

مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ
سال دوازدهم، شماره‌ی چهل‌وهشتم، تابستان ۱۴۰۰، صص ۱۳۹-۱۱۵
(مقاله علمی - پژوهشی)

بررسی نسبت تاریخ و روایت در فراداستان تاریخ‌نگارانه «ادسون آران‌تس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش» اثر جمشید خانیان

ایوب مرادی^۱

چکیده

گسترش اندیشه‌ی پسامدرن و رویکردهای پساساخت‌گرایانه در جهان معاصر، تغییرات عمده‌ای در نگرش‌های اساسی انسان ایجاد کرد. یکی از زمینه‌های مهمی که متأثر از این موضوع به تغییرات عمده‌ای دچار شد، نسبت میان داستان و تاریخ است. سالیان سال اندیشمندان علوم انسانی، به جدایی ژرف میان این دو عرصه قائل بودند. تاریخ، علمی تلقی می‌شد که به بازنمایی واقعیت می‌پردازد و ادبیات عرصه‌ی جولان تخیل به‌شمار می‌آمد. اندیشه‌ی پسامدرن ضمن به چالش کشیدن فرض یادشده، این ایده را مطرح کرد که گزارش تاریخی هم گونه‌ای از روایت است و نویسندگان آثار تاریخی همچون داستان‌نویسان در انتخاب و بیان وقایع تاریخی از پیرنگی استفاده می‌کنند که مأخوذ از قوه‌ی خیال است. لیندا هاچن بر پایه‌ی این ایده و همچنین مفهوم فراداستان، نوع جدیدی از داستان تاریخی را پیشنهاد کرد که در آن نویسنده ضمن آشکارکردن شگردهای داستان‌نویسی، به‌شکلی آگاهانه درصدد تحریف تاریخ برمی‌آید. رمان نوجوان «ادسون آران‌تس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش» اثر جمشید خانیان، یکی از نمونه‌های قابل‌توجه در این نوع است. نویسنده در این اثر کوشیده با استفاده از قالب فراداستان، به موضوع تاریخی آتش‌سوزی سینمارکس آبادان بپردازد. مقاله حاضر با روش توصیفی-

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. (Ayoob.moradi@pnu.ac.ir)
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۵/۱۹ - تاریخ تأیید: ۱۴۰۰/۸/۲۵

تحلیلی، در پی واکاوی رمان یادشده از نگاه اصول فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه است. نتایج نشان می‌دهد که نویسنده رمان ضمن استفاده صحیح از برخی شگردهای فراداستانی همچون آشکار کردن تصنع (داستان نوشتن داستان)، اتصال کوتاه، سلب اقتدار مؤلف و فرجام چندگانه، در اثنای داستان به خوبی به موضوع تأثیر دو عنصر ناخودآگاه و تخیل بر فرایند نگارش داستان‌های تاریخی پرداخته است.

واژگان کلیدی: پسامدرنیسم، فراداستان تاریخ‌نگارانه، لیندا هاچن، رمان نوجوان، رمان «ادسون آراتس دوناسیمتو و خرگوش هیمالیایی اش»

بیان مسئله

بررسی نسبت تاریخ و داستان، از جمله موضوعاتی است که در دهه‌های اخیر و هم‌زمان با شکل‌گیری و قوت‌اندیشه پسامدرن، به شکل توأمان، توجه پژوهشگران تاریخ و مطالعات ادبی را به خود جلب کرده است. اول‌بار، ارسطو در کتاب شعرشناسی خود، بعد از جداسازی کار شاعر از کار مورخ به‌عنوان بازتابنده رویدادهای واقعی، تفاوت بین اثر ادبی و اثر تاریخی را در نقش برجسته عنصر تخیل در شعر و ادبیات دانست. براین‌اساس نویسنده تاریخ کسی است که در گزارش وقایع، ملزم به دوری‌جستن از قوه تخیل است و در نقطه مقابل، ادیب داستان‌پرداز مجاز است که آزادانه تخیلش را در بیان امور به کار گیرد. سالیان سال این قاعده به‌عنوان اصلی تردیدناپذیر، مبنای تمایز بین آثار تاریخی و روایت‌های داستانی بود تا آنکه اندیشه پسامدرن با طرح این ایده که تاریخ و داستان هر دو صورت‌های مشابهی از روایت‌اند که برای معنی‌دار کردن وقایع و رویدادها به کار گرفته می‌شوند، به مصاف قاعده ارسطو رفت. بر پایه این ایده انقلابی، هم تاریخ‌نگار و هم داستان‌نویس در گزینش وقایع و شیوه بیان آنها، پیرنگی را ابداع می‌کنند که همانند زنجیره‌ای معنی‌دار به روایت‌شان شکل بدهد. گذشته از پیرنگ، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، تعلیق و نقطه اوج ابزارهایی مشترک قلمداد می‌شوند که نویسنده داستان و تاریخ آنها را به کار می‌گیرند. لیندا هاچن مهم‌ترین چهره جریان پسامدرن است که به موضوع اشتراک میان تاریخ و داستان پرداخت و اصطلاح

«فراداستان تاریخ‌نگارانه» را برای این ویژگی به کار برد. البته او اصطلاح فراداستان را از پاتریشیا وُ به ودیعه گرفته بود. فراداستان نوعی از داستانتان است که با عطف توجه خواننده به ساختگی و تصنعی بودنش، نقش رمزگان روایی را در عرضه عوالم خیالی در هیئت عوالم طبیعی بررسی می‌کند.

جمشید خانیان یکی از نویسندگان مطرح ادبیات کودک و نوجوان کشور است که آثارش گذشته از اقبال مخاطبان، نظر داوران جوایز ادبی داخلی و خارجی را به خود جلب کرده است، تا آنجا که او را به یکی از پرافتخارترین نویسندگان ایرانی تبدیل کرده است. انتخاب کتاب *قلب زیبای بابور* به‌عنوان اثر برگزیده کتابخانه بین‌المللی کودک و نوجوان مونیخ در سال ۲۰۰۵ میلادی، برگزیده شدن کتاب *طبقه هفتم غربی* در *Ibby* لندن (دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان در سال ۲۰۱۲ میلادی) و انتخاب کتاب *عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی* در *Ibby* مکزیک در سال ۲۰۱۵ میلادی، برخی از افتخارات این نویسنده است. رمان «ادسون آرانسس دوناسیمتو و خرگوش هیمالیایی‌اش» آخرین اثر خانیان است که در آن نویسنده کوشیده با استفاده از قالب فراداستان تاریخ‌نگارانه به تشریح واقعه آتش‌سوزی سینما رکس آبادان در ۲۸ مرداد ۱۳۵۷ بپردازد. واقعه‌ای فجیع که مرگ ۴۲۰ تا ۷۰۰ نفر از شهروندان آبادان را باعث شد و به رغم بحث‌های بسیاری که درباره چرایی و عوامل آن درگرفته است، هنوز هم واقعیت آن در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. خانیان در رمان خود تلاش کرده است تا ضمن پرداختن به ابعاد فاجعه‌آمیز این واقعه تاریخی، نسبت بین داستان و تاریخ را واکاود. مقاله حاضر در پی آن است تا ضمن تشریح چگونگی استفاده از ابزار فراداستان تاریخ‌نگارانه، میزان توفیق نویسنده در اقتباس پست‌مدرنیستی از واقعه سینمارکس را بررسی کند. از آنجا که مفهوم فراداستان تاریخ‌نگارانه از دو جزء فراداستان و تاریخ متشکل است، در این مقاله به هر دو جنبه توجه شده است. در بخش نخست، تلاش نویسنده رمان برای نوشتن گزارشی داستانی از واقعه تاریخی آتش‌سوزی سینمارکس آبادان و موانع موجود در این مسیر، منتقدانه واکاوی می‌شود و در ادامه، برخی از ویژگی‌های نوع ادبی فراداستان که در رمان انعکاس یافته است، معرفی و تحلیل خواهد شد.

پیشینه

در زمینه بررسی نسبت تاریخ با داستان و نوع ادبی فراداستان تاریخ‌نگارانه، در سالیان اخیر چندین پژوهش انجام شده است. پیروز و همکاران (۱۳۹۲) ضمن مقاله‌ای، رمان «مارمولکی که ماه را بلعید» را براساس نظریه لیندا هاچن بررسی و تحلیل کرده‌اند. نتایج این مقاله - که بخش چشم‌گیری از آن به تشریح تکنیک‌های فراداستانی اختصاص دارد- نشان می‌دهد که نویسنده رمان در پی آن بوده که تاریخ دوران قاجار و پهلوی را با نگاهی طنزآمیز بازنگری و تحریف کند و در این مسیر از شبهه‌افکنی در حقایق مسلم تاریخی ابایی نداشته است. در مقاله‌ای دیگر، رجب‌زاده طهماسبی و همکاران (۱۳۹۵) موضوع بازآفرینی تاریخ و اسطوره را در نمایشنامه «اژدهاک از سه برخوانی اثر بهرام بیضایی» بررسی کرده‌اند. نویسندگان این مقاله ضمن بررسی مفهوم پسامدرن، به نسبت آن با هنر و ادبیات نمایشی پرداخته‌اند و در ادامه، ضمن تشریح اصول فراداستان تاریخ‌نگارانه، نمایشنامه بیضایی را از نگاه بازنمایی خلاقانه موضوعات تاریخی و اساطیری بررسی کرده‌اند. نتایج این مقاله نشان می‌دهد که بیضایی با اقتباس شخصیت ضحاک از روایات کهن، آن را از مجرای ذهن خلاق خود عبور می‌دهد و با اطلاق نام اژدهاک بر او، شخصیت تازه‌ای می‌آفریند که تنها نام و برخی ویژگی‌های ظاهری‌اش همچون مارهای روئیده بر شانه، به تصویر او در روایت‌های کهن شبیه است. گذشته از این دو مقاله که به موضوع فراداستان تاریخ‌نگارانه اختصاص دارند، از پژوهش‌های دیگری باید نام برد که بیشتر بر موضوع نسبت تاریخ و داستان متمرکز شده‌اند. برای نمونه، جعفریان و لواسانی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای، میزان اثرگذاری شگردهای داستانی را بر تغییر واقعه تاریخی شب پنجم جمادی‌الاولی ۱۲۶۰ در منابع بابی و بهایی بررسی کرده‌اند. نتایج مقاله بر این موضوع صحنه می‌گذارد که گزارشگران واقعه یادشده، در بیان خود به‌شکلی عمیق تحت تأثیر قوه تخیل و داستان‌پردازی بوده‌اند.

مبانی نظری

«فراداستان» نامی است که اول‌بار، پاتریشیا وُ بر نوعی از روایت اطلاق کرد که آگاهانه بر تصنعی بودن خود اصرار دارد. این نوع از داستان که از اصلی‌ترین شکل‌های داستان

پست‌مدرن به شمار می‌آید، موضوع نوشتن را به‌مثابه اصلی‌ترین مضمون داستانی برمی‌گزیند و «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 در مورد رابطه میان داستان و واقعیت مطرح سازد.» (و، ۱۳۹۷: ۸)

پیش از رواج فراداستان، براساس سنت غالب در رمان‌نویسی، نویسنده می‌کوشید هر عاملی که میزان باورپذیری داستان را می‌کاست، حذف کند تا از این رهگذر خواننده هرچه بیشتر در جهان داستان غرقه شود و در این مسیر بین داستان‌های واقع‌گرا و خیالی تفاوتی قائل نشود. امر مهم آن بود که خواننده به ساختگی بودن روایتی که می‌خواند، پی نبرد، «اما فراداستان به پیروی از زیبایی‌شناسی پسامدرن می‌کوشد تا تصنع را آشکار و حتی برجسته کند.» (پاینده، ۱۳۹۷: ۱۸۵) تأکید بر ساختگی بودن داستان با استفاده از شگردهایی همچون پرداختن به مسائل مربوط به نوشتن و نویسندگی، درآمیختن روایت و نقد داستان، ارتباط نویسنده با شخصیت‌های داستانی، ایجاد وقفه در روند روایت، گفت‌وگو با خواننده و هر شگرد دیگری که به تکرار در اثنای روایت بینجامد و خواننده را از جعلی و ساختگی بودن داستان آگاه کند، همگی تکنیک‌هایی به شمار می‌آیند که در نگاهی کلی تقویت‌کننده آن چیزی‌اند که برایان مک‌هیل با نام عنصر غالب هستی‌شناسانه از آن یاد می‌کند. مک‌هیل در تشریح عامل متمایزکننده داستان مدرن از داستان پسامدرن، با وام‌گرفتن عنصر غالب از رومن یا کوبسون، تأکید بر مسائل هستی‌شناسانه را عنصر غالب آثار پست‌مدرن معرفی می‌کند. از نگاه او داستان‌های مدرن بیش از هر چیزی بر موضوع شناخت و مسائل مربوط به آن تمرکز دارند، درحالی‌که روایت‌های پسامدرن موجودیت و هستی‌امور و پدیده‌ها را مطمح نظر قرار می‌دهند. برای نیل به این هدف، خلق جهان‌های موازی و متداخل و درآمیختن واقعیت و خیال اصلی‌ترین ابزار نویسنده است. براین اساس، کار نویسنده باید «توصیف عالم‌های دیگر از جمله عالم‌های ممکن یا حتی ناممکن باشد.» (مک‌هیل، ۱۳۹۵: ۸۰)

از اصلی‌ترین شگردهای فراداستانی - که کارکردشان به‌شکل مستقیم و غیرمستقیم تقویت مضمون هستی‌شناسانه در روایت است - مواردی همچون قطعیت‌نداشتن، فرجام‌های چندگانه، اتصال کوتاه، بی‌اقتداری مؤلف، آشکارکردن شگردهای ادبی و

بینامتنیت قابل اشاره است. یکی از اصلی‌ترین انواع فراداستان، نوع تاریخ‌نگارانه است. در این نوع از فراداستان، نویسنده وقایع تاریخی را به‌عنوان مضمون اصلی روایت خود برمی‌گزیند و تلاش می‌کند که تاریخ را در هیئت داستان بازنمایی کند. لیندا هاچن به این امتزاج تاریخ و داستان، فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌گوید و آن را بهترین نمونهٔ پسامدرنیستی بیان می‌کند (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۵). هاچن «عدم قطعیت خودآگاهانهٔ داستان‌پردازی و تاریخ‌نگاری» را خصوصیت اصلی مکتب پسامدرن برمی‌شمارد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۲: ۲۲۵) و اشاره می‌کند که این مکتب خود را مجاز می‌داند در برخورد با تاریخ، به‌شکلی بی‌پروا آن را در لون و هیئتی دیگر بازسازی کند. نتیجهٔ این نوع برخورد با تاریخ، رسیدن به وضعیتی است که در آن تمایز بین تاریخ و روایت داستانی ممکن نیست.

به نظر می‌رسد توجه رمان‌نویس پسامدرن به تاریخ با ابزار فراداستان، بیشتر با هدف قطعیت‌زدایی از گزارش رویدادهای تاریخی انجام می‌شود تا از این طریق خواننده به بازاندیشی دربارهٔ قطعیت این گزارش‌ها واداشته شود. این موضوع برخاسته از تلاش برای واسازی دوگانهٔ تاریخ-ادبیات است که خود ریشه در این ایدهٔ ارسطویی دارد که «تاریخ و داستان دو قطب مخالف‌اند، زیرا تاریخ با حقایق مسلّم سروکار دارد، حال آنکه داستان‌نویس دنیایی غیرواقعی و سرتاپا تخیلی برمی‌سازد.» (پاینده، ۱۳۹۶: ۳۹۱) هدف از این واسازی چیزی نیست جز قطعیت‌زدایی از تاریخ، امری که از اصول اندیشهٔ پسامدرن است: «گفتمان‌های پسامدرن با به‌کارگرفتن اشکال و انتظارات سنتی و در عین حال تحلیل‌بردن آنها، قراردادهای را به‌مثابه قرارداد نشان می‌دهند و به‌این‌ترتیب، از اموری که ما طبیعی و بدیهی‌شان انگاشته بودیم، طبیعی‌زدایی می‌کنند.» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۸۲)

لیندا هاچن به‌عنوان نظریه‌پرداز اصلی مفهوم فراداستان تاریخ‌نگارانه، ضمن تأکید بر روایی بودن تاریخ همچون داستان، تفاوت روایت تاریخی را با فراداستان تاریخ‌نگارانه در این موضوع می‌داند که این دو می‌گرچه در آغاز پایبند چهارچوب‌های گزارش‌نویسی تاریخی است، در ادامه به نقض این چهارچوب‌ها می‌پردازد و وجه تصنعی و تخیلی‌اش را به رخ خواننده می‌کشد، «داستان و تاریخ هر دو روایت‌هایی

هستند که وجه افتراق‌شان در حدود آنهاست. فراداستان ابتدا این حدود را برمی‌نهد و سپس آن را نقض می‌کند» (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۷۳). تلاش آگاهانه نویسنده فراداستان در فروریختن مرزهای تاریخ و داستان، گذشته از قطعیت‌زدایی از تاریخ، تأکیدی است بر مسئله ناممکن بودن نگارش گزارش تاریخی. در باب چرایی این مسئله باید گفت مورخ به مانند دیگر افراد جامعه، در نظامی از گزاره‌ها و صورت‌بندی‌های خاصی از گفتمان‌ها می‌اندیشد و قضاوت می‌کند که به تعبیر میشل فوکو حاصل جریان قدرت‌اند. گزاره‌هایی که به قدری ظریف درونی شده‌اند که امکان رهایی سوژه‌های انسانی از سیطره آنها وجود ندارد و این سوژه‌ها به همان سبک و سیاقی می‌اندیشند و قضاوت می‌کنند که نظام درونی گفتمان‌ها اقتضا می‌کند، «گفتمان‌ها شیوه نگاه ما به جهان را نظام‌مند می‌کنند. ما گفتمان‌ها را زندگی و تنفس می‌کنیم و در نتیجه بی‌آنکه خود بدانیم حلقه رابط تعداد فراوانی از زنجیره‌های قدرت هستیم» (برتس، ۱۳۹۴: ۱۸۲-۱۸۱). براین اساس، هم نویسندگان منابعی که تاریخ‌نویس در نوشتن گزارش خود از آنها بهره می‌جوید، اسیر گفتمان‌های خاصی‌اند و هم خود تاریخ‌نویس از چیرگی و سلطه گفتمان‌ها بی‌نوازی ندارد. در نتیجه، نوشتن گزارشی واقعی و خالی از سوگیری ممکن نیست.

گذشته از تأثیرپذیری مورخ از گفتمان‌های مسلط، موضوع دیگری که نگارش گزارش دقیق و جزء به جزء وقایع تاریخی را با چالش جدی مواجه می‌کند، این است که «رویدادهای گذشته هرگز به صورت واقعیتهای مسجل یا یگانه یا مناقشه‌ناپذیر در دسترس ما قرار ندارند؛ این واقعیت همواره به صورتی متنی شده به ما منتقل می‌شود.» (پاینده، ۱۳۹۶: ۳۹۸) البته منظور از این جمله آن نیست که وقایع تاریخی وجود بیرونی نداشته‌اند، بلکه مسئله این است که تلاش ما برای دست‌یافتن به امر تاریخی از هیچ مجرای جز متن قابل تصور نیست. متن‌هایی که «با استفاده از همان عناصری نوشته می‌شود که داستان‌نویس برای برساختن داستان به کار می‌گیرد: شخصیت، کنش، کشمکش، زمان، مکان، فضا‌سازی، بحران، اوج.» (همان، ۳۹۳) قائل شدن وجه داستانی برای متن تاریخی یعنی، اذعان به این نکته که نویسنده روایت تاریخی در بازگویی روایتش از همان عناصری استفاده می‌کند که آفریننده اثر داستانی آنها را دست‌مایه کار خود قرار می‌دهد. به بیان دیگر مورخ که در کار خود با برخی رخدادهای تاریخی

مواجه است، در فرایند متنی‌سازی این رخدادها، از عناصر داستان بهره می‌جوید، عناصری که همه آنها در خدمت تخیل نویسنده قرار دارد. در نتیجه، پر بی‌راه نیست، اگر بگوییم کار مورخ همچون داستان‌نویس، گزینش برخی رویدادها از تاریخ و بیان آنها در قالب خطی روایی است که حاصل تخیل نویسنده است. از نظر لیندا هاچن، نویسنده یک فراداستان تاریخ‌نگارانه برای تبدیل تاریخ به موضوعی چالش‌برانگیز، از ابزارهایی استفاده می‌کند که مهم‌ترین آنها از این قرارند: جعل تاریخ، بینامتنیت، طنز و آبرونی، آشکارکردن شگردهای داستان‌نویسی، حضور شخصیت‌های واقعی در داستان و زمان‌پریشی.

بررسی رمان «ادسون آراتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش»

۱. بررسی نسبت واقعیت، تخیل و ناخودآگاه نویسنده در رمان

روایت رمان «ادسون آراتس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش» از جایی شروع می‌شود که نویسنده داستان، شب‌هنگام حواس خود را برای نوشتن گزارشی منطبق بر واقعیت متمرکز می‌کند. او که به ناشر آثارش قول داده است داستان واقعی سوختن پدر و مادرش را در حادثه آتش‌سوزی سینمارکس آبادان بنویسد، سعی می‌کند با بازسازی وقایع آن شب تلخ، ماجرای سوزناک واقعه یادشده را به تحریر درآورد. از همین روست که با نام‌بردن از عناصر واقعی محیط زندگی‌اش در دوران نوجوانی آغاز می‌کند. عناصری همچون فاندا، ریوهای ارتشی، خیاطی ماکسی‌مد و صدای آواز عبدالحلیم حافظ. سپس از حلقه دوستانش می‌گوید و نام تک‌تک آنها را به زبان می‌آورد، اما در همین حین متوجه عبور خیالی محو از برابر چشمانش می‌شود؛ خیالی که در آغاز هیچ آگاهی‌ای درباره چستی و ماهیت آن ندارد. با پیشرفت داستان، خواننده متوجه می‌شود که این تصویر محو پسری است سیه‌چرده با موهایی مجعد و چشمانی درشت که در پی خرگوش هیمالیایی گمشده‌اش به جست‌وجو برآمده است. اما نکته غریب ماجرا آنجاست که این نوجوان در ادامه مدعی می‌شود که در شب فاجعه یعنی، همان شبی که نویسنده قصد نوشتن جزئیاتش را دارد، همراه با خرگوش عجیبش میان جمع دوستان نویسنده حاضر بوده است و حتی در این باره با نویسنده به بحث و جدل وارد می‌شود.

اینکه این نوجوان از کجا آمده و چه نسبتی با نویسنده دارد، نکته‌ای است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، اما مسئله مهم درباره این شخصیت مجادله و اختلاف او در موضوع نسبت تاریخ و داستان است. امری که به نظر می‌رسد پیرنگ رمان مورد بررسی براساس آن شکل گرفته است.

همانگونه که اشاره شد نویسنده قصد نوشتن داستانی واقعی را دارد. به تعبیر خودش، «یک داستان کاملاً واقعی. منظوم از واقعی داستان‌هایی نیست که سبک و سیاق واقع‌گرا دارند. منظوم دقیقاً این است که به رویدادهایی پردازم که قبلاً موبه‌مو اتفاق افتاده‌اند و از آدم‌هایی اسم ببرم که در آن رویدادها نقش داشته‌اند.» (خانیان، ۱۳۹۸: ۲۵) داستان مرگ پدر و مادر نویسنده، آن هم در واقعه‌ای که سال‌های سال درباره چرایی و چگونگی آن سخن گفته شده و با هر روایتی جنبه‌ای نو به آن افزوده شده، به خودی خود واجد جنبه‌های نمایشی است و به قول نویسنده «فکر کنم رویدادهای واقعی آن ماجرا همین‌طوری هم آنقدر قوی و درست کنار هم چیده شده باشند که هیچ نیازی به استفاده از فانتزی در آن نباشد؛ هیچ نیازی.» (همان، ۳۳) از سخنان نویسنده برمی‌آید که او حتی قصد نگارش داستانی تاریخی ندارد، چراکه در فرایند نگارش داستان‌های تاریخی نویسندگان، رویدادها و شخصیت‌هایی واقعی را از تاریخ به ودیعه می‌گیرند و با قرار دادن آنها در کنار رویدادها و شخصیت‌های خیالی، داستانی می‌نویسند که درصد اثبات‌پذیری و درستی آن به قدری بالا است که مخاطبان از پذیرش حقیقی‌بودنش گریز و گزیری نمی‌بینند. اما در رمان «ادسون آران‌تس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش»، شخصیت نویسنده آنقدر از بالا بودن جنبه‌های نمایشی واقعه‌ای اطمینان دارد که در طی آن پدر و مادرش را از دست داده است، که به‌هیچ‌روی نیازی به استفاده از وقایع و شخصیت‌های خیالی در کنار رویدادها و شخصیت‌های واقعی نمی‌بیند. این حد از اصرار بر پرهیز از ورود هرگونه عنصر اضافی به روند نگارش وقایع شب آتش‌سوزی سینمارکس، نشان از آن دارد که این نویسنده بیش از آنکه به فکر نگارش داستان باشد، در پی ثبت دقیق و جزء‌به‌جزء رویدادهای واقعی است؛ امری که تلاش او را بیشتر به گزارش‌نویسی شبیه می‌کند تا خلق داستان. از همین روست اگر مکرراً بر این نکته پافشاری می‌کند که «من نمی‌خواستم یک داستان

غیرواقعی و فانتزی بنویسم.» (همان، ۲۵)

اما وضعیت از زمانی بغرنج می‌شود که دو عنصر پسر بیچه سیه‌چرده و خرگوش هیمالیایی‌اش، از عوالم خیال وارد عرصه داستان او می‌شوند و با اصرار بسیار تلاش می‌کنند که نویسنده را از نگارش گزارش واقعه‌ای بازدارند که در طی آن پدر و مادرش را از دست داده است. این پسر که شخصیت نویسنده هیچ سابقه‌آشنایی با او ندارد، بی‌شک از ناخودآگاه نویسنده سربرآورده است. به‌ویژه با آن نام خاص و البته آشنا در دوره نوجوانی نویسنده. «ادسون آرانستس دوناسیمتو» یا «پله»، نامی آشنا برای فوتبال‌دوستان در تمام دنیا است. بازیکنی بزرگ و افسانه‌ای از کشور برزیل. کشوری که به داشتن فوتبالیست‌های بزرگ مشهور است و البته به همین دلیل محبوبیتی وصف‌ناپذیر در میان علاقمندان به ورزش فوتبال دارد. اما نسبت میان مردمان آبادان و کشور برزیل از لونی دیگر است. آبادانی‌ها همگی شیفته فوتبال برزیل‌اند و حتی تیم اصلی شهرشان «صنعت نفت» به‌خاطر همین پیوند از لباس زرد استفاده می‌کند که ویژه برزیلی‌هاست. هم این‌علاقه و پیوند غریب میان آبادان و برزیل و هم نام خاص و ویژه «ادسون آرانستس دوناسیمتو» که با یک‌بار شنیدن نیز ذهن را به خود مشغول می‌کند و به قول نویسنده با ملودی «دام‌دام؟ دارم دارم / دام‌دام...» (همان، ۱۶) تناسب و هماهنگی دارد. ملودی‌ای که نویسنده عادت دارد هنگام نوشتن داستان آن را زمزمه کند. نشان‌دهنده این حقیقت است که آن نام و آن شخصیت، سالیان سال، جایی در لایه‌های تودرتوی ناخودآگاه نویسنده پنهان بوده‌اند و حالا که او در پی نوشتن وقایع روزگار نوجوانی خود برآمده، از پستوهای پنهان ناخودآگاهش سرک کشیده است و خودنمایی می‌کند: «راست می‌گفت. او باید درست از فکر و خیال من وارد طراحی داستانم شده باشد.» (همان، ۲۴) به همین دلیل است که در ادامه داستان نقش پسر بیچه و نویسنده یکی می‌شود و وقتی «پله» به بیان خاطره خود از آن شب می‌پردازد: «من و زیته و ژان‌لویی و شملی و همین هیمالیایی گوش‌شکلاتی نشسته بودیم پشت دیوار کلیسای قاراپت مقدس» (همان، ۲۲)، نویسنده حرف او را قطع می‌کند و می‌گوید: «این چیزی که داری می‌گویی مربوط به تو نیست. ربطی به خرگوش هم ندارد. مربوط به من است. شما دوتایی اشتباهی از اینجا سردرآورده‌اید.» (همان) اما ماجرا به همین

سادگی‌ها نیست؛ چراکه در ادامه، زمانی که نویسنده در عالم خیال وقایع آن شب خاص را مرور می‌کند، حلقه دوستانش متشکل از زیته و ژان‌لویی و شملی را می‌بیند درحالی که پسر سیه‌چرده در کنار آنها ایستاده است و بدتر از همه آنکه خودش در آن جمع حضور ندارد و خواهرش یعنی لیالی مشغول گفت‌وگو با پسرک - پله - است: «صدای لیالی بود؛ با همان ناز و موسیقی نکلونال همیشگی که توی صدایش بالا و پایین می‌شد... رفت سمت پله، ایستاد پشت سرش و با دوتا انگشت نرم‌نرم شروع کرد به نوازش گوش‌های خرگوش...» (همان: ۴۰) و البته توجه به این نکته ضروری است که خواهر نویسنده در گفت‌وگو با آن پسر غریبه از همان نام‌های عجیب و غریبی استفاده می‌کند که نویسنده مدعی است تا به حال به گوشش نخورده‌اند: «لیالی دوباره آمد... کمی محکم‌تر گفت: دیکو! پله! آقای ادسون آران‌تس دوناسیمتو! بی‌بی‌گیسو می‌گوید پس چرا نمی‌آیی؟...» (همان، ۴۳-۴۲)

گذشته از دلایل بالا که نشان می‌دهد شخصیت «ادسون آران‌تس دوناسیمتو» خود نویسنده است که به وسیله کارکردهای ضمیر ناخودآگاه به آن نام و هیئت درآمده، مرور تجارب قبلی نویسنده نشان می‌دهد که خرگوش هیمالیایی هم عنصری بوده که از ناخودآگاه او برآمده است. چراکه نویسنده اعتراف می‌کند چندسال پیش «با دیدن تابلوی نقاشی آبرنگ چینی سه‌خرگوش، ایده داستان به ذهنم رسید و بعد شروع کردم به جمع‌آوری اطلاعات درباره خرگوش‌ها و نژاد آنها.» (همان، ۲۵) اطلاعاتی که باعث شد او با نژاد خرگوش هیمالیایی و دیگر نژادهای خرگوش‌ها آشنا شود. «گفتم: خرگوش هیمالیایی با اصل و نسب انگلیسی را هم می‌شناسم. خرگوش‌های دیگر را هم می‌شناسم؛ نژادهای کوچک لهستانی و آلمانی، نژادهای متوسط نیوزلندی و نژادهای بزرگ بلژیکی. همه این‌ها را می‌شناسم، ولی تو را نمی‌شناسم.» (همان، ۱۳)

با در نظر گرفتن این حقیقت که پسرک و خرگوش هیمالیایی عناصری‌اند که از بخش ناخودآگاه ذهن نویسنده برآمده‌اند، تلاش‌هایی را که در ادامه پسرک انجام می‌دهد تا فرجام و مسیر داستان را تغییر دهد، باید اشاره‌ای غیرمستقیم به این حقیقت دانست که نوشتن وقایع تاریخی خارج از چهارچوب سلطه ناخودآگاه امری دست‌نیافتنی است. از همین رو، پسرک یا همان ادسون آران‌تس دوناسیمتو که تجسمی از

نوجوانی نویسنده است و همانگونه که اشاره شد از ناخودآگاه او برآمده، وقتی پایان ماجرای نویسنده را می‌شنود، گریبان او را می‌گیرد و از او می‌خواهد فرجام داستان را به گونه‌ای دیگر رقم بزند، چراکه در باور او نمی‌گنجد که در آن شب تلخ پدر و مادرش قربانی حریق سینمارکس شده باشند. خواسته‌ای که از نظر نویسنده امکان‌پذیر نیست، «گفتم: من چیزی را می‌نویسم که اتفاق افتاده. با بغض گفتم: این چیزی که شما می‌گویید نمی‌تواند اتفاق افتاده باشد. تند شدم. گفتم: اتفاق افتاده. حتی توی تقویم و سالنامه هم نوشته شده. من پدر و مادرم را توی آتش‌سوزی همین سینما از دست دادم...» (همان، ۷۲) مقاومت نویسنده که از این بخش به بعد به گونه‌ای سخن می‌گوید که ظاهراً یکی بودن خودش و پسرک را پذیرفته است، با عکس‌العمل تند پسر مواجه می‌شود: «کلمه‌ها بریده‌بریده و با خشم از دهانش می‌ریختند بیرون: من این داستان لعنتی را قبول ندارم... من این داستان را قبول ندارم...» (همان، ۷۳) اما حتی این خشم و مظلومیت ادسون آرائتس دوناسیمنتو نیز بر اراده نویسنده در نوشتن واقعیت ماجرا اثری نمی‌گذارد. از همین رو با آرامش از پسر می‌خواهد که به خانه برگردد و خبر تلخ را به مادر بزرگ و خواهرش نیز بدهد. نویسنده در انجام خواسته‌اش قاطع است و می‌خواهد این قطعیت را که به گونه‌ای از ایده قطعیت وقایع تاریخی برخاسته، به مخاطبش نیز القا کند: «سعی کردم طوری بگویم که حسابی متوجه قطعیت حرفم بشود.» (همان، ۷۹) اما پسرک نیز قصد کوتاه آمدن ندارد، چراکه به زعم او بازگویی تاریخ نوعی داستان‌نویسی است و در روند نگارش داستان، نویسنده قدرتی بلامنزاع دارد، «گفتم: آتش‌سوزی سینمارکس یک اتفاق داستانی نیست. با ناراحتی گفتم: ولی شما می‌خواهید داستانش را بنویسید. گفتم: بله. با ناراحتی گفتم: 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.» (همان) با همین استدلال است که پسرک از نویسنده می‌خواهد انتهای داستان را به گونه‌ای بنویسد که سینمارکس آبادان آتش‌نگرفته است و پدر و مادر پسرک یا همان نویسنده، صحیح و سالم به خانه برگشته‌اند. این خواسته که مطابق مباحث پیشین خواست ضمیر ناخودآگاه نویسنده نیز هست، با قطعیت حقایق عالم و چهارچوب واقعیت هم‌خوانی ندارد، چراکه نویسنده شاید در

نوشتن داستان نقشی خداگونه داشته باشد، اما در تغییر واقعیت بیرونی فاقد هرگونه اثرگذاری است: «چطوری می‌توانم بنویسم آتش نگرفت وقتی همه می‌دانند آن‌شب سینمارکس آتش گرفت؟ از ته گلو گفت: خو شما خیرسرتان نویسنده‌اید! تند شدم و از ته گلو گفتم: نویسنده‌ام، خدا که نیستم!» (همان) وقتی هم که پسر دوباره درصدد گوشزد کردن این نکته برمی‌آید که اینجا عرصه داستان است و در داستان نویسنده چیزی کم از خدا ندارد، این پاسخ را می‌شنود: «انگشت اشاره‌ام را گرفتم بالا و گفتم: بله داستان، ولی یک داستان واقعی.» (همان، ۷۹-۸۰) پافشاری پسرک بر خواسته‌اش و امتناع نویسنده از اجابت این خواسته، باعث ادامه‌دار شدن این گفت‌وگوی بی‌حاصل می‌شود. نه نویسنده قصد عقب‌نشستن دارد و نه پسرک می‌تواند با واقعیت مرگ پدر و مادرش کنار بیاید. اینجاست که ضمیر ناخودآگاه در مقابل ضمیر آگاه نویسنده که در پی نوشتن داستانی واقعی است، درصدد قدرت‌نمایی برمی‌آید: «با خونسردی تمام گفتم: شما نمی‌توانید این داستان واقعی و تلخ را بنویسید. نور! گفتم: نور؟ و لبخند معنی‌داری زدم. با همان خونسردی گفتم: تا من و خرگوش هیمالیایی‌ام توی خیال شما هستیم، نمی‌توانید داستان واقعی و تلختان را بنویسید؛ بله، نور.» (همان، ۸۰)

بعد از این مرحله، نویسنده تلاش می‌کند با متمرکز شدن بر ترسیم منحنی حلزونی، یعنی همان کاری که همیشه پیش از آغاز نوشتن انجام می‌دهد، خود را از شر خیال پسرک یا همان تصویر برآمده از ضمیر ناخودآگاه رها کند، اما این تلاش ثمری در بر ندارد: «بلافاصله کاغذ روی میز را با عصبانیت برداشتم و او را به همراه کاغذ میچاله کردم و مثل توپ تنیس انداختمش توی سطل زباله. بعد هم بی‌معطلی کاغذ دیگری برداشتم و شروع کردم به کشیدن منحنی پیچ‌درپیچ خط حلزونی... که باز دیدمش.» (همان، ۸۱) این تلاش تا چندمرتبه ادامه پیدا می‌کند، اما ظاهراً رهایی از ناخودآگاه امری دست‌نیافتنی است، چراکه به قول پسرک خیالی: «شما اگر تمام کاغذباطله‌های آمریکای شمالی را هم داشته باشید که هنوز یک‌طرفشان سفید مانده، باز هم فایده‌ای ندارد؛ چون من و خرگوش هیمالیایی‌ام توی ذهن و خیال شما هستیم.» (همان، ۸۳) همین ناممکن بودن رهایی از سلطه تصاویر خیالی در نهایت، نویسنده را تسلیم و مجبور به گفتن «اوکی» می‌کند: «با تلخی گفتم اوکی... با اینکه اوکی را گفته بودم، ولی

ته دلم راضی نبودم.» (همان، ۸۸) از همین رو نویسنده پایان داستان را تغییر می‌دهد؛ تغییری که بی‌گمان نشان‌دهنده آرزوی پنهان نوجوانی است که پدر و مادرش را در حادثه‌ای تلخ از دست داده و قطعاً بارها و بارها در عالم خیال آرزوی بازگشت آنها را در سر پرورانده: «شاید بهتر باشد یک بار هم به این فکر کنم که سینمارکس آتش نمی‌گیرد و آقام و ننه‌ناریه به خوبی و خوشی برمی‌گردند خانه... اصلاً همه مردم به خوبی و خوشی برمی‌گردند خانه‌هایشان... دست‌کم توی داستان که می‌شود همچین اتفاقی بیفتد. داستان می‌تواند همه آنها را برگرداند.» (همان، ۸۶)

براساس آنچه گفته شد، اصلی‌ترین ایده‌ای که نویسنده رمان «ادسون آران‌تس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش» در صدد طرح و ترسیم آن برآمده، مسئله امتناع نگارش وقایع تاریخی است و برای این امتناع دو عامل به عنوان عوامل اصلی معرفی شده است. اولی محتویات ناخودآگاه اعم از آرزوها و احساسات سرکوب‌شده که در جریان نگارش وقایع تاریخی در هیئت قضاوت‌ها، ارزش‌گذاری‌ها و حبّ و بغض‌ها، نوشتن بی‌طرفانه را دشوار می‌کند و دومی عنصر تخیل است که خواه‌ناخواه در فرایند نگارش رویدادها حضوری فعال دارد. از همین روست که نویسنده پیش از اجابت خواست پسرک خیالی برای تغییر پایان داستان، به مرور وقایع «آن شب هولناک» (همان، ۸۳) می‌پردازد و برای نوشتن جزئیات، به قدرت خیال‌پردازی خود متوسل می‌شود. به همین خاطر پیش از هر بخش روایتش از آن شب، الفاظ و عباراتی همچون «حتماً»، «می‌شود تصور کرد»، «می‌توانم حدس بزنم» و «می‌توانم تصور کنم» را آورده است. نکته‌ای که نشان می‌دهد نویسنده بیش از تکیه بر واقعیت، با شناختی که از روحیات پدر و مادرش دارد، حدس‌هایی را در ذهن مجسم کرده و این حدس‌ها را به‌عنوان واقعیت آن شب شوم به خواننده عرضه می‌کند: «آن شب حتماً آقام و ننه‌ناریه بدویدو خودشان را رسانده‌اند به سینمارکس ... حتماً هم آقام از بوفه انتهای راهروی سینما یک پاکت تخمه ژاپنی خریده ... حتی می‌شود تصور کرد ننه‌ناریه تا چند دقیقه بعد از شروع فیلم... حتماً شمّ پلیشی‌اش چیزی را حس کرده ... ولی حتماً سرش را چسبانده به بازوی آقام... می‌توانم حدس بزنم وسط‌های فیلم است که آن چهار نفر... حتماً توی ذهنش دارد سرنخ‌ها را دنبال می‌کند... بعد حتماً چشمش می‌افتد به آتشی که

دارد مثل یک هیولای وحشی زور می‌زند... می‌شود تصور کرد که مردم چطور از روی صندلی‌هایشان خیز برمی‌دارند... می‌توانم تصور کنم که چطور صدایش می‌زند: ناریه!» (همان، ۸۶-۸۴) مرور این روایت نشان می‌دهد که در هر نوع تلاش برای بازنویسی وقایع تاریخی، برای فرد نویسنده گریز و گزیری از این مسئله نیست که به قوه خیال رو آورد. چراکه گزارش‌های تاریخی فقط دسترسی به وقایع بیرونی را برای ما ممکن می‌کند، اما در حین نگارش داستان تاریخی پرداختن به نفسانیات و احساسات درونی شخصیت‌ها امری ضروری است. مسئله‌ای که تنها با مدد قوه خیال رخ‌دادنی است.

۲. بررسی وجوه فراداستان در رمان

فراداستان تاریخ‌نگارانه حاصل امتزاج دو عنصر فراداستان و تاریخ است. در این بخش وجوه مختلف تکنیک‌های فراداستان در رمان «ادسون آران‌تس دوناسیمتو و خرگوش هیمالیایی‌اش» بررسی می‌شود. در این داستان رد پای بیشتر شگردهای فراداستانی قابل مشاهده است، اما از آن میان، برخی شگردها همچون آشکار کردن تصنع (داستان نوشتن داستان)، اتصال کوتاه، سلب اقتدار مؤلف و فرجام‌های چندگانه انعکاس خاص‌تری دارند. نکته شایان توجه درباره به‌کارگیری تکنیک‌های فراداستانی در این رمان آن است که آنها کاملاً در اختیار ایده اصلی متن قرار دارند و نویسنده به‌هیچ‌روی در پی استفاده تزئینی از این تکنیک‌ها نبوده است. امری که جزو نقاط قوت رمان محسوب می‌شود.

۱.۲. آشکار کردن صنعت

رمان «ادسون آران‌تس دوناسیمتو و خرگوش هیمالیایی‌اش»، داستان نگارش داستانی تاریخی است. به زبان ساده داستانی درباره نوشتن داستان. یعنی، اصلی‌ترین وجه ممیزه نوع ادبی «فراداستان». پاتریشیا و فراداستان را نوشتاری می‌داند «که به‌شکلی منسجم، قاعده‌مندی و جنبه عرفی خویش را به نمایش می‌گذارد، نوشتاری که به‌شکلی عیان و جامع، شرایط و وضعیت ساختگی خویش را به نمایش می‌گذارد.» (۱۳۹۷، ۱۱) براین اساس نویسنده فراداستان، از طریق پرداختن به شگردهای نوشتن داستان اعم از شخصیت‌پردازی، سبک و ... دائماً خواننده را از واقعی‌پنداشتن آن چیزی برحذر می‌دارد

که می خواند.

در رمان «ادسون آرانس دوناسیمتو و خرگوش هیمالیایی اش»، خواننده از همان آغاز با مسئله نگارش داستان مواجه است. نویسنده‌ای که تلاش می‌کند با تمرکز بر ترسیم منحنی‌ای پیچ‌درپیچ، طرحی برای داستانش بیابد. البته این شگردی است که نویسنده همواره پیش از آغاز نوشتن برای تمرکز آن را به کار می‌گیرد: «معمولاً قبل از نوشتن داستان، یعنی درست زمانی که می‌خواهم طراحی کارم را شروع کنم، چند برگ کاغذ A4 باطله ... برمی‌دارم.... با نوک انگشت سبابه و شست شروع می‌کنم به نوازش پیشانی‌ام. ... آرام و سحرآمیز، منحنی پیچ‌درپیچی رسم می‌کنم که بیشتر شبیه سطح آب عمیقی است که پرتاب سنگی خوش‌دست حلقه‌حلقه‌اش کرده باشد.. وقتی سعی می‌کنم منحنی خط حلزونی‌ام را با دقت تمام رسم کنم، ذهنم آرام‌آرام متمرکز می‌شود و شخصیت‌ها و رویدادهای داستانم شکل می‌گیرند.» (خانیان، ۱۳۹۸: ۹-۸) در پایان این شگرد همیشگی، نویسنده به این نتیجه می‌رسد که نوشته‌اش را با ذکر جزئیاتی درباره آن شب خاص آغاز کند، جزئیاتی همچون صدای غرغش کامیون‌های ارتشی، سربازهای خسته و صدای آواز یکی از خوانندگان عرب «خوب یادم می‌آید که به خودم گفتم داستانم را با صدای عبدالحلیم حافظ شروع کنم.» (همان، ۷) شواهد موجود در این رمان که به موضوعات مربوط به نگارش داستان - به‌ویژه داستان تاریخی - اختصاص دارد، بسامد بالایی دارد، اما از آنجا که بیشتر به تفصیل به آن پرداخته شد، از ذکر دوباره آنها پرهیز می‌شود و فقط یکی از اظهارنظرهای شخصیت نویسنده در باب چگونگی شکل‌گیری داستان تاریخی برای نمونه ذکر می‌شود: «شاید بهتر بود از همان اول روی مستند بودن رویدادها و آدم‌ها تأکید نمی‌کردم. خیلی از نویسندگان ایده‌های داستان‌هایشان را از زندگی خودشان می‌گیرند، اما هیچ‌وقت روی رعایت موبه‌موی وقایع پافشاری نمی‌کنند. خانم لویزا الکت الگوی چهارخواهر در رمان زنان کوچک را از شخصیت خودش و خواهرهایش می‌گیرد.... یا نویسنده دوست‌داشتنی من لویس کرول، شخصیت اصلی داستان‌های آلیس در سرزمین عجایب و آن‌سوی آینه را از آلیس، یکی از سه‌دختر دوست صمیمی‌اش هنری جورج لیدل، می‌گیرد. یا خیلی‌های دیگر مثلاً، دانیل دفو در کتاب رابینسون کروزو...» (همان، ۳۱)

۲.۲. اتصال کوتاه

تکنیک اتصال کوتاه را اول‌بار دیوید لاج (David Lodge) مطرح کرد. او اعتقاد داشت هنر ماهیتی استعاری دارد و بین آثار هنری و واقعیت فاصله است. او فرایند تفسیر آثار هنری را مستلزم آگاهی از این فاصله می‌داند. لاج، تکنیک اتصال کوتاه را به‌عنوان شگردی توصیه کرد که با ایجاد اتصال بین عالم استعاری هنر و عالم حقیقت، مخاطب را به نوعی بهت و حیرت دچار می‌کند. او برای اجرای این شگرد سه راه پیشنهاد می‌کند که یکی از آنها «درهم‌آمیزی وجوه متباین (وجه آشکارا داستانی و وجه ظاهراً مبتنی بر واقعیت) در یک اثر واحد» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۷) است.

یکی از اصلی‌ترین شگردهای به‌کارگرفته‌شده در رمان مورد بررسی، اتصال کوتاه است که براساس آن نویسنده به نشان عنصری بیرونی در جهان داستان حاضر می‌شود و به گفت‌وگو با اصلی‌ترین شخصیت داستانش می‌پردازد. مسئله‌ای که خواننده رمان را با این ابهام روبه‌رو می‌کند که آیا با داستانی حقیقی روبه‌روست یا با نوشته‌ای خیالی. در نتیجه، باعث می‌شود او همچون آونگی در بین جهان‌های خیال و حقیقت در نوسان باشد. در آمیختگی بین خیال و واقعیت عنصری است که در کل داستان به‌وضوح به چشم می‌آید. پسر بچه‌ای ناشناس همراه با خرگوشی عجیب از خیالات نویسنده سربرمی‌آورد و با نویسنده به جدل می‌پردازد. پیش از این، زمانی که جزئیات و زوایای جدال نویسنده با شخصیت خیالی بررسی شد، دیدیم که نویسنده چگونه تسلیم خواست و اراده شخصیت خیالی شد و بر اثر پافشاری‌اش پایان داستان را تغییر داد. اما گذشته از این حالت کلی، در صفحات ۳۷ تا ۵۰، با نوعی از اتصال بین خیال و واقعیت مواجهیم که در طی آن شخصیت نویسنده در کنار میز تحریر، شنوا و ناظر گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان خود است. این بخش با جمله «شنیدم که یکی آهسته گفت: حالا این چیه اصلاً؟» (خانیا، ۱۳۹۸: ۳۷) آغاز می‌شود و در ادامه، درحالی‌که نویسنده نوک‌پا نوک‌پا به سوی میز تحریر می‌رود، با این جمله ادامه پیدا می‌کند: «به نظرم آمد چند نفر نشسته‌اند دور هم. پله را از خرگوش گوش شکلاتی هیمالیایی‌اش شناختم.» (همان، ۳۸) در انتهای این بخش از داستان، نویسنده که با فال‌گوش ایستادن از نقشه

پسریچه خیالی و دوستانش برای آتش زدن خانه «بُوی دم قرمز» آگاه شده است، به ناگاه وارد گفت‌وگوی شخصیت‌های رمانش می‌شود که بر روی میز تحریر در حال رخ دادن است و این ورود نابهنگام باعث ترس شخصیت‌های داستان و فرار آنها می‌شود: «درست همین لحظه و قبل از اینکه پله بخواهد چیزی بگوید، صندلی را گذاشتم کمی آن طرف‌تر و بی‌هوا گفتم: معلوم است اینجا روی میز من چه خبر است؟... زیته و شملی و ژان لویی مثل چی روبرگرداندند سمت من و با دهان باز، خشکشان زد.» (همان، ۵۰) در این میان، عکس‌العمل شخصیت پله جالب‌تر از دیگران است. او در حالی که فرار دوستانش را به پای ترسو بودن آنها گذاشته است، رو به نویسنده با کمال خونسردی می‌پرسد: «شما تاحالا راکت بال بازی کرده‌اید؟» (همان) دیگر مسئله قابل توجه در موضوع آمیختگی خیال و واقعیت در داستان مورد بررسی، طول زمان وقایع است. موضوعی که در روایت‌شناسی ذیل اصطلاح «دیرش» بررسی می‌شود. کل داستان گفت‌وگوی خیالی نویسنده و ماجراهایی که بر روی میز تحریر او رخ می‌دهد و البته رسیدن به انتهای داستان، در فاصله درست کردن و خوردن یک لیوان چای توسط نویسنده رخ می‌دهد.

۳.۲. سلب اقتدار از مؤلف

سلب اقتدار از مؤلف یکی از اصول اندیشه پساساختارگرایی است. رولان بارت (Roland Barthes) با نگارش دو مقاله «مرگ مؤلف» و «از اثر به متن» کوشید با کاستن از نقش مؤلف و تأکید بر نقش خواننده، اقتدار مؤلف را در قبال متن به چالش بکشد که به نوعی اساس نقد ادبی سنتی محسوب می‌شود (پاینده، ۱۳۹۶: ۹۴). سرپیچی شخصیت‌های داستان از نویسنده و تلاش برای تغییر مسیر روایت، وارد شدن شخصیت‌های داستان در دنیای واقعی و بازخواست کردن مؤلف و همچنین مشارکت دادن خواننده در خلق اثر توسط نویسنده، برخی از شگردهایی‌اند که نویسندگان پسامدرن برای سلب اقتدار مؤلف در آثار خود از آنها بهره می‌جویند. تکنیک یادشده در داستان «ادسون آرانستس دوناسیمتو و خرگوش هیمالیایی‌اش» به شکل آگاهانه، کاملاً در اختیار ایده اصلی متن به کار گرفته شده است. شخصیت

نویسنده در این داستان، در پی آن است تا با استفاده از گزارش‌های تاریخی موجود و همچنین خاطرات شخصی‌اش از واقعه آتش‌سوزی سینمارکس آبادان، داستانی تاریخی درباره این واقعه بنویسد و همان‌طور که به ناشر کتاب قول داده است، به‌هیچ‌روی در پی مداخله دادن عناصر خیالی و فانتزی در فرایند نگارش نیست. اما ورود ناگهانی یکی از شخصیت‌ها، مسیر داستان را کاملاً تغییر می‌دهد. شخصیت مورد اشاره - که از یک جنبه خیالی است، به این دلیل که هم نام و هم مشخصاتش تطابقی با تجارب زندگی نویسنده ندارد و از وجهی دیگر واقعی است، چراکه در ادامه مشخص می‌شود این شخصیت تصویری از دوران نوجوانی خود نویسنده است - با ورودش به فضای داستان و پس از آگاهی از عاقبت تلخ پدر و مادرش، تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد تا فرجام داستان را به‌گونه‌ای دیگر رقم بزند و برای برآوردن این خواسته به هر ترفندی رو می‌آورد؛ از مجادله با نویسنده گرفته تا گریه و فریاد و در نهایت تهدید. در بخشی که پسرک به مجادله با شخصیت نویسنده می‌پردازد، به موضوع نقش خداگونه مؤلف در رقم‌زدن سرنوشت شخصیت‌هایش در متن داستانی اشاره می‌کند (خانیا، ۱۳۹۸: ۸۰)، اما نقطه جالب ماجرا آنجاست که خود به عنوان یک شخصیت داستانی در پی محدودکردن نویسنده و تغییر پایان داستان برمی‌آید: «آمد جلوتر و گفت: اگر همین‌طور است پس بنویسید آن شب آقام و ننه‌ناریه به خوبی و خوشی برگشتند خانه! درجا گفتم: چی بنویسم؟ سریع‌تر از قبل گفت: بنویسید آن شب آقام و ننه‌ناریه به خوبی و خوشی برگشتند خانه! گفتم: همچین چیزی ممکن نیست! از ته گلو گفتم ممکن است!» (همان، ۷۹) این اصرار آنقدر ادامه پیدا می‌کند که در نهایت، نویسنده را به تغییر پایان داستان مجاب می‌کند. تغییری که مخالف خواست نویسنده است و فقط برای رهاشدن از مزاحمت‌های پسرک خیالی انجام می‌شود: «مطمئن بودم اگر به چیزی که می‌گفت عمل کنم، برای همیشه از مزاحمت خودش و خرگوش هیمالیایی‌اش خلاص خواهم شد.» (همان، ۸۳) البته در آخر کار، نویسنده نیز به این نتیجه می‌رسد که شاید پیروی از اراده شخصیت اصلی داستانش چندان هم بد نباشد. اگرچه واقعیت سینمارکس کتمان‌کردنی نیست، شاید بتوان با ایجاد تغییر در عرصه داستان، موجبات خوشحالی مخاطبان را فراهم کرد: «با خودم گفتم نمی‌دانم ... شاید حق با او باشد...

شاید بهتر باشد یکبار هم به این فکر کنم که سینمارکس آتش نمی‌گیرد و آقام و ننه‌ناریه به خوبی و خوشی برمی‌گردند خانه... اصلاً همه مردم به خوبی و خوشی برمی‌گردند خانه‌هایشان.» (همان، ۸۶) جالب اینجاست که در بخش‌های آغازین رمان، زمانی که نویسنده به تازگی متوجه حضور شخصیت خیالی پسرک و خرگوش هیمالیایی‌اش شده است، در گفت‌وگو با او از این احتمال سخن می‌گوید که شاید بعد از پایان یافتن رمانی که قرار است درباره واقعه تاریخی سینمارکس آبادان بنویسد، بخواهد داستانی با محوریت آن پسر و خرگوش عجیب و غریب بنویسد: «شاید بعداً بتوانم به‌عنوان یک شخصیت نوجوان جذاب، یک‌جایی توی یک داستان فانتزی ازت استفاده کنم... می‌توانم اسم داستان را بگذارم ادسون آران‌تس دوناسیمتو و خرگوش هیمالیایی‌اش... ولی... اینجا... توی این داستان... اصلاً امکان نداره.» (همان، ۲۹) اتفاقی که به جای بعداً، حالا رخ می‌دهد و نام اثر که به اصرار شخصیت پسرک از داستانی تاریخی به داستانی فانتزی و خیالی تغییر ماهیت می‌دهد، «ادسون آران‌تس دوناسیمتو و خرگوش هیمالیایی‌اش» می‌شود.

۴.۲. فرجام‌های چندگانه

پیش از ظهور جریان پسامدرن در داستان‌نویسی، ویژگی‌های رمان مدرن با جذابیت‌های خاصش نگاه نویسندگان و خوانندگان را به خود جلب کرده بود. دغدغه‌های معرفت‌شناسانه به نشان عنصر غالب رمان مدرن، پایان‌بندی ویژه‌ای را برای این نوع ادبی رقم زده که بیشتر به منظور القای ایده قطعیت‌ناپذیری است: «در ادبیات مدرنیستی، داستان، روایت رسیدن به هویت است و شخصیت در هر قدم بیشتر به آن نزدیک می‌شود، اما در نهایت آنچه به دست می‌آورد، تصاویر پراکنده نامعلوم است؛ ولی داستان همچنان ادامه می‌یابد. البته در نهایت این روند به فرجام مشخصی نمی‌رسد و همچنان هویت نامشخص باقی می‌ماند و داستان به پایان می‌رسد.» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۲۶) مسئله نحوه پایان‌بندی در رمان پسامدرن، مورد توجه نویسندگان این نوع ادبی قرار گرفته است. نویسنده با توجه به عنصر غالب در این سبک یعنی، دغدغه‌های وجودشناسانه «از فرجام سرپیچی می‌کند، چراکه به وجود راستای خطی اعتقادی

ندارد... به همین دلیل پایان این نوع داستان‌ها چندگانه است.» (همان)

پایان‌بندی چندگانه مطابق الگوی استفاده‌شده در فراداستان، یکی دیگر از شگردهایی است که نویسنده داستان «ادسون آرادنتس دوناسیمتو و خرگوش هیمالیایی‌اش»، به شکلی صحیح و به منظور نیل به هدف اصلی متن از آن استفاده کرده است. اصرار شخصیت پسرک خیالی بر تغییر پایان داستان، باعث می‌شود که نویسنده در کنار پایان‌بندی مورد نظر خود که با مرگ پدر و مادرش همراه است، پایان دیگری را برای داستانش در نظر بگیرد که در آن «آقام و ننه‌ناریه به خوبی و خوشی برمی‌گردند خانه... اصلاً همه مردم به خوبی و خوشی برمی‌گردند خانه‌هایشان.» (خانیان، ۱۳۹۸: ۸۶) البته گذشته از این دو پایان‌بندی که برای ماجرای سینمارکس در نظر گرفته شده است، سرگذشت جدال نویسنده و پسرک خیالی پایان‌بندی خاص خود را دارد. در انتهای این ماجرا نیز نویسنده به این نتیجه می‌رسد که نوشتن داستان تاریخی امری ناممکن است و در هر تلاشی برای نیل به این مقصود، مداخله عناصری از ناخودآگاه و قوه تخیل، سمت‌وسوی داستان را از گزارش صرف به داستانی خیالی تغییر می‌دهد.

نتیجه‌گیری

فراداستان تاریخ‌نگارانه قالبی برای آفرینش روایت پسامدرن است که ضمن آن نویسنده با استفاده از شگردهای نوع ادبی فراداستان، موضوعی تاریخی را دست‌مایه روایت‌پردازی قرار می‌دهد و در فرایند انجام دادن این مهم با ارائه تاریخ بدیل، وقایع مسلم‌انگاشته تاریخی را تحریف می‌کند و، یا به چالش می‌کشد. فراداستان تاریخ‌نگارانه داستانی است که به شکل توأمان به دو موضوع نظر دارد؛ موضوع درونی که داستان نوشتن داستان است و موضوع بیرونی که وقایع اثبات‌پذیر تاریخی است. نویسندگان اینگونه روایت‌ها در پی اثبات این نکته‌اند که انعکاس عینی و بی‌کم‌وکاست وقایع تاریخی امری محال و دست‌نیافتنی است و هر نوع تلاشی در این زمینه، خواسته یا ناخواسته به استفاده از تکنیک‌های داستان‌نویسی همچون شخصیت‌پردازی، گره‌افکنی، نقطه اوج و گره‌گشایی می‌انجامد. نتیجه طبیعی این فرض آن است که تاریخ‌نگاری چیزی نیست جز فرایندی سازمان‌دهی شده با هدف ایجاد پیوند بین وقایع از هم‌گسیخته،

به شکلی که این وقایع پراکنده در هیئت کنش‌های انسانی معنی‌داری درآیند تا بتوان بین آنها با وضعیت امروز، ارتباطی خطی و معنی‌دار برقرار کرد. بی‌تردید بخش عمده‌ای از این فرایند، به تأویل‌ها و تفسیرهای شخصی‌ای اختصاص دارد که تاریخ‌نگار برای پرکردن خلأهای موجود در اطلاعات تاریخی به آنها رو می‌آورد تا از این رهگذر روایت خود را سامان‌دهی کند.

رمان «ادسون آران‌تس دونا‌سیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش» از جمشید خانیان روایتی است که نویسنده در آن به موضوع نگارش فراداستان تاریخ‌نگارانه توجه کرده است. در این رمان با شخصیت نویسنده‌ای مواجهیم که پدر و مادرش را در واقعه آتش‌سوزی سینمارکس آبادان از دست داده و حال به تشویق ناشر و خواهرش در پی نوشتن داستانی کاملاً واقعی است که قرار نیست در آن به چیزی جز امور واقعی و خاطرات دوران نوجوانی‌اش بپردازد. او یقین دارد که می‌تواند با رویداد تاریخی یادشده برخوردی عینی کند، غافل از اینکه اصولاً دیدگاه‌های شخصی‌اش، به شکل پیدا و ناپیدا، در گزینش‌هایش از رویدادها و همچنین تفسیرها و تأویل‌هایش برای ایجاد ارتباط بین رویدادها اثرگذار است. شخصیت نویسنده که ظاهراً توجه و باوری به مباحث جدید تاریخ‌نگارانه ندارد، تلاش می‌کند تا با مرور آن شب شوم، گزارشی دقیق از جزئیاتش ارائه بدهد، اما به محض آغاز تلاش برای نوشتن، با مداخله عناصر خیالی و ناخودآگاه ذهنش از ادامه مسیر باز می‌ماند. سربرآوردن پسری خیالی به نام پله، بازیکن افسانه‌ای برزیل که در لایه‌های ناخودآگاه نویسنده پنهان بوده، همراه با خرگوشی هیمالیایی، که این یکی هم در طی مطالعات جدید نویسنده در گوشه‌ای از ذهنش خانه کرده بود، فرایند نوشتن را مختل می‌کند. پسر بچه‌ای که در ادامه مشخص می‌شود کسی نیست مگر تصویری ذهنی از دوره نوجوانی نویسنده، با آرزوهایی فروخورده در باره احتمال‌های دیگری که در شب آتش‌سوزی سینمارکس می‌توانست رخ دهد. مداخله عناصر نهفته در ناخودآگاه و همدستی آنها با آرزوهای فروخورده، وضعیتی را رقم می‌زند تا نویسنده قانع شود که به کمک قوه تخیلش واقعیت را دست‌کاری می‌کند و تاریخی بدیل برای واقعه سینمارکس ارائه می‌دهد که در طی آن نه تنها پدر و مادرش در آن شب نمی‌میرند بلکه اصلاً حریق رخ نمی‌دهد و تمام حاضران در سینما بدون هیچ

آسپبی به خانه و کاشانه خود باز می‌گردند. براین اساس، تخیل و وقایع تاریخی به‌مدد یکدیگر زمینه‌ای را فراهم می‌آورند تا نویسنده در قالبی جدید، تاریخ را بازنمایی کند. به‌شکلی که گویی آن حادثه از نو زنده شده و در جریان است. در این حالت به جای آنکه داستان شامل گزاره‌هایی مشتمل بر ارجاع عینی به تاریخ باشد، تلاشی است برای تظاهر به واقعیت. به‌گونه‌ای که روایت بر ساخته‌ای که نویسنده از واقعه آتش‌سوزی سینمارکس ارائه می‌دهد، مستقیماً به حقیقتی ارجاع نمی‌شود بلکه فقط با تخیل نویسنده به آن تظاهر می‌کند.

از دیگر مسائل قابل اعتنا در این رمان، استفاده مناسب نویسنده از شگردهای فراداستانی است. خانیان به‌دور از آفت مرسوم و معمول در نمونه‌های داستان‌های پسامدرن فارسی که اغلب شگردهای این نوع ادبی را به‌شکل تزئینی و مکانیکی به کار می‌گیرند، بدون اصرار بر استفاده از همه تکنیک‌های فراداستانی، تنها برخی از این شگردها را و آن هم در مسیر القای بهتر پیام داستان به کار می‌برد. شگردهایی همچون آشکارکردن تصنع (داستان نوشتن داستان)، اتصال کوتاه، سلب اقتدار مؤلف و فرجام‌های چندگانه که هرکدام از آنها نقشی مشخص در پیشبرد روایت رمان دارند. شگرد آشکارکردن تصنع، مضمون اصلی این رمان است. کل رمان به تلاش نویسنده‌ای سرشناس برای نگارش گزارشی داستانی از خاطرات دوران نوجوانی و روایت واقعه تاریخی آتش‌سوزی سینمارکس آبادان اختصاص دارد. شگرد اتصال کوتاه به چگونگی مداخله عناصر خیالی و مانع‌تراشی این عناصر در شکل‌دهی به داستان می‌پردازد. ویژگی سلب اقتدار از مؤلف، مسئله توفیق نداشتن شخصیت نویسنده را در بیان وقایع تاریخی به تصویر می‌کشد و خصیصه فرجام‌های چندگانه، خواست نویسنده را در ارائه تاریخ بدیل برای واقعه تاریخی آتش‌سوزی سینمارکس برآورده می‌کند. تأمل در این موارد، اثبات‌کننده این ادعاست که رمان «ادسون آرانستس دوناسیمتو و خرگوش هیمالیایی‌اش» در استفاده از تکنیک‌های فراداستانی، نه‌تنها نگاهی مکانیکی و تزئینی نداشته است بلکه هرکدام از این تکنیک‌ها نقشی القاگرانه در فرایند خلق مضامین موجود در داستان داشته‌اند.

منابع و مأخذ

- برتس، هانس (۱۳۹۴)، *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- بی‌نیاز، فتح‌اله (۱۳۹۲)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران: افراز.
- پاینده، حسین (۱۳۹۶)، *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*، تهران: نیلوفر.
- پاینده، حسین (۱۳۹۷)، *نظریه و نقد ادبی در سنامه‌ای میان رشته‌ای*، تهران: سمت.
- پیروز، غلامرضا، قدسیه رضوانیان، سروناز ملک (۱۳۹۲)، «فرادستان تاریخ نگارانه مطالعه موردی: مارمولکی که ماه را دزدید»، *ادب پژوهی*، شماره ۲۷، صص ۱۸۶-۱۶۳.
- رجب‌زاده‌طهماسبی، علی، اسدالله غلامعلی، اصغر فهیمی فر (۱۳۹۵)، «فرادستان تاریخ‌نگارانه در نمایشنامه اژدهاک از سه‌برخوانی اثر بهرام بیضایی»، *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۲۱، شماره ۱، صص ۳۳-۲۵.
- جعفریان، رسول، سیدرضا لواسانی (۱۳۹۳)، «داستانی کردن تاریخ در کتاب تاریخ نیل زرندی»، *پژوهش‌های علوم تاریخی*، شماره دوم، صص ۵۸-۳۹.
- خانیان، جمشید (۱۳۹۸)، *ادسون آرانس دوناسیمنتو و خرگوش هیمالیایی‌اش*، تهران: طوطی.
- سلدن، رامان، پیترو ویدوسون (۱۳۹۲)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- لاج، دیوید (۱۳۸۶)، «رمان پسامدرنیستی»، *نظریه‌های رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- لوئیس، بری (۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیات»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران: روزنگار.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- مک‌هیل، برایان (۱۳۹۵)، *داستان پسامدرنیستی*، ترجمه علی معصومی، تهران: ققنوس.
- و، پاتریشیا (۱۳۹۷)، *فرادستان*، ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.
- هاچن، لیندا (۱۳۸۳)، «فرادستان تاریخ‌نگارانه: سرگرمی روزگار گذشته»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران: روزنگار، صص ۳۱۱-۲۵۹.

List of Sources with English Handwriting

- Bertens, Johannes Willem, *Literary theory: the basics*, Translated by Moḥammad Reżā Abolqāsemī, Tehrān: Māhī.
- Bīnīyāz, Faṭḥollāh (1392), *An Introduction to Fiction and Narrative Studies*, Tehrān: Afrāz.
- Hutchen, Linda (1383), "Historical meta-stories: Entertainment of the past", (*Modernism and postmodernism in the novel*) Translated by Ḥosseīn Pāyandeh, Tehrān: Rūznegār, pp. 311-259.
- ĵafarīyān, Rasoul, Seyed Reżā Lavāsānī (1393), "Fictionalization of History in Nabil Zarandī's *Précis History*", *Historical Sciences Studies*, No. 2, pp. 58-39.
- ĵānīyān, ĵamšīd (1398), *Edson Arants Donascimento and his Himalayan rabbit*, Tehrān: Tūṭī.
- Lewis, Berry (1383), "Postmodernism and Literature", (*Modernism and Postmodernism in the novel*), Translated by Ḥosseīn Pāyandeh, Tehrān: Roznegār.
- Lodge, David (1386), "Postmodernist novel", (*novel theories*), Translated by Ḥosseīn Pāyandeh, Tehrān: Nīloūfar.
- Makaryk, Irena Rima (1393), *Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms*, Translated by Mehrān Mohāĵer and Moḥammad Nabavī, Tehrān: Āgah.
- McHale, Brian (1395), *Postmodernist fiction*, Translated by 'Alī Ma'šoūmī, Tehrān: Qoqnoūs.
- Pāyandeh, Ḥosseīn (1396), *Short Stories in Iran (Postmodern Stories)*, Tehrān: Nīloūfar.
- Pāyandeh, Ḥosseīn (1397), *Theory and Literary Criticism of Interdisciplinary Textbooks*, Tehrān: Samt.
- Pīrooz, Ġolāmreżā, Qodsīyeh Reżvānīyān, Sarvenāz Malek (1392), "Farā Dāstān-e Tārīĵnegārāne Moṭāle'e Moredī: Mārmolakī Ke Māh Rā Dozdīd", *Adab Pažūhī*, No. 27, pp. 186-163.
- Rāĵabzādeh Ṭahmāsebī, 'Alī, Assadollāh Ġolām 'Alī, Asġar Fahīmīfar (1395), "Historiographical Meta Fiction in Bahram Beizaie "Trilateral Reading of Azhdehak"", *Našrīye Honarhā-ye Zībā*, Volume 21, Number 1, pp. 33-25.
- Selden, Raman, Peter Widowson (1392), *A reader's guide to contemporary literary theory*, Translated by 'Abbās Moĵber, Tehrān: Tarḥ-e Nū.
- Waugh, Patricia (1397), *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Translated by Šahrīyār Vaqfīpoūr, Tehrān: Češme.