Literary Theory and Criticism
Year 10, Vol. 1, No. 20
Spring & Summer 2025
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2025.29283.2644
Received: 18/12/2024
Accepted: 04/04/2025

The Posthumous Presence of the Author in Postmodernist Discourse: A Reading of Ahmad Bigdeli's Works

Negin Ali-Naqian Joozdani*[1]
Ghodrat-Allah Taheri[2]
Shahriyar Mansouri[3]

Abstract
By reinforcing micro-narratives against grand narratives, postmodernism aims to dismantle the network of authority. As the central core of postmodern discourse, one can trace the same confrontation in the narrative functions of postmodern literature. Although "Death of the Author" is intertwined with late-modernist and postmodernist works, it can be argued that postmodern thought tends toward a return of the author to the text. Informed by the posthumous presence of the author and its functions against the grand narrative, this study aims to investigate Ahmad Bigdeli's works. The results of this study show that although his presence is implicit, Bigdeli employs certain techniques to make short connections between the narrative and reality, which, in turn, dismantle the text from its centre of reading and meaning, and underscores the role of the reader, the author, and the hypertext. His discretion in employing such techniques reduces the paranoia between the author and the text.

Keywords: Postmodernism, Grand Narratives, Decentralisation, Posthumous Presence of the Author, Ahmad Bigdeli

Extended Abstract

1. Introduction

Rooted in its philosophy, postmodern narratives move beyond and decentralize the classic narratological norms. Introducing "posthumous of the author," as opposed to "the death of the author," Brian McHale argues that

*1. Ph. D. Student in Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. **(Corresponding Author: n_anlinaghian@sbu.ac.ir)**
2. Associate Professor in Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. (gh_taheri@sbu.ac.ir)
3. Associate Professor in Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. (s_mansouri@sbu.ac.ir)

postmodern literature is not against the author, but it views the author as an integral part of the intertext that directly correlates with the text and the reader. Informed by the posthumous presence of the author and its functions against the grand narrative, this study aims to investigate Ahmad Bigdeli's works.

2. Methodology

Employing a descriptive-analytical approach, this study aims to investigate Ahmad Bigdeli's works.

3. Theoretical Framework

Since ancient Greece, the discourse authority and position of the author have undergone vast changes. Formalism and Structuralism reduced the author in favour of the authority of the text, which, in turn, led to the death of the author. On the other hand, postmodernist decentralisation aims to balance the authority among the reader, author, and the text; in other words, all postmodern narrative techniques, including the posthumous presence of the author, are rooted in this idea. It is not possible to completely remove the author from the mind of the reader. His exile from the text turns him into a mysterious and powerful force. In this regard, postmodern narratives restore the writer's true identity to the text as a correlating factor in the active dialogue between the reader and the text.

4. Discussion and Analysis

By employing narrative documentation, a return to the concept of inspiration, biographisation, a real presence in the narrative, and a close connection to the author's real world, Bigdeli draws the reader's attention away from absolute textualism toward intertextual and hypertextual elements. Echoing author-narrator in his *Andaki Sayeh* and *Zabih*, Bigdeli moves beyond the traditional plot. He emphasises the role of inspiration. Contrary to the classical belief which views inspiration as an internal or supernatural phenomenon, Bigdeli believes that it has roots in intertext, literary works, and natural events. In this regard, the act of writing correlates with lived experiences and previous readings, all of which highlight the role of the author. Diaries, documents, and footnotes, turn Bigdeli's works into document-narratives. This form of narration invites the reader to contemplate on the borders between the story and reality. In this form, the author takes on an explicit role and narrates the diaries and the documents.

5. Conclusion

Although the posthumous presence of the author affects Bigdeli's grand narrative, his orientation toward the central authority of the text remains implicit. Though his presence is implicit, Bigdeli employs certain techniques to make short circuits between the narrative and reality, which, in turn, dismantle the text from its centre of reading and meaning, and highlight the role of the reader, the author, and the hypertext. His discretion in employing such techniques reduces the paranoia between the author and the text.

Bibliography

Baudrillard, J. 1397 [2018]. *Vānemoodeh-hā va Vānemood*. Pirooz. I (trans.). Tehran: Sales. [In Persian]. [*Simulacra and Simulation*]

Bigdeli, A. 1386 [2007]. Ān*āye Bāq-e Sib*. Tehran: Agah. [In Persian].

Bigdeli, A. 1387 A[2008]. *Āvaye Nahang-hā*. Tehran: Cheshmeh. [In Persian].

Bigdeli, A. 1387 B[2008]. *Zamāni barāye Penhān Shodan*. Tehran: Agah. [In Persian].

Bigdeli, A. 1393 [2014]. *Arvāh-e Māh-e Mehr*. Tehran: Afraz. [In Persian].

Bigdeli, A. 1395 A[2016]. *Andaki Sāyeh*. Tehran: Cheshmeh. [In Persian].

Bigdeli, A. 1395 B[2016]. *Zabih*. Tehran: Cheshmeh. [In Persian].

Foucault, M. 1373 [1994]. "Padid Avarandeh Chist." Ezatollah, F (trans.). *Honar*. 25:361-376. [In Persian].

Lyotard, J. 1384 [2005]. *Vaziyat Post Modern: Gozāreshi Darbāreh-e Dānesh*. Hossein-Ali, N (trans.). Tehran: Gam-e No. [In Persian].

McHale, B. 1392 [2013]. *Dāstān-e Pasā Modernisti*. Ali, M (trans.). Tehran: Qoqnoos. [In Persian].

How to cite:

Ali-Naqian Joozdani, N., Taheri, Gh. And Mansouri, Sh. 2025. "The Posthumous Presence of the Author in Postmodernist Discourse: A Reading of Ahmad Bigdeli's Works", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 20(1): 45-65. DOI: 10.22124/naqd.2025.29283.2644

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2025.29283.2644

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۱۶
صفحات ۴۵-۶۵

سال (دوره) دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۴، شماره پیاپی ۲۰
مقاله پژوهشی

کارکرد پسامرگ مؤلف در گفتمان پسامدرنیسم در آثار احمد بیگدلی

نگین علی‌نقیان جوزدانی [1*] قدرت‌الله طاهری [2] شهریار منصوری [3]

چکیده

پسامدرنیسم با تقویت خرده‌روایت‌ها در برابر کلان‌روایت‌های مدرنیته می‌کوشد، این اعتبار یگانه را به نفع شبکهٔ متوازن اقتدار در هم بشکند. همین تقابل، هستهٔ مرکزی گفتمان پسامدرن را شکل می‌دهد که در کارکرد روایی مشخصه‌های آثار پسامدرن نیز قابل‌رهگیری است. یکی از ویژگی‌های داستان‌های این جریان موقعیت مؤلف در آنهاست که به دلیل نامعین بودن مرزهای مدرنیسم متأخر و پسامدرنیسم، با مفهوم «مرگ مؤلف» گره خورده‌است، اما شواهد نشان می‌دهد که بازگشت مؤلف به متن، نگاه نزدیکتری به اندیشهٔ پسامدرن است. بنابراین در این پژوهش کوشیده شده‌است تا براساس مفهوم پسامرگ مؤلف و کارکرد آن در تقابل با کلان‌روایت متن، آثار احمد بیگدلی که به ساختار پسامدرنیسم نزدیک است، مطالعه شود. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که او اگرچه اغلب از روش‌های غیرمستقیم برای علنی کردن حضور خود استفاده کرده است، اما توانسته با اتصال‌های کوتاه جهان داستان به واقعیت و ایجاد سطوح هستی‌شناسانهٔ گوناگون، متن را از محور مرکزی خوانش و معنا خارج و عوامل دیگری چون مؤلف، خواننده و فرامتن را نیز دخیل کند. بااین‌حال محافظه‌کاری او در استفاده از این شیوه منجر به آن شده است که از شدت احساس پارانویا میان مؤلف و متن کاسته شود.

واژگان کلیدی: پسامدرنیسم، کلان‌روایت، مرکزیت‌زدایی، پسامرگ مؤلف، احمد بیگدلی.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه شهید بهشتی. تهران. ایران. * n_anlinaghian@sbu.ac.ir

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه شهید بهشتی. تهران. ایران. (نویسنده مسئول) gh_taheri@sbu.ac.ir

۳. دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه شهید بهشتی. تهران. ایران. s_mansouri@sbu.ac.ir

۱- مقدمه

داستان‌های پسامدرن عمدتاً دربرگیرندهٔ شیوه‌هایی از نویسندگی است که با عدول از هنجارهای مرسوم، روایتگری کلاسیک و مدرن را به چالش می‌کشد. به نظر می‌رسد باتوجه‌به گستردگی پست‌مدرنیسم در حوزه‌های مختلف علوم انسانی، حضور آن در داستان، تنها شگردی تفننی و تزیینی نمی‌تواند باشد، بلکه به‌قطع در پس‌زمینهٔ خود حاصل اندیشهٔ پسامدرنیسم یعنی، عدم اعتبار جهانی و همیشگی کلان‌روایت‌ها و مرکزیت‌زدایی از آنهاست؛ هرآنچه خود را با این عنوان معرفی می‌کند یا شناخته می‌شود، برگرفته از این تفکر است که هیچ روایتی، اعتبار قدرت برتر و بالادستی دیگر روایت‌ها را ندارد. همین اندیشه در شیوهٔ نویسندگان پسامدرن و آثار داستانی آنان نیز نشانه‌هایی از خود به‌جا می‌گذارد. بنابراین در خوانش چنین آثاری لازم است آنها نه به‌عنوان ابژه‌ای مدرن، بلکه در موقعیت پسامدرن و با در نظر گرفتن کارکرد این مشخصه‌ها در راستای این اندیشه مطالعه شوند.

یکی از اساسی‌ترین مشخصه‌های داستان در پسامدرنیسم، مسألهٔ مؤلف و چالش‌های او با متن و خواننده است. مؤلف پسامدرن با اعلام حضور در متن به‌مثابه کلان‌روایت، رابطهٔ پیشین خود را با آن دگرگون می‌کند. به‌عبارتی‌دیگر یکی از اساسی‌ترین روایت‌های اصلی که در چنین آثاری باید از آن مرکزیت‌زدایی شود، داستان به‌مثابه متن است؛ آنچه در مجموع چهارچوبی واحد برای تفسیر تلقی می‌شود و حتی اگر چندصدایی مدرنیسم را نیز در نظر بگیریم، متن است که اصالت دارد و محور تمامی تفاسیر قرار می‌گیرد. بنابراین می‌توان گفت متن و ساختار قاعده‌مند داستان، روایتی کلان است و به همین دلیل بسیاری از شگردهای پسامدرن در پی شکست چنین روایتی هستند و یکی از مؤثرترین و پرکاربردترین آنها پسامرگ مؤلف است که با حضور مجدد مؤلف در متن و برجسته کردن فضای فراداستان، داستان پسامدرن را به این هدف نزدیک می‌کند.

۱-۱- پیشینه تحقیق

در دو دههٔ اخیر توجه بسیاری به داستان‌های پسامدرن شده‌است که اغلب آنها به مسألهٔ چیستی و کیفیت صوری این آثار پرداخته‌اند. بنابراین می‌توان گفت این پژوهش‌ها با تمرکز بر متن کوشیده‌اند تا حدودی ویژگی‌های سبکی این‌گونه آثار داستانی فارسی را استخراج کنند. بااین‌حال به نظر می‌رسد دربارهٔ مسألهٔ مؤلف در پسامدرنیسم، تداخل مرزهای مدرنیسم متأخر

در پسامدرنیسم، منجر به آن شده است که پژوهش‌های صورت‌گرفته در داستان فارسی معاصر، بیشتر متکی بر مفهوم ساختارگرایانه-پساساختارگرایانهٔ «مرگ مؤلف» باشد، مانند: کتاب *داستان کوتاه ایرانی* تألیف حسین پاینده (۱۳۹۰) و مقالهٔ دهقان و صادقی‌شهپر (۱۴۰۱) با عنوان «تبلور پسامدرنیستیِ نظریهٔ مرگ مؤلف در رمانِ *«نویسنده نمی میرد، ادا درمی‌آورد»*. این پژوهش‌ها با نسبت دادن مفهوم مدرن مرگ مؤلف به داستان پسامدرن، فراداستان و شیوه‌های آن را که باعث عیان‌سازی هویت داستانی متن می‌شود و امکان دخالت خواننده را در فرایند خوانش و تفسیر متن بیشتر می‌کند، به مرگ مؤلف تعبیر و این‌چنین متن پسامدرن را ضد مؤلف معرفی می‌کنند، اما برایان مک‌هیل از نظریه‌پردازان پسامدرن در کتاب *داستان پسامدرنیستی* این نظر را رد می‌کند و با توجه به شواهدی که از این آثار به دست آورده است، آنها را عرصهٔ تولدی دیگر برای مؤلف می‌داند و در همین راستا اصطلاح «پسامرگ مؤلف»[1] را در داستان پسامدرن مطرح می‌کند (۱۳۹۲: ۴۵۱).

در سال‌های اخیر تنها در مقالهٔ «وضعیت پسامدرن در داستان کوتاه فارسی دههٔ هشتاد» (راغب و علینقیان جوزدانی، ۱۳۹۶) با تکیهٔ بر نظریهٔ هستی‌شناسانهٔ برایان مک‌هیل به‌جای مرگ مؤلف، پسامرگ در داستان پسامدرن فارسی واکاوی می‌شود. بااین‌حال در این مجال کوشش شده است، در ادامهٔ تحقیق مذکور این بار نه فقط با نگاه توصیفی، بلکه با رویکردی کارکردی، تأثیر پسامرگ در برهم‌زدن قدرت کلان‌روایت متن و برجسته کردن ابعاد هستی‌شناسانهٔ آن، در آثار یکی از نویسندگان ایرانی، احمد بیگدلی مطالعه شود.

۲- مبانی نظری

۲-۱- مؤلف؛ از اصالت تا مرگ

مفهوم «مؤلف» از دیرباز موردتوجه اندیشمندان بوده است: افلاطون به نقل از سقراط در *رسالهٔ ایون* با اعتقاد به مغناطیس شعری، او را واسطهٔ الهام شاعری می‌داند، بنابراین اثر خلق‌شده حاصل ابراز الهام شعری است، نه زادهٔ اندیشهٔ انسان به‌مثابه مؤلف (افلاطون، ۱۳۵۷: ۶۱۱-۶۱۲). از این منظر مؤلف نقش تعیین‌کننده‌ای در متن ندارد، بلکه به دلیل انتساب ویژگی‌های فردی در مقایسه با دیگران، شایستهٔ دریافت الهام شاعری است، اما ارسطو ریشهٔ شعر را در تقلید و دربرابر خصوصیات فردی، صلاحیت‌های تخصصی مانند دانش شعری را مؤثر

1 . Posthumous of Author

می‌داند (ارسطو، ۱۳۳۷: ۵۴-۵۷). در نهایت می‌توان گفت که فردیت مؤلف در هر دو نظر دربرابر عناصر فرافردی اهمیت چندانی ندارد. با شروع قرون وسطا و شکل‌گیری نظام مشروعیت، اعتبار نویسندگان و وثوق متن، براساس رجوع به آثار پیشینیان، سبک اخلاقی و زندگی مؤلف، نامه‌ها و زندگینامه‌ها سنجیده می‌شد. بااین‌حال ارجاع مستدل به مؤلف و محوریت او در قرن هجدهم با گفتهٔ یوهان گوتفرید که «زندگی یک نویسنده بهترین تفسیر بر نوشته‌های اوست» رواج بیشتری یافت (Jannidis, 1999: 5-6). این‌چنین جایگاه مؤلف تا پیش از رویکردهای متن‌محور یا مخاطب‌محور آن چنان تلقی می‌شد که تنها معنا و تفسیری که دربرگیرندهٔ قصد خالق متن بود، می‌توانست با واقعیت آن منطبق باشد، بنابراین خواننده باید می‌کوشید عمل خواندن خود را به‌گونه‌ای پیش ببرد که بتواند درنهایت به نیت واقعی مؤلف دست یابد. به همین دلیل، دستیابی به فرامتنی (زندگینامه‌ها، تاریخ ادبیات‌ها، مصاحبه‌ها) که مؤید نظر مؤلف باشد و تفسیر متن را براساس نیت او تصدیق کند، اهمیت یافت. درنهایت، در نظریهٔ رومانتیسم تألیف، مؤلف فردی با هویت مستقل است که آگاهانه و با هدفی مشخص متن را خلق و حدود و مرزهای معانی آن را معین می‌کند. برداشت این نظریه‌پردازان بیشتر مبتنی بر این اصل است که مؤلف نابغه و اصیل و از جامعهٔ خود فراتر است و حتی ممکن است پس از مرگ و در زمانی دیگر فهمیده شود. بدین ترتیب مؤلف جایگاه اجتماعی فرادستی و اعتباری ویژه نسبت به دیگران در جامعه دارد و این‌چنین او به مرکزیت کلان‌روایت نزدیکتر می‌شود (بنت،۱۴۰۲: ۷۹-۸۳).

با ظهور نقد نو در سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰ به‌تدریج راه رسیدن به معنای متن از احساسات و نیات ضمنی و عیان مؤلف جدا شد و اندیشمندان این مکتب از بازیابی نیت مؤلف از متن با عنوان «مغالطهٔ قصد نویسنده» یاد کردند. از نظر آنان موجودیت عینی متن یا اثر ادبی، فارغ از هر عامل فرامتنی چون مؤلف، زمینهٔ اجتماعی و تاریخی، دارای معنا است (Wimsatt & Beardsley, 1946: 468-488). می‌توان گفت حتی اندیشه‌هایی چون صورتگرایی و ساختارگرایی نیز با وجود تفاوت نگرش در نقد اثر ادبی، محور و مرکز نقد خود را متن قرار می‌دهند؛ منتقدان صورتگرا نیز ارجاع اثر به جهان بیرون خود و مؤلف را در نظر نمی‌گیرند، درست مانند مکاتب نقد نو، با این تفاوت که آنان به‌جای توجه به محتوا و معنا، بیشتر متکی بر شکل اثر هستند (تسلیمی، ۱۴۰۱: ۴۱-۴۲). به‌عبارت‌دیگر می‌توان گفت تمرکز بر اثبات‌گرایی در اواخر قرن نوزدهم باعث شد نظریه‌پردازان فرمالیست نیز به سمت ابژه‌های

عینی سوق پیدا کنند و بدین ترتیب با بهره‌گیری از مفهوم فروکاست یا تعلیق[1] در پدیدارشناسی هوسرل که تحلیل «دادگی» آگاهی را جایگزین تعقل طبیعی می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۵۱)، تفاسیر و اطلاعات پیرامونی را کنار گذاشته و آنچه را که از متن دریافت می‌کنند، خالص و بی هیچ واسطه‌ای معتبر بدانند؛ زیرا از منظر هوسرل شناخت باید از هرگونه ابهام و شکی پاک گردد تا آنجا که آگاهی کامل، مطلق و تردیدناپذیری به دست آید که بتواند به هر پرسشی به سرعت پاسخ دهد (هوسرل، ۱۳۷۲: ۵۶-۵۷) و در شناخت ادبی تنها با توسل به متن است که می‌توان به چنین شناختی دست یافت. ساختارگرایی نیز متن را به‌مثابهٔ نظامی که در آن اجزا و عناصر زبانی با یکدیگر به صورت تعریف شده‌ای دارای روابط متقابل است، موردمطالعه قرار می‌دهد و همچنان از پرداخت به عناصر فرامتن پرهیز می‌کند (تسلیمی، ۱۴۰۱: ۱۴۵-۱۴۸).

