تحلیل شیوهٔ پسامدرنی روایت زنان در مجموعه داستانِ *بماند...*

تیمور مالمیر[۱]
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان
شهلا ناصری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان
(از ص ۱ تا ۲۰)
تاریخ دریافت: ۹۵/۰۲/۲۴، تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۱/۰۲

چکیده

بهناز علی‌پور گسکری در مجموعه داستان *بماند...* به‌گونه‌ای هدفمند و تعمدی، از امکانات پسامدرنی در عنوان و محتوا و شیوهٔ روایت بهره جسته‌است. مؤلفه‌های پسامدرنی نظیر ساختار بازگشتی، اتصال کوتاه، چهارچوب‌سازی و چهارچوب‌شکنی، آشفتگی و عدم انسجام متن، تناقض و عدم قطعیت، در متن داستان‌ها به کار رفته‌است، اما کاربرد «ساختار بازگشتی» بیشتر قابل توجه است. ساختار بازگشتی با ایجاد چند سطح مختلف روایتی یا جهان داستانی، علاوه بر برجسته‌سازی محتوای وجودشناختی این داستان‌ها، با برجسته‌سازی چهارچوب داستانی، ساختگی بودن آن‌ها را نشان می‌دهد. نویسنده با استفاده از این جهان‌ها، مسائل زنان را بیان می‌کند. نویسنده در دو داستان به شیوه‌ای کاملاً متفاوت عمل کرده‌است؛ در «بادهایی که از هندوکُش می‌وزند» با تکنیک بیان خواب و خواب‌گویی، در کنار جهان شبه‌واقعی داستان، جهانی خیالی خلق می‌کند. او در «زنی از جنس مس» حضور خود را در داستان نشان می‌دهد و با اشارهٔ مستقیم بر امر نوشتن، اقتدار خویش و ساختگی بودن داستان را به نمایش می‌گذارد. استفادهٔ نویسنده از امکانات پسامدرنی برای ارائهٔ مسائل و مشکلات زنان در جامعهٔ امروزی، بیانگر آن است که پسامدرن در نظر نویسنده، ورای یک روش یا مکتب فکری، در حکم ابزار روایتگری است.

واژه‌های کلیدی: پسامدرنیسم، داستان کوتاه، درون‌مایه، روایتگری، زنان، فراداستان.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *t.malmir@uok.ac.ir*

۱. مقدمه

بهناز علی‌پور گسکری، نویسنده و منتقد ادبی، مجموعه داستان *بگذریم...* را به سال ۱۳۸۳ نوشت و برندهٔ جوایز متعددی شد. دومین مجموعه داستان او با نام *بماند...* به سال ۱۳۸۸ منتشر شد و در مقام «بهترین مجموعه داستان»، جایزهٔ ادبی مهرگان را گرفت. حضور در خانه برای زنان، محیطی مأنوس و تکراری است، چنان که بیرون آمدن و سفر کردن، هم برای رهایی و تنفس هوای تازه، و هم برای آگاه شدن از موقعیت‌های دیگر ضرورت پیدا می‌کند. از این روی، استفاده از طرح و قالب سفر در داستان‌های زنان برای جست‌وجوی هویت و شناخت موقعیت‌های متفاوت، به منزلهٔ یافتن راهی برای رهایی از وضع گذشته و نابرابر با مردان است (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۴/۱۱۲۰ـ۱۱۲۱). نویسنده تلاش کرده‌است هم در پیرنگ داستان‌ها و هم در شیوه و شگردهای داستان زنان، تحولی ایجاد کند. مهم‌ترین تلاش وی، تغییر فضا و مکان داستان‌ها در قالب سفر به جاهای دوردست مانند هندوستان است. در عین حال، این امکان را در اقلیم ایران نیز طرح کرده‌است. شیوه‌هایی که نویسنده برای ارائهٔ وضع زنان یا تلاش برای تغییر آن‌ها انجام داده، مبتنی بر استفاده از امکانات نوشتار پسامدرنیستی است. از همین رو، شیوه‌ها و شگردهای پسامدرن را در مجموعه داستان *بماند...* نقد و تحلیل کرده‌ایم.

