

نقد مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان آخرین انار دنیا اثر بختیار علی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۱۱/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۵/۱۲

شیرزاد طایفی^۱
دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی

محسن رحیمی^۲
کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

«رئالیسم جادویی» یکی از عمده‌ترین گرایش‌های جهانی در ادبیات داستانی معاصر است؛ سبکی نسبتاً نوین که در آن نویسنده از شاخصه‌هایی همچون «وهم و خیال» و «عناصر ماوراء طبیعی» مدد می‌گیرد و در بستر خیال، چنان ماهرانه آن‌ها را به کار می‌گیرد که شخصیت‌ها و رخداد‌های داستان برای طیف مختلف مخاطبان طبیعی و باورپذیر می‌نماید. «بختیار علی» نویسنده شناخته‌شده و نظریه‌پرداز ادبیات کردی است که اغلب آثار داستانی خود را با محوریت این ژانر ادبی به رشته‌ی تحریر درآورده است. از موفق‌ترین رمان‌های او، *آخرین انار دنیا* است که به چندین زبان دنیا، از جمله فارسی ترجمه شده است. در مقاله‌ی پیش‌رو تلاش کرده‌ایم به روش استقرایی-تحلیلی و تکیه بر داده‌های کتابخانه‌ای و اسنادی، با محوریت مطالعه‌ی موردی، از منظر رئالیسم جادویی و با نظر داشت مؤلفه‌های آن، مانند وهم و خیال، همزیستی مسالمت‌آمیز، اسطوره و دوگانگی، این رمان را مورد بررسی قرار دهیم. با این خوانش جدید، ضمن دست‌یابی به تفسیری نسبتاً روشن از رمان و چگونگی بازتاب ویژگی‌های برجسته‌ی رئالیسم جادویی در آن، به این نتیجه می‌رسیم که مؤلفه‌ی «بهره‌گیری از اسطوره»، نمود بارزتری نسبت به سایر مؤلفه‌های این ژانر در رمان دارد.

واژگان کلیدی: رئالیسم جادویی، *آخرین انار دنیا*، بختیار علی، اسطوره، خیال.

1- sh_tayefi@yahoo.com (نویسنده مسؤول)

2- mehrdad.mohsen@gmail.com

۱- مقدمه

بختیار علی، نویسنده‌ی معاصر‌گرد، با رمان‌های خود جایگاه شایسته‌ای در ادبیات‌گردی دارد. رمان‌های او، به‌ویژه *آخرین انار دنیا* که در سال ۲۰۰۲ در سلیانیه به چاپ رسید، به سرعت در ادبیات‌گردی جای‌جایی برای خود باز کرد؛ چنان‌که از آن به عنوان شاهکار ادب‌گردی نام می‌برند. این رمان، به چندین زبان دنیا، از جمله زبان فارسی - دو بار - ترجمه شده، که ترجمه‌ی «مریوان حلبچه‌ای» از سوی «نشر ثالث» و ترجمه‌ی «آرش سنجابی» به وسیله‌ی «نشر افراز» انتشار یافته و به چاپ پنجم نیز رسیده است. تلاش ما در پیگیری پیشینه‌ی پژوهش‌پیش‌رو، نشان می‌دهد که تاکنون نوشته‌ی درخور توجهی درباره‌ی این رمان، به‌ویژه از منظر «رئالیسم جادویی» منتشر نشده است؛ بنابراین تلاش ما این است که در این کار نو، ضمن تأکید بر شاخص‌های رمان، بُعد کیفی پژوهش را نیز مد نظر قرار دهیم.

۲- فرضیه‌های پژوهش

۲-۱-۱- ژانر رئالیسم جادویی از زمان گسترش چشمگیر خود، همواره مورد توجه نویسندگان کشورهای در حال توسعه بوده است. بختیار علی نیز رمان‌نویسی‌گرد، و اهل کشوری در حال توسعه است؛ بنابراین دور از انتظار نیست که او نیز به این ژانر توجهی ویژه داشته باشد.

۲-۱-۲- ژانر رئالیسم جادویی دارای مؤلفه‌های خاصی، از جمله دوگانگی، در هم تنیدگی واقعیت و خیال، عادی‌نشان‌دادن امور خیالی و... است. انتظار می‌رود این مؤلفه‌ها در رمان *آخرین انار دنیا* بسامد بالایی داشته باشد.

۲-۱-۳- انتظار می‌رود با بهره‌گیری از مؤلفه‌های رئالیسم جادویی، بتوان به تصویر قابل‌فهمی از وقایع و رویدادهای خاصی که در رمان اتفاق افتاده، دست یافت.

۳- رئالیسم جادویی

اصطلاح «رئالیسم جادویی» که نخستین دور آن در سال‌های ۱۹۲۰ میلادی در آلمان و دور دوم آن در دهه‌ی چهل میلادی در آمریکای لاتین مرکزی آغاز شده، واپسین دور آن از سال‌های ۱۹۵۵ در آمریکای لاتین بنا نهاده شده است و تا به امروز نیز

ادامه دارد (آن باروز، ۱۳۹۴: ۸). «این اصطلاح را اولین بار منتقد آلمانی فرانس روه^۱ برای توصیف «اکسپرسیونیسم» آلمان و معرفی تعدادی از نقاشان این سبک به کار برد. خصوصیتی که فرانس روه برای تمایز بین اکسپرسیونیسم و پست اکسپرسیونیسم (رئالیسم جادویی) در هنرهای نقاشی مطرح کرد، در ادبیات نیز قابل توجه بود و [از سوی] نویسندگان آمریکای اسپانیایی زبان مورد استفاده قرار گرفت» (حق‌روستا، ۱۳۸۵: ۲۰). درباره‌ی ظهور و منشأ اصطلاح رئالیسم جادویی، مباحث و مناقشات بسیاری در گرفته است و اختلاف نظرهای بسیاری در این زمینه وجود دارد، اما با تمام اختلاف نظرها، آنچه می‌توان به آن اذعان کرد، این است که در آمریکای لاتین شکوفا گردید و به ژانری جهانی تبدیل شد؛ به گونه‌ای که «به محض نام بردن از رئالیسم جادویی بلافاصله آمریکای لاتین و گابریل گارسیا مارکز به ذهن تداعی می‌شود» (سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۳۲۷)، اما به طور کلی از چهره‌های اصلی و مؤثر در گسترش و اشاعه‌ی این ژانر، می‌توان به منتقد هنری آلمانی، فرانس روه که به واسطه‌ی اثرش در دهه‌ی بیست شناخته شد؛ آخو کارپانتیه^۲ نویسنده‌ی کوبایی قرن بیستم؛ ماسیمو بتمپلی^۳ نویسنده‌ی ایتالیایی دهه‌ی بیست و سی و منتقد ادبی نیمه قرن بیستم؛ آنجل فلورس^۴ اهل آمریکای لاتین؛ و گابریل گارسیا مارکز (آن باروز، ۱۳۹۴: ۱۶) اشاره کرد.

با توجه به گستردگی این ژانر ادبی در سراسر جهان، نظریه‌پردازان، نویسندگان و منتقدان بسیاری به تبیین و تعریف آن پرداخته‌اند که همین امر باعث شده تعاریف بسیاری از این نظریه ارائه شود، اما با نگاهی اجمالی به تمام این تعاریف، بلافاصله به وجود عناصری مشترک در آنها پی خواهیم برد که محور بنیادین اغلب این تعاریف را شکل می‌دهد. بهتر است قبل از پرداختن به معروف‌ترین تعاریف‌ها، با دو عنصر اساسی این تعاریف یعنی «جادو» و «رئالیسم» آشنا شویم.

- جادو: «مفهومی کمتر نظری است و در رئالیسم جادویی، جادو به هر رویداد خارق‌العاده و به‌ویژه روحانی و غیرعقلانی پیوند دارد. گوناگونی رویدادهای

1- franz roh.

2- Alejo Carpentier.

3- Massimo Bontempelli.

4- Angel Flores.

جادویی در آثار رئالیسم جادویی شامل وجود ارواح، معجزات، استعداد‌های غیرطبیعی، ناپدیدشدن شخصیت‌ها و فضاها‌ی غریب است، اما به شکل جادویی که در شعبده‌بازی‌ها وجود دارد نیست. جادوگری حاصل حیل‌هایی است که این توهّم را موجب می‌شود که چیزی غیرطبیعی روی داده است؛ در حالی که در رئالیسم جادویی آن چیز غیرطبیعی حقیقتاً رخ داده است» (همان: ۴۰).

- **رئالیسم:** «این اصطلاح از میان مباحث فلسفی میانه‌ی قرن هیجدهم سربرآورد و ریشه‌های آن را در مباحث ارسطو- یعنی محاکات- می‌توان جست. «ایان وات» این ایده‌ی فلسفی را تبیین می‌کند که رئالیسم مدرن از جایی آغاز می‌شود که فرد می‌تواند حقیقت را کشف کند و رئالیسم متضمن این نکته است که جهان خارج واقعیت دارد و حساسیت ما گزارش درستی از آن ارائه می‌دهد» (همان: ۴۱). سیدحسینی در مکتب‌های ادبی می‌نویسد: «رئالیسم را باید پیروزی حقیقت واقع بر تخیل و هیجان شمرد. بنای رمان‌نویسی جدید ادبیات امروز جهان بر روی آن نهاده شده است» (سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۲۷۹). پاینده در کتاب «داستان کوتاه در ایران (داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی)»، پس از شرح و تفسیری مفصل از معانی ارائه‌شده از رئالیسم در طی قرون متوالی، می‌نویسد: «به طور خلاصه رئالیسم در ادبیات یعنی گرایش به اینکه همه چیز همان‌گونه که در واقعیت هستند نشان داده شوند. رئالیسم به منزله‌ی شیوه‌ای از نگارش؛ یعنی اجتناب کردن از رمانتیسیم و خیال و اسطوره» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۱) است. او در ادامه ویژگی‌های اصلی داستان رئالیستی را این گونه بر می‌شمرد:

الف) شفافیت روایی در مقابل فصاحت بلاغی

ب) کارکردار جاعی در برابر کارکرد مجازی

پ) زبان محاوره‌ای در برابر زبان رسمی

ت) مشخص بودن زمان و مکان وقوع حوادث

ث) توصیف دقیق از فضا، مکان و شخصیت‌ها و حوادث (همان: ۲۶-۱۰۶).

- رئالیسم جادویی

مگی آن باروز در تعریف رئالیسم جادویی می‌نویسد: «رئالیسم جادویی بر بازنمایی واقعی و تخیلی یا جادویی چیزها آن‌گونه که گویی واقعاً رخ داده‌اند، تکیه می‌کند.

رمز درک ساز و کار رئالیسم جادویی فهمیدن این نکته است که چگونه ساختار روایت، بافتاری واقعی برای رویدادهای جادویی داستان فراهم می‌کند؛ بنابراین رئالیسم جادویی بر واقع‌گرایی متکی است، اما تنها تا آنجا که آنچه را به مثابه‌ی واقعیت قابل پذیرش است، بتواند بسط دهد» (همان: ۴۵). «آماریل چندی^۱ در کتاب رئالیسم جادویی و خیالی می‌نویسد: رئالیسم جادویی شیوه‌ای ادبی است که می‌خواهد ترکیب پارادوکسی از اتحاد امور متضاد و ناهمگون به دست دهد؛ برای مثال، قطب‌های متضادی مانند: زندگی و مرگ، جهان مستعمراتی و جهان صنعتی امروز در تقابل هم قرار می‌گیرند. رئالیسم جادویی با دو قضیه‌ی متضاد و متعارض مشخص می‌شود؛ یکی بر نگرش معقول از واقعیت پایه‌ریزی شده و دیگری بر پذیرش مافوق طبیعت به عنوان واقعیتی معمول و عادی متکی است» (نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸۴: ۱۴۱). «فاریس وندی ب» در مقاله‌ی «ضرورت وجود «دیگری» (نقد فرهنگی رئالیسم جادویی)» می‌نویسد: «متن رئالیسم جادویی از اختلاط رئالیسم و فانتزی به وجود می‌آید؛ به نحوی که وجه رئالیستی آن بر متن بچربد. در واقع رئالیسم آن اندازه بر متن غلبه دارد که عناصر تقلیل‌ناپذیری که شاخصه‌ی جادو هستند بتوانند نقش خود را ایفا کنند» (وندی ب، ۱۳۸۴: ۴۰). در فرهنگ ادبی آکسفورد نیز ذیل واژه‌ی رئالیسم جادویی^۲ آمده است: داستان‌ها و رمان‌های رئالیسم جادویی معمولاً یک محرک قوی روایی دارند که در آن واقعیت شناخته‌شده با آنچه غیرقابل پیش‌بینی و غیرقابل وصف است، در می‌آمیزد؛ در آن عناصر یک رؤیا، افسانه یا اسطوره با مسائل روزمره با الگویی موزایک‌وار و رنگارنگ ترکیب می‌شوند (Drabble، ۲۰۰۰: ۶۲۹).

۳-۱- مؤلفه‌های شاخص رئالیسم جادویی

۳-۱-۱- همزیستی مسالمت‌آمیز

«در بررسی ساختاری و محتوایی رئالیسم جادویی مشخص گردیده است که اولاً حضور عنصر تخیل، وهم و جادو بسیار کمتر از عنصر حقیقت است و ثانیاً شخصیت‌های داستانی این سبک در دو جهان متضاد زندگی می‌کنند و نویسندگان

1- Amaryl Chanadyl.

2- Magic Realism.

آن به خوبی می‌دانند چه روشی پیش گیرند تا در انتقال شخصیت از یک جهان به یک جهان دیگر دچار مشکل نگردند. دو جهان متضاد شخصیت عبارتند از: جهان حقیقی و جهان تخیلی و فراحسی؛ شخصیت‌های داستان ژانر رئالیسم جادویی به راحتی قادرند در دو جهان به زندگی خود ادامه دهند و در انتقال از جهانی به جهان دیگر دچار شگفتی نشوند» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۶). در واقع «از آن جا که قوانین بنیادین دو جهان با هم ناسازگار است، هیچ‌کدام در نهایت به طور کامل بر دیگری فائق نمی‌آیند و هر دو معلق در یک رابطه‌ی متداوم دیالکتیک با یکدیگر باقی می‌مانند» (وندی ب، ۱۳۸۴: ۴۱).

