-- Literary Text Research ---------
25(89), 191-215
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2020.44537.2756

ATU PRESS

. Original Reserch . Received: 09/Jul/2019 Accepted: 24/Dec/2019 ISSN:2251-7138 eISSN:2476-6186v

Metafiction, a Postmodernism Method: Case Study of Tamashaye Yek Royaye Tabah Shode (Watching a Wrecked Dream) Novel by Bijan Bijari

Sima Poormoradi* Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran

Reza Sadeghi Shahpar Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran

Abstract

Metafiction is a story about the process of writing a story in which the author deliberately and by revealing the craft of writing emphasizes the unreal and fiction of his story. The present study is an analytical and descriptive study of metafiction skills in.the novel 'Watching a Wrecked Dream' by Bijan Bi arii The results suggest that the disorder in this novel is self-conscious and systematic in the form of extravagant learnings such as revealing the preparation, creating parallel and overlapping worlds, intertwining the real and imaginary world, short circuit, intertextuality, creating an artificial structure in the text, etc. These transcendental techniques are an attempt by the author to tell the reader what he reads is neither the representation of objective reality like realism nor the recreation of mental reality like modernism, rather it is a story based on imagination and unreality, except for verbal and verbal games. So in different ways, and most of all, by revealing the craft of writing, constantly reminding the reader of the fabrication and storytelling of the text, he eventually succeeds in creating the metafiction.

Keywords: Postmodernism, Metafiction, Tamashaye Yek Royaye Tabah Shode, Bijan Bijari.

* Corresponding Author: reza.shahpar@iauh.ac.ir

- The present paper is adapted from a Ph. D thesis on Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Hamedan Branch, Iran

How to Cite: Poormoradi, S., Sadeghi Shahpar, R. (2021). Metafiction, a Postmodernism Method: Case Study of Tamashaye Yek Royaye Tabah Shode (Watching a Wrecked Dream) Novel by Bijan Bijari. *Literary Text Research*, 25(89), 191-215. doi: 10.22054/ltr.2020.44537.2756

-- متن‌پژوهی ادبی---------
دوره ۲۵، شماره ۸۹، پاییز ۱٤۰۰، ۱۹۲-۲۱۵
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2020.44537.2756

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۰۳
ISSN: ۲۲۵۱-۷۱۳۸ eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

فراداستان، شگردی پسامدرن: مطالعهٔ موردی رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» اثر بیژن بیجاری

سیما پورمرادی | دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

رضا صادقی‌شهپر * | دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

چکیده

«فراداستان» داستانی است دربارهٔ روند نگارش داستان که نویسنده در آن آگاهانه و از طریق آشکار کردن صناعت نگارش بر داستان‌بودگی و غیرواقعی بودن داستانش تأکید می‌کند. پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی به بررسی شگردهای فراداستان در رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» نوشتهٔ بیژن بیجاری می‌پردازد. نتایج، گویای آن است که بیجاری در این رمان به شکلی خودآگاه و نظام‌مند شگردهای فراداستانی مانند آشکار کردن تمهید، ایجاد جهان‌های موازی و متداخل، درهم‌آمیختن جهان واقعی و خیالی، اتصال کوتاه، بینامتنیت، ایجاد بنای تصنعی در متن و... را به‌کار گرفته است. این شگردهای فراداستانی، کوششی است از سوی نویسنده تا به خواننده بگوید آنچه می‌خواند، نه مانند رئالیسم، بازنمایی واقعیت عینی است و نه مانند مدرنیسم، بازآفرینی واقعیت ذهنی، بلکه داستانی است برساخته و برآمده از تخیل و واقعیتی بجز بازی‌های زبانی و کلامی وجود ندارد. از همین رو به شیوه‌های گوناگون و بیش از همه با آشکار کردن تمهید و صناعت نگارش، برساختگی و داستان بودگی متن را دائماً به خواننده یادآوری می‌کند و نهایتاً به خلق فراداستان نایل می‌شود.

کلیدواژه‌ها: پسامدرنیسم، فراداستان، تماشای یک رؤیای تباه شده، بیژن بیجاری.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

- مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان است.

* نویسنده مسئول: reza.shahpar@iauh.ac.ir

مقدمه

یکی از مباحثی که در پست‌مدرنیسم بسیار شایع است، بحث دربارهٔ رابطهٔ ذهن و واقعیت است و پست‌مدرنیست‌ها می‌خواهند نشان بدهند که واقعیت برساختهٔ ذهن است. با چنین رویکردی داستان‌نویس پست‌مدرن نه تنها سعی نمی‌کند داستان خود را واقعی جلوه دهد، بلکه به عمد از شگردهایی استفاده می‌کند که خواننده را از ساختگی و تخیلی بودن داستانش آگاه کند. فراداستان یکی از شگردهای داستان‌نویسی پسامدرن است که از دههٔ ۱۹۶۰ میلادی وارد عرصهٔ داستان‌نویسی غرب شد. مصداق بارز فراداستان، رمان «زن ستوان فرانسوی» اثر جان فاولز[1] در سال ۱۹۶۹ است که داستانی دربارهٔ داستان است و همین موضوع یکی از شاخص‌ترین ویژگی‌های فراداستانی بودن یک متن است. فراداستان سعی دارد واقعی نبودن داستان را برملا کند. صریح‌ترین جنبهٔ فراداستان این است که نویسنده خود وارد داستان می‌شود و خواننده را از داستان بودن آن آگاه می‌کند. دیگر ویژگی مهم فراداستان این است که راوی دربارهٔ خود داستان و صناعات به‌کار رفته در نگارش آن اظهارنظر می‌کند. راویان رمان‌های قرن هجدهم (مانند تریسترام شندی[2]) نیز گاه چنین می‌کردند، اما راویان فراداستان خودآگاهی خویش راجع به ماهیت داستان را مستمراً و به نحوی برجسته شده به نمایش می گذارند (پاینده، ۱۳۸۸).

پاتریشیا وو[3] از منتقدان مشهور پست‌مدرن، فراداستان را با بیان چند نمونه از دخالت‌ها و نقل قول‌های مستقیم نویسندگانی چون استرن[4]، جانسن[5]، بارتلمی[6] و... در داستان‌هایشان مطرح کرد. از نظر او صریح‌ترین نوع فراداستان همین سخنان خودآگاه نویسنده است که عامدانه غیرواقعی بودن داستان را به خواننده گوشزد می‌کند (وو، ۱۳۹۰). جسی متس[7] در این باره می‌نویسد: «فراداستان معمولاً راوی‌ای دارد که دائماً به روش‌های داستان‌گویی‌اش می‌اندیشد. گاه ممکن است این راوی خود نویسنده باشد که می‌کوشد اثری داستانی خلق کند و پیوسته به مشکلات این کار فکر می‌کند» (متس، ۱۳۸۹). دیوید لاج[8] نیز یکی از

1- Fowles, J.
2- Shandy, T.
3- Waugh, P.
4- Sterne, L.
5- Jonson, B.
6- Barthelme, D.
7- Mats, J.
8- Lodge, D.

شیوه‌های انجام اتصال کوتاه (فاصله انداختن میان متن ادبی و جهان واقع) را «مطرح کردن نویسنده و موضوع نویسندگی در متن» می‌داند (لاج، ۱۳۸۹). علاوه بر این، تمام شگردهای نقیضه‌پردازانهٔ یک متن داستانی را که در پی ایجاد تردید در واقعی بودن داستان است، می‌توان ویژگی‌هایی فراداستانی دانست. بسیاری از ویژگی‌های داستان‌پردازی پسامدرن در فراداستان هم حضور دارند؛ این ویژگی‌ها عبارتند از: «محتوای وجودشناسانه، بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا یا شیفته‌گونگی، دور باطل، اختلال زبانی، نداشتن طرح یا پیرنگ، بازی‌های زبانی و شکلی و نداشتن قطعیت، پراکندگی و نداشتن مرکزیت، ترکیب، مشارکت، تناقض، جابجایی، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه، بازنمایی فروپاشی فراروایت‌ها، آشکار کردن تصنّع، نقیضه‌پردازی، بینامتنیت، از بین رفتن هویت فردی و ایجاد هویت چهل‌تکه و تغییرات زاویه دید»(تدینی، ۱۳۸۸). شگردهای دیگری چون کاربرد متفاوت علائم ویرایشی، شیوه‌های متعدد روایت، بازیگوشی‌های چاپی و... نیز از عناصر فراداستان‌آفرین به‌شمار می‌روند.

در تعریف فراداستان، نظرهای مختلف و متنوعی مطرح شده است و با وجود تمام این تفاوت‌ها در چند مورد، شباهت‌ها و اشتراکاتی دیده می‌شود. مهم‌ترین تعریف فراداستان که مورد پذیرش اکثر نظریه‌پردازان است تعریف پاتریشیا وُو در این باره است که می‌نویسد: «فراداستان اصطلاحی است که به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود و به شکلی خودآگاه و نظام‌مند توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را دربارهٔ رابطهٔ میان داستان و واقعیت مطرح سازد. چنین نوشته‌هایی برای ارائهٔ نقدی که ناشی از شیوه‌های برساختهٔ مختص خویش است، صرفاً به بررسی و آزمودن ساختارهای بنیادین داستان روایی بسنده نمی‌کند، بلکه در داستان‌وارگی یا خیالی بودن محتمل جهان خارج از متن داستانی ادبی نیز کندوکاو می‌کند» (وُو، ۱۳۹۰). لیندا هاچن[1] می‌گوید: «فراداستان، داستانی است دربارهٔ خودش؛ داستانی که شامل گزارش رویدادهای درونی خود از راوی یا هویّت زبانی اوست»(هاچن، ۲۰۱۳، نقل از: دژبان و باقری،۱۳۹۷). فراداستان نوعی بازی است. بازی‌ای که بر بازی بودن خود تأکید می‌کند. فراداستان در پی کشف این است که هر یک از ما واقعیت‌های‌مان را چگونه بازی می‌کنیم (وُو، ۱۳۸۳).

1- Hutcheon, L.

۱. بیان مسأله، سؤالات و اهداف پژوهش

بیژن بیجاری از نویسندگان تکنیک‌گرا در حوزهٔ داستان‌نویسی ایران است که توانسته مهم‌ترین شگردهای مدرنیسم و پسامدرنیسم را در آثارش به‌کار گیرد. این پژوهش از نوع کتابخانه‌ای بوده و پس از گردآوری و دسته‌بندی اطلاعات به صورت توصیفی و به روش تحلیل محتوا انجام شده است. جامعهٔ آماری پژوهش، رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» از بیژن بیجاری است و هدف آن نقد پسامدرن و فراداستانی این رمان است و می‌خواهد به این پرسش‌ها پاسخ دهد: ۱- آیا رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» فراداستان است؟ ۲- بازتاب شگردهای فراداستانی در این رمان چگونه است و کدام‌یک نمود بیشتری دارد؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

با وجود نگارش مقالات متعدد در نقد فراداستانی داستان‌های معاصر ایران، تاکنون رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» از منظر پسامدرنیسم و فراداستان، نقد و تحلیل نشده است و همین موضوع، ضرورت انجام این پژوهش را آشکار می‌سازد. از میان پژوهش‌های انجام شده دربارهٔ فراداستان، دو مقالهٔ می‌تواند پیشینهٔ این پژوهش به‌شمار آید؛ یکی مقالهٔ دژبان و باقری(۱۳۹۷) با عنوان «طبقه‌بندی عناصر فراداستان‌ساز با تمرکز بر اتصال کوتاه و مثلث ارتباطی نویسنده» و دیگری، شریف‌نسب و ابراهیمی‌فخار (۱۳۹۲) با عنوان «شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه فارسی دهه‌های ۷۰ و ۸۰».

۳. بحث و بررسی

۳-۱. خلاصهٔ رمان تماشای یک رؤیای تباه شده

بابک نیاکان، شخصیت اصلی داستان، تحصیلکردهٔ رشتهٔ ادبیات و کارمند یک مؤسسهٔ فرهنگی است. بابک که علاوه بر بیماری روحی و روانی به یک بیماری لاعلاج جسمی نیز مبتلا است، تصمیم می‌گیرد در فرصت اندکی که از عمرش باقی است به ویلای خواهرش برود تا در خلوت با مرور خاطرات گذشته، داستان زندگی ۲۰ سال قبلش را ظرف مدت ۹ روز به نگارش درآورد. او داستانش را از جایی آغاز می‌کند که ۲۰ سال قبل برای اولین دیدار با مادر فریده به خانهٔ آن‌ها می‌رود و در آنجا سوسن، خواهر همسرش را می‌بیند و عاشق او می‌شود. بابک قبل از اعتراف به عشقش به سوسن، موضوع را با همسرش فریده

مطرح می‌کند و از او می‌خواهد با دخترشان نسترن به آمریکا برود و باقی عمرش را در کنار پدر و مادرش (تیمسار و پوران) بگذراند. درست قبل از رفتن فریده و نسترن به آمریکا، سوسن هم بی‌خبر به آمریکا می‌رود و بابک متوجه می‌شود که همهٔ این‌ها یک بازی بوده است تا از طریق این نقشه، تیمسار، فریده و نسترن را نزد خود ببرد. بابک پس از اتمام داستانش خواننده را غافلگیر می‌کند و می‌گوید که همهٔ این‌ها را از خودش ساخته است؛ زیرا او روزی برای فرار از آرزوهای ناکامش به زن ذهنی پناه برده و قصد داشته با نوشتن از آن انزوا و بیماری رهایی یابد.

۳-۲. شگردهای فراداستانی در رمان تماشای یک رؤیای تباه شده

فراداستان، گفتمانی بین داستان و نقد ادبی است که صنعت‌های داستانی را آشکار می‌کند و در بسیاری از مواقع، ترفندهای ساخته شدن رمان را به نمایش می‌گذارد. وو معتقد است این-گونه رمان‌ها معمولاً دنیایی بازی‌گونه و عاری از تناقضات درونی ایجاد می‌کنند (وو، ۱۳۸۳).

وو، چندین عامل را به عنوان ویژگی‌های فراداستان برمی‌شمارد که عبارتند از: ۱- بازی-های زبانی و به رخ کشیدن قراردادهای متظاهرانهٔ زبان (وو، ۱۳۹۰)، ۲-چارچوب‌شکنی و درهم تنیده شدن چارچوب‌های گوناگون داستانی در یکدیگر (همان)، ۳- ایجاد بنای تصنعی در داستان با بازی‌گونگی و برساختن واقعیتی بدیل از طریق دستکاری در مجموعه‌ای از نشانه‌ها (وو، ۱۳۸۳)، ۴- نام‌گذاری بی‌قاعده و دلبخواهی در فراداستان برای ازهم گسیختن پیوندهای مرسوم میان جهان داستانی و واقعی (همان)، ۵- نقیضه که بازتاب انتقادی و طعنه-آمیز گذشته در اثر جدید است ۶-ماهیت وجودشناسانهٔ داستان (وو، ۱۳۹۰).

بیژن بیجاری بسیاری از شگردهای فراداستانی را مکرّر در رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» به‌کار برده است که به بررسی آن‌ها می‌پردازیم:

۳-۲-۱. بازی‌های زبانی و به رخ کشیدن قراردادهای متظاهرانهٔ زبان

بیجاری در رمان خود با تخلیط موقعیت روایت با موقعیت سرگذشت به خواننده یادآور می‌شود که توصیف در هر رمانی مخلوق آن چیزی است که توصیف می‌شود؛ چیزی که پاتریشیا وو از آن با نام «خودارجاعی» یاد می‌کند(ر.ک: وُو، ۱۳۹۰). مهم‌ترین ترفندی که فراداستان‌نویسان برای بیرون کشیدن خواننده از قعر داستان و معطوف کردن ذهن وی به مقولهٔ زبان استفاده می‌کنند، نوشتن دربارهٔ نوشتن است(وو، ۱۳۹۰). این رمان هر چند داستانی

دربارهٔ نوشتن داستان است، اما نویسنده (بیژن بیجاری) به عنوان یک شخصیت داستانی در آن حضور ندارد، بلکه بابک نیاکان، شخصیت اصلی و نویسندهٔ درونی داستان است.

۳-۲-۱-۱. آشکار کردن تمهید

آشکار کردن تمهید، شگردی است که حاصل تصنعات داستان‌پردازی است و منظور از آن «اشارهٔ مستقیم به داستانی بودن اثر و گفت‌وگو دربارهٔ تکنیک‌های داستانی است و به این وسیله، نویسنده به خواننده تأکید می‌کند که با واقعیت روبه‌رو نیست» (مک‌هیل[1]، ۱۳۹۳). آشکار کردن تمهید، «فراداستان صریح» نیز خوانده می‌شود و آن معمول‌ترین نوع فراداستان است (وو، ۱۳۹۰). آشکار کردن تمهید در داستان بیژن بیجاری با هدف نزدیکی و تقاطع دو جهان داستانی و واقعی انجام گرفته که تداعی‌کنندهٔ تکثر برای خواننده است. در بخش‌هایی که روایت به دست بابک، شخصیت اصلی داستان می‌افتد و از منظر اول شخص به آشکار کردن تمهیدات نویسندگی خود می‌پردازد، فراداستان در داستانی که بابک در حال نوشتن آن است، شکل می‌گیرد. آشکار کردن تمهید در این اثر، دو نوع «داستانِ نوشتنِ داستان» و «نقد داستان» را در برمی‌گیرد.

۳-۲-۱-۱-۱. داستانِ نوشتنِ داستان

برای ایجاد این ویژگی، نویسنده باید دربارهٔ فنون داستانی‌اش بحث کند یا آن‌ها را توضیح دهد. در رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده»، نوشتن داستانی که درون داستان اصلی شکل می‌گیرد و شامل کتابی از خاطرات و سرگذشت بابک نیاکان است، محور این ویژگی فراداستانی است. راوی آشکارا به کیفیت داستان و چگونگی شکل‌گیری آن اشاره می‌کند و نیز رویکرد و حس و حال خود را هنگام نوشتن داستان شرح می‌دهد. بیجاری با آشکار کردن این شگرد، ساختگی بودن متن را نمایان و توجه خواننده را به تصنع جلب کرده است: «آرام آرام شخصیت‌های کتاب را در ذهن به آدم‌هایی که می‌شناختم مربوط می‌کردم و این آدم‌ها در داستانی که در ذهن داشتم زنده می‌شدند... نویسندهٔ آن داستان، برای پنهان کردن خودش و برای اینکه داستانش را حتی‌الامکان و علی‌الظاهر از مسائل خصوصی زندگی‌اش خالی کند به تمهیداتی متنوع متوسل شده بود- از برهم زدن روال روایت خطی گرفته تا

1- Mchale, B.

دخالت مستقیم در حوادث. نویسنده کوشیده بود... با چنین تمهیدی، حدیث نفس‌اش را عمومیت بدهد... بله، من هم باید از همین شیوه استفاده کنم...»(بیجاری، ۱۳۹۶). «بله در نوشتن این داستان اول از همه باید به حافظه‌ام متکی باشم...باید هرچه به ذهنم می‌آید، بنویسم. یعنی در این مرحله فقط ذهن؟ فقط دست؟ یعنی دستم فقط باید به فرمان حافظه‌ام باشد... نه هیچ آدابی و نه هیچ نظمی...»(بیجاری، ۱۳۹۶).

در رمان مورد نظر، داستانی بودن متن مدام به خواننده یادآوری می‌شود: «در واقع این نام‌ها این تاریخ‌ها... این حوادثی که در ذهن خود به این داستان نسبت داد، آیا همه‌شان برای آن نبوده بود که بابک نیاکان، می‌خواسته اولین رمانش را بنویسد؟ همه... بهانه بودند برای نوشتن این داستان؟»(بیجاری، ۱۳۹۶). «و حالا وجود همان داستان کوتاه، این هفتاد هشتاد صفحه‌ای که بی‌هیچ برنامه‌ای برای داستان کردنش نوشته بودم–بی‌هیچ آداب و ترتیبی؛ و از همه مهم‌تر، بازخوانی آن سطور از بوف کور هدایت، بله آرام آرام، مقدمات داستانی را فراهم کرد که حالا دارم می‌نویسم»(همان).

در نمونه بالا، راوی به اینکه «حالا» در حال نوشتن داستان است، اشاره می‌کند و این اشاره یک شگرد فراداستان است و به مخاطب می‌گوید این چیزی که در حال خواندنش هستی، یک داستان است نه واقعیت.

راوی داستان بر آشکار کردن تمهید از طریق اظهارات فراداستانی دربارهٔ شخصیت پردازی تأکید می‌کند. او در مواجهه با شخصیت‌های داستانش سعی در برانداختن اصل بازنمایی دارد و می‌خواهد به خواننده بقبولاند که شخصیت‌های داستانی‌اش نه تنها واقعی نیستند، بلکه برساختهٔ ذهن داستان‌پرداز نویسنده‌اند. این رویکرد بیجاری با رویکرد رئالیست-ها که می‌کوشند شخصیت‌ها را واقعی جلوه دهند در تقابل است: «از آنجا که همیشه واقعیت تختهٔ پرشم بوده، ناخودآگاه به دنبال الگو برای دو شخصیت اصلی داستانم بوده‌ام. الگوی «مرد» داستان را بخش‌هایی از وجود خودم قرار داده‌ام با تغییراتی تجربه شده از مردهای اطرافم و الگوی زن داستان را «سوسن» (بیجاری، ۱۳۹۶). «مگر سوسن اصلاً واقعیت داشت؟ او فقط یک نام بود و تو؟ ...تو می‌خواستی یک سوسن بنویسی. می‌خواستی یک زن بنویسی»(همان).

۳-۲-۱-۱-۲. نقد داستان

فراداستان با آشکار کردن صناعت نگارش و فرآیند خلق خود در حال نقد خویش است. مارک کوری[1] می‌گوید: «فراداستان نوعی از نوشتن است که خودش را در مرز میان داستان و نقد جای‌گیر کرده است. مرز میان داستان و نقد، یک نقطهٔ همگرایی است که داستان و نقد را شبیه به هم می‌کند»(کووری، ۲۰۱۴، نقل از: دژبان و باقری،۱۳۹۷). در رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» راوی به نقد داستان خود و «بوف کور» هدایت پرداخته تا از این طریق بحث نقادانه را در خدمت برجسته کردن نگارش متن به‌کار گیرد و «توجه خواننده را به فرآیند برساخته شدن خودِ متن جلب کند و نشان دهد که واقعیت نیز امری برساخته و محصول تعامل ذهن ما با زبان و با جهان خارج است»(تدینی، ۱۳۸۸).

شواهد داستانی زیر، بیانگر تعریف اصطلاحات ادبی و ورود داستان به مباحث نقد ادبی است که منجر به خلق فراداستان شده است: «هدایت در نوشتن «بوف کور» شاید برای جلوگیری از بروز سوءتفاهم بیشتر در جامعهٔ پیرامونش و برای رهایی از گزندهای بیشتر، ناگزیر بوده که اعترافاتش را دیگرگون، حذف و یا سانسور کند برای همین است که ناگزیر شد برای روایت داستانش ساختی متفاوت با آنچه پیش از او شناخته شده بود انتخاب کند. تکنیک مدرن بوف کور حاصل چنین تلاشی بود» (بیجاری، ۱۳۹۶). «نوشتن زندگی‌نامه‌ای ساختگی و با مصالحی که ذهن در اختیار می‌گذارد و نه واقعیات و نه حتی تاریخ...آیا این متن پس واقعاً چه جور زندگی‌نامه‌ای است؟» (همان) «اما آیا من در بیان و شرح دقیق ماجرا و در بیان اعترافات واقعی مربوط به خود و شخصیت‌های دیگر داستانم با چنان مشکلی روبه‌رویم؟ نه!» (همان).

اظهارات فراداستانی دیگر، سبک‌شناسی نثر است(پاینده، ۱۳۹۰). راوی داستان «تماشای یک رؤیای تباه شده» با دقت و موشکافانه، همچون یک متخصص سبک‌شناسی، کیفیت نثر صادق هدایت در رمان بوف کور را مشخص می‌کند: «راز بوف کور شاید آن بود که باید می‌فهمیدم هدایت کجاها در متن دست برده و خواسته در واقعیت قصه‌اش دست ببرد و به قصه نزدیک‌ترش کند»(بیجاری، ۱۳۹۶). همچنین اعتراف به نویسنده نبودن از دیگر اظهارات انتقادی و فراداستانی است به طوری که فراداستان‌نویسان ترجیح می‌دهند نویسندگی خود را انکار کنند، همان‌گونه که واقعی بودن داستان خود را انکار می‌کنند. بابک نیاکان، نویسندهٔ

1- Currie, M.

درونی این داستان نیز بر نویسنده نبودن خود اصرار دارد تا از این طریق اقتدار و خداگونگی-اش را به عنوان مؤلف به چالش بکشد: «آخر چه کسی، کی با انتشار یک یا دو مجموعه داستان کوتاه در کارنامهٔ خود می‌تواند ادعا کند نویسنده شده ...»(بیجاری، ۱۳۹۶). «آیا من این‌قدر احمق هستم که فکر کنم با جویدهٔ نویسنده‌ای بزرگ و تقلید از او می‌توانم یک داستان قابل انتشار برای خوانندگانی بنویسم که ده‌ها سال است با طعم گوارای آن تشنگی خود را سیراب می‌کنند؟»(همان).

یک ترفند دیگر برای نشان دادن بازی زبانی در داستان، روش وارونه‌گویی است. وارونه-گویی روشی است که بکت و کالوینو[1] آن را به کار می‌گیرند تا از جایگشت بی‌پایان نظام‌ها خلاصی یابند(وو، ۱۳۹۰). بیجاری نیز در رمانش با بازی با نام شخصیت‌های «بوف کور» در درون داستان و صحبت کردن دربارهٔ این بازی‌های زبانی به نوعی خودارجاعی دست می‌زند: «بابک با خود می‌اندیشد چرا او در این متن از بازی هدایت در داستان‌هایش در به‌هم ریختن حروف اسامی برای ساختن اسامی مستعار استفاده نکرد: هادی صداقت به جای صادق هدایت مثلاً. یا بابک مطمئن است نام واقعی الگوی زن اثیری «ثریا» بوده: آیا «ثریا» درهم ریختهٔ «اثیر» ...«اثیری» نیست؟ یا اثیری یا اثیر، مثلاً با ثریا؟...»(بیجاری، ۱۳۹۶). «آخر من قرار گذاشته‌ام با خودم که در نگارش این داستان با خودم «صادق» باشم. هدایت در نوشتن بوف کور ناگزیر بوده که اعترافاتش را دیگرگون، حذف یا سانسور کند... »(همان). واژهٔ «صادق» می‌تواند بیانگر آن باشد که نویسنده می‌خواهد علاوه بر دارا بودن صفت صادق، به جای صادق هدایت باشد و مانند او بنویسد. همچنین بازی با نام رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» در جایی از داستان به شکل «تماشای رؤیای پدری تباه شده» دیده می‌شود (ر.ک: بیجاری، ۱۳۹۶).

٤. چارچوب‌شکنی و درهم تنیده شدن چهارچوب‌های گوناگون داستانی

پاتریشیا وو از شگردهای چارچوب‌شکنی این‌گونه یاد می‌کند: ترفند قصه در قصه، اغتشاش در سطوح وجودشناختی از طریق درهم‌آمیختن رؤیاها، حالات توهمی و بازنمایی تصویری که در نهایت با امور ظاهراً واقعی متفاوت است (وو، ۱۳۹۰).

1- Beckett, S. & Calvino, L.

٤-١. شگرد قصه در قصه

بیژن بیجاری در رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» به برساختن جهان‌های داستانی موازی و متداخل و درهم تنیده دست زده است؛ نخست جهان داستانی رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» که بیژن بیجاری نویسندهٔ آن است. دوم داستانی که درون همین داستان نوشته می‌شود و نویسندهٔ آن بابک نیاکان، شخصیت اصلی رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» است و دربارهٔ زندگی خود و عشقش به سوسن می‌نویسد. سوم آنکه راوی همین قصه، داستان «پرنده با باد» را هم-که قبلاً نوشته است- در درون قصهٔ خود روایت می‌کند. لایهٔ چهارم نیز به داستان «بوف کور» صادق هدایت مربوط است و راوی در سراسر رمان، جمله‌هایی از متن بوف کور را عیناً می‌آورد و به بازخوانی نقادانهٔ آن می‌پردازد: «نویسنده برای نگارش آن داستان در آغاز همچنان‌که من نیز اکنون- انگیزه داشته: بله ارضای یک نیاز خصوصی. «آیا من افسانه و قصهٔ خودم را نمی‌نویسم؟ قصه یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است. آرزوهایی که به آن نرسیده‌اند.» نرسیده‌اند؟ نرسیده‌ام؟ نویسنده با تغییر دادن یک «ام» به «اند» تلاش کرده از جنبه‌های خصوصی داستانش بکاهد. چرا؟ از چیزی می‌ترسیده؟... » (بیجاری، ۱۳۹۶). «در آن لحظات نویسندهٔ بوف کور اصلاً به اینکه طی سال‌های بعد هزاران نفر داستانش را خواهند خواند، نیندیشیده بود: «بعد از آنکه من رفتم به درَک، می‌خواهد کسی کاغذپاره‌های مرا بخواند، می‌خواهد ۷۰ سال سیاه هم نخواند... من محتاجم- بیش از پیش محتاجم که افکار خودم را به موجود خیالی خودم، به سایهٔ خودم ارتباط بدهم...» و مگر همو ننوشته که برای معرفی خودش به سایه‌اش نوشتن آن متن را شروع کرده؟ و این مگر معنی دیگری دارد غیر از اینکه او می‌خواسته خودش را بنویسد؟ و مگر طی این روزها من داشته‌ام چه می‌کرده‌ام؟ در آن صبحدم با خودم گفتم هرچه زودتر باید این وجوه مشترک را در داستانم -همین داستانی که دارم می‌نویسم- نشان بدهم»(همان).

پاتریشیا وو دربارهٔ وارد کردن فضاهای اساطیری به داستان می‌نویسد: یک شیوه برای تقویت مفهوم داستان ادبی به مثابهٔ جهان بدیل، کاربرد تلمیح یا اشارهٔ ادبی و اساطیری است که وجود جهان خارج از مکان و زمان روزمره را به خواننده یادآور شود، وجود متنیت و بینامتنیت تام و تمام آن را (وو، ۱۳۹۰). با توجه به این سخن وو بررسی بینامتنیت نیز در این رمان ضرورت می‌یابد.

٤-١-١. بینامتنیت

بینامتنیت از دیدگاه کریستوا[1] به این معنی است که هیچ متنی قائم به ذات خود نیست، بلکه به متن و متن‌های دیگر بستگی دارد. از این رو، معنای هر متن ادبی متصل و وابسته به تاریخ و سنت ادبیات و متون ادبی و غیرادبی است که آن متن در بافت آن‌ها شکل گرفته است (سخنور، ۱۳۸۷). نویسنده در رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده»، تکه‌هایی از متون داستانی، غیرداستانی و تجسمی را با متن داستان خود درآمیخته و پیوند داده است. متون داستانی به‌کار رفته در این رمان شامل بخش‌هایی از رمان «بوف کور» و «پرنده با باد» است که اولی نوشتهٔ صادق هدایت و دومی از آثار پیشین خود راوی است (ر.ک: بیجاری، ۱۳۹۶). به طور قطع می‌توان گفت بارزترین ویژگی این رمان، رابطهٔ بینامتنی آن با «بوف کور» هدایت است. نویسنده علاوه بر اینکه تکه‌هایی از متن «بوف کور» را در این رمان آورده (ر.ک: بیجاری، ۱۳۹۶) بین شخصیت‌ها و تاریخ برخی رویدادهای این رمان(۱۳ نوروز) نیز شباهت‌هایی با «بوف کور» ایجاد کرده است: «تو می‌خواستی یک زن بنویسی. برای همین سوسن را ساختی و همین‌طور هی نگاهش کرده‌ای تا امروز بنویسی‌اش. یک زن اثیری می‌خواستی با یک لکاته؟...و اینجا بود که باید تیمسارت را هم می‌ساختی: تیمسار حتماً حالا دیگر پیر شده. اما مگر پیر هم می‌شود تیمسار؟ این پیرمرد خنزرپنزری داستان تو؟...» (همان).

حتی بن‌مایه‌های این داستان؛ یعنی عشق، مرگ و زندگی و تقدیر از «بوف کور» متأثر است: «در آن داستان، راوی میان عشق به زن اثیری و نفرت از لکاته سرگردان است –همان‌گونه که من اینک نمی‌توانم مرز عشق و نفرت خود را نسبت به سوسن و فریده تعیین کنم–» (همان).

در واقع بدون آشنایی با رمان بوف کور و شخصیت‌های آن شاید به درستی نتوان به فهم رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» دست یافت و اساساً این داستان، معنای خود را وامدار رابطه‌اش با متنی دیگر است. از جمله رابطهٔ بینامتنی این رمان با متون غیرداستانی نیز می‌توان به اشعاری از سعدی و فروغ و شاملو و آیاتی از قرآن اشاره کرد (همان). همچنین با متونی دیگر مانند تابلوهای نقاشی «رنوار» و «وازارلی» نیز ارتباط بینامتنی دارد (ر.ک: بیجاری، ۱۳۹۶).

1- Kristeva, J.

می‌توان گفت وجود این شخصیت‌های واقعی که از طریق بینامتنیت در داستان حضور دارند، سطح واقعی وجود را با سطحی غیرواقعی درهم می‌آمیزد و از این طریق تردیدهای وجودشناختی را در خواننده تشدید می‌کند و سبب می‌شود وی در چگونگی رابطهٔ خود با واقعیت، تأمل بیشتر کند. هدف نویسندگان پست‌مدرن از آمیختن جهان‌های خیالی و واقعی به چالش کشیدن فنون واقع‌گرایانهٔ رئالیست‌ها است. بیجاری در این رمان با در کنار هم قرار دادن شخصیت‌های خیالی و واقعی در پی القای این مضمون به خواننده است که شخصیت-های یک داستان هر چقدر هم واقعی جلوه کنند چیزی جز ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده نیستند و نباید آن‌ها را واقعی دانست.

٤-١-٢. حضور نویسنده در داستان

حضور نویسنده به شکل‌های متفاوت در رمان احساس می‌شود که این حضور منجر به آمیختگی خیال و واقعیت می‌شود. نویسندهٔ اصلی داستان (= بیژن بیجاری) حضور خود را گاهی در قالب صدای متن و گاهی از طریق گفت‌وگو و تعامل با شخصیت اصلی داستان؛ یعنی بابک نیاکان، ابراز می‌دارد. همچنین نویسندهٔ درونی این داستان؛ یعنی بابک نیاکان هم به عنوان نویسنده با آشکار کردن شگرد و هم با ورود به داستانش به عنوان یک شخصیت داستانی در کنار دیگر شخصیت‌ها ابراز وجود می‌کند. در مثال زیر، نویسندهٔ اصلی با بابک نیاکان، شخصیت اصلی داستان، گفت‌وگو می‌کند و بدین شیوه حضور خود را نشان می‌دهد: «مگر نمی‌دانی با توجه به رؤیارویی تو با این متن و صداقتت است که درمان می‌شوی. تو باید ضمن توضیح شرایط خود در موقعیت‌هایی که پیش آمده بود بتوانی سرانجام به تجزیه و تحلیل درستی از وضعیت موجود خودت دست یابی...»(بیجاری، ۱۳۹۶).

۵. ایجاد بنای تصنعی در داستان

بازی با ترکیب‌ها و جابه‌جایی‌های ممکن در هر مجموعه از جمله شگردهای موردعلاقهٔ فراداستان‌نویسان است(وو، ۱۳۸۳). بیجاری از ترفندهای صوری برای نشان دادن بنای تصنعی داستان استفاده کرده است که عبارتند از:

۵-۱. قطع ناگهانی توصیف؛ سه نقطه

از جمله تمهیداتی که زیرمجموعهٔ ایجاد بنای تصنعی در داستان به‌شمار می‌رود، قطع ناگهانی توصیف و وجود جاهای خالی در رمان است که گاه به صورت سه نقطه پس از جملات کامل می‌آید یا پس از جملات ناقص: «نکند چون بابک ناشتا سیگار کشیده و بعد هم با صورت خیس صبحانه خورده و به نگاه‌های تیمسار و پوزخندش توجه نکرده؟ یا ...؟»(بیجاری، ۱۳۹۶). «حتی می‌توان در متن تغییراتی را به وجود آورد؛ یا حتی می‌توان پاره‌اش کرد؛ یا حتی می‌توان...»(همان). «احساس غرور، بله کمترین پاداش متصور برای شماست که آن روزها... پاداش! کمترین پاداش متصور برای بزرگ منشی شما و احساس مسؤولیت شما در قبال همه...به جز...به جز... »(همان).

این شگرد بیجاری در توصیف به مثابهٔ نقیضه‌ای بر توصیفات رئالیستی به‌کار گرفته شده است. در واقع نویسنده با این ترفند، توصیف را نیمه‌کاره رها می‌کند تا بی‌اهمیتی آن را نشان دهد و به خواننده چنین القا کند که این توصیف‌ها تنها زاییدهٔ ذهن نویسنده‌اند و واقعی نیستند و به همین دلیل نباید آن‌ها را چندان جدی گرفت و می‌توان به سادگی از آن‌ها صرفنظر کرد. با این روش نویسنده علاوه بر خارج کردن خواننده از انفعال، او را در نوشتن متن مشارکت می‌دهد و وی را از توهم واقعیت نیز بیرون می‌آورد.

۵-۲. جملات طولانی

نمود فراداستانی دیگر در رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» استفاده از جملات طولانی است که بیجاری برای آشنایی‌زدایی از توصیف به‌کار برده است تا بدین وسیله توصیفات رئالیستی را که برای خواننده هنجارگونه و متعارف می‌نمود، نقض کند و به چالش بکشد. وو دراین باره می‌گوید: «این تقلای ذلّه‌کننده و به ستوه‌آورنده برای توصیف چیزی، پندار یا توهم واقع‌نمای آن چیز را برنمی‌سازد، بلکه حضور زبان را به رخ خواننده می‌کشد» (وو، ۱۳۹۰).

«زنان با گیسوان جمع شده در پشت سر، بعضی با کلاه‌های لبه پهن... روی یکی از کلاه‌ها یک دسته بنفشه... پیراهن‌ها با یقه‌های توری باز و گشوده و تلألوی برلیان‌ها، مرواریدها، زمردها، یاقوت‌ها... بالاتنه‌ها تنگ و کمرها باریک... دامن‌های ساتین بلند پف کرده... لب-های قرمز به خنده گشوده... روی میز، لیوان‌های کریستال و ظرفی پر از میوه: گلابی سبز، سیب سرخ، هلو انگور... و مردها با پیراهن‌های سفید یقه آهاری... با پاپیون‌های بزرگ که

گردن‌های باریک و بلندشان را سفت فشرده... بر یقهٔ کت‌ها و فراک‌های سیاه، میخک‌های سفید و سرخ ... «رنوار» با تابلوهای مجالس، آن ضیافت‌های نور، آن حالت‌های زنده و آن رنگ‌های سادهٔ شاد و آدم‌هایش با آن نگاه‌های گویای عکس شده»(بیجاری، ۱۳۹۶). «نقاشی از مربع‌هایی سیاه و نقره‌ای ساخته شده بود که وقتی به آن خیره می‌شدی، دالانی بزرگ را تداعی می‌کرد- یک مربع بزرگ سیاه که انگار روی آن مربعی کوچک‌تر از نقره چسبانده باشند و روی آن مربع نقره‌ای، باز مربعی کوچک‌تر، اما سیاه و باز مربعی از نقره و باید جلوتر می‌رفتی باز، جلوتر... تا آنکه در وسط تابلو به مربعی اندازهٔ یکی از خانه‌های سیاه صفحهٔ شطرنج می‌رسیدی: ته دالان...و چه تاریک! چرا تاکنون بابک که بارها به این تابلو نگاه کرده بود این دیوار سیاه... این ته دالان تاریک را ندیده بود؟» (بیجاری، ۱۳۹۶)

۵-۳. زیاده‌روی در استفاده از علائم نگارشی

استفادهٔ افراطی از برخی نشانه‌های نگارشی نظیر «دو نقطه» و علامت پرسش و کروشه -حتی در جاهایی که ضرورتی ندارد- از دیگر تمهیدات تصنعی این داستان است که در سراسر متن به طور افراطی دیده می‌شود. برای نمونه استفاده افراطی و غیرضروری از دو نقطه و نشانهٔ پرسش در نمونه‌های زیر گویای این مطلب است.

«شاید سال‌ها سال بعد... خواننده‌ای به این فکر بیفتد که بله: ناگهان لحظه‌ای رسیده ... و همه جا روشن می‌شود یک‌باره: و... اما بابک نیاکان! تو در این لحظه می‌دانی که: اگر حالا تصمیم گرفته‌ای بنویسی، فقط برای این است که خودت را به خودت معرفی کنی... و تو هم کار نداری که این تغییر رفتار چه سمت و سویی دارد: دلشان می‌خواهد کمکت کنند؛ می‌گویند در دل که: حقش‌ست... یا نه، یکی دو نفر هم با خود زمزمه کنند: فقط بد آورده...» (بیجاری، ۱۳۹۶).

«این داستان؟ این رؤیا یا کابوس؟ و من حالا کجا ایستاده‌ام؟ ...کجا اشتباه کرده‌ام؟ آیا با چاپش می‌توانم خودم را درمان کنم؟ می‌توانم حالا بفهمم از کجا شروع شده بود؟ چی؟ از کجا یا از کی؟... سه‌شنبه بود؟... مگر او درمان شده بود وقتی خود را کشت؟ چگونه می‌شود که آدم به چنین فکری بیفتد؟ آن متن چند سال پیش نوشته شده بود؟ چاپ اولش؛ هزار و سیصد و پانزده؟ پنج از یازده، شش؛ دو از هفت، پنج؛ پنجاه و شش سال؟ و آیا تاریخ مصرف آن داستان؟... و چرا بمبئی؟ ...خب چی؟ زمان مهم‌ترست یا مکان؟» (همان).

۵-٤. مخاطب قرار دادن «خواننده»

گاهی راوی، خوانندهٔ داستان را در متن داستان با ضمیر دوم شخص مفرد یا جمع (تو یا شما) یا به طور غیرمستقیم، مورد خطاب قرار می‌دهد: «نه، باز هم بگذارید بگویم-بنویسم- نه من یادم نیست از کی شروع شد. یا برای من از کی شروع شد» (بیجاری، ۱۳۹۶). «اکنون چند روز گذشته از آن روز؟...نه بگذارید داستانم را بنویسم...چند سال؟...» (همان).

آنچه در این شیوهٔ خطابی قابل توجه است و بر فراداستان دلالت دارد آن است که با این تمهید اولاً بر داستان بودگی متن تأکید شده است. ثانیاً راوی، مخاطب را مورد خطاب قرار داده است تا نوعی صمیمیت بین خود و خواننده ایجاد کند و نهایتاً آنکه با این تمهید خواننده از حالت انفعال خارج شده و به نوعی در برساختن متن مشارکت می‌کند. همان‌طور که می‌دانیم در میان رئالیست‌ها سد محکمی به نام داستان، میان راوی و مخاطب وجود دارد و اجازه نمی‌دهد که مخاطب با راوی احساس صمیمیت و نزدیکی کند، اما در این شیوه، راوی با مخاطب قرار دادن خواننده و دادن نقشی به او، این سد را از میان برداشته است.

۵-۵. شیوهٔ نامه‌نگاری

برخی از داستان‌های پست‌مدرن در قالب نامه روایت می‌شوند و به عبارت دیگر همهٔ داستان یا بخش‌هایی از آن به شکل نامه روایت می‌شود و دارای مخاطب خاص است. این شیوه باعث می‌شود که راوی بارها خواننده را مخاطب قرار دهد و همین کار، داستان بودن و برساختگی روایت را آشکار می‌کند و بر فراداستان دلالت دارد. -بخش‌هایی از رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» به شکل نامه‌هایی است که بابک نیاکان، برای فریده و سوسن نوشته است.

بخشی از نامهٔ بابک به فریده: «... عادت، عشق، نفرت... راستی چه کسی اول بار این مفاهیم را به این نام‌ها خوانده؟ چه کسی- مگر آدمی مثل من؟ همچون تو؟ ... یا او؟ فریدهٔ عزیزم! نمی‌دانم آیا واقعاً جرأتش را لااقل این‌بار خواهم داشت که این یادداشت را به تو بدهم یا نه؟»(بیجاری، ۱۳۹۶).

بخشی از نامهٔ بابک به سوسن: «... نه اصلاً تو چه می‌دانستی!... من نمی‌خواهم و انتظار ندارم حافظهٔ تو خبری مربوط به من را در خود ضبط کرده باشد. بازیچه مگر حق دارد؟ و بازی‌ساز؟ هان؟ باری، تو یک بار دیگر مرا به خود واگذاشتی»(همان).

٦. نام‌گذاری‌های دل‌بخواهی و بی‌قاعده

جسی متس[1] در مقاله‌ای در این باره می‌گوید: در برخی از رمان‌های پسامدرن، شخصیت‌ها حتی اسم کاملی ندارند. نام شخصیت‌ها به حرف اول نام کوچک و نام خانوادگی‌شان محدود می‌شود تا نشان دهد هویت انسان‌ها فاقد هرگونه شالوده‌ای است(متس، ۱۳۸۹). در رمان مورد بحث هم از این روش نام‌گذاری استفاده شده است: «آقای «ب» روزی با خود فکر کرده بود خانم «الف» از او خوشش می‌آید. اما خانم «الف» این را به صراحت به آقای «ب» نگفته بود: هر چند خانم «الف» زیاد شوخی نمی‌کند...»(بیجاری، ۱۳۹۶).

این نوع نام‌گذاری ناشی از مفاهیم و تصوراتی است که به جای هویت انسان معاصر نشسته است و تصویری مات، متکثر و غیر قابل شناخت از وی ارائه می‌کند. همچنین آن را می‌توان ناشی از جدی نگرفتن شخصیت‌ها به منزلهٔ اشخاص واقعی و تأکید بر برساختگی و داستان بودن وقایع دانست.

۷. ماهیت وجودشناسانهٔ فراداستان

اصطلاح ماهیت وجودشناسانهٔ داستان به نوعی با نام برایان مک‌هیل[2] گره خورده است. وی با وام‌گیری اصطلاح «عنصر غالب» از یاکوبسن[3]، آن را جزء کانونی اثر می‌داند و می‌گوید که عنصر غالب در داستان پسامدرنیستی ماهیت وجودشناسانهٔ آن است (مک‌هیل، ۱۳۸۳). با وجود اینکه نظریهٔ جهان‌های بدیل و ماهیت وجودشناسی پسامدرن با مک‌هیل شناخته می‌شود، پاتریشیا وو نیز این امر را ویژگی و لازمهٔ فراداستان می‌داند و معتقد است: «در حالی‌که بیشتر مردم، جهان روزمره را جهان حقیقی می‌پندارند، نویسندگان فراداستان باور دارند که جهان کلامی داستان‌ها تنها به واسطهٔ متن، قابل دستیابی و از جهان روزمرّه متمایز است»(وو، ۱۳۹۰). بنابراین، داستان، خود جهانی دیگر است که تماماً با زبان ساخته می‌شود. روش‌هایی که فراداستان‌نویسان برای نشان دادن ماهیت وجودشناسانهٔ داستان به‌کار می‌برند، شامل شگرد داستان در داستان، اتصال کوتاه، پیوند دوگانه، به‌کارگیری قانون احتمالات، تداخل وجودی و پایان‌های چندگانه است(وو، ۱۳۸۳).

1- Mats, J.
2- McHale, B.
3- Jakobson, R.

۷-۱. شگرد داستان در داستان

اتخاذ رویکرد هستی‌شناسانه توسط بیجاری در این رمان با استفاده از شیوهٔ داستان در داستان، حضور نویسنده و شخصیت‌های داستانی از سطوح وجودشناختی بالاتر در سطوح پایین‌تر و برعکس نمایان است؛ به همین سبب پرسش‌های وجودشناختی از قبیل «هر جهان چه ماهیتی دارد؟ انواع مختلف جهان کدامند؟ وقتی جهان‌های متفاوت در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند، یا هنگامی که مرز میان آن‌ها نقض می‌شود چه اتفاقی می‌افتد؟» (مک‌هیل، ۱۹۹۶)، ذهن خوانندهٔ رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» را به خود مشغول می‌سازد. در واقع، پسامدرنیسم این داستان از جایی آغاز می‌شود که بابک، شخصیت اصلی رمان شروع به نوشتن داستانی در درون داستان اصلی، دربارهٔ سرگذشت خود با مضمون عشق به سوسن می‌کند. این اتفاق از صفحهٔ ۲۴ به بعد کتاب رخ می‌دهد. سوسن، شخصیتی است که هم در دنیای واقعی بابک حضور دارد و هم در داستان خیالی او. همچنین داستان «پرنده با باد» که شخصیت اصلی آن سوسن است نیز در درون قصهٔ بابک روایت می‌شود. با خلق این داستان دوم و سوم، جهانی تودرتو یا چند لایه شکل می‌گیرد که یک لایهٔ این جهان را داستانی به نام «تماشای یک رؤیای تباه شده» تشکیل می‌دهد، اما لایه‌های دیگر آن را که جهان‌هایی جداگانه و در عین حال مرتبط با جهان اول هستند، نخست داستانی تشکیل می‌دهد که شخصیت اصلی داستان «تماشای یک رؤیای تباه شده»؛ یعنی بابک درباره عشق خود به سوسن می‌نویسد و دوم داستان «پرنده با باد» است که قبلاً توسط بابک نوشته شده و اکنون در این داستان روایت می‌شود. لایهٔ سوم نیز جهان داستانی «بوف کور» هدایت است که راوی به بازخوانی آن در سراسر رمانش می‌پردازد. این جهان‌ها درهم تنیده‌اند؛ زیرا همان عناصر و ساخت‌مایه‌هایی که جهان اول را به وجود آورده‌اند (بابک، سوسن، فریده، مکان‌ها...) در برساختن جهان اول و دوم نیز به‌کار گرفته شده‌اند. اکنون رابطهٔ این جهان‌های درهم‌تنیده را با اتصال کوتاه و پیوند دوگانه شرح می‌دهیم.

۷-۲. اتصال کوتاه و پیوند دوگانه

آنچه رابطهٔ جهان‌های درهم‌تنیده در این داستان را پیچیده‌تر می‌کند اتصال کوتاه بین آن‌ها و پیوند دوگانه است. «اتصال کوتاه» عبارت است از ورود نویسنده به داستان و «پیوند دوگانه» یعنی حضور شخصیت‌های واقعیِ تاریخی در داستان(لوئیس و همکاران، ۱۳۸۳). گفتنی

است دیوید لاج[1] یکی از شیوه‌های انجام اتصال کوتاه (فاصله انداختن میان جهان متن ادبی و جهان واقع) را «مطرح کردن نویسنده و موضوع نویسندگی در متن» می‌داند (لاج، ۱۳۸۹). با توجه به گفتهٔ لاج، راوی این داستان نیز از لحظه‌ای که اولین شگرد نویسندگی خود را آشکار می‌کند در واقع اولین اتصال کوتاه را نیز ایجاد می‌کند و وارد داستان می‌شود و مرزهای واقعیت و ناواقعیت را می‌شکند (ر.ک: بیجاری، ۱۳۹۶). بنابراین «دخالت‌های پیاپی راوی به خواننده یادآوری می‌کند که نه فقط شخصیت‌های رمان، واقعیت خود را در کلام برمی‌سازند، بلکه آن‌ها خود برساخته‌هایی کلامی‌اند» (مک‌هیل، ۱۳۹۳).

اتصال کوتاه با حضور نویسنده در داستان هم رخ می‌دهد. در دو نمونه‌ای که در ادامه آمده، نویسندهٔ داستان (بیژن بیجاری) از طریق صحبت و تعامل با شخصیت اصلی داستان (بابک)، موجب اتصال کوتاه میان جهان واقعی و جهان داستانی می‌شود: «راستی اگر روزهای آخر، سوسن آن سؤال را به زبان می‌آورد، او چه پاسخ می‌داد؟ باز سکوت؟ نه قرار است صادق باشد: چی جواب می‌دادی؟ بگو...هان؟ بگو که...» (بیجاری، ۱۳۹۶). «یک زن اثیری می‌خواستی با یک لکاته؟ همین؟ می‌خواستی ببینی می‌توانی این دو را در تقابل با یکدیگر، اول در ذهن بسازی و بعد هم بر روی متن کاغذ به آن‌ها روح بدمی؟ و اینجا بود که باید تیمسارت را هم می‌ساختی: تیمسار گره است. گرهٔ داستان تو» (همان).

همچنین بابک نیاکان، شخصیت اصلی داستان با آشکار کردن تمهید و حضور در داستان خود به عنوان شخصیت داستانی، موجب برقراری اتصال کوتاه میان جهان داستان و جهان واقعی می‌شود و از این نظر خواننده نمی‌داند که کدام‌یک از دو جهان اصالت دارد. نویسنده با اتصال کوتاه فاصلهٔ میان خود، خواننده و متن را کاهش می‌دهد و در داستان ظاهر می‌شود. این کاهش فاصله میان دنیای واقعی و متن نیز رخ می‌دهد. نویسنده با حضور خود در داستان ابتدا روند داستان را دستکاری می‌کند، سپس مرز واقعیت و خیال را مخدوش و درنهایت داستانی بودن واقعیت را تأکید می‌کند و اینجاست که خواننده به اصالت دنیای متن و دنیای واقعی شک می‌کند و بُعد وجودشناختی رمان برجسته می‌شود.

پیوند دوگانه نیز در این رمان با حضور صادق هدایت، نویسندهٔ «بوف کور» آشکار می‌شود. حضور برخی شخصیت‌های واقعی دیگر مانند فروغ فرخزاد، سهراب سپهری، سعدی،

1- Lodge, D.

چایکوفسکی[1]، رنوار[2] و وازارلی[3] (نقاش)، سبب ایجاد شگرد فراداستانی پیوند دوگانه در رمان شده است. مثلاً در شاهد مثال زیر، شخصیت‌های واقعی چون فروغ و سهراب سپهری وارد جهان داستانی بابک شده و با شخصیت‌های خیالی داستان همراه می‌شوند:

«آنجا، میان آسمان باغچه -آن دست‌های سپید! آنجا میان آن سبزهٔ سبز سوخته- آن دست‌ها واقعیت داشتند. راستی چه کسی دست‌هایش را در باغچه کاشته بود؟ فروغ؟ آیا دست‌های فروغ سبز می‌شدند؟ اما این دست‌ها سپیدند... این دست‌ها برگ‌اند؛ بله، نه آن دست‌ها، دست‌های فروغ بود و نه هم کسی بابک را صدا زده بود: چه کسی صدا زد سهراب کفش-هایت... نه، فقط یک رؤیا نبوده بود... بابک خود به چشم خویش دیده بود آن لحظه را... بله واقعیت داشته بود آن لحظه: پرواز برگی سفید که در ادامه‌اش دست‌هایی سپید بال‌بال زنان... فقط همین! بله بابک مطمئن بود، اگر همهٔ آن لحظات دیگر، رؤیا بوده بود، اما این لحظه همچون تصویری از حدوث حادثه‌ای واقعی، زنده و با همهٔ جزئیاتش در ذهن او عکس شده بود...» (بیجاری، ۱۳۹۶).

۷-۳. قانون احتمالات

همان عواملی که سبب عدم قطعیت در رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» می‌شوند منجر به افزایش قانون احتمالات نیز می‌شوند. عدم قطعیت از مهم‌ترین عناصری است که بر داستان‌های مدرن و پسامدرن سایه افکنده است. در این رمان، گذاشتن برخی کلمات در داخل کروشه (ر.ک: بیجاری، ۱۳۹۶) و کاربرد فراوان واژهٔ «شاید»، که -مثلاً در صفحهٔ ۱۸۸، پنج بار تکرار شده است- و حرف ربط «یا» و نیز علامت سؤال‌های پی در پی و فراوان در متن، عدم قطعیت داستان را تقویت می‌کند. چندلایگی رمان و درهم‌آمیختن مرز خیال و واقعیت نیز بر تردیدپذیری و تشکیک آن افزوده است. همچنین در مکان و زمان رویدادهای رمان نیز عدم قطعیت پدیدار است: «آیا آن لحظات، آن نگاه‌های معنی‌دار... آیا اصلاً چنان روزی بوده بود که تو به ملاقات سوسن رفته باشی؟ آیا تو هیچ‌وقت توانستی به او بگویی؟ ...بله پس همه در داستان...» (همان). «اکنون چند روز گذشته از آن روز... چهل هزار روز؟ نه بگذارید داستانم را بنویسم... چند سال... چند روز؟ چند چند هزار روز؟ پنج هزار روز؟

1- Tchaikovsky, P.
2- Renoir, P.A.
3- Vasarely, V.

چهار هزار و پانصد یا پنج هزار و چهارصد و بیست وشش- هفت روز گذشته یا هفت روز؟ چه سخت گذشته بود و در داستان چه...؟» (همان).

این عدم قطعیت در داستان سبب می‌شود که خواننده دریابد که در جهان داستان مانند جهان پیرامونش هیچ چیز قطعی نیست. این عدم قطعیت تا آنجاست که راوی داستان، خود نیز در تردید و نادانستگی به سر می‌برد و دیگر آن دانای کل داستان‌های پیشامدرن نیست و همین تمهیدی که کارکرد آن، تقویت جنبهٔ فراداستانی متن است.

۷-٤. تداخل وجودی

در روایت‌هایی که دارای داستان درونه‌ای هستند سطوح روایی مختلفی به وجود می‌آید که امکان آمیختگی و فروروی این سطوح در یکدیگر وجود دارد. هر نوع حرکت شخصیت‌ها یا راوی از هر سطح سلسله مراتبی در یک سطح زبرین یا زیرین؛ جایی که امکان آن اصلا وجود ندارد، تداخل سطوح روایی را پدید می‌آورد (بامشکی، ۱۳۹۳).

داستان «تماشای یک رؤیای تباه شده» نشان‌دهندهٔ گذار آونگ‌وار بابک، شخصیت اصلی رمان، بین دو جهان یا دو لایهٔ وجودشناختی است. او در واقعیت وجود دارد، زیرا همچنان مردی نویسنده، کارمند و دارای زن و فرزند است، اما همچنین هستی یا وجود دیگری نیز در تخیل دارد، چراکه شخصیتی داستانی است که رابطه و حس عاشقانه‌اش با سوسن، روحیه و انگیزهٔ او را به کلی تغییر داده است. نویسنده با مهارت، حوادث و وقایعی را که راوی در برخورد با اعضای خانواده‌اش در دنیای واقعی (سطح وجودشناختی اولیه) داشته، این بار در قالب داستانی غیرواقعی در سطح وجودشناختی دیگر (داستان راوی) قرار داده و این تداخل وجودی به مخدوش شدن مرز بین این دو جهان انجامیده است. رفتن سوسن از ایران سال‌ها پیش در واقعیت روی داده است و اکنون فرآیند حذف سوسن از پایان‌بندی داستان بابک نیز انجام می‌گیرد. جهان‌های متکثّر شخصیت اصلی و سوسن و نیز گذار آن‌ها از یک سطح وجودشناختی به سطحی دیگر، القاکنندهٔ این ایده است که انسان عصر جدید همزمان در چندین ساحت فرهنگی یا گفتمانی حیات دارد و دائماً مرز این جهان‌ها را درمی‌نوردد. پس می‌توان گفت که خلق شدن جهان‌های درهم‌تنیده در این داستان مساوی است با تغییر در عنصر غالب آن؛ یعنی در اینجا معرفت‌شناسی مدرن به حاشیه رانده می‌شود و وجودشناسی پسامدرن برجسته می‌شود، زیرا داستان بیش از آنکه به شناخت شخصیت‌ها از جهان پیرامون‌شان بپردازد، وجود جهان‌های موازی برآمده از تخیّل و واقعیت

را می‌کاود. برای مثال زمانی که راوی در ویلای خواهرش در فردیس مستقر می‌شود همزمان با اذعان به وضعیت وخیم روحی و جسمی خود به داستانی که قصد نوشتنش را دارد نیز اشاره می‌کند(ر.ک: بیجاری، ۱۳۹۶). در واقع حضور راوی در ویلا و توصیفات رئالیستی‌اش از وضعیت موجود، زندگی واقعی و روزمره را به تصویر می‌کشد و در عین حال نوشتن داستان توسط راوی تمهیدی است برای نمود تخیل و دستکاری در واقعیت: «بله، در نوشتن این داستان اول از همه باید به حافظه‌ام متکی باشم» (همان). در نتیجه داستانی که بابک در حال نوشتن آن است در ساحت وجودشناختی‌ای متمایز با دنیای واقعی او رخ می‌دهد. بابک، می‌خواهد الگوی شخصیت‌های داستانش را از دنیای واقعی اطرافش برگزیند، اما با خصوصیات موردنظر خود، آن‌ها را بازآفرینی کند. با این تمهید او موفق به برساختن جهانی بدیل مطابق با ایده‌آل‌های خود می‌شود: «الگوی مرد داستان را بخش‌هایی از وجود خودم قرار داده‌ام با تغییراتی تجربه شده از مردهای اطرافم و الگوی زن داستان را سوسن» (همان).

برخلاف داستان‌های رئالیستی که فقط واقعیت عینی در آن‌ها توصیف می‌شود، راوی این داستان از واقعیت موجود فراتر رفته است تا واقعیتی ناموجود، اما خودخواسته را خلق کند و این همان کاری است که نویسنده انجام داده تا کارکرد فراداستانی دومین لایهٔ وجودشناختی داستان را نشان دهد. پس می‌توان گفت پسامدرنیسم این داستان با از میان برداشتن مرز میان دنیای واقعی و دنیای برساخته شده در داستان در جهت تعلیق باورپذیری یا باورناپذیری آن در ذهن می‌کوشد تا خواننده به عدم قطعیت وجودشناختی برسد و دربارهٔ مفهوم واقعیت و تخیل به گونه‌ای عمیق‌تر بیندیشد. مک‌هیل معتقد است: نویسندگان پست-مدرن با از بین بردن مرز بین عوالم داستانی و واقعی موجب می‌شوند یک وجود، در چند عالم، نمود یابد و رفت و آمد داشته باشد (مک‌هیل، ۱۳۸۰). در واقع، بیجاری در رمانش می‌کوشد با ترسیم جهان‌هایی تودرتو و درهم‌تنیده که بعضی مجازی و برخی واقعی‌اند و مرز آن‌ها نیز تفکیک‌ناپذیر است، چگونگی خروج شخصیت‌ها از ساحت وجودی خویش و ورودشان به عرصهٔ دیگری از هستی را از طریق اتصال کوتاه و تداخل به نمایش بگذارد و از این طریق بُعد هستی‌شناسانهٔ داستان را برجسته سازد به طوری که خواننده با صحنه‌ها و وقایعی یکسان در قالب دو جهان متفاوت با یکدیگر روبه‌رو می‌شود و پرسش‌های فلسفی و وجودشناختی از این نوع به ذهن او متبادر می‌شود که: کدام‌یک از این جهان‌ها واقعی و کدام یک خیالی است؟ و مرز میان این جهان‌ها کجاست؟

بحث و نتیجه‌گیری

فراداستان، گفتمانی بین داستان و نقد ادبی است که صناعات و شگردهای داستانی را آشکار می‌کند. یک ویژگی مهم فراداستان این است که راوی دربارهٔ خود داستان و صناعات به‌کار رفته در نگارش آن اظهار نظر می‌کند. بسیاری از نظریه‌پردازان نقد ادبی جدید، ادبیات و به ویژه فراداستان را نوعی بازی دانسته و آن را نقیضه‌ای بر داستان‌نویسی رئالیستی به‌شمار آورده‌اند. بیژن بیجاری در رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» با رویکردی پسامدرن و از نوع فراداستان اثری متفاوت آفریده است. مهم‌ترین شگرد فراداستانی به‌کار رفته در این رمان، آشکار کردن تمهید و صناعت نگارش به دو شکل «داستانِ نوشتنِ داستان» و «نقد داستان» است که با فراوانی بالایی از آن استفاده شده است. همچنین نویسنده با شگردهای فراداستانی دیگری چون، توصیف و درهم‌آمیختن جهان واقعی و خیالی، اتّصال کوتاه، چارچوب‌شکنی و درهم‌تنیده شدن چارچوب‌های گوناگون داستانی در یکدیگر از طریق بینامتنیت و خلق جهان‌های متکثر و چندلایه و موازی، تداخل سطوح وجودشناختی، حضور نویسنده در متن، ایجاد بنای تصنعی در داستان از طریق گذاشتن سه نقطه در انتهای جملات و استفاده از جملات طولانی و زیاده‌روی در کاربرد برخی نشانه‌های نگارشی، مخاطب قرار دادن خواننده، نام‌گذاری‌های دل‌بخواهی و بی‌قاعده، توانسته است اثری پسامدرن و فراداستانی بیافریند. همهٔ این شگردهای فراداستانی بر غیرواقعی بودن و برساختگی متن که کارکرد و رسالت اصلی فراداستان است تأکید و دلالت دارند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Sima Poormoradi http://orcid.org/0000-0002-6761-4176

Reza Sadeghi Shahpar http://orcid.org/0000-0002-3639-4449

منابع

بیجاری، بیژن. (۱۳۹۶). *دو کتاب: تماشای یک رؤیای تباه شده، باغ سرخ: (رمان)*. تهران: آموت.

بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۳). تداخل سطوح روایی. *جستارهای نوین ادبی*، ۴۷(۱)، ۱-۲۷.

پاینده، حسین. (۱۳۸۸). *نقد ادبی و دموکراسی*. تهران: نیلوفر.

_____. (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. ج ۳. تهران: نیلوفر.

تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*. تهران: علم.

دژبان، فاطمه و باقری، بهادر. (۱۳۹۷). طبقه‌بندی عناصر فراداستان ساز با تمرکز بر اتصال کوتاه و مثلث ارتباطی نویسنده. *متن‌پژوهی ادبی*، ۲۲(۷۸)، ۲۱۹-۲۴۶.

سخنور، جلال. (۱۳۸۷). بینامتنیت در رمان‌های پیتر آکروید. *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، (۵۸)، ۶۵-۷۸.

شریف‌نسب، مریم و ابراهیمی‌فخار، محمدمهدی. (۱۳۹۲). شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه فارسی دهه‌های ۷۰ و ۸۰. *ادبیات پارسی معاصر*، ۳(۳)، ۱ -۲۵.

لاج، دیوید. (۱۳۸۹). *رمان پسامدرنیستی در نظریه‌های رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

لاج، دیوید و همکاران. (۱۳۸۹). *نظریه‌های رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

لوئیس، بری و همکاران. (۱۳۸۳). *پسامدرنیسم و ادبیات*. در: مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: روزنگار.

مارتین، والاس. (۱۳۸۹). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

متس، جسی و همکاران. (۱۳۸۹). رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن. *در: نظریهٔ رمان*. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

مک‌هیل، برایان. (۱۳۹۳). *داستان پسامدرنیستی*. ترجمهٔ علی معصومی. ج ۲. تهران: ققنوس.

_____. (۱۳۸۰). سیری در هستی‌شناسی داستان. *زنده رود*، (۲۰ و ۲۱)، ۲۵-۵۰.

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

_____. (۱۳۹۰). *فراداستان*. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: چشمه.

References

Bameshki, S. (2014). Document Type: Research Article. Jostarhaye Adabi. 47(1). 1-27. [In Persian]

Bijari ,B. (2017). *Two Books: Tamashaye Yek Royay Tabah Shode*, Bagh Sorkh l. Tehran: Amut. [In Persian]

Currie,Mark. (2014). *Metafiction*. Taylor & Francis.

Dejban , F & Bagheri , B. (2018). *Classification of Metafictional Features: Focusing on Short Circuit and Exposing the Literary Teachnique*. Literary Textual Research, (78), 219-264. [In Persian]

Hutcheon, Linda. (2013). Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox. Wilfred Laurier University Press.

Lodge, D. & Partners. (2010*). Nazariyehaye Roman*. Translate by Hosein Payande. Tehran: Nilufar. [In Persian]

Lodge,D. (2010*). Romane Pasa Modernisti.* Nazariye Haye Roman. Translate by hosein payande. Tehran. nilufar. [In Persian]

Louis. B. & Partners. (2004). *Pasamodernism va Adabiat.* Dar: Modernism va Pasa Modernism dar Roman. Translate by Hosein Payande.Tehran: Roznegar. [In Persian]

Machill, B. (2014). *Dastan Pasa Modernisty*. Translate by Ali Masoumi. V. 2 .Tehran: Ghoughnus. [In Persian]

_____(2001). *A Look at the Ontology of the Story.* Zende Rood. Translate by Asghar Rastegar. (20) . 25-50. [In Persian]

Martin , V. (2010). *Nazariyehaye Revayat*. Translate by Mohamad Shahba. Tehran: Hermes. [In Persian]

Mats, Jessi & Partners. (2010). *Roman Pasa Modern: Ghani Shodane Roman Modern*. Dar Nazarie Roman. Select and Translate by Hosein Payande. Tehran: Nilufar. [In Persian]

Payande, H. (2009). *Naghde Adabi va Demokrasi.* Tehran: Nilufar. [In Persian]

_____ (2011). *Dastane Kotah Dar Iran*. (Dastan Pasa Modern) . 3 Edition . Tehran: Nilufar. [In Persian]

Sharifi Nasab, M & Ebrahimi Fakhar, M. M. (2013). *Techniques of Creation of Meta-Fiction and Its Functions in the Persian Short Stories in 1990's and 2000's.* Contemporary Persian Literature , (3) , 1-25. [In Persian]

Sokhanvar , J. (2008). *Intertextuality in Peter Ackroyd's Novels.* Journal of Humanities . (58). 65-78. [In Persian]

Tadayoni , M (2009). *Pasa Modernism Dar Adabiate Dastani Iran*. Tehran: elm. [In Persian]

Waugh ,P. (2004). *Modernism and Pasa Modernism: Tarifi Jadid az Khod Agahi Adabi Dar Modernism va Pasamodernism*. Dar: Modernism va Pasa Modernism Dar Roman. Choose and Translate by Hosein Payande. Tehran: Rozegar. [In Persian]

_____.(2010). *Faradastan.* Translate by Shahriar Vaghfi Pour. Tehran: cheshmeh. [In Persian]

استناد به این مقاله: پورمرادی، سیما، صادقی‌شهپر، رضا. (۱۴۰۰). فراداستان، شگردی پسامدرن: مطالعهٔ موردی رمان «تماشای یک رؤیای تباه شده» اثر بیژن بیجاری. *فصلنامه متن‌پژوهی ادبی*، ۲۵ (۸۹)، ۱۹۱-۲۱۵.
.doi: 10.22054/ltr.2020.44537.2756

Literary Text Research is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.