

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره شصت و ششم، پاییز ۱۴۰۱: ۱۵۵-۱۲۷

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۲۳

نوع مقاله: پژوهشی

## نگاهی بر نمودهای «ازهم‌گسیختگی» به عنوان یکی از

### مؤلفه‌های پست‌مدرن در رمان «مومیایی»

\* راضیه فانی

\*\* علی تسلیمی

\*\*\* محمود رنجبر

#### چکیده

این پژوهش به بررسی «ازهم‌گسیختگی‌ها» به عنوان یکی از انواع شگردها و تمهیداتی می‌پردازد که در داستان‌های کوتاه و رمان‌های پسامدرنیستی تجلی می‌یابد. رمان «مومیایی»، یکی از آثار پست‌مدرن مجابی است که از نظر زبان، بیان، ساختار و تصاویر، جایگاهی ویژه دارد. در این پژوهش با تکیه بر آرای «دریدا» و با رویکردی توصیفی-تحلیلی، به تحلیل ساختار و محتوای کیفی رمان مومیایی و بازتاب شگردهای ازهم‌گسیختگی در آن پرداخته شده است، تا از این طریق پویایی منحصر به فرد و سبک خاص «مجابی» بیشتر آشکار شود. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که مجابی در نقش هنرمندی چیره‌دست، ساخت عادی کلام را شکسته و ساختی در ظاهر ازهم‌گسیخته، متکثر و در عین حال هنری ایجاد کرده است. او با به کار گرفتن شگردهای مختلف ازهم‌گسیختگی، مدلول‌های جدید، اما نه‌چندان دور از ذهن ایجاد کرده است؛ به گونه‌ای که خواننده هم این امکان را دارد که در تعیین این مدلول‌ها سهمیم باشد. کاربرد زبانی پیچیده و مشوش، چینش واژه‌ها بدون ارتباطی منطقی و محتوایی در قالب‌های رؤیایگونه و ساختار شکن، از ویژگی‌های بارز این اثر است.

**واژه‌های کلیدی:** پسامدرن، ازهم‌گسیختگی، دریدا، جواد مجابی و مومیایی.

raziiefani@yahoo.com

taslimy1340@yahoo.com

mamranjbar@gmail.com



\*نویسنده مسئول: محقق پسادکتری دانشگاه گیلان، ایران

\*\*استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، ایران

\*\*\*دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، ایران

## مقدمه

خوانش متن و برداشت‌های گونه‌گون، متعارض و متضاد و گاه یکسان از آن، دغدغه دائمی صاحب‌نظران ادبی بوده است و هرکدام از آنها با توجه به توانایی‌های خود تلاش کردند که در این زمینه به زعم خودشان، راهکاری مناسب ارائه دهند. ادبیات پست‌مدرن نسبت به قاعده، انسجام و منطقی که در مدرنیسم وجود داشت، بدبین است و در داستان‌های خود، ازهم‌گسیختگی و عدم انسجام جهان را از طریق تمهیداتی به نمایش می‌گذارد و نویسندگان پسامدرن با «به‌هم‌ریختن نظم رویدادها» و «ازهم‌پاشیدن تطابق زمانی و مکانی» آنها، ساختاری نامنسجم به آثارشان می‌دهند، تا از این راه، تصنع را به گونه‌ای دیگر، در آثار خود ایجاد نمایند. ادبیات پسامدرن «با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال‌آور زمان عادی، انسجام ترتیب‌دار روایت را مخدوش می‌کند» (هاچن، ۱۳۸۳: ۸۷).

این مکتب فکری، در نفی هرگونه یکسونگری، مطلق‌انگاری و تک‌صدامحوری قدم برمی‌دارد. نگاه پسامدرن به زبان و گفتمان و به چالش کشیدن روایت مطلق و یگانه، بیش از هر کس مدیون نظریه‌پرداز فرانسوی، ژاک دریدا<sup>۱</sup> (۱۹۰۴-۲۰۰۳) است. نام او از طریق باور به افول مرجعیت، در حوزه نقد پسامدرن مطرح شد. دریدا با هدف قرار دادن عدم قطعیت ذاتی معنا، به تحلیل متون پرداخت و با انکار وجود واقعیت متعالی و رد پیوند زبان و واقعیت، بر ارتباط بی‌واسطه و مستقیم با متن تمرکز کرد. از دیدگاه او، باور به اینکه زبان می‌تواند آینه‌ای شفاف برای بازتابانیدن واقعیت جهان باشد، باوری کاذب و «کلام‌محورانه» و مبتنی بر «متافیزیک حضور» است. متافیزیک حضور یعنی اعتقاد داشتن به یک «مرکز» یا «حضور» بیرونی که معنای گزاره‌های زبانی را تعیین یا تأیید یا تثبیت می‌کند. دریدا اما قائل به هیچ حقیقت غایی و بیرونی در مقام مدلول یا مرجع معنایی یگانه و ثابت نیست (پابنده، ۱۳۸۶: ۲۱). او اندیشمندی است که با عبور از محورهای پدیدارشناسی<sup>۲</sup>، اگزیستانسیالیسم<sup>۱</sup> و ساختارگرایی، تحت تأثیر آرای «هوسرل<sup>۲</sup>»، «هیدگر<sup>۳</sup>»،

1. Jacques Derrida  
2. Phenomenology

«سوسور»<sup>۴</sup> و «لوئی اشتراوس»<sup>۵</sup> قرار گرفت و برخلاف ساختارگرایان معتقد بود که متن به انسجام و هماهنگی تمایل ندارد، بلکه به سوی انهدام و پراکندگی پیش می‌رود. دریدا با این رویکرد به تحلیل متون روی آورد و نشان داد که نگاه‌های متفاوت به یک متن، تفسیرهای متفاوتی را به دنبال دارد و نمی‌توان برای آن معنایی نهایی متصور شد (Reynold & Roffe, 2004: 70). به زبانی ساده‌تر، «هر متنی که می‌خوانیم، در جریان خواندن، «شالوده‌شکنی»<sup>(۱)</sup> می‌شود؛ یعنی بنیان و ساحت «کلام‌محوری» و متافیزیکی آن شکسته می‌شود. در متنی که شالوده‌اش شکسته شود، با مرجعیت و سالاری یک وجه دلالت بر سویه‌های دیگر، دلالت از میان می‌رود و متن به این اعتبار، چندساحتی می‌شود (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۳۸). همچنان که دومان در «سخن‌سرایی کوری» مطرح می‌کند، ادبیات به خاطر سرشت سخن‌سرایانه خویش، خود را شالوده‌شکنی کرده یا تناقضات ساختاریبخش خود را به نمایش می‌گذارد. «ادبیات»، واژه‌ای است که دومان در ازای عملکرد مجازها (به اصطلاح «زبان ادبی») به کار می‌برد. دومان به خوانش ادبیات (شعر، داستان، نمایشنامه) می‌پردازد، چون چنین متونی مهیاکننده انبوهی از اطلاعات در باب سخن‌سرایی و از این رو به دست‌دهنده کلیدهایی برای فهم زبان در کل‌اند (مکوئیلان، ۱۳۸۴: ۵۵).

شالوده‌شکنی این امر را که نظام زبان می‌تواند بنیادی شایسته و کافی برای برقرار ساختن مرزها، انسجام و وحدت و قطعیت معنایی متون فراهم کند، نمی‌پذیرد و «خوانش ساختارشکنانه درصدد نشان دادن این امر است که نیروهای هم‌ستیز موجود در متن، خود به ناگزیر قطعیت ظاهری و معانی آن را به درون آرایش نامحدودی از امکانات چندگانه، ناهمساز و نامتعین، پخش و پراکنده می‌کنند (قاسمی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۴۱).

نکته قابل توجه در اینگونه از نقد این است که نقد شالوده‌شکنانه به معنای فروپاشی کامل نظام معنایی متن نیست؛ بلکه به معنی بنیان نهادن معناهای دیگر و واسازی و

- 
1. Existentialism
  2. Edmund Husserl (1859- 1983)
  3. Martin Heidegger (1899- 1976)
  4. Ferdinand de Saussure (1857- 1913)
  5. Claude Levi-Strauss (1908 – 2009)

فروپاشی ساخت معنای کنونی متن است. بنابراین «میان ویرانی و انهدام متن با واسازی و شالوده‌شکنی، تفاوت وجود دارد. این نقد امکان معنای قطعی متن را انکار کرده، درصدد نشان دادن آن چیزی است که فراموش شده یا به حاشیه رانده شده است. این امر به دلیل شکاف و پراکندگی موجود در متن رخ می‌دهد و به گفتهٔ دریدا، معنی در دام بازی‌های زبانی اسیر می‌شود (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۲: ۱۸۲).

### بیان مسئله

این امر که نویسندگان تأثیرپذیر از جنبش پسامدرن در جامعهٔ ما، تا چه اندازه به فهم درستی از این متون دست یافته‌اند، پرسشی است که خود، پژوهش گسترده‌ای می‌طلبد. در این میان به نظر می‌رسد که جواد مجابی (۱۳۱۸)، شاعر، نقاش و نویسندهٔ معاصر، در برخی از داستان‌هایش به درک درستی از هنر پسامدرن و شگردهای مختص آن رسیده و به خوبی توانسته است که از عهدهٔ این رسالت در رمان‌های پست‌مدرنش، از جمله رمان «مومیایی» برآید و به شکلی هوشمندانه از روایت‌های نامنسجم بهره گیرد. اما علی‌رغم نگاه ویژه‌ای که مجابی در امر داستان‌نویسی دارد، هنوز بررسی و مطالعهٔ مطلوب و جامعی در زمینهٔ آثار او انجام نگرفته است. از این‌رو پژوهشگران در مقالهٔ حاضر، به بررسی شیوه‌های ایجاد ازهم‌گسیختگی در رمان مومیایی پرداخته‌اند و از آرای دریدا سود جستند.

نویسندگان در این پژوهش به دنبال یافتن پاسخی برای پرسش‌های زیر هستند:

- مشخصه‌های بارز ایجاد ازهم‌گسیختگی در رمان کدامند؟
- کدام‌یک از مشخصه‌ها، نقش پررنگ‌تری در ایجاد ازهم‌گسیختگی‌ها دارد؟

### فرضیه‌های تحقیق

از مشخصه‌های بارز ایجاد ازهم‌گسیختگی در رمان، می‌توان به گسست در منظرهای روایی، تناقض، جابه‌جایی و ازهم‌پاشیدگی تطابق زمانی و مکانی اشاره کرد.

جواد مجابی در رمانش به استفاده از شگردهای زمان‌پریشی، توجه ویژه‌ای دارد و با وجود تعدد روایت‌های نامنسجم، به خوبی ازهم‌گسیختگی را در این اثر جلوه‌گر ساخته است.

### پیشینه پژوهش

از جمله آثاری که در آنها به شیوه‌ای تخصصی، به توضیح ازهم‌گسیختگی‌ها در داستان‌های پسامدرن و تطبیق عملی این نظریه بر آثار داستانی پرداخته‌اند، می‌توان به کتاب‌های «پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایرانی» اثر تدینی (۱۳۸۸)، «داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)» نوشته پاینده (۱۳۹۰) و «ادبیات پسامدرن» اثر یزدانجو (۱۳۹۴) اشاره کرد. نویسندگان در کتاب‌های ذکرشده کوشیده‌اند تا ویژگی‌های شناخته‌شده از ادبیات پسامدرن از قبیل بی‌نظمی زمانی در روایت، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، دور باطل، عدم قطعیت و... را در داستان‌های ایرانی بازشناسی کنند. مقالات زیادی هم در این زمینه نگاشته شده است که در کنار ویژگی‌های مختلف رمان پسامدرن، به ازهم‌گسیختگی‌ها هم اشارات کوتاهی داشته‌اند، از جمله: «پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران» اثر گلشیری (۱۳۸۵)، «مؤلفه‌های ادبیات داستانی پسامدرن» اثر مستعلی پارسا و مریم اسدیان (۱۳۸۷)، «تحلیل رمان اسفار کاتبان بر اساس شاخصه‌های نگارش رمان مدرنیستی و پسامدرنیستی» اثر حسین‌زاده دستجردی (۱۳۹۳).

در زمینه رمان مومیایی، معصومه قنبرنژاد (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بن‌مایه‌های مشترک تاریخ معاصر ایران در رمان‌های ایرانی و عربی»، به مطالعه موردی رمان «سباق المسافات الطویل» از عبدالرحمن منیف و «مومیایی» از جواد مجابی پرداخته‌اند. در این رساله، نمادها، بن‌مایه‌ها و انواع روایت‌ها به صورت تطبیقی بررسی شده است، اما جامعیت موضوع به خوبی در آن دیده نمی‌شود.

مفتاحی و طهماسبی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «نمادگرایی در رمان‌های جواد مجابی» به بررسی نمادها در سه رمان «بنفشه‌های سراسیب»، «مومیایی» و «لطفاً درب را

ببندید» پرداخته‌اند. این مقاله هم بررسی نماد در رمان مومیایی را تنها به دو نماد کویر و سرما محدود کرده است. نویسندگان، پژوهشی مستقل در زمینه‌ی ازهم‌گسیختگی‌ها و شگردهای مختص آن در زبان و ادبیات فارسی نیافته‌اند و تحقیق حاضر با توجه به رویکرد تخصصی و ویژه‌اش در خوانش این مؤلفه‌ها، پیشینه‌ای مشابه ندارد.

### معرفی رمان

داستان مومیایی با شگرد استرجاع و بازیابی خاطرات تاریخی، با کودتا علیه بردیا و مرگ او آغاز می‌شود و نویسنده از همان ابتدا و با تخیلی شگرف، مرگ بردیا را با کودتای مصدق (به جهت تشابه این دو دوره و رابطه‌ی تنگاتنگ میان قدرت سیاسی و افکار عمومی) به هم می‌آمیزد.

«خدايگان کشته شد. واقعه چون تندری در آسمان شبانه ترکید. مرگ خدايگان همچون زندگی‌اش، از دژ شاهی، بسان طلسمی باطل‌شده، به هوا برخاست... رادیو، اصوات نامفهومی را لابه‌لای مارش عزا و سرود پیروزی می‌گوید و نمی‌گوید. شاعر به زبان می‌آورد: «آزادمردی بود آزاده». همان دم، بدانچه گفته است، شک می‌کند. برمی‌خیزد؛ پی قوطی سیگارش می‌گردد» (مجابی، ۱۳۸۹: ۵-۶).

بردیا، پسر کوروش و پادشاهی عدالت‌جو، به دست مخالفان ترور شده است و نامش به عنوان یک شاه دروغین آلوده می‌گردد. او از دیدگاه قدرت، سه گناه بزرگ مرتکب شده: مالیات‌ها را لغو، تصرفات را متوقف و بتکده‌ها را تعطیل کرده است و همین امر بغض خاندان‌های هفت‌گانه را برانگیخت و منجر به کودتای او شد. بردیا در مراسم پرطمطراق خاکسپاری خود، در پی یافتن دلایل این ترور و انجام‌دهندگان آن است. واکنش ریاکارانه‌ی مردم بر فراز آنها و دور از چشمشان برای بردیا، تعجب‌برانگیز است. در مسیر خاکسپاری، او مسافر تاریخ می‌شود و در فضایی سوررئالیستی و خیالین از دهلیزهای زمان می‌گذرد؛ از خونین راه مداین می‌گذرد (حمله‌ی تازیان و خسارت‌های سنگین آنان) (همان: ۱۵۱) و زردجامگان و سیاه‌جامگان را می‌بیند (دوره‌ی امویان و

عباسیان) (مجایی، ۱۳۸۹: ۱۹۳)؛ اما با رسیدن به عصر معاصر، برگ جدیدی از تاریخ رقم می‌خورد. از اینجا به بعد از مومیایی به نام دکتر و پیرمرد یاد می‌شود (همان: ۲۴۵). در این میان از خلال مونولوگ‌های او می‌توان به دنیای یک پادشاه و حسرت‌ها و آرزوهایش پی برد. فضای شهر، مسموم و سرد است.

«شهر در زیر برف سنگین، کم‌طاق و بی‌تاب است، کودکان در آغاز

کودکی خود پیرند، پیران را از جوانان باز نمی‌توان شناخت، کسی کاری

نمی‌کند، جایی نمی‌رود، حرفی نمی‌زند» (همان: ۲۴۵).

«رخدیس‌ها» و «گردنان»، این مردان یا زنان بی‌سر و بی‌اختیار، گردانندگان شهر هستند که هرگاه مزدوری و بیگاری گسترده‌ای لازم باشد، تعصب و خشونت ضرورت یابد، یا قرار باشد غارتی، هولی، تظاهرات و انتخاباتی به وقوع بپیوندد، پیدایشان می‌شود. آنها در صورت لزوم، شادی می‌کنند و هرگاه جای تأثر باشد، عزایی عمومی به راه می‌اندازند. تا اینکه سیاحی فرنگی، سرهایی برایشان می‌سازد و با جراحی مختصری روی گردن آنان کار می‌گذارد. دیگر گردنان، مناسب‌ترین جنگ‌افزار اقتدارند. «مومیایی» البته بر این «رخدیس‌ها» دل می‌سوزاند؛ زیرا آنها را ثمرهٔ بسترهای حقیر تهی‌دست و زادهٔ مدارهای جهالت و جباریت می‌داند. او اکنون پیرمرد تبعیدی در وطن خویش است. کتاب می‌خواند، چیزهایی می‌نویسد و به دنبال راه چاره می‌گردد. در آخر رمان، هنگامی که مومیایی از شکست تمام آزادی‌خواهان و تلاش نافرجام آنان خسته است، امیدش را برای بود، از دست می‌دهد و می‌خواهد تسلیم فراموشی و مرگ شود که عشق، جان دوباره‌ای در او می‌دمد و جاودانه می‌شود.

## شیوه‌های ازهم‌گسیختگی در رمان

### گسیختگی منظرهای روایی

رمان‌نویسان پسامدرن، روایت‌گری را در مقام موضوعی مسئله‌ساز در مرکز توجه رمان‌های خود قرار می‌دهند. «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 راه خود را از هزارتوی این روایت‌ها (یا اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، پاره‌روایت‌ها) بیابد» (پاینده، ۱۳۸۶: ۴۷). مجایی هم در رمان‌های پست‌مدرن خود، از جمله در رمان «مومیایی»، رویکردی پسامدرنی به نوع روایت دارد. روایت‌ها در رمان او به چند طریق دچار گسست می‌شود. از جمله:

#### ماکسی‌مالیسم<sup>۱</sup>

ماکسی‌مالیسم به معنی نوشتار بی‌سامان، طولانی و با جزئیات فراوان است. در این متن‌ها، توصیف جای خود را به ساختار یا ضد ساختارهایی می‌دهد که بی‌کم‌وکاست، نتیجه‌زایش خودِ زبانند. قسمت اعظم رمان مومیایی را توصیف در برگرفته است؛ توصیف‌هایی گاه ملال‌آور که پیرنگ را به ضعف می‌کشاند و رشته موضوع را از دست مخاطب می‌ربایند. «وو» درباره‌ی اینگونه جمله‌های طولانی می‌نویسد: «این تقلاهی ذله‌کننده و به‌ستوه‌آورنده برای توصیف چیزی، پندار یا توهم واقع‌نمای آن چیز را بر نمی‌سازد؛ بلکه حضور زبان را به رخ خواننده می‌کشد» (وو، ۱۳۹۰: ۱۳۷).

رمان‌نویسان پسامدرن بر این عقیده‌اند که زبان، خود در مقام واسطه‌ی بیان، یک حائل است و نمی‌تواند منعکس‌کننده‌ی شفاف واقعیت‌های بیرونی یا درونی باشد. یا به قول دریدا، «نشانه‌های زبانی بیش از آنکه به واقعیت‌هایی ملموس و ادراک‌شدنی ارجاع کنند، نشان‌دهنده‌ی فقدان ارتباط با مصداق‌های عینی‌شان هستند. به عبارتی زبان بیشتر مبین نوعی غیاب است تا حضور؛ یا به استدلال دریدا، دال‌ها به جای ارجاع به مدلول‌های معین، صرفاً به دال‌هایی دیگر ارجاع می‌دهند» (پاینده، ۱۳۸۶: ۳۰). در این جمله‌های طولانی و خسته‌کننده که اغلب طول آنها به پنج شش خط می‌رسد، عملی معمولی و موضوعی حاشیه‌ای و پیش‌پاافتاده، مخاطب را از موضوع اصلی دور می‌کند.

چند مثال از جمله‌های طولانی:

«بردیا چون سایه‌ای از خیل سایه‌وار دیوان‌سالار عبور کرد. از درون

عبارات آنها که انباشته از واژگان دوپهلوی و تعبیردار بود، گذشت. غباری از



پوسیدگی ایام را بر دوش خاطره‌اش حس کرد. دبیران را دوست نداشت، اگرچه خود شب‌های درازی را در کار نوشتن صبح کرده بود. فرمان‌هایی به ایالات نوشته بود: نامه‌هایی به شاهان و همسایگان، سرودهایی برای رقصهٔ بابلی، یادداشت‌هایی برای گوماتا، فرولاس، کبوجیه و پارمیس، پندهایی به حکام، سطرهایی برای گفت‌وگو با خویش. اما نتوانسته بود رسالهٔ «در باب سیاست ملک» را از سطر آغازین فراتر ببرد. در باب هر کلمه که می‌خواست بنویسد، دچار تشویش شده بود. واژه‌های عدالت؟ صلح؟ جنگ. آیا معنای عدالت را به تمامی می‌دانست و عدالتی که در سر او بود، در واژه‌ها می‌گنجید؟ آن واژه در سر دیگران، در داوری‌هاشان همین معنا را القا می‌کرد؟ واژهٔ جنگ برای او چه معنایی داشت و واژهٔ صلح؟ بین دو دنیا می‌شد با نوشتن پل زد، بین انسان‌ها؛ به شرطی که آنها، پل را می‌دیدند یا دست کم به انکارش بر نمی‌خاستند (مجایی، ۱۳۸۹: ۷۶).

از این شیوهٔ نگارش هویداست که مجایی به بیان واقع‌گونه روایت، علاقه‌ای ندارد و می‌خواهد همچون بسیاری از رمان‌نویسان پسامدرن، عمل نوشتن داستان را به عنوان موضوعی برجسته و مهم، پیش روی مخاطب قرار دهد:

«تخت زرین شاهنشاه که اینک تابوتش شده بود، پیشاپیش بر دوش بزرگان حمل می‌شد. گوهرهای رخشان لعل و یاقوت و زمرد نشانده در فاصلهٔ نقش برجسته‌های آیینی عقاب و آهو، با آویزهای مروارید و مرجان که بر چهارچوب آبنوسی تخت - تابوت استوار بود، سپهری از زیبایی نیافتنی را در خود منعکس می‌کرد. دسته‌ای از پرندگان پابسته، در هر سوی عماری جای داشتند. دراج‌ها، کبوترها، قناری‌ها و قمری‌های دست‌آموز شاه، اکنون با هر غریو جمعیت، ترسنده و چاره‌جوی، پرپر می‌زدند و در سکوت‌های گاه‌گاهی، آوازهای درهمشان را می‌خواندند...» (همان: ۱۲).

به این ترتیب و با نبودن ساختاری روایتگرانه، به راحتی می‌توان قسمت‌هایی از متن را برداشت یا بر آن افزود، بدون اینکه به ساختار اثر، خدشه‌ای وارد شود. کاربرد زبانی

پیچیده، مشوش و گاه چینش واژه‌ها بدون ارتباطی منطقی موجب می‌شود که خواننده این سطرها، در ناخودآگاه زبان، رهایی خلاقانه‌ای را تجربه می‌کند که نتیجه آن، هنجارگریزی‌های نحوی، طولانی و بریده‌بریده شدن سطرها و سکوت‌ها و غیاب‌هاست:

«خرمن‌های برداشته‌شده و میوه‌های رسیده، بوی الکل و نطفه و آمونیاک می‌داد. پدر و مادرها، بخار کرده و عرق‌نشسته، تراشیده‌شده، در میان دود و دمه گلخانه‌ها، دستور می‌دادند، امر و نهی می‌کردند، به تضرع می‌افتادند، تا بچه‌ها را از لگدکوب کردن آن مدنیت و طبیعت واپسین بازدارند. اما بچه‌ها بازیگوشانه، طبیعت گلخانه‌نشین را زیر و رو می‌کردند؛ بر آن مدنیت حصاری بخارآلود می‌شاشیدند؛ هرچه را از فصلش، از جایش، از قانونش جدا می‌کردند، در مرز غیر قانونی فصلی دیگر می‌کاشتند. اشیا درهم می‌شد. میوه‌ها شکل و رنگ و بوی خود را نداشت. سیب، مزه کلم می‌داد. گندم، طعم گوجه‌فرنگی؛ سیب‌زمینی، دانه‌های انارین و طعم گس امروز داشت...» (مجایی، ۱۳۸۹: ۲۵۵).

متن رمان مومیایی مملو از فضاهای خالی، حفره‌ها و ناگفته‌هاست و خواننده در تأویلی مستمر درصدد است تا این فضاهای خالی را پر کند:

«آن کلمات را دید که از سقف سیاه گلخانه، در بازتاب نئونی‌اش تکرار می‌شد. کلماتی که دمی با یکدیگر بودند و زمانی دور از هم. می‌خواست بخواند، اما خواندن نمی‌توانست. عبارتی بود که دائم تغییر شکل می‌داد، اگرچه واژه‌هایش همواره یک میزان بود. آن حروف تاریک و روشن رقصنده، خاطرهای دیگر را در سر او بیدار می‌کرد که ربطی به معنایشان نداشت» (همان: ۲۹۱).

با خواندن متن‌های اینگونه غیر روایی و نامنسجم، «مرگ خواننده» تداعی می‌شود. زبان به بیرون خود ارجاع نمی‌دهد و دال‌های زبانی، دیگر مدلول خود را به ذهن متبادر نمی‌کنند. در این حالت است که خواننده شاهد زبانی گنگ و معنایی معلق است. بنابراین خواننده در رویارویی با ذات زبان به این نکته پی می‌برد که «چیزی وجود دارد

که می‌توان آن را به تصویر درآورد؛ ولی نه می‌توان آن را دید و نه آن را مرئی ساخت» (لیوتار، ۱۳۸۷: ۱۹۳). این زبان گنگ و معلق در جای‌جای رمان مومیایی، خواننده را به سمت تصویری می‌کشاند که در ذات زبان وجود دارد. به عبارتی خواننده را درگیر ساخت معنایی آن می‌کند:

«سیاه‌جامه به شاعران گزیده‌تن دریده‌سریں دستور داد شعری در باب این نخجیرگاه متعالی بسرایند و بخوانند. آنان گریه‌کنان، الفاظی مبهم در ستایش درندگان می‌خواندند؛ خون و پیشاب از پس و پیش روان، خدایگان بابل را نماز می‌بردند؛ عوعوکنان، شعر آنها را تضمین می‌کردند. از جگرگاه شاعران، دود بنگ و چرس برمی‌خاست؛ از کفل امردان، لذت توطئه، از پس و پیش مورخان، حوادث تابناک ثبت‌شده، سرازیر بود. جایی ندیمی، چشمه سخاوت سرورش را قی می‌کرد. در گوشه‌ای سرداری، افتخار جنگ‌هایی را به یاد می‌آورد که به یاد کسی نمی‌آمد. هزالان، نیمورهای بریده و گزیده و افتاده در کف تالار را گرد می‌آوردند تا در قطعه‌ای، آن را به رشته سخن کشند. از چشم‌های تازیان، خرما و ریگ و آفتاب می‌ریخت...» (مجایی، ۱۳۸۹: ۱۷۱).

#### تکثر راوی

در اینگونه داستان‌ها، صدای مستقل شخصیت‌ها به گوش می‌رسد و داستان از منظر چندین راوی روایت می‌شود. تغییرات راوی و زاویه دید و حضور راوی‌های متعدد با هدف رسیدن به ویژگی عدم انسجام و ازهم‌گسیختگی صورت می‌پذیرد و همین سیلان‌های روایی و نوسان‌های زاویه دید با روایت‌های متفاوت است که خواندن رمان «مومیایی» را دشوار کرده است. از جمله در قسمت‌های آغازین فصل سوم، راوی از سوم شخص به اول شخص تغییر می‌کند، اما در میانه‌های راه، راوی سوم شخص، زمام گفتار را به دست می‌گیرد (همان: ۷۶). در این فصل از زبان بردیا روایت می‌شود. فصل چهارم با زاویه دید اول شخص آغاز می‌شود، اما روایت دائم از زاویه دید اول شخص (بردیا) و سوم شخص (دانای کل) در نوسان است. این روند در فصل‌های دیگر هم به همین شیوه ادامه

می‌باید که از جمله دشواری‌های این رمان، درک مرز سخت و گیج‌کننده روایت‌ها و روایان آنهاست و داستان تا انتها حاصل تلفیق لایه‌ها و طبقات زبانی مختلف و سطح‌های فرهنگی- اجتماعی متفاوتی است که شخصیت‌های گوناگون به نمایش می‌گذارند. همین پرش‌ها از روایتی به روایت دیگر، کل رمان را در نگاه‌های اول، نامنسجم و پاره‌پاره به نظر می‌رساند.

گفت‌وگوهای بی‌شمار شخصیت‌ها که هر کدام مستقل از خالقشان، داستان زندگی خود را به ترتیبی که خود مایلند، روایت می‌کنند، در داستان مجابی بسیار برجسته است. همین امر را می‌توان یکی از مهم‌ترین عوامل شکل نگرفتن پیرنگی شفاف در رمان دانست. شیوه سراسر گفت‌وگویی رمان شامل گفت‌وگوی شخصیت‌ها با خود یا دیگران، گفت‌وگوی گذشته، حال و آینده و مهم‌تر از همه، تبادل اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌ها در این گفت‌وگوست. این گفت‌وگوها اغلب با آوردن عباراتی چون: «گفتم، گفت» در هر دو رمان نشان داده می‌شود:

«[اروی] مومیایی با خود زمزمه کرد: «[بردیا] از کدام هوا آمدی؟»

هوای کدام جنون تو را برد؟»

«[اروی] زیر درختی دو جوان ایستاده بودند، با فریادهای گوشخراش

یکدیگر را محکوم می‌کردند.

- [۱] تو گستاخی»

- [۲] نه مثل تو»

- «تو همیشه از مرده‌ها دفاع می‌کنی»

- «این زنده‌های تو از مرده‌ها بی‌جان‌ترند» (مجابی، ۱۳۸۹: ۱۳۶-۱۳۷ و نیز:

۶۲، ۴۲، ۱۴۶، ۱۵۱ و...).

### گسست‌های عامدانه

ساختارگرایان بر این عقیده‌اند که برای فهم یک متن، راهی جز یافتن نقطه مرکزی متن نداریم. به عبارتی دیگر وجود نوعی مرکزیت در متون ادبی ماقبل پسامدرن، امری ضروری بود؛ مرکزیتی که اگر از متن حذف می‌شد، «ساخت» و «معنا» را دچار اضمحلال

می‌کرد. دریدا، یکی از بهترین و موجزترین تعاریف را از مرکز به دست داده است: «مرکز، نقطه‌ای است که جایگزینی مفاهیم، اصطلاحات و عناصر را در یک ساختار ناممکن می‌سازد» (Derrida, 1982: 279).

بازی نشانه‌ها در ادبیات پست‌مدرن، حاصل زوال و اضمحلال مرکزیت است. یعنی مرکز در اینگونه ادبیات وجود دارد، اما وجود آن منجر به مرکزیت نمی‌شود. به این صورت که در بازی بی‌پایان نشانه‌ها، مدام مرکزی جای مرکز دیگر را می‌گیرد. مجابی در داستان سیال مومیایی با مرکزیت‌زدایی از روایت و برهم‌زدن بستر اصلی آن، هر یک از روایت‌ها را با روایتی دیگر قطع کرده، با پرش‌های ناگهانی و نابهنگام همچون سکانس‌های مختلف یک فیلم، روایتگری را از قید و بند چهارچوب‌های مقرر و شناخته‌شده رها می‌کند. این گسست‌های عامدانه، روایت داستان را به ابهام و ازهم‌گسیختگی می‌کشاند و سوژه‌ها با هویت‌های متکثر، ناپایدار و چندگانه در داستان حضور می‌یابند. نتیجه چنین مرکزیت‌زدایی‌ها، بحران معناست. در اندیشه دومان، معنا از راه زنجیره‌ای از جایگزینی‌ها عمل می‌کند. یک بدخوانش، بدخوانشی دیگر ایجاد می‌کند و این بدخوانش نیز بدخوانشی دیگر و... . معنای راستین و «حقیقی» یک متن همواره در امتداد زنجیره‌ای کنایی به تعویق می‌افتد. مسئله این نیست که یک معنای درست و حقیقی وجود دارد که ما نمی‌توانیم به آن دست یابیم؛ مسئله این است که معنا همیشه در میانه است؛ همیشه به تعلیق درآمده است و همیشه به تعویق می‌افتد. این باور که پیشتر به انتهای این زنجیره رسیده‌ایم، نمودی از لوگوس‌محوری<sup>(۲)</sup> است. معنا، مطلق یا متناهی نیست؛ هرگز ختم نمی‌شود و دائم در معرض بدخوانی‌های تازه قرار می‌گیرد.

مجابی در جایی که اصلاً انتظار آن نمی‌رود، دوباره به موضوعی که چندی پیش مطرح کرده بود، بازمی‌گردد. به عنوان نمونه، یکی از موضوعات محوری این رمان، حمل تخت - تابوت «بردیا»ست. این تخت - تابوت متعلق به مومیایی‌ای است که او مسیر سه‌هزار ساله تا آرامگاه خود را گاه همراه با موکب مرگ خود و گاه دور از او پیموده است. رمان با جمله «خداپکان کشته شد» آغاز می‌شود که یادآور آغاز بسیاری از

داستان‌های سنتی است (مجایی، ۱۳۸۹: ۱). صفحات آغازین کتاب به شکل افراط‌گونه‌ای تصنعی و ملال‌آور است و با زبان متن آمیخته و کاملاً ادبی به توصیف دبدبه و کبکبه این تخت-تابوت و موکب آن پرداخته شده است، تا اینکه موکب بالاخره به راه می‌افتد:

«آن موکب چون معجزه دیر آشکار شده، دریای جمعیت را می‌شکافت، پیش می‌آمد. تخت-تابوت فرمانروا از ژرفای دریا عبور می‌کرد؛ در ازدحام امواجش، راهی می‌جست. پیش از عبور هیئت عزاء، شکاف دریایی جمعیت، چون زخمی کهنه به هم می‌آمد و خونابه‌اش، همسرایی ناظران روز واقعه بود که پر از خوف و حزن به آسمان برمی‌شد» (همان: ۲۱).

این موضوع با پرسه زدن‌های مومیایی در زمان و مکان‌های مختلف از گذشته و اتفاقاتی خاطره‌وار به فراموشی سپرده می‌شود، تا اینکه در صفحه ۴۸، نویسنده دوباره به حمل موکب می‌پردازد. بار دیگر با بیان خاطره‌وار موقوف زندگی بردیا از زبان خودش از موضوع حمل تخت تابوت دور می‌شود، اما دوباره در صفحه ۷۰ به محل تخت تابوت برمی‌گردد و از این طریق نفس وجود ساختار یا ارتباطات ساختاری و امکان تحلیل علنی رمان نفی می‌شود و پراکندگی به جای ساختار منسجم و رابطه علی و معلولی می‌نشیند. مجایی، گاه رویدادها را کولاژگونه از تکه‌های سطر جدا می‌کند. در این شگرد، پیوندی آشکار بین اتفاق‌ها و پاره‌روایت‌های مستقل نمی‌توان یافت. این در حالی است که می‌توان هر یک از این پاره‌روایت‌های مستقل را در هر جای رمان جای داد. او پس از این امر، اغلب بی‌مقدمه به سراغ موضوع دیگری می‌رود. این ازهم‌گسیختگی‌ها، خوانش رمان را کمی سخت می‌کند و گاه خواننده را به سردرگمی می‌کشاند. برای نمونه در بند اول صفحه ۶۶، راوی بردیاست که از خاطرات دوران حکمرانی‌اش سخن می‌گوید. اما در بند بعد، راوی سوم شخص، ماجرای مرگ بردیا را به تصویر می‌کشد که موضوعی مستقل است و هیچ ارتباطی با فضای بندهای قبلی ندارد و می‌توان آن را در هر جای دیگر داستان جای داد.

سرانجام با وجود همه این پرش‌های ناگهانی در خوانش اجمالی رمان درمی‌یابیم که در کنار خروج از روایت خطی و ساختارمند، تداعی نامنسجم اندیشه و زبان و بیان نامتعارف و در کل، نفی روایتگری، در نهایت با یک فرم روبه‌رو هستیم، هرچند رمان در ظاهر از اجزای نامرتبلی ساخته شده است که در مقابل هم‌پیوندی و انسجام مقاومت می‌ورزند و به شیوه‌ای منطقی و با زمان‌بندی متعارف نوشته نشده است. با وجود اتصال‌ها و انفصال‌های پی‌درپی، خواننده ناخودآگاه به سوی انتهای رمان به پیش می‌رود و کلیت معنادار آن را می‌سازد. نتیجه این گسست‌ها و تکه‌های درهم‌تنیده، خلق عرصه‌هایی تازه در روایت است.

### پیچیدگی محتوا

اثر پست‌مدرنیستی، متنی چندلایه و زایشگر است و طرحی از پیش تعیین‌شده برای آن در ذهن خالق آن وجود ندارد. البته این نکته به این معنا نیست که در رمان پسامدرن، یک بازی بی‌دلیل و گیج‌کننده در فرم صورت می‌گیرد؛ بلکه «در رمان پسامدرن، همچون هر نوع دیگری از ادبیات، شکل در خدمت بیان محتوایی تأمل‌برانگیز است. در فقدان چنین محتوایی، شکل - هرچند به ظاهر پیچیده و تکنیکی باشد - کارکرد خاصی ندارد. لذا متن، کیفیت ادبی خود را از دست می‌دهد و در بهترین حالت به نوعی چیستان یا معمای خسته‌کننده تبدیل می‌شود» (پابنده، ۱۳۸۶: ۴۴). اما این نویسنده رمان نیست که با به‌کارگیری نشانه‌هایی خاص، معنایی مشخص و از پیش تعیین‌شده را به مخاطب القا کند. همان‌طور که روایت رمان هم بنا به میل شخصیت‌های داستان به پیش رفت، در تعیین معنی متن هم این خواننده است که نقشی پررنگ دارد. این امر را با آنچه دریدا درباره معنا می‌گوید، بهتر می‌توان درک کرد. او معتقد است که معنا، خواه در زبان گفتار و خواه در زبان نوشتار، هرگز مفرد یا ثابت نیست؛ بلکه پیوسته در حال تکثیر یا تغییر یا لغزیدن است. او این پراکندگی و ارتعاش معانی را که به طور بالقوه از هر متنی ناشی می‌شود، «اشاعه<sup>۱</sup>» می‌نامد (وبستر و بارانی، ۱۳۷۳: ۲۵۲). به بیانی ساده‌تر، نویسنده با قواعد و نظامی خاص، دنیای زبانی خود را

می‌سازد و فرایند ساختن در هنگام خوانش و با توجه به دانش و تجربه‌های ذهنی خواننده تکمیل می‌شود و با خواندن چندباره، ادراکاتی متفاوت از آن حاصل می‌شود.

«درست مثل معنای پنهان در پشت واژه‌ها. ظاهر واژه، چه چیزی به

تو می‌دهد، اگر نگویند که مقصود از آن واژه چیست؟ من از این فراتر

می‌روم، معنای سنگ، صلابت نیست یا شکنندگی آن. چیزی ورای آن

وجود دارد. معنایی که با معنای غنچه، آب، نسیم، و رای من و تو مربوط

است. حالا به یک وحدت پنهان در هستی اشیا یا بهتر بگویم به آن سوی

آنها نظر دارم» (مجابی، ۱۳۸۹: ۹۵).

از نظر دریدا، «خود چیزها همواره خود نیست، مگر در یافتن شکلی دیگر. اصل یا

سرچشمه‌ای وجود ندارد و همواره چیزی همچون پیوست آن، به آن افزوده می‌شود.

معنای نهایی در پس تأویل‌های بی‌شمار گم می‌شود. می‌پنداریم به ژرفای معنا رسیده-

ایم؛ اما همواره فراتر از معنا، فراتر از فراتر می‌رویم» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۹۵).

در رمان مومیایی، هیچ‌گاه نمی‌توان به قطعیت معنا اعتماد کرد و از بیان وقایع به

عنوان ابزاری برای آفرینش ادبی استفاده شده است. یعنی «واقعیت و تاریخ، هر دو متنی

شده‌اند در دنیای تصویرها و شمایل‌ها» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۲: ۱۷۵). این ویژگی،

محتوایی برآشوبنده و مشوش را بر فضای کلی داستان حاکم کرده است، به صورتی که

فرم را نیز به آشوب کشیده و در سرتاسر رمان، شاهد متنی سرخوشی‌بخش و خلسه‌آور

هستیم که پندارهای تاریخی، فرهنگی و روانی ما را برمی‌آشوبد و رابطه ما را با زبان به

بحران می‌کشد:

«موکب از پیش رفته بود و در بازار، بدوی‌ها دوباره سرگرم خرید و

فروش بودند. زیر طاقی‌ها، بوی هل و گلاب و دارچین و مشک می‌آمد؛

بوی مشکوی معطر پدر، بوی سبزه‌زارهای دیروز، بوی دلاویز کودکی. بر

سکوی سرایی در بسته نشست، فارغ از خرید و فروش بدوی‌ها بر بال

بوی‌های خوش سفر کرد: پدر را دید که بوی مشک از زلف‌گره در



گره‌اش می‌آمد. در بارانداز ایستاده بود؛ سوداگران را می‌نگریست که از کشتی‌ها پیاده می‌شوند، با بارهاشان؛ هل و دارچین و فلفل؛ رطل‌های مشک و عود و کندر، خم‌های منقش می، شیشه‌های بخور و تخدیر، مردان بوی زهم دریا، طعم ترشیده ماهی، شوری آب و رایحه غریب عزویت داشتند. بوی میوه‌های پلاسیده و پوکیده از درز جعبه‌ها بیرون می‌زد و با رایحه باد شور، طعم مانده روغن ماهی، چربی نهنگ، بوی خیس چوب و گوشت نمک‌سود می‌آمیخت و در فضا موج‌زنان می‌گسترده. بوی پشم قالی، رایحه کتان و رشته‌های ابریشم در غباری موج‌زن از روزن بازارها برمی‌شد، در نور موربی که از طاق ضربی می‌آمد، دانه‌ها، بوها، رنگ‌ها می‌چرخید، روزها، خاطره‌ها، سفرها و تصویرها می‌چرخید و دود می‌شد» (مجابی، ۱۳۸۹: ۱۵۴).

از سویی دیگر مرز رویدادهای واقعی و خیالی را نمی‌توان در رمان، از هم تشخیص داد و فکر و گفتار مبتنی بر تخیل، رؤیا و گاه کابوس بر کل اثر غالب است. قسمت اعظم محتوای رمان، در تجسم‌ها و تصویرسازی‌ها نهفته است. در این حالت، ژرفساخت داستان در روساخت تنیده می‌شود و خواننده با دیدن این صحنه‌های خاص، آنچنان در لذت درک این تصاویر غرق می‌شود که چندان درصدد پی‌جویی ماجرا برنمی‌آید تا ببینند که چه چیزی اتفاق افتاده است. به عبارتی دیگر مدلول داستان، همین دال است و خواننده برای درک معنای روایت، بر خود دال یا سخن روایی تکیه می‌کند. رمان مومیایی، عرصه حضور همین عناصر متفرقی است که پیوند آنها، تجربه‌های جدید و چشم‌اندازهای غریبی به وجود آورده است. در این حالت هنجارستیز، امکان زایش معنا به صفر می‌رسد:

«سیاحتگر ویرانه‌ها، بالای لاشه گرگ رسید. خندید.

مرد گفت: «دیگر کجا بروم؟ چه چیز مرا در این بیراهه‌ها می‌کشاند. جایی

که نور نیست. زمان نیست». سیاره در تابش الماس‌وار خود، سرماپراکتان، او

را به دنبال می‌کشاند و تردیدهای او را به چیزی نمی‌گرفت.

- «تو اینجایی، درون من، در این الماس منجمد. از من گریزت

چیست؟ راحت منم»

راه چرخ زنان در هوا می‌رفت و مرد در سایه‌ای، دمی نیست و دمی هست شده، به دنبالش روان بود.

- «دل‌م پیر شده است، اما هنوز عمرم از نیمه برنگذشته است»

گرگ آبی فام: «چرا از نیمه، مگر تو تمامش را دانسته‌ای؟»

«نه، حدس می‌زنم»

از لاشه گرگ آبی فام کنار گرفت. مرگ او را از خود می‌راند. فرصتی

دیگر یافته بود. فردایی محتمل» (مجابی، ۱۳۸۹: ۲۶۳-۲۶۴).

روایت‌های سیال اینگونه، به خواننده اجازه نمی‌دهد که معنایی واحد را از متن استنباط کند؛ زیرا «وجود جهان‌های متنوع و ترکیب ساختارهای گوناگون در جهانی از انواع گفتمان‌ها، به تناقض متن با خود منجر می‌شود» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۸). از آن گذشته، روایت‌های کولاژگونه و تکه‌تکه موجب فروپاشی عملکرد فراروایت‌ها خواهد شد.

### تناقض

ساختار یک متن با توجه به تناقض‌هایی که در آن وجود دارد، درهم شکسته می‌شود و معناهای متفاوتی پدیدار می‌گردد. بررسی و شناخت این تناقض‌ها از طریق خوانشی ساخت‌شکنانه در رمان حاصل می‌شود؛ زیرا «ساخت‌شکنی به دنبال به نمایش گذاشتن و بهره‌کشی از شکاف‌ها، تناقضات و تسلسل‌های بی‌پایان است و ادعاهایی همچون: حقیقت، عقل، ساختار، فرایند، محاکات و مواردی از این قبیل را بی‌پایه می‌سازد. ساخت‌شکنی به عنوان موضعی تأویلی، پیش‌انگاره‌های درازدامن محاکاتی و بیان‌گرایانه مربوط به نوشتار ساده و بی‌آمیغ را زیر پا می‌گذارد؛ خوانش ساخت‌شکنانه همراه است با انواع نایک‌راستی‌ها و امور کج و معوج و ناصاف» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۴۱).

تناقض‌های موجود در رمان مومیایی را می‌توان در گروه‌های زیر مشاهده کرد:

### تناقض در شخصیت‌ها

دریدا آشکارا اعلام کرد که مرکز، هم یک سازه است و می‌توان بدون ساختن نظام

جدیدی با یک مرکز، دربارهٔ نظام‌ها و مراکز سخن راند. روشی که او برای خواندن مرکزگریز پیشنهاد می‌دهد، این است که خواننده، اول باید عضو مرکزی و عضو حاشیه‌ای در متن را تشخیص دهد و سپس بکوشد با واژگون‌سازی سلسله‌مراتب، عضو حاشیه‌ای را به مرکز ببرد. با این شیوه در واقع ساخت‌شکنی، خود ساخت‌شکنی می‌شود (هارلند، ۱۳۸۰: ۳۹۶). نتیجهٔ مرکززدایی، پیدایش یک نسبی‌گرایی ممتد است که پایانی مبهم دارد. دلیل پیدایش چنین وضعی را می‌توان تعدد مرکز در یک متن پسامدرن دانست. این تعدد، ناخودآگاه ویژگی «مرکزیت» را به آشفتگی می‌کشد. تعدد مرکز، موجب تعدد در ساخت و در نتیجه فروپاشی ساخت می‌گردد؛ یعنی همان فرایندی که دریدا، آن را «ساخت‌شکنی» یا «ساخت‌زدایی» نامید.

در رمان مومیایی هم دقیقاً بر این مینا، هیچ شخص همه‌کاره‌ای دیده نمی‌شود و شخصیت‌ها، به‌ویژه خود «مومیایی» در ورطهٔ سرگردانی رهایند. اکثر شخصیت‌ها، حضوری یکسان در رمان دارند و نقش هیچ سوژه‌ای از دیگری پررنگ‌تر نیست و هویت او با توجه به تعدد گفتمان‌ها و روایت‌ها، هویتی نامنسجم و آشفته است. شخصیت‌های رمان «مومیایی» اغلب با حالتی خطی، چندپاره و به لحاظ درونی، متناقض به تصویر کشیده شده‌اند؛ به صورتی که «ویژگی‌های درونی این شخصیت‌ها با رفتار و کنش آنها یکی نیست و هیچ‌گونه ثباتی در آنها دیده نمی‌شود. رفتار و احساس آنها نسبت به یکدیگر، دچار نوعی تناقض و نابهنجاری است. اغلب آنها در طول رمان در قالب هویت دیگری تکثیر می‌شوند و در موقعیت‌های متفاوت ظهور می‌یابند. به عبارتی دیگر شخصیت‌ها به یکدیگر شبیه‌اند؛ برخی از آنها، یکی هستند که در هیئت‌های دیگرگون ظاهر می‌شوند. نامشخص بودن هویت این شخصیت‌ها موجب بی‌ثباتی دنیای توصیف‌شده در رمان می‌شود» (مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۳۹). این شخصیت‌های سیال، غیر قابل اعتماد و دچار بحران هویتند. بردیا در طول رمان با شخصیت‌های گوناگون همچون «سپنددات» (مجایی، ۱۳۸۹: ۶۵)، «مغ» (همان: ۱۰۰)، «گوماتا» (همان: ۱۹۱)، هم‌ذات پنداشته می‌شود. حتی در قسمتی از داستان گوماتا و بردیا با نقشی کاملاً یکسان ظهور پیدا می‌کنند:

«وقتی تو نبودی، آنها مرا کشتند، سوختند، خاکسترم را به باد دادند، این حاصل آن پندار بود، من پندار نبودم، سایه نبودم، بلکه واقعیتی درگیر بودم، اما هویت نمی‌یافتم، از هیچ سو»  
- «گوماتا سخن می‌گوید؟»

- «این عذاب را نه تو دانستی، نه می‌لت تا می‌شناخت، آنها مرا به وهم تو کشتند»  
- «اما مرا هم»  
- «من چرا؟»

- «گوماتا چه بی‌رحمی اگر از کاری که درستش می‌دانستی، پشیمان باشی، این یک بازی بود، من و تو با نقش‌های همسان» (مجایی، ۱۳۸۹: ۲۸۲).  
بردیا به صورت‌های پزشکی در دنیای مدرن (همان: ۲۱۲) و پیرمرد سیاحتگر (همان: ۲۶۷) نیز استحاله می‌یابد. علاوه بر او شخصیت‌های دیگری همچون گوماتا هم گاه در هیئت‌های دیگری ظاهر می‌شوند:

«نگارگر گفت: «رنگ گرفتی»  
راست می‌گفت طاقه‌ها هنوز مرطوب بودند.  
بردیا گفت: «قیافه‌ات آشناست، نگاهت»  
مرد گفت: «من نگاه نمی‌کنم، می‌بینم»  
بردیا عبارت را آشنا یافت، یکباره فریاد زد: «گوماتا؟! چه پیر شده‌ای، اینجا چه می‌کنی؟»

گوماتا گفت: «سرور من، زمانه دیگر شده است و ما دیگر شده‌ایم. حالا مردم توقعشان از من این است که جامه‌هاشان را در خم رنگ‌ریزی کنم، سفیدشان را سرخ، رنگ‌پریده‌هاشان را بنفش، کهنه‌هاشان را نونما کنم» (همان: ۱۵۹).

## تناقض در ژانر

واژهٔ فرانسوی ژانر<sup>۱</sup> به معنی کلاس و گونه، از دیرباز برای تقسیم‌بندی گونه‌های متفاوت در ادبیات استفاده شده است. این تقسیم‌بندی‌ها هرچند به صورت رایج استعمال می‌شوند، در شامل کردن خیلی از کارهای ادبی ناتوانند و گاه یک کار ادبی در بیش از یک گونهٔ ادبی قرار می‌گیرد. در تأیید این امر، ژاک دریدا در «قانون ژانر<sup>۲</sup>»، گونه را به عنوان مفهومی معرفی می‌نماید که نمی‌تواند تعلق منحصر به فرد را برای عضوهایش ایجاد کند. به عقیده او، «هر نوع استشهد نوشتاری، تمامی اصول وابسته به قراین، ملزومات و پروتکل‌ها را در قالب تکرار نشانه‌های رمزگذاری شده، از جمله علامت نقل قول و امکانات نگارشی دیگر تقریر می‌نماید. همین شرایط برای قالب‌های رسمی، فرم‌ها و ساختارها و یا گونه‌ها برقرار است و همواره قانونی که وجود یک گونه را حفظ می‌نماید و استعمال آن را میسر می‌سازد، به وسیلهٔ ضد قانونی که باعث انعقاد قانون شده است، تهدید می‌شود» (Derrida, 1980: 58).

دریدا بر این اساس بر آن است که مباحث ضد و نقیض را در آثار دیگران بررسی کند و با این روش به دیگران بگوید که از خواندن متن نمی‌توان به یک مفهوم و مضمون خاص و واحد دست یافت. با توجه به این امر، در رمان مومیایی هم در کنار هم آمدن ژانرهای متضاد و ناسازگار سبب شده است که هیچ ژانری در متن غالب نباشد و تلفیق ژانرها از نظر محتوا، ساختار و زبان، خواننده را در گسستی فراگیر گرفتار کند. خواننده دقیقاً نمی‌داند با چه نوع رمانی سرو کار دارد، زیرا ترکیب‌های متناقض ژانرهای زندگی‌نامه، مرگ، وحشت، حادثه، اساطیر، عاشقانه و فانتزی را در موازات هم می‌بیند که هیچ‌یک بر آن دیگری غالب نیست:

«سیاه‌جامه پیروزمند، بر اسبی که پدرانش را سواری داده بود، وارد

شهر شد. شهری آباد و شاد پیش رویش بود.

سیصد نگارگر چینی در مسیر او بر پرده‌هایی به بلندی آسمان، باغ،

1. genre

2. The Low of Genre

عمارت و بازاری نوآیین را نقاشی کرده بودند. در آن باغ‌ها، درختان سرسبز، مرغان خوشرنگ کمیاب، در عمارات، زنان و مردان خنده‌رو و نوازشگر و پیران محترم ترسیم کرده بودند. مشاطه‌گران بلخی که تعدادشان از هزار افزون می‌شد، چهرهٔ مردگان را رنگ می‌زدند، به رنگ هلوی تابستانه با لبخندی آزرمگین و آنان را با قایمه‌ای در پشت، به ایستادن واداشته بودند با طنابی کشیده زیر بغل که همچون عروسکی به اهتزاز درمی‌آمدند. شادی در نگاه و لبخندی بر لبان، در رخدیس براق آنان پدیدار بود. گرما زیر قشر ضخیم رنگ، پوست را می‌ترکاند، دائم صورتک‌ها تعمیر می‌شد. عطر و عبیر بسیار بر آن خیل بویناک می‌افشانند تا مشام خلیفه از آن مرگ خنده‌رو، رایحهٔ تردید نیابد» (مجایی، ۱۳۸۹: ۱۸۴ و نیز: ۷۵، ۸۲ و ۸۳، ۹۶، ۱۶۰، ۲۲۸ و ۲۳۰).

گاهی تلفیق ژانرها به گونهٔ دیگری است. نویسنده در چند بند یا صفحه در ژانری غرق می‌شود، اما به یکباره موضوع را رها می‌کند و ژانر دیگری از سر می‌گیرد. مجایی، ژانرهای جنگ و وحشت را به این شیوه بسیار با ژانرهای فانتزی، عاشقانه یا اساطیری تلفیق کرده است:

«رادپوهای گوشخراش دائم تهدید می‌کردند. تلویزیون امواج خود را به هدر می‌داد. روزنامه‌ها با خط سرخ، عاصیان را زنه‌ار می‌دادند. سناتورها می‌نالیدند که مشتی اوباش کوه‌نشین جنگل‌پیما، چرا و چگونه می‌خواهند علیه نظم بجنگند» (همان: ۱۹۸).

چندین بند به همین روال ادامه می‌یابد، تا اینکه نویسنده بی‌مقدمه جنگ و مسائل مربوط به آن را رها می‌کند و:

«در اقلیم باران‌های سبز، آفتاب مه‌گرفته و ابر عبیرآمیز، خاک رنگارنگی گیاه و جانور را پذیرفته بود. زمین آبستن از ابر، کودکان غریب می‌زاد. درختان ابرآسا، پرندگان شگفت می‌آفریدند. گل‌های خواب‌گونه، در نمای

جنبان دریای خروشنده، سیری نامرئی داشتند. جنگل جابه‌جا می‌شد. موج‌های مه، جنگل را، کوه را، جنبان با خود می‌برد...» (مجابی، ۱۳۸۹: ۱۹۹).

### ازهم‌پاشیدن تطابق زمانی و مکانی

نویسندگان پسامدرن با ازهم‌پاشیدن نظم زمانی و مکانی، ساختاری نامنسجم و مجازبنیاد به آثارشان می‌دهند. «پسامدرنیسم اساساً به انسجام بدگمان است» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۶۴). این ادبیات «با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال‌آور زمان عادی، انسجام ترتیب‌دار روایت را مخدوش می‌کند» (هاچن، ۱۳۸۳: ۸۶-۸۷). در رمان «مومیایی»، فصل‌ها الزاماً از لحاظ زمانی و مکانی در توالی هم نیستند. مجابی در تلاش است تا با ارائه یک روایت ظاهراً آشفته از نظر زمانی، خواننده را در رسیدن به معنا به چالش بکشد. دومان، این جلوه زبانی را «تمثیل» می‌خواند، زیرا متضمن شکافی بین مرجع (کلام یا متن) و مصداق (شیء مورد اشاره یا چیز مورد ارجاع) است و این بدخوانی‌ها یک فریب نبوده، بلکه جزء ضروری معناست. او معنا را متکی به بدخوانی می‌داند و معتقد است که اگر هر زبانی مجازبنیاد بوده باشد، خود را به طور ساختاری (یا بنا به ضرورت) تسلیم بدخوانی می‌کند و این بدخوانی اصولاً از شروط اساسی خلق معناست (مکوئیلان، ۱۳۸۴: ۵۲).

بر این اساس مجابی هم‌نه‌تنها در توالی فصل‌های داستان، بلکه در متن داستان هم این عدم انسجام را رعایت کرده است و مغایرت در چند و چون زمان و مکان رویدادهای واقعی با وقایع داستانی و جهش‌های وقت و بی‌وقت در این زمینه، هم به ساختار رمان شکلی ازهم‌گسیخته داده و هم موجب چندپارگی و تشتت در روایت رویدادها شده است. این رمان علاوه بر زمان روایت، از نظر زمان وقوع رویدادها هم دچار زمان‌پریشی<sup>۱</sup> است. مثلاً در جایی که «پرک ساس‌پس»، یکی از سرداران وفادار بردیا و پدر او، سخن می‌گوید، تداخل زمانی گذشته و حال، در عین اینکه نوعی پریشانی را به متن وارد آورده است، رویکرد زیبایی‌شناسانه خاصی را هم رقم زده است. صحنه‌های اینگونه در رمان، بسامد بسیار بالایی دارد:

«پرک ساس پس به یاد آورد که همواره پدر، خصایل بردیا را می‌ستود؛ پندار و گفتار او را بر کبوجیه ترجیح می‌داد. اما کبوجیه را بدین سبب جانشین خود کرده بود که می‌دانست دنباله فتوحاتش را خواهد گرفت و سرزمین‌های دیگر را به ایرانشهر ملحق خواهد کرد، اما بردیا بی‌اعتنا بود. به اداره سرزمین کوچکی در ماد دلخوش بود.

پرک ساس پس زیر نور گرم پروژکتورها عرق می‌ریخت. از نیم ساعت پیش، کارمندان فنی با پروژکتورهای قوی ور می‌رفتند. می‌خواستند نور صحنه مناسب باشد. یک خرابکاری در دستگاه نودال، کار را به تعویق انداخته بود. عرق از سر و روی مرد جاری بود. قطره‌ای عرق از پیشانی‌اش چکید. در پلک راستش غلطید. سوزش پلکش، دیدگان او را بست. پرواز انبوهی پرندۀ سیاه را دید که چون آن روزهای سیاه از زیر پلک مشتعلش پرواز کردند:

آن روزها کبوجیه در سفر مصر، سران پارسی را یکی پس از دیگری نابود می‌کرد. دستور داده بود که فرمانده سپاه تکاوران پارتی را در خواب جامه غافلگیر کرده و به طناب ببندند...» (مجابی، ۱۳۸۹: ۱۲۱).

زمان در این اثر، غیر خطی و نوسان‌دار است و دو زمان گذشته و حال از همان ابتدای رمان تا انتهای آن، به صورت موازی و تلفیق شده در هم، در حرکت هستند. علاوه بر این نوع روایت به گونه‌ای است که نمی‌توان وقوع یا عدم وقوع اتفاقات در زمان‌های گذشته، حال و آینده را به خوبی از هم تمییز داد. به عبارتی ساده‌تر، خواننده نمی‌تواند تشخیص دهد که آن وقایع اتفاق افتاده‌اند یا در حال رخ دادن هستند یا قرار است اتفاق بیفتند؛ زیرا راوی به مکان و زمان درست وقوع آنها اشاره نکرده است و مشخص نیست که این رویدادها مربوط به کدام روز، ماه، فصل و یا در چه مکانی خاص است:

- «من بردیا هستم که شما مرده‌اش می‌پنداشتید!»

مومیایی، فریاد زنان حضورش را اعلام کرد، با این ادراک شوم که از نظر همگان غایب شده است و در تابوت به گور خود می‌رود.



حضور او در تابوت بود یا در وسوسه‌های «جانشین» یا در ذهن آنان که پی موکب عزا بودند. او کجا بود؟ حافظه‌ای زنده برای هستی خود می‌طلبید. فریاد زد: «من اینجا هستم، ببینید!»

موکب می‌گذشت و مردمان از پی او می‌گذشتند؛ کسی را پروای آن فریاد خاموش، آن حضور غایب، آن وجود از هزاره‌ها برگزیده و اینک بر باد شده، نبود.

«من کجا هستم؟» در آن تنی که به شبگیر، با دشنه‌های هخامنشی از پای درآمد؟ در آن جسمی که در سحر کودتا، با مسلسل‌های نظامیان سوراخ شد؛ در این هیکلی که چون هوایی بر هوا می‌رود، یا در آن گدازه روان که تا لحظه‌ای دیگر بر ذهن‌ها سرد خواهد شد؟ (مجایی، ۱۳۸۹: ۱۴۳).

### نتیجه‌گیری

آثار پسامدرن در نگاهی کلی، ناهنجار و غیر عادی به نظر می‌رسند و نمی‌توان آنها را مانند آثار سنتی تحلیل و تفسیر نمود؛ زیرا نویسندگان پسامدرن، تمامیت و یکپارچگی داستان‌های سنتی را نمی‌پسندند. رمان مومیایی هم از این قاعده مستثنی نیست و به واسطه نشانه‌ها، خواننده را در وضعیت تعلیق معنا درگیر می‌کند و با احترام به آزادی او، به جای تحمیل چهره مطلق واقعیت از طریق متن، برای او هم در روند نوشتار، سهمی می‌گذارد. قسمت اعظم رمان مومیایی را توصیف در بر گرفته است؛ توصیف‌هایی گاه ملال‌آور که پیرنگ را به ضعف می‌کشاند و رشته موضوع را از دست مخاطب می‌رباید. کاربرد زبانی پیچیده، مشوش و گاه چینش واژه‌ها بدون ارتباطی منطقی موجب می‌شود که خواننده این سطرها در ناخودآگاه زبان، رهایی خلاقانه‌ای را تجربه می‌کند که نتیجه آن، هنجارگریزی‌های نحوی، طولانی و بریده‌بریده شدن سطرها و سکوت‌ها و غیاب‌هاست. بدین ترتیب متن در معرض مجموعه‌ای از خوانش و بازخوانی‌هاست که هیچ‌یک از آنها قادر به ایجاد بستاری نیستند. مجایی در این اثر در نقش هنرمندی چیره‌دست، ساخت

عادی کلام را شکسته و ساختی مؤثر و هنری ایجاد کرده است. در این حالت، ژرفساخت داستان در روساخت تنیده می‌شود و خواننده با دیدن این صحنه‌های خاص، آنچنان در لذت درک این تصاویر غرق می‌شود که چندان درصدد پی‌جویی ماجرا بر نمی‌آید تا ببیند که چه چیزی اتفاق افتاده است. به عبارتی دیگر مدلول داستان، همین دال است و خواننده برای درک معنای روایت، بر خود دال یا سخن‌روایی تکیه می‌کند.

در رمان، هیچ شخص همه‌کاره‌ای دیده نمی‌شود و شخصیت‌ها، به‌ویژه خود «مومیایی» در ورطه سرگردانی رهايند. اکثر شخصیت‌ها، حضوری یکسان در رمان دارند و نقش هیچ سوژه‌ای از دیگری پررنگ‌تر نیست و هویت او با توجه به تعدد گفتمان‌ها و روایت‌ها، هویتی نامنسجم و آشفته است. شخصیت‌های رمان «مومیایی» اغلب با حالتی خطی، چندپاره و به لحاظ درونی، متناقض به تصویر کشیده شده‌اند؛ به صورتی که ویژگی‌های درونی این شخصیت‌ها با رفتار و کنش آنها یکی نیست و هیچ‌گونه ثباتی در آنها دیده نمی‌شود. رفتار و احساس آنها نسبت به یکدیگر، دچار نوعی تناقض و نابهنجاری است. اغلب آنها در طول رمان در قالب هویت دیگری تکثیر می‌شوند و در موقعیت‌های متفاوت ظهور می‌یابند. به عبارتی دیگر شخصیت‌ها به یکدیگر شبیه‌اند؛ برخی از آنها یکی هستند که در هیئت‌های دیگرگون ظاهر می‌شوند. نامشخص بودن هویت این شخصیت‌ها موجب بی‌ثباتی دنیای توصیف‌شده در رمان شده است.

مجابی نه‌تنها در توالی فصل‌های داستان، بلکه در متن داستان هم این عدم انسجام زمان و مکان را رعایت کرده است و مغایرت در چند و چون زمان و مکان رویدادهای واقعی با وقایع داستانی و جهش‌های وقت و بی‌وقت در این زمینه، به ساختار رمان شکلی از هم‌گسیخته داده و همچنین موجب چندپارگی و تشتت در روایت رویدادها شده است. این رمان علاوه بر زمان روایت، از نظر زمان وقوع رویدادها هم دچار زمان، مکان و دیگر عناصر موجود در متن نیز به آسانی پیش روی خواننده به تصویر کشیده نمی‌شود و می‌توان خوانش‌های متعددی از آن داشت. استفاده از ژانرهای گوناگون ادبی هم به پیچیدگی‌های متن افزوده و فهم آن را دشوارتر کرده است. اما با وجود تمام این ویژگی‌ها، این رمان در عین معناگریزی، معانی غیر قابل‌عرضه‌ای را در ذهن به تصویر

درآورده است و در نهایت بی‌نظمی، نظم‌ی خلل‌ناپذیر در خود دارد و در نهایت ازهم‌گسستگی، نوعی پیوستگی گسست‌ناپذیر را هم می‌توان در آن یافت.

### پی‌نوشت

۱. Deconstruction، مشهورترین اصطلاح دریداست که در زبان‌های اروپایی با همان املای فرانسوی استفاده می‌شود؛ ولی در زبان فارسی، معادل‌هایی چون: «ساخت‌شکنی»، «ساختار شکنی»، «واسازی»، «شالوده‌شکنی»، «ساخت‌گشایی» و «بن‌افکنی» دارد. به گفته دریدا، ارائه تعریف مشخصی از ساخت‌شکنی امکان‌ناپذیر نیست. در کل این اصطلاح به مفهوم از نو بنا نهادن پس از ویران کردن است (آهی و طاهری، ۱۳۹۸: ۱۲۹).
۲. دومان، لوگوس‌محوری را مطرح می‌کند و آن را دلیل تأثیرپذیری سوژه در مقابل مفاهیم وعده داده‌شده در بستر ایدئولوژی‌ها می‌داند و نشان می‌دهد که این امر موجب می‌شود که مفاهیم، بار معنایی گرفته، به تبع آن، ماهیت مجازی داشته باشند. هدف دومان، بررسی عملکرد لوگوس‌محوری بر اساس سخن‌سرایی است. لوگوس‌محوری، اشتیاق به یافتن معنای ثابت و استوار در مرکز و محور متن‌هاست. اما نمود استوار چنین نظم‌هایی، نتیجه برتری بخشی و یا حذف برخی اجزا در معماری متن است. عملکرد لوگوس‌محوری در فلسفه متافیزیک خواننده می‌شود (مکوئیلان، ۱۳۸۴: ۵۲).

## منابع

- آهی، محمد و محمد طاهری (۱۳۹۸) «تجزیه و تحلیل نظریه ساخت‌شکنی دریدا در فهم متون»، نشریه نقد و نظر، سال بیست‌و‌چهارم، شماره ۱، صص ۱۲۷-۱۴۹  
احمدی، بابک (۱۳۸۰) ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.  
بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۲) درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، تهران، افراز.  
پاینده، حسین (۱۳۸۲) گفتمان نقد، مقالاتی در نقد ادبی، تهران، روزنگار.  
----- (۱۳۸۶) رمان پسامدرن و فیلم، نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس، تهران، هرمس.  
----- (۱۳۹۰) داستان کوتاه در ایران؛ داستان‌های پسامدرن، تهران، نیلوفر.  
تدینی، منصوره (۱۳۸۸) پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران، تهران، رامین.  
حسین‌زاده دستجردی، افسانه (۱۳۹۳) «تحلیل رمان اسفار کاتبان بر اساس شاخصه‌های نگارش رمان مدرنیستی و پسامدرنیستی»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال دوم، شماره ۳، صص ۵۷-۷۶.  
سلدن، رمان و پیتر ویدوسون (۱۳۹۲) راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران، قطره.  
قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۸) «نقیضه در گستره نظریه‌های ادبی معاصر»، نقد ادبی، سال دوم، شماره ۶، صص ۱۲۷-۱۴۷.  
قنبرنژاد، معصومه (۱۳۹۰) «بن‌مایه‌های مشترک تاریخ معاصر ایران در رمان‌های ایرانی و عربی»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، به راهنمایی دکتر رضا ناظمیان و مشاوره دکتر عبدالعلی آل بویه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی.  
گلشیری، سیامک (۱۳۸۵) «پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران»، پژوهشنامه فرهنگ و ادب، شماره ۳، صص ۲۴۲-۲۷۸.  
لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۷) وضعیت پست‌مدرن، گزارشی درباره دانش، ترجمه حسینعلی نوذری، تهران، گام نو.  
مجابی، جواد (۱۳۸۹) مومیایی، تهران، نگاه.  
مستعلی پارسا، غلامرضا و مریم اسدیان (۱۳۸۷) «مؤلفه‌های ادبیات داستانی پسامدرن»، متن‌پژوهی ادبی، شماره ۳۷، صص ۸۸-۱۰۲.  
مفتاحی، محمد و زهرا طهماسبی (۱۳۹۹) «نمادگرایی در رمان‌های جواد مجابی»، نشریه تحقیقات جدید در علوم انسانی، شماره ۲۶، صص ۱۳۷-۱۴۸.

مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۴) پل دومان، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز مک‌هیل، برایان (۱۳۸۳) «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم در ادبیات داستانی، تغییر در عنصر غالب»، در: مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار، صص ۱۱۱-۱۷۷.  
وو، پاتریشیا (۱۳۹۰) فراداستان، ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران، چشمه.  
وبستر، راجر و عباس بارانی (۱۳۷۳) «ژاک دریدا و واسازی متن»، نشریه ارغنون، شماره ۴، صص ۲۵۱-۲۵۶.

هاچن، لیندا (۱۳۸۳) «فراداستان تاریخ‌نگارانه، سرگرمی روزگار گذشته»، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران، روزگار.  
هارلند، ریچارد (۱۳۸۰) ابرساخت‌گرایی فلسفه ساخت‌گرایی و پاسا ساخت‌گرایی، ترجمه فروزان سجودی، تهران، حوزه هنری.  
یزدانجو، پیام (۱۳۹۴) ادبیات پسامدرن، تهران، مرکز.

Derrida, Jacques (1980) "The Law of Genre", Trans, Avital Ronell, Critical Inquiry, Vol.7, PP 55-81.

----- (1982) P0sitions, Tr. Bass Alan, USA. University of Chicago Press.

Reynold, Jack and Jon Roffe (2004) "Understanding Derrida", New York. Continuum.