تحلیل سطح بلاغی (ادبیت) و ایدئولوژیک (اندیشگانی) زبان در رمان‌های پسامدرن ایرانی

ساناز رحیم‌بیکی *
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان
محمود براتی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان
مرتضی هاشمی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی *نقد ادبی*، س ۹، ش ۳۳، بهار ۱۳۹۵ (صص ۱۵۱-۱۷۵)

چکیده
فضای ادبیات جدید ایران در دو دههٔ اخیر، هم‌گرا با فضای جهانی ادبیات از موج ادبی پسامدرنیسم اثر پذیرفته است و رمان‌های پسامدرنی که از اواخر دههٔ هفتاد در این فضا مطرح شدند، امروز به‌عنوان واقعیتی در آخرین منزل سیر تطور سبکی در داستان‌نویسی کشور، انکارناپذیرند. نسبی‌گرایی و بومی‌گرایی پسامدرنیستی این امکان را فراهم می‌کند تا کنشگران این حوزه، مفاهیم فلسفهٔ پسامدرن را براساس اقتضائات بوم فرهنگی و زبان عمومی مردمان جامعهٔ خویش به زبان و بیان آورند. مسئلهٔ مقالهٔ حاضر این است که نویسندگانی که مدعی‌اند به سبک ادبی پسامدرن به تألیف رمان‌هایی به زبان فارسی در فضای ادبی ایران می‌پردازند، تا چه میزان توانسته‌اند مؤلفه‌های رویکرد پسامدرن به جهان انسانی را در ادبیات به‌کار گیرند. از آنجا که مقولهٔ زبان، عناصر و مفاهیم وابسته به آن در فلسفهٔ ادبیات پسامدرن دارای جایگاهی محوری است، به‌گونه‌ای که ادبیات پسامدرن را با چگونگی کاربست زبان برای

---

* نویسندهٔ مسئول: rahimbeiki@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۹/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۱۸

بازآفرینی جهان داستانی می‌شناسند، در این تحقیق چگونگی کاربست امکانات بلاغی (ادبیت) و ایدئولوژیک (اندیشگانی) زبان در رمان‌هایی که در حوزهٔ نقد ادبی کشور رمان پسامدرن شناخته شده‌اند، بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی لایه‌ای، رمان پسامدرنیستی ایران، زبان در فلسفهٔ پسامدرن، سطح بلاغی زبان (ادبیت)، سطح ایدئولوژیک زبان (اندیشگانی).

۱. مقدمه

از آغاز طلوع رمان در ایران تا به امروز، رمان‌نویسان شیوه‌های مختلف نگارش، از روش‌های اعتدالی تا رادیکال را آزموده‌اند. انقلاب اسلامی ایران با ایجاد دگرگونی در بنیان‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه، زمینهٔ بازنگری در الگوهای زیبایی‌شناختی و ادبی دهه‌های گذشته را فراهم کرد و راه را برای تجربهٔ شیوه‌های جدید رمان‌نویسی هموار نمود. از این دوره به‌بعد، علاوه‌بر تداوم سبک‌های پیشین (رئالیسم و مدرنیسم) که پیش از انقلاب نیز جریان داشتند، رمان‌نویسان به‌تدریج هماهنگ با رمان‌نویسی در عرصهٔ جهانی ادبیات، در شیوهٔ پسامدرن سبک‌آزمایی کردند و برایند این نگارش‌های تجربی آثاری بود که در کنار مؤلفه‌های مدرنیستی، تحت تأثیر مفاهیم پساساختارگرایی در نظریه و نقد ادبی، و ادبیات داستانی پسامدرنیستی غربی نیز بودند. محوریت زبان در تفکر پسامدرن لزوم بررسی این عنصر در رمان پسامدرن را نمایان‌تر می‌کند. گستردگی حوزهٔ زبان و پیچیدگی‌های آن پرداختن به این پدیده را دشوار می‌کند؛ اما از آنجایی که علم سبک‌شناسی بهترین نظام مطالعاتی برای پژوهش در زبان است، با الگو گرفتن از یکی از شاخه‌های این علم یعنی سبک‌شناسی لایه‌ای، زبان را به اجزای کوچک‌تر تقسیم کرده، سپس تأثیر مؤلفه‌های پسامدرن را در هریک از سطوح آن بررسی می‌کنیم. روش سبک‌شناسی لایه‌ای با هدف ارائهٔ الگویی زبان‌شناختی برای تحلیل سبک ادبی طرح شده و بنیاد آن بر پنج لایهٔ زبان یعنی آوایی، واژگانی، نحوی،[1] معنی‌شناختی و کاربردشناسی است که به‌منظور مقاصد سبک‌شناسی ادبی، به‌جای دو لایهٔ اخیر، لایهٔ بلاغی و ایدئولوژیک جایگزین شده‌اند (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۷- ۲۴۱). در این مقاله، به‌دلیل محدودیت‌های رایج مقالات علمی، سطوح بلاغی

(ادبیت) و ایدئولوژیک (اندیشگانی) زبان را بررسی می‌کنیم تا چگونگی کاربست مفاهیم و اندیشه‌های فلسفهٔ پسامدرن را در این دو سطح از زبان به‌عنوان شاخصی برای تعریف یک نوع از آثار ادبی- در این مقاله، رمان‌های موسوم به پسامدرن- در فضای ادبی ایران شناسایی کنیم. بدین‌سان، معیاری برای تعریف اثر ادبی و دسته‌بندی آن درون سبک ادبی خاصی به‌دست می‌آید؛ به‌ویژه که در معرفی فلسفهٔ پسامدرن در فضای ادبی ایران، عموماً نوعی از نسبی‌گرایی به‌معنای بی‌قاعدگی رایج شده؛ حال آنکه ادعای مقالهٔ حاضر آن است که این سبک ادبی مانند هر سبک ادبی دیگر، دارای مؤلفه‌های زبانی و تعریف‌های خاصی از آن در فرهنگ فلسفهٔ پسامدرن است که آن را از سبک‌های دیگر متمایز می‌کند. بررسی این امر با این شیوه نشان‌دهندهٔ اهمیت و ضرورت بحث این مقاله و نیز تمایز آن با دیگر آثار تحقیقی در این زمینه است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در بررسی جریان‌های ادبی همواره دو دیدگاه وجود دارد: دیدگاه تاریخی و دیدگاه ادبی. در نگرش آن دسته از نظریه‌پردازانی که استنباطی تاریخی و زمان‌بندی‌شده از «پسامدرنیسم» دارند، حضور این اصطلاح در ادبیات ایران، ناظر به دههٔ هفتاد به این سوست. از نیمه‌های این دهه، آثاری خلق شده و رواج یافته‌اند که امروزه رمان پسامدرنیستی نامیده می‌شوند. از آنجا که شناخت ویژگی‌های رمان پسامدرنیستی از دههٔ هشتاد تا به امروز در قالب آرای منتقدان پسامدرن امکان‌پذیر شده است، این دهه را دوران اوج رمان پسامدرنیستی می‌دانند. اما در دیدگاه دوم، «پسامدرنیسم» سبک نگارش ادبی است. این دیدگاه خصلتی سبک‌شناختی دارد. بنابر این دیدگاه که پسامدرنیسم را به‌مثابهٔ سبک ادبی درنظر می‌گیرد، تمام متون و آثار ادبی خلق‌شده از ابتدای حضور نوع ادبی رمان در کشور ما (از انقلاب مشروطه) تا به امروز، به‌شرط داشتن تمهیدات پسامدرن، در جرگهٔ رمان پسامدرنیستی قرار می‌گیرند.[۲]

با گشایش فضای فرهنگی کشور در سال‌های آغازین دههٔ هفتاد خورشیدی و آغاز ترجمهٔ نظریه‌های ادبی ساخت‌گرا و در سال‌های بعد پساساخت‌گرا، اصطلاح پسامدرن به‌منزلهٔ سبک نگارش ادبی نیز اندک‌اندک در محافل ادبی کشور رواج یافت. این

اصطلاح در سال‌های آغازین این دهه بیشتر در محافل غیردانشگاهی استفاده می‌شد؛ تا اینکه در سال ۱۳۸۱، حسین پاینده طی سخنرانی‌ای در دانشگاه علامه طباطبایی باعنوان «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن»، اصطلاح پسامدرن را در قالب نقد آکادمیک و مستقل، برای دو رمان ***جزیرهٔ سرگردانی*** و ***ساربانْ سرگردان*** به‌کار برد و با برشمردن مؤلفه‌هایی، این دو رمان را دارای ویژگی‌های پسامدرنیستی خواند که می‌توان این رویداد را سرآغاز استفاده از این اصطلاح در مجامع دانشگاهی دانست.

