مقاله پژوهشی

سبک‌شناسی آثار منیرو روانی‌پور از منظر پست‌مدرنیسم

فاطمه جباری امیری، محسن ایزدیار*، فاطمه قهرمانی

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.

اردیبهشت ۱۴۰۲، دوره ۱۶، شماره پیاپی ۸۴، صص ۹۳-۷۷

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6759

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب)

چکیده:

زمینه و هدف: پست‌مدرنیسم ترکیبی از نوگرایی و اسطوره‌گرایی است و به نوعی بازگشت به پیش از مدرنیسم است. منیرو روانی‌پور از نویسندگانی است که به سبک پست‌مدرنیسم روی آورده و در برخی آثار خود عناصر این مکتب را به کار گرفته است. هدف این پژوهش شناخت ویژگیهای این مکتب در آثار این نویسنده است.

روش مطالعه: در این پژوهش بر مبنای ویژگیهای پست‌مدرن و به روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی آثار منیرو روانی‌پور پرداخته شد.

یافته‌ها: روانی‌پور در این آثار با کاربرد عناصری چون دخالت راوی در داستان، نقد داستان در خود داستان، تغییر مسیر داستان، استفاده از شخصیتهای فانتزی، تغییر نقش شخصیتها، عدم قطعیت، نمادگرایی و بینامتنیت، سبکی پست‌مدرن بعنوان فراداستان پدید آورده است. نویسنده با خلق آثار پست‌مدرن سعی کرده نظرات و اندیشه‌های خود را بشکل غیرمستقیم به گوش مخاطب برساند.

نتیجه‌گیری: پست‌مدرنیسم بستری برای بیان عقاید نویسنده در قالب رمان و داستان شده و این امکان را فراهم نموده تا صداهای متفاوت در داستان ایجاد شود.

تاریخ دریافت: ۱۵ فروردین ۱۴۰۱
تاریخ داوری: ۲۰ اردیبهشت ۱۴۰۱
تاریخ اصلاح: ۰۵ خرداد ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۲۶ تیر ۱۴۰۱

کلمات کلیدی:
پست‌مدرن، فراداستان، عدم قطعیت، اسطوره‌گرایی، گسستگی متن.

* نویسنده مسئول:
m.izadyar@iau-arak.ac.ir
(+۹۸ ۸۶) ۳۴۱۳۲۴۵۱

JSPPP, (16)84: 77-93, May 2023

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

The stylistics of the works of Muniro Ravanipour from the point of view of post-modernism

F. Jabbari Amiri, M. Izadyar*, F. Ghahremni
Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 04 April 2022
Reviewed: 10 May 2022
Revised: 26 May 2022
Accepted: 17 July 2022

KEYWORDS
postmodern, metanarrative, uncertainty, mythology, text fragmentation.

*Corresponding Author
✉ *m.izadyar@iau-arak.ac.ir*
☎ (+98 86) 34132451

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Postmodernism is a combination of modernism and mythology and is a return to pre-modernism. Moniro Ravanipour is one of the writers who turned to the style of postmodernism and used the elements of this school in some of his works. The purpose of this research is to know the characteristics of this school in the works of this author.

METHODOLOGY: In this research, based on post-modern characteristics and descriptive-analytical method, the works of Moniro Ravanipour were investigated.

FINDINGS: In these works, with the use of elements such as: the involvement of the narrator in the story, criticism of the story in the story itself, changing the direction of the story, using fantasy characters, changing the roles of characters, uncertainty, symbolism and intertextuality, the postmodern style emerged as metafiction. By creating postmodern works, the author tried to convey his point of view to the audience in an indirect way.

CONCLUSION: Postmodernism has become a platform for the expression of the author's opinions in the form of novels and stories and has provided the possibility to create different voices in the story.

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6759

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
26	0	0

مقدمه

در آثار پست‌مدرن غالباً راوی یا نویسنده تلفیقی میان سبک کلاسیک و مدرنیسم ایجاد میکند و با زاویهٔ دیدی دوگانه یا چندگانه و طرحی گسسته و چندپاره به روایت داستانی میپردازد که از نظر تسلسل زمانی دارای روال عادی نبوده و درهم‌ریخته است. این کار موجب ابهام در داستان و تکه‌تکه شدن طرح شده و فهم قصه را برای خواننده دچار مشکل میکند و گاهی خواننده باید پازلها را کنار هم بچیند و از این طریق به اصل داستان پی ببرد. منیرو روانی‌پور ازجمله نویسندگانی است که این روش را آزموده و در برخی آثار خود عناصر پست‌مدرنیستی یا فراداستانی را به کار گرفته است. در این پژوهش آثار این نویسنده از نظر عناصر پست‌مدرن مورد بررسی قرار میگیرد و هدف این است که مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم را در این آثار معرفی کنیم.

سابقهٔ پژوهش

نیکوبخت و همکاران (۱۳۸۴) در مقالهٔ «پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در رمان کولی کنار آتش» به بررسی عناصر پست‌مدرنیستی این رمان پرداخته و عناصری چون حضور راوی در متن، تصادف، جابجایی، روایتهای فرعی را در این رمان بررسی نموده‌اند. این مقاله عناصر فراداستانی رمان را بطور کامل در بر نمیگیرد و تنها به همین عناوین و تیترها اکتفا نموده که با مقالهٔ حاضر همپوشانی ندارد. مونسان و همکاران (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بینش اساطیری در آثار منیرو روانی‌پور» به بررسی عناصر اساطیری در داستانها و رمانهای این نویسنده پرداخته و نتیجه گرفته‌اند که وی بطور مستقیم و غیرمستقیم از این مؤلفه‌ها استفاده نموده و زندگی شخصیتهای داستان را به اسطوره‌های پیشین گره زده است. رحمتیان و همکاران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «کاوش گفتمان کنشی گریماس در رمان اهل غرق از منیرو روانی‌پور» براساس این نظریه، به بررسی انواع گفتمانها در این رمان پرداخته‌اند که موضوع آن ارتباطی به پژوهش حاضر ندارد. مرادی و همکاران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «روایتهای بوم‌گرایانه از جهان‌بینیهای زنانه، با تأکید بر آثار داستانی منیرو روانی‌پور و زویا پیرزاد» آثار این دو نویسنده را از منظر ادبیات اقلیمی در رابطه با زنان بررسی کرده‌اند.

روش مطالعه

روش این تحقیق توصیفی ـ تحلیلی بر مبنای نظریهٔ پست‌مدرنیسم و عناصر فراداستانی است. به این ترتیب که ابتدا مبانی نظری یعنی ویژگیهای فراداستان و پست‌مدرن از منابع معتبر مطالعه شده و سپس با خوانش رمان و مجموعه داستان، بخشهایی که واجد این عناصر است استخراج و تحلیل شده است.

بحث و بررسی

پست‌مدرنیسم: «پست‌مدرنیسم از جمله جریانهای اجتماعی و ادبی در آغاز قرن بیستم است که در سالهای اخیر بسیار مورد توجه نویسندگان، شاعران و منتقدان ادبی قرار گرفته است. برخی این نگرش را نوعی ساده‌انگاری افراطی میدانند، زیرا بسیاری از ویژگیهای پست‌مدرنیستی که متفکران و نویسندگان را تحت‌تأثیر قرار داده، ریشه‌هایی بسیار عمیقتر در فلسفه و علوم زیبایی‌شناسانهٔ پیشین داشته است. این گروه معتقدند اصطلاح پست-مدرنیسم از معماری به فلسفه، از فلسفه به علوم اجتماعی، از آنجا به مطالعات فرهنگی و سپس به نظریهٔ ادبی راه پیدا کرده است» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۵).

