دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۹ ـ شماره ۱۸ ـ پاییز و زمستان ۹۷
صفحات ۹۵ ـ ۱۱۶

بررسی مؤلفه‌های زبانی پسامدرن در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» نوشتهٔ بیژن نجدی

عبدالله حسن‌زاده میرعلی* / غزاله حیدری آبکنار**

چکیده

یکی از خصوصیات عمدهٔ داستان‌نویسی دهه‌های شصت و هفتاد در ایران، تلاش برای گشودن دریچه‌هایی تازه به جهان داستان و بالابردن سطح داستان‌نویسی است. در بین تلاش‌های انجام‌شده میان داستان‌نویسان این دو دهه، کارهای اندک بیژن نجدی، جایگاهی خاص دارد؛ چراکه آثار این نویسنده، از زمینه‌های مهم ظهور و پیدایش رویکرد پست‌مدرنیسم در عرصهٔ داستان‌نویسی معاصر ایران به شمار می‌رود.

در این مقاله، سعی بر آن است که علاوه‌بر ارائهٔ تحلیلی پسامدرنیستی از داستان کوتاه «دوباره از همان خیابان‌ها» نوشتهٔ بیژن نجدی، عناصر بلاغی مرتبط با پسامدرنیسم و ارتباط آن‌ها با شاعرانگی نوشتار نجدی مشخص شود. برای این منظور، ابتدا پسامدرنیسم و مؤلفه‌های برجسته‌ای از ادبیات داستانی آن همچون اتّصال کوتاه، فراداستان، محتوای هستی‌شناسانه، فروپاشی روایت‌های کلان و... با تکیه بر نظریه‌های منتقدان برجستهٔ این حوزه، همچون دیوید لاج، پاتریشیا وُ، بری لوئیس و دیگران به اختصار بیان شده، سپس وجود هرکدام از این عناصر با ذکر نمونه‌هایی از داستان اثبات می‌شود. می‌توان گفت علاوه‌بر آنکه حضور این مؤلفه‌ها در کنار یکدیگر، حکایت از پسامدرنیستی بودن این اثر دارد، عناصر بلاغی نیز در قالب شاخصه‌های زیاده‌روی و آیرونی بر شاعرانگی اثر افزوده‌اند.

کلیدواژه: *پسامدرنیسم، ادبیات داستانی، بیژن نجدی، دوباره از همان خیابان‌ها، بلاغت.*

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان (نویسندهٔ مسئول) Hasanzadeh.mirali@semnan.ac.ir
** دانشجوی دکتری دانشگاه محقق اردبیلی
تاریخ وصول: ۱۳۹۶/۰۵/۲۳ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۱۲/۰۶

مقدمه

یکی از زمینه‌های مهم در ظهور و پیدایش رویکرد پست‌مدرنیسم، داستان و رمان است. در پی پدیدهٔ مدرنیته در غرب، این آثار نیز واجد مؤلفه‌هایی تازه شد و توجه داستان‌نویسان غربی به فرم و محتوا و نیز شیوه‌های روایی جدید جلب شد. مقولهٔ پست‌مدرنیسم را نمی‌توان انتها و پایان‌بخش مدرنیسم پنداشت؛ بلکه پست‌مدرنیسم، جریانی است که از نقد مدرنیته قد برافراشت و تداومی بر جریان مدرنیسم شد. این شریان از جنبش درون‌فکری مدرنِ اواخر دههٔ ۱۹۶۰ از پس گفتمان‌ها و جریان‌های فکری مشهود پدید آمد.

ادبیات داستانی ایران همان‌گونه که در دوره‌ای از تاریخ تجدّد در ایران از پیامدهای مدرنیتهٔ غربی بی‌نصیب نماند، تحت‌تأثیر رویکرد پست‌مدرنیسم نیز قرار گرفت، اگرچه با تأخیر و نیز تفاوت‌های بی‌شماری با این رویکرد در غرب. یکی از خصوصیات عمدهٔ داستان‌نویسی دهه‌های شصت و هفتاد در ایران، تلاش برای یافتن راه‌های تازه و گشودن دریچه‌هایی نو به جهان داستان است. در میان تلاش‌های انجام‌شده در بین داستان‌نویسان این دو دهه، کارهای اندک بیژن نجدی، جایگاهی خاص دارد. نجدی با به‌کارگیری سه عنصر عاطفه، کلام و خیال در کنار استفاده از عناصر بلاغی، مانند استعاره و مجاز که به‌طور گسترده در داستان‌های او دیده می‌شود، توانسته است زبان آثار خود را به شعر نزدیک کند و به این صورت، سبکی نو در ادبیات داستانی ایران خلق کرده که خاص خود اوست.

در مقالهٔ حاضر، سعی بر آن است که وجود برخی از ویژگی‌های ادبیات داستانی پسامدرنیسم در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها»، اثر بیژن نجدی بر اساس نظریه‌های ناقدان برجستهٔ این زمینه مانند دیوید لاج[1]، پاتریشیا وو[2]، بری لوئیس[3]، برایان

1.David Lodge.
2.Patricia Waugh.
3 .erry Lewis.

مک‌هیل[1] و... با روشی توصیفی- تحلیلی موردبررسی قرار گیرد و به این پرسش ها پاسخ داده شود که آیا اساساً می‌توان خوانشی پسامدرن از این داستان داشت؟ و در این صورت، کدام‌یک از شاخص‌های پسامدرنیسم در این داستان دیده می‌شود؟ آیا زبان شاعرانهٔ «دوباره از همان خیابان‌ها» در راستای هماهنگی با محتوای پسامدرنیستی اثر به کار رفته است؟ آیا می‌توان عنصر بلاغی مرتبط با پسامدرنیسم را در این داستان مشاهده کرد؟

اما پیش از پرداختن به این امر، نگارندگان لازم می‌دانند ابتدا به معرفی نویسندهٔ داستان پرداخته، سپس مباحثی نظری دربارهٔ ماهیت رویکرد پست‌مدرنیسم و مؤلفه‌های آن در عرصهٔ داستان بیان کنند و بر اساس این داده‌ها، به تحلیل داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» بپردازند.

