کاربست مؤلفه‌های فراداستانی در داستان کوتاه «مرثیه برای ژاله و قاتلش» نوشتهٔ ابوتراب خسروی

محمدجواد شکریان*

استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

ابراهیم سلیمی کوچی**

استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

محسن رضائیان***

مربی زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران

(تاریخ دریافت: ۹٤/۰۹/۳۰، تاریخ تصویب: ۹٤/۱۰/۱۹)

چکیده

ادبیات معاصر فارسی نیز همچون بسیاری از آثار ادبی جهان معاصر از کاربست تکنیک‌های فراداستانی که از ویژگیهای ممتاز ادبیات پسامدرنیستی به شمار می‌روند، غافل نمانده است. فراداستان دارای مؤلفه‌های متنوعی است که همه آنها آشکارا به برساختگی و تصنعی بودن متن داستانی اشاره دارند. درهم‌آمیختگی امر واقع و امر تخیلی، ورود نویسنده به داستان و آشکار ساختن سنت ها و عرف های رایج ادبی از ویژگیهای بارز فراداستان می باشد. در مقاله حاضر داستان کوتاه «مرثیه برای ژاله و قاتلش» از مجموعه داستان دیوان سومنات نوشته ابوتراب خسروی را برگزیده‌ایم و به واکاوی آن در پرتو نظریه‌های فراداستانی می‌پردازیم. در واقع در نوشتار حاضر در صدد پاسخ به این پرسش هستیم که آیا داستان مذکور را می‌توان به عنوان نمونه‌ای از فراداستان در ادبیات داستانی معاصر به شمار آورد یا خیر؟ و آیا خسروی توانسته است با اتکای بر این نوآوری و نوجویی در ساحت روایت و پیرنگ داستانی، تصویری جامع و چشمگیر از دغدغه‌های نواندیشانه خود و نویسندگان هم‌نسلش ارائه دهد یا خیر؟

واژه‌های کلیدی: فراداستان؛ ابوتراب خسروی؛ واقعیت داستانی؛ امر واقع؛ ادبیات معاصر ایران.

* E-mail: shokrianjavad@yahoo.fr

** E-mail: ebsalimi@gmail.com

*** E-mail: rezaeian.m@gmail.com

۱- مقدمه

در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم و با مرگ نویسندگان مشهوری همچون جمیز جویس، دیوید هربرت لارنس و ویرجینیا وولف و همزمان با سال‌های ملتهب دهه‌ی شصت میلادی، جنبش مدرنیسم دیگر از آن جنب‌وجوش سال‌های آغازین سده بیستم برخوردار نبود. در این میان، اَشکال نوظهور فرهنگی که با ویژگی‌هایی همچون «بازتابندگی، آیرونی و آمیزه‌ای از هنر عامه‌پسند و هنر رسمی» شناخته می‌شدند عنوان پسامدرنیسم بوجود آمدند (مکاریک، ۱۳۹۰: ۸۲). اصطلاح پسامدرنیسم که در ابتدا در معماری مورد استفاده قرار گرفت راه خود را در حوزه نظریه و نقد ادبی نیز باز کرد و پاره‌ای از نظریه‌پردازان این دوره هر یک وجوه خاصی از این رویکرد نوظهور را کانون توجه تفکرات انتقادی خود قرار دادند. فردریک جیمسون[1] پسامدرنیسم را در پیوند با منطقِ فرهنگی سرمایه‌داری متأخر و توسعه فرهنگ عامه پنداشتد (هاچن، ۱۹۸۸: ٦) و به باور ژان فرانسوآ لیوتار[2] مشخصه‌ی بارز پسامدرنیسم تشکیک در سازوکار فراروایت‌ها بود (همان). چارلز نیومن[3] پسامدرنیسم را ادبیاتِ اقتصادی تورمی و ایهاب حسن[4] آن را مرحله‌ای در راه رسیدن به وحدتِ روحانی نوعِ بشر می‌پنداشت (مک‌هیل، ۱۹۸۷: ٤). برایان مک‌هیل[5] عنصرِ غالب و کانون توجه ادبیات پسامدرن را ویژگی هستی‌شناسی آن به‌شمار می‌آورد (همان، ۱۰). باری، ادبیات داستانی نیز به شکلی قابل توجه تحت تأثیر نظریات پسامدرن قرار گرفته است. «رمان نو» فرانسوی با انتقاد از نگاه سنتی به عناصری همچون شخصیت، پیرنگ، و درون‌مایه، توجه خود را از واقعیت بیرونی به درون متن و به‌ویژه فرایند «نوشته شدن» اثر معطوف کرد. به سخن دیگر، رمان نو با آگاهی از آشنایی خواننده با سنّت‌های داستان رئالیستی در صدد برهم زدن آن‌ها برآمد (هاچن، ۱۹۸۸: ۲۰۲) و نسل جدیدی از رمان‌نویسان انگلیسی‌زبان با تأثیر از رمانِ نو به نوشتن در چارچوبِ سبکی خاص که ویلیام گس[6] آن را «فراداستان» نامید روی آوردند. فراداستان آن‌گونه که پاتریشیا وُ می‌پندارد نوعی از داستان‌نویسی است «که به نحوی خودآگاهانه و نظام‌مند توجه خواننده را به تصنعی

1. Fredric Jameson
2. Jean-François Lyotard
3. Charles Newman
4. Ihab Hassan
5. Brian McHale
6. William Gass

بودنش جلب می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی در خصوص داستان و واقعیت مطرح سازد» (وُ، ١٣٨٣: ٩٤). به عبارت دیگر، متنی فراداستانی است که آشکارا به تصنعی بودن خود اشاره دارد و به بررسی مسائل وجودشناختی می‌پردازد. فراداستان عموماً بر این اصل استوار است که تقابلی بنیادین بین «برساخت توهمِ واقعیت (موجود در رئالیسم سنتی) و آشکار ساختنِ چنین توهمی وجود دارد» (همان، ٦). از این رو، نویسنده در عین‌حال که داستان می‌نویسد مشغول ارائه، واکاوی و پرده برداشتن از شگردها و عرف‌های ادبی و نظریه‌های مرتبط با ذات داستان و امر مبتنی بر تخیل است.