۳-۱-۲- لحن (بیان حوادث خیالی مبنی بر واقعیت)

لحن راوی در داستان رئالیسم جادویی، نقش بسیار مهم و محوری دارد. نویسنده‌ی توانا می‌تواند به کمک لحن راوی، تمامی پدیده‌های غیر ملموس و باورهای شخصی و گاه بی‌اساس خود را در نظر خواننده حقیقی جلوه دهد. چنین شیوه‌ای، این امکان را به نویسنده می‌دهد که از بیان دلایل و برهان‌هایی که در آثار رئالیسم وجودشان ضروری است، معاف شود (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۸). در واقع یکی از خصایص اصلی و یگانه‌ی رئالیسم جادویی، «اطمینان از این است که مخاطب همچون راوی افق‌های جادویی و واقعیت را به یک میزان بپذیرد» (آن باروز، ۱۳۹۴: ۱۰).

۳-۱-۳- اسطوره و نهاد (فرهنگ قومی و محلی)

از دیگر مؤلفه‌های سبک رئالیسم جادویی، می‌توان به حضور پررنگ اسطوره‌های محلی و ملی اشاره کرد. «این رویکرد داستان‌نویسی چنان است که یکی از پژوهشگران حوزه‌ی ادبیات داستانی، رئالیسم جادویی را متشکل از سه عنصر وهم و خیال، عناصر ماوراء طبیعی و اسطوره می‌داند» (ناظمیان و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۶۱). از سوی دیگر، به دلیل همین نهادها می‌توان گفت، رئالیسم جادویی «نشانه‌ی نوستالژی جهان مدرنیته‌شده در تقابل جهان سنتی و از هم پاشیده است» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۸).

۳-۱-۴- دوگانگی

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان‌هایی که در ژانر رئالیسم جادویی نوشته می‌شوند، زیست همزمان عناصر متضاد در بستر داستان است. نویسندگانی که به این شیوه می‌نویسند، صحنه‌های ناهمگون و ناساز را در قالب صحنه‌های مرگ و زندگی، روستایی و شهری، غربی و بومی، واقعی و غیر واقعی و طبیعی و مافوق طبیعی به طور در هم تنیده در آثارشان می‌گنجانند» (نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸۴: ۱۴۳).

علاوه بر مؤلفه‌های ذکر شده، می‌توان از چند گزاره و مؤلفه‌ی دیگر نیز یاد کرد: درون‌مایه‌های عمیق اجتماعی، سیاسی و حتی اقتصادی که به نوعی به نقدهای فرهنگی مدرن نزدیک می‌شوند. «توصیفات سورئالیستی و اکسپرسیونیستی یعنی خلق تصاویری که نه از طریق منطق و تفکر، بلکه با ضمیر ناخودآگاه قابل دریافت است» (ناظمیان و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۶۱).

۴- خلاصه‌ی رمان آخرین انار دنیا

در این رمان، نویسنده گویی تمام اندوه، دربه‌دری و روزهای پناهندگی‌اش را با روایت سیال «مظفر صبحدم» از فراز کشتی ره گم کرده‌اش، بر ذهن مخاطبانی نامعلوم سرازیر می‌کند و با تکثیر «سریاس» از یک تن به سه تن، سیطره‌ی پخش شدگی درد را همچون تقسیم سلولی سرطانی بدخیم، ایستا نمی‌داند. مظفر صبحدم، جنگجوی صادقی که در راه اهداف ملی حدود بیست و یک سال در زندانی میان صحرا در حبس بوده است؛ حبسی که برای نجات جان «یعقوب صنوبر» کشیده است و شگفتا در تمام این سال‌ها صحنه‌گردان اصلی و عامل تباهی او، همین یعقوب صنوبر- رهبر انقلاب و شورش- بوده است. اکنون پس از آزادی، در قصری نهادین- بازمانده‌ی یک اشرافیت از هم پاشیده- به نوعی دیگر زندانی می‌شود؛ قصری که یعقوب ساخته تا به خیال خودش مظفر را از سیاهی دامنگیر جامعه که طاعون می‌خواندش، دور نگه دارد، اما مظفر در آنجا هم نمی‌ماند؛ زیرا او تنها یک دلیل برای زنده ماندن داشت؛ آن هم فرزندش «سریاس صبحدم» بود. یعقوب خبر مرگ فرزندش را به او می‌دهد، اما مظفر تنها به دنبال دیدن فرزندش نیست، دنبال داستان زندگی اوست و همین او را وادار به ترک قصر می‌کند. پس از خارج شدن از قصر و دانستن راز

زندگی سرباس اول، پی می‌برد که شخص دیگری نیز همنام با فرزند او در همان شهر زندگی می‌کرده است. به جستجوی او می‌رود و پیدایش می‌کند؛ زندانی در قلعه‌ای که هیچ‌کس نمی‌تواند به آن نفوذ کند و تنها راه ارتباط با او نوار کاست‌هایی است که مخفیانه وارد قلعه و برگردانده می‌شود. در جریان مکالمات با سرباس دوم، پی می‌برد که سرباسی دیگر نیز در همان شهر است؛ سرباسی که در جریان بمباران شیمیایی سال‌های جنگ کاملاً سوخته و در بیمارستانی در همان شهر است.

سرباس اول در قالب سرنوشتی دردناک، تراژیک و زیبا در هیأت آنارشیستی کم‌تجربه در میان دستفروشان به خاطر حمایت از آنان، به دست مأموران کشته شده است؛ جوانی که او را پروفیسور شب‌های تاریک می‌نامند، مخالف جنگ و خونریزی است، می‌خواهد فیلم ببیند، خوشنویسی کند، کتاب فروشی باز کند. در واقع به تمام معنا در آن دوران جنگ و قتل و خونریزی، دورانی که به قول خودش برادری مرده است، زندگی کند و برادر مردم باشد. سرباس اول هنگامی که زنده بود، با چند نفر دوست و برادر بود که بعدها همان‌ها راهنمای مظفر صبحدم می‌شوند برای پی بردن به راز زندگی او؛ کسانی چون لاولا و سپید، شادریای سپید، ژینو مخملی و آدم مرجان.

سرباس دوم، که به سوی زشتی جنجیده است - موازی سرباس یکم - در سیاه‌چالی شبیه به عمیق‌ترین مغاک و تاریکی درون خودش، عمر نکرده‌ی سرباس اول را پیش می‌برد. سرباس دوم، جانی بالفطره است و بختیار علی با فصل‌هایی که روایتش را به او سپرده، براتش بخشیده و جنگ و دستاوردهای پس از جنگ را همچون نقابی بر چهره‌ی ژولیده‌اش می‌کشد. این‌جا است که فریب‌خوردگی سرباس دوم در شمار کاست‌های پی‌درپی که از زندان برای پدرش می‌فرستد، رنگ می‌گیرد و هر نوار به سیهای معصوم این فدا شده، نقشی تازه می‌زند و تا آنجا پیش می‌رود که سرباس دوم سر نخ وجود سرباس دیگری را به دست پدر می‌دهد. سرباس سوم در بیمارستانی عجیب که پر از سوختگان و دردکشیدگان و ذوب‌شدگان جنگی است، بستری است؛ بیمارستانی که فضای آن کاملاً سورئال و اکسپرسیونیستی است. سرباس سوم، کاملاً ذوب شده و بی‌آنکه چیزی بگوید، مظلوم و خاموش در زیر آخرین انار دنیا سر بر زانوهای مظفر می‌گذارد؛ درختی که بیشتر دو سرباس دیگر و محمد دل‌شیشه، صاحب نازک‌ترین قلب جهان که به دنبال