«مرگ مؤلف» آخرین تیر بر پیکر اصالت مؤلف بود. بارت با ارائهٔ این مفهوم مؤلف را تنها عنصری زبانی معرفی می‌کند که در متن تعیین می‌شود، نه شخصی مستقل با هویت مقدس که معیار درستی و نادرستی تفسیر متن است. بدین ترتیب مؤلف از فرایند خوانش متن به کلی حذف شد (۱۳۸۷: ۹۸-۹۹). خروج مؤلف از متن و از میان رفتن نشانه‌های او در اثر، منجر به ایجاد متونی شد که یا بی‌راوی بودند یا آنکه راوی اول‌شخص جای خود را به تک‌گویی‌های درونی می‌داد (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۴۵۵). درنهایت فوکو با ارائهٔ الگوی چهارگانهٔ کارکرد مؤلف در مقالهٔ «مؤلف چیست؟»، ادعا می‌کند که آنچه محوریت و اعتبار او را تعیین می‌کند، بستر گفتمانی‌ست که متن در آن تولید می‌شود (فوکو، ۱۳۷۳: ۳۷۳). بدین ترتیب مؤلف عاملیت خود را از دست می‌دهد و تعیین‌کنندگی مؤلف بسته به موقعیت اجتماعی و فرهنگی او در گفتمانی است که به آن تعلق دارد. به‌عبارتی‌دیگر آنچنان‌که بنت نیز اشاره می‌کند غیاب مؤلف از منظر فوکو موجب می‌شود که مفهوم تألیف، دامنهٔ گسترده‌تری نسبت به هویت شخصی مؤلف داشته باشد و مرزهای آن تا مفهوم گفتمان فوکویی گسترش یابد (بنت، ۱۴۰۲: ۳۷). درنهایت می‌توان گفت آنچه در سیر اندیشمندان و منتقدان دربارهٔ مفهوم مؤلف رخ داده است، منجر به انتقال اصالت از مؤلف به خواننده و به‌ویژه متن شده است؛ به این معنا که آنچه تعیین‌کننده و معیار تفسیر و معناسازی است، خود متن است و هیچ عنصر دیگری حتی

1 . epoche

مؤلف که پدیدآورندهٔ آن است، نمی‌تواند چنین نقشی را داشته باشد و حتی خواننده نیز تنها با اتکا بر متن است که قادر به خوانش است.

۲-۲- کلان‌روایت متن

اصطلاح کلان‌روایت، دلالت بر صور فرهنگی و اجتماعی‌ای دارد که به روایت‌های تاریخی خردتر مشروعیت می‌بخشند و هدفشان تحدید تفاسیر جزیی، فردی و اجتماعی، براساس نظام‌های ارزش‌گذاری است که مبادی قدرت اجتماعی از آنها حمایت می‌کند (Bamberg, 2005: 287-288). آنها رویه‌های موجود را در موقعیتی قرار می‌دهند که به سمت غایت نهایی مدنظرشان پیش روند و از اهداف مستقل خود عقب‌نشینی کنند (Bernstein, 1991: 102). لیوتار اصلی‌ترین کلان‌روایت‌های مدرنیته را علم و روشنفکری می‌داند، اما در نگاه پسامدرنیسم متأخر، در عرصه‌های اجتماعی و ادبی، تمامی روش‌ها و فرایندهای مشروعیت‌بخشی را شامل می‌شود که با حفظ موقعیت کنونی و با اتکا بر روابط قدرت و نادیده گرفتن تفاوت‌ها، عرصه‌های تفسیر و تولید معنا را در اختیار دارند. بنابراین در چنین شرایطی افراد حتی اگر واجد روایت شخصی خود نیز باشند، برای داشتن اعتبار مجبور به اتکا بر کلان‌روایت و اخذ تأیید از آن هستند (لیوتار، ۱۳۸۴: ۳-۵). درنتیجه هنگامی که رویکردهای متن‌محور با کنار گذاشتن کامل مؤلف، متن را تنها عنصر موثق معرفی می‌کنند، درحقیقت فرایند تبدیل متن به یک کلان‌روایت شکل گرفته است. به‌عبارتی‌دیگر آنها با حذف روایت کلانی، دیگری را جایگزین آن می‌کنند و بدین ترتیب دیگر این متن است که مسیر رسیدن به واقعیت یعنی معنا را معین می‌کند. درحالی‌که پسامدرنیسم در مقابله با ایدهٔ آرمانی مدرنیسم در پی آن است که با تمایززدایی میان خرده‌روایت‌ها و کلان‌روایت‌ها هرگونه اصالت امری واحد را به چالش بکشد و از «وحدت ارگانیک» عبور کند (لش، ۱۳۹۱: ۹-۱۰). لیوتار معتقد است فراروایت‌هایی که مدرنیته به جهان ارائه کرده است مانند: عقل، روشنفکری، پیشرفت و آزادی جهانی، اعتبار خود را در موقعیت پسامدرن از دست داده‌اند و این وضعیت با عواملی چون گسست اجتماعی و گسترش تردید نسبت به این کلان‌روایت‌ها، آنها را تضعیف می‌کند (۱۳۸۴: ۶-۱۶). به زعم بودریار با گسترش رسانه‌ها و سرازیری اطلاعات (خرده‌روایت‌ها) حتی حیات «واقعیت» نیز به خطر می‌افتد و کلان‌روایتی به نام «معنا» جایگاه خود را به نفع «وانموده» از دست می‌دهد (بودریار، ۱۳۹۷: ۱۱۷). بدیهی است که در ادبیات داستانی منسوب

به آن نیز کوشش شود که نه‌تنها از اصالت متن، بلکه هر عنصر دیگری به‌عنوان امری واحد جلوگیری شود. در پیدایش و خوانش متن پسامدرنیسم آنچه اهمیت دارد، ارائهٔ فرصت به تمامی عناصر در موقعیت ارتباط روایی است که بتوانند خرده‌روایت خود را مطرح کنند. بااین-اوصاف در آثار داستانی پسامدرنیسم نیز هنگامی که شگردهای داستان‌نویسی در پی تخریب تقدس متن به نفع مؤلف یا خواننده هستند، نمی‌کوشند آنها را به جایگاه بی‌بدیل خود بازگردانند، بلکه تنها قدرت انباشته در یک عنصر را تا حدودی تعدیل می‌کنند.

براین‌اساس مشخصه‌های داستان پسامدرنیسم بر پایهٔ امر هستی‌شناسانه، در پی به چالش کشیدن قدرت و اقتدار کلان‌روایت‌ها چه در جهان واقع و بیرون از داستان و چه در جهان داستان و گفتمان روایی آن هستند که می‌توان از مهم‌ترین آنها پسامرگ مؤلف را نام برد که با برهم‌زدن قاعدهٔ مرگ مؤلف و با ایجاد شرایط گفتگویی در متن، امکان تقابل روایت‌ها، قدرت‌ها و اعتبار میان عناصر روایی را فراهم می‌کند. به‌این‌ترتیب به مؤلف اجازهٔ حضور مجدد در متن و ارتباط با خواننده و خود متن داده می‌شود.

۲-۳- پسامرگ مؤلف

نظریه‌پردازانی چون برایان مک‌هیل اذعان می‌کنند که ادعای مرگ مؤلف مبنی بر حذف او از متن تنها فریب مدرنیسم بوده است؛ زیرا ذاتاً ذهن بشر در مواجهه با هر متن برای آن مؤلفی متصور است و نمی‌تواند تصویر او را از ذهن خود بزداید. از نظر پسامدرنیسم اگرچه ممکن است در سطح و روساخت داستان، مؤلف را کنار بزنیم، اما در عمق جهان داستان، او همچنان هست و خلاف آنچه تصور می‌شد، این غیبت او بیش‌ازپیش به او هیبت خدای دست‌نیافتنی متن و چهره‌ای مرموز را می‌دهد (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۴۵۲-۴۵۶). بنابراین مؤلف در موقعیت پسامرگ، بار دیگر وارد عرصهٔ روایت می‌شود اما آن‌گونه که جانشینی برای کلان‌روایت متن نباشد، بلکه در کنشی دو جانبه با متن و با همکاری خواننده، اعتبار و اصالت میان آنها تا حدودی تعدیل شود. او ممکن است در تعلیقی هستی‌شناسانه در سطوح روایی متفاوت، پیوسته از متن خارج و دوباره در آن ظاهر شود، متن را به سبک خودزندگینامه‌نویسی نزدیک کند یا شخصیت‌های واقعی زندگی خود و داستان را درهم بیامیزد. بنابراین لازم نیست مؤلف به‌طورکلی در داستان باشد و همهٔ ساحات روایات را در دست بگیرد (همان: ۴۶۰-۴۹۰). پس این بازگشت به‌عنوان روحی فرامتن که از بیرون بر تمام جهان روایت احاطه دارد، نخواهد بود بلکه

به‌عنوان جزئی از گفتمان مانند عناصر دیگر در فرایند میان متن-مؤلف-خواننده سهم مشخص خود را دارد.

گاه این شگرد داستان‌نویسی پسامدرن می‌تواند تا حدودی دربرگیرندهٔ احساس پارانویا در رابطهٔ نویسنده و متن نیز باشد و این زمانی است که تقابل مؤلف دربرابر هنجارهای متنی که خلاقیت و نیت‌های او را محدود می‌کند به حداکثر برسد. همچنین پسامرگ مؤلف می‌تواند با ایجاد فضای فراداستان، اعترافی به ساختگی و داستان‌بودگی متن باشد. به‌عبارتی‌دیگر مؤلف حقیقی قوی‌ترین عنصر فرامتنی است که می‌تواند با حضور خود در روایت اتصال میان جهان داستان و جهان واقعی را تشدید کند.

براساس آنچه مک‌هیل نیز بر آن اشاره دارد، پسامرگ نیز مانند دیگر مشخصه‌های داستان پسامدرن، مبتنی بر ساحت هستی‌شناختی روایت است. او با پیروی از پدیدارشناسی اینگاردن، اثر ادبی را «دگر بنیاد» می‌داند که با وجود استقلال اما وابسته به خلاقیت نویسنده و کنش خواننده یا روابط هستی‌شناسانهٔ بیرونی خود است (همان: ۸۶).

اینگاردن معتقد است اثر ادبی به دلیل آنکه ابژه‌ای نمایشی است می‌تواند از مرزهای ممکن ابژهٔ واقعی عبور و با بازتاب تضادها و تناقض‌ها، ابهامی پیچیده را خلق کند که اوپالسنس[1] نامیده می‌شود. این اصطلاح برگرفته از نام سنگ اوپال است که باتوجه‌به پراکندگی انتشار نور در ساختار ریزمولکولی‌اش می‌تواند از زوایای مختلف، رنگ‌های متفاوت و رنگین‌کمان گونه داشته‌باشد و اینگاردن با ارجاع به کیفیت متغیر و رنگ‌های چندلایهٔ این سنگ، وضعیتی را توصیف می‌کند که در آن اثر ادبی حیات خود را وام‌دار عدم تعینی است که آن را پیوسته در مسیر تکامل و تجسم قرار می‌دهد (Ingarden, 1973: 246-254) و بدین صورت اثر ادبی نه فقط متکی بر متن‌بودگی خود بلکه در هستی‌شناسی چندلایه شکل می‌گیرد. پسامرگ مؤلف نیز مانند دیگر مشخصه‌های پسامدرن، با عبور از جهان کلان‌روایت متن، نقاب ابژهٔ واقعی را از چهرهٔ آن کنار می‌زند و نمایشی بودن آن را برای خواننده عیان می‌سازد. به این معنی که مؤلف برای به دست گرفتن اقتدار وارد متن نمی‌شود، بلکه حضور او با هدف ترغیب «خواننده» برای پر کردن خلأهای متنی و برجسته کردن ابعاد چندگانهٔ هستی‌شناسانهٔ اثر است که گاهی ممکن است با مرزشکنی‌های پیوسته در جهان داستان منجر به ایجاد موقعیت اوپالسنس شود. به‌عبارتی‌دیگر پسامرگ مؤلف تنها موقعیتی برای

1 . Opalescence

حضور شخص حقیقی مؤلف در متن نیست، بلکه پدیدآور فضایی‌ست که با تمرکز بر مفهوم مؤلف، لایه‌های چندگانه، مبهم و تازه‌ای را پیش روی خواننده می‌گشاید.

۳- گریز از کلان‌روایت متن در آثار احمد بیگدلی

احمد بیگدلی ازجمله نویسندگان معاصر ایران است که تقریباً می‌توان گفت در تمامی داستان‌های خود از جهان داستان فراتر رفته و مرزهای جهان واقعی و جهان داستان را در اتصال‌های کوتاه درهم می‌تند. او در اغلب نوشته‌های خود با بهره‌گیری از پسامرگ مؤلف توانسته است، بدون تقدس قرون وسطایی یا اعتبار عاطفی رمانتیسیم، مؤلف را به متن بازگرداند و دربرابر مرکزیت خواننده و متن، از حضور مستقیم مؤلف یا نشانه‌های او در داستان، برای خلق فضای فراداستان در روایت استفاده کند. باید توجه داشت پسامرگ مؤلف صرفاً روشی نیست که مؤلف آشکارا خود را در متن وارد کند و به گفتگوی مستقیم با خواننده و عناصر متنی بپردازد، بلکه او می‌تواند از انواع مؤلفه‌هایی بهره ببرد که می‌توانند نمایندگی او را در متن بر عهده گیرند، خواه این مؤلفه‌ها متنی باشند و خواه وابسته به فرامتن.

۳-۱- نوشتن درآمد بر داستان

از شیوه‌هایی که در روایت می‌تواند منجر به آن شود که خواننده حضور مؤلف را در روایتی که می‌خواند احساس کند یا حتی به صورت مستقیم خطاب قرار گیرد، درآمدنویسی در داستان است. داشتن مقدمه و درآمد برای داستان به معنای امروزی و به‌عنوان نوع ادبی، غیرمعمول است، اما داستان‌نویسان پسامدرن از این ظرفیت استفاده می‌کنند تا مؤلف فرصتی یابد، دربارهٔ آنچه نوشته‌است به صورت مستقیم با خواننده صحبت کند. حال ممکن است در این درآمد با هویت حقیقی خود وارد شود یا آنکه از راوی-مؤلف به‌عنوان نمایندهٔ خود بهره گیرد. اگرچه در شیوهٔ دوم ممکن است، حضور مؤلف در متن در قالب پسامرگ کم‌رنگ باشد، اما دستمایه قرار دادن عوامل فرامتنی می‌تواند کمک کند، بدون حضور برجستهٔ در متن، با حفظ فاصلهٔ تقریبی و با خلق سطوح هستی‌شناسانهٔ متفاوت در روایت، فضایی گفتگویی با مراتب اعتبار تعدیل-شده، فراهم آورد.

احمد بیگدلی نیز به این مسأله در داستان‌های خود پرداخته است: رمان *اندکی سایه* او با این جمله آغاز می‌شود: «تشابه نام بعضی از آدم‌های داستان با اشخاص واقعی کاملاً تصادفی

است» (بیگدلی، ۱۳۹۵الف: ۵). اگرچه ممکن است این، عبارتی معمول پیش از بسیاری از داستان‌ها باشد اما در ادامه اختصاص درآمدی به کیفیت چگونگی پدید آمدن داستان که از پیکرهٔ اصلی روایت فاصله دارد، این ذهنیت را در خواننده تشدید می‌کند که دست‌کم با روایتی دو سطحی، مؤلف‌محور و قصه‌محور روبه‌روست: «همه‌اش را که نمی‌توانم تعریف کنم [...] حافظه‌ام حالا دیگر همهٔ این گذشته را، لحظه‌های کوتاه ناپیوسته را به خاطر نمی‌آورد. می‌خواهد، اما نمی‌تواند؛ زیرا نخست باید مرا، خود مرا به خاطر بیاورد که از یاد می‌شوم و این شدن هم الزامی است. و بعد، بنابر قاعدهٔ دیرین هر تکه، تکهٔ دیگر را تداعی می‌کند. این تکه‌های کوچک منفرد، هرکدام‌شان بخش مهمی از یک زندگی‌اند. پس من یک پازل هستم که هر تکه، تکهٔ دیگری را به خاطر می‌آورد [...] این تکه‌های نامنسجم مال من هستند. باید باشند تا مرا کامل کنند» (همان: ۷-۸). او در راهبردی هوشمندانه درحالی‌که مخاطب درگیر اعتبار و عدم اعتبار روایت در قسمت توضیحات داستان است، به‌عنوان راوی-مؤلف درآمدی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا فاصله‌ای مناسب میان جهان واقعی خواننده و جهان ذهنی داستان برقرار شود. اگرچه او در این درآمد به هویت حقیقی خود یعنی احمد بیگدلی اشاره نمی‌کند، اما حضور راوی-مؤلف که از همان گام نخست تأکید دارد او نویسندهٔ روایت است، باعث می‌شود با ایجاد فراداستان، ذهن خواننده ناخودآگاه به سمت «مؤلف» تمایل پیدا کند و دربارهٔ کنش او در ایجاد متن بیندیشید. به‌ویژه آنکه هویت این راوی-مؤلف بی‌نام با مختصات زندگی‌نامه‌ای احمد بیگدلی تطابق دارد و این‌چنین القا می‌کند که خواننده، مخاطب بیگدلی است که به شهری که در آن بزرگ شده است یعنی «آغاجاری» بازگشته است: «کوچه‌های خالی. خانه‌های شرکتی-بی‌صدا[...] آغاجاری تنها در دو دهه در اوج شوکت بود» (همان: ۱۷). بدین ترتیب درآمدنویسی و قرابت آن با زندگی مؤلف و از طرفی تصادفی خواندن این موقعیت در جملهٔ آغازین، خواننده را در تعلیقی میان گزارش واقعیت یا داستان قرار می‌دهد.

اگر در رمان *اندکی سایه* حضور راوی-مؤلف بازگشت نویسنده را به صورتی «ضمنی» و در سطحی از داستان به ما نوید می‌دهد و با اشاره‌های پنهان، خواننده (احتمالاً آشنا با سرگذشت بیگدلی) را به هویت و حضور او در داستان رهنمون می‌کند، اما شیوهٔ درآمدنویسی در رمان *ذبیح*، کاملاً مرزهای دو جهان داستان و واقعیت را درهم می‌شکند و با خلق موقعیت برجسته‌تری از فراداستان، فاصلهٔ هستی‌شناسانهٔ جهان‌های داستان و جهان واقعی خواننده را به حداکثر می‌رساند و آن به دلیل حضور واقعی خود «احمد بیگدلی» به‌عنوان مؤلف کتاب در

این درآمد است. به‌عبارتی‌دیگر این قسمت با نام خود او اعتبار می‌یابد: «حاصل دو سال فراق ناخواسته، سه‌گانه‌ای شد به نام راه رفتن روی طناب، که کتاب اول آن آمادهٔ چاپ است. دو کتاب دیگر مانده است تا وقتش برسد. در این فاصله داستان‌های کوتاه آن مجموعه پدید آمد: مجموعه داستان ذبیح که اکنون رمان *ذبیح* از اجتماع آن برآمده است[...] در بازنویسی اساسی آن به پایانی نامنتظر و غافلگیرکننده برای رمان *ذبیح* رسیدم که شایستهٔ آن بود» (بیگدلی، ۱۳۹۵ب: ۱۰). در این مقدمه بیگدلی فصول این رمان و نحوهٔ نوشتن آنها و ارتباط با یکدیگر را پیش از روایت، تبیین می‌کند، حتی از ویراستاران اصلی داستان نیز نام می‌برد و با توضیح مفصلش به خواننده، نقشهٔ راهی برای خوانش ارائه می‌دهد. بدین ترتیب می‌توان گفت ورود و مداخلهٔ مؤلف که در رمان نخست در «سایه» راوی-مؤلف در سطح داستان، کلان‌روایت متن را مخدوش می‌کند، در دومین رمان، ضربهٔ محکم‌تر و آشکاری بر پیکرهٔ اقتدار متن فرود می‌آورد و اصالت آن مستقیماً به نفع مؤلف و در گام بعدی خواننده تعدیل می‌شود.

۳-۲- بازگشت به مفهوم الهام سقراط

در داستان‌های بیگدلی یکی از مواردی که در قالب فراداستان و پسامرگ مؤلف بر آن تأکید می‌شود و می‌تواند تا حدودی تغییردهندهٔ رابطهٔ قدرت میان متن و مؤلف باشد، مسألهٔ «الهام» است. اگرچه این مفهوم فراتر از برداشت سقراط، دامنهٔ وسیع‌تری را دربرمی‌گیرد: «اخیر و تابدین‌حد که اکنون هست، کوشیدم از داستان بسیار کوتاه «در زمان ما» منبع الهامی بیافرینم تا مگر یکی از داستان‌های این مجموعه را که در پردهٔ ابهام و تردید قرار داشت، روی کاغذ بیاورم» (بیگدلی، ۱۳۸۶: ۶۱). «من برای نقل این داستان، بی‌هیچ‌واسطه از باد مدد جسته‌ام؛ زیرا وزش آن کماکان در شب و روز و در تمام دوره‌های تاریخی ادامه داشته‌است» (بیگدلی، ۱۳۸۷الف: ۴۱). «قرارم بود داستانی دربارهٔ شاهرخ بنویسم که در آن، پرسیاوشانی باشد و عطر یاس سفید در باغ ستاره. بارها نوشتم و نشد که آن لحظهٔ شکفتن و الهام از راه بی‌راه برسد. کوشش‌های من بی‌نتیجه ماند و عاقبت نتوانستم به سرانجامی دلخواه برسم» (بیگدلی، ۱۳۹۳: ۱۶). «برای نوشتن باید بروم سروقت سه‌چهار جلد کتابی که من اسمشان را گذاشته‌ام کتاب‌های الهام‌بخش که هر وقت می‌خواهم پیش از نوشتن خودم را گرم کنم، آنها را ورق می‌زنم [...] اینطوری است که پری خیال به سراغم می‌آید و هرجا که باشم مرا پیدا می‌کند» (همان: ۸۴).

«الهام» معمولاً در نظر احمد بیگدلی تنها منبعی ماورایی نیست، بلکه طیفی از عوامل را دربرمی‌گیرد که می‌تواند انگیزهٔ نوشتن یا «پری خیال» را در او بیدار کند. این عامل می‌تواند فرامتن و با بهره‌گیری از امر بینامتنیت، اثری از نویسنده‌ای دیگر باشد یا حتی عناصر طبیعی مانند باد. بدین ترتیب او با توسل به مفهوم «الهام» می‌کوشد نشان دهد که اگرچه او ممکن است به‌عنوان مؤلف اراده‌ای دربرابر تمامی ساحات روایت نداشته‌باشد، بااین‌حال نمی‌توان او را کلاً نادیده گرفت و ادعا کرد که او در متن حضور ندارد؛ او و «خیال» اوست که درنهایت عامل فرامتنی «الهام» را در چهارچوب متن به خواننده عرضه می‌کند و می‌تواند در روایت باشد و دربارهٔ آنچه که از نوشتن تجربه کرده است با خوانندهٔ خود صحبت کند.

اما بیگدلی فراتر از عوامل بیرونی، خود متن را نیز منبع الهامی برای نوشتن می‌داند. از نظر او «کلمهٔ آغاز» است که به مؤلف فرصت خلق اثر را می‌دهد و فضایی را مهیا می‌کند که خیال او بتواند آنچه را که باید روایت کند: «می‌گویند زمان خلق، لااقل با اولین کلمه که می‌نویسیم آغاز می‌شود و من، این کلمه را پیدا نمی‌کنم. کلمه‌ای که زنده می‌کند و می‌میراند [...] و در اینجا: پشت این میز تحریر، زمان خلق آغاز شده و آن کلمه، در پشت سایه‌های مزاحم پنهان شده است[...] حال‌آنکه این کلمهٔ جادویی می‌تواند وردی بخواند و پری خیال داستان‌هایم را احضار کند تا مگر، به مدد او، برای آغاز این داستان که وعده‌اش را پیش از دیگران به خودم داده‌ام مدخل مناسبی پیدا کنم. نمی‌شود.» (بیگدلی، ۱۳۸۷ب: ۱۱-۱۲). در این مورد باآنکه در ظاهر به نظر می‌رسد او تسلیم هنجارهای متنی است اما آنچه اتفاق می‌افتد آن است که تسلط بالادستی متن را همچنان با حضور خود و گفتگوی با خواننده علنی می‌کند، درنتیجه او بدین ترتیب احساس پارانویای خفیفی را نسبت به متن نشان می‌دهد که می‌تواند خلاقیت او را در خلق داستان محدود کند و همین مسأله را دستاویزی قرار می‌دهد که خود را به روساخت روایت بازگرداند؛ اگرچه ممکن است تمام امکانات و اختیارات متن در دستان او نباشد، ولی او به‌عنوان یکی از عناصر تعیین‌کننده، از روایت حذف شدنی نیست.

حتی او در داستان کوتاه «سواری درآمد...»، می‌کوشد جایگاه مشخصی را در گفتمان روایی برای نویسنده تعیین کند و به او اعتبار ویژه‌ای ببخشد، که درنهایت به همان صلاحیت فردی ارسطو اشاره دارد: «آنچه مسلم است تمایز شگرفی است که داستان‌نویس از سایر مردمان دارد؛ زیرا که داستان‌نویس هر اندیشه را «فقط از خلال یک رابطهٔ راستین انسانی عرضه می‌کند. داستان‌نویس عمدتاً مصنوع (و نه مصنوعی) خلق می‌کند و در محیطی عمدتاً

مصنوع. محیط زیسته‌ای که علی‌رغم مصنوع بودن، ملموس و باورپذیرند. به‌حدی مصنوع و باورپذیر که در پندار خواننده واقعیت می‌یابند و بدین ترتیب امکان پیدا می‌کنند که احساسات و عواطف او را حقیقتاً برانگیزند. غمگین سازند. آیا این فضیلت داستان نیست؟» (بیگدلی، ۱۳۸۶: ۷۴). همان گونه که مشاهده می‌شود او در این نمونه با خروج از وضعیت روایت اصلی و با پرداختن به فلسفهٔ وجودی نویسنده می‌کوشد نشان دهد که اگر جهان داستان فضیلتی نیز دارد مسبب آن مؤلفی است که ویژگی‌هایی را دارد که او را از افراد دیگر متمایز می‌کند.

۳-۳- مستندانگاری روایت داستانی

راوی در اکثر آثار بیگدلی مؤلفی است درحال بازنویسی روایتی شفاهی یا مکتوب از دیگران و او در هر قدم از داستانی که روایت می‌کند، می‌کوشد بر این مسأله نیز تأکید داشته باشد که متن برگرفته از یادداشت‌ها و خاطرات چه اشخاصی‌ست. حال ممکن است، این افراد شخصیت‌هایی متعلق به خود جهان داستان باشند یا آنکه از جهان بیرونی به متن تحمیل شوند و هویت واقعی و عینی در جهان بیرون داشته باشند.

برای مثال در رمان *ذبیح* روایت، بازخلق داستان‌های شخصی به نام «ذبیح» است که روای-مؤلف آن را برعهده گرفته است و در مسیر قصه‌گویی پیوسته با یادآوری این مسأله و بیان تفاوت این روایت با داستان اولیه، خواننده را از خط سیر اصلی داستان منحرف و وادار می‌کند دربارهٔ کیفیت خلق اثر بیندیشد: «این تنها داستان ذبیح است که دربارهٔ جنگ نوشته [...] اگر ذبیح تجربه‌ای هم از جنگ داشته همان یک سال آخر سربازی‌اش است که در فاو گذشته [...] در هر صورت همان فرم نوشتنش را نگه می‌دارم، اما می‌کوشم نوشته را در قالب داستان ویرایش کنم تا رابطهٔ راوی و مخاطب محفوظ بماند» (بیگدلی، ۱۳۹۵ب: ۳۵). همچنین در رمان *زمانی برای پنهان شدن*، بیگدلی شکل‌گیری داستان را مبتنی بر بازنویسی خاطرات دیگران معرفی می‌کند: «آنچه می‌خوانید، بازنویسی همان چند صفحه است و من، نام آن را «مرثیه‌ای برای میم» گذاشته‌ام» (بیگدلی، ۱۳۸۷ب: ۴۴). این شیوه با تمرکز بر سطوح دیگر جهان داستان، بازتابی از تکثر روایی را ارائه می‌دهد، تکثری که خواننده را وامی‌دارد، از همزادپنداری مطلق با لایهٔ نخست متن بپرهیزد و دریافت مفهوم را در مراتب دیگری نیز پیگیری کند و آن اندیشیدن دربارهٔ چگونگی خلق یک اثر ادبی است اما این تمام آنچه در این

شیوه رخ می‌دهد، نیست؛ در سطح دیگری از خوانش به شکلی ناخواسته خواننده با مؤلفی در متن مواجه است که همواره دربارهٔ روش نویسندگی‌اش با او سخن می‌گوید و تلاش می‌کند بدین ترتیب مخاطب خود را متقاعد کند که آنچه می‌خواند فراتر از جهان خیالی داستان است و می‌تواند ریشه در جهان واقعی داشته باشد. به‌عبارتی‌دیگر چنین ورودی به متن می‌تواند به این معنا باشد که مؤلف با حضور در متن و استناد به سطح دیگری از هستی متن، اعتبار آن را تضمین و مستقیماً در کیفیت رابطهٔ متن با خواننده دخالت می‌کند. بااین‌حال اما او عهده‌دار تمام مسئولیت متن نمی‌شود، بلکه در کنشی ظریف و دقیق، با اشاره به روایات مستندی که متن را براساس آنها پدید آورده است، فاصلهٔ خود را از مؤلف خداگونه نیز حفظ می‌کند.

از شگردهای دیگر مستندسازی روایت در آثار بیگدلی، ارجاع به آثار داستانی و غیرداستانی است: «در آبان‌یشت، دربارهٔ ایزدبانوی آبها می‌خوانیم که: اوست که بر گردونه نشسته، لگام بر دست گرفته و گردونه را می‌راند» (بیگدلی، ۱۳۸۶: ۱۹). «به گمانم در مجموعهٔ *هزارتوهای بورخس* خوانده‌ام که اگر بتوانیم تنها یک گل را درک کنیم، می‌توانیم بدانیم چه هستیم و جهان چیست» (بیگدلی، ۱۳۸۷الف: ۲۵). «بقیهٔ این صدا را می‌توانید در داستان شیبالوگ نوشتهٔ میخائیل شولوخف پی بگیرید. آنجا غروب آخرین روز یکشنبه نیست[...]» (همان ۴۴). همچنین بسامد پاورقی‌های فراوان که به صورت مستمر به آثار داستانی و غیرداستانی بیرون از متن ارجاع می‌دهد به‌ویژه در داستان کوتاه «سواری درآمد، رویش سرخ و مویش سرخ و قدش سرخ و[...]» (بیگدلی، ۱۳۸۶: ۶۹-۸۳) این امکان را فراهم می‌آورد که بیگدلی به‌عنوان نویسنده، دیدگاه خود را دربارهٔ مباحث نویسندگی و علایق ادبی‌اش با خواننده در میان گذارد.

این روش درنهایت باعث می‌شود متن پیش‌رو، خود به‌عنوان موجودیتی مستقل واجد معنایی کامل نباشد و اعتبار خود را از متون دیگر و شواهد بیرونی دریافت کند؛ مراجعی که شخص مؤلف با حضور در روایت و ایجاد فضایی برای گفتگو با مخاطب و جدا از بدنهٔ روایت ارائه می‌دهد و خواننده را ترغیب می‌کند برای فهم کامل‌تری از متن آنها را نیز مطالعه کند. بدین ترتیب متن از ساحت کلان‌روایت بودگی فاصله می‌گیرد و در حضور روایت‌های دیگری که مؤلف آنها را مشخص کرده است، می‌تواند شکل‌دهندهٔ گفتمان روایی خود باشد. اگرچه باید به این نکته نیز توجه داشت که توسل مبالغه‌آمیز به امر بینامتنیت در این شیوه می‌تواند از آنکه مؤلف جایگزین مجدد کلان‌روایت متن شود، جلوگیری کند.

۳-۴- فراداستان موضوع اصلی روایت

یکی از روش‌هایی که به‌وسیلهٔ آن بیگدلی علناً دربرابر جهان داستان می‌ایستد، آن است که محوریت خود داستان را مفهوم فراداستان قرار می‌دهد. به‌عبارتی‌دیگر او داستان می‌نویسد تا مستقیماً دربارهٔ آن سخن گفته باشد. در داستان کوتاهی با عنوان «داستانی که می‌نویسیم»، او از همان گام نخست یعنی نامگذاری اثر، نشان می‌دهد که خواننده قرار نیست با روایتی معمول سروکار داشته باشد، بلکه آنچه را درنهایت در اختیار او قرار می‌گیرد، حتی می‌توان «اعلامیهٔ فراداستان» نامید؛ زیرا موضوع اصلی دقیقاً چگونگی خلق یک داستان است و هرآنچه در متن به‌عنوان داستان بازگو می‌شود، قطعاتی پازل‌گونه از یک روایت به‌عنوان شاهدمثال است: «در یک روایت داستانی آدم‌هایی حضور دارند که هرکدام منحصربه‌فرد و یگانه‌اند. اگر بپذیریم یگانگی و تشخص آدم‌های داستان در لحن و رفتار آنها متجلی می‌شود و ازطرفی باید تمام مقتضیات داستان فراهم شود تا وضعیت روایت به وجود آید، لاجرم داستانی که می‌نویسیم همهٔ این نشانه‌ها را در خود دارد [...] [مرا کشتند؛ عزتمند و باشکوه. مقدر نبود قداره‌ای به خون آغشته شود]» (بیگدلی، ۱۳۸۶: ۲۶). بیگدلی در این اثر دربارهٔ وجوه مختلف داستان، یعنی شخصیت‌ها، وضعیت روایت، راوی، قهرمان و مانند آن سخن می‌گوید و بدین ترتیب روایت داستان را به مقاله‌ای نظری دربارهٔ چگونگی خلق اثر تبدیل می‌کند. درحالی‌که همچنان توالی منظم قطعات داستان که از هم جدا افتاده‌اند، به دلیل رعایت اصل وحدت موضوع، می‌تواند در اولویت بعدی، جهان داستان را صیانت کند. بنابراین می‌توان ادعا کرد هدف از داستان کوتاه مذکور نه توجه به جهان داستان به‌عنوان وسیله‌ای برای قصه‌گویی، بلکه امر هستی‌شناسانهٔ داستان است؛ یعنی پرداختن به چیستی داستان نه چگونگی دریافت معنا از آن.

در نگاه نخست به نظر می‌رسد این شیوه باید تأکید اغراق‌آمیزی از فراداستان باشد، اما بیگدلی به ساختار فراداستان مبتنی بر عناصر متنی اکتفا نمی‌کند. او با ایجاد آشفتگی در هویت راوی-مؤلف و ورود و خروج‌های مکرر او، خواننده را در تشخیص سطوح مختلف روایی، سردرگم می‌کند: در این داستان دو ضمیر اول‌شخص حضور دارد: یکی از آنها راوی جهان داستان است و دیگری در سطحی متمایز از روایت به‌عنوان نمایندهٔ مؤلف در متن حاضر می‌شود و «اعلامیهٔ فراداستان» مذکور را برای خواننده قرائت می‌کند، خواننده‌ای که گاه او را همراه با خودش، «ما» خطاب می‌کند: «راوی داستان که دور از ما و خودش ایستاده، کاراکتر

یا قهرمان داستان هم هست[...]» (همان: ۲۹). «هرگاه از من می‌پرسند چگونه می‌توانی میان یک موضوع بی‌اهمیت، صرف‌نظر از جالب و عاطفی بودن آن و موضوع مهم و معنادار دیگری تمایز قائل شوی؟ من پاسخ داده‌ام که نویسنده اولین فردی است که تأثیر غیرقابل‌توصیف ولی جذاب موضوعی را احساس می‌کند و این دقیقاً همان دلیلی است که وی نویسنده است.» (همان: ۳۴). ضمیر اول‌شخص در این مثال دقیقاً همان مؤلفی است که علناً در روایت به مسألهٔ فراداستان می‌پردازد و قطعات داستانی را که با علامت [] جدا شده است، مانند مقاله‌ای نظری موردمطالعه قرار می‌دهد. بدین ترتیب می‌توان گفت حضور مؤلف در این داستان به‌گونه‌ای اتفاق می‌افتد که نه‌تنها سیر روایی متن را دچار چالش می‌کند، بلکه حتی با عبور از قوانین ژانر، اثری پدید می‌آورد که می‌توان آن را «مقاله-داستان» نامید.

۳-۵- حضور «بیگدلی» با هویت حقیقی در متن

پسامرگ مؤلف می‌تواند شرایطی را فراهم کند که مؤلف با هویت واقعی خود در متن حضور یابد و با انحصار اعتبار متن تقابل کند. او می‌تواند نشان دهد که با ارادهٔ خود روایت و تمامی عناصر متنی آن را هدایت و مدیریت می‌کند. بااین‌حال همچنان این وضعیت به دلیل آیرونی و مبالغه، از جایگزینی کلان‌روایت متن و مؤلف جلوگیری می‌کند. تحمیل ساختارها و هنجارهای متن بر مؤلف می‌تواند احساسی مشابه با پارانویا نسبت به کلان‌روایت متن پدید آورد؛ زیرا متن آن عامل تهدیدکننده‌ای است که مؤلف را محدود می‌کند و حتی ممکن است حیات معنایی او را نیز به خطر بیندازد. بنابراین او می‌کوشد با حضور علنی در متن، با در دست گرفتن فرایند روایی و برهم زدن قواعد مأنوس سبکی و ژانری، خود را از زندانی که متن ایجاد کرده است برهاند، اما دربارهٔ آنچه در داستان‌های بیگدلی اتفاق می‌افتد، باید اذعان کرد که حضور مؤلف رنگی از این پارانویای شدید ندارد. پسامرگ در آثار او اگرچه در کنش خواندن می‌تواند تا حدودی باعث فاصلهٔ خواننده از متن شود ولی تغییری در رابطهٔ مؤلف با متن پدید نمی‌آورد. او از ناتوانی دربرابر متن حس ناخوشایندی را القا نمی‌کند. بنابراین می‌توان گفت سرکشی او تا آنجایی پیش می‌رود که دربارهٔ محدودیت‌های متن سخن می‌گوید ولی همزمان کوششی نیز برای برون رفت از این موقعیت ندارد: «جلوتر از این نمی‌توانم بروم: ملک آنهاست و من هنوز غریبه‌ام. می‌توانم باتوجه‌به نیروی تخیل، بازآفرینی و ابداع، تصورش را برای تو آسان کنم. می‌توانی از منظرگاه خودت تماشا کنی. روایت من ازین‌پس و تا پایان

نخست، چنین است.» (همان: ۲۰). راوی در این رمان که آشکارا نمایندهٔ مؤلف در روایت است به دلیل آنکه دانای کل است و شخصیت‌های داستان او را ذاتاً نمی‌شناسند، تغییر زاویهٔ خود را این‌گونه تعبیر می‌کند. این نمونه نشان می‌دهد که او اگرچه حضور خود را در متن علنی می‌کند، اما همچنان در قیود متن گرفتار است و نمی‌تواند از آنها عدول کند و تنها به بیان چنین مسأله‌ای رضایت می‌دهد: «آیا این نوعی کرشمهٔ داستانی است؟ نمی‌دانم؟ اصلاً به ذهنم خطور نکرده بود کارت شناسایی جناب سروان لو می‌رود. من آن را زیر عکسی پنهان کرده بودم که نمی‌دانستم نظر ناصر را به خودش جلب می‌کند [...]» (همان: ۷۰). «خونریزی بینی شدیدتر از آن است که بتواند کاری بکند ... من نمی‌توانم به کمکش بروم. فکرش را نکرده بودم[...] من اینجا هستم، پشت میزتحریرم و با فاصلهٔ دراز[...]» (همان: ۷۶). بیگدلی در این شواهد کاملاً توانسته است عجز نویسنده را در جریان روایت نشان دهد، رویدادهایی در داستان به دست شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد که او آنها را پیش‌بینی نکرده است و منجر به تغییر در خط‌سیر داستان و سرنوشت شخصیت‌ها می‌شود. بدین ترتیب اگرچه خواننده کاملاً با داستان‌بودگی متن مواجه می‌شود و از جهان آن عبور می‌کند و در ذهن خود به سطح دیگری از متن نیز وارد می‌شود، اما همچنان با تصور مؤلف بی‌اختیاری روبه‌رو است که به‌خوبی می‌داند در جبر متن اسیر است و نمی‌کوشد با برهم زدن حاد منطق روایت، مسیر رویدادها را به نفع خود تغییر دهد. درنتیجه می‌توان گفت که اگرچه پسامرگ مؤلف کارکرد خود را نسبت به گسست کلان‌روایت متن به‌خوبی نمایش می‌دهد، اما تلاقی جایگاه متن و مؤلف آن‌گونه نیست که حس پارانویای به وجود آمده منجر به شکست‌های هنجاری افراطی شود.

در نمونهٔ زیر، بیگدلی با جسارت بیشتری دربارهٔ تقابل خود به‌عنوان مؤلف با متن سخن می‌گوید. پسامرگ مؤلف در اینجا همراه با سرکشی دربرابر منطق کلان‌روایت است و حتی نویسنده از افراد دیگری که ممکن است در دفاع از این منطق او را سرزنش کنند نیز واهمه‌ای ندارد. این مورد از معدود موقعیت‌هایی است که بیگدلی علیه متن روایی و چهارچوب‌های آن طغیان می‌کند: «[...] در این لحظات اشراق، این امکان هست که خط زمان را بشکنم و از دیوار بگذرم تا بتوانم از زمان دیگری [...] وارد داستانم بشوم. بگذار بگویند از منطقی قابل‌قبول پیروی نکرده‌ام [...]» (بیگدلی، ۱۳۹۳: ۱۹). در اینجا راوی نه‌تنها خود را مؤلف داستانی که خوانده می‌شود معرفی می‌کند، بلکه حتی در اعترافی عیان، این شیوه را دلیلی برای برهم زدن منطق مرسوم متن نشان می‌دهد.

۳-۵-۱- اتصال کوتاه به جهان مؤلف واقعی

بیگدلی با به‌کارگیری شخصیت راوی-مؤلف در اکثر داستان‌هایش که در بسیاری از موارد تا حدودی از نظر زندگی‌نامه با شخصیت خود او انطباق دارد، به‌صورت غیرمستقیم بی‌آنکه نامی از خود آشکار کند، مؤلف را از لایه‌های زیرین روایت یا به‌عبارتی همان خروجی که در مرگ مؤلف مطرح می‌شود، عبور می‌دهد و به روساخت می‌آورد: «[...] جز فصل اول، باقی‌اش را پاره کردم. هروقت این چند صفحه را می‌خوانم، یاد ذوالجناح می‌افتم. آنچه دربارهٔ اسحاق گفتم، درواقع مقدمه‌ای است بر مرگ ذوالجناح» (بیگدلی، ۱۳۹۵الف: ۴۷)، «برای من هم اتفاق افتاده بود، در داستان آوای نهنگ: پانزدهم اردیبهشت ۱۳۸۱... در آنجا هم من به دخترم زهرا گفته بودم به داستان نانوشته‌ای فکر می‌کنم که در ذهنم می‌گذرد و تصادفاً همین جمله شروع داستانی شد که آغازش را پیدا نمی‌کردم» (بیگدلی، ۱۳۹۵ب: ۴۴). شواهد ذکرشده از نمونه‌هایی است که بیگدلی از زبان راوی به داستان‌های دیگرش (ذوالجناح و آوای نهنگ) ارجاع می‌دهد و این‌چنین به خواننده القا می‌کند که آن‌کس که اینک وظیفهٔ روایت را بر عهده دارد، خود اوست؛ احمد بیگدلی. او زنده است، در متن حاضر می‌شود و برخلاف آنچه که متن مستقلاً می‌تواند قابل‌تفسیر باشد، مخاطب خود را وامی‌دارد برای دریافت معنای جامع‌تر، به فرامتن آن یعنی دیگر آثار مؤلف مراجعه کند.

گاهی اوقات مرز شخصیت راوی در داستان و هویت اصلی مؤلف این امکان را می‌یابند که به نزدیک‌ترین فاصله برسند و این زمانی است که راوی از اعضای خانوادهٔ مؤلف در داستان به‌عنوان اعضای خانوادهٔ خود نام می‌برد: «دلارام-در نوشته‌هایم این نام را به‌جای سکینه، بر خواهر ذبیح گذاشته بودم [...]» (همان: ۱۵). سکینه نام همسر احمد بیگدلی است و در داستان ذبیح نیز همسر راوی است و خود او در ابتدای داستان اعتراف می‌کند که نام او را به دلارام تغییر داده است. به‌این‌ترتیب در ضمن ورود به عرصهٔ زندگی شخصی، می‌کوشد آن را با جهان داستان خود نیز سازگار کند. بااین‌حال اگرچه شخصیت دلارام، بازنمایی همسر او در داستان است، بیگدلی با نادیده گرفتن مرزهای کلان‌روایت متن، آن را با خوانندهٔ خود در میان می‌گذارد و هیچ کوششی برای پنهان ساختن این امر در ساختار متن ندارد. همچنین او در داستان کوتاه «شب جایزه» (بیگدلی، ۱۳۹۳: ۲۱-۳۱) به نظر می‌رسد خاطره‌ای از جوایز خود را مطرح می‌کند، ضمن آنکه از فرزندان خود نیز در داستان نام می‌برد. در این داستان آنچنان

حضور خود مؤلف و زندگی شخصی‌اش پررنگ است که فارغ از واقعی بودن یا نبودن روایت، به شرح‌حال‌نویسی نزدیک می‌شود و این‌چنین به نظر می‌رسد فاقد ژانر معینی است.
همچنین در داستان کوتاه «بانوی برفی»، بیگدلی مستقیماً به دوران تحصیل خود در رشتهٔ تئاتر و حوادث آن زمان سخن می‌گوید (بیگدلی، ۱۳۸۶: ۹۰) و این‌چنین با ارائهٔ داده‌هایی از زندگی شخصی، فاصلهٔ خود را با خواننده کاهش می‌دهد.

به‌عبارتی می‌توان گفت ارجاعات مستمر به زندگی شخصی بیگدلی حتی بی‌آنکه لازم باشد او علناً در متن حاضر شود، گونه‌ای از پسامرگ مؤلف را پدید می‌آورد که خواننده را نیز مجبور به کنشی فعال و فرامتنی دربرابر متن می‌کند، درحالی‌که خود مؤلف دیگر برای به چالش کشیدن متن، لازم نیست به تنهایی هزینه‌ای بپردازد. به‌عبارتی‌دیگر بیگدلی با روشی محافظه‌کارانه با کلان‌روایت متن رفتار می‌کند.

۴- نتیجه‌گیری

پسامرگ مؤلف در آثار احمد بیگدلی کاربرد فراوانی دارد تا آنجا که می‌توان ادعا کرد که این مشخصهٔ داستان پسامدرن، برای او ویژگی سبکی به حساب می‌آید. اگرچه از نظر فلسفه و اندیشهٔ پسامدرن کاربرد شیوه‌هایی که مؤلف را در متن حاضر می‌کنند باعث تعدیل اعتبار مطلق کلان‌روایت متن در آثار بیگدلی می‌شود، اما او در مواجهه با اقتدار متن و نظریه‌هایی که آن را تقویت می‌کند تا حد زیادی محافظه‌کاری پیشه می‌کند یا حتی آنکه خود او نیز ناخودآگاه موجودیت مقدسی را برای متن قائل است که به او اجازه نمی‌دهد، دربرابر او قد علم کند. همین امر باعث می‌شود که هنگامی که از پسامرگ استفاده می‌کند، برای تقابل با کلان‌روایت متن، از متون دیگر یا جهان متنی دیگر برای رقابت بهره گیرد و به‌ندرت خود او به‌عنوان مؤلف در این عرصه به‌عنوان هویتی مستقل ورود می‌یابد. به‌عبارتی‌دیگر می‌توان گفت او برای روبه‌رو شدن با اقتدار مطلق متن، از بافت خود آن و فرامتن بیشتر بهره می‌گیرد. این محافظه‌کاری در گریزهای او از محدودیت نیز دیده می‌شود. او در ظاهر ادعا می‌کند که در دستان متن و روایت کاملاً مطیع است اما با بهره‌گیری از شیوه‌های متفاوت و فراوان برای برجسته کردن فراداستان از سویی دیگر می‌کوشد قدرت متن را به نفع خود و خواننده تعدیل کند. همین دوگانگی منجر می‌شود که از منظر گفتمان پسامدرن داستان‌های او ساختی متناقض داشته‌باشد. ازطرفی او پیوسته خواننده را درگیر وضعیتی می‌کند که در آن

هنجارهای مرسوم و منطق روایی متن نادیده گرفته می‌شود و ازطرفی‌دیگر به‌عنوان مؤلف وانمود می‌کند که در اختیار متن است و قدرتی برای بیرون رفتن از این جبر ندارد.

این دوگانگی باعث شده است که چندان احساس پارانویا در رابطهٔ میان متن و مؤلف شکل نگیرد و اگر هم اندکی نشانه‌های آن در آثار بیگدلی قابل‌مشاهده باشد او خود در جایگاه پذیرش این موقعیت قرار می‌گیرد و دربرابر محدودیت‌ها و تهدیدهای متنی برای جایگاه خود، کنش جسورانه‌ای ندارد و برای مقابله و گریز از این وضعیت در سایهٔ عواملی پنهان می‌شود که خود ماهیتاً متن هستند یا در ردهٔ فرامتن و بافت آن قرار می‌گیرند. بااین‌وجود می‌توان گفت با تمام کنش محتاطانهٔ او نسبت به متن، پسامرگ مؤلف در آثار او توانسته با ایجاد سطوح جهانی متفاوت در روایت و همچنین اتصال با جهان عینی که منطبق با جهان خواننده و نویسنده است، نقش تعیین‌کنندگی متن را تا حد بسیاری تعدیل و خواننده را برای فهم بیشتر روایت، به ارجاع بیرونی متن ملزم کند، یعنی خواننده برای فهم کامل آنچه که بیگدلی نوشته است در بسیاری مواقع لازم می‌داند که به زندگینامه، آثار او و کتاب‌هایی که از آنها نام می‌برد، رجوع کند تا بتواند پازل آثار او را در کنار هم بچیند و به روایت و تفسیری کامل دست یابد و با پیوند لایه‌های هستی‌شناسی به یکدیگر ابهام‌های به‌وجودآمده در اوپالسنس اثر را رمزگشایی کند.

درمجموع می‌توان گفت او با آن که ممکن است به‌صورت راوی-مؤلف در داستان حاضر شود و قاعدهٔ متن را برهم زند، اما اعتقادی بر آن ندارد که متن کاملاً تحت ارادهٔ او به‌عنوان مؤلف است. او خود را نزدیک به مفهوم سقراطی مؤلف می‌داند و با وجود سرکشی گاه‌به‌گاه دربرابر کلان‌روایت متن و رونمایی از هویت خود در جهان داستان، همچنان بر تمامی عناصر متن احاطهٔ کامل ندارد. باآنکه به نظر می‌رسد او دربرابر محدودیت‌های متن و محوریت آن کنشی صبورانه دارد اما تصویر کلی که از آثار او در ذهن خواننده شکل می‌گیرد، نویسنده‌ای است که اگرچه در تقابل با مفهوم مرگ مؤلف دوباره به متن وارد شده است اما بازگشت او خصمانه نیست؛ او می‌کوشد مرکزیت‌زدایی از متن به‌گونه‌ای باشد که مؤلف را جایگزین کلان‌روایت فعلی نکند بلکه او نیز مانند دیگر عناصر این گفتمان سهمی در حفظ حلقهٔ ارتباط روایی و شکل‌گیری ابعاد هستی‌شناسانهٔ متن داشته باشد.

منابع

ارسطو. (۱۳۳۷). *هنر شاعری بوطیقا*، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی. تهران: بنگاه اندیشه.

افلاطون. (۱۳۵۷). *دورهٔ کامل افلاطون*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی و رضاکاویانی. ج۲. تهران: خوارزمی.

بارت، رولان. (۱۳۸۷).«مرگ مؤلف». *به‌سوی پسامدرن*، ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز. ۹۳-۱۰۱.

بنت، اندرو. (۱۴۰۲). *مؤلف؛ اصطلاحی تازه در نقد*، ترجمهٔ منا علی‌مددی. تهران: خاموش.

بودریار، ژان. (۱۳۹۷). *وانموده‌ها و وانمود*، ترجمهٔ پیروز ایزدی. تهران: ثالث.

بیگدلی، احمد. (۱۳۸۶). *آنای باغ سیب*، تهران: آگه.

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

بیگدلی، احمد. (۱۳۸۷ب). *زمانی برای پنهان شدن*، تهران: آگه.

بیگدلی، احمد. (۱۳۹۳). *ارواح ماه مهر*، تهران: افراز.

بیگدلی، احمد. (۱۳۹۵الف). *اندکی سایه*، تهران: چشمه.

بیگدلی، احمد. (۱۳۹۵ب). *ذبیح*، تهران: چشمه.

پاینده، حسین. (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران*، ج۳. تهران: نیلوفر.

تسلیمی، علی. (۱۴۰۱). *نقد ادبی*، تهران: اختران.

دهقان، فقیهه و صادقی شهپر، رضا. (۱۴۰۱). «تبلور پسامدرنیستیِ نظریهٔ مرگ مؤلف در رمانِ *نویسنده نمی‌میرد، ادا درمی‌آورد*». *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، ۲۳(۵۲): ۱۰۱-۱۲۷. 10.29252/kavosh.2021.15957.2997

راغب، محمد و علینقیان جوزدانی، نگین. (۱۳۹۶). «وضعیت پسامدرن در داستان کوتاه فارسی دههٔ هشتاد». *ادبیات پارسی معاصر*، ۷ (۲): ۱۴۹-۱۹۳.

فوکو، میشل. (۱۳۷۳)، «پدیدآورنده چیست»، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. هنر، (۲۵)، ۳۶۱-۳۷۶.

لش، اسکات. (۱۳۹۱)، *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*، ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: مرکز.

لیوتار، ژان‌فرانسوا. (۱۳۸۴). *وضعیت پست‌مدرن: گزارشی دربارهٔ دانش*، ترجمهٔ حسینعلی نوذری. تهران: گام نو.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۵). «نقد پدیدارشناسی». *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

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

هوسرل، ادموند. (۱۳۷۲). ایدهٔ پدیده‌شناسی، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: علمی و فرهنگی.

Bamberg, M. (2005). “Master Narrative”. *Routledge Encyclopaedia of Narrative Theory*, (Eds.) D. Herman& M. John, M. l. Ryan. Oxford: Routledge, 287-288.

Bernstein, J.M. (1991). “Grand Narratives” On Paul Ricoeur; narrative and interpretation, D. Wood (Ed.). New York: Routledge, 102-123.

Jannidis, F. (1999). *Ruckkehr Des Autor*, Tubingen: Max Niemeyer Verlag.

Ingarden, R. (1973). *The Literary Work of Art*, (Trans.). G. G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press.

Wimsatt, W. K & Beardsley, M.C. (1946). “The Intentional Fallacy”. *The Sewanee Review*, 54 (3),468-488.

روش استناد به این مقاله:

علی‌نقیان جوزدانی، نگین؛ طاهری، قدرت‌الله و منصوری، شهریار. (۱۴۰۴). «کارکرد پسامرگ مؤلف در گفتمان پسامدرنیسم در آثار احمد بیگدلی». *نقد و نظریه ادبی*، ۲۰(۱): ۴۵-۶۵. DOI: 10.22124/naqd.2025.29283.2644

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.