نگاه انتقادی به نگارش خوداگاهانه و تکنیک زده در فراداستانهای فارسی

دکتر فاطمه جعفری کمانگر
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران
دکتر غلامرضا پیروز
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

چکیده

برخی از نویسندگان ایرانی با اقبالی که به سمت داستان‌نویسی پسامدرن از خود نشان دادند، با تأثیرپذیری از آثار فراداستانی غربی و گفتمان ترجمه به خلق آثاری روی آوردند که اگرچه در ظاهر آثار فراداستانی به شمار می‌آید، ماهیت تقلیدی و تصنعی آنها با ماهیت بازی‌گونگی فراداستان در تعارض قرار می‌گیرد. این پژوهش بر مبنای نقد جریان فراداستان‌نویسی در کشور نگاشته شده و با بررسی فراداستانهای ایرانی به این نتیجه دست یافته که آثاری که تحت عنوان فراداستان در کشورمان مطرح است به دور از ماهیت هنجارگریز پسامدرنیسم و دقیقا بر اساس ملاکها و عواملی از پیش تعیین شده نگاشته شده، و وجوه تصنعی و مکانیکی این داستانها با ماهیت هنجارگریز پسامدرنیسم در تعارض است.

کلیدواژه‌ها: پسامدرنیسم، فراداستانهای ایرانی، پاتریشیا وو، نگارش مکانیکی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۹/۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۲٤/ ۱۳۹۷/٦

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

۱. مقدمه

دشوار می‌توان زمانی دقیق برای طلوع پسامدرنیسم در هنر و ادبیات جهان مشخص کرد؛ اما تقریباً اتفاق‌نظر وجود دارد که این تعبیر نخستین بار در دهۀ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ در معماری رایج شد و پس از آن به هنرهایی نظیر موسیقی، سینما و ادبیات راه پیدا کرد.

به رغم ظاهر کلمه، این تعبیر، تکمله‌ای بر مدرنیسم نیست؛ بلکه بر عکس به قول لسلی فیدلر[1] نوعی فرهنگ جدید است که به نخبه‌پروری مدرنیسم حمله می‌کند (جنکز، ۱۳۷۵: ۱۱). ترودو نیز بر این نکته تأکید می‌کند و هنر پسامدرن را توجه به فرهنگ عامه و دوری از نخبه‌پروری مدرنیسم و تجسم گروه‌های فرهنگی خاصی می‌داند که فرهنگ والا آنها را کم یا بی‌اهمیت قلمداد می‌کرد (Trodo, 2001: 86).

اصطلاح پسامدرنیسم، بحث‌برانگیز و مناقشه‌پذیر است. تعاریف متعددی که از این اصطلاح در دست است، آن‌قدر زیاد است که می‌توان آن را تعبیری با معنای غیرقطعی دانست که مبنای آن بر عدم قطعیت و نسبی‌گرایی است. اگرچه این اصطلاح ماهیتی چندوجهی دارد، بسیاری از مفسران نیز موافقند که دسته‌ای از ویژگیها هست که فرهنگ معاصر را توصیف می‌کند. وقتی این ویژگیها کنار هم می‌آید می‌تواند پسامدرن نامیده شود (Watson, 2001: 4).

در تعریفی از پسامدرنیسم، این اصطلاح «به مجموعه گفتمانهایی اطلاق می‌شود که غالباً با ویژگی و خصلتهای سیال بودن، بنیان‌گریزی، مرکزیت‌زدایی، عدم قطعیت، محلی بودن، تکثر، تعریف‌زدایی و کل‌زدایی در ارتباط است. در واقع حتی در خود معنای پسامدرنیسم نیز قطعیت و تعینی وجود ندارد» (تابعی، ۱۳۹٤: ۱۹۷).

تأثیر این اصطلاح بر ادبیات و بویژه ادبیات داستانی به گونه‌ای چشمگیر قابل‌تأمل است. در عرصۀ داستان، پست‌مدرنیستها با تأکید بر زبان و قراردادهای زبانی «نظریه-هایی را ارائه کردند که حقیقت را آزادانه در داخل قراردادهای وابسته به زبان مستحیل می‌کند تا نشان دهد که حقیقت هرگز نمی‌تواند مستقل از زبان باشد» (روسنائو، ۱۳۸۰: ۱۳٦). اصطلاح پسامدرنیسم در رمان نیز بیشتر برای توصیف رمانهایی استفاده می‌شود که در آنها سبکهای مختلف نگارش تلفیق شده است؛ آثاری که شالودۀ ساختاری و صوری خود را بر می‌اندازد و چنین القا می‌کند که فراتر از زبان هیچ واقعیتی وجود ندارد (پاینده، ۱۳۸۵: ۷۰). جان بارت از قول ایهاب حسن می‌گوید: نویسندگان پسامدرن

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

با تأکید بر روحیهٔ شورشگری و هرج‌ومرج فرهنگی، داستانهایی می‌نویسند که هر چه بیشتر دربارهٔ خود داستان و فرایند شکل‌گیری آن باشد (بارت، ۱۳۸۷: ۱۳۳). این تعریف همان چیزی است که مبنای تولید فراداستان شد. نوعی از داستان‌نویسی، که اگرچه در ابتدا تنها عاملی از داستانهای پسامدرنیستی به شمار می‌رفت، رفته‌رفته ارتقا یافت و خود به یکی از انواع مهم داستان‌های پسامدرن تبدیل شد.

۱-۱بیان مسأله

مباحث متعدد نظری که دربارهٔ پسامدرنیسم و رمان پست‌مدرن وجود دارد، به نوعی ما را به ماهیت متکثر این سبک از رمان رهنمون می‌سازد.

> تحلیلگران پست‌مدرنیسم می‌کوشند تلفیقی از چند دیدگاه را در تبیین رویدادی واحد به کار ببرند. آنها تلاش می‌کنند برخلاف تحلیل‌های مدرنیستی، پارادایمها و روابط مألوف را مرکزیت‌زدایی کنند و از زوایای بی‌ربط و ناآشنا نیز رخدادها را مورد بررسی قرار دهند. در یک کلام، پسامدرنیسم به تعیّن قطعی پدیدارها و معناها باور ندارد»(تابعی، ۱۳۹٤: ۲۰۵).

بنابراین پسامدرنیسم با مرکزیت‌زدایی، عدم قطعیت و عدم تعین پیوندی مستقیم دارد.

در پی پیروی نویسندگان کشورمان از گرایشهای داستان‌نویسی نوین، داستانهای پسامدرنیستی بویژه فراداستان به عنوان یکی از رویکردهای مهم مطرح شد. بسیاری از فراداستان‌نویسان ایرانی تحت تأثیر ترجمه با پیروی از ویژگیهای فراداستانهای غربی برای نشاندادن ماهیت ساختگی زبان و بنای تصنعی داستان دقیقا به همان شیوه‌هایی روی آوردند که فراداستان نویسان غربی از آن استفاده کرده بودند؛ بدون توجه به اینکه این کار آنها با اصل مدعای پسامدرنیسم تناقض دارد که بر مبنای بنیان‌گریزی، ناخودآگاهی و روایت شیزوفرن نهاده شده است.

این پژوهش با انتقاد از رویکرد فراداستان‌نویسان کشورمان، بر آن است تا نشان دهد بی‌قاعدگی‌ای که اینان به دنبال آن بودند از درون صدها قاعده بیرون کشیده شده است. شباهت ترفندها و فنون داستانی فراداستانهای ایرانی نشان می‌دهد همهٔ این آثار در طرح و ساختمان داستانی و به کار گیری شیوه‌ها و فنون نگارش داستان به یک راه رفته‌اند و این نکته تناقض دیدگاه آنان را با ماهیت قاعده‌گریز پسامدرنیسم نشان می‌دهد؛ آثاری

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

که در حیطهٔ داستانهای پسامدرنیستی طبقه‌بندی می‌شود، ولی با سر فرود آوردن به قواعد کلی و تمامیت‌خواه یک مکتب یا سبک ادبی با قطعیت تمام، اصل عدم قطعیت پسامدرنیسم را زیر سؤال می‌برد.

هدف پژوهش این است که با بررسی فراداستانهای ایرانی، تأثیرپذیری مستقیم این رمانها را از نظریه‌های از پیش تعیین شده نشان دهد و مهمترین نمودهای فراداستانهای فارسی را مورد بررسی قرار دهد که برای نشاندادن بی‌قاعدگی خود به سمت قطعیت‌نگاری و قاعده‌مندی حرکت کردند.

بنابراین پژوهش در صدد پاسخ دادن به این سؤالات است: آیا پیروی نویسندگان رمانهای فراداستانی فارسی از ساختارهای از پیش تعیین شدهٔ ادبیات پسامدرن، آن اثر را در مقولهٔ پسامدرنیسم می‌گنجاند؟

مهمترین نمودهای تعارض با عدم تعین پسامدرنیستی که در رمانهای فراداستانی فارسی مشاهده می‌شود و آنها را به سمت قطعیت‌نگاری و قاعده‌مندی پیش می‌برد، کدام است؟

۲-۱ پیشینهٔ پژوهش

با مطالعهٔ پیشینهٔ این پژوهش، کم و بیش مقالاتی را می توان یافت که به بررسی فراداستانهای فارسی و بیان عوامل آنها پرداخته‌اند. هر یک از مقالات به بازتاب یک یا چند ویژگی از ویژگیهای معمول فراداستان در رمانهای مورد بحث خود نظر کرده‌اند تا با رویکردی کاملاً متفاوت از این پژوهش، ثابت کنند آن نویسنده در خلق فراداستان موفق بوده است.

ایران‌زاده و لیاقی‌مطلق (۱۳۹٦) در مقالهٔ «عدم قطعیت در فراداستان شب ممکن» به استخراج عوامل فراداستانی که بر عدم قطعیت مبتنی است در رمان شب ممکن پرداخته‌اند و یازده عامل را به عنوان عوامل مبتنی بر عدم قطعیت فراداستان، در این رمان استخراج کردند.

موسوی و همکاران (۱۳۹٤) در مقالهٔ «فرجام‌گریزی در داستان و فراداستان بر اساس نظریهٔ توماشفسکی» پایان‌بندی را به روش تحلیل اسنادی، تحلیل محتوا و طرح ساختار دگرگونی آوایی در سه داستان «حضور» و «پلکان» اثر ابوتراب خسروی و «مرا بفرستید به تونل» اثر بیژن نجدی مورد بررسی قرار دادند و به این نتیجه دست یافتند که هر دو

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

نویسنده با استفاده از پایانهای چندگانه، تعمداً به سوی ساختار چند لایه و استعاری در حرکتند تا نشان دهند که از داستانی واحد نمی‌توان به پیامی واحد دست یافت.

پارسا (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «درآمدی بر تمهیدات فراداستانی آثار بیژن نجدی»، سه مجموعه داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»، «دوباره از همان خیابان‌ها» و «داستان‌های ناتمام» را به روش تحلیل محتوا مورد بررسی قرار داده است و شگردهایی چون آشکار کردن تمهید، توصیف، تعلیل‌های نامربوط، آمیختگی جهان واقعی و فانتاستیک را مهمترین ویژگی فراداستانی این آثار می‌داند.

تنها مقاله‌ای که با نگاه انتقادی به ویژگیهای فراداستان در یک اثر پرداخته، مقالهٔ «پسامدرن تصنعی (نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن)» (غفاری، ۱۳۸۹) است که ماهیت تصنعی یک فراداستان ایرانی و تناقض برخی از عوامل آن را با ماهیت پسامدرنیسم مورد بررسی قرار داده است؛ این در حالی است که پژوهش بدون اینکه یک اثر را در نظر بگیرد، با رویکردی کاملاً انتقادی به جریان فراداستان نویسی در کشور به نقد و بررسی فراداستانهای ایرانی پرداخته و شش فراداستان را به‌عنوان نمونهٔ آماری برای اثبات مدعای خود مورد بررسی قرار داده است.

۲. مباحث نظری

پست‌مدرنیته هرگونه جوهر ذات حقیقی را نفی می‌کند. در واقع پست‌مدرنیته تأکید بر شدن دارد، نه بر بودن؛ بنابراین پست‌مدرنیته قانون ثابتی را نمی‌پذیرد و بر مبنای نظم بنا نشده است. همچنین بررسی دقیق پسامدرنیسم به عنوان مجموعه‌ای از اندیشه‌ها نیز امکان‌پذیر نیست. هاچن معتقد است هر تفسیری از پسامدرنیسم، دیدگاه‌های متفاوتی را در خود منعکس می‌کند که هر کدام از این دیدگاه‌ها درست‌تر از دیگری به نظر نمی‌رسد؛ مثلاً پسامدرنیسم جان بارت ادبیات غنی‌سازی است. لیوتار از پسامدرنیسم، شرایط کلی دانش در جامعهٔ معاصر و از دست رفتن کارکرد فراروایتها را مدنظر قرار می‌دهد. چارلز نیومن اقتصاد تورم‌زا را ویژگی پسامدرنیسم می‌داند و جیمسون نیز سلطهٔ فرهنگ سرمایه‌داری را به عنوان ویژگی دوران پسامدرن اعلام می‌کند (Hutcheon, 2002: 11).

ادبیات داستانی پسامدرن با پنداشتهای نوآورانهٔ نویسندگان از نوشتار و بیان، بازی گونگی، عدم قطعیت و تأکید برشکستن ساختارهای موجود را پیش رو قرار داده است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

فراداستان یکی از انواع داستانهای پسامدرن است که به اعتقاد نویسندگانش نوعی بازی است؛ بازی‌ای که بر بازی بودن خود تأکید نیز می‌کند. فراداستان بر این موضوع تأکید می‌کند که بازی، فعالیتی خودسامان است؛ لیکن در دنیای واقعی یقینا کاربردی ارزشمند دارد. فراداستان در پی کشف این است که هر یک از ما واقعیت‌هایمان را چگونه بازی می‌کنیم (وو، ۱۳۸۳: ۲۰۸).

تأکید بر بازی بودگی پیش از داستان دربارهٔ زبان و نوشتار نیز موجود بود. ویتگنشتاین در کتاب معروفش پژوهشهای فلسفی، که در ۱۹۵۳ چاپ کرد با اشاره به مفاهیم و کارکردهای متفاوت زبان به عبارت «بازیهای زبانی» اشاره کرد. به اعتقاد وی مرزهای زبان، انعطاف‌پذیر، سیال و قراردادی است و زبان قادر به نمایاندن مرزهای قطعی و دقیق جهان نیست؛ بلکه تنها فرض و قراردادی است که ما را در رویارویی با جهان یاری می‌کند (ویتگنشتاین، ۱۳۸۰: ۳٦).

ویتگنشتاین با طرح بازیهای زبانی قصد داشت نشان دهد که تعین مربوط به دلالتها و معناهای زبانی، هرگز واقعیتی ذاتی و تغییرناپذیر نیست؛ بلکه این دلالتها و معناها در نقشها و بازیهای متفاوت ثبات می‌یابد و بر مبنای اصول مربوط به این بازیها حامل معنا می‌شود؛ بنابراین زبان و بازیهای آن با جهان و اشیا ارتباط ذاتی برقرار نمی‌کند بلکه خواستها و نیازهای بازیگرانش را برملا می‌سازد (تابعی، ۱۳۹٤: ۱۹۵).

فوکو نوشتار را تعاملی از نشانه‌ها می‌داند که کمتر بر اساس محتوای مدلول و بیشتر بر اساس سرشت دال تنظیم شده است. وی نوشتار را همانند بازی‌ای می‌داند که از قواعد خاص خود فراتر می‌رود و از حدود خود تخطی می‌کند (فوکو، ۱۳۸۱: ۱۱٦).

بودریار نیز نوشتار را بازی‌ای می‌داند که از نشانه‌ها تشکیل شده که البته نه بر اساس محتوای مدلول، که بیشتر بر اساس سرشت دال مرتب شده است؛ اما این قاعده‌مندی نوشتار، همواره در کنار محدوده‌هایش تجربه می‌شود و نوشتار همواره در حال وارونه کردن و فرا رفتن از قاعده‌مندی است که آن را می‌پذیرد و بر مبنای آن بازی می‌کند (بودریار، ۱۳۷٤: ۱۹۱).

دریدا بر مبنای چنین تفکری معنای متن را گسترش می دهد و آن را متفاوت از سند می‌داند. به اعتقاد وی سند تمام شده است؛ اما متن تا بی‌نهایت ادامه دارد؛ بنابراین متن هیچ محدودیتی را نمی‌پذیرد و همهٔ محدوده‌ها را در می‌نوردد (Derida,1997: 149)؛

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

بنابراین متنی که قانون ساختش و قواعد بازیش را از مخاطبانش پنهان نکند، متن نیست؛ زیرا از ویژگیهای متن این است که همواره مشاهده‌ناپذیر و غیرقابل‌فهم باقی می‌ماند. بنابراین قواعد متن مانند راز، دسترس‌ناپذیر و افشانشدنی است (Derida,1981: 61-63).

تأکید بر بازی‌گونگی زبان و نوشتار به نوعی تأکید بر قاعده‌سازی و فرا رفتن از قاعده‌هاست و این خود به خود، معنای آشوب و از هم گسیختگی را نیز در خود دارد. بر همین اساس ادبیات داستانی پست‌مدرن به شیوهٔ پیچیده‌ای برای وانمود کردن دست زده است؛ چیزی که جزء جدانشدنی همهٔ بازیهاست. پاینده معتقد است: نویسندگان پسامدرن تعمد دارند آشوب و از هم گسیختگی زندگی را به ادبیات تسری دهند؛ زیرا از دیدگاه آنها دنیای معاصر، چندپاره و متشتت است و بهترین شکل پرداختن به این دنیای متشتت، نوشتن داستانی است که خود به اندازهٔ کافی چند پاره و متشتت و نامرتبط به یکدیگر باشد (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۳).

بیشتر ویژگیهایی که ایهاب حسن، یکی از منتقدان و نظریه‌پردازان پسامدرنیستی برای داستانهای پسامدرن بر می‌شمرد با عدم قطعیت پیوند خورده است؛ ازجملهٔ این ویژگیها می‌توان به دادائیسم، پادشکل، بازی، تصادف، هرج‌ومرج، شالوده‌شکنی، ضدروایت، چندریختی، روان‌گسیختگی، عدم حتمیت و... اشاره کرد (حسن، ۱۳۹۰: ۱۰۶و۱۰۷).

جان بارت با تأکید بر این ویژگیهای پسامدرنیسم می‌گوید: «اصطلاح پسامدرنیسم بیش از اینکه گویای جهتگیری جدید، راسخ یا حتی جذابی در هنر قصه‌گویی باشد، نشانگر نوعی متابعت نزولی و ناتوان از عمل بسیار سخت تبعیت است» (بارت،۱۳۹۰: ۱۲۷).

اصطلاح فراداستان به‌عنوان یکی از انواع داستانهای پسامدرنیستی نیز از این ویژگی مستثنی نیست؛ البته با تأکید بر این دیدگاه، که واقعیتی فراتر از زبان وجود ندارد و داستانها بر ساخته‌های زبانی است نه واقعیتهای ملموس؛ به عبارتی فراداستان، گفتمانی بین داستان و نقد ادبی است؛ بنابراین فراداستان، صنعتهای داستانی را آشکار می‌کند و در بسیاری از مواقع ترفندهای ساخته شدن رمان را به نمایش می‌گذارد و به این نمایش‌پذیری و آشکارسازی افتخار نیز می‌کند و آن را شالودهٔ ساختار خود می‌شناسد که بر پایهٔ براندازی قواعد و نظامهای داستانی موجود بنا نهاده شده است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

وو معتقد است اینگونه رمانها، معمولا دنیایی بازی‌گونه و عاری از تناقضات درونی ایجاد می‌کند. وی بر این باور است: برخی از رمانهای فراداستانی، خواننده را به صراحت از این موضوع آگاه می‌کند که باید نقش بازی کننده را ایفا کند؛ مثلاً خودش فرجام رمان را انتخاب، و یا صفحات خالی را پر، و یا برحسب علایق خود تفسیر کند. نقش بازیگر در فراداستان کاملاً فعال است و با ادراک جدیدی از ادبیات در تطابق است که متن ادبی حاصل تلاشهای آفرینشگرایانهٔ مشترک نویسنده و خواننده است نه روایتی تک‌صدایی و مقتدرانه از تاریخ (وو، ۱۳۸۳: ۲۲۲و۲۲۳). در واقع در فراداستان، نویسنده همبازی خوب می‌طلبد نه صرفاً خوانندهٔ معمولی. این نکته تبعاً اغتشاشاتی را در رمان پدید می‌آورد به طوری که خواننده چاره‌ای نمی‌یابد جز اینکه برای حل این اغتشاشات و حتی تناقضات، خود وارد عمل شود و در فرایند ساخت داستان شرکت کند.

با تکیه بر مباحث نظری داستانهای پسامدرنیستی و تأکید فراداستان بر بازی‌بودگی و سرپیچی از قواعد ثابت و پایدار، این سؤال پیش می‌آید که چگونه می‌توان برای داستانی که خود با قواعد می‌ستیزد، قوانینی وضع کرد و بر اساس آن قوانین، داستانهای جدید نگاشت. تأکید فراداستان بر بازی‌گونگی، خود تأکیدی بر عدم قطعیت این نوع داستانی است؛ این در حالی است که با مطالعهٔ آثاری که تحت عنوان فراداستانهای فارسی از آنها یاد می‌شود، تناقضی آزاردهنده مشاهده می‌شود. فراداستانهای فارسی برای نشاندادن این بی‌قاعدگی از برخی قواعد از پیش تعیین شده پیروی کرده است؛ به عبارتی نویسندگان ما تحت تأثیر فراداستانهای غربی و گفتمان ترجمه با خودآگاهی به نوشتاری دست زدند که اصل وجودی آن برگرفته از پسامدرنیسم است که بر عدم قطعیت و ناخودآگاهی مبتنی است.

شاید به وجود آمدن این تناقض را بتوان با مفهوم خودآگاهی در فراداستان مرتبط دانست؛ در حالی که خودآگاهی در فراداستان به معنی نگارش خودآگاهانه و بر مبنای شیوه‌های داستانی از پیش تعیین شده نیست؛ بلکه به گفتهٔ پاتریشیا وو خودآگاهی در فراداستان به معنی این است که این نوع داستان به شکلی خودآگاه و نظام‌مند به وضعیت خود به عنوان امری مصنوع توجه می‌کند تا بدین وسیله پرسشهای راجع به واقعیت و داستان را مطرح کند (وو، ۱۳۹۰: ۹).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

کلین کوییتز سه عامل اصلی را، که داستان را به فراداستان تبدیل می‌کند، عبارت می‌داند از: ورود نویسنده به متن، برجسته کردن ابعاد فیزیکی کتاب و به عبارتی بازیهای شکلی و چاپی، برساختن ماشین وار کتاب با به کار گیری افراطی فنون داستان‌نویسی (Klinkowitz, 1998: 836).

پاتریشیا وو با بررسی مهمترین آثاری که با به بازی کشیدن زبان، تصنعی و داستانی بودن خود را افشا می‌کرد با جزئیات بیشتری، ویژگیهای مورد مطالعهٔ خود یعنی فراداستان را بر شمرد. وی از شش عامل اصلی (که هر کدام از آنها ترفندهای نگارشی‌ای را نیز در درون خود دارد) نام برد که نویسندگان امریکایی و اروپایی برای نشاندادن داستان به عنوان امری برساخته به کار گرفتند:

۱.زبان، بازیهای زبانی و به رخ کشیدن قراردادهای متظاهرانهٔ زبان (وو، ۱۳۹۰: ۲۱).

۲.چهارچوب‌شکنی و در هم تنیده شدن چهارچوبهای گوناگون داستانی در یکدیگر (همان: ٤٤).

۳. ایجاد بنای تصنعی در داستان با بازی‌گونگی و برساختن واقعیتی بدیل از طریق دستکاری در مجموعه‌ای از نشانه‌ها (وو، ۱۳۸۳: ۲۰۸).

٤. نامگذاری بی‌قاعده و دلبخواهی در فراداستان برای از هم گسیختن پیوندهای مرسوم میان جهان داستانی و واقعی (همان: ١٣٤و١٣٥).

۵. نقیضه یا پارودی که بازتاب انتقادی و طعنه‌آمیز گذشته در اثر جدید است (Hutcheon, 2002: 89).

٦. ماهیت وجودشناسانهٔ داستان با از بین بردن مرز بین عوالم داستانی و واقعیت تداخل جهان روزمره و جهان کلامی داستانها (وو، ۱۳۹۰: ۱۲۷).

۳. بحث و بررسی

طبیعی است که به دنبال تحولات بزرگ داستان‌نویسی در دنیا، بسیاری از نویسندگان کشور ما نیز به رویکردهای جدید داستان‌نویسی روی آوردند و در ظاهر به خلق فراداستان دست زدند. اینان برای تأکید بر آگاهانه بودن بنای تصنعی داستانهایشان ناخودآگاهی پسامدرنیسم را زیر سؤال بردند و از برخی شیوه‌های مشابه استفاده کردند که نه بر اساس فلسفهٔ فراداستان، بلکه بر مبنای نگاشته‌های فراداستانی قبلی بود. برای روشن شدن این ادعا در این پژوهش، رمانهای فراداستانی ایرانی به عنوان جامعهٔ آماری

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

و رمانهای «هیس، مائده، وصف، تجلی» از محمدرضا کاتب (۱۳۷۸)، «کتاب اعتیاد» از شهریار وقفی‌پور (۱۳۸۲)، «بیوتن» از رضا امیرخانی (۱۳۸۷)، «صورتکهای تسلیم» از محمد ایوبی (۱۳۸۷)، «بازی، مهندسی یک رمان» از قاسم کشکولی (۱۳۸۸) و «شب ممکن» اثر محمدحسن شهسواری (۱۳۸۸) به صورت تصادفی به عنوان حجم نمونه در نظر گرفته شد و در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفت. بر این اساس ابتدا ویژگیهایی قید می‌شود که پاتریشیا وو در بررسی رمانهای فراداستانی غربی به آنها اشاره کرد، قید می‌شود و سپس پیروی بی‌چون‌وچرای فراداستان‌نویسان ایرانی از این عوامل برای نشاندادن نگارش مکانیکی و خودآگاهانهٔ آنها مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

۱-۳ به رخ کشیدن قراردادهای متظاهرانه‌ی زبان:

به اعتقاد پاتریشیا وو در فراداستان، نه نویسنده و نه ذهن، مرجع و حاکم آگاهی مطلق به شمار نمی‌آید؛ بلکه فراداستان، جهان را از طریق نظام دلبخواهانهٔ زبان مقوله‌بندی می‌کند و نگارش و روند نویسندگی، موضوع اصلی مورد توجه فراداستان‌نویسان است (وو، ۱۳۸۳: ۱۸۷). فراداستان‌نویسان با تخلیط موقعیت روایت با موقعیت سرگذشت به یادآوری این نکته به خوانندگان می‌پردازند که توصیف در هر رمانی مخلوق آن چیزی است که توصیف می‌شود؛ چیزی که پاتریشیا وو از آن به عنوان خودارجاعی یاد می‌کند (وو، ۱۳۹۰: ۷۱).

مهمترین ترفندی که توسط فراداستان‌نویسان غربی و موارد اشاره شده توسط پژوهش پاتریشیا وو برای بیرون کشیدن خوانندگان از قعر داستان و غرق شدن در آن و معطوف کردن ذهن آنان به مقولهٔ زبان استفاده می‌شود، نوشتن دربارهٔ نوشتن است (همان: ۷۰و۷۱). کاری که فراداستان‌نویسان ایرانی بدون هیچ‌گونه خلاقیتی بر همان منوال حرکت کرده‌اند و با صحبت از روند نگارش داستان و فنون نویسندگی، مستقیما روند فراداستانهای پیشین را برای برقراری ارتباط بین زبان و واقعیت به کار گرفتند.

در رمان «هیس» بارها گفتگوهای مفصل نویسنده با خوانندگان مشاهده می‌شود و حتی بخشهایی به طور جداگانه به این گفتگو اختصاص داده شده است: «به دلیل اینکه گفتگوی زیر چیز اضافی است و هیچ ربطی به داستان ندارد و به دلیل اینکه قادر به

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

حذف آن نمی باشیم این بخش را در صفحات نقطه‌چین قرار داده‌ایم تا در صورت نظر مساعد شما توسط خود شما از کتاب جدا شود (کاتب، ۱۳۹۰: ۲۵).

در «کتاب اعتیاد» نویسنده در همان ابتدای کتاب با مقدمه‌ای دربارهٔ داستان بحث می‌کند و یادآور می‌شود در این داستان با کارکرد طبیعی و معمول مدلولها در زبان سر و کار نداریم. تأکید نویسنده بر انسانهای معتاد و درغلتیدن آنها به حیطهٔ اسکیزوفرنی تأکیدی بر این نکته است که گویندگان همیشه اشاره و موقعیات را بنا به نفس خویش تغییر می‌دهند و مدلول را به هر جایی که می‌خواهند می‌نشانند (وقفی‌پور: ۱۳۸۱)؛ (ملک،۱۳۹۳: ۱۵۹).

در «صورتک‌های تسلیم» این گفتگو در سطوح مختلف داستانی اتفاق می‌افتد و نویسندگان درون متن نیز با خوانندگان خود وارد بحث و گفتگو می‌شوند: «من راوی سوم شخص محدود، که حالا احساس کمبود می‌کند حتی در روایت...» (ایوبی، ۱۳۸۷: ١٤)؛ (ر.ک. همان: ۸، ۱۰، ۱۵، ۲۳۹، ۲٤۰، ۲٦۳ و...).

در رمان «بازی، مهندسی یک رمان» نویسنده هنگام داستان، طرح رمان و تمهیداتی را که به کارگرفته و برای خواننده بازگو می‌کند و مفصل دربارهٔ نوع روایت، زاویهٔ دید، شخصیت‌پردازی، زمان، مکان و چگونگی خلق داستانش با خواننده صحبت می‌کند:

> ...باید تمهیدی به کار ببندم تا بتوانم در عین حالی که به بافت مورد نظرم خدشه‌ای وارد نمی‌شود، خلأ ناشی از نداشتن عناصر مورد نظرم را پر کنم به نحوی که بتوان با آن باورپذیری خواننده را چند برابر کرد (کشکولی، ۱۳۸۸ ٦۷و٦۸).

در رمان «شب ممکن» نیز با انتقادهایی که خود شخصیتها به داستان و شیوهٔ داستان‌نویسی نویسنده دارند، نقش زبان برجسته می‌شود و با نوشتن داستان دربارهٔ داستان، داستانی بودن متن مدام گوشزد می‌شود (شهسواری، ٤۷، ٤۹، ۵۸، ۸٦ و...).

ترفند دیگری که برای نشاندادن بازی زبانی در داستان به راه انداخته می‌شود به سخره گرفتن رابطهٔ دال و مدلول است.

پاتریشیا وو یکی از روشهایی را که برای این نوع سخره‌گیری به کار می‌گیرد، وارونه‌گویی است. وارونه‌گویی روشی است که بکت و کالوینو آن را به کار می‌گیرند تا از جایگشت بی‌پایان نظامها خلاصی یابند (وو، ۱۳۹۰: ۷۱).

در «کتاب اعتیاد» با روش وارونه‌گویی، بازی با نام نویسنده انجام می‌شود و نام شهریار وقفی‌پور با به‌هم‌ریختگی یک بار به راشه قوافی و یک بار به هرشیا تبدیل می‌شود.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

(وقفی‌پور، ۱۳۸۱).

همچنین نویسنده با بازی با نام داستان درون داستان اصلی و صحبت کردن دربارهٔ این بازیهای زبانی نوعی خودارجاعی ایجاد می‌کند:

> می‌توان جای کلمات را عوض کرد و گذاشت "گورستان روباه" یا "گورستان روباه‌ها"؛ چون به هر حال همهٔ شخصیتهای اصلی قتلی انجام داده‌اند و خودشان هم کشته می‌شوند... می‌توان "رو به آه گورستان خواند" می‌توان نار و تباهی را از توی آن جدا کرد و بازیهای دیگر... یکی از امکانات تبدیلی حروف هم می‌شد "سگ و روباهتان" (همان: ۹۸-۹۹ و ۱۱).

به بازی گرفتن رابطهٔ دال و مدلول در رمان «بیوتن» نیز به همین منوال، منتهی روی عنوان رمان انجام می‌شود و واژهٔ بیوتن با خوانش‌های متعدد معنی‌های متعددی را دریافت می‌کند که از آن جمله می‌توان به عنوان ویتامین B (امیرخانی، ۱۳۸۷: ۳۸۷) بی‌وطن (همان: ۳۸٦) یا بیوتن عربی که جمع بیت است (همان: ٤٦۹) و... اشاره کرد. بازی زبانی با برخی واژه‌ها و نامهای دیگر نظیر آرمیتا و آرتیما و اختلاس و اختلاص، منظوری و من زوری و چه گوارا و چگوارا و... نیز در این مقوله جای می‌گیرد (همان١٤٦، ١٩٦، ٢٠١، ٢٠٩ و...)؛ هر چند این بازیها آن‌قدر ابتدایی است که نشود آنها را بر آمده از رویکرد فلسفی نویسنده نسبت به زبان دانست.

۲-۳ چارچوب شکنی

اگر هر داستان را دارای چهارچوبی بدانیم، در فراداستان می‌بینیم که چهارچوبهای گوناگون در یکدیگر تنیده است. فراداستان توجه ما را به این نکته جلب می‌کند که زندگی نیز مانند رمان درون چهارچوب برساخته می‌شود و فهم این نکته غیرممکن است که بدانیم کجا یک چهارچوب به پایان می‌رسد و چهارچوبی دیگر آغاز می‌شود (وو، ۱۳۹۰: ٤٥و٤٦). پاتریشیا وو از ترفندهای واضح چهارچوب‌سازی که در گسترهٔ متنوعی از داستانها وجود دارد، اینگونه یاد می‌کند: قصه در قصه، شخصیتهایی که در حال خواندن زندگی داستانی خویشند یا جهانهای بستهٔ استوار به خود یا موقعیتهایی که به شکلی متقابل متناقض با همند؛ ساختارهای جعبه چینی که شامل چند سطح روایی مختلف است؛ داستانهای متناهی که در آن برای یافتن مکان کتاب «ب» اول باید به کتاب «ج» مراجعه کرد و الی آخر...؛ اغتشاش در سطوح وجودشناسی یا انتولوژیک از

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

طریق درآمیختن رؤیاها، خوابها، حالات توهمی و بازنماییهای تصویری که در نهایت از امور ظاهراً واقعی متفاوت است (همان: ٤٧).

تقریبا تمام فراداستان‌نویسان ایرانی برای نشاندادن چهارچوب‌های گوناگون در یکدیگر تنیده شده به همان روشهای معمول فراداستانهای پیش از خود به ساختن جهانهای متداخل داستانی دست زده‌اند. وجود داستان یا داستانهایی در درون داستان اصلی و حضور نویسنده و دیگر شخصیتها در لایه‌های گوناگون داستانی، ترفندی است که فراداستان‌نویسان غربی برای نشاندادن شکستن چهارچوبهای داستانی به کار گرفته‌اند و همین امر دقیقا در فراداستانهای فارسی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

در رمان «هیس» داستان اصلی توسط محمدرضا کاتب نوشته شده است. در درون داستان اصلی شخصیتی به نام سرکار، داستان جهانشاه و مجید را نوشته. داستان سرکار و جهانشاه و خود مجید توسط مجید نوشته شده و البته در جایی نویسندهٔ کل کتاب، اکرم زن مجید دانسته شده است. در این اثر نیز وجود نویسندهٔ اصلی یا صراحتاً یا در پرده و لفافه در سطوح مختلف داستان به چشم می‌خورد (کاتب، ۱۳۹۰).

وقفی‌پور نیز در «کتاب اعتیاد» چندین لایهٔ داستانی متداخل در یکدیگر را وارد می‌کند. لایهٔ اول دنیای واقعی که در آن شهریار وقفی‌پور نویسندهٔ «کتاب اعتیاد» است. لایهٔ بعدی داستان روباه گورستان است که راشه قوافی نویسندهٔ آن است و لایهٔ بعدی دنیای درون داستان روباه گورستان است که نویسندهٔ زن گم کرده، خالق آن به شمار می‌آید. در آمیختن رؤیاها و حالات توهمی ناشی از اعتیاد به تداخل توهم‌آمیز سطوح داستان می‌انجامد (وقفی‌پور، ۱۳۸۱).

رمان «صورتک‌های تسلیم» نیز از این قاعده مستثنی نیست. این رمان، یک نویسندهٔ واقعی دارد؛ نویسنده‌ای به نام محمد ایوبی که نامش بر پشت جلد کتاب حک شده است. این نویسنده خود در حال بیان داستان زندگی نویسندهٔ دیگری است به نام دانیال بویایی. دانیال بویایی خود نویسندهٔ داستانهای دیگری به نام فصل لایی، ادامهٔ فصل لایی و... در درون داستان اصلی است و علاوه بر روایت داستانهای خود، راوی یا خوانندهٔ کتاب دیگری از قعر تاریخ است که نویسندهٔ آن محمد میانجی نام دارد. نویسنده برای نشاندادن تداخل سطوح آنتولوژیک از همان حالات توهمی و خواب و رؤیا استفاده کرده است (ایوبی، ۱۳۸۷).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

در رمان «بازی، مهندسی یک رمان» نیز دو سطح داستانی مشاهده می‌شود: سطح اول همان داستان بازی است که نویسندهٔ آن قاسم کشکولی است. سطح داستانی دیگر در درون رمان شکل می‌گیرد به طوری که شخصیت اصلی رمان بازی نویسنده‌ای است که می‌کوشد داستانی بنویسد و حتی در طی داستانش روند انتخاب شخصیتها طرح داستانی و روایت‌پردازیش را نیز برای خواننده شرح می‌دهد (کشکولی، ۱۳۸۸).

رمان «شب ممکن» نیز همچون دیگر آثار نامبرده برخوردار از لایه‌های در هم تنیدهٔ داستانی است. داستان اول نوشتنش در دنیای واقعی اتفاق می‌افتد و نویسنده‌اش محمدحسن شهسواری است. در درون این داستان، نویسندهٔ مذکر داستان دیگری می‌نویسد و در درون داستانِ نویسندهٔ مذکر، نویسندهٔ مؤنث سومین لایهٔ داستانی را می‌نگارد (شهسواری، ۱۳۸۸).

۳-۳ بنای تصنعی فراداستان

بازی با ترکیبها و جابه‌جاییهای ممکن در هر مجموعه از جمله شگردهای مورد علاقهٔ نویسندگان فراداستان است. نویسندگانی که این قبیل صناعات را به کار می‌برند، تحت تأثیر این نکته قرار دارند که دنیای ما بی‌حساب و کتاب است (وو، ۱۳۸۳: ۲۲۵). آنان با استفاده از روشهای صوری‌ای مانند چینشهای تایپوگرافیک در صفحه، که به لحاظ بصری از محتوای قصه تقلید می‌کند؛ آوردن فضای خالی یا صفحات خالی در درون متن؛ تحشیه بر عمل یا روش داستان‌نویسی مانند پیش‌گفتارهای مفصل بر رمان؛ پانوشتها؛ نامه به ناشر؛ گنجاندن اسکلت یا داربست فیزیکی متن درون خود داستان یا متن که همگی وضعیت زبانشناختی متن را تذکر می‌دهد (همان: ۱۳۸و۱۳۹)، بر این نکته صحه می‌گذارند.

اغلب فراداستان‌نویسان کشور ما نیز دقیقا از همین ترفندهای صوری برای نشاندادن بنای تصنعی داستان استفاده کرده‌اند. کاتب بیشتر ترفندهای پاتریشیا وو را در رمان «هیس» به کار گرفته است؛ از جمله این تمهیدات می‌توان به وجود جاهای خالی در رمان اشاره کرد که گاه به صورت سه نقطه پس از جملات کامل می‌آید یا پس از جملات ناقص: «فکر کردم می‌خواهید کارت ماشین را ببینید...» (هیس، ۱۳۹۰: ۱٤۸)؛ (همان: ٥٤، ٦۱، ۹۳، ۱۱٤، ۱٥۲، ۱٥٤ و...)؛ گاه به‌صورت چینهای پیاپی (همان:۱٤۷)؛ گاه به‌صورت پرانتزهای خالی: «گفتم ( ): سیب‌زمینی‌ها را هم از اینجا بلند می‌کردی؟»

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

(همان: ۲۰۰) و گاه به صورت نقطه‌چین‌های افقی و گنجاندن بخشی از مطالب در آنها (همان: ۲۹-۲۵ و ۴۳-۴۲ و ۹۲-۹۰، ۱۷۶-۱۷۰). استفادهٔ افراطی از برخی نشانه‌های نگارشی نظیر «دو نقطه» حتی در جاهایی که اصلاً این نشانه، مناسب به نظر نمی‌آید نیز از دیگر تمهیدات تصنعی داستان است. این نشانه، اگر چه در کل متن پراکنده است در سه فصلی که با عنوان «حکایت سفر و شبانهٔ یکم» نامگذاری شده است به صورت افراطی-تری به چشم می‌آید (همان: ۱۸-۵، ۲۲۷-۱۸۷و ۲۶۶-۲۴۹). تغییر فونتهای نوشتاری به صورت خودآگاهانه نیز از دیگر تمهیدات تصنعی رمان هیس است به طوری که تقریباً چهار فونت مختلف در اثر مشاهده می‌شود که از جمله می‌توان به تغییر فونت اصلی در صفحات: ۵۴-۲۶، ۹۲-۹۰، ۱۰۳-۹۵، ۱۴۳-۱۳۵، ۱۶۵-۱۶۲ و ... اشاره کرد.

تحشیه‌نویسی در رمان نیز به شکل پیوستهایی در پایان داستان مشاهده می‌شود که ژانرهای مختلف از خاطره‌نویسی گرفته تا متون علمی و فلسفی در آن قرار دارد؛ پیوستهایی که ارتباط آنها با داستان بسیار ضعیف است و تنها موجبات آمیختگی متون علمی و فلسفی را با متن داستانی فراهم می‌کند (جعفری‌کمانگر، ۱۳۹۶: ۴۸).

در رمان «بیوتن» نیز بازیهای شکلی و چاپی به همان شکل یاد شده در جای‌جای داستان مشاهده می‌شود؛ ازجمله می‌توان به گذاشتن نشانه دلار در بسیاری از صفحات داستان (امیرخانی، ۱۳۸۷: ۸، ۱۳، ۱۵، ۱۹، ۲۳، ۲۴ و...) یا گذاشتن نشانهٔ سجدهٔ واجب در گوشهٔ برخی از صفحات داستان (همان: ۸۳، ۱۰۱،۱۱۶،۱۴۸، ۱۶۳ و...) برای نشاندادن تقابل دو نیمهٔ سنتی و مدرن ارمیا اشاره کرد، جدانویسی افراطی، گذاشتن صفحات خالی یا نیمه‌خالی میان داستان (همان۲۷، ۴۹، ۵۰) و... نیز از دیگر نشانه‌های تقلید خودآگاهانهٔ امیرخانی از فراداستانهای غربی است.

در رمان «صورتک‌های تسلیم» نیز تمهیدات تایپوگرافیک با تغییر فونت و اندازه و بی‌توجهی به نشانه‌های نگارشی در جاهای مختلف کتاب مشاهده می‌شود. همچنین از دیگر تمهیدات تصنعی نشاندادن داستان نظیر پانوشت (ر.ک. ۱۰۶) و تحشیه بر عمل یا روش داستان‌نویسی نیز بارها استفاده شده است: «قدری شرم‌آور است اما حقایق شرم‌آور را نیز باید گفت: امروز، ما داستان‌نویسان این طرف دنیا و کشورهایی که هم ردیف ما هستند شده‌ایم ملعبهٔ ذهن ملنگ و تازه‌جوی تئوری‌پردازان اروپا و امریکا و از ما بهتران عوالم دیگر...» (ایوبی، ۱۳۸۷: ۲۳۶)؛ (همان: ۲۴، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱-۲۸۰ و...).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

در رمان بازی نیز این امر با تصنع هر چه تمامتر با تایپ برخی از قسمتهای داستان به‌صورت مورب یا نوشتن پشت هم به شکل فهرستوار مشاهده می‌شود. بی‌توجهی به نشانه‌های سجاوندی از دیگر تمهیدات ساختاری است که به شیوهٔ دیگر فراداستان‌نویسان، توسط کشکولی به کار گرفته شده است. ترفند دیگر تحشیه بر عمل رمان‌نویسی است که با گنجاندن یادداشتهای راوی در جای‌جای متن به چشم می‌آید (کشکولی، ۱۳۸۸: ۲۸و۲۹ و...). کشکولی تصاویری را نیز وارد داستان می‌کند؛ از جمله خط ممتد و رقصان نوار قلب و به توصیف و تجزیه و تحلیل آن می‌پردازد (همان: ٦٤) یا تصویری گنگ و مبهم از قهوه‌خانهٔ بین‌راهی (همان: ٦٩) ارائه می‌کند که به ما امکان می‌دهد این قهوه‌خانه را از دریچهٔ ذهن متوهم و کابوس زدهٔ راوی ببینیم.

٤-۳ نام گذاری‌های دلبخواهی

ویژگی دیگری که پاتریشیا وو در بررسی رمانهای فراداستانی غربی به آن اشاره کرده، تمهید نامگذاری در این نوع از داستانهاست. در داستان سنتی نامگذاری برای این به کار می‌رفت که نشان داده شود هیچ تفاوتی بین نام و چیز نامیده شده وجود ندارد؛ ولی در فراداستان با نامگذاریهای بی‌قاعده و دلبخواهی قصد دارند نشان دهند که نامها می‌تواند همان‌گونه که ارجاع می‌دهد، توصیف نیز بکند؛ حتی گاه شخصیتها به گونه‌ای نامیده می‌شوند که این نام به نوعی صفتشان نیز هست؛ مانند بیلی پیلگریم (زائر) در رمان ونه گوت، وات (چه چیز) و کرپ (آشغال) در آثار بکت و... . این نوع نامگذاری در فراداستان دقیقاً بر عکس رمانهای سنتی قرن هجدهم برای از هم گسستن پیوندهای مرسوم میان جهان داستانی و واقعی است (وو، ۱۳۹۰: ۱۳٤و۱۳۵). جسی متس در مقاله‌ای با عنوان «رمان پست‌مدرن غنی شدن رمان مدرن» دربارهٔ شخصیت‌پردازی در رمانهای پست‌مدرن می‌گوید: در برخی از رمانهای پسامدرن شخصیتها حتی اسم کاملی ندارند. نام شخصیتها به حرف اول نام کوچک و نام خانوادگیشان محدود می‌شود تا نشان دهد که هویت انسانها فاقد هرگونه شالوده‌ای است (متس، ۱۳۸۹: ۲۳۰) و این ناشی از مفاهیم و تصوراتی است که به جای هویت انسان معاصر نشسته است و تصویری مات، متکثر و غیرقابل‌شناخت از وی ارائه می‌کند. همچنین این نوع نامگذاری را می‌توان ناشی از جدی نگرفتن شخصیتها به منزلهٔ اشخاص واقعی دانست که نام دارند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

نویسندگان مورد بحث ما در رمانهای مورد بررسی در نامگذاری شخصیتها، بیشتر روال فراداستانهای غربی را مورد تقلید قرار داده‌اند.

نامگذاری شخصیتی به نام «جهان شاه» در رمان «هیس» نوعی نامگذاری تعمدی و توصیفی شخصیت است؛ چراکه رفتارهای او در کشتن زنان به رفتار شاه جهان هزار و یک شب بی‌شباهت نیست و این نام برای بازنمایی ویژگیهای شخصیت، تعمدا انتخاب شده است (کاتب: ۱۳۸۲).

نامگذاری در رمان «کتاب اعتیاد» نیز به شکلی است که بیشتر شخصیتها نام مشخصی ندارند و بر اساس شغل و حرفه‌شان شناخته می‌شوند؛ مانند روانکاو، شهردار، مواد فروش، فال فروش و... حتی نام پسرکی سیاه‌پوست با توجه به رنگ پوستش قهوه گذاشته شده است. بعضی از نامها هرگز در بیرون شنیده نشده است و در واقع آناگرام نام نویسنده هستند مانند راشه قوافی، هرشیا و... (وقفی‌پور، ۱۳۸۱).

همین ترفند در رمان «بیوتن» نیز دقیقا مطابق دو اثر نامبرده و رمانهای فراداستانی ونه گوت و بکت انجام شده است؛ به‌عنوان مثال نامگذاری برای شخصیتهای مادیتر که هویتشان را در کشور بیگانه از یاد برده‌اند، مطابق شخصیتشان انجام می‌شود. خشی که فردی بسیار پول‌پرست است در داستان کشی خوانده می‌شود که برگرفته از واژهٔ Cash است (امیرخانی، ۱۳۸۷: ۱۸۲) یا جیسن که نام اصلیش جاسم است، به عنوان شخصیتی دین‌گریز همان‌گونه که هویت دینی خو را از دست می‌دهد، نام خود را نیز از دست می‌دهد و نامش به نام بیگانه تبدیل می‌شود (همان: ۱٤۸و...).

ایوبی دقیقا این تمهید را در همان ابتدای داستان «صورتک‌های تسلیم» با یاد کردن از فردی به نام «بهروز الف» به کار می‌گیرد. نویسنده مطابق نظر جسی متس از تکمیل نام بهروز خودداری می‌کند و آن را نشانهٔ رازداری می‌داند و برای گذاشتن نام فامیل برای بهروز با خواننده تبانی می‌کند:

> بی‌تاب بود بهروز تو که نمی‌خواهی فامیلش را هم بگویم؟ نباید بگویم، او به من تنها به من اطمینان کرده، برای تو چه فرق می‌کند؟ کافی است بدانی بهروز الف است. می‌توانی با الف فامیلی هم بسازی مثلاً بهروز ایمانی یا اردستانی، این قشنگ‌تر است نه؟ بهروز اردستانی، باشد؟ (ایوبی، ۱۳۸۷: ۸).

همین تمهید در جاهای دیگر داستان نیز مشاهده می‌شود؛ از جمله در داستان از دو زن یاد می‌شود تحت عنوان زن اول و زن دوم. نامگذاری این دو زن در داستان،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

قابل‌تأمل و تشکیک‌پذیر است: «زن اول که باید نامش ثریا باشد یا هر نام دیگری که با ث یا ص یا سین شروع بشود» (همان: ٢٦٢). زن دوم نیز که با نامگذاری‌ای کافکایی «ف» خوانده می‌شود، بارها نامهای مختلفی چون فهیمه، فرزانه، فوزیه، فریده، فری، فم و... نیز با شک و تردید به او نسبت داده می‌شود (همان: ١٤٨و٢٤٢).

٣-٥ نقیضه یا پارودی

به اعتقاد پاتریشیا وو «نقیضه نوعی سخرهٔ ادبی است که فرم یا ویژگی سبکی اثر برتر را کسب می‌کند؛ لیکن جانشین موضوع یا محتوای بیگانه می‌شود. نویسندهٔ نقیضه‌پرداز تا آنجا که ممکن است از قراردادهای فرمال اثر تقلیدی کامل می‌کند. هم در سبک هم در نثر، ضرباهنگ و کلمات خاص متن» (وو، ١٣٩٠: ٩٨). در نقیضه‌پردازی تمهیدات ظاهراً منسوخ که به سطح ادبیات عامه‌پسند منتقل شده است، در بافت و زمینه‌ای نو و غالبا ناهمسان تکرار می‌شود و عملکرد دیگرگونه می‌یابد. هر چند این ویژگی بین نویسندگان مورد بحث ما خیلی پر رنگ نیست، سعی شده است از این شیوه نیز غافل نمانند و کم و بیش در برخی از این آثار این ویژگی نیز مشاهده می‌شود.

در رمان «هیس» در فصلی که نویسنده پیشنهاد به نخواندنش می‌کند و در نقطه‌چین قرار دارد، سبک نویسندگی به صورت کاملاً کلاسیک و به شیوهٔ متون ٤ و ٥ هجری تغییر می‌کند و نویسنده با تقلیدی تمسخرآمیز از متون تفسیری فارسی به تفسیر برخی از آیه‌های قرآن می‌پردازد (هیس، ١٣٩٠: ١٤٣ – ١٣٥).

در رمان «کتاب اعتیاد» با تقلیدی تمسخرآمیز از مسخ کافکا رئیس دانشگاه، سوسکی چاق است که هر تعریفی از کافکا را ممنوع اعلام کرده است (وقفی پور، ١٣٨١: ٨٣).

ایوبی در «صورتک‌های تسلیم» برای ورود نقیضه به داستانش، در کل اثر، دو نثرکلاسیک و معاصر فارسی را در کنار هم قرار می‌دهد. در میانه‌های فصل دوم، که کتابی از محمد میانجی در حال قرائت است، ناگاه نویسنده، فضای ملموس نثر معاصر را به نثر قرن پنجم و ششم تبدیل می‌کند. هر چند بیشتر، این یادآوری، یادآوری‌ای از نوع نوستالژیک است، گاهی با رویکردی نقیضه‌پردازانه، این فضا شکلی طنزآمیز به خود می‌گیرد. نویسنده در متن کتابی که به محمد میانجی نسبت داده است با درافکندن تکه‌هایی طنزآمیز از زبان معاصر یا جملات و نامهایی که هیچ‌گاه حق ورود به نثر

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

ادبیات کلاسیک ما را نداشت، تقلیدی تمسخرآمیز و ساختارشکنانه از نثر قرن پنجم ارائه می‌کند که از جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد:

به کارگیری ترکیب کودکانهٔ «عمو یادگار خوابی یا بیدار» در نثر کلاسیک و کاملاً جدی محمد میانجی: «می‌گویی: «خوابم یا بیدار؟ عمو یادگار به جواب الزام دارد!» (ایوبی، ۱۳۸۷: ٧٤).

ترکیب تمسخرآمیز قارقار کن هراسیده برای مرغان در نثر محمد میانجی: «فصل- مرغکی که انجیر می‌خورد، منقارش کج و متفاوت است با نوک مرغان دیگر قارقار کن هراسیده. من محمد میانجی کمر بسته‌ام بر این مهم» (همان: ٦٧).

نام بردن محمد میانجی از «افسانهٔ پرومته» در نثری که به قرن ششم هجری مربوط است نیز از این قاعده مستثنی نیست: «هذا رسالهٔ غربت غریب مرد مرده‌ای که نمی‌داند چند هزار سال باید در جستجوی نام و برائت خود افسانهٔ پرومته را تکرار کند» (همان: ٦٤).

در رمان «شب ممکن» از فصل دوم به بعد نویسنده به نقیضه‌پردازی روی می‌آورد و بازی طنزآمیز عجیبی را آغاز می‌کند؛ بازی‌ای که در طی آن با زبانی طنزآمیز و هجوآلود هرگونه واقعیتی زیر سؤال می‌رود. به طوری که خوانندهٔ سرگردان در بین آنچه شخصیتها می‌گویند، باقی می‌ماند (شهسواری، ۱۳۸۸).

٦-۳ ماهیت وجودشناسانه‌ی فراداستان

اصطلاح ماهیت وجودشناسانهٔ داستان به نوعی با نام برایان مک هیل[۲] گره خورده است. وی با وامگیری اصطلاح عنصر غالب از رمان یاکوبسن فرمالیست روسی، این عنصر را جزء کانونی اثر می‌داند و عنصر غالب در داستان پسامدرنیستی را ماهیت وجودشناسانهٔ آن می‌شمارد (مک هیل، ۱۳۸۳: ۱۳۵).

به رغم اینکه نظریهٔ جهانهای بدیل و ماهیت وجودشناسی داستان پسامدرن با برایان مک هیل شناخته می‌شود پاتریشیا وو نیز این امر را ویژگی و لازمهٔ فراداستان می‌داند و معتقد است: در حالی که بیشتر مردم، جهان روزمره را جهان حقیقی می‌شمارند، نویسندگان فراداستان باور دارند که جهان کلامی داستانها تنها به واسطهٔ متن قابل دستیابی و از جهان روزمره متمایز است (وو، ۱۳۹۰: ۱۲۷)؛ بنابراین داستان خود جهانی دیگر است که تماماً با زبان ساخته می‌شود و خود اثبات کنندهٔ وجود واقعیات و

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

جهانهای متکثر است؛ جهانهایی که می‌توان از آنها تحت عنوان جهانهای بدیل نام برد؛ جهانهایی که در چهارچوب خاص خود وجود دارند و شخصیتهای این جهانها نیز در جهان خاص خود هستی می‌یابند.

برایان مک هیل معتقد است: قضایای داستانی برخلاف قضایای عالم واقعی در حالت تعلیق بین باور و ناباوری یا بودن و نبودن قرار دارند. به نظر وی در داستانهای پسامدرنیستی دامنهٔ مفهوم عوالم ممکن گسترش می‌یابد و نویسندگان پست مدرن با از بین بردن مرز بین این عوالم موجب می‌شوند یک وجود در چند عالم عرض اندام کند و رفت و آمد داشته باشد (مک هیل، ۱۳۸۰: ۳۷-٤۲).

وو روش‌هایی را که فراداستان‌نویسان غربی برای نشاندادن ماهیت وجودشناسانهٔ داستان به کار می‌گیرند، عبارت می‌داند از: داستان در داستان، اتصال کوتاه، پیوند دوگانه به کارگیری قانون احتمالات، پایانهای چندگانه و... (وو، ۱۳۸۳: ۱۹۵).

تقریبا تمام نویسندگان فراداستانهای ایرانی برای نشاندادن بعد وجودشناسانهٔ اثر خود از روشهای مشابه آنچه وو از آنها یاد کرده است، استفاده کرده‌اند. مهمترین شیوه، که پیش از این در قسمت «چهارچوب شکنی» نیز از آن یاد شد، وجود داستانهایی در دل داستان اصلی و تداخل جهانهای داستانی در یکدیگر و حضور نویسنده و شخصیتهای داستانی از سطوح انتولوژیک بالاتر در سطوح پایین‌تر و برعکس است.

یکی از روشهای مهم فراداستان، که بر ماهیت وجودشناسانهٔ داستان می‌افزاید، شیوهٔ «دور باطل» است. بری لوییس[۳] معتقد است: زمانی دور باطل در داستان اتفاق می‌افتد که متن و دنیا هر دو نفوذناپذیر می‌شود و تمایز آنها از یکدیگر دشوار می‌شود. در این هنگام دو حالت رخ می‌دهد: اتصال کوتاه که عبارت است از ورود نویسنده به داستان و «پیوند دوگانه» که عبارت است از حضور شخصیتهای واقعی تاریخی در داستان (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰٤).

هر دوی این شیوه‌ها با روشی کاملا مشابه با هم توسط فراداستان‌نویسان ایرانی به کار گرفته می‌شود:

پیوند دوگانه در رمان «کتاب اعتیاد» با ورود نویسنده‌ای به نام «خوان» در داستان اتفاق می‌افتد که در آپارتمان مواد فروش زندگی می‌کند و طبق شواهد موجود در متن، «خوان روفلو» نویسندهٔ مکزیکی را به یاد می‌آورد (کتاب اعتیاد: ۱۳۸۱).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

در رمان «صورتک‌های تسلیم»، پیوند دوگانه با حضور مردی از قعر تاریخ به وقوع می‌پیوندد. مردی به نام محمد میانجی یا عین‌القضات همدانی که در سال ۵۲۵ هجری مقتول شده است؛ اما در داستان به صورت روحی سرگردان وجود دارد که در آستانهٔ نابودی کامل است و بعد از نهصد و چند سال با کت و شلوار و کراوات ظاهر می‌شود (ایوبی، ۱۳۸۷: ٣٤، ٤٥).

در رمان «شب ممکن» نیز حضور بسیاری از شخصیتهای واقعی در داستان مشاهده می‌شود؛ هر چند این شخصیتها وارد جهان داستانی نمی‌شوند و با شخصیتهای خیالی داستان همراه نمی‌شوند. در واقع نویسنده سعی کرده است پیوند دوگانه را برای بالابردن ماهیت وجودشناسانهٔ داستان به کار بگیرد؛ اما موفق نشده است رابطهٔ هستی‌شناسی بین جهانهای داستانی و واقعی برقرار کند: کوندرا، گراهام گرین، محمدرضا گلزار، علیرضا نیکبخت‌واحدی، محسن چاووشی، فروغ فرخزاد، مؤذن‌زاده، شهریار مندنی‌پور، ابوتراب خسروی، مطهری، شریعتی، شایگان، طباطبایی، داستایووسکی، تولستوی، پائولو کوییلیو، هوسرل، باختین، بارت و... (شهسواری، ۱۳۸۸: ۱۳، ٤٦، ٥٧، ٦٩، ٨٢، ٩٣، ١٤٣ ، ١٥٦، ١٥٧ و...)

اصطلاح دیگر بری لوئیس اتصال کوتاه است. برایان مک هیل اتصال کوتاه را ورود نویسنده به داستان و دخالتهای گاه و بیگاه او در متن داستانی و در مقابل شخصیتهایش می‌داند؛ نفوذی که هرگز رخ نمی‌دهد و مؤلف تنها وانمود می‌کند که سد هستی‌شناختی بین خود و جهان داستانی را شکسته است (مک هیل، ۱۳۹۲: ٤٨٩).

حضور نویسنده در داستان و در کنار دیگر شخصیتهای داستانی، نقد و تحلیل داستان توسط خودش و ... از مواردی است که در همهٔ فراداستانهای ایرانی راه یافته است

این ترفند را می‌توان بعد از شیوهٔ داستان در داستان از مهمترین روشهای پرکاربرد در فراداستانهای ایرانی به شمار آورد. در رمان «هیس» این ترفند بارها به کار گرفته شده است و نویسنده در حالتهای مختلف به متن وارد می‌شود و در روند خوانش و پیشبرد داستان به کمک خوانندگانش می‌شتابد:

فرض کن من همان شاه جهان هزار و یک شب هستم. زنم بهم خیانت کرده و من به خاطر آن ۱۷ زن را کشته‌ام و حالا به دنبال یک نفر قصه‌گو از تو افسانه‌ها زده‌ام

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

بیرون. نمی‌ارزد بنشینی به حرفهایم گوش کنی؟ (هیس، ۵۵)؛ (همان: ٥٦-٨٧، ٩٠-٩٢، ١١٣،١٠٥، ١٣٣، ١٦٦، ١٩٦ و...).

در رمان «کتاب اعتیاد» نیز شهریار وقفی‌پور با استفاده از آناگرام اسم خودش یعنی «راشه قوافی» وارد دنیای داستان خود می‌شود و از دید دیگر شخصیتها مورد تحلیل قرار می‌گیرد؛ به‌عنوان مثال عادل وقتی از آثار قوافی نام می‌برد به آثاری نظیر «ده مرده» و «جشن زن‌کشی» اشاره می‌کند (وقفی‌پور، ۱۳۸۱: ۸۳و۱۰۱) که از آثار شهریار وقفی‌پور است که مورد نخست اجازهٔ چاپ پیدا نکرد و دومی در سال ۱۳۸۱ توسط نشر نیم نگاه منتشر شد. در داستان، نقدهای مفصلی توسط عادل بر چگونگی بیان وقفی‌پور و چگونگی داستانها ارائه می‌شود. در نیمهٔ دوم داستان، دوباره شهریار وقفی‌پور با آناگرام نام کوچکش به‌صورت هرشیا، یکی از شخصیتهای داستانش، وارد رمان می‌شود و تحلیلهایی از آثار خودش و دیگر شخصیتهای داستان مانند عادل، ارائه می‌کند (همان: ۹۵، ٩٦، ۹۷، ۹۸ ، ۱۰۵ و...).

در «صورتک‌های تسلیم» نویسنده اتصال کوتاه را با روشهای معمول دیگر فراداستان‌نویسان انجام می‌دهد؛ مانند سخن گفتن مستقیم نویسنده با خوانندگان: «عوض کردن سرم هم قابل گفتن نیست پس تا فصل بعد به این دو تعلیق داستانی فکر کنید سرگرم کننده‌تر از عوض کردن سرم و کثافت‌بازی دمر خوابیدن و نیشهای چندگانه‌ی سرنک را تحمل کردن نیست؟» (ایوبی، ۱۳۸۷: ۱۰۵-۱۰٦)؛ (همان: ٦٤، ۹۰، ١٠٤، ۱۰۵ و ۲۸۰ -۲۳٦ و...) یا ورود نویسنده به داستان و اظهارنظر دربارهٔ فرایند ساخت داستان:

> فکرش را بکنید مثلاً "پنه لوپهٔ معروف"، همسر اولیس به هومر یا هر دانای کل یا محدودی قول داده باشد؛ برای سر کار گذاشتن خواستگاران سمج در طول آن همه سال... ساده‌ترین تصورش تغییر خط داستانی است و لطمه‌ای که به زیبایی و شاعرانگی داستان می‌خورد. دانیال با من و داستان داستانم چنین کرده یا تقریباً چنین کاری کرده است. محمد میانجی و دیگران ذره‌ای از مسیر منحرف نشدند یا اگر شده باشند، خواهید دید عنصر اصلی داستان یعنی بویایی باعث و بانی این گژمژ شدنها بوده. حتی آدمهای ناباب الحق سعی نکرده‌اند بیراه بروند... (همان: ۲۳۹)؛ (همان: ۱۰، ۲٤۰، ۲٤۱، ۲٤۲، ۲٦۳، ۲٦٤)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

یا با ورود نویسنده و نقد مستقیم نویسنده از داستان مانند «امروز، ما داستان‌نویسان این طرف دنیا و کشورهایی که هم‌ردیف ما هستند، شده‌ایم ملعبهٔ ذهن ملنگ و تازه‌جوی تئوری‌پردازان اروپا و امریکا و از ما بهتران عوالم دیگر...» (همان: ۲۳۷و۲۳۸)؛ (همان: ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۵۸، ۲٤۲، ۲۳٤، ۲۸۰ و...).

در رمان «بیوتن» نیز حضور مستقیم نویسنده در جای‌جای داستان به‌شدت مشهود است. هر چند امیرخانی نتوانسته است بدین طریق پرسشهای هستی‌شناسی را در ذهن خواننده ایجاد کند با تقلید از ظاهر کار فراداستان‌نویسان غربی با جملاتی همچون نویسنده می‌نویسد یا نویسنده می‌گوید وارد داستان می‌شود و با ترفند یا به نشاندادن افکار و دیدگاه‌های خودش می‌پردازد (امیرخانی،۱۳۸۷: ٤٤٥) یا به توضیح و انتقاد از داستان دست می‌زند: «نویسنده می‌نویسد: قصه یعنی هر چیزی به جز این پرت و پلاهایی که نوشتم» (امیرخانی، ١٦)؛ (همان: ۱۱۰).

در رمان «بازی، مهندسی یک رمان»، اتصال جهان داستانی و جهان واقعی با یکی شدن شخصیت اصلی داستان یعنی «نویسنده» و قاسم کشکولی اتفاق می‌افتد. داستان این را با نشانه‌هایی به ما می‌فهماند؛ از تشابه اسمی بین نویسندهٔ دو سطح داستان گرفته تا محل تولدشان. قاسم کشکولی خود به عنوان یک شخصیت داستانی در رمان خود حضور می‌یابد و روند خلق رمان را برای خوانندگانش شرح می‌دهد (کشکولی، ۱۳۸۸: ۵۲) و حتی در جاهایی مخاطبان را نیز وارد داستان و به عبارتی وارد بازی خود می‌کند (همان: ۸۲، ۸٦ و...).

در رمان «شب ممکن» نویسندهٔ زن از لایهٔ هستی‌شناسی سوم با هر سه شخصیت یعنی مازیار، هاله و سمیرا از طریق ایمیل و ملاقات حضوری ارتباط برقرار می‌کند. هاله یکی از شخصیتهای داستان به نویسنده می‌نویسد: «خود شما در فصل دوم رمانتان برای اینکه دل مرا (در واقع دل شخصیت خودتان را) به دست بیاورید، از چشمهای باهوشم حرف زدید» (شهسواری، ۱۳۸۸: ۸٦)؛ (همان: ۵۰، ۵۸، ۵۹ ، ۱٤۳ و...).

از دیگر روشهای وجودشناسانه‌ای که عمدتا توسط فراداستان‌نویسان به کار گرفته می‌شد، نشاندادن سرکشی و خودمختاری شخصیت داستانی در مقابل خالقش یعنی نویسندهٔ داستان است. وو اذعان می‌کند شخصیتهای داستانی هیچ‌گونه هویتی خارج از نوشته ندارند؛ هر چند درون نوشته هم هویتی ندارند. یکی از راهبردهای فراداستانی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

نمایش شخصیتهایی است که از این وضعیت خود آگاهند و به همین دلیل توجهات را به ناسازهٔ داستانی خلق یا توصیف معطوف می‌کنند (وو، ۱۳۹۰: ۱۷۳).

این ترفند وجودشناسانه نیز در بسیاری از فراداستانهای فارسی به کار گرفته شده است. سرکشی در مقابل نویسنده، یکی از ویژگیهای بارز بسیاری از شخصیتهای رمان «هیس» است:

جهانشاه گفت: "... اگر مرا می‌خواهی بیاوری راست و روراست به آنها بگو می‌خواهم اینجا از فلانی بگویم. برای اینکه مطلبم بدون او جا نمی‌افتد. دیگران را کاری ندارم اما حق نداری سر من از این بازیها در بیاوری. من می‌دانم تو قصد داری ۳۰ جا به بهانهٔ خون این و آن یاد من بیفتی و از من بگویی. دوست ندارم این جوری مرا تکه‌تکه کنی، چون فکر می‌کنم ارزشش را نداشته‌ام... اگر می‌خواهی من هی نیایم حرف بزنم خودت مثل بچهٔ آدم بگو به آنها. بگو مهم هستم. بگو یک تکه گنده از مطلبت... حق نداری حرفهایی را که اینجا می‌زنم حذف کنی. باید همه را بیاوری تا کلمهٔ آخرش را."

"عیبی که ندارد حرفهایت را زیر صفحه بزنم؟"

جهانشاه گفت: «چرا زیرنویس، این همه جا هست اینجا الحمدلله» (کاتب، ۱۳۹۰: ۲۹).

ایوبی در «صورتک‌های تسلیم» نیز برای نشاندادن سرکشی شخصیتهای داستانی در جای‌جای رمان از خودمختاری شخصیت داستانیش می‌نالد:

«خودم دانیال بویایی را ساخته‌ام. (چگونه؟ شاید بگویم!) اما حالا توی هفتاد سالگی یک موجود مستقل است...» (ایوبی، ۱۳۸۷: ۱۳)؛ (همان ۱۵، ۱۰۵، ۲٤۲، ۲٦۲ و...).

در رمان «بازی، مهندسی یک رمان» شخصیتها بدون توجه به خالق خود داستان را به پیش می‌برند. این شخصیتها اطلاعاتی دارند که کشکولی خود از آنها بی‌خبر است: «ما مدتهاست که سر هما بازی می‌کنیم، جناب نویسنده! عجیب است که شما این را نمی‌دانید؟» (کشکولی، ۱۳۸۷: ۲۹)

«تو مثل اینکه محکومی با شخصیتهای خودت زندگی کنی. عاقبت یکی از شخصیتهایت تو را خواهد کشت» (همان ۱۷).

در رمان «شب ممکن» شخصیتها نه تنها بر نویسنده تسلط کافی دارند و برایش تعیین تکلیف می‌کنند و داستان را آنگونه که می‌خواهند دستخوش تغییر و تحول

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

می‌کنند، بلکه نویسنده را متهم می‌کنند که چیزی نمی‌داند و خیلی خوب همه چیز را در رمانش عوض کرده است. در فصل شب شروع مازیار نامهٔ مفصلی به نویسنده می‌نویسد و به تصحیح آنچه توسط نویسنده روایت شده می‌پردازد. «خواننده بدون شک فکر می‌کند که داری فضل‌فروشی می‌کنی که بی‌تعارف حال به هم زن است» (شهسواری، ۱۳۸۷: ۵۸)؛ (همان: ۵۹، ۸۸، ۹۱، ۹۲، ۱٤۸ و...).

از دیگر ویژگیهایی که پاتریشیا وو آن را راهی برای نشاندادن ماهیت وجودشناسانهٔ فراداستان می‌داند به کار گیری قانون احتمالات و مثلاً ارائهٔ چندین پایان برای داستان است تا خواننده به دلخواه یکی را برگزیند. تعدد فرجامها قطعیت وجودشناسی را زیر سؤال می‌برد. با فرجامهای متفاوت دنیاهای متفاوتی در اختیار خواننده قرار داده می‌شود. پاتریشیا وو می‌گوید: «داستانها آغاز و پایان ندارد. آدمی برهه‌ای از تجربه را دلبخواهانه برمی‌گزیند تا از آنجا به گذشته یا آینده بنگرد» (وو، ۱۳۸۳: ۱۹۵). به اعتقاد دیوید لاج در داستانهای پست‌مدرن با وجود یک پیرنگ واحد، بدیلهای متفاوت روایتی شکل می‌گیرد و هر کدام جداگانه گسترش داده می‌شود؛ در نتیجه عدم‌قطعیت و تناقض شدیدی بر متن مستولی می‌شود (لاج: ۱۳۸۹: ۱٦٤و۱٦٥). وی معتقد است در این دست از رمانها به فرجامهای چندگانه، کاذب، تصنعی و یا تقلید تمسخرآمیز از فرجام برمی‌خوریم (همان: ۱٥٤).

بر همین اساس نویسندگان فراداستانهای فارسی به طور کاملا تصنعی سعی بر ارائهٔ پایانهای چندگانه برای آثار خود دارند. به غیر از رمان «کتاب اعتیاد»، که با پایان باز و حتی جملهٔ نیمه‌تمام پایان می‌یابد، دیگر رمانهای مورد بحث ما از این قاعده نیز مستثنی نیست.

در رمان «هیس» فرجام تصنعی در داستان به صورت پایانهای چندگانه برای داستانهای اصلی یا داستانهای موجود در داستان اصلی نمود می‌یابد؛ به عنوان مثال: چگونگی مرگ مجید با نظریات متفاوت آمیخته است به طوری که هم می‌شود خودکشی را برای فرجام زندگیش در نظر گرفت و هم تصادف را (کاتب، ۱۳۹۰: ۱٦۷و۱۸٥). فرجام سرکار با قطعیت بیان نمی‌شود و چند سرانجام، که همه آمیخته با شک و تردید است، برایش در نظر گرفته می‌شود: یکی اعزام به مأموریتی بی‌بازگشت، دیگری بیماری و سدیگر خودکشی (همان: ۹، ۱٥و ۱۸٥). در بخشهای پایانی داستان نیز

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

پیش از پیوستها اگرچه همچنان جریان روایت به دست سرکار است، جملات نهایی طوری رقم می‌خورد که به نوعی می‌توان آن را به مرگ سرکار تعبیر کرد: «جای پوتینهایم روی برف نبود: خیلی وقت بود جای پوتینهایم دیگر روی برف نمی‌ماند» (همان: ٢٦٦) و با این جملات نه می‌توان دقیقاً به زنده ماندن او حکم کرد و نه به مرگ او و اینکه اگر مرده است این مرگ در کجای داستان اتفاق افتاده و از چه بخشی از داستان روایتهای پس از مرگ اوست.

فرجام در رمان «صورتک‌های تسلیم» نیز به روش فراداستانی، فرجامی غیرقطعی و چندگانه است. وجود روایات متعدد با ابعاد وجودشناسی متفاوت پایانهای متفاوتی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. هم پایان داستان و هم پایان سرنوشت شخصیتها در جاهای مختلف رمان با یکدیگر در تعارض است و پایانهای متفاوتی برای زندگی دانیال به عنوان شخصیت اصلی در نظر گرفته می‌شود (ایوبی، ١٣٨٧: ٢٦٣)؛ گاهی تا آخر عمر مجرد خوانده می‌شود و گاهی دارای زن و فرزند (همان: ٢٩و٣٠)؛ (همان، ١٣٨٧: ٢٦٣)؛ (همان: ٢٤٢)؛ حتی دلایل متفاوتی برای ازدواج نکردنش نیز در داستان ارائه می‌شود (همان: ٢٤٣– ٢٦٢)؛ (همان: ٢٣٥).

از طرفی داستانهای خود دانیال در لایه‌های وجودشناسانهٔ پایین‌تر نیز داستانهایی فرجام‌دار یا تک‌فرجام نیست. داستان دوم دانیال بویایی با چند پایان به اتمام می‌رسد:

> این بار داستانت را چنین به پایان رسانده‌ای، مرد قهرمانت ابتدا زن و دختر و پسرش را داروی بیهوشی می‌خوراند، بعد خانه را به آتش می‌کشد تا چنانکه تقدیر خواسته نسل پدرانش با او به انجام برسد. بار دیگر مرد قهرمانت جلادی بی‌پیشینه می‌گردد و زن و فرزند را تکه‌تکه می‌کند آنگاه توی وان حمام، رگ دستها و پاها می‌گشاید و چشم بر هم می‌نهد... (همان: ١٥٩و١٦٠).

نویسنده در رمان «بیوتن» با تصنعی‌ترین حالت ممکن پنج فرجام به خواننده معرفی می‌کند و از خواننده می‌خواهد یکی از آنها را برگزیند و سپس خودش به نقد وضعیت حاضر می‌پردازد و داستان را با قطعیت تمام به پایان می‌رساند (امیرخانی، ١٣٨٧: ١٠٨– ١١٠).

در رمان «بازی، مهندسی یک رمان» نیز تقلید تمسخرآمیز از فرجام صورت می‌گیرد. در پایان، زندگی نویسنده با داستانش می‌آمیزد و چهارچوبی که داستان را از واقعیت

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

متمایز می‌کند، چنان فرو می‌ریزد که رمان عین زندگی می‌شود و زندگی عین رمان به طوری که تشخیص اینها از هم غیر ممکن می‌شود (وقفی‌پور، ۱۳۸۸).

در «شب ممکن» نیز به طور واضح گزینه‌ای به عنوان فرجام در داستان مشاهده نمی‌شود بلکه با ارائهٔ روایتهای متعدد فرجامهای چندگانه پیش روی مخاطب قرار می‌گیرد تا خواننده به دلخواه یکی را برگزیند. در این رمان سه فرجام برای شخصیتهای رمان، مازیار، هاله و سمیرا در نظر گرفته می‌شود که جریان روایت به دست هر کدام از آنها که می‌افتد دو شخصیت دیگر در روایتش کشته می‌شوند (شهسواری، ۱۳۸۸: ۸۲، ۱٤٥،۱٤۱).

اگر چه روشهای فراداستان به تمام آنچه گفته شد، محدود نمی‌شود، اما آنچه در این آثار مورد بررسی قرار گرفت، مهمترین مواردی بوده است که فراداستان‌نویسان غربی برای اولویت دادن به زبان، نشاندادن بازی‌بودگی و بنای تصنعی داستان به کار گرفتند و نویسندگان کشورمان نیز خودآگاهانه با به کارگیری همان ویژگیها به خلق آثار فراداستانی دست زدند. بی‌توجه به این که با این کار خود، ماهیت ناخودآگاهانهٔ فراداستان را زیر سؤال می‌برند و نگارش مکانیکی و فراداستان تصنعی جای فراداستان به معنای واقعی خود را می‌گیرد که برمبنای عدم تعین پایه‌ریزی شده است.

٤. نتیجه‌گیری

اگرچه بی‌نظمی و عدم انسجام از ویژگیهای اساسی پست‌مدرنیسم است، زمانی داستان در مقولهٔ پسامدرنیسم می‌گنجد که بی‌نظمی آن برخاسته از روایتی ناخودآگاهانه و شیزوفرن باشد نه تقلید و تبعیت. زمانی این عدم انسجام، پسامدرنیستی است که پیچیدگی مفرط داستان، ناخودآگاهانه باشد نه سر فرود آوردن به شیوه‌های از پیش نگاشته شده‌ای که به پیچیدگی داستان منجر می‌شود. پژوهش با بررسی فراداستانهای ایرانی، جریان فراداستان‌نویسی کشور را مورد انتقاد قرار می‌دهد و به این نتیجه دست می‌یابد که آثاری که تحت عنوان فراداستان در کشورمان شناخته شده است، آثاری با روشهای مشابه و مضمونهای گوناگون است که تحت تأثیر فراداستانهای امریکایی و اروپایی و گفتمان ترجمه برای نشاندادن خودآگاهی اثر، ناخودآگاهی پسامدرنیستی را زیر سؤال می‌برند و به نگارش مکانیکی روی می‌آورند. این پژوهش نشان می‌دهد عدم انسجام و عدم قطعیتی که بر داستان سایه افکنده است، ناشی از عدم انسجام ذاتی و تن

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

در دادن خودآگاهانه به براندازی نظامهای موجود نیست؛ بلکه اتفاقا این داستانها بر مبنای نظم منطقی‌ای نگاشته شده است که پیروی از شگردهای از پیش تعیین شده تحت عنوان شگردهای فراداستان است؛ به عبارتی فراداستان‌نویسان کشور ما از نظر تکنیکی هیچ کاری در مورد داستان انجام ندادند و با روشها و ترفندهای ثابت به تولید محتواهای داستانی متفاوت پرداخته‌اند.

پی‌نوشت

1. Leslie Fiedler
2. Brian McHale
3.Barry Lewis

منابع

امیرخانی، رضا؛ ***بیوتن***؛ تهران: علم، ۱۳۸۷.

ایران‌زاده، نعمت‌الله و لیاقی‌مطلق، نفیسه؛ «عدم قطعیت در فراداستان شب ممکن»، **پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت**، س ششم، ش ۱، بهار و تابستان، ۱۳۹٦، ص ۷۰-۵۱.

ایوبی، محمد؛ ***صورتک‌های تسلیم***؛ تهران: افراز، ۱۳۸۷.

بارت، جان و همکاران؛ ***ادبیات بازپروری: داستان پسامدرنیستی، ادبیات پسامدرن***؛ تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو؛ تهران: مرکز، ۱۳۹۰.

پارسا، سیداحمد و محبی، ناصر؛ «درآمدی بر تمهیدات فراداستانی بیژن نجدی»، ***ادبیات پارسی معاصر***، بهار، س چهارم، ش ۱، بهار، ۱۳۹۳، ص ۳۷-۵۰.

بودریار، ژان و همکاران؛ ***سرگشتگی نشانه‌ها*** (نمونه‌هایی از نقد پسامدرن)؛ ویرایش مانی حقیقی، تهران: مرکز، ۱۳۷٤.

پاینده، حسین؛ ***گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم، گفتمان نقد***؛ تهران: روزنگار، ۱۳۸۲.

پاینده، حسین؛ **فراداستان سبکی از داستان‌نویسی در عصر پسامدرن**؛ *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.

تابعی، احمد؛ ***رابطهٔ میان ایدهٔ پسامدرن و عدم تعین***؛ تهران: نی، ۱۳۹٤.

جعفری‌کمانگر، فاطمه؛ «بررسی مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی تشکیک پسامدرن در رمان هیس»، ***پژوهشهای ادبی***، س سیزدهم، ش ٥٤، زمستان، ۱۳۹۵، ص ٦٥-۳۲.

جنکنز، چارلز؛ ***پست‌مدرنیسم چیست؟***؛ ترجمهٔ فرهاد مرتضایی، گناباد: مرندیز، ۱۳۷۵.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

حسن، ایهاب؛ **به سوی مفهوم پسامدرنیسم**، ***ادبیات پسامدرن***؛ تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو؛ تهران: مرکز، ۱۳۹۰.
روسنائو، پائولین مری؛ ***پست مدرنیسم و علوم اجتماعی***؛ ترجمهٔ محمدحسین کاظم‌زاده، تهران: آتیه، ۱۳۸۰.
شهسواری، محمدحسن؛ ***شب ممکن***؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۸.
غفاری، سحر؛ «پسامدرن تصنعی (نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن)»؛ ***نقد ادبی***، ش ۹، بهار ۱۳۸۹؛ ۹۰-۷۳
فوکو، میشل؛ **مؤلف چیست**، *به سوی پسامدرن*؛ ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز، ۱۳۸۱
کاتب، محمدرضا؛ ***هیس، وصف مائده، تجلی***؛ تهران: ققنوس، ۱۳۹۰
کشکولی، قاسم؛ ***بازی، مهندسی یک رمان***؛ تهران: ثالث، ۱۳۸۸
لاج، دیوید. و دیگران؛ **رمان پست‌مدرنیستی؛ *نظریهٔ رمان*؛** گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۹.
لوئیس، بری و همکاران؛ ***پسامدرنیسم و ادبیات***؛ ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***؛ گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده؛ تهران: روزنگار، ۱۳۸۳.
متس، جسی و همکاران؛ ***رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟؛ نظریهٔ رمان***؛ گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۹.
مک هیل، برایان؛ «سیری در هستی‌شناسی داستان»، ***زنده‌رود***، ترجمهٔ اصغر رستگار؛ ش ۲۰، پاییز و زمستان، ۱۳۸۰، ص ۵۰-۲۵.
مک هیل، برایان؛ ***گذر از مدرنیسم به پسامدرنیسم؛ مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***؛ گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده؛ تهران: روزنگار، ۱۳۸۳.
مک هیل، برایان؛ ***داستان پسامدرنیستی***؛ ترجمهٔ علی معصومی، تهران: ققنوس، ۱۳۹۲.
ملک، سروناز؛ «پسامدرنیسم در رمان‌های فارسی دههٔ ۸۰» *پایان‌نامه برای اخذ درجهٔ دکتری*، دانشگاه مازندران، استاد راهنما: غلامرضا پیروز، ۱۳۹۳.
موسوی و همکاران؛ «فرجام‌گریزی در داستان و فراداستان بر اساس نظریهٔ توماشفسکی»؛ ***ادبیات پارسی معاصر***، س پنجم، ش ۱، بهار، ۱۳۹٤، ص ۱۳۷-۱۲۵.
وقفی‌پور، شهریار؛ ***کتاب اعتیاد***؛ تهران: قصه، ۱۳۸۱.
ویتگنشتاین، لودویک؛ ***پژوهشهای فلسفی***؛ ترجمهٔ فریدون فاطمی، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]

وو، پاتریشیا؛ ***مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان؛*** گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده؛ تهران: روزگار، ۱۳۸۳.

وو، پاتریشیا؛ ***فراداستان؛*** ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور؛ تهران: چشمه، ۱۳۹۰.

Derida, Jacques. Dissemination. Trans. Barbara Johnson. Chicago: university of Chicago Press, 1981.

Derida, Jacques. Of Gramatology. Trans. Gayatry Chakravorty Spivak. Baltimor: John Hopkins University press, 1997.

Hutcheon, Linda ; *The politics of postmodernism*, London and New York: Routledge, 2002.

Klinkowitz (1998) "Metafiction" The Encyclopedia of the Novel. Chicago, London: Fitzory Dearborn Publisher.

Trodo, Colin; (2001) "Postmodern and Art", *in the Routledge companion to Postmodernism*, Ed. Stuart Sim, London and New York: Routledge.

Watson, Nigol, (2001) Postmodern and lifestyle, *in the Routledge companion to Postmodernism,* Ed. Stuart Sim, London and New York: Routledge.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-19]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.5.1]