تحلیل ساختاری رمان *اهل غرق*

تیمور مالمیر*

استاد دانشگاه کردستان، سنندج

علیرضا ناصر بافقی**

کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۴/۰۶؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۹/۱۷)

چکیده

رمان «اهل غرق» نوشتهٔ منیرو روانی‌پور از برجسته‌ترین آثار ادبی است که به شیوهٔ رئالیسم جادویی نگاشته شده است. در این جستار، رمان «اهل غرق» را بر اساس نظریّهٔ ساختاری تودوروف بررسی کرده‌ایم تا ضمن استخراج پی‌رفت‌ها و گزاره‌های داستان به پیوند طرح رمان با ژرف‌ساخت آن دست یابیم. طرح دوبُنی رئالیسم جادویی در رمان «اهل غرق» بر مبنای دو روایت کلّی واقع‌گرایی و جادویی شکل گرفته است. این طرح دوبُنی در ساختار روایت رمان نمایان است. داستان با یک پی‌رفت جادویی شروع می‌شود و با یک پی‌رفت واقع‌گرایی پایان می‌یابد. روایت جادویی از ۴۳ پی‌رفت و روایت واقع‌گرایی از ۹۲ پی‌رفت تشکیل شده است. پی‌رفت‌های داستان به شیوهٔ زنجیره‌ای و درونه‌گیری با هم ترکیب شده‌اند. استفادهٔ نویسنده از شیوهٔ رئالیسم جادویی به سبب امکان جمع متّضادها در این شیوه است تا بتواند با بیان متناقض‌نما، عشق و سیاست را با هم ترکیب کند تا در پرتو این ترکیب نشان دهد چه میزان از دعویی‌های عاشقانه مبتنی بر انگاشت‌های سیاسی است، همچنان‌که تدبیرهای سیاسی بر اساس عشق و عدم تأمّل استوار است و نتوانسته‌ایم به سیاست با نگاه انتقادی مواجه شویم. نویسنده با این طرح، گذشته و آینده را به هم می‌پیوندد و ضمن نقد سیاست‌های کهن، استعمار نو و مجریان آن، ختم گذشته و ضرورت دگرگونی را نشان می‌دهد.

واژگان کلیدی: *اهل غرق، روایت‌شناسی، ساختار داستانی، سوررئالیسم، منیرو روانی‌پور.*

* **E-mial:** timoormalmir@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

** **E-mial:** alirezanaserbafghi@gmail.com

مقدّمه

منیرو روانی‌پور در سال ۱۳۳۳ در روستای جفره، از توابع بوشهر، به دنیا آمد. دوران تحصیلات دانشگاهی خود را در رشتهٔ روانشناسی در دانشگاه شیراز گذرانده است. اوّلین مجموعه‌داستان روانی‌پور، *کنیزو* در سال ۱۳۶۷ به چاپ رسیده است (ر.ک؛ میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۱۳۲). همچنین وی رمان‌های *دل فولاد* (۱۳۶۹) و *کولی کنار آتش* (۱۳۷۸) را چاپ کرده است. روانی‌پور با ارائهٔ آثاری چون *سنگ‌های شیطان* (۱۳۶۹)، *سیریا سیریا* (۱۳۷۲)، *زن فرودگاه فرانکفورت* (۱۳۸۰)، *نازلی* (۱۳۸۱)، *شب‌های شورانگیز* (۱۳۸۴) و *فرشته‌ای روی زمین* (۱۳۸۴) جایگاه قابل پذیرشی در ادبیّات داستانی یافته است. رمان *اهل غرق* (۱۳۶۹) از برجسته‌ترین آثار در میان فعالیّت‌های ادبی است که به شیوهٔ رئالیسم جادویی نگاشته شده است. مقالهٔ «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق» ابتدا مفاهیم و مبانی رئالیسم جادویی را با توجّه به دیدگاه منتقدان و صاحب نظران ادبی تعریف و تبیین کرده، سپس این رمان را با توجّه به ویژگی‌ها و مشخّصه‌های رئالیسم جادویی تحلیل کرده است (ر.ک؛ نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸۴: ۱۵۴ـ۱۳۹). مجموع تلاش‌های محقّقان برای معرّفی، تحلیل و ارزیابی آثار روانی‌پور غیر از رساله‌های دانشجویان تحصیلات تکمیلی دانشگاه‌ها، کتاب‌هایی است که به تحقیق در حوزهٔ ادبیّات داستانی همت گمارده‌اند. این جستارها دامنهٔ پژوهش دربارهٔ روانی‌پور را گسترده‌تر می‌کند. میرعابدینی دو شاخصهٔ مهم برای داستان‌های روانی‌پور برشمرده است که عبارتند از: شاخصهٔ اوّل را به آثاری مربوط می‌داند که بر اساس یادهای دوران کودکی و سفرهای نویسنده به زادگاهش، جفره، شکل گرفته‌اند. این داستان‌ها غرابت زندگی و باورهای مردم دورافتاده‌ترین نقاط جنوب را تصویر می‌کنند. این داستان‌ها، روانی‌پور را نویسنده‌ای پیرو رئالیسم جادویی مارکز معرّفی می‌کند و رمان *اهل غرق* در این دسته جای می‌گیرد. ویژگی دوم را به گرایش‌های فمنیستی و اندیشهٔ «اصالت زن» پیوند می‌دهد. او معتقد است که روانی‌پور در این داستان‌ها از احساسات زنانه سخن می‌گوید و از درد مشترک زنان پرده برمی‌دارد (ر.ک؛ میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۱۴۲ــ ۱۱۳۴). تسلیمی معتقد است که روانی‌پور با اشاره به افسانه‌های پری‌بار می‌خواهد هم جای خالی اسطوره را در داستان پُر کند، هم رنگی بومی و محلّی به آنها ببخشد (ر.ک؛ تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۴۶). میرصادقی به آوردن پیرنگ، شرح و تفسیر مختصری از رمان *اهل غرق* بسنده کرده است (ر.ک؛ میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۱ـ۱۴). شمیسا ضمن ارائهٔ خلاصه‌ای از داستان، به مؤلّفه‌های رئالیسم جادویی رمان *اهل غرق* اشاره *کرده است* (ر.ک؛ شمیسا،۱۳۹۱: ۲۵۲ـ۲۵۰). کتاب *جای پای گردباد نیز در بخشی* با *عنوان* «دندان‌های زنگ‌زدهٔ

فمنیست‌ها» به بررسی پدیدهٔ مذهب‌گریزی و اخلاق‌ستیزی در آثار روانی‌پور پرداخته است (ر.ک؛ *جای پای گردباد*، ۱۳۹۰: ۴۹۸ـ۴۹۲).

