*ادبیات پارسی معاصر*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هفتم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۶، ۱۴۹– ۱۹۳

# وضعیت پسامدرن در داستان کوتاه فارسی دههٔ هشتاد

**محمد راغب***

**نگین علی‌نقیان جوزدانی****

## چکیده

در دهه‌های اخیر کاربرد رویکردهای پسامدرن در حوزهٔ ادبیات داستانی ایران گسترش یافته است. در اینجا با تعیین مشخصه‌های کلی پسامدرنیسم در داستان و تحلیل داستان‌های کوتاه نویسندگان شاخص دههٔ هشتاد از دیدگاه منتقدان، کوشش شده‌است چشم‌اندازی اجمالی از وضعیت پسامدرن آنها ارائه شود. در نتیجه می‌توان گفت از میان داستان‌های کوتاه بررسی‌شده، تنها ۳۵٪ دست کم یک ویژگی پسامدرنیستی داشته‌اند که از این میان بیشترین سهم مربوط به سال‌های ۸۲ و ۸۶ و کمترین مربوط به سال‌های ۸۳ تا ۸۵ است. با آنکه مشخصه‌هایی چون فراداستان، پسامرگ و بعد سوم بیشترین بسامد و منطقه‌سازی و وانمودگی کمترین بسامد را داشته‌اند و نویسندگان با اتخاذ شیوه‌ای محافظه‌کارانه در مواجه با واقعیت، بیشتر به مقولاتی مربوط به طرح داستانی پرداخته‌اند تا مایهٔ داستانی اما سیر بهره‌گیری از مشخصه‌ها نشان می‌دهد که تمایل نویسندگان در این دهه از مشخصه‌های ظاهری به سمت مشخصه‌های محتوایی سوق یافته‌است. بر این اساس اگرچه می‌توان به دو رویکرد متفاوت میان نویسندگان در داستان‌پردازی پسامدرن اشاره کرد اما از میان آن‌ها افرادی چون خسروی، شهسواری، یادعلی، بیگدلی، صادقی، مختاری، ریاضی و محمودی گاه با بسامد بالای تنوع کاربرد مشخصه‌ها و گاه با تکیه اساسی بر بعضی مشخصه‌ها توانسته‌اند تا حدودی سبک خاص خود را در داستان پسامدرن عرضه کنند.

**کلیدواژه‌ها:** پسامدرنیسم، داستان کوتاه، پسامرگ مؤلف، فراداستان، بعد سوم، منطقه‌سازی، وانمودگی.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، raqebmohamad@alumni.ut.ac.ir

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، a.juzdaninegin@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۲/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۵/۲۵

Archive of SID

www.SID.ir

## ۱. مقدمه

مدرنیته با کلان‌روایت‌های قطعی و جهان‌شمول و عقلانی کردن امور سعی در تثبیت قدرت خود داشت اما رویدادهای فاجعه‌باری همچون جنگ‌های جهانی و ... تناقض‌های جهان آرمانی تفکر مدرن را نمایان کرد و سرانجام با تغییر دیدگاهها جریان انتقادی پسامدرنیسم به وجود آمد (دان، ۱۳۸۵: ۱۹۶–۱۹۳). «پسامدرن» معنا و تاریخی مشخص ندارد و می‌توان آن را در «بی‌اعتقادی و عدم ایمان به کلان‌روایت‌ها» (لیوتار، ۱۳۸٤: ٥٤) تعریف کرد.

بدیهی است دوران استیلای تفکر مدرن که حامی واقعیتی متقن برگرفته از خرد انسانی بود، بر اصل معرفت‌شناسی استوار باشد اما با فرو ریختن ابهت آرمان‌ها، ناپایداری واقعیت، گرایش تفکر به سمت نسبیت‌گرایی و ترویج واقعیت‌های متعدد و گاه متناقض، تفکر معرفت‌شناختی جایگاه مسلط خود را از دست داد و هستی‌شناسی به عنوان امر غالب در محتوا و مضمون نمودهای فرهنگی پذیرفته‌شد. در ادبیات نیز آشکارا تمامی وضعیت پسامدرن در نگاهی کلی با تغییر امر غالب، از معرفت‌شناسی به سمت هستی‌شناسی حرکت کرد (McHail, 2004: 7). بنابراین نویسندگان پسامدرن نیز در تقابل با داستان‌پردازی‌های مدرن، مشخصه‌هایی را به کار می‌برند که جنبۀ هستی‌شناختی را برجسته می‌کند. در حدود دهۀ هفتاد این مشخصه‌ها به داستان‌های فارسی راه یافت و در دهۀ هشتاد بسیاری از خوانندگان و نویسندگان بدان‌ها تمایل نشان دادند و مطالعه و نقد در این حوزه هم رواج پیدا کرد. بیشتر پژوهش‌ها در این زمینه معطوف به مطالعات موردی (مشخصه‌ای خاص یا آثار موردی) بوده‌است. اما در این مجال کوشش شده‌است ضمن تعریفی اجمالی از مشخصه‌های پسامدرن، شمایی کلی از وضعیت کاربست آنها در داستان کوتاه دهۀ هشتاد ارائه شود تا در آینده امکان ارزیابی آنها با سایر دوره‌ها فراهم شود.

## ۲. ویژگی‌های داستان پسامدرن

### ۱.۲ منطقه‌سازی (building a zone)

فضای جهان داستانی در نوشته‌های واقع‌گرایانه و مدرن، ساختی است که در پیرامون فاعلی ادراک‌کننده شکل می‌گیرد اما فضای داستانی در نوشته‌های پسامدرن نمی‌تواند این گونه باشد؛ زیرا فضا در چنین نوشته‌هایی همزمان با ساخته شدن، واسازی نیز می‌شوند. پسامدرن‌ها این چنین فضایی را «جهان» ندانسته‌اند و با الهام از مفهوم «دگرشهر»[1]

Archive of SID

www.SID.ir

(hetrotopia) آن را «منطقه» (zone) نامیده‌اند. ایجاد چنین فضایی چهار راهبرد دارد: در «کنار هم نهادن یا مجاورت» (juxtaposition) فضاهایی کنار هم قرار می‌گیرند که هیچ گونه هم‌جواری و ارتباطی با یکدیگر ندارند. در «جا دادن» (interpolation) نویسنده با قرار دادن فضایی بیگانه در فضایی آشنا یا میان دظظو فضای شناس، منطقه‌ای نو پدید می‌آورد و این چنین با ایجاد شکاف در فضاهای آشنا باعث در هم‌آمیختگی دو گونه فضا می‌شود. در «بر هم نهادن» (superimposition) دو فضای شناس آن چنان بر روی هم قرار می‌گیرند که با وجود ناسازگاری میان‌شان، منطقهٔ جدیدی از مجموع آن دو حاصل می‌شود که با هیچ کدام از آنها شباهتی ندارد. در اینجا برخلاف مجاورت، دو فضای آشنا نه در کنار هم بلکه درهم ادغام می‌شوند و روی هم قرار می‌گیرند. در «اِسناد نابه‌جا» (misattribution) نیز به فضایی آشنا، مشخصه‌هایی را نسبت می‌دهند که به دور از اطلاعات ذهنی ما و حتی واقعیت است (نک: همان: ٤٤–٤٨). در این مشخصه نویسنده فضایی در داستان خلق می‌کند که با اطلاعات جغرافیایی در دایره‌المعارف‌ها و دانسته‌های عمومی خواننده در تناقض است.

## ۲.۲ زدایش جهان‌های داستان (world under erasure)

گاهی در داستان وضعیت ابتدایی محو می‌شود و وضعیت دیگری آغاز می‌شود، سپس ممکن است در حالی‌که وضعیت جایگزین پابرجاست، وضعیت زدودهٔ نخستین، بار دیگر پیدا شود. هدف در اینجا آشکاری فرایندی است که در آن خواننده یا مخاطب خود جهان و اشیای داستان را می‌سازد. به این ترتیب، متن فرآورده‌ای خودمصرف‌کننده خواهد بود. زیرا مؤلف با زدایش یک صحنه جهان داستان را تخریب می‌کند و با آشکار شدن مرز میان جهان داستان و جهان واقع، خودآگاهی خواننده تحریک خواهد شد. آن چنان که ذهن خواننده به دلیل مواجهه با وضعیت ناپایدار و بی‌ثبات در زدایش و ساخت مجدد، آگاهانه با متن به‌مثابه متن همراهی می‌کند. زدایش جهان‌ها در داستان می‌تواند آشکارا با کنار نهادن یک رخداد یا وضعیت و یادآوری مجدد آن صورت گیرد و یا آن که با قرار گرفتن وضعیت‌های متناقض در کنار هم به گونه‌ای ضمنی رخ دهد (همان: ۹۹–۱۰۱).

## ۳.۲ آشفتگی زمان (temporal disorder)

منتقدان این نابهنگامی (anachronism) را از طریق دو رویکرد میسر می‌دانند:

Archive of SID

www.SID.ir

**ویرانی گذشته:** داستان پسامدرن عرصۀ رویارویی گذشته و حال، تاریخ و داستان است و همزمان با کوشش برای رهایی از این دوگانگی، همچنان از آنها بهره می‌گیرد (هاچن، ۱۳۹۳: ۲٤٥). ویرانی گذشته که با ثبت تاریخی ساختگی (apocryphal history)در داستان پسامدرن رخ می‌دهد، در نتیجۀ بازنگری در تاریخ رسمی پدید آمده است و ریشه در تفکّر پارانویایی و معتبر ندانستن فراروایت‌ها دارد. نویسندگان پسامدرن با نادیده گرفتن قیود واقع‌سازۀ (constrained realemes) تاریخی، تاریخ پذیرفته‌شده را زیر سؤال می‌برند. در صورتی که داستان کلاسیک، هنگام ورود به مباحث تاریخی برای انطباق با تاریخ پذیرفته‌شده، قیود واقع‌سازه را رعایت می‌کند (نک: McHail, 2004: 87-88). نویسندگان کلاسیک با حفظ این قیود، مرز هستی‌شناختی واقعیت و داستان را محتاطانه می‌پوشانند ولی نویسندگان پسامدرن شکاف هستی‌شناختی میان دو جهان را آشکار می‌کنند و دیدی بازنگر به تاریخ دارند. دید بازنگر پسامدرن‌ها دو جنبه دارد: بازنگری اساسی در آنچه در گذشته رویداد داده و پرده‌برداری از روایت اصلی که گفتمان کنونی آن را پنهان داشته است و همچنین بازنگری در مورد قواعد پرداخت داستان تاریخی. نویسندۀ پسامدرن ممکن است دو شیوه را برگزیند: الف) نکته‌ها و وقایعی را که حذف شده‌اند یا به کلی نادیده گرفته شده‌اند به روایت رسمی بازمی‌گرداند. این شیوه اگرچه در ظاهر از اصل «ناحیۀ تاریک تاریخ» پیروی می‌کند اما در اصل تقلیدی هزل‌آمیز از داستان تاریخی کلاسیک است. ب) نویسنده در مقام نقض تاریخ رسمی ثبت‌شده، نوشتار خود را جایگزین واقعیت پذیرفته‌شده می‌کند و به همین جهت قیود واقع‌سازه را کنار می‌گذارد (همان: ۸۹).

**ویرانی زمان حال:** نویسندگان پسامدرن با برهم زدن روابط خطی روایت می‌کوشند مفهوم زمان را به چالش کشند. در این مرحله آنها فراتر از بر هم زدن رویدادهای گذشته گام برمی‌دارند و با تکیه بر دو مفهوم زمانی کرونوس (Chronos) و کایروس (Kairos)، زمان جاری در داستان را به‌عنوان روایتی کلان در داستان‌های مدرن دستخوش دگرگونی می‌کنند که بیشتر مواقع با شکلی از طنز همراه است (Lewis, 2002: 124-125).

## ٤.۲ فراداستان

فراداستان، آگاهانه بر ساختگی بودن آنچه روایت می‌کند، تأکید می‌ورزد (Waugh, 2001: 2). اگرچه فراداستان یکی از مشخصه‌های اصلی داستان‌های پسامدرن است اما حتی در *دن‌کیشوت* نیز نشانه‌هایی از آن دیده می‌شود. اما کاربرد این شگرد با گسترش نظریه‌های

Archive of SID

www.SID.ir

پسامدرن و با آثار نویسندگانی چون بورخس بیشتر شد (اودنل، ۲۰۰۵: ۳۰۱). فراداستان با آشکار کردن فرایند نوشتار و اعلان داستانی بودن خود عملکرد خودخواستهٔ ذهن مخاطب را برای باور کردن داستان به‌مثابه واقعیت متزلزل می‌کند (Waugh, 2001: 33). گاه شخصیت‌های داستان با اطلاع یافتن از واقعی نبودن جهانی که در آن گرفتار هستند، کوشش می‌کنند از این جهان مصنوع خارج شوند (Ibid, 116) و یا این‌که نویسنده پیوسته تکیه می‌کند که شخصیت‌ها خارج از داستان هویتی ندارند و فقط ساختهٔ ذهن مؤلف هستند و فقط در فضای داستان قابل تعریف‌اند (Ibid, 120). گاه نویسنده به‌عنوان شخصیت مطرح می‌شود (Ibid, 117) و مخاطب هم‌زمان با همراهی شخصیت نویسنده، داستان او را دنبال می‌کند. مخاطب در این شیوه نه تنها ممکن است با ساختار جهان‌های تودرتو روبه‌رو شود بلکه به دلیل اشاره به فرایند شکل‌گیری داستان، فراداستان را نیز تجربه می‌کند. گاه راوی خود را به عنوان نویسندهٔ اصلی معرفی می‌کند و از طریق برقراری رابطهٔ به ظاهر مستقیم با مخاطب در طی داستان به چگونگی پیشروی داستان اشاره می‌کند و نمونه‌های بسیاری از این شیوه که در زمان خواندن رمان مدام با شیوهٔ نوشتن داستان و حتی برنامه‌های آیندهٔ مؤلف در پیش‌برد روایت مواجه می‌شویم.

## ۵.۲ دوران پس از مرگ (posthumous) مؤلف

مؤلف انگاره‌ای مدرن دانسته شده که در زمان قرون وسطی و با پیدایش تفکر تجربه‌گرایی انگلیسی و عقل‌گرایی فرانسوی و ایمان شخصی بیان‌شده در اصلاحات مذهبی مورد بحث قرار گرفت (Barthes, 2000: 147). اهمیت مؤلف تا آنجا ادامه می‌یابد که برداشت درست تنها می‌تواند برداشت مؤلف اثر باشد. اما با گسترش رویکردهای مخاطب‌محور و متن‌محور در دوران مدرن، جایگاه اقتدار و تقدّس مؤلف مورد تردید قرار گرفت.

