

پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره هشتم، زمستان ۱۳۸۹

ص ۱۴۶-۱۱۳

ساختار شناسی مجموعه داستان «دیوان سومنات»

دکتر تیمور مال میر* - حسین اسدی جوزانی**

چکیده:

«دیوان سومنات» با ۱۲ داستان کوتاه، دومین مجموعه داستان ابوتراب خسروی است. بر اساس نظریه ساختاری، پس از استخراج پی‌رفت‌ها، ساختار روایت‌ها را تحلیل کرده‌ایم؛ تحلیل ساختار روایات، ما را در فهم و تبیین ژرف‌ساخت‌های پیچیده یاری می‌کند؛ همچنین میزان هماهنگی ساختار روایات با ژرف‌ساخت را روشن می‌سازد. بررسی ساختاری این مجموعه نشان می‌دهد ژرف‌ساخت همه داستان‌ها، براندازی زمان یا بی‌اعتبار کردن زمان است. در مواردی که ساختار روایت با ژرف‌ساخت تطابق ندارد نویسنده به کمک عناصر و تعبیری که حاوی براندازی یا مبارزه با زمان گذراست، ژرف‌ساخت را می‌پرورد. در برخی داستان‌ها، ساختار روایت نظیر پیچیدگی در ترکیب پی‌رفت‌ها یا چند محور گشتن روایت یا تکرار روایت موجب تداعی ژرف‌ساخت داستان شده است. در این موارد نویسنده در طرح‌های متضاد هویت و بی‌هویتی،

*دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان Timoormalmir@gmail.com

**کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

تاریخ پذیرش ۸۹/۱۱/۱۹

تاریخ وصول ۸۹/۹/۲۱

تسلیم و ترمیم و مرگ و زندگی برای تبدیل زمان تاریخی به زمان قدسی به منظور
مبارزه با زمان پرداخته است.

واژه‌های کلیدی:

زمان تاریخی، زمان قدسی، ژرف‌ساخت، ساختار روایت، براندازی زمان، داستان کوتاه.

۱- مقدمه:

ابوتراب خسروی با مجموعه داستان‌های «هاویه»، «دیوان سومنات» و دو رمان «اسفار کاتبان» و «رود راوی» از نویسندگان بعد از انقلاب اسلامی است که توانسته جایگاه ویژه‌ای در عرصه داستان‌نویسی کسب کند اما درباره آثار وی، پژوهش‌چندانی صورت نگرفته است. علی‌تسلیمی به بررسی چند داستان کوتاه و رمان «اسفار کاتبان» خسروی از جنبه مدرن یا پست مدرن پرداخته است (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۷۳-۲۷۴). میرعابدینی، آثاری از دو مجموعه داستان کوتاه خسروی را بررسی اجمالی کرده است (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۰۶۷-۱۰۶۸ و ۱۴۷۲-۱۴۷۴). صالح حسینی به حلول شخصیت‌ها و براندازی زمان در «اسفار کاتبان» و تجسّد کلام در آثار خسروی پرداخته است و ارتباط داستان‌های وی را با کتب مقدس نشان داده است (حسینی، ۱۳۸۲: ۱۵-۲۴). منصوره تدینی، برخی مؤلفه‌های پسامدرنیسم در دو داستان «پلکان» و «حضور» از مجموعه «دیوان سومنات» را توضیح داده است (تدینی، ۱۳۸۸: ۴۸۱-۴۶۰). اسموژینسکی معتقد است که ویژگی اصلی آثار خسروی، آوردن روایت کلیت‌گرا است. منظور وی از روایت کلیت‌گرا، روایتی است که به تحلیل کردن عمل آفرینش می‌پردازد و موجب فهم طرحی کلی برای تجربه انسانی می‌شود (اسموژینسکی، ۱۳۸۸: ۳۰۴). وی به برخی از داستان‌های مجموعه دیوان سومنات نیز توجه کرده و معتقد است داستان کوتاه «دیوان سومنات» «ویژگی بنیادی از روایت کلیت‌گرا و روایت خسروی را نشان می‌دهد» (همان: ۳۰۸).

مالمیر و اسدی جوزانی، به تبیین ژرف‌ساخت «رود راوی» و شیوه گسترش آن پرداخته‌اند (مالمیر، ۱۳۸۷: ۷۰).

«دیوان سومنات» دومین مجموعه داستان خسروی است که از دوازده داستان کوتاه تشکیل شده است. در این مقاله با استفاده از روش ساختارگرایی به تحلیل ساختار روایت و ژرف‌ساخت این مجموعه پرداخته‌ایم. ساختارگرایی عبارت است از مطالعه دقیق یک اثر و کشف چارچوب کلی که بر اثر حاکم است. ساختارگرایی، واحدهای یک اثر را مشخص می‌کند آنگاه ارتباط بین آن واحدها را کشف می‌کند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸). نخستین بار ولادیمیر پراپ، در بررسی صد حکایت پریان، به چارچوبی کلی در این حکایت‌ها دست یافت که دارای سی و یک کارکرد و هفت حوزه کنش بود (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۶۹-۵۹). بعدها شیوه کار پراپ مورد توجه دیگر پژوهندگان ادبیات قرار گرفت و روش وی از لحاظ کمی و کیفی مورد بازبینی و تغییر قرار گرفت. در این مقاله، از تغییر و بازبینی‌هایی که در این روش از سوی برمون، بارت، و تودوروف صورت گرفته، استفاده کرده‌ایم. کلود برمون معتقد بود طرح داستان از روایت‌های فرعی یا به عبارتی پی‌رفت‌هایی تشکیل شده است؛ هر پی‌رفت، داستانی کوچک است و هر داستان، پی‌رفتی کلی و اصلی. رولان بارت بر بنیاد اهمیت پی‌رفت به مسأله روایت پرداخت. وی معتقد بود «روایت ابزار ارتباط است، فرستنده‌ای دارد و گیرنده‌ای. بدون راوی و بدون شنونده، روایتی در کار نیست» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۳۴). تقسیم‌بندی او درباره راوی، که در تحلیل‌های ساختاری مؤثر واقع شده، بدین صورت بود: ۱- راوی دیدگاه شخصیت اصلی داستان را دارد، با ضمیر من می‌نویسد، گاه قهرمان است و گاه شاهد رخدادهاست. داستان. ۲- راوی غیر شخصی است؛ دانای کل است. داستان را از جایگاهی برتر روایت می‌کند. ۳- در جدیدترین گونه روایت، راوی روایتش را به دانش و بینش شخصیت‌ها محدود می‌کند. همه چیز چنان پیش می‌رود که انگار هر یک از شخصیت‌ها راوی هستند» (همان: ۲۳۴). تودوروف تلاش کرد ساز و کار روایت را مشخص کند (همان: ۲۷۹). وی روایت را دارای سه واحد می‌داند: «دو نوع اول،

سازه‌هایی تحلیلی هستند و نوع سوم، به صورت تجربی حاصل می‌شود. این سه نوع عبارتند از: گزاره، پی‌رفت، متن» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۸۶). گزاره‌ها، زنجیره بی‌پایانی را به وجود نمی‌آورند، بلکه تعدادی از گزاره‌ها یک پی‌رفت به وجود می‌آورند. تودوروف درباره بن‌مایه‌ها می‌گوید که دو نوع بن‌مایه وجود دارد: یکی بن‌مایه‌های پیوسته است که نمی‌توان آنها را از زنجیره روایت حذف کرد؛ زیرا به روند آن آسیب می‌رساند، و نوع دیگر بن‌مایه‌های آزاد هستند که می‌توان آنها را از روایت حذف کرد بدون اینکه به روایت آسیبی برسد (همان: ۹۱-۹۲). برای ترکیب پی‌رفت‌ها نیز سه شیوه ارائه کرد: ۱- درونه‌گیری؛ که همان شیوه داستان در داستان است؛ به این شکل حاصل می‌شود که یک پی‌رفت کامل که گاهی یک داستان کامل است، درون پی‌رفت اولی می‌آید و جانشین یکی از گزاره‌های آن می‌شود. ۲- زنجیره‌ای؛ که در آن پی‌رفت‌ها به صورت حلقه‌های زنجیر به دنبال هم می‌آیند. ۳- تناوب؛ در این نوع از ترکیب گاه گزاره‌ای از پی‌رفت نخست، پس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم می‌آید، و یا گزاره‌ای از پی‌رفت دوم پس از گزاره‌ای از پی‌رفت اول می‌آید. این حالت بیشتر در رمان مشاهده می‌شود (همان: ۹۳-۹۵). تودوروف در باب زمان به سه عنصر اشاره می‌کند: ۱- ترتیب؛ که نشان می‌دهد زمان روایت (سخن) هیچگاه با زمان روایت شده (داستان) متوازن نیست. این مسأله باعث زمان‌پریشی می‌شود، که نمود بارز آن در پیشواز و بازگشت زمانی است. این مسأله از آن است که زمان‌مندی سخن تک‌ساحتی است ولی زمان‌مندی داستان چند ساحتی. ۲- از نظر درازای زمانی؛ در این زمینه باید زمان عمل نقل شده را با زمان عمل روایت سنجید. این سنجش باعث می‌شود به حالت‌های گوناگونی دست یابیم: الف - تعلیق زمانی؛ این حالت هنگامی رخ می‌دهد که زمان سخن در زمان داستانی قرینه‌ای نداشته باشد؛ مانند: توصیف‌ها و اندیشه‌های عام. ب- حالت عکس آن؛ زمانی که زمان داستانی هیچ قرینه‌ای در زمان سخن نداشته باشد که به معنی کنار گذاشتن یک دوره زمانی یا حذف آن است. ج- حالت تطابق کامل دو زمان؛ که از طریق سبک مستقیم و گنجاندن واقعیت داستانی در سخن تحقق

می‌پذیرد. د- حالت بینابین؛ که در آن زمان سخن یا طولانی‌تر از زمان داستان است یا کوتاه‌تر از آن. ۳- بسامد؛ در این عنصر سه حالت پیش روی ماست: الف- روایت تک محور؛ که در آن سخن واحد، رخداد واحدی را بازگو می‌کند. ب- روایت چند محور؛ که در آن چندین سخن، یک رخداد واحد را بازگو می‌کند. ج- روایت تکرار شونده؛ که در آن سخن واحد چندین رخداد مشابه را بازگو می‌کند (همان: ۵۹-۶۱).

ابتدا عناصر سازنده داستان‌ها را مشخص کرده‌ایم، آنگاه به کشف ارتباط میان این عناصر پرداخته‌ایم. بدین منظور، ابتدا پی‌رفت‌ها (sequences) را از متن بیرون کشیده‌ایم (پ نشانه اختصاری پی‌رفت و ن نشانه نقش یا گزاره است) تا ساختار روایت مشخص شود. بعد از مشخص کردن ساختار روایت، به تحلیل آن از نظر نوع ترکیب و بسامد پرداخته‌ایم. این روش کمک می‌کند که نوع روایت از نظر ساده یا دشوار بودن و نیز شیوه روایت‌گری نویسنده، مشخص شود. داستان‌ها از نظر ژرف‌ساخت نیز بررسی شده‌اند تا اندیشه نهفته در آنها رمزگشایی شود. با مشخص شدن ژرف‌ساخت، به ارتباط آن با شیوه روایت پرداخته‌ایم تا میزان تأثیر ژرف‌ساخت در شیوه روایت‌گری روشن شود. داستان‌های مجموعه «دیوان سومنات» را به سه دسته روایت‌های تک‌محور، چند محور و روایت تکرار شونده تقسیم کرده‌ایم، آنگاه به سبب محدودیت فضای مقاله از هر یک از این سه دسته، پی‌رفت‌های یک داستان را ثبت کرده‌ایم و ساختار روایت آن را تشریح کرده‌ایم اما ژرف‌ساخت همه داستان‌ها را به تفصیل بیان کرده‌ایم.

