فصلنامهٔ جستارهای داستانی در ادب فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه رازی، کرمانشاه
دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱، تابستان ۱۳۹٦ هـ. ش. / ۲۰۱۷ م. / صص ۷۵-۸۹

مؤلّفه‌های پست‌مدرن مجموعهٔ داستانی *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* بیژن نجدی[۱]

علیرضا محمودی[۲]
استادیار گروه ربان و ادبیات فارسی، دانشگاه زابل
سوسن پسانین[۳]
کارشناس‌ارشد زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه الزهراء، تهران

چکیده
در این پژوهش به بررسی ویژگی‌های پسامدرنیستی در مجموعهٔ داستانی *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* بیژن نجدی پرداخته شده است. مقالهٔ حاضر که خوانشی نقّادانه از مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* بیژن نجدی است، ویژگی‌های پسامدرنیستی برخی از داستان‌های این مجموعه را در پرتو نظریّه‌های منتقدانی همچون پاتریشیا وو، بری لوئیس، دیوید لاج و لیندا هاچن نشان می‌دهد. آنچه خوانش پسامدرنیستی این داستان‌ها را برمی‌انگیزد، مشاهدهٔ بعضی از تمهیدات پسامدرنیستی در تعدادی از داستان‌های این مجموعه است که آن‌ها را هم‌سو با آثار پست‌مدرن قرار می‌دهد. مجموعهٔ داستانی *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، دارای ده داستان است که در این میان، تنها در شش داستان «استخری پر از کابوس»، «روز اسب‌ریزی»، «شب سهراب‌کشان»، «چشم‌های دکمه‌ای من»، «مرا بفرستید به تونل» و «گیاهی در قرنطینه» برخی از مؤلّفه‌های پست‌مدرن همچون: عدم قطعیّت، تناقض، تغییر زاویهٔ دید، شکست خط روایت و زمان داستان، فراداستان تاریخ‌نگارانه و ادغام خیال و واقعیّت دیده می‌شود. در نهایت می‌توان گفت، نجدی در تدوین این شش داستان از مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، از مشخّصه‌های مدرن و پست‌مدرن در کنار یکدیگر بهره برده، نمی‌توان این شش داستان را صرفاً مدرن یا پست‌مدرن خواند.

کلیدواژه‌ها: بیژن نجدی، یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، داستان، مؤلّفه‌های پست‌مدرن.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۸/۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۲/۱۵
۲. رایانامه: mahmoodi2009@gmail.com
۳. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: Susan.moein@yahoo.com

۱. مقدّمه

پست‌مدرنیسم، جنبش اجتماعی و فرهنگی پیچیده‌ای است که مبتنی بر نقد باورهای معمول و مرتبط با دوران روشنفکری است. تأثیر این جنبش در تمامی عرصه‌ها قابل مشاهده بوده، بازتاب آن در ادبیّات نیز غیرقابل انکار است. پاینده در *کتاب نقد ادبی و دموکراسی* می‌نویسد: «اصطلاح پسامدرنیسم در دههٔ هزار و نهصد و شصت، به وفور در بحث‌های نقّادانه دربارهٔ ادبیّات داستانی به کار رفت» (پاینده، ۱۳۸۵: ۶۹). در دهه‌های پایانی قرن بیستم و آغاز قرن بیست و یکم، جریان پست‌مدرنیسم در نوشته‌های نظریّه‌پردازان معاصر فرانسوی مانند ژاک دریدا (Jacques Derrida)، میشل فوکو (Michel Foucault)، ژان فرانسوا لیوتار (Jean-François Lyotard) و ژان بودریار (Jean Baudrillard) بحث‌های فراوانی را ایجاد کرده است. در این میان، داستان‌نویسان ایرانی تحت تأثیر تغییر و تحوّلات ادبیّات غرب قرار گرفته، به شکل چشمگیری از جریان پست‌مدرن ادبی تأثیر پذیرفتند و در پی کشف راه‌های متفاوتی برای نوشتن برآمدند.

این نویسندگان، با تجربهٔ گونه‌های نوینِ داستان‌نویسی، آثار متفاوتی خلق کردند تا از این طریق به معرفت نوینی از انسان و جهان دست یابند و رهیافت‌های متفاوتی را در متون ادبی به نمایش بگذارند. «تغییرهای اساسی در ساختار جامعه و فروریزی ارزش‌های سیاسی - آرمانیِ گذشته، نویسندگان را بیش از پیش از ادبیّات مرامی دور کرد و پژوهش در فرم و زبان را در دستور کار آنان قرار داد تا جای قطعیّت‌اندیشی‌ها را شکاکیت و جست‌وجو برای کشف بگیرد و نویسنده بتواند از طریق تجربه‌کردنِ فرم و زبان، به شناخت تازه‌ای از واقعیّت برسد» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۴۵۳). این نوگرایی، اغلب با گرایش پیچیده‌نویسی و گریز از ساده‌نویسی همراه بود که مورد توجّه روزافزون نویسندگان ایرانی قرار گرفت. یکی از موفّق‌ترین نویسندگان در این شیوه، بیژن نجدی است.

نجدی، مجموعهٔ داستانی یوزپلنگانی *که با من دویده‌اند* (نجدی، ۱۳۷۳: ۱-۸۵) را در قالب ده داستان کوتاه تدوین کرده است که این داستان‌ها عبارتند از: «سپرده به زمین»، «استخری پر از کابوس»، «تاریکی در پوتین»، «سه‌شنبهٔ خیس»، «گیاهی در قرنطینه»، «مرا بفرستید به تونل»، «روز اسب‌ریزی»، «شبِ سهراب‌کشان»، «چشم‌های دکمه‌ای من» و «خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز». وی با خلق تصاویر انتزاعی و ذهنی، آمیختن رؤیا و واقعیّت، ایجاد عدم قطعیّت در متن و تأکید بر نسبی‌گرایی و دیگر اصول داستان‌نویسی پست‌مدرن در این داستان‌ها، رویکرد تازه‌ای از جایگاه زبان را در ادبیات داستانی به نمایش گذاشته، به گونه‌ای که همواره کوشیده است تا در محتوا و فرم داستان‌هایش تغییراتی ایجاد کند. هدف از این پژوهش، بررسی برخی از مؤلّفه‌های پست‌مدرن موجود در داستان‌های این مجموعه است. در این پژوهش، با فرض بر اینکه نجدی در

مجموعهٔ داستانی *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* با رویکرد پست‌مدرن به تغییر در فرم و محتوای داستان‌های کوتاه خود دست یازیده، تلاش گردیده تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که:
مهم‌ترین مؤلّفه‌های پست‌مدرنیسم در داستان‌های کوتاه کتاب *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* کدام است؟
و اینکه نویسنده در کدام‌یک از داستان‌های کوتاه این مجموعه، از شیوه‌های پست‌مدرن بهره برده است؟

به نظر می‌رسد که این مجموعهٔ داستانی دارای داستان‌هایی است که می‌توان بعضی از آن‌ها را مدرن و برخی دیگر را پست‌مدرن خواند. به منظور اثبات این امر، در این مقاله، مهم‌ترین مؤلّفه‌های پسامدرنیستی مورد بررسی قرار گرفته است.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

پارسا و محبّی (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان به بررسی فراداستان (که تنها یکی از مؤلّفه‌های پست‌مدرنیسم است)، در سه مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، *دوباره از همان خیابان‌ها* و *داستان‌های ناتمام* پرداخته‌اند؛ در این پژوهش، دیگر مؤلّفه‌های پست‌مدرن موجود در آثار نجدی نادیده گرفته شده است. با توجّه به اینکه فراداستان تنها یکی از مؤلّفه‌های داستان پست‌مدرن است، جای خالی بررسی و تحقیق بر روی دیگر مؤلّفه‌های پست‌مدرن در داستان‌های نجدی دیده می‌شود. تسلیمی (۱۳۸۳)، تنها از داستان کوتاه «دوباره از همان خیابان‌ها» از مجموعه‌ای با همین‌نام (مجموعهٔ *دوباره از همان خیابان‌ها* از نجدی) یاد کرده و توضیحاتی دربارهٔ ویژگی‌های پست‌مدرنیسم در این داستان کوتاه ارائه داده است. وی در این مقاله اشاره‌ای به مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* نداشته است. حجاری و قاسمی (۱۳۹۰) ویژگی‌های پست‌مدرنیستی در داستان ناتمام (A+B) از مجموعهٔ *داستان‌های ناتمام* را بررسی کرده و وجود ویژگی‌های پست‌مدرنی چون: فراداستان، دور باطل، پارانویا، ازهم‌گسیختگی و عدم قطعیّت را با ارجاعاتی از متن این داستان، اثبات کرده‌اند؛ همچنین عبداللهیان (۱۳۸۵)، داستان‌های بیژن نجدی را از این مورد بررسی کرده است. خلیلی (۱۳۹۳)، شعر پست‌مدرن را در سه سطح: زبانی، محتوایی و ادبی مورد تجزیه و تحلیل قرار داده، ویژگی‌های این نوع شعر از قبیل معناگریزی در حوزهٔ محتوا، توجّه افراطی به زبان، ناهنجاری‌ها و اختلالات زبانی در حوزهٔ زبان و عدم استفاده از تصویر را بیان کرده است. تدینی (۱۳۸۷)، وجود مهم‌ترین مؤلّفه‌های پسامدرنیسم، مثل اتّصال کوتاه، عدم قطعیّت، آشفتن زمان، تغییر راوی و زاویهٔ دید، شخصیّت‌های شورشگر، فرجام‌های چندگانه را در دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی، با نام‌های «پلکان» و «حضور»، با ذکر مستنداتی از متن، اثبات کرده است. گلشیری (۱۳۸۹)، به بررسی مؤلّفه‌های پست‌مدرن در آثار هوشنگ گلشیری پرداخته است. کولایی و ملاّزاده (۱۳۹۲)، شاخصهٔ مرگ مؤلّف را که یکی از مؤلّفه‌های

رمان پست‌مدرن است، در *رمان هیس* محمّدرضا کاتب بررسی کرده‌اند. با توجّه به پژوهش‌های صورت‌گرفته بر روی آثار نجدی، می‌توان گفت، در هیچ‌یک از این پژوهش‌ها به بررسی کامل داستان‌های مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* و ویژگی‌های پست‌مدرن موجود در آن‌ها پرداخته نشده است.

۲. بحث و بررسی

پست‌مدرنیته به دوره‌ای اجتماعی، فلسفی و شرایط و وضعیتی اطلاق می‌شود که ما آن را شرایط پست‌مدرن می‌نامیم؛ به عبارت دیگر، پست‌مدرنیسم واکنشی فرهنگی به واقعیات فلسفی، اجتماعی و اقتصادی عصر پست‌مدرنیته است (Hutcheon, 1995: 23-26). پسامدرنیسم پدیده‌ای است که در حوزه‌های گوناگونی همچون: ادبیّات، موسیقی، معماری، جامعه‌شناسی و هنر کاربرد یافته است. «پُست به معنای مابعد، فرا، پَس و پَسا است و پست‌مدرنیسم به مفهوم فراتجدّدگرایی، فرانوگرایی و پَسانوگرایی است.» (برمن، ۱۳۷۹: ۴۱)

تا کنون تعریفی کامل از پست‌مدرنیسم ارائه نشده است. در واقع باید گفت که هرگونه تلاش برای ارائهٔ تعریفی کلی از پست‌مدرنیسم، در همان نخستین گام چالش‌برانگیز است؛ زیرا این تعاریف همانند خود اصطلاح پست‌مدرن، دارای ابهام، چندپهلویی، گسستگی، استعاره، کنایه و ایهام هستند. اصولاً کوشش برای ارائهٔ تعریفی دقیق از این اصطلاح با ذات آن در تناقض است؛ چراکه «فرایند تشخیص هویت و بیان تعریف روشن و جامع، از عناصر اصلی عقلانیت است که پسامدرن خودِ آن را به چالش می‌طلبد» (مالپس، ۱۳۸۷: ۱۱). به طور کلّی، در تعریف پست‌مدرنیسم می‌توان گفت: «پست‌مدرنیته بیانگر سقوط یا دگرگونی و تحوّل تند در شیوه‌های مدرنیتهٔ سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی است که از اواسط قرن نوزدهم تا اواسط قرن بیستم در بیشتر کشورهای صنعتی غرب، وجه غالب و مسلّط را دارا بود» (کانر، ۱۳۹۱: ۵۰).

بیژن نجدی (۱۳۲۰-۱۳۷۶) در خاش به دنیا آمد. در سال ۱۳۴۳ با مدرک کارشناس ارشد ریاضیات، فارغ‌التّحصیل شد (عابدی، ۱۳۸۱: ۴۴). وی در کنار تدریس ریاضی به نوشتن شعر و داستان می‌پرداخت؛ با وجود این، تنها اثری که در طول حیات بیژن نجدی به چاپ رسید، مجموعه داستان کوتاه *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* (۱۳۷۳) بود. این مجموعه در سال ۷۳ منتشر و در همان سال موفّق به دریافت جایزهٔ ادبی گردون شد. دیگر آثار وی مانند *دوباره از همان خیابان‌ها* (۱۳۷۹)، *داستان‌های ناتمام* (۱۳۸۰) و *خواهران این تابستان* (۱۳۸۵) توسّط همسرش، در سال ۱۳۷۶ منتشر شد. مقالهٔ حاضر که خوانشی نقّادانه از مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* بیژن نجدی است، ویژگی‌های پسامدرنیستی برخی از داستان‌های این مجموعه را در پرتو نظریّه‌های منتقدانی همچون پاتریشیا وو (Patricia Waugh)، بری لوئیس (Barry Lewis)، دیوید لاج (David Lodge) و لیندا هاچن (Linda Hutcheon) نشان می‌دهد.

۱-۲. مؤلّفه‌های پست‌مدرن در مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*

در داستان‌های کوتاه نجدی از مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، ویژگی‌هایی وجود دارد که ما را بر آن می‌دارد، بعضی از این داستان‌ها را در زمرهٔ داستان‌های کوتاه پست‌مدرن به حساب بیاوریم. این ویژگی‌ها عبارتند از:

۱-۲-۱. تناقض، شک و تردید، نسبیّت‌گرایی یا عدم قطعیّت

تناقض یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های روایت پست‌مدرن است. «نویسنده در این نوع روایت به گونه‌ای از تناقض بهره می‌گیرد که مخاطب چنین می‌پندارد که در زیر متن همیشه آشوبی برپاست» (وارد، ۱۳۸۹: ۱۳۵). «تناقض در اثر پست‌مدرن نهانی و به گونه‌ای در بطن داستان نهفته است و انگار جزئی از ذات اثر است» (محمّدی و افشار، ۱۳۹۲: ۷۱). در داستان «سه‌شنبهٔ خیس» (نجدی، ۱۳۷۳: ۶۹-۷۹) ملیحه زنی که خودش را به در زندان اوین رسانده تا شاهد آزادی پدر و دیگر زندانیان در سال ۵۷ باشد، بعد از مدتی انتظار پدرش را می‌بیند؛ مثل زمان دستگیری‌اش شال سفید و بلندی را به گردن انداخته است. ملیحه و پدرش راهی خانه می‌شوند. وقتی به خانه می‌رسند، ملیحه پدرش را در خانه می‌گذارد و چترش را برمی‌دارد و به دنبال پدربزرگ می‌رود. باد چتر را وارونه می‌کند و فنرهایش را می‌شکند. ملیحه مجبور می‌شود چتر را رها کند و چادرش را محکم بچسبد. وقتی در انتهای داستان نزد پدربزرگش می‌رسد، پدربزرگ می‌گوید، پدرش هفت سال پیش، پشت انبار سیب‌زمینی تیرباران شده است. این داستان دربارهٔ دختری است که مرگ پدرش را باور نکرده است؛ امّا در بعضی از قسمت‌های داستان، چنین به نظر می‌رسد که این‌گونه نیست و وی مرگ پدر را باور دارد:

«آهسته گفت: سلام پدر/ (دختر) می‌دانست برای دست زدن به صورت پدرش باید از فاصلهٔ دور و دراز بین واقعیّت تا رؤیا بگذرد» (همان: ۷۲).

این جمله در تناقض کامل با موضوع اصلی داستان قرار دارد و مخاطب با خواندن این جمله، دربارهٔ این موضوع که ملیحه مرگ پدر را باور نکرده است، دچار تردید می‌شود. در انتهای داستان نیز ملیحه خطاب به پدربزرگ می‌گوید:

«(ملیحه:) فقط با همین چشم‌هام دیدم که مردم بچّه‌هاشونو، شوهراشونو بغل کردن و رفتن ... بعد من دست‌هامو باز کردم؛ دنبال یه کسی بودم، یه چیزی ... دیدم یه چتر توی دستمه، اونو بغلش کردم، یه رؤیا رو که آبی بود؛ اون خیلی آبی بود، با خودم بردمش خونه؛ ما با هم حرف زدیم .../(پدربزرگ:) پس تو حالا یه چتر داری که هم واقعیّت توست، هم رؤیا .../(ملیحه:) نه یه ساعت پیش که از خونه می‌اومدم بیرون باد

طوری بارون می‌بارید، چتر وارونه شده بود، من هم ولش کردم./ (پدربزرگ:) چرا؟/ (ملیحه:) واسه اینکه اون واقعاً یه چتر بود، می‌فهمین پدربزرگ؟ دوباره شده بود یه چت.» (همان: ۷۶)

این تناقض حتّی در تشبیهات این داستان کوتاه موج می‌زند؛ در این داستان مشخّص نمی‌شود که چتر (مشبّه)، به سیاوش (مشبّه‌به) مانند شده یا سیاوش (مشبّه)، به چتر (مشبّه‌به) تشبیه شده است. به گونه‌ای که در جایی از داستان، ملیحه خطاب به پدربزرگ می‌گوید: «واسه اینکه اون واقعاً یه چتر بود، می‌فهمین پدربزرگ؟ دوباره شده بود یه چتر.» و در آخر داستان چنین می‌آید: «این بود که ملیحه و پدربزرگ، نتوانستند نعش چتر را زیر هیچ کدام از درختان کوچه پیدا کنند. حالا چتر هم یک سیاوش شده بود.» (همان: ۷۷) این تناقض، نه تنها در مفهوم کلّی داستان، بلکه در جملات داستان «سه‌شنبهٔ خیس» (همان: ۶۹) نیز موج می‌زند: «مردم پیاده‌رو نتوانستند بفهمند که مردی بی‌آنکه وجود داشته باشد، بازو به بازوی زنی، از کنارشان می‌گذرد» (همان: ۷۳) و یا: *«آن‌طرف میز، پارچ آب، بدون یک قطره آب، پر از آب بود»* (همان: ۷۴).

در داستان «استخری پر از کابوس» (همان: ۱۳-۲۱)، مرتضی تلاش می‌کند که یک قو را از آلوده‌شدن به روغن و گازوئیل روی آب استخر، نجات دهد؛ امّا، دیر می‌رسد. در نهایت قویی مرده روی دستش می‌ماند و به کشتن قو متّهم می‌شود؛ امّا در بازجویی عدم قطعیّت در سخنان وی موج می‌زند:

«ستوان: خوب، داشتید می‌گفتید؟/ مرتضی: من، نه من چیزی نمی‌گفتم./ ستوان: می‌خواستید قو را بفروشید یا بخورید؟/ مرتضی: قو رو؟ بفروشم؟ قو رو بخورم؟/ ستوان: شما را دیده‌اند ... این بی‌رحمی است ... مگر قو را شما نکشته‌اید؟/ مرتضی: آره مثل اینکه بله ... من کشتمش ...» (همان: ۱۵).

همان‌گونه که مشاهده شد، اوج این عدم قطعیّت در آخرین جملهٔ مرتضی دیده می‌شود. در جایی دیگر از همین داستان، مرتضی اعترافاتی همراه با ابهام می‌کند و این عدم قطعیّت در داستان تشدید می‌شود: *«ستوان گفت: با چی کشتیدش؟ با شما هستم!/ مرتضی از پشت دود گفت: با پارو ... فکر می‌کنم با پارو ... نمی‌دانم./ ستوان گفت: یعنی چه نمی‌دانم؟»* (همان: ۱۸)

۲-۱-۲. ادغام واقعیّت و خیال

داستان پست‌مدرن، ادغام و ترکیبی از واقعیّت و تخیّل است. «داستان‌نویسان پسامدرن می‌کوشند تا «واقعیّت» را، به منزلهٔ موضوعی مناقشه‌پذیر و نه مفروض، به شکل‌هایی نو بازنمایی کنند و به‌ویژه تمایز ناپذیری آن را از تخیّل نشان دهند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۴). بر اساس نظریّهٔ هاچن، فراداستان می‌کوشد تا از راه ادغام خیال و واقعیّت، ادبیّات و تاریخ را از حالت حاشیه‌ای آن جدا کند. این ادغام هم در مضامین و هم در شکل صورت

می‌گیرد (Hutcheon, 1995: 121). در داستان‌های نجدی این ادغام بیشتر در مضمون صورت پذیرفته است.

داستان «چشم‌های دکمه‌ای من» (نجدی، ۱۳۷۳: ۴۷-۵۱)، از زبان عروسکی نقل می‌شود که یک روز در اثر بمباران عراقی‌ها، به همراه مادرِ فاطی (صاحب عروسک) به خیابان پرت می‌شود. این عروسک از خاطره‌های خود با صاحبش، یعنی فاطی سخن می‌گوید و امیدوار است که فاطی او را بیابد. سخن گفتن عروسک در این داستان، امری کاملاً تخیّلی است که در کنار حوادث بمباران که به امری واقعی اشاره دارد، قرار گرفته است.

در داستان «گیاهی در قرنطینه» (همان: ۷۹-۸۵)، طاهر می‌خواهد به سربازی برود. پزشکی که او را معاینهٔ پزشکی می‌کند، متوجّه قفلی می‌شود که در گوشت کتف او فرورفته است. طاهر در بیان علّت آن می‌گوید که در کودکی به بیماری لاعلاجی مبتلا شده که پزشکان آن را داء الصّدف یا نوعی ترس موروثی دانسته‌اند. پزشکی محلّی برای درمان وی، این قفل و سنجاقی را به وی می‌بندد. پزشک ارتش طاهر را برای عمل به بیمارستان می‌فرستد. طاهر در آستانهٔ بیهوشی، در رؤیا مرگ خود را پیشگویی می‌کند. روز بعد از عمل جراحی، اتاق طاهر قرنطینه می‌شود و پیش‌بینی وی تحقّق می‌یابد. بهبود یافتن طاهر با بستن یک قفل در بازویش، امری تخیّلی و غیر قابل باور است. در این داستان نیز شاهد آمیختن تخیّل و واقعیّت هستیم. در قسمتی از داستان، هنگامی که پزشکی را برای تشخیص بیماری طاهر بر بالینش می‌آورند، پزشک به پدر طاهر دربارهٔ این بیماری چنین می‌گوید: *«داء الصّدف ترس‌هایی هست که نسل به نسل به آدم ارث می‌رسه»* (همان: ۸۲). وجود قفلی در پشت طاهر، به گونه‌ای که در گوشت بدن وی فرورفته و با وجود گذشت چندین سال، نه‌تنها مشکلی برای طاهر به وجود نیاورده، بلکه وی را درمان کرده است، به گونه‌ای داستانی تخیّلی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که به هیچ‌وجه نمی‌تواند آن را درک کند: *«از کتف راست طاهر قفل کوچکی آویزان بود. زبانهٔ قفل در گوشت فرورفته، از گوشت تن طاهر بیرون آمده بود»* (همان: ۷۹).

داستان «سه‌شنبهٔ خیس» (همان: ۶۹-۷۹)، دربارهٔ پاییز سال ۵۷ است. پدر ملیحه را هفت سال قبل، در زندان اوین کشته‌اند؛ امّا ملیحه مرگ پدر را باور نکرده است. ملیحه در پاییز ۵۷ مقابل زندان می‌رود. چون قرار است، بعضی از زندانی‌ها را آزاد کنند، تصوّر می‌کند پدرش هم در میان زندانی‌ها است. ملیحه در میان شلوغی، در رؤیای خود پدرش سیاوش را می‌بیند؛ وی را به خانه می‌برد؛ و از آنجا به خانهٔ پدربزرگ می‌رود و خبر بازگشت پدر را می‌دهد. پدربزرگ از او می‌خواهد که مرگ پدر را باور کند. در بخشی از داستان، پیرزنی که برای دیدار با فرزندش به مقابل زندان اوین رفته، چتری در دست دارد که با در آغوش

گرفتن فرزندش، چتر را به ملیحه می‌سپارد. ملیحه با چتر به خانه‌اش می‌آید؛ امّا هنگام رفتن به خانهٔ پدربزرگ، در جدال با باد، چتر را رها و چادرش را حفظ می‌کند و به پدربزرگ دربارهٔ این چتر چنین می‌گوید:

«دیدم یه چتر توی دستمه، اونو بغلش کردم، یه رؤیا رو که آبی بود ... با خودم بردمش خونه، ما با هم حرف زدیم ... امّا یه ساعت پیش که از خونه می‌اومدم، بیرون بد طوری بارون می‌بارید، چتر وارونه شده بود، من هم ولش کردم ... واسه اینکه اون واقعاً یه چتر شده بود ... دوباره شده بود یه چتر» (همان: ۷۶).

پدربزرگ و ملیحه به خیابان برمی‌گردند تا چتر را پیدا کنند: *«ملیحه و پدربزرگ نتوانستند نعش چتر را زیر هیچ کدام از درختان کوچه پیدا کنند. حالا چتر هم یک سیاوش شده بود»* (همان: ۷۷). مرز بین رؤیا و واقعیّت در این داستان بسیار کم است. رفتن پدربزرگ به خیابان، به همراه ملیحه برای یافتن چتر در پایان داستان، نشان‌دهندهٔ این مطلب است که پدربزرگ نیز رؤیای ملیحه را باور کرده، به گونه‌ای که نمی‌توان تشخیص داد که آن‌ها در پایان داستان به دنبال سیاوش هستند یا چتر؟ نجدی با بیان جملهٔ: *«حالا چتر هم یک سیاوش شده بود.»* به این ابهام و دوگانگی میان حقیقت و تخیّل دامن می‌زند.

در داستان «مرا بفرستید به تونل» (همان: ۵۱- ۵۹) مرتضی، مُرده‌ای است که جسدش در پزشکی قانونی توسّط دکتر و دستیارش، وارد مکانی تونل شکل، در دستگاه‌های بزرگ رایانه‌ای می‌شود تا بعد از طی مراحلی، جواز دفن صادر شود؛ امّا آن روز، دکتر برنامه‌ای به دستگاه‌های رایانه می‌دهد. این برنامه باعث می‌شود، تمام خاطرات مرتضی از قسمتی به نام لایه‌های فراموشی مغز روی کاستی (نواری) ضبط شود. دکتر تصمیم می‌گیرد خودش هم مثل جسد، وارد تونل شود. این داستان نیز یک داستان تخیّلی است چراکه دربارهٔ آینده سخن می‌گوید. دکتر در جایی علّت چنین اتّفاق نادری را برای دستیارش چنین توضیح می‌دهد:

«این تکّه از مغز دیرتر از تمام سلول‌ها می‌میرد ... اینجا پر از اعتقادات فراموش شده است» (همان: ۵۵).

همان‌گونه که مک‌هیل اشاره کرده است، داستان‌های علمی تخیّلی و پسامدرنیستی به پیش رفتن در مسیرهای موازی، ولی مستقل گرایش دارند؛ امّا نوشتار پسامدرنیستی به جای بن‌مایه‌های جابجایی مکانیِ داستان‌هایِ علمی تخیّلی، جابجایی زمانی آن‌ها را ترجیح می‌دهند و به جای فراگذاری جهان‌های زمان‌های واقع در کهکشان‌های دور، به فراگذاری جهان‌های زمان‌های آینده می‌پردازد (مک‌هیل، ۱۹۵۲: ۱۶۴-۱۶۶). در این داستان نیز نجدی، با جابجایی زمانی‌ای که در داستان انجام می‌دهد، آن را به سوی داستانی تخیّلی پیش می‌برد.

۱-۲-۳. ترکیب، تنوّع و تغییر زاویهٔ دید

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان پسامدرن، وجود زاویهٔ دید ترکیبی در آن است. در داستان‌های کوتاه نجدی نیز می‌توان با این ویژگی روبه‌رو شد. این تغییر زاویهٔ دید می‌تواند به منظور بازنگری رخدادها از دریچه‌ای جدید و یا پرده برداشتن از ناگفته‌ها و واقعیّت‌ها باشد. نوسان زاویهٔ دید یکی از ویژگی‌های داستان پسامدرن است؛ نویسندگان پسامدرنیست «این صناعت را نه به منظور بازنمایی واقعیّتی یگانه و مسجّل، بلکه با هدف نشان دادن ماهیّت گفتمانی هرگونه تلاش برای بازنمایی واقعیّت، به کار می‌برند؛ بدین ترتیب، خودِ روایتگری به منزلهٔ موضوعی مسئله‌ساز در کانون توجّه رمان پسامدرن قرار می‌گیرد» (پاینده، ۱۳۸۷: ۱۴).

راوی داستان در «روز اسب‌ریزی» (نجدی، ۱۳۷۳: ۲۱) اسبی است که از سرنوشت خود سخن می‌گوید. امّا گاهی، راوی جای خود را به سوّم‌شخص (دانای کل) می‌دهد. در این داستان لحظه به لحظه روای، از سوّم شخص به اوّل‌شخص تغییر می‌کند. در جایی راوی از زبان اسب می‌گوید:

«از جیب دامنش یک حبّه قند درآورد و آن را زیر لب‌ها یم گرفت. نتوانستم بخورم. انگشت‌ها یش بوی عرق تنم را می‌داد ... آسیه سطل را وارونه کرد، روی آن ایستاد و مثل یک‌مشت ابر سوار اسب شد» (همان: ۲۳).

یا در جایی دیگر بازهم آمده است:

«اسب بعد از پل دوید. بعد از درخت‌ها یورتمه رفت. بعد از آلاچیق‌ها ایستادم. گردنم را بالا کشیدم. سرم را برگرداندم که به عقب نگاه کنم. تیرک‌های گاری به آرواره‌ام چسبیده بود. نمی‌توانستم چیزی را که با خودم می‌کشیدم، ببینم. می‌توانستم کسی را روی پشتم باور کنم، امّا سنگینی آن‌طرف دمم را نمی‌فهمیدم.» (همان: ۲۵) یا: «باید دور می‌زدم. باید پشت سرم را می‌دیدم. اسب دور زد» (همان: ۲۵).

این تغییر زاویهٔ دید در دیگر قسمت‌های این داستان نیز قابل مشاهده است (همان: ۲۶-۲۷) و در نهایت در پایان داستان، این ادغام زاویهٔ دید به اوج خود می‌رسد: *«من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم یا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد یا راه برود. من دیگر نمی‌توانستم ... اسب ... من ... اسب ...»* (همان: ۲۸).

در داستان «استخری پر از کابوس» نیز زاویهٔ دید به طور نامحسوسی دگرگون می‌شود. راوی (دانای کل)، گفته‌های شخصیّت داستان (مرتضی) را، گاه از زبان و نگاه خودش تکرار می‌کند (آن‌ها را تأیید می‌کند) و گاه خودش از سکوت‌های او صدا می‌سازد:

«قو در استخر چلپ‌چلپ می‌کرد. مرتضی از قایق خم شده و دست‌ها یش را به طرف قو دراز کرده بود. یهو بغلش کردم، کشیدمش تو قایق، حالا از بالش گرفته بودم یا از گردنش، یادم نمی‌آد» (همان: ۱۹).

۲-۱-٤. فراداستان تاریخ‌نگارانه

منتقد کانادایی، لیندا هاچن در کتاب تأثیرگذارش با عنوان *نظریّهٔ ادبی دربارهٔ پسامدرنیسم: تاریخ، نظریّه، ادبیّات داستانی* (۱۹۸۸) استدلال می‌کند که ژانر جدیدی در ادبیّات دورهٔ پسامدرن شکل گرفته که بهترین توصیفِ آن «فراداستان تاریخ‌نگارانه» است (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۵). این اصطلاح از دو قسمت تشکیل شده که در آن «فراداستان» به معنای داستانی است که ماهیّت غیرواقعی و تخیّلی بودن خود را نه‌تنها پنهان نمی‌کند؛ بلکه آگاهانه مورد تأکید قرار می‌دهد. «فراداستان یکی از انواع رایج داستان‌های پست‌مدرن است که برای اوّلین بار در (۱۹۷۳ .م) در اشاره به نوعی جدید از داستان که امروزه بیشتر پست‌مدرنیستی نامیده می‌شود، به کار رفت» (کادن، ۱۳۸۰: ۴۳۶)؛ امّا بعدها نظریّه‌پرداز دیگری به نام پاتریشیا وو، با کتابی به همین نام به‌طور مفصّل به فراداستان و ابعاد و ویژگی‌های آن پرداخت. این گونهٔ ادبی، داستانی است که آگاهانه و نظام‌مند، توجّه خواننده را به تصنّعی بودن خود جلب می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی وجود شناسانه دربارهٔ جهانِ متن و جهانِ خارج از متن مطرح سازد (Waugh , 1984: 4). لیندا هاچن از فرا داستان با عنوان: «داستانی دربارهٔ داستان» یاد کرده، آن را چنین تعریف می‌کند: «داستانی که روایت خود را نقد می‌کند و به تحلیل ماهیّت زبان‌شناختی خود می‌پردازد» (Hutcheon, 1995: 1).

فراداستان تاریخ‌نگارانه دارای، «سبک نگارشیِ خودآگاهانه‌ای است که به شکلی «فراداستانی»، در خصوص جایگاه خود به عنوان یک داستان به تأمّل می‌پردازد و اعتقاد ما مبنی بر ارتباط داستان با واقعیّت و حقیقت را زیر سؤال می‌برد» (مالپس، ۱۳۸۷: ۱۹). در فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه، از مشاهیر تاریخ، به گونه‌ای ساختارشکنانه استفاده می‌شود. پاینده از فراداستان تاریخ‌نگارانه با عنوان «نگارش بازیگوشانه از طریق بازنویسی روایتی قدیمی و آمیختن آن با آیرونی» (پاینده، ۱۳۹۰: ۲۱۲) یاد کرده است؛ به طوری که گاهی این اشخاص تاریخی مشهور، با نقش‌هایی متفاوت از آنچه در تاریخ دربارهٔ آن‌ها خوانده‌ایم، وارد داستان می‌شوند و در پی تغییر دید خواننده نسبت به این شخصیّت‌های تاریخی هستند. «فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌خواهد که این گفتمان‌ها را به چالش کشیده و در عین حال، از آن‌ها استفاده کرده، حتّی تا آنجا که ارزش داشته باشد، آن‌ها را بپروراند» (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۲۹۲).

مک‌هیل از این نوع فراداستان به عنوان «پیوند دوگانه» یاد می‌کند و معتقد است: «پیوند دوگانه زمانی در ادبیّات داستانی پسامدرنیتی رخ می‌دهد که شخصیّت‌های تاریخی در متنی که آشکارا داستان است، نقش‌آفرینی می‌کنند» (مک‌هیل و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۰۱). در فرا داستان تاریخ‌نگارانه، تنها از تاریخ و وقایع تاریخی یاد نمی‌شود، بلکه ممکن است نویسنده در آن اسطوره، فکاهی و یا افسانه‌ها را وارد کند. «در

فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه، این صرفاً ادبیّات و تاریخ نیستند که گفتمان‌های پسامدرنیسم را شکل می‌دهند؛ فکاهیّات مصوّر و افسانه‌های پریانی که در قالب سالنامه‌ها و روزنامه منتشر می‌شوند، همگی بینامتن‌های به لحاظ فرهنگی مهمّی را در اختیار فراداستان تاریخ‌نگارانه قرار می‌دهند» (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۲۹۱).

در مجموعهٔ داستانی *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، تنها در داستان «شب سهراب کشان» (نجدی، ۱۳۷۳: ۳۵-۴۷)، شاهد نگارش فراداستانی تاریخ‌نگارانه هستیم. در این داستان، مرتضی جوانی کر و لال است که به همراه پدر و مادر، پای نقالی داستان رستم و سهراب از زبان سیّد می‌نشیند. با رسیدن به صحنهٔ جنگ تن به تن رستم و سهراب، داستان به فردا موکول می‌شود. مرتضی در پی فهمیدن انتهای داستان، به سراغ سیّد می‌رود؛ امّا سیّد متوجّه منظورش نمی‌شود. مرتضی به طرف پردهٔ نمایش می‌رود تا منظور خود را به سیّد بفهماند، امّا سیّد با تصوّر اینکه جوان قصد ربودن پردهٔ او را دارد، با وی مقابله می‌کند. ضمن کشاکش، پرده به سماور خورده، آتش هر دو را تباه می‌کند. در تعریفی که از داستان رستم و سهراب به مرتضی که کر و لال است ارائه می‌شود، تلاش شده تا پایان این داستان اسطوره‌ای، به گونه‌ای دیگر رقم خورده و به نوعی حذف شود. نجدی در انتهای داستانش، حال رستم و سهراب و همهٔ نقش‌آفرینان روی پرده را نسبت به این واقعه چنین بازگو می‌کند:

«اسفند یار بی‌آنکه نیزه را از چشمش بیرون بکشد، سوار اسب شد، سهراب با همان دشنهٔ فرورفته در استخوان دنده‌اش، اسب را زین کرد و سوار بر اسب آن‌قدر استخر را دور زد ... منتظر ماندند تا پیرمرد پیدایش شود، همین که رستم با موهای سپید که تا وسط سرش ریخته بود، با ریش شانه نکرده رسید، آن‌ها از اسب پیاده شدند ... پیرمرد پرده را روی گردن اسبش انداخت، آن‌ها در راهی که تا طوس داشتند، به پشت ننگریستند و گریستند» (همان: ۴۶).

نجدی در «شب سهراب کشان» آن چنان داستان رستم و سهراب (داستانی از گذشته) را با داستانی امروزی درآمیخته است که جدا کردن آن دو از هم برای مخاطب غیرممکن می‌نماید. وی همچنین با به سخره گرفتن مرگ سهراب و کمرنگ ساختن آن و در نهایت جایگزینی مرگ مرتضی به جای آن و پررنگ کردن مرگ وی، در پی تغییر داستان رستم و سهراب در *شاهنامه* و به چالش کشیدن این داستان اسطوره‌ای است.

۲-۱-۵. کاربرد تشبیه به صورت افراطی

دیوید لاج معتقد است، یکی از شگردهایی که داستان‌نویسان پسامدرن به کار می‌گیرند، زیاده‌روی و افراط در کاربرد تشبیه و استعاره است. «برخی از نویسندگان پسامدرن در استفاده از تمهیدات استعاره و مجاز

تعمداً زیاده‌روی کرده‌اند و به قول معروف، آن‌ها را زیادی چلانده‌اند؛ به بیان دیگر، در فرایند به کارگیری این تمهیدات، آن‌ها را مضحک و تمسخرآمیز جلوه داده‌اند تا بدین‌وسیله خود را از انقیاد استعاره و مجاز برهانند» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۷)؛ به گونه‌ای که نویسندگان پست‌مدرن از تشبیه و استعاره به صورت افراطی استفاده می‌کنند و زبان متن را نامتعارف می‌سازند.

در داستان «چشم‌های دکمه‌ای من» (نجدی،۱۳۷۳: ۴۷-۵۱)، تشبیه و استعاره به گونه‌ای افراطی به‌کاررفته است: «انگار پنجره با طناب از آسمان آویزان بود.» (همان: ۴۷) *«من نگاه کردم به گلدستهٔ مسجد که قد سبزش را کشانده بود تا وسط آسمان و صدای اذانش را به پشت ابر می‌مالید»* (همان: ۴۷). *«گاهی یکی از شنبه‌ها را می‌دیدم که از کوچه‌ای بیرون می‌آمد و سر می‌خورد توی یک کوچهٔ دیگر»* (همان: ۴۸). *«آسفالت خودش را روی زمین می‌کشید و درازایش را روی میدان پهن می‌کرد»* (همان: ۴۹).

در داستان «سه‌شنبهٔ خیس» (همان: ۶۹- ۷۹) نیز این گونه تشبیهات و استعاره‌ها به صورت افراطی وجود دارد: *«صدای پاره‌پاره شدن پارچه و شکستن استخوان‌های چتر، پنجره به پنجره دور شد ... باران مثل خون از زخم‌های چتر می‌ریخت ... چتر همان‌جا زیر دست و پای پاییز، بی‌رمق و دور از شباهتش به یک چتر، افتاد ... چتر صدای مچاله شدن فنرهایش را نمی‌شنید»* (همان: ۶۹). *«از دور صدای نفس کشیدن تهران به گوش می‌رسید»* (همان: ۷۰). *«آنقدر آسمان پایین آمده بود که ملیحه می‌توانست یک‌مشت از آن را بردارد و بو کند»* (همان: ۷۰).

۲-۱-٦. شکست خط روایت و زمان داستان

ادبیّات داستانی پسامدرنیستی، زمان حاضر را به طرزی آشفته نشان می‌دهد و زمان عادّی داستان را برهم می‌زند. مک‌هیل معتقد است، «داستان‌های رئالیستی از نظر نشان دادن گذشت زمان یا زمان عادّی شهرت دارند و این موضوع در برخی متون پسامدرنیستی به سخره گرفته می‌شود» (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۸۴). ادبیّات پست‌مدرن زمان را تغییر می‌دهد و «با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال‌آور زمان عادّی، انسجام ترتیب‌دار روایت را مخدوش می‌کند» (مک‌هیل و دیگران، ۱۳۹۳: ۸۴). داستان پست‌مدرن بدون وجود هیچ‌گونه رابطی، زمان آینده را با گذشته درهم می‌آمیزد و مرزهای زمانی را در هم می‌شکند. در هرجایی از متن به گذشته رجوع می‌کند؛ در حالی که گاهی از فعل گذشته نیز استفاده نمی‌کند. «روایت در رمان پست‌مدرن خطّ سیر مشخّصی ندارد، معمولاً ناتمام و عاری از هرگونه ترتیب زمانی مشخّصی است و خود خواننده باید وقایع را به هم مرتبط کند» (پارسا و محبّی، ۱۳۹۳: ۳۹).

در داستان «استخری پر از کابوس» (نجدی، ۱۳۷۳: ۱۱-۲۱) در میانهٔ بازجویی ستوان از مرتضی دربارهٔ کشتن

قو، ناگهان زمان به گذشته بازمی‌گردد و از صبح همان روز روایتی صورت می‌گیرد و دوباره بازجویی ستوان از مرتضی روایت می‌شود:

«مرتضی گفت: آره ... من کشتمش .../ صبح آن روز، بعد از بیست سال همین که مرتضی کف پاهایش را از اتوبوس روی زمین گذاشت .../ ستوان پرسید: چطور شد رفتید کنار استخر؟» (همان: ۱۵)

۲-۲. نگاهی به دیگر داستان‌های مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*

در داستان «سپرده به زمین» (همان: ۷-۱۳) طاهر و ملیحه در یک صبح زمستانی با صدای همهمه‌ای به بیرون رفته و می‌فهمند جسد کودکی در نهر پیدا شده است؛ از آنجا که آنان هیچ‌وقت فرزندی نداشته‌اند، به بهداری دهکده می‌روند و از رئیسش می‌خواهند که اجازه دهد کودک را آن‌ها دفن کنند؛ چراکه می‌خواهند به این طریق فرزندی داشته باشند. بچّه دفن می‌شود و آن‌ها هرگز موفّق به اسم‌گذاری بر او نمی‌شوند؛ امّا در پایان احساس رضایت می‌کنند. داستان «تاریکی در پوتین» (همان: ۲۹-۳۵) از زبان پدری روایت می‌شود که پسری به نام طاهر داشته و چهار سال پیش در جنگ کشته شده و تصمیم گرفته هیچ‌گاه لباس سیاه خود را از تن بیرون نیاورد. در داستان «خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز» (همان: ۵۹-۶۹)، طاهر از روی یک آلبوم بسیار قدیمی، افراد خانوادهٔ خود را به ملیحه معرّفی می‌کند و ضمن دیدن و نشان دادنِ عکس‌ها، ماجرای فرار پدربزرگش، میرآقا را که از یاران میرزای جنگل بوده است، برای او شرح می‌دهد.

نجدی در این چهار داستان، از هیچ‌یک از ویژگی‌هایی که داستان‌های پست‌مدرن واجد آن هستند، استفاده نکرده است؛ بلکه روایت‌هایی کاملاً منسجم ارائه داده که دارای ترتیب زمانی منظّمی است. این داستان‌ها، همان‌طور که مشاهده می‌شود، داستان‌هایی کاملاً رئالیستی و واقعی‌اند و از هرگونه تخیّل و تصوّرات غیرحقیقی به دور هستند. همچنین از نسبیّت‌گرایی و تناقض موجود در داستان پست‌مدرن، در داستان‌های یادشده، اثری دیده نمی‌شود. با بررسی این داستان‌ها می‌توان گفت، هیچ‌یک از مؤلّفه‌های پست‌مدرنیسم (علاوه بر مؤلّفه‌های یادشده) در آن‌ها دیده نمی‌شود؛ بنابراین این داستان‌ها («سپرده به زمین»، «تاریکی در پوتین»، «چشم‌های دکمه‌ای من» و «خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز») کاملاً مدرن هستند. در واقع نجدی در کتاب *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه مدرن و پست‌مدرن را در کنار یکدیگر قرار داده است و نمی‌توان اثر وی را به طور کامل مدرن یا پست‌مدرن خواند.

٦. نتیجه

با بررسی مؤلّفه‌های پست‌مدرن در مجموعهٔ داستانی *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، می‌توان گفت تنها در شش داستان: «استخری پر از کابوس»، «روز اسب‌ریزی»، «شب سهراب‌کشان»، «چشم‌های دکمه‌ای من»،

«مرا بفرستید به تونل» و «گیاهی در قرنطینه» برخی از مهم‌ترین مؤلّفه‌های پست‌مدرن، همچون: نسبیّت‌گرایی یا عدم قطعیّت، تناقض، تغییر زاویهٔ دید، شکست خطّ روایت و زمان داستان، فراداستان تاریخ‌نگارانه و ادغام خیال و واقعیّت دیده می‌شود؛ در حالی که در داستان‌های «سپرده به زمین»، «تاریکی در پوتین» و «خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز» از این مجموعه، نشانه‌ای از اینکه بتوان آن‌ها را پست‌مدرن دانست، وجود ندارد؛ چراکه این چهار داستان انسجام کامل داستان‌های مدرن را دارند.

از آنجا که پست‌مدرن‌ها اصول و معیارهای داستان مدرن را به کار می‌گیرند و در واقع برنامه‌های آن‌ها را به حدّ اعلای منطقی و مشکوکش می‌رسانند، داستان‌های مدرن و پست‌مدرن در بسیاری از موارد، دارای ویژگی‌های مشترک هستند؛ بنابراین می‌توان گفت، نجدی در تدوین این شش داستان از مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، از مشخّصه‌های مدرن و پست‌مدرن در کنار یکدیگر بهره برده است و نمی‌توان این شش داستان را صرفاً مدرن یا پست‌مدرن خواند.

منابع

برمن، مارشال (۱۳۷۹)، **پست‌مدرنیسم**، ترجمهٔ حسین‌علی نوذری، تهران: نقش‌جهان.

پارسا، احمد و ناصر محبی (۱۳۹۳)، «درآمدی بر تمهیدات فراداستانی نجدی»، **پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی**، سال چهارم، شمارهٔ اوّل، صص ۳۷-۵۰.

پاینده، حسین (۱۳۸۷)، «خلاّقیّت پسامدرن در آزاده خانم و نویسنده‌اش؛ معکوس‌کردن رابطه‌ها»، **روزنامهٔ اعتماد**، ضمیمهٔ شمارهٔ ۱۸۶۶، صص ۱۴-۱۵.

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

--------(۱۳۸۵)، **نقد ادبی و دموکراسی؛ جستارهایی در نظریّه و نقد ادبی جدید**، تهران: نیلوفر.

تدینی، منصوره (۱۳۸۷)، «تولّد دوبارهٔ یک فراداستان»، **نقد ادبی**، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، صص ۶۳-۸۲.

تسلیمی، علی (۱۳۸۳)، «کاربست رویکرد پسامدرن در داستان»، **فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی**، شمارهٔ ۶، صص ۳۳-۴۴.

حجاری، لیلا و پروین قاسمی (۱۳۹۰)، «نگاهی به ویژگی‌های پسامدرنیستی داستان ناتمام A+B اثر بیژن نجدی»، **بوستان ادب**، سال ۳، شماره ۱، شیراز، صص ۹۹-۱۲۴.

خلیلی، احمد (۱۳۹۳)، «بررسی شعر پست‌مدرن فارسی»، **بهار ادب**، سال هفتم، شمارهٔ دوّم، شمارهٔ پیاپی ۲۴، صص ۱-۱۶.

عابدی، کامیار (۱۳۸۱)، «خرقهٔ گیاهانهٔ بیژن نجدی»، **ماهنامهٔ جهان کتاب**، شماره ۱۱، صص ۴۴-۴۶.

عبداللهیان، حمید (۱۳۸۵)، «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، **فصلنامهٔ علمی - پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهراء**، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۶ و ۵۷، صص ۱۱۵-۱۲۸.

کادن، جی. ای (۱۳۸۰)، **فرهنگ ادبیّات و نقد**، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

کانر، استیون (۱۳۹۱)، **پست‌مدرنیسم**، ترجمهٔ شاپور جورکش، تهران: زاوش.

کولایی، مهدی و غلامحسین ملاّزاده (۱۳۹۲)، «بررسی و تحلیل رمان هیس با توجّه به مؤلّفه‌های وجودشناسانهٔ پست‌مدرن»، **فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی**، شمارهٔ ۲۹، صص ۲۰۱-۲۲۶.

گلشیری، سیاوش (۱۳۸۹)، «پست‌مدرن در ادبیّات معاصر ایران؛ مؤلّفه‌های پست‌مدرن در آثار هوشنگ گلشیری»، **پژوهشنامهٔ ادب حماسی**، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱۰، صص ۲۴۲-۲۷۸.

لاج، دیوید (۱۳۸۶)، **رمان پسامدرنیستی: نظریّه‌های رمان**، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

لوئیس، بری (۱۳۸۳)، **پسامدرنیسم و ادبیّات**، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزنگار.

مالپس، سایمون (۱۳۸۷)، **پست‌مدرن**، ترجمهٔ حسین صبوری، تبریز: دانشگاه تبریز.

محمّدی، ابراهیم و مریم افشار (۱۳۹۲)، «خوانش پسامدرنیستی اسطوره در مرگ یزدگرد»، **نشریهٔ هنرهای زیبا**، دورهٔ ۱۸. شماره ۱، صص ۶۹-۷۷.

مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲)، **داستان پسامدرنیستی**، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: ققنوس.

--------؛ لیندا هاچن و پتریشا وو (۱۳۹۳)، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، **صدسال داستان‌نویسی ایران**، تهران: چشمه.

نجدی، بیژن (۱۳۸۵)، **خواهران این تابستان**، تهران: مرکز.

--------(۱۳۸۰)، **داستان‌های ناتمام**، تهران: مرکز.

--------(۱۳۷۹)، **دوباره از همان خیابان‌ها**، تهران: مرکز.

--------(۱۳۷۳)، **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**، تهران: مرکز.

وارد، گلن (۱۳۸۹)، **پست‌مدرنیسم**، ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.

یزدانجو، پیام (۱۳۸۱)، **به‌سوی پسامدرن؛ پساساختارگرایی در مطالعات ادبی**، تهران: مرکز.

References

Hutcheon, Linda (1995), **The Politics of Postmodernism**, Londonoutledge.

Waugh, Patricia (1984), **Metafiction**, London: Routledge.