در فراداستان با دو برداشت از مفهوم واقعیت مواجه هستیم: واقعیت موجود در دنیای خارج و واقعیت موجود در دنیای داستان. فراداستان توصیف عینی و مبتنی بر واقیعت خارج را ناممکن می‌شمارد، زیرا نگاه هر مشاهده‌گر الزاماً شئی مورد مشاهده را دستخوش تغییر قرار می‌دهد (همان: ٣). تصویری که از امر واقع در ذهن ما شکل می‌بندد آمیخته با جهان‌نگری‌ها، عقاید، نظرات و احیاناً غرض‌ورزی‌های ماست. در عین حال، مرز مشخصی میان این دو دنیا وجود ندارد. محوِ تدریجی مرز میان دنیاهای موازی در طول فرایند خوانشِ متن همه چیز را در هاله‌ای از عدم‌قطعیت قرار دهد. در چنین فضای مبهم و تردیدآلودی است که، به قول رب گری‌یه، «دلالت دنیای پیرامون ما دیگر نسبی و موقت و متناقض و هر آن مورد انکار است» (نقل شده در میرعابدینی، ١٣٨٣: ١٠٦٨).

باری، نظریه‌پردازان بسیاری به بحث درباره ماهیت و کارکرد داستان پسامدرنیستی و فراداستان پرداخته‌اند. دیوید لاج ضمن بحث درباره ماهیت استعاری ادبیات پیش‌فرضی را مدنظر قرار می‌دهد که «بین متن ادبی و جهان واقع- به عبارت دیگر، بین هنر و واقعیت زندگی- فاصله‌ای وجود دارد» (لاج، ١٣٨٦: ١٨٧). نویسنده با ورود به دنیای داستان پلی بین دنیای خارج و دنیای متن ایجاد می‌کند. لاج این ارتباط را اتصال کوتاه[1] می‌نامد و شیوه‌های استفاده از آن را چنین برمی‌شمارد: «تلفیق وجوه فوق‌العاده متباین (وجه آشکارا داستانی و وجه ظاهراً مبتنی بر واقعیت) در اثری واحد؛ مطرح‌کردن نویسنده و موضوع نویسندگی در متن و برملاکردن عرف‌های ادبی هنگام استفاده از آن‌ها» (همان: ١٨٧). پاتریشیا وُ نیز معتقد است که اتصال کوتاه در فراداستان کاربردی معتنابه دارد (وُ، ١٩٩٣: ١٣٧).

لیندا هاچن نوعی فراداستان که رویدادهای تاریخی را مبنای روایت خود قرار می‌دهد

1. Short circuit

«فراداستان تاریخ‌نگارانه»[1] می‌نامد. به باور او، فراداستان تاریخ‌نگارانه دارای ویژگی خودبازتابندگی به عنوان یک اثر ادبی است و در عین حال، به شکلی متناقض‌نما به بررسی رویدادها و شخصیت‌های تاریخی دست می‌زند (هاچن، ۱۹۸۸: ۵). در واقع، نویسنده‌ی فراداستان تاریخ‌نگارانه قطعیت رویدادهای گذشته را مورد تردید جدی قرار می‌دهد تا بر این امر تاکید کند که هرگونه تصور عینی از امور گذشته باطل و مورد انکار است و اصولاً هیچگونه حقیقت مطلقی وجود ندارد. پیرنگ این نوع فراداستانی بر مبنای شخصیت‌هایی است که در پی درک گذشته هستند. این سبک نوشتار را می‌توان نوعی خودآگاهی نظری درباره تاریخ و داستان به مثابه برساخته‌ای انسانی به‌شمار آورد که چارچوبی را برای بازاندیشی و بازسازی صورت و محتوای رویدادهای گذشته فراهم می‌آورد (همان). چنین متونی بر این اصل استوار هستند که رابطه‌ای موازی میان نوشتن یک اثر ادبی و تاریخ‌نگاری برقرار است و از این رهگذر، نوشتارهای تاریخی و ادبی برساخته‌هایی هستند که نه تنها واقعیت‌های منتسب به گذشته را به‌درستی منعکس نمی‌کنند بلکه این واقعیت‌ها را از چشم‌اندازِ ایدئولوژیکی خاص خود دوباره شکل می‌دهند. نویسنده فراداستان تاریخ‌نگارانه با به پرسش گرفتن رویدادهای تاریخی و آفرینش روایت‌های جدید از آن‌ها، استفاده کردن از ارجاعات بینامتنی به متون تاریخی پیشین، به‌کار بردن شگردهایی همچون آیرونی و طنز، آشکار کردن شگردهای ادبی و درهم شکستن توالی زمانی سعی در برانگیختن ذهن پرسشگر خواننده دارد و او را در ردّ پذیرش بی‌چون و چرای واقعیت یاری می‌رساند.

گفتنی است که در حوزه نقد و تحلیل، کارهای اندک‌شماری در بررسی آثار ابوتراب خسروی صورت پذیرفته است. کتاب *کاشیگری کاخ کاتبان: نقدی بر اسفار کاتبان* (۱۳۸۲) به قلمِ صالح حسینی و پویا رفویی و مقاله‌ی «تولد دوبارهٔ یک فراداستان: بررسی پسامدرنیسم در دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی» (۱۳۸۷) نوشته‌ی منصوره تدینی که به بررسی مؤلفه‌های پسامدرنیستی این داستان‌ها ذیلِ روند شکل‌گیری پسامدرنیسم در ادبیات معاصر می‌پردازد، از آن جمله‌اند. از این رو، مقاله‌ی حاضر که به شکل خاص به بررسی مؤلفه‌های صرفاً فراداستانی و پیوندشان با دغدغه‌های پسامدرنیستی نویسنده می‌پردازد، می‌تواند پژوهشی بدیع به شمار آید. پژوهشی که در صدد پاسخ به این پرسش‌های مبنایی است که آیا داستان مذکور را می‌توان به عنوان نمونه‌ای زبده از کاربست فراداستان در ادبیات داستانی معاصر به شمار آورد یا خیر؟

1. Historiographic metafiction

و آیا خسروی توانسته است با التفات به این نوجویی در ساحت روایت و پیرنگ داستانی، معرف گرایش‌های نواندیشانه خود و نویسندگان هم‌نسلش باشد یا خیر؟

۲. بحث و بررسی

۲-۱. معرفی اجمالی داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش»

داستان کوتاه «مرثیه برای ژاله و قاتلش» از مجموعه داستان *دیوان سومنات* (۱۳۸۷) نوشته‌ی ابوتراب خسروی را به اعتبار خصلت‌های خاص این متن می‌توان در پرتو خصوصیات فراداستانی مورد بررسی قرار داد. موضوع داستان که بیانگر فضای ملتهب سیاسی دهه سی و چهل ایران است برگرفته از واقعهٔ قتلی است که در روزنامهٔ کیهان بیست و پنجم اردیبهشت ماه سال سی و دو به چاپ رسیده است. زنی به نام ژاله م. در خیابان جلایر به قتل رسیده است اما آنچنان که راوی می‌گوید در روزنامه نامی از قاتل او برده نشده است. سپس نویسندهٔ داستان با اعمال اندکی تغییرات سه نسخه از چگونگی قتل ژاله م. توسط ستوان کاووس د. که به گمان وی «محققاً» قاتل است را روایت می‌کند. آنچه در پی می‌آید تحلیل و واکاوی این داستان با تکیه بر مؤلفه‌های مبنایی یک متن فراداستانی است.

۲-۲. درهم‌تنیدگی دنیای داستان و دنیای خارج

ادبیات پیشامدرن و مدرن از لحاظ چیستی و چگونگی دریافت واقعیت تفاوت‌ها و تباین‌های بنیادینی با ادبیات پسامدرنیستی دارند. داستان رئالیستی همچون آینه‌ای است که در برابر واقعیت دنیای خارج قرار داده شده است و بنابراین تصویری همپیوند و هماهنگ و گاه حتی همسان از این واقعیت به خواننده عرضه می‌دارد. اما نویسندگان مدرنیست با توصیف عینی از شخصیت‌ها و حوادث میانه‌ای ندارند. آن‌ها به «ارائه ‹نظرگاهی› شخصی از شخصیت‌های خاص می‌پردازند. این نگاه ذهنی نویسندگان مدرن را قادر می‌سازد تا نسخه‌های متفاوتی از واقعیت را به بوته‌ی آزمایش بگذارند» (متس، ۲۰۰٤: ۳۵) تا به یک واقعیت یا حقیقت واحد و ملموس دست یابند. به عبارت دیگر، راه‌های بسیاری برای دریافت و رسیدن به حقیقت واحد وجود دارد. در واقع آنچه مهم است احساس نویسندگان مدرنیست از وجود «فاصله‌ای کاهش‌ناپذیر میان نیاز ایشان به نظم و [در عین حال] آشفتگی واقعیت» است (مک‌هیل، ۱۹۸۸: ٥٤٩). در تقابل با چنین برداشتی، داستان پسامدرنیستی مؤید این مطلب است که هیچ حقیقت یا واقعیت مطلقی وجود ندارد. نویسندگان پسامدرنیست به پذیرش بی چون و

چرای نهاد آشفته و نظم‌ناپذیر جهان گرایش دارند. «جهان هستی فاقد مرکز است و در نتیجه پیوستگی و معنا نه در دنیا و نه در متن وجود ندارد» (مقدادی، ۲۰۰۶: ۲۷). رابطهٔ میان دنیای داستان و دنیای خارج به هیچ وجه رابطه‌ای مستقیم و خطی با حد و مرز مشخص نیست و از همین رهگذر است که فراداستان رابطه‌ای چالش‌برانگیز با واقعیت پیدا می‌کند. علاوه بر این، نویسنده‌ی فراداستان با به چالش کشیدن تاریخ رسمی و سایر مدلولات آن، درک و دریافت تازه‌ای از پیوند واقعیت و تاریخ پیش روی مخاطب می‌نهد که یکسره بر مبنای عدم‌قطعیت و شکاکیت است. بنابراین، «معنای تاریخ نه در وقایع [گذشته] بلکه در دل روایت (یا، ساده‌تر بگوییم، داستان) قرار دارد که وقایع گذشته را به ‹واقعیت‌های› تاریخی حال مبدل می‌سازد» (هاچن، ۲۰۰۶: ۱۲۲). به عبارت دیگر، تاریخ رسمی به‌عنوان یک کلان‌روایت به خرده‌روایت‌هایی بدل می‌شود که «همیشه از نهادِ موقتی و اعتبار مکانی و نه جهانی خود آگاه هستند» (برِتنز، ۲۰۰۱: ۱۴۳).

همان طور که اشاره شد داستان «مرثیه» بر اساس واقعه‌ای تاریخی مندرج در روزنامهٔ کیهان نگاشته شده است. راوی (نویسنده‌ی) داستان از همان ابتدا اشاره می‌کند که «این موضوع داستانی است که نوشته شده است» و دلیل بازنویسی مجدد داستان را اینگونه شرح می‌دهد: «همیشه در مکان‌های نامکشوف داستان‌ها وقایعی خارج از منطق داستان شکل می‌گیرد که با طرح آنها اصل داستان تخریب می‌شود، و چون این داستان روایت وقایع مکان‌های نامکشوف داستان است، واقعهٔ قتل ژاله م. بهانه‌ای می‌شود برای نوشتن آن گفت‌وگوها یا وقایع ناگفته در مکان‌های ناشناس داستان» (خسروی، ۷۵:۱۳۸۷). نویسنده این آگاهی را به خواننده می‌دهد که با داستانی نامتعارف روبروست؛ داستانی که با منطق داستان‌های دیگر متفاوت است. آنچه مورد تأکید نویسنده است قابلیت بالای اصل داستان برای بازتعریف شدن و ارائه تعاریف گوناگون از مفهوم واقعیت است و آنچه به‌عنوان کشف مکان‌های نامکشوف و سردرگمی در اصل داستان مطرح می‌شود در حقیقت تلاش برای ارائه نسخه‌های گوناگونی است که نویسنده در طول داستان آن‌ها را روایت می‌کند.

روزنامهٔ مذکور از قاتل یا قاتلین سخن به میان نمی‌آورد اما نویسندهٔ داستان به استناد تصویر حکم مأموریت ستوان «کاووس- د» مندرج در صفحهٔسیصد و بیست و هشت کتاب *تاریخ ترورهای سیاسی ایران* او را قاتل معرفی می‌کند و سپس چهره‌ی قاتل و مقتول را بر مبنای عکس‌هایشان که در کتاب مذکور ضبط شده، شرح می‌دهد. تا اینجا همه چیز بر مبنای اطلاعات موجود در روزنامه و کتاب که بخشی از واقعیت خارج از داستان هستند شرح داده

شده است. اما نویسنده بعد از توصیف عکس‌ها و در تأیید امکان شناسایی افراد مذکور از روی عکس‌ها پای خوانندهٔ داستان را نیز به میان ماجرا می‌آورد: «با این اوصاف چنان که خوانندگان هم در میتینگ‌های معهود داستان ما در میدان بهارستان شرکت کنند، آن‌ها را با کمی دقت خواهند شناخت» (همان: ٧٦). به عبارت دیگر، خواننده دعوت می‌شود تا پا در دنیای داستان بگذارد و خود را درگیر فرایند نوشته شدن داستان ببیند. گویی خواننده همچون مخاطب یک اثر سینمایی «تمایل شدیدی دارد که به شکلی تخیلی به ساختن واقعیت و هماهنگ کردن آن با خود بپردازد» (اسنیپ- والمزلی، ٢٠٠٦: ٤٠٧) و ساحت جدیدی از تجربه که همانا ورود به دنیای داستان و تداخل آن با دنیای مبتنی بر امر واقع است را از سر بگذراند.

٣-٢. برساختگی شخصیت‌ها

در داستان‌های سنتی، شخصیت‌ها به واسطهٔ دارا بودن خصلت‌های فیزیکی و رفتاری، خود را به خواننده می‌شناسانند. ظاهر فرد در داستان، خواه ناخواه مجموعه‌ای از اطلاعات را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. دسته‌ای دیگر از خصلت‌های کسان داستان باطنی بوده و مخاطب با مطالعهٔ آن‌ها درمی‌یابد که با چگونه فردی مواجه است. در خلال پردازش داستان، نویسنده گاه از گذشته و «تاریخچهٔ زندگی» شخصیت با خواننده سخن می‌گوید و رازهایی از زندگی او افشا می‌سازد (کلارک، ١٣٧٨: ٧٧). گاهی نیز موقعیت‌هایی پیش می‌آید که شخصیت در برخورد با دیگر کسان داستان یا حتی حوادث و کشمکش‌ها خود را بشناساند. رمان سنتی، به خاطر پرداخت به تمام این جنبه‌ها مورد قبول واقع می‌شد زیرا «رمان‌نویسان سنتی معتقد بودند با رمان‌هایی که بر پایهٔ اسناد تاریخی می‌نویسند قادرند شخصیت‌هایی واقعی خلق کنند که یارای برابری با برگ هویت اشخاص را دارند» (مول پوآ، ١٣٧٤: ٣٤).

با تحول شیوه‌های روایی در داستان‌نویسی پسامدرن، «رمان‌نویس از اصل سنتی روایت رویگردان شد» (سید حسینی، ١٣٨٤: ١٠٦٧). ساختار و ریخت شخصیت‌ها نیز دستخوش دگرگونی شده و هر بار شخصیت بخشی از خصلت‌های خود را از دست داد تا جایی که در نهایت، بسیاری از نوجویان عرصه داستان‌نویسی نظریهٔ «مرگ شخصیت» را اعلام کردند (اخوت، ١٣٧٧: ١٥٣). حتی رولان بارت بر این باور است که در رمان جدید، شیوه‌های نگارش منسوخ نشده بلکه خود شخصیت دچار دگردیسی شده است: «رمان نو دیگر به قهرمان‌سازی در رمان اعتقادی نداشت» (مول پوآ، ١٣٧٤: ٣٤). در رمان بالزاکی مخاطب شاهد آفرینش شخصیت‌هایی «زنده»، «عمیق» و «پویا» بود، اما «چنانکه از ظواهر امر برمی‌آید امروز

دیگر نه رمان‌نویس چندان اعتقادی به شخصیت‌های رمانی خود دارد و نـه خواننـده مـی‌توانـد همچنان آن‌ها را باور کند. از این رو، می‌بینیم که شخصیت رمانی کـه از برکـت ایـن تکیـه‌گـاه دوگانهٔ اعتقاد نویسنده و خواننده به او، قائم و استوار بار تـاریخ را بـر دوش‌هـای فـراخ خـود می‌کشید، اینک با از دست دادن آن، لرزه در ارکـانش افتـاده اسـت و دارد از پـای درمـی‌آیـد» (ساروت، ۱۳٦۲: ۵۹). در رمان کلاسیک، نویسنده با تکیه بـر بایـسته‌هـا و دسـتاوردهای علـم روانشناسی، تمام جنبه‌های پنهان و واپس زدهٔ شخصیت را بـرملا مـی‌کـرد. در داسـتان‌نویـسی پسامدرن اما «علم روانکاوی، انسجام ناپذیری شخصیت و بخش‌های تاریـک آن را نـشان داد» (مول پوآ، ۱۳۷٤: ۳٤). از دلایل رنگ باختن اشخاص، تحول سیاست‌های اجتماعی‌ــ اقتـصادی در جوامع غربی بود، به نحوی که در پی ایجاد پاره‌ای تغییرات در سرشت سرمایه‌داری در آغاز قرن بیستم و گذار از سرمایه‌داری آزاد به امپریالیسم، «هرگونه اهمیـت اساسـی فـرد و زنـدگی فردی در درون ساختارهای اقتصادی و در نتیجه در مجموعهٔ زنـدگی اجتمـاعی» حـذف شـد. گلدمن این دوره را «دورهٔ انحلال» یا «اضمحلال کامـل شخـصیت» مـی‌نامـد (گلـدمن، ۱۳۸۱: ۲۵۰-۲۵۱).

اما به هر ترتیب، در طی فرآیند «مرگ شخصیت»، خواننده شاهد از دست رفتن تـدریجی جنبه‌هایی است که روزی او را در جهت شناسایی این عنصر داستانی یاری می‌کردنـد. قهرمـان داستان سنتی اکنون به شبحی تقلیل یافته که نماینـدهٔ فقـدان یـک زنـدگی موفـق خـانوادگی و اجتماعی است. وی کوچک‌ترین توانایی در برقراری ارتباط ندارد: «قهرمان تنها و بی پناهی کـه آنچنان در حال جدال با خویشتن است که دیگران را یا نمی‌فهمد یا نمـی‌بینـد» (صـدر، ۱۳۸۰: ٦۱). در حقیقت قهرمان داستان، بریده و جـداافتاده از تمـامی پیونـدهای اجتمـاعی‌اش وصـف می‌گردد. اینجاست که صحبت از بی‌هویتی کسان رمان به میان می‌آید، شخصیت به تدریج بـه فردی تبدیل می‌شود «که فاقد هرگونه هویـت خـاص بـوده و ماننـد سـایه‌ای اسـت کـه فقـط حضورش احساس می‌شود» (بیضاوی، ۱۳۸۰: ۲۳). همین از دست دادن هویت، باعث می‌شـود که اکثر شخصیت‌های داستان‌های پسامدرن نامی نداشته باشند (اخوت، ۱۳۷۷: ۱۷۰).

در داستان‌های سنتی نام افراد اغلب تداعی کنندهٔ «بار عاطفی و اجتمـاعی و نـشان دهنـدهٔ خاستگاه فکری» آن‌هاست (همان: ۱٦۹). در حالی که در داستانی همچون «مرثیه»، اسـم اغلـب شخصیت‌ها مسخ شده و به ظاهر معنای خاصی به ذهن خواننده متبادر نمـی‌کنـد. ایـن اسـامی «گاه تا حد یک حرف اختصاری تقلیل پیـدا کـرده» و هویـت مشخـصی را تـداعی نمـی‌کننـد (لالاند، ۱۳۷٤: ۳۹). در داستان «مرثیه» تقلیل یافتن نام اکثرِ آنان بـه حـرف اول اسمـشان و یـا

صفتی پیش پاافتاده از شخصیت‌شان مؤید این مطلب است که فراداستان به این تلقی نو از شخصیت‌ها التفات چشمگیری دارد. نویسنده تأکید می‌کند که «آدم‌هایی مثل ستوان کاووس د. و ژاله م. در قالب‌های خاکی خود نیستند. زن و مردی از جنس کلمه هستند که به رفتار اصل واقعه در می‌آیند» (خسروی، ۱۳۸۷: ۷۹). در جایی دیگر ستوان خطاب به ژاله می‌گوید «فراموش نکن که این حکم اجرا شده و تو در خاک پوسیده‌ای حالا، ما فقط کلمه هستیم که از پله‌ها بالا می‌رویم» (همان: ۸۲). اذعان نویسنده به جعلی بودن و برساخته بودن شخصیت‌ها از جنس کلمه از مصادیق نمایان این نوجویی در پردازش شخصیت‌ها است. هدف نویسنده «فاصله‌گذاری میان متن و واقعیت» است تا شخصیت‌های ساخته شده از کلمات «به موقعیتی داستانی شکل دهند؛ موقعیتی که دائمی نیست و می‌تواند تغییر کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ١٤٧٢). شخصیت‌های او از این منظر، مهاجرانی سرگردان در سرزمین ناشناخته داستان هستند که خود «مکان‌های خالی و سفید را برای گفت‌وگوهایشان کشف نکرده‌اند» (خسروی، ۱۳۸۷: ۷۷).

٤-۲. تلقی نوجویانه از مفهوم زمان در روایت

متن خسروی با ارجاع دادن به خود بر تباین دنیای داستان و امر واقع تأکید می‌کند. در واقع، «وقتی قرار نیست متن رونوشت امر واقع باشد، دائم به خودش رجوع می‌کند و به نوعی بازی ذهنی برای پدید آوردن داستان دست می‌زند» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ١٤٧٢). واقعیت نامطمئن و حقیقت متزلزل و مورد تردید معلول درهم‌آمیختن جهان داستان و جهان خارج است. هنگامی که سایه‌ی شکاکیت بر تمام داستان گسترانیده شود، آنگاه راه برای روایت‌های متنوع از داستانی واحد فراهم می‌آید. «مرثیه» نیز از این قاعده‌ی کلی پیروی می‌کند. راوی سه نسخه از رویدادی واحد را پیش روی خواننده قرار می‌دهد. آنچه در این نسخه‌ها برجسته و نمایان است، گذر زمان و تأثیرش بر شخصیت‌ها و محیط اطراف است. نویسنده در این بازنویسی‌های مکرر و در چارچوبِ بازی ذهنی متن تأثیر زمان را از نظر دور نداشته است. زمان در حال گذر است و شخصیت‌ها (بجز ژاله) همراه با آن پیر و فرتوت می‌شوند. به عنوان نمونه ستوان در نسخه‌ی اول در به قتل رساندن ژاله شتاب می‌کند و علت آن عدم مهارت اعلام می‌شود، اما بلافاصله چنین می‌آید که «چنان که خواهید دید در بازنویسی‌های مکرر به بلوغ کامل خواهد رسید و فعل قتل را با طمأنینه و آرامش انجام خواهد داد» (خسروی، ۱۳۸۷: ۷۷). در نسخهٔ دوم ستوان «دیگر جوان نیست، میانسال می‌نماید» (همان: ۸۰) و در نسخهٔ سوم

پیر شده است. موهای باغبان در ابتدا سیاه است، سپس به جوگندمی می‌گراید و نهایتاً در روایت سوم سفید است. گویی در فاصلهٔ میان این روایت‌ها شخصیت‌ها به حیات خود ادامه داده‌اند. تنها ژاله است که از این قاعده مستثنا است. او به دلیل اینکه مقتول است در فاصلهٔ میان سه روایت زنده نیست و زمان تأثیری بر او ندارد. همچنان که خود او می‌گوید: «فایدهٔ مرگ برای من این است که پیر نمی‌شوم» (همان: ۸٤). بنابراین همزمان دو مفهوم از زمان ارائه می‌شود: زمانی که در دنیای خارج وجود دارد و با گذشت آن افراد سالخورده و فرتوت می‌شوند و زمانی که در چارچوب متن قرار دارد و می‌توان در آن دخیل شد و آن را دستخوش تغییر قرار داد. ستوان مشمول زمانِ نوع اول و ژاله وابسته به نوع دوم است. بدیهی است که این آشفتگی زمان در فضای داستان و برخورد این دو نوع زمان به تداخل و ابهام دنیای برساخته از تخیل و دنیای مبتنی بر واقعیت کمک شایانی می‌کند.

۵-۲. اصرار نویسنده بر آشکار ساختن وجه تصنعی داستان

نخستین بار فرمالیست‌های روسی بودند که اصطلاح «آشکار ساختن شگرد»[1] را به کار بردند. ویکتور شکلوفسکی با ارائه مفهوم «آشنایی‌زدایی»[2] نقش ادبیات و به طور کلی هنر را در سامان بخشیدن به ادراک حسی انسان مؤثر می‌دید. «گفتمان ادبی نوشتار روزمره را بیگانه و غریب می‌سازد، اما با انجام چنین کاری، به شکلی تناقض‌آمیز ما را در دریافتی کاملتر و صمیمی‌تر از تجربه یاری می‌رساند» (ایگلتون، ۱۹۹٦: ٤). ادبیات با آشکار کردن امر عادی و مرسوم «قاعده‌های آشنا و ساختارهای به‌ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۲: ٤۷). شکلوفسکی به منظور دستیابی به آشنایی‌زدایی از «آشکار ساختن شگرد» استفاده می‌کند. آشنایی‌زدایی نوعی آشکار ساختن صنایع و آرایه‌های ادبی مرسوم و معمولی است که در سنت دیرپای رمان‌نویسی به ورطه‌ی روزمرگی افتاده‌اند. چنان که می‌دانیم، فراداستان از این پیشینهٔ نظری سود می‌برد. نویسنده در داستانهای رئالیستی بر فضای متن چیرگی قابل‌ملاحظه‌ای دارد و از جایگاهی خداگونه برخوردار است. اوست که در نهایت معنا را تبیین می‌کند. حضور پررنگ نویسنده و راوی دانای کل تمامی تعارض‌های موجود در درون متن را حل و فصل می‌کند و داستان را به نقطه پایان می‌رساند. اما فراداستان سنت‌های رئالیسم را دوباره از نظر می‌گذراند و نقش خداگونه‌ی نویسنده را به کناری می‌نهد. در فراداستان، نویسنده/ راوی با

1. Baring the device
2. Defamiliarization

ورود به دنیای متن خواننده را از فرایند نویسندگی، تصنعی بودن داستان، برساخته بودن شخصیت‌های داستان و چیستی و چگونگی جهان آنان آگاه می‌سازد. به عبارت دیگر، فراداستان تمامی «فرم‌های مرتبط با واقعیت سامان‌مند[1] (پیرنگ خوش‌ساخت، توالی زمانی، نویسندهٔ همه چیزدانِ مقتدر، پیوند منطقی میان آنچه شخصیت‌ها ‹انجام می‌دهند› و آنچه ‹هستند›، ارتباطِ سببی میان جزییات ‹سطحی› و ‹قوانین ژرف علمی› مرتبط با مسأله وجود) را زیر سؤال می‌برد» (وُ، ۱۹۹۳: ۷).

در فراداستان، نویسنده با آشکار ساختن شگرد، رابطه‌ی غامض زندگی و داستان را مورد تردید و پرسش قرار می‌دهد.

در داستان «مرثیه»، نویسنده از طریق نظراتی که گاه‌به‌گاه بیان می‌کند، وارد فضای داستان می‌شود. همان‌طور که پیش از این گفته شد نویسنده در ابتدای داستان اشاره می‌کند که موضوع داستان تماماً از قبل نوشته شده است و تلویحاً بیان می‌کند که آنچه در پی می‌آید بازنویسی مجدد داستان است. (خسروی، ۱۳۸۷: ۷۵). سعی نویسنده بر آن است که با آشکار کردن وجه داستانی، متن دنیای داستان را از دنیای خارج متمایز سازد و بدین شیوه خواننده را به مداقه‌ای جدی در باب دنیای داستانی و دنیای واقعی وادارد. جایی دیگر اعتراف می‌کند که «بعضی وقایع به ارادهٔ نویسنده نیست، نویسنده نمی‌خواهد هیچ رابطه‌ای را به قاتلی که گم شده و مقتولی که سال‌ها درگذشته متصور باشد. هیچ واقعه‌ای تحت ارادهٔ نویسنده نیست» (همان: ۸۰-۷۹).

راوی داستان «مرثیه» وجود هرگونه اراده‌ای را در نویسنده انکار می‌کند، زیرا دیگر دارای نقشی خداگونه نیست. در جایی دیگر در انتهای روایت سوم راوی می‌گوید: «حتما ... ژاله م. می‌داند که چیزی از داستان ناگفته مانده است. چیزی که باید گفته شود، چیزی که نویسنده فقدانش را احساس می‌کند که دوباره بنویسد و او را دوباره از کلمه بسازد تا اگر شده او، ژاله م.، چیزی بیشتر، حتی کلمه‌ای بیشتر از زندگی به چنگ آورد» (همان: ۸۲). تأکید مجدد بر پدید آمدن شخصیت‌ها از دل کلمات به برجسته کردن فضای داستانی کمک می‌کند. اگرچه شخصیت‌ها و رویدادها از جنس کلمات هستند، اما زندگی می‌کنند و وجود دارند تا بیانگر این موضوع باشد که فراداستان دنیای واقعی را به دست فراموشی نمی‌سپارد. حتی در ادامه، راوی از «وجه گمشده»ای سخن می‌گوید که ناشناخته بودن آن، مجالی نو برای نوشتن مجدد داستان فراهم خواهد کرد.

1. Ordered reality

٦-۲. نقش زبان در پررنگ ساختن مسائل وجودشناختی

فراداستان به عنوان یکی از تکنیک‌های مقبول ادبیات پسامدرنیستی با مسائل وجودشناختی پیوندی وثیق دارد. مضمون‌هایی همچون زندگی، مرگ و عشق با مسأله وجود ارتباطی تنگاتنگ دارند. نویسنده با استفاده از زبان خاص خود به این مفاهیم می‌پردازد و تبیین‌ها و دریافت‌های دیگرگون از آن‌ها ارائه می‌کند. از این منظر، زبان نه تنها به بازتاب‌دهنده‌ی منفعل دنیای بیرون تقلیل نمی‌یابد بلکه به نظامی بدل می‌شود که خودبسنده، نقش‌آفرین و مستقل است. فراداستان به ساختمندی و به وجوه درونی ساختار زبانی داستان نظر می‌اندازد تا «رابطهٔ میان فرم داستانی و واقعیت اجتماعی را مورد بررسی قرار دهد» (وُ، ۱۹۹۳: ۱۱).

با نگاهی به داستان «مرثیه، نقش زبان در برجسته کردن مسأله وجود بیش از پیش پررنگ می‌شود. داستان مفاهیم مرگ و زندگی را در برمی‌گیرد اما آنچه بیشتر مورد تأکید است مضمون عشق است. سه نسخه یا روایت واقعه‌ی قتل ژاله به تدریج به آشکار ساختن این درونمایه می‌پردازند. در نسخه‌ی اول هنگامی که ستوان در میدان بهارستان منتظر رسیدن ژاله است، او را از روی زیبایی مبهوت‌کننده‌اش مورد شناسایی قرار می‌دهد. آنچه در نسخهٔ اول جلب توجه می‌نماید، کلام آخر ژاله است: «شما همیشه عجله می‌کنید، در آمدن، در کشتن، فرصت هیچ کاری نمی‌ماند» (خسروی، ۱۳۸۷: ۷۹).

در نسخهٔ دوم ژاله از ستوان می‌خواهد که این بار در کارش تعجیل نکند. جریان عواطف و احساسات ژاله نمود بیشتری پیدا می‌کند، آن‌گاه که می‌گوید: «اولین بار که مرا کشتی به چشمانت نگاه کردم، ... در همهٔ مدت مرگ به زیبایی چشمانت فکر می‌کردم، کاش حکم را پاره می‌کردی» (همان:۲-۸۱). او از ستوان می‌خواهد که دعوتش را برای ورود به خانه بپذیرد و برای ساعتی واقعه را به دست فراموشی بسپارند. آنچه در نسخهٔ اول ناگفته و نهان مانده بود، در نسخهٔ دوم اندکی آشکار می‌گردد. روایت دوم گمانی را مطرح می‌سازد که از وجود رابطه‌ای عاطفی میان قاتل و مقتول خبر می‌دهد و در نسخه‌ی سوم است که این گمانِ پنهان نقاب از چهره برمی‌گیرد و به یقین بدل می‌شود.

در نسخهٔ سوم ژاله عجله می‌کند که زودتر به مکان واقعه و دیدار با قاتلش برسد و اذعان می‌کند که در همه راه به فکر ستوان بوده است. ژاله پیشنهاد می‌کند که ستوان بعد از کشته شدن او و در هنگام سرگردانی مابین روایت‌ها در آپارتمان او زندگی کند و از این سرگشتگی رهایی یابد. بنابراین در نسخهٔ سوم ژاله تصویر دلداده‌ای را از خود به نمایش می‌گذارد که

دوستدار و نگرانِ ستوان است و این گمان در انتها بـه یقـین بـدل مـی‌شـود. نویـسندهٔ داسـتان همگام با حرکتِ از نسخهٔ اول به نسخهٔ سوم بر تعداد نقل‌قـول‌هـای شخـصیت‌هـا مـی‌افزایـد. خسروی در نسخهٔ اول تنها سه جمله از زبان ژاله و دو جمله از زبان ستوان می‌گوید. در نسخهٔ دوم چهارده جمله از ژاله و سه جمله از ستوان و در نسخهٔ سوم بیست جملـه از ژالـه و چهـار جمله از ستوان داریم. جملات ژاله طولانی‌تر و جملات ستوان کوتاه‌تر هستند. این موضوع بـا خصلت‌های شخصیتی آن‌ها نیز بی‌ارتباط نیست: برونگرایی ژاله و درونگرایی سـتوان. افـزایش جملات ژالـه بـا بـروز احـساسات او ارتبـاطی وثیقـی دارد. افـزایش نقـل‌قـول‌هـا (خـصوصاً نقل‌قول‌های ژاله) و همچنین تکرار اسم ژاله (بـه ویـژه در نـسخهٔ سـوم) در راسـتای برجـسته ساختن درونمایه عشق می‌باشد.

به هر روی، نویسنده از خلال عنصر زبان دنیایی را می‌آفریند که بیانگر آن «وجه گمشده» است: حضور و بروز عواطف و احساسات در بستر روابط پیچیدهٔ انسانی. جالـب توجـه اسـت که تنها در نسخهٔ پایانی است که امکان ورود به آپارتمان ژاله مهیا می‌شود؛ آپارتمانی که «غبـار سفید همه جا[ی آن] را پوشانده است» (همان: ٧٤). این آپارتمان یکـی از همـان «مکـان‌هـای نامکشوف داستان» است که نویسنده از ابتدا در پی ورود بـه آن بـوده اسـت تـا از نـو روایتـی دیگرگون بیافریند و نسخه‌ای به نسخه‌های پیشین اضافه کند.

۳. نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از تحلیل‌ها و واکاوی‌های ارائه شده در نوشتار حاضـر نـشان مـی‌دهـد کـه داستان کوتاه «مرثیه برای ژاله و قاتلش» می‌تواند نمونه زبده‌ای از «فراداستان» به حساب بیایـد. این داستان با در هم آمیختن دنیای داستانی و دنیـای واقـع، فـضایی وهـم‌آلـود مـی‌آفرینـد تـا عدم‌قطعیت که از شاخصه‌های اصـلی پسامدرنیـسم و بـویژه فراداسـتان اسـت، بـیش از پـیش برجسته و آشکار گردد. حضور نویسنده در داستان و مطرح کـردن دلایـل نوشـتن نـسخه‌هـای متعدد از یک داستان و تأکید او بر برساخته بودن شخصیت‌ها از جنس کلمـات ضـمن آشـکار ساختن شگرد، مفهوم واقعیت را نیز دستخوش تردیدی جدی قرار می‌دهد.

شخصیت‌ها در ساحت ساختارِ درونی زبانِ داستان و در چارچوب روایت‌هـای متعـدد از واقعه‌ای واحد، به زندگی یا مرگ خود ادامه می‌دهند. نظام زبانی موجود در داستان در تعـاملی پیوسته با واقعیت خارج قرار می‌گیرد و ساختار زبـانی فراداسـتان سـرانجام سـاحتی را فـراهم می‌آورد که در درون آن تحلیل و واکاوی دو دنیای موازی، دنیای درون متن و دنیای خـارج از

متن (امر داستانی و امر واقع) بیش از پیش اهمیت می‌یابد و مطمح نظر قرار می‌گیرد. گویی نسخه‌های متفاوت داستان در حکم لایه‌های متعدد وجودشناختی هستند که خواننده یکی پس از دیگری در پی کشف و درک آن‌هاست. نویسندهٔ «مرثیه» با عدول از تلقی‌های سنتی در باب مفهوم زمان، تصورات رایج درباره این پدیده پیچیده را مورد تردید قرار می‌دهد و با برآشفتن آن در پس لایه‌های متعدد روایت به ابهام بیشتر فضای لغزنده میان داستان و واقعیت می‌افزاید.

خسروی ضمن روایت‌های متعدد از داستان، پرسش‌هایی در ذهن خواننده برمی‌انگیزد و بذر تردیدها و تشکیک‌های عمیقی در ضمیر او می‌کارد. او البته در دهه‌ای شروع به نوشتن کرد که نویسندگان با به پرسش گرفتن امور مطلق ساحتِ ادبیات داستانی را مستعدِ گسترش نوعی عدم‌قطعیت می‌دیدند. نویسندگان این دهه در سنتِ ادبی پیش از خود تجدیدنظر نموده و در داستان‌های خود از روشی نوین برای بیان واقعیت استفاده کردند. واقعیتی که اساساً متکثر و مبهم در نظر آورده می‌شود. آنچنان که در داستان «مرثیه» دیدیم، خسروی بسیاری از مؤلفه‌های سنتی و معهود داستان‌پردازی را به کناری می‌نهد و تلاش می‌کند با التفات به کاربست فراداستان در آثار خود، مفهوم واقعیت را در قلمرو ذهنیت خویش و خواننده مورد پرسش جدی قرار دهد. انتخاب واقعه‌ای از گذشته و بازتعریف چندباره آن در قالب روایت‌های گوناگون این امکان را به او می‌دهد تا با متزلزل کردن فاصله‌ی میان امر واقع و امر داستانی، خواننده غافلگیرشده را نیز به نوعی تفکر انتقادی در باب مفاهیم بنیادینی نظیر زمان و واقعیت تشویق کند.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۲). *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

اخوت، احمد. (۱۳۷۷). «پرترهٔ صادقی». در حسن محمودی، *خون آبی بر زمین نمناک*. تهران: آسا. صص ۳۹ تا۵۰.

بیضاوی، سوسن. (۱۳۸۰). «رمان تو چه می‌گوید». *مدرس علوم انسانی*. دورهٔ ۵. شماره ۲۳. ۲۰صفحه. صص ۱۱ تا۳۰.

تدینی، منصوره. (۱۳۸۷). «تولد دوبارهٔ یک فراداستان: بررسی پسامدرنیسم در دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی». *نقد ادبی*. دورهٔ ۱. شماره ۲. ۲۰ صفحه. صص ٦۳ تا ۸۲.

حسینی، صالح و رفویی، پویا. (۱۳۸۲). *کاشیگری کاخ کاتبان: نقدی بر اسفار کاتبان*. تهران: نیلوفر.

خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۷). *دیوان سومنات*. تهران: نشر مرکز.

ساروت، ناتالی. (۱۳٦۲). *عصر بد گمانی*. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. تهران: نگاه.

سید حسینی، رضا. (۱۳۸٤). *مکتب‌های ادبی*. جلد دوم. تهران: نگاه.

صدر، رؤیا. (۱۳۸۰). «طنز قمقمه‌های خالی». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. شمارهٔ ٤٤. خرداد. ٤ صفحه. ص ۵۸ تا ٦۱.

کلارک، آرتور سی.، هیوز، لنگستون و آسیموف، ایزاک. (۱۳۷۸). *هزار توی داستان*. ترجمهٔ نسرین مهاجرانی. تهران: چشمه.

گلدمن، لوسین. (۱۳۸۱). *جامعه شناسی ادبیات (دفاع از جامعه شناسی رمان)*. ترجمهٔ محمد جعفر پوینده. تهران: چشمه.

لاج، دیوید. (۱۳۸٦). «رمان پسامدرنیستی». در لاج و دیگران، *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: انتشارات نیلوفر. ص ۱٤۳ تا ۲۰۰.

لالاند، برنارد. (۱۳۷٤). «رمان نو غیر متعهد است». ترجمهٔ کاوه میرعباسی. *کلک*. شمارهٔ ٦٦. ۷ صفحه. ص ۳۸ تا ٤۵.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

مول پوآ، ژان میشل. (۱۳۷٤). «تولد رمان نو». ترجمهٔ پروین ذوالقدری. *کلک*. شمارهٔ ٦٦. ۵صفحه. ص ۳۳ تا ۳۸.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. جلد سوم و چهارم، تهران: نشر چشمه.

وُ، پاتریشیا. (۱۳۸۳). «مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی». در هانیول و دیگران، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نشر روزنگار. ص ۱۷۹ تا ۲۵۷.

Bertens, Hans. (2001). *Literary Theory: The Basics*. New York: Routledge.

Eagelton, Terry. (1996). *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.

Hutcheon, Linda. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.

---. (2006). "Postmodernism". in *The Routledge Companion to Critical Theory*. eds. Simon Malpas and Paul Wake. London: Routledge.

Matz, Jesse. (2004). *The Modern Novel: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell.

McHale, Brian. (1987). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

---. (1988). "Telling Postmodernist Stories". *Poetics Today* No. 3. pp. 545-571.

Meghdadi, Bahram, and Sedaghat Payam, Mehdy. (2006). "Metafiction and Its Philosophical Implications in Kurt Vonnegut's Major Novels". *Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji*. No. 27. pp. 25-40.

Snipp-Walmsley, Chris. (2006). "Postmodernism". in *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. ed. Patricia Waugh. Oxford: Oxford University Press.

Waugh, Patricia. (1993). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی