بررسی مؤلّفه‌های پسامدرن در داستان «بز زنگوله پا» از محمدعلی علومی

پروین تاج بخش[۱]

چکیده

داستان نویسان پسامدرن برای بازآفرینی اثر هنری و نقد مسائل اجتماعی از نقیضه نویسی بهره می‌گیرند. از مضامین پسامدرن در داستان می‌توان به بازتاب سبک زندگی شهری، سیطرهٔ گفتمان‌ها در رفتار شخصیّت‌ها، بریدن از سنّت‌ها، جانشین شدن فردیّت به جای آرمان‌گرایی جمعی و نقش تکنولوژی و فناوری در زندگی امروز اشاره کرد. نویسنده از طریق اتصال کوتاه از جهان واقعیّت به جهان تخیّلی داستان وارد می‌شود و خط مرزی میان داستان و واقعیّت را فرو می‌ریزد و بر تصنعی بودن اثر تأکید می‌ورزد. اتصال کوتاه در کنار مؤلّفه‌هایی چون عدم اقتدار نویسنده، نوسان زاویهٔ دید، وجود روایت‌های تو در تو و پایان‌بندی آزاد از عوامل ایجاد عدم قطعیّت در داستان‌اند. وجود بینامتن‌های گوناگون در داستان و آمیختن شعر و نقیضه و خاطره‌گویی سبب پویایی و توسعهٔ متن شده است. حضور چند بینامتن در کنار یکدیگر، خواننده را با جهان‌های متفاوتی که در یک شبکهٔ متنی جای دارند، روبرو می‌کند. این نوشتار با شیوهٔ توصیفی- تحلیلی قصد دارد به سوالات زیر پاسخ دهد. کدام مؤلّفه‌های **پسامدرن** در داستان بز زنگوله پا دیده می‌شود؟ و نویسنده برای برجسته کردن محتوای وجودشناسانه از چه روش‌هایی استفاده می‌کند؟

کلیدواژه‌ها: داستان پسامدرن، بز زنگوله‌پا، محمدعلی علومی، نقیضه‌پردازی.

۱.دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
parvintajbakhsh@gmail.com

Study the Postmodern Components in story “a goat with bell” from Mohammad Ali Oloomi

Parvin Tajbakhs[1]

Abstract

Postmodern novelists use parody to recreate art works and criticize social matters. Story “A Goat with Bell” by Mohammad Ali Oloomi is a content parody which general concept of traditional text is splashed and story is changed to a challenging place for conflicting discourses. Some of postmodern contents in this story are as follows: reflection of urban life style, domination of discourses in characters behavior, breaking away from traditions, substitution of total idealism by individuality and role of tech in daily life. Author enters from real world to imaginary one via shortcuts and breaks the border between story and reality and emphasize on work’s being dummy. Shortcut beside other components such as writer’s Lack of authority, Fluctuations of perspective, nested narrations and free ending are factors that lead to uncertainty in stories. Existing various intertextuality in story and mixing poem and parody, also narrating memories has developed the text. Also reader is facing different worlds located in text. Intertextuality relations and shortcut play an important role in highlighting ontological content of story as it moves and changes borders between different texts. Here, with an analytical-descriptive method, we try to answer the following questions: 1- which postmodern components are observed in story “a goat with bell” ? 2-which methods did author use to highlight the ontological contents?

Keywords: postmodern story, A Goat with Bell, Mohammad Ali Oloomi, parody.

1.Associated professore of Persian literature and language at payem noor university

مقدمه

قصّهٔ «بز زنگوله پا» یکی از روایت‌های جذّاب ادبیات عامیانهٔ ایران است که در بیشتر نقاط کشور و حتی فرهنگ‌های دیگر با اندک تفاوتی دیده می‌شود. هدایت این قصّه را با عنوان «شنگول و منگول» و شاملو با عنوان «بز زنگوله‌پا» ثبت کرده است. (شاملو،۱۳۷، ج۲ :۱۱٦٦) محمد گودرزی در سال ۱۳۸۳ قصّهٔ مذکور را با عنوان «شنگول» بازنگاری کرد. محمدعلی علومی بار دیگر قصّهٔ عامیانه را به کارگرفت و با نشانه‌های عصر کنونی پیوند داد و داستان جدیدی را با عنوان «بززنگوله-پا» ارائه داد. گودرزی و علومی برای نقد مسائل عصر خود از ظرفیت ادبیات عامیانه بهره گرفتند و کوشیدند با حفظ فرم اصلی و تغییر محتوای حکایت کهن، روایتی نو خلق کنند.

آن دو به تاثیر شرایط اجتماعی بر متن ادبی آگاه-اند. نگاه انتقادی گودرزی بیشتر زمینهٔ فرهنگی جامعه را می‌کاود؛ اما علومی به وضعیّت اقتصادی و اجتماعی نیز نظر دارد. داستان گودرزی نشانه-هایی از سنّت (مانند چادر سرکردن خانم بزی) را با خود دارد؛ اما در داستان علومی نشانه‌های فرهنگ سنّتی کم‌رنگ است. حسین پاینده در کتاب «داستان کوتاه در ایران» به بررسی داستان «شنگول» پرداخته‌است. از دید او داستان مذکور نقیضه‌ای بر معصومیّت است که در پس سادگی ظاهری، قرائتی نقادانه از برخی تحولات فرهنگی در جامعهٔ معاصر به‌دست می‌دهد.(پاینده، ۱۳۹۰، ج۳: ٦۰۱)

به نظر هوراس «ادبیات باید نهایتا لذت‌بخش و سودمند باشد بنا به استدلال وی، نوشته‌های خوب هم آموزنده‌اند و هم لذت‌بخش.»(برسلر، ۱۳۹۳:۵۱) او وظیفهٔ داستان‌نویس را نوشتن داستانی می‌دانست که خواننده از مطالعهٔ آن هم لذت ببرد و هم بتواند آن را به زندگی واقعی خود ربط دهد. (پاینده،۱۳۸۸:۱۱۲) بازآفرینی داستان-های کهن راهی است برای تجدید لذت متن در حوزهٔ ادبیات داستانی. «در بازنگاری داستان‌های کهن، نویسنده متنی قدیمی و آشنا را با افزودن یا تغییر دادن برخی عناصر آن به گونه‌ای باز می-نویسد که آن متن به شرایط و اوضاع اجتماعی-فرهنگی معاصر ربط پیدا –کند و معنای جدیدی بیابد.»(پاینده، ۱۳۹۰، ج۳: ۵۹۵– ۵۹٤).

توفیق این گونه بازنویسی‌ها نشان می‌دهد که افسانه‌های ایرانی شایستگی آن را دارند که در کنار تکنیک‌های جدید داستان نویسی، سرمشق نویسندگان امروز قرار گیرند. داستان «بز زنگوله-پا» از محمد علی علومی در شمار متن‌هایی است که جان بارت آنها را غنی‌سازی ادبیات می‌نامید. او در مقالهٔ «ادبیات فرسودگی» (۱۹٦۷) از گرایش داستان نویسان در افراط به بدعت‌گذاری‌های شکلی و مخالفت برخی از آنان با نوجویی انتقاد کرد. وی چند سال بعد در مقالهٔ «غنی‌سازی ادبیات»(۱۹۸۰) نویسندگان را به خلق فرم‌های بیانی تازه، کسب خودآگاهی از طبیعت زبان ادبی خود و سرگرم کردن خواننده و آفریدن هیجان در او ترغیب کرد.(رشیدیان،۱۳۹۳: ذیل بارت)

بارت راه برون‌رفت از تهی شدگی در ادبیات را نگارش داستان پسامدرن از طریق تلفیق سبک پیشامدرن و مدرن می‌داند. داستان پسامدرن تلفیقی بدیع از ویژگی‌های دیرینه و متأخّر ادبیات

داستانی است که با هدف دمیدن جانی تازه در کالبد این ژانر نوشته می‌شود. این خلاقیّت سبب می‌شود نویسندگان از پشت کردن به مدرنیسم و غرق شدن در شیوه‌های نگارش پیشامدرن و افراط در صناعت پردازی‌ها در سبک داستان-نویسی اجتناب کنند و بدین ترتیب زمینهٔ مناسبی برای غنی‌شدن دربارهٔ ادبیات فراهم گردد و آن را از رکود یا افراط نجات دهد.(پاینده، ۱۳۹۰،ج۳: ٥٩٤) به نظر لاج داستان نویسان پسامدرن «آزادانه افسانه‌های قدیمی و آثار قبلی ادبیات را وامی-گردانند تا به بازنمایی خود از زندگی معاصر شکل و قالب محکم‌تری ببخشند یا به طنین آن بیفزایند.»(لاج،١٣٩٤: ١٧٧)

پیشینهٔ تحقیق

توجّه به سه مقوله در تحلیل موضوع نوشتار حاضر الزامی است: داستان پسامدرنیستی، نقیضه-نویسی و افسانهٔ عامیانه. دربارهٔ پسامدرنیم و داستان‌های پسامدرنیستی پژوهش‌های ارزنده‌ای انجام شده است که در اینجا به چند مورد اشاره می‌شود:۱- ادبیات پسامدرن. ۲- به سوی پسامدرن. (هر دو از پیام یزدانجو). ۳- مدرنیته و مدرنیسم ترجمهٔ حسینعلی نوذری. ٤- آثار حسین پاینده اعم از تالیف و ترجمه و مقاله. ٥- پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران، از منصوره تدیّنی ٦- نگاهی به ویژگی‌های پسامدرنیستی «داستان ناتمام (A+B)» اثر بیژن نجدی از لیلا حجاری و پروین قاسمی، بوستان ادب شیراز، سال سوم، ش:اول، بهار۱۳۹۰ و... . در زمینهٔ نقیضه‌نویسی باید از کتاب « نقیضه و نقیضه-سازان» اثر مهدی اخوان ثالث و مقالهٔ « نقیضه در گسترهٔ نظریه‌های ادبی معاصر» از قدرت قاسمی نام برد.

روح‌الله مهدی‌پور عمرانی درکتاب «دریچه‌ای به ساختار افسانه- متلِ بز زنگوله‌پا» (۱۳۹۰) به مطالعهٔ ساختار قصهٔ عامیانه پرداخته اما دربارهٔ داستان بز زنگوله‌پا از محمد علی علومی تاکنون پژوهش مستقلی انجام نگرفته است.

معرفی نویسنده

محمدعلی علومی به سال ١٣٤٠ در بردسیر بم به دنیا آمد. کار مطبوعاتی را از سال ۱۳۷۰در مجلّهٔ ادبستان آغاز کرد. قصّه‌های او در مجلّهٔ مهر، فصلنامهٔ کرمان و ماهنامهٔ سوره چاپ شده است. وی نگارش چند رمان طنز را در کارنامهٔ خود دارد. هفت حکایت، آذرستان، اندوهگرد، شاهنشاه درکوچهٔ دلگشا، و... ازآثار اوست. علومی در طنز نویسی فضاهای جدیدی را در فرم می‌آفریند و مؤلّفه‌های پست‌مدرن را در برخی از آثار وارد می‌کند؛ از این رو طنز وی گویای سبک خاص اوست.(صدر،۱۳۹۲: ٢٧٤) داستان بز زنگوله‌پا از کتاب «یک،دو، سه طنز» از رویا صدر در شمار داستان‌هایی است که علومی از الگوهای رایج نوشتاری در طنز فاصله می‌گیرد.

داستان بز زنگوله‌پا

«بز زنگوله پا را یادتان هست که سه بچه داشت به نام‌های شنگول و منگول و حبه‌انگور و بعد، گرگی آمد و بچه های او را... خورد و بز زنگوله‌پا رفت جنگ آقاگرگه و باقی قضایا ...خب، چند شب قبل که داشتم حساب دخل و خرج می‌کردم و سرم سوت می‌کشید...ساعت حدود یک نیمه شب ...رفتم سر چهارراه نظام‌آباد، در آن خلوتی

و خیابان نیمه‌تاریک دیدم انگار پیرزنی... در حاشیه‌ی پیاده‌رو...چند پاکت سیگار روی کارتنی خالی گذاشته است...نمی‌دانم چطور شد که یکهو بز زنگوله‌پا را شناختم...گفتم: ای داد بیداد! زنگوله‌پا خانوم، حیف شما نبود که دنیای قشنگ قصه‌ها را ول کردی و آمدی به این شهر بی‌در و پیکر؟ ...گفت: ...در دنیای قصه‌ها یکهویی شایع شد که وضع ما قرار است خوب شود و آن وقت من ساده‌دل، داروندارم را حراج کردم و آمدم شهر... با حفظ فاصله کنار زنگوله‌پا خانم نشستم ... بز آه کشید و بع‌بع سرداد که:... نه همین لباس زیباست نشان آدمیت! ...از حرف زنگوله‌پا جا خوردم و برای عوض کردن موضوع صحبت، یک بسته سیگار خریدم و در همین وقت هر دو نفر متوجه شدیم که فضای پیاده‌رو را بویی عجیب وغریب گرفته است... پرسیدم: این بوی چیست؟ ...گفت: بوی صحبت‌های ماهاست...دیدم تا کار بیخ پیدا نکرده خوب است برگردم به خانه. داشتم راه می‌افتادم که زنگوله‌پا پرسید: فلانی، نگفتی چه کاره‌ای؟ گفتم: ...دستی به قلم دارم. گفت: یعنی اهل مطبوعاتی؟ اگر این طور است بیا و قصه‌ی حبه‌انگور را یک جایی بده چاپ کنند...آنچه بعد از این می‌خوانید قصه‌ی حبه‌انگور است: یکی بود، یکی نبود. یک بز زنگوله‌پایی بود که سه تا فرزند... داشت. یک شب... نشست... و با خود گفت:... سه تا بچه دارم یکی از یکی به درد نخورترو بی عارتر! شنگول خان... خیر سرش می‌خواهد استاد دانشگاه بشود و اقلا نمی‌کند مثل مرحوم پدرش برود نان خشکی بشود و نان خودش و ماها را در بیاورد... شنیده‌ام استادها را بازنشسته می‌کنند. می‌دانم که این استاد نشده بازنشسته می‌شود. منگول که عشق شعر و شاعری به سرش زده‌است... شعر گفته که: شباهنگام که می‌گیرند در شاخ تلاجن، سایه‌ها رنگ سیاهی، گرم یادآوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم... در تمام شعر «شاخ» استعارهٔ قشنگی است و بقیه‌اش حرف مفت است. از همه زرنگ‌تر...حبه‌انگور است که... فهمیده دنیا دست کیست و افتاده تو خط دلّالی ... شک ندارم آخرش کاره‌ای می‌شود... خلاصه، خانم بزی وقتی که دید از خیالبافی چیزی عایدش نمی‌شود راه افتاد و رفت زنگوله‌هایش را به‌عنوان اجناس آنتیک به یک آدم ساده‌لوح قالب‌کرد و برقی رفت...یک تلفن همراه خرید و... زنگ زد به آقا گرگه. تلفن همراه آقا گرگه با آهنگ «لاواستوری» به صدا در آمد...گرگه... گوشی را برداشت و غرّید! هان؟ ... شومائید آقا گرگی خان؟... شوما کی باشید؟... من آشنای قدیمی هستم، بز زنگوله‌پا... تو همانی نیستی که زدی شکم مرا سفره کردی؟ ... خواهش می‌کنم وارد معقولات نشوید. سری را که درد نمی‌کند دستمال نمی‌بندند... شوما بچه‌های خیر ندیده‌ی مرا خورده بودید ولی حالا گذشته‌ها گذشته. می‌خواهم دیداری تازه کنم... خلا صه، قرار برای فردای آن شب، ساعت یازده در میدان درکه گذاشتند. سر ساعت یازده، به همدیگر رسیدند...همدیگر رابا نگاه‌های عاشق‌کش برانداز کردند... توی کافه‌ای نشستند...گرگه... سفارش کشک‌بادمجان با سیر مفصل داد. خانم بزی هم پیروی کرد واز همین

جا معلوم است که خیالاتی به سر دارد...سرانجام خانم بزی گفت: چشم بد دور! هنوز هم خوش‌تیپ مانده‌اید ها ... نفرمودید که وضع درآمدتان چطور است؟...گرگه گفت: از وقتی که چسبیده‌ام به شغل صادرات دل و روده و واردات پفک و آدامس، اوضاع خیلی روبه‌راه است. زنگوله‌پا... گفت: البته از باطن خوبی است که دارید ... به نظرم ما هر دو دچار یک عشق پاک و لطیف شده‌ایم ... خلاصه...تصمیم گرفتند که خانم بزی بشود همسر...گرگه و اودر عوض شنگول و منگول را ببلعد و حبه‌انگور را بگذارد شاگرد بنگاه... بز زنگوله پا دلیل می‌آورد که عواطف گذشته مانند عشق مادرانه مال آن وقت‌هایی بود که علف، مفت بود نه مال حالا که قیمت یک پر علف سر به جهنم می‌زند و تازه بزی خانم متوجه حقوق فمینیستی خودش شده و حاضر نیست برای دو سه تا بچه‌ی به دردنخور، جان بکند و از حق...زناشویی خود بگذرد... خلاصه...اینها داشتند با همدیگر حرف های خوب خوب می‌زدند... که ناگهان... گرگه از جا جست،کلهٔ بز زنگوله‌پا را کند و... در حالی که تکه‌تکه‌اش می‌کرد، غرّید:... شاید دو سه هزار سال بود که منتظر امروز بودم.ای بز زنگوله‌پای احمق همه چیز تو خوب بود جز اینکه از میشل فوکو هیچ نقل قول

نکردی و حوصله‌ی مرا سر بردی و به مکافات بی‌سوادی خود رسیدی.(صدر،۱۳۹۲: ۲۷۹-۲۷۵)

بررسی مضامین پست‌مدرنیستی در داستان «بز زنگوله‌پا»

نخستین بار جان واتکینز پسامدرنیسم را در دههٔ ۱۸۷۰ برای نقاشی‌هایی به کار برد که تکنیکی پیشرفته‌تر داشتند. پسامدرنیسم از سال ۱۹۶۰ در حوزهٔ ادبیات داستانی برای آثاری به کار رفت که در آنها سبک‌های مختلف نگارش تلفیق شده بود.(پاینده،۱۳۸۸: ٦١ و٦٩) تعریف جامعی دربارهٔ پسامدرنیسم وجود ندارد. مهم‌ترین ویژگی‌هایی که برای آن ذکر کرده‌اند عبارت‌اند از: اتصال کوتاه، نقیضه، تغییر زاویهٔ دید، مؤلّفهٔ بینامتنیت، پایان‌بندی آزاد، روایت‌های تو درتو، آمیختن انواع سبک‌های نگارشی، شکستن مرز میان واقعیّت و خیال، روان‌پریش بودن برخی شخصیّت‌های داستانی، عدم انسجام، بی‌نظمی روایت رویدادها، جایگزین شدن جنبهٔ وجود شناختی به جای معرفت شناسی و... .(تلخیص از شمیسا،۱۳۸۵: ۳۸٤-۳۷٦)

در داستان‌های پسامدرنیستی مخاطب با متنی نامتعارف روبه‌رو می‌شود. روایت‌های به ظاهر منفک و از هم گسیخته‌ای که به ظاهر ارتباط منطقی با هم ندارند اما در باطن دارای چنین ارتباطی هستند. این متون چنان نیروی تخیل خواننده را به‌کار می‌گیرند که چندباره خوانی آنها لازم است. داستان‌های پسامدرنیستی نمایشگر از-هم‌پاشیدگی زندگی روزمرهٔ انسان معاصر است. این آثار دارای توان بالقوه‌ای هستند که زایش و بارورسازی ذهن خواننده پیامد آنهاست. (مقدادی،۱۳۹۳:۱۱۸) نویسندهٔ داستان پسامدرنیستی، می‌تواند هر امر منطقی و غیر منطقی را در داستان بیاورد به شرطی که روایت او از دو ویژگی برخوردار باشد. نخست اینکه

قصه داشته باشد، دوم اینکه خواننده را به تفکر وادارد و در همان حال به او لذت مطالعه ببخشد.(بی نیاز،۱۳۹۲: ۲۷٤)

از مضامین پست‌مدرنیستی در داستان «بز زنگوله-پا» می‌توان به بازتاب سبک زندگی شهری، فرهنگ مصرف، افول فراروایت‌ها و سیطرهٔ گفتمان‌ها در رفتار شخصیت‌ها اشاره کرد.

زنگوله‌پا که از دنیای سنّتی به جهان پسامدرن آمده خصایلی لغزنده و سیّال دارد. شهر همهٔ جنبه‌های زندگی او را از تغذیه و پوشاک گرفته تا روابط اجتماعی دگرگون کرده است. عطر شب‌های پاییز زدن و ساعت یازده شب به میدان درکه رفتن و کشک بادمجان خوردن و... نمونه‌ای از آنهاست. او از گفتمان‌های رایج در جامعه تاثیر می‌پذیرد و ناخودآگاه آن‌ها را بازتولید می‌کند. سرگردانی او در بحران‌های دنیای معاصر تبلوری از ویژگی انسان امروز است.

او که در قصّهٔ عامیانه، تا پای جان برای نجات بچه‌ها با گرگ می‌جنگد؛ در داستان پسامدرن، آسان مرز بین خود و بیگانه را می‌شکند. زنگوله‌ها را که تنها نشان از قصهٔ کهن با اوست به یک آدم ساده لوح قالب می‌کند، تلفن همراه می‌خرد و با گرگ تماس می‌گیرد. او بخشی از هویّتش را مبادله می‌کند تا در جامعهٔ مصرفی برای خود ارزشی دست‌وپا کند.

امکان امروزی‌شدن برای آقاگرگه پیشتر و بیشتر از خانم بزی فراهم شده است. او موبایل دارد، بنز سوار می‌شود، در کار صادرات و واردات است، توی کافه غذا می‌خورد و منتقدان ادبی را می-شناسد. همهٔ اینها جلوه‌هایی از پرستیژ اجتماعی و سبک خاصی از زندگی‌اند که پایگاه اجتماعی او را نشان می‌دهند.

اشیای مصرفی در واقع نظامی از نشانه‌ها هستند که افراد جامعه را از یکدیگر متمایز می-کنند.(لایون،۱۰۳:۱۳۹۲) در دورهٔ پسامدرن استفاده از موبایل نه فقط همراه شدن با فناوری روز بلکه واجد ارزشی نمادین نیز هست، معنایی را به مصرف کننده الصاق می‌کند که دلالتی اجتماعی و فرهنگی دارد؛ یعنی وجهه‌ای اجتماعی به او می بخشد یا نشانه‌ای از جایگاه او در جامعه است. بودریار وجه نمادین کالا را ارزش نشانه‌ای می‌نامد و آن را به وجود آورنده و ویران کنندهٔ روابط انسان‌ها در جامعهٔ معاصر می‌داند.(پاینده، ۱۳۹۰،ج۳: ٤٦٠-٤٥٩)

امروزه خرید بسیاری از کالاها علاوه بر مشارکت در فرهنگ مصرف برای نمایش منزلت و تشخّص صورت می‌گیرد. مثلا برند «بنز» که امکانات نوعی«زبان» مصرف را در خود جمع کرده‌است. کارکرد آن فقط نشانه بودن برای محصول نیست؛ تداعی معانی ضمنی اقتدار و پایگاه اجتماعی نیز هست.(بودریار،۲۰۷:۱۳۹٤)

خرید اشیای عتیقه نیز جلوهٔ دیگری از فرهنگ مصرفی است که در داستان به آن برمی‌خوریم. اثاثیه، اشیا، جواهرات و آثار هنریِ همهٔ ادوار، نشانه‌های مادی هستند که نماد پایگاه اجتماعی قدیمی‌اند و بر تعالی دلالت دارند. افراد با خرید آنها خود را در زمرهٔ طبقات بالا نشان‌می‌دهند. به این ترتیب گذشته وارد مدار مصرف و نوعی بازار سیاه می‌شود.(همان: ۹٤) خواننده با مطالعهٔ داستان دربارهٔ هویت فرهنگی خود دچار تردید می‌شود

و از خود می پرسد: الگوی زندگی مرا چه کسی تعیین می کند؟ وقوف به اینکه خرید کردن در جامعهٔ مصرفی برابر است با مبادلهٔ چیز مادی با چیز غیرمادی(نشانه، ایماژ)، فهم یکی از جنبه‌های فرهنگ معاصر را امکان‌پذیر می‌کند.(پاینده، ۱۳۹۰،ج۳: ٤٦١ -٤٦٠)

مضمون دیگر انعکاس فروپاشی فراروایت‌هاست. به نظر لیوتار دورهٔ پسامدرن دورهٔ ناباوری به روایت‌های کلان است. داستان‌های پسامدرن ناباوری به روایت‌های کلانی را به تصویر می-کشند که یگانه کارکردشان تقویت گفتمان مسلط است.(همان:۳۲۷) بسیاری از منتقدان معتقدند که ایدهٔ لیوتار خود به صورت یک فراروایت درآمده و مبیّن این نکته است که به هر حال انسان‌ها به مقولهٔ عدالت- که خود یک کلان روایت است- اعتقاد دارند. (لیوتار،۱۳۸۰: ۲۱-۲۰) در این داستان نیز شخصیّت از طریق گفتمان فمینیستی در پی نیل به عدالت اجتماعی است.

یکی از مفاهیم مصداقی فراروایت در داستان، عشق است. در قصهٔ قدیمی تصویر مادر به صورت منبع دو نیروی شگرف «عشق و غذا» به مفهوم «مرکزیت مادر» منتهی می‌شود.(حسن‌زاده، ۱۳۹۵: ٥٩٤) اما از دید شخصیت داستان «عشق مادرانه مال آن وقت هایی بود که علف، مفت بود نه مال حالا... .» (صدر،۱۳۹۲:۲۷۹) نویسنده با آیرونی در عبارت، رنگ باختگی مفهوم متعالی عشق مادری را در دورهٔ معاصر ترسیم می‌کند.

ویژگی‌های پسامدرنیستی داستان

علومی در داستان خود برای برجسته کردن پرسش‌های وجودشناسانه از تکنیک‌هایی چون اتصال کوتاه، مؤلّفهٔ بینامتنیت، پایان‌بندی آزاد، روایت‌های تو درتو و ... بهره می‌برد. در این قسمت به بررسی روش‌های مذکور می‌پردازیم.

۱- نقیضه

نقیضه در لغت به معنی شکننده و از هم گسلنده است. در اصطلاح ادبی به تقلید اغراق آمیز و مضحک از یک اثر ادبی در سطح واژه‌ها، سبک، نثر، بیان عقاید نویسنده و... اطلاق می‌شود. اگرچه اثر ادبی جدید استقلال هنری خود را دارد اما سایهٔ اثر اصلی همواره محسوس است. به نظر جوزف شیپلی نقیضه در متون به سه شیوه دیده می‌شود: ۱- نقیضهٔ لفظی که با تغییر واژگان متن همراه است. ۲- نقیضهٔ صوری که شیوهٔ نگارش یا سبک اثر تغییر می‌کند. ۳- نقیضهٔ درون‌مایه‌ای که در آن از محتوای اثر تقلید طنزآمیز می‌شود.(اصلانی، ۱۳۹٤:ذیل نقیضه)

داستان علومی نقیضه‌ای درون‌مایه‌ای بر افسانهٔ کهن است که با مهاجرت شخصیّت‌های قصّه از یک دنیای تخیّلی جدّی به یک دنیای خیالی طنز-آمیز، گروه مخاطبان نیز تغییر می‌کنند. آنچه قصّه را به اثری ماندگار تبدیل کرده طنز تلخی است که نویسنده برای طرح مسائل اجتماعی به کار می‌گیرد.

خواننده وقتی از متون نقیضه لذّت می‌برد که بداند داستان نقیضه‌ای بر کدام متن است؛ زیرا نقیضه نقطهٔ آغازش را اثر یا ژانری پیشین قرار می‌دهد و با برداشتی استعاری، آن را در سنّت ادبی جاری می‌گنجاند.این امر هم متون گذشته و هم حال را تغییر مکان می‌دهد. اشکال جدید در داستان

عمدتاً از طریق نقیضه‌پردازی قراردادهای گذشته یا از مدافتاده رشد می‌یابند.(وو،۱۳۹۰: ۱۰۰)

«عملکرد «حیاتی» نقیضه‌پردازی آن است که کشف می‌کند چه فرم‌هایی می‌توانند چه محتوا-هایی را بیان کنند و عملکرد «خلّاقانه»ی آن فرم‌ها، محتواها را برای بیان دل‌مشغولی‌های معاصر آزاد می‌سازد... چون نقیضه عمدتاً شکلی از نقادی به شمار می‌آید، نشانه‌ای از تحلیل و فرسودگی ژنریک هم به حساب می‌آید.» (همان: ۹۹)

علومی با نقیضه‌پردازی از قصهٔ عامیانه آشنایی-زدایی می‌کند و

آن را در بافتی جدید برای بیان اندیشهٔ خود به کار می‌گیرد. او برای نقد معضلات جامعهٔ خود، بززنگوله‌پا را از ورای افسانه‌ای چند هزار ساله به نظام‌آباد تهران می‌کشد و پشت بساط سیگار فروشی می‌نشاند. واژهٔ «نظام‌آباد» با ظرافت تمام برای نمایاندن وضعیّت اقتصادی برگزیده شده است. نیز کاربرد کنایی «حرف‌های بودار» و حس‌آمیزی ضمنی آن، به انتقاد افراد جامعه از وضعیّت نامطلوب اقتصادی اشاره دارد.«بوی صحبت‌های ماهاست نه که حرف‌هایمان داشت کم کم بودار می‌شد ...خوب شد که خودت قیچی‌اش کردی»(صدر،۱۳۹۲:۲۷۶) جمع بستن ضمیر «ما» در «بوی صحبت‌های ماهاست» نشانگر وجهی فراتر از دو نفر است.

علاوه بر نقیضه بودن کل متن، گاه تناقض بین دو عبارت است: «یک بز زنگوله‌پایی بود که سه تا فرزند برومند و راستین داشت. یک شب... نشست... و با خود گفت: سه تا بچه دارم یکی از یکی به درد نخورتر و بی‌عارتر!». (همان)

گاه با تناقض، مرز بین زندگی و مرگ مختل می‌شود و واقعیت با تخیّل در هم می‌آمیزد؛ گرگ که در افسانهٔ عامیانه کشته شده بود به زنگوله‌پا می‌گوید: «تو همانی نیستی که زدی شکم مرا سفره کردی؟ صدای ظریف با لحن عشوه‌گر...گفت: خواهش می‌کنم وارد معقولات نشوید. سری را که درد نمی کند دستمال نمی‌بندند. تازه شوما بچه‌های خیرندیده‌ی مرا خورده بودید ولی حالا گذشته‌ها گذشته. می‌خواهم دیداری تازه کنم...»(همان:۲۷۸)

گاه نیز تناقض در خود عبارت نهفته است. مانند: «آقاگرگه که ذاتاً محجوب است سر به زیر انداخته وساکت بود. ... خانم بزی گفت: چشم بد دور! هنوز هم خوش‌تیپ مانده‌ایدها ... وضع درآمدتان چطوراست؟ آقاگرگه گفت: از وقتی که چسبیده‌ام به شغل صادرات ..و واردات ...اوضاع خیلی رو به راه است. زنگوله‌پا... گفت: البته از باطن خوبی است که دارید، من وقتی دندان‌های سفید و تمیز شما را دیدم، فهمیدم که با چه موجود پاک و دوست‌داشتنی‌ای روبه‌رو شده‌ایم ... به نظرم ما هر دو نفردچار یک عشق پاک و لطیف شده‌ایم... .»(همان:۲۷۹-۲۷۸) آیا این تزویر همان کرداری نیست که در جامعه از سوی برخی افراد برای نیل به هدفی معین مشاهده می‌کنیم؟ آیا شکستن مرز بین خودی و بیگانه از سوی خانم بزی برای قرار گرفتن در طبقهٔ اجتماعی بالا و قدرت یافتن نیست؟ نویسنده به خوبی شکسته شدن مرزها در دورهٔ پسامدرن را به نمایش گذاشته است. به نظر نورمن هالند و دیوید بلایش «در هنگام خواندن یک متن، تأویل با درون‌مایه‌های ذهنی خواننده

همسو می‌شود. خواننده هنگامی از متن لذت می‌برد که آن را بر تجارب فردی خویش منطبق می‌سازد و به عبارت دیگر متن را درونی می‌کند.»(مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۰۵)

عبارت پایانی داستان نیز نقیضه‌آفرین می‌نماید. «مدتها شاید دو سه هزار سال بود که منتظر امروز بودم.»(صدر،۱۳۹۲: ۲۷۹) داستان که با اشاره به کشته شدن گرگ در قصهٔ قدیمی شروع شده بود با نقیضهٔ آن به پایان می‌رسد و مفهوم نهفته در قصهٔ قدیمی را به سخره می‌گیرد. به قول قاسمی نقیضه در پی بازنمایی واقعیت نیست بلکه امکان نیافتن آرمان‌ها و خواست‌های متونی را افشا می‌کند که قصد کلیت بخشیدن و تثبیت معانی خود را دارند.(قاسمی،۱۳۸۸ :۱٤٥)

۲-روایت در روایت

داستان بز زنگوله‌پا مانند دیگر آثار پست مدرنیستی از کلّیت و انسجام روایی برخوردار نیست. داستان با نقل خلاصه‌ای از افسانهٔ عامیانه شروع می‌شود. پایان آن، آغاز خاطره‌ای ناتمام از نویسنده است که خود به روایتی دیگر یعنی گفت‌وگو با بز زنگوله‌پا منجر می‌شود. این گفت‌وگو زمینهٔ روایت دیگری را می چیند که همان روایت درونه‌ای بز زنگوله‌پاست. علومی با قراردادن روایت‌های متعدد در دل داستان، مخاطب را با چند سطح وجودی مواجه می‌کند که در بحث اتصال کوتاه به آن اشاره خواهد شد. در سطور آغازین داستان وجود سه نقطه بعد از «باقی قضایا»، نشانگر سطرهایی است که باید خواننده تکمیل کند؛ یعنی مشارکت خواننده در تولید متن از همان ابتدا شروع می‌شود. گویی نویسنده هر روایتی را به عمد ناتمام رها کرده سراغ روایت بعدی می‌رود و مخاطب را برای کشف ارتباط بین روایت‌ها به خوانش چندباره وادار می‌کند. خواننده در خواندن‌های متعدّد می‌تواند زیرساخت‌های مختلفی را تصوّر کند و به معانی متنوّعی دست یابد که ممکن است به نوعی با هم درتضاد باشند.

سکوت دلالت‌مند در داستان‌های پسامدرن، ابزاری ساخت‌مند برای شکل‌گیری روایت محسوب می‌شود و مؤلّفه‌هایی چون بینامتنیّت، نوسان زاویهٔ دید و تکه‌تکه بودن داستان از ابزار ایجاد سکوت در داستان‌اند. غیاب گفتار با هدفی خاص را «سکوت دلالت‌مند» می‌نامند. سکوت در متون ادبی برای ایجاد شگردهای مختلف روایی به‌خصوص مشارکت خواننده در کنش متن رخ می‌دهد و امکان خوانش‌های مختلف را در متن بنا می‌نهد و نقش خواننده را برجسته می کند.(صادقی ۱۳۹۲ :٦٨-٦٧).

۳- زاویهٔ دید

زاویهٔ دید شیوهٔ نقل و ارائه داستان است. داستان‌نویسان از زاویه‌های دید گوناگون مانند زاویهٔ دید اول شخص، دوم شخص و... استفاده می‌کنند. به نظر لاج انتخاب زاویه دید یا زاویه‌های دیدی که داستان با آن گفته می شود بر نحوهٔ واکنش عاطفی و اخلاقی خواننده به کاراکترها و عمل آنها تاثیر می‌گذارد.(لاج، ۹٤۱۳ :٦۳). گاهی نویسنده در اثرش برای چشم‌انداز تازه یا تأثیرگذاری بیشتر، چند زاویهٔ دید را با هم ترکیب می‌کند. چنین شگردی به نویسنده امکان می‌دهد که در ارائهٔ داستان از امتیازهای زاویهٔ دید دانای

کل همه‌چیزدان برخوردار شود.البته تغییر زاویهٔ - دید در داستان توجیه معنایی‌و ساختاری می-خواهد.(میرصادقی،۱۳۹۱: ٦٥٩ و٦٥٧ و ٦٥١) اگر این تغییر طبق یک طرح یا اصل هنری انجام نشود، «معناسازی» خواننده از متن، لطمه می-بیند.(لاج، ۹٤۱۳: ٦٦) ساختار داستان‌های پسامدرن به گونه‌ای است که زمینهٔ استفاده از زاویهٔ دید ترکیبی برای نویسنده فراهم‌است. باید توجّه داشت که تغییر زاویهٔ دید را به خودی خود نمی‌توان تمهیدی پسامدرنیستی به حساب آورد.

علومی با انتخاب زاویهٔ دید دوم شخص درآغاز داستان و خطاب قرار دادن خواننده از همان ابتدا مشارکت او را می‌طلبد و با استفاده از این نوع زاویهٔ دید، فضایی صمیمی بین خود و مخاطب ایجاد می‌کند. «بز زنگوله پا را یادتان هست که سه بچه داشت به نام‌های شنگول و منگول و...».(صدر،۱۳۹۲: ۲۷۵) پس از نقل خلاصه‌ای کوتاه از قصّه، یک دفعه زاویهٔ دید به اوّل شخص تغییر می‌یابد. نقل از زاویهٔ دید اول شخص، سنّت قدیمی قصّه‌گویی است و در داستان‌نویسی امروز وقتی سودمند است که بخواهند ماجرای نامتعارفی را روایت کنند.(میرصادقی،۱۳۹۲: ۳۵۲) «خب، چند شب قبل که داشتم حساب دخل و خرج می‌کردم و سرم سوت می‌کشید... سیگار تمام کرده بودم، ساعت حدود یک نیمه شب راه افتادم و رفتم سر چهار راه نظام آباد، در آن خلوتی و خیابان نیمه تاریک دیدم انگار پیرزنی... نشسته ... و چند پاکت سیگار روی کارتنی خالی گذاشته...».(صدر،۱۳۹۲: ۲۷۵) تغییر ناگهانی زاویهٔ دید و به‌ظاهر نامرتبط بودن خاطرهٔ نویسنده با پیش درآمد داستان، کنجکاوی خواننده را بر-می‌انگیزد و او را تا پایان با نویسنده همراه می-سازد. این شیوه تا میانهٔ قصّه به همین روال ادامه می‌یابد و سپس کانون روایت به زاویهٔ دید سوم شخص تبدیل می‌شود. قصّه از دید و ذهن یکی از اشخاص داستان نقل می‌شود.(زاویهٔ دید دانای کل محدود) «یکی بود، یکی نبود یک بز زنگوله پایی بود که ...».(همان: ۲۷٦) نویسنده ابتدا احساس و افکار و تداعی‌های ذهن زنگوله‌پا را با تک‌گویی درونی و ضرباهنگی کُند به تصویر می-کشد و سپس نقل قصّه ریتمی تند به خود می-گیرد. بهره‌گیری از نوسان زاویهٔ دید در داستان، خواننده را به درک علت رفتار شخصیّت‌ها کنجکاو می‌کند و جهان‌های متنوّعی را پیش چشم خواننده ترسیم می‌کند. نویسنده از این طریق روایت را به تعلیق می‌اندازد تا روایت‌گری را برجسته کند.

٤- اتّصال کوتاه

در ادبیات رئالیستی نویسنده هرگز به طور صریح در داستان خود ظاهر نمی‌شود. در داستان‌های مدرن نویسنده از متن حذف می شود تا کسی دنیای درون متن را با دنیای بیرون از آن اشتباه نکند اما در داستان پسامدرن، با نقش‌آفرینی نویسنده در داستان خود، امر واقعی و امر استعاری با یکدیگر امتزاج می یابند؛ در نتیجه یا اتصال کوتاه ایجاد می‌شود یا پیوند دوگانه. اتصال کوتاه فاصلهٔ بین اثر ادبی و جهان واقعیّت است که با حضور مستقیم نویسنده از میان برداشته می‌شود. مراد از پیوند دوگانه، حضور شخصیّت‌های واقعی تاریخی در داستان است. (مک‌هیل

ودیگران،۱۰۱:۱۳۹۳ –۱۰۰) بری لوئیس از اتصال کوتاه با عنوان دور باطل یاد می‌کند. دور باطل وقتی در ادبیات پسامدرنیستی به وجود می‌آید که متن و دنیا هر دو نفوذ پذیر می‌شوند به حدی که نمی‌توان بین آنها تمایز گذاشت.(همان:۱۰۰) آثار پسامدرنیستی می‌کوشند با ایجاد اتصال کوتاه خواننده بهت‌زده شود و نتواند چنین نوشته‌هایی را به سهولت در مقوله‌های رایج ادبی ادغام کند.(لاج و دیگران،۱۳۹٤: ۱۸۷-۱۸٦)

برای داستان علومی سه سطح روایی می‌توان در نظر گرفت: دنیای فرا داستانی، دنیای داستانی نویسنده، دنیای فرو داستانی. علومی به جهان تخیّلی داستان وارد می‌شود و با زنگوله‌پا که از دنیای قصّه بیرون آمده به گفت‌وگو می‌نشیند و از این راه در داستان اتصال کوتاه ایجاد می‌شود. «... گفتم:...حیف شما نبود که دنیای قشنگ قصه‌ها را ول کردی و آمدی به این شهر بی‌در و پیکر...؟ ... گفت: ... در دنیای قصه‌ها یکهویی شایع شد که وضع ما قرار است خوب شود و آن وقت من ساده‌دل، دار و ندارم را حراج کردم و آمدم شهر ... » یا: «داشتم راه می‌افتادم که زنگوله‌پا پرسید: فلانی، نگفتی چه کاره‌ای؟ گفتم: ای‌ی به اصطلاح دستی به قلم دارم.»(صدر،۱۳۹۲: ۲۷٦-۲۷۵)

او شخصیت‌های افسانهٔ کهن را به دنیای درون داستانی می‌برد و برای ساختن جهانی به کار می‌گیرد که در آن به سعدی و نیما و فوکو اشاره می‌شود؛ بدین ترتیب جهان‌هایی تودرتو در هم تنیده می‌شوند. با تغییرات مذکور ساحت‌های وجودی نقض می‌شوند. تداخل ساحت‌های وجودی از ویژگی‌های داستان پسامدرنیستی است.

به نظر هوفمان بین متن و زمینهٔ آن (سایر متن ها) رابطهٔ دیالکتیکی وجود دارد. رمزگان فرهنگی سایر متن‌ها دائماً به متن نفوذ می کند و آن را به متنی گشوده تبدیل می کند. یک راه فائق آمدن بر این تنش آن است که نویسنده به عنوان شخصیّتی داخل متن وارد شود. راه دیگر این است که شخصیّت‌های متن از دنیای خیالی بیرون آورده شوند. به کارگیری این تمهید خواننده را به اندیشه دربارهٔ این موضوع وامی‌دارد که شخصیّت‌های داستانی موجوداتی صرفاً خیالی نیستند. آنها هستنده‌هایی‌اند که در هیئت این یا آن ویژگی انسانی در من یا دیگری متبلور می‌شوند.(پاینده،۱۳۹۰، ج۳: ٦۵۳)

نویسنده محل رخدادهای داستان را تهران قرار می‌دهد؛ زیرا سرعت تغییرات فرهنگی را در شهر بهتر می‌توان درک کرد. دار و ندار را حراج کردن و به شهر آمدن، وضعیّت مهاجران بی شماری را در ذهن تداعی می‌کند که در آرزوی زندگی بهتر به شهر کوچیده‌اند و با درک فاصلهٔ عمیق دنیای رویایی و واقعیّت زندگی شهری، دریافته‌اند که این خیالی است که در جهان قصّه‌ها امکان وقوع می‌یابد. ناخرسندی شخصیّت داستان را از مهاجرت به شهر می‌توان نارضایتی خود نویسنده از زندگی در شهر دانست.

ژنت از اتصال کوتاه با عنوان «مرزشکنی روایی» تعبیر می‌کند. به نظر او مرزشکنی روایی عبارت است از: « هرگونه مداخلهٔ راوی یا روایت شنوی فوق داستانی در جهان داستان یا مداخلهٔ شخصیت

های داستانی در جهان فروداستان یا به عکس.»(همان:٦٠) پس در مرز شکنی روایی مانند اتصال کوتاه خط مرزی میان داستان و واقعیت فرو می‌ریزد و نویسنده از این طریق بر تصنعی بودن اثر تأکید می‌ورزد.

قدرت قاسمی به نقل از ژنت به چهار نوع مرزشکنی اشاره می‌کند:

مرزشکنی صعودی، نزولی، هستی‌شناختی و بلاغی.(قاسمی،۱۳۲:۱۳۹۵) وقتی نویسنده از جهان واقعیّت به جهان تخیّلی داستان وارد شود مرزشکنی نزولی رخ می‌دهد. ورود نویسنده به سطح داستان بیانگر نگرشی اقتدارمآبانه است که می‌تواند مرزهای روایت را درنوردد و در فرایند رخدادها به گونه‌ای هستی شناسانه دخیل باشد. در مرزشکنی صعودی شخصیّت‌ها با معلّق گذاشتن تمایز میان سطح تخیّلی داستان و سطح واقعیّت، نویسنده، راوی یا خواننده را خطاب قرار می‌دهند یا با تمهیدات فراداستانی وارد جهان واقعی نویسنده یا سطح بالاتر می‌شوند.(همان: ۱۳۵-۱۳۳)

در «مرز شکنی بلاغی» روایت‌گری به ارائهٔ توضیحاتی دربارهٔ داستان موقوف می‌گردد. ژنت این گونه مرز شکنی را به کاربرد کلیشه‌ای برخی عبارت‌های آشنا در قصّه‌های عامیانه نیز گسترش می‌دهد.(صافی پیرلوجه ،۱۳۹۲:٦۹)

تکرار عبارت کلیشه‌ای: «آقایی که شما باشید» موجب مرز شکنی بلاغی در داستان شده است.« آقا گرگه گفت: ... من هم خیلی دلم می‌خواهد دیداری به دیدارت برسانم. خلاصه آقایی که شما باشید، قرار برای فردای آن شب، ساعت یازده در میدان درکه گذاشتند.»(صدر،۱۳۹۲ :۲۷۸) گاهی مرزشکنی بلاغی از راه مقایسهٔ اوضاع و احوال داستان با شرایط حاضر جلوه می‌کند.(صافی پیرلوجه،۱۳۹۲: ۷۲) مانند:«عشق مادرانه مال آن وقت‌هایی بود که علف، مفت بود نه مال حالا که قیمت یک پر علف سر به جهنم می زند.»(همان: ۲۷۹)

صافی به قسم دیگری با عنوان «مرزشکنی شبه مستند روایی» اشاره می‌کند که در آن نویسنده مدّعی داستان‌پردازی نیست بلکه برای داستان سندسازی می‌کند. این مرزشکنی گاه با درونه-سازی هم‌زمان دو داستان در یکدیگر صورت می-گیرد.(صافی پیرلوجه،۱۳۹۲: ٦۹ و٤٧)

« زنگوله‌پا پرسید: فلانی، نگفتی چه کاره‌ای؟ گفتم:ای‌ی به اصطلاح دستی به قلم دارم... اگر این طوراست بیا و قصه‌ی حبه‌انگور را یک جایی بده چاپ کنند... آنچه بعد از این می‌خوانید قصه-ی حبه‌انگوراست: یکی بود، یکی نبود... .»(صدر،۱۳۹۲: ۲۷٦) بدین ترتیب نویسنده با چیدن زمینه‌ای مستندگونه برای ملاقات خود با راوی، مرزهای هستی‌شناختی را در داستان برمی-دارد تا بتواند با حفظ جایگاه فوق‌داستانی خود وارد جهان داستان شود.(صافی پیرلوجه،-۱۳۹۲ :۷۰)

۵- پایان‌بندی آزاد

یکی از راه‌های ساختارمند کردن روایت نزد پسامدرنیست‌ها فرجام‌های چندگانه است که با احتمال چند پیامد برای یک پیرنگ داستانی واحد در مقابل بستار مقاومت می‌ورزد. در بسیاری از داستان‌ها نویسنده به گره‌گشایی ممکن وقایع تن

در نمی‌دهد و بدین ترتیب اصل «عدم قطعیّت را در داستان وارد می کند.»(مک‌هیل و دیگران ،۱۳۹۳: ۸۹-۹۰) یکی از جاهایی که عدم قطعیّت بیشتر خود را نشان می‌دهد پایان داستان است.(بی‌نیاز،۱۳۹۲: ۲۲۵)

راه دیگر برای امکان‌پذیر ساختن فرجام نامعین عبارت است از تجزیهٔ متن به اجزا یا بخش‌های کوتاهی که با گذاشتن جای خالی یا با استفاده از عنوان، شماره و علائم مخصوص از یکدیگر سوا شده باشند. نویسنده می‌تواند مطالبی از قبیل نقل قول، تصویر، نمودار، نقشه، طرح گرافیک، تکّه‌ای از گفتمان‌های دیگر و ... را در متن بگنجاند که هیچ ربطی به داستان ندارند.(مک‌هیل و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۰-۹۱)

مراد از پایان آزاد این است که اثر هنری انتهایی مبهم پیدا کند تا خواننده در ساخت معنا مشارکت داشته باشد و به دریافت کنندهٔ محض پیام مبدل نشود.(مقدادی،۱۳۹۳ :۱٤۷) در متون باز با پایان گرفتن داستان، ذهن مخاطب شروع به فکر کردن دربارهٔ اندیشهٔ نهفته در داستان می‌کند یا به بررسی علل اجتماعی، اقتصادی یا فرهنگی وقایع می-پردازد. چنانکه نویسنده بززنگوله‌پا را با بساط سیگارفروشی در میانهٔ داستان رها می‌کند تا خواننده خود هر فرجامی را که خواست برگزیند و نیز سرانجام حساب و کتاب نویسنده را خود کامل کند. شاید او ریشهٔ هماهنگ نبودن دخل و خرج معیشت مردم را در واسطه گری‌ها، وادرات و صادرات بی‌رویّه و ناراستی‌هایی که گرگها در جامعه به دست دارند، بجوید. در داستان پسامدرن خواننده با قرائت متن به حقیقت واحدی دست نمی یابد و همین امرسبب عدم قطعیت می شود. نویسنده در پایان‌بندی از شگردهای سنّتی و تکراری فاصله گرفته و به تجربه‌ای نو در این زمینه دست یافته است. داستان در حالی به پایان می‌رسد که خواننده در سطح فرو داستانی جا دارد و همین سبب حیرت او می‌شود که کدام جهان به دنیای واقعی نزدیک‌تر است؟ داستان از پرسش-های معرفت‌شناسی نیز خاالی نیست. آیا بز زنگوله‌پا ظالم است یا مظلوم؟ فریبکار است یا فریب خورده؟ نویسنده قصد ندارد واقعیتی عینی را برای ما بازسازی کند بلکه به طرق مختلف مرز بین

خیال و واقعیّت را درهم می‌شکند؛ بنابراین داستان درعین پیوند با قصهٔ کهن، گسسته از آن است.

٦- بینامتنیت

اصطلاح بینامتنیت اول بار از سوی ژولیا کریستوا مطرح گردید و بعدها محققانی چون رولان بارت و ژرار ژنت و... به آن پرداختند. در این دیدگاه پیوندهای ارتباطی موجود در میان یک متن با متن یا متون دیگر بررسی می شود.(تلخیص از مقدادی،۱۳۹۳: ۱٤۳) به نظر ریفاتر بینامتنیت به فرایند کلی ارجاع به بینامتن‌ها درخوانش مخاطب اطلاق می‌گردد و بینامتن مجموعه متن‌هایی است که هنگام خوانش یک نوشتار در ذهن تداعی می-شود و در چگونگی دلالت‌پردازی تأثیر می-گذارند. براین اساس بینامتن‌ها نزد افراد گوناگون در زمان‌های مختلف متفاوت است.(نامور مطلق،۱۳۹٤: ۲۲٦-۲۲۵)

بهره‌گرفتن از حکایت‌های کهن از مؤلّفه‌های پسامدرن است. پسامدرنیسم هر آنچه را که متعلّق به فرهنگ عامه محسوب می‌شود به بازی گرفته و آنها را باهم در می‌آمیزد. نیز امکان بهره‌وری از سبک‌ها، ژانرها و نوآوری‌های مدرنیسم را برای خود فراهم می‌کند. بدین رو ادبیات پسامدرن رویّه‌ای بینامتنی را در پیش می‌گیرد. (آلن،۱۳۹۲: ۲٦٤و۲٦۷) به نظر لوران ژنی « بینامتنیت... خطیّت متن را از بین می‌برد. هر ارجاع بینامتنی مجالی برای حضور یک بدیل است؛ خواننده یا به خوانش خود ادامه داده،آن ارجاع را تنها به عنوان جزئی نظیر دیگراجزا در نظر می‌گیرد و یا این که به متن مأخذ مراجعه کرده درگیر گونه‌ای یادکرد فکری می‌شود که در آن، ارجاع بینامتنی همچون عنصری جایگزینانه نمود می‌یابد که از ساختاری فراموش شده اخذ و جانشین شده».(همان: ١٦٤) ق صّهٔ بز زنگوله پا بینامتنی ا ست که بدون ارجاع به افسانهٔ عامیانه نمی‌توان تحلیلی درست از آن ارائه داد. بینامتنی بودن «حضور غیرقابل انکار یک متن در متون دیگر ا ست نه ا ستفاده از منابع ادبی یا تأثیرپذیری یک نویسنده از نویسندهٔ دیگر».(بی‌نیاز،۱۳۹۲:۲۰٦) در داستان با چند بینامتن رو به‌رو می‌شویم:. مصرعی از غزل سعدی، بخشی از شعر نیما، ا شاره به فمینیسم، ا شاره به فوکو، ا شارهٔ ضمنی به مرد سالاری و رولان بارت.

نویسنده در داستان به یاری بینامتن‌های گوناگون و آمیختن ژانر شعر و نقیضه وخاطره سبب پویایی و توسعهٔ متن شده است. حضور چند بینامتن در کنار یکدیگر، علاوه بر نمایاندن تمایز آنها در یک متن، خواننده را با جهان‌های متفاوتی که دریک شبکهٔ متنی جای دارند، روبه‌رو می‌کند. خواننده از خود می‌پرسد دنیای مستقل این متون چگونه به هم راه یافته است؟ و مرز بین این دنیاها در کجاست؟ نکتهٔ اساسی در به کارگیری مؤلفهٔ بینامتنیت این است که بینامتن‌ها باید در خدمت مضمون داستان باشند. به قول تدیّنی بینامتنیت هنگامی کارکرد صحیح در پسامدرنیسم می‌یابد که نویسنده بینامتنیت را برای بارور کردن متن جدید و ایجاز در متن به کار گیرد. وجود روابط بینامتنی مرز بین حال و گذشته را مخدوش کرده سبب سیّال شدن مرزهای بین متون مختلف می‌شود و همین امر محتوای وجودشناسانهٔ اثر را برجسته می‌کند.(تدیّنی،۱۳۸۸ : ۳۹۵)

به نظر پاینده «بینامتنیت به نویسنده امکان می‌دهد گذشته را در پرتوی نو تکرار کند. این تکرار باعث تازه شدن دید ما دربارهٔ گذشته و تفسیر مجدد آن در پرتوی متفاوت می‌شود... براثر بینامتنیت صداهای مختلف در متن با یکدیگر می-آمیزند و به شکل‌هایی نامنتظر تکرار می‌شوند و گیج کننده به نظر می‌رسند.»(پاینده،۱۳۸٦:۳۵–۳٤) خواننده در داستان علومی با چنین وضعی مواجه است: نظامی چند صدایی و چند روایتی که روایت‌ها به موازات هم پیش می‌روند، همدیگر را قطع می‌کنند و به هم می‌پیوندند. در این بخش بینامتن‌ها به اختصار بررسی می‌شوند.

نقل مصرع «نه همین لباس زیباست نشان آدمیت» از میان انبوه اشعار فارسی تصادفی انتخاب نشده است. گنجاندن آن در میان پاره‌گفتارهایی که به ظاهر بی‌ربط می‌نماید، نه

فقط غزل سعدی بلکه ابیات و کلمات قصار بی‌شماری را از گویندگان مختلف دربارهٔ انسانیت به خاطر می‌آورد و ذهن مخاطب را درگیر مفهوم این واژه و برداشت افراد از آن می‌کند. به نظر بارت ما از طریق شبکه‌ای که خوانش خلق می‌کند یا ناآگاهانه ایجاد می‌شود، به متن‌های دیگر پیوند می‌خوریم. این درغلتیدن در شبکهٔ متن‌ها لذّت خاصی به خوانش متن می‌دهد که حاصل پویایی خوانش و مخاطب و فعال شدن تصویرسازی و دلالت‌پردازی اوست. به‌واسطهٔ بینامتنیت، یک متن لذت‌بخش، تمام متن‌های لذت‌بخش گذشته را احیا و احضار می‌کند و شبکه‌ای از متن‌های لذت‌بخش با یک متن خوانده می‌شود.(نامور مطلق ،۱۳۹٤ :۱٦۳)

افسانه‌ها ارزش‌های اخلاقی را به نسل بعد انتقال داده و اخلاق را در پیوند با زندگی افراد و تفسیر آنان، واقعی و بافت‌محور می‌کنند.(حسن‌زاده، ۱۳۹۵: ٦٦۳) این ویژگی در ادبیات کلاسیک نیز مشهود است. نقل مصرع مذکور تلمیحی دارد به اخلاقیات و فضایل معنوی که در دنیای امروز جای خود را با کالاهایی که برای دارنده، ارزش-آفرین می‌نماید، عوض کرده‌است. علومی با آوردن شعر سعدی، غرایزی را که بر رفتار بشر حاکم است با طنز گزنده‌ای افشا می‌کند.

ابیاتی از شعر «ترا من چشم در راهم» اثر نیما یوشیج بینامتن دیگری است که در داستان حضور دارد. نویسنده با حذف بخش‌هایی از شعر که بر فضای طنزی داستان لطمه می‌زند، هنرمندانه از آن برای بیان مقصود سود جسته است:«تو را من چشم در راهم شباهنگام/ که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه ها رنگ سیاهی / وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم/ ترا من چشم در راهم /شباهنگام در آن دم .... / گرم یاد آوری یا نه ، من از یادت نمی کاهم : ترا من چشم در راهم. (حقوقی،۱۳۸۵،ج۱ :۱۱۲- ۱۱۰)

شعر نیما در متن به منگول نسبت داده می‌شود و زنگوله‌پا از آن، تنها معنی کلمهٔ شاخ را می‌فهمد آن هم به غلط. نویسنده با لحنی طنز آمیز دنیای محدود شخصیّت داستان را به نمایش می‌گذارد و به طور تلویحی کسانی را که با فضای فکری نیما بیگانه‌اند و شعر او را در راستای نیّت خود به کار می‌برند به طنز می‌گیرد. به نظر مختاری شعر مذکور شعری است اجتماعی که در آن نمادهای برگرفته از طبیعت تنها نمایانگر اندوه و درد و تنهایی... نیست بلکه با تمام بیم ها و امیدها و آرزوهای فردی و اجتماعی هماهنگ است. عاشقی که چشم به راه است با عاشقی که چشم به راه سعادت بشری است در طبیعت وحدت می یابد. این همسازی هم با دلتنگی و شوق فردی آدمی همساز است و هم با تنهایی و شور عاشقانهٔ اجتماعی او هماهنگ است. نیما برای بیان هر دو حالت به طبیعت متوسل می‌شود.(مختاری، ۱۳۷۱: ۲۰۵- ۲۰٤) علومی شعر نیما را برای تبیین وضعیّت انسان معاصر که اسیر تردیدها و چشم به راه یک مصلح اجتماعی است، استعاره قرار می‌دهد.

بینامتن دیگر اشاره به فمینیسم است. این جنبش اجتماعی در دفاع از حقوق زنان در غرب پدید آمد و به شاخه‌های مختلف تقسیم شد. فمینیست-ها معتقدند که جامعهٔ مردسالار با ترجیح منافع

مردان بر زنان ستم روا می‌دارد. آنها می‌کوشند تقابل مرد/ زن و تقابل‌های مربوط به آن را در تاریخ فرهنگ غرب ساخت‌شکنی کنند. نقد فمینیستی در حوزه‌های مختلف زبان، ادبیات، جامعه‌شناسی و... رایج است.(مکاریک،-:۱۳۹۰ ٤۰۰-۳۸۷) شخصیت داستان با وجود آگاهی از دشمنی دیرین گرگ، به دیدارش می‌رود، تصمیم می‌گیرند « خانم بزی بشود همسر آقا گرگه و او در عوض شنگول و منگول را ببلعد و حبه‌انگور را بگذارد شاگرد بنگاه...».(صدر، ۱۳۹۲: ۲۷۹) در این صحنه‌ها رابطهٔ مداراجویانه جانشین کنش دشمن ستیزی شده است.

مهاجرت از جهان افسانه‌ها به دنیای امروز دیدگاه شخصیّت داستان را تغییر داده است. «...تازه، بزی خانم متوجه حقوق فمینیستی خودش شده و حاضر نیست برای دو سه تا بچه‌ی به درد نخور، جان بکند و از حق زندگی زناشویی خود بگذرد...»(همان) زنگوله‌پا با اینکه مدّعی دفاع از حقوق خود است بی چون و چرا شرایط را می-پذیرد. پیروی او از گرگ نشانگر سیطرهٔ رفتار مردسالاری است که خانم بزی خودآگاه یا ناخودآگاه، این ایدئولوژی را بازتولید می‌کند. بدین رو اسیر تعارض دو نظرگاه متفاوت است و متن به عنوان کرداری گفتمانی، چالش دو گفتمان متضاد را در رفتار او به نمایش می‌گذارد.

در پایان داستان، دلیل طنزآمیز گرگ و نام فوکو بینامتن دیگری را موجب شده است. «ای بز زنگو له پای احمق ه مه چیز تو خوب بود جز اینکه از میشل فوکو هیچ نقل قول نکردی و حوصله‌ی مرا سر بردی و به مکافات بی سوادی خود رسیدی.»(همان)

میشل فوکو با مباحث گفتمان و تحلیل روابط قدرت در میان منتقدان ادبی معروف است. به نظر او جامعه آن د ید گاهی را می پذیرد که با معیارهایی که صاحبان قدرت معین می‌کنند سازگاری داشته‌باشد. انسان بردهٔ مکانیسم قدرت در جامعه و قدرت، تعیین کنندهٔ سخن پذیرفته شده در جامعه ا ست. از دید فوکو انتقال قدرت از یک گروه به گروه دیگر موجب تغییر در حقایق پذیرفته شده در جامعه می-شود.(مقدادی،۱۳۹۳ :۳٤۳) و نک: (سلدن،۱۳۹۲: ۲۰۱-۲۰٤)

داستان پسامدرن در پی قهرمان‌گرایی یا آرمان-گرایی نیست؛ از این رو اصل حاکم بر قصّه‌های عامیانه یعنی پیروزی خیر بر شر جای خود را به پیروزی قوی بر ضعیف می‌دهد و مفهوم کلی-گرایانهٔ متن سنّتی از هم می‌پاشد. علومی با نسبت دادن قصّه به حبّهٔ انگور، استقلال متن و غیبت نویسنده را مطرح می‌کند و اقتدار مؤلف را به چالش می‌کشد. با این عمل کاربست نظریهٔ «مرگ مولف» در داستان چهره می‌نماید. به نظر تسلیمی «کاربست نظریه در ژرف‌ساخت قصّه» اساسی-ترین رهیافت قصهٔ پسامدرنیستی است که در آثار دیگر بویژه ساحت‌های دیگر دانش معمول نیست. این سازوکار اوج هنر پسامدرنیستی است.»(تسلیمی،۱۳۸۳: ۳۸)

از میان پساساختارگرایان رولان بارت در مقالهٔ «مرگ مولف» اعلام کرد که چنانکه به وجود نویسندهٔ مقتدر در متن اعتقاد داشته باشیم متن

ادبی را محدود کرده و معنای واحدی را به آن تحمیل می‌کنیم.(رشیدیان،۹۳۱۳:ذیل مرگ مولف) و (مقدادی،۱۳۹۳: ٤٢٥) میشل فوکو در مقالهٔ «مؤلف چیست؟» مؤلف را یک اصل کارکرد اجتماعی قلمداد می‌کند که «منشأ بی‌کران دلالت-هایی که یک اثر را پر می‌کند نیست؛ بر آثار اولویّت ندارد، او یک اصل کارکردی است که ما به وسیلهٔ آن، در فرهنگ خود، محدود می‌کنیم، حذف می‌کنیم و انتخاب می‌کنیم... مؤلف چهرهٔ ایدئولوژیکی است که به یاری آن، هراس خود از تکثیر معنا را به نمایش می‌گذاریم... .»(یزدانجو،١٣٩٤: ١٤٦-١٤٥)

قصّهٔ عامیانه و داستان علومی دو گفتمان متقابل‌اند و روایت پسامدرنیستی مرکز چالش چند نگرش گفتمانی متفاوت است. به نظر میلز «در ساخته شدن یک متن ممکن است چندین گفتمان مختلف دست در کار باشند و این گفتمان‌ها اغلب با هم در تعارض‌اند.»(میلز،۱۳۹۲ :۱۲۷)

مرگ شخصیت در پایان داستان، شکلی نمادین از نابودی دیدگاه سنّتی در عصر حاضر است. متن پسامدرن با وارونه کردن پیروزی شخصیّت‌ها به شکلی نمادین قسمتی از حقیقت را واسازی می-کند. معنایی که خواننده از داستان درک می‌کند نتیجهٔ تأثیر متقابل متن با تداعی‌های ذهنی اوست که با نظریهٔ بارت و فوکو همخوانی دارد.

نتیجه‌گیری

داستان بز زنگوله‌پا نقیضه‌ای بر قصهٔ عامیانه است که محمدعلی علومی با بهره‌گیری از تکنیک‌های پسامدرنیستی موفق به خلق یک اثر نو می‌شود. نویسنده فرم قصّه‌های کهن را برای بیان دل-مشغولی‌های انسان معاصر مناسب یافته و سردرگمی انسان امروز را در مرز میان واقعیّت و ناواقعیّت نشان می‌دهد. تقابل قصهٔ کهن با روایت جدید به وجهی تأمل برانگیز در نقیضهٔ درون-مایه‌ای نمایان می‌شود؛ به‌گونه‌ای که مفهوم کلی-گرایانهٔ متن سنّتی از هم می‌پاشد و داستان به محل چالش گفتمان‌های متضاد بدل می‌شود. علومی با نسبت دادن قصّه به حبّهٔ انگور، استقلال متن و غیبت نویسنده را مطرح می‌کند و اقتدار مؤلف را به چالش می‌کشد. با این عمل کاربست نظریهٔ مرگ مولف در داستان چهره می‌نماید.

از مضامین برجستهٔ پسامدرن در داستان، بازتاب سبک زندگی شهری و سیطرهٔ گفتمان‌ها در رفتار شخصیّت‌هاست. علومی می‌کوشد با نگاهی انتقادی، جنبه‌هایی از فرهنگ معاصر را بکاود. تغییر دیدگاه‌ها، بریدن از سنّت‌ها، جانشین شدن فردیّت به جای آرمان‌گرایی جمعی، فرهنگ مصرفی و نقش تکنولوژی و فناوری در زندگی امروز از نگاه او دور نمی‌ماند.

نویسنده از طریق اتّصال کوتاه از جهان واقعیّت به جهان تخیّلی داستان وارد می‌شود و خط مرزی میان داستان و واقعیّت را فرو می‌ریزد و از این طریق بر تصنعی بودن اثر تأکید می‌ورزد. اتّصال کوتاه در کنار مؤلّفه‌هایی چون عدم اقتدار نویسنده، نوسان زاویهٔ دید، وجود روایت‌های تو در تو و پایان‌بندی آزاد از عوامل ایجاد عدم قطعیّت در داستان‌اند.

او با گنجاندن بینامتن‌های گوناگون در داستان و آمیختن شعر و نقیضه و خاطره‌گویی سبب پویایی

و توسعهٔ متن می‌شود. حضور چند بینامتن در کنار یکدیگر، علاوه بر نمایاندن تمایز آنها در یک متن، خواننده را با جهان‌های متفاوتی که دریک شبکهٔ متنی جای دارند روبرو می‌کند. روابط بینامتنی و اتصال کوتاه در برجسته کردن محتوای هستی-شناسانهٔ اثر نقش مهمی دارند؛ چرا که موجب سیّال شدن مرزهای بین متون مختلف می‌شوند.

فهرست منابع

- آلن، گراهام (۱۳۹۲). *بینامتنیت*.ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز. ویراست دوم.چاپ چهارم.
- اصلانی (همدان)، محمدرضا(۱۳۹٤). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*. تهران: مروارید.
- برسلر،چارلز(۱۳۹۳). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*،ترجمهٔ مصطفی عابدینی-فرد. تهران: نیلوفر. چاپ سوم.
- بودریار، زان(۱۳۹٤). *نظام اشیا*، ترجمهٔ پیروز ایزدی. تهران: ثالث. چاپ سوم.
- بی نیاز، فتح الله(۱۳۹۲). *درآمدی بر داستان-نویسی و روایت‌شناسی*.تهران: افراز. چاپ سوم.
- پاینده، حسین (۱۳۸٦). *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس*،تهران: هرمس.
- .....(۱۳۸۸). *نقدادبی و دموکراسی*. تهران: نیلوفر. چاپ دوم.
- .....(۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران*. تهران: نیلوفر. جلد سوم.
- تدیّنی، منصوره (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*.تهران: علم. چاپ اول.
- تسلیمی، علی(۱۳۸۳).مقالهٔ«کاربست رویکرد پسامدرن در داستان». *فصلنامهٔ پژوهشهای ادبی*. ش ٦، صص۳۳- ٤٤.
- حسن زاده، علیرضا(۱۳۹۵) *کودکان و جهان افسانه*، تهران: افکار.
- حقوقی، محمد(۸۵۱۳). *تا نظم هندسی واژه ها*، تهران: قطره.
- رشیدیان،عبدالکریم(۹۳۱۳). *فرهنگ پسامدرن*،تهران : نی.
- سلدن،رامان وویدوسون،پیتر(۱۳۹۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو. چاپ پنجم.
- شاملو، احمد(۱۳۷۷). *کتاب کوچه حرف ب (دفتردوم)*، باهمکاری آیدا سرکیسیان،تهران: مازیار.
- شمیسا، سیروس(۱۳۸۵). *نقدادبی*، تهران: میترا.
- صادقی، لیلا(۱۳۹۲). *کارکرد گفتمانی سکوت در ادبیات معاصر فارسی*، تهران : نقش جهان.
- صافی پیرلوجه،حسین(۱۳۹۲).«تبیین مرزشکنی در داستان‌های نوین فارسی». *زبان‌شناخت. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال چهارم، شمارهٔاول، صص:۵۹-۸۳.
- صدر، رویا(۱۳۹۲). *یک، دو، سه طنز*. تهران: مروارید. چاپ دوم.
- قاسمی، قدرت(۱۳۸۸). «نقیضه در گسترهٔ نظریه‌های ادبی معاصر»، *فصلنامهٔ نقدادبی*. ش:٦ صص:۱۲۷-۱٤۷.
- .....(۱۳۹۵).«مرزشکنی روایی درداستان‌های ایرانی». *متن‌پژوهی ادبی*. سال۲۰، شمارهٔ ٦۷، صص:۱۲۷-۱٤۵.

- لاج،دیوید(۱۳۹٤). *هنر داستان‌نویسی*، ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نی. چاپ چهارم.
- لاج،دیوید ووات،ایان و دیچز، دیوید و... (۱۳۹٤). *نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر. چاپ سوم.
- لایون، دیوید(۱۳۹۲). *پسامدرنیته*، ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: آشیان. چاپ چهارم.
- لیوتار، ژان فرانسوا(۱۳۸۰). وضعیت پست مدرن، ترجمهٔ حسینعلی نوذری. تهران:گام نو. چاپ اول.
- مختاری، محمد(۱۳۷۱). *انسان در شعر معاصر*، تهران: توس.
- مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). *دانش‌نامه‌ی نقدادبی از افلاتون تا به امروز*. تهران: چشمه.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۰). *دانش‌نامه‌ی نظریه-های ادبی*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی،تهران: آگه.
- مک هیل، برایان، لیندا هاچن، پتریشا و... (۱۳۹۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر. چاپ اول(ویراست دوم).
- میرصادقی، جمال(۱۳۹۲). *داستان‌های خیالی*.تهران: سخن. چاپ اول.
- .....(۱۳۹۱). *زاویهٔ دید درداستان*.تهران: سخن. چاپ اول.
- میلز، سارا(۱۳۹۲). *گفتمان*،ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: هزارهٔ سوم. چاپ سوم.
- نامورمطلق، بهمن(۱۳۹٤). *درآمدی بر بینامتنیت*. تهران: نی. چاپ دوم.
- وو، پاتریشیا (۱۳۹۰). *فراداستان*، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.
- یزدانجو، پیام (۱۳۹٤). *به سوی پسامدرن*. تهران: مرکز. چاپ چهارم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی