# شیوه‌های بازتاب استراتژی‌های روایی فراداستان در رمان‌های پسامدرن فارسی

هدی پژهان[1]
محمّدعلی محمودی[2]

**چکیده**

امروزه کاربرد استراتژی‌های روایی پسامدرنیسم در رمان‌های فارسی جریانی را به راه انداخته که نقد ادبی را برای درک دلایل و شیوه‌های به‌کارگیری آن‌ها به خود معطوف کرده است. این استراتژی‌ها در تمام سطوح گفتمان روایی مورد آزمایش قرارگرفته است. فراداستان اصطلاحی است که به خودآگاهی ماهیت داستان‌وارگی و خیالی بودن روایت‌های داستانی اطلاق می‌شود؛ و هم‌چنین ساختگی و تصنّعی بودن محتمل جهان خارج از متن داستانی را نیز مورد کنکاش قرار می‌دهد. فراداستان از استراتژی‌های روایی پرکاربرد داستان‌نویسی فارسی در دو دهه‌ی گذشته است که نویسندگان از طریق عمل نوشتن به پژوهش درباره‌ی نظریّه‌ی داستان می‌پردازند. مؤلّف با کاربرد فراداستان قصد دارد فاصله‌ای میان خواننده و داستان ایجاد کند و بدین وسیله شکافی میان واقعیّت و روایت برای خواننده به وجود بیاورد. استراتژی فراداستان در رمان‌های نویسندگان فارسی زبانی که شگردهای داستانی پسامدرن را مورد استفاده قرار داده‌اند، به اشکال و شیوه‌های مختلف و سبک‌های متعدد مورد بازنمایی قرار گرفته‌است. در پژوهش حاضر به بررسی سبکی شکل‌های پردازش آن در رمان‌های معدودی پرداخته شده‌است.

**واژه‌های کلیدی:** پسامدرن، فارسی، رمان، فراداستان، سبک

---

[1]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان (نویسنده‌ی مسؤول)
hodapechhan@gmail.com
۲- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان
mahmoodizz@yahoo.com

**تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۲/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۶/۲۵**

www.SID.ir

Archive of SID

## ۱- مقدّمه

رمان هنر انسان عصر جدید است. منتقدان و نظریّه‌پردازان هنری و ادبی در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی رمان به مثابه‌ی صناعتی کاربردی و پربار، پژوهش و ژرف‌نگری کرده‌اند. شکل‌گیری و رشد فرهنگ و ادبیّات وابسته به پیشرفت و تکامل اجتماعی اقتصادی و سیاسی جامعه است. رمان‌نویس مدرن که اندوه و محنت فروپاشی ارزش‌های انسانی ناشی از خردگرایی محض را در سال‌های آغازین قرن بیستم تجربه کرده‌است، به جهان درون خود پناه می‌برد. تنهایی انسان و فردگرایی به منزله‌ی واقعیّتی در زندگی انسان مدرن تجلی می‌یابد. از دهه‌ی ۱۹۶۰ به این سو با پیچیده‌تر شدن زندگی و پیدایش پسامدرنیته، رمان نیز شکل پیچیده‌تری به خود گرفت. بدعت‌های رمان‌نویس پسامدرن فضایی اغراق‌آمیز و سرشار از عدم قطعیت و سردرگمی ایجاد می‌کند. دیوید لاج[۱] منتقد و نویسنده‌ی انگلیسی در این باره می‌گوید: «هرگز نمی‌شود ابهام شکل گرفته در پیرنگ رمان‌های پسامدرنیستی را از میان برد، زیرا این‌گونه رمان‌ها شبیه به کلافی سردرگم هستند» (لاج، ۱۹۹۳: ۲۲۶) پسامدرنیسم پدیده‌ای بین‌المللی است و نویسندگان برجسته‌ی این شیوه از ملّیّت‌های گوناگون‌اند. استفاده از تکنیک‌های روایی پسامدرن از دهه‌ی ۷۰ تاکنون مورد توجّه رمان‌نویسان فارسی قرار گرفته‌است. شگردهای فراداستان از پرکاربردترین شگردهای رمان‌هایی است که با تمهیدات پسامدرنیستی نگاشته می‌شوند. «فراداستان» اصطلاح مناسبی برای توصیف نحوه‌ی نگارش رمان‌های پسامدرنیستی است. «این اصطلاح را نخستین بار ویلیام گس[۲] رمان‌نویس و منتقد امریکایی در یکی از مقالاتش در سال ۱۹۷۰ برای اشاره به آن دسته ازآثار داستانی به‌کار برد که نه تنها در صدد نفی داستان‌وارگی خود نبودند؛

---

۱- David Lodge
۲- William H. Gass

www.SID.ir

Archive of SID

بلکه با پرداختن به موضوعات داستان‌نویسی، مرتّب این نکته را به خواننده یادآور می‌شوند که آن‌چه می‌خواند صرفاً داستان است» (پاینده،۱۳۹۴ب: ۲۹).

پتریشیا وو[۱] در کتاب خود با عنوان «فراداستان» تعریف معروف خود را از این نوع داستان‌نگاری یعنی آثار داستانی خودآگاه ارائه می‌دهد: «اصطلاح فراداستان به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجّه خواننده را به ماهیت ساختگی و مصنوع خود جلب می‌کند تا به این شیوه پرسش‌هایی را در رابطه با داستان و واقعیّت مطرح کند: فراداستان، داستان‌وارگی یا خیالی بودن محتمل جهان خارج از متن داستان ادبی را هم مورد کنکاش قرار می‌دهد» (وو، ۱۳۹۰: ۹).آن‌چه سبب نزدیکی و پیوند فراداستان‌نویسان به هم می‌شود، استفاده از شگردهای داستانی برای کنکاش و ژرف‌نگری در نظریه‌های داستان‌نویسی است. این تکنیک به بررسی دقّت و تفکّر نوع بشر درباره‌ی تجربه‌اش از جهان و بازنگری و کنکاش در جهان داستان و جهان خارج از داستان می‌پردازد.

ادبیّات از دیرباز محاکاتی از واقعیّت دانسته‌شده است و این باور در دوره‌ی مدرنیسم به شکل تقلید از واقعیّت درونی و ذهنی به جای واقعیّت بیرونی بروز یافت و موجب شکل‌گیری تکنیک‌هایی چون جریان سیّال ذهن و تک‌گویی درونی شد؛ اما در فراداستان هیچ‌گونه تقلیدی از واقعیّت بیرونی یا عینی و درونی یا ذهنی صورت نمی‌گیرد، بلکه خود تکنیک‌ها و صناعات داستان‌نویسی مورد محاکات واقع می‌شوند. جان بارت تعریفی از فراداستان دارد که با کارکرد آن مطابقت دارد: «فراداستان آن نوعی از رمان است که به جای تقلید از جهان از یک رمان تقلید می‌کند» (پاینده،۱۳۹۴ الف: ۷۴).

«فراداستان مبتنی بر اصل عدم قطعیت هایزنبرگ است. هایزنبرگ بر این باور است که نمی‌توان جهان عینی و ابژکتیو را توصیف کرد؛ زیرا مشاهده‌کننده

۱- Patricia Waugh

www.SID.ir

Archive of SID

همواره امر مورد مشاهده را تغییر می‌دهد و می‌انگارد اگر آدمی نتواند طبیعت را مورد محاکات قرار دهد، لااقل قادر به تبیین تصویری از رابطه با طبیعت است و فراداستان بیان‌کننده‌ی عدم قطعیّت این رابطه با جهان است» (وو،۱۳۹۰: ۱۰). جهانی که قابل بازنمایی نیست و داستان و تخیّلات ادبی تنها گفتارهایی از جهان را بازنمایی می‌کند. فراداستان نوعی نوشتار است که به شکلی مشخّص و واضح وضعیّت تصنّعی خود را به نمایش می‌گذارد، و بدین شیوه به ژرف‌اندیشی درباره‌ی رابطه‌ی جهان واقعی و جهان داستان می‌پردازد. موضوع این داستان‌نویسی خودآگاه دقیقاً فاصله‌ی داستان و نقد است. یکی از دلایل شکل‌گیری این نوع داستان‌نویسی مخالفت آن با رئالیسم و واقع‌نمایی جهان داستان به مثابه‌ی زندگی واقعی است؛ بنابراین فراداستان در امر واقعیّت خلل وارد می‌کند و آن را تردیدپذیر نشان می‌دهد. رمان‌های فراداستانی بنیان متعارف وجود را تضعیف می‌کنند و سبب بازاندیشی و بازنگری درباره‌ی جایگاه فلسفی واقعیّت می‌شوند.

«نویسندگان پسامدرنیستی مانند فاولز بدین امید از شگرد فراداستان بهره می‌برند که خوانندگان رمان‌های‌شان با آگاهی‌ای نو به شیوه‌ی برساخته شدن معانی و ارزش‌های این جهان بنگرند و با استفاده از این آگاهی در درستی و قطعیت این معانی و ارزش جهان تردید روا دارند و به امکان دگرگونی آن‌ها در زندگی بیندیشند» (وو،۱۳۹۳: ۱۹۴).

## ۲- پیشینه‌ی پژوهش

کتاب‌ها و مقالات بسیاری در دهه‌ی اخیر با موضوع رهیافت‌های پسامدرنیستی به چاپ رسیده‌است که در این میان تعدادی از آن‌ها به مقوله‌ی فراداستان توجّه نشان داده‌است؛ از جمله کتاب‌هایی که به صورت تخصّصی به این موضوع پرداخته و به فارسی ترجمه شده‌است؛ کتاب فراداستان (۱۳۹۰) اثر پتریشیا وو

www.SID.ir

Archive of SID

است که شهریار وقفی‌پور ترجمه‌ی آن را برعهده داشته‌است. در میان مقالات چاپ شده منصوره تدیّنی «تولّد دوباره‌ی یک فراداستان» (۱۳۸۷) را در دو داستان کوتاه ابوتراب خسروی مورد مداقّه قرار داده‌است، مقاله‌ی«پسامدرن تصنّعی؛ بررسی شگردهای فراداستان در رمان بی‌وتن» (۱۳۸۹) از سحر غفاری؛ «شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه دهه‌ی ۷۰ و ۸۰» (۱۳۹۲) از شریف‌نسب و ابراهیمی فخار. همان‌طور که از عنوان پیداست در زمینه‌ی داستان کوتاه است؛ «مطالعه‌ی موردی مارمولکی که ماه را بلعید» (۱۳۹۳) از پیروز و رضوانیان در زمینه‌ی فراداستان تاریخ‌نگارانه است. فراداستان تاریخ‌نگارانه ایده‌ی پسامدرنیست‌ها را درباره‌ی عدم امکان دست‌یابی به حقیقت تاریخی تبیین می‌کند، خود حوزه‌ی گسترده‌ای دارد که در درون این پژوهش نمی‌گنجد. از مطالعه‌ی آثار و مقالات سال‌های اخیر چنین برمی‌آید که داستان کوتاه فارسی با نگاهی شامل و همه جانبه مورد مداقّه قرار گرفته‌است؛ ولی در زمینه‌ی رمان اگرچه بعضی مطالعات در مورد یک یا دو اثر انجام شده است، امّا در حوزه‌ی رمان‌های فارسی نیازمند پژوهشی با جامعه‌ی آماری گسترده‌تری بودیم تا بتوانیم روند توجّه به فراداستان را در رمان‌های فارسی مورد بررسی همه‌جانبه‌تری قرار دهیم.

## ۳- پرسش‌های پژوهش

۱- کدام یک از تکنیک‌ها و شگردهای چاپی و روایی فراداستان در رمان‌های فارسی به‌کار رفته‌است؟

۲- فراداستان نویسان فارسی کدام اهداف را از کاربرد این شگردها دنبال می‌کنند؟

www.SID.ir

Archive of SID

## ۴- چارچوب نظری پژوهش

در دهه‌ی اخیر رمان‌نویسان بسیاری در حوزه‌ی فراداستان طبع‌آزمایی کرده‌اند، اگرچه بعضی از رمان‌ها از محوریت و مرکزیت فراداستانی برخوردار نیستند؛ آن را به‌عنوان خلاقیتی نوین در داستان‌نویسی مورد توجّه قرارداده‌اند. برای تحلیل ساختار صوری و عرفی رمان فراداستان باید شگردهای بارز مورد استفاده در آن بررسی شود.

«تمام ویژگی‌های نقیضه‌پردازانه‌ی یک متن داستانی را که در پی ایجاد شکاف بین واقعیّت و داستان است می‌توان ویژگی‌های فراداستانی دانست؛ مانند جابه‌جایی، عدم انسجام، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتّصال کوتاه و سایر شگردهایی که نویسنده هنگام استفاده از آن‌ها قصد برملا کردن عرف‌های ادبی را دارد» (لاج،۱۳۹۴: ۱۴۳-۱۸۶). همانند «روایت‌های متداخل و داستان در داستان، شخصیّت‌هایی که داستان زندگی خود را می‌خوانند، عوالم متناقض و ناسازگار، ساختارهای تودرتو، ساختاری که با درهم تنیدن روایت‌های راویان گوناگون موجب می‌شود که واقعیّت داشتن هر ساختار منفردی مورد تردید واقع شود». (پاینده،۱۳۹۳: ۱۸۷) ترفندهای فراداستانی گونه‌هایی از آشنایی زدایی است و فراداستان نقیضه‌ای در برابر شگردهای داستان‌پردازی رئالیسم و مدرنیسم است.

اظهار نظر راوی یکی از ویژگی‌های مهم فراداستان است؛ بدین منظور که قصد دارد خودآگاهی خود را به طور مستمر به نمایش بگذارد. پاتریشیا وو از منتقدان مطرح پست‌مدرن «فراداستان را بیان چند نمونه از دخالت‌ها و نقل قول‌های مستقیم نویسندگانی همچون استرن، جانسن، بارتلمی و ... در داستان‌های‌شان دانسته‌است. از نظر او صریح‌ترین نوع فراداستان همین سخنان خودآگاه نویسنده است که عامدانه غیر واقعی بودن داستان را به خواننده گوشزد می‌کند» (وو، ۱۳۹۰: ۷-۸). جسی متس در این باره می‌نویسد:

www.SID.ir

Archive of SID

فراداستان معمولاً راوی‌ای دارد که دائماً به روش‌های داستان‌گویی‌اش می‌اندیشد. گاه ممکن است این راوی خود نویسنده باشد که می‌کوشد اثر داستانی خلق کند و پیوسته به مشکلات این کار فکر می‌کند (لاج، ۱۳۹۴: ۲۱۶). دیوید لاج هم یکی از شیوه‌های اتّصال کوتاه (فاصله انداختن میان متن ادبی و جهان واقع) را مطرح کردن نویسنده و موضوع نویسندگی در متن می‌داند (لاج،۱۳۹۴: ۱۸۷).

ویسین گوی[۱] در دانش‌نامه‌ی رمان فراداستان را شامل ویژگی‌هایی چون: «خود ارجاعی روند نویسندگی، آشفتگی و اضطراب و عدم قطعیت راجع به صحت و سندیت تمثال؛ و بازیگوشی و طنز در صدای روایت» می‌داند (گوی، ۲۰۱۱: ۵۱۴). کلین کویتز[۲] سه روش اصلی برایآن برشمرده‌است: «۱- ورود نویسنده به متن یا همان اتّصال کوتاه ۲- برجسته کردن بعد فیزیکی کتاب و بازیگوشی‌های چاپی ۳- برساختن ماشین‌وار کتاب و کاربرد افراطی فنون داستان‌نویسی» (کویتز، ۲۰۱۱: ۸۳۶). به نظر می‌رسد در تقسیم‌بندی اخیر، مورد نخست و آخر می‌توانند در هم ادغام شوند و تداخل در حوزه‌ی کاربردشان رخ می‌دهد، بنابراین در پژوهش حاضر مورد سوّم در ذیل مدخل ورود نویسنده (اتّصال کوتاه) بررسی می‌شود. وو خود به این نکته اذعان دارد که فراداستان «اصطلاح منعطفی است و دامنه‌ی گسترده‌ای از داستان‌ها را فرامی‌گیرد» (وو،۱۳۹۰: ۳۱). اگر چه نمی‌توان هیچ داستانی را به طور قطع و کامل یک فراداستان تلقّی کرد، چرا که هریک از این متون در ذات خود نوشته‌ای داستانی‌اند، هرچند از نُرم‌ها و هنجارهای موجود به دلیل آگاهی بخشیدن به خواننده عدول کنند؛ تأکید صرف بر نظریه‌ها آن را بدل به یک نظریّه‌ی ادبی صرف می‌کند و از ماهیّت داستان‌واره‌ی خود خارج می‌شود.

---

۱- Gui
۲- Klinkowitz

www.SID.ir

Archive of SID

## ۵- تمهیدات فراداستانی رمان‌های فارسی

### ۵-۱- ورود نویسنده به متن یا همان اتّصال کوتاه

فراداستان سعی دارد واقعی نبودن داستان را آشکار کند و صریح‌ترین جنبه‌ی آن این است که نویسنده خود وارد داستان می‌شود و خواننده را از غیرواقعی بودن آن آگاه می‌کند. در این روش نویسنده به صراحت اعلام می‌کند که در حال نوشتن داستان است و آن‌چه خواننده می‌خواند، حقیقت ندارد و داستانی بیش نیست. وی این‌گونه اظهار نظرها و دخالت‌های نویسنده را «نظرهای فراداستانی» و در جای دیگر«صحبت‌های فراداستانی» خطاب به خواننده می‌نامد (لاج،۱۳۹۴ :۱۵۲ و ۱۶۸). لاج معتقد است که این نوع آشکارسازی تمهید از روش‌هایی است که نویسنده برای ایجاد اتّصال کوتاه استفاده می‌کند (لاج،۱۳۹۴: ۱۶۷). نویسنده به شیوه‌های گوناگون به متن ورود پیدا می‌کند و به صراحت در روایت‌گری و شیوه‌های بازگویی داستان آشنایی‌زدایی صورت می‌دهد و بدعت‌گذاری می‌کند. راوی در این‌گونه داستان‌ها راجع به شخصیّت‌ها و رویدادها هم اظهارنظر می‌کند. وو در این مورد از اصطلاح «راوی بیش از حد فضول» استفاده می‌کند (پاینده،۱۳۹۴ الف: ۷۵).

در متون فراداستانی یا در رمان‌نویسی خودآگاه دخالت نویسنده در متن باعث می‌شود که تمایز وجودشناسانه‌ی واقعیّت و داستان آشکار شود و اساساً باید گفت این ورود نویسنده به متن به منظور طرح پرسش‌های وجودشناسانه است. گاه این دخالت توسط راوی اتفاق می‌افتد و سبب درآمیختگی مرزهای وجودی می‌شود. ژنت راوی را از حیث مشارکتش در داستان به دو دسته‌ی متفاوت تقسیم می‌کند: «راوی‌ای که در داستان حضور ندارد» و دیگر «راوی‌ای که دست‌کم به سبب برخی آشکارسازی‌های شخصی» در داستان حضور می‌یابد» (ریمون-کنان،۱۳۸۷ ۱۳۰).

www.SID.ir

Archive of SID

در بررسی روایت‌گری و البتّه حضور نویسنده در فراداستان‌های پسامدرنیستی باید به رابطه‌ی نویسنده یا راوی با شخصیّت پرداخته شود؛ «شخصیّت‌پردازی پسامدرن حمله‌ای به تصوّر هویّت است. شخصیّت‌پردازی پسامدرن موجب می‌شود که در ساخت و پرداخت شخصیّت‌ها (اگر هنوز بتوان چنین نامی بر آن‌ها نهاد) وجود آن‌ها (و نه ماهیتشان) توسّط تفاوت- و نه هویت- تعیین شود» (داهرتی،۱۳۸۷: ۳۰۳). در داستان‌های پسامدرن اصلاً سعی بر واقعی نشان دادن شخصیّت برای خواننده نیست، بلکه به عکس نویسنده عامدانه سعی در برانداختن اصل بازنمایی دارد. خواننده با شخصیّت‌هایی مواجه می‌شود که با پی‌رنگ داستان و نویسنده مخالفت می‌کنند و در پی کسب استقلال فردی هستند.

ورود نویسنده به داستان معمولاً به دو روش عمده صورت می‌گیرد؛ یا نویسنده آشکارا خود را مؤلّف و نویسنده‌ی رمان معرّفی می‌کند- که در این مورد حتّی درمورد شگردهای داستان‌نویسی خود سخن می‌گوید- و یا این‌که به همراه شخصیّت‌ها در کنش داستانی شرکت می‌کند؛ در هر دو نوع، نویسنده وارد متن می‌شود و روند داستان را دست‌کاری می‌کند. در این زمان است که خواننده به اصالت دنیای متن و دنیای خارج از متن شک می‌کند و بعد وجودشناختی رمان برجسته می‌شود.

### ۵-۱-۱- اعطای نقش به خواننده و همبازی شدن با او

از ویژگی‌های دیگری که پتریشیا وو برای فراداستان‌های پسامدرن برمی‌شمرد اعطای نقش به خواننده است تا حدی که خواننده در برآفریدن معنای داستان، فعّالانه مشارکت دارد (پاینده،۱۳۹۴الف: ۷۶). همبازی شدن با خواننده به شیوه‌های متعدّدی اتّفاق می‌افتد و نویسنده می‌تواند از بازی ساده تا پیچیده خواننده را وارد دنیای داستان کند و شگردهای اتّصال کوتاه را برای تداخل

www.SID.ir

Archive of SID

وجودشناختی در متن به کار بندد. یکی از این شیوه‌ها مخاطب قراردادن خواننده است: راوی اوّل شخص خاک سور (۱۳۹۴) که ساختار نامه‌نگارانه را در پیش گرفته است برای «تو»یناآشنایی می‌نگاردکه صراحت ضمیر «تو» و مجهول بودنش سبب وارد شدن نهیبی به خواننده می‌شود. گویا گذر از این اوّل شخص به سوّم شخص برای نویسنده به معنای هویت‌ها و شخصیّت‌های متعدد در وجود اوست؛ کسی در درونش کارهایی را که او دوست ندارد انجام می‌دهد. گاه هم در درون پرانتز جملاتی را به صورت توضیحی و مستقیم برای خواننده بازگو می‌کند و او را مورد خطاب قرار می‌دهد:

*البته مشکل است آدمی خوابی را با تمام جزییاتش به یاد بیاورد، خواننده‌ی عزیز (فاضلی،۱۳۹۴:۱ ۵).*

گاه نویسنده با حذف بخشی از جمله و سکوت‌های عمدی خواننده را به عنوان یک هم‌بازی فعال وارد عمل می‌کند. در رمان هیس (۱۳۹۲) از محمّدرضا کاتب، به کرّات این نکته دیده می‌شود:

*معلوم نیست هرچه آدم بنویسد درست از آب دربیاید. به نظر من او خودکشی نکرده‌است چون (کاتب،۱۳۹۲ب: ۱۶۷).*

راوی اوّل شخص این رمان که پاسبان است و همان نویسنده‌ی رمان، در طول داستان اشاره‌های صریح به داستان‌نویسی دارد. این رمان در هر فصلی، بخشی دارد با عنوان: «درپرده: گفتگو: نقطه چین» که با «می‌نویسد، می‌نویسم، می‌نویسید» شروع می‌شود و توضیح می‌دهد که قادر به حذف بعضی نکات نیست و از ذکر آن‌ها ناگزیر است؛ ولی خواننده را با ضمیر «شما» مورد خطاب قرار می‌دهد و او را در حذف و نادیده گرفتن مطالب درون نقطه چین مختار می‌کند و به تکرار این مطلب در رمان دیده می‌شود:

www.SID.ir

Archive of SID

*این بخش را در صفحه‌هایی نقطه چین قرار دادیم تا در صورت نظر مساعد شما توسط خود شما از کتاب جدا شود (البتّه خوانده نشدن این بخش به معنی حذف آن توسط خواننده و نویسنده می‌باشد) (کاتب،۱۳۹۲ب: ۲۵).*

رمان فرصت مطالعاتی (۱۹۸۲) نوشته‌ی جان بارت این پرسش را مطرح می‌کند آیا پایان رویدادهای داستان آغاز نگارش آن است؟ یا این که پایان نگارش داستان آغاز رویدادهای آن؟ (وو، ۱۳۹۳: ۱۸۴) این مطلبی است که در رمان قاسمی قابل ملاحظه است. نویسنده اذعان دارد که بعد از نوشتن رمان شخصیّت‌ها حقیقی شدند و خواننده را درگیر ابهامی می‌کند که مرزهای میان حقیقت و داستان را مخدوش‌شده می‌یابد:

*کتاب هم‌نوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها را من سال‌ها پیش نوشته بودم، خیلی پیش‌تر از آن که همه‌ی آن اتّفاقات رخ بدهد. داستانی کاملاً خیالی. در آن هنگام هیچ‌کدام از شخصیّت‌ها را نمی‌شناختم حتّی سیّد و رعنا را. بعد زندگی‌ام شبیه این کتاب شد (قاسمی،۱۳۹۱: ۱۴۲).*

### ۵-۱-۲- شورشگری شخصیّت‌ها

گاهی مرزهای وجودشناسانه‌ی متن و مؤلّف، از راه کنش متقابل مؤلّف و شخصیّت نشان داده می‌شود؛ مانند کولی کنار آتش (۱۳۹۳) نوشته‌ی منیرو روانی‌پور. نویسنده با شخصیّت اصلی داستان گفتگو می‌کند و این مکالمه از نوع معارضه‌ی میان نویسنده و شخصیّت است. مانس می‌خواهد داستانی بنویسد که آینه– دخترک کولی- ترجیح می‌دهد شخصیّت اصلی داستان او باشد نه منیرو. به همین علت قصد دارد از داستان او بگریزد و این خیال گریز آینه از داستان، و معارضه‌ی میان او و نویسنده، در کلّ داستان جریان دارد. نویسنده از آینه می‌خواهد نگریزد، امّا آینه از داستانی که منیرو برایش رقم زده‌است بیزار است و فکر می‌کند نویسنده‌ی دیگری او را بهتر می‌نوشته‌است. نویسنده در طول

www.SID.ir

Archive of SID

رمان هر تمهیدی به کار می‌بندد تا آینه را در داستان نگـه دارد. در جاهـایی از رمان روانی‌پور، مرز میان راوی و نویسنده قابل تفکیک است:

*کاری بکن زن، حرفی بزن. داستانت بدون آینه هیچ است، نگاهش کـن چطـور تلوتلو می‌خورد و درست برخلاف مسیری که تو می‌خواهی حرکت می‌کند. یک لحظه‌ی دیگر اگر درنگ کنی تا ابد می‌رود، شتاب کن... (روانی‌پور،۱۳۹۳: ۳۵).*

در طول رمان، جملات نویسنده داخل گیومه قرار می‌گیرد. منیرو روانی‌پور خود می‌گوید:

*اگر نویسنده به قهرمان قصه‌اش مجال فکر کردن بدهـد روزگـارش تبـاه اسـت (همان: ۳۵).*

در کولی کنار آتش (۱۳۹۳) با شخصیّتی سرکش مواجهیم که قصد دارد مطابق میل خودش نوشته شود. نویسنده به او وعده می‌دهـد کـه در فصـل‌هـای بعـد زندگی بهتری خواهد داشت؛ امّا آینه تحمّل رنج‌هایی را که نویسنده برایش رقم زده‌است ندارد. غبطه‌ی نویسنده به حال آینه مرزهای وجودشناسانه‌ی داسـتان را پررنگ می‌کند و شکاف میان داستان و واقعیّت گسترده‌تر می‌شـود؛ قهرمـان داستان می‌تواند از قصه‌اش بگریزد ولی نویسـنده کـه زنـده اسـت راه درررویـی ندارد.

*چهار دست و پایم به حصار زندگی میخ شده‌است. از زندگی به کجـا مـی‌تـوان گریخت؟ (همان: ۳۶).*

مداخله در داستان گاهی به اندازه‌ای است که نویسنده به شکلی بسیار تصـنّعی به قهرمان می‌گوید چه کاری باید انجام دهد:

*بقچه‌ات را برمی‌داری خواب‌آلود و خوشحال پیـاده مـی‌شـوی، دسـتت را بـرای تاکسی باری تکان می‌دهی (همان: ۳۸).*

او سعی می‌کند سامان و سوگیری داستان را در دست بگیـرد و شخصـیّت‌هـای جدیدی وارد داستان می‌کند؛ مثلاً برای کمک به آینه یک راننده تاکسـی خلـق

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند و می‌فرستد تا آینه را سوار کند و به هتل برساند. او در درون داستان نظر می‌دهد و در مورد زیبایی قهرمان داستان می‌نویسد:

*در میان این همه زیبایی، تو آینه زیبا هستی، زیبا مانده‌ای (همان: ۶۹).*

نیلی یکی از شخصیّت‌های رمان است که از یک جایی به بعد در داستان نیست. گویا او خوب می‌داند چگونه می‌توان از داستانی که نادرست است گریخت. در مکالمه‌ای با آینه، در پاسخ او که می‌پرسد: «می‌شود از قصه‌ای فرار کرد؟» می‌گوید: «اگر بخواهی از هر قصه‌ای می‌توانی فرار کنی» و خودش این کار را انجام می‌دهد و در میان درگیری‌ها می‌گریزد (همان: ۱۰۷). آنچه بعد فراداستانی این رمان را برجسته می‌کند، شورشگری شخصیّت‌هاست. شخصیّت‌های فراداستان نه‌تنها مانند رمان مدرن و پیشامدرن فرمان‌بردار و بی‌اراده نیستند و از نویسنده اطاعت نمی‌کنند، بلکه در وقایع داستان و تغییر پیرنگ آن هم دخالت دارند. شخصیّتی مانند آینه نگرشی نقّادانه نسبت به خود و زندگی‌اش دارد و به همین دلیل سعی دارد در رقم زدن فرجام داستان مداخله کند و تسلیم نویسنده نشود و می‌کوشد هویّتی تازه برای خود و جهان پیرامونش بسازد. شخصیّت داستان یک موجود استقلال‌یافته در برابر نیّت مؤلّف است و نویسنده مرکز متن و محور معنا نیست و داستان مطابق نیّت او فهم نمی‌شود.

شخصیّت‌های هر داستانی به مفهومی غیراستعاری در درجه‌ی اوّل نشانه‌هایی بر روی کاغذ هستند. دلالت‌های این موضوع نقطه‌ی آغاز خلاقانه‌ی نسبتاً ساده‌ای برای بازی در بسیاری از رمان‌های فراداستانی فراهم می‌کند. آیا هر شخصیّتی در یک داستان چیزی بیش از یک کلمه یا مجموعه‌ای از واژه‌هاست؟ «ب.س. جانسون نمونه‌ی نویسندگانی است که به وضوح شخصیّت‌های‌شان را سنّتی لیبرال ـ اومانیستی می‌پرورانند و در عین حال نشان می‌دهند که به

www.SID.ir

Archive of SID

اعتقاد آنان شخصیّت فقط در واژه‌هایی که آنان انتخاب می‌کنند و بر روی کاغذ می‌آورند وجود دارد. به خدمت گرفتن آیرونی ادبی و معناباختگی وضعیّت بازنمایی شده است» (وو، ۱۳۹۳: ۲۳۳). شخصیّت گاهی احساس می‌کند که در داستانی اشتباه ایفای نقش می‌کند. شخصیّتی که احساس می‌کند فاقد هویت است. «او یگانه راه گریز از این سنخ بودگی را ناپدید شدن می‌داند و این غیبت در دو حوزه اتفاق می‌افتد: هم از وقایع داستان و هم حروف چاپی یا متن چاپ شده‌ی خود این روایت» (همان، ۱۳۹۳: ۲۳۶).

در اشکال و فرم‌های افراطی ارتباط بین راوی و جهان روایت برعکس می‌شود؛ به گونه‌ای که شخصیّت‌های داستانی کنترل را به دست می‌گیرند و جهان شخصی راوی را تغییر می‌دهند. در نثر معاصر پست مدرن روسیه گاه راوی درمورد تأثیر شخصیّت‌های داستانی‌اش بر سبک زندگی شخصی‌اش به وضوح توضیح می‌دهد (کلسنیکوف[۱]، ۲۰۰۳: ۴۰۲).

شخصیّت سرکش و معترض جهان‌شاه که یک روایت فرعی را در رمان هیس (۱۳۸۲) نوشته‌ی محمّدرضا کاتب پی می‌گیرد، در بخشی از داستان که در کناره‌ی صفحه از نقطه چین عمودی استفاده شده‌است با نویسنده مکالمه می‌کند؛ دست بر قضا نویسنده پاسبان اوست و مراقب است تا نگریزد. جهان‌شاه از اعمال نظر نویسنده در مورد خودش ناراحت است و معتقد است نویسنده برایش نقشه کشیده‌است که آرام آرام خرابش کند. او به نویسنده می‌گوید من یک داستان نوشته‌ام و حالا می‌خواهم داستانم را در کتاب تو چاپ کنم و از این که مجبور است در داستان محمّدرضا کاتب هرجا که او می‌خواهد باشد و بیاید و حرف‌هایی را که او می‌خواهد بزند دل‌خور است. نویسنده قصد دارد حرف‌های جهان شاه را در پاورقی رمان بیاورد که با اعتراض او مواجه می‌شود:

[۱]- Kolesnikoff

www.SID.ir

Archive of SID

*چرا زیرنویس این همه‌جاست این جا الحمدالله. اگر این همه حرف بی‌ربط را قرار باشد وسط داستان بزنم برای آن‌هایی که می‌خواهند بی‌دردسر داستان را بخوانند و باور کنند، کار سخت است. چون حس و حالشان از دست می‌رود، شکاف به وجود می‌آید این وسط. آن وقت کل کار زیر سؤال می‌رود (کاتب،۱۳۹۲: ۲۶-۲۹).*

**۵-۱-۳- داستانِ نوشتن داستان**

رمان هم‌نوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها (۱۳۹۱) نوشته‌ی رضا قاسمی که گونه‌ای روایت من- راوی است، از اساس داستان نویسنده‌ای است که به علت مطالب نوشته شده در کتابش بازخواست می‌شود. او حتّی پس از مرگ هم به موجب نوشتن همین کتاب مجازات می‌شود و به جرم تحریف حقایق در شمایل سگ صاحب‌خانه به دنیا بازمی‌گردد. من-راوی‌ای که به چند بیماری روانی جدّی دچار است و خود هم در داستان به عنوان شخصیّتی داستانی حضور می‌یابد و قدرت حل مسائل پیش‌آمده را ندارد. ما تنها خوانندگان رمان قاسمی نیستیم؛ بلکه شخصیّت‌های داستان هم خوانندگان آن‌اند؛ آنان صورت واقعیّت به خود گرفته‌اند و همسایه‌های او در طبقه‌ی ششم ساختمان محسوب می‌شوند؛ یک نسخه از کتاب در دست اریک فرانسوا اشمیت پیر است، درست زمانی که ما در حال خواندن صفحه‌ی ۱۷۷ کتاب هستیم او هم:

*لای صفحه‌ی ۱۷۷ را که قبلاً با یکی از قبض‌های پرداخت‌نشده‌ی اجاره‌ی میلوش علامت گذاشته بود باز کرد... (قاسمی،۱۳۹۱: ۱۷۷).*

رعنا بعد از خواندن رمان و مطلع شدن از فرجام کارش خودکشی می‌کند. نویسنده هم گاه خود را شخصیّت داستان دیگری می‌پندارد که سیّد در حال نوشتن آن است:

www.SID.ir

Archive of SID

*سید شب‌ها به قصّه‌ای می‌پرداخت که قهرمان اصلی‌اش من بودم (قاسمی،۱۳۹۱: ۲۳).*

او به دست یکی از شخصیّت‌های داستان کشته می‌شود و برای مجازات اعمالش به همان جهنم درّه‌ی زندگی‌اش بازمی‌گردد. بازجویی فرشته‌های نکیر و منکر از نویسنده تا پذیرش مسؤولیت مطالب نوشته شده ادامه دارد.

نویسنده متّهم به چند فقره قتل است و مرتّب می‌اندیشد که مرتکب قتل چه کسانی شده است و با خود می‌گوید قطعاً این قتل به صورت مستقیم و به دست خود او نبوده‌است که اگر بوده پلیس او را دستگیر می‌کرده‌است.

*فاوست مورنائو گفت: شما می‌توانید عمله باشید و صبح تا شب آجر بالا بیندازید و اگر هم مرتکب خطایی شدید آجر فقط روی سر خوتان خراب شود؛ امّا با این چیزهایی که به‌هم بافته‌اید زندگی عده‌ای را هم از هم پاشیده‌اید (قاسمی،۱۳۹۱: ۶۵)*

قاسمی در رمان هم‌نوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها به هر دو شکل در داستان حضور می‌یابد؛ هم به‌عنوان نویسنده‌ی داستان و هم به‌عنوان یکی از شخصیّت‌ها، حضور فعّال در روایت دارد. این حضور به صراحت اتفاق می‌افتد؛ یعنی ما در تمام داستان می‌دانیم که این خود نویسنده است؛ ولی در نمونه‌هایی مانند جزیره‌ی سرگردانی (۱۳۹۲) و ساربان سرگردان (۱۳۸۰) نوشته‌ی سیمین دانشور ما با شخصیّتی به نام سیمین در رمان مواجهیم که مداخله‌ی مستقیم در روند داستان ندارد و هستی شخصیّت اصلی رمان به عنوان دانشجوی او به دیدنش می‌رود و گاه با او درباره‌ی پیش‌آمدها صحبت می‌کند؛ امّا در هیچ کجای داستان او به صراحت نویسنده خوانده نمی‌شود و این ابهام در طول داستان وجود دارد.

داستان نوشتن داستان، در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش (۱۳۸۵) نوشته‌ی رضا براهنی نیز دیده می‌شود. این رمان، داستانی درباره‌ی داستان‌نویسی است

www.SID.ir

Archive of SID

و از این رو نوعی فراداستان محسوب می‌شود. نویسنده در خلال داستان به عمل «نوشتن» اشاره می‌کند:

*نوشتن قصه راحت است، ولی نوشتن قصه‌ی نوشتن اصلاً آسان نیست (براهنی،۱۳۸۵: ۵۶۳).*

در صفحات نخستین کتاب به صراحت دکتر رضا را نویسنده می‌داند:

*دکتر رضا... نویسنده‌ی این نوع نوشتن که حالا نوشته می‌شود است (همان:۳).*

و بدین وسیله تصنّعی بودن داستان را یادآور می‌شود. یکی شدن دکتر رضا با براهنی در جای دیگری هم اتّفاق می‌افتد؛ وقتی آزاده خانم در مورد شعری سخن می‌گوید که دکتر رضا چند سال بعد خواهد سرود. در انتهای کتاب در بخش پی نوشت در مورد این شعر توضیح می‌دهد که:

*صفحه‌ی ۲۰۶، سطری از شعر «انگار خواب نیز همان خواب نیست» از کتاب خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم، اثر رضا براهنی است (نشر مرکز،تهران، ۱۳۷۳) ص۴۴، تاریخ شعر: ۴/۲/ ۷۰ (همان:۶۲۷).*

تعامل شخصیّت و نویسنده هم از تکنیک‌های فراداستانی آن است. مثلاً زمانی که آزاده به منزل شریفی می‌آید و مشکل مالی او را برطرف می‌کند (براهنی،۱۳۸۵: ۵۵۷). این رمان سرشار از اشاره به تکنیک‌ها و اصطلاحات ادبی است. براهنی وظیفه‌ی به رخ‌کشیدن و برجسته کردن عمل نوشتن را که یکی از شگردهای فراداستان‌های پسامدرنیستی است برعهده دارد.

تاریخ سرّی بهادران فرس قدیم (۱۳۹۲) از سیروس شمیسا، رمانی فراداستانی است که اتّصال کوتاه یکی از شگردهای برجسته و واضح آن است. راوی اوّل شخص- توهّم حضور واقعی نویسنده در داستان است- در ابتدای رمان ادّعا می‌کند که این متن حاصل یادداشت‌برداری او از یک نسخه‌ی خطّی واقعی است و تأکید می‌کند که خود چیزی بدان نیفزوده‌است که البتّه این خود،

www.SID.ir

Archive of SID

اتّصال کوتاه را به ذهن متبادر می‌کند و خواننده را میان تخیّل و واقعیّت سردرگم می‌کند؛ زیرا در انتظار خواندن یک داستان است. درواقع نویسنده نقش نویسندگی خود را انکار می‌کند و در شکل ناظر بی‌طرف حضور می‌یابد. نزدیکی شخصیّت بهادر با سیروس شمیسا در داستان، حتّی همسانی تاریخ تولّد راوی داستان با نویسنده، سبب ایجاد اتّصال کوتاه و نزدیکی مرزهای وجودشناسانه شده‌است. این رمان نیز، داستان نوشتن داستان است؛ اگرچه نویسنده می‌گوید یک سند تاریخی واقعی است. در پایان رمان به صراحت ذکر می‌کند:

*در این‌جا تاریخ سِرّی بهادران فرس قدیم تمام می‌شود؛ اما درحقیقت ناتمام است و به نظر می‌رسد که راوی خواسته است چند صفحه‌ی دیگر هم به آخر آن اضافه کند، زیرا بعد از چند صفحه‌ی سفید مهر و امضا کرده است و نوشته است... (شمیسا،۱۳۹۲: ۱۷۱).*

### ۵-۱-۴- برساختن ماشین‌وار داستان و کاربرد اصطلاحات نقد ادبی و شگردهای داستان‌نویسی

یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی فراداستان این است که راوی درباره‌ی خود داستان و صناعات ادبی و داستانی به کار رفته در آن اظهارنظر می‌کند؛ البته این از جمله شگردهای داستانی‌ای است که مثلاً در رمان قرن هجدهم (تریسترام شندی ) نیز به چشم خورده است؛ امّا فراداستان‌نگاران خودآگاهی خود را نسبت به ماهیت داستان مستمراً و به نحوی برجسته به نمایش می‌گذارند. دخالت راوی در داستان شکل غالب داستان‌های قرن هجدهم نبوده است و این دخالت راوی و مخاطب قرار دادن خواننده سبب بروز یک نظم معنایی در رمان نمی‌شود، راویان رمان‌های قرن هجدهم صرفاً در روایت دخالت می‌کنند؛ امّا این دخالت در رمان‌های پسامدرن به منظور برجسته کردن حضور

www.SID.ir

Archive of SID

دلالتمند راوی است. یعنی بیش از آن که معرفی دنیای خیالی داستان از اهمّیّت برخوردار باشد، راوی قصد دارد حضور خود را پررنگ‌تر و برجسته‌تر کند. در فراداستان این شیوه‌ی دخالت راوی به شکلی هدفمند صورت می‌گیرد و سبب تشکیل نوعی نظم معنایی می‌شود و به نظر می‌آید این نکته در اکثر فراداستان‌ها صادق است. راوی رمان زن ستوان فرانسوی (۱۹۶۹) نوشته‌ی جان فاولز روایت داستان را پی‌درپی قطع می‌کند تا در خصوص شیوه‌های داستان‌گویی سخن بگوید و این دخالت‌ها به قدری کلافه‌کننده می‌شود که خواننده احساس می‌کند نمی‌تواند و یا اجازه نمی‌یابد که خود داستان را به راحتی بخواند. رمان اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری (۱۹۷۲) نوشته‌ی ایتالو کالوینو نیز با همین شگرد آغاز می شود (پاینده،۱۳۹۴الف: ۷۳).

افشای صنعت به سخره‌گرفتن تمهیدات داستان‌نویسی از مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان است که موجب برانگیختن پرسش‌های وجودشناسانه درباره‌ی رابطه‌ی دنیای متن و خارج از متن می‌شود. فراداستان سعی دارد این حقیقت را به خواننده القا کند که آن چه می‌خواند چیزی جز زبان و صنایع داستان‌نویسی نیست و نباید داستان را با واقعیّت اشتباه گرفت. «هدف اصلی بازیگوشی‌های فراداستانی شکستن اصول داستان‌نویسی است» (غفاری، ۱۳۸۹: ۷۷).

در خاک سور نویسنده در آغاز فصل ۵ می‌نویسد: «*گوینده‌ی این داستان چنین نوشت که: ...*» دو نقطه می‌گذارد و داستان را ادامه می‌دهد (فاضلی،۱۳۹۴: ۵۶). رضا قاسمی در رمان مورد نظر، تنها در یک مورد اشاره به مباحث نقد ادبی و اصطلاحات تخصّصی ادبی دارد؛ فرشته‌های نکیر و منکر او را متّهم به اغفال می‌کنند:

*گفتم می‌بخشید این محاکمه است یا بحث تئوری‌های نقد ادبی؟*

www.SID.ir

Archive of SID

*بغل دستی گفت: گمان نکنید از بی‌اطلاعی اینجا نسبت به مسائل نقد ادبی می‌تونید سوءاستفاده کنید و جریان محاکمه را به انحراف بکشید (قاسمی، ۱۳۹۱: ۶۵).*

خاک سور (۱۳۹۴) نوشته‌ی حسین فاضلی با دغدغه‌ها و بی‌خوابی‌های نویسنده در شب اوّل و داشتن مداد آغاز می‌شود. مدادی که آغاز نوشتن است. حتّی وقتی ایران پشت پنجره‌ی روبه‌روی خانه نویسنده را دچار می‌کند از نوشتن و نویسندگی حرف می زند:

*«این یکی هم جان می‌دهد برای اذیّت چون نویسنده است»*

*(فاضلی، ۱۳۹۴: ۱۰۷).*

فراداستان‌نویسان خود را خالق نمی‌شمارند؛ بلکه معتقدند که خود نویسندگان اسیر نقشی هستند که زبان برای ایشان تعیین کرده و مقولات نظام هستی را زبان رقم می‌زند، نه میل یا اراده‌ی داستان‌نویس (پاینده، ۱۳۹۴الف: ۷۸). به گفته‌ی مک هیل هرگونه احساس نویسنده به شخصیّت‌ها تجاوز به حریم دنیای داستانی است (غفاری،۱۳۸۹: ۷۹). زیرا مؤلّف به لحاظ وجودشناختی در لایه‌ی وجودی فراتری قرار دارد. با درگیری عاطفی نویسنده و شخصیّت این لایه‌های وجودشناختی به هم می‌ریزند.

### ۵-۲- بدعت‌گذاری فیزیکی و ساختاری کتاب و ناهنجاری‌های چاپی

از ویژگی‌های مهم دیگری که پتریشیا وو برای فراداستان برشمرده است، بدعت‌گذاری در واژه‌آرایی و صفحه‌آرایی است. برای نمونه می‌توان عمودی نوشتن خط فارسی؛ یا دایره‌ای و تودرتو نوشتن را برای القای گیجی و تحیّر نام برد. بدعت در شماره‌گذاری صفحات و ساخت تصویر با کلمات از دیگر اشکال آن است (پاینده، ۱۳۹۴الف: ۷۶).

www.SID.ir

Archive of SID

شگردهای چاپی، چاپ تصاویر در حاشیه‌ی متن، نوآوری و آشنایی‌زدایی در نحوه‌ی حروف‌چینی و چاپ کتاب، سبب برجسته شدن ویژگی‌های فراداستان‌نگارانه می‌شود.

### ۵-۲-۱- کاربرد نامتعارف علایم نگارشی و ویرایشی

علایم ویرایشی از زیرمجموعه‌های دلالت دیداری‌اند، به منظور القای مفاهیمی به کار می‌روند که دلالت‌های لفظی قادر به برآوردن آن نیست. گاهی این علایم کاربردی نامتعارف و نامعمول می‌یابد و به سبب این برجسته‌سازی بدل به ویژگی سبکی نوشتار می‌شود. در متون پسامدرن تمام بخش‌های سطح دیداری داستان به ویژه علایم نگارشی نمودی نامتعارف می‌یابد و این منطبق با رویکرد فلسفی ادبیّات مورد بحث است. شگردهای پسامدرن سبب می‌شود متن در تمامی سطوح شنیداری و گفتاری و دیداری از نظم مالوف سنت ادبی سر باززده و دچار گسست و هنجارشکنی شود. هنجارشکنی‌های دیداری متن، جلوه‌های متنوعی دارد؛ گاه از یک علامت بیش از حد استفاده شده‌است و گاه با تغییر در شکل ظاهری علامت و نظام دلالتی آن، و در برخی موارد با حذف و چشم‌پوشی از برخی علامت‌ها، این هنجارشکنی رخ می‌دهد. «کاربرد این علایم و دستکاری دلالت معنایی آن‌ها سبب نمایش گسست و عدم قطعیت در متن می‌شود» (یعقوبی جنبه سرایی و منتشلو،۱۳۹۱: ۱۶۱). به عنوان مثال کاربرد نقطه:

*خیلی ممنون که خیالم را راحت کردید، بی‌خودی معطّلم نکردید و (کاتب،۱۳۹۲: ۱۷. همچنین نک. کاتب:۵۵، ۸۳).*

*... بگو محض تو این‌قدر زحمت این مرد عاشق را می‌کشم یا خدا. اگر (کاتب،۱۳۸۹: ۱۰۵).*

www.SID.ir

Archive of SID

نقطه در جایی از گزاره به کار رفته است که جمله کامل ادا نشده است و دلالت معنایی علامت دست‌خوش تغییر شده است.

کاربرد دونقطه در رمان‌های مذکور نیز مورد توجه است؛ مثل کاربرد دونقطه در پایان پارگراف و بند؛ جمله در پایان بند تمام می‌شود اما نویسنده با دو نقطه مبحث را باز و ناتمام باقی می‌گذارد (غفارزادگان،۱۳۹۰: ۳۴).

*خدا تومن آب می‌خورد، آن هم با گردنی که یک هفته باید جلو بانو خم کنی. اما خوب زهرش می‌شود فیلم برای چلغوز: (غفارزادگان، ۱۳۹۰: ۵۰؛ هم‌چنین نک ۴۴، ۶۱).*

کاربرد ویرگول، سه نقطه، گیومه، قلاب، علامت تعجب، خط مورّب، خط تیره و پرانتز به همین شیوه و با نیت ساختارشکنی و ایجاد گسست روی می‌دهد. و حذف این علامت‌ها هم سبب ایجاد ابهام در متن می‌شود. این علامت‌ها به منظور ایجاد صراحت و شفافیت در متن استفاده می‌شوند و با حذف آن‌ها، معنا ناتمام می‌ماند و نوعی سردرگمی ایجاد می‌شود و نظم مألوف و متعارف ساختار تولید و مصرف آگاهی را در سطح دیداری به بازی می‌گیرد.

### ۵-۲-۲- افزودن نقطه‌چین یا خط ممتد به منظور ورود خواننده به داستان

نویسنده از نقطه‌چین استفاده می‌کند نه برای این‌که خواننده متنی بیفزاید، بلکه بدین دلیل که چیزی به ذهنش نمی‌رسد:

*.....*

*.....*

*.....*

*این‌جا، درست همین‌جا، دیگر چیزی به ذهنم نمی‌رسد (فاضلی،۱۳۹۴: ۳۹).*

www.SID.ir

Archive of SID

فصل دوم آفتاب پرست نازنین (۱۳۹۴) از محمّدرضا کاتب، با دو خط نقطه‌چین پایان می‌یابد و در فصل بعد با دو خط نقطه‌چین شروع می‌شود (نک کاتب،۱۳۹۴: ۶۴ ، ۶۵، ۲۴۲ ، ۲۴۳). از این نقطه‌چین در میان پاراگراف نیز بهره برده‌است (نک. همان: ۲۰۵، ۲۰۴، ۲۰۶). در همین رمان، نویسنده هرجا که از سکوت حرف می‌زند و قصد القای تجربه‌ی سکوت را به خواننده دارد، با استفاده از خط ممتد او را به مشارکت در این تجربه فرا می‌خواند (نک. پیروز و ملک،۱۳۹۳: ۲۳).

*شعرهای هپروتی را پاک کردم. و جایشان فقط سکوت ماند:----------سکوتی که معلوم بود جای چیز دیگری آمده. گاهی نوشته‌های ناجور را هم پاک می‌کردم. و آن وقت جای نوشته‌های پاک شده هم یک‌جور سکوت بود: -- ---------- (کاتب،۱۳۹۴: ۱۷۹؛ هم‌چنین نک :۸۰، ۲۲۰، ۲۴۴، ۱۵۶).*

در همین نمونه هم استفاده‌ی ساختار شکنانه‌ی نویسنده از نقطه پیش از کاربرد واو مشهود است.

### ۵-۲-۳- استفاده از تصویر

استفاده از تصویر، عکس، شکل و یا نقاشی که یکی از شگردهای فراداستانی رمان‌های پسامدرن است، در جهت خروج داستان از ساختار داستان‌وارگی و هم‌چنین ورود خواننده به داستان و مشارکت او در شکل‌گیری روایت و گسست در ساختار رمان انجام می‌شود که می‌تواند برای پیش‌برد اهداف نظریه‌هایی هم‌چون مرگ مؤلّف یا شکست کلان‌روایت‌ها هم کاربرد داشته باشد. در خاک سور (۱۳۹۴) نوشته‌ی حسین فاضلی نویسنده وقتی از اسب در خواب سخن می‌گوید تصویری از گونه‌های اسب بدون هیچ‌گونه توضیحی در میان کتاب منتشر می‌کند (فاضلی،۱۳۹۴: ۱۷). در فصل رسانه‌ها نویسنده از تصویر سر مانکن‌هایی استفاده کرده‌است که بارکد دارند (فاضلی،۱۳۹۴: ۱۰۱-۱۰۳).

www.SID.ir

Archive of SID

استفاده از تصویر در رمان جزیره‌ی سرگردانی (۱۳۷۲) سیمین دانشور هم دیده می‌شود. این رمان اگرچه از شگردهای صوری برخوردار نیست؛ اما نویسنده در پایان کتاب، نقشه‌ی جزیره‌ی سرگردانی را منتشر کرده‌است. در آزاده خانم و نویسنده‌اش (۱۳۸۵) اثر را براهنی کاربرد هردو نوع کاربرد عکس و نقاشی را می‌توان مشاهده کرد. وصیت‌نامه‌ی «حسن» که دست‌خطی مخدوش‌شده و نامفهوم و ناخواناست، عیناً چاپ شده‌است (براهنی،۱۳۸۵: ۶۵) و این نمونه‌های دست‌نوشته باز هم در متن رمان دیده می‌شود (نک. براهنی،۱۳۸۵: ۶۷، ۷۵، ۷۹). عکس‌های کتاب به سبک کتاب‌های تاریخی و علمی، شماره‌گذاری و زیرنویسی شده‌اند (نک. همان، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۶۶).

### ۵-۲-۴- استفاده از ساختار نامتعارف نوشتار

ساختار نامتعارف عنوان کلی‌ای است که برای ساختار نامعمول نوشتن در نظر گرفته‌ایم. این بدین معنا نیست که هر ساختار نامتعارف یا اغتشاش و بی‌نظمی و بی‌معنایی در نگارش داستان مصداق پسامدرنیسم است؛ بلکه استفاده از شگردهای صوری در کنار مؤلّفه‌های فرهنگی و معنایی پسامدرنیسم آن را در زمره‌ی نگارش‌های این‌چنینی قرار می‌دهد: مثلاً در خاک سور (۱۳۹۴) نویسنده در ادامه‌ی فصل چهاردهم در ذیل عنوان؛ «این هم یکی از نمایشنامه‌هاش: چت با عروسک پشت مانیتور» (فاضلی،۱۳۹۴: ۱۰۸)، چهارده صفحه از نوشتارش را در دوستون تنظیم کرده است تا تداعی کننده‌ی ساختار نگارش چت باشد که با ساختار نوشتاری رمان متفاوت است. «یکی از محوری‌ترین مفاهیم در بحث‌های مربوط به فراداستان، موضوع بازی است» (پاینده،۱۳۹۴ الف: ۷۸). خودِ فراداستان نوعی بازی به شکلی نامتعارف است. در این گونه رمان‌ها خواننده با نویسنده هم‌بازی می‌شود و از انفعال خارج شده و برای درک بیش‌تر و لذت بردن از متن باید بتواند بازی خوبی ارائه دهد. این

www.SID.ir

Archive of SID

گفتار در مورد شگردهای دیگری هم که پیش و پس از این یادآور شدیم مصداق دارد.

### ۵-۲-۵- گنجاندن فهرست محتویات

در رمان خاک سور (۱۳۹۴) نوشته‌ی حسین فاضلی نخستین نشانه‌ی مورد توجّه، درج فهرست محتویات برای رمان است، فهرست محتویاتی که در آن تکرار و تناقض و آشفتگی ظاهری مشهود است و عمد نویسنده در آن هویداست. رمان همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها (۱۳۹۱) نیز فهرست محتویات ساده‌ای دارد که در آن فصل‌های اصلی ذکر شده‌است.

### ۵-۲-۶- افزودن پی نوشت و پیوست و ضمیمه

گنجاندن ضمیمه در رمان یکی دیگر از شگردهایی است که ساختار رمان را برهم می‌زند و سبب عدول از هنجارهای متعارف می‌شود. محمّدرضا کاتب در پایان رمان هیس (۱۳۹۲) مانند کتب غیرداستانی ضمیمه افزوده و بعضی مفاهیم را مانند فیزیک و نورو رنگ و نیرو و ... را تعریف کرده‌است که در پایان با ر.ک امضا شده‌است (کاتب،۱۳۹۲ب: ۲۷۴). در ضمیمه‌ی بعدی که با نام سیده باقری امضا شده ، یادآور شده است که ضمایم را خود کاتب ننوشته؛ بلکه همسر ایشان یا اشخاص دیگری با اهدافی خاص به عنوان نوشته‌های شخصی نویسنده افزوده‌اند که باید نویسندگان عنوان می‌کردند که مطالب صرفاً ذهنی است (همان: ۲۷۶). در ضمیمه‌ی سوم نویسنده و آثار پیشین او معرفی می‌شوند و رمان هیس را به عنوان رمان ناتمامی معرفی می‌کند که شخص دیگر آن را به پایان می‌برد و به همین دلیل در پایان کتاب تکرار وجود دارد و می‌افزاید:

www.SID.ir

Archive of SID

*محمّدرضا کاتب پیش از اتمام رمان در اتوبان تهران قم بر اثر تصادف با ماشین درگذشته است و بنا به وصیتش در قبرستان دارالسلام کاشان مدفون است (همان: ۲۷۶).*

از این شگرد در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش (۱۳۸۵) اثر رضا براهنی نیز برای ایجاد گسست در ساختار متعارف رمان استفاده شده‌است. براهنی زیر عنوان «یادداشت فهرست ضمیمه» می نویسد:

*گرچه رسم نیست که در چاپ رمان از فهرست مآخذ حرفی به میان بیاید؛ امّا همان‌طور که این رمان بسیاری از قرارها و قراردادهای نویسندگی را به هم ریخته است، رسم سنّتی ندادن فهرست منابع برای رمان را هم نادیده می‌گیرد، تا اولاً ادای دین کرده باشد به فرهنگ چندین ملت و سه قاره، که شخصیّت اصلی رمان باید تب و تاب تخیلی و فکری خود را مدیون چنین ریشه‌هایی دانسته باشد؛ و ثانیاً روشن کرده‌باشد که پدیده‌ی ادبی و خلاقیت هنری دیگر، دیمی و ریزی نیست، و اخلاق حرفه‌ای ایجاب می‌کند که وجدان تأثیرپذیر ما ریشه‌ی تأثیر را روشن و صریح بازگوید (براهنی،۱۳۸۵: ۶۲۵).*

### ۵-۲-۷- افزودن پاورقی

برای شرح واژه و نکته‌ای در رمان، از پاورقی استفاده شده‌است: در شرح «اش تی تی» آمده است: «یک بازی است برای کودکان و نوجوانان» که نحوه‌ی بازی شرح داده می‌شود (ایوبی، ۱۳۸۷: ۳۸. هم‌چنین نک. ۲۵). پاورقی نویسی در رمان‌های رئالیستی و مدرنیستی هم رخ داده است؛ اما در رمان‌های پسامدرن در کنار مجموعه‌ای از شگردها برای فراداستان‌نگاری وجه غالب نگارش می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

### ۵-۲-۸- استفاده از صفحه‌ی سفید

فاضلی در خاک سور عنوان فصل را می‌نویسد؛ ولی صفحه را سفید باقی می‌گذارد؛ یعنی می‌نویسد «روز نهم» و اتفاقات روز نهم را یادآور نمی‌شود. در فصلِ تک برگیِ قبل هم که شباهت چندانی به یک فصل نداشت نوشت:

*«هیچ اتفاقی رخ نداده. طبیعت به شکلی حاد به واقعیّت خود ادامه می‌دهد (فاضلی،۱۳۹۴: ۱۷۷).*

نویسنده در این فصل از بطالت اوضاع می‌گوید؛ اما در فصل بعد بطالت به حدّی است که او دیگر نمی‌نویسد. اتفاق را به کلام نمی‌آورد بلکه خود خواننده متوجه بطالت اوضاع و کلام می‌شود.

### ۵-۲-۹- استفاده از زبانی دیگر در نوشتن

جملاتی را به زبان انگلیسی آورده‌است:

«whats on the menu?» (شهسواری،۱۳۹۰: ۸. هم‌چنین نک. ۹، ۱۸، ۲۶) و استفاده از زبان فرانسه بی‌آن‌که ترجمه کند (همان: ۴۰).

براهنی نیز در رمان مورد نظر در مکالمه‌ای میان روح و شخصیّت مرده در داستان، جملاتی انگلیسی می‌آورد که در پاورقی معنی شد و اشتباه دستوری جمله را هم متذکر می‌شود:

شما کی فلوریدا بودین؟When Where You In Florida?

جمله غلط است، ولی مفهومش «شانزده سال پیش» است.Sexteen Year In Past. (براهنی،۱۳۸۵: ۵۸۹).

نکته‌ی جالب این‌جاست که هر دو شخصیّت یعنی روح و شخصیّت مرده، فارسی می‌دانند و اصلاً ضرورتی به مکالمه‌ی انگلیسی وجود ندارد. هدف نویسنده درگیری خواننده با متن و ورود او به داستان برای درک مفهوم جمله و در نهایت فهم داستان است.

www.SID.ir

Archive of SID

### ۵-۱۰- تغییر فونت

یکی از رایج‌ترین و ساده‌ترین هنجارشکنی‌ها در شکل صوری کتاب تغییر فونت است که در رمان‌های فارسی مورد بررسی بسیار مشهود است. در خاک سور (۱۳۹۴) نوشته‌ی حسین فاضلی حتّی فونت چند صفحه متفاوت است و از چند فونت در کتاب استفاده کرده است، نه صرفاً دو نوع فونت، و گاه بولد بوده و گاه از فونت ریزتری استفاده کرده‌است. در یک نگاه ساده و گذرا به کتاب می‌توان تغییرات فونتی و ظاهری و صوری کتاب را دید. نویسنده وقتی در مورد «تو»ی داستانش حرف می‌زند، برای نشان دادن عجز خود از درک هویت مختلف و چندگانه‌اش، و برای نشان دادن چهره‌های مختلف این «تو» که مخاطب اوست، از فونت‌ها و شکل‌های گوناگون برای نوشتن تو استفاده می‌کند، تا این تفاوت و چندگانگی را به شکلی دیداری القا کند (فاضلی،۱۳۹۴: ۱۷۵) (نک. کاتب،۱۳۹۲: ۱۶۲، ۱۶۳، هم‌چنین نک. غفارزادگان، ۱۳۹۰: ۱۵۷، ۲۳۵-۲۴۰).

### ۶- نتیجه‌گیری

پسامدرنیسم اگرچه یک جریان نوپا نیست؛ در ایران با همه‌ی موافقت‌ها و مخالفت‌ها هم‌چنان نیازمند پژوهش‌هایی کاربردی‌تر و عمیق‌تر است. پسامدرنیسم از دهه‌ی هفتاد به داستان‌نویسی ایران راه یافته است و هرچه به سال‌شمار ورود آن به ادبیّات ما افزوده شد، پیچیده‌تر و تئوریزه‌تر شد و این نتیجه در بررسی رمان‌های این پژوهش کاملاً واضح و مبرهن است.

رمان‌های دهه‌ی هفتاد که سعی در کاربرد شگردهای پسامدرن داشتند عبارتند از: جزیره‌ی سرگردانی (۱۳۷۲) سیمین دانشور، کولی کنار آتش (۱۳۷۸) که در کاربرد اتصال کوتاه و برساختن ماشین‌وار کتاب -که همان بحث از نحوه‌ی نگارش کتاب و آشکار کردن شگردهای داستان‌نویسی است- بسیار پررنگ

www.SID.ir

Archive of SID

ظاهر شدند، ولی در این دهه هم‌چنان از شگردهای چاپی ویژه‌ای در ساختار رمان استفاده نمی‌شده‌است؛ حتی سیمین دانشور اتصال کوتاه را هم به گستردگی و مرکزیت رمان منیرو روانی‌پور استفاده نکرده‌است. بعضی از آثار، فراداستان محورند و کل داستان حول شگردپردازی‌های فراداستانی شکل می‌گیرد که کولی کنار آتش از این دست است؛ اما از شگردهای شکل‌پردازانه چندان بهره‌ای نبردند. در رمان‌های آغازین دهه‌ی هشتاد مثل همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها (۱۳۸۰) از رضا قاسمی؛ و ساربان سرگردان (۱۳۸۰) نوشته‌ی سیمین دانشور که ادامه‌ی رمان دهه‌ی هفتاد اوست، همچنان شگردهای شکل‌پردازانه که بخشی از تکنیک‌های فراداستانی است به چشم نمی‌خورد. رمان قاسمی رمانی فراداستان محور است و صرفاً حول نویسندگی و ورود نویسنده به متن و ورود شخصیّت‌ها به دنیای واقعی شکل گرفته است، اما سیمین دانشور با همان روند رمان دهه‌ی پیش نگاشته است. نوشته‌های محمّد رضا کاتب در دهه‌ی هشتاد مثل: پستی (۱۳۸۱)، هیس (۱۳۸۲)، وقت تقصیر (۱۳۸۳) از من- راوی‌های پسامدرنیستی موفقی برخوردار است که به راحتی توهم حضور نویسنده در داستان را برمی‌انگیزد و اتصال کوتاه در کل روایت در جریان است و از این پس، شگردهای چاپی و شکل‌پردازانه به شکلی گسترده‌تر وارد حوزه‌ی رمان می‌شود؛ خلاقیت در استفاده از علایم و نمادها، تغییر فونت، حاشیه نویسی، پاورقی نویسی، استفاده از پیوست و .... همه از بازیگوشی‌هایی چاپی است که وارد فضای رمان می‌شود. آزاده خانم و نویسنده‌اش (۱۳۸۵) از رضا براهنی، داستانِ نوشتنِ داستان است. روایتی که ویژگی‌های فراداستان را به کمال در خود پرورده است. خاک سور (۱۳۹۴) حسین فاضلی از حیث استفاده از شگردهای فراداستان در رمان، ملغمه‌ای از شگردپردازی‌های تصنّعی پسامدرنیستی است. نویسنده از کنار هم قرار دادن شگردها به رمان خود شکل می‌دهد؛ البته گویا هدف کاربرد تکنیک‌های صوری و شکلی است و گاه از

www.SID.ir

Archive of SID

شدّت کاربرد تکنیک ملال‌آور می‌شود. با بررسی رمان‌های فارسی در این دو دهه آشکار می‌شود که از آغاز استفاده از دو شگرد ورود نویسنده یا اتصال کوتاه و سپس برساختن ماشین‌وار کتاب و صحبت از تکنیک‌های داستان‌نویسی کاربرد بیش‌تری داشته است و از همان آغاز در رمان فارسی خوش نشسته است؛ امّا شگردهای شکل‌پردازانه در نوشتار پسامدرنیستی فارسی به مرور پیچیده‌تر و معنادارتر شده است، به نحوی که نویسندگان حتی دلالت‌های معنایی علایم را تغییر دادند. نمونه‌های موفق فراداستان که عنصر غالب داستان‌های پسامدرنیستی را رعایت کرده‌اند در رمان‌های فارسی کم نیست، گاه می‌توان دغدغه‌های وجودشناسانه را به صورت واضح و طرح پرسش در رمانی مانند کولی کنار آتش منیرو روانی پور دید و گاه اگرچه پرسشی به سادگی و وضوح مطرح نمی‌شود؛ امّا نوع حضور نویسنده در داستان، خود نمود تفکرات وجودشناسانه‌ی فراداستانی است.

## منابع و مآخذ

-ایوبی، محمّد (۱۳۸۷) **صورتک‌های تسلیم**، چ اول، تهران: افراز.

-براهنی، رضا (۱۳۸۵) **آزاده خانوم و نویسنده‌اش**، تهران: کاروان.

-پاینده، حسین (۱۳۹۴الف) **نقد ادبی و دموکراسی**، چ سوم، تهران: نیلوفر.

---------- (۱۳۹۴ب) **گفتمان نقد**، چ سوم، تهران: نیلوفر.

-پیروز، غلامرضا. قدسیه رضوانیان. سروناز ملک (۱۳۹۳) «فراداستان تاریخ نگارانه؛ مطالعه‌ی موردی: مارمولکی که ماه را بلعید»، **ادب پژوهی**، شماره ۲۷، بهار. ص ۱۸۶-۱۶۳.

-پیروز، غلامرضا. سروناز ملک (۱۳۹۳) «بررسی شگرد بازی‌های شکلی و چاپی در رمان‌های پسامدرن فارسی دهه‌ی هشتاد»، **ادبیّات پارسی معاصر**، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال چهارم، شماره سوم، پاییز. ص ۱۵-۳۷.

www.SID.ir

Archive of SID

-تدینی، منصوره (۱۳۸۸) **پسانوگرایی در ادبیّات داستانی ایران**، تهران: علم.

---------- (۱۳۸۷) «تولد دوباره‌ی یک فراداستان (بررسی پسامدرنیسم در دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی)»، **نشریه‌ی نقد ادبی**، دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۲، تابستان. ص ۶۳-۸۲.

-خسروی، ابوتراب (۱۳۹۲) **ملکان عذاب**، چ اول، تهران: ثالث.

---------- (۱۳۹۲) **رود راوی**، چ چهارم، تهران، ثالث.

-دانشور، سیمین (۱۳۹۲) **جزیره سرگردانی**، چ اول، تهران: خوارزمی.

---------- (۱۳۸۰) **ساربان سرگردان**، چ چهارم، تهران، ثالث.

-داهرتی، توماس (۱۳۸۷)«شخصیّت‌پردازی در روایت پسامدرن»، **ادبیّات پسامدرن**، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

-روانی پور، منیرو (۱۳۹۳) **کولی کنار آتش**، چاپ یازدهم، تهران: نشر مرکز.

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

-شریف نسب، مریم؛ محمّد مهدی ابراهیمی فخار (۱۳۹۲)«شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه فارسی دهه‌های ۷۰ و ۸۰»، **ادبیّات پارسی معاصر**، سال سوم، شماره‌ی ۳ (پیاپی ۷)، پاییز. ص ۱-۲۵.

-شمیسا، سیروس (۱۳۹۲) **تاریخ سری بهادران فرس قدیم**، تهران: میترا.

-شهسواری، محمّد حسن (۱۳۹۰) **شب ممکن**، چاپ پنجم، تهران: چشمه.

-فاضلی، حسین (۱۳۹۴) **خاک سور**، مشهد: بوتیمار.

-قاسمی، رضا (۱۳۹۱) **همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوبها**، چاپ یازدهم، تهران: نیلوفر.

-غفاری، سحر (۱۳۸۹) «نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان»، **نقد ادبی**، شماره‌ی ۳، بهار. ص ۷۳- ۸۹.

-غفارزادگان، داوود (۱۳۹۰) **کتاب بی‌نام اعترافات**، چاپ اول، تهران: افراز.

-کاتب، محمّد رضا (۱۳۸۹ الف) **پستی**، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

www.SID.ir

Archive of SID

----------- (۱۳۸۹ ب) **وقت تقصیر**، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

----------- (۱۳۹۲ الف) **بی‌ترسی**، چاپ اول، تهران: ثالث.

----------- (۱۳۹۲ ب) **هیس**، چ هفتم، تهران: ققنوس.

----------- (۱۳۹۴) **آفتاب‌پرست نازنین**، تهران، هیلا.

-لاج، دیوید (۱۳۹۴) «رمان پسامدرنیستی»، **نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم**، ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نیلوفر، ص ۱۴۳-۲۰۰.

-مک هیل، برایان (۱۳۹۳) «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم»، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، گردآورنده و مترجم حسین پاینده، چاپ اول، تهران: روزنگار.

-وو، پاتریشیا (۱۳۹۰) **فراداستان**، ترجمه‌ی شهریار وقفی پور، چ اول، تهران: چشمه.

-وو، پاتریشیا (۱۳۹۳) «مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی»، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نیلوفر، ص ۱۶۹-۲۴۰.

-یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا و معصومه منتشلو (۱۳۹۱)«سهم علایم ویرایشی در داستان‌پردازی پسامدرن»، **ادب پژوهی گیلان**، شماره‌ی ۲۲، ص ۱۵۵-۱۷۲.

-GUI, Weihsin. *'Metafiction' The Encyclopedia of The Novel*. London: Fitzroy Dearborn Publishers, ۲۰۱۱.

-Klinkowitz, Jerome. *'Metafiction' The Encyclopedia of the Novel*. Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers, ۲۰۱۱.

-Kolesnikoff, Nina. 'Narrative Strategies of Russian Postmodern Prose'. *Russian Literature LIII, North-Holland*, pp. ٤٠١-٤١٠, ۲۰۰۳.

-Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonogmy, and the Tpology of Modern Literature*. London: Edward Arnold, ۱۹۹۳.

www.SID.ir