بزرگداشت نابوکف

فراداستان؛ «هر مقاله‌ای عنوانی دارد»

سارا. ا. لاوزن، ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام

یک بار مردی جوان و خشمگین پدرش را در باغ خودِ او روی زمین خِرکش می‌کرد. سرانجام پیرمرد غرغرو فریاد زد: «بایست، بایست! من پدرم را پشتِ این درخت نکشیدم.»

گرترود استاین، *تکوین امریکایی‌ها*

بعضی چیزها همیشه با ما خواهند ماند. داستان‌ها و پدرها. حیوانات خانگی. رومانیایی‌ها. (بله، حتی گاوهای افسانه‌ای و فرشته‌ها). گرایش به یقین و نیاز به تناقض. ناگزیر بودن به داوریِ خویشتن در محکمه‌ی سنت. سایه‌روشنِ ـ مرزهای متغیر و حدود دست‌نیافتنیِ ـ دنیا و هنر. (این آینه. آن طبیعت). سنت و تداوم. و با این همه پیش‌تر نرفتن از آن‌جا که پدر رفته است. پست‌مدرنیسم زیر بارِ سنگین «حالت پدرانه‌ی عظیمِ مدرنیسم» ـ ا. وایلد.[1] پدر، و بچه‌اش که شب جایش را خیس می‌کند. زیر سؤال بردنِ خود و اطلاعاتمان، دلایل و حاصل کارهایمان. روایت از کارهای اولیه و ویژه‌ی بشر است. بابا، برای ما قصه بگو! اما اکنون به نظر می‌رسد کم‌تر مطمئن و بیش‌تر خشمگینیم. احساس می‌کنیم طرد

شده‌ایم. (به‌وسیله‌ی داستان؟ یا داستانگوها؟)
اما چه کسی را می‌توانیم مسؤول مخمصه‌ای بدانیم که در آن گرفتار آمده‌ایم؟ آن پیرمردِ روی کولمان. اعتراض‌های خاموشمان در حالی که صورت خود را به بالش می‌فشریم بی‌فایده است، چراکه مدرنیست‌ها همه رفته‌اند، یا ظاهراً دیگر لولهنگشان آب برنمی‌دارد. تقصیر کیست که آن‌ها کارنامه‌ی قرن بیستم ما را تر و تمیز کف رفتند؟ ظاهراً ما تنها چیزی هستیم که برجای مانده است. خصومت‌هایی در کار است. احساس غبن می‌کنیم. فقط حرکاتی را به طور خودکار انجام می‌دهیم، باباروی کول، رفتن به باغ، تالاپ. و در عین حال خوب می‌دانیم که چیزی عایدمان نخواهد شد. رفتن آهنگش را از دست داده، سفر هدفش را، و آیین و مناسک ثبات و ایمانش را. دلایل، دیگر اهمیتی ندارد. چطور می‌توانیم به باغ برویم وقتی پدری واقعی نداریم که آن‌جا رها کنیم؟

هرایِن وازگان برجانش افتاد.

چرا هیچ واژه‌ی محترمانه و مؤدبانه‌ای وجود ندارد؟

ویلیام گاس، زن تنهای ویلی مسترز

خب، خلاصه‌اش کن. بله، فراداستان اصطلاحی صوری است: «یعنی اگر به یک خواننده یا حشره‌شناس یا ناقد، متنی را بی‌هیچ اطلاعات اضافه و کمکی بدهید، بازهم می‌تواند بگوید: «آه، بله، این‌جا قدری فراداستان هست. می‌توانید آن را به وضوح در فصل اول و نقاط روشنِ روی بال‌ها ببینید.»[۲] قدری پیش‌تر باید این‌طور می‌گفتند: ویژگی فراداستان اهمیت و برجستگیِ تمهیدات فراداستانی است. عنصر یا تمهید فراداستانی جنبه‌ای از نوشتار، خوانش، یا ساختار اثر را به پیش‌زمینه و مرکز توجه می‌آورد که بنا بر معیارهای کاربردیِ داستان‌نویسی (واقع‌گرایانه) باید در پس‌زمینه باشد؛ یا تمهید فراداستانی خود همان جنبه‌ای است که به مرکز توجه تبدیل شده است. فراداستان از فنونی بهره می‌گیرد تا به *طور نظام‌مند* مقام و اعتبار خود به مثابه داستان را ارتقا دهد. بنابراین فراداستان بیش‌تر اصطلاحی صوری است تا تاریخی، و ملک طلق پست‌مدرنیسم (یا مدرنیسم) هم نیست.

همواره پیرامون فراداستان شبکه‌ای از اصطلاحات هست: تجربی و نوآورانه، آوانگارد، بازی، غیرواقعی یا ناواقعی، مخرب، ضد، نئو، پارا [در کنار]، فرا، اَبَرداستان، پساواقع‌گرایانه، پسامعاصر، رمان درونگرا، رمان خودزا [self-begetting: که خود را به وجود می‌آورد]، و داستانِ نو.[۳] پاراگرافی کوتاه که بسته به فضای موجود، زبان متن و صاحبان آن را توصیف می‌کند. مخصوصاً توجه کنید به تلاقیِ نوآوری و فراداستان.[۴] سپس بازگشت به صحت داستان. پرهیز از کار اشتباهِ استخراجِ قواعد و اصول نقد، از اشکال داستانیِ متفاوت با اشکالی که امروزه مد نظرند. رمان‌های فراداستانی رمان‌های کاوش‌اند: آن‌ها ابزارِ بررسی و درکِ خود، به علاوه‌ی نقدِ مقام و مرتبه‌ی کنونیِ گونه‌های ادبی، را در درونِ خود دارند.

عنوان این بخش چیست؟

«درختان. "فکر می‌کنم هرگز نخواهم دید خط فاصله‌ی شعری به زیبایی یک درخت".»

دانلد بارتلمی، «جهش»

«ای ویرگولِ خدا، از خود آگاهی بیزارم.»

جان بارت، «عنوان»

فراداستان، دستخوشِ بسیاری سوءتفاهماتِ بی‌اساس و تناقضات بی‌ضرر است. داستان «خودآگاه» اثری نامطلوب دارد: یعنی پیش‌پاافتاده و خودشیفته و منحط است. داستان «خود ارجاع» ممکن است با «فراداستان» مترادف باشد یا فاقد مدلول باشد، اما به هر حال همان داستان خودآگاه که زیرمجموعه و مقوله‌ی محدودتری از فراداستان است، نیست. متن می‌تواند، بی‌آن‌که خودآگاه باشد، خود ارجاع باشد. داستانِ خودآگاه آشناترین و نمونه‌ای‌ترین و بارزترین نوع فراداستان است، اما فقط بخشی از آن به شمار می‌رود. داستان خودآگاه ـ که اغلب ناقدان هنگام صحبت از «فراداستان» به آن اشاره می‌کنند ـ در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ رواج یافت و در آثاری چون *گمشده در بازی خانه‌ی* جان بارت به اوج خود رسید. دیگر نمونه‌های شاخص داستانِ خودآگاه عبارت‌اند از *At Swim-Two-Birds*(۱۹۳۹)، اثر فِلن

اُبراین، و *دغدغه‌ی مولیگان* (۱۹۷۹)، اثر گیلبرت سورنتینو. نوشتن درباره‌ی نوشتن ـ برای جاانداختنِ پرسشِ آشکار متن از خود» به عنوان هنجار و معیار ـ ما را برای دریافتِ داستان خود ـ ارجاع، از نوعِ پنهان‌تر و در نتیجه جالب‌ترِ آن، آماده می‌سازد.

چگونه فراداستانی است؟

درجه و نیت. آن‌چه رمان را فراداستان می‌سازد کاربرد فراوان و نظام‌مندِ تمهیداتِ فراداستانی است. گنجاندنِ یک یا دو لحظه‌ی فراداستانی در رمان ممکن است خواننده را تکان دهد [و از دنیای داستان خارجش کند]، اما به کل رمان صبغه‌ای فراداستانی نمی‌دهد. برای مثال، در رمان *اسباب‌بازی فروشیِ سیار* (نوشته‌ی ادموند کریسپین) که یک داستان معماییِ سبک، اما به طور کلی سنتی و قراردادی است، فِن (قهرمان رمان) هنگامی که وقتی اضافه‌گیر می‌آورد به دنبال عنوانی مناسب برای کتاب نویسنده‌اش می‌گردد: «قتل در کمین دانشگاه... خون روی خمپاره‌انداز. فِن باز می‌گردد». این همان خودآگاهی و چارچوب‌شکنیِ نمونه‌ایِ فراداستان است، اما لحظه‌ای بیش دوام ندارد و به اعتبار آن نمی‌توان این اثر را فراداستان به حساب آورد.

پس در این رمان به میزان فراداستانی بودن توجه نشده است، همان‌طور که در برخی از آثار، نیت فراداستان نوشتن نیز در کار نیست، و آن وقتی است که تمهیدات فراداستانی نه برای ترغیب خواننده به تأمل در باب غیرطبیعی بودنِ تمهیدات قراردادیِ ناتورالیسم، بلکه بیش‌تر برای خلق حال و هوا و تأثیری غریب و یا تثبیتِ داستان واقع‌گرایانه ـ نمادین به کار می‌روند. برای مثال، برخی از ناقدان *دنیا از دیدگاهِ گارپ* (۱۹۷۸)، اثر جان ایروینگ، و *هتل سفید* (۱۹۸۴)، اثر د. م. تامس، را فراداستان می‌دانند. اما تمامی تمهیداتی که در این دو رمان به کار رفته در جهتِ اثباتِ داستان یا پیامی کاملاً سنتی و غیرخودآگاه عمل می‌کنند. دست‌کم یکی از پیام‌های تمامی رمان‌های کاملاً فراداستانی این است: «هنر، غیرواقع و نیرنگ است.» درواقع هنگام مطالعه‌ی این‌گونه آثار، به طریقی آگاه می‌شویم که هر پیامی را به واسطه‌ی پردازش و بررسیِ زبان توسط نویسنده و خواننده دریافت می‌کنیم. در اثر فراداستانی، تمهیدی که به خود (و به ما) اشاره می‌کند در کل رمان اهمیت و معنایی چشمگیر دارد.

حال خودِ شیوه‌ها را بررسی می‌کنیم، همان تمهیدات فراداستانیِ موضعی که (به میزان کافی و با نیت اصیل و واقعی) به فراداستانی بودنِ کل اثر منتهی می‌شوند. و می‌خواهیم آن‌ها را نه به صورت انتزاعی و در خلأ، بلکه آن‌طور که به واقع به کار رفته‌اند، بررسی و لحاظ کنیم. بنابراین بحث ما متکی است به نمونه‌ها و مثال‌ها؛ و نمودار مورد استفاده‌ی ما باید بیانگر طبقه‌بندیِ فنون، نه کتاب‌ها، باشد و شالوده‌ای را برای مشاهده و بررسی منظمِ گستره‌ی امکانات جالبِ فراداستان در اختیار ما بگذارد. تمامی نمودارها در دنیایی آرمانی کاربرد دارند. در این مقاله ما به جای ذکر مقوله‌های خاص، گرایش‌ها و نشانه‌ها را مطرح می‌کنیم، و به پیروی از فضای فراداستان‌های واقعی، از خوانندگان می‌خواهیم که قلم به دست گیرند و خود نمونه‌هایی را به روی کاغذ بیاورند.

تیپ‌شناسیِ ما شکل مبسوط تیپ‌شناسیی است که لیندا هاچین در *روایت مبتنی بر خودشیفتگی* (۱۹۸۴) پیشنهاد کرده است. بررسی او از تیپ‌های صوریِ خود ارجاعی، متضمن دو ویژگیِ دوگانه‌ی متقاطع است که به یک طبقه‌بندیِ چهارگانه می‌انجامد. هاچین در یک بُعد میان متونی که *از لحاظ روایی* [diegetically] خودآگاه‌اند (آگاه از فرایندهای روایی خودند) و متونی که *از لحاظ زبانی* خود ارجاع‌اند، تمایز قایل می‌شود. (او از واژه‌ای diegtic به جای واژه‌ی مرسوم «روایی» استفاده می‌کند تا بی‌اعتبار بودن شکافِ میان فرایند داستان‌گویی و فراورده‌ی آن، یعنی داستانی را که نقل می‌شود نشان دهد.) و در محور دیگر خودشیفتگی *آشکار* (یا مضمونی) را از خودشیفتگی نهان (که خودشیفتگیِ ساختاری یا درونی یا متحقق نیز نامیده می‌شود) تفکیک می‌کند.[۵]

تیپ‌شناسی خودشیفتگی متنی (هاچین)

	پنهان	آشکار
روایی		
زبانی		

ما مقوله‌های او را قدری بسط می‌دهیم. مقوله‌ی «آشکار» ما با مقوله‌ی «آشکار» او همخوانی دارد، و مقوله‌ی «مبالغه» ـ «تقلیل» ـ «غریب» در نمودار ما شکل گسترده‌ی مقوله‌ی «پنهان» اوست. در پایین نمودار، «زبان» و «رسانه» را اضافه می‌کنیم که همان مقوله‌ی «زبانی» اوست، و باقی مقوله‌های ما زیرمجموعه‌ی مقوله‌ی «روایی» او هستند که عبارت‌اند از روایت و دیدگاه؛ محتوا که خود به مقوله‌های پیرنگ و کنش، شخصیت‌پردازی، زمان و مکان و مضمون تقسیم می‌شود؛ و ساختار. این مقوله‌ها به نیت نمایشِ سردستی وجوه آشنای داستان واقع‌گرایانه‌ی کلاسیک اضافه شده‌اند. خطوطِ نقطه‌چین در نمودار ما بازسازیِ طبقه‌بندی چهارگانه‌ی هاچین است.»[۶]

روش‌های فراداستان برای انتقال فنون قراردادی و سنتی به پیش‌زمینه و کانون توجه عبارت‌اند از مبالغه در این فنون، سرکوب آن‌ها، وارونه نمودن یا تحریف آن‌ها، و البته بررسی و بحث آشکار و مستقیم درباره‌ی آن‌ها. در نمودار ما، تمامی مقوله‌ها قابل تغییر و بسط و جرح و تعدیل‌اند، چراکه می‌خواهیم در این‌جا فقط شمایی کلی از مبحث ارایه کنیم، نه نظریه‌ای محکم که مو لای درزش نمی‌رود.[۷]

روایت و دیدگاه

بنا بر یکی از پیش فرض‌های رئالیسم، همواره راوی یا نویسنده‌ای پنهانی و تلویحی هست که کمابیش ثابت و به نفع ما پشت پرده پنهان شده است. دیدگاه اساساً غیرخودآگاه، اول شخص، سوم‌شخص دانای کل، و سوم‌شخص دانای جزء است که همگی با ثبات و معتبرند، و اگر غیرقابل اعتماد باشند، به آسانی لو می‌روند. راوی ـ دوست یکی از قراردادهای درونی و ذاتیِ داستان است که به گونه‌ای متناقض ما را ترغیب می‌کند به توهم پیش روی خود اعتماد کنیم.

گونه‌شناسیِ تمهیداتِ فراداستانی

	مبالغه	غیبت یا تقلیل	ابهای غریب	خودآگاهی آشکار
روایت و دیدگاه				
محتوا: پیرنگ ـ کنش				
شخصیت‌پردازی				
زمان و مکان				
مضمون				
ساختار				
زبان				
رسانه				

یکی از مبالغه‌های آشکار در روایت، حضور چند راوی (بدون نشانه‌های خودآگاهانه) است، مانند رمان *همچنان که می‌میرم* (اثر ویلیام فاکنر). راوی‌های چندگانه، دخالت و تعدیِ نویسنده، و نشانه‌ها و علایم قراردادن بی‌واسطه‌ی خواننده می‌توانند در یک گستره، از درون چارچوب داستان تا اختلال آشکار در دنیای داستان، عمل کنند. کشمکش و تقلای «منِ چندپاره» برای دستیابی به صدایی واحد و منحصر به فرد، داستان چهارمین رمانِ ریموند فِدِرمن، *صدای درون گنجه* (۱۹۷۹)، است. حضور بازدارنده و صدای برجسته‌ی مدیر بی‌نام در رمان *اختلال در نور ستارگان* (۱۹۸۰)، اثر گیلبرت سورنتینو، به شخصیت‌ها سیخونک می‌زند، پرسش‌هایی مهم از آن‌ها می‌کند، برای گفت‌وگوهایشان پانویس می‌دهد، و به‌طور کلی توجه ما را از داستان کلیشه‌ای و جذاب آن‌ها به سوی خودِ کتاب معطوف می‌کند.

راوی غایب رمان *حسادت* (۱۹۶۵)، اثر آلن رُب گریه، بهترین نمونه‌ی تقلیل در روایت است، [در این رمان]، ما همه‌ی جزییات را از دیدگاهی خاص مشاهده می‌کنیم ـ در راهروها قدم می‌زنیم، مکان‌ها را می‌بینیم، نوشیدنی مزمزه می‌کنیم، و شاهد یک خیانت و زنای احتمالی هستیم ـ اما در کتاب هرگز به این راویِ نقطه‌نظر مستقیماً اشاره نمی‌شود. و حال که حرف از غیبت راوی به میان آمده، باید به صداهای دارای منشأ نامعلوم در روایت‌های ساموئل

بکت نیز اشاره کنیم، صداهایی که در اتاق‌های خالی (خاکستردانِ مرده) آن‌قدر می‌گویند تا جانشان درمی‌آید. در داستان «پزشک‌منقار»، اثر اریک باسو، دیدگاهی مرموز و متحرک ـ هم‌چون یک دوربین فیلم‌برداریِ رها شده روی دالی ـ راهنمای مادر مه است؛ یک «مرد یا زن یا شیء» متفکر (و گه گاه «تو») که غیرمادی شده، توضیح‌ناپذیر است، و شاید در حال رویا دیدن باشد.

دیگر نمونه‌ی تقلیل در روایت *فقدان* روایت آشکار است در دیالوگ‌های نابِ داستان‌های پسران بارتلمی، فردریک و دانلد («داستان‌گوها» اثر فردریک، و رمان *روزهای بزرگ* اثر دانلد). شاید دیالوگ‌های «خرده گفت‌وگو» [sub-conversation] در رمان *میوه‌های طلایی* (۱۹۶۵)، اثر ناتالی ساروت، و روایت چند شخصیتی در گفت‌وگوهای استراق سمعیِ رمان *جی*. *آر* (۱۹۷۵)، اثر ویلیام گریس، از همین سنخ باشند. از دیگر نمونه‌های روایتِ حداقل، متن‌های دارای فهرست‌های بی‌معنا و پرسش‌نامه‌های فراوان است. (هم‌چون پرسش‌نامه‌ای که در میانه‌ی رمان *سفیدبرفی*، اثر دانلد بارتلمی، آمده است.) «دیدگاه صفر» نام تمهیدی است که در متونی چون «شخصیت چندوجهیِ مینه سوتا، آزمون تشخیص در دو بخش» (اثر ا.ب. پالسن، ۱۹۷۴) و «کتاب‌ها پس از نمایشگاه شمرده می‌شوند» (اثر استیوارت جاستمن) و «اطلاعات غذایی برای هر پرس» (اثر مارسیا اَدَمسِن) به کار رفته است. همه‌ی این فنون به شکل سند و مدرک، استتار و ارایه شده‌اند (گرچه اسنادی پوچ و بی‌ارزش) و به فایده‌ی خود برای خواننده تنها اشاره‌ای گذرا کرده‌اند.

«روایت مشکوک» در میان غیبت یا تقلیل روایت و اجرای غریب قرار می‌گیرد. این تکنیک به تکنیک واقع‌گرایانه‌ی «راوی غیرقابل اعتماد» شباهت دارد، اما دومی از لحاظ غیرقابل اعتماد بودن بسیار عقلایی‌تر، تبادل‌پذیرتر، و معتبرتر است. روایت مشکوک با استفاده از کلماتی چون «احتمالانه»، «شاید»، و «ممکن است»، و (به گونه‌ای متناقض) کلماتِ اطمینان (که اطمینان‌بخش نیستند) چون «بی‌شک»، «البته»، و «مطمئناً» صحتِ روایت را زیر سؤال می‌برد. این تکنیک در بسیاری از رمان‌های نوی فرانسوی و به‌ویژه *چشم‌چران* (۱۹۶۳)، اثر آلن رُب گریه، به کار رفته است.

روش‌های فراداستان برای انتقال فنون قراردادی و سنتی به پیش‌زمینه و کانون توجه عبارت‌اند از مبالغه در این فنون، سرکوب آن‌ها، وارونه نمودن یا تحریف آن‌ها، و البته بررسی و بحث آشکار و مستقیم درباره‌ی آن‌ها

وقتی عمل روایت ـ گفتنِ داستان ـ بخش اعظم موضوع داستان را به خود اختصاص دهد، وارد قلمروِ خودآگاهیِ آشکار شده‌ایم. در چند داستان از مجموعه‌ی *گمشده در بازی‌خانه* (۱۹۶۸)، اثر جان بارت، راوی (ها) یا نویسنده (ها) آشکارا سرگرمِ عمل تصنیف است (هستند). رمان *دوبل یا هیچی* (۱۹۷۱)، اثر ریموند فدرمن، با تقلای دست‌کم سه گوینده برای به دست گرفتن مهارِ متن آغاز می‌شود. از دیگر تمهیداتِ این قلمرو، دراماتیزه کردن آشکارِ خواننده است، هم‌چون صفحات آغازین رمانِ *اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری* (۱۹۷۹)، اثر ایتالو کالوینو.

محتوا

پیرنگ و کنش

فرضیات قراردادیِ این مقوله عبارت‌اند از این‌که همیشه نوعی پیرنگ ـ حادثه وجود دارد، زمان دست‌کم از لحاظ منطقی بااثبات و پیوسته (قابل ردیابی) است، حادثه واقع‌گرایانه و پذیرفتنی ـ علت و معلول ـ است، و همگی حوادث به معنایی الزاماً مبهم، کلی، یا «ارگانیک» با یکدیگر همخوانی دارند و جفت و جور می‌شوند تا تمایل و نیاز ما به الگو و مدل ارضا شود.

کثرت حوادث غالباً به تقلیل پیرنگ واقعی می‌انجامد و مانع تشخیص نقشِ قالی توسط خواننده می‌شود. در این‌جا روایت سرگردان مانع وحدت و انسجام می‌شود و با مشکلِ

برقرار کردن ارتباط میان امور روبه‌رو می‌شویم که مشخصه‌ی رمان *فینگانزویک* [اثر جیمز جویس] است. رمان وی [V] (۱۹۶۳)، اثر تامس پینچن، کثرت حوادث را در کنار امکان برقراری ارتباط کلی نشان می‌دهد و در عین حال بخش مهمی از موضوع خود را به جست‌وجو برای ارتباط اختصاص می‌دهد. کتاب‌هایی هستند که عملاً حایز تمامی عناصر پیرنگ ـ ارتباط، تداوم، علت و معلول، سرگرمی منتج از حوادث، انسجام ـ هستند، اما در پایان این احساس را در ما به وجود می‌آورند که یک پای کار می‌لنگد و وقت خود را صرف خواندنِ داستانی آبکی و بی‌سروته کرده‌ایم. از این جمله‌اند سه کتاب مبسوطِ هری میتوز به نام‌های *نوگروی‌ها* (۱۹۶۲)، *تلوت* (۱۹۶۶)، و *غرق شدن استادیوم اُدر اودک* (۱۹۷۵).

هنگامی که تمهید تقلیل یا غیبت پیرنگ پیوستگیِ متن را به سطح جملات منفرد تنزل می‌دهد، به متنی می‌رسیم که برخی آن را شعر منثور نامیده‌اند

ذیل مبحث «ساختار» نوعی غیبت یا تقلیل پیرنگ ـ وابستگیِ آن به اصلی سازمان‌دهنده و غیرواقع که از بیرون بر آن تحمیل می‌شود ـ بررسی می‌شود. گه گاه تمهیدی فراداستانی نقشِ مکملِ پیرنگ یا خط داستانی را بازی می‌کند، مانند تمهید پرسش و پاسخ که در رمانِ مفتش (۱۹۶۷)، اثر رابرت پینجت، استفاده شده است. و گهگاه روابط عِلی جای پیرنگ را می‌گیرد، مثل داستان «گوسفند»، اثر پاملا زولاین[۸]. نوع دیگر غیبتِ شکل کلی مونتاژ یا کُلاژ است. کتی اَکِر در رمان *انتظارات بزرگ* (۱۹۸۳) این نوع را «سرقت ادبی» می‌نامد: متونی ساخته شده از بخش‌ها یا تکه‌هایی برگرفته از منابع گوناگون (که برخی اصیل و دست‌اول‌اند) که با ترکیبی جدید در کنار هم قرار گرفته‌اند. این ترکیب جدید ممکن است محصولِ اتفاق باشد، یا الگوبرداری، یا تعیین آگاهانه و هنرمندانه‌ی هر قطعه.[۹]

دغدغه‌ی مولیگان (۱۹۷۹)، اثر گیلبرت سورنتینو، آش درهم‌جوش و غیرعادیی است از متن در متن، فهرست، جناس، شعر، نامه‌ی عدم پذیرش، و پیرنگ‌ها و شخصیت‌های عاریتی (مارتین هلپین زمانی برای جیمز جویس کار می‌کرد، نِد بیومونت برای دشیل هَمِت، دیزی بوکانن برای ف. اسکات فیتز جرالد اما داریم تند می‌رویم). *خروج اضطراری* (۱۹۷۸)، اثر کلارنس میجر، مونتاژ قطعات منفصلی است از فانتزی، رویا، تصاویر، حکایات، سورئالیسم و داستان. این رمانِ «درِ باز» (یا درِ گردان) در مناسبت با اصلِ تنوع صوری عمل می‌کند، اصلی که همه نوع اجتناب موقتی از قواعد معمولِ ثابت و یکپارچگی و ژانر را مجاز می‌شمارد. *خروج اضطراری* در برداشت‌هایی کوتاه و ناپیوسته و در واحدهایی نوشته شده از یک جمله‌ی واحد تا قطعاتِ سه یا چهارصفحه‌ای این برداشت‌ها آن‌قدر به کمال درهم تنیده شده و توالیِ آن‌ها آن‌قدر تصادفی است که تمامیِ جملات فاقد قرینه‌ی لفظی به نظر می‌رسند.

هنگامی که تمهید تقلیل یا غیبت پیرنگ پیوستگیِ متن را به سطح جملات منفرد تنزل می‌دهد، به متنی می‌رسیم که برخی آن را شعر منثور نامیده‌اند. از این میان نمونه‌ای که شایسته‌ی اصطلاح ستایش‌آمیز «داستان» نیز هست رمان *ketjak* (۱۹۷۸)، اثر ران سیلیمن، است با این حال پیوستگی جزییِ گسترده‌تر با نشانه‌هایی از پیرنگی منسجم ممکن است باعث ناکامیِ اثر و نرسیدن به یکپارچگی کلی شود؛ نمونه‌ی این امر را می‌توان در رمان پیش‌بینی (۱۹۸۴)، اثر فردریک تِدکَسِل، دید.

ساده‌ترین نوع اجرای غریب پیرنگ بهره‌گیری از گروتسک است: داستانی غیرمتحمل با حوادثی زشت و هولناک یا آشکارا غیرممکن. در این مورد، بخش «بسته‌ی مچ‌ها» در رمان *اجزای متحرک* (۱۹۷۵)، اثر استیو کاتز، به یاد می‌آید. بهت‌آورترین نوع اجرای غریب افزودنِ نکات سازگار و نامنسجم به داستان است: اطلاعات متناقض، صحنه‌های بیجا، و فلاش فورواردها و فلاش‌بک‌های پیچیده که به رغم تلاش خواننده در پیرنگی یکپارچه خلاصه نمی‌شوند. رب گریه از این تکنیک به‌ویژه در رمان‌های *حسادت* (۱۹۵۹) و

خانه‌ی قرار ملاقات (۱۹۶۶) آگاهانه استفاده کرده است.
اما مهم‌ترین نوع اجرای غریبِ پیرنگ ناواقع‌گرایی و غیرواقع‌گرایی است، انکار کلی یا جزیی این امر که داستان برای کسی در جایی اتفاق افتاده یا می‌توانست اتفاق بیفتد، عدم ترغیب خواننده یا همکاری با او در چشم‌پوشی از ناباوری. نویسنده‌ی غیرواقع‌گرا می‌گوید که بفرمایید، *باور نکنید!* به هر حال حق با شماست، *این داستان واقعی نیست.* برای این مورد، هیچ نمونه‌ی منحصر به فردی سراغ نداریم. اما گونه‌ای غیرواقع‌گرایی هدف تمامی تکنیک‌های فراداستانی است که در این مقاله به آن‌ها اشاره شده است.

شخصیت‌پردازی

مکتب کوتوله‌ها در بوطیقای فراداستان به غرابت کلی محتوا شناخته می‌شود، و این غرابت می‌تواند ناشی از شخصیت گروتسک، مضمون غریب، یا زمان و مکانِ خیالی باشد. ظاهراً این اصطلاح اولین بار پس از انتشار داستان «خون‌دهنده»، نوشته‌ی هارولد جافی، به کار رفته است. (از اولین نمایندگان این مکتب و طلیعه‌ی فراداستان *رمانِ ترانه‌ی کافه‌ی اندوهبار* [۱۹۴۴] و با اندکی اغماض، *بازتاب در چشم طلایی* [۱۹۴۱] است). در این‌گونه آثار نکته‌ی مهم حضور گوژپشت‌ها، روسپیانی با قلب‌های طلا و پاشنه‌های صناری قرمز، خرس‌های کیسه‌دار، نازی‌ها، توالت‌ها (و البته کوتوله‌ها) نیست، مهم این است که کار خاصی با آن‌ها نمی‌شود. حضور آن‌ها در داستان برای تأکید بر حداعلایِ تجربه در مقابل نکات مبتذل و مسخره‌ی زندگی روزمره نیست. آن‌ها فقط هستند و خیلی ساده بخشی از نمایش پرزرق و برق زندگی و بزرگداشتِ تخیلی و افراطیِ داستان به شمار می‌روند.
حال به مسأله‌ی هویت شخصیت‌های داستانی و واقعیت‌نمایی می‌پردازیم. یکی از گویندگانِ داستان *گمشده در بازی خانه*، نوشته‌ی جان بارت، می‌گوید: «توصیف ظاهر و حرکاتِ فیزیکی یکی از چند شیوه‌ی استاندارد شخصیت‌پردازی است که داستان‌نویسان به کار می‌برند.» اما وقتی این قاعده‌ی ادبی دم‌دستی و پیش‌پاافتاده هجو شود، با فراداستان سروکار داریم.
در داستان‌های قرن نوزدهم برای افزایش توهم واقعیت غالباً به جای اسامی خاص، حروف اول اسم [شخصیت‌ها]، جای خالی، یا هر دو را به کار می‌بردند.

مکتب کوتوله‌ها در بوطیقای فراداستان به غرابت کلی محتوا شناخته می‌شود، و این غرابت می‌تواند ناشی از شخصیت گروتسک، مضمون غریب، یا زمان و مکانِ خیالی باشد

گویی نویسنده احساس می‌کرد لازم است اسم‌ها را به دلیل مسؤولیت قانونی [در برابر اشخاص حقیقی] حذف کند. اما جالب این‌جاست که این ترفند نیز هم‌چون دیگر جنبه‌های واقع‌گرایی توهمی است که به کمک ابزاری کاملاً ساختگی و غیرواقع تقویت می‌شود.[۱۰]
استفاده از اسامی خاص گروتسک، کمیک یا زننده در آثار پینچن و گریس و حذف اسامی یا استفاده از حروف اولِ آن‌ها در بسیاری از رمان‌های نوی فرانسوی در واقع به معنای تمسخر پنهانیِ انسانیت و هویتِ شخصیت‌هاست. استفاده از تمهید همزاد به نیت هجو یا ایجاد تقارن در آثار نابوکف نیز گونه‌ی دیگری از هویت‌زدایی از شخصیت‌هاست. تحقیر و تمسخر عامدانه‌ی شخصیت‌ها از آن‌ها شخصیتی پوشالی یا کارتونی می‌سازد. برای مثال، نگاه کنید به رمان‌های رب گریه، به‌ویژه رمان *در هزارتو* (۱۹۶۵). در رمان *دغدغه‌ی مولیگان*، شخصیت‌ها از نمایش نگاه‌های توخالی با چشمان آبی و نمناک و لبخندهایی محو و بی‌نشاط با کج و کوله کردن لب‌هایشان خسته می‌شوند. و خوانندگان نیز دراماتیزه می‌شوند؛ درواقع شخصیت‌های بیش‌تری برای تمسخر یا ریشخند به اثر اضافه می‌شوند و نویسنده توهم بیش‌تری خلق می‌کند. یکی از شخصیت‌های رمان می‌نویسد: «صندلیت را نزدیک آتش بیاور، رفیقِ شفیق.» و دیگری می‌گوید، «ای شنونده‌ی مهربان، پاهایت را داخل شعله‌های آتش کن.» شخصیت‌های آگاه از موقعیت داستانیِ خود که

نـویسنده‌شان را مـخاطب قـرار مـی‌دهند، بـه او شکـایت می‌برند، و در مورد داستان او اصلاحاتی را پیشنهاد می‌کنند یکی از ویژگی‌های خودآگاهی آشکـار است. بـرای مـثال، مخصوصاً نگاه کنید به رمان *At Swim-Two-Birds* (۱۹۳۹)، اثر فِلَن اُبراین.

زمان و مکان

«آن‌ها ماهِ واقعی نیستند که حضرت عالی قلع و قمع می‌کنید، فقط اشکالی کاغذی‌اند.»

(دُن کیشوت)

توصیفی که هـدف از تـوصیف را بـه واسـطه‌ی جـزییات مشروح و بیش از حد که یا خـود را نـقض، مـی‌کنند و یـا تجسم موصوف را غیرممکن می‌سازند مخدوش و منحرف مـی‌کند، از مـهم‌ترین ویـژگی‌های رمـان *قاب عکس تاشو* (۱۹۷۳)، اثر کلود سیمون، یکی از بی‌شمار رمان‌های نوی فرانسوی است که از این تمهید بهره گرفته‌اند.

دنیاهای ساختگی. نمونه‌ی غیبت یا تقلیل مکان را در آثار ساموئل بکت می‌توانید بیابید. در غالب رمان‌های متأخر، مثل *شرکت* (۱۹۸۰) و *Worstward Ho* (۱۹۸۳)، به مکانی واقعی اشاره نـمی‌شود. در رمـان *گمشده‌ها* (۱۹۷۲)، مکـان اتاقی بزرگ و سیلندرشکل است، مکانی جدا و دورافتاده که احتمالاً از دنیای معمولی ما بیرون است، اما مطمئناً دنیایی نیست که در داستان‌های علمی ـ خیالی می‌بینیم.

برخی از آثار، هـم‌چون *آدا* (۱۹۶۹) اثـر نـابوکف، دنـیایی متفاوت از دنیای ماخلق می‌کنند که شاید بـه آن شـباهت داشته باشد و شاید نداشته باشد. در رمان *دگردیسی‌های جان مِلا* (۱۹۷۵) انگلیس دوره‌ی الیزابت با شیکاگوی امروزی در دو زمان کاملاً متفاوت (واقعی) ادغام شده است.

مضمون

وقتی امور خارق عادت ـ دیوانگی، وحشیگری و زشتی ـ با «امور پیش‌پاافتاده‌ی زندگی روزمره» ادغام شوند، با نـوعی فراداستان سر و کار داریم کـه امـور مـعمول را بـه چـالش مـی‌طلبد و ثـبات و یکـپارچگـی آن‌هـا را انکـار مـی‌کند.

نمونه‌های آن را در مجموعه‌ی *ضدداستان: گزیده‌ی داستان‌های تجربی*، گـردآوریِ فـیلیپ اسـتویک، مـی‌توانـید بـبینید.[۱۱] مقوله‌ای که استویک با عنوان «بـرخـلاف گسـتره‌ی مـیانیِ تجربه» مطرح کرده، شامل داستان در *سوراخ* نوشته‌ی جرج. پی. الیوت، و داستان *تصادف ملال‌آور* نوشته‌ی رابرت کوور، می‌شود.

برای نمونه‌ی داستان (به مثابه یک دست ورق فـال و یک کتابخانه‌ی پنهان) به مثابه بازیی که نمادپردازی، سیاست و کارکردهای دنیای واقعی را انکار می‌کند، می‌توانید به غالب آثار بورخس و نابوکف مراجع کنید.

برخلاف اهمیت و برجستگیِ مضمون در داستان‌های سنتی و قراردادی، این عنصر در فراداستان نـقشی بسـیار کـوچک دارد.

ساختار

در ایـن بـخش از آن اصـول سـازمان‌دهیِ داسـتان سـخن می‌گوییم که ذاتاً فراگیرند. نخستین پیش‌فرض در واقع‌گراییِ استاندارد این است که ساختار عنصری «ارگانیک» است که از دلِ محتوا برمی‌آید و به طور تصادفی و دلبخواهـی بـر آن تحمیل نمی‌شود.

در بخش مبالغه‌ی نمودار خود معمولاً به متونی کـمابیش واقع‌گرایانه برمی‌خوریم که مجموعه‌ای از اصول از بیرون بر آن‌ها تحمیل شده و از آن‌ها برای تعیین برخی *از* عناصر متن استفاده شده است. نمودار آشنای جویس برای بـخش‌های رمان *اولیس* و همین‌طور طرح گیلبرت سورنتینو برای رمان *اختلال در نور ستارگان* مطمئناً در این‌جا به کار می‌آید. مـثلاً رمان اخیر ساختاری مبتنی بر یک ماتریس چهار در ده دارد، به این ترتیب که هر یک از چهار شخصیت اصلی داسـتان یک بخش از کتاب را تحت نظارت دارند و در ده فصلِ هر بخش از تکنیک‌های روایی مختلفی (نامه، دیالوگ، جریان سیال ذهن، اوهام و خیالات، و پرسش و پاسخ) اسـتفاده شده که در بخش‌های اصلی با یکدیگر مطابقت دارند.

این‌گونه ساختارها را فقط زمانی می‌توان ارگانیک دانست که الگوی آن‌ها مشخص باشد، اما دیگر گونه‌های نظارت بیش

از حد مؤکدتر است. در این‌گونه‌ها، اصول سازمان‌دهنده‌ی ساختگی یا خارجیی می‌یابیم که در جهت حذف یا کوچک کردن پیرنگ عمل می‌کنند. برای مثال، تجربه‌ی خواندنِ رمان *آفریقا به ترتیب الفبا* (۱۹۷۴)، اثر والتر آبیش، کاملاً در سیطره‌ی تکنیک الفبایی این نویسنده است، تمامی کلمات فصل اول کتاب با حرف A شروع می‌شوند و تمام کلمات فصل دوم با دو حرف A و B آغاز می‌شوند، و این روند و همین‌طور تا فصل بیست و ششم ادامه پیدا می‌کند، و پس از آن تا پایان کتاب روند معکوس می‌شود. رمان ***دایرةالمعارف*** (۱۹۶۹)، اثر ریچارد هورن، آمیزه‌ی جالب توجهی است، از این لحاظ که بخش اعظم دل‌مشغولی خواننده معطوف داستانی بسیار قراردادی درباره‌ی شخصیت‌هایی بسیار واقع‌گرایانه می‌شود؛ اما تمامی اطلاعات مربوط به پیرنگ اصلی داستان و مجموعه‌ی جالبی از نکات مختلف به واسطه‌ی تمهید مداخل الفبایی، مانند آن‌چه در دایرةالمعارف‌ها می‌بینیم، و ارجاعات مختلف به خواننده ارایه می‌شود. درواقع خواننده حق انتخاب دارد که کتاب را از اول تا آخر بخواند یا این ارجاعات را دنبال کند؛ این شیوه‌ی خواندن در رمان ***لی‌لی*** (۱۹۶۶)، اثر خولیو کورتازار، نیز هست، به این ترتیب که تمامی بخش‌ها شماره‌گذاری شده است و هر بخش با شماره‌ی بخش بعدی خود به پایان می‌رسد.

از شماره‌گذاری به شیوه‌های مشابه استفاده شده است، گرچه برخلاف حروف الفبا که بر *آن‌چه* می‌گیریم نظارت دارند، شماره‌ها غالباً *تعداد* چیزی را که در موارد متوالی می‌گیریم کنترل می‌کنند. رمان بیرون (۱۹۷۳)، اثر رانلد ساکِنیک، به صورت قطعات کوچکِ متن به چاپ رسیده است، به این شکل که فصل اول با فاصله‌ی ده سطر به قطعه‌ی بعدی تمام می‌شود، فصل بعدی با فاصله‌ی نُه سطر، و الی آخر (تصادفاً این شیوه کارِ تمام کردن رمان را برای نویسنده آسان کرده است). در رمان *Ketjak* اثر ران سیلیمن، تعداد جملات هر بخش (یا پاراگراف طولانی) بر اساس مضرب‌های متوالی عدد دو تعیین‌شده است، و در دیگر رمان این نویسنده با عنوان *تیانتینگ* (۱۹۸۱) از مجموعه‌ی فیبوناچی [ریاضی‌دانِ ایتالیایی] استفاده شده است. این دو رمان هم‌چنین شامل قواعدی پیچیده، اما دست‌یافتنی، برای تعیین جملاتی است که از یک بخش تا بخش دیگر مرتباً تکرار می‌شوند. نمونه‌ی افراط در استفاده از اعداد را می‌توان در آثار ریچارد کوستلا نیز یافت: او اعداد را به صورت اشکال هندسی می‌نویسد و ادعا می‌کند که این اشکال بیانگر جوهر پیرنگِ داستان‌هایش هستند.

گرچه کاربرد الفبا و اعداد ممکن است پیچیده به نظر رسد، توالی آن‌ها نشان‌دهنده‌ی ساختارهایی ساده است که به یک معنا از پیش در اختیار همه است. اما نویسندگانی هم هستند که بر آثارشان الگوهایی متکلف، غامض و یا شخصی تحمیل کرده‌اند. در رمان *آوالوارا* (۱۹۷۳)، اثر عثمان لین، توالی فصل‌های کتاب به کمک نموداری که در ابتدای کتاب آمده تعیین می‌شود: نمودار حرکتی مارپیچی را نشان می‌دهد که با مربع جادویی و باستانیِ SATOR AREOP TENET OPERA ROTAS ترکیب و برهم‌نمایی شده است. سوتیترهای فرعی توصیفی و ۸۸ حرفیِ [در زبان انگلیسی] رمان عظیم جان بارت با عنوان *نامه‌ها*، چاپ سال ۱۹۷۹، («یک رمان مراسله‌ای قدیمی نوشته‌ی هفت شخصیت خیالی مسخره و رویایی که هر یک خود را واقعی می‌پندارد») طوری چاپ شده که شکل عنوان اصلی رمان با حروف بزرگ را نشان می‌دهد، و این شکل به نوبه‌ی خود با ماه‌های تقویمی که آن را از پهلو می‌بینیم ترکیب شده است. این شیوه تعیین می‌کند که چه کسی در چه تاریخی نامه‌ای را نوشته است و تاریخ نامه‌ها را به ترتیبی که در کتاب آمده‌اند نشان می‌دهد.

اصل سازمان‌دهنده‌ی دیگری هست مشابه این اصل الفبایی و عددی، که ما آن را به دلیل شباهتش با ویژگی ردیف و نظم بیش از حدِ موسیقیِ دوازده پرده‌ای، ساختار سریال می‌نامیم. البته در ادبیات این شیوه‌ی سازمان‌دهنده خشکی و انعطاف‌ناپذیریِ موسیقی دوازده پرده‌ای را ندارد، در این شیوه، رشته‌ای از صحنه‌های مشابه زمینه‌ی هوارياسیون را فراهم می‌کند، و واریاسیون‌ها می‌توانند مبتنی بر طرحی مشخص باشند و می‌توانند نباشند. رابرت کوور در رمان

اردنگی زدن به پیشخدمت (۱۹۸۱) نـه بـه واسطه‌ی تـوهم گذرزمان، بلکه به واسطه‌ی واریاسیون‌های حال و هـوای عاطفیِ داستان، بـه بسـط و گسـترش ایـن تکـنیک کـمک می‌کند. خواننده هنگام خواندن این رمان همیشه نمی‌تواند تشخیص دهد که آیا تکرار موجود در کتاب بیانگر گـذشتن روزهای متوالی است، یا اوهام و انتظارات شخصیت‌ها، و یا نمایش ذهنیِ مجددِ رخدادی در گذشته. تکـنیک اصـلی یکی دیگر از داستان‌های کوور با نام *پرستار بچه*، که به حق معروفیت یافته، همین کلاف سردرگم است. در داستان *تریلر*، نوشته‌ی دیوید لی، تکنیک سریال به شیوه‌ای انعطاف‌ناپذیر به کار رفته است؛ در آن‌جا هم‌چنان که خواننده از شـرارت موجود در آن‌چه ناگفته مانده بـو مـی‌برد شـیوه‌ی مـذکور فضایی ترسناک و تهدیدگر خلق می‌کند. تام بکت در داستان «Volumes» با این تکنیک خواننده را از ریتم‌های زبان آگاه می‌کند و حالت بیانیِ جالب توجهی ایجاد می‌کند. تکنیک مشابه دیگر که ویژگی یکی از گرایش‌هـای رمـان نـوست ساختار زایشی است. تعداد اندکی عنصر از پیش تعیین‌شده ـ سلول زایشی ـ دگرگون و دوباره با هم ترکیب می‌شوند تـا تمامی جزییات را تولید کنند. نمونه‌ی کاربرد مشروح ایـن اصل را می‌توانید در رمان *فتح قسطنطنیه* اثـر ژان ریکـاردو، ببینید؛ ریکاردو در همین کتاب توضیح داده است که چطور عنوانِ کتاب، نام خودش، و نام و نشان ناشر (یـعنی تـمام نوشته‌های روی جلد کتاب) بقیه‌ی کتاب را تولید می‌کنند.[۱۲] علاوه بر این اصول و طرح‌های گوناگونِ خارجی که غـالباً جانشین یا مکملِ ساختار خطی پیرنگ هستند، در بـخش مـبالغه در سـاختارِ نـمودار مـا انـواع مـختلفِ بـازی بـا چارچوب‌ها و سطوح هم جای می‌گیرند.[۱۳] ساده‌ترین مورد این بازی‌ها که به ندرت فراداستانی به شمار می‌رود «داستان در داستان» است. (یک نمونه‌ی جدیدِ استفاده‌ی چشمگیر، اما غیرفراداستانی، از این تمهید رمان *نوراکتبر* [۱۹۷۶]، اثر جان گاردنر، است، اما این سنت سابقه‌ای دیرینـه دارد و به آثار جوزف کنراد و *هملت* و پیش‌تر از هـمه *هزار و یک شب* شهرزاد می‌رسد). رمـان *اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری*، اثر ایتالو کالوینو، تنها دو سطح اصلی و قدری از سطح سوم داستان را به کار می‌گیرد، اما آن‌قدر خواننده را با امکـانات موجود خود به ریشخند می‌گیرد کـه مـی‌توانـیم بـا خـیال راحت آن را فراداستان بدانیم، در این رمان، کاربرد سطوح به خودآگاهی آشکارتر نزدیک‌تر است تا به مبالغه در ساختار. یک شاخه‌ی غیراستاندارد این بـازی‌ها وجـود تکـرارهـا و چرخش‌ها و دَوَران‌های بی‌پایان است (مورد آخر عـملاً در داستان قابل اجراست). بازی و کنش مـتقابلِ هـزارتـوها و آیـنه‌های فکری «تقارن‌های سرگیجه‌آور» ـ قلمروِ داستان‌های مـتافیزیکیِ خـورخـه لوییـس بـورخس است. در داسـتان «ویرانه‌های مدورِ» بورخس با سه سطح سـر و کـار داریـم (نسبت هر سطح به بعدی مانند نسـبت واقـعیت است بـه رویا) و این‌طور القا می‌شود که این سطوح می‌توانند تا ابد در هر دو جهت بسط یابند.

نمونه‌هایی که تاکنون از سطوح داستان ارایه کردیم همگی ثابت و پایدار بودند: مثلاً صحنه‌هایی داریم کـه بـخشی از فیلمی از آب در می‌آیند که شخصیت داسـتان دارد تـماشا می‌کند، هرگاه روایت از این چارچوب خاص خارج و پـی گرفته می‌شود، این صحنه‌ها به همان ترتیب باقی می‌مانند تا روایت دوبـاره بـه هـمین سـطح بـازگردد. یـا اگـر چـند چارچوب خاص، اما هم‌زمان (صحنه‌هایی از زمان و مکانِ کـنش‌های مـختلف) داشـته بـاشیم، مـانند داسـتان *ماراتن* نوشته‌ی وِلش. اِورمن، این چارچوب‌ها خودبسنده و بسته باقی می‌مانند. اما برخی از نویسنده‌ها به راحتی این اصل را کنار می‌گذارند و چارچوب‌هایی سخت متداخل و متناقض خلق می‌کنند. هدف آن‌ها از این کار می‌توانـد بـهره‌برداریِ مستقیم از تناقض به عنوان مضمون باشد (مـانند داسـتان *تداوم پارک‌ها*، نـوشته‌ی خـولیو کـورتازار، کـه در آن خـودِ خواننده به قربانی تبدیل می‌شود) و یا بازی و سرگرم شدن با آن (مانند کاری کـه در رمـان‌های *At Swim-Two-Birds* و *دغدغه‌ی مولیگان* شده است). در داسـتان *گزارشگر*، نـوشته‌ی دیوید لی، صدایی (که ممکن است ساخته و پرداخته‌ی ذهن پارانویید قهرمانِ دیوانه‌ی داستان باشد) افکار و فعالیت‌های یک جنایتکار هنگام انـتظار در اتـاقی کـرایـه‌ای را گـزارش می‌کند؛ داستان زمانی مخدوش می‌شود که خودِ گزارشگر

وارد می‌شود و چارچوب را برهم می‌زند، ساعت زنگدار جنایتکار را تنظیم می‌کند و اسلحه‌اش را خالی می‌کند. از سوی دیگر این سطوح ممکن است از همان آغاز داستان ناپایدار باشد و در نتیجه نه تناقضی در کار باشد و نه ثباتی؛ نگاه کنید به رمان‌های *قاب عکس تاشو* (۱۹۷۳)، اثر کلودسیمون، و *خانه‌ی قرار ملاقات*، اثر آلن رب گریه. تناقض ممکن است نه ساختاری یا جایگاه‌شناختی (الگوی ارتباط میان سطوح)، بلکه میان نوع چارچوبی باشد که یک سطح اسماً دارد و شکل واقعی آن سطح در متن. برای مثال، در بخش دوم رمان *در هزارتو*، اثر رب گریه، یک تابلوی حکاکی به طور جزء به جزء و دقیق توصیف می‌شود. در چهار صفحه‌ی پس از این توصیف تابلوی حکاکی آرام‌آرام جان می‌گیرد و به صحنه‌ای زنده با شخصیت‌های متحرکِ در حال حرف زدن تبدیل می‌شود.

آخرین واریاسیون چارچوب‌ها و سطوح در تکثیر درونی وقتی رخ می‌نماید که کتاب یا شیئی که در متن توصیف می‌شود با اثری که خواننده در حال خواندن آن است، به نحوی همخوانی و مطابقت می‌یابد. در رمان *حسادت*، اثر رب گریه، دو نمونه‌ی تقریباً متفاوت از این نوع تکثیر درونی هست: اول، آن رمان آفریقایی که دو نفر از شخصیت‌های رمان دست به دست می‌کنند و درباره‌ی خیانت و عدم وفاداریِ همسران است (همان موقعیت رمان *حسادت*)؛ و دوم، آن ترانه‌ی محلی که ظاهراً هدف از توصیف ساختارِ آن دادن اطلاعاتی درباره‌ی ساختار خودِ رمان است.

ظاهراً غیبت یا تقلیل ساختار مقوله‌ی مناسبی برای شیوه‌ی آشنای نوشتن در قالبِ برداشت‌های کوتاهِ نیمه‌گسسته است، شیوه‌ای که در ابتدا یعنی در سال ۱۹۶۸، هم‌زمان با انتشار رمان *پله‌ها* نوشته‌ی یرژی کوزینسکی، بسیار رادیکال و حیرت‌انگیز به نظر رسید. این کتاب از کتاب دیگر کوزینسکی با عنوان *پرنده‌ی رنگ‌شده* (۱۹۶۵) که همان دیدگاه یأس‌آور را در روایتی خطی و قراردادی ارایه می‌کند چشمگیرتر است، چراکه عمق و شدت تجربه‌ی خواندن *پله‌ها* به واسطه‌ی نوآوریِ فنی (و فراداستانی) برداشت‌های کوتاه فزونی یافته است.

به رغم تضاد ظاهری، ارتباط غریبی هست میان این شیوه با رمان *جی.آر.*، اثر ویلیام گریس، که عبارت است از هفتصد و بیست‌وشش صفحه‌ی متوالی بدون فصل‌بندی یا دیگر تقسیمات ظاهری متداول در کتاب‌ها. این اثر آشکارا بیانگر تقلیل یا غیبت ساختار است، اما از سوی دیگر چگونگی پیوند صحنه‌های منفردِ دارای کنش بدون توضیح یا پیش‌زمینه حالتی قطعه‌ای و از هم گسیخته دارد. گریس به جای درنظر گرفتن فضایی سفید و خالی ناگهان در میانه‌ی داستان جامپ کات می‌کند، به طوری که این انتقال از صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر در میانه‌ی پاراگرافی شلوغ صورت می‌گیرد و ممکن است از دیدِ خواننده‌ی کم‌توجه پنهان بماند.

تکنیک دیگری که تقریباً غیرقابل طبقه‌بندی است و به اجرای غریب ساختار شباهت دارد، تقلید هجوآمیز و کاملاً وفادارانه‌ی شکلی دیگر (به طور کلی غیرداستانی) است. اوج این تکنیک را در مقاله‌های هجوآمیز بورخس می‌توان یافت و در رمان *آتش رنگ پریده* (۱۹۶۲)، اثر نابوکف، رمانی که وانمود می‌شود مقاله‌ای پژوهشی است درباره‌ی یک شعر با تمامی ابزارها و مصالح مناسب آن. نمونه‌های جدید این تکنیک عبارت‌اند از کتاب هربرت لیندن برگر با عنوان *سقوط سول: داستانی انتقادی* که کاملاً به شکل چاپ انتقادی یک درام تاریخی مشهور استتار شده و دارای مقالات انتقادی، اطلاعات مهم درباره‌ی پیشینه‌ی اثر، و یک مقدمه است؛ و رمان *خلأ کامل* (۱۹۷۹)، اثر استانیسلا ولِم، «نقد کامل کتاب‌هایی که وجود خارجی ندارند». از سوی دیگر نویسنده ممکن است نقدهایی را که بر رمانش نوشته شده *دردرون* خود رمان بگنجاند و یا آن نقدها را هجو کند. نمونه‌ی جالب توجه هجو این نقدها را می‌توانید در رمان *جی.آر.*، اثر ویلیام گریس، بیابید که شامل نقدهایی دیوانه‌وار و مسخره بر کتاب‌هایی مهمل است؛ عنوان تمامی این کتاب‌ها قلبِ کامل یا ناقصِ عنوان رمان پیشین گریس، *شناسایی‌ها* (۱۹۵۵) است. این شیوه‌ی فراداستانی حالت تک‌سطحی و روانِ واقع‌گرایی سنتی را برهم می‌زند.

گهگاه نویسندگان عاقلانه‌تر می‌بینند که یک ایده‌ی خوب را، به جای اجرای کامل، فقط توصیف کنند. برای مثال، بورخس می‌گوید: «نوشتن کتاب‌های بزرگ کاری توان‌فرسا و گزاف است. وقتی می‌توان ایده‌ای را در عرض چند دقیقه به طور شفاهی و کامل توضیح داد، چرا باید پانصد صفحه درباره‌ی آن مطلب نوشت؟ بهترین راه این است که وانمود کنیم این کتاب‌ها پیش‌تر نوشته شده‌اند، سپس یک خلاصه و یک تفسیر از آن‌ها ارایه کنیم.[۱۴] برای نمونه‌ی کاربرد عملیِ این گفته‌ی بورخس نگاه کنید به رمان‌هایی که به شخصیت گمنامِ رمان نابوکف، ***زندگی واقعی سباستین نایت*** (۱۹۴۱)، نسبت داده شده‌اند. دیگر واریاسیون تقریباً مرثیه‌وارِ این تمهید را می‌توانید در رمان به ***دلقک‌ها نگاه کنا*** (۱۹۷۴)، اثر نابوکف، ببینید. در این رمان، به جای فهرست دیگر کتاب‌های نویسنده، چنین می‌خوانیم: «دیگر کتاب‌های راوی.» از عنوان این کتاب‌ها و توصیفاتی که در طول کتاب از آن‌ها می‌شود، در می‌یابیم که این کتاب‌ها با یکدیگر در آمیخته‌اند، دوباره ترکیب شده‌اند، و نتیجه‌ی پست‌تر آثار نابوکف هستند، درست همان‌طور که زندگی راوی تقلید بدی است از زندگی نویسنده.

زبان و سبک

هنگام استفاده‌ی قراردادی از زبان در داستان، فرض بنیادی این است که زبان باید فقط ابزار انتقال محتوا باشد. (در واقع بر این اساس محتوا عنصری جدا و مستقل از زبان فرض می‌شود.) زبان باید شفاف باشد؛ زبان نباید توجه را به خود جلب کند و ذهن ما را از کار اصلیِ رمان (هرچه باشد) منحرف سازد: لطفاً جان بکَنید!

زبان مصنوع و متکلف، مانند زبان رمان پیچیده‌ی بارت با عنوان *(The Sot-Weed Factor)* (۱۹۶۰)، را می‌توان جزو مقوله‌ی مبالغه در سبک به شمار آورد؛ همین‌طور است نثر روشنِ استنلی اِلکین در رمان ***نماینده*** (۱۹۷۶) که بیش‌تر جنبه‌ی سرگرمی دارد تا تبادل اطلاعات نوع دیگر مبالغه [در زبان] حقیقی جلوه دادنِ زبان مجازی است و همین‌طور موقعیت غریبی که در آن زبانِ متن از محدوده‌ی خود فراتر می‌رود و بر رخدادهای درونِ متن اثر می‌گذارد. افراط در وفاداری به ثبت دقیق دیالوگ‌ها (ی واقع‌گرایانه) داستان‌های استیون دیکسن را به اَمَر واقع‌گرایی معروف کرد.

یکی از نمونه‌های تقریباً یکتا و یگانه‌ی مبالغه در زبان، رمان ***بازی با سبک*** (۱۹۴۷)، اثر ریمون کوئنو، است. در این کتاب، یک حکایت بی‌معنا به ۹۹ شیوه‌ی مختلف واگو می‌شود. سبک در این اثر در معنایی گسترده به‌کار رفته است که از واریاسیون‌های سبکی تا جابه‌جایی ریاضیِ حروف را دربرمی‌گیرد. این متن، به این دلیل فقط تقریباً یکتا و یگانه است که هَری میتوز نیز در رمان ***آثار محاکمه*** (۱۹۷۷) چیزی شبیه آن را بر متنی شاعرانه پیاده کرده است.

گویا از هیچ راهی نمی‌توان هم زبان را کاملاً و واقعاً کنار گذاشت و هم چیزی به اسم نوشتار تولید کرد، اما برخی از نویسندگان به این هدف بسیار نزدیک شده‌اند. دست‌کم می‌توانیم کاری را که آن‌ها کرده‌اند، مبین غیبت کارکرد متداول زبان بدانیم که گستره‌ای را از مهمل‌گویی (به معنایی که در آثار ادوارد لیر می‌بینیم)، مبهم‌گویی و ایهام، و اوراد، تا ابهام و پیچیدگیِ افراطی را دربر می‌گیرد. نابوکف (در رمان *آدا*) و هری میتوز در آثار خود قطعاتی را گنجانده‌اند که حاوی رمزگان خاص خویش‌اند. پیتر اینمَن در رمان **پلاتین** (۱۹۷۹) غالبِ سطوح کارکرد زبانی را کنار گذاشته و فقط آواها و واژگان را نگاه داشته است. (برخی واژگانِ رمان قابل شناسایی‌اند). اما خودِ رمان نشان می‌دهد که همین مقدار اندک زبان تا چه اندازه پرتوان و معنادار است: هنگام مطالعه درمی‌یابیم که این اثر نه نمونه‌ی فقدان زبان، بلکه نمونه‌ی فقدان زبان انگلیسی است، نازبانی که به راحتی از نازبان‌های فرانسوی و آلمانی و غیره قابل تمیز است؛ هم‌چنین به معانیِ اندکی دست می‌یابیم و آن‌ها را در ساختار پیچیده‌ی ذهن خود جای می‌دهیم. رمان **یک هفته مهربانی**، اثر مَکس اِرنست، حاوی کلاژهای تصویری است و جز چند صفحه‌ی عنوان متنِ دندان‌گیری ندارد؛ اما خودِ مؤلف آن را رمانی سورئالیستی معرفی می‌کند. شاید این اثر بیانگر نهایتِ داستان بدون زبان باشد.

وقتی زبانِ یک اثر بدون ابهام افراطی معنا را انتقال دهد،

ولی آشکارا از قواعد نثر متداول انحراف داشته باشد، آن اثر را در مقوله‌ی اجرای غریب به حساب می‌آوریم. و اوج این‌گونه آثار رمان *فینیگانزویک* است. با توجه به کاربرد فراوان قافیه در اشعار قدیم و جدید، کِهتر دانستن معنا نسبت به بازی‌های فرمال در زبان در سطحی محدود و موقتی ـ مثل جناس و قلب و قلب مستوی ـ کار غریبی نیست. با این همه رمان جویس، به رغم تمامی تغییراتی که در واژگان آن اعمال شده است، به شکل قابل توجهی نحو متداول زبان انگلیسی را رعایت کرده است. گرترود استاین در این زمینه ابداعات چشمگیری کرده است که نمونه‌ی آن‌ها را در رمان *کلیسای دوستانه‌ی لوسی* می‌توان دید. از تازه‌ترین آثار در زمینه‌ی برهم زدنِ ساختار نحو و گفتمان، یکی هم رمان جیمز شِری با عنوان *محض احتیاط* (۱۹۸۱) است. بت تَشِری شانن در آثار خود از زبان معیار انحرافِ ریشه‌ای و بنیادین ندارد، اما به هر حال فرضیاتِ مربوط به چند جزء زبان را به چالش طلبیده است. دیوید مِلنیک برای نوشتن رمانِ *مردان در آیدا* (۱۹۸۳) آوای واژگان یونانیِ کتاب نخست *ایلیاد* را استخراج کرد و آن واژگان انگلیسی را که از لحاظ آوایی با آن‌ها همخوانی داشتند یافت و در کتاب خود گنجاند و در عین حال نحوِ درستِ زبان انگلیسی را نیز رعایت کرد.

رسانه

گرچه این مقوله زبان را نیز شامل می‌شود، آن را به دلیل اهمیت بسیارش در بخشی جدا آوردیم. در این بخش به دیگر جنبه‌های چگونگی دسترسیِ خواننده به متن می‌پردازیم، و این جنبه‌ها به طور کلی در شکل فیزیکیِ متن در قالب یک کتاب خلاصه می‌شوند.

در این‌جا قاعده‌ای دوگانه در کار است. اول این‌که فهرست بلندبالایی از اصول و رسوم استاندارد هست که هدف همه‌ی آن‌ها تبدیل به راهی روشن و واضح برای رسیدن به متن است: کتاب یک شیء است؛ آن را حروفچینی یا دست‌کم تایپ می‌کنند؛ آن را با جوهر تیره روی کاغذ کمابیش سفید و با حروف خوانا چاپ می‌کنند؛ آن را به شکلی مناسب و ماندنی صحافی می‌کنند؛ در هر صفحه غیر از متن چیزهای بسیار محدود و مشخصی گنجانده می‌شود (شماره‌ی صفحه، سرفصل، آرم ناشر، و تصاویر شخصیت‌ها یا صحنه‌های متن که پیوست‌های آن به شمار می‌روند)؛ و اصولاً متن را می‌توان در یک خط و به صورت رشته‌ی واحدی از کلمات نوشت یا ردیف کرد. (در واقع سطور و صفحات فقط برای راحتی و فشردگی و سهولتِ کار استفاده می‌شوند.) و بخش دوم قاعده‌ی فوق این است که هیچ یک از نکات بالا اهمیت خاصی ندارند، همین که تمامی این جنبه‌ها به شکلی معقول و استاندارد رعایت شوند کافی است، و کارهای خاصی که روی کتاب‌ها انجام می‌شوند روی ماهیت آن‌ها اثری ندارند. به بیان دیگر، حتی اگر ناشری در چاپ دوم یک اثر تمامی این پارامترها را عوض کند، باز هم همان *اثر* را چاپ کرده است.

گرچه ممکن است رسانه رسماً بخشی از داستان به شمار نرود، ولی شیوه‌هایی هستند که از طریق آن‌ها می‌توان بدون برهم زدن قواعد و قراردادها رسانه را به جزء لاینفک داستان تبدیل کرد. [در ادبیات]، هر اشاره و ارجاعی به شماره‌ی صفحات، «فصل بعد»، و غیره اشاره‌ای فراداستانی به شمار می‌رود.

از سوی دیگر هرگونه انحراف از یک هنجار و معیار آن، جنبه‌ی مربوط از رسانه را به طور خودکار به جزیی غیرتصادفی و لاینفک از اثر تبدیل می‌سازد. مثلاً رمانی که با جوهر مشکی چاپ شده نظر کسی را جلب نمی‌کند؛ اما اگر آن را با جوهر بنفش چاپ کنند، رنگ بنفش بلافاصله به بخشی از اثر تبدیل می‌شود. کلمات را یکی از پس دیگری و و به همان شیوه‌ی خطی معمول بنویسید و این کار اصلاً عجیب به نظر نخواهد آمد؛ اما اگر این نظام خطی را با ستون و نمودار و حواشی و پانویس و غیره برهم بزنید، آن‌گاه فقدان این نظام به جزءذاتی اثر تبدیل می‌شود. این انحراف ساده از نظام خطی متداول‌ترین بازیِ فراداستانی با عنصر رسانه است. برای مشاهده‌ی حواشی به رمان *فینیگانزویک*، پانویس به رمان مانوئل پوییگ با عنوان *بوسه‌ی زن عنکبوتی* (۱۹۷۹)، و کاربرد یک در میان نظام خطی به رمان *لی‌لی*

۸. مجموعه‌ای عالی از یک ناشر خوب، ***داستان‌های محتمل***،

رجوع کنید.

در کتاب ۱۰۰,۰۰۰,۰۰۰,۰۰۰,۰۰۰ **شعر** (۱۹۶۱)، اثر ریمون کوئنو، دو تمهید انحراف از نظام خطی و صحافی و صفحه‌بندی غیرمعمول با هم ترکیب شده است. صفحات این کتاب طوری رشته‌رشته شده است که ده سطر اول از اشعار روی هم قرار گرفته، ده سطر دوم روی هم، و الی آخر. خواننده باید از هر گروه یک سطر را به صورت مستقل و تصادفی انتخاب کند و کتاب را طوری باز کند که فقط چهارده سطر انتخابی‌اش با هم دیده شود؛ این چهارده سطر درکنار هم یک غزل را تشکیل می‌دهند که وزن و قافیه صحیح و جملاتی صحیح (از لحاظ نحوی) دارد.

خلاصه آن‌که باید بگوییم غیبت یا تقلیل رسانه را در هر چیزی که متن را غیرقابل خواندن[۱] یا دشوار می‌سازد می‌توان سراغ کرد و سابقه‌اش به همان صفحه‌ی خالیِ رمان ***تریسترام شندی*** باز می‌گردد. نمونه‌ی جدید آن بخشِ دستنویسِ رمان **پیش‌بینی**، اثر فردریک تِدکَسِل، است. برخی از نویسندگان از خیرِ صحافی آثارشان هم گذشته‌اند: آن‌ها کتاب‌های خود را به صورت برگ‌هایی جدا در یک جعبه منتشر ساخته و آشکارا یا تلویحاً از خواننده خواسته‌اند که برگ‌ها را پیش از خواندن بُر بزند. نویسنده‌های تندروتر هم اصلاً از خیر کتاب گذشته‌اند. سه کتاب دیک هیگینز با عنوان پنج سنت ***تاریخ هنر، یک مقاله*** و ***چند اینتر میدیای شاعرانه*** به صورت پوستر چاپ شده‌اند، و اگر غیرداستانی نبودند فراداستان به شمار می‌رفتند. در برخی از کتاب‌ها، کاغذ هم کنار گذاشته شده است، مثل متونی که به صورت تابلوی نقاشی منتشر می‌شوند و داستان‌هایی که خوانندگان فقط می‌توانند به صورت وصل ـ خط (an-line) روی اینترنت بخوانند. اما حتی این آثار نیز به نمایش و ارایه‌ی الفبایی متن وابسته‌اند، متنی که از کلمات و کلماتی که از حروف تشکیل شده است (و نهایتاً، به رغم ذخیره‌ی الکترونیکی روی رایانه، بصری است). و آخرین گام در این راه، این‌که آثاری هم هستند که فقط به صورت غیربصری و غیرالفبایی ارایه شده‌اند. مثلاً جان بارت نظر داده است که برخی از داستان‌های کتابِ **گمشده در بازی خانه** فقط باید شنیده شوند، یا دست‌کم طوری خوانده شوند که انگار صدای آن‌ها پخش می‌شود؛ او حتی برای داستان‌های مختلف صدای زنده یا ضبط شده، صفحه‌ی گرامافن یا کاست، و مُنو یا استریو بودن آن‌ها را هم مشخص کرده است. اما این جاه‌طلبی‌ها رَه به ترکستان می‌برند، چراکه این داستان‌ها تنها به صورت چاپی زنده‌اند و معنادار. و اگر با این‌گونه رسانه‌های غیراستاندارد ارایه شوند دیگر ادبیات نخواهند بود، بلکه به دیگر ژانرها یا شکل‌های هنر، هم‌چون نمایش‌های رادیویی و تئاتر و هنر مفهومی، شباهت پیدا خواهند کرد. برخی از هنرهای مفهومی تنها به این دلیل در کنار هنرهای زیبا طبقه‌بندی می‌شوند که مبدعان آن‌ها از قضا نقاش و مجسمه‌ساز بوده‌اند؛ هنر مفهومی از لحاظ درونی و فرمی و بسته به آن که کنش یا مستندات در آن نقش اصلی را داشته باشد بسیاری از نشانه‌های ادبیات نمایشی یا داستانی را دارد. پس بیایید قدم پیش بگذاریم و با دست دراز فراداستان آن را باز پس گیریم. ❑

منبع:
Internet

پی‌نوشت‌ها:

۱. وایلد، آلن ***افق‌های تأیید: مدرنیسم، پست‌مدرنیسم، و تخیل طنزآمیز*** (بالتیمور: انتشارات دانشگاه جان هاپکینز، ۱۹۸۱)، ص ۴۷.

۲. م. مارکس، در گفت‌وگو با نویسنده‌ی مقاله.

۳. برخی از این اصطلاحات نو در نقد از بیانیه‌های این عصر (که بیش‌تر تجویزی‌اند تا توصیفی) نشأت گرفته‌اند. نگاه کنید به مقاله‌ی من با عنوان ***مردان بارانی‌پوش***، ...، (عمه مارتا ـ هنوز؟ـ روی پلکان) در بخش دوم «بخش ویژه‌ی داستان‌های نوآورانه ـ جدید» در **شیکاگو ریویو**، ۳۳، شماره‌ی سه (زمستان ۱۹۸۳)، صص ۵۷ ـ ۷۷.

۴. تکنیک‌ها وقتی به نقطه‌ی عزیمتی آشنا تبدیل شوند دیگر نوآورانه و ابتکاری به شمار نمی‌روند. اما باز هم می‌توانند فراداستانی باشند. فراداستان از قراردادها و قواعد برای جلب توجه به سوی خودِ آن‌ها بهره‌برداری می‌کند. نوآوری کاری کاملاً متفاوت دارد. برای اطلاعات بیش‌تر در مورد ماهیت نوآوری، نگاه کنید به مقدمه‌ی من با عنوان «این متن قدیمی ـ این متن جدید» بر بخش اولِ «بخش ویژه‌ی داستان‌های نوآورانه ـ جدید» در **شیکاگو ریویو**، ۳۳، شماره‌ی ۲ (۱۹۸۲)، صص ۴ ـ ۸.

۵. هاچین، لیندا، روایت ***مبتنی بر خودشیفتگی، تناقض فراداستانی*** (نیویورک متوئن، ۱۹۸۴).
برای مثال، خودشیفتگیِ آشکارِ زبانی، دست‌کم به سه شکل خود را نشان می‌دهد: هجو یک سبک نوشتاریِ مشخص؛ وضوح و آشکار بودن در متن چاپی یا نوشته (حواشی و غیره)؛ و بازی مضمونی با کلمات، مثل جناس و قلب و مانند این‌ها. در سطح روایی آشکار، خواننده آگاه می‌شود که هم‌زمان با متن که خود را به روایت نشان می‌دهد، دارد فعالانه دنیایی خیالی و داستانی خلق می‌کند؛ و این امر با خودآگاهی به معنایی که ما اختیار کرده‌ایم همخوانی دارد. هاچین سطح روایی پنهان را با چهار الگوی آشنا تصویر می‌کند داستان پلیسی یا معمایی؛ فانتزی که خواننده را وادار می‌کند ـ البته نه آشکارا ـ که دنیایی خیالی و مستقل از دنیای خودمان بیافرینند؛ بساختارِ بازی ـ رمزگان و قواعد و فرایند استفاده از آن‌ها، مانند صفحه‌ی شطرنجِ سولر در رمان *Drame* یا رمان ***انجمن جهانی بیس بال*** به قلم رابرتِ کوور، و داستان اِروتیک که متن آن خواننده را وسوسه و اغوا می‌کند و در عین حال از دستش می‌گریزد. هاچین هنگام ارایه‌ی مثال برای مقوله‌ی چهارم با مشکل مواجه می‌شود، اما بالاخره (و دوباره) جناس و قلب را مطرح می‌کند.
۶. پاتریشیا وو «ویژگی‌های خاص پست‌مدرنیسم» را فهرست کرده است، در ***فراداستان نظریه و اجرای داستان خودآگاه*** (نیویورک، متوئن، ۱۹۸۴)، صص ۲۱ و ۲۲، که برخی از آن‌ها را در نمودار خود استفاده کرده‌ایم. ما هم‌چنین از مقاله‌ی «گنجینه‌ی خودآگاهی» بهره فراوان برده‌ایم. این مقاله فهرست تمهیداتی است که برایان استون هیل در رساله‌ی دکترای خود در سال ۱۹۷۸ با عنوان «هنرآینه‌ی هنر، خودآگاهی در رمان‌های جویس، نابوکف، گریس و پینچن» (دانشگاه شیکاگو، صص ۳۱ ـ ۳۴) آورده است. اکثر تمهیدات استون هیل در مقوله‌ی «خودآگاهی آشکار» می‌گنجند.
۷. در کمال احترام نسبت به م. مارکس.
۸. مجموعه‌ای عالی از یک ناشر خوب، ***داستان‌های محتمل، مجموعه‌ی داستان‌های غیرسنتی***، به انتخاب بروس ر. مک فرسن (نیو پاتز، نیویورک، تریکل پرس، ۱۹۸۱).
۹. البته پدیده‌های حاصل از نظارت تصادفی یا قاعده‌مند از کولاژ فراتر می‌روند. برای مثال، اِن سیلیمن برای نوشتن رمان ***موهاک*** ۲۶ کلمه را انتخاب کرد و جایگاه آن‌ها را با یک دست ورقِ بازی تعیین کرد. بی‌ترتیبی و بی‌هدفی، خود بیانگر غیبت ساختار است. با این‌حال از آن‌جا که نظامی برای استفاده از درون دادِ تصادفی هست، پس ساختار کاملاً غایب نیست.
با این که دو نظام تصادفی و کاملاً قاعده‌مند، غالباً متضاد یکدیگر به شمار می‌روند، اما این دونظام با جایگزین کردن عدم ذهنیت به جای ذهنیتِ پشتِ انسجام مضمونی ـ معنایی، عملاً مفهومِ یکپارچگی ارگانیک را مختل می‌کنند. اگر خواننده شیوه‌ی کشفِ رمزِ چنین متنی را پیدا نکند ممکن است نتواند پایه و اساس آن را دریابد و در نتیجه هر دو نظام تأثیری یکسان خواهد داشت.
۱۰. جان بارت، ***گمشده در بازی خانه، داستان برای چاپ، نوار، صدای زنده*** (نیویورک، شرکت دابلدی، ۱۹۶۸).
۱۱. انتشارات فری پرس و مک میلان، نیویورک، ۱۹۷۱.
۱۲. ژان ریکاردو، ***تولد یک داستان، کریتیکال انکویری ۴، شماره‌ی ۲*** (زمستان ۱۹۷۷)، صص ۲۲۱ ـ ۲۳۰. ***فتح قسطنطنیه / نثر قسطنطنیه*** (پاریس انتشارات مینویی، ۱۹۶۵).
۱۳. چارچوب‌ها و سطوح ممکن است متضمن قرار دادن دیدگاه‌های روایی گوناگون در یک دنیای خیالی واحد (مثل ***وود درینگ هایتز***) و یا خلق یک دنیای خیالی جدید باشند که در سطح دیگری از واقعیت عمل می‌کند. هر دو نوع می‌توانند به طور برابر زمینه‌ی فراداستان را فراهم آورند. برای بررسی کامل عملکرد این پدیده در زندگی و هنر نگاه کنید به کتاب ***تحلیل چارچوب***، نوشته‌ی اروینگ گافمن (نیویورک هارپر و رو، ۱۹۷۴).
۱۴. از پیشگفتار کتاب *Ficciones [داستان‌ها]* (نیویورک: انتشارات گراو، ۱۹۶۲)، ص ۱۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی