



شماره بیست و سوم

بهار ۱۳۹۲

صفحات ۶۷-۹۵

تحلیل ژرف‌ساخت مجموعه‌داستان کتاب *ویران*

دکتر تیمور مالمیر *

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

چکیده

کتاب *ویران* آخرین مجموعه‌داستان ابوتراب خسروی است و نشان می‌دهد نویسنده همچنان در پی فضا و شگردهای تازه و تکمیلی در داستان‌نویسی است. سبک پسامدرنی که به کمک کلمه ایجاد می‌کند، سبب پیچیدگی داستان‌های این مجموعه شده‌است. برای دریافت اسباب این پیچیدگی و فهم و تحلیل متن، با استفاده از عناصر غیرروایی، دلالت ضمنی نشانه‌ها و تقابل دوگانه‌ای که در کنش دلالت وجود دارد، به تحلیل ژرف‌ساخت داستان‌ها پرداخته‌ایم. ژرف‌ساخت داستان‌ها، مقابله با زمان به منظور براندازی یا بی‌اعتبار کردن آن است که با روش‌ها و موضوعاتی چون تداوم نسل، آموزش، تکرار حادثه در تابلو و آلبوم، تکرار زندگی و مرگ در قالب بازی، خاطره در خاطره آوردن و بازسازی زندگی در ذهن، پایدار ساختن عشق با کشاندن آن به کتابت، روی آوردن به فال‌گو و کف‌بین، و با ترکیب ویرانی و آبادسازی در قالب کلمات، به تکرار و چرخه‌ای کردن حوادث برای نیل به بی‌اعتبار ساختن زمان یا تفوق بر تجلی‌های آن می‌پردازد.

واژگان کلیدی: ابوتراب خسروی، براندازی زمان، پسامدرن، تکرار، ساختار

* timoormalmir@gmail.com

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤل:

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۸/۱۵

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۶/۲۹

۱- مقدمه

ساختارگرایی در وسیع‌ترین معنا، عبارت است از شیوه جستجوی واقعیت در روابط میان اشیا (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸). به عبارت دیگر، ساختارگرایی، مطالعه دقیق یک اثر، کشف عناصر سازنده آن و دریافت روابط آن عناصر است. این روش در کل ما را به کشف چارچوب کلی اثر راهنمایی می‌نماید. از نظر ایگلتون، ساختارگرایی روشی تحلیلی است نه ارزیابی‌کننده. همچنین در این روش، معنای آشکار اثر رد می‌شود تا ژرف‌ساخت آن نمایان شود (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۳۲).

سوسور زبان‌شناسی بود که دیدگاهش در باب زبان، تأثیر زیادی بر ساختارگرایان نهاد. بسیاری از دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانه ساختارگرایان برگرفته از نظریات اوست. سوسور نشان داد که زبان را نه براساس واحدهای منفرد تشکیل‌دهنده‌اش، بلکه براساس مناسبات درونی این واحدها باید بررسی کرد (احمدی، ۱۳۸۵: ۳۲۵). اندیشه‌های سوسور ابتدا فرمالیست‌های روسی را تحت تأثیر قرار داد. هرچند فرمالیست‌ها ساختارگرا نبودند، اما در بررسی متون ادبی، روشی ساختاری ارائه کردند و با رها ساختن مصداق، به بررسی نشانه‌ها پرداختند. نویسندگان مکتب زبان‌شناسی پراگ، اندیشه فرمالیست‌ها را پرورش دادند و آن را با دقت بیشتری در چارچوب نظریات سوسور منظم ساختند. درحقیقت آنها نماینده نوعی انتقال از فرمالیسم به ساختارگرایی بودند. در نتیجه کار این مکتب، واژه ساختارگرایی با واژه نشانه‌شناسی درآمیخت.

نشانه‌شناسی که به مطالعه منظم نشانه‌ها می‌پردازد، در اصل همان کاری را انجام می‌دهد که ساختارگرایان در حیطه ادبیات انجام می‌دهند؛ چون «ساختارگرایی ادبی کوششی است برای راهیابی به دنیای نشانه‌های هر اثر ادبی، یعنی کشف رمزگان و نشانه‌های تازه آن و فهم روابط درونی آنها» (احمدی، ۱۳۷۰: ۷). آنچه در نشانه‌شناسی اهمیت دارد، تفاوت میان دلالت آشکار و ضمنی نشانه‌هاست (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۳۹-۱۳۴). در تعریف نشانه گفته‌اند نشانه ساخته زبانی، طبیعی یا اجتماعی است (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳) که در بافت یک متن دارای معنای خاص و مورد نظر کنشگران متن است (همان: ۱۲۷).

در این مقاله، با استفاده از عناصر غیرروایی (بن‌مایه‌های آزاد)، دلالت ضمنی نشانه‌ها و تقابل دوگانه‌ای که در کنش دلالت وجود دارد، به تحلیل ژرف‌ساخت داستان‌های

مجموعه کتاب *ویران* نوشته ابوتراب خسروی پرداخته‌ایم. 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. پژوهش‌هایی که درباره آثار پیشین وی صورت گرفته، به این شرح است: تسلیمی به بررسی چند داستان کوتاه و رمان *اسفار کاتبان* خسروی از جنبه مدرن یا پست‌مدرن پرداخته‌است (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۷۴-۲۷۳). میرعابدینی آثاری از دو مجموعه داستان کوتاه خسروی را بررسی اجمالی کرده‌است (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۰۶۸-۱۰۶۷) و ۱۴۷۴-۱۴۷۲). صالح حسینی و پویا رئوفی به حلول شخصیت‌ها و براندازی زمان در *اسفار کاتبان* و تجسد کلام در آثار خسروی پرداخته و ارتباط داستان‌های وی را با کتب مقدس نشان داده‌اند (حسینی و رئوفی، ۱۳۸۲: ۲۴-۱۵). تدینی برخی مؤلفه‌های پسامدرنیسم در *دیوان سومنات* را توضیح داده‌است (تدینی، ۱۳۸۸: ۴۸۱-۴۶۰). اسموژینسکی معتقد است ویژگی اصلی آثار خسروی، آوردن «روایت کلیت‌گرا» است. منظور وی از روایت کلیت‌گرا، روایتی است که به تحلیل عمل آفرینش می‌پردازد و موجب فهم طرحی کلی برای تجربه انسانی می‌شود (اسموژینسکی، ۱۳۸۸: ۳۰۴). مالمیر و اسدی جوزانی (۱۳۸۹) نیز به تبیین ژرف‌ساخت و ساختار روایت چهار اثر پیشین خسروی پرداخته‌اند و معتقدند مهم‌ترین دغدغه خسروی در این داستان‌ها، «زمان» است و خسروی علاوه بر ژرف‌ساخت داستان‌ها، در ساختار روایت‌ها نیز با «زمان» درآویخته‌است تا بتواند راهی برای ایمنی از بلای آن نشان دهد.

انتظار خواننده از داستان‌نویسی چون ابوتراب خسروی پس از *رود راوی* - که مفصل‌ترین اثر وی و حاوی تمام مهارت‌های نویسندگی اوست (مالمیر، ۱۳۸۹: ۵۶) - با گذشته متفاوت است؛ خواننده وی جویای فضا و شگرد تازه یا تکمیلی اوست و احیاناً خودش هم با توجه به آثار قبلی‌اش به نظر می‌رسد از تکرار خود و درجا زدن پرهیز می‌کند. خسروی نویسنده پرکاری است که بیش از هر چیز به شگردهای داستان اهمیت می‌دهد و میان اندیشه و ذهن خود با شگردهایی که دارد پیوند برقرار می‌کند و اصلاً اندیشه و ذهنیتش، شگرد اوست. بدین سبب است که قبل از صفحه شناسه کتاب *ویران* از اهمیت کلمه یاد شده‌است. نقد و بررسی کتاب *ویران* از آن رو ضروری است که

خسروی همچنان تمام وقت در کار نوشتن است؛ منتهی با کوششی برای پیش رفتن، نه درجا زدن. گویا وی سفارش استادش - هوشنگ گلشیری - را در گوش دارد که معتقد بود برای جلوگیری از جوانمردی در نثر، نویسنده باید «منظومه نوشته‌هایش را کامل کند، جهانی به‌نظام بیافریند تا خوانندگانش نه با لحظه‌های درخشان و گاه‌گاهی، بلکه با ساختمانی که هر چیزش مؤید چیز دیگر است روبه‌رو بشوند، جایی برای زیستن، اندیشیدن و برتر و بزرگ‌تر شدن» (گلشیری، ۱۳۸۸: ۲۹۱-۲۹۰).

۲- خلاصه و ژرف‌ساخت داستان‌ها

ژرف‌ساخت همه داستان‌های مجموعه کتاب *ویران*، مقابله با زمان به منظور براندازی یا بی‌اعتبار کردن آن است. اندیشه مقابله با زمان و مبارزه با وحشت تاریخ در اندیشه‌ها و آیین‌ها و تمدن‌های کهن وجود داشته و به شکل‌های مختلف به حیات خود ادامه داده‌است. در روزگار معاصر چنین تلاشی «می‌خواهد با بازگرداندن دوباره جوامع پریشان بشری به قلمروی نمونه‌های ازلی و تکرار جاودانه آنها، از ترکنازی حوادث تاریخی جلوگیری کند» (الیاده، ۱۳۷۸: ۱۵۸). اندیشه مبارزه با زمان مهم‌ترین دغدغه ابوتراب خسروی است. خسروی در این مجموعه، به شکل‌ها و روش‌های مختلف، این اندیشه را تداوم بخشیده‌است. در اینجا پس از نقل خلاصه هر یک از داستان‌ها، شیوه‌های پرورش و گسترش این ژرف‌ساخت به تفکیک تحلیل شده‌است.

۲-۱- تفریق خاک

خلاصه داستان: داستان با وصف رفتار و توصیه‌های معلم مدرسه آغاز می‌شود که به پسر ماه‌خان حساب درس می‌دهد تا بتواند حساب سیاهه اموال کوشک مهره را داشته باشد و پسر ماه‌خان از کوشک و حساب گریخته‌است. ماه‌خان به شکل‌ها و وسیله‌های متعددی در پی بازگرداندن او به کوشک است. این پسر ماه‌خان که از کوشک گریزان است هنوز به دنیا نیامده با پدرش با نشان ترکه‌مرد سخن می‌گوید و پدرش از انتظارش برای به دنیا آمدنش سخن می‌گوید. ترکه‌مرد خود را سایه می‌شمارد که نمی‌خواهد اسیر خاک شود. ترکه‌مرد با کولی زیبایی به نام گران روبه‌رو می‌شود که آرزومند است پسر ماه‌خان را به دنیا بیاورد. پسر خان که اکنون سایه است، می‌گوید دلش می‌خواهد با تن

او به دنیا بیاید. پسر خان یا همان ترکه‌مرد که اکنون سایه است، نشانی سخن گفتن خود با پدر را به «گران» می‌دهد تا به کمک آن نشانی به درگاه خان راه بیابد. چنان می‌شود به شرط آنکه گران بتواند پسر خان را در تن خود بیاورد و بپرورد، خان او را زن خود می‌سازد. گران این پسر را با نام کیا به دنیا می‌آورد، اما به سبب گریز راوی (کیا) یک پای او را قطع می‌کنند تا دیگر نتواند بگریزد. گران او را در زهدان خود پنهان می‌کند و پایش را در خاک دفن می‌کند، راوی سایه می‌شود و گران شرط را می‌بازد.

