بررسی و تحلیل مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در مجموعه‌داستان «تمام زمستان مرا گرم کن»

حسن غلامی[۱]، بهروز رومیانی[۲]، مصطفی سالاری[۳]

چکیده

بعد از جهانی شدن مکتب پست‌مدرنیسم، برخی نویسندگان ایرانی نیز این سبک و سیاق را وارد رمان‌ها و داستان‌های خود کردند. مکتب پست‌مدرنیسم با بدعت‌هایی که در زمینهٔ فرم و محتوا در ادبیات داستانی ایجاد کرده، این نوع داستان‌ها را دارای ویژگی‌های خاصی ساخته است. مقالهٔ حاضر به بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در مجموعه‌داستان *تمام زمستان مرا گرم کن* اثر علی خدایی می‌پردازد. با توجه به ویژگی‌های شاخص پست‌مدرنیسم، این پژوهش تلاش می‌کند تا نحوهٔ تجلّی این مؤلفه‌ها را در داستان‌های این مجموعه تحلیل کند. روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و داده‌ها به‌صورت متن‌محور، گرداوری و تفسیر شده‌است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که علی خدایی با استفاده از مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم همچون کاربرد فراداستان یا فراروایت، خودارجاعی، بینامتنیت، عدم قطعیت معنایی، برجسته‌سازی زبان و چندصدایی، توانسته است متنی خلق کند که با وجود سادگی ظاهری در روایت‌گری، از پیچیدگی‌های فرمی و معنایی برخوردار است و خواننده را به درنگ، تفسیر و بازخوانی مداوم دعوت می‌کند. این ویژگی‌ها، مجموعهٔ *تمام زمستان مرا گرم کن* را در جایگاه متنی پست‌مدرن قرار می‌دهد که در آن مرزهای میان واقعیت و خیال، نویسنده و خواننده فرومی‌ریزد و میدان تازه‌ای برای تجربهٔ ادبی فراهم می‌شود.

واژگان کلیدی: علی خدایی، مجموعه داستان کوتاه، تمام زمستان مرا گرم کن، پست‌مدرنیسم، مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم.

[۱]. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.

[۲]. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. (نویسنده مسئول)

[۳]. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران .

مقدمه

اصطلاح پست‌مدرنیسم را نخستین بار در دهۀ ۱۸۷۰، نقاش انگلیسی به‌نام جان واتکینز چاپمن[٤] برای توصیف نقاشی‌هایی به کار برد که به اعتقاد او تکنیکی پیشرفته‌تر از تابلوهای نقاشان دیگر داشتند (آپیگنانسی، ۱۳۸۰: ۵). بعد از وی، رودلف پانویتس،[٥] فیلسوف آلمانی، این اصطلاح را برای توصیف هیچ‌گرایی یا نهیلیسمِ فرهنگِ غربیِّ قرنِ بیستم که مضمونی وام گرفته از نیچه بود، به کار برد (کِهون، ۱۳۸٤: ۳). سپس در سال ۱۹٦٤، لسلی فیلدر[٦] از منتقدان برجستۀ ادبی آمریکا، اصطلاح پست‌مدرنیسم را برای توصیف فرهنگی نوپدید به کار گرفت که به اعتقاد او ویژگی‌هایش عبارت بودند از مردود شمردن هنجارهای فرهنگ نخبه‌گرا و ارزش‌های هنر و ادبیات مدرن (پاینده، ۱۳۸۲: ٦۱)؛ موضوعاتی که پست‌مدرنیسم را به‌عنوان یکی از پیچیده‌ترین و مناقشه‌برانگیزترین گفتمان‌های فکری، فرهنگی و هنری نیمۀ دوم قرن بیستم، از دهه‌های ۱۹٦۰ و ۱۹۷۰ میلادی به بعد در واکنش به بنیادهای فکری و معرفت‌شناختی مدرنیسم به همگان شناساند. این جریان نه‌تنها در هنرهای بصری و معماری، بلکه در ادبیات، فلسفه، جامعه‌شناسی و نظریه‌های فرهنگی نیز تأثیرگذار بوده و پیوسته سعی در از بین بردن فاصلۀ بین فرهنگ تودۀ مردم و فرهنگ طبقۀ روشنفکر داشته است (ده‌بزرگی، ۱۳۸٦: ۵۵۰). پست‌مدرنیسم با نفی مرکزیت، نفی قطعیت‌های معنا، تأکید بر تکثر روایت‌ها و برهم‌زدن مرزهای ژانری، به بازتعریف شیوه‌های تولید و دریافت معنا در متون ادبی پرداخت (Hutcheon, 1988).

ادبیات پست‌مدرن برخلاف ادبیات مدرن که اغلب به دنبال وحدت، انسجام و عمق معنایی بود، نوعی بازی با فرم، زمان، راوی و زبان را پیشنهاد می‌دهد. از جمله مؤلفه‌های شناخته‌شده ادبیات پست‌مدرن می‌توان به خودارجاعی، بینامتنیت، روایت‌های غیرخطی، عدم قطعیت معنایی و شکستن مرزهای واقعیت و خیال اشاره کرد (McHale, 1987). این ویژگی‌ها در آثار نویسندگان غربی چون توماس پینچن،[۷] جان بارت[۸] و دون دلیلو[۹] به‌وضوح مشاهده می‌شود. با این حال، جریان پست‌مدرنیسم به‌سرعت مرزهای جغرافیایی را پشت سر گذاشت و در ادبیات غیرغربی، از جمله ایران نیز جلوه‌هایی از آن قابل شناسایی است.

---

٤. John Watkins Chapman
٥. Rudolf Panowitz
٦. Leslie Fielder
۷. Thomas Pynchon
۸. John Barrett
۹. Don DeLillo

در ادبیات معاصر ایران، پست‌مدرنیسم بیش از آن‌که به‌مثابهٔ گفتمانی تئوریک مطرح شود، به صورت تجربه‌ای ادبی و زبانی در آثار برخی نویسندگان ظهور کرده است. از دههٔ هفتاد شمسی به بعد، بسیاری از داستان‌نویسان ایرانی به بازآزمایی فرم‌های روایی، گسست از واقع‌گرایی کلاسیک و بهره‌گیری از مختصات و تکنیک‌های پست‌مدرنیسم همچون عدم قطعیت، روایت گسسته، اتصال بین خیال و واقعیت، ابهام‌گرایی و تداخل ژانری روی آوردند (میرصادقی، ۱۳۹٤: ٤٦٢-٤٦١). یکی از نویسندگان برجسته‌ای که در این مسیر گام برداشته، علی خدایی است؛ نویسنده‌ای که در مجموعه‌داستان *تمام زمستان مرا گرم کن* (۱۳۹۲) با نگاهی نو به زندگی روزمره، روایت‌های خِرد و تجربه‌های ذهنی و گسسته شخصیت‌ها، گونه‌ای از نوشتار پست‌مدرن را ارائه می‌دهد.

در داستان‌های این مجموعه، خدایی با بهره‌گیری از مؤلفه‌هایی چون روایت‌های گسسته، فقدان پیرنگ کلاسیک، تأکید بر جزئیات سطحی زندگی، بازنمایی ذهنیت پریشان شخصیت‌ها و شکستن مرز میان واقعیت و خیال، متنی تولید می‌کند که قابلیت تحلیل در چارچوب نظریهٔ پست‌مدرنیسم را دارد. علاوه بر این، زبان خاص و تصویری خدایی که در برخی موارد به مرز شعر نزدیک می‌شود، در کنار عدم قطعیت معنایی در پایان‌بندی برخی داستان‌ها، نشان‌دهندهٔ نوعی فاصله‌گیری آگاهانه از سنت داستان‌نویسی رئالیستی در ادبیات ایران است. بر این اساس، هدف این مقاله بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در مجموعه‌داستان *تمام زمستان مرا گرم کن* است. در این راستا، ضمن تعریف و تبیین مختصر نظریهٔ پست‌مدرنیسم و مؤلفه‌های آن در عرصه ادبیات، تلاش می‌شود تا به تحلیل برجسته‌ترین مؤلفه‌ها در داستان‌های مجموعه مذکور پرداخته شود. تمرکز مقاله بر شیوه‌های روایی، ساختار زبانی، نحوهٔ بازنمایی شخصیت‌ها و نسبت اثر با مفهوم واقعیت خواهد بود؛ عناصری که در مجموع، چشم‌اندازی از خوانش پست‌مدرن ادبیات معاصر ایران را پیش روی مخاطب قرار می‌دهند.

سؤالات تحقیق

با توجه به مقدمه‌ای که بیان شد، این پژوهش درصدد است تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱- مهم‌ترین مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در مجموعه‌داستان *تمام زمستان مرا گرم کن* چیست؟

۲- نحوهٔ بازتاب و انعکاس مؤلفه‌های پست‌مدرن در این مجموعه‌داستان، چگونه است؟

پیشینهٔ تحقیق

ادبیات داستانی معاصر ایران طیّ دهه‌های اخیر، به‌ویژه پس از دههٔ ۱۳۷۰، شاهد گرایش‌هایی به شیوه‌های روایت و تکنیک‌های نوینی بوده که در چهارچوب نظریه‌های پست‌مدرن قابل تحلیل‌اند. در این میان، تعدادی از پژوهشگران کوشیده‌اند تا با تکیه بر مؤلفه‌هایی چون پیوند بین واقعیت و خیال، چندصدایی، گسست روایت، بازی‌های زبانی و بینامتنیت، نمونه‌هایی از داستان‌های فارسی را در پرتو پست‌مدرنیسم بررسی کنند که در ذیل به بررسی هر کدام از آنها خواهیم پرداخت:

۱. پژوهش‌های نظری در زمینهٔ پست‌مدرنیسم:

- پاینده (۱۳۹۰) در کتاب «داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)» به تبیین و معرفی داستان‌نویسی پسامدرن پرداخته است. نویسنده در این کتاب، تحولات سبکی و صناعی داستان کوتاه ایران در یک دهه و نیم اخیر را با روشی میان‌رشته‌ای و پویش‌شناسانه و با الگویی برگرفته از نقد ادبی بررسی کرده است. پاینده ضمن بسط و تکمیل اجزای نظریهٔ پسامدرن، در بخش پایانی هر فصل با نقد عملی، چند داستان کوتاه پسامدرن را تحلیل کرده و با استناد به نظریهٔ پسامدرنیسم تصویری روشن از تطور سبک‌ها و مضامین این نوع ادبی را در کشور نشان داده است.

۲. مطالعات دربارهٔ آثار علی خدایی:

- پاینده (۱۳۸۹) در مقالهٔ «وجودشناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسندهٔ ایرانی» با مبنا قرار دادن داستان تمام زمستان مرا گرم کن علی خدایی به عنوان عنصر اصلی پژوهش خود، به این نتیجه می‌رسد که این داستان با سطوح متداخل وجودشناختی‌اش و نیز به چالش کشیدن تصورات معمول ما دربارهٔ جدابودگی تخیّل از واقعیت، چنین القاء می‌کند که یک داستان می‌تواند نقش یا تأثیری همپا و هم‌طراز با واقعیت داشته باشد.
- مالمیر و سلطانشاهی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «نقد و تحلیل پیوند شگرد و درون‌مایه در مجموعه‌داستان *تمام زمستان مرا گرم کن*»، به بررسی نحوهٔ بیان و کاربرد فضا، مکان، زمان، شیوهٔ روایت داستان و شخصیت‌ها در این مجموعه‌داستان پرداخته‌اند و معتقدند این کاربردها از سوی نویسنده، دقیق و موفق صورت گرفته است و انتخاب راوی برای تبیین و عرضهٔ درون‌مایه، در برخی از این داستان‌ها حساب شده می‌باشد.

- عباسی سورکی و شهبازی (۱٤۰۳) در مقاله‌ای با عنوان «زمان‌پریشی در داستان عصرهای یکشنبه علی خدایی»، به بررسی مفهوم زمان‌پریشی در این داستان پرداخته‌اند. آنها در این مقاله، از طریق تحلیل مفصل، بر ساختار زمانی و روایت داستان و تأثیر آن بر درک مخاطب از داستان تأکید داشته‌اند.

۳. مطالعات کلی دربارهٔ داستان کوتاه پست‌مدرن در ایران:

- شریف‌نسب و ابراهیمی‌فخار (۱۳۹۲) در مقالهٔ «شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه فارسی دهه‌ها ۷۰ و ۸۰»، به صورت اجمالی به بررسی فراداستان در چند داستان کوتاه منتشر شده در دهه‌های هفتاد و هشتاد شمسی از مؤلفانی همچون اخوت، خدایی، خسروی و نجدی پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که نویسندگان این آثار، با بهره‌گیری از این مؤلفهٔ پست‌مدرن، توانسته‌اند اثر مهمی بر فرم و محتوا و تاثیرگذاری داستان‌ها داشته باشند و از این طریق، باورپذیری داستان‌ها را افزایش دهند و بین راوی و مخاطب، صمیمیت ایجاد کنند.
- احدی، جنگی قهرمان و خمسه (۱٤۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم در داستان‌های کوتاه محمد رحیم اخوت، ابوتراب خسروی، علی خدایی و محمد کشاورز»، به تحلیل ویژگی‌های مدرنیسم و پست‌مدرنیسمی مانند کاربرد پیرنگ‌های حذفی و استعاری، پایان باز، توجه به خصوصیت‌های درونی شخصیت‌ها و درهم آمیخت رؤیا و واقعیت با هم در آثار این نویسندگان پرداخته‌اند و بر نقش مهم آنها در تحول داستان‌نویسی معاصر ایران اشاره داشته‌اند.
- نوبهار (۱٤۰۳) در مقالهٔ «سیر تحول عناصر روایت‌شناسی در داستان‌نویسی معاصرفارسی» ضمن اشاره به دگرگونی‌های چشمگیر داستان فارسی در زمینهٔ ساختار روایت، زاویهٔ دید و شخصیت‌پردازی، به این نکته اذعان می‌کند که داستان‌نویسی معاصر فارسی با تأثیر از جریان‌های نوگرایی مانند پست‌مدرنیسم و نظریه‌های روایت‌شناسی غربی، توانسته است امکانات نوین روایت همچون روایت‌های چند لایه، ذهنی و گسسته را به کار بگیرد و روایت داستان را از یک ابزار صرف به ابزاری پیچیده برای بازنمایی لایه‌های ذهنی و اجتماعی انسان معاصر تبدیل کند.

بررسی پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد که هرچند مطالعاتی دربارهٔ پست‌مدرنیسم در داستان‌نویسی فارسی صورت گرفته و برخی آثار علی خدایی نیز تحلیل شده‌اند، اما تحلیل و بررسی متمرکز بر مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در مجموعه داستان *تمام زمستان مرا گرم کن* کمتر به‌صورت جامع و روشمند مورد توجه قرار گرفته است؛ از این رو، پژوهش حاضر با تمرکز بر این اثر خاص و استفاده از چارچوب نظری منسجم، می‌تواند خلأ موجود در ادبیات پژوهشی را تا حدّی پر کند.

چارچوب نظری پژوهش

ادبیات پست‌مدرن، همچون دیگر عرصه‌های هنر پس از مدرنیسم، در پی بازتعریف مفاهیم بنیادین روایت، شخصیت‌پردازی، ساختار و معنا است. در این چارچوب، مولفه‌هایی چون بینامتنیت، فروپاشی روایت خطی، چندگانگی معنا، طنز سیاه، عدم قطعیت معنایی و حضور پررنگ خرده‌روایت‌ها از عناصر بنیادین پست‌مدرنیسم در ادبیات به‌شمار می‌روند(McHale, 1987: 16).

برایان مک‌هیل در کتاب *Postmodernist Fiction* میان ادبیات مدرن و پست‌مدرن تمایز قائل می‌شود و می‌نویسد: «اگر دغدغه‌ی اصلی مدرنیسم معرفت‌شناسی بود، دغدغهٔ پست‌مدرنیسم هستی‌شناسی است» (McHale, 1987: 10). این تغییر دیدگاه منجر به بروز روایت‌هایی می‌شود که پرسش‌هایی دربارهٔ چیستی واقعیت، مرز میان تخیل و واقعیت و جایگاه راوی و خواننده در متن مطرح می‌کنند.

لیندا هاچن[۱۰] نیز با تأکید بر ویژگی پارودی در متون پست‌مدرن، معتقد است: «ادبیات پست‌مدرن، هم‌زمان با پذیرش و زیر سؤال بردن سنت‌های پیشین، از طریق بازخوانی متون گذشته، نوعی آگاهی تاریخی را همراه با طنز به‌نمایش می‌گذارد» (Hutcheon, 1988: 93). بنابراین بازآفرینی متون گذشته یا بازی با ژانرهای ادبی، بخشی از خصلت‌های بارز این نوع نوشتار است. همچنین از دید ژان فرانسوا لیوتار،[۱۱] پست‌مدرنیسم را باید به‌مثابهٔ «بی‌باوری نسبت به فراروایت‌ها» دانست (Lyotard, 1984: xxiv). این نگرش، به انکار روایت‌های کلان تاریخی، ایدئولوژیک و متافیزیکی می‌انجامد و راه را برای حضور خرده‌روایت‌های فردی، محلی و حاشیه‌ای باز می‌کند.

در بررسی مجموعه داستان *تمام زمستان مرا گرم کن* اثر علی خدایی، مؤلفه‌هایی همچون کاربرد فراداستان، خودارجاعی، عدم قطعیت و نسبی‌گرایی معنایی، چندصدایی، بینامتنیت و گسست در

---

۱۰. Linda Hatcheon
۱۱. Jean-François Lyotard

پیوستگی زمانی و مکانی، به‌عنوان نمودهای پست‌مدرنیستی قابل تحلیل‌اند. همان‌گونه که فدریک جیمسون در تحلیل پست‌مدرنیسم می‌نویسد: «پست‌مدرنیسم بیشتر در فرم و شیوهٔ روایت تبلور می‌یابد تا در محتوا»(Jameson, 1991: 4) ؛ در این مجموعه، مرز میان واقعیت و خیال محو شده و زبان نه ابزار انتقال معنا، بلکه در بخش‌هایی مانع آن به شمار می‌آید.

در این مقاله، با تکیه بر آرای نظریه‌پردازان فوق، به تحلیل مهم‌ترین مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در داستان‌های این مجموعه پرداخته خواهد شد. رویکرد تحلیل، توصیفی ـ تحلیلی است و تلاش خواهد شد تا نسبت میان نظریه و متن با ارائهٔ شواهدی از خود مجموعه داستان، روشن گردد.

بحث اصلی

مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در مجموعه‌داستان «تمام زمستان مرا گرم کن»

۱- فراداستان یا فراروایت

فراداستان یا فراروایت (متافیکشن) از شگردهای برجستهٔ پست‌مدرنیسم در ادبیات است که در آن نویسنده با خودآگاهی پرمعنایی، کاملاً آشکارا بر روایت‌بودگیّ اثر و داستان بودن آن تأکید می‌کند (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷: ۲۰۸-۲۰۷). به عبارت دیگر، آثار فراداستانی نوعی بازی زبانی و داستانی به‌شمار می‌آیند که رابطهٔ بین روایت و واقعیت را به چالش می‌کشند و دائماً به خواننده یادآور می‌شوند که آنچه می‌خواند کاملاً تخیلی است و نه گزارشی از یک واقعیت یا رویدادی حادث شده (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۹۳). این شیوه خودآگاهی و بازی‌سازی با زبان و روایت، از شاخصه‌های برجستهٔ پست‌مدرنیسم است. «در واقع در فراداستان، مرز دنیای داستانی و دنیای واقعی از بین می‌رود و گاهی نویسنده نیز، نه به عنوان یکی از شخصیت‌های رمان، بلکه به عنوان نویسنده و خالق دنیای داستانی وارد رمان می‌شود» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۳۲۳)؛ داستان‌های مجموعهٔ *تمام زمستان مرا گرم کن* از این منظر قابل واکاوی‌اند و برخی از آنها به نحوی از عناصر فراداستانی بهره برده‌اند.

برای مثال، در داستان تمام زمستان مرا گرم کن، راوی مردی است با نقش خانوادگی (شوهر و پدر) که هم‌زمان نویسنده نیز هست: « از کنار پل تا محلّ کارم چهار دقیقه راه است. می‌توانم به داستانم فکر کنم یا این خیابان را تماشا کنم» (خدایی، ۱۳۹۲: ۷). در فرازهایی از متن، خودش به‌صورت ضمنی راجع به نگارش داستان خود سخن می‌گوید و از سرنوشت شخصیت‌هایِ داستانِ

در حال نوشتن‌اش نگران است. برای نمونه می‌گوید: «اصلاً دوست ندارم کاتی انگشت‌هایش درد بگیرد و فنیا تمام این سال‌ها کار کند و هیچ‌کس نباشد که او را دوست داشته باشد.» (همان: ۱۸). این جمله با نشان دادن «داستان درون داستان» به‌روشنی بازی زبانی و خودآگاهی فراداستانی را نمایان می‌سازد: راوی به خلق شخصیت‌های داستانی خود اشاره می‌کند و خیال و واقعیت را در هم می‌آمیزد (چرا که همزمان هم به زندگی واقعی خود می‌پردازد و هم به داستان در دست نوشتن). در پایان قصه نیز به مخلوط شدن داستان و واقعیت اشاره شده است: «فنیا و کاتی به اصفهان می‌آیند. مادر روی حوله‌ها می‌خوابد. فنیا و کاتی و من و مرجان کنار مادر می‌نشینیم. فنیا می‌گوید: او چقدر قهوه دوست دارد. اما تو چقدر سرد شده‌ای جوان. من لیکوری دارم که تو را گرم گرم می‌کند» (همان: ۱۹–۱۸). به‌عبارت دیگر، مانند نظر ناقدانی که مرز میان تخیل و واقعیت را محو می‌دانند، این داستان نیز پر از نمادها (از جمله تبلیغات دستگاهی که با فشردن یک دگمه گرما تولید می‌کند، که کنایه‌ای است به گرمی روابط انسانی) و روایت‌های شتاب‌زده‌ای است که ساختار آن، خرده‌پیرنگ‌های متعددی دارد. اگرچه بازی زبانی در این داستان (مانند طنز یا کلمات متضاد) کمتر دیده می‌شود، اما ارجاع به فرآیند نوشتن و روایت «داستانی دربارهٔ داستان» به‌وضوح در آن حضور دارد. همین خودآگاهی را می‌توان یکی از مصداق‌های بارز فراداستان دانست، به‌ویژه آن‌جا که راوی هم از دنیای واقعی و هم از دنیای داستانی‌اش سخن می‌گوید.

مکالمهٔ تلفنی در داستان مکالمه نیز، نمونه‌ای روشن از بازی زبانی و برهم‌کنش گفتمانی است. در این قصه، راوی اول‌شخص که کارمند آزمایشگاه بیمارستان است با عمهٔ خود به گفت‌وگو می‌پردازد، اما تغییر ناگهانی زبان به چشم می‌آید: «عمه به ترکی و راوی به فارسی» سخن می‌گویند (همان: ۷۱–٦۵). این دو زبانه بودن روایت، نشانه‌ای از شکستن مرز زبان در پست‌مدرن است. این شکستن ساختار زبان، نوعی بازی با انتظار خواننده ایجاد می‌کند و توجه را به خود زبان معطوف می‌دارد؛ از نگاه فراداستان، زبان هم می‌تواند حوزهٔ بازی و آگاهی باشد. هرچند راوی به طور مستقیم اشاره‌ای به فرآیند نوشتن یا داستان‌بودگی متن ندارد، ساختار مکالمه‌مانند و پنهان کردن معنای ظاهراً متناقض (مثل ترکیب ترک و فارسی) خود نکته‌ای فراروایت‌وار تلقی می‌شود. علاوه بر این، لحن دوپارهٔ داستان و عدم قطعیت در فهم گفتار عمه؛ همگی خواننده را نسبت به فراتر رفتن از ظاهر کلمات کنجکاو می‌کند. در مجموع، مکالمه با اتکا بر بازی‌های زبانی و فاصله‌گذاری گفتمان، مؤلفه‌هایی نزدیک به فراداستان دارد.

تخت‌های روی آب نیز یکی از داستان‌های مطرح در این حوزه است. بر طبق قصه، راوی مردی است که در حال نوشتن یک داستان دیگر است. به این ترتیب، داستان اصلی نوعی روایت چندلایه دربارهٔ خودش و داستان درون آن می‌شود. این دقیقاً یکی از مصادیق اصلی فراداستان است: «راوی نویسنده، در حال نوشتن داستانی است که خود یک مرد و زن را به هم می‌رساند» (خدایی ،۱۳۹۲: ۱۰۶-۹۷). درواقع، داستان با یک مضمونی مانند یک رمان عاشقانه شروع می‌شود، اما خود را می‌شکند؛ زیرا نقش نویسنده را نیز در خود جای می‌دهد. چنین ساختاری ضمنی یا صریح، خواننده را متوجهِ فرآیند خلق اثر می‌کند. علاوه بر این، احتمالاً زبان و لحن اثر، ترکیبی است از روایت کلاسیک یک عشق و نمایش دغدغه‌های نویسنده دربارهٔ داستانش. این ترکیب «داستان دربارهٔ روایت»، مصداق آشکار فراداستان است. از لحاظ پست‌مدرن، می‌توان گفت جهان‌بینیّ فاقد قطعیت و معطوف به خودآگاهی متنی در این قصه آشکار است و خواننده دائماً در حال اندیشیدن به ارتباط میان واقعیت زندگی نویسنده و داستان خیالی اوست.

داستان خاکسپاری از نظر ساختاری جذاب‌ترین و متافیک‌وارترین داستان مجموعه است. راوی اول‌شخص آن یک نویسنده است که هنگام پیاده‌روی به آهنگ‌های دستگاه پخش صوت گوش می‌دهد. نکتهٔ مهم این است که وی در حال شنیدن نوار داستانی صوتی دربارهٔ شخصی به نام فرهاد است. یعنی خود داستان، داستانی را درون خود جای می‌دهد (همان: ۱۳۶-۱۲۷). در یکی از دیالوگ‌های پایانی، زن می‌پرسد: «فرهاد کیه؟... چرا دلخور شده؟ بقیه‌اش را می‌نوشت»(همان: ۱۳۶). این پرسش و پاسخ نشان می‌دهد قصه‌ای در حال تعریف است اما پایان آن ثبت نشده؛ راوی می‌گوید خود «می‌نوشت» و باقی را بر عهدهٔ تخیل خواننده می‌گذارد؛ یعنی اینکه گاهی تخیل و تصور فرجام کار به عهدهٔ خواننده است. این پایان باز، کاملاً از ارکان پست‌مدرن و فراداستان است: داستان به داستانی دیگر اشاره می‌کند و عمداً کامل نیست تا خواننده را در ساخت معنا سهیم کند. همچنین، آن گفتگو خودآگاهانه است؛ مؤلف با زبان دوجانبهٔ روایت و دیالوگ، بر هنرنمایی درون‌متن تأکید می‌کند. به‌علاوه، نکات دیگری مانند معلق بودن هویت (شخصیت فرهاد مبهم می‌ماند) و پایان باز، گواهی بر رؤیت عناصر پسامدرن‌اند. در نتیجه خاکسپاری را می‌توان مصداق بارز فراداستان در این مجموعه دانست که خود را «داستانی دربارهٔ داستان» معرفی می‌کند.

۲- چندصدایی

در مجموعه‌داستان *تمام زمستان مرا گرم کن* اثر علی خدایی، پدیدهٔ چندصدایی به‌عنوان یکی از ویژگی‌های بارز روایت پست‌مدرن به‌وضوح مشاهده می‌شود. چندصدایی در این اثر نه‌تنها از طریق تنوع راویان و زاویه‌های دید مختلف، بلکه از طریق درهم‌آمیختگی زبان‌ها، زمان‌ها و لایه‌های واقعیت و خیال تحقق یافته است.

۲-۱- نوع راویان و زاویه‌های دید

در این مجموعه، هر داستان با راوی و زاویهٔ دید خاص خود روایت می‌شود و شخصیت‌های داستان-ها صداهای مستقل دارند و دیدگاه‌های متفاوتی از یک موقعیت ارائه می‌کنند؛ برای مثال در داستان تمام زمستان مرا گرم کن، راوی اول‌شخص، مردی است که درگیر زندگی روزمره و نوشتن داستان است. او به شخصیت‌های داستانی‌اش آگاه است و نسبت به آن‌ها احساس همدلی دارد. در این داستان هر یک از شخصیت‌ها دارای وجود مستقل و حدّو مرزهای مخصوص به خود است و از زاویهٔ دید خود به ماجرای قصه نگاه می‌کند که با دیگری کاملا فرق دارد (۱۳۹۲: ۱۹-۱).

در داستان مکالمه نیز همین موضوع مشاهده می‌شود. داستان به‌صورت گفت‌وگوی تلفنی بین راوی و عمه‌اش روایت می‌شود. در اینجا، زبان فارسی و ترکی در هم می‌آمیزند و حس و حالی غیرواقعی به وجود می‌آورند: «تلفن را برمی‌دارم: الو، عمه جان./ - کیفون نجدی اوقول بالام؟/ - خوبم عمه جان. کجا هستید؟/ - اودّیم. دریا کناردا./ - گوشی ....گوشی. خانم چند دقیقه‌ای مریض نفرستید.... دریا کناری عمه جان؟/ - هارا واریمدی گِدم، بالام؟» (همان: ۷۱-٦۵).

در داستان فانفار نیز راوی، سوم‌شخص بیرونی است که داستان عاشقانه‌ای را روایت می‌کند. با این حال، این زاویه دید با پی‌رنگ عاشقانه داستان تناسب ندارد و باعث ایجاد فاصله بین خواننده و شخصیت‌ها می‌شود. این تنوع در زاویه‌های دید، به خواننده امکان می‌دهد تا از دیدگاه‌های مختلف به داستان‌ها نگاه کند و هیچ صدای برتری بر دیگر صداها وجود نداشته باشد (همان: ۳۹-۲۳).

۲-۲- درهم‌آمیختگی زبان‌ها و لایه‌های واقعیت و خیال

در داستان «مکالمه»، ترکیب زبان فارسی و ترکی و ایجاد فضایی غیرواقعی، مرز بین واقعیت و تخیل را کمرنگ می‌کند: « اتاق‌های عالی‌قاپو رو به هم باز می‌شدند. باد می‌وزید. دامن زن‌های روی دیوار تکان می‌خورد و گچ‌ها را می‌شکست. نور خورشید از روزنه‌ها داخل می‌شد. از روزنه‌ها میدان را می‌دیدم. برآمدگی یک گنبد آبی و انحنای یک گنبد سبز./ – صبح‌ها به شما فکر می‌کنم عمه جان. خوشا به حال شما که آن‌جا هستید/ – خوش به حال من؛ سحرلَر چشم‌هام باز می‌شه خوش‌حالم... دریا آمده./ – دریا چی می‌شد؟/ – دَهَنز» (همان: ۷۱–٦٥).

در داستان عصرهای یکشنبه نیز می‌توان درهم‌آمیختگی لایه‌های واقعیت و خیال را به خوبی دید. این داستان، ماجرای زندگی پیرزنی به نام «مادام آنا» است. جوانی که مستأجر اوست، به واسطهٔ کمک‌هایش به مادام، عصرهای یکشنبه به خانه‌اش می‌رود و مادام آنا نیز برای تشکر از او پذیرایی می‌کند. در این میان، گلدوزی روی میز و عکس روی دیوار موجب جلب توجه جوان می‌شود و مادام آنا هم ماجرای آنها را برایش تعریف می‌کند و در گذشتهٔ خویش غرق می‌شود. بر طبق داستان، مادام آنا که قبلا نینا نام داشته، در گذشته همراه با میلا مدتی را در دشت مغان در پانسیون می‌گذراند؛ اما از اینکه از تهران و احتمالاً کافه‌ای که در آن کار می‌کرده، دور شده است، ناراحت می‌شود و بعد از آشنایی با یک جوان نوازنده به نام لوکا و همراهی با وی، میلا را در نیمه راه زندگی رها می‌کند و با وسایلی که از زندگی با میلا به دست می‌آورد، گم می‌شود و نام خودش را مادام آنا می‌گذارد. این شخصیت داستانی با وجود فرار از گذشته، پیوسته در گذشته سیر می‌کند و به گفتهٔ خودش دوست دارد که خاطرات گذشته را برای کسی تعریف کند؛ این مسئله در جایی به اوج می‌رسد که مستأجر جوان، به چشمش میلا و لوکا (عشق‌های گذشته‌اش) می‌آید و در فضایی مشابه گذشته (صدای موزیک، قهوه، ماهی، شکلاتی و ...) با جوان شروع به رقصیدن می‌کند (همان: ٦٣–٤١).

۲–۳– تداخل زمان‌ها و مکان‌ها

در بسیاری از داستان‌های این مجموعه، به‌ویژه در داستان « ۰٦۹۹۰۹»، زمان و مکان به‌نحوی تنظیم شده‌اند که خواننده نمی‌داند کجای روایت در ذهن راوی و کجای آن در واقعیت روی می‌دهد و سایهٔ ابهامی بزرگ در سرتاسر داستان مشاهده می‌شود که خواننده را وامی‌دارد تا با پیگیری هر چه بیشتر از لابه‌لای گفت‌وگوهای شخصیت‌های متعددی که در داستان هستند، حقیقت ماجرا را دریابد و به همدلی با راوی دست یابد (همان: ۸۳–۷۵). این ساختار ذهنی‌گرا، یکی از شگردهای پست‌مدرنیستی

برای ایجاد فراروایت است؛ زیرا روایت نه تنها دربارهٔ واقعه، بلکه دربارهٔ تجربهٔ ساختن و بازسازی آن واقعه است.

۳- حذف قطعیّت معنایی

بنا بر نظر مک‌هیل، پایان‌های باز به نوعی بیانگر عدم قطعیت معنا هستند و یکی از مؤلفه‌های اصلی پست‌مدرنیسم محسوب می‌شوند (McHale, 1987)؛ امری که در مجموعه‌داستان *تمام زمستان مرا گرم کن* علی خدایی نیز دیده می‌شود و برخی از داستان‌ها با عدم داشتن یک پایان قطعی یا یک نتیجه‌گیری اخلاقی یا معنایی، خواننده را با ابهام مواجه می‌کنند. داستان فانفار نمونه‌ای بارز از همین مؤلفه است. داستان ماجرای زندگی مردی به نام مهران تسلیمی است. او برای انجام کارهای اداری، عازم تهران می‌شود و در هواپیما، معشوق دوران جوانی‌اش؛ یعنی شهلا را می‌بیند. آنها از آنجا با هم همراه می‌شوند و به یاد گذشته‌ها با یکدیگر ملاقات می‌کنند و خاطرات روزهای شیرین گذشته را زنده می‌کنند؛ اما در پایان نویسنده بدون آنکه توضیحی یا اطلاعی در مورد احساسات و گذشته و یا حتی آینده هر کدام از آنها ارائه دهد، پس از ملاقات این دو عاشق‌پیشه با همدیگر، آنها را به سمت و سویی می‌کشاند و هیچ معنای ثابتی دربارهٔ فرجام ارتباط مهران و شهلا به مخاطب القاء نمی‌کند؛ به طوری که هریک از این شخصیت‌ها را به گوشه‌ای می‌کشاند؛ مهران به هتل بر می‌گردد و تا صبح می‌خوابد و با سرمای صبح بیدار می‌شود و شهلا هم نزد مادرش می‌رود و منتظر مرگ او می‌ماند (خدایی، ۱۳۹۲: ۳۹-۲۳).

در داستان خاکسپاری نیز ما دوباره با همین مؤلفه روبرو می‌شویم. این داستان روایت نویسنده‌ای شاغل در امور بیمارستانی است که هر روز با شنیدن یا با انتظار خبر مرگ بیماران از بستر خواب برمی‌خیزد و به سر کار خود پیش می‌رود. فردی به نام فرهاد، همسایه‌ای که راوی هر روز با او به سر کار می‌رود، منبع الهام او برای نگارش داستانش شده است؛ قصه‌ای که شخصیتی با همین اسم، شخصیت اول آن است. فرها داستان آقای راوی، در کنار تی‌بی‌تی، در انتظار کسی است که با هم ترک دیار کنند اما او نمی‌آید و فرهاد به خانهٔ زن و مردی در کنار دریا می‌رود تا به تشویق آنها خود را لابه‌لای ماسه‌های ساحل دفن کند. این ماجرا اگر چه فقط داستانی است که راوی آن را نگاشته اما در عالم واقع، راوی را در انتظار تلفنی قرار می‌دهد که خبر مرگ فرهاد را به او برساند و در همین توهمات است که تلفن او زنگ می‌زند و داستان پایان می‌یابد (همان: ۱۳۶-۱۲۷).

فرجام این داستان طوری از طریق نویسنده طراحی شده است که مخاطب نمی‌تواند هیچ قطعیتی برای پایان آن لحاظ نماید. معلوم نیست، راوی نگران مرگ کدام فرهاد است؛ زنگ تلفن که نواخته می‌شود، ادامهٔ افکار و اندیشه‌های راوی است یا در در دنیای بیرون از تفکراتش رخ داده است. آیا این زنگ تلفن خبر مرگ فرهاد را می‌دهد یا تلفنی مانند تلفن‌های هر روزهٔ راوی است که او را به کار فرا می‌خواند و سوالات و پرسش‌های دیگری که هیچ جوابی برای هیچ کدام از آنها نمی‌توان یافت و مخاطب را در عدم قطعیت و شک و تردیدی بزرگ و بی‌فرجام فرو می‌برد. وجود جاهای خالی و سه نقطه‌های پیاپی هم مزید بر علتی است که بر این عدم قطعیت معنایی در داستان اضافه می‌کند.

٤- روایت غیرخطی

خدایی در برخی از داستان‌های این مجموعه، از ساختار روایی خطی فاصله می‌گیرد و زمان را به شکلی گسسته، غیرفشرده و همزمان با ذهن شخصیت‌ها پیش می‌برد. این شیوهٔ روایت باعث می‌شود تا زمان داستانی از حالت خطی و متوالی خارج شده و به شکل پرش‌دار و حلقوی ارائه شود. در داستان عصرهای یکشنبه، مادام آنا از لحظه‌ای در زمان حال آغاز می‌کند، اما در مابین گفت‌وگویش با جوان مستأجر، با تداعی‌های ذهنی‌ای که به وسیلهٔ گل‌های گلدوزی رومیزی برای او رخ می‌دهد، به گذشته می‌پرد و تا خاطرات مرتبط با نینا را تمام نکند، نمی‌تواند دست از زمان گذشته بر دارد و با رفت و برگشت‌های متعدد به زمان حال و گذشته، به شرح ماجرای نینا می‌پردازد:

«وقتی میلا صورتش را شست و ریشش را تراشید و با حوله صورتش را خشک کرد، به نینا گفت: حالا می‌خواهم تو را تماشا کنم... مادام ساکت شد و بعد گفت: مثل اینکه خیلی حرف می‌زنم، اما خاطرات نینا وقتی می‌آید جلو چشمم، مثل پردهٔ سینما تا آخر پیش می‌رود؛ بدون لحظه‌ای آنتراکت. تو را خسته می‌کنم جوان. گفتم: حالا خاطرات نینا برای من هم جالب شده. بعد چه شد؟ مادام گفت: تا یک هفته بعد، توی اتاق هم تخت‌خواب بود، هم یک میز کوچک یا دو تا چهارپایه، یک قفسهٔ کوچک، یک صندلی راحتی برای نینا. هوا سرد بود» (خدایی ،۱۳۹۲: ۵۳-۵۲).

در اینجا زمان حال با گذشته گره می‌خورد و به عنوان ماشه‌ای ذهنی، مادام آنا را به خاطرات دور پرتاب می‌کند. این جابه‌جایی زمانی نه‌تنها در سطح ساختار رخ می‌دهد؛ بلکه در سطح عاطفی نیز نوعی همذات‌پنداری را با مخاطب ایجاد می‌کند.

در داستانی مانند مرغابی‌ها نیز این روایت‌های غیرخطی بارها تکرار می‌شود و روایت به ترتیب زمانی متداول پیش نمی‌رود، بلکه میان حال، گذشتهٔ نزدیک و گذشتهٔ دور در رفت و برگشت است. به چند بخش از این داستان که ماجرای ملاقات دو دوست قدیمی (مژده و فرزانه) در هتل است، دقت کنیم: «زن اول تا شب خوابید. زن دوم اما پیش از خواب، حمام کرد و ناخن‌هایش را لاک بنفش زد» (خدایی ،۱۳۹۲: ۱۲۱). در اینجا داستان در زمانی نزدیک به اکنون است و وضعیت دو زن را در یک مکان (هتل) شرح می‌دهد، اما این فقط نقطهٔ شروع است: «زن اول وقتی شنید: ببین! توی راه بودیم، اون از تأخیر در فرودگاه. این کفش‌های نویی که برام خریدی هم تنگه. وراجی نکن. فکر کنم فشارم هم بالاست. زود یه چیزی بخوریم و بیایم بالا» (همان). در ادامه راوی بدون گذار زمانی صریح، ما را با نقل قول مستقیم به گذشته می‌برد؛ گذشته‌ای که در آن زن اول به فرودگاه رسیده، کفشی می‌خرد و سعی می‌کند با آرامش بر وضعیت مسلط شود. این پرش زمانی به گذشته، روایتی ذهن‌محور و خاطره‌گونه دارد که باز مخاطب را به لحظهٔ حال فرامی‌خواند: « در آسانسور باز شد. زن دوم دکمهٔ طبقهٔ همکف را روشن کرد» (همان).

پس از تداعی گذشته، راوی بی‌مقدمه به زمان حال بازمی‌گردد و ادامهٔ روایت را در همان موقعیت اولیه (آسانسور) پی می‌گیرد و دوباره پرش مجدد زمانی به گذشته‌ای دیگر می‌کند: « مژده از پشت گل‌های داوودی فرزانه را دید و چیزی می‌گوید... گفت: بالاخره توی یه شهر دیگه، تو از شمال، من از جنوب؟» (همان). این دیالوگ نشان‌دهندهٔ دیدار دوباره شخصیت‌ها پس از مدت‌ها و در جایی متفاوت است. گفت‌وگو حاوی اطلاعاتی از یک دورهٔ گمشده از گذشته است که به صورت تداعی-شده، در میان گفت‌وگوی حال روایت می‌شود. جدول زیر بیانگر همین روایت غیرخطی است که از داستان مرغابی‌ها ذکر شد:

مرحله	محتوا
حال/ آغاز روایت	زن‌ها در آسانسور، حمام، گفت‌وگو
گذشتهٔ نزدیک	فرودگاه، خرید کفش
گذشتهٔ دور	دیدار قبلی فرزانه و مژده، اشاره به مهاجرت یا سفر

۵- بینامتنیّت

مفهوم بینامتنی نشان‌دهندهٔ آن است که هر متن ادبی پیوندهای معناداری با متون دیگر دارد و به تنهایی خلق نمی‌شود. همان‌طور که ژولیا کریستوا[۱۲] می‌گوید هیچ متنی جزیره‌ای جدا از دیگر متون نیست و هر متنی حتی اگر به دیگر متون اشاره نداشته باشد، با متون دیگر در حال مکالمه است و نمی‌تواند متنی یک‌سویه باشد و پیوسته پیوندی دو سویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد (پین، ۱۳۸۰ و مک-کاریک، ۱۳۸۵: ۷۲). به بیان دیگر، هر نوشته در بستری از ارجاعات و تأثیرات متقابل با متون پیشین و همزمان معنا می‌یابد. بهمن نامورمطلق در کتاب خود به عنوان *درآمدی بر بینامتنّیت: نظریه‌ها و کاربردها* ، تأکید می‌کند که متن‌ها «هیچ‌گاه به صورت مستقل خلق نمی‌شوند، بلکه همواره در شبکه-ای از متن‌های جهان نشانه‌ای شکل می‌گیرند و هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۷).

بر همین اساس، تحلیل بینامتنی آثار ادبی می‌تواند روشن کند که چگونه ارجاعات به متون دیگر (ادبی یا غیرادبی) در درون یک داستان به غنای معنایی و فضاسازی آن کمک می‌کند؛ امری که نمود آن را می‌توان در برخی از داستان‌های مجموعهٔ *تمام زمستان مرا گرم کن* مشاهده کرد و بازتاب آن را به خوبی دید. برای مثال داستان شمارهٔ ٦٩٩٠٩، دربارهٔ مردی است به نام ویکتور است که پس از سال‌ها زندگی در خارج، به وطن برگشته و با چند نفر خارجی دیگر (مادام آنژیک، موسیو ژانا، لانا) که در ایران زندگی می‌کنند، در ارتباط است (خدایی، ۱۳۹۲: ۸۳-۷۵). حضور اسامی فرانسوی و غربی در متن که ایرانیان با آنها مراوده دارند، در حکم یک ارجاع فرهنگی است و خواننده را متوجه تعامل ایران معاصر با جهان خارج می‌کند. هرچند هیچ نقل مستقیم از اثر ادبی مشهور فرانسوی یا تاریخی خاص دیده نمی‌شود، اما این نوع نامگذاری، نوعی جابه‌جایی فرهنگی را تداعی می‌کند؛ به این معنا که داستان، بینامتنی از جنس گستردگی جهانی شدن و تقاطع فرهنگ‌ها می‌سازد. مثلاً مادام آنژیک برای شنونده یادآور فیلم‌ها و رمان‌های فرانسوی است، اما خدایی صرفاً به نحوی ضمنی از این پیش‌زمینه استفاده می‌کند تا وضعیت شخصیت‌ها را پررنگ‌تر کند.

داستان حوله‌های نیمه‌شب نیز دیالوگ ساده‌ای میان مردی جوان و عمهٔ مسن تنها در شمال ایران را تصویر می‌کند. با این وجود، نام عجیب حوله‌های نیمه‌شب خود کنایه‌ای لحن‌ساز است که مخاطب را به یاد روایت‌های فولکلور از موجودات شبانه یا عجیب می‌اندازد. در متن، عمه در حال

---

[۱۲] . Julia Kristeva

تماشای طبیعت جنگل شمال است و راوی از رفتار او می‌گوید، اما حضور در جنگل و سکوت شب، فضایی شاعرانه ایجاد می‌کند که خواننده را به فضای افسانه‌های بومی یا حکایت‌های قدیمی می‌برد. از طرف دیگر حسّ تنهایی و اجمال داستان، یادآور نوعی خاطره‌پردازی است که به ادبیات حافظه پیوند می‌خورد؛ موضوعاتی چون خلوت کانون خانواده و گذر زمان. این ویژگی‌ها، لحن داستان را تحت تأثیر قرار داده و درک فضای ملایم و اندوه‌آمیز آن را برای خواننده امکان‌پذیر می‌سازد (خدایی ،۱۳۹۲: ۱۱۵-۱۰۹).

آخرین داستان مجموعه، خاکسپاری که از مرز زندگی و مرگ با خواننده سخن می‌گوید نیز حاوی عناصر بینامتنی است. راوی قصه هنگام پیاده‌روی به صدای پخش صوتی گوش می‌دهد که حدیث زندگی و رمان دست‌نویسی در مورد شخصی به نام فرهاد است (همان: ۱۳٦-۱۲۷). این انتخاب نام، احتمالاً ارجاعی به افسانهٔ فرهاد کوه‌کن و شیرین است؛ ارجاعی اسطوره‌ای که بار عاطفی و تراژیک به داستان می‌افزاید. در واقع، نامگذاری فرهاد می‌تواند ذهن آشنا با ادبیات کلاسیک را به یاد این قصهٔ بزرگ عشق بیندازد. ساختار باز و پایان نامعلوم داستان نیز خواننده را وادار می‌سازد خود به تفسیر ادامه دهد. از نظر لحن، این داستان باز همان ویژگی‌های روایت‌گری و استفاده از جملات کوتاه خدایی را دارد؛ اما عنصر بینامتنی آن در اینجا، تلفیق زندگی واقعی با متن اثر و القای هم‌نوایی با اسطوره است.

٦- خودارجاعی

در نقد ادبی پسامدرن، نویسندگان و منتقدانی چون پاتریشیا وُو[۱۳] و لیندا هاچن به تعاریف مختلفی از فراداستان یا فراروایت پرداخته‌اند و برای آن ویژگی‌هایی برشمرده‌اند (وُو، ۱۳۹۰: ۳۰ و Hutcheon, 2013: 1). همان‌طور که پورمرادی و صادقی یادآور شده‌اند، از ویژگی‌های اصلی فراداستان یا فراروایت، آشکار کردن سازوکار نگارش یا تمهید، ایجاد جهان‌های موازی و هم‌پوشانی واقعیت و خیال، اتصال کوتاه، بینامتنیت و درهم‌آمیختن جهان واقعی و خیالی می‌باشد (پورمرادی و صادقی شهپر، ۱٤۰۰: ۲۱۲-۱۹٦). در واقع، هدف همهٔ این شگردها آن است که خواننده متوجه شود «آنچه می‌خواند، نه مانند رئالیسم، بازنمایی واقعیت عینی است و نه مانند مدرنیسم، بازآفرینی واقعیت ذهنی، بلکه داستانی است برساخته و برآمده از تخیل» (همان: ۱۹۲). به بیان دیگر، فراداستان بر غیراصلی بودن هر روایت تأکید می‌کند و با وجوه خودآگاهی و خودارجاعی (نظیر حضور نویسنده در متن یا

[۱۳]. Patricia Waugh

داستان در داستان) زمینه تأمل دربارهٔ ماهیت روایت و واقعیت را فراهم می‌آورد. این ویژگی‌ها در داستان‌های علی خدایی نظیر تمام زمستان مرا گرم کن و تخت‌های روی آب نیز دیده می‌شود و او در چارچوب سبک معاصر خود، با طرح موقعیت‌های روزمره، با هوشمندی واقعیت‌های سردِ زندگی را در آینهٔ خیال منعکس می‌کند و از طریق مؤلفهٔ خودارجاعی، با نشان دادن ساختگی بودن روایت، خواننده را نسبت به داستان بودن قصه، آگاه می‌کند.

برای نمونه، داستان تمام زمستان مرا گرم کن با روایت اول‌شخص از بیست و چهار ساعت زندگی یک مرد شاغل آغاز می‌شود. این مرد، شوهر و پدر خانواده است و صبح روز داستان پس از جمع‌آوری سوسک‌های کشته‌شده در اثر سمپاشی، فرزندان خود را به مدرسه می‌رساند و به محل کار (آزمایشگاه بیمارستان) می‌رود. فضای داستان سرد و بی‌روح است: نویسنده با جملات کوتاه و ریتم تند نشان می‌دهد زندگی یکنواخت و رنج‌آلود این مرد کاملاً در قالب کار و مسئولیت فرو رفته است. نکتهٔ مهم این است که راوی دستی در نویسندگی دارد. برای مثال در جایی همکار راوی در بیمارستان به او می‌گوید: « بیا بیا، یه داستان خوب برات سراغ دارم» و در ادامه با گفتن شرح احوال بیماری که در بخش بستری است از راوی می‌خواهد با استفاده از هنر نویسندگی و تخیلی که دارد، زندگی این بیمار را که از زردی صورتش بیزار است و قصد خودکشی دارد، به داستان تبدیل کند: « حالا این را داستان کن» (همان: ۱۱). در میانهٔ روایت، مشخص می‌شود او داستانی نیز می‌نویسد و در آن از وضعیت رنج‌آور خود گلایه می‌کند. مثلاً می‌گوید: «کم کم باید داستان فنیا و کاتی را بنویسم. باید یک جوری آنها را به اینجا بکشانم. اصلاً دوست ندارم کاتی انگشت‌هایش درد بگیرد و فنیا تمام این سال‌ها کار کند و هیچ‌کس نباشد که او را دوست داشته باشد» (خدایی، ۱۳۹۲: ۱۸)؛ در این بخش، نویسنده داستان، در دنیای تخیل خود به سر می‌برد و نسبت به شخصیت‌های خلق‌شده احساس دلسوزی می‌کند.

بنابراین در تمام این روایت، ساختار دو لایه‌ای داستان، کاملاً آشکار است: لایهٔ اول روایت زندگی روزمرهٔ این مرد است و لایهٔ دوم داستانی است که خودش می‌نویسد. آنچه پورمرادی و همکارانش ذیل جهان‌های موازی و متداخل و درهم‌آمیختن جهان واقعی و خیالی معرفی کرده‌اند، در اینجا عملی می‌شود (پورمرادی و صادقی شهپر، ۱٤۰۰: ۲۰۱ و ۲۱۱). ضمن اینکه نقدهای ادبی نیز تأکید کرده‌اند داستان موازی داستان اصلی در داستان تمام زمستان مرا گرم کن با عنوان و درونمایهٔ

داستان، هماهنگ است (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۶-۳۵). بدین ترتیب خلاقیت نویسنده (علاقه به داستان‌گفتن)، در لایهٔ دوم بازتاب درون‌مایهٔ اصلی داستان است.

این خودارجاعی باعث می‌شود تضاد بین واقعیت سردِ زندگی و دنیای خیال‌پردازی پررنگ‌تر شود. در حقیقت در این داستان، مرد تنها گریزگاهی که می‌یابد، فرورفتن به جهانی داستانی است. این جمله مؤلفهٔ اساسی داستان اول است. با آگاه ساختن خواننده از اینکه راوی، خودش نویسنده است و ماجراهای داستان دوم، حاصل اندیشهٔ اوست، نویسنده خواننده را نسبت به وهم‌انگیز بودن داستان هشدار می‌دهد. چنین زاویهٔ دید خودآگاهانه‌ای از روایت (خودارجاعی) به درک تنهایی عمیق شخصیت کمک می‌کند: چون دیگر همه چیز (حتی همین گرماهای خیالی) به ارادهٔ خود او ساخته شده است، خواننده می‌فهمد سردی زندگی او چقدر مطلق است و سراب دنیای خیالی‌اش تا چه اندازه ارزشمند است.

از طرف دیگر، موضوع هویت و واقعیت در این داستان به واسطهٔ ساختار موازی نمود می‌یابد. راوی میان «منِ روزمره» و «منِ داستان‌گو» نوسان می‌کند. تمرکز بر فرایند نوشتنِ او به مخاطب یادآوری می‌کند که این روایت همواره میان حقیقت بیرونی و تخیل ذهنی سُر می‌خورد؛ در حقیقت، همان‌طور که لیندا هاچن گفته است، این نوع روایت‌ها، یک داستان برساخته از تخیل است نه صرفاً بازنمایی یک واقعیت عینی (Hutcheon, 2013: 1). در نتیجه، تم‌های اصلی داستان – تنهایی و کاستی‌های زندگی مدرن – به‌واسطهٔ تکنیک‌های فراداستانی تشدید و روشن می‌شوند.

در داستان تخت‌های روی آب، شخصیت اصلی نیز یک نویسنده است که به دیدار ناشر خود می‌رود (خدایی،۱۳۹۲: ۱۰۰). با وجود اطلاعات محدود، نکتهٔ مهم این است که روایت روشن می‌کند این مرد هم‌زمان در حال نوشتن داستان دیگری است (همان: ۹۹). به عبارت دیگر، باز هم با روایت داستان درون داستان مواجه‌ایم. در تخت‌های روی آب، شواهد بیشتری هم هست که روایت‌گر (یا نویسنده داستان) دنیای خیال و واقعیت را کنار هم می‌چیند. به‌عبارتی، رویدادهای واقعی و داستانی پیوسته و تداخل می‌یابند. هرچند کمبود اطلاعات مستقیم، مانع درج شرح کامل ماجراست، اما می‌توان گفت تکنیک خودارجاعی باعث می‌شود خواننده همواره از حالت طبیعی داستان خارج شده و ماهیت روایی ماجرا را زیر سؤال ببرد. بدین‌طریق بیننده نمی‌تواند با اطمینان بگوید کدام رخدادها صرفاً بخشی از خیالات راوی‌اند و کدام واقعیت رویدادهای بیرونی.

این سبکِ درهم آمیختن دو سطح، به فهم موضوعاتی همچون هویت و واقعیت کمک می‌کند. نویسندهٔ داستان با آوردن خود به درون روایت (هرچند به صورت ضمنی) نشان می‌دهد فرآیند داستان‌گویی، خود نوعی کنش خلاق فردی است که پرسش‌های هویتی ایجاد می‌کند. در حقیقت، همان‌طور که نظریه‌پردازان فراداستان اشاره کرده‌اند، این شگرد تلاش می‌کند به خواننده بگوید آنچه می‌خواند داستانی است برساخته و برآمده از تخیل (وو، ۱۳۹۰: ۳۰)؛ در نتیجه، درون‌مایه‌های واقعیت و خیال در این داستان با کمک این خودارجاعی، برای خواننده ملموس‌تر می‌شود. همچنین، حسّ تنهایی یا مواجهه با یک غریبگی (هنگام برخورد با زن مسیر)، در زیر لایه‌های روایی این داستان خودارجاع، برجسته‌تر می‌شود، چرا که نویسنده/راوی، مشغول تقطیع و بازآفرینی زندگی روزمرهٔ خود در تخیل است (خدایی، ۱۳۹۲: ۱۰۰). به این ترتیب، تخت‌های روی آب نیز با روشی مشابه، فضای عینی و ذهنی را در هم می‌تند تا خواننده را در مورد ماهیت هر دو، به تأمل وادارد.

۷- برجستگی زبان و تصویرسازی ذهنی

برجستگی زبان و تصویرسازی ذهنی یک از مؤلفه‌های مهم پست‌مدرنیسم است که با هدف جلب توچه خواننده به جنبه‌های زیبایی‌شناختی زبان به کار می‌رود و نقشی کلیدی در ایجاد فضای داستان دارد. مجموعه‌داستان *تمام زمستان مرا گرم کن* با سبک روایت منحصربفرد و استفاده برجسته از زبان داستانی، در ادبیات معاصر ایران جایگاه ویژه‌ای دارد. داستان‌های این مجموعه، غالباً با روایت اول شخص و پرداختن به زندگی روزمرهٔ شخصیت‌ها، فضایی تصویری و در عین حال، استعاری خلق می‌کنند. داستان‌نویسی علی خدایی به‌ویژه در توصیفات محیطی خود برجسته است. برای مثال، فضای درون خانه در داستان اصلی تمام زمستان مرا گرم کن با عبارت سرد و بی‌روح قابل توصیف است که خود حاکی از خلأ عاطفی و رخوت جاری در زندگی شخصیت‌های این داستان و عمق یأس فضای بیرونی است.

از سوی دیگر، نویسنده به‌طور هوشمندانه‌ای از استعاره بهره می‌گیرد تا مفاهیم انتزاعی را عینی کند. به عنوان نمونه، روایت بیانگر آن است که حملهٔ سوسک‌ها به خانه، استعاره‌ای است از بیهودگی و روزمرگی که زندگی آنها را نابود می‌کند (خدایی، ۱۳۹۲: ۱۹-۳). این استعاره، مبارزهٔ روزانه زوج داستان با سوسک‌ها را به نمادی از یکنواختی و بی‌ثمر بودن وضعیتشان تبدیل می‌کند. در عین حال،

گریز شخصیت مرد از این عالم سرد، با فرورفتن به جهانی داستانی در تضاد قرار می‌گیرد؛ چرا که عالم خیال برای او، مأمنی گرم و رهایی‌بخش است.

خدایی همچنین از تصویرسازی‌های حسی برای جلب مخاطب به محیط داستان‌ها استفاده می‌کند. او جملات کوتاه و خبری را به کار می‌برد تا احساسات ملموس را منتقل کند؛ مثلاً در یکی از صحنه‌ها راوی «شیشه را پایین می‌کشد» (خدایی، ۱۳۹۲: ٦) و خاطرنشان می‌کند «هوا خنک است» (همان). این توصیف کوتاه با کلمات عینی، حسّ سرما و طراوت را در ذهن خواننده زنده می‌کند. ادامهٔ این تصویر، شامل «جاده‌ای که ما در آن هستیم پر درخت و تک‌وتوک سبز است. باد می‌آید» (همان) نیز می‌شود که علاوه بر فضاسازی بصری (رنگ سبز درختان)، حسّ وزش باد را نیز منتقل می‌کند. چنین جملات کوتاه و خبری باعث می‌شود خواننده علاوه بر دیدن صحنه در ذهن، حواسّ فیزیکی محیط (مانند خنکی هوا و وزش باد) را نیز تجربه کند.

شیوهٔ واژه‌گزینی و لحن به‌کار رفته در این داستان‌ها، تصویری واقعی و در عین حال شاعرانه به وجود می‌آورد. زبان روایت غالباً نزدیک به زبان محاوره است؛ اما با گزینش واژگان خاص و استعاره‌های تصویری کیفیتی نمادین و عمیق می‌یابد. در نتیجه، ضمن القای حسّ آشنایی با زندگی شخصیت‌ها، بار مفهومی و عاطفی جملات نیز تقویت می‌شود. به‌عنوان نمونه در داستان تخت‌های روی آب، تصویر تخت‌ها که روی آب شناورند بارها تکرار می‌شود. این تصویر از نظر واقع‌گرایانه ناممکن است، اما در فضای داستان، به استعاره‌ای برای ناپایداری و سیال بودن زندگی شخصیت تبدیل می‌شود. راوی دچار نوعی بی‌ثباتی روانی و هویتی است و تخت‌های روی آب، نمادی از وضعیت معلق، موقتی و گسیختهٔ او هستند (همان: ۱۰٦–۹۷).

در داستان سالاد لوبیا سبز با سیر تازه نیز توصیف‌هایی مانند «صبح‌های زود و آخر شب با دریا حرف می‌زنم. تنهای تنها» (همان: ۸۷)، «دریا آمده بود تا کنار خانه‌ها» (همان: ۸۸) و «گفتم که این را هم با خودم می‌بردم لب آب، صبح‌های زود و می‌دوختم مثل مادربزرگت که صبح‌های زود لب آب می‌نشست. ولی مال او ارس بود، مال من خزر. خورشید آرام داشت بالا می‌آمد. خودم را مدام جای او می‌گذاشتم» (همان: ۹۰–۸۹)، فضای داستان را برای مخاطب زنده و ملموس می‌سازد و حسّ نزدیکی و صمیمیت خانواده را تقویت می‌کند؛ موضوعی که در داستان مرغابی‌ها نیز اتفاق می‌افتد و توصیفات دقیق از محیط مانند « یک دفعه در باز شد و سرمای بیرون ریخت روی آنها»، « از صبح دهن این مرغابی‌ها بازه. خواب ندارن» و «وقتی آن دو زن دیدند که در یک دفعه باز شد، فرزانه

گفت: یادته قدیم‌ترها، خانم دکتر جوادی، به جای این مرغابی‌ها، مجسمه‌ها یک شکل دیگه بودند و آب از همه‌جاشون فوّاره می‌زد» (خدایی،۱۳۹۲: ۸۵)، فضای داستان را تقویت کرده و راوی با زبان شاعرانه و تصویرسازی‌های ذهنی، تشخّص زبان و حسّ خاطره و دلتنگی را در جای جای این داستان به خوبی نشان داده است.

نتیجه‌گیری

مجموعه داستان *تمام زمستان مرا گرم کن* اثر علی خدایی را می‌توان به‌عنوان یکی از نمونه‌های موفق داستان‌نویسی پست‌مدرن در ادبیات معاصر فارسی تلقی کرد؛ اثری که در آن عناصر و مؤلفه‌های شناخته‌شدهٔ پست‌مدرنیسم، نه صرفاً در سطح ساختار، بلکه در ژرفای روایت، زبان، فرم و معنا حضور یافته‌اند و ساختاری چندلایه و تودرتو را پدید آورده‌اند. در این پژوهش، با اتکا به روش توصیفی‌تحلیلی و رویکردی مبتنی بر نقد پست‌مدرن، نشان داده شد که مؤلفه‌هایی نظیر فراداستان، چندصدایی، حذف قطعیت معنایی، روایت غیرخطی، بینامتنیّت، خودارجاعی و برجستگی زبان و تصویرسازی ذهنی، از مهم‌ترین ویژگی‌های بازتاب‌یافته در این مجموعه‌اند که در تعامل با یکدیگر، هویت پست‌مدرن اثر را شکل داده‌اند.

عنصر فراداستان، با آشکارسازی فرآیند نوشتن و مرززدایی میان جهان داستان و جهان واقعی، مخاطب را از نقش انفعالی خارج کرده و او را به عنوان یکی از سازندگان معنا در متن وارد می‌کند. این شگرد با زیرسؤال بردن مرز میان تخیل و واقعیت، به‌ویژه در داستان‌هایی که نویسنده یا راوی نسبت به نوشتار خود آگاهی دارد، به یکی از تمهیدات بنیادین روایت پست‌مدرن در این مجموعه بدل شده است. همچنین چندصدایی و تداخل دیدگاه‌ها و صداهای مختلف در متن، با حذف راوی دانای کل مطلق و جایگزینی آن با صداهای نسبی، زمینه‌ای را برای شکل‌گیری فضای گفتمانی متکثّر فراهم آورده که امکان تولید معنا را از یک مرکز واحد سلب می‌کند.

حذف قطعیت معنایی، دیگر ویژگی شاخص این مجموعه، از طریق بازنمایی پایانی مبهم، موجب فروپاشی معناهای تثبیت‌شده شده و مخاطب را به مشارکتی فعال و تفسیرگرایانه دعوت می‌کند. روایت غیرخطی، از طریق شکستن توالی زمانی، تجربهٔ روایت را از بازگویی رخداد، به بازنمایی ذهن و عاطفه تغییر داده و زمان را به امری درونی و روان‌شناختی بدل کرده است.

علاوه بر این، بینامتنیّت در این مجموعه نقش مهمی در تقویت لایه‌های معنایی ایفا می‌کند. ارجاع به متون دیگر، باعث شده که داستان‌ها در شبکه‌ای از متون دیگر تنیده شوند. در همین راستا، خودارجاعی نیز با برهم زدن توهم واقع‌نمایی و تاکید بر مصنوعی بودن ساختار روایت، مخاطب را همواره به یاد می‌آورد که با یک متن مواجه است نه بازنمایی مستقیم جهان بیرون.

در نهایت، برجستگی زبان و تصویرسازی ذهنی، از طریق تمرکز بر جزئیات، توصیف فضاهای روزمره، و خلق تصاویر ذهنی و عاطفی، به بازآفرینی جهان‌های ذهنی خاصی منجر شده است که در آن‌ها زبان نه وسیله‌ای برای انتقال معنا، بلکه خود به‌مثابهٔ ابزاری مستقل برای تولید معنا عمل می‌کند.

برآیند کلی این مؤلفه‌ها، خلق متنی است که با وجود سادگی ظاهری در روایت‌گری، از پیچیدگی‌های فرمی و معنایی برخوردار است و خواننده را به درنگ، تفسیر و بازخوانی مداوم دعوت می‌کند. این ویژگی‌ها، مجموعهٔ *تمام زمستان مرا گرم کن* را در جایگاه متنی پست‌مدرن قرار می‌دهد که در آن مرزهای میان واقعیت و خیال، نویسنده و خواننده فرو می‌ریزد و میدان تازه‌ای برای تجربهٔ ادبی فراهم می‌شود. از این منظر، علی خدایی نه‌تنها به‌عنوان داستان‌نویسی خلاق، بلکه به‌مثابهٔ مؤلفی آگاه از ظرفیت‌های نظری ادبیات معاصر، در پی بنیان‌گذاری نوعی روایت متفاوت در ادبیات کوتاه فارسی است؛ روایتی که با بهره‌گیری از مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی، مرزهای روایت را فراتر از فرم‌های تثبیت‌شدهٔ پیشین می‌برد و دریچه‌ای نو به سوی خوانش‌های متکثّر می‌گشاید.

فهرست منابع

الف) منابع فارسی

۱. احدی، مرضیه،جنگی قهرمان، تراب؛ خمسه، شروین، (۱٤۰۱)، «بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم در داستان‌های کوتاه محمدرخیم اخوت، ابوتراب خسروی، علی خدایی و محمد کشاورز». *نشریهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. ش ۷٦. صص ۸۹-٦۷.

۲. آپیگنانسی، ریچارد، (۱۳۸۰)، **پست‌مدرنیسم**. ترجمهٔ فاطمه جلالی سعادت. تهران: شیرازه.

۳. پاینده، حسین.،(۱۳۸۲)، **گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی**، تهران، نشر روزنگار.

٤. ــــــــــــ ،(۱۳۸۹)، «وجودشناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسندهٔ ایرانی». *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*. شمارهٔ ٤٤. صص ٤۲-۲۹.

۵. ــــــــــــ (۱۳۹۰)، **داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پست‌مدرن)**، تهران: نیلوفر.

٦. پورمرادی، سیما و صادقی شهپر، رضا.،(۱٤۰۰)، «فراداستان، شگردی پسامدرن: مطالعهٔ موردی: رمان تماشای یک رؤیای تباه شده از بیژن بیجاری». *متن‌پژوهی ادبی*. دورهٔ ۲۵. ش ۸۹. ۲۱۵-۱۹۱.

۷. پین، مایکل.،(۱۳۸۰).،**لکان، دریدا، کریستوا**. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

۸. خدایی، علی.،(۱۳۹۲)، **تمام زمستان مرا گرم کن**. تهران: مرکز.

۹. ده‌بزرگی، غلامحسین.،(۱۳۸٦)،**تاریخ ادبیات جهان از آغاز تا پایان سدهٔ بیستم**. تهران: زوار.

۱۰. شریف‌نسب، مریم و ابراهیمی‌فخار.،(۱۳۹۲)، «شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه فارسی دهه‌های ۷۰ و ۸۰». *ادبیات پارسی معاصر*. س ۳. شمارهٔ ۳. صص ۲۵-۱.

۱۱. عباسی سورکی، هاجر و شهبازی، اصغر. (۱٤۰۳). «زمان‌پریشی در داستان عصرهای یکشنبه علی خدایی». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*. ش ۵۵. صص ۱۱۷-۱۰۵.

۱۲. کهون، لارنس،(۱۳۸٤)، **متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم**. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.

۱۳. مالمیر، تیمور و سلطانشاهی، فاطمه، (۱۳۹۷)، «نقد و تحلیل پیوند شگرد و درون‌مایه در مجموعه‌داستان تمام زمستان مرا گرم کن». *مجلهٔ ادب فارسی*. شمارهٔ ۲. شمارهٔ پیاپی ۲۲. صص ۲۱۷-۱۹۹.

۱٤. مقدادی، بهرام،(۱۳۹۳)،**دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاطون تا به امروز**. تهران: نشر چشمه.

۱۵. مک‌کاریک، ایرنا ریما،(۱۳۸۵)، **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

۱٦. میرصادقی، جمال و ذوالقدر، میمنت، (۱۳۷۷)، **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی (فرهنگ تفصیلی اصطلاحات ادبیات داستانی)**. تهران: کتاب مهناز.

۱۷. ــــــــــــــــ (۱۳۹٤)،**عناصر داستان**. تهران: نشر سخن.

۱۸. نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۰)،**درآمدی بر بینامتنیّت: نظریه‌ها و کاربردها**. تهران: نشر سخن.

۱۹. وو، پاتریشیا،(۱۳۹۰)، **فراداستان**. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: انتشارات چشمه.

ب) منابع انگلیسی

1. Hutcheon, Linda.(1988). A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Routledge.
2. Hutcheon, Linda.(2013). Narcissistic Narrative: The Maetafictional Paradox. Wilfred Laurier University Press.
3. Jameson, Fredric. (1991). Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press.
4. Lyotard, Jean-François. (1984). The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Manchester University Press.
5. McHale, Brian.(1987) . Postmodernist Fiction. Methuen.