فصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و نهم، زمستان 1394: 182-153
تاریخ دریافت: 1394/07/18
تاریخ پذیرش: 1394/12/05

بررسی تطبیقی- انتقادی تأثیرپذیری رمان «طوبا و معنای شب» از رمان «صد سال تنهایی» با تأکید بر درونمایه جدال سنت و مدرنیته

چکیده

در مقالهٔ حاضر، تأثیرپذیری رمان «طوبا و معنای شب» اثر «شهرنوش پارسی‌پور» از رمان «صد سال تنهایی» اثر «گابریل گارسیا مارکز» با نگاهی تطبیقی- انتقادی مورد تأمل قرار می‌گیرد. مواجهه و جدال میان سنت و مدرنیته را می‌توان یکی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های مشترک بین این دو رمان دانست. این نوشتار می‌کوشد تا چگونگی رابطهٔ گفتمانی و بینامتنی این دو رمان را از طریق خوانشی محتوایی و با تأکید بر درون‌مایه‌های مشترک این دو اثر نمایان سازد. همچنین سعی بر این است تا با تکیه بر صداها و همهمه‌های موجود در رمان، نحوهٔ مواجههٔ این دو اثر با دنیای جدید را نشان دهد و تبیین نماید که مؤلفان این دو اثر، چگونه با درهم‌آمیزی واقعیت و توهم، جهان فیزیکی و متافیزیکی و مرگ و زندگی به گفت‌وگوی با دنیای مدرن پرداخته‌اند.
در این مقاله پس از یک مطالعه تطبیقی، همچنین بر آنیم تا از منظری انتقادی به وجوه موجود در دو رمان، با توجه به دو گفتمان سنت و مدرنیته التفات کرده و نشان دهیم چگونه پارسی‌پور در روایت خود دچار گسست و دوپارگی شده است؛ به نحوی که «طوبا و معنای شب» هرگز به صلابت و پیچیدگی «صد سال تنهایی» نیست و به همین دلیل در به کار بردن عناصری چون طنز، باورپذیری شخصیت‌ها و همبستگی معنادار اتفاقات داستان، تاحدودی ناتوان است.
همچنین شاهد آنیم که واکنش به بیگانگان در «صد سال تنهایی» به طور واضح انتقادی، اعتراضی و صریح است، در حالی که «طوبا و معنای شب» موضع‌گیری مغشوش، سردرگم و تاحدودی منفعلانه دارد.

واژه‌های کلیدی: صد سال تنهایی، طوبا و معنای شب، رئالیسم جادویی، سنت، مدرنیته و طنز.

مقدمه

از کتاب «صد سال تنهایی»، معروف‌ترین رمان نویسندۀ کلمبیایی، «گابریل گارسیا مارکز» چندین ترجمه به فارسی صورت پذیرفته که نخستین آن را بهمن فرزانه در سال 1353 انجام داده است. این کتاب که همچنین معروف‌ترین رمان رئالیسم جادویی قلمداد می‌شود، بر رمان‌های فارسی در این سبک تأثیرگزار بوده است. «طوبا و معنای شب» از نخستین رمان‌های رئالیسم جادویی در ایران است که در سال 1366 «شهرنوش پارسی‌پور» آن را نوشته است. به نظر می‌آید که این رمان تأثیراتی از رمان «صد سال تنهایی» گرفته است. هوشنگ گلشیری حتی به تأثیر ترجمۀ بهمن که این رمان تأثیراتی فرزانه از این رمان بر «طوبا و معنای شب» اشاره دارد (گلشیری، 1388: 473). در نوشتار حاضر نیز از همین ترجمه استفاده شده است. با وجود این اشاره به تأثیرپذیری رمان پارسی پور از رمان مارکز، مطالعه تطبیقی این دو رمان در پژوهشی جداگانه و از خلال مضمون جدال سنت و مدرنیته صورت نپذیرفته است و از این منظر می‌توان گفت پژوهش حاضر با رویکردی نو به موضوعی جدید پرداخته است.

در این مقاله برآنیم که به بررسی انتقادی - تطبیقی نحوۀ تأثیرگذاری رمان «صد سال تنهایی» بر رمان «طوبا و معنای شب» بپردازیم. پرسش اصلی آن است که رمان پارسی‌پور چگونه و تا چه حد تحت تأثیر رمان مارکز، در بستری گفتمانی و در تعامل با عناصر بینامتنی سامان یافته است. با التفات به این مهم که خوانش‌های درون‌مایه‌ای خوانش‌های بینامتنی‌اند و اینکه مبحث درون‌مایه‌شناسی تطبیقی مشتمل بر یافتن یک درون‌مایه در چند متن است (مکاریک، 1383: 124)، سعی بر آن است تا در خوانشی درون‌مایه‌ای و بینامتنی، درون‌مایه‌های مشترک دو متن بررسی شود و تأثیرات درون‌مایه‌های متن ترجمه‌شده بر متن فارسی ردیابی شود. بر همین اساس تأکید خواهیم داشت که درون‌مایۀ بنیادین و مشترک در این دو رمان، مواجهه و جدال سنت و مدرنیته و تبیین هویت «خود» در تقابل با «دیگری» است. میرعابدینی نیز «طوبا و معنای شب» را در بخشی از آثار ادبیات داستانی پس از انقلاب اسلامی دسته‌بندی می‌کند که به جست‌وجو و کشف هویت اهتمام دارند (میرعابدینی، 1387: 986).

این مواجهه، تقابل و جدال را می‌توان بر اساس الگوی مکالمه‌ای متفکر روس، «میخائیل باختین» تبیین و تفسیر کرد. باختین، مطالعات ارزشمندی دربارهٔ مبانی نظری رمان داشته و قائل به وجود ویژگی‌های منحصربه‌فردی برای این نوع ادبی است. او رمان را مظهر منطق گفت‌وگویی می‌داند. به نظر او، روابط گفت‌وگویی در تمامی عناصر ساختاری مرتبط با رمان وجود دارد. وقوف رمان به تنوع زبانی، در میان همهٔ انواع ادبی بی‌نظیر است. به زعم باختین، امکان تحقق چندصدایی[1] بودن در رمان بسیار حائز اهمیت است. این چندصدایی بودن، مایهٔ حیات رمان است و از این‌رو عجیب نیست که رمان‌ها بارها شکل‌های ناپیدای گفتار دیگران را در دِل خود جا می‌دهند. «همه زبان‌ها می‌توانند قدم به گستره یکپارچه رمان گذارند؛ گستره‌ای که قادر است در خود، سبک‌پردازی‌های تقلیدی - تمسخرآمیز[2]، زبان‌های گونه‌ای، اشکال مختلف سبک‌پردازی و نمونه‌های زبان‌های حرفه‌ای و دوره‌ای، زبان نسل‌های خاص،گویش‌های اجتماعی و سایر زبان‌ها را به هم پیوند دهد. رمان‌نویس ممکن است برای سازآرایی مضامین خود و بیان (غیر مستقیم) منکسر مقاصد و ارزش‌های خود، همه زبان‌ها را به کار گیرد» (باختین، 1387: 418).

در رمان‌های مکالمه‌ای، ما نه با افراد خنثی و تجریدی، بلکه با صداها و آواهای زنده و پویا سروکار داریم. شخصیت‌ها، زبان و واژگان مخصوص به خود را به کار می‌برند. زبانی که عرصه تجلی گفتمان‌ها هستند. فرد بیرون از گفتمان ویژهٔ خود وجود ندارد. از این‌رو، مکالمهٔ آوا[3]های شخصیت‌های یک رمان به معنای مکالمهٔ گفتمان مربوط به هر یک از آنهاست. در رمان مکالمه‌ای، هر شخصیتی از ویژگی‌های فردی خاص و از برخی جهات یکه، برخوردار است. این ویژگی شخصی متضمن جهان‌نگری شخصیت، شیوهٔ نوعی گفتار او و موضع اجتماعی و ایدئولوژیکش بوده و این‌همه از راه واژگان شخصیت به بیان درمی‌آیند. «در رمان، زبانی که شخصیت‌ها با آن سخن می‌گویند و نحوهٔ سخن گفتن آنها به لحاظ کلامی و معناشناختی، مقوله‌ای خودمختار است. گفتار هر شخصیت، نظام

1. Polyphony
2. Parody stylization
3. voice

عقیدتی خود را دارد، چون هر یک از آنها، گفتار شخص دیگر و به زبان شخصی دیگر هستند. رمان نیازمند افرادی سخنگو است که گفتمان ایدئولوژیک منحصربه‌فرد و زبان خاص خود را همراه خود وارد رمان کنند» (همان: 413).

رهیافت‌های باختینی دربارهٔ رمان به ما نشان می‌دهد که در «صد سال تنهایی» و «طوبا و معنای شب»، گفتمان سنت و مدرنیته چگونه از خلال شخصیت‌ها و افراد مختلف در داستان ظاهر می‌شود و این شخصیت‌ها به عرصه‌گاه تجلی گفتمان ویژهٔ خود بدل می‌شوند. همچنین نشان می‌دهد که در گفت‌وگوی آواها و صداهای مختلف در این دو رمان، چگونه می‌توان گفت‌وگوی بین گفتمان سنت و مدرنیته را تفسیر کرد.

صد سال تنهایی

«صد سال تنهایی»، رمان معروف گابریل گارسیا مارکز، حکایت صد سال تنهاییِ هفت نسل از خانوادهٔ *بوئندیا*ست. اورسولا و خوزه آرکادیو بوئندیا، پس از مهاجرت گروهی در مکانی سکونت می‌گزینند که آن را ماکوندو نام می‌نهند. با ساختن خانه‌ای در ماکوندو، مکان روایت داستان به خانه اورسولا و پس از آن به ماکوندو محدود می‌شود. در ابتدای داستان، ورود کولی‌ها آرامش ماکوندو، به‌ویژه خوزه آرکادیو بوئندیا را به هم می‌زند. کولی‌ها که طبق گفته خود، آخرین اختراعات عالم را به همراه می‌آورند، ذهن و روان خوزه آرکادیو و سپس پسرش آئورلیانو را به خود مشغول می‌کنند. همچنین ورود راه‌آهن به ماکوندو، تحولی در تاریخ این شهر محسوب می‌شود. با قطار، اختراعات خارجی دیگر مثل تلفن، برق، سینما و... وارد می‌شود. ورود خارجی‌ها و تأسیس کارخانهٔ موز به فجایع دیگری دامن می‌زند و مارکز تمام این وقایع را در هاله‌ای از خیال و واقعیت درمی‌آمیزد تا به نحوی استعاری، تاریخ رنج‌بار آمریکای لاتین را بازگو کند.