معرفی نویسنده

بیژن نجدی، شاعر و نویسندهٔ معاصر ایرانی، در ۲۴ آبان ۱۳۲۰ در شهر خاش به دنیا آمد. در سال ۱۳۳۹ در یکی از دبیرستان‌های رشت در رشتهٔ ریاضی فارغ‌التحصیل شد و همان سال به دانش‌سرای عالی رفت. در سال ۱۳۴۳ با مدرک لیسانس ریاضی به استخدام وزارت فرهنگ درآمد. او در سال ۱۳۶۷ به همراه جمعی از دبیران آموزش و پرورش به جبهه اعزام می‌شود که این موضوع، تأثیر بسزایی بر برخی آثار داستانی او می‌گذارد.

نجدی سه سال قبل از مرگ، اولین و مطرح‌ترین اثرش را چاپ کرد و با مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، نویسندهٔ مشهوری شد و جایزهٔ «گردون» را به دست آورد. بعدها جایزهٔ منتقدان و نویسندگان مطبوعات نیز برای مجموعه داستان *دوباره از همان خیابان‌ها* نصیب او شد. تعدادی از آثار او پس از مرگ وی منتشر شد

1.Brian McHale.

که عبارت‌اند از: *دوباره از همان خیابان‌ها*، *داستان‌های ناتمام* و مجموعه شعر *خواهران این تابستان*.

طرح و بحث

پسامدرنیسم اصطلاحی است که نمی‌توان تعریف واضح و روشنی از آن ارائه داد؛ چنان‌که مالپاس[1] در کتاب «پسامدرن» می‌نویسد: «متأسفانه، یافتن چنین معنی ساده و بی‌مناقشه‌ای برای واژه «پسامدرن» تقریباً ناممکن است. درحقیقت، این نوع فرایند تشخیص هویت و بیان تعریف روشن و جامع، از عناصر اصلی عقلانیت است که پسامدرن، خود آن را به چالش می‌طلبد» (مالپاس، ۱۳۸۸: ۱۱).

بسیاری از منتقدان، هر اثری را که دارای بی‌نظمی، بی‌معنایی و بی‌قاعدگی باشد، مصداق پسامدرن می‌پندارند؛ درحالی‌که «هرگونه تلاش برای ارائهٔ تعریفی کلی از پدیدهٔ پسامدرنیسم، خود را در گامِ نخست، رودرروی چالشی می‌بیند برای پرهیز از گشایشی مأیوسانه و منفی. پسامدرنیسم اغلب در مقامِ مکتبی فلسفی یا دوره‌ای از تاریخ معاصر معرفی می‌شود که تعریف و توصیفش، انگار به گونه‌ای پرهیزناپذیر یا حتی لازم، ناممکن است...» (بودریار، ۱۳۸۷: ۱). اختلاف در آرای نظریه‌پردازان گوناگون نشان می‌دهد که هیچ‌گونه اتفاق نظری درخصوص مفهوم پسامدرنیسم وجود ندارد؛ امّا آنچه اغلب متفکران این حوزه بر آن توافق دارند، این نکته است که پسامدرنیسم را نمی‌توان مستقل از مدرنیسم دانست. باید گفت پسامدرنیسم، مرحله‌ای از بسط مدرنیته است؛ مرحله‌ای که شاخص آن، خودآگاهی تفکر مدرن از بحران و درغلتیدن آن به‌سوی انکار مبانی و اصول باورهای عصر رنسانس و روشنفکری است. آنچه پسامدرنیسم نامیده می‌شود، طیفی از رویکردهای سلبی نسبت به اصول و مبانی و ارکان تفکر مدرن است که با نوعی نسبی‌انگاری افراطی و شکاکیت معرفتی و یأس نسبت به افق‌های آینده و ذهنی‌گرایی بیمارگونه و پیوندخورده با اصل «عدم‌قطعیت» و

1.Malpas.

انکار همهٔ یقین‌ها آمیخته است. پسامدرنیست‌ها معتقد بودند که نباید خود را به استفاده از امکانات مدرنیسم محدود کرد؛ بلکه می‌توان از دوره‌های پیشین نیز استفاده کرد. «مخالفت اصلی آن‌ها با مدرنیست‌ها این است که نمی‌توان منکر گذشته شد و آن را نادیده گرفت؛ امّا نباید مثل رمانتیک‌ها شیفتهٔ آن بود. باید از آن یاد کرد؛ حتی اگر به‌صورت طنز باشد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۲۱). با واکاوی و بررسی پیشوند پست (Post) به‌معنای «بعد، مابعد، فرا، پسا» نیز گذشتن و عبور از یک مرحله (مدرنیسم) به مرحله‌ای دیگر (پسامدرنیسم) را مشاهده می‌کنیم. فرانسوا لیوتار[1] در تعریف پیشوند «پسا» می‌گوید: «پیشوند «پسا» در کلمه پسامدرنیسم مترادف توالی و استمرار است؛ مترادف با بخشی «در زمانی» متشکل از دوران‌هایی که هرکدام به‌تنهایی قابل شناسایی و تفکیک از دیگر دوران‌ها است. «پسا» به‌معنای چیزی است که نشان از تغییر دارد؛ نشان از مسیری جدید که در خاتمهٔ مسیر پیشین برگزیده می‌شود» (لیوتار، ۱۳۸۴: ۱۳۹-۱۳۸). بنابراین، می‌توان اصطلاح پسامدرنیسم را در واژه و مفهوم برگرفته از جنبش پیش از خود، یعنی مدرنیسم دانست. بااین‌حال، باید در نظر داشت که پسامدرنیسم، سعی در اشغال موقعیت مدرنیسم ندارد، بلکه هدف آن، انتقاد از بنیادهای فکری مدرنیسیم است.

یکی از حوزه‌هایی که تأثیر فراوانی از پسامدرنیسم گرفته است، ادبیات، به‌ویژه ادبیات داستانی است. به‌طورکلی باید گفت دو نوع نگرش کلی به ادبیات داستانی پسامدرنیسم وجود دارد: تاریخ ادبیاتی و سبک‌شناختی. «مطابق با تلقّی تاریخی، پسامدرنیسم در تاریخ معیّنی (دههٔ ۱۹۶۰) شروع شد و لذا آثار پسامدرنیستی را صرفاً در مجموعه متونی می‌توان یافت که بعد از این تاریخ نوشته شده‌اند. امّا در تقابل با این برداشت زمانمند، می‌توان پسامدرنیسم را نوعی سبک نگارش محسوب کرد که ویژگی‌هایش پیش‌تر نیز به‌صورت گهگاهی، نامنظم و پراکنده در برخی از آثار ادبی به چشم می‌خورَد» (پاینده، ۱۳۹۰ :۳ /۳۲). بااین‌حال، باید اذعان کرد علی‌رغم چنین

1.Lyotard, Jean-Francois.