در دو دههٔ اخیر، تألیفات و تحقیقات متعدد و پراکنده‌ای دربارهٔ رمان ایرانی به‌نگارش درآمده‌اند که گاه ذیل عنوان کلی‌تری به‌نام ادبیات داستانی قرار می‌گیرند؛ اما در هیچ‌یک از این آثار، پژوهشی جامع و مستقل دربارهٔ عنصر زبان در جریان رمان‌نویسی پسامدرن ایران انجام نشده و ویژگی‌های این عنصر در رمان پسامدرنیستی ایران به‌درستی تبیین نشده است؛ باوجود این، در حوزهٔ تألیفات می‌توان کتاب‌های زیر را نام برد:

مؤلف ***صد سال داستان‌نویسی ایران*** در جلد سوم این کتاب به نویسندگان جوانی می‌پردازد که کارشان به‌دلیل قرار گرفتن در حرکت فرهنگی سال‌های پس از انقلاب اسلامی مطرح می‌شود و در جلد چهارم نیز با بررسی آثار داستانی نگاشته‌شده در سال‌های ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۴ ازجمله رمان، گاه به آثار مدرنیست‌های متأخر که به تجربهٔ شیوه‌های جدید در نگارش رمان دست می‌زنند، اشاره می‌کند (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۳/ ۱۰۴۱– ۱۱۰۷ و ۴/ ۱۴۵۱– ۱۵۰۰). تسلیمی در گزارش ششم کتاب ***گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*** باعنوان «جریان‌های مدرن» به بررسی پسامدرنیسم در داستان ایران پرداخته و رمان‌های پسامدرنیستی منتخب خود را در دو گروه «پسامدرنیسم آسان» و «پسامدرنیسم دشوار» بررسی کرده است؛ اما فقط در چند سطر، آن‌هم در برخی از رمان‌های مذکور، صفات کلی زبان این آثار را برشمرده است (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۸۴– ۳۰۸). کتاب ***پسامدرنیسم در داستان معاصر فارسی*** مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی است و سه رمان را از منظر مؤلفه‌های پسامدرنیستی آن‌ها بررسیده و ذیل تبیین این مؤلفه‌ها، گاه به زبان متأثر از آن‌ها نیز نظر کرده است؛ اما واکاوی ویژگی‌های غیرزبانی این رمان‌ها بر بررسی زبان

آن‌ها سایه افکنده است (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۶۵- ۳۵۵ و ۴۲۶- ۴۵۹). در ***گشودن رمان*** نیز مؤلف به خوانش تحلیلی صحنهٔ آغازین در رمان‌های شاخص طیف متنوعی از سبک‌ها در دوره‌های مختلف رمان‌نویسی ایران می‌پردازد و بررسی هر رمان را با بحثی نظری می‌آغازد و سپس وارد نقد عملی می‌شود. نویسندهٔ این کتاب یک رمان پسامدرنیستی را از منظر دو صناعت اصلی روایتگری یعنی بازگویی[۳] و نشان دادن[۴] بررسی می‌کند و در کنار سایر ویژگی‌های پسامدرنیستی آن، به نقش «واسطهٔ بیان» بودن زبان در این متون گریز می‌زند (پاینده، ۱۳۹۳: ۲۱۵- ۲۳۸).

در زمینهٔ بررسی زبان با درنظر گرفتن نمونهٔ موردی رمان پسامدرن، براساس جست‌وجو در بانک‌های اطلاعاتی علمی، پایان‌نامه/ رساله و مقالهٔ علمی برجسته‌ای نوشته نشده است و اغلب، مؤلفه‌های پسامدرنیستی با تأکید بر عناصر داستانی‌ای غیر از زبان بررسی و نقد شده‌اند.

در تحلیل سبکی، بررسی یک اثر ارجح است؛ اما از آنجا که رمان‌نویسی پسامدرنیستی در کشور ما هنوز در مرحلهٔ آزمون و خطا برای آفریدن نُرم زبانی جدید است، تمام رمان‌های شاخص در این سبک به‌مثابهٔ یک کل درنظر گرفته و در سطوح زبانی مذکور تحلیل می‌شوند.[۵]

۳. چهارچوب نظری

پسامدرنیسم به‌مثابهٔ یک «وضعیت»، در راستای مقابله با عقل روشنگری و نفی سوژهٔ خودمختار، زبان و گفتمان را در مرکز توجه قرار می‌دهد. در فلسفهٔ پسامدرن - برخلاف مدرن- زبان دارای جایگاه صیقلی برای شناخت واقعیت نیست؛ بلکه این زبان است که واقعیت و شناخت ما را از واقعیت می‌سازد. در این دیدگاه، «زبان امکانات وجود معنادار را تعریف و درعین حال محدود می‌سازد. [...] و ما از طریق زبان چونان ذهنیت‌های مستقل ساخته و پرداخته می‌شویم» (تاجیک، ۱۳۸۷: ۸۹). براساس آرای پساساختارگرایان، معانی برگرفته از زبان مشخص، بدیهی و ثابت نیست و به‌وسیلهٔ سوژه‌های گوینده ساخته می‌شود. معنا بیشتر با منع، محروم‌سازی یا حاشیه‌ای کردن برخی واژگان ایجاد می شود که بازتاب مستقیمی از خودِ حقیقت نیستند؛

بنابراین، باید همهٔ متون و تفسیرها شالوده شکنی شود. در این فرایند، قدرت از طریق ساختارهای اجتماعی بر معنا اِعمال فشار می‌کند (محمدپور، ۱۳۸۹: ۵۰۲).

جایگاه زبان در فلسفهٔ پسامدرن دارای چنان موقعیت بنیادین است که فلسفهٔ پسامدرن و در کنار آن مبانی پساساختارگرایی را مبتنی بر مفهوم «اصالت زبان» تعریف می‌کنند؛ زیرا نقد سوژهٔ خودبنیاد خِرَدمحور مدرنیته در فلسفهٔ پسامدرن و مرکززدایی از آن، باعث اصالت‌بخشی به زبان و زبان‌محوری فلسفهٔ پسامدرن می‌شود (عابدی، ۱۳۸۸: ۴۷). پسامدرنیست‌ها بر این باورند که میان دالّ (زبان) با مدلول (واقعیت) هیچ ارتباط پیشینی و ذاتی وجود ندارد و زبان شکل‌دهندهٔ واقعیت[۶] است. این نظرگاه ما را به آرای پساساختارگرایان دربارهٔ زبان رهنمون می‌شود. به نظر ایشان، هیچ حقیقت عینی وجود ندارد. حقیقت، خود زبان است و جز آن نیست: «دیگر پاک کردن گذرگاه‌های میانجی برای آنکه شناسنده بتواند به شناخت بهتری از شناسه دست پیدا کند، کافی نیست. به نظر پست‌مدرنیست‌ها، هم شناسنده و هم شناسه در گذرگاه‌ها گیر افتاده‌اند و شناخت به مفهوم سنتی آن دیگر مطرح نیست» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۸۰). با این نگرش، قطعیت و حتمیت واقعیت عینی قابل باور در دیدگاه رئالیستی به عدم قطعیت و واقعیت وهم‌آلود و نسبی در دیدگاه پسامدرنیستی می‌رسد: «از نظر داستان‌نویسان پسامدرنیست، ما هیچ دسترسی مستقیمی به خود واقعیت نداریم. متنیت (تصنعی بودن زبان به‌کاررفته در متن) حائلی بین ما در مقام خواننده و دنیای توصیف‌شده در متن است» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳/ ۴۶). بنابراین، در زبان، ارزش‌ها و اندیشه‌ها درهم‌تنیده‌اند و به همین دلیل، بررسی سطوح ادبیت/ بلاغی و اندیشگانی/ ایدئولوژیک زبان می‌تواند شناسایی تحقق مفاهیم فلسفهٔ پسامدرن در متن ادبی را- به‌شیوه‌ای که در این مقاله به‌کار گرفته شده است- ممکن سازد.

جریان داستان‌نویسی پسامدرن از سال‌های پایانی دههٔ هفتاد به‌طور جدی در ایران مطرح شد.[۷] این جریان ادبی که اواخر قرن بیستم میلادی در غرب غلبه یافته بود، با فاصلهٔ نسبتاً کوتاهی از خاستگاه اصلی آن- آمریکا و اروپا به‌ویژه فرانسه- از راه ترجمه در دسترس نویسندگان ایرانی قرار گرفت و بسیاری از نویسندگان به‌قصد پیوستن به این موج جدید در رمان‌نویسی جهان، تجربه‌هایی تازه در ادبیات داستانی

ابراز کردند. ترجمهٔ آثاری که به این سبک نگاشته شده بودنـد، بـه‌منزلـهٔ الگـویی بـرای انتقال تکنیک‌های ادبی این سبک بود. از آنجا که پشتوانهٔ فکری لازم برای خلـق رمـان پسامدرن در کشور وجـود نـدارد و همچنـین نویسـندگان ایـن رمـان‌هـا پسـامدرن را تاحدودی از طریق تجربه‌های اجتماعی[۸] خود درک کرده‌انـد و فلسـفهٔ پسـامدرن- کـه پس‌زمینهٔ معرفتی این رمان‌هاست- در جامعـهٔ ایـران تکـوین نیافتـه و وارداتـی اسـت، بسیاری از برداشت‌های ایشان از سبک و اسـلوب نگارشـی آن حاصـل برداشـت‌هـای شخصی و عموماً آمیخته به کج‌فهمی است.

۴. تعریف رمان پسامدرن

با توجه به ویژگی‌های فرهنگی و ادبی پسامدرنیسم به‌ویژه تکثرگرایی، تعریفی جامع از رمان پسامدرنیستی که مورد قبول طیفی گسترده از نظریـه‌پـردازان ادبـی باشـد، وجـود ندارد و تعدد کاربست‌های این اصـطلاح در حـوزهٔ علـوم مختلـف، راه را بـر تعریـف مشخص و یگانه‌ای از آن بسته است. برای رمان پسامدرنیستی شگردهای داستان‌نویسی متعددی در منابع گوناگون ذکر شده است؛ اما آنچه به این مقالـه مربـوط مـی‌شـود، در چهار تمهید «بازی، هجو، بازتابندگی و قداست‌زدایی از هنر» خلاصه مـی‌شـود کـه بـه گفتهٔ بارت، فرسودگی «ثمربخش زیبایی‌شناسی سطح بالای مدرنیسم» را غنا می‌بخشد.

> شکاکیت افراطی، گرایش به تقلید تمسخرآمیز و بازی، بی‌اعتمادی به روایـت‌هـای کلان، و بازتابندگی: این‌ها همگی به منـابعی عـالی بـرای ادبیـات داسـتانی مـدرن تبدیل شدند و نهایتاً قدرت رمان برای فهم جهان مـدرن را افـزایش دادنـد. شـاید بتوان گفت که پسامدرنیسم به معنایی کاملاً فنی، نشانهٔ بارزی از پایان میل بـه امـر مدرن در رمان بود؛ اما عملاً موجب آغازی دوبـاره [در رمـان‌نویسـی بـه سـبک و سیاق مدرن] شد (متس، ۱۳۸۹: ۲۰۹- ۲۱۰).

درواقـع، «رمـان پسامدرنیسـتی ایـدئال از جـدال میـان واقـع‌گرایـی و نـاواقع‌گرایـی، شکل‌گرایی و محتواگرایی، ادبیات نـاب و ادبیـات متعهـد، داسـتان محفلـی و داسـتان هرجایی، سر برمی‌آورد» (بارت، ۱۳۸۷: ۱۳۹- ۱۴۰).

۵. سطوح زبان

۵-۱. سطح بلاغی (ادبیت)

چگونگی کاربرد زبان در قالب صورت‌های زبانی (استعاری، مجازی، تمثیلی و...) را بلاغت می‌نامند. بلاغت یا سخن‌دانی هنرِ کاربرد مؤثر زبان در گفتار و نوشتار و به بیان دیگر، سخن گفتن به‌تناسب حال و مقام است. این اصطلاح به مطالعهٔ اصول حاکم بر این هنر نیز گفته می‌شود (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۱۰۴؛ همایی، ۱۳۸۶: ۱۰). در بلاغت، اجزای تشکیل‌دهندهٔ جمله در ترتیب قرار گرفتن، از شیوهٔ خطی معیار و رایج دستوری سر بازمی‌زنند و به‌منظور اثرگذاری بیشتر به‌ویژه از منظر زیبایی‌شناسی، با مجوزهای دستوری در طول جمله جابه‌جا می‌شوند. این هدف زیبایی‌شناسیک ممکن است تأکید ویژه بر یک جزء جمله از حیث اهمیت‌بخشی یا برجسته کردن عاطفهٔ کلام و... باشد که در قالب علوم ادبی مختلفی ازجمله معانی، بیان و بدیع به‌صورت تخصصی بررسی می‌شود. اهمیت بررسی سطح بلاغی در متون ادبی به این دلیل است که آنچه زبان را به ادبیات تبدیل می‌کند، کاربرد مؤلفه‌های بلاغی در قالب صناعات بدیعی[۹] و لفظی (برونهٔ زبان) و صنایع معنایی[۱۰] (درونهٔ زبان) درجهت انحراف از زبان عادی است. سبک‌شناسی با افول بلاغت[۱۱] شکل گرفت؛ بنابراین، آنچه از فصاحت و بلاغت کلام به مفهوم مورد نظر آن در ادبیات کلاسیک (علم بدیع، علم معانی و بیان) به علم سبک‌شناسی ارث رسیده است و نیز تأثیرات زیبایی‌شناسیک سه لایهٔ آوایی، واژگانی و نحوی زبان، در این بخش بررسی می‌شود. اگر به دسته‌بندی صناعات بلاغی در دو حوزهٔ لفظ (صناعات بدیعی) و معنا (صناعات معنایی) قائل باشیم، بحث در زبان رمان پسامدرنیستی بیشتر با تکیه بر صناعات بلاغی در حوزهٔ معنایی شکل می‌گیرد و صناعات لفظی بیشتر شامل شعر یا متون نثر کلاسیک می‌شود که رعایت نظام‌های آوایی و قرینه‌سازی‌ها را در صورت کلام واجب می‌دانستند؛ هرچند در این متون نیز صنایع معنایی مشاهده می‌شوند. رمان‌های پسامدرنیستی انواع تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و دیگر صنایع معنایی بلاغت را همانند زبان روزمره، یعنی برساخته از ناخودآگاه و به‌طور معمول، به‌فراخور نیاز متن به‌کار می‌برند؛ بدون آنکه سبک متن به‌سوی هریک

از این آرایه‌ها سوق پیدا کند یا تکرار و زیادی کاربرد آن‌ها این صناعات را بـه ویژگـی سبکی آثار مذکور مبدل کند.

تنها عنصر بلاغی سبک‌ساز در حیطهٔ آرایه‌هـای لفظـی ایـن آثـار، آیرونـی[۱۲] اسـت. منظور از آیرونی در اینجا آیرونی در معنای مصطلح آن در نقـد نـو اسـت کـه عبـارت است از: «بازشناسی این حقیقت [...] که دنیا در ذات خود ناسازگون است و تنهـا یـک نگرش دوگانه می‌تواند کلیت تناقض‌آمیز آن را درک کند» یا به بیان دیگر: «فـائق آمـدن بر گونه‌ای انتقاد از خود است: مطایبه‌ای پایان‌ناپذیر» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۴). آیرونی در هر دو شکل کلامی یا رفتاری[۱۳] و موقعیتی[۱۴] در رمان‌های پسامدرن به‌کار رفتـه اسـت؛ امـا آیرونی موقعیت در این رمان‌ها پیرو کاربرد نظریه‌هـای پساسـاختارگرا، نمـود بیشـتری دارد. این آیرونی محصول آیرونیک دیده‌شدن یک وضع و حادثه است؛ بدین معنـا کـه آنچه رخ می‌دهد، برخلاف چیزی است کـه احتمـال وقـوع آن مـی‌رفـت. «در آیرونـی موقعیت، اگرچه واقعیتی ازپس ظاهری نمایان می‌شود، معنایی منتقل نمی‌گردد؛ واقعیت مکشوف یک وضع است نه یک حکم؛ و فقط ناظر است که می‌تواند بدان معنا بدهـد» (موکه، ۱۳۸۹: ۶۷- ۶۸). درواقع، کاربرد آیرونی به‌ویژه آیرونی موقعیت، یکی از شگردهای بیانی نویسندگان پسامدرن به‌منظور انتقاد از جهان پیرامون خویش و جریان‌های موجود در آن است. در مثال زیر، تقابل تولید اثر ادبی بی‌ارزش، چاپ آن در شـمارگان زیـاد و شاهکار خوانده‌شدنش در فضای نقد با خلـق اثـری بـاارزش و پرفـروش کـه بـه‌زعـم منتقدان بی‌ارزش است، موقعیتی آیرونیک را رقـم زده کـه محصـول نگـرش آیرونیـک نویسندهٔ آن به فضای تولید، چاپ کتاب و نقد ادبی کشور است:

> کتاب قبلی‌اش که درآمده بود آقای محترمی که گه‌گاه نقـد هـم مـی‌نوشـت ایـراد گرفته بود که چون اثر دکتر رضا پرفروش بوده، پس درواقع برای لای جرز خـوب بوده. عده‌ای را هم بسیج کرده بود که همین فکر را رواج دهند. عده‌ای دیگـر هـم که به‌زعم «همین آقا» چیزی سرشان نمی‌شد اثر او را شاهکار خوانده بودند. دکتـر رضا فکر کرد که اولاً قصه‌ای تحویل دکتر اکبر بدهد که ضدپرفروش باشـد، مثـل آثار «همین آقا» که سه هزار تیـراژ چـاپ اول همـه‌شـان در کتابفروشـی‌هـا بـرای دسترسی همگان موجود بود؛ و ثانیاً ضدشاهکار باشد تا با یـک تیـر دو نشـان زده

باشد، هم آن آقا را راضی نگه داشته باشد که دیگر جایی برای بغض و حسد باقی نباشد؛ هم خودش را که به‌طور کلی اخیراً مخالف هرگونه شاهکار شده بود، و همین انتخاب تصادفی و الله‌بختکی درواقع هم دوستان را راضی نگه می‌داشت و هم دشمنان را ناراضی (براهنی، ۱۳۸۴: ۱۹– ۲۰).

یکی از بحث‌های مهم در سطح بلاغی زبان، استعاره[۱۵] است. استعاره در سبک‌شناسی ادبی اهمیت والایی دارد. آنچه در این سطح ضروری می‌نماید، مشخص کردن سبک استعاری یا مجازی رمان پسامدرن ایران است:

زبان‌شناسان [...] صورت‌های مجازی و بُعد استعاری را بخش مبهم و تاریک زبان می‌دانند؛ ازاین‌رو بر جداسازی ادبیات از زبان تأکید دارند. ولی سبک‌شناسی ادبی نمی‌تواند از این بُعد غنی و پویای زبان چشم بپوشد؛ چراکه صور مجازی و نقش‌های زیبایی‌آفرین و تخیلی زبان اساس ادبیت متن را می‌سازند. ادبیت متن ره‌آورد بازی با دلالت‌هاست و همهٔ این بازی‌ها در عرصهٔ مجاز و صور بلاغی رخ می‌دهد (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۹– ۲۴۰).

یاکوبسن بر این باور بود که فهم کلام ادبی (گفتار یا نوشتار) در دو حوزهٔ استعاره و مجاز (مرسل) شکل می‌گیرد که وی از آن‌ها باعنوان «قطب‌های استعاری»[۱۶] و «قطب‌های مجازی»[۱۷] یاد می‌کند؛ بدین معنا که دریافت ما از زبان در قالب ادبیات، پیرو درک معنا از رهگذر کشف یکی از دو رابطهٔ مشابهت (استعاره) یا مجاورت (مجاز) در زبان است. هرچند بارزترین نمود سبک استعاری و مجازی در استعاره و مجاز دیده می‌شود، مقصود در این بخش، استعاره و مجاز در مفهوم یکی از شاخه‌های بلاغت نیست؛ بلکه از منظر نظریه‌های نقد نو، سبک استعاری یا غیراستعاری این رمان‌ها مورد نظر است.

مقصود از استعاره و مجاز در نظر یاکوبسن، با صناعات ادبی در بلاغت (بدیع، بیان و...) متفاوت است. قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن برگرفته از روابطی است که سوسور در نظریاتش از آن‌ها باعنوان رابطهٔ متداعی[۱۸] (جانشینی)[۱۹] و رابطهٔ هم‌نشینی یاد می‌کند؛ بنابراین، استعاره نتیجهٔ انتخاب بر روی محور جانشینی (محور متداعی) و مجاز نتیجهٔ ترکیب[۲۰] بر روی محور هم‌نشینی است. سخن‌گوی زبان هنگام کاربرد

هریک از انواع زبان، ناخودآگاهانه از این دو فرایند بهره می‌گیرد؛ اما زمانی‌که همین سخن‌گوی زبان در مقام شاعر یا نویسنده، زبان را از درجهٔ صفر آن- زبان خنثی- به‌مدد شگردهایی به سطح زبان ادبی برمی‌کشد، قطب‌های استعاری و مجازی در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند؛ اگرچه در مفهوم عام، ادبیات ماهیتی استعاری و غیرادبیات ماهیتی مجازی دارد.[۲۱] در حوزهٔ آثار ادبی نیز، بنیان نثر بر اصل مجاورت است و ساخت آن مجازی است. «نثر- برخلاف شعر- لزوماً با روابط مجاورت ادامه می‌یابد، لذا استعاره بیشتر در شعر به‌چشم می‌خورد و مجاز در نثر و درنتیجه، بررسی صناعات شعری عمدتاً در زمینهٔ استعاره است» (یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۴۶). در سبک‌های مختلف این کلیت اندکی متزلزل می‌شود.[۲۲] رمان‌نویس پسامدرن با برهم زدن و شکستن خط سیر تداعی‌های مجاورت در طرح/ پی‌رنگ و رویدادهای داستان به‌گونه‌ای عمل می‌کند که سایر عناصر داستان به‌ویژه زمان و شخصیت در ترکیب با یکدیگر هم‌نشینی معیاری را برای متن رقم نمی‌زنند و به‌تبع این فرایند، عدم قطعیت در ساختار روایت متن داستانی، فهم را دشوار می‌کند و زبان که شکل‌دهندهٔ این ویژگی است، بیشتر رنگ استعاری به خود می‌گیرد؛ بنابراین، با مسامحه[۲۳] می‌توان گفت که قطب استعاری زبان در رمان‌های پسامدرن قوی‌تر از قطب مجازی عمل می‌کند و «قطب مسلط» است.

لاج در طبقه‌بندی آثار پسامدرن برمبنای یکی از دو قطب استعاری یا مجازی زبان می‌گوید که مجموع این آثار را نمی‌توان متمایل به یکی از این دو قطب دانست و بهتر است برای مشخص کردن ویژگی‌های صوری آثار پسامدرنیستی بررسی کنیم که چگونه استعاره و مجاز در آن‌ها به‌شیوه‌ای کاملاً جدید به‌کار گرفته شده‌اند. اگرچه وی اذعان می‌کند که ترجیح ندادن یکی از این دو قطب درنهایت کاری بیهوده است، بدیل‌های ممکن دیگری را برای تحلیل این آثار برمی‌شمرد؛ ازجمله تناقض[۲۴]، جابه‌جایی[۲۵]، عدم انسجام[۲۶]، فقدان قاعده[۲۷]، زیاده‌روی[۲۸] و اتصال کوتاه[۲۹] (لاج، ۱۳۸۹: ۱۶۱-۲۰۰). برای اتصال کوتاه می‌توان از شخصیت لئو تولستوی در نمونهٔ برگزیدهٔ زیر نام برد. لئو تولستوی فعال سیاسی- اجتماعی و نویسندهٔ معاصر روسی بود که بیشتر به‌سبب رمان‌هایش شناخته شده است. در مثال زیر، تولستوی که شخصیت واقعی تاریخی است، در متن رمان آشکارا نقش‌آفرینی می‌کند؛ اما توصیفی که از او در این

بخش از رمان می‌خوانیم، با دانسته‌های قبلی ما از وی مغایرت دارد. تولستوی در این رمان صاحب‌خانهٔ راوی بوده است. نویسنده با آوردن نام این رمان‌نویس معروف و توصیف چند ویژگی بارز او ازجمله ریش بلند و سفید، شلوار سیاه گشاد و... به‌کمک شگرد «پیوند دوگانه»[۳۰] مرز میان واقعیت و خیال را در هم می‌شکند:

> از آن روزگار، چهارده سال گذشته بود. ساعت هشت‌وسی دقیقهٔ صبح بود که از تاکسی پیاده شدم و به‌سوی خانهٔ تولستوی به‌راه افتادم، خانهٔ قدیمی خودمان. تولستوی پیرمردی خسیس، زبان‌نفهم و پول‌دوست بود که اخلاق و رفتارش بیشتر شبیه *هارپاگون* مولیر و *گراندهٔ* بالزاک بود؛ اما شمایل و ظاهرش جفت لئو تولستوی بود. به‌ویژه ریش بلند و سفیدش و تنبان سیاه و گشادی که به‌پا می‌کرد و آن را با بند چرمی می‌بست. پیراهن سفید چرکش را هم روی آن می‌انداخت. تولستوی خانه‌ای دوطبقه و بزرگ داشت که طبقهٔ اول غربی‌اش را به ما اجاره داده بود. خانهٔ تولستوی مشتمل بر دو بخش بود: حیاط و ساختمان‌هایی که دورتادور حیاط در دو طبقه قرار گرفته بود (تقی‌زاده، ۱۳۹۱: ۲۱۹).

۵- ۲. سطح ایدئولوژیک (اندیشگانی)

در تعریفی عام، ایدئولوژی عبارت از جهان اندیشگانی است؛ اما در مفهوم خاص، «برای اشاره به هر نظامی از هنجارها و باورها به‌کار می‌رود که نگرش‌های اجتماعی و سیاسی یک گروه، طبقهٔ اجتماعی، یا جامعه را به‌عنوان یک کل هدایت می‌کند» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۴). همچنین، «به مجموعه‌ای منسجم از ایده‌ها گفته می‌شود که اهداف، آرزوها، کنش‌ها و داوری‌های افراد را بیان و هدایت می‌کنند» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۵۷). ادبیات به‌مثابهٔ بخشی از هنر، پدیده‌ای ایدئولوژیک است:

> هنر ریشه در ایدئولوژی دارد؛ اما امری صرفاً ایدئولوژیک نیست؛ زیرا اَشکال زیبایی‌شناختی و ابزارهای آن، به‌نوعی، از ایدئولوژی فاصله می‌گیرند و نیز منظری بر آن می‌گشایند. آنجا که علم «معرفت» به واقعیت را به‌دست می‌دهد، هنر «اشارهٔ ضمنی» به آن می‌کند. بنابراین [...] هنر، ایدئولوژی را به‌صورت غیرایدئولوژیک می‌نمایاند (مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۴- ۴۵).

در این سطح از بررسی زبانی رمان‌های پسامدرنیستی، ایدئولوژی در مفهوم عام آن مورد نظر است. رمان‌های پسامدرنیستی متونی ایدئولوژیک- به‌مفهوم نشردهندهٔ یک فکر غالب- نیستند و افق ایدئولوژیک در آن‌ها به‌تصویر کشیدن سطوح مختلف وجودشناسانه و عدم قطعیت در جهان و باورهای انسان عصر حاضر است. درنتیجهٔ نشان دادن این صفات، همهٔ عناصر داستانی رمان پسامدرنیستی ازجمله زبان به این جانب گرایش دارند. سطوح آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی زبان در پیوند با یکدیگر در دو حوزهٔ صورت و معنا، بیانگر سرشت ایدئولوژیک متن به‌منزلهٔ نظامی از ایده‌ها هستند. سطح ایدئولوژیک همانند سطح بلاغی، زبان را در متن اثر- به‌منزلهٔ بافت ساختارمند- درنظر می‌گیرد و به بررسی تأثیر آرای نویسندگان و ایدئولوژی آن‌ها بر زبان این رمان‌ها می‌پردازد. «بشر در قالب زبان می‌اندیشد و اندیشیدن، خود نوعی سخن گفتن است. انتخاب واژه‌های مناسب برای مفاهیم و پدیده‌های عالم بیرون از ذهن وابستهٔ اندیشیدن به آن مفاهیم است» (وحیدیان، ۱۳۸۶: ۳). بنابراین، اثر ادبی انتقال‌دهندهٔ مفاهیم حاصل از درک نویسندهٔ آن از جهان پیرامون خویش در قالب زبان است. ایدئولوژی در زبان رمان‌های پسامدرنیستی به‌شکل‌های مختلفی بروز می‌کند تا جهان پسامدرنیستی را بازنمایاند و رویکرد ضدایدئولوژیک و ضدفراروایت پسامدرنیستی را برجسته کند. بدین معنا، ایدئولوژی در ادبیات پسامدرن فاقد مفاهیم رایج در تعریف مدرن از آن یعنی سلطه، اقتدار، مرکزیت و اِعمال قدرت از بالا به پایین است. این شیوهٔ نگرش در قالب مکانیزم‌ها و مفاهیم ادبی/ زبانی که در ذیل آمده است، در متن ادبی محقق می‌شود:

یکی از ویژگی‌های مهم عصر پسامدرن، فروپاشی فراروایت[۳۱]هاست. به گفتهٔ لیوتار (۱۳۸۰: ۱۲۵- ۱۳۲)، در دورهٔ پسامدرن اعتبار کلان‌روایت‌ها مورد تردید قرار گرفته و روزگار سلطهٔ آن‌ها به‌پایان رسیده است. رمان پسامدرن نیز پیرو این نگرش، قهرمان ندارد و این به‌مفهوم نابودی ایده‌های مطلق و جایگزینی پاره‌ایده‌هاست. ایدئولوژی نیز یک فراروایت است. همان‌گونه که دیگر کلان‌روایت‌ها از میان رفته و پاره‌روایت‌ها جایگزین آن‌ها شده‌اند، ایدئولوژی مطلق به‌مفهوم سلطهٔ جهت‌گیری نویسنده در جایگاه راوی دانای‌کل هم در متون پسامدرنیستی وجود ندارد و شاهد ایدئولوژی‌های

متعدد در قالب صداهای مختلف و گاه متضاد هستیم. فضای چندصدایی[۳۲] حاکم بر متن رمان‌های پسامدرن، صدای نویسنده/ راوی را به‌عنوان یگانه‌صدای برخاسته از متن و مسلط بر آن می‌شکند؛ همین امر سبب بروز صداهای دیگر- چندصدایی[۳۳]- می‌شود. ظهور هر صدا تولد یک عقیده است؛ به بیان دیگر، اجازهٔ بروز صداها/ شخصیت‌های مختلف که به‌موازات صدای راوی شکل می‌گیرند و گاه در جریان مکالمه با او عقیدهٔ متضادی را ابراز می‌کنند، به‌منزلهٔ تجلی ایدئولوژی‌های مختلف است.

هر شخصی در رمان پسامدرن به‌منزلهٔ یک صدا و ایدئولوژی مطرح است. شخصیت‌های داستانی در گفت‌وگوهایی که میان آن‌ها شکل می‌گیرد (مکالمهٔ بیرونی)[۳۴] صدای خود را که بیانگر اندیشهٔ آن‌هاست، نه‌فقط مستقل از راوی- مانند داستان‌های مدرن- بلکه گاه در تضاد با او نیز نشان می‌دهند. خودبودگی شخصیت‌ها در فضای گفت‌وگوی میان آن‌ها مشخص می‌شود؛ ولی این چند صدا هیچ‌گاه یکی نمی‌شود.

خانه، انتهای کوچهٔ پت‌وپهن پر از برفی است [...] وقتی رسیدم، پرادوِ مشکی، آن سمت کوچه، درست روبه‌روی در خانه پارک کرده بود. *دین! دین! من وارد ماجرا شدم*. دستم را همراه گوشی می‌لغزانم توی جیب بارانی. یکی دو دقیقه که در جیبم باشد از گرمایش، هرکس بهم دست بدهد خوشحال می‌شود. *به‌نظر من آنچه مازیار را در کارهایش، به‌خصوص در ارتباطش با زن‌ها موفق می‌کرد، اعتمادبه‌نفس و ازخودراضی بودنی بود که* [...] *همیشه ته ته ذهنش بود. ببینید چه‌طور به‌خاطر گرمای همیشگی‌اش که واقعاً بود*، [...] *از خودش متشکر بود؟* [...] *به‌همین خاطر من مطمئنم شما با نوشتن فصل دوم رمانتان انتقام درجهٔ یکی از مازیار گرفته‌اید*. [...] به‌خصوص سارا که همیشه سرد است. [...] مانده‌ام به حرف او باشم و بروم تو یا به حرف خودم [...] صاحب‌خانه‌ها از دوستان او هستند. زنش دوست ساراست: «چهار سال دبیرستان هم‌کلاسی بودیم. تا سه سال پیش یک خبرهایی داشتم ازش. دو هفته پیش پیدایش کردم. بازیگر است.» اسمش را گفت که نشناختم. [...] سریال را ندیده‌ام. اسمش را هم یادم نیامد که این یکی را بهش نگفتم. [...] اسم فیلم‌نامه‌نویس سریال را پرسیدم تا شاید چیزکی یادم بیاید که: «از کجا بدانم؟ تو هم چه سؤال‌هایی می‌کنی؟ وقتی گفتم با تو می‌آیم خیلی

خوشحال شدند.» *این یکی را ولی قیافه نمی‌گرفت. زیاد توی بند اتفاقات روزمرهٔ سینما و تلویزیون نبود* [...] (شهسواری، ۱۳۹۰: ۹۳- ۹۴).

نمونهٔ بالا بخشی از فصل سوم رمان **شب ممکن** باعنوان «شب واقعه» است که در آن فایل مربوط به اولین ملاقات هاله با مازیار، شخصیت‌های اصلی داستان، به قلم مازیار در قالب ثبت خاطرات روزانه آمده است. هاله راوی (اول‌شخص شرکت‌کننده) این فصل است که در خلال یادداشت‌های مازیار، اظهارنظرهایی به متن اضافه کرده که به‌صورت کج‌نویس آمده است.[۳۵] نقل‌قول‌های مستقیم از زبان سارا، نامزد مازیار، به‌خوبی بیانگر هم‌ترازی صداهای دیگر با صدای راوی هستند. در این فصل، صدای اشخاص دیگری نیز در کنار صدای راوی شنیده می‌شود.

چندشخصیتی و وجود شخصیت‌های مختلف در یک شخص/ فرد[۳۶] نیز در حضور صداهای مختلف در متن چندصدایی تأثیر شایانی دارد. ویژگی چندشخصیتی که به‌عنوان شگرد داستانی در رمان پسامدرنیستی جلوه می‌کند، درواقع، بروز بحران هویت، عدم مرکزیت، عدم قطعیت، پراکندگی و... به‌عنوان مؤلفه‌های اصلی پسامدرن در قالب یک مشخصهٔ داستانی است. بُعدهای متضاد شخصیت/ فرد داستانی در قالب خودهای مستقل، بیانگر تکه‌های هویت انسان پسامدرن هستند که با یکدیگر مکالمه می‌کنند (مکالمهٔ درونی).[۳۷] رمان ***همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها*** با زاویهٔ دید اول‌شخص- من روایتی- و تک‌گویی درونی روایت می‌شود که مثال زیر بخشی از تک‌گویی درونی راوی داستان است:

چرا حالا؟ درست یک ماه و دو روز پس از شب حادثه؟ چرا همان شب نیامده بودم؟ دست‌کم می‌شد پلیس را خبر کرد. چه خبطی! گذاشته بودم زهر واقعه آرام‌آرام بالا بیاید و حالا که لبریز از هراس، در آستانهٔ جنون قرار گرفته بودم پله‌ها را چندتا یکی آمده بودم تا به صاحب‌خانه‌ام چیزی را بگویم که باید همان شب واقعه می‌گفتم و کار را به اینجا نمی‌کشاندم. [...] کاش همان روز می‌آمدم. همان روز که برای نخستین بار پروفت را در راه‌پله دیده بودم، با آن چشم‌های گرد و بیرون‌زده از حدقه‌اش، که مثل چشم‌های جغد ترسناک بود و از خود نیرویی ساطع می‌کرد که چون دشنه‌ای تیز فضا را می‌شکافت، شش طبقه را یک‌نفس بالا و پایین می‌رفت و هر بار میزی، تختی یا تکه‌اثاثی گردگرفته و مستعمل را با خود

پایین می‌برد. [...] چطور توانسته بود پیرمرد صاحب‌خانه را راضی کند؟ این اتاقی را که انباری ساختمان بود و چندین گرگ برایش دندان تیز کرده بودند چطور توانسته بود از چنگ صاحب‌خانه بیرون بیاورد؟ یعنی [...] (قاسمی، ۱۳۹۲: ۱۶-۱۷).

همان‌گونه که در شرح چندصدایی این رمان‌ها ذکر کردیم، چندشخصیتی افراد این داستان‌ها ازمیان نمی‌رود، تک‌شخصیتی نمی‌شوند و هویت چندگانهٔ ایشان نیز هیچ‌گاه واحد نمی‌شود. به‌عنوان زیرشاخهٔ این قسمت باید گفت علاوه‌بر مکالمهٔ یک شخص با خودش در قالب یک فرد عینی با خود ذهنی‌اش، در داستان‌های پسامدرنیستی پیرو پدیدهٔ چندشخصیتی برای فرد، در یک مرز بسیار حساس باید به نوعی دیگر از تک‌گویی درونی قائل شد که این بار شخصیت داستانی/ فرد براساس انواع بیماری‌هایی که در این داستان‌ها از آن‌ها یاد می‌شود[۳۸] و جنبهٔ روانی دارند، خود ذهنی‌اش با خود ذهنی دیگری که شخصیتی دیگر از اوست، مکالمه می‌کند، آن‌هم در قالب مکالمهٔ بیرونی دو شخصیت که هر دو یک نفرند؛ اما از هم منفک شده‌اند. در مثال زیر، شیخ یحیی کندری در قالب احمد بشیری، پدر سعید بشیری و یکی از شخصیت‌های اصلی داستان، در زمان حال حیات یافته است. این دو نام متعلق به یک شخص هستند که در قالب دو فرد عینی/ بیرونی در داستان نمود یافته‌اند:

«شیخ یحیی کندری»- رحمه‌الله علیه- صاحب تاریخ منصوری، مشهور به رسالهٔ مصادیق الآثار، شبی در رؤیایی صادق بر ما ظاهر گشت [...] و ما که اینک از نظر اهل باطن دیگر احمد بشیری نیستیم که شیخ یحیی کندری‌ایم، بدین دور حیات یافته و همان روایت قدیم را که روزگاری می‌آوردیم، همچنان بدین وقت کتابت می‌نماییم، [...] و ما که دیگر احمد بشیری که وقتی بودیم نیستیم، که شیخ یحیی کندری‌ایم که دوباره حیات یافته و رجعت آورده تا که رسالهٔ منصوری را که بدین دور ناتمام می‌نماید، بازنویسیم و گمشدهٔ احمد بشیری را که روزگاری بودیم و شاید هنوز چیزیش در قالب خاکی ما باشد، بیابیم؛ چنان‌که هست چشمانی که با آن‌ها می‌گرییم و گوش‌هایی که با آن‌ها اصوات را می‌شنویم و دست‌هایی که با آن‌ها بازمی‌نویسیم تا دلیلی باشد که آن گمشده را یافته با همان نشانه‌ها که داشت.

تا هر که هستیم یا بودیم یا شدیم، احمد بشیری یا شیخ یحیی کندری، آرام گیریم و سر به خاک گذاریم و فعل شکر به‌جای آریم (خسروی، ۱۳۹۴: ۹- ۱۱).

هر آنچه در قالب گفت‌وگو، توصیف و... در متن آمده، بیانگر نوعی جهت‌گیری و مابه‌ازای آن نوعی ایدئولوژی است که از خلال گفت‌وگوی شخصیت‌ها و استقلال بیانشان دریافت می‌شود. ایدئولوژی این افراد تشکیل‌دهندهٔ ایدئولوژی متن و ایدئولوژی متن بیانگر نگاه فلسفی و پس‌زمینهٔ معرفتی آن است.

نظرگاه/ زاویهٔ دید اصطلاحی برای چگونه گفتن قصه است که شامل شیوهٔ روایت در کل ادبیات داستانی از رمانس تا رمان و داستان کوتاه می‌شود. تعدد زاویهٔ دید نیز در زمرهٔ شکل‌های چندصدایی رمان در نظریهٔ باختین است. زاویهٔ دید سوم‌شخص دانای کل[۳۹] بیانگر تسلط نویسنده/ راوی بر تمام امور و عناصر داستانی است؛ بنابراین، داستان را تک‌صدایی می‌کند. همین امر با درجاتی از تغییر در زاویهٔ دید اول‌شخص که در آن حضور راوی داستان پررنگ‌تر از دیگران است و نیز در زاویهٔ دید سوم‌شخص صادق است. اما تمهیدی که زاویهٔ دید رمان‌های پسامدرنیستی را از شیوه‌های روایت پیشین متمایز می‌کند، به‌هم آمیختن زاویهٔ دیدهای متفاوت و به‌کارگیری چند زاویهٔ دید در یک رمان است تا صدای سایر شخصیت‌ها نیز همراه صدای راوی به‌گوش برسد. مجموعه‌ای از زاویهٔ دیدهای مختلف وظیفهٔ انتقال روایت غیرخطی داستان را برعهده می‌گیرند. این گونه‌گونی نظرگاه‌ها عمدتاً با تنوع زمان[۴۰] همراه است و مجموع این عوامل چندصدایی را برای متن این رمان‌ها به ارمغان می‌آورند و به استقلال شخصیت‌ها عینیت می‌بخشند. براهنی در بررسی رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش***، تمهید به‌کارگیری زاویهٔ دیدهای متعدد به‌منظور ازمیان بردن سلطهٔ مؤلف و بخشیدن جایگاهی هم‌تراز با راوی به شخصیت‌ها/ صداهای داستان را در قالب مؤلفهٔ پسامدرنیستی «آشکار کردن تصنع» این‌گونه بیان می‌کند:

شخصیت است که قصه‌نویس را می‌نویسد نه برعکس. اوست که با قصه‌نویس سَرِ جنگ دارد. بحران یعنی همین. چون شخصیت واقعیت ندارد، می‌تواند تا ابد بنویسد. چون قصه‌نویس واقعی است، محدود است. پس بهتر است قصه‌نویس فقط کاتب آزاده خانم باشد، نه قصه‌نویس او. به این ترتیب او می‌تواند به‌آسانی

اول‌شخص، دوم‌شخص و یا سوم‌شخص شود. مفرد و جمع این اشخاص هم فرقی ندارند. می‌توان از جنسی به جنسی، از جنسیتی به جنسیتی دیگر رفت ولی تحت تسلط نبود و مسلط هم نبود. می‌توان پیش از زبان بود، در زبان بود و در آن سوی زبان بود. می‌توان در خواب بود یا بیدار. می‌توان ترکیبی به هر نسبت از این دو بود. و همهٔ این‌ها را نه در زبان، که به عنوان زبان منتقل کرد. این زبان وسیلهٔ انتقال چیزهای خارج از زبان نیست. این زبان خودِ نوشتن را منتقل می‌کند. به همین دلیل، این اندیشه ناقص است و اندیشهٔ ناقص به‌مراتب بهتر از اندیشهٔ کامل است؛ چون‌که اندیشهٔ کامل از خود سلب ادامهٔ حیات کرده است؛ ولی اندیشهٔ ناقص امید رفع نقص دارد و این، یعنی آینده (براهنی، ۱۳۸۴: ۵۶۳- ۵۶۴).

نمود عینیت‌یافتهٔ همین شگرد داستان‌پردازی پسامدرن یعنی اختلاط زاویهٔ دیدهای متعدد در بخش‌های مختلف رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** مشهود است؛ مثلاً در فصل سوم و چهارم از کتاب دوم، زاویهٔ دید از اول‌شخص به دوم‌شخص تغییر می‌یابد (همان، ۶۸- ۷۹) و در فصل پنجم زاویهٔ دید به اول‌شخص بازمی‌گردد (همان، ۸۰- ۸۱). در رمان ***شب ممکن*** که روایت هر فصل از پنج فصل آن برعهدهٔ یکی از شخصیت‌های داستان است نیز می‌توان این تعدد زاویهٔ دیدهای مختلف را مشاهده کرد؛ مثلاً در فصل دوم باعنوان «شب شروع» روایت از زبان مازیار، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان، (شهسواری، ۱۳۹۰: ۴۳- ۸۲) نقل می‌شود و در فصل «شب واقعه» روایت داستان از زاویهٔ دید هاله که دیگر شخصیت اصلی این رمان است (همان، ۸۳- ۱۴۲).

در رمان‌های پسامدرن ایران، گاه پا فراتر از ایدئولوژی‌های شخصی گذاشته می‌شود و حضور دو ایدئولوژی در مفهوم دینی آن را شاهدیم که این مورد را می‌توان ذیل تعدد فرهنگ‌ها در نظریهٔ چندصدایی باختین گنجاند؛ مانند دو ایدئولوژی اسلام و یهود در رمان ***اسفار کاتبان*** از ابوتراب خسروی. در این موارد، ایدئولوژی‌های مختلف بدون واسطهٔ اشخاص بیان می‌شود؛ بدین معنا که گفت‌وگوی ایدئولوژیک از رهگذر گفت‌وگو میان شخصیت‌های انسانی رمان شکل نمی‌گیرد و درنهایت اینکه ایدئولوژی‌های آشکارشده در متن این رمان‌ها لزوماً در تقابل با یکدیگر نیستند؛ مانند نمونه‌ای که ذکر کردیم.

۶. نتیجه

رمان پسامدرن در سال‌های اخیر پیرو تحولات ادبی غرب و با انگیزهٔ بدعت‌گذاری، در فضای ادبیات ایران نیز رایج شده است. سنجش هم‌گرایی رمان‌های فارسی که در قالب سبک ادبی پسامدرنیستی شناخته می‌شود، به‌دلیل ویژگی‌های اندیشهٔ پسامدرن پیچیدگی خاصی دارد. در مقالهٔ حاضر، به‌منظور به‌دست دادن مؤلفه‌هایی جهت سبک‌شناسی رمان‌های پسامدرن ایرانی، با بهره‌گیری از مفاهیم سبک‌شناسی لایه‌ای یعنی ادبیت/ سطح بلاغی و اندیشه/ سطح ایدئولوژیک، حضور و کاربست مفاهیم فکری فلسفهٔ پسامدرن در درون سازهٔ زبانی رمان‌های فارسی حوزهٔ ادبی ایران را بررسی کردیم و به چگونگی کاربست مفاهیم فلسفهٔ پسامدرن در زبان این رمان‌ها پرداختیم. در سطح بلاغی زبان این رمان‌ها، صناعات معنایی بلاغت حضور پررنگ‌تری از صناعات لفظی آن دارند. در حیطهٔ آرایه‌های لفظی این سطح نیز، آیرونی در هر دو شکل «رفتاری» و «موقعیتی» با تأکید بیشتر بر مورد اخیر، عنصر سبک‌ساز است. متن ادبی پسامدرنیستی در زبان فارسی در هر دو قطب استعاری و مجازی زبان حرکت می‌کند و نمی‌توان به‌طور قطع، حکم بر استعاری یا مجازی بودن آن داد؛ اما با اغماض می‌توان گفت قطب استعاری کلام با درنظر گرفتن بدیل‌هایی ازجمله تناقض، جابه‌جایی، عدم انسجام و... «قطب مسلط» در این رمان‌هاست. در سطح ایدئولوژیکی زبان نیز پیرو اصل تکثرگرایی و عدم قطعیت، این رمان‌ها متونی ایدئولوژیک در مفهوم خاص نیستند و هر شخصیت (صدا یا فرد) در آن‌ها بیانگر ایدئولوژی به‌مفهوم عام آن (اندیشه) است؛ بنابراین، شاهد تعدد صداها/ ایدئولوژی‌هایی هستیم که نه‌فقط بر یکدیگر برتری ندارند یا لزوماً در تضاد با یکدیگر نیستند؛ بلکه این تکثر را حفظ می‌کنند و هیچ‌گاه یکی نمی‌شوند؛ بدین معنا که نظام اندیشگانی بازنمایی‌شده در این رمان‌ها نشان‌دهندهٔ نبود یک ایدئولوژی مسلط و تعدد آن است که در قالب حضور صداهای مختلف نمود می‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

۱. لایه‌های آوایی، واژگانی و نحوی زبان در رمان پسامدرنیستی ایران در مقالهٔ مستقل دیگری باعنوان «بررسی زبان سبک ادبی پسامدرن در رمان‌های ایرانی» بررسی شده که در فصلنامهٔ علمی- پژوهشی ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی*** در نوبت چاپ است.

۲. سیمون مَلپس بحثی را دربارهٔ پسامدرنیسم در ادبیات مطرح می‌کند که مبتنی بر این دیدگاه پایه‌ای است که دو تلقی «تاریخی» و «سبک‌شناختی» از پسامدرنیسم وجود دارد (ملپس به نقل از پاینده، ۱۳۹۰: ۳/ ۳۱- ۳۴).

3. telling
4. showing

۵. به‌دلیل محدودیت کمّی مقاله، امکان ذکر شاهدمثال از تمام این رمان‌ها وجود ندارد؛ بنابراین، ذیل هر ویژگی زبانی به ذکر بهترین نمونه از صناعتمندترین اثر در زمینهٔ ویژگی مذکور اکتفا شده است.

6. object

۷. پیش از دههٔ هفتاد نیز داستان‌هایی با مشخصه‌های پسامدرنیستی خلق شدند. این آثار نخستین کوشش‌هایی بودند که ظهور جریان جدیدی را در داستان‌نویسی کشور نوید می‌دادند؛ اما از آنجایی که سبک پسامدرن در آن‌ها غالب نیست، آغاز حقیقی این جریان پایان دههٔ هفتاد درنظر گرفته می‌شود.

۸. اینترنت و فضای مجازی برجسته‌ترین این تجربیات هستند.

9. figure of speech
10. figure of thought
11. rhetoric

۱۲. irony: در لغت به‌معنای وارونه‌گویی است و در اصطلاح به‌معنای «مغایرت بین گفتهٔ شخصیت و آنچه درواقع مقصودش بوده است یا آنچه از او انتظار داریم و آنچه او عملاً انجام می‌دهد» (پاینده، ۱۳۹۳: ۳۲۲) به‌کار می‌رود (ر.ک: موکه، ۱۳۸۹: ۶۷- ۱۰۵؛ داد، ۱۳۹۲: ۸- ۱۲).

13. verbal irony
14. situational irony

۱۵. استعاره به‌معنای تمام صورت‌های مجازی زبان و انواع آن‌هاست. «نظام‌های مفهومی ما عمدتاً استعاری‌اند [بنابراین] کردار و رفتار روزانه، نحوهٔ اندیشیدن و تجربه‌های ما همگی بنیادی استعاری دارند. ما در حالت عادی از این نظام آگاه نیستیم [و] در انجام امور جزئی روزانه و اندیشه‌ها و تفکرات به‌گونه‌ای ناخودآگاه در درون آن نظام مفهومی می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم. بنابراین

سازوکار استعاری اندیشیدن، در ذهن و زندگی ما یک اصل طبیعی و همیشگی است که در زندگی ذهنی ما به‌شکل ناخودآگاه عمل می‌کند» (لاکف و جانسن به نقل از فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۲۵).

16. metaphoric pole
17. metonymic pole
18. associative

۱۹. سوسور از اصطلاح جانشینی (paradigmatic) استفاده نکرده است و آنچه رابطهٔ جانشینی نامیده می‌شود، با آنچه وی رابطهٔ متداعی می‌نامد، تفاوتی محسوس- رابطهٔ کل به جزء- دارد (صفوی، ۱۳۸۳: ۲/ ۲۷- ۲۸).

20. combination

۲۱. «متن ادبی همواره استعاری است؛ بدین مفهوم که وقتی چنین متنی را تفسیر می‌کنیم، درواقع آن را در حکم استعاره‌ای تمام‌عیار به عالم هستی اعمال می‌کنیم. پیش‌فرض این فرایند تفسیر این است که بین متن ادبی و جهان واقع- به عبارت دیگر، بین هنر و واقعیت زندگی- فاصله‌ای وجود دارد» (لاج، ۱۳۸۹: ۱۸۶- ۱۸۷).

۲۲. مانند زبان داستان‌های سمبولیک که با تداعی مشابهت، به‌سوی «قطب استعاری» کلام سوق دارد.

۲۳. بدون شک رأی به غالب بودن قطب استعاری در رمان‌های پسامدرنیستی ایران بدون اشکال نیست. «قطب مسلط» زبان در رمان‌های پسامدرن ایران در مقالهٔ دیگری به قلم نگارنده بررسی شده است.

24. contradiction
25. permutation
26. incoherence
27. irregularity
28. excess
29. short circuit

۳۰. لوییس (۱۳۸۳: ۱۰۴- ۱۰۶) ذیل ویژگی‌های ادبیات داستانی پسامدرنیستی، «اتصال کوتاه» (ورود نویسنده به داستان) و «پیوند دوگانه» (ورود شخصیت تاریخی به داستان) را اقسام «دور باطل» می‌داند و بیان می‌کند این ویژگی زمانی حادث می‌شود که متن داستان و دنیای واقعیت نفوذپذیر می‌شوند و تمایزشان ممکن نیست.

31. metanarrative

۳۲. چندصدایی اصطلاحی است که نخستین بار باختین برای توصیف رمان‌های داستایفسکی از آن استفاده کرد. تأکید وی بر این بود که داستایفسکی گونهٔ جدیدی از رمان را خلق کرده است که از فضای روایی آن علاوه‌بر صدای نویسنده/ راوی، چندین صدا به‌طور هم‌زمان به گوش می‌رسد.

۳۳. در منطق نظریهٔ باختین (۱۳۹۱: ۵۴۷)، کمال مطلوب رمان، «گفتمان دوصدایی» است؛ بدین مفهوم که همواره دارای بیش از یک صدا و ازاین‌رو مکالمه‌ای است. هر صدا یک «شخصیت/ ذهنیت متکلم» است و ورای هر صدا یک نظر وجود دارد. هرچند باختین (همان، ۳۴۷– ۵۳۲) چندصدایی را به‌عنوان مؤلفه‌ای مدرن در نوع ادبی رمان بررسی می‌کند، این نظریه قابل تعمیم به رمان‌های پسامدرن نیز است و در این رمان‌ها تکامل می‌یابد.

۳۴. بنابر نظر باختین، زبان غیرمکالمه‌ای زبان تحکم‌آمیز یا مطلق است؛ پس زبان باید مکالمه‌ای باشد و این مکالمه ممکن است بیرونی باشد (بین دو فرد مختلف) یا درونی.

۳۵. هاله خود در داستان می‌گوید: «جملاتی که کج نوشته شده و به قول علما *ایتالیک* است مال من است» (شهسواری، ۱۳۹۰: ۹۳).

۳۶. این ویژگی در سطح واژگانی این رمان‌ها به‌صورت دو یا چند نام برای یک شخصیت نمود می‌یابد؛ برای نمونه می‌توان از معشوق خواجه کاشف‌الاسرار با بلقیس و رفعت‌ماه همسر احمد بشیری در رمان ***اسفار کاتبان*** نام برد.

۳۷. بین خود قبلی و خود بعدی یک فرد.

۳۸. مثلاً اختلال شخصیت چندگانه، هویت‌پریشی یا اسکیزوفرنی دکتر شریفی در رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش***.