۱) چارچوب نظری تحقیق

ساختارگرایی یکی از شیوه‌های بررسی و مطالعهٔ متون است. اگر بپذیریم که هر اثر ادبی از دو بخش بیرونی یا روساخت و بخش درونی یا ژرف‌ساخت تشکیل می‌شود، آنگاه می‌توان ساختار هر اثری را نظامی دانست که در آن، همهٔ اجزای اثر با تعامل و در سایهٔ پیوند با یکدیگر کلّیّت هماهنگی می‌سازند (ر.ک؛ امامی، ۱۳۸۵: ۲۳۰). مطابق دیدگاه کلیگز، ساختارگرایی نیروی محرّک خود را از علم ارسطویی و به طور خاص، از پیشرفت‌های علم شیمی و فیزیک در قرن نوزدهم می‌گیرد که ثابت کرد مادّه از مولکول و همهٔ مولکول‌ها از اتم تشکیل شده‌اند (ر.ک؛ کلیگز، ۱۳۸۸: ۴۹). این نحلهٔ فکری بعدها به دانش‌های دیگر از جمله روانشناسی، جامعه‌شناسی، اقتصاد و زبانشناسی نیز راه یافت. تفکّر ساختگرایی با تأسّی از اندیشه‌های سوسور در زبانشناسی به ادبیّات نیز راه یافت و مبنای کار ساختارگرایی قرار گرفت. سوسور معتقد بود که در زبان، هیچ مورد مستقل وجود ندارد و باید هر پدیدار را در مناسبت آن با مجموعهٔ پدیدارهایی بررسی کرد که خود بخشی از آنهاست (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۸۶: ۲۱ـ۱۸). ساختارگرایی روشی تحلیلی است نه ارزیابی‌کننده و ضمن ردّ معنای آشکار اثر، در پی جدا کردن برخی ژرف‌ساخت‌های درونی آن است (ر.ک؛ ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۲). بنیادی‌ترین پژوهشی که با دید ساختگرایی در ادبیّات انجام پذیرفت، بررسی حکایت‌های پریان از سوی ولادیمیر پراپ بود. پراپ در بررسی قصّه‌های پریان به چارچوبی منظم و منطقی دست یافت. بعدها شیوهٔ کار پراپ مورد توجّه دیگر پژوهندگان ادبیّات قرار گرفت و نظریّه‌پردازانی چون بارت، گریماس، ژنت، برمون و تودوروف در راستای تغییر و تکمیل نظریّات پراپ، روش‌های گوناگونی اتّخاذ کردند. تودوروف روایت را دارای سه واحد گزاره، پی‌رفت و متن می‌داند. دو نوع اوّل، سازه‌هایی تحلیلی هستند و نوع سوم، به صورت تجربی حاصل می‌شود (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۶). گزاره‌ها زنجیره‌ای بی‌پایان را به وجود نمی‌آورند، بلکه تعدادی از گزاره‌ها، یک پی‌رفت را به وجود می‌آورند. تودوروف برای ترکیب پی‌رفت‌ها نیز سه شیوه ارائه می‌کند که عبارتند از: ۱ـ «درونه‌گیری» که همان شیوهٔ داستان در داستان است، بدین شکل حاصل می‌شود که یک پی‌رفت کامل که گاهی یک داستان کامل است، درون پی‌رفت اوّلی می‌آید و جانشین یکی از گزاره‌های آن می‌شود. ۲ـ «زنجیره‌ای» که در آن پی‌رفت‌ها به صورت حلقه‌های زنجیر به دنبال هم می‌آیند. ۳ـ «تناوبی» که در این نوع گاه گزاره‌ای از پی‌رفت نخست، پس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم می‌آید یا گزاره‌ای از پی‌رفت دوم پس از گزاره‌ای از پی‌رفت اوّل می‌آید (ر.ک؛ همان: ۹۵ـ۹۳).

تودوروف در جنبهٔ کلامی به مسایلی چون وجه، زمان، دید و لحن می‌پردازد. مقولهٔ زمان بـه رابطـهٔ میان دو خطّ زمانی مربوط می‌شود که عبارتند از: یکی خطّ زمانی سخن داستانی و دیگری خطّ زمـانی دنیای داستانی (ر.ک؛ همان: ۵۵). مسایل اساسی که در چارچوب زمان مطرح می‌شوند، عبارتند از:

۱ـ۱) ترتیب

ترتیب زمان روایت (سخن) هیچ گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت شدهٔ داستان متوازن نیست. دلایـل این تغییر ترتیب در تفاوت میان دو نوع زمـان‌بنـدی نهفتـه اسـت: زمـان‌بنـدی سـخن تـک‌سـاحتی و زمان‌بندی داستان چندساحتی. در نتیجه، نـاممکن‌بـودگی تـوازی میـان ایـن دو نـوع زمـان‌بنـدی بـه زمان‌پریشی می‌انجامد که دو گونهٔ اصلی آن عبارتند از: بازگشت زمانی یا عقب‌گرد و پیشـواز زمـانی یـا استقبال.

۲ـ۱) دیرش زمانی

زمان روایت (سخن) هیچ گاه با زمان روایـت‌شـده (داسـتان) همخـوان نیسـت. در اینجـا مـی‌تـوان حالت‌های متعدّدی را از هم تفکیک کرد:

الف) تعلیق زمانی یا درنگ؛ این حالت هنگامی واقع مـی‌شـود کـه زمـان سـخن در زمـان داسـتانی قرینه‌ای نداشته باشد: توصیف، اندیشه‌های عام و... از این گونه‌اند.

ب) حالت عکس آن؛ حالتی که در آن زمان داستانی هیچ گاه قرینه‌ای در زمان سخن نداشته باشـد و این یعنی کنار گذاشتن کامل یک دورهٔ زمانی یا حذف.

ج) حالت بنیادین سوم؛ تطابق کامل دو زمان سخن و داستان اسـت. ایـن تطـابق از رهگـذر سـبک مستقیم و گنجاندن واقعیّت داسـتانی در سـخن تحقّـق مـی‌پـذیرد و خـود یـک صـحنهٔ نمـایش را بـه وجودمی‌آورد.

د) در نهایت، دو حالت بینابین نیز مشاهده می‌شود: ۱ـ اینها حالت‌هـایی هسـتند کـه در طـیّ آنهـا زمان سخن یا «طولانی‌تر» از زمان داستان است، یا «کوتاهتر» از آن. به نظر می‌رسد که گونهٔ نخست به ضرورت ما را به دو امکان دیگر، یعنی به توصیف یا به زمان‌پریشی رهنمون می‌کند و گونـهٔ دوم، یعنـی هنگامی که زمان سخن «کوتاهتر» از زمان داستان است، چکیده‌ای است که چنـدین سـال تمـام را در یک جمله خلاصه می‌کند.

۳ـ۱) بسامد

آخرین ویژگی اصلی، رابطهٔ میان زمان سخن و زمان داستان است. بسامد به سخنی دقیق‌تر، ارتباط میان شمار زمان‌هایی است که رخدادی روی می‌دهد و شمار زمان‌هایی که همان رخداد بازگویی یا روایت می‌شود. اینجا نیز سه امکان پیش روی ماست:

الف) روایت تک‌محور

چنان است که در آن یک سخن روایی واحد، رخداد واحدی را تکرار کند (ر.ک؛ همان: ۶۱).

ب) روایت چند محور

یعنی نقل و گزارش چندبارهٔ رخدادی که یک مرتبه اتّفاق افتاده است (ر.ک؛ همان).

ج) روایت تکرارشونده

یعنی یک بار نقل و گزارش رخدادهایی که چند بار اتّفاق افتاده است (ر.ک؛ همان: ۶۲).

۲) خلاصهٔ داستان

بوسلمه، حاکم زشت‌روی دریا، درشت‌ترین مروارید دنیا را در دهان ماهی کوچکی گذاشته تا ساکنان زمین، آنان که زیباترین جوان خود را به عنوان نی‌زن به شادباشی عروسی او می‌فرستند، مروارید را بیابند و تا ابد از رنج جست وجوی نان رها شوند. خیال آن مروارید درشت و وسوسهٔ زندگی راحت، مردم آبادی را وامی‌دارد تا با قربانی مه‌جمال به این آرزو دست یابند. مه‌جمال در سفر دریایی، اهل غرق را می‌بیند که در آرزوی بازگشت به آبادی تلاشی بیهوده می‌کنند. عروس بوسلمه به مه‌جمال دل می‌بندد و او را به سطح آب می‌آورد. بوسلمه خشمگین می‌شود و دریا طوفانی می‌شود. زایر احمد به فریب بوسلمه متوسّل می‌شود و با ریختن خون مه‌جمال به دریا، دریا آرام می‌شود. روزی مردم آبادی، اهل غرق را بر سطح آب می‌بینند که هر چه تلاش می‌کنند، به ساحل نمی‌رسند. مه‌جمال راه‌بلد اهل‌غرق می‌شود تا آنها را برگرداند. در غبّه، مه‌جمال با بوسلمه گلاویز می‌شود و یکی از مردگان آبهای خاکستری به آبی دریایی می‌گوید که مه‌جمال در درگیری با بوسلمه غرق شده است. آبی در جست‌وجوی مه‌جمال به آبادی می‌آید و به دنبال او تک‌تک خانه‌ها را می‌گردد، امّا وقتی مه‌جمال را در محاصرهٔ آبادی می‌بیند، به رسم عاشقان صادق می‌رود تا مه‌جمال بماند و زندگی کند. زایر دخترش خیجو را به عقد مه‌جمال در می‌آورد. روزی سه مرد مو بور با قایق از دریا به خشکی می‌آیند و برای آبادی شوکلات و جعبهٔ جادو (رادیو) می‌آورند. بچّهٔ خیجو در شکم هشدار خطر می‌دهد، امّا به او وقعی

نمی‌نهند. صدای مرد کپ‌کپی سوار توجّه آبادی را به خود جلب می‌کند. ابراهیم‌پلنگ مردان آبادی را به شهر می‌برد و در میتینگ‌های سیاسی شرکت می‌کنند. مردان آبادی به زندان می‌افتند. سرگرد صنوبری در ازای آزادی مردان از زایر سند می‌خواهد. ابراهیم‌پلنگ مأموران ثبت احوال را به آبادی می‌آورد و آنان صاحب شناسنامه و سند می‌شوند. مه‌جمال از بدرفتاری مأموران کینه می‌گیرد و پس از آزادی یاغی می‌شود و با مأموران دولتی درمی‌افتد. در آبادی پاسگاه می‌زنند تا زیر نظارت مستقیم دولت باشد، امّا مرغان دریایی که از نسل مردی یاغی (نیرو) بودند، نیمه‌شب دیوارهای تازه‌ساز پاسگاه را ویران می‌کنند. مه‌جمال سرانجام با خیانت دو تن از تفنگچیان خود، در قلعهٔ پیر به دست مأموران دولتی رگبار می‌شود و ماندگار قصّه‌ها می‌شود. آبادی به تدریج تغییر می‌کند و از اصالت آغازین خویش دور می‌شود. با کشف چاه‌های نفت، خارجی‌ها به جفره می‌آیند و بوی قیر و نفت، مردم آبادی را مجبور می‌کند که خانه‌هایشان را بفروشند و بروند. دریا خاکستری رنگ می‌شود و مرغان دریایی از آسمان به زمین می‌افتند و می‌میرند. در پایان داستان، اهالی آبادی یا می‌میرند یا به نکبت می‌رسند. خیجو هم خانه‌ای در شهر می‌خرد و کوچ می‌کند.