۲- روایت‌های تک‌محور

۲-۱- مینیاتورها

۲-۱-۱- پی‌رفت‌ها: پ اوّل: سکونت مادام در خانه راوی. ۱-۱- مادام در خانه راوی ساکن است. ۲- مادام عکس شوهرش را مفقود می‌کند تا او را فراموش کند. ۳-

قاصد سروان (شوهر مادام) از راه می‌رسد. ن ۴- قاصد، پیغام سروان مبنی بر آمدنش را اعلام می‌کند. ن ۵- مادام به علت باردار بودن نگران می‌شود. ن ۶- در حالی که راوی به نقاشی مشغول است، مادام به او و کارش می‌نگرد. ن ۷- مادام به رادیو آلمان گوش می‌دهد تا از نیروهای آلمانی باخبر شود. ن ۸- راوی به او می‌گوید همه چیز را فراموش کن. ن ۹- مادام قانع نمی‌شود. پ دوم: آشنایی راوی با سروان. ن ۱- سروان به کارگاه راوی رفته و او را به عمارت خویش دعوت می‌کند. ن ۲- راوی به عمارت آنها می‌رود. ن ۳- راوی شب را نزد آنها سپری می‌کند. پ سوم: ورود مادام به خانه راوی. ن ۱- بلدچی سفارت مادام را به خانه راوی می‌آورد. ن ۲- راوی ابتدا او را نمی‌شناسد. ن ۳- وقتی مادام به آلمانی صحبت می‌کند، راوی او را می‌شناسد. ن ۴- مادام، بلدچی را مرخص می‌کند و وارد اتاق می‌شود. ن ۵- مادام خودش را معرفی می‌کند. ن ۶- راوی می‌گوید که او را از قبل می‌شناخته است. ن ۷- مادام ماجرای رفتن سروان را برای راوی، تعریف می‌کند. پ چهارم: گفتگوی راوی با سروان. ن ۱- راوی و سروان با هم قدم می‌زنند و درباره مینیاتور و شعر صحبت می‌کنند. ن ۲- آنها در میدان سپه به رادیو آلمان گوش می‌دهند. ن ۳- مردم زنده باد هیتلر می‌گویند. ن ۴- سروان به هیتلر ادای احترام می‌کند. پ پنجم: آوردن وسایل مادام. ن ۱- بلدچی دیگر وسایل مادام را می‌آورد. ن ۲- مادام وسایل خود و عکس شوهرش را در اتاق می‌چیند. ن ۳- مادام از راوی می‌پرسد که اسپار (سروان) کجاست. ن ۴- مادام و راوی برای گرفتن خبر از سروان به عمارت می‌روند. ن ۵- راوی به مادام می‌گوید: آلمان را فراموش کن. ن ۶- مادام می‌گوید: باید همه چیز را فراموش کنم. پ ششم: آمدن سروان. ن ۱- سروان به خانه می‌آید. ن ۲- سروان چند روز آنجا می‌ماند. ن ۳- سروان در انتظار وضع حمل مادام است. ن ۴- مادام وضع حمل می‌کند. ن ۵- سروان بچه تازه به دنیا آمده را به راوی می‌دهد و می‌گوید باید همین روزها برویم.

۲-۱-۲- تحلیل ساختار روایت: داستان از شش پی‌رفت تشکیل شده است. در این

پی‌رفت‌ها با تداخل زمان مواجه هستیم. از نظر زمان وقوع، ابتدا پی‌رفت دوم اتفاق افتاده است بعد پی‌رفت چهارم، سپس پی‌رفت سوم و بعد از آن پی‌رفت‌های پنجم، اوّل و ششم اتفاق می‌افتد؛ ولی در شیوه روایت این مسأله نادیده گرفته شده است. با توجه به این مسأله می‌توان ترکیب پی‌رفت‌ها را زنجیره‌ای مخفی دانست. روایت داستان تک‌محور است و از نظر ترکیب پی‌رفت‌ها جزو روایت‌های ساده محسوب می‌شود؛ هرچند دارای زمان‌پریشی است. راوی خود از شخصیت‌های داستان است که داستان را با فاصله از زمان وقوع روایت می‌کند. روایت داستان به صورت کامل تداعی‌کننده ژرف‌ساخت داستان نیست.

۲-۱-۳- تحلیل ژرف‌ساخت: این داستان سرگذشت نقاشی یک نقاش مینیاتور است که می‌خواهد جنگ دوم جهانی را به مینیاتور خود بکشد و آن را ثبت کند. با خودش حرف می‌زند و می‌اندیشد که نقاشی او برای چیست. به زبان قصه می‌خواهد زمان را از حرکت بازدارد، آن هم با چرخیدن زمان؛ گاهی آن را در قالب حلول شخصیت‌ها قرار می‌دهد. یک وقت در قالب چیزهای مکرر و چرخه‌ای مثل اسلیمی‌ها، جویبار و فواره، ولی نقش غالب او که می‌تواند زمان را با آن به وسیله تکرار بی‌اعتبار کند تصویر زن مینیاتور است که «بطیء و کند شکل می‌گیرد، انگار تا ابد زنی تمام نخواهد شد» (خسروی، ۱۳۸۰: ۴). این زن را هم می‌خواهد زنی حامله باشد نه عقیم (همان: ۱۳) تا بتواند همچنان ادامه بیابد. این زن حامله، روایتگر حال او می‌شود. گویی از او حامله است و نمی‌گذارد از تصویر مکرر او بگریزد؛ چنان‌که در پایان داستان می‌نویسد: «مادام می‌خواست از چارچوب خطوط کناره‌نما بگریزد و من می‌خواستم که سایه‌اش با خط‌ها و رنگ‌های درخشانش در چارچوب نقاشی بماند، نه مثل آن‌های دیگر که در چارچوب کناره‌نما به یائسگی رسیده بودند» (همان: ۱۵).

نویسنده، عدم تداعی کامل ژرف‌ساخت را در ساختار روایت، به صورت‌های متعدد جبران می‌کند: لفظ مادام فرنگی با مادام عربی که در زبان فارسی نیز با همان مفهوم

عربی کاربرد دارد با دقت انتخاب شده تا پیوستگی و حذف زمان را نشان دهد. ملودی زدن با فکر کردن به چیزی در گذشته که عادت کسی بود (همان: ۱) حاوی سه تکرار تو در تو است. باد، که مظهر عبور است، وقتی به کاج، که مظهر سبزی و ماندگاری است، می‌رسد رفتنش کند می‌شود و بازمی‌ماند: «خوبی کاج‌ها این است که بادگیر هستند. بادها را به نسیم بدل می‌کنند. من نمی‌دانستم. مادام می‌گفت: باد که به ردیف کاج‌ها می‌رسد می‌ایستد و مجبور می‌شود برگردد» (همان: ۶). اگر مادام، خود را خاتونی شرقی در کنار شوهری ژرمن می‌بیند به‌گونه‌ای که روی و موی او را نمی‌بیند و عکسی را که گواهی غیر از این می‌دهد گم و گور می‌کند (همان: ۲)؛ یا سروان اشنايدر را در لباس قشقای جلوه می‌دهد (همان: ۱۳) برای آن است که نویسنده با پیوند شرق و غرب و جایگزینی شرقی به جای غربی، می‌خواهد نوعی دور و چرخه به صورت هم زمان، هم در مکان هم در زمان ایجاد کند. این مضمون را گاهی با حلول شخصیت‌ها در یکدیگر انجام می‌دهد؛ چنان‌که مادام می‌گوید: «معلوم نیست من به زن شبیه هستم یا آن زن به من» (همان: ۱۲)؛ یا پدر بزرگش را همراه مردی دیگر در مزرعه‌ای قدیمی در خواب می‌بیند، می‌گوید «مردی دیگر هم بود مردی که هم اسپار بود هم تو. عجیب بود» (همان: ۱۰). به‌کار بردن افعال رفت و برگشت و دویدن، یا الفاظ و واژگانی که بر اشیایی دلالت می‌کنند که حالت پیوستگی یا چرخه‌ای دارند نظیر نقش‌های اسلیمی، پیچک، نیلوفر، رودخانه و فواره یا به‌کار بردن الفاظی که پیوستگی و تکرار را نشان می‌دهد مثل باران، باد، پله، ردیف، چلچراغ، شانه به شانه. اگر هم زن مینیاتور عقیم نیست و حامله است (همان: ۱۳) و ماجرای بچه‌ها و بچه‌دار شدن (همان: ۱۱) برای آن است که با تولد دوباره، گذشت زمان را بی‌اعتبار کند، نویسنده می‌خواهد با این عناصر و گسترش ژرف‌ساخت داستان از وحشت تاریخ بکاهد و زمان قدسی را احیا کند؛ داستان مینیاتورها درباره جنگ دوم جهانی، خود نمونه‌ای عینی از وحشت تاریخ است که نویسنده در پناه مینیاتور آن را بی‌اعتبار می‌کند؛ اگر هم از مغول یاد کرده برای تکرار

همین وحشت است؛ مغولان را نیز در مینیاتور می‌گنجانند تا بتواند همچنان آن حادثه تلخ را در چرخه تصویر بی‌اعتبار کند.

۲-۱-۴- تحلیل ژرف‌ساخت داستان‌های مشابه

رد پای مرد کهربایی: داستان غیر از پی‌رفت مقدماتی که به معرفی حال و احوال مرد و کار و کردار او و عکس‌العمل همسرش می‌پردازد دارای دو پی‌رفت است: یکی رفتن و دیگری بازگشتن؛ هر دو پی‌رفت بیانگر سفر است؛ سفر او و در پی آن سفر زن و فرزندش. سفر داستان به رغم آنکه از قدم زدن و شانه به شانه و جاری شدن و عبور کامیون در آن سخن رفته است اما به گونه‌ای طرح شده که نشان می‌دهد سفر جسمانی نیست نوعی خلسه یا سفر روحانی است. داستان نیز به همین سبب «رد پای مرد کهربایی» نام گرفته؛ سفر داستان حاوی مرگ است؛ رنگ کهربایی نیز رنگ مرده است. داستان نوعی مبارزه با زمان است منتهی به طریق مرگ. زن می‌میرد تا کسی را که دنبال اوست به دست آورد. با این تعبیر که مرگش به مقصد رسیدن است (خسروی، ۱۳۸۰: ۱۹). با توجه به دو پی‌رفت داستان، دو قسمت اصلی در داستان هست که ژرف‌ساخت آن را روشن می‌سازد: در پی‌رفت اول می‌گوید مرد بر تخت‌خواب دراز کشیده و شمد را روی سرش کشیده و چشمش را بسته است (همان: ۱۸). در پی‌رفت دوم همین صحنه تکرار شده الا آن که از او می‌خواهد که بلند شود و بیدار شود و بازگردد و مرد پلک‌هایش را بازمی‌کند (همان: ۲۱). مرد در پی‌رفت دوم وقتی همراه زن و پسرکش از پله‌ها پایین می‌آید، در خیابان زیر نور خورشید برهنه است (همان: ۲۲). این مرد برهنه، تولد دوباره او در قالب فرزند است. طرح اصلی که موجب تقویت ژرف‌ساخت می‌شود آمیختن مرگ با خواب است. در داستان واضح نیست که مرد در تخت‌خواب به خواب می‌رود یا بر آن افتاده و مرده است. در فرهنگ ما خواب، برادر مرگ خوانده شده. نویسنده از همین مسأله برای تقویت ژرف‌ساخت استفاده کرده است تا مرگ را نوعی خواب نشان بدهد. در صورتی که بتوان به کنار تخت‌خواب کسی راه یافت یا در خواب

او راه پیدا کرد با او هستیم یا در او هستیم. بنابراین، از دست دادن به این طریق جبران می‌شود؛ گویا از دست نرفته است. عناصر داستان نظیر آب جوی که می‌گذرد، پله‌ها، نور چراغ‌ها، بوی عطر کاج و خود کاج، شاخه‌های آویخته بید، سایه روشن، عابر، و کارهای تکراری مثل مشق و گم شدن و یافتن، ژرف‌ساخت مبارزه با زمان را می‌پرورند.

