



Postmodernist Validation Techniques in the novel "Del Foulad"; Monirou Ravanipour


Sadegh Khodadoost¹ & Ali Dehghan² & Hamidreza Farzi³
(39-62)

Abstract

Narrative techniques are the techniques of storytelling that have changed in postmodern literature. In general, postmodern works seem abnormal and chaotic and cannot be analyzed as traditional works. In this literary style novels, the principles that in fiction literature belong to a specific plot, beginning and ending, coherent linear narrative, explicit language and systematic narrative are changed and if the reader of postmodern works has no knowledge about the way of writing, reading these works becomes boring and their study may be incomplete. The form of such writings also adds to the complexity of the text and provides the basis for multiple readings. This literary type has had an undeniable impact on the flow of Iranian art and literature. Despite being recognized and accepted, due to the lack of complete familiarity with the origins, principles and components of this style, there is still doubt about its presence in Iranian fiction. This skepticism has created enough motivation for case studies to investigate and identify the backgrounds, principles and characteristics of postmodernism in Persian stories. Among Iranian fiction works, Ravanipour's novel "Del Foulad" is considered as a postmodernist novel. In this article, the novel has been studied from the perspective of narrative elements to evaluate the validity of the existing view. For doing so, "Del Foulad" was studied on the basis of postmodernist theories of reading and narrative techniques, as well as the role of narrative in highlighting its style. The result of this analytical-descriptive research showed that components such as time irregularity in the narration of events, vicious circle, special characters, language play and extremes in the use of imaginary forms, contradictions and intertextuality and polyphony are highlighted in this novel. Therefore, the validity of the perspectives on the influence of postmodern literary school on this novel can be considered as a proof of the influence of western postmodern literature on Persian fiction literature.

Keyword: Dell Foulad, Postmodern, Monirou Ravanipour, Narrative, irregularity.

Received: January, 22, 2020; Accepted: March, 20, 2020

 10.22059/jlcr.2020.296415.1405
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
<https://jlcr.ut.ac.ir>

1. Ph.D Candidate of Persian Literature and language, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

2. Email of the author: a_dehghan@iaut.ac.ir

Associate Professor of Persian Literature and language, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

3. Associate Professor of Persian Literature and language, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

فنون روایی پسانوگرایی در رمان «دل فولاد» منیرو روانی‌پور

صادق خدادوست

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

علی دهقان^۱

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

حمیدرضا فرضی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۰۲؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۱/۰۴

علمی - پژوهشی

چکیده

فنون روایی به شگردهای روایت داستان گفته می‌شود که در ادبیات پسامدرن، دگرگونی پیدا کرده‌است. به طور کلی، آثار پست‌مدرن، ناپهنجار و آشفته به نظر می‌رسند و نمی‌توان آن‌ها را مانند آثار سنتی تحلیل و تفسیر نمود. در رمان‌های این سبک ادبی، اصولی که در ادبیات داستانی به طرح، آغاز و پایان مشخص، روایت خطی منسجم، زبان صریح و نظام‌مندی روایت تعلق دارد، به هم می‌ریزد و اگر خواننده آثار پست‌مدرن درباره شیوه نگارش آن‌ها اطلاعی نداشته باشد، خواندن این آثار برایش ملال‌آور می‌شود و مطالعه آن‌ها نیمه‌تمام می‌ماند. فرم این گونه نوشته‌ها نیز بر پیچیدگی متن می‌افزاید و زمینه را برای خوانش‌های متعدد فراهم می‌کند. این نوع ادبی، تأثیری انکارناپذیر بر جریان هنر و ادبیات ایران گذاشته‌است. با وجود شناخته و پذیرفته شدن این سبک، به علت عدم آشنایی کامل با خاستگاه‌ها، اصول و مؤلفه‌های آن، هنوز نسبت به حضورش در ادبیات داستانی ایران تردید وجود دارد. این تردید انگیزه کافی را برای بررسی‌های مصداقی به وجود آورده‌است تا زمینه‌ها، اصول و شاخصه‌های پسانوگرایی در داستان‌های فارسی تحقیق و شناخته شود. در میان آثار داستانی ایرانی، رمان «دل فولاد» اثر روانی‌پور از گونه رمان‌های پسانوگرایی شمرده شده‌است و در این مقاله، رمان یادشده از منظر عناصر روایی مطالعه گردید تا اعتبار دیدگاه موجود ارزیابی شود. بدین منظور، «دل فولاد» بر مبنای نظریه‌های پسامدرنیستی بازخوانی، و فنون روایی و نقش روایت در برجسته کردن سبک آن بررسی شد. نتیجه این جستار تحلیلی - توصیفی گویای آن است که مؤلفه‌هایی همچون بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، دور باطل، شخصیت‌های خاص، بازی زبانی و افراط در کاربرد صور خیال، تناقض، بینامتنیت و چندصدایی در این رمان روایی‌پور برجستگی خاصی دارد. از این رو، اعتبار دیدگاه‌های مربوط به تأثیرپذیری این رمان از مکتب ادبی پست‌مدرن، از پشتوانه تحقیقی برخوردار است و می‌تواند به عنوان گواهی بر تأثیرپذیری ادبیات داستانی فارسی از ادبیات پسامدرن غرب تلقی شود.

واژه‌های کلیدی: دل فولاد، پسامدرن، روانی‌پور، روایت، بی‌نظمی.

۱. مقدمه

جنبش پسامدرنیستی بازتاب زیادی در ادبیات داستانی دارد. جهان ادبی پست‌مدرن چیزی را به ما ارائه می‌دهد که توضیح‌ناپذیر و انکارکننده جهان‌بینی و الگوهای ارائه‌شده‌است.

دگرگونی ملاک‌های زیبایی‌شناختی و تکنیک‌های زبانی از یک سو و فروریختن روایت‌های کلان دینی، اجتماعی و سیاسی از دیگر سو، گفتمانی نو را در ادبیات پست‌مدرن به نمایش گذاشته‌است که «بررسی داستان‌های پسامدرنیستی 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). از این رو، فهم و ارزیابی ادبیات معاصر، به‌ویژه در آثاری که صبغۀ پسامدرنی دارند، جز با درک این دگرگونی‌ها، ناممکن یا دست‌کم سخت خواهد بود. یکی از تکنیک‌های زبانی دگرگون‌شده در ادبیات پسامدرن، فنون روایی (Narrative) است. روایت «عبارت است از بازشناسی نشانه‌شناختی مجموعه‌ای از رویدادهایی که به طور معنادار از نظر زمانی و علیّی به هم متصل شده‌اند» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۳). هر روایتی دارای طرح است، سیر مشخصی دارد و از زبان یک راوی پیدا و ناپیدا نقل می‌شود (ر.ک: اخوت، ۱۳۹۲: ۱۲-۱۳). اما در رمان پسامدرنیستی، دستور زبان داستان رعایت نمی‌شود. در داستان‌های پسامدرنیستی، مخاطب با متنی نامتعارف روبه‌رو می‌شود؛ روایت‌های از هم گسیخته‌ای که به‌ظاهر ارتباط منطقی با هم ندارند. داستان‌های پسامدرنیستی نمایشگر از هم‌پاشیدگی زندگی روزمره انسان معاصر است (ر.ک: مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۱۸). بسیاری از ویژگی‌های یادشده را در «دل فولاد» منیرو روانی‌پور می‌توان یافت. بنابراین، در این مقاله، فنون روایی این رمان بر پایه دیدگاه‌های روایت‌شناسی پسانوگرایی، به شیوه توصیفی-تحلیلی بررسی شد تا دانسته شود که کدام یک از شاخص‌های مهم روایی-زبانی پسامدرنیسم در این داستان وجود دارد.

۲. پیشینه پژوهش

تدینی در مقاله «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی»، *دل فولاد* را جزو رمان‌های پسامدرن معرفی (ر.ک: تدینی، ۱۳۸۷: ۱۷) و به چند مولفه آن اشاره کرده‌است (ر.ک: همان: ۱۳). رستمی (۱۳۸۹)، در مقاله «زیباشناسی دریافت در *دل فولاد*»، درونمایه‌های *دل فولاد* و موضع خواننده را در برابر آن‌ها تبیین کرده‌است. اما تاکنون درباره فنون روایی پسامدرن در *دل فولاد* پژوهشی منتشر نشده‌است.

۳. *دل فولاد*

عنوان رمان از شعر نیما گرفته شده، قهرمان آن «افسانه شیرازی» است که مرد کوردلش او را در قمار می‌بازد. زن از دست برندگان می‌گریزد. شب و سپس، دیارش را گم کرده، در

دورها، دور خودش می‌چرخد. در تهران، اسیر نگاه پاسبانان و پیرزنان می‌گردد. دیکتاتور ذهنی و کاتب درونی او را به نوشتن وامی‌دارند. شخصیت نویسنده‌گی او از میان تاریخ، از دالان نسل‌های گذشته، ذره‌ای شده، در شکم مادر فرومی‌رود و به زمان‌های دور می‌رسد. با پیوند دادن پاره‌روایت‌های سوارکار زند، خان قاجار، چنگیز، تخت جمشید، مادها، کیکاووس و سیاوش با روایتی از انقلاب ۵۷، جنگ ۵۹ و رویدادهای ۶۵، مرزهای تاریخی را درهم می‌نوردد. با طرح موضوع مصنوعی بودن چشم (چون دندان)، مرز مجاز و حقیقت را درهم می‌شکند. سرانجام، رز طلائی (دل فولاد) خودش را به خوانندگان هدیه می‌دهد.

