

An Investigation of Postmodern Characteristics in the Selected Works of Abu-Torab Khosravi and Bijan Najdi

Ensie Daradoost 

Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran; daradoost@semnan.ac.ir

Abdullah Hasanzadeh

Mir Ali* 

Corresponding Author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran; a.hasanzadeh@semnan.ac.ir

Sareh Zirak 

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran; sare.zirak@srbiau.ac.ir

Article Type

Research Article

Article History

Received

December 09, 2022

Revised

October 11, 2023

Accepted

October 14, 2023

Published Online

September 23, 2025

Keywords

Bijan Najdi,
Abu-Torab Khosravi,
postmodern,
narrator,
ambiguity.

ABSTRACT

Postmodernist stories are a combination of the real world and the meta-real world, containing many characteristics, among which the most important are the distinct presence of the narrator, temporal confusion and a lack of sequence, ambiguity, a multiplicity of narrators, and anonymity. In this article, selected works by Bijan Najdi and Abu-Torab Khosravi are reviewed, and these features are analyzed and compared. Abu-Torab Khosravi often uses anonymous characters in his postmodern stories, referring to them with alphabetical letters; multiple narrators, time reversals, the presence of the narrator-author in the story, and the use of intertextual elements in the form of rewriting are the characteristics of this author. In his works, Bijan Najdi talks directly to the reader and explains the story. His characters either do not have a name or have repeated names and therefore lack a specific identity. The narrative sequence in his stories is also disrupted by frequent back-and-forth movement. Intertextuality is also present in his stories in the form of mythological impressions.

Cite this Article: Daradoost, E., Hasanzadeh Mir Ali, A., & Zirak, S. (2025). An investigation of postmodern characteristics in the selected works of Abu-Torab Khosravi and Bijan Najdi. *Literary Text Research*, 29(105), 193-225. <https://doi.org/10.22054/ltr.2023.70866.3667>



© 2025 by Allameh Tabataba'i University Press

Print ISSN: 2251-7138 **Online ISSN:** 2476-6186

Publisher: Allameh Tabataba'i University Press

Homepage: <https://ltr.atu.ac.ir>

DOI: 10.22054/ltr.2023.70866.3667



**ATU
PRESS**



Introduction

Postmodernism, as one of the most significant intellectual and literary movements of the contemporary era, emerged in response to the principles and foundations of modernism. Rejecting rational certainties and absolute metanarratives, postmodernism emphasizes relativity, multiplicity, and the instability of meaning. In literature, it is characterized by features such as polyphony, intertextuality, the disruption of linear time and space, and the blurring of boundaries between reality and imagination. Persian postmodern fiction, particularly in recent decades, has been deeply influenced by these elements. Among its most prominent figures are Abu-Torab Khosravi and Bijan Najdi, both of whom have employed metafictional techniques, self-reference, and variable narrative perspectives to create innovative forms of storytelling that reflect the fragmented consciousness of modern humanity. The present study aims to examine how postmodern elements are manifested in the narrative structures of these two authors.

Literature Review

Within the field of Persian postmodern literary studies, numerous works have explored the fiction of Bijan Najdi and Abu-Torab Khosravi; however, few comparative studies have directly examined both authors in relation to one another. Tadayoni (2008), in "The Rebirth of a Metafiction," analyzed postmodern features in Khosravi's works through the lens of metafiction. Nobakht (2012) examined polyphony and the multiplicity of characters in *Asfarse Katiban*, interpreting them as manifestations of the narrator's fragmented self. Similarly, Shakarian and colleagues (2016) analyzed metafictional elements in *An Elegy for Zhaleh and Her Killer*. On the other hand, Mohibi (2014) and Kiani & Jalali-Pandari (2015) focused on Najdi's fiction, exploring metafictional devices, narrative ambiguity, and reader-text interaction. Although these studies have effectively identified postmodern features in each author's works, a comparative investigation of narrative perspective and narration across both authors has been largely neglected. This research seeks to fill that gap.

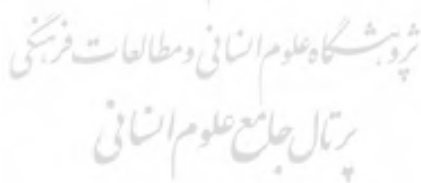
Methodology

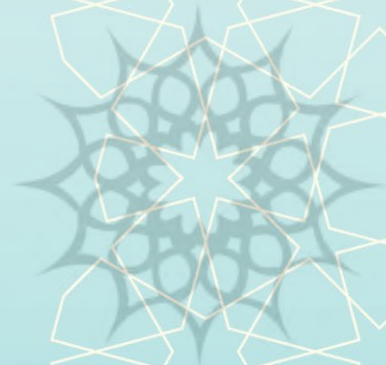
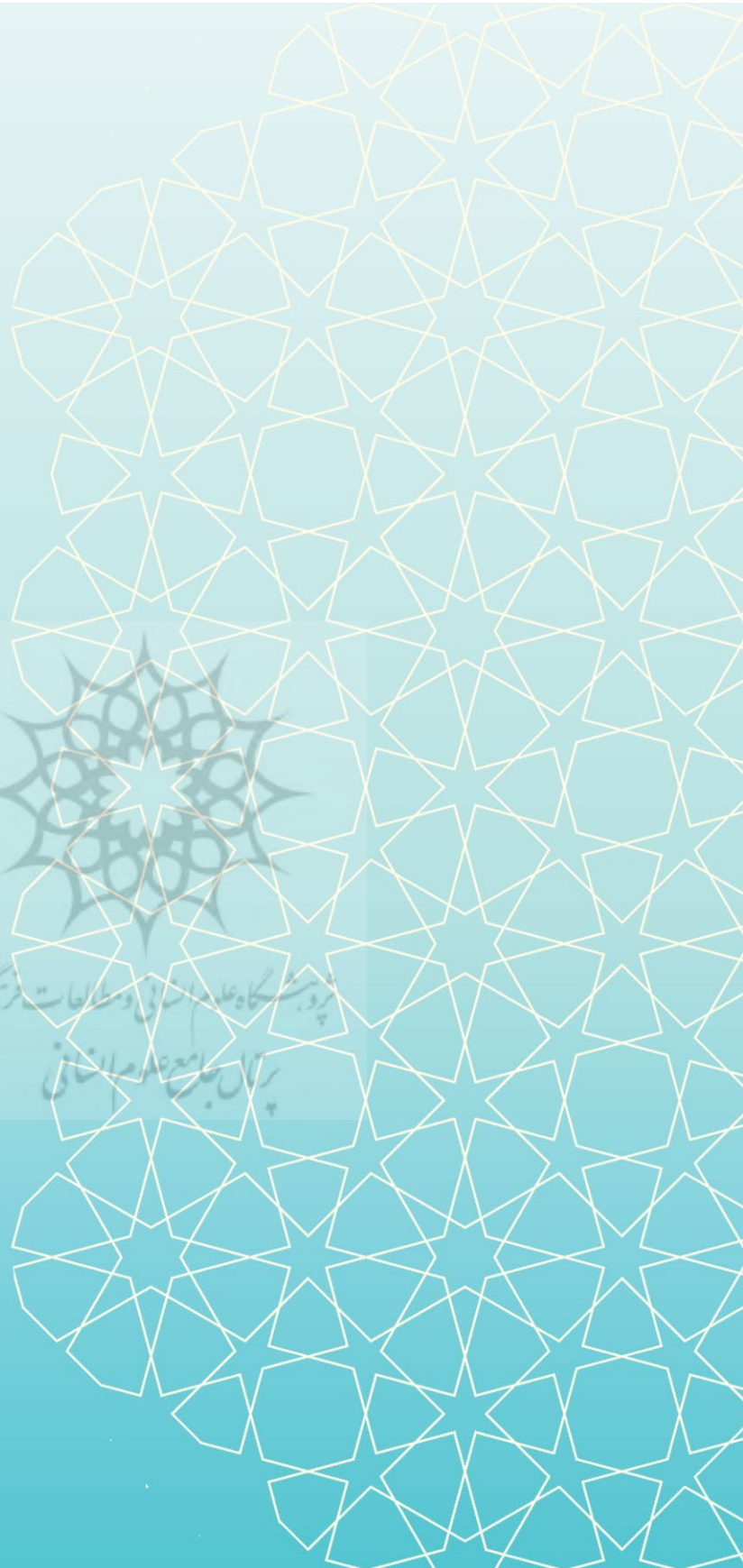
This study adopts a descriptive-analytical approach based on library research. Selected works by Bijan Najdi and Abu-Torab Khosravi were analyzed to extract narrative elements related to narration and point of view. Drawing on theoretical frameworks proposed by postmodern critics, the study examines each author's treatment of narrative structure, polyphony, and the manipulation of time and space. In the comparative stage, similarities and differences between the two writers in their application of postmodernist elements are identified to determine how closely their works align with the theoretical principles of postmodernism.

