Literary Text Research

Comparative Inter-theoretical Reading of Two Novels *Please Close the Door* and *City of Glass*

Razie Fani *
Ali Taslimi
Mahmoud Ranjbar

Corresponding Author, Postdoctoral Researcher of Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. E-mail: raziefani@yahoo.com
Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. E-mail: taslimy1340@yahoo.com
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. E-mail: mamranjbar@gmail.com

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

Article Type: Research Article

Article history:
Received September 26, 2021
Received in revised form February 02, 2022
Accepted January 11, 2022
Published Online October 06, 2024

Keywords:
Paul Auster, Javad Mojabi, Postmodern, Comparative Literature

ABSTRACT

This research examines the postmodern novels "Please Close the Door" by Javad Mojabi, a current Iranian writer who incorporates postmodern elements in unconventional circumstances, and "City of Glass" by Paul Auster. The analysis of current American writers, who write within the cultural and social backdrop of the "postmodern situation", has been conducted in a comparative manner. Given the extensive prevalence of the post-modern theme in the Western world, it is anticipated that Auster's works will exhibit more intellectual deconstructions. Despite the presence of numerous incoherent narratives in his novel, he is expected to effectively demonstrate the post-modern qualities. Nevertheless, Mojabi is endeavoring to incorporate postmodernist elements into his works. Any shortcomings that may arise are primarily due to the novelty of postmodern concepts in Iran and the limited academic training available in this field.

Cite this Article: Fani, R., Taslimi, A., & Ranjbar, M. (2024). Comparative Inter-theoretical Reading of Two Novels *Please Close the Door* and *City of Glass*. *Literary Text Research*, 28(101), 183-211. https://doi.org/10.22054/LTR.2022.63815.3458

© 2016 by Allameh Tabataba'i University Press
Publisher: Allameh Tabataba'i University Press
Homepage: https://ltr.atu.ac.ir/
DOI: https://doi.org/10.22054/LTR.2022.63815.3458

1. Introduction

Comparative theories gain dynamism by incorporating other theories. We might classify this type of comparative research as interdisciplinary. Postmodern critique ideas have been employed, along with the shared characteristics mentioned in this article. Overall, we can assert that all postmodern storytellers approach the text with a fundamental purpose, utilizing three mechanisms: 1. Conveying the theory in the text through the construction of the theorist's narrative. 2. Implementation of theoretical concepts at the text's individual level 3. Unlike the other two instances and the climax, the fundamental framework of the story, a primary characteristic of postmodern storytelling, operates on a more subconscious and internal level through the utilization of theory. This artwork belongs to the postmodern art movement. It is important to acknowledge that the presence of deconstructive elements in a novel may cause discomfort and boredom for readers who are unfamiliar with this style of postmodern writing and are unable to recognize such works. Despite the numerous uncertainties, particularly towards the conclusion, it will meander.

2. Literature Review

In the realm of comparative reading with regards to postmodernist elements, except for a handful of restricted instances, no other examples were discovered. In their article "Comparative reading of the components of post-modernism in the novels Posti and Frankenstein in Baghdad" (1395), Dr. Ali Afzali and Nastern Gandami analyzed the works of Iraqi novelists Mohammad Reza Katb (1345) and Ahmad Saadawi (1973) to examine the post-modern elements present in their novels. Given the novelty of this approach for the authors in question, they were unable to find any existing research on this topic. Therefore, the present research focuses on a specialized and unique analysis, comparing Javad Mojabi's post-modern works with the analysis of post-modern novels. Paul Auster has a unique background that combines academic research and practical criticism.

3. Methodology

From the perspective of one of the literary criticism schools, the literary critic evaluates each book according to its capacity, as not all writings are suitable for examination from a specific critical perspective. Javad Mojabi, born in 1318, is a writer whose writings can be analyzed and pondered from a post-modern perspective. In the novel "Please Close the Door," the author employs postmodern elements in contexts that extend beyond the specific circumstances of its creation. One aspect to consider is the comparison between his works and those of Paul Auster (born in 1947), who is known for having a devoted fan base in both America and Europe, as described by Patricia Merivale. It can provide significant assistance in gaining a deeper understanding of his writings. Paul Auster's work was influenced by the cultural and social circumstances of

the "postmodern situation." This analysis will compare the two works in order to discover common postmodern features, significant elements, and distinctions, assuming that there are discernible variations in the writers' usage of postmodern elements. It is important to examine the parallels in the implementation of post-modern ideals. Given the widespread popularity of the post-modern theme in the Western world, we anticipate more sophisticated deconstructions in Paul Auster's works. Despite the presence of numerous incoherent narratives in her novel, she is predicted to effectively showcase its post-modern features. Nevertheless, Mojabi is endeavoring to include postmodernist themes in his books. The novelty of postmodernist concepts in Iran and the lack of formal academic training in this field may account for any shortcomings. The context is.

4. Discussion and Conclusion

A comparative analysis of these two books revealed findings that did not align with the basic idea. While both novels employ text fusion in different ways, it is clear that both authors employ direct references or allusions to myths, creating collages by incorporating other people's writings and fabricating histories. By blending elements of fiction and reality and incorporating diverse literary styles from various time periods, the imagery in "Please Close the Door" has generated a sense of astonishment. However, it is important to note that this approach often involves the fabrication of historical events, which occurs more frequently in this work than in Esther's novel. Esther frequently demonstrates a refined artistic skill by creating collages that incorporate other people's writings. Mojabi's novel is characterized by the fusion of storytelling and narrative discourse. That is, narratives using unique construction methods and unexpected descriptions enhance the creative and literary merit of the work. The appearances in Esther's novel are both less aesthetically pleasing and less frequent. The simultaneous and intertwined presence of several character voices has resulted in a polyphonic narrative in both novels. Furthermore, both works lack a central principle to provide overall organization. Predictability characterizes the storyline and structure, often disrupting the logical sequence of events and narratives. Clarity is enhanced in Mojabi's novel. The phrase "Please close the door" consists of nested sub-narratives, but Esther's work exhibits a coherent structure. The presence of numerous deceptive and contrived conclusions in both novels has created opportunities for diverse reader interpretations.

متن پژوهی ادبی

خوانش تطبیقی بینانظریه‌ای دو رمان «لطفاً درب را ببندید» و «شهر شیشه‌ای»

راضیه فانی * *نویسنده مسئول*، محقق پسادکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: raziefani@yahoo.com

علی تسلیمی استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: taslimy1340@yahoo.com

محمود رنجبر دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: mamranjbar@gmail.com

شاپا چاپی:
۲۲۵۱-۷۱۳۸
شاپا الکترونیکی:
۲۴۷۶-۶۱۸۶

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله
تاریخ دریافت:
۱۴۰۰/۰۷/۰۴
تاریخ بازنگری:
۱۴۰۰/۱۱/۱۳
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۰/۱۱/۳۰
تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۷/۱۵

کلیدواژه‌ها:
پل اُستر،
جواد مجابی،
پسامدرن،
ادبیات تطبیقی

چکیده

در این پژوهش رمان‌های پسامدرن «لطفاً درب را ببندید» از جواد مجابی، نویسنده و ادیب معاصر ایرانی که از ویژگی‌های پسامدرن در شرایطی غیر از «وضعیت» تحقق آن بهره گرفته است و «شهر شیشه‌ای» از پل اُستر نویسنده و ادیب معاصر آمریکایی که در بستر فرهنگی و اجتماعی تحقق «وضعیت پست مدرن» قلم زده شده است به صورت تطبیقی بررسی شده‌اند. ادبیات تطبیقی می‌تواند بینانظریه‌ای باشد؛ یعنی افزون بر نظریهٔ مکتب‌های ادبی از نظریه‌های دیگر چون پسامدرنیستی بهره گیرد. هر دو نویسنده بیش از هر چیزی بر شرایط انسان با تمام ویژگی‌ها و پیچیدگی–هایش تمرکز دارند و به هویت و به آنچه هویت را می‌سازد، می‌اندیشند. انتظار می‌رود به دلیل گسترده بودن موضوع پست‌مدرن در غرب، ساختارشکنی‌ها در آثار اُستر هوشمندانه‌تر باشد و با وجود تعدد روایت‌های نامنسجم در رمانش به خوبی مشخصه‌های پست‌مدرن را در آن جلوه‌گر سازد؛ حال آنکه مجابی در تکاپوی نزدیک کردن رمان‌های خود به مؤلفه‌های پسامدرنیستی است و اگر هم کاستی‌ای دیده می‌شود به دلیل تازه بودن آموخته‌های بنیادی مسئلهٔ پست‌مدرن در ایران و عدم وجود آموزش‌های آکادمیک در این زمینه باشد.

استناد به این مقاله: فانی، راضیه، تسلیمی، علی و رنجبر، محمود. (۱۴۰۳). خوانش تطبیقی بینانظریه‌ای دو رمان «لطفاً درب را ببندید» و «شهر شیشه‌ای». *متن پژوهی ادبی*، ۲۸(۱۰۱)، ۱۸۳-۲۱۱. https://doi.org/10.22054/LTR.2022.63815.3458

© ۲۰۱۶ دانشگاه علامه طباطبائی
ناشر: دانشگاه علامه طباطبائی
آدرس سایت: https://ltr.atu.ac.ir/

مقدمه

در ادبیات تطبیقی، دو مکتب برجسته وجود دارد که یکی فرانسوی و دیگری آمریکایی است؛ در مکتب فرانسوی به خاستگاه و سرچشمه‌های تأثیرگذاری، درون‌مایه‌ها، موضوعات و محتواهای مشابه توجه می‌شود، اما مکتب آمریکایی نگاه تأثیرها و تأثرهای تاریخی را نمی‌پذیرد و با این سخن که می‌گویند همانندی ادبیات کشورهای مختلف را نمی‌توان تصادفی انگاشت (حدیدی، ۱۳۵۶: ۲۴) مخالفت می‌ورزد؛ زیرا دو اندیشهٔ مشابه ممکن است از روی توارد به وجود آید. به هر روی آنچه در نظریه‌های تطبیقی به گونهٔ مشترک موردنظر است، جست‌وجوی شباهت‌هاست.

نظریه‌های تطبیقی با بهره‌گیری از نظریه‌های دیگر پویا می‌شوند. از این رو، می‌توانیم این‌گونه از پژوهش‌های تطبیقی را بینانظریه‌ای قلمداد کنیم. همان‌طور که در این مقاله افزون بر شباهت‌ها از نظریات نقد پسامدرن نیز بهره گرفته شده است.

هنگامی که از ادبیات داستانی پست‌مدرن سخن به‌میان می‌آید، یک جنبش همگن یا متجانس مورد نظر نیست؛ به همین دلیل اگر کسی به دنبال ویژگی‌های پسامدرنیسم در رمان باشد تا به وسیلهٔ آن‌ها بخواهد رمان‌های پسامدرن را طبقه‌بندی کند، احتمالاً هرگز به هدفش نخواهد رسید. به هر روی «برخی موافق‌اند که دسته‌ای از خصوصیات و ویژگی‌ها وجود دارد که فرهنگ معاصر را توصیف می‌کند و وقتی آن‌ها در کنار هم می‌آیند، می‌توانند پسامدرن نامیده شوند» (Watson, 2001: 4). لیوتار[1] پست مدرن را «بی‌اعتقادی به فراروایت‌ها[2]» می‌داند (Lyotard, 1984: 34).

به طور کلی می‌توان گفت که همهٔ داستان‌نویسان پسامدرن با تعمدی شالوده‌افکنانه به متن می‌نگرند و در این راه از سه ساز و کار استفاده می‌کنند: ۱- ابراز نظریه در متن با ایجاد داستان نظریه‌پرداز، ۲- کاربست نظریه در سطح خُرد متن و ۳- کاربست نظریه در ژرف‌ساخت قصه که اساسی‌ترین رهیافت قصهٔ پسامدرنیستی است و در ساحت‌های دیگر دانش معمول نیست؛ این ساز و کار ناخودآگاه‌تر و درونی‌تر از دو مورد دیگر و اوج هنر پسامدرنیستی است (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۳۷-۳۸).

لازم به ذکر است که وجود این ویژگی‌های ساختارشکن در یک رمان، خواننده‌ای را که در شناخت این گونه آثار دستی توانا نداشته باشد و نوع نگارش رمان پسامدرن را به خوبی نشناسد،

1. Lyotard, J. F.
2. metanarrative

دچار رنج و کسالت خواهد کرد و او با وجود ابهام‌های فراوان به ویژه در پایان آن سرگردان خواهد شد.

۱. بیان مسئله

منتقد ادبی هر متنی را به فراخور قابلیت آن از دیدگاه یکی از مکاتب نقد ادبی می‌نگرد؛ زیرا فقط برخی از متون این جنبه را دارند که از دیدگاه نقدی خاص نگریسته شوند. مجابی (۱۳۱۸) یکی از نویسندگانی است که برخی از داستان‌هایش از نگاه پست‌مدرنیستی قابل بررسی و تعمق است. او در رمان «لطفاً درب را ببندید» از ویژگی‌های پسامدرن در شرایطی غیر از «وضعیت» تحقق آن بهره می‌گیرد. این در حالی است که بررسی مقایسه‌ای آثار او با اُستر[1] (۱۹۴۷) که مریواله[2] او را به عنوان «نویسنده‌ای با پیروان بسیار مشتاق در آمریکا و اروپا» توصیف می‌کند (Merivale, 1999: 186)، می‌تواند کمک شایانی در جهت شناخت هر چه بهتر رمان‌هایش داشته باشد. اُستر در بستر فرهنگی و اجتماعی تحقق «وضعیت پست مدرن» قلم زده است. این دو رمان با فرض اینکه تفاوت‌های آشکاری در شیوهٔ به‌کارگیری دو نویسنده از مؤلفه‌های پسامدرن وجود دارد به صورت تطبیقی مورد تحلیل قرار خواهند گرفت تا مشخصه‌های مشترک پست مدرن، مؤلفه‌های بارز و تفاوت‌ها و شباهت‌های به‌کارگیری اصول پست‌مدرن مورد بررسی قرار گیرد. انتظار می‌رود به دلیل گسترده بودن موضوع پست‌مدرن در غرب، ساختارشکنی‌ها در آثار اُستر هوشمندانه‌تر باشد و با وجود تعدد روایت‌های نامنسجم در رمانش به خوبی مشخصه‌های پست‌مدرن را در آن جلوه‌گر سازد؛ حال آنکه مجابی در تکاپوی نزدیک کردن رمان‌های خود به مولفه‌های پسامدرنیستی است و اگر هم کاستی‌ای دیده می‌شود به دلیل تازه بودن آموخته‌های بنیادی مسئلهٔ پست‌مدرن در ایران و عدم وجود آموزش‌های آکادمیک در این زمینه است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ خوانش تطبیقی از لحاظ مؤلفه‌های پسامدرنیستی بجز چند نمونهٔ محدود، نمونه‌های بیشتری یافت نشد. افضلی و گندمی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «خوانش تطبیقی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم

1. Auster, P.
2. Merivale, P.

در رمان‌های پستی و فرانکشتاین فی بغداد»، یک رمان از کاتب (۱۳۴۵) و یک رمان از سعداوی (۱۹۷۳)، رمان‌نویس عراقی را از منظر برخی ویژگی‌های رمان پست‌مدرن با یکدیگر سنجیدند.

حیدری و همکاران (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش اثر ابوتراب خسروی و درون‌مایهٔ خائن قهرمان اثر بورخس، از دیدگاه پست‌مدرن» کوشیدند تا با خوانش تطبیقی رمان خسروی را از لحاظ جریان فکری و مؤلفه‌های چهارچوب گریز پسامدرن متأثر از رمان بورخس نشان دهند.

با توجه به نو بودن این رویکرد نسبت به نویسندگان مورد نظر، نگارندگان، پژوهشی اختصاصی در این باره نیافتند و پژوهش حاضر با توجه به رویکرد تخصصی و ویژه‌اش در تحلیل تطبیقی آثار پست‌مدرن مجابی در مقابل تحلیل رمان پست‌مدرن اُستر، پیشینه‌ای مشابه ندارد و می‌توان آن را در شمار مورد پژوهی خاص و نقد عملی قرار داد.

۳. معرفی دو رمان

مجابی در رمان «لطفاً درب را ببندید» رمانی با موضوع درگیری نویسنده‌ای با ناشناختگی‌های تکنولوژی کامپیوتر پدید آورده است. وی در این اثر «با نگاهی زیرکانه، طنزآمیز و نقیضه‌وار باختینی[1] به سبک گذشتگان رو می‌کند» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۳۴). این داستان شامل ۱۷ قسمت با عنوان‌هایی همچون: «عمارت مبارکهٔ خوابگاه»، «لطفاً درب را ببندید»، «شبکه‌ای رو به حقیقت»، «مزاحم نشوید» و ... است که رشته اتصال آن‌ها اتفاقاتی است که برای شخصیت اصلی داستان، «سام» می‌افتد. «سام» نویسنده‌ای است که با «پی سی[2]»اش گاه و بی‌گاه دچار مشکل می‌شود؛ زیرا «پی سی» به میل خود بخش‌هایی از نوشته‌های او را حذف و اضافه می‌کند. در طول داستان «سام» به هیأت‌هایی همچون سایه، دود، گنجشک و... درمی‌آید و دوباره وجههٔ انسانی می‌یابد و در این مسیر اتفاقات خوشایند و ناخوشایند بسیاری برایش می‌افتد. سرانجام سر و کار او با دستگاه آینده‌پرداز و دانشمندانی می‌افتد که نتیجهٔ آن، تکثیر شدن چندبارهٔ او و حوادثی خاص است. مجابی با زبانی کنایی و با سبکی پست‌مدرن‌گونه، اعتراض خود به مدرنیسم را به خوبی نشان داده است.

1. Bakhtin, M..
2. Personal computer= PC

«شهرشیشه‌ای»، اولین رمان از سه گانهٔ نیویورکی و یک اثر پلیسی اثر اُستر است که ماجرایی کارآگاهی از نویسنده‌ای به‌نام کوئین[1] را روایت می‌کند که همسر و پسر کوچکش را از دست داده است. شخصی به کوئین تلفن می‌کند و می‌خواهد با اُستر (کارگاه) صحبت کند و به این ترتیب شبکهٔ مفصلی از افراد و هویت‌های درهم تنیده، آفریده می‌شود. این امر با تصمیم کوئین که می‌خواهد خود را جای اُستر کارآگاه معرفی کند، پیچیده‌تر می‌شود. او به خواست پیتر استیلمن[2] پسر در تلاشی خلسه‌آور به تعقیب پیتر استیلمن پدر می‌پردازد و در این راه گاه با پسر و در نهایت با پدر همزاد پنداری می‌کند و تا آنجا پیش می‌رود که تمام هستی خود را فراموش می‌کند و به آپارتمان پیتر استیلمن پدر می‌رود....

٤. خوانش دو رمان از منظر مؤلفه‌های پسامدرن

٤-١. از هم گسیختگی

در داستان‌های اُستر و مجابی همچون اغلب آثار پسامدرن، هیچ اصل مرکزی برای سامان بخشیدن به کلیت اثر وجود ندارد، پیش‌بینی‌پذیری طرح و ساختار به بازی گرفته می‌شود و توالی منطقی حوادث و روایت‌ها بارها شکسته می‌شود. نویسندگان پسامدرنی چون مجابی و اُستر داستان‌هایشان را طبق منطق «معنا باختگی»[3] می‌نویسند. این گونهٔ ادبی با قاعده، انسجام و منطق همسویی ندارد. لیوتار معتقد است که نویسندهٔ پسامدرن، خلق اثرش را بر مبنای قوانین از پیش تعیین شده قرار نمی‌دهد: «اثر هنری به خودی خود در جست‌وجوی قوانین برمی‌آید. به این ترتیب، نویسنده و هنرمند بدون قانون کار می‌کند» (بودریار[4]، ۱۳۸۶: ۴۹). این امر در رمان مجابی وضوح بیشتری دارد. «لطفاً درب را ببندید» در کل ترکیبی از خرده‌روایت‌های تودرتوست که بدون در نظر گرفتن تقدم زمانی درهم تنیده شده‌اند و بین هیچ‌کدام از این روایت‌ها نمی‌توان ارتباط معناداری از جنبهٔ موقعیت مکانی یا روند اتفاقات و حتی شخصیت‌ها یافت. این امر

1. Queen.
2. Stealman, p.
3. Absurd

جنبش ادبی که پس از جنگ جهانی دوم پا گرفت. «معناباختگی» را می‌توان شورشی علیه فرهنگ و ادبیات پیش از دورهٔ مدرن دانست که طبق آن، انسان موجودی خردمند و عالم هستی و روابط میان آن نیز معنادار تلقی می‌شد، اما ادبیات معناباختگی انسان را به صورت موجودی منزوی و مضطرب تصویر می‌کند که در دنیایی غریب و تهی شده از معنا، بار زندگی کابوس مانندی را به دوش می‌کشد (پاینده، ۱۳۸۳: ۱۷۷)

4. Baudrillard, Jean.

خودبه‌خود محتوایی غیر معمول، از هم گسیخته و نامفهوم به دنبال دارد. در این میان تنها حلقهٔ اتصال خرده روایت‌ها شخصیت «سام» است که حضور او هم در جای جای رمان رنگ می‌بازد. در کل بی‌ارتباطی جمله‌ها، پاراگراف‌ها و خرده‌روایت‌ها، تلفیق گفت‌وگوها و برهم ریختن قاعده‌های منطقی را می‌توان یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های بارز رمان مجابی دانست. عواملی که با وجود آن‌ها در داستان به سختی می‌توان به ضرب‌آهنگی ثابت دست یافت:

«گردبادی که اومد گورشو گم کرد. اون شاعر و منتقد شبانه رفتن پشت میزی بشینن که لحظه‌ای پیش، سایهٔ کلاه سبز تندی می‌نشست رو شیارای کبود و سرخ و چوبی که هنوز گرمای دستای اونو داشت» (مجابی، ۱۳۷۹: ۴۴).

و پاراگراف بعدی الزاماً در ادامهٔ پاراگراف بعدی نوشته نمی‌شود:

«وقتی از بیشه گذشتم، رفته بودی، رد سایه تو گرفتم اومدم تا اینجا: انبوه جنگل‌ها، لب برکه، وقتی از بیشه گذشتم، یه آن، اون دخترو دیدم که تو کافه بستنی‌شو لیس می‌زد کنار دستت» (همان).

مجابی آگاهانه وحدت و انسجام را در رمان مختل می‌کند؛ یکی از روش‌های مورد استفادهٔ او تکه‌تکه کردن روایت است. مثلاً او در قسمت‌های ابتدایی کتاب به توصیف قهوه‌خانه‌ای در خیابان دره‌خانه می‌پردازد، بلافاصله داستان قطع و موضوعی نامرتبط با آن مطرح می‌شود و در میانه‌های رمان دوباره به این موضوع بازمی‌گردد (همان و نیز ر. ک: به ۶۷، ۶۸، ۷۶؛ ۷۸، ۹۶، ۹۹، ۱۶۱، ۱۶۴ و...). و به این شیوه خواننده را با کلافی سردرگم روبه‌رو می‌کند.

داستان اُستر مانند رمان مجابی نیست؛ پیرنگ منطقی دارد و می‌توان روند روایت را در آن پی گرفت، اما ساختار روایت آن‌چنان منعطف و شکننده است که در نهایت همچون رمان مجابی هیچ اتفاقی خاص نمی‌افتد و منتظر ماندن برای یک نشانه یا پیغام، پوچ و بی‌فایده است. در نهایت روند حوادث در هر دو رمان با حالتی افراط‌گونه به سوی ابهام پیش می‌رود و شخصیت‌ها بدون هیچ توضیحی از صفحه‌ها حذف می‌شوند و معنا در جهت‌های گوناگون تکثیر می‌یابد:

«اینجاست که داستان غیر قابل درک می‌شود. اطلاعات کافی نیستند و حوادثی که در پی این صفحهٔ آخر رخ می‌دهند، هرگز مشخص نخواهند شد. حدس زدن هم ارزش زحمت را ندارد» (اُستر، ۱۳۸۹: ۵۸).

تأثیر جریان‌های سیال افراطی و فراوان ذهن راوی و شخصیت‌ها را هم نمی‌توان در ایجاد گسست‌ها نادیده گرفت که گاه و بیگاه پیرنگ و روابط علی و معلولی هر دو رمان را سست کرده است. همان‌طور که ذهن انسان همواره در سیلان است و رابطهٔ منطقی و دستوری میان افکار، خاطرات و اندیشه‌های درون ذهن وجود ندارد، آنچه از درون ذهن به صورت تک‌گویی درونی نوشته می‌شود نیز از لحاظ دستوری، منطقی و حتی توالی زمانی کامل نیست. در شیوهٔ جریان سیال ذهن راوی در روایت افکار درون ذهن مختار نیست و هیچ‌گونه دخالتی در نظم بخشیدن به آن ندارد. راوی هر آنچه را در ذهن شخصیت می‌گذرد، روایت می‌کند و در توصیف حرکت آزادانهٔ ذهن توجهی به دستور زبان و جملات منسجم ندارد؛ به همین دلیل اثری که به این شیوه نوشته می‌شود مبهم و نامنسجم است. در رمان اُستر افکار کوئین نسبت به سایر شخصیت‌ها روال خطی رمان را بسیار به هم ریخته است:

«پیتر کوچولو. آیا باید مجسم کنم، یا می‌توانم به آنچه گفتی اعتماد کنم. تاریکی را می‌گویم. فکر کنم که خودم در آن اتاق گیر افتاده‌ام و فریاد می‌کشم. چندان مایل نیستم. حتی فکر نمی‌کنم بخواهم آن را بفهمم. به چه قیمتی؟ بالاخره این که داستان نیست. واقعیت دارد...» (اُستر، ۱۳۹۸: ۶۷ و نیز ر. ک: ۱۳، ۱۵، ۱۹، ۲۸، ۶۲، ۱۰۶، ۱۶۳ و...)

در رمان مجابی جریان‌های سیال ذهن «سام» یکی از عوامل گسست روایت است. این امر در فصل «کمی دروغ به خودم» به اوج می‌رسد و این بخش از رمان را می‌توان در کل مجموعه‌ای از جریان‌های افسار گسیخته و سیال ذهن راوی دانست که طرح خطی رمان در آن کاملاً گم شده و از هم گسسته است:

«آن فیلم دام بود، کشانده شدم به ماجرایی که احساسات برهنه‌ام، مرا در برابر آنان که احساسات را به چیزی نمی‌گیرند، عشق را پشیزی بها نمی‌دهند، بی‌دفاع کرده بود. می‌دانستم که در عشق چندان عریان و بی‌خویش می‌شوی که ساده‌ترین فردی که عاشق نباشد، تمامی خطوط ناپیدای وجودت را می‌خواند. عشق این اعتماد رایگانی!» (مجابی، ۱۳۸۹: ۹ و نیز ر. ک: ۱۱، ۴۸، ۶۵، ۶۹، ۸۲، ۱۶۲، ۱۶۸، ۱۷۳ و...)

٤-٢. متن‌آمیختگی[1]

متن‌آمیختگی یا بینامتنیت به معنای شکل‌گیری معناهای متن‌ها به وسیلهٔ متن‌های دیگر است؛ نوعی خوانش یک متن در مقابل متن‌های دیگر که آثار متنی و ایدئولوژیکی آن‌ها و اصولاً همه متن‌ها را در بافتی از روابط نشان می‌دهد. بینامتنیت یا خوانش بینامتنی به دو معنای عام و خاص به‌کار می‌رود. در معنای عام به روش خوانشی گفته می‌شود که با تطبیق و برابر نهادن متن‌ها در پی یافتن وجوه اشتراک و تمایز آن‌هاست. اما آن را در معنای خاص، کریستوا[2]، نظریه‌پرداز پساساختارگرای فرانسوی، ضمن تلفیق نظریات سوسور[3] و باختین[4] در مورد زبان ابداع کرد (کریستوا، ۱۳۸۷: ۵۰) و پس از آن به دست بارت[5] گسترش یافت. بر مبنای این نظریه، هر متنی به عنوان موزائیکی از نقل‌قول‌ها شکل می‌گیرد و بستری برای جذب و هضم سایر متن‌هاست. کریستوا بر این عقیده است که «انگاره بینامتنیت باید جایگزین مفهوم بین‌الاذهان شود»؛ زیرا معنا به‌طور «بی‌واسطه» از ذهن نویسنده به ذهن خواننده منتقل نمی‌شود، بلکه به‌طور باواسطه با میانجی «کُدها»، قراردادها و انتظاراتی که از جانب متن‌های دیگر هم بر ذهن نویسنده و هم بر ذهن خواننده تحمیل می‌شود، انتقال می‌یابد (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۴۸).

ارجاع فراوان به متون دیگر، درج بخش‌هایی ازسایر کتاب‌ها، درآمیختن خیال و تاریخ، تاریخ مجعول، جادو و معجزه و حضور اسطوره در رمان و حتی ساختن کولاژهایی[6] با استفاده از نوشته‌های دیگران، استفاده از جملات و سبک نوشتاری رسانه‌های گروهی همچون سینما، تلویزیون و مطبوعات را می‌توان به عنوان برخی عناصر بینامتنی در رمان‌های پست‌مدرن یافت (کیانی بارفروش، ۱۳۹۱: ۵۶). نویسندهٔ پست‌مدرن با خلق چنین کولاژهایی، این نکته را یادآور

---

1. Intertextuality
2. Kristeva, J.
3. Saussure, F.
4. Bakhtin, M.
5. Barthes, R.
6. Collage

تکه‌گذاری یا کولاژ، اصطلاحی است که در نقاشی به کار می‌رود و آن اثری است که از گردآوری و چسباندن مواد گوناگون روی سطحی ساده به وجود می‌آید؛ از قبیل تکه‌های روزنامه، پارچه، چوب، درِ بطری یا بلیط تئاتر. در شعر تکه‌گذاری در مورد اثری به کار می‌رود که در آن نوشته‌های گوناگون از قبیل نقل قول‌ها، عباراتی از زبان‌های خارجی، تلمیح‌ها و مانند این‌ها گنجانده شده باشد. در رمان‌نویسی، به‌خصوص در آنچه به ضد رمان معروف شده نیز این شیوه زیاد به‌کار می‌رود (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۰۱). به بیان دیگر، کولاژ مبیّن چند معنایی، درهم تنیدگی و چند سبکی و گفتمان میان چند نوع ادبی است.

می‌شود که در دنیای امروز ادعای نوشتن متنی که در هیاهوی اشباع تصاویر و واقعیت‌های ناواقعی، بی هیچ‌گونه تأثیرپذیری از این شرایط برساختهٔ صرف ذهن نویسندهٔ آن باشد، بیهوده است و می‌خواهد این تأثیرپذیری و بینامتنی را به گونهٔ آشکاری به نمایش بگذارد.

این خصیصه و شگردهای ساخت آن در هر دو رمان کاملاً یکسان نیست، اما به صورتی بارز در هر دو دیده می‌شود. در شهر شیشه‌ای شخصیت «دن کیشوت» به شکل خلاقانه‌ای بازآفرینی شده و به زندگی‌اش در متن ادامه داده است. اُستر از این شخصیت حماسی و کنش‌های او صحنه‌های طنزآمیز آفریده است. حضور اسطوره به عنوان داستانی از قبل تولید شده در رمان به عنوان متن در حال آفرینش یا تازه آفریده شده ماهیتی متن‌آمیخته دارد. مجابی هم در رمان خود توانسته است با استفاده از شخصیت‌های مختلف تاریخی، فضایی برساخته بیافریند. متن‌آمیختگی در رمان «لطفاً درب را ببندید» اغلب به صورت تاریخ مجعول است و این خصیصه نسبت به رمان اُستر هم بسامد بیشتری دارد و هم با ظرافت هنری بیشتری به تصویر کشیده شده است:

> «کمال‌الملک» دید اما اعتنایی نکرد، گفت: ادامه بده! کارکن! نترسید بچه‌ها ادامه دهید! یکی که دستش به مرمر گردینهٔ ونوس دومینو بود گفت: خطر دارد ماندن...» (مجابی، ۱۳۷۹: ۹۶).

عوامل ایجاد متن‌آمیختگی در دو رمان مورد نظر را می‌توان به صورت زیر نشان داد تا مشخص شود که دو نویسنده در زمینهٔ نوع ایجاد متن‌آمیختگی‌ها تا چه اندازه به هم نزدیک هستند :

لطفاً درب را ببندید	
اشاره مستقیم یا تلویح به اسطوره که زمینه‌ساز تداعی معنی است.	سام (۵)، پتر کبیر، عباس میرزا (۲۷)، شهرزاد و ماجرای او با ملک شهریار در هزار و یک شب (۵۱)، زال (۵۶)، بیداری اصحاب کهف (۶۳)، رودابه و هژیر (۹۲)، عطار و خیام (۱۰۲)، مسیح (۱۲۶)، رودکی، سعدی و حافظ (۱۴۳)، داوود و مزامیر (۱۵۲)، میکل‌آنژ (۱۵۲)، قتل جالوت به فلاخن داوود (۱۵۳)، رمان‌های تارزان، رابین هود، کنت مونت کریستو، زورو و برادران کارامازف (۱۶۹)
ساختن کولاژهایی با استفاده از نوشتهٔ دیگران یا ارجاع به متون دیگر	رباعیات خیام: «نا آمدگان و رفتگان می‌بینم» توی راه وقتی می‌اومدم به پاتوق همیشگی شنیدم یه نفر این شعر و می‌خوند و ... (۴۵) چشم‌هایش از بزرگ علوی: بزرگ می‌گوید، به سونیا خیره می‌شود و نقش چشم‌هایش را با خود به زندان می‌برد. (۱۰۱) بوف کور: «هدایت آن گوشه نشسته است و سر می‌جنباند، توی گلیم جغدی می‌بیند که تارها را هر شب از پود باز می‌کند (۱۰۱)

	درج قسمت‌های از مزامیر داوود (۱۵۲) غزلیات حافظ: خود را به کیلومتر «هفت» رساندینم جایی بین جعفرآباد و مصلا (۲۰۰) بوستان سعدی: وقتی از کنار ما رد می‌شد با لحنی جانسوز می‌خواند: برهنه من و گربه را پوستین (۲۰۱) (ر.ک. ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۸).
تاریخ برساخته و درآمیختن خیال با واقعیت	گفت‌وگوی راوی با سلیمان نبی (۳۲)، صحبت با هلاکو، هردوت و سربازان هخامنشی (۹۲)، کمال‌الملک و ماجرای کشته شدن امیرکبیر (۹۸)، آخرین لحظه‌های زندگی نادرشاه و ماجرای فتح دهلی (همان)، حضور جنگجویان صلیبی در عصر حاضر (۱۲۵)، روز اعدام لویی شانزدهم به گیوتین داری مردی از عصر یخبندان (۱۳۸)، شنیدن مزامیر از زبان داوود (۱۵۲)، درگیری لفظی دیل کارنگی و نچایف روسی (۱۵۹)، ترکیب هارون و پای راست گاو آپیس در شانه و قرنیز تزیینی کاخ دوک در پشت او (۱۶۳)
استفاده از جمله‌ها یا سبک نوشتاری‌های مختلف	درآمیختن کلام گذشته و معاصر (۱۱)، (۳۳)، (۴۲)، (۵۳)،(۹۹)، (۱۴۳)، (۱۵۶) درآمیختن جملاتی به شعرسپید و نثر (۱۷۷)، (۱۹۳) تلفیق سه زبان شعرسعدی در بوستان، ادب معاصر و کوچه و بازار (از صفحه ۲۰۰ تا۲۱۴)
معجزه	سلیمان نبی و فرمانبرداری باد از او (۳۱) سخن گفتن حضرت سلیمان با پرندگان (۳۳)
اشاره مستقیم یا تلویح به اسطوره که زمینه‌ساز تداعی معنی است	–هردوت، فرعون مصر و فردریک دوم امپراطور روم (۵۶)، اسطورهٔ بهشت و اسطورهٔ بابل (۷۰)، نوح و نمرود (۷۴)، جان میلتون (۷۶)، مسیح (۷۹)، کریستف کلمب (۱۲۹) دن کیشوت (۱۵۲)، بودلر[1] (۱۷۱)، رابینسون کروزو (۱۸۵)
ساختن کولاژهایی با استفاده از نوشتهٔ دیگران یا ارجاع به متون دیگر	– کتاب مارکوپولو (۱۶و ۲۱) تابلوی «سرباز و دختر جوان و خندان» اثر ورمیر[2] (۲۶) –«کمی پس از به دنیا آمدن پسرش نقدی بر کتابی دربارهٔ پسر و حشی آویرون[3] نوشته بود، اولین روایت در این مورد در نوشته‌های هردوت[4] آمده بود: در قرن هفتم قبل از میلاد آمده بود.... (۵۶) نوشته‌های مونتنی (۵۸) –«اما دوپن[5] و داستان‌های پو (۶۸)

1. Baudelaire

شارل پیر بودلر (۱۸۲۱–۱۸۶۷)، شاعر و منتقد سمبولیست فرانسوی.

2. Vermeer

یان ورمیر، نقاش هلندی ۱۶۳۲–۱۶۷۵.

۳. ویکتور، پسر وحشی اهل روستای آویرون در فرانسه که در قرن هجده می‌زیست.

4. Herodots

تاریخ‌نگار یونانی (۴۲۵–۴۸۴).

5. Dupin

کارآگاه داستان‌های پلیسی ادگار آلن پو (۱۸۰۹– ۱۸۴۹) نویسندهٔ آمریکایی.

	سفرنامهٔ کریستف کلمب (۶۸)، آثار مونتنی و توماس مور (۷۱)، بهشت گمشدهٔ جان میلتون (۷۲)، درج قسمت‌هایی از انجیل در چندین صفحه (۷۴-۸۰) ملویل[1] و صفحات آغازین موبی‌دیک (۸۵) هامپتی دامپتی[2] (۱۲۹) دن‌کیشوت (۱۵۵)
تاریخ برساخته و درآمیختن خیال با واقعیت	زندگی شخصی برساخته بنام هنری دارک، کشیشی اهل بوستون که در روز اعدام چارز اول به دنیا آمده بود (۷۶ و ۷۷) «ادگار آلن پو تابستان سال‌های ۱۸۴۳ و ۱۸۴۴ اوقات بسیاری را در این نقطه خیره به رودخانهٔ هادسون گذرانده بود» (۱۳۰) تاریخی جعلی از سروانتس[3] (۱۵۲)

۴-۳. عدم قطعیت[4]

لاج[5] عدم قطعیت را ویژگی ذاتی اغلب رمان‌های پسامدرن می‌داند. عدم قطعیتی که تمام متن را فرا می‌گیرد و بیشتر در سطح روایت ظهور پیدا می‌کند (لاج، ۱۳۸۹: ۱۵۶). تکنیک‌های منتج از اصل عدم قطعیت در دو رمان را به طور کلی می‌توان در چند گروه عمده جای داد:

۴-۳-۱. اتصال کوتاه[6]

نویسندگان رمان پسامدرن با توجه به نقش محوری‌ای که برای خواننده در نظر می‌گیرند، خودآگاهانه توجه او را به ساختگی بودن رمان جلب می‌کنند و طی روایت داستان، بارها فاصلهٔ میان دنیای متن و واقعیت را تغییر می‌دهند. تمهیداتی که نویسنده را در رسیدن به این هدف یاری می‌دهند، عبارتند از: «نوشتن جملاتی در زمینهٔ چگونگی شکل‌گیری مکان‌ها و شخصیت‌ها در

1. Melville, H.
ملویل (۱۸۱۹-۱۸۹۱) رمان‌نویس آمریکایی که موبی‌دیک معروف‌ترین رمان اوست. نویسنده در این خطوط به رمان «روایت آرتور گردن پیم اهل نانتوکت» اشاره دارد.

۲. از شخصیت‌های داستان آلیس در سرزمین عجایب نوشتهٔ لوئیس کارل (Carrol, L.)، نویسندهانگلیسی (۱۸۳۲-۱۸۹۸).

3. Cervantes
میگل سروانتس (۱۵۴۷-۱۶۱۶) نویسندهٔ اسپانیایی و خالق دن‌کیشوت.

4. Indeterminacy
2. Lodge, D.
6. short circuit

ذهن نویسنده، مخاطب قرار دادن خواننده، گفت‌وگو با شخصیت‌های داستان و گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان با نویسنده» (کیانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۵۳).

در هر دو رمان صدای مستقل شخصیت‌ها به گوش می‌رسد و داستان از منظر چندین راوی راویت می‌شود. تغییرات راوی و زاویهٔ دید و حضور راوی‌های متعدد با هدف رسیدن به ویژگی عدم انسجام و از هم‌گسیختگی صورت می‌پذیرد و همین سیلان‌های روایی و نوسان‌های زاویهٔ دید با روایت‌های متفاوت است که خواندن رمان‌ها را دشوار کرده است. اُستر علاوه بر اینکه در جای‌جای رمان خواننده را مورد خطاب قرار داده است:

> «تا آنجا که به کوئین مربوط است نمی‌توانم بگویم حالا کجاست، دفترچهٔ سرخ را با دقت تمام خواندم و هر نکتهٔ مبهمی در داستان نتیجهٔ قصور من است» (اُستر، ۱۳۹۸: ۲۰۰)

از شیوه‌های دیگری نیز سود می‌جوید تا به یاد خواننده بیاورد که در حال خواندن یک رمان یا داستان ساختگی است. او به عنوان یکی از شخصیت‌های رمان با نام اصلی خود در داستان حضور می‌یابد (همان: ۸۴).

توهم حضور یک شخصیت واقعی به عنوان نویسنده، میان جهان واقعی و داستانی، اتصال ایجاد می‌کند و ذهنیت از پیش شکل‌یافتهٔ مخاطب را برهم می‌ریزد. این بازی در رمان مجابی به شیوه‌ای جذاب‌تر به تصویر کشیده شده است. موضوع اصلی این داستان گوشه‌ای از زندگی رمان‌نویسی به نام سام است که اغلب نقش راوی را هم برعهده می‌گیرد. نویسنده گاه با استفاده از این شخصیت از برملا شدن عرف‌های ادبی سخن می‌گوید:

> «احتمالاً جز محو شدن عاشق، نقص دیگری هم در کار بود که راوی داستان در مقام دانای کل حرف‌هایی می‌زد که از یک خوانندهٔ سر به هوا هم پذیرفتنی نیست» (مجابی، ۱۳۷۹: ۸).

او هم گاه چون اُستر مستقیم با مخاطب سخن می‌گوید:

> «پیداست که گفت‌گوی سام و زال برعکس نقل شده، این زال است که از هر چیز آگاهی دارد نه سام» (همان: ۸۷)

و یا در جای دیگر از تصنعی بودن دنیای رمان سخن می‌گوید:

«شاید این گذشته نیست، اما می‌دانم حال هم نیست. تلفیقی است از زمان‌های محال که به مدد مینیاتور و غزل شکل گرفته و در جغرافیایی بی‌کرانه از تاریخی بی‌نشان، جاری است، تاریخی است که من ساخته‌ام، عصری که فریبکار نیست...» (همان: ۶۵).

٤-۳-۲. آمیختگی داستان و گفتمان روایی

هر روایت دارای روساخت و ژرف‌ساخت است. روساخت روایت همان رسانه یا واسطهٔ بیانی[1]است. در روایت‌شناسی به تمام این واسطه‌های بیانی، گفتمان یا سخن روایی[2] می‌گویند. «گفتمان روایی عبارت است از اینکه چگونه داستان گفته شود. تمایز روایت‌شناختی میان داستان و گفتمان روایی تمایزی است میان چیستی امر روایت شده و چگونگی انتقال داستان» (Shen, 2005: 136).

در ژرف‌ساخت گفتمان داستان‌های پسامدرن چندان داستانی موجود نیست و نویسنده دغدغهٔ روایت ماجرا را ندارد، بلکه نحوهٔ پردازش سخن شالودهٔ اصلی این داستان‌ها را تشکیل می‌دهد. علاوه بر این، در ژرف‌ساخت هر روایتی که شامل شخصیت، رخداد، صحنه‌پردازی و ... باشد، آن سخن یا گفتمان، واجد داستان است. در بسیاری از رمان‌های پسامدرن، ژرف‌ساخت و گفتمان روایی آن‌چنان درهم تنیده‌اند که نمی‌توان جریان داستان و رخدادها را برای کسی تعریف کرد یا آن را به واسطهٔ بیانیِ دیگری همچون فیلم، تصویر، زبان و... انتقال داد. خودِ روساخت یا سخن روایت، بخشی از محتوا یا داستان روایت به شمار می‌آید و نویسنده ماجرای داستان را به گفتمان روایت وابسته کرده است (قاسمی‌پور، ۱۳۹۲: ۱۰-۱۲). ارزش ادبی چنین روایت‌هایی مرهون همین شگردهای روساختی و حاصل نگاه، برداشت و توصیف آشنایی‌زدایندهٔ نویسنده است. این شگرد را می‌توان بارزترین مشخصهٔ پسامدرنیستی رمان «لطفاً درب را ببندید» دانست:

«حالا اون دید که باید غرق نشه، چون شنا بلد نیست، دست و پایی زد و زرد آفتاب و گم کرد و رفت تو مایهٔ خاکستری‌ها، آبی تلاطم اونو برد کشوند زیر، سبز تیره پاشو بست با خزه‌ها و ریسه‌هایش. سایه‌ها کمرنگ نشون دادن اونو وقتی گذر کرد از سراشیبی مروارید و مرجان. ماهی‌های ریز نیلوفری، دورش و گرفته بودن به تنش نُک می‌زدن. آروم می‌بردنش به مهمانی خوابی که می‌اومد» (مجابی، ۱۳۷۹: ۵۳).

1. Medium
2. Discourse

مجابی بسیاری از خرده روایت‌های ماجرای داستان را به گفتمان روایت وابسته کرده است؛ او موجودیت مکتوب و واژگانی شخصیت‌ها را روایت می‌کند و دغدغه‌اش تنها روایت است نه بیان داستانی واقع گرایانه:

«در آن لابیرنت تخدیری، از آن فراموشخانهٔ بومی صداهایی می‌آمد، از ریشهٔ شقایق نعمانی، از ساقهٔ بلند خشخاش منشور، از کاسبرگ‌های یاسمن بری، از داغ‌های بنفشهٔ لالهٔ حمرا، از عطر ترد گلنجیک چیچکی، از ظرافت مرگ‌پذیری کاسه بشکنک. آوازها می‌آمد در هم پیچیده و نامفهوم به گوش ارواح ناآمده و اشباح نو رفته، با فاصله‌هایی در باد، در عزلت ما گوشه‌گیران» (همان: ۹۲).

این شگرد از مشخصه‌های بارز رمان مجابی است، اما در رمان اُستر تصاویر بدیعی از این دست نقش چندانی ندارند و از بسامد و درجهٔ هنری کمتری برخوردارند:

«فکر کرد شاید همهٔ موضوع را خیال کرده است. حروف اصلاً حروف نبودند. آن‌ها را دیده بود، چون می‌خواست که آن‌ها را آن‌طور ببیند و حتی اگر آن نقشه‌ها حروفی درست می‌کردند، فقط برحسب تصادف بود...» (اُستر، ۱۳۹۸: ۱۱۴).

٤-٤. شخصیت‌پردازی

نویسنده در رمان پسامدرن شخصیت‌های غیر قابل درکی ایجاد می‌کند که درهم و ناپایدارند. نتیجهٔ حضور این شخصیت‌ها عدم قطعیت و پیش‌بینی‌ناپذیری فرآیند رمان است. اُستر و مجابی هر دو با به‌کارگیری شگردهایی به شرح زیر در نشان دادن این واقعیت کوشیده است:

٤-٤-١. شخصیت‌های فانتاستیک

به قول تودوروف[1]: «اساس فانتاستیک آن است که هم درک و هم تعریف «واقعیت» خارج از داستان را به حالتی بی‌ثبات و متزلزل درآورد» (وو[2]، ۱۳۹۰: ۱۵۷). در رمان «لطفاً درب را ببندید» نویسنده با جان‌بخشی به شخصیت‌های بسیار فانتزی و تخیلی و حضور آن‌ها در کنار شخصیت‌های

1. Todorov, T.
2. Waugh, P.

انسانی و رئالیستی، تزلزل، غیرواقعی بودن و در نتیجه عدم قطعیت را به خواننده گوشزد می‌کند و به فضای داستان حالتی «گروتسکی»[1] می‌دهد:

> «ماجرا این بود که پس از آشتی کنان ما -من و پی سی بی‌وفا- یک روز که خاطرات ایام تبخیر خودم را در «زمان گذشته» به حافظهٔ او می‌سپردم، خندهٔ فلزی او را حس می‌کردم. از او خواستم که علت استهزای خود را توضیح دهد و او با صراحت مدرن خود متنی روی مونیتور فرستاد...» (مجابی، ۱۳۷۹: ۱۱۰).

او در طول داستان به اشیائی چون: پرینتر و پی سی (۹)، یک بز پیر لجوج (۱۲)، ویرگول (۱۷)، سایه (به غیر از سایهٔ خودش، ۲۶)، درخت (۸۲)، کت قهوه‌ای و یشمی (۸۴) و مونیتور (۸۷) جان بخشیده‌است.

شگرد دیگر نویسنده که نشان می‌دهد شخصیت‌های رمانش تنها نشانه‌ای بر کاغذ هستند؛ به تصویر کشیدن اشخاص واقعی در هیأتی فانتاستیک است. در «روزن بلورین»، «یک تکه از کمر بیوک آقا عین شیشهٔ شهر فرنگ کلفت و در عین حال شفاف می‌شود و چیزهایی از درون آن هویدا می‌شود که علاوه بر رگ و امعاء و احشا؛ افکار و نیات پلید و پول‌پرستانهٔ او را نیز نشان می‌دهند» (همان: ۵۶). این حالت در تصویری دیگر، یکی از شخصیت‌های داستان، «ماندارن» به هیأتی هیولایی درمی‌آید. از نظر باختین «تن انسان، محیطی است در امتزاجی از حرکات انسان و حیوان که در آن گروتسک، خود را نشان می‌دهد» (باختین، ۱۳۸۷: ۵۸). این ناهنجاری‌ها، حقیقت را تحریف کرده و از شکل می‌اندازند و از این راه، هیولایی غریب و وحشت‌آور آفریده می‌شود که در عین حال مضحک است و صحنه‌ای گروتسکی می‌آفرینند:

> «ناگهان دیدم او مثل عفریتی که از کوزهٔ مهربرگرفته، تنوره می‌کشد مثل دود کشیده شده به طرف بالا، ابعادش هیولایی شد، گنده‌تر از هرچه دیده بودم...» (مجابی، ۱۳۷۹: ۱۱۹).

---

1. Grotesque

واژه‌ای ایتالیایی که برای اولین بار توسط «فرانسوا رابله» پا به عرصهٔ ادبیات نهاد و در زبان فارسی به معانی مختلفی چون مضحک و مسخره، خنده‌آور، شگفت‌آور، ناهنجار، ناجور و عجیب و غریب، باور نکردنی، نامعقول، خیالی، ناآشنا، ناساز و ناموزون ترجمه شده است.

شخصیت‌های اُستر هم درست مانند شخصیت‌های مجابی از مرجع و مفهوم گریزانند و به سوی نوعی «خویشتن فراموشی» لجام گسیخته حرکت می‌کنند. مهم‌ترین ویژگی این شخصیت‌ها این است که هیچ مرکزیت و یا هویتی ندارند، اما درجهٔ ماشینی و به دور از واقعیت بودن آن‌ها به اندازهٔ شخصیت‌های مجابی نیست. پیتر استیلمن پسر مرد جوانی است که سرتا پا سفید می‌پوشد و به دلیل سفیدی برف‌گون پوستش و موی صاف و بوری که به سفیدی می‌زند، شفاف به نظر می‌رسد:

«انگار می‌شد رگ‌های آبی زیر پوست نازک صورتش را هم دید. رنگ آن‌ها هم تقریباً مثل رنگ آبی چشمانش بود، آبی کمرنگی که انگار مخلوط رنگ آسمان و ابر است...» (اُستر، ۱۳۹۸: ۳۰)

تا جایی که کوئین با دیدنش خود را در مرز بین واقعیت و خیال معلق دید:

«می‌توانست او را ببیند که آن‌جا نشسته، اما در همان حال احساس می‌کرد آنجا نیست. فکر کرد شاید کور باشد...» (همان: ۳۰).

تصویری که نویسنده با نوع سخن گفتن پیتر ساخته است به نوع سخن گفتن ماشینی اوشگیل (ر. ک: ۱۶۲) در رمان مجابی شباهت بسیاری دارد و همان تکرارهای بی‌مفهوم و در عین حال بی‌انتها از این شخصیت هم سر می‌زند:

«پس، مادر ندارم، هاها. حالا خنده‌ام این‌طوری است، شکمم از خزعبلات می‌ترکد. به من. یعنی به او. پدر بلندپایهٔ پر عضله و بوم، بوم، بوم. لطفاً سؤال نکنید...» (همان: ۳۱)

٤-٤-٢. تکثّر شخصیت‌ها

ویژگی بارز شخصیت‌های اصلی در دو رمان مجابی و اُستر ، تکثّر آن‌هاست که تردید در هویت و هستی‌شان موجب این امر شده است. این تردید وجود شخصیت‌ها را فرا می‌گیرد به گونه‌ای که «در هر نقشی که ظاهر می‌شوند، نمی‌توانند از این ابهام و تردید مخرب رهایی پیدا کنند» (یعقوبی و همکاران، ۱۳۹۶: ۶۱).

شخصیت‌های هر دو رمان به راحتی با شخصیت‌های دیگر همسان پنداشته می‌شوند و گاه کس دیگری بودن تنها مایهٔ دلخوشی آن‌ها است. این دگرگونی‌های مداوم و از دست رفتن

هویت اولیه، نوعی هویت غیر قابل پیش‌بینی، اما تعیین‌پذیر را در آن‌ها به وجود می‌آورد. نکتهٔ متمایزکنندهٔ این دو رمان در نوع تکثر شخصیت‌هاست. تغییر هویت در رمان اُستر رفتن انسانی به جلد انسان‌های دیگر است، اما در رمان مجابی اغلب شخصیت‌ها در اشیاء یا حیوانات مسخ می‌شوند. کوئین با نام اصلی ویلیام ویلسون که نویسنده و منتقد ادبی است؛ طی روایت، چندین بار به هیأت اُستر درمی‌آید:

«(کویین) همان‌طور که در ایستگاه می‌گشت، هویت جدیدش را به خود یاد آوری کرد. تازه داشت می‌فهمید که تأثیر تغییر هویتش به پل اُستر چندان هم ناخوشایند نیست. احساس کرد که او را از خود بیرون کشیده‌اند» (اُستر، ۱۳۹۸: ۸۴).

این ویژگی گاه تا آنجا پیش می‌رود که هویت کوئین بین چند شخصیت معلق می‌ماند:

«در شخصیت‌های سه گانه‌ای که کوئین پیدا کرده بود، ویلسون یاوه‌گو، کوئین آلت دست و ورک صدای جانداری بود که به تمام قضایا معنی می‌بخشید. ویلسون حتی اگر توهم بود حیات آن دو دیگر را توجیه می‌کرد» (همان: ۱۶).

شخصیت متزلزل کوئین در جای‌جای رمان در تمام شخصیت‌های مرد حاضر در داستان از جمله پیتر استیلمن پدر (۹۴ و ۹۵) و (۱۸۱)، پل اُستر (۱۰۰)، مارکس ورک (۱۰۲)، هنری دارک (۱۲۴) و پیتر استیلمن پسر (۱۳۲–۱۳۵)، همزادپنداری کرده است.

در رمان «لطفاً درب را ببندید» هم شخصیت «سام» در موقعیت‌های متفاوت با چهره‌های متعدد و متناقض خودنمایی و خواننده را با این تناقض‌ها در کلافی سردرگم گرفتار می‌کند؛ این رمان هم عیناً همچون رمان اُستر بر مدار تناقض در هویت و هستی شخصیت اصلی می‌چرخد. به این طریق «نامشخص بودن هویت شخصیت‌ها، موجب بی‌ثباتی دنیای توصیف شده در رمان و برجسته‌شدنِ ساختارِ وجودشناسانهٔ آن می‌شود» (مک‌هیل[1]، ۱۳۹۲: ۱۶۱).

سام شخصیتی است که تا آخر رمان در هیچ هویتی ثبات پیدا نمی‌کند:

«من کی‌ام آخر؟ این که اسمش اینه سام یا هرچی... میگه این اصلاً مهم نیست که تو باور کنی یا نه، تو یه قالبی، یه اسمی که تو پوستت شکل بی‌شکل دریا خونه کرده...» (مجابی، ۱۳۷۹: ۵۱) او در طول داستان چندین بار جنسیت خود را از دست داده و دچار تناسخ

1. McHale, B.

می‌شود و به سایه (۱۰)، بخار متراکم (۱۷)، گربه (۴۲) تغییر هویت می‌دهد، تا آنجا که به تعداد بی‌نهایت تکثیر می‌شود و محاسبات خواننده را به کلی به هم می‌ریزد. (همان: ۱۲۳)

٤-٥. عدم قطعیت زمان و مکان

ژنت[1] اصطلاح زمان پریشی را دربارهٔ روایت‌هایی به کار برده است که به خط سیر زمان تقویمی که از دید او معیار ثابت «نظم» زمانی است؛ وفادار نمانده‌اند (Genette, 1980: 48). در این داستان‌ها زمان‌پریشی می‌تواند هم در سطح زمان روایت رویدادها و هم در سطح زمان وقوع آن‌ها رخ دهد. پرش از یک زمان و مکان به زمان و مکان دیگر، هم به ساختار رمان شکلی از هم گسیخته می‌دهد و هم موجب چندپارگی و تشتت در روایت رویدادها می‌شود.

بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادهای رمان مجابی از فنون پرکاربردی است که تقابل با محدودیت‌های زمان دنیای واقعی در آن به وضوح دیده می‌شود. در رمان مجابی گذشته یا حال بودن زمان معنی خودش را از دست می‌دهد و در ذهنی‌ترین حالت خود هم کارکردی عینی دارد:

> «این را گفته باشم که ما زمان را تقسیم نمی‌کنیم به گذشته و حال و آینده. گذشته همان‌قدر تو اتمسفر حال است که آینده» (مجابی، ۱۳۷۹: ۱۵۵) .

در داستانکی با عنوان «شنبهٔ دیگر در همان بی‌تاریخی» سخن از شخصی است که زمان را گم کرده است. او را از روی شبکه‌ای به گذشته برده بودند، گذشته‌ای که آن‌را نمی‌شناخت:

> «دوهزار سال پرتاب شده بود به جلو. به‌رو افتاده‌بود با سر روی سنگ‌های زمخت هخامنشی. الواح پیروز سر و صورتش را خونین کرده بود. همهٔ استخوان‌هایش درد می‌کرد. در همین اثنا روی شبکه او را پرتاب کردند به هزار سال عقب. حالا دیگر استخوان‌هایش نرم شده بود. بازهم دورتر رفت...» (مجابی، ۱۳۷۹: ۱۰-۱۱).

در این رمان زمان تقویمی نیست و بازگشت به گذشته و رفتن به آینده در زمان حال اتفاق می‌افتد. به‌کار بردن تصاویر زمانی چون «هیچ سال بعد»، «دو روز پیش از غروب» (همان: ۲۲) و

2. Genette, G.

... مبین این گونه از زمان پریشی‌ها هستند (ر. ک: ۸، ۴۴، ۶۱، ۶۶، ۷۸، ۹۳، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۲۵، ۱۳۴، ۱۵۳ و ۱۵۹).

در رمان اُستر بازی با زمان به شیوهٔ دیگری است. او بنابر اصل مدور بودن رمان‌های پسامدرن، رمان را با یک خاطره از گذشتهٔ شخصیت اصلی آغاز می‌کند و بلافاصله پس از آن به زمان حال برمی‌گردد. اُستر عمداً امتداد خطی زمان در روایت را به هم می‌ریزد و اتفاقاتی که در گذشته افتاده و یا در آینده قرار است رخ دهد در میانهٔ داستان ذکر می‌کند و روایت داستان تا انتها بر همین روال ادامه می‌یابد:

> «بعدها، خیلی بعد از آنکه دیگر کاری نمی‌شد کرد، متوجه شد در درونش به این امید بوده که مسئله را با ذکاوت تمام حل کند، پیتر استیلمن را سر بزنگاه از خطر برهاند و تا هر موقع که دلش خواست رابطه‌اش را با خانم استیلمن ادامه دهد. البته اشتباه می‌کرد، اما در مقایسه با تمام اشتباهاتی که از ابتدای ماجرا تا پایان آن از کوئین سر زده بود، این یکی از بقیه بدتر نبود» (اُستر، ۱۳۹۸: ۱۰۳ و ر. ک: ۲۶، ۱۶۵ و ۱۹۹).

٤-٦. فرجام چندگانه[1]

پایان در رمان پسامدرن نه مانند پایانِ بستهٔ رمان رئالیستی است و نه مانند پایانِ بازِ داستان‌های مدرن و اغلب «با پایانی چندگانه و کاذب و تصنعی یا با تقلید تمسخرآمیزی از فرجام مواجهیم» (لاج، ۱۳۸۹: ۱۵۶-۱۵۷). به پایان رساندن رمانی همچون «لطفاً درب را ببندید» با خرده روایت‌های بسیاری که دارد، به این شیوه، فضا را برای تأویل‌ها و تحلیل‌های مختلف باز می‌گذارد و انتظار خواننده را در خوانش روان داستان برهم می‌زند؛ زیرا سرگذشت شخصیت اصلی و بسیاری شخصیت‌های دیگر همچنان در هاله‌ای از ابهام باقی مانده و مجابی خواننده را آزاد گذاشته است که با توجه به داده‌های ذهنی خود، پایان هر یک از فصل‌ها و در نهایت پایان کلیت رمان را شکل دهد. جمله‌های پایانی هر یک از فصل‌ها خود گویای باز بودن آن‌هاست،که برخی از آن‌ها از این قرارند:

> «دستم را گرفت، به افق برد و از آن عبور کردیم» (مجابی، ۱۳۷۹: ۱۴).

1. Multiple End

«عاقبت چیزی در تابلو باقی می‌ماند که انگار هیچ چیز نیست. یک تکه تاریکی توی دریای ظلمات» (همان: ۲۴).

«پدربزرگ آن طرف‌تر چمبک نشسته بود و زیر سایهٔ بید لب جوی آب پشتش به ما بود و کار پنهانی خود را ادامه می‌داد» (همان: ۱۰۷).

«نگاه‌های من باید از وحشتی خبر می‌داد که زبانش باز شد» (همان: ۱۵۰).

«در تاریکی لبانش را جستم و می‌دانستم که ضبط می‌شوم و نمی‌ترسیدم» (همان: ۱۷۱).

«کشورم را خواب می‌دیدم» (همان: ۱۹۱).

پایان در رمان اُستر هم مانند رمان مجابی با دخالت مستقیم راوی شکل می‌گیرد. این نوع پایان‌بندی‌ها از آنجا که اغلب با دخالت‌های صریح راوی همراه است، صبغه‌ای فراداستانی به رمان می‌بخشد و «با محروم کردن خواننده از انتظاراتی که از متن دارد، توجه او را به روند برساخته شدن خود جلب می‌کند» (غفاری، ۱۳۸۹: ۸۳):

«تا آنجا که به کوئین مربوط است، نمی‌توانم بگویم حالا کجاست. دفترچهٔ سرخ را با دقت تمام خواندم و هر نکتهٔ مبهمی در داستان نتیجهٔ قصور من است...، در مورد اُستر عقیده دارم که در این ماجرا رفتار درستی نداشت. اگر دوستی ما قطع شد به خاطر قصور او بود. در مورد من، هنوز به کوئین فکر می‌کنم او همیشه با من خواهد بود و هر جا که هست امیدوارم موفق باش.» (اُستر، ۱۳۹۸: ۲۰۳).

٤-٧. پارانویا[1]

در احاطهٔ کس دیگری بودن موجب دلهرهٔ شخصیت‌ها در هر دو رمان شده است. «بسیاری از نقش‌آفرینان ادبیات داستانیِ پسامدرنی عمیقاً خود را در معرض این خطر می‌بینند که از هر حیث در نظام فکری کس دیگری احاطه شوند» (پاینده، ۱۳۸۳: ۹۹).

«تغییر هویت به اُستر به معنی آن بود که تبدیل به آدمی بدون درون شود، انسانی بدون تفکر و اگر هیچ فکری نداشت، اگر زندگی درونی‌اش غیر قابل دسترس شده بود، دیگر

1. Paranoia

جایی نداشت که به آن پناه ببرد» (اُستر، ۱۳۹۸: ۱۰۰ و ر. ک: ۲۸، ۵۴، ۶۹، ۹۹، ۱۱۴ و ۱۳۶).

جهان و فضای حاکم بر داستان هر دو رمان به واسطهٔ پارانویا عرصه‌هایی وحشت‌آور و سرشار از دلهره و تردیدند:

«در آمار، به مثابه یک انسان، یک عدد هستی مساوی با اعداد دیگری که جمعیت صد میلیونی را می‌سازی، وقتی برای ده درصد از این جمعیت تصمیمی خاص گرفته شود که تو هم جزء آن‌ها هستی، ترجیح می‌دهی تفاوت‌های خود را به رخ بکشی که از این ده درصد مجزا شوی. اما تصمیم قطعی گرفته شده است و هیچ فرقی بین آحاد این ده درصد که تو جزء آن‌ها شده‌ای قایل نخواهند شد...» (مجابی، ۱۳۷۹: ۱۸۹ و ر. ک: ۵۸، ۶۹، ۹۴، ۱۱۹، ۱۶۹، ۱۵۸ و...)

این دلهره که کس دیگری الگوی زندگی شخصیت‌ها را تعیین می‌کند و انواع توطئه‌های پشت پرده برای محروم ساختن آن‌ها از استقلال اندیشه و عمل در حال شکل‌گیری است و همه باید به شرطی شدن تن در دهند، آن‌ها را می‌آزارد. بنابراین، شخصیت‌های مبتلا به پارانویا آرزوی نوعی زندگی سیال و محصور نشده را در سر دارند و «برای مقابله با توطئه‌های فردی طرح‌ریزی می‌کنند» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۶)، اما اغلب این برنامه‌ها با شکست مواجه می‌شوند:

«هرطوری که درباره‌اش فکر می‌کرد، هر چقدر فکر می‌کرد، هر چقدر هم که می‌خواست طور دیگری باشد، کاری از دستش ساخته نبود...» (اُستر، ۱۳۹۸: ۱۷۲).

یا:

«می‌نگریستم و درک نمی‌کردم آن روابط را، نگریسته می‌شدم از شش جهت و تا مغز استخوانم را حلاجی می‌کردند. اوایل خیلی ناراحت شدم، بعد دیدم همین است که هست و نباید روزگارم را حرام کنم» (مجابی، ۱۳۷۹: ۱۵۸).

بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش دو اثر پسامدرن از اُستر و مجابی مورد بررسی قرار گرفته است. انتظار می‌رفت که به دلیل گسترده بودن موضوع پست‌مدرن در غرب، ساختارشکنی‌ها در آثار اُستر هوشمندانه‌تر باشد و او به خوبی مشخصه‌های پست‌مدرن را در رمان خود جلوه‌گر سازد. همچنین تازه بودن آموخته‌های بنیادی مسئلهٔ پست‌مدرن در ایران در اثر مجابی مشهود باشد، اما از خوانش تطبیقی این دو رمان نتایجی به دست آمد که با فرضیهٔ اولیه هم‌خوانی نداشت. متن‌آمیختگی در هر دو رمان کاملاً یکسان نیست، اما به صورتی بارز در هر دو دیده می‌شود و خالقان آن‌ها از طریق اشارهٔ مستقیم یا تلویح به اسطوره، ساختن کولاژهایی با استفاده از نوشته‌های دیگران، تاریخ‌های برساخته و درآمیختن خیال با واقعیت و تلفیق سبک نوشتار عصرهای مختلف تصاویر شگفتی ساخته‌اند با این تفاوت فاحش که این شگرد در «لطفاً درب را ببندید» اغلب به صورت تاریخ مجعول است و این خصیصه نسبت به رمان اُستر هم بسامد بیشتری دارد و هم با ظرافت هنری بهتری به تصویر کشیده شده است و اُستر اغلب به ساختن کولاژهایی با استفاده از نوشتهٔ دیگران توجه دارد.

ویژگی بارز رمان مجابی آمیختگی داستان و گفتمان روایی آن است؛ یعنی روایت‌هایی همراه با شگردهای روساختی و توصیف‌های آشنایی‌زداینده که بر ارزش هنری و ادبی اثر بیش از پیش افزوده است. نگاه‌های این‌گونه در رمان اُستر هم از درجهٔ هنری کمتری برخوردار است و هم بسامد پایین‌تری دارد.

مهم‌ترین ویژگی شخصیت‌های هر دو رمان این است که هیچ مرکزیت و یا هویتی ندارند، اما درجهٔ ماشینی و به دور از واقعیت بودن شخصیت‌های رمان اُستر به اندازهٔ شخصیت‌های مجابی نیست. حضور صداهای چندگانهٔ شخصیت‌ها با هم و درهم، متنی چندصدایی را در هر دو رمان ساخته است. علاوه بر این، در هر دو رمان هیچ اصل مرکزی برای سامان بخشیدن به کلیت اثر وجود ندارد؛ پیش‌بینی‌پذیری طرح و ساختار به بازی گرفته می‌شود و توالی منطقی حوادث و روایت‌ها بارها شکسته می‌شود، اما این امر در رمان مجابی وضوح بیشتری دارد.

«لطفاً درب را ببندید» در کل ترکیبی از خرده‌روایت‌های تودرتوست در حالی که رمان اُستر فاقد پیرنگ منطقی نیست.

در نهایت پایانی چندگانه، کاذب و تصنعی در هر دو رمان فضا را برای تأویل ها و تفسیرهای مختلف خواننده بازگذاشته است.

منابع

نویسندگان هیچ گونه تعارض منافع ندارند.

منابع

اُستر، پل. (۱۳۹۸). *شهر شیشه‌ای*. ترجمهٔ شهرزاد لولاچی. تهران: نشر افق.

افضلی، علی و گندمی، نسترن. (۱۳۹۵). خوانش تطبیقی مولفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان‌های پستی و فرانکشتاین فی بغداد. *فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ٤(۳)، ۱۳۵-۱٦۵. [DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3]

باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). *زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان*. ترجمهٔ آذین حسن‌زاده. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

بودیار، لیتویار و همکاران. (۱۳۸٦). *سرگشتگی نشانه‌ها؛ نمونه‌هایی از نقد پسامدرن*. ترجمهٔ مانی حقیقی. تهران: نشر مرکز.

پاینده، حسین. (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. تهران: نشر روزگار.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). کاربست رویکرد پسامدرن در داستان. *پژوهش‌های ادبی*، ۲(٦)، ۳۳-٤٤. [DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.6.2.5]

تسلیمی، علی. (۱۳۹۰). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: داستان*. تهران: اختران.

حدیدی، جواد. (۱۳۵٦). *برخورد اندیشه‌ها (هشت گفتار در ادبیات تطبیقی ادب پارسی)*. مشهد: نشر توس.

رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۳). *فرهنگ پسامدرن*. تهران: نشر نی.

قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۹۳). آمیختگی داستان و گفتمان روایی در روایت‌های پسامدرنیستی. *فصلنامهٔ نقد ادبی*، ۷(۲٦)، ۷- ۲۲. [DOR: 20.1001.1.20080360.1393.7.26.4.2]

غفاری، سحر. (۱۳۸۹). پسامدرن تصنعی، نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن. *فصلنامهٔ نقد ادبی*، ۳(۹)، ۷۳-۸۹. [DOR: 20.1001.1.20080360.1389.3.9.11.7]

کریستوا، ژولیا. (۱۳۸۷). *کلام، مکالمه، زبان*. ترجمهٔ پیام یزدانجو؛ به سوی پسامدرن. تهران: مرکز.

کیانی. هاله و جلالی پندری، یدالله. (۱۳۹٤). بررسی جایگاه خواننده در داستان‌های پست‌مدرن بیژن نجدی. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، ۱۲(٤۸)، ۱٤۷-۱٦۸. [DOR: 20.1001.1.17352932.1394.12.48.6.7]

لاج، دیوید. (۱۳۸۹). *رمان پسامدرنیستی؛ نظریه‌های رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نشر نیلوفر.
لاج، دیوید. (۱۳۹۹). *هنر داستان‌نویسی*. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نشر نی.
لوئیس، بری. (۱۳۸۳). *پسامدرنیسم و ادبیات؛ مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نشر روزگار.
مجابی، جواد. (۱۳۷۹). *لطفاً درب را ببندید*. تهران: نشر آتیه و نشر ثالث.
مک‌هیل، برایان. (۱۳۹۲). *داستان پسامدرنیستی*. ترجمهٔ علی معصومی. تهران: نشر ققنوس.
میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*. تهران: نشر کتاب مهناز.
وو، پاتریشیا. (۱۳۹۰). *فراداستان*. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: نشر چشمه.
یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا و منتشلو، معصومه. (۱۳۹۶). سهم علائم ویرایشی در داستان‌پردازی پسامدرن فارسی. *فصلنامهٔ ادب پژوهی*، ۶(۲۲)، ۱۵۵-۱۷۱. [DOR: 20.1001.1.17358027.1391.6.22.6.0]

English References

Genette, G. (1980). *Narrative discourse*, an Essay in method, Cornell University Press.
Merivale, P. and S. E. Sweeney. (1999). *Detecting Text: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: u of Pennsylvania P.
Shen, D. (2005). *What Narratology and Stylistics Can Do for Each Other*, in J. Phelan& Rabinowitz (Eds.), A Companion to Narrative Theory. Malden: Blackwell Publishing.
Watson, N. (2001). *Postmodern and Lifestyles* (or: you are what you buy)", in the Routledge Companion to postmodernism. Ed. Stuart sim. London and, New York: Routledge Publication.

Translated References to English

Afzali, A. and Gandomi, N. (2016). Comparative Study of Postmodernist Elements in Pasti and Frankstein in Baghdad. *Comparative Literature Research*, 4(3), 135-165. [DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.2.3] [In Persian]
Auster, P. (2019). *Shahre shishei*. Tarjomeye farzad lolachi. Tehran: Ofogh Publication. [In Persian]
Bakhtin, M. (2008). *Zibayi shenasi va Nazariye Roman*. Tehran: Markaze Motaleat va Tahghighate Honari. [In Persian]
Payande, H. (2004). *Modernism va Pasamodernism dar roman*. Tehran: Rozgar. [In Persian]
Ghafary, S. (2010). Pseudo-Postmodernism: A Critique of Metafictional Techniques in Bivatan. *Literary Criticism*, 3(9), 73-89. [DOR: 20.1001.1.20080360.1389.3.9.11.7] [In Persian]
Ghasemypoor, Gh. (2014). Blending of Story and Discourse in Postmodern Persian Fictions. *Literary Criticism*, 7(26), 7- 22. [DOR: 20.1001.1.20080360.1393.7.26.4.2] [In Persian]
Hadidi, J. (1977). *Barkhorde Andisheha*. Mashhad: Toos Publication.
Kristoa, J. (2008). *Kalam, Mokaleme, Zaban*. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]

Keyany, H. and Jalali, Y. (2015). Study of reader's status in post-modern stories penned by Bijan Najdi. *Literary Research*, 12(48), 147-168. [DOR: 20.1001.1.17352932.1394.12.48.6.7] [In Persian]

Lodge, D. (2010). *Romane Pasamodernisti*. Tarjome: Hoseyn payande. Tehran: Niloofar Publication. [In Persian]

Lodge, D. (2020). *The Art of Fiction*. Tarjome: Reza Rezayi. Tehran: Ney Publication. [In Persian]

Louis, B. (2004). *Pasamodernism Va Adabiyat*. Tarjome: Hoseyn payande. Tehran: Rozgar Publication. [In Persian]

Mojabi, J. (2000). *Lotfan Darb Ra Bebandid*. Tehran: Aatiye Publication, Saales Publication.

Mac Hill, B. (2013). *Dastane Pasamodernisti*. Tarjome: Ali Masoomi. Tehran: Ghoghnoos Publication. [In Persian]

Taslimy, A. (2004). The Application of the postmodern Approach on Fiction. *Literary Research*, 2(6), 33-44. [DOR: 20.1001.1.17352932.1383.2.6.2.5] [In Persian]

Taslimy, A. (2011). *Gozarehayi dar Adabiyate moasere Iran: Dastan*. Tehran: Akhtaran Publication. [In Persian]

Vou, P. (2011). *Faradastan*. Tarjome: Shahriyar Vaghfipoor. Tehran: Cheshme Publication. [In Persian]

Yaghoobi, P. and Manteshloo, M. (2017). The Contribution of Punctuation Marks in Persian Postmodern Fiction. *Adab Pajhoohi*, 69(22), 155-171. [DOR: 20.1001.1.17358027.1391.6.22.6.0] [In Persian]