۴. مبانی نظری

پست‌مدرنیسم و ادبیات پست‌مدرنیسم در ادبیات و هنر، همتای پساساختارگرایی در زبان‌شناسی و نظریه‌های ادبی است (ر.ک؛ داد، ۱۳۸۳: ۹۹). این ادبیات را از سویی ادبیات اشباع، و از سوی دیگر، ادبیات یک اقتصاد تورمی دانسته‌اند (ر.ک؛ مهاجر و نبوی، ۱۳۸۴: ۶۲). در ادبیات نیز همانند نظریه‌های فرهنگی و اجتماعی، دیدگاهی واحد، شامل و اطلاق‌پذیر در خصوص آثار ادبی پست‌مدرن وجود ندارد. ایهاب حسن مهم‌ترین تمایز میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را در عرصه ادبیات، مقوله معنا می‌داند. به اعتقاد وی، پست‌مدرنیست‌ها ضرورت یا دلیلی برای وجود یک مرکز یا محور قائل نیستند؛ آنان بر مرکزیت‌زدایی و بازی شانس و تصادف تأکید می‌ورزند. لیوتار نقش اندیشه پست‌مدرن را اصولاً در نشان دادن فقدان معنا در متن اثر می‌داند و وظیفه نویسنده را جست‌وجو در زبان ذکر می‌کند. سخن پست‌مدرنیست‌ها در باب ناشناختنی بودن موضوع‌های شناخت، یادآور قضیه گرگیاس سوفسطایی است که مدعی بود «شیء حتی اگر موجود باشد، قابل شناختن نیست» (هاجری، ۱۳۸۴: ۲۲۱). شیوه کتابت در متن‌های پست‌مدرنیسم، تمام موانع میان خودآگاه و عقل باطنی، حقیقت و خیال، منطق و هوس، زمان و مکان، و موضوع و ذات را از سر راه برمی‌دارد و متن را به کمک فیضانی از جهان ناخودآگاه و شعله‌ور درونی خلق می‌نماید. زبان نزد آفرینندگان چنین آثاری، معنای قاموسی خود را از دست می‌دهد و برای خود وظیفه‌ای برای انتقال مستقیم پیامی مشخص به خواننده نمی‌شناسد، بلکه خود به عنوان هدف تلقی می‌گردد. نتیجه چنین تعاملی با متن، چندلایگی و غموضی می‌شود که تفسیرناپذیر می‌نماید؛ زیرا مقصود از آن، اغلب بیان احساسی معین یا انتقال اندیشه‌ای

مشخص به مخاطب نیست، بلکه هدف، نمایاندن حالتی وحی‌گونه، درونی و ذهنی تودرتو، چندپهلوی و ایجاد نوعی سرگشتگی در مخاطب است. از این رو، با توجه به آنکه غموض موجود در چنین متن‌هایی هدف تلقی می‌شود و نه شیوه‌ای برای پرهیز از صراحت بیان وجود دارد، تحلیل و تفسیر آن‌ها از سوی ناقدان نیز به ناصواب منتهی می‌گردد! (ر.ک؛ بوشعیر، ۱۹۹۷م: ۱۹۴-۲۰۰).

آثار پست‌مدرن، ناپهنجار و غیرعادی به نظر می‌رسند و نمی‌توان آن‌ها را مانند آثار سنتی تحلیل و تفسیر کرد. بسیاری از نویسندگان پست‌مدرن حداکثر توان خود را به کار می‌برند تا در ژانری مانند رمان، عناصر آن، از جمله طرح، شخصیت، زمان، مکان و مضمون را از بین ببرند؛ چراکه آن‌ها به یکپارچگی و تمامیت داستان‌های سنتی بدگمانند. اگر خواننده آثار پست‌مدرن حرفه‌ای نباشد و درباره نوع نگارش آن‌ها اطلاعی نداشته باشد، خواندن این آثار برایش ملال‌آور می‌شود و مطالعه آن‌ها نیمه‌تمام می‌ماند. غالباً پایان چنین آثاری گشوده است و مانند آثار کلاسیک به پایان مشخصی نمی‌رسد. پست‌مدرنیست‌ها برخلاف مدرنیست‌ها «به تولید ساختارهای باز، ناپیوسته، فی‌البداهه، غیرقطعی و یا تصادفی می‌پردازند» (سلدن، ۱۳۷۷: ۲۲۴). همچنین، پس از قرائت آثار پست‌مدرنیستی، اغلب خواننده متحیر و سردرگم می‌ماند؛ علاوه بر آنکه فرم نوشته‌ها نیز بر پیچیدگی متن می‌افزاید و زمینه برای خوانش‌های متعدد فراهم می‌گردد. برخی از ویژگی‌های آثار ادبی پست‌مدرن، به‌ویژه در زمینه رمان و داستان را می‌توان چنین خلاصه کرد: اقتباس، بی‌نظمی در روایت رویدادها، ازهم‌گسیختگی، تکه‌گذاری یا تکه‌کاری (کولاژ)، فقدان قاعده، عدم انسجام، امکان برداشت مختلف و متعدد از اثری واحد، پارانوایا، دور باطل، اختلال زبانی، تناقض، جابه‌جایی ویژگی‌های سوررئالیسم و ارتباط آن با پست‌مدرنیسم (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۱).

شیوه نوشتاری پست‌مدرن در سال‌های اخیر وارد ادبیات فارسی و هنر ایران شده است. در این سال‌ها، گروهی از نویسندگان ادبی کوشیده‌اند با استفاده از برخی تکنیک‌ها و فرم‌های ادبی متعلق به مکتب ادبی پست‌مدرن به خلق نوع تازه‌ای از ادبیات داستانی در ایران بپردازند. البته این شیوه داستانی نوپدید، به سبب باریکی مرز میان مؤلفه‌های ادبی مدرنیسم متأخر و پست‌مدرنیسم، گاهی درک نمی‌شود و از طرف نویسندگان و منتقدان ادبی با واکنش‌های انتقادی روبه‌رو می‌گردد. به نظر می‌رسد که بررسی ویژگی‌ها و

مؤلفه‌های این رویکرد جدید در آثار کسانی که به عنوان نویسنده پست‌مدرن شهرت یافته‌اند، سبب می‌شود جایگاه آن‌ها در عرصه ادبیات معاصر پارسی بازیابی شود. در این راستا، رمان *دل فولاد* از نظر «وضعیت پسامدرنیستی» روایی، در این جستار تحلیل شده‌است.

۵. فنون روایی در رمان *دل فولاد*

نویسندگان پسامدرن برای ترسیم وضعیت فلسفی و اجتماعی انسان معاصر، به فنون روایی منحصر به فردی دست می‌بازند. در این راستا، کاربرد اغراق‌آمیز تکنیک‌های روایی خاص، همچون جریان سیال ذهن و پایان باز، اقتباس، بینامتنی و گسیختگی در روند داستان، به نحو کامل روایت می‌انجامد. در این گونه روایت‌ها، نویسنده واقعیت و مجاز را درهم می‌ریزد و این بی‌مرزی موجب می‌شود که نویسنده به سوی بی‌طرحی و روایت‌شکنی حرکت کند و در مقابل به نظریه‌پردازی روی آورد (ر.ک: مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۶۸). در روایت *دل فولاد*، از فنون یادشده، موارد زیر در جستار حاضر بازیابی شده‌است:

۱-۵. بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها

از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های ادبیات پست‌مدرن، تلاش برای محو کردن عنصر زمان و به تبع آن، «روایت» در آثار داستانی است (ر.ک: همان). با تحریف تاریخ و مخدوش شدن مرز تاریخ و خیال‌پردازی، نوعی زمان‌پریشی ایجاد می‌گردد و این امر موجب می‌شود زمان حاضر نیز آشفته و پریشان نشان داده شود (ر.ک: تدینی، ۱۳۸۸: ۶۱). تحریف تاریخ در نوشتار پست‌مدرنیستی با جعل تاریخ و درهم آمیختن تاریخ و خیال‌پردازی صورت می‌پذیرد. نویسنده با گزارشی ساختگی از رویدادها، چگونگی و زمان و مکان آن‌ها را چنان تصویر می‌کند که با وقایع تاریخی مغایرت‌های فاحش دارد. «زمان‌پریشی» از طریق به نمایش گذاشتن این مغایرت‌ها، نظم زمانی را مختل می‌کند. کثرت رویدادهایی که در این رمان‌ها طی یک شب رخ می‌دهند، زمان را چنان متورم می‌کند که خواننده از تشخیص آن عاجز می‌ماند (ر.ک: مک‌کافری، ۱۳۸۱: ۱۲۶).

