Arshive of SID

*دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*
سال ۱، شمـارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، صص ۱۵۷- ۱۸۴

# مستندنمایی و تعلیق مرز واقعیت و داستان در روایت‌های پسامدرن (با تکیه بر رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*)

**پارسا یعقوبی‌جنبه‌سرایی[۱*]، خدیجه محمدی[۲]**

(تاریخ دریافت: ۹۶/۷/۱۵، تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۲۴)

**چکیده**

از میان ویژگی‌های ادبیات پسامدرن دو ویژگی خودافشاگری و التقاطی‌بودگی از همهٔ موارد برجسته‌تر است؛ به طوری که سایر ویژگی‌ها یا در ذیل این دو ویژگی می‌گنجند یا به‌شکلی از آن‌ها متأثرند. سطح کلان التقاطی‌بودگی بازنمایی درهم‌آمیختهٔ جهان واقع و دنیای داستانی است که سبب می‌شود مرزبندی رایج به تعلیق درآید. یکی از اصلی‌ترین وجوه تعلیقِ مرز واقعیت و داستان، مستندنمایی است که بنابر آن راوی سعی می‌کند به‌شکل‌های متفاوت به امور واقع استناد کند یا آن‌ها را به درون داستان بکشاند و بر ابهام متن و تردید خواننده بیفزاید. این نوشتار انواع مستندنمایی در شاخص‌ترین روایت داستانی پسامدرن فارسی، یعنی رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** را به‌شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی، دلالت‌یابی، طبقه‌بندی و تبیین کرده است. نتیجه نشان می‌دهد که راوی در سطح زبانی- واژگانی، شخصیت‌ها، رخدادها، زمان‌ها، مکان‌ها و سایر موضوعات و مفاهیمِ دو

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان (نویسندهٔ مسئول)

* p.yaghoobi@uok.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

www.SID.ir

Arshive of SID



جهانِ واقعی و داستانی را به‌شکل‌هایی متفاوت درهم می‌آمیزد. افزون بر این، در سطح «بصری ـ تصویری» متن با تکیه بر ژانرهایی از این نوع از رسانه‌ها همچون دست‌خط، طرح ـ نقاشی و عکس ـ که شدت و اعتبار مستندگونگی آن‌ها برجسته‌تر می‌نماید ـ موارد بازنمایی‌شده در سطح واژگانی ـ زبانی را به‌شکلی مؤکد به‌نمایش درمی‌آورد و بدین طریق، همسو با بافت معرفتی و قواعد ژانری این دسته از روایت‌ها، مرز واقعیت و داستان را به تعلیق درمی‌آورد و شکل ویژه‌ای از ابهام را خلق می‌کند.

**واژه‌های کلیدی:** روایت پسامدرن، براهنی، واقعیت و داستان، رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش***، مستندنمایی.

**۱. مقدمه**

داستان در مقام برساخته‌ای زبانی در ذهن خلاق نویسنده شکل می‌گیرد و بازنمایی‌ای شبیه به واقعیت را به‌وجود می‌آورد. پدیدارهای موجود در داستان دربردارندهٔ سوژه‌ها و ابژه‌هایی است که با وجود شباهت به واقعیت، مصداق و ارجاعی در جهان واقعیت ندارند و تنها در بافت و چارچوب داستانی و پی‌رنگ خطی داستان اتفاق می‌افتند.

> روایت با دادن فرم و نظم و یکپارچگی خاص خود به یک واقعیت ممکن، الگوهایی برای شکل به شکل شدن یا بازتوصیف آن واقعیت فراهم می‌آورد و میان قانون آنچه هست و میل انسان به آنچه ممکن است باشد، وساطت می‌کند (پرینس، ۱۳۸۸: ۲۰۱).

راوی‌ها، شخصیت‌ها، عناصر مکانی و زمانی و کارگزاران موجود در داستان، تنها ابزارهایی روایی هستند که در کنش بازنمایی به‌کار گرفته می‌شوند تا به بازسازیِ موضوعاتی بپردازند که ممکن است در جهان واقعی هم اتفاق بیفتد. این مرز و تمایز بین واقعیت‌های جهان بیرون و تخیلی بودن جهان داستانی از طریق غیرارجاعی بودن عناصر داستان در عالم واقعیت و وارد نشدن مصداق‌های واقعی به عالم داستان به قطعیت می‌رسد و همین امر نیز داستان را همواره در مقام برساخته‌ای ذهنی از واقعیت در مقام حقیقتی عینی جدا می‌کند.

در عالم داستان‌نویسی، این رویه به‌مثابهٔ امری بدیهی حکمفرما بود تا اینکه با ورود به عصر پسامدرنیسم و شکل‌گیری شکل خاصی از داستان‌نویسی به چالش کشیده شد. برای معرفی ویژگی‌های روایت‌های پسامدرن، برایان مک‌هیل (۴۰:۱۳۹۲) از چهار نفر ـ



www.SID.ir

Arshive of SID



دیوید لاج، ایهاب حسن، پیتر والن و دوو فوکِما ـ نام می‌برد. از میان آن‌ها دیوید لاج (۱۳۸۶) به‌شکل فشرده و اختصاصی، ویژگی‌های رمان پسامدرن را به این شرح برمی‌شمرد: تناقض، جابه‌جایی، عدم انسجام، فقدان قاعده، زیاده‌روی و اتصال کوتاه. آشکارترین مصداق این ویژگی‌ها آن است که در آن، راوی با استفاده از انواع شگردهای افشای خودآگاهی، نقشِ ابژه‌ها و سوژه‌های زبانی را در بازسازی داستان به‌شکلی خودآگاهانه آشکار و آن‌ها را از محوبودگی پیشین رها می‌کند. از سوی دیگر کارگزاران درون‌متنیِ داستان‌ها نیز از نقش ابزاربودگی خود مطلع می‌شوند و درنهایت کنش بازنمایی به خودِ موضوع بازنمایی داستان مبدل می‌شود. بر همین اساس، هر گونه تصور محاکات در داستان متأثر از افشای خودآگاهانهٔ راویان بر هم خورد. این تغییر و جابه‌جایی با برجسته کردن نقش نشانه‌های زبانی در بازنماییِ واقعیت به هر نوع خودآگاهی و افشاگری در داستان تن داد؛ اما مهم‌ترین ویژگی‌ای که در نتیجهٔ این تحول بزرگ در عالم داستان‌نویسیِ خودآگاهانه اتفاق افتاد، از بین رفتن «مرز واقعیت و داستان» بود. این رویه که در طبقه‌بندی دیوید لاج با عنوان «اتصال کوتاه» (همان، ۱۸۷) قرار گرفته است، به‌مثابهٔ یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های خودآگاهی روایی در سطحی کلان و فراگیر مورد استفادهٔ روایت‌پردازی پسامدرن قرار گرفت. دگربودگی جهان داستانی، یعنی جدا بودن آن از جهان واقعی و تجربه‌شدنی، یکی از قدیم‌ترین هستی‌شناسی‌های روایت‌پردازی کلاسیک است (مک هیل، ۸۰:۱۳۹۲). پسامدرنیسم بدیهی‌ترین ماهیت ذاتیِ داستان را که همانا «داستانی بودن» آن است، از آن گرفت و با از میان برداشتن تمایز داستان از واقعیت، بر این تمایز خط بطلان کشید.

برای شکستن مرزهای واقعیت و خیال در سطح داستان، شگردها و روش‌های مختلفی به‌کار گرفته می‌شود؛ اما تأثیرگذارترین عامل شکل‌گیری این جریان در داستان، تمهیدی به نام «مستندنمایی» است. مستندنمایی به‌معنای قرار دادن جلوه‌های واقعیت و گزینه‌های قابل ارجاع در داستان است؛ گزینه‌هایی که مصداق آن‌ها در عالم واقعیت وجود دارد. حال این واقعیت می‌تواند متعلق به هر زمان و مکانی در گذشته، حال یا حتی آینده باشد. این شگرد مهم‌ترین تمهیدی است که هم این آثار و هم خوانندگان آن‌ها را با تناقض، سرگردانی و تعلیق در مرزِ واقعیت و تخیل یا برساختگی قرار



www.SID.ir

Arshive of SID



می‌دهد. تعلیق مذکور به‌مثابهٔ وضعیتی آستانه‌ای، نقطهٔ مقابل قطعیتِ معرفتی ـ هستی‌شناختی است و از نامیده شدن و بودن شفاف و دقیق امتناع می‌ورزد.

با توجه به دیدگاه ذکرشده، در این مقاله سعی شده است تا با رویکردی دیگر، این تکنیک روایی و صورت‌های بازنمایی آن در رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** به‌مثابهٔ شاخص‌ترین روایت داستانی پسامدرن فارسی، دلالت‌یابی، طبقه‌بندی و تحلیل شود.

## ۲. پیشینهٔ پژوهش

رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** از رضا براهنی به‌عنوان یکی از آثار پسامدرنیستی معاصر، به‌دلیل تکنیک‌های متعدد روایی به‌کاررفته در آن، قابلیت بازنگری و خوانش از نظرهای مختلف را دارد. این اثر تاکنون ـ به‌تنهایی یا در کنار برخی رمان‌های مشابه ـ از زاویهٔ دیدهای مختلفی بررسی شده است:

۱. «بازنمایی جامعهٔ پیش و پس از انقلاب با تکیه بر دو رمان *رازهای سرزمین من* و *آزاده خانم* رضا براهنی» (۱۳۹۰) تقی آزاد ارمکی؛ ۲. «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*» (۱۳۹۰) غلامرضا پیروز؛ ۳. «خلاقیت پسامدرن در *آزاده خانم و نویسنده‌اش*» (۱۳۸۷) حسین پاینده؛ ۴. «رمان پسامدرن چیست؟» (۱۳۸۶) حسین پاینده؛ ۵. «شخصیت‌های پست‌مدرن» (۱۳۸۶) سیروس شمیسا و منصوره تدینی؛ ۶. «نقد رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*» (۱۳۷۸) رضا عامری؛ ۷. «وجوه عنصر سبکی تناقض در رمان‌های پسامدرن فارسی» (۱۳۹۴) پارسا یعقوبی‌جنبه‌سرایی و همکاران.

