پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله

پست مدرنیسم از نظریه تا داستان

اگر پست مدرنیسم نظریه‌ای دارد که بر متن نظارت می کند، پس چرا از درون متن سر بر می‌آورد؟ چگونه یک متن حاوی نظریه پست‌مدرن می‌شود؟ اگر متن خود به خود دارای غیاب و تعویق[1] است، چرا دریدا و بارت انتخاب شیوهٔ نوشتار و متن نوشتنی[2] را در برابر گفتار و متن خواندنی[3] پیشنهاد می کنند؟ جز این است که می‌خواهند هرچه بیشتر بر غیبت، ابهام و تعویق متن بیفزایند؟ به بیان دیگر، هر متنی، اگر چه ساده، دارای تأویل‌های متفاوت است، اما وجود سازوکارهایی در متن می‌تواند بر حجم این تفاوت‌ها بیفزاید. پست مدرنیسم برای رسیدن به این مقصود، نظریهٔ محوری‌اش را تحت عنوان شالوده‌افکنی[4] مطرح می‌سازد که عناصری چون «نقطهٔ صفر زبان» از نظرگاه بارت، نقد «روایت‌های کلان» و «سخن محور» از دیدگاه لیوتار، «تعویق» و «غیاب» در برابر «حضور»، از منظر دریدا، «تعلیق»، «فقدان گره‌گشایی»، «باز بودن متن»، «عدم قطعیت»[5] «سفیدنویسی»[6] و «بی‌مرزی میان واقعیت و فرا واقعیت» از نقطه نظر بودریار و دیگران، اصطلاحات مشابهی هستند که مجموعاً یک شبکهٔ اندیشگانی را شکل می‌دهند. اما کار این ساز و کارها به همین‌جا منتهی نمی‌شود که نویسندهٔ

پست مدرن ، تنها به طور نامستقیم بدان سمت و سو حرکت کند ، بلکه رویکرد نویسنده ، ای بسا مستقیم و تعمدی است؛ به بیان دیگر ، نویسنده به گونه‌های مختلف «نظریه» را در داستان طرح می کند .

داستان‌های مدرن و پست مدرن

هنوز مرزبندی مورد توافق و مشخصی میان داستان مدرن و پست‌مدرن ارائه نشده است ، اما گمان می‌رود که بررسی «جریان سیال ذهن»[7] در برابر «شالوده‌افکنی» ، بخشی از این معضل را برطرف سازد: مناسب‌ترین زاویه دید «سیلان ذهن» تک‌گویی درونی[8] است؛ حتی برخی از صاحب نظران ، این دو را دارای یک مدلول می دانند (see: cuddon, 1979:661) تک‌گویی درونی تصویرهایی را ارائه می کند که دارای تداعی‌های شخصی است و به تعبیر تی . اس . الیوت ، تصویرهای بی‌رابطی را به رخ خواننده می کشد . تعبیر «بی‌رابط» بدین معنی نیست که رابطه معنایی میان اجزاء اثر و نیز رابطهٔ میان اثر و خواننده قطع شود ، بلکه خواننده باید در قرائت متنی که ادات و رابط‌های سهل‌الوصول آن حذف گردیده ، تلاش بیشتری - که گاه شخصی است -

از خود نشان دهد. به هر روی، داستان باید ناخودآگاه و در لایه دیگر، قصه و طرحی اگر چه ساده، داشته باشد، اما شالوده‌شکنی در نظر دارد که با گرایش به بی‌طرحی، بی‌قصگی و نقطه صفر زبان، متن را هرچه بیشتر نامعنا گرداند، هرچند که خود در لایه صوری با جریان سیال ذهن شباهت دارد. چنین شباهتی موجب می‌شود که «شالوده افکنی»، نوع افراطی «سیال ذهن» تلقی شود و به تبع آن مرزبندی میان اثر پست‌مدرن و مدرن دشوار گردد. تصویرهای سیلانی و بی‌رابط بسیاری از داستان‌های بیژن نجدی و نیز «جریان سیال ذهن» برخی از آثار شهریار مندنی‌پور، به روند معناسازی کمک می‌کند: خودگویی‌های روان نژندانه «روجا» در بخش‌های آغازین «دل دلدادگی» (۱۳۷۷) شکل گسیخته‌ای از یک روایت مشخص زندگی است. چرا که می‌توان از این رمان خلاصه‌ای تهیه کرد. اما خلاصه‌سازی داستان‌های پست مدرن بسیار دشوار و گاه ناممکن است (نک: داستان «ناهید» از قاسم کشکولی)؛ زیرا دستور کار پست مدرن شالوده افکنی و روند نامعناسازی است.

با این همه، به نظر می‌رسد که گاه برخی از قصه‌هایی که مؤلفه‌های پست مدرنیستی را به کار می‌بندند، دست کم دارای بن مایه[9] و معنایی بسیار کلی است. داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» در مجموعه‌ای به همین نام از بیژن نجدی و داستان «پلکان» در مجموعهٔ **دیوان سومنات** از ابوتراب خسروی، به نوعی خلاصه‌پذیرند و بن مایه اصلی آن‌ها «زنده شدن نظریه» در متن است. با قرائتی که در این عنوان از پست مدرنیسم ارائه شد، پست مدرنیستی بودن این دو اثر مورد تردید قرار می‌گیرد. اما از آنجا که هم و غم این آثار، غیر مترقبه‌تر از گذشته، معرفی پست مدرنیسم است، از این تردید چشم می‌پوشیم.

شالوده افکنی و شبکه‌های آن

زبان از دید دریدا، آینه‌ای نیست که حقیقت را بر ما مکشوف سازد، بلکه شناخت ما از آن تأثیر می‌پذیرد و در شبکهٔ پیچیدهٔ نشانه‌ها و دلالت‌هاست که شناخت ما نسبت به هستی شکل می‌گیرد. هر نشانه و دالی، مجاز یا استعاره‌ای است برای مدلول؛ مثل نشانه‌ها در ادبیات، ولی ادبیات به بیان نیچه، صادقانه به زبان مجازی خود اقرار می‌کند و فلسفه چنین نیست. باید استعاره‌ها را در این نشانه‌ها نشان داد و بازی زبانی[10] را بر ملا ساخت و حقیقت را از مجاز تفکیک کرد (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۷۹). هر خواننده‌ای در نگرش به نشانه‌ها و استعاره‌ها، تأویل جداگانه و خاص خود را دارد، زیرا دال‌ها ونشانه‌ها دارای مدلول‌های مشخص و معینی نیستند. سنت‌گرایان و نیز ساختارگرایان تلاش می‌کنند که میان دال و مدلول تفاهم برقرار کنند. ساختارگرایی و فرم‌گرایی که نظریه غالب مدرنیسم است، می‌کوشد که فرم را بر محتوا ترجیح دهد، اما شالوده افکنی همین اندازه نیز محتوا را برنمی‌تابد و تلاش می‌کند که محتوا را نفی کند. (Carl. E. Bain and Others, 1991:1397).

در گذشته با تقابل‌های دوتایی[11] به معرفت هستی رو می‌کردند: حضور در برابر غیاب، حقیقت در برابر مجاز، ذهن در برابر عین، روح در برابر جسم، فرهنگ در برابر طبیعت، زن در برابر مرد، گفتار در برابر نوشتار و نظایر آن (ضیمران ۱۳۷۹: ۱۲، ۱۰۵، ...)، نگرش از زاویه دید این تقابل‌ها تک ساحتی است، بلکه باعث نزدیکی فهم آدم‌ها به یکدیگر می‌شود؛ به عبارت دیگر متافیزیک حضور[12] را تقویت می‌کند. با این همه، دریدا بر این نظر است که هر آدمی نسبت به دیگران به تأویل ویژه و متمایز خود دست می‌یابد و فهم نشانه‌ها مدام در تعویق است، اما برای پرهیز از متافیزیک حضور و آگاهی بر خطای فهم مشترک باید از تقابل‌ها آغاز کرد: ساختار و شالودهٔ تقابل‌ها را که کلیشه ساز ذهن بشر است، ویران نمود. او می‌گوید: باید از ضد شروع کرد؛ یعنی به جای حقیقت از مجاز آغاز کرد و از گفتار، که بر پایهٔ حضور گوینده صورت می‌پذیرد، به نوشتار – که نویسنده‌اش غایب است و نمی‌تواند غرض و مقصود خود را برای خواننده بازگو کند – رجوع نمود (ضیمران، ۱۳۷۹: ۱۰۵) و در نتیجه به جای لوگوس و کلام محوری[13] به میتوس رو کرد.

کلام محوری آگاهی کاذب به همراه دارد و محدود است به یک مجموعه[14]، گفتمان[15] و معرفت‌شناسی تاریخی و اجتماعی خاص (اپیستمه)، بی‌آنکه محدودیت‌ها از سوی صاحبان یک گفتمان، شناخته شده باشد؛ به عبارتی، همین حیطه‌های محدود و آگاهی‌های مهمل ایدئولوژیک، مطلق انگاشته می‌شوند، زمانی که همگان وادار شوند که چون یکدیگر بیندیشند، غیاب و فردیت آنان از میان می‌رود و «متافیزیک حضور» سر بر می‌آورد. ژاک دریدا «تلاش در نشان دادن راهی دارد که متن معنای صریح خود را نفی کند و خود را به ایستایی و خنثایی برساند.» (Carl. E. Bain and Others, 1991, 1397)

لیوتار برای گسترش همین منظور به نقد «فراروایت» یا «روایت کلان» پرداخت. «روایت خُرد» در گفتمان روایی، مشروعیت خود را از درون متن و راوی خَبره‌اش می‌گیرد. مثلاً در اسطوره‌ها و افسانه‌ها، ماهرانه توالی‌ها، جای علیت‌ها را می‌گیرد و روایت را باورپذیر می‌کند. اما گفتمان علمی، مشروعیت خود را از بیرون متن اخذ می‌کند و در غایت باز به گفتمان روایی متکی می‌گردد (لیوتار، ۱۳۸۰: ۱۱۰). «پیشرفت» مقصود گفتمان علمی و فراروایتی است که با بازی‌های زبانی در تعمیم فواید علمی و پراگماتیستی سفرها و کشفیات جزئی علمی، مبنای مشروعیت علم واقع شده است. روایت کلان و سیاسی «آزادی» نیز در حیطه گفتمان علمی، از روایت‌های خُرد قهرمانان سیاسی و افسانه‌ای نشأت می‌گیرد (لیوتار، ۱۳۸۰: ۱۸).

پس تمام این گفتمان‌ها فاقد مشروعیت‌اند. چه باید کرد؟ به تعبیر بارت باید به «نقطهٔ صفر زبان» بازگشت، اگر چه گمان می‌رود که نایل شدن به این مقصود، دشوار و حتی ناممکن است، زیرا در تخریب زبان از هرکجا که آغاز کنیم، باز اندیشه‌ای پیشین حکم فرماست. با این همه، می‌توان به نقطهٔ صفر نزدیک شد و زبان را از نو بازسازی کرد و قطعیت حضور را از میان برد.

از تعبیرهای دیگر بارت «مرگ نویسنده»[16] است که با گرایش دریدا به نوشتار در برابر گفتار همصدایی دارد، و متن را در غیاب نویسنده باز

نگاه می‌دارد . متن باز[17] با متن نوشتنی ، تعلیق[18] ، سفیدنویسی و عدم‌قطعیت در یک شبکه جا دارد و عناصری هستند که خواننده را از ایجاد معنای غایی و درک قطعی متن ، باز می‌دارند .

حضور نظریه پست مدرنیستی در داستان

داستان‌نویسان پست‌مدرن با تعمدی شالوده‌افکنانه به متن می‌نگرند . آنان بدین منظور از سه ساز و کار استفاده می کنند: ۱- ابراز نظریه در متن یا ایجاد داستان نظریه پرداز؛ ۲- کاربست نظریه در سطح خُرد متن؛ ۳- کار بست نظریه در ژرف ساخت قصه .

رویکرد به «داستان نظریه پرداز» شیوهٔ نسبتاً غریب و تازه اما ساده‌انگارانه است . پیش از داستان‌های پست مدرنیستی نمونهٔ مشابهی را می‌توان در برخی از آثار اگزیستانسیالیستی سارتر از جمله **سایهٔ انسان‌ها** و **تهوع** جست‌وجو کرد . این رویکرد هنوز در شعر چندان پا نگرفته ، اما نظریه‌پردازی در ساحت‌های دیگر دانش چون جامعه‌شناسی ، زبان‌شناسی و فلسفه امری عادی و ضروری است . «کاربست نظریه در سطح متن» ، به طور گسترده تنها در شعر و داستان امروز – نه در ادبیات گذشته و نه در ساحت‌های دیگر دانش امروز – نمود کرده است . اما این صناعت در حد ساختارشکنی نسبی دستوری در شعر مولوی و نیز ساختارشکنی دستوری و توصیفی در ساحت‌های دیگر دانش امروز – که در آثار نیچه از جمله «فراسوی نیک و بد» و دیگران دیده می‌شود – وجود داشته است . «کاربست نظریه در ژرف ساخت» قصه که اساسی‌ترین رهیافت قصهٔ پست مدرنیستی است ، در آثار دیگر به‌ویژه در ساحت‌های دیگر دانش معمول نیست . این ساز و کار ناخودآگاه‌تر و درونی‌تر از دو مورد دیگر و اوج هنر پسامدرنیستی است .

ابراز نظریه در متن (ایجاد داستان نظریه پرداز)

بودریار به «بی‌مرزی میان واقعیت و فراواقعیت» اشاره می کند ، تا اینکه می گوید: نشانه‌ها به مرجع واقعی اشاره ندارند . فراواقعیت جانشین واقعیت می‌گردد و مدلول محو می‌شود . او به جنگ خلیج فارس اشاره می‌کند و مدعی است که این جنگ چیزی جز نمایش رایانه‌ای و تلویزیونی نیست و تفاوتی میان این نمایش و نمایش‌های ویدیویی وجود ندارد . سخن براهنی را در رمان **آزاده خانم و نویسنده‌اش** (چاپ دوم) یا **آشوبتس خصوصی دکتر شریفی** که استانبول در جهان خارج وجود ندارد و تنها در متن است که هویت پیدا می کند ، با این بیان بودریار مقایسه کنید:

«لوس آنجلس و کل آمریکا ، واقعی نیستند ، بلکه فراواقعی و برآیند یک شبیه‌سازی‌اند» (Baudrillard, 1981:25)

براهنی می گوید: رؤیا از واقعیت برتر است و ادبیات ، پدر علم ژنتیک است و در آینده زن سه چشم آفریده خواهد شد (براهنی ، ۱۳۷۶: ۵۶۴) . براهنی برخی از نظریات دیگر بارت ، چون مرگ مؤلف و «متن باز» را مستقیماً طرح می کند:

> «اگر نویسنده قصه را طوری بنویسد که انگار نوشتن قصه را می‌نویسد ، حتی اگر بمیرد باز قصه ادامه خواهد یافت . پس مرگ بر مؤلف . زنده باد نوشتن ! پس انتخاب نام آزاده بی‌دلیل نیست . شخصیت است که قصه نویس را می‌نویسد نه بر عکس . اوست که با قصه‌نویس سر جنگ دارد . بحران یعنی همین چون شخصیت واقعیت ندارد ، می‌تواند تا ابد بنویسد . چون قصه‌نویس واقعی است ، محدود است . پس بهتر است قصه‌نویس فقط کاتب آزاده خانم باشد ، نه قصه‌نویس او . به این ترتیب او می‌تواند به آسانی اول شخص ، دوم شخص و یا سوم شخص شود . مفرد و جمع این اشخاص هم فرقی ندارند» **(براهنی ، ۱۳۷۶ : ۵۶۳)**

براهنی با «زن سه چشم» در رمان خود ، خواننده را در «متنی باز» رها می کند . و در پایان رمان می گوید: باز بودن چشم‌های زن سه چشم بدان سبب است که چشم‌های مبهوت خواننده همچنان باز بماند! «دکتر

رضا» کاراکتر **رمان آزاده خانم** . . . ، نیز چند پایان را جهت ابراز نظریه «متن باز» پیشنهاد می کند ، آنگاه می گوید: رمان کامل رمانی است که ناقص باشد. فرجام این گونه داستان ها «معمولاً تقلید تمسخرآمیزی از رمان های کلاسیک است و حتی گاهی نویسنده چند پایان را پیشنهاد می کند و از خواننده می خواهد یکی از آنها را انتخاب کند .» (مقدادی ، ۱۳۷۸ : ۲۷۳) .

کاربست نظریه در سطح خُرد متن

رمان نورئالیستی **جادهٔ فلاندر** از کلود سیمون ، از متن های شالوده‌شکنی است که یکی پس از دیگری ، معنایی که هر آن در حال شکل گیری است ، پس می زند . داستان بلند **ناهید** از قاسم کشکولی نیز با جملات یکسره و یک نفس خود ، با استفاده از حروف ربط «که» و «تا» و حذف برخی از علایم نشانه گذاری (نقطه ، ویرگول و . . .) نثری شتابناک ایجاد کرده است . تمامی اسامی صوت (تیک تاک و . . .) ، واژگان و جملات ، در کنار یکدیگر درصدند که روند معناسازی را بر هم زنند .

«می گفت برای انجام کاری آمده است و تا انجام آن باید تحمل کنم. ویوویو ویوویو مریض می آورند. آژیر قطع می شود. سکوت سنگین می شود تیک تاک تیک تاک یک دو سه چهار پنج شش هفت هشت نه ده یازده دوازده سیزده چهارده پانزده وقتی فهمیدم پدرت زن دیگری دارد دنیا روی سرم خراب شد اسمش سارا بود و از وقتی که خبر یافته بود که پدرت برگشته هر روز می‌آمد در خانه سر کوچه جایی که دیده شود می‌نشست . »
(**کشکولی** ، ۱۳۷۹ : ۳۲)

داستان بی‌هیچ رابطی ، زمان بعد را با زمان پیشین گره می‌زند و مرز زمانی را می‌شکند . در هر کجای متن ، به گذشته باز می گردد و چه بسا از فعل گذشته استفاده می شود: «سال اول دبیرستان هستم . » (کشکولی ، ۱۳۷۹: ۳۵) .

علاوه بر شکست خط روایت و زمان داستان ، زاویه دید[۱۹] داستان کشکولی نیز رسم معهود را زیر پا می‌نهد . زاویه دید داستان «ناهید» راوی اول شخص است ، اما اول شخص های مختلف: ناهید ، افشین و دیگران . زاویه دید داستان بلند «خوابگرد» (۱۳۷۸) از داریوش اسماعیلی نیز بسیار تازه است: در ابتدا و انتهای داستان با مخاطب سخن گفته می‌شود و بارها به صورت ناغافل روایت به اول شخص و آنگاه سوم شخص داده می‌شود (تنوع زاویه دیدها از مهم‌ترین شگردهای داستان امروز است) .

این شیوه را می‌توان شالوده‌افکنی در تمامی اجزاء متن نامید اما براهنی در رمان «**آزاده خانم**» بیشتر از شگرد قطع معنا در بخش های مختلف کتاب استفاده کرده و در هر فصل و بخش ، قصهٔ دیگری را که گاه در بخش های پیشتر بدان پرداخته بوده ، ادامه می‌دهد و مدام با تلفیق آن در حوادث ناقص و نامشخص دیگر رد معنای نسبی فراهم شده را گم می کند .

