

## وضعیت پسامدرن در داستان کوتاه فارسی دهه هشتاد

محمد راغب\*

نگین علی نقیان جوزدانی\*\*

### چکیده

در دهه‌های اخیر کاربرد رویکردهای پسامدرن در حوزه ادبیات داستانی ایران گسترش یافته است. در اینجا با تعیین مشخصه‌های کلی پسامدرنیسم در داستان و تحلیل داستان‌های کوتاه نویسندگان شاخص دهه هشتاد از دیدگاه منتقدان، کوشش شده است چشم‌اندازی اجمالی از وضعیت پسامدرن آنها ارائه شود. در نتیجه می‌توان گفت از میان داستان‌های کوتاه بررسی شده، 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 مواجهه با واقعیت، بیشتر به مقولاتی مربوط به طرح داستانی پرداخته‌اند تا مایه داستانی اما سیر بهره‌گیری از مشخصه‌ها نشان می‌دهد که تمایل نویسندگان در این دهه از مشخصه‌های ظاهری به سمت مشخصه‌های محتوایی سوق یافته است. بر این اساس اگرچه می‌توان به دو رویکرد متفاوت میان نویسندگان در داستان‌پردازی پسامدرن اشاره کرد اما از میان آن‌ها افرادی چون خسروی، شهبواری، 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

## 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، ۱۳۸۴: ۵۴) 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 نسبت‌گرایی 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 جنبه هستی‌شناختی را برجسته می‌کند. در حدود دهه هفتاد این مشخصه‌ها به داستان‌های فارسی راه یافت و در دهه 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 دهه 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، و اساسی نیز می‌شوند. پسامدرن‌ها این چنین فضایی را «جهان» ندانسته‌اند و با الهام از مفهوم «دگرشهر»<sup>۱</sup>

(heterotopia) آن را «منطقه» (zone) نامیده‌اند. ایجاد چنین فضایی چهار راهبرد دارد: در «کنار هم نهادن یا مجاورت» (juxtaposition) فضاهایی کنار هم قرار می‌گیرند که هیچ‌گونه هم‌جواری و ارتباطی با یکدیگر ندارند. در «جا دادن» (interpolation) نویسنده با قرار دادن فضایی بیگانه در فضایی آشنا یا میان دظوظ فضای شناس، منطقه‌ای نو پدید می‌آورد و این چنین با ایجاد شکاف در فضاهای آشنا باعث در هم آمیختگی دو گونه فضا می‌شود. در «بر هم نهادن» (superimposition) دو فضای شناس آن چنان بر روی هم قرار می‌گیرند که با وجود ناسازگاری میان‌شان، منطقه 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 «اسناد نابه‌جا» (misattribution) نیز به فضایی آشنا، مشخصه‌هایی را نسبت می‌دهند که به دور از اطلاعات ذهنی ما و حتی واقعیت است (نک: همان: ۴۴-۴۸). 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 حالی که وضعیت جایگزین پابرجاست، وضعیت زدوده‌نخستین، 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:

**ویرانی گذشته:** داستان پسامدرن عرصه رویارویی گذشته و حال، تاریخ و داستان است و همزمان با کوشش برای رهایی از این دوگانگی، همچنان از آنها بهره می‌گیرد (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۴۵). ویرانی گذشته که با ثبت تاریخی ساختگی (apocryphal history) در داستان پسامدرن رخ می‌دهد، در نتیجه بازنگری در تاریخ رسمی پدید آمده است و ریشه در تفکر پارانوایی و معتبر نداشتن فراروایت‌ها دارد. نویسندگان پسامدرن با نادیده گرفتن قیود واقع‌سازه (constrained realmes) 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. نویسنده 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 «ناحیه 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 برهم 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).

## ۴.۲ 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

پسامدرن و با آثار نویسندگانی چون بورخس بیشتر شد (اودنل، ۲۰۰۵: ۳۰۱). فراداستان با آشکار کردن فرایند نوشتار و اعلان داستانی بودن خود عملکرد خودخواسته 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 ساخته 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 به‌عنوان نویسنده اصلی معرفی می‌کند و از طریق برقراری رابطه 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 شیوه نوشتن داستان و حتی برنامه‌های آینده مؤلف در پیش‌برد روایت مواجه می‌شویم.

## ۵.۲ دوران پس از مرگ (posthumous) مؤلف

مؤلف‌انگاره‌ای 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 تقدس 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 صحنه داستان اخراج شد (McHail, 197: 2004). خروج مؤلف از متن یا به عبارتی دقیق‌تر، پنهان شدن مؤلف به مطرح شدن نظریه مرگ مؤلف منجر شد. بر این اساس متن دیگر ساخته شخصی واحد نیست بلکه برساخته 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.

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 اندیشه 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 پیش‌برنده 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.

## ۶.۲ 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 تکثیر گسترده 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 مسأله تقلید دیگر مطرح نیست بلکه نشانه‌های واقعیت جایگزین آن می‌شود (پاینده، ۱۳۹۰: ۶۶۲/۳-۶۶۱). از چنین شرایطی می‌توان با عنوان «وانمودن» (simulate) یاد کرد که با «تظاهر» (feign) متفاوت است. در تظاهر، اصل واقعیت بی‌کم 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

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: ۴۶۷/۳-۴۶۶).

## ۷.۲ جهان‌های تودرتو

هنگامی که نویسنده، جهان‌های داستانی متفاوتی را در هم می‌گنجانند، 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 جهان‌ها 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 پارانوایا

تردید در گفتمان غالب و کلان‌روایت‌ها نوعی پارانوایای جمعی در میان افراد پدید آورد و به تدریج 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 توطئه جامعه در مقابل فردیت، تکثیر پیرنگ‌های خودخواسته برای تلافی کردن طرح‌های غالب دیگران و ... در این جا 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).

## ۹.۲ تقلیدنمایی (Pastiche)<sup>۲</sup>

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 به تدریج 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 واژه مترادف با تقلید ادبی، چهل‌تکه‌نویسی (centonism) است که در ریشه لاتین خود به معنای ردایی است 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 کاربردی این مشخصه تأکید بر جنبه 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 عرضه 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 شاکله داستان را می‌سازند، واحدهای کوچکی که به این



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

ب) نثر تجسمی (concrete prose): در بعضی داستان‌ها نحوه 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 تداعی‌کننده مضمون بیان شده است. به‌ویژه زمانی که آنچه ارائه می‌شود مفهوم کیفی و نادیدنی باشد که در این صورت تفسیر نثر تجسمی بر عهده خواننده خواهد بود (Ibid, 184).

پ) الفبای ترکیبی: علائم اختصاری‌ای همچون ☺ ☹️ 📄 📧 📢 که در وسایل ارتباطی امروزی کارآمد هستند در داستان‌های پسامدرن نیز به تدریج 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 خوانده شوند که اگرچه گاه این متون موازی، پانوش 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

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

## ۱۱.۲ آشفته‌گی 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: ۶۷-۶۸/۳). بنابراین نویسندگان پسامدرن بر پایه 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.

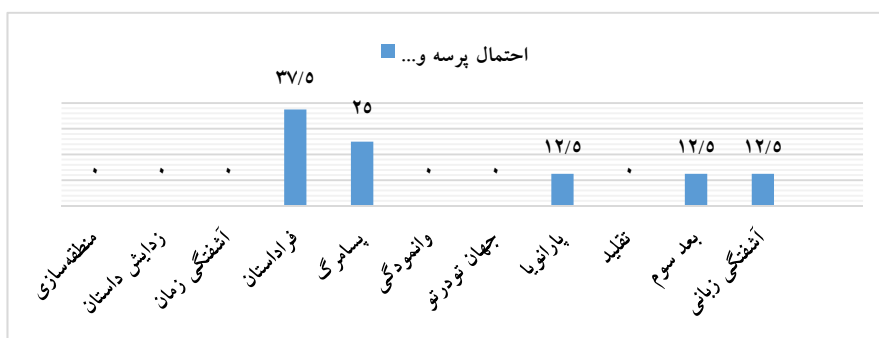
## ۳. دسته‌بندی داستان‌های پسامدرن دهه هشتاد

در اینجا مجموعه داستان‌هایی که در برخی روزنامه‌ها، نشریات و البته کتاب‌های حوزه 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 مشاهده 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)

### 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	مطابق سازی	زدایش داستان	آشنایی زمان	فراداستان	پسامرگ	وانمودگی	جهان تودرتو	پارانویا	تقلید	بعد سوم	آشنایی 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 مشخصه فراداستان و پسامرگ مؤلف نشان می‌دهد که او برهم‌زدن قواعد واقعیت را با تمرکز بر بنیان‌های داستان آغاز کرده است.