۱-۱-۵. درآمیختن زمان‌ها

بر اساس نخستین جمله‌های رمان *دل فولاد*، خواننده پیش‌بینی می‌کند که متن دربارهٔ انقلاب ۱۳۵۶ است، اما اندکی بعد، با فضای جنگ روبه‌رو می‌شود:

«از مؤسسه بیرون زد. دید که ایستاده‌اند: دیکتاتور و سوارکار! هر دو انگار می‌ترسیدند که سر از جای دیگری درآورند. لبخند خسته‌ای زد. روسریش را پایین کشید و نمونه‌ای چاپی را طوری توی دست گرفت که ببیند و وقتی

لبخندشان را دید، دلش قرص شد. به جانب خیابان انقلاب راه افتاد و به ماشین‌ها که پشت راه‌بندان مانده بودند، نگاه کرد... اعزام؟ تا چشم کار می‌کرد، جوانانی که در اتوبوس به جبهه می‌رفتند، بودند» (روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۷).

اما همواره این پیش‌بینی‌ها با حدس‌های نو کنار زده می‌شود و جایگزین‌های دیگری از راه می‌رسد. خواننده خاطره‌ای از پیش در ذهن دارد و در طی داستان، مدام در سه زمان گذشته، حال و آینده گرفتار است؛ چراکه نویسنده مدام در بین زمان می‌چرخد: «و حالا سال شصت و پنج بود و رستم پنج سال علافِ جبهه‌ها... پس تو اینجا چه کار می‌کنی؟ و می‌گویند که کیکاووس با هواپیما گریخته بود» (همان: ۱۴۷).

نویسندهٔ *دل فولاد* در دنیای خیال، «عکس» را با سوارکاری که در اتوبوس می‌بیند، همسان می‌شمارد و رفتار کسانی که دختران سرهنگ را در سختی زندگی رها کرده بودند، با رفتار مهاجمان خان قاجار درمی‌آمیزد:

«سوارکار، و اتوبوسی که دور شده بود و نه، هیچ شباهتی نبود، هیچ شباهتی... چهار ماه پیش عکسی را در خیابان منوچهری، در بساط مردی دیده بود. مثل خودش بود. چشمان درشت و سیاه با نگاهی غریب و موهای بلند که روی شانه رها می‌شد و کشکولی در دست» (همان: ۸).

«افسانه پشت میز نشست. پیردختران در دست مهاجمان ریزریز می‌خندیدند و با صدای خندهٔ خود پیر می‌شدند و مهاجمان سرانجام در نیمهٔ راه نرسیده به کرمان، آن‌ها را در صحرایی رها کردند؛ صحرایی که در آن، ارواح پیردختران با لباس عروسی، شب و روز گریه می‌کردند» (همان: ۱۲۰).

به تعبیر آیزر:

«پُر کردن فضاهای خالی در متن‌های کلاسیک (سنتی) همچنان ناخودآگاه انجام می‌شد. اما در متن‌های جدید، این فرایند کاملاً عمدی انجام می‌پذیرد. متن‌های جدید، اغلب چنان چندپاره و تکه‌تکه هستند که تمام توجه به یافتن ارتباطی میان قطعات پراکنده معطوف می‌گردد. هدف از این کار، پیچیده کردن طیف ارتباط نیست، بلکه بیشتر به منظور آگاه ساختن ما از طبیعت ظرفیت‌های ما برای فراهم آوردن چنین ارتباطی میان قطعات است» (Lodge & Wood, 2000: 200).

حضور شاه زند، کور کردن‌های پیاپی خان قاجار، اشاره‌های پیاپی به چنگیزخان، فرنگیس و افراسیاب، شاه کیکاووس، به آتش کشیده شدن تخت جمشید، در صحنه‌های

مختلف و گاهی واحد، توالی زمانی را در روایت روانی پور به هم ریخته است. در سایه بی‌نظمی روایت *دل فولاد*، «دوره‌ها هیچ فرقی با هم ندارند» (ر.ک؛ روانی پور، ۱۳۸۳: ۲۳۳) و زمان در بند ساعت نیست (ر.ک؛ همان: ۱۷۹). در این بی‌نظمی، تاریخ مرزها را در نوردیده است و سلسله «ماد» و «خان قاجار» در زمان حال حضور می‌یابند: «هر مسئله کوچک زیر سر ماده‌هاست» (همان: ۲۶۴)، حتی تقصیر «جنگ و این اسیرا» (همان: ۲۶۳).

۲-۱-۵. درآمیختن سنت و مدرنیته

در فضای زمان آشفته، ابزار مدرن و قدیم در کنار هم هستند: «دشت پر از شمشیرهای زنگ‌زده قدیمی و اینجا آنجا زره و جوشن و کلاه‌خود، و سوارکار رو به افق آه می‌کشید؛ رو به دشتی پر از تانک‌های سوخته» (همان: ۱۶۸).

۳-۱-۵. جابه‌جایی شخصیت تاریخی با امروزی

جابه‌جایی شخصیت در رمان، بی‌نظمی ایجاد می‌کند؛ چنان‌که «افسانه» امروزی و «مشتاق» تاریخی! در فرار و مواجهه با ناینایی، تجربه همسانی دارند. روایت با فرار افسانه از پشت‌بام (همان: ۵)، از دست مرد چشم‌مصنوعی آغاز می‌شود، اما در جایی از رمان، «مشتاق» را «از بالای بامی پایین انداختند... و هرکس هم او را دیده، کور می‌شد» (همان: ۲۵۶) و «هیچ کس نه مشتاق نوازنده را می‌شناخت و نه زنی را دیده بود که با لباس نارنجی از پشت‌بام می‌گریخت» (همان: ۲۵۷). در اثر جابه‌جایی شخصیت‌ها، سوارکار دلاور زند به «ناهید» تبدیل می‌شود که بر گردونه‌ای سوار است (همان: ۲۲۸-۲۲۹)، در حالی که «ناهید»، نامزد سیاوش، با گردونه آمده بود (ر.ک؛ همان: ۲۳۱).

۴-۱-۵. طرح دو روایت از رویداد واحد

وجود دو روایت متفاوت از فرار افسانه، نمونه‌ای از این ویژگی در *دل فولاد* است. در روایت نخست، مرد افسانه او را در قمار می‌بازد و زن از دست طلبکاران برنده قمار می‌گریزد (ر.ک؛ همان: ۲۱۰). در روایت دیگر، مردی همیشه زنش را خواب می‌کرده، چشمانش را از حدقه بیرون می‌آورده، بالای سرش می‌گذاشته است. یک شب زن خودش را به خواب می‌زند، آن را می‌بیند، دچار وحشت می‌شود و می‌گریزد (ر.ک؛ همان: ۲۱۱).

۲-۵. دور باطل

دور باطل، تکنیکی وجودشناسانه است که به درهم ریختن مرز دنیاهای موجود در متن می‌انجامد و تمایز متن و دنیا از یکدیگر ناممکن می‌گردد.

۱-۲-۵. تردید در حقیقت‌های وجودی

«این حلقه‌های سیاه مو و چشمان میشی غصه‌دار حقیقی‌اند؟ هستند؟» (همان: ۱۱۰).

۲-۲-۵. نقش آفرینی شخصیت‌های تاریخی

«دور باطل به دو طریق در داستان ایجاد می‌شود: اتصال کوتاه (ورود نویسنده به داستان) و پیوند دو گانه. پیوند دو گانه هنگامی در داستان ایجاد می‌شود که شخصیت‌های تاریخی در داستان نقش آفرینی کنند» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۶)؛ چنان که درونمایه‌های *دل فولاد* با حضور سوارکارِ زَند، آغامحمدخان قاجار، چنگیز، سیاوش، فرنگیس، کیکاووس و شاهان ماد پرورش یافته‌است.

۳-۲-۵. تعارض ناخودآگاه و خودآگاه نویسنده

برای کاتب درون نویسنده سؤال است که دیگران قصه می‌شوند؟ نویسنده بیرون بر آن است که: «ما قصه‌ایم، آن‌ها حقیقی‌اند» (روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۸۶). نویسنده با دیکتاتور درونش هم در چالش است: «من دوست دارم برای کودکان بنویسم؛ (بیخود!...)» (همان: ۲۰).

۴-۲-۵. امتزاج امر واقعی، استعاری و خیال

در حالت دور باطل، امر واقعی و امر استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند و «یک عروسک و یک پیرزن هیچ فرقی ندارند» (همان: ۳۳). دیوید لاج معتقد است که مفهوم یا کوبسونی قطبین استعاره و مجاز را می‌توان بسط داد و به این نتیجه رسید که ادبیات، امری استعاری و غیر ادبیات، مجازی است و از آنجا که هر متن ادبی، استعاره‌ای برای جهان خارج است (ر.ک؛ فرمپینی، ۱۳۸۳: ۱۶۱)، پس اگر قلبی با اصابت خمپاره از سینه بیرون آمده، تار بزند (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۰۹)، با متن استعاری پست‌مدرنیستی مواجه هستیم. در *دل فولاد*، نویسنده داستان در قالب «افسانه سربلند»، «سوارکار»، «دیکتاتور» و «دختر کاتب»، حضور سیال و استعاری دارد: «دختر کاتب که دیگر پریشان می‌نویسد و حتی گوش به حرف او [سوارکار] هم نمی‌دهد...، او [کاتب] رفت توی قاب خانم سربلند... و صدای خنده‌اش را شنید؛ خنده دیکتاتور» (همان: ۲۴۲). قهرمان داستان، در *دل فولاد*، یک زن نویسنده است که نویسنده اصلی داستان را تداعی می‌کند و در داستانی که نویسنده درون داستان در حال نوشتن آن است، وقایع پیرامون او به نوعی تکرار و منعکس می‌شود و خواننده با داستان در داستان روبه‌روست (ر.ک؛ تدینی، ۱۳۸۷: ۱۳). یکی از موارد درهم آمیختن امر واقعی و خیال، در پیرفتی است که در آن، دست افسانه زنگِ درِ خانه‌شان را در شیراز می‌زند، دختری باردار و باکره در را به رویش باز می‌کند (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۲)، در حالی که این دختر، در تهران است.

۵-۲-۵. ترکیب امور متضاد

در اثر شگردهای اتصال کوتاه، شخصیت افسانه و دیکتاتور درونش گاهی به ترکیب متضاد تبدیل می‌شوند: «خودش به دیکتاتور ستاره داده بود. همین طور که قد می‌کشید و بزرگ می‌شد، به او ستاره می‌داد و حالا ستاره‌های روی شانه‌اش زیاد شده بود و قدش آن قدر بلند که سرش به سقف زندگی او می‌خورد» (همان: ۱۷).

۳-۵. بازی زبان و زندگی

کاربرد استعاره در فلسفه پست مدرن برای تبیین قیاس‌ناپذیری صور گوناگون زندگی با هم، متأثر از «نظریه بازی‌های زبانی» (The theory of language games) ویتگنشتاین طرح شده است و «بخش عمده‌ای از نظام مفهومی طبیعی ما به شکل استعاری ساختار یافته است؛ به عبارت دقیق‌تر، بیشتر مفاهیم تا اندازه‌ای در چارچوب مفاهیم دیگر درک و دریافت می‌شوند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۱۰۳). استعاره در رویکرد شناختی، واسطه‌ای است برای درک امور انتزاعی بر اساس مفاهیم ملموس و عینی استعاره «زندگی، بازی است»؛ یعنی درک و دریافت زندگی به مثابه نوعی بازی، یکی از استعاره‌های رایج در باب تفسیر و معنای زندگی است. در واقع، «بازی به عنوان فرمی از گریز از واقعیت، فرمی از رهایی از معنا داشتن، دل‌مشغولی نویسندگان فراداستان است» (وو، ۱۳۸۹: ۵۸).

۱-۳-۵. زندگی به مثابه قمار

سالمن «بازی زندگی» را نخستین استعاره «معنای زندگی» دانسته است (ر.ک؛ سالمن، ۱۳۹۲: ۱۵-۹). در *دل فولاد*، کار و زندگی به بازی قمار می‌ماند. افسانه سربلند، نخستین کسی است که مردش او را می‌بازد (ر.ک؛ روانی پور، ۱۳۸۳: ۲۱۰). او یاد گرفته است که در زندگی باید در فکر مات کردن بود: «یک لحظه دیگر اگر بماند، کار تمام است و بازی شطرنج!» (همان: ۱۷۸). در این بازی، اگر «خودت را فراموش کنی، مات می‌شوی» (همان: ۱۹۴).

۲-۳-۵. بازی کردن زندگی

«فراداستان در پی کشف این است که هر یک از ما واقعیت‌هایمان را چگونه بازی می‌کنیم» (وو، ۱۳۹۳: ۱۹۵). مراجع حقوقی مهره‌هایی در صحنه بازی زندگی هستند: «هیچ دادگاهی نیست که محاکمه کند... دادگاه فقط برای مرگ ناگهانی و آشکار تشکیل می‌شود» (روانی پور، ۱۳۸۳: ۱۵۴). زندگی «خواهران پیر» نوعی بازی «در دست مهاجمان» (همان: ۱۲۰) است.

۳-۳-۵. سرنوشت‌های استعاری و ساختگی

تجلی استعاره «زندگی، بازی است»، در *دل فولاد* با روایت‌های استعاری از سرنوشت و سرگذشت شخصیت‌ها تحقق می‌یابد. پاسبان‌هایی که پیوسته در خیابان‌ها سوت می‌کشیدند (ر.ک؛ همان: ۳۱-۳۶)، سایه مداوم زنان خانه‌دار به عنوان زبردست‌ترین بازجویان جهان (ر.ک؛ همان: ۱۰۸)، پیرزن‌هایی که در قاب پنجره‌ها می‌نشینند (ر.ک؛ همان: ۵۷) و افسانه «زیر نگاهشان جمع» می‌شد (همان: ۲۲۲)، آقای مهاجرانی که «حتّی توی خیابان تعقیبش می‌کرد، تا بداند سوار چه می‌شود، با که می‌رود!» (همان: ۱۰۷)، خنده‌ منشی که «انگار میچ افسانه را گرفته» (همان: ۱۲۴) و خلاصه، «تمام درها و پنجره‌های نیمه‌باز» و تمام چشم‌های توی کوچه» (همان: ۷۴)، نوعی از بازی زندگی هستند که روانی‌پور بر افسانه‌ی سربلند مقدر کرده‌است.

۴-۳-۵. اقتدار زبانی

افسانه با بهره‌وری از استعاره، در میدان هنری برای خود نوعی اوتوریتته و اعتبار تولید می‌کند. چشم‌ها: چشم کرمانیان، چشم سبز، آبی (ر.ک؛ همان: ۳۲)، چشم نقره‌ای (ر.ک؛ همان: ۲۱۱)، چشم‌های شیشه‌ای (ر.ک؛ همان: ۲۵۳) که حقیقت را نمی‌دیدند، قلمرو مجاز را در *دل فولاد* در سیطره گرفته‌اند. جست‌وجوی چشم‌ها نکته‌ای ایهامی است و می‌تواند کنایه‌های زیادی را در بر گیرد. در *دل فولاد*، «کلمه، سوار اسب است» (همان: ۱۸۶)، «دروازه‌های شهر شیراز» با قلم گشوده می‌شود (ر.ک؛ همان: ۱۱۸)، نویسنده، دیکتاتور درونی دارد (ر.ک؛ همان: ۱۷۴)، با «سوارکار»، زبان روایت‌های گذشته و حال را به هم پیوند می‌زند و *دل فولاد* را می‌سازد.

۵-۳-۵. تفسیر استعاری زندگی

بازی زندگی در زبان *دل فولاد*، در قالب گزاره‌هایی بیان می‌شود که حقیقی و مجازی بودن آن‌ها با خوانش سطحی قابل تمییز نیست. در *دل فولاد*، غالب این کلمات از جنس بهارنارنج هستند (ر.ک؛ همان: ۱۰۴). بازی با کلمات جلوه‌ای دیگر از بازی زندگی است. «کنش» گردش دارد: «عادت داشتم، عادت داشتید... عادت داشتند و تا آن سوی جهان می‌شود فعل‌ها را به غصه و دغدغه صرف کرد» (همان: ۲۵۷) و فعل و زندگی طرد و عکس می‌شوند: «تو می‌توانی بیافی و من نمی‌توانم و من می‌توانم بنویسم و تو نمی‌توانی...» (همان: ۲۶۴).

نمادها نقش بارزی در بازی زندگی دارند. خان قاجار (نمونه‌ای از پلشتی)، سوارکار زند (جوانمردی و جوانمردی)، سیاوش (قربانی)، سرهنگ و سرگرد حمیدی (زورمداری)، خواهران بافنده باردار (نادانی و ناپویایی)، دیکتاتور (جوهر عقلانی نویسنده‌گی)، دختر کاتب (جوهر احساسی نویسنده‌گی)، پیرزن عروسکی (کمال مادرانه)، پیرزن‌ها و پاسبان‌ها (مُشرف)، خنده نقره‌ای (خنده مصنوعی)، رنگ سبز (موافقت)، رنگ آبی (زندگی)، رنگ زرد و نارنجی (خشکیدن)، رُز طلائی (خوشبختی)، سیگار زر (صف نوبت و نایابی دوره جنگ)، از نمادهای زنده دل فولاد هستند.

استعاری‌ترین حالت هستی‌شناسانه زندگی، روایت سلطه کنش‌پذیرانه است که افسانه آن را در قالب دیکتاتور و امر و نهی‌های پیوسته او، به مثابه خشونت نمادین درون خود نهادینه کرده‌است. افسانه «خودش به او ستاره داده بود» (همان: ۱۷). شکم افسانه داشت بالا می‌آمد؛ کار دیکتاتور بود! همه آبستن سلطه‌اند! افسانه در پایان، آن را قی می‌کند و از خود می‌راند (ر.ک؛ همان: ۱۷۴). دختران بافنده نیز با استعاره «باردار بودن»، بدون اینکه مردی در زندگی آنان وجود داشته باشد، آبستن خشونت‌های ناشی از ساختار فضای اجتماعی هستند. نویسنده دل فولاد «درخت نارنج خشکیده» را استعاره‌ای از زنانگی از دست رفته مادران و زنان می‌گیرد (ر.ک؛ همان: ۹۷).

۳-۵.۶. زیاده‌روی در استعاره و تشبیه

نویسنده پست‌مدرن در استفاده از استعاره و مجاز تعمداً زیاده‌روی می‌کند و با به‌کارگیری مضحک و تمسخرآمیز جلوه دادن آن‌ها، خود را از بند استعاره و مجاز می‌رهاند. این زیاده‌روی بیشتر در تشبیهات عجیب و غریب و استعاره‌های دور از ذهن نمود دارد و گاه با اطناب و افراط در توصیف و تشبیه، خواننده، اصل مطلب و قدرت تجسم موضوع را از دست می‌دهد. این شیوه گونه تازه‌ای از بلاغت فارسی را به نمایش می‌گذارد. عناصری که متن رمان را از داستان محض فراتر می‌برد، در دل فولاد فراوان است. نمونه‌های زیر افزون بر شواهد پیشین این مقاله است.