تاکنون شالوده افکنی ها جنبهٔ دستوری داشته‌اند که «جهان متن» را ویران می‌ساخته ، اما شالوده‌افکنی توصیفی و قصد براندازی «متن جهان» هنگامی بر ما آشکار می گردد که نویسندهٔ پست مدرن ، جهان را

خودآگاهانه ، شیزوفرنیایی و هرمافرودیت‌وار توصیف می کند: در **اولیس** جویس بلا زن مرد گونهٔ داستان است که با سبیل نودمیده‌اش در شکل بلوکوهن ظاهر می‌شود. **آزاده خانم** در رمان براهنی ، تنها نمایندهٔ همین دو جنسیت (مرد و زن) نیست ، بلکه جامع شخصیت‌های لکاتگی و فرشتگی ، فتنه‌گری و نجات ، خیر و شر ، پتیارگی و معصومیت ، خشونت و نرمی نیز معرفی شده است . این متقابل‌های ادغام شده ، بی‌مرزی و بی‌ثباتی جهان را رقم می زند .

تعلیق[۲۰] از مؤلفه‌های دیگری است که در برخی از داستان‌ها ، از متن به جهان رخنه می کند . ابوتراب خسروی در داستان «حضور» از مجموعه داستان **دیوان سومنات** (۱۳۷۷) بدین گونه از تعلیق و عدم گره‌گشایی تا پایان داستان رو کرده است: اعضای خانواده‌ای به مهمانی می‌روند و پس از بازگشت به خانه ، پیرزنی را در خانه خود می بینند و تمام شواهد گواهند که خانه از آن پیرزن است! و زمانی که به محل مهمانی بر می گردند تا شاهدی بیابند ، به هیچ آشنایی بر نمی‌خورند . این تعلیق متن را باز می‌گذارد و خواننده را به نوعی وادار به «سفیدخوانی» می کند .

کاربست نظریه در ژرف ساخت قصه

آنچه ادبیات پست مدرن را از آثار دیگر متفاوت می‌کند ، زنده شدن نظریه در متن است . در افسانه‌ها از نقاشی چینی یاد کرده‌اند که دریا را چنان به تصویر کشیده بود که شب‌ها ، صدای آرام امواج از تابلوی آن به گوش می‌رسید . ابوتراب خسروی در داستان «دیوان سومنات» در مجموعه‌ای به همین نام از شاعری یاد می‌کند که شعری به نام «پروانه» گفت و شعر ، پروانه‌ای گردید و با زوج خود پرواز کرد . این سخن استقلال و زندگی مستقل متن را به دور از دسترس مؤلف به رخ می‌کشد: مرگ نویسنده . نظریهٔ مرگ نویسنده ، نظریه‌ای است که غیبت نویسنده را طرح می‌کند ، زیرا متن دارای زندگی مستقلی است . شخصیت متن براهنی ، «آزاده خانم» ، از نویسنده‌اش اطاعت نمی‌کند: زمانی که نویسنده از «آزاده خانم» تقاضای ازدواج می‌کند پاسخش منفی است! «آینه» نیز در رمان **کولی کنار آتش** از نویسنده‌اش فرمان نمی‌برد . نویسنده به آینه می‌گوید: کجا می‌روی؟ پاسخ می‌دهد که «هیچ کجا فقط از این قصه می روم» (روانی پور ، ۱۳۷۸: ۴۳) .

مجموعه داستان **دوباره از همان خیابان‌ها** (۱۳۷۹) دارای داستانی به همین نام است: شوهر پیرزنی می‌میرد از خیابان‌ها می‌گذرد و ناگاه در خانه نجدی را به صدا در می‌آورد ! نجدی با پیرزن از همان خیابان‌ها عبور می‌کند و به خانه پیرزن می‌رسد ، اما خواننده در می‌یابد که این خیابان‌ها دقیقاً همان خیابان‌ها نیست و نیز پیر مرد زنده است! خواننده با «دریافت» خود به متن ، متنی که حیاتی مستقل از نویسنده دارد ، رو می‌کند . این حیات با هر بار قرائت متن ، شکلی تازه به خود می‌گیرد .

راوی داستان «پلکان» از مجموعه **دیوان سومنات** نوشتهٔ ابوتراب خسروی ، روایتی را پیش روی خواننده می‌نهد که با دوبار خواندن ، دو نتیجهٔ مختلف به دست می‌دهد: راوی یک بار از نحوهٔ آشنایی پدر و مادرش که به وسیله خود او صورت گرفته حکایت می‌کند و از آنها به دنیا می‌آید ، و بار دیگر سقط می‌شود . داستان «مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش» از همین مجموعه شگرد همین داستان را دارد: هربار که ستوان ژاله را می‌کشد ، شکل دیگری پیدا می‌کند؛ به عبارت دیگر متن دارای تعویق و تأخیر است .

نتیجه

شالوده‌افکنی مؤلفهٔ اساسی پست مدرنیسم ، بر این باور است که هر متنی خود به خود دارای تعلیق است و هر خواننده‌ای متن را متفاوت از دیگری قرائت می‌کند ، اما زمانی این تفاوت و تعلیق بیشتر تحقق می‌یابد که بر غیبت و عدم حضور اصرار ورزیده شود . اما به نظر می‌رسد که «ابراز نظریه» در داستان تنها شکل متعارف قصه را غریب تر می‌کند وگرنه داستان نظریه پرداز هرچه بیشتر بر متافیزیک حضور تکیه دارد ، زیرا ابراز نظریه به نوعی توضیح متن تلقی می‌شود . «کاربست نظریه در سطح خرد متن» از این ساده انگاری به دور است اما هنوز دارای پختگی‌های «کاربست نظریه در ژرف ساخت قصه» نیست . چرا که در کار بست اخیر میان نظریه و متن ، ارتباطی ارگانیک و وحدتی سرزنده و اندام‌وار مشاهده می‌گردد .

پانوشت‌ها :

* استادیار دانشگاه گیلان

1- Difference
2- Scriptible
3- Lisible
4- Deconstruction
5- Indeterminacy
6- Blank
7- Stream of consciosness
8- Interior monologe
9- Theme
10- Language game
11- Binary oppositions
12- Metaphysics of presence
13- Logocenterism
14- Paradigm
15- Discourse
16- The death of the outhor
17- Open text
18- Suspense
19- Veiwpoint
20- Suspense

منابع :

۱- براهنی ، رضا: ۱۳۷۶ ، **آزاده خانم و نویسنده اش** (چاپ دوم) یا **آشوبتس خصوصی دکتر شریفی** ، تهران ، قطره .

۲- تسلیمی ، علی: ۱۳۸۳ ، **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران** ، تهران ، اختران .

۳- روانی پور ، منیرو: ۱۳۷۸ ، **کولی کنار آتش** ، تهران ، مرکز .

۴- ضیمران ، محمد: ۱۳۷۹ ، **ژاک دریدا و متافیزیک حضور** ، تهران ، هرمس .

۵- کشکولی ، قاسم: ۱۳۷۹ ، **ناهید** ، تهران . قصیده .

۶- لیوتار ، ژان فرانسوا: ۱۳۸۰ ، **وضعیت پست مدرن** ، ترجمهٔ حسینعلی نوذری ، تهران ، گام نو .

۷- مقدادی ، بهرام: ۱۳۷۸ ، **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی** (از افلاطون تا عصر حاضر) ، تهران ، فکر روز .

8- Bain, Carl. E . Jerome Beaty and J.paul Hunter: 1991, ***the Norton Introduction to literature***, Newyork, w.w. Norton and co . Inc.

9- Baudrillard, Jean : 1981, ***for a critique of Political Economy of the sign*** . St. Luis , Mo : Telos.

10- Cuddon, J.A: 1979 , A Dictionary of literary Terms , Great Britain, Penguin book.