در پایان داستان، نسل هفتم خانواده بوئندیا، نوزادی با دم خوک است که توسط مورچه‌ها خورده می‌شود. پدر این نوزاد، آئورلیانو وقتی که آخرین خطوط مکاتیبی را می‌خواند که صد سال پیش نوشته شده بود، از سرنوشت خود، خانه، خانواده و ماکوندو آگاه می‌گردد و با خواندن این آخرین خطوط، ماکوندو با طوفانی از روی زمین محو می‌شود و رمان به پایان می‌رسد.

طوبا و معنای شب

«طوبا و معنای شب» نوشتهٔ شهرنوش پارسی‌پور، حکایت زندگی خانواده‌ای است که مراحل گوناگون زندگی این خانواده در تناظر با تاریخ تحولات پیش از مشروطه تا انقلاب 1357 است. شخصیت محوری این رمان، طوبا، زنی است که دغدغه‌های زندگی روزمره برای او بسنده نیست و معنای دیگری از حقیقت و زندگی را می‌جوید. این رمان نیز حدود صد سال از زندگی یک خانواده و تحولات تجددخواهانهٔ ایران را در برمی‌گیرد.

طوبا پس از مرگ پدر، در چهارده‌سالگی با حاجی محمود پنجاه‌ودو ساله ازدواج می‌کند و چهار سال سترون و یخ‌زده را با او سپری می‌کند. پس از چهار سال وقتی برای نخستین‌بار بدون معیت شوهرش به شهر قدم می‌گذارد، متوجه قحطی در شهر و مرگ دلخراش کودکی از فرط گرسنگی می‌شود و همچنین «آقای خیابانی» از سران مشروطه‌طلب را ملاقات می‌کند. طوبا از همسرش جدا می‌شود و می‌خواهد به زعم خودش به دنبال خدا برود، اما در یک واکنش منفعلانه همسر یکی از شاهزاده‌های قجری می‌شود. شوهرش، مردی بی‌مسئولیت است که به تدریج تمام مسئولیت‌های زندگی را بر دوش طوبا می‌اندازد. طوبا از طریق دوستان شوهرش با مراتب سلوک و درویشی آشنا می‌شود و همچنین با گیل و لیلا که شخصیت‌های اسطوره‌ای هستند، ملاقات می‌کند.

ابوذر، مباشر شوهر طوبا که خواهر نیمه‌دیوانه و دو فرزندش را به دست طوبا سپرده، در خانهٔ او، خواهرزاده‌اش ستاره را که در جریان حملهٔ قزاق‌ها به آذربایجان، باردار شده به قتل می‌رساند و با کمک طوبا زیر درخت انار دفن می‌کند. اینگونه طوبا در مالیخولیای روح ستاره غوطه‌ور می‌شود و به اسماعیل، برادر ستاره انس می‌گیرد. اسماعیل در خانهٔ طوبا بزرگ می‌شود و به گروه‌های سیاسی می‌پیوندد. همچنین سه کودک یتیم دیگر کمال، مریم و کریم تحت سرپرستی طوبا درمی‌آیند. کمال پسری گستاخ و انقلابی است و پس از مدتی وارد گروه‌های سیاسی می‌شود و به‌تدریج

خواهرش را وارد فضاهای چریکی و سیاسی می‌کند. مریم، شبی در حالی که تیرخورده به خانه بازمی‌گردد و می‌میرد. مریم را در زیر درخت انار، در مدفن ستاره، دفن می‌کنند و فرزندان طوبا طی بگومگویی با او خانه را ترک می‌کنند و طوبا را تنها می‌گذارند. در پایان داستان، لیلا به خانهٔ طوبا می‌آید و با هم در سفری اسطوره‌ای به اعماق زمین می‌روند و به کنه اولین تعاریف بشرِ نخستین از زنانگی و مادرانگی بازمی‌گردند، تا رمان، پرونده بخش متافیزیکی خود را نیز ببندد. در نهایت طوبا در آخرین سطرهای رمان می‌میرد.

مواجهه با دنیای جدید: «زمین گرد است»

مواجههٔ سنت با دنیای جدید و مدرنیته و در معنای عام‌تر، مواجهه «خود» با «دیگری» را می‌توان از درون‌مایه‌های اصلی این دو رمان دانست. اولین مواجههٔ اهالی ماکوندو با «دیگری» و «بیگانه»، برخورد با کولی‌هایی بود که به این شهر آمده و برای اختراعاتی مثل آهن‌ربا، دوربین و ذره‌بین تبلیغ می‌کردند و از مواهب علم سخن می‌گفتند. ورود این اختراعات جدید باعث حس سرشکستگی و غبن در خوزه آرکادیو بوئندیا می‌شود. او که پیش از این در نقش رییس قبیله‌ای بادرایت ظاهر شده بود، تحت تأثیر ملکیادس و دیگر کولی‌ها به مرد خموده و بداخلاقی تبدیل شد که نگران شناختن عجایب جهان بود و تمام روز در خانه می‌گشت و با خود حرف می‌زد: «در دنیا وقایع عجیب و باورنکردنی رخ می‌دهد. در دو قدمی ما، در آن‌طرف رودخانه، انواع دستگاه‌های جادویی یافت می‌شود و ما مثل یک‌مشت خر در اینجا زندگی می‌کنیم» (مارکز، 1357: 17) و گاه غُرغُرکنان به اورسولا می‌گفت: «تا آخر عمر بدون اینکه از فواید علم و دانش برخوردار شویم، در همین‌جا خواهیم پوسید» (همان: 20).

خوزه آرکاریو، خود را برای ماه‌های طولانی در اتاقکی در انتهای خانه حبس کرد، تا کسی مزاحم آزمایش‌هایش نشود. شب‌های پیاپی را در حیاط به مطالعهٔ ستارگان می‌گذراند و ناگهان شروع به حرف زدن با خود کرد و با وقاری خاص، لرزان از تبِ شب‌زنده‌داری‌های طولانی و خشم خیالی‌اش بر سر میز نشست و کشف خود را اعلام کرد: زمین مثل پرتقال

گرد است. بعدها ملکیادس از فهم و شعور او تجلیل کرد که چگونه از طریق علم هیئت به یک تئوری که عملاً ثابت شده بود، رسیده است؛ هر چند آن تئوری تا آن زمان در دهکده ماکوندو ناشناخته مانده بود (مارکز، 1357: 14). این حیرت و پریشانی و شیفتگی خوزه آرکادیو بوئندیا، نخستین مواجهه با علوم جدید و با «دیگری» را نمایش می‌دهد.

در رمان «طوبا و معنای شب»، ادیب - پدر طوبا - که در خیابان راه می‌رفت و غرق در یکی از معماهای اندیشهٔ ملاصدرا بود، اسب و مرد انگلیسی را ندیده، اسب رم کرده و ادیب محکم به زمین خورده بود. انگلیسی، شلاقش را بلند کرده و با خشونت به صورت او کوبیده و به فارسی شکسته‌ای گفته بود: «احمق! ابله!» (پارسی‌پور، 1382: 5) پس از آن ادیب به خانهٔ مشیرالدوله رفت، تا از او بخواهد مرد انگلیسی را به خاطر توهینی که به علم کرده، بازخواست کنند و در آنجا برای نخستین‌بار با خانه‌ای به سبک فرنگی و مبل‌های پایه‌بلند، روشنایی برق و مناظر شهرهای اروپا بر دیوار روبه‌رو شد. در آنجا چیزی که بیش از همه باعث هیجان او شد، گردی زمین بود. «وقتی کره جغرافیایی بزرگ منزل مشیرالدوله را برای نخستین‌بار دید، تکان خورد» (همان: 10) به این ترتیب برخورد ادیب با «انگلیسی»، او را به تدریج متوجه تغییرات پیرامونش کرد. دیگر تشنگی همیشگی‌اش دربارهٔ ملاصدرا و شیخ اشراق فروکش کرده بود (همان: 11). آشنایی با علوم جدید و اختراعات غربی باعث حیرت و پریشانی ادیب شد و او هم مثل خوزه آرکادیو بوئندیا در خانه راه می‌رفت و گاه با صدای بلند می‌خندید. در هر دو رمان، ورود مدرنیته در اولین صفحات رمان با حیرت از گردی زمین آغاز می‌شود، همچنان که ریشه‌های مدرنیتهٔ غربی به پیشرفت‌های علمی دورهٔ رنسانس و کشف گالیله دربارهٔ چرخش زمین و کروی بودن آن بازمی‌گردد.

این دو مرد پریشان با دلایل مختلف سعی کردند به فرزندان خود آموزش دهند. خوزه آرکادیو بوئندیا در اتاقکی که دیوارهایش با نقشه‌های عجیب و غریب جغرافیایی پوشیده شده بود، به فرزندانش خواندن و نوشتن و حساب آموخت و پسر دوم او، آئورلیانو (سرهنگ آئورلیانو) علاقه و کنجکاوی بیشتری نشان می‌داد. حاجی ادیب نیز لازم دانست حقایق دنیای جدید را خود به دخترش آموزش دهد، پیش از آنکه کسانی مثل مرد انگلیسی به این کار اقدام کنند. ادیب برای طوبا از سفر حج یک کره

جغرافیایی آورد و مثل خوزه آرکادیو بوئندیا با کمک تخیل خود شروع به آموزش جغرافیای جهان کرد (همان: 24).

سرگشتگی و شیفتگی خوزه آرکادیو بوئندیا در مقابل اختراعات و اکتشافات جدید در نهایت به روان‌پریشی و جنون او منتهی شد. همچنان که اختراعات، اکتشافات و علوم جدید باعث حیرت، سرگشتگی و خشم حاجی ادیب شده بود. فریدون میرزا، شاهزاده قجری، شوهر دوم طوبا نیز گاهی قضاوت‌های بدبینانه‌ای دربارهٔ ظاهر زندگی غربی‌ها داشت. او در آن زمان که هنوز لوله‌کشی آب در تهران رواج نداشت، به طوبا می‌گفت که انگلیسی‌ها کارشان به جایی رسیده که می‌خواهند آب تهران را در لوله کنند، به این بهانه که آب کثیف نشود، هر وقت که خواستند لولهٔ آب را ببندند و شهر را صحرای کربلا کنند. می‌خواهند در خیابان‌ها سنگریزه بپاشند و قیر بکشند تا مردم نتوانند راه آب‌ها را تمیز کنند. او مشروطه‌خواهان و آقای خیابانی را از عمّال انگلیسی‌ها می‌دانست که می‌خواستند رعیت‌ها را علیه ارباب‌ها بشورانند (پارسی‌پور، 1382: 94). طوبا نیز پس از آنکه متوجه شد دخترش مونس که در فامیل آنها، تنها زنی بود که بیرون از خانه کار می‌کرد، بدون اجازه او ازدواج کرده، اندیشید علت تمام مشکلات، ورود فرنگی‌ها و چیزهایی مثل سینماست (همان: 266).

وقتی آئورلیانو تریسته، یکی از هفده پسر سرهنگ آئورلیانو بوئندیا تصمیم گرفت به ماکوندو راه‌آهن بکشد، نخستین کسی که در ماکوندو قطار را دید، زنی بود که فریاد می‌زد: «دارد می‌آید. یک‌چیز وحشتناک است، مثل آشپزخانه‌ای که یک دهکده را به دنبال خود بکشد» (مارکز، 1357: 195) و به این ترتیب اولین قطار به ماکوندو وارد شد: «قطار زرد رنگ بی‌گناهی که به دنبال خود آن‌همه شک و یقین، آن‌همه خوبی و بدی، آن‌همه تغییرات و آن‌همه فاجعه و دلتنگی به ماکوندو آورد» (همان). با آمدن قطار، دیگر اختراعات و محصولات مدرن هم وارد ماکوندو شد. اهالی ماکوندو از لامپ‌های پریده‌رنگ الکتریکی و سینما حیرت می‌کردند. برای مرگ هنرپیشه می‌گریستند و در فیلم بعدی که می‌دیدند او نمرده و در نقش دیگری ظاهر شده، «آن کلاه‌برداری را تاب نیاوردند و صندلی‌های سینما را خرد کردند» (همان: 196).

اولین مواجهۀ طوبا با سینما همانند مواجهۀ اهالی ماکوندو بود: «چراغ‌های برق خاموش شد... بعد نوشته‌هایی آمد و گذشت. مرد کوچک‌اندامی با کلاه و کفش و عصا در روی دیوار راه می‌رفت، بالا و پایین می‌پرید و کارهای عجیب می‌کرد. خیلی مضحک و خنده‌دار بود. اما طوبا نمی‌خندید. در جلال و عظمت خداوند غرق بود. چگونه می‌شد تصویر ساده روی پردۀ سفید، راه برود؟ حبیب‌الله شب گذشته وقت زیادی صرف کرده بود تا معنای تصویر را برای او بگوید، اما همچنان رمز و راز تصاویر، او را دیوانه می‌کرد» (پارسی‌پور، 1382: 229). دیدن تصاویر متحرک سینما، طوبا را در جلال و عظمت خداوند غرق کرد، همچنان که ورود اختراعات مختلف و به‌ویژه تلفن «درست مثل این بود که خداوند متعال می‌خواهد ظرفیت حیرت اهالی ماکوندو را بیازماید و آنها را در حالتی از خوف و رجای مدام، بین شک و حقیقت نگاه دارد، تا بدانجا که دیگر هیچ‌کس نمی‌فهمید حقیقت واقعی در کجا نهفته است» (مارکز، 1357: 197)

حیرت خوزه آرکادیو بوئندیا از دیدن یخ همانند واکنش طوبا به آسفالت خیابان است. وقتی خوزه آرکادیو صدای طبل و کرنای کولی‌ها را شنید که به دهکده می‌آمدند، درس دادن به پسرهایش را ناتمام گذاشت و سه نفری برای دیدن این اختراع به راه افتادند. در رمان «طوبا و معنای شب» نیز امینه خانم به خانه طوبا آمد و گفت آب دستشان هست زمین بگذارند و همراه او بروند به امیریه و این پدیدۀ عجیب را ببینند. طوبا، رخت‌ها را در تشت نیمه‌شسته رها کرد و با دخترش و امینه خانم به سمت امیریه به راه افتادند (پارسی‌پور، 1382: 213). خوزه آرکادیو شگفت‌زده از دیدن یخ، آن را «اختراع بزرگ عصر ما» (مارکز، 1357: 24) دانست. بهت و حیرت و تحسین طوبا پس از دیدن آسفالت هم از همین دست بود: امینه خانم «رفت به طرف جوی آب، با مشت آب برمی‌داشت و روی آسفالت می‌ریخت. نه گِل می‌شد، نه خاک به هوا می‌رفت. هر سه مبهوت و پر از احساس تحسین مدتی تماشا کردند» (پارسی‌پور، 1382: 213).

ورود اختراعات جدید و بیگانگان در هر دو رمان را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد. در رمان «صد سال تنهایی» روند تحولات در ابتدا کندتر است و کولی‌ها با خود اختراعات جدید را به ماکوندو می‌آورند. در مرحلۀ بعدی، با ورود راه‌آهن و قطار به ماکوندو،

تغییرات با یک دور سریع رخ می‌دهد. به تدریج خارجی‌ها وارد ماکوندو می‌شوند و با احداث کارخانه موز، زندگی در ماکوندو زیرورو می‌شود: «با ورود شرکت موز، مقامات محلی، جای خود را به خارجیان مستبدی دادند که آقای براون همراه خود برده بود... آدمکش‌های مزدور مسلح به ساطور، جای پاسبان‌های پیر را می‌گرفتند» (مارکز، 1357: 208).

در رمان «طوبا و معنای شب» نیز در ابتدا روند تحولات مدرنیته کندتر است. ورود ادیب به خانهٔ اشراف برای تظلّم‌خواهی از «انگلیسی»، اولین مواجهه با زندگی غربی را نشان می‌دهد. طوبا دو دیدار از خانهٔ شاهزاده گیل دارد. در نخستین دیدار، باشکوه‌ترین تالاری را که در عمرش دیده، در آنجا می‌بیند. یک بخش آن به سبک ایرانی و بخش دیگر به سبک فرنگی چیده شده بود (پارسی‌پور، 1382: 96). اما به تدریج تیرهای برق و سیم‌های تلفن غراف در تهران نصب می‌شود (همان: 129) و برای بار دوم که طوبا به خانهٔ گیل می‌رود، تغییرات به شکل فراگیرتری رخ داده است. همه‌جا مبلمان شده و همه با لباس‌های فرنگی در مهمانی حضور دارند و با کفش روی فرش راه می‌روند (همان: 130). زنان و مردان با موسیقی غربی می‌رقصیدند و «طوبا مضطرب و افسرده بود. به نظرش می‌رسید در عروسی اجنه در حمام شرکت کرده باشد... فریدون میرزا در گوش او نجوا کرد که این مجلس یک مجلس فرنگی است» (همان: 132). شاهزاده گیل به مهمانان می‌گوید که عمر مجالس از این دست در روسیه به پایان رسیده است. «البته این مجلس نقطه آغاز مجالسی از این دست در ایران است. ما چون دیر از راه رسیده‌ایم، مجبوریم به سرعت حرکات و رفتار دیگران را تقلید کنیم» (همان: 134)

در «صد سال تنهایی» در ماجرای کارخانهٔ موز، کارگران کارخانه به اعتراض به وضع بد زندگی خود اقدام به تظاهرات و اعتصاب می‌کنند. جمعیت معترض که به بیش از سه هزار نفر می‌رسید، به رگبار بسته می‌شوند. خارجی‌ها، جنازه سه هزار مرد و زن و بچه را مثل موزهای گندیده با قطار می‌برند و در آب می‌اندازند (مارکز، 1357: 263) و تمام اخبار مربوط به این حادثه را جعل کرده، در اخبار اعلام می‌کنند که کارگران به خانه‌های خود رفته‌اند و قرار است صلح‌نامه‌ای بین کارگران و آقای براون امضا شود (همان: 265). از آنجا

که وطن مارکز در برابر جهان مدرن، تجربهٔ استعمارشدگی را داشته است، خشونت مواجههٔ «خود» با «دیگری» در این رمان به شکل آشکاری در فاجعهٔ کارخانهٔ موز نمایان می‌شود. در حالی که ورود مدرنیته به ایران به شکل تدریجی صورت پذیرفته و ایرانی‌ها تجربهٔ استعمار را به شکل مستقیم نداشته‌اند. در «طوبا و معنای شب» برخلاف «صد سال تنهایی»، بیگانگان به چنین کنش‌های خشونت‌آمیز آشکار و گسترده‌ای دست نمی‌زنند و در مواردی چون شلاق‌خوردن ادیب از انگلیسی، نهایتاً با عذرخواهی انگلیسی و هدیهٔ گران‌بهایی که برای ادیب می‌آورد، این مسئله حل می‌شود. حتی این امر باعث آشنایی ادیب و به تبع او طوبا با جهان مدرن می‌شود. در این رمان، ظهور امر بیگانه نه با خشونتی خون‌بار، بلکه با مضامینی چون سر کار رفتن زنان، رقص با موسیقی غربی و محصولات مدرنیته چون برق، تلفن و سینما تصویر می‌شود.

همچنین در «صد سال تنهایی» شاهد آنیم که آشکارا انتقاد و موضع‌گیری صریح نسبت به اقدامات بیگانگان صورت می‌گیرد. در حالی که در «طوبا و معنای شب»، این موضع‌گیری مغشوش، ناواضح و تاحدودی منفعلانه می‌نماید.