Conclusion

The findings reveal that, due to its fluid and multifaceted nature, postmodernism lacks a fixed and uniform framework, and its manifestations vary across different literary works. In Khosravi's fiction, elements such as multiple narrators, temporal distortion, and loss of identity are particularly prominent. Through ambiguous and interwoven narrators and characters, he constructs multilayered narratives that engage the reader's interpretive faculties. In contrast, Najdi employs a more poetic mode of narration, erasing individual identities and repeating names to evoke a sense of cosmopolitan unity and human interconnectedness. By incorporating surrealistic elements and blending fantasy with reality, Najdi blurs the boundary between narrator and narrative, inviting the reader to participate in the process of sense-making.

A comparative analysis demonstrates that, although both authors transcend the limits of modernism and enter the realm of postmodernism, their approaches to postmodern aesthetics differ. Khosravi's works reveal a stronger philosophical and mystical inclination, intertwining philosophical and literary discourses, whereas Najdi draws on history and mythology to achieve intertextual depth. Ultimately, both writers, through their use of intertextuality, foregrounding, and polyphonic narration, have contributed to the localization of postmodern aesthetics in Persian literature, offering an indigenous expression of this global literary movement.





پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بررسی ویژگی‌های پست‌مدرن در آثار ابوتراب خسروی و بیژن نجدی

انسیه دارادوست

عبدالله حسن زاده میرعلی *

ساره زیرک

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

daradoost@semnan.ac.ir

نویسنده مسئول؛ دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران؛

a.hasanzadeh@semnan.ac.ir

استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران؛

sare.zirak@srbiau.ac.ir

چکیده

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

نوع مقاله

مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله

تاریخ دریافت:

۱۴۰۱/۰۹/۱۸

تاریخ بازنگری:

۱۴۰۲/۰۷/۱۹

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۲/۰۷/۲۲

تاریخ انتشار:

۱۴۰۴/۰۷/۰۱

کلیدواژه‌ها

بیژن نجدی،

ابوتراب خسروی،

پست‌مدرن،

راوی،

بینامتنیت.

استناد به این مقاله: دارادوست، انسیه، حسن زاده میرعلی، عبدالله و زیرک، ساره. (۱۴۰۴). بررسی ویژگی‌های پست‌مدرن در آثار ابوتراب خسروی

و بیژن نجدی. متن پژوهی ادبی، ۲۹(۱۰۵)، ۱۹۳-۲۲۵. <https://doi.org/10.22054/ltr.2023.70866.3667>

© ۱۴۰۴ دانشگاه علامه طباطبائی

ناشر: دانشگاه علامه طباطبائی

شاپا چاپی: ۷۱۳۸-۲۲۵۱

شاپا الکترونیکی: ۶۱۸۶-۲۴۷۶

نشانی وبگاه: ltr.atu.ac.ir



بیان مسئله

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

پرسش‌ها

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

پیشینه پژوهش

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

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

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

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

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

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

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

که نجدی با شگردهایی چون: آشکار کردن تمهید، توصیف، تعلیل‌های نامربوط، درهم آمیختن جهان واقعی و فانتاستیک کوشیده‌است غیر واقعی بودن داستان‌های خود را به خوانندگان بقبولاند.

کیانی و جلالی پندری (۱۳۹۴) در مقاله «بررسی جایگاه خواننده در داستان‌های پست مدرن بیژن نجدی» با بررسی چند داستان به نتیجه رسیده‌است نجدی در آثار خود با به کارگیری شیوه‌هایی چون: مخاطب قرار دادن خواننده، ابهام‌سازی در تشخیص مخاطب داستان، تکثرسازی و تغییرات مداوم، تناقض و ایجاد فضاهاى چند بعدی، برای خواننده نقش محوری قائل شده و شیوه‌هایی برای تعامل مستقیم خواننده با متن در نظر گرفته است.

روش پژوهش

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

بحث

پست مدرنیسم

پست مدرنیسم از جمله جریان‌های اجتماعی و ادبی در آغاز قرن بیستم است که در سال‌های اخیر بسیار مورد توجه نویسندگان، شاعران و منتقدان ادبی قرار گرفته است.

اصطلاح پسامدرنیسم را نخستین بار در دهه ۱۸۷۰ شخصی به نام جان واتکینز چایمن^۱ برای توصیف نقاشی‌هایی به کاربرد که از لحاظ تکنیک پیشرفته‌تر از زمان خودش یعنی نقاشی‌های امپرسیونیستی بود. در سال ۱۹۳۱ تاریخ نگاری انگلیسی به نام آرنولد توین بی^۲ از پیدایش عصر پسامدرن به جای نظم بورژوازی قرن هفدهم به بعد سخن گفت و منظور او از این اصطلاح یک نظم اقتصادی اجتماعی بود. در سال ۱۹۵۷ یک تاریخ نگار آمریکایی به نام برنارد روزنبرگ^۳ جامعه زمان خود را جامعه‌ای پسامدرن نامید؛ زیرا معتقد بود سیطره فناوری و پیدایش فرهنگ توده‌ای و روند جهانی شدن و یک شکل شدن رفتارهای فرهنگی، جامعه را به اشکالی جدید دگرگون کرده است.

1. Watkins Chapman

2. Toynbee

3. Rosenberg, B.

در سال ۱۹۶۴ لزی فیلدر این اصطلاح را برای توصیف یک فرهنگ نوپدید به کار برد که ویژگی‌های آن از نظر او مردود شمردن فرهنگ نخبه‌گرا و تفریق ارزش‌های مدرنیسم بود.

در سال ۱۹۶۸ لئو استاینبرگ^۱ این اصطلاح را در مورد تحولات هنرهای تجسمی به کار برد (پاینده، ۱۳۸۵: ۶۲)؛ اما بیشترین کاربرد این اصطلاح در معنای امروزی در مورد شیوه‌های معماری پس از جنگ جهانی دوم است که تلفیقی از معماری نو و کهن بود. در ادبیات این اصطلاح از دهه ۱۹۶۰ رواج یافت و در ۱۹۷۰ به اوج خود رسید. (کهن، ۱۳۸۷: ۴) بری لوئیس^۲ پست‌مدرنیسم را شیوه غالب در ادبیات سال‌های ۱۹۶۰ الی ۱۹۹۰ می‌داند. برخی این اصطلاح را به ادبیات و هنر بعد از جنگ جهانی دوم اطلاق می‌کنند و پیدایش آن را تحت تأثیر عوامل سیاسی و اجتماعی چون نظامی‌گری در آلمان نازی و ویرانگری بمب اتمی در ژاپن، نابودی طبیعت در شهرها و افزایش بی‌رویه جمعیت می‌دانند. طبق این نظر پست‌مدرنیسم فقط ادامه مدرنیسم نیست؛ بلکه از آن فراتر رفته است و نخبه‌گرایی مدرنیستی را به خاطر هم‌سنجی آن با سنت و نیز مخدوش کردن مرزهای هنر والا و هنر توده‌ای نقض می‌کند. آنچه در همه این نقل‌قول‌ها مشترک است: جست‌وجوی معانی و خاستگاه‌های این جزئیات ادبی در وقایع تاریخی و شرایط اجتماعی است که بر پیدایش جریان‌ات فکری و فرهنگ بسیار تأثیر گذارند.