تضعیف اهمیت مؤلف به خروج مؤلف از متن انجامید و شعار مدرنیست‌ها شد و با رویکردی مخاطب‌محور، مؤلف آشکار و مداخله‌گر از صحنهٔ داستان اخراج شد (McHail, 2004: 197). خروج مؤلف از متن یا به عبارتی دقیق‌تر، پنهان شدن مؤلف به مطرح شدن نظریهٔ مرگ مؤلف منجر شد. بر این اساس متن دیگر ساختهٔ شخصی واحد نیست بلکه برساختهٔ نویسندگان و فرهنگ‌های متنوع در هم تنیده است و مؤلف نیز به همراه متن زاده می‌شود و جز زمان بیان، زمان دیگری نه پیش از متن و نه در هنگام خوانش آن دخالتی ندارد.

Archive of SID

www.SID.ir

در نتیجه، برداشت معنا از متن به جای رمزگشایی (deciphered)، رهاسازی (disentangled) می‌شود؛ زیرا دیگر «راز» نهفته یا هدف نهایی متن باطل دانسته می‌شود و این انقلابی علیه جریان تقدس‌گرایی و جایگزین‌های آن یعنی خرد، علم و قانون است، دیگر متن معنایی واحد که پیام مؤلف خداگونه‌ای باشد، ندارد (Barthes, 2000: 149-150). مرگ مؤلف پایه و اساس قسمتی از اندیشهٔ پست‌مدرن را در داستان شکل می‌دهد اما به نظر پسامدرن‌ها پنهان شدن مؤلف در سطوح پایین داستان به معنی نفی حضور او نیست بلکه غیبت او خواننده را برمی‌انگیزد که هم‌چنان جایگاهی برای مؤلفی ناشناخته متصور شود و مؤلف با اتخاذ چهره‌ای مرموز و ناشناخته هم‌چنان قدرت خود را به عنوان راهبردشناس در داستان تضمین می‌کند.( (McHail, 2004: 199). بر این اساس، تلاشی برای پنهان‌سازی مؤلف نمی‌کنند. به عبارتی، آنها با شگردی متناقض‌گونه قائل به مرگ مؤلف هستند اما بار دیگر به وی اجازه می‌دهند در سطح داستان حضور داشته باشد. مؤلف مثل گذشته نه چنان خدایی دور از دست، بلکه به عنوان پیش‌برندهٔ روایت، خود را در داستان به مخاطب معرفی می‌کند. به این ترتیب پسامدرن‌ها با عبور از مرگ مؤلف به دوران پس از مرگ وارد می‌شوند.

## ٦.٢ دنیای وانموده‌ها

در گذشته اصالت با واقعیت بود و تقلید از آن، در جایگاه بعد قرار می‌گرفت. اما این وضعیت با حضور رسانه‌های جمعی که منجر به تکثر گستردهٔ واقعیت شد و ثبات آن را بر هم زد، تغییر کرد به گونه‌ای که تقلید بیش از گذشته منطبق با اصل شد و گاه حتی واقعی‌تر. بنابراین می‌توان گفت که مسألهٔ تقلید دیگر مطرح نیست بلکه نشانه‌های واقعیت جایگزین آن می‌شود (پاینده، ۱۳۹۰: ٤٦٢/٣-٤٦١). از چنین شرایطی می‌توان با عنوان «وانمودن» (simulate) یاد کرد که با «تظاهر» (feign) متفاوت است. در تظاهر، اصل واقعیت بی کم و کاست تقلید می‌شود و در آن خدشه‌ای وارد نمی‌شود در حالی که در شرایط وانمودگی مرز میان امر واقعی و غیر واقعی شکسته می‌شود به گونه‌ای که در آن تشخیص درستی و نادرستی غیر ممکن می‌شود (بودریار، ۱۳۹۲: ۸۹). وانمودگی بر اثر «انفجار درون ریز» در وضعیت پسامدرن به وجود می‌آید؛ با فروپاشی مرز میان طبقات اجتماعی، فرهنگ‌ها و... رفته‌رفته نشانه‌ها معناهای اختصاصی خود را از دست می‌دهند و در نهایت با شکسته شدن مرز واقعیت و تصویر، عرصه برای ظهور وانموده مهیا می‌شود. بنابراین هر

Archive of SID

www.SID.ir

انسانی می‌تواند با توجه به داده‌های جدید تلقی تازه‌ای از واقعیت داشته باشد. سرانجام، این بحران واقعیت به «فوق‌واقعیت» (hyperreality) ختم می‌شود؛ زمانی که تمایز میان واقعیت و امر خیالی بسیار دشوار می‌شود و اصالت امر متکی بر فوق‌واقعیت است (پاینده، ۱۳۹۰: ٤٦٧/٣–٤٦٦).

## ۷.۲ جهان‌های تودرتو

هنگامی که نویسنده، جهان‌های داستانی متفاوتی را درهم‌می‌گنجاند، سطوح روایی پیوسته‌ای به وجود می‌آید که با ساختاری بازگشتی سطوح هستی‌شناختی را مخدوش می‌کند. جهان‌های تودرتو می‌توانند با هم در ارتباط باشند یا این که به صورتی مجزا در هم داخل شوند. این شیوه اگرچه در بعضی از متون مدرن دیده می‌شود اما در داستان پسامدرن بیشتر ابعاد هستی‌شناختی برجسته می‌شوند. متن مدرن در مواجهه با ساخت بازگشتی خود سکوت می‌کند در حالی که داستان پسامدرن از ظرفیت‌های خود بهره می‌گیرد تا پیوسته بر تودرتویی جهان‌هایش تأکید کند. تسلسل‌های بی‌پایان، بی‌نظمی روایی و پرش‌های تکراری میان جهان‌های داستان به آشفتگی مرزهای داستانی در شگرد جهان‌های تودرتو دامن می‌زند (McHail, 2004: 113-115).

## ۸.۲ پارانویا

تردید در گفتمان غالب و کلان‌روایت‌ها نوعی پارانویای جمعی در میان افراد پدید آورد و به‌تدریج این احساس مغلوب بودن از جانب قدرتی بالادستی، در ادبیات داستانی نیز بازتاب یافت. بدین ترتیب، قهرمان در چنین داستان‌هایی اغلب از این که شخصی دیگر یا مجموعه‌ای از طرح‌ها استقلال او را تحدید کند، می‌ترسد و این تألم ممکن است به شیوه‌های گوناگونی تجلی یابد: بی‌اعتمادی نسبت به پایداری وضعیت، محدود بودن در مکان و یا هویتی خاص، اعتقاد به توطئهٔ جامعه در مقابل فردیت، تکثیر پیرنگ‌های خودخواسته برای تلافی کردن طرح‌های غالب دیگران و ... . در این‌جا فراتر از آن چه قهرمان در جهان داستان از آن بیم دارد، توجه مؤلف به نیرویی معطوف می‌شود که بر خود داستان غلبه دارد و آن را کنترل می‌کند. بنابراین کوشش می‌کند تا جایی که می‌تواند از «پیرنگ» مرسوم و تعریف‌شده در داستان‌نویسی بگریزد (Lewis, 2002: 129-131).

Archive of SID

www.SID.ir

## ۹.۲ تقلیدنمایی (Pastiche)[۲]

می‌توان برای تقلید ادبی دو معنی متصور شد: نخست تقلیدی که هدفش بازآفرینی آثار نویسندگان دیگر است. دوم تقلیدی که به نقیضه نزدیک است و ممکن است تا حد جعل منبع اصلی نیز پیش رود.

شخصی شدن هر چه بیشتر سبک‌های آفرینش اثر در ادبیات مدرن، روز به روز از اهمیت قواعد و هنجارهای نوشتاری کاست تا آنجا که در شرایط پسامدرن ویژگی‌های سبک‌های فردی حتی قدرت خود را برای جایگزینی هنجارهای گذشته از دست داد. در این شرایط که حتی زبان نیز یکپارچگی خود را بر اثر ضعف هنجارهایش از دست می‌دهد، دیگر نقیضه جایگاه پیشین خود را نخواهد داشت و به‌تدریج تقلید ادبی جای آن را می‌گیرد، زیرا نقیضه تقلیدی خاص و شخصی از سبکی خاص است در حالی که تقلید ادبی خنثی است و اهداف نقیضه را دنبال نمی‌کند (Jameson, 1991: 16). نزدیکترین واژهٔ مترادف با تقلید ادبی، چهل‌تکه‌نویسی (centonism) است که در ریشهٔ لاتین خود به معنای ردایی‌ست دوخته شده از چند تکه و در اصطلاح ادبی به شعری می‌گویند که از اتصال قطعات آثار نویسندگان دیگر پدید می‌آید. هدف نویسندگان پسامدرن در کاربست این مشخصه تأکید بر جنبهٔ افراطی بینامتنیت متون است تا آنجا که خود را از رسیدن به سبکی نو ناتوان اعلام کنند و زبان را مجموعه قواعدی دست دوم معرفی کنند که نسل به نسل به آنها رسیده است (Childs & Fowler, 2006: 168).

## ۱۰.۲ بعد سوم و داستان‌های چندرسانه‌ای

تأثیر وضعیت پسامدرن بر داستان فقط به محتوا و ساختار روایی آن محدود نمی‌شود بلکه شکل عرضهٔ آن را نیز تغییر داده است. شکلی که از آن می‌توان با عنوان بعد سوم یاد کرد، آن‌چه که جسم و ظاهر اثر را شکل می‌دهد. در بسیاری از داستان‌های پسامدرن دیگر تنها تکیه بر آگاهی از خیالی بودن داستان مهم نیست بلکه مؤلف به شیوه‌هایی متذکر می‌شود اثرش فراهم‌شده از کاغذ، کلمات و امکانات چاپ است:

الف) چند تکه کردن داستان: با ایجاد فاصله‌های نامتعارف و ایجاد فضاهای خالی میان بخش‌ها که گاه همراه با عناوینی جداگانه است می‌توان داستان را به قسمت‌هایی در ظاهر مجزا تقسیم کرد که در پی هم شاکلهٔ داستان را می‌سازند، واحدهای کوچکی که به این

Archive of SID

www.SID.ir

طریق به وجود می‌آیند ممکن است خود ظرفیت آن را داشته‌باشند که متنی مجزا و مستقل باشند. در این شیوه، مقابلهٔ قسمت سفید صفحه و قسمت دارای حروف چاپی یا تغییر در اندازهٔ حروف و نوع قلم، بر چاپی بودن آنچه خوانده می‌شود، تأکید می‌کند (McHail, 2004: 182-183).

ب) نثر تجسمی (concrete prose): در بعضی داستان‌ها نحوهٔ قرار گرفتن واژگان چاپی در کنار هم نمایش شکلی خاص از اشیا و یا هر چیز دیگر در جهان واقعی است که با جهان داستان و آنچه روایت می‌شود، پیوند می‌یابد. گاه این تصویرهای کلامی **تداعی‌کنندهٔ** مضمون بیان‌شده است. به‌ویژه زمانی که آنچه ارائه می‌شود مفهوم کیفی و نادیدنی باشد که در این صورت تفسیر نثر تجسمی بر عهدهٔ خواننده خواهد بود (Ibid, 184).

پ) الفبای ترکیبی: علائم اختصاری‌ای همچون ☺ ☹ 🖳 ✉ 🕪 که در وسایل ارتباطی امروزی کارآمد هستند در داستان‌های پسامدرن نیز به‌تدریج ورود پیدا کرده‌اند.

ت) داستان‌های چندرسانه‌ای: شامل داستان‌هایی آمیخته از نوشتار، تصویر و حتی صدا. تصویر در داستان‌های مدرن در راستای تأیید و روشن کردن متن کلامی و نوشتاری بود اما در پسامدرن برای ایجاد تمایز و شکاف هستی‌شناختی داستان با بعد جسمی‌اش استفاده می‌شود. به کار گرفتن تصاویر در هر قالبی در داستان‌های پسامدرن که اغلب برگرفته از آثار پیشین و به ندرت ابداعی است، موجب می‌شود ذهن مخاطب با حرکت از عمق واقعیت داستان به سطح خودآگاه از غیر واقعی بودن آن‌چه می‌خواند، آگاه شود و این امر با ارجاع خواننده به بیرون از متن و یا با به کارگیری تصاویر ناهماهنگ تحقق می‌یابد (Ibid, 187-189).

ث) متن‌های چندپاره: مخاطب انتظار دارد جملات پشت سر هم و به یکدیگر مربوط باشند اما در متن پسامدرن، ترتیب زمانی و مکانی وجود ندارد و گاه ممکن است که در راستای عادت‌گریزی ذهن، چند متن لابه‌لای هم و به گونه‌ای موازی خوانده‌شوند که اگرچه گاه این متون موازی، پانوشت و حاشیه‌ای بر متن اصلی هستند اما می‌توانند تأکیدی بر رعایت ارتباطی مناسب میان متون درهم نباشد (Ibid, 190). در این میان گاه مؤلف خود ترتیبی خاص از خوانش را به خواننده پیشنهاد می‌دهد که با الگوی سابق و جاگرفته در ذهن او متفاوت است و حتی این اجازه را به مخاطب می‌دهد که ترتیب خوانش شخصی خود را نیز داشته باشد (Ibid, 194). پرسش‌های ذهنی مداوم میان متن‌های ناهماهنگ که در

Archive of SID

www.SID.ir

اثر پیدا کردن توالی درست خواندن در این شگرد رخ می‌دهد، خواننده را وادار به تورق پی در پی کتاب و توجه به بعد سوم می‌کند.

## ۱۱.۲ آشفتگی زبان

داستان‌های واقع‌گرا با این دید نوشته می‌شوند که زبان ابزاری برای توصیف و تشریح جهان عینی است به عبارتی دیگر نشانه‌های زبانی، دال‌هایی هستند که به مدلول‌هایی در واقعیت اشاره می‌کنند اما در داستان‌های پسامدرن کوشش می‌شود که به مخاطب این حس القا شود که زبان بر اساس واقعیت شکل نمی‌گیرد بلکه زبان، ادراک ما را از جهان تعیین می‌کند (پاینده، ۱۳۹۰: ۶۸/۳-۶۷). بنابراین نویسندگان پسامدرن بر پایۀ این اندیشه و هم‌چنین قراردادی بودن زبان، با قواعد نحوی و صرفی و گاه محورهای جانشینی و هم‌نشینی بازی می‌کنند تا نظام دال و مدلولی پذیرفته‌شده را برهم زنند و داستان را بر اساس تفکر خود پیش برند.

## ۳. دسته‌بندی داستان‌های پسامدرن دهۀ هشتاد

در اینجا مجموعه داستان‌هایی که در برخی روزنامه‌ها، نشریات و البته کتاب‌های حوزۀ نقد ادبی و ادبیات معاصر مانند *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)* حسین پاینده و ... به‌عنوان داستان پسامدرن شهرت یافته‌اند، بررسی شده‌اند و آنها که واقعاً شامل چنین داستان‌هایی بوده‌اند، مطالعه و تحلیل شده‌اند (برای مشاهدۀ مجموعه‌هایی که بررسی شده‌اند اما به این دلیل که پسامدرن نبوده‌اند، در اینجا نیامده‌اند نک: فهرست آثار غیر پسامدرن معروف به پسامدرن، در پایان همین مقاله)

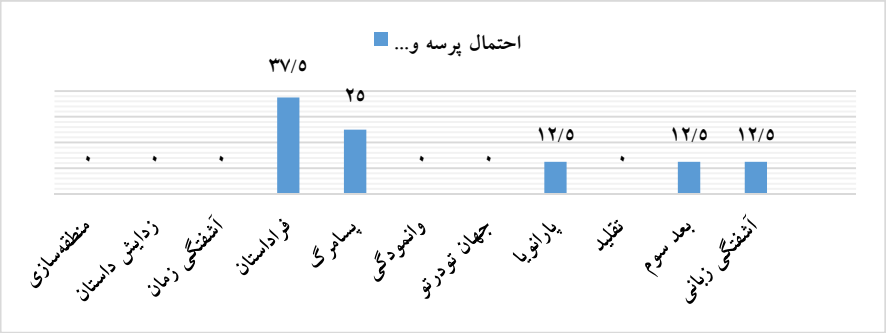
Archive of SID

www.SID.ir

## ۱.۳/*احتمال پرسه و شوخی* (۱۳۸۰) یعقوب یادعلی (۱۳۴۹): شامل ۸ داستان

جدول ۱. ویژگی‌های پسامدرن/*احتمال پرسه و شوخی*

| مجموعه داستان شماره ۱ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمان | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | – | – | – | * | * | – | – | – | – | * | – |
| ۲ | – | – | – | * | * | – | – | – | – | – | * |
| ۳ | - | - | - | * | - | - | - | - | - | - | - |
| ۴ | | | | | | | | * | | | |




نمودار ۱. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن/*احتمال پرسه و شوخی*

زبان او طنز و طعنه است. این حالت طنز در کار او اگر به سست کردن بنیان‌های واقعیت بیانجامد، به مرزهای هستی‌شناختی می‌تواند نزدیک شود و مصداقی از پسامدرنیسم باشد. بسامد دو مشخصهٔ فراداستان و پسامرگ مؤلف نشان می‌دهد که او برهم‌زدن قواعد واقعیت را با تمرکز بر بنیان‌های داستان آغاز کرده است.

Archive of SID

www.SID.ir

## ۲.۳ *من ویران شده‌ام* (۱۳۸۱) احمد بیگدلی (۱۳۹۳-۱۳۲٤): شامل ۲۰ داستان[۳]

جدول ۲. ویژگی‌های پسامدرن *من ویران شده‌ام*

| مجموعه داستان شماره ۲ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٤ | – | – | – | – | * | – | * | – | – | – | – |
| ۱۱ | – | – | – | – | * | – | – | – | – | – | – |
| ۱٤ | – | – | – | * | * | – | * | – | – | – | – |
| ۲۰ | – | – | – | * | * | – | * | – | – | – | – |

## ۳.۳ *آنای باغ سیب* (۱۳۸٦) احمد بیگدلی: شامل ۱۰ داستان

جدول ۳. ویژگی‌های پسامدرن *آنای باغ سیب*

| مجموعه داستان شماره ۳ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | – | – | – | * | * | – | – | – | – | – | – |
| ۲ | – | – | – | * | * | – | – | – | – | * | – |
| ۳ | – | – | – | * | * | – | * | – | – | * | – |
| ٥ | – | – | – | – | – | – | * | * | – | – | – |
| ٦ | – | – | – | * | * | – | – | – | * | – | – |
| ۷ | – | – | – | * | * | – | – | – | – | – | – |
| ۸ | – | – | – | * | * | – | – | – | * | – | – |
| ۹ | – | – | – | * | * | – | * | – | * | – | – |

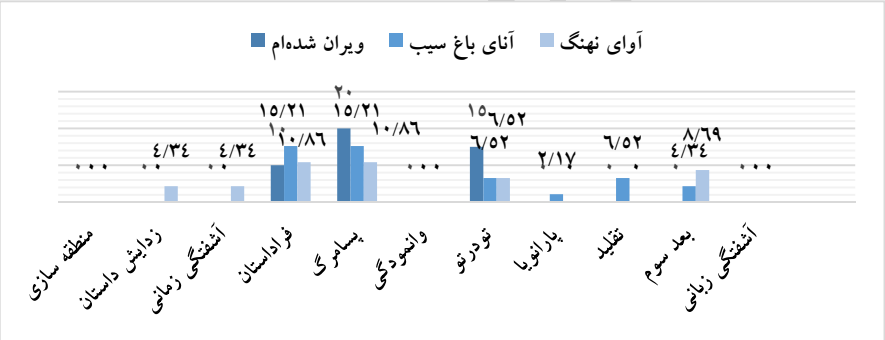
Archive of SID

www.SID.ir

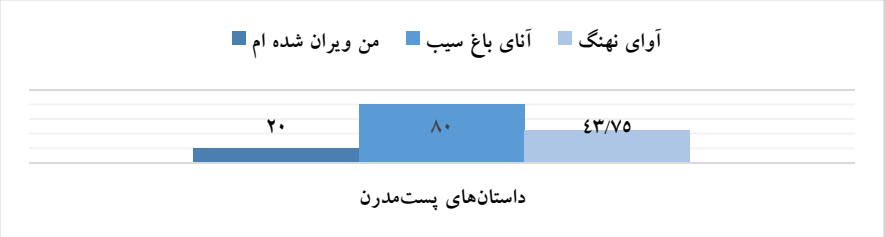
## ٤.٣ *آوای نهنگ* (۱۳۸۷) احمد بیگدلی: شامل ١٦ داستان[٤]

جدول ٤. ویژگی‌های پسامدرن *آوای نهنگ*

| مجموعه داستان شماره ٤ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۲ | – | – | ❊ | ❊ | ❊ | – | – | – | – | ❊ | – |
| ٥ | – | – | – | ❊ | ❊ | – | – | – | – | ❊ | – |
| ٦ | – | – | ❊ | ❊ | ❊ | – | – | – | – | ❊ | – |
| ۷ | – | – | – | – | – | – | ❊ | – | – | ❊ | – |
| ۸ | – | – | – | ❊ | ❊ | – | ❊ | – | – | – | – |
| ۹ | – | ❊ | – | ❊ | ❊ | – | ❊ | – | – | – | – |
| ۱۷ | – | ❊ | – | – | – | – | – | – | – | – | – |




نمودار ۲. پراکندگی ویژگیهای پسامدرن در مجموعه‌های احمد بیگدلی




نمودار ۳. درصد پسامدرن بودن مجموعه‌های احمد بیگدلی

Archive of SID

www.SID.ir

با توجه به نمودار، از میان دغدغه‌های پسامدرنیسم، دو مؤلفهٔ فراداستان و پسامرگ مؤلف پابه‌پای هم در بیشتر داستانها دیده می‌شوند. زیرا قدرت «مؤلف» و ساختار تعریف‌شدهٔ «داستان» بیش از هر گفتمان دیگری مورد توجه قرار گرفته است. در حالی که عدم توجه به وانمودگی و منطقه‌سازی می‌تواند از ثبات ذهنی مؤلف نسبت به واقعیت در معنای ملموس تجربهٔ عینی در زندگی اجتماعی حکایت کند.

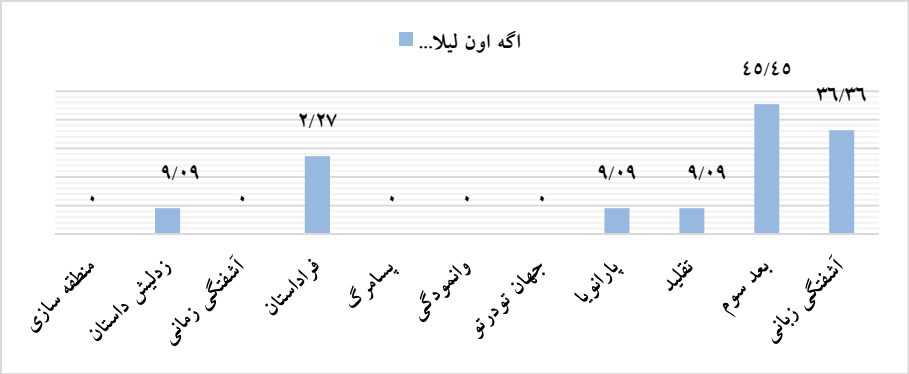
## ۵.۳ *اگه اون لیلاست پس من کیم* (۱۳۸۱) لیلا صادقی: شامل ۱۱ داستان

**جدول ۵. ویژگی‌های پسامدرن *اگه اون لیلاست پس من کیم***

| مجموعه داستان شماره ۵ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمان | فراداستان | پسامرگ مؤلف | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | – | – | – | – | – | – | – | * | – | – | – |
| ۲ | – | – | – | – | – | – | – | – | * | – | – |
| ۳ | – | – | – | – | – | – | – | – | – | * | * |
| ٤ | – | – | – | * | – | – | – | – | – | * | – |
| ۵ | – | * | – | – | – | – | – | – | – | * | * |
| ۸ | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | * |
| ۱۰ | – | – | – | * | – | – | – | – | – | * | – |
| ۱۱ | – | – | – | * | – | – | – | – | – | * | * |

Archive of SID

www.SID.ir




**نمودار ٤. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن *اگه اون لیلاست پس من کیم***

نیمی از داستان‌های او پسامدرن‌اند و بیش از هر چیزی بعد سوم را برجسته می‌کنند به طوری که حتی گاهی از شکل روایی یک داستان خارج می‌شوند.

## ٦.٣ *وقتی در حراج خودت شرکت می‌کنی* (۱۳۸۲) امیرتاج‌الدین ریاضی (۱۳٤۲): شامل ۸ داستان

**جدول ٦ ویژگی‌های پسامدرن وقتی حراج خودت شرکت می‌کنی**

| مجموعه داستان شماره ٦ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۳ | – | – | – | – | – | – | – | – | – | * | – |
| ٤ | – | – | – | – | – | – | * | – | – | * | – |
| ٥ | – | – | * | – | – | – | – | – | – | * | – |
| ٦ | – | – | – | – | – | – | – | – | – | * | – |
| ۷ | – | – | – | – | – | * | – | – | – | – | – |
| ۸ | – | – | – | * | – | – | * | – | – | – | – |

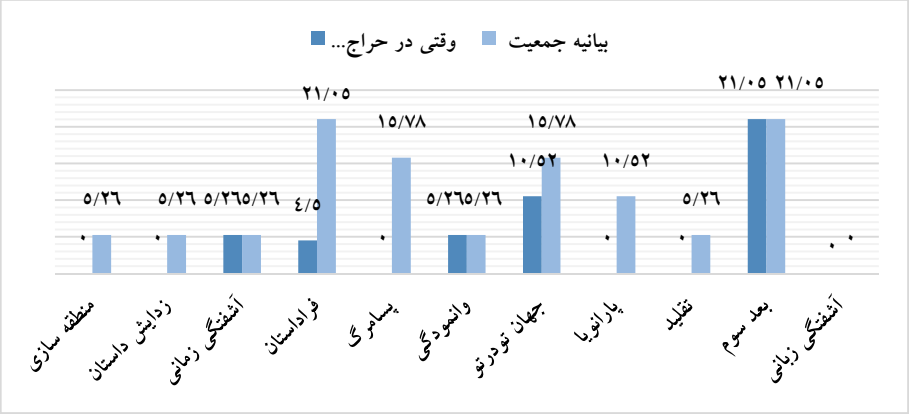
Archive of SID

www.SID.ir

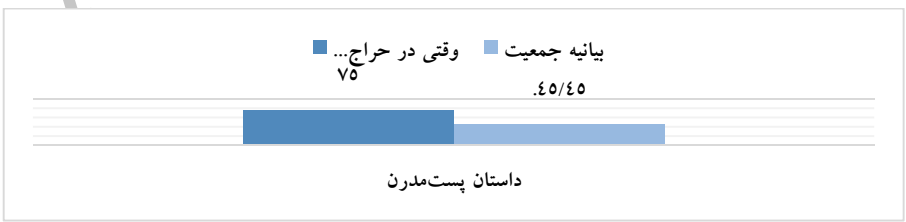
## ۷.۳ بیانیه‌های جمعیت مبارزه با خشونت علیه اشیا (۱۳۸۸) امیرتاج‌الدین ریاضی: شامل ۱۱ داستان

جدول ۷ ویژگی‌های پسامدرن بیانیه‌های جمعیت مبارزه...

| مجموعه داستان شماره ۷ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۲ | * | * | * | – | – | – | – | – | * | – | – |
| ٤ | – | – | – | * | * | * | * | * | – | * | – |
| ۸ | – | – | – | * | * | – | – | – | – | * | – |
| ۱۰ | – | – | – | * | – | – | * | * | – | * | – |
| ۱۱ | – | – | – | * | * | – | * | – | – | * | – |




نمودار ۵. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن در مجموعه‌های ریاضی




نمودار ٦. درصد داستان‌های پسامدرن تاج الدین ریاضی

Archive of SID

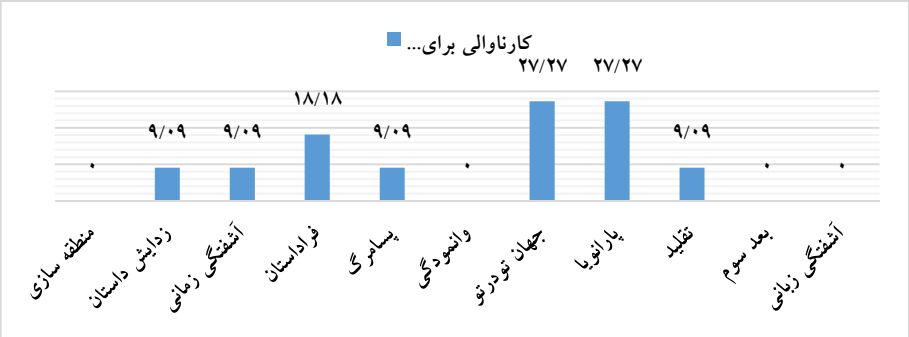
www.SID.ir

ریاضی تقریباً از تمامی مشخصه‌ها در مجموعهٔ دومش بهره برده است اما این مجموعه در کل، داستانهای پسامدرن کمتری دارد؛ در نتیجه، دارای تنوع کم‌نظیری است. یعنی در هر داستان چند شگرد به کار رفته است.

## ۸.۳ *کارناوالی برای یک مجسمه* (۱۳۸۲) عباس محمودی (؟): شامل ۱۱ داستان

جدول ۸ ویژگی‌های پسامدرن *کارناوالی برای یک مجسمه*

| مجموعه داستان شماره ۸ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمان | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | – | – | – | ❊ | – | – | – | ❊ | – | – | – |
| ۳ | – | ❊ | – | – | – | – | – | – | – | – | – |
| ۶ | – | – | – | – | – | – | – | ❊ | – | – | – |
| ۸ | – | – | – | ❊ | ❊ | – | ❊ | – | – | – | – |
| ۹ | – | – | – | – | – | – | ❊ | – | – | – | – |
| ۱۰ | – | – | ❊ | – | – | – | ❊ | – | – | – | – |
| ۱۱ | – | – | – | – | – | – | – | ❊ | ❊ | – | – |




نمودار ۷. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن در *کارناوالی برای مجسمه*

Archive of SID

www.SID.ir

محمودی داستان‌هایی رمزآلود و گاه با فضاهای فانتزی خلق کرده است. در این میان گاه موفق شده از مرزهای معرفت‌شناختی عبور کند و با پشتوانهٔ اندیشه‌ای پسامدرن، چارچوب‌های واقعیت را درهم‌ریزد و نوعی سیالیت در امر واقع پدید آورد اما گاه داستان‌های او در حد خیال‌پردازی‌های سوررئال باقی می‌ماند و از تردیدها و نسبیت‌گرایی‌های پسامدرن خبری نیست. محتوای داستان‌های افسانه‌گو، او را به سمت مشخصه‌هایی سوق می‌دهد که پیچیدگی‌های روایی بیشتری در ساختار داستان پدید می‌آورند مانند جهان‌های تودرتو، از طرفی حضور قدرت‌های مرموز در این گونه داستان‌ها می‌تواند زمینه‌ای برای بروز اندیشهٔ پارانویا باشد.

## ۹.۳ *با گارد باز* (۱۳۸۳) حسین سناپور (۱۳۳۹): شامل ۲۰ داستان

**جدول ۹. ویژگی‌های پسامدرن *با گارد باز***

| مجموعه داستان شماره ۹ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۹ | – | – | – | – | – | – | – | * | – | – | – |
| ۱۶ | – | – | – | – | – | – | * | * | – | – | – |
| ۱۷ | – | – | – | – | – | – | * | * | – | – | – |

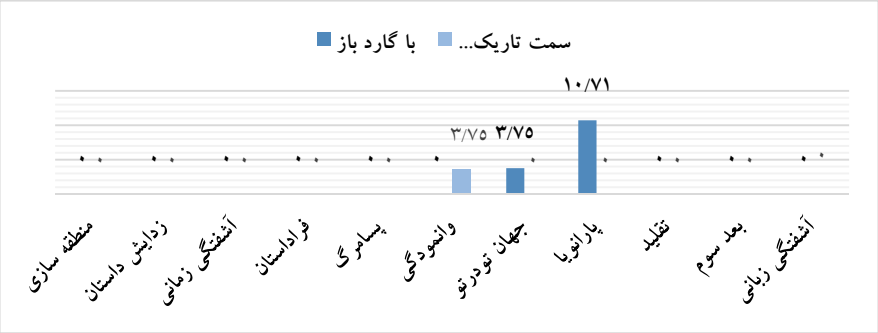
## ۱۰.۳ سمت *تاریک کلمات* (۱۳۸٤) حسین سناپور: شامل ۸ داستان

**جدول ۱۰. ویژگی‌های پسامدرن سمت *تاریک کلمات***

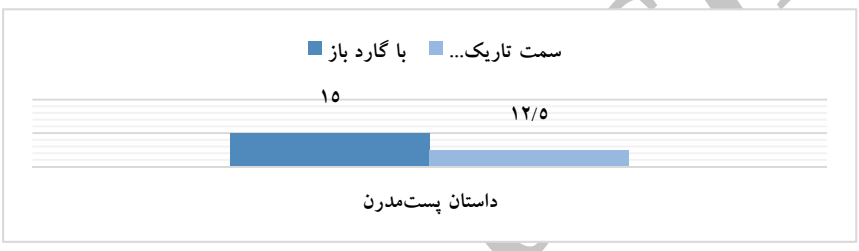
| مجموعه داستان شماره ۱۰ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٤ | – | – | – | – | – | * | – | – | – | – | – |

Archive of SID

www.SID.ir




**نمودار ۸. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن در مجموعه‌های سناپور**




**نمودار ۹. درصد داستان‌های پسامدرن سناپور**

با این کاربرد اندک و یکنواخت شگردها به سختی می‌توان سناپور را در این دو مجموعه، پسامدرن دانست.

## ۱۱.۳ *هتل مارکوپولو* (۱۳۸۳) خسرو دوامی(۱۳۳۶): ۱۱ داستان

**جدول ۱۱ ویژگی‌های پسامدرن *هتل مارکوپولو***

| مجموعه داستان شماره ۱۱ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٤ | – | – | – | * | – | – | – | – | – | – | – |

Archive of SID

www.SID.ir

## ۱۲.۳ *ماه و مس* (۱۳۸٤) حامد حبیبی (۱۳۵۷): شامل ۲۳ داستان

**جدول ۱۲ ویژگی‌های پسامدرن *ماه و مس***

| مجموعه داستان شماره ۱۲ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۴ | – | * | – | – | – | – | – | * | – | – | – |
| ۱۲ | – | – | – | – | – | – | * | * | – | – | – |
| ۱٤ | – | * | * | – | – | – | – | – | – | – | – |

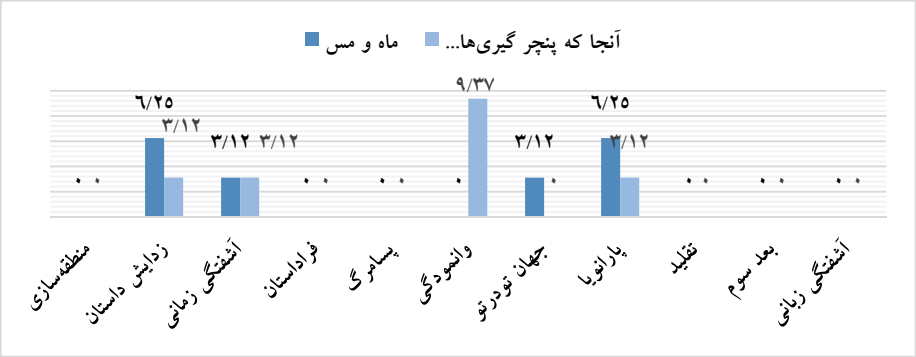
## ۱۳.۳ *آنجا که پنچرگیری‌ها تمام می‌شود* (۱۳۸۷) حامد حبیبی: شامل ۹ داستان

**جدول ۱۳ ویژگی‌های پسامدرن آنجا که پنچرگیری‌ها تمام می‌شود**

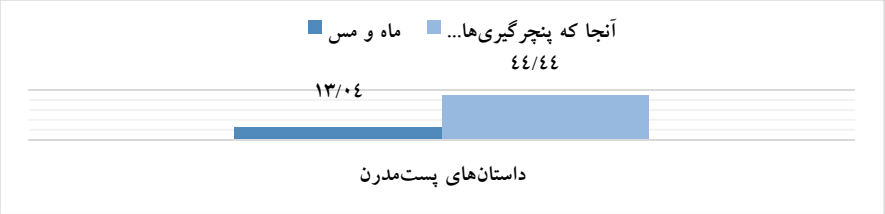
| مجموعه داستان شماره ۱۳ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۲ | – | – | * | – | – | * | – | – | – | – | – |
| ٤ | – | – | – | – | – | * | – | * | – | – | – |
| ۸ | – | * | – | – | – | – | – | – | – | – | – |
| ۹ | – | | | – | – | * | | – | – | | |

Archive of SID

www.SID.ir




**نمودار ۱۰. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن در مجموعه‌های حامد حبیبی**




**نمودار ۱۱. درصد داستان‌های پسامدرن حامد حبیبی**

در کل، نویسنده تمایلی به ایجاد سبک زبانی خاص و یا استفاده از مشخصه‌هایی که شکل ظاهری داستان را درگیر می‌کند، ندارد بلکه بیشتر متکی بر اصل تشکیک واقعیت و بر هم زدن ساختار کلاسیک داستان است.

## ۱٤.۳ *مورچه‌هایی که پدرم را خوردند* (۱۳۸۵)، علی قانع (۱۳٤۰): شامل ۹ داستان

**جدول ۱٤ ویژگی‌های پسامدرن مورچه‌هایی که پدرم را خوردند**

| مجموعه داستان شماره ۱٤ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٤ | – | * | – | * | * | – | – | * | – | * | – |

Archive SID

www.SID.ir

### ۱۵.۳ *تقدیم به چند داستان کوتاه* (۱۳۸٦) محمدحسن شهسواری (۱۳۵۰): شامل ٤ داستان

جدول ۱۵ ویژگی‌های پسامدرن *تقدیم به چند داستان کوتاه*

| مجموعه داستان شماره ۱۵ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبان |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۲ | – | * | | | – | | – | – | – | *– | |
| ۳ | – | * | | * | * | | | * | – | * | |

نمودار۱۲. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن *تقدیم به چند داستان کوتاه*

نیمی از داستان‌ها پسامدرن هستند اما در سایر داستان‌ها می‌کوشد از چارچوب داستان‌پردازی کلاسیک خارج شود ولی نوآوری‌های او منجر به تغییر امر غالب نمی‌شود و با محدود کردن داستان در ذهنیت روانی شخصیت‌ها و تقید به واقعیتی ثابت، بیشتر اندیشهٔ مدرن را بازمی‌نمایاند.

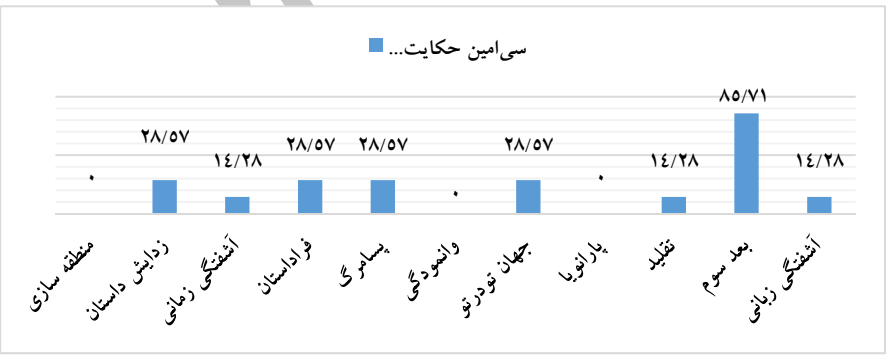
Archive of SID

www.SID.ir

## ۱٦.۳ *سی‌امین حکایت سیتا* (۱۳۸٦) رضا مختاری (۱۳۵۳): شامل ۷ داستان

جدول ۱٦ ویژگی‌های پسامدرن *سی‌امین حکایت سیتا*

| مجموعه داستان شماره ۱٦ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمان | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | – | – | – | – | – | – | – | – | – | * | – |
| ۲ | – | – | * | * | * | – | – | – | – | * | – |
| ۳ | – | * | – | – | – | – | – | – | – | * | – |
| ٤ | – | – | – | – | – | – | – | – | * | * | – |
| ٥ | – | * | – | – | – | – | * | – | – | * | * |
| ۷ | | | | * | * | | * | | | * | |




نمودار ۱۳. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن *سی‌امین حکایت سیتا*

Archive of SID

www.SID.ir

بعد سوم، ویژگی مکرر داستانهای اوست و تنوع خوبی در استفاده از انـواع شـگردهای پسامدرن دارند.

## ۱۷.۳ *سلام آقای ونسان* (۱۳۸۸) رضا خاکی‌نژاد (۱۳۲۸): شامل ۱۱ داستان

**جدول ۱۷ ویژگی‌های پسامدرن *سلام آقای ونسان***

| مجموعه داستان شماره ۱۷ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۵ | – | – | – | – | – | – | * | – | – | – | – |

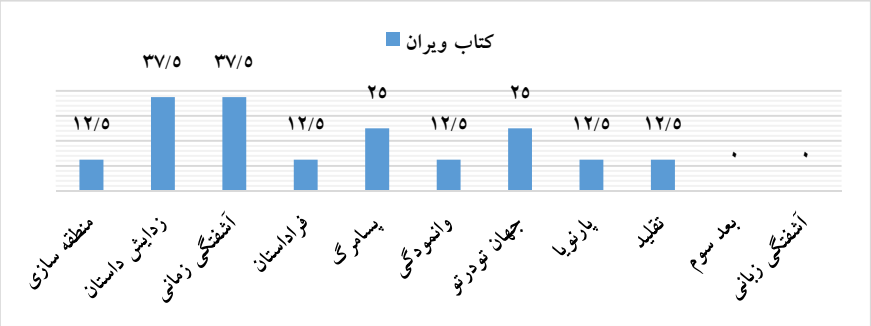
## ۱۸.۳ *کتاب ویران* (۱۳۸۸) ابوتراب خسروی (۱۳۳۵): شامل ۸ داستان

**جدول ۱۸ ویژگی‌های پسامدرن *کتاب ویران***

| مجموعه داستان شماره ۱۸ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | – | * | * | – | – | – | – | * | – | – | – |
| ۲ | * | – | * | – | * | – | * | – | – | – | – |
| ۶ | – | * | * | – | – | * | * | – | * | – | – |
| ۸ | – | * | – | * | * | – | – | – | – | – | – |

Archive of SID

www.SID.ir




**نمودار ۱٤. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن در *کتاب ویران***

خسروی تقریباً تمامی شگردهای پسامدرن را به کار برده اما بیشتر به دنبال شگردهای محتوایی بوده است. به همین دلیل در برخورد ابتدایی، پسامدرن بودن داستانها محسوس نیست اما هنگامی که با روایت‌ها درگیر می‌شویم به ماهیت هستی‌شناختی‌شان پی می‌بریم.

## ۱۹.۳ *ارواح مرطوب جنگلی* (۱۳۸۸) محسن حکیم معانی (۱۳٥٤): شامل ۱۳ داستان

**جدول ۱۹ ویژگی‌های پسامدرن *ارواح مرطوب جنگلی***

| مجموعه داستان شماره ۱۹ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٤ | – | – | – | * | * | - | – | – | – | – | – |

## ۲۰.۳ *کلاژ* (۱۳۸۹) احسان عباسلو (۱۳٤٥): شامل ۱٤ داستان

**جدول ۲۰ ویژگی‌های پسامدرن *کلاژ***

| مجموعه داستان شماره ۲۰ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

Archive of SID

www.SID.ir

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | – | – | – | – | – | – | – | – | – | * | – |
| ۲ | – | * | – | * | * | – | – | – | * | – | – |
| ۳ | – | – | – | * | * | – | – | – | – | * | – |
| ۱۰ | – | – | * | – | – | – | – | – | – | – | – |
| ۱۱ | – | – | – | * | * | – | – | – | – | – | – |

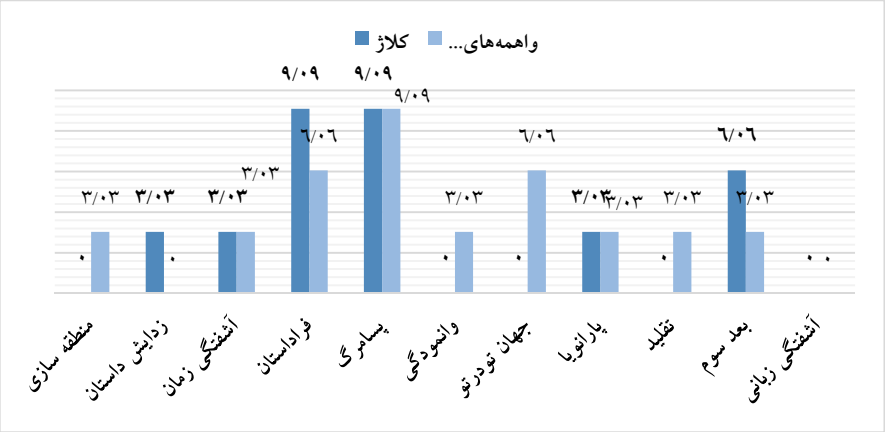
## ۲۱.۳ *واهمه‌های سرخابی* (۱۳۸۹) احسان عباسلو: شامل ۱۹ داستان

**جدول ۲۱ ویژگی‌های پسامدرن *واهمه‌های سرخابی***

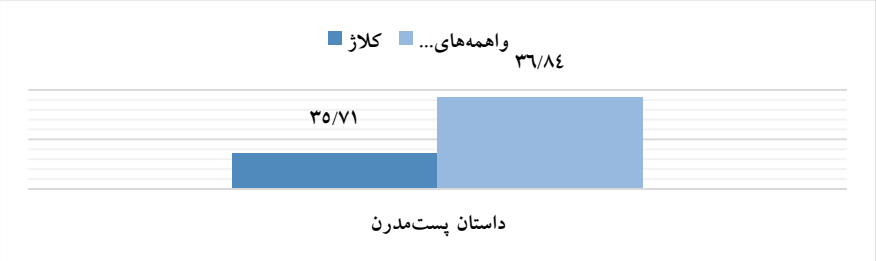
| مجموعه داستان شماره ۲۱ | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان تودرتو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۳ | – | – | – | – | * | – | – | – | – | – | – |
| ۵ | – | – | – | * | * | – | – | – | – | * | – |
| ۸ | – | – | – | – | – | – | – | * | – | – | – |
| ۱۱ | – | – | – | – | – | * | – | – | – | – | – |
| ۱٤ | – | – | – | * | * | – | * | – | – | – | – |
| ۱۸ | – | – | * | – | – | – | * | – | – | – | – |
| ۱۹ | * | – | – | – | – | – | — | – | * | – | – |

Archive of SID

www.SID.ir




**نمودار۱۵. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن در مجموعه‌های عباسلو**




**نمودار ۱٦. درصد داستان‌های پسامدرن عباسلو**

او در هر دو مجموعه، می‌کوشد نگاه تازه‌ای به مسائل اجتماعی داشته باشد و آن را با شگرد نوشتاری جدید مطرح کند و به همین دلیل زبانی طنزآمیز برگزیده است اما در این میان، تنها برخی از داستان‌ها به عرصهٔ پسامدرن نزدیک می‌شوند، زیرا توجه او به نتایج مدرنیته است. او تقریباً به تمامی مشخصه‌های پسامدرن توجه کرده است. او در مجموعهٔ دوم، شگردهای پیشینی خود را تکثیر نکرده و حتی از کمیت آنها کاسته اما سراغ ترفندهای تازه‌تری رفته است.

Archive of SID

www.SID.ir

## ۴. وضعیت پسامدرن در داستان کوتاه دهۀ هشتاد

**جدول ۲۲ وضعیت پسامدرن در دهۀ هشتاد**

| سال | مجموعه | ناشر چاپ اول | شهر | چاپهای بعدی | تعداد کل داستان | داستان‌های پسامدرن | منطقه سازی | زدایش داستان | آشفتگی زمانی | فراداستان | پسامرگ | وانمودگی | جهان نودرنو | پارانویا | تقلید | بعد سوم | آشفتگی زبانی |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۸۰ | *احتمال پرسه و...* | نیم‌نگاه | تهران | شیراز: داستان‌سرا ۸۲ | ۸ | ٤ | ۰ | ۰ | ۰ | ۳ | ۲ | ۰ | ۰ | ۱ | ۰ | ۱ | ۱ |
| ۸۱ | *من ویران شده‌ام* | نقش خورشید | اصفهان | | ۳۱ | ۱۲ | ۰ | ۱ | ۰ | ۵ | ٤ | ۰ | ۳ | ۱ | ۱ | ۵ | ٤ |
| | *اگه اون لیلاست...* | آوام‌سرا | تهران | | | | | | | | | | | | | | |
| ۸۲ | *وقتی در حراج...* | آفرینش | تهران | | ۱۹ | ۱۳ | ۰ | ۱ | ۲ | ۳ | ۱ | ۱ | ۵ | ۳ | ۱ | ٤ | ۰ |
| | *کارناوالی برای ...* | فریاد کلام | تهران | | | | | | | | | | | | | | |
| ۸۳ | *باگارد باز* | چشمه | تهران | همان: ۸٤و ۸۷و ۹۰ | ۳۱ | ٤ | ۰ | ۰ | ۰ | ۱ | ۰ | ۰ | ۱ | ۳ | ۰ | ۰ | ۰ |
| | *هتل مارکوپولو* | نیلوفر | تهران | همان: ۸٤ | | | | | | | | | | | | | |
| ۸٤ | *ماه و مس* | مرکز | تهران | | ۳۱ | ٤ | ۰ | ۰ | ۱ | ۰ | ۰ | ۱ | ۱ | ۲ | ۰ | ۰ | ۰ |
| | *سمت تاریک کلمات* | چشمه | تهران | همان: ۸۵و ۸۷و ۹۰و ۹۵ | | | | | | | | | | | | | |
| ۸۵ | *مورچه‌هایی که پا-رم...* | ققنوس | تهران | همان: ۸۷و ۹۰ | ۹ | ۱ | ۰ | ۱ | ۰ | ۱ | ۱ | ۰ | ۰ | ۱ | ۰ | ۱ | ۰ |
| ۸٦ | *آنای باغ سیب* | آگه | تهران | | ۲۱ | ۱٦ | ۰ | ٤ | ۱ | ۱۰ | ۱۰ | ۰ | ۵ | ۲ | ٤ | ۱۰ | ۱ |
| | *تقدیم به چند داستان* | افق | تهران | همان: ۸۷ | | | | | | | | | | | | | |
| | *سی‌امین حکایت سیتا* | چشمه | تهران | | | | | | | | | | | | | | |

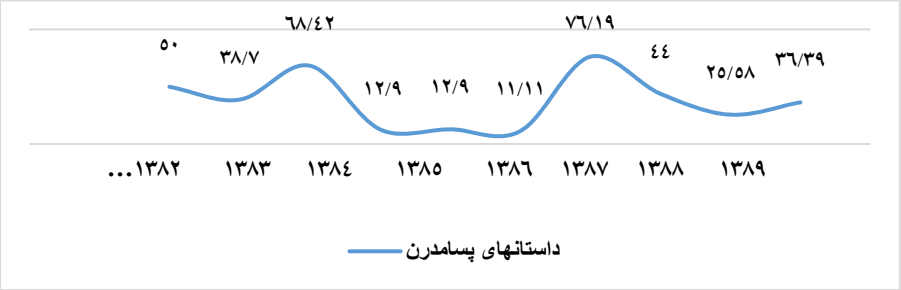
Archive of SID

www.SID.ir

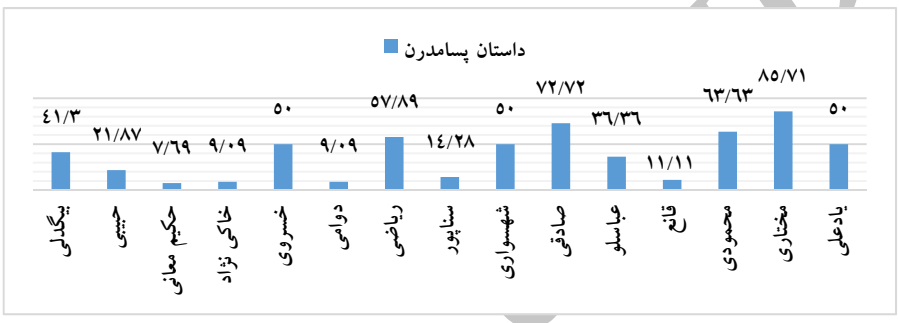
| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۸۷ | *آوای نهنگ* | چشمه | تهران | همان: ۸۷ | ۲۵ | ۱۱ | ۰ | ۳ | ٤ | ۵ | ۵ | ۳ | ۳ | ۱ | ۰ | ٤ | ۰ |
| | *آنجا که پنجره‌گیری‌ها...* | ققنوس | تهران | همان: ۸۸و ۹۰ | | | | | | | | | | | | | |
| ۸۸ | *بیانیهٔ جمعیت مبارزه...* | رود | تهران | | ٤۳ | ۱۱ | ۲ | ٤ | ٤ | ٦ | ٦ | ۲ | ٦ | ۳ | ۲ | ٤ | ۰ |
| | *کتاب ویران* | چشمه | تهران | همان: ۸۹و ۹۰ | | | | | | | | | | | | | |
| | *سلام آقای ونسان* | چشمه | تهران | | | | | | | | | | | | | | |
| | *ارواح مرطوب جنگلی* | ققنوس | تهران | | | | | | | | | | | | | | |
| ۸۹ | *کلاژ* | آموت | تهران | | ۳۳ | ۱۲ | ۱ | ۰ | ۳ | ۵ | ۵ | ۲ | ۲ | ۲ | ۱ | ۳ | ۰ |
| | *واهمه‌های...* | آموت | تهران | | | | | | | | | | | | | | |
| | مجموع | | | | ۲۵۱ | ۸۸ | ۳ | ۱٤ | ۱۵ | ۳۹ | ۳٤ | ۹ | ۲٦ | ۱۹ | ۹ | ۳۲ | ٦ |

Archive of SID

www.SID.ir




**نمودار ۱۷. درصد داستان‌های پسامدرن در دهۀ هشتاد**




**نمودار ۱۸. درصد کل داستان‌های پسامدرن هر نویسنده**

بیشترین تعداد داستان‌های پسامدرن دهۀ هشتاد متعلق به سال‌های ۱۳۸۶ و ۱۳۸۲ است و کمترین تعداد مربوط به سال‌های ۱۳۸۳ تا ۱۳۸۵؛ در واقع، در فاصلۀ دو اوج، پایین‌ترین میزان افول نیز دیده می‌شود. در کل، ٪۳۵ داستانها پسامدرن هستند. از یاد نبریم که مجموعه‌های بررسی‌شده همگی از نویسندگان «مشهور به پسامدرن»اند نه همۀ نویسندگان این دوران.

بیشتر داستان‌های پسامدرن را ناشران تهرانی به‌ویژه چشمه (۶ اثر)، ققنوس (۳ اثر) و آموت (۲ اثر) چاپ کرده‌اند. در ابتدا ناشرانی کمتر شناخته‌شده و حتی شهرستانی انتشار چنین داستان‌هایی را آغاز کرده‌اند اما اندک اندک با تثبیت این گونه، ناشران و نویسندگان معروف نیز به دنبال آن رفته‌اند. مجموعه داستان‌هایی از یعقوب یادعلی (٪۵۰)، حسین سناپور (٪۱۵ و ٪۱۲/۵)، خسرو دوامی (٪۹/۰۹)، علی قانع (٪۱۱/۱۱)، محمدحسن شهسواری (٪۵۰)، احمد بیگدلی (٪۴۱/۳)، حامد حبیبی (٪۴۴/۴۴) و ابوتراب خسروی (٪۵۰) دو بار یا بیشتر منتشر شده‌اند که از آن میان، هر دو کتاب حسین سناپور بیشترین تعداد چاپ را داشته است. اما بر اساس نمودار ۱۸ پسامدرن‌ترین نویسندگان ما که بیش از

Archive of SID

www.SID.ir

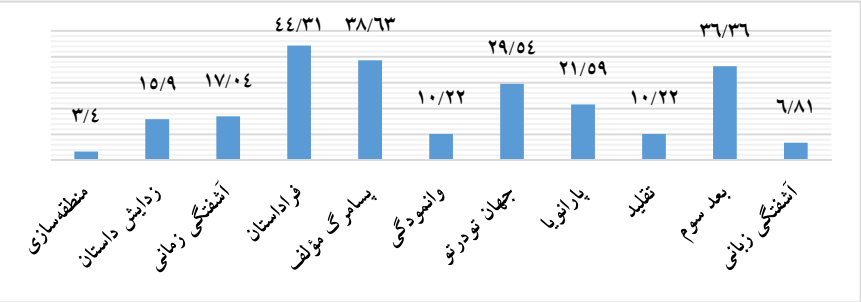
پنجاه درصد داستان‌های‌شان پسامدرن بوده است، به‌ترتیب عبارت‌اند از مختاری، صادقی، محمودی و ریاضی که تا پایان سال ۹۵ مجموعه‌های‌شان به چاپ دوم هم نرسیده است. با این حال، مجموعه‌های یادعلی، شهسواری و خسروی در ردهٔ بعدی و دارای دقیقاً پنجاه درصد داستان پسامدرن هستند که دست‌کم دو بار چاپ شده‌اند. این نشان می‌دهد که تعدد دفعات چاپ ارتباط مستقیمی با گونهٔ پسامدرن ندارد. در واقع، پسامدرن‌ترها الزاماً پرفروش‌تر نیستند و یا حتی شاید بتوان گفت عامهٔ خوانندگان استقبال چندانی از آنها نمی‌کند. البته نباید از یاد برد که داستان کوتاه به طور عام فروش کمتری نسبت به رمان دارد.

در آثار پسامدرن‌ترها یعنی مختاری، صادقی، محمودی و ریاضی (تنها مجموعهٔ *وقتی در حراج* ...) مشابهت‌ها و تفاوت‌هایی دیده می‌شود؛ در همگی به جز کتاب محمودی (بدون هیچ استفاده‌ای)، «بعد سوم» بیشترین نقش را دارد و در میان شگردهایی که به کار نرفته می‌توان از «منطقه‌سازی» نام برد که هیچ یک از آن استفاده‌ای نکرده‌اند؛ پس از آن هر یک از ویژگی‌های آشفتگی زبانی، پارانویا و وانمودگی در دو اثر هیچ کاربردی نداشته‌اند. اما عجیب‌تر، تباینی است که میان کاربرد منطقه‌سازی و وانمودگی با آشفتگی زبانی وجود دارد به طوری که داستانی که یکی از دو شگرد اول را داشته باشد، قطعاً آشفتگی زبانی ندارد. در اصل، تباین ذاتی میان اینها وجود ندارد اما روند رشد آنها مطابق نمودار ۲۰ عکس یکدیگر است. این مسئله را می‌توان به علایق فردی نویسندگان در استفاده از شگردها مرتبط دانست.

از مجموع ۱۱ شگرد، داستانهای زیر متنوع‌ترین گزینشها را داشته‌اند: داستان چهارم *بیانیه‌های جمعیت مبارزه با خشونت* ... با ٦ شگرد، داستان چهارم *مورچه‌هایی که پدرم* ... با ۵ شگرد، داستان سوم *تقدیم به چند داستان کوتاه* با ۵ شگرد و داستان ششم *کتاب ویران* با ۵ شگرد. در میان مجموعه‌ها نیز *بیانیه‌های جمعیت مبارزه با خشونت* ... با ۱۰ شگرد، *کتاب ویران* با ۹ شگرد، *واهمه‌های سرخابی* با ۹ شگرد و *سی‌امین حکایت سیتا* با ۸ شگرد بیشترین تنوع را داشته‌اند. از هر طرف که حساب کنیم، مختاری پسامدرن‌ترین نویسندهٔ داستان کوتاه این دهه است.

Archive of SID

www.SID.ir

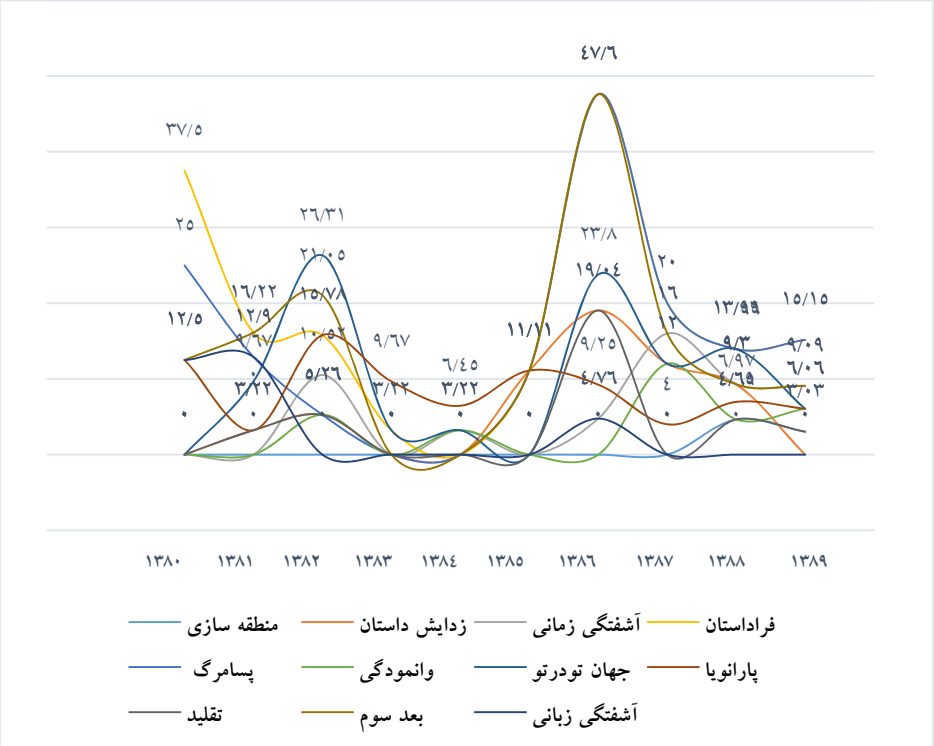



**نمودار ۱۹. درصد ویژگی‌های پسامدرن در دهۀ هشتاد**

در میان مشخصه‌ها به‌ترتیب بیشتر از فراداستان، پسامرگ مؤلف و بعد سوم استفاده شده است که می‌توان آنها را به‌عنوان وجوه غالب داستان کوتاه پسامدرن این دهه شناخت. عنصر مشترک در این سه، مؤلف است که با حضور در داستان (پسامرگ مؤلف)، بر وجوه فراداستانی و بعد سوم اثر تأکید می‌کند. افزون بر این، می‌توان سه ویژگی بالا را (به همراه آشفتگی زبانی- که بر خلاف دیگران بسامد پایینی دارد) مقولاتی بیشتر مربوط به طرح داستانی (گفتمان/ سیوژه) دانست تا مایۀ داستانی (داستان/ فبیولا). در واقع، حضور پسامدرن مؤلف در عرصۀ طرح داستانی از صوری‌ترین مؤلفه‌هاست و نویسندگان ایرانی بیش از دیگر شکلهای درونی و جنبه‌های متنی پسامدرن بدان می‌پردازند. همچنین به شکلی معنادار از منطقه‌سازی بسیار کمتر از دیگران بهره گرفته شده است. منطقه‌سازی (و گاهی زدایش جهان‌های داستان) به شکلِ پسامدرنِ مکانِ داستانی ارتباط دارد. ظاهراً نویسندگان پسامدرن این دهه در زمینۀ مکان- که از مشتقات پیچیدۀ مایۀ داستانی فرض می‌شود- کمتر غور کرده‌اند. البته نباید از خاطر برد که رویکرد پسامدرن تمایز طرح/مایۀ داستانی را تا حدودی کم‌رنگ می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir




**نمودار ۲۰. سیر تحول میزان کاربرد ویژگی‌های پسامدرن در دهۀ هشتاد**

شکل نمودارهای رشد به تنهایی تا حدودی از یکدیگر استقلال دارند. اما می‌توان آنها را در دو گروه کلی دسته‌بندی کرد: (۱) آنها که اوج رشدشان سالهای ۸۶–۸۸ است: منطقه‌سازی، زدایش داستان، آشفتگی زمانی، فراداستان، پسامرگ، وانمودگی، تقلید و بعد سوم؛ (۲) آنها که در سالهای ۸۱–۸۲ بیشترین رشد را داشته‌اند: جهان تودرتو، پارانویا و آشفتگی زبانی. می‌توان نتیجه گرفت داستان پسامدرن در هر میانۀ این دهه معنای متفاوتی داشته است؛ در مجموع می‌توان مؤلفه‌های (۲) را صوری‌تر فرض کرد و گسترش کاربرد شگردها را در نیمۀ دوم دهه نشانۀ پیشرفت شکلی داستان پسامدرن دانست.

یکنواخت‌ترین صعود و نزول را به‌ترتیب منطقه‌سازی و آشفتگی زبانی داشته‌اند که بیانگر همان حرکت از مؤلفه‌های ظاهری به سوی محتوایی است. نمودار معکوس این دو مؤلفه نشان می‌دهد که یکی به نفع دیگری کم‌رنگ شده و هیچ نویسنده‌ای در این دهه نبوده که از هر دو ویژگی استفاده کند.

Archive

www.SID.ir

همچنین رشد نمودارها در نیمهٔ دوم دهه به دلیل افزونی داستانها طبیعی است اما درصد رشد بیشتر برخی در نیمهٔ اول دهه جالب توجه است: جهان تودرتو، پارانویا و آشفتگی زبانی نشان می‌دهد که در ابتدای این دهه، داستان پسامدرن بیشتر با این مؤلفه‌ها شناخته می‌شده است.

افزون بر این، نمودارهای همسان دیگری را می‌توان دید:

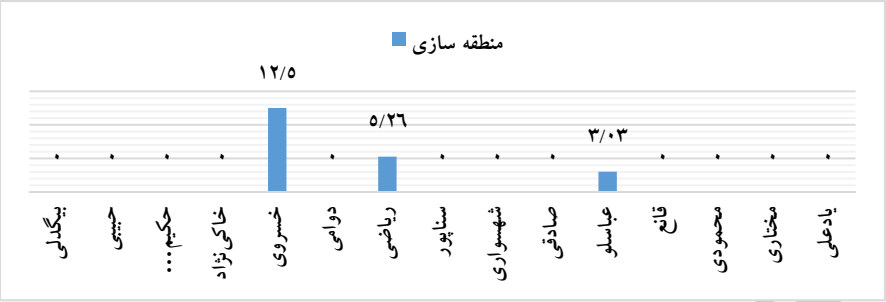
الف) زدایش داستان، تقلید و بعد سوم: به ترتیب در ١٤ و ۹ و ۳۲ داستان به کار رفته است که در هیچ اثری هر سه در کنار هم به کار نرفته است. از این تعداد تنها در دو داستان، دو ویژگی اول در کنار هم و البته دیگر مشخصه‌های پسامدرن استفاده شده است: داستان ششم *کتاب ویران* و داستان دوم *بیانیه‌های ...* . شگرد زدایش و بعد سوم در ٦ داستان (داستان‌های دوم و سوم *تقدیم به چند داستان کوتاه* و داستانه‌های سوم و پنجم *سی‌امین حکایت سیتا* و ...) و تقلید و بعد سوم در ۱ داستان (داستان چهارم *سی‌امین حکایت سیتا*) به صورت مشترک آمده‌اند. بدیهی است دست کم می‌توان مجموعهٔ رضا مختاری را تا حدی نقطهٔ مشترک این شباهت دانست که در همهٔ داستان‌هایش از بعد سوم استفاده کرده است.

ب) فراداستان و پسامرگ: از ٣٤ مورد پسامرگ تنها ۵ مورد بدون فراداستان است. در نتیجه، می‌توان همبستگی ساختاری این دو مؤلفه را به یکدیگر بسیار زیاد دانست و گفت در داستان به طور عمده از طریق فراداستان، ویژگی پسامرگ مؤلف اجرایی می‌شود. یادعلی (۲)، بیگدلی (١٤)، ریاضی (۳)، مختاری (۲) و عباسلو (۵) بیش از دیگران مشمول این بند هستند و با توجه به تعداد داستانها– که در داخل کمان نمایش داده شده– می‌توان بیگدلی را اوج این ترکیب دانست.

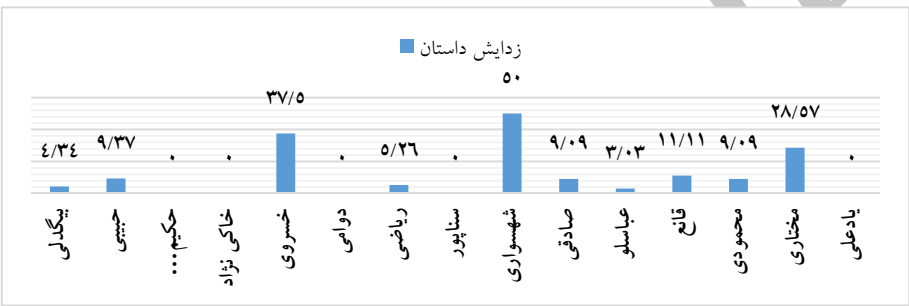
پ) آشفتگی زمانی و وانمودگی: در مجموع تنها دو مورد مشترک وجود دارد؛ داستان دوم *آنجا که پنچرگیری‌ها ...* و داستان ششم *کتاب ویران*. در نتیجه، این دو مؤلفه ارتباط ساختاری ویژه‌ای با هم ندارند.

Archive of SID

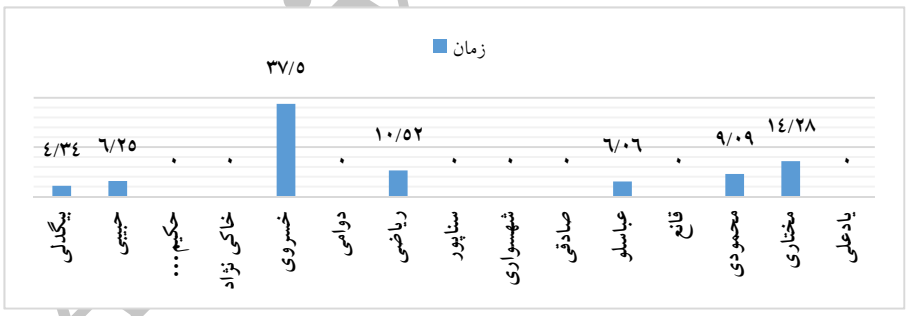
www.SID.ir




**نمودار ۲۱. منطقه‌سازی و نویسندگان پسامدرن**

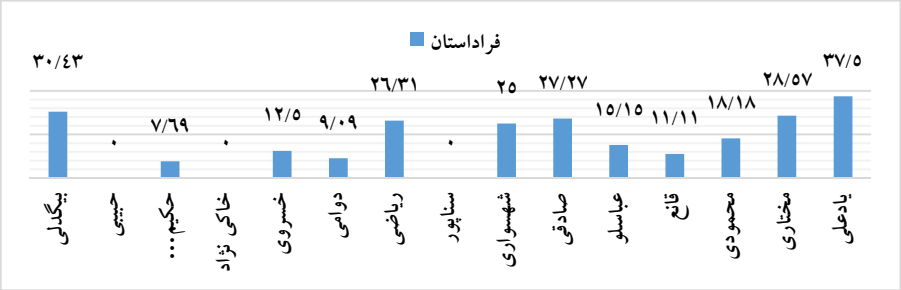



**نمودار ۲۲. زدایش داستان و نویسندگان پسامدرن**

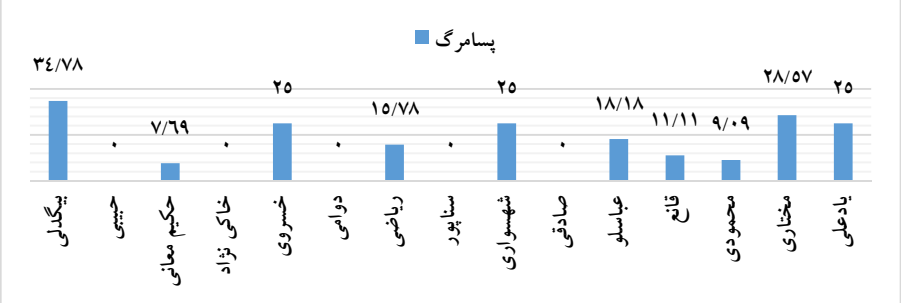



**نمودار ۲۳. آشفتگی زمان و نویسندگان پسامدرن**

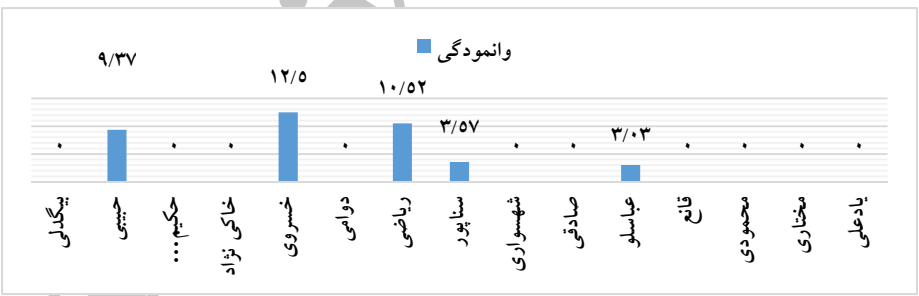
www.SID.ir




نمودار ۲٤. فراداستان و نویسندگان پسامدرن

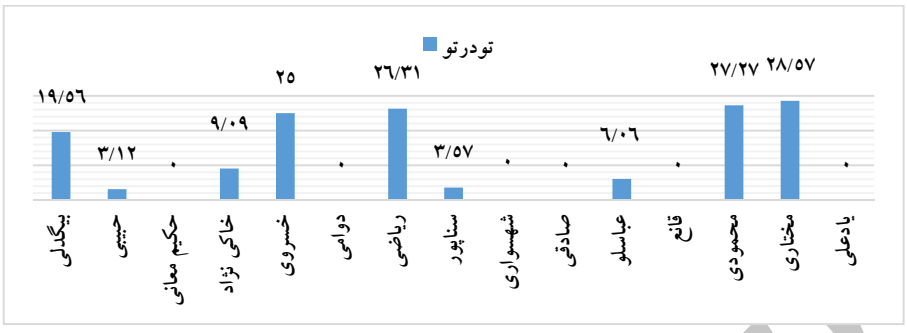



نمودار ۲۵. پسامرگ و نویسندگان پسامدرن

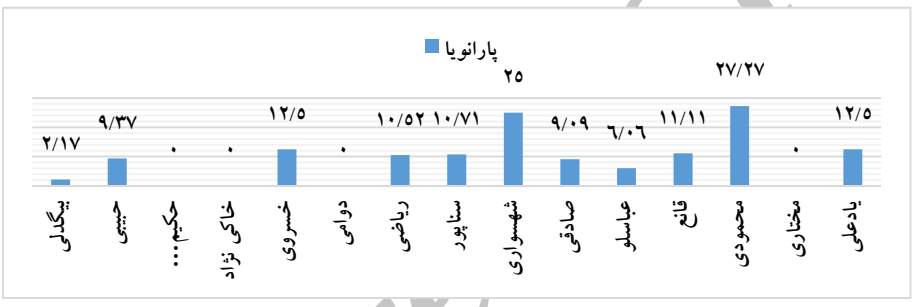



نمودار ۲٦. وانمودگی و نویسندگان پسامدرن

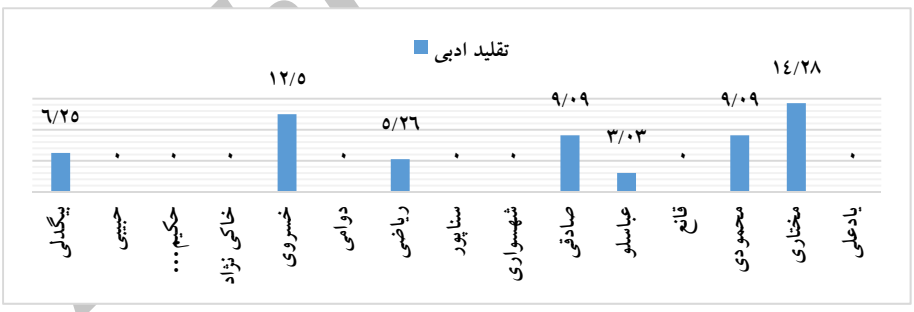
www.SID.ir




**نمودار ۲۷. جهان‌های تو در تو و نویسندگان پسامدرن**

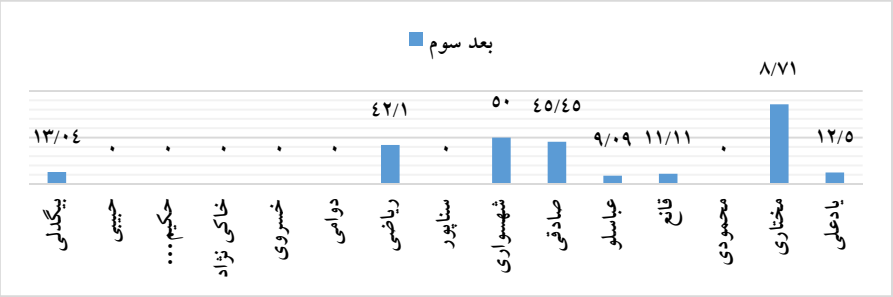



**نمودار ۲۸. پارانویا و نویسندگان پسامدرن**

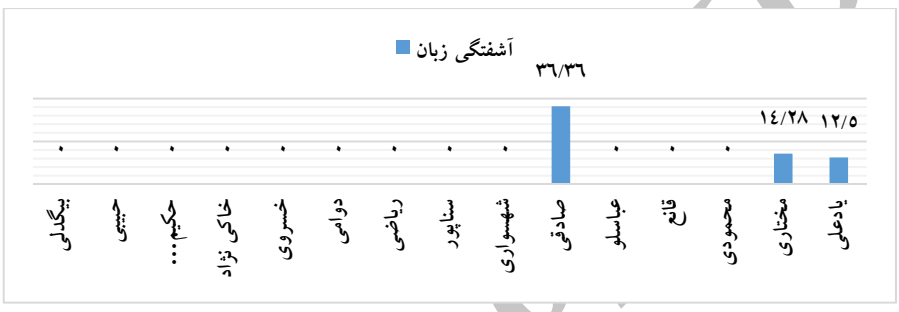



**نمودار ۲۹. تقلید و نویسندگان پسامدرن**

www.SID.ir




**نمودار ۳۰. بعد سوم و نویسندگان پسامدرن**




**نمودار ۳۱. آشفتگی زبان و نویسندگان پسامدرن**

بیشتر نویسندگان این دهه در عرصۀ فراداستان خود را آزموده‌اند. نمودار این مشخصه (نمودار۲۰) تا اندازه‌ای مانند نمودار کل داستان‌های پسامدرن (نمودار۱۷) سیری سینوسی دارد و با اوج و فرودهای داستان‌های پسامدرن تا حدودی مطابقت دارد. بنابراین داستان پسامدرنیسم در این دهه بیشتر بر پایۀ فراداستان نوشته شده است.

مشخصۀ پسامرگ با فراداستان گاه رابطۀ همبستگی قوی دارد یا به عبارتی دیگر، در بیشتر مواقع علنی کردن فرایند نوشتن داستان مستلزم حضور مستقیم مؤلف در داستان است. بنابراین نزدیک بودن بسامد کاربرد این دو مشخصه امری طبیعی و قابل پیش‌بینی است. با وجود این تمامی شگردهای فراداستان در این دهه منجر به پسامرگ مؤلف نشده است؛ زیرا در بسیاری مواقع اگر چه به داستان‌بودگی متن اشاره می‌شود اما قراین لازم برای پذیرش راوی در داستان در جایگاه مؤلف وجود ندارد. برای مثال در حالی که یادعلی در میان نویسندگان دیگر بیشترین استفاده را از مشخصۀ فراداستان داشته است اما در پسامرگ مؤلف بیگدلی از میان نویسندگان دیگر سهم بیشتری به پسامرگ مؤلف اختصاص داده است.

Archive of SID

www.SID.ir

به این ترتیب می‌توان گفت در میان اندیشه‌های پسامدرن، در این دهه نویسندگان بیشتر از مشخصه‌هایی بهره گرفته‌اند که وابسته به عناصر و ساخت داستان است یا به عبارتی دیگر دامنهٔ به چالش کشیدن واقعیت در محدودهٔ داستان و اختیارات مؤلف انجام می‌شود و نویسندگان تمایل کمتری دارند که منطق روایت‌های کلانی چون تاریخ یا فضاهای جغرافیایی را برهم زنند. در رویکرد پسامدرن آنان نوعی محافظه‌کاری در برخورد با واقعیت و خروج از عادت‌های ذهنی دیده می‌شود.

این مسأله دربارهٔ مشخصه‌هایی چون زدایش داستان و جهان‌های تودرتو نیز صادق است. اگرچه این دو مشخصه در مجموع از مشخصه‌های پرکاربرد در این دهه نیستند اما تا حدودی می‌توان گفت بیشتر نویسندگان این دهه به استفادهٔ هرچند اندک از این دو تمایل داشته‌اند؛ زیرا با آن که بنیان و اندیشهٔ پس‌زمینهٔ آنها تشکیک در امر واقع است اما به دلیل آن که ماهیت داستان را درگیر می‌کنند به نسبت مشخصه‌هایی چون وانمودگی و منطقه‌سازی و... که هدف اصلی‌شان فراتر از متن است، بسامد بالاتری دارند.

شاید یکی از دلایل تمایل نویسندگان به این مشخصه‌ها، حاشیهٔ امن آن در مقابل واکنش‌های اجتماعی–فرهنگی باشد. به این ترتیب نویسندگان نه تنها با اتکا بر این مشخصه خود را از کلیشه‌های داستان‌پردازی می‌رهانند بلکه کمترین مقابلهٔ بیرونی را با جامعهٔ مخاطب خود خواهند داشت؛ زیرا این مشخصه‌ها مستقیماً باورهای ثابت و متقن را هدف نمی‌گیرند و به نسبت مشخصه‌هایی چون تاریخ ساختگی و... از سوی مخاطب بیشتر قابل پذیرش هستند.

در این دهه، نویسندگان نه تنها تمایل کمی به مشخصهٔ منطقه‌سازی داشته‌اند. بلکه افرادی چون خسروی، ریاضی و عباسلو که در داستان‌های خود به آن پرداخته‌اند نیز سهم اندکی از داستان خود را بدان اختصاص داده‌اند (نمودار ۲۱). شاید بتوان یکی از دلایل آن را ظرفیت این مشخصه در تقابل با واقعیت عینی دانست. این مشخصه در نگاهی کلی این توانایی را به نویسنده می‌دهد که با اجزایی از واقعیت، ساختاری ترکیبی و در تناقض با واقعیت به وجود آورد. این حد از به چالش کشیدن کلان‌روایت‌ها نیاز به پذیرش و کنار آمدن با واقعیت جایگزین دارد که نویسندگان ما هنوز از عهدهٔ آن برنیامده‌اند. با این حال بسامد مشخصه‌هایی چون منطقه‌سازی و وانمودگی در پیش‌بینی وضعیت آیندهٔ جریان پسامدرنیسم اهمیت فراوانی دارند. اگرچه در ابتدای این دهه حتی کاربردی ندارند اما رفته‌رفته نشانه‌های حضور آنها در داستان‌ها انعکاس بیشتری می‌یابد و اگر همین فرایند در

Archive of SID

www.SID.ir

دههٔ بعدی ادامه پیدا کند می‌تواند بیانگر تغییر الگوی داستان‌های پسامدرن در آینده باشد به گونه‌ای که نویسندگان با جسارت بیشتری وارد حوزه‌های دیگر اندیشهٔ پسامدرن شوند.

آشفتگی زمانی هم یکی از کم کاربردترین مشخصه‌های پسامدرن در این دهه است. اگرچه به دلیل توجه ابوتراب خسروی در اواخر این دهه اندکی نمودار کاربرد آن رشد صعودی داشته است اما در مجموع می‌توان تمایل نویسندگان را به این مشخصه در حد متوسط دانست، اگرچه نمودار آن در کل اندکی رشد را نشان می‌دهد. بنابراین می‌توان گفت در این دهه، آشفتگی زمانی از مشخصه‌هایی است که تقریباً سیر ثابتی داشته است.

نکته‌ای که دربارهٔ آشفتگی زمان باید مدنظر داشت، راهبردهای این مشخصه است؛ سهم اندکی از کاربردهای این مشخصه، به تاریخ ساختگی اختصاص دارد و بیشتر مفهوم زمان به چالش کشیده می‌شود. حتی در مواردی که نویسنده به خوبی امکان تغییر روایت تاریخی را دارد، همچنان به اصل روایت پای‌بند است و داستان خود را بر اساس نواحی تاریک تاریخ بنا می‌کند. برای نمونه، احمد بیگدلی چندین بار قیام علیمردان چهار لنگ را موضوع خود قرار داده اما به اسناد تاریخی وفادار مانده است.

در حالی که در اوایل دهه آشفتگی‌های زبانی و بعد سوم در اوج قرار دارند اما رفته‌رفته از کاربرد آشفتگی زبانی کاسته می‌شود؛ زیرا در سال‌های نخست مجموعه‌ای از لیلا صادقی داریم که به دلیل پیشینهٔ تحصیلی خود به نظر می‌رسد تمرکز را کاملاً بر بازی‌های زبانی و بعد سوم قرار داده است (نمودار ۳۰ و ۳۱) و خود بسامد این دو مشخصه را بالا می‌برد. اگرچه در سال‌های بعد بر هم زدن قواعد زبان تا حدودی فراموش می‌گردد اما بعد سوم هم‌چنان در داستان‌ها مشاهده می‌شود و کاربرد دارد. میزان توجه به آشفتگی زبان در مجموع مشخصهٔ غالبی نیست اما به دلیل توجه دیگر نویسندگان، بعد سوم جایگاه خود را در داستان‌پردازی حفظ کرده است.

از نویسندگان دیگری که به بعد سوم اهمیت زیادی می‌دهد، رضا مختاری است. اگرچه برخلاف لیلا صادقی که اتکای او بر متن‌های چندرسانه‌ای و زبان تصویری‌ست، متن‌های چندپاره اسلوب داستان‌های مختاری را شکل داده است و فقط در یکی از داستان‌هایش از زبان تصویری بهره گرفته است. با این حال، این دو را در میان داستان‌نویسان انتخاب شده در این دهه می‌توان نمایندهٔ شگرد برجسته‌سازی بعد سوم و متن‌های چندرسانه‌ای دانست و جایگاه بعدی را به امیرتاج‌الدین ریاضی و محمد حسن شهسواری می‌توان اختصاص داد.

Archive of SID

www.SID.ir

پارانویا اگرچه از نظر میزان استفاده در داستان‌ها، چندان قابل توجه نیست و تا حدودی در حد متوسط است و افت و خیز چندانی ندارد اما تراکم بهره‌گیری، آن را شاخص می‌کند؛ زیرا بیشتر نویسندگان حتی به شکلی حداقلی از آن بهره برده‌اند و فقط خاکی‌نژاد از آن استفاده نکرده‌است به عبارتی دیگر می‌توان گفت تمامی داستان نویسانی که در این دهه انتخاب شده‌اند و تمایلی هرچند اندک به پسامدرنیسم داشته‌اند، گوشه چشمی به مشخصهٔ پارانویا دارند. این مشخصه خود می‌تواند در لایه‌های پنهان توجیهی برای کاربرد پسامرگ مؤلف و فراداستان نیز باشد، به این معنی که احساس کنترل از سوی قدرتی پنهان و محدود شدن به دست او چنان که روح غالب در داستان‌ها باشد، می‌تواند زمینهٔ بروز ظهور مؤلف، قدرت نهان متن، را بیشتر فراهم کند و هم‌چنین با اشاره به ماهیت داستان، چارچوب‌ها و محدودیت‌های روایت را آشکار سازد. بنابراین می‌توان گفت اگرچه گاه پارانویا به‌ویژه در تخریب پیرنگ، مستقیماً با داستان سر و کار دارد اما می‌تواند نشانهٔ نوعی جبرگرایی باشد که در بستر فرهنگی–اجتماعی قابل ریشه‌یابی است.

یکی از مشخصه‌های مهجور در این دهه، تقلید ادبی‌ست، تقریباً نیمی از نویسندگان به این مشخصه توجه داشته‌اند و البته در مقایسه با دیگر مشخصه‌ها سهم اندکی در داستان‌پردازی دارد. اگرچه افرادی چون سناپور کوشش کرده‌اند در شیوهٔ نگارش خود به تقلید نزدیک شوند اما تغییر قواعد زبان فارسی معاصر و نزدیک شدن به سبک دوره‌های گذشته نمی‌تواند به تنهایی شگردی پسامدرن محسوب شود، بلکه باید با رویکردی گذشته‌نگر مسألهٔ بینامتنیت را بیش از پیش برجسته کند که در اغلب اوقات توأم با نگاهی انتقادی و آیرونیک است تا به شکلی هجوآمیز در لایه‌های پنهان خود ادعای مدرنیسم مبنی بر استقلال از گذشته را به چالش کشد. صادقی، مختاری و خسروی از جمله نویسندگانی هستند که تا حدودی به این مشخصه توجه داشته‌اند.

کم‌رنگ بودن تقلید ادبی در مجموعه‌های منتخب، با دو فرض قابل بررسی است؛ فاصله گرفتن آثار امروزی از سنت‌های ادبی و پشتوانه‌های تاریخی خود، به گونه‌ای که خود را جدا و مستقل از میراث ادبی گذشتگان می‌دانند و یا این که بازتاب نگاه انتقادی به گذشته در داستان، نوعی تابو محسوب شود که با اعطای تقدس به پیشینیان، نویسنده را از پرداختن به آثار گذشته منع می‌کند.

با توجه به داده‌ها می‌توان نویسندگان را با اندکی مسامحه از نظر سبکی گروه‌بندی کرد: افرادی چون بیگدلی، ریاضی، صادقی، مختاری و عباسلو که اساس داستان‌های‌شان بر

Archive of SID

www.SID.ir

مشخصه‌هایی چون فراداستان، پسامرگ، جهان‌های تودرتو و بعد سوم استوار است. در مقابل این گروه حامد حبیبی قرار دارد که بیشتر به مشخصه‌هایی چون پارانویا، زدایش جهان داستان، آشفتگی زمان و وانمودگی می‌پردازد. در گروه نخست مؤلفان همبستگی میان پسامرگ و فراداستان را حفظ کرده‌اند اما در آثار افرادی چون مختاری، محمودی، شهسواری و خسروی تقید به حضور مشخصه‌هایی که شالوده‌های مشترک دارند، کنار گذاشته شده و تنوع بیشتری در کاربست مشخصه‌ها دیده می‌شود.

در کل، می‌توان گفت برخی نویسنده‌ها در بعضی شگردها به تنهایی و با فاصله در اوج قرار دارند و می‌توان آنها را استاد این شگرد در دهۀ هشتاد دانست: خسروی (منطقه‌سازی و آشفتگی زمانی)، شهسواری (زدایش داستان)، یادعلی (فراداستان)، بیگدلی (پسامرگ)، مختاری (بعد سوم) و صادقی (آشفتگی زبانی). سایر شگردها را چند نویسنده بیشتر از دیگران استفاده کرده‌اند: وانمودگی (خسروی، ریاضی و حبیبی)، جهان‌های تودرتو (خسروی، ریاضی، مختاری و محمودی)، تقلید ادبی (خسروی و مختاری) و پارانویا (شهسواری و محمودی). از این نظر می‌توان میان کار خسروی (۱۳۸۸) و ریاضی (۱۳۸۲ و ۱۳۸۸) و نیز خسروی و مختاری (۱۳۸٦) شباهت‌های یافت. اگر جداول و نمودارهای مختلف نویسندگان و شگردهای‌شان را عمودی و افقی در کنار هم بررسی کنیم، شباهت نویسنده‌ها به یکدیگر رخ می‌نمایاند:

یادعلی (۱۳۸۰) و صادقی (۱۳۸۱): بعد سوم، آشفتگی زبانی و فراداستان

یادعلی (۱۳۸۰) و شهسواری (۱۳۸٦): پسامرگ، فراداستان، پارانویا و بعد سوم

یادعلی (۱۳۸۰)، بیگدلی (۱۳۸۷) و عباسلو (۱۳۸۹): پسامرگ، فراداستان و بعد سوم

صادقی (۱۳۸۱) و مختاری (۱۳۸٦): بعد سوم و فراداستان

بیگدلی (۱۳۸۱)، مختاری (۱۳۸٦)، ریاضی (۱۳۸۸) و عباسلو (۱۳۸۹): پسامرگ، فراداستان و جهان تودرتو

شهسواری (۱۳۸٦) و مختاری (۱۳۸٦): بعد سوم، زدایش، پسامرگ و فراداستان

مختاری (۱۳۸٦) و ریاضی (۱۳۸۸): بعد سوم، فراداستان، پسامرگ و جهان تودرتو

بدیهی است که تقدیم و تأخر مجموعه‌داستانها به یکدیگر می‌تواند گویای تأثیر و تأثر آنها از یکدیگر باشد.

Archive of SID

www.SID.ir

## ۵. فهرست آثار غیر پسامدرن معروف به پسامدرن

بنی‌عامری، حسن (۱۳۸۰)، *لالایی لیلی*، تهران: ققنوس.
حکیمی، زهره (۱۳۸۱)، *بعد از ردیف درختها*، تهران: نیلوفر.
شروقی، علی (۱۳۸۹)، *شکار حیوانات اهلی*، تهران: چشمه.
علی‌پور گسکری، بهناز (۱۳۸۳)، *بگذریم*، تهران: چشمه.

## ۶. نتیجه‌گیری

انتشار داستان‌های کوتاه پسامدرن با آنکه در اواسط دههٔ هشتاد به نسبت سالهای نخست دهه کاهش داشته‌است اما همچنان در روندی صعودی راه خود را ادامه داده‌است. نویسندگانی که در این دهه به عرصهٔ پسامدرن نزدیک شده‌اند. بیش از هر مشخصهٔ دیگر به فراداستان و پسامرگ مؤلف و در نهایت بعد سوم توجه بیشتری داشته‌اند. مشخصه‌هایی که در گام اول متمرکز بر ساختار روایت هستند. در انتهای طیف کاربرد مشخصه‌ها نیز می‌توان از منطقه‌سازی نام برد که کمترین سهم را در خلق داستان کوتاه پسامدرن در دههٔ هشتاد داشته‌است و نویسندگان رغبت اندکی به آن داشته‌اند.

از میان نویسندگان افرادی چون مختاری، صادقی، محمودی، ریاضی، خسروی، شهسواری، یادعلی و بیگدلی حداقل از نیمی از آثار خود را به اندیشهٔ پسامدرن اختصاص داده‌اند و عده‌ای حتی در آن سبک ویژه‌ای را دنبال کرده‌اند؛ در حالی که نویسندگانی چون بیگدلی و صادقی پسامدرن را در قالب مشخصه‌هایی وابسته به ساخت به نمایش گذاشته‌اند اما حامد حبیبی بیشتر متمرکز بر درون‌مایه‌های پسامدرن است و البته گروهی دیگر نیز در کاریست مشخصه‌های پسامدرن تأکیدی بر سبکی خاص ندارند و از مشخصه‌های متنوعی بهره برده‌اند.

به این ترتیب می‌توان گفت داستان کوتاه پسامدرن در دههٔ هشتاد تا حدودی توانسته‌است شکل و هویتی از آن خود در ادبیات داستانی ارائه دهد و افرادی را به عنوان نویسندهٔ پسامدرن معرفی کند.

Archive of SID

www.SID.ir

## پی‌نوشت‌ها

۱- در پزشکی بافتی است که در جایی غیر از محل طبیعی‌اش رشد کرده و نیز فضایی مجتمع از عناصر متناقض است. مترجمی برای آن، اصطلاح «ناجورجا» (فوکو، ۱۳۸۹: ۱٦) و دیگری «دگرشهر» (نک: مک‌هیل،۱۳۹۲: ۱۱۵) را برگزیده است.

۲- واژه‌ای ایتالیایی است به معنای ترکیبی از اجزای مختلف یا توده‌ای درهم (Lewis, 2002: 125). تقلیدنمایی یا اثر ساختگی، تقلیدی آگاهانه از یک اثر است که متکی است بر برجسته کردن بینامتنیت در تقابل با سبک فردی در مدرنیسم. در پاستیش حتی ممکن است نویسنده یک اثر جعلی و منسوب به شخصی دیگر خلق کند.

۳- در همۀ جدولها ردیف داستانهایی که هیچ عنصر پسامدرنی نداشته‌اند، حذف شده است.

٤- داستانهای ۱ و ۳ این مجموعه پیشتر در *آنای باغ سیب* آمده است لذا آنها را کلاً از این مجموعه حذف کرده‌ایم.

## کتاب‌نامه


بودریار، ژان (۱۳۹۲)، «وانموده‌ها»، *سرگشتگی نشانه‌ها*، ترجمۀ مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز.

بیگدلی، احمد (۱۳۸۱)، *من ویران شده‌ام*، اصفهان: نقش خورشید.

بیگدلی، احمد. (۱۳۸٦)، *آنای باغ سیب*، تهران: آگه.

بیگدلی، احمد (۱۳۸۷)، *آوای نهنگ*، تهران: چشمه.

پاینده، حسین (۱۳۹۰)، *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*، تهران: نیلوفر.

حبیبی، حامد (۱۳۸٤)، *ماه و مس*، تهران: مرکز.

حبیبی، حامد (۱۳۸۸)، *آنجا که پنجرگیری‌ها تمام می‌شوند*، تهران: ققنوس.

حکیم‌معانی، محسن (۱۳۸۸)، ارواح مرطوب جنگلی، تهران: ققنوس

خاکی‌نژاد، رضا (۱۳۸۸)، *سلام آقای ونسان*، تهران: چشمه.

خسروی، ابوتراب (۱۳۸۸)، *کتاب ویران*، تهران: چشمه.

دان، رابرت جی. (۱۳۸۵)، *نقد اجتماعی پسامدرنیته؛ بحران‌های هویت*، ترجمۀ صالح نجفی، تهران: نشر شیرازه.

دوامی، خسرو (۱۳۸۳)، *هتل مارکوپولو*، تهران: نیلوفر

ریاضی، امیرتاج‌الدین (۱۳۸۲)، *وقتی در حراج خودت شرکت می‌کنی*، تهران: آفرینش.

ریاضی، امیرتاج‌الدین. (۱۳۸۸)، *بیانیه‌های جمعیت مبارزه با خشونت علیه اشیا*، تهران: رود.

سناپور، حسین (۱۳۸۳)، *با گارد باز*، تهران: چشمه.


Archive of SID

www.SID.ir

سناپور، حسین (۱۳۸۷)، *سمت تاریک کلمات*، تهران: چشمه.
شهسواری، محمدحسن (۱۳۸٦)، *تقدیم به چند داستان کوتاه*، تهران: افق.
صادقی، لیلا (۱۳۸۱)، *اگه اون لیلاست پس من کی‌ام*، تهران: آوام‌سرا.
عباسلو، احسان (الف۱۳۸۹)، *کلاژ*، تهران: آموت.
عباسلو، احسان (ب۱۳۸۹)، *واهمه‌های سرخابی*، تهران: آموت.
فوکو، میشل (۱۳۸۹)، *نظم اشیاء دیرینه‌شناسی علوم انسانی*، ترجمهٔ یحیی امامی، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
قانع، علی (۱۳۸۵)، *مورچه‌هایی که پدرم را خوردند*، تهران: ققنوس
لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸٤)، *وضعیت پسامدرن*، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران: گام نو.
محمودی، عباس (۱۳۸۲)، *کارناوالی برای یک مجسمه*، تهران: فریاد کلام.
مختاری رضا (۱۳۸٦)، *سی‌امین حکایت سیتا*، تهران: چشمه.
مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲)، *داستان پسامدرنیستی*، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: ققنوس.
هاچن، لیندا (۱۳۹۳)، «فراداستان تاریخ‌نگارانه»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
یادعلی، یعقوب (۱۳۸۰)، *احتمال پرسه و شوخی*، تهران: نیم‌نگاه.

Barthes, Roland (2000), "the death of the author", *Modern criticism and theory*, David lodge & Nigel Wood, New York: Longman.
Childs, Peter & Roger Fowler (2006), *The Routledge dictionary of literary terms*, London: Routledge.
Jameson, Fredrik (1991), *Postmodernism or the culture logic of late Capitalism*, Durham: Duke University Press.
Lewis, Barry (2002), "Postmodernism and fiction", *The Routledge Companion to Postmodernism*, ed. Stuart Sim, London: Routledge.
McHail, Brian (2004), *Postmodernist fiction*, London, New York: Routledge.
Waugh, Patricia (2001), *Metafiction*, London & New York: Routledge.

Archive of SID

www.SID.ir