اگرچه در برخی مقالات مذکور گاهی به‌شکلی گذرا به ویژگی تداخل جهان واقعی و داستانی اشاره شده است، تا جایی که نگارندگان جست‌وجو کرده‌اند، نوشتاری جداگانه از منظر پژوهش حاضر، به توصیف و تحلیل رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** نپرداخته است.

## ۳. رابطهٔ جهان واقعی و داستانی از روایت‌های کلاسیک تا مدرن

در سیر تکامل داستان از جهان کلاسیک تا عصر مدرن، با وجود تحولات مختلفی که در شکل بازنماییِ داستان و عناصر موجود در آن اتفاق افتاد، تمایز و مرزی آشکار میان داستان و واقعیت برقرار بود. در تمامی مکاتب و نحله‌های داستان‌نویسی در این



www.SID.ir

Arshive of SID



دوره‌ها، داستان با این تفکر آفریده می‌شد که تبلور دنیایی است که اگرچه شبیه دنیای واقعی است، مصادیق آن تنها به داستان و ذهن نویسنده قابل ارجاع است. این مؤلف است که در مقام خالق و آفرینشگر داستان، سوژه‌هایی را می‌آفریند و در دنیای داستانی‌اش به زندگی وامی‌دارد. سوژه‌هایی که شخصیت‌های داستانیِ متعارف و کنترل‌شده‌ای بودند که بر مبنای پی‌رنگ خطی داستان و در بافت داستانی، کنش‌هایشان را به‌نمایش می‌گذاشتند تا زندگی در داستان شکل بگیرد؛ زندگی‌ای که تنها می‌توان در دنیای داستان یافت. راوی‌ها نیز به‌شکلی محوشده و پنهان، با گزینش زوایای دید مناسب، مدخلی می‌شدند برای ورودِ خواننده به دنیای داستانیِ نویسنده (بوث، ۱۳۸۸: ۱۱۰) و این چنین بود که دنیای داستانی از دنیای واقعی متمایز می‌شد.

در سیر مکاتب مختلف داستان‌نویسی، اگرچه میزان واقعیت‌گرایی داستان و شباهت آن به امر مورد بازنمایی یعنی واقعیت به‌عنوان مرز تمایز و تفاوت میان مکاتب ادبی واقع می‌شد، همواره مرز بین واقعیت و داستان در مقام مبنایی اصلی و مشترک مورد مصونیت قرار گرفت. در مکتب کلاسیسیسم، داستان به بازنماییِ دنیایی آرمانی و طبیعت‌گرا پرداخت. در مکتب رئالیسم، داستان بازنمایی‌ای نزدیکی از واقعیت بود. در مکتب ناتورالیسم، داستان بازنمایی افراطی‌تر از واقعیات تلخ و شیرین زندگی را به‌نمایش می‌گذاشت. در مدرنیسم نیز، داستان موضوعِ بازنمایی خود را از واقعیات بیرونی و درونی ذهن انسان گرفت. در تمامی این نحله‌های داستان‌نویسی، داستان و عناصر و کارگزاران روایی آن که شامل زبان، نشانه‌های زبانی، راوی‌ها، عناصر مکانی و زمانی و مؤلف‌اند، ابزارهایی هستند در خدمت آفرینش دنیای داستانی که توهمی از دنیای واقعی است؛ اما از آن کاملاً متمایز و جداست؛ به طوری که هیچ گونه مصداق واقعی در عالم واقعیت ندارد. در این داستان‌ها، خواننده بدون درگیر شدن با عناصر سازندهٔ این دنیای داستانی، درگیر خودِ موضوع بازنمایی می‌شد؛ زیرا ردپایی از کنش بازنمایی و ابزارهای خلق این کنش دیده نمی‌شد. بر همین اساس، مطابق نمودار شمارهٔ یک، مرز میان داستان و واقعیت همواره ساحتی بکر و دست‌نخورده باقی می‌ماند.

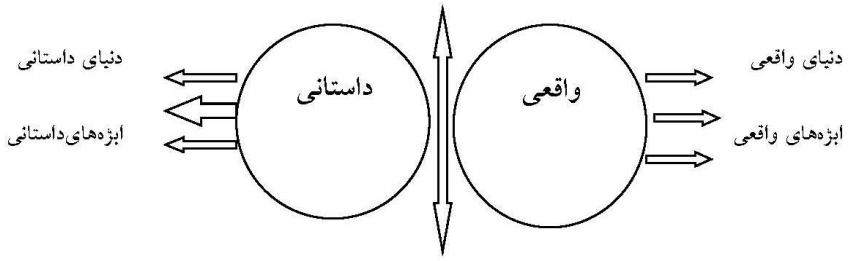


www.SID.ir

Arshive of SID



**نمودار ۱: مرز متمایز دنیای واقعی و داستانی**




### ۴. رابطهٔ واقعیت و داستان در روایت‌های پسامدرن

با ورود به عصر پسامدرنیسم، تغییر عظیمی در عرصهٔ ادبیات ازجمله داستان‌نویسی رخ داد؛ تغییری که دستاویزی برای پیدایش سبک «فراداستان[۱]» یا خودآگاهی داستان‌پردازانه شد. خودآگاهی در داستان‌پردازی به‌معنای افشای هر گونه خودآگاهی در سطح داستان و دربردارندهٔ شگردهای متعددی است که به برجسته کردن نقشِ نشانه‌های زبانی ـ روایی منجر می‌شود. اگرچه ردپای خودآگاهی در ادبیات کلاسیکَ به‌صورتی کم‌رنگ در قالب شیوهٔ داستان در داستان و تعلیق‌آفرینی‌های راوی دیده می‌شد، شکل افراطی و کاملاً آشکار آن در آثار پسامدرنیستی نمایان می‌شود. در این دسته از آثار، خلاف نحله‌های داستان‌نویسی پیشین ـ که از داستان و ابزارهای روایی در جهت خلق و بازنمایی موضوعاتی دیگر به‌عنوان موضوع بازنمایی استفاده می‌شد ـ خودِ بازنمایی و عمل بازنمایی به‌عنوان موضوع بازنمایی قرار می‌گیرد؛ به گونه‌ای که در سینما به‌شکل «فرافیلم» و در داستان به‌شکل «فرازبان[۲]» و «فراداستان» نمود می‌یابد.

شکسته شدن مرزهای تمایز میان داستان و واقعیت به‌عنوان یکی از کلیدی‌ترین مبانی داستان‌نویسی در آثار پسامدرنیستی، تنها منحصر به اتصال کوتاه[۳] (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۷) و دور باطل (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۴) نشد؛ اگرچه بیشتر نظریه‌پردازان پسامدرن آن را در قالب این دو اصطلاح معرفی کرده‌اند. این شگرد علاوه بر بازنمایی از طریق اتصالات کوتاهی که با ورود و خروج کنشگرانِ داستانی به عالم واقعیت صورت می‌گیرد، به روش‌های مختلف دیگری انجام می‌شود که مهم‌ترین آن تکنیک «مستندنمایی» است. در این رویه که با قرار دادن هر گونه جلوه از واقعیت در داستان صورت می‌گیرد (مطابق نمودار ۲) داستان از مرز داستان‌بودگی خارج می‌شود و به مرز واقعی بودن می‌رسد.

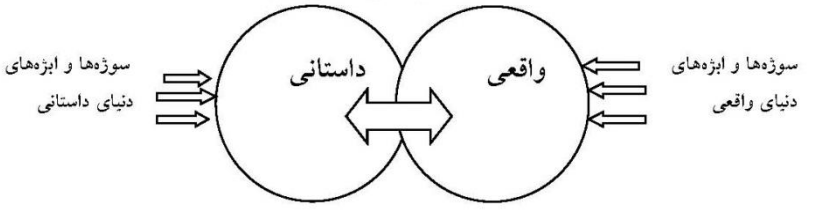


www.SID.ir

Arshive of SID



**نمودار ۲: تداخل دنیای داستانی و دنیای واقعی**
**(شیوه‌های مستندنمایی)**




**۵. صورت‌های مستندنمایی در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش***

روایت‌های ادبی پسامدرن معمولاً علاوه بر به‌کارگیری رسانهٔ زبان از رسانه‌های دیگر هم بهره می‌برند؛ به عبارت دیگر، در این دسته از روایت‌ها چند ژانر رسانه‌ای به‌صورت هم‌زمان به‌کار گرفته می‌شود. مستندنمایی رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** در سطح رسانه‌ای علاوه بر ژانر زبانی ـ واژگانی در ژانر بصری ـ تصویری اعم از دست‌نوشته، طرح، نقاشی و عکس نیز بازنمایی شده است. بر همین اساس، صورت‌های به‌کارگیری این تکنیک روایی در این داستان در قالب دو ژانر رسانه‌ای، طبقه‌بندی و بررسی می‌شود:

**۱-۵. مستندنمایی زبانی ـ واژگانی**

**۱-۱-۵. استناد به شخصیت‌های تاریخی**

راوی رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** با استناد به شخصیت‌های تاریخی و وارد کردن آن‌ها به جهان داستان چنان می‌نمایاند که گویی در حال بازنمایی جهان واقعیت است. حضور شاعران، نویسندگان، نویسندهٔ این رمان و حتی عوامل چاپ کتاب حاضر ازجمله مواردی است که فضای روایت را از داستانی بودن خارج می‌کند و با واقعیت درهم می‌آمیزد.

**۱-۱-۱-۵. نقش‌آفرینی شخصیت‌های واقعی در داستان**

این شکل از مستندنمایی به‌صورت نقش‌آفرینی شخصیت‌های واقعی و تاریخی در داستان است. این شیوه که سبب ایجاد نوعی پیوند دوگانه می‌شود، در ذهن خواننده این تناقض را ایجاد می‌کند که این نوشته در مقام داستان به کدام عالم وجودی تعلق



www.SID.ir

Arshive of SID



دارد. آیا ماهیتی واقعی دارد یا خیالی؟ پتریشیا وو (۱۳۸۹: ۲۱۲) از این شگرد در سطح داستان‌های فراداستانی با عنوان «مازاد بینامتنی» نام می‌برد و آن را تمهیدی نقیضه‌وار و کمیک برمی‌شمارد. در این شیوه از مستندنمایی، گاه علاوه بر حضور شخصیت‌های واقعی در داستان و نقش‌آفرینی آن‌ها، شخصیت‌های داستانیِ آثار مشهور دیگر نیز در داستان ایفای نقش می‌کنند. به‌کارگیری این شگرد با بسامدی بالا در رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** به‌شکل نقش‌آفرینی شخصیت‌های واقعی و داستانی در کنار شخصیت‌های داستانیِ دیگر این داستان صورت گرفته است:

> یکی‌شان می‌رود و با اسماعیل شاهرودی وارد می‌شود. او که عینک کبود زده و بین پکری و عصبانیت گیر کرده است. به‌محض ورود، عینکش را برمی‌دارد و تو جیبش می‌گذارد و بدون آنکه کسی معرفی‌اش بکند، جلو می‌آید و بی‌مقدمه می‌گوید: چون آقایان فلان و فلانی و... نیامده‌اند، نمی‌شود که با نبودنشان نمایشنامهٔ بنده را خراب بکنند (همان، ۹۸). [نقش‌آفرینی اسماعیل شاهرودی در داستان]
>
> صحبت شهریار و شریفی در باغ گلستان گل انداخته بود. شهریار چند تا از شعرهایش را برای شریفی خوانده بود و اصرار می‌کرد که شریفی هم برای او شعری بخواند. گرچه شریفی شنیده بود که شهریار دوست ندارد دیگران در حضورش شعر بخوانند، ولی آن قدر از خواندن شعر امتناع کرد که شهریار عملاً به استغاثه افتاد. شریفی گفت: «من در حضور استاد جرئت نمی‌کنم شعر بخوانم. اصرار نفرمایید!». حرف‌های شهریار واقعاً تسکینش داده بود (همان، ۲۸۱-۲۸۲). [نقش‌آفرینی شهریار در داستان]
>
> دکتر رضا چشمش به نسخه‌ای از رمانی خورد که در سال‌های ۳۸-۳۹ آن را نوشته بود و بعد متن ماشین‌شدهٔ آن در سال بعد، همراه دوستش جلال خسروشاهی در تهران، از پیش این ناشر پیش آن یکی ناشر برده بودند و مأیوس برگشته بودند تا اینکه نهایتاً عظیمی اصفهانی صاحب «نیل» و فروشندهٔ معلولش «محدث» مشهدی به او سفارش کرده بودند که آن را به «به‌آذین » بسپارند تا اگر او نظر مساعد داد اثر را نیل چاپ کند. در منزل «به‌آذین» که در جایی اطراف بهارستان و مسجد سپهسالار بود، در حضور سیاوشِ کسراییِ شاعر که سبیلش از همان نوع سبیلی بود که شریفی روز پیش از سوار شدن به اتوبوس استانبول و مرند، آن را به دم تیغ سلمانی در گجیل سپرده بود... در همان زمان، قصه را توسط یکی دیگر از



www.SID.ir

Arshive of SID



دوستانش به دست جلال آل‌احمد رساند و آل‌احمد قول داد که آن را برای چاپ در یکی از شماره‌های... (همان، ۳۰۰-۳۰۱). [نقش‌آفرینی چندین شخصیت واقعی در داستان]

در مرگ آزاده، شریفی به باغ رفت و وجودی خضری به نام شهریار را دید. در مرگ طاهره باز در باغ بود وجود خضری دیگری را در باغ دید که همان مهدی اخوان ثالث بود و هر دو مرده‌اند. در ثانی اول صناعت قصه است، ولی نه همهٔ قصه‌ها. ولی در ثانی دوم مخصوص دکتر رضاست که حساب‌ها را به هم می‌زند و... (همان، ۴۳۱).

(برای مصادیق دیگر نک: ۲۸- ۳۱، ۴۶- ۴۷، ۹۸، ۱۱۹، ۱۲۷- ۱۲۸، ۱۳۹، ۱۴۶، ۱۵۳، ۲۷۱، ۴۳۲، ۴۲۹)

**۲-۱-۱-۵. اشاره به مؤلف همین اثر**

علاوه بر آنکه داستان در زمان حال روایت اتفاق می‌افتد، در طول داستان، روال نوشته شدن داستان و دغدغه‌های نویسندهٔ در نگارش آن و حتی علت نگارش و زمان تحویل آن به ناشر هم بازنمایی می‌شود. همهٔ این عوامل حاکی از واقعی بودن داستان و مستندگونگی آن است:

دکتر رضا فکر کرد که اولاً قصه‌ای تحویل دکتر اکبر بدهد که ضد پرفروش باشد، مثل آثار «همین آقا» که سه هزار تیراژ چاپ اول همه‌شان در کتاب‌فروشی‌ها برای دسترس همگان موجود بود؛ و ثانیاً ضد شاهکار باشد تا با یک تیر دو نشان زده باشد، هم آن آقا را راضی نگه داشته باشد که دیگر جایی برای بغض و حسد باقی نباشد، هم خودش را که به طور کلی اخیراً مخالف هر گونه شاهکار شده بود. پوشه را کشید جلوش و شروع کرد به خواندن و ویرایش. و گاهی دیگر ویرایش نمی‌کرد. از روی بندها و حتی صفحات می‌پرید و قصه‌ای در خور مردی تنظیم می‌کرد که گفته بود: ... (همان، ۲۰).

بی‌شک اگر دکتر رضا قصه را پس از حذف بخش‌هایی که گفته بود، حذف می‌کرد و یا حذف می‌کند به دکتر اکبر می‌داد و مثلاً با همین بخشی که تنظیم کرده بود آن را به‌پایان می‌برد. اولاً قصه کامل نبود و ثانیاً تصویری از قصه‌شناسی خود به دکتر اکبر می‌داد که از لحاظ نظری ناقص بود. تردیدی نیست که اگر بخش آخر را در قصه می‌گنجاند، دکتر اکبر از جند چیز آن خوشش می‌آمد: مراسم تشییع جنازه، به استثنای بخش حرف زدن مرده، بخش مربوط به کفترها و بخش مربوط به جنازهٔ آزاده خانم، شاید در چارچوب ذهنی دکتر اکبر می‌گنجید... (همان، ۲۸۵ ـ ۲۸۹).



www.SID.ir

Arshive of SID



چون این قصه تقلیدی از زندگی نیست و نویسنده هم پیش از نوشتن رمان اولش سبیلش را زده بود، شما لطفاً کلیهٔ چیزهایی که به زندگی بیب اوغلی بی‌ربط هستند از آن حذف و بقیه را چاپ کنید... همهٔ بخش‌های این نوشته را دو قسمت کنید، آن‌هایی را که واقعی هستند متعلق به خود بدانید و از آن‌ها یک قصهٔ کوتاه یا یک رمان بسازید و به نام هر یک از علاقه‌مندان به واقعیت چاپ کنید... چون شخصیت‌های این نوشته روابطی میان خود و نویسندهٔ این نوشته برقرار کرده‌اند که در آن احیای اختلافات بیشتر صورت گرفته تا تأیید مشترکات؛ و چون در رمان جهان مادی شخصیت‌ها به پایان رسیده... می‌توان با تکمیل نکردن این جمله رمان را تکمیل‌شده دانست... (همان، ۶۰۲ ـ ۶۰۳).

رضا براهنی در سال ۱۳۱۴ در تبریز به‌دنیا آمده است. دکترای ادبیات انگلیسی دارد و در دانشگاه تهران و دانشگاه‌های امریکا ادبیات معاصر تدریس کرده است. بیش از چهل کتاب چاپ کرده است که در میان آن‌ها هفت رمان ، پانزده مجموعهٔ شعر و بیش از ده کتاب نقد و نظریهٔ ادبی دیده می‌شود... (همان، ۶۳۲).

(برای مصادیق دیگر نک: ۳- ۴، ۹، ۱۵، ۱۹، ۲۰- ۲۱، ۳۵، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۵۸، ۲۶۰- ۲۶۱، ۲۸۵، ۲۹۹، ۴۰۷ ـ ۴۰۸، ۴۱۱ ـ ۴۱۵)

**۳-۱-۱-۵. اقتباس نام شخصیت‌های داستانی از شخصیت‌های واقعی**

گاهی مستندنمایی از طریق اقتباس از نام شخصیت‌های داستانی از شخصیت‌های واقعی صورت می‌گیرد که سبب می‌شود تا بنا بر آشنایی خواننده با شخصیت‌های واقعی به‌محض دیدن اسم آن‌ها در داستان، واقعیت تاریخی افراد هم در ذهنش تداعی شود. این ارتباط درمورد سه شخصیت مهم این داستان اتفاق می‌افتد:

نامهٔ تقی دو روز بود که به دستم رسیده بود. اول مردد بودم. نمی‌دانستم چه بکنم. آدم از دور می‌تواند به یک نفر از این تکلیف‌ها بکند. ولی اگر خودش در محل باشد، ممکن است نتواند از عهدهٔ کاری که به دیگری تکلیف کرده بربیاید (همان، ۳۹). [شخصیت تقی: این شخصیت که در این داستان نقش برادر دکتر شریفی را ایفا می‌کند، در ذهن خواننده، برادر دکتر رضا براهنی یعنی «دکتر محمد تقی براهنی» را تداعی می‌کند.]

«یک دکتری بود به اسم دکتر اکبر که نویسنده و روان‌پزشک بود و دکترِ مادرِ دکتر رضا هم بود که دکتر ادبیات و نویسنده بود، به‌خصوص نویسندهٔ این نوع نوشتن که



www.SID.ir

Arshive of SID



حالا نوشته می‌شود...» (همان، ۳). (۱. شخصیت دکتر اکبر: این شخصیت به استناد صفحهٔ ۶۲۶ کتاب که مربوط به بخش ضمیمه است، به احتمال زیاد «اکبر رادی» است که از دوستان واقعی دکتر رضا براهنی است که نویسنده با عنوان دکتر اکبر جزو شخصیت‌های رمانش قرار داده است. ۲. شخصیت دکتر رضا: این شخصیت که داستان حول محور نویسندگیِ او قرار دارد، تداعیگر شخصیت واقعی «دکتر رضا براهنی»، نویسندهٔ این رمان است.)

**۴-۱-۱-۵. اشاره به افراد دست‌اندرکار در چاپ کتاب**

نویسنده در برخی قسمت‌های داستان که با عنوان ضمیمه ارائه شده، بخش‌هایی را در داستان می‌آورد که در آن‌ها به تشکر و قدردانی از مجریان چاپ و نشر، توضیح درمورد علت آوردن منابع و مآخذ در داستان، و برخی توضیحات دیگر می‌پردازد. این قسمت‌ها علاوه بر تقویت جنبهٔ مستندبودگی، توهم واقعیت را هم در ذهن خواننده تشدید می‌کند:

> گرچه رسم نیست که در چاپ رمان از فهرست مآخذ حرفی به میان بیاید؛ اما همین طور که این رمان بسیاری از قرارها و قراردادهای نویسندگی را به‌هم ریخته است، رسم سنتی ندادن فهرست منابع برای رمان را هم نادیده می‌گیرد، تا اولاً ادای دین کرده باشد به فرهنگ چندین ملت و سه قاره که شخصیت اصلی رمان نیز باید تب‌وتاب تخیلی و فکری خود را مدیون چنین ریشه‌هایی دانسته باشد؛ و ثانیاً روشن کرده باشد که پدیدهٔ رمان نیز مانند هر پدیدهٔ ادبی و خلاقیت هنری دیگر، دیمی و غریزی نیست و اخلاق حرفه‌ای ایجاب می‌کند که وجدان تأثیرپذیر، ریشهٔ تأثیر را روشن و صریح بازگوید... (همان، ۶۲۵).

«نویسنده از آقای مهندس بهرام فیاضی، مدیر محترم نشر قطره که در جریان کار این رمان از خود بردباری فراوان نشان دادند، صمیمانه تشکر می‌کند» (همان، ۶۳۰).

> نویسنده از آقای مهندس بهرام بیضایی، مدیر شایستهٔ نشر قطره که در جریان کار این رمان از خود بردباری فراوان نشان دادند، صمیمانه تشکر می‌کند. بار سنگین حروف‌چینی و غلط‌گیری‌های مکرر کتاب را خانم ژیلا پی‌سخن به دوش گرفتند و به منزل رساندند... (همان، ۶۳۰ ـ ۶۳۱).



www.SID.ir

Arshive of SID



نویسنده وظیفهٔ اخلاقی و حرفه‌ای خود می‌داند که مراتب قدردانی صمیمانهٔ خود را نسبت به دوستان فرزانه‌اش آقایان رضا سید حسینی و دکتر منوچهر بدیعی ابراز دارد. این دوستان و دوست دیگری که نخواسته است نامش برده شود، کتاب را پیش از چاپ خواندند و با کمال سخاوت آرای خود را با نویسنده در میان گذاشتند... (همان، ۶۳۱).

(برای مصادیق دیگر نک: ۶۰۸، ۶۱۱– ۶۲۴، ۶۳۲)

**۲-۱-۵. استناد به رخدادهای تاریخی**

راوی رمان هم به رخدادهای تاریخی گذشته استناد می‌کند تا وانمود سازد آنچه بازنمایی می‌کند مبنایی واقعی دارد، هم کنش‌ها و وضعیت‌های درون داستانی را ـ که عمدتاً ساختگی است ـ در بستر زمان حال قرار می‌دهد و با کنش رمان‌نویسی که واقعاً در حال اتفاق افتادن است، گره می‌زند و از این طریق مرز داستان و واقعیت را درهم می‌آمیزد:

**۱-۲-۱-۵. رخدادهای تاریخی گذشته**

به‌طور معمول، رویدادها و اتفاقاتی که در داستان روی می‌دهد، تنها مختص جهان داستانی هستند و مرجعیتی در عالم واقعیت ندارند. وقایع داستانی نشان از وقایعی می‌دهند که قابلیت اتفاق افتادن در جهان واقعی را دارند؛ اما به وقوع نپیوسته‌اند. در این داستان خلاف معمول، گاه با وارد کردن برخی رویدادهای واقعی به داستان، بر جنبهٔ واقعی‌نمایی آن‌ها تأکید شده است:

معلوم نبود پسردایی چهارده‌ساله چه دسته‌گلی به آب داده بود که این قدر باید مراعات حال او را می‌کردند. یک چیز روشن بود: دو روز پس از سقوط فرقهٔ دموکرات در سال ۲۵، و ده روز پس از مرگ مادر «بیب اوغلی» که تنها مونسش بود، وقتی که... (همان، ۲۳).

پس، چند سالی از زندگی بیب اوغلی و پسردایی، حیات درونی و روانی کفترهای روح، مقولهٔ جدید و کهنهٔ مربوط به فرقهٔ دموکرات، اوج‌گیری نهضت ملی، سی تیر، حزب توده، انگلستان و امریکا، کودتای بیست‌وهشت مرداد و عکس‌هایی که



www.SID.ir

Arshive of SID



از آدم‌های مختلف در مطبوعات چاپ شده بود، همگی رفتند پی کارشان (همان، ۳۵).

وقتی که چشمش را باز کرد، «موسوی گرمارودی» داشت در تلویزیون حافظ می‌خواند؛ ولی دو سه بیت نخوانده بود که او باز خوابش گرفت و بعد باز که چشمش را باز کرد یکی از کانال‌های ترکیه تبلیغ اطلاع یافتن دقیق راجع به «ماستور باسیون» را می‌کرد؛ ولی این بار درست یک ساعت به رغم همهٔ سر و صداها خوابید و وقتی بیدار شد سه ساعت تمام فیلم «ناهار برهنه» که از روی رمان «ویلیام باروز» امریکایی اقتباس کرده بودند... (همان، ۳۶).

(برای مصادیق دیگر نک: ۱۶۳، ۱۲۴، ۱۲۵ ـ ۱۴۰،۱۴۰،۱۳۲،۱۲۶، ۱۴۴، ۱۴۹، ۱۵۸ ،۱۶۰، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۸۱ ـ ۱۸۲، ۲۱۹، ۲۸۸)

**۲-۲-۱-۵. رخدادهای تاریخی در شرفِ وقوع (روایت هم‌زمان)**

در این شگرد روایی، عنصر زمانی در داستان به‌شکل معرفه درمی‌آید. زمان از نکره و کلی بودن در ساحت داستان خارج می‌شود و با ارجاع آن به زمان واقعیت و زمان‌هایی که در ذهن مخاطب آشنا و کدگذاری‌شده هستند، به‌شکلی مستندگونه و واقعی درمی‌آید:

یک دکتری بود به اسم دکتر اکبر که نویسنده و روان‌پزشک بود و دکترِ مادر دکتر رضا هم بود که دکتر ادبیات و نویسنده بود، به‌خصوص نویسندهٔ این نَوع نوشتن که حالا نوشته می‌شود. درست جلویِ چشم شما نوشته می‌شود و شما هم جلوی چشم نویسنده آن را می‌خوانید... (همان، ۳).

و در زمانی که این دکتر اکبر از دکتر رضا قصه‌ای برای برگزیده‌ای خواسته بود که قرار بود در مشهد که زادگاه دکتر اکبر بود چاپ شود، مادر این دکتر رضا هنوز زنده بود و بعد که دکتر رضا در یکی از روزهای داغ خرداد ماه امسال تهران داشت به دکتر اکبر علت عقب افتادن تحویل قصه را توضیح می‌داد... (همان، ۳).

و حالا با آنچه می‌نوشت و در پیش روی شما آن را می‌نوشت، دنبال راه حلی بود که شاید بتواند چیزی بنویسد که هم پاسخ درخواست اول دکتر اکبر باشد و هم پاسخ درخواست دوم او... ولی آنچه داشت نوشته می‌شد و یا حالا پیش چشم شما نوشته می‌شود و در خردادماه امسال در روزی بسیار داغ تحویل دکتر اکبر شده یا



www.SID.ir

Arshive of SID



خواهد شد، چیزی از آب درمی‌آمد و یا از آب درمی‌آید که همهٔ حساب‌های تقاضا و عرضه را بر هم می‌زند... (همان، ۵).

«آن وقت همین می‌شود که حالا رو کاغذ است. احساس می‌کرد که اندیشه‌ای است که روی کاغذ راه می‌رود و پیش از آنکه روی کاغذ به‌صورت همین جوهر راه برود، وجود خارجی نداشته است» (همان، ۱۴۷).

«شما چگونه مرده‌اید؟» «مرا دای اوغلی کشته» «دای اوغلی کیه؟» «شریفی» «شما را با چه وسیله‌ای کشته؟» «با خودکار بیک و کاغذ» «شوخی می‌کنید!» «فروکردن تعلیمی بیب اوغلی توی رحمم» «کجا؟» «در رمان» «شما روح واقعی هستید؟ تب نکردید؟» «همهٔ ارواح رمان واقعی‌اند... » «گفتید رمان. کدام رمان؟» «رمانی که در سال ۱۳۷۴ نوشته می‌شود. همین حالا نوشته می‌شود.» «اسم رمان چیه؟» «آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم)» «چرا چاپ دوم؟» «رمان را تا آخر بخوانید می‌فهمید»... (همان، ۵۹۴–۵۹۵).

(برای مصادیق دیگر نک: ۹، ۴۸، ۶۱ ـ ۶۴ ، ۱۰۶، ۱۲۷– ۱۲۸، ۱۳۶، ۱۵۳، ۱۶۳،۱۶۱، ۱۷۲، ۱۸۲، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۵۹، ۲۸۵، ۲۹۹، ۳۰۰،۴۷۹، ۵۸۱، ۵۹۲، ۵۹۶)

**۳–۱–۵. استناد به اماکن واقعی**

علاوه بر به‌کارگیری زمان معرفه‌شده و کدگذاری‌شده، عنصر مکان نیز در این داستان گاه با به‌کارگیری مکان‌های واقعی و آشنا به ذهن مخاطب، به امری قابل استناد تبدیل می‌شود:

قرنطینه که شروع شد و به دنبال آن مبارزه علیه قرنطینه که شروع شد، گرفتن عوامل اختلاس و احتکار که شروع شد، چهار راه استانبول و نادری و سه‌راه منوچهری که قورق شد، و نفس راحتی که مردم ایران به‌سبب تثبیت قیمت دلار در سیصد تومان کشیدند، ناگهان ویروس خاصی در همهٔ کامپیوترهای جهان افتاد... (همان، ۱۰).

برادر کوچک‌تر تقی، به درخواست تقی، با علامت رمز آشویتس کتابخانه‌ای را که بیش از سه هزار جلد کتاب و نشریه داشت و یگانه کتابخانهٔ آزادیخواهان کشور در آذربایجان بود، در آشپزخانه خانهٔ وقفی گود مرده‌شور خانهٔ تبریز آتش زد و سوزاند... (همان، ۴۳).



www.SID.ir

Arshive of SID



«پسردایی یک روز وسط‌های صبح در مسافرخانهٔ تبریز در خیابان ناصر خسرو از خواب بیدار شد» (همان، ۴۶).

از تهران آمدیم به بوشهر. قرار نبود بوشهر بیاییم. وضعیت جبهه اجازه نمی‌داد. می‌خواستند مستقیماً بفرستندشان به ایلام، ولی آوردنمان به پادگان دوکوهه. از آنجا گردانمان را را به شنوک آوردند به ایلام... (همان، ۶۲).

حتی به سپاه پاسدارن و ستاد ارتش مراجعه کردند و یک بار افسری که در رژیم گذشته از شاگردان سابق شریفی در دانشگاه بود، در ستاد ارتش نامه‌ای به قرارگاه تیپ یکم لشکر ۵۸ نوشت و اصرار داشت که حتماً دوستش در این تیپ، مجید شریفی را پیدا خواهد کرد (همان، ۶۹).

وقتی که حوالی غروب، شریفی و زنش، همراه هر دو بچه، یکی کنار پدر و دیگری بغل مادر، زنگ در خانه‌ای را در خیابان چهل و سه یوسف‌آباد به صدا درآوردند، شریفی از هیجان در پوست نمی‌گنجید و احساس می‌کرد که معما به‌زودی برای همیشه حل خواهد شد (همان، ۷۲).

عکس سوم، عکس من و پدرم است در ده فرسخی کربلا. از تبریز تا آنجا را با کالسکه، با قاطر، با گاری، با قایق با هر چه دستمان رسید رفتیم... عکس را در کربلا، سر راه حرم چاپ کرده‌اند... (همان، ۱۱۳).

(برای مصادیق نک: ۶۱ ـ ۶۴، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۶۰، ۱۶۵، ۱۷۲، ۱۷۴، ۳۰۸، ۳۱۵، ۳۱۸)

**۴-۱-۵. استناد به آثار ادبی دیگر**

در رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** به سایر آثار ادبی به دو شکل استناد می‌شود: نخست با نوعی تکه‌برداری از آن متون و درج در رمان موضوع بحث؛ بدین صورت که سخنانی از سایر مؤلفان در رمان ذکر می‌شود و هستی‌ای تاریخمند در جهان داستانی حضور می‌یابد. در نوع دوم فقط به ذکر اسامی اعم از مؤلفان یا شخصیت‌های داستانی بسنده می‌شود:

**۱-۴-۱-۵. تکه‌برداری از دیگر متون**

یکی دیگر از شیوه‌های تجلی مستندنمایی در سطح این رمان، به‌صورت به‌کار بردن جملات مشهور از برخی شخصیت‌های برجسته و تکه‌برداری از دیگر آثار داستانی و



www.SID.ir

Arshive of SID



غیرداستانی است که در سراسر رمان گنجانده شده است. این تکه‌کاریِ اپیزودی باعث می‌شود دنیاهای مختلف در هم خلط شده، تمایز مرز میان آن‌ها دشوار شود. علاوه بر این، به‌کارگیری این تکنیک روایی باعث شده است تا جنبه‌های داستانی اثر با کمک متون دیگر در عالم واقعیت مستند شود:

«به سکوت آنکه ما را به راه رؤیا می‌اندازد» رنه شار (همان، آغاز رمان).

پس آن روز پس از نماز آدینه بازگشت، به مردی کهنسال درگذشت که در نزد او کتاب بسیار بود. در حال از اسب فرود آمده در نزد آن مرد بنشست و کتاب‌ها را ملاحظه همی‌کرد تا اینکه در یکی از کتاب‌ها صورتی یافت که نزدیک بود آن صورت در سخن آید و از او خوب‌تر متصور نمی‌شد. هزارویک شب، شب نهصد و پنجاه و دو (همان، آغاز رمان).

آیا تو داستان غریب شخصیت قصهٔ آن مرد ثروتمند بغدادی را نشنیده‌ای که دو کشتی بزرگ مال‌التجاره‌اش را می‌آوردند تا به بندر برسانند و از آنجا به بغداد؟ دریا توفانی شد. هر دو کشتی غرق شدند. مرد ثروتمند که خبر را شنید خواب و آرامش از زندگی‌اش بیرون رفت. اضطراب و بی‌قراری روحش را گرفت. عسرت بیرون، در درونش خانه کرد. روحش سرگردان بندرهای بی‌خوابی شد. تا اینکه شبی وقتی درماندگی از پایش درآورد، لحظه‌ای خواب به چشمش راه یافت... (همان، ۱۴۴ ـ ۱۴۶). [بخشی از داستان‌های *مثنوی*]

در نظر گیر حالت کسی را که با چشم بسته به‌دنیا آید؛ ولی دارای فطرت نیک و حدس قوی و حافظهٔ ثابت و بی‌خلل و ضمیر ثواب‌نما باشد و از ابتدای ولادت در یکی از شهرها پرورش یابد و پیوسته در شناسایی مردم و کوچه‌ها و راه‌ها و خانه‌ها و بازارها و انواع حیوانات و جمادات در آن شهر برآید تا همه را بشناسد و چنان بصیرت حاصل کند که بی رهنما و عصاکش در آن شهر راه برود، و با هر که مواجه شود و بر او سلام کند در وهلهٔ اولی بشناسدش... (همان، ۲۱۲ ـ ۲۱۳). [بخشی از متن داستان «زندهٔ بیدار» از حی‌بن‌یقظان]

و چنین به نظر رسید که ترن چون غول جهنده‌ای می‌خواهد بجهد... و چراغ پرنور جلوی آن چون چشم مخوفی است که می‌خواهد او را ببلعد. ناگهان ایستگاه مسکو، ترن مسکو و آن نگهبان بیچاره‌ای را که به زیر ترن رفته بود به خاطر آورد... (همان، ۲۵۷). [سطور پایانی *آنارکانینای* تولستوی]



www.SID.ir

Arshive of SID



(برای موارد بیشتر نک: ۴۲، ۴۳، ۶۱ ـ ۶۴، ۱۸۰ ـ ۱۸۱،۱۸۳ ـ ۱۸۸، ۳۲۲ ـ ۳۳۰، ۳۳۲، ۳۵۴ ـ ۳۵۵، ۳۹۰ ـ ۳۹۱، ۴۳۰)

**۲-۴-۱-۵. ذکر نام کتاب‌ها و نویسندگان**

این روش که می‌توان آن را «تلمیح بینامتنی» هم نامید، به هر گونه اشاره به شخصیت‌ها و آثار واقعی و داستانی گفته می‌شود که ضمن ایجاد نوعی حاشیه‌روی، داستان را در جریان این اشاره و تلمیح خودآگاهانه در نوعی ارتباط بینامتنی قرار می‌دهد. در این شکل از مستندنمایی ـ خلاف رویه‌ای که در آن شخصیت‌های واقعی و داستانی در داستان نقش‌آفرینی می‌کردند ـ تنها به شخصیت‌های داستانی و واقعی، نام آثار و برخی اسامی برجسته و آشنا در جهان واقعی اشاره می‌شود و از این طریق داستان به مرز واقعیت نزدیک می‌شود:

> لایه‌های مختلف زمانی شهر «تروا» تَرَک برداشت و جهان درست شاهد حضور آن لایه شد که «هومر» آن را در «ایلیاد» تعریف کرده بود. «دانته» پیش از رسیدن به آخرین پله‌های جلد سوم کتاب خود برگشت به گذشتهٔ کتابش و درست در مدخل دوزخ قرار گرفت و «جیمز جویس» بخش مالی شاهکارش «اولیس» را لیسید... (همان، ۱۰).

> زنش را سه روز در بیمارستان نگه داشتند. از سه ناشر، جمعاً هشتاد هزار تومان گرفت، فعلاً علی‌الحساب، باور کنین رمان جدیدم محشر شده. حالا خودتون می‌بینین. نه! «کافکا» نه! «جویس» هم نه! زمانهٔ اونا دیگه گذشته. ما در آن سوی شیوه‌های دنیا، خوب بله... (همان، ۱۴).

> اگر می‌شد از جایی دور فیلم «ویم وندرس» را آورد و در زمان حال حافظ به صدای گرمارودی قرار داد، چرا نشود روزی حافظ شخصاً از اعماق زمان بلند شود و شعرش را خودش بخواند؟ (همان، ۳۷).

> ... اگر شپشش را هزار بار بزرگ کنید، شاخ هم درخواهد آورد. می‌گویند پیرمرد خنزرپنزری هم این شکلی بود و این تعلیمی شادان است... (همان، ۱۱۵-۱۱۶).

> آزاده خانم در جلد «گوهر»، «کاکل زری» را به احمد صادق بوشهری سپرد و از خانه بیرون رفت. «هیچ وقت بیرون نمی‌خوابید. آخه تو چه جور دوسی هسی که نتونی بگی دیشب کجا بوده. باید از اتاق من بری یا کرایش بدی. من عنکبوت



www.SID.ir

Arshive of SID



منکبوت سرم نمیشه. اگه تو فکر من نیسی، اقلاً فکر این کاکل‌زری باش... من که بچه‌داری بلد نیسم... (همان، ۱۲۱-۱۲۲).

باور کن اگر پسر می‌شد تو یک لب‌شکری دیگر مثل فیاض یا شازده و یا می‌شد لکاتهٔ اثیری به چشم تو که اگر تو می‌مردی به جای آنکه من بزرگش کنم برادر عمو دایی جد لب‌شکری می‌شدند... (همان، ۱۶۴).

(برای مصادیق دیگر نک: ۱۴، ۲۱، ۳۶، ۱۲۱ ـ ۱۲۹، ۱۵۶، ۱۶۰، ۱۶۴)

**۵-۱-۵. استناد به کتاب حاضر**[۴]

ماجرایی که در درون رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** می‌گذرد، از نظر هستی‌شناختی برساخته‌ای زبانی و نوعی تخیل است؛ ولی همین رمان از نظر مادی وجودی تاریخی دارد. بر همین اساس، وقتی راوی در مقام یک داستان با مشخصات ویژه به وجود آن اشاره می‌کند، به امری مستند و عینی ارجاع می‌دهد:

**۱-۵-۱-۵. شناسنامهٔ رمان**

یکی از برجسته‌ترین شکل‌های مستندنمایی در این اثر داستانی، نگارش بخش‌هایی است که در آن توضیحاتی درمورد نویسندهٔ اثر، تعداد صفحات رمان، عنوان روی جلد آن، موضوع و ماهیت آن و حتی زمان اتمام آن به خواننده ارائه شده است:

کلیهٔ شخصیت‌های این رمان خیالی هستند و هر گونه شباهت احتمالی بین آن‌ها و آدم‌های واقعی به‌کلی تصادفی است (همان، ابتدای کتاب).

بازجو نمی‌دانست که برای نوشتن مشروح این آشنایی و ارتباط، احتیاج به ششصد صفحه کاغذ سفید دارد و به همان صورت که از او تقریباً خواسته شده بود که رمان مردگان خانهٔ وقفی را در زندان بازنویسی کند (همان، ۴۷۳ ـ ۴۷۴).

«شما چگونه مرده‌اید؟» «مرا دای اوغلی کشته.» «دای اوغلی کیه؟» «شریفی» «شمارا با چه وسیله‌ای کشته؟» «با خودکار بیک و کاغذ.» «شوخی می‌کنید!» «فرو کردن تعلیمی بیب اوغلی توی رحمم» «کجا؟» «در رمان» «شما روح واقعی هستید؟ تب نکردید؟» «همهٔ ارواح رمان واقعی‌اند...» «گفتید رمان. کدام رمان؟» «رمانی که در سال ۱۳۷۴ نوشته می‌شود. همین حالا نوشته می‌شود.» «اسم رمان چیه؟» «آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم)» «چرا چاپ دوم؟» « رمان را تا آخر بخوانید می‌فهمید.»... (همان، ۵۹۴ ـ ۵۹۵).



www.SID.ir

Arshive of SID



به پایان رسید نگارش قصهٔ بلند ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** به خامهٔ این بندهٔ ضعیف، رضای براهنی، صبح روز ۲۳ آذر ۱۳۷۴ شمسی مطابق ۲۱ رجب ۱۴۱۶ قمری در محلهٔ پاسداران از محلات شمال شرق شمال دارالخلافهٔ طهران (همان، ۶۰۸).
(برای مصادیق دیگر نک: ۲۱، ۴۵۶، ۵۶۳ ـ ۵۶۷، ۶۳۲)

**۲-۵-۱-۵. فصول کتاب**

در این روایت چینش فصول و پی‌رفت‌هایی رمان‌ها، هم در درون متن به خواننده معرفی می‌شود که حاکی از گزارش امری واقعی است:

موقع بازخوانی و ویرایش چند بخش بعدی قصه، دکتر رضا متوجه می‌شد که نمی‌تواند مقادیر زیادی تاریخ، گزارش و مضامین مختلف خانوادگی را که به قصه راه یافته بود، حتی به رغم تناسب آن‌ها با تصویری از تصویر دکتر اکبر در قصه داشت، از آن حذف نکند (همان، ۳۵).

قصه را سر بزنگاه نگه داشته بود تا به دکتر اکبر بگوید که باز هم خیلی چیزها را حذف می‌کند، به‌ویژه بیان قصوی را عوض می‌کند، تعداد زیادی از بزنگاه‌ها را به‌ویژه حوادث زندگی خود و خانواده‌اش را حذف می‌کند تا زندگی بیب اوغلی را به‌صورت حدیثی تعریف کند که چند راوی با روایت‌های متفاوت داشته باشد. باید نوشته عمل نوشتن را به رخ نوشته بکشد... (همان، ۴۲۹).

**۳-۵-۱-۵. پایان‌بندی رمان**

سخن از پایان‌بندی رمان شکلی دیگر از مستندنمایی درون‌داستانی است که با استناد به واقعیت مادی خود کتاب صورت گرفته است:

در یک سخنرانی که دکتر رضا خطاب به تعدادی از اطبای دوستِ دکتر اکبر و در حضور او ایراد می‌کرد، گفته بود که دو گروه تاجرِ زندگی و مرگ‌اند: پزشکان و نویسنده‌ها. در همان سخنرانی گفته بود که دیگر پس از این، قصه نه یک شروع خواهد داشت و نه یک پایان؛ آغازهای متعدد و پایان‌های متعدد خواهد داشت؛ و گفته بود که یک پایان، محوِ پایان دیگر؛ آن پایان هم محوِ پایان بعدی خواهد شد... (همان، ۴۲۸).



www.SID.ir

Arshive of SID



به پایان رسید نگارش قصهٔ بلند آزاده خانم و نویسنده‌اش به خامهٔ این بندهٔ ضعیف، رضای براهنی، صبح روز ۲۳ آذر ۱۳۷۴ شمسی مطابق ۲۱ رجب ۱۴۱۶ قمری در محلهٔ پاسداران از محلات شمال شرق شمال دارالخلافهٔ طهران ( همان، ۶۰۸).

**۶-۱-۵. استناد به نظریه‌های ادبی**

از دیگر موضوعات مورد بازنمایی در این اثر که بر جنبهٔ مستندگونهٔ آن رمان دلالت دارد، به‌کار بردن تجزیه و تحلیل‌های علمی‌ای است که در حین ارائهٔ داستان و در لابه‌لای آن گنجانده شده و به نوعی «کاربستِ نظریه» در داستان شباهت دارد. این امر سبب شده است که این اثر بیشتر شبیه یک «نظریه - داستان» باشد تا یک داستان:

برای اینکه خوانندهٔ متن نویسندهٔ متن بشود، نویسندهٔ اول متن بشود، نویسندهٔ اول می‌بایست چیزهایی را در متن اثر خود مخفی کرده باشد... نویسندهٔ دوم می‌بایست اثر را به‌صورت تنظیم‌نشده دریافت می‌کرد تا به‌صورت خواننده و نویسندهٔ لایق بعدی درمی‌آمد و متن را پیش خود تنظیم می‌کرد... (همان، ۴۵۲ ـ ۴۵۳).

«... من می‌گویم ‘من’ ولی آن ’من‘، منِ شخصی من نیست. ’منِ‘ رمان است. ’منِ‘ من نیست. من یکی دیگر است. مسئله حرفهٔ نویسندگی است...» (همان، ۴۵۶).

نوشتن قصه راحت است؛ ولی نوشتن قصهٔ نوشتن اصلاً آسان نیست. قصه را یک نفر می‌نویسد و به همین دلیل زور می‌گوید، اما کسی که قصهٔ نوشتن را می‌نویسد با زورگویی مخالف است. اگر قصه را یک نفر بنویسد، قصه قصهٔ مؤلف است؛ و قصهٔ مؤلف، یعنی سلطنت مؤلف... اگر نویسنده قصه را طوری بنویسد که انگار نوشتن قصه را می‌نویسد، حتی اگر بمیرد باز قصه ادامه خواهد یافت. پس مرگ بر مؤلف! زنده باد نوشتن! (همان، ۵۶۳-۵۶۷).

شخصیت است که قصه‌نویس را می‌نویسد نه برعکس. اوست که با قصه‌نویس سر جنگ دارد. بحران یعنی همین. چون شخصیت واقعیت ندارد، می‌تواند تا ابد بنویسد. چون قصه‌نویس واقعی است، محدود است. پس بهتر است قصه‌نویس فقط کاتب آزاده خانم باشد و نه قصه‌نویس او... (همان، ۵۶۳).

در طبیعت هیچ کس سه چشم ندارد، فقط زبان می‌تواند موجود سه‌چشم بیافریند، پس زبان قادر به آفریدن چیزهایی است که طبیعت از ارائهٔ آن عاجز است. ادبیات



www.SID.ir

Arshive of SID



پدر علم ژنتیک است و در آینده آدم به چشم آفریده خواهد شد. می‌توان از زنِ سه‌چشم توجیهات مختلفی تقدیم خواننده کرد. یکی اینکه او زن است و... (همان، ۵۶۴).

«نویسنده و خواننده در هر عصری قراردادهایی برای بیان پیدا می‌کنند که فرهنگ حاکم آن عصر، آن‌ها را مکلف کرده است. درواقع تخیل سازمان‌داده‌شده‌ای بر ذهن هر دو تحمیل شده است...» (همان، ۵۶۶).

(برای مصادیق دیگر نک: ۴۱۸، ۴۲۸، ۴۳۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۶۴، ۵۶۱، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۶۰۲، ۶۰۳)

**۷-۱-۵. استناد به منابع سخن با قاعدهٔ ارجاع‌دهی نوشتار تحقیق**

به‌کارگیری منابع و مآخذ در پایان کتاب، جزو ویژگی‌های آثار علمی، تحقیقاتی و تحلیلی است که جهت مستندسازی اثر ذکر می‌شود. از این روش به‌مثابهٔ تکنیکی کاملاً هنجارشکن در پایان این رمان استفاده شده است. نویسنده در پایان رمان و در بخش ضمائم پایانی، نام همهٔ کتاب‌های داستانی و غیرداستانی و نیز افرادی را که در طول داستان بدان‌ها ارجاع داده، به‌شیوهٔ نوشتار تحقیقی ذکر کرده است. این امر درواقع نوعی صورت‌بندی و بازنمایی از منابع و مآخذ داستان است که به همراه تشکر و قدردانی از صاحبان آن آثار و دوستان نویسنده انجام شده است:

«صفحهٔ پس از شناسنامه، از *هزارویک شب*، ترجمهٔ عبدالطیف طسوجی (تهران، شرکت چاپ و نشر دانش نو، سال ۲۴۳۷) جلد ششم، ص۱۵۲» (همان، ۶۲۶).

«صفحهٔ ۹۸، چند سطر از نمایشنامهٔ 'چهار کیلومتر و نیم از واقعیت' اثر اسماعیل شاهرودی، جهان نو، شمارهٔ یک، خرداد ۴۵، ص۱۰۰» (همان، ۶۲۶).

«صفحات ۱۱۹ ـ ۱۲۰، کلاژی از دو قطعه از سنگ صبور و خیمه‌شب‌بازی دو اثر از صادق چوبک» (همان، ۶۲۶).

«صفحات ۲۰۶ ـ ۲۰۵ از زندهٔ بیدار [حی‌بن‌یقظان]، اثر ابن طفیل، ترجمهٔ بدیع‌الزمان فروزان‌فر (بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۱) صص ۲۶ ـ ۲۵» (همان، ۶۲۷).

«صفحات ۱۵۰ ـ ۱۵۱، دو قطعه از آغاز و پایان قصهٔ کوتاه 'شب‌های سفید' اثر فدور داستایوسکی...» (همان، ۶۲۷).

(برای مصادیق دیگر نک: ۶۲۶- ۶۳۱)



www.SID.ir

Arshive of SID



**۲-۵. مستندنمایی بصری ـ تصویری**

از بُعد فنی و مادیِ رسانه، سطح دوم بازنماییِ مستندگونهٔ راوی رمانِ ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** از نوع بصری ـ تصویری است. غرض از نوع بصری هر نوع نشانه‌ورزی است که به‌چشم می‌آید و فرق آن با نوع تصویری در این است که در نوع تصویری تأکید بر نشانه‌ورزی مبتنی بر شمایل است. با این وصف، همهٔ بازنمایی‌های تصویری، بصری‌اند؛ ولی همهٔ بازنمایی‌های بصری، تصویری نیستند (کوری، ۱۳۹۳:۳۰).

**۱-۲-۵. بصری ـ گرافیکی**

در برخی قسمت‌های رمان، تصویر چند دست‌نوشته در قالب نامهٔ شهید با طرح قطرات خون یا نوشتار معماگونه با قلم و خط ویژه آمده است؛ ازجمله:

ص ۶۵: در این صفحه بعد از اینکه در صفحات قبل، بخش‌هایی از وصیت‌نامهٔ یک شهید آمده، تصویر دست‌نوشتهٔ وصیت‌نامه ـ که بر روی آن جای قطرات خون نیز وجود دارد ـ به‌عنوان یک مدرک مستند ارائه شده است. این وصیت‌نامه متعلق به حسن قاضی است که امضای خود او در پایانش دیده می‌شود.

ص ۶۷: نمود دیگر به‌کارگیری دست‌نوشته در این صفحه از رمان به‌کار رفته است. در این صفحه تصویر صفحه‌ای ارائه شده است که در آن انبوهی از حروف درهم و برهمی در ردیف‌های افقی و عمودی قرار گرفته‌اند. این دست‌نوشته‌های معماگونه مربوط به نامهٔ دیگری از یک شهید است که نامش مجید شریفی است.

ص ۷۵: سومین نامهٔ مجید شریفی، دست‌نوشتهٔ دیگری است که شامل نوشته‌های آشفته به همراه اَشکال خاصی است که حالت معماگونه دارد. این دست‌نوشته نیز مربوط به نامهٔ دیگری است که به شکل خاصی نوشته شده و تصویر آن در این صفحه به شکل مستند آمده است.

ص ۷۹: در این صفحه از رمان، مجید شریفی خطاب به پدر و مادر و فیروزه کشمیری، نامهٔ دیگری را ارسال می‌کند و به همراه دل‌نوشته در پایین صفحه، شکل یک قطب‌نما را هم نقاشی کرده است. این دست‌نوشته درواقع کپی نامهٔ اوست (برای مصادیق دیگر نک: ۸۷، ۱۷۶، ۲۶۲، ۵۴۴).



www.SID.ir

Arshive of SID



**۲-۲-۵. تصویری ـ شمایلی**

**۱-۲-۲-۵. عکس‌ها**

در کنار تصویر دست‌نوشته‌های مندرج در متن، تعداد زیادی عکس با زیرنویس در برخی از صفحات رمان مشاهده می‌شود که بر شدت مستندنماییِ روایت افزوده است:

ص۱۰۴: در این صفحه، عکسی واقعی از مردی که در غسال‌خانه ایستاده، قرار گرفته است.

ص۱۱۰: آوردن عکس شمارهٔ ۱، دفاف پابرهنه: در این عکس، یک پسر نوجوان قرار دارد که در حال دف‌نوازی است.

ص۱۱۲: آوردن عکس شمارهٔ ۲، پا در هوا: در این صفحه، عکسی واقعی از یک مکتب‌خانهٔ قدیمی و صحنهٔ فلکه کردن یکی از شاگردان آن قرار گرفته است.

ص۱۱۳: عکس شمارهٔ ۳، پدر و پسر ده کیلومتری کربلا: در این طرح، پدر و پسری با لباس‌های عربی در صحنه‌ای قدیمی به‌تصویر کشیده شده‌اند.

ص۱۱۴: آوردن عکس شمارهٔ ۴، آزاده خانم در تبریز: در این صفحه، عکس واقعی دختری نوجوان با لباس سنتی به‌تصویر کشیده شده است.

ص۱۲۳: عکس شمارهٔ ۸، آزاده خانم در دوربین سیف‌القلم: در این صفحه، عکسی واقعی از یک زن عشایر با پوشش شبیه به عشایر بختیاری آمده است.

ص۱۵۵: عکس شمارهٔ ۱۲، چئتر آزاد= ناستنکا: در این عکس، تصویر واقعی دختری جوان قرار گرفته که با پوششی سنتی است.

ص۳۰۸: در این صفحه، عکس واقعی یک پیرزن ایرانی قرار گرفته که مادر دکتر شریف یکی از شخصیت‌های داستان است. این عکس در مستندنمائی اثر بسیار تأثرگذار است (نیز نک: ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۱ ـ ۱۲۲، ۱۲۴– ۱۲۶، ۱۶۱، ۱۶۶).

**۲-۲-۵. طرح ـ نقاشی**

علاوه بر به‌کارگیریِ تصاویر و عکس‌های واقعی در داستان ـ که به انسان‌های واقعی تعلق دارند ـ گه‌گاه از طرح‌های بصری و نقاشی‌های غیرواقعی هم استفاده شده است. تفاوت این اَشکال بصری با نمونه‌های قبل در این است که این شکل‌ها در حکم



www.SID.ir

Arshive of SID



طرح‌واره‌ها و نقاشی‌هایی هستند که به تقلید از واقعیت خلق شده‌اند و میزان دخالت تخیل در آن‌ها بیشتر بوده است. به‌کارگیری این نوع تصاویر در این رمان در کنار شگرد پیش از این، یعنی به‌کارگیری عکس‌های واقعی در آن، سبب شده که این رمان به اثری «مستند ـ داستانی» تبدیل شود و به‌شدت ماهیتی مستندگونه به خود بگیرد:

ص۸۹: این صفحه، یک صفحهٔ سفید و خالی است که در پایین آن نوشته شده: طرحی از مجید شریفی.

ص۹۴: به‌کار رفتن طرح نقاشی‌شدهٔ یک درشکه که به دنبال یک نوع حیوان چندجنسیتی حرکت می‌کند و هویتش معلوم نیست. طبق گفتهٔ راوی این تصویر را «اسکار دومینگز» کشیده است.

ص۱۱۳: عکس شمارهٔ ۳، پدر و پسر ده کیلومتری کربلا: در این طرح، پدر و پسری با لباس‌های عربی در صحنه‌ای قدیمی به تصویر کشیده شده‌اند.

ص۱۱۶: نقاشی شمارهٔ ۵، بیب‌اوغلی، شادان و خنزرپنزری: در این نقاشی، تصویر حیوان گربه مانندی به تصویر کشیده شده که به‌عنوان نمادی از سه شخصیت بیب اوغلی، شادان و خنزرپنزری (***بوف کور***) معرفی شده است.

ص۱۱۸: نقاشی شمارهٔ ۶، آزاده خانم در سفر خیالی‌اش به مصر: این نقاشی تصویر یک زن نقاب‌بسته است.

ص۱۲۰: نقاشی شمارهٔ ۷، پنج آزاده خانم مکثر: در این تصویر، طرح نقاشی‌گونهٔ پنج زن ایرانی ـ که با پوشش قدیمی و خیلی سنتی ایرانی به همراه چادر و روپوشی که شبیه به پوشش زنان در دورهٔ قاجار و قبل از آن است ـ آمده است.

ص۱۲۴: نقاشی شمارهٔ ۹، «کفین» آزاده خانم، کار رودن: در این صفحه طرح نقاشی‌شده از دو دست ارائه شده که اثر نقاشی‌شدهٔ «رودن» هستند).

ص۱۲۶: نقاشی شمارهٔ ۱۰، «قدمین» آزاده خانم، کار پیکاسو: در این قسمت، طرح نقاشی‌شدهٔ دو پا به تصویر کشیده شده که متعلق به «پیکاسو» است.

ص۱۵۵: نقاشی شمارهٔ ۱۱، شب چهارم آزاده خانم در پطرزبورگ: این طرح نقاشیِ تخیلی‌ای از شهر پطرزبورگ است.



www.SID.ir

Arshive of SID



ص۱۵۹: نقاشی شمارهٔ ۱۳، آزاده خانم، پل سه قاره: این طرح نقاشیِ زنی است با پوشش سنتی ـ مدرن از یک زن ایرانی (برای مصادیق دیگر نک: ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۸۳، ۲۲۷، ۳۵۳، ۴۰۲، ۵۳۹).

**۶. نتیجه**

ادبیات پسامدرن بر مبنای بافت معرفتی‌ای سامان یافته که مدعی است واقعیت و داستان هر دو با زبان و در زبان خلق می‌شوند و مرزبندیِ قطعی‌ای را که پیش‌تر برای جهان واقعی و داستانی مفروض بود، نمی‌پذیرد. بر همین اساس، یکی از قواعد ژانری این دسته از روایت‌ها درهم آمیختن انواع مرزبندی میان جهان‌های مذکور بر مبنای مستندنمایی است. این تلقی در شاخص‌ترین روایت داستانی پسامدرن فارسی، رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش***، بررسی و نشان داده شد. راوی رمان سعی کرده است در دو سطح از بُعد مادی و فنی رسانه یعنی زبانی ـ واژگانی و بصری ـ تصویری انواعی از مستندنمایی را به‌کار گیرد. موارد مستندنمایی در سطح زبانی ـ واژگانی را به شرح ذیل می‌توان برشمرد:

- شخصیت‌های تاریخی در قالب کنشگر، نویسندهٔ کتاب حاضر، فرد مورد اشاره و مسئول چاپ کتاب حاضر.
- رخدادهای گذشته، نیز وضعیت زمان حال نوشتار که به‌شکل واقعی در حال شکل‌گیری است.
- اماکن واقعی که گویی محل رخدادهای در حال وقوع است.
- آثار ادبی دیگر که از دو روش تکه‌برداری از آن‌ها یا اقتباس از اسامی آن کتاب‌ها و نویسندگان بدان‌ها استناد شده است.
- نظریه‌های ادبی هم به‌مثابهٔ امری رایج و تاریخی در متن بازنمایی و گاهی نیز همسو با آن دربارهٔ رمانِ در حال نگارش داوری شده است.
- واقعیت مادی رمان نیز در مقام واقعیتی در حال وقوع، گاهی موضوع استناد راوی است. افزون بر افشای زمان حال نگارش رمان، صحبت دربارهٔ شناسنامهٔ کتاب،



www.SID.ir

Arshive of SID



فصول و پایان‌بندی سبب می‌شود که رمان در حال نگارش به‌مثابهٔ رخدادی تاریخی و مستند مطرح شود و با جنبهٔ داستانی آن درآمیزد.

– ارجاع‌دهی به‌شیوهٔ نوشتار تحقیقی آشکارترین و هنجارگریزترین شکل مستندنمایی یک رمان است که راوی بدان متوسل شده است. در صفحات پایانی کتاب اسامی تمام منابعی که راوی در درون متن بدان‌ها ارجاع داده یا از آن‌ها اقتباس و حتی تکه‌برداری کرده، به‌شیوهٔ نوشتار تحقیقی ذکر شده است.

سطح بصری ـ تصویری، که از نظر ادراکی و اقناعی تأثیرگذارتر و از نظر استناد موثق‌تر می‌نماید، گاهی در قالب استناد به نامه‌هایی است که خط و ترتیبِ متفاوت دستخط‌ها نامه‌ها؛ نیز لکه‌های خون بر برخی از آن‌ها سبب می‌شود وجه واقعی و اعتبار استناد دوچندان برجسته شود. گاهی هم بنای مستندنمایی در قالب انواع عکس نمایان می‌شود که جنبهٔ شمایلی آن‌ها یا به عبارت دیگر، شباهت محوری موجود میان دال و مدلول این دسته از نشانه‌ها نه‌تنها مستندبودگی متن را اثبات می‌کند، بلکه اعتبار استناد را هم‌سطح با جنبهٔ واقعی ـ تاریخیِ دست‌نوشته‌های مذکور تضمین می‌نماید. با این وصف، راوی رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** انواع مستندنمایی‌ای را که در سطح واژگانی ـ زبانی آغاز کرده با نمایش وجوهی دیگر از آن‌ها در سطح بصری ـ تصویری تثبیت کرده است، مرز واقعیت و داستان را با تکیه بر قواعد ژانر و همسو با بافت معرفتی روایت‌های پسامدرن به تعلیق درآورده و سامان خبر یا معناسازی را از قطعیت انداخته است؛ به طوری که خواننده در تبیین جایگاه معرفتی ـ هستی‌شناختی سوژه‌های روایی با ابهام‌های متفاوت‌تری مواجه می‌شود؛ امری که در قیاس با تجربه‌های مألوف روایی و ابهام‌گشایی از آن‌ها غریب‌تر است.

**پی‌نوشت‌ها**

۱. فراداستان (metafiction): خودآگاهی ادبیات داستانی که با عنوان اصطلاحیِ فراداستان با پیشوند «فرا» معمول شده است و تاریخچه‌ای به قدمت خود روایت دارد (مارتین، ۱۳۸۹: ۱۳۷). فراداستان به نوشته‌ای داستانی گفته می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجه خواننده را به ماهیت و یا وضعیت خود به‌عنوان یک امر ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را درمورد رابطهٔ میان واقعیت و داستان مطرح سازد (وو، ۱۳۸۹: ۸ ـ ۹). گلن وارد «خودآگاهی» را از



www.SID.ir

Arshive of SID



ویژگی‌های اصلی هنرهای پست‌مدرنیستی می‌داند که درمورد شرایط هستی خودشان به پرس‌وجو می‌پردازند؛ به طوری که داستان پست‌مدرنیستی در کنار ارائهٔ داستان، خواننده را درگیر عناصر داستان و توجه به آنان می‌کند (وارد، ۱۳۸۹: ۴۹ ـ ۵۱). دیوید لاج فراداستان را داستانی درمورد داستان می‌داند و به نوشته‌هایی اطلاق می‌کند که توجه ما را به شیوه‌های انشا داستان جلب می‌کنند (لاج، ۱۳۸۸: ۳۴۵).

۲. فرازبان: نشانه هنگامی فرازبانی است که محمولِ یک واحد زبانی قرار بگیرد که خودش عنصری از رمزگان زبانی است (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۲۵).

۳. اتصال کوتاه (short circuit): بین متن ادبی و جهان واقع، به عبارتی ـ بین هنر و واقعیت ـ فاصله‌ای وجود دارد و خصوصیت نوشته‌های پسامدرنیستی تلاش به منظور ایجاد اتصال کوتاه در این فاصله است تا خواننده بهت‌زده شود (پاینده، ۱۳۸۵: ۷۵).

۴. گفتنی است که راوی علاوه بر شناسنامه، فصول و پایان‌بندی رمان، به زمان نوشتن آن نیز در قالب زمان حال استناد می‌کند؛ ولی چون در بخش زمان بدان اشاره شد، در این بخش مجدداً ذکر نشد.

## منابع


- آزاد ارمکی، تقی و شهرام زمانی (۱۳۹۰). «بازنمایی جامعه پیش و پس از انقلاب با تکیه بر دو رمان رازهای سرزمین من و آزاده خانم رضا براهنی». ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***. ش۲۰. صص۱۶۳ ـ ۱۸۱.
- براهنی، رضا (۱۳۷۶). ***آزاده خانم و نویسنده‌اش***. چ۲. تهران: نشر قطره.
- بوث، وین (۱۳۸۸). «ریطوریقای داستان». ***گزیدهٔ مقالات روایت***. مارتین مکوئیلان. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد. صص۱۰۸– ۱۱۶.
- پاینده، حسین (۱۳۸۵). ***نقد ادبی و دموکراسی: جستار هایی در نظریه و نقد ادبی جدید***. تهران: نیلوفر.
- ـــــــــــ (۱۳۸۶). «رمان پسامدرن چیست؟». ***ادب‌پژوهی***. ش۲. صص۱۱ ـ ۴۷.
- ـــــــــــ (۱۳۸۷). «خلاقیت پسامدرن در *آزاده خانم و نویسنده‌اش*». ***اعتماد***. ش۱۸۶۶.
- پرینس، جرالد (۱۳۸۸). «در باب روایت‌شناسی: گذشته، حال، آینده». ***گزیدهٔ مقالات روایت***. مارتین مکوئیلان. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد. صص۲۰۱ ـ ۲۰۲.
- ـــــــــــ (۱۳۹۱). ***روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت***. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.




www.SID.ir

Arshive of SID



- پیروز، غلامرضا و همکاران (۱۳۹۰). «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*». ***جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***. س۳. ش۱. صص ۱۳۳ ـ ۱۵۷.
- ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***. ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- شمیسا، سیروس و منصوره تدینی (۱۳۸۶). «شخصیت‌های رمان‌های پست مدرن». ***زبان و ادب***. ش۳۴. صص ۶۸ ـ ۸۴.
- عامری، رضا (۱۳۷۸). «نقد رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*». ***گلستانه***. ش۴. صص۴۳ ـ ۴۵.
- کوری، گریگوری (۱۳۹۳). ***تصویر و ذهن: فیلم، فلسفه و علوم شناختی***. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
- لاج، دیوید (۱۳۸۸). ***هنر داستان‌نویسی***. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نشر نی.
- ـــــــــ (۱۳۸۶). «رمان پسامدرنیستی». ***نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم***. دیوید لاج و همکاران. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر. صص۱۴۳ ـ ۲۰۰.
- لوئیس، بری (۱۳۸۳). «پسامدرنیسم و ادبیات». ***مدرنیسم و پست مدرنیسم در رمان***. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: روزنگار. صص۷۷ ـ ۱۰۹.
- مارتین، والاس (۱۳۸۹). ***نظریه‌های روایت***. محمد شهبا. تهران: هرمس.
- مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲). ***داستان پسامدرنیستی***. ترجمهٔ علی معصومی. تهران: ققنوس.
- وارد، گلن (۱۳۸۹). ***پست مدرنیسم***. ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذرکرمی. تهران: ماهی.
- وو، پتریشیا (۱۳۸۹). ***فراداستان***. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: نشر چشمه.
- یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا و همکاران (۱۳۹۴). «وجوه عنصری سبکی تناقض در رمان‌های پسامدرن فارسی: بر مبنای آثار براهنی، روانی‌پور، خسروی و کاتب». ***پژوهش‌های ادبی***. س۱۲. ش۴۹. صص ۱۲۵ ـ ۱۵۰.



www.SID.ir