

Postmodernist reflection of the theory of death of the author in the novel *The author does not die; he acts it out* *

Faghihe Dehghan

PhD student in Persian language and literature, Islamic Azad University, Hamedan Branch

Dr. Reza Sadeghi Shahpar¹

Associate professor of Persian language and literature, Islamic Azad University, Hamedan Branch

Abstract

Following Roland Barthes' theory of the death of the author, the author's authority in the new criticism is faced with a serious and unprecedented challenge. The death of the author has had an obvious effect on postmodernism, as some postmodernist techniques are a reflection of the author's theory of death. This has jeopardized the author's authoritarian position. Barthes rejects the traditional view that the author is the source of the text, the source of meaning, and the only person competent to interpret. According to him, the "death of the author" is equal to the birth of the reader, because the meaning is not in the origin of the text but in the destination of the text. So, if we consider the origin as "author" and the destination as "reader", the meaning is formed in the destination. In other words, the creator of the work is no longer the center of attention and influence; rather, it is the work itself that produces meaning every time it is read or seen by the audience. In this article, the novel *The author does not die; he acts it out* written by Hassan Farhangi is examined based on the "death of the author" theory. The results show that, in this postmodern novel, the author emphasizes features such as the power of choice and choosing the reader (central reader), the character's objection to the narrative process, interference with the writing, and the character's argument with the author and disobedience. The novel also underlines the

* Date of receiving: 2020/12/27

Date of final accepting: 2021/9/20

1 - email of responsible writer: r.s.shahpar@gmail.com

narrative nature and act of writing, intertextuality, and combining the real life of the author with the fictional life of the characters. These stunts reduce the author's centrality in the text, highlight the role of the reader, and transform the novel into a postmodern text based on the author's theory of death.

Keywords: The death of the author theory, Roland Barth, The novel *The author does not die; he acts it out*, Hasan Farhangi, Postmodernism.



فصلنامه علمی کاوش‌نامه

سال بیست و سوم، بهار ۱۴۰۱، شماره ۵۲

صفحات ۱۲۷-۱۰۱

DOR: [20.1001.1.17359589.1401.23.52.4.9](https://doi.org/10.1001.1.17359589.1401.23.52.4.9)

تبلور پسامدرنیستی نظریه «مرگ مؤلف» در رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد»* (مقاله پژوهشی)

فقیه دهقان

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان

دکتر رضا صادقی‌شهپور^۱

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان

چکیده

در پی نظریه «مرگ مؤلف» رولان بارت (Roland Barthes)، اقتدار مؤلف در نقد نو، با چالش جدی و بی‌سابقه‌ای روبه‌رو شد. مرگ مؤلف تأثیری آشکار در پسامدرنیسم داشته است، به طوری که برخی شگردهای پسامدرنیستی تبلوری از نظریه مرگ مؤلف‌اند که جایگاه مقتدرانه نویسنده را به مخاطره انداخته‌اند. بارت این دیدگاه سنتی را که مؤلف، منشأ متن، منبع معنا و تنها شخص صاحب صلاحیت برای تفسیر است، رد می‌کند. به باور او، «مرگ مؤلف» برابر با تولد خواننده است؛ چرا که معنا نه در مبدأ متن بلکه در مقصد متن است. پس، اگر مبدأ را «مؤلف» و مقصد را «خواننده» بدانیم، معنا در مقصد شکل می‌گیرد و پدیدآورنده اثر، دیگر مرکز توجه و تأثیرگذار نیست و این، خود اثر است که در هربار خواننده یا دیده‌شدن از سوی مخاطب، تولید معنا می‌کند.

در این مقاله، رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد» نوشته «حسن فرهنگی» بر اساس نظریه «مرگ مؤلف» بررسی شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که مؤلف در این رمان پست‌مدرن، از شگردهایی مانند قدرت اختیار و انتخاب دادن به خواننده (خواننده محوری)، اعتراض شخصیت به روند داستان و دخالت در نگارش آن، جدال شخصیت داستان با نویسنده و نافرمانی، تأکید بر داستان‌بودگی و عمل نوشتن، بینامتنیت، و درآمیختن زندگی واقعی نویسنده با زندگی داستانی شخصیت‌ها استفاده کرده است. این شگردها از

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۶/۲۹

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۰۷

۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: r.s.shahpar@gmail.com

مؤلف‌محوری متن، می‌کاهند و نقش خواننده را برجسته می‌کنند و رمان را به رمانی پست‌مدرن و مبتنی بر نظریه مرگ مؤلف بدل می‌سازند.

واژه‌های کلیدی: مرگ مؤلف، رولان بارت، نویسنده نمی‌میرد ادا درمی‌آورد، حسن فرهنگی، پسامدرنیسم.

۱- مقدمه

در نظریه‌های ادبی، هرچه به دوره معاصر نزدیک می‌شویم، اهمیت مؤلف در تعیین معنای متن کاهش می‌یابد و به جای بهادادن به جایگاه مؤلف، به برجسته کردن کیفیات ادبی متن توجه می‌شود و نهایتاً، به این نقطه می‌رسد که معنای متن، حاصل تفسیر خواننده است و نه بازتاب اندیشه‌های مؤلف. در واقع، خواننده برای خواندن متن و برساختن معنای آن، با «مرتبط کردن متن با نظام‌های معنایی که خود می‌شناسد»، نیازی به کشف کردن نیت مؤلف یا تبعیت از آن ندارد و قرائت متن به دنبال تلاش برای کشف پیامی نیست؛ بلکه به دنبال تولید یا برساختن معناست.

در نقد ادبی پشامدرن، معنای اثر را با ارجاع به مؤلف و زندگی‌نامه او درمی‌یافتند. اگر مؤلف زنده بود، کلام او در گشودن معنای متن، حجت تلقی می‌شد و اگر زنده نبود، با بررسی زندگی‌نامه یا اظهارات پراکنده‌اش، معنا و نیتی را که در سر داشته، کشف می‌کردند. نویسنده خالق و خداوندگار متن و مرکز معنا تلقی می‌شد و دست‌اندرکاران مطالعات ادبی، معنای متن را بر حسب نیت مؤلف تعیین می‌کردند.

پسامدرنیسم با عوض کردن تصور ما درباره مؤلف، این رویه مؤلف‌محور را منسوخ کرد و تحوّل بزرگی در روش خوانش متن به وجود آورد. پسامدرنیست‌ها معتقدند که به جای مؤلف، باید خود متن و ویژگی‌های زبانی آن را بررسی کرد. بر اساس این دیدگاه، خواننده دیگر مجبور نیست به دنبال معنایی یگانه و ازلی و ابدی باشد که مؤلف، قصد بیان آن را داشته است؛ بلکه می‌تواند با تکیه بر خود متن و بررسی نشانه‌ها، حتی به چیزی مخالف منظور مؤلف برسد. به عبارت دیگر، پسامدرنیسم تن به تفسیر یگانه و

مستبدانه متن نمی‌دهد - برخلاف رویکرد نقد سنتی که صدای مؤلف را تنها صدای مورد قبول و خود او را خالق معنا می‌دانست. در این میان، نظریه «مرگ مؤلف» رولان بارت، تأثیری آشکار در پسامدرنیسم داشته و این مکتب از طریق شگردهای مختلف، در صد براندازی جایگاه و اقتدار و خداگونگی مؤلف برآمده است.