جدول 1- واکنش‌های مختلف در مواجهه با دنیای جدید

در رمان «**صد سال تنهایی**»	در رمان «**طوبا و معنای شب**»
حیرت و شگفتی خوزه آرکادیو بوئندیا	حیرت و شگفتی ادیب
واکنش منفی: درماندگی، روان‌پریشی و جنون خوزه آرکادیو بوئندیا	واکنش منفی: درماندگی، خشم و بدبینی ادیب، فریدون میرزا و طوبا
حیرت اهالی ماکوندو در برابر سینما	حیرت طوبا در برابر سینما
حیرت خوزه آرکادیو بوئندیا در برابر یخ	حیرت طوبا در برابر آسفالت
اعتراض گسترده و خون‌بار به بیگانگان در ماجرای کارخانه موز	اعتراض جزیی و مسالمت‌آمیز در جریان شلاق‌خوردن ادیب

عناصر بومی در تقابل با مدرنیته

باختین، رمان را صورت آرمانی تحقق گفت‌وگو می‌داند. رمان بستری است که در آن صداها و آواهای مختلف به گفت‌وگو برمی‌خیزند. این آواها از خاستگاه‌های متفاوت اجتماعی و ایدئولوژیک برمی‌آیند و نویسندهٔ رمان، این آواها را به نحوی سازمان‌دهی

می‌کند که به نوعی هارمونی دست یابد. در واقع باختین برای تبیین این مفهوم از اصطلاح مرتبط با هنر موسیقی یعنی چندصدایی یا چندآوایگی[1] سود می‌جوید. «چندآوایگی یا پلی‌فونی، اصطلاحی است که در اصل از موسیقی گرفته شده و مفهوم مرکزی نظریهٔ مکالمه‌گریِ باختین را تشکیل می‌دهد. از نظر میخاییل باختین، چندآوایگی، مشخصهٔ یکهٔ ژانر ادبی است که به موجب آن، صداهای متعددِ رقیب، موضوع‌گیری‌های ایدئولوژیکی متنوعی را به نمایش می‌گذارد و می‌تواند به طور مساوی و فارغ از داوری یا محدودیت‌های نویسنده، در گفت‌وگو درگیر شود. نویسنده با آزادمنشی تمام در خلال کلام شخصیت‌ها یا دوشادوش آنها قرار می‌گیرد» (مکاریک، 1383: 101)

در رمان «صد سال تنهایی» در مکالمهٔ میان آمریکای لاتین و غرب، غرب (آمریکای شمالی و اروپا) با علم جدید و اختراعات و فرهنگ خود وارد می‌شود و گاه به خشونت و قتل و استعمار مبادرت می‌ورزد و آمریکای لاتین با تحسین فرهنگ بومی و تخیل بارور و شاعرانگی زندگی خود، گفت‌وگو را ادامه می‌دهد. به عبارت دیگر مارکز با توسل به فرهنگ بومی، تخیل و شاعرانگی نهفته در آن، آوای آمریکای لاتین را صورت‌بندی می‌کند. ماکوندو به مکان مواجههٔ سنت آمریکای لاتین با غرب بدل می‌شود؛ جایی که حقایق فیزیکی و متافیزیکی درهم می‌آمیزد و خیال از واقعیت قابل شناخت نیست. شهری که پس از مرگ خوزه آرکادیو بوئندیا از آسمان آن، گل زرد می‌بارد (مارکز، 1357: 127). در اطراف شاگرد مکانیکی که رناتا رمدیوس به او دل می‌بازد، همواره پروانه‌های زرد رنگی در حال پروازند (همان: 246) و پس از مرگ اورسولا، مادر خانواده، در طبیعت تغییراتی ایجاد می‌شود و گل سرخ‌ها بوی علف هرز می‌دهند (همان: 292).

داستان‌های شگفت‌انگیزی که مارکز روایت می‌کند، بی‌شباهت به داستان‌هایی نیست که مادربزرگش برای او تعریف می‌کرده است. مادربزرگ مارکز، «قصه‌گوی بزرگی بود، صدایش گویی زمزمه‌ای بود از جهانی دوردست که از ماورای او به گوش می‌رسید» (همان: 7). از دیگر درون‌مایه‌هایی که واقعیت و خیال را در رمان «صد سال تنهایی» درهم

1. Dialogism

می‌آمیزد، مرض بی‌خوابی است. این مرض وقتی در ماکوندو شایع شد، اهالی به تدریج اسم اشیا را به خاطر نمی‌آوردند (همان: 48)، عدهٔ زیادی خود را به دست فراموشی سپردند. پیلار ترنرا که پیش از این با فال ورق، آینده را پیشگویی می‌کرد، با اصراری هر چه تمام‌تر، این فکر را در اهالی برانگیخت: خواندن گذشته در فال ورق؛ درست مثل موقعی که آینده را با فال ورق پیشگویی می‌کنند (مارکز، 1357: 49). به این ترتیب اهالی ماکوندو، سرنوشت و گذشتهٔ خود را از طریق فال ورق درک می‌کردند. برگ برندهٔ مارکز در تصویر کردن چنین قصه‌های خیالی، بی‌آنکه به تشریح سادهٔ خرافات بومی بینجامد، «طنزِ» مارکز است. چه بسا اگر می‌خواست این داستان‌ها را در فضایی خشک و جدی تعریف کند، قابل باور و دلپذیر به نظر نمی‌آمدند. تخیل بارور مارکز و قدرت طنّازی او باعث می‌شود مخاطب در مرز میان واقعیت و شوخی، فیزیک و متافیزیک، جهان واقعی و عالم خیال با داستان همراه و همدل شود.

به این ترتیب در این رمان، حاصل مکالمهٔ سنت با مدرنیته، فضایی سیال و رنگین و خیال‌انگیز است که از سرچشمهٔ افسانه‌ها و قصه‌های آمریکای لاتین سیراب می‌شود و با جادوی طنزی گاه سیاه و برّنده از خرافی‌بودنِ صرف می‌گریزد. حاصل این مکالمه، نمایش واقعیتی جادویی است و «رئالیسم جادویی» دقیقاً از دل این مکالمه است که زاده می‌شود. نویسندهٔ آمریکای لاتین، ژانر مدرن رمان غربی را با قصه‌پردازی و افسانه‌های بومی درهم می‌آمیزد. به عبارت دیگر در رمان «صد سال تنهایی»، ژانر مدرن و غربی رمان به مکالمه با افسانه‌های بومی آمریکای لاتین می‌پردازد. در رمان فارسی نیز این مواجهه و مکالمه بین «سنت» و «امر مدرن» در کانون توجه قرار داشته است. رمان‌نویس فارسی در رمان رئالیسم جادوییِ آمریکای لاتین با مکالمه‌ای دیگرگون روبه‌رو می‌شود؛ مکالمه‌ای بین فرهنگ آمریکای لاتین و جهان مدرن که حاصل آن، سبک رئالیسم جادویی است.

رمان رئالیسم جادویی امکان مکالمه‌ای جدید، خلّاق و خیال‌انگیز را برای نویسندهٔ ایرانی فراهم می‌آورد. رمان‌نویسان فارسی همچون پارسی‌پور، این بار به مکالمه با رمان رئالیسم جادویی می‌پردازند. ارتباط متن «طوبا و معنای شب» با متن «صد سال تنهایی» را می‌توان در جستارهای بینامتنیت تبیین کرد. «بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است

که متن، نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست، بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد. حتی می‌توان گفت که در یک متنِ مشخص هم مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارد، جریان دارد» (مکاریک، 1383: 72) در این بخش می‌کوشیم تا مکالمهٔ مستمر میان «طوبا و معنای شب» و «صد سال تنهایی» و عناصر بینامتنی این دو رمان را تبیین کنیم.

یکی از عناصر بینامتنی در هر دو رمان، **بازگشت ارواح** است. در «صد سال تنهایی» ارواح به نزد زندگان بازمی‌گردند و بین آنها در گشت‌وگذارند. نخستین روح، روح پرودنسیو آگیلار است که به سراغ قاتل خود، خوزه آرکادیو بوئندیا می‌رود. رابطهٔ این دو آن‌قدر نزدیک می‌شود که خوزه آرکادیو در اواخر عمر تنها با روح آگیلار در تماس است (مارکز، 1357: 126). همچنین روح خوزه آرکادیو بوئندیا نیز در خانه سرگردان می‌شود و بیشتر زیر درخت بلوط می‌نشیند. روح ملکیارس کولی هم کماکان به حضور نامریی خود در خانه ادامه می‌دهد (همان: 71). در رمان «طوبا و معنای شب»، طوبا روح ستاره را پس از مرگش می‌بیند. روح ستاره به تدریج مانند روح خوزه آرکادیو بوئندیا در حیاط خانه زیر درخت می‌نشیند (پارسی‌پور، 1382: 217). روح ستاره کم‌کم به هم‌صحبت و هم‌نشینی برای طوبا بدل می‌شود (همان: 241)، مثل روح آگیلار که نهایتاً به هم‌صحبتی با خوزه آرکادیو بوئندیا مشغول می‌شود.

از دیگر عناصر بینامتنی بین دو رمان، **باران طولانی و سیل‌آسا و مخرب پس از خشک‌سالی** است. پس از مبارزات کارگران علیه کارخانهٔ موز، بارانی به مدت چهارسال و یازده ماه و دو روز در ماکوندو باریدن گرفت و ویرانی‌های بسیاری به بار آورد. «هوا آنچنان خیس بود که ماهی‌ها می‌توانستند از در وارد شوند و در فضای اتاق‌ها شنا کنند و از پنجره‌ها خارج شوند» (مارکز، 1357: 270). رمان «طوبا و معنای شب» نیز با بارش دیوانه‌وار باران شروع می‌شود؛ در پی خشک‌سالی و قحطی، به مدت هفت روز بارانی شدید باریدن گرفت. «باران نعمت و رحمت اکنون می‌رفت تا به نمایش غضب خداوندی تبدیل شود... در کوچه‌شان سقف خانه‌ای فرو ریخته بود و پسر کوچک خانواده زیر آوار مانده بود. خیابان را آب گرفته بود و آشغال، راه جوی‌ها را بسته بود. در جنوب شهر

سیل به راه بود» (پارسی‌پور، 1382: 59). در هر دو رمان، مردم مجبور بودند جلی به سر کنند تا از این خانه به آن خانه بروند.

دیوانگی و جنون، مضمون دیگری است که در هر دو رمان به آن پرداخته می‌شود. طوبا، پرستاری از خاله‌اش را که به جنون دچار شده، به عهده می‌گیرد. خالهٔ طوبا در حیات خانهٔ او طنابی از نور می‌دید که برای او آویخته بودند تا به آسمان برود. در رمان «صد سال تنهایی» نیز خوزه آرکادیو بوئندیا به جنون مبتلا می‌شود و در اواخر عمر با اینکه با طنابی او را به درخت بلوط نبسته‌اند، با تصور یک طناب نامریی همان‌جا زیر درخت می‌نشست.

می‌توان گفت: اسطوره‌ای‌ترین شخصیت‌های رمان «صد سال تنهایی» که بیش از هر شخصیت دیگر از انسان‌های عادی فاصله می‌گیرند، «ملکیادس» و «رمدیوس خوشگله» هستند. در تناظر با این دو شخصیت، در رمان «طوبا و معنای شب» با دو شخصیت اسطوره‌ای مواجهیم: گیل و لیلا.

ملکیادس که در ابتدای رمان کولی‌ای بود که اختراعات جدید را به اهالی ماکوندو معرفی می‌کرد، بعدها به چنان شخصیت مهمی تبدیل شد که کل سرنوشت خاندان بوئندیا و رمان «صد سال تنهایی» در واقع پیشگویی و روایت او بود که بر مکاتیب نوشته بود. گیل نیز مانند ملکیادس در نخستین حضور خود در رمان با مظاهر مدرن زندگی ظاهر می‌شود. طوبا در خانه او که به سبک فرنگی چیده شده، با مهمانی‌های فرنگی، ارکستر و رقص فرنگی آشنا می‌شود. شباهت دیگر این دو مرد اسطوره‌ای در جاودان بودن آنهاست. همچنین این دو، گویی هزاران سال عمر دارند و زندگی پرفراز و نشیبی را طی کرده‌اند. ملکیادس را خطرات مرگ در جاهای مختلف دنیا تهدید کرده بود (مارکز، 1357: 15) و در سنگاپور از تب مرده بود (همان: 24). قبیلهٔ او به خاطر اینکه پا را از حد علم بشری فراتر نهادند، از روی زمین محو شدند (همان: 41). اما او از سفر مرگ بازمی‌گردد، زیرا تحمل تنهایی را نداشته است (همان: 50).

در جایی از داستان به این موضوع اشاره می‌شود که زندگی او به پیش از پیدایش بشر بازمی‌گردد (همان: 68). نهایتاً جسدش را با جیوه می‌سوزانند. ولی او به جاودانگی می‌رسد و در خانه اورسولا با حضوری نامریی به زندگی خود ادامه می‌دهد (همان: 71).

سال‌ها پس از مرگش، آئورلیانوی دوم او را در اتاقش می‌بیند که پس از آن‌همه سال هنوز پاکیزه است و از آن پس هر روز بعدازظهر او را ملاقات می‌کند (همان: 163-164).

گیل نیز زندگی پرفراز و نشیبی داشته و به همراه لیلا به جاودانگی دچار است (پارسی‌پور، 1382: 413). گیل سرگذشتش را از هفت‌صد سال پیش (از زمان حمله مغول) برای طوبا تعریف می‌کند و در واقع به خوانش تاریخ ایران می‌پردازد. در داستان زندگی او، مواجههٔ «خود» با «امر بیگانه» در مرکز توجه قرار دارد. گیل و ملکیادس هر دو موجودات مافوق بشری هستند که روایت نسل‌های مختلف را نقل می‌کنند. گیل در روایتش می‌خواهد از الگوی عکس‌العمل ایرانیان مقابل مغول‌ها، برای تبیین مواجهه با غربی‌ها استفاده کند و آن را با وضعیت فعلی ایران مقایسه کند. روایت گیل، به تک‌گوییِ (مونولوگ) بلندی از صفحه 141 کتاب تا صفحه 153 می‌انجامد و در ملاقات بعدی با طوبا، ادامه سرنوشت خود را در یازده صفحه (از صفحه 200 تا صفحه 210) بازگو می‌کند. گیل در این بیست‌وچهار صفحه ضمن روایت زندگی خود، هفت‌صد سال تاریخ ایران را با تفسیرهای خود از عکس‌العمل ایرانیان مقابل بیگانگان و مهاجمان، روحیهٔ زن‌ستیزی، عرفان ایرانی و تائوئیسم ترکیب می‌کند، تا در این ملغمه، رمان پارسی‌پور را به سطحی فرازمانی - فرامکانی و اساطیری ارتقا دهد. اما به نظر می‌رسد این قسمت رمان بیشتر حوصلهٔ خواننده را سرمی برد و پر از کلی‌گویی است و مهم‌تر از آن، گسسته از بخش اصلی رمان، در فضا معلق می‌ماند و در نهایت به قطعه‌ای نادلچسب بدل می‌شود، به طوری که می‌توان گفت رمان دوپاره می‌شود.

باختین، رمان را مظهر منطق گفت‌وگویی می‌داند و مونولوگ و تک‌گویی را در برابر دیالوگ و مکالمه قرار می‌دهد. گفته شد که اساساً مبنای اندیشه‌های باختین دربارهٔ رمان، حول محور مکالمه می‌گردد. باختین مکالمه را جوهر رمان می‌داند، حال آنکه از منظر او جوهر شعر، مونولوگ است و تفکر شاعرانه به رغم همه لطافت و حساسیتی که تبلیغ می‌کند، نمود گفتمان‌های تمامیت‌گرا و به وحدت رسیده است. وی در باب عواقب و پیامدهای ناشی از آن هشدار می‌دهد: «تک‌گویی در نهایت انکار می‌کند که بیرون از آن آگاهی دیگری با همان حقوق و قادر به پاسخی به همان درجهٔ اعتبار وجود دارد. تک‌گویی به انکار غیر و استقلال و کفایت آن به عنوان یک «من» با حقوق مساوی

برمی‌خیزد. تک‌گویی به‌خودی‌خود کامل و کافی است و از این‌رو نسبت به پاسخ غیر، ناشنواست و به انتظار چنین پاسخی نمی‌نشیند و هیچ توان مؤثری برای آن قائل نیست. تک‌گویی وانمود می‌کند که آخرین کلام است» (تودورف، 1377: 203).

در تک‌گویی‌های بلند گیل، تکلیف بسیاری از مسائل تاریخی ایران حل شده و وانمود می‌شود که این راه‌حل‌ها و تحلیل‌ها، کلام آخر است. همچنین روایت لیلا در ده صفحهٔ آخر رمان هم به همین منوال است. لیلا، زن اسطوره‌ای و همسر گیل، طوبا را از ریشه‌های درخت انار با خود به «ژرفا» و اعماق زمین می‌کشاند و در این سفر به زمان پیدایش نخستین انسان‌ها بازمی‌گردد، تا با ترکیب نظریات یونگ، شعر حافظ و وقایع تاریخی چون حمله مغول و... به نخستین تعاریف از زنانگی، مادرانگی و رابطهٔ زن و مرد برسد. رمان چندآوایی[1] از نظر باختین، رمانی است که در آن مؤلف به عنوان یک آوای مقتدرانهٔ راهبر وارد اثر نمی‌شود (آلن، 1380: 37). اما در این بخشِ رمان «طوبا و معنای شب»، نویسنده گویا از برآوردن این امر ناتوان بوده است. در این صفحاتِ رمان که روایت‌های گیل و لیلا را در برمی‌گیرد، به واقع صدای مؤلف را می‌شنویم که سخنرانی‌های مبسوط و نمادینی دربارهٔ مقولات مختلف ایراد کرده و مسائل مختلفی را که مشغلهٔ ذهنی روشن‌فکران ایرانی محسوب می‌شود، یک‌به‌یک حل و تبیین می‌کند و وانمود می‌کند در این مسائل، کلام آخر را بیان می‌کند.

بدین ترتیب شخصیت‌های گیل و لیلا مقهور دیدگاه نویسنده می‌شوند. اما به زعم باختین، در رمان‌های چندآوایی، آگاهی شخصیت‌های مختلف با آگاهی نویسنده مخلوط نمی‌شود و شخصیت‌ها مقهور آگاهی نویسنده نمی‌شوند. اما این بخش رمان پارسی‌پور واجد این ویژگی‌ها نیست. در حالی که در رمان «صد سال تنهایی»، ملکیادس که به نوعی راوی این داستان است، روایت خود را به صورت مکالمه‌ای خلاق پیش می‌برد و از تک‌گویی و ایراد بیانیه پرهیز می‌کند. به عبارت دیگر، ملکیادس برخلاف گیل، راوی تک‌گو نیست و در دل مکالمه، روایت خود را پیش می‌برد.

1. Poly phonic

جدول 2- مقایسه تطبیقی شخصیت گیل و ملکیادس

ملکیادس در رمان «**صد سال تنهایی**»	گیل در رمان «**طوبا و معنای شب**»
نخستین ظهور در رمان، همراه با اختراعات جدید	نخستین ظهور در رمان، همراه با مظاهر زندگی مدرن
راوی نسل‌های مختلف	راوی نسل‌های مختلف
دچار جاودانگی	دچار جاودانگی
راوی تک‌گو (مونولوگ باور) و آوای مقتدرانه	راوی مکالمه باور

پارسی‌پور در شخصیت‌پردازی گیل و لیلا از رمان معروف ایرانی، «بوف کور» صادق هدایت بهره برده است. سرگذشت طولانی گیل در نهایت با زندگی راوی «بوف کور» پیوند می‌خورد. گیل وارد رمان «بوف کور» می‌شود و در ری اقامت می‌گزیند (پارسی‌پور، 1382: 207). و لیلا به همان زن اثیری داستان «بوف کور» بدل می‌شود که در شخصیت خود دو جنبه اثیری - لکّاته را با هم دارد. همان‌گونه که مارکز در مواجهه با مدرنیته و برای صورت‌بندی آوای آمریکای لاتین به قصه‌ها و افسانه‌های آمریکای لاتین تکیه می‌کند، پارسی‌پور نیز به ادبیات معاصر فارسی توسل می‌جوید.

پارسی‌پور علاوه بر انتخاب رمان «بوف کور» و زن اثیری و تصویر او بر گلدان، میراث تصویر زنان زیبا در نگاره‌های ایرانی را مورد توجه قرار داده است. وی برای آنکه بخش اسطوره‌ای و خیالی رمان را قابل پذیرش و قابل باور کند، می‌کوشد به آن فضایی شاعرانه بدهد و با تکیه بر شخصیت‌های رمان «بوف کور» که از سطح آدم‌های عادی فراتر رفته‌اند و زیبایی زنانی که تصویرشان در ادبیات و نقاشی ایران ماندگار شده، سعی دارد به خلق یک فضای خیالی و شاعرانه و اسطوره‌ای دست بزند. اما به نظر می‌آید که در این کار چندان موفق نبوده و با تزریق این عناصر به رمان، کار بنیادینی صورت نپذیرفته است. در حالی که شاعرانگی، خیال، افسانه‌های بومی و فرهنگ آمریکای لاتین چنان با رمان مارکز عجین شده که هرگز چیزی اضافی و یا تزریق‌شده به ساختار رمان به نظر نمی‌آیند. مارکز در واقع با این عناصر بومی، ساختار جدیدی از رمان را رقم زده و به تعریف نویی از رمان و سبک رمان می‌رسد، که این تعریف جدید رمان، همان «رئالیسم جادویی» است.

در «طوبا و معنای شب»، دو سطح متباین حقیقت یعنی عالم طبیعی و مابعدالطبیعی به صورت دو جهان مجزا درمی‌آیند که همخوانی چندانی با هم ندارند و بـه ایـن ترتیـب رمان به دو پاره گسسته از هم تقسیم می‌شود.

شخصیت لیلا را می‌توان شبیه به شخصیت رمدیوس خوشگله در رمـان «صـد سـال تنهایی» دانست. این دو زن کـه از خیـالی‌تـرین شخصـیت‌هـای هـر دو رمـان محسـوب می‌شوند، هر دو از زیبایی شگفت‌آوری برخوردارند. مردان از عشـق رمـدیوس خوشـگله، خواب و خوراک از دست می‌دهند (مارکز، 1357: 173). لیلا نیز چون مخمل راه مـی‌رود و می‌رقصد و گلهٔ مردان دیوانه و مجنون سر به دنبالش می‌گذارند (پارسـی‌پـور، 1382: 104). رمدیوس خوشگله در روزی که فرناندا ملافه‌های هلندی‌اش را در باغ تا می‌کـرد، ناگهـان از زمین بلند شد و ملافه‌ها را چسبید تا بـه زمـین نیفتـد: «همچنـان کـه سـاعت چهـار بعدازظهر به انتها می‌رسید، همراه ملافه‌ها در سپهر اعلی، جایی که حتی بلنـدپروازترین پرندگان خاطرات نیز به او نمی‌رسیدند، برای ابد ناپیدا شد» (مارکز، 1357: 207). رمدیوس خوشگله برای ابد ناپیدا شد، اما زن برادر او فرناندا، هرگاه به یاد این موضوع می‌افتـاد، از او به خاطر اینکه ملافه‌هایش را برده، دلگیر می‌شـد! همـان‌طور کـه رمـدیوس خوشـگله نهایتاً به آسمان‌ها رفت، لیلا هم در پایان رمان به همراه طوبا به اعماق زمین فرو می‌رود. مضمون صعود به آسمان همچنین در بخش دیگری از «طوبا و معنای شب» تکـرار شـده، وقتی که طنابی از نور از گنبد مسجد تا زمین آویزان می‌شود و خاله طوبـا مـی‌کوشـد از آن بالا برود (پارسی‌پور، 1382: 113).

جدول 3- مقایسه تطبیقی شخصیت لیلا و رمدیوس خوشگله

رمدیوس خوشگله در رمان «**صد سال تنهایی**»	لیلا در رمان «**طوبا و معنای شب**»
زیبایی خارق‌العاده	زیبایی خارق‌العاده
نهایتاً به آسمان‌ها می‌رود و برای ابد ناپیدا می‌شود.	در پایان رمان به همراه طوبا به اعماق زمین فرو می‌رود.

پیشگویی آینده از دیگر درون‌مایه‌های مشترک بین دو رمان است که با جهان علّی و معلولی طبیعی سازگاری ندارد. سرهنگ آئورلیانو بوئندیا که از کودکی توانایی پیشگویی

داشت، آمدن ربکا را پیشگویی کرد (مارکز، 1357: 42). این قدرت پیشگویی، چهار مرتبه او را از مرگ نجات داده بود. او همچنین مرگ پدرش را هم پیشگویی کرد (همان: 126). مرگ خوزه آرکادیو بوئندیا توسط کاتائورهٔ سرخپوست هم پیشگویی شد. او به خانه بازگشته بود تا به قول خودش در تشییع جنازه سلطان شرکت کند. پس از این حرف کاتائوره به اتاق خوزه آرکادیو بوئندیا رفتند و متوجه شدند او مرده است (همان: 127). وقتی سرهنگ آئورلیانو بوئندیا هفت‌تیرش را برداشت و تنها گلوله را به سینهٔ خود شلیک کرد، «درست در همان لحظه در ماکوندو، اورسولا در آشپزخانه، از اینکه چرا شیر روی اجاق نمی‌جوشد، تعجب کرد و در قابلمه را برداشت. قابلمهٔ شیر پر از کرم بود. با تعجب گفت: آئورلیانو را کشتند» (همان: 158).

البته اورسولا، زنده‌بودن فرزندش را نیز چون مرگ او شهود می‌کرد. «یک روز بعد از ظهر، وقتی در آشپزخانه خمیر شیرینی را با شیر به هم می‌زد، صدای پسر خود را به وضوح شنید. فریادزنان گفت: «آئورلیانو بود»... یک هفته بعد، خبری که معلوم نبود از کجا سرچشمه گرفته است، پیش‌بینی او را به نحو وحشتناکی تأیید کرد» (همان: 111). ربکا بوئندیا نیز مکان اعدام سرهنگ را در قبرستان پیشگویی کرد (همان: 117). سانتا سوفیا دلاپیداد از تغییراتی که در طبیعت رخ می‌داد، مرگ اورسولا را پیشگویی کرد. آمارانتا نیز در پیشگویی مرگ خود موفق بود (همان: 243).

در رمان «طوبا و معنای شب»، زنان هستند که پیشگویی می‌کنند. طوبا شأن غیب‌گویانهٔ خود را از روح ستاره داشت. این روح ستاره بود که طوبا را از اخبار آینده خبر می‌کرد (پارسی‌پور، 1382: 241). روح ستاره «به صدای زمزمه‌واری گفته بود: طوبا بچه دیگر به دنیا نخواهد آمد» (همان: 263) و طوبا به زیرزمین خانه رفته و مونس را که سقط جنین کرده و در خون غوطه می‌خورد، دیده بود. مونس پس از این ماجرا برای همیشه نازا شد و بچه او و اسماعیل طبق پیش‌بینی ستاره دیگر به دنیا نیامد. همان‌طور که بچه مریم هم به دنیا نیامد. به این ترتیب در آن خانه، دیگر هیچ بچه‌ای به دنیا نیامد. مونس هم پس از حادثهٔ سقط جنین به حضرت گداعلی‌شاه روی می‌آورد و در مسیر سلوک عرفانی خویش دچار الهامات پیش از وقت می‌شود و پیشگویی می‌کند: «چند روز پس از

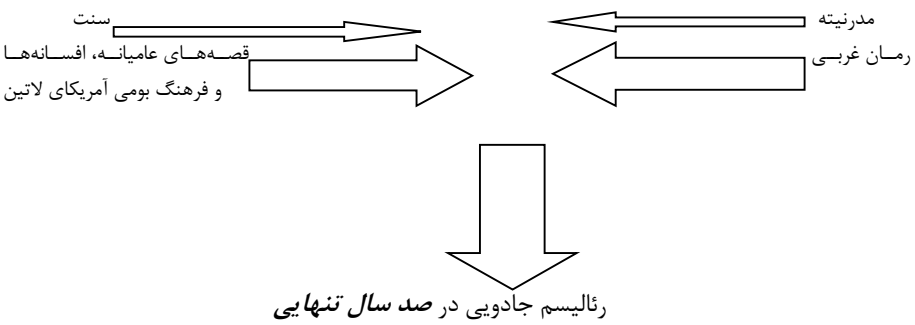
خروج رضاشاه از کشور، یک روز صبح مونس از خواب برخاست و گفت: «اسماعیل امروز آزاد می‌شود». اداره را به حال خود گذاشت. درشکه گرفت و راهی زندان شد. در راه یکسره ذکرِ «یا شفیع، یا وکیل، یا وهاب» می‌گفت. حق با او بود. یک‌ساعتی بیشتر در مقابل درِ زندان نمانده بود که اسماعیل از دروازه بیرون آمد» (پارسی‌پور، 1382: 286).

جدول 4- درون‌مایه‌های مشترک بین دو رمان

رمان «**صد سال تنهایی**»	رمان «**طوبا و معنای شب**»
بازگشت روح آگیلار بازگشت روح خوزه آرکادیو بوئندیا	بازگشت روح ستاره
نشستن روح خوزه آرکادیو بوئندیا زیر درخت حیاط	نشستن روح ستاره زیر درخت حیاط
باران طولانی، سیل‌آسا و مخرب	باران طولانی، سیل‌آسا و مخرب
دیوانگی و جنون: دیوانه‌ای که طناب نامریی می‌بیند.	دیوانگی و جنون: دیوانه‌ای که طناب نامریی می‌بیند.
پیشگویی آینده	پیشگویی آینده

شغل پیلار ترنرا که بعد از اورسولا، جده خانوادهٔ بوئندیا محسوب می‌شد، اساساً پیشگویی با فال ورق بود. او برای نخستین بار با لبخندی غمگین لب خود را گزید و پیشگویی کرد که آئورلیانو [سرهنگ آئورلیانو بوئندیا] برای جنگ خوب است، تیرهایش خوب به هدف می‌خورد! (مارکز، 1357: 73). نسل‌های مختلف خانواده نزد پیلار ترنرا می‌رفتند تا آینده‌شان را پیشگویی کند. پیلار ترنرا در فال ورق، مرگ آئورلیانو خوزه (پسر خود و سرهنگ آئورلیانو بوئندیا) را دید و از او خواست که از خانه بیرون نرود. اما او رفت و با گلوله به قتل رسید. «البته سرنوشت آئورلیانو خوزه چیز دیگری بود. ولی گلولهٔ تفنگی که از پشت او داخل شده بود و از سینه‌اش بیرون رفته بود، در اثر اشتباه فال ورق شلیک شده بود» (همان: 138). به این ترتیب می‌بینیم که مارکز چطور بازیگوشانه با عناصری که بین جهان طبیعی و ماورای الطبیعی در نوسان است، شوخی می‌کند و طنز خلّاق خود را به کار می‌گیرد؛ طنزی که عمدتاً رمان پارسی‌پور فاقد آن است.

وقایع رمان «صد سال تنهایی» در واقع یک بار توسط ملکیادس پیشگویی شده و در مکاتیب نوشته شده است. نسل‌های مختلف خانواده بوئندیا سعی می‌کنند مکاتیب را رمزگشایی کنند و بخوانند. اما همان‌طور که در پیشگویی ملکیادس آمده، در نهایت آئورلیانو، پسر رناتا رمدیوس، این مکاتیب را رمزگشایی می‌کند. آخرین پیشگویی، خواندەشدن پیشگویی‌های ملکیادس در مکاتیب توسط آئورلیانو است، آخرین خطوط که خوانده می‌شود، رمان به پایان می‌رسد و ماکوندو را طوفانی با خود می‌برد و از جهان محو می‌شود.



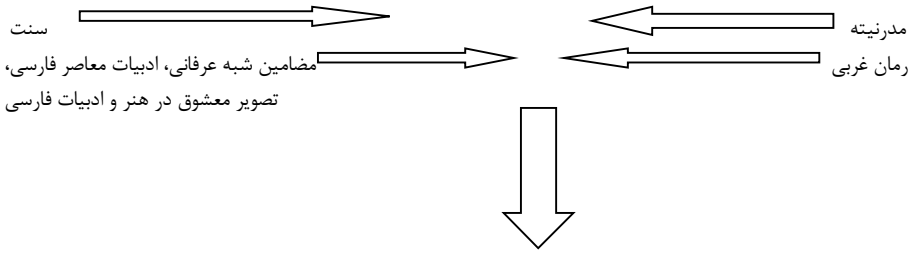
شکل 1- رئالیسم جادویی؛ ماحصل مواجهۀ سنت با مدرنیته در رمان «صد سال تنهایی»

مضامین شبه عرفانی و رئالیسم جادویی

همچنان که مارکز برای آنکه رمانی بنویسد که آوای سرزمینش در آن شنیده شود، از اعتقادات ماورای الطبیعی هم‌وطنانش استفاده می‌کند، پارسی‌پور به دامان مضامین شبه‌عرفانی، درویشی‌گری و سلوک و مرید و مرادی می‌گرود. طوبا که در جوانی می‌خواست به دنبال خدا برود، به سلوک درویشی گرایش پیدا می‌کند. دخترش مونس نیز در سیر و سلوک عرفانی، راه او را ادامه می‌دهد. سلوک درویشی چنان در بین شخصیت‌های رمان ریشه دوانده که در جریان مشروطه، هم مشروطه‌طلبان و هم محافظه‌کاران قجری از ادبیات درویشی استفاده می‌کنند. شاهزاده فریدون‌میرزا، شاهزاده قاجار و شوهر طوبا، سبیل درویشی داشت و گه‌گاه ادعا می‌کرد که می‌خواهد به آیین درویشی سر بسپرد. شاهزاده در شب زفافش پیش دوستانش ادعا کرد «که اگر به پنجاه

سالگی برسد - که فکر نمی‌کند برسد - به حلقهٔ درویشان وارد خواهد شد» (پارسی‌پور، 1382: 83). در جای دیگری ادعا می‌کند که از دو کس پیروی می‌کند: شاه و گدا علی شاه (همان: 99).

مرتضی ندیم شاهزاده فریدون‌میرزا که برای او تار می‌زند، به حقیقت طالب سلوک است. او رؤیاهای صادقانه می‌بیند (همان: 81) و به تناسخ اعتقاد دارد (همان: 90). میرزا ابوذر، مباشر شاهزاده نیز که به مشروطه‌طلبان و شیخ محمد خیابانی گرایش دارد، بدون شناخت دقیقی از مشروطه‌طلبی، تنها دوست دارد به آقای خیابانی سر بسپرد و مشروطه‌خواهی‌اش را با اصطلاحات درویشی بیان می‌کند.



شکل 1- رئالیسم جادویی؛ ماحصل مواجههٔ سنت با مدرنیته در رمان «طوبا و معنای شب»

گداعلی‌شاه، شخصیت همیشه موجه و نورانی رمان که مریدان زیادی دارد، برای آنکه طوبا بداند در حریم توجه او قرار دارد، ساعت دو نیمه‌شب بر طوبا ظاهر شده و فردا دربارهٔ شب قبل از او سؤال می‌پرسد. همچنین در جلسه آشتی‌کنان با طوبا، اسم او را صدا زد و دستش را بلند کرد و تا سقف بالا رفت. به این ترتیب تجلی کوچکی از انوار حقیقی حضور الهی بر طوبا مکشوف شده بود (همان: 263).

این صحنه عیناً در کتاب «صد سال تنهایی» آمده است. نخستین کشیش در ماکوندو، کشیش نیکانور برای مجبور کردن اهالی به کمک مالی برای ساخت کلیسا، سعی کرد به عملی خارق‌العاده دست زند: «پسری که در مراسم نماز به او کمک کرده بود، یک فنجان شکلات گرم و غلیظ برای او آورد که از آن بخار بلند می‌شد. کشیش فنجان را لاجرعه سر کشید و با دستمالی که از آستین خود بیرون آورد، دهان خود را پاک

کرد. سپس بازوان خود را از هم گشود و چشمانش را بر هم گذاشت. آن‌وقت همه دیدند که پدر روحانی نیکانور به اندازهٔ پانزده سانتی‌متر از زمین بلند شد» (مارکز، 1357: 78).

از آن پس پدر روحانی در مواقع لزوم این نمایش را اجرا می‌کرد و در رمان با «آزمایش شکلاتی» از آن یاد می‌شود. نمایشی که در هر دو رمان به عنوان یک عمل ماورای الطبیعی تصویر می‌شود. اما در «صد سال تنهایی»، این نمایش با چاشنی طنز نویسندهٔ رمان همراه است.

گوهر کارناوالی در رمان

کاربرد اصطلاح کارناوال مربوط به ادبیات اروپا در سده‌های میانه می‌شود. اما اولین کسی که این اصطلاح را به طور نظام‌مند به کار برد، باختین بود. در حقیقت ایدهٔ کارناوال در ادبیات از طریق آثار او اهمیت یافت. مقصود باختین از کارناوال، شیوه و روشی است که در آن شوخی‌های عمومی و جشن‌های غیر رسمی مردمی اقدام به براندازی اقتدار مرجعیّت[1] رسمی در فرهنگ و متون کلاسیک، قرون وسطی و اوایل دورهٔ رنسانس می‌کند.

باختین رمان را وارث مدرن این سنت غیر رسمی، هزل‌گون، هجوآمیز و مکالمه‌ای کارناوال‌وارگی دانست. از منظر او چندزبان‌گونگی، یکی از مشخصه‌های اصلی در کارناوال محسوب می‌شود؛ زیرا در آثار یا قطعات کارناوالی، عموماً قصد بر آن است که با آزادسازی صداهای سرکوب‌شده، سلطه و تحکم صدای رسمی غالب به مبارزه طلبیده شود. از آنجا که صداهای متفاوت آزادشده متعلق به خواستگاه‌های ایدئولوژیک متفاوتی هستند، به صورت بالقوه از نیرویی عظیم و چندگانه برای مقابله با صدای ایدئولوژیک حاکم برخوردارند. «خنده در کارناوال پس از غدغن شدن رسمی، بار دیگر از سر گرفته شد. در کارناوال، لایه‌بندیِ سبک گفتار و رفتار را کنار می‌گذارند و باختین ادامهٔ این ترتیبات را در آثاری مانند «گارکانتوا» و «پانتاگروئل» یا «دون کیشوت» می‌یابد. این رمان‌ها چندصدایی هستند، اما به‌ویژه سیاق‌های گوناگونی از کلام در آنها به کار گرفته

1. Authority

شده است. به این منظور که از گفتمان‌های مقامات رسمی انتقاد می‌شود، نقاب از روی این گفتمان‌ها کشیده می‌شود» (سید، 1382: 66- 65).

در این بخش سعی بر آن است تا گوهر کارناوالی در این دو رمان بررسی شود. همان‌طور که کارناوال به مقابله با گفتمان‌های مسلط برمی‌خیزد، مارکز نیز در تقابل با گفتمان مسلط الگوی رمان غربی، از عناصر سنتی آمریکای لاتین بهره می‌برد. مارکز عناصر فرهنگ بومی کشورش، خیال‌پردازی، جادو و قصه‌های عامیانه را در مقابل عناصر غربی (اروپایی و آمریکای شمالی) قرار می‌دهد. از این تقابل، مکالمه‌ای ما بین سنت آمریکای لاتین و مدرنیتهٔ غربی رخ می‌دهد که حاصل این مکالمه را می‌توان سبک رئالیسم جادویی دانست.

باختین در کتاب «رابله و جهان او» (1965)، خوانش جدیدی از رمان‌های «فرانسوا رابله» به دست می‌دهد و آنها را واجد گوهر کارناوالی می‌داند و بر آن است که رابله تمامی نمادهای رسمی و جدی را واژگون کرد و سپس به برساختن آنها، اما این‌بار همخوان با قواعد آزادی پرداخت. او «تصاویر فرهنگی مردمی و فولکلوریک را به کار گرفت، تا الگوی تازه‌ای از ارتباط بیافریند و علیه الگوی رسمی و استوار به پایگان اجتماعی مقاومت کند. اما او هم پایگان آفریدگان خود را ساخت، باژگونهٔ پایگان اجتماعی» (احمدی، 1380: 106). اگر در جهان رمان، الگوی رمان غربی را «الگوی رسمی و استوار به پایگان اجتماعی» بدانیم، این توضیح باختین دربارهٔ مارکز هم صادق است؛ او نیز با استفاده از تصاویر فرهنگی مردمی و فولکلوریک کشورش، الگوی تازه‌ای از رمان می‌آفریند که در مقابل سبک‌های رمان غربی قرار می‌گیرد.

پارسی‌پور نیز همچون مارکز، برابرنهاد گفتمان مسلط رمان غربی، از عناصر فرهنگی خویش سود می‌برد. او از مضامین عرفانی، زیبایی معشوق در سنت ایرانی (لیلا) و ادبیات معاصر ایران (بوف کور هدایت) بهره می‌برد و می‌کوشد به یک نوع سبک رئالیسم جادویی ایرانی برسد. اما همان‌طور که پیش از این گفته‌شد، گاه در این امر موفق نمی‌شود.

همان‌طور که بیان شد، باختین برای پی‌ریزی نظریه‌اش دربارهٔ خنده از فرهنگ عامیانهٔ اواخر سده‌های میانه و اوایل رنسانس استفاده می‌کند. او در کتاب «رابله و جهان او»، کارناوال را جهان بی‌قیدوبند تجلیات و صور طنزآمیزی می‌داند که در برابر لحن

جدی و رسمی فرهنگ کلیسایی و فئودالی قد علم می‌کند (Bakhtin, 1984b: 72). کارناوال از طریق نوعی ضد فرهنگ دموکراتیک مردمی، سلسله‌مراتبی را که فرهنگ رسمی وضع کرده، واژگون می‌کند. در کارناوال، خنده و شوخ‌منشی جایگزین جدیّت شده و اقتدار تک‌صدایی یا صدای غالب به واسطهٔ درگیر شدن با صداهای دیگر به چالش کشیده می‌شود. «کارناوال، مردمی و به لحاظ احساسی جمع‌گراست؛ بازتاب ارزش‌هایی است که ایدئولوژی حاکم یا با جانب‌داری با آنها برخورد می‌کند و یا نادیده‌شان می‌گیرد. یک مشخصهٔ ضروری آن، وارونه‌کردن تمامی سلسله‌مراتب و نگرش‌های رسمی است. سلسله‌مراتب معلق می‌گردد؛ احمق‌ها خردمند می‌شوند و شاهان گدا. قلمروهای مستقل به هم آمیخته می‌شوند؛ واقعیّت و توهم، بهشت و دوزخ، روح و جسم، مرگ و زندگی همگی آشفته می‌شود» (سلدن، 1375: 315).

در دو رمان «صد سال تنهایی» و «طوبا و معنای شب» نیز همانند کارناوال، واقعیت و توهم، جهان فیزیکی و متافیزیکی، مرگ و زندگی و روح و جسم با هم درمی‌آمیزند و مرز بین آنها آشفته می‌شود. در این دو رمان، خیال از واقعیت جداشدنی نیست، تاریخ از اسطوره و مرگ از زندگی. مردگان و زندگان با هم زندگی می‌کنند، در رفت‌وآمدند و همدیگر را دلداری می‌دهند. اما آنچه باعث می‌شود مخاطب، این درهم آمیختگی قلمروها را در «صد سال تنهایی» بپذیرد ولی گاهی در مقابل پذیرش رمان «طوبا و معنای شب» مقاومت کند، نبودن جوهر طنز و شوخ‌منشی در رمان «طوبا و معنای شب» در مقایسه با رمان «صد سال تنهایی» است. در «صد سال تنهایی»، واژگونی سلسله‌مراتب با طنز، شوخی و آیرونی همراه است. پارسی‌پور می‌کوشد سلسله‌مراتب را واژگون کند و قلمروها را در هم بیامیزد، اما عمدتاً با نگاهی جدی. گاه با آوردن شخصیت ابله (شخصیت دو خاله دیوانه) می‌کوشد از بار سنگین «جدیت» بکاهد، ولی در مجموع چندان توفیقی در این امر کسب نمی‌کند. او در مهم‌ترین بخش هم‌آمیزی قلمروها در رمانش، یعنی در زندگی گیل، با چنان جدیت و سرعتی می‌کوشد تکلیف تاریخ ایران و تاریخ زن‌ستیزی را روشن کند که این بخش به یکی از بدترین قسمت‌های رمانش بدل می‌شود.

نتیجه‌گیری

در نوشتار حاضر، بررسی عناصر بینامتنی دو رمان «صد سال تنهایی» و «طوبا و معنای شب» صورت پذیرفت. مهم‌ترین درون‌مایهٔ مشترک این دو رمان را می‌توان «مواجهه سنت با تجدد» قلمداد کرد. هر دو نویسنده نشان می‌دهند که در بطن سنت جامعهٔ خود، چه واکنش‌هایی به «مدرنیته» و «امرِ بیگانه» برانگیخته می‌شود: حیرت، شگفتی، نفرت و بیگانه‌ستیزی. این واکنش‌ها در «صد سال تنهایی» به طور واضح انتقادی، اعتراضی و صریح است، اما در «طوبا و معنای شب» با موضع‌گیری مغشوش، سردرگم و تاحدودی منفعلانه روبه‌رو هستیم.

این دو رمان، خود به عنوان محملی برای مکالمهٔ سنت و تجدد درمی‌آیند. محملی که در آن عناصر بومی در مقابل «مدرنیته» قد علم می‌کند. در رمان «صد سال تنهایی»، افسانه‌ها، قصه‌ها و خیال‌پردازی‌های بومی آمریکای لاتین در این تقابل جلوه‌گری می‌کنند و در رمان «طوبا و معنای شب»، ادبیات و هنر ایرانی و مضامین شبه‌عرفانی مورد توجه قرار می‌گیرد.

پارسی‌پور همچنین با مضامین و درون‌مایه‌های دیگری که در رمانِ خود آورده، تأثیرپذیری خود از رمان «صد سال تنهایی» را نمایان کرده است؛ مضامینی چون بازگشت ارواح، پیشگویی آینده، باران‌های سیل‌آسا، جاودانگی و دیوانگی.

واقعیت و توهم، جهان فیزیکی و متافیزیکی، مرگ و زندگی در دو رمان «صد سال تنهایی» و «طوبا و معنای شب» با هم درمی‌آمیزند. اما آنچه موجب می‌شود این درهم‌آمیختگی قلمروها در «صد سال تنهایی» پذیرفتنی به نظر آید ولی گاهی در رمان «طوبا و معنای شب» باورکردنی نباشد، نبودن جوهرِ طنز در رمان «طوبا و معنای شب» در مقایسه با رمان دیگر است. در «صد سال تنهایی»، هم‌آمیزی قلمروهای مختلف و واژگونیِ سلسله‌مراتب با طنز و شوخ‌طبعی همراه است. همان‌طور که این واژگونی در «کارناوال» نیز با چاشنیِ خنده، طنز و شوخی همراه است؛ شوخی و طنزی که جایگزین جدیت می‌شود. اما درهم‌آمیزی قلمروها در رمان «طوبا و معنای شب» اساساً فاقد جوهر

طنز و شوخی است و به‌ویژه در مهم‌ترین بخش درهم‌آمیزیِ قلمروها یعنی در زندگی «گیل»، رمان به تک‌گویی بلند و کسل‌کننده‌ای بدل می‌شود، به طوری که به نظر می‌رسد این بخش از اصل رمان گسسته می‌شود و رمان دوپاره می‌شود. بدین نحو رمان از تعریف چندآوایی باختینی دور شده و مؤلف به عنوان یک آوای مقتدرانهٔ راهبر در رمان ظاهر می‌شود.

منابع

آلن، گراهام (1380) بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
احمدی، بابک (1380) ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.
باختین، میخاییل (1380) سودای مکالمه، خنده، آزادی، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، چشمه.
---------- (1384) زیبایی‌شناسی و نظریه رمان، ترجمه آذین حسین زاده، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
---------- (1387) تخیل مکالمه‌ای (جستارهایی دربارهٔ رمان)، ترجمه رؤیا پورآذر، تهران، نی.
پارسی‌پور، شهرنوش (1382) طوبا و معنای شب، تهران، البرز.
تودورف، تزوتان (1377) منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین، ترجمه داریوش کریمی، تهران، مرکز.
سلدن، رامان (1375) نظریهٔ ادبی و نقد عملی، ترجمه جلیل سخنور و سیما زمانی، تهران، پویندگان نور.
سید، دیوید (1382) قرائتی نقادانه از رمان چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی، ترجمه منوچهر بدیعی، تهران، روزنگار.
گارسیا مارکز، گابریل (1357) صد سال تنهایی، ترجمه بهمن فرزانه، تهران، امیرکبیر.
گلشیری، هوشنگ (1388) باغ در باغ، جلد اول، چاپ سوم، تهران، نیلوفر.
مکاریک، ریما ایرانا (1383) دانش‌نامه نظریه‌های ادبی، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگاه.
میرعابدینی، حسن (1387) صد سال داستان‌نویسی ایران، چاپ پنجم، تهران، چشمه.
هدایت، صادق (1348) بوف کور، چاپ دوازدهم، تهران، کتاب‌های پرستو.

Bakhtin, Mihkail (1984a) Problems of Dostovesky,s Poetic, trans .C. Emerson and M. Manchester, Manchester University press
----------(1984b) Rabelais and His World, trans. By: H. isowolsky, Cambridge MA: MTT Press.