مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال سوم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۰، پیاپی ۷
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

نگاهی به ویژگی‌های پسامدرنیستی «داستان ناتمام (A+B)» اثر بیژن نجدی

لیلا حجاری* **دکتر پروین قاسمی****
دانشگاه خلیج فارس بوشهر دانشگاه شیراز

چکیده

مقاله‌ی حاضر خوانشی نقادانه از «داستان ناتمام (A+B)» از بیژن نجدی است. این خوانش، ویژگی‌های پسامدرنیستی این داستان را در پرتو نظریه‌های منتقدانی همچون پتریشا وُ، بری لوئیس، جسی متس، ایهاب حسن و دیوید لاج نشان می‌دهد تا بدین‌وسیله، پویایی منحصر به فرد و سبک پیشرو بیژن نجدی، بیش‌تر آشکار شود.

آنچه خوانش پسامدرنیستی اثر مذکور را برمی‌انگیزد مشاهده‌ی مجموعه‌ای از تمهیدات پسامدرنیستی همچون فراداستان، دور باطل، زیاده‌روی، پارانویا، از هم‌گسیختگی و عدم قطعیت است که آن را هم‌سو با آثار برجسته‌ی دهه‌های شصت و هفتاد میلادی ادبیات داستانی پسامدرن غرب، قرار می‌دهد.

خوانش پسامدرنیستی این اثر، علاوه بر ارائه‌ی نمونه‌ای از یک اثر پسامدرنیستی در ادب فارسی برای راه‌گشایی خوانش‌های نقادانه‌ی آثار دیگر نویسندگان معاصر، ادای دینی به بیژن نجدی نیز هست؛ چرا که علی‌رغم تمام پیچیدگی‌های آثار وی، هنوز بررسی و مطالعه‌ای مطلوب و جامع در این زمینه انجام نگرفته است.

* مربی گروه زبان و ادبیات انگلیسی lhajjari@gmail.com (نویسنده‌ی مسؤول)
** دانشیار بخش زبان‌های خارجی و زبانشناسی.Pghasemi@rose.shirazu.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱۱/۱۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۰/۲۲

واژه‌های کلیدی: ۱. پسامدرنیسم ۲. بیژن نجدی ۳. «داستان‌های ناتمام» ۴. فراداستان ۵. عدم قطعیت ۶. دور باطل ۷. پارانویا ۸. از هم‌گسیختگی ۹. زیاده‌روی.

۱. مقدمه

طبق *دایره المعارف پسامدرنیسم* (*Encyclopedia of Postmodernism*)، واژه‌ی «پسامدرن» (Postmodern) که از نظر واجریشه‌شناسی، از ترکیب دیرفهم «پسا» (Post) (بعد) و «مدرن» (Modo) (همین حالا) تشکیل شده، دارای ویژگی‌هایی است که می‌توان ردپای آن را در تاریخ اندیشه‌ی مدرن، دنبال کرد؛ اگرچه این ویژگی‌ها پس از جنگ جهانی دوم شکل کنونی را به خود گرفته است. پسامدرن در حال حاضر به شکل بی‌قاعده، دربردارنده و یا مربوط به سلسله جنبش‌هایی... است که در کشورهای اروپایی در زمینه‌ی هنر، معماری، ادبیات، موسیقی، علوم اجتماعی و علوم انسانی به وجود آمده‌اند. (تِیلُر، ۲۰۰۱: ۳۰۱)

مقاله‌ی حاضر که خوانشی نقادانه از «داستان ناتمام (A+B)» بیژن نجدی از نظرگاه حاصل از این سلسه جنبش‌هاست، ویژگی‌های پسامدرنیستی این داستان را در پرتو نظریه‌های منتقدانی همچون پتریشا وُ (Patricia Waugh)، بری لوئیس(Barry Lewis)، جسی متس (Jesse Matz)، ایهاب حسن(Ihab Hassan) و دیوید لاج(David Lodge) نشان می‌دهد تا بدین وسیله، پویایی منحصر به فرد و سبک پیشرو بیژن نجدی، بیش‌تر آشکار شود.

آن‌چه خوانش پسامدرنیستی این اثر را برمی‌انگیزد، مشاهده‌ی مجموعه‌ای از تمهیدات پسامدرنیستی همچون فراداستان، دورباطل، زیاده‌روی، پارانویا، از هم‌گسیختگی و عدم قطعیت است که آن را با آثار برجسته‌ی دهه‌های شصت و هفتاد میلادی ادبیات داستانی پسامدرن غرب، هم‌سو قرار می‌دهد.

خوانش پسامدرنیستی این اثر علاوه بر ارائه‌ی نمونه‌ای از یک اثر پسامدرنیستی در ادب فارسی برای راه‌گشایی خوانش‌های نقادانه‌ی آثار دیگرنویسندگان معاصر، ادای دینی به بیژن نجدی است؛ چرا که علی‌رغم نگاه ویژه‌ی وی در امر داستان‌نویسی، هنوز بررسی و مطالعه‌ای مطلوب و جامع، در این زمینه انجام نگرفته است.

اما پیش از پرداختن به بررسی «داستان ناتمام (A+B)» بیژن نجدی از این منظر، نگارندگان این مقاله لازم می‌دانند تا شرح مختصری از زندگی و جایگاه نجدی در ادبیات معاصر ایران ارائه نمایند تا شاید بدین‌وسیله علت انتخاب وی برای بررسی در سایه‌ی مکتب ادبی مذکور، روشن گردد.

بیژن نجدی در سال ۱۳۲۰ در خاش، واقع در استان سیستان و بلوچستان، چشم به جهان گشود. وی اصالتاً گیلانی بود و تحصیلات مقدماتی خود را در شهر رشت به پایان رساند. (ویکی‌پدیا) زمانی که تنها چهار سال داشت پدر خود را در یک حادثه‌ی قتل، از دست داد. او تحصیلات دانشگاهی خود را در رشته‌ی ریاضیات به اتمام رساند. به علاوه، نجدی در زمره‌ی اولین نویسندگانی بود که در جنگ ایران و عراق، در خط مقدم جبهه شرکت کرد. (همان)

نجدی نویسندگی را در جوانی، با نوشتن شعر آغاز نمود. تنها کتابی که از وی در دوران حیاتش انتشار یافت، مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* است. این مجموعه جایزه‌ی قلم زرین گردون را به خود اختصاص داد. باید یادآور شد که بیژن نجدی به خاطر همین مجموعه، شهرت یافته است. آثار دیگر وی شامل مجموعه داستان *دوباره از همان خیابان‌ها* (برنده‌ی جایزه‌ی نویسندگان و منتقدان مطبوعات)، مجموعه شعر *خواهران این تابستان* و *مجموعه داستان‌های ناتمام است*. این آثار پس از درگذشت وی، به کوشش همسرش، پروانه محسنی آزاد، به چاپ رسیده است. بیژن نجدی در سن پنجاه و شش سالگی در شهریورماه سال ۱۳۷۶، دیده از جهان فرو بست. (همان)

تاریخ نگارش «داستان ناتمام (A+B)» که اولین داستان *مجموعه داستان‌های ناتمام* است، به اواخر دهه‌ی چهل شمسی، مقارن با دهه‌ی شصت میلادی، برمی‌گردد. پاینده در کتاب *نقد ادبی و دموکراسی* می‌نویسد: «اصطلاح پسامدرنیسم از دهه‌ی هزار و نهصد و شصت، به وفور در بحث‌های نقادانه درباره‌ی ادبیات داستانی به کار رفت.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۶۹) او همچنین می‌افزاید: «حدوداً اواسط دهه‌ی هزار و نهصد و هفتاد، پسامدرنیسم به یک اصطلاح تثبیت شده‌ی ادبی تبدیل گردید و در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی، مدخلی به همین نام ایجاد شد.» (همان، ۷۱) هرچند این تقارن زمانی نجدی را هم ردیف با نویسندگان دوره‌ی پسامدرن غرب قرار می‌دهد و شاید نشان از

آشنایی و تأثیرپذیری وی از آن‌ها باشد (ر.ک. یادداشت‌ها)، از آن‌جا که در ایران، پدیده‌ی پسامدرنیسم در هنگام نگارش این داستان، واژه یا اصطلاحی شناخته شده نبوده، می‌توان از نجدی در جایگاه اولین نویسنده‌ای نام برد که بر پایه‌ی مؤلفه‌های این مکتب جدید ادبی، به آفرینش پرداخته است.

۲. شرح گفتار

همان‌گونه که پیش از این به اختصار اشاره شد، «داستان ناتمام (A+B)» بیژن نجدی دارای ویژگی‌هایی است که آن را از داستان‌های پیشامدرن و مدرن، متمایز می‌سازد. این ویژگی‌ها مجموعه‌ای از مولفه‌های پسامدرنیستی همچون فراداستان، دورباطل، زیاده روی، پارانویا، از هم گسیختگی و عدم قطعیت، هستند که در ذیل، به تفصیل مورد بررسی قرارخواهند گرفت. بنابراین، شرح گفتار را با مولفه‌ی نخست، یعنی ویژگی‌های فراداستانی، آغاز می‌کنیم:

۳. ویژگی‌های فراداستانی

معروف‌ترین تعریف از فراداستان را پتریشا وُ در کتاب خود با عنوان *فراداستان: ادبیات داستانی خودآگاه در نظریه و عمل* ارائه کرده است. وُ می‌نویسد: «فراداستان آن نوعی از داستان‌نویسی است که به نحوی خودآگاهانه و نظام‌مند، وجه خواننده را به تصنعی بودنش جلب می‌کند تا از این طریق، پرسش‌هایی را در خصوص رابطه‌ی داستان و واقعیت مطرح سازد.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۷۴) در ادبیات داستانی پیشامدرن یا همان داستان رئالیستی قرن نوزدهم، واقعیت امری مناقشه‌ناپذیر تلقی می‌شد؛ ذهن یا خودآگاه انسان و واقعیت بیرون از ذهن او ارتباطی گسست‌ناپذیر با یکدیگر داشتند و چنین می‌شد که وی قادر به درک وقایع و پدیده‌های بیرون از ذهن است می‌تواند دنیا را به وسیله‌ی را بودن ذهنی واحد، جست‌وجوگر و خردمند، بشناسد. اما در دوره‌ی پسامدرن، انسان و یا به عبارتی دیگر، ذهن او جایگاه خرد و معرفت واحد نیست و جهان پیرامون، تنها از طریق تصاویر و نشانه‌هایی شناخته می‌شود که خود، خاستگاهی واقعی نداشته، برساخته‌ی تصاویر و مفاهیم برساخته‌ی دیگرند؛ چراکه دوره‌ی پسامدرن به گفته‌ی

بودریار (Baudrillard)، دوره‌ای است که تصویر (Simulacrum) جای خود، پدیده یا شیء را می‌گیرد و رسیدن به مبداء حقیقت، غیرممکن می‌شود:

در جامعه‌ی معاصر، اصل چیزها دیگر مهم نیست، بلکه فقط رونوشت‌ها یا تصاویر آن‌ها (یا به قول بودریار، «تمثال‌های (Simulacra) آن‌ها موجودیت و اهمیت دارند. این تصاویر حکم نوعی صافی (فیلتر) را دارند و به واسطه‌ی این صافی است که ادراک ما از جهان پیرامون شکل می‌گیرد. به بیان دیگر، هرگونه تصوری که ما درباره‌ی جهان هستی داریم، اول از این فیلتر می‌گذرد و بعد به ما می‌رسد. در نتیجه، تصورات ما متعلق به خودمان یا نشأت گرفته از ذهن خودمان، نیستند؛ این تصورات برای ما رقم زده شده‌اند. به این ترتیب، جهان برای ما معنایی ندارد جز این تصاویر که در واقع، حکم ابژه‌هایی بدلی (شبیه‌سازی شده) را دارند.» (همان، ۶۴-۶۵)

هدف از ایجاد تصنع در داستان پسامدرن نیز برای بیان همین حقیقت است؛ این‌که خود واقعیت، پدیده‌ای برساخته و متکثر و تصنعی است و رسیدن به حقیقتی واحد از طریق خودآگاه، تنها تصوری فریبنده است، تصوری است که به زندگی انسان‌های پیشامدرن، معنا و وحدت می‌بخشیده است. اما زندگی انسان پسامدرن از وجود عنصری معنادهنده و وحدت بخش، عاری است؛ از این رو، نویسندگان پسامدرن از شگردهای گوناگونی برای تصنعی نشان دادن آثارشان بهره می‌گیرند. این شگردها عبارتند از:

۳. ۱. فقدان آغاز و پایان در ساختار داستان

پتریشا وُ در مقاله‌ی «مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی» می‌نویسد: «داستان‌ها آغاز و پایان ندارند. آدمی‌برهه‌ای از تجربه را دلبخواهانه برمی‌گزینند تا از آن‌جا به گذشته یا به آینده، بنگرد.» (وُ، ۱۳۸۳: ۱۹۵) شروع «داستان ناتمام (A+B)» توجه خواننده را به نامتعارف بودن ساختار خوب جلب می‌کند. در واقع داستان به معنای واقعی، آغازی ندارد: «. . . که مادرم، با فروتنی و اندوه، به جای انتخاب یک پیراهن سفید و یقه باز و کوتاه، پارچه‌ی خاکستری و پاییزه‌ای را، در طرحی ساده و بلند، دوخته و به یک‌بار پرو قناعت کرده بود. . . .». (نجدی، ۱۳۸۵: ۱۵)

همانگونه که ملاحظه میشود، جملهی اول داستان، تنها چهار نقطه، « . . . . » است. حرف ربط «که»ی ابتدای جملهی دوم، القاکنندهی این حقیقت است که داستان به طور ضمنی، پیش از این آغاز شده است؛ هرچند که ما از چند و چون وقایع بیخبریم. نه تنها این داستان، بلکه غالب داستانهای دیگر نجدی نیز در این مجموعه، کم و بیش از چنین قالبی برخوردارند.

به علاوه، همانطور که عنوان این داستان به روشنی آشکار میسازد، پایان آن نیز «ناتمام» است؛ اما پیش از آنکه به قسمتهای پایانی داستان بپردازیم، اجازه میخواهیم شرح مختصری از وقایع داستان ارائه بدهیم تا روشن شود چرا پایانبندی داستان، عرف معمول داستانهای پیشامدرن و مدرن را دنبال نمیکند. البته تشریح وقایع داستان نیز چندان میسر نیست؛ چرا که هرگز نمیشود سیر درستی از وقایع را دنبال کرد. اما چنین به نظر میرسد که «داستان ناتمام (A+B)» قصهی پسر نوجوانی – حدوداً بیست ساله– است. این داستان جایی شروع میشود که پسر یا همان راوی داستان (که به تازگی پدرش را از دست داده) به همراه مادرش، در پی تدارک رفتن به یک میهمانی هستند. تمام قصه حولِ محورِ رفتن به این میهمانی میچرخد. راوی جزییات زیادی از نحوهی آماده شدن؛ جزییاتی همچون رفتن به حمام و اتو کشیدن لباسها و غیره ارائه میکند و در نهایت، آنها را در مسیر میهمانی میبینیم. روایت این رفتن به میهمانی با توصیفهای شدیداً خیالی از پدیدههای پیرامون آنها که بیشتر با مرگ و زوال اجساد مرتبط است، قطع میشود و ما همواره به مکان و زمانی پیش از خروج از منزل بازمیگردیم. در نهایت، داستان نه با رسیدن به یک میهمانی، بلکه حضور در تشیع جنازهای به آخر میرسد: «زنهایی که از بلندی کوههای اطراف ما پایین آمده بودند، دمر، روی قبر دراز کشیدند و تمام شیر پستانهاشان را روی مستطیلی که جنازه را قورت داده بود، قطره قطره ریختند.» (همان، ۷۷)؛ بعد، به پستانهایشان مشت کوبیدند، آن قدر که هنگامیکه برگشتند، پوستی مثل مرگ، روی سینهی آنها آویزان بود. در راهی که باید به خیمههای آنها ختم میشد، مادرم را دیدم که در جستوجوی من بود. پستانهایی مثل کوهای مهآلود داشت: مادرم،، مادرم،، بی آن که چیزی داشته باشیم که به آن فکر کنیم، زمستان مزارع برنج ما را احاطه کرده بود. (همان)

همان‌گونه که پاراگراف اول داستان نشان می‌دهد، این تشییع جنازه ماه‌ها پیش از این میهمانی اتفاق افتاده است: «ماه‌ها گذشته بود که ما رادیو را روشن نکرده بودیم و حالا، این اولین صبحانه‌ای بود که آن را ضمن شنیدن موسیقی، با اشتهای خوب، می‌خوردیم. مادرم حمام را هم روشن کرده بود. بله... ما از تشیع جنازه به این طرف، حمام نکرده بودیم.» (همان، ۱۵) و این خود دلیل محکمی بر ناتمام بودن «داستان ناتمام (A+B)» است.

۳. ۲. نگارش عمودی و افقی، به طور همزمان

همان‌گونه که پاینده در کتاب *نقد ادبی و دموکراسی* به نقل از پتریشا وُ می‌نویسد: «در داستان‌های پسامدرنیستی، واژه‌آرایی و صفحه‌آرایی داستان، بدعت‌گذارانه است. برای مثال، تصور کنید که نویسنده‌ی فارسی زبان، به جای این‌که افقی بنویسد (آن‌گونه که خط فارسی ایجاب می‌کند)، داستان را عمودی بنویسد. یا اگر می‌خواهد گیجی و تحیّر را القاکند، جملاتش را به صورت دایره‌ای تو در تو بنویسد تا خواننده هم موقع خواندن، مجبور شود سر خود را بگرداند» (پاینده، ۱۳۸۵: ۷۶) اگرچه نجدی در «داستان ناتمام (A+B)» چندان از این تمهید بهره نجسته، نمونه‌ای از آن را به شکلی که در ادامه آمده است، می‌توان دید و خواند:

اگر دهان باز می‌کردم، صدایی جز شمارش اعداد و حروف مجزای

ت

د

ف

ی

ن

از سینه‌ام که پر از قیر مذاب می‌سوخت، شنیده نمی‌شد.... (نجدی، ۱۳۸۵: ۳۳)

همان‌گونه که می‌بینیم، نجدی به جای نوشتن افقی واژه‌ی «تدفین»، آن‌را عمودی نگاشته است تا ساختار معمول روایت داستانی را در هم شکند و نگاه خواننده را حداقل برای لحظه‌ای، از اثر جدا کرده، بدین شکل او را از مجذوب شدن در دنیای خیالی داستان برهاند. این نوع به چالش کشیدن سبک متعارف داستان‌نویسی، بیش از

هر چیز خواننده را بر آن می‌دارد تا به جای همذات پنداری بـا راوی و شخـصیت‌هـای دیگر داستان، درگیرِ بازی‌های کلامی شود و در نتیجه از تصنعی بـودن فـضای داسـتان، آگاهی یابد.

۳. ۳. استفاده‌ی نامتعارف از علائم سجاوندی

عدم استفاده از علایم سجاوندی مانند کاما و یا پرانتز و فاصـله‌گـذاری غیرمرسـوم بـین واژه‌ها (همانند نگارش عمودی و افقی به صورت همزمان)، از دیگر شـگردهایی اسـت که علاوه بر متحیّر کردن خواننده، توجه وی را به تصنعی بودن دنیای رمان (و واسطه‌ی آن، یعنی نثر) جلب می‌کند. «داستان ناتمام (A+B)» مملو از نمونه‌هایی است که نـشان می‌دهد نجدی به شـیوه‌هـای گونـاگون، از ایـن تمهیـد بهـره جـسته اسـت. اسـتفاده‌ی نامتعارف از کاما و پرانتز در نمونه‌های زیر، به خوبی مشهود است: بعد از آواز ایستادیم و زنجیر زدیم،، ساعت‌ها،، بعد، روی یک بیضی راه رفتیم،، راه رفتیم،، راه رفتـیم،، بـی آن که مانع دفن شدن جنازه شویم. (همان، ۷۷)؛ «به مادرم گفتم: «می‌بینیـد؟ همـه مـا را نگاه می‌کنند». مادرم گفت:«کدام همه؟» گفتم: «((((مردم))))».(همان، ۶۸)

نجدی برای نشان دادن فاصله‌گذاری غیرمرسوم بین واژه‌ها، علایم تقطیع شعر را به کار می‌گیرد و شاید به دلیل بُعد دیگر شخصیت نجدی به عنوان شاعر، وی بـیش‌تـرین سهم را از استفاده‌ی غیرمتعارف علایم سجاوندی، به این بخش اختصاص داده است:

//آن‌چه
که من می‌بینم // ... صدای پایین آمدن غذا
و هضم شدن نان // و انفجار بغضی که درازای //
بند ناف را می‌پیمود // محاصره در حجمی‌لیز //
در خونابه‌ای گرم // قبل از سقوط // در طشت و اکسیژن // در تهاجم اخلاق و
روابط // بر تحمل خاکی که اورشلیم را دارد // ... . (همان، ۳۵-۳۶)
آفتاب، مثل آب، از کوه می‌ریخت
و آب، مثل آب//
آب//
و آب//... ////////.. /////// (همان، ۲۰)

و این تنها نمونه‌های کوچکی از ده‌ها نمونه‌ای است که در «داستان نا تمام (A+B)» به چشم می‌خورد.

۳. ۴. عدم نام‌گذاری شخصیت‌ها در داستان

اگر نظری اجمالی به پیش‌روان نسل رمان در قرن‌های هجده و نوزده بیندازیم، اهمیت و حضور بارز نام شخصیت‌ها به خوبی قابل رویت است. حتی نویسندگانی همچون ریچاردسون (Richardson)، فیلدینگ (Fielding)، دانیل دفو (Daniel Defoe)، جین اوستن (Jane Austen) و یا چارلز دیکنز (Charles Dickens) با نام‌گذاری رمان‌های خود به نام قهرمان داستان‌هایشان، اهمیت نام شخصیت‌ها را برجسته‌تر می‌سازند. در رمان قرن بیستم یا همان رمان مدرن، اگرچه قهرمان داستان، دیگر آن جایگاه رفیع دنیای رمان‌های رئالیستی قرون پیش‌تر را ندارد، هنوز می‌توان هویت او را به وسیله‌ی خصلت‌های انسانی و نام و نسبِ نسبت داده شده به وی، تشخیص داد. گتسبیِ فیتزجرالد (Fitzgerald) در پس‌زمینه‌ی نامی برجسته به نام *گتسبی بزرگ* (Great Gatsby)، دل در گرو دیزی (Daisy) قرار داده و تسلیم مرگ می‌شود و جیم در داستان *لرد جیم* (Lord Jim) جوزف کنراد (Joseph Conrad)، از خدشه‌دار شدن نامش می‌ترسد و برای حفظ این نام (لرد جیم و یا به عبارتی، جیم بزرگ) که به سختی و مشقت فراوان به دست آورده است، جانش را به دست مرگ می‌سپارد.

اما آن‌گونه که جسی متس در مقاله‌ی «رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟» درباره‌ی عنصر شخصیت در داستان پسامدرن می‌نویسد: «در رمان پسامدرن با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شویم که موجبات انسانیت در آن‌ها به طرز تمام‌عیارتری نفی شده است. در برخی از رمان‌هایی که با تأثیرپذیری از پسامدرنیسم نوشته شده‌اند، شخصیت‌ها حتی اسم کامل ندارند.» (متس، ۱۳۸۶: ۲۳۰)

در «داستان ناتمام (A+B)» نجدی، هیچ‌یک از شخصیت‌ها صاحب‌نام نیستند. خواننده صرفاً راوی را از طریق واکنش‌ها و احساساتش می‌شناسد. راوی در قسمتی از داستان به شکلی طنزآمیز، این عنصر را مورد استهزا قرار می‌دهد. او در توصیف عموها و دایی‌هایش می‌گوید: یکی از دایی‌ها می‌خزید. چاق‌ترین دایی، قل می‌خورد. دایی

خیلی کوچک به عموی خیلی بزرگ چسبیده بود. عموی متوسط، دایی متوسط را حل می‌داد.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۳۴)

این‌گونه محدود کردن شخصیت‌ها، به گفته‌ی جسی متس، «روشی است برای نشان دادن این حقیقت که هویت انسان‌ها دیگر فاقد هرگونه شالوده‌ای است و به جای این شالوده، اکنون فقط مجموعه‌ای اتفاقی و کاملاً تغیرپذیر از ویژگی‌های فردی وجود دارد.» (متس، ۱۳۸۶: ۲۳۰) اگر نام و نسب در رمان‌های مدرن و به ویژه پیشامدرن، می‌توانست نشان‌دهنده‌ی منش و یا خط فکریِ یک شخصیت باشد، همچنان‌که می‌بینیم، در داستان نجدی، نه اسم و نه نسب، بلکه تنها خصلتی دون و گاه حیوانی، وسیله‌ی معرفی شخصیت‌ها قرارگرفته است. این دگرگونی در هویت انسان که مسخی عاریتی از دنیای رمان‌های مدرن است، برخاسته از نگرشی است که برای انسان، هویتی واحد و مستقل قایل نیست؛ همان‌طور که پیش از این نیز (زیر عنوان ویژگی‌های فراداستانی) تاکید شد، در دوره‌ی پسامدرن، انسان و هویتش برساخته‌ی مفاهیم و تصوراتی است که در جایِ او نشسته، تصاویری مات، متکثر و غیرقابل شناخت از وی ارائه می‌دهد.

۳. ۵. تعدّد روایت در داستان

شاید بتوان بی‌هیچ تردید اذعان داشت که نوع ادبی غالب قرن‌های هجده و نوزده، داستان بلند یا همان رمان بوده که از آن زمان، کم و بیش این برتری را تا به امروز حفظ کرده است. وقتی به مقایسه‌ی این نوع ادبی با سایر انواع، همچون شعر و نمایشنامه می‌پردازیم، در کنار ویژگی‌های دیگری چون پیچیدگی پیرنگ و کنش درونی داستان که آن را از انواع مذکور متمایز می‌سازد، باید به مشخصه‌ی اصلی این قالب ادبی با نگاهی عمیق‌تر بنگریم. این مشخصه، یعنی «روایت»، یکی از عمده‌ترین وجوه تمایز داستان از شعر و نمایشنامه است. البته این بدان معنا نیست که دو نوع ادبی دیگر، صد در صد از روایت عاری هستند. منتقدان، امروزه به بررسی ساختار روایت در این انواع نیز به وفور پرداخته‌اند که صحبت درباره‌ی جزییات آن در این‌جا میسّر نیست. تنها لازم می‌دانیم به این نکته اشاره کنیم که «روایت» به عنوان جزیی از هویت ساختاری رمان‌های پیشین، وسیله‌ای بود که به وسیله‌ی آن، نویسندگان رئالیستی قرن نوزده، واقع‌گرایی خاص رمان را که در دیگر ژانرها کم‌تر دیده می‌شد، به خوانندگان القا می‌کردند؛ چرا که آن‌ها

از تمهید روایت که بیش‌تر ابزار مورد نیاز تاریخ‌نگاران بود، می‌توانستند فضایی ملموس و قابل باور برای خوانندگان خود ایجاد کنند؛ گویی که اتفاقات داستان در حقیقت رخ داده است و آن‌ها شرح حالی مستند از این وقایع را مطالعه می‌کنند. این فضای وهم‌آمیز که خوانندگان را به همذات‌پنداری با شخصیت‌ها و یا قهرمان‌های داستان نیز ترغیب می‌کرد، در رمان‌های مدرن قرن بیستم نبر قابل مشاهده است. اما با پیدایش پسامدرنیسم در جایگاه یک نگرش فلسفی جدید به زندگی، انسان و پدیده‌ها و ایدئولوژی‌های مرتبط با آن‌ها، تمهید روایت همانند سایر تمهیدات داستان‌نویسی، تحت‌تأثیر قرارگرفته و متحول گردیده است. همان‌گونه که لیوتار (Lyotard) در تعریف خود از پسامدرن اذعان می‌دارد، دوره‌ی پسامدرن دوره‌ی «ناباوری به روایت‌های کلان (Grand narrative) است.» (هاروی، ۳۰۵) در این دوره، روایت‌های کوچک و متکثر، جای روایت‌های کلان و یگانه را می‌گیرند و بدین طریق، توهم «واقعیت» یا «حقیقت» در جایگاه مرکزیتی تردیدناپذیر و استوار، به پدیده‌ای نامتمرکز و بی‌مرکز و شکننده تبدیل می‌گردد. پاینده در تأیید این گفته چنین می‌نویسد: «در رمان پسامدرن، صداهای مختلف، روایت‌های جداگانه‌ای را بیان می‌کنند که هرکدام حکم یک پاره روایت را دارد. این پاره روایت‌ها در عرض یکدیگر به پیش می‌روند. . . . تکثر و گاه حتی تباین این صداها، دنبال کردن داستان را با دشواری روبه‌رو می‌سازد. در واقع، در رمان پسامدرن، معمولاً روایتی یک‌دست و منسجم وجود ندارد که خواننده منفعلانه آن را بخواند؛ بلکه مجموعه‌ای از چند روایتِ موازی ارائه می‌شود و این خواننده است که باید بکوشد و راهِ خود را از هزارتوی این روایت‌ها (یا اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، پاره‌روایت‌ها) بیابد.» (پاینده، ۱۳۸۶: ۴۷)

در «داستان ناتمام (A+B)»، راوی، روایت رفتن به میهمانی را به شش شکل مختلف بازگو می‌کند. او با هر روایت، خواننده را از درِ خانه به میانه‌ی راهِ رفتن به میهمانی و از میانه‌ی راه به کنار چرخ خیاطی مادرش که در حال چرخ کردن لبه‌ی پیراهن مخصوص میهمانی است، می‌کشاند و از آن‌جا دوباره به میانه‌ی راهِ رفتن به میهمانی، بازمی‌گرداند. این رفت و بازگشت، همواره یک‌سان نیست و هر بار، اتفاق رفتن به میهمانی به شکل دیگری بازگو می‌شود که خواننده را گیج و سردرگم می‌نماید. نجدی با تکثر بخشیدن به روایت‌های داستان از زبان راوی، خواننده را نه با یک

حقیقت واحد، بلکه با مجموعه‌ای از «حقایق» (اگر چنین چیزی اصلاً وجود داشته باشد)، مواجه می‌سازد. به علاوه، خودِ عنوان «داستان ناتمام (A+B)» نیز از آن‌جا که به ناتمام بودن داستان اشاره می‌کند، می‌تواند به نوعی متضمن این نکته باشد که عمل روایت پایان‌نیافته و حتی می‌شود تا ابد آن را ادامه داد. از این رو، راوی با تعدد بخشیدن به روایت‌ها بر این نکته صحّه می‌گذارد که آن‌چه دارای اهمیت است، خود عمل روایت است و نه اتفاق روایت شده. این نوع پرداختن به خود داستان به جای انتقال حقیقتی جهان شمول به خواننده از طریق وقایع داستان، دلیلی دیگر برای اثبات ماهیت فراداستانی رمان و داستان پسامدرنیستی است.

۴. دورباطل

از دیرباز باور بر این بوده است که آثار ادبی تقلیدی از واقعیت هستند؛ از این رو. لذا نویسندگان تلاش می‌کردند تا مرز بین دنیای واقعی و خیال، همواره حفظ گردد؛ چرا که معتقد بودند «هر شکلی از ادبیات و از آن جمله رمان، باید با جهان واقع فاصله‌ای داشته باشد؛ زیرا رمان عین واقعیت نیست، بلکه بازآفرینی واقعیت یا محاکات است.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۶۶) حال آن‌که رمان‌های پسامدرنیستی با هدف به سخره گرفتن مرز بین امر واقعی و تخیل، چنان این دو دنیا را به هم می‌پیوندند که گاهی تمایز این دو دنیا برای خواننده امری ناممکن تلقی می‌شود. بدین منظور، نویسندگان پسامدرن، برای تحقق این امر از شگردهای مختلف بهره می‌جویند. دیوید لاج و بری لوئیس از جمله نظریه‌پردازانی بودند که هر دو، این ویژگی را یکی از ویژگی‌های پسامدرنیستی، برشمردند. دیوید لاج در مقاله‌ی «رمان پسامدرنیستی»، اصطلاح «اتصال کوتاه (Short circuit)» را در توصیف رمان‌های پسامدرنیستی به کار می‌برد. او معتقد است، «متن ادبی همواره استعاری است؛ بدین مفهوم که وقتی چنین متنی را تفسیر می‌نماییم، در واقع آن را در حکم استعاره‌ای تمام‌عیار به عالم هستی، اعمال می‌کنیم. پیش‌فرض این فرایند، تفسیر این است که بین متن ادبی و جهان واقع- به عبارت دیگر، بین هنر و واقعیت زندگی- فاصله‌ای وجود دارد. خصوصیت نوشته‌های پسامدرنیستی، تلاش به منظور ایجاد اتصال کوتاه در این فاصله است تا خواننده بهت‌زده شود و نتواند چنین نوشته‌هایی را به سهولت در مقوله‌های رایج متون ادبی، ادغام کند.» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۷)

بری لوئیس نیز در مقاله‌ی «پسامدرنیسم و ادبیات»، ضمن کاربرد اصطلاح «اتصال کوتاهِ» دیوید لاج، در توصیف رمان‌های پسامدرنیستی از اصطلاح دیگری به نام «دور باطل» استفاده می‌کند. وی می‌نویسد، «دور باطل وقتی در ادبیات پسامدرنیستی حادث می‌شود که متن و دنیا هردو نفوذپذیر می‌شوند تا حدی که تمایز آن‌ها از یکدیگر ناممکن می‌گردد. هنگامی که این دو حالت [«اتصال کوتاه» (ورود نویسنده به داستان) و «پیوند دوگانه» (حضور شخصیت‌های واقعی تاریخی در داستان)»] رخ می‌دهند، امر واقعی و امر استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۴) برای ایجاد اتصال کوتاه، نویسندگان پسامدرن از شگردهای گوناگونی استفاده می‌کنند. این شگردها که نجدی نیز در «داستان ناتمام (A+B)» از آن‌ها بهره برده است، عبارتند از:

۴. ۱. حضور نویسنده در داستان

اگر نگاهی اجمالی به نقش نویسنده در رمان‌های مدرنیستی بیفکنیم، در می‌یابیم که نویسندگان همواره در صدد بودند تا پس از آفرینش، حضورشان در اثر به هیچ‌وجه محسوس نباشد؛ زیرا همان‌گونه که پاینده به نقل از جیمز جویس (James Joyce) می‌گوید، «خالق اثر ادبی مانند خدایی است که پس از آفریدن دنیای تخیلیش، کنار می‌ایستد و ناخن‌هایش را می‌گیرد یا به عبارت دیگر، می‌گذارد تا شخصیت‌ها مطابق قوانین حاکم بر اثر، سرنوشت خودشان را رقم بزنند.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۹) لیکن در رمان‌های پسامدرنیستی، نویسندگان با هرچه بیش‌تر محسوس کردن حضورشان در متن (در جایگاه یکی از شخصیت‌ها) همواره در تلاشند تا مرز بین تخیل و واقعیت، از میان برود.

در «داستان ناتمام (A+B)» نویسنده نه در جایگاه یک شخصیت، بلکه با مخاطب قراردادن مکرر خواننده به وسیله‌ی راوی، حضور خود را در داستان، تأیید می‌کند:

«... بگذارید کمی فکر کنم .. یک بوی له و نیم مرده .. در حلق مادرم گیرمی‌کرد و نفسش را مثل نخ کاموا، گره می‌زد.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۳۸)؛ «اگر آن چراغ را خاموش نکنید، من نمی‌توانم حرف بزنم. بله .. داشتم می‌گفتم که .. بله محض رضای خدا، بگذارید، کمی‌بخوابم .. حرف می‌زنم حرف می‌زنم .. فقط به دنده‌ام مشت نزنید. البته من، آن ماجرا را مثل شما، باور نمی‌کنم و من تنها آن‌چه را باور دارم که مادرم به من

گفته است... .» (همان، ۴۱-۴۲)؛ «دیگر چرا باید به شما دروغ بگویم،، من خواب بودم، که صدای گریه‌ای بیدارم کرد،، ساعت‌ها از برداشتن جنازه گذشته بود.» (همان، ۷۶)

همان‌گونه که می‌بینیم، نویسنده به مراتب خواننده را مخاطب قرار می‌دهد و بدین‌وسیله او را از دنیای وهم‌آمیز داستان به بیرون از آن می‌کشاند.

۴. ۲. آشکار کردن تمهید

دیوید لاج معتقد است که نویسندگان پسامدرن برای ایجاد «اتصال کوتاه» از شگرد آشکار کردن تمهید استفاده می‌کنند. (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۶۷) نویسندگان رئالیستی پیشامدرن و مدرن، با اعتقاد به این باور که «هنر راستین، تمهیدات هنری خود را پنهان می‌کند (Ars est celare artem)»، همواره در تلاش بودند تا تمهیدات هنری خود را از خواننده پنهان کنند؛ چراکه «با اعتقاد به اصل واقعیت مانندی (Verisimilitude) و نیز به پیروی از آرای ارسطو (Aristotle) درباره‌ی محاکات (Mimesis) در کتاب *شعرشناسی*، می‌کوشیدند تا تصویری حتی‌المقدور مطابق واقع از روابط اجتماعی در رمان‌هایشان ارائه دهند.» (همان، ۲۵۴) حال آن‌که رمان پسامدرن اعتقادی به اصل واقعیت مانندی نداشته، همواره در صدد بوده تا با آشکارکردن تمهیدات هنری خود، تصنعی بودن دنیای داستان را به خوانندگان القا نماید. در «داستان ناتمام (A+B)»، نویسنده از زبان راوی، دایماً به خواننده یادآور می‌شود که حرف‌هایش واقعی نیست و او فقط خیال‌بافی می‌کند: «صلواه ظهر در سایه‌ی یک جنگل سفره می‌اندازد و با قاشق خیال بافی سیر می‌شوم.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۶۰) «دست‌هایم را از جیب شلوارم درآوردم و با دو سه جست، خودم را به مادرم رساندم. وقتی که مرا کنار خود دید، چمدان کوچکی را از زیر چادرش در آورد و به طرف من دراز کرد. ... چیزی در آن قل می‌خورد و یا شاید چیزهایی .. ابداً نمی‌توانستم نوع آن را حدس بزنم. آن همه نگاه‌های تند و تیز، مجال نمی‌داد که به خیال‌بافی‌هایم جهت و شکل بدهم.» (همان، ۶۸)؛ «خیال‌بافی‌های مادرم و من، مثل گیاه، قدکشیده و در سایه‌اش روز به روز تکیده‌تر می‌شویم.» (همان، ۷۶)

اگرچه نویسندگان مدرن نیز از چنین تکنیکی که برشت (Brecht) آن را «بیگانه‌سازی (Alienation effect)» می‌نامد؛ بهره برده‌اند و با استفاده از آن سعی

نموده‌اند تا خواننده را از دنیای خیالی اثر دور نگه دارند، این تکنیک به شیوه‌ای پیچیده‌تر در رمان پسامدرن ظهور کرده است؛ بدین معنا که ایجاد تصنع همواره با حس سرگشتگی همراه بوده است. خواننده، دیگر بدان راحتی که برای آثار مدرن رواج داشته، قادر نیست دو دنیای خیالی و واقعی را از یکدیگر تشخیص و تمییز دهد؛ از این رو، مدام در حس تعلیق و سردرگمی گرفتار است. همان‌طور که در مثال‌ها مشهود است، نجدی نیز با تأکید بر واقعی نبودن حرف‌های راوی، می‌کوشد تا فاصله‌ی دنیای واقعی و خیال را از میان بردارد.

۴. ۳. توصیف وقایع غیرمعقول خیالی

از تفاوت‌های دیگر رمان پیشامدرن، مدرن و پسامدرن، توصیف وقایع خیالی است. رمان‌های پیشین بیش‌تر از تصاویری بهره می‌بردند که در دنیای واقعی یافت می‌شد. در واقع، آن‌ها سعی می‌کردند تا دنیا را آن‌گونه که مشاهده می‌شود، به تصویر بکشند و انعکاس دهند؛ اما رمان پسامدرن با پرداختن به تصاویری خیالی و نامتعارف به شکلی غیرمستقیم، خواننده را از دنیای داستان جدا نموده، همان تاثیر بیگانه‌سازی را که پیش‌تر بدان اشاره شد، ایجاد می‌کنند. بدین صورت، نجدی نیز به خلق تصاویر خیالی می‌پردازد. اما این تصاویر آن‌چنان عجیب و غیر معقول هستند که خواننده علی‌رغم تلاش برای یگانگی با اثر، از وارد شدن به دنیای داستان، بازمی‌ماند. مثلاً راوی در جایی از داستان می‌گوید: «در رستوران، غذای مرا در کاسه‌ی سر یک بومی ریخته بودند و بعد که همه‌ی آن غذا را بلعیدم جلوی چشم دیگران، توی همان کاسه‌ی سر عق زدم» (نجدی، ۱۳۸۵: ۲۳) و یا دو نمونه‌ی مبهوت‌کننده‌ی دیگر که راوی در روایت‌های رفتن به میهمانی تعریف می‌کند: «وقتی که به معبر تنگ راه رسیدیم، زن‌ها و مردها، قاطی هم شدند. جنجال و سر و صدا به اوج خود رسید... . برای عبور از معبر، یک نفر به مچ پاهای دیگری چسبیده بود. گردن زنی، بین استخوان زانوان یکی از عموهایم شکسته بود و از چشم‌هایش، وحشت و ناباوری، روی اشکی که در همان خنده‌های طولانی ریخته بود، سایه انداخته بود. دو نفر، برای عبور از لای پاهای من، با هم نزاع می‌کردند. زنی با یک دست از پایین تنه‌ی دایی بزرگ آویزان بود.» (همان، ۳۵)؛ «دو سه تا گوش خون‌آلود، پیدا کردم به نظر زنانه می‌رسید // آن‌طرف‌تر، یک پستان افتاده بود، که نوک

تریاکی رنگش کنده شده بود // چیزی مثل جلبک‌های سحرآمیزی که از پوسته‌ی لرزان آن‌ها رادیواکتیویته روی زخم‌های باز و خاک آلود، پخش می‌شد، بدن مثله شده‌ای مردها و زن‌ها را می‌پیمود // ... دماغ‌ها را لگد کردم // چشم‌ها را لگد کردم // دنده‌ها را لگد کردم // بیضه‌ها را لگد کردم// و به جایی رسیدم، که مادرم، کنار توده‌ای از قرص‌های اوژینون ... // مادرم // مادرم // مادرم ... . (همان، ۳۶)

تمام این نمونه‌ها و نمونه‌هایی مانند این که در «داستان ناتمام (A+B)» به وفور یافت می‌شود، همه دال بر زیاده‌روی در تخییل و در نتیجه، ایجاد بیگانه‌سازی و تصنع در اثر هستند.

۵. زیاده‌روی

دیوید لاج «زیاده‌روی» را یکی از شگردهای به کار گرفته شده از سوی داستان‌نویسان پسامدرن می‌داند. او معتقد است که «نویسندگان پسامدرن تعمّداً با به کارگیری تمهیداتی چون زیاده روی در کاربرد تشبیه و تمسخر و مضحک جلوه دادن آن‌ها، خود را از انقیاد استعاره و مجاز رها کرده‌اند.» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۷۸) بنابراین زبان در آثار پسامدرن، کارکردی کاملاً نامتعارف دارد. پیش‌تر، نویسندگان استعاره‌ها و تشبیه‌ها را برای از بین بردن ابهام در زبان به کار می‌بردند. حال آن‌که نویسندگان پسامدرن، تشبیهاتی را به کار می‌گیرند که یا با نشان دادن شباهت بین مشبه و مشبهٌ به، درک خواننده را دشوار می‌سازند و یا اساساً امر قیاس و مانندکردن را به سخره می‌گیرند. نمونه‌هایی از این تشبیهات که شکل متعارف و سنتی این تمهید را مورد تمسخر قرارداده‌اند، در «داستان ناتمام (A+B)» از این قبیلند: «اصلاً گاهی سکوت بین ما آن قدر دامنه‌دار و طولانی می‌شد که صبح‌ها کلمات فراوانی را می‌دیدیم که روی مسواک ما، جمع شده است.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۳۸)، یا «مثل مرغ روی تخم‌های تنهاییم نشسته بودم و تمام سی و هفت درجه حرارتم، از سوراخ سنبه‌هایم بیرون می‌رفت که ناگهان، قیل و قال مردم را شنیدم» (همان، ۴۲) و یا «کاش سرم مثل دامن مادرم زیپ داشت و من می‌توانستم آن را باز کنم، می‌توانستم همه‌ی آن را توی یک پاکت خالی کرده و پست کنم هر نشانی‌ای» (همان، ۶۲)

گاهی نیز نجدی در «داستان ناتمام (A+B)» درک این تشبیهات را برای خواننده مشکل می‌سازد. مانند «مادرم مثل آواز هندی‌ها نازک شده است.... مادرم دیگر به هیچ زنی شباهت ندارد. او مثل کسر $\frac{۱}{۸}$ از شیب کوه بالا می‌رود» (همان، ۵۹- ۶۰)، که در نتیجه، خواننده در درک قیاس کسر $\frac{۱}{۸}$ با بالا رفتن مادر راوی از کوه، ناکام می‌ماند یا دست کم دچار مشکل می‌شود. تمام این نمونه‌ها نشانه‌ی زیاده‌روی در کاربرد اصل شباهت است.

۶. پارانویا

شخصیت‌های اصلی رمان پسامدرن، غالباً دچار نوعی پارانویا هستند. آنان اغلب «روان‌رنجور و دچار این توّهمند که دیگران برای آزار رساندن به آنان توطئه می‌کنند.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۹) شخصیت پارانویایی راوی داستان از ابتدا برای خواننده به تدریج نمایان می‌شود. او حتی نسبت به عموهای خود در این شک و تردید است مبادا حال که پدر مرده، به مادرش نظر داشته باشند: «حتی من با این سن نزدیک بیست و ریش نتراشیده، نمی‌توانستم مادرم را پیر، یا مثلاً یائسه، نشان دهم و این حتماً از چشم هیچ‌کدام از عموها پنهان نمانده بود؛ زیرا هنگام خداحافظی، مدام تکرار می‌کردند... منتظرتان هستیم .. یادتان نرود.. آن لبخندتان را هم بیاورید...» (نجدی، ۱۳۸۵: ۱۵)

تکرار واژه‌ی «نجیبانه» در توصیف اعضای مادر از سوی راوی نیز به نوعی از شخصیت پارانویی او نشأت می‌گیرد. آن‌گونه که از مثال‌های زیر برمی‌آید، پوست سفید و برّاق و تقریباً صاف، چشمان نجیب و سرد او، هنوز می‌توانست وی را بیوه‌ای محترم و خواستنی نشان دهد. (همان، ۱۵)؛ «موهایش را بدون ایستادن رو به روی آئینه به شکل نجیبانه‌ای روی پیشانی و شانه‌هایش ریخت.» (همان، ۲۶)

او با این اطمینان که مادرش چشمانی نجیب یا حالت موهای نجیبانه دارد، خود را از هراس این‌که کسی به مادرش یا برعکس، مادرش به کسی نظر داشته باشد، می‌رهاند. هر بار که «عموها و دایی‌ها و خانواده‌ی شلوغ و پراکنده‌شان» به خانه‌ی آنان یا به سمت راوی و مادرش نزدیک می‌شوند؛ ترس و وحشتی سراسر وجود راوی را در برمی‌گیرد. وی خود اذعان دارد که «قهقهه‌ها و کلماتی که از دهان عموها و دایی‌ها خارج می‌شود، حجم شومی دارند و او و مادرش را نجس می‌کنند.» (همان، ۳۵)

«عموها و دایی‌ها و خانواده‌ی شلوغ و پراکنده‌شان» که به کرّات در داستان از زبان راوی می‌شنویم، نماد مردمی هستند که راوی از آنان گریزان است. تبلور این جدایی و مردم‌گریزی را در بخشی از روایت داستان می‌توان دید: «به رختخواب فرارمی‌کنم. پاهایم را بغل می‌کنم، حتی جذام را ترجیح می‌دهم. من جذام را به نگاهی بر خیابان ترجیح می‌دهم.» (همان، ۹۴) شاید به همین علّت است که راوی همیشه به بالکن پناه می‌برد: «... به تماشای حرکت غریبه‌ای که در خیابان جریان داشت و ابعادی که جرأت دست زدن و لمس آن‌ها را نداشتم، روی یکی از صندلی‌های بالکن نشستم» (همان، ۳۶)؛ چراکه خود اذعان می‌دارد: «من خیابان را فقط از آن بالا، می‌دیدم؛ از بالکن.» (همان، ۴۲) همان‌گونه که قبلاً ذکر شد، این نوع وحشت بی‌حد و حصر راوی را باید تنها در شخصیت پارانویایی او جست‌وجو کرد.

۷. از هم‌گسیختگی

از هم‌گسیختگی، عدم انسجام یا تداعی نامنسجم اندیشه‌ها و نام‌هایی از این قبیل، یکی دیگر از ویژگی‌هایی است که منتقدانی چون دیویدلاج، بری لوئیس و ایهاب حسن، آن را جزو ویژگی‌های یک اثر پسامدرنیستی می‌دانند. به قول دیوید لاج، «پسامدرنیسم اساساً به انسجام بدگمان است.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۶۴) نویسندگان پسامدرن با «به هم ریختن نظم رویدادها» و نیز «از هم پاشیدن تطابق زمانی و مکانی» آن‌ها، ساختاری نامنسجم به آثارشان می‌دهند تا بدین‌وسیله به شکلی دیگر، تصنع را در اثر ایجاد کرده، از قطعیت و واقعی بودن اتفاقات داستان بکاهند و در نتیجه، همان تاثیر بیگانه‌سازی را که پیش از این بیان گردید، در خواننده ایجاد نمایند. در همین زمینه، لیندا هاچن (Linda Hutcheon) در کتاب *نظریه‌ای ادبی درباره‌ی پسامدرنیسم: تاریخ، نظریه، ادبیات داستانی*، این‌گونه می‌نویسد: «ادبیات داستانی پسامدرنیستی نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را بر هم می‌زند، بلکه زمان حاضر را نیز به طرزی آشفته نشان می‌دهد. این ادبیات با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال‌آور زمان عادی، انسجام ترتیب‌دار روایت را مخدوش می‌کند.» (هاچن، ۱۳۸۳: ۸۶-۸۷) «داستان ناتمام (A+B)» ظاهراً از سه فصل تشکیل شده است؛ امّا هیچ‌کدام از این فصل‌ها الزاماً توالی یکدیگر نیستند. به ویژه فصل دوم با عنوان «چه کسی نت‌های گرسنگی را می‌نویسد؟

این آواز دیرپا و زمزمه‌ی کهنه تاریخ» خود می‌تواند داستانی جدا در نظر گرفته شود. از طرفی از آن‌جا که این داستان آغاز و پایانی به معنای متعارف کلمه ندارد؛ خواننده مختار است تا هر فصلی را که بخواهد به عنوان فصل اول یا فصل پایان برگزیند. نویسنده‌ی پسامدرن در واقع تلاش می‌کند تا با ارائه‌ی یک روایت غیرمنسجم و دنبال‌نکردنی، خواننده را در رسیدن به معنا، ناکام بگذارد. نجدی نه تنها در توالی فصل‌های داستان، بلکه در متن داستان نیز این عدم انسجام را رعایت می‌کند؛ به نحوی که به نظر می‌رسد او داستانش را بر اساس «قانون نامربوط‌نویسی» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۸) تألیف کرده است. تصویری که راوی به خواننده ارائه می‌دهد، مصداق آش شله قلمکاری است که همه‌چیز در آن یافت می‌شود: «شنیده بودم، که گوسفندان قربانی را خدا می‌فرستد این بود که هنگام بازی، و یا ظهر، که تکّه‌های گوشت را داغ داغ و گاز نزده، می‌بلعیدم، خدایی را حس می‌کردم که می‌تواند، گوسفندی را از آن بالا، به حیاط خانه‌ی آدم بیاندازد، بی آن‌که گردن گوسفند بشکند و یا حتی، زانوانش خراش بردارد. مخصوصاً که، نمی‌توانستم افتادنم را از پله‌ی سوم هشتی، فراموش کنم. زانوی چپم خم شده بود. و خون گرم و تازه، از پارگی پیژامه‌ام زده بود بیرون. مدت‌ها، در متن و حاشیه‌ی بازی‌ها و شیطنت‌ها، تصویر یک سقوط و منحنی‌های چندین زخم را در ذهنم رسم می‌کردم، که به زودی پاک می‌شد. و من دوباره، آن را می‌کشیدم و باز، پاک می‌شد. و من دوباره آن را ... تا این‌که آن همه شلیک ... آن همه زخم .... آن همه خون را دیدم که در زاویه‌ی یک کوچه‌ی بن بست گوشت تن مردی را مثل نخ قرقره، از روی استخوان‌هایش، باز می‌کرد. مردی که دست‌هایش پیچ می‌خورد. صورتش بسته بود. چشم‌هایش مثل گل، قرمز می‌شد، باز می‌شد، بعد می‌ریخت .. مردی که دور نعشش جمع شده بودند، با صدای (الله اکبر) برگشتند. کاروان حاج صادق فقیه بود، که زوّار را به زیارت می‌برد، کلّه‌ای صد و بیست تومن.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۴۱)

نجدی نه تنها در مفهوم، بلکه در ساختار هم این شگرد را پیاده می‌کند. او در بخش‌های زیادی از داستان، واژه‌ها را تکه تکه می‌کند تا با از هم‌گسیختن فرم نگارش، بر این عدم انسجام، صحّه‌ی بیش‌تری بگذارد: «... اندوه روی خطوط خاکستری تخدیر/ انعکاس سقوط تخته‌سنگ‌ها / دره‌های مه‌آلود/ .../ و اطاقم کنار نبودن شما، آقایان و خانم‌ها می‌میرد / در کمرگاه این فصل، بادهایی که شهرنشین شده‌اند / وخونی که از

ستاره‌ها می‌چکد/ .../ البته من گندم را دیده‌ام که زرد بود/ طلا را دیده‌ام که زرد بود/ ... هنوز گذشته‌ی مذاب من با من می‌آید/ و عبور/ بهت از شفافیت آیینه/ عبور موسیقی از تن آنتن/ ... سرتاسر روزم.» (همان، ۵۷-۵۸)

ایهاب حسن معتقد است که «نویسنده‌ی پسامدرن تنها تکّه تکّه می‌کند؛ تکّه‌های از هم گسیخته، همه‌ی آن چیزی است که ظاهراً او به آن اعتماد دارد.» (حسن، ۱۹۹۲: ۱۹۶) در پاسخ به‌این سؤال که انگیزه‌ی نویسندگان پسامدرن از ارائه‌ی قطعاتی چنین از هم‌گسیخته، چیست؟ باید گفت که دنیای معاصر امروز خود فاقد وحدت و انسجام است و بنابراین «بهترین شکل پرداختن به این دنیای متشتت، نوشتن رمانی است که خود از قطعات چند پاره و ظاهراً نامرتبط تشکیل شده باشد.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۳)

۸. عدم قطعیت

یکی دیگر از ویژگی‌های پسامدرنیستی که بسیاری از نظریه پردازان به آن معتقدند، «عدم قطعیت» یا به قول ایهاب حسن «عدم قطعیت‌ها» (حسن، ۱۹۹۲: ۱۹۶) است. ایهاب حسن بر این باور است که «عدم قطعیت، از ازهم‌گسیختگی و عدم انسجام ناشی می‌شود. این عدم قطعیت‌ها، همه‌ی اعمال، ایده‌ها، افکار و دنیای ما را تحت سیطره‌ی خود قرار داده‌اند.» (همان، ۱۹۶) بنابراین، نویسنده‌ی پسامدرن با نوشتن رمانی که دارای این ویژگی‌هاست بر این امر صحّه می‌گذارد که رویدادهای دنیای امروزی، پرابهام و دارای این قابلیت هستند که به تفاسیری گوناگون و یا متضاد، بازگو شوند. در «داستان ناتمام (A+B)» تفاسیر شخصیت‌ها از رویدادها به نحوی چشمگیر، با یکدیگر (و یا حتی تفاسیر رویدادی از دید یک شخصیت) در تناقض است. نمونه‌ی گویایی از این قبیل عدم قطعیت‌ها، ماجرای مرگ پدر راوی است: «وقتی به طرف میهمانی راه افتادیم، مادرم گفت: «اگر در میهمانی، کسی از تو پرسید، بگو مریض شد و مرد.» با تعجب گفتم: «چه کسی مریض شد؟» مادرم گفت: «پدرت. مبادا حرف دیگری بزنی.» هیچ سر در نمی‌آوردم. پرسیدم: «مگر مریض نشده بود؟» گفت: «نه.» گفتم: «پس چه طور مرد؟» مادرم گفت: «چه فرقی می‌کند.. من تا امروز، صد جورش را برای خودم گفته‌ام و از هیچ‌کدامش هم خوشم نیامد.» گفتم: «به من هم بگویید.» گفت: «فکر می‌کنم، دیر شده... باید تندتر راه برویم.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۴۳-۴۴)

نه فقط ماجرای مرگ پدر راوی، بلکه ماجرای رفتن به میهمانی، خودِ موضوع میهمانی و موضوعاتی از این قبیل، موجبات ابهام را برای خواننده فراهم می‌آورند و همچون کلافی سردرگم، خواننده را در رسیدن به معنا ناکام می‌گذارند؛ به نحوی که کشف حقایق و یا درک آن برای خواننده غیرممکن به نظر می‌رسد. به قول دیوید لاج، «هرگز نمی‌توان ابهام موجود در پیرنگ رمان‌های پسامدرنیستی را رفع کرد؛ زیرا این قبیل رمان‌ها به کلافی سردرگم می‌مانند.» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۶) نقطه‌ی اوج این ابهامات و عدم‌قطعیت‌ها، پایان داستان است. آن‌جا که خواننده امید دارد شاید بتواند ثمره‌ی دنبال کردن پر زحمت داستان را ببیند؛ امّا نه تنها این اتّفاق نمی‌افتد، بلکه خواننده با بهت بیش‌تری به ابتدای داستان پرتاب می‌شود. داستان نجدی با تصویری از دفن یک مرده که احتمالاً پدر راوی است و عزاداری زن‌ها بر سر قبر و ظاهراً بازگشت عزادارن به خانه‌هایشان، تمام می‌شود. در واقع، داستان تقریباً همان جایی تمام می‌شود که آغاز شده بود: «همه دور نعش زانو زدیم، صدای گنگ مرثیه‌ای را تکرار می‌کردیم که شایسته‌ی آواز سیالی بود که قرن‌ها بعد در پوششی از— شود. بعد از آواز ایستادیم و زنجیر زدیم، ساعت‌ها،، بعد، روی یک بیضی راه رفتیم،، راه رفتیم،، راه رفتیم،، بی آن‌که مانع دفن شدن جنازه شویم. با هر قدم ما، زمین زیر بدن او گودتر می‌شد و نعش را بیش‌تر از لحظه‌های قبل می‌بلعید. وقتی ایستادیم حتی تکّه‌ای از تن مرده دیده نمی‌شد. زن‌هایی که از بلندی کوه‌های اطراف ما پایین آمده بودند، دمر، روی قبر دراز کشیدند و تمام شیر پستان‌هایشان را روی مستطیلی که جنازه را قورت داده بود، قطره قطره ریختند.

بعد به پستان‌هایشان مشت کوبیدند، آن‌قدر که هنگامی‌که برگشتند، پوستی مثل مرگ، روی سینه‌ی آن‌ها آویزان بود. در راهی که باید به خیمه‌های آن‌ها ختم می‌شد، مادرم را دیدم که در جست‌وجوی من بود. پستان‌هایی مثل کوه‌ای مه‌آلود داشت: مادرم،، مادرم،، مادرم،، بی آن‌که چیزی داشته باشیم که به آن فکر کنیم، زمستان مزارع برنج ما را احاطه کرده بود.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۷۷)

با این دور تسلسل باطل، نویسنده خواننده را در واقع دست می‌اندازد و وی در میان این قطعات نامنسجم همچون توپی که به‌این سو و آن سو پرتاب شود، سرگردان

می‌گردد و از رسیدن به معنا ناکام می‌ماند. شاید بتوان ریشه‌ی این سرگردانی را در جایی دیگر نیز جست‌وجو کرد.

همان‌گونه که پیش‌تر نیز به تفصیل بیان شد، چه از نظر سبک و چه از نظر دیدگاه فلسفی و رویکرد ذهنی به مسأله‌ی واقعیت، تفاوت چشم‌گیری بین دو دوره‌ی مدرن و پسامدرن وجود دارد. ادبیات مدرن وجود دنیا را بدیهی تلقی می‌کند و خودآگاه انسان را مرکز ثقلی می‌داند که به وسیله‌ی آن (یعنی به وسیله‌ی توانایی ذهنی انسان برای شناخت دنیا) رابطه‌ای متعادل بین انسان و دنیا برقرار می‌گردد. به همین دلیل، رمان‌های رئالیستی قرن نوزدهم و نیز رمان‌های مدرن قرن بیستم، قهرمان‌هایی را به تصویر می‌کشند که رویکردی شناخت‌شناسانه (Epistemological) به هستی و پدیده‌ها و وقایع دنیا دارند. آن‌ها در پیِ پی‌بردن به حقیقت چیزها، با خود و محیط پیرامون خود درگیر می‌شوند و شناخت در نهایت، به وسیله‌ی رشد فکری قهرمان در پیِ کسب تجربه‌های فراوان، به دست می‌آید. گاهی نیز این شناخت از طریق مکاشفه (Epiphany)، یعنی کشف حقیقت در واحد کوچکی از زمان و ناگهانی، آن هم در نتیجه‌ی جهش ذهنی شخصیت داستان، حاصل می‌گردد؛ گویی پرده‌ای از جلوی دیدگانش برداشته شده است. اما متفکران و نویسندگان پسامدرن، علیه مفاهیم بدیهی قیام می‌کنند و رویکردی هستی‌شناسانه (Ontological) به وقایع دارند. در این میان قهرمان‌های داستان، بیش از آن‌که در پی کشف ماهیت چیزها باشند، درگیرِ وجود یا عدم آن‌ها هستند. امّا از آن‌جا که مرکزیتِ خودآگاهی مستقل از پدیده‌های وهم‌آلود دنیای پیرامون کاملاً نفی می‌شود، دسترسی به حقیقت وجودی آن‌ها غیرممکن می‌گردد.

یکی از مفاهیم اصلی داستان بیژن نجدی که عنصر وجودشناسیِ اثر را برجسته می‌سازد، مرگ است. مرگ که در تضادی انکارناپذیر با حیات، همواره ذهن نویسنده‌ها را به خود جلب کرده، در این داستان به شکل طعنه‌ای (آیرونی) هنرمندانه به کار گرفته شده است. در واقع مرگ که اشاره به معدوم بودن چیزها دارد، تنها پدیده‌ی حاضر در اثر است. داستان تقریباً با اشاره به مرگ پدر راوی و بازگشت از تشییع جنازه‌ی او شروع شده و در پایان نیز با همان تشییع جنازه پایان می‌یابد. دراین میان، ماهیت وجودی چیزها را (باز به صورت طعنه‌وار) همین مرگ که ذهن راوی را در برگرفته است، رقم می‌زند.

مرگ‌هایی چون: آن‌چه که راوی در زیر لگنچه در حمّام می‌بیند «چیزی زیر آن بود که ابتدا مثل گنجشک مرده.. بعد مثل... گنجشک مرده... بعد مثل چرک سر تا سر تن آدم... که فشرده و مچاله شده باشد.. و یا مثل...// امّا ناگهان، شباهت به هر چیز دیگر از بین رفت و در انتهای نگاه من با شکل و اندازه‌های شناخته شده... // باقی ماند...» (همان، ۱۸)، «لاشه‌ی مرغی خاکستری» (همان، ۲۸) که در راه رفتن به میهمانی، روی خاک افتاده و یا «جنازه‌ی زنی که از دهانش قلپ قلپ خون خارج می‌شود و مردی روی آن آب می‌ریزد» (همان، ۵۹)، نمونه‌هایی از تصاویر بی‌شمار مرگ است که سرتاسر داستان را به خود اختصاص داده است. مرگ گاهی چندش‌آور و هولناک است: «... و در حالی که هنوز کف پای راست مرده بیرون از خاک مانده است، مار خاکستری و باریکی، شکم سردش را با پوست آن گرم می‌کند.» (همان، ۵۹) گاهی نیز «سوار بر قاطر» (همان، ۴۴) همسفر راوی و مادرش می‌شود.

آن‌چه از دید پسامدرنیستی مطرح است، این‌که «واقعیت» به طور کلی و در این‌جا «واقعیت مرگ» به آن مفهومی که رئالیست‌ها یا مدرنیست‌ها تصور می‌کردند، وجود ندارد. هرچه هست، عبارت است از «استنباط‌های گوناگون ما از واقعیت که به مدد بازی‌های کلامی، امکان پذیر است.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۶۳) استنباط‌های گوناگون راوی از مرگ نیز به این علت است که واقعیت مرگ دیگر آن هویت متافیزیکی دنیای مدرن و پیشامدرن را نداشته، روایت کلان مرگ به آن شکل مقدس، دیگر در دنیای پسامدرن جایگاهی ندارد؛ چرا که متفکران پسامدرن، مرگ را نیز همانند سایر مفاهیم، تنها نشانه‌ای می‌دانند که مدلول‌های گوناگونی دارد و رسیدن به حقیقت آن در این زنجیره‌ی بی‌پایانِ مدلول‌ها، که خود دال بر مدلول‌های دیگرند، ممکن نیست. او در جایی از داستان، واقعیت مرگ را داستانی کودکانه خوانده و تصویر ویژه‌ای از مرگ ارائه می‌دهد که در تضاد با نگاهِ خوانندگانی است که با روایتِ کلان مرگ خوگرفته‌اند؛ روایتی که مرگ را پایان آلام بشری و رهایی از گرفتاری‌های این دنیا دانسته، از آن در جایگاه پلی به بهشت برین یا دوزخ سوزان، نام می‌برد: «در تقاطع جاده‌های ورم کرده و پاره پاره ابر، ازدحام بزرگی است از روح‌هایی که جنازه‌اش را با نخی به مچ پاهایشان بسته‌اند و در دریایی از ابر و کفن، بالای سر ما، راه می‌روند ... راه می‌روند ... راه می‌روند. ارتفاع

کوچه‌باغ‌هایی که در آسمان، انحنا و کبودیش را دنبال می‌کند، روح لاشه‌های تجزیه شده را، گرفتار سرگیجه و تهوع کرده است.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۴)

ظاهراً در این‌جا ارواح جای دوری نرفته‌اند و به طور مضحکی، لاشه‌ی اجساد را با خود حمل می‌کنند. بدین‌وسیله راوی تلاش می‌کند تا با برملا ساختن روایت کلان مرگ، ناباوری خود را به این روایت نشان دهد؛ چرا که همان‌گونه که در بخش‌های قبلی نیز ذکر شد، از نظر لیوتار، پسامدرنیسم عبارت است از «ناباوری به فراروایت‌ها، و تلاش برای برملا ساختن تناقض‌های این فرا روایت‌ها.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۶۴) ناباوری‌ها و تردیدهای راوی به همین جا ختم نمی‌شود و کم کم حتی به وجود چیزهایی که می‌بیند نیز شک می‌کند. در جایی از داستان، راوی خود اذعان دارد که در وجود مردی که در حال ورود به مسجد است، تردید دارد: «البته مطمئن نیستم که بعد از سوار شدن، آن‌چه را که دیده‌ام واقعیت داشت یا نه. در هر حال، من مردی را دیده بودم که هنگام خارج شدن ما، وارد مسجد شد. این اولین باری است که من به دیدن [وجود چیزی] شک می‌کنم. قبل از آن، همیشه به حواس پنج‌گانه اطمینان داشتم.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۶۲) و در جای دیگری از داستان، راوی خود و مادرش را در «محاصره‌ی انبوه نگاه‌ها و صورت‌ها می‌بیند، در حالی‌که به گفته‌ی مادرش آن‌ها هنوز به شهر نرسیده‌اند.» (همان، ۶۸) این‌ها و نمونه‌های بی‌شمار دیگری از این قبیل، نشان‌دهنده‌ی ماهیت وهم‌آلود پدیده‌ها برای راوی و در کل، برای نویسندگان پسامدرنیستی است؛ ماهیتی که در زنجیره‌ای از بازی‌های زبانی، یگانگی خود را از دست داده است. همان‌گونه که مشاهده می‌کنیم، در این داستان، یک اتفاق وجود واقعه‌ای دیگر را انکار می‌کند: مثلاً رفتن به میهمانی که در واقعه‌ی تشییع جنازه ادغام شده است، حقیقت مرگ پدر را و یا به طور اخص، چگونگی مرگ او را نقض می‌کند و برعکس، پایان داستان با واقعه‌ی تشییع جنازه، حقیقت وجود میهمانی را به چالش می‌کشد. در پایان لازم می‌دانیم توضیح دهیم که روایت کلان (مرگ) را اگر در سایه‌ی نگرش خاص لیوتاری به مفهوم پسامدرنیسم، مورد بررسی قرار دهیم، می‌بینیم که مهم‌ترین مولفه‌ی نگرش پسامدرنیستی به حساب می‌آید و هر اثری که ناباوری به این‌گونه روایت‌ها را برجسته سازد، می‌تواند یک اثر پسامدرنیستی تلقی شود. اما همان‌گونه که در طول این مقاله به تفصیل بحث شده است، روایت کلان مرگ به تنهایی وجه تمایز این اثر نجدی از آثار پیشامدرن و مدرن

نبوده، بلکه تنها یکی از مولفه‌های ذکر شده است که در کنار سایر مؤلفه‌ها، این اثر را در زمره‌ی آثار پسامدرنیستی قرارمی‌دهد.

۹. نتیجه‌گیری

با توجه به نکاتی که در این نوشتار به شرح آمد، اکنون به راحتی می‌توان «داستان ناتمام (A+B)» را از دیگر داستان‌های پیشامدرن و حتی مدرن در دنیای داستان‌نویسی، متمایز کرد. همان‌گونه که پیش‌تر هم بیان شد، «داستان ناتمام (A+B)» با به کارگیری تمهیداتی همچون ویژگی‌های فراداستانی، دورباطل، زیاده‌روی، پارانویا، از هم‌گسیختگی (به هم ریختن نظم رویدادها و از هم پاشیدن تطابق زمانی و مکانی)، عدم قطعیت و ناباوری به روایت‌های کلان، قالبی به خود گرفته که آن را در راستای آثار ادبیات داستانی پسامدرن دهه‌ی أخیر، قرارداده است. نجدی همچنین با ارائه‌ی ساختاری غیرمتعارف و درآمیختن واقعیت و تخیل، بر تصنعی بودن داستان خود دامن می‌زند و خواننده را سرگردان و بهت‌زده، از ابتدا به انتها و از انتها به ابتدا، می‌فرستد تا همواره در جست‌وجوی حقیقتی موهوم و دست نیافتنی باشد و بدین‌وسیله، با ارائه‌ی مکتبی جدید در امر داستان‌نویسی، خود را از نویسندگان هم عصر خود به عنوان نویسنده‌ای پسامدرن متمایز سازد.

یادداشت‌ها

متاسفانه نگارندگان قادر به یافتن مدرکی دال بر تأثیرپذیری او و یا آشنایی وی با نویسندگان و نظریه‌پردازان پسامدرن غرب نبوده‌اند و تنها می‌توانند به نقل قولی از همسر او استناد کنند که «نجدی این داستان [«داستان ناتمام (A+B)»] را در دهه‌ای از عمر خود نوشت که سخت، تحت‌تاثیر آثار فدریکو فلینی (Federico Fellini) بوده است.» (نجدی، ۱۳۸۵: ۱۴) فلینی، فیلم‌ساز و کارگردان ایتالیایی مطرح قرن بیستم است که به دلیل «سبک ویژه‌ای که مشخصه‌اش آمیزش فانتزی و انگاره‌های باروک می‌باشد، معروف است.» (ویکی‌پدیا)

فهرست منابع

الف) فارسی

پاینده، حسین. (۱۳۸۲). *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*. تهران: روزنگار.

پاینده، حسین. (۱۳۸۵). *نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید*. تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین. (۱۳۸۶). *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس*. تهران: هرمس.

لاج، دیوید. (۱۳۸۶). «رمان پسامدرنیستی»، *نظریه‌های رمان: دیوید لاج، ایان وات، دیوید دیچز، ...* . گردآوری و ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

لوئیس، بری. (۱۳۸۳).«پسامدرنیسم و ادبیات (یا:روزهای سالاد واژه‌ها،۹۰-۱۹۶۰)»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. گردآوری و ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: روزنگار.

متس، جسی. (۱۳۸۶). «رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟»، *نظریه‌های رمان: دیوید لاج، ایان وات، دیوید دیچز، ...* . گردآوری و ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

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

وُ، پتریشا. (۱۳۸۳).«مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. گردآوری و ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: روزنگار.

هاچن، لیندا. (۱۳۸۳). «فراداستان تاریخ‌نگارانه: سرگرمی روزگار گذشته»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. گزینش و ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: روزنگار.

ب) انگلیسی

Harvey, David. (1992). "The Condition of Postmodernity", *The Postmodern Reader*. Ed. Charles Jencks, London: Academy Editions.

Hassan, Ihab. (1992). "Pluralism in Postmodern Perspective", *The Postmodern Reader*. Ed. Charles Jencks, London: Academy Editions.

Taylor,Victor E. Charles E. Winquist, ed. (2001), *Encyclopedia of Postmodernism*. London: Routledge.

http://en.wikipedia.org/wiki/Bijan-Najdi

http://en.wikipedia.org/wiki/Federico-Fellini