به عقیده رابرت بری^۳ پست‌مدرن به دلیل تقابل با مدرنیسم از ابتدا مانند واژگان رمان علمی-تخیلی به نظر رسیده است. (Coyle et al, 1221: 131) برخی مانند جنکز ظهور پست‌مدرنیسم را به منزله مرگ مدرنیسم می‌دانند. وی می‌گوید مدرنیسم در ۱۵ جولای ۱۹۷۲ در ساعت ۳:۳۲ بعد از ظهر به پایان رسیده است. (Jencks, 1984: 9) این تاریخ به عقیده برخی، آغاز پست‌مدرنیسم است. به عقیده جنکز، هنر پست‌مدرن از دهکده جهانی متأثر است و حس همراه با آن کنایه‌ای از شهروندی جهانی را در خود دارد. (جنکز، ۱۳۷۴: ۲۵)

بر اساس نظری دیگر، پست‌مدرنیسم^۴ در اواخر دهه ۱۹۷۰ مطرح شد. «این جنبش فلسفی-هنری جریان‌ی است با حوزه معنایی وسیع که در نیمه دوم قرن بیستم علاوه بر هنر به وضعیت عام انسانی و جامعه اشاره دارد.» (هاجری، ۱۳۸۴: ۲۱۹)

1. Steinberg, L.

2. Louis, B.

3. Berry, R.

4. Post-modernism

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

آبرامز در تعریفی از پست‌مدرنیسم می‌نویسد «یکی از وظایف برخی نوشته‌های پست‌مدرن به ویژه در آثار ساموئل بکت و دیگر نویسندگان پست‌مدرن این است که اساس شیوه‌های تفکر و تجارت مورد قبول ما را به گونه‌ای تغییر دهند که معنابخشگی هستی، خلأ نامتناهی یا پوچی و یا هیچی که قرار بود آسایش خیالی ما بر آن استوار باشد را آشکار سازد.

پست‌مدرنیسم در ادبیات و هنر با جنبش شناخته شده‌ای که در زبان‌شناسی و تئوری ادبی پس‌اساختارگرایی نامیده می‌شود اشتراک دارد.» (Abrams, 1999: 169-188)

هیکس نیز پدیده پست‌مدرن را در برابر مدرنیسم قرار می‌دهد و نظرش این است که پست‌مدرنیسم طرح‌های روشنفکرانه مدرنیسم را از طریق هدف قرار دادن اصولی‌ترین مبنای فکری آنان نقض می‌کند و عقل و فردیت بشر را مطرود می‌شمارد از این رو تمام نتایج حاصل از فلسفه مدرنیسم را در هم می‌شکند. (Hicks, 2004: 14)

یک دیدگاه دیگر درباره پس‌امدرنیسم به‌ویژه در حوزه رسانه، دیدگاه «بوردیو» است. بوردیو پس‌امدرنیسم را وضعیتی می‌داند که در آن ایماژ یا تمثال یا فراواقعیت جای واقعیت را گرفته است. انواع و اقسام تصویر و ایماژ، جنبه‌های مختلف زندگی ما را تحت سیطره خود گرفته‌اند. تصاویر نصب شده بر روی بیلبوردها در بزرگراه‌ها، تصاویر مجلات و روزنامه‌ها و تصاویر فیلم‌های تلویزیونی و سینمایی و مهم‌تر از همه تصاویر دیجیتالی بر روی نمایشگر رایانه‌ها که بدون اراده ما ناگهان ناپدید می‌شوند و هم چنین تصاویر بازی‌های پلی‌استیشن ما را احاطه کرده‌اند. پس در جامعه ما، اصل چیزها دیگر مهم نیستند؛ بلکه فقط رونوشت با تصویر آنها موجودیت و اهمیت دارند، این تصاویر حکم

نوعی صافی و فیلتر را دارند و به واسطه این صافی است که ادراک ما از جهان پیرامون شکل می‌گیرد و به بیان دیگر، هر گونه تصویری که ما در باره جهان هستی داریم، اول از این فیلتر می‌گذرد و بعد به دست ما می‌رسد، در نتیجه تصورات ما متعلق به خودمان، یا نشأت گرفته از ذهن خودمان نیست. این تصورات برای ما رقم زده شده‌اند. به این ترتیب جهان برای ما معنایی ندارد جز این تصاویر که در واقع حکم ابژه‌هایی بدلی (شبه‌سازی شده) را دارند. (پاینده، ۱۳۸۷: ۷۴)

در تبیین مؤلفه‌های پسامدرنیسم باید اذعان داشت ویژگی این سبک —چنانچه در تعاریف مرتبط با آن نیز مشهود بود— تکثرگرایی و مرکزگرایی آن است که مانع از تبیین روشن و آسان فهم آن در قالب یک یا حتی چند نظریه می‌شود.

برخی مفسران معتقدند پسامدرنیسم اصطلاحی گیج کننده و نامفهوم است و برخی نیز می‌گویند تجمع دسته‌ای از خصوصیات و ویژگی‌ها که فرهنگ معاصر را توصیف می‌کند می‌تواند سبک پسامدرن را ایجاد کند. (واتسون^۱، ۲۰۰۱: ۴)

در این میان نویسندگان آثار پسامدرن در شکل خاص روایت خود، گرایش مشهودی به دور شدن از موضوع اصلی روایت دارند. راویان این آثار دائماً از این شاخه به آن شاخه می‌پرنند، به این صورت که جریان روایت را قطع و موضوعات جدیدی را مطرح می‌کنند که انسجام روایی به وجود نمی‌آورند. در گذشته این قبیل دورشدن‌ها از موضوع اصلی روایت نشانه‌ی روان‌گیسختگی راوی یا انعکاسی از فقدان انسجام در زندگی محسوب می‌شد؛ اما همین تمهید در رمان پسامدرن برای لذت‌بردن از پیچیدگی مفرط داستان‌گویی به کار می‌رود. (متس، ۱۳۸۹: ۲۲۹)

پست‌مدرنیسم در تقابل با مدرنیسم و به عقیده برخی با احتضار مدرنیسم پدیدار شد پس از آن نیز پس‌پست مدرنیسم بدون این که به طور کامل ساختارهای دوره قبل را نفی کند با ویژگی‌های خاص خود پدیدار شد. پست‌مدرنیسم رسماً به موضوع تاریخ گذشته در اوایل هزاره‌ی جدید تبدیل شد و هاجئون این مرگ را با اعلام رسمی در کتابش مطرح کرد. زمانی که لیندا هاجئون در مقدمه‌ی چاپ دوم کتابش با عنوان سیاست‌های پست‌مدرن که چاپ اول آن در سال ۱۲۳۲ بود، درباره‌ی پست‌مدرنیسم صحبت می‌کند، از فعل زمان گذشته استفاده می‌کند و می‌گوید که شاید پست‌مدرن به کل پدیده‌ی قرن بیستمی، به عبارت دیگر، امری مربوط به گذشته می‌باشد. (Hutcheon, 2111: 191) به همین شیوه، ایهاب حسن نیز با طرح سوال پست‌مدرنیسم چه بود. (Hassan, 2013: 319)

¹. Watson

بر گذشت پست‌مدرنیسم صحنه می‌گذارد. افراد زیادی، علاوه بر هاجنون و ایهاب حسن، زوال و حتی مرگ، پست‌مدرنیسم را در آغاز قرن جدید اعلام کردند. هال فاستر با نوشته‌هایش در پایان دهه ۲۰ خبر داد که دیگر پست‌مدرنیسم از مد افتاده‌است.

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

در مقایسه‌ای که پل بارون^۱ از مدرنیسم تا پسامدرنیسم نشان می‌دهد با رسم نموداری شبکه‌ای نشان می‌دهد که در مدرنیسم همه چیز مرکز‌گراست و حول یک محور می‌چرخد. در پست‌مدرن، مرکزهای متعدد وجود دارد و در واقع مرکز‌گرایی را نشان می‌دهد و در پسامدرنیسم شبکه‌های ارتباطی بازتاب داده شده که از دیدگاه فیلسفان و انگلبرگ تفکر به شیوه تقابل‌های دوگانه را بر هم زده و بر اهمیت اینترنت به عنوان پدیده‌ای مرکزی و نیروی قدرتمند فرهنگ پسامدرن تأکید می‌کند. (Engberg & Fjellestad, 2012)

از ویژگی‌های پسامدرنیسم می‌توان به این موارد اشاره کرد: بازسازی، بازگشت به ارزشهای انسانی، عقل سلیم، فاعل انسانی و فردیت، ایمان، اعتقاد و مذهب، واقع‌گرایی، خوانش دقیق، بازگشت کمیک، عشق، اخلاقیات، افراط، میل به تصویر، گرایش به تجسم.

تفاوت بین پست‌مدرنیسم و پسامدرنیسم در این است که پسامدرنیسم درصدد است تا احیاء و بازسازی را جایگزین شکستن و ویرانی بکند. این حقیقت دارد که گفتمان‌های امروزی برخلاف پست‌مدرنیسم از اصطلاحات بازسازی و احیاء اشباع شده است. (Fjellestad & Engberg, 2013)

¹. Baran, P.

بررسی عناصر پست مدرنیسم در آثار ابوتراب خسروی و بیژن نجدی

فرا داستان

اصطلاح فرا داستان، در ادبیات پست‌مدرن مطرح شده‌است و یکی از شیوه‌های داستان‌پردازی در این سبک به شمار می‌رود. برای فرا داستان تعاریف زیادی نوشته‌اند از جمله در فرهنگ اصطلاحات ادبی نوشته است: «فرا داستان نوع خاصی از رمان در ادبیات پست مدرن است که اولین بار رابرت شولز آن را رواج داد. این نوع رمان با رمان سنتی و رمانس بسیار تفاوت دارد و با تجربه‌های تازه‌ای در زمینه موضوع، قالب، سبک، توالی زمانی و اسطوره گرایی همراه است. (داد، ۱۳۸۵: ۳۶۰) همچنین گفته‌اند: «اصطلاح فرا داستان به رمان‌ها و داستان‌هایی گفته می‌شود که از خود آگاهی پرمفهومی که درباره خود داستان هم هست صحبت به میان می‌آورد.» (پارسی نژاد، ۱۳۸۷: ۱۴۷) در فرا داستان راوی خود را در میان داستان نشان داده و تصریح می‌کند چیزی که مخاطب می‌خواند واقعیت ندارد و داستانی است که نویسنده طراحی کرده است.

خسروی در داستان «ویران» توضیح می‌دهد که این، داستانی در حال طراحی است؛ داستانی که پیش از این ویران شده یا داستانی که ویران می‌شود و از نو به شکلی دیگر نوشته می‌شود.

«تو در شکلی که نوشته بودمت پیر می‌شدی، باید در شکلی دیگر و در داستانی دیگر می‌نوشتی، هرچند که نیاز به ویرانی همه چیز نیست ... و بعد من نوشتم شب می‌شود و شب شد.» (خسروی، ۱۳۹۹: ۱۵۹-۱۵۸)

راوی داستان پنهان نیست و از هر زاویه‌ای که داستان را روایت کند خود را به عنوان نویسنده می‌شناساند به نحوی که گاه ما خود را با یک راوی مواجه می‌بینیم که شخصیت‌های داستان را ملاقات کرده و در حال نوشتن زندگی آنهاست و یا خود اذعان می‌کند که شخصیت‌ها واقعی نیستند و او در تخیل خود آنها را پرورش داده است.

یادآوری می‌شود که آذر سپهر با حرف‌های تن ویران شده سعید سپهر نوشته شده

«باید همه چیز را از نو نوشت. تو را با همان حرف‌ها به شکلی دیگر می‌نویسم و نامگذاری می‌کنم.» (همان: ۱۶۲)

مشخص است که شخصیت‌ها واقعی نیستند و خسروی هربار آنها را ویران کرده و به شکلی تازه می‌نویسد؛ او بارها مرزهای ممنوعه داستان را شکسته و در جهت آشکار کردن تصنع با مخاطب و شخصیت داستان صحبت می‌کند.

نویسندگان واقع‌گرا با سرکوب همه شواهدی که اتکایشان بر قواعد روایتی را آشکار می‌سازد ما را به باور کردن داستان وامی‌دارند؛ اما در سبک پست‌مدرن چنین نیست و نویسنده می‌تواند به جای هم‌نوایی با موشکافی نظری (تئوریک) یا خنثی کردن آن، آشکارا نشان دهد که داستان توهمی بیش نیست و ترفندهایی را برملا سازد که آن را واقعی می‌نمایاند. (مارتین، ۱۳۸۹: ۱۳۲) در مکتب پست‌مدرنیسم نویسندگان به قصد آشنایی‌زدایی و ایجاد دگرگونی در سبک‌های پیشین دست به قلم می‌برند و از تمهیداتی استفاده می‌کنند که پیش از این به کار گرفته نشده‌است. ترفندهای فراداستانی گونه‌هایی از آشنایی‌زدایی‌اند که خاستگاه آن را باید در نظریات فرمالیست‌های روس و به خصوص شک洛夫سکی یافت.

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

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

وحدت‌گریزی

در آثار پست‌مدرنیستی شیوه روایت در روایت غالباً به قصد وحدت‌گریزی ارائه می‌شود.

در این‌گونه داستان‌ها معمولاً هر داستانتک صحت روایت‌های دیگر را به چالش کشیده و در کنار وسعت بخشیدن به بی‌معنایی از طریق خلط واقعیت با رویا ارتباط نسبی کل داستان را در هم می‌ریزد. (گلشیری، ۱۳۸۹: ۲۶۸)

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

در داستان پلکان مخاطب به فکر فرو می‌رود، چگونه ممکن است دال، پیش از آشنایی پدر و مادرش وارد داستان شود، کنار آقای الف بنشیند و او را وادار کند برای اینکه با خانم مینایی زودتر آشنا شود برای او کفش‌های سفید هدیه ببرد یا در روایتی دیگر دال مرده به دنیا بیاید. همه اینها عدم قطعیتی را نشان می‌دهد که انسان معاصر، خود را گرفتار آن می‌بیند.

به این ترتیب این متن با خوانش پست‌مدرنیسم هم‌خوانی دارد و شبکه‌ای که در پساپست‌مدرن به آن اشاره شد شامل آن نمی‌شود و در واقع مرکز‌گریزی کاملی در آن دیده می‌شود.

حضور راوی

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

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

«خانم مینایی که فقط کمی شکسته شده همانطور است که سال‌ها پیش بود و من گاهی در پیاده‌رو خیابان یا پارک می‌دیدمش. همین دیدارها باعث شد که یکی از شخصیت‌های داستان من باشد.

شاید هم دیگر آقای الف را فراموش کرده بود و نمی‌دانست که هنوز روی آن نیمکت انتظارش را می‌کشد... ممکن بود این داستان کهنه باز خوانده نشود و او تا به ابد روی نیمکت انتظار بکشد و فراموش شود.» (خسروی، ۱۳۸۶: ۳۳)

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

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

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

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

این تذکرات دائم در داستان تکرار می‌شود و خواننده فراموش نمی‌کند که با فراداستان روبروست.

گفتم فراداستان از شگردهای داستانی است که نویسنده بدون این که تظاهر به واقع‌گرایی کند تصویری از واقعیت نشان می‌دهد و با حضور خود در داستان توجه خواننده را به ساختگی بودن آن جلب می‌کند. (وارد، ۱۳۹۳: ۵۰) از نظر پاتریشیا وو صریح‌ترین نوع فراداستان سخنان خودآگاه

نویسنده است که عمداً غیر واقعی بودن داستان را گوشزد می‌کند. (وو، ۱۳۹۰: ۸-۷) با وجود این که به نظر می‌آید شخصیت‌ها واقعی هستند، داستان واقع‌گرا نیست؛ زیرا ردّ زندگی واقعی سرنوشت راه خود را می‌رود و زمان به عقب بر نمی‌گردد تا اشتباهات را جبران کند از این رو در این سبک التقاط سبکها نیز پدید می‌آید.

این ویژگی را در داستان کوتاه «مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش» می‌بینیم. این داستان بر اساس خبری است که در روزنامه کیهان درج شده و نویسنده/راوی توضیح می‌دهد که داستان خود را از واقعیت برگرفته است و در ابتدا می‌گوید: «همیشه در مکان‌های نامکشوف داستان‌ها وقایعی خارج از منطق داستان شکل می‌گیرد که با طرح آنها اصل داستان تخریب می‌شود و چون این داستان روایت وقایع مکان‌های نامکشوف داستان است واقعه قتل ژاله م. بهانه‌ای می‌شود برای نوشتن آن گفت و گوها یا وقایع ناگفته در مکان‌های ناشناس داستان.» (خسروی، ۱۳۸۶: ۷۵)

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

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

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

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

«گرچه در پایان این قصه حادثه‌ای شگفت‌انگیز را خواهید خواند ولی بالاخره تا همین جا هم شما حق دارید پرسید که چی؟» (همان: ۸۹)

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

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

گفت: منزل...منزل آقای نجدی؟

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

آن پیرزنی که من نوشته بودم پیر و بدون اسم ناگهان روی کاغذهای من به دنیا آمده بود... باید لباس‌هایش را عوض کنم و روسری‌اش را با یک روسری گل‌دار کشمیر. (نجدی، ۱۳۸۹: ۶۳)

در این نوع روایت راوی ضمن این که دانای کل است، خیلی چیزها را نمی‌داند و شخصیت داستان برای بیان برخی مطالب به سراغ او می‌آید و این نقیضه در هویت راوی ایجاد می‌شود.

شخصیت این داستان از نقشی که داشته جدا می‌شود و تن به خواست راوی نمی‌دهد و برای خود سرنوشتی دیگر رقم می‌زند. (رستمی، ۱۳۸۲: ۱۲۰)

درهم ریختگی زمان

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

خسروی با تداخل زمان گذشته و آینده از مرزهای ممنوعه وجودی می‌گذرد و مخاطب را بیدار می‌کند. وقتی خواننده به جمله خانم مینایی می‌رسد: «تا چند دقیقه دیگر تابستان سر می‌رسد.» (خسروی، ۱۳۸۶: ۴۳) به این فکر می‌کند که آیا زمان امری نسبی است؟ ما در کدام جهان و در کدام

زمان هستیم؟ این زمان‌ها در جهان‌های متفاوت چگونه است؟ زمان در جهان داستان، جهان خواب و جهان واقع چگونه می‌گذرد؟

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

وقتی زمان و مکان داستان به هم می‌ریزد و دچار آشفتگی در زمان هستیم نمی‌توانیم دقیقاً تاریخ مشخصی را ذکر کنیم یعنی داستان می‌تواند در هر زمانی اتفاق افتاده باشد و عملکرد شخصیت‌ها مربوط به زمان خاصی نیست به همین دلیل آن را همه زمانی می‌خوانیم. در این نوع داستان‌ها زمان پریشی می‌تواند هم در سطح زمان روایت رویدادها و هم در سطح زمان وقوع آنها روی دهد مانند رمان واقعه واترگیت (۱۹۷۳م) یا اعدام خانواده روزنبرگ (۱۹۵۳م) که به شکلی زمان پریشانه میان دو روایت بازگو می‌گردد. (وو، ۱۳۹۰: ۱۵۳)

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

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

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

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

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

خسروی در کتاب اسفار کاتبان، در جایی یادآور می‌شود که باید بنویسم تا بماند و روایت کند و مخاطب تصور می‌کند راوی آنچه اتفاق افتاده و اصل واقعه را بیان می‌کند؛ زیرا هم او گفته است (کلام کذب به کتابت در نمی‌آید، چون مابه‌ازای آن نخواهد بود تا هجایش شکل بگیرد و بر کاغذ بنشیند. هر چند که شرح مکتوب این واقعه، عین واقعه نیست، نخواهد بود (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۰)؛ اما نویسنده ادامه می‌دهد من می‌نویسم که در خواب می‌بینم که مردی به عین صورت خودم با شلاق بر شانه‌هایم می‌کوبد، و شانه‌هایم می‌سوزد و این گونه نیست؛ زیرا سوختن آغاز می‌شود که شلاق پدیدار می‌گردد و شلاق بلاصاحب است که مردی به عین صورت خودم زاده می‌شود (همان: ۱۰). این یک نمونه از ارائه تصویر در دنیای پسامدرن است. لیوتار می‌گوید: پسامدرن آرامشی را که به موجب بهره‌گیری از اشکال و گونه‌های زبانی مناسب حاصل می‌شود، بر خود روا نمی‌دارد. همچنین بر این اساس گرایشی می‌تواند این امکان را برای ما فراهم کند تا به‌طور جمعی در حس غریب مفهوم دست نیافتگی سهیم شویم؛ اما این اتفاق نظر را نمی‌پذیرد. (بنت، ۱۳۸۸: ۳۵۷)

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

ابهام

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

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

«زن از سنگفرش معبر وسط پارک گذشت به نیمکتی رسید که طرح مبهم آقای الف بر آن نشسته بود. همه چیز به همین سادگی شروع شد. هیچ طرح از پیش تعیین شده‌ای نبود. آقای الف مرد مجهولی بود که بر آن نیمکت بود. معلوم نبود چند ساله است چه شکل و شمایلی دارد. اینها چیزهایی بود که حادثه تعیین می‌کرد.» (خسروی، ۱۳۸۶: ۳۴)

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

«آقای الف نمی‌دانست که به طرف سیاهچال آخرین نقطه داستان گام بر می‌دارد. کلماتی که مکتوب می‌شد او را به دنبال می‌کشید. به آسمان نگاه کرد نمی‌توانست بندهای مکتوب داستانی تمام شده را که رقم زده شده بود از پاهایش باز کند.» (خسروی، ۱۳۸۶: ۳۸)

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

یکی از خصوصیات اسفار کاتبان، حلول شخصیت‌های چندگانه در یک فرد است. این اشخاص به شیوه‌ای در سعید جمع می‌شوند، وی تمام داستان را از زبان شخصیت‌های گوناگون روایت می‌کند. در دورهٔ پسامدرن شاهد استقلال کامل شخصیت‌ها در متن هستیم و شخصیت‌ها حتی گاه از نویسندهٔ رمان نافرمانی می‌کنند، به این ترتیب، متن شاهد حضور آواهای متعدد می‌شود و از طریق چند صدایی، سرشت متکثر گونهٔ فضای پسامدرنیستی را می‌نمایاند. (نوبخت، ۱۳۹۱: ۹) این روش موجب شده به جای خلق شخصیت‌های مختلف، از یک شخصیت در چند زمان استفاده شود و عملکرد وی در هر زمان نمایش داده شود.

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

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

بینامتنیت

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

بینامتنیت براین اندیشه مبتنی است که متن نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست؛ بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد. (مکاریک، ۱۳۸۴: ۷۲)

از نظر لیندا هاچن یکی از شگردهای فراداستان تاریخ‌نگارانه بینامتنیت است که ما را به گذشته برمی‌گرداند و ادبیات و تاریخ را به هم پیوند می‌زند. (هاچن، ۱۳۸۳: ۳۰۰) نجدی در شب سهراب‌کشان، تلفیقی از دنیای امروزی و دنیای تاریخ زمان فردوسی ارائه داده است. وی در این کتاب با تصویرگری نقالی در قهوه‌خانه، روندی را اتخاذ کرده که منجر به حضور شخصیت‌های

تاریخی در داستان شده‌است. شخصیت‌های روی پرده‌ی نقال در اثر آتش‌سوزی، زنده شده و به کمک شخصیت‌های واقعی داستان می‌آیند و پرده نقالی را نجات داده به طوس می‌برند. در این داستان مرتضی جوانی کر و لال است که به قصد تغییر آخر داستان، وارد قهوه‌خانه می‌شود ولی این کار او به آتش‌سوزی و مرگ خود او منجر می‌شود که یادآور کشته شدن سهراب در جوانی است. همان‌گونه که سهراب برای شناخت پدر بی‌قرار است و برای این کار قصد تاج‌وتخت ایران را می‌کند، ذهن بی‌قرار و پرسشگر مرتضی نیز، او را تا قهوه‌خانه می‌کشاند. (سلیمی کوچی و رضائیان، ۱۳۹۴: ۱۵۵) نجدی در این اثر حماسه بزرگ و کهن ایرانی را معاصر سازی کرده‌است.

ابوتراب خسروی نیز در داستان‌هایی با عناوین «عقل سرخ و آواز پر جبرئیل، که نام آثاری از سهروردی و جام جهان‌بین که مربوط به قضیه کیخسرو شاهنامه است این عناصر بینامتنی را وارد کرده است.» (خسروی، ۱۳۹۲: ۸۵-۸۱) وی در کتاب آواز پر جبرئیل ضمن بازنویسی کتاب از شیخ سهروردی با همین نام، سعی می‌کند لایه‌های پنهان فلسفه سهروردی را به نمایش بگذارد. او با به‌کارگیری عناصری همچون طاووس و جغد و هدهد کردار و کنش آدمی را در قالب عناصر آیینی و فرهنگی، به تصویر می‌کشد.

نوع دیگری از بینامتنیت که در آثار هر دو نویسنده دیده می‌شود، ارتباط فرامتنی است؛ به این صورت که نجدی و خسروی از آثار پیشین خود در نوشتن متون جدید بهره برده‌اند. این ارتباط فرامتنی را در نامگذاری شخصیت‌ها، به‌کارگیری واژه‌ها و جملات پربسامد متون پیشین و بن‌مایه‌های مشترک می‌توان دید.

زاویه دید متکثر

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

داستان اسفار کاتبان دارای چند راوی است و زمان‌ها نیز دائماً از گذشته و حال و آینده در تغییر هستند. روایت اصلی که ماجرای سعید و اقلیم‌است، راوی سعید است که به شیوه اول شخص و دانای

کل محدود روایت می‌کند. دانای کل محدود و نه مطلق به آن دلیل است که علت برخی وقایع را نمی‌داند و خود نیز یکی از شخصیت‌هاست. در حالی که دانای کل مطلق یا نامحدود بر همه چیز واقف است و نسبت به هر چیزی نظر می‌دهد.

«دقیقا دو سال قبل از تولد من به علت نامشخصی کشته می‌شود.» (خسروی، ۱۳۷۹: ۲۵)

همچنین درباره تحصیلات پدرش با شک و تردید سخن می‌گوید:

«گویا پدر در بزائسون حقوق خوانده.» (خسروی، ۱۳۷۹: ۹۵)

در متن مصادیق الآثار، راوی احمد بشیری پدر سعید است وی درباره خود می‌گوید: «ما اینک از نظر اهل باطن دیگر احمد بشیری نیستیم که شیخ یحیی کندری‌ایم، بدین روز حیات یافته و همان روایت قدیم را که روزگاری می‌آوردیم همچنان بدین وقت کتابت می‌نمایم.» (خسروی، ۱۳۷۹: ۹) او مدعی است که شیخ یحیی به خوابش می‌آید و از او می‌خواهد که مصادیق الآثار را کتابت کند. در متن مربوط به سرنوشت شدرک قدیس، راوی دانای کل نمایی است. سرنوشت شدرک از زمان زندگی تا قرن‌ها پس از مرگ در این متون روایت می‌شود راوی بی‌طرف است و شخصیت‌ها و وقایع را فقط نمایش می‌دهد.

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

در سفرنامه زلفا جیمز راوی اول شخص درون رویداد و خود زلفاست. هرچند او برای یافتن بقایای جسد شدرک به ایران می‌آید.

«ولی در ایران علاوه بر آن که پاهای مقدس را کشف می‌کند به نحوی عشق را هم می‌شناسد.» (ص ۱۱۹)

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

«سلیمان خان سری ظریف دارد. باهوش به نظر می‌رسد. چشمان درشت زنده‌ای دارد. بینی‌اش راست و مستقیم است. اندامی بلند دارد. چشم و ابرو مشک‌ی است. لباسی که پوشیده رنگ تیره‌ای دارد. دوخت لباسش ظریف و متناسب است. (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۳۵)

با این روش توفیق نویسنده در شناساندن شخصیت از زوایای مختلف بیشتر می‌شود.

داستان ملکان عذاب نیز از زبان سه راوی بیان می‌شود: پدر (شیخ احمد)، پسر (زکریا) و نوه (شمس). به این ترتیب کل داستان دارای روایت اول شخص و درونی است: آن شب پرستاره بود و ستاره‌ها آن قدر پایین آمده بودند که فکر می‌کند می‌تواند دستش را به طرف آن‌ها ببرد و سر انگشتانش را با نور آن‌ها روشن نماید. (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۷۱)

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

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

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

بی‌هویتی شخصیت‌ها

بر خلاف سبک مدرنیسم و پساپست مدرنیسم که برای شخصیت‌ها هویت فردی قائل است در سبک پست مدرنیسم نویسنده مقید نیست برای شخصیت‌ها هویت مستقل قائل شود؛ بلکه هر شخص می‌تواند نماینده تپیی خاص باشد. به همین دلیل نام‌گذاری شخصیت‌ها اهمیتی ندارد. نویسنده پست مدرن به نوعی در مقام فیلسوف قرار دارد از این‌رو وی همه مردم دنیا را تیپ‌هایی مشابه هم می‌بیند و از قواعد داستان نویسی پیروی نمی‌کند و شخصیت‌های عینی ندارد. نمی‌توان در مورد شخصیت‌های وی حکم ایجابی صادر کرد یا با به کار بستن مقولات آشنا در متن یا اثر هنری قضاوت

نمود. هنرمند و نویسنده بدون قواعد برای تدوین قواعدی برای آنچه انجام خواهد یافت کار می‌کنند. (نوذری، ۱۳۸۰: ۱۸۸)

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

من فرزند او نبوده و نیستم که نطفه کابوسی هستم که مادر از سر گذرانده، نطفه کلمه‌ای هستم که در هیئت سلطان با رفعت ماه در آمیخته. که آن کلمه در عین مجرد بودنش آنچنان واقعی است که شامه‌اش رایحه تن رفعت ماه را می‌شناسد. (خسروی، ۱۳۷۹: ۹۹-۱۰۰) نویسنده تأکید می‌کند که همه چیز کلمه و جمله است و این کلمات هستند که متن را پیش می‌برند. در داستان ویران واژه (کلمه) بسامد بالایی دارد.

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

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

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

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

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

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

بحث و نتیجه‌گیری

پسامدرنیسم ماهیتی سیال، پراکنده و متناقض دارد که هریک از نظریه‌پردازان بُعدی از ابعاد آن را بررسی نموده‌اند. ارائه یک شکل واحد و یک قالب مشخص برای متون ادبی پسامدرن امری ناشدنی است. بنابراین نمی‌توان یک متن واحد را در چهارچوب نظم‌ناپذیر ادبیات پسامدرن قرار داد و ادعا کرد که این اثر به تمامی، با مؤلفه‌های مطرح شده در پسامدرنیسم منطبق است. بررسی آثار ابوتراب

خسروی و بیژن نجدی نشان داد که آن‌ها در برخی متون خود از مرزهای مدرنیسم عبور کرده و وارد دنیای پسامدرنیسم شده‌اند. تفاوت میان این دو نویسنده در روش استفاده از شگردهای پست مدرنیستی است اما مؤلفه‌های پساپست‌مدرن در این آثار نقشی ندارد. در آثار ابوتراب خسروی کثرت راویان و چند صدایی بیشتر دیده می‌شود و درهم‌ریختگی زمان نیز نمود بیشتری دارد. در این داستان‌ها شخصیت‌ها بیشتر بدون هویت بوده و از طریق حروف الفبا شناخته می‌شوند و گاهی نیز شخصیت‌ها در هم تنیده شده به جای هم قرار می‌گیرند. گاهی نیز بوی تناسخ از آن‌ها به مشام می‌رسد به‌طوری‌که شخصیت‌های گذشته در شخصیت‌های جدید حلول می‌کنند از این رو عقل‌گرایی و هویت فردی که از ویژگی‌های پساپست‌مدرن است در این اثر جایی ندارد؛ اما نجدی برای شخصیت‌ها اسامی تکراری می‌گذارد به طوری که شخصیت‌های اندکی در تمام داستان‌های وی حضور دارند و گاهی نیز نامی ندارند و به واسطه شرایط ظاهری یا کنش‌های خود شناخته می‌شوند بنابراین در آثار نجدی هم هویت و فردیت نقض شده و به نوعی همه افراد بشر یکی هستند که می‌توان آن را با ویژگی جهان‌شهروندی پست مدرنیسم مطابقت داد. بینامتنیت در آثار این دو نویسنده، به دو شکل ارتباط با متون دیگر نویسندگان و ارتباط با آثار پیشین خود دیده می‌شود که این ویژگی در کنار برجسته‌سازی متن، بی‌هویتی شخصیت‌ها و اتصال کوتاه می‌تواند از شاخصه‌های مهم پسامدرنیسم باشد. بینامتنیت موجود در آثار خسروی مبتنی بر عناصر فلسفی و عرفانی است؛ اما بیژن نجدی از تاریخ اسطوره‌ای سود برده است از این رو می‌توان گفت خسروی در عین توجه به‌سوی عقلانیت در ارتباط با فلسفه، از عقل‌گرایی دور شده و مؤلفه‌های عرفانی را نیز خارج از محیط اصلی به صورت بینامتنی به کار گرفته است.

تعارض منافع

تعارض منافی وجود ندارد.

منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- اخوت، محمود. (۱۳۷۷). دستور زبان داستان. اصفهان: فردا.
- الیاده، میرچا. (۱۳۷۶). رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری. چاپ دوم. تهران: سروش.

- بنت، اندرو و روئل، نیکولاس. (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر ادبیات، نقد و نظریه. مفاهیم مهم نقد، ترجمه احمد تمیم داری*. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- بی‌نیاز، فتح‌اله. (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. چاپ اول. تهران: افراز.
- بی‌نیاز، فتح‌اله. (۱۳۹۲). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افراز.
- پارسی‌نژاد، کامران. (۱۳۸۷). *نقد ادبیات منطقی با حقیقت*. تهران: خانه کتاب.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). *گفتمان نقد، مقالاتی در نقد ادبی*. تهران: روزنگار.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۷). *نقد ادبی و دموکراسی*. جلد سوم. تهران: مرکز.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۵). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. تهران: روزنگار.
- تدینی، منصوره. (۱۳۸۷). *تولد دوباره یک فراداستان (بررسی پسامدرنیسم در دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی. نقد ادبی، ۱(۲)، ۶۳-۸۲*. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20080360.1387.1.2.8.6>
- جنکز، چارلز. (۱۳۷۴). *پست مدرنیسم چیست؟*، ترجمه فرهاد مرتضایی. مشهد: مرن‌دیز.
- جیمسون، فردریک. (۱۳۷۹). *پست مدرنیسم: منطق فرهنگی سرمایه داری متأخر*، ترجمه مجید مجیدی، فرهنگ رجایی و فاطمه گیوه‌چیان. تهران: هرمس.
- حجاری، لیلا و قاسمی، پروین. (۱۳۹۰). *نگاهی به ویژگی‌های پسامدرنیستی داستان ناتمام (A+B) اثر بیژن نجدی*. *بوستان ادب، ۳(۱)، ۹۹-۱۲۴*. <https://doi.org/10.22099/jba.2012.291>
- حیدری، فاطمه؛ دارابی، بیتا و عباسی زهان، مهدی. (۱۳۹۴). *بررسی تطبیقی مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش اثر ابوتراب خسروی و درون مایه خائن قهرمان اثر بورخس*، از دیدگاه پست مدرنیسم. *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، ۳(۱)، ۱۰۱-۱۲۰*. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.23452366.1394.3.1.2.2>
- خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۶). *دیوان سومنات*. چاپ دوم. تهران: مرکز.
- (۱۳۷۹). *ملکان عذاب*. تهران: آگه و قصه.
- (۱۳۷۹). *اسفار کاتبان*. تهران: آگه و قصه.
- (۱۳۹۲). *آواز پر جبرئیل*. تهران: گمان.
- (۱۳۹۹). *کتاب ویران*. تهران: چشمه.
- دژبان، فاطمه و باقری، بهادر. (۱۳۹۷). *طبقه‌بندی عناصر فراداستان ساز با تمرکز بر اتصال کوتاه و مثلث ارتباطی نویسنده. متن پژوهی ادبی، ۲۲(۷۸)، ۲۱۹-۲۴۶*. <https://doi.org/10.22054/ltr.2018.24365.1978>

- سلیمی کوچی، ابراهیم و رضاییان، محسن. (۱۳۹۴). بینامتنیت و معاصر سازی حماسه در «شب سهراب کشان» بیژن نجدی. *متن پژوهی ادبی*، ۱۹(۶۳)، ۱۴۷-۱۶۰.
<https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22517138.1394.19.63.6.8>
- شکریان، محمد جواد؛ سلیمی کوچی، ابراهیم و رضاییان، محسن. (۱۳۹۵). کاربست مؤلفه‌های فراداستانی در داستان کوتاه «مرثیه ای برای ژاله و قاتلش» نوشته ابوتراب خسروی. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۱(۱)، ۵۹-۷۴.
<https://doi.org/10.22059/jor.2016.61370>
- شوالیه، ژان و گبریان، آلن. (۱۳۸۷). *فرهنگ نمادها، اساطیر، رویاها، رسوم، ایما و اشاره، اشکال و قوالب، چهره ها، رنگ ها، اعداد، ترجمه سودابه فضایی*. تهران: جیحون.
- فاستر، ادوارد مورگان. (۱۳۶۹). *جنبه های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی*. چاپ چهارم. تهران: نگاه.
- کهون، لارنس. (۱۳۸۷). *از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان*. تهران: نی.
- گلشیری، سیاوش. (۱۳۸۹). *پست مدرنیسم در ادبیات معاصر ایران. پژوهشنامه فرهنگ و ادب*، صص ۲۷۸-۲۴۲.
- لاج، دیوید. (۱۳۷۸). *هنر داستان نویسی، ترجمه رضا رضایی*. تهران: نی.
- لالاند، آدره. (۱۳۷۴). *فرهنگ اصطلاحی و انتقادی فلسفه، ترجمه غلامرضا وثیق*. تهران: فردوسی.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۹). *داستان نویسی ایران در سال ۱۳۷۷، بخش دوم. بخارا*، (۳)، ۷۱-۸۰.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۹). *نظریه های روایت، ترجمه محمد شهباز*. تهران: هرمس.
- متس، جسی. (۱۳۸۹). *نظریه های رمان، ترجمه ی حسین پاینده*. چاپ دوم. تهران: انتشارات نیلوفر.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). *دانشنامه نظریه های نقد ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی*. تهران: خوارزمی.
- نجدی، بیژن. (۱۳۸۵). *داستان های ناتمام*. تهران: مرکز.
- نجدی، بیژن. (۱۳۸۹). *یوزپلنگانی که با من دویده اند*. تهران: مرکز.
- نجدی، بیژن. (۱۳۹۰). *دوباره از همان خیابانها*. تهران: مرکز.
- نوبخت، محسن. (۱۳۹۱). *چندصدایی و چندشخصیتی در رمان پسامدرن ایران با نگاهی به رمان اسفار کاتبان از ابوتراب خسروی*. *مجله زبان شناخت*، ۳(۶)، ۸۵-۱۲۰.
- نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۰). *پست مدرنیته و پست مدرنیسم*. تهران: نقش جهان مهر.
- داد، سیما. (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

- وارد، گلن. (۱۳۹۳). *پست مدرنیسم*، ترجمه قادر فخر رنجیری و ابوذر کرمی. تهران: ماهر.
- وو، پاتریشیا. (۱۳۹۰). *فردادستان*، ترجمه شهریار وقفی پور. تهران: چشمه.
- هاجری، حسین. (۱۳۸۴). انعکاس اندیشه‌های پست مدرن، در ادبیات داستانی معاصر ایران، مجموعه مقالات «ما و پست مدرنیسم». تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- هاچن، لیندا. (۱۳۸۳). *فردادستان تاریخ نگارانه*، سرگرمی روزگار گذشته، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمه حسین پاینده. تهران: روزنگار.
- یزدانبجو، پیام. (۱۳۹۴). *ادبیات پسامدرن (گزارش، نقد، نقادی)*. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

English References

- Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. 7th ed. USA: Heinle & Heinle.
- Best, Steven and Kellner, Douglas. (2111). *The Postmodern Adventure: Science, Technology, and Cultural Studies at the Third Millennium*. London: Routledge.
- B Barthes, R. (2010). The death of the author. In V. B. Leitch (Ed.), *The Norton anthology of theory and criticism* (2nd ed., pp. 1322–1326). W. W. Norton.
- Costello, Diarmuid and Vickery, Jonathan. (2117). *Art: Key contemporary thinkers*. United Kingdom Oxford: Berg.
- Coyle, Martin et al. (1221). *Encyclopedia of literature and criticism*. Cardif: University of Wales.
- Eagleton, Terry. (2113). *After Theory*. London: Penguin.
- Hassan, I. (2013). Toward an aesthetic of trust. In K. Stierstorfer (Ed.), *Beyond postmodernism: Reassessments in literature, theory, and culture* (pp. 55–64). De Gruyter.
- Hutcheon, Linda. (2111). *Politics of Postmodernism*. New York & London: Routledge.□
- Hicks, Stephen R.C. (2004). *Explaining Postmodernism* (1st ed.). USA: Scholargy Publishing.
- Jencks, Charles A. (1219). *The Language of Postmodern Architecture*, New York: Rizzoli.
- Watson, N. (2001). Postmodernism and lifestyles (or: you are what you buy). In S. Sim (Ed.), *The Routledge companion to postmodernism* (pp. 53–62). Routledge.

Persian References Translated to English

- Allen, G. (2010). *Intertextuality*, Translated by Payam Yazdanjoo. Tehran: Markaz publication. [In Persian]
- Bennett, A. and Royle, N. (2009). *An Introduction to Literature, Criticism and Theory, Key Critical Concepts*, Translated by Ahmad Tamimdari. Tehran: Institute Of Cultural and Social Studies. [In Persian]
- Biniyaz, F. (2008). *An introduction to story writing and narratology* (1st ed.). Tehran: Afraz. [In Persian]
- Biniyaz, F. (2013). *An introduction to story writing and narratology*. Tehran: Afraz. [In Persian]

- Cahoone, L. (2008). *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Tehran: Ney. [In Persian]
- Dad, S. (2006). *Dictionary of literary terms*. Tehran: Morvarid. [In Persian]
- Dejban, F. and Bagheri, B. (2018). Classification of Metafictional Features: Focusing on Short Circuit and Exposing the Literary Technique. *Literary Text Research*, Vol. 22, No. 78, pp: 219-246. <https://doi.org/10.22054/ltr.2018.24365.1978> [In Persian]
- Golishiri, S. (2010). Postmodernism in Iran's contemporary fiction (The study of postmodern features in Hooshnag Golshiris' works). *Culture and literature research paper*, Vol. 6, No. 10, pp: 242-278. [In Persian]
- Hajjari, I. and Ghasemi, P. (2001). A Glance at the Postmodern Features of Bijan Najdi's "The Unfinished Story (A+B)". *Journal of Poetry Studies (boostan Adab)*, Vol. 3, No. 1, pp: 99-124. <https://doi.org/10.22099/jba.2012.291> [In Persian]
- Heidari, F., Darabi, B. and Abasi Zohan, M. (2015). A Comparative Reading of Marsiaee Baraye Zhale va Ghatelash by Abutorab Khosravi and Daroonmaye khaen va Ghahraman by Borges, Based on Post -Modernism Theories. *CLRJ*, Vol. 3, No. 1, pp: 101-120. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.23452366.1394.3.1.2.2> [In Persian]
- Hutcheon, L. (2004). *The historiographic metafiction of post times of entertainment, modernis and postmodernism in the novel*. Tehran: Rouznegar. [In Persian]
- Khosravi, A. (2007). *Divan Somnath*. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
- Khosravi, A. (2000). *Lords of torment*. Tehran: Agah and Ghese. [In Persian]
- Khosravi, A. (2000). *Scribes quests*. Tehran: Agah and Ghese. [In Persian]
- Khosravi, A. (2013). *Gabriels song*. Tehran: Gaman. [In Persian]
- Khosravi, A. (2020). *Ruined book*. Tehran: Cheshme. [In Persian]
- Ledge, D. (1999). *Threat of storytelling*. Tehran: Ney Publication. [In Persian]
- Lalande, A. (1995). *Terminological and critical Dictionary of philosophy*. Tehran: Ferdowsi. [In Persian]
- Martin, V. (2010). *Narrative theories*. Tehran: Hermes. [In Persian]
- Mats, J. (2010). *Novel theories*. 2. Tehran: Niloofar. [In Persian]
- Makary, K. I. R (2009). *Encyclopedia of contemporary literary theory*. Tehran: Kharazmi. [In Persian]
- MirAbedini, H. (2000). Iran's story writing in 1377. *Bokhara*, No. 3, pp: 71-80. [In Persian]
- Najdi, B. (2006). *Unfinished stories*. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
- Najdi, B. (2010). *Cheetabs that ran with me*. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
- Najdi, B. (2011). *Again, from the same street*. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
- Nobakht, M. (2012). Polyphony and Poly-Subjectivity in Iranian Postmodern Novel; A Study of Asfar-e Kateban by Abutorab-e Khosravi. *Language Studies*, Vol. 3, No. 6, pp: 85-120. [In Persian]
- Nozari, H. (2007). *Postmodernity and Postmodernism*. Tehran: Naghsh Jahan Mehr. [In Persian]
- Okhovat, M. (1998). *Story grammar*. Esfahan: Farda. [In Persian]
- ParsiNejad, K. (2008). *Criticism of literature in accordance with the truth*. Tehran: Khane Ketab. [In Persian]

- Payandeh, H. (2003). *Critical Discourse, Essays in literary criticism*. Tehran: Rooznegar. [In Persian]
- Payandeh, H. (2017). *Modernism, Postmodernism and The Novel*. Tehran: Niloofar. [In Persian]
- Payandeh, H. (2008). *Literary criticism and democracy*. Volume III. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
- Salimi Kouchi, E. and Rezaeian, M. (2015). Intertextuality and the Contemporization of Epic in "The Night of Sohrāb's Killing" by Bijan Najdi. *Literary Text Research*, Vol. 19, No. 63, pp: 147-160. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22517138.1394.19.63.6.8> [In Persian]
- Shokrian, M. J., Salimi Kochi, E. and Rezaeian, M. (2016). An Application of Metafictional Features to "The Elegy for Zhaleh and Her Murderer" by Abu-torāb Khosravi. *Research in Contemporary world Literature*, Vol. 21, No. 1, pp: 59-74. <https://doi.org/10.22059/jor.2016.61370> [In Persian]
- Tdayoni, M. (2008). The Re-birth of a Metafiction (A Survey of Postmodernism in two short stories by Abootorab Khosravi). *Quarterly Literary Criticism*, Vol. 1, No. 2. Pp: 63-82. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20080360.1387.1.2.8.6> [In Persian]
- Ward, G. (2014). *Postmodernism*, Q Fakhr Ranjbari and A. Karami. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
- Waugh, P. (2011). *Faradastan*. Translated by Shahriar Vaghfipour. Tehran: Cheshme. [In Persian]
- Yazdanjoo, p. (2015). *Postmodern Literature*. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]

