فصل اول: کلیات

۱-کلیات

۱-۱-بیان مسئله

عمده‌ترین رویکردهای نظری و عملی در حوزه‌ی ادبیات، حاصل تلاش‌هایی‌است که عموماً در غرب تولید، تداوم و تثبیت می شود، و سپس به ادبیات سایر ملت‌ها نیز سرایت می‌کند. یکی از این رویکردها و تحول‌های مهم در حوزه‌های ادبیات، هنر، معماری و ... که در نتیجه‌ی تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و نیز تغییر در نگرش فلسفی انسان در آغاز قرن ۲۰ ایجاد شد شکل‌گیری و پیدایش پست‌مدرنیسم[۱] است که با خود اندیشه‌ها، نگرش‌ها و تغییرات اساسی‌ای را به همراه داشته، و دربردارنده‌ی مفاهیمی چون: عدم قطعیت، مرگ فراروایت[۲]، مرگ مؤلف[۳]، مرکزیت‌زدایی[۴]، شالوده‌شکنی[۵]، فقدان قاعده، بازی‌های زبانی[۶]، اظهار خودآگاهی، مرجعیت‌گریزی ، ایدئولوژی‌زدایی و ... در حوزه‌های مختلف و از جمله ادبیات بوده است.

از میان تمام ویژگی‌ها و کلید واژه‌های اصلی پست‌مدرنیسم، «خودآگاهی داستان‌پردازانه یا اظهار خودآگاهی در داستان‌پردازی»[۷] مهم‌ترین تغییر و تحول پست‌مدرنیسم در حوزه‌ی هنر و ادبیات است؛ به طوری که می‌توان گفت کلیدی‌ترین ویژگی‌ای است که دیگر شاخصه‌های پست‌مدرنیسم را نیز تحت شعاع و تأثیر خود قرار می‌دهد. این ویژگی که با عنوان اصطلاحی «فراداستان»[۸] با زیر مجموعه‌های گوناگون از آن یاد می‌شود، به داستان‌هایی اطلاق می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجه خواننده را به برساخته بودن خود جلب کرده، و رابطه‌ی میان داستان و واقعیت را به اشکال و شگردهای مختلف به چالش می‌کشد.

---

۱ Post modernism
۲ The death of meta- narrative
۳ The death of author
۴ De- centring
۵ deconstruction
۶ Language Game
۷ Self-conscious ficion
۸ metafiction

از آنجا که این شکل از ادبیات و داستان‌پردازی در چند دهه‌ی اخیر به دنبال تحول‌های پیش آمده در ادبیات غرب، به داستان‌نویسی فارسی نیز سرایت کرده است، و به عنوان یک پدیده‌ی وارداتی، نتوانسته همپای غرب در ادبیات داستانی ایران رشد و تکامل پیدا کند؛ لذا از یک سو به دلیل عدم درک درست نویسندگان ایرانی از این رویکرد منجر به ایجاد ادبیاتی سطحی و صنعت زده شده و از سوی دیگر کم اطلاعی و ناآشنایی خوانندگان از این اصول، سبب شده که به فهمی شایسته و در خور از متن نرسند.

بنابراین این تحقیق در صدد است، با توجه به آراء نظریه‌پردازان برجسته در حوزه‌ی پست‌مدرنیسم و همچنین با ارائه و کاربست ایده‌های جدید و ابتکاری، این نوع جدید از داستان‌پردازی را با الگویی جدید، از طریق تحلیل روایت و نشانه‌شناسی ساختاری و معنایی متن مورد بررسی و تحلیل و طبقه‌بندی قرار دهد؛ و به درک و فهم این آثار داستانی از طریق معرفی و تحلیل تکنیک‌های پیچیده و فراداستانی بکار گرفته شده در آن‌ها یاری رساند. از این رو با تأکید بر رمان‌های مشهور و برجسته‌ی پست‌مدرن فارسی در دهه‌های اخیر، به بررسی اشکال و شیوه‌های افشاء خودآگاهی و بکارگیری فراداستان و استخراج مصادیق آن در این رمان‌ها پرداخته، و ضمن تبیین شیوه‌های بکارگیری آن در این رمان‌ها، به اهداف و رسالت‌های استفاده از این شگرد، موضوع‌ها و اشکال افشاء بکار رفته در آن‌ها و تأثیر آن در محتوای رمان‌ها پرداخته، تا به این وسیله به میزان موفقیت نویسندگان ایرانی در بکارگیری هنری این تکنیک جدید پی برده و جایگاه این رویکرد نوین و تازه وارد در ادبیات داستانی معاصر ایران روشن‌تر شود.

۱-۲- مبانی نظری

۱-۲-۱- تعریف ادبیات داستانی پست‌مدرن و تاریخچه‌ی آن

ادبیات پسامدرن پیش از هر جلوه‌ی دیگری از پسامدرن در اوایل دهه ۶۰ آغاز شد و در دهه ۸۰ به اوج خود رسید؛ بطوری که می‌توان گفت شیوه‌ی غالب در ادبیات سال‌های ۱۹۶۰ إلی ۱۹۹۰ نگارش به سبک و سیاق پست‌مدرنیستی بود که بخش بزرگی از آثار منتشر شده در این سال‌ها را به خود اختصاص می‌داد.

در زمینه‌ی ادبیات داستانی، این واژه از خاتمه جنگ جهانی دوم به این سو رواج بسیار داشت و در دهه‌ی ۶۰ زمینه برای پایه‌ریزی داستان‌هایی با ویژگی پست‌مدرنیستی فراهم شد؛ بطوری که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ داستان‌های واقع‌گرای دهه‌ی ۱۹۵۰ جای خودشان را به نوشته‌هایی داد که آزادانه از سنت‌های رایج داستان‌نویسی فاصله گرفتند و انحراف‌های نامنتظره و آشوبنده‌ای به وجود آوردند(برتنس،۱۳۸۳ :۱۶۱-۱۶۰).

اولین نمودهای ادبیات پست‌مدرن در رمان به صورت داستان‌های تجربی[1] در دهه ۶۰ ایجاد شد ولی رفته رفته به دلیل عدم حساسیت نویسندگان به ویژگی‌هایی چون درهم تنیدگی داستان و واقعیت، خود مرجعیت‌گرایی و.... لقب تجربی در این داستان‌ها کم‌رنگ شده و زمینه برای پایه‌ریزی داستان‌های پسامدرنیستی فراهم شد(آفرین،۱۳۸۹ :۱۲). آغازگران و پیشگامان داستان پست‌مدرنیستی را ولادیمیر ناباکوف با رمان «آتش رنگ پریده»؛ گابریل گارسیا مارکز با اثر مشهور«صد سال تنهایی» و داستان‌های کوتاه خورخه لوئیس بورخس دانسته‌اند(شایگان‌فر،۱۳۸۰ :۱۸۹).

دیوید لاج آغاز پسامدرنیسم در رمان و ادبیات داستانی را رمان‌های نو فرانسوی و ادبیات داستانی آمریکا می‌داند و ساموئل بکت و آثار او را به عنوان نخستین نویسنده پسامدرن معرفی می‌کند(همان :۱۴۴-۱۴۳). «جسی متس» نیز پست‌مدرنیسم را به معنای پایان رمان مدرن نمی‌داند بلکه بالعکس معتقد است که موجبات «غنی‌سازی» رمان مدرن را فراهم ساخته و بسیاری از مسائلی را که رمان مدرن در مراحل اولیه‌ی خود حل ناشده باقی گذاشت، حل کرده است(همان،۲۰۳-۲۰۲).

در واقع همزمان با پیچیدگی‌های فزون‌تر و تحیرآورتر زندگی در عصر مدرن و پیدایش پسامدرنیته، رمان نیز شکل و ساختاری پیچیده پیدا کرد و با بدعت‌گذاری رمان‌نویسان پسامدرن فضایی از عدم‌قطعیت و سردرگمی در داستان ایجاد شد(پاینده،۱۳۹۰ :۲۷-۲۲). دلیل این اتفاق این بود که پست‌مدرنیست‌ها بر خلاف مدرنیست‌ها قصد داشتند که آشوب‌زدگی، بی‌نظمی و از هم گسیختگی زندگی را به ادبیات تسری دهند و به همین دلیل رمان‌هایی خلق کردند که سراسر عدم‌قطعیت، عدم‌انسجام و بی‌نظمی بود. بسترهای مهمی که به عنوان بدیل‌هایی خاص در اختیار نویسندگان و داستان‌نویسان پست‌مدرنیستی قرارگرفت پیش‌تر در دنیای نقاشی، عکاسی، سینما، تئاتر و تلویزیون نمایان شد و رشد کرد و سپس به دنیای داستان و رمان سرایت کرد(یزدانجو،۱۳۸۱ :۱۹).

۱-۲-۲- ویژگی‌های ادبیات داستانی پست‌مدرن

بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان با بررسی ساختار و صناعات[2] رمان‌هایی که پسامدرنیستی خوانده می‌شوند، به مجموعه‌ای از خصوصیات و تمهیدات اشاره می‌کنند که در این رمان‌ها به صورت عناصر غالب دیده می‌شود. فهرست‌هایی از این دست را می‌توان در مقالات منتقدان و نظریه‌پردازانی چون بری لوئیس، ایهاب حسن، گلن وارد، برایان مک هیل، پتریشیا وو و ...یافت.

برایان مک‌هیل[3] در معرفی این آثار، به عنصر غالب محتوایی که همانا محتوای «وجودشناسانه» و هستی‌شناسانه[1] است اشاره و تأکید می‌کند که در مقابل محتوای معرفت‌شناسی[2] آثار مدرنیستی قرار

[1] Experimental novel
[2] devices
[3] Brian McHale

می‌گیرد(مک‌هیل،۱۳۸۳ :۱۱۲). دیگر نظریه‌پردازان نیز هریک به یک سری ویژگی‌ها و تمهیدات اشاره می‌کنند که با هم دارای مشترکات و مفترقاتی هستند؛ بری لوئیس به ویژگی‌هایی چون: بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، زوال مفهوم زمان، اقتباس[۳]، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا[۴] و دور باطل اشاره می‌کند(لوئیس،۱۴۸۳ :۸۴). پتریشیا وو ویژگی‌های راوی بیش از حد فضول و آشکارا مبتکر، واژه‌آرایی و صفحه‌آرایی بدعت‌گذارانه، اعطای آشکار نقش به نویسنده، ساختارهای تودرتو، بحث نقادانه در مورد داستان در خود داستان، فروپاشی زمانی و مکانی روایت و ... را جزء ویژگی‌های این نوع رمان‌ها برمی‌شمارد(وو،۱۳۸۳ :۱۸۲-۱۸۰). از دیگر ویژگی این رمان‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: تناقض، جابجایی[۵]، عدم‌انسجام، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه، دور باطل(لاج، ۱۳۸۶ :۳۰۰ - ۱۶۲). پارانویا، لجام‌گسیختگی، عدم‌انسجام و زمان‌پریشی(متس،۱۳۸۶ :۲۳۰-۲۲۸). ازهم گسیختگی و عدم انسجام، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها و... که علاوه بر لاج و بری لوئیس، ایهاب حسن نیز آن‌ها را جزء ویژگی آثار و رمان‌های پسامدرنیستی می‌داند(پاینده،۱۳۸۲ :۱۶۴).

لجام گسیختگی و عدم انسجام تمهیدی است که در رمان‌های پست‌مدرن برای لذت بردن از پیچیدگی‌های مفرط داستان‌نویسی بکار برده می‌شود؛ عدم قطعیت و انسجام در داستان‌های پسامدرنیستی هم زائیده‌ی پریشانی و آشفتگی دنیای درون و بیرون نویسنده(راوی و خواننده) است و هم ناشی از بی‌نظمی جهان بیرونی؛ همچنین تضعیف شدن حس زمان‌مندی و تحول در شکل فرجام[۶] در این رمان‌ها دیده می‌شود(لاج،۱۳۸۶ :۲۳۰ -۱۵۶). استینال کوال ویژگی شاخص هنر و ادبیات پست‌مدرن را تأکید بر کلیشه، تقلید هزل‌آمیز از سبک‌های مختلف و اختلاط و امتزاج رنگ‌های مختلف می‌داند و کولاژ[۷] را به عنوان اصلی‌ترین تکنیک هنری عصر پست‌مدرن معرفی می‌کند. او همچنین اشاره می‌کند که در ادبیات این دوره به دلیل کولاژ[۸] و اختلاط متون مختلف با هم، فردیت و اصالت مؤلف[۹] با کاربرد نافذ متون دیگر و ارجاع فراوان به متون دیگر محو و زائل می‌شود(نوذری،۱۳۸۸ :۶۸-۶۷).

هانس برتنس در مورد خصوصیت نوشتار پست‌مدرنیستی می‌گوید: « این نوع نوشتار، برداشت‌های سنتی از زبان، هویت، خود نوشتار و مانند آن را فروپاشانده و شالوده‌شکنی می‌کند و روش‌های سنتی ارائه‌ی یک داستان را به سخره می‌گیرد(برتنس،۱۳۸۳ :۱۶۳). او در ادامه نوشتار پسامدرن را نوشتاری

---

۱ ontology
۲ epistemology
۳ pastiche
۴ paranoia
۵ permutation
۶ ending
۷ Objets trouves
۸ Collage
۹ author

غیرسیاسی و دو پهلو می‌نامد که فرو رفته در خویش و بسیار درگیر فرم و ترفندهای فرمی و بسیار کنایی است و در مورد داستان پسامدرن می‌گوید: « داستان پسامدرن داستانی رهایی‌بخش است که نظریات رایج درباره‌ی زبان، بازنمایی[۱]، سوژه و کلان روایت‌ها را متزلزل می‌سازد؛ رمان پسامدرن خود را به سخره می‌گیرد، داستان بودگی خود را افشا می‌سازد و به این ترتیب بی‌ثبات سازی خود را بی‌ثبات ساخته و به اصطلاح دست ما را خالی می‌گذارند». در واقع او رمان پسامدرن را «رمان خودبازتابنده»[۲] می‌نامد یعنی رمانی که توجه ما را به ماهیت تصنعی[۳] خود و چگونگی به وجود آوردنش معطوف می‌دارد و ما را به تفکر در ماهیت نوشتار وادار می‌سازد(همان :۱۶۷-۱۶۴).

هنر و ادبیات پسامدرن هنری دلبخواهی، گلچین‌شده، ترکیبی، مرکز زدوده، سیال، ناپیوسته و التقاطی است که نوعی هنر طنزآمیز، تصنعی، فاقد عمق، سطحی، غیر قطعی، بازیگوشانه و خودآگاه را ارائه می‌دهد و بیشتر در سطح فرم و زبان درگیر است(ایگلتون،۱۳۸۰ :۳۲۰-۳۱۹).

لیندا هاچن[۴] از دیگر نظریه‌پردازان بزرگ این حوزه معتقد است: « ادبیات داستانی پسامدرن نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را برهم می‌زند بلکه زمان حاضر را نیز به طرزی آشفته نشان می‌دهد(هاچن، ۱۳۸۳ :۸۶-۸۷). از دیگر ویژگی‌های اساسی داستان‌های پست‌مدرنیستی، عدم‌قطعیت[۵] یا به قول ایهاب حسن «عدم قطعیت‌هاست» که از عدم انسجام و از هم گسیختگی ناشی می‌شود؛ این عدم‌قطعیت‌ها همه‌ی اعمال، ایده‌ها، افکار و دنیای ما را تحت سیطره‌ی خود قرار داده‌اند(حسن ۱۹۹۲ :۱۹۶).

شخصیت‌های این داستان‌ها اغلب دچار نوعی پارانویا[۶] هستند، آنان اغلب روان‌رنجور بوده و دچار این توهم‌اند که دیگران برای آزار رساندن به آنان توطئه می‌کنند(پاینده،۱۳۸۲ :۲۹). از دیگر ویژگی‌های این رمان‌ها این است که در داستان‌های پسامدرن نویسنده به عنوان آفرینشگری که از قدرتی خداگونه برخوردار است، و مقدرات متن را تعیین کند، محسوب نمی‌شود؛ بلکه در این متون و داستان‌ها معنا بیشتر به صورت امری گزیده و چند بعدی جلوه می‌کند تا موضوعی مقرر و شناختنی(پاینده،۱۳۸۶ :۶۴-۶۳).

« یکی دیگر از ویژگی‌های آثار هنری پست‌مدرنیستی پرس‌وجو در مورد شرایط هستی خودشان است، داستان پست‌مدرنیستی علاوه بر استفاده از زبان، فرایندهای آن را نیز بررسی می‌کند؛ نه تنها بخشی از ژانر است بلکه درباره‌ی ژانر هم سخن می‌گوید، هم به ارائه داستان می‌پردازد و هم از ما می‌خواهد توجه داشته باشیم داستان از چه عناصری تشکیل شده است»(وارد،۱۳۸۹ :۵۱). وارد در

---

۱ representation
۲ Self-reflexivity
۳ artificial
۴ Linda Hutcheon
۵ uncertainty
۶ paranoia

ادامه به «خودآگاهی»[1] آثار پست‌مدرنیستی به عنوان مهم‌ترین ویژگی آن‌ها اشاره می‌کند و می‌گوید که اگر چه آثار پست‌مدرنیستی گاه بی معنا به نظر می‌رسند اما دلیل این امر خودآگاهی این آثار است چرا که خود را مورد انتقاد قرار می‌دهند؛ بطوری که این متون داستانی دائماً این سؤالات را مطرح می‌کنند: «معانی را چگونه خلق کنیم؟ چگونه می‌توانیم بازنمائی دقیقی از واقعیت داشته باشیم؟ و ....»(همان :۵۲-۵۱).