۳) پی‌رفت‌های داستان

در این قسمت، روایت رمان را به دو بخش جادویی و رئالیسم تقسیم کرده‌ایم که هر بخش خود نیز شامل چندین پی‌رفت می‌شود. در بیان گزارهٔ پی‌رفت‌ها، به دلیل محدودیّت حجم مقاله، فقط به ذکر گزاره‌های اوّلین پی‌رفت هر بخش روایت اکتفا کرده‌ایم و برای گزارهٔ پی‌رفت‌های بعد به ذکر شمارهٔ صفحه بسنده می‌شود.

روایت الف) جادویی

پ ۱) عروسی بوسلمه (ص۱۰): ن۱ـ بوسلمه، ساکن زشت‌روی دریاها، می‌خواهد با یکی از آبی‌ها (پریان دریایی) عروسی کند. ن۲ـ بوسلمه درشت‌ترین مروارید دنیا را در دهان ماهی کوچکی گذاشته تا ساکنان زمین، آنان که زیباترین جوان خود را به عنوان نی‌زن به شادباش عروسی او می‌فرستند، مروارید را بیابند و تا ابد از رنج جست‌وجوی نان رها شوند. ن۳ـ بوسلمه همیشه زیباترین و دلیرترین جوان ماهیگیر را به کام دریا فرو می‌برد، چون از مهری که آبی‌ها به ماهیگیران جوان داشتند، در خشم بود. ن۴ـ مردم آبادی نمی‌بایست شادمانی خود را بروز دهند، چون آبی‌ها به زور تن به این پیوند داده بودند. ن۵ـ آبی‌ها از شادی آبادی خشمگین می‌شوند. دل آبی‌شان سرخ می‌شود. پریان دریایی وقتی سرخ شوند، کشتی‌ها را غرق می‌کنند.

روایت ب) واقع‌گرایی

پ ۱) انتخاب مه‌جمال برای قربانی شدن (ص۱۰): ن۱ــ مردم آبادی روی آب‌انبار خانهٔ زایر احمد جمع شده‌اند تا یک نفر را به عنوان نی‌زن به عروسی بوسلمه بفرستند. ن۲ـ زایر غلام می‌گوید عروسی بوسلمه نزدیک خور جنی است. ن۳ـ ناخداعلی که از خور جنّی واهمه داشت، در تجمع اهالی آبادی می‌گوید چه کسی نی می‌زند؟ ن۴ـ زایر احمد به گوشهٔ آب‌انبار نگاه کرد. مه‌جمال زیر نگاه او خندید، انگار منتظر بود، انگار در پی همین اشاره بود. ن۵ـ مه‌جمال می‌گوید «کی حرکت می‌کنیم» و مردان به نشانهٔ سپاس بر شانهٔ او کوبیدند و صدای کلّ زنان تا دوردست می‌رفت.

ادامهٔ پ ۱روایت الف: ص۱۶/ پ۲ روایت ب ـ راهی شدن مردان آبادی به دریا: ص۱۸/ پ۲روایت الف ـ سفر مه‌جمال به زیر دریا و دیدن اهل غرق: ص۲۷/ پ۳روایت الف ـ به هم خوردن عروسی بوسلمه: ص۳۲/ پ۳ روایت ب ـ فریب بوسلمه: ص۳۴/ پ۴ روایت ب ـ برگشتن مردان آبادی از دریا: ص۵۱/ پ۴ روایت الف ـ ظاهر شدن اهل غرق روی سطح آب: ص۵۷/ پ۵ روایت ب ـ غذا پختن زنان آبادی برای اهل غرق: ص۶۱/ ادامهٔ پ۴ روایت الف: ص۶۳/ پ۶ روایت ب ـ بی‌توجّهی به اهل غرق: ص۶۳/ پ۵ روایت الف ـ مه‌جمال راه‌بلد اهل غرق می‌شود: ص۶۵/ پ۷ روایت ب ـ برگشتن مه‌جمال از بدرقهٔ اهل غرق: ص۶۶/ پ۶ روایت الف ـ قصّهٔ درگیری مه‌جمال با بوسلمه: ص۶۶/ ادامهٔ پ۷ روایت ب: ص۶۷/ پ۷ روایت الف ـ آمدن آبی دریایی به آبادی: ص۷۲/ پ۸ روایت ب ـ پنهان شدن مه‌جمال از ندیدن آبی دریایی: ص۷۵/ ادامهٔ پ۷ روایت الف: ص۷۶/ پ۸ روایت الف ـ حضور پریان دریایی سرخ‌روی دریا: ص۸۰/ پ۹ روایت ب ـ هجوم مردان آبادی به سوی مه‌جمال: ص۸۰/ ادامهٔ پ۷ روایت الف: ص۸۱/ پ۱۰ روایت ب ـ مهربان شدن آبادی با مه‌جمال و بدبین شدن او: ص۸۷/ پ۱۱ روایت ب ـ رانده شدن خیجو از سوی مه‌جمال: ص۹۴/ پ۱۲ روایت ب ـ زمین‌لرزه: ص۹۹/ پ۹ روایت الف ـ وحشت مردگان زمین و بیرون آمدن از خاک: ص۱۰۰/ پ۱۳ روایت ب ـ هجوم دوبارهٔ آبادی به مه‌جمال: ص۱۰۳/ پ۱۴ روایت ب ـ نقشه کشیدن برای کشتن مه‌جمال: ص۱۰۴/ پ۱۰ روایت الف ـ کمک خواستن مه‌جمال از مادر دریایی: ص۱۰۴/ پ۱۵ روایت ب ـ ظاهر شدن میوه‌ها روی سطح آب: ص۱۰۶/ پ۱۶ روایت ب ـ درگیر شدن آبادی با یکدیگر: ص۱۰۸/ پ۱۱ روایت الف ـ رفتن مدینه به دریا: ص۱۰۹ / پ۱۷ روایت ب ـ عروسی خیجو و مه‌جمال: ص۱۰۹/ پ۱۸ روایت ب ـ رفتن زایر به دنبال مدینه: ص۱۱۰/ ادامهٔ پ۱۷ روایت ب: ص۱۱۶/ پ۱۲ روایت الف ـ رفتن خیجو نزد دخت‌چاهی: ص۱۲۲/ پ۱۹ روایت ب ـ باردار شدن خیجو: ص۱۲۳/ پ۲۰ روایت ب ـ ورود مردان مو بور به آبادی: ص۱۲۷/ پ۱۳ روایت الف ـ هشدار: ص۱۲۹/ پ۲۱ روایت ب ـ عزاداری: ص۱۳۰/ پ۲۲ روایت ب ـ