حضور: فضای داستان طنزآلود و وهمناک است. شیوه روایت داستان بازتاب‌دهنده این مسأله نیست. آنچه این فضا را بیش از پیش به این سمت می‌برد عکس‌العمل شخصیت‌هاست نه روایت داستان. از سویی، حضور راوی بیرون از ماجرای که دانش او در حد شخصیت‌هاست بر ابهام داستان افزوده است. داستان به روایت زندگی زن و مردی می‌پردازد که بعد از بازگشت از مهمانی متوجه حضور زنی در خانه خود می‌شوند. تمامی تلاش آن‌ها برای اثبات هویت‌شان بی‌ثمر می‌ماند و کسی آن‌ها را نمی‌شناسد. مسأله هویت در داستان موضوع است؛ ژرف‌ساخت «حضور» نیز همچنان وحشت از تاریخ و مبارزه با آن است. خانه، خانه آنان نیست، محل مهمانی را اشتباه گرفته‌اند؛ قفل و کلید به هم نمی‌خورد، همسایه‌ها آنان را تأیید نمی‌کنند، آنها می‌گویند زودتر از بقیه از مهمانی برخاسته‌اند. مسأله اصلی همین است؛ آنان مهمان هستند. نام داستان هم «حضور» است. داستان این خانواده دردناک است. فقط یک راه برای کشف هویتشان هست؛ دوباره بازگردند به قبل از مهمانی و همه چیز خود را مرور کنند تا معلوم شود که بوده‌اند و کجا بوده‌اند و کجا باید بروند. این مسأله نشان می‌دهد که مشکل آنها زمان است؛ در زمانی زندگی می‌کنند که فقط چراغ آشپزخانه روشن است (همان: ۲۳)؛ یعنی همه چیز به خوردن ختم می‌شود و بازگشت به زمان آغازین، یعنی زمان قدسی تنها راه مبارزه با زمان تاریخی به امید راهیابی به هویت انسانی است.

پاهای ابریشمی: روایت جستجوی فرزندی برای یافتن پدرش در قاب عکس است؛ مادر کودک هم در این جستجو نقش دارد. مادر با بافتن منظره‌ها و تصویر فرزند و پدر، برای ثبت آنها در بافته ابریشمی سرگرم است. موش نیز از آسمان پایین آمده و در

همین قاب عکس، بافته‌ها را می‌جوید (همان: ۴۹). عناصری که موش در حال جویدن و نابودی آن‌ها است عبارتند از: سیم‌های برق، شیشه پنجره (همان: ۴۵-۴۶)، جویدن رودخانه، ماه، لب‌های پدر، دیوارها و سقف، آسمان، طبقه بالای خانه، درهای خانه و حیاط، صدای رادیو، پاهای زانو، شانه و دهن راوی و زانوی مادر. (همان: ۴۸-۵۰). جویده شدن این چیزها ویرانی را در تار و پود داستان حاکم می‌کند. موش، زمان تاریخی است و احیاناً برگرفته از تمثیل معروفی در کلیله و دمنه است که برای گذر عمر و مرگ محتوم نقل شده است (نصراالله منشی، ۱۳۸۳: ۵۶-۵۷). اما توصیف راوی از موشی که در حال جویدن قرص ماه است تداعی کننده ویرانی است که در کنار توصیف قبلی دلالت بر جنگی ویرانگر دارد: «یکهو آن موش سیاه با دم درازش را تو آسمان دیدم که داشت قرص ماه را می‌جوید» (خسروی، ۱۳۸۰: ۴۸). جویده شدن سیم برق و شیشه توسط موش و فرود آمدنش از آسمان، آن هم با دم دراز، نشانه‌هایی از تبدیل یا جابه‌جایی موش با هواپیماهای جنگنده است. صدای طبل از رادیو (همان: ۴۹) نیز صدای آژیر به نشانه حمله هوایی است. دنبال پدر گشتن در قاب عکس، شکل دیگری از جستجوی زمان قدسی است، جمله آخر داستان «من دیگه هیچ جا نبودم و موش شروع کرده بود به جویدن زانوهای مامان که داشت توی قاب عکس دنبال پدر می‌گشت» (همان: ۵۰) نشان می‌دهد که زمان قدسی فقط با برانداختن زمان تاریخی امکان‌پذیر است. عناصر اصلی داستان ساعت، موش، بافتن و جویدن است. عناصر دیگر مثل پریدن و رفتن و بازگشتن از اعمال هم‌شکل یا جایگزین همین عناصر اصلی هستند. یادکرد راوی از ساعت به صورت ساعت بدجنس و موش، هر دو را بد جلوه می‌دهد؛ در مقابل میان دو عنصر جویدن و بافتن کاملاً مبارزه برقرار است اما عاقبت، جویدن بر بافتن غلبه می‌کند؛ چون بافتن همچنان تداوم جستجو و گرد چیز گشتن بدون رسیدن به آن است؛ بنابراین با جویدن بافته‌ها امکان رسیدن بهتر می‌شود. برای همین است که نویسنده در جستجوی براندازی زمان، فقط همین یکبار از بافتن استفاده کرده است و به شکل کتابت روی آورده است.

حرکت زیبا و آسان: داستان به روایت زندگی فردی به نام سیروس م. می‌پردازد. سیروس م. روزی که به کوه می‌رود پایش مفقود می‌شود. مادرش پایی را برایش فراهم می‌کند ولی سیروس م. با آن به توافق نمی‌رسد. بعد از مدتی ستوان سینا، فرد مظنون را در کوه می‌یابد که پای سیروس م. را به سرقت برده. او سیروس م. را احضار می‌کند ولی سیروس م. حاضر نمی‌شود پایش را بپذیرد. سیروس م. علت مشکلات خود را به ثنویت موجود در اعضای بدنش مربوط می‌داند. راوی بیان می‌کند که سیروس م. «علت همه مشکلات رفتاری را نتیجه اصل ثنویت در خلقت می‌داند که باعث اختلال و عدم هماهنگی در اعمال آدمی می‌گردد» (همان: ۱۰۳). قهرمان داستان با استدلال خود در پی رسیدن به یگانگی است؛ زیرا معتقد است تناقض در رفتار اعضای دوگانه آدمی برای او ایجاد مشکل می‌کند؛ ولی «هر کجا که ثنویت اعضا نقض شده، نتیجه‌ای درخشان داشته، چنان‌که در معماری اعضای مفرد بدن امثال دهان، زبان و سر و غیره این مشکلات مشاهده نمی‌گردد.» (همان: ۱۰۳). زمانی هم که برای شناسایی پا احضار می‌شود، می‌گوید که «دیگر به آن پا احتیاج ندارد و این تجربه خوبی است که همه انسان‌ها اعضای زوجی خود را تعدیل کنند... تا با یک گوش فقط یک صدا را بشنوند و با یک چشم فقط یک واقعه را ببینند و تنها یک دست داشته باشند» (همان: ۱۰۷). چون معتقد است که با یک پا می‌توان به حرکتی زیبا و آسان رسید؛ به همان شکلی که مرد یک پا با لی لی کردن از کوه بالا می‌رود. تسلیب در این داستان، شکلی از تکرار آشوب ازلی به منظور براندازی زمان است. این کار را نویسنده با شکلی از مرگ آیینی که عمدتاً نوعی ضحک و خنده نیز در آن هست انجام داده؛ بی‌توجهی قهرمان نسبت به ترمیم رایج، این تکرار آشوب را به اوج خود می‌رساند تا نشان دهد ثنویت مشکل اصلی است؛ این ثنویت در قالب اندام‌های زوج بیان شده، اما ثنویت شب و روز را در نظر دارد؛ سارقی که با دزدیدن پا از صخره‌ها بالا می‌رود و تاریخ صعود را بر روی تخته سنگی ثبت می‌کند (همان: ۱۰۶) و در مقابل تهدید مأموران خود را به نفهمی

می‌زند (همان: ۱۰۷)، دزد زمان است. سیروس م. نیز می‌خواهد از تجربه او استفاده کند. **یعقوب یعقوب**: داستان، به روایت زندگی سروان سیستانی و همسرش ساره بانو می‌پردازد. آن‌ها که در تبعید به سر می‌برند بعد از دریافت نامه‌ای از فردی به نام یعقوب به سمت معشور حرکت می‌کنند. از نظر میرعابدینی، این داستان بازگوکننده سرگردانی و پوچی زندگی سروان سیستانی است و نامه‌ای که همراه آن‌هاست استعاره‌ای از بیهودگی انتظار آن‌ها و حسرت زمان‌های گذشته است (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۴۷). این مسأله که میرعابدینی به آن اشاره کرده است، از مسائل مهمی است که داستان را به حیطه سیاسی می‌کشاند. اما مسأله اصلی داستان، زمان و تقابل پیری و جوانی است. نابودی زندگی به خاطر هدفی پوچ، نشان دهنده مرگ است که در تقابل با زندگی و میل به زیستن قرار دارد. اشتیاق به زیستن را در بازگشت فیزیکی در زمان و مکان مشاهده می‌کنیم. ساختار داستان دایره‌وار است و زمانی که به انتهای داستان می‌رسیم، تازه داستان آغاز می‌شود؛ به عبارتی با هر بار خواندن متن از انتها به آغاز، در انتها داستان در ذهن مخاطب از ابتدا شروع می‌شود. این تداوم دوری در روایت داستان، بازتاب دهنده زمان اساطیری است که گویی اصلاً در گذر نیست. الیاده می‌گوید: «زمان مقدس، برخلاف زمان ناسوتی برگشت‌ناپذیر نیست، بلکه حرکتی دوری دارد و تا بی‌نهایت در حال نو شدن و تکرار است، نه تغییر پیدا می‌کند نه پایان می‌پذیرد، و از یک نقطه نظر می‌توان گفت... اصلاً "نمی‌گذرد". زمان عادی و ناسوتی با گذشت خود همه مظاهر حیات را فرتوت و فرسوده می‌کند و... به سوی مرگ می‌برد» (الیاده، ۱۳۸۴: ۸). روایت ماجرای کارهای سروان، که باعث دستگیری او می‌شود، همان زمان ناسوتی است و بازگشت فیزیکی در زمان، بازتاب دهنده زمان مقدس است. گویی دغدغه داستان گسستن از قید زمان است. در بازگشت فیزیکی در زمان، پیری به جوانی تبدیل می‌شود؛ نشانه‌هایی که بر پیری راوی و ساره بانو در سراب اشاره می‌کند در سخنان این دو به خوبی مشاهده می‌شود. سروان می‌گوید: «ولی در آن سکوت هم نمی‌شد صدا را

شنید... گوش‌های من آنقدر سنگین شده بودند که هیچ اسم و اشاره‌ای را در چنان صدای دوری نمی‌شنیدند» (خسروی، ۱۳۸۰: ۵۱). ساره بانو در قسمتی از داستان می‌گوید: «هوای معشور گرم است، گرم‌تر از اینجا، برای درد مفاصلمان خوب است» (همان: ۵۷). سنگینی گوش و درد مفاصل از نشانه‌هایی هستند که دلالت بر پیری دارند و گذر زمان را نشان می‌دهند. بازگشت آن‌ها به معشور، سفری فیزیکی در زمان و مکان است. آن‌ها در حرکت خود به سمت معشور جوان و جوان‌تر می‌شوند. نشانه‌های این مسأله در گفته‌های آن‌ها نمایان می‌شود: راوی می‌گوید: «آن شب اول از همه عطر موهایش را بوئیدم. ساره بانو گفت: ما مثل مارها در سرما به خواب رفته بودیم» (همان: ۵۷). خواب رفتن در سرما نوعی مرگ محسوب می‌شود و حرکت آن‌ها به سوی گرما بر زندگی دلالت می‌کند. بیدار شدن میل جنسی دلالت بر جوان شدن و زندگی دارد. هرچه به معشور نزدیک‌تر می‌شویم نشانه‌های جنسی بیشتر می‌شود. (همان: ۵۷-۵۸). زمانی هم که به معشور می‌رسند حرکات ساره بانو چابک‌تر می‌شود. راوی می‌گوید: «از زیر نور چراغ‌ها می‌گذشتیم و گل‌های سرخ دامنش در چابکی قدم‌ها تاب برمی‌داشت» (همان: ۶۰). این نشانه‌ها همگی دلالت بر جوان شدن راوی و ساره بانو دارند و ادعای ما را در زمینه سفر فیزیکی در زمان اثبات می‌کنند. علاوه بر این نشانه‌ها، وضعیت بچه‌ها هم بر این امر دلالت دارد؛ به گفته راوی، بچه‌ها «میان برف و بوران سراب قد می‌کشیدند...» (همان: ۵۲)؛ اما در سفر فیزیکی آن‌ها در مکان، گویی بچه‌ها کوچک‌تر می‌شوند، تا جایی که تنها با یکی از آن‌ها مواجه می‌شویم: «بهمن گاهی بیدار می‌شد. من یا او گهواره را تکان می‌دادیم» (همان: ۵۶). نشانه‌هایی که به سفر در مکان دلالت دارند عبارتند از: بالا آمدن افسر برای بازرسی، بستن گلوگاه میان راه (همان: ۵۳)، رسیدن ماشین حامل آن‌ها به قمصر (همان: ۵۵)، تنیده شدن دو روایت بازگشت فیزیکی در زمان و مکان، ژرف‌ساخت داستان را شکل می‌بخشد و تقابل با زمان را مشخص می‌کند. همچنین می‌توان گمنامی در تبعید را با آشوب ازلی یگانه دانست که با سفری فیزیکی در زمان و مکان به سامان تبدیل می‌شود. میرعابدینی

سفر به معشور را سفری خیالی می‌داند؛ معشور را بندری خیالی می‌داند و سفر به آن را سفری به رؤیای باز یافتن عمر و جوانی از دست رفته محسوب می‌کند (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۴۷۳)؛ اما بنا به نشانه‌هایی که برشمردیم نمی‌توان سفر به معشور را سفری خیالی محسوب کرد؛ زیرا سفر خیالی برای بازیافتن عمر تلف شده به نوعی همان دریافتن آدمی با زمان را نشان می‌دهد، البته نویسنده برای تقابل با زمان گذرا که چیزی جز فرسودگی را با خود به ارمغان نمی‌آورد، دست به این ابتکار زده تا بازگشت قهرمانان داستان، هم در زمان اتفاق بیفتد و هم در مکان. اگر این موضوع از لحاظ منطق عالم واقع پذیرفته نباشد، اما در عالم داستان پذیرفتنی است. ریچارد کرنی می‌گوید: «روایت‌ها ضرورتاً کارکردهایی صرفاً زبانی هستند که در فراسوی خود به هیچ حقیقتی ارجاع ندارند. آن‌ها در برگیرنده بازی خود ارجاع‌دهنده دال‌هایی هستند که در دل شبکه‌ای درون‌متنی با هم پیوند خورده‌اند» (کرنی، ۱۳۸۴: ۱۶۸-۱۶۹).

و من زنی بودم به نام لیلا که زیبا بود: داستان به روایت زندگی زنی می‌پردازد که زمانی نامش لیلا بوده است. در این داستان، شخصیت‌ها هر بار نام خود را تغییر می‌دهند و با تغییر نام ناشناس می‌شوند. راوی داستان در پی مردی است که زمانی با او ارتباط داشته. راوی، که همان لیلا است، در این داستان در حال شرح ماجرا برای دخترش است. این راوی فرد سرگردانی است که در جستجوی هویت خویش است؛ می‌گوید: «حالا من چه اسمی داشتم، فریبا یا ژانت یا او چه اسمی داشت، محمود مسعودی یا سعید مشفق یا جعفر صدیق...» (خسروی، ۱۳۸۰: ۸۹). تغییر نام، باعث ناشناسی می‌شود. چنان‌که وقتی لیلا نامش تغییر می‌کند، خودش را در آینه نمی‌شناسد. همچنین زمانی که سعید صدارتی نامش به محمد صاحبی تبدیل می‌شود ناشناسی رخ می‌دهد. راوی می‌گوید: «من روی مبل دراز کشیدم... انگار بیدارم کرد، شاید هم بیدار شدم. گفتم، دستورالعمل جدید و خواند سعید صدارتی عنصر خائن مستقر در پایگاه ستاره سفید شناسایی و معدوم گردید. محمد صاحبی برای جانشینی و انجام وظیفه

معرفی می‌گردد... پرسید شما همیشه روی مبل می‌خوابید» (همان: ۹۱). محمد صاحبی همان سعید صدارتی است که بعد از تغییر نامش حتی لیلا را نمی‌شناسد و از عادت‌های او سؤال می‌کند. اگر راوی داستان همیشه منتظر است تا دوباره لیلا شود به سبب مفهوم لیل یا شب در لیلا است؛ می‌گوید: «من حتی وقتی فریبا یا ژانت یا ماهرو بودم منتظر می‌ماندم تا روزی لیلا باشم» (همان: ۹۱). تقابل انتظار برای لیلا شدن، زمانی که با جستجوی راوی برای یافتن محمد صاحبی در برابر هم قرار بگیرد بازتاب دهنده گمشدگی هویت لیلا است. گویی او با جستجوی محمد صاحبی در پی خویشتن خویش است. وابستگی او به محمد صاحبی به دلیل حضور فرزندی است که به گفته راوی از جنس نام محمد صاحبی است؛ دختری که «منتظر مانده که مثلاً نسبش را بشناسد و این مربوط می‌شود به روزی که من لیلا بودم» (همان: ۹۰). لیلا عقیده دارد که همیشه رمزی در بدن آدمی باقی می‌ماند که با همه ناشناسی از روی آن می‌توان فرد را شناسایی کرد، ولی زمانی که عدم موفقیت او را در شناسایی مرد با این گفته در تقابل قرار دهیم اهمیت نام و پیوند آن با شخصیت آشکار می‌شود. عدم شناسایی مرد باعث می‌شود که راوی بگوید: «از آن لیلا هم چیزی جز سایه‌ای یائسه نمانده» (همان: ۹۲). ظاهر داستان برای یافتن هویت است اما این جستجو با تکرار نام، نسل و پیوند این افراد تکراری (مرد با زن) نوعی براندازی زمان است و مثل داستان «حضور» است. ناشناسی که اینجاست با گمشدگان و ناشناس داستان حضور همسان هستند؛ چنان‌که وقتی زن، مرد را می‌بیند می‌گوید: «آقای صاحبی، اتفاقی پیدایتان کردم»، به زن نگاه کرد گفت: «انگار اشتباه گرفته‌اید» (همان: ۸۴). راه حل اصلی راوی برای مبارزه با زمان البته در قالب نوشتن برای دیگری (فرزندش) رخ می‌دهد و فرزندش هم همین کلمات و نوشتن است؛ یعنی نوشته همان آینه است که در مقابلش قرار می‌گیرد و هر بار تغییر می‌کند.

۳- روایت‌های چند محور

۳-۱- پلکان

۳-۱-۱- پی‌رفت‌ها: پ مقدماتی: معرفی آقای «الف»، آقای «دال» و خانم مینایی توسط راوی. پ اول از روایت اول: گفتگوی «دال» با «الف». ن ۱- آقای «الف» روی نیمکت پارکی نشسته است. ن ۲- «دال» به او می‌گوید: شما پدر من هستید. ن ۳- آقای «الف» تعجب می‌کند و می‌گوید تازه به این شهر آمده است. پ اول از روایت دوم: تعقیب. ن ۱- آقای «الف» روی نیمکت پارکی نشسته است. ن ۲- زن از جلوی نیمکت او می‌گذرد. ن ۳- آقای «الف» او را دنبال می‌کند. ن ۴- زن از پارک خارج می‌شود. ن ۵- مرد به دنبال او به پیاده‌رو می‌آید. ن ۶- زن به کفش سفیدی در ویتترین نگاه می‌کند. ن ۷- آقای «الف» به او چیزی می‌گوید. ن ۸- زن ناراحت می‌شود و می‌رود. ن ۹- آقای «الف» او را تعقیب می‌کند. پ دوم از روایت دوم: انتظار. ن ۱- آقای «الف» زیر نور چراغ برق می‌ایستد. ن ۲- زن پنجره را باز می‌کند. ن ۳- آقای «الف» او را می‌بیند. ن ۴- آقای «الف» در اولین شب حضور خود در آن مکان، گل می‌خرد. ن ۵- زن هر شب کنار پنجره ظاهر می‌شود. ن ۶- آقای «الف» گل‌ها را به او نشان می‌دهد. ن ۸- آقای «الف» تا صبح زیر پنجره قدم می‌زند و آواز می‌خواند. پ سوم از روایت دوم: ملاقات. ن ۱- زن در قاب پنجره می‌ایستد و آقای «الف» را زیر نظر می‌گیرد. ن ۲- زن به بهانه بارش باران پایین می‌آید و او را به خانه‌اش دعوت می‌کند. ن ۳- آقای «الف» همراه او وارد خانه می‌شود. ن ۴- آن‌ها با هم صحبت می‌کنند و چای می‌نوشند. پ چهارم از روایت دوم: تولد و غیاب. ن ۱- آن‌ها بعد از ایجاد رابطه، با هم در پیاده‌رو قدم می‌زنند. ن ۲- زن چیزی به او می‌گوید. ن ۳- آقای «الف» خوشحال می‌شود. ن ۴- زن روی تقویم دیواری روز وضع حمل را علامت می‌زند. ن ۵- زن خوابیده است. ن ۶- «دال» به دنیا آمده است. ن ۷- آقای «الف» از پله‌ها پایین می‌رود و در سیاهی گم می‌شود. ن ۸- زن با صدای بچه از خواب بیدار می‌شود و آقای «الف» را صدا می‌زند. ادامه پ اول از

روایت اول: ن ۴- «دال»، به آقای «الف» می‌گوید: شما وارد شهری شده‌اید که در آن پسری دارید. ن ۵- آقای «الف» می‌خندد. پ دوم از روایت اول: تعقیب. ن ۱- خانم مینایی از جلوی نیمکت آن‌ها می‌گذرد. ن ۲- «دال» می‌پرسد: او را می‌شناسی. ن ۳- آقای «الف» جواب منفی می‌دهد. ن ۴- «دال»، خانم مینایی را معرفی می‌کند. ن ۵- آقای «الف» به دنبال خانم مینایی سطرها را می‌پیماید. ن ۶- «دال» سایه به سایه آن‌ها می‌رود. ن ۷- خانم مینایی به کفش سفید میان ویتترین نگاه می‌کند. ن ۸- آقای «الف» کنار او می‌ایستد و چیزی می‌گوید. ن ۹- خانم مینایی نگاهی به او می‌اندازد و در شلوغی کلمات گم می‌شود. ن ۱۰- «دال» به آقای «الف» می‌گوید شماره پای او را می‌داند. ن ۱۱- او کفش را می‌خرد. ن ۱۲- آن‌ها به طرف خانه خانم مینایی می‌روند. پ سوم از روایت اول: انتظار. ن ۱- آقای «الف» زیر چراغ برق می‌ایستد. ن ۲- «دال» به خانه می‌رود و کفش‌ها را به مادر می‌دهد. ن ۳- زمانی که خانم مینایی پنجره را باز می‌کند، آقای «الف» به سمت او نگاه می‌کند. ن ۴- آقای «الف» گل می‌خرد و به او نشان می‌دهد. پ چهارم از روایت اول: ملاقات. ن ۱- «دال» می‌آید و گل‌ها را از او می‌گیرد. ن ۲- «دال» تا صبح بیدار می‌ماند و به زمزمه آقای «الف» گوش می‌دهد. ن ۳- «دال» با چتر نزد آقای «الف» می‌رود. ن ۴- خانم مینایی به بهانه باران آن‌ها را به خانه دعوت می‌کند. ن ۵- آن‌ها بالا می‌روند. ن ۶- «دال» به مادرش می‌گوید: او مرا نمی‌شناسد. ن ۷- خانم مینایی به او جواب می‌دهد. ن ۸- آقای «الف» با خانم مینایی صحبت می‌کند و با هم چای می‌نوشند. پ پنجم از روایت اول: تولد و غیاب. ن ۱- آقای «الف» و خانم مینایی با هم به گردش می‌روند. ن ۲- «دال» در میان سطرها به دنبال خودش می‌گردد. ن ۳- «دال» با مادرش در مورد خودش صحبت می‌کند. ن ۴- «دال» وارد تن خانم مینایی می‌شود. ن ۵- «دال» در حال جستجوی خودش در داستان است. ن ۶- آقای «الف» از گفتگوی مادر و پسر متوجه می‌شود که او باردار است و خوشحال می‌شود. ن ۷- «دال» روزها را در تقویم علامت می‌زند. ن ۸- «دال» مرده به دنیا می‌آید. ن ۹- «دال»، جنین مرده را در دست می‌گیرد. ن ۱۰- خانم مینایی جسد «دال» را در آغوش گرفته و او را

روی تخت کنار خود می خواباند. ن ۱۱- آقای «الف»، جسد «دال» را برمی دارد و در سیاهی گم می شود. ن ۱۲- خانم مینایی از خواب بیدار می شود و «دال» را صدا می زند. ن ۱۳- خانم مینایی وقتی صدایی نمی شنود، با لرزش شانه ها به کفش ها نگاه می کند.

۳-۱-۲- تحلیل ساختار روایت: داستان دو روایت دارد که روایت اول، پنج پی رفت دارد و روایت دوم، چهار پی رفت را در بر می گیرد. داستان یک پی رفت مقدماتی هم دارد که حالت «براعت استهلال» دارد و ما را با ویژگی های حادثه، آقای «الف»، خانم مینایی و آقای «دال» آشنا می کند. چهار پی رفت روایت دوم به حالت زنجیره ای ترکیب شده اند؛ چراکه ادامه منطقی و زمانی یکدیگرند. پی رفت های روایت اول همین حالت را دارند؛ با این فرق که روایت اول، در پی رفت اول بعد از نقش ۳ متوقف می شود و ادامه پی رفت اول و بقیه پی رفت ها بعد از نقل روایت دوم می آید. از سویی وقتی پی رفت های روایت دوم درون روایت اول آمده، می توان گفت ارتباط میان پی رفت اول از روایت اول با روایت دوم، نوعی ترکیب درونه گیری است؛ زیرا یک داستان کامل درون یک داستان دیگر آمده است، که تفاوت آن ها حضور آقای «دال» در روایت اول است. روایت دوم از نظر زمان وقوع، پیشتر از روایت اول اتفاق افتاده است ولی بعد از پی رفت اول از روایت اول می آید و بعد از اتمام روایت دوم، ادامه روایت اول را مشاهده می کنیم که همان تکرار روایت دوم است با این تفاوت که در روایت اول، آقای «دال» هم حضور دارد. داستان به دلیل اینکه از یک حادثه دو روایت در اختیار خواننده قرار داده است، در رده روایت های چند محور قرار می گیرد. روایت داستان با هر بار خواندن تکرار می شود که با ژرف ساختن داستان، که براندازی زمان است، هماهنگی دارد. به عبارتی روایت داستان به شکلی است که با هر بار خواندن از نو شروع می شود و گویی پایانی برای آن نمی توان تصور کرد؛ یعنی بر خطی دایره ای جریان دارد که انتهای آن، آغازی دوباره است. علاوه بر این، توقف روایت اول به دلیل ترکیب درونه گیری، موجب تعلیق زمان شده است و براندازی زمان را نمایان می کند.

چند محور شدن داستان هم دارای همین کارکرد است.

روایت داستان از نظر ترکیب پی‌رفت‌ها متوسط است. علاوه بر این، راوی که مشخصاً نویسنده است وارد داستان می‌شود و با شخصیت‌ها گفتگو می‌کند. این امر روایت را به سمت ساده شدن سوق می‌دهد؛ زیرا نویسنده (راوی) با ورود خود به داستان شگرد خود را بیان کرده است.

۳-۱-۳- تحلیل ژرف‌ساخت: داستان درباره زندگی آقای «الف»، خانم مینایی و فرزندشان آقای «دال» است. داستان ارجاعی به دنیای خارج ندارد. شخصیت‌های داستانی از جنس کلمه‌اند و انسان‌هایی واقعی نیستند. در متن داستان نیز نشانه‌های فراوانی این را گواهی می‌کند. راوی در ابتدای داستان با آشکار کردن شگرد خود، این مسأله را روشن کرده است، می‌گوید: «همه چیزها همان طور است که نوشته بودم، پنجره‌ها، پله‌ها، اتاق‌ها. و حالا «دال» حضور داشت که در شروع قضایا نبود،... و خانم مینایی که فقط کمی شکسته شده، همان طور است که سال‌ها پیش بود و من گاهی در پیاده‌رو خیابان و یا در پارک می‌دیدمش. همین دیدارها باعث شد که یکی از شخصیت‌های داستان من باشد. شاید هم دیگر آقای «الف» را فراموش کرده بود... چرا که آقای «الف» همیشه روی آن نیمکت نشسته و ممکن بود این داستان کهنه باز خوانده نشود... من همه چیز را گفتم...» (خسروی، ۱۳۸۰: ۳۳). راوی در ادامه از طرح مبهم و مجهول آقای «الف» می‌گوید و بیان می‌کند که: «این‌ها چیزهایی بود که حادثه تعیین می‌کرد» (همان: ۳۴). به عبارتی تا حوادث داستان پیش نیاید آقای «الف» فردی مبهم و مجهول باقی می‌ماند؛ زیرا او فردی از جنس کلمه است و «آدم‌های تجریدی مثل او هیچ وقوفی به زمان ندارند» (همان: ۳۹). این داستان به گونه‌ای بازتاب دهنده اندیشه بازگشت جاودانه و رهایی از چنبره زمان است. دائم رفتن و نو شدن، پلکان بالا و پایین رفتن، مکتوب شدن افراد و باران، همه گواه اندیشه براندازی زمان است. تجریدی بودن و فاقد زمان بودن «الف» و عدم توجه او به زمان و عاقبت نگرستن او به ساعت

دیواری نیز کمک می‌کند؛ یعنی زمان دو بخشی است: بخش اول زمان قدسی است و بخش دوم زمان تاریخی و ناپایدار یا زمانی است که باعث مرگ می‌شود. «دال» شکل زمان تاریخی است؛ برای همین دچار مرگ می‌شود اما در شکل تجریدی مرگ ندارد. خانم مینایی شکسته شده تا توانسته است زمان قدسی را به زمان تاریخی تبدیل کند. وقتی این را می‌فهمد آخر کار اوست و باید کفش سفید بپوشد و برود (همان: ۲۴). این کفش سفید دو وجه دارد: یکی کاغذ سفید است که باید دوباره در سطر و صفحه‌ای دیگر نوشته شود و در همین داستان هم تکرار شده، وجه دیگرش شکلی از کفن است و با مرگ «دال» همین پیوند هست و دلالتی است بر اینکه مرگ پایان نیست بلکه آغازی دوباره است. آقای «الف» (زمان قدسی) بر اثر حادثه‌ای (عبور خانم مینایی) به زمان تاریخی یعنی «دال» تبدیل شد. این یک داستان بود که تمام شد، شکل دیگرش مرگ «دال» یا تاریخ است. دوباره زمان قدسی، تاریخ یا «دال» را برداشت و در سیاهی گم کرد نه برای نابودی بلکه برای اینکه در حادثه‌ای دیگر آن را تکرار کند. این مثل یک خواب است (و خواب، برادر مرگ است). با خواب انسان می‌میرد و با بیداری زنده می‌شود. خانم مینایی یک حادثه است؛ یک زهدان تبدیل زمان ازلی و تجریدی یا قدسی به زمان عینی و تاریخی، گویی شب (زمان قدسی) می‌خوابد و در صبحگاه بیدار می‌شود و زندگی واقعی می‌یابد؛ کفش می‌پوشد و راه می‌رود منتهی به زبان پسامدرن خسروی در صفحه سفید کاغذ یا کفش سفید. نویسنده برای این منظور از همان ابتدا از داستان دو روایت ارائه می‌دهد که با خواندن داستان، حادثه دوبار خواننده شود و خواننده با خوانش داستان، آشوب ازلی را به سامان برساند.

۳-۱-۴- تحلیل ژرف ساخت داستان‌های مشابه

تربیع پیکر: داستان درباره عشق دو مرد به پیکر است. پیکر برای آن‌ها شرط می‌گذارد که با بازی معین کنند چقدر به هر یک از آن دو متعلق باشد. آن‌ها با تخته نرد این کار را انجام می‌دهند. هفت سال اول، پیکر متعلق به نقاشی زشت چهره است و

هفت سال دوم، متعلق به کیانمهر با چهره‌ای زیباست. در هر هفت سال فردی که تنها می‌ماند فقط حق دیدارهای معمولی با پیکر را دارد. هر دو مرد برای اینکه طرف مقابل خطا نکند مأمورانی برگزیده‌اند که آن‌ها را زیر نظر بگیرد.

جمله کلیدی داستان در قصه‌ای است که کیانمهر می‌گوید: «بانوی داستان او تثنیه عشق را با دو هیأت تجربه می‌کند، شمایل‌هایی که هیچ شباهتی با هم ندارند ولی هر دو روی یک سکه‌اند، تصمیم می‌گیرد مقدراتش را مابین آن‌ها قسمت کند» (همان: ۶۵). پیکر در این داستان با دو مرد راوی همان کار را می‌کند که بانوی آن قصه انجام می‌دهد. پیکر به یکی از راویان می‌گوید: «تو و او یا اینکه او و تو با هم کامل هستید، هر کس به تنهایی نیمه‌ای از زندگی هستید» (همان: ۷۱). اما دو راوی داستان این حرف را نمی‌پذیرند و خود را جدا می‌انگارند. داستان با ثنویت آغاز می‌شود و پیکر، گویی پیونددهنده دو عنصر غیر همسان است. دو راوی با قبول نکردن حرف‌های پیکر در برزخ حسادت می‌سوزند. ثنویت موجود در این داستان باعث می‌شود که راویان با روایت هذیان‌های خود در فضایی برزخی به سر ببرند، و وحدتی میان آن‌ها حاصل نشود. به منظور نشان دادن ثنویت، نویسنده با وارد کردن دو راوی به صحنه داستان به این منظور دست یافته. به عبارتی ثنویت موجود در داستان به علت حضور دو راوی است که روایت ارتباط خود با پیکر را بیان می‌کنند. راویان این داستان دغدغه زیبا بودن و نبودن خود را دارند و این امر هیچ ارتباطی با زیبا بودن یا نبودن پیکر ندارد. حضور دو راوی از تمامی جملات داستان استنباط می‌شود. از سویی پیکر میان این دو مرد مردد نیست؛ چراکه او آن‌ها را دو روی یک سکه می‌داند و عقیده دارد که آن‌ها در کنار هم کامل هستند. علت تداخل گفته‌های راویان با هم در این است که راویان بعد از مرگ پیکر در حال نردبازی با هم هستند و در حین بازی، خاطرات خود را نقل می‌کنند. راوی می‌گوید: «ما همچنان نرد می‌بازیم به عادت آن سال‌ها، بی آن که پیکر باشد. من که کیانمهر بودم و او که نبود و او که کیانمهر بود و من که نبودم، یک مرد زیبا و مردی که زیبا نیست، زیبا نبود، زیبا نخواهد بود» (همان: ۷۴). وجود دو راوی در

داستان، روایت داستان را به حالت دایره‌وار تبدیل می‌کند. از دایره‌وار بودن روایت می‌توان به دایره‌وار بودن زمان رسید که مسأله‌ای اساطیری است. الیاده می‌گوید: «مردمان بدوی... با نسبت دادن حرکت دوری به زمان، ناگزیری و برگشت‌ناپذیری آن را ابطال می‌کنند. هر چیزی در نقطه شروع خود در هر آن در حال آغازیدن است... هیچ واقعه‌ای برگشت‌ناپذیر نیست و هیچ استحال‌های نهایی نیست. حتی به تعبیری هیچ چیز تازه‌ای در جهان اتفاق نمی‌افتد؛ چون همه چیز عبارت است از تکرار همان نمودجات نخستین ازلی و ابدی» (الیاده، ۱۳۸۴: ۹۹). در روایت این داستان در واقع با تکرار یک رویداد مواجه هستیم. همان طور که یک راوی سخن می‌گوید، راوی بعدی به نحو دیگری همان مسأله را مطرح می‌کند؛ گویی رویداد همواره در حال تکرار است؛ به عنوان مثال در متن آمده است: «من و کیانمهر به پیکر گفتیم. من که کیانمهرم و او به پیکر گفتیم در یکی از همان روزها. پیکر و کیانمهر سوار بر فورد من می‌شدند. همیشه این طور نبود. پیکر اسب‌سواری دوست داشت، از اتومبیل او خسته می‌شد...» (خسروی، ۱۳۸۰: ۶۹). با توجه به این مثال، راویان در اصل به یک موضوع اشاره دارند. همانند این مطلب در سراسر داستان به چشم می‌خورد. نویسنده با شگرد خود و استفاده از دو راوی که به فاصله زمانی کوتاهی از هم سخن می‌گویند تداعی‌کننده تکراری است که روایت داستان را از حالت خطی بیرون می‌آورد. الیاده می‌گوید: «رویدادها به تکرار خود می‌پردازند؛ برای اینکه از یک نمونه ازلی... تقلید می‌کنند... از طریق این تکرار است که زمان به حالت تعلیق درمی‌آید و یا حداقل از تلخی و جانکاهیش کاسته می‌شود» (الیاده، ۱۳۸۴: ۱۰۰). حضور مأمور در داستان برای مراقب بودن ارتباط دو راوی با پیکر، به مسأله کلمه بودن اشخاص اشاره دارد. به گونه‌ای که از رهگذر کلمات است که با حوادث و شخصیت‌ها مواجه می‌شویم. مرد می‌گوید: «مأمور من آدم تیزبینی بود، وسواس عجیبی در انتخاب کلمات داشت، می‌گفت جملات باید عین واقعه باشد، نشود از آن‌ها تفسیر به رأی کرد، طوری باشد که فرض دیدار به رأی‌العین باشد، از روزنه کلمات او بود که من آن‌ها را می‌دیدم» (خسروی، ۱۳۸۰: ۷۲).

گویی نویسنده با استفاده از این شگرد، قصد دارد به گونه‌ای زمان را براندازد و رویدادها را جاودانه نماید. به این دلیل است که مرد می‌گوید: «من از روزنه کلمات آن‌ها را می‌دیدم، هنوز هم می‌بینم که افق را نگاه می‌کنند...» (همان: ۷۳). نقاشی کردن مرد از پیکر نیز دارای همین کارکرد است؛ زیرا او هم می‌خواهد پیکر را جاودانه کند، حتی اگر شده در طرحی از او. مرد می‌گوید: «من داشتم طرحی از پیکر را نقاشی می‌کردم. پیکر سه بار چرخیده بود، من به شکل موهایش در لحظاتی که می‌چرخید فکر می‌کردم... من می‌خواستم لحظه‌ای از چرخش را ثبت کنم...» (همان: ۶۸)؛ اما آنچه از داستان برمی‌آید مرد، موفق به چنین عملی نمی‌شود که می‌گوید: «پیکر ایستاد و من هیچگاه ندیدم که موها بر کدام شانه‌اش آرام گرفتند و من که موهای پیکر را که در سر انگشتمم بلا تکلیف مانده، بر کدام شانه بریزم که ثبت خاطره رفتار موهایش و پیچش شانه‌هایش باشد» (همان: ۷۴). ناتوانی مرد از ثبت خاطرۀ پیکر نشان‌دهنده به سامان نرسیدن ثنویت میان داستان است؛ به عبارتی هرچند داستان با نوع روایت در پی براندازی زمان است اما رفتار شخصیت‌ها اجازه نمی‌دهد که آشوب ازلی داستان، که همان ثنویت است، به سامان تبدیل شود. این امر حکایت از سیطرۀ مرگ دارد. در ابتدای داستان راوی از بانوی قصه کیانمهر می‌گوید که: «بانوی داستان او ثنیۀ عشق را با دو هیأت تجربه می‌کند، شمایل‌هایی که هیچ شباهتی با هم ندارند ولی هر دو روی یک سکه‌اند، تصمیم می‌گیرد مقدراتش را مابین آنها تقسیم کند. می‌گوید، در هر زمان که در کنار آنها حاضر می‌شود و آنها هیچکدام کاشف تقسیم او نیستند که او تنها نیمی از معبود است، وقتی فقط نیمی از او در کنار یکیست، نگاهش نیمی از درخشش را دارد، یا شنگرفی گلگونه صورت و سیاهی موها، زیبایی تقسیم شده‌ای که همه حضور او نیست و آنها نمی‌دانند که نیمه‌ای از او را می‌بینند و نیمه‌ای دیگر در محاق است و رو در روی دیگریست» (همان: ۶۵). در این داستان نیز پیکر خود را میان کیانمهر و مرد تقسیم می‌کند که با هر کدام هفت سال را سپری کند. او به آنها می‌گوید که: «هرکس به تنهایی نیمه‌ای از زندگی هستید» (همان: ۷۱). پیکر هرگاه که با یکی از

راویان به سر می‌برد گویی نیمه دیگرش در محاق روبروی دیگری نشسته است، که این مسأله او را با ماه در تربیع هم سرشت می‌کند. از سویی می‌توان کیانمهر را با ماه و مرد را با خورشید هم سرشت دانست؛ زیرا داستان کیانمهر سبز و زیبا است که سبز بودن آن را می‌توان با ارتباط ماه با رویش گیاهان توجیه کرد. مرد هم دستانش مانند ستونی از شعله است که تشابه او را با خورشید می‌رساند. این دو وقتی در برابر هم قرار می‌گیرند که پیکر دیگر حضوری خارجی ندارد. راوی می‌گوید: «ما همچنان نرد می‌بازیم به عادت آن سال‌ها، بی‌آنکه پیکر باشد» (همان: ۷۴). گویی مقارنه آن‌ها پیکر را، که هم‌سرشت با ماه است، به محاق برده است. یا اینکه مقارنه آن‌ها باعث شده جنبه زنانه آن‌ها به فراموشی سپرده شود. از سویی حالت تربیع اول همواره در شب هفتم ماه قمری صورت می‌گیرد که در این داستان در شماره سال تبلور یافته است. به عبارتی وقتی پیکر با یکی از راویان است، هفت سال در محاق با دیگری است. حضور اعداد نیز قابل تأمل است. ویلفرد گرین در مورد اعداد ۳ و ۴ می‌گوید که عدد سه به نور، آگاهی روحانی، وحدت و اصل نرینه دلالت می‌کند؛ و چهار، تداعی کننده دایره است که به چرخه حیات، اصل مادینه، طبیعت و زمین دلالت دارد و هفت، که قویترین همه اعداد است، نشانگر وحدت سه و چهار، و به کامل شدن دایره و نظم مطلق دلالت دارد (گرین، ۱۳۸۰: ۱۶۲). بر این اساس، پیکر که تربیع شده با زمین هم‌سرشت می‌شود؛ زیرا عنصر مادینه‌ای است که حیات‌بخش است. دو راوی و مأموری که هر فرد را زیر نظر دارد با سه منطبق است. تلاش پیکر برای تقسیم سال‌ها به هفت نشان‌دهنده تلاش او برای گریز از مرگ است. دو راوی نیز بعد از مرگ او با ذکر خاطرات خودشان با پیکر، گویی در حال جاودانه کردن او در خاطرات خود هستند.

صورت‌بند: داستان به روایت ساخته شدن سنگ صورت زنی به نام خانم اصلانی می‌پردازد. سنگ صورت به سفارش شخصی به نام فیاضی صورت گرفته است. بعد از مرگ خانم اصلانی، شوهرش می‌خواهد سنگ صورت را تصاحب کند. به همین دلیل با

فیاضی درگیر می‌شود و سنگ صورت را می‌شکند. فیاضی، راوی را، که مجسمه‌ساز است، به خانه دعوت می‌کند تا سنگ صورت را ترمیم کند، ولی او موفق به انجام کار نمی‌شود. این داستان حول محور مرگ و زندگی شکل گرفته است. توصیفات راوی درباره سنگ صورت، این تصور را ایجاد می‌کند که انگار با شخص زنده‌ای روبرو هستیم. راوی می‌گوید: «در نور جرقه‌ها... خطوط درد را در صورت دیده که بعد خانم سر سنگی خود را خم کرده و در دست‌هایش می‌گیرد» (خسروی، ۱۳۸۰: ۹۳). نامه‌هایی که فیاضی به خانم اصلانی می‌نویسد همین احساس را تقویت می‌کند. او می‌گوید که سنگ صورت «نشستن در ایوان را دوست دارد... و او به مرغابی‌ها نگاه می‌کند» (همان: ۹۸). سخن فیاضی به شوهر خانم اصلانی نیز همین حالت را دارد. او به سرهنگ می‌گوید: «ولی سنگ صورت موجود دیگری است که به او الفت دارد» (همان: ۹۸). در گفته‌های راوی نیز با همین نشانه‌ها مواجه هستیم: «سرهنگ در جستجوی سنگ صورت بوده که آقای فیاضی او را که کنار برکه ایستاده بود، نشان می‌دهد که به مرغابی‌ها نگاه می‌کرده است» (همان: ۹۸-۹۹). این‌ها از مواردی است که نشان می‌دهد نظر فیاضی درباره سنگ صورت چگونه است. فیاضی که شیفته خانم اصلانی است، برای اینکه او را جاودانه کند از راوی می‌خواهد که برای او سنگ صورت خانم را بسازد. البته میل به جاودانه کردن خانم اصلانی به صورت آشکار در متن مشاهده نمی‌شود، بلکه باید از خلال گفتار راوی به آن دست یافت. راوی می‌گوید: «آقای فیاضی از پله‌های ایوان پایین آمد و گفت: شاید به نظر بیاید که شما با آن وسایلتان چیزی را قسمت کرده‌اید، خیر آقا این طور نیست، به نظر من تکثیرش کرده‌اید، دقیقاً مثل اینکه یک شمعدانی را قلمه کرده باشید و یکی را اینجا گذاشته باشید» (همان: ۹۷). عقاید راوی درباره صورت‌بندان قدیم نیز همین دلالت را در ذهن ایجاد می‌کند که می‌گوید: «جنس آدمی از سنگ است که در دست صورت‌بند بزرگ به شمایل آدمی درمی‌آید» (همان: ۹۶). پس تلاش برای ساختن سنگ صورت و ترمیم آن در راستای اندیشه مقابله با زمان قرار می‌گیرد و به نوعی بازتاب‌دهنده براندازی زمان است. به

عبارتی آن‌ها با ساختن سنگ صورتِ خانمِ اصلانی می‌خواهند زیبایی او را از جسمی میرا به جسمی مقاوم انتقال دهند. این میل، زمانی که در تقابل با مرگ خانم اصلانی قرار می‌گیرد، پیروزمندی زمان را نشان می‌دهد؛ چون راوی نمی‌تواند سنگ صورت را ترمیم کند: «باید به اصل صورت نگاه کرد و اصل صورت هیچ جا نیست و با خطوط لرزان صورت او، که در خاطره دور من وجود دارد، نمی‌توان آن صورت زنده را از سنگ درآورد» (همان: ۹۹). راوی درباره این مسأله اشاره مهم دیگری دارد که می‌گوید: «من فکر می‌کردم که آن سنگ صورت مرگ ندارد، ولی حالا می‌گویم سرهنگ اصلانی ملک‌الموت آن خاره سفید است» (همان: ۹۹). در این سخن، هم به میل جاودانه کردن اشاره می‌شود و هم اقتدار مرگ نمایان می‌شود. اندیشه براندازی زمان علاوه بر اینکه تلاش انسان را برای غلبه بر زمان نشان می‌دهد، ناتوانی او را نیز در برابر زمان آشکار می‌کند.

۴- روایت تکرار شونده

۴-۱- دیوان سومنات

۴-۱-۱- پی‌رفت‌ها: پ مقدماتی: راوی از کتاب تذکره شاعران پارسی هند، نوشته شفیق لاهوری، به نقل مطالبی در مورد «دیوان سومنات» و علت به تحریر در نیامدن آن می‌پردازد. در این روایت به شرح زندگی طبیب هندی پرداخته می‌شود و دو روایت از افواه درباره طبیب هندی و شعر او نقل می‌شود. پ اول: عزیمت. ن ۱- پریرویی وارد حجره طبیب هندی می‌شود. ن ۲- طبیب می‌پرسد: تو کیستی. ن ۳- زن می‌گوید: حبسی توام. ن ۴- طبیب می‌پرسد: چگونه آزاد می‌شوی. ن ۵- زن می‌گوید: حبسی تو خواهم ماند تا شیراز. ن ۶- طبیب لحظه‌ای که پلک می‌زند زن ناپدید می‌شود. ن ۷- طبیب برای رهایی او، به سمت شیراز حرکت می‌کند. پ دوم: زندان. ن ۱- طبیب وارد کاروانسرای سنگ سیاه می‌شود. ن ۲- بیماران ولایت فارس و عرب به دیدن او برای معالجه می‌آیند.

ن ۳- طبیب به معالجه طاعونیان شیراز اهتمام می‌کند و سورمقانی او را در این حال می‌بیند. ن ۴- سورمقانی از او می‌پرسد: چرا در شهر مانده‌ای. ن ۵- طبیب علت را یافتن زنی عنوان می‌کند. ن ۶- سورمقانی به حاکم فارس توصیه می‌کند که برای معالجه همسر خود، طبیب را احضار کند. ن ۷- سورمقانی و گزمکان ولایت فارس برای ابلاغ حکم احضار به کاروانسرا می‌روند. ن ۸- طبیب همراه آن‌ها به دربار می‌آید. ن ۹- او موفق به نجات جان همسر حاکم نمی‌شود. ن ۱۰- حاکم او را به زندان می‌اندازد. پ سوم: آزادی و مرگ. ن ۱- زمان آزادی او فرا می‌رسد. ن ۲- او را به اجبار از زندان بیرون می‌آورند. ن ۳- طبیب به آزادی خود اعتراض می‌کند. ن ۴- طبیب می‌گوید: یار ما در زندان است. ن ۵- طبیب می‌خواهد که گزمکان جامه معشوقش را ندرند. ن ۶- گزمکان به معشوق او آسیب می‌رساند. ن ۷- گزمکان طبیب را در حالی که رو به قبله حصار نشسته مرده می‌یابند.

۴-۱-۲- تحلیل ساختار روایت: داستان، دارای یک پی‌رفت مقدماتی و سه پی‌رفت است. پی‌رفت‌های اول، دوم و سوم دارای ارتباط زنجیره‌ای هستند. پی‌رفت مقدماتی، ما را با فضای داستان آشنا می‌کند و گونه‌ای براءت استهلال است. در مورد روایت داستان، علی تسلیمی معتقد است که داستان دو راوی دارد: شفیق لاهوری و محمدحسن‌خان منشی. راوی دوم ماجرای طبیب هندی را در زندان حدس می‌زند (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۷۵) اما این داستان یک راوی دارد که سرگذشت طبیب هندی را از دو کتاب روایت می‌کند. این راوی همان کسی است که بعد از به زندان افتادن طبیب هندی، با توجه به دو روایت، که شفیق لاهوری و محمد حسن خان منشی آورده‌اند، قسمت زندان زندگی طبیب را حدس می‌زند و در انتها، دوباره با استناد به گفته‌های محمد حسن خان منشی، داستان را به پایان می‌برد. راوی با خوانش دو کتاب به روایت داستان پرداخته است. او در داستان حضور ندارد و بینش او به اندازه دانش و بینشی است که راویان دو کتاب داشته‌اند، به همین دلیل است که راوی قسمت‌هایی از داستان را حدس می‌زند. روایت داستان ساده است و تداعی کننده ژرف‌ساخت نیست اما تکرار

روایت، ژرف‌ساخت را می‌پرورد؛ نویسنده با تشخیص بخشیدن به زمان، آن را با فضای داستان متناسب می‌سازد تا با این تشخیص و تکرار، ژرف‌ساخت براندازی زمان را ایجاد کند و گسترش دهد.

۴-۱-۳- تحلیل ژرف‌ساخت: دغدغه نویسنده، مرگ و بازآفرینی است. وجود طاعون یا عبارت «طاعون قصیده موت است که شیطان رجیم سروده است» (خسروی، ۱۳۸۰: ۱۱۳) و درمان کردن و مسیح‌گونگی طیب در قالب کلمات و بازسازی بیمار در کلمات و سطرها، دلالتی است بر اهمیت بازسازی زمان. آنچه راوی را به حدس وامی دارد گفته‌های محمد حسن خان منشی است: «طیب گزمنکان را سوگند می‌داد که آن جامه سرخ را که بر تن یار اندیشیده‌ایم ندرند تا او همچنان در ستر شعر ما پنهان بماند» (همان: ۱۱۹). گویی او زن را از مخیله خود بیرون آورده و یا به عبارت بهتر او را خلق کرده. خلقت او در زهدان زمین اتفاق می‌افتد. همان‌طور که راوی هم اشاره می‌کند «او را به آن محبس خجسته می‌برند که برای وی به عین رحم مادر بوده که بر هر آدمی مبارک است. زهدانی همه از خار و ساروج...» (همان: ۱۱۹). بازگشت به زهدان برای تولدی دوباره است. با توجه به حالت محبس که سیاه‌چالی در اعماق زمین است، می‌توان به محبس رفتن او را بازگشت به زهدان زمین دانست؛ زمینی که در حکم مادر است. الیاده می‌گوید: «زمین زنده است... بدین علت که بارور است. هرچه از زمین پدید آید، جان دارد، و هرچه به زمین بازمی‌گردد، دوباره جان می‌یابد... هر شکلی، زنده از زمین زاده می‌شود، و هنگامی که بهره زندگانی‌ای که به وی تعلق گرفته بود، پایان یافت، به زمین بازمی‌گردد تا دوباره به عالم حیات بازآید، اما پیش از ولادت مجدد، در زمین می‌آرامد، تطهیر می‌شود، و جان تازه می‌یابد» (الیاده، ۱۳۷۲: ۲۴۸-۲۴۹). بنا به گفته راوی ویژگی محبسی که چون رحم مادر می‌باشد این است که از جنس خار و ساروج شکل‌بندی شده. سختی و محکمی این دو عنصر، گویی ابزاری می‌شوند تا طیب هندی با اتکا به آن‌ها به خلقت زیبارو بپردازد. طیب در

تقابل با طاعون و گزملکان حکومتی قرار دارد که هر دو برابر با مرگ هستند. طیب، که برابر با زندگی است، برای خلق زیبارو، که همان شعر متعالی است، به زهدان مادر پناه می‌برد تا شعر و اندیشه‌اش را از دست طاعونیان در امان نگاه دارد. جامعه‌ای که طاعون سراسر آن را در نور دیده است چاره‌ای برای طیب نمی‌گذارد که به جایی امن پناهنده شود. تجسّد بخشیدن به کلام دلالت بر زندگی بخشیدن به وسیله کلام است؛ زیرا به عقیده طیب: «نطفه اشیا مفقوده در کلام موجود است» (خسروی، ۱۳۸۰: ۱۱۰). شیء مفقودی که او از آن سخن می‌گوید، همان زندگی است که طیب هندی با کلامش به خلق آن می‌پردازد. قهرمان داستان شاعری است که طبابت می‌کند، طبابت او در جرح و تعدیل و شکستن و بستن (=درمان) کلمات است. شعر او تجسم اشیا است که نوعی سحر است. زندانبان شکل زنی است، محبس او ذهن اوست، او خود هم زندانبان است، هم زندانی؛ زندانبان بعد از چندی آزاد می‌شوند اما زندانبان همیشه در زندان است، زندانی بیانگر آمد و شد نسل‌ها است و زندانبان آورنده و برنده زندانبان. خوبی زندان از آن است که هر چیز هم که از دست می‌رود می‌تواند اصل یا نمونه‌ای از آن را حفظ کند.

مرثیه برای ژاله و قاتلش: داستان در سه روایت به بیان زندگی و مرگ ژاله م. می‌پردازد. نشانه‌های متعددی در داستان دلالت می‌کند که دغدغه اصلی نویسنده گذر زمان است: موهای سیاه باغبان، از راه رسیدن چند مرد جوان، پیاده شدن مردی جوان از فورد سیاه (همان: ۷۷-۷۸)، این نشانه‌ها مربوط به روایت اول است. نشانه‌های روایت دوم به فرار زیرند: میان سال شدن ستوان، موهای جو گندمی باغبان، آمدن مردهایی همراه با فرزندان‌شان [همان مردهای جوان روایت اول منظور است] (همان: ۸۰) و نشانه‌های روایت سوم عبارتند از: پیر بودن ستوان، از راه رسیدن چند مرد همیشگی که حالا طاس شده‌اند، موهای سفید باغبان، بیرون آمدن پیرمردی از فورد (همان: ۸۳). از طرفی ژاله م. تنها فردی است که در داستان پیر نمی‌شود. او می‌گوید: «فایده مرگ برای من این است که حداقل پیر نمی‌شوم، همین» (همان: ۸۴). اگر این دسته از نشانه‌ها را در

تقابل با وضعیت ژاله م. قرار دهیم، آنچه نمایان می‌شود چیرگی مرگ و نیستی است. به همین دلیل است که نویسنده با روایتی سه‌گانه از رویدادی واحد می‌خواهد سیطرهٔ زمان را از بین ببرد. کلمه بودن شخصیت‌ها و جاودانگی آن‌ها در متن داستان نیز همین اندیشه را القا می‌کند؛ زیرا شخصیت‌ها کلماتی هستند که به گفتهٔ راوی: «به رفتار اصل واقعه درمی‌آیند... حافظهٔ زوال‌ناپذیری در مجموعه‌های سربی آن‌هاست که همه چیز را... بازمی‌سازند» (همان: ۷۹-۸۰). ژرف‌ساخت داستان بر پایهٔ زمان و براندازی آن بنا شده است. آرزوی دیرینهٔ آدمی برای مقابله با زمان، در این داستان به صورت روایت‌هایی سه‌گانه از یک رویداد واحد نمایان شده، گویی حادثه همواره در حال تکرار است. الیاده معتقد است انسان‌های باستانی برای گریز از ورطهٔ زمان گذرا به آن نسبت دوری می‌داده‌اند تا برگشت‌ناپذیری آن را ابطال کنند. طبق این فرض همه چیز در حال تکرار و نو شدن است. فایدهٔ این تکرار تعلیق زمان گذراست (الیاده، ۱۳۸۴: ۹۹-۱۰۰). روایت داستان با فرم تکرار شونده‌اش در سه روایت به نوعی بازتاب همین اندیشه است. قاتل و مقتول از هم جدا هستند اما در این داستان با هم و شبیه هم هستند (خسروی، ۱۳۸۰: ۷۶). به این سبب است که نویسنده حاضر می‌شود و برای هر دو مرثیه می‌نویسد. مرثیه این دو، چند بار تکرار می‌شود. گویی مرثیه را با مداد می‌نویسد، آن را پاک می‌کند تا دوباره با قلم، صفحهٔ کاغذ را سیاه کند. چون وضعیتی هم که ترسیم می‌شود صفحهٔ کاغذ است، میدان هم میدان کلمات است، قتل هم همین پاک کردن و خط زدن است، قاتل هم همین نویسنده است که مرثیه می‌نویسد. مادامی که خط می‌زند (=قتل می‌کند) موجب زندگی می‌شود چون دوباره از نو می‌نویسد. «چیزی که نویسنده فقدهٔش را احساس می‌کند که دوباره بنویسد و او را دوباره از کلمه بسازد تا اگر شده او، ژاله م. چیزی بیشتر، حتی کلمه‌ای بیشتر از زندگی به چنگ آورد» (همان: ۸۲). اگر نسخهٔ نهایی را بنویسد ژاله م. برای همیشه می‌میرد؛ بر صفحهٔ کاغذ می‌ماند اما رفت و آمدی ندارد، به همین سبب است که می‌گوید: «فایدهٔ مرگ برای من این است که حداقل پیر نمی‌شوم، همین» (همان: ۸۴) و بیم پایان دارد و گریه می‌کند؛

چنان‌که می‌گوید: «شاید این آخرین نسخه داستان ما باشد» (همان: ۸۵). حضور پسامدرنی نویسنده در داستان به این سبب است که هم نویسنده است هم قاتل، اگر نویسد به قتل می‌رسد. می‌خواهد نسخه نهایی را بیرون ندهد، نوشته او گریه اوست؛ گریه از بیم پایان، و البته مرثیه است از آنکه ثبت شده و پایان است. فقط توانسته است چند بار آن را خط بزند و نو کند، راهی دیگر که در پیش گرفته، جا به جا کردن اعداد است تا زمان را دوری کند مثل ۲۳ و ۳۲ یا سه بار شلیک کردن یا اتاق ۱۱۱ یا ۷۸ که جا به جا شدن مکانی بالا و پایین همچنان یکی هستند یا تعبیری مثل «از این به بعد، وقتی مرا کشتی توی آپارتمان من زندگی کن. این طور از سرگردانی نجات پیدا می‌کنی» (همان: ۸۴).

۵- نتیجه‌گیری:

از مجموع ۱۲ داستان مجموعه «دیوان سومنات»، ۷ داستان دارای روایت تک‌محور هستند. راوی در داستان‌های «ردپای مرد کهربایی»، «حضور» و «حرکت زیبا و آسان» خارج از داستان است ولی در داستان‌های «میناتورها» و «پاهای ابریشمی» راوی یکی از شخصیت‌های داستان است که داستان را روایت می‌کند لیکن در هر دو گروه، ساختار روایت به سبب سادگی، ژرف‌ساخت را تداعی نمی‌کند؛ نویسنده با تکیه بر عناصر زمانی و افعال و اشیایی که دلالت بر تکرار یا دور و چرخه می‌کند ژرف‌ساخت براندازی زمان را در این داستان‌ها تقویت کرده است. در داستان‌های تک‌محور «یعقوب یعقوب» و «من زنی بودم به نام لیلا که زیبا بود» با آنکه راوی یکی از شخصیت‌هاست، زمان‌پرسی در ساختار روایت موجب تداعی ژرف‌ساخت شده است. در داستان‌های «پلکان»، «تربیع پیکر» و «صورت‌بند» روایت چند محور است و ساختار پیچیده روایت با ژرف‌ساخت براندازی زمان تطابق کامل دارد. در داستان «پلکان» راوی وارد داستان می‌شود و روایت را کمی ساده می‌کند اما ترکیب درونه‌گیری موجب تقویت ژرف‌ساخت شده است. روایت در داستان‌های «مرثیه برای ژاله و قاتلش» و «دیوان

سومنات» تکرار می‌شود و همین تکرار روایت، موجب تطابق ساختار روایت با ژرف‌ساخت شده است. نویسنده در مجموعه «دیوان سومنات»، علاوه بر ساختار روایت یا عناصر زبانی و تعبیر حاوی مبارزه با زمان، در طرح‌های بافتن و رشته کردن، نوشتن و پاک کردن، جستجوی هویت و بی‌هویتی، سفر ذهنی، خواب یا مرگ برای تبدیل زمان تاریخی به زمان قدسی، تسلیب و ترمیم، به تبیین و گسترش ژرف‌ساخت پرداخته است.

منابع:

- ۱- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- ۲- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگه.
- ۳- اسموژینسکی، مارک. (۱۳۸۸). «روایت‌های کلیت‌گرا در رمان‌های ابوتراب خسروی»، ترجمه مهدی صداقت پیام، مجموعه مقالات نقد آگاه در بررسی آرا و آثار، تهران: آگاه، صص ۲۹۵-۳۱۶.
- ۴- الیاده، میرچا. (۱۳۷۲). *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- ۵- ----- (۱۳۸۴). *اسطوره بازگشت جاودانه*، ترجمه بهمن سرکاراتی، تهران: طهوری.
- ۶- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
- ۷- تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*، تهران: علمی.
- ۸- تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: (داستان)*، پیشامدرن، پست مدرن، تهران: اختران.
- ۹- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.

- ۱۰- حسینی، صالح و پویا رفوئی. (۱۳۸۲). **کاشیگری کاخ کاتبان**: نقدی بر اسفار کاتبان و...، تهران: نیلوفر.
- ۱۱- خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۰). **دیوان سومنات**، تهران: مرکز.
- ۱۲- کرنی، ریچارد. (۱۳۸۴). **در باب داستان**، ترجمه سهیل سُمی، تهران: ققنوس.
- ۱۳- گرین، ویلفرد و همکاران. (۱۳۸۰). **مبانی نقد ادبی**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
- ۱۴- مالمیر، تیمور و حسین اسدی جوزانی. (۱۳۸۷). «**ثرف‌ساخت اسطوره‌ای رمان رود راوی**»، فصلنامه ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان، سال دوم، شماره ششم، صص ۵۵-۸۵.
- ۱۵- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). **صد سال داستان‌نویسی ایران**، تهران: چشمه.
- ۱۶- نصرالله بن محمد منشی. (۱۳۸۳). **ترجمه کليلة و دمنه**، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر.