Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 19, No. 74
Summer 2026
Research Article

Decentralization of Postmodern Discourse from Grand Narratives in the Works of Shahsavari

Negin Alinaghian Juzdani[1]*, Ghodratollah Taheri[2], Shahriyar Mansouri[3]

Received: 10/10/2025
Accepted: 05/02/2026

* Corresponding Author's E-mail: n_alinaghian@sbu.ac.ir

Abstract

The postmodern decentralization of metanarratives is not limited to the text but has expanded into a discursive space with a hybrid approach ranging from text to social practice. Therefore, postmodern fictions can be studied as a complex of discursive practices at various levels concerning different types of metanarratives. This research attempts, by moving away from case studies and drawing inspiration from Moretti's "distant reading" method and Fairclough's three-dimensional model of discourse, to critique the "discursive space" of Mohammad Hassan Shahsavari's works and to delineate its relationship with various metanarratives at the three levels of text, discursive practice, and social practice. The results indicate that the

1. Ph. D. Candidate in Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0009-0009-1527-4796
2. Associate Professor in Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/ 0000-0003-0928-5148
3. Associate Professor in English Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0002-9497-8311

Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 19, No. 74
Summer 2026
Research Article

manifestation of decentralization is more prominent in the text than in the other levels. On the other hand, the balance of the communicative network has somewhat distanced itself from the absolute centrality of one of the three elements: author-text-reader. However, attention to the active role of the reader remains less pronounced. Furthermore, at the social level, although confrontational actions against the metanarratives of the literary and political establishments are observed, overall, not only Shahsavari and his works but also his readers, due to their social position, are still in the captivity of believing in many types of metanarratives and are unable to transcend them. And they also reinforce issues such as patriarchy, religious and family values, and tradition, although the reaction to these types of grand narratives is weaker among academic readers due to their theoretical reliance on the "text," while this issue is somewhat more balanced among journalists.

Keywords: Postmodernism, decentralization, metanarrative, distant reading, Fairclough, Moretti, Mohammad Hassan Shahsavari

Extended Abstract

Introduction

One of the most essential foundations of postmodernism is the decentralization of every kind of grand narratives that ignore differences and multiplicities to integrate the narratives of human society .This process of decentralization gives “Petits Récits” the opportunity to play an effective role in various fields. It seems in postmodern fiction, due to the wideness of postmodern thought, this decentering does not only act at the "text" grand narrative level but can also involve discursive and social. Therefore, if a postmodern reading relies only on formal and narrative breaking the norm in the text, it refuses the discursive and social context and roots of postmodern texts and their active function against various stable and

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 19, No. 74
Summer 2026
Research Article

unique grand narratives. Consequently, given the inherent contrast of postmodernism with any one-dimensional approaches, to obtain a comprehensive image of the postmodern works, the multidimensional analysis is necessary. Considering this multiple position of postmodernism, in addition to examining the textual features of Shahsavari's works and their function in decentering, this article has attempted to study the function of other discursive elements, such as the author and the reader, against the textual grand narratives and at higher levels, such as literary, social, cultural, political, and economic institutions.

Methodology

Inspired by Fairclough's three-level discourse approach and Moretti's "distant reading" method, this study attempts to study the postmodern narrative discourse of Shahsavari's works while designing a combinatorial and comprehensive pattern for reading postmodern fiction. To achieve this, not only the author's fictional works, but also interviews, reviews, notes, etc., or in other words, metatext, have been studied.

Theoretical Framework

Postmodernism is an era in which discursive elements have the possibility of exchanging ideas in a dialogical space, in such a situation, discourse is meant as a model of a social practice that individuals act on in their dealings with the world and with each other. As a result, postmodern narrative can be a type of discourse that includes, at its center, the narrative text and, at higher levels, discursive act (the chain of communication and interaction of the author, text, reader) and social act. Therefore, this model distances itself from Husserlian "epoche" and focusing on a specific text and, by

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 19, No. 74
Summer 2026
Research Article

contributing textual, intertextual, and metatextual factors, studies the literary system beyond its central norms.

Discussion

In Shahsavari's works, “metafiction”, “author's posthumous”, “world under erasure” are the most frequently used tools to discredit the centrality of the text. The frequent changes of ontological levels transform the text into an entity that, with its great multiplicity, cannot create a stable and unique narrative. These characteristics do not only act at the level of the text; the metafiction and the author's posthumous can also make the author's position unstable by referring to the "death of the author" and to the Shahsavari's own identity.

Readers of Shahsavari's works, academics, and members of the press, generally have a positive act towards the text and the author, and even the role of the reader in the discursive network. However, academics focus their interaction on the text element; members of press, put more emphasis on the role of the author. One of reasons for this could be the dominance of reader-centered and "especially" text-centered approaches in universities, while in non-academic circles, the audience choose a work through the identification of the author. The university's specialized authority also allows for more critical act in the discursive network towards all the elements present.

At the level of social act, the most influential are the narratives related to popular culture and society, with positive act towards them, and the most fundamental of them is adherence to the stereotypes and norms of the central narrative of the male-patriarchal system, also religion, tradition, family, and nationality.

Politics and the literary institution are the grand narratives he has the most negative reaction to. In the overall scheme of Shahsavari's literary activity and writing, most political movements are sterile.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 19, No. 74
Summer 2026
Research Article

Conclusion

In Shahsavari's works, metafiction, the author's posthumous, and the erasure are most frequently used in the text. Although these narrative features are dedicated to the discrediting of the text in postmodern discourse, the author, by conveying his experiences from literary activities, and by directly and indirectly participating in the story as a narrator-writer, has been able to engage the grand narrative of the literary and cultural institution of his society at a higher level.

On the other hand, the act of readers in this discursive space also depends on the position of their social institution. Academic readers of Shahsavari consider the text to be a strong element; but they consider the reader to be in a passive and weak position in the discourse. While at the level of social act, they pay attention to literary, political, and social dimensions; but their main view is focused on the challenges of meaning-making grand narratives such as the concept of reality; an approach that is rarely seen among non-academic readers.

In other words, at the level of the discourse text, this discourse has been able to move somewhat in the direction of postmodern thought; but at the other two levels, it is completely under the shadow of social, scientific, political, and literary relations, and continues to submit to their legitimizing grand narratives and sometimes confirms and reinforces them.

مقالهٔ پژوهشی

مرکزیت‌زدایی گفتمان پسامدرن از کلان‌روایت‌ها در آثار محمدحسن شهسواری

نگین علینقیان جوزدانی*[۱]، قدرت‌اله طاهری[۲]، شهریار منصوری[۳]

(دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۸پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۱۶)

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۹. ش۷۴. تابستان ۱۴۰۵ (صص ۱۴۳-۱۷۹)

چکیده

مرکزیت‌زدایی پسامدرنیسم از کلان‌روایت‌ها، تنها منحصر به متن نیست، بلکه در فضایی گفتمانی با رویکردی ترکیبی از متن تا عمل اجتماعی گسترده شده است. بنابراین، داستان‌های پسامدرن می‌توانند به‌عنوان مجموعه‌ای از کنش‌های گفتمانی در سطوح مختلف نسبت به انواع کلان‌روایت‌ها مطالعه شوند. در این پژوهش کوشش شده است با فاصله گرفتن از مطالعات موردی و با الهام گرفتن شیوهٔ دورخوانی مورتی و الگوی سه بعدی گفتمان فرکلاف، «فضای

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).

n_alinaghian@sbu.ac.ir
https://orcid.org/0009-0009-1527-4796

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

https://orcid.org/ 0000-0003-0928-5148

۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

https://orcid.org/0000-0002-9497-8311

Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

گفتمانی» آثار محمد حسن شهسواری نقد و نسبت آن در سه سطح متن عمل گفتمانی و عمل اجتماعی با انواع کلان‌روایت‌ها، ترسیم شود. نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهد بروز مرکزیت‌زدایی از متن نسبت به سطوح دیگر پررنگ‌تر است. از طرفی تعادل شبکهٔ ارتباطی تا حدودی میان عناصر سه‌گانهٔ نویسنده ـ متن ـ خواننده از مرکزیت مطلق یکی از آن‌ها فاصله گرفته است، اما همچنان توجه به کنش فعالانهٔ خواننده ضعیف‌تر است. همچنین در سطح اجتماعی اگرچه نسبت به کلان‌روایت‌های نهاد ادبی و سیاسی کنش‌های تقابلی مشاهده می‌شود، اما درمجموع نه‌تنها شهسواری و آثارش، بلکه خوانندگان او نیز با توجه به موقعیت اجتماعی‌شان هنوز در اسارت باور به بسیاری از انواع کلان‌روایت‌ها نمی‌توانند از آن‌ها عبور کنند و همچنان مواردی چون مردسالاری، ارزش‌های دینی و خانوادگی و سنت را تقویت می‌کنند، البته با درنظر گرفتن این تفاوت که درمجموع کنش نسبت به این نوع کلان‌روایت‌ها در میان خوانندگان دانشگاهی به‌دلیل اتکای نظری آنان بر «متن» کم‌رنگ‌تر است؛ در حالی که در میان اهالی مطبوعات این مسئله تا حدودی متعادل‌تر است.

واژه‌های کلیدی: پسامدرنیسم، مرکزیت‌زدایی، کلان‌روایت، دورخوانی، فرکلاف، مورتی، محمدحسن شهسواری.

۱.درآمد

یکی از اساسی‌ترین بنیان‌های فکری پسامدرنیسم که حوزه‌های متفاوتی اعم از معماری، سیاست، فرهنگ، فلسفه، هنر و ادبیات را دربرگرفته، مرکزیت‌زدایی از انواع کلان‌روایت‌هایی است که به دنبال نادیده گرفتن تفاوت‌ها و تکثرها و یکپارچه‌سازی روایت‌های تمدن بشری بوده است. لیوتار با صراحت، پسامدرنیسم را ناباوری کلان‌روایت‌ها می‌داند. از نظر او این روایت‌های فراگیر دیگر نمی‌توانند به پرسش‌های جهان امروز، پاسخی قانع‌کننده ارائه دهند (لیوتار، ۱۳۸۴: ۵۴) و با ظهور پارادایم فرهنگی تازه‌ای مبتنی بر تشکیک در اعتبار روایت‌های سرکوب‌گر، هزاران خرده‌روایت[1] می‌توانند در عرصه‌های گوناگون قدرت، بازیگرانی مؤثر

باشند (سیم، ۱۳۹۴: ۸). این خرده‌روایت‌ها محلی هستند و در موقعیت‌های خاص اعتبار دارند و به‌راحتی می‌توانند با روایتی دیگر جایگزین شوند، زیرا هدف آنان رسیدن به حقیقت مطلق نیست، بلکه برای آن‌ها کارآمدی در موقعیت اهمیت دارد. بر همین اساس می‌توان گفت در داستان پسامدرن نیز به‌دلیل گستردگی این تفکر مرکزیت‌زدا از انواع کلان‌روایت‌ها، نویسندگان تنها هنجارهای اعتباربخش به متن را به چالش نمی‌کشند، بلکه می‌کوشند دامنهٔ تشکیک و شالوده‌شکنی از باورهای پذیرفته‌شده را تا فرامتن نیز گسترش دهند و تا حدودی به سمت فرصت دادن به خرده‌روایت‌ها حرکت کنند. بنابراین، چنانچه خوانش متون پسامدرن، تنها متکی بر سرپیچی از هنجارهای روایی و صوری از کلان‌روایت «متن» باشد، بخش عمده‌ای از دیدگاه پسامدرنیسم نادیده گرفته می‌شود، زیرا بازی‌های فرم و محتوا در روایت پسامدرن، اساساً عقبه‌ای از کنش‌های عناصری دارد که در سطوح کلانی چون گفتمان و بافت اجتماعی فعالانه عمل می‌کنند و در فرایند همین کنش فعالانه است که متن پسامدرن می‌تواند به اقتضای ریشه‌های فرهنگی ـ اجتماعی‌ای که در آن خلق شده است ، مرکزیت‌زدایی از انواع کلان‌روایت‌هایی را به نمایش گذارد که از متن تا فرامتن را شامل می‌شوند. درنتیجه می‌توان گفت داستان پسامدرن نه‌فقط متن که انعکاسی از گفتمانی ترکیبی است. آن هم نه گفتمانی منحصراً زبانی یا اجتماعی، بلکه با تعریفی دربرگیرندهٔ تمامی ساحات از متن تا عمل اجتماعی. بر همین اساس اگرچه ممکن است در سبک‌های دیگر بتوان خوانش آثار ادبی را تا حدودی بر مرکزیت قرار دادن تنها یک عنصر مانند متن یا فرامتن استوار کرد، اما با توجه به گریز ماهوی پسامدرنیسم از اعتباربخشی تک‌ساحتی، برای دست یافتن به تصویری جامع از آثار پسامدرن، در کنار بررسی مشخصه‌های متنی و کارکرد آن‌ها در مرکزیت‌زدایی از انواع کلان‌روایت‌ها، کنش عناصر گفتمانی دیگر مانند نویسنده و خوانندگان نیز در رویارویی با کلان‌روایت‌های متنی و در سطوح بالاتر مانند نهادهای ادبی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، سهم پررنگی دارند. بنابراین، این مقاله می‌کوشد با توجه به ضرورت خوانش همه‌جانبهٔ متون پسامدرن، با الهام گرفتن از رویکرد ترکیبی نورمن فرکلاف در تحلیل گفتمان،

الگویی برای خوانشی جامع‌تر از آثار پسامدرن ارائه دهد تا بتواند به چگونگی کنش فضای گفتمانی این آثار نسبت به کلان‌روایت‌های متنی و غیرمتنی در سه سطح متن، عمل گفتمانی و عمل اجتماعی دست یابد و طبیعی است که این هدف با اتکا بر تحلیل موردی امکان‌پذیر نیست و دست‌کم باید چند نمونه از فعالیت‌های ادبی نویسندگان و کنش‌های متقابل خوانندگان نسبت به آن‌ها مطالعه شود و این به معنای عبور از ژرف‌خوانی و روی آوردن به دورخوانی[۲] یا گسترده‌خوانی است. در این فرصت کوشش شده است ضمن طراحی الگویی برای خوانش پسامدرن، فضای گفتمانی آثار محمدحسن شهسواری به‌عنوان نویسندهٔ مطرح در پسامدرنیسم براساس آثار او، نقدها، مصاحبه‌ها و نظرات خوانندگان (دانشگاهیان و اهالی مطبوعات) و درنهایت کنش این عناصر گفتمانی (متن، نویسنده و خواننده) در برابر جایگاه یکدیگر در شبکهٔ گفتمانی و نسبت به اعتبار کلان‌روایت‌های متنی و اجتماعی مطالعه شود.

۲.پیشینه و ضرورت تحقیق

مطالعات آثار پسامدرن، اغلب به مشخصه‌های متنی و صوری وابسته است، در حالی که آثار پسامدرن نه‌فقط یک اثر داستانی به‌مثابهٔ متن، بلکه بستری از بازتاب نوعی گفتمان متشکل از متن و فرامتن است. مطالعات صورت‌گرفته دربارهٔ آثار پسامدرن شهسواری نیز بیشتر متکی بر اثری خاص و محدود به مشخصه‌های پسامدرن در چهارچوب متن است. پژوهش‌هایی مانند: «بررسی شگردهای فراداستان در رمان شب ممکن» از غلامرضا پیروز و سروناز ملک (۱۳۹۲)؛ در این مقاله یکی از آثار محمدحسن شهسواری براساس یکی از مشخصه‌های داستان پسامدرن یعنی فراداستان مورد بررسی قرار گرفته است. فراداستان در این پژوهش صرفاً به‌عنوان شیوه‌ای از روایت که می‌تواند از طریق شخصیت‌پردازی متناقض و چندگانه، پایان‌بندی‌های نامعین و شکست منطق روایی، اثر را به عدم قطعیت پسامدرنی نزدیک کند، در نظر گرفته شده است. بنابراین، محوریت مباحث این مقاله بیش از هر چیز، متن و ساختار روایی داستان پسامدرن مبتنی بر متن است. پژوهش دیگر «بررسی ارتباط ساختار و محتوا در فراداستان میم عزیز» از نفیسه لیاقی مطلق و محمد محمودی (۱۳۹۶) است که در آن کوشیده

شده است میان مشخصات صوری داستان پسامدرن و محتوای اندیشهٔ پسامدرن پیوندی برقرار شود و اثر مذکور با توجه به آن ارزیابی شود؛ هرچند این مطالعه تا حدودی از مشخصه‌های صوری و ساختاری فاصله می‌گیرد، اما همچنان متن اثر را در مرکز خوانش خود معتبر می‌داند و نقش کم‌رنگی برای فرامتن درنظر می‌گیرد. «چند زبانی و چند صدایی، ویژگی‌های پسامدرنیسم در رمان شب ممکن» از نوشین استادمحمدی و مریم حسینی (۱۳۹۶)، «بازنمایی شیوهٔ روایت‌پردازی رمان پسامدرن براساس انگارهٔ زبان‌شناختی ادبی سیمپسون: مطالعهٔ موردی رمان شب ممکن» از فاطمه فولادی و همکاران (۱۴۰۰) و «فضاسازی در رمان شب ممکن» از علی‌حسین رازانی و همکاران (۱۴۰۱) ازجمله مقالات علمی هستند که در سال‌های اخیر با رویکردی زبانی و ساختاری، آثاری از محمدحسن شهسواری را با هدف استخراج ویژگی‌های متنی پسامدرن مورد مطالعه قرار داده‌اند. درمجموع می‌توان گفت تمامی این پژوهش‌ها بر مبنای اثری منفرد به صورت موردی و با درنظر گرفتن کارکرد متنی پسامدرنیسم در اثر داستانی طراحی شده‌اند و به‌نظر می‌رسد خلأ نگاهی همه‌جانبه نسبت به پسامدرنیسم نه‌فقط به‌عنوان سبکی داستانی، بلکه گفتمانی شبکه‌ای (نه سلسله‌مراتبی) از عناصر متنی تا فرامتن با الگوی مرکزیت‌زدایی از انواع کلان‌روایت‌ها، احساس می‌شود. در این مجال کوشش شده است تا شمایی کلی از فضای آثار داستانی و غیرداستانی و تجربهٔ ادبی شهسواری براساس الگوی سه بعدی گفتمان (متن، عمل گفتمانی، عمل اجتماعی) طراحی‌شده بر مبنای اندیشهٔ مرکزیت‌زدای پسامدرن ارائه شود تا درنهایت بتوان تصویری جامع از پسامدرنیسم با سه ضلع فرم مرکزی، فرم و محتوای محلی در سبک و زیست ادبی این نویسنده ترسیم کرد.

۳. مبانی نظری

۳- ۱.پسامدرنیسم و کلان‌روایت‌ها

کلان‌روایت، صورتی فرهنگی و اجتماعی با هدف تحدید تفاسیر خرد و یکدست‌سازی آن‌ها، براساس نظام‌های ارزشگذاری کلان است (بامبرگ، ۲۰۰۵: ۸۷–۸۸). نخستین نظریه‌پردازان پسامدرن، کلان‌روایت‌ها را تنها محدود به عرصهٔ علم و عقلانیت مدرنیته می‌دانستند، اما از

نظر متأخران، دامنهٔ مشروعیت‌بخشی آن‌ها می‌تواند در حوزه‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، ادبی و مانند آن گسترش یابد (لیوتار، ۱۳۸۴: ۳-۵). نتیجهٔ قدرت کلان‌روایت‌ها، ایجاد مرکزهای اقتدار و اعتباری است که «دیگری»های متفاوت را خاموش و امکان خلق روایت خاص آن‌ها را محدود می‌کنند و این دقیقاً همان چیزی است که پسامدرنیسم می‌کوشد با «مرکزیت‌زدایی» و اعتباربخشی به «تفاوت»، با آن مقابله کند (جیمسون، ۱۳۹۰: ۱۵۹). نتیجهٔ چنین موقعیتی از هم‌گسیختگی پیوندهای اجتماعی نیست، بلکه با تجزیهٔ کلان‌روایت‌ها و استعلای خرده‌روایت‌ها، هر «خود» می‌تواند در شبکهٔ پیچیده‌تری از مناسبات قدرت، مروج روایتی نو از واقعیت باشد (لیوتار، ۱۳۸۴: ۸۳-۸۴). این وضعیت شباهت بسیاری به موقعیت کارناوال باختین دارد که فرهنگ عامه با رویکردی طعنه‌آمیز، با فرهنگ رسمی و حاکم بر امور جدی (کلان‌روایت مشروع معتبر) تقابل می‌کند و با ارتقای نقش شهروندان فرودست به‌عنوان عناصری فعال، فرهنگ خرده‌روایت‌ها را به نمایش می‌گذارد (باختین، ۱۹۸۴: ۵-۷). مانند وضعیت پسامدرن که کلان‌روایت مسلط فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و... می‌کوشد موجودیت خود را حفظ کند، اما عناصر ناهمگن خرده‌روایت‌ها، در برابر این صدای واحد، حتی به شیوهٔ آیرونی ایستادگی می‌کنند.

در دهه‌های اخیر، به‌دلیل فناوری‌های اطلاعات و ارتباطات، کم اثر شدن جبرهای جغرافیایی (مکانی) و زمانی و دسترسی بیشتر برای ارائه و شنیده شدن روایت‌های متنوع، این وضعیت تشدید شده است . این وضع می‌تواند تا آنجا پیش رود که گسترهٔ عظیمی از وانموده‌ها با ایجاد «فراواقعیت»، از ابرروایتی که قرائت متقن از «واقعیت» تلقی می‌شود، تنها تصویری مبهم و تشکیکی باقی گذارد (بودریار، ۱۳۹۲: ۲۹).

در چنین شرایطی به‌نظر می‌رسد پسامدرنیسم در تقابل با حفظ فاصله میان خرده‌روایت‌ها و کلان‌روایت‌های قدرتمند، با تمایزدایی و عرضهٔ تصویری متفاوت از واقعیت، به پارادایمی فرهنگی تبدیل شده است . به عبارتی هنر مدرن می‌کوشد با پنهان کردن آفرینشگر خود در پشت پردهٔ «اثر»، تصویری «اثیری» از او نشان دهد. بدین ترتیب اثر هنری، یگانه‌ای است که به

دست خالق منحصربه‌فرد خود آفریده شده است، در حالی که پسامدرنیسم با عبور از این «وحدت ارگانیک»، اثر هنری را برساختهٔ بینامتنیت، روایت‌های کلان و خرد، شرایط خلق اثر و چندین آفریننده می‌داند و در چنین فضایی مخاطب اثر هنری نیز نه‌فقط گیرندهٔ پیامی ثابت، بلکه به‌عنوان یک «خودِ» دارندهٔ روایتی شخصی، می‌تواند در تولید و بازتولید اثر سهم داشته باشد. مشارکت عناصر متعدد و متفاوت در این فرایند، باعث ایجاد زنجیره‌هایی پیچیده از نهادهایی می‌شود که حتی در توزیع و جهت‌دهی آفرینش اثر هنری نیز می‌تواند مؤثر باشد (لش، ۱۳۹۱: ۹-۱۰). مانند توصیفی که بوردیو از فضای ادبی و فرهنگی ارائه می‌دهد و آن را مبتنی بر میدان[۳] و عادت‌واره[۴] می‌داند. از نظر او آثار و سبک‌های ادبی در خلأ به‌وجود نمی‌آیند، بلکه موقعیت بازیگران نهاد ادبی در شبکهٔ قدرت اجتماعی، اقتصادی و سیاسی (میدان) در کنار گرایش و شیوهٔ عمل خاص هر فرد (عادت‌واره) موقعیت گفتمانی اثر ادبی را فراهم می‌کند (بوردیو، ۱۹۹۳: ۱۶۱-۱۷۵). در این پارادایم فرهنگی، دیگر رابطهٔ خطی در فضای گفتگویی مؤلف، متن، مخاطب، وجود ندارد، بلکه شبکه‌ای از کنش‌های متقابل عناصر، در فرایند زیباشناسی سهیم است و بدین ترتیب اثر هنری، دیگر مکالمه‌ای یک‌طرفه نیست، مجموعهٔ چند بعدی در سطوح مختلف گفتمانی، از متن تا بستر اجتماعی است.

۲-۳. الگوی سه سطحی گفتمان در داستان پسامدرن

در مواجهه با آثار در موقعیت پسامدرن، ضروری است شرایط گفتمانی آن‌ها درنظر گرفته شود. درنتیجه در موقعیت ارتباطی کنونی که سطح تعیین‌کنندگی «متن»، «مؤلف»، «خواننده» و «زمینهٔ گفتمانی» به تعادلی نسبی رسیده است، تکیه بر یکی از این اجزای گفتمانی فقط می‌تواند با هدف محدود کردن حوزهٔ مطالعاتی باشد و دیگر نقش اصالت‌بخشی و صیانت به یکی از آن‌ها را بر عهده ندارد. بنابراین، در دوره‌ای که عناصر گفتمانی، امکان تبادل اندیشه در فضای گفت‌وگویی دارند، تصویری کامل‌تر از بازتولید معنای اثر ادبی، زمانی به‌دست می‌آید که پارادایم مطالعه بتواند، از مشارکت فعال عناصر گفتمان در تمام سطوح بهره ببرد.

منظور از گفتمان در چنین موقعیتی، الگویی از یک کنش اجتماعی است؛ شکلی که افراد در برخورد با جهان و با یکدیگر به آن عمل می‌کنند. به بیانی دیگر گفتمان از هرجهت، در هر معنایی و در هر سطحی، در ساحتی اجتماعی (طبقات و روابط اجتماعی، هنجارها و قراردادهای اجتماعی) شکل می‌گیرد (فرکلاف، ۲۰۰۶: ۶۳-۶۴). با الهام از رویکرد ترکیبی فرکلاف نسبت به گفتمان، روایت پسامدرن می‌تواند، نوعی گفتمان باشد که در مرکز خود، متن روایی را جا داده است، اما به‌واسطهٔ عمل گفتمانی یعنی زنجیرهٔ ارتباطی و کنش متقابل مؤلف ـ متن ـ خواننده و در سطحی کلان‌تر، نوعی عمل اجتماعی است. به عبارتی دیگر می‌توان گفت روایت پسامدرن، بیش از یک مکتب داستان‌نویسی، این ظرفیت را دارد که در الگوی سه بعدی گفتمان ترکیبی، بیشترین توازن میان عناصر و اجزا را داشته باشد و از هر گونه مطلق‌گرایی و نادیده گرفتن سایر شرکت‌کنندگان در گفتمان به نفع عنصری خاص بپرهیزد. همچنین می‌تواند نسبت گفتمان روایی پسامدرن به اصلی‌ترین اندیشهٔ پسامدرن یعنی تقابل با هر نوع کلان‌روایتی را تبیین کند. بر این اساس می‌توان خوانش داستان پسامدرن را در سه سطح متن، عمل گفتمانی و عمل اجتماعی گسترده کرد. روشی که در گام نخست، تنها اعتبارزدایی‌های متنی را دربر می‌گیرد، در گام دیگر مناسبات و کنش‌های گفتمانی، خواننده و نویسنده نسبت به یکدیگر و متن را مطالعه می‌کند و درنهایت در بستری کلان‌تر به وضعیت کیفیت کنشگری نسبت به روایت‌های کلان مشروعیت‌بخش نهادهای گوناگون اجتماعی می‌پردازد.

در این روش، خوانش متون پسامدرن به‌ناچار باید از فروکاست[۵] هوسرلی و عینیت‌گرایی مطلق که مطالعات را تنها معطوف به متنی معین می‌کند، فاصله بگیرد و به سمتی حرکت کند که فرانکو مورتی آن را دورخوانی یا خوانش گسترده می‌نامد؛ شیوه‌ای که می‌کوشد اتکای متنی را کنار بگذارد و با متمرکز بر گسترهٔ بیشتری از متون و با سهیم کردن عوامل متنی، بینامتنی و فرامتنی، نظام ادبی را فراتر از هنجارهای مرکزی آن مطالعه کند و این روش همان‌گونه که از نام‌گذاری استعاری‌اش روشن است، مستلزم «فاصله» گرفتن از مرکزیت متن

واحد است (مورتی، ۲۰۱۳: ۴۸-۴۹). «فاصله» در اینجا می‌تواند دور شدن از ساختارهای خرد متنی و رسیدن به معرفتی نو از متن باشد که زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی تأثیرگذار در آفرینش ادبی را نیز مدنظر قرار دهد (منصوری، ۱۴۰۲).

۴.تحلیل

۴- ۱.متن در گفتمان داستان پسامدرن

متن (یا حتی خود اثر)، در گفتمان پسامدرن، کلان‌روایتی است که فرایند نوشتن تا خواندن را می‌تواند در سیطرهٔ اعتباری قرار دهد که بعضی رویکردهای نقد ادبی به آن بخشیده‌اند؛ تا آنجا که تمام کنش عناصر متنی، نیت و ارادهٔ مؤلف و دریافت خواننده، تنها در چهارچوب بستهٔ متن و قواعد ساختاری از پیش تعیین شدهٔ آن مشروعیت دارند. بنابراین، مشخصه‌های متنی داستان پسامدرن این ظرفیت را دارند که در سه سطح متن، عمل گفتمانی (رابطهٔ مؤلف، متن و خواننده) و عمل اجتماعی (رویارویی با کلان‌روایت‌های اجتماعی و...) کارکردی مرکزیت‌زدا داشته باشند.

۱-۱-۴. مرکزیت‌زدایی از کلان‌روایت متن

در این سطح مانند خوانش‌های پیشین متون پسامدرن، تمرکز بر هنجارگریزی‌های روایی است؛ بدین معنی که شگردهای روایت‌پردازی پسامدرن با چه کیفیتی، اعتبار متن را به‌مثابهٔ کلان‌روایتی که عنصر محوری خوانش و تبیین واقعیت جهان داستان به حساب می‌آید، خدشه‌دار می‌کند. تاکنون نظریه‌پردازان ویژگی‌های متعددی را از داستان‌های پسامدرن استخراج کرده‌اند که هر یک از آن‌ها متن را از خصلت‌های کلاسیک و مدرن دور می‌کند و سبک روایی جدیدی را به خواننده ارائه می‌دهد. مک‌هیل ادعا می‌کند تمایز اثر مدرن و پسامدرن در طول طیفی مشخص می‌شود که یک سر آن مسئلهٔ معرفت‌شناسی و در سوی دیگر هستی‌شناسی قرار دارد (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۴۱). مشخصه‌هایی چون زدایش جهان داستان،

فراداستان، جهان‌های تودرتو و پسامرگ مؤلف بیشترین تمرکز را برای بر هم زدن منطق و هنجار متنی دارند. آن‌ها مستقیماً برای عدول از قواعد مرسوم نوشتن داستان، به‌کار گرفته می‌شوند تا نسبت به اعتبار وجودی متن روایی تردید ایجاد کنند.

در آثار شهسواری، فراداستان، پسامرگ مؤلف و زدایش جهان‌های داستان، نقش پررنگی در برهم زدن اعتبار متن دارند؛ به‌ویژه در رمان «شب ممکن»، او با زدایش پیوستهٔ جهان داستان و روایت تودرتو می‌کوشد، صداقت متن را زیر سؤال ببرد. او در چهار فصل با عنوان «شب بوف»، «شب شروع»، «شب واقعه» و «شب کوچک»، رویدادی ثابت از زندگی شخصی به نام «مازیار جامه‌دار» را از زبان افراد متفاوت روایت و در هر فصل، داده‌های متنی را نقض می‌کند تا آنجا که نویسنده‌ای که در این فصول به دنبال جمع‌آوری اطلاعات برای نوشتن این داستان است، با افرادی که در فصول پیشین ادعا شده است کشته شده‌اند، صحبت می‌کند و آن‌ها روایت متفاوتی از هم ارائه می‌دهند: – مازیار: «برای من هاله و سمیرا عزیزترین مردگان هستند» (شهسواری، ۱۳۹۰: ۲۴)، – هاله: «اما این پرونده‌های پزشکی، بعد از آن ماجرای کوفتی و مرگ مازیار و سمیرا کلی به دردم خورد» (همان: ۸۵) – سمیرا: «فکر می‌کنید کی مازیار را به کشتن داد؟ درست است خود الپر (هاله) گوربه‌گور شده‌اش هم مرد، ولی مازیار را هم با خودش زیر خاک برد» (همان: ۱۴۴). همچنین در سیر رمان پیوسته روابط و شخصیت داستان‌ها نیز تغییر می‌کند؛ در حالی که در فصل «شب شروع»، مازیار ادعا می‌کند که با وجود علاقهٔ سارا، وی اعتنایی به او نداشته است، هاله در فصل «شب واقعه» روابط آن‌ها را کاملاً متضاد توصیف می‌کند و این مازیار و خود هاله هستند که به سارا خیانت می‌کنند. درنهایت در فصل آخر، «شب شیان»، تمامی جهان ساخته‌شده، فرومی‌ریزد. جهانی که تاکنون نتوانسته داستانی غیر قابل اعتماد ارائه دهد، دچار زدایشی اساسی می‌شود و شخصیت‌ها دچار این‌همانی می‌شوند؛ در حالی که در فصول نخستین همسر سابق مازیار، در حال نوشتن قسمتی از زندگی او و روابط او با سمیرا، سارا و هاله است، در فصل پایانی رمان، خواننده متوجه می‌شود که همهٔ آن‌ها داستانی است که نویسنده‌ای دیگر با الهام از افراد حاضر در هتل

شیان، در ذهن خود پرورانده است که از نظر هویتی نیز به خود شهسواری نزدیک است (همان: ۱۵۲–۱۶۰).

منطبق شدن هویتی شخصیت‌ها بر روی هم از شگردهای شهسواری است که باعث تشدید زدایش داستان، در آثار او می‌شود. این شگرد در رمان *میم عزیز* نیز مشهود است. راوی در این رمان، نویسنده‌ای است که هم‌زمان در حال نوشتن رمان و فیلم‌نامه است و از سویی دیگر از زندگی خود نیز سخن می‌گوید. سیر روایت به‌تدریج به گونه‌ای پیش می‌رود که افراد حقیقی در زندگی راوی (مسعود) با آنچه در نوشته‌هایش بیان می‌کند، درهم می‌آمیزند. برای مثال شخصیت لاله و شیما، همسر و دختر راوی با بر هم زدن نظم زمانی در هر سه روایت موازی حضور دارند. لاله در زندگی شخصی راوی، پرستار است، در رمان، مترجمی است که همسر و دخترش را ترک کرده است و درگیر ماجرای گروگان‌گیری می‌شود و در فیلم‌نامه دختر جوانی است که پدر سابقه‌دارش، طاهر، برای نجات او از بدهی دست به سرقت می‌زند (شهسواری، ۱۳۹۵ج). شکست جهان داستان در داستان کوتاه «زبرتر از خواب، نرم‌تر از بیداری» نیز مشهود است. این داستان از سه بخشی اصلی تشکیل شده است و سالگرد ازدواج سپیده و داریوش را روایت می‌کند. در بخش نخست، سپیده در انتظار بازگشت داریوش به خانه آنقدر آرام‌بخش مصرف می‌کند که می‌میرد. بخش دوم در قطار می‌گذرد. سپیده و داریوش در حال خواندن خبر خودکشی زنی در سالگرد ازدواجش هستند. آنچه می‌خوانند درحقیقت گزارشی از بخش اول داستان خودشان است. در پایان این بخش آن‌ها با جوانی درگیر می‌شوند و داریوش کشته می‌شود. در بخش سوم سپیده و داریوش در هتل خبر قتل مردی در قطار و فرار زن خائن و هم‌دستش را در روزنامه می‌خوانند که شباهت فراوانی به سرگذشت آن‌ها در بخش دوم دارد (شهسواری، ۱۳۸۶ب: ۷۸–۱۰۶). بدین ترتیب حضور دو شخصیت داستان، در سطوح روایی متناقض و با مرگ و زندگی‌های مکرر، منطق روایی متن را برای رسیدن به روایتی ثابت و معتبر از میان می‌برد.

تغییرات مکرر سطوح هستی‌شناسانه، متن را به موجودیتی تبدیل می‌کند که با تکثر بسیار نمی‌تواند به روایتی ثابت و یگانه برسد. بنابراین، اگرچه ممکن است در برخی رویکردهای ادبی (مانند نقد نو)، فارغ از عوامل فرامتنی مانند بستر تاریخی و اجتماعی، محوریت مطالعه، متن، عینی‌ترین ابژه، در نظر گرفته شود، زیرا می‌تواند تفسیری مورد اتفاق همگان به دست دهد (ویمست، ۱۹۴۶)؛ اما داستان پسامدرن با اتخاذ چنین شیوه‌هایی می‌کوشد، این تعیین‌کنندگی موثق را در گفتمان نفی کند و این امر دربارهٔ کارکرد مشخصه‌های پسامدرن در آثار شهسواری نیز صادق است؛ وفور کاربست فراداستان، زدایش جهان داستان و تودرتویی جهان‌های روایی توانسته‌است اعتبار متن را به‌مثابهٔ کلان‌روایتی که معنایی واحد و متقن می‌سازد، بشکند.

۲-۱-۴. کارکرد مشخصه‌های متنی پسامدرن در مرکزیت‌زدایی در سطح عمل گفتمانی

هدف مرکزیت‌زدایی در مشخصه‌های داستان پسامدرن، تنها کلان‌روایت متن نیست، بلکه می‌تواند بر عمل گفتمانی و کنش میان نویسنده ـ متن ـ خواننده نیز اثر بگذارد. از مهم‌ترین مشخصه‌هایی که ضمن تحت‌الشعاع قرار دادن اعتبار متن، رابطهٔ مرسوم میان سه عنصر گفتمان روایی، یعنی خواننده، نویسنده و متن را دگرگون می‌کند، فراداستان و پسامرگ مؤلف است. فراداستان شیوه‌ای است که با گسترش پسامدرنیسم، در این سبک از داستان‌نویسی رواج یافت و هدف آن برجسته کردن آگاهانه و تعمدی ساختگی بودن روایت است (وو، ۱۳۹۰: ۲). این شیوه ضمن بی‌اعتبار کردن متن به‌عنوان عنصر گفتمانی پایدار، اغلب با اتصال کوتاه، فاصلهٔ هستی‌شناسانهٔ جهان داستان را با جهان واقعی کوتاه می‌کند و با جلوگیری از هم‌زادپنداری روایی خواننده، او را نسبت به موقعیت جهانی که در آن حضور دارد، بیدار نگه می‌دارد. این موقعیت در پسامرگ مؤلف ـ که می‌توان آن را یکی از شگردهای فراداستان نیز دانست ـ تشدید می‌شود.

مفهوم «مرگ مؤلف»، توانست جایگاه مقدس مؤلف را به نفع کنش خواننده و با مرکزیت متن، تنزل دهد (بارت، ۱۳۸۷: ۹۸–۹۹)؛ با این حال در گفتمان تقابلی پسامدرنیسم در برابر مدرنیسم، این مفهوم تنها فریبی برای انتقال مؤلف از روساخت روایت به عمق ناخودآگاه عمل خواندن، تعبیر شد تا آنجا که مک‌هیل، مفهوم «پسامرگ مؤلف» یعنی ورود دوبارهٔ نویسنده به متن را مطرح کرد؛ با این تفاوت که دیگر نقشی خداگونه ندارد؛ بلکه در کنار عاملیت متن و خواننده، اثرگذاری خود را در شبکهٔ گفتمانی عیان و صادقانه به نمایش می‌گذارد (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۴۶۰–۴۹۰).

پسامرگ مؤلف یکی از برجسته‌ترین شیوه‌هایی است که شهسواری، در آثار منتسب به پسامدرنیسم خود به‌کار برده است. آشکارترین آن در داستان کوتاه «چاکریم جناب سروان» اتفاق می‌افتد. این داستان که با زبان طعنه و هزل مأموریت کاراگاهی را در صحنهٔ جرم روایت می‌کند، با تغییر فضای داستانی و اتصال آن به سطحی از جهان آفرینش داستان، با ورود خود شهسواری به داستان، فراداستانی را پدید می‌آورد که ضمن تخطی از هنجارهای متن روایی، باعث جدایی ذهنیت خواننده از سیر روایی و تمرکز او بر آفرینش اثر می‌شود.

> سر دسته، چپق را از دهانش بیرون آورد و گفت: من ژنرال تولستوی هستم [...]. مرد سخت‌چهره بدون آنکه سر خود را بالا بیاورد گفت: سرجوخه هدایت [...]. این مرد سیاه‌دل با جعل عنوان سروانی خود را وارد سرزمین ما کرده و ترهاتی به نام داستان به خورد مردم می‌دهد (شهسواری، ۱۳۸۶ب: ۱۴۳–۱۴۵).
>
> یعنی من افسر آگاهی، بازپرس ویژهٔ قتل نیستم؟ تو را به هرچه می‌پرستید، نگویید که اصلاً من نمی‌خواسته‌ام به بهانهٔ یک گزارش پلیسی به مقامات بالا، داستانی بنویسم؟ [...]. یعنی من حتی محمدحسن شهسواری نیستم؟! [...] تو را به خدا شوخی نکنید! ادبیات که جای شوخی نیست. ولی مثل اینکه بدنم کم‌کم یخ می‌کند [...] یک جسد در آستانهٔ ظهور است (همان: ۱۴۷–۱۴۸).

حتی در این ظهور ناگهانی مؤلف و سردرگمی هویتی با راوی (افسر آگاهی) که تاکنون نمایندگی او را در متن داشته‌است، با تعریضی به مسئلهٔ «مرگ نویسنده»، نشان می‌دهد که در وضعیت پسامرگ همچنان می‌تواند در گفتمان متن سهیم باشد و اعتبار ساحت داستان‌بودگی متن را به چالش بکشد. با این حال، چرخهٔ این گفت‌وگو کامل نمی‌شود؛ اگرچه خواننده از بطن قصه فاصله می‌گیرد و نسبت به هویت نویسنده و ساختگی بودن متن آگاهی ذهنی می‌یابد، اما همچنان در مقام گیرندهٔ پیام تلقی می‌شود.

درست مانند دو رمان *شب ممکن* و *میم عزیز* که روایت زندگی شخصیت‌ها زیر سایهٔ زندگی نویسنده‌ای که قصد نوشتن آن را دارد، ارائه می‌شود در داستان کوتاه «عشق» نیز شهسواری از همین ظرفیت پسامدرن بهره می‌برد و با ورود نویسنده به داستان که این بار البته مستقیماً به هویت واقعی و بیرونی خود اشاره نمی‌کند، دو لایهٔ روایی پدید می‌آورد: «از دو سال پیش همیشه می‌خواستم دربارهٔ این داستان و حجم پشت وقایع آن فکر کنم؛ اما فراموشی و تنبلی مانع می‌شدند. می‌خواستم بفهمم تا چه حد می‌توانم به ندای ذهنی شخصیت‌ها نفوذ کنم» (شهسواری، ۱۳۹۵ب: ۳۴). با این مقدمه او روایت تجربهٔ عشق و زندگی احمد را شروع می‌کند و در ادامه با برش‌هایی از روایت راویان متفاوت، حتی اشیای ناظر بر زندگی احمد، از هنجارهای قصه‌گویی مرسوم عدول می‌کند.

با وجود همهٔ نمونه‌های مذکور و درنظر داشتن این مسئله که اساساً فراداستان و پسامرگ مؤلف، مشخصه‌های پررنگ داستان‌های پسامدرن شهسواری هستند، اما در بستر عمل گفتمانی چرخهٔ کاملی از کنش تمامی عناصر فراهم نمی‌شود، زیرا موضع مؤلف و پس از آن متن قدرتمندتر ظاهر می‌شود و درگیری بیشتر خواننده نه هدف واقعی؛ بلکه نتیجهٔ طبیعی کاربست این چنین شگردهای پسامدرنی است.

وقت‌هایی که داستان می‌نویسی هزار برابر بدتر از شب امتحان است. خصوصاً که همیشه مطمئنی چیزی که نوشته‌ای، بسیار مزخرف‌تر است از داستانی که در ذهنت

بود [...] شک ندارم هر صحنه از هر داستان مصداق بارز غزلی در نتوانستن است (همان ج: ۱۶-۱۷).

«توصیف بالایی ممکن نیست از ذهن حمید بیاید. یعنی ممکن است خواننده گمان کند زاویهٔ دید، دانای کل است؟ بعید می‌دانم. به هر حال باید درستش کنم» (همان: ۴۶)، «باید تا جایی که می‌توانم صدای راوی را خفه کنم تا خواننده بتواند صدای ذهن خودش را از میان سطرهای سپید کاغذ بشنود» (همان: ۴۸). حتی در این نمونه‌ها نیز عمل گفتمانی بیشتر میان دو عنصر «حاضر» مؤلف و متن در جریان است و از «خواننده» همچنان تصویری غایب نمایش داده می‌شود که در فضای گفتمانی نمی‌تواند مستقیماً مورد خطاب قرار گیرد.

۴- ۳-۱. کارکرد متن در بُعد عمل اجتماعی در داستان پسامدرن

مشخصه‌های داستان پسامدرنیسم تنها برهم‌زنندهٔ قواعد روایت یا ایجادکنندهٔ بستری برای حضور مؤلف و خواننده در کنار متن نیستند؛ گاه در سطح بالاتری، کلان‌روایت‌های اجتماعی و فرامتنی را نیز به‌چالش می‌کشند. به عبارتی داستان‌های پسامدرن، تحدیدهای بافت اجتماعی و پذیرفته‌شده را برجسته می‌کنند و می‌کوشند کنشی انتقادی و تقابلی نسبت به آن‌ها داشته باشند. بنابراین، می‌توان گفت روایت‌پردازی پسامدرن می‌تواند در بعد فراگیرتری، کلان‌روایت‌های بیرون از متن را نیز درگیر کند.

غالباً شهسواری با استفاده از مشخصهٔ فراداستان و پسامرگ مؤلف، فراتر از متن، مسائلی را که در مسیر نویسندگی با آن‌ها روبه‌رو می‌شود، بازتاب می‌دهد؛ عمدهٔ آن‌ها نقد نهادهای ادبی و فرهنگی در جامعهٔ نویسنده است:

> از انقلاب به این طرف شما رمان‌نویس‌ها هم گندش را درآوردید. اینقدر چپیدید توی خودتان و برای هم کف زدید که حواستان نبود خوانندگان بالفعل ادبیات ما همان هزار و پانصد نفری نیستند که رمان‌های شما را می‌خوانند (شهسواری، ۱۳۹۰: ۱۵۶).

داستان‌های سه سال گذشته‌ام فکر می‌کنم تودهنی خوبی باشد به موج داستان‌های کارگاهی که این ده سال به خورد ما داده‌اند. سپرده بودم بهش یک نشر سالم گمنام پیدا کند تا کار چاپ و نشرش را بسپاریم به آن‌ها (شهسواری، ۱۳۹۵ج: ۱۳۰).

داستان‌ها را با دقت خواندم و برای اینکه یک جوری در بروم از گفتن صریح انحطاط مضمونی‌شان، زدم به صحرای کربلا و تحلیل جامعه‌شناختی به خورد خوانندگان دادم که چون در جامعهٔ امروز ایران فضای بیرونی اضطراب‌آور و ناامن است، نویسندگان به محیط‌های بسته مانند آپارتمان و کافی‌شاپ روی آورده‌اند (همان: ۱۷۶).

این نمونه‌ها بازتابی از تقابل با نهادها و جریان‌های ادبی و فرهنگی است که در قالب فراداستان و پسامرگ مؤلف بروز کرده است. حضور نویسندهٔ نزدیک به هویت شهسواری (مانند شرکت در جوایز متعدد به‌عنوان داور و نامزد، کارگاه‌های داستانی و...) در اثنای داستان، ضمن آن‌که ساختار هنجاری متن روایی را مخدوش می‌کند، فرصتی را فراهم می‌کند تا نسبت به فرایندهای وابسته به کلان‌روایت‌های فرامتنی نیز کنشی گفتمانی اتفاق افتد و خواننده فراتر از جهان داستانی به فرایندهای فرامتنی نیز بیندیشد. هرچند باید توجه داشت که فضای طراحی‌شده، همچنان یک‌طرفه است و جایگاهی برای قضاوت مخاطب مفروض نیست.

۴- ۲. عمل گفتمانی در وضعیت پسامدرن

فضای ارتباطی در پسامدرنیسم می‌تواند این امکان را برای نویسنده و خواننده فراهم آورد که نه‌فقط دربارهٔ متنی خاص، بلکه دربارهٔ جهان‌بینی درزمانی آن‌ها نسبت به هم، گفت‌وگو داشته باشند و داده‌های فرامتنی بسیاری را به اشتراک بگذارند. در این بعد گفتمانی ضروری است کنش نویسنده در بیرون از متن و خواننده و نسبت خوانندهٔ بیرونی با این دو عنصر مطالعه شود تا بتوان ظرفیت مرکزیت‌زدایی پسامدرن و بستر چندصدایی در این شبکه را سنجید. در

این سطح با فاصله گرفتن از متن اثر ادبی کوشش می‌شود، در بستر فرامتن، تعامل خواننده و مؤلف بر سر متن مورد ارزیابی قرار گیرد. درنتیجه متون غیرداستانی ازجمله دیگر تألیف‌های نویسنده، مصاحبه‌ها و نقدها و نظرات در دسترس خوانندگان مطالعه می‌شوند تا کنش این دو عنصر گفتمانی نسبت به یکدیگر و همچنین نسبت به متن سنجیده شود. این کنش می‌تواند براساس پیش‌فرض آن‌ها مبتنی بر میزان قدرت تعیین‌کنندگی در گفتمان، مثبت یا منفی دسته‌بندی شود؛ آیا این دو عنصر نسبت به یکدیگر و یا متن، در پیوند گفتمانی‌شان، رفتاری تقابلی و انتقادی دارند، جایگاه مشارکتی یکدیگر را تضعیف می‌کنند (منفی) یا رفتاری مبتنی بر تعامل و یا تقویت (مثبت) جایگاه یکدیگر و متن از خود بروز می‌دهند؟ پاسخ این پرسش می‌تواند نشانگر این باشد که آیا عناصر در روابط خود، با هدف تعدیل مرکزیت هر نوع کلان‌روایت، کنش خود را تنظیم می‌کنند یا بیشتر به سمت حفظ یکی از عناصر گفتمانی به‌مثابهٔ کلان‌روایت مشروعیت‌بخش، تمایل دارند.

۴- ۲- ۱. کنش مؤلف

شهسواری در کتاب *حرکت در مه* که به نوعی اعلامیهٔ نویسندگی اوست، دو کنش متفاوت نسبت به متن ارائه می‌دهد. او از یک سو معتقد است که متن در سیطرهٔ ارادهٔ مؤلف است و از سویی دیگر نسبت به متن کنشی مثبت دارد و آن را دارای نوعی ظرفیت تعیین‌کنندگی می‌داند: «حرکت یک رمان‌نویس در هنگام نگارش رمان، از تاریکی مطلق به سمت روشنایی مطلق است. هرکسی بنا به شکل ذهن خود، قبل از نوشتن اولین کلمات رمان، در نقطه‌ای از این سفر است» (شهسواری، ۱۳۹۵الف: ۱۸). «فرم سه بخش دارد: بخش یکم؛ انتخاب قسمت‌هایی از پی‌رنگ که ما می‌خواهیم. بخش دوم؛ حذف قسمت‌هایی از پی‌رنگ که ما نمی‌خواهیم. بخش سوم؛ انتخاب اجزای ساختار» (همان: ۳۳). «گاه نویسنده نیز مانند خوانندگان، شیفتهٔ زبان خود می‌شود [...] و همهٔ هدف خود را آفرینش این زبان می‌داند. به گونه‌ای که در غالب داستان‌ها روایت داستان به نفع این دغدغه عقب‌نشینی می‌کند» (شهسواری، ۱۳۸۲). مانند این

مثال‌ها نشان می‌دهد که متن و آفرینش آن کاملاً در اختیار مؤلف است. به صورت کلی در آثار مطالعه‌شده از شهسواری (داستانی و غیرداستانی) او نسبت به متن بیشتر کنشی منفی (تضعیف، انتقاد و تقابل) دارد (جدول ۱).

جدول ۱: کنش مؤلف نسبت به متن

کنش مثبت	کنش منفی
۴۴	۸۰

اگرچه در مواردی رفتار او تأییدی است:

> قرار بود رمانی بنویسد درمورد یک پسر ایرانی و دختر عراقی، با رابطه‌ای شدیداً عاطفی [...] رمان را که شروع کرد و جلوتر که رفت، شخصیت‌ها کم‌کم راه خودشان را رفتند و ازدواج این دو به سرانجام نرسید (همان: ۳۸).

شهسواری در این مثال نشان می‌دهد که چگونه عناصر متن روایی می‌توانند فراتر از خواستهٔ نویسنده، مسیر داستان را تغییر دهند. کنش تقابلی نسبت به متن اساساً به سود عنصر گفتمانی مؤلف تمام می‌شود و با آنکه شهسواری نسبت به خواننده کنشی مثبت دارد، اما در شبکهٔ گفتمانی از منظر او نقش چندان پررنگی ندارد (جدول ۲ و ۳). «هیچ نویسنده‌ای را نمی‌بینید که برای مردم ننویسد [...] نفهمیدن مردم به این معنا نیست که نویسنده خیلی خفن بوده، به این معناست که درست ننوشته» (ورامینی، ۱۳۹۸: ۳۲)، حتی در این نمونه نیز او با آنکه هدف نوشتن را جذب مخاطب می‌داند و به‌نظر می‌رسد به جایگاه خواننده توجه دارد، اما درحقیقت همچنان رابطهٔ خطی میان نویسنده و خواننده برقرار است؛ او گیرندهٔ پیامی است که صاحب اثر از طریق متن برای او نوشته است و نویسنده بی‌آنکه سهمی در بازآفرینی برای او قائل باشد، تمام مسئولیت این امر را بر عهده می‌گیرد. در مواردی نیز می‌توان دید که شهسواری جایگاه تعیین‌کنندگی را بر عهدهٔ خواننده می‌داند: «بدیهی است که قضاوت نهایی

دربارهٔ بایسته بودن و یا شایسته نبودن این فرایند برعهدهٔ خواننده است و البته قضاوتی بی‌رحمانه هم خواهد بود» (شهسواری، ۱۳۸۲).

جدول ۲: کنش مؤلف نسبت به مؤلف

کنش مثبت	کنش منفی
۶۹	۳۷

جدول ۳: کنش مؤلف نسبت به خواننده

کنش مثبت	کنش منفی
۳۷	۱۸

۴- ۲- ۲. کنش خواننده

خوانندگان آثار شهسواری، دانشگاهیان و اهالی مطبوعات، درمجموع نسبت به متن و نویسنده و حتی نقش خواننده در شبکهٔ گفتمانی، کنشی مثبت و هم‌راستا دارند، اما اهالی دانشگاه محوریت تعامل خود در این گفتمان را بیشتر بر عنصر متن متمرکز می‌کنند (جدول ۴)؛ در حالی که خوانندگانی که کنش گفتمانی خود را در مطبوعات به اشتراک گذاشته‌اند، بر نقش مؤلف بیشتر تأکید دارند (جدول ۵). برای نمونه می‌توان به مقالهٔ «ساختارشناسی روایت در سطح داستان با نگاهی به رمان پاگرد» اشاره کرد که در آن حسین صافی بنیان اصلی رویکرد مطالعاتی خود را بر متن و ساختار آن متمرکز کرده است و نقش مؤلف و خواننده را در این شبکهٔ گفتمانی یا نادیده گرفته یا بسیار کم‌رنگ به آن پرداخته است: «کلان‌ساختار داستان همچون داربستی است که خواننده با تکیه بر آن، خرده‌رویدادها را تعریف و تعلیل می‌کند» (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۳: ۱۳۶). در این نمونه پژوهشگر اگرچه به خواننده اشاره می‌کند، اما عمل او را استوار بر بنیاد متن می‌داند و معتقد به کلان‌ساختاری است که ارادهٔ آن بر خواننده و خرده‌رویدادها احاطه دارد. از طرفی دیگر هیچ اشاره‌ای به نقش مؤلف در این رابطه ندارد. یا

در این نمونه: «داستان چندین راوی دارد و راویان در روایت داستان با دیدگاه و تجربیات خود سخن گفته‌اند و روایت پیشین را نقض کرده‌اند»؛ گزاره‌ای که دربارهٔ اثر *شب ممکن* آورده شده است، تمرکز خود را بیشتر بر ویژگی‌های روایی متن گذاشته است و به نقش نویسنده و خواننده اشاره‌ای نمی‌کند (رازانی و همکاران، ۱۴۰۱: ۸۰). با این حال هنگامی که پژوهش‌های دانشگاهی معطوف به اندیشهٔ پسامدرن هستند تا حدودی نقش نویسنده و خواننده از سایه خارج می‌شود و در کنار متن قرار می‌گیرد: «در *شب ممکن* که تبدیل به یک متافیکشن و داستان در داستان می‌شود، حضور نویسنده محسوس است [...]، شهسواری با استفاده از این روش، شخصیت‌ها و خواننده را از حالت انفعال خارج می‌سازد» (استادمحمدی و حسینی، ۱۳۹۶: ۱۴). در طرف مقابل کنش خوانندگان فعال در حوزهٔ مطبوعات بیشتر معطوف به معرفی اثر با تمرکز بر سابقهٔ ادبی نویسنده و کتابشناسی اوست (ر.ک. امرایی، ۱۳۹۶).

جدول ۴: کنش گفتمانی خوانندگان دانشگاهی

عنصر گفتمانی	کنش مثبت	کنش منفی
نویسنده	۳۸	۲۸
متن	۸۵	۲۵
خواننده	۴۵	۵۲

جدول ۵: کنش گفتمانی خوانندگان غیردانشگاهی

عنصر گفتمانی	کنش مثبت	کنش منفی
نویسنده	۳۲	۲
متن	۲۹	۲
خواننده	۱۸	۱۳

به احتمال قوی یکی از دلایل این مسئله می‌تواند غلبهٔ رویکردهای خواننده‌محور و به‌ویژه متن‌محور در دانشگاه‌ها باشد، در صورتی که در محافل غیردانشگاهی مواجههٔ مخاطبان و انتخاب یک اثر، از مسیر شناسایی نویسنده اتفاق می‌افتد. در مواردی نیز البته خوانندگان غیردانشگاهی نیز بر جایگاه خواننده تأکید داشته‌اند و تجربهٔ خوانش ادبی او را در پذیرش یا عدم پذیرش اثر مؤثر می‌دانند: «رمان میم عزیز از دوستم محمدحسن شهسواری را چند وقت پیش خواندم که فقط می‌توانم به دوستانی که اهل داستان‌هایی با شگردهای نوتر و تجربی هستند، پیشنهاد کنم و نه به همه» (عباسیان، ۱۳۹۲). همچنین اعتبار تخصصی دانشگاه نیز این امکان را می‌دهد که در شبکهٔ گفتمانی نسبت به تمامی عناصر حاضر، کنش انتقادی و تقابلی بیشتری اتخاذ شود، اما به‌نظر می‌رسد در سایر خوانندگان به‌دلیل عدم‌اعتماد به نفس و حس فرودستی نسبت به متن و نویسنده، کنش منفی کمتر شایع باشد. از طرفی خوانش‌های دانشگاهی بیش از دستهٔ دوم به پسامدرنیسم و معیارهای آن در آثار شهسواری اشاره کرده‌اند: «جملات اولیهٔ روایت نیز مزید بر نام فصل، فضای غم و اندوه را ایجاد کرده است که البته نگارنده به شیوهٔ پست‌مدرنیسم از منطق دستور زبانی عدول کرده است» (رازانی و همکاران، ۱۴۰۱: ۷۸) و اتخاذ چنین نگرشی باعث شده است که در تحلیل خود تا حدودی به نقش نویسنده و خواننده نیز توجه کنند: «نویسنده تکنیک بازی را بیش از هر چیز از طریق تکه‌تکه کردن جهان داستانی‌اش [...] این پرسش را به ذهن خواننده متبادر می‌سازد که آیا داستان زندگی حمید روایت احتمال دیگری از زندگی مسعود شانه‌چی است؟» (شهبازی، ۱۳۹۸: ۱۲۳).

> شهسواری این رمان را با هفت سال فاصله از نخستین رمانش، *پاگرد*، منتشر کرده است. شخصیت نویسندهٔ زن در *شب ممکن* هفت سال است که نتوانسته داستان بنویسد [...] در فصل پایانی نویسندهٔ مرد نیز هفت سال است دچار انسداد نویسندگی شده [...] (ایران‌زاده و لیاقی‌مطلق، ۱۳۹۶: ۶۲).

با وجود نمونه‌هایی از این دست می‌توان گفت که درمجموع همچنان آنچه در سطح گفتمان مرکزیت و نقش تعیین‌کنندگی دارد متن است و دو عنصر دیگر در کنار آن نقش فرعی و مکمل آن را بازی می‌کنند. درنتیجه می‌توان گفت تقریباً الگوهای مرسوم کلان‌روایت‌ها در خوانش آثار داستانی، همچنان برای حفظ مرکزیت خود در این سطح، قوی هستند.

۴- ۳. عمل اجتماعی در وضعیت پسامدرن

در این سطح آنچه اهمیت دارد، این است که چه در اثر داستانی چه در فرامتن آن، حتی زمانی که نشانه‌های صوری پسامدرنیسم دیده نمی‌شود، ممکن است بعضی کلان‌روایت‌ها در آثار داستانی و غیرداستانی نویسنده، مصاحبه‌ها و نقدها و نظرات خوانندگان، تأیید و تقویت شوند یا آن‌که مورد انتقاد قرار گیرند و عناصر گفتمانی نسبت به آن‌ها کنشی تقابلی داشته باشند. این کلان‌روایت‌ها می‌توانند شامل کلان‌روایت‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، دانشگاهی و حتی جامعهٔ ادبی باشند. بررسی این سطح از گفتمان، می‌تواند نمایشی از بستر اجتماعی‌ای باشد که دامنهٔ کارایی اندیشهٔ پسامدرن در داستان را با توجه به بافتی که در آن خلق شده است ، تعیین می‌کند. به عبارتی دیگر کنش عناصر گفتمانی در این سطح نسبت به کلان‌روایت‌های مشروعیت‌بخش، می‌تواند بیانگر میزان آمادگی گفتمانی برای عبور از مرکزیت آن‌ها باشد و می‌تواند به این پرسش پاسخ دهد که آیا داستان پسامدرن قادر است گفتمانی را ایجاد کند که فراتر از متن، در بافت یا زمینه نیز به مرکزیت‌زدایی پسامدرن نزدیک شود.

در میان کلان‌روایت‌ها، آن دسته که مربوط به فرهنگ عمومی و جامعه هستند با کنشی مثبت نسبت به آن‌ها، در آثار و فعالیت‌های فرامتنی شهسواری، بیشترین بازتاب را دارند و از اساسی‌ترین آن‌ها پای‌بندی به کلیشه‌ها و هنجارهای روایت مرکزی نظام مرد ـ پدرسالاری است: «وارد آشپزخانه که شد، پدر دیگر دیده نمی‌شد؛ ولی صدایش از پشت دیوار می‌آمد. به مادر می‌گفت: خانم این را زودتر شوهرش بدهیم برود. بالاخره خنده‌هاش سقف خانه را پایین می‌آورد» (شهسواری، ۱۳۸۶الف: ۴۲). حتی در رمان *شب ممکن* که از هاله چهرهٔ زنی

طغیان‌گر و هنجارشکن ارائه می‌دهد، درنهایت همین تصویر علیه زنان استفاده می‌شود: «با اینکه من تا مغز استخوان ضد مرد هستم، ولی قبول دارم که مردها موقع رفاقت کلاً از زن‌ها بهتر رفتار می‌کنند [...]» (شهسواری، ۱۳۹۰: ۱۲۴). در نمونه‌های بسیاری از این دست، شهسواری یا تفکر مردانه را تقویت و تأیید می‌کند و یا آن‌که راهی به جز تسلیم در برابر آن ارائه نمی‌دهد. او حتی در پرداخت شخصیت هاله به‌عنوان در رمان *شب ممکن* (همان گونه که در مثال آمده است) می‌کوشد او را زنی نشان دهد که از کلیشه‌های جنسیتی جامعه عبور کند؛ اما درنهایت او نیز بیشتر مردان را می‌ستاید و رفتارهای مردانه را ارزشمند جلوه می‌دهد. دین و مذهب، سنت و خانواده و ملیت از مواردی است که شهسواری در کنش اجتماعی خود آن‌ها را تقویت می‌کند: «پدر به او گفت آیه‌الکرسی را بلند برای همه بخواند و او بی‌غلط و آرام تا ته خوانده بود. صدای صلوات مردان، حمام را لرزانده بود» (شهسواری، ۱۳۸۶ب: ۶۱).

سیاست و نهاد ادبی، کلان‌روایت‌هایی هستند که او بیشترین کنش منفی را نسبت به آن‌ها دارد. در شمای کلی فعالیت ادبی و نویسندگی شهسواری، اغلب جنبش‌های سیاسی عقیم و سیاست به صورت کلی موجودیتی قابل انتقاد است و این تقابل گاه با تضعیف جایگاه نهاد علم اتفاق می‌افتد که بدون استقلال تحت تأثیر تصمیمات روایت مرکزی مذکور است:

> [...] بله من هم قبول دارم، نمایندهٔ دانشجویان نباید از طرف انجمن اسلامی انتصاب شود. این را بالأخره با چانه‌زنی و رفت‌وآمد می‌شد یک طوری درست کرد، اما این پرونده‌های بعدی که برایت ساخته‌اند کار را خراب کرد [...] (شهسواری، ۱۳۸۶الف: ۱۴۹).

البته گاه نهاد سیاست را تضعیف و آن را زیر سایهٔ قدرت روایت‌های هسته‌ای اقتصاد توصیف می‌کند: «حیدر که انگار به موضوع مورد علاقه‌اش رسیده بود آسوده‌تر می‌نمود. گفت: ولی خوب این افغانی‌ها بازار را خراب کرده‌اند» (همان: ۷۸). در رمان *پاگرد* حیدر کارگر ساده‌ای است که تنها دغدغهٔ نان شب دارد و دانشجویان جنبش‌های سیاسی نمی‌توانند او را جذب فضای گفت‌وگویی خود کنند. قوی‌ترین کنش‌های منفی را در فضای گفتمانی آثار

شهسواری، نسبت به نهاد ادبی می‌توان دید. شهسواری چه زمانی که از فراداستان بهره برده باشد، چه از قصه‌گویی پسامدرن فاصله گرفته باشد، محافل ادبی، ناشران، نویسندگان و مترجمان و جریان‌های ادبی تعیین‌کننده را نقد می‌کند و کلان‌روایت‌های ایجادشده توسط آن‌ها را محکوم. نگاه خوانندگان آثار شهسواری (دانشگاهیان و فعالان ادبی) نیز دربارهٔ نهاد ادبی و سیاست با کمی تخفیف، یکسان است؛ اما از آنجا که اساس خوانش دانشگاهیان، «متن» پسامدرن است، آنان بیشتر بر برداشت‌های مبتنی بر تضعیف واقعیت در برخورد با جهان داستان تمرکز دارند و به همین دلیل کنش منفی و تضعیف کلان‌روایت واقعیت در دیدگاهشان تکرار می‌شود: «داستان‌نویسان پسامدرنیست با اشراف بر ذات اغواگر جهان معاصر [...] ناباوری به واقعیت جهان‌شمول را جانشین باور به جهان واقع‌گرایی‌ها نمودند» (شهبازی، ۱۳۹۸: ۱۲۴). «این نویسنده در یک سطح وجودشناختی زنی است که هرگز نامش مشخص نمی‌شود، اما در یک سطح دیگر محمدحسن شهسواری است [...] ازجمله ویژگی‌های فراداستانی *شب ممکن* نوسان بین این دو سطح است» (پاینده، ۱۳۸۹: ۹)؛ اما خوانندگان فعال در حوزهٔ مطبوعات گاه به کلان‌روایت‌های اجتماعی و فرهنگی و نهاد ادبی در ایران نیز توجه داشته‌اند: «*تقدیم به چند داستان کوتاه* در سال ۸۶ منتشر شد که منتقدان ادبی آن‌طور که پیش‌بینی می‌شد به آن نپرداختند؛ اما به چاپ دوم رسیدن آن نشان می‌دهد این مجموعه به‌تدریج مخاطبان خود را پیدا کرده است» (مهتدی، ۱۳۸۷: ۱۱). «این یکی کردن نقد اثر و صاحب اثر، همیشه بر حق دانستن خود و زخمی کردن دیگران ما را به بی‌راهه خواهد کشاند [...] حسادت را که جایگزین داستان و رمان کنیم، به جایی که اهل سینما رسیده‌اند نمی‌رسیم» (رضایی‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۶)، «اگر آثار ادبی خودمان را ملزم به پیروی از اوضاع جامعهٔ خود کنیم، باید خیلی عقب‌تر از این‌که هستیم برویم [...] چراکه گمان نمی‌رود جامعه‌ای سنتی ضرورت‌های تولید ادبیاتی حتی مدرن را فراهم کند» (پورامینی، ۱۳۹۰: ۷)، «در بیشتر داستان‌ها، رفتارهایی است که تصویرش را به‌خوبی درک می‌کنیم [...]؛ اما در پایان هر رویداد، واکنش‌ها به طرز ناباورانه‌ای با ذهنیت و شنیده‌های ما متفاوت‌اند» (بهروزی، ۱۳۹۶: ۱۲)،

«جهانی که شهسواری ساخته [...]، به‌شدت درگیر کلیشه‌های جنسیتی می‌شود، جهانی که در آن فراغت رسم مردان و آشپزی و نگرانی از خیانت سهم زنان» (ذاکری، ۱۳۹۹: ۱۱). این‌ها نمونه‌هایی است که در آن اهالی مطبوعات ضمن پرداختن به آثار شهسواری، نظرات خود را به فرامتن و بسترهای اجتماعی و فرهنگی نیز تسری می‌دهند.

۵. نتیجه

در میان آثار شهسواری، *شب ممکن*، *میم عزیز*، *تقدیم به چند داستان کوتاه* و به صورت کم‌رنگ‌تر *کلمه‌ها* و *ترکیب‌های کهنه* نشانه‌هایی از پسامدرنیسم در بعد متن را دارند که غالب‌ترین آن‌ها استفاده از فراداستان، پسامرگ مؤلف و زدایش و تودرتویی جهان داستان است. این ویژگی‌های روایی، اگرچه در گفتمان پسامدرن به اعتبارزدایی از متن اختصاص دارند، اما نویسنده با انتقال تجربیات خود از فعالیت‌های ادبی، با حضور مستقیم و غیرمستقیم در داستان به‌عنوان راوی ـ نویسنده، توانسته است در سطحی فراتر، کلان‌روایت نهاد ادبی و جریان‌ساز فرهنگ جامعهٔ خود را نیز درگیر کند و با کنش انتقادی آن، اعتبار و صحت آن را به چالش بکشد. با این حال در سطح عمل گفتمانی، استفاده از مشخصه‌های پسامدرن، نمی‌تواند شبکهٔ ارتباطی کاملی میان خواننده و نویسنده و متن فراهم کند و اگرچه نویسنده به جایگاه خواننده در بازآفرینی وقوف دارد، اما تنها چهرهٔ غایبی در این ارتباط از او عرضه می‌شود و متن و نویسنده از گفت‌وگوی رو در رو با او پرهیز می‌کنند. درنهایت می‌توان گفت اساس تفکر پسامدرنیسم در مرکزیت‌زدایی از کلان‌روایت‌ها بیشتر محدود به سطح متنی است و در سطح گفتمانی چندان قوی نیست و همچنان اسیر اندیشه‌هایی جز پسامدرن است. همچنین دربارهٔ سطح عمل اجتماعی، می‌توان گفت کنش نویسنده بیشتر معطوف به مسائل اجتماعی، سیاسی و درون صنفی است و بازتاب آن‌ها بیش از آنکه در چهارچوب مشخصه‌های صوری پسامدرن باشد، در محتوای آثار اعم از داستان پسامدرن، داستان غیرپسامدرن و داده‌های غیرداستانی بروز یافته است.

از سویی دیگر کنش خوانندگان نیز در این فضای گفتمانی بستگی به موقعیت نهاد اجتماعی آن‌ها دارد. خوانندگان دانشگاهی شهسواری، اتکایی متن ـ خواننده‌محور دارند با این توضیحات که آن‌ها متن را عنصری قوی می‌دانند، اما نسبت به خواننده، وی را در جایگاهی منفعل و ضعیف در گفتمان تلقی می‌کنند. ضمن آنکه در سطح عمل اجتماعی، به ابعاد ادبی، سیاسی و اجتماعی توجه دارند، اما نگاه اصلی آن‌ها براساس چالش‌های کلان‌روایت‌های معنابخشی چون مفهوم واقعیت است؛ رویکردی که به‌ندرت در میان خوانندگان غیردانشگاهی دیده می‌شود. اهالی مطبوعات نیز باور اعتبار متن ـ نویسنده را تقویت می‌کنند و در عمل گفتمانی و اجتماعی نیز کنشی مبتنی بر پیام دریافتی در شبکهٔ گفتمانی دارند و نمی‌توانند جایگاه خود را به‌عنوان صاحب روایت شخصی به‌دست آورند. براساس آنچه فرانکو مورتی دربارهٔ گسترش نظریات و سبک‌های ادبی در جوامع و فرهنگ‌های متفاوت و دور از هسته می‌گوید، به نظر می‌رسد نمی‌توان تأثیر الگوی سه ضلعی فرم مرکزی، محتوای محلی و فرم محلی نظام ادبی (مورتی، ۲۰۱۳: ۴۸-۴۹) را در مطالعهٔ گفتمان پسامدرن آثار شهسواری، نادیده گرفت. به عبارتی دیگر فرم مرکزی، در سطح متن توانسته است تا حدودی در مسیر اندیشهٔ پسامدرن حرکت کند، اما فرم و محتوای محلی کاملاً در سایهٔ مناسبات اجتماعی، علمی، سیاسی و ادبی قرار دارد و همچنان نسبت به کلان‌روایت‌های مشروعیت‌بخش آن‌ها تسلیم است و گاه آن‌ها را تأیید و تقویت می‌کند. همین می‌تواند باعث کم‌رنگ شدن بعضی مشخصه‌های متنی پسامدرن با هدف‌گذاری کلان‌روایت‌های غیرمتنی (گفتمانی و اجتماعی) مانند وانمودگی، اعتبارزدایی از روایت‌های هسته‌ای چون تاریخی، علمی و... در فرم محلی پسامدرنیسم در فضای گفتمانی آثار شهسواری شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Petits Récits
2. distant reading
3. field

4. habitus
5. epoche

منابع

استادمحمدی، نوشین و حسینی، مریم (۱۳۹۶). «چند زبانی و چند صدایی، ویژگی‌های پسامدرنیسم در رمان شب ممکن». ***مطالعات زبانی و بلاغی***. ش ۱۶. ۹-۲۶.

امرایی، اسدالله (۱۳۹۶، ۱۷فروردین). «چاکریم جناب سروان». ***روزنامهٔ اعتماد***. ش ۳۷۷۶. ص ۱۶.

ایران‌زاده، نعمت‌الله و لیاقی مطلق، نفیسه (۱۳۹۶). «عدم قطعیت در فراداستان شب ممکن». ***پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت***. ش ۱. ۵۱-۷۰.

بارت، رولان (۱۳۸۷). ***مرگ مؤلف، به سوی پسامدرن***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

بودریار، ژان (۱۳۹۲). ***وانموده‌ها، سرگشتگی نشانه‌ها***. ترجمهٔ مانی حقیقی. تهران: نشر مرکز.

بهروزی، سارا (۱۳۹۶، ۱۸خرداد). «داستان‌هایی تب‌دار و ملتهب». ***روزنامهٔ اعتماد***. ش ۳۸۲۵. ص۱۲.

پاینده، حسین (۱۳۸۹، ۱۲تیر). «روایت‌های ممکن؛ صناعت‌پردازی پسامدرن در رمان شب ممکن». ***روزنامهٔ شرق***. ش۱۰۰۲. ص۹.

پورامینی، احمد (۱۳۹۰، ۲۷مرداد). «بازی ناتمام، دربارهٔ رمان ماجرای پیچیده یک اتفاق ساده». ***روزنامهٔ اعتماد***. ش ۲۲۴۰. ص۷.

پیروز، غلامرضا و ملک، سروناز (۱۳۹۲). «بررسی شگردهای فراداستان در رمان شب ممکن». ***فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد***. ش ۳. ۱۲۱-۱۳۹.

جیمسون، فردریک (۱۳۹۰). ***پست‌مدرنیسم، منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر***. ترجمهٔ فرهنگ رجایی، مجید مددی و فاطمه گیوه‌چیان. تهران: نشر هرمس.

ذاکری، مریم (۱۳۹۹، ۳۰تیر). «همهٔ جهان‌های یک داستان، یادداشتی دربارهٔ مجموعه داستان تقدیم به چند داستان کوتاه». ***روزنامهٔ اعتماد***. ش ۴۶۹۷. ص۱۱.

رازانی، علی‌حسین و همکاران (۱۴۰۱) «فضاسازی در رمان شب ممکن». ***پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی***. ش۳. ۷۳-۹۰.

رضایی‌زاده، پدرام (۱۳۹۰، ۸ بهمن). «ما سرباز بودیم، سنگر و قمقمه‌های خالی». ***روزنامهٔ اعتماد***. ش ۲۳۱۶. ۱۶.

سیم، استوارت (۱۳۹۴). ***لیوتار و ناانسان***. ترجمهٔ محسن محمدی. تهران: مهرگان خرد.

شهبازی، مهشاد (۱۳۹۸). «واقعیت در مسلخ؛ نقدی بر فراداستان میم عزیز». ***فصلنامهٔ ادبیات و هنر***. ش ۷ و ۸. ۱۲۱-۱۳۲.

شهسواری، محمدحسن (۱۳۸۲). «فاجعه همچون آتشفشان». ***کتاب ماه ادبیات و فلسفه***. ش ۱۱. ۱۱۵-۱۱۴.

شهسواری، محمدحسن (۱۳۸۶الف). ***پاگرد***. چاپ دوم. تهران: افق.

شهسواری، محمدحسن (۱۳۸۶ب). ***تقدیم به چند داستان کوتاه***. چاپ اول. تهران: افق.

شهسواری، محمدحسن (۱۳۹۰). ***شب ممکن***. چاپ چهارم. تهران: چشمه.

شهسواری، محمدحسن (۱۳۹۵الف). ***حرکت در مه***. چاپ اول. تهران: چشمه.

شهسواری، محمدحسن (۱۳۹۵ب). ***کلمه‌ها و ترکیب‌های کهنه***. چاپ اول. تهران: چشمه.

شهسواری، محمدحسن (۱۳۹۵ج). ***میم عزیز***. چاپ اول. تهران: چشمه.

صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۳). «ساختارشناسی روایت در سطح داستان با نگاهی به رمان پاگرد». ***نقد ادبی***. ش ۲۶. ۱۲۳-۱۴۶.

عباسیان، عسل (۱۳۹۲، ۲۸ شهریور). «مدت‌هاست داستان ننوشته‌ام (گفتگو با حسین سناپور)». ***روزنامهٔ شرق***. شماره ۱۸۳۶. ص۱۶.

فولادی فاطمه و همکاران (۱۴۰۰). «بازنمایی شیوهٔ روایت‌پردازی رمان پسامدرن براساس انگارهٔ زبان شناختی ـ ادبی سیمپسون: مطالعهٔ موردی رمان شب ممکن». ***روایت‌شناسی***. ش ۹. ۳۳۵-۳۶۰.

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

لیاقی مطلق، نفیسه و محمودی، محمد (۱۳۹۶). «بررسی ارتباط ساختار و محتوا در فراداستان میم عزیز». ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***. ش ۴۶. ۹۹-۱۲۶.

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۴). ***وضعیت پست‌مدرن: گزارشی دربارهٔ دانش***. ترجمهٔ حسینعلی نوذری. چاپ سوم. تهران: گام نو.

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

منصوری، شهریار (۱۴۰۲). «در انتظار گودو: مرثیه‌ای برای سکون فرهنگی ایرلند پسااستعماری». ***مطالعات کشورها***. ش ۲. ۲۵۷-۲۷۷.

مهتدی، مریم (۱۳۸۷، ۲۲ تیر). «یک ستون یک کتاب: تقدیم به چند داستان کوتاه». ***روزنامهٔ اعتماد***، ش ۱۷۲۲. ۱۱.

ورامینی، علی (۱۳۹۸). «قصدیت به معنای موفقیت نیست: گفت‌وگو با محمدحسن شهسواری». ***ماهنامهٔ مدیریت ارتباطات***. ش ۱۱۷. ۲۹-۳۴.

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

References

'Abbasian, A. (2013, September 18). "Modat-hāst Dāstān naneveshte-am (Goftogo ba Hossein Sanāpur)". *Shargh Newspaper*, No. 1836. p. 16. [in Persian]

Amrai, A. (2017, April 17). "Chākerim Jenāb sarvān". *Etemad Newspaper*. Issue 3776. P. 16. [in Persian]

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Helene Iswolsky. Indiana State: Indiana University Press

Bamberg, M. (2005). "Master Narrative". *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. D. Herman, M. John, M. l. Ryan (Eds.). Oxford: Routledge. pp. 287-288.

Barthes, R. (2008). "Marg-e Mo'alef". *Be suy-e pasāmodern*.Trans. Payam Yazdanju. Tehrān: Markaz. [in Persian]

Baudrillard, J. (2013). *Vānemude-ha, Sargashtegi-e Neshāne-ha*.Trans. Mani Haghighi.7th edition. Tehrān: Markaz. [in Persian]

Behruzi, S. (2017, June 8). "Dāstān-hā-e Tabdār va Moltaheb". *Etemād Newspaper*. No. 3825. p. 12

Bourdieu, P. (1993). "The Field of Cultural Production". *Art and Literature*. US: Columbia University Press. [in Persian]

Fairclough, N. (2006). *Discourse and social change*. Polity Press.Cambridge.

Foladi F. et al. (2021). "Bāznemāyi-e Shivey-e Revāyatpardāzi-e Romān-e Pasāmodern bar Asās-e Engārey-e Zabānshenākhti-Adabi-e Simpson". *Revāyatshenāsi*. Volume 5. Issue 9. pp. 335-360[in Persian]

Iranzadeh, N and Liaghi Motlagh, N. (2017). "Adam-e Ghat'iat dar Farādāatan-e Shab-e Momken". *Pazkuheshnāme Naghd-e Adabi va Belāghat*. Volume 6. Issue 1. pp. 51-70[in Persian]

Jameson, F. (2011). *Postmodernism, Manteg-e Farhngi-e Sarmāyedāri-e moto'akher*. Trans Farhang Raja'i. Majid Madadi and Fatemeh Givehchian.Tehrān: Hermes Publishing. [in Persian]

Lyotard, J. (2005). *Vz'iyat-e Postmodern: Gozāreshi Darbārey-e Dānesh*, Trans. Hossein Ali Nozari. 3rd edition.Tehrān: Gām No. [in Persian]

Lash, S. (2012). *Jāme'eshenāsi-e Postmodernism*. Hassan Chavoshian, Tehrān: Markaz. [in Persian]

Liaghi M. N., and Mahmoudi, M. (2017). "Barresi-e Ertebāt-e Sakhtār va Mohtavā dar Farādāstān-e Mim-e 'Aziz". *Pazhuhesh-e Zabān va Adabiyāt*. No. 46. pp. 99-126. [in Persian]

McHale, B. (2013). *Dāstān-e Pasamodernisti*. Trans. Ali Masumi. first edition. Tehrān: Qoghnus. [in Persian]

Mansuri, Sh. (2023). "dar Entezār-e Godot: Marsiye-i Barāy-e sokun-e Farhangi-e Irland Pasā'estemāri". *Motāle'āt-e Keshvar-hā*.Volume 1. Issue 2. pp. 257-277. [in Persian]

Mohtadi, M. (2008, July 11). "Yek Sotun yek Ketāb: Taghdim be Chand Dāstān-e Kutāh". *Etemad Newspaper*. No. 1722. p. 11. [in Persian]

Moretti, F. (2013). *Distant Reading*. London: Verso Books. Kindle Edition.

Ostadmohammadi, N and Hosseini, M. (2017). "Chand Zabāni va Chand Sedāie, Vikhegihāy-e Pasāmoderism dar Roman-e Shab-e Momken". *Motāle'āt-e Zabāni va Belāghi*.Volume 8. Issue. pp. 16-9 [in Persian]

Payandeh, H. (2010, July 3). "Revāyat-hāy-e Momken, San'ātpardāzi-e pasāmodern dar Romān-e Shab-e Momken". *Shargh Newspaper*. Issue 1002. p 9[in Persian]

Piruz, Gh and Malek, S. (2013). "Barresi-e Shegerd-hāy-e Farādāstān dar Romān-e Shab-e Momken". *Faslnāme Takhasosi Zabān va Adabiat, Islamic Azad University of Mashhad*.No. 3. pp. 121-139. [in Persian]

Puramini, A. (2011, August 17). "Bāzi-e Nātamām, Darbārey-e Romān-e Mājerāy-e Pichide yek etefāgh". *Etemad Newspaper*. Issue 2240. p. 7. [in Persian]

Rāzāni, A et al. (2022) "Fazāsāzi dar Romān-e Shab-e Momken". *Pazhuheshnāme Adabiat-e Dāstani*. Volume 11. Issue 3. 73-90[in Persian]

Rez'eizdeh, P. (2011, February 28). "Mā sarbāz Budim, Sangar va ghomghome-hāy-e khāli ". *Etemad Newspaper*. No. 2316. p. 16[in Persian]

Safi Pirlojeh, H. (2014). "Sākhtārshenāsi Revāyat dar Sath-e Dāstān ba Negāhi be Romān-e Pāgard". *Naghd-e Adabi*. No. 26. pp. 123-146[in Persian]

Shahbazi, M. (2019). "Vāgh'eiat dar Maslakh, Naghdi bar Farādāstān-e Mim-e 'Aziz". *Adabiyāt va Honar*. No. 7-8: 121-132. [in Persian]

Shahsavari, M. (2003). "Fāje'e Hamchon Ātashfeshā". *Ketāb-e Māh-e Adabiyāt va falsafe*. No. 11: 114-115. [in Persian]

Shahsavari, M. (2007). *Pāgard*. second edition. Tehrān: Ofogh. [in Persian]

Shahsavari, M. (2007). *Taghdim be Chand Dāstān-e Kutāh*. first edition Tehrān: Ofogh. [in Persian]

Shahsavari, M. (2011). *Shab-e Mooken*. fourth edition. Tehrān: Cheshme. [in Persian]

Shahsavri, M. (2016a). *Harekat dar Meh*. first edition. Tehrān: Cheshme. [in Persian]

Shahsavri, M. (2016b). *Kalame-hā va Tarkib-hāy-e Kohne*. first edition. Tehrān: Cheshme. [in Persian]

Shahsavari, M. (2016c). *Mim-e 'Aziz*. first edition. Tehrān: Cheshme. [in Persian]

Sim, S. (2015). *Lyotard va Nāensān*. Mohsen Mohammadi. Trans. Tehrān: Mehregān Kherad. [in Persian]

Varamini, A. (2019, February). "Ghasdiyat be ma'anāy-e Movafaghiyat Nist: Goftogu bā Mohammad Hassan Shahsavari". *Modiryat-e ertebātāt*. No. 117. 29-34. [in Persian]

Waugh, P. (2011). *Farādāstān*. Trans. Shahriar Vaqfipur. first edition. Tehrān: Cheshme. [in Persian]

Wimsatt, W. K. Monroe C. B. (1946). "The Intentional Fallacy". *The Sewanee Review*. vol54. No3:468-488

Zakeri, M. (2019, July 19). "Hmey-e Jahān-hāy-e Yek Dāstān, Yāddāshti Darbārey-e Majmu'e Dāstān-e Taghdim be Chand Dāstān-e kutāh". *Etemad Newspaper*. Issue 4697. p. 11. [in Persian]