پژوهشنامه ادبیات کردی
پاییز و زمستان ۱۴۰۴
سال ۱۱، شمارهٔ ۲، پیاپی ۲۰

Journal of Kurdish Literature
Autumn and Winter 2025
Vol. XI, No. 2, Series 20

شکل و کارکرد راوی و زاویه‌دید در رمان *آخرین انار دنیا*

تیمور مالمیر[۱] (نویسندهٔ مسئول)
امین حمه‌رضا محمدامین[۲]

(مقالهٔ پژوهشی)

تاریخ دریافت: ۲۸ بهمن ۱۴۰۱، تاریخ پذیرش: ۱۴ مهر ۱۴۰۳، صص. ۱۹۲-۱۷۵
DOI: 10.22034/jokl.2025.138736.1292

چکیده

آخرین انار دنیا سومین رمان بختیار علی است. جذابیّت عنوان، شیوهٔ روایت و پیرنگ این رمان موجب رواج و جذب مخاطبان بسیاری شده است. هدف ما در این پژوهش، تبیین میزان و چگونگی ابداع و نوآوری نویسنده است. بدین‌منظور با روش تحلیل محتوا و براساس مبانی روایت‌شناسی به نقد و تحلیل شیوهٔ روایت، نوع راوی و زاویهٔ دید در رمان *آخرین انار دنیا* پرداخته‌ایم. استفادهٔ نویسنده از ظرفیت‌های مکتب رئالیسم جادویی برای تدوین پیرنگ تا حدودی موفق بوده است. نوآوری‌های وی در این شیوه، بیانگر ضرورت بومی‌سازی رئالیسم جادویی متناسب با حوزهٔ فرهنگی منطقه است. نویسنده از زاویهٔ دید واحد و راوی واحد استفاده نمی‌کند، بلکه متناسب با موضوع و مفاهیم موردِنظر خود، راوی را تغییر می‌دهد و از زاویه‌دیدهای متغیّر استفاده می‌کند. راوی، به فراز و فرود داستان مسلط است و از قبل و بعد رویدادها آگاه است. شخصیت‌ها را به‌فراخور یکدیگر، با شناختی که از آن‌ها دارد، توصیف می‌کند. راوی در رمان *آخرین انار دنیا*، قصهٔ رنج و سختی زندان را به‌گونه‌های مختلف تکرارمی‌کند، اما در برخی از این تکرارها، حادثه‌ای داستانی نقل نمی‌کند، بلکه به‌عوض داستان، به توصیف و بیان شاعرانه روی‌می‌آورد. نحوهٔ روایت و انتخاب راوی و زاویهٔ دید رمان نسبتاً موفق است هرچند نقل مطالب غیرِداستانی و استفاده از شیوهٔ نقالی به‌صورت مناسبی صورت نگرفته است.

واژگان کلیدی: *آخرین انار دنیا*، بختیار علی، رئالیسم جادویی، راوی، زاویه‌دید

کورتە

دواهەمین هەناری دونیا سێیەمین ڕۆمانی بەختیار عەلییە. سەرنجڕاکێشانی ناوەکەی، شێوازی گێڕانەوە و گرێچین لەم ڕۆمانەدا، بووتە هۆی ئەوەی بەردەنگی زۆر بە لای خۆیدا ڕابکێشێت. ئامانجی ئێمە لەم لێکۆڵینەوەیەدا، ڕوونکردنەوەی میزان و چۆنیەتی تازەگەری و داهێنانی نووسەرە. بۆ ئەم مەبەستە، لە ڕێگای شیکردنەوەی ناوەڕۆک و بەپێی بنەمای گێڕانەوەناسی، سەرنجمان خستۆتە سەر شیکردنەوەی شێوازی گێڕانەوە، جۆرێک گێڕەرەوە و ڕوانگە لە ڕۆمانی دواهەمین هەناری دونیادا. سوود وەرگرتنی نووسەر لە بەکارهێنانی ڕیالیزمی جادوویی بۆ نووسینی پلۆت تا ڕادەیەک سەرکەوتوو بووە. تازەگەرییەکانی ئەو لەم شێوازەدا دیارخەری ئەوەیە کە پێویستە ڕیالیزمی جادوویی گونجاو بە کولتووری ناوچەکە، خۆجێی بکرێت. نووسەر، تەنیا لەیەک ڕوانگە و یەک گێڕەرەوە سوود وەرناگرێت بەڵکوو بەپێی بابەت و تێگەشتنی خۆی، گێڕانەوەکە دەگۆڕێت و سوود لە ڕوانگە گۆڕاوەکان وەردەگرێت و دەیانگونجێنێت. بگرە زاڵە بەسەر بەرز و نزمی داستانەکەدا و ئاگادارە لە پێش و پاشی ڕووداوەکان بەپێی ئەو ناسینەی کە بۆ کەسەکان هەیەتی و شایستەن، پیاهەڵدانیان دەکات. گێڕەرەوە لە ڕۆمانی دواهەمین هەناری دونیادا داستانی ئازار و ئەشکەنجەی زیندان بە شێوازی جیاواز دووبارە دەکاتەوە، لەو دووبارەکردنەوانەشدا ڕووداوی داستانی و چیرۆک ناگێڕێتەوە، بەڵکو لەجیاتی داستان ڕوو دەکاتە دەربڕین و بەیانکردنێکی شاعیرانە. بەکارهێنانی زۆربی بنەما و زمانی شاعیرانە یەکێکە لەو نوکتانەی کە پێویستی بە پێداچوونەوە هەیە. شێوازی گێڕانەوە و هەڵبژاردنی گێڕەرەوە و گۆشەنیگای ڕۆمان تا ڕادەیەک سەرکەوتووە، هەرچەندە گێڕانەوەی بابەتی بەدەر لە داستان و سوود وەرگرتن لە شێوازی گێڕانەوە بەشێوەیەکی گونجاو نیشان نەدراوە.

وشە گەلی سەرەکی: دواهەمین هەناری دونیا، بەختیار عەلی، ڕیالیزمی جادوویی، گێڕەرەوە، گۆشەنیگا

۱ . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان‌ها، دانشگاه سلیمانیه، سلیمانیه، عراق amin.mohamad@univsul.edu.iq
۲ . استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران t.malmir@uok.ac.ir

۱- مقدمه و طرح مسئله

روایت از داستان (قصه) و گفتمان تشکیل شده، اما اطلاع و مواجههٔ ما با داستان همیشه از طریق گفتمان است. داستان، مجموعه رویدادها و کنش‌هایی است که در گفتمان روایی به روایت درمی‌آیند و گفتمان روایی نیز همان شیوهٔ بازنمایی رویدادهاست (چتمن، ۱۳۹۲: ۲۱). داستان و گفتمان در شکل‌دهی و انتقال معنا در متن روایی نقش مهم و متقابلی دارند. کالر بر لزوم توجّه به این دو مؤلفه در تکوین معنا در متن روایی تأکید دارد (۱۳۸۸: ۱۶۵). بیان داستان (قصه) همیشه با صدا، سبک نوشتاری، زاویهٔ دید و تفسیرهای کنشگران صورت می‌گیرد (ابوت، ۱۳۹۷: ۵۲). به‌سبب اهمیتی که روایت دارد از جمله اثربخشی آن در جامعه و اینکه می‌تواند خواننده را متقاعد کند و او را به جانبی سوق دهد که ارزش‌ها و باورهای خاصی را طبیعی محسوب کند و بپذیرد. روایت در رمان می‌تواند به خلق جهانی داستانی بپردازد و ساختارهای اجتماعی و شیوه‌های ساماندهی فرهنگ و جامعه را با استفاده از قدرت تخیل به نمایش بگذارد و مرادش از این جهان خاص داستانی شاید انتقادی از وضعیت خاص جهان واقعی باشد (تامس، ۱۴۰۰: ۱۰۱–۱۰۲). اساساً روایتگری بی‌طرف نیست، بلکه کنشی حساب‌شده است و به شکل‌گیری و تعیین واکنش‌های ما به جهان اطراف کمک می‌کند و نوع نگاه ما به جهان و تجربه‌های ما را تعیین می‌کند (همان: ۱۵). گریگوری کوری اصرار دارد که «روایت‌ها دست‌ساخته‌هایی برای ارتباط آگاهانه‌اند؛ دست‌ساخته‌هایی که کارکردشان انتقال داستان است و این کارکرد وابسته است به نیّت‌های سازندگان آن‌ها» (۱۳۹۱: ۲۷).

ما انسان‌ها نمی‌توانیم جهان پیرامون خود را بر مبنای قواعد آن بفهمیم، بلکه شناخت ما فقط از طریق ساختارهای ادراکی و زبانی فرهنگ ماست. یکی از دغدغه‌های مهم کسانی که خود را متعلق به فرهنگ اقلیت می‌پندارند یا در حاشیه قرارگرفته‌اند، آن است که با روایت‌پردازی بتوانند فرهنگ، اندیشه و توانایی‌های اقلیتی را که متعلق به آن هستند، برجسته کنند و نسبت به قرارگیری در حاشیه واکنش نشان بدهند (تامس،۱۴۰۰: ۲۳). موضوع رمان *آخرین انار دنیا* و مضامین آن بیانگر دردها و حسرت‌ها است؛ حسرت بر ازدست‌رفتن امکانات و ظرفیت‌های مادی و انسانی، اندوه ناشی از ستم‌های ناروا و فاجعه‌باری که بر اثر نادیده‌گرفتن عاطفه و استعدادهای بشری رخ‌داده‌است. این مضامین را مردم با تمام وجود درک می‌کنند، اما هنر نویسنده آن است که شخصی را انتخاب‌کند که بتواند این اندوه و حسرت را به‌نحوی مناسب، چنان بیان‌کند که موجب تغییر در اندیشه و رفتار تصمیم‌گیران شود و مردم را از استعدادها و ظرفیت‌های خود آگاه‌سازد؛ بنابراین در این مقاله، نوع عرضه و برساخت داستان (قصه) رمان *آخرین انار دنیا* را براساس انتخاب‌های نویسنده در حوزهٔ راوی، زاویه‌دید و شخصیت‌های رمان بررسی و تحلیل کرده‌ایم.

۲- پیشینهٔ تحقیق

آخرین انار دنیا سومین رمان بختیار علی است. این رمان در سال ۲۰۰۲ در سلیمانیه چاپ‌شده‌است. بختیار علی را در ایران بیشتر با نام این رمان می‌شناسند. از این رمان دو ترجمهٔ نسبتاً موفق به زبان فارسی صورت‌گرفته‌است. جذابیّت عنوان، شیوهٔ روایت و پیرنگ این رمان موجب‌شده این ترجمه‌ها چند بار تجدیدِچاپ‌شوند. به‌رغم موفقیت این اثر در جذب مخاطبان ایرانی، در زمینهٔ نقد و تحلیل آن کوشش چندانی صورت‌نگرفته‌است.

طایفی و رحیمی (۱۳۹۵) به نقد و تحلیل مؤلفه‌های رئالیسم جادویی مانند وهم و خیال، همزیستی مسالمت‌آمیز، اسطوره و دوگانگی در رمان *آخرین انار دنیا* پرداخته‌اند. از نظر ایشان، مؤلفهٔ «بهره‌گیری از اسطوره» در این رمان، نمود بارزتری نسبت به سایر مؤلفه‌های رئالیسم جادویی دارد.

عبداللهیان و عبدی، براساس ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن به بررسی زمینه‌های پیدایش و بازتاب مسائل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی رمان *آخرین انار دنیا* پرداخته‌اند. معتقدند بختیار علی سعی‌دارد حقایق تلخ درون جامعه و عوامل عقب‌ماندگی کردستان را افشاکند. نویسنده برای نشان‌دادن سه دورهٔ متفاوت تاریخ سیاسی کردستان عراق یعنی شورش، جنگ‌های داخلی و شکل‌گیری اقلیم کردستان، از نمادهایی به نام «سریاس» بهره‌می‌برد که هرکدام از آن‌ها معرّف دوره و بخشی از تاریخ کردستان به‌شمارمی‌روند. ازنظرِ ایشان، علاوه‌بر سریاس‌ها، سایر شخصیت‌های رمان نیز نمادین هستند (۱۳۹۹: ۲۱).

راغب، به مقایسه و تحلیل دو رمان *آخرین انار دنیا* نوشتهٔ بختیار علی و *وقت تقصیر* اثر محمدرضا کاتب به‌عنوان رمان‌های پسامدرنی پرداخته‌است. وی معتقداست این دو رمان فضایی پادآرمانشهری دارند؛ شخصیت‌های تکثیرشده یا ادغام‌شدهٔ آن‌ها «به‌خاطرِ شرایط پیچیدهٔ خاورمیانه آرمانشهرهایی دست‌نیافتنی دارند که به‌دلیلِ شیءوارگی، خصوصی‌سازی و ... امکان وجودی ندارند» (۱۴۰۱: ۱۷۱).

بررسی روش نگارش رئالیسم جادویی در رمان‌های دیگری از بختیار علی موردِتوجه محققان قرارگرفته‌است؛ سرباز و محمدی (۱۳۹۵) به نقد و تحلیل مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان *غروب پروانه* پرداخته‌اند. نویسندگان، برخی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی را در این رمان در قالب دوگانگی و تقابل جهان خیالی و واقعی و رازگونگی پرواز پروانه‌ها جستجوکرده‌اند.

غلامی و نجار (۱۴۰۱) به مطالعهٔ تطبیقی رمان *کیمیاگر* اثر پائولو کوئلیو و رمان *جمشید خان عمویم که باد همیشه او را با خود می‌برد*، نوشتهٔ بختیار علی پرداخته‌اند. ایشان، براساس مؤلفه‌های رئالیسم جادویی معتقدند شخصیت‌های دو رمان به «باد» استحاله‌یافته‌اند.

۳- مبانی نظری تحقیق

راوی و زاویهٔ دید از عناصر مهم داستان هستند. نوع و شکل راوی و زاویهٔدید بر درک و فهم مخاطب از داستان تأثیرمی‌گذارد. وجود هر روایت متضمن وجود یک راوی است. برخی از منتقدان برای راوی،

وجودی حقیقی قائلند و او را دارای هویت می‌دانند. آن‌ها معتقدند راوی فردی است که در داستان حضوردارد و روایتی را نقل‌می‌کند. منتقدانی نظیر بارت، توماس‌مان، ولفگانگ کایزر، هامبورگر، واین بوث و استانزل سه نظریهٔ «روح روایت، نقش روایتی و نویسندهٔ ثانی» را مطرح‌می‌کنند. بارت، راوی را دارای تعیّن نمی‌داند. برخی معتقدند راوی، روح روایت است؛ روحی که در همه‌جا ناظراست و از نظر دستوری فقط در قالب سوم‌شخص می‌توان از آن سخن‌گفت. برخی راوی را دارای هویّت و شخصیت نمی‌دانند و معتقدند داستان در پشت نقاب راوی، خود را روایت‌می‌کند و از دیدگاه هامبورگر، راوی فقط اشیاء و اشخاص را روایت‌می‌کند. واین بوث، راوی را منِ دوم نویسنده یا نویسندهٔ ثانی می‌داند. استانزل باتوجه‌به نظریهٔ دستور زبان گشتاری اعتقاددارد شکل‌های مختلف راوی تنها در روساختِ داستان وجود دارد و در روند تولید و خلق داستان نقشی‌ندارد. از دید ژان ریکاردو، روایت و راوی تفکیک‌ناپذیرند (اخوت، ۱۳۹۲: ۸۸-۹۳).

راوی را از نظر خصلتِ دیدگاه‌ها به چند نوع تقسیم می‌کنند:

راوی بی‌طرف: نویسنده نسبت به جنبه‌های مثبت و منفی شخصیت‌ها و رویدادها نظرنمی‌دهد و کاملاً بی‌طرف است.

راوی دخالتگر (راوی مفسّر یا فضول): راوی، نسبت به رفتارها، شخصیت‌ها و افکار و انگیزه‌های آنان قضاوت‌می‌کند.

راوی خودآگاه: در این حالت، نویسنده با راوی یکی است.

راوی غیرِموثق: به راوی غیرِموثق، راوی غیرِقابل‌اعتماد یا راوی اغفالگر یا راوی نامعتبر یا ناموثق هم می‌گویند. صحت گفته‌های راوی غیرِموثق موردِاطمینان نیست و روایت این راوی‌ها در بخش‌هایی از روایت، گاهی عامدانه یا از روی ناآگاهی دروغ است یا مبتنی بر حقیقت نیست.

راوی قابلِ‌اعتماد (راوی معتمد یا معتبر): راوی‌هایی هستند که می‌توان به آن‌ها اعتمادکرد و هیچ تناقضی در روایت آن‌ها دیده‌نمی‌شود.

راوی موجّه یا جهت‌داده‌شده: نوعی راوی دخالتگر پنهان است که هرچه بخواهد می‌گوید و بعضی چیزها را چون تمایلی به گفتنشان ندارد، پنهان‌می‌کند و نمی‌گوید (بی‌نیاز، ۱۳۹۴: ۸۷-۸۸).

زاویهٔ دید: چشم‌اندازی است که خواننده می‌تواند داستان را با آن تجربه‌کند. «پرسی لباک» در اهمیت زاویهٔ دید می‌گوید: «سرنخ تمامی مسائل پیچیدهٔ روش در صناعات داستان به یک چیز بندمی‌شود؛ و آن نیز مسئلهٔ نظرگاه است- یعنی مسئلهٔ رابطه‌ای که روایتگر با داستان خود برقرارمی‌کند» (آلوت،۱۳۸۰: ۳۹۶). پرینس سه نوع زاویهٔ دید در روایت تعریف‌می‌کند: ۱- زاویهٔ دید نامحدود: هیچ محدودیتی بر توصیف‌های راوی تحمیل‌نمی‌شود و رویدادهای روایت‌شده را می‌توان از هر زاویه‌ای دید. این نوع راوی را اغلب «راوی دانای کل» می‌نامند. ۲- زاویهٔ دید درونی: راوی از مسائلی سخن‌می‌گوید که یک یا چند شخصیت می‌دانند. زاویهٔ دید درونی سه نوع است: ثابت، متغیّر و چندگانه.

۳- زاویهٔ دید بیرونی که راوی همه چیز را توصیف‌می‌کند ولی از احساسات و اندیشه‌ها اطلاعی‌ندارد (پرینس، ۱۳۹۱: ۵۴-۵۶).

راوی و زاویهٔ دید، درحقیقت دو روی یک سکه‌اند؛ «راوی‌ها نقطهٔ‌دید دارند» (کوری، ۱۳۹۱: ۱۳۹). آن شخصی که داستان را روایت‌می‌کند، می‌تواند از زاویهٔ دید اول‌شخص، دوم‌شخص، دانای‌کل و سوم‌شخص محدود، به روایت داستان بپردازد. در زاویهٔ دید اول‌شخص که «قهرمان داستان خوانندگان را به‌طور مستقیم مخاطب‌قرارمی‌دهد (و داستان خود را با استفاده از ضمیر *من* روایت‌می‌کند)، صدا و دیدگاه برهم‌منطبق‌می‌شوند» (بولتر، ۱۳۹۸: ۲۷۰). در این زاویهٔ دید «شخصیت، ممکن‌است فرعی یا اصلی باشد، در حوادث داستان شرکت داشته یا فقط ناظر حوادث داستان باشد» (پرین، ۱۳۹۰: ۸۳). در زاویهٔ دید دوم‌شخص «راوی ظاهراً مخاطب است و نویسنده با استفاده از لحن خطابی، گویی خواننده را واداشته تا به جای یکی از شخصیت‌های داستان... داستان را روایت‌کند» (مستور، ۱۳۹۱: ۴۴-۴۵). در زاویهٔ دید دانای‌کل، «نویسنده همچون رب‌النوعی بر بلندای داستان نشسته‌است و اعمال کلیهٔ اشخاص آن را... روایت‌می‌کند. او مجاز است علاوه‌بر نقل کنش و واکنش‌های افراد، به ذهن آن‌ها نیز حلول کند و اندیشه‌شان را برای خواننده برملاسازد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۹۸-۹۹). در زوایهٔ دید سوم‌شخص محدود، «روایت با ضمیر سوم‌شخص دنبال‌می‌شود، اما در حدّ و حدود یک نفر که یکی از اشخاص اصلی یا فرعی داستان است. هرجا او... حضور یابد نویسنده هم حضور دارد و دانش راوی از وقایع در حدّ دانایی اوست» (همان: ۹۹).

۴- نوع و کارکردهای راوی

یکی از ویژگی‌های مثبت و مناسب روایت رمان *آخرین انار دنیا* آن است که نویسنده، از زاویهٔ دید واحد و راوی واحد استفاده نمی‌کند، بلکه متناسب با موضوع و مفاهیمی که می‌خواهد مطرح‌کند، راوی را تغییر می‌دهد و از زاویه‌دیدهای متغیّر استفاده می‌کند. رمان را با عبارت اول‌شخص شروع می‌کند: «از همان صبح روز اول فهمیدم اسیرم کرده‌است» (علی، ۱۳۹۴: ۷). اما دو سطر بعد با زاویهٔ دیدِ سوم‌شخص به توصیف کاروکردارهای یعقوب صنوبر می‌پردازد: «وقتی دروغ می‌گفت همهٔ پرندگان به‌پرواز درمی‌آمدند. از بچگی همین‌طور بود، هروقت دروغ می‌گفت اتفاق غریبی می‌افتاد: باران می‌بارید، درختان سقوط می‌کردند...» (همان). روایت سوم‌شخص در این موارد برای آن انتخاب‌شده که واقع‌نمائی روایت جادویی را نشان بدهد؛ چنان‌که راسلی می‌گوید: «در زاویهٔ دید سوم‌شخص مفرد ما در ذهن شخصیت هستیم، بنابراین چیزی که می‌شنویم همان چیزی است که راوی واقعاً دارد فکرمی‌کند نه چیزی که او به ما می‌گوید» (راسلی، ۱۳۹۴: ۳۸۹).

در صفحهٔ ۲۰ نحوهٔ نقل راوی نشان می‌دهد که من-راوی برای خودش روایت می‌کند، زاویهٔ دید سوم‌شخص به اول‌شخص تغییر می‌کند و روایت‌شنو را با لفظ «تو» خطاب‌می‌کند (من و تو)؛ «من»

همان راوی سوم‌شخص است که تغییر کرده و «تو» نیز خود اوست. در جایی دیگر نیز راوی مداخله می‌کند و با تغییر از زاویهٔ دید سوم‌شخص، راوی از نقش خود با لفظ «من» استفاده می‌کند. وقتی دربارهٔ محمد دل‌شیشه سخن‌می‌گوید که از خانهٔ خواهران سپید بیرون‌می‌آید:

> این آن لحظه‌ای است که برای همیشه فراموش‌می‌کند می‌بایست پیش سید مژده شمس برود: عتیقه‌فروشی که از ابتدا بخشی از اسرار این داستان را می‌داند. اسراری که محمد دل‌شیشه زمانی سرگشتهٔ آن‌ها بود. آن غروب، دستی نامعلوم راه گشت‌وگذار دل‌شیشه را تغییرمی‌دهد، سفری که سال‌های بعد می‌بایست من تمامش‌می‌کردم (علی، ۱۳۹۴: ۲۵).

مظفر صبحدم به‌عنوان شخصیت اصلی، رمان را روایت می‌کند، اما درعین‌حال، شیوهٔ روایت و زاویهٔ دید راوی تغییر می‌کند. مظفر صبحدم موقعی که در زندان است نحوهٔ روایتش متناسب با این موقعیت مکانی و روحی است. یکی از تجلی‌های تلاش راوی برای اینکه زبان خود را فراموش‌نکند، استفاده از روایت دوم‌شخص است. راوی برای خودش روایت می‌کند؛ خودش روایت‌شنو روایت قرارمی‌گیرد (علی، ۱۳۹۴: ۱۰–۸). ترکیب راوی اول‌شخص با دوم‌شخص، در نگاه اول برای آن است که راوی دارد موقعیت خودش را به‌عنوان یک مصداق از زندان و سختی‌هایی که کشیده، برای دیگری معرفی می‌کند، اما تناوب این دو روایت برای آن است که نشان بدهد همچنان در زندان است؛ زندانی که با زندان‌های مرسوم و مشهور متفاوت است؛ زندانی وسیع به وسعت دنیا، اما اینکه از بیست‌ویک سال زندان یاد می‌کند، به اعتبار «بازی» است. روایت‌شنوِ راوی، خود اوست. این نحوهٔ روایت، او را همچنان زندانی نشان می‌دهد، یعنی انگار روایتِ زندان را همچنان در زندان بیان می‌کند؛ مرادش آن است که تلقی او از زندگی تغییری نکرده است؛ بدین‌سبب، روایت دوم‌شخص را در موارد متعددی در کنار روایت اول‌شخص آورده‌است.

فصل سوم رمان، گفتگوی راوی (= مظفر صبحدم) با یعقوب صنوبر است. یعقوب صنوبر همان کسی است که به راوی کمک‌کرده‌است تا از بیابان به قصر بیاید. قصری که از نظر راوی همچنان زندان است؛ زندانی که البته به وسعت بیابانی نیست که قبلاً در آن اسیربوده‌است. راوی در اینجا با وصف قصر به‌عنوان زندانی تازه، به گفتگو با خود روی‌می‌آورد تا بگوید قصر شکل دیگری از زندان است و او ضرورت فهم علتِ زندانی‌شدن خود را مرور می‌کند.

بخش‌های زیادی از رمان با روایت سوم‌شخص نقل‌شده‌است. روایت‌ها در بخش‌های آغازین رمان با فصل‌های قبلی پیوند مشخصی ندارند، هرچند در بخش‌های بعدی با معرفی حوادث و شخصیت‌ها وجود این نوع روایت برای خواننده مأنوس‌می‌شود. نویسنده در فصل دوم به معرفی محمد دل‌شیشه، چگونگی عاشق‌شدن، موقعیت خانوادگی و اخلاقی او با استفاده از روایت سوم‌شخص پرداخته‌است؛ گویی داستانی مختصر دربارهٔ محمد دل‌شیشه است، اما به‌مرور که داستانِ شخصیت‌های دیگر

شکل‌می‌گیرد، به ارتباط محمد دل‌شیشه با سایر افراد و چگونگی ترکیب پی‌رفت‌های رمان درموردِ این افراد آگاهی‌می‌یابیم.

قسمت‌هایی که به‌صورت نوارِکاست نقل‌شده در زمرهٔ داستان‌های قاب‌دار تلقی‌می‌شود (ر.ک. راسلی، ۱۳۹۴: ۱۲۱). یکی از شیوه‌های مناسب برای شخصیت‌پردازی و شناخت شخصیت رمان از سوی مؤلف، استفاده از فن مصاحبه است؛ نویسنده می‌تواند پرسش‌های اساسی خود را از شخصیت بپرسد، پاسخ‌ها را با زاویهٔ دید اول‌شخص یا من–راوی عیناً بنویسد (همان: ۱۴۵). بختیار علی از این شیوه استفاده‌کرده‌است، اما مشکل روش وی آن است که به جای استفاده از نوارکاست‌ها، عیناً مطالب کاست‌ها را نقل‌می‌کند. سریاس دوم در کاست‌ها، روایت دیگری از مسائل و رخدادهای بخش‌های مختلف ارائه‌می‌کند. حاشیه‌های سخنان او کمتر از بخش‌های قبلی است، اما همچنان سخنرانی است و با داستان و روایتِ داستان فاصله‌دارد و این سخنان طولانی نوارِکاست‌ها با قلعه‌ای که در آن زندانی است و دشواری‌های ملاقات با او تناسبی ندارد؛ وقتی هم نگهبانِ او از مجازات اعدام برای اجازهٔ ملاقات با سریاس سخن می‌گوید با تاریکی زندانی که خودش از آن یاد می‌کند با این وسعت مطالب کاست‌ها و نثر منظم و هدفمند سریاسِ زندانی تناسبی ندارد.

گاهی راوی در قالب یک شخصیت با اطلاعاتی که درموردِ شخصیت‌های دیگر رمان عرضه می‌کند، می‌خواهد جهت خوانش رمان را به خواننده نشان‌دهد؛ مثل اینکه مظفر صبحدم می‌گوید: «نه، فکر نکنید که این حرف‌ها را از خودم می‌سازم، هنگامی که سریاس صبحدم را جاگذاشتم، چندروزه بود، آن هنگام نمی‌دانستم سریاس و سریاس و سریاس دیگری متولدمی‌شوند. نه، فکرنکنید ...» (علی، ۱۳۹۴: ۱۵).

لحن گزارشی راوی در برخی موارد، هیچ حس و عاطفه‌ای را منتقل نمی‌کند؛ تا آنجا که مخاطبِ روایت را هم متحیّرنشان‌می‌دهد؛ یعنی راوی می‌داند که با این لحن گزارشی تأثیری در مخاطب ندارد. به جای این نحوهٔ روایتِ گزارشی، اگر می‌توانست آن را به‌صورت داستانی بنویسد از جذابیت مناسبی برخوردار می‌شد. نویسنده در چنین مواردی، غالباً برای پرهیز از خرده‌گیری خواننده، مخاطب (روایت‌شنو درون متن) را متحیّر نشان می‌دهد؛ یعنی نویسنده اصلِ روایت را گزارشی نقل‌می‌کند، اما مثال و تشبیهاتی که برای تبیین این گزارش‌ها می‌آورد، جنبهٔ داستانی دارد (ر.ک. همان: ۸۳).

گاهی با قیدهای تردید وجهی‌سازی به نقل توضیح اضافی می‌پردازد؛ مثل اینکه بعد از مرگ سریاسِ مشهور به مارشال، از ابزار وجهی «گویا» استفاده می‌کند؛ می‌گوید: «گویا در آن لحظات مرگ او را به موجودی تبدیل‌کرده‌بود که نه زمین توانایی درخودجادادنش را داشت نه آسمان» (همان: ۱۶۲ نیز ر.ک. ۱۶۴، ۱۷۱). استفاده از توضیحاتِ وجهی‌شده هرچند بیانگر حس راوی است، اما برای خواننده خوشایند نیست؛ شعاری است که مجال تأمل و انتخاب را از خواننده می‌گیرد. این کار موجب می‌شود شخصیت سریاس (امثال سریاس) تصنعی به‌نظربرسد و از همدلی خواننده با او بکاهد.

۵- سرعت روایتگری راوی

سرعت روایتِ *آخرین انار دنیا* به‌نسبت زمان قصه یا داستان رمان کند است. این کندی روایت به‌صورت عمدی از سوی راوی روی داده‌است. گاهی راوی با تشبیهات طولانی (ر.ک. همان: ۳۳، ۵۳–۵۴، ۸۲)، گاهی با نوشتن مطالبی که در حکم مقاله‌های تحقیقی (ر.ک. همان: ۱۸۹،۴۴–۱۷۶،۱۹۴–۱۵۵،۱۷۸)، شعار و بیانیهٔ سیاسی (ر.ک. همان: ۱۲۶) یا سخنرانی است در توقف روایت می‌کوشد. برخی موارد نیز نویسنده برای جبران عدم وجود تعلیق، می‌خواهد با سخنان خود تعلیق ایجادکند؛ مثل اینکه راوی در پایان فصل سوم رمان می‌گوید: «و این‌گونه ... دروازه را به روی طوفان گشودم» (همان: ۳۸).

برخی گفتگوهای شخصیت‌های داستان در حکم میزگرد تخصصی یا مقاله‌های توصیفی است؛ مثل گفتگوی مظفر صبحدم با یعقوب صنوبر در فصل پنجم که در حکم ارائهٔ مقالهٔ تحقیقی–توصیفی و گونه‌ای یادداشت‌نویسی فلسفی است (ر.ک. همان: ۵۵–۶۸). این شیوهٔ روایت گاهی عمدی است؛ نویسنده می‌خواهد با این شیوهٔ روایت، کلام شخصیت داستانی را خالی از صمیمیت و عاطفه نشان بدهد، مثل اینکه وقتی سلیمان بزرگ از مرگ فرزندش با لاولاو سپید سخن می‌گوید، هیچ صمیمیتی در کلام او در جایگاه پدرِ فرزندازدست‌رفته نیست:

> بله محمد دل‌شیشه مرد ... نه، فکرنکن که من آن اسم را برایش انتخاب‌کرده‌بودم من از همه کمتر او را می‌شناختم، من با او بیگانه‌بودم ... روزگار غریبی است، پدرها برای پسرهایشان غریبه‌اند، مرگش عجیب‌ترین مرگ‌ها بود. در این نواحی دلش نازک‌ترین دل‌ها بود. همه می‌گویند تو مقصرهستی، گناه ناروای لاولاو سپید است اما می‌دانم که تو گناهی‌نداری، دل او در مقابلِ هیچ‌چیز مقاوم‌نبود، هیچ‌چیز. او می‌بایست این‌گونه ناکام، سریع و پوچ بمیرد (همان: ۷۰ نیز ر.ک. ۸۲، ۱۰۶، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۲).

بدین‌سبب است که ضرورت وجود عاطفه را در بیان موقعیت لاولاو سپید قرارمی‌دهد: «سال‌ها بعد در یک زمستان که مقابل تخته‌سیاه کوچکی نزدیک گرمای بخاری روشن نشسته‌بود، از آن لحظه حرف‌می‌زد و گریه‌می‌کرد. اما وقتی مرگ پسر را از نگاه‌های آن مرد خواند، فقط سراسیمه برخاست و هیچ کاری نکرد» (همان: ۶۹–۷۰).

گاهی راوی در مواردی که از طرح مقاله‌ای استفاده می‌کند، خودش نسبت بدان واکنش نشان می‌دهد، سپس برای آن مطالبِ غیرِداستانی خود از تشبیه شاعرانه استفاده می‌کند و با دیگری مقایسه می‌کند و در این مقایسه نیز دست به تشبیه شاعرانه می‌زند. با این کار به اطناب غیرِداستانی می‌گراید؛ مطالبی نقل‌می‌کند که هیچ نقشی در داستان به‌جز اطناب و طولانی‌ساختن متن ندارد؛ چنان‌که در سخنان اکرام کوهی خطاب به مظفر صبحدم و واکنش صبحدم بدان می‌بینیم (ر.ک. همان: ۱۰۷). راوی، دختران را در موقعیتی قرار می‌دهد که به‌لحاظ عرفی پسندیده نیست. آنگاه آنان را استثنا می‌کند و رفتار آنان را سحرآمیز نشان می‌دهد (ر.ک. همان: ۱۵۳) درحالی‌که اگر رفتار و شخصیت افراد داستان برآمده از درون داستان باشد، نیازی به این نوع توجیهات نیست. شیوهٔ مقاله‌نویسی در داستان را گاهی

از زبان شخصیت درون‌داستانی عرضه می‌کند (ر.ک. همان: ۱۵۰). چنین عملی برای آن است که دیدگاه‌های طرح‌شده را عمومی‌تر بسازد و آن را از حوزهٔ شخصی فراتر نشان بدهد. چنین عملی هنگامی می‌توانست مفید باشد که در قالب کنش داستانی طرح شود، نه اینکه در قالب سخنرانی یا در حدّ و قوارهٔ نوشته‌های تحقیقی و میزگرد تخصصی عرضه شود.

مظفر صبحدم به‌عنوان راوی و شخصیت اصلی داستان، در متن رمان بارها درموردِ نوع انسان سخن می‌گوید، اما این سخنان برآمده از داستان نیست، بلکه نوعی سخنرانی است که گوینده برای آن استدلالی ندارد، به‌جز آنکه مدعی باشد که «انسان پاکی» است و تجربه‌های گسترده‌ای دارد (ر.ک. همان: ۲۱۱–۲۱۵)، یا آنچه دربارهٔ زندان و وضع انسان در زندان می‌گوید، اظهارِنظر راوی مبتنی بر تجربهٔ زیستهٔ اوست (ر.ک. همان: ۲۱۷)، اما این اظهارنظرها همچنان کلی‌گویی است. اگر لازم بود دربارهٔ زندان سخن بگوید، موقع زندان‌بودنِ خودش مناسب بود نه اظهارِنظر درموردِ شخصی دیگر. این روشِ راوی البته به این قصد نوشته‌شده که زندان را به یک استعاره تبدیل کند؛ استعاره‌ای از دنیا و وضعیت زیستن آدمی. چنین اندیشه‌ای اگر هم درست و قابلِ‌درک باشد، نقل آن در داستان با این وضعیت، به‌تنهایی کفایت نمی‌کند، بلکه به جای آن می‌بایست با خلاقیّت داستانی همراه باشد. نویسنده گاهی تلاش می‌کند سخن‌های مظفر صبحدم را نوعی عزاداری با جنبهٔ داستانی معرفی کند (همان: ۱۷۹) اما دوباره وجه سخنرانی آن بر جنبهٔ داستانی غلبه می‌یابد.

تشبیهاتی که نویسنده درموردِ اکرام کوهی و یعقوب صنوبر نقل کرده است، اگر همان‌ها را داستانی می‌ساخت، ممکن بود در خاطر خواننده نقشی ایفاکند یا در ذهن او بماند، اما تمام این مطالب برای آن نقل‌شده که بگوید اکرام اشک ریخته‌است. درحالی‌که حرف‌های او چنان حسی در مخاطب ایجاد نمی‌کند. اگر هم نویسنده به تشبیه و مقایسه روی‌آورده، برای آن است که متوجه است این مقاله‌پردازی چنان حسی از اشک درپی‌ندارد؛ اگر هم به‌صورت مکرر اشک را توصیف می‌کند، برای آن است که عدمِ‌تناسب آن را با داستان پنهان کند.

۶- زبان و شیوهٔ روایتگری راوی

یکی از شیوه‌های کهن روایت، روایتگری پیش از وقوع رخدادها است؛ «نوعی روایتگری پیشگویانه است که عمدتاً از فعل زمان آینده و برخی اوقات فعل زمان حاضر استفاده می‌کند» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۴). مظفر صبحدم به‌عنوان راوی، از قبل و بعد رویدادها آگاه است؛ به همین سبب است که شخصیت‌ها را به‌فراخور یکدیگر، با شناختی که از آن‌ها دارد توصیف می‌کند. این آگاهی در برخی مواقع باعث می‌شود راوی به شکل پیشگو ظاهرشود و از حوادثی خبردهد که بعدها رخ‌خواهدداد و مخاطبان را برای شنیدن و خواندن ادامهٔ داستان مشتاق و علاقه‌مند کند و گاه با روایتی کوتاه، تعلیقی به‌وجودبیاورد که مخاطب را به دنبال خودش بکشاند.

کاربرد تشبیهات مفصل و متعدد در زبان راوی ازجمله مواردی است که نیازمند تجدیدِنظر است. راوی، قصهٔ رنج و سختی زندان را به‌گونه‌های مختلف تکرار می‌کند و در این تکرارها هیچ رخداد یا حادثه‌ای داستانی نقل نمی‌کند، بلکه به‌عوضِ داستان به بیان شاعرانه روی‌می‌آورد، مثلاً در عبارت‌های زیر برای بیان جابه‌جایی خود از زندان به قصر می‌گوید: «از زمانی که از زندان بیرون‌آمدم تا وقتی که در آن قصر چشمانم را گشودم، روشنایی به‌چشم‌ندیدم، در تاریکی دستی مرا به دست دیگری می‌سپرد. دستی بی‌صداتر از شب، ساکت‌تر از دیوار، بی‌صداتر از درهای چفت‌شدهٔ زندانی پیر، مردی دستم را گرفت و در ماشین دیگری سوارم‌کرد» (علی، ۱۳۹۴: ۱۲). همین زبان شاعرانهٔ راوی به‌صورت تشبیهات شاعرانه بارها تکرار می‌شود؛ تشبیهاتی نظیرِ:

> مرگ هم مانند زندان نوعی خوکردن‌است» (همان: ۱۷). «انسان مانند هر چیز دیگری باید گستره‌ای برای خودش اشغال‌کرده‌باشد تا بعدها نبودنش حس‌شود. مانند هر چیز دیگر، مثل گلدانی روی میز، یا صدای رادیو از پنجره‌ای، باید ابتدا جایگاهی را اشغال‌کرده و بعدها گم‌شده‌باشند» (همان: ۱۷). «فکرمی‌کردم مثل تلی از شن هستم، مثل کسی که دست به هرچه بزند غبارمی‌شود» (همان: ۱۸). «چیزی که ابتدا لطیف و سبک جلوه‌می‌کرد مثل پروازکردن و نشستنِ بلبلی از باغی به باغ دیگری... مثل جداشدنِ برگی از شاخه‌ای بلند (همان: ۳۳).

این تشبیهات شاعرانه متناسب با رنج تنهایی و آزار و محنت‌های راوی است. برخی از این نوع تشبیهات مثبت و دلپذیر هستند و برخی پر از محنت و غم و اندوه هستند. مواردی که مثبت و دلپذیر است، به راوی تعلق ندارند، اما موارد محنت‌افزا و غم‌انگیز متعلق به راوی است. راوی وقتی می‌خواهد جانوران را توصیف‌کند، به‌گونه‌ای سخن‌می‌گوید که مخاطب یا روایت‌شنو آرزومی‌کند در چنان محیطی قراربگیرد، اما سخن اصلی راوی آن است که من بهره‌ای از این محیط یا موجود دلپذیر نمی‌برم، بلکه بر حسرت و اندوهم می‌افزاید، مثل این عبارت‌ها:

> اما از ترس‌هایم سیمای چندین جانور بالدار را در میان درختان دیدم، جانورانی سبز که چشمانشان مانند قطرات شبنم می‌درخشید، اولین صبحی که چشمانم را گشودم، جز پنجره و وحشت چیزی ندیدم، هیچ‌کس نبود، نه هیچ صدایی، نه فغانی از آدمیزاد. پنجره‌ها همه بسته‌بودند، خودم بودم به‌تنهایی و قصری درندشت (همان: ۱۳).

در مواردی که وضعیت دیگران را به‌صورت راوی سوم‌شخص نقل‌می‌کند، همچنان از تشبیهات شاعرانه استفاده می‌کند؛ مثلاً در وصف وضعیت و موقعیت‌های محمد دل‌شیشه، متناسب با نام او می‌نویسد: «رؤیای فروریختنِ دلش را و شکستن و ریزریزشدنش، مانند هر یک از آن عتیقه‌های بلورین داخل کمد، یا بالای تاقچه‌های بلند و دراز خانه، که خودش آن‌ها را چیده‌بود» (همان: ۱۹–۲۰ نیز ۲۲). چنین تناسبی نشان‌می‌دهد که راوی، رمزی سخن‌می‌گوید و می‌خواهد در هربخش، به موقعیت دشوار انسان، به‌ویژه موقعیت دشوار «زیستن» در سایهٔ اختناق اشاره‌کند؛ چنان‌که از زبان یعقوب صنوبر می‌گوید:

بیرون هیچ‌کس زنده‌نمی‌ماند، آدم پاک و درستکار نمی‌تواند بیرون زندگی‌کند. مرض بدی دنیا را فراگرفته، مرضی که نه اسمی دارد و نه تعریفی... تو فرض‌کن طاعون، هرچه اسمش را می‌خواهی‌بگذار. اما تو همین‌جا بمان...، تا امکانش هست اینجا بمان... اینجا از هر مکان دیگری امن‌تراست (همان: ۳۱).

در برخی موارد نگاه انتقادی خود را به کمک تشبیه متضاد بیان‌می‌کند؛ مثل اینکه سیاست و بیابان را مثل هم می‌شمارد (همان: ۳۶). گاهی متناسب با شیوهٔ رئالیسم جادویی که مبتنی بر اغراق است (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۴۴)، روایت جادویی را به کمک تشبیه و با اغراق ایجاد می‌کند (ر.ک. علی، ۱۳۹۴: ۳۳).

۷- میزان موفقیت انتخاب راوی براساس ظرفیت‌های رئالیسم جادویی

بختیار علی از امکانات و ظرفیت‌های رئالیسم جادویی استفاده کرده است، اما روش وی در برخی موارد با شیوه‌های مرسوم این نوع نوشتار هماهنگ نیست. مسائل جادویی و افسانه‌ای که نقل‌می‌کند، به‌گونه‌ای نیست که از منظر شخصیت‌ها و راوی، واقعی تلقی‌شده‌باشد. روایت جادویی با الفاظ و تعابیری نظیر راز، شگفتی یا عجیب نقل‌شده‌است، اما شیوهٔ پیوندزدن این نوع حوادث به بدنهٔ «واقعی» رمان با موفقیت همراه نیست. شیوهٔ رئالیسم جادویی درصورتی موفق‌است که ترکیب واقعیت و جادو به‌صورت طبیعی و بر مبنای روایت شکل‌بگیرد، اما شیوهٔ نویسنده مبتنی بر تأکید و تکرار الفاظ و تعابیری است که این دو را از هم جدامی‌کند و هویت مستقل به آن می‌دهد. بدیهی‌است مسائل واقعی برای خوانندگان به‌صورت طبیعی جلوه‌می‌کند و برایشان استبعادی ندارد، اما توجه به عناصر جادویی در «طرح» و قرارگرفتن در پیرنگ رمان نیازمند دقت بیشتری است. نویسنده برای پیوندزدن موارد جادویی به بدنهٔ داستان، از تعابیری نظیر راز، شگفتی و اتفاق، خیالی، جادویی یا با ترکیباتی چون دروازهٔ خیالی، کلید جادویی و صدای جادویی استفاده می‌کند (ر.ک. همان: ۷۴). کاربرد این الفاظ و اصطلاحات متعلق به نگاه خواننده است که داستانی را جادویی می‌پندارد (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۴۵)؛ بنابراین ساختار اصلی داستان ترکیبی است از رئالیسم جادویی و فراداستان. در فراداستان به‌شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجّه خواننده به ماهیّت رمان، به‌عنوان امری ساختگی و مصنوع جلب‌می‌شود (وو، ۱۳۹۰: ۸)، این اصرار بر ساختگی‌بودن، صمیمیت را عمداً از این نوع نوشتار دورمی‌کند، درحالی‌که در رئالیسم جادویی از نگاه و روش نویسنده، جادو و افسانه همان چیزی است که برای شخصیت یا قهرمان رخ‌داده‌است و آنچه نقل می‌شود حاصل تأمل در رفتار و هویت آنان است؛ مثل اینکه مارکز در مقابل کسانی که به او طعنه‌می‌زدند که چگونه ممکن‌است انسانی دُم داشته‌باشد، می‌گفت «از شهرها و روستاها نامه‌هایی به من می‌رسید که وجود دُم را تأیید می‌کردند و می‌گفتند ما خود این‌گونه انسان‌ها را دیده‌ایم» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۴۵). حتی مارکز دربارهٔ مکان رخدادهای *صد سال تنهایی* یعنی ماکوندو می‌گوید: «ماکوندو واقعی نبود، امّا من آن را به‌تمامی در آینه دیده‌بودم» (استراترن، ۱۳۸۸: ۳۱). اما عدمِ صمیمیت و هماهنگی در رمان *آخرین انار دنیا*، هنگام نقل داستان و شخصیت‌ها فراتر از شیوهٔ مرسوم رئالیسم

جادویی است؛ مثل آنچه از زبان پدر محمد دل‌شیشه درموردِ مرگ فرزندش نقل‌شده‌است: «آن روز به لاولاو سپید گفت: بله، محمد دل‌شیشه مرد...» (علی، ۱۳۹۴: ۷۰). نویسنده از لحن نامناسب پدر محمد دل‌شیشه برای بیان تأثیر نامناسب سیاست بر روابط عاطفی استفاده‌کرده‌است؛ به‌لحاظ روایت داستانی، لحن راوی نامناسب است، اما این عدمِ‌تناسب، کارکردی معنایی دارد و با محتوا و درونمایهٔ اثر هماهنگ است. البته اهمیت ابلاغ درونمایه برای نویسنده به‌حدّی است که تکنیک را قربانی بیان درونمایه می‌کند. بدین‌سبب است که مطالب غیرِداستانی در رمان به‌صورت مفصل عرضه‌شده‌است. از شیوه‌های مناسب طرح و پرورش درونمایه این است که نویسنده آن را آشکارا بیان نکند و تلاش ممتدی برای عرضهٔ آن نداشته‌باشد (ر.ک. نایت، ۱۳۸۸: ۶۵). به عبارت دیگر، سایر عناصر داستان را فدای بیان درونمایه نسازد، بلکه به‌صورت طبیعی همهٔ داستان را پیش‌ببرد و درک و کشف درونمایه را برعهدهٔ خواننده بگذارد، اما بختیار علی به ضرورت کشف درونمایه از سوی خواننده بی‌توجه‌است و درونمایهٔ داستان را آشکارا با وصف انتقادی سیاستمداران بیان‌می‌کند (ر.ک. علی، ۱۳۹۴: ۱۵۱، ۱۹۲ و ۶۱).

شروع رمان که با توصیف زندانی بزرگ و شن‌زار و ریگ صورت گرفته است، فضای مربوط به شن در داستان‌های بورخس را در ذهن تداعی‌می‌کند (ر.ک. بورخس، ۱۳۹۱: ۹۰)، مخصوصاً تعبیر سمبلیکی که در داستان *کتاب شن* دارد که می‌گوید: «اسم کتابش، *کتاب شن* است؛ زیرا نه این کتاب، نه شن اول و آخر ندارند» (همان: ۲۵۷). موقعیت مکانی رخدادهای رمان نامشخص و مبهم است؛ این ابهام از سویی برای «پوشیده‌نگاه‌داشتن خصلت تخیل‌گونهٔ داستان» (ژوو، ۱۳۹۴: ۲۲) مفید است، از سوی دیگر، جنبهٔ فراگیر مشکلات و دردها را بیان می‌کند؛ مکان حوادث رمان مثل بخش‌های مختلف آن پاره‌پاره و گسسته است، اما درعین‌حال، محنت‌ها در هرجا و هربخش تکرارمی‌شود. تکیه و تأکیدی که بر اهمیت درخت انار شده و یکسانی با آن، متأثر از *صد سال تنهایی* مارکز است؛ چنان‌که مارکز از حالت‌های بوئندیا «درحالی‌که به تنهٔ درخت بسته‌شده‌بود» یاد می‌کند (گارسیا مارکز، ۱۴۰۱: ۹۹ نیز ر.ک. ۵۲). حضور پیوستهٔ بوئندیا چنان است که گویی مرگ او به‌منزلهٔ یکی‌شدنش با درخت است؛ چنان‌که برای توصیف احساس تنهایی اورسولا، هنگام اشک‌ریختنش بر سرنوشت می‌گوید: «آن‌چنان احساس تنهایی می‌کرد که به مصاحبت بی‌خاصیت شوهرش، که زیر درخت بلوط فراموش‌شده‌بود، پناه‌برد» (همان: ۱۲۶). عاقبت شکست و یأس همهٔ قهرمانان *آخرین انار دنیا* نیز با سرنوشت شخصیت‌های *صد سال تنهایی* یکسان است. در برخی از موارد که روایت مبتنی بر رئالیسم جادویی است، نویسنده نقلِ داستان را برعهدهٔ راوی نابینا قرارمی‌دهد. به‌نظرمی‌رسد انتخاب این نوع راوی نیز متأثر از بورخس باشد. راوی قسمت‌های جادویی را به جای نقلِ مستقیم، بر زبان راوی دیگری که نابینا است، قرارمی‌دهد، اما تلاش‌می‌کند این روایت، مبتنی بر حس و جستجوی نابینا نقل‌شود؛ چنان‌که می‌گوید: «ندیم شاهزاده با بوییدن، فاصلهٔ خودشان را با قلّه حدس‌می‌زد» (علی، ۱۳۹۴: ۱۳۷).

یکی از مواردی که مبتنی بر روایت جادویی رمان چندین بار طرح‌شده، ارتباط افراد داستان نظیر محمد دل‌شیشه، سریاس‌ها، خواهران سپید و انار شیشه‌ای است. برای خوانندهٔ رمان، پیوند این‌ها با هم به‌صورتِ‌اتفاق، قابلِ‌پذیرش نیست، مخصوصاً وقتی با اشاره‌های فراداستانی از قصه‌بودن اصل داستان و شخصیت‌ها آگاهی‌داشته‌باشد، همچنان‌که شیوهٔ نقل نقالانِ طومارها و افسانه‌های کهن نیز بر آن‌ها سایه‌افکنده‌باشد، یعنی خوانندگان می‌دانند که روش نویسنده برگرفته از شیوهٔ نقالی است و نقالان هیچ اصراری بر پذیرش واقعیت در افسانه‌ها ندارند و تمام مطالب خود را افسانه می‌شمارند. روش نویسنده برای قابلِ‌پذیرش‌ساختن روایت، آن است که به جای خوانندگان تصمیم‌می‌گیرد. خودش داستان را توجیه‌می‌کند و این توجیه را به شخصیت‌های داستان منتقل‌می‌کند، یعنی چیزی که مناسب رمان نیست در رمان می‌گنجاند آنگاه از زبان شخصیت‌های داستان نظیر سریاس صبحدم آن را توجیه و تبیین می‌کند؛ نویسنده به محمد دل‌شیشه اناری شیشه‌ای نسبت‌می‌دهد و آن را به خواهران سپید می‌سپارد، اما آن را یک «راز» تلقی‌می‌کند (ر.ک. علی، ۱۳۹۴: ۱۲۷، ۱۳۲، ۱۴۸–۱۴۹).

رفتن محمد دل‌شیشه به خانهٔ دختران سپید، حکایتی فانتزی و خیالی دارد، اما اگر آن را به‌صورت یک کرامت و با حالتی از نظرکرده‌شدن نقل‌کرده، به این سبب است که نویسنده از واژه‌های خیالی و یا از قایقی یادکرده‌است که خدا آن را حرکت‌می‌دهد (همان: ۲۲). نویسنده با واژهٔ خیالی به‌عنوان وصف کلید، پارو، سرزمین و دروازه (همان: ۲۳) می‌خواهد به جنبهٔ غیرِواقعی و خیالی به‌عنوان بخشی از روایت جادویی در کنار روایت رئالیسم تکیه‌کند؛ محمد دل‌شیشه از یک‌سو عاشق است و از سویی پسر سلیمان بزرگ، مدیر و سیاستمدار است. برای توصیف یعقوب صنوبر، روایت جادویی به‌کارمی‌برد؛ او را جامع شگفتی‌ها و اعمال خارق‌العاده معرفی‌می‌کند (همان: ۷–۸) تا در پرتو این اعمال جادویی از لطف و احسان او به‌عنوان حیله و نیرنگ یادکند، یعنی واقعیت کردارهای یعقوب صنوبر مبتنی بر سوءِنیت و ایجاد بلا و محنت است، اما در ظاهر برای محبت و نیکی است. براین‌اساس، کارکرد روایتِ رئالیسم جادویی رمان مبتنی بر ریاکاری و نیرنگ اهل سیاست قراردارد تا بگوید اظهارِعلاقه و محبت آنان ابزاری برای دربندساختن دیگران است.

عدمِ‌تناسب میان عشق و سیاست موجب‌شده‌است نویسنده، تضاد ساختاری رئالیسم جادویی را در این دو عنصر قراربدهد. هدف اصلی نویسنده از انتخاب رئالیسم جادویی نشان‌دادنِ وضعیت متضاد عشق و سیاست در ساحت فرهنگ بومی اوست، اما همین دو عنصر را هم جابه‌جامی‌کند. شیوهٔ معهود آن است که فرزند به فکر «مسائل روز» و «سیاست» باشد و پدر به «سنت» روی‌بیاورد، اما در رمان *آخرین انار دنیا*، موقعیت پدر و پسر جابه‌جاشده‌است (همان: ۳۹). وقتی «بیابان» و «سیاست» را مثل هم تصورمی‌کند؛ «دو زمین که چیزی از آن نمی‌روید» (همان: ۳۶) همچنان به شیوهٔ رئالیسم جادویی می‌اندیشد. نویسنده از رئالیسم جادویی برای توجیه اتفاق و ناگهانی‌بودن مسائل و رویدادها

استفاده‌کرده‌است (همان: ۵۳). روایت جادویی را به‌گونه‌ای نقل‌می‌کند که جنبهٔ جادویی آن قابلِ‌پذیرش از سوی نویسنده نیست؛ بدین‌صورت که برای روایت جادویی به جای داستانی‌کردن ماجرا، به توجیه روی‌می‌آورد و روایت جادویی را با اشاره‌های فراداستانی ترکیب‌می‌کند (ر.ک. همان: ۱۲۷).

۸- میزان موفقیت انتخاب راوی براساس ظرفیت‌های پسامدرنی

راوی در پایان فصل چهارم رمان به‌صورت اشاره‌ای فراداستانی (ر.ک. علی، ۱۳۹۴: ۵۴) تلاش‌می‌کند وجه مشترک این داستان را با باقی رمان، تلخی مرگ محمد دل‌شیشه معرفی‌کند. عشق و مرگ محمد دل‌شیشه غیرِعادی است؛ اگر برای قهرمان قصه یا من–راوی داستان اتفاقی‌می‌افتاد، باتوجه‌به مجال توجیه و تعلیل آن، ممکن‌بود متناسب با ساختار رمان قابلِ‌قبول به‌نظربرسد، اما این فصل هیچ پیوند ساختاری با سایر فصل‌های رمان ندارد و به‌راحتی قابلِ‌حذف یا تغییر است. آنچه از پیمان دو خواهر برای «عدمِ ازدواج» نوشته‌شده، به افسانه‌ها و دوره‌های افسانه‌ای تعلق‌دارد و با زندگی در عصر جدید تناسبی‌ندارد. پدر محمد دل‌شیشه برعکسِ فرزندش، شخصیتی متعلق به عصر حاضر دارد؛ درعینِ قدرت نظامی و سیاسی، به خواست معشوق پسرش تمکین‌می‌کند و از بهادری و نمایش قدرت پرهیزمی‌کند و به مرگ فرزندش رضایت‌می‌دهد. به پسرش مثل سربازی می‌نگرد که در نبردی نابرابر به‌ناگزیر جان‌می‌دهد و فرمانده مجبوراست او را در میانهٔ میدان رهاکند و به ادامهٔ جنگ بیندیشد.

وقتی راوی از روبه‌روشدن سریاس صبحدم و خواهران سپید سخن‌به‌میان‌می‌آورد، این برخورد با زمینه‌ای داستانی بیان‌نشده‌است. ارتباط محمد دل‌شیشه با خواهران سپید و ماجرای مرگ او مبتنی بر ظرفیت‌های روش رئالیسم جادویی است؛ آنگاه برای پیوستن آن داستان به باقی رمان، از ظهور ناگهانی سریاس صبحدم سخن‌گفته‌است، یعنی نویسنده به عدمِ‌تجانس و هماهنگی دو داستان اذعان‌دارد؛ درحالی‌که «اتفاق» در ساختار حکایت یا لطیفه روی‌می‌دهد نه در رمان. در مواردی هم که براساس ظرفیت‌های نوشتار پسامدرنی به داستانی‌بودن نقل خود تصریح‌می‌کند و الفاظ و عبارت‌هایی همچون «داستان» را ذکرمی‌کند، همچنان مبتنی بر نقل افسانه‌ها و حکایت‌های کهن یعنی به شیوهٔ راویان قصه‌های شفاهی و گفتار ناقلان اخبار و روایت توجه‌دارد (ر.ک. همان: ۷۵، ۱۰۲، ۱۲۶). گاهی هم این عدمِ‌هماهنگی و تجانس یا ظهورِناگهانی افراد و رخدادها را به روشی دیگر توجیه‌می‌کند. به عبارت‌های زیر بعد از نقل ماجرای مرگ محمد دل‌شیشه و سریاس صبحدم بعد از ملاقات با خواهران سپید توجه‌کنید:

> سریاس و محمد دل‌شیشه هر دو در ابتدای کشف رازهای بسیار بزرگ زندگی خود بودند، اما چه رازی؟ چه اسراری؟ نپرسید ... تمنامی‌کنم اصرارنکنید و نپرسید ... امشب نه، اندوه نمی‌گذارد چیزی بیان‌کنم، نگاه‌کنید آسمان هم گویا در دلم می‌گرید ... آه ... امشب طوفان‌ها هم نمی‌گذارند حرف‌بزنم ... دریا هم آرامش‌ندارد ... خیلی لذت‌می‌برم که تاریکی و سیاهی بی‌کرانهٔ دریا را نگاه‌کنم، مرا ببخشید ... نمی‌خواهم امشب ادامه‌بدهم ... هرچه به راز سریاس و محمد دل‌شیشه مربوط است را بگذارید تا شب

دیگر ... مرا ببخشید بگذارید به ظلمت بیکرانهٔ دریا نگاه‌کنم و گریه‌کنم ... خودم را به درد این آب بسپارم و گریه‌کنم (همان: ۷۵).

این متن شاعرانه برای طبیعی‌جلوه‌دادن روایتِ آشناشدنِ سریاس و محمد دل‌شیشه نقل‌شده‌است، اما این بیان شاعرانه برای آن است که از پرسش مخاطب، یعنی مظفر صبحدم بگریزد. اطلاعات گسترده‌ای که درموردِ خواهران سپید و سریاس نقل‌می‌کند، از جانب راوی همه‌چیزدان است، اما این راوی، مطابق الگوهای پیشین باید راوی اصلی یعنی مظفر صبحدم باشد، هرچند نشانی او ذکرنشده‌است، اما به‌عوضِ آن، از زبان و زاویهٔ دید بیرونی به‌گونه‌ای استفاده‌شده که بیانگر حضور نویسنده باشد (ر.ک. همان: ۹۱–۹۶). اشاره‌های فراداستانی نیز آن را تقویت‌می‌کند، منتهی مطالبی که راوی درموردِ سریاس صبحدم نقل‌می‌کند، جنبهٔ کلی دارد و قابلِ‌اطلاق به هر کسی هست. لحن گزارشی نویسنده درموردِ سریاس صبحدم خیلی شتابان‌است. غیر از سریاس، به افراد مختلف نیز اشاره‌می‌کند، منتهی همچنان گزارشی‌است، مثل این عبارت‌ها: «بدین‌گونه همهٔ ناکامی‌های بزرگ در آن گاری کوچک جمع‌شده‌بود. «سینهٔ کژال»، کوچک‌ترین گاری جهان بود. بعدها که دنبال آن گشتم فهمیدم در هجوم بزرگ جمع‌آوری گاری‌ها و پاکسازی گاریچی‌ها، آن را درهم‌شکسته‌بودند» (همان: ۱۰۱). در اینجا به سابقهٔ دستفروش‌ها و غیرِ آن‌ها اشاره‌می‌کند. در نقل این مطالب از زاویهٔ دید اول‌شخص استفاده‌شده‌است، اما راویِ این بخش اکرام کوهی است، نه مظفر صبحدم؛ هویت اکرام کوهی در اینجا پنهان‌شده‌است. این روش نقلِ سوم‌شخص همراه اول‌شخص متعلق به شیوهٔ نقالان است که نویسنده مطابق ظرفیت نوشتار فراداستانی از آن استفاده‌کرده‌است.

راوی در برخی موارد به ترکیب شیوهٔ نقالان با شیوهٔ فراداستانی روی‌آورده‌است؛ چنان‌که به نقل خود به شیوهٔ نقالان تصریح‌می‌کند؛ درعین‌حال، خود را در متن داستان قرارمی‌دهد و مطالب داستانی را به‌عنوان تجربهٔ زیسته خود معرفی‌می‌کند (ر.ک. همان: ۹۳ و ۱۲۴). تکیه بر شعار در زبان دست‌فروش‌ها و گاریچی‌ها مایهٔ توجیه نویسنده برای انتخاب عنوان *آخرین انار دنیا* برای رمان شده‌است، آنگاه آن را با نگاهی فراداستانی به‌تعویق‌می‌اندازد (ر.ک. همان: ۱۱۹–۱۲۰). شیوهٔ استفادهٔ نویسنده از امکانات فراداستانی عمدتاً متأثر از نقالی و طومار نقالان است. اشاره‌های نویسنده به داستان‌نویسی و نقل حکایت، عمدتاً بر اثر روایت‌سازی نیست، بلکه به جای آن، با اشاره به داستان‌نویسی بسنده‌می‌کند؛ چنان‌که می‌گوید: «اجازه‌بدهید برگردیم به حکایت خودمان، به شما گفته‌بودم که در شب دوم، بعد از...» (۱۹۵، نیز ر.ک. ۱۴۸، ۲۰۱). نویسنده از اینکه افراد داستان را به‌صورتِ‌اتفاقی به‌هم‌پیوندزده آگاهی‌دارد و می‌داند جفت‌وجورکردن حوادث با هم منطق داستانی ندارد؛ ازاین‌روی خودش پیش‌دستی‌می‌کند و هنگام پیوندزدن وصله‌های ناجور به آن، از زبان خودش یا افراد قصه بدان اشاره‌می‌کند و بر مبنای این توجیه به ادامهٔ داستان می‌پردازد (ر.ک. همان: ۱۲۲ و ۱۲۴).

۹- نتیجه

استفادهٔ نویسنده از ظرفیت‌های مکتب رئالیسم جادویی برای تدوین پیرنگ تا حدودی موفق بوده‌است. تحتِ تأثیر آثار برجستهٔ رئالیسم جادویی برخی تکرارها در رمان *آخرین انار دنیا* رخ داده‌است، اما نوآوری‌هایی نیز در این شیوه داشته است که بیانگر ضرورت بومی‌سازی رئالیسم جادویی و استفاده از دستاوردها و ظرفیت‌های آن برای بیان محنت‌ها یا ضرورت تغییراتی در حوزهٔ فرهنگی منطقه و جغرافیای رخدادهای رمان است، بدین‌سبب که در برخی موارد با علم و آگاهی از چارچوب‌های پذیرفته‌شدهٔ این شیوه عدول کرده است تا بتواند تأثیر نامناسب سیاست بر روابط عاطفی را بیان کند. شیوهٔ راوی در نقل‌های طولانی و غیرِداستانی به‌لحاظ اصول داستان‌نویسی نامناسب است. در این موارد عمدتاً بیان درونمایهٔ رمان اولویت بیشتری پیدا کرده است. گویا انتقادکردن از سیاستمداران در نوشتاری داستانی را مؤثر ندانسته است که گاهی به جانب بیان صریح و غیرِداستانی روی آورده است.

یکی از ویژگی‌های مثبت و مناسب روایت رمان آن است که نویسنده، از زاویهٔ دید واحد و راوی واحد استفاده‌نمی‌کند، بلکه متناسب با موضوع و مفاهیمی که می‌خواهد مطرح‌کند، راوی را تغییر می‌دهد و از زاویهٔ دیدهای متغیّر استفاده می‌کند. ترکیب راوی اول‌شخص با دوم‌شخص، در نگاه اول برای آن است که راوی دارد موقعیت خودش را به‌عنوان یک مصداق از زندان و سختی‌هایی که کشیده، برای دیگری معرفی می‌کند، اما تناوب این دو روایت برای آن است که نشان بدهد همچنان در زندان است؛ زندانی که با زندان‌های مرسوم و مشهور متفاوت‌است؛ زندانی وسیع به وسعت دنیا. روایت‌شنوی راوی، خود اوست، این نحوهٔ روایت، او را همچنان زندانی نشان می‌دهد؛ یعنی انگار روایت زندان را همچنان در زندان بیان می‌کند. مرادش آن است که تلقی او از زندگی تغییری نکرده است؛ این عدمِ‌تغییر ممکن است بیانگر برخی دشواری‌ها در اقلیم کردستان به‌رغم تغییر حاکمیت سیاسی و پایان حکومت رژیم بعث باشد.

راوی، به فراز و فرود داستان مسلط است و از قبل و بعد رویدادها آگاه است، شخصیت‌ها را به فراخور یکدیگر، با شناختی که از آن‌ها دارد، توصیف می‌کند. راوی در رمان *آخرین انار دنیا*، قصهٔ رنج و سختی زندان را به گونه‌های مختلف تکرار می‌کند، اما در این تکرارها کمتر از رخداد یا حادثهٔ داستانی استفاده می‌کند، درعوض داستان، به نقل تشبیهات عمدتاً مفصل روی می‌آورد. مفاد این تشبیهات شاعرانه متناسب با رنج تنهایی و آزار و محنت‌های راوی است. تشبیهات مثبت و دلپذیر و دورازدسترس، بیانگر حسرت‌های راوی هستند. همان‌قدر که در موارد محنت‌افزا و غم‌انگیز بیان‌کنندهٔ دشواری‌های زندگی در محیطی است که با وجود ظرفیت‌های متعالی، به سبب مدیران نالایق و فشارهای بیرونی، تباه و پرمحنت شده است. به‌کارگیری سخنان رمزی از سوی راوی با نظام زبانی رمان‌نویسی تناسب‌ندارد، اما در این رمان قابلِ قبول است؛ زیرا برای بیان موقعیت دشوار انسان؛ به‌ویژه موقعیت دشوار «زیستن» در سایهٔ اختناق به‌کارگرفته‌شده‌است. نحوهٔ روایت و انتخاب راوی و زاویهٔ دید رمان نسبتاً موفق و مناسب است؛ هرچند در برخی موارد، نقل مطالب غیرِداستانی و استفاده از شیوهٔ نقالی در

این رمان به‌صورت مناسبی عرضه نشده است. لحن گزارشی راوی در این موارد، حس و عاطفهٔ لازم را منتقل نمی‌کند و موجب می‌شود کلام شخصیت‌ها از ظرفیت داستانی تهی شود و صبغهٔ متن علمی و گزارشی بیابد.

منابع

ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما مهدی‌زاده اشرفی. چاپ سوم، تهران: اطراف.

اخوت، احمد (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*. چاپ سوم، اصفهان: فردا.

استراتن، پل (۱۳۸۸). *آشنایی با گارسیا مارکز*. ترجمهٔ مرجان رضایی، تهران: مرکز.

آلوت، میریام (۱۳۸۰). *رمان به روایت رمان‌نویسان*. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس. چاپ دوم، تهران: مرکز.

بورخس، خورخه لوئیس (۱۳۹۱). *کتابخانهٔ بال و ۲۳ داستان دیگر*. ترجمهٔ کاوه سیدحسینی، چاپ هفتم، تهران: نیلوفر.

بولتر، آماندا (۱۳۹۸). *داستان‌نویسی: نگارش و نقد*. ترجمهٔ انیسا رئوفی، تهران: هنوز.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۴). *درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی*. تهران: افراز.

پرین، لارنس (۱۳۹۰). *تأملی دیگر در باب داستان*. ترجمهٔ محسن سلیمانی. چاپ هشتم، تهران: سوره مهر.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

تامس، برانوِن (۱۴۰۰). *روایت: مفاهیم بنیادی و روش‌های تحلیل*. ترجمهٔ حسین پاینده. چاپ دوم، تهران: مروارید.

چتمن، سیمور (۱۳۹۲). «به سوی نظریهٔ روایت». *جستارهایی در باب نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی*. ترجمه و تألیف ابوالفضل حرّی، تهران: خانهٔ کتاب، صص ۲۱-۶۱.

راسلی، آلیشیا (۱۳۹۴). *جادوی زاویهٔ دید*. ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: سورهٔ مهر.

راغب، محمد (۱۴۰۱). «زایش روایت؛ زدایش پادآرمانشهر/ زیستن با (پاد)آرمانشهر *آخرین انار دنیا (۲۰۰۲) و وقت تقصیر (۱۳۸۳)*». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. س ۱۴، ش۱، صص۱۷۱-۱۹۹.

ریمون-کنان، شلموت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

ژوو، ونسان (۱۳۹۴). *بوطیقای رمان*. ترجمهٔ نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.

سرباز، حسن و چنور محمدی (۱۳۹۵). «*بررسی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان ئەخەوارەی پەروانەی بختیار علی*». *پژوهشنامه ادبیات کردی*. س ۲، ش ۲، صص۱-۳۲.

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

طایفی، شیرزاد و محسن رحیمی (۱۳۹۵). «نقد مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان *آخرین انار دنیا* اثر بختیار علی». *پژوهشنامه ادبیات کردی*. س ۲، ش ۲، صص۸۱-۱۰۲.

علی، بختیار (۱۳۹۴). *آخرین انار دنیا*. ترجمهٔ مریوان حلبچه‌ای. چاپ سوم، تهران: ثالث.
عبداللهیان، سمیه و هیوا عبدی (۱۳۹۹). «تحلیل رمان *آخرین انار دنیا* اثر بختیار علی: خوانشی ساخت‌گرایانه از منظر لوسین گلدمن». *پژوهشنامه ادبیات کردی*. س ۶، ش ۹، صص ۱–۲۳.
غلامی، رحمت و اسماعیل نجار (۱۴۰۱). «بررسی استحاله شخصیت‌ها به باد در دو رمان *کیمیاگر و جمشیدخان عمویم از منظر رئالیسم جادویی*». *پژوهشنامه ادبیات کردی*. س ۸، ش ۱۳، صص۳۹–۵۶.
کالر، جاناتان (۱۳۸۸). «داستان و گفتمان در تحلیل روایت». *گزیدهٔ مقالات روایت*. مارتین مکوئیلان، ترجمهٔ فتاح محمّدی، صص۱۶۱–۱۶۹.
کوری، گریگوری (۱۳۹۱). *روایت‌ها و راوی‌ها: فلسفهٔ داستان*. ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.
گارسیا مارکز، گابریل (۱۴۰۱). *صد سال تنهایی*. ترجمهٔ بهمن فرزانه. چاپ بیست و پنجم، تهران: امیرکبیر.
مستور، مصطفی (۱۳۹۱). *مبانی داستان کوتاه*. چاپ پنجم، تهران: مرکز.
مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳). *کتاب ارواح شهرزاد: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو*. تهران: ققنوس.
نایت، دیمون (۱۳۸۸). *داستان‌نویسی نوین*. ترجمهٔ مهدی فاتحی. چاپ دوم، تهران: چشمه.
وو، پاتریشیا (۱۳۹۰). *فراداستان*. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.