Volume 2. Issue 2. Autumn & Winter 2024-25. Pages 69 to 85.

Research Paper

The Familiar Narrative Experiences and Subjugation of the Narrator in Postmodern Novels (Based on the Two Novels Azadeh Khanum and Her Author and Gypsy by the Fire)

Najmadin Rostam[1*], Dyar Mardan[2]

[1] Ph. D in Persian Language and Literature, Charmo University, Kurdistan Region of Iraq
[2] Msc in Persian Language and Literature, Charmo University, Kurdistan Region of Iraq

10.22080/lpr.2025.28627.1078

Received:
February 18, 2025
Accepted:
March 18, 2025
Available online:
March 19, 2025

Keywords:
Persian Novel, Narrator, Identity, Authority, Moghuri, Baraheni, Rawanipour.

Abstract

The role and identity of the narrator, as the primary agent of intertextual narratives, have undergone significant transformations throughout the history of narrative discourse. In classical and even neoclassical works, the narrator sometimes occupies an ambiguous position, while at other times, they are distinctly defined, maintaining ontological and epistemological stability and authority. However, in modern narratives, this stability and authority have been considerably diminished. The narrator engages in storytelling with hesitation and isolation, yet they remain ontologically present despite experiencing personal despair and profound epistemological uncertainties. With the emergence of postmodern narratives and the dominance of concepts such as the reauthorization of metanarratives, the "death of the author," and the shifting subject of representation—often manifesting through the explicit revelation of the writing process—the narrator's identity is disclosed in two distinct modes of subordination: explicit and implicit. This present study identifies key manifestations of narrative subordination in postmodern fiction. First, the narrator's ostensible claim to authority paradoxically functions as a form of subjugation. Second, a broader, more pervasive form of subjugation emerges, characterized by epistemological uncertainties, contradictions, and deliberate ontological instability. While this condition deviates from prior experiences of seemingly stable narrative structures, it may offer a more realistic and democratic approach to both epistemology and ontology. This study employs a descriptive-analytical methodology. Its corpus consists of two prominent Persian postmodern novels: Azadeh Khanum and Her Author by Reza Baraheni and Goli Kenar Atash by Moniro Ravanipour.

*Corresponding Author: Najmadin Rostam
Address: Ph. D in Persian Language and Literature, Charmo University, Kurdistan Region of Iraq.
Email: najmadin.rostam@chu.edu.iq

علمی

تجربه‌های مألوف روایی و مقهوری راوی رمان‌های پسامدرن(بر مبنای دو رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش و کولی کنار آتش)

نجم‌الدین رستم[۱*]، دیار مردان[۲]

[۱] دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه چرمو، کردستان عراق
[۲] کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه چرمو، کردستان عراق

10.22080/lpr.2025.28627.1078

تاریخ دریافت:
۲۶ بهمن ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش:
۲۸ اسفند ۱۴۰۳
تاریخ انتشار:
۲۹ اسفند ۱۴۰۳

کلیدواژه ها:
رمان فارسی، راوی، هویت، اقتدار، مقهوری، براهنی، روانی‌پور.

چکیده

جایگاه و هویت راوی در مقام اصلی‌ترین کارگزار روایی درون متنی، در سیر تاریخی روایت‌پردازی دچار تغییرات چشمگیری شده است. در آثار کلاسیک و حتی نوکلاسیک، راوی گاه در موضعی محوشده و گاه آشکار در دو سطح هستی‌شناسانه و معرفت‌شناختی، کاملاً با ثبات و مقتدر می‌نماید. این ثبات و اقتدار در روایت‌های مدرن بسیار کمرنگ شده است؛ راوی به شکلی متردد و منزوی به کنش روایتگری می‌پردازد، البته راوی مذکور باوجود استیصال شخصیتی و تردیدهای معرفت‌شناختی فراوان، به‌لحاظ هستی‌شناختی هنوز حضور دارد. شکل‌گیری روایت‌های پسامدرن و رواج تلقی-هایی همچون اقتدارزدایی از فراروایت‌ها، مرگ مؤلف و تغییرِ موضوع بازنمایی‌ها در قالب افشای کنش نوشتن، سبب می-شود هویت راوی با دو شکل مقهوری آشکار و ضمنی نمایان شود. این نوشتار ضمن دلالت‌یابی مصداق‌های مقهوری، راوی روایت‌های پسامدرن را نشان خواهد داد. اولاً تظاهر به قدرت راوی خود شکلی از مقهوری است، ثانیاً مقهوری کلان و فراگیری که در قالب تردید، تناقضات معرفت‌شناختی و تزلزل خودخواسته‌ی هستی‌شناختی، راوی را دربرگرفته، وضعیتی است که به‌رغم عدم همسویی با تجربه‌های مألوف و به‌ظاهر باثبات پیشین، چه‌بسا به‌لحاظ معرفتی-هستی‌شناختی واقعی‌تر و دموکراتیک‌تر هم هست. روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی و جامعه‌ی آماری شامل دو رمان پسامدرن شاخص فارسی، «آزاده خانم و نویسنده‌اش» از رضا براهنی و «کولی کنار آتش» از منیرو روانی‌پور است.

* **نویسنده مسئول:** نجم‌الدین رستم
آدرس: دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه چرمو، کردستان عراق
ایمیل: najmadin.rostam@chu.edu.iq

۱ مقدمه

هویت راوی و جایگاه وی در کلیت داستان و نیز ارتباط وی با دیگر کارگزاران داستانی و برون‌داستانی که پایه‌های اصلی شناخت و تحلیل روایت محسوب می‌شود، در اصل جستجویی برای درک اقتدار سوژه در روایت است که در روایت داستانی شامل کارگزاران درون داستانی به‌ویژه کنشگرانی همچون راوی، راوی- کنشگر، شخصیت و روایت‌شنو است. راوی در مقام یکی از سوژه‌های درون‌متنی ازآنجاکه حامل صدا و نگاه داستان است، نقش مهمی در تولید، رواج و تداوم بحث قدرت در روایت به عهده داردکه البته اقتدار به‌دست‌آمده یا منتسب به وی به‌اقتضای دوره‌ها و ژانرها متفاوت است. به‌عبارت‌دیگر در هر دوره، هویت راوی در داستان ازنظرِ میزان خودآگاهی و دریافت‌پذیری از نقش خود، سطح روایی که به آن تعلق دارد، مداخله‌گری و میزان مشارکت در داستان، اعتمادپذیری و فاصله‌ی آن از رویدادهای روایت‌شده متفاوت است (پرینس،۱۳۹۱ : ۱۹). گاه برای ارائه‌ی رویدادهای روایت‌شده از نقطه‌دیدی نامحدود استفاده می‌شود وگاه با انتخاب نقطه‌دیدهای درونی و بیرونی، همه‌چیز بر پایه‌ی آگاهی و احساسات و دریافت‌های یک یا چند شخصیت بر جنبه‌های عینی و بیرونی روایت قرار می‌گیرد.

در متون داستانیِ سنتی و کلاسیک که موضوع بازنمایی و کنش بازنمایی از هم متمایز بود، راوی در مقام سخن‌گوی روایت، تنها به روایتِ موضوع بازنمایی می‌پرداخت. او بر مبنای تفکر مرکزی حاکم بر داستان، در مقامی واحد با مؤلفِ مضمر و تجسم‌نایافته و در جایگاه روایت‌گو، نقشی مقتدرانه در داستان ایفا می‌کرد. راوی در این آثار به‌شکلی محوشده و پنهان ولی درعین‌حال به‌صورت متعالی، آرمانی و همه‌چیزدان، کنترل داستان را در دست داشت و آن را به‌شکلی باورپذیر به مخاطب ارائه می‌داد. او اگرچه تجسم آشکاری در داستان نداشت اما تصویرِ ضمنی مؤلفی بود که پشت صحنه ایستاده و به‌منزله‌ی خداوندگار اثر ایفای نقش می‌کرد» (مکوئیلان،۱۳۸۸:۱۱۰). اقتدار و ثُبات شخصیت راوی و دست‌نخوردگی و مصونیت او، در آثار مدرنیستی نیز همچنان پایدار ماند، با این تفاوت که «ادبیات مدرنیستی سعی داشت از دیدگاه کل‌نگرِ کلاسیک، اندکی دورتر رود و روی منظر فرد و راوی اول‌شخص متمرکز شود، بدون اینکه منکر کاربرد دیدگاه سوم‌شخص راوی دانای کل یا محدود شود؛ بااین‌حال راوی دانای کل مدرنیستی، نفوذی مشابه راوی ادبیات کلاسیک را نداشت» (بی‌نیاز، ۱۳۹۰ : ۳۹).

