Shahid Chamran University of Ahvaz

Stylistics and the Study of Literary Genres

DOI: https://doi.org/10.22055/JRP.2023.41917.1086

Online ISSN:2676-5772

Stylistics and the Study of Literary Genres, *Vol 7, No. 2, Fall 2025 & Winter 2026*

Visual Strategies in Persian Postmodern Fiction: Playful Artifice or Meaningful Signification?

Masomeh Motamedniya[1]

Received: 17 September 2022 | Accepted: 3 April 2023

Abstract

Every literary work adopts specific modes and forms of expression in keeping with its governing style. Postmodern works are no exception; indeed, their formal and material configuration constitutes one of the primary levels of signification and meaning production. Moreover, the innovative disruptions introduced at the level of textual surface and expression serve as a key distinguishing feature between postmodern and non-postmodern texts.The use of visual media—such as photographs, illustrations, deliberately provocative changes in typeface, orthographic manipulations of words, and even unconventional punctuation—has often been dismissed as mere "playfulness." Consequently, their narrative functions, effects on the reading process, and contributions to meaning generation have received insufficient attention. If these visual strategies, despite their ostensibly playful and defamiliarizing deformation of the text's appearance, do not serve to articulate an intellectually provocative content, the work loses its literary merit.The present study examines the visual-iconic dimension of Iran's landmark postmodern novel, *Āzādeh Khānom va Nevisande-ash* (Azadeh Khanom and Her Author) by Reza Baraheni, from the perspectives of signification and narrative functionality. Employing a descriptive-analytical approach, the visual techniques are identified, interpreted, and classified. They are ultimately categorized into three levels: editorial, typographic/scribal, and genre interference/hybridization. The analysis demonstrates that the employment of these visual devices in the novel is neither mere formal innovation nor mere virtuosity; rather, it functions as an integral, content-connected strategy for conveying quintessential postmodern significations, including indeterminacy, the death of the author, polyphony (plurality of voices), paradox, the disruption of boundaries between reality and fiction, and related concepts.

Keywords: postmodern fiction, Reza Baraheni, *Āzādeh Khānom va Nevisande-ash*, visual-iconic level, death of the author

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. e-mail: m.motamedniya@uok.ac.ir

How to cite this article:
Motamedniya, Masomeh. (2026).Visual Strategies in Persian Postmodern Fiction: Playful Artifice or Meaningful Signification?. *Stylistics and the Study of Literary Genres*, 7(2), 93-113.
https://doi.org/10.22055/JRP.2023.41917.1086

دوفصل‌نامه‌ی
سبک‌پژوهی و مطالعات گونه‌های ادبی

DOI: https://doi.org/10.22055/JRP.2023.41917.1086

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۵۷۷۲

نشریه علمی سبک‌پژوهی و مطالعات گونه‌های ادبی، شمارهٔ ۱۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۴، صص ۹۳-۱۱۳
مقالهٔ پژوهشی

در یافت: ۱۴۰۲/۰۶/۲۶ | پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۱۴

شگردهای بصری داستان‌های پسامدرن فارسی:

صناعتمندی بازیگوشانه یا دلالت‌های معنادار

معصومه معتمدنیا[1]

چکیده

در هر اثر به اقتضای سبک حاکم بر آن، شیوه و فرم خاصی برای بیان محتوا به کار گرفته می‌شود. آثاری که به سبک پسامدرن نوشته می‌شوند نه‌تنها از این امر مستثنی نیستند، بلکه شکل و فرم آن‌ها به‌عنوان یکی از سطوح دلالتمندی و معناآفرینی رکن اساسی به شمار می‌رود و حتی به دلیل بدعت‌گذاری‌هایی که در صورت و شکل بیان انجام گرفته، راهی مهم برای تمایز گذاشتن بین متون پسامدرن و غیر پسامدرن محسوب می‌شود. استفاده از رسانه‌های دیداری مانند عکس، نقاشی، تغییر فونت‌های چالش‌برانگیز، تغییر در سبک نگارش واژه‌ها یا حتی علائم نگارشی موجود در این آثار، اغلب با عنوان «بازیگوشی» معرفی شده و به کارکرد روایتمندی، نحوهٔ قرائت و معنا آفرینی آن‌ها توجهی نشده است. صرف‌نظر از ظاهر بازیگوشانه و غیرمتعارف کردن شکل و ظاهر اثر، اگر این شگرد در خدمت بیان یک محتوای تأمل‌برانگیز نباشد، متن کیفیت ادبی خود را از دست می‌دهد. در این نوشتار سعی شده است، سطح دیداری بصری اثر شاخص پسامدرن ایران، رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش»، از منظر دلالتمندی و کارکرد روایی، به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی، دلالت‌یابی و طبقه‌بندی شود. درنهایت با تقسیم‌بندی در سه سطح ویرایشی، نگارشی و تداخل ژانرها، دلالتمندی آن‌ها بیان گردید و مشخص شد به‌کارگیری شگردهای بصری در این اثر نه‌تنها بدعت‌گذاری و صناعتمندی صرف نیست، بلکه تمهیدی هم پیوند با محتوا برای القای دلالت‌ها و معناهای پسامدرنی همچون: عدم قطعیت، مرگ مؤلف، تکثر صداها، تناقض، برهم زدن مرز واقعیت و غیر واقعیت و... است.

کلیدواژه‌ها: داستان پسامدرن، رضا براهنی، آزاده خانم و نویسنده‌اش، سطح دیداری و بصری، مرگ مؤلف.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه: m.motamedniya@uok.ac.ir

ارجاع به این مقاله:

معتمدنیا، معصومه. (۱۴۰۴). شگردهای بصری داستان‌های پسامدرن فارسی: صناعتمندی بازیگوشانه یا دلالت‌های معنادار؟. دوفصل‌نامهٔ سبک‌پژوهی و مطالعات گونه‌های ادبی، ۷(۲)، ۹۳-۱۱۳.

https://doi.org/10.22055/JRP.2023.41917.1086

۱- مقدمه

پسامدرنیسم مفهومی میان‌رشته‌ای است و در نظریه‌پردازی‌های این مفهوم و کاربردهای آن در نقد ادبی، غالباً مفاهیم دیگری در پیوند با آن مطرح می‌شوند که از حوزه‌های مختلف علوم انسانی چون: علوم اجتماعی، روانکاوی، سیاست، فلسفه، مطالعات زنان و هنر اخذ شده است و اندیشهٔ پسامدرن مبیّن این درهم‌آمیختگی مفهومی است. در کل مفهوم‌پردازی دربارهٔ «پسامدرنیسم» تدریجاً و در سه مرحله انجام شد: در مرحلهٔ نخست، این اصطلاح در معماری و ادبیات برای توصیف قریحه و سبکی نو و ضد مدرن به کار رفت. در مرحلهٔ دوم، در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، تلاش دیگری صورت گرفت تا پسامدرنیسم به‌منزلهٔ پدیده‌ای فراگیر در حوزهٔ فرهنگ و جامعه و سیاست تعریف شود، پدیده‌ای در تباین با مدرنیسم که دیگر تهی شده و جای خود را به جنبشی دیگر داده بود. پسامدرنیسم در این زمان، مرحله نوینی از فرهنگ و تمدن بشری محسوب می‌شد. از اواسط دههٔ ۱۹۸۰، این اصطلاح هر چه بیشتر جنبه‌ای سیاسی به خود گرفت. ملاحظات مربوط به طبقه، نژاد و جنسّیت از این زمان در نظریهٔ پسامدرنیسم برجسته‌تر شد. از اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰ بود که دو اصطلاح «پسامدرنیسم» و «پسامدرنیته» در گفتار عمومی (مثلاً در مقالات روزنامه‌ها یا برنامه‌های تحلیل خبر در تلویزیون) به‌طور گسترده به کار رفتند و رواج پیدا کردند. پیداست که در هر مرحله از تکوین نظریه‌های پسامدرنیسم در این حوزه‌های گوناگون، معانی و مفاهیمی که از اصطلاح «پسامدرنیسم» مستفاد می‌شوند، پیاپی دستخوش ارزیابی‌ها و بازنگری‌های نقادانه شده و تعدیل و تغییر یافته‌اند. تاریخچهٔ پیدایش و کاربرد اصطلاح «پسامدرنیسم» به‌روشنی نشان می‌دهد نظریه‌پردازان گوناگون این اصطلاح را برای توصیف مجموعه‌ای از موضوعات مختلف به کار برده‌اند و در خصوص اینکه مصداق پسامدرنیسم چیست، اتفاق‌نظر ندارند (پاینده، ۱۳۹۰: ۲۱ تا ۲۴، نقل به‌اختصار). برای مثال، نظریه‌پردازی مانند ایهاب حسن[1] پسامدرنیسم را مترادف شکل‌گیری «زیبایی‌شناسی جدید» می‌داند؛ ژان فرانسوا لیوتار[2] و دیوید هاروی[3] آن را یک «وضعیت» اجتماعی می‌نامند. استیون کانر[4] استدلال می‌کند که پسامدرنیسم نوعی «فرهنگ» است؛ نظریه‌پرداز ادبی کانادایی لیندا هاچن[5] مجموعه‌ای از جنبش‌های ادبی را که خودآگاهانه از «هجو» برای بازنمایی ادبی استفاده می‌کنند پسامدرنیست

1. Ihab Hasan
2. Jean-Francois Lyotar
3. David Harvay
4. Steven Connor
5. Linda huchan

می‌نامد؛ نظریه‌پرداز اخلاق، زیگمونت باومن[1] آن را مترادف «امر اخلاقی یا سیاسی» می‌داند؛ از نظر ژان بودریار[2] و فرانسیس فوکویاما[3] و جیانی واتیمو[4] پسامدرنیسم دورهٔ «اتمام تاریخ» است.

پتریشیا وُ، تمهیدات فراداستانی مانند: راوی بیش‌ازحد فضول، واژه آرایی و صفحه‌آرایی بدعت گذارانه و نمایشی، اعطای نقش آشکار به خواننده، بحث نقادانه دربارهٔ داستان در خود داستان و... را در خدمت برجسته کردن نگارش متن به‌منزلهٔ بحث‌برانگیزترین جنبهٔ آن می‌داند و معتقد است این متون توجه خواننده را به فرآیند برساخته شدن خود متن جلب می‌کنند تا نشان دهند که واقعیت نیز امری برساخته و محصول تعامل ذهن ما با زبان و با جهان خارج است. به‌این‌ترتیب او اصطلاح فراداستان را در معانی خاص به کار می‌گیرد (پاینده،۱۳۸۳: ۲۵۶-۱۷۹ نقل به‌اختصار).

۱-۱. بیان مسأله:

یکی از جنبه‌های سبکی متون پسامدرن، هنجارشکنی‌های دیداری و بازی‌های بصری آن‌هاست (لاج، ۱۳۸۲: ۱۶۹ و لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۳ و ۹۴)، البته این بدان معنی نیست که صناعات بصری فقط در آثار پست‌مدرن به کار می‌رود، چراکه سابقهٔ انعکاس تجارب نوشتاری و بصری را در ادبیات کلاسیک فارسی، در شعر افرادی چون خاقانی، سنایی، مولوی (علیپور،۱۳۸۷: ۳۲) با شیوه‌هایی چون: مطیّر، مشجّر، موشّح (رازی،۱۳۳۶: ۴۰۰) و در شعر معاصر، به‌صورت اشعار تجسمی (وحیدیان کامیار،۱۳۷۹: ۱۶۲)، کانکریت، و توگراف (حسن لی،۱۳۸۳: ۲۳۳) و در برخی داستان‌های مدرن همچون"مصابا و رؤیای گاجرات"(ابراهیمی، ۱۳۸۶) هم می‌توان مشاهده کرد، اما آنچه موجب تمایز این کاربردها شده، اینست که صناعات بصری در آثاری که نام برده شد، مانند آثار پست‌مدرن به‌عنوان عنصر غالب و وجه مسلط در تولید متن به کار نرفته‌اند. متأسفانه در کشور ما، به سبب معرفیِ سطحي و ناقص نظریه‌هاي پسامدرنیست این نوع آثار، اغلب با بازي‌هاي بي‌دلیل و گیج‌کننده در شکل (فرم) اشتباه گرفته مي‌شود و چالش‌های صوری یا ظاهری اثر، در حد «بازیگوشی‌های پسامدرنی» معرفی می‌شود. حال این سؤال مطرح می‌شود که آیا این شگردها صرفاً بازیگوشی و به چالش کشاندن صورت اثر است یا از نظر روایی و دلالتمندی معنایی، کارکردی دارند؟ هدف نوشتار حاضر اینست که با بررسی داستان‌های پست‌مدرن از این منظر، پاسخ این سؤالات را بیابد. به نظر

1. Zygmunt Bauman
2. Jean Baudrillard
3. Francis Fukuyama
4. Gianni Vattimo

می‌رسد در این نوع آثار، همچون هر نوع دیگري از ادبیات، شکل در خدمت بیان يك محتواي تأمل‌برانگیز است؛ چراکه در فقدان چنین محتوایي، شکل - هرچند به‌ظاهر «تکنیکي» و «پیچیده» و بدون کارکرد خاصي باشد، متن کیفیت ادبیِ خود را از دست مي‌دهد و در بهترین حالت به‌نوعی چیستان یا معمای خسته‌کننده و بي‌لطف تبدیل مي‌شود.

۲-۱. پیشینه تحقیق:

پسامدرنیسم را در ایران می‌توان ادامهٔ آنچه در کتاب صد سال داستان‌نویسی در ایران، «گرایش‌های نو ادبی» نامیده شده، شامل کسانی چون: هدایت، کاظم تینا، احمد شاملو و نویسندگان جُنگ ادبی اصفهان دانست (میرعابدینی،۱۳۸۳: ۱۹۶-۱۹۲ و ۷۱۳-۶۶۳). در امتداد این جریان نویسندگان مدرنیست و پست‌مدرنیست به وجود آمدند که هرچند تفکیک آن‌ها از یکدیگر کاملاً میسر نیست، ولی از رضا براهنی، روانی‌پور، قاسم کشکولی، ابوتراب خسروی، حسین سناپور و دیگران به‌عنوان نویسندگان پست‌مدرن نام برده می‌شود (تسلیمی ۱۳۸۳: ۲۷۸-۳۰۵).

رضا براهنی، ازجمله نویسندگانی است که از لحاظ شکل و ساختار صوری اثر خود (آزاده خانم و نویسنده‌اش)، در جایگاه متفاوت‌تری نسبت به دیگران قرار دارد. چون علاوه بر دارا بودن مؤلفه‌هایی که این اثر را در زمرهٔ آثار پست‌مدرن قرار می‌دهد(عامری، ۱۳۷۸؛ پاینده، ۱۳۸۶ و ۱۳۸۷؛ شمیسا و تدینی، ۱۳۸۶؛ پیروز، ۱۳۹۰ و آزاد ارمکی، ۱۳۹۰)، با به کار بردن شگردهایی بصری، شکل و ساختار ظاهری آن را هم به چالش کشانده و به عبارتی، شگردهای پسامدرنی را در تمام سطوح ازجمله سطح دیداری و بصری به کار برده است.

در پژوهش «سهم علائم ویرایشی در داستان‌های پسامدرن فارسی»، علائم ویرایشی به‌عنوان بخشی از سطح دیداری داستان‌های پسامدرن مورد مداقه قرار گرفته است (یعقوبی و منتشلو،۱۳۹۱) و نویسندگان مقالهٔ «وجوه عنصر سبکي تناقض در رمان‌های پسامدرن فارسي، بر مبناي آثار براهني، رواني پور، خسروي و کاتب» جنبه‌هایی از سطوح دیداری این اثر را هم به‌عنوان وجوهی از تناقض در روایت‌های پسامدرن دلالت‌یابی کرده‌اند (یعقوبی و همکاران،۱۳۹۴)، در پژوهش «نگاه انتقادي به نگارش خودآگاهانه و تکنیک زده در فراداستان‌هاي فارسي»، شگردهای بصری برخی از داستان‌های پست‌مدرن مورد نقد قرار گرفته‌اند اما داستان موردنظر این نوشتار جزو جامعهٔ آماری این پژوهش نبود (جعفری کمانگر و پیروز،۱۳۹۷). این نوشتار قصد دارد به‌طور مشخص تمام سطوح دیداری - بصری این رمان را که در سه بخش: سطح ویرایشی، نگارشی و تداخل ژانرها، طبقه‌بندی کرده، به شیوهٔ توصیفی-

تحلیلی دلالت‌یابی نماید و ضمن بیان وجوه دلالتمندی‌های معنایی، کارکرد روایی آن‌ها را نیز بیان کند. القای معناهایی چون: عدم قطعیّت، مرگ مؤلف، برهم زدن مرز واقعیت و غیر واقعیت، تکثّر شخصیت‌ها و صداها و ... ازجمله کارکردهای سطوح دیداری این داستان به شمار می‌رود که نشان می‌دهد هدف نویسنده در کاربرد آن‌ها، صرفاً متفاوت کردن ظاهر اثر یا بدعت‌گذاری صوری نبوده بلکه با درک کامل فلسفهٔ پسامدرن، به دنبال القای مفاهیم آن در تمامی سطوح متن، حتی سطح دیداری و بصری اثر بوده است.

۲. بحث و بررسی:

فرانسوا ليوتار، يكي از نظريه‌پردازان اصلي رويكرد پست‌مدرنيسم، در باب فلسفهٔ آن چنين اظهار مي‌كند: «من با ساده كردن بيش‌ازحد، پست‌مدرن را به‌منزلهٔ بي‌اعتقادي و عدم اطمينان به فراروايت‌ها توصيف مي‌كنم» (ليوتار، ۱۳۸۱: ۵۴). فراروايت‌ها يا روايت‌هاى كلان، مدعي كشف و آشكارسازي معني تمام داستان‌هايند. هر فراروايت چنان مي‌نمايد كه مي‌تواند به معناي نهايي دست يابد؛ همان‌طور كه علم و عقل در مقام فراروايت‌هاي دنياي مدرن مدعي كشف نگشوده‌ها بوده است (نوذری،۱۳۸۵: ۲۰۸). با اين وصف فراروايت بر هر نظام دلالتي يا معرفت‌شناختی اطلاق مي‌شود كه مدعي رسيدن به پايان و درك معناي نهايي است. ادبيات پسامدرن با پيروي از فلسفهٔ اين رويكرد، به شگردهايي همچون زمان پريشي، تناقض، بينامتنيت، پارانويا، دور باطل، پيرنگ ستيزي، عدم قطعيت، فرجام‌هاى چندگانه، قاعده گريزي، تفنن‌گرايي، اتصال كوتاه، بازنمايي سلطهٔ ايماژها و فراداستان دست مي‌يازد (لاج،۱۳۸۲: ۱۶۲ و ایهاب،۱۳۸۱: ۱۰۶). بدين ترتيب با اشكالي از گسست، بازي و طنز كه در متن به نمايش مي‌گذارد، نه‌تنها نظمي را كه اقتدار فراروايت‌ها را تنظيم مي‌كند، درهم مي‌شكند، بلكه يكپارچگي هر آنچه را كه از الگوي فراروايت‌ها پيروي مي‌كند، از بين مي‌برد. براي مثال گاه سنت ادبي، گفتار و نوشتاري يكدست به‌تمامی صداها و نگاه‌هاى يك متن تحميل مي‌كند كه همانند فراروايت‌ها اقتدارگرايانه مي‌نمايد. شگردهاي پسامدرن چنين يكدستي‌هايي را برنمی‌تابد. به همين دليل تمامي سطوح متن – اعم از شنيداري، گفتاري و ديداري– را با عدول از نظم مألوف و منطبق با سنت ادبي، دچار گسست و هنجارشكني مي‌كند. از ميان سطوح متن، گسست‌هاى سطح ديداري كه هدف اين نوشتار است، داراى اشكال متنوعی است كه سعی شد در سه بخش: ويرايشی، نگارشی و تداخل ژانرها دسته‌بندی گردد.

۱-۲. علائم ویرایشی:

علائم ویرایشي در مقام یکي از زیرمجموعه‌هاي دلالت‌های دیداري، براي جبران کارکردي که به‌وسیلهٔ دلالت‌های لفظي برآوردني نیست، به کار مي‌رود. این علائم عمدتاً نمودار بصريِ بافت زبرزنجیري کلام است. آن مقدار از معنا که در زبان گفتار با کمك لحن و در مواردي به همت نگاه تولید مي‌شود، در زبان نوشتار با علائم ویرایشي منتقل مي‌شود. منظور از علائم ویرایشي، علامت‌هایی همچون نقطه (.)، دونقطه (:)، ویرگول (،)، سه‌نقطه (...)، قلاب []، سؤال (؟)، تعجب (!)، خط مورب (/)، خط تیره (-)، پرانتز ()، گیومه («») و.... است (سمیعی،۱۳۷۸: ۲۲۶). دال‌های مذکور عموماً براي تصریح و ایضاح به کار مي‌رود و مانند همهٔ نظام‌هاي دلالتي - اجتماعي، از قراردادهاي از پیش تعیین شده پیروي مي‌کند. به‌کارگیری این رمزگان ما را به آنچه استیوارت هال «خوانش ارجح» مي‌نامد، راهنمایي مي‌کند و از آنچه به گفتهٔ امبرتو اکو «رمزگشایي منحرف» است، دور مي‌نماید (چندلر،۱۳۸۶: ۲۳۱). به‌این‌ترتیب هر کاربرِ خط، سعي مي‌کند با به کارگیري این علائم، اشارات به لفظ درنیامدني را با صراحت به مخاطب ارائه دهد. علیرغم سنت ارتباطي، در رمان "آزاده خانم و نویسنده‌اش"، علائم ویرایشي، در دو شکل، کاربردي نامتعارف یافته و با عدول از هنجار حاکم بر کاربرد و دلالت‌های از پیش تعیین شده، دلالت‌هایی همسو با فلسفهٔ پست‌مدرن ایجاد کرده است.

۱-۱-۲. استفاده نامتعارف (خارج از هنجار)

- نقطه.

علامت نقطه در مواردی همچون الف) پایان جمله خبری یا انشائی ب) مختصر نویسی اسامی و عناوین (سمیعی، ۱۳۷۸: ۲۲۷) به کار می‌رود. این علامت در معنای عام، نشانهٔ پایان گرفتن کلام و تداعی‌گر نوعی قطعیت است. در این داستان گاه نقطه به‌صورت هم‌زمان با (و) یا ویرگول به کار رفته است.

این نوع کاربرد نقطه را می‌توان به‌مثابهٔ نمایشی از گسست، عدم قطعیت ونیز تناقض دانست که به دست راوی یا کنشگر متن پسامدرن اجرا شده است (ایهاب، ۱۳۸۱:۱۰۶).

مانند: «یک تور خاکستری روی سر و گردن من کشیده بودید. و یک تور قرمز روی سر و صورت خودتان انداخته بودید. و کاردتان دور کمرتان بود.» (براهنی، ۱۳۷۶: ۶۲)

«فقط یکی می‌توانست حدس بزند که ورق صحیح کدام یکی است. هر چیزی را باید از صاحب حرفه‌اش یاد گرفت.» (همان: ۲۸۳)

«اول همه‌اش دره و تپه بود. و مثل خواب. و بعد رسیدیم به شور شیرین.» (همان: ۶۱ و نیز در ۸۱، ۶۳، ۸۸، ۹۰، ۲۲۴).

دو نقطه:

دو نقطه معمولاً پیش از مواردی همچون الف) مجموعه‌ای از شواهد و مثال‌ها و اقسام و اجزا ب) عبارت توضیحی در بیان یا تأیید مطلبی ج) نقل‌قول مستقیم (سمیعی، ۱۳۷۸: ۲۳۲) به کار می‌رود. در این داستان، علامت مذکور در پایان جمله و پاراگراف می‌آید بی‌آنکه بعد از آن، متن ادامه پیدا کند. این مواجه علاوه بر تأکید بر عدم قطعیت، یادآور پایان چند فرجامی متون پسامدرن هست که در مقیاس کوچک‌تری مانند سطر یا پاراگراف اجرا شده است. وضعیتی که اغلب، خواننده باید خلأ آن را پر کند و یا تعلیقی که بدون گشایش می‌ماند:

- «...پس فکر کرد قصه‌ای بنویسد که با ترکیب بدیع استعاره و مجاز مرسل، با تکیه بر نوعی رئالیسم انتقادی با چاشنی رئالیسم سوسیالیستی، با فلفل نه‌چندان تلخ و نه‌چندان شیرین ایدئولوژی‌های مقبول گذشته، حال و آینده-با فرازهایی- به قول عوام-مناسب با حال و شیوهٔ جریان سیال ذهن و تک گفتار درونی، حساب بیل کاف و محاصرهٔ اقتصادی او را برسد. به همین سادگی:» (براهنی، ۱۳۷۶: ۷).
- «زنش پرسید: چطور مگه؟

برگشت طرف زنش: » (همان: ۵۱۱)

ویرگول (،):

این علامت نه‌تنها در نقش رایج خود به کار نرفته، بلکه نظام قرار دادی آن نیز تغییر کرده است و به‌رغم تمامی دلالت‌های رایج که داشته است، با استفادهٔ هم‌زمان دوتایی یا همراه با نقطه یا واو، با نظام‌های دلالتی در افتادن است که به باور راوی متون پسامدرن اصالت ایجابی نداشته، قابل‌تغییر است:

«ترسید کابوس تکرار شود و او فرصت آن را نداشته باشد که با گفتن " یا جدا" تجدید حیات کند. به همین دلیل،، فریاد زد: "یا جدا"منتها جز عبور هوایی خفیف و بی‌فایده از حنجره و دهانی مسخ شده چیزی بیرون نیامد.» (همان: ۳۱)

«... می‌دانست در حضور بعضی مرده‌ها با مرده سر و کار ندارد،، بلکه با عبور سر و کار دارد...» (همان: ۲۷۴ و نیز در ۵۷۹، ۶۰۳).

«ولی خودش می‌دانست که زن دیگری در وسط اگر هم بوده، بچه نداشته، و بهر طریق می‌توانست زنش را متقاعد کند که مسئلهٔ اصلی او همین نامه‌ها، همین حرف‌ها، و همین دغدغهٔ خاطر است.» (همان: ۷۰ و نیز در اغلب صفحات).

۲-۱-۲. عدم استفاده یا استفادهٔ کمتر

یکی دیگر از جنبه‌های هنجارشکنی با علائم ویرایشی، چشم‌پوشی از کاربرد این علائم یا استفادهٔ کمتر از حدّ معمول از آن‌هاست. این نوع رفتار نگارشی به اقتضای ژانر پسامدرن نمایشی از ناتمامی یا عدم قطعیت و نیز نوعی هذیان‌گویی است. به این صورت که علائم ویرایشی در صدد ایجاد صراحت در بافت کلامی و رسیدن به معنایی شفاف است وقتی این علائم حذف می‌شود نوعی سردرگمی ایجاد می‌شود و معنا ناتمام می‌ماند. در این رمان با آوردن جملهٔ ناتمام در پایان، بدون هیچ علامتی، یا تمام کردن جمله با «و یا» و نیز ایجاد نوعی سپیدخوانی، خواننده را مجبور به تکمیل کردن متن در ذهن خود کرده است.

«...که دید همهٔ این‌ها شش یا هفت سال پیشتر اتفاق افتاده و پیش از آنکه برای آزاده خانم و آن را دیرتر دید دیرتر که این برای همه اتفاق می‌افتد. برای» (براهنی، ۱۳۷۶: ۲۴۰)

«...قطرات سرخ از تنش می‌رود تنش سفید سفید و در میان بخورعرق. می‌ریزد روی»(همان: ۲۳۸ و نیز در ۲۳۹).

«...اگر می‌شد از جایی دور فیلم "ویم و ندرس" را آورد و در زمان حال حافظ به صدای گرمارودی قرار داد، چرا نشود روزی شخصاً از اعماق زمان بلند شود و شعرش را خودش بخواند. و یا؟» (همان: ۳۷)

«خب پدرش بود کس دیگری نبود و شاید روز قبل همان شب‌های روشن آزاده خانم خواسته بود قهرمان اصلی آن کتاب باشد همان «ناستنکا» و نشده بود. و شاید اصلاً اینها نبود که حالا برگشته بود به ادامهٔ راه از همان گجیل و از جلو همان کاروانسرای بوقلمون‌ها گذشته بود با همان صداهای مضحکشان و بعد آمده بود»(براهنی، ۱۳۷۶: ۲۳۸؛ و نیز ۳، ۷، ۳۸، ۷۹ و...)

۲-۲. شگردهای نگارشی (نوشتاری)

نگارش یا نوشتار نوعی رسانهٔ مجازی است که با آن می‌توان اطلاعات و اندیشه‌ها را بیان و صورت‌بندی کرد (محمدی،۱۳۸۱: ۲۵۸). از عناصری تشکیل شده که رسانندهٔ معنا هستند. فوکو نوشتار را تعاملی از نشانه‌ها می‌داند که کمتر بر اساس محتوای مدلول و بیشتر بر اساس سرشت دال تنظیم شده است. وی نوشتار را همانند بازی‌ای می‌داند که از قواعد خاص خود فراتر می‌رود و از حدود خود تخطی می‌کند (فوکو،۱۳۸۱: ۱۱۶). بودریار نیز نوشتار را بازی‌ای می‌داند که از نشانه‌ها تشکیل شده که البته نه بر اساس محتوای مدلول، که بیشتر بر اساس سرشت دال مرتب شده است؛ اما این قاعده‌مندی نوشتار، همواره در کنار محدوده‌هایش تجربه می‌شود و نوشتار همواره در حال وارونه کردن و فرا رفتن از قاعده‌مندی است که آن را می‌پذیرد و بر مبنای آن بازی می‌کند (بودریا، ۱۳۷۴: ۱۹۱).

تأکید بر بازی گونگی زبان و نوشتار در داستان‌های پسامدرن به‌نوعی تأکید بر قاعده سازی و فرا رفتن از قاعده‌هاست و این خود به خود، معنای آشوب و ازهم‌گسیختگی را نیز در خود دارد. بر همین اساس در این آثار به شیوهٔ پیچیده‌ای برای وانمود کردن دست زده شده است؛ چیزی که جزء جدانشدنی همهٔ بازی‌هاست. پاینده معتقد است: نویسندگان پسامدرن تعمد دارند آشوب و ازهم‌گسیختگی زندگی را به ادبیات تسری دهند؛ زیرا از دیدگاه آن‌ها دنیای معاصر، چندپاره و متشتت است و بهترین شکل پرداختن به این دنیای متشتت، نوشتن داستانی است که خود به اندازهٔ کافی چند پاره و متشتت و نامرتبط به یکدیگر باشد (پاینده،۱۳۸۲: ۱۳).

رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، با به کار بردن بازی‌های نوشتاری، گسست و ازهم‌گسیختگی پست‌مدرنی را در این سطح نیز نشان داده است. (در این بخش تأکید بر روی شیوهٔ نگارش و نوشتن یا رسانهٔ خط است)

در سطح کلمه با جدا نوشتن شناسه یا حروف و در سطح جمله با نوشتن پریشان گونهٔ کلمات نامربوط، نمودی از گسست و ازهم‌گسیختگی پست‌مدرنی را نشان می‌دهد.

> «بچه بزرگتره تقلایی کرد، منَ م زدم تو شکمش. احمد سلمونی میخنده. حالا احمد آقا اینو بخور بعد تعریف کن.» (همان: ۹۷ و در ۱۰۲، ۵۶۷).
>
> «...عرق میکنه عرق پیشونیشو پاک می کنه، زبونش بند میاد، بعد تته پته میگه." نوشته، نـ ـنـ ـنـ ـوـ ـوـ وـ شـ، شـ، شـ، تـ ـتـ ـتـ ـشـ ـشـ ـشـ ـمـ، مـ، مـ، الف، الف، الف، رـ ـرـ ـرـ ـهـ، هـ، هـ، یـ ـیـ ـیـ ـمُ، مُ، مُ، سَ، سَ، سَ، ل، ل، ل، سَ، سَ، سَ، ل، ل، ل. نوشته شماره مسلسل." شناسنامه هش را پرت می کنه رو زمین...» (همان:۱۰۱ و در ۶۷).
>
> «ناگهان گفت: روح من زندان تنمه. حالا تنم از روحم آزاد شده و همهٔ اعضای تنم حرف می زنن: پرّا پرّا پرّاکنندهشایددربراندیدانند گانیشمارشداستندشدمدانی می‌شده درباشدیدیدهردارندتی شرتانتیر افسوردیگانه منشوقیژانیرده تا حاضار وانکارفتارکارمانیده ری به چو تا کی رستنندیدا قوضیادفرگاجیخچیننذاره باغدسنینگاندار فرداد یبوشیراشاوید باخیداتهونگارقریدو. قطع کنین! این حرفا چیه از زبون یک زن بیچارهٔ بدبخت می زنین؟...» (همان: ۳۱۰)

ترکیب زبان‌های کردی، ترکی، انگلیسی و فارسی در داستان که ضمن ایجاد گسست دیداری در متن، قدرت و جایگاه زبان را می‌رساند و بر این دیدگاه تأکید دارد که واقعیتی فراتر از زبان وجود ندارد، داستان‌ها برساخته‌های زبانی است و تمام حقایق در هر زبانی، حاصل همان زبان است. «زندگی روزمره بیش از هر چیز عبارت است از زندگی با آن زبانی و از طریق آن زبانی که بین ما و سایر انسان‌ها مشترک است» (برگر و لاکمن: ۱۹۶۴، ۳۹) و به قول خود اثر: یک نفر یک زبان ندارد و به تعداد حوادث زندگی‌اش و آدم‌هایی که می‌بیند زبان دارد. (همان: ۴۱۶)

«... شروع کرد به خواندن همان پاراگراف اول: (از کتاب "هنرمند به‌صورت مردی جوان " جیمز جویس)

Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo…

بیست‌ونه سال پس از این قرائت، یکی از دوستان کردش ترجمهٔ کتاب «تصویری ...» را به کردی در اختیار او گذاشت، و اولین چیزی که شریفی نگاه کرد آن پاراگراف اول بود. اگر این ترجمه را در سال ۴۳ در اختیار داشت حتماً آن را برای شاگردان کلاس می‌خواند

" روژ یک له روژان، نه مان روژ یکی خوش، فالگایه ک له ری یه که وه ده هاته خواری... و گه یشنه مندالیکی بچووکی خنجیلانه که ناوی به به (توکو) بوو..."ترجمهٔ خودش را هم به فارسی خواند:

روزی روزگاری ایمه گاوی ایمه می‌کرد از جاده پایین می‌آمد و این ائمه گاو که از جاده داشت می‌آمد پایین یک پسر کوچولوی ناز نازی دید که اسمش...» (همان: ۴۱۷)

«می‌آیی خانهٔ اشرف. می‌نشینی. با دیگران عزا می‌گیری. رسماً." آبا، هاردا قالدین. او گؤزلروووه قوربان! " تقی همیشه پشتش را به جمعیت می‌کند و گریه می‌کند.» (همان: ۳۱۱)

۳-۲. تداخل ژانرها:

در مطالعات جدید تمامی امور که در موقعیت ارتباطی قرار گرفته و معنی و مفهومی انتقال می‌دهد به‌مثابهٔ یک ژانر معرفی می‌شود. در این تعریف، ژانر به‌مثابهٔ کنش اجتماعي، نه‌فقط امور زبانی بلکه امور غیر زبانی را نیز در برمی‌گیرد. برای مثال مجموعه‌ای از عکس‌ها، ساختمان‌ها، بازی‌ها و... را هم شامل می‌شود. در داستان‌های پسامدرن نیز به جای تسلط ژانر بیانیِ واحد، انواع مختلف و متناقضی از ژانرها بدون هیچ‌گونه وحدت، انسجام، تناسب و رابطه‌ای در کنار هم قرار می‌گیرند. تلفیق ژانرها چه از منظر محتوا، چه ساختار و زبان، خوانندهٔ این متون را مدام در گسستی فراگیر گرفتار می‌کند و در پایان هم به تعیّن و قطعیت نمی‌رساند (وو، ۱۳۸۹: ۲۱۰).

در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، از نظر زبانی مجموعه‌ای از ژانرهای مختلف چون: خواب و رؤیا، بیان خاطره و سرگذشت، نمایش، شعر، نامه، وصیت‌نامه و خود رمان گرد آمده است. اما ازآنجایی‌که رسالت این پژوهش بررسی ژانرها از نظر بصری است، با تقسیم‌بندی در دو بخش: ژانرهای زبانی مبتنی بر نوشتار و ژانرهای غیر زبانی و تصویری آن را مورد مداقه قرار داده است. ژانرهای زبانی مبتنی بر نوشتار که جنبه بصری هم دارد شامل یک وصیت‌نامه (۶۵)، یک نامهٔ رمزی (۶۷)، یک خاطره نامه (۷۵) و یک نامه (۷۹) است که:

این نامه‌ها توسط شخصیت داستانی (مجید) که حتی در خود داستان هم غیرواقعی و زاده ذهن شخصیت دیگر

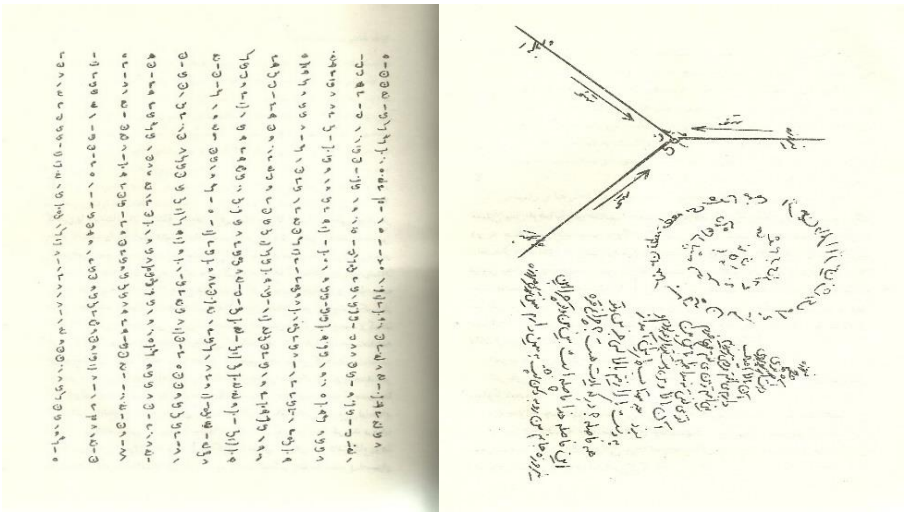
داستان (شریفی و زنش) است و وجود خارجی ندارد فرستاده می‌شود.

به فونت دستنویس، در برخی همراه با تصاویر، طرح یا نمادی برای واقعی جلوه دادن چون قطرات خون و سوراخ شدگی‌های القایی است (شکل سوراخ شدگی به‌صورت تصنعی کشیده شده است در اصل هیچ سوراخی وجود ندارد).

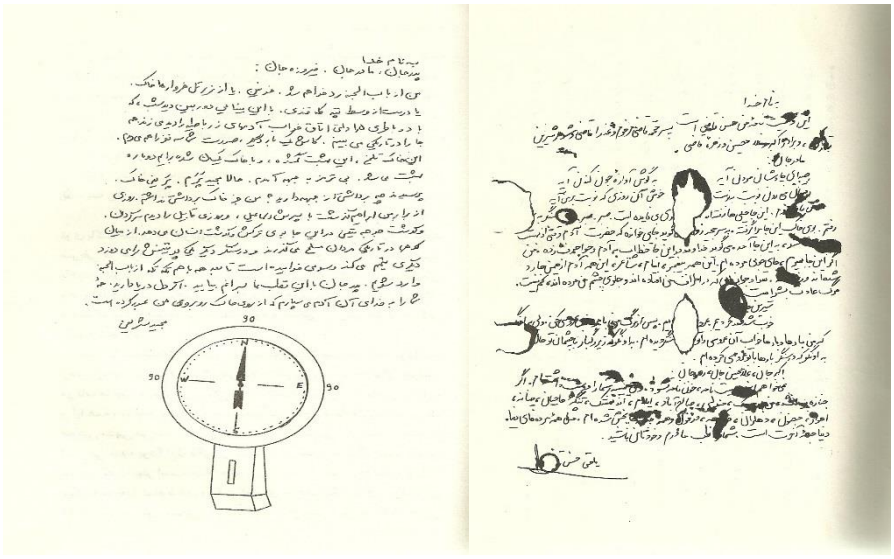
در زیر این نوشته‌ها شمارهٔ صفحهٔ داستان نیامده که به‌طور ضمنی نشان دهد جزء داستان نیست بلکه همچون سندی است واقعی که استناد به آن قابل‌اطمینان است. درحالی‌که به همان اندازه که تصنعی است، غیرقابل اطمینان هم هست.

با این شگردها نویسنده خواسته علاوه بر ایجاد گسست بصری و بر هم زدن یکنواختی و یکدستی متن، خواننده را در تردید میان واقعیت و غیر واقعیت قرار دهد. چراکه دست‌نویس همواره به‌عنوان نشانهٔ واقعی بودن، موردقبول است ولی وقتی یک شخصیت داستانی که حتی در داستان هم وجود ندارد اقدام به فرستادن نامه‌های دست‌نویس می‌کند، خواننده درمی‌ماند که کدام حقیقت دارد و واقعی است، مدام مرز بین واقعیت و غیر واقعیت در هم می‌شکند. چون بافت از ذهن به عین، واقعیت به فراواقعیت، دنیای درون به دنیای برون و جهان عینی به جهان تمثیلی تغییر می‌کند. شیوه‌ای که تمایز واقعیت از خیال را ناممکن می‌سازد و خواننده به دلیل تداخل مداوم این دو، میان باور کردن و تخیلی پنداشتن وقایع، در تناقض و تنش است.

اوج بازی گوشی نویسنده در این است که رد پای خود را در این نامه‌ها با به کار بردن شیوه‌ای که تقریباً در تمام متن به چشم می‌خورد (استفادهٔ هم‌زمان ویرگول و واو یا نقطه و واو)، به نمایش گذاشته است. با این شگرد، در غیبت نمادین خود یا همان مرگ مؤلف، حضورش را به‌صورت غیرمستقیم هم اعلام کرده است تا تناقض و سرگشتگی بیشتری به مخاطب القا کند.



در این نامه با در هم شکستن هنجار نوشتن (تجزیه کردن (همان: ۷۵) به حروف و ستونی نویسی) می‌خواهد ازهم‌گسیختگی را به نمایش بگذارد و اینکه واقعیت حاصل هم‌نشینی این حروف است (همان: ۶۷)



در این نامه مجید از پدر و مادرش خواسته با این قطب‌نما به دنبالش بگردند، قطب‌نما همانقدر غیرواقعی است که نامه (همان: ۱۶۷)

ژانرهای غیر زبانی و تصویری که شامل ۳۰ تصویر (۱۱ تا طراحی و ۱۹ تا عکس) می‌باشد. از میان تمام انواع تصاویر، تنها عکس این توانایی را دارد که اطلاعات عینی را بی‌هیچ دخل و تصرفی منتقل کند، در عوض در طراحی

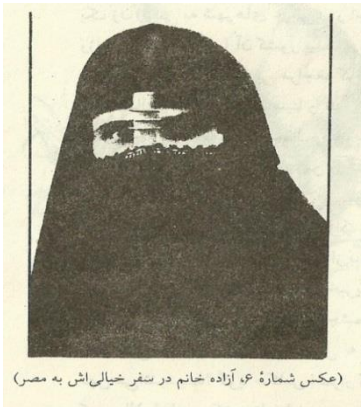
و نقاشی حتی اگر معنای صریحی منتقل شود باز هم پیامی رمزگذاری شده است. به‌عبارت‌دیگر قدرت واقعیت نمایی عکس به دلیل اینکه نمی‌تواند در ابژهٔ خود دخل و تصرف کند، بیشتر است و معنای صریح آن نسبت به نقاشی خلوص بیشتری دارد (بارت، ۱۳۸۹: ۴۸). اما در متون پسامدرن هدف از کاربرد تصاویر انتقال پیام خود عکس نیست بلکه در کاربردی بازیگوشانه برای تن ندادن به قیدوبندهای اصول داستان‌نویسی و ازهم‌گسیخته کردن تار و پود متن است. «به قول ریموند فدرمن در مقدمهٔ کتاب "فوق داستان: ادبیات داستانی امروز...و فردا (۱۹۷۵): آنجاهایی که هیچ‌چیز برای نوشتن وجود ندارد، داستان‌نویس همواره می‌تواند مطالبی از قبیل: نقل قول، تصویر، نمودار، نقشه، طرح و... را بگنجاند که هیچ ربطی به داستان ندارد.» (پاینده، ۱۳۸۳: ۹۴).

در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش علاوه بر کاربرد صناعتمندانه با اهدافی چون: تناقض، تکثر شخصیت‌ها، از بین بردن مرز واقعیت و غیر واقعیت، مرگ مؤلف، در هم شکستن زمان و مکان و... به کار رفته است:

عکس‌های متناقض:

عکس‌هایی که یا با واقعیت متناقض‌اند یا با آنچه در متن گفته شده و یا در ظاهر متناقض نمایند که خواننده با کشف چنین تناقض‌هایی متوجه می‌شود با متنی روبروست که خودش خودش را نقض می‌کند و قطعیتی در کار نیست.

زیر عکس عنوان‌شده که مربوط به سفر خیالی است، ولی در عالم خیال شاید بتوان سفر کرد ولی نمی‌توان عکس گرفت (براهنی، ۱۳۷۶: ۱۱۸). اما نویسندگان پست‌مدرن با از بین بردن مرز بین عوالم موجب می‌شوند یک وجود در چند عالم عرض‌اندام کند و رفت و آمد داشته باشد (مک هیل، ۱۳۸۰: ۴۲-۳۷).



(عکس شمارهٔ ۶، آزاده خانم در سفر خیالی‌اش به مصر)

عکس با توجه به متن، جنازه‌ای است در غسالخانه، ولی چون به‌صورت عمودی آمده، چنین برداشت می‌شود که

ایستاده و به دیوار تکیه داده است درحالی‌که جنازه خوابانده می‌شود و نمی‌ایستد (همان: ۱۰۴)



عکس‌های تکثیر شده:

یکی از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن تکثر شخصیت‌ها و وحدت در عین کثرت است؛ یعنی شخصیت‌ها در عین داشتن نام‌های متفاوت یا شرکت در وقایع مختلف، دارای قرائن یا خصوصیاتی از شخصیت‌های دیگر هستند که گاه خواننده به این نتیجه می‌رسد که همگی آن‌ها یکی هستند و در موارد بسیار وجوه مشترکی با خود نویسنده دارند. علت کاربرد چنین شگردی در هم ریختن و بی‌ثبات کردن دنیای توصیف شدهٔ داستانی و تشکیک در قطعیت است و در موارد اشتراک با نویسنده ایجاد رابطه بین دنیای داستانی و دنیای واقعی است. در این رمان، هر شخصیت، هم رگه‌هایی از واقعیت دارد، هم رگه‌هایی از شخصیت‌های دیگر به نشانهٔ تکثر. قرائن موجود نشان می‌دهد که آزاده خانم شخصیت، آزاده خانم در موقعیت‌های مختلف و در قالب گوهر (براهنی، ۱۳۷۶: ۱۲۱)، زن ایاز (همان، ۱۰۶)، زن آقا فیاض برادر ایاز (همان، ۹۶)، ناستنکا (همان، ۱۲۷)، شهرزاد (همان، ۱۴۰)، مادر دکتر شریفی (همان، ۳۰۸)، زن دکتر شریفی (همان، ۲۸۶) و غیره نمود می‌یابد. درواقع نویسنده، آزاده خانم را در تمام بدیل‌های ممکن قرار می‌دهد و چرخه‌ای بی‌پایان از او را در دنیاهای متکثر و متناقض نشان می‌دهد. ازآنجایی‌که براهنی در طول رمان همواره سعی کرده شیوه‌های نگارشی به کار بردهٔ خود را شرح و تفسیر کند (به دلیل صناعتمندی تقریباً دشوار)، این شگرد را علاوه بر کاربرد، با نشانهٔ دیداری نیز تأیید کرده است. آزاده‌ای که در پنج زن که هم ظاهر متفاوت دارند و هم مشترک، تکثیر شده است.


(عکس شمارهٔ ۷، پنج آزاده خانم مکثر)

(براهنی، ۱۳۷۶: ۱۲۰ و در ۱۵۵، ۱۶۴، ۱۶۷)

عکس‌هایی برای نمایش تعلیق زمانی و مکانی:

حوادث این رمان از نظر زمانی بین حال، آینده، گذشته (از قرن ۱۹ میلادی تا ۱۳۷۶ شمسی و شاید قبل و بعدتر از آن‌ها) و مکانی (بین سن پطرزبورگ، ایتالیا، تهران، تبریز، هند، بغداد و حتی عوالم بی‌مکان ارواح) مدام در حال جابجایی و تغییر است. که برای نشان دادن این تشکیک زمانی و مکانی، از عکس‌هایی استفاده شده که به دلیل قدرت واقعیت نمایی آن‌ها، خواننده در تردید بین واقعیت و غیر واقعیت در می‌ماند که با جهان داستانی و تخیلی روبه‌روست یا جهان واقعی.


(عکس شمارهٔ ۱۶، آزاده خانم در سال صد پیش از هجرت)
(عکس شمارهٔ ۱۳، آزاده خانم، پل سه قاره)
(عکس شمارهٔ ۴، آزاده خانم در تبریز)
۱۴

(براهنی، ۱۳۷۶: ۱۱۴، ۱۵۹، ۱۶۷ و نیز در ۱۵۵، ۱۶۲، و...)

تصاویر شخصیت‌های انسان-حیوان:

امتزاج عناصر ناهمگون انسانی، جانوری و گیاهی از مشخصات اصلی گروتسک است (تامسن، ۱۳۹۰: ۱۵). براهنی از تصاویر گروتسکی (ص ۲۲۷) برای گیج کردن و حیران کردن خواننده استفاده کرده است چراکه آنچه آشنا و مورد اعتماد است به دلیل در هم آمیختن عناصر ناهمگون، ناگهان بیگانه و متفاوت می‌شود (همان: ۷۲). یا در صفحهٔ ۱۱۶، به جای سه شخصیت انسانی «بیب اوغلی (متعلق به رمان آزاده خانم)، خنزرپنزی (متعلق به بوف کورهدایت: ۱۳۴۸)، شادان (متعلق به اثر دیگر نویسنده: رازهای سرزمین من: ۱۳۶۹)» طرحی از یک به‌ظاهر سگ شاخدار آورده است که ضمن نشان دادن تکثیر این سه شخصیت در هم و نیز ایجاد تناقض و حیرانی در خواننده، وجود حیوانی غیر عینی انسان‌ها را هم به تعیّن در آورده است.





(عکس شمارهٔ ۵، بیب اوغلی، شادان و خنزرپنزری)

(همان، ۱۱۶) (همان: ۲۲۷) و نیز در:۹۴، ۱۸۳، ۲۲۷، ۲۹۷

سپید نویسی یا سپیدگذاری:

با گنجاندن طرحی سفید و خالی از مجید شریفی، از خواننده خواسته شده که تصویر را در ذهن خود مجسم کند و به نحوی خود آفرینندهٔ طرح مجید شریفی خیالی باشد (همان: ۸۷).

به کار بردنِ این تمهید، تأکید دیگري است بر تکثّر صداها و حاشیه‌اي بودنِ صداي مؤلّف در رمان‌هاي پسامدرن. این مؤلّفِ آزاده خانم و نویسنده‌اش نیست که با نشانه‌هاي خاص، معنايي يگانه و از پیش تعیین شده تغییرناپذیر را براي این رمان مشخّص مي‌کند. همان‌طور که روایت رمان هم بیشتر بنا به میل و ارادهٔ شخصیت‌ها به‌پیش مي‌رود، نه

آن‌طور که مؤلّف در مقام خداوندگاري مقتدر تصميم مي‌گيرد، خواننده را به‌صراحت از این موضوع آگاه می‌کند که باید نقش بازی کننده را ایفا کند؛ مثلاً خودش صفحات خالی را پر، و یا برحسب علایق خود تفسیر کند. این چنین متن ادبی حاصل تلاش‌های آفرینشگرایانهٔ مشترک نویسنده و خواننده است نه روایتی تک صدایی و مقتدرانه از نویسنده (وو،۱۳۸۳: ۲۲۲ و ۲۲۳). نویسنده همبازی خوب می‌طلبد نه صرفاً خوانندهٔ معمولی. به‌طوری‌که خواننده چاره‌ای نمی‌یابد جز اینکه وارد عمل شود و در فرایند ساخت داستان شرکت کند. با اعطای چنین نقشی به خواننده، نویسنده غیبت و مرگ خود را نیز به نمایش گذاشته است.

پی‌نوشت: (۱) (عکس‌های این کتاب از منابع مختلف گرفته شده که از میان آن‌ها دو منبع شایان ذکر است: عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات و *The Secret Museum Of mankind*) (همان: ۶۳۰) حتی در ذکر منبع نیز بازیگوشی به خرج داده چون در کتاب اول هیچ عکس و تصویری وجود ندارد.)

نتیجه‌گیری

در برخی از متون پسامدرن صناعاتی به کار رفته که سطح دیداری آن‌ها را با آثار غیر پسامدرن متفاوت کرده است؛ یعنی انتقال بخشی از محتوا با کمک شگردهای بصری صورت گرفته است، که برای درک آن‌ها باید حتماً مواجههٔ

دیداری با متن داشت. در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش به‌عنوان یک اثر پسامدرن از این ویژگی‌های صوری استفاده شده که این پژوهش به بررسی سطح دیداری و شگردهای صوری آن پرداخت. در نتیجهٔ این تحقیق، شگردهای بصری به کار رفته در سه بخش علائم ویرایشی، شگردهای نگارشی و تداخل ژانرها تقسیم‌بندی شد: ۱- علائم ویرایشی در مقام یکی از زیر مجموعه‌های دلالت‌های دیداری این اثر، با عدول از کاربرد رایج و استفادهٔ نامتعارف و نیز با بی‌توجهی نسبت به کاربرد، بیانگر مؤلفه‌های پسامدرنی: عدم قطعیت، گسست، چند فرجامی و تناقض است. ۲- در شگردهای نگارشی که از کیفیت دیداری خط به‌عنوان لایه‌ای دلالتگر در متن بهره گرفته، باشگردهایی چون: پریشان نویسی، تجزیه نویسی، تلفیق زبان‌ها، مؤلفه‌هایی چون: گسست، ازهم‌گسیختگی و قدرت زبان را انتقال می‌دهند. ۳- در تداخل ژانرها از کیفیت‌های دیداری غیر از خط نیز استفاده شده که خود گواه چرخشی در ادبیات است که حالا دیگر صرفاً از طریق خوانده شدن دریافت نمی‌شود بلکه باید دیده شود مگر نه بخشی از محتوا انتقال داده نخواهد شد. در این بخش ژانرهای زبانی مبتنی بر نوشتار مثل نامه و وصیت‌نامه، علاوه بر ایجاد گسست بصری و بر هم زدن یکنواختی و یکدستی متن، خواننده را در تردید میان واقعیت و غیر واقعیت قرار داده است، و در ژانرهای غیر زبانی و تصویری با استفاده از عکس یا طراحی در صدد القای مؤلفه‌هایی چون: تناقض، تکثر شخصیت‌ها، از بین بردن مرز واقعیت و غیر واقعیت، مرگ مؤلف و در هم شکستن زمان و مکان است. با این تفاسیر مشخص شد که این شگردها به صرف متفاوت کردن ظاهر اثر به کار نرفته بلکه در خدمت انتقال مؤلفه‌های پسامدرنی است.

کتابنامه

ابراهیمی، نادر. (۱۳۸۶). مصابا و رؤیای گاجرات. چاپ دوم. تهران: انتشارات روزبهان.

آزاد ارمکی، تقی و شهرام زمانی. (۱۳۹۰). «بازنمایی جامعه پیش و پس از انقلاب با تکیه بر دو رمان رازهای سرزمین من و آزاده خانم رضا براهنی». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۲۰. تهران. صفحات: ۹۹-۷۸.

ایهاب، حسن. (۱۳۸۱). «به سوی مفهوم پسامدنیسم، ادبیات پسامدرن». تدوین و ترجمه: پیام یزدانجو. چاپ دوم. تهران: مرکز.

بارت، رولان. (۱۳۸۹). پیام عکس. ترجمه راز گلستانی فرد. تهران: مرکز.

براهنی، رضا. (۱۳۶۹). رازهای سرزمین من. چاپ اول. تهران: نشر مرغ آمین.

براهنی، رضا. (۱۳۷۶). آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم) یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی. چاپ هشتم. تهران: کارون.

بودریار، ژان و همکاران. (۱۳۷۴). سرگشتگي نشانه‌ها، نمونه‌هایی از نقد پسامدرن. ویرایش مانی حقیقی. تهران: مرکز.

پاینده، حسین. (۱۳۸۶). «رمان پسامدرن چیست؟» (بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش). مجله ادب پژوهی. شماره دوم. گیلان. صفحات: ۴۷-۱۱.

پاینده، حسین. (۱۳۸۷). نقد ادبی و دموکراسی، جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید. چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.

پاینده، حسین. (۱۳۹۰). داستان کوتاه در ایران (جلد سوم داستان‌های پسامدرن). چاپ اول. تهران: نیلوفر.

پیروز، غلامرضا و همکاران. (۱۳۹۰). «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، نوشتهٔ رضا براهنی». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. سال سوم. شماره اول، بهار و تابستان. تهران: صفحات: ۱۵۵-۱۳۷.

تامسن، فلیپ. (۱۳۹۰). گروتسک. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران. چاپ اول. تهران: علم.

تسلیمي، علي. (۱۳۸۳). گزاره‌هایي در ادبیات معاصر ایران. چاپ اول. تهران: اختران.

جعفری کمانگر، فاطمه و غلامرضا پیروز. (۱۳۹۷). «نگاه انتقادي به نگارش خوداگاهانه و تکنیک زده درفراداستان‌هاي فارسی»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی. سال ۱۵. شماره ۶۰. تهران. صفحات:۶۸-۳۹.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۶)، مباني نشانه شناسي. ترجمه: مهدي پارسا. تهران: سوره مهر.

حسنلی، کاووس. (۱۳۸۳). گونه‌های نو آوری در شعر معاصر ایران. تهران: نشر ثالث، با همکاری انتشارات دبیر خانهٔ شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.

رازی، شمس قیس. (۱۳۳۶). المعجم فی معاییر اشعار العجم. به تصحیح میرزا محمد عبدالوهاب قزوینی و محمد تقی مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

سمیعی (گیلانی)، احمد. (۱۳۷۸). نگارش و ویرایش. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

عامری، رضا. (۱۳۷۸). «آزاده خانم و نویسنده‌اش، نوشتهٔ رضا براهنی». گلستانه، شماره ۴. صفحات: ۴۳-۴۵.

علیپور، مصطفی. (۱۳۸۷). دربارهٔ زبان شعر. تهران: انتشارات فردوس.

فوکو، میشل. (۱۳۸۱). «مؤلف چیست؟»، از مجموعه سرگشتگي نشانه‌ها. ترجمه: افشین جهاندیده. ویرایشمانی حقیقي. تهران: مرکز.

لاج، دیوید. (۱۳۸۲). «رمان پسامدرنیستی»، نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم. ترجمه: حسین پاینده. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۸۱)، وضعیت پست مدر ن: گزارشي دربارهٔ دانش، ترجمه: حسینعلي نوذري، تهران: گام نو.

محمدی فر، محمدرضا. (۱۳۸۱)، شیوه نامهٔ ویرایش. نقطه گذاری. جلد پنجم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

مک هیل، برایان. (۱۳۸۳). «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم»، مدرنیسم و پسا مدرنیسم در رمان. گزینش و تر جمه: حسین پاینده. چاپ اول. تهران: روزگار نو.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). صد سال داستان‌نو یسی ایران. چاپ سوم. تهران: چشمه.

نوذري، حسینعلي. (۱۳۸۵). صورت بندي مدرنیته و پست‌مدرنیته. تهران: نقش جهان.

وُ، پتریشیا. (۱۳۸۳). «**مدرنیسم و پسامدرنیسم**»، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمه: حسین پاینده. چاپ اول. تهران: روزگار نو.

وُ، پتریشیا. (۱۳۸۹). فراداستان. ترجمه: شهریار وقفی پور. تهران: چشمه.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی. تهران: نشر دوستان.

هاچن، لیندا. (۱۳۸۳). «فراداستان تاریخ نگارانه»، مدرنیسم و پسا مدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمه: حسین پاینده، چاپ اول. تهران: روزگار نو.

هدایت، صادق. (۱۳۴۸). بوف کور. چاپ دوازدهم. تهران: انتشارات پرستو.

یعقوبی، پارسا و معصومه منتشلو. (۱۳۹۰). «سهم علائم ویرایشی در داستان پردازی‌های فارسی». ادب پژوهی. شمارهٔ ۲۲. گیلان. صفحات: ۱۷۱-۱۵۵.

یعقوبی، پارسا و همکاران. (۱۳۹۴). «وجوه عنصر سبکي تناقض در رمان‌هاي پسامدرن فارسی (بر مبناي آثار براهني، رواني پور، خسروي و کاتب)». فصلنامه پژوهش‌هاي ادبي، سال ۱۲، شماره ۴۹. تهران: صفحات: ۱۵۰-۱۲۵.

.