نمونه تشبیه و استعاره غریب

استعاره			تشبیه			
صفحه	استعاره	صفحه	استعاره	صفحه	مشبه	مشبه‌به
۱۵	دانه‌چینی چشم	۶	بازی باد	۶	دانه درشت	صدا
۱۹	پرش ستاره روی شانه	۶	خواب شهر	۶۲	عروسک	پیرزن
۵۲	رقص خنده	۹۲	تکنیر زن	۴۲	حلقه دود	بازشدن تازیانه

۹۲	رقص گل کوكب	۱۰۳	قاب گرفتن جان	۱۰۱	هوای شمال	حال انسان
۱۶۵	معتاد شدن گل	۱۲۵	زخمی شدن دیوار	۱۰۴	بهار نارنج	کلمه
۱۳۹	لبخند شرور	۱۵۶	خندیدن دیوار	۱۲۶	دانه زنجیر	کلمه
۱۵۹	بی‌عرضگی تاریخ	۱۵۹	گم شدن شب	۲۴۴	تیر آهن	دست
۱۵۷	مردسازی چرخ خیاطی	۱۷۹	بالا رفتن ساعت	۲۲۷	گره	آفتاب
۱۷۸	رد پای زمان	۲۲۶	خنده نقره‌ای	۹۹	شیء	شب
۲۲۹	سواری ستاره ناهید	۱۲۷	زرد شدن قصه	۹۷	درخت	زنانگی
		۱۴۹	قفل شدن زندگی	۳۰	رُز طلائی	هنر

۴-۵. تناقض

تناقض در متن از جمله ویژگی‌های آثار پسامدرنی است که به عدم قطعیت، ابهام و تردید موجود در این آثار دامن می‌زند.

۱-۴-۵. گزاره‌های متناقض

به کار بردن واژه‌های «گویا»، «انگار»، «شاید»، «یا»، «مثل اینکه» و آوردن «جملات پرسشی»، موجب تناقض، تردید و ابهام متن می‌شود: «نسرین بود که می‌گفت یا خودش! هیچ کدام و هر دو...» (همان: ۱۸۴). نویسنده برای ایجاد تعلیق و تعمیق، در گزاره‌هایی خود را به امواج تناقض می‌سپارد. با اینکه دیکتاتور درون برای دیگران دیدنی نیست، نویسنده گمان می‌کند مادرش نیز چشم مصنوعی دارد و نمی‌تواند دیکتاتور را ببیند. چرا نویسنده انتظار دارد رؤیت وجدانش برای دیگران ممکن باشد؟! مادر می‌گریست. از درد زخم‌هایش به خود می‌پیچید: «زنی هستی تو...زن»، «اما می‌تونم. نگاه کن» و دیکتاتور را نشان داد. مادر ندیده بود. چرا ندیده بود؟! چشمان مادر هم؟ (ر.ک؛ همان: ۱۰۷).

از جمله تناقض‌های متعدد محتوایی رمان این است که نویسنده با نگرش هستی‌شناسانه، مسئله وجود و عدم را در هاله تردید فرومی‌برد. دختر کاتب گفت: «اما آن‌ها قصه می‌شوند؟» (همان: ۱۸۶)، «ما قصه‌ایم، آن‌ها حقیقی‌اند» (همان) و او دادش در آمد: «...آن‌ها مرا آورده‌اند توی خانه خودشان و من حالا قصه‌ام و آن‌ها با من مشغول می‌شوند تفریح می‌کنند! نمی‌کنند؟» (همان). در متن تناقض، پرسش هستی‌شناسانه نویسنده، پاسخی بی‌سرانجام دارد: «خروسی در دوردست می‌خواند. سه بار خواند. معلوم نبود که چه کسی که را در کجا انکار می‌کند!» (همان: ۱۸۲) و «نسرین بود که می‌گفت یا خودش! هیچ کدام و هر دو...» (همان: ۱۸۴). روانی‌پور میان روایت مراقبت افسانه از سیاوش معتاد (ر.ک؛

همان: ۱۹۵) با جبهه رفتن او تناقض ایجاد کرده‌است: «آن قصه را باور نکریدید! کردید؟! کدام قصه؟! همان اسارت و بیمارستان عراقی و آن پرستار ایرانی‌الاصل... پرستار شکل شما بود... مثل شما... من رفته بودم برای وطنم بجنگم» (همان: ۲۷۰). او صدا را با سکوت جمع می‌کند: «پاییز همیشه پُر از... صدای مشّت و لگد کسی هست که زیر مشّت و لگد له شود؛ کسی که نمی‌تواند فریاد بزند» (همان: ۱۱۵).

۲-۴-۵. جمله‌های متضاد

نویسنده با ایجاد دو باور ذهنی، باور ذهنی من خواننده و باور ذهنی متن یا نویسنده، جهان دیگری را می‌سازد که شاید خواننده تاکنون از آن بی‌خبر بوده‌است. از ترفندهای متن برای ایجاد چنین عملکردهایی، کاربرد جمله‌های متضاد است: «چشمانشان را بسته بودند... نه نباید، باید با تمام توانت ببینی» (همان: ۱۲). افسانه «سرگردان توی اتاق ماند. چه بود؟! دستانی کارساز یا نیازمند؟! دختر کاتب گفت: بنویسم؟ چی را؟ دستانی کارساز یا نیازمند. سوارکار به تاخت خودش را رسانده بود: کارساز. و دیکتاتور قاه‌قاه خندید: نیازمند» (همان: ۲۰۷). ساده‌ترین شکل‌های تضاد نیز در ایجاد تناقض نقش دارند؛ مانند: «مردی که نعره می‌کشید و به دنبال چشمانش می‌گشت و زن می‌دید که آن دو حفره خالی، زخم نیست» (همان: ۶)؛ «چشمان درشت برآمده‌شان را باز و بسته کردند» (همان: ۱۱۷)، «ریزریز خندیدند... زارزار گریه کردند!» (همان: ۱۱۸)، «تمام روز را گشته بودند تا رد پای از آن شب گم‌شده بیابند» (همان: ۱۵۹).

۵.۵. شخصیت‌های خاص

یکی از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن، غیرعادی بودن شخصیت است؛ چنان‌که: «با هیچ روشی نمی‌توان معلوم کرد آن‌ها از کدام اوضاع در دنیای واقعی نشأت گرفته‌اند و یا بر اساس کدام ملاک‌ها می‌شود در سلامت عقلشان تردید نکرد. عرف‌های واقع‌نمایی و عقل سلیم در این داستان‌ها فسخ شده‌اند. شخصیت‌ها در آن بُعدی از هستی بی‌ساختار حیات دارند که رفتارشان به طور توجیه‌ناپذیری بی‌دلیل ناسنجیدنی می‌شود» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۴).

۱-۵.۵. شخصیت‌های انتزاعی

در رمان *دل فولاد*، چند شخصیت داستانی و چند شخصیت خیالی نقش ایفا می‌کنند. افسانه سربلند، پیرزنان، پیردختران، مهاجرانی، سرهنگ، سیاوش، نسرین، نرگس، دکتر مهرسای و منشی، شخصیت‌های کنشگر داستانند و منشی، پدر و شوهر افسانه، اشخاص غیرفعال هستند. دیکتاتور، سوارکار، دختر کاتب، خان قاجار، فرنگیس، کیکاووس و...

شخصیت‌های انتزاعی داستانند که سه شخص نخست از آن‌ها کنشگرند. صفات، کنش‌ها و سرگذشت این شخصیت‌ها، در *دل فولاد*، با ویژگی‌های قهرمانان داستان‌های مدرن هیچ سنخیتی ندارند. دیکتاتور از زیر درخت نارنج بیرون آمد و با زن (افسانه) یکی شده بود (ر.ک؛ همان: ۱۹) و دیکتاتور او را از نگرانی باردار کرده بود (ر.ک؛ همان: ۳۳).

۲-۵۵. غیر قابل اعتماد و بی‌ثبات

سیال بودن، لغزندگی و غیر قابل اعتماد بودن از ویژگی‌های شخصیت داستان پسامدرن است (ر.ک؛ بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۵). در *رمان دل فولاد*، شوهر شخصیت اصلی، صادق و روراست نیست؛ زیرا «زنش را همیشه پیش از خود خواب می‌کرده تا حتماً چیزی را نبیند... می‌خواسته چشمانش را، حفره خالی چشمانش را پنهان کند؛ چشمانی که شیشه‌ای بوده» (روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۵۳). پدر مورخ افسانه هم شخص مورد اعتمادی نیست؛ زیرا خانواده خود را بدون دلیل کتک می‌زند (ر.ک؛ همان: ۶۸). «نسرین» - دوست افسانه - نیز شخصیت ناپایداری داش، او زن روشنفکری بود (ر.ک؛ همان: ۱۸۵)، اما شوهرش «طرفدار زن سنتی بود» (ر.ک؛ همان: ۵۹) و از او جدا شده بود. می‌گفت او را دوست دارد (ر.ک؛ همان: ۱۸۵)، ولی «دروغ بود» (همان). سرهنگ بازنشسته در عالم خیال زندگی می‌کرد. او کبوتران محل را به جای سربازان دوران اقتدار خود، «زیر پوشش» می‌گرفت و گاهی که «دو نفر» از کبوتران تأخیر می‌کردند، با «گشنه» نگهداشتن همه به آن‌ها می‌فهماند که «با کی طرفند؟» (همان: ۱۲۲). شخصیت پزشک *رمان* نیز نگران «چشم»‌ها بود. «مهرسای» در مهرماه پنجاه‌ونه، در بیمارستان فریاد می‌کشد: «وای خدایا! همشون باید کور بشن، همشون!» و «همان شب دست به کار شده بودند. چهل چشم، چشم‌رنگی، سیاه و یکی سبز، سبز سبز» (همان: ۱۳۴).

۳-۵۵. سیال بودن شخصیت‌ها

کاراکترهای *دل فولاد* گاهی از پاره‌روایتی به روایت دیگر تغییر می‌یابد. در پاره‌روایتی، مراقبت و رسیدگی افسانه به سیاوش معتاد (ر.ک؛ همان: ۱۹۵) با روایت دیگر (ر.ک؛ همان: ۲۷۰) از آن دو، درهم می‌آمیزد و این دو شخصیت با شخصیت‌های رزمنده جابه‌جا می‌شوند (ر.ک؛ همان). شخصیتی که دوست افسانه است، با زنی که روسری سبز دارد و پیکان سبز سوار می‌شود (ر.ک؛ همان: ۲۱۳) نیز هیچ تفاوتی ندارند.

سوار کار گاهی *دل‌آور* زند تاریخ است (ر.ک؛ همان: ۸)، اما خان زند گاهی با جوانی که نوار قرمز روی پیشانی داشت و به کربلا می‌رفت (ر.ک؛ همان)، یکی می‌شود. این سوار کار در جایی، عکس است (ر.ک؛ همان: ۸ و ۶۵): «او چه می‌کرده *دل‌آور* زند؟! در همه زمان‌ها و

عصرها چه می کرده؟» (ر.ک؛ همان: ۹). وقتی نویسنده «تاریخ زندیه» را خرید، «دید که سوارکار در چهارچوب در کتابفروشی ایستاده است و به او اشاره می کند» (همان: ۱۰). «از دستانش خون می چکد» (همان: ۵۲). این سوارکار، حامی نویسنده است. او هراس را در چهره تکثیرشده پیرزن کاشته بود! (ر.ک؛ همان: ۹۲).

۴-۵۵. عجیب بودن شخصیت‌ها

شخصیت‌های *دل فولاد* عجیب‌اند. پیرزن‌هایش تکثیر می شوند (ر.ک؛ همان: ۹۲) و دنیا را پُر می کنند (ر.ک؛ همان: ۶۱). تمام پاسبان‌هایش سوت می زنند (ر.ک؛ همان: ۳۴). پیرزن خیابان پاستور، چشمان عروسکی (ر.ک؛ همان: ۳۹) داشت و افسانه از مزاحمت‌های او به ستوه آمده بود. پیرزن خیابان گرگان، خانم سرهنگ حمیدی بود که برای نجات پسر معتادش، احساس او را برانگیخت و مهر پسر را در دلش کاشت، اما با آمدن ناهید (نامزد سیاوش) او را دور انداخت. همه پیرزنان عطش بازجویی داشتند؛ مانند «پیرزنی که مدام در قاب پنجره ایستاده و رفت و آمدت را مثل دقیق‌ترین ماشین حساب دنیا کنترل می کنه» (همان: ۶۰) و پیرزنی که با چرتکه نسرین روشنفکر را ستی کرده بود (ر.ک؛ همان: ۱۸۵): «زنان خانه‌دار! تا چشم باز کنی، دار و ندار ذهنت را می برند!» (همان: ۱۰۸). دماغ تمام پیرزن‌های دنیا از مشت مردها (ر.ک؛ همان: ۸۱)، خونی است (ر.ک؛ همان: ۷۸). پیردختران در پی احضار روح مادرشان هستند تا در شیشه کنند! (ر.ک؛ همان: ۱۴۱). آن‌ها با صدای خنده خود پیر می شوند (ر.ک؛ همان: ۱۲۰) و آبستن خشونت زمانه هستند.

۵-۵۵. ملال‌آوری

اکثر شخصیت‌های *دل فولاد* چنان دل‌زنده‌اند که افسانه از آن‌ها بیزار می شود (ر.ک؛ همان: ۱۸۶). به نظر او، همه اشخاص دروغ می گویند: نسرین «هم به خودش و هم به او دروغ می گفت» (ر.ک؛ همان: ۱۸۵)، «من هم دروغ می گویم، دروغ!» (همان) و «تمام سواکاران را همین دروغ‌ها می سازند» (همان)، تمام دیکتاتورهای دلچک (ر.ک؛ همان: ۲۴۳) هستند. سرهنگ، سیاوش، پیرزنان چرتکه‌دار، پاسبانان سوت‌زن، پدر متعصب و مردی که او را در قمار باخت، چشم‌شیشه‌ای‌ها، مهاجرانی، خانم آذری (منشی)، سرگرد حمیدی، خان قاجار، همگی ملال‌آورند.

۶-۵۵. اقتدار شخصیت‌ها

در رمان پسامدرن، دیگر خبری از اقتدار بی‌چون و چرای مؤلف بر شخصیت‌ها نیست، بلکه «شخصیت‌ها بر استقلال خود از نویسنده اصرار می‌ورزند و حتی علیه او سر به شورش برمی‌دارند، تا حدی که خواننده احساس می‌کند این نویسنده است که از شخصیت‌ها

تبعیت می‌کند و نه برعکس» (پاینده، ۱۳۸۶: ۶۴). در *دل فولاد*، شخصیت دیکتاتور لحظه‌به‌لحظه زندگی افسانه را زیر سیطره خود می‌گیرد و حرف توی زبانش می‌گذارد (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۹۷)، سوارکار (ر.ک؛ همان: ۲۲۸) و کاتب (ر.ک؛ همان: ۲۴۲) درون نیز بر نویسنده چیره هستند.

۶-۵ بینامتنیت و چندصدایی

بنا به اصل بینامتنیت، هر متن در قلمرو قدرت متون پیشین است و معنایش با آن‌ها پیوند دارد. به نظر کریستوا و بارت، هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌زند، بلکه هر اثر واگویه‌ای از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ است (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷).

۱-۶-۵ گفت‌وگوهای متن، تاریخ و شخصیت‌ها

بینامتن‌های *دل فولاد* پیرامون درونمایه‌های دیکتاتوری شکل می‌گیرد. دلاور زند خواست تسلیم دیکتاتور شود، کور و سپس کشته شد (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۲۹). سربازان جنگ ایران نخواستند تن به دیکتاتور بسپارند، کور شدند (ر.ک؛ همان: ۱۲۹-۱۳۴) و سیاوشی که اسیر دیکتاتور (صدام) بود (ر.ک؛ همان: ۱۲۹) و سیاوشی که فرنگیس را تداعی می‌کرد (ر.ک؛ همان: ۱۵۰) و شخصیت حماسی (ر.ک؛ همان: ۱۶۵) بود. در این *رمان*، بینامتن‌ها از دیکتاتورهای درون و بیرون وجود زن نویسنده در زمان تاریخی ۱۳۶۹ پرده برمی‌دارند: «سال‌ها بود که بنده بود؛ بنده عادت‌هایی که برایش دیکته می‌شد و او فقط مجری بود. اطاعت می‌کرد» (همان: ۴۸).

در بخش‌های زیادی از *دل فولاد*، زمان اکنون و گذشته به هم می‌رسند: «فرمانده گفت: شیرازی هستی؟ بیا این را بده به... نه برو به آن خانه. آنجا کسی به دنبال چشمانش می‌گردد و بگو از کرمان آورده‌ام و حالا نمی‌خواست تاریخ دور مکرر بزند» (همان: ۱۳۵). سیاوش اکنون، متهم و درمانده بود. افسانه فقط خواسته بود از او قصه‌هایش را بگیرد. قصه‌های زمان جنگ (ر.ک؛ همان). او «در جایی در مرز ایران و توران زمین مرده‌است» (ر.ک؛ همان: ۱۶۵).

افسانه سربلند، زنی است که با دیکتاتور نوشتن و دیگر دیکتاتورهای کوچک و بزرگ ذهن خود در ارتباط است. گاه می‌جنگد، گاه می‌سازد و گاه تسلیم می‌شود. افسانه با سایر زن‌ها، با مادرش، خواهران بافنده، پیرزن عروسکی، همسر سرهنگ، ناهید، دختر کاتب و از سوی دیگر، آقای مهاجرانی، سیاوش، سرهنگ، مردی که زمانی شوهرش بود، با

اشخاص تاریخی همچون پدرش، خان قاجار، کریم‌خان زند، چنگیزخان، فرنگیس، افراسیاب و کیکاوس گفت‌وگو دارد. وام‌گیری‌های داستان *دل فولاد* چه بخش‌های تاریخی و چه بخش‌هایی که به زندگی امروز (۱۳۶۹) بازمی‌گردد، قصه‌های آشنا، همراه راوی شده‌اند که اندیشهٔ کانونی داستان را واگویه کنند. خوانندهٔ *دل فولاد*، کور کردن‌های پیاپی آغامحمدخان، به آتش کشیده شدن تخت جمشید، قربانی سیاوش و... را بازنگری می‌کند.

۲-۶-۵. چندصدایی

در آثار پسامدرن می‌توان گفت:

«صداهاى مختلف، روایت‌های جداگانه‌ای را بیان می‌کنند که هر کدام حکم یک پاره‌روایت را دارد. این پاره‌روایت‌ها در عرض یکدیگر به پیش می‌روند. گاه این صدا در رمان غلبه دارد و گاه در فصلی دیگر، صدایی متفاوت. تکثر و گاه حتی تباین این صداها دنبال کردن داستان را با دشواری روبه‌رو می‌سازد» (پاینده، ۱۳۸۶: ۴۷).

روایت پسامدرنیستی، داستانی چندصدایی است. داستان هیچ حقی برای یک صدا قائل نیست. در داستان پسامدرن صدای آدم‌ها از چهره‌های آن‌ها مهم‌تر است و جایی برای صداهاى مسلط و محدودکننده وجود ندارد (ر.ک؛ بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۸).

در رمان *دل فولاد*، اعتراض به سنت‌های حاکم، صدای مخالفت نویسنده را نمایان می‌کند. او دوست دارد مثل آن درخت همیشه‌سبز، قانون زمین را بشکند (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۵۴)؛ زیرا «اگر تحت شرایط عمل کنی، شلاق می‌خوری» (همان: ۱۳۱). نویسنده، کهن‌ترین عرف جامعه را مورد تردید قرار می‌دهد: «وقتی حرف‌هایمان را زده‌ایم، چرا بگوییم با اجازهٔ پدر و برادر» (همان: ۳۳).

نویسندهٔ پسامدرن با از این شاخه به آن شاخه پریدن‌های راویان در قسمت‌های مختلف و پیش کشیدن بحث‌های مختلف در رمان، چندصدایی را به وجود می‌آورد. *دل فولاد* صدای افسانه‌هایی است که مردشان آن‌ها را در قمار زندگی می‌بازند، برخی از شب‌ها را گم می‌کنند و پدرشان آن‌ها را در نمی‌یابند و صدای دختران باکره‌ای که در حکومت صندلی چرخدار، زیر چرخ خیاطی له می‌شوند (ر.ک؛ همان: ۱۴۶) و به رویدای‌های اجتماعی ناگوار باردار (ر.ک؛ همان: ۲۵۵) هستند. صدای زن‌هایی که باید به گوش مردم جهان می‌رسید (ر.ک؛ همان: ۱۳۶)، اما به صدای نی قلیان تبدیل شد (ر.ک؛ همان). صدای

نارنج‌هایی که از شاخه زندگی جدا می‌شوند (ر.ک؛ همان). حتی صدای زنی هم که تخت جمشید را به آتش کشید (ر.ک؛ همان: ۱۶۶).

در رمان پسامدرن، راوی بدون اینکه بر کل رمان مسلط باشد، در رقابت با شخصیت‌ها قرار می‌گیرد (ر.ک؛ نوبخت، ۱۳۹۱: ۸۹). مصداق آن در *دل فولاد*، تقابل نویسنده، دیکتاتور و سوارکار است. مقاومت سوارکار در برابر دیکتاتور، صدای مخالف را پدید می‌آورد. صدای دلاورانِ زندِ همه زمان‌ها (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۹)، سوارکارانِ غریب و تنها (ر.ک؛ همان: ۱۷۰) که در برابر دیکتاتورهای مهاجم، در جبهه جنگ ایران و قلعه کرمان (ر.ک؛ همان: ۱۲۹) پایداری می‌کنند. صدای سیل‌های امروز و دیروز (ر.ک؛ همان: ۱۷۹)، قصه جنگ با عراق (ر.ک؛ همان: ۱۳۵)، صدای قلبی که با اصابت خمپاره بیرون می‌زند و تار می‌نوازد (ر.ک؛ همان: ۲۰۹)؛ صدای مردم کرمان که باید دو من چشم به خان قاجار می‌دادند (ر.ک؛ همان: ۲۵۴).

روانی‌پور با استفاده از صدای تیپ‌های مختلف و ابزار و فضاهای خاص، مسائل اقتصادی، سیاسی و فرهنگی جامعه را به تصویر می‌کشد. صدای سوداگرانی (مهاجرانی) که ارزش فرهنگ و هنر را با میزان فروش آن‌ها می‌سنجد، صدای پزشکی (ر.ک؛ همان: ۱۸۹) که از گرانی تابوت شکوه دارد و مرد فروشنده (ر.ک؛ همان) که گرانی را توجیه می‌کند. ۳۶. چندزبانی: چندزبانی از شاخه‌های چندصدایی است. از دید باختین، یک اثر چندصدا، عنصر چندزبانی دارد؛ زیرا هر شخصیتی که صدا و گفتمان ویژه داشته باشد، ناگزیر زبان مخصوص خود را خواهد داشت. در شبکه زبانی، «دو دسته نیروی مرکزگرا و مرکزگریز همواره فعالیت دارند. «چندزبانی»، حاصل تقویت نیروهای مرکزگریز در کلام و در نتیجه، مکالمه میان انواع گفتارها و دیدگاه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک در زبان است» (باختین، ۱۳۸۳: ۹۰). باختین چندزبانی را به معنای به رسمیت شناختن «زبان‌های متفاوتی در نظر گرفت که در لایه اجتماعی، صنفی، جنبش‌های طبقاتی، سن و منطقه (و به عبارت دقیق‌تر، لهجه‌های متفاوت) و غیره وجود دارد (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۷۷: ۹۶). بارزترین نمونه در این زمینه، کاربرد زبان محاوره‌ای و واژگان شکسته، از زبان شخصیت‌ها، در *دل فولاد* است؛ مانند واژه‌های محاوره‌ای «می‌رمبید» (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۵۱)، «پشنگه» (ر.ک؛ همان: ۱۲۷)، «تجه» (ر.ک؛ همان: ۲۵۷)، «گیراند» (ر.ک؛ همان: ۱۱۳)، «رپ رپ» (ر.ک؛ همان: ۱۱۷) و واژه‌های شکسته در روایت زیر:

«شاید قصه‌اش را به جایی خوانده باشین و شاید هم نه! روی این گُره خاکی، بعضی‌ها اعتقاد دارن که رُز طلایی خوشبختی می‌آره و یک روز مردی فقیر که می‌خواد دختر بچه‌ای را خوشبخت کنه و اونو از غصه نجات بده، به زرگری‌ها می‌ره و سال‌های سال در آنجا رفتگری می‌کنه، شب‌ها خاک را برمی‌داره، به کلبه‌اش می‌بره، همون جا غربال می‌کنه تا زمانی که پیر می‌شه و یک روز می‌بینه آن قدر ذرات طلا داره که با اون‌ها یک رُز طلایی بسازه. رفتگر این رُز رو درست می‌کنه، به دنبال دختر بچه‌ای می‌ره که دیگه جوونه و هم‌زمان با درست شدن رُز طلایی بزرگ شده و به خوشبختی رسیده. رفتگر که سال‌های جوانیش را از دست داده، رُز را به او می‌ده...» (ر.ک؛ همان: ۲۹).

۷. نتیجه

منیرو روانی پور داستان *دل فولاد* را در حال و هوای بمباران شهرها، هیاهوی جنگ و سال‌های پایانی آن نگاشته، اما پیوند زدن رویدادهای این دوره با وقایع تاریخی دوره قاجار و زندیه تا ماد و کیکاووس، فضای رمان را گسترش داده‌است. رفتن به گذشته دور و برگشتن به اکنون و همسان‌سازی قیاسی رویدادهای آن دو، دایره‌ای پسامدرنی در روایت او آفریده‌است، به‌ویژه برگزیدن نام‌های نوعی (تیپیک) و نمادین مانند سیاوش، فرنگیس، دیکتاتور، سوارکار، سرهنگ، پیرزن، پاسبان، نرگس، نسترن، با کنش‌های غیرعادی، شخصیت‌پردازی رمان را به ویژگی‌هایی آراسته‌است که در الگوهای پسانوگرایی یافت می‌شوند. رابطه بینامتنی پاره‌روایت‌های داستان، وقتی که در فضاهای خیالی شکل می‌گیرند و با زبان استعاری تجلی می‌یابند، روایتی فرامدرن خلق می‌کند که خواننده را در تشخیص رابطه کاراکترها با هم و کنش‌های داستان، با چالش مواجه می‌سازد.

نویسنده با این رمان می‌خواهد دل‌کندن آدمی را از قیود کهنه و دست‌وپا گیر جوامع کهنه نشان دهد. آزادی تخیل و جملات پراکنده، پراکندگی زمان، عدم قطعیت، تناقض و... ترفندهایی هستند براننده روح لجاجت و عنان گسیخته نویسنده‌ای که به خلق ذهنی آشفته، اما در عین حال، هدفدار پرداخته‌است. روانی پور با ایجاد تناقض‌های متعدد محتوایی در رمان، با نگرش هستی‌شناسانه، مسئله وجود و عدم را در هاله تردید فروبرده‌است و از منظر فن روایی، از کارکرد تناقض برای ایجاد تعلیق و تعمیق در بسیاری از پاره‌روایت‌ها و گزاره‌ها یاری جسته‌است.

سرانجام، در پاسخ به پرسش پژوهش، آنچه واضح است، حضور غالب مؤلفه‌های فنون روایی پسامدرن در رمان *دل فولاد* است. در این میان، بی‌نظمی زمانی پایه بیشتر

مؤلفه‌های دیگر می‌باشد. در فضای پسامدرن، زندگی به بازی تبدیل می‌شود و این بازی در زبان دل فولاد با بیان استعاری، نقش زیادی در برجسته کردن روایت پسانوگرایی دارد.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و تأویلی‌گرایی)*، تهران، مرکز. اخوت، احمد (۱۳۹۲)، *دستور زبان داستان*، ج ۲، اصفهان، فردا.
- باختین، میخائیل (۱۳۸۳)، *زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان*، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، تهران، هرمس.
- بوشعیر، الرشید (۱۹۹۷ م.)، *الشعر العربی فی منطقه الخلیج، عوامل تطوره و اتجاهاته و قضایاه*، ط ۱، بیروت، دارالفکر.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۲)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران، افراز.
- پاینده، حسین (۱۳۸۳)، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، تهران، روزنگار.
- _____ (۱۳۸۶)، *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس*، تهران، هرمس.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۷)، «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر»، *آموزش زبان و ادب فارسی*، د ۲۵ ش ۳، صص ۱۲-۱۷.
- _____ (۱۳۸۸)، *پسامدرنیسم در ادبیات*، تهران، نشر علمی.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، *منطق گفتوگویی میخائیل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران، مرکز. داد، سیما (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران، مروارید.
- روانی‌پور، منیرو (۱۳۸۳)، *دل فولاد*، ج ۵، تهران، قصه.
- رستمی، فرشته (۱۳۸۹)، «زیباشناسی دریافت در دل فولاد»، *پژوهش‌های ادبی*، ش ۲۹ و ۳۰، صص ۴۹-۷۰.
- سالمن، رابرت (۱۳۹۲)، «معنای زندگی»، ترجمهٔ مسعود فریامنش، *ماهنامهٔ اطلاعات معرفت و حکمت*، س ۸، ش ۱، صص ۹-۱۵.
- سلدن، رامان و پیتر ویدسون (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، طرح نو.
- فتوحی، محمد (۱۳۸۵)، «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا»، *نشریهٔ زبان و ادبیات فارسی*، د ۶۲، ش ۸، صص ۱۷-۳۶.
- فرمهمینی، محسن (۱۳۸۳)، *پست‌مدرنیسم و تعلیم و تربیت*، تهران، آبیژ.
- لوئیس، بری (۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیات»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گردآوری و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، روزنگار، صص ۷۷-۱۰۹.
- لیکاف، جرج و مارک جانسون (۱۳۹۵)، *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم*، ترجمهٔ هاجر آقابراهیمی، ج ۲، تهران، نشر علم.

- مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، *دانشنامه نقد ادبی از افلاتون تا به امروز*، تهران، چشمه.
- مک‌کافری، لری (۱۳۸۱)، *ادبیات داستانی پسامدرن، در ادبیات پسامدرن*، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
- مک‌هیل، برایان (۱۳۸۳)، «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گردآوری و ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار.
- مهاجر، مهران و محمد نبوی (۱۳۸۴)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، تهران، آگه.
- نوبخت، محسن (۱۳۹۱)، «چندصدایی و چندشخصیتی در رمان پسامدرن ایران با نگاهی به رمان *اسفار کاتبان از ابوتراب خسروی*»، *زبان‌شناخت*، س ۳، ش ۲، صص ۸۵-۱۲۰.
- وو، پاتریشیا (۱۳۸۹)، *فرداستان*، ترجمه وقفی‌پور، تهران، چشمه.
- _____ (۱۳۹۳)، «مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گردآوری و ترجمه حسین پاینده، ویراست دوم، تهران، نیلوفر.
- هاجری، حسین (۱۳۸۴)، «انعکاس اندیشه‌های پست‌مدرن در ادبیات داستانی معاصر ایران»، *مجموعه مقالات ماو پست‌مدرنیسم*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- Ahmadi, Babak (1992), *The Text-Structure and Textual Interpretation (Semiotics and Interpretivism)*, Tehran, Markaz. [In Persian].
- Bakhtin, Michaeil (2004), *Aesthetics and Novel Theory*, Trans. by Azin Hosseinzadeh, Tehran, Center for Art Studies and Research. [In Persian].
- Bamshki, Samira (2012), *Narrative of Masnavi Stories*, Tehran, Hermes. [In Persian].
- Biniyah, Fathollah (2013), *An Introduction to Fiction and Narrative Studies*, Tehran, Afraz. [In Persian].
- Busheer, Rashid (1997), *Arabic Poetry in the Gulf Region, Factors of Evolution, Reflections and Judgments*, 1th Ed, Beirut, Dar al-Fikr. [In Ariabic].
- Dad, Sima (2004), *Dictionary of Literary Terms*, Tehran, Morvarid. [In Persian].
- Farmahini, M. 2004, *Postmodernism and Education*, Tehran, Ayizh. [In Persian].
- Fotohi, Mahmoud (1385), "Literary Value of Ambiguity from Two Meanings to Several Layers of Meaning", *Journal of Persian Language and Literature*, Vol. 62, No. 8, Pp. 17-36. [In Persian].
- Hajri, Hossein (2005), "Reflection of Postmodern Thoughts in Contemporary Iranian Fiction", *Proceedings of Postmodernism*, Tehran, Institute of Humanities and Cultural Studies. [In Persian].
- Likoff, Jeorg and Johnson, M (2016), *The Metaphors We Live With*, Trans. by Hajar Agha Ebrahimi, Tehran, Elm Publishing. [In Persian].
- Lodge, David & Nigel Wood (2000). *Modern Criticism and Theory: A Reader* 2^{ed}. Longman: Iser wolfgan, The Reading process, a Phenomenological Approach. [In English].

- Louis, Barry(2004), "Postmodernism and Literature", *Modernism and Postmodernism in the Novel*, Translated by Hossein Payandeh, Tehran, Rooznegar, Pp. 77-109. [In Persian].
- McCaffrey, Louis (2002), "Postmodern fiction", *Postmodern Literature*, Translated by Payam Yazdanjoo, Tehran, Markaz. [In Persian].
- McHale, Braian (2004), "Transition from Modernism to Postmodernism, *Modernism and Postmodernism in the Novel*, Translated by Hossein Payandeh, Tehran, Rooznegar. [In Persian].
- Meqdadi, Bahram (2014), *Critical Encyclopedia from Plato to the Present*, Tehran, Cheshmeh. [In Persian].
- Mohajer, Mehran and Mohammad Nabavi (2005), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*, Tehran, Agah.
- Nobakhat, Mohsen (2012), "Polyphony and Multi-Personality in the Postmodern Iranian Novel with a Look at the Novel of the Writers' Journey by Abu Trab Khosravi", *Linguistics*, Vol. 3, No. 2, Pp. 85-120. [In Persian].
- Okhovat, Ahmad (2013), *The Grammar of Stories*, 2th Ed, Esfahan, Farda. [In Persian].
- Patricia Woo (2010), *Faradastan*, Translated by Waqfipour, Tehran, Cheshmeh. [In Persian].
- (2014), "Modernism and Postmodernism: A New Definition of Literary Self-Awareness", *Collection of Modernism and Postmodernism in the Novel*, Selected and Translated by Hossein Payandeh, 2th Ed, Tehran, Niloufar. [In Persian].
- Payende, Hossein (2004), *Modernism and Postmodernism in the Novel*, Tehran, Rooznegar. [In Persian].
- (2007), *Postmodern Novel and Film: A Look at the Structure and Industries of Mix Film*, Tehran, Hermes. [In Persian].
- Ravanipour, Moniru (2004), *Del Foolad*, 5th Ed, Tehran, Story [In Persian].
- Rostami, Fereshteh (2010), "Aesthetics of Receiving in the Heart of Steel", *Literary Research*, Vol. 29-30, Pp. 49-70. [In Persian].
- Salman, Rabert (1392), "The Meaning of Life", Translated by Massoud Faryamanesh, Knowledge and Wisdom Information Monthly, Vol. 8, No. 1, Pp. 9-15. [In Persian].
- Selden, Raman and Widson, Pieter. (1998), *Handbook of Contemporary Literary Theory*, Translated by Abbas Mokhber, Tehran, Tarheh Now. [In Persian].
- Tadayyoni, Mansoureh (2008), "Modernism and Postmodernism in Contemporary Fiction", *Persian Language and Literature Education*, Vol 25, No 3, Pp. 12-17. [In Persian].
- (2009), *Postmodernism in Literature*, Tehran, Scientific Publishing. [In Persian].

Todorov, Tezvetan (1998), *The Conversational Logic of Mikhail Bakhtin*,
Translated by Dariush Karimi, Tehran, Markaz. [In Persian].