تدفین مردهٔ قایق مردان مو بور: ص۱۳۱/ پ۲۳ روایت ب ـ جعبهٔ جادو: ص۱۳۸/ پ۲۴ روایت ب ـ گم شدن بچّه‌های آبادی: ص۱۴۱/ پ۲۵ روایت ب ـ تولّد بهادر: ص۱۴۷/ پ۱۴ روایت الف ـ آمدن مادر آبی مه‌جمال به دیدن بهادر: ص۱۴۹/ پ۲۶ روایت ب ـ عروسی نباتی و منصور: ص۱۵۰/ پ۲۷ روایت ب ـ کشتن نوزاد نباتی: ص۱۵۷/ پ۱۵ روایت الف ـ آمدن یال نزد نباتی: ص۱۵۸/ پ۲۸ روایت ب ـ گم شدن بهادر: ص۱۶۳/ پ۱۶ روایت الف ـ زایر بهادر را نزد پری دریایی می‌بیند: ص۱۶۳/ ادامهٔ پ۲۸ روایت ب: ص۱۶۳/ پ۲۹ روایت ب ـ اندیشهٔ کشیدن دیوار جلوی دریا: ص۱۶۵/ پ۳۰ روایت ب ـ مرور خاطرات گذشته: ص۱۶۶/ پ۱۷ روایت الف ـ هراس از دی‌زنگرو: ص۱۶۹/ پ۱۸ روایت الف ـ رفتن بهادر نزد مادربزرگ دریایی‌اش: ص۱۷۶/ پ۳۱ روایت ب ـ آمدن ابراهیم‌پلنگ کپ‌کپی سوار به آبادی: ص۱۷۶ / پ۳۲ روایت ب ـ آمدن مرتضی به همراه ابراهیم‌پلنگ به آبادی: ص۱۸۵/ پ۱۹ روایت الف ـ نگرانی مه‌جمال از بی‌توجّهی آبادی به دریا: ص۱۸۹/ پ۳۳ روایت ب ـ آمدن دوبارهٔ مردان شهری به آبادی: ص۱۹۰/ پ۳۴ روایت ب ـ سرگرم شدن آبادی به جعبهٔ جادو: ص۱۹۵/ پ۲۰ روایت الف ـ بهادر در انتظار آبی‌ها: ص۱۹۶/ پ۳۵ روایت ب ـ آبادی چشم به راه مردان شهری: ص۱۹۷/ پ۳۶ روایت ب ـ تولّد مریم: ص۱۹۷/ ادامهٔ پ۳۵ روایت ب: ص۱۹۸/ پ۳۷ روایت ب ـ رفتن مردان آبادی به شهر: ص۲۰۰/ پ۳۸ روایت ب ـ اسیر شدن مردان آبادی و شکنجه شدن: ص۲۰۸/ پ۲۱ روایت الف ـ حیرت مه‌جمال از نیروهای بوسلمه: ص۲۰۸/ ادامهٔ پ۳۸ روایت ب: ص۲۰۹/ پ۲۲ روایت الف ـ طلب کمک مه‌جمال از مادر دریایی‌اش در زندان: ص۲۱۰/ پ۳۹ روایت ب ـ بازجویی از مه‌جمال: ص۲۱۰/ پ۲۲ روایت الف ـ نالیدن پری دریایی عاشق: ص۲۲۰/ پ۴۰ روایت ب ـ آمدن دولتیان به آبادی: ص۲۲۰/ پ۲۳ روایت الف ـ خبرگیری از دریا: ص۲۲۰/ پ۴۱ روایت ب ـ گرفتن مرده از دریا: ص۲۲۱/ پ۴۲ روایت ب ـ آمدن ابراهیم‌پلنگ به آبادی و دادن خبر دستگیری مردان آبادی: ص۲۲۲/ پ۴۳ روایت ب ـ رفتن زایر به دنبال مردان زندانی: ص۲۲۲/ پ۴۴ روایت ب ـ ورود مأموران ثبت احوال به آبادی: ص۲۲۶/ ادامهٔ پ۴۳ روایت ب: ص۲۲۷/ ادامهٔ پ۴۱ روایت ب: ص۲۳۶/ پ۲۴ روایت الف ـ سفر مرده‌ها به دریا: ص۲۳۷/ پ۴۵ روایت ب ـ توبیخ زایر: ص۲۳۷ / پ۴۶ روایت ب ـ زدن پاسگاه در آبادی: ص۲۴۳/ پ۴۷ روایت ب ـ بیمار شدن بهادر: ص۲۴۴/ پ۴۸ روایت ب ـ حملهٔ زنان آبادی به پاسگاه: ص۲۴۶/ پ۴۹ روایت ب ـ زایر تن زخمی سرباز را مرهم می‌مالد: ص۲۴۷/ پ۲۵ روایت الف ـ حملهٔ مرغان دریایی به پاسگاه و تخریب آن: ص۲۵۰/ پ۲۶ روایت الف ـ قصّهٔ فلک‌ناز: ص۲۵۱/ پ۵۰ روایت ب ـ حیرت و هراس سربازان و رئیس پاسگاه: ص۲۵۱/ پ۲۷ روایت الف ـ شورش آبی‌ها و دریا: ص۲۵۷/ پ۵۱ روایت ب ـ گفت‌وگوی مدینه و رئیس پاسگاه: ص۲۵۷/ ادامهٔ پ۲۷ روایت الف: ص۲۵۷/ پ۵۲ روایت ب ـ توبیخ رئیس پاسگاه: ص۲۵۸/ پ۵۳ روایت ب ـ ساخته شدن سد: ص۲۶۰/ پ۵۴

روایت ب ـ ورود گروه‌بان سینایی به آبادی: ص۲۶۲/ پ۵۵ روایت ب ـ آمدن جوانان شهری بـه آبـادی: ص۲۶۳/ پ۵۶ روایت ب ـ آمدن روستاییان اطراف به آبادی: ص۲۶۵/ ادامهٔ پ۲۶ روایت الـف: ص۲۶۹/ پ۲۸ روایت الف ـ گریهٔ اهل غـرق بـه سـبب خشکسـالی: ص۲۷۳/ پ۵۷ روایـت ب ـ تولّـد حمایـل و شمایل: ص۲۷۵/ ادامـهٔ پ۲۸ روایـت الـف: ص۲۷۶/ پ۵۸ روایـت ب ـ ورود اشـرف پهلـوی بـه شـهر: ص۲۷۷/ پ۲۹ روایت الف ـ خندهٔ تمسخرآمیز پریان دریایی: ص۲۸۵/ پ۵۹ روایت ب ـ خیجو و مهـرهٔ گلی: ص۲۸۶/ پ۶۰ روایت ب ـ قصّهٔ ستاره و بـاران: ص۲۸۷/ پ۶۱ روایـت ب ـ ورود نیـرو بـه آبـادی: ص۲۸۸/ پ۶۲ روایت ب ـ درگیری نیرو و مه‌جمـال بـا دولتیـان: ص۲۹۴/ پ۳۰ روایـت الـف ـ شـادی پریان دریایی سرخ از محاصرهٔ نیرو و مه‌جمال: ص۲۹۵/ پ۳۱ روایت الف ـ حمایت مادر دریایی از نیـرو و مه‌جمال: ص۲۹۶/ پ۶۳ روایت ب ـ به تنگنا افتادن نیـرو و مـه‌جمـال: ص۲۹۶/ پ۳۲ روایـت الـف ـ ربوده شدن سـرباز: ص۲۹۶/ ادامـهٔ پ۶۳ روایـت ب: ص۲۹۶/ پ۳۳ روایـت الـف ـ کشـته شـدن نیـرو: ص۲۹۷/ ادامـهٔ پ۳۰ روایـت الـف: ص۲۹۷/ پ۶۴ روایـت ب ـ گـزارش سـرهنگ صـنوبری از سـرباز ربوده‌شده: ص۳۰۱/ پ۶۵ روایت ب ـ فرستادن بچّه‌ها به مدرسهٔ شهر: ص۳۰۵/ پ۶۶ روایت ب ـ آزادی زایر: ص۳۰۸/ پ۶۷ روایت ب ـ فرار مه‌جمال: ص۳۰۹/ پ۶۸ روایـت ب ـ مـداوای مـه‌جمـال: ص۳۱۷/ پ۶۹ روایت ب ـ ساختن مدرسه در آبادی: ص۳۱۸/ پ۷۰ روایت ب ـ دیدار: ص۳۲۲/ پ۳۴ روایت الف ـ گریهٔ مه‌جمال: ص۳۲۳/ پ۷۱ روایـت ب ـ ورود معلـم بـه روسـتا: ص۳۲۷/ پ۷۲ روایـت ب ـ ازدواج گلپر: ص۳۲۸/ پ۷۳ روایـت ب ـ سـفر منصـور بـه دوبـی: ص۳۲۹/ پ۷۴ روایـت ب ـ روابـط نبـاتی و گروهبان سینایی: ص۳۳۰/ پ۷۵ روایـت ب ـ مـرگ دی منصـور: ص۳۳۱/ پ۷۶ روایـت ب ـ شـکایت نباتی: ص۳۳۲/ پ۷۷ روایت ب ـ آشنایی با نجو: ص۳۳۳/ پ۷۸ روایت ب ـ رفـتن سـتاره و مـریم نـزد مه‌جمال: ص۳۳۹/ پ۷۹ روایت ب ـ خانه‌سازی کنار آبادی: ص۳۴۷/ پ۳۵ روایـت الـف ـ غیـب شـدن پریان دریایی: ص۳۴۸/ پ۸۰ روایت ب ـ باردار شدن خاتون: ص۳۴۸/ پ۳۶ روایت الف ـ رفتن بوبـونی با موج‌ها: ص۳۵۱/ ادامهٔ پ۷۴ روایت ب: ص۳۵۱/ پ۸۱ روایـت ب ـ گـریختن از مـرز: ص۳۵۲/ پ۸۲ روایت ب ـ ازدواج ناخدا علی با زری: ص۳۵۴/ پ۳۷ روایت الف ـ گفت‌وگوی مدینه و مـادر مـه‌جمـال: ص۳۵۸/ پ۳۸ روایت الف ـ قصّهٔ آبی‌ها: ص۳۵۹/ پ۳۹ روایت الف ـ مرگ ستاره: ص۳۵۹/ پ۸۳ روایت ب ـ مرگ مه‌جمال: ص۳۶۳/ پ۴۰ روایت الف ـ غیب شدن مه‌جمال: ص۳۶۸/ ادامـهٔ پ۸۳ روایـت ب: ص۳۷۰/ پ۴۱ روایت الف ـ سـرگردانی پـری بعـد از مـرگ مـه‌جمـال: ص۳۷۰/ پ۸۴ روایـت ب ـ در جست‌وجوی جسد مه‌جمال: ص۳۷۳/ پ۸۵ روایت ب ـ جنون خاتون: ص۳۷۶/ پ۸۶ روایت ب ـ بیمار شدن زایر: ص۳۷۷/ پ۴۲ روایت الف ـ دیدن شبح مـه‌جمـال: ص۳۸۱/ پ۸۷ روایـت ب ـ نارضـایتی از حضور خارجی‌ها: ص۳۸۲/ پ۸۸ روایت ب ـ فروش خانه‌ها: ص۳۸۳/ پ۸۹ روایت ب ـ سرقت جن‌هـای

دولتی: ص۳۸۵/ پ۴۳ روایت الف ـ تابوت زایر: ص۳۸۷/ پ۹۰ روایت ب ـ مرگ زایر: ص۳۸۸/ پ۹۱ روایت ب ـ مرگ زایر غلام: ص۳۹۵/ پ۹۲ روایت ب ـ کوچ: ص۳۹۷.

۴) ترکیب پی‌رفت‌های داستان

رمان اهل غرق بر اساس تکنیک رئالیسم جادویی از دو پی‌رفت کلّی تشکیل شده است: ۱) پی‌رفت جادویی. ۲) پی‌رفت رئالیسم (واقع‌گرایی).

روایت الف: جادویی

پ۱ عروسی بوسلمه + روایت ب واقع گرایی: پ۱ انتخاب مه‌جمال برای قربانی شدن+ ادامهٔ پ۱ روایت الف+ پ ۲ روایت ب ـ راهی شدن مردان آبادی به دریا + پ ۲ روایت الف ـ سفر مه‌جمال به زیر دریا و دیدن اهل غرق + پ ۳ روایت الف ـ به‌هم‌خوردن عروسی بوسلمه + پ ۳ روایت ب ـ فریب بوسلمه + پ ۴ روایت ب ـ برگشتن مردان آبادی از دریا + پ۴ روایت الف ـ ظاهر شدن اهل غرق روی سطح آب + پ ۵ روایت ب ـ غذا پختن زنان آبادی برای اهل غرق + ادامهٔ پ ۴ روایت الف + پ ۶ روایت ب ـ بی‌توجّهی به اهل غرق + پ۵ روایت الف ـ مه‌جمال راه‌بلد اهل غرق می‌شود + پ ۷ روایت ب ـ برگشتن مه‌جمال از بدرقهٔ اهل غرق + پ ۶ روایت الف ـ قصّهٔ درگیری مه‌جمال با بوسلمه + ادامهٔ پ ۷ روایت ب + پ ۷ روایت الف ـ آمدن آبی دریایی به آبادی + پ ۸ روایت ب ـ پنهان شدن مه‌جمال از ندیدن آبی دریایی + ادامهٔ پ ۷ روایت الف + پ ۸ روایت الف ـ حضور پریان دریایی سرخ‌روی دریا + پ ۹ روایت ب ـ هجوم مردان آبادی به سوی مه‌جمال + ادامهٔ پ ۷ روایت الف + پ ۱۰ روایت ب ـ مهربان شدن آبادی با مه‌جمال و بدبین شدن او + پ ۱۱ روایت ب ـ رانده شدن خیجو از سوی مه‌جمال + پ ۱۲ روایت ب ـ زمین‌لرزه + پ ۹ روایت الف ـ وحشت مردگان زمین و بیرون آمدن از زیر خاک + پ ۱۳ روایت ب ـ هجوم دوبارهٔ آبادی به مه‌جمال + پ ۱۴ ـ نقشه کشیدن برای کشتن مه‌جمال + پ ۱۰ روایت الف ـ کمک خواستن مه‌جمال از مادر دریایی + پ ۱۵ روایت ب ـ ظاهر شدن میوه روی سطح آب + پ ۱۶ روایت ب ـ درگیر شدن آبادی با یکدیگر + پ ۱۱ روایت الف ـ رفتن مدینه به دریا + پ ۱۷ روایت ب ـ عروسی خیجو و مه‌جمال + پ ۱۸ روایت ب ـ رفتن زایر به دنبال مدینه + ادامهٔ پ ۱۷ روایت ب + پ ۱۲ روایت الف ـ رفتن خیجو نزد دخت چاهی + پ ۱۹روایت ب ـ باردار شدن خیجو + پ۲۰ روایت ب ـ ورود مردان مو بور به آبادی + پ۱۳ روایت الف ـ هشدار + پ۲۱ روایت ب ـ عزاداری + پ۲۲ روایت ب ـ تدفین مردهٔ قایق مردان مو بور + پ ۲۳

روایت ب ـ جعبهٔ جادو + پ ۲۴ روایت ب ـ گم شدن بچّه‌های آبادی + پ ۲۵ روایت ب ـ تولّد بهادر + پ ۱۴ روایت الف ـ آمدن مادر آبی مه‌جمال به دیدن بهادر + پ ۲۶ روایت ب ـ عروسی نباتی و منصور + پ ۲۷ کشتن نوزاد نباتی + پ ۱۵ روایت الف ـ آمدن یال نزد نباتی + پ ۲۸ روایت ب ـ گم شدن بهادر + پ ۱۶ روایت الف ـ رفتن بهادر نزد پری دریایی + ادامهٔ پ ۲۸ روایت ب + پ ۲۹ روایت ب ـ اندیشهٔ کشیدن دیوار جلوی دریا + پ۳۰ روایت ب ـ مرور خاطرات گذشته + پ ۱۷ روایت الف ـ هراس از دی زنگرو + پ ۱۸ روایت الف ـ رفتن بهادر به نزد مادربزرگ دریایی خود + پ ۳۱ روایت ب ـ ورود ابراهیم‌پلنگ به آبادی + پ ۳۲ روایت ب ـ آمدن مرتضی به همراه ابراهیم‌پلنگ به آبادی + پ ۱۹ روایت الف ـ نگرانی مه‌جمال از بی‌توجّهی آبادی به دریا + پ ۳۳ روایت ب ـ آمدن دوبارهٔ مردان شهری به آبادی + پ ۳۴ روایت ب ـ سرگرم شدن آبادی به جعبهٔ جادو + پ۲۰ روایت الف ـ بهادر در انتظار آبی‌ها + پ ۳۵ روایت ب ـ آبادی چشم به راه آبادی + پ ۳۶ روایت ب ـ تولّد مریم + ادامهٔ پ ۳۵ روایت ب+ پ ۳۷ رفتن مردان آبادی به شهر + پ ۳۸ روایت ب ـ اسیر شدن مردان آبادی و شکنجهٔ آنان + پ ۲۱ روایت الف ـ حیرت مه‌جمال از نیروهای طایفهٔ بوسلمه + ادامهٔ پ ۳۸ روایت ب + پ ۲۲ روایت الف ـ طلب کمک مه‌جمال از مادر دریایی خود در زندان + پ ۳۹ روایت ب ـ بازجویی از مه‌جمال + پ ۲۲روایت الف ـ نالیدن پری دریایی عاشق + پ۴۰ روایت ب ـ ورود دولتیان به آبادی + پ ۲۳ روایت الف ـ خبرگیری از دریا + پ ۴۱روایت ب ـ گرفتن مرده از دریا + پ ۴۲ روایت ب ـ آمدن ابراهیم‌پلنگ به آبادی و دادن خبر دستگیری مردان آبادی + پ ۴۳ روایت ب ـ رفتن زایر به دنبال مردان آبادی + پ ۴۴ روایت ب ـ آمدن مأموران ثبت احوال به آبادی + ادامهٔ پ ۴۳ روایت ب + ادامهٔ پ ۴۱ روایت ب + پ ۲۴روایت الف ـ سفر مرده‌ها به دریا + پ ۴۵ روایت ب ـ توبیخ زایر + پ ۴۶ روایت ب ـ زدن پاسگاه در آبادی + پ ۴۷ روایت ب ـ بیمار شدن بهادر + پ ۴۸ روایت ب ـ حملهٔ زنان آبادی به پاسگاه + پ ۴۹ روایت ب ـ زایر بر تن زخمی سرباز مرهم می‌مالد + پ ۲۵ روایت الف ـ حملهٔ مرغان دریایی به پاسگاه و تخریب آن + پ ۲۶ روایت الف ـ قصّهٔ فلک‌ناز + پ ۵ ـ روایت ب ـ حیرت و هراس سربازان و رئیس پاسگاه + پ ۲۷ روایت الف ـ شورش آبی‌ها و دریا + پ ۵۱ روایت ب ـ گفت‌وگوی مدینه و رئیس پاسگاه + ادامهٔ پ ۲۷ روایت الف + پ ۵۲ روایت ب ـ توبیخ رئیس پاسگاه + پ ۵۳ روایت ب ـ ساخته شدن سد + پ ۵۴ روایت ب ـ ورود گروه‌بان سینایی به آبادی + پ ۵۵ روایت ب ـ آمدن جوانان شهری به آبادی + پ ۵۶ روایت ب ـ آمدن روستاییان اطراف به آبادی + ادامهٔ پ ۲۶روایت الف + پ ۲۸ روایت الف ـ گریهٔ اهل غرق به سبب خشکسالی + پ ۵۷ روایت ب ـ

تولّد حمایل و شمایل + ادامهٔ پ ۲۸ روایت الف + پ ۵۸ روایت ب ـ ورود اشرف پهلوی + پ ۲۹ روایت الف ـ خندهٔ تمسخرآمیز پریان دریایی + پ ۵۹ روایت ب ـ خیجو و مهرهٔ گلی + پ۶۰ روایت ب ـ قصّهٔ ستاره و باران + پ ۶۱ روایت ب ـ ورود نیرو به آبادی + پ۶۲ روایت ب ـ درگیری نیرو و مه‌جمال با دولتیان + پ۳۰ روایت الف ـ شادی پریان سرخ دریایی از محاصرهٔ نیرو و مه‌جمال + پ۳۱ روایت الف ـ حمایت مادر دریایی از مه‌جمال و نیرو + پ ۶۳ روایت ب ـ به تنگنا افتادن نیرو و مه‌جمال + پ ۳۲ روایت الف ـ ربوده شدن سرباز + ادامهٔ پ ۶۳ روایت ب + پ۳۳ روایت الف ـ کشته شدن نیرو + ادامهٔ پ ۳۰ روایت الف + پ۶۴ روایت ب ـ گزارش سرهنگ صنوبری از سرباز ربوده شده + پ۶۵ روایت ب ـ فرستادن بچّه‌ها به مدرسهٔ شهر + پ ۶۶ روایت ب ـ آزادی زایر + پ ۶۷ روایت ب ـ فرار مه‌جمال + پ ۶۸ روایت ب ـ مداوای مه‌جمال + پ ۶۹ روایت ب ـ ساختن مدرسه در آبادی + پ ۷۰ روایت ب ـ دیدار + پ ۳۴ روایت الف ـ گریهٔ مه‌جمال + پ ۷۱ بخش روایت ب ـ ورود معلّم به روستا + پ ۷۲ روایت ب ـ ازدواج گلپر + پ ۷۳ روایت ب ـ سفر منصور به دوبی + پ ۷۴ روایت ب ـ روابط نباتی و گروه‌بان سینایی + پ ۷۵ روایت ب ـ مرگ دی منصور + پ ۷۶ روایت ب ـ شکایت نباتی + پ ۷۷ روایت ب ـ آشنایی منصور با نجو + پ ۷۸ روایت ب ـ رفتن ستاره و مریم نزد مه‌جمال + پ ۷۹ روایت ب ـ خانه‌سازی کنار آبادی + پ ۳۵ روایت الف ـ غیب شدن پریان + پ۸۰ روایت ب ـ باردار شدن خاتون + پ ۳۶ روایت الف ـ رفتن بوبونی با موج‌ها + ادامهٔ پ ۷۴ روایت ب + پ ۸۱ روایت ب ـ گریختن از مرز + پ ۸۲ روایت ب ـ ازدواج ناخدا علی با زری + پ ۳۷ روایت الف ـ گفت‌وگوی مدینه و مادر مه‌جمال + پ ۳۸ روایت الف ـ قصّهٔ آبی‌ها + پ ۳۹ روایت الف ـ مرگ ستاره + پ ۸۳ روایت ب ـ مرگ مه‌جمال + پ۴۰ روایت الف ـ غیب شدن جسم مه‌جمال + ادامهٔ پ ۸۳ روایت ب + پ ۴۱ روایت الف ـ سرگردانی پری بعد از مه‌جمال + پ ۸۴ روایت ب ـ در جست‌وجوی جسد مه‌جمال + پ ۸۵ روایت ب ـ جنون خاتون + پ ۸۶ روایت ب ـ بیمار شدن زایر + پ ۴۲ روایت الف ـ دیدن شبح مه‌جمال + پ ۸۷ روایت ب ـ نارضایتی از حضور خارجی‌ها + پ ۸۸ روایت ب ـ فروش خانه‌ها + پ ۸۹ روایت ب ـ سرقت جن‌های دولتی + پ ۴۳ روایت الف ـ تابوت زایر + پ ۹۰ روایت ب ـ مرگ زایر + پ ۹۱ روایت ب ـ مرگ زایر غلام + پ ۹۲ روایت ب ـ کوچ.

۵) تحلیل ترکیب روایت

ترکیب پی‌رفت‌ها از نوع زنجیره‌ای و درونه‌ای است. در ترکیب زنجیره‌ای دو پی‌رفت جادویی و واقع‌گرایی به صورت حلقه‌های زنجیر به دنبال هم آمده‌اند و در ترکیب درونه‌ای، راوی از روایت‌های فرعی به این شرح استفاده کرده است: قصّهٔ فانوس [پ ۱۱ روایت ب]، قصّهٔ نیرو [پ ۶۱ و ۶۲ روایت ب، پ ۳۳ روایت الف]، قصّهٔ فلک‌ناز که در آن یاغیان به شکل پرندگان درمی‌آیند [پ ۲۶ روایت الف]، قصّهٔ چاه غریبی و دخت چاهی که با شنیدن قصّه‌های خوشبختی، شوربختی در چاه ماندنش را فراموش می‌کرد [پ ۱۲ روایت الف]، قصّهٔ سرداری عاشق که یک روز در صحرایی دور با حاکمان ولایات دوردست به خاطر تیترموک (پرندهٔ شادی و خوشبختی) جنگید [پ ۳۰ روایت ب].

روایت داستان چندمحور است. در این میان، روایت‌های پ ۱۱ روایت ب و پ ۶۱ و ۶۲ روایت ب و پ۳۰ روایت دوم در زمرهٔ روایت‌های واقع‌گرایی قرار می‌گیرند و روایت‌های پ ۳۳ روایت الف و پ ۲۶روایت الف و نیز پ ۱۲روایت الف روایت‌های جادویی هستند که در کنار روایت‌های واقع‌گرایی، روند روایتی داستان را سامان می‌بخشند. در روایت این رمان چندین سخن (از جمله قصّهٔ فلک‌ناز)، یک رخداد واحد (سرگذشت مه‌جمال) را بازنمایی می‌کنند و به همین دلیل است که جسم خاکی مه‌جمال در لحظات پایانی که به دست مأموران دولتی رگبار می‌شود، محو و ناپیدا می‌شود و قلعهٔ پیر سراسر سبز می‌گردد (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۳۷۰) و نیز به همین دلیل است که وقتی خیجو دست روی شانه‌های مه‌جمال می‌گذارد، سرانگشتانش تا ابد آبی می‌ماند و با هیچ دارویی پاک نمی‌شود (ر.ک؛ همان:۳۸۲ـ۳۸۱). پ ۳۰ روایت ب به لحاظ زمانی، قبل از سایر پی‌رفت‌ها قرار می‌گیرد و زمان به عقب برده می‌شود و ما با بازگشت زمانی روبه‌رو هستیم. در پی‌رفت ۳۳ روایت الف زمان به جلو برده می‌شود و پیشواز زمانی یا استقبال را پیش روی داریم. نقش۷ پی‌رفت ۶۸ روایت ب نیز این موضوع را تأیید می‌کند یا آنجا که راوی *اهل غرق* در پایان داستان، از آیندهٔ مریم و شمایل می‌گوید: «حتّی مریم که مقدّر بود سال‌ها بعد نامه‌های شمایل را که از جبهه‌های جنوب می‌رسید، بخواند» (همان: ۳۹۶).

۶) ژرف‌ساخت داستان و پیوند آن با نحوهٔ روایت

ساختار رمان *اهل غرق* بر مبنای دو روایت کلّی واقع‌گرایی و جادویی شکل گرفته است. این طرح دو بُنی در ساختار روایت رمان نمایان است. داستان با یک پی‌رفت جادویی شروع می‌شود و با یک پی‌رفت واقع‌گرایی خاتمه می‌یابد. این طرح حتّی در رنگ دریای جفره هم نمود یافته است. رنگ دریا در آغاز سبز است، امّا در پایان به دلیل عملیّات اکتشافی نفت خاکستری می‌شود. نویسنده با اشاره به

باورهای افسانه‌وار و اسطوره‌ای مردم جنوب، به شیوه‌ای گروتسکی طنز و تراژدی را در هم آمیخته است (ر.ک؛ تامپسون، ۱۳۶۹: ۴۰) تا بدین طریق رویارویی سنّت و تجدّد را تصویری کند. به‌ویژه پیوند جهل و سیاست را در کشورهای جهان سوم به صورت موفّق نشان داده است. پی‌رفت‌های طولانی و مکرّر کتاب نیز برای آن است که تکرارها را در سایر مناطق نشان دهد. اشاره به تنگسیر و عنوان قهرمان زایر نیز برای تصویر کردن همان ماجرای تنگسیر و تکرار آن است، در عین اینکه بگوید حکومت پهلوی، امتداد همان استعمار نفت انگلیسی است. روانی‌پور در *اهل غرق*، رئالیسم جادویی را که به باورهای اساطیری روی دارد (ر.ک؛ تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۲۵)، خوب به خدمت گرفته است. «دوگانگی»، «طعنه‌آمیزی و کنایه» و «سکوت اختیاری» از مشخّصه‌های رئالیسم جادویی دانسته شده است (ر.ک؛ نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸۴: ۱۴۴). دوگانگی به زیست همزمان عناصر متّضاد در بستر داستان اشاره دارد (و نام کتاب گواه همین است و نیز پی‌رفت۲ روایت الف). در طعنه‌آمیزی و کنایه، نویسنده عناصر جادویی و خیالی را با باورهای سادهٔ فولکلوریک در هم می‌آمیزد و در عین حال، خود را از آنها دور نگه می‌دارد تا به نظر نرسد امور و نگرش‌هایی که متن توصیف می‌کند، از جهان‌بینی نویسنده اقتباس شده است (پی‌رفت ۱۲روایت الف). در سکوت اختیاری نیز هیچ گونه اظهار نظر صریح دربارهٔ درستی حوادث و اعتبار جهان‌بینی‌های بیان شده از سوی شخصیّت‌ها در متن وجود ندارد و بدین طریق منجر به تحمیل پذیرش و باور رئالیسم جادویی می‌شود (پی‌رفت ۶ روایت الف). روانی‌پور با به خدمت گرفتن روایتی دوگانه که اینجا ترکیبی از رئالیسم و واقع‌گرایی است و در قهرمان داستان که از مادری آبی و پدری خاکی به وجود آمده، تجلّی یافته است، در ترکیب نهایی به اسطوره‌شکنی روی آورده است بدین طریق که گذشته و آینده را به هم پیوسته تا ختم گذشته و ضرورت دگرگونی را نشان دهد. یکی از ابزارهای مورد استفادهٔ نویسنده در این راه که باعث اقناع و ابقای خواننده در فضای وهمناک و رازآلود داستان می‌شود و در عین حال، مانع از حیرت وی به سبب تقارن و همجواری عناصر جادویی و عوامل واقعی و ملال از دنبال کردن داستان می‌شود، به‌کارگیری نثر شاعرانه است که در نحو روایت اهمیّت می‌یابد و بدین وسیله، وقایع داستان برای خواننده ملموس می‌شود. در واقع، «کار عاشقان جهان همین است. گذشتن از خود و رفتن تا دیگری، او، که جان گرامی‌اش می‌دارد به رسم و روزگار خود جهان را تعبیر کند و کاسبان جهان در بده‌بستان همیشهٔ خود تا مقروض و وامدار نباشند، به تن آدمی پیله می‌کنند، چون ماری بر گردن جانی می‌پیچند و نفس آدمیزاده را می‌گیرند تا پوک و تهی از هر چه مهر و مهربانی است، در کناری بنشیند و روزهای بی‌شمار عمر را به امید پایان بشمارد... و عشق امّا از کسب و کار کاسبان جهان به دور است و در رفتن، نماندن و گذشتن تعبیر می‌شود» (روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۸۱). گفتنی است که تسلیمی توجّه به نثر شاعرانه و ایجاد فضاهای غریب را از مشخّصه‌های مدرنیسم

مـی‌شـمارد (ر.ک؛ تسـلیمی، ۱۳۸۸: ۲۲۲). چیـزی مثـل اندیشـه‌هـای حکومـت پهلـوی نیـز تکـرار اسطوره‌سازی‌های کهن است، حتّی اندیشه‌های مارکسیستی نیز تفاوتی با تخیّل‌های *اهل غـرق* نـدارد و آنان نیز اهل غرق هستند: «در آبادی بود، در عمق آب‌های سبز... آدمی چه تقلاّیی می‌کنـد تـا روی دو کندهٔ پا برخیزد و در گوش دیگران فریاد بزند حقیقتی را که می‌داند... امّا حقیقت چـه بـود؟... در میانـهٔ درد بر لبانش لبخندی تلخ نشست. حقیقت این بود کـه جهـان در عمـق آب‌هـای سـبز قـرار داشـت و آدمیان اهل غرق بودند» (روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۳۶۸). نکتهٔ اصلی نیز بیان همین اسـت کـه گذشـتهٔ اهـل غرق است چه از خشکی به دریا و چه از دریا به خشکی، اسـتفاده‌ای از دریـا و خشـکی و ترکیـب آنهـا نیست. در گذشته با عقایدی خاص (که در رمان حاضر به شکل جادویی است) بـه ایـن ترکیـب دریـا و خشکی نظامی بخشیده شده بود و زندگی آرام بود، امّا به دلایل مختلف عمـدتاً بـر اثـر تهـاجم غـرب و مسایل تمدّن نوین، این آرامش به هم خورده است و چیـزی کـه جـایگزین آن شـده نیـز همچنـان‌کـه بی‌حاصل است، نتیجهٔ دروغ و نیرنگ مبتنی بر تخیّل است و در پی این وضعیّت است که در پی‌رفت۱۰ روایت ب، شخصیّت اصلی داستان، مه‌جمـال، مبـتلا بـه پارانویـا (ر.ک؛ پاینـده، ۱۳۸۳: ۹۹) نسـبت بـه مهربانی‌های آبادی بدبین می‌شود و بدین ترتیب، نوعی بدبینی سیاسی را تبیین می‌کند. پارانویـا کـه از مشخّصه‌های پسامدرن محسوب شده است (ر.ک؛ همـان،۱۳۹۰: ۴۲ــ۴۱)، در کنـار عـدم قطعیّـت کـه بیشتر به صورت فرجام نامتعیّن متبلور می‌شود و در پایان داستان، عاقبت شخصیّت اصلی در پرده‌ای از ابهام باقی می‌ماند (ر.ک؛ همان: ۵۵)، جنبهٔ پسامدرنی روایت رمان را تقویت می‌کند. در رمان *اهل غرق*، این مشخّصه با ناپدید شدن جسم مه‌جمال در پایان داستان (ر.ک؛ روانی‌پـور، ۱۳۶۹: ۳۷۰) معنـا پیـدا می‌کند. بدین سبب، ایـن دروغ و نیرنـگ بایـد بـه کنـاری گذاشـته شـود و فقـط یـک راه وجـود دارد: «رهایی». این رهایی با تصوّر گذشته، مبتنی بر نذر و جادو و تخیّل‌های همسوی آن است و در دورهٔ نو، مبتنی بر رها کردن آن تصوّرات و روی آوردن به دستاوردهای نو است که ازآنِ ما نیست و بیگانه اسـت و حاصل دسیسه و نیرنگ. ما نیازمند آن نوع رهایی هستیم که مبتنی بر شنا کردن در دریـا باشـد و از خشکی به دریا برویم و آرام بازگردیم. این یک آرزوست و هنوز رخ نداده است. پایان داسـتان همچنـان منتظر است: «خیجو آخرین کسی بود که سر به تسلیم زمانه گذاشت. در و پنجره‌ها را میخکوب کـرد و به امید آنکه روزگاری به جفره باز گردد، خانه‌ای کوچک در شهر خرید و به آنجا کوچ کـرد... بهـادر بـه دریای خاکستری نگاه می‌کرد؛ دریای خاکستری که روزگاری سبز بود و مه‌جمال دریـایی از آن برآمـده بود» (همان: ۳۹۷). طرح داستان در حقیقت، شکل بومی شدهٔ *صد سال تنهایی* مارکز است. اساساً طرح دوبُنی (قدیم و جدید، حقیقت و رؤیا، سنّت و تجدّد، غرب و شـرق، اهـل زمـین و اهـل غـرق، عشـق و نفرت، مرگ و زندگی) (ر.ک؛ همان:۶۰) که در رنگ دریای جفره هم نمود یافته است، از ویژگی اساسی

رئالسیم جادویی منشعب یا ریشه‌گرفته از امریکای لاتین محسوب می‌شود. این تکنیک روایی راهی برای تبیین یا تحلیل مسایل سیاسی و بیان اسرار آن است. می‌توان رئالیسم جادویی را با پارادوکس یکسان پنداشت و همانند پارادوکس، انتخاب آن را برای اثر ناگزیر دانست؛ یعنی بیان اسرار سیاسی به گونه‌ای که مؤثّر هم واقع شود. اگر در قالب یک گزاره یا تعبیر می‌بود، یک تعبیر پارادوکسی مثل «برگ بی‌برگی» می‌گشت، امّا در داستان که دارای طرحی روایی است، در قالب رئالیسم جادویی با الگوی دوبُنی رخ می‌دهد. به نظر می‌رسد راوی *اهل غرق* با قربانی کردن مه‌جمال در پای سرهنگ صنوبری، سرنوشت محتوم کسانی را روایت کرده که تن به رضای بوسلمه نمی‌دهند و در شادکامی او نی نمی‌زنند و چنین است که تاریخ توالی تکرار فاجعه می‌شود.

نتیجه‌گیری

رمان *اهل غرق* به شیوهٔ رئالیسم جادویی به نگارش درآمده است. پیکرهٔ ساختاری این رمان از دو روایت کلّی تشکیل شده است؛ روایت جادویی (با ۴۳ پی‌رفت) و روایت واقع‌گرایی (با ۹۲پی‌رفت) که به شیوهٔ زنجیره‌ای و درونه‌گیری با هم ترکیب شده‌اند. این دو روایت در دو بخش جداگانه نیست، بلکه پی‌رفت‌های هر یک از این دو روایت به تناوب یکی پس از دیگری می‌آید یا اینکه گزاره‌هایی از هر روایت در درون روایت دیگر نقل می‌شود. در برخی موارد نیز روایت داستان چندمحوری می‌شود. همهٔ این موارد جزء ویژگی‌های سوررئالیستی داستان است که نویسنده با این طرح، گذشته و آینده را به هم پیوسته تا ضمن نقد سیاست‌های کهن، استعمار نو و مجریان آن، ختم گذشته و ضرورت دگرگونی را نشان دهد. رئالیسم جادویی در داستان *اهل غرق* همانند پارادوکس یا متناقض‌نماست و نویسنده ضمن یادکرد باورهای مردم جفره، برای طرح و نقد مسایل سیاسی کهن و نو، ناگزیر به چنین طرحی روی آورده است که در عین دشواری توانسته است از عهدهٔ بیان آن برآید. بدین ترتیب، بنیاد ساختار رمان *اهل غرق* بر دو مفهوم عشق و سیاست نهاده می‌شود؛ عشق به زادگاه که در سطحی برتر نمادی از میهن نویسنده می‌شود و در سایهٔ چنین پیوندی نقد مسایل سیاسی آن نیز پذیرفتنی می‌شود. مهم‌ترین نکته یا پیام داستان نیز مبتنی بر همین ترکیب عشق و سیاست است. در پرتو این ترکیب، نویسنده نشان داده است که چه میزان از دعویی‌های عاشقانه مبتنی بر مسایل و انگاشت‌های سیاسی است و چقدر از آنچه تدبیر سیاسی نامیده می‌شود، بر اساس عشق و عدم تأمّل استوار است، به‌ویژه به این نکته توجّه می‌دهد که ما در حوزهٔ سیاست، درست مانند مسایل عاشقانه در درون مسأله قرار داریم و نتوانسته‌ایم با فاصله گرفتن از موضوع از منظری دیگر به سیاست بنگریم و به آن نگاه انتقادی داشته باشیم، درحالی‌که اگر در عشق، نگاه مؤمنانه داشتن و خود را در درون آن پنداشتن و به چیزی جز آن

نیندیشیدن، حُسن محسوب شود، در حوزهٔ سیاست به‌ضرورت باید دایم به شرایط و اوضاع نگریست و به رفتارهای خود و دیگران نگاه انتقادی داشت. اگر هم روایت داستان چندمحور است و در ساختار رمان گاهی شاهد بازگشت زمانی و گاهی شاهد پیشواز زمانی هستیم، بیانگر عدم فاصله گرفتن شخصیّت‌های داستان از موضوع است که به عوض فاصله گرفتن از موضوع و پیشروی، دایم در یک گردونه، از خشکی به دریا یا از دریا به خشکی، در جست‌وجویی بی‌حاصل قرار دارند.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک. (۱۳۸۶). ***ساختار و تأویل متن***. چاپ نهم. تهران: مرکز.

امامی، نصرالله. (۱۳۸۵). ***مبانی و روش‌های نقد ادبی***. چاپ سوم. تهران: جامی.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). ***پیش‌درآمدی بر نظریّهٔ ادبی***. ترجمهٔ عبّاس مخبر. چاپ دوم. تهران: مرکز.

پاینده، حسین. (۱۳۸۳). ***مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در رمان***. تهران: روزنگار.

ـــــــــــ (۱۳۹۰). ***گفتمان نقد؛ مقالاتی در نقد ادبی***. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

تامپسون، فیلیپ. (۱۳۶۹). ***گروتسک در ادبیّات***. ترجمهٔ غلامرضا امامی. شیراز: شیوا.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۸). ***گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران (داستان)***. چاپ دوم. تهران: کتاب آمه.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). ***بوطیقای ساختارگرا***. ترجمهٔ محمّد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.

جای پای گردباد. (بررسی پدیدهٔ مذهب‌گریزی و اخلاق‌ستیزی در ادبیّات داستانی معاصر). (۱۳۹۰). چاپ دوم. تهران: مؤسّسهٔ فرهنگی هنری قدر ولایت.

روانی‌پور، منیرو. (۱۳۶۹). ***اهل غرق***. چاپ دوم. تهران: خانهٔ آفتاب.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱). ***مکتب‌های ادبی***. چاپ دوم. تهران: قطره.

کلیگز، مری. (۱۳۸۸). ***درسنامهٔ نظریّهٔ ادبی***. ترجمهٔ جلال سخنور، الهه دهنوی و سعید سبزیان. تهران: اختران.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۷). ***صد سال داستان‌نویسی ایران***. جلد چهارم. چاپ پنجم. تهران: چشمه.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). ***رمان‌های معاصر فارسی***. کتاب چهارم. تهران: نیلوفر.

نیکوبخت، ناصر و مریم رامین‌نیا. (۱۳۸۴). «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان *اهل غرق*». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***. دورهٔ ۲. شمارهٔ ۸. صص ۱۵۴ـ۱۳۹.