



## **A Postmodern Reading of the Story of *Samak-e Ayyar*: Suspension in Three Foundations of Time, Structure, and Narrative**

**Seyed Moteza Hafezi<sup>\*1</sup>, Mehdi Najafzadeh<sup>2</sup>, Mohadeseh Jazaei<sup>3</sup>**

### **Abstract**

Postmodernism is a revolt against one-dimensional and monophonic beliefs that do not fit into any particular mind or boundary, and it emerges at any moment and in any place, embodied in the frame of a work of art. There are no definite rules and regulations in postmodernism and its characteristics have not been compiled in a coherent way so far, but there is almost no doubt about its connection with language. The linguistic conception of postmodernism makes it possible to make a connection between historical texts and postmodernism. One of the Iranian stories which seems to be closely related to postmodern fiction is "Samak-e Ayyar". This research intends to study and analyze the components of postmodernism in the story of "Samak-e Ayyar" using narrative analysis of the three foundations of time, structure, and narrative. The general result of the research shows that the use of postmodernism in this work is quite obvious, and the components such as uncertainty at the time of the story, the shakiness of the structural frameworks due to the elements from other texts and the inner monologues

Received: 11/05/2020

Accepted: 14/09/2020

\* Corresponding Author's E-mail:  
m.hafezi@mail.um.ac.ir

1. PhD Student of Political Science, Faculty of Law and Political Sciences, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.  
<https://orcid.org/0003-1562-4951>
2. Associate Professor of Political Science, Faculty of Law and Political Sciences, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.  
<https://orcid.org/0000-0003-4503-1057>
3. PhD in Political Science, Faculty of Law and Political Sciences, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.  
<https://orcid.org/0000-0002-7626-9255>



---

of the characters, as well as the blurring boundary between fiction and reality in this journey can give us a better picture of the story.

**Keywords:** Samak-e Ayyar; postmodernism; time; structure; narrative.

### **Introduction:**

Postmodernism and its ways of thinking have wide dimensions that include all aspects of daily life, mentality, and objectivity. This doubts everything for a moment, and will either lead man to create a new truth and disarm himself. Postmodernism, as the dominant movement in the modern age, has affected all areas of modern human life by emphasizing the multiplicity of reality and truth. Given that the structure and technique of the postmodern stories are not cohesive and stagnant, and they break down the accepted structures of the novel, identifying postmodern novels depends on the frequency of application of the components that the novelist uses in their work. In this regard, the three basic elements of time, structure and narrative in the story of Samak Ayyar can be re-read from a postmodern perspective, which tries to break down all three to establish a new genre style. The long and nested story of Samak Ayyar, emphasizing aspects of modern fiction, shows the prominence of the postmodern components in this story. Some of the most important features of postmodern literature, especially in terms of time, structure, and narrative can be found among the long and drawn-out story lines of Samak. In this book, the reader is confronted with sub-narratives that use a set of iconic and symbolic signs to better present the subject or narrative desired by their creator.

### **Research Question**

The key question of this article is: Can similar components be found between postmodernism and the story of Samak?



---

### **Literature Review**

The story of Samak Ayyar, despite its prominence and importance in expressing the Iranian customs, culture and writing style, has not been studied independently. Khaefi and Feizi in an article entitled "Analysis of the story of Samak Ayyar based on the theory of Vladimir Propp" (2010), have tried to read the story of Samak Ayyar using Propp's morphological theory. The authors of this article came to the conclusion that the story of Samak Ayyar is completely in line with Propp's model, which is more about fairy tales. Toghyani and Poodeh in an article entitled "Reflections on the etiquette of the story of Samak Ayyar" (2017), have tried to study the etiquette of Iranians with historical sociology, especially in the eyes of the nobles and kings. Fasnaghari and Jafarpour in an article entitled "Study of the content style of the epic themes of Samak Ayyar" (2011), have examined the central character, epic actions and beliefs, transcendental elements, the style of war in epic and heroic rituals. Iranmanesh and Hashemi in the article "The method of storytelling in Samak Ayyar" (2014), discussing the speech of this story, write: Oral and letter. Monologue is seen in the forms of praise, curse, oath, etc., and dialogue also covers topics such as confession, courtship, and consultation. In this work, time and place are hypothetical and imaginative, and due to making it more exciting, the narrator attributes it to distant and mythical lands. Gholamrezaei, in an article entitled "Discussion on the Stylistics of Samak Ayyar" (2010), tries to show the important features of the ancient civilization of Iran in the style of storytelling by highlighting some elements of the story, such as fantasies, verses, and folk examples.

### **Methodology**

The purpose of the descriptive study is to present a picture of a phenomenon as it occurred naturally. This may be done by pure description but may also include normative study and data



مركز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی



**Journal Of Narrativestudies**

**E-ISSN: 2588-6231**

**Vol. 5, No. 10**

**Autumn & Winter 2021-2022**



---

comparison. In implementing a descriptive research design, the researcher does not manipulate variables or create conditions for events to occur. In fact, if no observation or analysis was made, the events that are observed and described would happen. Descriptive research includes events that have already taken place that may be related to the present situation.

### **Results**

In this article, considering postmodernism as a situation, an attempt has been made to answer the question of whether the features of the postmodern story can be matched with the story of Samak Ayyar. To find the components of postmodernism in a story, it is not necessary to have all the components of postmodernism, but what seems important and necessary is the presence of basic elements in the story that bring the work closer to the field of postmodernism. In this article, it was found that the story of Samak Ayyar has some components of postmodernism such as temporal irregularity, uncertainty, flow of mind, intertextuality, short circuit, and the narrator's uncertainty. These features have made it possible to question the three principles of the story, namely time, structure, and narrative, and to read the story of Samak Ayyar from a postmodern point of view.

## خوانش پست‌مدرن از داستان سمک عیار تردید در بنیان‌های سه‌گانهٔ زمان، ساختار و روایت

سید مرتضی حافظی\*<sup>۱</sup>، مهدی نجف‌زاده<sup>۲</sup>، محدثه جزایی<sup>۳</sup>

(دریافت: ۱۳۹۹/۲/۲۲ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۲۴)

### چکیده

پست‌مدرنیسم طغیانی علیه باورهای تک‌بعدی و تک‌صداست که در قالب هیچ‌ذهن و مرز خاصی جای نمی‌گیرد و هر لحظه و در هر مکانی سر برمی‌آورد و در قاف یک اثر هنری متجسم می‌شود. اگرچه برای پست‌مدرنیسم قواعد و قاعده‌های قطعی و تعریف مشخصی بیان نشده و مشخصه‌های آن نیز تا کنون به صورت منسجم تدوین نشده است، دربارهٔ ارتباط آن با زبان تقریباً تردیدی وجود ندارد. زبانی تلقی کردن پست‌مدرنیسم سبب می‌شود بتوان پیوندی میان متون ادبی - تاریخی و پست‌مدرنیسم ایجاد کرد. یکی از مهم‌ترین داستان‌های ادبی - تاریخی ایران سمک عیار است که به نظر می‌رسد با داستان‌های پست‌مدرن قرابت دارد. بر همین اساس، پرسش کلیدی نوشتار حاضر این است که آیا می‌توان مؤلفه‌های مشابهی میان

---

۱. دانشجوی دکتری علوم سیاسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول).

\* m.hafezi@mail.um.ac.ir  
<http://orcid.org/0000-0003-1562-4951>

۲. دانشیار علوم سیاسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.

<http://orcid.org/0000-0003-4503-1057>

۳. دکترای علوم سیاسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.

<http://orcid.org/0000-0002-7626-9255>

پست‌مدرنیسم و داستان سمک عیار یافت. برای پاسخ‌گویی به این پرسش، با استفاده از روش توصیفی، پست‌مدرنیسم به مثابه یک وضعیت در نظر گرفته شده است که برخلاف باور غالب مدرنیستی، می‌تواند به نوشته‌های تاریخی تعمیم یابد. بر همین اساس، با استفاده از تحلیل روایی بنیان‌های سه‌گانه زمان، ساختار و روایت، داستان سمک عیار بررسی شده است. دستاورد کلی پژوهش بیانگر آن است که کاربست پست‌مدرنیسم در این اثر کاملاً مشهود است و مؤلفه‌هایی همچون عدم قطعیت در زمان داستان، لرزان بودن چارچوب‌های ساختاری به واسطه عناصری از متون دیگر، تک‌گویی‌های درونی شخصیت‌ها و همچنین درهم ریختن مرز داستان و واقعیت در این سیر به مدد ما آمده است.

واژه‌های کلیدی: سمک عیار، پست‌مدرنیسم، زمان، ساختار، روایت.

#### ۱. مقدمه

پست‌مدرنیسم، به عنوان جنبش و جریان غالب در عصر جدید، همه عرصه‌های زندگی انسان مدرن را با تأکید بر چندگانگی واقعیت و حقیقت از خود متأثر کرده است. مهم‌ترین اثر این جریان فکری «ناباوری به روایت‌های کلان»<sup>۱</sup> (Harvey, 1992: 305) و «مرگ فراروایت‌ها» (وارد، ۱۳۸۹: ۲۲۷) و تولد بی‌شمار خرده‌روایت‌هایی است که از ذهن انسان‌هایی متفاوت با فرهنگ‌ها و اندیشه‌های دیگرگون سرچشمه می‌یابد. هنر داستان‌نویسی پست‌مدرن، به تبعیت از نگره‌های پست‌مدرن، بر عنصر تضاد، شانس و همچنین زیبایی‌شناسی به جای تعقل و عقل‌گرایی تأکید می‌کند (رهادوست، ۱۳۸۰: ۳۰-۳۳). داستان پست‌مدرن از طریق روی آوردن به عالم خیال می‌کوشد تا به آرمان دوری جستن از حقایق مطلق نزدیک شود. ایهاب حسن یکی از اولین کسانی است که در تلاش برای شناساندن نوعی زیبایی‌شناسی پست‌مدرن، به‌خصوص در ادبیات داستانی، بوده است. وی منقطع شدن بین دو جریان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را باور

نداشته و اعتقاد به نوعی انعطاف و تغییر در مسیر مدرنیسم دارد. از این منظر است که پست‌مدرنیسم می‌تواند در ادبیات و هنر داستان‌پردازی مورد توجه قرار گیرد. قصه‌پردازی در ایران سابقه طولانی دارد و به‌ویژه داستان‌های حماسی دارای پیشینه درازدانی در سنت شفاهی ایرانیان هستند. این داستان‌ها، به‌ویژه داستان سمک عیار که در جریان انتقال سینه‌به‌سینه و شفاهی با گذار از لایه‌های تاریخی، در نهایت مکتوب شده است، با دوری از قالب و محتوای فرمالیستی و مدرن، با مؤلفه‌های پست‌مدرن همخوانی دارد. قصه طولانی و تودرتوی سمک عیار، با درهم شکستن همه آنچه داستان‌نویسی مدرن بر آن تأکید می‌کند، حکایت از برجستگی مؤلفه‌های پست‌مدرن در این داستان دارد. برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های ادبیات پست‌مدرن، به‌ویژه در ابعاد زمان، ساختار و روایت را می‌توان در میان خطوط داستان طولانی و پُرکشش سمک عیار یافت. در این کتاب، خواننده با خرده‌روایت‌هایی مواجه می‌شود که از مجموعه‌ای نشانه‌های شمایی<sup>۳</sup> و نمادین<sup>۴</sup> بهره می‌برد تا موضوع یا روایت مورد نظر خالق خویش را بهتر ارائه کند. این پژوهش ضمن تعریف و بیان ویژگی‌های ادبیات داستانی پست‌مدرن، نشانه‌های پست‌مدرنیسم را در داستان سمک عیار جست‌وجو کرده و با روش توصیفی به بررسی شکل و مضمون آن پرداخته است.

#### ۱-۱. پیشینه تحقیق

داستان سمک عیار، به‌رغم برجستگی و اهمیت زیاد در بیان رسوم، فرهنگ و سبک نوشتاری ایرانیان، به‌صورت مستقل بررسی نشده و خوانش‌های متنوع از آن صورت نگرفته و فقط از جنبه‌های محدودی بررسی شده است.

عباس خائفی و جعفر فیضی (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «تجزیه و تحلیل قصه سمک عیار براساس نظریه ولادیمیر پراپ» کوشیده‌اند با استفاده از نظریه ریخت‌شناسی پراپ به خوانش داستان سمک عیار بپردازند. نویسندگان این مقاله با بررسی داستان به این نتیجه رسیده‌اند که داستان سمک عیار به‌طور کامل با الگوی پراپ که بیشتر درباره داستان‌های افسانه‌ای و قصه‌های پریان است، انطباق کامل دارد. اسحاق طغیانی و آزاده پوده (۱۳۹۶) در مقاله «تأملی در آداب و رسوم داستان سمک عیار» تلاش کرده‌اند با جامعه‌شناسی تاریخی، به بررسی آداب و رسوم ایرانیان به‌ویژه در نزد عیاران و شاهان در این داستان بپردازند. حجت‌الله فسقوری و میلاد جعفرپور (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «بررسی سبک محتوایی بن‌مایه‌های حماسی سمک عیار» به بررسی شخصیت محوری، کنش‌ها و باورهای حماسی، عناصر ماورایی، سبک جنگ در حماسه و رسم‌های پهلوانی پرداخته و به توصیف این عناصر در داستان اکتفا کرده‌اند. خورشید نوروزی (۱۳۸۶) در مقاله «تحلیل نوع ادبی سمک عیار» بر این باور است که تحلیل‌های گوناگون درباره سبک ادبی داستان سمک عیار که آن را حماسه، رمانس یا رمان خوانده‌اند، نادرست است و این داستان را فقط می‌توان قصه‌ای پهلوانی - تخیلی نامید که با آرمان‌ها و آرزوهای بشر پیوند خورده است. این نویسنده بدون آنکه به لایه‌های عمیق متن نفوذ کند و دلیل ادعای خود را اثبات نماید، به تعریف قصه‌های پهلوانی بسنده کرده است. سید مهدی خیراندیش و نجمه دری (۱۳۹۳) در مقاله «ساختار داستان‌پردازی در سمک عیار» ضمن بررسی مؤلفه‌های زمان، مکان، شخصیت‌پردازی، حادثه‌پردازی و منطق حاکم بر آن، معتقدند زمان و مکان و شخصیت‌ها در این داستان، فرضی تصویری و سیال هستند که می‌توان آن را از ارزنده‌ترین داستان‌های ایرانی به‌شمار آورد. محمد غلامرضایی (۱۳۸۹) نیز در مقاله‌ای



با نام «بحثی درباب سبک‌شناسی سمک عیار» می‌کوشد با برجسته‌سازی برخی از عناصر داستان، همچون صور خیال، بیت‌ها و مثل‌های عامیانه، ویژگی‌های مهم تمدن باستانی ایران را در سبک داستان‌پردازی نشان دهد. مریم ایران‌منش و مرتضی هاشمی (۱۳۹۳) در مقاله «شیوه داستان‌پردازی در سمک عیار» در بحث گفتار این داستان نوشته‌اند که گفتار (کتبی و شفاهی) در این داستان به صورت گفتار یک‌طرفه (مونولوگ) و دوطرفه (دیالوگ یا گفت‌و شنود) و به صورت پیام‌های شفاهی و نامه است. گفتار یک‌طرفه به شکل‌های تحسین، نفرین و سوگند دیده می‌شود و گفتارهای دوطرفه نیز موضوعاتی همچون اقرار، خواستگاری و مشورت را دربر می‌گیرد. در این اثر، زمان و مکان فرضی و تصویری است و به سبب هیجان‌انگیزتر جلوه دادن، راوی آن را به سرزمین‌های دور و افسانه‌ای منسوب می‌نماید. حوادث داستان به ظاهر در چین و ماچین و خاورکوه و هند رخ داده؛ شاید به این دلیل که به امرای زمان برنخورد. از نام مکان‌هایی چون دشت ماران، قلعه شاهک و مرغزار زعفران مشخص است که قصه ایرانی است.

نگاهی به این پژوهش‌ها نشان می‌دهد تا کنون بر توصیف صرف داستان سمک عیار تمرکز شده و درون‌مایه آن از منظر پست‌مدرنیسم بررسی نشده است. تلاش برای کشف مؤلفه‌های پست‌مدرن در داستان‌های ایرانی بیشتر معطوف به رمان‌های جدید و نویسندگان معاصر بوده است و به نظر می‌رسد تا کنون کوششی برای یافتن مشابهت میان آثار تاریخی و مؤلفه‌های پست‌مدرن صورت نگرفته است. علت این امر را می‌توان در این برداشت نادرست از پست‌مدرنیسم قلمداد کرد که بر مبنای آن، پست‌مدرنیسم در یک تحول خطی پس از دوران مدرن قرار دارد و در نتیجه نمی‌تواند معطوف به آثار گذشتگان باشد. به علاوه چنین می‌نماید بی‌اعتنایی به این نوشته‌ها از منظر هنری و تأکید

صرف بر داده‌های تاریخی این نوشته‌ها که به دلایل عدم انطباق با واقعیات تاریخ رسمی، دارای ارزش چندانی نیست، از نگاه صوری و مدرنیستی به داستان‌ها نشئت گرفته باشد.

## ۲. چارچوب نظری

تاریخ، چه به رسمیت شناخته شود و چه نشود، یک واقعیت است. این گذشته است که ما را محدود و مقید می‌کند، به ستوه می‌آورد، به واکنش و تأمل وامی‌دارد، دانسته‌هایمان در فراز و فرود آن به یغما می‌رود و در نهایت این گذشته است که ما را به تاراج می‌برد. بررسی این تاریخ، یک ناگزیری معرفت‌شناسانه و البته هستی‌شناسانه است. تاریخ امر زبانی است و چون امر زبانی است، با زمان درمی‌آویزد. تاریخ که محدود و مقید به زمان و زبان است، نمی‌تواند معصومانه با ما سخن بگوید؛ چراکه زمانی که بر آن گذشته و زبانی که با کلمات آن روایت شده است، آن را محدود و مقید می‌کند. از این منظر، پست‌مدرنیسم می‌تواند تحلیلی به مراتب صادقانه‌تر از واقعیت زبانی و زمانی تاریخ ارائه دهد؛ زیرا آن‌ها بر این اعتقاد هستند ما جهان را از طریق زبان می‌شناسیم (تاجیک، ۱۳۸۷: ۱۱۶؛ نوذری و شیخ‌لر، ۱۳۸۹: ۳۷).

پست‌مدرنیسم که با اصطلاحات دیگری مانند فراتجدگرایی و فرانگرایی نیز از آن یاد شده است، از نظر تعریف، با اختلافات فراوانی در میان نظریه‌پردازان روبه‌رو بوده و چه بسا نتوان به تعریف جامع و منسجمی از این واژگان دست یافت؛ چنان‌که مایک فدرستون<sup>۵</sup>، نظریه‌پرداز پست‌مدرن می‌نویسد: «این واژه بی‌معناست. هر زمان که امکان داشت و هر وقت دوست داشتید، می‌توانید استفاده کنید» (1998: 195). از همین روست که اساساً برخی پست‌مدرنیسم را نه یک مکتب و مشرب و نه یک دستگاه منسجم هنری و روشن‌فکری که چشم‌انداز معین، نظریه‌پرداز و سخن‌گوی واحد داشته

باشد، می‌دانند. پست‌مدرنیسم بیشتر یک وضعیت است. این ویژگی بدان سبب است که اندیشه‌های پست‌مدرنیستی از منابع گوناگون، از فلسفه تا تاریخ و از زبان‌شناسی، مطالعات اجتماعی و روان‌شناختی تا جغرافیا، دست‌چین شده است (داد، ۱۳۸۳: ۱۹۹). ظهور این جریان در نیمهٔ قرن بیستم اتفاق افتاد؛ چنان‌که پست‌مدرنیسم را که عنوان کلی تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی این دوره بود، «برچسبی مناسب برای یک‌سری از نگرش‌ها ارزش‌ها و اعتقادات و احساسات راجع به آن چیزی می‌دانند که باید آن را زیستن در واپسین سال‌های قرن بیستم» نامید (رابینسون، ۱۳۸۶: ۳۱۱).

پست‌مدرن‌ها اعتقاد دارند نمی‌توان صرف‌شناسایی چند مؤلفهٔ متناسب به پست‌مدرنیسم ادعا کرد متون تاریخی پست‌مدرن است. این نقد گزنده که نخستین و رایج‌ترین نقد به تحلیل‌های پست‌مدرنیستی است، از آنجا نشئت گرفته که به پست‌مدرنیسم از منظر خودش نگریسته نشده است. غالب نقدها و حتی فراتر از آن تحلیل‌های پست‌مدرن از نگاه مدرنیستی به پست‌مدرنیسم صورت گرفته است. این یک نگاه مدرن است که می‌پندارد این دو مقوله در طی یک تاریخ تقویمی از پی یکدیگر گذر کرده‌اند. گذر از یک نقطه (بخوانیم مدرنیسم) و رسیدن به نقطهٔ دیگری (بخوانیم پست‌مدرنیسم) فقط در قالب یک تاریخ تقویمی امکان‌درک و تفسیر دارد. این درحالی است که پست‌مدرنیسم با نقد خطی بودن تاریخ، نگاه تاریخی و فراتاریخی را جایگزین برداشت‌های فرم‌محور می‌کند. بر همین مبنا می‌بایست زبان و زمان پست‌مدرنیسم را از منظر خودش، یعنی نگاه فراتاریخی، مرکزیت‌زدا، بدون جوهر و روایت‌شده، درنظر گرفت؛ همچنان‌که لیوتار<sup>۶</sup> اندیشهٔ پست‌مدرن را نشان دادن فقدان معنا در متن اثر می‌داند (هاجری، ۱۳۸۴: ۲۲۱).

از این منظر می‌توان با اکو<sup>۷</sup> دربارهٔ این مورد که پست‌مدرنیسم وضعیتی منحصر به فرد<sup>۸</sup> است، هم عقیده شد؛ به این معنا که هر دورانی پست‌مدرنیسم خاص خود را دارد؛ همان‌طور که هر دوران می‌تواند مدرنیسم خاص خود را داشته باشد (یزدان‌جو، ۱۳۸۱: ۱۱۸). نکتهٔ مهم این است که هر دورانی وهله‌های بحرانی دارد. این وهله‌های بحرانی، به‌مثابهٔ پیش‌رانه‌های اساسی، می‌توانند به فهم زبان و زمان تاریخی یاری رسانند. منظور از وهلهٔ بحرانی زمانی است که روایتی متفاوت با جریان اصلی و غالب ارائه می‌شود. در عصر پست‌مدرن، نمی‌توان از فراروایت مورد اجماع و خطی سخن گفت؛ بلکه باید شکستن زمان و وجود صداها<sup>۹</sup>ی متکثر را باور داشت. این همان چیزی است که اکو از آن به‌عنوان آوانگارد بودن متون سخن می‌گوید. متن آوانگارد متنی است که گذشته را تخریب و بدشکل می‌کند، ریخت را برهم می‌زند و ملغایش می‌کند و سرانجام به انتزاعیات، بی‌شکلی‌ها، به بوم‌های سفید، بوم‌های پاره‌پاره و بوم‌های سوخته می‌رسد (یزدان‌جو، ۱۳۸۱: ۱۱۸). وهلهٔ بحرانی زمانی حادث می‌شود که آوانگاردها دیگر نمی‌توانند پیش روند؛ چراکه فرازبانی را آفریده‌اند که از متون ناممکن خویش سخن می‌گوید. پاسخ پست‌مدرن‌ها به مدرن‌ها در به‌رسمیت شناختن گذشته است: گذشته را واقعاً نمی‌توان از بین برد؛ زیرا از بین بردن آن به سکوت می‌انجامد و برای همین است که باید دوباره به آن بازگشت، این بار نه با نگاه خطی و ساده‌باور، بلکه با رویکردی متکثر از زبان و شکسته‌شده از زمان. بر همین مبنا هر نامدرنی پست‌مدرن نیست؛ هر امر غیرتاریخی و کل‌نگرانه پست‌مدرن نیست؛ هر امر لزوماً نو و یا پاره‌پاره پست‌مدرن نیست. پست‌مدرنیسم می‌تواند یک متن کهنهٔ تاریخی باشد که در وهله‌های بحرانی گذشته در زمانهٔ خستگی آوانگاردها نوشته شده است. با این زاویه دید می‌توان به خوانش داستان سمک عیار پرداخت.

داستان‌ها به دلیل سبک نوشتار و بهره‌گیری از ساختار، زمان و تحلیل روایی می‌توانند از منظر کلاسیسیسم<sup>۹</sup>، مدرنیسم و پست‌مدرنیسم بررسی شوند؛ اما با توجه به اینکه از قواعد و قاعده‌های قطعی هیچ‌کدام از آن‌ها تعریف مشخصی نشده و مشخصه‌های آن نیز به درستی معرفی نگردیده است، می‌توان به موارد متعددی درباره هر کدام از آن‌ها اشاره کرد. در مورد پست‌مدرنیسم که محل توجه پژوهش حاضر است، هریک از منتقدان و نظریه‌پردازان کسانی همچون بری لوئیس<sup>۱۰</sup>، دیوید لاج<sup>۱۱</sup>، ایهاب حسن<sup>۱۲</sup> و مک‌هیل<sup>۱۳</sup> با بررسی چندین اثر پست‌مدرنیستی، برخی از مؤلفه‌های غالب داستان‌های پست‌مدرنیستی را در آثارشان برشمرده‌اند که بسیاری از آن ویژگی‌ها با یکدیگر همپوشی دارند.

بری لوئیس در چکیده مقاله «پسامدرنیسم و ادبیات»، شیوه غالب ادبی ادبیات سال-های ۱۹۶۰ تا ۱۹۹۰ م را پست‌مدرنیستی می‌داند و مؤلفه‌های زیر را عمده‌ترین شاخص‌های ادبیات پست‌مدرن‌ها می‌شمارد: «بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، اقتباس<sup>۱۴</sup>، از هم‌گسیختگی<sup>۱۵</sup>، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها<sup>۱۶</sup>، پارانوایا<sup>۱۷</sup>، دور باطل و اختلال زبانی»<sup>۱۸</sup> (پاینده، ۱۳۸۳: ۸۵-۱۰۷).

ایهاب حسن در مقاله «به سوی مفهوم پسامدرنیسم» هر تعریفی از پست‌مدرنیسم را مستلزم نگرش‌های چهارگانه پیوستگی، ناپیوستگی، در زمانی و هم‌زمانی می‌داند و با ارائه جدولی تقابلی، مرزبندی بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را به صورت کلی مشخص کرد که دکتر شمیسا در کتاب نقد ادبی با مؤلفه‌های «عدم قطعیت، پراکندگی، عدم مرکزیت، نبود یا خود را ندیدن، غیرقابل وصف یا بیان‌نشده، ترکیب، شیرتوشیر یا کارناوالیسم»<sup>۱۹</sup> (نمایش پوچی و هجو) و مشارکت» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۲۲-۳۲۷) از آن‌ها

نام می‌برد. فتح‌الله بی‌نیاز (۱۳۸۳) در کتاب *ادبیات: قصری در تاروپود تنهایی* مؤلفه‌های دیگری از دیدگاه پست‌مدرنیسمی ایهاب حسن را نام برده است.

دیوید لاج نوعی خاصی از هنر پیشتاز معاصر را که ویژگی‌های مدرنیستی یا ضد‌مدرنیستی ندارد، پست‌مدرنیست می‌داند و می‌گوید: «پست‌مدرنیسم انتقاد مدرنیسم از هنر محاکاتی سستی را ادامه می‌دهد و همچون مدرنیسم در پی نوآوری است، ولی این اهداف را با شیوه‌های خاص خود دنبال می‌کند» (۱۳۸۶: ۱۴۴). دیوید لاج، ساموئل بکت را نخستین نویسنده مهم پست‌مدرنیست می‌شناسد و این مشخصه‌ها را وجه ممیزه ادبیات پست‌مدرنیسم می‌داند: «عدم قطعیت<sup>۲۰</sup>، تناقض<sup>۲۱</sup>، جابه‌جایی<sup>۲۲</sup>، عدم انسجام<sup>۲۳</sup>، فقدان قاعده، زیاده‌روی و اتصال کوتاه»<sup>۲۴</sup> (همان، ۱۴۴-۱۹۹).