39. omniscient point of view

۴۰. زمان هر جمله را «وجه فعلی» آن مشخص می‌کند. بیشتر از تغییر ضمایر، تغییر زمان فعل‌ها ویژگی چندصدایی را برجسته می‌کند.

منابع

- باختین، میخاییل (۱۳۹۱). ***تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان***. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. چ۳. تهران: نشر نی.
- بارت، جان (۱۳۸۷). «ادبیات بازپروری: داستان پسامدرنیستی» در ***ادبیات پسامدرن گزارش، نگرش، نقادی***. تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو. چ۲. تهران: نشر مرکز. صص۱۲۳–۱۴۵.
- براهنی، رضا (۱۳۸۴). ***آزاده خانم و نویسنده‌اش***. چ۲. تهران: کاروان.
- پاینده، حسین (۱۳۸۱). «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن». ***متن‌پژوهی ادبی***. د۵. ش۱۵. صص۵۷–۸۲.

- ـــــــــــــ (۱۳۹۰). ***داستان کوتاه در ایران***. ج۳. تهران: نیلوفر.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۳). ***گشودن رمان***. چ۲. تهران: مروارید.
- تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۷). ***پساساختارگرایی در رهیافت و روش در علوم سیاسی***. به‌اهتمام عباس منوچهری. تهران: سمت.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸). ***پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران***. تهران: نشر علم.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸). ***گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان): پیشامدرن، مدرن، پسامدرن***. چ۲. تهران: آمه.
- تقی‌زاده، هادی (۱۳۹۱). ***گراف گربه***. تهران: روزنه.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۹۴). ***اسفار کاتبان***. تهران: گمان.
- داد، سیما (۱۳۹۲). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چ۶. تهران: مروارید.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳). ***فرهنگ پسامدرن***. تهران: نشر نی.
- شهسواری، محمدحسن (۱۳۹۰). ***شب ممکن***. چ۵. تهران: نشر چشمه.
- صفوی، کورش (۱۳۸۳). ***از زبان‌شناسی به ادبیات: شعر***. ج۲. چ۲. تهران: سورهٔ مهر.
- عابدی، مهدی (۱۳۸۸). ***حقیقت و زبان***. تهران: دانشگاه امام صادق(ع).
- عابدینی، حسن (۱۳۸۶). ***صد سال داستان‌نویسی ایران***. ج۳ و ۴. چ۴. تهران: نشر چشمه.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱) ***سبک‌شناسی***. تهران: سخن.
- قاسمی، رضا (۱۳۹۲). ***همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها***. چ۱۲. تهران: نیلوفر.
- لاج، دیوید (۱۳۸۹). «رمان پسامدرنیستی» در ***نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم***. گردآوری و ترجمهٔ حسین پاینده. چ۲. تهران: نیلوفر. صص۱۴۳-۲۰۰.
- لوییس، بری (۱۳۸۳). «پسامدرنیسم و ادبیات» در ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: روزنگار. صص۷۷-۱۰۹.
- لیوتار، ژان- فرانسوا (۱۳۸۰). ***وضعیت پست‌مدرن***. ترجمهٔ حسینعلی نوذری. تهران: گام نو.
- متس، جسی (۱۳۸۹). «رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟» در ***نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم***. ترجمهٔ حسین پاینده. چ۲. تهران: نیلوفر. صص۲۰۱-۲۳۸.

- محمدپور، احمـد (۱۳۸۹). ***روش در روش (دربارهٔ ساخت معرفت در علـوم انسـانی)***. چ۲. تهران: جامعه‌شناسان.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۰). ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. چ۴. تهران: آگه.
- موکه، داگلاس‌کالین (۱۳۸۹). ***آیرونی***. تهران: نشر مرکز.
- وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی (۱۳۸۶). ***دستور زبان فارسی ۱***. چ۹. تهران: سمت.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۵). ***درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاتون تـا بـارت***. گـروه ترجمـهٔ شیراز زیر نظر شاپور جورکش. چ۲. تهران: نشر چشمه.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۶). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. چ۲۶. تهران: هما.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۹۰). «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشـی» در ***زبـان‌شناسـی و نقد ادبی***. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. چ۴. تهران: نشر نی. صص۳۹-۴۶.
- Bakhtin, M. (2012). *Takhayol-e Mokālemeyi: Jostārhāyi darbāre-ye Romān*. R rr (Trsss)) 3rd Ed. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Brrt J ())))))))"Aiiii ytt- Bzzrrr vrri: Dsstnn- mrrrr ii tti" Yzzjjjj (((Trsss)) *Adabiyāt-e Pasāmodern Gozāresh, Neg'resh, Naq'di*. 2nd Ed. Tehran: Markaz Publications. pp. 123-145. [in Persian]
- Brreeeii R ()))))))) *zāde Khānum va Nevisande-ash*. 2nd Ed. Tehran: Krrvv[[[[[[rrrrr rr]]]
- P yande, H. (2002). "Simin- Deeevvvrr: rrrrr riii mrrrr "" *Matnpazhuhi-ye Adabi*. *No. 15*. pp. 57-82. [in Persian]
- _____ (2011). *Dāstān-e Kutāh dar Irān*. Vol. 3. Tehran: Nilufar. [in Persian]
- _____ (2014). *Goshudan-e Román*. 2nd Trrr ::: rrr vrri [i Persian]
- T jik, M.R. (2008). *Pasāsākhtārgarāyi dar Rahyāft va Ravesh dar 'Olum-e Siy'si*. A. Manuchehri. Tehran: Samt. [in Persian]
- Tadayoni, M. (2009). *Pasāmodernism dar Adabiyāt-e Dāstāni-ye Ir'n*. Tehran: 'Elm Publication. [in Persian]
- Taslimi, A. (2009). *Gozārehāyi dar Adabiyāt-e Mo'āser-e Ir'n (Dāst'n)*: *Pishāmodern, Modern, Pasāmodern*. 2nd Ed. Tehran: ' meh. [in Persian]
- Tiii zeeeHH(H2)))) . *Gerāf-e Gorbe*. Tehran: Rozane. [in Persian]
- Khosravi, A. (2015). *Asfār-e Kātebān*TTiFr ::: GGnnt[[[[[rrrrr rr]]]
- D ())))))))*Farhang-e Estelāhāt-e Adabi*. 6th Trrr ::: rrr vrri [in Persian]

- Rssii ii y A ())))))))*Farhang-e Pasāmodern*. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- aaaaaa arr iMMMM (2011). *Shab-e Momken*. 5th Ed. Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Safavi, K. (2004). *Az Zabānshenāsi be Adabiyāt: She'r*. Vol. 2. 2nd Ed. Tehran: Sure-ye Mehr. [in Persian]
- ' bedi, M. (2009). *Haqiqat va Zabān*. Trrr ::: Deeegggghh- mmmm [in Persian]
- ' iiii ii H ())))))))*Sad Sāl Dāstānnevisi-ye Ir'n*. Vol. 3 & 4. 4th Ed. Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Fotuhi, M. (2012). *Sabkshenāsi*. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Qssmmi R ())))))))*Hamnavāyi-e Shabāne-ye Orkestr-e Chubh'*. 12th Ed. Tehran: Nilufar. [in Persian]
- gggg D ())))))))"Rmmmn- mrrrr ii tti" H yyyeeee *Nazariyehāy-e Romān az Realism tā Pasāmodernism*. 2nd Ed. Tehran: Nilufar. pp. 143-200. [in Persian]
- sssss ssB ())))))))" mrrrr ii mmv Aiiii ytt" H yyyeeee (Trsss)) *Mod.r nism va Pasāmod.r nism dar Romān* Trrr ::: Rzzgggrr 77-109. [in Persian]
- Lyotard, J.F. (2001). *Vaz'iyat-e Postmodern*. H. Nozari (Trans.). Tehran: Gmmae No. [in Persian]
- aa tz J ()))))))) "Rmm" - mrrrr :: Giiii nnnnnn-nn Rmmmn-e eeee r""" H yyy.... (Trsss)) *Nazariyeh'y-e Romān az Realism tā Pasāmodernism*. 2nd Ed. Tehran: Nilufar. pp. 201-238. [in Persian]
- Mohamadpur, A. (2010). *Ravesh dar Ravesh (darbāre-ye Sākht-e Ma'refat dar 'Olum-e Ensāni)*. 2nd Ed. Tehran: J me'e Shen s n. [in Persian]
- Makaryk, I.R. (2011). *Dāneshnāme-ye Nazariyeh'y-e Adabi-ye Mo'āser*. Tehran: ' g[[[[[[rrrrr rr]]]
- Muecke, D.C((())))))))) *yroni*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Vahidiyan Kmmyrr T & Q 'Omriii ())))))))*Dastur-e Zabān-e Farsi 1*. 9th Ed. Tehran: Samt. [in Persian]
- Harland, R. (2006). *Darāmadi Tārikhi bar Nazariye-ye Adabi az Aflātun tā Bārt*. Sh. Jourkesh (Trans.). 2nd Ed. Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- HNN[[i, J. (2007). *Fonun-e Belāghat va Sanā'āt-e Adabi*. 26th Ed. Tehran: Hmm [irrrrr rr
- Jakobson, R. (2011). "Qtt - ye Este'rri v Majzzi rrr Z n-parishi". KVVVV a ma RRyyttttt (Selected and Trans.). *Zabānshenāsi va Naqd-e Adabi*. 4th Ed. Tehran: Ney Publication. pp. 39-46. [in Persian]