عشقی ناکام دلش شکسته می‌شود و جان می‌دهد، در زیر آن پیمان برادری بسته و با خون خود امضا کرده و در عمق ریشه‌اش چال کرده بودند؛ پیمانی که مهمترین پیام آن، گذشتن از جان خود برای انسانی دیگر در آن روزگار جنگ و خشونت و بی‌رحمی، و دوست داشتن انسانیت و جنگ نکردن با هیچ انسانی دیگر بود. نکته‌ی شگفت‌انگیز رمان، جایی است که مظفر صبحدم پس از پیدا کردن سه سرباس، باز هم به اسارت یعقوب صنوبر در می‌آید و آنجا است که می‌فهمد تنها یکی از آن سه، فرزند حقیقی او هستند، بی‌آنکه گره این راز برملا شود، هر چند مدارکی برای برملا شدن در دست هست؛ همچون دو قلوبودن دو تن از سرباس‌ها، اما چون مشخص بودن سرباس اصلی اصلاً مهم نیست، فرض بر فاش نشدن گرفته می‌شود. دو فرزند دیگر، فرزندان ناخواسته‌ی یعقوب صنوبر هستند. «فرم روایت در ابتدای قصه تا فصل ده یک در میان، در گذشته و حال در نوسان است؛ به گونه‌ای که فصل‌های فرد روایت حال استمراری مظفر صبحگاهی است و فصل‌های زوج، شرح گره‌خوردگی محمد دل شیشه‌ای با خواهران سپید و سرباس است، اما در نیمه‌ی دوم رمان زمان در هم استحاله شده و اهرم پیش‌برنده رمان به بازوی خود خواننده می‌افتد» (قاسم‌زاده، ۱۳۹۰: ۸۰).

۵- بررسی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در آخرین انار دنیا

۵-۱- عناصر رئالیستی

درون‌مایه‌ی داستان، واقعی است و حتی زمان و مکان آن تقریباً مشخص؛ دوران حکومت بعث و منطقه‌ی کردستان. این درون‌مایه، بیان دردهای چندین ساله‌ی مردم کرد عراق در جنگ با صدام و دست‌یابی به سرزمینی مستقل است که آواره شدن‌ها و کشته شدن‌های مردم و از بین رفتن کامل روستاها و شهرها را به دنبال دارد. «در آن شبی که همه‌ی شهر و روستاها بیرون آمدند به سوی کوه‌ها فرار کردند» (علی، ۱۳۹۴: ۱۲۷) که هسته‌ی اصلی و حقیقی داستان است و در تمام ساختار آن جریان دارد. علاوه بر این، دو نمود رئالیستی بسیار قوی دیگر در رمان، یکی توصیفات دقیق نویسنده از شخصیت‌ها، مکان‌ها و زمان‌هاست: «به گونه‌ای ریش و سیبش رازده بود که اثری از یک تار مو بر صورتش پیدا نبود، ابروهایی سیاه، تُنک و باریک و لبهایی بسیار کلفت و پر خون، هیکلش به اندازه‌ای بزرگ بود که

می‌توانست من را همچون دو تیکه استخوان جمع کند بر دوش نهد و به هر طرف که بخواهد برود» (همان: ۷۹). درباره‌ی زمان علاوه بر تاریخ مشخص رویدادها، حتی در مواردی مانند روز کشته شدن «سریاس اول»، از اول صبح، زمان حوادث را دقیقاً با ذکر ساعت و گاهی دقیقه به دقیقه اعلام می‌کند: «ساعت یازده کنار آدم مرجان به فتیله‌های ایرانی که او به نرخ فتیله‌ی انگلیسی می‌فروشد شوخی می‌کند. در ساعت یازده و ربع «ملک دلبر» با چند پلیس دیگر پیدایشان می‌شود. در ساعت یازده و بیست دقیقه ملک دلبر جلوی «سینه‌ی کژال» (گاری سریاس اول) می‌رسد...» (همان: ۱۵۶). ویژگی دیگر، به کارگیری زبان محاوره‌ای است نه در تمام داستان، بلکه برای تیپ‌های مناسب شخصیت‌ها. سریاس دوم هنگام روبه‌رو شدن با «سریاس اول» و «محمد دل شیشه‌ای» چنین می‌گوید. البته اگر ترجمه توانایی رساندن درست مطلب را داشته باشد: «کدوم پدرسگ با این چیزها بازی کرده مگه چنین چیزی ممکنه؟... من نمی‌دونم کیم و پاسبان دنیام... پاسبان این ترهات... بین برادر زمانه‌ی گوهیه...» (همان: ۱۸۲).

۵-۲- عناصر جادویی

همان‌گونه که پیشتر گفتیم، عناصر جادویی در رمان ژانر رئالیسم جادویی شامل وجود هر رویداد خارق‌العاده، مانند حضور ارواح، ره دادن معجزات، استعدادها، غیرطبیعی شخصیت‌ها، ناپدیدشدن شخصیت‌ها و فضاهای غریب می‌شود. از جمله رویدادهای خارق‌العاده در این رمان، می‌توان به سوار شدن محمد دل شیشه‌ای بر موج سیلاب و رفتن به خانه‌ی خواهران سپید (تا عاشق «لاو لاو» شود) اشاره کرد. «محمد بی‌ترس بر روی آب کوچه به کوچه سیلاب می‌آوردش. او بی‌آنکه غرق شود همانند بلمی کوچک بر روی آب می‌افتد و چهار زانو روی آب می‌نشیند و با خنده‌ای ملیح بر لب نظاره‌گر دنیا است... آب‌ها محمد را به سوی خانه‌ای می‌برند، او می‌خواهد بازگردد. می‌خواهد بر روی آب‌ها مسیر آمده را برگردد از کوچه‌ای دیگر برود، اما نمی‌تواند و قدرتی نهانی میان موج‌ها او را به سوی آن خانه می‌برند» (همان: ۱۹-۲۰). از دیگر رویدادها، چهل بار لرزیدن زمین بود که خواهران سپید نیز با آن در ارتباط بودند و گویی زمان هر زلزله را تشخیص می‌دادند و پیش از آمدن هر زلزله، از خانه بیرون می‌آمدند، اما شاید عجیب‌ترین رخداد داستان، مربوط به

داستانی باشد که «ستاره‌ی سیاه»، دوست سریاس سوم، تعریف می‌کند؛ داستان پسری که آتش گرفته خاموش نمی‌شود. «بر رویش آب می‌ریختند باز هم خاموش نمی‌شد... داخل حوضش می‌انداختند. هنگامی که بیرون می‌آمد، دوباره به همان صورت بود... شبی از دست نگهبانان فرار کرد و گم شد. کس نمی‌دونه کجاس بهش می‌گفتن گوله آتیش» (همان: ۳۳۴).

استعدادهای غیرطبیعی برخی شخصیت‌های داستان: «ادریس انگبین»، نگهبان قلعه‌ای که سریاس دوم در آن زندانی است، استعداد عجیبی در پیدا کردن لانه‌ی زنبورهای عسل و یافتن بهترین عسل‌ها را دارد (همان: ۲۱۵). یعقوب صنوبر با طبیعت در ارتباط است. «دروغ که می‌گفت پرندگان همه پرواز می‌کردند. از بچگی این گونه بود، هرگاه دروغ می‌گفت، اتفاقی می‌افتاد یا باران می‌بارید، یا درختان می‌افتادن و یا پرندگان گروهی بر بالای سرمان پرواز می‌کردند» (همان: ۵) و نمرود سریاس دوم: با این‌که پایش بر روی مین می‌رود، یا در خط مقدم جنگ و سخت‌ترین درگیری‌ها در حالی که تمام دوستانش کشته می‌شوند، او زنده بر می‌گشت. «نیروی آسمانی نمی‌گذاشت من بمیرم. یک بار مینی زیر پایم منفجر شد و هیچ چیزم نشد...» (همان: ۲۵۰).

از دیگر عناصر جادویی برجسته، پیش‌بینی‌ها و به واقعیت پیوستن خواب‌هاست؛ مانند پیش‌بینی سریاس اول که به سریاس دوم می‌گوید: «روزی مردی از بیابان می‌آید... از بیابانی بسیار بسیار دور مردی تنها که نمی‌داند چکار کند به کجا برود ما را در آغوش می‌گیرد و می‌گوید من پدر شما هستم... من پدر همه‌ی شما هستم» (همان: ۲۵۶)، یا خوابی که لاولا و سپید درباره‌ی گم شدن مظفر صبحدم در دریا دیده است، به واقعیت تبدیل می‌شود (همان: ۳۷۶). محمد دل‌شیشه‌ای هم اکثر اتفاقاتی را که برایش روی می‌دهد، یا پیش‌بینی می‌کند (همان: ۱۴۳)، یا درباره‌ی آن‌ها خواب می‌بیند (همان: ۴۶).

۵-۳- همزیستی مسالمت‌آمیز شخصیت‌ها

برخی از شخصیت‌ها معمولی و عادی هستند؛ بدین معنی که آن‌ها را در اطراف خود و در واقعیت می‌بینیم؛ همچون مظفر صبحدم، یعقوب صنوبر، سلیمان مزن (یکی از رهبران شورش که روحی غمگین دارد)، خود سریاس‌ها، ژینوی مخملی

دوست سرباس اول که در بازار ماهی فروشی می‌کند)، آدم مرجان (که در بازار بلور می‌فروشد)، سید مژده‌ی شمس، و عباس فافون که آن‌ها را در زندگی روزمره می‌بینیم و لمس می‌کنیم. در مقابل با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شویم که بر عنصر خیال تکیه دارند و تنها با تصویر اکسپرسیونیستی قابل توصیف هستند؛ همچون خواهران سپید (لاولا و شادریا) که همیشه لباس سپید می‌پوشند، هیچ‌گاه موهایشان را کوتاه نکرده‌اند، موهایی که در باد گویی با ابرها در می‌آمیزد. «پنجره را باز کرده و بالاتنه‌شان را از پنجره بیرون آورده بودند. باد تا دورها دور دور گیسوانشان را با خود برده بود. محمد دل‌شیشه‌ای چون دید که گیسوانشان با ابرها درآمیخته است و می‌دید که کبوتران دسته‌دسته میان آن گیسوانشان در جست‌وخیزند» (همان: ۴۵). کنار آب که می‌نشینند، مویشان بر آب شناور می‌شود، هیچ‌گاه بدون هم‌آواز نمی‌خوانند و هرگز ازدواج نمی‌کنند، در صدای آوازشان چیز عجیبی نهفته است و با زلزله در ارتباط هستند. «همیشه قبل از هر زلزله خواهران سپید از خانه بیرون می‌آمدند؛ گویی که آن‌ها زمان اتفاق افتادن زلزله‌ها را می‌دانستند» (همان: ۹۰) و حتی در صحنه‌های پایانی رمان، به نوعی پیش‌گویی می‌کنند که مظفر به سفر نرود؛ زیرا در دریا گم خواهد شد (همان: ۳۷۵).

از دیگر شخصیت‌های جذاب و خیالی، «محمد دل‌شیشه» است که صاحب نازک‌ترین دل جهان است: «من دلم از جنس شیشه است از شیشه‌ای بسیار ظریف، کوچکترین دل‌شکستن مرا می‌کشد، من کسی هستم از شیشه که بشکنم خورد خواهم شد... خواهم مرد» (همان: ۲۳). محمد دل‌شیشه کلید تمام نهان‌گاه‌ها را دارد به جز نهان‌گاه عشق؛ «آن کلیدها از جنس شیشه بودند و در تمام دنیاها آسمانی و سرزمین‌های خیالی را باز می‌کردند» (همان: ۱۷) و خانه‌اش را از شیشه می‌سازد؛ زیرا از پنهان شدن و نهان‌بودگی می‌ترسد، و در نهایت قلب شیشه‌ای‌اش در اثر عشقی ناکام ترک بر می‌دارد و می‌شکند و او می‌میرد.

در واقع، ما در جریان داستان با دو دنیای کاملاً متضاد مواجهیم: دنیایی که سرباس‌ها و مظفر و یعقوب صنوبر در آن زندگی می‌کنند یا کرده‌اند، دنیایی پر از جنگ و خشونت و بی‌رحمی است که آدم‌های این دنیا نیز خود دو دسته‌اند؛ آدم‌هایی چون «یعقوب صنوبر»، «سلیمان مزن» و «کیخسر و خان سوفیان خان صدر ارحمی» که سود برندگان و سوء استفاده‌کنندگان از موقعیت‌اند و کسانی چون «مظفر

صبحگاهی»، «سریاس‌ها» و «اکرام کوهی» از بین رفتگان و نابودشدگان این دنیا هستند. البته کسانی دیگر هم در این دنیا زندگی می‌کنند؛ همچون عباس فافون که تنها به فکر خویش‌اند و کار و بار خویش؛ «مس فروشی که گوشش بدهکار هیچ اتفاقی در دنیا نیست؛ نه تغییر زمان و نه آشوب زمین، یکی از آن کسانی که تنها به دنبال کار خود است، حتی اگر پادشاه هم بمیرد، ملت دور و برش شکست بخورد یا پیروز شود، او همان کار خود را می‌کند» (همان: ۱۴۱). دنیای دیگر، دنیایی خیالی و آرمانی است؛ دنیایی که در آن، انسان‌ها جان خود را برای جان انسان دیگر می‌بخشند؛ دنیایی که انسان تنها به خاطر عشق می‌میرد. نمایندگان عینی این دنیا، «خواهران سپید» - «دو خواهر بودند که می‌خواهند دور از دنیای سیاست و جنگ زندگی کنند... اسم هیچ حزب و گروه سیاسی را نمی‌دانند و رادیو و اخبار آن را گوش نمی‌دهند و دیواری از آواز به دور خود کشیده بودند» (همان: ۱۴۷) - و «محمد دل‌شیشه‌ای» هستند، اما این دنیاها در هم تنیده‌اند و هیچ‌گاه نمی‌شود آن‌ها را کاملاً از هم جدا کرد و با پیمانی که سریاس اول و دوم با محمد دل‌شیشه‌ای می‌بندند و در زیر آخرین انار دنیا، جایی که پای هیچ انسان دیگری بدان نرسیده است؛ جایی که انسان به خدا نزدیک‌تر است؛ بالای کوهی که مرکز ثقل دنیای خیالی است و راوی می‌گوید: «آن انار بالای آن کوه مرز دو مملکت بود؛ مملکت حقیقت و مملکت خیال، زمین و واقعیت و آسمان و افسانه» (علی، ۱۳۹۴: ۱۴۱)؛ چال می‌کنند، بیشتر در هم تنیده می‌شود. علاوه بر این در هم تنیدگی دنیاها، شخصیت‌ها بدون این که از حوادث غیرعادی و استعداد‌های غیرعادی برخی شخصیت‌ها تعجب کنند، کنار هم زندگی می‌کنند؛ مانند دوستی محمد دل‌شیشه و سریاس اول؛ حتی سریاس انارش را به محمد می‌دهد تا راز آن را پیدا کند؛ زیرا می‌داند محمد کلید تمام اسرار را دارد.

