جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
سال سوم، شمارهٔ هشتم، تابستان ۱۳۹۸

بررسی تطبیقی عناصر رئالیسم جادویی در آثار داستانی منیرو روانی‌پور و رضا امیرخانی

ماندانا علیمی[۱] (نویسنده مسئول)؛ سارا جاوید مظفری[۲]

چکیده:

رئالیسم جادویی یا واقع‌گرایی جادویی شیوه‌ای نو در داستان‌نویسی معاصر جهان است که در آن، عناصر واقعیت و خیال درهم‌آمیخته می‌شوند؛ این آمیختگی، شگفتی خواننده را برمی‌انگیزد و درعین‌حال باعث نمی‌شود که در سیر طبیعی داستان، اختلال یا آشفتگی ایجاد شود. ازجمله کسانی که از این شیوه در ایران استفاده کرده‌اند، منیرو روانی‌پور و رضا امیرخانی هستند. با توجه به پژوهش انجام‌شده، منیرو روانی‌پور و رضا امیرخانی از شیوهٔ روایت رئالیسم جادویی بیشترین بهره را برده‌اند و در این میان به رئالیسم اجتماعی هم توجه نشان داده‌اند. از میان مؤلفه‌های مهم رئالیسم جادویی در آثار این دو نویسنده به این موارد می‌توان اشاره کرد: وجود عناصر جادویی، واقعیت و خیال، فضای وهم‌انگیز و رمزآلود، حضور ارواح مردگان و استفادهٔ فراوان از افسانه‌ها و داستان‌های کهن جنوب ایران و توجه به باورهای عامیانه و خرافی و توجه به مسائل اجتماعی و سیاسی از مؤلفه‌های موردبحث نویسندگان این آثار است. روش تحقیق در این پژوهش ازنظر هدف با توجه به ماهیت آن، از نوع تحقیق نظری است که بر پایهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای انجام‌شده است و از دیدگاه روش تحقیق، این کار پژوهشی، توصیفی- تحلیلی است. نگارندگان در این پژوهش به بررسی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در آثار داستانی این دو نویسنده و سپس تطبیق این مؤلفه‌ها با یکدیگر می‌پردازند.

کلیدواژه‌ها: رئالیسم، رئالیسم جادویی، داستان، منیرو روانی‌پور، رضا امیرخانی.

---

[۱] گروه زبان وادبیات فارسی، (استادیار) واحد آزادشهر، دانشگاه آزاداسلامی، آزادشهر، ایران.
Email: Mandana_alimi@yahoo.com
[۲] گروه دروس عمومی، مدرس (مربی) دانشگاه علوم پزشکی آبادان، ایران.
Email: Sara_javid_m@yahoo.com / Sara.javid.m@gmail.com
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۳/۲۹؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۶/۲۰)

۱-مقدمه

داستان‌نویس‌های معاصر برای این‌که بتوانند ارتباط بهتری با خوانندگان و مخاطبان عصر جدید برقرار کنند، به بهره‌گیری از شیوه‌هایی نو در روایت داستان‌ها روی آورده‌اند تا آثار آن‌ها بیشتر موردتوجه و اقبال خوانندگان قرار گیرد. پیچیدگی زندگی انسان معاصر می‌طلبد که هنرمندان برای این‌که بتوانند مخاطبان بیشتری را با خود همراه کنند و اندیشه‌های خود را به آن‌ها منتقل سازند، شیوه‌های سنتی تأثیر بر مخاطبان را کنار بگذارند و به شیوه‌های جدید روی بیاورند. یکی از این شیوه‌ها، شگرد رئالیسم جادویی است؛ رئالیسم جادویی در نیمهٔ دوم قرن بیستم زمانی که سخن از پایان عصر رمان در اروپا بود به ناگاه تمامی نگاه‌ها را به خود جلب کرد. زمانی که نسل طلایی داستان‌نویسی مدرن در اروپا و آمریکای شمالی افول کرد، نویسندگانی گم‌نام در منطقه‌ای دورافتاده در دنیا، در آمریکای لاتین پا به عرصهٔ داستان‌نویسی باز کردند و همه را شگفت‌زده کردند. این نویسندگان با به‌کارگیری باورها و فضای بومی و اسطوره‌ها و افسانه‌های محلی آمریکای لاتین که با برخی از اصول پست‌مدرنیسم مانند بازگشت به سنت و تلفیق آن با شیوه‌های مدرن روایت که ریشه در مکتب مدرنیسم اروپا داشت، هم‌خوانی داشت- شیوهٔ تازه‌ای را به دنیای ادبیات عرضه کردند. (ساچکوف، ۱۳٦٤: ۱۲٤)

ارتباط رئالیسم جادویی با افسانه، اسطوره و باورها و اعتقادات بومی که ریشه در امور فراطبیعی و فراواقعی دارد، ما را بر آن می‌دارد تا ریشه‌هایی از آن را در انسان شرقی و به‌تبع آن در هنر و ادبیات شرق که با این‌گونه مفاهیم بسیار مأنوس است، پی بگیریم. این ریشه‌ها در ادبیات کلاسیک فارسی نیز نمودهایی دارد که در حیطهٔ عرفان و اسطوره و آثاری که با تکیه‌بر موضوعاتی این‌چنینی خلق‌شده‌اند، قابل‌شناسایی است. آشنایی نویسندگان ایرانی با رئالیسم جادویی و اصول و قواعد آن از طریق ترجمهٔ آثار ادبیات آمریکای لاتین به‌ویژه در دههٔ شصت به بعد رواج پیدا کرد. به‌کارگیری شیوهٔ رئالیسم جادویی در ایران اگرچه با الگوبرداری از داستان‌های خارجی صورت گرفته است اما ازآن‌جهت که متأثر از شرایط فرهنگی و اجتماعی ایران است، دارای خصلت‌های بومی نیز هست. (گرانت،۱۳۷۹: ۱۲۵) یکی از مهم‌ترین نویسندگانی که در برخی از آثار به این شیوه توجه داشته منیرو روانی‌پور است. او در دههٔ شصت از اولین نویسندگانی بود که از

این شیوه بهره برد و رمان بلند «اهل غرق» را نوشت. اگرچه او در سایر آثار خود که شامل داستان‌های کوتاه هم می‌شوند. از این شیوه بهره برده است. در دهۀ هشتاد در برخی از آثار رضا امیرخانی هم رگه‌هایی از رئالیسم جادویی دیده می‌شود که این مسئله بیشتر در دو رمان بلند او «من او» و «بیوتن» قابل‌مشاهده است.

رئالیسم جادویی یکی از تکنیک‌هایی است که در داستان‌های معاصر کمتر به آن پرداخته‌شده است. هر نویسنده‌ای با استفاده از شگردهای روایی خاص به نقل داستان می‌پردازد و دریچۀ تازه‌ای را به روی مخاطبان می‌گشاید. (باورز، ۱۳۹۳ :۹۸) می‌توان گفت: امیرخانی و روانی‌پور در رمان‌های خود، افزون بر نوگرایی در طرح رمان خود، رئالیسم جادویی را با باورهای فلسفی و عرفان‌گرایی اسلامی آمیخته می‌کنند و شکلی منحصربه‌فرد از رمان در ادبیات داستانی دهۀ هفتاد و هشتاد می‌آفرینند. آن‌ها در این رمان‌ها به زمینه‌های فکری و اعتقادی همسانی نظر دارند، اندیشه‌های فرا ملی‌گرایانه مبتنی بر آرمان‌خواهی و تحقّق انسانیت و عدالت را ترویج می‌کنند. آن‌ها با شیوه رئالیسم جادویی که نمودی از دفاع مقدس نیز دارند با جهت‌گیری صحیح عرفانی_مذهبی، ساختار قانون‌مند رمان را به هم می‌ریزند.