ژرف‌ساخت داستان: داستان «تفریق خاک» بیانگر گفتگوی پدر با خود است برای فرزنددار شدن. او آرزو دارد وی را بعد از تولد به مدرسه بفرستد، منتهی داستان از مدرسه آغاز شده‌است، به این سبب که راوی (پسر) همین مطالب را از پدر شنیده و هنگامی می‌تواند آنها را ثبت کند که به مدرسه رفته باشد. گفتگوی پدر و پسر قبل از تولد و شکل‌گیری پسر که غیرعادی و سوررئال به نظر می‌رسد، برای آن است که همین روند بین پسری که اکنون پدر است با پسر بعدی که هنوز شکل نگرفته رخ می‌دهد و این روند ادامه دارد؛ یعنی پسر، پدر می‌شود و صاحب پسری خواهد شد که او نیز پدر می‌شود. حلقه‌ای که اینها را به هم می‌پیوندد و موجب تداوم نسل می‌شود یک چیز است: حفظ هویت، که در این داستان به شکل حفظ اموال و سابقه کوشک‌ها جلوه کرده‌است؛ از آن که لرزان‌ترین چیز همین حفظ اموال است که گویی کسی در پی ربودن آن است. تعلیق زمان با جابه‌جا کردن افعال ماضی و مضارع همچنان جابه‌جایی پدر و پسر را عینی می‌سازد؛ مثل این جملات که از زبان گران نقل شده‌است:

ای کاش من هم می‌توانستم بخت و اقبالم را امتحان کنم. اگر این اتفاق بیفتد و تو به تن من آمدی، یک عمر دعاگویت خواهم بود کنیزی‌ات را می‌کردم (خسروی، ۱۳۸۸: ۱۴-۱۳).

جایی که گران به پدر می‌گوید «زمین‌های تو معبر است» (همان: ۱۵)، یا شکل‌گیری فرزند در گفتگوهای پدر که چند بار تکرار شده‌است؛ از جمله: «گران هم هی می‌گفت: پسرت ترکه‌مردی است شبیه تو. و من ترکه‌مردی بودم که با گفتگوهایم از سایه‌های تن پدر درآمدم و در تاریکی تن گران نشستم» (همان: ۱۶)؛ چنین مواردی، شکلی از آرزو و فکر کردن پدر برای صاحب پسر شدن است. گفتگو جای «کلمه» را در دیگر آثار ابوتراب گرفته‌است، اگر هم داستان با درس گفتن معلم آغاز شده، مبتنی بر همین

اهمیت شکل‌گیری فرزند در پیکرِ گفتگوست. اگر هم در پایان داستان، ذکر از دست رفتن یک پای راوی و تدفین آن و سخن از افتادنش در آغوش گران به میان آمده (همان: ۲۰-۱۸)، به اعتبار همین معلمی است؛ این پای از دست رفته، موجب شده در آغوش گران بیفتد، همچنان‌که پیشتر از شکل‌گیری او در گفتگوی گران سخن رفته‌است (همان: ۱۶). پای از دست رفته و به خاک افتاده شکل مکتوب و نوشته است که پاک شده، و پای مانده و شکل‌گرفته او، حاصل گفتگو و خواندن است. ابوتراب خسروی این بار، زمان را به عوض کتابت که شیوه معهود اوست (مالیر، ۱۳۸۷: ۸۱-۷۸)، در گفتگو نهاده‌است؛ بازی با افعال و لغزیدن بین مضارع و ماضی نیز از همین است.

۲-۲- پیک‌نیک

خلاصه داستان: موضوع اصلی داستان، مرگ مشکوک پدر و کشف جسدش توسط یکی از عموزاده‌ها در یکی از بنه‌گاه‌هاست که به خاطر حالت صورت او معتقدند قاتلی آشنا و خانگی در آن دست داشته‌است. برای کشف قاتل و مجازت او جلسه می‌گیرند و این جلسه مصادف با جشن عروسی در باغ است. متهم اصلی پسر مقتول است. وی نیز در جلسه دادرسی می‌گوید کار یکی از شمایل‌های هرزه‌گرد مقتول بوده‌است: از شمایل‌های بچگی تا شصت‌و‌اند سالگی‌اش؛ شمایل‌هایی که هر کدامشان به عادت رفتارهای سال‌های گذشته وی کاری می‌کنند. این شمایل‌ها پاره‌های تن او هستند که گوشه و کنار باغ جا مانده‌اند؛ مثل شمعدانی که قلمه کرده باشند. پیک‌نیک و جشن در باغ بزرگی با بیست هکتار وسعت و دیوارهای سنگی و درخت‌های قدیمی برگزار می‌شود که صاحبی بزرگ با دست‌های خودش می‌کارد و وقف اولادش می‌کند. شب و روز، زمستان و تابستان در هر تکه باغ، عده‌ای بچه به اسم زاد و رودش پرسه می‌زنند و هیچ‌وقت خالی از سکنه نمی‌شود. عده‌ای از شمایل‌ها نیز دور هم جمع می‌شوند و هرزگی می‌کنند و روزهای تعطیل نیز خاندان صاحبی و وابسته‌هاشان به باغ سرازیر می‌شوند به سبب تعدد پیک‌نیک‌ها؛ انگار فاصله آنها را برداشته‌اند و به هم پیوسته‌اند و هرکس به باغ وارد می‌شود گویی به پیک‌نیک بلندی وارد شده و اگر نوشته شود متن روزی بی‌انتها خواهد بود. افراد متعددی که در باغ هستند و به بازی و سرگرمی یا خاکسپاری و تشییع

پدر راوی آمده‌اند، هریک شمایی از افراد خاندان صاحبی هستند. یکی از شمایی‌های پدر راوی با زنی پیاله‌نوشی می‌کند و مادر همیشه دنبالش است و راوی، ردش را از چشم مادر پنهان می‌کند. راوی در باغ به دنبال دختری به نام ژاله است؛ نوه دختری پسر عموی راوی. جلسه محاکمه و اجرای حکم در باغ برگزار می‌شود، عمه‌ها گریه و زاری می‌کنند و درختان باغ هم داد و هوار راه می‌اندازند. عمه‌ها، همه تقصیرها را به گردن رفیق راوی می‌اندازند؛ راوی هم او را تقصیر صدا می‌زند. سبب این اتهام آن است که مثل سایه با راوی است، حتی به نوبت می‌خوابند و بیدار می‌شوند. در جلسه محاکمه پس از محکوم شدن راوی، عموی بزرگ‌ترش وثیقه می‌گذارد و راوی را آزاد می‌کند و مسؤلیت حفاظت از راوی را تا زمان اجرای حکم بر عهده می‌گیرد. نوبت عروسی راوی می‌رسد که همه باغ را چراغانی کرده‌اند، اما او را با کت و شلوار دامادی می‌گیرند و او همه مصائب را به پای رفیقش تقصیر می‌گذارد که شباهت‌های هجوآمیزی به او و خانواده صاحبی بزرگ دارد و احتمال می‌دهند شمایی از پدر راوی باشد.

ژرف‌ساخت داستان: طرح داستان مبتنی بر بازی بچه‌ها در پیک‌نیک در باغ است بزرگ‌ترها نیز هستند، اما عمدتاً تماشاچی‌اند و بچه‌ها به جای بزرگ‌ترها با شمایلشان، نقش آنها را بازی می‌کنند؛ مثل آنکه از توطئه سکوت بزرگ‌ترها یاد کرده‌است (خسروی، ۱۳۸۸: ۲۱). غیر از ذکر لفظ «بازی» در آغاز داستان، نشانه‌های متعددی بیانگر بازی بودن داستان است؛ مواردی مثل تکرارهای داستان - اعم از تکرار در طرح داستان و واژه‌ها و جمله‌هایی که تکرار را نشان می‌دهد - ظاهرسازی در بازی، گرم‌های سطحی و ناشیانه بازیگران، همسانی‌هایی که بیانگر تکرار صحنه‌ها و بازی است، نام‌گذاری کودکانه و جابه‌جایی شخصیت‌های بازی با راوی. ورود نویسنده راوی با شیوه‌ای پسامدرنی به داستان (نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸۴: ۱۶۶) نیز نوعی حالت بازی‌گردانی یا شمایل‌گردانی به راوی داده‌است. برای نشان دادن بازی است که نویسنده در قالب راوی به نوشتن ماجرا اشاره می‌کند: راوی، نوشتن روایت بر دار کشیدن خودش را به عهده شمایی خود می‌گذارد (خسروی، ۱۳۸۸: ۴۵) و کاربرد افعال دوجوهی ماضی و مضارع در کنار هم (همان: ۵۳-۵۰ و ۵۶-۵۵) به گونه‌ای همین شمایل‌نویسی است. راوی گاهی حالت گزارش به داستان می‌دهد و نقش خودش را بازتعریف می‌کند:

گاهی ناچار است بر سر آن ورپریده که من هستم فریاد بزند تا رفتار معقول داشته باشد... و آن یکی که من هستم هم دارد دلایل خودش را می آورد (همان: ۳۸)؛ او که من هستم همان طور که پشت درخت‌ها ایستاده... و من یادم می آید او که من است فکر می کند... (همان: ۳۹).

همچنین اصرار راوی بر بازی با ذکر الفاظی مثل بازی کردن چند بار تکرار شده است و در روایت اصلی داستان یا بازی اصلی، یعنی محاکمه قاتل پدر که خودش است، به گونه‌ای به بازی بودن آن اشاره می کند: «معمولاً در شب نشینی‌های شان جلسه محاکمه می گیرند. بازی و سرگرمی شان شده. هر کدام شان نقشی ایفا می کنند. متهم هم که معلوم است من هستم که هر جا باشم می کشند و می آورند» (همان: ۴۸).

موارد غیرعادی داستان که به صورت جریان سیال ذهن نوشته شده، وقتی با عناصر دیگر تطبیق شود دلالت بر بازی بودن آنها می کند؛ مثل روایتِ راوی بعد از مرگش که می گوید: «من چقدر از مأموران اجرا می ترسم. حتی حالا که مرده‌ام. من می دانم که چقدر او از آنها می ترسد که می نویسم. او خیلی خوب می داند که می نویسد» (همان: ۵۳). به اعتبار روایتِ بازی است که می تواند مرده‌ها را هم زنده و تکراری ببیند (همان: ۲۶). اصلاً مسأله شمایل‌ها غیر از قیافه‌های ظاهری است، هر چند قیافه هم مؤثر است، اما مراد گوینده، نقش‌های افراد در بازی است که ممکن است بچه‌ها حتی با صورتک‌ها و نقاب افراد هم ظاهر شوند. اصل داستان مربوط به مرگ پدر است و نوعی کم شدن افراد، اما در بازی‌ها به جای مرده‌ها نیز می توانند شمایل افراد را قرار دهند؛ از این است که می نویسد:

کاری کرده‌اند تا همه آن پیک‌نیک بدل شود به یک چنین روزی طولانی که هر جایش که پرسه می زنی، فوجی از خویش‌ها و رفقا شانه به شانه از کنارت می گذرند که سال‌هاست پیدایشان نیست... حتی اگر مرده باشند و الحمدشان هم خوانده شده باشد، شمایل‌هایشان هست که دارند لودگی می کنند. فی الواقع با آنهاست که آدمی مثل پدر، حتی حالا که مرده در چنین جایی تنها نیست (همان).

همچنین راوی بچه‌ها را همبازی خود می خواند و به نقش‌های آنها اشاره می کند و نشان می دهد همه داستان شمایل‌ها برای نشان دادن ویژگی‌ها و دوره‌های زندگی پدر است:

به جرگه بچه‌ها می رسم. هم‌بازی‌های شرور من، پدر شرور من، پدر عیاش من، پدر مؤمن من، پدر زخمی من، پدر روسپاه من، پدر العفوخوان من، همه‌شان روی هم اگر سرشماری شوند یک فوج می شوند (همان: ۴۱).

راوی با هم پهلوی ساختن افعال، مثل می گوید و می گویم، می شنود و می شنوم، نیز روایت بازی را القا می کند:

آن یکی که من هستم نیشخند می زند و هیچ نمی گوید. نیشخند می زنم و هیچ نمی گویم. البته صدای یکی از زن عموها را می شنود یا می شنوم که رفتار آن یکی را، یعنی مرا دیده و به حسابم می نویسد و هوار می کشد. صدایش را می شنود، او که من هستم همان طور که پشت درخت ها ایستاده، همین طور که اینجا ایستاده ام، فکر می کند، آنها هر بار این قبیل کارها را در کارنامه اش می نویسند (همان: ۳۹).

بازی اصلی، ماجرای قتل پدر، جلسه دادرسی و کشف قاتل و مجازات اوست و نوعی عزاداری. در این بازی قاتل همان راوی است. بازی در نقش پدر، بازی ای طولانی است؛ شصت و اند سال زندگی او را - مخصوصاً از وقتی پدر است - می خواهند بازی کنند. به این سبب هر دوره از زندگی او را می خواهند مجسم کنند. برای همین در شمایل های متعدد ظاهر می شوند و هر یک از آنان نیز شاهد شمایل دیگری است که به این صورت نقش و نقاش در کنار هم قرار می گیرند و می شوند یک فوج. این طولانی بودن زمان گذر بازی موجب می شود شخصیت های متعدد وارد بازی شوند: مادر، لکاته، تکرار اعمال، زن گرفتن، خواستگاری برای فرزند، معرفی گذشته، معرفی باغ، تولد فرزند، و پیری و مرگ. ظاهر برخی از این معرفی ها یا بازی ها، طنز یا انتقادهای اجتماعی هم هست، اما ژرف ساخت داستان چیزی دیگر است. در ادامه بازی در قتل پدر و معرفی ها، به بازی در نقش فرزند و هنگام به دنیا آمدن به ادامه زندگی و آشنایی با دختر فامیل می رسد، در آنجا که متولد می شود یعنی ساعت چهار بعد از ظهر (همان: ۲۹) با ژاله آشنا می شود، به او علاقه مند می شود یعنی باید در آن باغ به دنبالش برود تا بازی تازه یا نقش تازه ای که نهایتاً عروس دار شدن پدر است بازی کند. بازی کمی دو گانه می شود، یکی ماجرای قتل است و دیگری علاقه راوی به ازدواج با ژاله (همان: ۳۳).

دو بازی در داستان هست؛ یکی قتل و وقایع بعد از آن، مثل تدفین و پیدا کردن مجرم و اجرای حکم اعدام، و دیگری عروسی. گاهی این دو با هم تداخل می یابند؛ از یک سو طرح قتل پیش می رود و از سوی دیگر دعوت به عروسی است (همان). نوعی کشمکش بین کسی که در هر دو، نقش اصلی دارد. خودش تمایزش به نقش دامادی

است، رفیقی هم دارد که شمایی دیگر از پسر راوی است؛ نامش را گذاشته تقصیر، گویی نقش دیگرش را به سبب او می‌شمارند یا اینکه می‌خواهند او را به نقش داستان قتل بیاورند و راوی مایل نیست عروسی به هم بخورد. برای همین دلش می‌خواهد زیر پای او را خالی کند تا او را به نقش داستانی دیگر غیر از عروسی ببرند و وی در بازی عروسی بماند (همان: ۳۶). این کشمکش، داستان سومی پیش می‌آورد که موجب وصل شدن این دو داستان به هم می‌شود. همین موجب شده روز بلند پیک‌نیک به هم وصل شود. جستجوی قاتل از همین جا شکل می‌گیرد که کسی این نقش را بازی نمی‌کند، انکار این جرم، مبتنی بر عدم بازی آن است.

انتخاب طرح بازی، با توجه به توصیه‌های پسامدرن‌ها در مورد اهمیت بازی در شکستن فاصله واقعیت و داستان، و وسیله قرار دادن بازی برای کشف امکانات جدید مراد (پاینده، ۱۳۸۳: ۲۱۰-۲۰۷)، در داستان پیک‌نیک با ابتکاری دیگر همراه است؛ بدین صورت که چارچوب‌های داستان‌نویسی مدرن را در بازی هم رعایت می‌کند و با این کار خود بازی را واقعی می‌سازد. برای مثال رعایت این توصیه فورستر که باید نقل حوادث در طرح داستان با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول باشد (فورستر، ۱۳۶۹: ۹۲)، در بازی داستان قابل تأمل است؛ باید دید چرا قاتل را از نزدیکان مقتول خصوصاً فرزند او معرفی می‌کنند و محاکمه و مجازاتش می‌کنند؟ تعبیر آغاز داستان که قاتل کسی است که بلد چم و خم راه‌های باغ است، کسانی که «طوری می‌کشند که آثار جرم نماند» (خسروی، ۱۳۸۸: ۲۲)، گواه آن است که قتل، آن هم قتل مردی که شصت‌و‌اندی سال عمر کرده، نتیجه پیری است و قاتل اثری از خود بر جای نمی‌گذارد؛ همان که فرزندان به عنوان تجسم زمان با والدین می‌کنند به همین سبب است که این فرزندی که قاتل است در شمایل پدر ظاهر می‌شود. محاکمه و دادرسی و مجازات با نمایش و تجسم دوباره زندگی پدر همراه است؛ اصلاً بیان زندگی پدر با شمایل‌های متعدد در قالب نمایش مقدور است. راوی می‌گوید:

یک فوج شمایل دارد که هر روز و ساعت در تاریکی و روشنایی در باغ گردش می‌کند. از بقایای شکل و شمایل‌های بچگی هاش بگیر تا شصت‌و‌اند سالگی‌اش هر کدام‌شان هم به عادت رفتارهای آن سال‌هاش کاری می‌کنند (همان).

طرح داستان و پیوندی که با ژرف‌ساخت و اندیشهٔ مرکزی ذهن نویسنده - براندازی زمان- دارد، از چند جهت مناسب است. در بسیاری از فرهنگ‌ها، از جمله در فرهنگ ایرانی، اعتقاد بر این بوده که آفرینش بر اثر کشته شدن موجودی نیک و دلپذیر توسط موجودی شریر صورت گرفته‌است (کریستن‌سن، ۱۳۸۳: ۲۷-۳۳)؛ یعنی آشوبی رخ داده، و دوباره به سامان شده و این آشوب و سامان، موجب خلق و ایجاد گشته‌است. در این فرهنگ‌ها این آفرینش به صورتی آیینی تکرار می‌شود. هدف این آیین‌ها تبیین آفرینش نیست، بلکه «بر این فرض مبتنی‌اند که تکرار رمزی کیهان، متناوباً، موجب احیاء زمان می‌شود» (الیاده، ۱۳۷۲: ۳۷۸).

در داستان پیک‌نیک، مرگ و خلقت دوباره با بازی کردن زندگی و مرگ تکرار می‌شود تا با این تکرار، زمان به حالت تعلیق درآید. راوی چند بار از طولانی بودن روز پیک‌نیک و گستردگی آن (خسروی، ۱۳۸۸: ۲۷) و اینکه «اگر باید نوشته شود، متن روزی بی‌انتهای خواهد بود که خورشید در جایی از آسمان همیشه خواهد بود» (همان: ۲۶) یاد کرده‌است. روز طولانی که تعبیر دیگرش شلوغی و حضور همهٔ شمایل‌ها (فرزندان) است، تکرار همان قیامت است؛ منتهی قیامتی از نوع دنیایی آن که پیک‌نیک است و تکرار آشوبی ازلی است. به هم آمیختن زندگی واقعی و بازی، بازی کردن زندگی است؛ زندگی هم یکی از صحنه‌های ممکن بازی است که با بازی‌های دیگر به زندگی واقعی وصل می‌شود. بازی اصلی داستان، بازی مرگ است. وقتی مرگ را بازی می‌کنیم زهر آن گرفته می‌شود و همچنان می‌توانیم از آن برای بازی استفاده کنیم. خصوصاً مشکل ما آن است که نمی‌توانیم در زندگی واقعی، دیروز را بازگردانیم، اما در بازی به کمک شمایل‌ها، گذشته را می‌توانیم بازگردانیم و گذشته، حال و آینده را در کنار هم بگنجانیم و مثلاً آن را یک فوج بسازیم. تعبیر دیگر آن، فصل‌ها هستند که با گذشتن یکی، دیگری می‌آید، اما در این باغ می‌توان در هر گوشه‌اش بازی متناسب با یک فصل انجام داد؛ مرگ را فصل پاییز باغ و جای پاییز باغ بازی کنیم و تولد را در تابستان باغ. آنگاه از این بازی به آن بازی بدویم یا جوی آبی این دو فصل را به هم برساند (همان: ۲۸) و هم‌زمان، فصل‌ها در کنار هم باشند؛ همان‌طور که بچه، نقش پدر را بازی می‌کند و بچهٔ همین بچه، نقش پدرش را؛ همه، هم بچه هستند هم پدر، البته با شمایل‌ها. شکل دیگرش، بازی کردن در

آینه است که نقش ماست با شکل‌های کج و کوله (همان: ۳۶ و ۵۳) که نوعی کاریکاتوری کردن زندگی است. شکل دیگرش از بازی به بازی رفتن است؛ در یک بازی ازدواج و عروسی است، آنگاه داماد را بکشند تا به بازی دیگری بیاید و در آن قاتل باشد و محاکمه شود و در داستانی دیگر شاهد بازی دیگران در شمایل خود شود.

۲-۳- مرثیه باد

خلاصه داستان: داستان که از زاویه دید من-راوی روایت می‌شود، بیان خاطره راوی (منصور) است. بخشی از این خاطره مربوط به زندگی پیش از سربازی است، مربوط به زمانی که از زنش اشرف خداحافظی کرده و به پادگان جلدیان اعزام شده‌است. در دوره آموزش چند بار زنش به ملاقاتش می‌آید و پس از پایان دوره آموزش به منطقه جنگی سومار اعزام می‌شود. راوی در قرارگاه سومار دیده‌بان است و حرکات دشمن را با بی‌سیم گزارش می‌کند. گاهی صدای خمپاره‌ای می‌آید که منفجر می‌شود و گاهی پرتو منورها همه‌جا را روشن می‌کند. در این وقت‌ها منصور سیگار می‌کشد و آواز می‌خواند. در همین لحظات است که در تاریکی روبه‌رو پنجره‌ای می‌بیند. همین که تنها می‌شود قیژقیژ لولاها می‌آید و پنجره باز می‌شود، زنش در قاب پنجره است و او با زنش سخن می‌گوید. داستان بیان گفتگوهای منصور و اشرف است با فاصله از قاب پنجره. در این گفتگوها، منصور از اشرف می‌شنود که صاحب پسری شده و اشرف می‌فهمد که منصور آواز می‌خواند یا گریه می‌کند.

زرف ساخت داستان: داستان دو بخش دارد: بخش اول یک خاطره واقعی یا واقع‌نما است. در این بخش، نویسنده روایت سربازی را در پادگان آموزشی آورده و نحوه تعامل او با همسرش و چگونگی انتخاب و پیوند زندگی آن دو را نیز نقل کرده‌است. بخش دوم مربوط به منطقه جنگی است و همچنان خاطره است و خاطره بودنش به صورت کلیشه حضور زنش در قاب پنجره در منطقه جنگی، آن را از واقع‌نمایی دور می‌کند. نویسنده، این بار با خاطره در خاطره آوردن داستان، خواسته‌است تنهایی یک سرباز را پر کند تا زمان او بگذرد. طرح گفتم و گفت، زمزمه این سرباز است؛ برای همین وقتی زنش با او در ذهن و خاطره روبه‌رو می‌شود، به او می‌گوید «چرا آواز می‌خوانی؟» (همان: ۶۴)، یا در

شکل غم‌انگیز آن می‌گوید «چرا گریه می‌کنی؟» (همان: ۶۳). این زمزمه و گریه می‌شود مرثیه‌ باد. داستان در بخش دوم یا آنچه از قاب پنجره روایت می‌شود، حاصل زمزمه‌ خاطرۀ یک سرباز است؛ منتهی خاطرهای نه از آنچه گذشته‌است، بلکه خاطرهای که در یاد این سرباز و به صورت موازی با زندگی‌اش می‌گذرد. از یک‌سو انجام وظیفه‌ سربازی است و از سوی دیگر، همین که موقع مساعدی پیدا می‌کند، به زن و فرزند و خانه می‌اندیشد. قاب پنجره که چندین بار هم تکرار شده، ذهنیت سرباز (راوی) است که هنگام تنها شدنش صدای قیژقیژ لولاها می‌آید و باز می‌شود (همان: ۶۵-۶۴). گفتگویی هم که از این قاب پنجره میان منصور و همسرش انجام می‌شود، همواره مبتنی بر «شنیدن» است. ترکیب سیاهی و روشنی که هنگام باز شدن پنجره و سخن گفتن آنان روی می‌دهد (همان: ۶۶) نیز یادآور ورق خوردن ذهن راوی است. بنابراین ساختار روایت داستان بیانگر ژرف‌ساخت داستان است؛ سرباز با بازسازی زندگی در ذهن خود، در عین گذر زمان، آن را مهار می‌کند و با دوره‌کردن خاطرات خود، زمان را دوری می‌کند.

۲-۴- قاصد

خلاصه‌ داستان: دختری بیست‌ساله به نام ناهید، کیف و کتابش را برداشته تا به دانشکده برود، اما دیگر به خانه برنگشته‌است و مادرش پس از بیست سال همچنان در جستجوی اوست. در زمان گم شدن ناهید، دو سه ماهی از مرگ پدرش گذشته‌است. برادرها و نزدیکانشان برای یافتن ناهید به همه‌جا سر زده‌اند، اما از زنده و مرده‌ وی خبری نشده‌است. داستان از زبان یکی از برادرهای ناهید روایت می‌شود. راوی می‌گوید «سال‌های اول تقریباً هر روز درباره‌اش صحبت می‌کردیم، حتی گاهی خوابش را می‌دیدم و در جستجوی معبری می‌گشتیم تا تعبیر خواب‌ها مان را بگوید و تعبیرها هم که همیشه مبهم و غیر قابل اعتماد بودند. در سال‌های بعد گاهی درباره‌اش صحبت می‌کردیم و طبیعی بود که در آن لحظات غمگین می‌شدیم، ولی گریه نمی‌کردیم، و بعدها دیگر غمگین هم نمی‌شدیم، حتی ممکن بود شوخی‌هایی را که آن سال‌ها با او می‌کردیم به یاد بیاوریم و قهقهه بخندیم و بعد آه بکشیم» (همان: ۷۰). اما مادر به دنبال کف‌بین و فال‌گو و معبرهای متعدد می‌رود یا برادرها را می‌برد تا خبر یا ردی از ناهید

بیابد. قاصد برای مادر از کف‌بینی به نام بلقیس خبر آورده که می‌تواند ناهید را پیدا کند. اعضای خانواده همگی نزد بلقیس می‌روند، عکس بیست‌سالگی ناهید را هم به بلقیس می‌دهد و او به ترسیم خطوط تن قاصدی در هوا با سرانگشتانش می‌پردازد تا به همه‌جا برود و ناهید را پیدا کند و مادر می‌گوید حتماً قاصدی که بلقیس می‌فرستد ناهید را مجاب خواهد کرد حداقل یک تلفن بزند و خبردارمان کند.

ژرف‌ساخت داستان: در داستان قاصد، مبتنی بر اندیشه‌های مردمی که به دنبال فال‌گو و کف‌بین هستند، نویسنده می‌خواهد تصویری عام از مبارزه با زمان به دست بدهد. راز همه این موارد امید است. هنگام از دست دادن‌ها ابتدا گریه و ناله است، بعد یاد و خاطره و آه (همان: ۷۰) و عاقبت عکس و تصویر. گاهی هم مرده را گمشده می‌شماریم و به دنبال کسی هستیم که خبری بدهد. یکی از این خبرگزاران هم فال‌گوها هستند. این داستان نقل یک سرگذشت برای نشان دادن تصویری از دیدگاه محققان درباره توجیه رفتار مردم است. یعنی یک روایت از تصویری تحقیقی یا توجیهی - تحقیقی درباره مبارزه با زمان (الیاده، ۱۳۷۸: ۱۵۸) با زبان قصه و با تکیه بر رفتارهای مردمی است که نام اشخاص با دقت علمی انتخاب شده (مثل ناهید یا نام بلقیس و قاصد داشتن وی) و در عین حال سبک نویسندگی خسروی هم تکرار شده‌است، چون مادر همان بلقیس است و قاصد به هر دوی آنها پیام می‌دهد؛ در اول داستان قاصد به مادر پیام می‌دهد و در آخر داستان بلقیس قاصد را ترسیم می‌کند.

۲-۵- یک داستان عاشقانه

خلاصه داستان: راوی داستان، عشق عمومی خود داوود و دختر عمه‌اش زهره را به سفارش عمویش که فقط هنگام تدفین جسدش او را دیده، می‌نویسد. داوود می‌خواست با زهره ازدواج کند. وقتی خارج درس می‌خواند، وکالت‌نامه می‌فرستد که زهره را برایش عقد کنند و به خارج بفرستند، اما روز عقد تلفن می‌کند و مراسم را به هم می‌زند. زهره غمگین می‌شود و به روایت دیگران، ازدواج‌های ناموفق متعدد می‌کند و طلاق می‌گیرد. داوود هم سی سال در خارج می‌ماند و هر بار با زنی است و عاقبت سگته می‌کند و می‌میرد تا آنکه جسدش را به شیراز می‌آورند و دفن می‌کنند. ارتباط داوود با خانواده و

فامیل‌ها با تلفن است؛ به راوی نیز از طریق تلفن می‌گوید داستان عاشقانه بنویس، اما آن را باور نکن، اگر نوشتی برای من بفرست. راوی می‌خواهد داستان عاشقانه‌ای بنویسد که عمو داوود در حاشیه و زهره در مرکز آن باشد. از این‌رو، هنگام تدفین عمو داوود، داستان او را می‌نویسد تا زهره را به داستان بیاورد تا دوباره عمو داوود را ببیند.

ژرف ساخت داستان: استفاده از شیوهٔ پسامدرن حضور نویسنده برای مبارزه با زمان، در آثار خسروی بسامد زیادی دارد، اما در این داستان منحصراً روشی برای پرورش گستردهٔ مضمون اصلی و اندیشهٔ بنیادی داستان است. شاید عشق با وصل قربانی شود، اما در اینجا می‌ماند و با نرسیدن به حیات خود ادامه می‌دهد؛ اما با روشی بهتر از پیشینیان، یعنی ترکیب عشق با نوشتن. قبلاً وقتی کسی به مقصود نمی‌رسید، به دیگری روی می‌آورد یا به نوشتن و سرایش شعر عاشقانه روی می‌آورد، اما این‌بار نویسنده با نوشتن عاشق گریخته، به عشق روی می‌آورد؛ عشق را می‌نویسد تا عاشق نشود، بازی می‌کند تا دچار محنت نشود. او نویسنده‌ای است که کمی غایب و کمی حاضر است:

همان‌وقت هم که عمو داوود زنده بود، اگر می‌توانست تا آن سر دنیا هم می‌دوید تا او را ببیند. هرچه باشد از نظر من که می‌نویسمش، نویسنده‌ای که اولین‌بار است داستان عاشقانه می‌نویسد، عاشقی می‌نماید که کمی حاضر است و کمی غایب، که در مسیرهایی غیر قابل پیش‌بینی می‌دود. به همین علت، نویسنده باید داستان را متناسب با رد مسیرهای عبور او بنویسد (خسروی، ۱۳۸۸: ۹۰).

نویسنده، شرح عشق کسی دربارهٔ عشق را به سفارش کسی می‌نویسد که مرده‌است؛ با مرگ اوست که داستان عشقش ثبت می‌شود. عبارت‌های متعددی در داستان گواه آن است که نوشتن راهی برای ماندن انسان است؛ انسانی که البته پوسیدنی است و جسدش از بین می‌رود، اما در عین حال می‌توان با جسدِ مکتوب، او را حفظ کرد (همان: ۹۸-۹۹). حتی به هم زدن عقد از سوی عمو داوود، شیوه‌ای برای ماندگار کردن آن عشق بوده‌است؛ چنان‌که هنگام مرگ عمو داوود، زهره پیش از همه آمده و برایش اشک می‌ریزد (همان: ۹۸). راوی می‌نویسد: «درواقع به دلیل همین چیزها بود که باید در مرکز این روایت می‌نوشتمش. تا زن عاشق داستان عاشقانه‌ای باشد که عمو داوود گفته بود بنویسم» (همان).

۲-۶- رؤیا یا کابوس

خلاصه داستان: داستان با وصف کار و موقعیت یک مأمور اجرای حکم اعدام آغاز می‌شود. نیمه‌شب وقتی زن و فرزند مأمور خواب‌اند، ماشینی به دنبالش می‌آید تا او را برای اجرای حکم کسی ببرند. کار وی کم است، ماهی سه چهار بار شب‌ها کار دارد و باقی وقتش صرف باغچه خانه می‌شود. همکارانش او را چند ساعت قبل از اجرای حکم به قرارگاه می‌برند. با گفتن شماره پرسنلی‌اش اجازه ورود می‌گیرد تا به اتاق ۳۷۶ برود. در آنجا فیلم‌های مستند تلوزیون را تماشا می‌کند (موضوع فیلم‌ها نیز خبری درباره موضوع اجرای حکم در کارگاه است) تا وقتی با زنگ تلفن برای اجرای حکم به کارگاه اعدام فراخوانده شود.

راوی پس از پخش خبر و تصویر اجرای حکم به حمام می‌رود و دوش می‌گیرد، از حمام که بیرون می‌آید داستانی دیگر شروع می‌شود. در این داستان در شهری بندری به هیأت مسافری که برای دیدن خویشان به بندر آمده، منتظر کسی است که با رمز خاص او را شناسایی می‌کند و به خانه‌ای راهنمایی‌اش می‌کند، بعد خودش از دری دیگر می‌آید. وقتی به این خانه وارد می‌شود، صدای آب حمام را می‌شنود. مشغول خواندن روزنامه است که صدای آب حمام قطع می‌شود و مهمانش از حمام بیرون می‌آید. می‌بیند مهمانش زنی است. از اینجا به بعد طرحی دیگر که ادامه آشنایی این دو است آغاز می‌شود. با گفتگوی آن دو مشخص می‌شود که اعضای گروه خاصی هستند که مأموریت دارند با ظاهر زن و شوهر زندگی کنند و اطلاعاتی را از آنجا به سازمان خود انتقال دهند. همه اسناد این زندگی نیز به صورت واقعی ساخته شده بود. حتی عکس‌های عروسی آنها نیز با پدر و مادر ناشناس و دوستانی که رقص و پای‌کوبی می‌کردند، در آلبوم زن وجود داشت. در این نقش، راوی (سعید یاسایی) تاجر خریدار بود و زهره بانسی زنی خانه‌دار که در خانه منتظرش بود. زهره برای پر کردن دیوارهای خالی خانه، وسایل نقاشی می‌خرد تا چند تابلو بکشد. زهره هر روز نقاشی می‌کرد و به کارهای دیگر هم می‌پرداخت تا اینکه دو تابلو را هم‌زمان تمام کرد و به دیوار نصب کرد. طرح اصلی هر دو تابلو یکی بود: خانه‌ای با سقف دوشیب و پنجره‌ای که طرح صورت زنی شبیه به زهره را داشت... سعید و زهره به تابلوها عادت کرده‌اند، شب‌ها روبه‌روی

هم می‌نشینند و از مردها و زن‌های ناشناسی که در جشن عروسی‌شان شرکت کرده‌اند، صحبت می‌کنند. ناگهان مهاجمی مسلح همراه هفت هشت نفر دیگر به خانه آنان هجوم می‌آورند که راوی به زنی که برایش زهره است شلیک می‌کند و این کار را نوعی راه نجات زهره می‌داند که می‌توانسته با این کار از آن مهلکه بگریزد.

ژرف‌ساخت داستان: شیوه‌ای که نویسنده در این داستان برای براندازی زمان پی‌افکنده با دیگر داستان‌های وی متفاوت است؛ در اینجا نیز حادثه را تکرار می‌کند، اما تکرار حادثه در قالب رؤیا یا کابوس است. راوی وقتی از خواب بیدار می‌شود، از هراسی که در کابوس خود داشته به حمام می‌رود و دوش می‌گیرد، اما دوباره خواب بعدی تکرار می‌شود؛ به گونه‌ای که گویی همان حمام‌رفتن‌ها نیز بخشی از خواب است و نوعی تغییر در نحوه خوابیدن (گویی از پهلویی به پهلوئی دیگر غلتیده و منظر خوابش کمی جابه‌جا شده‌است). راوی در آغاز زن و فرزند دارد که در این خواب نام زنش «پری» است. طرح اصلی خوابش مبنی بر این است که مأمور اجرای حکم اعدام است و وقتی همه خواب‌اند، ممکن است او را برای اجرای حکم احضار کنند. اینکه راوی می‌گوید «موقعی که تلفن می‌زنند و شب‌به‌خیر می‌گویند، دیگر دخترهایم به اتاق خوابشان رفته‌اند و حتماً روی تخت خواب‌های موازی‌شان آرام گرفته‌اند» (همان: ۱۰۳) یا اینکه به اتاق خواب می‌رود، در حالی که زنش دراز شده و حالت خواب و بیدار است، و وقتی درمی‌یابد که بیدار است به او می‌گوید «تا صبح خداحافظ» (همان: ۱۰۴)، همگی بیانگر آن است که زمان شروع کارش هنگام خواب است. اگر هر بار تلفن زنگ می‌زند و او را به کار و انجام وظیفه دعوت می‌کند، همچنان نشان‌دهنده تکرار خواب است. یعنی کابوسی می‌بیند، صدایی یا ترسی او را بیدار می‌کند، دوباره به خواب می‌رود و هر بار که بیدار می‌شود، خوابی را که دیده بیان می‌کند. حالا که بیدار است در حکم رؤیا است، اما هنگامی که در خواب آن اتفاق‌ها برایش رخ داده، در حکم کابوس است. در این داستان نویسنده می‌خواهد رؤیا یا کابوس را که فرآر است، در قالب یک تابلو نگه دارد، منتهی تابلویی در قالب کلمات.

راوی می‌گوید زهره دو تابلو کشیده‌است (همان: ۱۲۷)؛ این دو تابلو، یکی همان کابوس است که اول داستان نقل شده و دیگری زندگی زهره و سعید یا صحنه‌هایی از آن در خانه‌ای است که می‌نویسد مثل صحن نمایش است (همان: ۱۲۳). البته هر دو تابلو دارای

یک طرح هستند (همان: ۱۲۷)؛ راوی از زبان زهره که نقاشی می‌کند، می‌گوید: «وقتی در یکی از آن کارها بلا تکلیف می‌شود، روی آن یکی کار می‌کند تا فکرش به جایی برسد. معنای حرف‌هاش این بود که وقتی دارد کاری می‌کند، به آن دیگری هم فکر می‌کند» (همان). این عبارت‌ها روشن می‌سازد که یک تابلو، رؤیا است و دیگری کابوس. رؤیا، آرزوست و کابوس، صحن واقعی زندگی. عبارت کلیدی که پی‌رفتهای داستان را به هم می‌پیوندد، به حمام رفتن یا از حمام بیرون آمدن است. باقی، شرح کابوس‌های راوی است که پس از کابوس، از شدت هیبت آن به حمام می‌رود و هر بار این کابوس را ثبت می‌کند، دوباره به خواب می‌رود و کابوس قبلی به شکلی دیگر برایش تکرار می‌شود. این شکل رؤیا و کابوس و تردد بین رؤیا و کابوس، به او فرصت زندگی می‌دهد؛ منتهی دو تابلو در خانه مثل رؤیا هستند، اما راوی آنها را در خواب به صورتی دیگر می‌بیند، گویی تابلوها در خواب جان می‌گیرند.

مهم‌ترین هنر نویسنده در این داستان، غیر از طرح پیاپی رؤیا و کابوس، ثبت آنها در تابلو و آلبوم است و به گونه‌ای رؤیا و کابوس را در تابلو و آلبوم ثبت کرده که رؤیاها، شرح آن آلبوم‌ها هستند یا اینکه براساس رؤیاها، آن آلبوم یا تابلو شکل گرفته است. نویسنده در پایان داستان تلاش کرده است یک زندگی واقعی، یعنی تصویر تلویزیون و رؤیا و کابوس را از تابلو و آلبوم به یک کابوس دیگر بکشاند و بیداری را خواب کند و خواب را بیدار (همان: ۱۳۴).

دقت‌های نویسنده در انتخاب نام شخصیت‌ها جالب توجه است؛ زنی که در طرح اول همسر راوی است، نامش پری است، اما زن ناشناسی که در کابوس یا رؤیای بعدی وی ظاهر می‌شود و عکس عروسی او در آلبوم‌ها با راوی هست و زن خوانده می‌شود، نامش زهره است که با داستان مسخ زهره و به آسمان رفتنش (سورآبادی، ۱۳۸۱: ۱۰۶-۱۰۵) تطابق دارد.

۲-۷- آموزگار

خلاصه داستان: راوی داستان آموزگاری است که به کمک راهنمایی محتضر به رمشگ رفته تا نام‌گذاری اشیا و اسم‌های ذات و معنا و صوت و حالات انسانی را به آنان بیاموزد، اما موفق نبوده و پس از یک‌سال به سرقراری بازگشته که راهنما او را برده بود. پدرش

نیز سال‌ها پیش به همین قصد در قالب سالک رفته و همان‌جا دفن شده بود و راوی در اصل برای دیدن او به رمشگ آمده‌است. این آموزگار در رمشگ دستیاری دارد که هر شب به اتاقش می‌آید و پاس می‌دهد و قدم می‌زند و وقتی خسته می‌شود، کنار راوی می‌خوابد. این دستیار، زن جوانی است که متولی مقبره پدر راوی در رمشگ است و سلیس‌تر از همه رمشگی‌ها است؛ جزء جزء کلمات روایت‌های مربوط به پدر راوی را تکرار می‌کند: «انگار لحظه‌لحظه آن روایت را نک می‌زد و برمی‌چید و اجزای آن واقعه را مجموع می‌کرد» (خسروی، ۱۳۸۸: ۱۴۸).

راوی یک روایت از کرامت‌های پدرش را از زبان دستیار می‌شنود که پدرش در میان تکرارهای کلمات می‌آید. در این روایت یکی از اهالی رمشگ، خواسته پسرش را با کارد قربانی کند و گلویش را ببرد، صدای غازغاز پسرک اوج می‌گیرد که سالک مانع می‌شود. روایتی افواهی هم در میان اهالی رمشگ در مورد هویتشان سینه‌به‌سینه می‌گردد که می‌گویند آنها از اعقاب هدهد، پرنده ملازم سلیمان نبی، هستند.

ژرف‌ساخت داستان: داستان آموزگار همچنان اندیشه براندازی زمان را در بر دارد، منتهی در قالب آموزش. زندگی انسان بر اثر گردش زمان شکل گرفته‌است؛ با گردش زمان عینیت انسان یا ذات او نمود یافته‌است. معنی یا به تعبیر آموزگاران، اسم معنی، در دل اسم ذات و وابسته بدان است؛ در عین حال اسم ذات فناپذیر است، ولی معنا به اعتبار آغازین بودن پایدار است. سخن اصلی داستان آن است که اسم معنی با آنکه بدون تصور اسم ذات قابل تصور نیست، پایدار است. دشواری کار آموزگار در این است که می‌خواهد بر ناپایدار تکیه کند و آن را مبنای ماندگاری بسازد. جنبه پسامدرنی داستان با این تناقض (لاج، ۱۳۸۹: ۱۶۳-۱۶۲) قوت می‌گیرد. داستان از آخر شروع می‌شود تا بازگشت مسافر را وسیله‌ای برای بازگشت به زمان آغازین قرار دهد. گویی لفظ آموزگار، ما را به خانه روزگار می‌کشاند (هرکه نامخت از گذشت روزگار/ نیز ناموزد ز هیچ آموزگار) تا آموزش را قطعی کند؛ آنگاه متن، خاطره این آموزگار یا آموزگاران می‌شود که در نهایت همان روزگار است.

آموزگار باید به سرقراری برود که یک سال پیش، راهنما او را به آنجا آورده و حالا می‌خواهد با او برود؛ در وصف این راهنما او را محتضر خوانده یا می‌خواند. مهم‌ترین کار

این آموزگار، آموزش اسم‌های معنا با تلفظ و صوت خاص است؛ یعنی خواسته تلفظ اهالی رمشگ اصلاح شود و از زوزه به شکل انسانی درآید. این راهنمای محتضر شاید پنجاه سال است که راهنمای آموزگاران به رمشگ است. البته آموزگار شکل‌های دیگری هم داشته است؛ مثلاً به شکل سالک که پدر همین آموزگار است. مهم‌ترین نکته کلیدی داستان، ارتباط همین آموزش است با راهنمای محتضر و البته یک شاگرد مناسب که همان دستیار است. برخی تعابیر و جملات داستان نشان می‌دهد که دستیار، «قلم» آموزگار است؛ اینکه دستیار بی‌صدا گریه می‌کند و لهجه موروثی صدای اجدادش را از یاد برده و همه اسم‌های ذات و معنی را از بر است (خسروی، ۱۳۸۸: ۱۳۹)، یا شباهت صدای دستیار به پرنده (همان: ۱۴۷) و شباهت شیوه روایت وی به دانه برچیدن پرندگان که با نوک خود اجزای آن واقعه را مجموع می‌کند (همان: ۱۴۸)، یا این بخش از داستان که جنبه روشن‌تری از «قلم» بودن دستیار را نشان می‌دهد:

دستیارم هر بار پدر و آب و صفت‌ها و قیده‌های جاری در مرداب و آن واقعه را مثل تریشه‌های لانه یک پرنده می‌آورد تا وقتی که آن واقعه به آخر رسید و من روایت کرامت پدر را شنیدم که پدر در میان تکرارهای کلمات می‌آید (همان: ۱۴۹).

آخر داستان شرح دو چیز است: آموزش اسم‌های معنا و نوشتن آنها. نوشتن اسم‌های ذات بدون آموزش و معلم، در ابتدای زندگی بشر نیز مقدور بوده‌است (مثل اینکه شکل گندم یا اسب را بکشند)، اما نوشتن اسم معنا نیازمند تعلیم اساسی و پیدایش خط و زبان است؛ همان کاری که آموزگار می‌خواهد انجام بدهد و برای این کار نیازمند دستگیری قلم است. اندیشه اصلی داستان به شکلی دیگر نیز بیان شده‌است: یافتن جای سکونت اهالی محتاج به آموزش که در نقشه مقدور است. نقشه نیز مثل اسم‌های ذات است و تصویرشدنی، اما نام‌های خاص در نقشه - مثل اسم روستا - دوباره در حوزه معنا است، چون وابسته به وجود نقشه است. اینها همچنان نیازمند راهنما هستند. بدین سبب است که راهنما و آموزگار یکی می‌شوند و هر دو با عبور میان ذات و معنا مسافری هستند که گم می‌شوند.

راوی برای آموزش اسم معنی به گونه‌ای به دنبال یافتن رد پای پدر خود است. وی در مقبره پدر ساکن می‌شود و می‌فهمد که او سه سال پیش مرده‌است (از سنگ قبر او می‌فهمد). با این تعابیر نشان می‌دهد پدرش که اسم ذات است به اسم معنی بدل شده و

درک این معنی با همان سنگ قبر و نوشته آن مقدور است. با این وصف نشان می‌دهد که برای درک اسم معنا که می‌گوید برای لمس شدن آن در آن گم می‌شود (همان: ۱۳۶) و پدرش را نیز سالک (همان گم‌شدن برای لمس کردن) می‌نامد. این پدر و پسر یکی هستند، فقط با جدا شدن پدر و مادر، حضور فرزند را در شکل اسم معنی درمی‌یابیم و هنگام با هم بودنشان که شکل دیگری از زوزه‌هاست، اسم ذات شکل می‌گیرد. اسم ذات، پدر است و اسم معنی، فرزند؛ یعنی اسم معنی در درون اسم ذات است و برای دریافت معنی از ذات، باید پدر بمیرد تا او را در سنگ قبر نقر کنند و ما معنی مرگ را بفهمیم. اگر هم راهنما محتضر است، شکل دیگری از ضرورت مرگ در کلمات برای آموزش اسم معنی است. آموزگار یا راهنما برای راوی، در حکم اسم ذات است؛ اسم ذاتی که رسالتش دریافت اسم معنی است، اما اسم معنی را زمانی درک می‌کنیم که ذات نباشد. اصلاً اسم معنی اسمی است که به اسم ذات وابسته است و ما میان اسم ذات و معنی گم می‌شویم تا آن را لمس کنیم (همان). رمشگی‌ها تا وقتی رمشگی هستند چقدر دشوار است که بتوانند اسم‌های معنی را درک کنند وقتی این کار مقدور می‌شود که آن را ترک کنند یا نظام رمشگ به هم بریزد و بشود «مرگش». رمشگ را باید در کفه شیری دغ ملاحظه کرد. همین تعبیر گواهی می‌کند که دغ، مقدمه مرگ است؛ اینکه کسی حاضر نبود حتی اسم رمشگ را بشنود (همان: ۱۴۱) و وجود کرکس در آسمان رمشگ (همان: ۱۴۲ و ۱۵۱) به سبب یکسانی آن با مرگ است.

داستان خلقت رمشگی‌ها نیز از تبدیل پرنده به انسان (همان: ۱۵۱-۱۵۰) یا داستان پدری که می‌خواسته فرزندش را قربانی کند (همان: ۱۵۳-۱۵۲)، همچنان بیانگر تبدیل اسم ذات به معنی، مثل راوی یا آموزگار است و البته ناموفق است که پسرک می‌گریزد و اهالی رمشگ همچنان زوزه می‌کشند و زندگی می‌کنند. فقط یک نفر از آنان جدا می‌شود که برایش عزا می‌گیرند، بعد دوباره به خان اول باز می‌گردد که تعلیقی است میان ذات و معنی و کرکس و زندگی.

۲-۸- داستان ویران

خلاصه داستان: داستان با خطاب راوی به توبا آغاز می‌شود که حامل بچه‌های چشم‌خاکستری (=کلمات) است. راوی خطاب به توبا می‌گوید: «باید همه‌چیز را ویران

کرد باید شکل پیکرت را ویران کرد فارغ از داستانی که بود، تو در شکلی که نوشته بودمت پیر می‌شدی» (همان: ۱۵۸). در اینجا از داستان ویران‌شده قبلی یاد کرده که سروان شیبانی سوار بر اسب از تنگ بوالحیات می‌گذشت و توبا در قاب پنجره ایستاده بود و دو کلمه از جنس آتش بر سینه‌اش نوشته شده بود. نوکرهای کوشک، جنازه سروان را به عمارت می‌آوردند و شستشو می‌کنند و توبا لباس سیاه به تن می‌کند در سوگ سروان. نویسنده، سعید سپهر را همراه عمه‌ها در نوشته نزد توبا می‌آورد و سوگ را ویران می‌کند و سعید سپهر را در کنار توبا می‌نشانند. این بار مرگ سعید سپهر را می‌نویسد که با داستان توبا مسموم می‌شود. توبا می‌داند عاشق دیگری دارد که در بیرون داستان ایستاده و از یکی از معبرهای داستان وارد می‌شود و می‌گوید او مردی واقعی است که او را دوست دارد. راوی، داستان را از نو می‌نویسد؛ به‌جای سعید سپهر، آذر سپهر را می‌نویسد، آذر سپهر به سراغ توبا می‌آید و می‌گوید «از کوشک بیا پایین و بگو که کجا برویم» (همان ۱۶۲). به سمت رودخانه کُر می‌روند. آذر سپهر، زن تازه نوشته‌شده، تفنگی دارد که به سمت فوجی تیهو که بر آسمان نوشته شده‌اند، نشانه می‌رود و با نوشتن شلیک، گلوله‌ها پایین می‌افتند. در ساحل کُر، آذر سپهر کلمه عریانی می‌شود و وقتی از آب بیرون می‌آید، چشمان توبا پر می‌شود از سپیدی کلماتی که او را می‌نویسند. آذر سپهر به توبا می‌گوید باید به سفر برود. توبا به خانه بازمی‌گردد. این بار با حرف‌های ویران‌شده آن زن عاصی (توبا سپهر در آن داستان ویران‌شده) جسم مردانه‌اش نوشته می‌شود تا در بین همسفرانش شکل آشنایی نباشد. اتوبوسی که او را به سفر می‌برد، مستهلک است؛ راننده هم مرد جوانی است که بارها در این سفر زاده شده‌است. مخاطب راوی نیز دیگر توبا نیست، مسافر غربی است که به‌جای توبا نوشته شده. این بار داستان سروان شیبانی و توبا سپهر، با داستان سعید سپهر و آذر سپهر در قالب سفر، آن هم در یک جمله بلند که شکلی از جاده است، به هم می‌آمیزد یا اینکه به موازات هم بیان می‌شوند. این درهم‌آمیختگی، توازی و جابه‌جایی‌ها را نویسنده از سماجت شیطانی کلمات می‌شمارد، نه از غفلت خود.

ژرف‌ساخت داستان: داستان ویران، فراداستان یا داستانی درباره داستان (متس، ۱۳۸۹:

۲۱۶) و نوعی دست‌به‌دست شدن نوشته و کردار است. قاب پنجره در این داستان، منظر

یا زاویه دید راوی است و همین نشان می‌دهد راوی شاهد گذر و گذرگاه است. گاهی می‌خواهد چیزی را به عقب برگرداند یا به درون قاب بیاورد و گاهی لازم است چیزی را خراب کند تا بتواند از این پنجره آن را عبور دهد. آن را که دوست دارد به شکل‌های مختلف درمی‌آورد؛ به شکل‌های مختلف می‌نویسدش، ویرانش می‌کند و بازنویسی‌اش می‌کند به یک منظور: پیش او بماند. فضایی که در داستان با کمک کلمات در طنز و تراژدی گروتسکی (تامپسون، ۱۳۶۹: ۴۰) سرگردان است، بخشی از ویرانی و آبادسازی است؛ آبادی بدون ویران کردن شکل نمی‌گیرد و تا آبادی نباشد، ویران کردن بی‌معناست. این فضا از آن است که نشان دهد نوشتن تنها راهی است که نویسنده برای تفوق بر زمان بدان روی آورده‌است. همه ما یا غالب ما دغدغه مکان داریم و دلمان می‌خواهد مکانی که از ماست حفظ شود، سند و مرکز اسناد هم برای همین است، اما نویسنده این دغدغه را در مورد زمان دارد و مکان و مقصد را هم به زمان بدل می‌کند: «مقصد همیشه به شکل مکان نوشته نمی‌شود، گاهی به شکل وقت معینی نوشته می‌شود» (خسروی، ۱۳۸۸: ۱۶۴).

حضور نویسنده در داستان، گاهی به شکل روکردن مفهوم داستان است؛ مثل اینکه فرمان می‌دهد باید همه چیز را ویران کرد، آنگاه این ویران کردن را با به هم زدن داستان یا آوردن بدیل‌های داستانی پی می‌گیرد. وقتی راوی درباره آذر سپهر می‌گوید: «آذر سوار بر اسبی سفید نوشته می‌شود که از جمله خیابان وسط کوشک می‌گذرد. اسب بر پست و بلند کلمات یورتمه می‌رود...» (همان: ۱۶۸)، نشان می‌دهد نوشتن راهی برای وصف افعال است و افعال، زندگی ماست. بر این اساس، نوشتن می‌شود زندگی، زندگی در قالب جمله. جمله همچون جاده است و اجزای جمله، کلمات هستند و ما کلمات این جمله و مسافران این جاده، در این جاده گاهی با اسب می‌رویم که نویسنده می‌شود سوار، گاهی مادر یا زاینده‌ای به دنیا می‌آوردمان که می‌شود بچه‌های چشم‌خاکستری. اگر نویسنده توپا را با آذر سپهر عوض می‌کند، به اعتبار همین چشم‌های خاکستری است؛ یعنی آذر می‌شود بچه توپا. کلمه بدوی خواندن آذر (همان) نیز همان بچه بودن اوست.

آنچه انسان نمی‌تواند از آن بگریزد، گذر زمان و نتیجه آن یعنی پیری است. نویسنده این درد را حتی در داستان نیز نشان می‌دهد؛ بدین صورت که شخصیت‌های داستانی

پیر و کهنه می‌شوند، اما با جابه‌جایی و ویرانی نو می‌شوند. به این سبب است که راوی تأکید می‌کند:

باید همه‌چیز را ویران کرد. باید همه‌چیز را ویران کرد. باید شکل پیکرت را ویران کرد، فارغ از داستانی که بود، تو در شکلی که نوشته بودمت پیر می‌شدی، باید در شکلی دیگر و در داستانی دیگر می‌نوشتمت (همان: ۱۵۸).

هدف دیگر نویسنده نوعی نوکردن روش است. این ویران کردن را بسنجیم با آخر داستان که ویران کردن در نوشتن به امید خواندن است که خود نوعی هدفمند کردن داستان است. بازنویسی زندگی در داستان، در دیدگاه هر کس متفاوت است: برخی برای بصیرت‌بخشی می‌نویسند، برخی برای سرگرمی یا تعهد و برخی...، اما خسروی با تکیه بر کلمات و جملات، داستان را زندگی می‌کند، با حضور خود در داستان، زندگی را آن‌گونه که می‌پسندد یا آن‌گونه که زندگی است می‌نویسد؛ یعنی مشکل اصلی (مرگ) همچنان وجود دارد، اما مرگ را وسیله‌ای برای ماندن می‌کند. بدین‌سان زندگی، در یک‌جا پیوسته تداوم دارد و آن داستانِ کاتب است. اگر هم کلمات را سمج و شرور می‌خواند (همان: ۱۷۱)، به سبب همین سماجت آنان در احیای زندگی است. وقتی هم خوب به این زندگی داستانی بنگریم، مجموعه حروف بسیطی است که کلمات را می‌سازند و کلمات هم جمله را می‌سازند. جملات نیز متعدد نیستند، فقط شکل آنها تغییر می‌کند. اگر هم در پایان داستان از هدف جملات برای در کنار نویسنده نشستن توبا سخن گفته تا با صدایی نه از جنس کلمات بلکه از جنس هوا سخن بگویند (همان)، اهمیت خواندن را تکرار می‌کند که حتی بیشتر از نوشته می‌تواند داستان را ادامه دهد؛ با خواندن، می‌تواند دائم آن را نو کرد.

نویسنده مسأله ویران کردن را دائم به امید ساختن تداعی می‌کند و در ساختن‌هایش نیز با حضور خود و تأیید داستان و دقت در داستان‌سازی، می‌خواهد ساختن را هم به هم بزند و ویران کند تا ساختن هم پایان نیابد (یعنی ویران کردن برای آباد کردن)؛ منتهی به مقصد می‌شود و می‌شود پایان، اما آباد را ویران می‌کند تا دوباره جایی و امیدی برای آباد کردن بماند. اگر نویسنده همه آباد و ویرانی قبلی را تمهید داستانی می‌خواند، بر این بنیاد است: «همه این جمله‌ها تمهیداتی داستانی‌اند تا تو به مهلکه آن

جملات بررسی» (همان: ۱۶۸). اگر هم بعد از عزا، با ویران کردن سوگ و عزا، عروسی و خواستگاری پیدا می‌شود (همان: ۱۵۹)، شکلی از ضرورت زندگی است. نویسنده این ضرورت و به هم آمیختگی عزا و عروسی را در داستان با ویران کردن و از نو نوشتن بنا می‌کند. گاهی ویران کردن در شکل غم‌انگیز آن مثل مرگ جلوه می‌کند یا از عوارض آن مثل در خاک خفتن یادشده؛ چنان که درباره ویران شدن توبا در جمله می‌نویسد: «همیشه، هر بار دهانت پر از طعم شور خاک می‌شود» (همان)، یا اینکه پس از نقل مرگ سروان شیبانی، از شانه کردن موهای توبا یاد کرده که روبان سیاه بدان بسته شده و برای خواستگار آمده است:

چیزهای دیگری هم هست که باید ویران شوند؛ رفتار موهایت وقتی که جیران آنها را شانه می‌کشد. روزی به جیران گفتم موهایم را با روبان دم‌اسی ببند. ولی حالا جیران موهایت را که شانه کشید، با یک روبان سیاه دم‌اسی بست (همان).

مسئله سفر در چند جای داستان تکرار شده است. این سفرها در عین حال با حضور نویسنده در داستان همراه است (همان: ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸ و ۱۷۱). همین موارد نشان می‌دهد سفر یک «جمله» است و انسان‌ها، کلمه‌های آن هستند و زندگی یک متن است که می‌شود بازنویسی‌اش کرد. بازنویسی این داستان به شکل آوردن بدیل‌های داستانی رخ می‌دهد که نویسنده با سبک نگارش پسامدرن می‌کوشد با تلفیق بدیل‌های گوناگون روایتی در داستان واحد، قاعده الزام انتخابی در دو قطب استعاره و مجازی را نقض کند که هر انتخابش مستلزم صرف نظر از چیزی دیگر است (لاج، ۱۳۸۹: ۱۶۴). البته همه این بدیل‌های روایتی با سفر، نوشتن و کلمه و داستان مرتبط است؛ گاهی با نوشتن و قلم همراه است و گاهی جای نوشتن تغییر می‌کند، مثل اینکه اسب می‌شود قلم یا راننده می‌شود راوی (خسروی، ۱۳۸۸: ۱۶۴). تکرار نوشتن اشخاص یا اعضای اشخاص نیز در داستان بر مبنای همین هم‌نشینی آنها در قالب عناصر این جمله است: «من شکل لب‌هایت را نوشتم» (همان: ۱۵۷)؛ «برق شادی را که من در چشمانت نوشته‌ام... لب‌خندی را که من بر لب‌هایت نوشته‌ام» (همان). همچنین از تعبیری که به کار برده روشن می‌شود آذر سپهر هم کلمه است:

سروان شیبانی وحشت غربی از چشمان خاکستری آذر دارد. شاید به این علت که چشم‌های آذر کهن‌ترین کلمه جسم آذر است که سروان آن را در غروب آن روز در تنگ بوالحیات خوانده بود (همان: ۱۶۷).

انتخاب نام اشخاص نیز با سفر در قالب کلمه و کتابت مرتبط است؛ مثل لفظ توبا برای نامیدن زن داستان - که شخصیت اصلی است- با نام‌های توبا، توبا سپهر و آذر سپهر که جانشین توبا سپهر است. توبا از آن روی انتخاب شده که نام درختی مقدس است و اگر هم توبا را حامل مکتوب دانسته یا با صفت «زنانگی مکتوب» از او یاد کرده‌است، به سبب آن است که اصل کاغذ از درخت است. اگر هم از سفر توبا در عین پیوند آن با سفر کتاب‌ها در چمدان و عادت آنها در سوختن بخاری و زمستان سخن گفته، همچنان بیانگر سفر از درخت به کاغذ و از کاغذ به نوشتن و خواندن است. خواندن، الزام سفر است. تغییر جنسیت توبا نیز بعد از زادن است؛ زنی که می‌زاید دیگر مرد شده و خوانده می‌شود و البته نوشته‌ها گاهی خوراک بخاری زمستان می‌شود:

می‌بینی که با حرف‌های وجود ویران‌شده آن زن عاصی، جسم مردانه‌ات نوشته شده، بنابراین همچنان که سال‌های مدید آن داستان ویران شده، فراموش شده، کلمات تن تو نیز نباید... (همان: ۱۶۳).

«کلمه» در این داستان، عنصری آفریننده و خلاق است. اعتقاد به آفرینندگی کلام، ریشه در کتب مقدس دارد (کتاب مقدس، ۲۰۰۲: ۱۲۱۶). مکتوب شدن واقعه، آن را از گزند زمان محفوظ می‌کند و باعث می‌شود که واقعه در قرائت‌های مکرر جاودانه شود. عناصری چون اتوبوس، دود آن، جاده و مسافران که در یک بدیل داستانی چند بار تکرار شده و از ویران شدن و تکرار آنها در نوشتن سخن رفته‌است، همچنان نشان می‌دهند که سفر نوعی جابه‌جایی عناصر جمله است:

اگر تو همچنان توبا نوشته می‌شدی، هم‌سفرانت در کنار تو جمله‌های آشنایی بودند، ولی تو حالا مردی نوشته‌شده‌ای و در بین هم‌سفرانت آن شکل آشنا نیستی، هرچند که بارها به این جاده آمده‌ای و به سفر رفته‌ای. برای همین است که همه‌چیز از نو نوشته شده. اتوبوسی که در این جمله تو را به سفر می‌برد، مستهلک است... کلمه‌ای سیاه به هیأت دودی از اتوبوس زبانه می‌کشد. راننده پیاده می‌شود و به آسمان نگاه می‌کند. آسمان بارها نوشته شده و ویران شده و دوباره نوشته شده، حتی آن کوه‌های نیلی. با یک جاده می‌توان هزاران سفر کرد. نیاز به نوشتن جاده دیگری نیست، ولی وقتی همه‌چیز ویران می‌شود، جاده را هم باید ویران کرد و دوباره نوشت... (خسروی، ۱۳۸۸: ۱۶۵-۱۶۳).

اتوبوس ایستاده است (که در داستان با عبارت *گاز آخر بیان* شده است) و در نوشته، همان چند نقطه تعلیق است و با توجه به عبارت پاراگراف بعدی که از جاده سخن رفته و جاده یک سطر است، این دود، نقطه است. مقصد، پایان است و جاده انتها دارد. جاده را ویران می‌کند یا افراد را با نوشتن جابه‌جا می‌کند تا دور ایجاد شود و «پایان» نوشته نشود. چنین پایان‌بندی‌ای با داستان‌های فراداستانی هماهنگ است که «غالباً با چندین فرجام به پایان می‌رسند تا خواننده بتواند آن را که خود می‌پسندد انتخاب کند» (پاینده، ۱۳۸۳: ۱۹۷-۱۹۶).

تکرار اشخاص به صورت جانشینی یا جابه‌جایی نیز نوعی جابه‌جایی عناصر جمله است. سعید سپهر در آغاز داستان به‌عنوان همسر توبا معرفی شده (خسروی، ۱۳۸۸: ۱۵۷)، اما با جملات زیر جایش با راوی جابه‌جا می‌شود و در عین حال هویت توبا نیز معلوم می‌شود که رابطه‌اش با راوی مبتنی بر رابطه نویسنده با کاغذ است:

آن بچه‌های چشم‌خاکستری از نسل سعید سپهرند، کلماتی بازیگوش‌اند که بر صفحه‌های کاغذ می‌دوند و سکوتی را که باید باشد می‌شکنند. به دامن می‌آویزند و زوزه می‌کشند. تنها تو عاصی نمی‌شوی، صدایشان خوانندگان داستان مرا هم کلافه می‌کند (همان: ۱۵۸).

سعید سپهر، راوی است. در عین حال با نشانه‌های آشکار، نظیر اینکه کلمات را بچه‌های راوی خوانده، روشن می‌شود راوی نیز همان نویسنده است. اگر هم قاتل سروان شیبانی، همین سعید سپهر است (همان: ۱۶۰)، به سبب جانشینی او و مکتوب بودن اوست. به هم بودن عزا و عروسی و فضای گروتسکی نیز مبتنی بر همین جانشینی در کتابت است.

۳- نتیجه‌گیری

ویژگی اصلی کتاب *ویران* اتکاء محتوای داستان‌های آن بر پاسخ یا راه‌حل است. معضل یا دغدغه‌ای که ابوتراب خسروی در کتاب *ویران* با آن روبه‌رو است، «زمان» است و تمامی داستان‌های این مجموعه، پاسخی است برای رفع این معضل. نویسنده در موضوعات و روش‌های مختلف و عمدتاً با استفاده از امکانات داستان‌های پسامدرن، اندیشه مبارزه با زمان را تداوم بخشیده است. در داستان تفریق خاک با جابه‌جا کردن پدر و پسر، در قالب گفتگو نشان داده است که تداوم نسل، یک راه برای تعلیق زمان است. داستان آموزگار

همچنان اندیشه براندازی زمان را در بر دارد، منتهی در قالب آموزش؛ آموزش شکل‌گیری اسم ذات و معنی. آموزگار نشان می‌دهد اسم ذات فناپذیر است، اما اگر تبدیل به اسم معنی شود، می‌تواند تداوم بیابد. پدر، اسم ذات است و فرزند، اسم معنی و کار آموزگار، تعلیق میان ذات و معنی برای تداوم زندگی است. در داستان رؤیا یا کابوس با تکرار حادثه در قالب رؤیا یا کابوس و ثبت آن در تابلویی در پیکر کلمات، خواب و بیداری را به هم می‌آمیزد؛ بیداری را خواب کند و خواب را بیداری تا همچنان زمان را دوری کند و با این کار، زمان را بر اندازد. در داستان پیک‌نیک، با تکرار زندگی و مرگ در قالب بازی، زمان به حالت تعلیق در می‌آید. در مرثیه باد با روش خاطره در خاطره آوردن و بازسازی زندگی در ذهن خود، در عین گذر زمان، آن را مهار می‌کند و با دوره کردن خاطرات، زمان را دوری می‌کند. در یک داستان عاشقانه با توجه به سنت کهنی که وصل را قربانگاه عشق می‌شمرد از شیوه پسامدرن حضور نویسنده در داستان برای مبارزه با زمان استفاده می‌کند تا با ترکیب عشق با نوشتن، مانع عاشق از رسیدن به عشقش شود تا عشق را پایدار کند. نویسنده در داستان قاصد با توجه به اندیشه‌های مردمی که به دنبال فال‌گو و کف‌بین هستند، تصویری عام از مبارزه با زمان به دست می‌دهد. همچنین او در داستان ویران با ترکیب ویرانی و آبادسازی در قالب کلمات، مرگ را وسیله‌ای برای ماندن می‌کند. بدین‌سان زندگی، در داستان کاتب با موضوع سفر یا جابه‌جا کردن اشخاص و نوشتن واقعه تداوم می‌یابد و شیوه‌ای می‌شود برای جلوگیری از پایان.

تکرار اندیشه واحد مبارزه با زمان در همه این مجموعه، به سبب اهمیت تکرار و چرخه‌ای کردن حوادث برای نیل به بی‌اعتبار ساختن زمان و تفوق بر تجلی‌های آن است.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۵)، *حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه هنر*، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن: نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*، جلد اول، تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگه.
- اسموژینسکی، مارک (۱۳۸۸)، «روایت‌های کلیت‌گرا در رمان‌های ابوتراب خسروی»، *نقد آگاه در بررسی آرا و آثار*، تهران: آگه، صص ۳۱۶-۲۹۵.
- الیاده، میرچا (۱۳۷۲)، *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

- الیاده، میرچا (۱۳۷۸)، *اسطوره بازگشت جاودانه*، ترجمه بهمن سرکاراتی، تهران: قطره.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۳)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز. پاینده، حسین (۱۳۸۳)، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، تهران: روزگار.
- تامپسون، فیلیپ (۱۳۶۹)، *گروتسک در ادبیات*، ترجمه غلامرضا امامی، شیراز: شیوا.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*، تهران: علم.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۳)، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران؛ داستان*، تهران: اختران.
- حسینی، صالح و رفوئی، پویا (۱۳۸۲)، *کاشیگری کاخ کاتبان: نقدی بر اسفار کاتبان*، تهران: نیلوفر.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۸۸)، *کتاب ویران*، تهران: چشمه.
- سورآبادی، ابوبکر عتیق نیشابوری (۱۳۸۱)، *تفسیر التفاسیر مشهور به تفسیر سورآبادی*، جلد اول، تصحیح علی‌اکبر سعیدی سیرجانی، تهران: فرهنگ نشر نو.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۶۹)، *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.
- کتاب مقدس (۲۰۰۲)، *سوریه/انگلستان: ایلام*.
- کریستن‌سن، آرتور (۱۳۸۳)، *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایران*، ترجمه و تحقیق ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۸)، *باغ در باغ*، جلد اول، تهران: نیلوفر.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی*، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.
- لاج، دیوید (۱۳۸۹)، «*رمان پسامدرنیستی*»، *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، گردآوری و ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- مالمیر، تیمور و اسدی جوزانی، حسین (۱۳۸۷)، «*ژرف‌ساخت اسطوره‌های رمان رود راوی*»، *فصلنامه ادب پژوهی*، سال دوم، شماره ۶، صص ۸۵-۵۵.
- مالمیر، تیمور و اسدی جوزانی، حسین (۱۳۸۹)، *ابوتراب کاتب و براندازی زمان*، سنندج: دانشگاه کردستان.
- متس، جسی (۱۳۸۹)، «*رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟*»، *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، گردآوری و ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، تهران: چشمه.
- نیکوبخت، ناصر و رامین‌نیا، مریم (۱۳۸۴)، «*پست مدرنیسم و بازتاب آن در رمان کولی کنار آتش*»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، سال ۳۸، شماره ۱۴۸، صص ۱۶۳-۱۷۹.