۵-۴-۴-۵-۴-۵

راوی داستان، بسیار ماهرانه عمل می‌کند؛ به گونه‌ای که خواننده مثل او تمام فضاهای خیالی را مانند فضاهای واقعی باور می‌کند و همچون واقعیتی عینی می‌پذیرد. «همه محمد دل‌شیشه را می‌بینند که میان مرده‌ها بازی می‌کند و به بالای ماشین‌هایی که سیلاب آن را آورده، می‌رود، در میان سیلاب به آب شیرجه می‌زند، بر روی آب راه می‌رود، میوه‌های روی آب را بر می‌دارد... محمد دل‌شیشه‌ای در میان آن تراژدی همه

را به خنده وامی‌دارد» (همان: ۲۰). هیچ‌کس از راه رفتن محمد بر روی آب تعجب نمی‌کند، حتی به کارهایش نیز می‌خندند و ماجرای مرگ او از عشق نیز که در شهر پخش می‌شود، اتفاقی عجیب غریب نیست و کسی را به تعجب و انمی‌دارد، هر چند پدرش برای جلوگیری از مرگ پسرش به خواستگاری «لاولا و سپید» می‌رود (همان: ۴۹). این لحن و رفتار راوی و شخصیت‌های داستان، در سراسر آن و هنگام رخداد حوادث غیرعادی تکرار می‌شود که انگار چیزهای معمولی در دنیای عادی هستند. حتی زمانی که «ستاره‌ی سیاه» داستان شعله‌ی آتش را تعریف می‌کند، راوی هیچ اظهار نظری نمی‌کند و موضوع برای او کاملاً عادی است، طوری که باورپذیری‌اش را نزد خواننده بالا می‌برد.

۵-۵- دوگانگی

کل داستان، بحث دوگانگی و تضاد است؛ دوگانگی دنیاها، انسان‌ها و شخصیت‌ها، اما بارزترین دوگانگی، بر خورد «مرگ و زندگی» است؛ «روزگاری که مرگ ابهت خود را باخته بود» (همان: ۲۰۷)، چنان‌که در چند موقعیت، راوی در برابر فضای مرگبار حاکم بر داستان و جامعه، شعارگونه لب به سخن می‌گشاید: «اگرچه زنده بودن مایه‌ی تمام دردهای دیگر است، اما از همه‌ی دلخوشی‌های دیگر زندگی بزرگ‌تر است» (همان: ۱۸۹). مرگ مطرح در داستان نیز خود به دو گونه است: مرگی که در راه عشق و جوانمردی است، مانند مرگ محمد دل‌شیشه‌ای از عشق و مرگ سرباس اول در راه جوانمردی؛ دیگری، مرگی که سیاسیون و جنگاوران بانی آن هستند، مانند تمام کسانی که در جنگ کشته شدند، یا برای کشته شدن به خط مقدم سخت‌ترین جنگ‌ها می‌رفتند. سرباس دوم پس از ناامیدی تمام از زندگی و تنها برای مردن است که به مرگبارترین جاهای جنگ می‌رود.

از دیگر دوگانگی‌های بارز در داستان، تعارض میان روستا و شهر، بورژا و غیربورژا است: «دستش را گرفتم به او گفتم: به این جنگ نرو. این جنگ تو نیست. این جنگ بورژواهاست برای گرفتن تکه نان ماها» (همان: ۲۰۱). در جای دیگر که تضاد و تعارض روستانشینی و شهرنشینی را به خوبی نشان می‌دهد، آمدن روزنامه‌نگاری میان دست‌فروشان برای نوشتن مقاله‌ای درباره‌ی آنهاست که با سرباسی اول ساعت‌ها بحث می‌کند؛ روزنامه‌نگاری که «پر بود از غرور آنهایی که

مردمان روستایی را به چشم سگ می‌بینند» (همان: ۱۱۴). به درازنای شب با سرباس اول بر سر این که چرا مردم روستایی به روستا بر نمی‌گردند، بحث کرد و سرباس او را شکست داد (همان: ۱۱۵)، یا سرباس دوم درباره‌ی روستا می‌گوید: «من از آنجایی که در خاطر ماست در روستایی بودم... روستایی بسیار بسیار کوچک. من متنفر از روستا حتی زیباترین و دلپذیرترین روستا در نظر من مانند جهنم است. سرباس اول هم این گونه بود» (همان: ۲۴۶).

دوگانگی دیگری که در رمان به چشم می‌خورد، تعارضی است که گاه یک فرد دچار آن می‌شود و نویسنده آن را در قالب «پیشمرگه» مطرح کرده است. در فرهنگ گُرد، پیشمرگه انسانی است که در راه نیل به اهداف و آرمان‌های ملت کرد، تلاش می‌کند و چه باک که در این راه جسم و جانش را ببازد. در مقابل، واژه‌ی «جاش» نهاد تیره‌ترین و خودفروخته‌ترین آدمی است که به آرمان‌ها و عقاید ملت کرد خیانت می‌کند. در سراسر رمان، تعارض این دو بسیار چشم‌گیر است بختیار علی در این رمان پرتأثیر خود، در نمایشی عجیب و در فاصله‌ای کمتر از یک مو، سرباس دوم را در هیأت «جاش» و «پیشمرگه» عوض می‌کند. سرباس دوم که از بچگی میان دله‌دزدان و جاش‌ها زندگی می‌کرده است، به ناگاه از خانه‌ی جاشی که بزرگش کرده، می‌رود و بعد از آن است که غروب یک روز در نیروی پیشمرگه نام‌نویسی می‌کند (همان: ۲۵۳)، که این جابه‌جایی فقط در سرباس نیست، در میان سپاهیان نیز روی می‌دهد. «در همان لحظه نگاهی به «سامال کونجی» انداختم و دانستم که به چه می‌اندیشد. بعد از دو ساعت که ما مشغول دفن آن کودک بودیم، سامال گم شد. من بالای سنگی رفتم به تمام جنگجویان گفتم سامال فرار کرده است. به پیش دشمن‌هایمان رفته تا جاسوسی مان را بکند. باید این جا را خالی کنیم...» (همان: ۲۸۱) و حتی یکی از جاش‌های بزرگ، «کیخسروخان سوفیان خان صدر ارحمی»، روزگاری بعد یکی از پیشمرگه‌های بزرگ می‌شود. این امر، نشان می‌دهد که پیشمرگ از نگاهی دیگر می‌تواند جاش و جاش نیز در باوری دیگر، می‌تواند پیشمرگ باشد.

۵-۶- اسطوره و نهاد (فرهنگ قومی و محلی)

«کوه در نهادشناسی اسطوره‌ای، آیت پرصلابت آفرینش است که در فرهنگ قبل از

اسلام و بعد از آن همواره ارزش نهادین داشته است» (هاشمی، ۱۳۸۴: ۱۹۴). «کوه نردبانی بود که انسان با صعود به آن می توانسته است به بلندترین نقطه‌ی طبیعت... و بر تمام طبیعت دست یابد. کوه‌ها به دلیل برافراشتگی، محل بردمیدن خورشید و جایگاه خدایان بوده است. در اسطوره‌ها بین فر و کوه ارتباط عمیقی وجود دارد و سرچشمه‌ی نعمت و برکت بوده‌اند. اغلب آیین‌های مذهبی نیز بر فراز کوه‌ها برگزار می‌شده چرا که در تصور مردم، کوه نزدیک‌ترین مکان به آسمان است» (راشد محصل و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۲۰). در فرهنگ مردم کردستان، که در تمام طول تاریخ در میان کوهستان‌ها ساکن بوده‌اند، همواره کوه چنین نگریده شده است؛ جایی ماوراء زندگی خاکی؛ جایی که آسمان با زمین پیوند می‌خورد. این باور اسطوره‌ای و محلی، در جای‌جای رمان جاری است. جایی که آخرین انار دنیا کاشته شده، بر بالای کوهی است روی ابرها؛ جایی که دیگر صدای گلوله و توپ و تفنگ به گوش نمی‌رسد؛ جایی که گویی پای هیچ بشر دیگری به آنجا نرسیده است و شخصیت‌های رمان هرگاه بدان‌جا می‌رسند، با دنیای آرمانی روبه‌رو می‌شوند که آرمانی‌ترین خیالاتشان به ذهنشان می‌آید. ندیم شاهزاده‌ی کور مادرزاد در پی بازیابی بینایی‌اش بدان‌جا می‌رود و از درون بینا می‌شود. در آنجا سرباس دوم، زشت‌ترین خیالات خود (همچون قتل و جنگ) را دور می‌ریزد. سرباس و محمد دل‌شیشه و ندیم پیمان برادریشان را مانند آیینی جدید در روزگاری که برادری‌ها مرده است، می‌بندند و در زیر درخت انار بالای کوه چال می‌کنند.

از سوی دیگر، وقتی مظفر صبحدم پس از بیست و یک سال زندان در میان صحرا که گویی چله‌ای بوده برای پاک‌سازی روح جنگ‌طلب‌اش؛ روحی که تنها فرزند بیکس خود را که حتی مادرش بر سر زامرده، پس از یک روز تنها می‌گذارد و به جنگ می‌رود، به وسیله‌ی یعقوب صنوبر به بالای کوهی پر درخت برده می‌شود تا به دنیای طاعون‌زده‌ی مردم زمینی آلوده نشود. ارتفاعی که همچون بهشت پوشیده از درخت است و هیچ‌کس گذرش به آن نمی‌افتد، جز «اکرام کوهی»، مردی که کارش آزاد کردن و رهایی‌بخشی دیگران است و در شبی تاریک نیز، مظفر صبحدم را که از هر آلودگی‌یی به دور است، به شهر رهنمون می‌شود؛ گویی انسان بهشتی است که به زمین هبوط می‌کند. «هبوط انسان در اساطیر گنوسی نیز آمده است و در آن انسان شیفته‌ی جهان پست طبیعت

می‌شود و به گونه‌ی تن مادی هیبوط می‌کند» (اسماعیل پور، ۱۳۹۱: ۲۷) و در این جا مظفر عاشق پسر خویش است و به دنبال او در شبی ظلمانی به دنیای شهر هیبوط می‌کند و جالب‌تر آنکه پس از رسیدن به سریاس سوم، او را بر بالای کوه آخرین انار دنیا می‌برد؛ مانند همان حسرت گم‌شده‌ی بشر برای بازگشت به هشت. توصیفات اکسپرسیونیستی و سورئالیستی که از فضای بالای کوه ارائه می‌شود، فضای کوه را بیشتر به سوی این نهاد و اسطوره سوق می‌دهد. بهترین توصیفی که این پیوند اسطوره‌ای و نمادین را به طرز روشنی بیان می‌کند، هنگامی است که محمد دل‌شیشه‌ای و سریاس اول و ندیم شاهزاده برای بار اول به بالای کوه کنار آخرین انار دنیا می‌روند. زمانی که در دنیای پایین جنگ و خونریزی و آوارگی موج می‌زند، به بالای کوه می‌رسند. «صبح‌هنگام به بالای کوه می‌رسند؛ قله‌ای بالای ابرها همانند جزیره‌ای میان دریا. چهار دورش ابرهای زرین هوا آن قدر خنک و آفتاب آن قدر دلنشین بود که گویی کودکان از ستاره‌ای به ستاره‌ای دیگر سفر کرده بودند... گویی سنگ‌هایش به حکم همسایگی ازلی با ابر و آسمان و آفتاب نرم بودند» (علی، ۱۳۹۴: ۱۳۴)، یا هنگامی که سریاس دوم به بالای کوه می‌رسد، توصیفی جالب ارائه می‌دهد، که پیوندی با همان اسطوره‌های کوه در فرهنگ باستان آریایی دارد: «من که به بالای قله‌ی آن کوه جادویی رسیدم، همه چیز از خاطر م رفت. در آنجا آسمان زمین دیگر گونه بودند، جایی بود به رؤیا نزدیک. می‌دانی این به چه معناست؟ یعنی نه دیگر اثری از جنگ بود، نه از مریضی و نه از پیری. در آنجا تنها چند چیز ناب پیدا بودند؛ آرامش، زیبایی و روشنایی» (همان: ۲۵۸).

انار میوه‌ای است که در سراسر رمان حضوری رمزآلود دارد. در کتاب «فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی» درباره‌ی انار آمده است: انار میوه و نام درختی مقدس است و چند بار در تورات از آن یاد شده است. در اساطیر یونان، مظهر باروری و فراوانی است. انار بیدارکننده‌ی غریزه‌ی جنسی است و آن را موجب آبستنی دانسته‌اند. در فرهنگ مسیحی، سبب رستاخیز و جاودانگی بوده است و در نزد آنان رمز عفاف و پاکی نیز به شمار می‌رود. در قرآن نیز از آن به عنوان میوه‌ای بهشتی یاد می‌شود (سوره‌ی الرحمن: ۶۸)، و در فرهنگ ایرانی نیز بیشتر نهاد باروری و زاینده‌گی است (یاحقی، ۱۳۹۱: ۱۶۵). با توجه به این نهادهای ارائه‌شده از انار، شاید بتوان راحت‌تر به حضور آن در داستان پی برد. سه انار شیشه‌ای که همراه

سریاس‌ها است، نهادی است از پاکی و عفاف‌ی که این سه شخصیت دارند و آن‌چه این گمان را بیشتر می‌کند، هنگامی است که سریاس دوم بعد از مرگ سریاس اول، دوباره به سوی جنگ و خشونت می‌رود و انار شیشه‌ای را به میان دره پرت می‌کند و حتی پیشتر هم تلاش می‌کند آن را بشکند. «آن انار شیشه‌ای را بر می‌داشتم بر دیوارها می‌کوبیدم و نمی‌شکست زیر لگد می‌گرفته‌امش و باز هم نمی‌شکست...» (علی، ۱۳۹۴: ۲۶۸). «خواهران سپید» در خانه‌شان درختی دارند که راوی آن را قرینه‌ی آخرین انار دنیا بر بالای کوه می‌داند؛ خواهرانی که هرگز ازدواج نمی‌کنند و از محمد دل شیشه‌ای می‌خواهند انار شیشه‌ای را به آن‌ها بدهد، اما او می‌گوید انار پیش او امانت است و مال او نیست. از همه مهم‌تر، درخت اناری که بالای کوه رسته است، پیوند دنیای خاکی را با بهشت و دنیای آرمانی برقرار می‌کند.

باز با تأکید یادآوری می‌کنیم که رمان از درون‌مایه‌ی اجتماعی و فرهنگی خاصی برخوردار است که نمودهای آن بیان مصیبت‌ها و دردهای جامعه‌ی کردنشین عراق است؛ جامعه‌ای سنتی که در معرض انواع هجوم‌های جامعه‌ی مدرن امروزی قرار گرفته است. شاید از بارزترین انتقادهای سیاسی اجتماعی نویسنده به جامعه‌ی خود، تمامیت‌خواه بودن رهبران شورش و آزادی‌خواه پس از پیروزی است که این‌گونه از زبان «اکرام کوهی» نقل می‌کند: «مظفر صبحدم، شورش و انقلاب دروغی بزرگ است، تو خوشبختی، تو شورشی بودی بی‌آنکه شورش کنی... این نعمتی خدایی است... من این‌گونه فکر می‌کردم زمانی که شورش و انقلاب پیروز شود بهشتی از زیر زمین خواهد جوشید و بر روی زمین خواهد آمد اما افسوس که از دومین صبحدم، از دومین روز که صورتت را می‌شوری چشم‌هایت را که باز می‌کنی چشمت به شروع شدن دوباره‌ی همه‌ی چیزها می‌افتد. من روز به روز زاده شدن آن شیطان را دیدم، شیطانی که ابتدا چیزی کوچک است، اول بار می‌گویی چه اشکال دارد این شیطان قسمتی از همه‌ی ماست... اما کم‌کم بزرگ می‌شود و همه چیز را با خود می‌برد» (همان: ۱۰۴).

۶- نتیجه‌گیری

مطالعه‌ی رمان *آخرین انار دنیا* با تأکید بر پیگیری گزاره‌ها و مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در آن و نقد و تحلیل آن‌ها، ما را به این نتیجه می‌رساند که این اثر از جمله

رمان‌هایی است که به شیوه‌ی رئالیسم جادویی نوشته شده است و نویسنده با بهره‌گیری از این سبک در پی بیان دردها و آرزوهای قومی و محلی خود در برابر دیکتاتوری بعث و تاختن بر این رژیم تمامیت‌خواه بوده است. از دیگر سو، پس از فرو ریختن حکومت بعث و به نتیجه رسیدن قیام‌های مردمی، باز مردم به آن آرمان خود نرسیدند، چرا که سیاست‌مدارها نیز از درون تمامیت‌خواه و دنیال‌آسایش‌خویشتن‌بودند و کسانی چون یعقوب صنوبر حکومت را به دست گرفتند. دوگانگی دنیای در هم تنیده‌ی رمان، نیادی از دوگانگی و تضادهای درونی جامعه‌ی نویسنده است. اسطوره‌های موجود در داستان، به‌خصوص اسطوره‌ی بازگشت به وطن موعود، بیانگر دغدغه‌ی نویسنده‌ای پناهنده‌شده در آلمان و دور از وطن است که برای هرکسی بهشت موعود حساب می‌شود. با نقد مؤلفه‌های رئالیسم جادویی موجود در رمان، روشن می‌شود، مهم‌ترین ابزار کار نویسنده در این ژانر، «اسطوره» و «دوگانگی» است با تأکید بر عناصر جادویی، اما تأکید بر عناصر جادویی در فضای رئالیسم چنان ماهرانه است که جدا کرن آن دو از هم اگر غیرممکن نباشد، کاری بس دشوار است. به نظر می‌رسد نویسنده‌ی رمان، در این کار بست موفق عمل کرده است. از سوی دیگر، نویسنده در طرح و لحن داستان به این سبک، موفق بوده است و شاید همین امر باعث موفقیت چشمگیر کتاب، چه در ایران و چه در میان کردها بوده است.

منابع

۱. آن باروز، مگی (۱۳۹۴)، رتالیسم جادویی، ترجمه‌ی سحر رضا سلطانی، تهران: روزنه.
۲. اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۹۱)، *اسطوره بیان نبادین*، تهران: سروش، چاپ سوم.
۳. پارسی نژاد، کامران (۱۳۸۱)، «مبانی و ساختار رتالیسم جادویی»، *مجله‌ی ادبیات داستانی*، شماره ۶۶ و ۶۷، صص ۵-۹.
۴. پاینده، حسین (۱۳۹۱)، *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های رتالیستی و ناتورالیستی)*، تهران: نیلوفر، چاپ دوم.
۵. حقروستا، مریم (۱۳۸۵)، «تفاوت رتالیسم جادویی و رتالیسم شگفت‌انگیز و نقش زاویه‌ی دید در آن‌ها با بررسی آثار گابریل گارسیا مارکز و آخو کارپنتیر»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، شماره ۳۰، صص ۱۷-۳۴.
۶. راشد محصل، محمدرضا و دیگران (۱۳۹۱)، «تجلی کوه در ایران باستان و نگاهی به جلوه‌های آن در ادب فارسی»، *مطالعات ایرانی*، شماره ۲۱، صص ۱۱۹-۱۴۶.
۷. سیدحسینی، رضا (۱۳۹۴)، *مکتب‌های ادبی*. تهران: نگاه.
۸. علی، بختیار (۱۳۹۴)، *دواهمین هه‌ناری دونیا*، تهران: آرمان‌نگار.
۹. قاسم‌زاده، الهه (۱۳۹۰)، «رتالیسم جادویی مشرق زمین»، *گلستانه*، شماره ۱۱۲، صص ۷۹-۸۰.
۱۰. ناظمیان، رضا و دیگران (۱۳۹۳)، «بررسی گزاره‌های رتالیسم جادویی در رمان‌های «عزاداران بیل» غلامحسین ساعدی و «شب‌های هزار شب» نجیب محفوظ»، *مجله ادب عربی*، شماره ۲، صص ۱۵۷-۱۷۸.
۱۱. نیکوبخت، ناصر و مریم رامین‌نیا (۱۳۸۴)، «بررسی رتالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق»، *مجله پژوهش‌های ادبی*، شماره ۸، صص ۱۳۹-۱۵۴.
۱۲. ونیدی، فاریس (۱۳۸۴)، «ضرورت وجود «دیگری» (نقد فرهنگی رتالیسم جادویی)»، ترجمه‌ی رخساره قائم‌مقامی، *مجله‌ی هنر و معماری فارابی*،

شماره ۵۸، صص ۳۹-۴۸.

۱۳. هاشمی، منیر سادات (۱۳۸۴)، «ارزش‌های رمزی و نمادین البرز کوه در جغرافیای اساطیری شاهنامه»، *مجله ادبیات فارسی*، دانشگاه آزاد مشهد، شماره ۷، صص ۱۹۳-۲۰۲.

۱۴. یاحقی، محمدجعفر (۱۳۹۱)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادب فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

15. Drabble, Margaret (2000). *The oxford companion to English Literature*. Oxford: Oxford University.