برایان مک‌هیمل عنصر غالب در ادبیات داستانی پست‌مدرنیسم را مؤلفه «وجودشناسانه»<sup>۲۵</sup> می‌شناسد و در پاسخ به پرسش‌هایی چون «دنیا کدام است؟ انواع دنیاها موجود کدام‌اند؟ و از چه نظر با یکدیگر تفاوت دارند؟» می‌گوید:

مسئله حل‌نشده عدم قطعیت معرفت‌شناسانه در مرحله‌ای خاص به کثرت یا ناپایداری وجودشناسانه تبدیل می‌شود. مشخص نیست دنیای عصر حاضر راوی حقیقت دارد یا دنیای خیالی که ترسیم کرده و متن بین دو عنصر معرفت‌شناسانه و عنصر غالب وجودشناسانه نوعی تردید وجود دارد (پاینده، ۱۳۸۳: ۱۳۶-۱۴۱).

با توجه به این امر که ساختار و تکنیک داستان‌های پست‌مدرنیستی پیوستگی و سکون ندارند و ساخت‌های پذیرفته‌شدهٔ رمان را درهم می‌شکنند، شناسایی رمان‌های پست‌مدرنیسم به میزان بسامد کاربرد مؤلفه‌های آن است که داستان‌نویس در اثرش از آن بهره می‌برد. سه عنصر اساسی در داستان را می‌توان زمان، ساختار و روایت دانست

که پست‌مدرنیسم با درهم شکستن هر سه می‌کوشد بنای سبک داستانی جدیدی را پی‌ریزد که داستان پست‌مدرن خواننده می‌شود.

### ۳. بحث و بررسی

#### ۳-۱. معرفی داستان

داستان سمک عیار دربارهٔ سرگذشت شاه‌زاده‌ای است به‌نام خورشیدشاه، پسر مرزبان‌شاه، سلطان شهر حلب و امیرزاده‌ای به‌نام فرخ‌روز ساکن چین، و هر دو در طلب همسری دختر فغور چین. خورشیدشاه برای رسیدن به محبوب با برادرش، فرخ‌روز، راهی سرزمین دلدادۀ خود می‌شود. در راه، برادرش به دست جادوگران اسیر می‌شود و خورشیدشاه درگیر جنگ‌های پی‌درپی با چین و ماچین می‌گردد. در طول سال‌های وصال، مه‌پری و خورشیدشاه بارها و بارها از هم جدا می‌شوند؛ اما در پایان به وصال هم می‌رسند. مه‌پری هنگام وضع حمل همراه با فرزندش می‌میرد؛ اما همچنان جنگ‌ها، خون‌ریزی‌ها، عیاری‌ها و ترفندهای سمک و یارانش محور اصلی داستان باقی می‌ماند. قهرمان قصه مردی است عیار به‌نام سمک که از تودهٔ مردم است. سمک در جایی از داستان خود را چنین معرفی می‌کند «مرا سمک عیار خوانند و سمک ماهی باشد که در قعر دریا بود. من همچون ماهی غوری کردن در هر کاری چنان بروم که ماهی در آب» (ارجانی، ۱۳۸۴: ۲۴۱). سمک عیار و دوستانش عهد بستند که تا پایان زندگی خورشیدشاه وی را همراهی کنند (همان، ۱-۱۰). در این داستان، تمام عیاران و جوان‌مردان به همهٔ اصول اخلاقی و انسانی پایبند هستند و خصوصیات اخلاقی آنان در قالب داستانی عاشقانه بیان می‌شود که در توصیف این جزئیات، راوی از امور اجتماعی، فرهنگی و سیاسی سود جسته است. درخشنده‌ترین خصیصهٔ این کتاب تجلی فضایل اخلاقی است در میان عامۀ مردم و طبقات متوسط و پایین اجتماع. ارزش‌های بشری در

میان این گروه فراموش شده و گمنام چه بسا ارزشمندتر و بارزتر از کارنامه برخی از ناموران بوده است (یوسفی، ۱۳۷۲: ۲۳۵-۲۳۶). در این متن، خواننده نه با یک روایت، که با چندین داستان جذاب روبه‌رو می‌شود که هیچ‌کدام از آن‌ها از منطق ساختاری و روایی مشخصی پیروی نمی‌کند. چارچوب و ساختار داستان به نحوی است که ابتدا پاره ابتدایی و میانی داستان روایت می‌شود، بعد نیروهای تخریب‌کننده و سامان‌دهنده وارد داستان می‌شوند و داستان بدون اینکه زمان و مکان خود را بر خواننده آشکار کند، به پایان می‌رسد. ویژگی‌هایی از این دست سبب شده است تا نگارندگان با در نظر گرفتن ویژگی‌های داستان‌های پست‌مدرن، سمک عیار را در زمره چنین نوع ادبی قرار دهند. در ادامه با توجه به چیستی ویژگی داستان‌های پست‌مدرن، به برجسته کردن آن‌ها در داستان سمک عیار پرداخته شده است.

### ۲-۳. بررسی شگردهای پست‌مدرنی در داستان سمک عیار

هنگامی که صحبت از ادبیات داستانی پست‌مدرن به میان می‌آید، یک جنبش همگن یا متجانس مورد نظر نیست، به همین دلیل اگر کسی در پی یافتن ویژگی‌های پست‌مدرنیسم در رمان باشد تا به وسیله آن‌ها بخواند خوانش پست‌مدرنی از آن ارائه دهد، احتمالاً هرگز به هدفش نخواهد رسید. باین‌همه به‌طور کلی برخی از ویژگی‌های آثار ادبی پست‌مدرن به‌ویژه در زمینه رمان و داستان را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

#### ۱-۲-۳. بی‌نظمی و عدم قطعیت زمانی<sup>۲۶</sup>

زمان یکی از مهم‌ترین مقوله‌های تمایزبخش داستان پست‌مدرن از سایر انواع داستان است. مقوله زمان در پست‌مدرنیسم نه زمان تقویمی، بلکه زمان تاریخی است و همه چیز در بستر این زمانمندی تاریخی قابل درک و دریافت است. در داستان‌های



پست‌مدرنیستی، زمان خطی وجود ندارد و تسلسل و توالی زمانی به هم می‌ریزد. مکان نیز در این داستان‌ها مشخص نیست و غالباً نمی‌توان دریافت که وقایع در کجا رخ می‌دهد. «ادبیات داستانی پست‌مدرنیستی نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را برهم می‌زند، زمان حاضر را نیز برآشفته می‌نمایاند. این ادبیات با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال‌آور زمان عادی، انسجام ترتیب‌دار روایت را مخدوش می‌کند» (هاچن، ۱۳۸۳: ۸۶-۸۷). یکی از شگردهای اصلی در خوانش داستان‌های پست‌مدرنی تحریف آگاهانه تاریخ است و این هدف به چندین روش محقق می‌شود: «تاریخ مجعول و زمان‌پریشی» یا درهم آمیختن تاریخ و خیال‌پردازی. تاریخ مجعول عبارت است از ارائه شرحی ساختگی از وقایع معروف و یا وجود مغایرت آشکار میان زمان و مکان رویدادهای تاریخی با وقایع داستان. زمان‌پریشی نیز از طریق به‌نمایش گذاشتن این مغایرت‌ها، این اختلال زمانی را آشکار می‌سازد. این مسئله سبب عدم قطعیت و سرگشتگی شخصیت‌های داستان می‌شود و خواننده را با مسائلی فراتر از زمان و مکان، با رخدادها درگیر می‌کند. افزون‌بر بی‌نظمی زمانی، عدم قطعیت یکی دیگر از مواردی است که حضورش می‌تواند نشان‌دهنده ویژگی‌های پست‌مدرن داستان باشد. براساس این مؤلفه، همه چیز نسبی است. حقیقت به زمان و مکان و زمینه بستگی دارد و به همین دلیل متغیر و بی‌ثبات است. عموماً عقیده بر این است که تجربه پست‌مدرن از نوعی احساس عمیق عدم قطعیت هستی‌شناختی نشئت گرفته است. دیگر نه جهان وحدت، انسجام و معنایی دارد و نه خود. همه چیز به شدت مرکززدایی شده است (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۶: ۲۲۶). در داستان‌های پست‌مدرنیستی، گاهی ممکن است واقعیت با غیرواقعیت آمیخته شود و تشخیص واقعیت از داستان و غیرواقعیت غیرممکن گردد.

سرعت فزاینده چرخه‌ای که حوادث را به گذشته نسبت می‌دهد و سپس بازبافتارسازی‌شان می‌کند، نشانگر نوعی فشردگی زمان است (کوری، ۱۳۹۷: ۱۵۵-۱۵۶). به جز زمان روایت داستان که نامشخص است، تلاش برای پیگیری داستان در چند جهت سبب شده است که به نوعی درهم‌ریختگی<sup>۲۷</sup> زمانی در داستان به وجود آید. شخصیت‌های داستان که مهم‌ترین آن‌ها سمک است، در یک لحظه زمانی چند کار را انجام می‌دهد و در این داستان نمی‌توان اثری از محدودیت زمانی یا مانعی به‌عنوان زمان مشاهده کرد. در این زمان‌پریشی‌هاست که گره داستان نیز ایجاد می‌شود. گم شدن معشوقه خورشیدشاه و جست‌وجو برای یافتن او از مهم‌ترین گره‌های زمانی داستان است. داستان از عشق خورشیدشاه، فرزند پادشاه حلب، به دختر شاه چین آغاز می‌شود. تاریخ و زمان وقوع رخدادها در این داستان «در زمان بیست‌وپنج‌سالگی فرامرز، جمع‌کننده این داستان، دوهزار و سیصد و هفتاد سال پیش از ولادت رسول اکرم در شهر حلب» گفته شده است (ارجانی، ۱۳۸۴: ۱۵). با وجود تردید، عدم قطعیت و آشفتگی در ذکر همین تاریخ باید گفت این تنها جایی در داستان است که سال با عدد ذکر می‌شود و در هیچ جای داستان گذر سال‌ها و تاریخ وقوع رخدادها بیان نمی‌شود. «روزگاری، روز بعد، چندی، وقتی، حق تعالی چنین تقدیر کرد» و موارد بی‌شمار دیگر جزو پُر تکرارترین واژگان به‌کاررفته در این داستان است که شاهدهی بر عدم قطعیت زمان است. داستان تا جایی به جلو می‌رود، اما به ناگه بازمی‌گردد و از مسیر دیگری ادامه می‌یابد. این مسئله در سراسر داستان و به‌کرات مشاهده می‌شود. برای مثال هنگامی که داستان گریختن ماهانه و ماهستون را روایت می‌کند، به‌ناگاه با عبارت «اما بازگردیم به داستان سمک و ببینیم که در شهر ماچین چه بر سرش آمد» (ارجانی، ۱۳۸۴: ۲۴۸)، مسیر داستان عوض می‌شود و گویی زمان برای سایر شخصیت‌ها از حرکت

بازمی‌ایستد. شاید بتوان ادعا کرد این مسئله مهم‌ترین بخش داستان است که نویسنده ماهرانه کوشیده است تا با حذف عامل زمان در داستان، درهم ریختن آن و عدم قطعی نشان دادن این مؤلفه، به جذابیت داستان بیفزاید.

نمونه دیگر زمان‌هایی است که سمک در دوری بی‌پایان از یافتن و گم کردن معشوق گرفتار می‌آید و بعد از وصال، دگرباره گرهی جدید به وجود می‌آید و آن دو ربوده می‌شوند.

در لشکرگاه مه‌پری و خورشیدشاه در خواب شدند. زن ملک‌دار بر در خیمه می‌بود، تا ایشان را بردند و آگاه نشد [...] از شرح خیمه نگاه کرد، نه شاه دید و نه مه‌پری. پایه تخت دید فرورفته. در خیمه رفت و زیر تخت دید سوراخ کرده و ایشان را برده. فریاد برآورد. چون سمک بشنید فریاد از نهاد وی برآمد و سراسیمه شد. سمک سر در پیش افکند. ساعتی بود. سر برآورد. گفت: «ای لالا، مرا به سرای شاه توانی برد؟» لالا گفت: «به روز روشن چگونه توانم برد؟» سمک گفت: «لالا، به صورت زنان به چادر و موزه [...]» پس چون سرای شاه خالی شد، سمک عیار گفت: «ای لالا، وقت آن آمد که پیش خورشیدشاه و مه‌پری رویم.» لالا برخاست و با سمک عیار بر آن جای آمدند که ایشان را بازداشته بودند و بند برنهاد. صابر و میلاد با زن دو برادران بر زن و دختر موکل بودند. شاه چون سمک را بدید، نعره‌ای بزد. سمک عیار گفت: «ای شاه، چه جای نعره و فریاد است.» پس بند از دست و پای مه‌پری و شاه برگرفت (همان، ۲۳۳).

در داستان سمک عیار هنگامی که راوی به گذشته می‌رود یا شخصیت گذشته خود را برملا می‌کند، مستقیم می‌گوید که گذشته اوست و به سرعت به حال برمی‌گردد. درواقع نویسنده موضوع اصلی را رها می‌کند و موضوع فرعی مرتبط با اثر را وارد می‌کند و به یک‌باره زندگی‌نامه سمک را برای توجیه کارش بیان می‌کند:

سمک عیار گفت: «ای آتشک، من شیرخواره بودم و سهلان بن فیروزبن رامین شراب می‌خورد و پدر من شراب‌دار وی بود. یک روز در کنار وی بودم و پدر من شراب از حوض برمی‌گرفت و در ختَب می‌کرد. پدر من را با مادر خصومتی بود. پدرم، مادرم را زد. من از کنار مادر در حوض افتادم. چون مادر و پدر مرا از حوض به در آوردند، مبلغی شراب در شکم من رفته بود. پس مرا سرزیر بیاویختند تا شراب از شکم من بیرون آید. پس علتی در من پیدا شد و رنجور شدم و طبیبان گفتند: 'تا به حد بلوغ رسد، اگر خواهید بهتر شود و هرچه به خورد وی دهند، شراب در آن کنند.' پس مادر هرچه به خورد من دادی، شراب در آن می‌کرد، تا هفت‌ساله شدم که پدرم از دنیا رفت. مادر مرا تیمار می‌داشت. بعد از دو سال مادرم فرمان یافت. مرا کسی نبود که تیمارداستی کند. هرچه می‌دیدم، می‌خوردم. پس خود را به خدمت شغال پیل‌زور افکندم» (همان، ۱۳۰).

یکی از روش‌های عدم قطعیت ابهام‌افزایی نامشخص و رها کردن زمان در داستان و حوادث داستانی است. نویسنده زمان را دقیقاً مشخص نمی‌کند و از این طریق خواننده را در ابهام نگه می‌دارد و همچنین با استفاده از عناصر و واژه‌های شک‌برانگیز، مانند شاید، ممکن است و کاش، عدم قطعیت را بیشتر در نوشته‌اش آشکار می‌کند. نویسنده در ایجاد عدم قطعیت و کارکرد معلق‌سازی، بسیاری از جملات داستان را به‌فرجام نمی‌رساند و به خواننده این اختیار را می‌دهد که خودش جمله را پایان دهد و این خود به فرجام‌های چندگانه و عدم قطعیت و تعلیق می‌انجامد. این عدم قطعیت، هم در پاره‌روایت و هم در کل اثر دیده می‌شود؛ یعنی گاهی راوی خود، شک و تردید را در روایت بروز می‌دهد و گاه فضای داستان به گونه‌ای است که یقین را به شک تبدیل می‌کند و شک را به یقین می‌رساند. برای مثال در داستان عشق قزل‌ملک به آبان‌دخت، شهران وزیر هرچه می‌کوشد تا او را از این عشق که «کار آدم‌های مجهول» است

بازدارد، موفق نمی‌شود. در این حال وزیر می‌گوید: «ای شهزاده، اگر دلت او را می‌خواهد، به این زودی این کار میسر نمی‌شود. او را همین جا رها می‌کنیم و می‌رویم و جواب کار خورشیدشاه را می‌دهیم و می‌بینیم تا چه پیش خواهد آمد» (همان، ۵۷۵). در ادامه این دو به نزد ارمن‌شاه می‌روند و شهران می‌گوید: «من چاره‌ای می‌دانم که هم‌اکنون به ذهنم رسید» (همان، ۵۷۵). تأکید بر اینکه ببینیم تا چه پیش خواهد آمد و آنچه اکنون به ذهن شهران رسیده، نمونه‌ای از عدم قطعیت در روال داستان است؛ به گونه‌ای که انگار نویسنده با خواننده به نوعی وارد بازی شده است تا او را مرتباً از سطحی به سطح دیگر بکشاند.

با توجه به مثال‌های بسیار که در داستان سمک عیار وجود دارد و فقط به بخشی از آن‌ها اشاره شد، می‌توان این داستان را نمونه‌ی بارزی از عدم توالی زمانی و مکانی دانست که با این شیوه نوعی از هم‌گسیختگی را در سراسر متن ایجاد می‌کند. در این داستان، روایت حوادث بر محور زمان خطی استوار نیست، بلکه حوادث بدون نظم خطی روایت می‌شود و زمان و مکان، همانند پی‌رنگ، به شدت آشفته، غیرخطی و غیرواقعی است و در کنار سایر مؤلفه‌های پست‌مدرن به آشوب متن کمک می‌کند. به علاوه پیوند و اختلاط افسانه و واقعیت یکی از مشخص‌ترین ویژگی‌های این داستان است که در توصیف شخصیت‌ها، مکان‌ها و رویدادها خود را به روشنی نشان می‌دهد.

### ۳-۲. ساختار مرکزگرای داستان سمک عیار؛ بینامتنیت و جریان سیلان ذهن<sup>۲۸</sup>

ساختار و چارچوب داستان‌های مدرن به گونه‌ای است که می‌توان به غلبه‌ی یک برداشت بر سایر دریافت‌ها نزدیک شد؛ به این معنا که قاعده‌ی خود را بر متن مستولی می‌سازد و داستان با روندی مشخص آغاز می‌شود و پایان می‌یابد؛ اما در داستان‌های پست‌مدرن، چندمعنایی و تکثرگرایی به برهم خوردن این قاعده می‌انجامد. بینامتنیت را می‌توان

نمونه‌ای از درهم شکستن ساختار دانست که سبب می‌شود متون در دنیای یکدیگر آموشد کنند. بینامتنیت حوزه گسترده‌ای از معانی را شامل می‌شود که در این پژوهش، به معنای شکل‌گیری معناهای متن‌ها به وسیله متن‌های دیگر توجه شده است. در واقع بینامتنیت نوعی خوانش یک متن در مقابل متن‌های دیگر است و بر ارتباط میان متون با یکدیگر تأکید می‌کند (Harbere, 2007: 57). به عبارت بهتر، «متن در درون خود، هیچ معنای واحد یا یک‌پارچه شده‌ای ندارد، بلکه بخشی از فرایندهای فرهنگی - اجتماعی در جریان است» (Elmo Raj, 2015: 78).

ژولیا کریستوا<sup>۲۹</sup> با ابداع اصطلاح بینامتنیت، روند جدیدی را در خوانش متن‌ها به کار برد (مکاریک، ۱۳۹۳: ۷۲). وی معتقد بود هیچ متنی وجود ندارد که اثرپذیر از متون پیش از خود و اثرگذار بر متون پس از خود نباشد. این موضوع یکی از مهم‌ترین مسائل مطرح‌شده در پست‌مدرنیسم است.

یکی از محوری‌ترین ویژگی‌های وضعیت پست‌مدرن تلقی آن از مفاهیم اصل، سرشت، ماهیت و نقطه شروع است. وضعیت پست‌مدرن هرگونه متن را اقتباس از متن دیگر می‌داند. هیچ متنی اصل نیست، همه متون ترجمه ترجمه‌های دیگران‌اند. به عبارت دیگر آنچه وجود دارد نه متن مستقل، بلکه بینامتنیت است (نجومیان، ۱۳۸۵: ۳۸).

بینامتنیت، به‌عنوان یکی از ویژگی‌های پست‌مدرنیسم، ابتدا تلمیحات اثرگذار آن را در متن مستتر می‌کند و سپس تأثیرشان را با استفاده از طعنه و رویدادهای خلاف انتظار ازین می‌برد (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۲۹۹). در بینامتنیت، شاهد یک انسجام مضاعف در بینامتن هستیم که یک بار وحدت کل متن را ضمانت می‌کند و بار دیگر روابط ساختاری را بین خودش و دیگر متن‌ها بازتولید می‌نماید (Plett, 1991: 5-6).

جریان سیلان ذهن نیز، از آنجا که می‌تواند مرز میان نویسنده و راوی را مغشوش کند، به ساختار داستان هجمه وارد می‌کند. رویکردی ادبی است که مسیر حرکت رمان را عوض می‌کند و معیارهای آن را دگرگون می‌سازد. شیوه‌های روایت در جریان سیلان ذهن، یاری گرفتن از تک‌گویی درونی یا حدیث نفس است. در این شیوه، عقاید و احساسات بدون توجه به توالی منطقی و تفاوت سطوح گوناگون واقعیت، گاهی با به هم ریختن نحو و ترکیب کلام آشکار می‌شود. به عبارت بهتر، جریان سیلان ذهن تکنیکی است در روایت رمان و داستان کوتاه که در جریان آن، نویسنده تمام احساس‌ها، تفکرات و تداعی‌هایی را که در ذهن شخصیت داستانی شکل می‌گیرد، بدون تصویر، توضیح و تحلیل به روی کاغذ می‌آورد. در روایت معمولی، کوشش می‌شود تا افکار و احساس‌ها به صورت ساختمند و منطقی نوشته شود؛ ولی در شیوه جریان سیلان ذهن، جریان کامل، یعنی آنچه در درون ذهن شخصیت می‌گذرد، روی کاغذ ثبت می‌شود و تداعی آزاد نقش اصلی را برعهده دارد؛ هرچند که برخی از تداعی‌ها آشکار و به سهولت قابل تشخیص‌اند. برای نوشتن آن معمولاً از تکنیک تک‌گویی درونی استفاده می‌شود که معمولاً طولانی است و بیان احساسات و افکار شخصیتی است که تک‌گویی می‌کند. احساسات و افکاری که در تک‌گویی گفته می‌شود، ممکن است به وسیله عناصر منطقی یا فقط از طریق تداعی آزاد ارتباط پیدا کند. در جریان سیلان ذهن، متن به سه صورت درمی‌آید: تک‌گویی درونی (روایت اول شخص، زمان حال)، گفتمان مستقیم؛ نقل تک‌گویی (روایت سوم شخص، زمان گذشته)؛ تک‌گویی: اندیشه‌های شخصیت به زبان خودش (هم روایت و هم بیان اندیشه‌ها از زبان سوم شخص، زمان گذشته) (مارتین، ۱۳۹۳: ۱۰۵).

در داستان سمک عیار، رابطه بینامتنی فراوانی میان این داستان با داستان‌های دیگر مشاهده می‌شود. از آنجا که به گفته ژرار ژنت<sup>۳۰</sup>، بینامتنیت به نوعی درآمیختن ژانرهاست، در داستان سمک عیار، راوی داستان توانسته است با استفاده از شخصیت‌های متفاوت و شناخته‌شده، در داستان خود تاروپودی از نقل‌قول‌های مختلف را به‌کار ببرد و همه اجزای داستان را به‌صورت شبکه‌ای درهم‌تنیده درآورد که از نسبت‌های تاریخی - فرهنگی و گفتمانی مختلف حرف می‌زند. اگرچه راوی می‌گوید که داستان در بیش از هزار سال قبل از اسلام نوشته شده است، کاوش متن با برخی آموزه‌های اسلامی، همچون آغاز شدن نامه‌ها با نام یزدان (و نه ایزدان) و فریادرسی پیامبرانی همچون خضر و الیاس به عالم‌افروز، در این داستان مشاهده می‌شود. با این‌همه، به‌رغم اینکه نویسنده داستان کوشیده است نام مکان‌ها را دور از ایران و در سرزمین‌هایی مثل چین و ماچین و شامات ذکر کند، اسامی شخصیت‌ها و رخداد‌های داستان غالباً در رابطه بینامتنی با متون کهن ایرانی به‌ویژه شاهنامه است. در این داستان، بسیار از انواع بینامتنیت استفاده شده که بینامتنیت دینی، اسطوره‌ای، ادبی، تاریخی و عامیانه از نمونه‌های بارز آن است. مرزبان‌شاه، خردسب شیدو، شروان، مه‌پری، سرخورد، فرخ‌روز، شاهک، جلدک، دیوگیر، آبان‌دخت و... نام‌هایی است که در داستان‌های باستانی ایرانی مشاهده می‌شود. حتی در برخی موارد، راوی اسب جنگاوران را رخس و یا شبیه به رخس می‌داند که یادآور داستان رستم در شاهنامه است (ارجانی، ۱۳۸۴: ۳۹۱). برای مثال در جایی راوی در توصیف دبور دیوگیر می‌گوید: «در گوشه‌ای دیگر سواری ایستاده بود که کی رستم دستان یا سام نریمان و یا بهمن درازدست و یا اسفندیار روین‌تن به او می‌رسید» (همان، ۳۸۷). اشارات و تلمیحات راوی داستان سمک عیار به شاهنامه و آیین‌های ایرانی بسیار زیاد است و او علی‌رغم نام نبردن از



جای‌ها، به‌گونه‌ای روشن و تاریخی از سلطنت بر سرزمین کیومرث و جمشید و هوشنگ یاد می‌کند. علاوه بر سنت‌های ایرانی و به در مقیاسی کمتر مذهبی، می‌توان رابطه‌ای میان داستان سمک عیار و حماسه‌های یونانی نیز یافت؛ به‌ویژه داستان تروی و جنگ و جنگاوری میان پهلوانان بر سر تصاحب دختر یا زن پادشاه. در داستان سمک که با عشق خورشیدشاه به مه‌پری شاه‌زاده چین آغاز می‌شود، برای تصاحب مه‌پری جنگ‌ها و رخدادهای زیادی پیش می‌آید که همچون مرگ برادر خورشیدشاه، بی‌شبهت به داستان تروی نیست. داستان سمک عیار لایه‌لایه و تودرتوست؛ یعنی روایتی ملفوف در روایت‌های دیگر. این روایت‌ها در آخرین نقطه پایان خود به ابتدای داستان دیگری متصل می‌شود و روایت از نو آغاز می‌گردد؛ مانند داستان فرخ‌روز هنگامی که به حضور پدرش خورشیدشاه می‌رسد و از درد فراق گلبوی می‌گوید و اجازه لشکرکشی برای نجات وی را می‌گیرد و با سپاه به سوی مرزبان‌شاه راه می‌افتد. راوی پس از وصف جنگ‌افروزی‌های پهلوانان دوباره به «قصه پرغصه فرخ‌روز بازمی‌گردد» (همان، ۷۶۹) و وصف حال فرخ‌روز در جزیره تندباد را روایت می‌کند. این داستان بی‌شبهت به ابتدای قصه نیست و انگار با جابه‌جایی میان شخصیت‌ها، همان رخدادها در شکل و هیئتی دیگر تکرار می‌شود.

علاوه‌بر رابطه بینامتنی قوی این متن با سایر متون از یک سو و روایت‌های درون داستان با هم از سوی دیگر، جریان سیلان ذهن نیز در متن مشاهده می‌شود. در شیوه جریان سیلان ذهن، راوی در روایت افکار درون ذهن مختار نیست و هیچ دخالتی در نظم بخشیدن به آن ندارد. در بیان وقایع مربوط به «رفتن فرخ‌روز به سمت خورشیدشاه» (همان، ۷۶۵)، «رفتن خورشیدشاه به جست‌وجوی فرخ‌روز» (همان، ۸۱۷) و «ناپدید شدن خورشیدشاه و آگاهی فرخ‌روز» (همان، ۱۳۰۹) می‌توان به‌روشنی جریان سیلان

ذهن را دید. تک‌گویی و جریان سیلان ذهن در داستان سمک عیار در دو قالب مشاهده می‌شود:

۱. تک‌گویی درونی راوی: این راوی داستان است که سخن می‌گوید، نه نویسنده و قهرمان داستان. روش بیان راوی در آن نقل قول غیرمستقیم است. روایی بودن از مهم‌ترین عناصر ساختاری منظومه‌های حماسی است. حماسه بدون روایت یک داستان تاریخی یا افسانه محقق نمی‌شود. سمک عیار این عنصر را داراست. اگرچه شخصیت مرکزی داستان سمک عیار است، در کنار سمک، دیگر شخصیت‌های فراوان و متنوع داستان نیز همان جایگاه ساختاری سمک را دارند. برای نمونه همان‌گونه که منویات درونی و ذهنیات سمک مورد توجه راوی بوده، تک‌گویی‌های درونی دبور دیوگیر یا غور کوهی و حتی نیایش آن‌ها با ایزد در محل توجه راوی بوده و به‌تصویر کشیده شده است.

نوع دیگر جریان سیلان ذهن در داستان سمک عیار تک‌گویی درونی قهرمان است. در این نوع تک‌گویی، قهرمان و شخصیت اصلی داستان تک‌گویی می‌کند و راوی مکنونات ذهنی خود است. البته در داستان سمک عیار، نویسنده تمام شخصیت‌ها را از طریق اندیشه‌ها و در خلال تک‌گویی‌های درونی سمک، شخصیت اصلی داستان، به خواننده معرفی نمی‌کند؛ با این‌همه، غلبه راوی بر شخصیت‌ها چندان هم پوشیده نیست و مثلاً در تک‌گویی‌های درونی شخصیت‌ها، سمک هیچ‌گاه شخصیتی مرموز و ناجوان‌مرد قلمداد نمی‌شود، بلکه همیشه با شخصیت عیارمنشانه و پهلوانی که دارد به خواننده نشان داده می‌شود. برای نمونه وقتی خورشیدشاه برای خواستگاری مه‌پری به دربار فغورشاه می‌رود، دایه جادوگر، برادرش فرخ‌روز را می‌رباید. خورشیدشاه با کمک سمک او را آزاد می‌کند (همان، ۱۵۹)؛ یا وقتی سمک برای آزادی آبان‌دخت از زندان پدرش، غور کوهی، به سمت دره حرکت می‌کند و او را نجات می‌دهد (همان، ۵۷۸).

در جریان سیلان ذهن، راوی با دسترسی به ذهنیات شخصیت‌ها، تلاش می‌کند از دید خود آنان را بشناساند و این دسترسی راوی به ذهن شخصیت‌ها دلیلی بر جریان سیلان ذهن است.

در داستان سمک عیار، راوی دانای کل است؛ اما تک‌گویی‌های داستان و اندیشه‌ها و تفکرات شخصیت‌ها معمولاً از زبان خود آن‌ها، خطاب به دیگری بیان می‌شود. ساختار داستان در این نوشته بلند، مرکزگرایز و فاقد یک دال مرکزی برای روایت است. اگرچه شخصیت اصلی داستان، سمک عیار، با ویژگی‌ها و توصیف‌های ثابت محور اصلی داستان به‌شمار می‌رود، توجه به شخصیت‌های دیگر و بازتابش صدای آنان در متن سبب می‌شود تا ساختار به‌نوعی ازهم‌گسیخته و بدون مرکز باقی بماند.

### ۳-۲-۳. اتصال کوتاه و نامشخص بودن راوی<sup>۳۱</sup>

علاوه بر اتصال و ارتباط بین سطوح مختلف وجودی، یعنی حضور نویسنده در روایت و دغدغه نوشتن داستان و اضافه‌بر آن دوری از شرح وقایع و درعوض آن تحلیل و تفسیر وقایع جهت نوشتن آن داستان، اتصال کوتاه بین جهان واقعیت و جهان داستانی نیز پی‌درپی صورت می‌گیرد که تردید در امر واقع و ازبین بردن فعلیت آن را به‌شکل برجسته‌تری به‌نمایش می‌گذارد. خواننده با تردید از خود می‌پرسد که آیا با ماجرای واقعی روبه‌روست یا نه، و بلافاصله به‌یاد می‌آورد که با جهانی داستانی مواجه است. به‌باور لاج، نوشته‌های پست‌مدرنیستی با ایجاد اتصال کوتاه در فاصله میان متن ادبی و جهان واقع، خواننده را به‌ت‌زده می‌کنند تا:

تواند چنین نوشته‌هایی را به‌سهولت در مقوله‌های رایج متون ادبی ادغام کند. شیوه‌های انجام این کار عبارت‌اند از: تلفیق وجوه فوق‌العاده متباین (وجه آشکارا و وجه ظاهراً مبتنی بر واقعیت) در اثری واحد، مطرح کردن نویسنده و موضوع

نویسندگی در متن و برملا کردن عرف‌های ادبی هنگام استفاده از آن‌ها (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۷).

به دلیل سطوح مختلف داستانی در این اثر، شخصیت‌ها و حوادث مربوط به هریک از داستان‌ها در حین روایت از دنیای خود خارج شده، با دیگر داستان‌ها تلفیق می‌شوند و تمام سطوح داستانی مانند تاروپودی درهم می‌تند؛ یعنی مرز میان جهان واقع و جهان داستان که شخصیت‌ها در آن قرار دارند، از میان می‌رود. از این طریق، چندگانگی جهان و داخل آن‌ها در نگاه مخاطب برجسته می‌شود. به علاوه از منظر جایگاه نویسنده پست‌مدرن، با به کارگیری راوی اول شخص به جای راوی قاطع و همه چیزدان دانای کل عصر پیشامدرن، به باور خواننده درباره قطعیت امور ضربه می‌زند. این نوع راوی حوادث را از نزدیک می‌بیند و خود یکی از اشخاصی است که وقایع برایش اتفاق افتاده است. در چنین زمانی، خواننده نویسنده را به کلی فراموش می‌کند و این راوی در نبود نویسنده، رابطه مستقیمی با خواننده برقرار می‌کند.

روایت سمک عیار از نظر ساختاری ویژگی‌های قابل تأملی دارد که یکی از آن‌ها تعدد راویان است. در این داستان، با تعدد راویان روبه‌رویم و علاوه بر راوی اصلی، چندین راوی دیگر نیز جا به جا جریان روایت را در دست می‌گیرند. برای نمونه «راوی داستان صدقه‌بن ابی قاسم می‌گوید» (ارجانی، ۱۳۸۴: ۶۹) «راوی داستان نقل می‌کند» (همان، ۱۸۳) «مؤلف اخبار می‌گوید» (همان، ۲۴۶) «حق تعالی چنین تقدیر کرد» (همان، ۵۷۰) بارها در جای جای متن آمده که نشان از آن دارد که گویی داستانی پاره‌پاره توسط آخرین راوی جمع شده و به این صورت درآمده است.

در این داستان، نویسنده خواننده را با انواع روایت‌های به هم ریخته روبه‌رو می‌کند تا خواننده انتظار شخصیت‌ها و اتفاقات تازه را داشته باشد. برای نمونه یکی از

شخصیت‌هایی که در داستان حلول می‌کند، خود سمک عیار است که وقتی شاه‌زاده برای نجات برادرش درخواست یاری می‌کند، سمک عیار، شاگرد و پسرخوانده شغال پیل‌زور، وارد داستان می‌شود. سمک رو به شغال کرد و گفت: «ای استاد، هرچه بادا باد! جانم را فدا می‌کنم تا شیرافکن را بگشمتا بدانم چرا به خون ما تشنه است و کمر به قتل ما بسته است» (همان، ۷۹). قبل از ظهور سمک در داستان، روایت از طریق سوم‌شخص که نام‌های متعددی دارد، شروع می‌شود و پس از سمک نیز این راوی با پراکنش میان شخصیت‌ها، داستان خود را نقل می‌کند؛ اما نکته مهم در نوع روایت داستان در این است که خواننده فقط با صدای یک راوی مواجه نیست. برای مثال وقتی راوی می‌خواهد آگاهی عالم‌افروز از بردن گلبوی را روایت کند، روایت داستان را این بار از زبان خود نمی‌گوید: «اما راویان اخبار و محدثان روزگار، داستان را چنین نقل می‌کنند» (همان، ۷۷۴) و بلافاصله بعد از نقل داستانی، به رها کردن گلبوی توسط عالم‌افروز بازمی‌گردد: «از این طرف راوی داستان از عجایب عالم‌افروز سخن به میدان آورد و از حرف دیگران دم فروبست» (همان، ۸۰۵). همچنین در نقد داستان قابوس و کرینوس و چگونگی ماجراها، راوی داستان خود است: «صاحب این نقل و راوی داستان چنین گوید» (همان، ۱۲۹۷) و با چنین اتصال‌های کوتاهی ارتباط بین جهان واقعی و داستانی را مخدوش می‌سازد. به علاوه عزیمت «عالم‌افروز نزد خورشیدشاه» (همان، ۸۳۷)، «عالم‌افروز در سیماییه» (همان، ۹۱۱)، «شکستن طلسم جادوگر با چاره‌گری عالم‌افروز» (همان، ۱۳۰۲) و خود وارد شدن سمک به داستان و «چاره‌نگری وی برای نجات گلبوی» (همان، ۹۶۲) و «رسیدن سمک به سرخورد و گفتن ماجراهای خود» (همان، ۱۵۸۶) تنها نمونه‌هایی از این روش برای بیان داستان هستند. این چنین است که در داستان سمک عیار معمولاً مرز بین داستان و واقعیت به هم می‌ریزد و

خواننده نمی‌داند که در حال خواندن داستان است یا تاریخ و واقعیت و این اتصال، خواننده را گیج و سردرگم می‌کند و این زمانی اتفاق می‌افتد که متن و دنیای واقعی هر دو نفوذناپذیر باشند. زمانی که نویسنده در داستان خود نقش آفرینی می‌کند، متن و دنیای واقعی تلفیق می‌یابند و این چنین روایتی پُرکشش و پست‌مدرن از داستان ارائه می‌شود که می‌تواند برای قرن‌ها از لایه‌های تاریخ عبور کند.

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان داستان پست‌مدرن را با ویژگی درهم‌شکستن سه‌گانه زمان، ساختار و روایت در نظر گرفت. شکل زیر خلاصه‌ای از این ویژگی‌هاست:



#### ۴. نتیجه

داستان سمک عیار یکی از مهم‌ترین داستان‌های ایرانی با ویژگی‌هایی منحصر به فرد است. در این پژوهش، با در نظر گرفتن پست‌مدرنیسم به عنوان یک وضعیت، کوشش شد تا به این پرسش که آیا می‌توان ویژگی‌هایی از داستان پست‌مدرن را با داستان سمک عیار منطبق کرد، پاسخ داده شود. برای یافتن مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در داستان،

نیازی به وجود تمام مؤلفه‌های آن نیست؛ بلکه آنچه مهم و ضروری می‌نماید، حضور عناصری اساسی و بنیادین در داستان است که اثر را به حوزه پست‌مدرنیسم نزدیک می‌کند. در این مقاله، مشخص شد که سمک عیار برخی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم همچون بی‌نظمی زمانی، عدم قطعیت، جریان سیلان ذهن، بینامتنیت، اتصال کوتاه و نامشخص بودن راوی را دارد. این ویژگی‌ها سبب شده است تا بتوان اصول سه‌گانه داستان، یعنی زمان، ساختار و روایت، را مورد تردید قرار داد و داستان سمک عیار را از زاویه‌ای پست‌مدرنیستی مورد خوانش قرار داد.

## پی‌نوشت‌ها

1. grand narrative
2. the death of metanarratives
3. iconic
4. symbolic
5. Mike Featherstone
6. Lyotard
7. Umberto Eco
8. kunstwollen
9. Classicism
10. Barry Lewis
11. David Lodge
12. Ihab Hassan
13. McHale
14. adaptation
15. disintegration
16. incoherent association of ideas
17. paranoia
18. vicious circle and language disorder
19. carnivalism
20. indeterminacy
21. contradiction
22. permutation
23. incoherence
24. short circuit
25. ontological
26. irregularity and time Indeterminacy

27. anomy
28. Intertextuality and the flow of behavior
29. Julia Kristeva
30. Gérard Genette
31. hort connection and uncertainty of the narrator

### منابع

- ارجانی، فرامرزن خداداد (۱۳۸۴). *سمک عیار*. بازنویسی سید علی شاهری. تهران: صدای معاصر.
- آلن، گراهام (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۷). «پسامدرنیسم و روش». *فصلنامه روش‌شناسی علوم انسانی*. س ۱۴. ش ۵۵. صص ۱۱۳-۱۳۸.
- داد، سیما (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- رابینسون، دیور (۱۳۸۶). *نیچه و مکتب پست‌مدرن*. ترجمه ابوتراب سهراب و فروزان نیکوکار. تهران: نشر فرزانه.
- رهادوست، بهار (۱۳۸۰). «ویژگی‌های رمان پست‌مدرن». *ماهنامه کارنامه*. ش ۲۶. صص ۳۰-۳۳.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۵). *نقد ادبی*. تهران: میترا.
- قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۰). *تبارشناسی پست‌مدرنیسم*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- کوری، مارک (۱۳۹۷). *نظریه روایت پسامدرن*. ترجمه آرش پوراکبر. تهران: علمی و فرهنگی.
- لاچ، دیوید (۱۳۸۶). *رمان پسامدرنی، نظریه‌های رمان: دیوید لاج و دیگران*. گردآوری و ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). *هنر داستان‌نویسی*. ترجمه رضا رضایی. تهران: نشر نی.
- لوئیس، بری (۱۳۸۳). *پسامدرنیسم و ادبیات، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. گردآوری و ترجمه حسین پاینده. تهران: روزنگار.
- مارتین، والاس (۱۳۹۳). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهباء، تهران: هرمس.
- مکاریک، ایرنما (۱۳۹۳). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهرا مہاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۵). *درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیات*. اهواز: رسش.



- نوذری، حسینعلی و کاظم شیخ‌لر (۱۳۸۹). «روش‌شناسی و معرفت‌شناسی در رهیافت پست‌مدرن». فصلنامه علوم سیاسی. ش ۱۲. صص ۲۲-۳۵.
- وارد، گلین (۱۳۸۹). پست‌مدرنیسم. ترجمه ابوذکر کرمی و قادر فخررنجیری. تهران: نشر ماهی.
- هاجری، حسین (۱۳۸۴). «انعکاس اندیشه‌های پست‌مدرن در ادبیات داستانی معاصر ایران» در مجموعه مقالات ما و پست‌مدرنیسم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- هاچن، لیندا (۱۳۸۳). «فرداستان تاریخ‌نگارانه: سرگرمی روزگار گذشته» در پست‌مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در رمان. گزینش و ترجمه حسین پاینده. تهران: روزنگار.
- یزدانجو، پیام (۱۳۸۱). ادبیات پست‌مدرن. تهران: نشر مرکز.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۲). دیداری با اهل قلم. ج ۱. تهران: علمی.
- Allen, G. (2001). *Intertextuality* (translated into Farsi by Payam Yazdan Joo). Tehran: Markaz Publication.
- Currie, M. (2018). *Postmodern narrative theory* (translated into Farsi by Arash Poorakbar). Tehran: Elmi farhangi Publication.
- Dad, S. (2004). *Dictionary of literary terms* (in Farsi). Tehran: Morvarid Publication.
- Elmo Raj, P. (2015). Text/ texts: interrogating Julia Kristeva's concept of intertextuality. *Ars Artium: An International Peer Reviewed-cum- Refereed. Research Journal of Humanities and Social Sciences*, 3, 77- 80.
- Faramaz ibn Khodadad, A. (2005). *Samak-e Ayyar* (Rewritten by Seyyed Ali Shaheri) (in Farsi). Tehran: Sedayemoaser Publication.
- Featherstone, M. (1998). In pursuit of the postmodern. *Theory, Culture and Society*, 5(2-3), 194-208
- Garebagi, A. A. (2001). *The genealogy of postmodernism* (in Farsi). Tehran: Cultural Research Office Publication.
- Haberer, A. (2007). Intertextuality in theory and practice. *Literature*, 49(5), 54-67.
- Hajari, H. (2004). *Reflection of postmodern ideas in contemporary Iranian fiction: collection of articles and postmodernism* (in Farsi). Tehran: Institute for Humanities Publication.
- Harvey, D. (1992). The condition of postmodernity. In Ch. Jencks, *The Postmodern Reader*. London: Academy Editions.
- Hassan, I. (1992). *Pluralism in postmodern perspective: the post- modern reader*. Lonon: Academy Edition.
- Hutcheon, H. (2005). *Historical metanarratives: the entertainment of the past, modernism and postmodernism in the novel* (Selection and translation by Hossein Payandeh). Tehran: Roznegar Publication.

- Lodge, D. (2007). *Novel theories: from realism to postmodernism* (selection and translation into Farsi by Hossein Payandeh). Tehran: Niloofar Publication.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Art writing stories* (translated into Farsi into Farsi by Reza Rezai). Tehran: Ney Publication.
- Louis, B. (2004). *Modernism and postmodernism in the novel* (Selection and translation into Farsi by Hossein Payandeh). Tehran: Roznegar Publication.
- Makaryk, I. R. (2014). *Encyclopedia of contemporary knowledge of literature theory postmodernism* (translated into Farsi by Mehran Mohajer & Mohamad Nabavi). Tehran: Agah Publication.
- Martin, W. (2104). *Narrative theory* (translated into Farsi by Mohamad Shahba). Tehran: Hermes Publication.
- Nojournian, A. A. (2006). *Introduction to postmodernism in literature* (in Farsi). Tehran: Rasesh Publication.
- Nozari, H., & Sheykhler, K. (2010). Methodology and epistemology in the postmodern approach (in Farsi). *Journal of Political Science*, 12, 22-35.
- Plett, H. F. (1991). *Intertextualities*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter.
- Rahadost, B. (2001). Features of the postmodern novel (in Farsi). *Journal of Karnameh*, 26, 30-35.
- Robinson, D. (2007). *Nietzsche and postmodernism* (translated into Farsi by Abotorab Sohrab & Frozan Nikookar). Tehran: Farzan Publication.
- Shamisa, S. (2006). *Literary criticism* (in Farsi). Tehran: Mitra Publication.
- Tajik, M. R. (2008). Postmodernism and method (in Farsi). *Metodology of Social Science and Humanities*, 14(55), 113-138.
- Ward, G. (2006). *Postmodern* (translated into Farsi by Abuzar Karami & Gader Ranjbari). Tehran: Mahi Publication.
- Yazdanjoo, P. (2002). *Postmodern literature* (in Farsi). Tehran: Markaz Publication.
- Yousefi, G. (1993). *Meeting with the writers* (in Farsi). Tehran: Elmi Farhangi Publication.