

Is the Novel *Ahle Ghargh* Written in the Style of Magical Realism?

Ziba Ghalavandi* / Sara Sharifi Lari**

آیا رمان *اهل غرق* به شیوه رئالیسم جادویی نگاشته شده است؟

زیبا قلاوندی* / سارا شریفی لاری**

دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۰

پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۲۹

چکیده

Abstract

Writing a story in the style of magical realism has never been the dominant style of Iranian storytellers. However, the number of writers who have tried this method is not small. One of them is the well-known author Moniru Ravanipour. Moniru Ravanipour's novel "Ahle Ghargh" is much more known as a story in the style of magical realism. But how faithful is this story to the components of magical realism? This study intends to answer this question. After a careful analysis of the features of this style and a re-examination of the novel "Ahle Ghargh" in a new reading, it has been concluded that the author follows this style in the magical part of the story; but in the second part, he recedes from the components of magical realism. In cases such as breaking the author's (narrator's) voluntary silence, using stereotyped statements to make the story believable, conscious interfering in the construction of symbolic characters, creating multiple suspensions, changing the lost identity, and having a reporting tone, the story is distorted and it takes some distance from the style of magical realism.

Keywords: Story, *Ahle Ghargh*, Magical Realism, Components, Writing.

نگارش داستان به شیوه رئالیسم جادویی هیچ‌گاه سبک غالب داستان‌نویسان ایرانی نبوده است. با این حال تعداد نویسندگانی که این شیوه را آزموده‌اند، کم نیست. یکی از آنها نویسنده نام آشنا منیرو روانی‌پور است. رمان *اهل غرق* از منیرو روانی‌پور را بیشتر به عنوان یک داستان به شیوه رئالیسم جادویی می‌شناسند، اما این داستان چه اندازه به مؤلفه‌های رئالیسم جادویی وفادار است؟ این پرسشی است که مقاله حاضر بر اساس آن نوشته شده است. بعد از برشمردن ویژگی‌های این شیوه و بررسی دوباره رمان *اهل غرق* در خوانشی تازه به این نتیجه رسیده است که نویسنده در نگارش به این شیوه در بخش جادویی داستان موفق است، اما در بخش دوم از مؤلفه‌های رئالیسم جادویی فاصله می‌گیرد. در مواردی همچون شکستن سکوت اختیاری نویسنده (راوی)، آوردن گزاره‌های قالبی برای باورپذیر کردن داستان، دخالت آگاهانه در ساخت شخصیت‌های نمادین، ایجاد تعلیق‌های چندگانه، تغییر هویت گمشده و گزارشی شدن لحن نویسنده، داستان مخدوش می‌شود و از نگارش رمان‌های سبک رئالیسم جادویی دور می‌شود.

کلیدواژه‌ها: داستان، *اهل غرق*، رئالیسم جادویی، مؤلفه‌ها، نگارش.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون (نویسنده مسئول).

Ziba.Ghalavandi@Gmail.com

** دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون. sharifis92@yahoo.com

* Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Salman Farsi University, Kazerun (Corresponding Author).

** Graduate of Master of Persian Language and Literature, Salman Farsi University of Kazerun.

مقدمه

شناخته و جهانی می‌شود، اما مارکز^۴ تنها نویسنده آمریکایی نیست که داستان‌هایش را به این شیوه نگاشته است. آثار نویسندگان مطرحی همچون کارلوس فونتس مکزیک^۵، بورخس^۶ آرژانتینی و نویسندگانی اروپایی تبار همچون جیمز فریزر^۷ انگلیسی، لویی استراوس^۸ فرانسوی، برخی آثار میلان کوندرا^۹ اهل چکسلواکی و چندین نویسنده دیگر نیز بدین شیوه است. مارکز که شاهد جنگ و جدل ابرقدرت‌ها بر سر منابع کشورهای جهان سوم بود، به دنبال خلق زبانی برای بیان ستم‌های استعمارگران می‌گشت؛ «برای توصیف و سنجش واقعیت‌های موجود در آمریکای لاتین، باید نظام واژگانی تازه‌ای را پی ریخت». (شوشتری، ۱۳۸۷: ۳۴)

او در پی یافتن راهی برای نشان دادن تمام چیزهایی بود که به خاطر کوچکی و جزئی بودن از نگاه نویسندگان رئالیستی دور مانده بودند. اندیشه‌های سیاسی مارکز را نمی‌شود به راحتی دریافت و نمی‌توان به این نتیجه رسید که داستان‌هایش برگرفته از کدام بُعد فکری او هستند. اینکه او طرفدار شخصی خاص باشد یا نباشد، به حال دیگران نباید تفاوتی داشته باشد، اما او خودش معتقد است که «عقاید سیاسی‌ام برخاسته از همان ایدئولوژی است که مرا حین نوشتن کتاب‌هایم راهنمایی می‌کند». (دموسلاوسکی، ۱۳۹۵: ۳۰۴)

«اصطلاح رئالیسم جادویی را نخستین بار در سال ۱۹۲۵، منتقد هنری آلمان، فرانتس روه^۱ برای توصیف پست اکسپرسیونیسم آلمان و معرفی تعدادی از نقاشان این سبک به کار برد. خصوصیتی که فرانتس روه برای تمایز بین اکسپرسیونیسم و پست اکسپرسیونیسم در هنر نقاشی مطرح کرد، در ادبیات نیز توسط نویسندگان آمریکایی اسپانیایی زبان استفاده شد. گرچه گروهی از منتقدان اولین ظهور رئالیسم جادویی در آمریکای لاتین را به داستان مرد مرده اثر اوراسیو کیروگا^۲ در سال ۱۹۲۰ نسبت می‌دهند، اما گروهی دیگر این ظهور را ۲۳ سال بعد از اظهارات فرانتس روه آلمانی؛ یعنی در سال ۱۹۴۸ می‌دانند که نویسنده‌ای ونزوئلایی به نام آرتور اسلار پیتری^۳ این واژه را در کتاب خود به نام *ادبیات و مردان ونزوئلا* به کار برد. می‌توان اذعان کرد که این سبک ادبی بین دهه‌های ۵۰ تا ۷۰ در ادبیات آمریکای لاتین شکوفا شد، بازتاب جهانی یافت و مورد تحلیل و بررسی بسیاری از منتقدان قرار گرفت». (حق‌روستا، ۱۳۸۵: ۲۰)

از نیمه دوم قرن بیستم اصطلاح رئالیسم جادویی از نقاشی نقاشان آلمانی راهش را به ادبیات و گونه خاص داستان باز کرد؛ این نوع ادبی جدید بلافاصله به آمریکای لاتین راه نیافت و با فراز و فرودهای بسیاری مواجه بود؛ گرچه رئالیسم جادویی با مارکز نویسنده کلمبیایی

4. Gabriel Garcia Marquez
5. Carlos Fuentes
6. Jorge Luis Borges
7. James George Frazer
8. Claude Levi-Strauss
9. Milan Kundera

1. Franz Roh
2. Horacio Quiroga
3. Arturo Uslar Pietri

واقعیت باز می‌کند و آن را کنار نمی‌زند، بلکه حضور جادو و واقعیت همزمان (دوگانگی) در کنار هم دیده می‌شوند، اما سوررئالیسم‌ها معتقدند که باید از دنیای واقعی فاصله گرفت تا سلطه عقل بر آدمی نباشد و بتواند توهمات و خیال‌های خودش را در جهانی ذهنی بیابد و به عمیق‌ترین هیجان هستی دست پیدا کند.

«رئالیسم جادویی ترکیبی از دو عنصر واقعیت و تخیل است که در آن سویه‌های خیال و واقعیت به گونه‌ای در هم می‌آمیزند که تشخیص آنها به طور جداگانه آسان نیست. در این ترکیب بدیع حوادث فرا واقعی و خیالی به گونه‌ای در متن داستان گنجانده می‌شوند و با واقعیت در هم می‌آمیزند که گویی اتفاق غیرمنتظره و عجیبی روی نداده است و داستان در مسیر طبیعی پیش می‌رود. بنابراین، رئالیسم جادویی را نمی‌توان در زمره آثار فانتزی و خیالی انگاشت؛ زیرا آن‌قدر از واقعیت فاصله نمی‌گیرد که بتوان منکر آن در تمام عرصه‌ها و در تمام مدت زمان داستان شد. به‌رغم حضور عناصر سحر، جادو، رویا و خیال، حوادث خیالی همیشه با دنیای واقعی مرتبط است تا مانع از آن شود که داستان در تمامیت خود به سوی خیال‌پردازی صرف و رویاگونه درغلتد.

پیشینه پژوهش

مکتب رئالیسم و شاخه‌های آن از مباحث مهم تحقیقی حوزه زبان و ادبیات است. اهمیت رئالیسم جادویی به عنوان یک روش داستان-نویسی و شاخه‌ای از مکتب رئالیسم آشکار است.

در تعاریف رئالیسم جادویی اشاره‌های زیادی به شباهت این نوع داستان‌ها با بافت داستان‌های سوررئالیسم شده است. رئالیسم جادویی در آغاز ساختاری میانه داشت: «ویژگی ساختاری رئالیسم جادویی در ابتدا تلفیقی از رئالیسم قرن نوزدهم و سوررئالیسم قرن بیستم بود؛ مانند آثار بورخس و آَلخو کارپینتر». (شوشتری، ۱۳۸۷: ۳۳)

قبل از تعریف رئالیسم جادویی باید نگاهی اجمالی به عقاید کارپینتر در خصوص تفاوت رئالیسم جادویی و رئالیسم خارق‌العاده انداخت. کارپینتر به تفاوت این نوع رئالیسم با سوررئالیسمی که خود ابتدا از پیروان آن بود اشاره می‌کند: «منظور کارپینتر از آنچه واقعیت عجیب یا خارق‌العاده می‌نامید؛ واقعی است که در فرهنگ مردم آمریکای لاتین مشهود است. او معتقد بود تخیل با مخدوش کردن واقعیت در اثر حاصل نمی‌شود، بلکه خصوصیات مشخصی در طبیعت و روح زندگی مردم آمریکای لاتین هست که آثار نویسندگان آنجا را از نویسندگان بقیه خطه‌ها متمایز می‌کند. به عقیده او نویسنده آمریکای لاتینی نیاز ندارد تخیل را در آثار خود وارد کند؛ زیرا به بهترین شکل و در نهایت باورپذیری نه تنها در افکار و عقاید مردم، بلکه در زندگی روزمره آنان وجود دارد. این مسئله حاصل آمیختگی فرهنگ‌ها در آمریکای لاتین، طبیعت خاص آن منطقه، حضور نژادهای مختلف و تاریخ آن سرزمین است». (همان: ۳۳-۳۴)

شاید اصلی‌ترین تفاوت رئالیسم با سوررئالیسم، در نگارش عناصر آنها باشد. جادو در داستان‌های رئالیسم جادویی راهش را به

«تحلیل ساختاری رمان اهل غرق»، متن پژوهی ادبی، شماره ۶۰، صفحه ۷ الی ۲۴؛ سیده نرگس رضایی (۱۳۹۵)، «بررسی و تحلیل حضور عناصر فولکوریک در داستان‌های منبرو روانی پور: اهل غرق، سیریا سیریا، سنگ‌های شیطان و کنیزو»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۴۰، صفحه ۱۰۵ الی ۱۳۵؛ منصوره شوشتری (۱۳۸۷)، «رنالیسم جادویی، واقعیت خیال‌انگیز! آغاز رنالیسم جادویی»، هنر، شماره ۷۵، صفحه ۳۲ الی ۴۴. بسیاری از این پژوهش‌ها در بخش‌هایی کوتاه از مباحث‌شان به رنالیسم جادویی، تعریف آن و نمودش در آثار غربی پرداخته‌اند و آنهایی که درباره اهل غرق نوشته شده‌اند، بر خلاف این مقاله در پی اثبات شیوه رنالیسم جادویی در این رمان هستند.

مشخصه‌ها و مؤلفه‌های رنالیسم جادویی

بسیاری از شاخص‌ها و مؤلفه‌های رنالیستی در رمان‌های رنالیست جادویی تکرار می‌شود. شاید بتوان آن را جزئی از مکتب رنالیسم دانست، اما نه از نوع ابتدایی آن، بلکه رنالیسمی که از وجوه انتقادی، سیاسی و جنبه‌های رازآلود سرشار است. رنالیسم جادویی به نوعی دربردارنده دوگانگی است؛ چه در ظاهر و چه در معنا، یعنی هم در فحوای کلام نویسنده درک می‌شود و هم در به‌کارگیری کلمات متضادی که در جمله‌ها به کار می‌رود. این تضاد حتی در نام این گرایش ادبی نیز قابل مشاهده است؛ جمع شدن دو واژه ناهمگون رنالیسم و جادو در کنار یکدیگر.

رمان اهل غرق نیز از داستان‌های برجسته در ادبیات معاصر فارسی است. درباره رنالیسم، رنالیسم جادویی و رمان اهل غرق، کتاب‌ها، پژوهش‌ها و رساله‌ها نوشته‌اند. برخی از این منابع بدین شرح است: رضا سیدحسینی (۱۳۹۴) مکتب‌های ادبی، انتشارات نگاه؛ حسن میرعابدینی (۱۳۸۷) صد سال داستان‌نویسی ایران، نشر چشمه؛ قهرمان شیری (۱۳۸۷) مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران، نشر چشمه؛ جمال میرصادقی (۱۳۸۸) عناصر داستان، نشر سخن؛ جمال میرصادقی و میمنت (۱۳۸۸) واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، نشر کتاب مهناز؛ آرتور دُموسلاوسکی (۱۳۹۵) تب تند آمریکای لاتین، ترجمه دکتر روشن وزیری، نشر نی؛ دیوید لاج و دیگران (۱۳۸۹) نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، انتشارات نیلوفر؛ محمد حنیف و محسن حنیف (۱۳۹۷) بومی‌سازی رنالیسم جادویی در ایران، انتشارات علمی و فرهنگی.

مقاله‌ها: ناصر نیکویخت و مریم رامین‌نیا (۱۳۸۴) «بررسی رنالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق» (۱۳۹۱)، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۸، ص ۵۴؛ کامران پارس‌نژاد (۱۳۸۲)، «مبانی و ساختار رنالیسم جادویی»، ادبیات داستانی، شماره ۶۷، صفحه ۵ الی ۹؛ عباس پژمان (۱۳۸۵)، «بختی پیرامون رنالیسم جادویی؛ بخش نخست، ماری داریوسک، رنالیسمی دیگر»، روزنامه اعتماد؛ حوا یآوری (۱۳۸۴)، «ناهمزمانی انسان و داستان»، گردون، شماره ۴۱، صفحه ۲۰ الی ۲۳؛ تیمور مالمیر و علیرضا بافقی (۱۳۹۳)،

زمانی در اعتقاد گروهی از مردم جنبه حقیقت داشت». (شمیسا، ۱۳۸۹: ۸۷)

در رئالیسم جادویی نیز آیین‌ها و مناسک قدیمی که رنگ و بوی ملی یا بومی به داستان و هسته اصلی آن می‌دهند، حضور شخصیت‌هایی که نیروهای مافوق طبیعی دارند؛ توت‌ها و تابوهایی که مردم در طول زمان با آنها زندگی کرده‌اند و البته حوادثی که شاید در نظر عده‌ای واقعیت ندارند، اما در روند داستان با آن همراه می‌شوند و به طبع دلیل این حادثه‌ها را نیز می‌پذیرند.

اسطوره‌ها عناصر جدایی‌ناپذیر رئالیسم جادویی هستند؛ «بررسی آثار نویسندگان رئالیست جادویی اروپایی و آمریکای لاتین نشان می‌دهد که دو جریان مهم در نوع ادبی، رئالیسم جادویی وجود دارد: نوع اول محققانه است و نوع دوم اسطوره‌ای و فولکلوریک. در نوع محققانه آن نویسنده با استفاده از هنرهای ادبی البته در بستر رئالیسم جادویی دنیای تذهیب یافته‌ای را برای خواننده می‌آفریند. این حوزه قلمرو عمل نویسندگان اروپایی است. نوع اسطوره‌ای و فولکلوریک آن در آثار نویسندگان آمریکای لاتین مشهود است». (شوشتری، ۱۳۸۷: ۳۵)

چه در داستان‌های رئالیسم جادویی و چه در اسطوره‌ها جنبه‌هایی از روان‌شناسی وجود دارد که همان بحث ناخودآگاه جمعی (Collective Unconscious: the collective unconscious contains archetypes common to all human beings) است. در

الف) دوگانگی^۱: یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان‌هایی که به شیوه رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند، زیست همزمان عناصر متضاد در بستر داستان است. نویسندگانی که به این شیوه می‌نویسند، صحنه‌های ناهمگون و ناساز را در قالب تقابل صحنه‌های روستایی و شهری، غربی و بومی، واقعی و خیالی، طبیعی و مافوق طبیعی به طور درهم تنیده و پیونده خورده در آثارشان می‌گنجانند. در این آثار، عناصر ذکرشده، مدام با هم می‌آمیزند و جا به جا می‌شوند. نویسنده رئالیسم جادویی بیشتر یا تمام سنت‌های رئالیستی داستان را می‌پذیرد، اما چیز دیگری معرفی می‌کند که برای متن، واقعی نیست. با وجود این، نه تماماً به قلمرو خیال و وهم متعلق است و نه در قلمرو واقعیت و تجربه جای می‌گیرد، بلکه خصوصیتی مستقل از آن دو (واقعیت و خیال) دارد. (نیکویخت و رامین‌نیا، ۱۳۸۴: ۱۴۴)

«در زبان یونانی قدیم به هر داستان یا هسته اصلی داستان، یعنی داستان‌های بدون شاخ و برگ یعنی plot میتوس mythos می‌گفتند و به راست یا دروغ بودن آن توجهی نداشتند، اما امروزه myth به داستانی گفته می‌شود که در چارچوب نظام اسطوره‌شناسی یا علم‌الاساطیر mythology قرار داشته باشد و مراد از این اصطلاح اخیر دستگاه و نظام یا مجموعه متجانسی از داستان‌های قدیمی موروثی است که

طور قطع از جهان‌بینی نویسنده اقتباس شده است. (نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸۴: ۱۴۴)

ج) سکوت اختیاری^۱: این امر بدان معناست که هیچ‌گونه اظهار نظر صریحی درباره‌ی درستی حوادث و اعتبار جهان‌بینی‌های بیان‌شده توسط شخصیت‌ها در متن وجود ندارد. این تکنیک منجر به تحمیل پذیرش و باور در رئالیسم جادویی می‌شود؛ زیرا تبیین حوادث مافوق طبیعی و عناصر خیالی، باعث از بین رفتن نگرش واقعی و باورداشت داستان می‌شود. به همین دلیل حوادث و عناصر مافوق طبیعی و فرا واقعی در رئالیسم جادویی قابل بحث نشان داده نمی‌شوند تا خواننده دریابد که معقول و غیرمعقول، دو قطب متعارض و متضادی هستند که بر ضد هم شورش نمی‌کنند و یکدیگر را بر هم نمی‌زنند؛ زیرا مافوق طبیعی در هنجارهای شخصیت‌ها و راوی در جهان‌روایی به تکامل رسیده است. از این‌رو، حضور یک راوی بی‌غرض و بی‌طرف- که حال و هوای کاملاً متعادلی را در تمام داستان نشر می‌دهد- یکی دیگر از مشخصات ذاتی رئالیسم جادویی است. (همان)

برجسته‌ترین مؤلفه‌های رئالیسم جادویی که در پژوهش‌های گوناگون آمده است عبارت‌اند از:

۱. ترتیب و توالی زمانی به هم می‌ریزد و روایت زمان‌ها جا به جا می‌شوند.
۲. داستان‌ها با ویژگی‌هایی شبیه به قصه‌ها، علوم پنهانی^۳ و رنگ‌مایه‌های کمی از

داستان‌های رئالیسم جادویی که به نوعی حضور دوباره اسطوره‌هاست، اما به شیوه‌ای نوین، آرکی‌تایپ‌ها نقش‌های عمده‌ای به عهده دارند و بیشتر به شکل شخصیت‌های فرانسازی، آمال و آرزوهایشان یا یک حادثه حضور پیدا می‌کنند.

رئالیسم جادویی معمولاً در مرزی دور از شهر ساخته و پرداخته می‌شود و ردپای شهرنشینی و مشکلات خاص مردمی که در شهر ساکن هستند، در این مرز به چشم نمی‌آید. این مرز شاید فاصله کمی با شهر و مدرنیته قرن داشته باشد، اما بنا به دلایلی ناشناخته از مدرنیسم دور مانده و گویی سالیان ابتدایی زندگی بشر بر روی زمین مرور می‌شود. مردم این مرز، دهکده، آبادی، روستا و یا هر مکانی که نشان از نخستین آثار حیات انسانی را با خود به همراه داشته باشد، در این دسته قرار می‌گیرند. اسطوره و قصه‌هایی که خودشان را تمام قد به رخ می‌کشند، واژگان استعاری که در عین سادگی بار معنایی دیگر را به دوش می‌کشند.

ب) طعنه‌آمیزی و کنایه^۱: نویسنده باید فاصله‌ای طعنه‌آمیز و انتقادی از جهان‌بینی جادویی نسبت به واقع‌گرایی داشته باشد که با آن در سازش نیست؛ یعنی هنگامی که نویسنده عناصر جادویی و خیالی را با باورهای ساده فولکلوریک در هم می‌آمیزد، خود را از آنها دور نگه می‌دارد، تا این‌طور به نظر نرسد که امور و نگرش‌هایی که متن توصیف می‌کند صریحاً و به

۱۰. زبان در این نوع داستان‌ها، پیدا کردن راهی است برای رسیدن به عمق تفکر و روح خوانندگانی که این داستان‌ها را می‌خوانند.
۱۱. رئالیسم جادویی پر از صحنه‌ها و جنبه‌های اروتیک است. (زرشناس، ۱۳۸۹: ۲۴۸-۲۵۵)

اهل غرق و رئالیسم جادویی

رمان / اهل غرق بیشتر از آنکه پرداخت شخصیتی داشته باشد، به شکل‌گیری و خلق حوادث فکر می‌کند. به همین دلیل رشد شخصیت‌ها در گرو حوادث است و همین امر باعث می‌شود که عناصر این رمان بیشتر شبیه به قصه‌ها باشد؛ یعنی محور اصلی داستان بر حوادث بنا شده است. این حوادث هستند که به رشد شخصیت‌ها کمک می‌کنند؛ یک شخصیت را به قهرمان، ضد قهرمان یا یک عنصر یاری‌گر بدل می‌کنند. نویسنده برای پیش بردن داستان به حوادث متعدد متوسل می‌شود و در پی هر حادثه جدیدی شخصیت‌ها ظهور پیدا می‌کنند.

روایت با زاویهٔ دید سوم شخص آغاز می‌شود و مانند قصه‌ها زبانی روایتی - نقلی دارد. حوادث خرق عادت، کلی‌نگری و پیرنگ ضعیف در بخش میانی و پایانی داستان باعث می‌شود که رمان ساختاری قصه‌مانند داشته باشد.

برخی از موضوع‌ها و واژگان به خاطر تکرارهای زیاد به بن‌مایه^۲ تبدیل می‌شوند، مانند بوسلمه، ساکن‌های سرخ و آبی، اهل غرق و حتی

توصیف‌های اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی روایت می‌شوند.

۳. بیشترین تفاوت رمان‌های واقع‌گرا و واقع‌گرای جادویی در شخصیت‌ها، حوادث، صحنه و فضایی است که داستان در آن شکل می‌گیرد.

۴. وجود شخصیت‌های فرا انسانی و ناشناخته، حضور اسطوره‌ها، کهن‌الگوها و آرکی‌تایپ‌ها^۱ به داستان صبغه‌ای خیالی و جادویی می‌دهد.

۵. بافت و شکلی مشابه قصه‌های کهن دارند که گاهی در ضعف طرح و پیرنگ داستان خود را نشان می‌دهند.

۶. آمیختگی واقعیت و خیال، حضور نمادها و همچنین برخی شخصیت‌ها، وجه تمثیلی دارند.

۷. ممکن است در ابتدای داستان زمان تعریف دقیقی نداشته باشد، اما در پی پیوند خوردن با برخی واقعیت‌ها، داستان یک سیر تاریخی را طی می‌کند.

۸. حقیقت ماندی عنصر یگانه رمان‌های رئالیسم جادویی است که پذیرش یا عدم پذیرش داستان را به عهده دارد.

۹. موضوع اکثر این رمان‌ها بازگشت به خود، مقابله با فرهنگ‌های اشتباه و یافتن دوباره هویت ملی و زنده کردن تمدن‌های پیشین است.

و در بخش‌های میانی و پایانی آن بافتی رئالیستی دارد و یک خط سیر تاریخی را می‌گذراند. پیرنگ این داستان را می‌توان در سه بخش بررسی کرد: سنت، پیش از مدرنیته و ورود مدرنیته.

بخش اول (سنت): پیرنگ جنبه‌ای کاملاً جادویی و ماورایی دارد و علت حادثه‌ها براساس باور مردم شکل گرفته است. نویسنده کاملاً خودش را کنار می‌کشد تا خواننده تصمیم بگیرد که آیا این منظر عینی است یا ذهنی. یکی از آبی‌ها قرار است با بوسلمه عروسی کند و در نتیجه آبادی باید یک ماهیگیر خود را به عنوان نزن به دریا پیشکش کند برای اینکه درشت‌ترین مروارید نصیب اهالی آبادی شود و از فقر و بدبختی رها شوند. مه‌جمال داوطلب می‌شود، او شخصیتی آرام و متین دارد و نباتی یکی از دختران آبادی عاشق اوست، اما چون می‌ترسد ابراز نمی‌کند، مه‌جمال آماده رفتن می‌شود، خیجو دختر زایر به او هشدار می‌دهد، اما مه‌جمال به راهش ادامه می‌دهد تا آبادی رنگ خوشبختی را ببیند. مه‌جمال با پری دریایی به عمق دریا می‌رود و پی می‌برد که مادرش از تبار آبی‌ها و پدرش اهل غرق بوده است. مه‌جمال دلش برای اهل غرق می‌سوزد. پس شروه می‌زند تا گریه کنند، پری عصبانی می‌شود، عروسی به هم می‌خورد، بوسلمه خشمگین از به هم خوردن عروسی دریا را طوفانی می‌کند. برای اینکه او را آرام کنند، خون مه‌جمال را به دریا می‌ریزند و وانمود می‌کنند که او مرده است، ماهیگیرها به آبادی برمی‌گردند. بوسلمه که می‌فهمد مه‌جمال زنده است برای انتقام، اهل غرق را به روی دریا

نام شخصیت‌های اصلی همچون مه‌جمال باعث می‌شوند که اسم‌ها مانند نماد و تمثیل در ذهن خواننده جا باز کنند و در پی معنای ثانویه باشند، اما مهم‌ترین عنصر تکرارشونده همان بحث هویت است که در نیمه اول کتاب بسیار به چشم می‌آید؛ همان‌طور که مه‌جمال نمی‌داند یک آبی-انسان می‌تواند تنها انسان باشد یا خیر، تمام کشمکش‌های درونی و بیرونی مهم بودن بحث هویت را مطرح می‌کند.

از یاد نبردن هویت، حفظ ارزش‌های سنتی و بازگشت به اصل از مسائلی است که روانی‌پور سعی دارد در خلال داستانش به آن پردازد. شاید «یکی از علت‌های عمده‌ای که نویسندگان جنوب را به جانب‌داری سرسخت از اندیشه بازگشت به فرهنگ و باورهای بومی و به تبعیت از آن، احیای زندگی اقلیمی واداشته است، قرار گرفتن در قلمرو گسترده استعمار و استثمار تاریخی است». (شیری، ۱۳۸۷: ۱۷۳) روانی‌پور نیز درون‌مایه این اثر را از حوادثی که در اجتماع رخ می‌دهد برداشت کرده است.

طرح داستان با توجه به روابط علت و معلولی در پی کشف علت برای معلول‌های داستان نیست. در داستان‌های رئال جادویی ممکن است برای حوادث علت‌هایی گفته شود که متعلق به یک باور بومی و محله‌ای و فقط یک تجربه انسانی باشد. مثلاً دلیل طوفان و سیلاب‌های جفره، خشم بوسلمه است؛ این نیروی ماورایی که دلیل بیشتر حوادث آبادی است، برای همه مردم این خطه باورپذیر است؛ هرچند که رمان تنها به شیوه جادویی نوشته نشده

در این بخش ردپای واقعیت و خیال‌های جادویی با هم دیده می‌شود. مردم آبادی دلیل خیلی از اتفاق‌ها را همچنان بوسلمه و نیروهای جادویی تصور می‌کنند. یک نوع رئال انتقادی (Critical Realism) شکل می‌گیرد و نویسنده نظرهای خودش را اعمال می‌کند تا خواننده را مجاب کند که با او هم‌قدم شود. در این بخش همراهی واقعیت و خیال در هم تنیده می‌شود تا جایی که خواننده هنوز می‌پذیرد این حوادث طبیعی است.

بخش سوم (مدرنیته): حضور ابراهیم پلنگ و مرتضی در آبادی باعث می‌شود که مردم راهشان به شهر باز شود؛ قاطی دعوای حزبی می‌شوند، امنیه‌ها دستگیرشان می‌کنند و به زندان می‌افتند، زایر برای آزادی مه جمال می‌رود، اما سرگرد صنوبری که از مه جمال بدش می‌آید، آزادش نمی‌کند، مگر اینکه زایر سند بیاورد، زایر می‌فهمد که برای خانه‌هایشان نیازمند سند رسمی هستند. به اداره ثبت احوال و اسناد می‌روند، صنوبری دستور ساخت پاسگاه در جفره را می‌دهد. بنابراین، زایر کم‌کم به فکر آباد کردن جفره می‌افتد، اما با مشکلاتی اساسی روبه‌رو می‌شود. مردم آبادی کم‌کم پریان را فراموش می‌کنند، در خلال درگیری‌ها یکی از یاغیان به نام نیرو به آبادی می‌آید و در خانه زایر پنهان می‌شود، مه جمال با او دوست می‌شود و داستان‌های دلیری او را می‌شنود و دلش می‌خواهد کاری بکند، نباتی نیرو را به پاسگاه لو می‌دهد. بنابراین، امنیه‌ها برای دستگیری او

می‌برد تا مردم آبادی را عذاب دهد، آبادی قصد کشتن مه جمال را دارند. مه جمال به جنگ بوسلمه می‌رود، ولی شکست می‌خورد، مردم گمان می‌کنند که دیوانه شده و مسخره‌اش می‌کنند. نباتی دیگر دوستش ندارد، اما خیجیو دختر زایر عاشق‌اش می‌شود. پری دریایی به دنبال مه جمال به خشکی می‌آید، بوسلمه خشمگین می‌شود و این بار آبادی را با موج زیر آب می‌برد، مه جمال جواب عشق خیجیو را نمی‌دهد، خیجیو از ناراحتی دشمن او می‌شود، زایر می‌خواهد مه جمال را نجات دهد، اما نمی‌تواند. بنابراین مه جمال از مادر آب‌اش کمک می‌گیرد، آبادی آرام می‌گیرد؛ خیجیو و مه جمال ازدواج می‌کنند تا به حرمت دامادی زایر کسی اذیتش نکند.

بخش دوم (پیش از بخش دوم): خارجی‌ها با قایق‌های خودشان به آبادی می‌آیند. تکنولوژی را وارد خاک آبادی می‌کنند، رادیو را به مردم آبادی نشان می‌دهند، مردم اول وحشت‌زده نگاه می‌کنند، اما بعد سرشان گرم می‌شود. خارجی‌ها هر بار چیز جدیدتری می‌آورند و مردم هر بار بیشتر به آنها اعتماد می‌کنند. زایر داروهایی که آنها آورده‌اند؛ بین مردم آبادی پخش می‌کند؛ مشروب‌هایی که خارجی‌ها آورده بودند را دور می‌ریزد. رادیو از کار می‌افتد و کم‌کم مردم به خودشان می‌آیند و می‌فهمند که بچه‌ها گم شده‌اند، مه جمال می‌داند کار خارجی‌هاست، اما مردم گمان می‌کنند که بچه برو از دریا آمده و بچه‌ها را برده است.

جدال و کشمکش^۱، در داستان‌های رئالیسم جادویی در حکم مهم‌ترین عنصرهای داستانی در نظر گرفته می‌شوند؛ زیرا اساس قصه‌ها بر کنش‌های قهرمان و ضد قهرمان در برخورد با حوادث در نظر گرفته می‌شود. در داستان اهل غرق سه نوع کشمکش دیده می‌شود: جسمانی، عاطفی و اخلاقی.

- «زایر غلام یقه او را گرفت و مانند گوسفندی قربانی با خود کشید، همه‌مردان در گوش مه‌جمال می‌پیچید و مشت مردان ترسیده بر سر و رویش کوبیده می‌شد». (روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۶۸)

- «نباتی مثل بمبک فیره می‌کشید...» با خیجیو گلاویز شد، خیجیو که در کنار مردی نفرین شده زندگی می‌کرد. دخت زایر گیس‌های او را گرفت و روی زمین تراند و تا کنار تنور برد». (همان: ۱۷۳)

مهم‌ترین کشمکش عاطفی مه‌جمال را می‌شود در آغاز و میانه کتاب دید؛ این کشمکش در سراسر کتاب گنجانده شده است. همان‌جا که مه‌جمال بی‌هیچ چون و چرایی می‌پذیرد که به دریا برود و نی‌زن عروسی بوسلمه شود، اما پس از دیدن اهل غرق دلش با دریا آرام نمی‌گیرد و خواهان بازگشت به خشکی می‌شود، کسی انتظار ندارد که مه‌جمال این‌گونه ضد دریا شورش کند. یا هنگامی که مردم آبادی به تکنولوژی روی آورده‌اند از زندگی اطرافشان غافل شده‌اند، همان جایی است که مه‌جمال داغ دارد و عصبانی است

می‌آیند. مادر مه‌جمال نیرو را می‌کشد که به دست امنیه‌ها نیفتد، پس مه‌جمال دستگیر می‌شود، اما در راه رفتن به دادسرای تهران فرار می‌کند و یاغی می‌شود و به کمک مردم می‌آید. در آبادی مدرسه ساخته می‌شود و معلمی برای بچه‌ها می‌فرستند. مردم آبادی با حقوق شهروندی آشنا می‌شوند و رفت و آمدشان به شهر بیشتر می‌شود. مه‌جمال ناراحتی‌اش را از دور شدن از هدفش بیان می‌کند. دسته‌اش او را تنها می‌گذارند؛ به قلعه‌ای پناه می‌برد و سربازی که خودش را به صنوبری فروخته در را برایش باز می‌کند. صنوبری وارد قلعه می‌شود و حکم تیربار می‌دهد. آبادی در حال ساختن سد است، اما زایر ناراحت از هجوم بیگانه‌ها و غارت سرزمینش آرزو می‌کند که کاش به دنبال پیشرفت نرفته بود و آسایش آبادی به هم نخورده بود، زایر زیر بار این فشار سخته می‌کند و می‌میرد، آبادی بزرگش را از دست داده است. مردمش آواره می‌شوند و خالی از سکنه بومی‌اش می‌گردد.

در بخش سوم، پیرنگ بیشتر جنبه رئالیستی دارد، وجه انتقادی و سیاسی‌اش قوت گرفته و انسجام اثر در حال فروپاشی است؛ همان‌طور که آبادی دارد از هم می‌پاشد، عنصرهای جادویی در حال فراموشی هستند و جای خود را به واقعیت‌های تاریخی آن دوره می‌دهند. این بخش بیشتر درگیری‌های سیاسی و حزبی را نشان می‌دهد. از نگاه میرعابدینی «نویسنده در نیمه دوم رمان، سیاست بافی می‌کند، آزادی آفرینش خود را از دست می‌دهد و تسلیم ذوق مسلط بر بازار ادبی

می‌شود». (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۱۳۷-۸)

«امید، آن چیزی است که خاص ساکنان زمین است». (همان: ۲۵)
 «جبر برون، تقدیر درون را رقم می‌زند». (همان‌جا)
 «چه بسا که آدمی به ناگزیر و بی‌آنکه خود بداند، جای بوسلمه می‌نشیند و اگر هوشیار نباشد، دستانش به تمامی آلوده می‌شوند». (همان: ۲۶۱)

«حقیقت شاید، آواز غریبانه مرد تنگسیر بود». (همان: ۲۷۷)
 «اما زمان در یک خط مستقیم می‌راند و هرگز دور خودش نمی‌چرخد». (همان: ۲۸۶)
 تعلیق‌هایی که در داستان به وجود می‌آید تا حدود زیادی مطابق مؤلفه‌های پیش‌گفته است. مثلاً طبق اصل طعنه‌آمیزی و کنایه نویسنده باورهای عامیانه را به داستان تزریق کرده است و یافتن مرز میان جادو و واقعیت را برای خواننده گذاشته است؛ با سکوت اختیاری، خواننده را وامی‌دارد تا برای ارضای کنجکاوی‌اش باقی داستان را بخواند.

تعلیق^۲ راز سر به مهری که در *اهل غرق* خواننده را به دنبال خود می‌کشد، اما در ظاهر درباره ماهیت وجودی مه‌جمال - قهرمان داستان - است. مه‌جمال پریزادی است که به دنبال کشف هویت خود است. تنها کسی که از ماجرا خبر دارد زائر است که این حقیقت را پنهان می‌کند. بسیاری از

اما کسی حرفش را نمی‌فهمد تا زمانی که اجنبی‌ها بچه‌ها را می‌دزدند. اساسی‌ترین کشمکش عاطفی مه‌جمال بعد از دیدن نیرو شکل می‌گیرد، جایی که دیگر مه‌جمال بوسلمه و اهل غرق زمینی را دیده و می‌داند دریا و زمین مثل هم هستند پس تصمیم می‌گیرد یکی از یاران نیرو باشد و به مردم کمک کند تا اینکه بی‌ثمر در آبادی بماند.

کشمکش دیگری که در داستان یا به زبان راوی یا به صورت تک‌گویی یا گفت‌وگوی مه‌جمال با دیگران حضور فعال دارد، کشمکش اخلاقی است: «چه بسا نیروی عشق در مسیری ناروا بیفتد و به پایان خود برسد، به مرگ، وای اگر سر به گسار واقعیت بخورد، عقل در برابر عشق برمی‌خیزد. چه کرده‌ای مه‌جمال؟ تو شهوت زندگی نداشته‌ای، مهر زیستن را از چه کسانی گرفته‌ای؟». (همان: ۲۴۶)

گزاره‌های میانی یا قالبی^۱

جمله‌هایی هستند که نویسنده برای بیان احساسات خود یا جدا کردن بخشی و ورود به بخش دیگری از آنها استفاده می‌کند. گزاره‌های قالبی از عناصر داستانی قصه‌ها به شمار می‌رود و شباهت رمان *اهل غرق* را حداقل در نیمه اول رمان به قصه‌ها بیشتر می‌کند. روانی‌پور با این جملات خط سیر تفکرات خودش را به خواننده نشان می‌دهد تا خواننده را به منظور خود برساند.

شخصیت‌هایی مثل خیجیو، زایر احمد و معلم روستا -آذر- به مدرنیته و پیشرفت‌های روز علاقه‌مندند و مه‌جمال به نوعی در تضاد فکری با آنها طرفدار سنت‌های پیشین به دور از مدرنیته جعلی است.

شخصیت‌ها در رمان *اهل غرق* دو نوع ماهیت وجودی دارند. دسته اول جادویی و خیالی هستند و زاییده یک باور بومی و دسته دوم مطابق واقعیت بیرونی آفریده شده‌اند.

دسته اول: ۱. پری دریایی؛ ۲. ساکن‌ها؛ ۳. بوسلمه؛ ۴. یال (آل)؛ ۵. اهل غرق؛ ۶. فلک ناز؛ ۷. دلاور؛ ۸. بچه برو؛ ۹. دخت چاهی؛ ۱۰. دی زنگرو؛ ۱۱. مه‌جمال که شخصیت میانی حساب می‌شود، ولی به دلیل ویژگی‌های ذاتی‌اش بیشتر شبیه به شخصیت‌های خیالی است.

این شخصیت‌ها با آنکه ماورایی و خیالی هستند، به گونه‌ای پرداخت شده‌اند که خواننده آنها را بپذیرد. حضور این شخصیت‌ها یک رگه بومی در داستان به وجود آورده، خواست نویسنده هم همین است؛ بازگشت به زادبوم و فرهنگ و هویت از دست‌رفته مردمش. این شخصیت‌ها به سبک قصه‌های کهن در داستان حضور پیدا می‌کنند: پادشاه بدطینت، عنصرهای یاریگر^۱، پریان و عنصر فعال^۲ عشق.

- بوسلمه: در مناطق جنوبی غول زشت روی دریاها و دلیل گرداب‌ها و سیلاب‌هاست. این شخصیت را در خلال داستان با صحبت‌های مردم آبادی می‌شناسیم و بعد از آن با حوادثی که

دل‌نگرانی‌ها حول تصمیم‌های مه‌جمال و زایر می‌چرخد. آیا زایر تصمیم به کشتن مه‌جمال می‌گیرد تا بوسلمه آرام شود یا نه؟ آیا مه‌جمال به آبادی پشت می‌کند و خودش را نجات می‌دهد؟ خیجیو واقعاً مه‌جمال را می‌کشد؟ آیا به دیگران می‌گوید که یک آبی-آدم است؟ آیا از دست سرهنگ صنوبری رها می‌شود؟ سرنوشت مه‌جمال چه می‌شود؟ اما اینها همه ماجرا نیست. نویسنده همزمان چندین تعلیق دیگر در داستان می‌آفریند و داستان بر اساس یک تعلیق خاص حرکت نمی‌کند؛ گرچه برخی از این تعلیق‌ها یافتن مرز جادو و واقعیت را به عهده خواننده گذاشته است، ولی چون خودآگاه از دل باورهای عامیانه سر برآورده است و به این مرز جادو و خیال متعهد نمی‌ماند، از شیوه رئالیسم جادویی دور می‌شود. در رمان‌های رئالیسم جادویی هیچان خواننده از ابتدا تا انتهای داستان بر یک تعلیق پایدار می‌ماند، اما در این داستان تعلیق بر یک مورد استوار نیست.

شخصیت

در داستان‌های رئال جادویی محل مانور نویسنده، شخصیت است. نویسنده می‌تواند بدون ترس از وجود واقعی، یک شخصیت را با تخیل خود بسازد. گاهی این شخصیت‌ها در بستر افسانه‌های بومی یک کشور یا منطقه حضور دارند و نویسنده با دخیل کردن آن درون داستان نقشی واقعی به او می‌دهد، این شخصیت‌های اسطوره‌ای می‌توانند در نقش قهرمان یا ضد قهرمان ظاهر شوند. مؤلفه دوگانگی، در میان شخصیت‌ها نمود دارد.

1. Helper element
2. Active element

- پری دریایی: موجودی افسانه‌ای نیمه زن و نیمه ماهی. پریان هنگامی که آرام باشند، آبی هستند و وقتی عصبانی می‌شوند به رنگ سرخ در می‌آیند و قایق‌ها را غرق می‌کنند. آنها تا زمانی که آبی هستند، به آدمیان دل می‌بندند. مادر مه‌جمال یکی از همین پریان است؛ پری دیگری که عاشق مه‌جمال می‌شود. مهم‌ترین صحنه حضور پری، آنجاست که به ساحل می‌آید و به دنبال مه‌جمال می‌گردد و مردم آبادی او را توصیف می‌کنند؛ موهای بلند آبی دارد و پوست پولکی آبی‌اش به خاطر برخورد با سنگ‌ها زخم شده است. او به زن‌ها نگاه می‌کند تا شاید یکی از زن‌های آبادی پاهایش را به او بدهد.

- یال: یا همان آل از گروه جنی‌ها که برای زن زائو مشکل ایجاد می‌کند تا نتواند زایمان کند. یال در داستان چند جا حضور فعال دارد. هنگامی که مردم آبادی درباره خور جنی صحبت می‌کنند و معتقدند که خانه یال آنجاست و دلیل شیدا و دیوانه شدن یکی از اهالی آبادی را او می‌دانند. همچنین می‌گویند که یال زمانی آرام گرفته که زایر جگر همسر باردارش را برای او آورده است. بخش دوم حضورش جایی است که نباتی، دختر زایر غلام، جگر خودش را به او می‌دهد و برده او می‌شود. یال با داستان‌هایی که مردم آبادی تعریف می‌کنند، شناخته می‌شود و تنها یک بار در داستان به طور مستقیم حضور دارد و آن لحظه برخوردش با نباتی است. ظاهراً نویسنده خودش داستان یال را از زبان بزرگ‌ترها شنیده است و

مردم آبادی به او نسبت می‌دهند. بوسلمه شخصیت مستقلی نیست که بشود او را در طول داستان دید و برایش چهره‌ای مجسم کرد، تنها چیزی که درباره ظاهر او گفتنی است، آنجاست که مه‌جمال می‌گوید:

- «بوسلمه را به بند می‌کشد و بر دکل کشتی مردان مغروق می‌بندد تا صبح شود و در جمع تمام ساکن‌های دریا او را به محاکمه بکشد و در کنار آبادی قربانی کند، اما صبح هنگام، با تابش آفتاب، بوسلمه لاغر می‌شود. گرمای آفتاب چربی تنش را آب می‌کند و او می‌تواند راحت، از زیر طناب‌هایی که او را به دکل بسته‌اند، رها شود و بگریزد». (همان: ۵۸)

بوسلمه نماد ظالم‌ترین شخصیت می‌شود که در بخش‌های بعدی به صورت صفت جانشین اسم برای اعلی‌حضرت و سرهنگ صنوبری، خدا و مرگ به کار می‌رود. گرایش به نمادها در داستاهای رئال جادویی می‌تواند در شخصیت‌ها با «تأکید»، «تکرار» و «وضعیت و موقعیت» صورت گیرد. نوعی پیکرگردانی در شخصیت بوسلمه دیده می‌شود و به نظر می‌رسد نویسنده تردیدهای فلسفی خود را از زبان این شخصیت بیان می‌کند. در جایی خطاب به مرگ می‌گوید: تو خودت بوسلمه نیستی؟

شخصیت بوسلمه در رمان *اهل غرق*، نماد می‌شود و این با اصول داستان‌های رئالیسم جادویی هماهنگ است، اما خودآگاهی و دخالت اندیشگانی نویسنده از استواری این نماد می‌کاهد.

اکنون با خود آگاهی به باور عامه در این باره یال را به تصویر می کشد و همین خاصیت جادویی یال را کم می کند.

- بچه برو: در داستان یک موجود با موهای نقره‌ای و قدی بلند است که از دریا می آید و بچه‌ها را می دزدد. سر حضور بچه برو اختلاف وجود دارد. مه جمال معتقد است که او بچه برو نبوده و این دزدی کار اجنبی‌هاست، اما مردم به خاطر شباهت ظاهری معتقدند کار بچه برو بوده است.

- اهل غرق: انسان‌هایی که حیات زمینی خود را از دست داده‌اند و حالا در اعماق دریا به اختیار بوسلمه درآمده‌اند. حضور اهل غرق در داستان مستقیم انجام می شود و اول بار مه جمال در عمق دریا با آنها مواجه می شود. آنها با حادثه در داستان ظاهر می شوند و گفت‌وگویی برای رشد شخصیتشان ندارند.

- دی زنگرو: مادر بوسلمه است و اختیار آسمان و بادها را دارد و روی ماه و خورشید سایه می اندازد. دی زنگرو را زنان معرفی می کنند و آنها هستند که برای این پدیده چاره‌ای می اندیشند. دی زنگرو شبیه به شخصیت قدیمی مادر فولاد زره است که وقتی فرزندش اذیت می شود شروع به آزار دیگران می کند.

- دلاور: اسب گمشده زایر احمد که هرگاه در داستان به او نیاز است، ناگهان پیدایش می شود و راهنما می شود و انگار نیروی تعقل دارد. در این شخصیت نیز نویسنده ظاهراً آگاهانه علم به اسطوره‌ها را به تصویر می کشد. دلاور یادآور رخش رستم و یا اسب‌های یاریگر اساطیر ایرانی

است. این دخالت آگاهانه در ساخت شخصیت این اسب از قدرت جادویی و فردیت آن می کاهد.

تمامی این شخصیت‌ها که با گفت‌وگوی اهالی آبادی شناخته می شوند، شخصیت‌هایی ایستا هستند که تغییری نمی کنند و به شکل نمادین خود در داستان حضور دارند.

- مه جمال: یک شخصیت میانی است. به لحاظ ویژگی‌ها در ابتدای داستان یک شخصیت ماورایی است که از نیروهای ماورایی هم به او کمک می رسد، اما در قسمت دوم کتاب بیشتر شبیه به انسان‌های عادی عمل می کند. شخصیت مه جمال در طی مکالمه اهالی آبادی با هم یا هنگامی که خودش مخاطب است، شناخته می شود. او با تعریف‌های راوی با زاویه دید چند تن از افراد درون داستان به خواننده شناسانده می شود.

- «مه جمال بلند بالا بود و چهارشانه، هیچ کس به درستی اصل و نسبش را نمی شناخت، بیست ساله بود. چهره‌ای سیاه سوخته داشت، دو تا چشم آبی غریب». (همان: ۱۰)

مه جمال بیش از آنکه با عملش شناخته شود، با سخنان و تفسیرهای راوی شناخته می شود. با این حال گاهی با تک‌گویی‌هایی که درون ذهن خود دارد و اعمالی که در راستای یک حادثه از خود بروز می دهد و همچنین گفت‌وگوهایی که با سایر شخصیت‌ها دارد، تحولات شخصیتی‌اش را نشان می دهد. او با وجود حوادثی که پشت سر می گذارد، دچار تغییر نمی شود. اندیشه او در ابتدا و انتهای داستان

ناراحت از آن که یک مُلّا (با سواد) در آبادی نیست تا به بچه‌ها آموزش دهد. او به دنبال آن است که علم روز را به آبادی دورافتاده‌اش بیاورد و وقتی مدرسه برپا می‌شود، صدای زنگ مدرسه برایش از صدای اذان قشنگ‌تر است.

زایر احمد ویژگی‌های یک شخصیت نوعی و تیبیک را دارد، همان ریش‌سفیدانی که به دنبال گشایش راه‌ها هستند. با این حال شخصیت زایر دچار تغییراتی می‌شود که گاه خوشایند همه به نظر نمی‌رسد. شخصیت زایر بیشتر با تصمیم‌ها و عمل‌هایی که انجام می‌دهد به خواننده شناسانده می‌شود و گاهی تعریف‌های راوی. زایر می‌تواند نماد انسان‌های روشن فکری باشد که می‌خواهد با تکنولوژی جدید به داد مردمش برسد؛ هر چند که در آخر نظرش راجع به این تغییرات عوض می‌شود. به نظر می‌رسد که او یک شخصیت پویاست، اما این تحول تنها تا نیمه‌های داستان ادامه دارد. در گیر و دار حوادث کم‌کم تفکرات قدیمی‌اش را فراموش می‌کند. در ابتدا برای هر چیزی به دنبال یک دلیل درست می‌گردد و اما در آخر دوباره به فکر دنیای سنتی پیش از مدرنیته می‌افتد و آن را می‌ستاید.

هنگامی که زایر می‌میرد، نویسنده در توصیف گرامی‌داشت او به یاد قصه‌ای قدیمی درباره مردگان می‌افتد و آن را به زبان می‌آورد. باز هم خودآگاهی نویسنده و علم به قصه‌های موجود و اعتراف به این آگاهی فاصله رئالیسم جادویی را کم می‌کند. توصیف ظاهری این شخصیت ضعف تکرار نیز دارد. نویسنده بچه برو را با چشمان نقره‌ای معرفی کرده بود و خواننده

تفاوت چندانی نمی‌کند، اما همان شخصیتی می‌شود که نویسنده می‌خواهد با آن اصالت و معصومیت از دست‌رفته مردمش را نشان دهد. مه‌جمال همان آبی - انسانی که دل دیدن خون نداشت، حالا تفنگ به دست برای دفاع از مردم سرزمینش مقابل بوسلمه‌های دولت قد علم می‌کند و قدم در راه نیرو، رئیس‌علی و شیرمحمد می‌گذارد. با وجود این تحول‌ها باز هم شخصیت او بُعد پیچیده و ناشناخته‌ای ندارد. تکرار آدم - آبی در توصیف شخصیت مه‌جمال فاصله نویسنده و سکوت اختیاری در نگارش رمان جادویی را خدشه‌دار می‌کند. تکرار این اصطلاح مدام به خواننده یادآوری می‌کند که باید دوگانگی شخصیت مه‌جمال را بپذیرد. بهتر آن است که سکوت اختیار کند و بگذارد خواننده به طرق دیگر این دوگانگی را کشف کند.

شخصیت‌های گروه دوم: این شخصیت‌ها جنبه واقعی دارند. به دلیل تعداد بالای این شخصیت‌ها به آنهایی می‌پردازیم که به گونه‌ای کنش‌مندتر هستند و داستان را پیش می‌برند. - زایر احمد: پدر خیجو، برادر فانوس، شوهر مدینه و ریش‌سفید آبادی. دلیل معرفی زایر با این چهار عنوان متفاوت از آن‌روست که زایر با توجه به هر نقشی که دارد، واکنشی متفاوت از خود نشان می‌دهد. مهم‌ترین نقش زایر احمد بزرگ قبیله بودن است. در این نقش او صیغه ازدواج مردمش را می‌خواند، داستان‌های کهن آبادی‌اش را باور دارد، اما در اعماق فکر و روحش مدام به این فکر می‌کند که چگونه با ساختن مکانی بهتر به زندگی مردمش کمک کند.

- مرتضی: نشان‌دهنده یک شخصیت کاملاً قالبی است، روشنفکر مآبی که می‌خواهد با مشت گره کردن و دادن شعار کار خودش را پیش ببرد.

- نباتی: شخصیت نسبتاً پویایی دارد، از یک شخصیت جانبی و فرعی به یک ضد قهرمان بدل می‌شود. غرض از پویایی در این نوع داستان‌ها درنوردیدن مرز میان قهرمانی و ضد قهرمانی است. در شروع داستان او یک دختر ساده دهاتی است که فکر آبرو حتی اجازه ابراز علاقه به مه‌جمال را به او نمی‌دهد. در حالی که در ادامه می‌بینیم نباتی شخصیتی کاملاً متفاوت با ابتدای داستان دارد؛ کسی که حتی دیگر نگران آبرویش نیست و با گروه‌بان سینایی فرار می‌کند. نباتی تا حدودی از حالت نوعی خارج شده و به شخصیت‌های قالبی نزدیک شده، متجدد‌نمایی است که روحش را به ثروت و قدرت فروخته است. «شخصیت پویا، شخصیتی است که یکریز و مداوم در داستان، دست‌خوش تغییر و تحول باشد و جنبه‌ای از شخصیت او، عقاید و جهان‌بینی او یا خصلت شخصیتی او دگرگون شود. این دگرگونی ممکن است عمیق باشد یا سطحی، پدیده باشد یا محدود. ممکن است در جهت سازندگی شخصیت‌ها عمل کند یا در ویرانگری آنها». (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۹۴)

زاویه دید^۱ این داستان، سوم شخص است و اطلاعات بیشتر به وسیله نویسنده به خواننده داده می‌شود. راوی دانای کلی است که در بخش اول

انتظار ندارد که رنگ چشمان زایر هم نقره‌ای باشد. در نگارش رئالیسم جادویی نمادها باید منحصر به فرد باشند.

- خیج‌جو: او دخت زایر احمد و همسر مه‌جمال، زنی است که از ابتدای داستان یک نوع قانون‌شکنی خاص و شخصیتی بکر دارد. در پی یافتن جواب، هر خطری را به جان می‌خرد. شخصیت او با مادر شدن عوض نمی‌شود، محافظه‌کاری مادرانه ندارد، بلکه به شیوه گردنکشان و یاغیان در پی آن است که ریشه ظلم را بخشکاند و زیر بار ظلم نمی‌رود. شخصیتی تقریباً ایستا دارد و از ابتدای داستان تنها یک بار دچار تزلزل می‌شود.

- سرهنگ صنوبری: شخصیتی قالبی که با حرف‌های دیگران و راوی و گاهی عمل و گفت‌وگوهای خودش شناخته می‌شود. رفتارهای قابل پیش‌بینی است. نویسنده او را دیو بد سیرتی معرفی می‌کند که فقط به فکر ارتقای شغلی‌اش است و حتی بی‌گناهان را قربانی می‌کند. در طول داستان مه‌جمال، صنوبری را از اهل غرق خود فروخته می‌داند. در اینجا شخصیت حالتی نمادین به خود می‌گیرد. هرچند که نمادها در این بخش داستان ضعف‌های اساسی دارند؛ زیرا تنها با تأکیدهای نویسنده و به خواست او ساخته می‌شوند، اما نویسنده اصرار دارد تا از آنها استفاده کند. صنوبری شخصیتی تک بُعدی و ایستاست و در پایان با کشتن مه‌جمال شیطانی بودنش به اوج می‌رسد.

روانی‌پور درباره استفاده از زبان^۱ هوشیار عمل کرده است. در آغاز رمان با زبردستی و تلفیق زبان زنده جامعه روستایی جنوب در آن دوره و آفرینش لحن برای روایت گفت‌وگوها، خواننده را جذب می‌کند. سادگی کلام شخصیت‌ها، خواننده را به باور جامعه سنتی ترسیم‌شده نزدیک‌تر می‌کند و این زبان است که لایه‌های روایی داستان را شکل می‌دهد. نویسنده عمداً در نیمه اول داستان زبان روستایی را برمی‌گزیند تا بتواند بخش‌های جادویی را نمایش دهد، اما برای بخش دوم داستان که به نوعی فصل از دست رفتن اصالت‌ها و هویت‌هاست، تکیه نویسنده نیز از زبان اصیل ابتدای داستان برداشته می‌شود. این فراموشی زبان اصیل و کهن در داستان همزمان با ورود مدرنیته اتفاق می‌افتد و روایت داستان نیز به حالتی گزارشی بدل می‌شود.

زبان در داستان‌های رئالیست جادویی به خودی خود با نوعی هنجارشکنی همراه است. در زبان داستان‌های جادویی عناصر به گونه‌ای حضور می‌یابند که پسوند خارق‌العاده را در دنیای واقعی یدک می‌کشند، اما همین عناصر با حضور در بطن این داستان‌ها به گونه‌ای بیان می‌شوند که گویی جزئی از واقعیت‌های روزمره هستند. نویسندگان رئال جادویی «معمولاً برخلاف روال معمول در رئالیسم سنتی حسن تناسب بین بزرگی حادثه و زبان روایت را عمداً رعایت نمی‌کنند. به همین خاطر با توجه خاصی که به

داستان تقریباً همه چیزدان است، اما در بخش دوم با حوادث پیش می‌رود. زاویه دید بخش دوم همان دانای کل محدود است. نویسنده برای باورپذیر بودن بخش‌های جادویی کتاب آن را به شیوه سوم شخص روایت کرده است، اما این باورپذیری قدرت خود را در بخش دوم کتاب ندارد.

حضور راوی در داستان‌های رئال جادویی باید نامرئی باشد. نویسنده حق هیچ‌گونه اظهار نظری درباره جهان‌بینی وقایع داستان ندارد، اما راوی تنها در بخش جادویی موفق عمل کرده و در بخش رئالیستی آن مدام در حال ابراز عقیده است. پیشتر نیز گفته شد که نویسنده باید به دور از هیجانان خود، داستان را پیش ببرد و مؤلفه خموشی نویسنده به خواننده مجال می‌دهد تا باور خودش را متناسب با متنی شدن داستان شکل بدهد.

خموشی نویسنده در بخش جادویی اثر مطابق با مؤلفه سکوت اختیاری است، اما در روایت بخش رئالیست، نویسنده ناگهان به شیوه راوی مداخله‌گر در داستان ظاهر می‌شود و به خواننده مجال تصمیم‌گیری درباره موضوع را نمی‌دهد. مشخصه ذاتی رئالیسم جادویی بی‌غرض بودن راوی است، ولی روانی‌پور در نیمه دوم داستان این ضرورت را تا حدودی فراموش می‌کند و با اشاره به قصه‌های عامیانه سرزمینش و آوردن گزاره‌های قالبی و اظهارنظر کردن‌های زیاد، از قابلیت جادویی داستان می‌کاهد.

لحن روایت دارند، عناصر خارق‌العاده را عادی جلوه می‌دهند یا بالعکس، عناصر عادی و روزمره را در نگاه شخصیت‌های داستان و خواننده خارق‌العاده می‌نمایانند. این نوع استفاده از زبان به نویسنده رئالیسم جادویی کمک می‌کند تا تصاویر جادویی، ولی در عین حال ملموس‌تر و طنازانه‌ای را چاشنی اثر خود کند». (حنیف و رضایی، ۱۳۹۵: ۱۵۵)

تصویرگری در رئالیسم جادویی به مدد زبان برجسته‌تر می‌شود. تصویرهای پیشین با القای معنی جدیدی همراه می‌شوند تا ذهن خواننده را دستخوش تغییر و در نهایت باور این تغییر کنند و این میسر نمی‌شود مگر به مدد زبان، که زبانی متفاوت از زبان پرکاربرد داستان‌های رئالیستی است.

زبان و لحن در داستان‌های رئال جادویی با نوعی جهان‌بینی همراه است و با تشبیه‌ها و تمثیل‌هایی که در این نوع داستان‌ها به کار برده شده، نشان داده می‌شود. گاهی نیز استعاره‌ها، تشبیه‌ها و دیگر صناعات ادبی به معنای تحت‌اللفظی به کار برده می‌شوند؛ «مثلاً اگر در داستان نویسنده می‌گوید فلانی از تعجب شاخ درآورد، نویسنده واقعاً نشان می‌دهد که شاخ‌هایی از سر شخصیت داستانی بیرون می‌زند». (همان: ۱۶۳)

زبان، عنصر پویا و متحدکننده سبک یک نویسنده است با این حال گاهی گره‌خوردگی زبانی در جمله‌ها توی ذوق می‌زند. سبک روانی-پور تا حدی متأثر از مخاطب‌ها و مکان‌های زندگی آنهاست؛ یعنی کلام او به شیوه گفتاری

مردم جنوب برمی‌گردد، با این حال نویسندگان: «رئالیسم جادویی از زبانی به مراتب شاعرانه‌تر از دیگر نویسندگان- به خصوص نویسندگان رئالیسم- بهره برده‌اند. آنان این زبان شاعرانه را برای خلق فضای «جادویی» استفاده می‌کنند و آن را به مدد توجه خاص به استعارات و لحن روایت به دست می‌آورند. نویسنده رئالیسم جادویی با برهم زدن فاصله بین خیال و واقعیت، استعاره و حقیقت و مرگ و زندگی، در برابر دوئیت‌های نظام فکری غربی قد علم می‌کند. با زیر و رو کردن زبان رئالیسم سنتی، نویسنده رئالیسم جادویی قدرت زبان را در شکل دادن به «حقیقت» نشان می‌دهد. از مخاطبش می‌خواهد که دیگر منفعلانه مسحور ظرایف زبانی نشوند و به کارکرد زبان در جهت‌دهی‌های اجتماعی و سیاسی بیاورند». (همان: ۱۷۴)

نویسنده با زبان، لحن می‌آفریند. با این حال در *اهل غرق* شخصیت‌ها برای خود لحن شناخته شده‌ای ندارند و گفت‌وگو چندان پرداخته شده و قوی نیست، اما حرف‌های برخی شخصیت‌ها در شرایط خاص باعث می‌شود که ذهنیت یک شخصیت و علائقش فاش شود. گفت‌وگوها نشانه‌های سادگی یا دریدگی یک شخصیت را به نمایش می‌گذارد. یکی از سبک‌های نگارشی روانی‌پور استفاده از واژگان و کلام محلی و بومی منطقه‌اش است که باعث می‌شود که او یک گویش فردی خاص خودش داشته باشد.

اما در *اهل غرق* شخصیت‌ها چندان فردیت کلامی ندارند، لحن خاصی را دنبال نمی‌کنند؛

منسجم‌تر از نیمه دوم است. با آنکه حوادث وهم و شخصیت‌های خیالی در نیمه اول آن حضور دارند. همین اسرارآمیز بودن بخش اول است که خواننده را جذب می‌کند، اما آنجا که نویسنده سعی دارد به خواننده بقبولاند که نوشته و داستانش واقعی است، تقریباً حقیقت‌مانندی‌اش را دچار تزلزل می‌کند.

درون‌مایه داستان درباره از بین رفتن هویت ملی است و نشان‌دهنده آن است که تکنولوژی و پیشرفت‌های اقتصادی به معنی خوب شدن اوضاع نیست، بلکه گاهی باعث خود بیگانگی می‌شود. درون‌مایه داستان با فکر اصلی نویسنده درباره نگارش آن ارتباط مستقیم دارد. نویسنده قصد دارد اثرات تخریبی مدرنیته را به نمایش بگذارد.

بهترین راه ارائه درون‌مایه این است که غیر مستقیم در متن داستان بیان شود، اما روانی‌پور در آخر کتاب یا بعد از هر حادثه‌ای ابراز می‌کند که آوردن تکنولوژی تنها دردی بر دردهای مردم آبادی بوده و به این نتیجه می‌رسد که سنت‌ها و فرهنگ‌های بومی با تمام اشتباهاتشان باید بر مدرنیته غلبه کنند.

خط سیر اتفاقات در داستان از گذشته دور شروع می‌شود و به گذشته نزدیک می‌آید، تا زمانی که به حال می‌رسد. بعد از پایان بخش اول داستان، نویسنده نمی‌تواند بر تمامی مؤلفه‌های پیش‌گفته رئالیسم جادویی استوار بماند و مدام در پی بیان حقایق از زبان خودش است. راه را بر تخیل خواننده می‌بندد و عقایدش را تحمیل می‌کند.

البته در لحن خود نویسنده، عذاب روحی و تأسفی است که در کلام روایتش نمود پیدا می‌کند. لحن داستان با زمان آن همخوانی چندانی ندارد.

ولی گاهی هم لحن روانی‌پور فضا و رنگی ایجاد می‌کند که وقایع داستان برای شخص قابل قبول و مستدل به نظر می‌آید و عناصر جادویی برایش قابل باور می‌شوند.

حقیقت‌مانندی اصلی‌ترین عنصری است که نویسنده برای مجاب کردن خواننده به آن احتیاج دارد. به خصوص در داستان‌های رئال جادویی که قاعدتاً حوادثی خرق عادت در آن روی می‌دهد و شخصیت‌هایی در آن حضور دارند که باید برای خواننده باورپذیر به نظر بیایند. «بنابراین، چه حادثه، ساخته ذهن نویسنده باشد چه نباشد باید تصویر و تشریح آن به گونه‌ای صورت بگیرد که خواننده امکان بروز واقعه را احساس کند و وقوع آن را بپذیرد. همین احساس پذیرش است که به داستان حقیقت‌مانندی می‌دهد. در واقع تکوین و پرداخت هنری است که داستان را از این کیفیت برخوردار می‌کند، نه صرف تشریح حادثه، چه این حادثه واقعی باشد چه غیر واقعی.» (همان: ۱۵۴)

به نظر می‌رسد که حقیقت‌مانندی در داستان‌های جادویی پرورنده نوعی نماد باشد. این نماد می‌تواند واقعیتی درباره مسائل روز و جامعه باشد و یا واقعیتی که در گذر زمان به دست فراموشی سپرده شده و نیاز است که دوباره به جامعه برگردانده شود. حقیقت‌مانندی داستان *اهل غرق* در نیمه اول آن بسیار قوی‌تر و

صحنه رمان *اهل غرق* ایران دهه سی است و حول اتفاقات سیاسی آن دوره می‌چرخد. سرهنگ صنوبری به نوعی نماد سرلشکر زاهدی است. در بحبوحه سند گرفتن مردم آبادی، متوجه می‌شوند که آنها شناسنامه ندارند و سال ذکرشده در کتاب ۱۳۳۲ هست، اما خصوصیت‌های مکانی و زمانی در داستان حالت تمثیلی و نمادگرایانه گرفته است.

در آغاز داستان تنها بخشی از صحنه، حضور فعال دارد آن هم مکان جفره و همچنین مکان‌های اطراف آن است. در نیمه اول، زمان انگار به دوره اساطیری برمی‌گردد، اما در نیمه دوم صحنه تکامل می‌یابد و عنصر زمان فعال می‌شود. شاید یکی از دلایلی که نیمه دوم داستان به نسبت بخش اول توفیق چندانی ندارد، همین حضور زمان و نمادگرایی ناشیانه در بخش دوم باشد. نویسنده می‌خواهد به هر طریقی که می‌تواند اندیشه‌های خودش را در این زمینه ابراز کند، پس دست به تمامی عنصرهای باقی مانده می‌شود.

صحنه در این اثر روانی‌پور با تکیه بر جامعه‌شناسی معاصر با تأکید بیشتری بر محیط زیستی و همچنین سنن و باورهای سنتی و بومی شکل گرفته است. صحنه ارتباط مستقیمی با حقیقت ماندی در داستان دارد. هرچه صحنه قابل وصف و واقعی‌تر باشد، خواننده واقعیت‌ها و شخصیت‌ها را بیشتر باور می‌کند. در نتیجه حقیقت‌مانندی اثر بالا می‌رود. «به همین دلیل است که حتی در داستان‌های خیال و وهم (سوررئالیسم و نمادگرایانه) و داستان‌های

شگرف، صحنه داستان بر زمینه واقعی و قابل قبولی جریان دارد». (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۴۹)

داستان *اهل غرق* یک نوع صحنه بومی و منطقه‌ای است و ماجراهایش اشاره به محل و مکان خاصی دارد. تمرکز اصلی داستان بر منطقه و باورهایش شکل گرفته است.

صحنه در رمان *اهل غرق* بیشتر در فضا و رنگ نمود پیدا می‌کند و حالت غم، شادی، ترس و شوم بودن را القا می‌کند. فضا و رنگ در پیرنگ داستان نقشی اساسی دارند؛ به طوری که اگر این فضا و رنگ‌ها را حذف کنیم، موضوع اصلی داستان از بین می‌رود.

بحث و نتیجه‌گیری

بیشترین کاربرد مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان *اهل غرق*، حول تضادها و دوگانگی‌ها می‌چرخد. این دوگانگی در پرداخت شخصیت‌ها نیز دیده می‌شود. ساختار رمان در بخش اول به قصه‌ها بسیار نزدیک است و بر اساس حوادث و کنش‌ها و واکنش‌ها و کشمکش‌های قهرمانان شکل می‌گیرد. کاربرد گزاره‌های میانی و قالبی از سوی نویسنده شباهت این رمان را به قصه‌ها، به ویژه در نیمه اول داستان هر چه بیشتر می‌کند. راوی با شیوه‌ای نقالانه داستان را روایت می‌کند و خموشی نویسنده (سکوت اختیاری)، باورپذیری و حقیقت‌مانندی را تقویت می‌کند. این باورپذیری در بخش دوم و سوم رنگ می‌بازد؛ نویسنده وارد می‌شود و سعی می‌کند داستان را به خواننده بقبولاند، اما دچار تزلزل در حقیقت‌مانندی می‌شود. نمادها و تمثیل‌ها نیز در این

مدرنتیه زبان داستان گزارشی می‌شود. زبانی که در بخش اول داستان، زبان روستایی است تا بتواند بخش‌های جادویی را نمایش دهد و گفت‌وگوها دیگر چندان قوی و برجسته نیست. روانی پور در نگارش قسمت اول داستان بر اساس مؤلفه‌های رئالیسم جادویی تا حدودی موفق است، اما در نیمه دوم داستان از مؤلفه‌ها فاصله می‌گیرد و داستانش مخدوش می‌شود. خاستگاه رئالیسم جادویی غرب و به ویژه آمریکای لاتین است. رئال جادویی در زادگاهش نیاز به تحلیل ندارد و جزئی از فرهنگ جامعه است، اما در داستان *اهل غرق* گویی که نوعی فرهنگ دیگری قرار است شبیه‌سازی شود.

منابع

- پرهام، سیروس (۱۳۹۴). *رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات*. تهران: انتشارات آگاه.
- حق‌روستا، مریم (بهار ۱۳۸۵). «تفاوت میان رئالیسم جادویی و رئالیسم شگفت‌انگیز و نقش زاویه دید در آنها با بررسی آثار گابریل گارسیا مارکز و آخو کارپینتر». *پژوهش زبان‌های خارجی*، شماره ۳۰، صص ۳۴-۱۷.
- حنیف، محسن؛ رضایی، طاهره (پاییز و زمستان ۱۳۹۵). «زبان روایت در رمان‌ها رئالیسم جادویی». *نقد و نظریه ادبی*، صص ۱۷۶-۱۵۵.
- دُموسلاوسکی، آرتور (۱۳۹۵). *تب تند آمریکای لاتین*. ترجمه دکتر روشن وزیری. تهران: نشر نی.
- فرهنگ و هنر (۸ شهریور ۹۶). *رادیو فرهنگ*. «مکاتب ادبی جهان: مکتب رئالیسم».

بخش از داستان ضعف اساسی دارند، گرچه نویسنده اصرار بر بودن آنها می‌کند.

مشخصه ذاتی رئالیسم جادویی بی‌طرف و غرض بودن راوی است، اما منیرو سکوت اختیاری را - در بخش دوم داستان - می‌شکند و با آوردن گزاره‌های قالبی برای باورپذیر کردن حوادث و دخالت آگاهانه در ساخت شخصیت‌های نمادین، داستان را تصنعی می‌کند. گرچه در بخش دوم داستان خیال و واقعیت با هم آمیخته‌اند و هنوز دلیل خیلی از حادثه‌ها از دید مردم روستا، بوسلمه و نیروهای جادویی هستند و خواننده همچنان باورپذیر است. در آخر، داستان رئالیستی می‌شود و همچنان که آبادی در حال فروپاشی است، عناصر جادویی کم‌کم فراموش می‌شوند و جای خود را به واقعیت می‌دهند.

داستان بر اساس یک تعلیق خاص حرکت نمی‌کند؛ گرچه برخی از این تعلیق‌ها یافتن مرز جادو و واقعیت را به عهده خواننده گذاشته است، ولی چون خودآگاه از دل باورهای عامیانه سر برآورده است و به این مرز جادو و خیال متعهد نمی‌ماند، از شیوه رئالیسم جادویی دور می‌شود.

بحث هویت مهم‌ترین عنصر تکرارشونده به ویژه در بخش اول داستان است. نویسنده، معصومیت از دست‌رفته را در شخصیت مه جمال جست‌وجو می‌کند. در بخش آخر داستان، هویت و زبان دستخوش تغییر می‌شوند. هویت گمشده مه‌جمال فراموش می‌شود و ورود تکنولوژی اساس هویت و بی‌هویتی می‌شود و با ورود

- روانی‌پور، منیرو (۱۳۸۳). *اهل غرق*. تهران: انتشارات قصه.
- زرشناس، شهریار (۱۳۸۹). *رویکردها و مکتب-های ادبی*. دفتر دوم: از عصر رئالیسم تا ادبیات پسامدرن. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۹۴). *مکتب‌های ادبی*. تهران: انتشارات نگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۹). *انواع ادبی*. تهران: نشر میترا.
- شوشتری، منصوره (بهار ۱۳۸۷). «رئالیسم جادویی، واقعیت خیال‌انگیز! آغاز رئالیسم جادویی». *هنر و معماری*، شماره ۷۵، صص ۳۲-۴۴.
- شیری، قهرمان (۱۳۸۷). *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران*. تهران: نشر چشمه.
- کسیخان، حمیدرضا (بهار و تابستان ۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در
- طبل حلبی گونتر گراس و یکصد سال تنهایی از گابریل گارسیا مارکز». *دوفصلنامه علمی-پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهراء(س)*، شماره ۴، صص ۱۰۵-۱۲۶.
- موسوی‌نیا، زهره؛ موسوی‌نیا، نورا (زمستان ۱۳۸۵). «اسطوره در ادبیات نوین آمریکای لاتین». *هنر و معماری*، شماره ۱۰، صص ۱۵۷-۱۵۰.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۸). *عناصر داستان*. تهران: انتشارات سخن.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷). *صد سال داستان-نویسی ایران*. تهران: نشر چشمه.
- نیکویخت، ناصر؛ رامین‌نیا، مریم (۱۳۸۴). «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، شماره ۸، صص ۱۵۴-۱۳۹.
- یاوری، حورا (۱۳۸۴). «ناهمزمانی انسان و داستان». *گردون*، شماره ۴۱، صص ۲۰-۲۳.