ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال سوم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۹۲، صص ۱-۲۵

شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه فارسی دهه‌های ۷۰ و ۸۰

مریم شریف‌نسب*
محمدمهدی ابراهیمی‌فخار**

چکیده

تکنیک‌های داستان‌نویسی جدید در غرب، در ادبیات داستانی امروز ایران نیز تأثیر چشم‌گیری داشته است. نمودهای تکنیک‌های مدرن را می‌توان در داستان‌های کوتاه منتشر شده در چند سال اخیر یافت. یکی از این نمودها تکنیک فراداستان است. فراداستان، تکنیکی است که در آن راوی در میانهٔ داستان، به فرایند داستان‌نویسی و نوشتن و به داستان‌بودن داستان اشاره می‌کند. راوی با این تکنیک، بین داستان و مخاطب فاصله ایجاد می‌کند. در این مقاله، چند داستان کوتاه منتشر شده در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ هجری خورشیدی، از نویسندگان مختلف بررسی شده است. نویسندگان این داستان‌ها، برای آفریدن فراداستان، از تمهیدها و شگردهای مختلفی بهره برده‌اند که در این پژوهش به معرفی و بررسی آنها پرداخته و معلوم شده است که چگونه این تمهیدها به خلق فراداستان منجر شده‌اند و در نهایت، خاصیت فراداستان چه تأثیری بر فرم و محتوا و تأثیرگذاری داستان‌ها داشته است.

کلیدواژه‌ها: داستان، فراداستان، دههٔ ۷۰ و ۸۰، تکنیک، باورپذیری.

* استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی msharifnasab@yahoo.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
mehdiebrahimi391@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۷/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۱۰/۲

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدمه

فراداستان، یکی از تکنیک‌های داستان‌نویسی مدرن و پسامدرن است. این تکنیک نیز مانند بسیاری از تکنیک‌های دیگر داستان‌نویسی مدتی پس از شکل گرفتنش در داستان‌نویسی غرب، وارد ادبیات داستانی ایران شد؛ نمودهای آن را در برخی از داستان‌های معاصر می‌تواند دید. در این تکنیک، راوی همهٔ داستان یا بخشی از آن را به توضیح دربارهٔ خودِ داستان و داستان‌نویسی و شیوه‌های آن اختصاص می‌دهد. بدین صورت، فاصله‌ای بین خواننده و داستان ایجاد می‌کند و به او گوشزد می‌نماید که داستان، فقط داستان است. مشابه این تمهید را در تئاتر، «فاصله‌گذاری» می‌نامند. اما همیشه این تکنیک منجر به ایجاد فاصله نمی‌شود، بلکه گاهی نیز باعث می‌شود که خواننده احساس کند واقعاً با نویسنده و با وقایعی طرف است که در طول نوشته‌شدنِ داستان رخ داده‌اند. بنابراین در مواردی نیز، باعث ایجاد صمیمیت و در نتیجه، باورپذیریِ بیشتر و ارتباط صمیمانه‌تر با خواننده می‌شود. البته باید توجه داشت که همهٔ این موارد نیز، خود بخشی از داستان هستند و نویسنده می‌تواند با خلق فراداستان، خواننده را بدین صورت فریب دهد.

«گویا اصطلاح فراداستان برگرفته از مقاله‌ای به قلم منتقد و رمان‌نویس خودآگاه، ویلیام ایچ. گس (۱۹۷۰) است» (وو، ۱۳۹۰: ۹).

با توجه به اینکه واژهٔ فراداستان ترجمهٔ واژهٔ Metafiction است، گاهی با مفاهیم دیگری نیز خلط شده و تعاریف دیگری که به طور کلی متفاوت با همدیگر هستند، از آن عرضه شده است. مثلاً در فرهنگ اصطلاحات ادبی نوشتهٔ سیما داد، چنین آمده است:

> meta در لغت به معنی فرا و در پس است و در ترکیب با واژهٔ fiction (ادبیات داستانی) اصطلاح Metafiction را تشکیل می‌دهد که در حوزهٔ داستان‌نویسی به نوع خاصی از رمان در ادبیات پست‌مدرن اطلاق می‌شود. [...] فراداستان یا وراداستان به شدت از عناصر سنتی رئالیسم یا رمانس می‌گسلد. این رمان‌ها با تجربه‌های تازه در زمینهٔ موضوع، قالب، سبک، توالی زمانی، و ترکیب رویدادهای روزانه با تصورات و تخیلات و اسطوره با کابوس، توقعات پذیرفته شده از رمان را ناکام می‌گذارند. از نویسندگان فراداستان می‌توان توماس پینچون، جان بارث، دونالد بارثلم، ویلیام گاس، روبرت کوور، و اشمایل رید را نام برد. این‌گونه داستان‌ها را گاه Fabulation نیز می‌نامند (داد، ۱۳۸۲: ۳۶۰).

این تعریف، با تعریفی که در این مقاله برای فراداستان در نظر است، کاملاً متفاوت است. تعریف مورد نظر در این مقاله به تعریف زیر نزدیک‌تر می‌نماید:

Archive of SID

www.SID.ir

فراداستان، داستانی است دربارهٔ خود داستان، یا نوع به خصوصی از داستان است که آشکارا دربارهٔ اعتبار خود داستان بحث می‌کند. بسیاری از رمان‌های مدرن که دربارهٔ رمان‌نویسان و دشواری‌های نوشتن رمان‌هایشان است ـ تا آنجا که از ماهیت داستان صحبت می‌کنند ـ فراداستان نامیده می‌شوند، اما اصطلاح فراداستان معمولاً به رمان‌هایی گفته می‌شود که با خودآگاهی پرمعنایی از داستان به عنوان داستان صحبت کند. نمونهٔ معروف آن، رمان «تریسترام شندی» اثر لاورنس استرن نویسندهٔ انگلیسی است و از فراداستان‌های مدرن می‌توان از رمان «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» نوشتهٔ ایتالو کالوینو نویسندهٔ ایتالیایی نام برد که با این عبارت آغاز می‌شود:

تو داری شروع به خواندن داستان جدید ایتالو کالوینو، اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری، می‌کنی (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷: ۲۰۷ – ۲۰۸).

البته به نظر نمی‌رسد که هیچ داستانی را بتوان به طور کامل یک فراداستان دانست؛ چراکه هر داستانی بالاخره در ذات خود، داستان است و اگر به طور کامل دربارهٔ داستان سخن بگوید، دیگر نه داستان است و نه فراداستان، بلکه یک اثر تئوریک و علمی است و یا یک مقالهٔ پژوهشی یا حداقل ژورنالیستی.

ذکر این نکته ضروری است که دکتر پاینده فراداستان را چنین تعریف کرده است: «مقصود از فراداستان، آن داستانی است که دائماً به خواننده یادآور می‌شود که آنچه می‌خواند کاملاً تخیلی است و نه گزارشی از واقعیت یا رویدادی حادث‌شده» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۹۳).

اصطلاح فراداستان [...] عموماً برای اشاره به آن دسته از داستان‌های پسامدرنی به کار می‌رود که اصل واقعیت‌مانندی در آنها با دخالت‌های صریح راوی در رویدادها و جریان روایت نقض می‌شود. [...] [راوی فراداستان] با دخالت‌های نظام‌مند، جریان روایت را درپیش‌می‌گیرد و راجع به ماهیت داستان سخن می‌گوید و می‌کوشد تا بر تصنعی بودن داستان (و نه واقعی‌بودن آن) تأکید گذارد (پاینده، ۱۳۸۹: ۲ / ٤٩٤).

همچنین در بیشتر مواردِ ذکر شده در این اثر دکتر پاینده، «فراداستان تاریخ‌نگارانه» مورد نظر بوده است که موضوعی است متفاوت با آنچه در این پژوهش بررسی می‌شود و کارکرد دیگری دارد. فراداستان تاریخ‌نگارانه به نوعی از داستان اشاره می‌کند که در آن شخصیت‌های تاریخی وارد داستان می‌شوند و در کنار شخصیت‌های داستانی قرار می‌گیرند و بدین صورت مرز داستان نامشخص می‌شود (ر.ک. هاچن، ۱۳۸۳).

اما باید توجه داشت که فراداستان «اصطلاحی منعطف است که دامنه‌ای گسترده از داستان‌ها را فرامی‌گیرد» (وو، ۱۳۹۰: ۳۱). با توجه به این مسائل، در این مقاله فراداستان‌ها بر

Archive of SID

www.SID.ir

اساس نحوهٔ شکل‌گیری آنها و کارکردشان در داستان و تأثیرشان بر فرم و محتوای آن، دسته‌بندی شده‌اند.

۲. شیوه‌های خلق فراداستان

در این بخش، به شیوه‌هایی که راوی داستان، از آنها برای خلق داستان استفاده کرده است، اشاره می‌شود:

۲-۱. اشارهٔ مستقیم به داستان و نوشتن آن

۲-۱-۱. اشارهٔ صریح راوی به داستان‌نویسی

یکی از معمول‌ترین و رایج‌ترین شیوه‌های خلق فراداستان، اشارهٔ راوی به داستان‌نویسی است. اینکه راوی توضیح بدهد که چرا دارد می‌نویسد و چه شد که به نوشتن مشغول شد و اینکه در حال نوشتن داستان، چه موقعیت و یا احساسی دارد، شیوه‌ای است که در داستان‌های مختلف برای خلق فراداستان استفاده می‌شود. نمونهٔ این شگرد، در داستانِ «در دلم بود» دیده می‌شود: «یک ماهی‌ست که ذهنم را پاک به خود مشغول داشته است. شاید برای همین است که **حالا نشسته‌ام به نوشتن**. می‌گویم اگر بنویسم شاید ذهنم را رها کند» (اخوت، ۱۳۸٦: ۲٤).

در عبارت بالا، راوی دلیل خود را از اینکه به نوشتن این داستان پرداخته است، بیان می‌دارد. البته شایان ذکر است که این کار راوی باعث می‌شود که به مخاطبش چنین القا گردد که مسئله‌ای که در داستان بیان شده است، واقعاً رخ داده و ساختهٔ ذهن راوی نیست. همچنین راوی مدعی است مسئله‌ای که در داستان بیان کرده، ذهن او را مشغول کرده است و به همین سبب گویی ناچار شده که آن را به صورت داستان بنویسد.

در قسمتی دیگر از این داستان چنین نوشته شده است: «دیگر حالم طوری نبود که **حالا بتوانم بنویسم**. یادم می‌آید که سراسیمه دنبال شیرین می‌گشتم تا نامه را نشانش بدهم» (همان: ۲۳).

در این قسمت، راوی به اینکه «حالا» در حال نوشتن است اشاره می‌کند. این اشاره منجر به خلق فراداستان شده و نیز به مخاطب چنین القا می‌کند که واقعاً اتفاقاتی که در داستان شرح داده شده، برای راوی رخ داده است؛ تا جایی که راوی مدعی است نمی‌تواند به درستی آن احساسات را در نوشته‌اش بیان نماید.

Archive of SID

www.SID.ir

در دو قسمت بالا، همان‌طور که اشاره شد، باورپذیری داستان تقویت شده است.

همچنین باید توجه داشت که گاهی شخصیتی در داستان، نویسنده است و داستانی می‌نویسد. گاهی بخشی از داستانی که شخصیت داستان در حال نوشتن آن است، در متن می‌آید. این مورد را نمی‌توان فراداستان نامید. در داستان‌های سنتی نیز بارها اشاره می‌شود که شخصیت داستان، نامه یا خاطرات و گاهی داستان می‌نویسد، ولی همچنان همهٔ اینها تحت سلطهٔ ظاهری شخصیت‌های داستان اتفاق می‌افتد و بخشی از داستان است و مخاطب را از فضای داستان جدا نمی‌کند و فاصله‌ای بین خواننده و داستان ایجاد نمی‌شود. برای نمونه، این بخش از داستان «تخت‌های روی آب» از علی خدایی را نمی‌توان فراداستان نامید:

> مرد قلم به دست گرفته است تا بنویسد. صفحه را برمی‌دارد مرد. صفحهٔ پنجم، پانزدهم و مثلاً که:
>
> باید می‌رفت. تا نمی‌رفت مطمئن نمی‌شد.
>
> زن گفت: «حالا کی چاپ می‌شه؟»
>
> مرد گفت: «توی همین سفر»
>
> و حالا صفحهٔ بیستم و بیست و نهم. همین تکهٔ آخر. باید روی این تکه کار کنم. مرد با خودش می‌گوید اینها را (خدایی، ۱۳۸٦: ۹۹).

اما در ادامهٔ همین داستان، راوی به روایت داستانی می‌پردازد که شخصیت «مرد» در حال نوشتن آن است. در میان آن یک‌باره این توضیح اضافه می‌شود:

> به طرف در را که نوشته بود، خط می‌زند و می‌نویسد:
>
> مرد بلند می‌شود. دست در جیب می‌کند و چند اسکناس
>
> این را هم خط می‌زند (همان: ۱۰٤).

این بخش از داستان را می‌توان فراداستان نامید؛ چراکه راوی پس از چند صفحه روایتِ داستانِ فرعی (داستانی که شخصیت داستان در حال نوشتن آن است) یک‌باره ذهن مخاطب را از داستان جدا کرده و فاصله‌ای بین مخاطب و داستان فرعی ایجاد می‌کند. این بخش از داستان، فراداستانی در داستان فرعی محسوب می‌شود و نه در داستان اصلی.

برای این نمونه، از داستان «برای پیرزن‌های خودم» نوشتهٔ شیوا ارسطویی نیز می‌توان مثال آورد:

Archive of SID

www.SID.ir

توی این سرما هم که نمی‌شود یک‌جا نشست و نوشت. حالا باز اگر نویسنده بودم، یک چیزی! می‌گویند نویسنده‌ها سرما و گرما سرشان نمی‌شود. اگر بخواهند بنویسند، هوا چه سرد باشد، چه گرم...

ها ـ ها، خودکارم انگار یخ بسته (ارسطویی، ۱۳۸۷: ۱۵).

یک‌بار دیگر هم در صفحاتی بعد، سعی می‌کند که فراداستانی با همین شگرد خلق کند و دوباره به همین خشک شدن و یخ کردن خودکار اشاره می‌نماید: «خودکارم دوباره یخ کرد... ها... ها باید بگیرمش روی بخاری ...» (همان: ۱۷).

همچنین در چند صفحهٔ بعدتر باز هم همین موضوع تکرار می‌شود: «نوکِ دماغم هم دارد یخ می‌زند. همه‌اش باید بلند شود بروم نوک خودکار و انگشت‌هام را بگیرم روی بخاری و برگردم» (همان: ۲۹).

در قسمت‌های بالا فضایی توصیف شده است که در آن یک شخصیت بیمار و دچار اختلال روانی، در حال نوشتن داستان است و کارکردِ این تکنیک، ایجاد صمیمیتی بین مخاطب و شخصیتِ عجیبِ داستان است.

در داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» نیز اشاره‌های مستقیم به داستان و نوشتن و فرایند آن وجود دارد:

بهتر است اولین نسخهٔ داستان را که قاتل هنوز به بلوغ در کشتن نرسیده بازخوانی کنیم ضمناً آنها تازه به سرزمین داستان ما هجرت کرده‌اند و مکان‌های خالی و سفید را برای گفت‌وگوهایشان کشف نکرده‌اند (خسروی، ۱۳۸۰: ۷۷).

در عبارت بالا هم به داستان‌بودن داستان اشاره شده و هم اینکه به صراحت، به اصطلاحاتی مانند مکان و گفت‌وگو که اصطلاحات داستان‌نویسی هستند، اشاره می‌شود.

این را می‌توان از روی چراغ‌هایی که هنوز روشن نشده‌اند، نوشت (همان: ۸۳).

ژاله م. می‌گوید: «وقتی چیزی نوشته نمی‌شود کجا هستی»

ستوان می‌گوید: «گم می‌شوم، سرگردان می‌شوم» (همان: ۸٤).

در دو عبارتی که در بالا آورده شد، فقط به فعل «نوشتن» اشاره می‌شود و از همین کلمه می‌توان اشارهٔ راوی به داستان‌بودن داستان را دریافت و با همین کلمه فراداستان شکل گرفته است.

ژاله روسری سیاهش را برمی‌دارد. بازتاب طلایی هجاهای پیچان طره‌ها صفحهٔ کاغذ را

Archive of SID

www.SID.ir

روشن می‌کند و عشقهٔ بلند بازوانی به کمرگاه سپیداری رسته بر سفیدی کاغـذ مـی‌پیچـد. کلمات در غبار گم می‌شود و واژه‌ها در ذائقهٔ کام‌های مشترک شـوری غبـار را مـی‌چشـد (همان: ٨٤ – ٨٥).

در عبارت بالا راوی با اشاره به داستانی بودن داستان، با جملاتی شاعرانه، این موضـوع را بیان می‌کند. فراداستانی که در این عبارت خلق شده، خود تصویرپردازی قابل تأملی دارد: هجاها به طره‌ها تشبیه شده‌اند (و یا بالعکس)، همچنین به طور ضـمنی و مسـتتر، سـفیدی کاغذ به زمین یک باغچه یا باغ مانند شده و مفاهیمی انتزاعی مانند «واژه» و «کلمه» در بـین محسوساتی مانند «غبار» گم می‌شوند.

ژاله می‌گوید: «شاید این آخرین نسخهٔ داستان ما باشد»

و در حجم ناپیدای خانه، پنهان شده در سفیدی فاصله‌های کلمات مـی‌غلتنـد. و بعـد ستوان از درون سفیدی مبهم غبار و فاصله‌ها برمی‌خیـزد و تپانچـه‌اش را از جیـب کـتش بیرون می‌آورد. ژاله م. زانو می‌زند. خطی سایه‌وار تراش قامتش را از متن تفکیک مـی‌کنـد. هم‌اینک روشنایی بر کلمات می‌تابد و قوس و قعر آنها را بازمی‌تاباند (همان: ٨٥).

در عبارت اخیر، راوی حتی به «قوس و قعر» کلمات هم اشاره می‌کنـد و آنهـا را ماننـد جرم‌هایی کاملاً ملموس توصیف می‌کند. در عبارت زیر هم به کاغـذ و سـفیدی آن اشـاره شده است: «خون از لابه‌لای موهایش برمی‌جهد و در میان کلمات نشسته بر سفیدی کاغـذ نشت می‌کند» (همان).

اشاره به داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» نیز در این بخش لازم است. در این داسـتان، شخصیت داستانی، به خانهٔ نویسنده مراجعـه و در فراینـد نوشـتن داسـتان اخـتلال ایجـاد می‌کند. این خصوصیت یکی از شیوه‌های داستان‌نویسی پسامدرن است و بـا از بـین بـردن مرز واقعیت و خیال، فضایی پست‌مدرنیستی ایجاد می‌کند. اما از نظـر فراداسـتانی نیـز ایـن بخش، قابل توجه است؛ چراکه به صراحت به فرایند نوشتن در آن اشاره می‌شود:

پیرزن خودش را به در ۲۱ رساند. انگشتش را روی دکمهٔ زنگ گذاشت و دیگر برنداشت.

با آن همه صدای کشدار و آزاردهنده زنگ، دیگر نمی‌توانستم بنویسـم. [...] در را بـاز کردم پیرزن داشت می‌افتاد.

بلندتر از آن بود که من نوشته بودم. روی گریهٔ چشمهایش عینک دودی زده بود. هرگز او را در ذهنم عینکی ندیده بودم (نجدی، ۱۳۸۳: ٦٢).

در این بخش نویسنده به صراحت به نوشتن داستان اشاره می‌کنـد و درگیرشـدن خـودِ

Archive of SID

www.SID.ir

نویسنده با داستان و تأثیر فراوانی را که داستان می‌تواند روی روان نویسنده داشته باشد نشان می‌دهد. در ادامهٔ همین قسمت از داستان بار دیگر به داستانی بودن شخصیت «پیرزن» و فرایند نوشتن اشاره می‌شود:

«سیاهی لباس، پیریش را پوشانده بود، چانه و لب پایینش همان‌طور بود که من می‌خواستم بنویسم» (همان: ٦٢).

«آن پیرزنی که من نوشته بودم پیر و بدون اسم، ناگهان روی کاغذهای من به دنیا آمده بود» (همان: ٦٣).

در پایان داستان، وقتی که نویسنده همراه شخصیت داستان به خانهٔ پیرزن می‌روند، آشکار می‌شود که خانهٔ پیرزن به طور دقیقی شبیه به خانهٔ نویسنده است. این شباهت چنین به ذهن متبادر می‌کند که نویسنده، خانهٔ پیرزن را همانند خانهٔ خود در ذهنش تصویر کرده است. این تصور در ذهن «مخاطب» تداعی می‌شود که نویسنده آیندهٔ خودش را به صورت داستان نوشته است؛ آینده‌ای که در پیری برای او رخ خواهد داد. چنانکه اشارهٔ راوی به این پیری به طور ضمنی دیده می‌شود:

> تقریباً با شانه به پیرزن تکیه کردم. چند قدم بیشتر تا خانه‌اش باقی نمانده بود.
> گفتم: کمکم کنید این چند قدم راه را نیفتم.
> پیرزن زیر بغلم را گرفت. تا به در خانه برسیم هوا کاملاً تاریک شد (همان: ٦٩).

این موضوع با استفاده از تکنیک فراداستان به خوبی پرورده شده است. توصیف خانهٔ نویسنده در داستان چنین است:

«در تمام مدتی که از پلکان پایین می‌رفتم، از کنار حوض می‌گذشتم و سرم را از طناب خم می‌کردم. صدای زنگ در می‌آمد» (همان: ٦٣).

«اگر نمی‌گرفتمش روی سنگفرش حیاط می‌افتاد. خودم را انداختم زیر بازوهایش. بغلش کردم و او را به طرف حوض وسط حیاط بردم. یک تشت مسی کنار هرّه بود. پر از آب کهنه شدهٔ باران» (همان: ٦٢ – ٦٣).

در پایان داستان نیز، خانهٔ پیرزن چنین توصیف می‌شود: «از حاشیهٔ سنگفرش حیاط گذشتیم. طناب رخت از روی حوض رد شده بود. کنار هره یک تشت مسی بود پر از تاریکی» (همان: ٦٩).

بنابراین باز هم «راوی» بدین صورت، خاصیت فراداستانیِ داستان را نشان می‌دهد. در پایان داستان نیز، باز راوی به فرایند نوشتن، اشاره‌ای ضمنی می‌کند:

Archive of SID

www.SID.ir

«کنار کاغذها نشستم تا پیرزن دو تا تخم‌مرغ نیمرو کند» (همان: ٦٩).

۲-۱-۲. اشارهٔ راوی به تلاش برای نوشتن

البته گاهی نیز اشارهٔ راوی به نوشتن داستان است، ولی این داستان جدای از متن اصلی داستان نوشته می‌شود، گاهی نیز در نهایت داستانی نوشته نمی‌شود و فقط تلاش‌های نویسنده یا نویسندگانی توصیف می‌شود که می‌خواهند داستانی را بنویسند. برای نمونه می‌توان به داستان «زن در پیاده‌رو راه می‌رود» اشاره کرد که در آن دو نفر می‌خواهند داستانی بنویسند و این داستان نوشته نمی‌شود و فقط بخش‌هایی از آن در متن داستان می‌آید که بسیار پراکنده است و نمی‌توان نام داستان بر آنها نهاد، این بخش‌ها با قلم (فونت)ی دیگر در متن داستان آمده‌اند:

> در حین روشن کردن سیگار لحظه‌ای چشمم به زنی می‌افتد که در پیاده‌رو آن طرف نرده‌ها راه می‌رود. می‌گویم:
>
> «زن توی پیاده‌رو راه می‌رود.»
>
> خودکار و دفتری از توی کیف چرمی پرکلاغی‌اش درمی‌آورد و سر سطر می‌نویسد:
>
> زن در پیاده‌رو راه می‌رود
>
> قاسم کشکولی
>
> می‌پرسم «تو که نمی‌خوای داستانو همین‌جا بنویسی؟ ها؟ اونم توی این وقت کم؟»
>
> «اتفاقاً برعکس! تازه تو به بیست دقیقه می‌گی وقت کم!؟» (کشکولی، ۱۳۷۷: ۷۲)

۲-۱-۳. آوردن دلیل برای نوشتن داستان

گاهی راوی اشاره می‌کند که داستان را به دلیل خاصی نوشته است. بدین معنا که ابتدا مخاطب تصور می‌کند که داستان، به عنوان یک اثر هنری خلق شده است، اما در طول داستان راوی می‌گوید که از نوشتن این داستان هدفی دیگر داشته است. برای نمونه می‌توان به داستان «چشم‌های دکمه‌ای من...» اشاره کرد. در پایان این داستان، راوی که یک عروسک است خطاب به صاحبش «فاطی» چنین می‌گوید:

> روی صورتش دماغ لوله‌شدهٔ درازی داشت. پاهای آهنی‌اش گرد بود و زمین را خط می‌انداخت. از کنار صورتم گذشت. [...] پشت سر پیاده‌ها دو نفر تخت روانی را می‌آوردند که مردی روی آن دمر افتاده بود. آنها به حیاط مسجد رفتند. تخت روان را کنار حوض گذاشتند. [...] بعد بی‌آنکه تخت روان را با خود ببرند دور شدند. مردی که دمر افتاده بود

Archive of SID

www.SID.ir

همان‌طور باقی ماند. به نظرم داشت توی زمین را نگاه می‌کرد. [...] روزی که مردم دوباره به این شهر بازگردند حتماً او را از کنار دیوارک حوض برمی‌دارند. این را می‌گویم تا بدانی من کجا افتاده‌ام؟ [(علامت سؤال احتمالاً اشتباه ویرایشی است)]
با تو هستم فاطی (نجدی، ۱۳۸۳: ٤٩).

در این قسمت، راوی مدعی است که این همه به توصیف منظره‌ها پرداخته است تا با این نشانی‌ها «فاطی» بتواند جای او را پیدا کند و برش دارد و بدین صورت به فرایند نوشتن اشاره می‌کند و هدف آن را بیان می‌نماید.

۲-۲. دادنِ اطلاع دربارهٔ نوشته و فرایند نوشتن داستان

۲-۲-۱. اشاره به کیفیت نوشته و نوشتن داستان

در بخش‌هایی از داستان، راوی به طور مستقیم به اینکه در زمانِ حال، در حال نوشتن داستان است اشاره نمی‌کند، ولی در جملاتی دربارهٔ نوشته‌اش توضیح می‌دهد و خصوصیاتی از آن را برمی‌شمارد و توضیح می‌دهد. برای نمونه:

«این‌ها را به سعید هم گفتم؛ اما باز می‌گوید بنویس! این اصرار، مخصوصاً از سعید، غریب است. با آن دانشی که او دارد چرا می‌گوید بنویس!؟» (اخوت، ۱۳۸٦: ۲۵)

راوی در این قسمت از داستان، همچنان دربارهٔ اینکه چه چیزی باعث شده است که این داستان را بنویسد، توضیح می‌دهد.

چند سطر پایین‌تر، راوی روی نوشتهٔ خود نام می‌گذارد. او داستانِ خود را «رویانگاری» می‌نامد و دربارهٔ آن چنین توضیح می‌دهد:

این‌ها را به خودش هم گفتم؛ اما یک‌ریز فقط می‌گوید بنویس! باید این رویانگاری را به خودش تقدیم کنم که اقلاً اگر کسی خواند بداند کی مرا سر این کار نشانده. می‌گوید اسم‌ها را درست و تمام بنویس؛ اما این را دیگر زیر بار نمی‌روم. نه این‌که بترسم فردا یکی‌شان بگوید «این‌طوری نبوده». یا «من این را نگفته‌ام». فقط ضرورتی نمی‌بینم. خواب را من دیده‌ام. نوشته را هم من نوشته‌ام. سعید هم که خودش اصرار به نوشتن این رویا دارد. دیگران چه گناهی دارند؟ (همان: ۲۵ – ۲٦)

در قسمت بالا، راوی همچنین به کیفیت نام‌گذاری شخصیت‌های داستان نیز اشاره کرده و دربارهٔ آن توضیح داده است که نام‌های داستان، واقعی نیستند. این مسئله از دو جنبه باعث افزایش باورپذیری داستانی می‌شود:

Archive of SID

www.SID.ir

اول اینکه با توجه به اینکه نام «اول شخص» در این داستان «کورس» است، نمی‌تواند نویسندهٔ واقعی داستان باشد، چراکه نویسندهٔ داستان «محمدرحیم» نام دارد؛ اما راوی با این تمهید مخاطب را به شک می‌اندازد که شاید راوی نام خود را به همان دلیلی که در قسمت بالا توضیح داده، تغییر داده و شخصیتی که در داستان به نام «کورس» وجود دارد، معادل «محمدرحیم اخوت» در جهان واقعی باشد.

دوم اینکه، داستان به شخصی به نام «کورس سرتیپی» تقدیم شده است (ر.ک همان: ۲۳). با توجه به اینکه نام «کورس» در میان ایرانیان نام پربسامدی نیست، احتمال تشابه اتفاقی نام شخصیت همین داستان و کسی که داستان به او تقدیم شده است، بسیار اندک است. بنابراین راوی با استفاده از این تمهید باز هم به جهانی خارج از داستان اشاره کرده است. البته باید توجه داشت ممکن است نامی که راوی، داستان را به او تقدیم کرده است نیز ساختگی و جعلی باشد؛ همچنان که این مسئله در رمان *نام‌ها و سایه‌ها* از نویسندهٔ همین داستان نیز وجود دارد. قسمت اول این رمان «پیش‌گفتار» نام دارد که به این صورت آغاز می‌گردد:

«من این رمان یا نمی‌دانم چی را چند سال پیش نوشته‌ام. باید سال ۷۵ بوده باشد. من که نه. باید بگویم ما. چیزی‌ست که دونفری‌مان نوشته‌ایم» (اخوت، ۱۳۸٤: ۷).

در ابتدا چنین به مخاطب القا می‌شود که این جملات، توضیحاتی است که محمدرحیم اخوت، دربارهٔ رمانش داده است. اما در نهایت، پیش‌گفتار به این نام پایان می‌یابد:

«پروین‌دخت ترشیزی

اصفهان، اردیبهشت ۱۳۸۰» (همان: ۱۷).

و این «پروین‌دخت ترشیزی» یکی از شخصیت‌های داستان است و اینجا معلوم می‌شود که بخشی از رمان، که به عنوان پیش‌گفتار آمده است، در حقیقت جزئی از داستان است که به شکل توضیحی دربارهٔ آن نوشته شده است.

در داستان «دل‌شدگان را خبر نکرد» نویسنده، چنین نوشته است:

> نباید این‌طور پراکنده بگویم. اما طور دیگری نمی‌توانم. نمی‌شود. باید خودم را بسپارم به هر چه پیش می‌آید. باید بگذارم خودش جاری شود. این‌طوری‌ست که می‌تواند مرا با خودش ببرد. اگر قرار است بگویم، راهش همین است (اخوت، ۱۳۸٦: ٤۳).

در این قسمت، راوی به صراحت به کیفیت داستان و چگونگی جمله‌بندی‌های آن اشاره کرده است؛ همچنین توضیح داده است که با چه رویکردی و نیز با چه حس و حالی

Archive of SID

www.SID.ir

مشغول نوشتن داستان است. البته راوی از فعل «بگویم» به جـای «بنویسـم» اسـتفاده کـرده است که تداعی همان معنا را می‌کند. چند صفحه قبل نوشته است که «لب که باز مـی‌کـنم، آن ماری که در ته سینه‌ام چنبره زده [...] راه نفسم را می‌بنـدد» (همـان: ۳۹). ایـن مـوارد و موارد بسیار دیگر که در این داستان آمده است و همگی دلالت بر «گفته» شدن داستان دارند و نه «نوشته» شدن آن، با حال و هـوای داسـتان (پیرمـردی کـه در حـال مـرور خـاطرات زندگی‌اش است) هم‌خوانی دارد، ولی از قدرت فراداستانی که خلق کرده است، مـی‌کاهـد؛ چراکه مخاطب ـ اگر مخاطب مستقیم داستان باشد و کسی از روی داستان برایش نخواند ـ داستان را می‌خواند و نمی‌شنود.

در نمونهٔ زیر از داستان «خفاشه»، راوی در ابتدا به صراحت دربارهٔ داستان توضیح می‌دهد:

> در این داستان یک قتل اتفاق می‌افتد. نه این‌که فکر کنی داستان روایت یک قتل است. نـه، دقیقاً در همین داستان، لابه‌لای همین سطرها که از این پس می‌آید، یک قتل اتفاق می‌افتد و وظیفهٔ تو این است که در حین خواندن قاتل را گم کنی.
>
> آماده باش تا جنایتی جلو چشمانت واقع شود. دلم می‌خواهد به منتهای درجه ترس و دلهره داشته باشی. من هم اکنون یک قاتل، یک مقتول و یک کارآگـاه مـی‌آفـرینم. همگـی پاره‌ای از وجود من‌اند. [...] هم‌چنین مانند دیگر داستان‌های جنایی انتظار برخورد با دو لایهٔ زمانی از وقایع را، نداشته باش (محب‌علی، ۱۳۸٤: ٤۱).

در ادامه راوی چنین می‌نویسد: «و تو هم به من قولی بده؛ قـول بـده کـه مـرا در میانـهٔ سطرها گم کنی» (همان: ٤۲).

در این قسمت، راوی از جهتی دیگر نیز خصوصیت فراداستان را خلق کرده است و آن این است که در نهایت معلوم می‌شود که اطلاعاتی که راوی دربارهٔ داستان داده، برای فریب دادن خواننده بوده و در حقیقت موجب گمراهی او شده است:

> چه قتل لذت‌بخشی بود، بدون کوچک‌تـرین اشـتباهی؛ قتلـی کـه تمـام دلایلـش در زیـر سطرهای آن قتل دیگر پنهان شده و هیچ‌کس هرگز به راز آن پی نخواهد برد. نه کارآگاه و نه تو، که مرا در میانهٔ داستان گم کردی (همان: ٤٦).

همچنین می‌توان به قسمت زیر از داستانی از ابوتراب خسروی اشاره کرد:

> چون این داستان روایت وقایع مکان‌های نامکشوف داستان است، واقعهٔ قتل ژاله م. بهانه‌ای می‌شود برای نوشتن آن گفـت‌وگوهـا یـا وقـایع ناگفتـه در مکـان‌هـای ناشـناس داسـتان (خسروی، ۱۳۸۰: ۷۵).

Archive of SID

www.SID.ir

در عبارت بالا راوی به دلیل و بهانهٔ خود برای اینکه اقدام به نوشتن داستان بکند، اشاره می‌کند و به نوعی به کیفیت این موضوع می‌پردازد. بنابراین باید این عبارت را در ذیل این عنوان آورد.

همچنین عبارت‌های زیر از همین داستان قابل توجه است:

> بعضی وقایع به ارادهٔ نویسنده نیست، نویسنده نمی‌خواهد هیچ رابطه‌ای را به قاتلی که گم شده و مقتولی که سال‌ها درگذشته متصور باشد. ولی در اینجا آدم‌هایی مثل ستوان کاووس د. در قالب‌های خاکی خود نیستند. زن و مردی از جنس کلمه هستند که به رفتار اصل واقعه درمی‌آیند. بنابراین هیچ واقعه‌ای تحت ارادهٔ نویسنده نیست (همان: ۷۹ – ۸۰).

در عبارت بالا، راوی به زحماتی که نویسنده برای نوشتن می‌کشد اشاره می‌کند و به صراحت از متن داستان فاصله می‌گیرد و توضیح می‌دهد که گاهی نویسنده در هنگام نوشتن، ارادهٔ خود را از دست می‌دهد و این شخصیت‌های داستان هستند که داستان را پیش می‌برند.

شایان ذکر است که این مطلب، به یکی از دلایل شکل‌گیری فراداستان نیز اشاره دارد.

> حتماً وقتی ژاله م. با اشتیاق زانو می‌زند و در مسلخ می‌نشیند، می‌داند که چیزی از داستان ناگفته مانده است. چیزی که باید گفته شود، چیزی که نویسنده فقدانش را احساس می‌کند که دوباره بنویسد و او را دوباره از کلمه بسازد تا اگر شده او، ژاله م. چیزی بیشتر، حتی کلمه‌ای بیشتر از زندگی به چنگ آورد.
>
> برای آن وجه گمشده است که باید دوباره نوشت (همان).

در عبارت بالا نیز، مانند عبارت قبل، راوی می‌گوید که نویسنده هنگام نوشتن این داستان، خودش تحت تأثیر شخصیت‌ها و وقایع قرار گرفته و مجبور شده است تا مطالبی را بنویسد که گویی از اراده و اختیار او خارج‌اند؛ گویی که نویسنده باید این مطالب را بنگارد.

راوی داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش»، این داستان را به طور کلی «بازنویسی» وقایعی تاریخی و واقعیت‌های گذشته می‌نامد، همان‌طور که راوی داستان «در دلم بود» آن را «رویانگاری» می‌نامد و در بالا به آن اشاره شد:

«خیابان‌های شهر را می‌پیماید و ستوان کاووس د. مسیر همهٔ آن بازنویسی‌های ازلی را طی می‌کند» (همان: ۸۳).

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۲-۲. داستان نامه‌نگارانه

در داستان‌های نامه‌نگارانه نیز گاهی به نامه بودن متن اشاره می‌شود و این مسئله باعث می‌شود که حتی دربارهٔ کیفیت ارسال آن نیز مطالبی در متن داستان بیاید که منجر به خلق فراداستان می‌شود. برای نمونه می‌توان به داستان «میان حفره‌های خالی» از پیمان اسماعیلی اشاره نمود:

> صلاح نامه را نبرده شهر. یادش رفته. می‌گوید مانده بود توی ماشینم. تازه امروز پیدایش کرده. نامه را پس گرفتم و این‌ها را این زیر نوشتم تا فکر نکنی حواس‌پرتی گرفته‌ام و یادم رفته نامه بنویسم. شنبه صبح برای پاوه مسافر دارد، نامه را هم می‌آورد (اسماعیلی، ۱۳۸۹: ۱۳).

در این قسمت، راوی علاوه بر اشاره به نامه بودن متن داستان، به قسمتی از متن اشاره می‌کند و می‌گوید که «این‌ها را این زیر نوشتم تا فکر نکنی حواس‌پرتی گرفته‌ام و یادم رفته نامه بنویسم».

و یا در این قسمت از داستان: «معلوم نیست این نامه کی به دستت می‌رسد.» (همان: ۲۰).

همچنین در قسمت زیر از همین داستان، باز هم به بخشی از متن اشاره شده و هدف از نگارش آن بیان شده است:

> اگر شد بفرست برای مجلهٔ دانشگاه، ببین چاپش می‌کنند یا نه. این چند خط را هم بگو در توضیح عکس‌ها بنویسند:
>
> «دو اِشکفته یکی از غارهای منطقهٔ غرب ایران است. از مهم‌ترین ویژگی‌های این غار می‌توان به بافت سنگی منحصربه‌فردش اشاره کرد. بافتی که ترکیبی از سنگ‌های رسوبی و سیلیس است. [...] این عکس‌ها شاید تنها عکس‌هایی باشند که از محوطهٔ داخلی دو اِشکفته برداشته شده‌اند» (همان: ١٦– ١٧).

۲-۳. مخاطب قراردادن «مخاطب»

۲-۳-۱. سخن گفتن آشکار راوی با «مخاطب»

گاهی راوی، مخاطب داستان را در متن داستان، با ضمیر دوم شخص، مورد خطاب قرار می‌دهد. نیازی به توضیح نیست که داستان، در اصل روی سخنش با مخاطب است، اما آنچه باعث خلق فراداستان می‌شود این است که راوی با استفاده از این تمهید، این

Archive of SID

www.SID.ir

خصوصیت داستان را آشکار سازد. همان‌طور که پیشتر اشاره شد، فراداستان باعث آشکار شدن خصوصیات داستان می‌شود و به نوعی داستان بودنِ داستان را تذکر می‌دهد. در این مقاله، این تمهید به همین دلیل جزء انواع فراداستان شمرده می‌شود. برای مثال: «تو زمانی شروع به خواندن داستان می‌کنی که جالب‌ترین بخش ماجرا تمام شده است. قتل انجام شده و تو مثل یک موش کور مجبوری به دنبال کارآگاه بدوی تا اتفاقات را به هم زنجیر کنی» (محب‌علی، ۱۳۸٤: ٤۱ – ٤۲).

در این مثال، راوی مخاطب را با ضمیر «تو» طرف گفت‌وگو قرار داده، اطلاعاتی دربارهٔ داستان به او می‌دهد. همچنین می‌توان به قسمت زیر از داستان «هفت پارهٔ دانای کل» اشاره نمود:

> می‌دانم که به عنوان یک دانای کل از من انتظار دارید که به شما بگویم که شیوا در آن لحظه که به ستون تکیه داده بود و باد در دامنش می‌پیچید، به چه چیزی فکر می‌کرد. متأسفم. من هر چه‌قدر سعی کردم و از هر زاویه‌ای که وارد شدم، نتوانستم حتی به ذهن شیوا نزدیک بشوم (همان: ۵۳).

در این قسمت، راوی از اصطلاح «دانای کل» (که در قسمت بعد دربارهٔ استفاده از این اصطلاحات توضیح داده شده است) استفاده کرده و خود را با این اصطلاح توصیف کرده است، ولی عملاً کارکرد این تکنیک در داستان، پایین آوردن مقام دانای کل و جا زدن آن به جای یک شخصیت واقعی است که فقط بخشی از وقایع را می‌بیند و می‌داند. همچنین این تمهید، به ذهن خواننده چنین متبادر می‌کند که این اتفاقات همگی در عالم واقعی رخ داده‌اند و نویسنده آنها را نساخته است، چراکه اگر جز این بود، نویسنده می‌توانست آنچه را که نمی‌داند با تخیل خود بسازد.

۲-۳-۲. شیوهٔ نامه‌نگارانه

در این باره نیز باید به شیوهٔ نامه‌نگاری در داستان اشاره کرد. برخی از داستان‌ها به وسیلهٔ نامه‌هایی روایت می‌شوند. بدین معنا که همهٔ داستان متن چند نامه است که شخصی برای شخصی دیگر نوشته است و از متن آن نامه‌ها اصل داستان مشخص می‌شود. یکی از مشهورترین نمونه‌های این نوع داستان، *بابا لنگ‌دراز* (۱۳٤۹) نوشته جین وبستر است که در آن از نامه‌هایی که «جودی ابوت» برای بابا لنگ‌دراز و برعکس فرستاده می‌شود، داستان برای مخاطب روشن می‌گردد.

برای این نمونه می‌توان به داستان «میان حفره‌های خالی» از پیمان اسماعیلی اشاره کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

تمام متن این داستان نیز نامه‌هایی است که شخصی برای شخصی دیگر نوشته است. این مسئله باعث می‌شود که راوی بارها خواننده را مخاطب قرار دهد. هرچند که نام مخاطب در داستان ممکن است با نام خوانندهٔ واقعی داستان یکسان نباشد، این که مخاطب با ضمیر دوم شخص مورد خطاب قرار می‌گیرد، باعث می‌شود داستان حالتی فراداستانی به خود بگیرد. به نمونه‌های زیر از این داستان می‌توان اشاره کرد:

«عکس می‌گیرم و برایت می‌فرستم. تو هم نظرت را بگو» (اسماعیلی، ۱۳۸۹: ۱۰).

«باور نمی‌کنی. انگار آمده باشی اردوی تمرین برای مسابقات» (همان).

«دعا کن زودتر بگذرد. صورت باران را هم ببوس. مثل بوس‌های صادق، این‌جوری، آبدار» (همان: ۱۱).

«تو هم باورت نمی‌شد. یادت هست؟» (همان: ۱۲).

«نمی‌دانی چه‌قدر دلم هوای کانون کوهنوردی را کرده. دوست دارم برگردم و روی صندلی کنار مجسمه لم بدهم. به صادق بگو یک نخ از آن سیگارهای لاپیچش را برایم کنار بگذارد» (همان: ۱۵).

«یکی از پرچم‌های گروه را بده همه امضا کنند و برایم بفرست. شما را هم توی این افتخار شریک می‌کنم» (همان).

«یک نسخه از عکس‌ها را برای خودم بفرست. می‌خواهم بزنم به دیوار اتاق. به بچه‌ها هم بده. اگر شد بفرست برای مجلهٔ دانشگاه، ببین چاپش می‌کنند یا نه» (همان: ۱۶).

۲-۳-۳. مخاطب قراردادن غیرمستقیم «مخاطب»

یکی از نادرترین نمونه‌های مخاطب قراردادن «مخاطب» در داستان‌های ایرانی، این است که راوی، مخاطب را به طور غیرمستقیم، مورد خطاب قرار می‌دهد. این مورد، در داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» وجود دارد:

> این عکس‌ها برای شناسایی کافی است. با این اوصاف چنان‌که خوانندگان هم در میتینگ‌های معهود داستان ما در میدان بهارستان شرکت کنند، آنها را با کمی دقت خواهند شناخت (خسروی، ۱۳۸۰: ۷۶).

در این قسمت، راوی به طور مستقیم و صریح مخاطب را به حضور در داستان دعوت نمی‌کند، بلکه مانند یک آگهی، با صیغهٔ سوم شخص مخاطب را به حضور یافتن در داستان ترغیب می‌نماید.

Archive of SID

www.SID.ir

۲-٤. استفاده از اصطلاحات ادبی

گاهی راویِ داستانی برای توضیح دربارهٔ داستان، از اصطلاحات نقد ادبی نیز بهره مـی‌بـرد. بدین معنی که گاهی خودِ راوی گویی در مقام خواننده و منتقد برآمده است و در زمینهٔ نقد داستان، اظهارنظر می‌نماید. این تمهید نیز از تمهیدات رایج در ادبیات داستانی ایران است و برای خلق فراداستان از آن بهره برده می‌شود. برای نمونه:

«می‌گفتم آن‌وقت خیال می‌کنند من هم به پیروی از سنتِ داسـتان‌نویسـی بـه اصـطلاح مارکزی می‌خواهم واقعیت و فراواقعیت را قاطی کنم» (اخوت، ۱۳۸٦: ۲۳).

اشاره به «سنت داستان‌نویسی مارکزی» که همان رئالیسم جادویی است و نیز اشـاره بـه «فراواقعیت» در مقابل «واقعیت» داستان را وارد مباحث نقد ادبـی کـرده و منجـر بـه خلـق فراداستان شده است.

دراین‌باره می‌توان به اصطلاح «دانای کل» که اصطلاحی است که در نقد داستان کاربرد دارد، اشاره کرد. این اصطلاح در عنوان داستانی از مهسا محب‌علی آمده است: «هفت پـارهٔ دانای کل»

همچنین در آغاز داستان چنین آمده است:

«من در همهٔ آن هفـت پـاره حضـور داشـتم؛ چـون کـه مـن راوی دانـای کـل بـودم» (محب‌علی، ۱۳۸٤: ٤۹).

همچنین در ادامه، راوی در بخشی از داستان به طور کلی دربارهٔ داستان و داستان‌نویسی اظهارنظر صریح می‌کند: «حالا فکر می‌کنم که اصلاً دانای کل بودن یک توهم است. هرگـز هیچ دانای کلی وجود نداشته و تا ابد هم وجود نخواهد داشت» (همان).

این اصطلاح چند بار دیگر در بخش‌های مختلف داستان به کـار رفتـه اسـت. مـثلاً در سطرهای پایانی داستان:

«اما از یک چیز مطمئنم. اینکه من احمق‌ترین دانای کل دنیا هستم؛» (همان: ۵۷)

> می‌دانم که به عنوان یک دانای کل از من انتظار دارید که به شـما بگـویم کـه شـیوا در آن لحظه که به ستون تکیه داده بود و باد در دامنش می‌پیچید، به چـه چیـزی فکـر مـی‌کـرد. متأسفم. من هر چه‌قدر سعی کردم و از هر زاویه‌ای که وارد شدم، نتوانستم حتی بـه ذهـن شیوا نزدیک بشوم (همان: ۵۳).

در این قسمت نیز، راوی از اصطلاح «دانای کل» استفاده کرده و خـود را بـا ایـن اصطلاح توصیف کرده است، که پیشتر دربارهٔ آن توضیح داده شد.

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۵. اشاره به خودِ کتاب و نویسندهٔ آن

دراین‌باره، نویسنده به خودِ کتاب، نویسنده و نام آن و مسائلی مرتبط با زندگی واقعی نویسنده و نیز اطلاعاتی راجع به کتاب، اشاره می‌کند. از ادبیات غرب می‌توان کتاب *صید قزل‌آلا در امریکا* نوشتهٔ ریچارد براتیگان را مثال زد. در این اثر نویسنده در متن داستان به عکس پشتِ جلد کتاب اشاره می‌کند و زمانی این مسئله بیشتر حالت فراداستانی به خود می‌گیرد که بدانیم، عکس پشت جلد کتب، عکس واقعی نویسنده است و اطلاعاتی که نویسنده دربارهٔ آن عکس و محل آن می‌دهد با واقعیت مطابقت دارد: «روی جلد *صید قزل‌آلا در امریکا* عکسی است که آخرای عصر گرفته‌اند، عکسی از مجسمهٔ بنجامین فرانکلین در میدان واشینگتن شهر سان‌فرانسیسکو» (براتیگان، ۱۳۸۵: ۱۹).

برای این مورد، از داستان‌های ایرانی می‌توان «زن در پیاده‌رو راه می‌رود» را مثال زد:

> در قسمت زیر از داستان، راوی به یک داستان اشاره می‌کند که نام آن با نام اصلی داستان یکی است: «زن در پیاده‌رو راه می‌رود» و نویسندهٔ آن همان نام اصلی نویسندهٔ این داستان را دارد: «قاسم کشکولی»
>
> «خودکار و دفتری از توی کیف چرمی پرکلاغی‌اش درمی‌آورد و سر سطر می‌نویسد:
>
> زن در پیاده‌رو راه می‌رود
>
> قاسم کشکولی» (کشکولی، ۱۳۷۷: ۷۲).

نام اصلی این داستان نیز «زن در پیاده‌رو راه می‌رود» است و نام واقعی نویسندهٔ این کتاب که پشت جلد آن آمده است، «قاسم کشکولی» است. این اشارهٔ مستقیم به واقعیت بیرونی داستان، واقعیتی که مربوط به داستان است، ولی قاعدتاً نباید جزء داستان باشد، منجر به خلق فراداستان می‌شود.

۳. شیوه‌های افزایش کارکرد و تأثیر فراداستان

راوی برای تقویت فراداستان‌ها و افزایش باورپذیری آنها از تمهیداتی سود می‌جوید. برخی از این تمهیدات عبارت‌اند از:

۳-۱. اعتراف راوی به دانای کل نبودن

راوی برای اینکه به خواننده چنین القا کند که واقعاً اتفاقاتِ داستان برای «اول شخص»

Archive of SID

www.SID.ir

داستان رخ داده است و اینکه به خوبی بتواند از مقام «دانای کل» پایین بیاید و خود را به عنوان یکی از شخصیت‌های داستان جا بزند، گاهی ادعا می‌کند که اتفاقاتی را به درستی به خاطر ندارد و یا بعضی از مطالب را به طور کلی و غیر دقیق بیان می‌نماید. برای نمونه: «بعد هم حرف‌هایی از این قبیل که ما باباهای شرقی نمی‌دانم چی» (اخوت، ۱۳۸٦: ۲۷).

این تمهید باعث می‌شود که مخاطب باز هم اطمینان بیشتری به راوی داستان پیدا کند و واقعاً «اول شخص» را در داستان با «راوی» داستان یکی بپندارد؛ چراکه راوی با این تکنیک به طور ضمنی چنین القا می‌کند که اتفاقی را که مدعی است در عالم واقعی و خارج از داستان رخ داده است، به طور دقیق به خاطر ندارد و بنابراین از مطرح کردن آن به طور دقیق امتناع می‌ورزد؛ درحالی‌که می‌توانست در مقام راوی داستان و دانای کل، با تخیل خود، آن را به طور دقیق و جزء به جزء روایت کند و دیگر نیازی نبود که بگوید آن اتفاق یا گفت‌وگو را دقیقاً به خاطر ندارد.

همچنین در بعضی از داستان‌ها به صراحت به اصطلاح «دانای کل» اشاره می‌شود و راوی می‌گوید که دانای کل نیست. این مورد همچنین که پیشتر هم ذکر شد، در داستان «هفت پارهٔ دانای کل» آمده است. در این داستان، راوی می‌گوید که دانای کل است، ولی از بعضی از مسائل بی‌اطلاع است. به عبارتی سخنی متناقض و پارادوکسیکال می‌گوید و در حقیقت معنای حرف او این است که او دانای کل نیست.

همچنین راوی داستان را با این عبارت به پایان می‌برد:

> یادم نیست که فریبا کی دوقلوهایش را به دنیا آورد. حتی فکر می‌کنم قیافهٔ سیامک هم از یادم رفته باشد. اما از یک چیز مطمئنم. اینکه من احمق‌ترین دانای کل دنیا هستم؛ چرا که هیچ‌وقت نتوانستم بفهمم که چرا شیوا در آن بعدازظهر سرد پاییزی چنین کاری کرد (همان: ۵۷).

در این زمینه می‌توان به داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» اشاره نمود. در این داستان راوی در ابتدا اشاره می‌کند که بخش‌هایی از داستان نامعلوم است و خودش هم اطلاع دقیقی دربارهٔ آنها ندارد:

> در روزنامهٔ کیهان بیست و پنجم اردیبهشت ماه سال سی و دو خبری از وقوع قتل زنی به نام ژاله م. در خیابان جلایر است. ولی ذکری از نام قاتل یا قاتلین نشده است. این موضوع داستانی است که نوشته شده است (خسروی، ۱۳۸۰: ۷۵).

Archive of SID

www.SID.ir

همچنین راوی این داستان پس از عرضهٔ مستنداتی نام قاتل را «کـاووس د.» عنـوان می‌کند که نامعلوم بودن نام خانوادگی قاتل، نشانه‌ای دیگـر از دانـای کـل نبـودن راوی داستان است.

نیز می‌توان به مورد زیر اشاره کرد:

«ظاهراً با صدور این نامه است که مأموریت قتل ژاله م. بر عهدهٔ ستوان کاووس د. قـرار می‌گیرد» (همان: ۷٦).

در این مورد، راوی با اضافه کردن قید «ظاهراً» به جمله‌اش نشان می‌دهد که خودش نیز در این داستان دانای کل نیست و از بعضـی از مسـائل اطـلاع نـدارد کـه ایـن تمهیـد، بـر صمیمیت راوی با مخاطب می‌افزاید.

قیدهای «حتماً» و «شاید» و عبارت قیدیِ «به نظر می‌رسد» در قسمت‌هـای زیـر از ایـن داستان، نیز همین کارکرد را دارند:

> در اولین نسخهٔ داستان که ستوان «کاووس د.» با ژاله روبه‌رو مـی‌شـود، حتمـاً بـه سـبب سابقهٔ دیدار در واقعهٔ اصلی یکدیگر را مـی‌شناسـند. [...] بـه نظـر مـی‌رسـد کـه سـتوان «کاووس د.» آن‌قدر شتاب زده ژاله م. را می‌کشد کـه مجـال هـیچ‌گونـه تخیلـی را بـرای شنونده نمی‌گذارد. شاید علت تعجیل در این قتل عدم مهـارت سـتوان در انجـام وظیفـه بوده و شاید هم زیبایی غریب ژاله م. او را مرعوب می‌کند که مجبـور بـه عکـس‌العمـل بدون درنگ می‌شود (همان: ۷۷).

اشاره به «مجهول» و «گمشده» بودن بعضی از وقایع داسـتان، از زبـان راوی نیـز همـین کارکرد را دارد:

> برای آن وجه گمشده اسـت کـه بایـد دوبـاره نوشـت و سـتوان «کـاووس د.» و همـهٔ آن پلاکاردها و باتوم‌ها و ریوها و صداها را احضار کرد، هر چند که دیگر آنها آن‌گونه نیسـتند که بوده‌اند، کلماتی پیر و مستعمل شده‌اند که تنها بهانهٔ حضورشان تهیه مقدمات مرگ ژاله م. است که همچنان مجهول می‌نماید (همان: ۸۲ – ۸۳).

۳-۲. آگاه‌پنداری مخاطب

گاه راوی در ابتدای داستان به جای دادن اطلاعات به مخاطب، او را آگاه پنداشته و از میانهٔ روایت آغاز می‌کند. گاه حتی بدون معرفی شخصیت‌ها، از آنها به شکل معرفه یاد مـی‌کنـد؛ گویی خواننده از پیش آنها را می‌شناسد. برای نمونه، اخـوت در داسـتان «در دلـم بـود» در

Archive of SID

www.SID.ir

ابتدای داستان به گونه‌ای از «شیرین» و «سعید» سخن می‌گوید که گویی پیش‌تر آنها را معرفی کرده است؛ درحالی‌که چنین نیست.

این تکنیک راوی، باعث می‌شود که مخاطب کاملاً احساس کند که راوی در حال نوشتن واقعیات است نه پرداختن به یک داستان برساخته؛ همان‌گونه که در عالم واقعی و زندگی روزمره مشاهده می‌شود. گاهی پیش می‌آید که کسی راجع به شخصی صحبت کند که مخاطب او را نمی‌شناسد، ولی در داستان، شخصیت‌های داستان، معرفی می‌شوند و از بارِ اول به صورت معرفه به آنان اشاره نمی‌شود:

> مگر همین آقای کمال حافظ نیست که با آن قد بلند و کت و شلوار و کراوات می‌ایستد جلو دیدارکنندگان حافظیه و مخصوصاً اگر دوسه‌تایی لعبت دل‌داده و مبهوت را هم در برابرش ببیند بلبل‌زبانی می‌کند؟ (اخوت، ۱۳۸٦: ۲٤)

در نمونهٔ بالا، اولین بار است که راوی از شخصی به نام «کمال حافظ» نام می‌برد، ولی آن را با ضمیر اشاره‌ای «همین» همراه کرده است و طوری به آن اشاره کرده است که گویی مخاطب آن را از قبل می‌شناسد و به نوعی خوانندهٔ داستان را آگاه از زندگیِ خود فرض کرده است.

این تمهید، به خودیِ خود، موجب ساخته‌شدن یک فراداستان نمی‌شود، بلکه خاصیت فراداستانی متن را افزایش می‌دهد و باعث می‌شود که مخاطب کاملاً احساس کند که بخش‌هایی که خاصیت فراداستانی دارند، واقعی هستند و نه ساختهٔ ذهن راوی.

۳-۳. دقت در اشارات به ظاهر خارج از متن

در این شیوه، راوی به وقایعی اشاره می‌کند که مدعی است در جهان واقعی رخ داده‌اند و سپس با جزئیات و به طور دقیق این وقایع را معرفی و توصیف می‌کند. این تمهید باعث می‌شود که وقایع ساختگی راوی به شکل واقعیت خود را نشان دهند و باورپذیری آنها افزایش یابد.

برای اشاره‌های به ظاهر دقیق راوی، می‌توان عبارت زیر را از داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» مثال زد:

> همیشه زمان وقوع میتینگ بیست و سوم اردیبهشت است و سال هم سال سی و دو. محل میتینگ را می‌شود تغییر داد، ولی بهتر است، همان میدان بهارستان باشد، این طور شئون تاریخی حفظ می‌شود (خسروی، ۱۳۸۰: ۷۷).

Archive of SID

www.SID.ir

همان‌طور که آشکار است، راوی اشارهٔ مستقیم به شئون تاریخی کـرده اسـت و مـدعی است که مطالبش بر اساس مستندات و واقعیت (Fact) تاریخی است و بدین گونه آشـکارا به خاصیت فراداستانی داستان اشاره می‌کند. همچنین می‌توان عبارت زیر را نیـز بـرای ایـن مورد مثال زد:

«همان تپانچه اسکات پنج و بیست و سه که در تاریخ ترورهای سیاسی آمده، در جیـب کتش است» (همان)

گاهی این دقت، به صورت استفاده از گیومه برای نقل قول‌ها صورت مـی‌گیـرد؛ بـدین صورت که راوی در بخش‌هایی از داستان که نقل قول از شخصیتی صورت گرفته است، از گیومه استفاده می‌کند، ولی همیشه این گیومه‌ها در ابتدای نقل قول باز نشده و در پایان بسته نمی‌شوند، بلکه گاهی فقط بخشی از نقل قول در گیومه قرار می‌گیرد. برای نمونه، می‌تـوان به داستان «در دلم بود» از اخوت اشاره کرد:

> فقط می‌گفت رو کردم به آنها و گفـتم جـواب‌تـان را گرفتیـد؟ «حـافظو هـر شـش‌تاتونـه می‌خواد» (اخوت، ۱۳۸٦: ۲۵).
>
> اما این بار اصرار داشت بنشینم و تمام قضایا را بنویسم. و تأکید می‌کرد کـه «بـا تمـام جزئیات» (همان: ۲٤).

همچنین می‌توان به داستان «دل‌شدگان را خبر نکرد» از همین نویسنده اشاره کرد:

> [...] در این خانهٔ درندشتی که به نظر تو «دل آدم در آن باز می‌شود» و به نظر من جز اینکه دل آدم زیر این دیوارهای سنگین له بشود، فایدهٔ دیگری ندارد (اخوت، ۱۳۸٦: ۳۷).

این تمهید باعث می‌شود به مخاطب چنین القا گردد که راوی دربارهٔ صـحت و راسـتی مطالبی که در داستان آورده وسواس داشته است؛ تا جایی که اگر از جمله‌بندی و واژه‌هـای استفاده‌شده توسطِ شخصیت‌های داستان (که مدعی است شخصـیت‌هـای واقعـی هسـتند) اطمینان نداشته است، آنها را درون گیومه نگذاشته و فقط بخشی را کـه در آن حتـی لهجـهٔ گوینده رعایت شده است، درون گیومه آورده و بر صحت آن تأکید کرده است.

این تمهید از آن رو باعث افزایش باورپذیری داستان شده است که به مخاطب چنین القا می‌کند که وقتی راوی بر صحتِ واژه‌ها نیز تا این حد وسواس دارد، پس کلِ داسـتان بایـد بر اساس واقعیت باشد.

این مسئله باعث می‌شود مخاطب احساس کند مطالبی کـه راوی در فراداسـتان، دربـارهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

زندگی واقعیِ خود گفته است، صحیح است و در نهایت منجر به تقویت فراداستان‌ها و افزایش باورپذیری آنها می‌شود.

البته باید توجه داشت که راوی، هر جا از گیومه استفاده کرده است، چنین قصدی نداشته و ممکن است ایجاد احساس متفاوتی در نظر داشته باشد؛ همان‌طور که در بخشی از داستان «دل‌شدگان را خبر نکرد» راوی به نامه‌ای اشاره می‌کند که در آن بعضی از کلمات در گیومه هستند و منظور نویسندهٔ آن نامه را چنین بیان می‌کند: «اما گذشته از این‌که موفقیت را، لابد به تمسخر، گذاشته است توی گیومه، [...]» (اخوت، ۱۳۸٦: ۵۸).

این مورد در داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» نیز دیده می‌شود. در این داستان، راوی نام یکی از شخصیت‌های اصلی داستان (کاووس د.) را در اغلب موارد داخل گیومه می‌گذارد. دلیل این کار این است که راوی مدعی است نام و اطلاعات این شخصیت را از روزنامه و نیز مستندات و مدارک به دست آمده و نامه‌های اداری و محرمانه به دست آورده است و نام شخصیت‌ها در داخل این مدارک، به همین صورت ضبط شده است. بنابراین نام او را داخل گیومه می‌گذارد تا نشان دهد که دخل و تصرفی در آن مستندات نکرده است. این تمهید، در این داستان نیز باعث افزایش باورپذیری داستان می‌شود:

> چنان که گفته شد در روزنامهٔ کیهان نامی از قاتل برده نشده است، ولی محققاً قاتل ستوان «کاووس ـ د» است که طبق مندرجات پروندهٔ استخدامی‌اش اصلاً کرمانی است و در دی ماه سی و یک از دانشکدهٔ پلیس فارغ‌التحصیل شده بود (خسروی، ۱۳۸۰: ۷۵).

نتیجهٔ دیگری که این تمهید به دنبال دارد، در مقایسهٔ نام این شخصیت با نام شخصیت اصلی دیگر (ژاله م.) معلوم می‌شود. راوی فقط نام کاووس د. را داخل گیومه می‌گذارد و در هیچ‌جا، نام ژاله م. داخل گیومه نیامده است. این مسئله نیز نشان می‌دهد که راوی نسبت به ژاله م. نگاهی متفاوت دارد و او را شخصیتی حقیقی می‌داند و در مقابل، قاتلش کاووس د. را شخصیتی می‌داند که فقط روی کاغذها و در اسناد و مدارک مانده است؛ درحالی‌که شخصیت ژاله م. همان‌طور که در داستان هم نشان داده شده است انسانی است که همچنان پس از مرگش نیز زنده است و گویی تا همیشه هم زنده خواهد ماند.

۴. نتیجه‌گیری

استفاده از فراداستان همان‌طور که در مقدمهٔ مقاله توضیح داده شد، می‌تواند تأثیرات مختلفی

Archive of SID

www.SID.ir

در داستان داشته باشد؛ اما در داستان‌هایی که در این پژوهش بررسی شدند، بیشتر یکی از کارکردهای آن مورد استفاده بوده است و آن هم افزایش باورپذیری داستان و ایجاد صمیمیت بین راوی و مخاطب.

این نکته صحیح است که تکنیک فراداستان موجب می‌شود که داستانی‌بودنِ داستان هرچه بیشتر به مخاطب گوشزد شود، اما نباید از این نکته غفلت کرد که همین تکَنیک از دیدگاهی دیگر و با شیوه‌ای دیگر می‌تواند منجر به افزایش باورپذیری داستان شود؛ چراکه تا حدود زیادی مرز بین راوی و مخاطب برداشته می‌شود. در داستان‌های کلاسیک، بین مخاطب و راوی، سد محکمی به نام «داستان» وجود داشت، اما در داستان‌هایی که بررسی شد، این سد شکسته می‌شود و راوی صمیمانه‌تر با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. برای مثال در داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش»، راوی هویتی مستقل دارد و خود نیز نسبت به شخصیت‌های داستانی که در حال نوشتن آن است، ابراز احساسات می‌کند.

در این مقاله، انواع شیوه‌های خلق داستان به پنج شیوه تقسیم شدند:

معمول‌ترین این شیوه‌ها، اشارهٔ مستقیم به داستان و نوشتن آن است. در شیوهٔ دوم راوی پا را از اشاره به داستان فراتر می‌گذارد و اطلاعاتی نیز دربارهٔ داستان به «مخاطب» می‌دهد. در شیوهٔ سوم، خاصیت فراداستانی، به اندازهٔ موارد قبلی چشم‌گیر و ساده‌یاب نیست؛ در این شیوه، مخاطب در داستان آشکارا مورد خطاب قرار می‌گیرد. استفاده از اصطلاحات نقد ادبی و اشاره به خود کتاب و نویسندهٔ آن، موارد چهارم و پنجم‌اند که همچنین از شیوه‌های خلق فراداستان هستند.

پس از آن، به شیوه‌های افزایش کارکرد و تأثیر فراداستان پرداخته شد. این شیوه‌ها که به تنهایی منجر به ساخته شدن فراداستان نمی‌شوند، ولی خاصیت فراداستانی اثر را افزایش می‌دهند، به چهار مورد تقسیم شدند:

شیوهٔ اول، آگاه‌پنداری مخاطب و شیوهٔ دوم، اشارهٔ راوی به دانای کل نبودن است. در این دو شیوه راوی از جایگاه متعالی خود پایین می‌آید و بین راوی و مخاطب صمیمیت ایجاد می‌شود.

شیوهٔ سوم، دقت در اشارات به ظاهر خارج از متن است. در این شیوه، راوی وقایعی را که مدعی می‌شود خارج از متن داستان و در جهان واقعی رخ داده‌اند، آن‌قدر دقیق بیان و توصیف می‌کند که این تصور برای مخاطب به وجود می‌آید که ادعای راوی صحیح است و گویی آن وقایع به راستی، در جهان واقعی اتفاق افتاده است.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

اخوت، محمد رحیم (۱۳۸٤). *نام‌ها و سایه‌ها*. تهران: آگه.

---------- (۱۳۸٦). *نیمهٔ سرگردان ما*. تهران: آگاه.

ارسطویی، شیوا (۱۳۸۷). *آفتاب مهتاب*. تهران: مرکز.

اسماعیلی، پیمان (۱۳۸۹). *برف و سمفونی ابری*. تهران: چشمه.

براتیگان، ریچارد (۱۳۸۵). *صید قزل‌آلا در آمریکا*. ترجمهٔ هوشیار انصاری‌فر. تهران: نی.

پاینده، حسین (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*. تهران: نیلوفر.

---------- (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. تهران: نیلوفر.

خدایی، علی (۱۳۸٦). *تمام زمستان مرا گرم کن*. تهران: مرکز.

خسروی، ابوتراب (۱۳۸۰). *دیوان سومنات*. تهران: مرکز.

داد، سیما (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

کشکولی، قاسم (۱۳۷۷). *زن در پیاده‌رو راه می‌رود*. تهران: قصیده.

محب‌علی، مهسا (۱۳۸٤). *عاشقیت در پاورقی*. تهران: چشمه.

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر) (۱۳۷۷). *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.

نجدی، بیژن (۱۳۸۳). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*. تهران: مرکز.

وبستر، جین (۱۳٤۹). *بابا لنگ‌دراز*. ترجمهٔ میمنت دانا. شیراز: محمدی.

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

هاچن، لیندا (۱۳۸۳). «فراداستان تاریخ‌نگارانه: سرگرمی روزگار گذشته» از *مدرنیستم و پسامدرنیسم در رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: روزنگار.

Archive of SID

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir