گنجینه زبان و ادبیات فارسی

تاثیرخیال و واقعیت بر پیرنگ رمان‌های خاما و زوو

مسعود بحرانی پور[۱]، حسین اسماعیلی[۱*]، حسن شعبانی آزاد[۱]

۱. گروه زبان وادبیات فارسی , واحد گچساران , دانشگاه آزاد اسلامی , گچساران, ایران.

* ایمیل نویسنده مسئول: hoseinesmaeili@iau.ac.ir

چکیده

پست مدرنیسم مکتب ادبی است که برخی نویسندگان ایرانی به آن روی آورده و داستان‌هایی با این سبک پدید آورده اند. یکی از ویژگی‌هایی که در این سبک دیده می‌شود حضور راوی غیر متعارف است به طوری که روایت دچار عدم قطعیت یا ابهام می‌شود. در این پژوهش با هدف شناخت ویژگی های این نوع راوی، به بررسی رمان خاما اثر یوسف علیخانی و زوو اثر خاطره حجازی پرداخته و به این نتیجه رسیدیم که راوی داستان خاما گر چه روانپریش نیست دارای ویژگی خاص عاطفی است و به دلیل عشقی که به دختری داشته همواره او را در خیال و رویای خود دارد و تا آخر عمر وی را همراه خود می‌بیند و درباره اش حرف می‌زند. راوی زوو نیز دختری است که با شخصیت های عجیبی مثل اجنه در ارتباط است و ضمن مخاطب قرار دادن آنها، در کنارشان زندگی می‌کند و مشخص نیست که خود راوی در حال تعریف رمان زنده است یا از عالمی دیگر صحبت می کند. تفاوت این دو رمان در همین عدم قطعیت است زیرا راوی خاما شخصیتی واقعی بوده و حوادث نیز قطعی است.

کلیدواژگان: *پست مدرن، خیال، واقع گرایی، خاما، زوو*

شیوه استناددهی: بحرانی پور، مسعود. اسماعیلی، حسین. و شعبانی آزاد، حسن. (۱۴۰۳). تاثیرخیال و واقعیت بر پیرنگ رمان‌های خاما و زوو. *گنجینه زبان وادبیات فارسی*، ۲(۱)، ۳۲-۱۷.

© ۱۴۰۳ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱۹ بهمن ۱۴۰۲

تاریخ بازنگری: ۱۲ اردیبهشت ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش: ۲۰ اردیبهشت ۱۴۰۳

تاریخ چاپ: ۳۰ خرداد ۱۴۰۳

The Treasury of Persian Language and Literature

The Impact of Imagination and Reality on the Plot of the Novels Khama and Zoo

Masuod Bahrani poor[1], Hossein Esmaili[1]*, Hasan Shabani azad[1]

1. Department of Persian Language and Literature, Gac.C., Islamic Azad University, Gachsaran, Iran.
*Corresponding Author's Email: hoseinesmaeili@iau.ac.ir

Abstract

Postmodernism is a literary school to which some Iranian authors have turned, producing narratives in this style. One of the features observed in this style is the presence of an unconventional narrator, such that the narration is marked by uncertainty or ambiguity. In this study, aiming to identify the characteristics of this type of narrator, the novel Khama by Yousef AliKhani and Zoo by Khatereh Hejazi were examined. The findings indicate that although the narrator in Khama is not psychotic, he possesses a distinctive emotional quality, and due to his love for a girl, he constantly envisions her in his imagination and dreams, perceiving her as being with him until the end of his life and speaking about her. The narrator in Zoo is a girl who interacts with unusual characters such as jinn, directly addressing them and living alongside them, with the narrative leaving it unclear whether the narrator is alive while telling the story or speaking from another realm. The difference between these two novels lies precisely in this uncertainty, as the narrator of Khama is a real character and the events are definite.

Keywords: *Postmodern, imagination, realism, Khama, Zoo*

How to cite: Bahrani Poor, M., Esmaili, H., & Shabani Azad, H. (2024). The Impact of Imagination and Reality on the Plot of the Novels Khama and Zoo. *The Treasury of Persian Language and Literature, 2*(1), 17-32.

© 2024 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 08 February 2024
Revise Date: 01 May 2024
Accept Date: 09 May 2024
Publish Date: 19 June 2024

مقدمه

رمان از گونه‌های ادبی مهمی است که از اوایل دوره معاصر و یا حتی در اوان انقلاب مشروطه در ایران رواج یافته و تاکنون نوآوری‌های زیادی در این عرصه انجام گرفته است. یکی از عناصر مهم رمان و داستان طرح یا پیرنگ است که خود شامل زیر مجموعه‌هایی است. پیرنگ در فارسی به معانی طرح، شالوده و بنیاد است که اولین بار توسط شفیعی کدکنی به جای واژه لاتینplot پیشنهاد شده است (1). برخی صاحب نظران آنرا اسکلت داستان می‌دانند که باید به گوشت و پوست و رگ و پی آمیخته شود تا داستان به وجود آید (2, 3).

پیرنگ از عناصر مهم داستانی است که بدون آن داستان شکل نمی‌گیرد. بی نیاز پیرنگ را شبکه استدلالی و روابط علت و ومعلولی دانسته که تنظیم کننده مسیر و راه فراز و فرودهای داستان است (4)؛ به عبارت دیگر «پیرنگ نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلولی» (5) با توجه به این تعاریف، پیرنگ نمای کلی از داستان را به همراه روابط علت و معلولی آن نشان می‌دهد. پیرنگ در داستان‌های مختلف بر اساس سرعت داستان متفاوت است. می‌توان گفت در اثر وفور حوادث و کشمکشها که سرعت داستان افزایش می‌یابد طرح کمتر در نظر گرفته می‌شود و ضعف آن مشخص نمی‌گردد. اهمیت پیرنگ در داستان نظم دادن به شبکه حوادث و در بر داشتن روابطی است که نشان می‌دهد هر حادثه به چه دلیل اتفاق افتاده و رویدادها چگونه در پی هم قرار می‌گیرند. بنابراین در پیرنگ «وحدت» عامل مهمی تلقی می‌شود. «وحدت صرفا به معنای انتخاب مطالب محدودی نیست برعکس آنچه بیت داستنی را زنده نگه می‌دارد تلاش در جهت دست یافتن به تار و پود زنگی و ضرباهنگ نامنظم و شگفت آور آن است» (6).

خاطره حجازی شاعر و نویسنده بروجردی در سال ۱۳۴۰ در بروجرد به دنیا آمد. وی در رشته فلسفه تحصیل نموده و نویسندگی را از سن ۲۴ سالگی آغاز کرده است. او دارای دفاتر شعری نیز هست ولی بیشتر در زمینه داستان قلم زده است.

یوسف علیخانی در اول فروردین ۱۳۵۴ در روستای میلک الموت زاده شد. وی پس از گذراندن تحصیلات ابتدایی در این روستا، به قزوین رفت و پس از اتمام دورهی متوسطه برای ادامه تحصیل راهی تهران شد. در سال ۱۳۷۷ از رشتهی زبان و ادبیات عرب در دانشگاه تهران دانشآموخته گردید.

وی پنج سال در روزنامه انتخاب و پنج سال نیز در رورزنامه جام جم فعالیت کرده است (1). وی از نویسندگان معاصر ایرانی است که دارای سه مجموعه داستان و دو رمان به علاوه چند کتاب پژوهشی است.

پرسش‌ها

زاویه دید راوی در رمان‌های خاما و زوو چه تاثیری بر شخصیت پردازی گذاشته است؟

شخصیت راوی در رمان‌های خاما و زوو از چه طریق معرفی می‌شود؟

شخصیت پردازی رمان‌های زوو و خاما چه تاثیری بر پیرنگ دارد؟

فرضیات

زاویه دید درونی در هر دو رمان موجب شده درون شخصیت‌ها بهتر شناخته شود.

در هر دو رمان شخصیت راوی از طریق گفتار و کردار خودش معرفی می‌شود.

نوع شخصیت پردازی موجب محدودیت دید شده و حوادث تنها از دید راویان بیان می‌شود.

روش پژوهش

روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و بر مبنای منابع کتابخانه‌ای است.

مبانی نظری

رمان

برای رمان به عنوان یک نوع ادبی تعاریف زیادی نوشته شده است. مهمترین ویژگی رمان که در تعارف به کار می‌رود طول آن است که از داستان کوتاه و حکایت متمایز می‌شود. رمان داستان بلندی است که دارای شخصیت‌های متعدد بوده و حوادث زیادی در آن اتفاق می‌افتد و معمولا شامل چندین گره و افت و خیز داستانی است. در فرهنگ آبرامز رمان به عنوان مجموعه‌ای از نوشته آمده که از ویژگی آثار تخیلی برخوردارند و به نثر نوشته می‌شوند. این نوع ادبی در مقایسه با قالب‌های داستانی کوتاه تر، دارای شخصیت‌های بیشتر، پیرنگ پیچیده تر و محیط اجتماعی گسترده تر هستند (7). در این تعریف هم ویژگی‌های رمان ذکر شده و هم تفاوت آن با داستان کوتاه.

۱ فرهنگ وبستر نیز رمان را روایت خلاقانه با طول قابل توجه و پیچیدگی خاص تعریف می‌کند که همراه با تجربه انسانی و تخیلات اوست. همچنین روایات در آن متوالی بوده و گروهی از شخصیت‌ها در آن نقش دارند (1).

۲ در تعریفی دیگر می‌خوانیم: «رمان داستان بلندی است که شخصیت یا شخصیت‌هایی را در جریان وقایع به هم پیوسته‌ای قرار می‌دهد. این وقایع باید به سوی هدفی خاص حرکت کنند. رمان‌ها معمولاً طولانی و پیچیده هستند و روند حوادث در آن‌ها، از تجربیات انسانی الهام می‌گیرد» (8).

در تعریف داستان گفته اند، رشته وقایعی است که بر حسب توالی زمان روی می‌دهد بنابراین عنصر مشترک همه انواع ادبی خلاقه داستان است در قصه، رمان، داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه، فیلمنامه، شعر روایتی و اشکال دیگر داستان وجود دارد از اینرو داستان کیفیت عامی است که بنیاد هر اثر خلاقه را می‌ریزد و تقریبا هم معنا و مترادف ادبیات است (9).

۳ میر صادقی تفاوت رمان با آثار داستانی دیگر را در مشخص نبودن طول آن می‌داند؛ به این معنی که اگر اثر کمتر از سی تا چهل هزار کلمه داشته باشد آنرا قصه، داستان کوتاه یا بلند و ناول می‌خوانند ولی رمان حداکثری برای اندازه خود ندارد و شرح و نقلی است از زندگی و متضمن کشمکش، شخصیت‌ها، عمل، صحنه،پیرنگ و درونمایه است (9).

لوکاچ در کتاب نظریه رمان می‌گوید: «رمان حماسه جهان بی خداست، نفسانیات قهرمان رمانی، اهریمنی است. عینیت رمان مبتنی بر این ملاحظه استوار و سنجیده است که معنا هیچگاه نمی‌تواند در جای از واقعیت رسوخ کند و با این همه واقعیت بدون معنا در برابر نیستی و عدم ذاتیت از پای در خواهد آمد.» (10)

تعاریف فراوان دیگری راجع به رمان و داستان در کتب مختلف آورده شده که هر یک از زاویه‌ای به آن نگریسته اند. آنچه از تعاریف رمان برمی‌آید و آن را از داستان کوتاه متمایز می‌کند می‌تواند وسعت وقایع و طرح پیچیده‌تر آن باشد. یونسی در تعریفی نسبتاً جامع رمان را این‌گونه معرفی می‌کند:

«طرح رمان به خلاف داستان کوتاه پیچیده و وسیع است و اغلب متضمن طرح‌های فرعی نیز هست. رمان می‌تواند یک تم اصلی و یک یا چند تم فرعی داشته باشد. ممکن است عمل داستانی زمان زیادی را در بر بگیرد؛ به علاوه نویسنده می‌تواند استان یا کشور یا کشورهایی را برای صحنه‌ی وقایع داستان خویش برگزیند و جزئیات امر را به تفصیل و بی احساس هیچ قید و بندی به روی کاغذ بیاورد. رمان می‌تواند بخش اعظم یا همه‌ی زندگی اشخاص داستان و دوستان آن‌ها یا حتی زندگی همه‌ی افراد خانواده‌شان را در بر بگیرد. ممکن نیست بتوان رمانی را در دایره و حوزه‌ی عمل داستان کوتاه مچاله کرد و به همین جهت است که نویسنده‌ی داستان کوتاه هنگامی که طرح پیچیده‌ای را اساس کار قرار می‌دهد از عهده‌ی آن بر نمی‌آید.» (2)

شخصیت

میر صادقی شخصیت‌های رمان را افرادی واقعی می‌داند که توسط نویسنده افریده شده اند یعنی نمونه‌هایی از این آدم‌ها در دیدرس

بوده و خلق نسخه ثانوی کار نویسنده هنرمند ست «نویسندگان در رمان شخصیت‌ها را از نمونه‌ی انسان واقعی می‌آفرینند و عکس‌العمل آن‌ها را در برابر اعمال و رفتار خودشان و شخصیت‌های دیگر به نمایش می‌گذارند. خصوصیات خلقی و روانی آن‌ها را در برابر وقایع ترسیم می‌کنند و نشان می‌دهند که شخصیت‌های داستان چه می‌کنند و چه می‌اندیشند.» (1) طرح و پیرنگ در رمان نسبت به داستان کوتاه گسترش بیشتری می‌یابد و نویسنده فرصت دارد تا در طول رمان و در فرصتی که در اختیار دارد به گسترش وقایع داستانی بپردازد.

«در رمان گسترش و تکوین شخصیت‌ها یا گسترش طرح و پیرنگ یا گسترش فضا و رنگ داستان یا همه این مطرح است ولی در داستان کوتاه فرصتی برای این گسترش‌ها نیست» (1)؛ به این ترتیب مهم‌ترین مشخصه‌ی رمان، بلند بودن آن و تعدد شخصیت‌ها و حوادث است.

در رمان درست مانند واقعیت اجتماعی ارزش‌های راستین ضمنی هستند. این ارزش‌ها در واقعیتی که به تمامی زیر سلطه ارزش مبادله‌ای درآمده که همه انسان‌های غیر پروبلماتیک به آن‌ها می‌گرایند به طور بی‌واسطه دیدنی نیستند. گلدمن از این امر نتیجه می‌گیرد که رمان در مقام آفرینش انتقادی ممکن نیست به آگاهی جمعی به جهان نگری هیچ گروه اجتماعی پیوند داده شود: رمان جست و جوی فردی ارزش‌های فوق فردی غایب است (زیما، ۱۳۷۱: ۹۷)

ناصر ایرانی در این مورد می‌گوید:«داستان ممکن است بر اساس تاریخ و واقعیت ساخته شود یا به کل از قوه تخیل نویسنده سرچشمه بگیرد. در هر حال خصیصه ممیزه آن این است که به طبع و حس‌های پنج گانه خواننده توسل می‌جوید و لذت بخش و فایده مند است.» (3). به این ترتیب از دیدگاه ایرانی لذت جویی یکی از اهداف رمان است زیرا بدون وجود این حس خواننده راغب به ادامه داستان نخواهد بود. اما سبک رمان می‌تواند رئال یا غیر آن باشد و به هر روی از زندگی اجتماعی مردم زمانهای مختلف الگو می‌گیرد و در خلاء پیدا نمی‌شود.

انواع شخصیت در داستان:

شخصیت اصلی و فرعی

شخصیت اصلی همان شخصیت مرکزی و محوری داستان است و شخصیت‌های فرعی نیز در کنار او به روند داستان یاری می‌رسانند.» (6).

شخصیت ساده

شخصیت ساده یا سطحی، شخصیتی است که تنها با یکی از وجوه انسانی خود در داستان حضور دارد مثل ترسو بودن، خرافی بودن و خصایصی ساده و محدود دارد ولی شخصیت جامع، پیچیده و چند بعدی است و با زندگی تقابلی همسویه دارد. شخصیت ساده یا Flat به سهولت توسط خوانند شناخته می‌شود و هیچ کار شگفت آفرین نمی‌کند برعکس شخصیت جامع یا Round خواننده را به کنکاش و فکر در مورد خود فرا می‌خواند و خواننده را در گیر تصمیمات و برخوردهای خود می‌کند.» (6).

شخصیت ساده یکی دو خصلت بیشتر ندارد، یعنی شخصیت او را میتوان در یک جمله خلاصه کرد مانند این جمله خانم میکابر در رمان دیوید کاپرفیلد: (من هرگز از آقای میکابر دست نمیکشم و واقعا هم دست نمی‌کشد» (5)

شخصیت ایستا: (Static Character)

به گفته میر صادقی «شخصیتی که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرد و به عبارت دیگر در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است و اگر حوادث داستان بر او تأثیر کند، تأثیر کمی باشد. معمولا قصه‌ها چه کوتاه و چه بلند اغلب شخصیت‌های ایستایی دارند.» (9). تغییر شخصیت مربوط به ذات شخصیت و اعتقادات اوست نه روند زندگی او، بنا به قولی «سیندرلا اگر چه دختری است که از بدبختی و کلفتی به شاهزادگی می‌رسد، اما شخصیتی ایستاست» (11)

شخصیت پویا (dynamic character)

شخصیتی است که یکریز و مداوم در داستان دستخوش تغییر و تحول باشد و جنبه‌ای از شخصیت او عقاید و جهان بینی او یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او دگرگون شود، این دگرگونی ممکن است عمیق باشد یا سطحی، پردامنه باشد یا محدود. ممکن است، در جهت سازندگی شخصیت‌ها عمل کند یا در ویرانگری آنها، یعنی در جهت متعالی کردن او پیش برود یا در زمینه تباهی او به این تغییر، اساسی و مهم است و تغییری نیست که مثلا در سرماخوردگی در حال و وضع آدم ظاهر شود یا در لحظه‌ای حالت و عقیده شخص را دگرگون کند. شاهکارهای ادبی اغلب دارای شخصیت‌های پویایی هستند شخصیت‌های آن‌ها در سیر حوادث تغییر می‌کند و تحول می‌یابد، البته ما نباید در هر داستانی انتظار تحول شخصیت‌ها را داشته باشیم.» (6)

«این دگرگونی ممکن است عمیق باشد و یا سطحی، پردامنه باشد یا محدود، ممکن است در جهت ساختن شخصیت عمل کند یا در ویران شدن او، یعنی در جهت متعالی کردنش پیش برود یا در زمینهی تباهش این تغییر اساسی و مهم است» (1)

زاویه‌ی دید

هر داستان دارای یک راوی است که آنرا از زبان خود روایت می‌کند. راوی در داستان‌های امروزی انواع مختلفی دارد اما در قصه‌ها و حکایات پیشین قصه‌ها اغلب از دیدگاه دانای کل روایت می‌شوند اما ممکن است در طول داستان راوی عوض شود و یکی از شخصیت‌ها از دید خود داستان را پی بگیرد.

تک گویی درونی

تک گویی درونی گفت و گویی است که در ذهن شخصیت جریان دارد و اساس آن بر تداعی معانی است و به طور غیر مستقیم خواننده را در جریان افکار و احساسات شخصیت قرار می‌دهد یکی از شیوه‌های ارائه جریان سیال ذهن است «در این تکنیک از تداعی آزاد استفاده می‌شود که عموما در روانشناسی به کار می‌ورد اما به نقد و نظریه ادبی هم راه یافته است» (4).

تک گویی درونی در قصه همراه با روایت دانای کل نیز هست:«تک گویی در قصه این ویژگی را دارد که گفت و گو چنان با روایت قصه در آمیخته است که حتی وقتی در ضمن گفت و گو اشاره به دهی می‌شود روایت گر گفت و گو را از میان می‌شکند و توضیحاتی درباره آن می‌دهد و بعد دوباره گفت و گو را ادامه می‌دهد.»(میر صادقی، ۱۳۷۶: ۴۹۵)

بحث

خاما

رمان خاما از جمله آثاری است که در حوزه رمان اقلیمی می‌گنجد. این رمان که زندگی واقعی مردم روستا را تداعی می‌کند و در واقع نیز اتفاق افتاده و شخصیت اصلی جد پدری نویسنده بوده است شخصیت‌های بسیاری دارد که همه در حاشیه قرار دارند و راوی رمان خود شخصیت اصلی است که با زاویه‌ای محدود همه چیز را از دید خودش روایت می‌کند از این رو ما تنها با روحیات وی آشنا شده و از درونیات بقیه شخصیت‌ها تنها زمانی مطلع می‌شویم که گفت و گویی در بگیرد یا رفتاری از آن‌ها به نمایش درآید.

در ابتدای رمان با شخصیت دیگر داستان که با وجود نبودن در داستان، بسیار پر رنگ است آشنا می‌شویم. دختری که خلیل دل بسته اوست با این گفت و گو معرفی می‌شود:

«– سلام.

و راندازم کرد.

اینجا نشستی؟ بلند شد. به خودم گفتم عجب چیزی گفتما!»

دامنش را تکاند از خاک و پشت کرد به من.

کجا می‌ری؟

او تندی رو کرد به من پسربچه ده دوازده ساله. پرسید:

از شما کی می‌رود؟

سرم داغ شده بود. شک کردم او گفته باشد «از شما کی می‌رود؟»

با منی؟ کی؟ کجا؟

– این همه آدم رفتند. از شماها هم بروند؟

کجا رفتند؟

آتش شان رسیده پشت همین کوه که غروب، سرخی گلوله شان را نشانمان داد.

نمیدانستم چی می‌گوید. صبح کله سحر، دایه بیدارم می‌کرد و با سگام می‌دویدم سمت کوهستان. اغگل، کنار دریاچه دردشت نشسته بود. تا برسم، باب و برادرهایم، گوسفندها راهی کرده بودند.

از چه حرف می‌زد؟

– کرد، کرد است؛ چه این ورمرز و چه آن طرف (۱۱–۱۰)

این گفت و گو نشان می‌دهد راوی دوازده ساله است و این دختر همسن او نیست و باید بسیار بزرگتر باشد. اما به زودی مشخص می‌شود که این پسر به وی دل بسته و او نیز می‌داند اما روابط عاشقانه بین آن‌ها نیست و نوعی احترام بینشان حاکم است و این را همه می‌دانند به طوری که وقتی خاما همراه جوانان به آرارات می‌رود خلیل تب می‌کند و دچار هذیان گویی می‌شود. این آغاز پر هیجان نشان زا عشقی است که در سراسر داستان تنیده شده و خلیل به دلیل از دست دادن خاما هیچگاه در زندگی خوشبخت نمی‌شود و همیشه در درون خودش به دنبال خاما می‌گردد بدون این که هیچگاه به آغگل برگردد و سراغ خاما را بگیرد تنها در فکرش او را دارد و با او زندگی می‌کند. به این ترتیب بخش مهمی از خیالات خلیل که بعدها با نام حسن مهاجر شناخته می‌شود، صحیتهایی است که با خاما می‌کند یا در خیال او را می‌بیند.

تعادل در زندگی عادی وجود دارد و اگر قرار باشد این تعادل باقی بماند قصه‌ای شکل نمی‌گیرد. بر هم خوردن تعادل زندگی موجب تضاد و کشمکش و در نتیجه حادثه می‌گردد و زندگی شخصیت‌ها را دگرگون می‌کند و گرهی که در زندگی می‌افتد خواننده را به دنیال خود می‌کشدئ تا از بحرانها و نقطه اوج بگذرد به انتهای داستان و گره گشایی و تعادل دوباره برسد. تعادل در رمان نقطه معینی ندارد و چندین بار به هم می‌ریزد اولین تضادی که درانی پیدا می‌شود و تعادل را بر هم می‌زند عشق پسر دوازده ساله به دختر بزرگتر از خود است و سپس رفتن و باز نگشتن دختر است که راوی را زا نظر روحی در هم می‌ریزد:

«وقتی خاما همراه جوان‌های اغگل به آرارات رفت، فکر نمی‌کردم اینطور لال بشوم. دایه اولش فکر کرده بود سینه پهلو کرده ام. جوشانده برایم دم کرد. فاطمه و اسماعیل مرا سوار اسب کردند و از بهاربند برگرداندند آغگل.»(ص ۲۰)در این قسمت راوی خود را در خیال همراه خاما می‌بیند و انتظار درد بقیه نیز او را درک کنند.

«فکر می‌کردم لااقل فاطمه باید می‌فهمید من با خاما رفته ام به آرارات؛ و به ظاهر به آن‌ها همراه شده ام سمت بهاربند» (12)

راوی غالبا درونیات خود را از طریق حدیث نفس بیان می‌کند. تک‌گویی درونی گفت‌وگویی است که در ذهن شخصیت جریان دارد و اساس آن بر تداعی معانی است و به طور غیر مستقیم خواننده را در جریان افکار و احساسات شخصیت قرار می‌دهد یکی از شیوه‌های ارائه جریان سیال ذهن است «در این تکنیک از تداعی آزاد استفاده می‌شود که عموما در روانشناسی به کار می‌ورد اما به نقد و نظریه ادبی هم راه یافته است» (4).

وی بیشتر در خیال زندگی می‌کند تا واقعیت از این رو گاهی صحنه‌هایی را تعریف می‌کند که واقعی نیست:

«خبالاتم باز دویده بود لب دریاچه. که مردی آمده و دارد فرش سبز قهوه‌ای نزدیک ساحل دریاچه را جمع می‌کند و بعد می‌رود با داس بزرگی که در دست دارد نیزارها را می‌برد که بار اسب‌ها بکند که انگار از او ترسی نداشتند و ایستاده بودند تا به نوبت بار بشود عجیب این که اسبها نه جل داشتند و نه پلاسی بر پشتشان. گاوها هم صف بسته بودند در کنار اسب ها. سگها هم پارس نمی‌کردند سمت مرد که با هر انگشتش خانه‌های سنگی را خراب می‌کرد و تبدیلشان می‌کرد به تلی از کوه سنگی.» (12). این نوع روایت نشان از ذهن درگیر شخصیت است که هیچگاه نمی‌تواند

تمرکز داشته باشد و در زمان حال زندگی کند. بیشترین درگیری ذهن وی مربوط به خاماست. وی به نحوی درگیر فکر اوست که هنگامی که از خانه فرار کرده با دیدن دختری روی پوشیده که سوار اسبی همراه مامورین برده می‌شود گمان می‌برد او خاماست و دنبالش می‌رود ولی دختر او را نمی‌شناسد و معلوم است که وی خاما نیست. با این حال او همچنان امید دارد. هنگامی زنی از روستا برای خود می‌گیرد و در همان شب اول از او سرخورده می‌شود، خیال خاماست که او را وادار به ماندن می‌کند:

«قصد کرده بودم بروم. بروم جایی که کسی خبردار نشود. چند قدمی هم از چشمان روشن فشک و رشکین در میان پرده سیاهی که شب بود، دور هم شدم اما گویی دلم سوخت شاید هم خاما آمد:

همین قدر بود مردانگی ات؟

جوابی ندادم. در واقع خجالت کشیدم جواب بدهم. حتی سرم را بلند نکردم تا توی تاریکی نگاهش بکنم.

– مثلا مشمادارچوب هم داری؟ خواستم چوبدستی را پرتاب کنم توی دره» (12)

زندگی خلیل و روایت آن بسیار ساده و روتین است اتفاق خاصی نمی‌افتد و از نظر ساختاری جابجایی حوادث را هم نمی‌بینیم از این رو تنها ویژگی رمان دیارهای گاه به گاه خلیل با فکر خاماست که او را هدایت می‌کند یا افکارش را به خود مشغول می‌دارد و موجب روایت تک گویی می‌شود.

در یک تصویر خیالی یا در خواب مجلس عروسی را توصیف می‌کند که عروس و دامادش معلوم نیست و او ر آنجا دنبال خاما می‌گردد ولی همه را می‌بیند جز او. وقتی سراغش را می‌گیرد، تصاویر مبهم و خیالی می‌شود. داماد آرارات است و عروس خاما. این توصیف طولانی با بیدار شدن وی تمام می‌شود و حاکی از این است که خاما در آرارات مانده است ولی معلوم نیست اسیر شده یا کشته (12).

بار دیگری هم در خواب پدر و مادر خاما را می‌بیند و صدای یگانه را که قبلا در آغگل شهید شده می‌شنود که اوازمی خواند (12). تصاویر خیالی پدر و مادر خاما را در حالت بیداری نیز می‌بیند و توصیف می‌کند:

« من توی تاریکی دنبال عرفات می‌گشتم. خیلی وقت بود ندیده بودمش. آخرین بار نزدیک تاکستان دیده بودم که کنار جمعیت می‌دوید و سوار چوبدستی اش می‌تاخت. خاما را توی خیالم بین جمعیت دیدم که خجالت می‌کشید سر بلند کند و به پدر نگاه کند کنار جمعیت توته را دیدم که عصبانی شده بود و می‌گفت: خل شدی مرد؟ و بعد به خودم که می‌آمدم نه عرفات را می‌دیدم و نه توته را و نه حتی خاما و خیالش را.» (12).

عشق با او کاری کرده که معشوق را کنار خود ببیند. طوری که انکار با هم زندگی می‌کنند. و در همه لحظات کنار اوست. گاهی توصیفش می‌کند و گاهی با او حرف می‌زند. هنگامی که پتک بر سنگ می‌زند در خیالش او را می‌بیند:« خاما آمده بود جلوی چشمم. پتک می‌زدم که برود و نبیند شره عرق رو سرم را، سینه ام را و داغی پس گردنم را. خاما می‌خندید می‌خندید به پتک زدنم...» (12).

او حتی گاهی کنش‌هایی را به خاما نسبت می‌دهد گویی واقعا هست. گاهی مکالمه او و خودش را کامل نقل می‌کند ولی مشخص است که همه اینها خیال است و در واقع دلش می‌خواهد که چنین کنش و مکالمه‌ای را ببیند:

«–خب اگر باران نبارد؟

خاما مشربه را در آب خنک چشمه زد» (12).

شخصیت خلیل از زمانی که قصه شروع می‌شود تا انتها هیچ تغییری نمی‌کند. خاما هم که از ابتدا نقش کوتاهی داشته و در خیال خلیل با همان نقش باقی مانده است. از این روشخصیت‌ها ایستا هستند. رابطه‌ای که از ابتدا میان این دو بوده تا آخر ادامه می‌یابد و مخاطب از این طریق می‌فهمد خاما دختری عاقل و شجاع بوده

است ولی این که چرا خلیل عاشق او شده مشخص نیست. «خودم هم نمی‌دانستم چه چیزخاما او را اینقدر برایم شیرین کرده بود که می‌خواستم برای من باشد. هر چه بود وقتی می‌دیدمش قلبم تند تند می‌زد. هر وقت این دختر را می‌دیدم سر دلم درد می‌گرفت. حالت خفگی می‌گرفتم. فاطمه خواهر بزرگم خندیده بود: بچه این تو را کول می‌گیرد. می‌دانی چند سال ازت بزرگتره؟» (12)

او حتی در خیال خود احساسات خاما را در می‌یابد در حالی که این حس مربوط به خود خلیل است. زمانی که او گمان می‌کند دوران تبعید به سر رسیده و باید به آغگل برگردند شادی خودش را به شادیث خاما نسبت می‌دهد و چنین توصیف می‌کند:

«خاما مدتی بود خوشحال تر به نظر می‌رسید. نزدیک تر آمده بود. حرف نمی‌زد اما نگاهش مهربان تر شده بود. هرچه تلاش کردم بفهمم حرفش چیه، چیزی سر درنیاوردم. گاهی خیالات کرده بودم که برمی گردیم آغگل و گله باو را می‌بریم آواجیق. گاهی کنجکاوی می‌کردم که وقتی من و قدم بخیر و پسرم و سه تا دخترم را ببینند، چه واکنشی نشان خواهند داد. لابد دایه می‌دوید جلو و دست و صورتم را دست می‌کشید و توی سر خودش می‌زد و توی سر من می‌زد و... باو؟ باو چرا هیچ وقت توی خیالات من نمی‌آمد. اگر هم بود، دور بود. خیلی دور دورتر از آنکه بشود حرفی بهش زد.» (12).

زمانی که به روستایی می‌رسند و مهمان خانه‌ای می‌شوند مرد مهمان نواز برایشان سفره پهن می‌کند اما خلیل با دیدن جانورانی چون گوزن، یکباره به یاد آغگل و خاما افتاده و از ان فضا جدا می‌شود و سپس به توصیف مرد صاحبخانه می‌پردازد:

«داشتم با خاما توی جنگل شاخ‌های گوزن قدم می‌زدم که محمد با آرنج اش زد به پهلویم (12).

زووو

راوی زوو دختری است که از طریق تک گویی درونی زندگی خودش را تعریف می‌کند. روایت او روال خطی ندارد و دارای ابهامات بسیاری است. او در اثر تضاید که در زندگی اش ایجاد می‌شود و تعادل را به هم می‌زند از خانواده دور شده با زی دمخور می‌شود که عوالم او را عوض می‌کند. آنچه تعادل زندگی این دختر را به هم می‌زند، دنیا آمدن خواهرهای دو قلوی او و تنها شدن است که نتیجه آن اخت شدن با دایه پیر و عشق بی اندازه به اوست. این تضادی که در زندگی به وجود می‌آید او را از خانواده دورتر کرده در عوض با شخصیت‌های دیگری که برخی واقعی و برخی خیالی اند عجین می‌کند.

«دارم از او دورتر و دورتر می‌شوم. دلم می‌خواست گریه کنم، اما نمی‌توانستم. تحمل ضایعه برای من که دیگر ته تغاری مورد توجه نبودم، چنان سنگین بود که همانجا به اندازه یک لگن شاشیدم. من را همانطور خیس به خانه بردند و توی حیاط ولم کردند. ظاهرا فکر همه چیز را کرده بودند.» .

نقطه عطف دیگری که در زندگی راوی ایجاد می‌شود جدا شدن از همان دایه‌ای است که در تضاد پیشین با او اخت شده بود. این ضربه نیز برای وی کاری بوده روابط او را با اخانواده تیره تر می‌کند. این مهاجرت برای او دوستی‌های تازه‌ای به ارمغان می‌آورد:

«پدربزرگ مرده بود و مادر بزرگ که نمی‌توانست عموهای بزرگم را کنترل کند، به کمک نیاز داشت. یک روز پدر آمد و گفت باید به بروجرد مهاجرت کنیم. من نفهمیدم، ولی خاجی فهمید که دیگر وقت جدایی رسیده.پدر میگفت حالا تو دیگر بزرگ شده ای، به دایه احتیاج نداری. اگر بچه‌ها بفهمند دایه داری توی مدرسه به تو می‌خندند. راست (13).

یکی از مشخصه‌های داستان پست مدرنیستی این است که در پایان، خواننده را به سرانجام شخصیت‌ها راهنمایی نمی‌کند به عبارت دیگر داستان تمام نمی‌شود و خواننده باید با حدس و گمان ما بقی داستان را در ذهن خود بسازد «ادبیات پست مدرنیستی با گستره پرسش‌های معرفت شناختی رو به رو نیست بلکه با این سوال

دست به گریبان است که جهان‌های متفاوت چگونه شکل می‌گیرند. از این رو از فرجام سرپیچی می‌کند چرا که به وجود راستای خطی اعتقادی ندارد. از سوی دیگر می‌خواهد امکانات مختلفی را بیاموزد یا وجود آنهارا مطرح کند از این رو ناکامل بودن به شیوه مدرنیستی را هم رد می‌کند به همین دلیل پایان این نوع داستان‌ها چند گانه است.» (4). به نظر«لیندا هاچن»که از صاحبنظران ادبیات و فرهنگ پسا مدرن است، «در ادبیات پسا مدرن، خود و تاریخ کنار گذاشته نشده اند بلکه به تازگی قطعیت خود را از دست داده‌اند.» (14).

شمیسا نیز با اشاره به روشن نبودن سرانجام قهرمان داستان در رمان پست مدرن، نوشته است:« اصولا با پیشرفت علم، همه مسائل قطعی قدیم تبدیل به مسائل نسبی شده اند. اعتقاد به نسبیت و عدم قطعیت از مختصات عصر مدرن است.» (4)

به نظر می‌آید راوی به علت سر خوردگی از خانواده و احساس طرد شدگی از همان ابتدا برای خود موجودی خیالی در نظر گرفته و با او دوست شده تا تنهایی اش را جبران کند. از طرفی بازی‌های بچگی او با همسالانش همانند آنها نیست:

«سوسکم را از زیر متکایش برداشتم. زدم به کوچه. بچه‌ها کنار دیوار منتظرم بودند. مسابقه هنوز شروع نشده بود. سعید با زغال، خط شروع مسابقه را کشید. من هم سوسکم را در آوردم و کنار بقیه سوسک‌ها پشت خط و زیر آفتاب داغ تابستان گذاشتم. چشم‌های چند تا از بچه‌های غریبه با دیدن سوسک سبز خوشرنگ و درشت من گرد شده بود. ساسان با نگرانی گفت:

« به پاش نخ نمی‌بندی؟» سامان گفت:

چه نخ ببنده چه نبنده، اینکه عرضه نداره، همشونو پر میده برن.)

از اینکه جلوی غریبه‌ها حرف عرضه را زده بود، به غیرتم برخورد. خواستم حرفی بزنم که سعید گفت:

ولی همیشه سوسک داره و تو مسابقه شرکت می‌کنه.»

و این جمله شد پس زمینه اولین عشق و شروع عروس داماد بازی و مغازله‌های نوجوانی و قرارهای پنهانی، تا آن اتفاق افتاد. ساسان گفت:

حرف نزنین، سوسکا گرمشون شده، حالا پر می‌گیرن.» (13)

سعید دوست کودکی اوست و قرار است با هم ازدواج کنند و همه این را می‌دانند مادر سعید هم وی را بسیار دوست دارد و او را عروس خودش می‌داند اما در آینده سعید سیاسی شده و در دوری او با شخصیتی دیگر که همفکر اوست ازدواج می‌کند.

در این بخش‌ها نیز وی با مخاطبی صحبت می‌کند که معلوم است از دوران کودکی با او بوده است. اسمی از او نمی‌برد ولی معلوم است که او سعید نیست. مشخص نیست این شخصیت که با او تنها شده کیست و چرا به او کمک می‌کند. در این عبارت مطالبی هست که نشان می‌دهد این شخصیت همان صالح است که خود درباره خودش حرف می‌زند یا این که وی شخصیتی است که بعد از ازدواج راوی هم با خانواده او رفت و آمد دارد و برای شفسنجا می‌پزند به این دلیل که گردوهای خودش را به او پس می‌دهند اما این که صالح چنین اعتراضی می‌کند خواننده را به شک می‌اندازد که این دو برای شوهرشان فسنجان می‌پزند یا برای شخصی دیگر؟ و اگر شخصی دیگر است چرا اینقدر برای راوی مهم است ولی اسمی از او نمی‌آورد؟

«چشم‌های سعید ستاره باران شد:

جانمی. اسکناس را قاپید و پا گذاشت به فرار. اما من ماندم. خیالم که راحت شد تنها هستیم، صدایت کردم. داشتم قبض روح می‌شدم وقتی دیدم به جای اینکه روی درخت باشی پشت سرم ایستاده ای. مشت ات را باز کردی و یک سوسک درشت دیگر، درست مثل همانی که خودم داشتم به طرفم گرفتی. نگرفتم. پرش دادی و جیب هایم را پر از گردو کردی. بعدها وقتی من و سارا برایت فسنجان می‌پختیم، صالح می‌گفت: «نمی فهمم مگه شما دو تا غذای دیگه‌ای بلند نیستین بپزین؟ ئی طفلک که زردی می‌گیره»

سارا می‌خندید و می‌گفت: «داریم گردوهای خودشو پسش میدیم.»(همان:۱۳)

اولین بار که راوی در سن چهار سالگی دایه اش را می‌بیند توصیفی از وی دارد که مخاطب خیال می‌کند وی واقعا جنی عجیب است. کارهایی که از وی سر می‌زند به پیر زن قوزی نمی‌ماند:

«آنجا یک موجود پیر قوزی با چشم‌های سبز فسفری انتظارم را می‌کشید.....از کنارم رد شد و رفت به انباری ته حیاط. برایم مهم نبود چه می‌کند. داد زدم:

اونجا جن داره.»

در دهانه تاریک انباری یک لحظه ایستاد. صدایش اصلا شبیه صدای پیرزنها نبود:

«با من دوستن.»(حجازی،۱۳۸۰: ۲۲)

از ویژگی‌های فراداستان حضور شخصیت فانتزی در متن است. یعنی نویسنده جهان واقعی را در کنار امور فانتزی قرار داده این دو جهان را به هم نزدیک و باور پذیر می‌سازد. به عقیده تودوروف اساس فانتزی این است که درک و تعریف واقعیت خارج از داستان را به حالت بی ثباتی و متزلزل در می‌آورد. به طوری که همه متون فراداستانی در همین وجود تقلیل ناپذیر تقابل میان امر واقعی و غیر واقعی تردید نموده و این موضوع را به چالش می‌کشند (15). این شخصیت فانتزی همین «بودو» است که راوی با وی ازدواج کرده و با او خوشبخت است اما دیگران از این وضع رضایت ندارند و احتمالا دلیل آن روانپریشی راوی است.

«راستی آیا بعد از این همه تجربه عشقی، با بودو به عشق رسیده ام؟ چرا از او خوشم می‌آید؟ چون او یک جن سیصد ساله است؟ یا چون با او هی گل می‌دهم؟ دیگر نمی‌خواهم بهش فکر کنم. یک بار دیگر هم گفتم از او خوشم می‌آید؛ مخصوصا از شوخی هایش. وقتی غمگین نیست حرف‌هایی می‌زند که در قوطی هیچ عطاری پیدا نمی‌شود (15).

زاویه دید دوم شخص وی را محدود نموده و او تنها هر چه خود می‌بیند می‌تواند بیان کند و از درون دیگران بی خبر است از این رو بیشتر ذهنیات و علایق خودش را بیان می‌کند:

«کاش اینجا بودی. باز هم سوسکم رفته بالای درخت و کسی نیست آن را به من بدهد. این بار هم خودم نخش را رها کردم. می‌ترسیدم پایش بکند. چه کنم که همیشه سوسک‌ها و بادبادک‌ها و بادکنک‌ها و فانوس هایم را یک چیزی می‌کشد و می‌برد و من دلش را ندارم بندهایشان را محکم در دست نگه دارم. نترس، اوضاع آنقدرها هم افتضاح نیست. حدودا یک ماه پیش یکی دیگر از فانوس هایم را لب ایوان پیدا کردم. کمی کثیف شده بود. شمع اش هم تا ته سوخته بود، ولی صحیح و سالم برگشته بود. انگار نه انگار که سی سال از رها شدنش گذشته است (15).

با توجه به این که راوی در ابتدای رمان گفته است دارد از بالا نگاه می‌کند به نظر می‌آید وی روحی است که به دنیا برگشته و حالا دارد خاطراتش را تعریف می‌کند. در این جا هم راجع به کره زمین صحبت می‌کن و این که مردم نمی‌دانند که او حضور دارد و مخاطب او نیز در این دنیا نیست و قرار است در جایی بالاتر او را ببینند:

«فعلا که کره زمین بلبشوست و از رؤیا خبری نیست اما یک روزی دستنوشته تو کشف می‌شود. نه، هنوز از دیگران خبری ندارم. دیروز باز هم یک پر توی کفشم پیدا کردم؛ به خیال اینکه علامت خوبی ست، خوشحال بودم. برداشتمش. ته اش آبی نبود. شاید باد آورده بودش. شاید هم کسی آن را در کفشم گذاشته بود تا از عکس العمل من چیزی بفهمد. تازگی‌ها احساس می‌کنم بو برده اند من هستم. این حس، کمی حالم را بد می‌کند. مخصوصا اینکه مدتیاست کاملا از شماها بی خبرم. گاهی که هیچ علامتی دریافت نمی‌کنم به نظرم می‌رسد اینجا ته دنیاست. نفسم تنگ می‌شود و فکر می‌کنم سقف اتاق با من سینه به سینه شده است. این طور وقت‌ها به برج مخابرات فکر می‌کنم. بی تابانه منتظرم تمام بشود

تا از آن بالا بروم بلکه از این تنگ نفس خلاص بشوم، و یا شاید آنجا ببینمت (15)

او در یکی از بخش‌های رمان راجع به همسر یک از اجنه صحبت می‌کند که برای وی زورخانه‌ای درست کرده که مخصوص زنهاست و شخصیتی به آنجا رفت و آمد دارد که در خیال اوست:

« با عصبانیت، از لای دندان گفتم:

تو اینجا چکار میکنی. اگه ببیننت در اینجا رو می‌بندن.» دستم را گرفت: «نترس! هیچکس جز تو منو نمی‌بینه.» (13)

در این بخش‌ها ما دقیقا نمی‌توانیم بگوییم چنین زورخانه‌ای واقعا وجود دارد و زنی که راوی از او حرف می‌زند واقعی است یا خیر. این عدم قطعیت که ویژگی داستات پست مدرن سات در همه جای رمان حضور دارد.

در این صحنه نیز راوی همراه با همان جن درونش برای تماشای ارگ رفته و آن‌ها را راه نداده اند د دراین جا هم نیست آیا این اتفاق افتتاده است یا خیر. ممکن است راوی خود به تنهایی با خیال خود به این مکان رفته باشد:

«بلیت فروش گفت امروز نمی‌توانید بروید تو؛ تعطیل است نمی‌دانم از قیافه ما خوشش نیامد یا واقعا تعطیل بود. برگشتم به تو بگویم جر و بحث نکن که دیدم لباس هایت را در آورده ای. چشم‌های بلیت فروش اول گرد شد، بعد از روی صندلی اش بلند شد و به طرف تو دوید. وقتی بال هایت را دید، در جا خشکش زد؛ طوری که فکر کردم سنگ اش کرده ای. بی حرف و نقل از برابرش گذشتیم. وقتی توی کوچه‌های ارگ گم شدیم، تازه صدای سوت اش درآمد (13).

یکی از ویژگی‌های سبکی این کتاب زاویه دید دوم شخص آن است که دقیقا نمی‌دانیم رای به چه کسی حرف می‌زند. کل داستان را راوی برای کس یتعریف می‌کند و مدام خاب«تو» را به کار می‌برد بدون این که مشخص باشد مخاطب کیست گاهی گمان می‌رود «صالح» مخاطب اوست که شوهر مشترک او با ساراست گاهی به نظر می‌آید با یکی از همبازیهای بچگی اش حرف می‌زند و گاهی با همان جن درون و گاهی نیز چنین می‌پنداریم همه اینها یک نفرند.

«انگار خوابم کرده بودی. زیر آفتاب داغ تابستان از خواب بیدار شدم. تو نبودی. همه کوچه‌ها و حتی امامزاده را هم گشتم. توی چاه امامزاده هم سر کشیدم. آنجا هم نبودی. فکر کردم هرجا رفته‌ای دوباره تو را خواهم دید. دم دروازه با بلیت فروش سینه به سینه شدم. دو نفر دیگر هم همراهش بودند. پرسید: «کجا رفت؟» گفتم: «کی؟» گفت: «آن یارو که بال داشت.» (13).

مشخص نیست که این شخص که رفته و باز نگشته کیست آیا شوهر اوست یا معشوقی است که به وی نرسیده است.

شخصیت عجیب راوی و تعاریف او از ویژگی‌های خود مخاطب را چار شگفتی می‌کند و این نحوه روایت، از راوی غیر طبیعی بر می‌آید. در واقع راوی این داستان به نوعی روان پریش است:

«البته از وقتی به او گفته ام با او به وضعیت چهار خواهم آمد دیگر توی بخاری دیواری گریه نمی‌کند. می‌آید و کنارم می‌نشیند. سرش را می‌گذارد روی شکمم. پسرمان را صدا می‌کند. البته او می‌گوید پسر است. جالب است که بچه به صدایش عکس العمل نشان می‌دهد و خیلی می‌جنبد. آن‌ها با هم ارتباط قشنگی دارند. شاید باور نکنی اما یک شب در خواب و بیداری متوجه یک جور سنگینی روی شکمم شدم. چشم هایم را که باز کردم دیدم دست بودو دارد یک دست کوچک را که از نافم بیرون زده بود، نوازش می‌کند. شاید فهمیدند بیدار شده ام که دست کوچک به سرعت سرجایش برگشت و دست بودو هم آمد روی سینه ام.

صبح روز بعد که ماجرا را برایش گفتم، گفت خواب دیده ای، خیر باشد. گفتم:

دروغ میگی. به منم یاد بده! دلم می‌خواد دستاشو تو دستام بگیرم» (13)

چنانکه گفتیم در فراداستان مرز خیال و واقعیت به هم نزدیک می‌شود از این رو حضور اسطوره که ویژگی امور خارق العاده در آن وجود دارد در کنار عناصر واقعی داستان جلوه گر شده، نوعی بینامتنیت پدید می‌آورد. به تعبیر وو:«شیوه‌ای برای تقویت مفهوم داستان ادبی به مثابه جهان بدیل کاربرد تلمیح یا اشاره ادبی و اساطیری است که وجود جهان خارج از مکان و زمان روزمره را به خواننده یادآور می‌شود (15).

یکی از بخش‌های روان پریشانه این داستان زمانی است که راوی گمان می‌کند از جن درون خود باردار است و پیش از دنیا آمدنش نیز او را لمس می‌کند. این تصاویر سوررئالیستی در این بخشها فراوان است و نشان از ذهن آشفته راوی پس از مرگ همسرش دارد:

راوی ازدواج خیالی خود با جن درونش را واقعی تصور کرده و حتی واقعه محضر را نیز توصیف می‌کندو. این جن سیصد سال دارد و محضر دار هم به این ناهمگونی اعتراض دارد.

« به عاقد گفتیم به جای اینکه بنویسند ۱۳۸۰ نوشته اند ۱۰۸۰. طرف می‌خواست عقدمان نکند. یواشکی به من گفت:

آخه دخترم مگه شوهر قحطه؟ چرا می‌خوای با این پاپتی عروسی کنی.» من هم یواشکی بهش گفتم:

حاج آقا، دلش مهربونه، خیلی هم پولداره.» پدرانه سرش را تکان داد و گفت: «خب... خب، خوبه.» اما در گرفتن خرج محضر اصلا پدرانه عمل نکرد (13).

نتیجه گیری

در این پژوهش دو رمان خاما و زوو از واقعیت و خیال بررسی شد. این دو رمان از نظر زاویه دید راوی یکسان هستند اما راوی‌ها از نظر تخیل مشابه نیستند. راوی راما پسری است که عاشق شده و تخیلات او مربوط به آن دختر است که گویا در آرارات اسیر شده و دیگر خبری از او نیست و راوی و خانواده اش نیز از آن منطقه دور شده اند و نمی‌توانند از سرنوشت او اطلاعی داشته باشند از اینرو راوی آنچه را که می‌خواهد داشته باشد در خیالاتش به تصویر می‌کشد. راوی ایستا است و از ابتدا نیز فردی خیالاتی بوده است اما در این رمان عدم قطعیت وجود ندارد و مخاطب می‌داند که چه اتفاقی برای شخصیت‌ها افتاده است. راوی نیزشخصیتی زنده است که از ده سالگی تا زمان مرگ خود را روایت می‌کند اما مکالمات خیالی خود با خاما را نیز بیان نموده که نشان از ذهن خیالاتی او دارد. در انتهای رمان راوی پس از مکالمه‌ای طولانی با خاما می‌میرد. راوی زوو شخصیتی است که نمی‌دانیم در هنگام روایت زنده است یا خیر، از سویی وی روایت زندگی اش را هم به نحوی تعریف می‌کند که خیال و واقعیت در هم آمیخته و نمی‌توان روایت دقیقی از آن به دست آورد.بنابراین قطعیتی در آن نیست و از روایت وی یک زندگی با روال خطی دریافت نمی‌شود. در واقع این رمان شخصیت‌های فانتزی دارد و سبک آن پست مدرن است اما خاما رئالیستی است و روایتگر روال خطی شخصیتی است که در زندگی خود خیالات بسیاری دارد و با شخصیتی که قبلا می‌شناخته و اکنون در کمارش نیست صحبت می‌کند.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The study explores the intertwined influence of imagination and reality on the narrative structure of two contemporary Iranian novels—*Khama* by Yousef Alikhani and *Zoo* by Khatereh Hejazi—through the lens of postmodern and realist narrative theory. Postmodernism as a literary school has attracted certain Iranian authors for its embrace of unconventional narrators, narrative ambiguity, and epistemological

uncertainty. One of the core focuses of this research is the role of the narrator's perspective in shaping character portrayal and plot construction. Drawing on theoretical foundations of plot as "the framework of causal and consequential relationships" (5), and its function in providing unity and narrative coherence (6), the research situates *Khama* within the realm of regional realism while placing *Zoo* in the sphere of postmodern narrative experimentation. The narrator in *Khama*—although emotionally fixated on an absent love object—relates a clear sequence of events with definitive outcomes, while *Zoo*'s narrator inhabits a liminal space where reality and fantasy blend, creating a world in which the reader cannot determine whether the narrator is alive or speaking from another realm (4, 14). This contrast not only reflects differing uses of imagination but also underlines the divergent narrative ontologies underpinning the two works.

The research adopts a descriptive-analytical method grounded in library resources to answer three primary questions: (1) How does the narrator's point of view influence character development in *Khama* and *Zoo*? (2) Through what means are the narrators themselves characterized? and (3) What effect does characterization have on the plot in these novels? The conceptual framework incorporates established definitions of the novel as a long prose narrative distinguished from shorter fiction forms by its complex plotting, multiplicity of characters, and breadth of social environment (2, 7, 8). It also draws on theoretical distinctions between static and dynamic characters (6, 9), flat and round characters (5), and the role of interior monologue as a method for presenting a character's mental state and facilitating a stream-of-consciousness narrative mode (4). By situating the analysis within these frameworks, the study illuminates how the specific techniques used by each narrator—first-person limited in *Khama*, second-person in *Zoo*—condition the interplay of reality and imagination in their respective plots.

In *Khama*, the narrator is a male protagonist whose love for a woman named Khama shapes his life trajectory. From the outset, his perspective is narrowly focused; readers are privy only to his interior world and learn about other characters' thoughts and feelings only indirectly through dialogue or observable actions. The narrative is punctuated by moments of imagination in which he converses with Khama or envisions her presence, despite her physical absence. This form of sustained imaginative engagement operates within a largely realist frame: the chronology is linear, events are causally connected, and the external world retains a stable ontology. The narrator's static nature—unchanged from the beginning to the end—underscores the thematic continuity of longing and emotional fixation. Importantly, although interior monologue blurs the line between thought and speech, the events themselves remain anchored in a knowable reality (12). The

absence of postmodern indeterminacy means that, while imagination plays a significant role in character motivation and subjective experience, the reader is never in doubt about what has "actually" happened.

Conversely, *Zoo*'s narrator—a young woman—exists in a narrative space where imagination and reality are inseparable. Written in the second person, the novel addresses an ambiguous "you" whose identity shifts across the narrative: sometimes a childhood friend, sometimes a lover, sometimes a supernatural being. This unstable referent creates interpretive uncertainty, a hallmark of postmodern fiction (4). The narrator's interactions with fantastical entities, such as jinn, are presented without clear markers of ontological status, inviting the reader to question whether these events occur in the story world or entirely within the narrator's psyche (15). The absence of a linear plot and the resistance to closure further align *Zoo* with postmodern aesthetics, as identified by theorists like Linda Hutcheon, who emphasize the loss of narrative finality and the multiplicity of possible worlds (14). The reader must actively construct the story's meaning from fragments, oscillating between possible interpretations without the reassurance of a definitive resolution.

Both novels employ interior monologue as a key narrative strategy, yet the effect differs significantly due to their respective ontological commitments. In *Khama*, interior monologue deepens the psychological realism of the protagonist, revealing his persistent preoccupation with Khama and his attempts to sustain an imagined relationship with her across time and space. These passages often merge memory, dream, and present perception, but the underlying framework remains stable: the reader can distinguish between imagined and actual events even if the narrator cannot. In *Zoo*, by contrast, interior monologue destabilizes the reader's grasp of reality. The narrator's stream of consciousness seamlessly incorporates fantastical elements—magical spaces, supernatural companions, surreal bodily experiences—without narrative cues that would signal a transition between reality and fantasy. As Tzvetan Todorov's theory of the fantastic suggests, such narrative techniques maintain a constant hesitation between the natural and supernatural explanations for events (15), reinforcing the novel's postmodern indeterminacy.

The comparative analysis highlights how narrative point of view, character construction, and the integration of imaginative elements shape the reader's experience of plot. In *Khama*, the narrator's limitations of knowledge and focus on personal longing narrow the scope of the story but do not undermine its referential stability. Imagination functions here as an extension of emotional reality, enhancing character depth without destabilizing the story world. In *Zoo*, the second-person address and the proliferation of fantastical scenarios create a disorienting

effect in which the plot cannot be disentangled from the narrator's subjective reality. This structural openness invites multiple readings and foregrounds the act of narration itself as a site of meaning-making. In both cases, the blending of imagination and reality serves as a vehicle for exploring psychological states, but the degree of ontological certainty—or its absence—distinguishes their narrative strategies and thematic resonances.

In conclusion, the study demonstrates that while both *Khama* and *Zoo* center on narrators whose imaginative lives are integral to their identities, the novels diverge sharply in their treatment of reality. *Khama*'s realist frame allows the reader to separate imagination from actual events, situating the narrator's fantasies as personal coping mechanisms within a coherent world. *Zoo*, by contrast, refuses such separation, embedding its narrator's perceptions within a reality that may itself be a construct of the mind. This fundamental difference reflects the broader distinction between realist and postmodern narrative modes, revealing how the calibration of imagination and reality within plot structure can profoundly influence the reader's interpretive engagement. The juxtaposition of these works thus offers insight into contemporary Iranian fiction's capacity to negotiate between tradition and experimentation, between the stability of realist narration and the open-endedness of postmodern storytelling.

References

1. Mir Sadeghi J. Elements of Story: Sokhan; 1997.
2. Younesi E. The Art of Story Writing: Negah; 2009.
3. Irani N. The Art of the Novel: Farhang Nashr No; 2001.
4. Binaaz F. An Introduction to Story Writing and Narratology: Afrarz; 2013.
5. Forster EM. Aspects of the Novel: Amir Kabir; 1973.
6. Farzad A. On Literary Criticism: Ghatreh; 1999.
7. Abrams MH. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition2002.
8. Norouzi J. Contemporary Literature from the Constitutional Revolution to Today: Rahgoosha; 1996.
9. Mir Sadeghi M. Contemporary Persian Novels: Niloufar; 2000.
10. Lukács G. The Sociology of the Novel: Mahi; 2002.
11. Prin L. Another Reflection on the Story: Islamic Arts Institute, Advertising; 1990. 5th Edition p.
12. Alikhani Y. Khamah: Amoot; 2018.
13. Hejazi K. Zoo: Ghatreh; 2001.
14. Widdowson P. Literature and Postmodernism. Iran Journal. 1998:12.
15. Wu P. Metafiction: Chashmeh; 2011.