نویسندگان ایرانی در دهه‌های اخیر تحت‌تأثیر نویسندگانی چون ساموئل بکت، و ولادیمیر ناباکوف به آفرینش رمانهایی با عنوان پست‌مدرن گرایش پیدا کردند. علت اصلی این گرایش میتواند ناشی از تغییرات اساسی در ساختار جامعه و فروریزی ارزشهای سیاسی - آرمانی گذشته باشد که نویسندگان را بیش از پیش از ادبیات مردمی دور کرده و پژوهش در فرم و زبان را در دستور کار آنان قرار داده تا جستجو برای کشف کردن جای قطعیت‌اندیشی را بگیرد و نویسنده بتواند ازطریق تجربه کردن فرم و زبان به شناخت تازه‌ای از واقعیت برسد (ر.ک: میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۴۵۳)

فراداستان: اصطلاح فراداستان که در ادبیات پست‌مدرن مطرح شده، یکی از شیوه‌های داستان‌پردازی در این سبک به شمار میرود. این اصطلاح تاریخچه‌ای به قدمت خودِ روایت دارد (ر.ک: مارتین، ۱۳۸۹: ۱۳۷). برای فراداستان تعاریف زیادی نوشته‌اند از جمله در *فرهنگ اصطلاحات ادبی* آمده است: «فراداستان نوع خاصی از رمان در ادبیات پست‌مدرن است که اولین بار رابرت شولز آن را رواج داد. این نوع رمان با رمان سنتی و رمانس بسیار تفاوت دارد و با تجربه‌های تازه‌ای در زمینهٔ موضوع، قالب، سبک، توالی زمانی و اسطوره‌گرایی همراه است» (داد، ۱۳۸۵: ۳۶۰). این تعریف به این معناست که نویسنده به شکلی مصنوعی دربارهٔ داستان خود و مراحل نوشتن آن صحبت میکند و حتی گاهی با شخصیتها درمورد نقش آنها به مشورت مینشیند و در مسیر داستان تغییر ایجاد میکند. دیوید لاج میگوید فراداستان عبارت است از داستان دربارهٔ داستان (ر.ک: لاج، ۱۳۸۸: ۳۴۵). فراداستان از شگردهای داستانی است که نویسنده بدون اینکه تظاهر به واقع‌گرایی کند، تصویری از واقعیت نشان میدهد و با حضور خود در داستان، توجه خواننده را به ساختگی بودن آن جلب میکند (وارد، ۱۳۹۳: ۵۰). از نظر پاتریشیا وو صریحترین نوع فراداستان سخنان خودآگاه نویسنده است که عمداً غیرواقعی بودن داستان را گوشزد میکند (وو، ۱۳۹۰: صص۷-۸). با این تعاریف، قالب و ساختار فراداستان بیشتر شبیه داستان است و تفسیر و تحلیلی که در بطن این قبیل آثار صورت میپذیرد تا آنجا که داستان به نقد خود میپردازد، این آثار را به نقد شبیه میسازد. ازاینرو در فراداستان، نقد داستان نیز انجام میگیرد و نویسنده به بررسی کار خود میپردازد. به بیانی دیگر در فراداستان، جملاتی خارج از چارچوب داستانی وارد میشود که به نقد داستان مربوط است و نویسنده عمداً آنها را به کار میبرد تا خواننده را درگیر سبک خاص خود کند. از سویی بدلیل اطلاعات خارج از متنی که وارد داستان میشود، نوعی بینامتنیت محسوب میگردد؛ بطوریکه در تعریفی از فراداستان گفته شده نوعی از نوشتن است که خودش را در مرز میان داستان و نقد جای داده است. این مرز یک نقطهٔ همگرایی است که داستان و نقد را به هم شبیه میکند» (دژبان و باقری، ۱۳۹۷: ۲۲۷). درواقع فراداستان این موضوع را پیش مینهد که «میتوان از آینهٔ هنر ساختارهای بازنمایی یا زبان‌شناختیش را آموخت، نه اینکه مستقیماً از آن نوعی «ماهیت انسانی» فرضی بیرون کشید که گویی به نحوی بمثابهٔ ذاتی خارج از نظامهای تاریخی بیان وجود دارد» (وُو، ۱۳۹۰: ۲۱).

عدم قطعیت: در نظر«لینداها چن» که از صاحب‌نظران ادبیات و فرهنگ پسامدرن است، «در ادبیات پسامدرن، خود و تاریخ کنار گذاشته نشده‌اند، بلکه به تازگی قطعیت خود را از دست داده‌اند» (ویدوسون، ۱۳۷۷). شمیسا نیز با اشاره به روشن نبودن سرانجام قهرمان داستان در رمان پست‌مدرن، نوشته است: «اصولاً با پیشرفت علم، همهٔ مسائل قطعی قدیم تبدیل به مسائل نسبی شده‌اند. اعتقاد به نسبیت و عدم قطعیت از مختصات عصر مدرن است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۶۰).

گسستگی متن: در این تکنیک که قطعه‌قطعه‌شدگی خوانده میشود و اساس ادبیات پست‌مدرنیسم است، هر قطعه بطرف قطعهٔ بعدی که عملکرد دیگری در زمان است حرکت میکند و مکان نیز قطعهٔ قبلی را کاملاً نفی

میکند؛ درنتیجه ما استمرار عادی و روایی نداریم اما ممکن است تکرار داشته باشیم. در این امر تکرارها انگاره‌های دوقلوی همدیگر هستند. آنها همزادهای یکدیگرند نه عین هم؛ مثل نوشته‌ها و گفته‌های اشخاص اسکیزوفرنیک که مکالماتشان کوتاه است چون شخصیتشان تکه‌تکه شده است و نمیتوانند موضوعی را از اول تا آخر دنبال کنند. ناتمام‌گذاری و پرش از یک قطعه به قطعهٔ دیگر و بطور کلی پراکندگی به معنای نبود قصه و حذف کامل گره داستان نیست، بلکه به مفهوم راهبرد گریز از انسجام و کنار گذاشتن موقتی گره محسوب میشود (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۲۱۲). در آثار پست‌مدرنیستی شیوهٔ روایت در روایت غالباً به قصد وحدت‌گریزی ارائه میشود. در این‌گونه داستانها معمولاً هر داستانک صحت روایتهای دیگر را به چالش کشیده و در کنار وسعت بخشیدن به بیمعنایی ازطریق خلط واقعیت با رؤیا، ارتباط نسبی کل داستان را درهم میریزد (گلشیری، ۱۳۸۹: ۲۶۸)

اسطوره‌گرایی: چنانکه گفتیم در فراداستان مرز خیال و واقعیت به هم نزدیک میشود، ازاینرو حضور اسطوره که ویژگی امور خارق‌العاده در آن وجود دارد، در کنار عناصر واقعی داستان جلوه‌گر شده، نوعی بینامتنیت پدید می‌آورد. به تعبیر وو «شیوه‌ای برای تقویت مفهوم داستان ادبی بمثابهٔ جهان بدیل کاربرد تلمیح یا اشارهٔ ادبی و اساطیری است که وجود جهان خارج از مکان و زمان روزمره را به خواننده یادآور میشود» (ر.ک: وو، ۱۳۹۰: ۱۶۱).

عناصر پست‌مدرنیسم در آثار روانی‌پور

جهانهای موازی و مبهم

چنانکه گفتیم در فراداستان با دنیایی مواجه میشویم که نمیدانیم تا چه حد واقعیت دارد. «بررسی داستانهای پست‌مدرنیستی با ملاکهایی که رئالیسم پیش مینهد چه بسا باعث شود که این آثار را آشفته، گیج‌کننده، غیرهنری و نهایتاً بیمعنا و بی‌ارزش بدانیم» (پاینده، ۱۳۸۳: ۲۲۷). در این رمان، نویسنده چند جهان موازی خلق میکند و مثل این است که شخصیتها را همانند مهره‌هایی در داستان چیده و آنها را جابجا میکند و گاه با خود شخصیتها در این مورد مشورت میکند. گاهی نیز مخاطب را مورد خطاب قرار میدهد و گویی با مخاطب نیز در تعامل و مشورت است. از سویی شخصیت را چون عروسکی کوکی به کارهای مختلف وامیدارد. در این رمان خواننده به چیزهایی شک میکند و در پایان داستان، از خود میپرسد کدامیک از این جهانها واقعی است؟ با توجه به اینکه در بخشی از داستان «آینه» خود بدنبال داستانی است که دربارهٔ او نوشته شده است، خواننده به شک میفتد دنیایی که نویسنده برای آینه ساخته چه ارتباطی با دنیای واقعی نویسنده دارد؟ زیرا درحالیکه خود او یکی از شخصیتهای داستان است که راوی در حال نوشتن آن بوده و حالا از کتاب بیرون آمده است، دنبال خودش میگردد. آینه در کتابفروشیهای میدان انقلاب بدنبال این کتاب میگردد که گویی هنوز نوشته هم نشده است؛ یعنی به نحوی نویسنده از زمان خودش جلوتر است و قرار است در آینده این کتاب نوشته شود ولی شخصیت آن زودتر خلق شده است:

«راستش کتابی میخواهم دربارهٔ زنی گولی به نام آینه.

جوان سر تکان میدهد: نداریم.

- کجا میتوانم پیدا کنم؟

- نویسنده‌اش کیه؟

- نمیدانم آقا... از این کتابفروشی به کتابفروشی دیگر میروی. تو انگار فراموش کرده‌ای در سال ۵۹ هستی و نویسنده این کتاب را در سال ۷۳ مینویسد. نویسنده‌ای که اولین کتابش هشت سال بعد از آن روزهایی که تو در کتابفروشیها میگردی چاپ میشود» (روانی‌پور، ص۱۵۱).

در اینجا خواننده گمان میکند این آینه همان شخصیت نویسنده است که قرار است خودش قصه‌اش را بنویسد یا قصه را برای نویسنده‌ای تعریف کند. ذکر زمانها دقیقاً نشان میدهد چهارده سال بعد قرار است کتاب نوشته شود و گویا آینه این را میداند و نویسنده با ایجاد زاویهٔ دیدی متفاوت این موضوع را بیان میکند. گویا آینه از زبان دیگری با خود سخن میگوید. از سویی انگار آینه میداند که کتاب هنوز نوشته نشده ولی فراموش کرده است. در این بخشها حتی زمان جابجا شده است. شخصیت داستانی که قرار است بعدها نوشته شود، از وجود این کتاب در آینده خبر دارد. در این صورت نمیشود تشخیص داد این اتفاقات کی رخ داده که کولی از آن باخبر است. آینه به نویسنده حرفهایی میزند که واقعاً خواننده بین جهان واقعی و جهان داستانی دچار شک میشود. مثلاً در نوشتهٔ زیر آینه و مریم هر دو شخصیت داستان هستند ولی نویسنده فقط آینه را شخصیت قصهٔ خود دانسته و مریم را متعلق به جهان واقعی میداند.

«-این همه آدم را چرا آورده‌ای توی قصه؟

- کیا؟

-همین جوانهایی که شبها می‌آیند خانهٔ مریم....

-من که نمیتوانم درِ خانهٔ مریم را به روی دوستانش ببندم.....

-یعنی اختیار آنها دست تو نیست؟

-آنها واقعیند. (همان: ص۱۱۱).

نویسنده عمداً شخصیتهای واقعی و غیرواقعی را در هم آمیخته و معترف است که نمیتواند واقعیتها را تغییر دهد؛ یعنی اتفاقاتی در دنیای واقعی افتاده که او باید عیناً بیان کند ولی در دنیای داستانی میتواند هر طور دلش بخواهد شخصیتها را بچیند و به آنها نقش بدهد. ازاینرو به شخصیت غیرواقعیش اجازه میدهد با او در اینباره صحبت کند و از این طریق نشان دهد که این اتفاقات واقعاً رخ داده و قصه نیست. از طرفی وقتی آینه بدنبال کتاب خودش میگردد، مخاطب نمیتواند تفاوت بین این دو دنیا را تشخیص دهد و این عدم قطعیت سبک پست‌مدرنیستی رمان را تقویت میکند.

رمان *اهل غرق* نیز دارای ابهاماتی است که مخاطب را سردرگم میکند و خواننده نمیتواند واقعیت را از مجاز تشخیص دهد. «مه جمال» قربانی دریاست و در دریا غرق میشود و با اهل غرق ملاقات میکند ولی بعد او را میبینیم که بازگشته و در میان مردم است و حتی با یکی از دختران جفره ازدواج میکند. زندگی و مرگ مه جمال در این رمان ابهام‌آمیز است و او را در جهانهای مختلفی نشان میدهد. در واقع کشمکشی میان خیال و واقعیت در این رمان ذهن را درگیر میکند که آن را به سبک رئالیسم جادویی نیز نزدیک کرده است. «هنگامی که نویسنده عناصر جادویی و خیالی را با باورهای سادهٔ فولکلوریک درهم می‌آمیزد خود را از آن باورها دور نگه میدارد تا اینطور به نظر نرسد که امور و نگرشهایی که متن توصیف میکند صریحاً و بطور قطع از جهان‌بینی نویسنده اقتباس شده است» (نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸۴: ۱۴۴): «آهسته انگار کف پایش روی زمین باشد با نیمهٔ انسانی خود بسوی مه جمال آمد. دست او را که روی لبهٔ قایق خم شده بود گرفت و هر دو در دریا گم شدند» (روانی‌پور، ۱۳۶۹ الف: ۲۷). غرق شدن مه جمال و دیدار با مردگان در دریا نشان از مرگ وی دارد؛ بنابراین بازگشتی برای وی متصور نیست اما او به دنیای زندگان برمیگردد و حیاتی دیگر را آغاز میکند.

بینامتنیت

حضور خرده‌روایتها در متن حاصل روش بینامتنی است. در آثار پست‌مدرن بدلیل تلفیق سنت و مدرنیته و استفاده

از آثار پیشین، این عنصر بینامتنی جلب توجه میکند. روایتهای فرعی و خرده‌روایتها نیز به این گسست کمک میکنند. نویسنده در کنار روایت اصلی، موضوعات فرعی متعددی دیگری را وارد میکند که با طرح اصلی از نظر محتوا در ارتباط است. همچون حکایت زنی که چون تن به آیین «گیسوچینان» نمیدهد و گیسوی بلندش را نذر نجات‌دهندهٔ محبوس در قلعه نمیکند، به دست مردان به آتش کشیده میشود؛ حکایت کشف آتش؛ مرد کفترباز؛ پیرمرد و اکلیما و کوتره، قصهٔ شاهزاده‌ای که با خنده‌اش طلسم جادوگرها را میشکست و... از این نوع است.

در رمان *اهل غرق*، اندیشه‌های اسطوره‌گرای اهالی جفره، نوعی عناصر بینامتنی ایجاد کرده است. قصه‌های پری دریایی و ساکنین دریا از نوع فولکلورهایی است که در گذشته در افسانه‌ها یاد شده است و یادکرد آنها در این رمان بینامتنیت صریح ایجاد کرده است. در این رمان انسانهای اولیه با عناصر طبیعی را به شکلی نمادین میبینیم. نیروهای مهاجم مرموزی در دریا وجود دارد که برخی با انسانها دوستند و برخی دشمن. این تفکر حاصل رازهایی است که انسانهای اولیه با آن مواجه بودند و اجباراً در تخیل خود قصه‌هایی میساختند که بشکل افسانه و اسطوره در آثار بعدی جای خود را باز کرده است (روانی‌پور، ۱۳۶۹الف).

در مجموعهٔ *کنیزو* نیز روایتی از شهرزاد قصه‌گو را به نحوی دیگر میبینیم. در «چندمین هزار و یک شب» که خود برگرفته از نام داستانهای هزار و یک شب است، همخانهٔ شهرزاد قصه‌گو، قصه‌های مردم شهر را برای شهرزاد می‌آورد تا او برای شوهرش تعریف کند و قصه‌هایش تمام نشود.

