

Investigation of postmodern characteristics in the writings of Abu Torab Khosravi and Bijan Najdi

Ensie Daradoost

The Student of (Ph.D.), Persian language and literature, Semnan University, Semnan, Iran.

Abdullah Hasanzadeh Mir Ali*

Associate Professor of Persian Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran.

Sara Zirak

Assistant Professor of Persian Language and Literature, The Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.

Abstract

Post-modernist stories are a combination of the real world and the meta-real world, which have many characteristics within, and the most important characteristics of these types of stories are the distinct presence of the narrator, the story, temporal confusion and lack of sequence, ambiguity, multiplicity of narrators, and anonymity. In this article, some works of Bijan Najdi and Abu Torab Khosravi are reviewed and these features are analyzed and compared in them. Abu Torab Khosravi often mentions anonymous characters in his postmodern stories and mentions them with alphabetical letters, multiple narrators and time reversals and the presence of the narrator-author in the story and the use of intertextual elements in the form of rewriting are the characteristics of this author. In his works, Bijan Najdi talks directly to the reader and explains about the story. His characters either don't have a name or have repeated names; Therefore, they do not have a specific identity. The narrative sequence in his stories is also messed up due to many going back and forth. Intertextuality is also present in his stories in the form of mythological impressions.

Keywords: Bijan Najdi, Abu Torab Khosravi, postmodern, narrator, ambiguity.

* Corresponding Author: a.hasanzadeh@semnan.ac.ir

بررسی ویژگی‌های پست مدرن در آثار ابوتراب خسروی و بیژن نجدی

انسیه دارادوست

دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

عبدالله حسن زاده

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

میرعلی*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم تحقیقات دانشگاه آزاد اسلام

ساره زیرک

تهران، تهران، ایران

چکیده

داستان‌های پست مدرنیستی تلفیقی از دنیای واقعی و فراواقعی هستند که ویژگی‌های فراوانی را در خود دارند و مهمترین ویژگی‌های این نوع داستان‌ها حضور مشخص راوی، داستان، درهم‌ریختگی زمانی و عدم توالی، ابهام، تعدد راویان و بی‌هویتی است. در این مقاله با هدف شناخت ویژگی‌های پست مدرنیسم در آثار نویسندگان ایرانی، برخی آثار بیژن نجدی و ابوتراب خسروی به روش توصیفی-تحلیلی به شیوه انتخاب موردی، بر اساس مؤلفه‌های مکتب پست مدرن مورد بررسی قرار گرفته و این ویژگی‌ها در آنها تحلیل و مقایسه شده است. ابوتراب خسروی غالباً در داستان‌های پست مدرن خود از شخصیت‌های بدون هویت نام می‌برد و با حروف الفبا از آنها یاد می‌کند، راویان متعدد و رفت و برگشت‌های زمانی و حضور راوی-نویسنده در داستان و کاربرد عناصر بینامتنی به صورت بازنویسی از ویژگی‌های این نویسنده است. بیژن نجدی نیز در آثار خود مستقیماً با خواننده وارد گفت و گو شده درباره داستان توضیح می‌دهد. شخصیت‌های وی نیز یا نامی ندارند یا دارای نام‌های تکراری‌اند؛ از این رو هویت مشخصی ندارند. توالی روایت نیز در داستان‌های وی به دلیل رفت و برگشت‌های متعدد به هم می‌ریزد. بینامتنیت نیز به صورت برداشت‌های اسطوره‌ای در داستان‌های وی حضور دارد.

کلید واژه ها: بیژن نجدی، ابوتراب خسروی، پست مدرن، راوی، بینامتنیت.

بیان مسأله

پسامدرنیسم یکی از جریان‌های ادبی است که منشأ آن را باید در آمریکای شمالی جست و جو کرد. این جریان بر پایه‌ی تز آنتی تز و سنتز است. از ۱۹۷۱ به بعد، در مقابل پست مدرنیسم جریان دیگری به نام پست پست مدرنیسم پدید آمد که از مشهورترین طرفداران این جریان می‌توان به اگر و ورمولن اشاره کرد. در متون پسامدرن این کار با تبدیل، تغییر و آشکارسازی هویت مؤلفه‌ها صورت می‌گیرد. دریدا درباره‌ی زمان و مکان پسامدرن، از تبدیل مکان به زمان و زمان به مکان سخن می‌گوید. براین اساس پسامدرن نشان می‌دهد که با «بازگشت به گذشته» روبه‌رو نیستیم. یعنی چیزی را تکرار نمی‌کنیم، بلکه در موقعیتی تازه قرار می‌گیریم و بنا به این موقعیت تازه چیزی را به یاد می‌آوریم. از زمانی به زمان دیگر گذر نکرده‌ایم، بلکه در زمان را درهم تنیده‌ایم یا داشته‌ایم. همین عامل باعث می‌شود تا با بررسی متون ادبی از منظر ویژگی‌های پسامدرن به درک تازه‌ای از وضعیت ادبی معاصر و بوطیقای ادبیات پسامدرن برسیم. بیژن نجدی از نخستین نویسندگان پست مدرنیسم است که بیشتر او را با رمان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» می‌شناسیم. ویژگی مهم داستان‌های وی تلفیق واقع‌گرایی و سوررئالیسم است. با وجود اینکه شخصیت‌های داستان وی ریشه در واقعیت دارند عناصر فراواقعی نیز در آنها دیده می‌شود به همین دلیل به نوعی همذات‌پنداری با اشیا و جان بخشیدن به طبیعت بی‌جان به داستان‌های او خاصیتی شعرگونه داده است. ابوتراب خسروی نیز بیشتر در داستان‌های کوتاه سبک پسامدرنیسم را به کار برده است. در این پژوهش به مقایسه عنصر راوی و زاویه دید در آثار این دو نویسنده پرداخته و مؤلفه‌ها را مورد تحلیل و مقایسه قرار می‌دهیم.

پرسش‌ها

بینامتنیت در آثار ابوتراب خسروی و بیژن نجدی، چگونه جلوه‌گر می‌شود؟
از منظر پست مدرنیستی، راوی و زاویه دید در داستان‌های بیژن نجدی و ابوتراب خسروی چه ویژگی‌هایی دارد؟
تفاوت و شباهت ویژگی‌های راوی و زاویه دید بیژن نجدی و ابوتراب خسروی چیست؟

پیشینه پژوهش

درباره ابوتراب خسروی و بیژن نجدی مقالاتی نوشته شده و برخی ویژگی‌های پست مدرنیسم را در آثار آنان بررسی کرده‌اند اما هیچ پژوهشی مبتنی بر مقایسه این دو انجام نگرفته است.

تدینی (۱۳۸۷) در مقاله «تولد دوباره یک فراداستان (بررسی پسامدرنیسم در دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی» از منظر فراداستان عناصری چون: آشکار کردن تصنع، وجودشناسی، اتصال کوتاه، در هم شکستن مرزهای ممنوعه وجودی، فرجام‌های چند گانه را در دو داستان پلکان و حضور بررسی کرده است ضمن این که خود اذعان می‌کند داستان حضور از ویژگی‌های پست مدرنیسم برخوردار نیست

نوبخت (۱۳۹۱) در مقاله «چند صدایی و چند شخصیتی در رمان پسامدرن ایران (با نگاهی به رمان اسفار کاتبان از ابوتراب خسروی)» این رمان را از منظر صداهای چند گانه شخصیتها با هم و در هم بررسی نموده و به این نتیجه رسیده است که چند صدایی این رمان معلول چند شخصیتی حاصل از خودهای متفاوت یعنی خود عینی و ذهنی راوی است.

شکریان و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله «اربست مولفه‌های فراداستانی در داستان کوتاه «مرثیه برای ژاله و قاتلش» نوشته ابوتراب خسروی» ویژگی‌های فراداستان از جمله تصنعی بودن داستان، در هم آمیختگی امر واقع و امر تخیلی، ورود نویسنده به داستان ر بررسی نموده و نتیجه گرفته است این داستان نمونه‌ای زبده از فراداستان است.

حیدری و همکاران (۱۳۹۴) در مقاله «بررسی تطبیقی مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش اثر ابوتراب خسروی و درونمایه خائن قهرمان اثر بورخس» این دو داستان را از منظر عناصر پسامدرن بررسی نموده و به نتیجه رسیده است که ابوتراب خسروی از این داستان تاثیر پذیرفته است.

حجاری و قاسمی (۱۳۹۰) در مقاله «نگاهی به ویژگی‌های پسامدرنیستی «داستان ناتمام (A+B)» اثر بیژن نجدی» ویژگی‌های فراداستان را در این داستان مطالعه نموده و عناصری چون نگارش عمودی، علایم سجاوندی، بی‌نام بودن شخصیت‌ها، تعدد روایات، دور باطل، حضور راوی در داستان و... را در آن بررسی کرده‌اند.

محبی (۱۳۹۳) در مقاله «درآمدی بر تمهیدات فراداستانی بیژن نجدی» با بررسی سه مجموعه داستان: یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، دوباره از همان خیابان‌ها، داستان‌های ناتمام،

به نتیجه رسیده‌اند که نجدی با شگردهایی چون: آشکار کردن تمهید، توصیف، تعلیل‌های نامربوط، درهم آمیختن جهان واقعی و فانتاستیک کوشیده است غیر واقعی بودن داستان‌های خود را به خوانندگان بقبولانند.

کیائی و جلالی پندری (۱۳۹۴) در مقاله «بررسی جایگاه خواننده در داستان‌های پست مدرن بیژن نجدی» با بررسی چند داستان به نتیجه رسیده است نجدی در آثار خود با به کار گیری شیوه‌های چون: مخاطب قرار دادن خواننده، ابهام‌سازی در تشخیص مخاطب داستان، تکثر سازی و تغییرات مداوم، تناقض و ایجاد فضاهای چند بعدی، برای خواننده نقش محوری قائل شده و شیوه‌هایی برای تعامل مستقیم خواننده با متن در نظر گرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی به شیوه انتخاب موردی، با استفاده از منابع کتابخانه-ای بر اساس نظریات پست مدرنیسم انجام می‌شود.

بحث

پست مدرنیسم

پست مدرنیسم از جمله جریان‌های اجتماعی و ادبی در آغاز قرن بیستم است که در سال‌های اخیر بسیار مورد توجه نویسندگان، شاعران و منتقدان ادبی قرار گرفته است. اصطلاح پسامدرنیسم را نخستین بار در دهه ۱۸۷۰ شخصی به نام جان واتکینز چایمن^۱ برای توصیف نقاشی‌هایی به کاربرد که از لحاظ تکنیک پیشرفته‌تر از زمان خودش یعنی نقاشی-های امپرسیونیستی بود. در سال ۱۹۳۱ تاریخ‌نگاری انگلیسی به نام آرنولد توین بی^۲ از پیدایش عصر پسامدرن به جای نظم بورژوازی قرن هفدهم به بعد سخن گفت و منظور او از این اصطلاح یک نظم اقتصادی اجتماعی بود. در سال ۱۹۵۷ یک تاریخ‌نگار آمریکایی به

John WatkinsChaymn^۱
Arnold Toynbee^۲

نام برنارد روزنبرگ^۱ جامعه زمان خود را جامعه ای پسامدرن نامید. زیرا معتقد بود سیطره‌ی فناوری و پیدایش فرهنگ توده‌ای و روند جهانی شدن و یک شکل شدن رفتارهای فرهنگی، جامعه را به اشکالی جدید دگرگون کرده است. در سال ۱۹۶۴ لزل فیلدر این اصطلاح را برای توصیف یک فرهنگ نوپدید به کار برد که ویژگی‌های آن از نظر او مردود شمردن فرهنگ نخبه‌گرا و تفسی ارزش‌های مدرنیسم بود.

در سال ۱۹۶۸ لئو استاینبرگ^۲ این اصطلاح را در مورد تحولات هنرهای تجسمی به کاربرد (پاینده، ۱۳۸۵: ۶۲). اما بیشترین کاربرد این اصطلاح در معنای امروزی در مورد شیوه‌های معماری پس از جنگ جهانی دوم است که تلفیقی از معماری نو و کهن بود. در ادبیات این اصطلاح از دهه ۱۹۶۰ رواج یافت و در ۱۹۷۰ به اوج خود رسید. (کهن: ۱۳۸۷: ص ۴). بری لوئیس^۳ پست مدرنیسم را شیوه غالب در ادبیات سال‌های ۱۹۶۰ الی ۱۹۹۰ می‌داند. برخی این اصطلاح را به ادبیات و هنر بعد از جنگ جهانی دوم اطلاق می‌کنند و پیدایش آن را تحت تأثیر عوامل سیاسی و اجتماعی چون نظامی‌گری در آلمان نازی ویرانگری بمب اتمی در ژاپن، نابودی طبیعت در شهرها و افزایش بی‌رویه جمعیت می‌دانند. طبق این نظر پست مدرنیسم فقط ادامه مدرنیسم نیست بلکه از آن فراتر رفته است و نخبه‌گرایی مدرنیستی را به خاطر هم‌سنجی آن با سنت و نیز مخدوش کردن مرزهای هنر والا و هنر توده‌ای نقض می‌کند. آنچه در همه این نقل‌قول‌ها مشترک است: جست‌وجوی معانی و خاستگاه‌های این جزئیات ادبی در وقایع تاریخی و شرایط اجتماعی است که بر پیدایش جریانات فکری و فرهنگ بسیار تأثیر گذارند.

به عقیده رابرت بی ری^۴ پست مدرن به دلیل تقابل با مدرنیسم از ابتدا مانند واژگان رمان علمی-تخیلی به نظر رسیده است (Coyle et al, 131). برخی مانند جنکر ظهور پست مدرنیسم را به منزله مرگ مدرنیسم می‌دانند. وی می‌گوید مدرنیسم در ۱۵ جولای

¹ Bernard Rosenberg

² Leon steinberg

³ Barry Lewis

⁴ Robert B.Ry

۱۹۷۲ در ساعت ۳:۳۲ بعد از ظهر به پایان رسیده است (Jencks, 1984:9) این تاریخ به عقیده برخی، آغاز پست مدرنیسم است. به عقیده جنکر، هنر پست مدرن از دهکده جهانی متأثر است و حس همراه با آن کنابه ای از شهروندی جهانی را در خود دارد (جنکر، ۱۳۷۴: ۲۵)

بر اساس نظری دیگر، پست مدرنیسم^۱ در اواخر دهه ۱۹۷۰ مطرح شد. این جنبش فلسفی - هنری جریانی است با حوزه معنایی وسیع که در نیمه دوم قرن بیستم علاوه بر هنر به وضعیت عام انسانی و جامعه اشاره دارد. (هاجری، ۱۳۸۴: ۲۱۹)

این جریان در آغاز با تحولات صنعتی، اجتماعی و فلسفی بسیاری از چارچوب‌های فکری بشر را زیر سوال برد. پس از آن در حوزه‌های مختلف از جمله ادبیات گسترش یافت. برخی معتقدند این نگرش نوعی ساده‌انگاری افراطی است زیرا بسیاری از ویژگی‌های پست مدرنیستی که متفکران و نویسندگان را تحت تأثیر قرار داده، ریشه‌هایی بسیار عمیق‌تر در فلسفه، علم‌های زیبایی‌شناسانه پیشین داشته است. این گروه معتقدند اصطلاح پست مدرنیسم از معماری به فلسفه، از فلسفه به علوم اجتماعی، از آنجا به مطالعات فرهنگی و سپس به نظریه ادبی راه پیدا کرد (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۵). شاید تعریف «کاترین بلزی» - از پسا ساختارگرایان - هر چند در نگاه اول بسیار کلی به نظر می‌رسد، می‌تواند روشنگر باشد: «پسا ساختارگرایی نامی است که به یک نظریه یا مجموعه‌ای از نظریه‌ها درباره رابطه بین انسان، جهان هستی، عمل معنا سازی و باز تولید معنا اطلاق می‌شود» (بلزی، ۲۰۰۲: ۵)

آبرامز در تعریفی از پست مدرنیسم می‌نویسد «یکی از وظایف برخی نوشته‌های پست مدرن به ویژه در آثار ساموئل بکت و دیگر نویسندگان پست مدرن این است که اساس شیوه‌های تفکر و تجارت مورد قبول ما را به گونه‌ای تغییر دهند که معنا باختگی هستی، خلأ نامتناهی یا پوچی و یا هیچی که قرار بود آسایش خیالی ما بر آن استوار باشد را آسکار سازد. پست مدرنیسم در ادبیات و هنر با جنبش شناخته شده‌ای که در زبان‌شناسی و تئوری ادبی

پسا ساختارگرایی نامیده می‌شود اشتراک دارد» (Abrams, 1999: 188-169)

هیکس نیز پدیده پست مدرن را در برابر مدرنیسم قرار می‌دهد و نظرش این است که پست مدرنیسم طرح‌های روشنفکرانه مدرنیسم را از طریق هدف قرار دادن اصولی‌ترین مبنای

¹ Post-modernism

فکری آنان نقض می کند و عقل و فردنی بشر را مطرود می شمارد از این رو تمام نتایج حاصل از فلسفه مدرنیسم را در هم می شکند (Hicks, 2004: 14).
یک دیدگاه دیگر درباره پسامدرنیسم به ویژه در حوزه رسانه، دیدگاه «بورديو» است. بورديو پسامدرنیسم را وضعیتی می داند که در آن ایماژ یا تمثال یا فراواقعیت جای واقعیت را گرفته است. انواع و اقسام تصویر و ایماژ، جنبه های مختلف زندگی ما را تحت سیطره خود گرفته اند. تصاویر نصب شده بر روی بیلبوردها در بزرگراه ها، تصاویر مجلات و روزنامه ها و تصاویر فیلم های تلویزیونی و سینمایی و مهم تر از همه تصاویر دیجیتالی بر روی نمایشگر رایانه ها که بدون اراده ما ناگهان ناپدید می شوند و هم چنین تصاویر بازی های پلی استیشن ما را احاطه کرده اند. پس در جامعه ما، اصل چیزها دیگر مهم نیستند، بلکه فقط رونوشت با تصویر آنها موجودیت و اهمیت دارند، این تصاویر حکم نوعی صافی و فیلتر را دارند و به واسطه این صافی است که ادراک ما از جهان پیرامون شکل می گیرد و به بیان دیگر، هر گونه تصویری که ما در باره جهان هستی داریم، اول از این فیلتر می گذرد و بعد به دست ما می رسد، در نتیجه تصورات ما متعلق به خودمان، یا نشأت گرفته از ذهن خودمان نیست. این تصورات برای ما رقم زده شده اند. به این ترتیب جهان برای ما معنایی ندارد جز این تصاویر که در واقع حکم ابژه هایی بدلی (شبه سازی شده) را دارند. (پابنده، ۱۳۸۷: ۷۴).
در تبیین مؤلفه های پسامدرنیسم باید اذعان داشت ویژگی این سبک - چنانچه در تعاریف مرتبط با آن نیز مشهود بود - تکثرگرایی و مرکزگرایی آن است که مانع از تبیین روشن و آسان فهم آن در قالب یک یا حتی چند نظریه می شود.
برخی مفسران معتقدند پسامدرنیسم اصطلاحی گیج کننده و نامفهوم است و برخی نیز می گویند تجمع دسته ای از خصوصیات و ویژگی ها که فرهنگ معاصر را توصیف می کند می تواند سبک پسامدرن را ایجاد کند. (واتسون^۱، ۲۰۰۱: ۴).

در این میان نویسندگان آثار پسامدرن در شکل خاص روایت خود، گرایش مشهودی به دور شدن از موضوع اصلی روایت دارند. راویان این آثار دائماً از این شاخه به آن شاخه می پرند، به این صورت که جریان روایت را قطع و موضوعات جدیدی را مطرح می کنند که انسجام روایی به وجود نمی آورند. در گذشته این قبیل دور شدن ها از موضوع اصلی روایت

¹ watson

نشانه‌ی روان‌گسیختگی راوی یا انعکاسی از فقدان انسجام در زندگی محسوب می‌شد. اما همین تمهید در رمان پسامدرن برای لذت بردن از پیچیدگی مفرط داستان‌گویی به کار می‌رود. (متس، ۱۳۸۹: ۲۲۹).

پست مدرنیسم در تقابل با مدرنیسم و به عقیده برخی با احتضار مدرنیسم پدیدار شد پس از آن نیز پسا پست مدرنیسم بدون این که به طور کامل ساختارهای دوره قبل را نفی کند با ویژگی‌های خاص خود پدیدار شد. پستمدرنیسم رسماً به موضوع تاریخ گذشته در اوایل هزاره‌ی جدید تبدیل شد و هاچئون این مرگ را با اعلام رسمی در کتابش مطرح کرد. زمانی که لیندا هاچئون در مقدمه‌ی چاپ دوم کتابش با عنوان سیاستهای پستمدرن که چاپ اول آن در سال ۱۳۳۲ بود، درباره‌ی پستمدرنیسم صحبت میکند، از فعل زمان گذشته استفاده میکند و میگوید که شاید پستمدرن به کل پدیده‌ی قرن بیستمی، به عبارت دیگر، امری مربوط به گذشته میباشد. (Hutcheon, 2011: 191). به همین شیوه، ایهاب حسن نیز با طرح سوال پست مدرنیسم چه بود (Hassan, 2013: 319) بر گذشت پستمدرنیسم صحنه میگذارد. افراد زیادی، علاوه بر هاچئون و ایهاب حسن، زوال و حتی مرگ، پستمدرنیسم را در آغاز قرن جدید اعلام کردند. حال فاستر با نوشته‌های در پایان دهه ۲۰ خبر داد که دیگر پستمدرنیسم از مد افتاده است.

از دیدگاه تری ای‌گلتنون نیز شیوه تفکری به نام پستمدرنیسم، با اعلان جنگ معروف علی‌ه ترور به پای‌ان رسید (Eagleton, 2003: 221). بدون شک ۱۱ سپتامبر نقطه عطف تاریخی برای ارجاع دادن است و بنابراین نشانه‌ی آبشخور مفیدی محسوب می‌شود. اما همانطور که پست و کلنر می‌گوی‌ند، دوره‌های تاریخی به روش نظام‌مندی در لحظات مشخصی از زمان ظهور و سقوط نمی‌کنند: (Best & Kellner, 2011)

در مقایسه ای که پُل بارون^۱ از مدرنیسم تا پسا پست مدرنیسم نشان می دهد با رسم نموداری شبکه ای نشان می دهد که در مدرنیسم همه چیز مرکز گراست و حول یک محور می چرخد. در پست مدرن، مرکزهای متعدد وجود دارد و در واقع مرکز گریزی را نشان می دهد و در پسا مدرنیسم شبکه های ارتباطی بازتاب داده شده که از دیگاه فیلیستاد و انگلبرگ تفکر به شیوه تقابل های دوگانه را بر هم زده و بر اهمیت اینترنت به عنوان پدیده ای مرکزی و نیروی قدرتمند فرهنگ پست مدرن تاکید می کند. (Engberg: & 2012 Fjellestad)

از ویژگی های پسا پست مدرنیسم می توان به این موارد اشاره کرد: بازسازی، بازگشت به ارزشهای انسانی، عقل سلیم، فاعل انسانی و فردیت، ایمان، اعتقاد و مذهب، واقع گرایی، خوانش دقیق، بازگشت کمیک، عشق، اخلاقیات، افراط، میل به تصویر، گرایش به تجسم.

بازسازی و احیاء می کند. تفاوت بین پستمدرنیسم و پسا پستمدرنیسم در این است که پسا - پستمدرنیسم در صدد است تا احیاء و بازسازی را جایگزین شکستن و ویرانی بکند. این حقیقت دارد که گفتمانهای امروزی برخلاف پستمدرنیسم از اصطلاحات بازسازی و احیاء اشباع شده است (Fjellestad and Engberg: 2013)

بررسی عناصر پست مدرنیسم در آثار ابوتراب خسروی و بیژن نجدی

فراداستان

اصطلاح فراداستان، در ادبیات پست مدرن مطرح شده است و یکی از شیوه های داستان پردازی در این سبک به شمار می رود. برای فراداستان تعاریف زیادی نوشته اند از جمله در فرهنگ اصطلاحات ادبی نوشته است: فراداستان نوع خاصی از رمان در ادبیات پست مدرن است که اولین بار رابرت شولز آن را رواج داد. این نوع رمان با رمان سنتی و رمانس بسیار تفاوت دارد و با تجربه های تازه ای در زمینه موضوع، قالب، سبک، توالی زمانی و اسطوره گرایی همراه است. (داد، ۱۳۸۵: ۳۶۰). همچنین گفته اند: «اصطلاح فراداستان به رمانها و داستانهایی گفته می شود که از خودآگاهی پرمفهومی که درباره خود داستان هم هست

¹ Paul Baran

صحبت به میان می آورد» (پارسی نژاد، ۱۳۸۷: ۱۴۷). در فراداستان راوی خود را در میان داستان نشان داده و تصریح می کند چیزی که مخاطب می خواند واقعیت ندارد و داستانی است که نویسنده طراحی کرده است.

خسروی در داستان ویران توضیح می دهد که این، داستانی در حال طراحی است؛ داستانی که پیش از این ویران شده یا داستانی که ویران می شود و از نو به شکلی دیگر نوشته می شود. «تو در شکلی که نوشته بودمت پیر می شدی، باید در شکلی دیگر و در داستانی دیگر می نوشتمت، هر چند که نیاز به ویرانی همه چیز نیست ... و بعد من نوشتم شب می شود و شب شد.» (خسروی، ۱۳۹۹: ۱۵۸-۱۵۹).

راوی داستان پنهان نیست و از هر زاویه ای که داستان را روایت کند خود را به عنوان نویسنده می شناساند به نحوی که گاه ما خود را با یک راوی مواجه می بینیم که شخصیت های داستان را ملاقات کرده و در حال نوشتن زندگی آنهاست و یا خود اذعان می کند که شخصیت ها واقعی نیستند و او در تخیل خود آنها را پرورش داده است.

یادآوری می شود که آذر سپهر با حرف های تن ویران شده سعید سپهر نوشته شده «باید همه چیز را از نو نوشت. تو را با همان حرف ها به شکلی دیگر می نویسم و نامگذاری می کنم.» (همان: ۱۶۲).

مشخص است که شخصیت ها واقعی نیستند و خسروی هر بار آنها را ویران کرده و به شکلی تازه می نویسد؛ او بارها مرزهای ممنوعه داستان را شکسته و در جهت آشکار کردن تصنع با مخاطب و شخصیت داستان صحبت می کند.

نویسندگان واقع گرا با سرکوب همه شواهدی که اتکایشان بر قواعد روایتی را آشکار می سازد ما را به باور کردن داستان وا می دارند اما در سبک پست مدرن چنین نیست و نویسنده می تواند به جای همنوایی با موشکافی نظری (تئوریک) یا خنثی کردن آن، آشکارا نشان دهد که داستان توهمی بیش نیست و ترفندهایی را برملا سازد که آن را واقعی می نمایاند (مارتین، ۱۳۸۹: ۱۳۲). در مکتب پست مدرنیسم نویسندگان به قصد آشنایی زدایی و ایجاد دگرگونی در سبک های پیشین دست به قلم می برند و از تمهیداتی استفاده می کنند که پیش از این به کار گرفته نشده است. ترفندهای فراداستانی گونه هایی از آشنایی زدایی اند که خاستگاه آن را باید در نظریات فرمالیست های روس و به خصوص شک洛夫سکی یافت.

جسی متس در این باره معتقد است راوی فراداستان معمولاً به روش‌های داستان‌گویی‌اش می‌اندیشد و می‌کوشد به مشکلات خلق اثر فکر کند. (متس، ۱۳۸۹: ۲۱۶). از این رو نویسنده/راوی در طول داستان ممکن است روش خود را تغییر دهد یا از مخاطب نیز در این باره سوال کند.

لیندا هاچن در تعریف فراداستان می‌گوید: «فراداستان که اکنون به این نام نامیده می‌شود داستانی است درباره خودش، داستانی که شامل گزارش رویدادهای درونی خود از راوی یا هویت زبانی اوست» (Hutcheon, 2013: 1- به نقل از دژبان و باقری، ۱۳۹۷: ۲۲۳). با این تعاریف متوجه می‌شویم نوع فراداستان تلفیقی میان داستان و نقد داستان است به طوری که داستان در درون خودش توسط نقد می‌شود.

وحدت‌گریزی

در آثار پست‌مدرنیستی شیوه روایت در روایت غالباً به قصد وحدت‌گریزی ارائه می‌شود. در این گونه داستان‌ها معمولاً هر داستانک صحت روایت‌های دیگر را به چالش کشیده و در کنار وسعت بخشیدن به بی‌معنای از طریق خلط واقعیت با رویا ارتباط نسبی کل داستان را در هم می‌ریزد. (گلشیری، ۱۳۸۹: ۲۶۸).

نویسنده پسامدرن، با روایت تازه فرجامی تازه می‌آفریند و مخاطب را وادار می‌کند مرزهای شکل گرفته در ذهنش را فرو بریزد چرا که در پسامدرنیسم، تعلیق و نقض قانون عدم اجتماع نقیضین، امری رایج و همیشگی است. (بنت، ۱۳۸۸: ۳۴۵).

در داستان پلکان مخاطب به فکر فرو می‌رود، چگونه ممکن است دال، پیش از آشنایی پدر و مادرش وارد داستان شود، کنار آقای الف بنشیند و او را وادار کند برای اینکه با خانم مینایی زودتر آشنا شود برای او کفش‌های سفید هدیه ببرد یا در روایتی دیگر دال مرده به دنیا بیاید. همه اینها عدم قطعیتی را نشان می‌دهد که انسان معاصر، خود را گرفتار آن می‌بیند. به این ترتیب این متن با خوانش پست‌مدرنیسم همخوانی دارد و شبکه‌ای که در پسا پست مدرن به آن اشاره شد شامل آن نمی‌شود و در واقع مرکز‌گریزی کاملی در آن دیده می‌شود.

حضور راوی

چنانچه ذکر شد راوی در داستان‌های پست مدرن پنهان نیست و با هر زاویه‌ای که روایت کند گاهی خود را در داستان نشان داده و اذعان می‌کند که قصد دارد داستانی بنویسد یا این که تذکر می‌دهد این داستان در حال نگارش است. وی گاهی شخصیت‌ها را از جهان واقعی وارد داستان نموده و با پس و پیش کردن زمان آنها را در نقش خود قرار می‌دهد و ممکن است در جای دیگری از داستان شخصیت‌ها را در عالم واقع دیدار کند. از این رو در این نوع داستان‌ها شخصیت‌ها گاهی خودشان نیز راوی می‌شوند و زندگی خود را مرور می‌کنند. این ویژگی پست مدرن ذیل فراداستان بررسی می‌شود.

ابوتراب خسروی در داستان پلکان با تصویر سازی سرنوشت شخصیت‌ها به شکلی فراداستانی، زندگی آنها را به چالش کشیده و در بازنگری‌های زمانی روایتی تازه از آن ارائه می‌دهد و خواننده را در جریان امر قرار داده و خود نیز در کنار خواننده در حال خواندن داستان است و رفت و برگشت‌های زمانی در آن ابهامی ایجاد می‌کند که هر بار لایه‌هایی از داستان آشکار می‌شود. آنچه در آغاز داستان می‌خوانیم بیانگر این است که راوی-نویسنده با شخصیت‌های داستان آشناست و آنها زاینده ذهن او نیستند و در اینجا خواننده متوجه می‌شود با فراداستان روبروست نه قصه‌ای معمولی که از تخیل نویسنده برآمده باشد:

«خانم مینایی که فقط کمی شکسته شده همانطور است که سال‌ها پیش بود و من گاهی در پیاده رو خیابان یا پارک می‌دیدمش. همین دیدارها باعث شد که یکی از شخصیت‌های داستان من باشد. شاید هم دیگر آقای الف را فراموش کرده بود و نمی‌دانست که هنوز روی آن نیمکت انتظارش را می‌کشد... ممکن بود این داستان کهنه باز خوانده نشود و او تا به ابد روی نیمکت انتظار بکشد و فراموش شود» (خسروی، ۱۳۸۶: ۳۳).

در این نوع داستانها به نظر می‌آید نویسنده طرح خاصی برای قصه اش در نظر نگرفته و دائم نهر خود را عوض نموده و راههای دیگر را برای پایان بندی یا ادامه داستان می‌آزماید در واقع حضور راوی همراه با دخالت دادن خواننده در داستان است گویی راوی از خواننده نیز نظرخواهی می‌کند و حتی گاهی با شخصیت داستان هم مشورت می‌کند که کدام طرح را می‌پسندد. از این رو این سبب نوعی سهیم شدن راوی، خواننده و شخصیت داستان در نگارش است.

این بخش از داستان نشان می‌دهد شخصیت‌ها داستان زندگی خود را می‌خوانند و پی به حوادث می‌برند. پس و پیش شدن داستان موجب دگرگونی‌های غریبی می‌شود از جمله این که «دال» که فرزند دو شخصیت اصلی است، پیش از ازدواج آنها در داستان حضور دارد و موجب آشنایی این دو نفر می‌شود در حالی که بعدها قرار است به دنیا بیاید. این شخصیت گاهی مرده به دنیا می‌آید و گاهی زنده است و بزرگ می‌شود. می‌توان تصور نمود همه این اتفاقات را ذهن آقای الف رخ می‌دهد و هرگز ازدواجی با خانم مینایی صورت نگرفته است از این رو نقش خواننده نیز در اینجا قابل تصور است.

در جای دیگری نیز برای شخصیت داستان توضیح می‌دهد که داستان چگونه شکل گرفته و با حضور وی تغییر کرده است:

«من به خانم مینایی گفتم من بودم که با انتخاب شما به آن حادثه کشاندمتان ولی زیبایی شما به حادثه شکل داد. ورود شما در آن ساعت به پارک باعث شد که داستانی عاشقانه بنویسم و شاهد لحظه‌های زندگی شما با آقای الف باشم. ولی هر داستانی مقدراتی دارد که حتی در دست نویسنده هم نیست.» (خسروی، ۱۳۸۶: ۳۸). این تذکرات دائم در داستان تکرار می‌شود و خواننده فراموش نمی‌کند که با فراداستان روبروست.

گفتیم فراداستان از شگردهای داستانی است که نویسنده بدون این که تظاهر به واقع‌گرایی کند تصویری از واقعیت نشان می‌دهد و با حضور خود در داستان توجه خواننده را به ساختگی بودن آن جلب می‌کند. (وارد، ۱۳۹۳: ۵۰). از نظر پاتریشیا وو صریح‌ترین نوع فراداستان سخنان خودآگاه نویسنده است که عمداً غیر واقعی بودن داستان را گوشزد می‌کند (وو، ۱۳۹۰: ۷-۸). با وجود این که به نظر می‌آید شخصیت‌ها واقعی هستند، داستان واقع‌گرا نیست زیرا رد زندگی واقعی سرنوشت راه خود را می‌رود و زمان به عقب بر نمی‌گردد تا اشتباهات را جبران کند از این رو در این سبک التقاط سبکها نیز پدید می‌آید.

این ویژگی را در داستان کوتاه «مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش» می‌بینیم. این داستان بر اساس خبری است که در روزنامه کیهان درج شده و نویسنده-راوی توضیح می‌دهد که داستان خود را از واقعیت برگرفته است و در ابتدا می‌گوید: «همیشه در مکان‌های نامکشوف داستان-ها وقایعی خارج از منطق داستان شکل می‌گیرد که با طرح آنها اصل داستان تخریب می‌شود و چون این داستان روایت وقایع مکان‌های نامکشوف داستان است واقعه قتل ژاله م. بهانه‌ای

می شود برای نوشتن آن گفت و گوها یا وقایع ناگفته در مکان‌های ناشناس داستان» (خسروی، ۱۳۸۶: ۷۵).

در داستان ملکان عذاب نیز نویسنده یادآور می شود که این داستان را از روی واقعیت‌ها نوشته است:

در مقام نویسنده‌ای که می‌بایستی از روی گفته‌ها و شنیده‌ها واقعه نگاری می‌کردم، موجودیت مرگ را تخیل نمی‌کردم، موجودی تجربیدی که در هنگام کشمکش همه سلول‌های جسم را به تسخیر در می‌آورد و در نهایت هم چون غباری کهربایی بر تن می‌نشیند (خسروی، ۱۳۹۲: ۳۲۳).

بیژن نجدی نیز در آثار خود حضورش را آشکار می‌کند. برای نمونه در «داستان ناتمام (A+B)» راوی مدام مخاطب را مورد خطاب قرار داده با او رودررو سخن می‌گوید و یادآوری می‌کند که در حال بازگو کردن داستان است:

«اگر آن چراغ را خاموش نکنید من نمی‌توانم حرف بزنم. بله..داشتم می‌گفتم که...بله محض رضای خدا بگذارید کمی بخوابم...حرف می‌زنم...» (نجدی، ۱۳۸۵: ۴۱). و در جایی دیگر می‌گوید: «دیگر چرا باید به شما دروغ بگویم...من خواب بودم که صدای گریه‌ای بیدارم کرد ... ساعت‌ها از برداشتن جنازه گذشته بود.» (همان: ۷۶). در جای دیگری نیز می‌خواهد آخر داستان را بازگو کند یا با اشاره‌ای آن را هیجان انگیزتر نشان دهد از این رو درباره آن با خواننده حرف می‌زند:

«گر چه در پایان این قصه حادثه‌ای شگفت انگیز را خواهید خواند ولی بالاخره تا همین جا هم شما حق دارید پرسید که چی؟ (همان: ۸۹).

نجدی در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» ارتباط راوی با شخصیت‌ها را به نحوی دیگر نشان می‌دهد. به طوری که شخصیت به خانه نجدی می‌آید و درباره داستانی که او نوشته صحبت می‌کند. به این شکل تصنعی بودن داستان مشخص می‌شود و دنیایی که غیر واقعی بوده در تخیلات نویسنده تبدیل به واقعیت می‌گردد:

بلندتر از آن بود که من نوشته بودم. روی گریه چشم‌هایش عینک دودی زده بود. هرگز او را در ذهنم عینکی ندیده بودم.

گفت: منزل...منزل آقای نجدی؟

گفتم: شما اینجا چه کار می‌کنید؟...من می‌خواستم بنویسم که شما...

آن پیرزنی که من نوشته بودم پیر و بدون اسم ناگهان روی کاغذهای من به دنیا آمده بود...

باید لباس هایش را عوض کنم و روسری اش را با یک روسری گل دار کشمیر (نجدی، ۱۳۸۹: ۶۳). در این نوع روایت راوی ضمن این که دانای کل است، خیلی چیزها را نمی داند و شخصیت داستان برای بیان برخی مطالب به سراغ او می آید و این نقیضه در هویت راوی ایجاد می شود.

شخصیت این داستان از نقشی که داشته جدا می شود و تن به خواست راوی نمی دهد و برای خود سرنوشتی دیگر رقم می زند (رستمی، ۱۳۸۲: ۱۲۰).

در هم ریختگی زمان

زمان در نزد اقوام ابتدایی با زمان در نزد انسان جدید متفاوت است «ساختار تجربه و ادراک زمان نزد انسان ابتدایی تبدیل دیرند به زمان قدسی را بر وی آسان می کند» (الیاده، ۱۳۷۶: ۳۶۵). پست مدرنیسم به نوعی، بازگشت به گذشته دارد و از مدرنیته دوری می کند از این رو می بینیم که در این سبک، زمان به نحوی آشفته و غیر طبیعی مطرح می شود که با زندگی امروزی هماهنگی ندارد یا ارتباطی غیر منطقی میان گذشته و حال برقرار می کند و دنیای موازی را نشان می دهد.

خسروی با تداخل زمان گذشته و آینده از مرزهای ممنوعه وجودی می گذرد و مخاطب را بیدار می کند. وقتی خواننده به جمله خانم مینایی می رسد: «تا چند دقیقه دیگر تابستان سر می رسد.» (خسروی، ۱۳۸۶: ۴۳). به این فکر می کند که آیا زمان امری نسبی است؟ ما در کدام جهان و در کدام زمان هستیم؟ این زمانها در جهانهای متفاوت چگونه است؟ زمان در جهان داستان، جهان خواب و جهان واقع چگونه می گذرد؟

به تعبیر لیندا هاچن، ادبیات پسا مدرنیستی با در هم ریختن نظم زمانی انسجام و ترتیب روایت را نیز آشفته می کند و با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال آور زمان عادی انسجام ترتیب دار روایت را مخدوش می کند (هاچن، ۱۳۸۳: ۸۷-۸۶).

وقتی زمان و مکان داستان به هم می ریزد و دچار آشفتگی در زمان هستیم نمیتوانیم دقیقا تاریخ مشخصی را ذکر کنیم یعنی داستان می تواند در هر زمانی اتفاق افتاده باشد و عملکرد شخصیتها مربوط به زمان خاصی نیست به همین دلیل آن را همه زمانی می خوانیم. در این نوع داستانها زمان پریشی می تواند هم در سطح زمان روایت رویدادها و هم در سطح زمان

وقوع آنها روی دهد مانند رمان واقعه و اترگیت (۱۹۷۳م) یا اعدام خانواده روزنبرگ (۱۹۵۳م) که به شکلی زمان پریشانه میان دو روایت بازگو می‌گردد. (وو، ۱۳۹۰: ۱۵۳).

شیوه عادی در روایت داستان‌های کلاسیک مبتنی بر حفظ ترتیب و توالی رویدادها و حفظ تمایز قدیم و جدید بودن ماجراهاست از این رو فاستر داستان را نقل وقایع به ترتیب توالی زمان می‌داند (فاستر، ۱۳۶۹: ۳۶). اما این ویژگی در داستان‌های پست مدرن رعایت نمی‌شود.

خسروی گسستگی زمان و رفت و برگشت در گذشته و آینده شخصیت‌ها را در موقعیت مختلف نشان می‌دهد از جمله این که دال از آینده به گذشته آمده در حالی که وی در گذشته موجود نبوده است ولی در معرفی پدر و مادرش به یک‌دیگر نقش دارد. در داستان پلکان، درهم‌ریختگی زمانی موجب می‌شود دال که قرار است بعد از ازدواج مینایی و الف به دنیا بیاید پیش از ازدواج در کنار آنها نقش ایفا کند در حالی که او را نمی‌شناسند زمانی که الف به دال می‌گوید او را نمی‌شناسد چنین می‌خوانیم:

«ظاهراً حق با آقای الف است. آقای الف تازه وارد است ولی دال هم بیهوده نمی‌گوید. می‌توانید داستان را در غیاب دال بازخوانی کنید. آقای الف با همین کت و شلوار با خانم... بهتر است فعلاً از او با اسم عام زن یاد کنیم.» رو به رو شد. (خسروی، ۱۳۸۶: ۳۴).

این به هم ریختگی زمانی نمایانگر فراداستانی بودن متن نیز هست. راوی نویسنده‌ای است که شخصیت‌ها را در ذهن خود پرورده و از گذشته و آینده آنها باخبر است از این رو آنها را همچون عروسک‌هایی در اختیار دارد و در زمان پس و پیش می‌کند.

در داستان مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش، رفت و برگشت‌های زمانی موجب شده است که ژاله به عنوان شخصی که به قتل رسیده، پیش از مرگش در داستان حضور پیدا کند: «فراموش نکن این حکم اجرا شده و تو در خاک پوسیده ای حالا ما فقط کلمه هستیم که از پله‌ها بالا می‌رویم» (خسروی، ۱۳۸۶: ۸۲). این شخصیت در ذهن راوی سیر تکاملی خود را طی کرده و سرنوشت مشخصی دارد از این رو با وجود زنده بودن او در زمان گذشته راوی وی را مرده می‌داند زیرا داستان در زمان آینده روایت می‌شود و این شخصیت در این زمان زنده نیست.

خسروی در کتاب اسفار کاتبان، در جایی یادآور می‌شود که باید بنویسم تا بماند و روایت کند و مخاطب تصور می‌کند راوی آنچه اتفاق افتاده و اصل واقعه را بیان می‌کند زیرا هم او گفته است (کلام کذب به کتابت در نمی‌آید، چون مابه‌ازای آن نخواهد بود تا

هجایش شکل بگیرد و بر کاغذ بنشیند. هر چند که شرح مکتوب این واقعه، عین واقعه نیست، نخواهد بود. (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۰). اما نویسنده ادامه می‌دهد من می‌نویسم که در خواب می‌بینم که مردی به عین صورت خودم با شلاق بر شانه‌هایم می‌کوبد، و شانه‌هایم می‌سوزد و این گونه نیست؛ زیرا سوختن آغاز می‌شود که شلاق پدیدار می‌گردد و شلاق بلاصاحب است که مردی به عین صورت خودم زاده می‌شود. (همان: ۱۰) این یک نمونه از ارائه تصویر در دنیای پسامدرن است. لیوتار می‌گوید: پسامدرن آرامشی را که به موجب بهره‌گیری از اشکال و گونه‌های زبانی مناسب حاصل می‌شود، بر خود روا نمی‌دارد. همچنین بر این اساس گرایشی می‌تواند این امکان را برای ما فراهم کند تا به طور جمعی در حس غریب مفهوم دست نیافتگی سهیم شویم اما این اتفاق نظر را نمی‌پذیرد. (بنت، ۱۳۸۸: ۳۵۷).

این در هم ریختگی در «داستان ناتمام (A+B)» بیژن نجدی به نحوی دیگر دیده می‌شود. در این داستان تعدد روایت است که به چشم می‌آید. به طوری که هر بار داستان به نیمه رسیده دوباره روایت از جای اول شروع می‌شود ولی به نحوی دیگر ادامه می‌یابد و خواننده با مجموعه‌ای از حقایق روبرو می‌شود از این رو داستان تمام نمی‌شود. (ر.ک: نجدی، ۱۳۸۵). این داستان از سه فصل تشکیل شده ولی هیچکدام توالی یکدیگر نیستند و به نحوی از هم گسیخته‌اند. گویا قصد نویسنده این است که حالت‌های محتمل را در زندگی افراد نشان دهد به این دلیل که سرنوشت‌ها محتوم نیست و خود شخصیت یا خالق می‌تواند در میانه راه آن را تغییر دهد. راوی دانای کل نوعی خداست که با شخصیت‌های خود هر طور بخواهد بازی می‌کند.

ابهام

بنا به گفته جیمسون، پست مدرن نوعی شیوه تفکر است که ناهمگونی درونی، ابهام و تناقض نمایی را مطرح می‌کند (جیمسون، ۱۳۷۹: ۱۳۲) بنابراین با پذیرش این مکتب باید با ابهامات آن نیز کنار بیاییم.

در داستان پلکان شخصیت‌ها در حالی که واقعی به نظر می‌آیند خیالی هستند به طوری که راوی در جایی آقای الف را دارای طرح مبهم می‌داند:

«زن از سنگفرش معبر وسط پارک گذشت به نیمکتی رسید که طرح مبهم آقای الف بر آن نشسته بود. همه چیز به همین سادگی شروع شد. هیچ طرح از پیش تعیین شده‌ای نبود.

آقای الف مرد مجهولی بود که بر آن نیمکت بود. معلوم نبود چند ساله است چه شکل و شمایلی دارد. اینها چیزهایی بود که حادثه تعیین می کرد.» (خسروی، ۱۳۸۶: ۳۴).

خسروی در این جا ابهام را به طور مستقیم بیان می کند و مشخص نیست آیا واقعا مردی در آنجا نشسته است یا خیر. این ویژگی داستان نشان می دهد که شخصیت ها هنوز در ذهن نویسنده شکل نگرفته است تنها طرحی مبهم از یک زندگی که قرار است شکل بگیرد در ذهن دارد و هنوز ویژگی های شخصیت ها برایش مشخص نیست. در واقع نویسنده در پی این است که بگوید کلیت موضوع مهم است و باقی حاشیه است و البته به حوادث نیز بستگی دارد و هر چیزی می تواند بر زندگی و اندیشه های افراد و ظاهر آنها اثر بگذارد. از سویی راوی دانای کلی است که موجودی را به عنوان شخصیت خلق نموده ولی افسار زندگی را به خود او داده است و راوی تنها در جایگاه آفرینش ابتدایی قرار دارد از این رو حتی دانای کل هم که در جایگاه خدایی قرار دارد برای آفریده خود سرنوشتی از پیش تعیین شده قرار نمی دهد. اما برخی از عناصر کلی جبری است و نمی توان از آن گذر نمود از جمله آنها تمام شدن زندگی و به آخر رسیدن داستان است و این جبر حاکم بر زندگی شخصیت ها در دنیای واقعی نیز نمود دارد:

«آقای الف نمی دانست که به طرف سیاهچال آخرین نقطه داستان گام بر می دارد. کلماتی که مکتوب می شد او را به دنبال می کشید. به آسمان نگاه کرد نمی توانست بندهای مکتوب داستانی تمام شده را که رقم زده شده بود از پاهایش باز کند.» (خسروی، ۱۳۸۶: ۳۸).

در این سطور راوی دانای کل از سرنوشت محتومی صحبت می کند که شخصیت داستان از آن آگاه نیست و در صورت آگاهی هم امکان تغییر آن را ندارد.

یکی از خصوصیات اسفار کاتبان، حلول شخصیت های چندگانه در یک فرد است. این اشخاص به شیوه ای در سعید جمع می شوند، وی تمام داستان را از زبان شخصیت های گوناگون روایت می کند. در دوره پسامدرن شاهد استقلال کامل شخصیت ها در متن هستیم و شخصیت ها حتی گاه از نویسنده ی رمان نافرمانی می کنند، به این ترتیب، متن شاهد حضور آوای متعدد می شود و از طریق چند صدایی، سرشت متکثر گونه فضای پسامدرنیستی را می نمایاند (نوبخت، ۱۳۹۱: ۹). این روش موجب شده به جای خلق شخصیت های مختلف، از یک شخصیت در چند زمان استفاده شود و عملکرد وی در هر زمان نمایش داده شود.

بیژن نجدی در داستان «داستان ناتمام (A+B)» با در هم ریختن توالی زمانی و همچنین قرار دادن عبارات بی ربط در کنار هم در داستان ابهام ایجاد می‌کند و خواننده متوجه نمی‌شود علت این شگرد چیست:

«اندوه روی خطوط خاکستری تخدیر/انعکاس سقوط تخته سنگ‌ها /دره‌های مه آلود...و اتاقم کنار نبودن شما...» (نجدی، ۱۳۸۵: ۵۸-۵۷). به نظر می‌آید نجدی سعی در نشان دادن سر درگمی انسان امروزی دارد که در تنهایی خود فرو مانده و نمی‌تواند ارتباط درستی با هم‌نوع خود و طبیعت برقرار کند.

بینامتنیت

هیچ متنی بدون اتکا به متون قبلی پدید نمی‌آید و می‌توان گفت در هر نوشته‌ای از گذشته تاثیر آشکار یا پنهان پذیرفته است. بارت بارها بر این نکته تاکید کرده است که متن فضایی متشکل از ساحت‌های مختلف است که در آن انواع نوشتار با یکدیگر در هم آمیخته‌اند و از این رو هیچ نوشتاری نوظهور و نو آیین نیست بلکه حاصل نوشتارهایی است که از خاستگاه‌های فرهنگی متفاوت و متکثر برآمده‌اند. (barthes,2010: 1324-1325)

بینامتنیت بر این اندیشه مبتنی است که متن نظامی بسته، مستقل و خود بسنده نیست بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد. (مکاریک، ۱۳۸۴: ۷۲).

از نظر لیندا هاچن یکی از شگردهای فراداستان تاریخ‌نگارانه بینامتنیت است که ما را به گذشته برمی‌گرداند و ادبیات و تاریخ را به هم پیوند می‌زند. (هاچن، ۱۳۸۳: ۳۰۰). نجدی در شب سهراب‌کشان، تلفیقی از دنیای امروزی و دنیای تاریخ زمان فردوسی ارائه داده است. وی در این کتاب با تصویرگری نقالی در قهوه‌خانه، روندی را اتخاذ کرده که منجر به حضور شخصیت‌های تاریخی در داستان شده است. شخصیت‌های روی پرده نقال در اثر آتش سوزی، زنده شده و به کمک شخصیت‌های واقعی داستان می‌آیند و پرده نقالی را نجات داده به طوس می‌برند. در این داستان مرتضی جوانی کر و لال است که به قصد تغییر آخر داستان، وارد قهوه‌خانه می‌شود ولی این کار او به آتش سوزی و مرگ خود او منجر می‌شود که یادآور کشته شدن سهراب در جوانی است. همان‌گونه که سهراب برای شناخت پدر بی‌قرار است و برای این کار قصد تاج و تخت ایران را می‌کند، ذهن بی‌قرار و پرسشگر مرتضی نیز، او را تا قهوه‌خانه می‌کشاند. (سلیمی کوچی و رضائیان، ۱۳۹۴: ۱۵۵). نجدی در این اثر حماسه بزرگ و کهن ایرانی را معاصرسازی کرده است.

ابوتراب خسروی نیز در داستان‌هایی با عناوین «عقل سرخ و آواز پر جبرئیل، که نام آثاری از سهروردی و جام جهان بین که مربوط به قضیه کیخسرو شاهنامه است این عناصر بینامتنی را وارد کرده است. (خسروی، ۱۳۹۲: ۸۵-۸۱). وی در کتاب آواز پر جبرئیل ضمن بازنویسی کتاب از شیخ سهروردی با همین نام، سعی می‌کند لایه‌های پنهان فلسفه سهروردی را به نمایش بگذارد. او با به کارگیری عناصری همچون طاووس و جغد و هدهد کردار و کنش آدمی را در قالب عناصر آیینی و فرهنگی، به تصویر می‌کشد. نوع دیگری از بینامتنیت که در آثار هر دو نویسنده دیده می‌شود، ارتباط فرامتنی است؛ به این صورت که نجدی و خسروی از آثار پیشین خود در نوشتن متون جدید بهره برده‌اند. این ارتباط فرامتنی را در نامگذاری شخصیت‌ها، به کارگیری واژه‌ها و جملات پربسامد متون پیشین و بن‌مایه‌های مشترک می‌توان دید.

زاویه دید متکثر

یکی از عناصر مرکز‌گریزی در سبک پست مدرن تعدد زاویه دید است که از تعدد راوی ناشی می‌شود. زاویه دید در رمان پست مدرن ثابت نیست «راویان این آثار دائماً از این شاخه به آن شاخه می‌پرند، به این صورت که جریان روایت را قطع و موضوعات جدیدی را مطرح می‌کنند که انسجام روایی به وجود نمی‌آورند. در گذشته این قبیل دور شدن‌ها از موضوع اصلی روایت نشانه‌ی روان‌گسیختگی راوی یا انعکاسی از فقدان انسجام در زندگی محسوب می‌شد. اما همین تمهید در رمان پسامدرن برای لذت بردن از پیچیدگی مفرط داستان‌گویی به کار می‌رود.» (لاج، ۱۳۷۸: ۲۲۹).

داستان اسفار کاتبان دارای چند راوی است و زمان‌ها نیز دائماً از گذشته و حال و آینده در تغییر هستند. روایت اصلی که ماجرای سعید و اقلیماست، راوی سعید است که به شیوه اول شخص و دانای کل محدود روایت می‌کند. دانای کل محدود و نه مطلق به آن دلیل است که علت برخی وقایع را نمی‌داند و خود نیز یکی از شخصیت‌هاست. در حالی که دانای کل مطلق یا نامحدود بر همه چیز واقف است و نسبت به هر چیزی نظر می‌دهد.

«دقیقاً دو سال قبل از تولد من به علت نامشخصی کشته می‌شود» (ص ۲۵)

همچنین درباره تحصیلات پدرش با شک و تردید سخن می‌گوید:

«گویا پدر در بزانسون حقوق خوانده» (ص ۹۵)

در متن مصادیق الآثار، راوی احمد بشیری پدر سعید است وی درباره خود می گوید: «ما اینک از نظر اهل باطن دیگر احمد بشیری نیستیم که شیخ یحیی کندری ایم، بدین روز حیات یافته و همان روایت قدیم را که روزگاری می آوردیم همچنان بدین وقت کتابت می نمایم» (ص ۹)

او مدعی است که شیخ یحیی به خوابش می آید و از او می خواهد که مصادیق الآثار را کتابت کند. در متن مربوط به سرنوشت شدرک قدیس، راوی دانای کل نمایشی است. سرنوشت شدرک از زمان زندگی تا قرن ها پس از مرگ در این متون روایت می شود راوی بی طرف است و شخصیت ها و وقایع را فقط نمایش می دهد.

این تغییر زاویه دید موجب چند صدایی نیز می شود و زمانی که راوی از دانای کل به اول شخص یا بالعکس جابجا می شود، افکار و گفتار متفاوتی را می بینیم که مولود شخصیت راوی است. در این گونه مواقع راوی دانای کل از خود سلب مسئولیت کرده گفتار شخصیت را بدون داوری بازگو می کند.

در سفرنامه زلفا جیمز راوی اول شخص درون رویداد و خود زلفاست. هر چند او برای یافتن بقایای جسد شدرک به ایران می آید.
«ولی در ایران علاوه بر آن که پاهای مقدس را کشف می کند به نحوی عشق را هم می شناسد» (ص ۱۱۹)

تغییر مداوم زاویه دید از اول شخص به سوم شخص و از سوم شخص به اول شخص و گاه نیز روایت به صورت نامه است؛ چنانکه خانم زلفا جیمز در سفرنامه خود درباره سلیمان خان می گوید:

«سلیمان خان سری ظریف دارد. باهوش به نظر می رسد. چشمان درشت زنده ای دارد. بینی اش راست و مستقیم است. اندامی بلند دارد. چشم و ابرو مشکی است. لباسی که پوشیده رنگ تیره ای دارد. دوخت لباسش ظریف و متناسب است (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۳۵).

یا این روش توفیق نویسنده در شناساندن شخصیت از زوایای مختلف بیشتر می شود. داستان ملکان عذاب نیز از زبان سه راوی بیان می شود: پدر (شیخ احمد)، پسر (زکریا) و نوه (شمس). به این ترتیب کل داستان دارای روایت اول شخص و درونی است: آن شب پر ستاره بود و ستاره ها آن قدر پایین آمده بودند که فکر می کند می تواند دستش را به طرف آن ها ببرد و سر انگشتانش را با نور آن ها روشن نماید (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۷۱).

بیژن نجدی در داستان «روز اسب‌ریزی» دو زاویه دید به کار گرفته است که یکی از آنها اسب است. اسب به عنوان شخصیت داستان از زاویه اول شخص روایت می‌کند و راوی نیز دانای کل است. در واقع هر دو روایت از یک زبان است زیرا اسب را نمی‌توان صاحب فهم دانست اما قرار دادن اسب به عنوان قهرمان و روایت کردن از زبان او نوعی تعدد روایت است.

«صدایی نرم مثل علف گفت: سلام. انگشتانش بوی عرق تنم را می‌داد و خود آسپه بوی جنگل» (نجدی، ۱۳۸۹: ۲۲).

در داستان «یک سرخپوست در آستارا» نیز روایت سرخپوست از زبان خود او در کنار روایت راوی قرار گرفته و تکثیر ایجاد کرده است «آنها قبیله مرا ره کرده بودند. پدر بزرگ در اکلاهما دفن شده بود و مادرم در گورستان داج سیتی یک قبر خریده بود» (نجدی، ۱۳۹۰: ۵). در اینگونه موارد ضمائر از غایب به اول شخص تغییر می‌کند و مخاطب را در جریان تغییر راوی قرار می‌دهد.

بی‌هویتی شخصیت‌ها

بر خلاف سبک مدرنیسم و پسا پست مدرنیسم که برای شخصیتها هویت فردی قائل است در سبک پست مدرنیسم نویسنده مقید نیست برای شخصیت‌ها هویت مستقل قائل شود بلکه هر شخص می‌تواند نماینده تپیی خاص باشد. به همین دلیل نامگذاری شخصیت‌ها اهمیتی ندارد. نویسنده پست مدرن به نوعی در مقام فیلسوف قرار دارد از این رو وی همه مردم دنیا را تپ‌هایی مشابه هم می‌بیند و از قواعد داستان نویسی پیروی نمی‌کند و شخصیت‌های عینی ندارد. نمی‌توان در مورد شخصیت‌های وی حکم ایجابی صادر کرد یا با به کار بستن مقولات آشنا در متن یا اثر هنری قضاوت نمود. هنرمند و نویسنده بدون قواعد برای تدوین قواعدی برای آنچه انجام خواهد یافت کار می‌کنند. (نوذری، ۱۳۸۰: ۱۸۸)

نویسنده برای فاصله گذاری میان متن و واقعیت، تأکید می‌کند که شخصیت‌ها بازیگرانی ساخته شده از کلماتند تا به موقعیت داستانی شکل دهند. (میرعابدینی، ۱۳۷۹: ۱۶۶). کلمه در حکم نطفه است و هر شخصیت یک دال در متن است نه یک انسان واقعی.

((من فرزند او نبوده و نیستم که نطفه کابوسی هستم که مادر از سر گذرانده، نطفه کلمه‌ای هستم که در هیئت سلطان با رفعت ماه در آمیخته. که آن کلمه در عین مجرد بودنش آنچنان

واقعی است که شامه اش رایحه تن رفعت ماه را می‌شناسد. (خسروی، ۱۳۷۹: ۹۹-۱۰۰) نویسنده تأکید می‌کند که همه چیز کلمه و جمله است و این کلمات هستند که متن را پیش می‌برند. در داستان ویران واژه (کلمه) بسامد بالایی دارد.

((آن بچه های چشم خاکستری از نسل سعید سپهر، کلماتی بازیگوش اند ... کلمه‌ای از جنس آتش مثل یک پرند بر سینه‌اش نشست، سروان می‌خواست آن را از روی سینه‌اش برگیرد که کلمه‌ای دیگر بر سینه‌اش نوشته شد. سرش را از روی یال اسب که از جنس کلماتی افشان و پریشان بود برداشت)) (خسروی، ۱۳۹۹: ۱۵۸)

ابوتراب خسروی در داستان پلکان در مورد نام خانم مینایی این تکنیک را به کار برده و ابتدا از او با عنوان «زن» یاد می‌کند و برای آقای الف و فرزندشان که دال نام دارد نیز در واقع نامی با حروف الفبا قرار داده و احتمالاً خانم مینایی نیز در ذهن وی خانم «ب» است. در واقع این یکی از ویژگی‌های پسامدرن است که شخصیت‌ها هویت ندارند از این رو نامی برای آنها در نظر گرفته نمی‌شود. (اخوت، ۱۳۷۷: ۱۷۰). این مشخصه را در داستان «مرثیه ای برای ژاله و قاتلش نیز می‌بینیم. این نوع شخصیت پردازی بدون هویت در سبک پست مدرن انجام می‌گیرد. این اسامی گاه تا حد یک حرف اختصاری تقلیل پیدا کرده و هویت مشخصی را تداعی نمی‌کنند. (لالاند، ۱۳۷۴: ۳۹). آدم‌هایی مثل ستوان کاووس د و ژاله م در قالبهای خاکی خود نیستند. زن و مردی از جنس کلمه هستند که به رفتار اصل واقعه در می‌آیند» (خسروی، ۱۳۸۷: ۷۹). این نوع شخصیت پردازی خواننده را بر آن می‌دارد که کنش‌های این اشخاص می‌تواند در جای دیگری و از سوی شخصیت‌های دیگری هم انجام بگیرد. در حالی که نامگذاری برای اشخاص آنها خاص نموده و کنش را به فردی مشخص نسبت می‌دهد.

بیژن نجدی هم در «داستان ناتمام (A+B)» برای هیچ یک از شخصیت‌ها نامی نگذاشته اما آنها را به واسطه ویژگی‌هایشان می‌شناساند نه با حروف الفبا:

«یکی از دایی‌ها می‌خزید. چاق‌ترین دایی، قل می‌خورد. دایی خیلی کوچک به عموی خیلی بزرگ چسبیده بود. عموی متوسط دایی متوسط را هل می‌داد.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۳۴). به این ترتیب شخصیت‌ها به جای این که اسم داشته باشند نقش دارند و هویت مشخصی نمی‌یابند به تعبیر متس، در این روش «فقط مجموعه ای اتفاقی و کاملاً تغییر ناپذیر از ویژگی‌های فردی وجود دارد» (متس، ۱۳۸۶: ۲۳۰).

در داستان دوباره از همان خیابان‌ها تنها کسی که نام مشخصی دارد، نجدی است؛ آن هم زمانی که پیرزن به در خانه‌اش می‌آید و او را وارد فضای داستان می‌کند و اینگونه مرزهای وجودی شکسته می‌شود. در این داستان پیرزن به بی‌هویتی خود اشاره می‌کند و می‌گوید من حتی نمی‌دانم اسمم چیست؟... دلم می‌خواهد بدانم اسمم چیست؟ چند سال دارم؟ پوست تنم طوریست که انگار پیر هستم. نه؟ (نجدی، ۱۳۹۰: ۶۳-۶۴).

در داستان‌های نجدی گاهی با اسامی تکراری روبرو می‌شویم به طوری که شخصیت‌های مذکور وی اغلب طاهر و مرتضی و شخصیت‌های مونث طاهره و ملیحه هستند. این وضعیت نامگذاری که در چندین داستان دیده می‌شود نشان از بی‌هویتی شخصیت‌هاست و در واقع نجدی کنش‌های شخصیت‌ها برایش مهم است و این کنش‌ها می‌تواند از هر کسی سر بزند ولی نامگذاری مجزا برای شخصیت‌ها در هر داستان به آنها هویت جداگانه می‌بخشد که در سبک پست مدرن چنین کاری انجام نمی‌شود. پاتریشیا وو در این مورد می‌گوید: «بی‌تردید شخصیت‌های داستان بیش از هر چیز دیگر نشانه‌هایی بر صفحه کاغذند دلالت‌های ضمنی و پیامدهای چنین چیزی نقطه شروعی کاملاً خلاقانه برای اکثر بازی‌های فراداستانی است.» (وو، ۱۳۹۰: ۱۳۴).

نتیجه‌گیری

پسامدرنیسم ماهیتی سیال، پراکنده و متناقض دارد که هر یک از نظریه پردازان بعدی از ابعاد آن را بررسی نموده‌اند. ارائه یک شکل واحد و یک قالب مشخص برای متون ادبی پسامدرن امری ناشدنی است. بنابراین نمی‌توان یک متن واحد را در چهارچوب نظم ناپذیر ادبیات پسامدرن قرار داد و ادعا کرد که این اثر به تمامی، با مولفه‌های مطرح شده در پسامدرنیسم منطبق است. بررسی آثار ابوتراب خسروی و بیژن نجدی نشان داد که آنها در برخی متون خود از مرزهای مدرنیسم عبور کرده و وارد دنیای پسامدرنیسم شده‌اند. تفاوت میان این دو نویسنده در روش استفاده از شگردهای پست مدرنیستی است اما مولفه‌های پسا پست مدرن در این آثار نقشی ندارد. در آثار ابوتراب خسروی کثرت راویان و چند صدایی بیشتر دیده می‌شود و درهم‌ریختگی زمان نیز نمود بیشتری دارد. در این داستان‌ها شخصیت‌ها بیشتر بدون

هویت بوده و از طریق حروف الفبا شناخته می‌شوند و گاهی نیز شخصیت‌ها در هم تنیده شده به جای هم قرار می‌گیرند. گاهی نیز بوی تناسخ از آنها به مشام می‌رسد به طوری که شخصیت‌های گذشته در شخصیت‌های جدید حلول می‌کنند از این رو عقل‌گرایی و هویت فردی که از ویژگی‌های پسا پست مدرن است در این اثر جایی ندارد. ولی نجدی برای شخصیت‌ها اسامی تکراری می‌گذارد به طوری که شخصیت‌های اندکی در تمام داستان‌های وی حضور دارند و گاهی نیز نامی ندارند و به واسطه شرایط ظاهری یا کنش‌های خود شناخته می‌شوند بنابراین در آثار نجدی هم هویت و فردیت نقض شده و به نوعی همه افراد بشر یکی هستند که می‌توان آن را با ویژگی جهان‌شهروندی پست مدرنیسم مطابقت داد. بینامتنیت در آثار این دو نویسنده، به دو شکل ارتباط با متون دیگر نویسندگان و ارتباط با آثار پیشین خود دیده می‌شود که این ویژگی در کنار برجسته‌سازی متن، بی‌هویتی شخصیت‌ها و اتصال کوتاه می‌تواند از شاخصه‌های مهم پسامدرنیسم باشد. بینامتنیت موجود در آثار خسروی مبتنی بر عناصر فلسفی و عرفانی است ولی بیژن نجدی از تاریخ اسطوره‌ای سود برده است از اینرو می‌توان گفت خسروی در عین توجه به سوی عقلانیت در ارتباط با فلسفه، از عقل‌گرایی دور شده و مولفه‌های عرفانی را نیز خارج از محیط اصلی به صورت بینامتنی به کار گرفته است.

منابع

1. آلن، گراهام (۱۳۸۰). بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز
2. اخوت، محمود (۱۳۷۷). دستور زبان داستان، اصفهان: فردا
3. الیاده، میرچا (۱۳۷۶). رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، چ ۲، تهران: سروش.
4. بنت، اندرو، روویل، نیکولاس (۱۳۸۸). مقدمه ای بر ادبیات، نقد و نظریه. مفاهیم مهم نقد. ترجمه احمد تمیم داری، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
5. بی نیاز، فتح اله (۱۳۸۷). در آمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی، چاپ اول، تهران: افراز
6. (۱۳۹۲). در آمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی، تهران: افراز
7. پارسی نژاد، کامران (۱۳۸۷)، نقد ادبیات منطق با حقیقت، خانه کتاب.
8. پاینده، حسین، (۱۳۸۲). گفتمان نقد، مقالاتی در نقد ادبی، تهران: روزنگار.
9. (۱۳۸۷). نقد ادبی و دموکراسی، ج ۳، تهران: مرکز.
10. (۱۳۸۵). مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، تهران: روزنگار.
11. تدینی، منصوره (۱۳۸۷). تولد دوباره یک فراداستان (بررسی پسامدرنیسم در دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی، نقد ادبی سال اول تابستان ۱۳۸۷ شماره ۲، صص ۸۳-۸۲.
12. جنکز، چارلز (۱۳۷۴). پست مدرنیسم چیست؟ ترجمه فرهاد مرتضایی، مشهد: مرنديز.
13. جیمسون، فردریک (۱۳۷۹). پست مدرنیسم: منطق فرهنگی سرمایه داری متأخر، ترجمه مجید مجیدی، فرهنگ رجایی و فاطمه گیوه چیان، تهران: هرمس.
14. حجاری، لیلا، قاسمی، پروین (۱۳۹۰). نگاهی به ویژگی های پسامدرنیستی داستان ناتمام (A+B) اثر بیژن نجدی، بوستان ادب، دانشگاه شیراز، سال سوم، ش ۱، پیاپی ۷، صص ۹۹-۱۲۴.
15. حیدری، فاطمه، دارابی، بیتا، عباسی زهان، مهدی. (۱۳۹۴). بررسی تطبیقی مرثیه ای برای ژاله و قاتلش اثر ابوتراب خسروی و درونمایه خائن قهرمان اثر بورخس، پژوهشهای ادبیات تطبیقی، ۳(۱): ۱۰۱-۱۲۰
16. خسروی، ابوتراب (۱۳۸۶). دیوان سومنات، چ ۲، تهران: مرکز.

۱۷. خسروی، ابوتراب (۱۳۷۹) ملکان عذاب، تهران: آگه و قصه
- 18..... (۱۳۷۹) اسفار کاتبان، تهران: آگه و قصه
- ۱۹..... (۱۳۹۲) آواز پر جبرئیل، تهران: گمان.
- ۲۰..... (۱۳۹۹) کتاب ویران، تهران: چشمه.
21. دژبان، فاطمه و باقری، بهادر (۱۳۹۷) طبقه بندی عناصر فراداستان ساز با تمرکز بر اتصال کوتاه و مثلث ارتباطی نویسنده، متن پژوهی ادبی، سال ۲۲ ش ۷۸.
22. سلیمی کوچی، ابراهیم و رضاییان، محسن (۱۳۹۴) بینامتنیت و معاصر سازی حماسه در «شب سهراب کشان» بیژن نجدی، متن پژوهی ادبی، سال ۱۹، ش ۶۳ صص ۱۴۷-۱۶۰.
۲۳. شکریان، محمد جواد و همکاران، (۱۳۹۵) کاربست مولفه های فراداستانی در داستان کوتاه «مرثیه ای برای ژاله و قاتلش»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۱ ش ۱ صص ۵۹-۷۴.
24. شوالیه، ژان و گبریان، آلن (۱۳۸۷) فرهنگ نمادها، اساطیر، رویاها، رسوم، ایما و اشاره، اشکال و قوالب، چهره ها، رنگ ها، اعداد، ترجمه سودابه فضاییلی، تهران: جیحون.
25. فاستر، ادوارد مورگان (۱۳۶۹) جنبه های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، چ ۴، تهران: نگاه.
26. کهن، لارنس (۱۳۸۷) از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.
27. گلشیری، سیاوش (۱۳۸۹) پست مدرنیسم در ادبیات معاصر ایران، پژوهشنامه فرهنگ و ادب، صص ۲۷۸-۲۴۲.
28. لاج، دیوید، (۱۳۷۸) هنر داستان نویسی، ترجمه رضا رضایی، تهران: نی.
29. لالاند، آدره (۱۳۷۴) فرهنگ اصطلاحی و انتقادی فلسفه، ترجمه غلامرضا وثیق، تهران: فردوسی.
30. مارتین، والاس (۱۳۸۹) نظریه های روایت، ترجمه محمد شهبان، تهران: هرمس.
31. متس، جسی (۱۳۸۹) نظریه های رمان، ترجمه ی حسین پاینده، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.
32. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸) دانشنامه نظریه های نقد ادبی معاصر، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، تهران: خوارزمی.

33. میرعابدینی، حسن (۱۳۷۹) داستان نویسی ایران در سال ۱۳۷۷، بخش دوم، بخارا، ش ۳، صص- ۸۰

۷۱

34. نجدی، بیژن (۱۳۸۵) داستان‌های ناتمام، تهران: مرکز.

35. یوزپلنگانی که با من دویده اند، تهران: مرکز.

36. دوباره از همان خیابانها، تهران: مرکز.

37. نوبخت، محسن (۱۳۹۱) چند صدایی و چند شخصیتی در رمان پسامدرن ایران، با نگاهی به رمان

اسفار کاتبان از ابوتراب خسروی، مجله زبان شناخت پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال سوم، صص ۱۲۰-۸۵

38. نوذری، حسینعلی (۱۳۸۰) پست مدرنیته و پست مدرنیسم، تهران: نقش جهان مهر.

۳۹. داد، سیما (۱۳۸۵) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.

40. وارد، گلن (۱۳۹۳) پست مدرنیسم، ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهر.

41. وو، پاتریشیا (۱۳۹۰) فراداستان، ترجمه شهریار وقفی پور، تهران: چشمه.

42. هاجری، حسین (۱۳۸۴) انعکاس اندیشه های پست مدرن، در ادبیات داستانی معاصر ایران،
مجموعه مقالات «ما و پست مدرنیسم» تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

43. هاچن، لیندا (۱۳۸۳) فراداستان تاریخ نگارانه، سرگرمی روزگار گذشته، مدرنیسم و پسامدرنیسم
در رمان، گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران: روزنگار.

44. یزدانجو، پیام (۱۳۹۴) ادبیات پسامدرن (گزارش، نقد، نقادی) چ ۵، تهران: مرکز.

۴۵. منابع لاتین

46. Abrams, M.H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. 7th ed. USA: Heinle & Heinle.

47. Best, Steven and Douglas Kellner (2111). *The Postmodern Adventure: Science, Technology, and Cultural Studies at the Third Millennium*. London: Routledge.

48. Costello, Diarmuid & Jonathan Vickery (2117) *Art: Key contemporary thinkers*. United Kingdom Oxford: Berg.

49. Coyle, Martin et al (1221) *Encyclopedia of literature and criticism*.
Cardif: university of Wales.
50. Eagleton, Terry. (2113). *After Theory*. London: Penguin.
51. Hassan, Ihab. (2113). "Toward an aesthetic of trust". *Beyond Postmodernism: reassessments in Literature, Theory and Culture*.
Ed.
52. 99
53. Hutcheon, Linda. (2111). *Politics of Postmodernism*, New York &
London: Routledge. • Jencks, Charles A. (1219)
54. Hicks, Stephen R.C. (2004). **Explaining Postmodernism**. 1st ed. USA:
55. Scholargy Publishing.
56. Jencks, Charles A. (1219) *The Language of Postmodern Architecture*, New York: Rizzoli.

References

1. Allen, G. (2010). Intertextuality. Translated by Payam Yazdanjoo. Tehran: Markaz publication. [In Persian]
2. Barthes, Roland (2010) the death of the author. The Norton anthology of theory and criticism ed Vincent B. Leitch 2nd ed New York Norton 1322-326.
3. Bennett, A., and Royle, N. (2009) An Introduction To Literature, Criticism and Theory, Key Critical Concepts. Translated by Ahmad Tamimdari. Tehran: Institute Of Cultural and Social Studies.
4. Biniyaz, F. (2008). An introduction to story writing and narratology. 1st edition. Tehran: Afraz [In Persian]
5. _____ (2013). An introduction to story writing and narratology. Tehran: Afraz [In Persian]
6. Cahoon, L. (2008) From Modernism to Postmodernism: An Anthology. Tehran: Ney. [In Persian]
7. Dad, S. (2006). Dictionary of literary terms. Tehran: Morvarid. [In Persian]
8. Dezhban, F. and Bagheri, B. (2018). Classification of metafictional elements focusing on short circuit and authors' communication triangle literary text research. 22(78). 219-246. [In Persian]

9. Golishiri, S. (2010). Postmodernism in Iran's contemporary fiction (The study of postmodern features in Hooshnag Golshiris' works). Culture and literature research paper, 6(10) 242-278. [In persian]
10. Hajari, I. and Qasemi, P. (2001). A look at the postmodern features of the unfinished story (A+B) by Bijan Najdi. Bostan Adab. Shiraz University. 3(1). 99-124 [In persian]
11. Heidari F, Darabi B, Abasi Zohan M. A Comparative Reading of Marsiaee Baraye Zhale va Ghatelash By Abutorab Khosravi and Daroonmaye khaen va Ghahraman by Borges, Based on Post -Modernism Theories. CLRJ 2015; 3 (1) :101-120 [In persian]
12. Hutcheon, L.(2004). The historiographic metafiction of post times of entertainment, modernis and postmodernism in the novel. Tehran: Rouznegar . [In persian]
13. Khosravi, A. (2007). Diwan Somnath. Tehran: Markaz Publication
14. _____(2000). Lords of torment. Tehran: Agah and ghese. Asfar-e-Kateban (Books of Scribes). [In persian]
15. _____ (2000). Scribes quests. Tehran: Agah and ghese . [In persian]
16. _____ (2013). Gabriels song. Tehran : Gaman. [In Persian]
17. _____(2020). Ruined book, Tehran:Cheshme. [In Persian]
18. Ledge, D. (1999). Threat of storytelling. Tehran" Ney Publication [in Persian]
19. Lalande, A. (1995). Terminological and critical Dictionary of philosophy. Tehran: Ferdowsi. [In Persian]
20. Martin, V.(2010). Narrative theories. Tehran: Hermes
21. Mats, J. (2010). Novel theories. 2. Tehran: Niloofar [In Persian]
22. Makary, K.I.R (2009). Encyclopedia of contemporary literary theory. Tehran: Kharazmi [In Persian]
23. MirAbedini, H(2000). Iran's story writing in 1377, Bokhara.[In Persian]
24. Najdi, B.(2006). Unfinished stories. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
25. _____ (2010). Cheetahs that ran with me. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
26. _____ (2011). Again, from the same street. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
27. Nobakht, M.(2012). Multi-voice and multi-personality in Irans' postmodern Novel with a look at the novel.: Afsar -e- keteban by Abu -Torab. Khosravi . Linguistic journal of Human sciences and cultural studies Research Institute. 3085-120. [In Persian]

28. Nozari,H(2007). Postmodernity and Postmodernism,Tehran: Naghsh Jahan Mehr.
29. Okhovat, M. (1998). Story grammar. Esfahan: Farda. [In Persian]
30. ParsiNejad, K.(2008). Criticism of literature in accordance with the truth. Khane Ketab. [In Persian]
31. Payandeh, H. (2003). Critical Discourse, Essays in literary criticism. Tehran: Rooznegar. [In Persian]
32. _____ . (2017). Modernism,Postmodernism and The Novel. Tehran: Niloofar. [In Persian]
33. _____ (2008). Literary criticism and democracy. Volume III. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
34. Salimi, K.t. and Rezaeial, M. (2015). Intertextuality and contemporaryization of the epic in the right of Sohrabs' killing. [In Persian]
35. Shokrian, M.J. and et.al (2016). An application of metafictional features to he elegy for Zhaleh and her murderer by Abu-torab khosravi. Contemporary world literature research. [In Persian]
36. Tdayoni, M. (2008). Rebirth of a metafiction. Analysis of postmodernism in two short stories by Abu Toran Khostavi. Literary criticism. 1(2).82-83. [In Persian]
37. Ward, G. (2014). Postmodernism. Q FakhR Ranjbari and A. Karami. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
38. Waugh, P. (2011). Faradastan. Translate by Shahriar Vaghfipour. Tehran:Cheshme. [In Persian]
39. Yazdanjoo, p. (2015). Postmodern literature. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
40. Watson,nigel(2001)postmodern and lifestyles(or: you are what you buy)in the routledge companion to postmodernism ed stuart sim,London and new York routledge.