



Meta-Narrative; the Narrative of Postmodern Human Re-Reading and Analyzing Teenager Novel

Negin Binazir*¹

Abstract

Awareness of the nature of language construction, human focus on the nature of human sciences and knowledge and their critique and analysis in the form of Meta Post, Anti, the collapse of metanarratives and the transcendence of established patterns and rules paved the way for the formation of metanarratives as ontological narrative of postmodern man. Considering the similarity and homogeneity of the nature of metanarrative, Deconstruction, play, suspension, uncertainty, stability, etc., the present article explores and analyzes three teenager novels of "The Emperor of Words" by Ahmad Akbarpour, "When Moji Was Lost" by Hamid Reza Shahabadi, and "Edson Arantes do Nascimento and His Himalayan Rabbit" by Jamshid Khanian with the life of a teenager who is himself in a threshold position and experiences and lives the mentioned characteristics more and more accurately than any age period. Three teenager novels were reread and analyzed on two levels, meta-narrative frame-breaking at the level of the author and the world of fiction. Relying on revealing the techniques of story writing, author-narrator-character-audience participation, the narrative pattern of narration, three-way dialogue, historiographical and intertextuality meta narrative shows that how these components advance the story in a context of constant

Received: 24/05/2022

Accepted: 20/06/2022

* Corresponding Author's E-mail:
neginbinazir@yahoo.com

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Guilan University, Rasht, Iran.
<http://orcid.org/0000-0003-1923-351x>



uncertainty, suspense, and transformation that leads to endings such as a complete rewriting of the story, the author retreating from his or her intellectual position and author acknowledging his/her disability and helplessness.

Keywords: postmodern, meta-narratives, narration, teenager novel.

1. Introduction

In the second half of twentieth century some rotations and transformations has happened in the field of knowledge, cognition, and criticism which resulted in human's meditation, interpretation, and thought on her experience of the world and criticism and pathology of human knowledge. Metafiction as an answer to ontological needs of post-modern human in play's context demands trick, simultaneous making and overturning, constant presence and absence of writer, role playing and reader's involvement in narration's interaction and exchange. The cycle of metafictional framework breaking is repeated once on story level and another time on writer's – now appears in story as her self - (see McHale, 2016: 453). Patricia Waugh believes every part of story which directs reader's attention to its making process by sterilizing common expectations... is metafiction (see Waugh, 2011: 35). The present study by emphasizing on mechanisms and techniques of metafiction deals with re-reading of three teenager novels; Ahmad Akbarpour's *Emperor of the Words*, Hamidreza Shahabadi's *When Mojoy got Lost*, and Jamshid Khanian's *Edson Arantes do Nascimento and his Himalayan Rabbit*. And shows metafictional framework breaking patterns and techniques on two levels; fiction world and writer's world.



2. Research Goals

Teenager's living is a kind of living in threshold situation. Teenager is a subject that is neither separated from childhood nor has acceptance and stable presence in adults' world. A situation indicating stability lack, stillness, certainty, freeze, and attachment. It's a living inside the texture of avoiding rules, breaking play rules, joking and doubt and hesitation. From this view metafiction with rule avoiding and fall of story writing boundaries bonds differently with teenager's world, need, and atmosphere.

3. Theoretical Background

In the field of children and teenager's literature/ novel these researches should be mentioned: "Post-Modernism and Children's Poetics; A Narratological Analysis of Farhad Hassanzadeh's *Mr. Rangi and Smarty Cat Story*" (2017) which traces postmodern mechanism and the importance of poetics in children story. "Metafiction: The Language of Provoking Thought in Iran's Children Literature; Study of three Works of Farhad Hassanzadeh" (2009) which mostly deals with metafiction from child's creative involvement perspective and making her to think. And "Intertextuality in Teenager Metafiction: Jamshid Khanian's *Babour's Beautiful Heart*" (2014) which only traces intertextuality category in the novel.

4. Method

The present research by relying on metafiction mechanisms and techniques, through tracing concepts and statements for revealing writing manners, intertextuality, writer-narrator presence and absence play, historiographical metafiction, narration in narration pattern, etc. in two levels of story world and writer's world deals with analyzing teenager's metafiction.



مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی



Journal Of Narrativestudies

E-ISSN : 2588-6231

Vol. 6, No. 12

Autumn & Winter 2022-2023

Research Article



5. Conclusion

With internalization technique, all three novels challenge the reader with engaging her with narration layers in a texture of different narrators. And invite teenager, as a reading and active subject, to explore and enjoy the text. The teenager reader in each novel faces a level of falling rules and going beyond established formations. In *Emperor of the Words* for the realization of Korean poet's poem by Sunny, the teenager is called to a world without border and frame, a world beyond color, racial, ethnical, and lingual differences. Different and various narrations of *When Mojoy got Lost* presents the possibilities of looking at an event/ problem from different angles and perspectives in front of the teenager. And sliding of narrational worlds in *Edson Arantes...* indicates lack of rigidity and certainty which causes a kind of continuity, and change and promises the teenager a possibility of constant transformation.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۶، شماره ۱۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۴۳-۷۱

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1401.6.12.3.7

فرداستان؛ روایت انسان پسامدرن بازخوانی و تحلیل رمان نوجوان

نگین بی‌نظیر*^۱

(دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۳ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۳۰)

چکیده

آگاهی به ویژگی‌های برساختگی زبان، تمرکز بشر بر ماهیت علوم و معرفت‌های بشری و نقد و واکاوی آن‌ها در قالب *Meta Post, Anti*، فروریزی فراروایت‌ها و فراروی از الگوها و قواعد تثبیت‌شده، بسترساز شکل‌گیری فرداستان، به‌مثابه روایت هستی‌شناختی انسان پسامدرن، شد؛ داستانی در پیکره ادبیات/رمان پسامدرن که با شگردها و سازکارهای مختلف، سیمای نویسنده و عمل نوشتن و روایتگری را آشکار و برجسته می‌کند. جستار حاضر با توجه به همسانی و سنخیت ماهیت فرداستان (شالوده‌شکنی، بازی، تعلیق، عدم قطعیت و ثبات) با زیست نوجوان که فی‌نفسه در موقعیت آستانه‌ای است و بیشتر و دقیق‌تر از هر دوره سنی، ویژگی‌های نام‌برده را تجربه و زندگی می‌کند، به واکاوی و تحلیل سه رمان نوجوان، *امپراتور کلمات* از احمد اکبریور، وقتی مژگی گم شد از حمیدرضا شاه‌آبادی و *ادسون آرانس و دو ناسیمتو* و خرگوش هیمالیایی‌اش از جمشید خانیان می‌پردازد. سه رمان نوجوان در دو سطح چارچوب‌شکنی فرداستانی در سطح نویسنده و جهان داستانی بازخوانی و تحلیل شد. پژوهش حاضر با تکیه بر آشکارسازی شگردهای نوشتن داستانی، مشارکت نویسنده - راوی - کاراکتر - مخاطب، الگوی روایت، روایت، گفت‌وگوی سه‌سویه، فرداستان تاریخ‌نگارانه و بینامتنیت نشان می‌دهد که

۱. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران (نویسنده

مسئول).

* neginbinazir@yahoo.com

<http://orcid.org/0000-0003-1923-351x>

چگونه مؤلفه‌های نام‌برده داستان را در بستری از بی‌اطمینانی مداوم، تعلیق و دگرگونی پیش می‌برند و پایان‌بندی‌هایی همچون بازنویسی کامل داستان، عقب‌نشینی نویسنده از موضع فکری خود و اعتراف نویسنده به عجز و ناتوانی خویش را سبب می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: پسامدرن، فراداستان، روایت، رمان نوجوان.

۱. مقدمه

تفکر پست‌مدرن در نفی، تقابل و ترمیم اصل ساختارمندی، الگومداری، قطعیت، حتمیت، نظام منسجم و همگنی جهان مدرن و صورت‌بندی مدرنیته^۱ بر قاعده‌گرایی، شالوده‌شکنی^۲، بازی، کلک، سرگرمی، گسست، تعویق، ناهمسانی و ناپیوستگی متمرکز شد. ادبیات پسامدرن نیز در بی‌اعتمادی به هرگونه فراروایت^۳، به تغییر مداوم چشم‌اندازها و افق دائمی در حال تحول روی آورد. مک‌هیل «مشخصه گذار از داستان مدرن به داستان پسامدرن را گذار از توجه به مسائل معرفت‌شناختی^۴ به تفحص در پرسش‌های هستی‌شناختی^۵ می‌داند. داستان پسامدرن پرسش‌هایی درباره وضع واقعیت و جهان پیش می‌کشد» (مالپاس، ۱۳۸۸: ۳۹)؛ پرسش‌هایی که در متن درهم‌تنیدگی کارناوال‌وار سبک‌ها، آواها و نقش‌هایی نمود می‌کند که برهم‌زننده پایگان استوار ژانرهای ادبی است (کانور، ۱۳۸۷: ۲۱۷؛ مستروویچ، ۱۳۸۰: ۳۱۹).

در نیمه دوم قرن بیستم، چرخش و دگرگونی‌هایی در عرصه معرفت، شناخت و نقد صورت گرفت که به تأمل، تفسیر و تفکر بشر درباره تجربه‌اش از جهان و نقد و آسیب‌شناسی معرفت‌های بشری انجامید. فراداستان^۶ به‌مثابه پاسخی به نیازهای هستی‌شناختی بشر پسامدرن، در متن بازی، کلک، چرخش توأمان برساختن و واژگون کردن، حضور و غیاب مستمر نویسنده، نقش‌پذیری و درگیری خواننده را در تعامل و تبادل روایت می‌طلبد. چرخه چارچوب‌شکنی فراداستانی یک بار در سطح داستان و بار دیگر در سطح نویسنده که اکنون در داستان به صورت خود آشکار می‌شود، تکرار می‌گردد (مک‌هیل، ۱۳۹۵: ۴۵۳). فراداستان یکی از فرم‌های داستان پسامدرنیستی است که نقد و جهت‌گیری‌های متفاوت، متناقض و گاه تخریبی را با خود حمل می‌کند. پاتریشیا وو بر این باور است که تقریباً تمام نوشته‌های تجربی معاصر واجد شماری از

استراتژی‌های آشکار فرداستانی است. هر قسمتی که توجه خواننده را به «فرایند برساخته شدن خود» معطوف کند، آن‌هم با عقیم گذاشتن انتظارات مرسوم، فرداستان است.

فرداستان اصطلاحی است که به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود که به‌شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود، به‌عنوان امری ساختگی و مصنوع، معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را درمورد رابطه میان داستان و واقعیت مطرح سازد (وو، ۱۳۹۰: ۳۵ و ۸).

در این مقاله، با تکیه بر سازکارها و شگردهای فرداستان به بازخوانی سه رمان نوجوان *امپراتور کلمات* از احمد اکبرپور، *وقتی متری گم شد* از حمیدرضا شاه‌آبادی و *ادسون آراتس و دو ناسیمتو و خرگوش هیمالیایی‌اش* از جمشید خانیان پرداخته و الگوها و شگردهای چارچوب‌شکنی فرداستانی را در دو سطح جهان داستانی و جهان نویسنده نشان داده‌ایم. در این پژوهش، با ردیابی مفاهیم و گزاره‌های آشکار کردن شگردهای نوشتن داستان، بینامتنیت^۷، بازی حضور و غیاب نویسنده - راوی، فرداستان تاریخ‌نگارانه^۸، الگوی روایت‌درروایت و... سه رمان نام‌برده را تحلیل و بررسی کرده‌ایم. جداسازی دو سطح جهان داستانی و جهان نویسنده در بخش تحلیلی مقاله، صرفاً برای مقوله‌بندی بهتر و شفاف‌سازی مسئله است. این دو سطح در مواردی همپوشانی نیز دارد. در کنار اهمیت ویژه داستان و روایتگری در زیست فکری و روحی نوجوان، فرداستان از وجهی هستی‌شناختی با نوجوان ارتباط برقرار می‌کند و معنا می‌گیرد. زیست نوجوان نوعی زیستن در موقعیت آستانه‌ای است. نوجوان سوژه‌ای است که هم از ساحت کودکی جدا نشده و هم پذیرش و حضور پایدار در جهان بزرگ‌سالی ندارد؛ موقعیتی که بر بی‌ثبات، سکون، قطعیت، انجماد و دل‌بستگی دلالت می‌کند؛ زیستنی در بطن و متن قاعده‌گریزی، شکستن قواعد بازی، شوخی و شک و تردید. از این منظر، فرداستان با قاعده‌گریزی‌ها و فروریزی مرزهای داستان‌نویسی، با دنیا، نیاز و حال‌وهوای نوجوانی چفت‌وبست دیگری می‌یابد.

۲. پیشینه تحقیق

غیر از پژوهش‌های فراوانی که در ادبیات بزرگسال با رویکرد ادبیات پسامدرن و فراداستان انجام شده است، در حیطه ادبیات/رمان کودک و نوجوان باید به این پژوهش‌ها اشاره کرد: «پسامدرنیسم و بوطیقای داستان کودک؛ تحلیلی روایت‌شناسانه از داستان آفانگی و گربه ناقلا از فرهاد حسن‌زاده» (۱۳۹۶) که سازکارهای پسامدرنیستی و اهمیت بوطیقا را در داستان کودک ردیابی می‌کند؛ «فراداستان: زبان انگیزش تفکر در ادبیات کودک ایران؛ بررسی سه اثر از فرهاد حسن‌زاده» (۱۳۸۸) که بیشتر از منظر درگیری خلاقانه کودک و به تفکر واداشتن او به فراداستان می‌پردازد؛ «بینامتنیت در فراداستان نوجوان قلب زیبای بابور نوشته جمشید خانیان» (۱۳۹۳) که فقط مقوله بینامتنیت را در رمان پیگیری می‌کند.

پژوهش‌های صورت گرفته در حوزه ادبیات کودک و نوجوان نشان می‌دهد هم رویکرد پژوهشی به مقوله فراداستان بسیار کم است و هم توجه به رمان نوجوان؛ همچنین سه رمان مذکور از منظر رویکرد مقاله حاضر تحلیل و بازخوانی نشده است.

۳. چارچوب نظری

زبان، علم، نظریه، نقد، تئاتر، داستان و... در نیمه دوم قرن بیستم، در چرخش و بازنگری بشر به تجربه‌ها و معرفت‌های خویش، در مجاورت با واژه‌هایی مانند Meta، Post و Anti نقد، واکاوی و واسازی شد. به عبارتی معارف بشری در خودانعکاسی^۹ و خودبازتابی^{۱۰}، سوژه‌هایی شد که ماهیت و فلسفه وجودی‌شان در مرکز توجه و نقد قرار گرفت (وو، ۱۳۹۰: ۹-۱۰؛ جاویدشاد و نیکویی، ۱۳۹۸: ۴۶-۴۷). این نقد و آسیب‌شناسی در کنار توجه بشر به امر برساختگی زبان^{۱۱} و وقوف به نقش زبان در ساخت، تفسیر و استمرار معنا، دگرگونی در نقش مؤلف و نویسنده و تغییر جایگاه و تأثیر خواننده در مواجهه با متن و مشارکت در آن، از پیامدهای اندیشه و تفکر پست‌مدرن است که در ادبیات/رمان پسامدرن خودنمایی می‌کند.

داستان پسامدرنیستی بار دیگر مؤلف را به سطح بازمی‌گرداند. مؤلف پسامدرنیست بار دیگر مجاز و آزاد است که ما را با تصویر خودش به هنگام تولید

متن [...] روبه‌رو کند [...] بنابراین واقعیت نویسنده که مطلق انگاشته می‌شود، صرفاً به صورت سطح دیگری از داستان درمی‌آید و جهان واقعی به سوی از میان برداشته شدن بازپس می‌نشیند یا به تعبیری دیگر، آشکار ساختن موقعیت نویسنده در درون ساختار هستی‌شناختی صرفاً به معنای وارد کردن نویسنده به درون داستان است. این ژست به دور از نبود کردن چارچوب، صرفاً چارچوب را آنقدر گسترده می‌کند که نویسنده را به عنوان شخصیت داستانی در بر می‌گیرد (مک‌هیل، ۱۳۹۵: ۴۵۶ و ۴۵۲؛ رک. وو، ۱۳۹۰: ۱۸).

این چرخه چارچوب‌شکنی و فراروی فرداستان در کنار نقش و حضور و غیاب مستمر نویسنده، خواننده را وارد چرخه بازی می‌کند. در واقع خواننده رمان پسامدرن/فرداستان در بستر و گستره‌ای از بازی، شوخی، نوآوری، تخریب و کلک، و همراهی با نقش خویش و پذیرش آن به لذت متن و ارتباط با آن می‌رسد. قرار دادن خواننده در شرایط بی‌اطمینانی مداوم هستی‌شناختی — بی‌اطمینانی که در دنیای داستانی و رای یک بازیگوشی هنری است — امکانی است که خواننده را در لایه‌لایه اثر داستانی به مسائل فرهنگی و سیاسی پیوند می‌زند (مک‌کافری، ۱۳۸۷: ۱۷؛ مالپاس، ۱۳۸۸: ۴۰؛ کریم‌زاده و دیگران، ۱۴۰۰: ۳۷۰-۳۷۱). نویسنده فرداستان غالباً با ارائه طرحی درباره نوشتن و حدود و ثغور داستان شروع می‌کند؛ روایتی که گویی آغاز و پایانی ندارد. نویسنده در بی‌تقیدی، به میل و خواست خویش از لحظه‌ای در تجربه، داستان را شروع می‌کند و از آن لحظه حرکت کرده، به جلو و عقب می‌رود. در رمان‌های فرداستان، چارچوب ساده دوگانگی^{۱۲} واقعیت - داستان فرومی‌ریزد. تمهیدات این جنس رمان در گستره‌ای متنوع از شگردها خودنمایی می‌کند؛ الگوی قصه‌درقصه و شخصیت‌هایی که در حال خواندن زندگی داستانی خویش‌اند. درونه‌گیری^{۱۳} روایت درونه‌ای از شگردهای روایی اثرگذار در داستان‌پردازی است. درونه‌گیری دراصل واژه‌ای زبان‌شناختی است؛ جمله‌ای که جمله دیگر را در بر می‌گیرد. تودروف این اصطلاح را در تحلیل داستان‌های هزارویک شب به کار برده است. شیوه‌ای است در نثر مکالمه‌ای یا نثر دوصدایی که موجب می‌شود تصور شخص دربارۀ خودش تحت تأثیر کلام شخصی دیگر درباره او قرار بگیرد. در الگوی روایی، داستان بزرگ / مادر را داستان درونه‌گیر و داستان/ داستان‌های

کوچک‌تر را که در بطن داستان مادر تعبیه می‌شود، داستان درونه‌ای می‌نامند. هنر درونه‌گیری زمانی رخ می‌نماید که خود بسترساز درونه‌گیری‌های دیگر شود (درونه‌گیری روایتِ روایت) (رک. مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۲۵-۱۲۶؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۲۷۳-۲۷۴؛ مدرسی، ۱۳۹۰: ۱۵۷-۱۵۸). ماهیت شالوده‌شکنانه فراداستان کارکرد و تأثیر روایت درونه‌ای را پررنگ‌تر می‌کند. به‌باور ژاک دریدا، چارچوب‌بندی یا روایت درونه‌ای بسترساز تأخیر و تعویق معنا می‌شود و جنسی از «بازی»، «آزاد بودن» و «ایجاد وقفه در حضور» را رقم می‌زند. نلز معتقد است روایت درونه‌ای تأثیری متناقض‌نما دارد: هم شکل‌دهنده توهّم واقعیت عمیق‌تر است و هم تأثیر فروافکندن این توهّم را ایجاد می‌کند (رویل، ۱۳۸۸: ۶۰-۶۲؛ بامشکی، ۱۳۹۱: ۵۵).

گزاره مهم دیگر در رمان فراداستان، تاریخ‌نگارانه بودن آن و مفهوم بینامتنیت است. [لیندا هاچن] شاخص‌ترین شکل ادبیات پسامدرنیستی را در فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌بیند. منظور او از این اصطلاح، آثار داستانی است که دانسته بر جایگاه خود به‌عنوان داستان تأمل کرده، سیمای مؤلف و عمل نوشتن را برجسته ساخته و حتی قواعد رمان را شدیداً دستخوش دگرگونی می‌سازد [...] رمان‌هایی که همگی شخصیت‌ها و حوادث ظاهری خود را از تاریخ شناخته‌شده می‌گیرند؛ اما آن‌ها را دستخوش تحریف، جعل و قصه‌پردازی می‌کنند. به‌نظر هاچن، نکته اساسی این است که چنین متونی نشانگر داستانتیت خود تاریخ‌اند. این متون منکر امکان تأثیرگذاری کاملاً استوار میان تاریخ و داستان‌اند و این واقعیت مطرح می‌شود که همواره تنها می‌توانیم تاریخ را از طریق اشکال مختلف بازنمایی^{۱۴} روایت بشناسیم (کانور، ۱۳۸۷: ۲۱۷-۲۱۸؛ رک. هاچن، ۱۳۸۷: ۲۷۷).

مفهوم بینامتنیت در نسبت با سوسور، باختین، بارت، کریستوا، ژنت و... سمت‌وسو و جهت‌گیری‌های متفاوت و متنوعی داشته است؛ به‌ویژه در ساحت پسامدرنیسم (آلن، ۱۳۸۰: ۲۵۶-۲۵۹). مفهوم بینامتنیت در اندیشه هاچن در پیوند با فراداستان تاریخ‌نگارانه گاه همسو با اصطلاح هجو قرار می‌گیرد. فراداستان تاریخ‌نگارانه در متن بینامتنیت به ما می‌آموزد که هم تاریخ و هم داستان در درجه نخست به سایر متن‌ها ارجاع می‌دهد و ما گذشته را صرفاً در بقایای متنی‌شده آن درمی‌یابیم. بینامتنیت به‌جای رابطه چالش‌بار مؤلف - متن بر رابطه چالش‌بار خواننده و متن متمرکز می‌شود. در این ساحت، اثر ادبی

دیگر اصیل نخواهد بود؛ بلکه هر اثر ادبی تنها جزئی از گفتمان‌های پیشین است (هاچن، ۱۳۸۳: ۳۰۰ و ۱۳۸۷: ۲۷۹-۲۸۰).

فراداستان همچنین در بازی، تردید، طنز و... با گزینه‌هایی از پایان یا در بی‌پایانی به‌تمام می‌رسد. نویسنده‌ای که با شخصیت‌های داستانش و هم‌زمان با خواننده‌اش وارد گفت‌وگو می‌شود، انکارشان می‌کند، با نگاه و دغدغه‌هایشان همراه می‌گردد و از طریق درآمیختن رؤیاها، خواب‌ها، حالت توهمی و بازنمایی‌های تصویری که نهایتاً با امور ظاهراً واقعی متفاوت است، روایت را شکل می‌دهد و پیش می‌برد (کوال، ۱۳۸۰: ۶۶؛ اندرسون، ۱۳۸۰: ۸۳).

۴. بحث و بررسی: چارچوب‌شکنی فراداستانی در سطح نویسنده

۴-۱. دوساحت درهم‌تنیده: داستان نوشتن داستان

نویسنده فراداستان در همان گام اول، خواننده را به فرایندهای روایی / عمل روایت، گفتن یا نوشتن داستان آگاه می‌کند؛ عملی که بخش معنادار و گاه اعظم موضوع داستان را به خود اختصاص می‌دهد. نویسنده با اتصال‌های کوتاه و رفت‌وبرگشت‌ها، چگونگی نوشتن داستانی را که در حال آفرینش / خلق آن است و همچنین سازکارها و سبک‌وسیاق نویسندگی خویش را آشکار می‌کند و با این بسترسازی اولیه، خواننده را از انفعال خارج کرده، با خود همسو و همراه می‌کند (لاج، ۱۳۹۵: ۳۳؛ لاوزن، ۱۳۸۰: ۶۱). رمان، *امپراتور کلمات* با تداعی «خاطره‌ای از سال‌های دور» نویسنده آغاز می‌شود؛ یادآوری شعر «نقشه جهان» از شاعری یازده‌ساله به نام «یونسوک جونک». از خواندن آن شعر حدود سی سال می‌گذرد؛ اما نویسنده دوست دارد آن شاعر همچنان یک نوجوان یازده‌ساله جسور باشد. او آگاه است که این طرح مشکلاتی برای قهرمان داستانش به‌وجود می‌آورد: «به هر حال، این مسئله کار قهرمانان مرا مشکل‌تر می‌کرد. آن‌ها در این سفر دشوار باید به‌دنبال آدم و چیزهایی می‌گشتند که نشانه‌های کوچکی از آن‌ها موجود بود» (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۶). رمان *ادسون آراتس...* با این جمله آغاز می‌شود: «ناگهان چیزی پرید بیرون و ناپدید شد» (خانیان، ۱۳۹۸: ۷). نویسنده، طرح و تصویر داستانی را که در حال پروراندن در ذهنش است، با خواننده به‌اشتراک می‌گذارد:

داشتم به صدا فکر می‌کردم. به صدای غرش کامیون‌های ارتشی که سربازهای خسته و خواب‌آلود را جابه‌جا می‌کردند. به صدای قورقور قورباغه‌های سبزرنگ عصبانی و به صدای عبدالحلیم حافظ، خوب یادم می‌آید که به خودم گفتم بهتر است داستانم را با صدای آواز عبدالحلیم شروع کنم (همان‌جا).

نویسنده در حالی که هنوز نوک خودکار آبی‌رنگش روی کاغذ است و از عبور آن چیزی که به‌درستی متوجه نشده که چه چیزی است، گیج شده، همچنان تلاش می‌کند که از میان منحنی پیچ‌درپیچ خط حلزونی، داستانش را طراحی کند (همان: ۸۷).

شگرد دیگر در رمان فراداستان این است که نویسنده سیاق نویسندگی و موقعیت‌های شخصی‌اش را هنگام نوشتن داستان ترسیم می‌کند. به‌تعبیر مک‌هیل (۱۳۹۵: ۴۵۴)، هیچ‌چیزی واقعی‌تر از این شرایط نیست؛ بافت و موقعیتی که حال و وضعیت نویسنده را بیان کند؛ نویسنده‌ای در حال تولید قسمتی که ما هم‌زمان در حال خواندن آن هستیم. نویسنده/ادسون آراتس... موقعیت نوشتن داستان‌هایش را این‌گونه توصیف می‌کند:

معمولاً قبل از نوشتن داستان، یعنی درست زمانی که می‌خواهم طراحی کارم را شروع کنم، چند برگ کاغذ A4 باطله — که یک‌طرفشان قبلاً استفاده شده — برمی‌دارم، از وسط قیچی می‌کنم و بعد دقیقاً استخوانی آرنجم را می‌گذارم روی میز و با نوک انگشت سبابه و شصت شروع می‌کنم به نوازش پیشانی‌ام. در این حالت، نوک خودکار آبی‌رنگم را می‌گذارم طرف استفاده‌نشده کاغذ و آرام و سحرآمیز، منحنی پیچ‌درپیچی رسم می‌کنم که بیشتر شبیح سطح آب عمیقی است که پرتاب سنگی خوش‌دست حلقه‌حلقه‌اش کرده باشد (خانیان، ۱۳۹۸: ۸).

این سبک نوشتن داستان و ترسیم منحنی حلزونی تا پایان داستان بارها گفته و دیده می‌شود (استمرار فرایند داستان‌نویسی)؛ زیرا آن چیز که ناگهان بیرون پریده بود، در تمام داستان مکرر تمرکز ذهنی نویسنده را برهم می‌یزد و در آفرینش و استمرار داستان خلل به‌وجود می‌آورد.

رمان وقتی مژگی گم شد این‌گونه خواننده را با خویش همسو می‌کند:
آخر این داستان را می‌دانم، می‌دانم که دست‌آخر مژگی گذاشت و رفت... اما می‌خواهم بدانم چرا؟ چرا مژگی رفت؟ چرا همه ما خواب بودیم... هنوز همه‌چیز

قاتی است. نمی شود فهمید کی کجا ایستاده؛ گیج شده ام. اما نمی خواهم همین طور گیج بمانم... می خواهم بدانم این داستان چطور شروع شد و چطور تمام شد (شاه آبادی، ۱۳۹۱: ۷).

این فضا و سؤالها و دغدغهها دوباره در فصل ششم رمان برای نویسنده - راوی شکل می گیرد و داستان دوباره نوشته می شود (همان: ۶۳).

۴-۱-۱. بازی نویسنده - راوی به مثابه شخصیت داستانی

در ساحت عدم قطعیت و فروریزی مرزها و شالودهها، امکانی از جنس بازی در فرا داستان مهیا می شود؛ بازی ای که مدام واقعیت های موجود و نقش های تعریف/ تثبیت شده را فرومی ریزد. نویسنده فرا داستان فقط داستان نمی نویسد و راوی فقط به روایت داستان مشغول نیست؛ بلکه در نقش پذیری چندگانه نویسنده - راوی - شخصیت، هم خواننده به چالش دعوت می شود و هم در جریان نقل داستان (داستان سرایی) موضع داستان سرا (راوی) و موضع مستمع (خواننده) تغییر می کند و در نظمی دیگر بازتولید می شود (کوال، ۱۳۸۰: ۶۵). در رمان وقتی مژگی گم شد، نویسنده داستان، حمیدرضا شاه آبادی، داستان گم شدن مژگی و چرایی های این اتفاق را می خواهد بنویسد. در همان ابتدای روایت، متوجه می شویم او هم راوی داستان است و هم یکی از شخصیت های آن:

اسمم را به شما نمی گویم، چون نمی خواهم کسی مرا بشناسد. من یکی از آدم های همین قصه ای هستم که دارم برایتان تعریف می کنم. اما نمی خواهم شما بشناسیدم. دلیلش هم ساده است؛ خود شما اگر کار بدی کرده باشید، دوست دارید دیگران از آن باخبر شوند؟ (شاه آبادی، ۱۳۹۱: ۹).

در فصل اول، راوی سوم شخص و مجهول است. در فصل دوم، متوجه می شویم که راوی ناصر است. در واقع راوی خودش را ناصر معرفی می کند: «اسمم را به شما می گویم. سرم را بیرون می آورم و برایتان ماجرا را تعریف می کنم. من ناصرم؛ شوهر نرگس و پدر مژگی و مسعود» (همان: ۱۷-۱۸). در فصل سوم، مشخص می شود که راوی ناصر نبوده، بلکه همسر ناصر، یعنی نرگس، راوی است. در هر فصلی، با تغییر دادن کانون روایت، دلایل گم شدن مژگی و مقصر جلوه دادن دیگری/ دیگران در روایتی

متفاوت بیان می‌شود. بعد از سه فصل و چرخش‌های نویسنده - راوی - شخصیت، فصل چهارم روایتگر گفت‌وگوی شاه‌آبادی نویسنده با شاه‌آبادی مدرس داستان‌نویسی است (همان: ۴۵). در تمهیدات فراداستانی و در چرخش‌های مداوم نقش‌ها و بازی‌ها، نویسنده رمان با وجهی از خودش به‌مثابه کسی که مبانی و شگردهای داستان‌نویسی را به خویش تعلیم می‌دهد، روبه‌رو می‌شود. به‌تعبیر پاتریشیا وو:

بازی با قراردادهای و نقش‌ها پیش‌می‌رود و فراداستان در پی کنکاش در قراردادهای داستانی به منظور کشف نقش‌های داستان در زندگی است. فراداستان درصدد کشف این واقعیت است که هر یک از ما چگونه واقعیات خاص خویش را بازی می‌کنیم (۱۳۹۰: ۵۴).

این فروریزی قاعده‌ها و تصاویر تثبیت‌شده در هر فصل رمان، بازی دیگری را رقم می‌زند و منظرهای متفاوتی را برای/ به‌روی روایت داستان، نویسنده، راوی و خواننده می‌گشاید. نویسنده - راوی داستان می‌گوید: «روزی که آقای شاه‌آبادی به من گفت: بشین همین چیزهایی را که تعریف می‌کنی بنویس، فکر نمی‌کردم کار نوشتن این قدر سخت باشد. یک سال و نیم قصه‌نویسی را پشت‌سر گذاشته بودم» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۱: ۴۵). در فصل پنجم، روایت دیگری از گم شدن مژگی عرضه می‌شود و در این فصل، خواننده درمی‌یابد که نویسنده - راوی یکی از شخصیت‌های داستان، یعنی مسعود، است که در رفت‌وبرگشت نوشته‌هایش با شاه‌آبادی مدرس، این داستان را نوشته است: «مسعود عزیز، چند فصلی را که نوشته بودی، خواندم» (همان: ۶۱). شاه‌آبادی از محاسن و ایرادهای چند فصل قبل به مسعود می‌گوید و از او می‌خواهد که به قسمت مهم داستان، به حادثه‌ای که برای دخترخاله‌اش پیش آمده، بیشتر بپردازد:

باید درباره آن حرف بزنی [...]، بنابراین پیشنهاد می‌کنم داستان را دوباره بنویس و این بار به دخترخاله‌ات توجه کن [...] راستی از اینکه خودت را هم وارد داستان کرده بودی خوشم آمد. یک نویسنده وقتی با اسم‌ورسم خودش وارد داستان می‌شود که نسبت به آنچه در داستانش می‌گذرد احساس وظیفه بکند یا احساس کند که مقصر است؛ یعنی ماجرا آن‌قدر برایش مهم و جدی باشد که نتواند از بیرون به آن نگاه کند، بلکه دلش بخواهد برود توی داستان، با آدم‌های قصه‌اش

[...] همدلی کند و بگوید که با تمام وجود دلش می‌خواهد برایشان کاری بکند (همان: ۶۱-۶۲).

شاه‌آبادی نویسنده در نسبت با شاه‌آبادیِ مدرس در مقامِ راوی - شخصیت داستان، روایت‌های متفاوتی به دست می‌دهد که مدام تشخیص و دریافت خواننده را دگرگون می‌سازد. «خواننده همیشه با لایه‌های مستحکمی روبه‌رو می‌شود که پیش‌فرض‌های لایه‌هایی را که بلافاصله بدان می‌رسد، نقض می‌کنند» (وو، ۱۳۹۰: ۴۶). پس از توصیه‌های شاه‌آبادیِ مدرس، سه فصل دیگر یا به تعبیر دقیق‌تر، سه روایت دیگر از سه فصل قبل نوشته می‌شود؛ از منظر فریبا/ خاله مسعود و سامان/ شوهر فریبا و مزی/ خواهر مسعود.

نویسنده رمان *ادسون آراتس...* با کشیدن منحنی حلزونی، طرح داستانی را که در ذهن دارد، با خواننده به اشتراک می‌گذارد؛ اما آن داستان هرگز نوشته نمی‌شود؛ زیرا آن چیزی که ناگهان پریده بود بیرون - یک پسر نوجوان سیاه‌سوخته موفرفری که دنبال خرگوش هیمالیایی‌اش می‌گردد - روایت خودش را در متن روایت نویسنده پیش می‌برد. نویسنده به پسر نوجوان می‌گوید: «وایسا، وایسا، وایسا بینم! تو هرکسی می‌خواهی باش؛ پله یا دیکو یا هرکس دیگری. فقط به من بگو بینم اینجا توی طراحی داستان من چه کار می‌کنی؟» (خانیا، ۱۳۹۸: ۱۶). پس از مشاجره‌های بسیار با پسر نوجوان که خود را قهرمان داستان نویسنده می‌داند (همان‌جا) و کشف و درک چرایی و چگونگی این اتفاق، سرانجام نویسنده راوی داستان پسر نوجوان و نقشه و دغدغه‌های او می‌شود. در سطح دیگر داستان، این پسر نوجوان/ پله است که نویسنده داستان است. او راوی - شخصیت داستان و روایتی است که نویسنده در حال نوشتن آن است:

نگاه آقا، من و زیته و ژان‌لویی و شملی و همین خرگوشه نشسته بودیم پشت دیوار کلیسای مقدس... پریدم وسط حرفش و گفتم: تو؟ تو نشسته بودی؟ تو و زیته و ژان‌لویی و شملی... گفتم: بین تو نمی‌توانی آنجا بوده باشی... [این چیزی که داری می‌گویی مربوط به تو نیست. ربطی به خرگوشه هم ندارد. مربوط به من است. شما دوتایی اشتباهی از اینجا سردرآورده‌اید (همان: ۱۴ و ۲۲).

نویسنده بعد از شنیدن گفت‌وگوی چند شخصیت با پله روی میز اتاقش که اتفاقاً شخصیت‌های داستان او نیز هستند (همان: ۳۷-۵۰)، هم به راوی داستان/ نقشه پله تبدیل می‌شود و هم در مقام نویسنده، داستانش را تغییر می‌دهد. به تعبیر رالف کوهن (۱۳۸۷: ۲۳۲-۲۴۴)، این چرخش‌های متوالی و بازی مداوم، ماهیت نوشتار پسامدرن است تا در محو کردن و پشت‌سر نهادن مرزبندی‌ها، هر سلطه و اقتداری را متزلزل سازد و به هیچ امر قطعی و حتمی امکان استمرار ندهد.

۴-۱-۲. گفت‌وگو به مثابه امری بنیادین

از بازیگوشی‌های نویسنده فراداستان افزون بر برقراری گفت‌وگو با خواننده، گفت‌وگو با شخصیت‌های داستان است که در بافتی از همراهی، هم‌رایی، تنش، پرخاشگری، اعتراض و... جلو می‌رود. آنچه در شخصیت‌پردازی فراداستان بسیار اهمیت دارد، «در وهله نخست به هم‌آمیختگی هستی‌شناسانه شخصیت و جایگاه هستی‌شناسانه خواننده است و در وهله دوم، پراکنده‌سازی آگاهی خواننده، به طوری که همانند شخصیت‌ها همواره در روند جانشینی و تفاوت سیر کند» (داهرتی، ۱۳۸۷: ۳۱۳). برقراری گفت‌وگو و استلزام و تعهد به آن در ساحت نویسنده فراداستان، متضمن حرکت داستان از نمودی به نمودی دیگر و از روایتی به روایتی دیگر است که سوژه خوانا را به مثابه سوژه در جریان^{۱۵} کریستوا می‌داند/ می‌بیند که سوژکتیویته‌اش همواره به تعویق می‌افتد و مدام متفاوت می‌شود (همان: ۳۱۳-۳۱۴؛ مک‌آفی، ۱۳۹۸: ۳۰). بخش عمده گفت‌وگوی نویسنده با خواننده در ابتدای روایت/ طرح فرایند داستان‌نویسی (رک. ۴-۱) و همچنین در پایان روایت اتفاق می‌افتد (رک. ۴-۱-۲-۲) البته در متن داستان تلنگرهای هشیارانه‌ای وجود دارد که بافت فراداستانی رمان را به رخ می‌کشد؛ هم در خطاب قرار دادن مستقیم خواننده و هم در گفت‌وگو کردن با شخصیت‌های داستان.

در رمان *امپراتور کلمات*، راوی از زبان پسرک داستان می‌گوید: «فکر کرد اگر چند صفحه از کتاب را بخواند، می‌تواند حدس بزند که کتاب به دردی بخورد [به دردبخوری] هست یا نه» و بلافاصله در مقام نویسنده به خواننده کتاب می‌گوید: «ما نمی‌گوییم که این روش درستی است، ولی این طوری کتاب می‌خواند» (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۸). آن‌گاه که

پسرک داستان از پیدا کردن چین روی نقشه خسته می‌شود و نتیجه می‌گیرد که چین خیلی دور است، نویسنده می‌گوید: «به درست یا غلط بودن نتایجی که قهرمانان قصه می‌گیرند، کاری نداریم» (همان: ۱۱). بسترسازی‌هایی از این جنس مؤید این نکته است که نویسنده / مؤلف نقش خداگونه خویش را کنار گذاشته و پذیرفته است که نمی‌تواند مقدرات متن را با یقین و به شکل تخطی ناپذیر تعیین کند و جلو ببرد (پاینده، ۱۳۸۶: ۶۴). در رمان وقتی متری گم شد، همه شگردها و فنون داستان‌نویسی در بستر گفت‌وگوهای شاه‌آبادی نویسنده با مسعود (نویسنده - راوی) و شخصیت‌ها آشکار می‌شود و داستان را می‌آفریند. در رمان *امپراتور کلمات* و *ادسون آراتس...*، شخصیت‌های هر دو داستان البته در دو سطح متفاوت، از نویسنده تغییر در اتفاق‌ها، پی‌رنگ و روایت داستانی را تقاضا می‌کنند؛ گفت‌وگویی که در بافتی از چالش و تنش و تفاوت نگاه و روش جلو می‌رود.

۴-۱-۲-۱. تفاوت نگاه زمینه‌ساز مشارکت و تنش

بخش اعظم گفت‌وگوی نویسنده هر دو رمان *امپراتور کلمات* و *ادسون آراتس...* با شخصیت‌های داستان در بستری از تفاوت‌ها و تناقض‌ها پیش می‌رود. به تعبیری نویسنده به نسبت دغدغه‌ها، خواست، روش و ایده خویش و شخصیت داستان؛ در تعامل، تبادل، انکار، پذیرش، طرد و حذف، چالش و جدال است. این توجه به دیگری و آگاه بودن به حضور او و تفاوت دو نگاه / باور لازمه مکالمه / گفت‌وگوست؛ آگاهی نویسنده به خود و دیگری؛ دیگری به مثابه خواننده یا دیگری به مثابه شخصیت‌های داستان که البته این تفاوت به معنای تقابل‌های دوتایی نیست، بلکه به مثابه دوگانه‌های نامتقارن^{۱۶} است که کلید فهم یکدیگر می‌شود. به تعبیر باختین، نسبت میان خود و دیگری نسبتی است از جنس هم‌آیندی^{۱۷} یا معیت که با درجات مختلف شباهت و تفاوت سروکار دارد (هولکویست، ۱۳۹۵: ۴۰-۴۳).

پسرک داستان *امپراتور کلمات* با سانی، دختر کتابی که در حال خواندن آن است، همراه می‌شود و به واسطه علاقه‌اش به سانی، انتظارش از نویسنده برای رهایی از موقعیت موجود در داستان بالا می‌رود. نویسنده به ناچار و برخلاف میلش مجبور

می‌شود پسرک داستان را از خواب بیدار کند. پسرک با عصبانیت خودش را روی تخت‌خواب می‌اندازد و به نویسنده می‌گوید: «شما نویسنده‌ها همیشه به فکر قصه خودتان هستید [...] شما همیشه دلتان می‌خواهد خیلی زود قصه را تمام کنید». نویسنده می‌گوید که فکر جدیدی به سرش زده است. پسرک به این جمله می‌خندد و چیزی نمی‌گوید؛ ولی نویسنده از نگاه او می‌فهمد که می‌گوید: «می‌نویسی و پاره می‌کنی و هر بار می‌گویی فکر جدید، فکر عالی» (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۲۴ و رک. ۲۴-۲۵). فکر جدید نویسنده این است که پسر داستان به کره برود و دنبال یونسوک شاعر بگردد. وقتی نویسنده چهره خوشحال قهرمان قصه‌اش را می‌بیند، با خودش می‌گوید: «این قسمت را حتماً پاره نمی‌کنم» (همان: ۳۵). پسرک از نویسنده می‌پرسد که باید تنهایی به آن سفر برود یا با سانی. هم نویسنده و هم پسرک به موضوع همراه بودن سانی در سفر بی‌اعتنایی می‌کنند و نویسنده به ما می‌گوید: «پسرک برای اولین بار در قصه دروغ گفته بود، ولی این‌ها برای من اهمیتی نداشت. مهم این بود که مطمئن شوم او از دخترک چینی خوشش آمده است و سفر به آن‌ها خوش خواهد گذشت» (همان: ۲۶-۲۷). در روند داستان و در متن، با وجود مشکلات پیش‌آمده، سانی و پسر همچنان مُصر هستند که به کره بروند و با جدیت می‌گویند: «ما باید حتماً برویم این‌ها هم مشکل نویسنده است. به هر حال خودش فکری می‌کند» (همان: ۴۶). در این تعامل، نویسنده روایت را به شخصیت‌هایش می‌سپارد و اعتراف می‌کند که خیلی چیزها به اختیار او نیست: «وقتی فرزندش را در آغوش گرفت، چنان به شوق آمده بود که برخلاف قولی که به من داده بود نتوانست از گریه خودش جلوگیری کند. دوباره سطرهایم خیس شده بود. شاید من آنقدر بی‌تجربه‌ام که نمی‌دانم گریه آدم‌ها به اختیار هیچ نویسنده‌ای نیست» (همان: ۴۸-۴۹ و رک. ۵۲، ۵۷-۵۶، ۷۵، ۷۷ و ۶۱-۸۰). در واقع دو ویژگی اتصال کوتاه^{۱۸} و مشارکت^{۱۹} فراداستانی فاصله بین نویسنده، متن و شخصیت‌های داستانی را کاهش می‌دهد و در این گفت‌وگو و مشارکت، متن داستانی متکثر می‌شود (مک‌هیل، ۱۳۹۵: ۱۱۷؛ تدینی، ۱۳۸۸: ۲۷-۲۸).

ادسون آران‌تس یا همان پله، قهرمان داستانی است که از سوی نویسنده انکار و طرد می‌شود. او مُصرانه در تمام رمان با پرخاشگری، شورش، دروغ و طرح نقشه درصدد

است هم خودش و هم روایت مطلوبش را به نویسنده داستان بقبولاند: «ندیدید من از وسط خط حلزونی طراحی داستان شما آدم بیرون؟ [...] آخرهم در حالی که رگ گردنش زده بیرون، بغض‌آلود و معترضانانه گفت: بابا من قهرمان داستان شما هستم» (خانیا، ۱۳۹۸: ۱۶). نویسنده او را نمی‌پذیرد، با عصبانیت طردش می‌کند، سکوت می‌کند و فریاد می‌کشد (همان: ۱۴-۲۴)؛ ولی پس از مشاجره و گفت‌وگوی بسیار، به این نتیجه می‌رسد که ادسون آراتنس راست می‌گوید: «او باید درست از فکر و خیال من وارد طراحی داستانم شده باشد و بعد هم آن‌طور از نقطه کانونی حلزونی زده باشد بیرون» (همان: ۲۴). درواقع پافشاری و سماجت شخصیت داستان نویسنده را مجاب می‌کند که او را به‌عنوان شخصیت و قهرمان داستانش بپذیرد. در ادامه داستان، ادسون آراتنس به تدریج استقلال و قدرت می‌یابد، داستان را پیش می‌برد و ماجراها و وقایع را به نویسنده دیکته می‌کند. اتصال کوتاه در فراداستان نشان می‌دهد که «شخصیت‌ها بر استقلال خود از نویسنده اصرار می‌ورزند و حتی علیه او شورش می‌کنند، تا حدی که خواننده احساس می‌کند که این نویسنده است که از شخصیت‌ها تبعیت می‌کند و نه برعکس» (پاینده، ۱۳۸۶: ۶۴).

۴-۲-۱. پایان‌بندی داستان در بستر تعامل نویسنده و شخصیت

گفت‌وگو، تعامل و رابطه عاطفی نویسنده و شخصیت‌های داستان تأثیر معناداری در پایان‌بندی رمان فراداستانی دارد. این جنس روایت «از یک سو با داشتن روایت‌های تودرتو و از سوی دیگر در ترکیب با مقوله تعامل به میزان زیادی به جذابیت داستان و درگیری مخاطب می‌انجامد» (کریم‌زاده و دیگران، ۱۴۰۰: ۳۷۱). گاهی رمان دوباره نوشته می‌شود، گاه نویسنده به ناتوانی خویش در به‌سامان رساندن روایت، مطابق خواست شخصیت‌های داستان اعتراف می‌کند و در بی‌پایانی، داستان را به فرجام می‌رساند و گاه در یک چالش درونی با خویش، سرانجام داستان را آن‌گونه به‌تمام می‌رساند که خواسته شخصیت داستان است. در رمان وقتی مژگی گم شد، پس از آنکه شاه‌آبادی مدرس از نویسنده - راوی می‌خواهد روایت را متمرکز بر گم شدن مژگی پیش برد و داستان‌پردازی کند، سه فصل دیگر نوشته می‌شود یا به‌تعبیر دقیق‌تر، سه فصل

اول از منظری دیگر بازنویسی می‌شود. در فصل پایانی، شاه‌آبادیِ مدرس به مسعود می‌گوید: «داستانت را خواندم. این نسخه دوم خیلی از اولی بهتر شده است» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۱: ۱۰۱)؛ اما سؤال‌هایی مطرح می‌کند که زمینه‌ساز داستانی دیگر یا ادامه داستان می‌شود: آیا در تصادف، مژی زنده ماند؟ دلیل لباس سیاه و گریل زنها در فیلم دوربین مسعود چه بود؟ آیا مژی واقعاً رفت که دخترخاله‌اش را نجات بدهد؟ و... (همان: ۱۰۱-۱۰۲). دو نسخه داستان و سؤال‌های شاه‌آبادیِ مدرس از مسعود، امکان تصور چند پایان و بی‌پایانی را برای خواننده رقم می‌زند.

در پایان رمان *امپراتور کلمات*، وقتی همه شخصیت‌ها به همراه پسرک و سانی مهمان نویسنده هستند تا بتوانند با همفکری هم، پایانی مطلوب برای داستان رقم بزنند، پسرک و سانی به نویسنده می‌گویند: «اگر می‌توانی کاری بکن که آبروی امپراتور حفظ شود. او برخلاف ظاهرش خیلی مهربان است. می‌گویم: باور کنید هیچ کاری از من ساخته نیست. مثلاً توقع دارید من چه کار کنم؟» (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۹۲-۹۳). پسرک و سانی از ترس اینکه شاید همه آن‌ها فردا به حبس ابد یا اعدام محکوم شوند، به نویسنده می‌گویند: «اگر می‌دانستیم این‌طوری می‌شود، اصلاً توی کتاب نمی‌آمدیم» (همان: ۹۳). پسرک به سانی عادت کرده و از نویسنده می‌خواهد برای آن‌ها کاری کند: «لااقل جوری بنویس که اتاقک‌های ما کنار هم باشد» (همان: ۹۵). نویسنده فراداستان با اینکه از پایان داستان ناراحت است، با اذعان به ناتوانی خویش، به خواننده پیشنهاد می‌دهد: «شاید بهتر باشد پایانی را که خودش می‌خواهد، برای داستان دست‌وپا کند» (وو، ۱۳۹۰: ۲۰۳-۲۰۴). نویسنده *امپراتور کلمات* هم امیدوار است شاید نویسنده دیگری بتواند موقعیت متفاوتی را بیافریند:

صاحب‌خانه‌ام بیدار شده بود [...] خیلی سریع با بچه‌ها خداحافظی می‌کنم و آن‌ها را به سطرها و جملات دستگیری و توقیف شدن برمی‌گردانم تا هرکس با هوش و ذکاوت خود با دنیای جدید برخورد کند. حتی لذت خداحافظی را از دست می‌دهم؛ لذت لحظه‌ای که کسی اشک‌هایت را ببیند یا اشک‌های کسی را ببینی. خواب از چشمانم پریده است. من بیشتر از شما ناراحتم. باور کنید هیچ کاری

برای بچه‌ها نمی‌توانستم انجام دهم. شاید نویسنده‌ای دیگر و در کتابی دیگر بتواند آن‌ها را به ماجراهای تازه بیاورد (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۹۵).

این جنس درگیری عاطفی نویسنده با شخصیت‌ها و آینده‌شان، فاصله او و آن‌ها را به حداقل می‌رساند و با آن‌ها یکی می‌کند.

ادسون آران‌تس بعد از اثبات خویش به نویسنده رمان، طرحی از زندگی و نقشه‌اش ارائه می‌دهد و از نویسنده می‌خواهد که ماجرای آتش زدن سینما رکس آبادان را در داستان طرح نکند و روایت را تغییر دهد. نویسنده و ادسون به شدت درباره این اتفاق و چگونگی طرحش در داستان، اختلاف دارند. نویسنده تأکید می‌کند که دارد یک داستان واقعی می‌نویسد؛ پس آتش‌سوزی باید اتفاق بیفتد؛ اما ادسون آگاهانه به نویسنده می‌گوید: «من یک قهرمان داستانی‌ام و خیلی خوب می‌فهمم هر چیزی که وارد داستان بشود، داستانی می‌شود و هیچ‌کس هم جز نویسنده نمی‌تواند آن را داستانی بکند» (خانیا، ۱۳۹۵: ۷۹). در پایان، ادسون می‌خواهد برود نویسنده‌ای را پیدا کند که داستانش را آن‌گونه بنویسد که او دلش می‌خواهد؛ روایتی که ادسون قهرمانش باشد. او می‌رود. نویسنده چند لحظه به تاریکی گوشه می‌زند و منحنی حلزونی روی کاغذ خیره می‌شود. بعد کاغذ را برمی‌دارد، مچاله می‌کند و مثل توپ تنیس می‌اندازد توی سطل زباله و یک کاغذ دیگر برمی‌دارد (همان: ۹۱). رمان *ادسون آران‌تس...* در بی‌پایانی به اتمام می‌رسد؛ تصویری از ناکامی نویسنده در نوشتن داستان که بارها در متن داستان اتفاق افتاده و این‌گونه ترسیم شده است: نوشتن، ترسیم منحنی حلزونی، مچاله کردن کاغذ مثل توپ تنیس، انداختن کاغذ در سطل زباله و برداشتن برگه دیگری.

۲-۴. چارچوب‌شکنی فرا داستانی در سطح جهان داستان

۱-۲-۴. روایت در روایت؛ درهم‌تنیدگی جهان‌ها

الگوی داستان در داستان شیوه‌ای از روایتگری است که امکان زایش و گسترش را به جهان داستان می‌بخشد (ساختار زایشی). این سنت سابقه‌ای دیرینه دارد و به تعبیر لاوون (۱۳۸۰: ۶۶)، به آثار جوزف کنراد، هملت و پیش‌تر از همه به هزارویک شب شهرزاد می‌رسد. تکرار، هزارتوهای داستانی، روایت داستان واقعی در بطن داستان

تخیلی و چرخش‌ها و تودرتویی روایت‌ها، به متن امکان تکثیر و گسترش می‌دهد. درونه‌گیری در ادوار مختلف (داستان کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن) متناسب و هماهنگ با ساحت داستانی جلو آمده است و در فراداستان نیز به‌مثابه یک امکان زایشی، ایفای نقش می‌کند. یکی از شگردهای داستان‌درداستان آوردن، استفاده کردن از راوی‌های متفاوت است. رمان وقتی مثری گم شد در همین تکثر راویان (شاه‌آبادی نویسنده، شاه‌آبادی مدرس، مسعود، ناصر، فریبا، نرگس و سامان) شکل می‌گیرد؛ البته نقش شاه‌آبادی مدرس خود بهانه‌ای است برای گسترش داستان و سؤال‌های پایانی‌اش از مسعود زمینه‌ساز داستانی دیگر می‌شود (شاه‌آبادی، ۱۳۹۱: ۱۰۱-۱۰۲). لاوزن (۱۳۸۰: ۶۳) یکی از مبالغه‌های آشکار در روایت را حضور چند راوی (بدون نشانه‌ای خودآگاهانه) می‌داند. راوی‌های چندگانه، در کنار دخالت و تعدی نویسنده، نشانه‌هایی هستند که به لایه‌لایه شدن متن کمک می‌کنند.

جهان واقعی و تخیلی در دو رمان *امپراتور کلمات* و *ادسون آراتنس...* با تلفیق ساحت نویسندگی و عمل نوشتن، در متن درونه‌گیری‌ها روایت می‌شوند. با تکنیک درونه‌گیری، نویسنده این ساحت‌ها/جهان‌ها را به‌شکل لایه‌لایه که بستری از بی‌پایانی را برای داستان رقم می‌زند، جلو می‌برد. درواقع «تمهید قصه درون قصه و درهم‌تافتگی راوی‌ها ابزارهایی برای پیش نهادن حلقویت نامتناهی است» (وو، ۱۳۹۰: ۲۰۷)؛ نیز رک. لاوزن، ۱۳۸۰: ۴۷-۴۸). داستان بزرگ ۲۰/ مادر در رمان *امپراتور کلمات*، شعر «نقشه جهان» یونسوک جونک، شاعر یازده‌ساله‌ای است که پس از حدود سی سال در ذهن نویسنده روایت می‌شود: «مشق من کشیدن نقشه جهان است/ تمام دیشب را نقاشی کردم/ اما هنوز نیمی از آن مانده است. اگر کشور تو نبود،/ اگر کشور من نبود/ و تمام جهان کشوری بزرگ بود/ چه آسان می‌شد نقشه جهان را کشید» (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۸). این خاطره دور داستان درونه‌ای را شکل می‌دهد که نویسنده در حال نوشتن آن است و با فصل «کتاب تازه» آغاز می‌شود. پسرک داستان در حال خواندن کتابی است که در صفحه‌ای از آن به شعر «نقشه جهان» می‌رسد. ماجرای کتاب درباره دختری چینی است به نام سانی که در کلاس جغرافیا با پاک‌کن مرزهای کشور چین را پاک کرده است. تبعات این اقدام و هم‌بسته‌هایی معنایی‌اش روایت درونه‌ای داستان را می‌سازد (همان:

۲۲-۷). داستان درونه‌ای دیگر بیرون آمدن سانی از سطرهای کتاب است. او با پسرک داستان همراه می‌شود تا به خواست نویسنده، به کره برود تا آن شاعر کره‌ای را پیدا کند. همه این درونه‌گیری‌ها در انتهای داستان به زیست اکنون نویسنده (داستان درونه‌ای دیگر) پیوند می‌خورد. در پایان داستان وقتی امپراتور، قایق‌ران، سانی و پسرک داستان مهمان نویسنده می‌شوند تا از زندان و اعدام نجاتشان بدهد، نویسنده در مرز دنیای واقعی و تخیلی — متن داستانی — گیر افتاده است؛ نه می‌تواند بی‌اعتنا باشد و نه کاری از دستش برمی‌آید. در پاسخ شخصیت‌های نگران و مضطرب می‌گوید: «متأسفانه این فصل آخر است و برای من امکان ندارد که آن را ادامه بدهم. «واقعیت تلخ دیگری» که آن‌ها از آن آگاهی نداشتند این بود که در «دنیای واقعی»، مسئولان هیچ‌یک از حکومت‌ها توجهی به نظرات نویسنده نمی‌کنند» (همان: ۹۳). این بازی فرداستانی، جهان‌ها را در متن و بطن یکدیگر پیش می‌برد و در ساحت درونه‌گیری، جنسی از درهم‌تنیدگی جهان‌ها را در دنیای نویسنده‌گی ترسیم می‌کند.

فرداستان جهانی را که متقابلاً متناقض‌اند، در برابر یکدیگر قرار می‌دهد. مؤلف وارد متن می‌شود و شخصیت‌ها وارد دنیای واقعی مؤلفشان می‌شوند. واژگان خودآگاهانه در مقام واژگان ظاهر می‌شوند تا بایستند و روی صفحات به‌راه می‌افتند تا مرتباً به زندگی مؤلف سر بزیند یا با خواننده وارد بحث شوند (وو، ۱۳۹۰: ۱۴۶-۱۴۷).

اکبرپور بارها سعی می‌کند به شخصیت‌های داستانش بقبولاند که واقعیت جاری امروز با واقعیت داستانی آن‌ها فرق می‌کند؛ اما تفهیم تمیز و تمایز دادن این جهان‌ها ناممکن می‌نماید: «سعی می‌کنم او را تا حدودی با واقعیت دنیای امروز آشنا کنم». می‌گویم: «دنیای امروز خیلی فرق کرده است». نویسنده در پاسخ پسرک که خیلی به سانی عادت کرده و از او می‌خواهد کاری برایشان بکند، می‌گوید: «فکر کردی قهرمان قصه امروزی بودن به همین سادگی است» (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۹۴). داستان درونه‌ای پایانی موقعیت خود نویسنده است که نگران است صبح دیر بیدار شود و به‌موقع کارت ورود نزد و این یعنی با سومین اخطار، ممکن است برای همیشه اخراج شود (همان: ۹۶). اتفاق بسیار مهم در متن درونه‌گیری‌های رمان *امپراتور کلمات* عملکرد سانی — پاک کردن

مرزهای کشور چین — به نوعی تحقق شعر شاعر کره‌ای است؛ ترسیم جهانی بدون مرز، خطوط، نقشه و دیوارهای متصلب؛ مضمونی که در یک سطح، دقیقاً همجنس و همسنخ با رمان فراداستانی است و در سطحی دیگر، در پویش و حرکت قهرمان‌های داستان، راوی و خود نویسنده در جهان‌های پیش‌رو اتفاق می‌افتد.

منطقه دگرشهری نوشتار پسامدرنیستی [...] بیش از آنکه فضا را بسازد، آن را ساخت‌شکنی می‌کند یا بهتر است بگوییم به‌طور هم‌زمان هم ساخته و هم ساخت‌شکنی می‌کند [...] فضایی که اطلس‌ها و دانش‌نامه‌های جهان واقعی آن‌ها را ناهموار و نامرتب نشان می‌دهند هنگامی که در متن‌های مکتوب در کنار هم نهاده می‌شوند تشکیل یک منطقه می‌دهند (مک‌هیل، ۱۳۹۵: ۱۱۸).

رمان *ادسون آراتنس...* با تصویر داستانی که نویسنده در ذهن پرورانده است، آغاز می‌شود؛ تصویری که باید به تدریج در خط‌های حلزونی که نویسنده بر کاغذ می‌کشد، گسترش یابد و یک داستان کامل شود. جهان داستانی نویسنده با حضور یک شخصیت فانتزی که از بطن داستان به بیرون جهیده است، به هم می‌ریزد. داستان حضور *ادسون آراتنس* و خرگوش هیمالیایی‌اش داستان درونه‌ای است در متن داستان اصلی نویسنده (رک. ۱-۴). داستان خود *آراتنس* و دوستانش در ابتدا موازی با داستان نویسنده و سپس درهم‌تنیده با آن جلو می‌رود و مرزهای واقعیت و خیال را به هم می‌ریزد. پس از مشاجره‌های بسیار با *ادسون آراتنس*، نویسنده سعی می‌کند به *ادسون* بقبولاند که در حال نوشتن داستان واقعی است و او و خرگوشش به درد داستانش نمی‌خورند:

چیزی که می‌دانم این است که شما نمی‌توانید اینجا باشید. این را مطمئنم. شاید بعداً بتوانم به‌عنوان یک شخصیت نوجوان جذاب، یک جایی توی یک داستان فانتزی است ازت استفاده کنم [...] ولی... اینجا... توی این داستان... اصلاً امکان ندارد. این یک داستان واقعی است و یک قهرمان واقعی هم دارد (خانیا، ۱۳۹۸: ۲۹).

نویسنده خودش را قهرمان داستانش می‌داند: «من خودم قهرمان داستان خودم... من دارم زندگی خودم را می‌نویسم. یک داستان واقعی» (خانیا، ۱۳۹۸: ۲۹ و ۶۰ و نیز ۳۱، ۳۳ و ۸۰-۸۱). نویسنده به‌زعم خویش می‌خواهد داستان واقعی خود را بنویسد و آگاه نیست که جهان‌های پراکنده در متن داستان در بستری از «لغزیدن‌ها، انتقال‌های بی‌مکت

میان یک همانی و همانی دیگر، یک یاد و یاد دیگر و یک فرهنگ و فرهنگ دیگر» (مک‌هیل، ۱۳۹۵: ۱۶۹) جلو می‌روند و روایت‌ها و نوشته‌ها را به یکدیگر اتصال می‌دهند. داستاں درونه‌ای دیگر داستاں زندگی پله — بچگی‌اش و ماجرای پدر و مادرش — است. تلاقی ماجرای پدر و مادر اِدسون و آتش زدن سینما رِکس، روایتی است که اِدسون نمی‌پذیرد و با بغض به نویسنده می‌گوید: «ما اشتباهی وارد نشده‌ایم. شما دارید اشتباهی یک چیز دیگری می‌نویسید» (خانیاں، ۱۳۹۸: ۷۱). نویسنده باور دارد چون داستاںش واقعی است، نباید به آتش زدن سینما رِکس بپردازد؛ اما اِدسون این روایت را دوست ندارد. پس از مشاجره‌های بسیار در فصل پایانی، اِدسون به نویسنده می‌قبولاند که مرزکشی بین داستاں واقعی و فانتزیی چقدر اشتباه و ناممکن است (همان: ۷۹). به تعبیر تودوروف:

اس‌واساس فانتاستیک آن است که هم درک و هم تعریف واقعیت خارج از داستاں را به حالتی بی‌ثبات و متزلزل درمی‌آورد. تمامی متون فرداستانی دقیقاً در همین وجوه تقلیل‌ناپذیر تقابل میان امر واقعی و امر غیرواقعی تردید می‌کنند و همین موضوع را به پرسش می‌کشند (وو، ۱۳۹۰: ۱۵۷).

۲-۲-۴. فرداستان تاریخ‌نگارانه و بینامتنیت

فرداستان تاریخ‌نگارانه با انتخاب رویدادها و شخصیت‌های واقعی از متن تاریخ و همچنین گزاره‌ها و شخصیت‌هایی از متون ادبی (جاگیری متون تاریخی و ادبی در قالب داستاں)، ساختارزدایی، بازنمایی و واسازی آن‌ها، هم قطعیت و حتمیت امر تاریخی را به پرسش می‌کشد، هم نشان می‌دهد که حقیقت واحد وجود ندارد و هم خواننده را به دنیای گفتمان، دنیای متن و بینامتن آگاه می‌سازد و تأکید می‌کند که شناسایی و شناخت او از گذشته صرفاً با بقایای متنی‌شده ممکن و محقق می‌شود (هاچن، ۱۳۸۳: ۳۰۰ و ۱۳۸۷: ۲۷۶-۲۷۸). هر سه رمان *امپراتور کلمات*، *وقتی متری گم شد* و *اِدسون آراتنس...* فرداستانی تاریخ‌نگارانه است که در بستری از شگردهای بینامتنیت، طنز، واسازی و جعل تاریخ و شخصیت‌هایش روایت می‌شود. در رمان *امپراتور کلمات*، یک بینامتن (شعر نقشه جهان) هم دلیل روایت داستاں می‌شود و هم پسرک داستاں اکبرپور را

همراه می‌کند تا با شخصیت‌های کتابی که می‌خواند، به‌دنبال شاعر کره‌ای این شعر برود؛ شعری که محتوایش و آرزوی شاعرش در یک کتاب داستان به‌وسیله یک دختر چینی، سانی، محقق می‌شود. او در کلاس جغرافیا با پاک کردن خطوط مرزهای کشور چین، همه تاریخ، سندیت و قطعیت‌های تثبیت‌شده ذهن انسانی را به هم می‌ریزد و به‌چالش می‌کشد: «معلم پیر همچنان که موهای بافته سانی را از پشت سر گرفته بود، او را به درون دفتر مدیر هل داد [...] و توضیح داد که سانی امپراتوری چین را از صحنه جهان پاک کرده است» (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۲۰-۲۱). نویسنده از پسرک می‌خواهد تا با سانی به‌دنبال شاعر کره‌ای برود. او به موانع و محدودیت‌های بشر که مانند دام‌های چندلایه او را محاصره کرده و امکان حرکت را از او گرفته‌اند، اشاره و تأکید می‌کند که او و سانی می‌توانند در پناه راز کلمات و سطرهای کتاب به متن تاریخ و بطن جغرافیا سفر کنند:

اگر می‌توانستم به‌راحتی از مرزهایی که واقعی هستند عبور کنم، از تو نمی‌خواستم که به‌دنبالشان بروی. برایش گفتم برای عبور از این همه شهرها و کشورها، علاوه بر مجوزها و مدارک بسیار به پول زیادی نیز احتیاج است که من مثل بیشتر مردم آن را ندارم [...] اما تو چون یکی از شخصیت‌های قصه من هستی، اگر کمی دقت کنی و هوش و حواست را به‌کار بیندازی، به‌راحتی می‌توانی از همه مرزها بگذری و او را ملاقات کنی (همان: ۲۵).

نویسنده به‌مدد طنز و آبرونی همه قطعیت‌ها و حتمیت‌های زیست تاریخی - جغرافیایی و قاعده‌های منجمد فکر بشری را در بستر تحقق شعر شاعر و عملکرد سانی به‌سنخه می‌گیرد. مدیر و معلم به استنادار شکایت کرده‌اند و او هم به امپراتور نامه می‌نویسد و با خائن و وطن‌فروش خواندن سانی، درخواست مجازات و اعدام او را طرح می‌کند. دقیقاً در همین زمان پسرک و سانی تصمیم می‌گیرند به کره سفر کنند و شاعر کره‌ای را بیابند. در بازنمایی تاریخ و رویدادهای آن، نویسنده با شگرد طنز و آبرونی امور قطعی و حتمی تاریخ را به‌ریشخند می‌گیرد و در بستری از انتقاد و طعنه، روایت خویش را می‌آفریند (آلن، ۱۳۸۹: ۲۷۵؛ هاچن، ۱۳۸۷: ۲۸۰).

بینامتنیت رمان وقتی مژگی گم شد و همچنین دلیل گم شدن مژگی گره می‌خورد با رمان *فرانکشتاین*. موجود عجیبی که هرکدام از اعضای بدنش مال یک مرده بود. مسعود در داستان تعریف می‌کند:

اتفاقی میان ایمیل‌های مژگی آن‌ها را دیده، گفت فرانکشتاین هم اسم یک آدم است و هم اسم یک جا. گفت فرانکشتاین جایی است شبیه یک شهر که به دست دخترها اداره می‌شود؛ دخترهایی که از سراسر دنیا می‌آیند. اسم رئیس آنجا هم فرانکشتاین است (شاه‌آبادی، ۱۳۹۱: ۷۹).

فرا داستان تاریخ‌نگارانه به‌مدد بینامتنیت، مرزهای تخیل را گسترش می‌دهد و هر امر تاریخی و ادبی را به‌مثابه امری داستانی به خواننده عرضه می‌کند؛ به‌تعبیر وو (۱۳۹۰: ۱۵۲)، مجموعه‌ای از جهان‌های بدیل را. بینامتنیت در متن روایت‌مندی بیانگر این مهم است:

مرزهای یک کتاب هیچ‌گاه مشخص نیست: یک کتاب، ورای عنوان، نخستین سطرها و نقطه‌های پایانی‌اش، ورای ترکیب درونی و شکل مستقل خود، به سطح نظامی از ارجاعات به دیگر کتاب‌ها، دیگر متن‌ها و دیگر عبارات می‌رسد. یک کتاب گرهی در میان یک شبکه است (هاچن، ۱۳۸۷: ۲۸۱).

رمان در اتصال به بینامتن رمان *فرانکشتاین* مری شلی به مفاهیم مشترکی پیوند می‌خورد و در پیوند با نام فرعی رمان / پرومته مدرن به متن اسطوره‌ای بزرگ‌تری. فرانکشتاین مری شلی پدری منحصر به فرد است؛ زیرا هیولا تنها مخلوقی است که از مادر زاده نشده؛ پس او هم پدری است که در یگانگی، دست‌کمی از فرزند خود ندارد. او یگانه خالق هیولاست (رک. هولکویست، ۱۳۹۵: ۱۴۵-۱۴۷). مژگی داستان شاه‌آبادی به سرزمین فرانکشتاین و به‌نزد او می‌رود؛ جایی و کسی که می‌تواند تولد و زایش جدیدی برای دختران رقم بزند؛ شهری متفاوت با شهروندان و بدنی ناهمگون. هم در بینامتنیت با شخصیت فرانکشتاین و هم اسطوره پرومته، الگوی تکرار شونده شورش علیه پیشینیان دیده می‌شود (همان: ۱۵۳). مژگی نیز به‌نشانه اعتراض و طغیان علیه خانواده، آن‌ها را ترک کرده و به فرانکشتاین پناه برده است. نویسنده - راوی با اشاره به رمان *فرانکشتاین*، چگونگی شکل‌گیری پیکره فرانکشتاین و بدقوارگی و وحشتناکی

او می‌گوید: «اینکه آقای فرانکشتاین که شهر دخترها را راه انداخته بود می‌گفت دخترهای آنجا قبلاً توی زندگی خودشان مرده بودند، اما توی شهر او هرکدام عضوی شده‌اند که برای خودش و دیگران کار می‌کند. حالا همه با هم یک بدن شده‌اند» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۱: ۸۴). نویسنده مفهوم استحاله را از جنسی دیگر از *رمان فرانکشتاین* وام می‌گیرد. در این *رمان*، هیولا ترکیبی است از تکه‌های بدن مردگان و در *رمان* حاضر، همه دخترها عضو و تکه‌ای هستند از یک پیکره بزرگ و هیولایی؛ هیولایی ترسناک که جنسی از گم شدن، نیست بودن و سیاهی را ترسیم می‌کند.

رمان اِدسون آران‌تس... هم با *قهرمان داستان/ پله* و همچنین واقعه آتش زدن سینما رکس آبادان، *فرا داستان تاریخ‌نگارانه* را به خواننده عرضه می‌کند. آن چیزی که در ابتدای *داستان ناگهان پریده* بود وسط اتاق نویسنده، خودش را این‌گونه معرفی می‌کند: «*اِدسون آران‌تس دو ناسیمتو، ولی شما بگو دیکو. توی خانه صدایم می‌زنند دیکو یا پله... پله، پله. بازیکن هزار و دویست و هشتاد و یک گله برزیل*» (خانیا، ۱۳۹۵: ۱۵). از آنجا که تاریخ در متن *فرا داستان بازنمایی* و *واسازی* می‌شود، شخصیت‌ها و اتفاق‌های مربوط به آن‌ها نیز با روایت جدیدی صورت‌بندی می‌شود. پله *داستان خانیا* پسر نوجوان سیاه‌سوخته موفرفری است که با پدرش در آبادان زندگی می‌کرد. پدر سینیور انجمن باغبان شرکت نفت بود که با یک فرنیسب موتورملخی در بست به آمریکای شمالی رفته بود تا یک دوره کوتاه مدت مبارزه با آفات گیاهی را آموزش ببیند (همان: ۵۳-۵۴). شخصیت‌ها و رویدادهای جهان واقعی در خیال‌پردازی، جعل، طنز و شگردهای نویسنده، آشکارکنندهٔ *برساختگی داستانی* تاریخ است (وو، ۱۳۹۰: ۱۵۳).

۵. نتیجه

ماهیت و زیستن در موقعیت آستانه‌ای، نوجوان را به *فرا داستان*، به‌مثابه امری سیال، ساختارشکن و قطعیت‌گریز، نزدیک‌تر می‌کند و روایت *فرا داستانی* به دلیل جهان لغزان و متغیر برای او انضمامی‌تر می‌شود. *رمان‌های امپراتور کلمات، اِدسون آران‌تس دو ناسیمتو و خرگوش هیمالیایی‌اش* و وقتی متری گم شد با شگردهای اتصال کوتاه، آشکار کردن *داستان نوشتن داستان*، گفت‌وگو با خواننده و شخصیت‌های *داستان*،

روایت درونه‌ای، بینامتنیت و... نوجوان را به‌مثابه سوژه فعال به خواندن متن فرامی‌خوانند. فرداستان تاریخ‌نگارانه با شگرد بینامتنیت نوجوان را با بسیاری از رویدادهای تاریخی و متون ادبی آشنا می‌کند و همچنین با ارائه شالوده‌شکنانه تاریخ در متن بازنمایی، واسازی، جعل و... با به‌سخره گرفتن قطعیت و حتمیت تاریخ، نوجوان را به این مهم آگاه می‌کند که حقیقت واحد وجود ندارد و حقایق روایت‌های متکثر و ناپایدار است. هر سه رمان با شگرد درونه‌گیری، خواننده را با درگیر کردن با لایه‌های روایت، در بافتی از راویان متفاوت به‌چالش می‌کشند و نوجوان را به‌مثابه سوژه خوانا و فعال به کشف متن و لذت از آن دعوت می‌کنند. خواننده نوجوان در هر سه رمان با سطحی از فروریزی قواعد و فراروی از شاکله‌های تثبیت‌شده روبه‌رو می‌شود. رمان *امپراتور کلمات* در تحقق یافتن شعر شاعر کره‌ای توسط سانی، نوجوان را به جهانی بدون مرز و چارچوب فرامی‌خواند؛ جهانی وری تمایزهای رنگی، نژادی، قومی و زبانی. روایت‌های مختلف و متکثر رمان وقتی مثری گم شد امکان نگرستن به یک اتفاق / مسئله را از زوایای مختلف پیش‌روی نوجوان می‌گذارد و لغزیدن جهان‌های روایی در رمان *ادسون آراتس...* بیانگر عدم تصلب و قطعیت است که جنسی از استمرار و تداوم و تغییر را رقم می‌زند و به نوجوان امکان دگرگونی دائمی را نوید می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Modernity formation
2. Deconstruction
3. Metanarrative
4. Epistemological
5. Ontological
6. Metafiction
7. Intertextuality
8. Historical Metafiction
9. Self-reflective
10. Self-reflection
11. The construction of language
12. Binary
13. Embedding

14. Representation
15. The subject in the process
16. Asymmetric dualism
17. Simultaneity
18. Short-circuit
19. Participation
20. Big story

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. تهران: فردا.
- اکبری‌پور، احمد (۱۳۹۲). *امپراتور کلمات*. تهران: پیدایش.
- اندرسون، والتر تروت (۱۳۸۰). «اینجا چه خبره؟» در *مجموعه مقالات پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربردها*. ترجمه حسینعلی نوذری. تهران: نقش جهان. صص ۷۳-۹۴.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱). *روایت شفاهی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.
- باقری، نرگس (۱۳۹۳). «بینامتنیت در فراداستان نوجوان قلب زیبای بابور نوشته جمشید خانیان». *مطالعات ادبیات کودک*. ش ۲. صص ۱-۲۴.
- پاشایی، روشنگر (۱۳۸۸). «فراداستان، زبان انگیزش تفکر در ادبیات کودک ایران، بررسی سه اثر از فرهاد حسن‌زاده». *نقد زبان و ادبیات خارجی*. ش ۲. صص ۱-۱۷.
- پاینده، حسین (۱۳۸۶). *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس*. تهران: هرمس.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*. تهران: نشر علم.
- جاویدشاد، مهدی و علیرضا نیکویی (۱۳۹۸). «نظریه‌ستیزی و نئوپراگماتیسم در اندیشه استیون نپ و والترین مایکلز». *فصلنامه نقد ادبی*. ش ۴۶. صص ۹۱-۱۲۶.
- خانیان، جمشید (۱۳۹۸). *ادسون آرانتهس دو ناسیمتو و خرگوش هیمالیایی‌اش*. تهران: کتاب طوطی.
- خجسته، فرامرز و فاطمه نیکخواه (۱۳۹۶). «پسامدرنیسم و بوپقیایی داستان کودک: تحلیلی روایت‌شناسانه از داستان آقازنگی و گریه ناقلا از فرهاد حسن‌زاده». *مطالعات ادبیات کودک*. ش ۱۶. صص ۷۸-۵۵.

- داهرتی، توماس (۱۳۸۷). «شخصیت‌پردازی در روایت پسامدرن» در *ادبیات پسامدرن*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز. صص ۳۰۳-۳۱۶.
- رویل، نیکلاس (۱۳۸۸). *ژاک دریدا*. ترجمه پویا ایمانی. تهران: نشر مرکز.
- شاه‌آبادی، حمیدرضا (۱۳۹۱). *وقتی متری گم شد*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- کانور، استوین (۱۳۸۷). «نظریه ادبی پسامدرن» در *ادبیات پسامدرن*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز. صص ۱۸۳-۲۳۰.
- کریم‌زاده، سپیده، ایرج اعتصام، منوچهر فروتن و محسن دولتی (۱۴۰۰). «تبیین مدلی برای روش طراحی معماری متأثر از مفهوم فراداستان». *دوفصلنامه روایت‌شناسی*. ش ۹. صص ۳۶۱-۳۹۰.
- کوال، استینار (۱۳۸۰). «مضامین پست‌مدرنیته» در *پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم*. تهران: نقش جهان. صص ۵۹-۷۹.
- کوهن، رالف (۱۳۸۷). «ژانرهای پسامدرن؟» در *ادبیات پسامدرن*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز. صص ۲۳۱-۲۶۰.
- لاوزن، ا. سارا (۱۳۸۰). «فراداستان: هر مقاله‌ای عنوانی دارد». ترجمه امید نیک‌فرجام. *فصلنامه فارابی*. ش ۴. صص ۵۷-۷۱.
- مالپاس، سایمون (۱۳۸۸). *پسامدرن*. ترجمه بهرام بهین. تهران: ققنوس.
- مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰). *فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- مک‌کافری، لری (۱۳۸۷). «ادبیات داستانی پسامدرن» در *ادبیات پسامدرن*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز. صص ۱۵-۴۴.
- مستروویچ، اس. جی. (۱۳۸۰). «تعریف مدرنیته و پست‌مدرنیته» در *پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم*. ترجمه حسینعلی نوذری. تهران: نقش جهان. صص ۳۰۳-۳۴۰.
- مک‌آفی، نونل (۱۳۹۸). *ژولیا کریستوا*. ترجمه مهرداد پارسا تهران: نشر مرکز.
- مک‌هیل، برایان (۱۳۹۵). *داستان پسامدرنیستی*. ترجمه علی معصومی. تهران: ققنوس.
- وو، پاتریشیا (۱۳۹۰). *فراداستان*. ترجمه شهریار وقفی‌پور. تهران: نشر چشمه.

- هاچن، لیندا (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان: فراداستان تاریخ‌نگارانه: سرگرمی روزگار گذشته*. گزینش و ترجمه حسین پاینده. تهران: روزنگار. صص ۲۵۹-۳۱۱.
- _____ (۱۳۸۷). «بینامتنیت، هجو و گفتمان‌های تاریخ» در *ادبیات پسامدرن*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز. صص ۲۷۵-۳۰۲.
- هولکویست، مایکل (۱۳۹۵). *مکالمه‌گرایی: میخائیل باختین و جهانش*. ترجمه مهدی امیرخانلو. تهران: نیلوفر.
- Akbarpour, A. (2013). *Emperor of the Words* (in Farsi). Tehran: Peydayesh.
- Akhavat, A. (1991). *Story's Grammar* (in Farsi). Tehran: Farda.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality* (in Farsi). Payam Yazdanjo (Tr.). Tehran: Markaz.
- Anderson, W. (2000). "What's Going on Here?" (in Farsi) in *A Collection of Post-Modernity and Post-Modernism Articles: Definitions, Theories, and Applications* Hosseinali Nozari (Tr.). Tehran: Naghsh-e-Jahan. pp. 73-94.
- Bagheri, N. (2014). "Intertextuality in Teenager Metafiction: Jamshid Khanian's *Babour's Beautiful Heart*" (in Farsi). *Children's Literature Studies*. No. 2. pp. 1-24.
- Bameshki, S. (2012). *Verbal Narration of Masnavi Stories* (in Farsi). Tehran: Hermes.
- Cohen, R. (2000). "Post-Modern Generes?" (in Farsi) in *Post-Modern Literature* Payam Yazdanjo (Tr.). Tehran: Markaz. pp. 231-260.
- Connor, S. (2008). "Post-Modern Literary Theory" (in Farsi) in *Post-Modern Literature* Payam Yazdanjo (Tr.). Tehran: Markaz. pp. 183-230.
- Docherty, T. (2008). "Characterization in Post-Modern Narration" (in Farsi) in *Post-Modern Literature* Payam Yazdanjo (Tr.). Tehran: Markaz. pp. 303-316.
- Holquist, M. (2016). *Dialogism: Mikhail Bakhtin & His World* (in Farsi). Mehdi Amir Khanlo (Tr.). Tehran: Niloufar.
- Hutcheon, L. (2004). *Modernism and Post-Modernism in Novel: Historiographical Metafiction: The Entertainment of Old Days* (in Farsi). Hossein Payandeh (Tr.). Tehran: Ruznegar. pp. 259-311.
- _____ (2008). "Intertextuality, Satire, and History Discourses" (in Farsi). in *Post-Modern Literature*. Payam Yazdanjo (Tr.). Tehran: Markaz. pp. 275-302.
- Javidshad, M., & Nikoye'e, A. (2019). "Anti-Theory and Neo-Pragmatism in Steven Knapp & Walter Benn Michaels" (in Farsi). *Literary Criticism*. No. 46. pp. 91-126.
- Karimzadeh, S., E'tesam, I., Forotan, M., & Dowlati, M. (2021). "Explaining a Model for Architecture Design Method Influenced by Metafiction Concept" (in Farsi). *Narratology Two Quarterly Journal*. No. 9. pp. 361-390.

- Khanian, J. (2019). *Edson Arantes do Nascimento and his Himalayan Rabbit* (in Farsi). Tehran: Touti Book.
- Khojasteh, F., & Nikkhah, F. (2017). "Post-Modernism and Children's Poetics; A Narratological Analysis of Farhad Hassanzadeh's *Mr. Rangi and Smarty Cat Story*" (in Farsi). *Children's Literature Studies*. No. 16. pp. 55-78.
- Kvale, S. (2000). "Post-Modernity Themes" (in Farsi) in *Post-Modernity and Post-Modernism*. Hosseinali Nozari (Tr.). Tehran: Naghsh-e-Jahan. pp. 59-79.
- Lawson, A. (2000). "Metafiction: Every Article has a Title" (in Farsi). Omid Nikfarjam (Tr.). *Farabai*. No. 4. pp. 57-71.
- Malpas, S. (2009). *Post-Modern* (in Farsi). Bahram Behin (Tr.). Tehran: Qoqnu.
- Masterovitch, S. (2000). "The Definition of Modernity & Post-Modernity" (in Farsi) in *Post-Modernity and Post-Modernism*. Hosseinali Nozari (Tr.). Tehran: Naghsh-e-Jahan. pp. 303-340.
- McAfee, N. (2019). *Julia Kristeva* (in Farsi). Mehrdad Parsa (Tr.). Tehran: Markaz.
- McCaffery, L. (2008). "Post-Modern Fiction Literature" (in Farsi) in *Post-Modern Literature*. Payam Yazdanjo (Tr.). Tehran: Markaz. pp. 15-44.
- McCarrick, I. (2006). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories* (in Farsi). Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi (Trans.). Tehran: Agah.
- McHale, B. (2016). *Post-Modernist Fiction* (in Farsi). Ali Ma'soumi (Tr.). Tehran: Qoqnu.
- Modarresi, F. (2010). *Descriptive Dictionary of Criticism and Literary Theories* (in Farsi). Tehran: Human Sciences Institute & Cultural Studies.
- Pashae'e, R. (2009). "Metafiction: The Language of Provoking Thought in Iran's Children Literature; Study of three Works of Farhad Hassanzadeh" (in Farsi). *Criticism of Foreign Language and Literature*. No. 2. pp. 1-17.
- Payandeh, H. (2007). *Post-Modern Novel and Movie: A Look on the Structure and Devices of the Movie Mix* (in Farsi). Tehran: Hermes.
- Royle, N. (2009). *Jacques Derrida* (in Farsi). Poya Imani (Tr.). Tehran: Markaz.
- Shahabadi, H. (2012). *When Mojoy got Lost* (in Farsi). Tehran: The Center for Education of Children and Youth.
- Tadayoni, M. (2009). *Post-Modernism in Iran's Fictional Literature* (in Farsi). Tehran: Elm.
- Waugh, P. (2011). *Metafiction* (in Farsi). Shahriar Vaghfipour (Tr.). Tehran: Cheshmeh.

