متن‌پژوهی ادبی

سال ۲۲، شمارهٔ ۷۸، زمستان ۱۳۹۷

طبقه‌بندی عناصر فراداستان‌ساز با تمرکز بر اتصال کوتاه و مثلث ارتباطی نویسنده

فاطمه دژبان*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

بهادر باقری**

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۵/۲۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۱)

چکیده

«فراداستان» از فنون داستان‌نویسی پسامدرن است. دیوید لاج و برایان مک‌هیل ویژگی‌های فراداستان را شناسایی کرده‌اند که این ویژگی‌ها تاکنون طبقه‌بندی نشده‌اند. نظر به اینکه ویژگی‌های فراداستانی گسترده و پراکنده هستند، از این رو، دچار همپوشانی‌هایی شده‌اند که مانع از درک کاربردشان می‌شود. در این مقاله، ضمن بررسی مختصر فراداستان و نظریه‌های فراداستانی، ویژگی اتصال کوتاه بازبینی می‌شود و با ارائهٔ شواهدی از آثار فراداستانی، تقسیم‌بندی تازه‌ای از عناصر فراداستان‌ساز ارائه می‌شود. در این پژوهش، ویژگی مثلث ارتباطی نویسنده با مخاطب، داستان و شخصیت‌ها معرفی و طبقه‌بندی می‌شود. این اصطلاح بنا بر رابطهٔ نویسنده با سه عنصر دیگر پیشنهاد شده‌است. همچنین، آشکار کردن شگرد که پیش از این یک ویژگی جدا از اتصال کوتاه معرفی شده بود، با ارائهٔ دلایل، جزئی از اتصال کوتاه طبقه‌بندی می‌شود و نامگذاری فراداستانی که با وجود اهمیت و بسامد فراوان تاکنون شناسایی نشده‌است، در این مقاله در آثار فراداستانی معرفی و شناسایی می‌شود.

واژگان کلیدی: اتصال کوتاه، پسامدرنیسم، فراداستان، مثلث ارتباطی، نامگذاری فراداستانی.

* E-mail: monadbn@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

** E-mail: bahadorbagheri47@gmail.com

مقدمه

به عقیدهٔ نظریه‌پردازان، فراداستان یکی از شگردهای داستان‌نویسی پسامدرن است که از دههٔ ۱۹۶۰ میلادی وارد عرصهٔ داستان‌نویسی غرب شد و اولین نشانه‌های آن در رمان قرن هجدهم به نام *تریسترام شَندی* مشاهده شده‌است. نمونهٔ بسیار شاخص فراداستان، کتاب *زن ستوان فرانسوی* نوشتهٔ جان فاولز (John Robert Fowles) در سال ۱۹۶۹ است که داستانی دربارهٔ داستان است و همین موضوع یکی از مهم‌ترین عناصر نشان‌دهندهٔ فراداستان بودن یک متن است.

در این مقاله تلاش شده که با بررسی تعریف‌های گوناگون و پراکندهٔ فراداستان، معرفی مختصری از این شگرد فراهم آید. با توجه به این پراکندگی، نامگذاری‌ها و دسته‌بندی‌های عناصر فراداستان‌ساز با آشفتگی مواجه، و همین موضوع باعث همپوشانی بعضی از عناصر با یکدیگر شده‌است. مواردی از تمهیدات فراداستانی که اهمیت بسیاری در ساخت فراداستان دارند، مثل نامگذاری فراداستانی تاکنون تعریف و طبقه‌بندی نشده‌اند و یا ویژگی مثلث ارتباطی نویسنده که شامل چندین ویژگی ارتباطی دیگر است، تاکنون بررسی نشده‌است و فقط ویژگی‌های حضور نویسنده در داستان و شورشگری شخصیت‌ها به صورت کلی تعریف شده‌اند، در حالی که مثلث روابط نویسنده می‌تواند به ویژگی‌های «ارتباط نویسنده با مخاطب»، «ارتباط نویسنده با داستان» و نیز «ارتباط نویسنده با شخصیت‌های داستان» تقسیم شود. تمام این ویژگی‌ها جزء رابطه‌هایی است که نویسنده با سه عنصر «مخاطب»، «داستان» و «شخصیت‌ها»ی آن برقرار می‌کند و همگی با هدف از بین بردن اقتدار مؤلف به‌کار گرفته می‌شوند و در نتیجهٔ کاربست ویژگی اتصال کوتاه ایجاد می‌شوند. بی‌توجهی به طبقه‌بندی و هدف مشترک این ویژگی‌ها باعث می‌شود تا ظرفیت‌های فراوان ارتباط‌های نویسنده برای خلق فراداستان نادیده گرفته شود.

مهم‌ترین ویژگی فراداستان‌ساز، یعنی اتصال کوتاه، بسیار کلی و گسترده است و چندین خصیصهٔ دیگر را فرامی‌گیرد که هدف از به‌کارگیری آن‌ها، ایجاد اتصال کوتاه است. از این رو، همگی زیرمجموعهٔ اتصال کوتاه هستند و پراکندگی و بی‌توجهی به کارکرد و هدف آن‌ها باعث آشفتگی در فهم کلی فراداستان و کارکرد عناصر آن می‌شود. آشکار کردن شگرد نیز که با هدف ایجاد اتصال کوتاه در این فراداستان وارد شده، هرچند انواع گوناگون و عملکردهای متفاوت دارد، هدف اصلی ایجاد اتصال کوتاه

را دنبال می‌کند. آشکار کردن شگرد سه نوع «داستانِ نوشتن داستان»، «نامگذاری فراداستانی» و «نقد داستان» را در بر می‌گیرد که هر یک با عملکردهای متفاوت خود می‌کوشند فاصلهٔ میان دنیای واقعی و داستان را کاهش دهند. بنابراین، اتصال کوتاه با داشتن این گستردگی و تنوع، نیازمند یک طبقه‌بندی است که نشان‌دهندهٔ کارکردهای دقیق ویژگی‌هایی باشد که باعث پدید آمدن اتصال کوتاه می‌شوند. در این مقاله، طبقه‌بندی جدیدی از اتصال کوتاه و ویژگی‌هایش ارائه خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ پسامدرنیسم و فراداستان تاکنون پژوهش‌های معدودی انجام شده‌است که در حوزهٔ مقاله‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: «تولد دوبارهٔ یک فراداستان یا بررسی پسامدرنیسم در دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی» از منصوره تدینی، «شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه فارسی دهه‌های ۷۰و ۸۰» اثر مریم شریف‌نسب و محمدمهدی ابراهیمی فخّار، «نقدی بر دو رمان از رضا امیرخانی» از بهجت‌السّادات حجازی، «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی در داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*» از لیلا صادقی، «پسامدرن تصنعی» از سحر غفاری، «ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور» از فرشته رستمی، «پست‌مدرنیسم در ادبیات معاصر ایران» از سیاوش گلشیری، «بررسی ویژگی‌های ادبیات و سینمای پست‌مدرن» از فریده آفرین، «پی‌جویی ویژگی‌های رمان پسامدرن در سه‌گانهٔ نیویورک پل استر» از شهاب‌الدّین ساداتی، «پسامدرنیسم در رمان *تاریخ سری بهادران فرس قدیم*» و نیز «کاظم تینا، لارنس استرن ایران» از منصوره تدینی، «تاریخ به منزلهٔ فراداستان»، «وجودشناسی پسامدرن یک نویسندهٔ ایرانی» هر دو از حسین پاینده و «انگاره‌های پست‌مدرن در رمان کتاب بی‌نام *اعترافات*» از غلامحسین غلامحسین‌زاده و سارا حسینی.

دربارهٔ *اپرای شناور* اثر جان بارت نیز دو پایان‌نامه با عنوان‌های «*اپرای شناور* جان بارت: تخیل مکالمه‌ای پست‌مدرن» از پریسا رستمی بالان و «بررسی مفهوم محاکات در رمان‌های *اپرای شناور* و *پایان جاده* اثر جان بارت» از هلیا آزاده رنجبر نوشته شده‌است. دربارهٔ رمان *کتاب بی‌نام اعترافات* نوشتهٔ داوود غفارزادگان نیز یک پایان‌نامه با عنوان «کارکرد تنوع ژانر در رمان کتاب بی‌نام *اعترافات*» از کلثوم ساعدی به رشتهٔ تحریر درآمده‌است. این

پژوهش‌ها دربارهٔ کارکرد یک یا چند ویژگی فراداستانی در چند داستان کوتاه یا رمان انجام شده‌اند و دربارهٔ طبقه‌بندی ویژگی‌های فراداستانی یا شناخت و معرفی یک ویژگی، مانند نامگذاری فراداستانی پژوهشی انجام نشده‌است. در پژوهش‌های موجود، دربارهٔ مثلث ارتباطی نویسنده و رابطهٔ آن با اتصال کوتاه مطلبی دیده نمی‌شود و نیز تقسیم‌بندی دربارهٔ ویژگی اتصال کوتاه و ویژگی‌های دیگری که زیرمجموعهٔ آن قرار می‌گیرند، ارائه نشده‌است. این در حالی است که در پژوهش حاضر، رابطهٔ اتصال کوتاه و آشکار کردن شگرد و طبقه‌بندی هر یک، نامگذاری فراداستانی، مثلث ارتباطی و طبقه‌بندی هر یک به ویژگی‌های زیرمجموعه به‌تفصیل بررسی شده‌است.

۱. فراداستان

۱ـ۱. فراداستان و پسامدرنیسم

نظریه‌پردازان «فراداستان» را بخش مهمی از پسامدرنیسم دانسته‌اند که با بسیاری از قواعد داستان‌نویسی مدرن تضاد دارد. تضادهایی که ناشی از اتمام ظرفیت‌های رمان مدرن و سبک‌های پیش از آن برای داستان‌نویسی است. از این رو، قواعد داستان‌نویسی نیازمند بازنگری است تا ظرفیت‌های پنهانی که پیش‌تر به آن‌ها توجه نشده، آشکار، و در داستان‌نویسی پسامدرن از آن‌ها استفاده شود. مهم‌ترین این ظرفیت‌ها، توجه به خود داستان است. در تعریف فراداستان، نظرهای متفاوتی مطرح شده‌است و با وجود تمام این تفاوت‌ها، در چند مورد، وجه تشابه و اتفاق نظر وجود دارد. مهم‌ترین تعریف فراداستان که بیشتر نظریه‌پردازان آن را پذیرفته‌اند، تعریف پاتریشیا وو است که می‌گوید:

> «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 نمی‌کنند، بلکه در داستان‌وارگی یا خیالی بودن محتمل جهان خارج از متن داستانی ادبی نیز کنکاش می‌کنند» (وو، ۱۳۹۰: ۹).

لیندا هاچن نیز دربارهٔ فراداستان می‌گوید: «فراداستان که اکنون به این نام نامیده می‌شود، داستانی است دربارهٔ خودش؛ داستانی که شامل گزارش رویدادهای درونی خود از راوی یا هویت زبانی اوست» (Hutcheon, 2013:1). وو دربارهٔ اینکه فراداستان را باید یک ژانر متفاوت دانست یا نه، معتقد است که «فراداستان بیش از آنکه خرده‌ژانری از رمان باشد، گرایشی درون خود رمان است که از طریق بزرگنمایی تنش‌ها و تقابل‌های درونی و ماهوی رمان‌ها عمل می‌کند» (وو، ۱۳۹۰: ۲۶). همچنین، وی می‌گوید: «فراداستان مفهوم داستان‌وارگی را با تقابل میان ساختن و شکستن توهم، مورد کنکاش قرار می‌دهد» (همان: ۲۸). به نظر او:

> «هدف فراداستان آزمودن دوبارهٔ قواعد و قراردادهای واقع‌گرایی برای کشف شکلی از داستان از طریق تأمل در نَفْس است؛ شکلی که برای خوانندگان امروزی از نظر فرهنگی مربوط، به‌جا و درک‌شدنی باشد. فراداستان با نشان دادن این موضوع که داستان ادبی چگونه جهان‌های خیالی خود را می‌سازد، به ما کمک می‌کند تا بیاموزیم واقعیتی که هر روز در آن زندگی می‌کنیم، چگونه مانند داستان و به شکلی مشابه برساخته و به شکلی مشابه نوشته می‌شود» (همان: ۳۱).

عمدهٔ نظریه‌پردازان پسامدرن، به لحاظ زمانی، فراداستان را گرایشی درون جریان پسامدرن می‌دانند. از جملهٔ آن‌ها، پاتریشیا وو می‌گوید: «فراداستان وجهی از نوشتار است که درون جنبش فرهنگی گسترده‌ای قرار می‌گیرد که از آن به عنوان پسامدرنیسم یاد می‌کنند» (همان: ۳۳).

تعریف‌های پیشین فراداستان، بر این موضوع تکیه دارند که فراداستان، داستانی دربارهٔ نوشتن داستان است، اما این تعریف ابعاد گوناگون و گستردگی فراداستان را در بر نمی‌گیرد و اتکا بر این تعریف‌ها باعث می‌شود که بسیاری از جنبه‌های فراداستان نادیده گرفته شود و نتوان کارکرد درست ویژگی‌های فراداستان‌ساز را درک کرد. آن گونه که پاتریشیا وو می‌گوید: «کوچک‌ترین مخرج مشترک فراداستان‌ها، خلق یک داستان و ارائهٔ گزارش و تفسیری از خلق آن است» (همان: ۱۴). اما این تمام ویژگی‌های فراداستان نیست، بلکه فقط در بر دارندهٔ یکی از ویژگی‌های اتصال کوتاه است که «داستانِ نوشتن داستان» نام دارد. *ایرای شناور* از کتاب‌های بررسی‌شده در این مقاله، یک فراداستان است که هرچند داستانی دربارهٔ نوشتن داستان است، اما نویسندهٔ اصلی (= جان بارت) در آن حضور

ندارد؛ چه به عنوان نویسنده، چه به عنوان شخصیت داستانی، بلکه تاد آندروز به عنوان شخصیت اصلی، نویسندهٔ داستان است و *ایرای شناور* داستان اوست. بنابراین، در فراداستان، اینکه نویسندهٔ اصلی کیست و آیا خواننده داستانی دربارهٔ نوشتن داستان را می‌خواند، به این موضوع بستگی دارد که فراداستان از چند سطح وجودی تشکیل شده باشد که شامل مؤلف اصلی و سایر شخصیت‌هایی می‌شود که به کار نوشتن در داستان مشغول هستند. پاتریشیا وو دربارهٔ مؤلف و نقش آن در متون فراداستانی می‌گوید:

> «فراداستان مفهوم رمان‌نویس در مقام خداوند را از طریق مبالغه کردن و بزرگنمایی نقش خداگونهٔ مؤلف به پرسش می‌گیرد و از این طریق، اقتدار آگاهی و ذهن را به چالش می‌کشد و از طریق نظام تصادفی و دل‌بخواهی زبان، مقوله‌بندی دیگری از جهان را برقرار می‌سازد» (همان: ۳۸).

در بعضی از فراداستان‌ها مثل *کتاب بی‌نام اعترافات*، نویسندهٔ اصلی یعنی غفارزادگان در داستان حضور دارد و در بالاترین سطح وجودی آن، یعنی نویسندهٔ اصلی ایستاده است و شخصیت‌های دیگری که نویسنده هم هستند، در سطوح وجودی پایین‌تری جای دارند. این در حالی است که در *ایرای شناور* و فراداستان‌های دیگر، شخصیت اصلی در سطح نویسندهٔ داستان ایستاده‌است. فراداستان‌های بسیاری هستند که داستانی دربارهٔ نوشتن داستان نیستند، اما حضور نویسنده با استفاده از شگردهای دیگر فرداستانی احساس می‌شود، بی‌آنکه بتوان تعریف داستانی دربارهٔ نوشتن داستان را بر آن‌ها تحمیل کرد. وو در این زمینه می‌گوید: «در فراداستان هرچه مؤلف ظاهر شود، کمتر وجود دارد. هرچه مؤلف حضور خویش را بیشتر در رمان به رخ بکشد، غیبت او در خارج از رمان بیشتر به چشم می‌آید» (همان: ۱۴۸):

> «این داستان‌ها نه تنها نشان می‌دهند که مؤلف خودش مفهومی است که از طریق متون ادبی و اجتماعی موجود و پیشین برساخته می‌شود، بلکه نشان می‌دهند که آنچه واقعیت می‌پنداریم، به شیوه‌ای مشابه، برساخته و میانجی‌گری می‌شود. از این منظر، واقعیت خود امری داستانی است که ممکن است از طریق نوعی فرایند مناسب قرائت درک شود» (همان: ۴۹).

جان بارت در مقالهٔ *ادبیات غنی‌سازی* دربارهٔ نقش مؤلف و شخصیت‌ها چنین می‌گوید:

«تولد پسامدرنیسم مترادف بود با مرگ قطعی پیکر نیمه‌جان مؤلف و در واقع، کامل شدن روندی بود که رولان بارت اعلام کرده بود. اگر پیش از این و در دورهٔ مدرنیسم، خواننده در معناگذاری متن مشارکت می‌کرد، در عصر پسامدرن شخصیت‌ها نیز در تعیین روند داستان دخالت می‌کنند و مسیر داستان را به سمتی هدایت می‌کنند که خواست او نیست» (یزدانجو، ۱۳۹۴: ۱۲۳ـ۱۴۵).

جریان داستان‌نویسی پسامدرن، تعریف‌پذیر نیست و وجود تعریف‌های ناقص هم از همین ویژگی پسامدرنیسم ناشی می‌شود، در واقع:

«فراداستان تنها نوعی از داستان پسامدرن نیست. همچنین، نوع منحصر به فردی از داستان پسامدرن هم نیست و نه حتی نمونه‌ای یا زیرمجموعه‌ای از آن. اگرچه لیندا هاچن ادعا می‌کند که پیشینه‌ای برای فراداستان تاریخ‌نگارانه وجود دارد و مسعود زوّارزاده نیز می‌گوید فراداستان به طورکلی از خیلی پیش‌تر وجود داشته‌است، اما هر دوی این ادعاها باعث می‌شوند به دنبال تعریفی برای فراداستان باشیم که آن را به صورت تحمیلی به پسامدرنیسم مرتبط کند. فراداستان را نمی‌توان بدون دسته‌بندی هدفمند اطلاعات تعریف کرد» (Currie, 2014:15).

با این همه، داستان‌های پسامدرن و فراداستان‌ها، ویژگی‌هایی دارند که گویی شناسنامهٔ این جریانند و با شناسایی آن‌ها می‌توان یک داستان را به عنوان اثر فراداستانی شناخت و پذیرفت. این شاخصه‌ها در هر فراداستانی، فراوانی خاصی دارند. فراداستان‌هایی که بیشتر این ویژگی‌ها را دارند، «صراحتاً خواننده را از نقش او به عنوان بازیگر آگاه می‌کنند؛ مثل رمان *اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری* اثر ایتالو کالوینو» (وو، ۱۳۹۰: ۶۴). اما مثلاً در *ایرای شناور*، خواننده در خوانش اول، با یک خاطره مواجه می‌شود، در حالی که با یک فراداستان قدرتمند روبه‌روست که پی بردن به زوایای آن، مستلزم خوانش دوبارهٔ آن است. همچنین، در *کتاب بی‌نام اعترافات* از غفارزادگان، خواننده با دو داستان موازی مواجه است که دائماً به واسطهٔ کاربست انواع اتصال کوتاه از هر دو داستان بیرون کشیده می‌شود. در *وقتم کن که بگذرم* نیز موانعی در مسیر دستیابی به فهم منجسم داستان وجود دارد. در *گهوارهٔ مردگان*، خواننده با مجموعه‌ای از روایت‌های پراکنده روبه‌روست که هر یک از اشخاص نویسنده در داستان آن‌ها را نوشته‌اند و خواننده برای رسیدن به یک داستان منسجم، باید خط نامرئی سِیر داستان را از میان تکّه‌های روایتی دنبال کند و نیز باید از

موانعی بگذرد که اتصال کوتاه بر سَرِ راه او قرار می‌دهد. دخالت‌های آشکار ریموند فدرمن در داستان کوتاه *گندم زمستانی*، چنانکه خودش می‌گوید خواننده را از دستیابی به پیرنگ داستان یا خوانش بی‌دغدغه و سهل آن محروم می‌کند.

۱ـ۲. فراداستان، تناقض و نقد داستان

فراداستان در ذات خود با تناقض روبه‌روست و در جریان‌های داستانی دیگر، خواننده با داستانی واقعی یا غیرواقعی مواجه است. نویسنده در این داستان‌ها نه تنها تلاش نمی‌کند تا خواننده را از دنیای داستان بیرون بکشاند و به او بقبولاند که داستانی ساختگی می‌خواند، بلکه بر مبنای اصل باورپذیری، سعی می‌کند خواننده داستانش را باور کند. اما در فراداستان این اصل نقض می‌شود و نویسنده با انواع شگردها که مهم‌ترین آن‌ها اتصال کوتاه و آشکارسازی تصنع است، تلاش می‌کند تا خواننده بپذیرد که با یک داستان روبه‌روست.

تا پیش از شکل‌گیری فراداستان، داستان‌ها دربارهٔ هر موضوعی، جز دربارهٔ خودشان نوشته می‌شدند، اما در فراداستان، خواننده داستانی دربارهٔ نوشتنِ خودِ داستان می‌خواند. این همان تناقض ذاتی فراداستان است. اگر تا پیش از پدید آمدن فراداستان، داستان‌ها روند خلق خودشان را پنهان می‌کردند، اکنون نه تنها آن را آشکار می‌کنند، بلکه موضوع محوری آن‌ها، فرایند خلق شدن آن‌هاست. لیندا هاچن این پرداختن محوری فراداستان به فرایند خلق خود را نوعی خودشیفتگی می‌داند که با حضور خواننده، دچار نوع دیگری از تناقض می‌شود:

> «این تناقض ذاتاً به عنوان دفاعیه‌ای از نوعی از داستان بارور شده‌است که در دههٔ ۱۹۶۰ رواج پیدا کرد. در فراداستان، این حقیقت آشکار شده که این خواننده است که عمل خوانش را انجام می‌دهد، اما خواننده در دنیایی که نویسنده اجبار کرده تا داستانی باشد، زندگی می‌کند و متن به صورت متناقض‌نمایی، نیازمند آن است که خواننده را در خود دخیل کند تا خواننده در متنیت آن درگیر شود، تخیل کند و تأثیر بگذارد، اما در این مشارکت در خلق، خواننده به سوی تناقض کشیده می‌شود. متنی تناقض دارد که خودشیفتگی و خودبازتابندگی را توأمان

داشته باشد و همچنان بر خارج از دنیای متن تمرکز کرده، اما به سوی خواننده متمایل باشد» (Hutcheon, 2013: 7).

فراداستان دو نوع تناقض دارد: یک تناقض کلان و گسترده در ذات و تناقضی کوچک‌تر در اجزای ساختاری: «تناقض ممکن است در سطوح خرده‌ساختاری در تقابل با سطوح کلان‌ساختاری رخ دهد: درون پاراگراف‌ها، جملات و یا حتی اصطلاحات متشکل از چندین کلمه» (وو، ۱۳۹۰: ۲۰۴).

پرداختن فراداستان به موضوع خلق خودش سبب می‌شود نویسنده نوشته‌اش را در حضور خواننده بررسی کند. این بررسی با ارزشگذاری همراه می‌شود و نقدی است که نویسنده بر اثرش اعمال می‌کند. در واقع، فراداستان با آشکار کردن فرایند خلق و تصنعات خود، در حال نقد خویش است. این موضوع خودآگاهی حاصل از نزدیکی داستان و نقد در فراداستان است که مارک کوور آن را از ویژگی‌های اصلی فراداستان می‌داند:

«فراداستان نوعی از نوشتن است که خودش را در مرز میان داستان و نقد جایگیر کرده‌است. مرز میان داستان و نقد، یک نقطهٔ همگرایی است که داستان و نقد را شبیه به هم می‌کند. برای داستان، اما این همگرایی و تقرب به چشم‌انداز انتقادی میان روایت داستانی، یک خودآگاهی حاصل از تصنع از ساختار و آمیزشی در رابطهٔ زبان و جهان است. این آمیزش نشان می‌دهد که تصنع فراداستانی تنها نیمی از تمام آن است» (Currie, 2014: 1).

خودآگاهی انتقادی که در فراداستان می‌بینیم، اعلان مرگی برای رمان است. همان گونه که جان بارت گفته، ظرفیت نوآوری رمان تمام شده اما اکنون فراداستان و ظرفیت‌های آن که شامل خویشتن‌نگری و خودآگاهی می‌شود، توان داستان را نامتناهی کرده‌است:

«نویسنده و منتقد در فراداستان، طبق یک ویژگی دیالکتیکی (منطقی و جدلی) در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند که باعث تولید و ارائه‌ای از داستان با نقش‌هایی از نویسنده و خواننده در یک مسیر می‌شود که خود تضمین و نمونه‌ای برای فراداستان محسوب می‌شود. نویسنده و منتقد به مرز میان داستان و نقد با توجه به نقشی کلیدی که در کتاب دارند، شخصیت می‌دهند. فراداستان صراحتاً یک رمان نیست که نویسنده در آن هم منتقد باشد و هم نویسنده. امتیاز مهم و اولیه در راهی که فراداستان نمایشی در مرز میان نقد و داستان دارد، نوعی

> توهم‌شکنی قدرتمند مداخله‌جویانه و نمایشی از ارتباطات بیرونی خواننده و نویسنده است که در مرز درونی میان زندگی، هنر و رمان خودتفسیرگری و نقدخودآگاهی را گسترش می‌دهد. می‌توان به این تعریف حاشیه‌ای رسید که فراداستان، نمایشی کردن یک داستان در مرز میان نقد و داستان است» (Currie, M.2014:2).

این تعریف از این رو حاشیه‌ای است که داستان در رابطه‌اش با نقد یا تصنعات درونی خود، در این نقطهٔ همگرایی، دچار تناقض می‌شود؛ تناقضی حاصل از بازگشت به گذشته در درون و بیرون داستان. در واقع،

> «طبق گفته‌های پاتریشیا وو، فراداستان عملکرد ذاتی تمام رمان‌هاست. البته فراداستان در همهٔ موارد ذاتی نیست. باید دانست که این یک ویژگی از متن ادبی است، اما اینکه فراداستان به تفسیر ابزارهای داستان‌پردازی مانند خودارجاع‌دهندگی یا فراروایت‌ها وابسته است، مسلّم است. این گونه مشکلات در تعریف فراداستان، نشانگر آن است که افشاگری مضاعفی در فراداستان میان مرز نقد و داستان وجود دارد. این مرز نمایشی‌شده یا دلالتمند درون داستان، نه تنها مانند یک خودتفسیرگر عمل می‌کند، بلکه مسئلهٔ پیچیده‌ای است که با ایدهٔ فراداستان پدید آمده‌است» (Ibid: 5).

۱ـ۳. ویژگی‌های فراداستان

ویژگی‌های داستان‌پردازی پسامدرن در فراداستان هم حضور دارند. همچنین، شاخصه‌های داستان مدرن مانند بینامتنیت، پارانویا و تداعی نامنسجم اندیشه‌ها نیز در آن دیده می‌شوند. از این رو، نمی‌توان بعضی از داستان‌ها را به طور کامل فراداستانی یا پسامدرن نامید. اما پاره‌ای از ویژگی‌ها مانند اتصال کوتاه، نداشتن پیرنگ و فرجام‌های چندگانه جزو شاخصه‌های انحصاری فراداستان هستند. از مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

> «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، شکلی و نداشتن قطعیت، پراکندگی و نداشتن مرکزیت، ترکیب، مشارکت، تناقض، جابه‌جایی، فقدان

قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه، بازنمایی سلطهٔ تصاویر، بازنمایی فروپاشی فراروایت‌ها، آشکار کردن تصنع، نقیضه‌پردازی، بینامتنیت، از بین رفتن هویت فردی و ایجاد هویت چهل‌تکه و تغییرات زاویه» (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۷ـ۲۸).

ویژگی‌هایی مانند کاربرد متفاوت علائم ویرایشی، شیوه‌های متعدد روایت، بازیگوشی‌های چاپی و... را نیز باید از عناصر سازندهٔ فراداستان قلمداد کرد. مسئله‌ای که دربارهٔ فراداستان مطرح است، گذشته از پراکندگی در تعریف‌های این تکنیک که پیش‌تر گفته شد، طبقه‌بندی ویژگی‌های فراداستان‌ساز است که تاکنون انجام نشده‌است و همگی این ویژگی‌ها با عنوان تمهیدات فراداستانی شناخته می‌شوند که بسیار کلی و مبهم است، در حالی که این ویژگی‌ها که گاه بسیار جزئی هستند، کارکردهای متفاوتی دارند که می‌توان آن‌ها را شناسایی کرد و تعریف و طبقه‌بندی دقیق آن‌ها می‌تواند در فهم آثار فراداستانی مؤثر باشد. بسیاری از ویژگی‌های فراداستان‌ساز هدف مشترک ایجاد اتصال کوتاه را دنبال می‌کنند و بعضی از آن‌ها کارکردهای مشترک دارند؛ مثلاً ارتباط‌های نویسنده که شامل ارتباط نویسنده با داستان، خواننده و شخصیت‌های داستان می‌شود، همگی بر اثر به‌کارگیری ویژگی‌هایی پدید می‌آیند که اتصال کوتاه را ایجاد می‌کنند. از آنجا که این ارتباط متنوع و گاه بسیار گسترده است، ویژگی‌هایی که این ارتباط را می‌سازند پنهان مانده‌اند و فقط ویژگی شورشگری شخصیت‌ها و حضور نویسنده در داستان برجسته شده‌است، در حالی که ویژگی‌هایی چون، اعتراف به نویسنده نبودن، خطاب مستقیم به خواننده، روابط عاطفی نویسنده با شخصیت‌ها، نقش مؤثرتری در ساخت فراداستان و بسامد بیشتری هم در آن دارند. بنابراین، نادیده گرفتن این ویژگی‌ها یا معرفی آن‌ها با عنوان کلّی اتصال کوتاه یا آشکار کردن شگرد تقلیل دادن اهمیت و تأثیر این عناصر است.

۱ـ۳ـ۱. اتصال کوتاه و آشکار کردن شگرد

ویژگی فراداستان‌ساز و مهم اتصال کوتاه را دیوید لاج جزء شش ویژگی اصلی فراداستان معرفی کرده‌است. نویسنده با اتصال کوتاه فاصلهٔ میان خود، خواننده و متن را کاهش می‌دهد و در داستان حاضر می‌شود. این کاهش، فاصلهٔ دنیای واقعی و متن را نیز در بر می‌گیرد. با اتصال کوتاه، نویسنده با خواننده و شخصیت‌های داستان گفت‌وگو می‌کند و

فرایند نوشتن داستانش را برای آن‌ها شرح می‌دهد. از سوی دیگر، اتصال کوتاه خواننده را از انفعال خارج می‌کند تا در فرایند خلق داستان شرکت کند و به نویسنده و متن نزدیک شود:

> «لاج با توجه به تمایز استعاره و مجاز در عام‌ترین مفهوم آن و با استعاری شمردن ادبیات در مقابل مجازی بودن غیر ادبیات، به این پیش‌فرض متوسل می‌شود که به‌ناچار بین متن ادبی و جهان واقع فاصله‌ای هست. به نظر او، مشخصهٔ مهم نوشته‌های پسامدرنیستی، مخدوش کردن این فاصله است که او بر آن نام اتصال کوتاه می‌گذارد. نویسنده با ایجاد اتصال کوتاه در فاصلهٔ بین متن و جهان واقع، خواننده را بهت‌زده می‌کند تا نتواند به سهولت فراداستان را در مقوله‌های رایج در متون ادبی قرار دهد. وی برای ایجاد این اتصال، از ترفندهایی چون تلفیق وجوه متباین داستانی با وجوه ظاهراً مبتنی بر واقعیت در یک اثر واحد، بیان نویسندگی در متن، آشکار کردن عرف‌ها و تمهیدات ادبی در هنگام به‌کار بردن آن‌ها استفاده می‌کند» (مک‌هیل، ۱۳۹۳: ۱۱۷).

طبق گفتهٔ لاج، ویژگی‌های بیان نویسندگی در متن که همان داستانِ نوشتن داستان است و آشکار کردن تمهیدات، ترفندهایی هستند که با هدف ایجاد اتصالِ کوتاه به‌کار گرفته می‌شوند:

> «دور باطل یا [اتصال کوتاه] وقتی در ادبیات داستانی پسامدرن حادث می‌شود که متن و دنیا هر دو نفوذناپذیر می‌شوند، تا حدی که تمایز آن‌ها از یکدیگر ناممکن می‌شود. هنگامی که این دو حالت رخ می‌دهند، امر واقعی و امر استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند» (پاینده، ۱۳۸۶: ۷۰)

همچنین، «متن و دنیای واقعی زمانی با یکدیگر امتزاج می‌یابند که نویسنده در داستان خود نقش‌آفرینی کند» (پاینده، ۱۳۹۳: ۱۰۱). حضور نویسنده در داستان، یکی از ویژگی‌های مثلث ارتباطی نویسنده است. مثلث ارتباطی از راه‌های ایجاد اتصال کوتاه است که در بر گیرندهٔ سه نوع ارتباطی دیگر با عنوان‌های ارتباط نویسنده با خواننده، ارتباط نویسنده با شخصیت‌های داستان و ارتباط نویسنده با داستان است. هر یک از این ارتباط‌ها، زیرمجموعه‌هایی با هدف ایجاد اتصال کوتاه دارند.

موضوع دیگر دربارهٔ فراداستان، مسئلهٔ آشکار کردن شگرد است؛ شگردی که حاصل تصنعات داستان‌پردازی است و «منظور از آشکار کردن تصنع، اشارهٔ مستقیم به داستانی بودن اثر و گفتگو دربارهٔ تکنیک‌های داستانی است و به این وسیله، نویسنده به خواننده تأکید می‌کند که با واقعیت روبه‌رو نیست» (مک‌هیل، ۱۳۹۳: ۲۱۶). اهمیت آشکار کردن شگرد در فراداستان تا اندازه‌ای است که گلن وارد در تعریف فراداستان می‌گوید: «یک رمان را از زمانی فراداستان می‌نامیم که تصنعی بودن آن کاملاً روشن و مشخص باشد ...[نویسندگان فراداستان] در چارچوب سنّت رمان به عنوان یک شکل هنری و در عین حال، با آگاهی نقادانه و طنزآمیز از آن سنّت عمل کنند» (وارد، ۱۳۹۳: ۴۹). فراداستان‌نویس‌ها با به‌کار بردن ویژگی‌های آشکار کردن شگرد، داستانِ نوشتن داستان، نامگذاری فراداستانی و نقد داستان، تصنعاتی را که برای نوشتن داستان استفاده کرده‌اند، برای خواننده آشکار می‌کنند. در واقع، «ادبیات داستانی پسامدرن، بیانگر یک درون‌گرایی خاص، یک رویکرد خودآگاهانه به کار نویسندگی است، اما از این نیز فراتر است» (یزدانجو، ۱۳۹۴: ۲۸۳). آشکار کردن شگرد راهی است که نویسنده با آن خودآگاهی متن را به نوشته شدن و خودآگاهی نویسنده را به کار نویسندگی نشان می‌دهد و چندین شاخصهٔ فراداستانی دیگر را می‌سازد. با آشکار کردن شگرد، ساختگی بودن متن نمایان می‌شود و توجه خواننده به تصنع جلب می‌شود. این ویژگی باعث می‌شود خواننده نتواند منفعلانه با داستان ارتباط برقرار کند:

> «از نظر ساختارگرایی، واقعیت و تجربهٔ ما از آن الزاماً نباید پیوسته و مداوم باشد. این دیدگاهی همخوان با امتناع ادبیات داستانی پسامدرن از اتکا بر تصورات ثابت از واقعیت و تأکید بر تکثر واکنش‌های خیالی داستانی انسان به واقعیت بیرونی است و نه تلاشی برای متقاعد کردن خوانندگان به اینکه آن‌ها به هنگام خواندن، در حال تجربهٔ رونوشت واقعیتی هستند که از صافی یک فرایند واسطه‌ای گذر نکرده‌است» (همان: ۳۴).

هدف آشکار کردن شگرد این است که «در فراداستان، دو جهانی که پیش از این به صورت موازی و بدون تقاطع با هم وجود داشتند و به همین دلیل، همواره حضور یکی موجب فراموشی دیگری می‌شد، اکنون به صورت خطوط متقاطع، اغلب یکدیگر را قطع می‌کنند و در هر بار قطع کردن یکدیگر، لاجرم در کنار هم دیده می‌شوند و لاجرم یادآور تکثر هستند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۴۲۱). آشکار کردن شگرد، اشاره مستقیم به داستانی بودن اثر

و گفتگو دربارهٔ تکنیک‌های داستانی است. در این حالت، نویسنده به خواننده تأکید می‌کند که با واقعیت روبه‌رو نیست. در واقع، «نویسندگان پسامدرن به افشای صناعت آثار خود، تفسیر فرایندهای آثار، سرپیچی از خلق این توهم واقع‌گرایانه گرایش یافتند که محاکات موجود در اثر، بیرون از آن عمل می‌کند» (یزدانجو، ۱۳۹۴: ۳۱). همچنین، «هنرمندان پسامدرنیست نوشتن یک رمان یا ساختن یک فیلم را مترادف با برساختن واقعیت خاص رمان‌نویس یا فیلم‌ساز می‌دانند. به همین دلیل، آنچه در رمان‌ها و فیلم‌های پسامدرنی کانونی می‌شود، خود نگارش رمان یا تولید فیلم است و نه آگاهی نویسنده یا فیلم‌ساز» (پاینده، ۱۳۸۶: ۵۷). این ویژگی باید جزئی از اتصال کوتاه قلمداد شود؛ چراکه کارکرد آن را می‌توان در ایجاد اتصال کوتاه دید. چنان‌که گفتیم، اتصال کوتاه در مفهوم کلی آن، گستردگی زیادی دارد و شامل چند شگرد جزئی‌تر می‌شود. اگر بخواهیم تمام این شگردها را با عنوان اتصال کوتاه معرفی و بررسی کنیم، کارکرد درست آن‌ها درک نخواهد شد.

۲. اتصال کوتاه

۲ـ۱. آشکار کردن شگرد

۲ـ۱ـ۱. داستانِ نوشتنِ داستان

ویژگی داستانِ نوشتن داستان زیرمجموعهٔ آشکار کردن شگرد است، چون برای ایجاد آن نویسنده باید دربارهٔ فنون داستانی‌اَش بحث کند، یا آن‌ها را توضیح دهد. چنان‌که در داستان کوتاه *گندم زمستانی*، اگر این توضیحات نباشند، جریان داستان بدون موانعی که باعث ایجاد اتصال کوتاه می‌شود، ادامه می‌یابد و اهداف فراداستان محقق نمی‌شود. در بعضی از فراداستان‌ها، داستانِ نوشتنِ داستان موضوعی فرعی و در بعضی دیگر مانند *اپرای شناور*، موضوع اصلی است که به موازات داستان پیش می‌رود. در فراداستان، گاهی نوشتن داستان اصلی موضوع داستانِ نوشتنِ داستان نیست، بلکه نوشتن داستان‌هایی که درون داستان اصلی شکل می‌گیرند، محور این ویژگی هستند؛ مانند *گهوارهٔ مردگان* که نوشتن یک کتاب از خاطرات شخصیت‌ها، موضوع داستانِ نوشتنِ داستان است:

* «حال عنوان کتاب و بعدش ببینیم، می‌توانیم داستان را شروع کنیم یا نه. شانزده سال پیش داستان... بنویسم هیچ عنوانی برای این داستان به ذهنم نمی‌رسید... وقتی تصمیم گرفتم این داستان را بنویسم، فقط می‌خواستم داستان را در قالب یک بُعد از بررسی‌های مقدماتی برای یک فصل از استفسارنامه‌ام به روی کاغذ بیاورم... بعد مجبور شدم مطالعه کنم: چند رمان برای آنکه ترفندهای روایت را یاد بگیرم، خواندم...» (بارت، ۱۳۹۳: ۱۴).

* «و "الف" که قلمی است بلندقامت و "ب" که صفحه‌ای سفید، جمله‌ها می‌نویسند که این داستان است در سالگرد آمدن الف روی ب» (صادقی، ۱۳۸۱: ۴۵).

* «... دست‌نوشته‌ها و خودنویس... را آورد پرت کرد توی صورت فرزند خلف؛ یعنی من... صاحب ثروت بادآورده‌ای شدن برای نوشتن...» (غفارزادگان، ۱۳۹۰: ۷).

* «من هم از کتاب‌های نویسنده الهام گرفته‌ام... دو برادر اتفاقاتی را که برایشان افتاده، نوشته‌اند. نویسنده هم همین کار را کرده‌است. من هم چنین کردم. من برای رسیدگی به پرونده مجبور بودم کتاب‌های نویسنده را بخوانم... من از بزرگ‌ترین اتفاقی که برایم افتاده نوشته‌ام» (بهرامی، ۱۳۹۳: ۴۸).

* «و در پسِ آن ریل فرعی و ردیفی از واگن‌ها (گریز: پیرمرد کوچک‌تر با دیدن واگن‌ها بدون هیچ دلیل مشخص به یاد واگن‌های فرانسه می‌افتد...)» (معصومی، ۱۳۹۲: ۲۷۴).

* «و این دیالوگ ادامه پیدا می‌کند و شاید به جای بهتری برسد. اگر تقی نرود، دنبال خودنمایی» (یزدانی خرم، ۱۳۹۴: ۸۱).

۲ـ۱ـ۲. نامگذاری فراداستانی

شیوه‌ای دیگر از اتصال کوتاه که با آشکار کردن شگرد ارتباط مستقیم دارد و در منابعی که برای این پژوهش بررسی شده‌اند، ذکر نشده‌است و تا آنجا که نگارندگان بررسی کرده‌اند، تاکنون جزء تمهیدات فراداستانی که می‌تواند زیرمجموعهٔ آشکار کردن شگرد باشد، تعریف نشده، ویژگی «نامگذاری فراداستانی» است. در بسیاری از فراداستان‌ها، نویسنده به‌عمد نام داستان یا فصل‌هایی را به گونه‌ای انتخاب می‌کند که در بر دارندهٔ شگردهای نوشتنِ داستان یا سایر ویژگی‌هایی فراداستانی است. در واقع، نویسنده

اتصال کوتاه را از روی جلد کتاب و با نام داستان آغاز می‌کند. از این رو، این ویژگی را نامگذاری فراداستانی نامیده‌ایم. این ویژگی شبیه نوعی کدگذاری برای خوانندگانی است که به متون فراداستانی عادت دارند. در *اپرای شناور*، فصل‌ها نام‌هایی دارند که مستقیماً به فرایند نوشتن داستان اشاره دارد. به همین دلیل، آن را جزء شگردهایی قرار داده‌ایم که دلالت به آشکار کردن شگرد و داستانِ نوشتنِ داستان دارد. در *اپرای شناور* از این شگرد استفاده شده‌است و نام فصل‌ها با توجه به اتصالِ کوتاه و گفتگو با مخاطب یا بیان داستانِ نوشتن داستان انتخاب گردیده‌است:

ـ «*اپرای شناور*، این عنوان بخشی از نام قایق تفریحی است... بخشی از ماجراهای این کتاب بر عرشهٔ همین قایق رخ می‌دهد. همین می‌تواند وجه تسمیهٔ مناسبی باشد... سازوکار این کتاب نیز همین‌گونه خواهد بود... این کتاب هم یک *اُپرای شناور* است» (بارت، ۱۳۹۳: ۱۵).

ـ «یک توضیح، یک هشدار [هشدار به خواننده]» (همان: ۱۰۱).

ـ «پایان طرح کلّی [در میانهٔ داستان، پایان طرح داستان را برای خواننده بازگو می‌کند]» (همان: ۲۰۹).

در کتاب *وقتم کن که بگذرم*، تمام نامگذاری‌ها، از عنوان اصلی کتاب گرفته تا نام داستان‌ها، با استفاده از آشکار کردن شگرد و برای ایجاد اتصال کوتاه انجام گرفته‌است:

ـ «وقتم کن که بگذرم» (نام اصلی کتاب)/ «تشنگی ما(هی)» (صادقی، ۱۳۸۱: ۱۵)/ «ما + هی ـ ۱» (همان: ۱۶)/ «۲ ماهی = ۲ ضمیر من و تو» (همان: ۱۷).

در *کتاب بی‌نام اعترافات*، نام فصل‌های پایانی همگی علاوه بر چارچوب‌شکنی، با هدف ایجاد اتصال کوتاه و آشکار کردن شگرد انتخاب شده‌اند. چارچوب‌شکنی انتخاب عنوان‌ها به این دلیل است که در داستان عنوان‌هایی چون شواهد زیر برگزیده نمی‌شود:

ـ «کتاب بی‌نام *اعترافات* (نام اصلی کتاب)/ اختتامیه» (غفارزادگان، ۱۳۹۰: ۲۸۰)/ «تکلمه» (همان: ۲۸۱)/ «سفرنوشت‌ها» (همان: ۲۹۱)/ «ضمیمه» (همان: ۲۹۵)/ «یکی فصل بیارایمش از هنر» (همان: ۱۱۸).

در رمان *سرخِ سفید*، نامگذاری فصل‌ها با توضیحی اجمالی دربارهٔ یک فن ورزش کیوکوشین کاراته است:

* «صِفر: در باب مناسک آماده شدن برای آزمون کمربند مشکی کیوکوشین کاراته» (یزدانی خرم، ۱۳۹۴: ۷)/ «یک دقیقه استراحت» (همان: ۸۳)/ «چند ثانیه استراحت بعدِ باختِ اول» (همان: ۱۳۷).

۲ـ۱ـ۳. نقد داستان

خودآگاهی در فراداستان به نقد آن برای خواننده می‌انجامد. آشکار کردن شگرد نیز بخشی از آن است؛ چراکه نویسندگان فراداستانی معمولاً در داستانِ نوشتن داستان، آن را برای خواننده نقد می‌کنند. چنان‌که بارت در *اپرای شناور* با استفاده از این شگرد، کتاب خود یا دیگران را نقد می‌کند و وارد مباحث تخصصی نقد داستان می‌شود. بارت در دیگر آثارش مانند *گمشده در شهربازی* هم از این شگرد استفاده کرده‌است. وجود این ویژگی در فراداستان به این دلیل است که «بحث نقادانه دربارهٔ داستان در خود داستان در خدمت برجسته کردن نگارش متن به منزلهٔ بحث‌برانگیزترین جنبهٔ آن است و این متون توجه خواننده را به فرایند برساخته شدن خود متن جلب می‌کنند تا نشان دهند که واقعیت نیز امری برساخته و محصول تعامل ذهن ما با زبان و با جهان خارج است» (تدینی، ۱۳۸۸: ۷۷). به گفتهٔ وو، «فراداستان با نشان دادن این موضوع که داستان ادبی چگونه جهان‌های خیالی‌اش را می‌سازد، به ما کمک می‌کند تا بیاموزیم واقعیتی که هر روز در آن زندگی می‌کنیم، چگونه مانند داستان و به شکلی مشابه برساخته و نوشته می‌شود» (وو، ۱۳۹۰: ۳۱). در سایر کتاب‌های بررسی‌شده در این مقاله هم نویسندگان داستان خود یا نویسندگان درون داستان و دیگران را نقد می‌کنند:

ـ «همیشه احساسم این بوده‌است که آن گروه از نویسنده‌ها که به جای شرح پیش از زمینهٔ ماجرا و ورود تدریجی از عوالم داستانشان، کار خود را از میانهٔ ماجرا و با لحنی توفنده و ناگهانی آغاز می‌کنند، از خواننده‌هایشان توقع زیادی دارند. این گونه شیرجه زدن در زندگی و دنیای دیگران... چندان لذتی ندارد» (بارت، ۱۳۹۳: ۹).

ـ «اگر خواننده‌ها فردا این داستان را با این صحنهٔ نامربوط بخوانند، کلّی فحش حواله‌ام می‌کنند...» (صادقی، ۱۳۸۱: ۸۹).

ـ «این نظرگاه اول‌شخص احمقانه‌ترین خبطی است که این چیزنویس‌ها مرتکب می‌شوند!... اما اینکه چطور یکباره همچین با سُمبهٔ پُر، آن هم با روایت اول‌شخص می‌خواهد حرف بزند... و نویسندهٔ آن را یک غم‌ناله‌نویس که از...» (غفارزادگان، ۱۳۹۰: ۱۱۶).

ـ «نمی‌توان معلوم کرد... این دو پیرمرد دربارهٔ چه چیزی فکر می‌کردند (چطور می‌توان معلوم کرد؟ دیگر شگرد سیلان ذهن از دور خارج شده‌است)» (معصومی، ۱۳۹۲: ۲۷۳).

ـ «طنز و هزل سبکمایه به صورتی پایان‌ناپذیر... به پیش و پس کشیده می‌شوند... به عقب و به درون رمان از طریق زمان به سوی هیچ و آن‌سوتر و از آنجا باز به سوی هیچ و تا اینجا، تا این متن تهی (پُر از مداخله) و بعد به...» (همان: ۲۷۸).

۲ـ۲. مثلث ارتباطی نویسنده

به دنبال کاربست ویژگی‌های سازندهٔ اتصال کوتاه، فاصلهٔ متن و دنیای واقعی، نویسنده و متن، نویسنده و مخاطب کم می‌شود و به همین دلیل، اتصال کوتاه زمینه‌ساز ایجاد چندین ویژگی ارتباطی می‌شود که می‌توان نام آن را مثلث ارتباطی گذاشت؛ چراکه این ویژگی دربارهٔ ارتباط‌های نویسنده با سه عنصر مهم داستان‌پردازی است. در هر داستان، میان نویسنده، متن و مخاطب ارتباطی وجود دارد. در فراداستان این ارتباط‌ها چشمگیرتر است، چون اتصال کوتاه آن‌ها را قوی‌تر می‌کند. در داستان‌نویسی پسامدرن و فراداستان، نویسنده اقتدار خداگونه‌اش را انکار می‌کند. برای این انکار، نویسنده باید گونهٔ ارتباطی دیگری را تجربه کند. ارتباطی که لازمه‌اش حضور در داستان، اعتراف به نویسنده نبودن، عجز در برابر شخصیت‌های داستان، همدلی با خواننده و... است. در فراداستان، نویسنده دیگر خالق داستان نیست، بلکه جزئی از متنی است که می‌نویسد. در واقع، نویسنده در متن نوشته شده‌است. مثلث ارتباطی نویسنده در فراداستان شامل ارتباط نویسنده با مخاطب، ارتباط نویسنده با داستان و ارتباط نویسنده با شخصیت‌های داستان می‌شود. هر یک از این سه ضلع با یکدیگر در ارتباط هستند و در رأس این مثلث، هدف شکستن اقتدار مؤلف

وجود دارد و این هر سه برای تحقق آن پدید آمده‌اند. هر یک از این ارتباط‌ها، کارکردهای متفاوتی دارند. ارتباط نویسنده با مخاطب باعث مشارکت خواننده در آفرینش داستان می‌شود. ارتباط نویسنده با داستان، او را وارد داستان می‌کند و از سطح هستی‌شناختی واقعی‌اَش به سطح داستانی تنزل می‌دهد و تا جایی که نویسنده بودن خود را منکر می‌شود. ارتباط نویسنده با شخصیت‌های داستان، نقطهٔ شکستن اقتدار خداگونهٔ اوست؛ اقتداری که پسامدرنیست‌ها آن را باور ندارند. از این رو، شخصیت‌های فراداستان می‌توانند بر نویسنده شورش کنند، یا در روند داستان دخالت کنند و یا با نویسنده مهرورزی کنند.

۲ـ۲ـ۱. ارتباط نویسنده با مخاطب

۲ـ۲ـ۱ـ۱. خطاب مستقیم به خواننده

خطاب مستقیم نویسنده به خواننده، او را در آفرینش داستان شریک می‌کند. صدا زدن یا توهین به خواننده، او را از مقام کسی که آن را بیرون از متن می‌خواند، بالاتر می‌برد و وارد داستان می‌کند. در فراداستان، خواننده در آفرینش داستان و معنای آن سهیم است. معنا در نظر پسامدرنیست‌ها، امری گریزنده و چندبُعدی است. از این رو، آنان «معنای متن را نه اسیر نویسنده، بلکه حاصل نوعی تعامل بازی‌گونه بین نویسنده و خواننده می‌دانند» (پاینده، ۱۳۸۶: ۶۴). در *ایرای شناور و کتاب بی‌نام اعترافات*، اتصال کوتاه از طریق خطاب مستقیم بسامد زیادی دارد؛ چنان‌که به مشخصهٔ هویتی داستان تبدیل شده‌است. در این داستان‌ها، خواننده مدام از مسیر اصلی داستان منحرف یا خارج می‌شود. این خطاب‌های پیاپی، شامل توصیه‌های فلسفی، همدلی و رازگویی، اعطای نقش به خواننده و یا حتی توهین لفظی به وی می‌شود:

ـ «اگر هنوز حواستان به من است، هیچ حوصله ندارم، شرح بدهم که چرا... شما یا با اوج و اُفت داستان آشنایید که در این صورت نیازی به توضیح نیست، یا اطلاعاتتان در این مورد از من هم کمتر است» (بارت، ۱۳۹۳: ۳۳).

ـ «فکر کنید بی‌عاطفه‌ام... در همین لحظات که این خطوط را می‌نویسم... نمی‌توانم نوک قلمم را روی کاغذ نگه دارم، از خنده روده‌بُر شده‌ام. اشک‌های خنده‌ام همین صفحه‌ای را که حالا می‌خوانید، خیس کرده!» (همان: ۱۷۲).

ـ «شوخی‌شان هم در همین حدی است که ملاحظه فرمودید» (غفارزادگان، ۱۳۹۰: ۱۷۳)

۲ـ۲ـ۱ـ۲. توهین، درد دل و همدلی

فراداستان‌نویس در ارتباط خود با خواننده، گاه تا اندازه‌ای پیش می‌رود که او را در رنج‌هایش شریک می‌کند. این ارتباط صمیمانه گاه زمینه‌ساز توهین به خواننده می‌شود:

ـ «اگر فکر کنید آن گروهبان آلمانی یا خود من همجنس‌گرا بوده‌ایم، خیلی احمقید!» (همان: ۹۳).

ـ «این را هم در نظر داشته باشید که بانو این روزها سیاست چماق و هویج را پیشه گرفته... جایتان خالی!» (همان: ۱۳۸).

ـ «اما همان طور که هر شیرین‌عقلی، شما هم از مقدمات چیده‌شده می‌فهمید که عجالتاً نمی‌شود این کار را کرد» (همان: ۶۹).

ـ «برای تو ای خوانندهٔ گیج، هجی می‌کند» (همان: ۱۹۴).

ـ «فکر می‌کنی خوانندگان محترم خودشان چگونه آدم‌هایی هستند؟ پاک مثل فرشته‌ها؟! هر کدامشان هزارویک مشکل دارند!» (بهرامی، ۱۳۹۳: ۱۶۹).

۲ـ۲ـ۱ـ۳. مشارکت

مشارکت خواننده خاص فراداستان نیست و با داستان‌نویسی مدرن و پسامدرن گره خورده‌است. این ویژگی به شکل‌های سفیدنویسی، فرجام‌های چندگانه و... بروز می‌یابد و کاربردی گسترده دارد. مهم‌ترین کارکرد آن، ایجاد اتصال کوتاه است. با این شگرد، نویسنده علاوه بر خارج کردن خواننده از انفعال، او را در روند داستان شریک می‌کند و او را از توهّم واقعیت خارج می‌کند. بسیاری دیگر از شگردها مانند نوعی از چارچوب‌شکنی

که چارچوب کتاب یا داستان را می‌شکند، برای ایجاد مشارکت به‌کارگرفته می‌شوند. اما «مفهوم چارچوب، ساختارهای جعبه‌چینی را شامل می‌شود که از طریق جاگیری متقاطع راوی‌ها، بر واقعیت هر جعبهٔ واحد صحه گذاشته می‌شود؛ داستان‌هایی نامتناهی که در آن‌ها برای یافتن مکان کتاب (ب) باید اول به کتاب (ج) مراجعه گردد...» (وو، ۱۳۹۰: ۴۹). در چارچوب‌شکنی، خواننده مشارکت مستقیم دارد؛ چراکه مثلاً در ساختارهای جعبه‌چینی، خواننده باید روایت‌ها را سرهم‌بندی کند یا در داستان‌های نامتناهی مکان فصل‌ها را بیابد و در سفیدنویسی باید ادامهٔ داستان را روایت کند. در فرجام‌های چندگانه، خواننده می‌تواند از بین چندین پایان یکی را برگزیند. در واقع، «در فرجام رمان پسامدرن، خواننده با چندین احتمال روبه‌روست که خود از میان آن‌ها برگزیند... در رمان پسامدرن، فرجام‌ها قطعی نیست و خواننده غیرمستقیم متوجه این نکته می‌شود که در جهان رمان نیز مثل جهان پیرامونش هیچ چیز قطعی نیست» (تدینی، ۱۳۸۸: ۶۴). علاوه بر تمام این‌ها، در بیشتر فراداستان‌ها، نویسنده مستقیماً انجام کنشی را از خواننده می‌خواهد؛ چنان‌که در شواهد زیر دیده می‌شود:

ـ «و او وقتی از زیر پُل عابر عبور می‌کرد، ناگهان موجب عبرت دیگران شد. عبرت را تعریف کنید؟» (صادقی، ۱۳۸۱: ۵۱).

ـ «عنوان داستان: توی این کادر، هر طور دلتان می‌خواهد، زندگی کنید» (همان: ۱۱۹).

ـ «و معمولاً همهٔ کتاب‌ها در آخر از خواننده‌ها خواهش می‌کنند که آن‌ها را فَکّ قبر کنند. این کتاب هم می‌خواهد فکّ قبر بشود» (همان: ۱۶۳).

ـ «صحنه‌ای را مجسم کنید که با دیوار کاذبی که دری بسته بر آن تعبیه شده، دونصف شده، و شما که تماشاگرید، هر دو نیمه... را می‌بینید... از طریق بلندگو می‌شنویم» (غفارزادگان، ۱۳۹۰: ۱۴۶).

ـ «این تیکه را التفات بفرمایید تا برسیم به بانو» (همان: ۱۰۷).

ـ «مثل اسبی که ناگهان پی‌اَش کرده باشند... ناگهان مثل اسبی که (تصویر را اسلوموشن ببینید لطفاً!) اسبی که...» (همان: ۲۷۹).

۲ـ۲ـ۲. ارتباط نویسنده با داستان

فراداستان‌نویس روابط پیچیده‌ای با متن دارد که اتصال کوتاه را پدید می‌آورد. این موضوع در رمان‌های مدرنیستی هم سابقه دارد، اما نحوهٔ این ارتباط در فراداستان متفاوت است. این ارتباط فراوان، کلیشهٔ رایج در فراداستان‌هاست:

> «[با حضور مؤلف در داستان،] سطح جهان داستانی و آن سطح هستی‌شناختی که مؤلف در مقام سازندهٔ جهان داستانی در آن جا دارد، با هم فرومی‌ریزند و حاصل کار مانند اتصال کوتاه، ساختار هستی‌شناسی است. این گونه اتصال کوتاه از لحاظ منطقی ناممکن است، ولی عملاً روی می‌دهد. در داستان پسامدرن، مؤلف وارد جهان داستانی می‌شود و در نقش مؤلف با شخصیت‌های داستان روبه‌رو می‌شود. این موضوع پی‌مایهٔ نوشتار پسامدرنیستی را تشکیل می‌دهد؛ پی‌مایهٔ گفتگوی رودرروی مؤلف و شخصیت» (مک‌هیل، ۱۳۹۵: ۴۸۵).

نویسنده با حضور در داستان نمی‌خواهد شخصیت‌ها و حوادث را واقعی نشان بدهد، بلکه می‌خواهد خود را داستانی کند:

«اتصال کوتاه‌های هستی‌شناختی هرگز واقعاً روی نمی‌دهند، متن‌ها صرفاً وانمود می‌کنند که چنین می‌کنند. نفوذ مؤلف به درون جهان داستانی همواره به گفتهٔ امبرتو اکو، دیده‌فریبی است. این مؤلف به اندازهٔ هر شخصیت دیگر، داستانی است. سدّ هستی‌شناختی میان مؤلف و بخش درون جهان داستانی‌اَش مطلق و نفوذناپذیر است» (همان: ۴۸۹).

۲ـ۲ـ۲ـ۱. حضور نویسنده در داستان

فراداستان‌نویس از لحظه‌ای که اولین شگرد را آشکار می‌کند و یا اولین اتصال کوتاه را ایجاد می‌کند، وارد داستان می‌شود و مرزهای واقعیت و ناواقعیت را می‌شکند. در واقع، «در داستان پسامدرن، گاه نویسنده خود وارد داستان می‌شود و به عنوان یکی از شخصیت‌ها ایفای نقش می‌کند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۶۸). نویسنده گاهی در جایگاه خود وارد داستان می‌شود؛ مانند آنچه در *کتاب بی‌نام اعترافات* شاهد آن هستیم. هدف حضور نویسنده در داستان به هر شکلی ایجاد اتصال کوتاه است و اینکه خواننده از مسیری که نویسنده در آن می‌خواهد او را به غیرواقعی بودن داستان آگاه کند، منحرف نشود. بنابراین، «دخالت‌های

پیاپی راوی به خواننده یادآوری می‌کند که نه فقط شخصیت‌های رمان، واقعیت خود را در کلام برمی‌سازند، بلکه آن‌ها خود برساخته‌هایی کلامی‌اَند» (مک‌هیل، ۱۳۹۳: ۱۹۱).

ـ «من صادقی هستم (لیلا صادقی. سلام. من مهنازم.) سلام مهنازجون. چطوری؟!» (صادقی، ۱۳۸۱: ۹۹).

ـ «من [داود غفارزادگان] می‌گویم یه روز می‌رسد شما می‌شوید قهرمان. جا عوض می‌کنید... قاسم می‌گوید: کی بود؟» (غفارزادگان، ۱۳۹۰: ۱۹۲).

ـ «من [داود غفارزادگان] از توی گلوی قاسم قورقور می‌کنم. کسی که بخواد کتاب بخره، می‌ره کتابفروشی، نه مسگری» (همان: ۱۹۵).

۲ـ۲ـ۲ـ۲. اعتراف به نویسنده نبودن

فراداستان‌نویسان بر نویسنده نبودن خود اصرار دارند و ترجیح می‌دهند نویسندگی خود را انکار کنند، همان گونه که واقعی بودن داستان خود را انکار می‌کنند. انکار این موضوع همسو با شورشگری شخصیت‌ها و ناتوانی نویسنده از کنترل آن‌ها و حوادث داستانی است، چون نویسنده‌ای که اعتراف می‌کند نویسنده نیست، اقتدار و خداگونگی‌اش را به چالش می‌کشد.

ـ «خواننده، لازم نیست صبر کنید... صبور باش دوست من. نمی‌خواهم شما را سردرگم یا خشمگین کنم. یادتان باشد که در داستان‌گویی تازه‌کارم...» (بارت، ۱۳۹۳: ۳۰).

ـ «من یکی که پیشاپیش اعتراف می‌کنم، داستان‌گویی راستِ کار من نیست؟ هر جملهٔ جدیدی که روی کاغذ می‌آورم، پُر است از اشخاص و... هرگز به آغاز داستان نخواهیم رسید...» (همان: ۹).

ـ «نویسنده [نویسندهٔ اصلی] دروغگوست» (صادقی، ۱۳۸۱: ۹۰).

ـ «اوّلندِش جناب اوشان [نویسندهٔ درونی داستان] دست‌ها را شسته و خود را از قید هر گونه قصه‌پردازی مبرّا می‌داند» (غفارزادگان، ۱۳۹۰: ۱۱۶).

۲ـ۲ـ۳. ارتباط نویسنده با شخصیت‌ها

۲ـ۲ـ۳ـ۱. شورشگری شخصیت‌های داستان

فراداستان‌نویس با داستان، خواننده و شخصیت‌ها ارتباط برقرار می‌کند و این ارتباط را نمایش می‌دهد. ارتباط او با داستان، در داستانِ نوشتنِ داستان، نقد داستان و حضورش در آن آشکار می‌شود و ارتباط خود را با خواننده در مخاطبه و مشارکت شکل می‌دهد. اما ارتباط او با شخصیت‌های داستان پیچیده‌تر است؛ چراکه یکی از مشهودترین جلوه‌های کاهش فاصله بین جهان واقعی نویسنده و جهان داستانی شخصیت‌هاست و این یعنی ایجاد یک اتصال کوتاه ناب. شخصیت‌های فراداستان در ارتباط خود با نویسنده گاه خواهان استقلال هستند؛ به عبارتی، «در رمان پسامدرن، شخصیت‌ها بر استقلال خود از نویسنده اصرار می‌ورزند و حتی علیه او شورش می‌کنند، تا حدی که خواننده احساس می‌کند این نویسنده است که از شخصیت‌ها تبعیت می‌کند و نه برعکس» (پاینده، ۱۳۸۶: ۶۴). تمام این ارتباط‌ها از این رو ایجاد می‌شود که «پسامدرنیست‌ها نویسنده را آفرینشگری نمی‌دانند که مجازاً قدرتی خداگونه دارد. از نظر آنان، نویسنده نمی‌تواند مقدرات متن را با یقین و به شکلی تخطی‌ناپذیر تعیین کند» (همان: ۶۳). چنین نویسنده‌ای که اقتدار داستان‌های مدرن را ندارد، باید خود را برای دخالت شخصیت‌ها در داستان نیز آماده کند، چون «در عصر پسامدرن، شخصیت‌ها در تعیین روند داستان دخالت می‌کنند و گاهی اطلاعاتی در اختیار دارند که مؤلف از آن بی‌خبر است و مسیر داستان را به سمتی هدایت می‌کنند که مؤلف نمی‌خواهد» (تدینی، ۱۳۸۸: ۳۲۱). همچنین، «در فراداستان، [نویسنده] عاجزانه به دنبال شخصیت‌هایش می‌دود و از آنان می‌خواهد پیرنگ را پیش ببرند و گاهی تسلیم خواست شخصیت‌ها برای رقم زدن سرنوشت خویش نیز می‌شود» (همان: ۱۷۹). افزون بر این:

> «در فراداستان، شخصیت‌ها ممکن است به شیوه‌ای عمل کنند که از نظر منطق جهان روزمرهٔ مبتنی بر عقل سلیم ناهنجار باشند، ولی برحسب منطق جهان داستانی که جزئی از آن هستند، کاملاً معمولی باشند. شخصیت‌ها ممکن است در زمان سفر کنند... مؤلف خود را بکشند و یا با او عشق‌ورزی کنند. ممکن است قصهٔ زندگی‌شان را بخوانند یا کتابی بنویسند که خود در آن ظاهر می‌شوند. گاهی ممکن است بدانند قرار است چه بلایی سرشان بیاید و بخواهند جلوی آن را بگیرند. در نهایت، مسئلهٔ جایگاه وجودشناختی شخصیت‌های داستانی از مسئلهٔ

ارجاعیت زبان داستانی جدایی‌ناپذیر است» (همان: ۱۳۳). در کتاب *وقتم کن که بگذرم*، شخصیت‌ها از داستان خارج می‌شوند و یا داستان را آن گونه که می‌خواهند، هدایت می‌کنند:

ـ «دیشب وقتی برگشتم خانه، دیدم چند تا از شخصیت‌های داستانم آمده‌اند از داستان بیرون... کمی بعد، گفت: تصمیم گرفتم همین الان داستان رو تموم کنم...» (صادقی، ۱۳۸۱: ۸۷).

ـ «ضد قهرمان داستان "پل آبی" گفت: شاید او نخواهد قهرمان باشد... چرا ما را به این طور کارها وامی‌دارید... شاید من نخواهم جنایتکار باشم... بگذارید آزاد باشیم... چرا همیشه باید کسی بالای صفحه بنشیند و مدادش را روی حرکات ما بگرداند؟...» (همان: ۸۸).

ـ «اصلاً این صحنه توی داستانشان نبود. آن‌ها می‌خواهند همه چیز را تغییر بدهند. دارند نابودم می‌کنند» (همان: ۸۹).

۲ـ۲ـ۳ـ۲. روابط عاطفی نویسنده و شخصیت‌ها

فراداستان‌نویس با شخصیت‌ها روابط عاطفی دارد و گاهی با آن‌ها یکی می‌شود. شخصیت‌ها نیز متقابلاً چنین ارتباطی با نویسنده دارند. آن‌ها از نویسنده کینه دارند، عاشق او می‌شوند یا بر او شورش می‌کنند:

«در فراداستان با درهم آمیختن شخصیت داستانی با خود نویسنده، مرز واقعیت و خیال مخدوش می‌شود و از زبان به نحوی استفاده می‌شود تا نقش دخالت‌کنندهٔ نویسنده در نحوهٔ زندگی شخصیت‌ها آشکار شود... و خواننده حضور نویسنده را حس می‌کند. نویسنده با این ترفند به شیوه‌ای کارکردی، داستانی بودن واقعیت را تداعی می‌کند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۸۹).

روابط عاطفی نویسنده با شخصیت‌ها نشان می‌دهد که این نوع رابطه از حیطهٔ ایجاد اتصال کوتاه فراتر رفته‌است و برای کاهش فاصله، از احساسات بهره گرفته‌است و نویسنده تا جایی وارد شده که حتی عاطفه‌اش را درگیر شخصیت‌ها کرده‌است. در *کتاب بی‌نام اعترافات*، شخصیت‌ها با نویسنده یکی می‌شوند و یا احساسات او را برمی‌انگیزند:

ـ «حالا این سنده چلغوز [قهرمان داستان] رفیق و همدم من است» (غفارزادگان، ۱۳۹۰: ۱۹۱).

ـ «با چلغوز می‌روم عاشق فرشته می‌شوم، با منصور دوباره می‌ریزم روهم ـ می‌روم خانه‌شان صفا...» (همان: ۱۹۲).

ـ «هر روز دو صدبار می‌میرم، بس‌که با این پسره [قهرمان داستان] سگ‌دو می‌زنم» (همان: ۲۰۳).

ـ «چه نکبتی سرنوشتم با سرنوشت این چلغوز [قهرمان داستان] قاطی شده» (همان: ۱۵۸).

نتیجه‌گیری

از بررسی‌های انجام‌شده در پژوهش حاضر، می‌توان نتیجه گرفت که نظریه‌های ارائه‌شده دربارهٔ فراداستان فقط تعریف عناصر فراداستانی است و طبقه‌بندی خاصی دربارهٔ آن‌ها و ارتباط آنان وجود ندارد. در قسمت اتصال کوتاه همین پژوهش مشاهده شد که ایجاد اتصال کوتاه، هدف بسیاری از ویژگی‌های فراداستان‌ساز است. آشکار کردن شگرد نیز یکی از این ویژگی‌هاست که خود به سه ویژگی دیگر، داستانِ نوشتن داستان، نقد داستان و نامگذاری فراداستانی تقسیم می‌شود. ویژگی نامگذاریِ فراداستانی با اینکه فراداستان‌نویسان از آن استفاده کرده‌اند و اهمیت زیادی در ایجاد اتصال کوتاه دارد، به این دلیل که اتصال کوتاه را از درون متن تا روی جلد کتاب می‌کشاند، تا پیش از این بررسی نشده است. ارتباط نویسنده در سه حوزهٔ اصلی نیز از مسائل دیگری است که نیازمند طبقه‌بندی است. نویسندهٔ فراداستان در مثلث ارتباط با داستان، مخاطب و شخصیت‌ها، خود را در معرض نمایش می‌گذارد. ارتباط‌های نویسنده در این حوزه‌ها پیچیده است، به‌ویژه در حوزهٔ ارتباط او با شخصیت‌ها؛ چراکه در این ارتباط، نویسنده و شخصیت‌ها می‌توانند یکی شوند و یا رابطه‌های عاطفی با یکدیگر داشته باشند. شخصیت‌های داستان در این ارتباط سر به عصیان می‌گذارند، از داستان خارج می‌شوند و یا آن را رها می‌کنند. در نتیجه، مرز واقعیت و ناواقعیت درهم می‌شکند. ارتباط‌های نویسنده، چندین ویژگی دیگر را پوشش می‌دهند. ارتباط نویسنده با خواننده، خطاب مستقیم، توهین و مشارکت خواننده

را در بر می‌گیرد. ارتباط نویسنده با داستان، اعتراف به نویسنده نبودن و یا حضور در داستان را شامل می‌شود. مثلث ارتباطی نویسنده با خواننده، داستان و شخصیت‌های داستان، ناشی از به‌کارگیری ویژگی‌هایی است که اتصال کوتاه را می‌سازند و با هدف مشترک کاهش فاصله میان جهان واقعی و جهان داستانی به‌کار برده می‌شوند و باعث نابودی اقتدار مؤلف می‌گردد.

منابع و مآخذ

بارت، جان. (۱۳۹۳). ***اپرای شناور***. ترجمهٔ سهیل سمی. چ۴. تهران: ققنوس.

بهرامی، مهدی. (۱۳۹۳). ***گهوارهٔ مردگان***. چ۱. تهران: پیدایش.

پاینده، حسین. (۱۳۹۱). ***داستان کوتاه در ایران، داستان‌های پست‌مدرن***. ج۳. چ۲. تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین. (۱۳۸۶). ***رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس***. چ۱. تهران: هرمس.

تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). ***پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران: مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی***. چ۱. تهران: علم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). ***نقد ادبی***. چ۱. تهران: فردوس.

صادقی، لیلا. (۱۳۸۱). ***وقتم کن که بگذرم***. چ۱. تهران: نیلوفر.

غفارزادگان، داوود. (۱۳۹۰). ***کتاب بی‌نام اعترافات***. چ۱. تهران: افراز.

مک‌هیل، برایان. (۱۳۹۵). ***داستان پسامدرنیستی***. ترجمهٔ علی معصومی. چ۲. تهران: ققنوس.

مک هیل، برایان، لینداهاچن، پاتریشیا وو، آرتور هانیول، جان فلچر، مالکوم برادبری و بری لوئیس. (۱۳۹۳). ***مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در رمان***. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. چ۱. تهران: نیلوفر.

معصومی، علی. (۱۳۹۲). ***پسامدرنیست‌ها، داستان و شناخت‌نامه***. ترجمهٔ علی معصومی. چ۱. تهران: بوتیمار.

وو، پاتریشیا. (۱۳۹۰). ***فراداستان***. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. چ۱. تهران: چشمه.

وارد، گلن. (۱۳۹۳). ***پست مدرنیسم***. ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی. چ۵. تهران: ماهی.

یزدانجو، پیام. (۱۳۹۴). ***ادبیات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقادی)***. چ۵. تهران: مرکز.

یزدانی‌خرم، مهدی. (۱۳۹۴). ***سرخِ سفید***. چ۳. تهران: چشمه.

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

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