

تحلیل پسامدرنیسم چندجانبه‌ی رمان «صورتک‌های تسلیم»

با تأکید بر فراداستان تاریخ‌نگارانه

فاطمه جعفری کمانگر^۱

چکیده

داستان‌های پسامدرنیستی به نوع خاصی از داستان‌های معاصر اطلاق می‌شوند؛ این نوع داستانی از گرایش‌های متنوعی تشکیل شده است که اگرچه در کلیات دارای اهداف مشترک هستند؛ تفاوت‌های قابل تأملی با یکدیگر دارند که باعث می‌شود تحت عناوین گوناگونی مانند: داستان‌های سایبرپانک، رئالیسم جادویی، فراداستان، فراداستان تاریخ‌نگارانه و... شناخته شوند. داستان‌های پسامدرن با گرایش به سمت یکی از این جوانب نگاه‌شده می‌شود؛ اما پژوهش حاضر در صدد بررسی یکی از رمان‌های فارسی به نام «صورتک‌های تسلیم» اثر محمد ایوبی است که ویژگی‌های پسامدرنیستی موجود در آن چندجانبه و بر مبنای گرایش‌های متنوع این نوع داستانی نگاه‌شده است. بخش‌هایی از این رمان را می‌توان در مکتب رئالیسم جادویی گنجانده؛ از سویی این رمان یک اثر فراداستانی است و از سوی دیگر با رویکردی که نسبت به تاریخ برمی‌گزیند می‌تواند یک اثر فراداستان تاریخ‌نگارانه نیز به شمار آید. پژوهش حاضر با اشاره به ویژگی‌های رئالیسم جادویی و ماهیت فراداستانی اثر با تکیه بر یکی از وجوه داستان‌های پسامدرنیستی که بر مبنای تحریف تاریخ و به سخره‌گرفتن آنچه واقعیت‌های تاریخی خوانده می‌شود نگاه‌شده است. این پژوهش با تأکید بر نظریات لیندا هاچن به بررسی رمان صورتک‌های تسلیم پرداخته است. بر مبنای این پژوهش، ویژگی‌هایی مانند: آشکارسازی تکنیک‌های داستانی، تکثر زاویه‌ی دید، راوی غیر قابل اعتماد، تاریخ مجعول، زمان پریشی، بینامتنیت، آیرونی و... در این رمان وجود دارد که با بی اعتبار نشان دادن تاریخ به مقابله با گفتمان‌های مسلط تاریخی بر می‌خیزد و وجه فراداستان تاریخ‌نگارانه را در اثر بسیار پررنگ نشان می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: پسامدرنیسم چندجانبه، فراداستان تاریخ‌نگارانه، لیندا هاچن، صورتک‌های تسلیم، محمد ایوبی

^۱ - استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران f.jafari@cfu.ac.ir

۱- مقدمه

پسامدرنیسم دارای ماهیتی زیبایی‌شناسی و یک تحوّل هنری و ادبی بزرگ است که نخستین بار در دهه‌ی ۱۸۷۰ میلادی برای نقاشی‌هایی که از نظر تکنیکی پیشرفته‌تر از نقاشی‌های امپرسیونی بودند به کار رفت (وارد، ۱۳۹۲: ۶۰) و در ادبیات در سال ۱۹۳۴ توسط فدریکو دانیس به عنوان واکنشی نسبت به مدرنیسم مورد استفاده قرار گرفت (جنکنز، ۱۳۷۵: ۱۰). این اصطلاح به همراه خود، مؤلفه‌ها و ویژگی‌های بی‌شماری برای هنر و ادبیات قرن بیستم به ارمغان آورده است؛ اما معنی این واژه، آن قدر غیر قطعی است که به هیچ معنای مشترکی برای آن نمی‌توان دست یافت.

هرچند بسیاری از نظریه‌پردازان پسامدرن، همچون ایهاب حسن، برایان مک هیل، جان بارت، لیندا هاچن و... به نوعی سعی کرده‌اند تعدادی از مؤلفه‌های ادبیات پسامدرنیستی را معرفی کنند؛ از آنجا که پسامدرنیسم خود قواعد و قوانین نوشتار را نقض می‌کند نمی‌توان متون پسامدرنیستی را تحت تأثیر قواعد و قوانین از پیش تعیین‌شده شکل داد و اگر نظریات نظریه‌پردازان این سبک ادبی را کنار هم بگذاریم نیز بسیاری از اوقات به موارد مشابهی برخورد نمی‌کنیم و گاه با مؤلفه‌های متعدد و ناهمگنی مواجه می‌شویم.

بری لوییس مهم‌ترین ویژگی‌های پسامدرنیسم را «بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، زوال مفهوم زمان، استفاده‌ی گسترده و بی‌مورد از صنعت اقتباس، برجسته‌سازی واژه‌ها به منزله‌ی نشانه‌های تجزیه‌کننده‌ی مادی، تداعی نامنسجم اندیشه، پارانوایا، دور باطل یا فقدان تمایز بین سطوح منطقیاً متمایز گفتار» بر می‌شمرد (لوییس، ۱۳۸۳: ۸۴). دیوید لاج، تناقض، عدم انسجام، فقدان قاعده، زیاده روی و اتصال کوتاه را نیز از فنون راهبردی نگارش رمان پسامدرن می‌داند (مک هیل، ۱۳۸۳: ۱۲۴ و Pawar, ۲۰۱۱, ۲). به نظر ایهاب حسن نویسندگان پسامدرن داستان‌هایی می‌نویسند که هر چه بیشتر درباره‌ی

خود داستان و فرایند شکل‌گیری آن باشد (بارت، ۱۳۸۷: ۱۳۳). نویسنده‌ی داستان پست مدرن از یک سو دنیای داستانی تخیلی می‌سازد و از سوی دیگر تخیلی بودن آن را آشکار می‌کند و از این طریق در رابطه‌ی مسأله‌ساز میان زندگی و داستان به کنکاش می‌پردازد (وو، ۱۳۹۰: ۱۴) و این بر گرفته از عدم قطعیتی است که داستان‌های پسامدرنیستی از آن نشأت گرفته‌اند. عدم قطعیتی که از حس ازهم‌پاشیدگی دنیای پسامدرن ناشی می‌شود. اگرچه ما داستان‌های با چنین رویکردهایی را تحت عنوان کلی داستان‌های پسامدرنیستی می‌شناسیم؛ داستان‌های پسامدرن خود شامل انواع متعددی هستند؛ نظیر: داستان‌های سایبر پانک، داستان‌های رئالیسم جادویی، فراداستان، فراداستان تاریخ‌نگارانه و... که هر کدام در حیطه‌ی خود به عنوان نوعی مجزاً قابل بررسی است. لیندا هاچن یکی از نظریه پردازانی است که بر اساس رابطه‌ی میان تاریخ و داستان، نوعی از فراداستان به نام فراداستان تاریخ‌نگارانه را مورد بحث قرار داده است؛ نوعی از فراداستان که با رویکرد پسامدرنیستی به تاریخ، دست به تحریف آن می‌زند و به نوعی مفهوم تاریخ را به سخره می‌گیرد. در میان آثار داستانی در ایران نیز کم نیستند آثاری که با این رویکرد و نگاه به تاریخ نگاشته شده‌اند؛ یکی از این آثار رمان «صورتک‌های تسلیم» اثر محمد ایوبی است که در پژوهش حاضر با تبیین این نگاه و بر اساس نظریه‌ی لیندا هاچن بررسی می‌شود. این پژوهش در نظر دارد با بررسی دقیق متن، جهت‌گیری‌های پسامدرنیستی نسبت به تاریخ و ویژگی‌های فراداستان تاریخ‌نگارانه را در این اثر مورد بررسی قرار دهد و به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

آیا رمان «صورتک‌های تسلیم»، اثری با گرایش‌های مختلف داستان‌نویسی پسامدرن است؟

چه جهت‌گیری‌های پسامدرنیستی‌ای نسبت به تاریخ در این اثر مشاهده می‌شود که ویژگی فراداستان تاریخ نگارانه را در این داستان پررنگ‌تر از سایر جوانب داستان‌های پسامدرن نشان می‌دهد؟

۱-۱- بیان مسأله

رمان صورتک‌های تسلیم از آن دست آثار قابل بحثی است که در ادبیات معاصر ایران مورد بی‌مهری قرار گرفته است. هر چند این اثر نامزد دریافت دومین جایزه‌ی جلال آل احمد شد؛ مرگ زود هنگام نویسنده‌ی اثر و چاپ تنها ۱۱۰۰ نسخه از آن، این اثر را به یک رمان فراموش‌شده در مجامع نقد ادبی تبدیل کرد. اثری قابل بحث در حیطه‌ی پسامدرنیسم و حتی مدرنیسم که از نظرگاه‌های مختلف نقد ادبی قابل بحث و بررسی است.

اگرچه در مکتب‌های ادبیات داستانی با سبک داستان‌نویسی‌ای تحت عنوان داستان‌های پسامدرنیستی مواجهیم؛ این سبک داستان‌نویسی با وجود اهداف و پس‌زمینه‌های مشترک در درون خود به انواع مختلفی تقسیم می‌شود از آن جمله می‌توان به داستان‌های سوررئالیستی، رئالیسم جادویی، داستان‌های سایبر پانک، فراداستان، فراداستان تاریخ نگارانه و... اشاره کرد. رمان صورتک‌های تسلیم رمانی است که در آن تنها با یک گرایش پسامدرنیستی مواجه نیستیم، این اثر رمانی است که گرایش‌های مختلف داستان پسامدرن همچون فراداستان، رئالیسم جادویی و فراداستان تاریخ نگارانه در آن مشهود است؛ از این جهت پژوهش حاضر پسامدرنیسم چندجانبه‌ی موجود در این اثر را با تأکید بر فراداستان تاریخ نگارانه، مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد؛ زیرا علی‌رغم نمود رویکردهای مختلف داستان‌های پسامدرنیستی در این اثر، ورود مسایل تاریخی، تحریف تاریخ و به‌سخره گرفتن تاریخ نگاشته شده در این اثر بسیار پررنگ‌تر از سایر ویژگی‌ها خود را می‌نمایاند. ویژگی‌ای که رمان

صورتک‌های تسلیم را از دیدگاه فراداستان تاریخ‌نگارانه به اثری قابل بحث تبدیل می‌کند. بنابراین پژوهش حاضر با نظر به پسامدرنیسم چند جانبه‌ی رمان صورتک‌های تسلیم کانون توجه خود را به ارزیابی یکی از ابعاد پسامدرنیستی این رمان یعنی فراداستان تاریخ‌نگارانه متمرکز، و بررسی مبسوط سایر ویژگی‌ها را به عنوان کارهای قابل پژوهش آتی در این حوزه به خوانندگان معرفی می‌کند.

۱-۲- پیشینه‌ی پژوهش

از آنجا که رمان‌هایی که گرایش‌های گوناگون داستان‌های پسامدرن را یکجا در خود داشته باشند در ادبیات معاصر ایران چندان موجود نیستند؛ مقاله‌ای که چنین داستان‌هایی را با رویکرد بررسی پسامدرنیسم چند جانبه، مورد بررسی قرار داده باشد نیز یافت نشد. اما حیطه‌ی نقد عملی فراداستان تاریخ‌نگارانه نیز از جمله حیطه‌هایی است که در نقد آکادمیک آثار داستانی ایران بسیار مغفول مانده است و تعداد محدودی از آثار با رویکرد این‌چنینی و بر اساس دیدگاه لیندا هاچن مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند که از آن جمله می‌توان به رویکرد پسامدرنیستی در بررسی داستان کوتاه میزگرد اثر سیمین دانشور اشاره کرد که در جلد سوم کتاب داستان کوتاه در ایران به بررسی آن پرداخته شده است (پاینده، ۱۳۹۰، ج ۳، ۴۱۸-۴۲۹). همچنین می‌توان به مقاله‌ی «فراداستان تاریخ‌نگارانه: مطالعه‌ی موردی مارمولکی که ماه را بلعید» اشاره کرد که بر اساس دیدگاه لیندا هاچن رمانی از قاسم شکری را مورد بحث و بررسی قرار داده است (پیروز و دیگران: ۱۳۹۳). بنابراین مغفول ماندن بررسی رمان صورتک‌های تسلیم از یک سو و کم توجهی به بررسی آثار فراداستان تاریخ‌نگارانه‌ی فارسی از دیگر سو، مؤلف را بر آن داشته است بر اساس نظریات

لیندا هاچن به بررسی این اثر که جهت‌گیری‌ای کاملاً پسامدرنیستی نسبت به تاریخ دارد بپردازد.

۲- مبانی نظری

حدود شروع رویکرد پسامدرنیستی به تاریخ را باید دهه‌ی اول قرن بیستم یعنی زمان جدایی تاریخ از ادبیات دانست. فرمالیست‌ها با تأکید بر متن و فاصله گرفتن از تفسیر تاریخی متون ادبی در این جدایی تأثیر چشم‌گیری داشته‌اند. آنان با تأکید بر این که متون ادبی بر محور تخیل شکل گرفته‌اند و نمی‌توانند مستندات قابل اطمینانی برای تاریخ باشند در نظریه‌های خود به جدایی تاریخ از ادبیات اشاره کردند. این جدایی نزدیک به نیم قرن طول کشید تا این که با طلوع پسامدرنیسم پیوند تاریخ و ادبیات، البته به گونه‌ای کاملاً متفاوت از قبل محقق شد. بسیاری از نظریه‌های تاریخی در ادبیات به کار رفت و بسیاری از نظریه‌های ادبی نیز در تاریخ.

هاچن بر اساس آثار نظریه پردازان تاریخی مانند هیدن وایت و دومینیک لاکپرا به این نکته می‌پردازد که هیچ روایت تاریخی‌ای هرگز به طور مستقیم و شفاف آن رخداد را بازنمایی نمی‌کند؛ زیرا خود روایت‌های تاریخی وابسته به شیوه‌های روایت‌اند که مستقیم به گرایش‌های ایدئولوژیک راوی مربوط می‌شود (آلن، ۱۳۹۵: ۲۷۱). بنابراین با متفاوت دانستن تاریخ از گذشته، تاریخ به عنوان روایاتی از گذشته قابلیت اطمینان خود را از دست می‌دهد؛ زیرا از آنجا که گفتمان‌های مختلف در به نگارش درآمدن متون تاریخی مؤثرند، تاریخ یک واقعیت نسبی که از صافی ذهن انسانی می‌گذرد به حساب آمد.

اصطلاح فراداستان تاریخ نگارانه را می‌توان اصطلاحی در تبیین این امر دانست. اصطلاحی که نخستین بار توسط لیندا هاچن وضع شد. این عبارت متشکل از دو جزء «فراداستان» و «تاریخ نگارانه» است. فراداستان اصطلاحی است که

نخستین بار در اواخر سال ۱۹۶۰ از سوی ویلیام اچ. گس به کار گرفته شد. پاتریشیا وو این نوع از داستانی‌نویسی را به طور جدی مورد بررسی قرار داد و فراداستان را اصطلاحی مختص آثار داستانی‌ای دانست که به عمد توجه خواننده را به ساختگی و مصنوع بودن خود معطوف می‌کنند (وو، ۱۳۹۰: ۹).

اصطلاح فراداستان در ترکیب با عبارت «تاریخ نگارانه»، دریچه‌ی جدیدی از نوشتار پسامدرنیستی را به روی ما می‌گشاید که با به چالش کشیدن تاریخ و واقعیت، اعتبار حقیقت تاریخی را زیر سؤال می‌برد. این نوع از نوشتار توجه ما را به این مسأله جلب می‌کند که آنچه تاریخ‌نویس می‌نویسد حقیقت صرف نیست؛ بلکه او نیز برداشت خود را از واقعیت ارائه می‌دهد؛ بنابراین حقایق مسلم تاریخی با روایت‌هایی که از این حقایق به صورت متون تاریخی در اختیار ما قرار داده می‌شود متفاوتند. در فراداستان تاریخ نگارانه، هدف بیان حقایق تاریخی نیست؛ بلکه بیشتر این نکته مطرح است که حقیقت توسط چه کسی و چگونه بیان می‌شود.

هاچن معتقد است: فراداستان تاریخ نگارانه، رویارویی متناقض نماهای بازنمایی داستان و تاریخ را ایجاد می‌کند. بسیاری از نظریه پردازان سعی کرده‌اند بین این دو ژانر ارتباط برقرار کنند. این ارتباط یا از نوع شباهت است یا هماهنگی‌های که این دو را تحت عنوان «فراداستان تاریخ نگارانه» جمع می‌کند. وین شباهت‌های این دو ژانر را آن قدر به هم نزدیک می‌داند که تاریخ را «رمانی حقیقی» می‌شمارد و تکنیک‌هایی نظیر انتخاب رویدادها و مکان‌ها، ساماندهی به مطالب انتخاب شده، روایت، حکایت، تعیین ضرب‌اهنگ زمانی وقایع، تنظیم رخدادها در قالب یک طرح و... را عرف‌های مشترک بین این دو به حساب می‌آورد. البته وجود عرف‌های واحد به این معنا نیست که این دو ژانر بخشی از یک گفتمان واحد هستند. تاریخ و داستان دو مقوله‌ی متفاوتند هر چند که زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیک مشترکی دارند (هاچن،

۱۳۸۳: ۲۷۸). به اعتقاد لوکاچ نویسندگان فراداستان تاریخ نگارانه از حقیقت و دروغ‌های سوابق تاریخی برای مقاصد خود بهره می‌گیرند و به‌عمد حقایق تاریخی را تحریف می‌کنند تا به خواننده یادآور شوند که در تاریخ مدرن همواره خطای عمدی یا غیر عمدی وجود دارد (همان: ۲۸۷).

بین فراداستان تاریخ نگارانه و رمان تاریخی نیز باید تفکیک قائل شد. در داستان تاریخی چنان از شخصیت‌های تاریخی در داستان استفاده می‌شود که داستان اثبات‌پذیر به نظر می‌رسد و خواننده احساس می‌کند رخ دادن این رویدادها کاملاً امری مسجّل است و با شواهد تاریخی نیز می‌توان صحت آن را تأیید کرد؛ اما فراداستان تاریخ نگارانه ساخت‌مایه‌های تاریخی را در جهان تخیلی خود مستحیل نمی‌کند. هدف پسامدرنیست‌ها از به کارگیری این تکنیک این است که به ما نشان دهند، تاریخ نیز چیزی غیر از داستان نیست. رویدادهای گذشته به صورت متنی شده به ما منتقل می‌شوند و هیچ تاریخ خنثی و بی‌طرفی وجود ندارد. تاریخ با انواع و اقسام اسطوره‌های خود ساخته همراه است. هدف نویسندگان فراداستان تاریخ نگارانه این است که تلقی‌های ما را از واقعیت و داستان به هم بزنند و این دو را کاملاً مناقشه‌پذیر جلوه دهند (پاینده، ۱۳۹۰: ۳ / ۳۹۴-۳۹۵). بنابراین در فراداستان تاریخ‌نگارانه قطعیت تاریخ زیر سؤال می‌رود و همان گونه که ما نمی‌توانیم از متون ادبی به عنوان شواهد قطعی تاریخی استفاده کنیم روایت‌های تاریخی نیز بازگوکننده‌ی صد درصد حقایق گذشته نیستند؛ زیرا هر روایتی از تاریخ با تفسیر گفتمانی از وقایع حادث شده همراه است.

تقابل ویژگی‌های فراداستان و تاریخ‌نگاری این نکته را یادآور می‌شود که ادبیات نه بازنمایی کامل واقعیت است و نه رونوشتی نا منطبق با واقعیت. ادبیات داستانی پست مدرن این نظر را القا می‌کند که بازنویسی و بازنمایی

گذشته در داستان باعث می‌شود که گذشته برای ما در زمان حال دسترس پذیر باشد و به عبارتی امری قطعی تلقی نگردد (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۷۳). در فراداستان تاریخ‌نگارانه، با ورود شخصیت‌هایی از تاریخ گذشته یا از داستان‌های دیگر در داستان، تاریخ و تخیل در هم می‌آمیزند و مرز بین آن‌ها مخدوش می‌شود. این داستان‌ها این‌گونه القا می‌کنند که هر شرح تاریخی‌ای خود مانند داستان دارای عناصر داستان نویسی همچون شخصیت و رویداد و پیرنگ است و جنبه‌ی روایی دارد. برخلاف داستان‌های پیش از پسامدرن که نویسنده از خواننده انتظار دارد ناباوری خود را موقتاً تعلیق کند تا داستان برایش واقعی به نظر بیاید، داستان پسامدرن از خواننده می‌خواهد که هم باور و هم ناباوری خود را تعلیق کند؛ زیرا عدم قطعیت وجود شناسی مرز میان دنیای واقعی و دنیای برساخته شده‌ی داستان را از میان بر می‌دارد (پاینده، ۱۳۹۰: ج ۳ / ۳۴۳-۳۴۲).

هاچن مؤلفه‌های موجود در فراداستان تاریخ‌نگارانه را عبارت می‌داند از: آشکار کردن شگردهای داستان نویسی، جعل تاریخ، حضور شخصیت‌های واقعی در داستان، زمان پریشی، بینامتنیت، طنز و آبرونی، پارودی و... (هاچن: ۱۳۸۳: ۲۵۹-۳۱۱). پاینده عواملی را برای به چالش کشیدن واقعیت‌های تاریخی در داستان کوتاه بر می‌شمرد که عبارتند از: متکثر کردن زاویه‌ی دید، استفاده از راوی غیر قابل اعتماد، آمیختن رویدادهای واقعی با وقایع خیالی یا آشکارا غیر تاریخی، تغییر سبک نگارش داستان در بخش‌های مختلف آن، هجو نوشته‌های تاریخی، ارائه‌ی تاریخ بدیل و گنجاندن شخصیت‌های تاریخی واقعی در کنار شخصیت‌های تخیلی (پاینده، ۱۳۹۰: ج ۳ / ۴۰۰).

پژوهش حاضر در نظر دارد بر مبنای نظریه‌ی لیندا هاچن به بررسی مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان تاریخ‌نگارانه در رمان صورتک‌های تسلیم بپردازد و رویکرد پسامدرنیستی به تاریخ را در این اثر مورد بررسی قرار دهد.

۳- بحث و بررسی

نویسندگان ایرانی به تبع تغییرات سبک داستان نویسی جهان، ترفندهای نویسندگی جدید را تجربه کرده‌اند. یکی از این نویسندگان محمد ایوبی است. وی در سال ۱۳۲۱ در اهواز دیده به جهان گشود و در سال ۱۳۸۸ در سن ۶۸ سالگی از دنیا رفت. او از پایه‌گذاران مکتب داستان نویسی جنوب بود و داستان‌هایی درباره‌ی مهاجرت مردم جنوب برای کار و نان به کشورهای حاشیه‌ی خلیج فارس نوشت (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ج ۲/ ۵۶۵). از محمد ایوبی آثار زیادی برجای مانده است. بسیاری از داستان‌های کوتاه و مقالات او در مجلات نوروز، اعتماد مشارکت، لوح، کتاب هفته و... به چاپ رسیده‌است؛ غیر از این‌ها مجموعه داستان‌های «مراثی بی پایان»، «پایی برای دویدن» و «شکفتن سنگ» نیز از وی بر جای مانده است. سه گانه‌ی رمان «آواز طولانی جنوب» (شامل غمزه‌ی مردگان، سفر سقوط، زیتون تلخ خرمای گس)، داستان بلند «راه شیری»، رمان‌های «صورتک‌های تسلیم»، «زیر چتر شیطان»، «روز گراز»، «اندوه جنوبی»، «با خلخال‌های طلایم خاکم کنید»، «طیف باطل» و «مرد تشویش همیشه» از دیگر آثار چاپ شده‌ی او به شمار می‌روند. از بین آثار او رمان «صورتک‌های تسلیم» نامزد دریافت دومین جایزه‌ی جلال آل احمد شد. اثری قابل تأمل که خود سیزده سال برای نوشتن آن وقت صرف کرد. اثری پیچیده با زاویه‌ی دید مرکب با تلفیقی از مدرنیسم و پسامدرنیسم که خوانشی چندباره را می‌طلبد.

۳-۱- خلاصه‌ی رمان

رمان صورتک‌های تسلیم، داستان نویسنده‌ی هفتادساله‌ای است که در بستر بیماری و مرگ و بر تخت بیمارستان، غرق در خیال و واقعیت، رؤیاهای گذشته‌ها و داستان‌های نوشته شده‌ی خود را مرور می‌کند. داستان با گردش

بین این سه حالت در نوسان است. پیرمرد که دانیال بویایی نام دارد در عالم خیال با روح اولین عشق و خواهر رضاعیش، فهیمه و محمد میانجی شخصیتی از قعر تاریخ در حال گفتگوست و به همراهی و با یاری فهیمه در حال بازخوانی کتابی از محمد میانجی به نام «عجایب و غرایب» است. کتابی که باید خوانده شود تا روح محمد میانجی از سرگردانی نجات یابد. در داستان، سیلان ذهن دانیال، گذشته‌هایش را برای ما ترسیم می‌کند. مرگ پدر، بدهکاری‌هایش و بدبختی‌هایی که برای او و مادرش به یادگار گذاشته، عشقش به فهیمه، ادامه‌ی تحصیلش، خرید خانه و از دست دادن آن و... همگی به صورت جسته و گریخته کلیاتی از زندگی دانیال را برای خواننده ترسیم می‌کنند و در جاهایی که نقصان یا تناقضاتی وجود دارد نویسنده‌ی اصلی وارد می‌شود و به توضیح اضافه و واضح‌سازی آن می‌پردازد. در لابه‌لای رمان، داستان‌های دانیال بویایی نیز خوانده می‌شود که بعضی از آن‌ها خودشان درگیر فضایی فراداستانی‌اند. داستانی با فضایی رئالیستی از جبهه و جنگ، داستانی با ویژگی‌های رئالیسم جادویی به نام یک فصل لایی و ادامه‌ی یک فصل لایی که همسان‌پنداری دانیال با شخصیت داستانی‌اش در آن، خواننده را بین لایه‌های مختلف داستانی سرگردان می‌کند و... انتهای داستان نیز با سرانجام‌های متفاوتی که برای دانیال بویایی در نظر گرفته می‌شود همچون مرگ در بیمارستان و پرواز از خانه‌ی سالمندان به پایان می‌رسد.

۳-۲- بررسی پسامدرنیسم چندجانبه با تأکید بر فراداستان تاریخ-

نگارانه در رمان «صورتک‌های تسلیم»

هرچند رمان صورتک‌های تسلیم را در نگاه کلی می‌توان یک رمان پسامدرنیستی انگاشت؛ با نگرستن به شاخه‌های گوناگون داستان‌های پسامدرنیستی این رمان را می‌توان از جوانب گوناگون مورد بررسی قرار داد.

اگر چه این رمان را با ویژگی‌هایی مانند (ر.ک. وو، ۱۳۹۰): بازی‌های زبانی (ر.ک. ایوبی، ۱۳۸۷: ۸، ۱۰، ۱۴، ۱۵، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۶۳ و...); چارچوب سازی و چارچوب شکنی (ر.ک. همان: ۶۳، ۷۶، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۴۷ و...); تأکید بر بنای تصنعی و ساختگی داستان (ر.ک. همان، ۱۳۸۷: ۲۴، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱-۲۸۰ و...); نام گذاری‌های بی قاعده و دلب‌خواهی (ر.ک. همان: ۸، ۱۴۸، ۲۴۱، ۲۶۲ و...); نقیضه پردازی (ر.ک. همان: ۶۴، ۶۷، ۷۴ و...); تأکید بر ماهیت وجود شناسانه‌ی داستان با پیوند دوگانه (ر.ک. ۳۴، ۴۵، ۵۸ و...) اتصال کوتاه (ر.ک. همان: ۶۴، ۹۰، ۱۰۴، ۱۰۵ و ۲۸۰-۲۳۶ و...) به کارگیری قانون احتمالات و ارائه‌ی چند پایان برای داستان (ر.ک. همان: ۲۶۳، ۲۷۴) و... پیش از هر چیز می‌توان یک اثر فراداستانی دانست (ر.ک. وو ۱۳۹۰); اما این نکته باعث نمی‌شود وجود بسیاری از ویژگی‌های رئالیسم جادویی را نیز در این اثر نادیده بینگاریم. وجود عقاید و باورهای شگفت‌انگیز؛ وجود افسانه‌های محلی و قصه‌های پریان (ر.ک. ایوبی، ۱۳۸۷: ۲۹); ورود عناصر تخیلی در داستان و عادی جلوه دادن فضایی آمیخته از عناصر جادویی (ر.ک. همان: ۶۴، ۱۴۵); به هم آمیختگی واقعیت و خیال به طوری که تشخیص آن‌ها از یکدیگر میسر نیست (ر.ک. همان: ۱۵، ۶۴ و...); آمیختگی حقایق روزمره‌ی زندگی با دنیایی غیر واقعی و خیالی به طوری که پایان غیرمنتظره و مبهم را به وجود می‌آورد (ر.ک. همان: ۲۷۴); وجود ارواح در فضای کاملاً رئالیستی داستان (ر.ک. همان: ۶۰، ۸۴، و...) و... فضای رئالیسم جادویی را برداستان حاکم می‌کند (حق روستا، ۱۳۸۵: ۲۱) که خود به طور مفصل قابل بحث و بررسی است؛ اما رویکرد پسامدرنیستی به تاریخ، این اثر را به اثری قابل بحث از دیدگاه فراداستان تاریخ‌نگارانه نیز تبدیل کرده است. به طوری که شاید در خوانش داستان آنچه که بیش از هر چیز به چشم می‌آید ورود عناصر تاریخی در داستان است. عناصری که هرچند از تاریخ نوشته شده وام گرفته شده‌اند؛ چنان با

گفتمان‌های مسلط تاریخی در تعارضند که خواننده را بین واقعیت و داستان سرگردان می‌کنند. در اینجا به این ویژگی‌ها که به مبارزه با تاریخ مسلط می‌پردازند و اثر را متصف به صفت فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌کنند اشاره می‌شود.

۳-۲-۱- آشکارسازی تکنیک‌های داستانی

این مؤلفه نقطه‌ی اتصال فراداستان تاریخ‌نگارانه و فراداستان به معنی کلی آن است؛ زیرا این نوع از داستان نویسی در ابتدا باید فراداستان بودنش ثابت شود و سپس متصف به صفت تاریخ‌نگارانه شود.

پاتریشیا وو معتقد است: فراتفسیری که در ادبیات داستانی خودآگاه می‌توان یافت این پیام است که: «داستانی که می‌خوانید ساختگی است و این یک بازی است.» (وو، ۱۳۸۳: ۲۰۸). به نظر داکترو جنبه‌های فراداستانی رمان‌های تاریخ‌نگارانه به این مفهوم است که تاریخ نوعی داستان است که ما در آن زندگی می‌کنیم. داستان نوعی تاریخ تأملی است، تاریخی که امکان می‌دهد داده‌های موجود برای نگارش را بیشتر و واجد منابعی متنوع‌تر از آنچه تاریخ دان تصور می‌کند بدانیم (داکترو^۱، ۱۹۸۳: ۲۴ به نقل از هاچن، ۱۳۸۳: ۲۷۹).

نویسندگان فراداستان با بازی با ترکیب‌ها و جابه‌جایی‌های ممکن؛ اظهار نظرهای گاه و بیگاه نویسنده در متن؛ بازتاب تسلط شخصیت‌های داستانی بر نویسنده؛ انعکاس جهان‌های ممکن در متن و... در پی القای این مطلبند که آنچه می‌خوانید داستانی بیش نیست.

فراداستان تاریخ‌نگارانه از جهتی با ویژگی فراداستانی خود در پی القای داستانی بودن متنی است و از طرفی دیگر متنی را به مخاطب ارائه می‌دهد که یک متن تاریخی است. این امر با تحریف تاریخ همراه است که یکی از اصول

^۱ - Doctrow

فرداستان تاریخ نگارانه است. در کنار هم قرار گرفتن این دو، مبین این امر است که همان‌گونه که داستاں زاییده‌ی خیال و برگزیده از صافی ذهن انسانی است، تاریخ نیز حقایقی است که ذهن آدمی در روایت آن دخیل است. بنابراین، این که تاریخ را یک حقیقت صرف و بدون دخل و تصرف بینگاریم همان قدر ناعادلانه است که داستاں را.

در بررسی فرداستان تاریخ‌نگارانه در رمان صورتک‌های تسلیم نیز پیش از هر چیز باید بعد فرداستانی آن بررسی شود نویسنده در ابتدا در پی آشکارکردن وجوه داستانی رمان است و سپس بر داستانی بودن تاریخ تأکید می‌ورزد.

از مهم‌ترین ویژگی‌های فرداستانی رمان صورتک‌های تسلیم می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: وجود جهان‌های ممکن در داستاں، که عبارت است از وجود داستانی که نویسنده‌ی اصلی کتاب یعنی محمد ایوبی آن را نگاشته است. شخصیت این داستاں خود نویسنده‌ای است که داستاں‌های او نیز در کتاب روایت می‌شود. وجود داستاں‌های تو در تو جهان‌هایی را می‌سازد که گاه از یکدیگر قابل تفکیک نیستند. تحشیه بر عمل و رویه‌ی داستاں نویسی (ر.ک. ایوبی، ۱۳۸۷: ۲۴، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱-۲۸۰ و...)، حضور نویسنده در داستاں (ر.ک. همان: ۶۴، ۹۰، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶ و ۲۸۰-۲۳۶ و...)، سرکشی شخصیت‌های داستانی (ر.ک. همان: ۱۳، ۱۰۱، ۱۰۵، ۲۴۲)، نقد داستاں از طریق نویسنده یا شخصیت‌ها و... (ر.ک. همان: ۲۰۷، ۲۰۸، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۵۸، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۳۴ و...) وجود اتصال کوتاه (ر.ک. همان: ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۲۴۱ و...)، پیوند دوگانه (ر.ک. همان: ۴۶، ۵۷، ۶۲ و...) و... که همگی مبنایی وجود شناسانه دارند و بر ویژگی فرداستانی متن دلالت می‌کنند نویسنده با آوردن این شگردهای فرداستانی، همواره و در سراسر داستاں بر این امر تأکید دارد که آنچه می‌خوانید تنها داستانی است که زاییده‌ی بازی‌های زبانی و تخیل نویسنده است. در عین حال نویسنده با قرار دادن هوشمندانه‌ی

تاریخ و حتی متون تاریخی در بین این بازی‌های زبانی، چالش مقابله با حقیقت را به تاریخ نیز سرایت می‌دهد و تأکید دارد تاریخ نیز برگرفته از گفتمان‌های مختلف و برگزیده از اذهان و افکار انسانی است که با حقیقت مطلق فاصله‌ای غیر قابل انکار دارد. وی با آشکار کردن تکنیک‌های داستانی نویسی و تحریف تاریخ به طور همزمان می‌کوشد تا عرصه‌ی حقیقت را مورد تشکیک قرار دهد.

۳-۲-۲- تکثر زاویه‌ی دید و راوی غیر قابل اعتماد

به اعتقاد لیندا هاچن، فراداستان تاریخ نگارانه دو شیوه‌ی روایت را بر سایر شیوه‌ها برتری می‌دهد که یکی از آن‌ها روایت با زاویه‌ی دید چندگانه و دیگری روایتگری یک راوی آشکارا مدبّر است. البته در هیچ یک از این دو شیوه با سوزهای که مطمئن باشیم می‌توانیم شناختی قطعی از گذشته به دست بیاوریم مواجه نمی‌شویم. این به معنی فراتر رفتن از تاریخ نیست؛ بلکه به معنای تأثیر گذاری و فاعلیت ذهن در تاریخ است (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۹۶).

رمان صورتک‌های تسلیم با سطوح روایی متعدّد، نه تنها مدام به تغییر راوی می‌پردازد؛ بلکه تغییر زاویه‌ی دید نیز به طور محسوس در بخش‌بخش داستان اتفاق می‌افتد و دیدگاه، مدام از اول شخص به سوم شخص تغییر می‌کند.

روایت در فصل اول رمان، با راوی دانای کل و زاویه‌ی دید سوم شخص انجام می‌گیرد؛ اما در درون فصل اول، بخشی به نام «فصل اول واقعی» وجود دارد که زاویه‌ی دید به اول شخص و راوی به دانیال تغییر می‌کند. فصل دوم کماکان زاویه‌ی دید اول شخص و راوی دانیال است؛ اما در ادامه‌ی فصل دوم، بخشی مجزا با عنوان «پس این راحیل را یک کنیزک بود نامش زلفه...» وجود دارد که زاویه‌ی دید مدام از سوم شخص به اول شخص و راوی نیز بین دانای کل و دانیال و محمد میانجی در نوسان است. در فصل سوم راوی اول شخص دانای کل و از صفحه ۷۹ این فصل زاویه‌ی دید به اول شخص و راوی به دانیال تغییر

می‌کند و از صفحه‌ی ۸۴ تا ۱۰۶ داستانی از دانیال با زاویه‌ی دید و روایت سوم شخص دانای کل بیان می‌شود. در فصل چهارم زاویه‌ی دید اول شخص و راوی دانیال است؛ اما از صفحه‌ی ۱۰۸ تا ۱۱۷ این فصل، نوشته‌های میانجی و داستان زندگی او از زبان خودش می‌آید که راوی آن محمد میانجی و زاویه‌ی دید اول شخص است. از صفحه‌ی ۱۱۷ تا ۱۱۸ مجدداً راوی به دانیال تغییر می‌کند و زاویه‌ی دید کماکان اول شخص است. از صفحه ۱۱۸ راوی به سوم شخص دانای کل تغییر می‌کند و این روند تغییر راوی و زاویه‌ی دید تا پایان داستان ادامه دارد؛ اما نکته‌ی قابل تأمل در این داستان، وجود راویانی است که به هیچ وجه قابل اعتماد نیستند. غیر قابل اعتماد نشان دادن تاریخ نیاز به راویانی به همان اندازه غیر قابل اعتماد دارد. این است که فراداستان تاریخ نگارانه با تأکید بر راوی غیر قابل اعتماد، به نوعی به غیر قابل اعتماد بودن تاریخ که توسط راویان ذکر می‌شود اشاره دارد. داستان‌های پسامدرن نشان می‌دهند چگونه می‌توان به راویان اعتماد کرد؛ حال آن که راوی حتی به داستان ساخته پرداخته‌ی خودش نیز با تردید می‌نگرد و خود به صراحت به تردید درباره‌ی گفته‌های خود یا نقض نوشته‌های خود در داستان می‌پردازد.

وجود راوی غیر قابل اعتماد در داستان، عدم قطعیتی بی نظیر را بر داستان حاکم می‌کند؛ به طوری که راوی حتی بر روی اسم شخصیت‌ها نیز به اجماع نمی‌رسد. در داستان از دو زن یاد می‌شود؛ تحت عنوان زن اول و زن دوم. نام‌گذاری این دو زن در داستان قابل تأمل و تشکیک پذیر است. زن اول که ثریا و گاه ثری خوانده می‌شود نامش مورد تردید قرار می‌گیرد: «زن دوم که باید نامش ثریا باشد یا هر نام دیگری که با ث یا ص یا سین شروع بشود» (ایوبی، ۱۳۸۷: ۲۶۲). زن دوم در داستان بارها با اسامی دیگری نیز مانند: ف، فهیمه، فرزانه، فوزیه، فریده، فری، فم و.. خوانده می‌شود.

راوی بارها چیزی را می‌گوید و خود با تردید به گفته‌های خود می‌نگرد: «تنم می‌لرزد ناگاه، محمد میانجی در اتاق نیست، در اتاق نیست؟» (همان: ۱۷۴). این تردیدآفرینی در بسیاری از بخش‌های داستان دیده می‌شود و نویسنده با این کار داستانی را خلق می‌کند که از یک سو ادعا دارد در حال روایت تاریخ نوشته شده اما گم شده‌ی قرن‌ها پیش است و از سوی دیگر اساس آن بر تردید و عدم قطعیت نهاده شده است و بدین شکل تردیدآفرینی را به تاریخ نیز سرایت می‌دهد.

۳-۲-۳- تاریخ مجعول

لیندا هاچن، معتقد است بهترین نمونه‌ی نوشتار پسامدرنیستی فراداستان تاریخ‌نگارانه است که به طرز خودآگاهانه‌ای تاریخ را تحریف می‌کند. نویسنده با جعل تاریخ، روایت جدیدی از تاریخ را ارائه می‌دهد، تا در آنچه پیش از این مسلم انگاشته می‌شد تردید روا داشته شود. بری لوییس تاریخ مجعول را شرحی ساختگی از وقایع معروف می‌داند و معتقد است در تاریخ مجعول، وقایع داستان با زمان و مکان و رویدادهای تاریخی مغایرت دارد (لوییس، ۱۳۸۳: ۸۶). البته این نکته را نمی‌توان دروغ بستن به تاریخ دانست، چه فراداستان تاریخ‌نگارانه از تاریخ فاصله می‌گیرد و در حیطه‌ی ادبیات قرار می‌گیرد؛ بنابراین صحبت از حقیقت و کذب درباره‌ی آن روا نیست.

این امر به دو حالت اتفاق می‌افتد؛ یا برای به سخره گرفتن ماهیت تاریخ است و این که آنچه از گذشته به ما رسیده است، همچون داستان غیر قابل اعتماد و قابل تغییر است و دیگری ارائه‌ی تاریخ بدیل است.

پسامدرنیست‌ها همواره استدلال می‌کنند که گذشته از صافی گفتمان به ما می‌رسد. شروح تاریخی که تاریخ رسمی و گفتمانی را به چالش می‌گیرند و تصویر متفاوتی از رویدادهای گذشته ترسیم می‌کنند در نظریه‌های پسامدرن

اصطلاحاً تاریخ بدیل نامیده می‌شوند. با این کار گروه‌های تحت ستم اجتماعی می‌توانند با نوشتن تاریخ، بدیل گذشته را دیگرگونه جلوه دهند و با گفتمان مسلط بستیزند. در فراداستان تاریخ‌نگارانه نویسنده دقیقاً چنین هدفی را دنبال می‌کند (پاینده، ۱۳۸۳: ج ۳/۴۰۰-۴۰۱).

در رمان صورتک‌های تسلیم نویسنده نخست با ورود شخصیتی از قعر تاریخ در رمان به نام محمد میانجی حال و هوای تاریخی را بر رمان حاکم می‌کند. وی در حالی که شواهدی ارائه می‌دهد که محمد میانجی کسی غیر از عین‌القضات همدانی نیست از جمله اشاره به کنیه‌ی پدر بزرگش به عنوان ابوالحسن: «-تو می‌دانی بر پدر پدرت چه رفته شیخ؟ -بر ابوالحسن علی جد محمد میانجی؟» (ایوبی، ۱۳۸۷: ۱۱۵؛ همان: ۷۰، ۸۲ و همدانی، ۱۳۷۷: ج ۳/۲۵-۲۳)؛ اشاره به دشمنی وزیر وقت یعنی ابوالقاسم درگزینی با او (ایوبی، ۱۳۸۷: ۳۷، ۵۷، ۶۷، ۵۹، ۶۹، ۷۴، ۱۱۰، ۱۱۳ و... و درخشان، ۱۳۷۴: ج ۱/۹۵-۹۳)؛ انتساب کتاب شکواییه‌ای به او که اشاره به همان شکوی‌الغریب عین‌القضات دارد (ایوبی، ۱۳۸۷: ۵۸)؛ اشاره به نگارش کتاب نامه‌ها که از مهم‌ترین آثار عین‌القضات است (همان: ۱۱۳ و همدانی، ۱۳۷۷: ج ۳/۳۰-۲۶)؛ اشاره به پایان زندگی او مبنی بر به دار کشیده شدن و در بوریا سوزاندنش (ایوبی، ۱۳۸۷: ۲۲۲-۲۲۳ و جهان پور، ۱۳۸۲: ۷۳) و همخوانی تقریبی زمان تولد و مرگ محمد میانجی با عین‌القضات همدانی (ایوبی، ۱۳۸۷: ۳۷، ۵۷) که در رقوم تاریخ مشهود بوده است (همدانی، ۱۳۷۷: ج ۳/۲۵). اما در جاهایی دست به جعل تاریخ می‌زند و خواننده را مردّد در حقایق ثبت‌شده‌ی تاریخی نگاه می‌دارد. از جمله این که نویسنده، نام این شخصیت را «محمد» اعلام می‌کند. نامی که از آن پدر عین‌القضات است و در هیچ تذکره‌ای به خود عین‌القضات منتسب نشده است.

بیشتر مورّخان کهن از جمله عماد اصفهانی در خرید ه القصر؛ سمعانی در انساب؛ سبکی در طبقات شافعیه و یاقوت در معجم البلدان از او با کنیت

ابوالمعالی و نام عبدالله، فرزند ابوبکر محمد بن علی بن حسن پسر علی میانجی اصل نام برده‌اند (همدانی، ۱۳۷۷: ج ۳/۲۱).

مطابق آنچه در تاریخ آمده است عین‌القضات سی و اندی سال بیشتر در این دنیا زندگی نکرده است و ولادت او در تذکره‌ها در اواخر قرن پنجم در سال ۴۹۰ ه.ق. (ابن الفوطی، ۱۳۸۳: ۱۱۳۱) و شهادتش در هفتم جمادی الآخر ۵۲۵ ه.ق. اتفاق افتاد (صفا، ۱۳۷۳: ج ۲/۹۳۹)؛ در حالی که در رمان حاضر از قول محمد میانجی آمده است: «من در دار دنیا قرب پنجاه سال بزیستم و پنجاه دیگر زنده گیر...» (ایوبی، ۱۳۸۷: ۲۴۷).

هم‌چنین در این رمان، کتابی با عنوان عجایب و غرایب نیز به عین‌القضات منسوب شده است. کتابی که هرگز در تاریخ به نام عین‌القضات ثبت نشده یا به او منسوب نشده است (همان: ۵۸). زیرا مطابق منابع موجود، آنچه به عنوان آثار مسلم عین‌القضات به فارسی و عربی ثبت شده، عبارتند از: زبده - الحقایق، نامه‌ها، تمهیدات و شکوی‌الغریب (همدانی، ۱۳۸۶: ۳۴) البته آثار او چنان که خودش در شکوی‌الغریب نام می‌برد یازده اثر بوده است (همدانی، ۱۳۷۷: ۲۷-۳۶) که البته در بین این یازده اثر نیز نامی از کتاب عجایب‌الغرایب نیامده است.

رباعی ۱۴۵ از کلیات شمس تبریزی (مولوی، ۱۳۸۷) و رباعی ۱۳۸ از دیوان شاه نعمت‌الله ولی (ولی، ۱۳۹۳) نیز در داستان به عین‌القضات همدانی نسبت داده شده است (ایوبی، ۱۳۸۷: ۶۵).

هم‌چنین در رمان، عین‌القضات بعد از مرگ صوریش نمرده و تبدیل به روحی سرگردان شده و اکنون سر از قعر تاریخ بیرون آورده و به صورت تندیس‌ی خوش‌تراش و پر از جلوه و جذابیت با کت و شلوار و کراوات امروزی ظاهر شده است (همان: ۵۷ و ۷۸) و در انتظار خواننده شدن کتابی است با نام عجایب و غرایب که روح او را از سرگردانی نجات دهد (همان: ۵۸). روایاتی از این کتاب

خیالی در داستان موجود است که سرنوشت و زندگی دیگرگونه‌ای از آنچه در روایات تاریخی به ما رسیده است برای خواننده رقم می‌زند؛ از جمله توطئه‌های ابولقاسم درگزینی برای نابودی عین‌القضات، نحوه‌ی قاضی‌القضات شدن میانجی، ماجرای زن تاج خانم همسر مراد بیگ، تاریخ زندگی درگزینی و تغییر نام او از دراکویی به درگزینی و... که در روایت‌های تاریخی شواهدی مبتنی بر وقوع آن حوادث نیست (همان: ۱۷۴-۱۶۲، ۲۲۷ و...).

وجود این تناقضات بین داستان و روایت‌های تاریخی، خواننده را سرگردان بین واقعیت و خیال یا حقیقت و کذب قرار می‌دهد؛ حال آن که نویسنده‌ی رمان فراداستان تاریخ‌نگارانه با ایجاد چنین تردیدی در تاریخ به طور تعمّدی چالشی را در ذهن مخاطب بین باور و ناباوری و عدم قطعیت برمی‌انگیزد تا هم نگرش پسامدرنیستی به تاریخ را پررنگ کند و هم ابعاد وجودشناسانه‌ی داستان را نشان دهد. نویسنده با این کار هم تاریخ را به سخره می‌گیرد و هم بر غیر قابل اعتماد بودن آن تأکید می‌کند. البته داستان صورتک‌های تسلیم را نمی‌توان برخوردار از ویژگی تاریخ بدیل دانست؛ زیرا درست است که در این داستان برخی از شروح تاریخی به چالش کشیده می‌شود؛ نویسنده قصد ستیز با گفتمان مسلطی که امروز به دست ما رسیده است و عبارت از مظلومیت عین‌القضات همدانی است ندارد؛ بلکه ستیز نویسنده با گفتمان عصر عین‌القضات است که به تکفیر و مباح شمرده شدن خونش انجامید. نویسنده روایات تاریخی مجعول را با روایات تاریخی‌ای که به دست ما رسیده است همراه می‌کند که همسو با گفتمان مسلط درباره‌ی این شخصیت تاریخی است. روایاتی که این بار از زبان خود شخصیت و با تأکید بیشتر بر مظلومیت او و ستمی که بر او رفته است نگاشته شده است.

۳-۲-۴- زمان‌پریشی

رمان پسامدرنیستی مملو از بازی‌ها و بی‌نظمی‌های زمانی است. ساختگرایان از نخستین کسانی هستند که در بررسی جنبه‌های سه‌گانه‌ی زمان به ترتیب زمانی اشاره و مسأله‌ی زمان‌پریشی را در روایت مطرح کردند. ژرار ژنت زمان‌پریشی را عدم‌توازی بین زمان‌متن و زمان‌سخن می‌داند و آن را به دو گونه‌ی بازگشت زمانی و پیشواز زمانی تقسیم می‌کند. ریمون کنان این نکته را چنین تسهیل می‌کند: «اگر رخدادهای الف، ب، پ در ترتیب متن به صورت ب، پ، الف بیابند، الف نوعی بازگشت زمانی است و اگر همین رخدادها در ترتیب متن به شکل پ، الف، ب بیابند پ نوعی پیشواز زمانی است» (قاسمی پور، ۱۳۹۱: ۷۵).

چنان‌که پیش از این ذکر شد یکی از اهداف فراداستان تاریخ‌نگارانه تحریف و به‌سخره گرفتن تاریخ است. از آنجا که تاریخ بر مبنای زمان بنا شده و زمان در روایت‌های تاریخی از اهمیت بالایی برخوردار است، فراداستان تاریخ‌نگارانه با تحریف تاریخ، مرزهای زمانی را در هم می‌ریزد و به‌طور ناخودآگاه تاریخ را تحریف می‌کند.

در این نوع داستان‌ها زمان‌پریشی می‌تواند هم در سطح زمان رویدادها و هم در سطح زمان وقوع آن‌ها رخ دهد. نویسنده برای ارائه‌ی تاریخی تحریف شده و بر هم زدن انسجام روایت خطی، به ایجاد مغایرت در زمان رویدادهای تاریخی با زمان وقایع داستان یا ایجاد آشفتگی در آن به همراه بی‌نظمی در زمان روایت دست می‌زند (پیروز و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۶۸-۱۶۹).

رمان صورتک‌های تسلیم نیز از این ترفند برای برهم‌زدن تاریخ و تکیه بر ماهیت غیرحقیقت‌مندانه‌ی آن استفاده می‌کند. در این داستان زمان‌پریشی

هم در سطح زمان روایت رویدادها و هم در سطح زمان وقوع آن‌ها به کار گرفته می‌شود.

از موارد زمان پریشی در هنگام روایت رویدادها می‌توان به وجود عین‌القضات همدانی عارف و نویسنده‌ی قرن ششم در عصر حاضر اشاره کرد. عین‌القضات با شکستن مرزهای زمانی در زمان حال ظهور می‌کند و به گفتگو و حشر و نشر با دانیال بویایی شخصیت داستانی موجود در عصر حاضر می‌پردازد. همنشینی یک شخصیت تاریخی با شخصیت داستانی در عصر حاضر علاوه بر شکستن مرزهای زمان بر از بین رفتن مرز بین داستان و تاریخ و نامحتمل نشان دادن وقوع روایات تاریخی به اندازه‌ی داستان نیز تأکید دارد؛ اما زمان پریشی در این داستان به سطح زمان وقوع رویدادها نیز بر می‌گردد. در این داستان به بخش‌هایی از کتاب محمد میانجی که در زمان زندگیش یعنی نه صد سال پیش نگاشته شده است اشاره می‌شود (همان: ۵۸). در این کتاب اشعاری از مولانا و شاه نعمت‌الله ولی آورده شده است که هر دوی آنان بعد از محمد میانجی می‌زیسته‌اند:

«صفحه‌ی اول را می‌خوانم. بی حرکت و با چشم‌ها که عجیب می‌سوزند، کلمات انگار آینه در نور آفتاب، که بر چشم‌ها و در چشم‌های من می‌خشان کرده باشند. با چشم‌های تر می‌خوانم در خود. نوشتم:

آن کس که درون سینه را دل پنداشت
گامی دو نرفته جمله حاصل پنداشت
علم و ورع و زهد و تمنا و طلب
این جمله رهند خواجه منزل پنداشت
(محمد میانجی)

افتادند فوج فوج، به تکاپو تا سند کفرم عامه پسند کنند - از زبانی دیگر

وام گرفتیم:

کفر چو منی گزاف و آسان نبود
محکم‌تر از ایمان من ایمان نبود
در دهر چو من یکی و آن هم کافر؟
پس در همه‌ی دهر مسلمان نبود»
(همان: ۶۵ و مولوی، ۱۳۸۷: رباعی ۱۴۵ و
ولی، ۱۳۹۳: ۱۳۸)

از دیگر جلوه‌های پریشانی در سطح زمان وقوع می‌توان به وجود اشیا و ابزارهای مربوط به زمان حال در گذشته اشاره کرد. در بخش‌هایی از کتاب منتسب به عین‌القضات همدانی می‌خوانیم:

«گفتم: حال که آمده‌اید، بفرمایید! وارد شد، به پیرمرد گفتم شربت بی‌آورد. لکن زن گفت: جز قهوه، هیچ نمی‌نوشم، اگر در خانه قهوه دست نمی‌دهد، آب سرد کفایت است!» (همان: ۱۶۷). در حالی در روایات منتسب به قرن ششم از قهوه سخن می‌گوید که اصلاً در این زمان قهوه در ایران نوشیدنی معمولی نبود و برای نخستین بار در زمان صفویه جای خود را به عنوان نوشیدنی در کشور باز کرد.

۳-۲-۵- بینامتنیت

میخاییل باختین، مهم‌ترین ویژگی گفتار را خاصیت گفتگویی بینامتنی آن می‌داند؛ به عبارتی هر کلام و سخنی به نوعی، از گفتار پیش از خود تأثیر می‌پذیرد. ژولیا کریستوا با تکیه بر اندیشه‌های باختین معتقد است: مؤلفان تنها با تکیه بر اذهان اصیل خود نیست که متون خویش را می‌آفرینند؛ بلکه این متون را با استفاده از متون پیش از خود تدوین می‌کنند (آلن، ۱۳۹۵: ۵۸). این نکته بر ارتباط متن با متون پیشین خود تأکید دارد. امبرتو اکو تصریح می‌کند

که در نوشتن یک متن معطوف به تاریخ مسأله‌ی اساسی بینامتنیت است (همان: ۲۷۵).

هاچن معتقد است که هیچ روایت تاریخی‌ای رویدادها را به صورت مستقیم بیان نمی‌کند؛ بلکه رویدادهای تاریخی از طریق پیرامتن‌هایی که در ذهن مورخ پرورانده می‌شود و تنها از طریق شبکه‌ای از متون پیشین، در اختیار قرار می‌گیرد. متونی که همگی آلوده به پیش پنداشتها و پیش داوری‌های ایدئولوژیک مولفان قبلی است (همان: ۲۷۱). بینامتنیت در آثار پسامدرن میل خواننده به از میان برداشتن فاصله‌ی بین گذشته و حال و میل به بازنویسی گذشته در زمینه‌ای جدید را بیان می‌کند (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۹۸). بنابراین بینامتنیت نیز مانند سایر شگردهای فراداستان تاریخ‌نگارانه بر عدم حتمیت و قطعیت تاریخ تأکید دارد. بر این اساس، تاریخ نیز مانند سایر متون روایی بر اساس شبکه‌ای از متون پیشین نگاشته شده و تنها جزیی از گفتمان‌های پیشین است و همان‌گونه که ادبیات و روایت ادبی را نمی‌توان با سنجهی حقیقت یا کذب سنجید، تاریخ نیز از این سنجه بی بهره است.

مسأله‌ی بینامتنیت را در یک متن داستانی از دیدگاه‌های مختلفی می‌توان مورد بررسی قرار داد. از جمله‌ی این موارد می‌توان به ترکیب کلاژوار متون گوناگون در یک متن اشاره کرد یا مستحیل شدن نظام‌های نشانه‌ای یک متن در متن دیگر یا درهم آمیختن ژانرهای گوناگون و... (پاینده، ۱۳۹۰: ج ۳/ ۴۴۴-۴۴۹).

بینامتنیت، یکی از شگردهای قابل توجهی است که در رمان صورتک‌های تسلیم وجود دارد و به اشکال گوناگون نمود می‌یابد. در همان آغازین صفحات کتاب، مقوله‌ی بینامتنیت تلویحاً با ورود متون گوناگون و در ظاهر بی‌ربط به یکدیگر خود را می‌نمایاند. داستان با آیه‌ای از قرآن کریم، جملاتی از کتاب ترس و لرز اثر سورن کی‌یر کگارد، نامه‌های عین‌القضات همدانی، گات‌های

زرتشت، اشعار فدریکو گارسیا لورکا و حافظ شیرازی و مقاله‌نویسی گمنام آغاز می‌شود (همان: ۳-۵). سپس نویسنده با بازسازی زبان کلاسیک فارسی و حتی نگاشتن بخش‌هایی از داستان به پیروی از سبک و سیاق نوشتار قرن پنجم و ششم، متون حال و گذشته و سبک‌های نگارش داستانی و تاریخی را چنان به هم می‌آمیزد و چنان در هم تنیدگی داستان و تاریخ را به نمایش می‌گذارد که خلق تاریخ گذشته را حتی در عصر حاضر امری شدنی نشان می‌دهد: «به خویشتن گفتم: یا محمد! مردان هوشیار به کشتن دادی و خلق خویش به سیاهی افکندی. می‌دانستی شرب‌الیهودی است حیرت آور! لکن جزء جزء البته نمی‌دانستی، اینک می‌دانی اما چه حاصل؟...» (ایوبی، ۱۳۸۷: ۲۱۷ و همان: ۶۲-۷۵، ۱۰۸-۱۱۷، ۱۶۲-۱۷۴، ۲۱۱-۲۳۳ و...).

تقلید از سبک و سیاق نوشتار قرن پنجم و ششم در داستان، چنان هنرمندانه صورت گرفته است که خواننده را به تردید وا می‌دارد که این متون توسط نویسنده‌ای هم عصر نگاشته شده باشد و این در حالی است که ایوبی هیچ اصراری بر حقیقت‌نمایی ندارد و با بر هم زدن نظم منطقی تاریخ روایت شده، همواره جعلی بودن آنچه می‌نویسد را به ما یادآور می‌شود. نویسنده زمانی که متن تاریخی‌ای را که عین‌القضات ادعا می‌کند نگارنده‌ی آن است می‌آورد، اشعاری از مولانا و شاه نعمت‌الله ولی، خواجه عبدالله انصاری، بخش‌هایی از کشف‌الاسرار میبیدی، سخنانی از پیامبر و... را نیز در داستان ذکر می‌کند (همان: ۶۵، ۶۶، ۲۲۳، ۱۰۸، ۲۳۳ و...). و حتی می‌بینیم اشعار و متونی در اثر خیالی نگاشته شده به دست عین‌القضات یافت می‌شوند که مطابق تاریخ ادبیات ثبت شده‌ی ما این ابیات منتسب به شاعران دیگر هستند و گاه نگارندگان این اشعار و سطور سال‌ها بعد از عین‌القضات پا به این جهان نهادند (همان: ۶۵) و نویسنده وضعیتی خلاف واقع را تصویر می‌کند که دانسته‌ها و توقعات ما را از تاریخ و تاریخ ادبیات دگرگون می‌سازد.

بنابراین نویسنده در عصر حاضر با بهره‌گیری از متون کلاسیک و مستحیل کردن نظام‌های نوشتاری متون کلاسیک در متن معاصر به بازسازی تاریخ گذشته به صورت مجعول دست زده است و با پیروی از متون پیشین به خلق هنرمندانه‌ی تاریخی جعلی در میان داستان پرداخته است تا نشان دهد ساخت‌مایه‌ی تاریخ نیز مانند داستان تخیل است و همان‌گونه که داستان‌ها ساختگی‌اند تاریخ نیز می‌تواند ساختگی باشد.

۳-۲-۶- آبرونی

به اعتقاد لیندا هاچن، پسامدرنیسم، موضوع متناقضی است که شکل‌های هنری آن از راه بازیابی نقادانه یا طنزآمیز هنر گذشته، عرف‌های قبلی را به کار می‌گیرند و در عین حال تضعیف می‌کنند (لوییس، ۱۳۸۳: ۸۵-۸۶).

آبرونی از جمله واژگانی است که گنجاندن آن در قالب‌های لغوی فارسی کاری دشوار است. تا کنون معانی‌ای مانند طنز، کنایه، تسخر، طعنه، تهکم، وارونه‌نمایی، ایهام، پوشیده‌گویی، رند معنایی و کنایه‌ی طنزآمیز برای آن بیان شده است (رحمانی فر و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۷۳)؛ اما طنز و آبرونی به عنوان یکی از شگردهای رمان‌های پست مدرن به خصوص فراداستان تاریخ‌نگارانه، معنی اصطلاحی خاص خود را دارد. در این نوع از رمان‌ها، نویسنده از طریق طنز مفاهیم مختلف را مورد استهزا قرار می‌دهد و با بزرگ‌نمایی آنچه درست می‌پندارد نسبت به آنچه هست، میان آنچه هست و آنچه می‌پندارد که باید باشد تضاد و فاصله ایجاد می‌کند (اسحاقیان، ۱۳۸۵: ۱۳۹) بهره‌مند آبرونی را به دو نوع آبرونی کلامی و آبرونی موقعیت تقسیم می‌کند. آبرونی کلامی را نوعی وارونگی در واژه می‌داند که اتفاقاً صنایع ادبی زیادی در زبان فارسی این نقش را ایفا می‌کنند و آبرونی موقعیت را مواجه شدن ما با حوادثی می‌داند که برخلاف آنچه که باید پیش بیاید پیش می‌آید یا خلاف انتظار ماست (بهره‌مند،

۱۳۸۹: ۲۰). مورد دوم دقیقاً چیزی است که پسامدرنیست‌ها از معنای آبرونی مد نظر قرار می‌دهند. آبرونی معضل زبان و مناقشه پذیربودن هرگونه شناخت زبانی را به نمایش می‌گذارد (پابنده، ۱۳۹۰: ج ۳/ ۳۹۹). با آبرونی، نویسنده خواننده را در موقعیتی قرار می‌دهد که انتظارش را نداشته است. در فراداستان تاریخ‌نگارانه با ارائه‌ی روایت‌های جدید و حتی طنزآمیز از تاریخ، تردیدآفرینی درباره‌ی صحت دانسته‌های ما از تاریخ رقم زده می‌شود؛ بنابراین نویسنده با این کار موقعیت‌های طنزآمیز و خلاف انتظاری را به وجود می‌آورد که تاریخ را به سخره می‌گیرد.

ایوبی در رمان خود بارها از این صنعت استفاده کرده است تا تلقی ما را از تاریخ دگرگون کند. اولین جلوه‌ی آبرونی یا وضعیّت خلاف توقع را در داستان در آنجا می‌توانیم ببینیم که عین‌القضات از قعر تاریخ سر بر می‌آورد و هم‌سخن با شخصیّت‌های داستانی، گذشته‌ی پر ابهام خود را مرور می‌کند و کتاب‌های نوشته شده؛ اما خوانده نشده‌ی خود را می‌خواند تا تلقی ما را نسبت به تاریخ دگرگون کند:

«شوخی نیست نه صد سالی پی این کتاب بوده‌ام. برزخی‌ام تا کتاب را پیدا نکنم و کسی مثل تو آن را نخواند. این کتاب اصل کتابی است که همه باسماش را می‌خوانند و گمان می‌کنند اصل است. دشمنی که کتاب تقلبی را در بین مردم جا انداخته هم دنبال کتاب است. وای اگر کتاب به دست نامحرمی مثل بوالقاسم وزیر بیفتد» (ایوبی، ۱۳۸۷: ۵۷).

چنان که می‌بینیم در اینجا عین‌القضات از قعر تاریخ بیرون آمده و با شخصیّت داستانی در حال گفتگو است؛ گفتگویی که با انکار کتابی که از گذشته‌ها به ما رسیده است بر تردید نسبت به تاریخ تأکید دارد. جمله‌ی آخر پاراگراف مذکور به این مفهوم اشاره دارد که گفتمان مسلط، صداهای ضعیف‌تر را خفه و نابود می‌کند. چنان که می‌گوید اگر این کتاب به دست درگزینی وزیر بیفتد قطعاً

نابود خواهد شد. پس تاریخ، پر از صداهای خفه‌شده‌ای است که هرگز به دست ما نرسیده و به قول نویسنده «باسمه‌اش» را می‌خوانیم.

توصیفات نویسنده از عین‌القضاتی که در ذهن ما با ردا و دستار حک شده است به صورت مردی خوش‌پوش با کراوات و کت و شلوار نیز به وارونه‌سازی توقّعات ما از تاریخ می‌انجامد:

«می‌فهمم که مرد خوش‌چهره و خوش‌لباس چنین وضعیتی را داشته است» (همان: ۵۷).

«مرد گره کراوات را محکم می‌کند به موهای پرپشت و جو گندمی‌اش دستی می‌کشد» (همان: ۷۸).

وضعیت خلاف توقّع دیگری که برای به سخره‌گرفتن تاریخ در داستان اتفاق می‌افتد، زمانی است که نوشته‌های تاریخی عین‌القضات خوانده می‌شود. نویسنده در متن کتابی که به محمد میانجی نسبت داده است، در حالی که بسیاری از اصول و قواعد سبکی نثر قرن پنجم را هنرمندانه بازسازی می‌کند تا یادآور شود تاریخ هم مثل داستان می‌تواند به همین سادگی ساختنی باشد، ناگهان با درافکندن تکه‌هایی طنزآمیز از زبان معاصر یا جملات و اسامی‌ای که هیچ‌گاه حق ورود به نثر ادبیات کلاسیک ما را نداشتند، تقلیدی تمسخرآمیز از نثر قرن پنجم ارائه می‌دهد:

«می‌گویی: «خوابم یا بیدار؟ عمو یادگار به جواب الزام دارد!» (ایوبی، ۱۳۸۷: ۷۴).

«فصل - مرغکی که انجیر می‌خورد، منقارش کج و متفاوت است با نوک مرغان دیگر قار قار کن هراسیده. من محمد میانجی کمر بسته‌ام بر این مهم» (همان: ۶۷).

«هذا رساله غربت غریب مرد مرده‌ای که نمی‌داند چند هزار سال باید در جستجوی نام و برائت خود افسانه‌ی پرومته را تکرار کند» (همان: ۶۴).

۴- نتیجه‌گیری

فراداستان با به مناقشه کشیدن داستانتان، حاوی این پیام است که آنچه می‌خوانید برساخته‌های زبانی و کلامی هستند که با حقیقت فاصله‌ای عمیق دارند؛ اما فراداستان تاریخ‌نگارانه با وارد کردن تاریخ تحریف شده در داستانتان، بر این امر تأکید دارد که حتی تاریخ نیز امری تأمل برانگیز و مناقشه‌پذیر است که آنچه شکل دهنده‌ی آن است، گفتمان‌های مسلط موجود در زمانه‌ی خاص و اذهان مختلف انسانی است.

پژوهش حاضر با بررسی رمان صورتک‌های تسلیم، به این نتیجه دست می‌یابد که نویسنده با خلق اثری مبنی بر پسامدرنیسم چندجانبه، نه تنها با آمیختگی خیال و توهم، ورود عقاید و باورهای شگفت‌انگیز، افسانه‌های پریان و بسیاری از ویژگی‌های رئالیسم جادویی، بخش‌هایی از داستانتان را با نظر به این مکتب ادبی خلق کرده و با تأکید بر زبان و بنای تصنعی داستانتان، بسیاری از ویژگی‌های فراداستان را در اثرش وارد کرده است؛ بلکه به علت نگاه خاصش به تاریخ که بر مبنای غیر قابل اعتماد نشان دادن آن نهاده شده، اثری به وجود آورده است که می‌توان آن را تحت عنوان فراداستان تاریخ‌نگارانه معرفی کرد. این اثر با وارد کردن شخصیت تاریخی عین‌القضات همدانی در کنار شخصیت‌های حال حاضر، از ابعاد گوناگون به جعل تاریخ زندگی این شخصیت بزرگ تاریخی دست می‌زند و با این کار مهم‌ترین گام‌های ورود این رمان به مقوله‌ی فراداستان تاریخ‌نگارانه را فراهم می‌کند. ایوبی با وارد کردن عین‌القضات در این داستانتان به عنوان یک شخصیت داستانی که حتی گاه جریان روایت را نیز مستقیم به دست می‌گیرد، شخصیت تاریخی‌ای را وارد داستانتان خود کرده است که با ارائه‌ی روایت جدیدی از زندگی‌اش در صدد توجیه اتهامات وارد شده به خودش در سده‌ی ششم هجری و به سردمداری وزیر درگزینی است تا به ما

نشان دهد تاریخ مبین یک حقیقت واحد نیست؛ بلکه روایتی است که بر اساس منافع شخصی یا گروهی تنظیم شده است.

نویسنده با مقوله‌ی زمان پریشی، بینامتنیت، آبرونی، تقلید از سبک‌های نوشتاری قرون گذشته، راوی غیر قابل اعتماد و بسیاری از تمهیدات ساختاری و محتوایی دیگر، رویکردی پسامدرنیستی را نسبت به تاریخ برمی‌گزیند. رویکردی که برای نشان دادن تاریخ به عنوان امری مناقشه‌پذیر و قابل تأمل در داستان به کار گرفته می‌شود تا رابطه‌ی بین ذهنیت فردی و تاریخ را بهتر نشان دهد و با تردیدآفرینی در تاریخ به ما بفهماند آنچه که ما انسان‌ها به عنوان امری حقیقی به آن می‌نگریم قطعاً حقیقت صرف نیست و در هر صورت آنچه شکل دهنده‌ی همه‌ی روایت‌هایی است که به ما رسیده، اذهان انسانی است.

منابع و مأخذ:

- آلن گراهام (۱۳۸۹) بینامتنیت، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- ابن الفوطی، کمال الدین ابوالفضل (۱۳۸۳ ه.ق) تلخیص مجمع الآداب فی معجم اللالقاب، تصحیح مصطفی جواد، دمشق: وزارة الثقافة السوریة.
- اسحاقیان، جواد (۱۳۸۵) درنگی بر سرگردانی‌های شهرزاد پسامدرن، تهران: گل‌آذین.
- ایوبی، محمد (۱۳۸۷) صورتک‌های تسلیم، تهران: افراز.
- بارت، جان و دیگران (۱۳۸۷) «ادبیات بازپروری: داستان پسامدرنیستی»، ادبیات پسامدرن، تدوین و ترجمه‌ی پیام یزدانجو؛ تهران: مرکز.
- بهره‌مند، زهرا (۱۳۸۹) «آبرونی و تفاوت آن با طنز و صنایع بلاغی مشابه»، متن پژوهی ادبی، پاییز، شماره‌ی ۴۵، ص ۹-۳۶.

-پاینده، حسین (۱۳۹۰) **داستان‌های کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)**، جلد سوم، تهران: نیلوفر.

-پیروز، غلامرضا و دیگران (۱۳۹۳) «فراداستان تاریخ‌نگارانه: مطالعه‌ی موردی مارمولکی که ماه را بلعد»، **ادب پژوهی**، بهار، شماره‌ی ۲۷، ص ۱۶۳-۱۸۶.
-جنکزی، چارلز (۱۳۷۵) **پست مدرنیسم چیست؟**، ترجمه‌ی فرهاد رضایی، گناباد: مرندیز.

-جهان پور، علی (۱۳۸۲) «شهید عشق»، **کیهان فرهنگی**، شماره‌ی ۱۹۸، ص ۷۲-۷۴.

-حق روستا، مریم (۱۳۸۵) «تفاوت میان رئالیسم جادویی و رئالیسم شگفت‌انگیز و نقش زاویه‌ی دید در آن‌ها با بررسی آثار گابریل گارسیا مارکز و آخو کارپن‌تیر»، **پژوهش زبان‌های خارجی**، شماره‌ی ۳۰، بهار، ص ۱۷-۳۴.

-درخشان، مهدی (۱۳۷۴) **بزرگان و سخن‌سرایان همدان: بعد از اسلام تا ظهور سلسله‌ی قاجار**، ۲ جلد، تهران: اطلاعات.

-رحمانی‌فر، سیما؛ هادی، روح‌الله (۱۳۹۴) «نقد پژوهش‌های آبرونی‌شناسی فارسی: ناهمخوانی نمونه‌های فارسی با مفهوم اصلی آبرونی در بلاغت غربی»، **نقد ادبی**، شماره‌ی ۳۲، زمستان، ص ۱۷۱-۱۹۴.

-ولی، شاه‌نعمت‌الله (۱۳۹۳) **دیوان اشعار**، تصحیح عزیزالله علیزاده، تهران: فردوس.
-قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۹۱) **صورت‌گرایی و ساختارگرایی در ادبیات**، اهواز: دانشگاه شهید چمران.

-لوئیس‌بری و دیگران (۱۳۸۳) «پسامدرنیسم و ادبیات»، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، گزینش و ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: روزنگار.

-مک‌هیل، برایان (۱۳۸۳) «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم»، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، گزینش و ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: روزنگار.

-مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۷) **کلیات شمس تبریزی**، تهران: طلوع.

-میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳) **صد سال داستان‌نویسی در ایران**، تهران: چشمه.

- وارد، گلن (۱۳۹۲) **پست مدرنیسم**، ترجمه‌ی قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.
- وو، پاتریشی (۱۳۸۳) «مدرنیسم و پسامدرنیسم»، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، گزینش و ترجمه‌ی حسین پاینده؛ تهران: روزگار.
- وو، پاتریشی (۱۳۹۰) **فراداستان**، ترجمه‌ی شهریار وقفی پور، تهران: چشمه.
- هاچن، لیند (۱۳۸۳) «فراداستان تاریخ نگارانه»، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، تهران: روزنگار.
- هاچن، لیند (۱۳۸۷) «بینامتنیت، هجو و گفتمان‌های تاریخ»، **به سوی ادبیات پسامدرن**، تدوین و ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- همدانی، عین‌القضات (۱۳۸۶) **تمهیدات**، مقدمه و تصحیح عقیف عسیران، تهران: منوچهری.
- همدانی، عین‌القضات (۱۳۷۷) **نامه‌ها**، مقدمه و تصحیح علینقی منزوی، ۳ جلد، تهران: اساطیر.

-Pawar, N. B. "Post Modernism and English Literature", *Criterion*, Vol.۲. Issue ۱, April, ۲۰۱۱.

-Doctrow, E.L. *Essay and Conversations*. Princeton: NJ: Ontario Review Press, ۱۹۸۳.

-Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, ۲۰۰۲.