۱-۲-۳- تعریف و تاریخچه‌ی «فراداستان یا خودآگاهی» در ادبیات داستانی پست‌مدرن

خودآگاهی ادبیات داستانی که با عنوان اصطلاحی «فراداستان»[2] با پیشوند «فرا» معمول شده است، تاریخچه‌ای به قدمت خود روایت دارد(مارتین،۱۳۸۹ :۱۳۷). اما این پدیده اخیراً به عنوان مهم‌ترین ویژگی ادبیات داستانی پست‌مدرنیسم شناخته شده است. این اصطلاح برای اولین بار توسط منتقد و رمان‌نویس خودآگاه معاصر« ویلیام ایچ. گس» در سال ۱۹۷۰ در یکی از مقالاتش به‌کار برده شد(پاینده،۱۳۸۳: ۲۶۲).

پدر بزرگ و آغازگر همه‌ی رمان‌های فراداستانی رمان « تریستام شندی» است که در آن لارنس استرن با مخاطب قراردادن خواننده‌ی فرضی فاصله‌ی میان هنر و زندگی را که رئالیسم متعارف سعی در اختفای آن داشته را در منظرگاه خواننده قرار می‌دهد (لاج،۱۳۸۸ :۳۴۵). با اینکه اصطلاحاتی چون «فراسیاست»، «فراریطوریقا» و «فراتئاتر» که یادآور علاقه فرهنگی عام‌تری در باب مسئله‌ی چگونگی تأمل و تفسیر و تفکر نوع بشر در مورد تجربه‌اش از جهان است، پیش‌تر از این اصطلاح در دهه‌ی ۱۹۶۰ باب شده بود؛ اما در قلمرو داستان این اصطلاح برای کنکاش میان جهان داستان و جهان خارج از داستان ایجاد شد(وو،۱۳۹۰: ۱۰-۹).

فراداستان آن نوعی از رمان است که به جای تقلید از جهان، از یک رمان تقلید می‌کند(پاینده؛ به نقل از جان بارت،۱۳۸۵:ص۷۴). پتریشیا وو ریشه‌های فراداستان را متکی بر برداشتی از اصل عدم قطعیت هایزنبرگ[3] می‌داند؛ اینکه محال است جهانی عینی یا ابژکتیو را توصیف و تبیین کرد، چرا که مشاهده‌گر همواره امر مورد مشاهده را تغییر می‌دهد؛ او همچنین معتقد است که اگرچه «فراداستان» اصطلاحی جدید است اما رویه‌ی آن به قدمت خود رمان است، چرا که فراداستان گرایش یا عملکرد ذاتی تمامی رمان‌هاست و به همین دلیل مطالعه‌ی فراداستان را همان چیزی می‌داند که به رمان، هویت خاصش را می‌بخشد(همان :۱۲-۱۰).

در تعریف این ویژگی ادبیات داستانی پست‌مدرن، تعاریف متعددی ارائه شده که معروف‌ترین تعریف

[1] Self-conscious fiction
[2] metaficion
[3] Uncertainty principle

از آن را خود پتریشیا وو در کتاب «فراداستان» ارائه داده است، او می‌گوید: « فراداستان اصطلاحی است که به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به عنوان یک امر ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را در مورد رابطه‌ی میان داستان و واقعیت مطرح سازد. چنین داستان‌هایی برای ارائه‌ی نقدی که ناشی از شیوه‌های برساخته‌ی مختص خویش است، صرفاً به بررسی و آزمودن ساختارهای بنیادین داستان روایی بسنده نمی‌کنند، بلکه داستان‌وارگی یا خیالی بودن محتمل جهان خارج از متن را نیز مورد کنکاش قرار می‌دهند.»(همان:۹-۸). وو همچنین معتقد است که مهم‌ترین مسئله‌ای که فراداستان مطرح می‌کند، بحث «چارچوب»[۱] است، همان چارچوبی که «واقعیت» را از «داستان» متمایز و جدا می‌کند(همان:۱۹۵).

از نظر گلن وارد یک رمان را زمانی «فراداستانی» می‌نامیم که تصنعی بودن آن کاملاً روشن و مشخص باشد؛ او همچنین «خودآگاهی» را از ویژگی‌های اصلی شکل‌های هنری پست‌مدرنیستی دانسته که در مورد شرایط هستی خودشان به پرس‌وجو می‌پردازند؛ بطوری که داستان پست‌مدرنیستی در کنار ارائه‌ی داستان، خواننده را درگیر عناصر داستان و توجه به آن‌ها می‌کند. از نظر او فراداستان، رئالیسم را از درون زیر سؤال می‌برد به این صورت که تظاهر نمی‌کند که «برش‌هایی از زندگی» یا تصویری از «واقعیت» را ارائه می‌دهد؛ بلکه با جلب توجه به جنبه ساختگی خود اذعان می‌کند که نمی‌تواند هیچ بازنمایی عینی، کامل و یا معتبر از واقعیت را ارائه دهد(وارد،۱۳۸۹ :۵۱ -۴۹).

لاج در کتاب «هنر داستان‌نویسی» در این باره می‌گوید: «فراداستان عبارت است از داستان درباره‌ی داستان. رمان‌ها و داستان‌هایی که توجه ما را به داستانی بودن و شیوه‌های انشاء داستان جلب می‌کنند، فراداستان اختراع مدرنی نیست اما شیوه‌ای است که بسیاری از نویسندگان امروزی آن را بسیار جذاب می‌یابند»(لاج،۱۳۸۸ :۳۴۵). او معتقد است که فراداستان یا خودآگاهی در ادبیات داستانی، یا به عبارت دیگر توجه به اینکه زبان ادبیات داستانی بین ما و واقعیت حائل می‌شود، مهم‌ترین تغییری است که پسامدرنیسم در رمان ایجاد می‌کند؛ چرا که به نظر او در رمان پسامدرن نه فقط مسئله‌سازی زبان به موضوع داستان تبدیل می‌شود بلکه خود داستان‌نویسی در خور توجه است، بدین‌سان داستان تبدیل به فراداستان می‌شود، یعنی داستانی در مورد داستان‌نویسی(لاج،۱۳۸۶ :۲۲۶). فراداستان گفتمانی است مابین داستان تخیلی و نقد ادبی و موضوع آن هم حد فاصل بین داستان و نقد است؛ فراداستان از اینکه در نظر خواننده «همچون زندگی واقعی» جلوه کند، سرباز می‌زند و لذا با رئالیسم سر سازش ندارد(پاینده،۱۳۸۵ :۷۵).

[۱] frame

لاج در کنار بری لوئیس از دیگر نظریه‌پردازان این حوزه، برای فراداستان اصطلاحات دیگری را ابداع کرده‌اند. لاج در مقاله‌ی «رمان پسامدرنیستی» اصطلاح «اتصال کوتاه»[1](اصطلاحی در الکترونیک که برای اشاره به اختلال در کارکرد مدار برقی به علت اتصال ناخواسته دو نقطه‌ی آن بکار می‌رود) را در توصیف این شگرد بکار می‌برد و چنین می‌گوید: « بین متن ادبی و جهان واقع، به عبارتی دیگر - بین هنر و واقعیت – فاصله‌ای وجود دارد و خصوصیت نوشته‌های پست‌مدرنیستی تلاش به منظور ایجاد اتصال کوتاه در این فاصله است تا خواننده بهت زده شود»(همان:۱۸۷).

بری لوئیس نیز در مقاله‌ی «پسامدرنیسم و ادبیات» ضمن کاربرد اتصال کوتاه دیوید لاج، در توصیف رمان‌های پسامدرنیستی از اصطلاح دیگری به نام «دور باطل»[2] استفاده می‌کند و اشاره می‌کند که دور باطل زمانی در داستان اتفاق می‌افتد که متن و دنیا هردو نفوذپذیر شوند تا حدی که تمایز آن‌ها از یکدیگر ناممکن شود، به گفته‌ی او وقتی که در داستان دو حالت «اتصال کوتاه»(حضور نویسنده در داستان) و «پیوند دوگانه»(حضور شخصیت‌های واقعی و تاریخی در داستان) اتفاق می‌افتد، دو امر واقعی و استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند(لوئیس،۱۳۸۳ :۱۰۴).

۱-۲-۴- تاریخچه‌ی پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی ایران

از جریان‌های تأثیرگذار در رمان‌نویسی معاصر ایران، جریان پست‌مدرنیسم است که به دنبال تحولات حادث شده در غرب و به تأثیر از آن در دهه‌های اخیر به طرزی چشم‌گیر و گسترده در رمان‌ها و داستان‌های ایرانی جا باز کرده و رواج یافته است. در مورد سرچشمه‌های این جریان جدید در ادبیات داستانی، باید گفت به طور جدی و گسترده از اوایل دهه‌ی ۷۰ با الگوبرداری ناقص از ادبیات غرب این جریان رواج یافته و به دلیل جذابیت‌های خاص خود با شتاب‌زدگی و بدون تأمل با میزان تطبیق آن با فرهنگ ایرانی- اسلامی وارد حوزه‌ی داستان‌نویسی شده است.

میرعابدینی در کتاب «صد سال داستان‌نویسی» در مورد آغاز این جریان در ایران می‌گوید: «از سال‌های ۱۳۳۰-۱۳۲۰ متفاوت‌نویسی مورد توجه قرار می‌گیرد و نویسندگانی مثل صادق هدایت، کاظم تینا و احمد شاملو آثاری با این حال و هوا خلق می‌کنند. این جریان از دهه‌ی ۱۳۴۰ شروع به رشد میکند(میرعابدینی،۱۳۸۳ : ص ۱۹۶-۱۹۲ و۷۱۴-۶۶۳).

او همچنین در مورد علت پیدایش این گرایش در ادبیات داستانی ایران اظهار داشته: «علت اصلی این گرایش را می‌توان تغییرهای اساسی در ساختار جامعه و فروریزی ارزش‌های سیاسی- آرمانی گذشته دانست که نویسندگان را بیش از پیش از ادبیات مرامی دور کرد و پژوهش در فرم و زبان را در

[1] short circuit
[2] Vicious cirde

دستور کار آنان قرار داد، تا جای قطعیت‌اندیشی‌ها را شکاکیت و جست‌وجو برای کشف بگیرد و نویسنده بتواند از طریق تجربه کردن فرم و زبان به شناخت تازه‌ای از واقعیت برسد(همان :۱۴۵۳). بنابراین با توجه به عنوان کلی «متفاوت‌نویسان ایرانی» که میرعابدینی به آن اشاره کرد؛ می‌توان آغاز این جریان را نگارش «بوف کور» هدایت در سال ۱۳۲۰ و گردآمدن انجمن هنری «خروس جنگی» با گرایش‌های سوررئالیستی دانست.

در ادامه در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ آثار بزرگی با این حال و هوا و رویکرد در حوزه‌ی داستان و رمان نوشته شده و در حال نوشتن است که تا حدودی روال رو به رشد این جریان را به همراه دارد، شماری از نویسندگان برجسته‌ی این جریان را می‌توان: منیرو روانی‌پور؛ رضا براهنی؛ حسین سناپور؛ ابوتراب خسروی؛ محمد رضا کاتب؛ علی خدایی؛ شهریار مندنی‌پور و شمار دیگری از نویسندگان نام آشنایی دانست که در رشد و تکامل این شکل از داستان‌پردازی در دهه‌های اخیر در ایران نقش بسزایی داشته‌اند. باید خاطر نشان کرد که بیشتر نویسندگانی که در حوزه‌ی پست‌مدرنیسم در ایران فعالیت دارند آثاری مدرنیستی را هم به نگارش درآورده‌اند و لذا جایگاه آن‌ها تا حدودی در مرز بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم قرار می‌گیرد.

۱-۳ - پیشینه پژوهش

علی تسلیمی در کتاب «گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران»(۱۳۸۳)؛ منصوره تدینی در کتاب«پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران»(۱۳۸۸)؛ و حسن میرعابدینی در کتاب« صد سال داستان‌نویسی در ایران»(۱۳۸۳) در بررسی سیر جریان داستان‌نویسی معاصر در ایران، به جریان پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران پرداخته و به داستان‌نویسان برجسته‌ای که در این حوزه به فعالیت پرداخته‌اند اشاره کرده‌اند.

در حوزه‌ی مقاله‌های پژوهشی نوشته شده در زمینه‌ی ادبیات داستانی پست‌مدرن در ایران می‌توان به مقاله‌های نسبتاً متعددی اشاره کرد که البته اشاره‌ی آن‌ها به بحث فراداستان بسیار گذری و اجمالی بوده است: در ابتدا مقاله‌هایی که در حیطه‌ی جامعه‌ی آماری این پژوهش کارشده است، ذکر می‌شود که البته در این مقاله‌ها اغلب به حوزه‌هایی غیر از فراداستان پرداخته شده‌است که از آن جمله می‌توان به مقاله‌ی «ژرف‌ساخت اسطوره‌ای رمان رود راوی»(۱۳۸۷) و کتاب «ابوتراب کاتب و براندازی زمان»(۱۳۸۹) از تیمور مالمیر و حسین اسدی جوزانی اشاره کرد، که در این پژوهش‌ها رمان «رود راوی» ابوتراب خسروی به لحاظ پیرفت[۱] و ژرف‌ساخت[۲] و تا حدودی پست‌مدرنیسم بررسی شده است.

درباره‌ی رمان کولی کنار آتش چهار مقاله با عناوین «پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در رمان کولی

[۱] sequence
[۲] Deep structure

کنار آتش»(۱۳۸۴) از ناصر نیکوبخت و مریم رامین‌نیا؛ مقاله‌ی «تحلیل گفتمانی رمان کولی کنار آتش منیرو روانی‌پور»(۱۳۹۰) از مصطفی گرجی؛ مقاله‌ی «نوسان زاویه دید در روایت رمان کولی کنار آتش منیرو روانی‌پور(۱۳۹۰) از غلام رضا پیروز و مقاله‌ی «بررسی نمادها در سبک نوشتاری منیرو روانی‌پور» (۱۳۹۰) از لیلا هاشمیان صورت گرفته که مقالات نام‌برده، رمان را بیشتر به لحاظ جامعه‌شناسی، روایت‌شناسی و نمادپردازی بررسی کرده‌اند.

رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش» از رضا براهنی نیز هم به لحاظ پست‌مدرنیستی و هم به لحاظ جامعه‌شناختی در چند مقاله با عناوین «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش»(۱۳۹۰) از غلام رضا پیروز؛ « رمان پسامدرن چیست؟(۱۳۸۶) از حسین پاینده؛ مقاله‌ی «خلاقیت پسامدرن در آزاده خانم و نویسنده‌اش»(۱۳۸۷) باز هم از حسین پاینده؛ مقاله‌ی « بازنمایی جامعه‌ی پیش و پس از انقلاب با تکیه بر دو رمان رازهای سرزمین من و آزاده خانم رضا براهنی» (۱۳۹۰) از تقی آزاد ارمکی؛ مقاله‌ی«شخصیت‌های پست‌مدرن »(۱۳۸۶) از سیروس شمیسا و منصوره تدینی و مقاله‌ی کوتاه« نقد رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش»(۱۳۷۸) از رضا عامری مورد بررسی قرار گرفته است.

رمان «ویران می‌آیی» نیز دز دو مقاله‌ی کوتاه «ویرانی و رهایی/نقد رمان ویران می‌آیی»(۱۳۸۴) از مشیعت علایی؛ و مقاله‌ی «نقد چند سویه: نگاهی چند جانبه به رمان ویران می‌آیی»(۱۳۸۳) از طلا حسن نژاد، فرزانه کرم پور و لادن نیک نام مورد بررسی قرار گرفته است.

در حوزه‌ی خارج از جامعه‌ی آماری و رمان‌های این پژوهش، کارهایی که در حیطه‌ی پسامدرنیسم در ایران کار شده، می‌توان به مقالات بعدی اشاره کرد: منصوره تدینی در این گستره مقالاتی ارائه داده است، از جمله در مقاله‌ی « تولد دوباره‌ی یک فراداستان »(۱۳۸۸) به بررسی پست‌مدرن در دو داستان از ابوتراب خسروی پرداخته و در آن به برخی از شگردهای فراداستان همچون: شخصیت‌های شورشگر، اتصال کوتاه، آشکار کردن تصنع، بی‌هویتی شخصیت‌ها و ... اشاره کرده، در مقاله‌ی « پسامدرنیسم در رمان تاریخ سری بهادران فرس قدیم»(۱۳۸۹) در مورد فراداستان به حضور نویسنده در متن، محتوای وجودشناسانه، آمیختن انواع ادبی، عدم قطعیت و ... اشاره کرده، در مقاله‌ی « کاظم تینا: لارنس استرن ایران »(۱۳۸۸) در مورد فراداستان به آشکار کردن شگردهای ادبی، حضور شخصیت‌های شورشگر، ابراز نظریه در متن، مرگ مؤلف، آوردن حروف اختصاری برای اسم شخصیت‌ها و ... اشاره کرده، در مقاله‌ی« مدرنیسم و پسامدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر»(۱۳۸۷) نیز به فراداستان اشاراتی داشته از جمله: ورود نویسنده به اثر، گفت‌وگو با شخصیت‌ها و شگرد داستان در داستان.

حسین پاینده در مقاله‌ی « تاریخ به منزله‌ی فراداستان » با رویکردی پسامدرنیستی به بررسی داستان «میزگرد» سیمین دانشور پرداخته و حضور شخصیت‌های تاریخی و عدم‌قطعیت هستی‌شناسانه

را مطرح کرده، او همچنین در مقاله‌ی « وجودشناسی پسامدرن در یک نویسنده‌ی ایرانی » (۱۳۸۹) رمان « تمام زمستان مرا گرم کن» اثر علی خدایی را بررسی کرده و به حضور نویسنده در داستان، شروع و پایان داستان، توازی تخیل با واقعیت و... در بحث فراداستان پرداخته است.

بهجت السادات حجازی در مقاله‌ی « نقدی بر دو رمان از رضا امیرخانی »(۱۳۹۰) دو رمان « ارمیا» و «بیوتن » از رضا امیرخانی را بررسی کرده و به بحث درآمیختن ژانرها، بازی‌های زبانی، مشارکت مخاطب در داستان، نوشتن با حروف تصویری و ... در مقوله‌ی فراداستان پرداخته است. لیلا صادقی در مقاله‌ی « بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی در داستان « یوزپلنگانی که با من دویده‌اند » اثر بیژن نجدی(۱۳۸۹) به شگردهایی چون: حرکت شخصیت‌ها در عالم خیال و واقعیت، ورود مخاطب به جهان متن و بحث عدم‌قطعیت اشاره کرده است، سحر غفاری در مقاله‌ی «پسامدرن تصنعی»(۱۳۸۹) به بررسی فراداستان رمان « بیوتن » امیرخانی پرداخته و به شگردهای: افشای صنعت، به سخره گرفتن تمهیدات داستان‌نویسی، پرسش‌های وجودشناسانه، حضور شخصیت‌های تاریخی در داستان و بازی‌های چاپی و زبانی اشاره کرده است.

همچنین می‌توان به کارهای دیگری هم اشاره کرد ازجمله، اینکه کاووس حسن‌لی و طاهره جوشکی در مقاله‌ی « بررسی کارکرد راوی و شیوه‌ی روایت‌گری در رمان« همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها » از رضا قاسمی به مواردی چون: راوی غیر قابل اعتماد، عدم‌قطعیت، تداخل واقعیت و خیال، روایت تحریف شده، حرف زدن راوی با مخاطب و خودآگاهی راوی و ... اشاره کرده‌اند. در مقاله‌ی «نگاهی به ویژگی‌های پسامدرنیستی در رمان ناتمام بیژن نجدی »(۱۳۹۰) به ویژگی‌های فراداستانی این اثر ازجمله: نگارش عمودی و افقی، استفاده از علائم سجاوندی، عدم نام‌گذاری شخصیت‌ها، تعدد روایت و حضور نویسنده در داستان اشاره شده است. فرشته رستمی در مقاله‌ی « ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور »(۱۳۸۹) صدا و زاویه‌ی دید را در آثار مندنی‌پور بررسی کرده و در آن به ویژگی‌هایی چون: صدای نویسنده در اثر، ادغام واقعیت و خیال و جریان سیال ذهن اشاره کرده است. فرهاد درودگریان در مقاله‌ی « تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت‌شناسی ژنت در داستان بیوتن امیرخانی »(۱۳۹۰) به ویژگی‌هایی چون: زمان‌پریشی و گذشته‌نگری اشاره کرده که در آن بطور مستقیم به فراداستان پرداخته نشده است. علی تسلیمی در مقاله‌ی « کاربست رویکرد پسامدرن در داستان »(۱۳۸۳) به ابراز نظریه در داستان، عدم اطاعت شخصیت داستانی از نویسنده، بازنمایی گفتار و اندیشه و خودآگاهی اشاره کرده است. علی رضا صدیقی و مهدی سعیدی در مقاله‌ی « ناهمخوانی نظریه و نوشتار »(۱۳۸۷) رمان « گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند » اثر حسن بنی‌عامری را بررسی کرده‌اند و در آن به شگردهایی چون: درهم‌آمیختگی مرز بین واقعیت وخیال، دور باطل، حضور نویسنده در داستان و حضور شخصیت‌های تاریخی در رمان اشاره کرده‌اند. در مقاله‌ی « ذهن و جریان

آن در داستان‌های نجدی »(۱۳۸۹) به بررسی جریان سیال ذهن در آثار نجدی پرداخته شده و در بحث فراداستان، به گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها و نویسنده، داستان در داستان و اتصال کوتاه اشاره شده است. مونا هوروش در مقاله‌ی «سیاره ای خارج ازمدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان هم نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها »(۱۳۸۹) در بحث فراداستان به مؤلفه‌هایی چون: تکرارهای کلامی و کلیشه‌ای در داستان، ارجاع متن به خود متن، پیوند دوگانه، ورود راوی به داستان، تحریف رمان توسط راوی و... پرداخته است. سیاوش گلشیری در مقاله‌ی «پست‌مدرنیسم در ادبیات معاصر ایران » ضمن بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرن در آثار هوشنگ گلشیری در بحث فراداستان به: راوی غیر معتمد، حضور نویسنده در داستان، بازگشت داستان به سوی خود، شیوه‌ی داستان در داستان، نوآوری‌های زبانی، ترکیب ژانرها و... اشاره کرده است. همچنین سعید بزرگ بیگدلی و حسینعلی قبادی در مقاله‌ی «تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای رمان سالمرگی »(۱۳۸۸) به بررسی این رمان پست‌مدرن اصغر الهی از جنبه روایی پرداخته‌اند و در آن به صورت کوتاه بحث بینامتنیت، تداخل خیال و واقعیت، پارانویا، تعدد راوی و عدم انسجام را مطرح کرده‌اند. فریده آفرین در مقاله‌ی « بررسی ویژگی‌های ادبیات و سینمای پست‌مدرن »(۱۳۸۹) ضمن برشمردن ویژگی‌های پست‌مدرنیسم در ادبیات و سینما در مورد فراداستان و فرافیلم به رابطه‌ی شخصیت با نویسنده، اتصال کوتاه و راوی غیر معتمد اشاراتی کوتاه داشته است. علی‌رضا صدیقی در مقاله‌ی « اسباب و صور ابهام در داستان های بیژن نجدی»(۱۳۸۸) اشاراتی کوتاه به ارتباط نویسنده با مخاطب، گردش مخاطب، تغییر زاویه دید و کشاندن مخاطب به میانه‌ی داستان داشته است. شهاب الدین ساداتی در مقاله‌ی « پی‌جویی ویژگی‌های رمان پسامدرن در سه گانه‌ی نیویورک پل استر »(۱۳۸۵) به ویژگی‌های پست‌مدرنیستی این اثر پرداخته و در مورد فراداستان به ترکیب انواع ادبی، حضور نویسنده در اثر، تداخل خیال و واقعیت و بحران هویت اشاره کرده است.

در ادامه می‌توان به مقاله‌های « بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجاب گلشیری » از کاووس حسن‌لی(۱۳۸۸)؛ « ویژگی‌های رمان پسامدرن» از بهار رهادوست(۱۳۸۰)؛ « ورود نویسنده به ساحت داستان»از محمد رضا سرشار (۱۳۸۷)؛ « یادداشتی بر رمان هم‌نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها » از داریوش والایی؛ « ریشه‌های ما در آیینه‌های دردار» حسین سناپور (۱۳۷۲)؛ « تک‌نوازی شبانه پیک سایه » از شهلا زرلکی؛ « هم‌زمانی هم‌نوایی ارکستر چوب‌ها و سلاخ خانه‌ی شماره ۵ و بوف کور» از لیلا صادقی (۱۳۸۳)؛ «فردیت گم شده‌ی انسان‌ها، نقد رمان هم‌نوایی شبانه ... » از حمید مزرعه؛ و «هم‌نوا با رهبر شبانه ارکستر چوب‌ها » از روح الله کاملی (۱۳۸۹) اشاره کرد که به صورت گذرا اشاراتی به بحث فراداستان داشته‌اند.

۱-۴- اهداف پژوهش

۱- تعیین جایگاه فراداستان به عنوان عنصر سبک‌ساز رمان پست‌مدرن فارسی.

۲- مقایسه‌ی داستان‌نویسان فارسی از منظر کاربرد شگردهای پست‌مدرن.

۱-۵- فرضیه ها/ پرسش های تحقیق

۱- شگرد فراداستان، با چه اشکالی در رمان‌های مورد نظر نمود یافته است؟

۲- مشترکات و مفترقات فراداستان در رمان‌های مذکور چگونه است؟

۳- دلالت‌های فراداستان چه کارکردی در این رمان‌ها دارد؟

۱-۶- روش‌شناسی

نشانه شناسی روایت و تحلیل محتوا.

۱-۷- شیوه تجزیه و تحلیل داده‌ها

در ابتدا بعد از ارائه‌ی پیرنگ خطی هر یک از رمان‌ها، مضامین و درونمایه‌های اصلی آن‌ها ارائه می‌شود سپس به ارائه‌ی شیوه‌ها و محل‌های افشاء خودآگاهی، موضوع‌های افشاء و مصادیق افشاء پرداخته می‌شود و ارتباط و پیوند این شیوه‌های افشاء با درونمایه‌ی رمان‌ها بررسی می‌گردد. در پایان و فصل سوم، نتایج و رسالت‌های افشاء در این رمان‌ها ذکر می‌گردد.

الف- شیوه‌های افشاء

بعد از ارائه‌ی پیرنگ خطی و درونمایه‌ی رمان‌ها، شیوه‌های افشاء خودآگاهی در آن‌ها ذکر می‌شود. در این مرحله شیوه‌ها و محل‌های افشاء خودآگاهی در دو سطح: ۱- عامل‌های افشاء خودآگاهی ۲- شگردهای افشاء خودآگاهی طبقه‌بندی می‌شوند.

در سطح عامل‌های افشاء خودآگاهی که شامل کنشگرهای داستان یا عامل‌های کنش[۱] می‌شود، راوی‌ها[۲]و شخصیت‌ها[۳] قرار می‌گیرند؛ که راوی‌ها بنا بر کتاب «روایت‌ها و راوی‌ها » از گریکوری (کوری،۱۳۹۰ :۸۵-۹۰)در سه قالب: ۱- راوی درون متنی[۴] ۲- راوی برون متنی[۵] ۳- راوی-کنشگر[۶] قرار می‌گیرند.

---

[۱] AGENTS
[۲] NARRATORS
[۳] CHARACTERS
[۴] INTERNAL NARRATOR
[۵] EXTERNAL NARRATOR
[۶] CHARACTER-NARROTOR

شیوه‌های افشاء خودآگاهی در سطح راوی‌ها به این صورت انجام می‌گیرد که همانطور که شلومیت ریمون –کنان در کتاب « روایت داستانی: بوطیقای معاصر»(کنان،۱۴۴:۱۳۸۷-۱۱۹) اشاره می‌کند: راوی درون متنی که در درجه‌ی اول راوی دانای کل[۱]داستان است و به صورت راوی «فرا- متفاوت داستانی»[۲] خارج از داستان و از بیرون به روایت داستان می‌پردازد و به عنوان یک راوی معتمد کار روایت را بر عهده دارد؛ با در هم شکستن چارچوب‌ها و ساحت بین داستان و واقعیت به روش‌های مختلف و همچنین ارائه‌ی خود به عنوان «راوی غیر معتمد»[۳] در داستان، از سطح اولیه و راوی متفاوت داستانی به سطح راوی «فرا- همانند داستانی»[۴] تبدیل می‌شود و به افشاگری در داستان می‌پردازد.

راوی دیگر داستان، راوی برون متنی است که در دو سطح: ۱- مؤلف واقعی ۲- مؤلف ثانویه به عنوان راوی «فرا- متفاوت داستانی» خارج از داستان حضور دارد؛ اگر این راوی چارچوب داستان و واقعیت را بشکند و در داستان حضور یابد و یا به شیوه‌های مختلف دیگر به عنوان یک مؤلف و نویسنده‌ی مداخله‌گر[۵] در داستان عمل کند به سطح راوی«فرا- همانند داستانی» می‌رسد و به عنوان عامل افشاء ایجاد اتصال کوتاه و افشاگری مستقیم[۶] می‌کند.

سومین دسته از راوی‌ها، راوی-کنشگرها هستند که دربردارنده‌ی «راوی اول شخص» داستان و راوی‌های «قهرمان» و «شاهد و یاریگر» در داستان‌اند که در نقش شخصیت و در عین حال راوی در داستان ایفای نقش می‌کنند و به عنوان راوی «میان- متفاوت داستانی»هستند که با افشای خودآگاهی به راوی«میان – همانند داستانی» تبدیل می‌شوند.

علاوه بر راوی‌ها که به آن‌ها اشاره شد، دومین دسته از عامل‌های خودآگاهی در داستان شخصیت‌ها هستند که به عنوان کنشگر در داستان، خارج از نقش راوی به روش‌های مختلفی چون شورشگری[۷]، خودمختاری[۸]، مرگ شخصیت[۹]، اعترف به متنیت[۱۰]خود و ... افشاء خودآگاهی می‌کنند.

در شیوه‌های افشاء نام برده که در سطح عامل‌های کنش اتفاق می‌افتد، از شگرد(ساختار) «گودال»[۱۱] که واگذاری مضمون و درونمایه داستان به سطح کنشگرها و شخصیت‌های داستان است، استفاده می‌شود؛ چرا که دغدغه و مضمون داستان در سطح ارتباط بین راوی‌ها و شخصیت‌ها متمرکز می‌شود.

---

[۱] OMNISCIENT NARRATOR
[۲] HETERODIEGETIC NARRATOR
[۳] UNRELIABLE NARRATOR
[۴] HOMODIEGETIC NARRATOR
[۵] INTRUSIVE AUTHOR
[۶] direct
[۷] INSURGENCY
[۸] AUTONOBY
[۹] CHARACTER DEATH
[۱۰] TEXUALITY
[۱۱] MISE EN ABYME

سطح دوم از شیوه‌های افشاء خودآگاهی در سطح « شگردهای افشاء»: ۱- درون متنی ۲- برون متنی صورت می‌گیرد که در شگردهای افشاء درون متنی از طریق قالب‌های فرجام؛ فصل‌بندی؛ رسانه و بکارگیری آن؛ تناقض؛ داستان در داستان یا روایت «درون کاشت»[۱](کوری،۸۸:۱۳۹۰)؛ تلفیق ژانرها؛ روایت؛ حاشیه‌نویسی و ... به صورت‌های ساختاری، معنایی و زبانی و بطور غیر مستقیم[۲] عمل افشاگری افشاگری انجام می‌گیرد. اما در شگردهای افشاء برون متنی از طریق قالب بینامتنیت[۳] هم به صورت مستقیم و هم غیر مستقیم با اشکالی چون کلاژ (تکه کاری از متون مختلف در کنار هم)؛ اقتباس؛ تلمیح آشکار[۴]؛ پیوند دوگانه[۵] و ...کار افشاگری در ارتباط با دیگر متون صورت می‌گیرد.

ب- موضوع افشاء

علاوه بر شگردها و شیوه‌های افشاء خودآگاهی در رمان‌ها، به موضوع‌ها و اشکال افشاء در هر یک از سطوح و قالب‌های افشاء خودآگاهی نیز پرداخته می‌شود؛ چرا که در هر یک از سطوح افشاء، موضوع‌های افشاء متفاوت است.

ج- مصادیق افشاء

پس از ارائه‌ی شگردها و موضوع‌های افشاء در رمان‌ها، مصادیق هریک از آن‌ها در متن رمان‌ها با ارائه‌ی نمونه‌های برجسته ذکر می‌شود.

د- تحلیل پیوند شگرد با درونمایه

در پایان هر رمان، به تحلیل و ارائه‌ی ارتباط بین شگردهای افشاء با مضامین و درونمایه‌های رمان‌ها پرداخته می‌شود تا معلوم شود که هر یک از نویسندگان چگونه شگردهای افشاء خودآگاهی را در خدمت محتوا و درونمایه‌ی رمان‌ها قرار داده‌اند.

۱-۸- جامعه‌ی آماری

بررسی شگرد فراداستان در رمان‌های پست‌مدرن شش تن از داستان‌نویسان شاخص دهه‌ی ۷۰ و ۸۰ در ایران (رضا براهنی، منیرو روانی‌پور، شهریار مندنی‌پور، ابوتراب خسروی، حسین سناپور، و محمد رضا کاتب).

---

[۱] embedded
[۲] indirect
[۳] inter textuality
[۴] allusions
[۵] double bound

فصل دوم: تحلیل و بررسی

تحلیل و بررسی

۱- رمان « کولی کنار آتش» از منیرو روانی‌پور

۱-۱- پیرنگ خطی[۱] رمان «کولی کنار آتش»

داستان کولی کنار آتش حول محور شخصیتی به نام «آینه» قرار می‌گیرد. آینه، دختری کولی است که در قبیله‌ای کوچ‌نشین در اطراف بوشهر زندگی می‌کند. پدرش او را به رقصیدن برای کسب درآمد ترغیب می‌کند. او در یکی از مجالس رقص و شب‌نشینی با مردی شهری به نام« مانس» آشنا می‌شود. مانس از آینه می‌خواهد تا به خانه‌ی او در شهر رفته و برایش قصه‌های کهن و محلی تعریف کند تا در کتابی به نام آینه چاپ کند. در رفت و آمدهای بین این دو، آینه خود را تسلیم مانس می‌کند. مردان قبیله بعد از آگاهی از این امر، آینه را از قبیله طرد می‌کنند. لذا او به دنبال مانس به شهر می‌رود، در طی آوارگی‌های او در بوشهر، مردان بوشهری برای به دام انداختن او نقشه می‌کشند. سرانجام مردی به نام «شکری» آینه را با دروغ فریب داده و به خانه می‌برد تا او را به حراج بگذارد. آینه فرار می‌کند و در اثر ترس تا مدتی تکلم خود را از دست می‌دهد. کامیون‌داری شیرازی سر راه آینه سبز می‌شود و او را به مقصد شیراز سوار می‌کند. اما در میان راه، آینه به وسیله‌ی پلیس از کامیون پیاده شده و با اتوبوس به شیراز می‌رود. در شیراز او به بیمارستانی می‌رود که در آنجا آواره‌های شهر، شب را صبح می‌کنند. او در آنجا همراه با پیرزنی به قبرستانی متروکه در شهر می‌رود و با «زنی سوخته» آشنا می‌شود. آینه در این مدت به کار در خانه‌های مردم می‌پردازد و در طی آن با دختری به نام «نیلی» برخورد می‌کند که واسطه‌ی آشنایی او با «مریم» می‌شود. در ادامه، زن سوخته خود را به

[۱] plot

آتش می‌کشد و به این ترتیب، آینه با مریم و نیلی که در فعالیت‌های سیاسی شرکت دارند همراه می‌شود. نیلی در اوج فعالیت‌های سیاسی از ایران فرار می‌کند و مریم غرق در فعالیت‌های سیاسی می‌ماند و در نتیجه آینه آن‌ها را ترک می‌کند.

در این قسمت از داستان، نویسنده وارد داستان می‌شود و آینه را که گم شده است، همراه با مردی کامیون‌دار می‌بیند که او را صیغه کرده است. مرد کامیون‌دار نیز، آینه را رها کرده و می‌رود و آینه که از فرط ناامیدی خود را در دریا غرق می‌کند، توسط مردم نجات می‌یابد. او این بار به تهران می‌رود تا به دنبال مانس بگردد اما او را پیدا نمی‌کند. در ادامه او با زنانی به نام‌های «قمر»، «سحر» و «گل افروز» آشنا شده و به خرید و فروش لباس مرده‌ها و فراریان سیاسی اول جنگ می‌پردازد و چون در این کار موفق نمی‌شود شروع به فروش کتاب‌هایی می‌کند که در بدو ورودش به تهران از کتاب‌فروشی‌ها خریداری کرده است. در جریان جنگ‌های خیابانی، قمر و سحر می‌میرند و آینه به همراه گل افروز در کارخانه‌ای شروع به کار می‌کند. در ادامه، آینه با پدر یوحنا آشنا می‌شود که نقاشی مسیحی را به او معرفی می‌کند. آینه به کمک هانیبال نقاش به نقاشی معروف بدل می‌شود و با این موفقیت به بوشهر برمی‌گردد. او زمانی به قبیله می‌رسد که پدرش در حال مرگ است. در پایان داستان، نویسنده سراغ فرزانه‌ی نقاش را می‌گیرد؛ شخصیتی که نویسنده، قصه‌اش را از روی تابلوهای او نوشته است و بعد از ناامیدی از پیدا کردن او، به خانه می‌رود و لباس‌های ارغوانی (آینه) را بر تن می‌کند و بر بام خانه می‌رقصد.

۱-۲- درونمایه[۱] رمان کولی کنار آتش

درونمایه‌ی داستان، درونمایه‌ای اجتماعی است، روانی‌پور این رمان را بستری برای پردازش مفاهیم جامعه‌شناسی چون: هویت‌یابی، محوریت زنان در زندگی، عشق آزاد، شهامت اعتراف به عشق توسط زنان، سنت‌شکنی و اعتراض به هژمونی مردان؛ جست و جوی هویت؛ چندگانگی هویت؛ در کنار درونمایه‌ی فقر، سردرگمی و شکست زنان، فقر فرهنگی قشر پایین جامعه و احساس مالکیت مردان نسبت به زنان و قیام علیه تبعیض‌ها و بی عدالتی‌ها و تأثیر محیط اجتماعی و سیاسی بر زندگی افراد قرار داده است. در واقع، روانی‌پور در این رمان، دغدغه‌ها و درونمایه‌های اجتماعی و مشکلات جامعه را در قالب یک محدوده‌ی خاص جغرافیایی(جنوب) و استفاده از نمادهای بومی و محلی به نمایش می‌گذارد؛ و با پرداختن به زندگی قبیله‌ای، سنت‌های مردسالارانه را مورد انتقاد قرار می‌دهد.

[۱] Theme

۱-۳- شیوه‌ها[۱] و موضوع‌های افشاء خودآگاهی در رمان «کولی کنار آتش »

الف – در سطح عامل‌های افشاء

۱- در قالب راوی‌ها

۱-۱- در قالب راوی بیرونی (راوی برون متنی): در این داستان، راوی بیرونی(مؤلف واقعی[۲]) که منیرو روانی‌پور است، هم به صورت هویت واقعی خود در بیرون از داستان و هم به صورت (مؤلف ثانویه[۳]) که فردیت داستانی او در داستان است؛ بطور مداوم در داستان حاضر شده و از سطح راوی «فرا- متفاوت داستانی» به «راوی فرا- همانند داستانی» مبدل شده است.

۱-۱-۱- موضوع‌ها[۴] و شکل‌های افشاء در قالب راوی بیرونی: ۱- حضور در داستان و گفت‌وگو با شخصیت ۲-عدم تسلط و آگاهی نویسنده بر داستان ۳- خطاب قرار دادن خواننده وگفت‌وگو در مورد داستان ۴- خطاب قرار دادن خود در داستان ۵- ناتوانی و مقهور شدن نویسنده در مقابل شخصیت داستان ۶- اشاره‌ی آشکار نویسنده به متنی بودن داستان و شخصیت‌ها ۷- غبطه خوردن نویسنده نسبت به شخصیت‌های داستان ۸- فرار نویسنده از دست شخصیت‌ها ۹- گول زدن شخصیت توسط نویسنده به عنوان حربه‌ای برای ادامه یافتن داستان ۹- هشدار دادن نویسنده به خود در طول داستان ۱۰- جر و بحث و دعوای نویسنده با شخصیت ۱۱- خواهش و عجز نویسنده در برابر شخصیت ۱۲- حضور نویسنده در داستان و در دست گرفتن روایت به صوت اول شخص ۱۳- نقش آفرینی به عنوان یک شخصیت در داستان(مؤلف ثانویه) ۱۴- جست و جو کردن شخصیت گم شده در داستان برای بازگرداندنش به قصه ۱۵- قرار گرفتن نویسنده در جایگاهی هم‌طراز با خواننده ۱۶- اعتراف به شکست در برابر شخصیت‌ها ۱۷- ابطال نویسنده توسط خود در داستان ۱۸- تغییر دادن فرجام شخصیت‌ها و دست‌کاری در وقایع داستان ۱۹- سرکوب کردن شخصیت و اعمال قدرت در داستان ۲۰- اعلام کردن اتمام داستان ۲۱- بازیچه شدن نویسنده در پایان داستان ۲۲- یکی شدن نویسنده با شخصیت داستانی (برتریت فراواقعیت بر واقعیت) ۲۳- مرگ مؤلف و ... .

۱-۱-۲- مصادیق[۵]

- «مگریز آینه... مگریز...» «می‌گریزد نه به جانبی که من می‌خواهم.... »«آخر کجا می‌خواهی بروی ؟» (ص ۴۳): (۱- ورود راوی بیرونی(مؤلف واقعی) به داستان و گفت وگو با آینه ۲- خطاب قرار دادن شخصیت ۳- بکارگیری ضمیر شخصی «من» توسط نویسنده در داستان و خطاب قرار دادن خواننده) (اتصال کوتاه).

---

[۱] Devices disclsure
[۲] Real author
[۳] Secondary author
[۴] topic
[۵] examples

- «اگر نویسنده به قهرمان قصه‌اش مجال فکر کردن بدهد روزگارش تباه است... » (ص ۴۳): (خطاب قرار دادن خواننده(اتصال کوتاه)).

- «کاری بکن زن، حرفی بزن...»« داستانت بدون آینه هیچ است، نگاهش کن ....درست بر خلاف مسیری که تو می‌خواهی حرکت می‌کند... شتاب کن، دستی به گونه‌های زخمی اش بکش.... » «آینه، خودت را در برکه دیده‌ای »«آرام باش دخترک بنشین اینجا، ما می‌توانیم با هم حرف بزنیم..» (ص۴۳): (خطاب قرار دادن خود و هشدار به خود در کنترل شخصیت‌های داستان و نجات داستان از اتمام)(اتصال کوتاه).

-« می‌دانی در فصل‌های بعد زندگیت بهتر می‌شود..» «خوشا به حالت آینه... » «حیرت زده نگاهم می‌کند، چشمان دردمند کودکانه‌اش گرد می‌شود...» «آری آینه، قهرمان قصه می‌تواند از قصه بگریزد اما من که زنده‌ام راه در رویی ندارم... از زندگی به کجا می‌توان گریخت...» «می‌نشیند، مانند کودکی اشک‌های روی گونه‌های مرا پاک می‌کند:.... » « نمی‌توانم، آدم‌های قصه هر کجا که باشم پیدایم می‌کنند.. »... (ص۴۴-۴۳): (۱- خطاب نویسنده به خود و هشدار به خود برای جلوگیری از فرار آینه از قصه ۲- عدم تسلط نویسنده بر شخصیت و داستان ۳- اشاره‌ی آشکار نویسنده به متنی بودن آینه و زندگی‌اش در قصه ۴- غبطه‌ی مؤلف به مخلوق خود و شخصیت آینه ۵- گول زدن شخصیت برای نگه‌داشتنش در قصه ۶- خطاب قرار دادن خواننده و...) (اتصال کوتاه).

- «فصلی از قصه توی قبرستان می‌گذرد .. » «آنجا نه، قبرستان داستان من، جایی متروک و قدیمی است.» «تا روزی که قصه تمام شود. » (ص ۸۵): (۱- گفت و گوی نویسنده(مؤلف ثانویه) با فرزانه نقاش وکمک خواستن از او برای کشیدن نقاشی‌ای که مربوط به فصل مربوط به قبرستان است ۲- اشاره به متنیت داستان و فصل‌بندی آن و همچنین آغاز و پایان داشتن آن ۳- گفت وگو در مورد خود داستان در دل داستان) (اتصال کوتاه).

- مصادیق دیگر: (ص۱۴۲): (۱- سخن گفتن نویسنده با خود و خواننده ۲- بر عهده گرفتن روایت با روایت اول شخص توسط خود نویسنده ۳-موفقیت نویسنده در تغییر دادن اتفاقات و فرجام آینه)(اتصال کوتاه) / (ص ۱۵۱-۱۵۰): (۱- وارد شدن نویسنده (مؤلف ثانویه) در داستان و روایت داستان با روایت اول شخص و خطاب قرار دادن خواننده ۲- اشاره‌ی مستقیم مؤلف ثانویه به تلفیق چند ژانر هنری(نقالی، نقاشی و داستان) در داستان ۳- اعلام تملک و تسلط نویسنده بر داستان و شخصیت‌های آن)(اتصال کوتاه) / (ص۱۵۶): (۱- حضور نویسنده در داستان و خطاب قرار دادن خود و خواننده و در دست گرفتن روایت بصورت اول شخص ۲- اعتراض خود نویسنده از دست شخصیت آینه)(اتصال کوتاه) / (ص ۱۵۶): (۱- حضور نویسنده در داستان و روایت داستان بصورت اول شخص ۲- اشاره‌ی آشکار نویسنده به نویسندگی و ماهیت داستانی بودن متن و زندگی آینه ۳- بحث در مورد

انتشار داستان ۴- اعلام ناتوانی در برابر آینه)(اتصال کوتاه) / (ص۱۶۱-۱۶۰): (۱- اظهارات نویسنده خطاب به خواننده مبنی بر نبودن آینه در قصه ۲- تمایز و تداخل دنیای داستان و دنیای واقی و غیرداستان۳- اشاره‌ی مستقیم نویسنده به سال نوشته شدن این داستان ۴- تعقیب آینه توسط نویسنده برای برگرداندنش به داستان ۵- خارج شدن آینه از اراده و قدرت مؤلف ۶- مرگ مؤلف ...)(اتصال کوتاه) / (ص ۱۶۱): (حضور نویسنده و خطاب قرار دادن خود و خواننده در مورد فرار شخصیت از قصه)(اتصال کوتاه) / (ص ۱۶۱): (- قرار گرفتن نویسنده در جایگاهی هم‌طراز با خواننده و خطاب قرار دادن خود و عدم آگاهی و تسلط او بر شخصیت آینه)(اتصال کوتاه) / (ص۱۶۶): (۱- حضور نویسنده در داستان و در دست گرفتن روایت ۲- اعتراف به شکست در برابر شخصیت آینه ۳- ابطال نویسنده توسط خودش در داستان)(اتصال کوتاه) / (ص ۱۶۸): (۱- حضور نویسنده و خطاب و هشدار در مورد سرنوشت شخصیت‌ها ۲- دست‌کاری در وقایع داستان و بررسی فرجام‌های محتمل برای شخصیت‌ها و تغییر آن‌ها)(اتصال کوتاه) / (ص۱۷۱): (۱- حضور نویسنده در داستان و خطاب قرار دادن خود ۲- اعلام شکست و عجز در داستان ۳- قرار گرفتن خود در جایگاهی هم‌طراز با خواننده)(اتصال کوتاه) / (ص ۱۷۳): (۱- حضور نویسنده در داستان ۲- خطاب قرار دادن آینه، خود و خواننده ۳- تلاش نویسنده برای جلب رضایت آینه ۴- مقهور شدن نویسنده در مقابل شخصیت آینه و جر و بحث با او)(اتصال کوتاه) / (ص ۱۷۴): (۱- حضور نویسنده در داستان و در دست گرفتن روایت به صورت اول شخص ۲- خطاب قرار دادن خود و آینه و خواننده ۳- بازیچه قرار دادن شخصیت و اعمال قدرت بر او توسط نویسنده ۴- تلاش نویسنده برای سرکوب کردن شخصیت)(اتصال کوتاه) / (ص۲۶۴): (۱- حضور نویسنده در داستان و نقش آفرینی و در دست گرفتن روایت به صورت اول شخص۲- خطاب قرار دادن خود و خواننده۳- اعلام اتمام داستان آینه توسط خود نویسنده ۴- اشاره به فرزانه نقاش و اقتباس از نقاشی در ارائه داستان)(اتصال کوتاه) / (۲۶۷): (۱- حضور نویسنده در داستان و نقش آفرینی در داستان ۲- خطاب قرار دادن خود ۳- بازیچه گرفته شدن خود نویسنده در پایان داستان)(اتصال کوتاه) / (ص ۲۶۸): (۱- حضور نویسنده در داستان و نقش آفرینی در داستان ۲- خطاب قرار دادن خود ۳- انفجار درون ریز و برتریت فراواقعیت بر واقعیت (یکی شدن نویسنده با شخصیت داستانی‌اش آینه)(اتصال کوتاه). و صفحات (۴۵-۶۵-۱۳۹-۱۴۰-۱۵۰-۱۵۷-۱۵۸-۱۵۹-۱۶۰-۱۶۱-۱۶۲-۱۶۶-۱۶۷-۱۶۸-۱۶۹-۱۷۰-۱۷۳-۱۷۴-۱۷۵-۱۷۶-۱۷۷-۱۷۹-۱۸۲-۱۹۳-۲۴۵-۲۶۵-۲۶۶-۲۶۷-۲۶۸).

۱-۲- در قالب راوی درونی(درون متنی): در این داستان، راوی(اصلی داستان) که معمولاً به صورت دانای کل (بیرونی و یا محدود)، داستان را روایت می‌کند و در واقع نماینده‌ی نویسنده در داستان است. به صورت راوی مداخله گر و فضول در قالب دومین کنشگر، از سطح راوی «فرا – همانند