق او هستی، تو نیز بازگشته‌ای.. تو صورتت را در گیسوان کنسولو که از فرط سفیدی به نقره‌ای می‌زند فرومی‌بری و چشمانت را می‌گشایی.» در **صدسال تنهایی**، بوئندیاس به همین شیوه نام و حتی برخی از ویژگی‌های خوزه آرکادیو و آئورلیانو را تکرار می‌کند. راوی داستان در آکسولوتل نوشته کرتازار جایش را با یک دوزیست در طرف دیگر شیشه آکواریوم عوض می‌کند. عناصر جادویی، در عاملیت نیز تردید می‌کنند. چه چیزباعث می‌شود که دلبند دوباره ظاهر شود یا استخر به تصرف جنگل درآید، در **صد سال تنهایی** رمدیوس خوشگله مانند عمه‌اش که به ملافه‌ها آویزان می‌شد به آسمان صعود کند و لیزا در هتل سفید می‌خواهد قبل از این که وقت مرگ فجیعش فرابرسد. یکبار زجرهای آن را تجربه کند ؟ ما واقعاً پاسخی برای این سوالات نداریم.

نظرات هومی‌بابا درباره اجتناب ناپذیری دورگه بودن صورت‌های گفتمانی استعماری، سوال تازه‌ای را به ذهن متبادر می‌کند: چرا رئالیسم جادویی با وجود تمام گرایشات غامض بدوی گرایانه‌اش به عنوان یک راهبرد ضد استعماری عمل کرده است؟ آن طور که من فهمیده‌ام، یکی از نکات مورد توجه بابا در مورد گفتمان استعماری آن است که آن چه او تقلید استعماری می‌نامد که همان تلاش ساکنان مستعمره برای تقلید از گفتمان استعمار کنندگان است، معمولاً عملی دورگه است زیرا همیشه الزاما ناکامل است. از آن جا که رئالیسم برپایه تقلید است (که شاید بتوان آن را تقلید متنی خواند)، رئالیسم جادویی با تمام جذابیت و آشوب‌گریش و عنصر ثابت مربوط به جادو در گفتمان رئالیستی (به خصوص در گفتمان استعمارگرها زیرا داستان‌های رئالیستی معاصر از اروپا وارد شده است)، تجسم ادبی تقلید ناقص است که مشخصه اصلی گفتمان مستعمراتی در تمام اشکالش است. طبیعت دورگه‌ی رئالیسم جادویی، تسلط بی چون و چرای رئالیسم، توانایی رئالیسم در بازنمایی جامعه پسااستعماری، و بازنمایی کلان‌شهرهایی که رئالیسم از دل آن‌ها زاییده شده است، را زیر سوال می‌برد. به تعبیر بابا، «اگر تاثیر استعمار را بیشتر در تولید وضعیت دورگه حس می‌کنیم تا فریادهای آمرانه‌ی فرماندهان استعمارگر یا سرکوب بی سرو صدای سنت‌های بومی، پس در این صورت یک تغییر زاویه دید ضروری به نظر می‌رسد» باید نیروی استعمار برعلیه خودش به کار گرفته شود تا به جای یک ساختار یکپارچه قدرت، یک محصول دورگه مطلوب و توان بخش از دل استعمار بیرون بیاید. وضعیت دورگه بودن یکی از مسائل پیچیده در بازنمود و فردیت استعماری است که تاثیرات انکار استعماری را وارونه می‌کند، و به این ترتیب سایرآگاهی‌های «انکار شده» به گفتمان مسلط راه پیدا می‌کنند و پایه‌های سلطه‌ی آن گفتمان یعنی قواعد شناختی آن را - سست می‌کنند. عناصر تقلیل ناپذیر موجود در ذات دورگه‌ی رئالیسم جادویی، پایه‌های سلطه‌ی رئالیسم را متزلزل می‌کنند و راهی برای پدید آمدن شکل‌های جدید بیانی که بیانگر شیوه‌های تازه‌ای برای زندگی هستند، می گشایند. متزلزل شدن رئالیسم که در غرب مدت‌های مدیدی فرمانروایی قلمرو بازنمایی را دردست داشت، رئالیسم جادویی را به گفتمان نیروبخشی برای دنیای پسااستعمار تبدیل کرد.

لذا رئالیسم جادویی می‌تواند در بازنمایی‌اش شکل روایی خاصی را ارایه دهد که در جهت تقلید تمام و کمال از واقعیت نباشد و به بدوی گرایی نوستالژیک هم گره‌های ناگسستنی نخورده باشد. آثار این سبک تاکنون غالبا به فرهنگ بومی‌یا «بدوی» و یا شگفتی‌های طبیعی قاره آمریکا پیوند خورده‌اند ولی همیشه هم این طور نیست. ازنمونه‌هایی که می‌توان نام برد، مردی است که جایش را با اکسولوتل در داستان «اکسولوتل» کرتازار عوض می‌کند، پروانه‌های زرد رنگی که

در صدسال تنهایی موریکیو بابیلونیا را هنگام ملاقات با ممه بوئندیا احاطه کرده بودند، دگرگونی‌های اسرارآمیز ماکاندال در «پادشاهی این جهان»، صداهای ارواح مردگان که در پدرو پامارو اثر رولفی، در روستای دورافتاده کامالا در مکزیک ظاهر شده بودند، یا موجودات عجیبی که در جاده قحطی زده آزارو در جنگل با آن‌ها برخورد می‌کند. انواع دیگری از رئالیسم جادویی غیر بدوی گرا وجود دارد که بسیاری از آن‌ها از مدرنیته و نوآوری‌های این دوران الهام گرفته‌اند. قالی‌های پرنده که در صدسال تنهایی به ماکوندو می‌رسند، از طرفی ساده لوحی ساکنان ماکوندو را نشان می‌دهد و از جهت دیگر حاکی از پیچیدگی بینامتنی جادوست که این متن را به هزارو یکشب پیوند می‌زند. در داستان «سبک مثل آب» اثر مارکز، جادو فنی طبیعی (technonatural) است. بچه‌ها کلید برق را می‌زنند و نور مانند آب از لامپ سرازیر می‌شود. قایق‌های بادبانی بچه‌ها و همکلاسی‌هایشان برنور شناور می‌شود، در حالی‌که پدرو مادرها برای دیدن یک معجزه مدرن دیگردر حوزه واقعیت مجازی رفته‌اند: سینما. جادویی که در داستان عطر، گرنویل را قادر می‌سازد که شاهکارهای افسانه‌ای معطر بیافریند، چیزی است میان استعداد و مهارت، نه یک معجزه طبیعی یا باور قومی. در **داستان‌های خوکی**، جایی که داستان با به شکل خوک درآمدن زنی که شخصیت اصلی است، لحنی بومی‌گرا پیدا می‌کند، آگاه شدن خواننده از تمایل زن به عادت کردن به زندگی حیوان واری که جامعه به او به عنوان یک فاحشه تحمیل کرده، داستان را از بومی‌گرایی دور می‌کند.

وجود انواع جادوهای تکنولوژیک، بینامتنی، مهارتی و طبیعی در رئالیسم جادویی به این مفهوم است که عملکرد فرهنگی اشکال پیشرفته رئالیسم جادویی دیگر به بازگشت نوسنالژیک به گذشته‌های ناپدید شده محدود نمی‌شود، بلکه به قول والدز موسز، نوعی «مقاومت کاملا نمادین، شاید به عنوان نوعی یادبود، در برابر پیروزی محتوم مدرنیته» از خود نشان می‌دهد.

علاوه بر منابع غیر بدوی جادو، در بسیاری نمونه‌ها، جادوی تولید شده توسط عقاید نظام ماقبل روشنگری مخصوصاً در کنار واقعیات خشن زندگی معاصر قرار می‌گیرد، گویی می‌خواهد از بدوی گرایی رمانتیک پرهیز کند.

برای مثال در چنین دور از خداوند گفته می‌شود «ف بعد از مرگش مانند لا لوکا در سه سالگی زنده نشد. او حتی مانند خواهرش اسپرنزا که وابستگی‌های زمینی شدیدی داشت، به شکل اثیری هم به دنیا بازنگشت. ف بلافاصله بعداز اولین علایم بیماری، به سرعت مرد، از سرطانی که عامل آن بدون شک مواد شیمیایی بود که برای تفریح از شرکت بین‌المللی **اکمه** دزدیده بود. سرطان درونش را مانند اسید می‌خورد و هیچ دارویی هم به آن کارگر نبود حتی رولیدز». درجاده قحطی زده، تجربیات خیالی آزرو در جنگل، یا در این مورد بهتراست بگوییم درذهن خودش، با ترورو اختناق سیاسی موجود در روستا درهم تنیده می‌شود: «یک شب، سعی کردم از پشت بام به آسمان بروم. درچشم به هم زدنی بالا رفتم و ستاره‌ها از بدنم شره می‌کردند. من بالا می‌رفتم و پایین می‌آمدم و درتمام جهات حرکت می‌کردم، به اوج‌های باورنکردنی می‌رسیدم و در درون مارپیچ‌ها می‌چرخیدم.کم کم داشتم یاد می‌گرفتم که چگونه حرکتم را کنترل کنم که ناگهان اتفاقی افتاد و نور شدیدی که شبیه یک صدای ناگهانی بود در اطرافم منفجر شد. من جیغ زنان متلاشی شدم. زمانی که به خودم آمدم شنیدم که کسی بی امان به در می‌کوبد... او عکاس بود ... خون از پیشانیش پایین می‌ریخت، ازچشمانش می‌گذشت و پیراهن زردرنگش را خیس می‌کرد.»

من فکر می‌کنم که برخلاف آن چه که تاسیگ تحت عنوان مصادره‌ی زندگی فانتزی مردم عادی توسط طبقه حاکم به رئالیسم جادویی نسبت می‌دهد، عناصر تقلیل ناپذیر جادویی در رئالیسم جادویی همیشه از جنس جادوهایی نیست که بومیان فقیر به رئالیسم اروپاییان ثروتمند عرضه می‌کنند، بلکه واقعیت این است که این بومیان رئالیسم را چنان تغییر داده‌اند که دیگر هرگز آن چیزی که قبلاً بوده نخواهد بود. این شیوه به نحو موثری توسط نویسندگان طرفین این مرز فرهنگی مورد استفاده مفید قرار گرفته و غالباً نیز نویسندگان این آثار، منتقدین فرهنگی‌ای بوده‌اند که در پس کارهایشان اهداف سیاسی را دنبال می‌کرده‌اند. ولی من در عین حال این نوع

نگاه را برخوردی بسیار آرمانگرایانه با مسأله می‌دانم.
داستان‌هایی بسیار قوی وجود دارند که امکانات جایگزین مختلفی را متصور می‌شوند و بنابراین می‌توان به آن‌ها به عنوان الگوهای روایتی برای گوش دادن به صداهای مختلف موجود در اجتماع نگریست.
چیزی که در انتها می‌خواهم بگویم این است که، رئالیسم جادویی مطمئناً جهان را تغییر نخواهد داد، بلکه محبوبیت جهانی‌اش و دامنه‌ی فراگیرِ جهانی تغییراتی که در رئالیسم بوجود آورده، در هر دو حوزه سیاسی و فرهنگی، تغییرات محسوسی به بارآورده است. ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی