خوانش تطبیقی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان‌های *پستی* و *فرانکشتاین فی بغداد*

دکتر علی افضلی[1*]، نسترن گندمی[2]

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران
۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد دزفول

دریافت: ۱۳۹۵/۷/۳ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۲۷

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۴، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۵، صص ۱۳۵-۱۶۵

چکیده

داستان‌های پست‌مدرن از دیدگاه‌های بسیاری با داستان‌های مدرن و کلاسیک متفاوت است و توجه به مؤلفه‌های این نوع داستان به خواننده کمک می‌کند تا آن‌ها را بهتر درک کند و بستر و فضای فرهنگی و اجتماعی را که این آثار در آن‌ها شکل گرفته، بهتر بشناسد. این مقاله تلاشی است برای خوانش تطبیقی دو رمان پست‌مدرن عربی و فارسی با نام‌های *فرانکشتاین فی بغداد* اثر احمد سعداوی و *پستی* اثر محمدرضا کاتب. این تحقیق با روش تحلیلی- توصیفی، برخی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم مانند بینامتنیت، جابه‌جایی، روش چندصدایی، بی‌نظمی زمانی و مکانی در روایت رویدادها، فقدان قاعده در مضمون، عدم قطعیت و تک‌گویی را در این دو رمان نشان می‌دهد. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که وجوه اشتراک میان داستان فرانکشتاین فی بغداد و درون‌مایه‌های رمان پستی در پاره‌ای موارد، ماهیت تقلیدی پیدا کرده و در عین حال عناصری از مدرنیسم را نیز در خود جای داده است. همچنین این رمان‌ها، آثاری ساختارشکن و چندپاره است که بخش‌های متفاوتشان از نظر زمانی، مکانی و روایی، فاقد تسلسل خطی و توالی منطقی است.

واژگان کلیدی: پست‌مدرنیسم، محمدرضا کاتب، احمد سعداوی، پستی، فرانکشتاین فی بغداد.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: ali.afzali@ut.ac.ir

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

۱. مقدمه

۱. ۱. بیان مسأله

پست‌مدرنیسم[1] پیکره پیچیده و درهم‌تنیده‌ای از اندیشه‌ها، آرا و نظریات متنوعی است که اواخر دهه ۱۹۶۰ سر برآورد و هنوز در واپسین سال‌های دهه ۱۹۹۰ همچنان فعال و پویا و در حال گسترش است (نوذری، ۱۳۸۰، ج ۲، ۳۵). اصطلاح پست-مدرنیسم از دو واژه *پست* به معنای *پس* و مدرنیسم مشتق از *مُدُ* به معنای *همین الآن*، تشکیل شده و جریانی با حوزه معناییِ وسیع است که در نیمه دوم قرن بیستم، علاوه بر هنر، به وضعیت عام انسانی و جامعه در سطح کلی اشاره دارد. پست-مدرنیسم با زیر سؤال بردن پایبندی مدرنیسم به پیشرفت و ایدئولوژی زیربنای آن و تشویق به گفت‌وگو میان گذشته و حال در حوزه اندیشه و هنر، بنیان این عقاید را بر می‌اندازد. با این اوصاف، پست‌مدرنیسم متضمن رد پایبندی مدرنیستی به ذوق‌آزمایی و اصالت و بازگشت به استفاده از سبک‌ها و شیوه‌های هنری قدیمی است؛ حتی اگر این کار به زوشی کنایی و طنزآمیز صورت پذیرد. در مجموع می‌توان پست‌مدرنیسم را بخشی از سنت فلسفی دیرپای شکگرایی دانست که ذاتاً دیدگاهی ضد تحکمی و لحنی منفی دارد؛ یعنی بیشتر به دنبال تضعیف و تخریب ادّعاها و دعاوی نظریّه‌های دیگراست تا آن‌که در پی اثبات و تثبیت عقیده‌ای مثبت باشد. پست-مدرنیسم و مدرنیسم، به اعتقاد لیوتار، جنبش‌هایی انتقادی است که در سراسر چرخه تاریخ، جایگزین یکدیگر می‌شود (مالپاس، ۱۳۸٦: ۹).

داستان‌های پست‌مدرن ویژگی‌هایی دارد از جمله: ۱. تأکید بر عنصر تصادف، شانس و احتمالات، به عنوان مهم‌ترین عنصر حیاتی داستان ۲. تأکید بر صرف عنصر زیباشناسی به جای تعقل و عقل‌گرایی، به عنوان راهنمای مناسبی برای دستیابی به

1 . Post- Modernism

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

حقیقت ۳. خلق داستان برای مقابله با شیوه داستان‌نویسی ٤. مبارزه با محدودیت‌ها و مرزهای پیرامون انسان‌ها ٥. روی آوردن به عالم خیال و دوری جستن از حقایق مطلق (رهادوست، ۱۳۸۰: ۳۰-۳۳).

بسیاری از نویسندگان پست‌مدرن بیشینه توان خود را به کار می‌برند تا مثلاً در ژانری مانند رمان، عناصر آن یعنی طرح، شخصیت، زمان، مکان و مضمون را از میان ببرند چرا که آن‌ها به یکپارچگی و تمامیت داستان‌های سنتی بدگمانند. اگر خواننده در شناخت آثار پست‌مدرن، حرفه‌ای نباشد و درباره نوع نگارش آن‌ها اطلاعی نداشته باشد، خواندن این آثار برایش ملال‌آور می‌شود و مطالعه آن‌ها نیمه‌تمام می‌ماند. غالباً پایان چنین آثاری، گشودار است و مانند آثار کلاسیک، بُستار نیست و به پایان مشخصی نمی‌رسد. هم‌چنین پس از خواندن این آثار، اغلب خواننده متحیر و سردرگم می‌ماند، علاوه بر آن که فرم نوشته‌ها نیز به پیچیدگی متن می-افزاید و زمینه برای خوانش‌های متعدد فراهم می‌شود. در این پژوهش، با بررسی تطبیقی داستان «پستی» اثر محمدرضا کاتب نویسنده معاصر ایرانی و «فرانکشتاین فی بغداد» اثر احمد سعداوی نویسنده، شاعر و ادیب معاصر عراقی، برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌های پسامدرنیستی با ذکر مستنداتی از متن رمان، مطالعه و تحلیل می‌شود.

۱.۲. سؤالات پژوهش

نگارندگان در این پژوهش به‌دنبال یافتن پاسخی برای این پرسش اصلی هستند که محمدرضا کاتب و احمد سعداوی با تأکید بر چه روش‌ها و فرم‌های ادبی پسامدرن به خلق آثار داستانی خود پرداخته‌اند؟

۱.۳. پیشینه پژوهش

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

دسته نخست، کتاب‌ها و مقالاتی به زبان‌های فارسی و غیرفارسی است که در باب تبیین و تعریف دقیق پست‌مدرنیسم منتشر شده است. از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به قره‌باغی (۱۳۸۰)، نوذری (۱۳۸۰)، تروت اندرسون (۱۳۷۹)، جنکز (۱۳۷٦)، حسن (۲۰۰۷)، سبیلا (۲۰۰۰)، مارشال (۱۹۹۲) و مک‌هایل (۱۹۸۹) اشاره کرد که همگی به شرح مبانی نظریه‌ی پست‌مدرنیسم پرداخته‌اند.

دسته‌ی دوم آثاری است که به توضیح ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن و تطبیق عملی نظریه بر آثار داستانی می‌پردازد؛ از جمله: یزدانجو (۱۳۹٤)، حسن‌زاده-دستجردی (۱۳۹۳)، عطیه جمعه (۲۰۱۲)، ابویسانی (۱۳۹۱)، سجودی (۱۳۸۹)، مستعلی پارسا (۱۳۸۷)، پاینده (۱۳۸٦)، گلشیری (۱۳۸۵) و رهادوست (۱۳۸۰).

از جمله آثار مستقلی که به بررسی رمان *پستی* اثر محمدرضا کاتب پرداخته می-توان به مقاله‌ی بلقیس سلیمانی و همکاران (۱۳۸۲) و غریب‌دوست (۱۳۸۲) اشاره کرد که نگاهی به درون‌مایه‌ی این رمان داشته‌اند.

با توجه به نو بودن رمان *فرانکشتاین فی بغداد*، نگارندگان پژوهشی اختصاصی درباره‌ی این اثر نیافتند اما الشمعه (۲۰۱٦) ضمن سخن از پست‌مدرنیسم در ادب عربی، بسیار گذرا به این رمان اشاره کرده است. ناگفته پیداست که مقاله‌ی حاضر با توجه به رویکرد تخصصی و ویژه‌اش به مؤلفه‌های وجودشناسانه پسامدرن در بررسی و تحلیل تطبیقی رمان «پستی» اثر محمدرضا کاتب در مقابل تحلیل رمان «فرانکشتاین فی بغداد» اثر احمد سعداوی، پیشینه‌ای مشابه ندارد و می‌توان آن را در شمار موردپژوهی خاص و نقد عملی قرار داد.

۱. ۴. روش پژوهش

در این پژوهش، ضمن مطالعه تاریخی و محتوایی دو رمان، با استعانت از دیدگاه‌های صاحب‌نظران پست‌مدرن، به روش تحلیلی– توصیفی، جهان‌بینی نویسندگان، عناصر

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

و مؤلفه‌های پسامدرنیته در آن‌ها را واکاوی و در پایان، شباهت‌ها و اختلافات این رمان‌ها را تبیین می‌کنیم.

۲. بحث و بررسی

۲.۱. رمان *پستی*

رمان پستی اثر محمدرضا کاتب[1] است. «پستی» رمانی است متشکل از چند داستان که همان‌قدر که می‌توان در پیوستگی این داستان‌ها شک کرد، می‌شود گفت که به هم پیوسته است.

همه دویست و پنجاه و شش صفحه کتاب بر اساس شک نوشته شده است. شاید بسامد کلمه «شاید» در کل کتاب از بسامد حروف اضافه هم بیشتر باشد. داستان نمایش فرم تردید نیست. شخصیت‌ها در عین ورز آمدن، بسیار به مویی بندند و تا می‌آیی باورشان کنی واقعیت دیگری از زندگیشان پیش چشمت می‌آید. رمان، زاویه دید ثابتی ندارد. تغییر زاویه‌های روایت در متن، تنها روشی برای ایجاد زرق و برق در داستان نیست و در تاروپود شخصیت‌ها در جریان است. هیچ واقعیتی از شخصیت‌ها قطعیت نمی‌یابد. در صفحات ابتدایی رمان که برای ایجاد فاصله میان او و پسر، «صاحبخانه» نام گرفته است، در بخشی از رمان «صاحبخانه» است و در جایی دیگر زنی که به او خیانت شده و البته شاید هم به خودش خیانت کرده است. اگرچه پسری که سرش زیر قطار له شده هم تنها یکی از شخصیت‌های داستان است اما می‌توان چنین تصور کرد که رمان از ذهن او روایت می‌شود.

---

۱. محمدرضا کاتب نویسنده معاصر ایران (١٣٤٥). از آثار او می‌توان به: رمان‌های «شب‌چراغی در دست» (١٣٦٨)، «فقط به زمین نگاه کن» (١٣٧٢)، «دوشنبه‌های آبی ماه» (١٣٧٤)، «هیس:مائده؟ وصف؟ تجلّی؟» (١٣٧٨)، «پستی» (١٣٨١)، «وقت تقصیر» (١٣٨٣)، آفتاب‌پرست نازنین (١٣٨٨)، رام‌کُننده (١٣٩٠)، بی‌ترسی (١٣٩٢) و چشمهایم آبی بود (١٣٩٤) اشاره کرد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

۲. ۲. رمان *فرانکشتاین فی بغداد*

«فرانکشتاین فی بغداد» رمان بسیار تحسین‌شده‌ی احمد سعداوی[۱] است. این رمان در سال ۲۰۱٤ برنده‌ی جایزه‌ی بوکر عربی شد. رمان، روایت غریبه‌هایی است که در رنج مشترک‌اند. داستان زندگی مردی به نام هادی دست‌فروش را به تصویر می‌کشد که با دوختن تکه‌های بدن کشته‌شدگان بمباران‌ها و درگیری‌های خونین سال ۲۰۰۵ عراق، کالبدی را به وجود می‌آورد که با دمیده شدن روح یکی از همان کشته‌شدگان در آن کالبد ساخته دست هادی، جان می‌گیرد و در خیابان‌های بغداد به انتقام‌جویی از عاملان کشتارهای بغداد می‌پردازد. اما بعد از مدتی انتقام‌جو تبدیل به جانی خطرناکی می‌شود که مقصد و هدف اصلی را گم‌کرده و عامل وحشتی فراگیر در کل کشور می‌شود. شخصیت‌های داستان اندوه و آشفتگی غریبی را به خواننده منتقل می‌کنند و در میانه رمان، خواننده، ظالم و مظلوم را دیگر از هم تشخیص نمی‌دهد.

۲ .۳. مؤلفه‌های پسامدرنیته در آثار احمد سعداوی و محمدرضا کاتب

هنگامی که صحبت از ادبیات داستانیِ پست‌مدرن به‌میان می‌آید، یک جنبش همگن یا متجانس مورد نظر نیست، به همین دلیل اگر کسی در پی یافتن ویژگی‌های پسامدرنیسم در رمان باشد تا به وسیله آن‌ها بخواهد رمان‌های پسامدرن را طبقه-بندی کند، احتمالاً هرگز به هدفش نخواهد رسید. با این همه به‌طور کلی برخی از ویژگی‌های آثار ادبی پست‌مدرن به ویژه در زمینه رمان و داستان را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

---

۱. احمد سعداوی رمان‌نویس، شاعر و فیلمنامه‌نویس عراقی (۱۹۷۳-). از آثارش می‌توان به: مجموعه شعر«یادمان آوازهای بد» (۲۰۰۰)، رمان «البلد الجمیل» (۲۰۰٤)، رمان «إنه یحلم أو یلعب أو یموت» (۲۰۰۸) و رمان «فرانکشتاین فی بغداد»(۲۰۱۳) اشاره کرد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

٢.٣.١. بینامتنیت[1]

از مؤلفه‌های پسامدرنیستی که در رمان به‌چشم می‌خورد، بینامتنیت است. بینامتنیت به معنای شکل‌گیری معناهای متن‌ها به وسیله متن‌های دیگر است؛ نوعی خوانش یک متن در مقابل متن‌های دیگر که آثار متنی و ایدئولوژیکی آن‌ها و اصولاً همه متن‌ها را، در بافتی از روابط نشان می‌دهد. بینامتنیت یا خوانش بینامتنی به دو معنای عام و خاص به کار می‌رود. در معنای عام به روش خوانشی گفته می‌شود که با تطبیق و برابرنهادن متن‌ها در پی‌یافتن وجوه اشتراک و تمایز آن‌هاست. اما در معنای خاص، که با نشانه‌شناسی «ژولیا کریستوا» آغاز می‌شود «هر متنی به عنوان موزائیکی از نقل‌قول‌ها شکل می‌گیرد و هر متنی جذب و هضم سایر متن‌هاست». کریستوا بر این عقیده است که «انگاره بینامتنیت باید جایگزین مفهوم بین‌الاذهان شود» زیرا معنا به‌طور «بی‌واسطه» از ذهن نویسنده به ذهن خواننده منتقل نمی‌شود بلکه به‌طور با واسطه با میانجی «کُدها»، قراردادها و انتظاراتی که از جانب متن‌های دیگر هم بر ذهن نویسنده و هم بر ذهن خواننده تحمیل می‌شود، انتقال می‌یابد (رشیدیان، ١٣٩٣: ١٤٠ و١٤١). این ویژگی به صورتی بارز در هر دوی این رمان‌ها دیده می‌شود. در این دو رمان، نویسنده، خواننده را به انواع روایت به‌هم ریخته‌اش عادت داده است تا خواننده انتظار شخصیت‌ها و اتفاقات تازه را داشته باشد و رمان از قطعات مختلفی که به هم‌دوخته یا بافته شده، شکل می‌گیرد. در مجموع رمان نوعی بازی است که نویسنده با خواننده شروع می‌کند و به عمد او را درگیر می‌کند تا علاوه بر خواندن رمان، مدام پی‌گیر ارتباط میان شخصیت‌ها و راوی باشد. این بازی را می‌شود به چیدن و جورکردن قطعات پازل به‌هم‌ریخته‌ی آدم‌ها و اتفاقات در بستر رمان «پَستی» و «فرانکشتاین فی بغداد» تشبیه کرد. در رمان *فرانکشتاین* گاهی نویسنده، شخصیت‌ها را خلاقانه در رمان خود بازآفرینی می‌کند و به این وسیله به زندگیشان در متن ادامه

3. Intertextuality

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

می‌دهد. برای نمونه یکی از شخصیت‌هایی که در داستان او حلول می‌کند «ابن زیدون» است؛ شخصی که در زمره‌ی نفرین و رانده‌شدگان پس از مرگ دانیال پسر پیرزن ایلیشوا قرار داده شده است:

«مردی که گرایش حزبی داشت، گریبان فرزندش را گرفت و او را به مکانی نامعلوم سوق داد و بدین‌گونه بود که فرزندش را از دست داد. اما ابوزیدون از سال-ها پیش ناپدید شد و دیگر کسی او را ندید. دیگران هم جلوی او درباره‌ی زندگی ابوزیدون سخن نمی‌گفتند» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۱۸).

در این داستان گاه به روایات و یا جملات فرج الدلال اشاره می‌شود که او به دنبال اخراج پیر مسیحی است و بعد از تعقل از اخراجش چشم‌پوشی می‌کند:

«ندایی درونی و مخالف به او خبر می‌داد که در واقع روی زمینه‌ای از نقض قوانین و بدرفتاری‌های ناخواسته خودش نسبت به بسیاری از مردم گام برمی‌دارد، بنابراین بهتر است که ریسک نکند و عواطف ساکنان آن محله را نسبت به پیرزن برنینگیزد، چرا که ممکن است اقدام وی علیه پیرزن، موجب برانگیختن و شعله‌ور شدن جرقه خشم پنهان‌شده مردم محله نسبت به خودش شود.» (همان: ۲۱).

از آن‌جا که بینامتنیت به معنای درآمیختن ژانرهاست، در رمان فرانکشتاین، راوی داستان توانسته است با استفاده از شخصیت‌های متفاوت و شناخته‌شده در داستان خود تاروپودی از نقل قول‌های مختلف به کار ببرد. به عبارت دیگر همه‌ی اجزای رمان به صورت شبکه‌ای درهم‌تنیده از نسبت‌های ایدئولوژیک، تاریخی و گفتمانی است.

گفت‌وگوی بین‌متنی در رمان «**پَستی**» شامل صداها، نه صداهایی از بیرون بلکه صداهایی از درون دنیای داستان است. فضای این قسمت از داستان با فضای کاملاً متفاوت و آدم‌هایی متفاوت می‌باشد. در این قسمت از فضای رمان، حکایت پیرزن فال‌گیر و زنی سرخورده و تنهاست و با این که به پیرزن و کارش بی‌اعتقاد است، اما

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

آخرین امیدش را در پیرزن فال‌گیر می‌جوید و خواننده را در فضای این داستان قرار می‌دهد. این همانندی نه در فضای داستان، بلکه در واژه‌ها و جمله‌ها و مضمون اثر نیز به چشم می‌خورد.

پیرزن گفت: «درد که شعله می‌کشد دل را مثل یک تکه آهن سرخ می‌کند. آن وقت است که پاره‌های آتش از دهانت، از چشمت، از شهوتت می‌ریزد بیرون و هزار رنگ می‌شود. اول جایی که درد می‌نشیند روی لب آدم است. آن وقت است که خنده‌ها و کامت مثل زهرمار می‌شود. باید دلت را این قدر با شادی بشویی که تلخی‌اش برود».

زن گفت: «تو کی هستی، از کجا یکهو پیدایت شد؟» پیرزن هسته‌ی آلو را گذاشت تو کاسه و یک آلوی دیگر برداشت: «همه آن دردهایی را که تو کشیدی من هم کشیدم، همه آن کوره راه‌هایی را که رفتی من هم یک‌جور دیگرش را رفته‌ام: همه آن ...»

زن نیشخند زد: پیرزن گفته بود: «اگر دیدی کسی این‌قدر شبیه به توست که با خودت قاطی‌اش می‌کنی یا بعضی از نشانه‌های تو را دارد بدان که او خضر است ... شک نکن به این حرف».

پیرزن گفت: «فقط باید به جا بیاوری مرا آن‌وقت خیلی چیزها دستگیرت می‌شود» (کاتب،۱۳۸۱: ۱۰۵- ۱۰۳).

بینامتنیت به‌کاررفته در این متن، در خدمت القای معانی به این داستان و به بیان حالات روحی شخصیت‌های این داستان و مراحلی که پشت‌سر می‌گذارند قرارگرفته است. داستان‌هایی که کاتب در این رمان آورده، داستان‌هایی لایه‌لایه است. لایه به معنی روایتی در روایت دیگر است. برای نمونه در بخش اول، ابتدای داستان راوی می‌آید، در دل داستان راوی، داستان بنکه می‌آید، در دل داستان بنکه، داستان دکتر الکلی می‌آید، در دل داستان الکلی، داستان دکتر مقدونی می‌آید، در دل داستان دکتر مقدونی، داستان دختر و پسری که بیرون از شهر، آن‌ها را گرفته‌اند و به طور فجیعی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

به قتل رسانده‌اند می‌آید. بعد داستان غیرت جان و بعد هم داستان صاحبخانه. بعد هم داستان مردی که از فشاری آب برمی‌دارد می‌آید و همه اینها در دل خودشان داستان‌هایی دارند. این داستان در داستان‌آوردن با درون‌مایه‌های یکسان در کارهای پست‌مدرنیستی فراوان دیده می‌شود (سلیمانی و همکاران،۱۳۸۲: ۵۹ و ٦۰).

۲.۳.۲. جابه‌جایی[1]

جابه‌جایی، تلفیق بدیل‌های گوناگون روایتی در داستانی واحد است. نویسندگان پست-مدرنیست خود را ملزم به رعایت این اصل نمی‌دانند که میان دو شیوه نگارش استعاری و مجازی یکی را انتخاب کنند؛ بلکه با به‌کار بردن تمام ترکیبات ممکن زمینه‌ای خاص در داستان ایجاد می‌کنند. این آثار یک پیرنگ واحد دارند؛ اما در وقایع آن انواع جابه‌جایی‌های تصور نکردنی وجود دارد؛ یعنی برای یک‌رخداد تبعات مختلف درنظر گرفته می‌شود (مستعلی پارسا و اسدیان، ۱۳۸۷: ۱۳۹ و ۱۳۸). در رمان «**پستی**» و «**فرانکشتاین فی بغداد**» نمونه‌ای از این کارکردها و گرایش‌های جابه‌جایی به طرز بارزی قابل دیدن است. کاتب و سعداوی از دو روش برای توصیف گرایش‌های منطقی ذهن انسان استفاده کرده است. در رمان «**پستی**» بیشتر محالات را به نحو موجهی منسجم می‌کند و با این کار تخیل را از بند می‌رهاند کمتر از جابه‌جایی استفاده می‌کند، ولی می‌تواند تأثیر افسرده‌تری برخواننده باقی گذارد:

«شاید همه‌ی آن حوادث جزء حکایت‌های کوپه‌ای بود: قطارها و آدمهایش جوری به‌هم وصل می‌شدند که انگار از اول وصل بودند. یاد گرفته بودم جای آدمها و حوادث را باهم عوض کنم و تو جلد همه‌شان بروم و تو یک‌شب زندگی یک‌نفر را از

1. Permutation

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

اول تا آخر ببینم: با او به دنیا بیایم و با او بمیرم. و بعد با کسی دیگری زنده شوم و کیف کنم از فرارم». (کاتب،١٣٨١: ٧٥)

نویسنده در این رمان کلیه ترکیب‌های امکان‌پذیرِ مجموعه‌ای از متغیرها را ذکر کرده است. اما در رمان «**فرانکشتاین فی بغداد**» شخصیتی به نام «أم سلیم» با خود کلنجار می‌رود تا ٢٠شمع را به تعداد سن پسرش، بعد از دست‌دادنش روشن کند و تا ذوب‌شدن این شمع‌ها از محیط دور نشود و به‌صورت ریاضی‌وار این اندوه خود را سامان بخشد:

«بیست شمع صورتی در کلیسای ارمنی روشن می‌کند به تعداد عمر پسرش که أبوزیدون او را از دستش ربوده بود. او هم‌چنان در محل صلیب می‌ماند تا مشعل همه شمع‌ها ذوب و خاموش گردند. شاید هم تا وقت سردی آتش قلبش در فراق پسرش» (سعداوی،٢٠١٣: ٩٥).

جابه‌جایی به شخصیت داستان این امکان را می‌دهد تا بار اضطراب و اندوه خود را که ناشی از احساس ناخودآگاه به وجود آمده، از طریق جایگزینی، التیامی بر زخم روانیِ خویش بگذارد.

٣. ٣. ٣. تکنیک چندصدایی[1]

چندصدایی، اصطلاحی ابداع‌شده توسط «میخائیل باختین» نظریه‌پرداز روس است برای اشاره به رمان‌هایی که گفتمان‌های مختلف درکنار گفتمان نویسنده می‌توانند در آن‌ها انعکاس پیدا کنند. به اعتقاد «باختین»، رمان ژانری است که ظرفیتی ذاتی برای میدان‌دادن به صداهای متکثر دارد. هر شخصیت در رمان می‌تواند صدای نمایندگی-کننده‌ی یک گفتمان باشد. تنافر صدای شخصیت‌ها و نیز تنافر صدای نویسنده با

1. Polyphony

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

صداهای شخصیت‌ها، با روح دموکراتیکِ رمان سازگار است (پاینده،۱۳۹۲: ۳۳۹). چندصدایی مشخصه ممتاز یک نثر است که به‌موجب آن، صداهای متعدد موضع-گیری‌های متعدد ایدئولوژیکی متنوعی را به‌نمایش می‌گذارند و می‌توانند به‌طور مساوی و فارغ از داوری یا محدودیت‌های نویسنده، در گفت‌وگو درگیر شوند. نویسنده با آزادمنشی تمام در خلال‌کلام شخصیت‌ها و یا دوشادوش آن‌ها قرار می-گیرد و در نتیجه، هیچ دیدگاهی بر دیدگاهی برتر نمی‌یابد (مکاریک،۱۳۸٤: ۱۰۱). در رمان چندصدایی، صداهای نویسنده و شخصیت‌ها در رقابت با هم قرار می‌گیرند. رمان‌های مدرنیستی چندصدایی‌اند. بدین مفهوم که صدایی شخصیت مستقل از نویسنده است. در رمان پسامدرنیستی، چنین گرایش چندصدایی هر چه بیش‌تر تقویت می‌شود و حالتش هم متنوع می‌شود. یکی از تکنیک‌های چند صدایی می‌تواند تغییر مداوم زاویه دید باشد. در این شیوه تغییر زاویه دید می‌تواند با تغییر ضمیر همراه باشد که مثلاً زاویه دید از اول‌شخص به سوم‌شخص و از سوم‌شخص به اول-شخص برمی‌گردد و این تغییر البته با تغییر ضمیر خواهد بود. و گاهی حضور شخصیت‌های متفاوت و متضاد در یک شخص (چند شخصیتی) نیز از ویژگی‌هایی است که در فضای چند صدایی متن، تأثیری به سزا خواهد داشت (نوبخت،۱۳۹۱: ۹۰ و ۸۹). **سعداوی** و **کاتب** هر دو در رمان‌های خود با ایجاد مجموعه زیادی از کلام‌ها، که با صدای افراد مختلف در اثر پخش می‌شود، شخصیت‌ها را از قید توصیف مطلق نقلی خارج می‌کنند. شخصیت راوی‌ها همچون صدایی مستقل جلوه می‌کند که ضمن اینکه مستقل است، اجازه ورود گاه‌گاه دیگر شخصیت‌های حول خودش را هم می‌دهد و حتی بدین شیوه ضمن شکل‌گیری متنی تودرتو یا روایتی درونه‌گیری‌شده، توزیع

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

اطلاع هم توسط شخصیت‌های متفاوت صورت می‌گیرد، که این خود در ایجاد فضایی متکثر از راوی برای روایت و متن بی‌تأثیر نخواهد بود. شخصیت‌های داستان **سعداوی** و **کاتب** در حالتی ذهنی و تکه‌تکه شده، برای خودشان، خودی عینی و ذهنی قائل شده‌اند و بدین سان راوی خود ذهنی و خود عینی شخصیت‌ها را مورد خطاب قرار داده است. آن‌ها گاهی خواننده را تا نیمه‌های داستان با خود به همراه می‌برند و او را در انتظار معرفی صاحبان صدا نگه می‌دارند. نمونه بارز این سردرگمی در هر دو رمان قابل رؤیت است:

«چرا تو این‌جایی؟ باید کنار جسمت باشی.

- غیب شده.
- چطوری غیب شده؟ به ناچار باید یا بدنت یا یه بدن دیگه رو پیدا کنی و گرنه توی دردسر میفتی.
- چه دردسری؟
- نمی‌دانم، فقط دردسری همیشگی.
- تو چرا اینجایی؟

این قبر منه... بدنم این پایین خوابیده». (سعداوی،۲۰۱۳: ٤٦)

«گفت: خطری هستی؟ گفتم: فراری‌ها زود همدیگر را می‌شناسند. بعد نشستیم به حرف زدن. گفتم: این‌جا امن نیست. تا شب بیشتر نمی‌مانم، دارم می‌روم یک جایی که دست هیچ‌کس بهم نمی‌رسد. گفت: برای دو نفر هم جا هست؟ گفتم: بستگی دارد چه آقایی باشد». (کاتب،۱۳۸۱: ۱۵)

در این روایت‌ها ما شاهد شخصیت‌ها از قید آراء نویسنده و پیامد آن، تکثر صداهای در فضای متنی هستیم و در چنین فضایی شخصیت‌ها با جهان‌نگری متفاوت با هم حرف می‌زنند، پاسخ یکدیگر را می‌دهند در این میان صدای راوی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

همسطح و همسویه با نام صداها شنیده می‌شود و راوی به دور از نگاهی یک‌سویه به صداهای موافق و مخالف اجازه ابراز عقیده می‌دهد و گاهی خواننده با دقت در متن، خودش باید صاحب صدا را پیدا کند:

«خب استاد! خودتون شاهد این حادثه بودی؟

- بله. با تعدادی از دوستانم در آن طرف خیابان ایستاده بودم و دیدم که ماشین حمل زباله به سمت هتل درحال حرکت بود.
- دیدید؟ چیزی از خودم که نیاوردم؟ این هم شاهدی دیگر.»(سعداوی،۲۰۱۳: ۳۹)

« فکر می‌کنی به همین راحتی آدم می‌تواند فرار کند. سرّ اکبر این است که ما داریم نقش کسی و چیزی دیگری را بازی می‌کنیم. قدرت آن‌ها بیش از آن چیزی است که ما فکر می‌کنیم» (کاتب،۱۳۸۱: ۸۷)

در این رمان‌های پسامدرن، صداهای مختلف روایت‌های جداگانه‌ای را بیان می-کنند که هرکدام حکم یک‌پاره روایت را دارند. این پاره روایت‌ها در عرض یکدیگر در روایت به‌پیش می‌روند. گاه این صداها در رمان غلبه دارند و گاه در فصلی دیگر صداهای متفاوت، تکثر و گاه حتی تباین این صداها، دنبال‌کردن داستان را با دشواری روبه‌رو ساخته است. در واقع در این رمان‌ها روایتی یکدست و منسجم وجود ندارد که خواننده منفعلانه آن را بخواند، بلکه مجموعه‌ای از چند روایت موازی ارائه شده است و کاتب و سعداوی با بهره‌گیری از صدای شخصیت‌های مختلف و کمرنگ‌کردن صدای مؤلف بر تکثر صداها و روایت‌های متکثر صحّه گذاشته‌اند. بنابراین، در رمان خود با کاهش اقتدار نویسنده و قدرت دادن به شخصیت‌ها از این شگرد پسامدرنیستی استفاده می‌کند و با آوردن این یادداشت‌ها و گفته‌های شخصیت‌ها در رمان، تأکید دیگری بر تکثّر صداها و حاشیه بودن صدای مؤلف در رمان‌های پسامدرن دارد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

۲ .۳ .۴. بی‌نظمی زمانی و مکانی در روایت رویدادها[1]

ادبیات داستانی پسامدرنیستی نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را بر هم می‌زند، بلکه زمان حاضر را نیز به‌طرزی آشفته نشان می‌دهد. این ادبیات با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال‌آورِ زمانِ عادی، انسجام ترتیب‌دارِ روایت را مخدوش می‌کند. در داستان‌های پست‌مدرنیستی، زمان خطی وجود ندارد و تسلسل و توالی زمانی به‌هم می‌ریزد. مکان نیز در این داستان‌ها مشخص نیست و غالباً نمی‌توان دریافت که وقایع درکجا رخ می‌دهد. بارزترین نمونه‌ی عدم‌توالی زمانی‌ومکانی را می‌توان در رمان **سعداوی** و **کاتب** مشاهده کرد که با این شیوه نوعی عدم‌انسجام را در سراسر متن ایجاد می‌کنند. در فصل اول رمان **فرانکشتاین** زمان گذشته، حال و آینده درهم ادغام می‌شوند و این بی‌نظمی را در متن روایت بوجود می‌آورند .حکایت إیلیشوا که حادثه‌ی انفجار را به تصویر می‌کشد نمونه‌ی این زمان پریشی است:

« دو دقیقه بعد از حرکت در ون کیا که إیلیشوای پیر- مادر دانیال- سوار آن بود، انفجار اتفاق افتاد. همه افراد بلافاصله داخل اتوبوس را نگاه کردند، از پشت شلوغی و ازدحام، با چشمانی وحشت‌زده شاهد دود سیاهرنگ وحشتناکی بودند که از پارکینگ ماشین‌ها که نزدیک میدان پرواز در وسط بغداد بود، به آسمان می‌رفت.»، در پاراگراف بعد شاهد زمان آینده در لحظه‌ای کوتاه هستیم:

«همسایه‌های پیرزن إیلیشوا در کوچه ۷ خواهند گفت که او محله بتاویین را ترک کرد. او برای خواندن نماز به کلیسای مارعودیشو نزدیک دانشگاه تکنولوژی رفت. همانطور که او هر روز همین کار را می‌کند؛ به همین دلیل انفجار رخ داده است.» و در سطر بعدی، راوی حکایت إیلیشوا را به‌صورت ماضی بعید برای خواننده ترسیم می‌کند: «إیلیشوا در ماشین کیا نسشته بود؛ غرق در افکارش؛ گویی ناشنوا شده بود و

1 .Temporal and local disorderly in narration of events.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

صدای انفجار ترسناکی که پشت سرش در دویست متری تقریبا حاصل شده بود را نمی‌شنید.» ، سپس در صفحه بعدی، داستان بلافاصله از زمان گذشته به آینده تغییر می‌کند: «چه بسا طعم و مزه تلخ غذا پس از انجام مراسم قداس در کلیسای مارعودیشو از میان خواهد رفت. صدای دختران و نوه‌هایش را تلفنی خواهد شنید و سیاهی و ظلمت کمی از دلش بیرون خواهد رفت و نوری در چشمان تاریکش خواهد دید.» (سعداوی،۲۰۱۳: ۱۱و۱۲)

بنابراین نویسنده در این رمان به‌منظور شکستن ساختار معمول داستان‌پردازی، تسلسل زمان خطی را به‌هم می‌ریزد و راوی با برهم‌زدن و ایجاد پیوندهای دوگانه روایت را پیچیده کرده است. نمونه‌ای از این بی‌نظمی زمانی را می‌توان در رمان **پستی**، مشاهده کرد که در بخشی از این روایت، مهتاب احساس خود را به خسرو براساس سیال‌کردن زمان توضیح می‌دهد. و راوی در طرح داستان خود در گذشته و حال در رفت‌وآمد است و زمان مشخصی را برای خواننده القا نمی‌کند:

«آن دو تا آینده واقع‌نشده ما هستند و ما گذشته واقع‌شده‌ی آن‌ها. چیزی غیر از زمان باعث‌شده که ما به هم نرسیم. گذشته و آینده ما دوروبر ما هستند. فقط باید بتوانیم تشخیصشان بدهیم و بشناسیمشان. اگر یک‌نگاه بیندازی اطرافت همه گذشته-ها و آینده‌هایت را اطرافت می‌بینی که دریک لباس دیگر زندگی می‌کنند. اگر بتوانی بشناسی‌شان و عبرت بگیری میان بُرزدی و اِلّا بازنده‌ای چون فقط تکرارشان کردی. این شناختن، خودش یک‌جور لذت‌بردن است؛ فکر می‌کنی این زمان‌های دستوری برای چی ساخته شدند؟ ساخته شده‌اند چون ما داریم در شرایط مختلف زندگی می-کنیم: ماضی بعید، ماضی استمراری، حال، مضارع، مستقبل و... ما در تمام زمآن‌ها با تمام قیدهایشان زندگی می‌کنیم» (کاتب،۱۳۸۱: ۱۹۹).

جنبه‌ی وجودشناسانه‌ی این مباحث به‌حدی آشکار است که نیازی به‌بحث ندارد. هر ذهن دنیایی است که زمان در آن مفهومی جداگانه دارد و بنابر تکثّر این دنیاها،

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

زمان نیز امری متکثّر و نسبی است، نه مفهومی واحد و یگانه. مکان نیز در داستان **فرانکشتاین**، به‌همین ترتیب به‌صورت سیال و ذهنی بیان می‌شود. راوی در گوشه‌ای از داستان خود به حکایت خانه پیرزن ایلیشوا می‌پردازد و تصویر کلی از خانه پیرزن را به خواننده خود ترسیم می‌کند. بعد از آن گریزی به محل بنگاه املاک فرج الدلال میزند که در آن طرف خیابان أبوانمار صاحب هتل را نگاه می‌کند سپس بلافاصله راوی، حکایت پیرزن را مجدداً بیان می‌کند که در خانه خودش و در اتاق پذیرایی درحال بیرون رانده گربه است (سعداوی،٢٠١٣: ٢٠-٢٢).

٢ .٣ .٥. فقدان قاعده در مضمون[1]

عدم‌انسجام در کلام، متن را بی‌قاعده می‌کند. نویسندگان پسامدرن داستان‌هایشان را طبق منطق «معناباختگی» می‌نویسند. از آنجا که ذهن انسان منظم و منسجم است، این بی‌قاعدگی به شکل تصنعی و با به‌کارگیری شگردها و تمهیداتی اعمال می‌شود؛ مثلاً نویسنده‌ای با تکه‌تکه کردن نوشته خود و کنارهم قراردادن پاره‌های آن و یا چاپ کتاب به شکل کلاسور، دست به بی‌قاعدگی می‌زند. ژان فرانسوا لیوتار[2]، معتقد است که نویسنده پسامدرن، خلق اثرش را برمبنای قوانین از پیش تعیین‌شده قرار نمی‌دهد: «اثر هنری به خودی‌خود در جست‌وجوی قوانین برمی‌آید. به این ترتیب نویسنده و هنرمند بدون قانون کار می‌کند» (بودریار، ١٣٨٦: ٤٩). ما در رمان **کاتب** و **سعداوی** با یک روایت خطی روبه‌رو نیستیم. این داستان ترکیبی از خرده روایت‌هایی است که بدون در نظر گرفتن تقدم و تأخر زمانی و تاریخی درهم تنیده شده است. میان هیچ-یک از آن‌ها از نظر موقعیت جغرافیایی، سیر وقایع و حتی شخصیت‌ها ارتباط منطقی وجود ندارد. علاوه بر خصوصیاتی که در توصیف شکل و قالب متن رمان‌ها بیان

1 . Absence of rule in concept

2 . Jean- Francois Lyotard

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

شد محتوای آن نیز غیرمعمول، نامنسجم و در پیِ آن نامفهوم می‌نماید. شاید بتوان گفت تنها حلقه رابط میان اجزای متعدد «**فرانکشتاین**» شخصیتی است که‌گاه با «رجلاً» و زمانی با «أیها الرجل» در لابلای متن، خودنمایی می‌کند هرچند همین حلقه نیز اندک‌اندک رنگ می‌بازد و در پایان متن، اثری از آن نمی‌ماند:

«یک مرد و یک گونی سفیدرنگ را دید که به هوا پرتاب شدند و دور از محل انفجار افتادند. او درهم شکستن شیشه‌های پنجره دفتر پذیرش را به طرف حیاط هتل، مشاهده کرد.» (سعداوی،۲۰۱۳: ٤٥).

«... هر چند که او در تمام این مدت عینک به چشم نزده بود و او را به گردنش آویزان کرده بود با این حال او می‌داند که این مرد مثل دانیال به نظر نمی‌رسد.» (همان:٦٤)

نمونه‌ای از این شیوه روایت را می‌توان در رمان پستی مشاهده کرد:

«می‌گویند یک پسره چند شب پیشها، لب‌پیچ، سرش را کرده زیر قطار.. اینهایی که می‌روند زیر قطار این‌قدر زود می‌میرند که خودشان هم نمی‌فهمند مردند. فکر می‌کنند زنده‌اند، فقط یه‌خُرده سر درگُم‌اند» (کاتب،۱۳۸۱: ۸).

«دخترک عادتش شده بود حتی وقتی پشت فرمان می‌نشست دست می‌انداخت روی شانه‌اش و با گوشش بازی می‌کرد» (همان:۲۸)

«همان‌طور که از شرّ آن جنازه بی‌سرولیزا که با آن بدن خیسش بالای سرم ایستاده بود و قطره‌های باران پشت شیشه‌ها و... راحت شده بودم می‌توانستم از شرّ او هم خلاص شوم» (کاتب،۱۳۸۱ :۸۱)

غیر از حلقه‌ای که ذکر آن گذشت، نمی‌توان رابطه قانع‌کننده‌ای میان اجزای متن پیدا نمود و نویسندگان پست‌مدرنی مانند **کاتب** و **سعداوی** با اهدافی از پیش‌تعیین-شده و با استفاده از شگردهای گوناگون و غیرمنتظره، وحدت و انسجام اثرشان را در متن رمان دچار اختلال کرده‌اند و با این کار خواننده را سردرگم و قرائت او از

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

متن را با اشکال مواجه ساخته‌اند. از همین‌رو حتی زمانی که حلقه یادشده نیز وارد متن می‌شود، غیرمترقبه به‌نظر می‌رسد. مواردی که درپی می‌آید بخشی از این ناپیوستگی در مضمون بخش‌های مختلف رمان «**فرانکشتاین فی بغداد**» و«**پَستی**» را نشان می‌دهد:

«یک دریچه مربع شکل در بالای ساختمان که رو به آسمان داشت، با یک تکه پارچه سفید پوشیده شده بود که در تابستان آن تکه پارچه از روی آن برداشته می‌شد.» (سعداوی،۲۰۱۳: ۲۰)

«دو کپسول گاز و یک بشکه‌ی پر از نفت، ظرفی پر از پیاز و سیر، بطری‌های خالی شیر و قوطی‌های کنسرو ماهی و سبزیجات در گوشه اتاق دیده می‌شد. اتاقی که شبیه به قبر بود.»(*همان* :۲۱٦)

«چون قابیل صبر نداشت، حوّا زودتر زاییدش: جفت او را داشته خاک می‌کرده می‌بیند سگی همین‌طور زُل زده بهش» (کاتب،۱۳۸۱: ۵۵).

«فکر می‌کردند آن غول بیابانی حریفم می‌شود و آن‌ها از شرّ من دیگر راحتند. نباید دم به ساعت مثل یک پاسبان مواظبم باشند که یک بار بند را آب ندهم، آن‌هم به‌یک الواط بی‌همه چیز یا یک ژیگولوی بلوند» (*همان* :۱۳۲).

در هر دو داستان **فرانکشتاین فی بغداد** و **پَستی**، با شروع متن به‌جای شروع داستان، نویسنده از بیرون به داستان نگاه می‌کند و به‌جای تبعیت از قاعده داستان‌نویسی که همانا روایت‌کردن است، روایت‌کردن را بهانه‌ای برای کشف واقعیت می‌داند و داستان پایبند هیچ قاعده و قانونی نیست و قاعده همیشگی روایت رعایت نشده است. کل روایت در سطر اول بیان می‌شود و سپس در تکه‌های جداگانه بازنویسی می‌شود. تنها خواننده نیست که از غیرواقعی بودن شخصیت‌ها و کلمه‌ها آگاه است؛ بلکه خود آدم‌های داستان هم می‌دانند که آن‌ها شخصیت خیالی هستند که نویسنده از آن‌ها شخصیت واقعی ساخته است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

۶.۳.۲. عدم‌قطعیّت[1]

عموماً عقیده بر این است که تجربه‌ی پسامدرن، از نوعی احساس عمیق عدم‌قطعیت هستی‌شناختی نشأت گرفته است. دیگر نه جهان، وحدت، انسجام و معنایی دارد و نه خود. همه چیز به‌شدت مرکززدایی شده است (سلدن و ویدوسون،۱۳۸٤: ۲۲٤). این عدم‌قطعیّت، هم در پاره روایت و هم در کل اثر دیده می‌شود. یعنی این‌که گاهی راوی خود، عدم‌یقین را از روایت بروز می‌دهد و گاه فضای حاکم بر داستان به‌گونه‌ای است که یقین را به شک تبدیل و شک را به یقین می‌رساند و این شگرد به گونه‌ای است که انگار نویسنده با خواننده به نوعی وارد بازی شده است تا او را مرتباً از سطحی‌به‌سطح دیگر بکشاند. «از نظر بارت، معنای ادبی هرگز نمی‌تواند توسط خواننده به طور کامل تثبیت شود، زیرا سرشت بینامتنی اثر ادبی همواره خوانندگان را به مناسبات متنی تازه‌یی رهنمون خواهد شد. بنابراین مؤلفان را نمی‌توان مسئول معناهای متعددی دانست که خوانندگان می‌توانند در متون ادبی کشف کنند» (آلن، ۱۳۸۰: ۱٤).

فضای روایت این دو رمان‌نویس آکنده از تردید، ابهام و عدم‌قطعیت است. این فضا با کمک افعال منفی و قیدهای شک و تردید و حرف ربط «یا» در رمان ایجاد شده است. در داستان **فرانکشتاین** زندگی همه‌ی شخصیت‌ها به ویژه شخصیت اصلی فاقد هر گونه یقین و اطمینان است و تفاسیر شخصیت‌ها از رویدادها نیز به نحو بسیار چشمگیری با یکدیگر در تناقض است که نمونه‌ای از شخصیت أبوزیدون را می‌توان از زبان راوی به عنوان تناقضی در متن رمان مشاهده کرد:

«دیگران سرگذشت آن مرد را در طی سال‌های طولانی گذشته مرور کردند که چگونه باعث رفتن عده‌ای از جوانان به جبهه جنگ شد. او عضو فعالی در حزب بعث

1. Indeterminacy

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

بوده که با وفاداری، تمام کسانی که از سربازی فرار می‌کردند و کسانیکه از رفتن به پادگان‌های نظامی تأخیر داشتند را تعقیب می‌کرد و شاید هم در حمله و یورش به بعضی از خانه‌ها دست داشت. در دشمن‌تراشی چیزی کم نداشت، ولی هیچ‌کس نمی-دانست که چه کسی دست به این جرم و جنایت زده بود. بدون تردید این نمی‌تواند یک اتفاق گذرا باشد، حتی بعضی‌ها در مجلس عزا، ذکر خیر ابوزیدون می‌کردند که چگونه به دیگران کمک می‌کرد و به نیازمندان می‌رسید. کما اینکه سرگذشت زندگیش بعنوان یک فرد حزبی تندرو و بی‌رحم، در نهایت به سال‌های اولیه جنگ عراق و ایران برمی‌گردد.» (سعداوی، ٢٠١٣: ٩٤)

راوی با استفاده از این شگرد، خواننده را دچار سردگمی قرار می‌دهد. و با فاش-کردن این مطلب هویت کامل أبوزیدون را فاش می‌کند و ابهامی را در ذهن خواننده داستان به وجود می‌آورد.

به نمونه زیر توجه کنید که چگونه سؤالات پی‌درپی راوی، سؤالاتی بی‌جواب هستند که هرگز تا پایان کتاب نیز جوابی قانع‌کننده‌ای برای آن‌ها در رمان **سعداوی** پیدا نمی‌شود و شک و تردید خواننده نسبت به متن بیشتر می‌شود و متن در دریایی از عدم‌قطعیت غوطه می‌خورد:

«چه چیزی باعث می‌شود که پیرزنی همچون او تک و تنها با یک گربه در خانه‌ای بزرگ که هفت اتاق دارد ساکن شود؟ چرا این خانه را با خانه‌ای کوچکتر که با تهویه و نورگیری بیشتر، همراه با مبلغی مکفی برای زندگی مرفه در این روزهایی که از زندگیش مانده، عوض نمی‌کند؟» (سعداوی،٢٠١٣: ١٦و١٧).

راوی با طرح این سؤالات بی‌جواب، عدم‌قطعیت را به‌صورت پرده‌ای از ابهام برای خواننده باقی گذاشته است و به‌شکل نامعلومی برای مخاطب بروز پیدا می‌کند. عدم-قطعیت در رمان **پستی** به وسیله‌ی چند شگرد شناخته‌شده در رمان ایجاد می‌شود. یکی از این شگردها تناقض است، تناقضی که نه به ضد و نقیض گفتن شخصیت‌ها،

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

بلکه به تناقض‌گویی راوی مربوط می‌شود. نمونه‌ی گویایی از این عدم‌قطعیت، حکایت پیرمردی است که در یک باغ درکنار زنی به‌نام اکرم که همراه اوست، زندگی می‌کند و ما درگیر این نکته می‌شویم که راوی این داستان کیست؟

«اکرم دو دل بود پول را بگیرد یا نه. نگاهش به ماه گرفتگی روی‌گلوی مرد بود. نمی‌دانم، شاید جای بریدگی بود» (کاتب،۱۳۸۱: ۱٦۰).

اگرچه برای رهایی از این سردرگمی که در ارتباط با راوی‌های پراکنده پیدا کردیم، به ناچار فرض کنیم راوی روحی سرگردان است که مدام جلد عوض می‌کند، حالتی مثل تناسخ و در قالب‌های گوناگون و زمان‌های متفاوت موقعیت‌های پیش‌آمده را تجربه و روایت می‌کند. اما با این فرض باز به مشکل می‌خوریم که چرا این روح گاهی خودش را در قالب جدیدش روایت می‌کند و گاهی از خودش فاصله می‌گیرد و جسم جدیدش را «من»، «مرد» یا «تو» خطاب می‌کند. «اکرم طوری در را باز کرده بود که پسرک نتواند تو را ببیند» (غریب دوست،۱۳۸۲: ۲۵).

عدم‌قطعیت در رمان پسامدرن صرفاً حاکی از آن است که رویدادهای زمانه‌ی ما پرابهام، بهت‌آور و پذیرنده‌ی تفاسیر گوناگون و حتی متضادند. هر چه در متن رمان پیش می‌رویم کلمه‌ی «شاید» سایه‌ی تحمیلی‌اش را در رمان بیش‌تر به رخ می‌کشد. چیزی که می‌خواهد ما را به‌حضور آن عادت دهد، اتفاقاتی است که هم می‌شود روی داده باشند و هم نه. آدم‌هایی که هم هستند و هم نیستند یا در یکدیگر تکرار می‌شوند؛ و به این ترتیب همه‌ی این شایدها و اگرها خواننده را به هیچ قطعیت و اطمینانی در هیچ چیز نمی‌رسانند. اما نکته این جاست که اگرچه این عدم‌قطعیت‌ها با ایجاد تعلیق جاذبه‌ای برای پیگیری ماجرا در خواننده به‌وجود می‌آورند، اما به دلیل این‌که تا پایان گریبانِ آدم‌های قصه را رها نمی‌کنند، خواننده را هم درگیر سرگردانی‌های خودشان می‌کنند. نمونه‌ای از این‌نگاه ابهام انگیز خسرو به مهتاب را می‌توان در متن زیر مشاهده کرد:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

«خسرو خیره شده بود به مهتاب و به آسمان پشتش و به گنجشگ‌هایی که لابه‌لای شاخه‌های درخت سمت راستش بالا و پایین می‌پریدند: شاید محو خاطره‌ای از گذشته‌های دورشان بود. شاید مدتها عاشق هم بودند و جرأت نکرده بودند این را به هم بگویند، شاید زمانی شاگرد و استاد بودند، شاید مدتی همکار هم بودند و همدیگر را مدتها مخفیانه زیرنظر داشته‌اند، شاید مدتها پیش ازهم طلاق گرفته بودند، شاید مهتاب تنها رابط او با گروه بود و هر چندروز یک‌بار به بهانه‌ی انجام کارهای خانه‌اش یا پانسمان زخمش و یا... به آن جا می‌آمد...» (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۹۸ و ۱۹۷).

۲.۳.۷. تک‌گویی[1]

تک‌گویی گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است؛ به این معنا که فکر با خود گویه‌ی شخصیت داستان نوشته یا اجرا می‌شود، شخصیت داستان بدون دخالت راوی (در مواردی با حضور گه‌گاهی راوی) زندگی درونی، تجربه‌ها، احساسات و عواطف خود را فکر می‌کند. این شیوه در داستان‌نویسی می‌تواند در یک یا چند صحنه از رمان انجام بگیرد، هرچند این‌گونه گفتار عمدتاً از زاویه دید اوّل شخص (راوی) بیان می‌شود ولی در مواردی می‌تواند از زاویه دید سوم شخص (او/ راوی) فرصت بروز بیابد (فلکی، ۱۳۸۲: ٤۳ و٤۲). تکنیک تک‌گویی، رویکرد جدیدی نیست؛ به یک اعتبار می‌توان آغاز آن را در رمان «اولیس» اثر «جویس» دانست. تک‌گویی، در تبلور ذهنیات و درون شخصیت داستانی خلاصه نمی‌شود، بلکه شخصیت پیش از آن که با کلامی سخن بگوید، با فرآیندی روحی روانی سطوح و وجوه مختلف روان خود را باز می‌نمایاند. بنابر اعتقاد «والری لربد»: «خواندن، توهم حضور درون یک ذهن را ایجاد می‌کند» (فهیم کلام،۱۳۸۳: ۳۰).

1. Monologue

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

در رمان‌های **کاتب** و **سعداوی**، روایت داستان از منظر راوی بیان می‌شود و این تک‌گویی‌ها به صورت احساسات و اندیشه‌ها از ذهنیات راوی می‌گذرد و راوی در رابطه مستقیم با خواننده قرار می‌گیرد. نقش مهم و اساسی در این شیوه به عهده‌ی نقل وقول مستقیم است و در این‌گونه داستان راوی حرف‌های خود را به صورت پراکنده بیان کرده است و این نوع تک‌گفتار را می‌توان از تحولات شخصیت‌پردازی در ادبیات مدرن دانست که در واقع تکنیکی برای پیاده‌سازی سیلان ذهن شخصیت است:

«همچنان بدون تأمل به سمت میدان اندلس حرکت می‌کرد. روز عجیبی بود در تلویزیون رستوران شنیده شد که انفجارات بسیاری در طول روز در مناطق کاظمیه و محله منصور و بخش شرقی در شهرک صدر رخ داده است. تلویزیون تصاویر افراد مجروح و زخمی در بیمارستان کندی را نشان داد. سپس تصویری از ماشین‌های آتش‌نشانی را پخش کرد که محل انفجار را می‌شستند. هادی انتظار داشت که خودش را در ستاد جنگی ببیند. به آرامی سیگار می‌کشید مانند مجرمی که به تبعات کار خلافش می‌اندیشید» (سعداوی،۲۰۱۳: ۳۸)

در این نمونه راوی به محیط اطراف خود واکنش نشان می‌دهد و تک‌گویی او داستانی را تعریف می‌کند که در همان موقع در اطراف او می‌گذرد و حوادث گذشته خود را بر زبان حال تداعی و مرور می‌کند. در این تک‌گویی، حکایت هادی العتاگ روایت می‌شود که به دنبال جمع کردن تکه‌های اجساد کسانی است که در انفجار انتحاری کشته شده‌اند. او با وصله کردن تکه‌های بدن مردگان به همدیگر، موجود جدیدی خلق می‌کند و راوی به ترس و هراس مردم وحشت‌زده‌ای می‌پردازد که هر روز شاهد مرگ و نابودی در شهر و منطقه‌ی خود هستند. مردمی که گویی دیگر اشتراکی با هم ندارند و رنج و درد دیگران برایشان بی‌معنا شده است. آن‌ها اسیر دیوانه بازی‌های فردی شده‌اند که تنها هدفش نابودی است. فرانکشتاین عراقی از

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

پاره‌های تن قربانیانی شکل می‌گیرد که به گروه‌های مختلفی تعلق دارند که هریک از آن‌ها دیگری را دشمن خود تلقی می‌کند. بنابراین، این فرانکشتاین فرجامی جز کشتن خود ندارد. به عبارت دیگر، نمودی داستانی از روند کشتن افراد به دست یکدیگر است. این شخصیت بیش از آن‌که راه حل بحران باشد، بازنمایی بصری بحرانی بزرگ‌تر است. تک‌گویی درونی شگردی است که با آن خواننده مستقیماً به ذهن شخصیت راه می‌یابد، بدون آن‌که توصیف یا اظهار نویسنده در این کار دخالت داشته باشد. ادوارد دوژاردن، تک‌گویی درونی را شگردی می‌داند که مبین اندیشه‌هایی که بیش از هر چیز به ناخودآگاه نزدیک است؛ «معینی‌الدینی، ١٣٨٧: ١٠» یعنی بدون اینکه نویسنده توضیحی راجع به ذهنیات و افکار شخصیت داستان بدهد، خواننده با خواندن تک‌گویی‌های درونی شخصیت، از افکار و ذهنیات وی آگاه می‌شود و به آن پی ببرد؛ مثلاً این جملاتی که راوی در متن رمان **کاتب** از زبان ماه‌وش به شکل تک-گویی درونی راجع به احساس خود نسبت به خیانتی که به آن فکر می‌کند ولی مرتکب این خطا نشده را بیان می‌کند و خواننده را مستقیماً به درون ذهن ماه‌وش می‌کشاند؛ خواننده با خواندن این تک‌گویی‌ها و بدون دخالت با توضیح و تفسیری از جانب نویسنده به ذهن ماه‌وش راه یافته و به افکار وی در مورد این احساس پی می‌برد؛ این‌که او دلباخته پسری شده است ولی در عین حال او را خوب نمی‌شناسد و نمی‌داند که در ذهن پسری که شیفته‌اش گشته چه می‌گذرد:

«کلاس دوم راهنمایی بود که عاشق پسر همسایه‌شان شد. همه دوستانش تا کلاس ششم عاشق یکی شده بودند و او نمی‌خواست عاشق کسی نشده باشد: نزدیکتر از او کسی نبود. توی ساختمان ته باغ زندگی می‌کردند. چون متاجر آن‌ها بودند توقع داشت او هم عاشقش می‌شد. همه‌شان یک مدرسه می‌رفتند. صبحها از پشت پنجره می‌دیدشان که با کله‌های از ته‌زده دنبال هم قطار شده بودند سمت مدرسه. ماه‌وش عاشق بزرگترینشان شده بود. یک‌بار پسر بزرگتر را ته‌باغ با

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

دخترداییاش دید: مدتها میشد با هم سروسرّی داشتند. از خندههای ریزِ بیخودشان و نگاههای وحشتزدهشان همهچیز را بدون آنکه بخواهد فهمید: آن روز توی انباری، ساعتها خودش را مخفی کرده بود که ببیند آنها به هم چه میگویند، چه کار میکنند. مثلاً آمده بودند با هم درس بخوانند. میرفتند تهباغ مینشستند با هم حرف میزدند و هی سرک میکشیدند این طرف و آنطرف و بیهیچ دلیلی می-خندیدند» (کاتب،۱۳۸۱: ۱۲۰).

در میان این پرشهای زمانی و خاطراتی که در این رمان تداعی شده است، ارتباط مستحکم وجود دارد اما نویسنده در مورد آنها توضیح نمیدهد بلکه آنها را همان-گونه که در ذهن ظاهر میشود، نشان میدهد و اطلاعات مستقیم و ضمنی ارائه شده در داستان، توجیهکننده آنهاست. این تکگویی در این داستان از زاویه دید واحدی نوشته شده است. خواننده درمییابد که راوی خود مستقیماً در وقایع داستان شرکت داشته است اما اینکه تا چه حد گفتههای او و نظراتی را که ابراز میدارد قابل اعتماد است، هنوز نمیتوان مشخص کرد. باید توجه داشت که داستان در وقایع نوعی گفت-وگوی راوی با خویشتن است؛ راوی از وجدانی ناراحت رنج میبرد و میکوشد با دلیل تراشیدن برای عملی که مرتکب گشته، آن را معقول جلوه دهد. بر این اساس به دیدگاه پاینده استناد میکنیم که معتقد است کل داستان به یک مفهوم حدیث نفس و یا تکگویی درونی راوی است. فرایندهای ذهنی راوی آنچه در ضمیر او میگذرد، بر روی کاغذ آمده است پس تعجبی ندارد که راوی توالی مشخصی را در گفتههای خود حفظ نمیکند، بلکه به طور ناگهانی به گذشتهای زمینه ساز از داستان بازمیگردد (پاینده،۱۳۸۲: ٦١ و٦٠). نویسنده با استفاده از این تکنیک سیال ذهن و تکگویی توانسته است به ذهن خواننده هجوم ببرد و رمانهای **سعداوی** و **کاتب** همانند

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

بسیاری از داستان‌های مدرن دیگر، رویاها و خیال‌پروری‌های شخصیت‌های اصلی رمان را به نمایش گذاشته است و راویان مدرن غالباً بازگوکننده‌ی خواب‌ها و ناخودآگاه‌هایی شخصیت‌هایی هستند، که به نمایش می‌گذارد.

٣. نتیجه‌گیری

پست مدرنیسم برای بسیاری از مردم تداعی‌گر تصویری از گسیختگی، تشتّت، تعیّن-ناپذیری، چندگانگی، تفنّن‌گرایی، فراروایت و شبیه‌سازی است. داستان‌های پست‌مدرنیستی همواره در لایه‌ای از ابهام روایت می‌شوند تا به خواننده اجازه دهند برداشت‌های چندگانه از جهان داستان داشته باشد. عدم وضوحی که در این نوع آثار دیده می‌شود نوعی تأویل‌پذیری مفرط و نسبی‌انگاری را بازتاب می‌دهد. در داستان-های پست‌مدرن اساساً ما با طرحی رو به‌رو نیستیم و گویی نوعی فروپاشی و ویرانگری در طرح داستان روی داده است به طوری که ظاهراً هیچ انسجام و نظم کلاسیک و حتی مدرنی در طرح دیده نمی‌شود. در اینگونه داستان‌ها، شخصیت به مفهوم کلاسیک و مدرنیستی‌اش نداریم و شخصیت‌ها به صورتی کاریکاتورگونه در روایت حضور دارند. با توجه به تعریف‌های ذکرشده در باب پست‌مدرنیسم و روند طی‌شده داستان «فرانکشتاین فی بغداد» اثر احمد سعداوی و ویژگی یکسان این داستان با درون‌مایه رمان «پستی» اثر محمدرضا کاتب، مخاطب با توسل به خوانش تطبیقی به شباهت بسیاری میان این دو اثر دست می‌یابد. در هر دو داستان، نویسندگان با رویکردی پست‌مدرنی به تألیف متن می‌پردازند. بنابراین به جای این که با متن سروکار داشته باشیم با نویسنده‌ای روبرو هستیم که سعی داشته واقعه‌ای را خشونت‌آمیز بیان کند. داستان پستی با الهام از یک حادثه بدنی آغاز می‌شود که بر اثر برخورد قطار از هم پاشیده می‌شود و داستان وی رفته‌رفته به طنز سیاه و تلخ تبدیل شده است و از طرفی داستان *فرانکشتاین فی بغداد* با الهام از پاره‌های تن

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

قربانیانی شکل می‌گیرد که به گروه‌های مختلف تعلق دارند و هر یک از آن‌ها دیگری را دشمن خود تلقی می‌کند. در هیچ یک از داستان‌ها نیت و طرح قبلی برای روایت وجود ندارد و در هر دو، روایت فی‌البداهه صورت می‌گیرد. نویسنده آگاهانه در متن حضور دارد و شخصیت‌ها یارای تغییر سرنوشت از پیش تعیین‌شده خود را ندارند و هیچ‌یک از داستان‌ها روایت خطی ندارند و همان ابتدا کل‌ماجرا گفته می‌شود. هر دو داستان درباره قتل و خشونت نوشته شده‌اند و داستانها پیرامون یک ماجرای سیاسی است که در آن عدم قطعیت وجود دارد و قسمت‌هایی از روایت، قسمت‌های دیگر را نقض می‌کند. داستان خود روال منطقی را طی نمی‌کند و در گوشه‌ای از این روایت‌ها، گفت‌وگوهای بین‌متنی با محوریت عمودی وجود دارد که در این روایت‌ها ارجاع متن‌به‌متنی دیگر دیده می‌شود. گاهی روایت‌نویسان در رمان‌های خود صداهای افراد مختلف را ترسیم می‌کند که سبکی منسجم را به خواننده ارائه نمی-دهند. محمدرضا کاتب و احمد سعداوی، با برهم‌زدن منطق داستان‌های روایی و با درهم ریختن روابط علی و معلولی به تعریف جدیدی از خود و جهان می‌پردازند و آثار آن‌ها بر اساس عناصر قراردادی، یک روایت صرف نیست، بلکه سعی نموده‌اند با توجه به ترفندهای روایی رمان مدرن، خواننده را در خلق اثر مشارکت دهند و به این طریق سهم بسزایی برای تفکر، حدس و گمان خواننده درنظر گرفته‌اند.

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۰): ***بینامتنیت***، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- ابویسانی، حسین (۱۳۹۱): «***پست مدرنیسم در متن ادبی کولاج***»، مجله زبان و ادبیات عربی، شماره ۷، ص۱-۲۷.
- بودیار، لیوتار و همکاران (۱۳۸٦): ***سرگشتگی نشانه‌ها؛ نمونه‌هایی از نقد پسامدرن***، جلد چهارم، ترجمه مانی حقیقی، تهران: مرکز.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

- پارسی‌نژاد، کامران (١٣٨١): «***پست‌مدرنیته، داستان پست‌مدرن و پیامدهای آن***»، ادبیات داستانی، شماره٦٢ ، ص٤٨-٥١.
- پاینده، حسین (١٣٨٣): ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***، ج اول، تهران: روزنگار.
- پاینده، حسین (١٣٩٠): ***داستان کوتاه در ایران؛ داستان‌های پسامدرن***، تهران: نیلوفر.
- پاینده، حسین (١٣٨٢): ***گفتمان نقد***، چاپ اول، تهران: روزنگار.
- پاینده، حسین (١٣٩٢): ***گشودن رمان، رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی***، ج دوم، تهران: مروارید.
- پاینده، حسین (١٣٨٦): «***رمان پسامدرن چیست؟ بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش***»، فصلنامه‌ی ادب پژوهی، شماره ٢، ص ١١-٤٧.
- تروت اندرسون، والتر (١٣٧٩): ***پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم***، ترجمه حسینعلی نوذری، تهران: نشر نقش جهان.
- جنکز، چارلز (١٣٧٦): ***پست‌مدرنیسم چیست؟*** ترجمه فرهاد مرتضایی، گناباد: نشر مرندیز.
- حسن، إیهاب (٢٠٠٧): «**تجاوز مابعد الحداثة**»، مجله الکلمة، العدد ١٠، ص ٢٣-٤٢.
- حسن‌زاده دستجردی، افسانه (١٣٩٣): «***تحلیل رمان اسفار کاتبان بر اساس شاخصه-های نگارش رمان مدرنیستی و پسامدرنیستی***»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ٢، شماره ٣، ص ٥٧-٧٦.
- رشیدیان، عبدالکریم (١٣٩٣): ***فرهنگ پسامدرن***، ج اول، تهران: نشرنی.
- رهادوست، بهار (١٣٨٠): «***ویژگی‌های رمان پست مدرن***»، ماهنامه کارنامه، شماره ٢٦، ص ٣٠-٣٣.
- سبیلا، محمد (٢٠٠٠): ***الحداثه ومابعد الحداثة***، دار البیضاء: دار توبقال للنشر.
- سجودی، فرزان و فائزه رودی (١٣٨٩): «***بررسی تحول روایت: از روایت کلاسیک تا روایت پست‌مدرن***»، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، ش ٤، ص ١٥٥-١٧١.
- سعداوی، احمد (٢٠١٣): ***فرانکشتاین فی بغداد***، لبنان: منشورات الجمل.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸٤)، ***راهنمای نظریه ادب معاصر***، به ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نور.
- سلیمانی، بلقیس و همکاران (۱۳۸۲): «***چرا خلاصه این رمان دشوار است؟ نقد و بررسی کتاب پستی***»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، مهر، شماره ۷۲، ص۵۹ و ٦۰.
- الشمعه، خلدون (۲۰۱٦): «***أفول عصر التنویر وصعود مابعد الحداثة***»، **مجله الجدید، العدد ۱۶۷، ص ۴-۲۹.**
- عطیه جمعه، مصطفی (۲۰۱۲): «***تجلیات مابعد الحداثه فی الروایات العربیه المعاصره***»، مجله النقد التطبیقی و الدراسات النقدیه، العدد ۲۳، ص۱٦-۳۲.
- غریب‌دوست، نوشین (۱۳۸۲): «***جهان شایدها؛ نگاهی به رمان پستی***»، کلک، شماره ۱٤۱، ص۲۵ و ۲٦.
- فلکی، محمود (۱۳۸۲): ***روایت داستان***، تهران: بازتاب نگاه.
- فهیم کلام، محبوبه (۱۳۸۳)*: «**تک‌گویی درونی**»*، مجله کارنامه، شماره ٤۳، ص۳۰ .
- قره‌باغی، علی اصغر (۱۳۸۰): ***تبارشناسی پست‌مدرنیسم***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- کاتب، محمدرضا (۱۳۸۱): ***پَستی***، تهران: نیلوفر.
- گلشیری، سیامک (۱۳۸۵):«***پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران***»، پژوهشنامه فرهنگ و ادب، ص ۲٤۲-۲۷۸.
- مالپاس، سایمون (۱۳۸٦): ***پست‌مدرن***، ترجمه حسین صبوری، تبریز: دانشگاه تبریز.
- مستعلی پارسا، غلامرضا و مریم اسدیان (۱۳۸۷): ***مؤلفه‌های ادبیات داستانی پسامدرن***، متن پژوهی ادبی، شماره ۳۷، ص۱۳۸-۱۵۵.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸٤): ***دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- نوذری، حسینعلی (۱۳۸۰): ***پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم***، ج دوم، تهران: نقش جهان.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

- نوبخت، محسن (۱۳۹۱). «چندصدایی و چندشخصیتی در رمان پسامدرن»، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شماره ۲، ص۹۰-۸۹
- یزدانجو، پیام (١٣٩٤): ***ادبیات پسامدرن***، ج پنجم، تهران: نشر مرکز.
- Marshall, Brenda (1992): ***Teaching the Postmodern Fiction and Theory***, New York: Routledge.
- Mac Hale, Brian (1989): ***Postmodern Fiction,*** London: Routledge.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-02]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]