۲.۳ من ویران شده‌ام (۱۳۸۱) احمد بیگدلی (۱۳۹۳-۱۳۲۴): شامل ۲۰ داستان<sup>۳</sup>

جدول ۲. ویژگی‌های پسامدرن من ویران شده‌ام

آشنفگی زبانی	بعد سوم	تقلید	پارانویا	جهان تودرتو	وانمودگی	پسامرگ	فرداستان	آشنفگی زمانی	زدایش داستان	منطقه سازی	مجموعه داستان شماره ۲
-	-	-	-	*	-	*	-	-	-	-	۴
-	-	-	-	-	-	*	-	-	-	-	۱۱
-	-	-	-	*	-	*	*	-	-	-	۱۴
-	-	-	-	*	-	*	*	-	-	-	۲۰

۳.۳ آنای باغ سیب (۱۳۸۶) احمد بیگدلی: شامل ۱۰ داستان

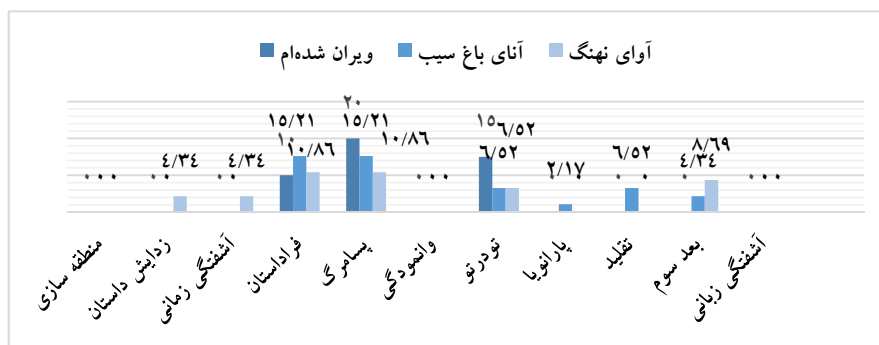
جدول ۳. ویژگی‌های پسامدرن آنای باغ سیب

آشنفگی زبانی	بعد سوم	تقلید	پارانویا	جهان تودرتو	وانمودگی	پسامرگ	فرداستان	آشنفگی زمانی	زدایش داستان	منطقه سازی	مجموعه داستان شماره ۳
-	-	-	-	-	-	*	*	-	-	-	۱
-	*	-	-	-	-	*	*	-	-	-	۲
-	*	-	-	*	-	*	*	-	-	-	۴
-	-	-	*	*	-	-	-	-	-	-	۵
-	-	*	-	-	-	*	*	-	-	-	۶
-	-	-	-	-	-	*	*	-	-	-	۷
-	-	*	-	-	-	*	*	-	-	-	۸
-	-	*	-	*	-	*	*	-	-	-	۹

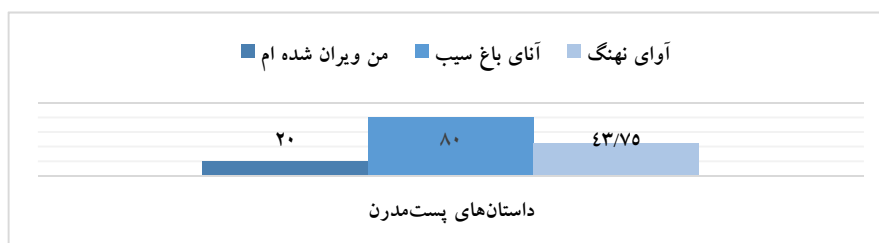
### ۴.۳ آوای نهنگ (۱۳۸۷) احمد بیگدلی: شامل ۱۶ داستان<sup>۴</sup>

جدول ۴. ویژگی‌های پسامدرن آوای نهنگ

آشننگی زمانی	بعد سوم	تقلید	پارانویا	جهان فودرتو	و انمودگی	پسامرگ	فردا داستان	آشننگی زمانی	زادایش داستان	منطقه سازی	مجموعه داستان شماره ۴
-	*	-	-	-	-	*	*	*	-	-	۲
-	*	-	-	-	-	*	*	-	-	-	۵
-	*	-	-	-	-	*	*	*	-	-	۶
-	*	-	-	*	-	-	-	-	-	-	۷
-	-	-	-	*	-	*	*	-	-	-	۸
-	-	-	-	*	-	*	*	-	*	-	۹
-	-	-	-	-	-	-	-	-	*	-	۱۷



نمودار ۲. پراکندگی ویژگیهای پسامدرن در مجموعه‌های احمد بیگدلی



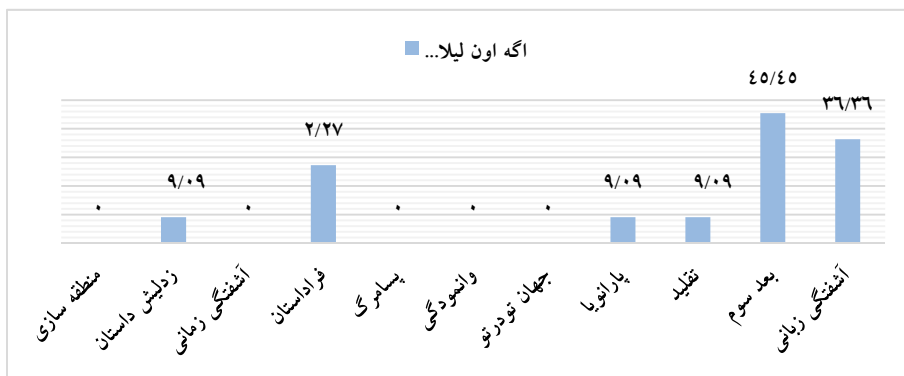
نمودار ۳. درصد پسامدرن بودن مجموعه‌های احمد بیگدلی

با توجه به نمودار، از میان دغدغه‌های پسامدرنیسم، دو مؤلفه فراداستان و پسامرگ مؤلف پایه‌پای هم در بیشتر داستانها دیده می‌شوند. زیرا قدرت «مؤلف» و ساختار تعریف‌شده «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 تجربه 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

داستان شماره	مجموعه	منطقه سازی	زدایش داستان	آشننگی زمان	فراداستان	پسامرگ مؤلف	وانمودگی	جهان فردرتو	پارانویا	تقلید	بعد سوم	آشننگی زبانی
۱	-	-	-	-	-	-	-	-	*	-	-	-
۲	-	-	-	-	-	-	-	-	-	*	-	-
۳	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	*	*
۴	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-	*	-
۵	-	-	*	-	-	-	-	-	-	-	*	*
۸	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	*
۱۰	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-	*	-
۱۱	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-	*	*



نمودار ۴. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن اگه اون لیلایا 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.

### ۶.۳ وقتی در حراج خودت شرکت می‌کنی (۱۳۸۲) امیرتاج‌الدین ریاضی (۱۳۴۲): شامل ۸ داستان

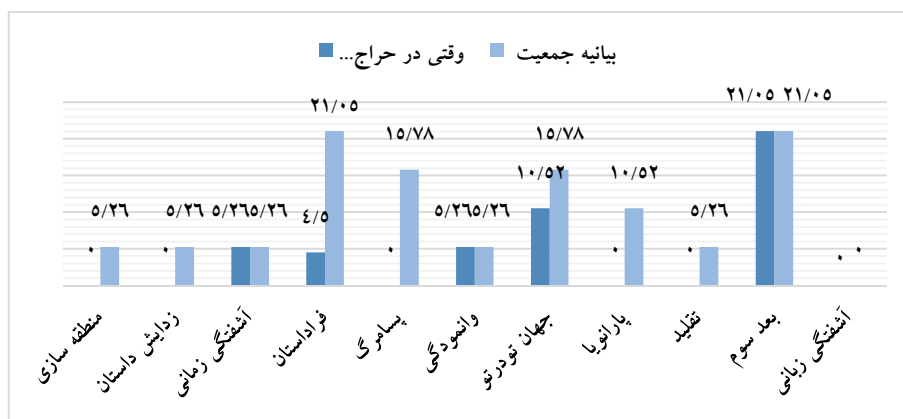
جدول ۶ ویژگی‌های پسامدرن وقتی حراج خودت شرکت می‌کنی

داستان شماره	مجموعه	منطقه سازی	زدایش داستان	آشننگی زمانی	فرداستان	پسامرگ	وانمودگی	جهان تودرتو	پارانویا	تقلید	بعد سوم	آشننگی زمانی
۴	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	*	-
۴	-	-	-	-	-	-	-	*	-	-	*	-
۵	-	-	-	*	-	-	-	-	-	-	*	-
۶	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	*	-
۷	-	-	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-
۸	-	-	-	-	*	-	-	*	-	-	-	-

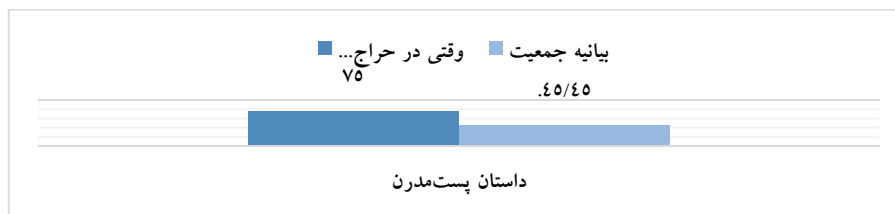
۷.۳ بیانیه‌های جمعیت مبارزه با خشونت علیه اشیا (۱۳۸۸) امیرتاج‌الدین ریاضی: شامل ۱۱ داستان

جدول ۷ ویژگی‌های پسامدرن بیانیه‌های جمعیت مبارزه...

آشننگی زبانی	بعد سوم	تقلید	پارانویا	جهان تودرتو	وانمودگی	پسامرگ	فردداستان	آشننگی زمانی	زدایش داستان	منطقه سازی	مجموعه داستان شماره ۷
-	-	*	-	-	-	-	-	*	*	*	۲
-	*	-	*	*	*	*	*	-	-	-	۴
-	*	-	-	-	-	*	*	-	-	-	۸
-	*	-	*	*	-	-	*	-	-	-	۱۰
-	*	-	-	*	-	*	*	-	-	-	۱۱



نمودار ۵. پراکنندگی ویژگی‌های پسامدرن در مجموعه‌های ریاضی



نمودار ۶. درصد داستان‌های پسامدرن تاج‌الدین ریاضی



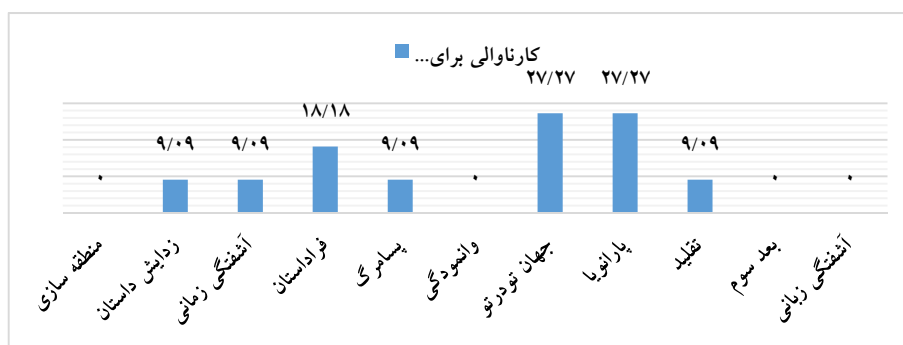
محمد راغب و نگین علی‌نقیان جوزدانی ۱۶۵

ریاضی تقریباً از تمامی مشخصه‌ها در مجموعه دوش 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

شماره داستان مجموعه	منطقه سازی	زدایش داستان	آشننگی زمان	فرا داستان	پسامرگ	وانمودگی	جهان تودرتو	پارانویا	تقلید	بعد سوم	آشننگی زبانی
۱	-	-	-	*	-	-	-	*	-	-	-
۴	-	*	-	-	-	-	-	-	-	-	-
۶	-	-	-	-	-	-	-	*	-	-	-
۸	-	-	-	*	*	-	*	-	-	-	-
۹	-	-	-	-	-	-	*	-	-	-	-
۱۰	-	-	-	-	-	-	*	-	-	-	-
۱۱	-	-	-	-	-	-	-	*	*	-	-



نمودار ۷. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن در کارناوالی برای یک مجسمه

محمودی داستان‌هایی رمزآلود و گاه با فضاهای فانتزی خلق کرده است. در این میان گاه موفق شده از مرزهای معرفت‌شناختی عبور کند و با پشتوانه 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 نسبی‌گرایی‌های 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 اندیشه پارانویا باشد.

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

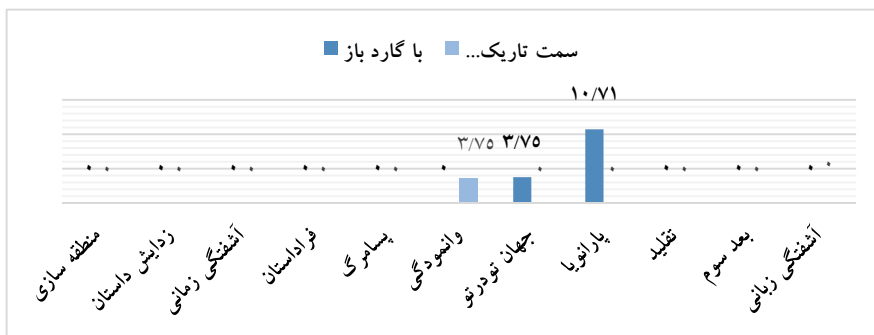
جدول ۹. ویژگی‌های پسامدرن با گارد باز

آشننگی زمانی	بعد سوم	تقلید	پارانویا	جهان تودرتو	والمودگی	پسامرگ	فردا داستان	آشننگی زمانی	زدایش داستان	منطقه سازی	مجموعه داستان شماره ۹
-	-	-	*	-	-	-	-	-	-	-	۶
-	-	-	*	-	-	-	-	-	-	-	۱۶
-	-	-	*	*	-	-	-	-	-	-	۱۷

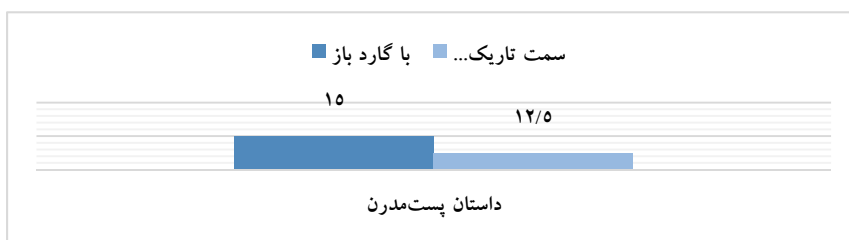
### ۱۰.۳ سمت تاریک کلمات (۱۳۸۴) حسین سناپور: شامل ۸ داستان

جدول ۱۰. ویژگی‌های پسامدرن سمت تاریک کلمات

آشننگی زمانی	بعد سوم	تقلید	پارانویا	جهان تودرتو	والمودگی	پسامرگ	فردا داستان	آشننگی زمانی	زدایش داستان	منطقه سازی	مجموعه داستان شماره ۱۰
-	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-	۴



نمودار ۸. پراکنندگی ویژگی‌های پسامدرن در مجموعه‌های سنایور



نمودار ۹. درصد داستان‌های پسامدرن سنایور

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

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

جدول ۱۱ ویژگی‌های پسامدرن هتل مارکوپولو

شماره ۱۱ مجموعه داستان	منطقه سازی	زدايش داستان	آشننگي زماني	فراداستان	پسامرگ	وانمودگي	جهان تودرتو	پارائويا	تفليد	بعد سوم	آشننگي زباني
۴	-	-	-	*	-	-	-	-	-	-	-

۱۲.۳ ماه و مس (۱۳۸۴) حامد حبیبی (۱۳۵۷): شامل ۲۳ داستان

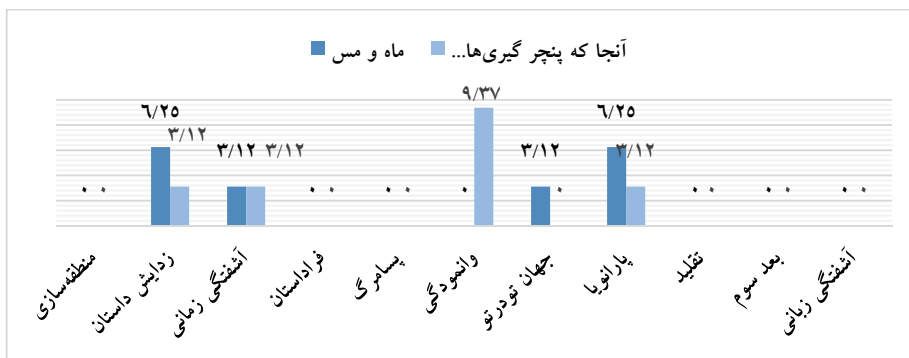
جدول ۱۲ ویژگی‌های پسامدرن ماه و مس

آشننگی زبانی	بعد سوم	تقلید	پارانویا	جهان تودرتو	وانمودگی	پسامرگ	فرداستان	آشننگی زمانی	زدایش داستان	منطقه سازی	مجموعه داستان شماره ۱۲
-	-	-	*	-	-	-	-	-	*	-	۲
-	-	-	*	*	-	-	-	-	-	-	۱۲
-	-	-	-	-	-	-	-	*	*	-	۱۴

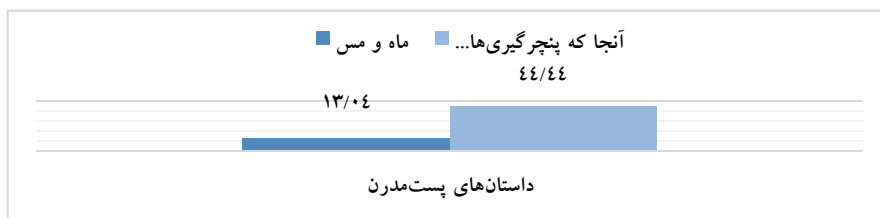
۱۳.۳ آنجا که پنچرگیری‌ها تمام می‌شود (۱۳۸۷) حامد حبیبی: شامل ۹ داستان

جدول ۱۳ ویژگی‌های پسامدرن آنجا که پنچرگیری‌ها تمام می‌شود

آشننگی زبانی	بعد سوم	تقلید	پارانویا	جهان تودرتو	وانمودگی	پسامرگ	فرداستان	آشننگی زمانی	زدایش داستان	منطقه سازی	مجموعه داستان شماره ۱۳
-	-	-	-	-	*	-	-	*	-	-	۲
-	-	-	*	-	*	-	-	-	-	-	۴
-	-	-	-	-	-	-	-	-	*	-	۸
		-	-		*	-	-			-	۹



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.

۱۴.۳ مورچه‌هایی که پدرم را خوردند (۱۳۸۵)، علی قانع (۱۳۴۰): شامل ۹ داستان

جدول ۱۴ ویژگی‌های پسامدرن مورچه‌هایی که پدرم را خوردند

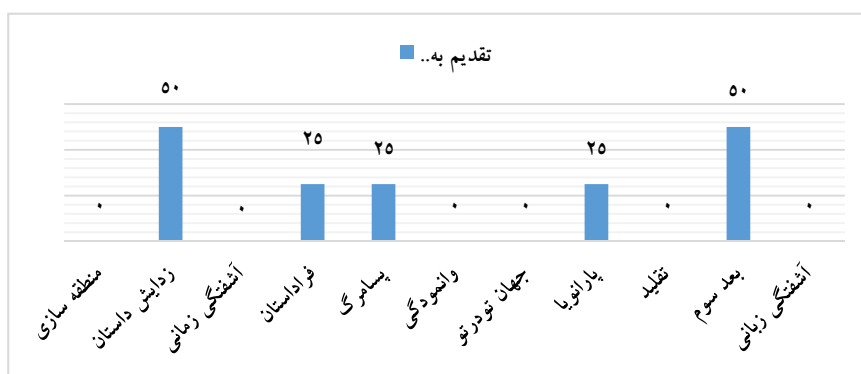
آشننگی زبانی	بعد سوم	تقلید	پارانویا	جهان تودرتو	والمودگی	پسامرگ	فراداستان	آشننگی زمانی	زدایش داستان	منطقه‌سازی	مجموعه داستان شماره ۱۴
-	*	-	*	-	-	*	*	-	*	-	۴

۱۷۰ وضعیت پسامدرن در داستان کوتاه فارسی دهه هشتاد

۱۵.۳ تقدیم به چند داستان کوتاه (۱۳۸۶) محمدحسن شهسواری (۱۳۵۰):  
شامل ۴ داستان

جدول ۱۵ ویژگی‌های پسامدرن تقدیم به چند داستان کوتاه

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



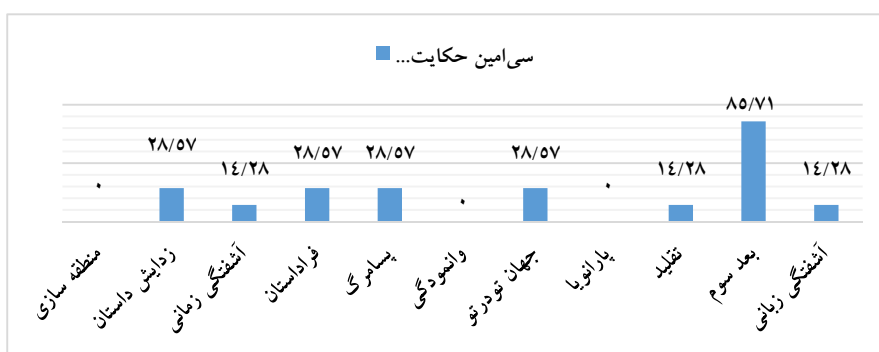
نمودار ۱۲. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن تقدیم به چند داستان کوتاه

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 تقلید به واقعیتی ثابت، بیشتر اندیشه مدرن را باز می‌نمایاند.

### ۱۶.۳ سی‌امین حکایت سیئا (۱۳۸۶) رضا مختاری (۱۳۵۳): شامل ۷ داستان

جدول ۱۶ ویژگی‌های پسامدرن سی‌امین حکایت سیئا

شماره ۱۶ مجموعه داستان	منطقه سازی	زدایش داستان	آشننگی زمان	فراداستان	پسامرگ	وانمودگی	جهان تودرتو	پارانویا	تقلید	بعد سوم	آشننگی زبانی
۱	-	-	-	-	-	-	-	-	-	*	-
۲	-	-	*	*	*	-	-	-	-	*	-
۳	-	*	-	-	-	-	-	-	-	*	-
۴	-	-	-	-	-	-	-	-	*	*	-
۵	-	*	-	-	-	-	*	-	-	*	*
۷	-	-	-	*	*	-	*	-	-	*	-



نمودار ۱۳. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن سی‌امین حکایت سیئا

۱۷۲ وضعیت پسامدرن در داستان کوتاه فارسی دهه هشتاد

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

### ۱۷.۳ سلام آقای ونسان (۱۳۸۸) رضا خاکی نژاد (۱۳۲۸): شامل ۱۱ داستان

جدول ۱۷ ویژگی‌های پسامدرن سلام آقای ونسان

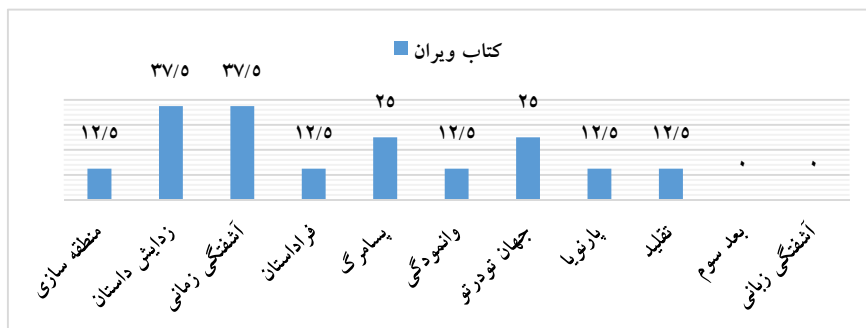
آشننگی زمانی	بعد سوم	تقلید	پارانویا	جهان تودرتو	وانمودگی	پسامرگ	فراداستان	آشننگی زمانی	زادایش داستان	منطقه سازی	مجموعه داستان شماره ۱۷
-	-	-	-	*	-	-	-	-	-	-	۵

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

جدول ۱۸ ویژگی‌های پسامدرن کتاب ویران

آشننگی زمانی	بعد سوم	تقلید	پارانویا	جهان تودرتو	وانمودگی	پسامرگ	فراداستان	آشننگی زمانی	زادایش داستان	منطقه سازی	مجموعه داستان شماره ۱۸
-	-	-	*	-	-	-	-	*	*	-	۱
-	-	-	-	*	-	*	-	*	-	*	۲
-	-	*	-	*	*	-	-	*	*	-	۳
-	-	-	-	-	-	*	*	-	*	-	۸





نمودار ۱۴. پراکنندگی 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 (۱۳۵۴): شامل ۱۳ داستان

جدول ۱۹ ویژگی‌های پسامدرن ارواح مرطوب جنگلی

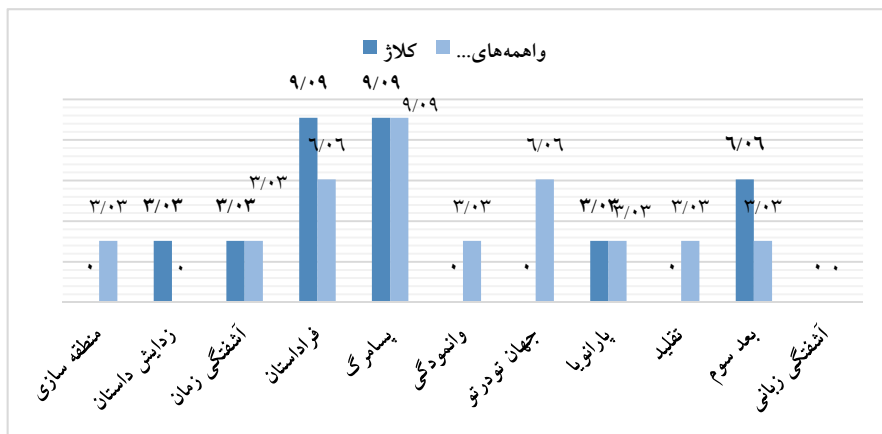
آشننگی زبانی	بعد سوم	تقلید	پارانویا	جهان تودرتو	وانمودگی	پسامرگ	فراداستان	آشننگی زمانی	زدایش داستان	منطقه سازی	مجموعه داستان شماره ۱۹
-	-	-	-	-	-	*	*	-	-	-	۴

### ۲۰.۳ کلاژ (۱۳۸۹) احسان عباسلو (۱۳۴۵): شامل ۱۴ داستان

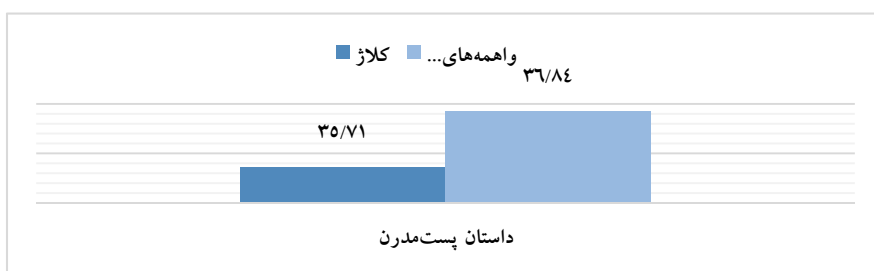
جدول ۲۰ ویژگی‌های پسامدرن کلاژ

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





نمودار ۱۵. پراکندگی ویژگی‌های پسامدرن در مجموعه‌های عباسلو



نمودار ۱۶. درصد داستان‌های پسامدرن عباسلو

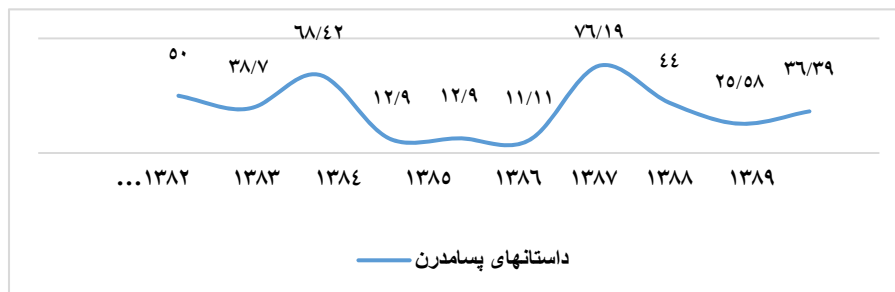
او در هر دو مجموعه، می‌کوشد نگاه تازه‌ای به مسائل اجتماعی داشته باشد و آن را با شگرد نوشتاری جدید مطرح کند و به همین دلیل زبانی طنزآمیز برگزیده است اما در این میان، تنها برخی از داستان‌ها به عرصه پسامدرن نزدیک می‌شوند، زیرا توجه او به نتایج مدرنیته است. او تقریباً به تمامی مشخصه‌های پسامدرن توجه کرده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

### ۴. وضعیت پسامدرن در داستان کوتاه دهه هشتاد

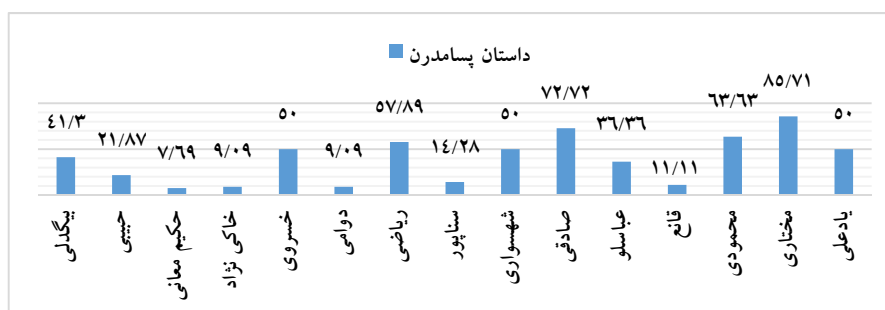
جدول ۲۲ وضعیت پسامدرن در دهه هشتاد

سال	مجموعه	ناشر چاپ اول	شهر	چاپهای بعدی	تعداد کل داستان	داستان‌های پسامدرن	منطقه‌سازی	زدایش داستان	آشنگی زمانی	فرداستان	پسامرگ	والمودگی	جهان تودرتو	پارانویا	تقلید	بعد سوم	آشنگی زمانی
۸۰	احتمال پرسه و...	نیم‌نگاه	تهران	شیراز: داستان‌سرا ۸۲	۸	۴	۰	۰	۰	۳	۲	۰	۰	۱	۰	۱	۱
۸۱	من ویران شدمام	نقش خورشید	اصفهان		۳۱	۱۲	۰	۱	۰	۵	۴	۰	۲	۱	۱	۵	۴
	آگه اون لیلاست...	آوام‌سرا	تهران														
۸۲	وقتی در حراج...	آفرینش	تهران		۱۹	۱۳	۰	۱	۲	۳	۱	۱	۵	۳	۱	۴	۰
	کارناوالی برای ...	فریاد کلام	تهران														
۸۳	باگارد باز	چشمه	تهران		۳۱	۴	۰	۰	۰	۱	۰	۰	۱	۲	۰	۰	۰
	هتل مارکوپولو	نیلوفر	تهران														
۸۴	ماه و مس	مرکز	تهران		۳۱	۴	۰	۰	۱	۰	۰	۱	۱	۲	۰	۰	۰
	سمت تاریک کلمات	چشمه	تهران														
۸۵	مورچه‌هایی که پدرم...	ققنوس	تهران	همان: ۸۷ و ۹۰	۹	۱	۰	۱	۰	۱	۱	۰	۰	۱	۰	۱	۰
۸۶	آنای باغ سیب	آگه	تهران		۲۱	۱۶	۰	۴	۱	۱۰	۱۰	۰	۵	۲	۴	۱۰	۱
	تقدیم به چند داستان	افق	تهران														
	سی‌امین حکایت سینا	چشمه	تهران														

۰	۴	۰	۱	۳	۳	۵	۵	۴	۳	۰	۱۱	۲۵	همان: ۸۷	تهران	چشمه	آوای نهنگ	۸۷
														همان: ۸۸ و ۹۰	تهران	ققنوس	
												۴۳		تهران	رود	بیانیه جمعیت مبارزه...	۸۸
۰	۴	۲	۳	۶	۲	۶	۶	۴	۴	۲	۱۱			تهران	چشمه	کتاب ویران	
														تهران	چشمه	سلام آقای و نسان	
														تهران	ققنوس	ارواح مرطوب جنگلی	
۰	۳	۱	۲	۲	۲	۵	۵	۳	۰	۱	۱۲	۳۳		تهران	آموت	کلاژ	۸۹
															تهران	آموت	
۶	۳۲	۹	۱۹	۲۶	۹	۳۴	۳۹	۱۵	۱۴	۳	۸۸	۲۵۱				مجموع	



نمودار ۱۷. درصد داستان‌های پسامدرن در دهه هشتاد



نمودار ۱۸. درصد کل داستان‌های پسامدرن هر نویسنده

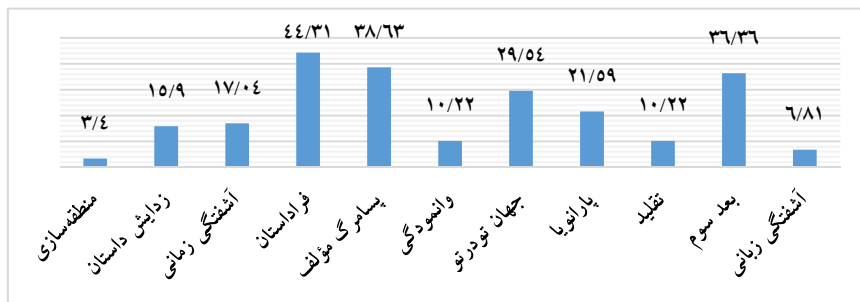
بیشترین تعداد داستان‌های پسامدرن دهه هشتاد متعلق به سال‌های ۱۳۸۶ و ۱۳۸۲ است و کمترین تعداد مربوط به سال‌های ۱۳۸۳ تا ۱۳۸۵؛ در واقع، در فاصله دو اوج، پایین‌ترین میزان افول نیز دیده می‌شود. در کل، ۳۵٪ داستان‌ها پسامدرن هستند. از یاد نبریم که مجموعه‌های بررسی شده همگی از نویسندگان «مشهور به پسامدرن» اند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

بیشتر داستان‌های پسامدرن را ناشران تهرانی به ویژه چشمه (۶ اثر)، ققنوس (۳ اثر) و آموث (۲ اثر) چاپ کرده‌اند. در ابتدا ناشرانی کمتر شناخته شده 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 سنابور (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 سنابور بیشترین تعداد چاپ را داشته است. اما بر اساس نمودار ۱۸ پسامدرن‌ترین نویسندگان ما که بیش از

پنجاه درصد داستان‌های شان پسامدرن بوده است، به ترتیب عبارت‌اند از مختاری، صادقی، محمودی و ریاضی که تا پایان سال ۹۵ مجموعه‌های شان به چاپ دوم هم نرسیده است. با این حال، مجموعه‌های یادعلی، شهسواری و خسروی در رده 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 گونه پسامدرن ندارد. در واقع، پسامدرن‌ترها الزاماً پرفروش‌تر نیستند و یا حتی شاید بتوان گفت عامه 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 مجموعه 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 آشفته‌گی زبانی، پارانوایا و وانمودگی در دو اثر هیچ کاربردی نداشته‌اند. اما عجیب‌تر، تبیینی است که میان کاربرد منطقه‌سازی و وانمودگی با آشفته‌گی زبانی وجود دارد به طوری که داستانی که یکی از دو شگرد اول را داشته باشد، قطعاً آشفته‌گی زبانی ندارد. در اصل، تبیین 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.

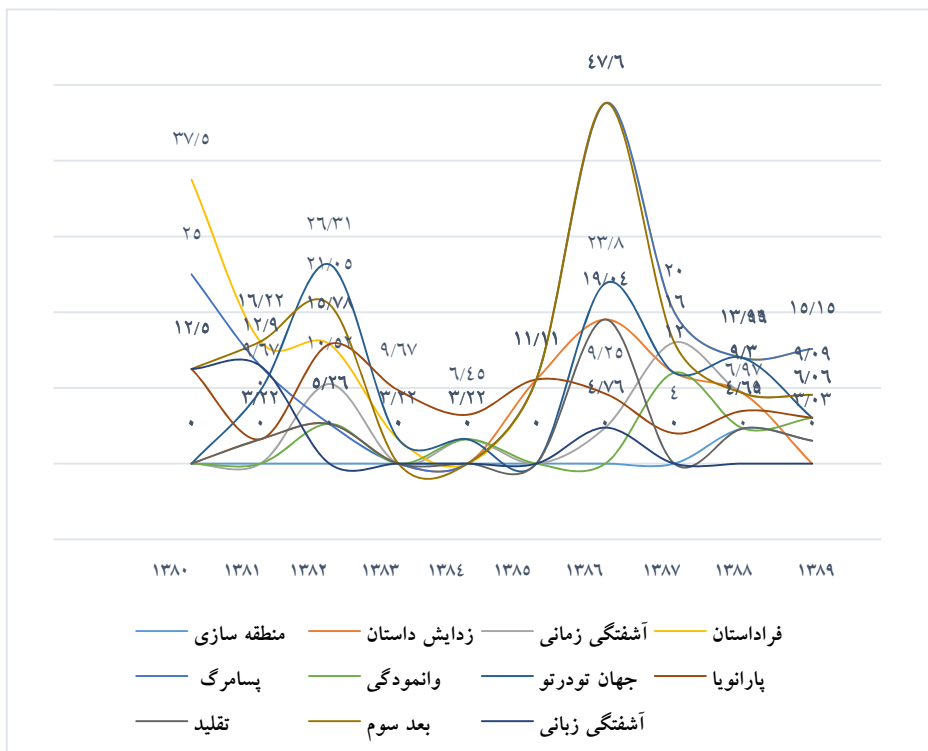
از مجموع ۱۱ شگرد، داستانهای زیر متنوع‌ترین گزینشها را داشته‌اند: داستان چهارم *بیانیه‌های جمعیت مبارزه با خشونت* ... با ۶ شگرد، داستان *چهارم مورچه‌هایی که پیرم ...* با ۵ شگرد، داستان *سوم تقدیم به چند داستان کوتاه* با ۵ شگرد و داستان *ششم کتاب ویران* با ۵ شگرد. در میان مجموعه‌ها نیز *بیانیه‌های جمعیت مبارزه با خشونت* ... با ۱۰ شگرد، *کتاب ویران* با ۹ شگرد، *واهمه‌های سرخابی* با ۹ شگرد و *سی‌امین حکایت سینا* با ۸ شگرد بیشترین تنوع را داشته‌اند. از هر طرف که حساب کنیم، مختاری پسامدرن‌ترین نویسنده داستان کوتاه این دهه است.



نمودار ۱۹. درصد ویژگی‌های پسامدرن در دهه هشتاد

در میان مشخصه‌ها به ترتیب بیشتر از فردداستان، 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 فردداستانی و بعد سوم اثر تأکید می‌کند. افزون بر این، می‌توان سه ویژگی بالا را (به همراه آشفته‌گی زبانی - که بر خلاف دیگران بسامد پایینی دارد) مقولاتی بیشتر مربوط به طرح داستانی (گفتمان/ سیوژه) دانست تا مایه داستانی (داستان/ فییولا). در واقع، حضور پسامدرن مؤلف در عرصه 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 شکل پسامدرن مکان داستانی ارتباط دارد. ظاهراً نویسندگان پسامدرن این دهه در زمینه مکان - که از مشتقات پیچیده مایه داستانی فرض می‌شود - کمتر غور کرده‌اند. البته نباید از خاطر برد که رویکرد پسامدرن تمایز طرح/ مایه داستانی را تا حدودی کم‌رنگ می‌کند.





نمودار ۲۰. سیر تحول میزان کاربرد ویژگی‌های پسامردن در دهه 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، آشفته‌گی زمانی، فراداستان، پسامرگ، وانمودگی، تقلید و بعد سوم؛ (۲) آنها که در سالهای ۸۱-۸۲ بیشترین رشد را داشته‌اند: جهان تودرتو، پارانویا و آشفته‌گی زبانی. می‌توان نتیجه گرفت داستان پسامردن در هر میانه این دهه معنای متفاوتی داشته است؛ در مجموع می‌توان مؤلفه‌های (۲) را صوری‌تر فرض کرد و گسترش کاربرد شگردها را در نیمه دوم دهه نشانه پیشرفت شکلی داستان پسامردن دانست. یکنواخت‌ترین صعود و نزول را به ترتیب منطقه‌سازی و آشفته‌گی 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.

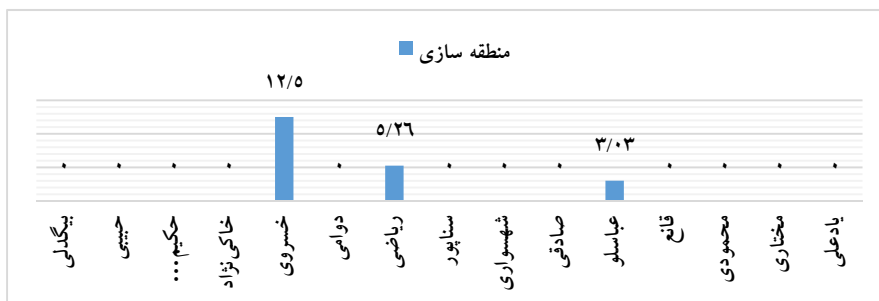
همچنین رشد نمودارها در نیمه دوم دهه به دلیل افزونی داستانها طبیعی است اما درصد رشد بیشتر برخی در نیمه اول دهه جالب توجه است: جهان تودرتو، پارانویا و آشفته‌گی زبانی نشان می‌دهد که در ابتدای این دهه، داستان پسامدرن بیشتر با این مؤلفه‌ها شناخته می‌شده است.

افزون بر این، نمودارهای همسان دیگری را می‌توان دید:

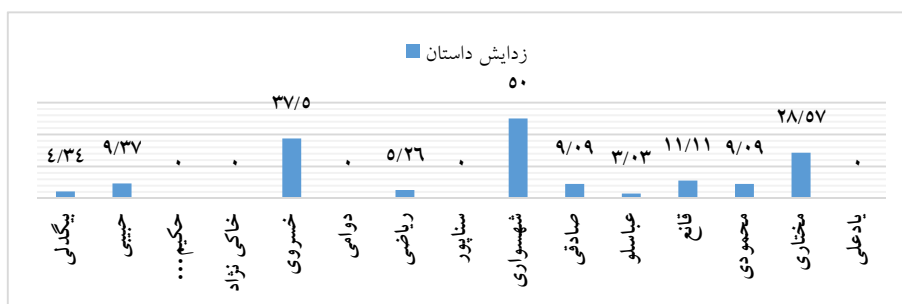
الف) زدایش داستان، تقلید و بعد سوم: به ترتیب در ۱۴ و ۹ و ۳۲ داستان به کار رفته است که در هیچ اثری هر سه در کنار هم به کار نرفته است. از این تعداد تنها در دو داستان، دو ویژگی اول در کنار هم و البته دیگر مشخصه‌های پسامدرن استفاده شده است: داستان ششم کتاب *ویران* و داستان دوم *بیانیه‌های ...* . شگرد زدایش و بعد سوم در ۶ داستان (داستان‌های دوم و سوم *تقدیم به چند داستان کوتاه* و داستان‌های سوم و پنجم *سی/مین حکایت سینا* و ...) و تقلید و بعد سوم در ۱ داستان (*داستان چهارم سی/مین حکایت سینا*) به صورت مشترک آمده‌اند. بدیهی است دست کم می‌توان مجموعه رضا مختاری را تا حدی نقطه مشترک این شباهت دانست که در همه داستان‌هایش از بعد سوم استفاده کرده است.

ب) فراداستان و پسامرگ: از ۳۴ 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 (۱۴)، 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.

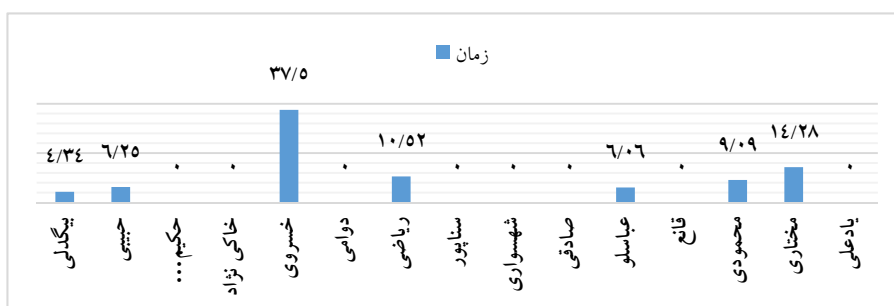
پ) آشفته‌گی زمانی و وانمودگی: در مجموع تنها دو مورد مشترک وجود دارد؛ داستان دوم *آنجا که پنچرگیری‌ها ...* و داستان ششم *کتاب ویران*. در نتیجه، این دو مؤلفه ارتباط ساختاری ویژه‌ای با هم ندارند.



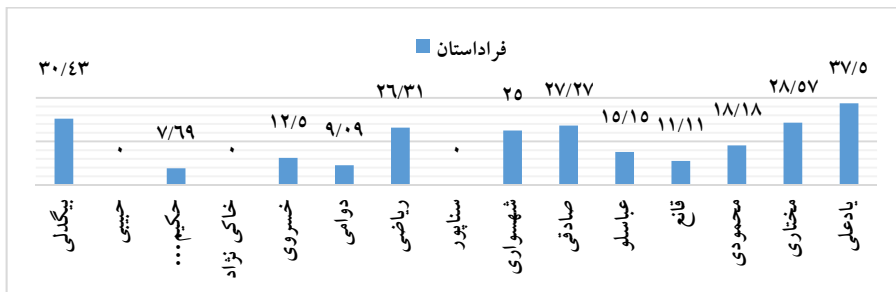
نمودار ۲۱. منطقه سازی و نویسندگان پسامدرن



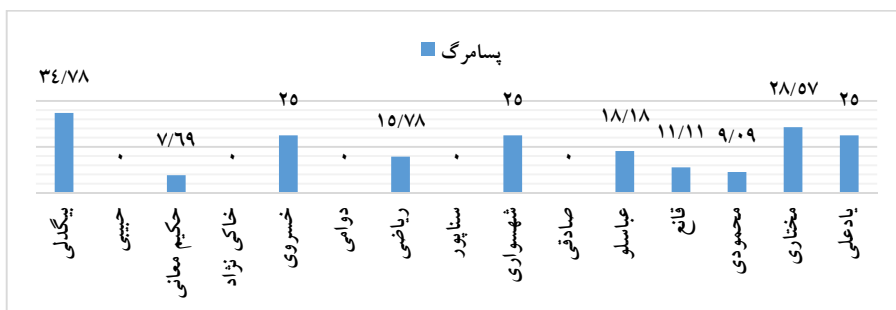
نمودار ۲۲. زدایش داستان و نویسندگان پسامدرن



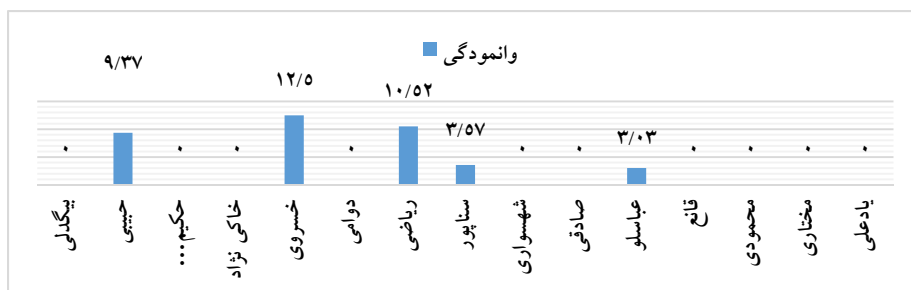
نمودار ۲۳. آشفتنگی زمان و نویسندگان پسامدرن



نمودار ۲۴. فرداستان و نویسندگان پسامدرن



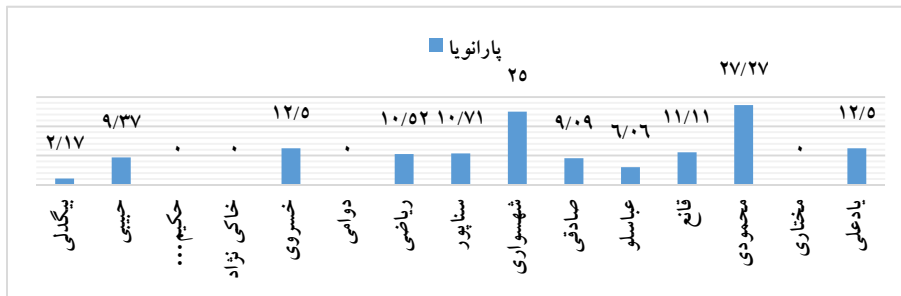
نمودار ۲۵. پسامرگ و نویسندگان پسامدرن



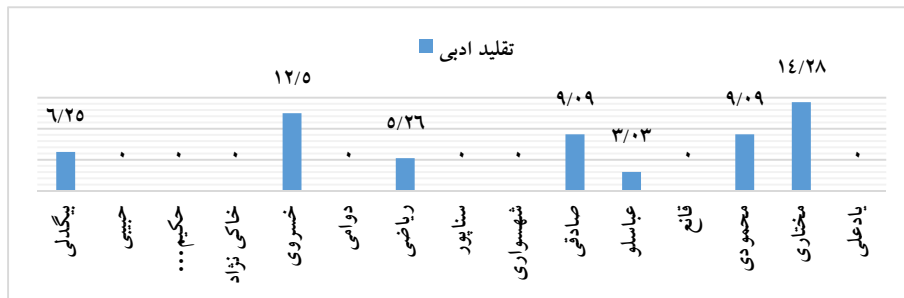
نمودار ۲۶. وانمودگی و نویسندگان پسامدرن



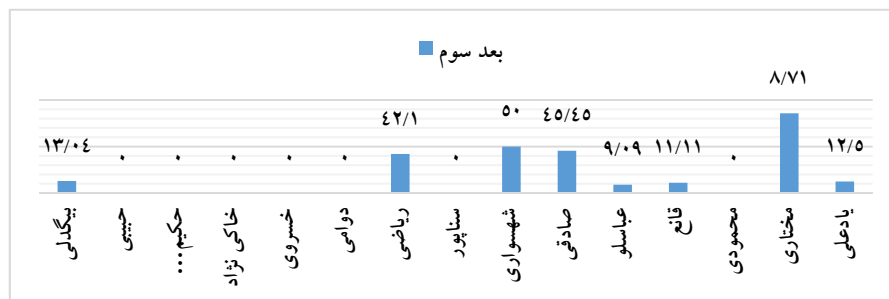
نمودار ۲۷. جهان‌های تو در تو و نویسندگان پسامدرن



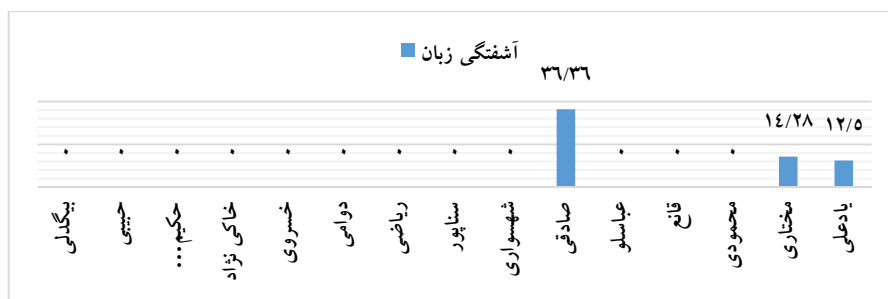
نمودار ۲۸. پارانویا و نویسندگان پسامدرن



نمودار ۲۹. تقلید و نویسندگان پسامدرن



نمودار ۳۰. بعد سوم و نویسندگان پسامدرن



نمودار ۳۱. آشفتگی زبان و نویسندگان پسامدرن

بیشتر نویسندگان این دهه در عرصه فراداستان خود را آزموده‌اند. نمودار این مشخصه (نمودار ۲۰) تا اندازه‌ای مانند نمودار کل داستان‌های پسامدرن (نمودار ۱۷) سیری سینوسی دارد و با اوج و فرودهای داستان‌های پسامدرن تا حدودی مطابقت دارد. بنابراین داستان پسامدرن‌نویسم در این دهه بیشتر بر پایه فراداستان نوشته شده است.

مشخصه پسامرگ با فراداستان گاه رابطه 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 پسامرگ 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 مشخصه فراداستان داشته است اما در پسامرگ مؤلف بیگدلی از میان نویسندگان دیگر سهم بیشتری به پسامرگ مؤلف اختصاص داده است.

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 دامنه به چالش کشیدن واقعیت در محدوده 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 درباره 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 استفاده هرچند اندک از این دو تمایل داشته‌اند؛ زیرا با آن که بنیان و اندیشه پس‌زمینه 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، حاشیه 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 مقابله بیرونی را با جامعه مخاطب خود خواهند داشت؛ زیرا این مشخصه‌ها مستقیماً باورهای ثابت و متقن را هدف نمی‌گیرند و به نسبت مشخصه‌هایی چون تاریخ‌ساختگی و... از سوی مخاطب بیشتر قابل پذیرش هستند.

در این دهه، نویسندگان نه تنها تمایل کمی به مشخصه 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 عهده آن برنیامده‌اند. با این حال بسامد مشخصه‌هایی چون منطقه‌سازی و وانمودگی در پیش‌بینی وضعیت آینده 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

دهه بعدی ادامه پیدا کند می‌تواند بیانگر تغییر الگوی داستان‌های پسامدرن در آینده باشد به گونه‌ای که نویسندگان با جسارت بیشتری وارد حوزه‌های دیگر اندیشه پسامدرن شوند. آشفتگی زمانی هم یکی از کم‌کاربردترین 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 درباره 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 پیشینه 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 مشخصه 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 تصویری است، 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 نماینده شگرد برجسته‌سازی بعد سوم و متن‌های چندرسانه‌ای دانست و جایگاه بعدی را به امیرتاج‌الدین ریاضی و محمد حسن شهبازی می‌توان اختصاص داد.



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 خاکی نژاد 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 مشخصه 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 زمینه 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 نشانه 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 سنپور کوشش کرده‌اند در شیوه 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 مسأله بینامتنیت را بیش از پیش برجسته کند که در اغلب اوقات توأم با نگاهی انتقادی و آبرونیک 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

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 کاربرد 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 دهه 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 (۱۳۸۶) 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 (۱۳۸۶): پسامرگ، فراداستان، پارانویا و بعد سوم  
 یادعلی (۱۳۸۰)، بیگدلی (۱۳۸۷) و عباسلو (۱۳۸۹): پسامرگ، فراداستان و بعد سوم  
 صادقی (۱۳۸۱) و مختاری (۱۳۸۶): بعد سوم و فراداستان  
 بیگدلی (۱۳۸۱)، مختاری (۱۳۸۶)، ریاضی (۱۳۸۸) و عباسلو (۱۳۸۹): پسامرگ، فراداستان و جهان تودرتو  
 شهسواری (۱۳۸۶) و مختاری (۱۳۸۶): بعد سوم، زدایش، پسامرگ و فراداستان  
 مختاری (۱۳۸۶) 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.

## 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 گسگری، بهناز (۱۳۸۳)، *بگدریم*، تهران: چشمه.

## ۶. نتیجه‌گیری

انتشار داستان‌های کوتاه پسامدرن با آنکه در اواسط دهه هشتاد به نسبت سالهای نخست دهه کاهش داشته‌است اما همچنان در روندی صعودی راه خود را ادامه داده‌است. نویسندگانی که در این دهه به عرصه پسامدرن نزدیک شده‌اند. بیش از هر مشخصه دیگر به فرادستان 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 دهه 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 اندیشه 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 دهه هشتاد تا حدودی توانسته است شکل و هویتی از آن خود در ادبیات داستانی ارائه دهد و افرادی را به عنوان نویسنده پسامدرن معرفی کند.

## پی‌نوشت‌ها

- ۱- در پزشکی بافتی است که در جایی غیر از محل طبیعی‌اش رشد کرده و نیز فضایی مجتمعه از عناصر متناقض است. مترجمی برای آن، اصطلاح «ناجورجا» (فوکو، ۱۳۸۹: ۱۶) 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 همه جدولها ردیف داستانهایی که هیچ عنصر پسامدرنی نداشته‌اند، حذف شده است.
- ۴- داستانهای ۱ و ۳ این مجموعه بیشتر در *آنای باغ سیب* آمده است لذا آنها را کلاً از این مجموعه حذف کرده‌ایم.

## کتاب‌نامه

- بودریار، ژان (۱۳۹۲)، «وانموده‌ها»، *سرگستگی نشانه‌ها*، ترجمه مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز.
- بیگدلی، احمد (۱۳۸۱)، *من ویران شده‌ام*، اصفهان: نقش خورشید.
- بیگدلی، احمد (۱۳۸۶)، *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 (۱۳۸۴)، *ماه و مس*، تهران: مرکز.
- حبیبی، حامد (۱۳۸۸)، *آنجا که پنچرگیری‌ها 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*، ترجمه صالح نجفی، تهران: نشر شیرازه.
- دوامی، خسرو (۱۳۸۳)، *هتل مارکویولو*، تهران: نیلوفر.
- ریاضی، امیرتاج‌الدین (۱۳۸۲)، *وقتی در حراج خودت شرکت می‌کنی*، تهران: آفرینش.
- ریاضی، امیرتاج‌الدین (۱۳۸۸)، *بیانیه‌های جمعیت مبارزه با خشونت علیه ایشیا*، تهران: رود.
- سناپور، حسین (۱۳۸۳)، *باگارد باز*، تهران: چشمه.

- سناپور، حسین (۱۳۸۷)، *سمت تاریک کلمات*، تهران: چشمه.
- شهسواری، محمدحسین (۱۳۸۶)، *تقدیم به چند داستان کوتاه*، تهران: افق.
- صادقی، لیلا (۱۳۸۱)، *آگه اون لیلست پس من کی‌ام*، تهران: آوام‌سرا.
- عباسلو، احسان (الف ۱۳۸۹)، *کلاژ*، تهران: آموت.
- عباسلو، احسان (ب ۱۳۸۹)، *واهمه‌های سرنخایی*، تهران: آموت.
- فوکو، میشل (۱۳۸۹)، *نظم‌اشیا؛ دیرینه‌شناسی علوم انسانی*، ترجمه یحیی امامی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- قانع، علی (۱۳۸۵)، *مورچه‌هایی که پدرم را خورزند*، تهران: ققنوس.
- لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۴)، *وضعیت پسامدرن*، ترجمه حسینعلی نوذری، تهران: گام‌نو.
- محمودی، عباس (۱۳۸۲)، *کارناوالی برای یک مجسمه*، تهران: فریاد کلام.
- مختاری رضا (۱۳۸۶)، *سی‌امین حکایت سینا*، تهران: چشمه.
- مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲)، *داستان پسامدرنیستی*، ترجمه علی معصومی، تهران: ققنوس.
- هاچن، لیندا (۱۳۹۳)، «*فرداستان تاریخ‌نگارانه*»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمه 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.