اطلاع شخصیتها از وجود خود

از ویژگیهای فراداستان در سبک پست‌مدرن این است که شخصیتها مطلع هستند که آدمهای واقعی نیستند و نویسنده آنها را ساخته است. درست مثل بازیگران تئاتر که کارگردان آنها را در جای خودشان قرار داده و باید در نقش خود بازی کنند؛ درحالیکه میدانند آنها شخص دیگری هستند. این ویژگی فراداستان به مخاطب یادآوری میکند آنچه میخواند داستان است نه واقعیت زندگی. آینه در رمان «کولی کنار آتش» اعتراف میکند که وجود ندارد و تنها در داستان حضور دارد. او زمانی که به بیمارستان رفته مکالمه‌ای با دربان دارد که چنین نکته‌ای را بازگو میکند. در رمان *کولی کنار آتش*، آینه در شبی که در جهان واقعی بوسیلهٔ جوانی بازجویی میشود، به او میگوید که وجود ندارد و جوان ناباورانه انگشتان او را لمس میکند و میگوید:

«- از دست کی شاکی هستی؟

- نویسنده‌ای که قصهٔ مرا مینویسد، کولی کنار آتش... من وجود ندارم، نمیگذارند که وجود داشته باشم. میخواهد فقط قهرمان قصه‌اش باشم...

سری به تعجب تکان میدهد و به دربان میگوید: به هر حال اگر این زن برخلاف زنهای دیگر وجود هم داشته باشد، اشغال بیمارستان در این شرایط درست نیست» (همان: ۱۳۸).

راننده‌ای که آینه، با کمک او هتلی برای سکونت پیدا میکند، اقرار میکند که شخصیتی داستانی است و تا حالا وجود نداشته است و نویسنده او را فقط برای کمک به آینه آفریده است.

طرح گسسته

در آثار پست‌مدرن شیوهٔ روایت در روایت غالباً به قصد وحدت‌گریزی ارائه میشود. در این نوع داستانها معمولاً هر داستانک صحت روایتهای دیگر را به چالش کشیده و در کنار وسعت بخشیدن به بیمعنایی ازطریق خلط واقعیت

با رؤیا ارتباط نسبی کل داستان را درهم میریزد (گلشیری، ۱۳۹۹: ۲۶۸)؛ بنابراین در فراداستان وضعیتی درهم-ریخته وجود دارد که روال خطی داستان و حتی روابط علت و معلولی را زیر سؤال میبرد. در این رمان حوادث درهم میریزد و خواننده درگیر یافتن شخصیتهای گمشده میشود. غیب شدن مانس نویسنده در زندگی آینه و همچنین غیب شدن فرزانهٔ نقاش، هانیبال و پدر یوحنا که بدون هیچ علت منطقی صورت میپذیرد از این نوع است: «او مسافر نوروزی بود و رفت.. مانس پیدا و ناپیدا در مه» (روانی‌پور، ص۳۸).

در این حالت طرح باز است. میتوان وقایع و ماجراها را ادامه داد، قصه در قصه افکند و شخصیتهای بی‌شماری را بر عدهٔ آدمهای فرعی افزود. در این وضعیت چه بسا صحنه‌های حوادث و آدمهایی بر قصه افزوده میشوند که پیوند درونی با ساختار کلی اثر ندارند. تنش و کشمکش طرح براساس انباشت وقایع و اتفاقات فرعی استوار است. نویسنده با گنجاندن موضوعات فرعی، بستر اصلی روایت را می‌آشوباند تا به روش پست‌مدرنیستی تمرکززدایی کند. این انحراف از مرکز اصلی روایت از یک سو تمهیدی در ارتقا دادن حس تعلیق در قصه و از سوی دیگر ضدیت و عنادورزی با ساختار اصلی داستان است تا آن را به بخشهای ناهمگون بدل کند و با درهم شکستن روابط علی و معلولی «داستانهای سنتی، داستان را به چیزی ضد خود تبدیل نماید. این روایات چندگانه به چندصدایی» شدن متن مینجامد؛ گرچه نویسنده در این حالت نیز نمیتواند اقتدار خود را نادیده انگارد و از پس هر روایتی صدای اوست که به گوش میرسد.

حضور راوی در متن

لیندا هاچن، منتقد کانادایی، که به طرح نظریهٔ فراداستان تاریخ‌نگارانه پرداخته است، میگوید مقصود از فراداستان، آن داستانی است که خودآگاهانه دائماً به خواننده یادآوری میکند که آنچه میخواند کاملاً تخیلی است و نه گزارشی از واقعیت یا رویدادی حادث‌شده. «به نظر هاچن نکتهٔ اساسی این است که چنین متونی نشانگر داستانی بودن خود تاریخند. این متون منکر امکان تمایزگذاری کاملاً استوار میان تاریخ و داستانند و این نکته در پرتوِ طرح این واقعیت مطرح میشود که ما همواره تنها میتوانیم تاریخ را ازطریق اشکال مختلف بازنمایی یا روایت بشناسیم. از این نظر کل تاریخ نوعی ادبیات است» (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۱۸).

در رمان *کولی کنار آتش* تقابل دوتایی که محور متن را تشکیل میدهد تقابل بین تداخل جهان بیرون یا واقعی با جهان درونی داستان است. درواقع نویسنده با حضور خود در داستان، مخاطب را با دخالت مستقیم خود در رمان روبرو میکند» (ر.ک: شیروانی شاعنایتی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۷۵). اگر بخواهیم نویسنده را وارد جهان رمان کنیم، بهتر است از همان آغاز باشد. یعنی از همان آغاز داستان خواننده درک کند که خود نویسنده در جهان اثرش، دخالت مستقیم دارد؛ اما در این داستان نویسنده در فصل دوم و بدون مقدمه وارد متن میشود. راوی در این داستان حضور مقتدرانه و ماورایی دارد که خارج از چارچوب داستان همچون فرمانروایی بر آن حکم میراند و تصورات ذهنی خود را بر ساختار رمان دیکته میکند. درنتیجه گفتگوی وی با شخصیت اصلی داستان و عصیان او علیه نویسنده، بی‌آنکه به خودمختاری شخصیت و واکنش علیه طرحهای پیش‌ساختهٔ نویسنده منجر شود یا در روال خطی متن و زنجیرهٔ روایت، خللی ایجاد کند، تنها به غرولندهای شخصیت مینجامد و بس.

راوی نگران است که نمیتواند شخصیت داستان را در اختیار خود داشته باشد، زیرا او طغیان کرده و به نقشی که برایش در نظر گرفته شده سر فرود نمی‌آورد: «آینه که بشدت مجازات شده در خود توانی برای ادامهٔ راه نمیبیند و مسیرش را تغییر میدهد، اما راهی که او برگزیده خلاف جهت داستان است. او میگریزد ولی نه به جانب جایی

که من میخواهم. (روانی‌پور، ص۴۳). اینجاست که نویسنده یا بهتر بگوییم راوی، وارد داستان میشود و با قهرمان داستانش به گفتگو مینشیند:

«- مگریز آینه، مگریز...

-نمیتوانم، دیگر نمیتوانم. ... .

-آخر کجا میخواهی بروی؟

-هیچ کجا، فقط از این قصه میروم» (همان: ۴۳).

در خلال این گفتگوها نویسنده عنوان میکند قصه را از روی تابلوهای زنی نقاش به نام فرزانه مینویسد و سپس آینه را متقاعد میکند که در قصه بماند. از اینجا به بعد متن روایتی دوصدایی دارد. یک صدا روایتی است که آینه از قصه میگوید و یک صدا روایتی است که شخصیت نویسنده با ایجاد موقعیتها قصه را به پیش میبرد، گرچه مجبور است روایت خود را از زبان آینه نقل کند، زیرا قصه، قصهٔ آینه است.

ژنت با توجه به این ویژگی فراداستان، راوی را به «فراداستانی» و «میان‌داستانی» تقسیم میکند و براساس میزان مشارکت راوی در داستان، دو گونهٔ «راوی متفاوت داستانی» و راوی «همانند داستانی» دسته‌بندی میکند (ر.ک: کنان، ۳۸۷: ۱۳۰). آینه به دستور نویسنده برمیخیزد و برای یافتن مانس بجانب بوشهر میرود. مانس بی‌آنکه نشانی از خود بگذارد رفته است و آینه سرگردان میشود. یکی از ولگردان شهر به نام «شکری» او را میفریبد. شب‌هنگام که او مستأصل شده، نویسنده مداخله میکند و از فرزانه نقاشی میخواهد پنجره‌ای بکشد تا آینه بگریزد. بار دیگر تقدیر آینه مطابق میل نویسنده تغییر میکند. آینه میگریزد و همراه رانندهٔ خیرخواهی بسوی شیراز میرود. در شیراز پس از پشت سر گذاشتن حوادثی، آینه دختر راننده را پیدا میکند و در خانهٔ او مقیم میشود. مریم دانشجوی سیاسی است و در خانه‌اش نشستهای سیاسی برپا میکند. آینه حوصلهٔ سیاست ندارد، به همین دلیل لب به شکوه باز میکند:

«-از قافله آمدم بیرون، دلم به تو خوش بود، تو هم که نویسندهٔ منی به من ظلم میکنی.

-میگویی چکار کنم؟

- زندگی راحتی برایم بساز، بگذار بروم تهران.

نویسنده این موضوع را نمیپذیرد و بهانه می‌آورد که او پول ندارد و درعوض در این مکان راحت است:

- آخر با چه پولی؟ اینجا حداقل سقفی هست که زیرش بخوابی» (همان:۱۴۰).

گفتگوی نویسنده یا راوی با شخصیت داستان، نقش او را پررنگتر میکند و به مخاطب میفهماند آینه شخصیتی ساختهٔ دست نویسنده است و هر کاری بخواهد میتواند با او بکند. آینه در اینجا متقاعد میشود که بماند یعنی چاره‌ای ندارد اما پس از جریاناتی خانهٔ مریم ناامن شده و بناچار آنجا را ترک میکند. در اینجا نویسنده شخصیت خود را گم میکند و نگران ناتمام ماندن داستان است؛ در واقع نویسنده نمیداند با شخصیت داستان چه کند و چطور زندگی او را ادامه دهد و گم کرن وی به این معنی است که شخصیت در جایگاهی قرار گرفته که باید برای وی راهی دیگر پیدا شود و نویسنده هنوز نمیداند بقیهٔ طرح را چگونه ادامه دهد. پس از اینکه آینه تصادفاً با رانندهٔ کامیونی آشنا شده و در عقد موقت او درمیآید، بازهم دخالت نویسنده یا راوی او را از مرد جدا میکند و برای پیدا کردن مانس به تهران میفرستد.

تخیل: متون پست‌مدرنیستی مبتنی بر تخیل بوده و طرحی از واقعیت پیش روی خواننده نمیگذارد. «خوانندهٔ یک متن باید بداند که داستان بطور مطلق خیالی است؛ مطلقاً خیالی به این معنا که نمیخواهد بازتاب واقعیتها

باشد» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۳۰).

«حالا باید فرزانه را غافلگیر کنم...

فرزانه نقاش، چنین کسی را نمیشناسیم و اینجا چنین کسی زندگی نمیکنه...

پدر یوحنا؟ اینجا سالیان سال است که کسی زندگی نمیکند...

هانیبال نقاش، تابلوهایش چاپ نشده. ...» (همان: ۲۱۶-۲۱۴).

همهٔ این موارد نشان‌دهندهٔ دنیای خیالی است که شخصیتها در آن پرسه میزنند و نویسنده هرگاه بخواهد آنها را ظاهر و غیب میکند. درواقع نویسنده یا راوی بسته به هدف خود شخصیتهایی را در داستان مینشاند و پس از اینکه هدف خود را به انجام میرساند، آنها را حذف میکند؛ بطوریکه سایر شخصیتها نیز گیج میشوند و شک میکنند که دنیایشان واقعیت دارد یا نه. آینه انگار در زمان سفر کرده و پیشگویانه آینده را دیده یا خواب آینده را میبینند، زیرا بدنبال هرچه میگردد متوجه میشود که هنوز پدیدار نشده و مربوط به زمانهای بعد از اوست.

تلفیق سبکها

از ویژگیهای داستان پست‌مدرن کاربرد سبکهای مختلف در یک داستان است؛ بطوریکه نویسنده ممکن است در اثری رئالیستی، بسمت سوررئال نیز گرایش پیدا کند و برخی قسمتهای داستان را به شکلی متفاوت از سبک اصلی بنویسد. رمان *اهل غرق* در عین اینکه به باورهای اسطوره‌ای اهالی میپردازد، در کلیت خود دنیای واقعی را هم به نمایش میگذارد. تبدیل آبادی از فضایی سنتی به دنیای مدرن که در عالم واقعیت اتفاق میفتد، یکی از همین تلفیقهای سبکی است. در این رمان رئالیسم و رئالیسم جادویی همراه با برخی عناصر پست‌مدرن مانند اسطوره‌گرایی جلب نظر میکند. در همین رمان وضعیت جامعهٔ مردسالار را میبینیم که به شکلی واقعی خشونت علیه زنان را نشان میدهد که نمونه‌ای از آن ازدواج اجباری در سن پایین است (روانی‌پور، ۱۳۶۸: ۳۲) که موجب مرگ عروس میشود (همان: ۱۵۶). همچنین وقایع سیاسی و میتینگها که توسط نمایندگان حزب توده –ابراهیم پلنگ و مرتضی- انجام میشود (همان: ۲۰۸) و مبارزات سیاسی امام خمینی (همان: ۳۵۲)، و اعتصاب زنان (همان: ۲۶۰). این عناصر در کنار زنده شدن مه جمال یا ملاقات وی با بوسلمه و پری دریایی که نمایندهٔ رئالیسم جادویی است، سبکی تلفیقی به رمان میدهد.

نمادپردازی

استفاده از نمادها برای بیان غیرمستقیم اهداف داستانی، از شیوه‌های سبک پست‌مدرن است. در این روش تلفیقی میان خیال و واقعیت و اسطوره اتفاق میفتد و شخصیتها در جایگاه نمادین قرار میگیرند؛ بطوریکه میتوان آنها را شخصیتی برای همهٔ زمانها در نظر گرفت که نمادی از کنشی خاص هستند. نمادها میتواند در انتخاب نامها نیز لحاظ شود. نام آینه در رمان *کولی کنار آتش* درواقع میتواند نمادی از خود آینه بعنوان شیء باشد که همهٔ زنان میتوانند چهرهٔ خود را در آن ببینند. همچنین زمانی که در نقش «فرزانه» ظاهر میشود، نام فامیل وی «غریب‌زاده» است و کسی هم او را نمیشناسد؛ یعنی نمادی از غربت و سرگشتگی زن است. زمانی که آینه بدلیل خودکشی در بیمارستان بستری است، وجود وی برای بازجو قطعی نیست و به او با تردید مینگرد؛ زیرا آینه به وی میگوید نویسنده او را آنطورکه خودش میخواهد ساخته است. «میدانی من وجود ندارم، نمیگذارند وجود داشته باشم... میخواهد فقط قهرمان قصه‌اش باشم.» (همان: ص ۱۳۸). این گفتگو نمادی از عدم توجه به حضور زن است که از

خود اختیاری ندارد و سرنوشتش در دست راوی/ نویسنده است.

در پایان داستان، شخصیتها و نشانیهایشان (فرزانه و هانیبال نقاش، پدر یوحنا) همه ناپدید شده‌اند. نویسنده یا شاید شخصیت اصلی داستان در فضایی مبهم و مه‌آلود گم شده است. این شخصیتها نمادهایی از انسانهایی هستند که در هر دورانی میتوانند حضور داشته باشند.

«صدای کوبه در کوچه پیچید، زنی از پشت پنجره: خانم مگه نمیبینی، اینجا کسی زندگی نمیکند... منزل فرزانه... کی؟ نقاشه... از بقال سر کوچه که با تعجب نگاهش کرد... اصن منزل فرزانه غریب‌زاده را میخواهم کجا آدرس دادن؟ هیچ کجا بخشید... پدر یوحنا باید از او میپرسید... رسید به ساختمان قدیمی... اینجا سالیان سال است که کسی زندگی نمیکند خانم. این هم کلیسا نیست. هیچ وقت نبوده... هانیبال نقاش، ایران نیست، رفته...» (همان: صص۲۱۵-۲۱۴).

در رمان «اهل غرق»، بوسلمه غولی زشت است که قرار است با پری دریایی ازدواج کند. این موجود که دشمن مردان آبادی است، نمادی از دشمن است که مه جمال قربانی او میشود. در جایی از رمان مه جمال که از دریا سالم برگشته است، توسط دشمن تیرباران میشود. این دو روایت نشان‌دهندهٔ جنبهٔ نمادین بوسلمه است. پری دریایی که عاشق مه جمال شده و نمیخواهد با بوسلمه ازدواج کند، خود نمادی از پاکی و تقدس است که نمیتواند با زشتی و بدی همخانه و همسر شود.

در همین رمان «امامزاده اشک» نمادی از باورهای مذهبی در میان اهالی است که مردم از وی انتظار معجزه دارند. «جهان برای مه جمال به آخر میرسید. خشمی که سراسر وجودش را میسوزاند و با چشمان گرگرفتهٔ آبیش به زائر نگاه میکرد که گوش به حرف او نداده و دست به دامان امامزادهٔ بی معجزه شده بود.» (روانی‌پور، ۱۳۶۸: ۲۸۰). در همین رمان نمادهای دیگری چون قرآن، عاشورا، و نماز هم میبینیم که در جامعه‌ای بدون اعتقادات واقعی، نشان‌دهندهٔ مخالفت نویسنده با این نمادهاست که تنها در لفظ گنجیده و در عمل بروز نمییابد. مچنین میتوان زائر احمد و خیجو را نماد روشنفکران جامعهٔ سنتی بدانیم که به آموزش و پرورش اهمیت میدهند و خیجو فرزندان خود را برای تحصیل به شهر میفرستد. (همان: ۳۰۷).

در داستان «کنیزو» عمو ابراهیم روی سینه‌اش اژدهایی خالکوبی‌شده دارد که نمادی از نیروهای شر است که همواره با ایزدان در کشمکش بوده‌اند و عروس کشته‌شده نمادی از ایزدبانوست که به دست اژدها کشته میشود. همین فرد در رمان «اهل غرق» وسایل جدید را با خود به روستا می‌آورد که نمادی است از ورود زندگی شهری به دنیای بدوی جفره.

در رمان *دل فولاد*، افسانه دارای دو شخصیت است که یکی از آنها را «دیکتاتور» مینامد. این وجه شخصیت وی نمادی از نقابی است که وی بر چهره زده یا میتواند نمادی از سایه باشد که همیشه همراه ولی مخالف است. «دیکتاتور طوری توی پنجره نشسته بود که هیکلش تمام قاب را پوشانده بود. انگار میخواست کاری کند که او آسمان و مهتاب را نبیند» (۱۳۶۹الف: ۱۰۱). این دیکتاتور را از منظری دیگر میتوان نماد مردسالاری دانست که بر جامعه و ذهنیت افسانه حاکم شده است. در همین رمان درخت نارنج که بطور مداوم از آن صحبت میشود، نماد زنانگی است که افسانه خود را در آن میبیند. زمانی که افسانه خودِ واقعیش را آشکار میکند و بر دیکتاتور فائق می‌آید، چنین میخوانیم: «درختهای نارنج قد کشیدند. شاخه‌های نارنج به جایش خم شدند و زمستان بود» (همان: ۲۵۹).

در داستان «سنگهای شیطان» در مجموعه‌ای به همین نام، انتخاب نام شخصیت داستان با عنوان «مریم» نمادی

از پاکدامنی است. دختری که دور از آبادی درس خوانده و دکتر شده و در بازگشت دچار خشم اهالی میشود و دایهٔ پیر با معاینهٔ اجباری او درمییابد که وی باکره است. این نام ازاینرو که یادآور مریم عذراست، بُعد نمادین داستان را آشکار میکند. دایه به «زی» که به مریم خیره مانده میگوید: «چته ماتت برده؟ مریم عذرا دیدی؟ (روانی‌پور، ۱۳۶۹ب: ۱۲).

فانتزی

فانتزی از عناصر پست‌مدرنیستی است. در این ویژگی رمان به قصه نزدیک میشود، زیرا رفتارهایی از نویسنده یا شخصیتها سرمیزند که در عالم واقعیت نمیتواند انجام گیرد. به عقیدهٔ تودوروف اساس فانتزی این است که درک و تعریف واقعیت خارج از داستان را به حالت بیثباتی و متزلزل درمی‌آورد. بطوریکه همهٔ متون فراداستانی در همین وجود تقلیل‌ناپذیر تقابل میان امر واقعی و غیرواقعی تردید نموده و این موضوع را به چالش میکشند (ر.ک: وو، ۱۳۹۰: ۱۵۷). در این داستان یکی از این موقعیتها را زمانی میبینیم که آینه گرفتار اغواگری به نام «شکری» شده و نمیتواند فرار کند. فرزانه نقاش برای او پنجره‌ای میکشد تا از آنجا بیرون برود و داستان به رنگ دیگری دربیاید. این نوع رفتارها را در قصه‌های عامیانه یا فولکلور میبینیم که قهرمان از طریقی غیرعادی موفق میشود شکست را از خود دور کند و قصه به شکلی که دلخواه مخاطب است به پایان برسد یا ادامه یابد.

رمان *اهل غرق* نیز این ویژگی را دارد. کلیت این داستان بر اسطوره‌ها بنا شده و حوادثی که در آن رخ میدهد واقعیت ندارد. مه جمال که ظاهراً بچهٔ کولی سرراهی است، برای مردم آبادی فرزند پریان محسوب میشود و با قربانی وی برای دریا قصد نجات اهالی را دارند. مه جمال در دریا اهل غرق را میبیند و راهنمای آنها برای بازگشت به ساحل میشود. وی حتی با بوسلمه –ساکن زشت دریا- نبرد میکند (روانی‌پور، ۱۳۶۸). همهٔ این عناصر دنیایی فانتزی را روایت میکنند که مربوط به قصه‌هاست.

اسطوره‌گرایی

در سبک پست‌مدرن مرز خیال و واقعیت به هم نزدیک میشود؛ ازاینرو حضور اسطوره که ویژگی امور خارق‌العاده در آن وجود دارد در کنار عناصر واقعی داستان جلوه‌گر شده، نوعی بینامتنیت پدید می‌آورد. به تعبیر وو: «شیوه‌ای برای تقویت مفهوم داستان ادبی بمثابه جهان بدیل کاربرد تلمیح یا اشارهٔ ادبی و اساطیری است که وجود جهان خارج از مکان و زمان روزمره را به خواننده یادآور میشود» (ر.ک: وو، ۱۳۹۰: ۱۶۱). بررسی آثار روانی‌پور نشان میدهد وی افسانه‌ها را در خدمت اسطوره‌سازی قرار داده و در رمانهای وی اسطوره‌سازی باعث ایجاد امکانات جدید روایت‌شده است. در رمان *کولی کنار آتش* این اسطوره‌ها را میبینیم. مراسم گیسوچینان از رسوم اسطوره‌ای است که در بخشی از رمان یکی از شخصیتها درگیر آن شده است. این رسم چنین است که روزی از سال گیسوان دخترها را میچیدند تا کمندی بسازند برای نجات‌دهنده‌ای که در قلعه‌ای زندانی بود و اگر دختری سرپیچی میکرد سوزانده میشد: «زیر قانونشان زدم. خیال کردند شیطان توی دلم نشسته، شاید هم نشسته بود. چونکه موسم گیسوچینان به کنار چشمه نرفتم، رضا ندادم که گیسویم را بچینند. آن روز دخترانی را که موهایشان تا گودی زانو میرسید، سر چشمه میبردند، هر سال همینطور بود، گیسوان دخترها را میچیدند تا از آن کمندی بسازند برای نجات‌دهنده، آنکه در قلعه زندانی بود، قلعه‌ای بی در و پنجره، گیسوی دخترها نذر "نجات‌دهنده" بود» (همان: صص ۹۲ - ۹۱).

اسطوره‌گرایی یا بازخوانی اسطوره نوعی بینامتنیت است، با این تفاوت که نویسنده داستانهای پیشین را به نحوی نو و تازه بازنویسی و با معیارهای امروزی هماهنگ میکند. «بینامتنی بودن زمانی بارزتر و صریحتر نمود پیدا میکند که نویسنده‌ای بطور مشخص سراغ یک متن برود و با توجه به قصهٔ آن، متن جدیدی خلق کند» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۰۶).

در این رمان این ویژگی را در خلق خرده‌روایتهای فانتزی نیز میبینیم: «گفتم که خندهٔ شاهزاده‌ها طلسم جادوگران را میشکند... بخند تا جادوگران غیب شوند و دیگر نتوانند با تنوره‌های داغ نفسهایشان مرا تا ابد همین جا در حال دویدن نگه دارند» (همان: ص ۴۶).

رمان «دل فولاد» بازتاب تلمیحی اسطوره‌ای است. در این رمان بطور غیرمستقیم به «ناهید» الههٔ آب اشاره شده و میان این عنصر اسطوره‌ای و شخصیت داستان آب همین نام ارتباط ایجاد میکند: «صدای دختری بود و حتماً جوان-ناهید همان که بر گردونه‌ای سوار است و منتظر ...صاحب آبهای روان... همو که گردونه‌اش از روشنایی خورشید است-» (روانی‌پور، ۱۳۶۹الف: ۲۴۴).

در «اهل غرق» این اسطوره‌گرایی را در سرگذشت مردم جفره و زندگی در کنار دریا میبینیم. در این رمان سرنوشت مردم را «بوسلمه» یعنی ساکن زشت دریا تعیین میکند. مردم این ناحیه هر حادثهٔ بدی را به این موجود نسبت میدهند. طبق اسطوره‌ها دلیل دشمنی وی با مردم جفره، حسادت با مردان آبادی است، زیرا وی عاشق پری دریایی است و پریها هم عاشق ماهی‌گیرانند» (روانی‌پور، ۱۳۶۸).

در داستان «کنیزو» جنیان عامل باد و طوفان شناخته میشوند: «جن با صدایی نامفهوم و ترسناک گاهی آرام و زمانی فریادکشان در کار بستن طلسمها بود و کارش که میگرفت پریشان و جنون‌زده خس و خاشاک را به هوا بلند میکرد» (روانی‌پور، ۱۳۶۷: ۶).

همچنین در داستان «دی یعگوب» از مجموعهٔ «سیریا... سیریا»، اعتقادی اسطوره‌ای وجود دارد مبنی بر اینکه مرگ پیرزنها مربوط به رفت‌وآمد «باد پیرزن» به آبادی است. روانی‌پور در یادکرد از اسطوره‌ها گاهی آنها را کنار گذاشته و اذعان میکند که دیگر این باورها مربوط به گذشته است و باور به اینکه نوعروسان را پریهای دریایی به آبادی بازمیگردانند، یا اندیشهٔ قربانی برای خدایان اشتباه است (روانی‌پور، ۱۳۷۲: ۸۱).

عدم قطعیت

در نظر«لیندا هاچن»، که از صاحبنظران ادبیات و فرهنگ پسامدرن است، «در ادبیات پسامدرن، خود و تاریخ کنار گذاشته نشده‌اند بلکه بتازگی قطعیت خود را از دست داده‌اند» (ویدوسون، ۱۳۷۷). شمیسا نیز با اشاره به روشن نبودن سرانجام قهرمان داستان در رمان پست‌مدرن، نوشته است: «اصولاً با پیشرفت علم، همهٔ مسائل قطعی قدیم تبدیل به مسائل نسبی شده‌اند. اعتقاد به نسبیت و عدم قطعیت از مختصات عصر مدرن است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۶۰). رمان «کولی کنار آتش» در کلیت خود دارای عدم قطعیت است، زیرا سرنوشت زنهای داستان دائماً عوض شده و در بلاتکلیفی میماند. در بخشی از این رمان، راننده بخاطر اعمالی که آینه در گذشته‌اش انجام داده و آنها را از مرد راننده مخفی کرده است، تصمیم به ترک آینه میگیرد و در این بخش مخاطب با نبود قطعیت مواجه میشود و حتی نویسنده روی آن تأکید میکند: «حالت خوش نیست؟» راننده که دیگر راننده نیست این را میپرسد و آینه که آینه است میگوید یا نمیگوید» (روانی‌پور، ص۱۳۵). بنابراین،اینکه کدام جهان واقعی است و کدام جهان داستانی، قطعیتی وجود ندارد. البته با ورود مداوم نویسنده به داستان، غیرواقعی بودن آن به خواننده بیشتر نمایان

میشود.

نویسنده در صفحات بعد، درمورد توانایی خود در پیشبرد سیر داستان، دچار تردید میشود و به این نتیجه میرسد که باید اجازه دهد شخصیت داستانی راه خود را به میلش ادامه دهد تا زمانی که فرصتی برای بازگرداندن او به داستان پیدا کند: «حالا میتوانم کاری کنم که در اولین پاسگاه مأموران آینه را ببینند و او را دست بسته به شیراز برگردانم. اما میترسم به زندان بیفتد و تو این شلوغی اعدام شود... . باید بگذارم به راه خودش برود، بدنبال آنچه دوست دارد.» (همان، ص۱۲۷).

و باز در جایی دیگر، نویسنده که بدلیل رها و گم شدن شخصیت، ازطریق آینه‌بینی او را پیدا کرده، از عدم اقتدار خود شکایت میکند ولی تلاش میکند این اقتدار ازدست‌رفته را به نحوی دوباره به دست آورد.

عدم قطعیت را در رمان *اهل غرق* در رابطه با مرگ و زندگی مه جمال میبینیم. این شخصیت که حضور وی در آبادی دلیل مشخصی ندارد از نظر اهالی حاصل ازدواج پریان است و سرانجام نیز او را قربانی دریا میکنند؛ اما مرگ و زندگی وی مشخص است و او حضوری خیالی و واقعی دارد که دقیقاً نمیتوان گفت زندگی وی در میان اهالی در واقعیت اتفاق افتاده یا بخشی از تخیلات آنهاست (روانی‌پور، ۱۳۶۹الف).

نتیجه‌گیری

با بررسی آثار روانی‌پور از منظر پست‌مدرنیسم به نتایجی دست یافتیم که نشان میدهد وی با تلفیق سنت و مدرنیته و اسطوره و واقعیت سعی در بیان اندیشه‌های خود به شکلی تازه دارد. او در رمان *کولی کنار آتش*، با اتصال زمانهای مختلف به یکدیگر و ساخت جهانهای موازی، به شرح وضعیت زنانی پرداخته که هر یک به نحوی قربانی جهل جامعه شده و دچار مصائبی گشته‌اند. همچنین در *اهل غرق* شخصیتهای مختلف را در کنار شخصیتهای اصلی قرار داده و با روایت زندگی آنها به نحوی تخیلی و با استفاده از عناصر اسطوره‌ای و باورهای محلی، رئالیسم جادویی و رئالیسم را با هم آمیخته و از این طریق تقابل ایجاد میکند میان دنیای مدرن و سنتی. وی در رمان *دل فولاد* نیز به شکل کلی شخصیتی نمادین طراحی نموده و دربرابر شخصیت اصلی قرار داده است و مقابله و پیروزی او را بیان میکند. نویسنده با استفاده از نمادها ضمن بیان مشکلات زنان در طول تاریخ، نشان میدهد همیشه اختیار زنان در دست قانونگذاران بوده و نتوانسته‌اند از نقشی که نویسندهٔ سرنوشت بر عهده‌شان گذاشته عدول کنند ولی این کار در مواردی امکان‌پذیر است؛ چنانکه برخی زنهای داستان گاهی چنین کاری کرده‌اند ولی بازهم گرفتار مصائبی دیگر میشوند. اندیشهٔ نویسنده در این آثار ازطریق روشهای نمادگرایی، اسطوره‌گرایی، بینامتنیت، تخیل، ورود راوی به متن و اطلاع شخصیتها از وجود خود به ظهور رسیده و آشنایی‌زدایی شده است.

فاطمه جباری امیری، محسن ایزدیار، فاطمه قهرمانی

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک استخراج شده‌است. آقای دکتر محسن ایزدیار راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. سرکار خانم فاطمه جباری امیری بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. سرکار خانم دکتر فاطمه قهرمانی به عنوان مشاور نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده‌است.

تشکر و قدردانی

با سپاس از عنایت خداوند متعال و آرزوی توفیق فرهیختگان دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک در مسیر اعتلای فرهنگ، دانش و اندیشه در ایران سرافراز.

تعارض منافع

نویسندگان این مقالهٔ گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجراشده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Biniaz, Fathollah. (2008). An Introduction to Fiction and Narrative Studies, Tehran: Afraz.

Dad, Sima. (2006). Dictionary of Literary Terms, Tehran: Morvarid.

Dejban, Fatemeh and Bagheri, Bahador. (2018). Classification of Metanarrative Elements with a Focus on Short Circuit and the Author's Communication Triangle, *Literary Text Research*, Vol. 78. pp.219-246.

Golshiri, Siavash. (2010). Behind Modernism in Contemporary Iranian Literature, *Journal of Culture and Literature*, pp. 278-242

Kahoon, Lawrence. (2008). Selected Texts from Modernism to Postmodernism, Tehran: Ney.

Kenan, Raymond. (2008). Narrative: Contemporary Poetry, translated by Horri, Abolfazl. Tehran: Niloufar.

Lodge, David. (2009). The Art of Story Writing, translated by Rezaei, Reza.Tehran: Ney.

Lyotard, Jean-François. (2005). The Postmodern Situation, translated by Nozari, HosseinAli. Tehran: Game No.

Mandanipour, Shahriar. (1998). East Banafsheh, Tehran: Markaz.

Martin, Wallace. (2010). Narrative Theories, translated by Shahba, Mohammad. Tehran: Hermes.

Mets, Jesse. (2010). Postmodern Novel, translated by Payendeh, Hossein. Tehran: Niloufar.

Mir Abedini, Hassan. (2007). One Hundred Years of Fiction Writing in Iran, Tehran: Cheshmeh.

Parsinejad, Kamran. (2002) Postmodernity, Postmodern Story and Its Consequences, *Fiction*, pp. 48-51

Payandeh, Hossein. (2003). Discourse of Criticism, Articles in Literary Criticism, Tehran: Rooznegar.

Ravanipour, Moniro. (2014). Gypsy by the Fire, Tehran: Markaz.

Shamisa, Sirus. (2011). Literary Schools, Tehran: Qatreh.
Ward, Glenn. (2014). Postmodernism, translated by Ranjbari, Qader Fakhr; and Karami, Abuzar. Tehran: Mahi.
Widowson, Peter. (1998). Literature and Postmodernism, translated by Mokhber, Abbas, *Iran*, p. 21
Wu, Patricia. (2011). Metafiction, translated by Waqfipour, Shahryar. Tehran: Cheshmeh.

فهرست منابع فارسی

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷) درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، تهران: افراز.
پارسی‌نژاد،کامران (۱۳۸۱) «پست‌مدرنیته، داستان پست‌مدرن و پیامدهای آن»، ادبیات داستانی، صص۴۸-۵۱.
پاینده، حسین (۱۳۸۲) گفتمان نقد، مقالاتی در نقد ادبی، تهران: روزنگار.
پاینده، حسین (۱۳۸۳) مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، تهران: روزنگار.
داد، سیما (۱۳۸۵) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
دژبان، فاطمه و باقری، بهادر (۱۳۹۷) «طبقه‌بندی عناصر فراداستان‌ساز با تمرکز بر اتصال کوتاه و مثلث ارتباطی نویسنده»، متن‌پژوهی ادبی، (۷۸) ۲۲، صص ۲۱۹-۲۴۶.
روانی‌پور، منیرو (۱۳۶۷) کنیزو، تهران: نیلوفر.
روانی‌پور، منیرو (۱۳۶۸) اهل غرق، تهران: خانهٔ آفتاب.
روانی‌پور، منیرو (۱۳۶۹الف) دل فولاد، تهران: نیلوفر.
روانی‌پور، منیرو (۱۳۶۹ب) سنگهای شیطان، تهران: نشر مرکز.
روانی‌پور، منیرو (۱۳۷۲) سیریا... سیریا، تهران: قصه.
روانی‌پور، منیرو (۱۳۹۳) کولی کنار آتش، تهران: نشر مرکز.
شمیسا، سیروس (۱۳۹۰) مکتبهای ادبی، تهران: قطره.
شیروانی شاعنایتی، الهام، فلاحی، منیژه و حیدری نوری، رضا، (۱۳۹۹) «نقد شالوده‌شکنی رمان کولی کنار آتش، اثر منیرو روانی‌پور براساس نظریهٔ ژاک دریدا» فصلنامهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا) (۴۴) ۱۲، صص۱۸۹-۱۶۳.
کنان، ریمون (۱۳۸۷) روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
کهون، لارنس (۱۳۸۷) متنهایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، چ۶، تهران: نشر نی.
گلشیری، سیاوش (۱۳۸۹) «پست‌مدرنیسم در ادبیات معاصر ایران»، پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب، صص۲۷۸-۲۴۲.
لاج، دیوید (۱۳۸۸) هنر داستان‌نویسی، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نشر نی.
لیوتار، زان فرانسوا (۱۳۸۴) وضعیت پست‌مدرن، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، چ۳، تهران: گام نو.
مارتین، والاس (۱۳۸۹) نظریه‌های روایت، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.
متس، جسی (۱۳۸۹) رمان پسامدرن، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶) صد سال داستان نویسی در ایران، تهران: چشمه.
وارد، گلن (۱۳۹۳) پست‌مدرنیسم، ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.
وو، پاتریشیا (۱۳۹۰) فراداستان، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.

ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷) «ادبیات و پست‌مدرنیسم»، ترجمهٔ عباس مخبر، نشریهٔ ایران، ص۲۱.
هاچن، لیندا (۱۳۸۳) فراداستان تاریخنگارانه، سرگرمی روزگار گذشته در مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزنگار.

معرفی نویسندگان

فاطمه جباری امیری: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
(Email: *jabbari.adib97@gmail.com*)

محسن ایزدیار: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
(Email: *m.izadyar@iau-arak.ac.ir* :نویسنده مسئول)

فاطمه قهرمانی: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
(Email: *f.ghahremani@iau-arak.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Fatemeh Jabbari Amiri: PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran.
(Email: *jabbari.adib97@gmail.com*)

Mohsen Izadyar: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran.
(Email: *m.izadyar@iau-arak.ac.ir* **:** Responsible author)

Fatemeh Ghahremani: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran.
(Email: *f.ghahremani@iau-arak.ac.ir*)