از زمان رواج مدرنیسم روزبه‌روز اقتدار سوژه از دست رفته است. شکل حضور راوی و جایگاه آن در روایت با ورود به عصر پسامدرنیسم و تحول در شکل و موضوع بازنمائی، با صورت‌بندی‌های کاملاً متفاوتی عرضه می‌شود. راوی از یک سو به‌شکلی خودآگاهانه، با خارج شدن از حالت انتزاعی و پنهان خود در ساحت داستان، به‌صورتی آشکار و تجسم‌یافته درمی-آید و ازسوی‌دیگر با حضور علنی و آشکارش در ساحت داستان، به ظاهر اقتدار وی حتی از گذشته بیشتر می‌شود و خود این نکته را بارها با مخاطب در میان می‌گذارد و یا به رخ شخصیت داستانی می‌کشد اما ازسوی‌دیگر پر از ضعف است.

این نوشتار ضمن نشان دادن نشانه‌های تظاهر به قدرت و اظهار ضعف، نشان خواهد داد که هر دو وضعیت با وجود تباین حاکی از اقتدار ازدست‌رفته‌ی سوژه- راوی و مقهورشدگی وی در دو سطح معرفت‌شناختی و هستی‌شناسانه است. منتهای وضعیت حاضر با وجود بار منفی ظاهری در نسبت با سنت روایی مألوف دربردارنده‌ی نوعی دموکراسی معرفتی و نیز نوعی تعامل دموکراتیک و غلبه بر تک‌صدایی است. در این نوشتار وجوه مقهوری راوی در دو روایت پسامدرن مشهور فارسی، یعنی رمان‌های آزاده خانم و نویسنده‌اش از رضا براهنی و

کولی کنار آتش از منیرو روانی‌پور، دلالت‌یابی و تفسیر می‌شود.

۱،۱ پیشینه و ضرورت تحقیق

دو رمان فارسی موضوع بحث، از منظرهای زیر موضوع تحقیق واقع شده است: رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش از رضا براهنی ازمنظرِ دلالت‌های پسامدرنیستی(پیروز، ۱۳۹۰: ۱۳۳-۱۵۷)، (پاینده، ۱۳۸۶: ۴۷-۱۱)، (شمیسا، ۱۳۸۶: ۶۸-۸۴) و هم به لحاظ جامعه‌شناختی (آزاد ارمکی، ۱۳۹۰: ۱۶۳-۱۸۱) و (عامری، ۱۳۸۷: ۴۳-۴۵) مورد بررسی قرار گرفته است.

رمان کولی کنار آتش هم با نگاه‌هایی همچون تحلیل گفتمان (گرجی، ۱۳۹۰: ۷۹-۹۰)، نمادشناسی متن (هاشمیان، ۱۳۹۰: ۳۲۹-۳۴۶)؛ تحلیل زاویه‌دید (پیروز، ۱۳۹۰: ۶۸-۵۱)، دلالت‌های پست‌مدرنیسم (نیکوبخت، ۱۳۸۴: ۱۶۳-۱۷۹) و مواردی مشابه موضوع تحلیل واقع شده است. افزون بر این‌ها یعقوبی‌جنبه‌سرایی و دیگران (۱۳۹۴:۱۲۵-۱۵۰) وجوه عنصر سبکی تناقض را در دو متن مذکور بررسی نموده‌اند. در این نوشتار جایگاه راوی در این دو متن از منظری کلان‌تر و با دلالت‌یابی جامع‌تری تبیین شده است.

۲ بحث

۲،۱ مبانی نظری تحقیق

هویت راوی به‌مثابه‌ی یکی از جای‌گیران در نقش سوژه، ازنظرِ نوع حضور و میزان توانایی وی در روایت، از کلاسیک تا عصر مدرن، تغییر چندانی نمی‌کند. در این روایت‌ها، حضور راوی در داستان به‌قدری نامحسوس است که خواننده را به این توهم وامی‌دارد که در داستان راوی‌ای در کار نیست؛ «چراکه بحث بر سر وجود چیزی است که آن را راوی محوشده می‌نامند» (گریگوری،۱۳۹۰: ۹۳). طرح مسئله‌ی محوشدگی راوی در آثار رئالیستی و مدرن، اگرچه دال بر نبودن راوی در این‌گونه داستان‌ها نیست؛ تأکیدی برضرورت آشکارنبودگی راوی در این دسته از آثار است. محوبودگی و غیبت ظاهری راویان به همراه قدرت دست بالای روایتگری آنان در داستان، ویژگی «همه‌چیزدانی» را نیز برای آنان به ارمغان می‌آورد (ریمون-کنان، ۱۳۸۷ :۱۳۱). در این شکل از روایت‌ها، اغلب قصه‌ها در خلال شعور یا آگاهیِ گوینده‌ای - خواه یک «من» و خواه یک «او»- عبور می‌کرد؛کسی که در جایگاه ناظری صِرف و همه‌چیزدان و درعین‌حال قابلِ‌اعتماد بود و به‌صورت گزارشگری دانا و روایتگری بی‌طرف به شرح و توصیف واقعیات درونی و بیرونی زندگی شخصیت‌ها می‌پرداخت و گزارش موثقی از رویدادهای روایت شده عرضه می‌داشت، بدون آنکه بر منِ وجودی خود به‌عنوان راوی اشاره کند. در این داستان‌ها، راویان هم به تمهید «نمایش» که ارائه‌ی مستقیم رخدادها و گفتگوهاست روی می‌آورند و هم از شگرد «نقل» و گزارش بهره می‌برند (همان: ۱۴۶). یکی از شگردهای مهم دیگری که راوی در آثار سنتی به کار می‌بُرد این بود که همه‌ی داستان‌های گفتاری و نوشتاری از زاویه‌دید زمان گذشته بیان می‌شد، او با جملاتی همانند: «به داخل اتاق رفت» و مواردی از این دست نشان می‌داد که کنش‌های داستانی ازنظر زمانی بر کنش روایتگری تقدم دارد (گریگوری،۱۳۹۰: ۹۴). این وضعیت با عنوان «روایتگری مؤخر» در روایت‌های فراوانی از این دست دیده می‌شود (پرینس، ۱۳۹۱:۳۲). در این نوع روایت‌ها، راوی ازطریق قرار گرفتن در جایگاهی انتزاعی و دست‌نیافتنی یا حضور غیرآشکار در داستان، در نقش راوی‌ای معتمد و کاملاً مطلع بر داستان، نمود می‌یابد.

در طبقه‌بندی‌های سنتی نقطه‌دید راوی را به سه یا چهار نوع، طبقه‌بندی می‌کنند که تمامی این اَشکال ازمنظر «شخص» و میزان «دانای کل بودن» با همدیگر متفاوت است یا راوی، درباره‌ی دیگران داستانی را می‌گوید و به همه‌ی شخصیت‌ها به صیغه‌ی سوم‌شخص اشاره می‌کند یا خودش در

مقام شخصیت درگیر آن داستان است (مارتین، ۱۳۸۹: ص۹۸). برهمین‌اساس، ازطریق دو نوع زاویه‌دید اصلی سخن می‌گوید:

الف) زاویه‌دید اول‌شخص (درونی): روایتی که در آن راوی یکی از شخصیت‌های کنشِ نقل‌شده است و ازطریق یک «من» مشخص می‌شود. «انتخاب این نوع راوی و زاویه‌دید،گاه بیش‌ازاندازه محدودکننده است؛ چراکه ممکن است دسترسی این «من» [همان اول‌شخص] به اطلاعات ضروری، ناکافی باشد» (همان: ص۱۰۹). این نوع راوی جزء شخصیت-هاست و داستان خودش یا دیگری را بازمی‌گوید. به همین دلیل «به این دیدگاه، دیدگاه درونی هم می‌گویند» (مستور، ۱۳۹۲: ۴۲). این نوع راوی به چند شکل تک‌گویی درونی- روایت افکار راوی یا روایتگری روان-، تک‌گویی بیرونی، سیلانِ آگاهی و روایت بدون راوی- گفتار بی‌واسطه‌ی آزاد- عرضه می‌شود (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۳۸۶-۴۱۰) و ازطریق دو نوع راوی بازگو می‌گردد:

- راوی- قهرمان: در این نوع روایت، داستان از زبان شخصیت اصلی بازگو می‌شود تا خود او از زبان خویش داستان زندگی‌اش را برای خواننده تعریف کند (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۰۳).

- راوی - شاهد: در این شکل از روایت، داستان از زبان یکی از شخصیت‌های فرعی داستان روایت می‌شود.

ب) زاویه‌دید سوم‌شخص (دانای کل/ بیرونی): روایتی که در آن راوی از زمره‌ی شخصیت‌های درگیر در کنش نیست و به آن‌ها با ضمایر سوم‌شخص اشاره می‌کند. او از افکار، نیات و اندیشه‌های شخصیت آگاه بوده و خواننده را در جریان آن قرار می‌دهد. درواقع در اینجا «راوی و نویسنده در قالبی واحد، در نقش خدای عالم داستان عمل می‌کنند» (براهنی، ۱۳۶۸: ۱۹۶). او از موقعیتی برتر به همه‌ی اطلاعات مرتبط با وقایع و شخصیت‌های داستان احاطه دارد. توان دانستن او در حوزه‌های رفتار، گفتار، احساسات، انگیزه‌ها و افکار شخصیت‌ها در یک سطح است. علاوه‌براین او گاه در تفسیر و اظهارنظر درباره‌ی وقایع و اشخاص داستان مداخله می‌کند، درباره‌ی اشخاص داوری و آن‌ها را محکوم یا تأیید می‌کند (مستور، ۱۳۹۲ :۳۷).

با ورود به عصر پسامدرنیسم و جریان فراداستان‌نویسی، جایگاه راوی وکنش وی دچار چالش و تغییرات بسیاری می‌شود. فراداستان، با عنوان سبکی نوین، تمام ارزش‌ها و قراردادهای داستان‌های رئالیستی و مدرن را به چالش می‌کشد و سعی می‌کند تا نشان دهد آنچه واقعیت را به وجود می‌آورد، خودِ زبان، نشانه‌ها، روایت، کلمات و داستان است که ازطریق ذهن و تخیل خلاق نویسنده شکل گرفته است و در مقام بدیل واقعیت، به خواننده عرضه می‌شود. به تأسی از این اندیشه، جایگاه راوی کاملاً دگرگون می‌شود و هویتی جدید و متفاوت در لباس راوی عرضه می‌گردد. در این دوره راویان از حالت تجسم نایافتگی و محوبودگی گذشته، به در آمده و «در قالب ناظران و درعین‌حال راوی- عاملانی خودآگاه درمی‌آیند که تأثیری چشم‌گیر بر مسیر رویدادها می‌گذارند» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ص۱۱۳). این نوع راویان به‌صورت خودآگاه، علاوه‌بر به‌کارگیری زوایای دید اول‌شخص و سوم‌شخص در گزارش گفت‌وگوها یا توصیف رویدادها و محل وقوع آن‌ها، با انتخاب زاویه دید دوم‌شخص به خود اجازه می‌دهند که هم بگویند و هم نشان دهند. آن‌ها ازطریق گزینش این زاویه‌دید، روایتی ارائه می‌دهند که در آن روایت‌نیوش همان قهرمان یا خواننده‌ای است که داستان خود او به خودش گفته می‌شود. این نوع راویان با تمییز بین مؤلف و راوی، خود می‌دانند که در نقش راوی قرار دارند یا اینکه خود، مؤلف اثر هستند (پرینس، ۱۳۹۱: ص۱۱۴). در اینجا راویان، فاصله‌ای را که در گفت‌وگوی تلویحیِ بین مؤلف، راوی، شخصیت و خواننده برقرار است کنار می‌گذارند و به‌شکلی بی‌واسطه وارد تعامل می‌شوند و حضور خود را در قالب منِ راوی یا منِ مؤلف به رخ می‌کشند. حضور آشکار راوی در این نوع روایت‌ها و خروج او از ساحت

محوشده‌ی گذشته، او را تبدیل به راوی‌ای غیرقابلِ‌اعتماد می‌کند که برای ثابت کردن قدرت و قابلِ‌اعتماد بودنش در داستان با همه درگیر می‌شود. به‌عبارتی‌دیگر «او راوی‌ای است که رویدادهای استنباط‌شده از روایت، بر قابلیت اعتماد او خط بطلان می‌کشند و کنش‌هایش به‌گونه‌ای است که با کنش‌ها و هنجارهای مؤلف مضمر منطبق نیست» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ص۵۲۴).

شیوه‌های متفاوتی که راوی‌ها در این نوع داستان‌ها ایفا می‌کنند باعث می‌شود که داستان در سه سطح «زیرداستانی» که مربوط به عالم واقعیت است، سطح «داستانی» که مربوط به بافت داستانی اثر است و سطح «فراداستانی» (ابرداستانی) که شامل نقد و نظرهای خود مؤلف بر داستان است به‌طور هم‌زمان به پیش رود (نک. وو،۱۳۸۹:۱۰ و وارد، ۱۳۸۹: ۴۹). با این وصف راویان این نوع از روایت‌ها را نیز به سه دسته می‌توان تقسیم کرد:

- راویان داستانی: این نوع راویان، همان راویانی هستند که متعلق به ساحت داستان‌اند و از چارچوبی سخن می‌گویند که پیرنگ خطی داستان است.

- راویان زیرداستانی: راویانی که از پشت صحنه‌ی داستان سخن می‌گویند؛ اینان، راویان سطوح زیرداستانی هستند که در طی آن «مؤلف واقعی» از چندوچون داستان‌گویی‌اش سخن می‌گوید.

- راویان فراداستانی: راویانی که از پوسته‌ی داستانی خارج شده و وارد چرخه‌ی تعاملی مستقیم با شخصیت‌ها و خواننده می‌شوند؛ در این شکل از بازنمایی، راوی ساحت داستانی را می‌شکند و با شخصیت‌ها، خواننده و حتی خود به گفت‌وگو و تعامل می‌پردازد.

۲،۲ وجوه مقهوری راوی در رمان‌های پسامدرن

انواع مقهوری راویان رمان‌های موضوع بحث را ازمنظر شکل‌های آن در دو دسته‌ی آشکار و ضمنی می‌توان صورتبندی کرد؛

در شکل آشکار وجوه مقهوری- معرفتی و هستی‌شناسانه‌ی راوی به‌صورت واضح از زبان وی بازنمایی می‌شود و در مقهوری- ضمنی با نوعی از تظاهر به داشتن قدرت مواجهیم که بادقت در مصداق‌ها و دلایل آن‌ها متوجه می‌شویم که مبنای این تظاهر نوعی مقهوری است.

۲،۲،۱ مقهوری آشکار: از گزارش های نامعتمد تا اظهار عجز در کنترل شخصیت‌ها

وجه آشکار مقهوری راوی پسامدرن را می‌توان در تجسم او در قالب راوی‌ای غیرمعتمد، ناتوان و ناکارآمد مشاهده کرد که در حین به بازی‌گرفتن داستان و شخصیت‌هایش، خود به بازی گرفته می‌شود و شکست می‌خورد. او به گمان خود به‌عنوان راوی مقتدر و خدای داستان بر مکتوبش احاطه دارد، شخصیت‌هایش را کنترل می‌کند و آن‌ها را به بازی می‌گیرد، بر همه قسمت‌های داستانش احاطه کامل دارد و ...، اما درواقع او با حضور مداومش در داستان چه در سطح زیرداستانی که به موقعیت زیرساختی داستان مربوط است و چه در سطح فراداستانی که به درگیری و تعامل او با شخصیت‌ها و عناصر داستانی مربوط است، نه‌تنها احاطه‌ای بر داستان ندارد بلکه ضعف و ناتوانی، او را به ساحت داستان کشانده و درگیر تعامل با عناصری می‌کند که از او حرف‌شنوی ندارند و او را به رسمیت نمی‌شناسند. راوی در این داستان‌ها تجسم واقعی راوی شکست‌خورده و مأیوسی است که مقهوری هستی‌شناختی و معرفتی خود را ناخودآگاه لحظه‌به‌لحظه به نمایش می‌گذارد. مصداق‌های این وضعیت را در دو رمان موضوع بحث به شرح زیر می‌توان دید:

۲٫۲٫۱٫۱ ارائه‌ی راوی‌ای ناتوان و ضعیف

اولین شکل از بازنمایی بی‌اقتداری راوی در قالب ارائه‌ی او به‌عنوان راوی ضعیف و ناتوان و ناآگاهی است که نه قدرت و توانایی‌ای در کنترل و مدیریت داستانش دارد و نه آگاهی و احاطه‌ای بر آنچه اتفاق افتاده و آنچه می‌خواهد اتفاق بیفتد. او خود گرفتار سرگردانی است؛ چراکه نمی‌داند در کجای داستانی قرار گرفته که خود سازنده‌ی آن است و این اوج بی‌اقتداری و ضعف وی را می‌رساند. در رمان کولی کنار آتش، این رویه در قسمت‌های مختلفی از داستان اتفاق افتاده است. راوی در برخی قسمت‌های داستان، آنقدر ناتوان است که خود نیز بر ناتوانی‌اش اعتراف می‌کند:

« ... حالا می‌توانم کاری کنم که در اولین پاسگاه مأموران آینه را ببینند و بشناسند. می‌توانم او را دست بسته به شیراز واگردانم. اما می‌ترسم. می‌ترسم به زندان بیفتد و تو این شلوغی اعدام شود...» (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۵۸).

« ... نفس انگار از سینه‌ام بیرون نمی‌آید. ته صدای راننده آن پاییم می‌لرزد... مثل لرزش صدای آبی راکد... کسی با راننده به کامیون نزدیک می‌شود... یک قدم... دو قدم.... دیگر نمی توانم به آینه نگاه کنم... نفس به‌آرامی از سینه‌ام بالا می‌آید... » (همان: ص۱۶۲).

« ... نه، نمی‌خواهم ببینمش، نمی‌خواهم باور کنم که او فقط جسدش را برای قصه‌ی من گذاشته، من تن زنده و سالمش را می‌خواهم ... تمام کسانی که در زندگی من سرک می‌کشند به چیزی می‌رسند و من به کاهدان زده‌ام.... به جسد رسیده‌ام...» (همان: ۱۷۰).