۱-۱- هدف، روش و پرسش‌های پژوهش

هدف این پژوهش، تحلیل رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد» از منظر بازتاب پسامدرنیستی مرگ مؤلف در آن است و تحقق آن به شیوه اسنادی و کتابخانه‌ای و با روش تحلیل محتوا صورت گرفته است و می‌خواهد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که: مرگ مؤلف در این رمان چگونه و با استفاده از چه شیوه‌هایی نمود یافته است و در نهایت، آیا می‌توان این رمان را رمانی پسامدرن به شمار آورد؟

۱-۲- پیشینه پژوهش

شمار فراوانی از داستان‌های معاصر فارسی از منظر پست‌مدرنیسم و نظریه مرگ مؤلف نقد و بررسی شده‌اند؛ اما آنچه ضرورت این پژوهش را آشکار می‌سازد، نبود تحلیل این رمان از منظر نظریه «مرگ مؤلف» است. در اینجا به برخی از پژوهش‌های مرتبط با پژوهش حاضر اشاره می‌کنیم:

پاینده در جلد سوم کتاب «داستان کوتاه در ایران» (۱۳۹۳)، در تبیین نظریه پسامدرنیسم در داستان‌های ایرانی، چهار داستان کوتاه «داستان دو دقیقه‌ای»، از بهرام مرادی، «روز به خیر آقای نویسنده، نوشته زهره حکیمی»، «پرتره صادقی»، از احمد اخوت و «نازی، نوشته علی‌اصغر عزتی‌پاک» را از منظر مرگ مؤلف بررسی کرده که می‌تواند پیشینه مستقیم این پژوهش به شمار آید. افضل‌ی و گندمی در مقاله «خوانش

طبیعی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان‌های پستی و فرانکشتاین فی بغداد» (۱۳۹۵) بینامتنیت را به معنای درآمیختن ژانرها دانسته و به تبیین آن پرداخته‌اند. ایشان گفتگوی شخصیت‌ها با هم و با نویسنده و تأکید بر کمرنگ کردن صدای مؤلف و کاستن از اقتدار نویسنده و قدرت‌دادن به شخصیت‌ها و «تأکید بر مشارکت خواننده در خلق اثر» را به عنوان شگردهای پسامدرنیستی دانسته‌اند.

جعفری‌کمانگر در مقاله «بررسی عوامل ساختاری و محتوای تشکیک پسامدرن در رمان هیس» (۱۳۹۵) به حضور نویسنده در داستان و تحکیم شخصیت‌ها به او اشاره می‌کند و آن را زیرمجموعه آمیختن خیال و واقعیت می‌آورد و هدف نویسنده را از بیان این موارد، بررسی تشکیک پسامدرن در رمان و بردن داستان به سمت عدم قطعیت می‌داند.

حسین پاینده در مقاله «رمان پسامدرن چیست؟ (بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش)» (۱۳۸۶) معتقد است که در این رمان، شگردهای پست‌مدرن مانند آوردن نامه کسی دیگر در متن رمان، عکس‌ها و انتخاب نام رمان تأکیدی است بر تکثر صداها و حاشیه‌ای بودن صدای مؤلف. روایت رمان هم بر اساس میل و اراده شخصیت‌ها پیش می‌رود نه آن طور که مؤلف تصمیم می‌گیرد.

پارسا یعقوبی جنبه‌سرایبی و دیگران در مقاله «تعویق خود در داستان‌پردازی محمدرضا کاتب» (۱۳۹۶) به نقض مرکزیت مؤلف تأکید کرده و با توجه به گرایش کاتب در عدم قطعیت «خود»، به دنبال مرکزیت مؤلف در پرداخت داستان هست و لزوم کنار گذاشته شدن مؤلف به عنوان یک مرکز و بهادادن به بینامتنیت را به شیوه کنایی آورده، یعنی نویسنده نقض مرکزیت مؤلف را تحت عنوان «عدم قطعیت» آورده است. منصوره تدینی در مقاله «کاظم تینا: لارنس استرن ایرانی (نگاهی به پسامدرنیسم در آثار کاظم تینا)» (۱۳۸۷) مؤلفه‌های پسامدرنیستی، نظیر آشکار کردن شگردهای داستان‌نویسی، حضور شخصیت‌های شورش‌گر در داستان و مرگ بازیگری را -که یادآور مرگ مؤلف است- در داستان‌های تینا نشان داده است.

۲- مبانی نظری پژوهش

۲-۱- مرگ مؤلف

نظریه «مرگ مؤلف» را منتقد فرانسوی، رولان بارت (Roland Barthes)، در مقاله مشهورش «مرگ مؤلف» (۱۹۶۸) مطرح کرد. «مرگ مؤلف به بهای تولد خواننده»، تعبیر معروفی است که این مقاله با آن پایان می‌پذیرد. مرگ مؤلف موضوعی استعاری است و مراد این است که خواننده به متن، معنا می‌دهد و نه مؤلف و ممکن است خوانندگان مختلف، به معانی مختلف از متن برسند.

دیدگاه ناقدان نو با تأکید بر متن و کنار گذاشتن نیت نویسنده، راهگشای نظر بارت درباره مرگ مؤلف شد و ریشه آن را می‌توان در ساختارگرایی جست. به عقیده بارت، تصویری که از ادبیات در فرهنگ عامه می‌توان یافت به گونه‌ای مستبدانه، بر مدار شخص نویسنده، زندگی، سلیقه‌ها و هیجان‌اتش می‌گردد، اما متن، بعد از این، طوری خوانده می‌شود که نویسنده در آن غایب است.

بارت می‌نویسد: «وحدت متن نه در خاستگاه بلکه در مقصد آن نهفته است و این مقصد دیگر نمی‌تواند شخص باشد. خواننده فاقد تاریخ، زندگی‌نامه و روانشناسی است. تولد خواننده باید به بهای مرگ نویسنده به انجام برسد» (بارت، ۱۳۷۳: ۳۸۱). و در ادامه اعلام می‌دارد: «نوشتن برابر است با ویرانی صدا و خاستگاه نوشتن، آن فضای خنثی، مرکب و دور از صراحتی که حامل مورد نظر ما در آن از دست می‌رود و ظهور آن با هویت خود مجموعه نوشتنی آغاز می‌گردد. صدا خاستگاه خود را از دست می‌دهد، نویسنده به مرگ خود درمی‌آید، نوشتن آغاز می‌شود» (همان: ۳۷۷).

در مجموع، می‌توان گفت: متن، خطی از کلمات نیست که یک معنی لاهوتی (پیام نویسنده-خدا) از آن صادر شود، بلکه فضایی چندسویه است که مجموعه متنوعی از

نوشته‌هاست که هیچ‌یک اصیل نیستند. متن نوعی بافت حاصل از حکایت‌هاست که از کانون‌های فرهنگی بی‌شمار أخذ شده‌اند (بارت، ۱۳۸۰: ۳۴).

این نظریه یکی از زمینه‌هایی است که باعث گسترش مفهوم متن می‌شود. نظریه رولان بارت درباره «مرگ مؤلف» را زمانی بهتر می‌فهمیم که همچون او بین «متن» و «اثر» تمایز بگذاریم. کلمه «اثر» این را به ذهن القا می‌کند که آنچه نویسنده در داستان خود نوشته، از واقعیت سرچشمه گرفته‌است و فهم داستان یعنی پی‌بردن به نیت مؤلف و نویسنده از شأن و مرتبه یک خالق و خداوندگار برخوردار است.

در این حالت، خواننده نقشی منفعل پیدا می‌کند و توفیق منتقد ادبی کشف معنای اثر است که در متن پنهان شده. اما کلمه «متن» نشان می‌دهد که خواننده هنگام خواندن داستان، فعالانه وارد تعامل با نشانه‌ها شده و در خلق معنا ایفای نقش می‌کند و نیت مؤلف تأثیر محدودکننده ندارد.

«متن» دنیای ملموس انسان‌ها را به ذهن متبادر می‌کند و نویسنده دیگر جایگاهی خداگونه ندارد و این خواننده است که به محض خواندن متن، آن را به برمی‌سازد. «با حذف مؤلف، ادعای کشف رمز متن به ادعایی بیهوده بدل می‌شود. مؤلف قائل شدن برای متن، یعنی تحمیل حدی به آن، یعنی قائل شدن یک مدلول نهایی برای آن و سرانجام یعنی بستن آن» (بارت، ۱۹۸۸: ۱۸۳).

از نظر بارت، پدیدآورنده متن حکم کاتب را دارد؛ کاتبی که صرفاً نیروهای گفتمانی عمل‌کننده در فرهنگ را به نگارش درمی‌آورد، نه آرا و عقاید شخصی‌اش را. «مؤلف»، شخصی صاحب اقتدار و قدرت را به ذهن متبادر می‌کند، اما «کاتب» صرفاً متنی را به نگارش درمی‌آورد و نقل قول می‌کند و حق دخالت در متن را ندارد.

«فوکو (Foucault) در مقاله مشهور خود با عنوان «مؤلف چیست؟» که در سال ۱۹۶۹ انتشار یافت، نظری مشابه با نظریه بارت از نقش نویسنده به دست می‌دهد. فوکو به جای

اصطلاح مؤلف، تعبیر مؤلف-کارکرد را به کار می‌برد و از مؤلف محوری متن می‌کاهد (پاینده، ۱۳۹۴ الف: ۳۷۲).

او معتقد است کلمه «مؤلف» یک شخص معین را به ذهن متبادر می‌کند؛ لیکن اصطلاح مؤلف-کارکرد بیانگر این است که نویسنده بیش از آن که فرد خاصی باشد، یک «موقعیت سوژه‌ای» است. نویسنده با قرار گرفتن در موقعیت یک سوژه در معرض گفت‌وگو-های بوده و او را به نوشتن یک متن سوق داده‌اند، پس شخص اهمیتی ندارد، بلکه موضوع مهم گفت‌وگو-هایی است که در متن بازتاب یافته‌اند.

زمانی که بارت، مرگ مؤلف و تولد خواننده را اعلام کرد، بینامتنیت بارت نیز مطرح شد. نظریه بینامتنیت تکمیل‌کننده نظریه «مرگ مؤلف» است و بر این نکته، تأکید دارد که هر اثری برآیند آثار دیگر است و بر اصالت متن، خط‌بطلان می‌کشد و آن را دارای تکثر معنایی می‌کند. «متن از نوشته‌هایی چندگانه ساخته شده که هر یک از فرهنگ‌های متعدد اخذ شده‌اند و در مناسبات متقابل گفت‌وگوشنود مورد نقیضه و منازعه قرار گرفته‌اند» (بارت، ۱۳۷۳: ۳۸۱). این گونه نیست که نویسنده همه متن را خودش نوشته باشد، بلکه در نگارش متن از دیگران هم تأثیر پذیرفته و در نهایت، خودش همه آن را انتخاب کرده‌است. «در واقع، متن هم نوشته دیگران است و هم نوشته خودش و خواننده هم بنوعی، نویسنده محسوب می‌شود؛ زیرا هنگام قرائت متن، تداعی‌هایی با سایر متونی که قبلاً خوانده، در ذهنش اتفاق می‌افتد و معنایی که از متن برداشت می‌کند، در واقع حاصل چیزهایی است که قبلاً در ذهنش وجود داشته و با خواندن این متن، آنها دوباره، یادآوری می‌شوند» (پاینده، ۱۳۹۱، ج ۳: ۴۵۶).

«نظریه «مرگ مؤلف» را فقط بارت و فوکو پیشنهاد نکرده‌اند؛ بلکه قبل از این دو، نظریه‌پردازان دیگری اندیشه‌هایی مشابه ولی با اصطلاحات متفاوت درباره مؤلف بیان کرده بودند؛ از جمله جان کیتس (John Keats) (شاعر رمانتیک انگلیسی در قرن نوزدهم

با نظریه قابلیت سلیبی)، تی.اس.الیوت (T.S.Eliot) (شاعر و منتقد ادبی انگلیسی آمریکایی تبار در قرن بیستم با نظریه غیرشخصی بودن شعر)، ویمست (Willam K. Wimsatt) و بی‌یردزلی (Monroe Beardsley) (نظریه پردازان فرمالیست آمریکایی با نظریه «سفسطه درباره نیت مؤلف» و «سفسطه درباره تأثیر متن بر خواننده») و فرمالیست-های روس با نظریه «زبان شعری»، دیدگاه‌هایی را پروراندند که متضمن ایده‌هایی نزدیک به آراء بارت و فوکو است» (پاینده، ۱۳۹۱، ج ۳: ۱۰۴؛ پاینده، ۱۳۸۸: ۱۸).

۲-۲- پسامدرنیسم و مرگ مؤلف

نظریه مرگ مؤلف یکی از نظریه‌هایی است که در شکل‌گیری پسامدرنیسم بسیار مؤثر بوده و این تأثیر هم در شکل و هم در محتوای داستان‌های پسامدرن نمود یافته‌است. کاربرد این شگردهای پسامدرن، تأکیدی است بر کم‌اهمیت جلوه‌دادن نقش مؤلف در داستان. از جمله این شگردها، سرپیچی و عصیان شخصیت‌های داستان بر نویسنده است که بدین شکل، اقتدار مطلق مؤلف در برساختن شخصیت‌های داستانی به چالش کشیده می‌شود -برخلاف داستان‌های پیشامدرن که نویسنده هرطور که می‌خواست شخصیت‌ها و حوادث داستان را شکل می‌داد. این موضوع تأکیدی است بر این‌که مؤلف، خالق بی‌چون و چرای متن نیست.

در واقع، نویسنده با این‌که خود خالق اثر است، اما برای نشان‌دادن این نظریه در داستان خود، آگاهانه، به گونه‌ای می‌نویسد که نشان دهد از خود، اختیاری ندارد. شگرد پسامدرن دیگری که با نظریه مرگ مؤلف ارتباط دارد، این است که نویسنده داستان را نیمه‌کاره رها می‌کند یا صفحاتی از داستان را سفید می‌گذارد و از خواننده می‌خواهد که آن را به میل خود کامل کند. این کار یعنی هستی بخشیدن به خواننده و به تعبیری تولد خواننده و مرگ مؤلف.

جدال شخصیت با نویسنده درباره اصلاح داستان یا تغییردادن وقایع و پایان‌بندی آن، شگرد دیگر برآمده از نظریه مرگ مؤلف است. «آبرداستان» نیز تبلوری پسامدرن از مرگ مؤلف است که بیشتر، در فضای مجازی و اینترنت رایج است و گاه، به صورت لوح فشرده همراه نسخه کاغذی کتاب ارائه می‌شود و به خواننده این امکان را می‌دهد که از طریق کلیک‌کردن روی بخشی از متن به صفحه دیگری برود و ادامه داستان را از آنجا بخواند و اگر خواننده‌ای نخواهد، می‌تواند ادامه داستان را در همان صفحه بخواند. خواننده اول با رفتن به صفحه دیگر و کلیک‌کردن بر روی آبرمتن، با آبرمتن‌های دیگری مواجه می‌شود و بدین صورت می‌تواند انتخاب‌های بیشتری داشته باشد و داستان را آن‌گونه که خود می‌خواهد تمام کند. بنابراین داستانی که بدین شکل نوشته شده هرگز صورت واحدی ندارد؛ بلکه می‌تواند ده‌ها شکل با شخصیت‌ها و وقایع متفاوت به خود بگیرد (پاینده، ۱۳۹۱، ج ۳: ۱۰۶). از این‌رو، در این نوع داستان‌ها هم این خواننده است که متن را برمی‌سازد نه مؤلف.

۲-۳- درباره نویسنده و رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد»

حسن فرهنگی در سال ۱۳۴۹ در شهر تبریز به دنیا آمد. وی نخستین رمان خود را در سال ۱۳۶۸ به چاپ رساند و در سال ۱۳۷۲ به تهران نقل مکان کرد و سمت‌های مختلفی را عهده‌دار شد. او در سال ۱۳۸۱ مدیریت خانه داستان ایران را بر عهده گرفت. رمان‌های «زنان شبیه هم می‌خندند»، «ترسای شهریار»، «لیلی بهانه ناگزیر»، «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد»، «خاطرات عاشقانه یک گدا»، «در آغوش خدا گریه می‌کرد و می‌گفت نمیر»، «گریه ملوس لعنتی» و مجموعه داستان‌های «بدون تهمینه نامردم» و «از آسمون بارون میاد لی‌لیا» از جمله آثار این نویسنده است.

گفتنی است که رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد»، در سال ۱۳۸۴ جزء سه رمان برتر انجمن مطالعاتی ادبیات متفاوت (واو) و نامزد دریافت جایزه ادبی مطبوعات شد. رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد» به شیوه پست‌مدرن نوشته شده و دارای بافت حلزونی و داستان‌های متعدد و تودرتو است و نویسنده در آن به ظرفیت‌های روحی و فکری انسان‌ها نظر دارد. رمان، مرکب از سه بخش است؛ کتاب اول، کتاب دوم، کتاب سوم. در پشت جلد کتاب، نوشته شده است که «حتی می‌توانید کتاب را وارونه بخوانید یا از کتاب دوم شروع کنید برسید به کتاب اول و سوم».

این خود بیانگر یکی از مهم‌ترین و شناخته‌شده‌ترین شگردهایی است که نویسندگان پست‌مدرن به کار می‌گرفتند؛ چنانکه به شیوه‌های مختلف، مثل قیچی کردن صفحات کتاب و دوباره چسباندن آن یا صحافی نکردن کتاب و ...، آشفتگی عمدی در روایت ایجاد می‌کردند. همچنین نوشته است: «این کتاب را دوست دارم همه بخوانند»، اما به دلیل نوع روایت آن، به نظر نمی‌رسد هر کسی بتواند خواننده چنین کتابی باشد.

برجسته‌ترین موضوع این رمان، «مرگ مؤلف» است و این حتی در عنوان کتاب و نوشته‌های پشت جلد آن به طرز شدیدی خودنمایی می‌کند. نام روی جلد: «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد» و جمله پشت جلد: «خواننده‌ها این کتاب را می‌نویسند» موضوع مرگ مؤلف را به شکل یک پارادوکس، به رخ می‌کشد.

۳- بحث اصلی

در اینجا به تحلیل رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد» و شگردهای بیانگر مرگ مؤلف در آن می‌پردازیم:

۳-۱- خواننده‌محوری (قدرت اختیار و انتخاب به خواننده‌دادن)

دادن قدرت اختیار و انتخاب در نحوه خواندن به خواننده شیوه‌ای است که نویسنده بیان می‌کند و مسیر را نشان می‌دهد. در واقع نویسنده آگاهانه روشی را به کار می‌گیرد که خواننده را وارد نگارش داستان می‌کند و این، نشانه اقتدار و تسلط او بر نگارش داستان پست‌مدرن است. اما وقتی که کلمه «راهنما» را به کار می‌برد از نقش خالق، بیرون آمده و هدف او راهنمایی خواننده در انتخاب شیوه خواندن است. یعنی از اختیار و اقتدار نویسنده کاسته شده و خود نویسنده به خواننده اختیار کامل می‌دهد و می‌گوید که می‌تواند هر طور دوست دارد بخواند و تفسیر کند. این امر، هم مخاطب‌محوری را نشان می‌دهد و هم این که متن معنای یگانه و قطعی ندارد و مخاطب می‌تواند مفهوم متن را بر اساس اندیشه و افق انتظار خود برسازد. بدین‌سان دیگر مؤلف، پدرانگی مهیب خود را بر متن تحمیل نمی‌کند. وقتی می‌گوید:

«تا کتاب را تمام کنم هزار تا داستان خوانده بودم در نقش هزار نفر شاید هم بیشتر زندگی کرده بودم» (فرهنگی، ۱۳۸۲: ۸).

نشان می‌دهد که قرائت داستان به دنبال تلاش برای کشف پیامی نیست، بلکه به دنبال تولید یا برساختن معناست. وقتی می‌گوید:

«من فقط ریشه بودنش را می‌گیرم؛ شما شاید چیزهای خوبش را بگیرید» (همان، ۶۷).

«شخصیت داستان چهره همه زن‌های دنیا را دارد» (همان، ۶۹).

«من چند صفحه می‌خوانم؛ داستان را نه‌آدینه می‌کنم؛ با آن زندگی می‌کنم، به کشف

می‌رسم و بعد، داستان دیگر را» (همان، ۱۰).

این عبارات نمودی از تعابیر متفاوت به تعداد خوانندگان است که در نظریه «بارت»

آمده است. در همه این عبارات اختیار عمل با خواننده است و خواننده‌محوری را بیان

می‌کند و این که به تعداد خواننده‌ها، تعبیر و تفاسیر متفاوت می‌تواند وجود داشته باشد. در جمله آخر تیر خلاص را می‌زند و می‌گوید:

«در این میان، من هیچ‌کاره‌ام؛ همه خواننده‌ها این کتاب را می‌نویسند» (همان، ۱۰). اینجاست که عبارت «مرگ مؤلف» از زبان خود نویسنده بیرون می‌آید و نقش خواننده را در تعیین و برساختن معنای متن بیان می‌کند.

«ببین آقا! توی ادبیات مدرن، «خواننده مؤلف» باب شده؛ یعنی وقتی می‌خواهیم شخصیتی را ترسیم کنیم قسمت مجهول آن را خود خواننده می‌سازد. به اعتقاد من، خواننده حتی می‌تواند شخصیت داستان را خودش بسازد» (همان، ۲۶).

۳-۲- دخالت شخصیت داستانی در نگارش رمان

خواننده بر اساس عرف‌های شناخته‌شده ادبی، نویسنده را خالق شخصیت‌ها و تعیین‌کننده سرنوشت آنها می‌پندارد و صدای مؤلف یگانه صدایی است که مستبدانه، بر متن، سیطره دارد. اما در این رمان، داستان در مهار مؤلف نیست و غالباً شخصیت‌ها و رویدادها هستند که درباره چگونگی پیش‌رفتن داستان یا سرنوشت شخصیت‌ها تصمیم می‌گیرند. این ظاهر قضیه است ولی در باطن، در واقع، شخص نویسنده با تسلط بر نگارش داستان مدرن این تصمیم‌ها را در ذهن شخصیت‌های داستانش قرار می‌دهد تا نشان دهد که شخصیت‌ها تصمیم می‌گیرند.

در این رمان، هرچند داستان از تخیل نویسنده برمی‌آید، اما در مهار او نیست. نویسنده از شخصیت می‌خواهد که در نوشتن داستان، یاری‌اش کند و اراده شخصیت بر نیت مؤلف مستولی می‌شود. حتی اگر نویسنده‌ای از قبل، به شخصیتی با خصایص معین، اندیشیده و او را با تعمد و قصد قبلی، آفریده باشد، باز هم در فرآیند نوشته‌شدن داستان، با کمال تعجب می‌بیند که همان شخصیت گاه، رفتارهایی می‌کند که او هرگز فکرش را

هم نکرده بود یا اصلاً نمی‌خواست که مخلوقش مرتکب آن اعمال شود. این وضعیت، بیان‌کننده ایده محوری رمان، یعنی «مرگ مؤلف» است.

در کتاب اول، چنانکه خانم نویسنده می‌گوید، او در حال نگارش داستانی بوده که سربازی برای او عکسی می‌فرستد که یکی از شخصیت‌های زن در داستان تو از چهره‌ای که برای او توصیف کرده‌ای، راضی نیست! و از نویسنده می‌خواهد تا او را به گونه‌ای دیگر، ترسیم کند. به این عبارت نویسنده، دقت کنید:

«چهره‌اش اصلاً هم مسخره نبود. من خودم دوستش داشتم. خیلی هم جذاب بود. می‌گفت اگر این قیافه را نداشته‌باشد می‌تواند خوشبخت شود» (همان، ۴۷).

جالب اینجاست که نویسنده خود به این تکنیک اشاره کرده‌است:

«خزعبلات سرهم می‌کردی اینم تب امروز ادبیاته که نمی‌دونم یه شخصیت از داستان، می‌آد بیرون و کلی، ورمی‌زنه، مسخره!» (همان، ۴۷).

در قسمتی از این رمان، خود شخصیت هم به نویسنده مراجعه می‌کند و می‌خواهد قیافه او را تغییر دهد:

«این چه قیافه‌ای است که برایم درست کرده‌ای؟ (همان، ۵۰)

در قسمت دیگری، شخصیت از شیوه داستان‌نویسی خالقش ایراد می‌گیرد و به فرجام داستانی که خود در آن ایفای نقش می‌کند، معترض می‌شود.

«گفت باید کاری بکنیم. نباید جلویم سبز شود وگرنه می‌کشمش. پرسیدم از چی حرف می‌زنی؟ با گریه گفت: از برادر لعنتی‌ام. برادرش را هنوز خلق نکرده‌بودم. پرسیدم چطور؟ گفت: او مخالفت می‌کند، می‌کشمش. گفتم: راحتم بگذار! از برادرش هیچ ذهنیتی نداشتم. هنوز روی شخصیت برادرش فکر نکرده‌بودم. هنوز از شخصیت دختره خیلی چیزها برایم پوشیده بود که باید پرده‌داری می‌کردم؛ ولی او یک قدم، شاید هم بیشتر، از من جلوتر بود» (همان، ۷۹-۸۰).

این جمله‌ها نشان می‌دهند شخصیت‌ها می‌توانند مستقل از اراده مؤلف فکر کنند و سرنوشتشان را رقم بزنند. در نهایت، نویسنده عاجز از مهارکردن شخصیت، می‌گذارد تا شخصیت‌ها تصمیم نهایی را بگیرند و این احساس به خواننده منتقل می‌شود که نویسنده در بهترین حالت، جایگاهی بیش از یک «کاتب» ندارد و این، شخصیت است که داستان را می‌نویسد.

۳-۳- نافرمانی و جدال شخصیت با نویسنده

حاشیه‌ای و کم‌اهمیت شدن نویسنده، از راه تمهید پسامدرن دیگری القا می‌شود که عبارت است از رویارویی و جدال شخصیت با مؤلف. این رویارویی و گفتگو یک شگرد تصنعی و تحمیل شده، صرفاً، برای پسامدرن جلوه‌دادن رمان نیست؛ بلکه برای درهم‌شکستن باور خواننده است که انتظار داشت شخصیت‌ها مطابق با میل نویسنده رفتار کنند و رمان حالت سنتی خود را داشته باشد. نویسنده در شیوه‌ای ضداستبدادی و پسامدرنیستی که برای روایت کردن رمانش برگزیده، چندین بار به محدودبودن اختیارات مؤلف و جدال شخصیت با نویسنده و نافرمانی او اشاره می‌کند.

«وقتی شخصیت، نویسنده را مورد خطاب قرار می‌دهد، نشان‌دهنده آن است که مؤلف در رمان پسامدرن، مرده است - به معنایی که رولان بارت و میشل فوکو از این مرگ استنباط می‌کنند، و چون اقتدار سابق را ندارد، شخصیت‌ها گاه، مطابق با میل او عمل نمی‌کنند یا راه ناسازگاری با مؤلف را در پیش می‌گیرند و حتی به او پرخاش می‌کنند» (پاینده، ۱۳۹۷، ج ۲: ۲۴۸). البته این مرگ در ظاهر و استعاره است و برخاسته از شیوه پسامدرنیستی نویسنده بر مبنای نظریه مرگ مؤلف، است. نویسنده به پیروی از مفروضات سنتی درباره اختیارات و نقش تعیین‌کننده مؤلف، از شخصیتش می‌خواهد فلان کار را بکند اما شخصیت کاغذی با او به عنوان یک شخصیت زنده مشاجره می‌کند و از انجام کار استنکاف می‌ورزد.

«برایش توضیح دادم که برادرش مقصر نیست؛ قبول نکرد. بهم تشر زد که: تو از زندگی ما خبر نداری. دیگر شورش را درآورده بود! مگر می‌شد من خبر نداشته باشم؟ داشتم شک می‌کردم، [که] من خلقتش کرده‌ام. طوری حرف‌زده بود که انگار، من هیچ-کاره‌ام. آخرش طاقتم طاق شد؛ گفتم که من تو را خلق کرده‌ام، برادرت را هم خودم خلق کرده‌ام» (فرهنگی، ۱۳۸۲: ۴۵).

اصرار شخصیت بر استقلال خود و نافرمانی او از مؤلف می‌تواند حاکی از وضعیت پسامدرن جامعه امروز باشد که ساختار سنتی اقتدارگرا را به چالش کشیده‌است. نویسنده به تبعیت از نظریه مرگ مؤلف، نمی‌خواهد و وانمود می‌کند که نمی‌تواند با شخصیت داستان‌ش هماوردی کند و مقهور شخصیتی است که خودش او را آفریده و هرگز، گمان نمی‌کرده که روزی علیه خودش عصیان کند.

در ادامه این داستان دوباره، چارچوب‌ها شکسته می‌شود و شخصیت با اعتماد به نفس در مقابل نویسنده می‌ایستد و می‌گوید:

«تو فقط من را خلق کردی؛ همین! بعدش به عهده خودم است و برادرم» (همان، ۴۵).

سریچی قهرمان از دستوره‌های نویسنده، شکلی نمادین از مرگ مؤلف است که نظریه پردازان پسامدرنی چون بارت و فوکو آن را مطرح کرده‌اند. این کشمکش نهایتاً، با برتری شخصیت داستان به پایان می‌رسد، نویسنده خشمگین می‌شود و می‌گوید:

«ببین! آدم آن قدر پررو باشد که مقابل خالقش بایستد و امر و نهی کند» (همان، ۴۵).

اما این خشم نویسنده بی‌اثر است و شخصیت داستان به خودمختاری‌اش ادامه می‌دهد و سرانجام، مؤلف نوشتن بقیه داستان را بر عهده شخصیت داستان می‌گذارد. روایت

رمان هم بیشتر بنا به میل و اراده شخصیت‌ها، به پیش می‌رود - نه آن‌طور که مؤلف در مقام خداوندگاری مقتدر تصمیم می‌گیرد:

«تصمیم گرفتم زندگی‌شان را به خودشان واگذارم» (همان، ۵۱).

«آن خانم را من مجبور نکردم برادرش را بکشد» (همان، ۴۷).

«سرباز خواسته بود او را به داستان بیاورم» (همان، ۴۸).

همه موارد فوق، نشان‌دهنده اقتدار نویسنده در نگارش داستان به شیوه پست مدرنیستی با تکیه بر نظریه مرگ مؤلف هستند.

۳-۴- تأکید بر داستان‌بودگی و عمل نوشتن

فراداستان، داستانی است که دائماً، می‌خواهد به خواننده یادآور شود که آنچه می‌خواند کاملاً تخیلی است و نه گزارشی از واقعیت یا رویدادی حادث شده (پاینده، ۱۳۹۱: ۳۹۳) و به تعبیری دیگر، عبارت است از تردید خلاقانه درباره موضوع و راه و روش‌های داستان‌گویی، و کاوشی است خودآگاهانه درباره نحوه آفریدن دنیای داستانی؛ تردیدرواداشتن راجع به نه فقط واقعیت، بلکه همچنین تردید در توانایی ادبیات داستانی برای تخیل‌ورزیدن (متس، ۱۳۹۴: ۲۱۹-۲۲۰). «فراداستان یکی از انواع رایج رمان‌های پسامدرن و در واقع داستانی است که آگاهانه توجه خواننده را به تصنعی بودن خود جلب می‌کند» (فیضی و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۱).

در رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا در می‌آورد»، اشاره به چگونگی نگارش داستان و تأکید بر داستان‌بودگی متن، از جمله شگردهای فراداستانی است. داستان در عین پیچیدگی و تودرتو بودن، برخی از مهم‌ترین مباحث درباره رویکرد پسامدرن به نقش مؤلف در فرایند خلاقیت ادبی و زیبایی‌شناسی پسامدرن را به نمایش می‌گذارد. توجه به نحوه آغاز داستان می‌تواند نقطه شروع مناسبی برای این بررسی باشد. در ابتدای داستان مقدمه‌ای آورده می‌شود که معمول داستان‌ها نمی‌باشد. می‌توان گفت که به‌کاربردن این تمهید، تأکید

دیگری بر تکثر صداها و حاشیه‌ای بودن صدای مؤلف در رمان پسامدرن است. نویسنده می‌گوید که دارد داستان یکی دیگر را می‌نویسد، در حالی که او قبلاً آن را نوشته‌است.

«یک زن کنارم آمد؛ از کجا؟ نمی‌دانم. گفت: «از این به بعد تو من را ادامه خواهی داد و بعد داستانی را که نوشته‌بود به من تقدیم کرد» (فرهنگی، ۱۳۸۲: ۷).

خیالی که در ابتدای داستان نویسنده این‌گونه به بیان آن می‌پردازد، بیانگر این مطلب است که با یک داستان مواجه هستیم و نه واقعیت محض، هرچند در طول این داستان، قطعاتی از اتفاقات واقعی هم ذکر می‌شود. اما در اینجا، بحث شگرد است که می‌خواهد داستان‌بودگی را برملا کند؛ و گرنه بر هیچ‌کس پوشیده نیست که هر داستانی نشانه‌هایی از واقعیت دارد. در همین مقدمه می‌خوانیم:

«هرچند صفحه را که می‌خواندم یک داستان نقل می‌شد. می‌ایستادم داستان را خودم ادامه می‌دادم و یک چیزی کشف می‌کردم. به قول هایدگر (Heidegger)، نااندیشیده نویسنده را می‌اندیشیدم. به همین خاطر تا کتاب را تمام کنم هزار تا داستان خوانده بودم» (همان، ۷ - ۸).

این جملات در آغاز داستان، به معنای مرگ مؤلف و تولد خواننده است. او هنگام خواندن، فعالانه وارد متن شده و به خلق معنا می‌پردازد. آنجا که می‌گوید: «داستان را خودم ادامه می‌دادم و یک چیزی کشف می‌کردم» (همان، ۷)، خالقیت و اقتدار مؤلف را زیر سؤال می‌برد و خواننده از آن پس، با توجه به افکار خودش، داستان را پیش می‌برد؛ چنانکه بارت معتقد بود نگرش مخاطب می‌تواند مفهوم متن را برسازد.

این پدیده، زیر سؤال بردن اقتدار نویسنده به معنای ضعف نویسنده نیست؛ بلکه نشان از تسلط او بر شیوه نگارش داستان با تکیه بر نظریه مرگ مؤلف دارد که بعمد، وانمود می‌کند نقشی در نگارش داستان ندارد و همین مخاطب‌محوری، باعث گسترش متن می‌شود - آنجا که می‌گوید: «در نقش هزار نفر، شاید هم بیشتر زندگی کرده بودم...

شما می‌توانید به دو طریق این کتاب را بخوانید. یا مثل من یا مثل خودتان. یعنی داستان خطی را انتخاب کنید و آن را ادامه دهید. من راهنماییتان می‌کنم. این از داستان خطی. اما در دل این داستان هزار داستان دیگر است بدون این که از آن منفک شود، بدون این که با آن باشد یا نباشد» (همان، ۸).

در داستان، دو شخصیت زن نویسنده و مردی که در قطار همراه اوست برای بازی و سرگرمی شروع به داستان‌سرایی می‌کنند و مدام داستان‌های کوتاه و نه‌چندان جالب می‌سازند. سپس، درباره تکنیک‌های داستان‌نویسی مباحثه می‌کنند و نظر خود را درباره داستانی که آن را به صورت مشترک، ساخته‌اند، بیان می‌کنند. برای نمونه، در عبارات ذیل درباره داستان‌سازی، شخصیت‌پردازی و پیرنگ صحبت می‌شود:

«یعنی یکی باید نظر من را دنبال کند. شخصیت مخالف نظر مخالف من را و این خیلی سخت است. بواقع، آن شخصیت نمی‌تواند از خودش دفاع کند؛ من از او دفاع می‌کنم. این کاری که ما الآن می‌کنیم متفاوت است. بواقع، یک کار نو. فکر کنم داستان قشنگی از آب دربیاید» (همان، ۲۵).

«داریم بازی می‌کنیم. یکی از قوانین بازی مان این است که نباید هی من ازتان بخواهم که حرف بزنید و گرنه می‌سوزید و شما هیچ حق دخل و تصرف دیگر در داستان پیدا نمی‌کنید و بازی به نفع من تمام می‌شود» (همان، ۲۴).

این داستان‌پردازی‌ها همراه با نقد درباره اصول داستان‌نویسی است که اغلب آن از زبان زن نویسنده بیان می‌شود. جالب اینجاست که اغلب این داستان‌های کوتاه ساختگی بسیار بد و به دور از اصول نویسندگی مدرن است اما نویسنده با شناخت و آگاهی قبلی آن را بد نوشته تا به هدف اصلی خود که نگارش داستان پست‌مدرنیستی است برسد، چون قسمت‌هایی را آگاهانه به گونه‌ای نازیبا می‌نویسد و بعد از آن رمان خود را نقد می‌کند که این مورد هم از شگردهای رمان پست‌مدرنیستی است؛ لیکن نویسنده زن

سعی می‌کند که آنها را «خوب» معرفی‌کند و «آن مرد» اعتراف می‌کند که ساخته او «چرت‌وپرت» است.

«آخیش! خدای من! عجب داستانی شد! آقا، هیچ می‌دانید که چقدر خوب از عهده کار برآمدید؟ هیچ می‌دانید که چقدر حرف توی داستان‌تان هست؟ مزخرف می‌گی، همه‌اش چرت‌وپرت بود» (همان، ۳۱).

حضور نویسنده در داستان و صحبت کردن درباره شگردهای نگارش داستان، پُرکننده فضاهای سفیدی است که می‌توانند تخیل خواننده را برانگیزند. در این رمان نویسنده پست مدرن ایرانی را در حال توضیح دادن ساخت داستان می‌یابیم.

۳-۵- بینامتنیت

بنابر نظریه بینامتنیت، هیچ متنی قائم به ذات و اصیل نیست و متن‌ها همواره با یکدیگر مربوطند و با هم در گفتگو هستند. بینامتنیت در واقع، درهم‌تنیدگی متون و ارجاعات آشکار و تلویحی یک متن به متون دیگر است. بینامتنیت در واقع اقتدار نویسنده را زیر سؤال می‌برد و او را از اریکه خدایی متن به زیر می‌کشد و آفرینندگی بی‌چون و چرای متن توسط مؤلف را تضعیف می‌کند. به عبارت دیگر، نویسنده با آوردن متونی از کتاب-های دیگر یا قطعاتی از اتفاقات واقعی روزمره، سعی در کشاندن ذهن خواننده به سمت آنها و برقراری ارتباط بینامتنی دارد، زیرا همین که در یک متن به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه ردپای متون دیگر دیده می‌شود، بیانگر آن است که این متن قائم به ذات نیست و تماماً نمی‌تواند آفریده و تراویده ذهن نویسنده باشد و ناگزیر از ارتباط با دیگر متون است. در جایی نویسنده می‌گوید:

«شما یک نفر نیستید؛ شما دنیایی از آدم‌ها هستید» (همان، ۴۷).

رمان حسن فرهنگی با متون متعددی ارتباط بینامتنی دارد:

۳-۵-۱- پیرمرد و دریا، از همینگوی: در داستان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد»، بارها رمان «پیرمرد و دریا» اثر همینگوی (Hemingway) بازخوانی می‌شود و همسر و فرزند همینگوی از شخصیت‌های داستان‌اند و حتی فرزند همینگوی هم نویسنده می‌شود. برای نمونه، نویسنده میان پیرزن داستان اول که به دنبال پسر سرباز خویش است، با همینگوی ارتباط برقرار می‌کند، بدین صورت که او همسر پیرمردی است که به دریا رفته و نهنگ شکار کرده است و داستان را به خاطر می‌آورد.

«شوهرم وقتی رفت دریا و با یه نهنگ برگشت پسرم یه حرفایی بهش زد که من سر در نیاوردم ...» (همان، ۷۲).

۳-۵-۲- قتل نویسنده: «مرگ مؤلف» در این رمان گاهی تبدیل به قتل شخصیت‌ها می‌شود. در همان قطار وقتی که نویسنده خبر روزنامه درباره قتل‌های زنجیره‌ای را می‌خواند، تز «مرگ مؤلف» تبدیل به «قتل مؤلف» می‌شود.

«پس آقاهه کجا موند؟ قرار بود داستان را خودش تمام کند. کلافه‌ام کرد. چرا وقتی رسیدیم غیبتش زد. خودش قول داد که داستان را تمام می‌کند. هیچ خبری ازش نیست. رفت لابد. صدای چی بود گلم؟ انگار تیر شلیک کردن. یه نفر خودشو خلاص کرده» (همان، ۹۶).

در واقع مردی که در قطار همسفر نویسنده بود، خود را کشته‌است، همان که با دیدن خبر قتل محمد پوینده حالش بد شد (محمد پوینده هم کنار ریل راه آهن کشته شده بود). شاید این همسانی وقایع و شباهت‌ها و تلفیق خیال و واقعیت نشان‌دهنده این باشد که این مرد می‌تواند همان محمد پوینده باشد که در خیال نویسنده بوده‌است.

۳-۵-۳- داستان اولدوز و کلاغ‌ها: در کتاب سوم، داستانی از آقا معلم در ناحیه آذربایجان نقل می‌کند که همان داستان زندگی صمد بهرنگی است. نویسنده بارها از داستان «اولدوز و کلاغ‌ها» نوشته بهرنگی نام می‌برد. در پایان داستان آقا معلم و بچه‌ها در

کتاب سوم، شخصیت نویسنده با شخصیت صمد بهرنگی یکی می‌شود و به قول خودش، «صمد در او حلول می‌کند». از این‌روی در ادامه داستان (همان: ۱۸۳ به بعد)، داستان اولدوز و کلاغ‌ها را با بیان و ساختاری دیگر بازآفرینی می‌کند (همان: ۱۸۴-۲۰۰). در پایان این داستان نیز شخصیت اولدوز به دنبال فدان باجی می‌گردد و شخصیت راوی با شخصیت صمد یکی می‌شود. در همین صحنه است که یکی از حاضران در مراسم دورگرداندن جسد شاعر «کچل» -قهرمان قصه‌های فولکلوریک آذربایجان که به قصه‌های صمد بهرنگی هم راه یافته است- وارد ماجرا می‌شود تا نویسنده بتواند «قتل نویسنده» را به داستان زندگی و مرگ/قتل صمد ربط دهد و این درونمایه را پیروانند که نویسندگان یکدیگر را ادامه می‌دهند، آنان نمی‌میرند.

«انگار سال‌ها پیش قصه اولدوز و کلاغ‌ها را تکمیل کرده بودم. برای شما هم می‌خوانم که ببینید من چقدر نویسنده‌ام و اصلاً نویسنده هستم یا نه. هیچ فکری در مورد قصه نکرده‌بودم» (همان، ۱۸۳).

۳-۶- درآمیختن زندگی واقعی نویسنده با زندگی داستانی شخصیت‌ها

در داستان‌های پست‌مدرن، گاهی زندگی خصوصی و واقعی راوی/نویسنده با زندگی شخصیت‌های داستان درمی‌آمیزد و یا شخصیت داستان در مواقعی وارد زندگی نویسنده می‌شود و یا از زندگی خصوصی نویسنده آگاهی دارد و در موقعیت‌هایی که پیش می‌آید، علی‌رغم میل نویسنده، پرده از آن برمی‌گیرد. این موضوع در واقع، بیان دیگری از مرگ مؤلف است و مصداق بارزی از ناتوانی نویسنده در آفریدن و کنترل شخصیت‌ها مطابق میل خودش است؛ البته عجزی که نویسنده از روی اختیار و آگاهانه برمی‌گزیند تا بر شگرد داستانی‌اش صحنه بگذارد و رمان برای خواننده باورپذیرتر شود.

در رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد»، برقراری رابطه شخصی و واقعی با شخصیت‌های داستان، گاه نویسنده را در موقعیتی پیش‌بینی‌نشده قرار می‌دهد. عاشق شدن نویسنده به یکی از شخصیت‌های داستانش و یا برعکس، مصداقی از همین موقعیت-هاست. شخصیت سرباز داستان چنان استقلال عمل دارد که وارد اتاق کار نویسنده می‌شود و به صحبت با او می‌پردازد و پرده از راز عشق خود نسبت به نویسنده برمی‌دارد. در جای دیگری هم، نویسنده می‌گوید که دخترش عاشق شخصیت داستانش شده است. «از دست دخترم خیلی شاکی بودم، فقط همین یکی کم بود که او هم وارد زندگی آنها شود و عاشق سربازه بشود که من هیچ شناختی روی او نداشتم» (همان: ۵۲).

سرباز علاوه بر زندگی نویسنده، وارد زندگی دیگر شخصیت‌ها در داستان‌های دیگر او نیز شده است. عکس زیر را برای نویسنده فرستاده و گفته که عکس یکی از شخصیت‌های داستان او می‌باشد.

«بله اینجاست! ببینید اولین عکسی که برایم فرستاده بود؛ ملاحظه بفرمایید زیرش نوشته: عکس متعلق به شخصیت داستان شماست!» (همان: ۴۹).



همچنین، به جای این که نویسنده شخصیت را خوب بشناسد، شخصیت از زوایای پنهان زندگی مؤلف خبر دارد و مسائل خصوصی زندگی او را افشا می‌کند. برای مثال، شخصیت داستان، عکس نویسنده را هنگام شنیدن خبر مرگ همسرش در حالی که بهت-زده و ناراحت بوده است، سال‌ها بعد به دست او می‌رساند، با این که آن روز کسی در خانه نبوده که این عکس را از او گرفته باشد. گویی شخصیت در درون مؤلف و با او

زندگی می‌کرده که اینگونه، از مسائل خصوصی او اطلاع دارد. این موارد از منظری دیگر، می‌توانند ادغام و درآمیختن زندگی واقعی نویسنده با زندگی داستانی شخصیت‌ها باشند. در قسمت‌هایی از رمان هم نویسنده در بهت فرومی‌رود و در مورد خودش و نویسنده بودنش، به‌شک می‌افتد و انگار، حتی خودش هم باور ندارد نویسنده است.

«از اوّل که زاده شدم، دوست‌داشتم نویسنده شوم؛ آیا شده‌ام یا نه؟» (همان، ۱۱۸).

«من را زیاد باور نکنید» (همان، ۱۲۹).

نویسنده با این حرفش، در واقع، به زندگی خود خاتمه می‌دهد و مرگی استعاری را برای خویش رقم می‌زند.

۴- نتیجه‌گیری

داستان‌های پست‌مدرن به گونه‌ای روایت می‌شوند تا به خواننده اجازه دهند برداشت‌های چندگانه از داستان داشته باشد. یکی از مباحثی که در قرن بیستم در نقد ادبی مطرح شد، نظریه مرگ مؤلف بود که با مقاله معروف رولان بارت با نام «مرگ مؤلف» چهره گشود. بارت در این مقاله بر نقش مخاطب در برساختن معنای متن تأکید می‌کند و مؤلف محوری و قطعیت معنا را زیر سؤال می‌برد. نظریه بارت نه برای کتمان جایگاه مؤلف در خلق، بلکه به منظور بخشیدن هویت تازه به مخاطب است و متذکر می‌شود که مؤلف به عنوان یک نهاد مرده است و شخصیت متمدّنه، پرشور و زندگی‌نامه‌ای او ناپدید شده و دیگر آن پدرانگی مهیب خود را بر متن ندارد.

نظریه مرگ مؤلف بارت را ذیل سه نتیجه می‌توان خلاصه کرد: نخست این که از لحظه تولد متن، بند نافی که متن را به مؤلف وصل می‌کرد، قطع می‌شود و متن، زندگی مستقل خود را شروع می‌کند. دوم این که با تولد متن و مرگ مؤلف، همزمان به خواننده نیز نقش فعالی محوّل می‌شود که همانا بررسی زبان متن (یگانه عرصه تولید معنا) است

و نه پرداختن به زندگی‌نامه مؤلف. سوم این که هر متن رابطه‌ای بینامتنی با سایر متون دارد و لذا معنایش را صرفاً در خودش نباید جست.

در رمان «نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد» نوشته حسن فرهنگی، نویسنده با رویکردی پست‌مدرن به نگارش رمان می‌پردازد و خواننده را در نگارش متن (برساختن معنا) مشارکت می‌دهد و توجه خواننده را به تصنعی بودن داستان معطوف می‌دارد و با استفاده از شگردهای متعدد، نظریه «مرگ مؤلف» را منعکس می‌کند.

نظریه پسامدرنیستی مرگ مؤلف در رمان مذکور کاملاً آشکار است و به صورت شگردهای متعددی تبلور یافته است و نویسنده سعی می‌کند در کل رمان از آغاز تا پایان، خداگونگی و اقتدار مؤلف را به عنوان تنها خالق متن زیر سؤال ببرد. این شگردها عبارتند از: دادن قدرت اختیار و انتخاب به خواننده (خواننده‌محوری)، نافرمانی و جدال شخصیت با نویسنده و در نهایت قدرت یافتن شخصیت، تأکید بر داستان‌بودگی و عمل نوشتن، بینامتنیت، درآمیختن زندگی واقعی نویسنده با زندگی داستانی شخصیت‌ها.

در رمان مذکور، مقاومت و جدال شخصیت‌ها در داستانی که راوی می‌کوشد بنویسد، مضمونی است که در داستان‌های پسامدرن ایرانی مکرراً به آن پرداخته شده است. نافرمانی شخصیت‌ها در برابر مؤلف و تن‌درن دادن به فرمان نویسنده و تسلیم شدن آگاهانه و انتخابی مؤلف در برابر شخصیت، القاکننده مفهوم پایان اقتدار مؤلف و قطعیت نیت او و به تبع آن، برآمدن مخاطب و برساختگی معنا از منظر خواننده است. در رمان مورد بررسی، استفاده از این شگردهای پسامدرنیستی در جهت القا و برجسته کردن «مرگ مؤلف»، صورت گرفته است. بنابراین، می‌توان آن را رمانی پست‌مدرن به شمار آورد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. بارت، رولان (۱۳۸۳)، رولان بارت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

۲. _____ (۱۳۸۵)، نقد و حقیقت، ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان، چ ۳، تهران: مرکز.
۳. _____ (۱۳۸۶ الف)، اسطوره، امروز، ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان، چ ۴، تهران: مرکز.
۴. _____ (۱۳۸۶ ب)، لذت متن، ترجمه پیام یزدانجو، چ ۴، تهران: مرکز.
۵. پاینده، حسین (۱۳۹۱)، داستان کوتاه در ایران، ج ۱، چ ۲، تهران: نیلوفر.
۶. _____ (۱۳۹۱)، داستان کوتاه در ایران، ج ۲، چ ۲، تهران: نیلوفر.
۷. _____ (۱۳۹۱)، داستان کوتاه در ایران، ج ۳، چ ۲، تهران: نیلوفر.
۸. _____ (۱۳۹۴ الف)، گشودن رمان، چ ۳، تهران: مروارید.
۹. _____ (۱۳۹۴ ب)، نظریه‌های رمان، چ ۳، تهران: نیلوفر.
۱۰. _____ (۱۳۹۷)، نظریه و نقد ادبی، تهران: سمت.
۱۱. _____ (۱۳۸۸)، نقد ادبی و دموکراسی، چ ۲، تهران: نیلوفر.
۱۲. فرهنگی، حسن (۱۳۸۲)، نویسنده نمی‌میرد؛ ادا درمی‌آورد، تهران: ورجاوند.
۱۳. متس، جسی و دیگران. (۱۳۹۴)، نظریه‌های رمان: «رمان پسامدرن: غنی‌شده رمان مدرن؟»، ترجمه حسین پاینده، چ ۳، تهران: نیلوفر.

ب) مقالات

۱. احمدی، حمید (۱۳۸۷)، «از مرگ مؤلف تا قتل مؤلف»، قال و مقال، شماره ۲، صص ۶۳-۸۰.
۲. افضل‌ی، علی و نسترن گندمی (۱۳۹۵)، «خوانش طبیعی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان‌های پستی و فرانکشتاین فی بغداد»، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره ۴، صص ۱۳۵-۱۶۵.

۳. بارت، رولان (۱۳۷۳)، «مرگ مؤلف»، ترجمه داریوش کریمی، هنر، ش ۲۵، صص ۳۷۷-۳۸۱.
۴. _____ (۱۳۸۰)، «ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی: مرگ مؤلف». گردآورنده و مترجم: فرزانه سجودی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ش ۳۷، صص ۳۰-۳۵.
۵. بزرگ‌بیگدلی، سعید، زهرا آراسته و فرهاد سنگانی (۱۳۹۲)، «نقد و بررسی رمان ملکوت بر طبق مؤلفه‌های رمان مدرن»، همایش پژوهش‌های زبان و ادب فارسی، دوره ۷، هرمزگان: صص ۱۰۷۰-۱۰۸۴.
۶. پاینده، حسین (۱۳۸۶)، «رمان پسامدرن چیست؟ (بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش)»، ادب پژوهی، ش ۲، صص ۴۸-۱۱.
۷. _____ (۱۳۸۵)، «مرگ مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید»، نامه فرهنگستان، دوره ۳۲، صص ۲۶-۴۲.
۸. تدینی، منصوره (۱۳۸۷)، «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر»، آموزش زبان ادب فارسی، د ۲۱، صص ۱۲-۱۷.
۹. _____ (۱۳۸۸)، «کاظم تینا: لارنس استرن ایرانی (نگاهی به پسامدرنیسم در آثار کاظم تینا)»، آموزش زبان ادب فارسی، د ۴۰، صص ۳۹-۶۲.
۱۰. جعفری‌کمانگر، فاطمه (۱۳۹۵)، «بررسی عوامل ساختاری و محتوای تشکیک پسامدرن در رمان هیس»، پژوهش‌های ادبی، ش ۵۴، صص ۳۲-۶۷.
۱۱. فیضی، هاجر، رضا بردستانی و علی تسلیمی (۱۳۹۵)، «بررسی تطبیقی عنصر فراداستان در داستان «کولی کنارآتش» منیروروانی‌پور» و اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری «ایتالوکالوینو»، نشریه ادبیات فارسی، ش ۳۱، صص ۱۷-۴۰.
۱۲. یعقوبی‌جنبه‌سرایبی، پارسا، فردین حسین پناهی و شهرام احمدی (۱۳۹۶)، «تعویق خود در داستان‌پردازی محمدرضا کاتب»، متن پژوهی ادبی، ش ۷۳، صص ۵۳-۷۸.

۱۳. یعقوبی جنبه‌سرایبی، پارسا، سیدمحسن حسینی موخر و خدیجه محمدی (۱۳۹۴)، «وجود عنصر سبکی تناقض در رمان‌های پسامدرن فارسی (برمبنای آثار براهنی، روانی-پور، خسروی، کاتب)»، پژوهش‌های ادبی، ش ۴۹، صص ۱۲۵-۱۵۰.

۱۴. یعقوبی جنبه‌سرایبی، پارسا و خدیجه محمدی (۱۳۹۴)، «الگوهای ساختارگرایی و روایت‌های پسامدرن: تعامل یا تباین (نمونه تحلیل رمان کولی کنار آتش با الگوی کنشی گریماس)»، ادبیات پارسی معاصر، ش ۲، صص ۱۳۹-۱۸۰.

ج) لاتین

1. Barthes, Roland (1988), *The Death of the Author Image–Music–Text* Stephen Heath (trans.), London, Fontana, pp. 142-148.