دیدگاه‌های متفاوتی در ادبیات پسامدرنیسم، و فقدان تعریفی جامع از این اصطلاح، در معرفی مؤلفه‌های عمدهٔ این رویکرد، بین نظریه‌پردازان آن پراکندگی آرا وجود ندارد.

بنابراین، ویژگی‌های اصلی داستان‌های پسامدرن را باتوجه‌به آرای مهم نظریه‌پردازان این حوزه، همچون بودریار[1]، لیوتار، مک‌هیل، لیندا هاچن[2] و... می‌توان چنین برشمرد: نفی فراروایت‌ها و کلیت‌گرایی (که لیوتار آن را در کتاب *وضعیت پست‌مدرن* تعریف می‌کند)، وانمود به‌جای واقعیت و بی‌مرزی (نظریهٔ بودریار)، فراداستان و فراداستان تاریخ‌نگارانه (بی‌سامانی در روایت داستان و نیز داستانی که ریشه در تاریخ دارد، با زبان داستانی واژگون می‌شود: نظریهٔ لیندا هاچن) انکار حقیقت ثابت و عینی، ناباوری به اقتدار علم، برخورد انتقادآمیز نسبت به هرنوع معرفت‌شناسی، پلورالیسم، تشکیک شدید نسبت به باورهای گذشته و نقد غایت‌گرایی تاریخ، توجه به دیگری و غیریت، نفی هویت منسجم فردی و اجتماعی، اعلام پایان ایدئولوژی‌ها، ازخودبیگانگی و استقلال عینی آفرینش خیالی (ایگلتون[3]) و نیز سیاهه‌ای که ایهاب حسن از پسامدرنیسم در برابر مدرنیسم ارائه می‌دهد: «ضدنخبه‌گرایی، ضداقتدارگرایی، پراکندگی خود، مشارکت جمعی، اختیاری و آشوبگراشدن هنر...، رادیکال‌شدن طنز، خود تحلیل برندگی نمایش و بی‌نظمی معنا» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۱۰).

ازجمله مهم‌ترین ویژگی‌های ادبیات پسامدرن، تلاش برای محو عنصر زمان و به‌تبع آن محو «روایت» در آثار داستانی است. نویسندگان ادبی پسامدرن سعی دارند با استفاده از فنون ادبی و استفادهٔ اغراق‌آمیز از تکنیک‌های روایی خاص (همچون جریان سیال ذهن و پایان باز) و همچنین اقتباس، بینامتنیت، ایجاد ازهم‌گسیختگی در روند داستان و... به محو کامل روایت پرداخته، از این طریق، نارضایتی کامل خود را از وضعیت فلسفی و اجتماعی انسان معاصر آشکار کنند.

1.Baudrillard, Jean.
2.Hutcheon, Linda.
3.Eagleton,Terry.

عدم‌قطعیت، انسجام و وحدت معنایی که از شک‌گرایی و ردّ کامل حقیقت و عقل مدرن نشئت می‌گیرد، از دیگر مشخصه‌های اصلی ادبیات پسامدرن است. این عدم‌قطعیت، خود را در فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه نشان می‌دهد. به همین دلیل، این‌گونه داستان‌ها در مرزی بین واقعیت و فراواقعیت قرار می‌گیرند. نویسنده، واقعیت و مجاز را درهم می‌ریزد و این بی‌مرزی، منجر به ایجاد فضاهای عجیب و غریب و وهم‌آلود و گاه «سوررئال» شده، یا موجب می‌شود نویسنده به‌سوی بی‌طرحی، بی‌قصّگی و روایت‌شکنی حرکت کند و درمقابل، به نظریه‌پردازی روی آورد. دیوید لاج، در مقاله‌ای با عنوان «رمان پسامدرنیستی»، ویژگی‌های این‌گونه رمان‌ها را برمی‌شمارد (رک: لاج، ۱۳۸۶: ۱۴۴-۲۰۰).

بررسی مؤلفه‌های پسامدرنیسم در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها»

تحلیل داستان

در ادامه به بررسی مؤلفه‌هایی چون اتّصال کوتاه، عدم‌اقتدار مؤلف و شورشگری شخصیت‌ها، تناقض، زیاده‌روی، تفاوت در زاویه دید، آیرونی، محتوای هستی‌شناسانه و فروپاشی روایت‌های کلان در متن داستان خواهیم پرداخت.

۱. اتّصال کوتاه

دیوید لاج، اصطلاح «اتّصال کوتاه» را یکی از مؤلفه‌های پسامدرنیسم می‌داند که منظور از آن، ورود نویسنده به داستان است. ایجاد اتّصال کوتاه در فاصلهٔ بین متن ادبی و جهان واقع موجب می‌شود خواننده نتواند نوشته‌ها را در مقوله‌های رایج متون ادبی ادغام کند. ازجمله شگردهای اتّصال کوتاه عبارت‌اند از: ترکیب امور متضاد، ورود نویسنده و موضوع نویسندگی به متن، برملاکردن عرف‌های ادبی هنگام استفاده از آن‌ها، که این مورد شکل افراطی همان چیزی است که فرمالیست‌های روسی آن را «افشاکردن صنعت»[1] می‌نامند.

1.Baring The Device.

درواقع، در رمان‌ها و داستان‌های پسامدرنیستی، نویسنده با نقش‌آفرینی در داستان خود، سعی در ایجاد پیوند میان دنیای واقعی و داستانی دارد. در این داستان نیز ورود نویسنده به داستان و حضور دائمی او، چنین پیوندی را منجر می‌شود. به‌عنوان مثال، زمانی که پیرزن خود را به در شمارهٔ ۲۱ رسانده، انگشتش را بر روی زنگ می‌گذارد، کمتر خواننده‌ای انتظار دارد کسی که در را به روی پیرزن می‌گشاید، نجدی (نویسندهٔ داستان) باشد.

«با آن همه صدای کِش‌دار و آزاردهندهٔ زنگ، دیگر نمی‌توانستم بنویسم. سیگارم را روی کف زیلونپوشیدهٔ اتاق انداختم. با همان دمپایی پلاستیکی که در پایم بود خاموشش کردم. در تمام مدتی که از پلکان پایین می‌رفتم، از کنار حوض می‌گذشتم و سرم را از طناب رخت خم می‌کردم، صدای زنگ در می‌آمد. در را باز کردم. پیرزن داشت می‌افتاد» (نجدی، ۱۳۸۹: ۶۲).

از هنگامی که نویسنده حاضر می‌شود پیرزن را تا خانه‌اش همراهی کند، تأثیر حضور وی در داستان به‌وضوح دیده می‌شود و شاید بتوان گفت نویسندهٔ داستان (برخلاف آنچه معمول است)، به‌تدریج، یکی از شخصیت‌های داستانِ خود شده، بدین‌ترتیب، حضور ناگهانی و پررنگ نویسنده در داستان منجربه تداخل دو جهان واقعی و داستانی که مؤلفه‌ای است فراداستانی، می‌شود.

۲. عدم‌اقتدار مؤلف و شورشگری شخصیت‌ها

تسلط خداگونهٔ مؤلف داستان‌های رئالیستی که تا حدودی در مدرنیسم زیر سؤال رفته بود، در فراداستان کاملاً از بین می‌رود. در این شیوه نه‌تنها دیگر خبری از اقتدار بی‌چون‌وچرای مؤلف بر شخصیت‌ها نیست، بلکه «در رمان پسامدرن، شخصیت‌ها بر استقلال خود از نویسنده اصرار می‌ورزند و حتی علیه او سر به شورش برمی‌دارند؛ تا حدی که خواننده احساس می‌کند این نویسنده است که از شخصیت‌ها تبعیت می‌کند و نه برعکس» (پاینده، ۱۳۸۶: ۶۴).

چنین مؤلفه‌ای در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» نیز دیده می‌شود. در اولین گفت‌وگو بین نویسنده و شخصیت اصلی داستان، از حرف‌های نویسنده که هنوز از آمدن پیرزن به خانه‌اش متعجّب است، پی می‌بریم که پیرزن، خودسرانه و برخلاف آنچه نویسنده قصد نوشتن آن را داشته، به خانهٔ وی آمده است.

«گفت: منزلِ... منزلِ آقای نجدی؟

گفتم: شما اینجا چه کار می‌کنید.

گفت: شما نجدی هستید؟

گفتم: من می‌خواستم بنویسم که شما...» (نجدی، ۶۲:۱۳۸۹).

و در ادامه، شاهد شورش شخصیت اصلی داستان و اعتراض وی به سرنوشتی که برای او رقم زده شده و نیز عجز نویسنده در مقابل وی هستیم:

«... پیرزن باز هم فریاد کرد: مرا برگردان به خانه‌ام.

دیگر نمی‌توانستم فکر کنم. دستپاچه شده بودم. دلم می‌خواست کسی به صورت من هم آب بزند...» (همان، ۶۴).

در پایان داستان می‌بینیم که نویسنده مغلوب خواست پیرزن شده و با زنده‌کردن پیرمرد سعی می‌کند داستان را آن‌طور که وی می‌خواهد پیش ببرد و عدم‌اقتدار مؤلف را هرچه بیشتر آشکار کند.

۳. تناقض

از دیگر ویژگی‌های رمان و داستان‌های پسامدرنیستی، «تناقض» است؛ بدین معنا که راوی، گفته‌های خود را نقض می‌کند. مثال‌هایی که در این زمینه از دیوید لاج در مقالهٔ «رمانِ پسامدرنیستی» آمده، به این صورت است که هر بخش از نقل قول، بخش‌های قبلی آن را نقض می‌کند. وی در جایی، از پایان رمان *نام‌ناپذیر* از بکت مثال می‌زند: «باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه می‌دهم» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۶۲-۱۶۳).

در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها»، نویسنده با استفادهٔ فراوان از مؤلفهٔ تناقض، به‌طور آشکار، بر عدم‌قطعیت تأکید می‌کند و به این ترتیب، عدم‌قطعیت جهان داستانی

را مانند آینه‌ای برای نمایاندن عدم‌قطعیت امر واقع به کار می‌گیرد. راوی در بخش‌های آغازین داستان، زمانی که پیرزن به‌سمت خانهٔ نجدی حرکت می‌کند، توصیفاتی از فضای خیابان‌ها ارائه می‌دهد که نشان‌دهندهٔ جاری‌بودن زندگی و دلخوشی مردم شهر است؛ امّا هنگام بازگشت پیرزن از منزل نویسنده، تمام آن توصیفات، آشکارا نقض می‌شود. درواقع، پیرزن هنگام بازگشت از همان خیابان‌ها، هیچ‌کدام از آن جلوه‌های زیبایی از زندگی را که دیده بود، دوباره مشاهده نمی‌کند و به‌این‌ترتیب، بار دیگر مخاطبِ دنیای پسامدرن داستان، از تشخیص واقعیت و فراواقعیت‌ها باز می‌ماند.

به‌عنوان نمونه، آنچه در صفحه‌های آغازین داستان درمورد مدرسه، دختر جوان و... ذکر شده است، در صفحات پایانی به‌صورت کاملاً متضاد بیان می‌شود و نویسنده، گفته‌های نخستین را نفی می‌کند:

۱. «دختر جوانی با چادری پر از بوی نان داغ از کنارش گذشت» (نجدی، ۶۱:۱۳۸۹). نمونهٔ متناقض:

«از خیابان دختری که بوی نان را بغل کرده باشد، نمی‌گذشت» (همان، ۶۵).

۲. «یک مدرسه آن‌طرف‌تر بود که از دیوارش صدای دویدن بچه‌ها و تاپ‌تاپ کردن توپ به گوش می‌رسید» (همان، ۶۰). نمونهٔ متناقض:

«مدرسه را توانستم پیدا کنم. دیوار نداشت. نرده‌های کوتاهی، حیاط مدرسه را از پیاده‌رو جدا کرده بود... پنجرهٔ کلاس‌ها باز بود و مدرسه بوی جمعه‌ها را می‌داد» (همان، ۶۵).

۴. زیاده‌روی

یکی دیگر از ویژگی‌های متن‌های پسامدرنیستی، «زیاده‌روی» است. این مفهوم بنا بر تعریفی که لاج از آن ارائه می‌دهد، زیاده‌روی در استفاده از تمهیدات استعاره و مجاز به‌صورت تعمّدی است (لاج، ۱۳۸۶: ۱۷۸). درواقع، داستان‌نویسان پسامدرن با زیاده‌روی در به‌کارگیری اصل شباهت یا اصل جایگزینی، سعی دارند سرعت ما را در خواندن اثر کم و درنتیجه، فرایند تفکر را بالا ببرند (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۶۵).

زیاده‌رویِ پسامدرن در این داستان به‌صورت مجاز، تشبیه، حس‌آمیزی و استعاره دیده می‌شود که بی ارتباط با شاعرانگی نوشتار نجدی نیست. نجدی با به‌کاربردن سه عنصر عاطفه، کلام و خیال توانسته است سبکی شعرگونه در داستان بنا کند که خود ناشی از نگاه تازهٔ او به بلاغت فارسی است. «نجدی با ترکیبی که از سازوکارهای جدید، غریبه‌گردان و شالوده‌شکن زبان ــ امّا نه افراطی ــ ایجاد می‌کند، به زبان خاص خود دست می‌یابد. او خود را در این کار به زحمت نمی‌اندازد. عادت زبانی‌اش شده است...» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۵۳).

مواردی از کاربرد فراوان صور خیال در این داستان که در قالب «زیاده‌روی« جای می‌گیرد، در ادامه ذکر خواهد شد.

حس‌آمیزی:

– «هوای پر از بوی دوا و پنبه‌های الکل‌زده، بوی لگن خالی‌نشدهٔ استفراغ را روی زمین بریزد» (نجدی،۱۳۸۹:۵۸).

– «یک تشت زیر هرّه بود پر از صدای باران» (همان، ۵۹).

تشبیه:

– «روبه‌روی او چراغ گوشه فلکه مثل پنبه‌ای که روی زخم گذاشته باشند، لکهٔ سرخی داشت» (همان،۶۰).

مجاز:

– «تمام خیابان و پیاده‌رو پر از زنانی شد که پشت سر «لااله‌الاللّه» می‌دویدند» (همان،۶۱). لااله‌الاللّه مجاز از تابوت است.

استعاره مکنیه:

– «پرده روی پنجره خیابان را نگاه می‌کرد» (همان، ۶۰).

– «عطر باقلوا روی لجن جوی کنار پیاده‌رو لم داده بود» (همان، ۶۱).

۵. طنز و آیرونی

«آیرونی، بازشناسی این حقیقت است که دنیا در ذات خود ناسازگون است و تنها یک نگرش دوگانه می‌تواند کلیت تناقض‌آمیز آن را درک کند» (مکاریک، ۱۴:۱۳۸۸). یکی از ابزارهای نویسندگان پست‌مدرن برای انتقاد از جهان ناخوشایند پیرامون خود، آیرونی است. درواقع، آیرونی را می‌توان «تنها عنصر بلاغی سبک‌ساز در حیطهٔ آرایه‌های لفظی آثار پسامدرن دانست» (رحیم‌بیکی، ۱۵۹:۱۳۹۵). این مؤلفه به هر دو شکل کلامی یا موقعیتی در آثار پست‌مدرن به کار رفته است؛ امّا در این داستان، آیرونی موقعیت، یعنی تفاوت در آنچه انتظار می‌رود پیش آید، با آنچه در نهایت رخ می‌دهد، نمود بیشتری دارد:

– «درویشی روی نیمکت چوبی چمباتمه زده بود، هم چرت می‌زد، هم مثنوی می‌خواند» (نجدی،۶۷:۱۳۸۹). آنچه این موقعیت را به آیرونی نزدیک می‌کند، تقابل میان چرت‌زدن و مثنوی خواندن است. درواقع، تضاد بین وضعیت واقعی (چرت‌زدن درویش هنگام خواندن مثنوی) و وضعیت ایده‌آل (شور و شوق در خواندن اشعار مولانا) موجب به‌وجودآمدن نوعی طنز ناشی از تضاد و درنتیجه آیرونی موقعیت شده است.

– «گفتم: آن داروخانه است؟ پیرزن گفت: حتماً. گفتم: آن سر نبش باید یک داروخانه باشد. پیرزن گفت: حتماً... گفتم: اینجا اصلاً داروخانه نیست. پیرزن گفت: آره، تعمیرگاه است. انگار تعمیرگاه دوچرخه است» (همان، ۶۸). در این نمونه، آشکارا شاهد تفاوت نتیجهٔ عمل با آنچه انتظار داشتیم، هستیم. پیرزن در پاسخ به مرد تأکید می‌کند که مغازهٔ پیش رو داروخانه است. در ادامه، حتی خود نویسنده عنوان می‌کند که «چراغ پشت بعضی از پنجره‌ها روشن شد. شیشهٔ داروخانه را بخار گرفته بود...» (همان، ۶۸). امّا درنهایت، متوجه می‌شویم که آن مکان، تعمیرگاه است. به‌این‌ترتیب، نویسنده با به‌کاربردن آیرونی موقعیت، نه‌تنها در داستان، طنز ایجاد می‌کند، بلکه با نشان دادن عدم‌آگاهی خود از نتیجهٔ ماجرا، بار دیگر با به‌سخره‌گرفتن

اقتدار مؤلف و تسلط همه‌جانبهٔ راوی دانـای کـل، مرزهـای واقعیـت و فراواقعیـت را از بین می‌برد.

۶. تفاوت در زاویه دید

از دیگر تکنیک‌هایی که موجب آشفتگی و عدم‌انسجام در آثار پسامدرنیستی می‌شود، به‌کارگیری شیوه‌های متفاوت روایت است؛ ازجمله استفاده از زاویه دیدهای مختلف، جریان سیال ذهن با استفاده از خاطره، خواب، تداعی و رؤیا. این تکنیک‌ها با ادبیات مدرن آغاز شده و در پسامدرنیسم به اوج خود رسیده است (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۲۴).

در این داستان نیز تغییر در زاویه دید، یکی از شگردهایی است که نویسنده برای ابراز تردید خود نسبت به قطعیت امور برگزیده است. به‌این‌ترتیب، نویسنده از جایگاه رفیع خود سقوط کرده و این‌چنین بر «دانای کل» داستان‌های پیشامدرن طعنه می‌زند. نویسنده برای ورود به داستان و قرارگرفتن تحت نفوذ شخصیت اصلی داستان خود، ناچار است از اواسط داستان، دیدگاه اول شخص را جایگزینِ دانای کل کند تا بدین‌وسیله، ناتوانی و درماندگی خود را مقابل شخصیت شورشگر داستان خویش آشکارتر کند. همچنین در بخش‌هایی از داستان، برای نشان‌دادن دغدغه‌های درونی و روحی شخصیت‌ها، «تک‌گویی درونی» را بلافاصله بعد از دیدگاه سوم شخص، به کار می‌گیرد. بنابراین، نویسنده با تغییرات پی‌درپی راوی و زاویه دید، تسلط خود را بر داستان، موردتردید قرار می‌دهد. به نمونه‌هایی از تغییرات راوی توجه کنید.

روایت داستان با دیدگاه دانای کل محدود آغاز می‌شود. بدین‌ترتیب که نویسنده، داستان خود را از دریچهٔ نگاه پیرزنی که شخصیت اصلی داستان است، روایت می‌کند. درنتیجه، در بندهای آغازین، علاوه‌بر نفوذ وی به ذهن پیرزنِ داستانِ خود، شاهد گزارش‌هایی از مکان‌ها و اشخاصی هستیم که شخصیت کانونی با آن‌ها روبه‌رو می‌شود.

«همین‌که از نفس افتاد، شانه‌اش را به مرمرهای دیوار تکیه داد. بعد پشتش را به همان دیوار مرمر چسباند و زل زد به مردهایی که زیر تابوتی را گرفته بودند و از وسط خیابان می‌گذشتند» (نجدی، ۶۱:۱۳۸۹).

در این بخش داستان، شاهد تک‌گویی درونی پیرزنی هستیم که به‌علت کشتن همسر خود، دچار آشفتگی روحی شده است.

«دلش شور می‌زد که نکند صدای اذان ظهر را نشنود، صدای اذان مغرب را نشنود و بعد مجبور شود تمام شب را کنار میّت بگذراند.

ـ اذان که زدند سیاهم را می‌پوشم» (همان، ۵۹).

زمانی که «نجدی» در را به روی پیرزن باز می‌کند و به‌این‌ترتیب، وارد داستان خود می‌شود، با تغییر مهمی در زاویه دید روبه‌رو می‌شویم. داستان که تاکنون به‌صورت دانای کل محدود روایت می‌شد، به‌یکباره از دیدگاه اول شخص و از زاویه دید «نجدی» که اینک خود، یکی از شخصیت‌های کلیدی داستانش شده است، روایت می‌شود.

«صدای زنگ در می‌آمد. در را باز کردم. پیرزن داشت می‌افتاد» (همان، ۶۲).

روایت داستان تا بندهای پایانی به‌صورت اول‌شخص باقی می‌ماند و درست از جایی که نویسنده، مغلوب خواستهٔ شورشگری شخصیت اصلی داستان (پیرزن) شده و قصدِ نوشتنِ ادامهٔ داستان را می‌کند، زاویه دید اول‌شخصی تبدیل به دانای کل محدود می‌شود.

«پیرزن بالش را برداشت و از شوهرش پرسید:

ـ حالت خوب است؟

گفت: بله...» (همان، ۶۹).

۷. بازی و فراداستان

یکی از منحصربه‌فردترین مؤلفه‌های پسامدرنیسم، فراداستان است و یکی از کاربردی‌ترین عناصر فراداستان، عنصر بازی است.

«فراتفسیری که در ادبیات داستانیِ خودآگاه می‌توان یافت، این پیام کمابیش صریح را القا می‌کند: داستانی که می‌خوانید، ساختگی است و این یک بازی است. مهم‌ترین وجه اشتراک داستان و بازی، عبارت است از برساختن واقعیتی بدیل از طریق دست‌کاری در رابطهٔ میان مجموعه‌ای از نشانه‌ها (خواه نشانه‌های زبانی و خواه نشانه‌های غیرزبانی) به‌منزلهٔ پیام و زمینه یا چارچوب آن پیام...» (پاینده، ۱۳۸۳: ۲۰۷-۲۰۸).

آنچه ما را بر آن می‌دارد تا داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» را بهره‌مند از شگرد فراداستان و بازی بدانیم، بخش‌هایی است که تکیهٔ متن داستان بر رابطهٔ بازی و واقعیت را آشکار ساخته، به‌این‌ترتیب، آمیزش خیال و واقعیت را هرچه‌بیشتر نمایان می‌سازد.

زنی آینه‌اش را با ناراحتی به سمساری می‌فروشد:

«رسیده بودیم نزدیک سمساری. دو نفر آینهٔ بلندی را از روی یک گاری برداشته و به سمساری می‌بردند. زنی کنار گاری ایستاده بود که التماس می‌کرد» (نجدی، ۶۶:۱۳۸۹).

در چند صفحه بعد می‌خوانیم که آینه چون موجودی جاندار خیابان را به قصدِ رسیدن به منزل صاحب خود طی می‌کند و سرانجام (در مقابل حیرت مخاطبان)، او را به آغوش می‌کشد:

«از وسط خیابان، آینهٔ بلندی می‌گذشت. سمسارها دنبالش می‌دویدند. آینه کنار دری ایستاد. زنی در را برایش باز کرد. آن‌ها همان جا همدیگر را بغل کردند و در بسته شد» (همان، ۶۹).

درواقع، بیژن نجدی در تعریفی رئالیستی که از فروخته‌شدن آینه ارائه می‌دهد، چنان هنرمندانه عنصر خیال را با واقعیت آمیخته است که محال است خواننده، ناخودآگاه تحت‌تأثیر چنین تداخل غریبی از درهم‌تنیدگی جهان واقعی با جهان بدیل قرار نگیرد.

«پاتریشیا وو معتقد است هر نوع بازیگوشی در داستان را نمی‌توان مصداق فراداستان دانست» (تدینی،۸۵:۱۳۸۸). باتوجه‌به این عقیده، بازیگوشی‌های دیگر نویسنده را که در ردیف بازی‌های فراداستان نیست و چندان غیرواقعی نمی‌نماید، نمی‌توان در این بخش تحلیل کرد.

۸. آشکارسازی تصنّع

منظور از آشکارسازی تصنّع، اشارهٔ مستقیم به داستانی‌بودن اثر و گفت‌وگو دربارهٔ تکنیک‌های داستانی است و به‌این‌ترتیب، نویسنده به خواننده تأکید می‌کند که با واقعیت روبه‌رو نیست (همان: ۲۱۶).

چنین مؤلفه‌ای در این اثر به‌صورت اتّصال کوتاه، عدم‌اقتدار مؤلف و شورشگری شخصیت‌ها ظاهر شده که در قسمت‌های پیشین آمده است.

۹. فروپاشی روایت‌های کلان

در عصر پسامدرن، شاهد ازبین‌رفتنِ روایت‌های کلان هستیم و رمان و داستان‌های پسامدرن نیز از تأثیر فروپاشی فراروایت‌ها بی‌نصیب نمانده‌اند. در متون پسامدرنیستی، نه با راویان دانای کلِ دورهٔ پیشامدرن روبه‌رو هستیم و نه با راوی اول‌شخص مدرنی که با پناه‌بردن به درون خود و به‌کارگیری صناعاتی چون سیلان ذهن و تک‌گویی درونی سعی دارد از رنج‌های جامعهٔ پیشرفته بگریزد. در آثار پسامدرن، «صداهای مختلف، روایت‌های جداگانه‌ای را بیان می‌کنند که هرکدام حکم یک پاره‌روایت را دارد. این پاره‌روایت‌ها در عرضِ یکدیگر به پیش می‌روند. گاه این صدا در رمان غلبه دارد و گاه، در فصلی دیگر، صدایی متفاوت. تکثّر و گاه حتی تباینِ این صداها، دنبال‌کردن داستان را با دشواری روبه‌رو می‌سازد...» (پاینده، ۱۳۸۶: ۴۷).

چنین مؤلفه‌ای در این داستان در تصاویر جداگانه و متفاوتی که هریک از دو شخصیت اصلی مشاهده می‌کنند، دیده می‌شود. ارائهٔ چنین تصویرهای متناقضی، نشانهٔ عدم‌انسجام روایت و نیز غیبت صدایی کلیت‌بخش در این داستان است که آن را هرچه‌بیشتر به متون پسامدرنیستی نزدیک می‌سازد.

«از خیابان، دختری که بوی نان بغل کرده باشد، نمی‌گذشت. هیچ دری نبود که روی بوی گوشت سرخ‌کرده بسته شده باشد. مدرسه را توانستم پیدا کنم. دیوار نداشت...» (نجدی، ۶۵:۱۳۸۹).

یکی دیگر از اصولی که در داستان‌های پسامدرنیستی به‌عنوان کلان‌روایت زیر سؤال رفته است، جایگاه خداگونهٔ مؤلف در متون پیشین است. در این داستان نیز نویسنده نه‌تنها چنین جایگاهی را پس از شورش شخصیت اصلی از دست می‌دهد، بلکه با پذیرفتنِ زنده‌کردن پیرمرد، روایت قطعی داستان خود را نیز که همان مرگ پیرمرد است، آشکارا نقض می‌کند.

امّا مهم‌ترین فراروایتی که نجدی با زیرسؤال‌بردن آن، مخاطب خویش را درگیر پرسش‌هایی فلسفی می‌کند، ناگزیری از مرگ است. بی‌تردید همهٔ ما مرگ را به‌عنوان امری حتمی و بی‌بازگشت پذیرفته‌ایم، حال در این داستان با نویسنده‌ای مواجهیم که با زنده‌کردن پیرمردِ داستانش، اصل قطعیت مرگ را از ذهن مخاطب خود می‌راند، روایت کلانی چون مرگ را نقد می‌کند.

«... بعد گفتم: بالش را از دهان پیرمرد بردارد.

پیرزن بالش را برداشت و از شوهرش پرسید:

ـ حالت خوب است؟

گفت: بله.

پیرزن گفت: جاییت درد می‌کند؟

گفت: نه...» (همان: ۶۹).

۱۰. محتوای هستی‌شناسانه

برایان مک‌هیل می‌گوید تفاوت کلی نظریهٔ ادبی مدرنیسم و نظریهٔ ادبی پسامدرنیسم را می‌توان در عنصر غالب هریک جست‌وجو کرد. وی معتقد است عنصر غالب ادبیات داستانی مدرنیسمی، ماهیتی معرفت‌شناسانه دارد؛ درحالی‌که عنصر غالب ادبیات پسامدرنیستی، دارای ماهیتی هستی‌شناسانه است. از نظر وی، قهرمان داستان‌های

مدرنیستی سعی در به‌دست‌آوردن شناختی جدید از جهان دارد و در مقابل، آنچه قهرمان پسامدرنیستی در پی آن است، دستیابی به ماهیت هستی است (پاینده، ۱۳۸۸: ۶۳).

پاینده این تقابل را چنین توضیح می‌دهد:

«دورهٔ پسامدرن، دورهٔ میدان‌دادن به استنباط‌ها و ادراک‌های متفاوت و چندگانه است و لذا در یگانه‌بودنِ اُبژهٔ شناخت (جهان هستی) می‌توان تردید روا داشت. رمان‌نویسان پسامدرنیست می‌کوشند تقابل عوالمِ گوناگون را در قالب شخصیت‌هایی به نمایش بگذارند که هریک گویی در دنیایی متفاوت زندگی می‌کند. بدین‌ترتیب، متنِ هر رمان می‌تواند وجودِ جهان را به شکل‌هایی مختلف ترسیم کند...» (همان، ۶۵).

به‌کارگیری شگردهایی چون آشکارساختن تصنّع و درهم‌شکستن مرزهای دو جهان واقعی و داستانی در متن «دوباره از همان خیابان‌ها»، علاوه‌برآنکه سبب آشکارشدن هرچه‌بیشتر تمایز هستی‌شناسانهٔ واقعیت و داستان می‌شود، تقابل دو دنیای متفاوت را نیز به‌وسیلهٔ شخصیت‌هایی با نگرش‌های متمایز، به نمایش می‌گذارد.

نویسنده با استفاده از تکنیک فراداستانیِ آشکارساختن تصنّع، اولین ضربهٔ خود را بر پیکر مرزهای دو دنیای واقعیت و داستان وارد می‌سازد. درواقع، با گشودن در توسط نجدی، شاهد بازشدن دروازهٔ واقعیت به روی داستان (یا برعکس) هستیم. هرچه بیشتر از متن می‌گذرد، تداخل این دو جهان واضح‌تر می‌شود، تا جایی که شخصیت واقعی (نویسنده)، رفته‌رفته توانایی و اقتدار خود را در مقابل شخصیت داستانی از دست می‌دهد و این عدم‌توانایی، نه‌تنها در محتوای اثر تأثیر گذاشته، داستان را مطابق میل پیرزن پیش می‌برد، بلکه در حرکات ظاهری نویسنده نیز بدین صورت دیده می‌شود.

در آغازِ برخورد این دو، شاهد ضعف جسمانی پیرزن و وابستگی او به نویسنده هستیم:

«خودم را انداختم زیر بازوهایش. بغلش کردم و او را به طرف حوض وسط حیاط بردم...» (نجدی، ۶۳:۱۳۸۹).

امّا در اواخر متن، این نویسنده است که برای ادامهٔ راه، نیازمند تکیه‌زدن بر شخصیت داستانش است:

«گفتم: کمکم کنید، این چند قدم راه را نیفتم.

پیرزن زیر بغلم را گرفت. تا به در خانه برسیم، هوا کاملاً تاریک شده بود...» (همان، ۶۹).

در این داستان کوتاه، با دو دنیای متفاوت روبه‌رو هستیم: اوّل، دنیای پیرزنی که نجدیِ نویسنده می‌نویسد. دوم، دنیای پیرزنی که نجدیِ نویسنده می‌بیند. در دنیای بیرون از داستان، بیژن نجدی درحال نوشتن داستانی درمورد پیرزنی است که همسر خود را به قتل رسانده، خانه را ترک می‌کند. در دنیایی که نجدی از دید پیرزن ارائه می‌دهد، همه چیز کم‌وبیش حکایت از آبادانی و نشاط دارد.

در مرحلهٔ بعد، یعنی هنگامی که نجدی وارد داستان می‌شود و همان خیابان‌ها را این بار همراه با پیرزن طی می‌کند، دنیایی که مشاهده می‌کند، با دنیای وصف‌شدهٔ پیشین تفاوت‌هایی چشمگیر دارد؛ آنچه می‌بیند دنیایی است با حال‌وهوای جنگ و جنگ‌زدگی:

«آسفالت خیابان به‌علت عبور تانک چین‌خوردگی دارد، از مغازهٔ شیرینی‌فروشی بوی هیزم سوخته می‌آید، خیابان پر از زنانی با سینی منقل (حتماً برای راهی‌ساختنِ رزمنده‌ها) است، خبری از دختری که بوی نان بغل کرده باشد و یا خانه‌ای که از آن بوی گوشت به مشام برسد نیست...» (همان، ۶۵). آنچه مخاطب را بعد از دیدن تقابل این دنیاها به فکر وا می‌دارد، این است که کدام توصیف از خیابان درست‌تر است؟ آنچه نویسنده می‌گوید یا آنچه می‌بیند؟ آیا اصلاً جهان واقعی که جایگاه نویسنده است، وجود داشته؟ یا هرچه بود، متعلق به جهان داستان بوده است؟ آیا پیرزن به دنیای نویسنده وارد شده یا نویسنده پا به دنیای متن گذاشته است؟

نتیجه

باتوجه‌به نکات یادشده در این نوشتار، می‌توان نتیجه گرفت که کاربرد برخی از مؤلفه‌های پسامدرنیسم، ازقبیل اتّصال کوتاه، آشکارسازی تصنّع، تناقض، عدم‌اقتدار مؤلف، شورشگری شخصیت‌ها، فروپاشی روایت‌های کلان، محتوای هستی‌شناسانه و تغییر در زاویه دید، رویکرد پسامدرنیسم در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» را آشکار می‌کند. نجدی در داستان خود با آشکارساختن تصنّع، مخاطب خود را وادار می‌کند تا به قطعیت امور جهان پیرامون خود شک کند و با پرداختن به محتوای هستی‌شناسانه، سرگشتگی‌های ناشی از بی‌هویتی انسان پست‌مدرن را نمایان می‌سازد. علاوه‌برآن، کاربرد فراوان و تعمّدی عناصر بلاغی، مانند استعاره، تشبیه، حس‌آمیزی و مجاز که موجب شاعرانگی نوشتار نجدی است، مؤلفهٔ پست‌مدرنِ زیاده‌روی را در این داستان برجسته می‌کند. درنهایت، نویسنده با استفاده از تنها عنصر بلاغی سبک‌ساز پسامدرنیسم، یعنی آیرونی، با ایجاد موقعیت‌های طنز از طریق تضاد، مرزهای واقعیت و فراواقعیت را از بین می‌برد.

منابع

- بودریار و دیگران (۱۳۸۷)، **سرگشتگی نشانه‌ها (نمونه‌هایی از نقد پسامدرن)**، ترجمهٔ بابک احمدی و دیگران، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، چ۵، تهران: مرکز.
- پاینده، حسین (۱۳۸۸)، **نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید**، چ۲، تهران: نیلوفر.
- ـــــــــ (۱۳۹۰)، **داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)**، جلد سوم، تهران: نیلوفر.
- ـــــــــ (۱۳۸۳)، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، چ۱، تهران: روزنگار.
- ـــــــــ (۱۳۸۶)، **رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس**، تهران: هرمس.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، **پسامدرنیسم در داستان معاصر فارسی: مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی**، تهران: علم.

- تسلیمی، علی (۱۳۸۸)، **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر (داستان): پیشامدرن، مدرن، پسامدرن**، چ۳، تهران: کتاب آمه.
- ـــــــــــ (۱۳۸۸)، **نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی**، چ۱، تهران: کتاب آمه.
- رحیم‌بیکی، ساناز و دیگران (۱۳۹۵)، **تحلیل سطح بلاغی (ادبیت) و ایدئولوژیک (اندیشگانی) زبان در رمان‌های پسامدرن ایرانی**، فصلنامهٔ نقد ادبی، شماره ۳۳، صص ۱۵۵-۱۷۵.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، **نقد ادبی**، چ ۵، تهران: فردوس.
- لاج، دیوید و دیگران (۱۳۸۶)، **نظریه‌های رمان**، ترجمهٔ حسین پاینده، چ۱، تهران: نیلوفر.
- لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۴)، **تعریف پسامدرن برای بچه‌ها**، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده، چ۱، تهران: ثالث.
- مالپاس، سایمون (۱۳۸۸)، **پسامدرن**، ترجمهٔ بهرام بهین، چ۱،تهران: ققنوس.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۸)، **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر، چ۳، تهران: آگه.
- نجدی، بیژن (۱۳۸۹)، **دوباره از همان خیابان‌ها**، چ۷، تهران: مرکز.