۱-۱ بیان مسئله

اصطلاح رئالیسم جادویی روشی نوین در داستان‌نویسی معاصر است که به دلیل استفاده از شیوۀ روایی به مناسب‌ترین گونۀ ادبی در اواخر قرن بیستم تبدیل‌شده است. رئالیسم جادویی زیرشاخه‌ای از مکتب ادبی رئالیسم به شمار می‌رود. اصطلاح رئالیسم جادویی برای اولین بار توسط هنرشناس و منتقد آلمانی «فرانس رو» «Franz Roh» مطرح گشت. او از این اصطلاح برای نقد آثار هنری گروهی از هنرمندان آلمانی استفاده کرد که خود را «عینیت‌گرایان نو» می‌نامیدند. مشابه همین اصطلاح در ایتالیا توسط یک منتقد ایتالیایی ساخته شد. این اصطلاح در ادبیات تقریباً بیست سال بعد در سال ۱۹۴۹ توسط «آلی‌جو کارپین‌تر» نویسندۀ کوبایی، مورداستفاده قرار گرفت و او به‌صورت کاملاً حرفه‌ای به توصیف این شیوۀ ادبی پرداخت و موج عظیمی در ادبیات داستانی به راه انداخت. این نویسنده خاستگاه رئالیسم جادویی را ادبیات آمریکای لاتین می‌داند؛ هرچند

که نویسندگان دیگری در کشورهای غیر آمریکایی با این شیوهٔ نگارش، به این نوع ادبی اعتبار بخشیدند. در سال ۱۹٦۷ «گابریل گارسیا مارکز» با آفرینش رمان تحسین‌شدهٔ «صدسال تنهایی» این شیوهٔ ادبی، روایت را به‌صورت عینی نشان داد و شیوهٔ رئالیسم جادویی به‌صورت بسیار گسترده و جهان‌شمول مطرح گردید. از نام‌آوران این شیوهٔ ادبی می‌توان از «جیمز فریزر» از انگلستان، «لوی استروس» از فرانسه، «میگل آنخل استوریاس» گوآتمالایی، «آلخو کارپانتیه» از کوبا و «کارلوس فوئنتس» مکزیکی نام برد. (لوکاچ،۱۳۷۳ :۱۲۱)

منتقدان ادبی برای این سبک داستان‌نویسی شاخصه‌ها و مؤلفه‌هایی را در نظر گرفته‌اند ازجمله: آشنایی‌زدایی، تلفیق و پیوند، درون‌مایه مهم و عمیق، تعویض و هم‌نشینی، همزیستی متعادل بین حقیقت و جادو، طعنه‌آمیزی و کنایه، خاموشی و سکوت اختیاری نویسنده. رئالیسم جادویی نوعی کاویدن در خود و گذشته‌ها است. در این شیوه، یأس، خشونت و فرورفتن در فضاهای سنتی و جادویی، فضاهایی را بازسازی می‌کند که مخاطب را پیوسته به مرزهای باور و ناباوری می‌کشاند. فرهنگ و باورهای دیرینهٔ مردمی که در مرزهای واقعیت و رویا در پی هویت گمشدهٔ خود هستند از ساختارهای اساسی رئالیسم جادویی است. «در چشم‌انداز رئالیسم جادویی، مخاطب این روزگار با ادبیاتی روبه‌روست که همه‌چیز بر اساس استعاره، واقع‌نمایی می‌شوند و در این میان، عجیب بودن و ناباوری از منطقی خاص تبعیت می‌کند و راز بزرگ این ژانر ادبی در همین بودن و نبودن در مرزهای شناخته‌شدهٔ انسانی است.»(حنیف،۱۳۹۷: ٦٤) شخصیت‌های داستانی در دوجهان ظاهراً متضاد حقیقی و تخیلی به سر می‌برند. این شخصیت‌ها بی‌هیچ هیجان و شگفتی، از جهانی به جهان دگر سیر می‌کنند.

آشنایی نویسندگان ایرانی با رئالیسم جادویی و اصول و قواعد آن از طریق ترجمهٔ آثار ادبیات آمریکای لاتین که به‌ویژه از دههٔ شصت به بعد به دلیل فضای خاص حاکم بر جامعه، رواج پیداکرده بود، موجب نمود این شیوه و تکنیک داستان‌نویسی در آثار داستانی نویسندگان این دوره همچون «شهرنوش پارسی‌پور» و «منیرو روانی‌پور» شد. پیش‌ازاین غلام‌حسین ساعدی ضمن آشنایی با شگردهای مدرن روایت، بدون هیچ آشنایی قبلی با رئالیسم جادویی، داستان‌هایی با نوع فضاسازی رئالیسم جادویی و با به‌کارگیری برخی از مؤلفه‌های آن آفرید که درخور اهمیت هستند. به‌کارگیری شیوهٔ

رئالیسم جادویی در آثار دههٔ شصت اگرچه با الگوبرداری از داستان‌های خارجی صورت گرفته است؛ اما ازآن‌جهت که متأثر از شرایط فرهنگی و اجتماعی ایران است دارای خصلت‌های بومی نیز هست؛ چراکه اسطوره، افسانه و حکایات خارق‌العاده که از عناصر مهم این سبک داستان‌نویسی است، در ادبیات ایران جایگاه خاصی دارد. از این نظر، بسیاری از متون کلاسیک فارسی و حتی حکایت‌های عرفانی و کرامات را نیز می‌توان باکمی اغماض، پیشینهٔ این نوع ادبی در ایران دانست. (سپهران ،۱۳۹٦ :۱٤٦)

منیرو روانی‌پور از نویسندگان مطرح بعد از انقلاب، یکی از برجسته‌ترین نویسندگان در این سبک روایی است. آشنایی او با دنیای خیال‌انگیز قصه‌های پریان و افسانه‌های جنوبی که منشأ آن اغلب دریا است، سبک نویسندگی او را به این‌سوی سوق داده است. روانی‌پور داستان‌هایش را هم‌چون نویسندگان این سبک در سایر ملل، در میانهٔ واقعیت و وهم شکل می‌دهد. رضا امیرخانی سبک اصلی روایت داستان‌هایش رئالیسم اجتماعی است اما در بعضی از آثارش از رئالیسم جادویی نیز سود برده است. ما در این پژوهش بر آنیم که آیا نوگرایی و جریان‌های تأثیرگذار در ساختار داستان‌نویسی غرب، نمودی در آثار برجسته فارسی داشته است؟ و رضا امیرخانی و منیرو روانی‌پور نویسندگان برجسته پس از پیروزی انقلاب با این رویکرد، چه دگردیسی‌هایی یافته‌اند؟

۱-۲ پیشینهٔ تحقیق

درزمینه رئالیسم جادویی کتاب‌ها و مقاله‌های زیادی وجود دارد که به اهم آن پرداخته می‌شود:

پورنامداریان، تقی؛ سیدان، مریم (۱۳۸۸)، بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعد، مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت‌معلم تهران، سال هفدهم، شمارهٔ ٦٤، صص ٤٥-٦٤. در این مقاله، نویسندگان، داستان‌های غلامحسین ساعدی را به دو بخش تقسیم می‌کنند. یک بخش آثاری که با استفاده از مؤلفه‌های رئالیسم جادویی نوشته‌شده است و دیگری بخشی که تنها رگه‌هایی از رئالیسم جادویی را می‌توان در آن یافت. در این مقاله، نویسندگان به بررسی هر دودسته و هم‌چنین علل گرایش ساعدی به این سبک پرداخته‌اند.

حجازی، بهجت‌السادات؛ باقری، مسعود؛ محمودی‌کهن، ملیحه (۱۳۹٤)، نگرش روان‌شناختی به رمان «من او»، نشریهٔ ادبیات پایداری، شماره ۳۸، صفحه ۹۸-۹۹. در این مقاله، نویسنده از منظر روان‌شناسی، رمان «من او» را موردبررسی و تحلیل قرار می‌دهد. در بخش‌هایی از این مقاله، رمان من او، از منظر رئالیسم جادویی که ارتباط نزدیکی با مسئله روان‌شناسی دارد، بررسی می‌گردد.

رضایی، سیده نرگس (۱۳۹۵)، بررسی و تحلیل حضور عناصر فولکلوریک در داستان‌های منیرو روانی‌پور (اهل غرق، سیریا سیریا، سنگ‌های شیطان و کنیزو)، مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ چهلم، بهار، صص ۱۰۳-۱۱۵. نویسنده در این مقاله به حضور عناصر عامیانهٔ جنوب ایران در آثار مشخص‌شده می‌پردازد. با توجه به حضور پررنگ افسانه‌ها و داستان‌های جادویی جنوب ایران در داستان‌های روانی‌پور، نویسنده شیوهٔ رئالیسم جادویی را در بخش‌هایی از مقاله موردبررسی قرار می‌دهد و ارتباط میان این عناصر عامیانه و مؤلفه‌های رئالیسم جادویی را بررسی می‌کند.

شیخ حسینی، سمیه؛ محمودی، محمدعلی(۱۳۹۵)، زمینه‌های مشترک گرایش به رئالیسم جادویی در جنوب ایران و آمریکای جنوبی، ادبیات تطبیقی، سال هشتم، شمارهٔ ١٤، بهار و تابستان، صص ۲۰۳-۲۲۲. نویسندگان در این مقاله ضمن بررسی شرایط اقلیمی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دو منطقهٔ جنوب ایران و جنوب آمریکا، زمینه‌های مشترک و علل گرایش نویسندگان دو منطقه به رئالیسم جادویی را روشن می‌کنند. آنان شرایط خاص اقلیمی، دور بودن از مراکز شهری، فقر اقتصادی و بی‌سوادی را باعث گرایش مردم این مناطق به اسطوره‌ها، خرافات و جادو می‌دانند که عرصهٔ مناسبی برای تخیّل فراهم نموده است؛ به‌گونه‌ای که عنصر خیال، بخشی از واقعیت زندگی مردم شده است.

ناظمیان، رضا؛ گنجیان خناری، علی؛ اسپرهم، داوود؛ شادمان، یسرا، (۱۳۹۳)، بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های عزاداران بیل غلامحسین ساعدی و شب‌های هزار و یک‌شب نجیب محفوظ، ادب عربی، سال ششم، شمارهٔ دوم، پاییز، صص ۱۵۷-۱۷۸. اگرچه در این مقاله از آثار نویسندگان موردنظر ما، نامی برده نشده است اما با توجه به این‌که این پژوهش دربارهٔ ادبیات تطبیقی در مبحث

رئالیسم جادویی است، به نکات برجسته‌ای اشاره می‌کند و گزاره‌های رئالیسم جادویی را مورد کنکاش قرار می‌دهد.

نیکو بخت ناصر؛ رامین نیا، مریم (۱۳۸٤)، بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۸، صص ۱۳۹-۱۵٤. در این مقاله، مبانی رئالیسم جادویی با توجه به دیدگاه منتقدان و صاحب‌نظران ادبی تعریف و تبیین شده و سپس رمان اهل غرق با توجه به ویژگی‌ها و مشخصه‌های رئالیسم جادویی تحلیل گردیده است.

۱-۳ ضرورت و اهمیت تحقیق

اگرچه پژوهش‌های مناسبی دربارهٔ شیوه‌های کاربرد رئالیسم جادویی در آثار منیرو روانی‌پور انجام‌شده است، اما این مورد در بعضی آثار امیرخانی چندان مورد کنکاش قرار نگرفته است. همچنین تا به امروز، نوع عناصر و شیوهٔ رئالیسم جادویی در آثار این دو نویسندهٔ مطرح بعد از انقلاب که متعلق به دو نسل متفاوت نیز هستند موردتوجه قرار نگرفته است تا خلاقیت فکری و هنری امیرخانی و روانی‌پور در بازآفرینی شیوه‌های داستان‌نویسی نمایان گردد. انگیزه اصلی نگارندگان این پژوهش، در وهله اول، بررسی آثار رضا امیرخانی و منیرو روانی‌پور و سپس تطبیق عناصر رئالیسم جادویی در این دو اثر است؛ از این حیث، این پژوهش می‌تواند برای صاحب‌نظران و علاقه‌مندان و دانشجویان ادبیات فارسی مفید و ارزنده باشد.

۲-بحث:

مؤلفه‌های مشترک رئالیسم جادویی در داستان‌های رضا امیرخانی و منیرو روانی‌پور

داستان‌های رضا امیرخانی بیشتر متمایل به سبک رئالیسم اجتماعی است اما در بستر این رئالیسم، نویسنده مؤلفه‌هایی از رئالیسم جادویی را به کار می‌برد. از میان داستان‌های امیرخانی، «من او»، «بیوتن» و تا حدودی «قیدار» بیشتر از سایر نوشته‌های نویسنده، بازتاب این سبک ادبی هستند. در ادامه به بررسی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در آثار امیرخانی می‌پردازیم.

۲-۱ درهم‌ریختگی زمان و مکان امیرخانی و روانی پور

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک رئالیسم جادویی به‌هم‌ریختگی زمان و مکان است. در داستان‌های امیرخانی خصوصاً در داستان‌های «بیوتن» و «من او» این بی‌نظمی و به‌هم‌ریختگی اغلب دیده می‌شود. ارمیای داستان ارمیا درگذشته و حال و آینده غوطه می‌خورد؛ و گاه مشخص نیست که در کدام بُعد زمانی یا مکانی قرار دارد. این مسئله درگذر زمان و به‌هم‌ریختگی زندگی علی فتاح داستان «من او» نیز به چشم می‌خورد؛ اما این مؤلفه بیش از همه در رمان «بیوتن» امیرخانی آشکار است. ارمیای داستان «بیوتن» درآن‌واحد، هم در کاباره‌ای در آمریکا است، هم در جبهه‌های جنگ و در حال سخن گفتن، هم با میاندار و هم سهراب: «می‌خواهم نیت کنم و نمی‌توانم؛ بس که زیر نگاه مردان و دختران بار، گیرکرده‌ام. – توی این دیسکو ریسکو یارو لباسش را درمی‌آورد و می‌رقصد و عین خیالش نیست، آن‌وقت تو از نمازخواندن خجالت می‌کشی؟! ای‌والله ارمیا! نمازم را می‌خوانم. درحالی‌که همه چپ‌چپ نگاهم می‌کنند... نمازم را می‌خوانم و برمی‌گردم روبه‌روی سهراب می‌نشینم. حالا موسیقی آرامی پخش می‌شود و بعضی چیزی شبیه مزه گرفته‌اند و می‌خورند و می‌نوشند تا برای راند بعدی رقص آماده شوند. میان‌دار، ران مرغی را برمی‌دارد و بدون حرف به من تعارف می‌کند. با سر پسش می‌زنم. –حلال‌فود! به این مجلس عزای سوزی قسم، حلال حلال است جان حاجی، مرغش عربی قدقد می‌کرد... سهراب به میان‌دار نگاه می‌کند و می‌خندد... .»(امیرخانی،۱۳۹۳: ۱۳۷-۱۳۶) و اما در آثار روانی‌پور، واقعیت و خیال دوش‌به‌دوش هم در داستان‌ها حضور دارند؛ به‌گونه‌ای که جدا کردن آن‌ها از یکدیگر غیرممکن است. عناصر خیالی در آثار این نویسنده در بستری از حقایق جغرافیایی و تاریخی اتفاق می‌افتد و چنان با آن تنیده می‌شود که خواننده آن را بخشی از حقایق به شمار می‌آورد. در داستان آبی‌ها، یک آبی «پری دریایی»، عاشقِ مردی ماهیگیر شده، ماهیگیری که اکنون گم‌شده است. آبی آن‌قدر در عشقِ این ماهیگیر و فراق او بی‌قرار و بی‌تاب است که هر شب از دریا به ساحل می‌آید و در انتظار او ناله و زاری سر می‌دهد. گریه‌های آبی ممکن است ماه را ذلّه کند و ماه از غصه دق کند و بترکد و یا ماه پشت ابر برود که این‌ها همه باعث می‌شوند دریا توفانی بشود؛ و یا شاید هم آبی خودش نفرین کند و دریا توفانی شود. در این صورت هر

کشتی‌ای که به دریا رفته است غرق می‌شود و مردان آبادی که به صید رفته‌اند دیگر برنمی‌گردند (غرق می‌شوند). زن‌های آبادی برای نجات جانِ مردان‌شان که به دریا رفته‌اند و اکنون توفانی شده است به فکر کمک به آبی می‌افتند و به طلسم و جادو روی می‌آورند که آبی ماهی‌گیرِ گم‌شده را بیابد و بی‌قراری او پایان یابد تا دریا هم آرام شود. آن‌ها هرچه طلسم در خانه دارند را درجایی می‌گذراند تا آبی ببرد و با این طلسم‌ها جادو بکند و مرد ماهی‌گیرِ گم‌شده پیدا شود اما فایده‌ای ندارد، چراکه ماهی‌گیر بازنمی‌گردد. آبی از بس غصه خورده لاغر شده است. ماه زیرآبر می‌رود، خبری هم از به دریا رفتگان نیست. زن‌های آبادی برای راهنمایی و برگشتن مردانِ خود از دریا، به ساحل می‌آیند و سه روز طبل می‌زنند که یا زندهٔ مردان برگردد و یا مردهٔ آن‌ها؛ اما حاصلی ندارد؛ زیرا ماه ذلّه شده است و سه شب است که در آسمان خبری از آن نیست و این یعنی خراب شدن دریا و گم‌شدن مردان به دریا رفته. زن‌ها سیاه‌پوش می‌شوند و علم‌های سیاه بر سر در خانه‌ها نصب می‌کنند تا این‌که یک‌شب پری دریایی از دریا فرار می‌کند و به سراغ مادربزرگ می‌آید تا مادربزرگ دل و پاهایش را با او عوض بکند تا بتواند با آن پاها به دنبال ماهی‌گیری که عاشقش است برود و او را پیدا کند. پس از نصیحت‌های مادربزرگ به آبی که چرا از دریا بیرون آمده و این‌که با عوض کردنِ پاها کاری از تو ساخته نیست زیرا پری‌ها نمی‌توانند از دریا زیاد دور بشوند، ولی با اصرار زیاد آبی، مادربزرگ پاهایش را با او عوض می‌کند. پری با پاهای مادربزرگ به دنبالِ مرد ماهی‌گیر می‌رود. اکنون مادربزرگ نصفش پری دریایی شده است. ماه درآمده و دیگر هیچ‌کس نیست که او را ذلّه کند، زیرا پری یک جایی تو خشکی مرده است. مادربزرگ ماهی است، نصفش ماهی است. پدربزرگ هم دیگر برنمی‌گردد. مادربزرگ همان‌جا تو مرجان‌ها می‌نشیند و غصه می‌خورد. من می‌ترسم مادربزرگ تو دریا بپرد و برود مادربزرگِ ماهی‌ها بشود.» (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ٦٤-٤٣)

۲-۲ درهم‌آمیختگی حقیقت و خیال امیرخانی و روانی‌پور

در رمان قیدار، قیدار برای آن‌که فهم و ادراکی که زاییدهٔ خواندن کتاب خوب است در بنیان خانه‌اش تأثیر بگذارد و به همان میزان بر ساکنان خانه، کتاب‌ها را به‌عنوان پی

خانه به کار می‌برد: «حالا ناصر اگزوز هم کنار معمار ایستاده است و منتظر است ببیند تا قیدار قلوه‌سنگ از کجا جور می‌کند. قیدار فریاد می‌کشد سر هاشم: -کتاب‌ها را با احترام بیاور اینجا! ... دیوان حافظ را با احترام می‌گذارد وسط ملات و کتاب بعدی را برمی‌دارد... قیدار همان جور که کتاب‌ها را می‌گذارد وسط ملاتی که کارگرها می‌ریزند، آرام می‌زند پشت معمار که با چشم‌های از حدقه درآمده نگاهش می‌کند: حیف پی لنگر است که تا کتاب، عصارهٔ قلب آدمی‌زاد هست، تو دلش قلوهٔ رودخانه بریزیم. جای تربت ارباب، از این جنس کتاب‌ها جور کنید که بریزند تو پی... بعد آرام و لنگ لنگ راه می‌رود و به پی عمارت لنگر نگاه می‌کند و آهسته زیر لب می‌گوید: این‌همه کتاب چیدم تو قفسهٔ اتاق پشتی بالاخانه که بخوانم و آدمتان کنم، هیچ‌چیز نشدید... یکی افیونی شد، یکی نعش شد، یکی بی‌مرام شد... کتاب تو قفسه فایده ندارد... کتاب باید برود توی رگ و پی این عمارت، بلکه آدم شوید...» (امیرخانی،۱۳۹۱: ۱٤۷-۱٤٥) واقعیت و خیال در آثار روانی‌پور دوش‌به‌دوش هم در داستان‌ها حضور دارند به‌گونه‌ای که جدا کردن آن‌ها از یکدیگر غیرممکن است. عناصر خیالی در آثار این نویسنده در بستری از حقایق جغرافیایی و تاریخی اتفاق می‌افتد و چنان با آن تنیده می‌شود که خواننده آن را بخشی از حقایق به شمار می‌آورد. به‌عنوان نمونه در رمان اهل غرق، بوسلمه، صاحب بدخلق و زشت‌روی دریا، می‌خواهد عروسی بگیرد و به دنبال مرد جوان زیباروی نی‌زنی از جفره می‌فرستد. یا مه جمال حاصل ازدواج مخفیانهٔ پری دریایی موردعلاقهٔ بوسلمه با یکی از پسران زیباروی جفره است که دور از چشم بوسلمه در آنجا زندگی می‌کند. یا پری دریایی به خشکی می‌آید و دمش را با پای همسر زایر احمد عوض می‌کند. زنی به نام ستاره آن‌قدر می‌دود تا تبدیل به مرغ دریایی می‌شود. مادر آبی مه جمال برای دیدن فرزندان پسرش به ساحل می‌آید. فرزند اول مه جمال و خیجو هنوز به دنیا نیامده به ساکنان هشدار می‌دهد و سخن می‌گوید و فرزند دوم آنان بعد از تولد گریه نمی‌کند. این وقایع عجیب و خیالی در محیطی رئالیستی و عادی رخ می‌دهد که مردمانش با روابطی ساده و صمیمانه در تعامل هستند. تلاش برای امرارمعاش، توصیف نوع زندگی روستایی و روابط اهالی آبادی، ازدواج و زادوولد ازجمله مسائلی هستند که بُعد واقع‌گرایانهٔ اثر را حفظ می‌کنند و داستان را از خطر غلتیدن به ورطهٔ خیال‌پردازی صرف می‌رهانند. برای

نمونه به بخش حضور یکی از پریان دریایی در میان‌آبادی اشاره می‌شود: «آبی به نیمهٔ ماهی‌وار و زخمی خود دست می‌کشید و به پاهای زنان آبادی اشاره می‌کرد. زنان ایستاده بودند. مینار به لب می‌گرفتند تا صدای هق‌هق گریه‌شان او را غصه‌دارتر نکند. چه زنی می‌توانست چشمان ملتمس او را ببیند و تمام جان خود را به عاشق غریب دریاها ندهد... آبی ناامید از حضور زنانی که نگاهش می‌کردند، بغض‌کرده و دلتنگ دست‌هایش را روی زمین گذاشت و راه افتاد. زن‌ها از نگاه او می‌گریختند. غروب بود که به میان‌آبادی رسید. تشنه بود. زبانش خشک‌شده بود و گیج و گم نگاه می‌کرد. زنان آبادی به‌نوبت، به دریا می‌رفتند، ملاسی‌های خود را از آب دریا پر می‌کردند و روی آبی دریایی می‌ریختند تا بتواند راه تقدیرش را با اندوهی کمتر طی کند.»(روانی پور،۱۳٦۸: ۷۸)

۲-۳ حضور ارواح مردگان امیرخانی و روانی پور

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در داستان‌های امیرخانی حضور ارواح مردگان است. به‌خصوص در رمان «بیوتن» بخش مهمی از تعقیدها و پیچیدگی‌های داستان بر اساس شخصیت روح یکی از هم‌رزمان شخصیت اول داستان شکل‌گرفته است. یکی از تفاوت‌های عمدهٔ این مؤلفه در داستان‌های امیرخانی این است که حضور مردگان در این رمان با آرامش و سکون همراه است درحالی‌که حضور مردگان در اغلب رمان‌های رئالیسم جادویی، رعب و وحشت ایجاد می‌کند.

در رمان «بیوتن»، سهراب در بیشتر جاها حضور دارد و برای ارمیا گاه بیشتر از زندگان، حضوری محسوس دارد. به او درس اخلاق می‌دهد. شوخی می‌کند. گذشته‌ها را مرور می‌کنند و یاری‌رسان او در غربت است: «یکی از صحنه‌های زیبا و شگفت‌انگیز، بازگشت شگفت‌انگیز درویش مصطفی از دنیای مردگان، برای خواندن صیغه عقد هلیا و هانی است:...حالا عاقد از کجا بیاوریم؟ «گفتم ...عاقد بامن...درویش مصطفی عقدش را در همین مجلس می‌خواند... هانی و هلیا کانه اسفند روی آتش‌دان از جا پریدند: درویش مصطفی؟! هانی ادامه داد: هنوز هم بچه بود! خُب فوت کرده باشه! نمی‌شود که! شوخی که نیست...خطبه عقد را باید بخوانند...گفتم: توی هیچ رساله‌ای ننوشته شرط عاقد زنده‌بودن است.» هزارتا شرط دارد، حرف را از مخرج ادا کند، متجاهر به فسق نباشد،

عادل باشد... امّا هیچ رساله‌ای نگفته که زنده باشد... هانی رضایت نمی‌داد، هلیاهم. هلیا به من گفت: «دایی جان! خب! آن‌وقت برای اطمینان دوباره می‌رویم و جای دیگری عقد می‌خوانیم. خندیدم. دختر با پیرمردها درنیفت. توی هیچ رساله‌ای ننوشته عقد روی عقد معتبر است... صدای «یا علی مددی» درویش مصطفی به گوشم رسید. از دالان دور زد و آمد. نعمت دستش را گرفته بود، توی پنج‌دری که رسید خودش را تکانی داد. خاک‌های قهوه‌ای گور را از روی عبا و قبای سفیدش تکانی داد. بوی خاک قبر با هر خاک دیگری توفیر می‌کند... دودستش ر ا روی شانه من گذاشت. آرام خطبه عقد را خواند. هلیا و هانی ناباورانه قبول کردند و بله را گفتند...» (حجازی،۱۳۹٤ :۹۸-۹۹) از دیگر مؤلفه‌های مهم رئالیسم جادویی در آثار روانی‌پور حضور ارواح مردگان است. مردگان در داستان‌های روانی‌پور، حضوری تأثیرگذار دارند. این مسئله در رمان اهل غرق به‌طور مداوم تکرار می‌شود. «در جهان بدوی جفره، غرق‌شدگان به دیار نیستی نرفته‌اند، آن‌ها زیرآب منتظر رهایی‌اند. وقتی مه جمال سفرش را به زیرآب آغاز می‌کند، یکی‌یکی غرق‌شدگان جفره را می‌بیند.»(حنیف،۱۳۹۷: ۱۹۱) «وقتی از کنار کشتی‌شکسته‌ای گذشت، ایستاد. کشتی را می‌شناخت. جلوتر رفت و پسران دی منصور را دید که هنوز ته دریا در عمق آب‌های سبز با کشتی کلنجار می‌رفتند تا آن را برای بازگشت به آبادی تعمیر کنند... و مردگان دریا خیلی دیرباور می‌کنند، باور می‌کنند که هیچ بازگشتی نیست.»(روانی‌پور، ۱۳٦۸: ۲۸) و همین مردگان آب‌های خاکستری بر روی آب ظاهر می‌شوند: «پسران دی منصور تعمیر کشتی را تمام کرده بودند؟ بوی آدمی‌زاد کارایی دستانشان را بیشتر کرده بود و مردان مغروق دیگر که مه جمال در سفر دریایی خود در عمق آب‌های سبز دیده بود، روی آب می‌آمدند، انگار که روی زمین قدم برمی‌دارند. با شتاب می‌آمدند، بی آن‌که هیچ ترس و واهمه‌ای از بوسلمه داشته باشند، بی‌آنکه هرلحظه برگردند و پشت سرشان را نگاه کنند.»(همان: ۵۹)

در داستان کوتاه «دلدادگان نامی ندارند» از کتاب زن فرودگاه فرانکفورت، روحی سرگردان و زخمی در خواب مردم روستا حرکت می‌کند و آرزو دارد از دنیای خواب آن‌ها به دنیای حقیقی قدم بگذارد: «سال‌ها بود که در خواب مردم آبادی بنجی گیرکرده بود و از خواب یکی به خواب دیگری می‌رفت، همین‌طور دست روی زخم کاری

پهلویش... و این‌جور بود که از ترس به خواب شتربان پرید و راه بیداریش را گم کرد... مردم در خواب خود زندگانیش را از نو ساختند... شجره‌نامه‌ای بالا بلند و قدرتی که در حد هیچ آدمی‌زادی نبود.»(همان، ۱۳۸۰: ۱۰۸-۱۰۷)

۲-٤ درون‌مایهٔ سیاسی، اجتماعی امیرخانی و روانی‌پور

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های رئالیسم جادویی درون‌مایه‌های اجتماعی و سیاسی داستان‌ها هستند. این ویژگی در تمام آثار امیرخانی و خصوصاً سه رمان مشخص‌شده وجود دارد. در رمان «بیوتن»، سرتاسر داستان نمود مسائل اجتماعی دههٔ هشتاد شمسی است. در بعضی از بخش‌های داستان هم مسائل سیاسی این دهه خود را نشان می‌دهد و البته مسائل سیاسی در لفافهٔ مسائل اجتماعی بیان‌شده‌اند. برای نمونه بخش‌هایی از کتاب بیوتن آورده می‌شود: «خمینی به ما یاد داد که وسط جنگ، هرروز صبح بلند شویم و دستمان را بگیریم به‌زانوی خودمان و بگوییم یا علی... بگوییم یا خدا... بعد رسیدیم به‌جایی که صبح به صبح بایستی می‌گفتیم یا دولت... مثل همین‌الان که باید برویم واشنگتن و دفتر حفاظت منافع و بگوییم یا دولت... آرمیتا نگاهی می‌کند به تپه‌های سبز اطراف‌های وی نودوپنج و پوزخند می‌زند: خوب! توی آمریکا هم نمی‌گویند یا علی!... نمی‌گویند یا خدا!... حتی نمی‌گویند یا جی!زز! اینجا صبح به صبح می‌گویند یا... آرمیتا نمی‌داند در آمریکا صبح به صبح چه می‌گویند؛ اما حاج مهدی می‌داند. جواب می‌دهد: توی آمریکا می‌گویند یا خودم! من فکر می‌کردم یا خودم بهتر باشد از یا دولت! خودم را یک جورایی می‌شد تبدیلش کرد به یا علی!... اما یا دولت با هیچ سریشی نمی‌چسبد به یا علی!» (امیرخانی، ۱۳۹۳: ٤٧٣)

داستان قیدار در سال‌های منتهی به انقلاب سال پنجاه‌وهفت اتفاق افتاده است. شرایط سیاسی و اجتماعی ایران آن روزگار در بخش‌های زیادی از کتاب در لابه‌لای گفت‌وگوها، خاطره‌ها و سیر داستان خود را نشان می‌دهد. خود قیدار شخصیتی است که حاصل شرایط سیاسی و اجتماعی آن روزگار است. برای نمونه به بخش‌هایی از داستان که وضعیت اجتماعی و سیاسی ایران آن روزگار را نشان می‌دهد، اشاره می‌کنیم. نویسنده از زبان قیدار با اشاره به این‌که حضور بزرگان سیاسی کشور برای تفریح و شادی نه‌تنها

برای مردم آن منطقه نفعی ندارد، بلکه برای آن‌ها سختی و مصیبت نیز به همراه دارد؛ سال‌های بعد از کودتای سی‌ودو را به خاطر می‌آورد که شاه و شاهزادگان تمام جاهای ییلاقی را به نام خود تملیک کرده و از این رهگذر حضور اینان هیچ سودی هم برای صاحبان زمین و هم برای اهالی آن منطقه ندارد: «... وقتی قیدار می‌رفت لواسان کوچک تا جایی که بوی کباب بلند می‌شد، همه مهمانش بودند. ...از لواسان بزرگ بگیر تا لواسان کوچک و گلندوک و امامه و اوشان و فشم و میگون، همه خبردار می‌شدند که قیدار بساط ناهار راه انداخته است. شاه و شاهپور و شازده اگر از ناخنشان چیزی می‌چکید که مردم این‌همه نفرین به ذات جد و آباءشان نمی‌کردند... خجیر که می‌رفتند از اول جادهٔ دوشان تپه تا ته صحرا، بگیروببند و کورباش و دورباش راه می‌انداختند.»(همان،۱۳۹۱: ۱۷) در اغلب آثار روانی‌پور مسائل سیاسی و اجتماعی بازتاب آشکار و روشنی دارند. در رمان اهل غرق، نویسنده نسبت به مسائل اجتماعی دیار جنوب اهمیت ویژه‌ای قائل است و در سرتاسر رمان ما با مسائل اجتماعی مردم این دیار روبه‌رو هستیم. در این کتاب و مخصوصاً از نیمهٔ دوم مسائل سیاسی هم دیده می‌شود و البته با مسائل اجتماعی درهم‌تنیده می‌شوند. مسائل مربوط به سلطنت پهلوی دوم، حضور مارکسیست‌ها و کمونیست‌ها، شورش علیه حکومت مرکزی و... مسائلی ازاین‌دست به‌صورت آشکاری در نیمهٔ دوم کتاب اهل غرق نشان داده می‌شود. در کتاب نازلی و زن فرودگاه فرانکفورت هم این ویژگی بارز است. در کتاب دوم گره‌های داستان و کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت اول داستان حول یک مسئلهٔ سیاسی شکل می‌گیرد و موجب پیوند اعضای داستان به هم می‌شود. «مه جمال یک ماه پای صحبت شبانهٔ نیرو نشست. دلاوران تنگستان را شناخت و شیرمحمد را که سرانجام با قایقی به دریازده بود. نیرو از رئیس‌علی گپ می‌زد و مردانی که جهان با حضور آن‌ها زنده بود.»(روانی پور، ۱۳٦۸: ۲۹۲)

۲-۵ استفاده از باورهای عمومی و بومی امیرخانی و منیرو روانی‌پور

باورهای عمومی مردم این سرزمین در آثار امیرخانی بیشتر در یک فضای جادویی اتفاق می‌افتد و سبک نوشتاری امیرخانی را از رئالیسم اجتماعی به رئالیسم جادویی نزدیک می‌کند. به‌عنوان نمونه از کتاب من او، حاج فتاح، پدربزرگ خانواده، با ماری که

در حیاط‌خلوت لانه کرده است پیمان نان‌ونمک می‌بندد و مار نیز به حرمت این نان‌ونمک آزاری به صاحب‌خانه نمی‌رساند: «... صدا از کسی درنمی‌آمد. مار انگار خوابش برده بود. آرام حلقه زد. فتاح دستش را به سمت مار برد. مار تکانی نخورد. تکهٔ نان را به دهان مار مالید. مار دهانش را باز کرد. ... فتاح نمک را روی نان پاشید. نان را روی زمین گذاشت. بعد با صدایی آرام گفت: ای مار! به‌حق این نان‌ونمک به کسی آزار نرسان... مار تکانی خورد. فیسی کرد و به‌سرعت به بدنش پیچ‌وتابی داد و در تاریکی شب گم شد.»(امیرخانی، ۱۳۹۱ : ۱۹)

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در آثار روانی‌پور، استفادهٔ او از افسانه‌های عامیانهٔ جنوب ایران است. «باورها، آداب‌ورسوم و فولکلور اهل جنوب به زیبایی در این دسته از داستان‌های روانی‌پور انعکاس یافته است. به‌گونه‌ای که از این داستان‌های او می‌توان به‌عنوان دائره‌المعارف افسانه‌ها و باورهای جنوب یادکرد.»(پارسی نژاد،۱۳۸۱: ٤١)

در داستان «دی‌یعگوب» در کتاب «سیریا، سیریا» اهالی روستا به ساکنان بد دریا اعتقاددارند و روزی‌شان را مرتبط با آن می‌دانند: «و بعد خودش نشست به طبل زدن. آبادی هم بود. تا دیروقت شب که همه خسته شدند و ننهٔ پیکر گفت: این‌جور که می‌زند، ساکن‌های بد دریا، نان‌وآبمان را قطع می‌کنند.»(روانی‌پور: ۱۳۷۸: ۱۱) در همین داستان، نویسنده به باد پیرزن اشاره می‌کند که از زنان پیر قربانی می‌گیرد. تا قوت سالانهٔ اهالی را تضمین کند: «ما همیشه بازی می‌کردیم و ترانه می‌خواندیم، چون‌که باد پیرزن هرسال به‌موقع می‌آمد، به همهٔ آبادی‌ها سر می‌زد، پیرزن‌هایی را که وقت رفتنشان بود خشک می‌کرد و یا سر جا می‌انداخت و دوباره فیره می‌کشید و به‌طرف دریا می‌رفت تا به ساکن‌های بد دریا بگوید که چند تا پیرزن را کشته و چند تا را جا انداخته است... اما امسال هنوز باد پیرزن نیامده، ساکن‌های بد دریا لج کرده‌اند و یک‌جایی جلویش را گرفته‌اند تا نتواند خودش را به آبادی برساند و اگر همین‌طور بماند، آبادی گشنه می‌ماند.»(همان: ۱۵)

در رمان اهل غرق، زنان در هنگام ماه‌گرفتگی معتقدند که مادر زشت‌روی غول بدنام دریاها، بوسلمه، دست بر گردن ماه کرده است و می‌خواهد او را بکشد و در این هنگام زنان بر روی طبل می‌کوبند تا ماه را از دست او نجات دهند: «مدینه با صدای زایر دست

از وهچیره کشید؛ آبی‌ها در جستجوی ماه به آبادی رو کرده‌اند و اگر بدانند که ماه، توی آسمان مرده است، ناگهان دق می‌کنند و روی زمین می‌میرند. وقتی مدینه طبل‌ها را از اتاقک کنار پنج‌دری بیرون آورد تا بر آن‌ها بکوبد و به آبی‌ها بگوید که مردم آبادی ماه را پنهان نکرده‌اند، زن‌ها بی آن‌که از کارهایش سر درآورند پا به‌پای او تا نزدیک ساحل رفتند. مدینه با ضرب دستی که تا آن روز به یاد هیچ‌کس نمی‌آمد بر طبل کوبید و ناگهان جهان پر از صدای طبل شد... زن‌ها بر طبل‌ها می‌زدند، دی منصور و بوبونی دیگ‌های مسی را به کنار ساحل می‌آوردند و صدای خوشی از زبان مدینه می‌گفت که دی‌زنگرو باید ماه را رها کند؛ ماه که نشانهٔ روشنایی و مهر است.»(همان، ۱۳٦۸: ۱۷۳)

۳- نتیجه‌گیری:

منیرو روانی‌پور از مهم‌ترین نویسندگان زن بعد از انقلاب است که توانسته است با آثار خود، جایگاه ویژه‌ای در ادبیات داستان‌نویسی به دست آورد. روانی‌پور برای پرداخت و شیوهٔ روایت داستان‌هایش به داستان‌های آمریکای جنوبی خصوصاً گابریل گارسیا مارکز نظر داشته است و در بیشتر آثار او شیوهٔ رئالیسم جادویی دیده می‌شود. در بین آثار روانی‌پور، رمان بلند «اهل غرق» و دو مجموعه داستان «کنیزو» و «سیریا، سیریا» بیش از سایر آثار او از این شیوه سود جسته‌اند. البته در سایر آثار این نویسنده هم بعضی از مؤلفه‌های رئالیسم جادویی دیده می‌شود اما آن‌چنان قوی نیستند که بتوان این شیوه را به‌کل اثر تعمیم داد. رضا امیرخانی، از نویسندگان نسل دوم بعد از انقلاب است که فضای فکری او با مفاهیم انقلاب سال ۱۳۵۷، عجین شده است. شیوهٔ متداول امیرخانی برای روایت و پرداخت داستان‌هایش رئالیسم اجتماعی است؛ اگرچه نمی‌توان او را یکی از نویسندگان سبک رئالیسم جادویی محسوب کرد، اما در برخی از آثار او به‌ویژه «من او» و «بیوتن» توجه به مؤلفه‌های رئالیسم جادویی دیده می‌شود. از مهم‌ترین مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در آثار امیرخانی، درهم‌ریختگی زمان و مکان است. در بسیاری از داستان‌های امیرخانی مکان وقوع داستان و زمان آن مداوم جابجا می‌شوند و گاه نمی‌توان یک برههٔ تاریخی برای آن در نظر گرفت. این مؤلفه بیش از همه در رمان بیوتن خود را نشان می‌دهد. یکی دیگر از مهم‌ترین ویژگی‌های رئالیسم جادویی در داستان‌های

امیرخانی، حضور ارواح مردگان است. مردگان در داستان‌های امیرخانی نقش بسیار مهمی ایفا می‌کنند به‌گونه‌ای که بسیاری از گره‌ها و گشایش داستان مرتبط با ارواح و حضور آنان است. مهم‌ترین وجه اشتراک روانی‌پور و امیرخانی در مؤلفه‌های رئالیسم جادویی، درهم آمیختن مرز واقعیت و خیال، حضور ارواح مردگان و توجه به مسائل اجتماعی و سیاسی و باورهای عمومی است. هر دو نویسنده نسبت به مسائل اجتماعی روزگار خود، توجه ویژه‌ای دارند و بخشی از این مسائل را وارد داستان خودکرده‌اند. هر دو نویسنده هم نتوانسته‌اند در برابر مسائل اجتماعی و سیاسی سکوت کنند و با ابزار روایت داستان، بسیاری از مسائل، خصوصاً مسائل سیاسی را به چالش کشیده‌اند. در داستان هر دو نویسنده، مردگان درواقع نمرده‌اند بلکه حیاتی دیگر را تجربه می‌کنند. در داستان امیرخانی این شهدا و شخصیت‌های سفید داستان هستند که چنین ویژگی دارند اما در داستان‌های روانی‌پور این موضوع شامل همهٔ مردگان می‌شود. از مهم‌ترین تفاوت‌های میان رئالیسم جادویی روانی‌پور و امیرخانی این است که روانی‌پور این سبک روایت را به‌طور اختصاصی برای برخی از آثار خود برگزیده است و در کنار آن به برخی از ویژگی‌های رئالیسم اجتماعی و سورئالیسم نظر دارد اما امیرخانی، شیوهٔ روایتش را رئالیسم اجتماعی انتخاب کرده است اما در برخی از آثارش توجه ویژه‌ای به رئالیسم جادویی دارد و برخی از مؤلفه‌های این نوع رئالیسم به‌صورت آشکاری در آثارش پیداست. ازاین‌رو در آثار روانی‌پور جادو و عناصر جادویی و موجودات خیالی، نقش مهمی ایفا می‌کنند درحالی‌که در آثار امیرخانی بیشتر، باورهای سنتی و گاه خرافی نقش عمده‌ای ایفا می‌کنند.

فهرست منابع:

۱-اسکولز، رابرت (۱۳۸۷)، عناصر داستان، ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری، تهران: نشر مرکز.

۲- الشکری، فدوی (۱۳۸٦)، واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران، تهران: نگاه.

۳- امیرخانی، رضا (۱۳۹۳)، بیوتن، چاپ دوازدهم، تهران: نشر علم.

٤- .....، ..... (۱۳۹۱)، قیدار، چاپ هفتم، تهران: نشر افق.

۵- .....، ..... (۱۳۸۸)، من او، چاپ بیستم، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

٦- ایرانی، ناصر (۱۳۸۰)، هنر رمان، تهران: نشر آبانگاه.
۷- باورز، مگی آن (۱۳۹۳)، رئالیسم جادویی، ترجمه سحر رضاسلطانی، تهران: روزن.
۸- بورنوف، رولان؛ اوئله، رئال (۱۳۸۷)، جهان رمان، ترجمهٔ نازیلا خلخالی، تهران: نشر مرکز.
۹- پرین، لارنس (۱۳٦۲)، تأملی دیگر در باب داستان‌نویسی، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
۱۰- حنیف، محمد؛ حنیف، محسن (۱۳۹۷)، بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۱- حنیف، محمد (۱۳۷۹)، راز و رمزهای داستان نویسی، تهران: نشر مدرسه.
۱۲- روانی‌پور، منیرو (۱۳٦۸)، اهل غرق، تهران: خانهٔ آفتاب.
۱۳- .....، ..... (۱۳۸۰)، زن فرودگاه فرانکفورت، تهران: نشر قصه.
۱٤- .....، ..... (۱۳۷۸)، سیریا، سیریا، تهران: انتشارات نیلوفر.
۱۵- .....، .....(۱۳٦۹)، کنیزو، تهران: انتشارات نیلوفر.
۱٦- .....، .....(۱۳۸۱)، نازلی، تهران: نشر قصه.
۱۷- ساچکوف، بوریس (۱۳٦۲)، تاریخ رئالیسم، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: تندر.
۱۸- سپهران، کامان (۱۳۹٦)، رد پای تزلزل: بررسی رمان تاریخی ایران ۱۳۲۰ – ۱۳۰۰، تهران: نشر شیرازهٔ کتاب ما.
۱۹- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷)، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.
۲۰- سناپور، حسین (۱۳۸٦)، جادوهای داستان: چهار جستار داستان‌نویسی، تهران: نشر چشمه.
۲۱- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۹)، مکتب‌های ادبی، چاپ شانزدهم، تهران: نشر نگاه.
۲۲- گرانت، دیمیان (۱۳۷۹)، رئالیسم، ترجمهٔ حسن افشار، چاپ سوم، تهران: مرکز.
۲۳- لوکاچ، گئورگ (۱۳۷۳)، پژوهشی در رئالیسم اروپایی، ترجمهٔ اکبر افسری، تهران: نشر چشمه.
۲٤- میرصادقی، جمال (۱۳۸۱)، جهان داستان ایران، تهران: اشاره.

۲۵- .....، ..... (۱۳۸۲)، داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران، تهران: اشاره.
۲٦- .....، ..... (۱۳۷٦)، عناصر داستان، ادبیات داستانی، داستان، پیرنگ، شخصیت، تهران: سخن.
مقالات:
۱- اکبری بیرق، حسن (۱۳۸۹). «روایت واقعگرا در آثار داستانی ابراهیم گلستان»، مجلهٔ تاریخ ادبیات، پاییز، شمارهٔ ٦۲، صص ۲۷-۵.
۲- بی‌نظیر، نگین؛ رضی، احمد (۱۳۸۹). «درهم‌تنیدگی رئالیسم جادویی و داستان موقعیت، تحلیل موردی: داستان گیاهی در قرنطینه»، مجلهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز، (مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی سابق)، سال دوم، زمستان، شمارهٔ چهارم، پیاپی ٦، صص ٤۹-۳۰.
۳- پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۱). «مبانی و ساختار رئالیسم جادویی»، مجلهٔ ادبیات داستانی، سال دهم، شمارهٔ ٦٦و ٦۷، ص٤۱.
٤- پورنامداریان، تقی؛ سیدان، مریم (۱۳۸۸). «بازتاب رئالیسم جادویی در آثار غلام‌حسین ساعدی»، مجلهٔ دانشکده و ادبیات علوم انسانی، سال هفدهم، بهار، شمارهٔ ٦٤، صص ٦٤-٤٦
۵-حجازی، بهجت السادات (۱۳۹٤). «نشانه های رئالیسم جادویی در من او»، نشریه ادب و زبان دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره ۳۸، صص۹۸-۹۹.
٦- خاتمی، احمد؛ تقوی، علی (۱۳۸۵). «مبانی و ساختار رئالیسم در ادبیات داستانی»، ماهنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ٦، بهار و تابستان، صص ۱۱۱-۹۹.
۷- رضایی، سیده نرگس (۱۳۹۵). «بررسی و تحلیل حضور عناصر فولکوریک در داستان‌های منیرو روانی‌پور. اهل غرق، سیریا سیریا، سنگ‌های شیطان و کنیزو»، نشریه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ٤۰، بهار، صص ۱۳۵-۱۰۵.
۸- عبادی‌آسایش، مریم؛ غیبی، محمودرضا (۱۳۹٦). «بررسی رئالیسم جادویی و نوستالوژی بازبینانه در لایه‌های روایی رمان اسفار کاتبان»، زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)، سال ۷۰، شمارهٔ ۲۳۵، صص ۱۲۲-۹۸.
۹- فاطمی، سعید (۱۳٤۳)، رئالیسم، مجلهٔ وحید، شمارهٔ ۸، صص٦۱-۵۰.

۱۰- کسیخان، حمیدرضا (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در طبل حلبی از گونترگراس و یک صد سال تنهایی از گابریل گارسیا مارکز»، فصل‌نامهٔ علمی-پژوهشی دانشگاه الزهرا (س)، سال دوم، شمارهٔ ٤، بهار و تابستان، صص ١٢٦-١٠٦.

۱۱- مالمیر، تیمور؛ بافقی، علی‌رضا (۱۳۹۳). «تحلیل ساختاری رمان اهل غرق»، متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ ٦٠، تابستان، صص ٢٣-٨.

۱۲- مشفقی، آرش؛ علوی ایلخچی، الهام (۱۳۹٦). «مطالعهٔ تطبیقی رئالیسم جادویی در آثار ساعدی و مارکز»، مجلهٔ مطالعات تطبیقی، سال یازدهم، شمارهٔ ٤٢، تابستان، صص ١٧٤-١٥٥.

۱۳- ناظمیان، رضا؛ گنجیان خناری، علی؛ اسپرهم، داوود؛ شادمان، یسرا (۱۳۹۳). «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های عزاداران بیل غلام‌حسین ساعدی و شب‌های هزار شب نجیب محفوظ»، سال ششم، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان، صص ۱۷۸-۱۵۷.

١٤- نیکوبخت، ناصر؛ رامین‌نیا، مریم (١٣٨٤). «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق»، پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۸، تابستان، صص ١٥٤-١٣٩.

۱۵- همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۳). «سبک مارکزی و رئالیسم سحرآمیز»، ایران فردا، سال دوم، شمارهٔ ۱۲، صص٥٤-٥٥.