« ... با من است، وقتی همه‌جا حاضر و ناپیدا باشی و بخواهی قهرمان قصه‌ات را آن‌طور که دل خودت می‌خواهد پیش ببری باید فحش و بد و بیراه بشنوی. آینه چنگ توی هوا می‌زند بدین خیال که گلویم را بفشارد و مرا خفه کند...» (همان: ۱۷۳).

۲٫۲٫۱٫۲ عدم وقوف بر داستانِ در حال نقل

گاهی راوی، حتی از شخصیت داستانی خود و اتفاقاتی که در حال وقوع در داستان است اطلاع و آگاهی‌ای ندارد. او در مقامی برابر با خواننده همچون ناظری بی‌اطلاع، گیج و سرگردان می‌ماند. در این قسمت‌ها او به مطرح کردن سؤالاتی می-پردازد که برای او در مقام راوی که باید از تمامی اتفاقات پیش آمده در داستان باخبر باشد جای شگفتی دارد. این سؤالات از زبان او مطرح می‌شود و دال بر عدم تسلط وی بر داستان است:

« دریا تاریک بود و زندگانی دوپاره گشته‌اش، آنقدر غریب و از هم دور که گاهی هراسان برمی‌خاست، در جستجوی جانبی که آینه از او گریخته بود، تا دخترک را بیابد سر به دنبالش بگذارد و با او یکی شود... اما... کجا رفته‌ای آینه؟ زندگی مثل دیواری رویش رمبیده بود و درد مانند شعله‌ی آتشی زبانه می‌کشید ...» (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ص۵۳).

«... و این چوپان که نی را از نی‌زار بریده بود، قصه‌ی شوربختی چه دختی را دهان‌به‌دهان می‌گفت؟...» (همان: ص ۳۲).

« و حالا: حرکت. کامیون در جاده می‌رود و راننده توی فکر. آینه رها شده از اضطراب در کنارش. در نی‌نی نگاهش آسودگی خیال. به راننده توجهی ندارد. پس به چه می‌اندیشد؟ ...» (همان: ص۱۶۱).

« ... کی کامیون حرکت کرد و کی دوباره ایستاد آن هم در تاریکی، کی راننده بالا آمده؟ نگاه می‌کنم. آینه گوشه‌ای کز کرده، جمع می‌شود، خودش را در پناه دستانش می‌گیرد... » (همان: ص۱۶۲).

«... و از آنجا لحاف و تشک و متکا آورد. بیب اوغلی نمازش را تمام کرد و سر جایش برگشت. راحت به نظر می‌آمد. انگار هیچ ماجرایی در کار نبود. آیا فاجعه را درک می‌کرد؟ ...» (براهنی، ۱۳۷۶: ۵۵).

«... تا یادمان نرفته بگوییم که - یک سال پیشتر، دکتر اکبر ناگهان دچار سکته‌ی مغزی شده بود،

عارضه‌ای که امکان داشت دکتر رضا هم دچارش شود...» (همان: ۳)

« چیزهایی که ناگهان حمله می‌کردند و او نمی‌دانست در کدام جهات بچرخد یا حرکت کند تا نیفتد، نمیرد و یا از لذت آن آب نشود. آیا این مسئله را قرار بود بنویسد و یا نوشته بود و لای آن چهارصد و پنجاه صفحه بود که گاهی آن را از چشم خودش هم پنهان می‌کرد؟ جواب این مسائل هرگز ساده نمی‌توانست باشد...» (همان: ص۱۵). مصادیق دیگر در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش: (صص۱۶، ۲۳۶، ۲۸۶ و...).

۲،۲،۱،۳ تضاد درونیِ راوی و ارائه‌ی سخنان متناقض

راوی تجسم‌یافته در این نوع داستان‌ها، از تضاد درونی رنج می‌برد. او هنوز به آن اطمینان و وحدت شخصیتی دست پیدا نکرده تا بتواند روایتی سرراست و وحدت‌گرا ارائه دهد؛ به همین دلیل تنش‌ها و تضادهای درونی‌اش در قالب روایتی که ارائه می‌دهد متجلی می‌شود و به‌صورت سخنان متناقض به فعلیت می‌رسد. این تناقض و تضادهای موجود در سخنان راوی، نمود بارز دیگری از غیرمعتمد بودن او می‌گردد؛ چراکه از موثق‌بودن سخن راوی می‌کاهد:

« ... این شعار ملی، میهنی، مذهبی ماست. به‌خصوص در این سال‌ها، سالی که آینه را با راننده کامیون می‌بینم و سالی که این قصه نوشته می‌شود...» (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ص۱۶۰).

« ... تو انگار فراموش کرده‌ای در سال ۵۹ هستی و نویسنده این کتاب را در سال ۷۳ می‌نویسد، نویسنده‌ای که اولین کتابش هشت سال بعد از آن روزهایی که تو در کتابفروشی‌ها می‌گردی چاپ می‌شود...» (همان: ص۱۸۸).

«... و حالا با آنچه می‌نوشت و در پیش روی شما آن را می‌نوشت، دنبال راه‌حلی بود که شاید بتواند چیزی بنویسد که هم پاسخ درخواست اول دکتر اکبر باشد و هم پاسخ درخواست دوم او ... ولی آنچه داشت نوشته می‌شد و یا حالا پیش چشم شما نوشته می‌شود و در خرداد ماه امسال در روزی بسیار داغ تحویل دکتر اکبر شده یا خواهد شد، چیزی از آب درمی‌آمد و یا از آب درمی‌آید که همه‌ی حساب‌های تقاضاوعرضه را برهم‌می‌زند ...» (براهنی، ۱۳۷۶: ۵).

«ولی آنچه داشت نوشته می‌شد و یا حالا پیش چشم شما نوشته می‌شود و در روزی بسیار داغ تحویل دکتر اکبر شده یا خواهد شد. چیزی از آب درآمد و یا از آب در می‌آید که همه‌ی حساب‌های تقاضا و عرضه را به هم‌می‌زند یا خواهد زد و دکتر رضا از این مصدر و افعال زدن، می‌زند و خواهد زد هم خوشش می‌آمد، چراکه مشکل افعال ضدونقیض و زمان‌های فعلی آن‌ها را به‌صورتی برای او حل کرده بود و درستش اینکه حل می‌کند و یا می‌کرد...» (همان: ص۵).

« باید به صورت خود دو حالت مختلف می‌داد تا یادش می‌ماند که خود را هم نوشته است. گرچه در جنس، مرد بود ولی در قیافه شباهت تام به زن داشت. زنی که سبیلی هیتلری به لب داشت...» (همان: ص۱۵۷).

« ... دوربین را از چشمش دور نمی‌کرد. شاهد بود و تجسس زیبایی عمیق زنی نیمه‌زن و نیمه‌فرزند را می‌کرد که در برد میدان دوربین بر روی در و پای قدرتمندش ایستاده بود و غم چشم‌هایش را به‌سوی آینده‌ی هولناکش دوانده بود....»(همان: ص۱۶۱).

«در هر شاعری زنی هست که زن را بهتر از زنی که شاعر نیست بیان می‌کند، چون شاعر یعنی شاعره، حتی اگر طرف ازنظرِ جنسی مرد باشد» (همان: ص۲۲۸).

«...من می‌گویم «من» ولی آن «من»، من شخصی من نیست. «من» رمان است. «من» من نیست. من یکی دیگر است. مسئله حرفه‌ی نویسندگی است....» (همان: ص۴۵۶).

«پایان شما چگونه است؟» (یکی بود، یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. یک دکتری بود به اسم دکتر اکبر که نویسنده و روان‌پزشک بود و دکتر مادر دکتر رضا هم بود که دکتر ادبیات و نویسنده بود، به‌خصوص نویسنده‌ی این نوع نوشتن که حالا نوشته می‌شود) ..» (همان: ص۵۹۹).

«دکتر رضا می‌خواست به دکتر اکبر بگوید که راه‌های مختلفی برای پایان قصه به ذهنش می‌رسد که دوست دارد به آن‌ها اشاره کند. به‌جای آنکه بگوید، نوشت: ۱- آقای دکتر اکبر! چون این قصه تقلیدی از زندگی نیست و نویسنده هم پیش‌از نوشتن رمان اولش سبیلش را زده بود، شما لطفاً کلیه‌ی چیزهایی را که به زندگی بیب اوغلی بی‌ربط است حذف و بقیه را چاپ کنید... ۲- آقای دکتر اکبر! چون ممکن است عده‌ای برای واقعیت کوس بسته باشند، همه‌ی بخش‌های این نوشته را دو قسمت کنید. آن‌هایی را که واقعی هستند متعلق به خود بدانید و از آن‌ها یک قصه‌ی کوتاه یا یک رمان بسازید. و به نام هریک از علاقه‌مندان به واقعیت چاپ کنید. بقیه را برای نسل جوان بگذارید ... ۳- آقای دکتر اکبر! چون شخصیت‌های این نوشته روابطی میان خود، با نویسنده‌ی این نوشته برقرار کرده‌اند که در آن احیای اختلافات بیشتر صورت گرفته تا تأیید مشترکات؛ و چون در رمان جهان مادی شخصیت‌ها به پایان آمده، تا ...(همان: ص ۶۰۳-۶۰۲). مصادیق دیگر(همان: صص۱۷۱، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۴، ۲۱۹،۲۲۰، ۲۲۵-۲۲۴، و...).

۲،۲،۱،۴ عدم قطعیت در روایت و سرگردانی در روایت‌های بدیل

آنچه به راوی اقتدار می‌دهد قطعیتی است که در سخن و روایت اوست. او باید از جایگاهی همه‌چیزدان و موضعی قاطع، به روایت رویدادهایی بپردازد که وقوع آن‌ها قطعی و واحد است. هرگاه این وضعیت به هم خورد و از حالت قطعی خود خارج شود، دیگر اعتماد و اقتداری باقی نمی‌ماند. راوی در این داستان‌ها، هربار یک روایت ارائه می‌دهد؛ روایت‌هایی که به ارائه‌ی جهان‌ها و حالت‌های ممکنی می‌پردازند که هریک از آن‌ها می‌تواند پی‌رفتی از داستان باشد. خواننده در مواجهه با این پی‌رفت‌های ممکن، حقیقت را گم می‌کند و به راوی بی‌اعتماد می‌شود؛ چراکه نتوانسته او را به قطعیت دلخواهی که به دنبالش بوده برساند:

«... ایاز عکس رو به‌طرف جمعیت می‌گیره. یه عده هم‌همه می‌کنن تا عکسو بهتر ببینن. ایاز می‌گه: « گفتم اگه فیاض رو بکشن، خودتون می‌دونین....» اسماعیل آقا می‌گه : «منظورت چی بود؟» ایاز میگه: « من در مراسم اعدام فیاض حاضر بودم. جمعیت زیاد بود.» فیاض از گوشه‌ای می‌گه: «راس می‌گه. من خودم دیدمش.» .... اسماعیل آقا می‌گه:« خوب، چکار کردی؟» ایاز می‌گه: « رفتم خونه. هر چهار تاشونو کشتم. ...» اسماعیل آقا می‌گه :« پس این تویی بالای دار؟» ایاز میگه: « بله. دو سال پس‌از حالا....» (براهنی، ۱۳۷۶: ص۱۰۷-۱۰۶).

«... به این فکر افتاد که چرا نویسنده‌ی متن به یاد شهرزاد نیفتاده است. شاید یکی از اسامی شهرزاد، لیلیث و یا لیل بود و شاید نام زن قبلی شهریار بود که به‌دست او کشته شده بود، و شاید مثل هرکسی که زن دوم گرفت، تحت‌تأثیر زن دوم، زن اولش را از زمره‌ی شیاطین به حساب می‌آورد...» (همان: ص۱۸۱).

« ممکن است در یک مرحله‌ی قبلی یا بعدی تو مرده باشی و من زنده باشم. ممکن است در مرحله‌ای ما هردو مرده باشیم. در این مرحله که هستیم من مرده‌ام و تو زنده‌ای. ....» (همان: ص۲۰۸).

«... و خواب وحشتناک‌تر از آن بود که یادش بیاید. شاید اصلاً خواب نمی‌دید. واقعیت را می‌دید. و خود واقعیت وحشتناک‌تر از خواب بود. و شاید اصلاً قرار نبود یادش بیاید....» (همان: ص۲۲۹).

« حالا تابوت آزاده خانم روی دست مردم به‌طرف قبرستان دوه‌چی می‌رفت. عده‌ای از میدان کاه آمده

بودند. عده‌ای از صاحب‌الامر. ... تن تکیده‌ی زن زیبا، در زیر ترمه، همان پرنده‌ی تیرخورده بود. ولی بیش‌ازحد دراز می‌نمود. آن دو کفتر روح در جنب‌وجوش بودند و آن‌سوی دنیا را آماده می‌کردند تا از روح عروسشان آن‌طور که شایسته‌ی او بود پذیرایی کنند.... جنازه‌ای در کار نبود...» (همان: ص۲۶۳). مصادیق دیگر(همان: صص۲۳۰، ۲۵۱، ۲۶۰، ۲۶۶، ۳۳۶، ۴۵۳، ۵۸۴ و...).

۲٫۲٫۱٫۵ جدال با شخصیت‌ها و عدم تسلط بر آن‌ها

اگر چه شخصیت در مقام برساخته‌ای متنی باید مطیع راوی خود باشد و از او اطاعت کند اما همان‌طوری که ذکر شد، گه‌گاه در این داستان‌ها شخصیت از دستورات راوی سرپیچی می‌کند. این امر موجب شکل‌گیری جدال بین او و راوی می‌شود؛ چراکه راوی غیرمعتمد و ناتوانی که نتوانسته شخصیت‌هایش را مطیع بارآورد، مجبور می‌شود به‌قدری خود را پایین بیاورد که حتی به درگیری بین او و شخصیت‌های مخلوقش بینجامد. آزادی شخصیت در این داستان‌ها که به‌صورت انباشت شخصیت از ویژگی‌های خودکامگی، خودمختاری، شورشگری و طغیان علیه سازنده‌ی خود است به‌وفور دیده می‌شود. در سطح این رمان‌ها، شخصیت از یک طرف اسیر زندان متن است، بازیچه‌ی دست نویسنده‌ی متن بوده، خود نیز به متنی‌بودگی هستی خود واقف است؛ اما برخلاف گذشته این شخصیت کنترل‌شده نیست بلکه تلاش می‌کند تا از جهان متنی خود رها شود، چارچوب و حصار داستان را بشکند و به آزادی دست پیدا کند. این شخصیت به شکل‌های گوناگون به‌عنوان یک موجود خودکامه و خودمختار در داستان ظاهر شده و نه‌تنها بافت داستانی را می‌شکند بلکه به‌طور مداوم داستان را در سطوح مختلف به پیش می‌برد:

«... می‌گریزد، نه به جانبی که من می‌خواهم، روی دو زانو می‌افتد، دستش را دراز می‌کند...» «مگریز آینه، مگریز..» « نمی-توانم، دیگر نمی‌توانم..» «آخر کجا می‌خواهی بروی؟» « هیچ‌کجا، فقط از این قصه می‌روم..» «بلند می‌شود چند گامی بر-می‌دارد ...» (روانی‌پور، ۱۳۸۰ :ص۴۳).

« راحتم بگذار، من چهره‌ای نمی‌خواهم، از این زندگی که تو برایم ساخته‌ای بیزارم. بیزار.» «آرام باش دخترک، بنشین اینجا، ما می‌توانیم با هم حرف بزنیم..» «گفتی نمانده » «می‌دانی در فصل‌های بعد زندگیت بهتر می‌شود..» «آخر این زندگانی من نیست اینکه تو نوشته‌ای..» « این‌قدر گریه نکن تمام می‌شوی... اصلاً بیا با هم بگریزیم.» « نمی‌توانم، آدم‌های قصه هرکجا که باشم پیدایم می‌کنند...» « قهرمان اصلی منم، اگر من نباشم..» « نه، قهرمان اصلی تو نیستی، من این قصه را... ما نجات‌دهنده‌ی همدیگریم.»...(همان: ۴۵-۴۴).

«کجا آینه؟ این نانوایی خلوت است.» «دنبال یک نانوایی شلوغ می‌گردم که دیرتر به خانه بروم.» «چرا؟»... « این همه آدم را چرا آورده‌ای توی قصه؟» «کیا؟» « همین جوان‌هایی که شب‌ها می‌آیند خانه‌ی مریم.» ... «آخر مگر می‌شود، تو خانه‌ای زندگی کنی که دائم برای حکومت نقشه می‌کشند.»..« دیر شده آینه، نان تمام می‌شود.» « ببین مرا قاطی این‌ها نکن... به‌خصوص فردا..» «پس کاری می‌کنم که دستگیرم کنند.» « داری کفرمو درمیاری.....» (همان: ۱۴۲-۱۳۹).

« رخ ساحل، جسدی برآمده از دریا، چهره‌اش زیر ماسه‌های خیس ناپیدا. از دور و نزدیک می‌آیند- مردمی که به دیدن جسد عادت دارند- و گردن می‌کشند- نه، نمی‌خواهم ببینمش، نمی‌خواهم باور کنم که او فقط جسدش را برای قصه‌ی من گذاشته، من تن زنده و سالمش را می‌خواهم...» (همان: ۱۷۰).

«آینه. کثافت! با من است، وقتی همه‌جا حاضر و ناپیدا باشی و بخواهی قهرمان قصه‌ات را آن‌طور که دل خودت می‌خواهد پیش ببری باید فحش و بد و بیراه بشنوی. آینه چنگ توی هوا می‌زند، بدین خیال که گلویم را بفشارد و مرا خفه کند ...» (همان: ۱۷۳).

«چرا مزاحم می‌شین؟» «مزاحمت نیست آقا! چرا با آبروی زن بازی می‌کنید؟» «کدوم زن؟» « خودت می‌دونی کیو می‌گم آقای نویسنده!» ... (براهنی، ۱۳۷۶: ص۱۳-۱۱).

« من شخصیت اصلی رمان تو هستم و هرگز اجازه نمی‌دهم این سگ‌ها آن جنازه‌های روی باربند را تکه‌پاره کنند و یا به تو صدمه بزنند. ماشین را روشن کن پسردایی. راه بیفت. این رمان باید به مقصد برسد ...» (همان: ۲۰۴). مصادیق دیگر در این رمان (همان: صص۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۴، ۵۵۷، ۵۵۸، و...).

۲،۲،۲ مقهوری ضمنی: تظاهر به اعمال قدرت در گزارش روایت و کنترل شخصیت‌ها

راوی رمان‌های فراداستانی تمام تلاش خود را صرف این می‌کند که تظاهر به وجوهی از قدرت و اقتدار را اثبات کند. به همین علت به‌طور مداوم با حضور در ساحت داستان و دخالت آشکار در کنش‌ها و سرنوشت شخصیت‌ها قدرت خود را به نمایش می‌گذارد. اما برخلاف انتظار، بیشتر به‌عنوان راوی فضول و مداخله‌گری شناخته می‌شود که مدام در حال خطا و دست‌وپا زدن است. او به‌طور پیوسته در این داستان‌ها حضور می‌یابد تا بر این واقعیت صحه بگذارد که کسی وجود دارد، کسی سرچشمه‌ی جهان داستانی و کسی مؤلف است (وو، ۱۳۸۹: ۱۸۸). دخالت‌ها و اقداماتِ به‌ظاهر قدرت‌نمایانه‌ی مذکور را در دو داستان موضوع تحلیل حاضر به شرح زیر می‌توان برشمرد:

۲،۲،۲،۱ *تظاهر به کنترل داستان با به روایت درآوردن آن در زمان حال*

در بیشتر قسمت‌های داستان‌های بررسی شده، داستان علاوه‌برآن که در زمان گذشته اتفاق افتاده (روایتگری مؤخر)، در زمان حال نیز روایت و نوشته می‌شود. در این بخش‌ها، راوی ازطریق انتخاب زاویه‌دید دوم‌شخص، خطاب به قهرمان داستان و شخصیت‌ها و همچنین به‌کارگیری روایت هم‌زمان و لحظه‌به‌لحظه و حتی پیش‌گویانه، کنش داستانی را به‌طور هم‌زمان با کنش روایتگری به پیش می‌برد. او در این قسمت‌ها بر وجود خود به‌عنوان راوی اثر و آفرینشگر داستان ازطریق کنترل شخصیت و قرار دادن او در پی‌رفت خطی داستان تأکید می‌کند؛ به همین دلیل به‌گونه‌ای عمل می‌کند که گویی بالای سر شخصیت ایستاده و او را در پی‌رفت خطی داستان و کنش‌هایی که باید انجام دهد قرار می‌دهد:

«تو در میانه‌ی میدان ایستاده‌ای تا پدر با دستانی که روزگاری گونه‌هایت را ناز می‌کرد ستاره‌ها را از چشمانت بپراند...» «پدر فریاد می‌کشد، نگاهش را از مردان قافله می‌دزدد و از تو که روی زمین افتاده‌ای ...» «کیمیا، تو گرانمایه‌ترین مهره‌ات، مهره‌ی مار را از توی صندوق درمی‌آوری با دستانی که رعشه گرفته جلوی نیتوک می‌گیری...» موهایت را دور دست می‌پیچاند، تو را تا میدانگاه روی سنگ و سنگلاخ می‌کشد.» «... و تو همین‌طور مانده‌ای، برخیز، برخیز به چشمانت سرمه بکش، پیراهن ارغوانیت را بپوش...(روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۳۸-۳۴)

«بقچه‌ات را برمی‌داری، خواب‌آلود و خوشحال پیاده می‌شوی، دستت را برای تاکسی باری تکان می‌دهی: «پنج تومان مجسمه.» سوار می‌شوی، لبخند خسته‌ای بر لبانت، چشمانت را می‌بندی، قطره اشکی شادمانه از روی گونه‌هایت پایین می‌سُرد، باد بوی شور دریا و شکوفه‌ها را با خود می‌آورد، عمیق نفس می‌کشی، هوای مهربان شهر را فرومی‌بری، دست گرم مانس زخم‌های تنت را می‌شوید، گیسوانت را می‌بافد، سر بر شانه‌اش می‌گذاری، به خواب می‌روی ...» (همان: ۴۸).

« آسوده‌دل کیسه‌ی انگور را در آب روان می‌شویی، صورت، دست‌ها و پاهایت را؛ کنار میدان پر از سبزه و گل می‌نشینی، نگاه می‌کنی، دانه‌های انگور یاقوتی را در دهانت می‌گذاری و جهان را می‌چشی، شیرینِ شیرین و بی‌دغدغه...» (همان: ۸۸).

« باران می‌بارد، باران یاقوت، می‌خندی، صورتت را زیر باران می‌گیری، دانه‌های درشت باران به گونه و لب‌هایت می‌خورند، بازی‌گوشانه در مسیر یاقوت دهان باز می‌کنی، سر تکان می‌دهی گیلاس معلق در هوا، میان دو لبت می‌نشیند، همچون نگینی روی انگشتر، لبانت را به هم می‌فشاری....»(همان: ص۱۲۲). مصادیق دیگر این شگرد روایی را می‌توان در صفحات ۴۹، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱ و غیره از این رمان مشاهده کرد.

در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش نیز، این شگردِ راوی به شکل متفاوتی صورت گرفته است:

«یک دکتری بود به اسم دکتر اکبر که نویسنده و روان پزشک بود و دکتر مادر دکتر رضا هم بود که دکتر ادبیات و نویسنده بود، به‌خصوص نویسنده‌ی این نوع نوشتن که حالا نوشته می‌شود. درست جلوی چشم شما نوشته می‌شود و شما هم جلو چشم نویسنده آن را می‌خوانید...» (براهنی، ۱۳۷۶: ۳).

« مردی بود به اسم « بیب اوغلی» که پشت «سامان میدانی» در بازار «دوه‌چی» نجاری می‌کرد. وحشت نکنید! «بیب» اسم خارجی نیست همان «بی بی» فارسی است و نه «بِی بِی» انگلیسی. هم در ترکی به معنای پسرش است. پس معنای اسم طرف روشن شد» (همان: ۲۱).

«ولی وقتی تقی با رفیعی خوش‌وبش خواهد کرد و خواهد رفت گوشه‌ای از مسجد خواهد نشست و بعد پس‌از خواندن فاتحه، برای عرض تسلیت مجدد به تقی، سرش را بلند خواهد کرد، پسردایی سابق، و دکتر شریفی بعدی، نگاهش را مثل دیواری بین نگاه او و نگاه تقی برخواهد افراشت و به او خواهد فهماند که ....» (همان: ۴۰).

« بنابه دلایلی که در آن زمان‌ها روشن نبود، بعدها روشن شد ولی بعدترها از روشنی آن کاسته شد، آزاده خانم، همیشه به همین صورت ماند و مانده است و خواهد ماند...» (همان: ۵۰).

«بیل کاف با فرستادن زن سه چشم به کشور «الف» و باز کردن چشم‌های او در مقطع نگارش رمان، می‌خواست مانع نگارش رمان شود. نویسنده با آوردن حادثه‌ی زن سه چشم و افشای به‌موقع آن، همه‌ی توطئه‌ها را نقش بر آب کرد و رمان در حال تمام شدن است» (همان: ۵۹۵). مصادیق دیگر: (همان: ۴۰۷، ۴۳۱ و ...).

۲،۲،۲،۲ تکاپوی مدیریت شخصیت‌ها ازطریق به‌کارگیری سؤال خطابی

راوی در برخی از قسمت‌های داستان، با ورود به ساحت فراداستانی، در حین پرداخت روال خطی داستان، شخصیت را ازطریق سؤال مورد خطاب قرار می‌دهد. سؤالی که راوی از شخصیت به عمل می‌آورد نشان از کنجکاوی او دارد؛ چراکه راوی تحمل بی‌خبری از نیات درونی شخصیت‌ها و کنش‌های آن‌ها را ندارد و به هر دری می‌زند تا آنان را مورد تفتیش و کنترل خود قرار دهد. نمونه‌ی این کنش راوی را در رمان کولی کنار آتش بارها شاهد هستیم:

« از دور که نگاهش می‌کردی، پیرزنی بود در خود رمبیده و یا گدایی کور که راه را چندان نمی‌دانست و نه آینه که روزگاری مردان غریبه و آشنا با صدای خلخال‌هایش به خواب می‌رفتند. «سرمه‌ای به چشمانت نمی‌کشی آینه؟» راهش را کج کرد تا در برکه‌ای که می‌شناخت در خود نگاه کند... خوش داشت زیبا باشد مثل همیشه ....» (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۴۱).

« آخر کجا می‌خواهی بروی؟» « هیچ‌کجا، فقط از این قصه می‌روم» بلند می‌شود چند گامی برمی‌دارد....» (همان: ۴۳). « همه‌ی پولم را فردا به بازار می‌برم... «بعد چه می‌کنی؟»«کنار پیرزن به گدایی می‌نشینی؟» «با این زن سوخته که در کنار توست؟» می‌رقصم... رقص؟.... گناهی است که مردان شهری با سری مست و دستی پر پول به جانبش می‌آیند» (همان: ۱۰۱). مصادیق دیگر(همان: ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸ و...).

۲٫۲٫۲٫۳ تکاپوی مدیریت شخصیت‌ها ازطریق به‌کارگیری جملات امری و نهی

راوی علاوه‌برآن که ازطریق سؤالی، شخصیت داستانی مکتوبش را کنترل می‌کند، گه‌گاه ازطریق به‌کارگیری جملات نهی و امر، خطاب به شخصیت، او را از انجام برخی اعمال که مورد دلخواه او نیست برحذر داشته و منع می‌کند. در این قسمت‌ها، راوی که داستان خود را درمعرض خطر می‌بیند، برای نجات آن از موضعی بازدارنده یا امرکننده، شخصیت را از انجام برخی کنش‌ها منع می‌کند. در رمان کولی کنار آتش، زمانی که شخصیت اصلی داستان یعنی «آینه» بر مبنای ویژگی شورشگر خود قصد انجام برخی کنش‌ها را برخلاف میل و اراده‌ی راوی دارد، او بلافاصله به صحنه‌ی داستان وارد می‌شود:

« مگریز آینه، مگریز...» می‌گریزد نه به جانبی که من می‌خواهم، روی دو زانو می‌افتد، دستش را دراز می‌کند کاکل سبز بوته‌ای را می‌گیرد تا برخیزد، به پهلوی راست یله می‌شود .... « مگریز آینه.... مگریز....» (همان: ۴۳).

« ... پس حالا می‌گویی چه کنم؟» « روی برکه خم شو، با کاسه‌ی دست، آب برکه را آشفته کن، صورتت را بشوی، سرمه‌ای به چشمانت بکش، برخیز در بیشه‌زار چشم بگردان، شاخه‌ی خشکیده‌ی نخلی پیدا کن و به‌دنبال سرنوشتت برو...» (همان: ۴۵).

«صدای پیرزن در میان صدای زنگوله‌ی سگی گم شد. آینه دست به روی زانو، به‌کندی برخاست، گردن کشید، صدا از انتهای کوچه می‌آمد... شتاب کن آینه، شتاب کن... رو به انتهای کوچه لنگ‌لنگان راه افتاد، هیچ سگی نبود، صدا از کوچه‌ی دیگر... توی این کوچه بپیچ... دست راست....» (همان: ۵۱).

« شب اما پاسبان‌ها سررسیدند. صف آوارگان دربدر شد. خوفی به دل راه نداد. با دیگران که باشی نمی‌ترسی... قبرستان.... به قبرستان برویم» (همان: ۸۸). مصادیق دیگر(همان: ۱۴۱، ۱۴۲ و...).

۲٫۲٫۲٫۴ خطاب‌النفس برای اظهار قدرت

راوی علاوه‌برآن که از زاویه‌دید دوم‌شخص که حضور علنی او را در ساحت داستان نشان می‌دهد، خطاب به شخصیت-های داستان استفاده می‌کند، در برخی از موارد زمانی که داستانش را در آستانه‌ی اضمحلال و فروپاشی می‌بیند و خود را بی-اقتدار و مدیری ناکارآمد می‌یابد با خطاب قرار دادن و سرزنش خود، سعی می‌کند به خودش در مقام راوی اثر، امید و اعتماد بدهد تا بتواند اوضاع را دوباره مورد دلخواه خود به پیش ببرد. او در این قسمت‌ها، سر بزنگاه‌ها، با حضور در داستان و تک‌گویی درونی با خود که خطابی پنهان به خواننده نیز هست، بر قدرت و اراده‌ی خود برای دخالت مستقیم در داستان تأکید می‌کند. نمونه‌های این کنش راوی در رمان کولی کنار آتش اتفاق افتاده است:

«اگر نویسنده به قهرمان قصه‌اش مجال فکر کردن بدهد روزگارش تباه است... کاری بکن زن، حرفی بزن... . داستانت بدون آینه هیچ است، نگاهش کن ....درست برخلاف مسیری که تو می‌خواهی حرکت می‌کند... شتاب کن، دستی به گونه‌های زخمی‌اش بکش...» (همان: ۴۳).

« ... نه، نمی‌توانم، نمی‌توانم ببینمش، نگاه کن مانند پلنگی به‌سوی شکر خنج می‌کشد. فرزانه‌ی نقاش تو هم صدای فریادهایش را می‌شنوی؟ نکند او را، نعش او را شبانه به دریا بیندازد؟ یا خود بعداز این‌همه خفت به کشتن جانش رضا دهد؟ «وای فرزانه، زیر مشت و لگد له می‌شود، کاری بکن.» « چه کاری، چه کاری از دست من...» «پنجره، پنجره‌ای بکش...» (همان» ۶۵).

« تو تابلوهای قبرستان را برای چه می‌خواهی؟ من مدت‌هاست که آن‌ها را توی انبار گذاشته‌ام.» « فصلی از قصه توی قبرستان می‌گذرد.» «به بهشت زهرا برو.» « آنجا نه، قبرستان داستان من، جایی متروک و قدیمی است...» (همان: ۸۵).

« ... و اینجا در خانه‌ها، شیشه‌های خالی، پنبه و باروت، بنزین، شمایل‌ها همه جوان، چشم‌های سیاه،

گونه‌های گرگرفته، فک‌های به‌هم‌فشرده و در این خانه قهرمانان قصه‌ی من، نیلی و آینه که بهت زده به مریم نگاه می‌کند، مریم که دسته‌ای کاغذ را روبروی او گرفته ....» (همان: ۱۵۱).

«روزگار نویسنده‌ای که قهرمان قصه‌اش را گم کند، روزگار خوشی نیست، آینه گم شده و همه‌چیز در هوا معلق مانده. قصه‌ای که دور یک شخصیت بچرخد، آن هم دختر سربه‌هوا و نمک‌نشناسی مثل آینه، حتماً کارش به اینجا می‌کشد. نباید او را مرکز عالم می‌کردم. او را که کوچک‌ترین اهمیتی به من نمی‌دهد. من که نمی‌توانم به چشم ناشِرم نگاه کنم. ناشری که در انتظار قصه‌ی من است. باید کاری کنم که دوباره نتواند دستم را توی حنا بگذارد...» (همان: ۱۵۶).

« ... باید رو به آینه بایستم و نگاه کنم تا شاید ردی از قهرمان گمشده‌ی کتابم بگیرم. نگاه می‌کنم، آینه در آینده زنده است.... سال، سال ۵۹ است.... » (همان: ۱۵۷).

« ... حالا فقط باید روبروی آینه بایستم و زندگی او را دنبال کنم، بی‌آنکه زحمت کشف و خلق دوباره‌ای به خود بدهم... » (همان: ۱۵۹).

« این قصه و قصه‌های فراوان دیگری از این دست نمی‌گذارد کاری کنم که آینه به زندان بیفتد، که به جرم عیاشی با راننده دستگیر شود... باید بگذارم به راه خودش برود، به‌دنبال آنچه دوست دارد تا آن زمان که فرصتی پیدا کنم و او را متقاعد و سالم به قصه واگردانم» (همان: ۱۵۹).

« ... هیچ شکی نیست که او دوباره خودکشی می‌کند. حالا توی اتاق نشسته است. هنوز ماسه‌های خشک شده‌ی ساحل از لابلای موهایش می‌ریزد. بی‌حوصله و بی‌قرار است. فقط نباید به او فرصت فکر کردن بدهم....» (همان: ۱۷۳).

۲٫۲٫۲٫۵ اِعمال قدرت در پایان‌بندی‌ها

آخرین شگرد راوی برای اعمال اقتدار در داستان در قالب تجسم یافتن او در قسمت‌هایی از داستان است که ربطی مستقیم با سرنوشت شخصیت‌ها دارند. راوی در این قسمت‌ها، به‌شکلی کاملاً آشکار وارد داستان می‌شود و به جابجا کردن شخصیت‌ها، حالت‌ها و اپیزودهایی می‌پردازد که در ساخت اپیزودهای بعدی داستان و سرنوشت شخصیت‌های اصلی داستان نقش‌آفرینی می‌کنند. او در این قسمت‌ها که شامل بخش‌های پایان‌بندی مقطعی است، به‌شکل آشکار دخالت می‌کند و قدرتش را به رخ شخصیت‌ها و خواننده می‌کشد، اگرچه قدرتی که راوی در این قسمت‌ها به نمایش می‌گذارد بسیار متفاوت‌تر از قدرتی است که راوی در مقام خداگونگی خود باید داشته باشد، او به‌ظاهر تغییردهنده‌ی کنش‌های داستان است اما او با این اقدامات، موضع خود را بسیار پایین‌تر و ضعیف‌تر از آنی نشان می‌دهد که خود در نظر دارد:

« حالا می‌توانم کاری کنم که در اولین پاسگاه، مأموران آینه را ببینند و بشناسند. می‌توانم او را دست‌بسته به شیراز بازگردانم. اما می‌ترسم. می‌ترسم به زندان بیفتد و تو این شلوغی اعدام شود...» (همان: ۱۵۸).

« ... و همین شعار است که به من جرئت می‌دهد تا سر و گردنم را از زندگی خصوصی آینه داخل کنم و سرک بکشم وگرنه تمام آدم‌های متمدن دنیا می‌دانند که وقتی قهرمان قصه‌ای راه خودش را می‌گیرد و می‌رود، دیگر نویسنده نباید تعقیبش کند تا با هر دوز و کلکی دوباره او را به قصه واگرداند....» (همان: ۱۶۱).

« ... و من دیگر توانی برای دیدن ندارم و بیش‌از این نمی‌توانم خودم را مضحکه‌ی دست آن‌ها کنم، می‌دانم که فردا به جزیره می‌روند- آن هم همپای غروب. مگر از جزیره تا دُبی فقط بیست دقیقه راه نیست؟ این اتفاقی است که باید بیفتد... اتفاقی که قصه را به دلخواه من پیش می‌برد...» (همان: ۱۶۷).

« ... نه، باید از راه دیگری وارد شوی نگاه کن راننده دستانش را مشت کرده، رگ‌های گردنش بیرون زده، فکش را به هم می‌فشارد... حسادت به مرگ بی‌اعتناست....همین حالاست که گریبان جوان را بگیرد و او را لت‌وپار کند و ناشناخته‌ها شناخته شوند... آن وقت یک قهرمان مرده، مرده‌ای که حتی جسدش را نمی‌دانی کجا خاک کنند به چه دردت می‌خورد؟ پس: راننده پیش‌از رفتن به جزیره با آینه به بازار بیوه‌زنان می‌رود... » (همان: ۱۶۸).

«رمان چگونه تمام می‌شود؟» « سه پایان دارد که یکیش منم. پس‌از این پایان، دیگر من در جایی ظاهر نخواهم شد. دو پایان دیگر را می‌دانم ولی نمی‌گویم.» (براهنی، ۱۳۷۶: ۵۹۹). مصادیق دیگر(همان: ۴۲۴).

۳ نتیجه

راوی یکی از مهم‌ترین کنشگران روایی است که وجود وی در تعامل روایی متن و خواننده ضروری است. این کارگزار روایی ازنظر جایگاه و شکل بازنمایی در روایت، از کلاسیک تا پسامدرن دچار تحولات بسیاری شده است: از راوی مقتدر همه‌چیزدانِ همه‌کارکن تا راوی متردد بی‌دست‌وپای. در این مقاله ضعف معرفت‌شناختی و هستی‌شناسانه‌ی راوی به‌مثابه‌ی مقهوری وی در دو رمان پسامدرن فارسی موضوع دلالت‌یابی واقع شد نتیجه‌ی بحث را به شرح زیر می‌توان صورت‌بندی کرد:

انواع مقهوری در رمان‌های مذکور در دسته‌ی آشکار و ضمنی طبقه‌بندی شد. نوع آشکار شامل انواع تردید معرفتی و ضعف هویتی در قالبِ ارائه‌ی چهره‌ای ناتوان از راوی، عدم وقوف بر روایت در حال نقل، تضاد درونی و متناقض‌گویی، عدم قطعیت و سرگردانی در روایت‌های بدیل و جدال با شخصیت‌ها و عدم تسلط بر آن‌ها است. اما در مقهوری ضمنی به‌ظاهر با راویِ مقتدری مواجهیم که سعی می‌کند با وجوهی از تظاهر به اقتدار همچون کنترل داستان با به روایت درآوردن آن در زمان حال، تکاپوی مدیریت شخصیت‌ها ازطریق به‌کارگیری سؤال خطابی، جملات امری و نهی، خطاب‌النفس و اِعمال قدرت در پایان‌بندی‌ها چنان بنمایاند که از تمام زیر و بم روایت منقول آگاه بوده و نیز همه‌ی کارگزاران روایی به اختیار او جهان متنی را رقم می‌زنند و درنهایت اوست که روایت را به همان صورت که می‌خواهد به پایان می‌رساند.

بادقت در موارد مذکور به دو نکته می‌توان اشاره کرد: اولاً افشاگری منتهی به تظاهر به قدرت، برآمده از نوعی نگرانی است که راوی بنا به آن ناچار شده تا مجدداً خود را اثبات کند؛ به‌عبارتی‌دیگر برای راوی در مقام برسازنده‌ی درون متنی که تمام صورت‌بندی امور و پیشرفت پیرنگ به عهده‌ی اوست، لازم نیست که دانایی و قدرت خود را به رخ بکشد. ثانیاً برچسب مقهوری در قیاس با راویان قطعی‌اندیش روایت‌های کلاسیک بر راوی روایت پسامدرن اطلاق شده است، بنا به ماهیت بر-چسب نمی‌توان معنای ارزشی مطلقی از آن برداشت کرد؛ چراکه این نوع تلقی به‌لحاظ معرفتی- هستی‌شناختی حاوی نگاهی واقعی‌تر و دموکراتیک‌تر هم هست.

منابع

ایرانی، ناصر(۱۳۸۰). هنر رمان، تهران: آبانگاه.

آزاد ارمکی، تقی و شهرام زمانی(۱۳۹۰). «بازنمایی جامعه پیش و پس ار انقلاب با تکیه بر دو رمان رازهای سرزمین من و آزاده خانم رضا براهنی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۰، صص۱۶۳-۱۸۱.

براهنی، رضا (۱۳۶۸). قصه‌نویسی، تهران: البرز.

براهنی، رضا (۱۳۷۶). آزاده خانم و نویسنده‌اش یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی، تهران: قطره.

بی نیاز، فتح الله (۱۳۹۰)، در جهان رمان مدرنیستی، تهران: افراز.

پاینده، حسین (۱۳۸۳). مدرنیسم و پست مدرنیسم در رمان، تهران: روزنگار.

پاینده، حسین (۱۳۸۶). « رمان پسامدرن چیست؟». ادب پژوهی، شماره ۲، صص ۴۷-۱۱.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱)، روایت‌شناسی، ترجمه محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

پیروز، غلام رضا و مقدسی، زهرا (۱۳۹۰) «نوسان زاویه‌ی دید در روایت رمان کولی کنار آتش منیرو روانی پور». بوستان ادب، شماره ۲، سال۳، صص ۵۱-۶۸.

پیروز، غلامرضا؛ زهرا مقدسی و محدثه فتوت (۱۳۹۰). «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. سال سوم. شماره اول. صص ۱۳۳-۱۵۷.

روانی‌پور، منیرو(۱۳۸۰). کولی کنار آتش. تهران: مرکز .

ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای معاصر. ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

شمیسا، سیروس و تدینی، منصوره (۱۳۸۶). «شخصیت‌های رمان‌های پست مدرن». فصل نامه زبان و ادب، شماره ۳۴، صص ۸۴-۶۸.

عامری، رضا (۱۳۷۸). «نقد رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش». گلستانه، شماره ۴، صص۴۳-۴۵.

کوری، گریکوری (۱۳۹۰). روایت‌ها و راوی‌ها. محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.

گرجی، مصطفی؛ فرهاد درودگریان و افسانه میری (۱۳۹۱). «تحلیل گفتمانی رمان کولی کنار آتش منیرو روانی پور». فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب). سال ۵. شماره اول. پیاپی ۱۵. صص۷۹-۹۰.

مارتین، والاس (۱۳۸۹)، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس.

مستور، مصطفی(۱۳۹۲). مبانی داستان کوتاه، تهران: مرکز.

مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، گزیده مقالات روایت، ترجمه فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.

میرصادقی، جمال(۱۳۹۲)، عناصر داستان، تهران: سخن.

نیکوبخت، ناصر و مریم رامین‌نیا (۱۳۸۴). «پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در رمان

کولی کنار آتش»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۱۴۸، صص۱۶۳-۱۷۹.

وارد،گلن (۱۳۸۹). پست مدرنیسم، قادر فخر رنجبری و ابوذرکرمی، تهران: ماهی.

وو، پتریشیا(۱۳۸۹). فراداستان. شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.

هاشمیان، لیلا و رضوان صفایی صابر(۱۳۹۰). « بررسی نمادها در سبک نوشتاری منیرو روانی‌پور». فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب). سال چهارم، شماره ۲. پیاپی۱۲، صص۳۲۹-۳۴۶.

یعقوبی‌جنبه‌سرایی، پارسا، سید محسن حسینی‌موخر و خدیجه محمدی (۱۳۹۴). «وجوه عنصر سبکی تناقض در رمان‌های پسامدرن فارسی (بر مبنای آثار براهنی، روانی‌پور، خسروی و کاتب)، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۱۲، شماره ۴۹، صص ۱۵۰-۱۲۵.