۲. پیشینه و مبانی نظری

نخستین رویکردهای پسامدرن را می‌توان پیش از هر حوزه، در عرصهٔ هنر و معماری و پس از آن در حوزه‌های نقد ادبی و نقد هنر و نقاشی و فیلم مشاهده کرد (نوذری، ۱۳۸۸: ۱۸۲ـ۱۸۳). شناخت و توصیف مفاهیم اساسی پسامدرنیسم کار ساده‌ای نیست؛ زیرا پسامدرنیسم مکتب یا جنبش فکری یکپارچه‌ای نیست که زاویهٔ دید و هدف مشخصی داشته باشد؛ ضمن اینکه سخنگوی واحدی هم ندارد. پسامدرنیسم آن‌گونه که از پیشوند «پسا» برمی‌آید، چیزی است که پس از مدرنیسم می‌آید. در عصر مدرن، ارزش‌های قرن هجدهم ـ یعنی ارزش‌های عصر روشنگری ـ تکه‌پاره شد. در عصر روشنگری، این خوش‌بینی بود که با استفاده از ارزش‌های جهان‌شمول علم و عقل و منطق، می‌توان بشر را از شر فقر و بدبختی و جهل و خرافات و هر گونه رفتار غیرعقلانی رها ساخت و بشر به آزادی و سعادت و پیشرفت خواهد رسید (پاول، ۱۳۷۹: ۱۳ـ۱۴). اما در قرن بیستم، این

ارزش‌ها مورد شک و بدبینی قرار گرفت و منتقدان اظهار می‌دارند کـه علـم و عقـل، جـز نابودی و استثمار و اندوه و ازخودبیگانگی و جنگ‌های جهانی و فجـایع زیسـت‌محیطـی، دستاوردی نداشته‌است (نوذری، ۱۳۸۸: ۱۳۱ـ۱۳۲).

نظریه‌پردازان و منتقدانِ پسامدرن را می‌توان به دو دسـته تقسـیم کـرد؛ دسـتهٔ نخسـت شامل نظریه‌پردازانی مانند «لاج» و «ایهاب حسن» و «بـری لـوئیس»، ویژگـی‌هـای داسـتان پسامدرن را بیان می‌دارند و دستهٔ دیگر مانند «مک‌هیل» و «پاتریشیا وو»، محتوای داستان‌ها را بررسی می‌کنند. مک‌هیل، داستان‌های پسـامدرنی را براسـاس «محتـوای وجودشـناختی» بررسی می‌کند و فهرست‌های نظریه‌پردازان دستهٔ نخست را راهبردهایی برای برجسته‌سازی این محتوا قرار می‌دهد (مک‌هیـل، ۱۳۹۲: ۴۰). پاتریشیا وو به ماهیت زبان‌شـناختی داسـتان‌هـا توجه می‌کند و جنبهٔ «فراداستانی» را ویژگی داستان‌های پسامدرن می‌داند.

۲ـ۱. ویژگی‌ها و مؤلفه‌های پسامدرنی

ساختارهای بازگشتی: روایت نخستین را بارها با جهان‌های روایی ثانوی برش مـی‌دهـد و بازنمایی درون بازنمایی صورت می‌گیرد؛ تصـور نـوعی برگشـت و تسلسـل سـرگیجه‌آور بی‌پایان ایجاد می‌کند، چندان که خواننده را گمراه کند که بازنمایی در یک سطح روایی را با بازنمایی در سطح روایی پایین‌تر یا بالاتر اشتباه بگیرد (همان: ۲۶۸ـ۲۷۰).

متون موازی: متن چندپاره یا ازهم‌شکافتهٔ پسامدرنیستی، یعنی دو یا چند متن مـوازی که تا حد امکان باید هم‌زمان خوانده شوند. خواننده همواره ناگزیر می‌شـود بـا کتـاب بـه منزلهٔ شیء فیزیکی برخورد کند و هرگز از برش هستی‌شناختی میان جهان فراگذاری‌شدهٔ داستان و کتاب مادی، چشم برندارد (همان: ۴۳۳ـ۴۳۷).

اتصال کوتاه: فرض بر این است که بین متن ادبی و جهان واقعی فاصله‌ای وجود دارد. لاج خصوصیت نوشته‌های پسامدرنیستی را تلاش به‌منظور ایجـاد اتصـال کوتـاه در ایـن فاصله می‌داند. از جمله شیوه‌های انجام این کار، مطرح کـردن نویسـنده و نویسـندگی در متن است (لاج، ۱۳۸۹: ۱۸۷). مک‌هیل نیز آمدوشد بین سطوح مختلف روایتی و تودرتویی را شکلی از اتصال کوتاه می‌نامد؛ چراکه هر جزء آن به اندازهٔ گام نهـادن یـک شخصـیت از سطح هستی‌شناختی خود و ورود او به یک سطح روایی دیگر، برآشوبنده است. تأثیر ایـن عمل، برجسته کردن ساختار هستی‌شناختی است (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۲۹۴).

فراداستان: به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند توجه خواننده را به ماهیت خود ـ در حکم یک امر ساختگی و مصنوع ـ جلب می‌کند (وو، ۱۳۹۰: ۸). فراداستان این موضوع را آشکار می‌سازد که چگونه متن به شکلی زبان‌شناختی برساخته می‌شود. از جمله ویژگی‌های فراداستانی عبارت‌اند از: چهارچوب‌سازی و چهارچوب‌شکنی؛ چهارچوب به مثابهٔ نوعی «ساختمان، برساخته، بنا» تعریف می‌شود. چهارچوب برای هر داستانی امری ذاتی است ولی فراداستان، چهارچوب‌سازی را همچون یک مسئله برجسته می‌سازد. فراداستان، این موضوع را طرح می‌کند که چهارچوب چیست؟ آن چهارچوبی که واقعیت را از داستان جدا می‌سازد، کدام است؟ آیا این چهارچوب چیزی بیش از رو و پشت جلد کتاب یا عنوان و نوشتهٔ پایان است؟ متون فراداستانی برای تحلیل چهارچوب‌سازی، اغلب با بحث دربارهٔ ماهیت دلبخواهی آغاز و حدود و پایان داستان‌ها شروع می‌شوند و بیشتر اوقات با چندین فرجام به پایان می‌رسند تا خواننده یکی را برگزیند؛ یا ممکن است با نشانه‌ای از ناممکنی هرگونه پایان‌بندی تمام شوند. آنچه از راه برجسته‌سازی و تحلیل چهارچوب بر آن تأکید می‌شود، آگاهی به این موضوع است که داستان‌های ادبی، بی‌واسطه و پردازش‌ناشده نیستند، بلکه ماهیتی زبانی دارند. از جمله شگردهای چهارچوب‌سازی عبارت است از: قصه در قصه، موقعیت‌های ناسازگار، ساختارهای تودرتو؛ ضمن اینکه مفهوم چهارچوب داستان‌های نامتناهی را نیز شامل می‌شود (همان: ۴۰ـ۴۷). چهارچوب‌شکنی به منزلهٔ شگردی برای ویران کردن توهم واقعیت، شکاف میان داستان و واقعیت را برملا می‌سازد، نه اینکه میان داستان و واقعیت پل بزند؛ نشان می‌دهد که ما نه با واقعیت، که با برساخته‌ای زبانی روبه‌رو هستیم. چهارچوب‌شکنی با تمهیدات مختلفی مانند اظهار نظر نویسنده در داستان صورت می‌گیرد. در متون فراداستانی، چنین مداخله‌ای تمایز وجودشناختی جهان داستانی و واقعی را افشا می‌سازد (همان: ۴۹ـ۵۱).

پارانویا و آشفتگی ذهنی: یکی از بیماری‌های عصر ما، تردید و ترس و توهم توطئه است. داستان‌های پسامدرنیستی به شکل‌های گوناگون منعکس‌کنندهٔ اضطراب‌های پارانویایی انسان هستند. شخصیت‌های پارانویا، خود را در معرض این خطر می‌بینند که در نظام فکری کس دیگری احاطه شوند (لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۹ـ۱۰۰).

۳. تحلیل روایت و شگردهای داستان‌ها

۳ـ۱. «بادهایی که از هندوکُش می‌وزند»

در این داستان با دو متن موازی مواجهیم؛ یکی متن اصلی و شرح سفر راوی بـه هنـد، و دیگری متن ترجمه‌شدهٔ کتاب پنجابه که با فاصله از سطرهای متن اصلی با خطی متفاوت چاپ شده‌است. راوی مطالب خود را ترجمهٔ کتـاب نـیم‌سـوختهٔ *دایـرةالمعـارف مـذاهب و بدعت‌ها* می‌داند (علی‌پور، ۱۳۹۲: ۷). دوگانگی خط و تنظیم داستان به گونه‌ای است که این دو متن می‌توانند همزمان خوانده شوند و با هم پیش بروند یا خواننـده مـی‌توانـد تصـمیم بگیرد که یکی از متن‌ها را نخست بخواند و سپس بـه مـتن دیگـر روی بیـاورد. سـاختار تناوبی داستان، خط‌های دوگانه و شروع داستان نشان می‌دهد ماجرای داسـتان را فاصـلهٔ میان خواندن و فکر کردن به نوشته‌ها تشکیل می‌دهد. نوشته‌هایی که حاصل سـفر زنـی ایرانی (پنجابه) به هند است که راوی از نوشته‌های او آغاز به سـفر مـی‌کنـد؛ سـفری کـه حاصلش همین نوشته‌هاست. نوشته‌ها دو شکل دارد؛ یک شکل آن «پررنگ» چـاپ شـده که حاصل سفر واقعی زنی ایرانی است و شکل دوم آن «نوشته‌های کم‌رنگـی» اسـت کـه حاصل سفر زنی دیگر در پی اوست، سفری از روی تحقیق، که سفرنامه‌اش می‌شود یـک تحقیق؛ تحقیقی داستانی. برای پیونـد دو بخـش داسـتان از علامـت تعلیـق (...) اسـتفاده می‌کند؛ یعنی راوی می‌شود همین علامت تعلیق تا همه چیز ـ حتی واقعه ـ را دچار تعلیق سازد. البته فاصلهٔ فکر و تخیل با خواندن و نوشتن و جمع هـر سـه، همچـون سـه نقطـهٔ تعلیق، حاصلی غیر از تعلیق ندارد؛ تعلیقی که شکل معقول آن در قالب یک سفر تحقیقاتی در مکانی موهوم و رفتاری موهوم شکل گرفته‌است.

در این داستان، جهان‌های تودرتویی ارائه می‌شود و مرز بـین جهـان واقعـی و جهـان خیالی نقض می‌شود. با ایجاد سه سطح روایتی، سه جهان متفاوت ایجاد می‌شـود: سـطح اول، راویت مأموریت راوی است. داستان در این سـطح بـا توصـیف‌هـای واقعـی شـروع می‌شود (همان: ۷ـ۸)، به‌گونه‌ای‌که توهم واقعی بودن را به خواننده القا مـی‌کنـد. در سـطح دومِ روایت با خواندن کتاب‌های نیم‌سوخته، ماجرای پیرزنی در ذهن راوی حکاکی می‌شود و راوی وارد دنیایی خیالی می‌شود (همان: ۹). سطح سوم روایت، مربوط به نوشته‌هایی است که از کتاب پنجابه خوانده می‌شود و یکنواختی سبکی داستان را بر هم می‌زند. این سطرها

با خطی متفاوت و نامتجانس با دیگر سطرهای داستان، جهان داستانی دیگری را فراگذاری می‌کند که از لحاظ هستی‌شناختی، با جهان‌های دیگر داستان متفاوت است. بازنمایی سطح روایی نخستین با بازنمایی سطح روایی جهان خیالی پیرزن، موازی با هم پیش می‌روند به‌گونه‌ای‌که تشخیص مرز این دو دشوار است، چندان که امکان دارد خواننده، این سطوح را با هم اشتباه گیرد. در پایان داستان، جهان خیالی پیرزن فرومی‌ریزد و خواننده به تخیلی بودن این جهان پی می‌برد، اما راوی به تصورات خود دربارهٔ پیرزن ادامه می‌دهد تا خواننده را همچنان میان واقعی یا تخیلی بودن جهان فراگذاری‌شده معلق نگه دارد. خواننده ابتدا در چهارچوب بیرونی جهان راوی ـ که به‌نوعی ادامهٔ جهان روزمره است ـ جا خوش می‌کند، ولی همراه با راوی و از راه خواب، به چهارچوبی متفاوت وارد می‌شود. حوادث داستان در شب اتفاق می‌افتد. تعابیر متعددی نیز در داستان دلالت می‌کند که متن، شرح خواب است. تعابیر و واژه‌هایی که در متن، خواب‌نمایی را بازنمایی می‌کنند عبارت‌اند از: «ذهن و خیالم (همان: ۸)/ ...و شبی بود، بیدار شدم، شب‌های دیگر، ضجه‌های شبانه، فریادهای خفته (همان: ۱۱)/ و هر شب تکرار می‌شد (همان: ۱۲)/ ...و شبی دیگر (همان: ۱۳)/ انعکاس وحشتم، خیالش را روی تخت رها کردم (همان: ۱۴)/ زن شبگرد، دیشب، خواب (همان: ۱۵)/ ...و باز شبی دیگر (همان: ۱۶)/ نبض دیوانهٔ خواب/ دیشب ... و شب آخر (همان: ۱۸). در بندهای آغازین، از آمدن پیرزن داستان همراه آفتاب (همان: ۹) و در پایان داستان از آفتابی یاد می‌کند که موجب بیدار شدن راوی می‌شود (همان: ۲۱). این‌ها مربوط به روزهای خواب است؛ یعنی همچنان خواب و بیان خواب راوی است، ولی برای بخش‌بندی خواب و داستان در داستان آوردن، طرح مناسبی است. راوی، رویدادها را در عین جاری بودن، با لحن گزارشی بیان می‌کند؛ همین لحن، بیانگر خواب‌پردازی است. از این روش برای نوشتن مدخلی در *دایرةالمعارف* استفاده می‌کند (همان: ۹). راوی در سطرهای پایانی، عینیت داستان را نقض می‌کند (همان: ۲۱) و نشان می‌دهد از خواب پریده‌است؛ البته در این لحظه نیز همچنان در خواب است چون همچنان بر کتاب پنجابه سر نهاده‌است و باز هم روایت خواب را پیش می‌برد. به همین سبب است که پایان‌بخش داستان، نقل‌قول پررنگی از همان کتاب است؛ کتابی که البته در قالب هرچه از خواب و قصه و سفر و ترس و تناسخ و عبادت و سوختن و گلایه درآید، همچنان انتقام «مسجل زنانگی» است. انتخاب نام «پروانه» با توجه به معنای کلمه و حالت پروانگی‌اش که گردنده و چرخان است، همچنین

دگردیسی کرم به پروانه، مبتنی بر تناسخ است. این نام با طرح داستان هم تناسب دارد. در عین حال، با بحث «جنسیت» که مقصود متن هم هست، تناسب دارد تا راوی بتواند در لایه‌های متن، از زندگی و تحول و جابه‌جایی جنس زن به شکل‌های مختلف یاد کند: از ایران به هند، از سوختن به‌خاطر مرد، از ماندن و پشیمانی و خوشحالی برای سوختن یکباره؛ در همهٔ این‌ها مثل پروانه بگردد و همچنان سخت باشد که کسی بخواهد برای درک اندیشه و کتاب «پروانه» جواز بیابد. خودش از رابطهٔ ممنوع جامانده و البته این رابطهٔ ممنوع، معناهای متعددی دارد.

نام داستان نیز با سرگردانی و ناپایداری تطابق دارد. در عین حال، نماد سفری دائمی است. در داستان، این باد به شکل سفر میان خواندن و نوشتن، میان دیدن و تخیل، میان انجام نیت و حدس، معلق است. آنچه هست یک اتفاق، یک حدس، یک عمل و به صورت مشخص یک سفر است، اما جهتش معلق است. نویسنده سعی کرده محل رویدادهای داستان و شخصیت‌ها را واقعی نشان بدهد، به‌خصوص وقتی محل نوشتن داستان را هند و شهرهای آن نوشته، عمدی در کار است. این کار نویسنده در عین واقعیت‌بخشی به روند نوشتن داستان، نوعی فراداستان است؛ از آنکه داستان بودن قصه یا سرگذشت کتاب و شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. همین عمد در نشان دادن فراداستان، غیر از آنکه ویژگی پسامدرن داستان است، ما را به تأمل وامی‌دارد که چرا چنین کرده‌است؟ این ویژگی پسامدرن را با گفتمان فمنیستی نویسنده باید ملاحظه کرد که از یک سو، از برخی دشواری‌های چاپ یا جبهه‌گیری‌های مخاطبان رها می‌شود و از سوی دیگر با ایجاد فاصله میان جهان داستان با مخاطب، می‌تواند ذهنیت او را به جانب نوعی ذهنیت انتقادی سوق دهد. از جهان داستان و محل وقوع رویدادها در جایگاه یک بدیل استفاده می‌کند تا ذهنیت ما را متفاوت کند، چون وقتی در درون چیزی قرار داریم نگاهی درون‌گرا و برساخته از سابقهٔ تربیتی و ذهنی بر دیدگاه ما حاکم است، اما وقتی از منظری دیگر به قضیه ـ حتی به برساخته‌های اجتماعی و فردی خود ـ می‌نگریم، نگاه انتقادی یافتن یا شنیدنِ نگاه انتقادی دیگران، مقدور می‌شود. درون‌مایهٔ داستان، انتقام مسجل زنانگی است. زن‌های داستان از هویت زنانه‌ای می‌گریزند که با آنان سرشته شده‌است؛ پنجابه با به تاراج گذاشتن تن، از زنانگی محتوم خود انتقام می‌کشد.

۳ـ۲. «سنگواره»

در این داستان با چهار سطح روایت مواجهیم: در بالاترین سطح روایت، راوی قرار دارد که در یک رستوران ساحلی نشسته‌است و ماجرای داستان در ذهنش تداعی می‌شود. دومین سطح روایت، حکایت مثلث عشقی میان راوی و دو برادر دوقلوست. در سطح سوم روایت، نامه‌های یکی از شخصیت‌ها، ما را با دنیای دیگری مواجه می‌سازد. سطح چهارم روایت با خواندن اشعار شاملو شکل می‌گیرد. در این داستان با جای دادن و تودرتو کردن سطوح مختلف روایتی، روایت نخستین که حکایت زندگی فعلی و عادتی راوی است، نه یک بار که بارها، با جهان‌های روایی دیگر و بازنمایی درون بازنمایی، قطع می‌شود. این ساختار باعث ایجاد ساختار بازگشتی می‌شود. درهم‌تنیدگی سطوح مختلف روایتی و به‌کارگیری شیوه‌های مختلف روایت، موجب آشفتگی متن داستان شده‌است. راوی با زاویهٔ دید اول‌شخص به شیوهٔ تک‌گفتار درونی، یکی از شخصیت‌های داستان را به صورت دوم‌شخص خطاب می‌کند، اما سیر خطی روایت را توالی زمانی رویدادها و بیان خاطرات و رؤیا به هم می‌زند. راوی، داستان را از پایان شروع می‌کند و با تداعی گذشته (همان: ۲۶) روایت را پیش می‌برد. نقل شعر (همان: ۲۴) یا نامه‌های مخاطب راوی با تغییر زاویهٔ دید (همان: ۲۸) موجب ازهم‌گسیختگی متن می‌شود.

یکی از درون‌مایه‌های داستان، تاوان زنانگی است؛ چیزی که دیگر در این دنیای روزمره جای تعجب ندارد و شاید از راه بازنمایی در جهانی بدیل و به ظاهر عجیب، مورد توجه قرار گیرد. تمهیدات پسامدرنی داستان در خدمت برجسته‌سازی این درون‌مایه است. در سطوح مختلف روایتی، شکل‌های مختلفی از زندگی زنان نشان داده می‌شود. در یک سطح روایت، زندگی زنی تصویر می‌شود که دو برادر، عاشقش می‌شوند و او غیر از تماشای ماجرا، حق انتخابی ندارد؛ زیرا به واسطهٔ زنانگی نمی‌تواند از هنجارها بگذرد. در سطح دیگر، زندگی زنانی تصویر می‌شود که تاوان زنانگی خود را پس می‌دهند و از شوهر خود آزار می‌بینند. درون‌مایهٔ دیگر داستان، سکوت است. روایت تک‌گفتار درونی برای نمایش همین اجبار و ضرورت سکوت اختیار شده‌است. نویسنده با اشعاری که می‌خواند، نوعی توازی شخصیتی بین هابیل و قابیل و برادران دوقلوی داستان ایجاد می‌کند. در این داستان، سکوت برادر بزرگ‌تر و پاکشیدن از مثلث عشقی و سرانجام مرگ او، برابر با

کشته شدن هابیل است. عاشق اول راوی که به جای سخن گفتن و ابراز عشق سکوت می‌کند، در دریاچه غرق می‌شود تا به گفتهٔ راوی، تا ابد در تن تمام آدم‌هایی تکثیر شود که از ماهی‌های دریاچه می‌خورند و گفتنی‌ها بر لب‌هایشان ناگفته مانده‌است (همان: ۲۳).

۳ـ۳. «انتخاب شیطان»

پی‌رفت نخست داستان، مربوط به روایت زندگی فعلی راوی، رفتن پیش روان‌پزشک، بیکاری و تصمیم به نوشتن داستان است. پی‌رفت دوم، مربوط به اتفاقات آرایشگاه است. در پی‌رفت سوم، رفتن به بانک و اتفاقات آن روایت می‌شود. پی‌رفت چهارم، مربوط به ماجراهای دندان‌پزشکی است. پی‌رفت پنجم نیز روایت شرکت تبلیغاتی و انحلال آن است. شیوهٔ روایت داستان بدین صورت است که راوی در مطب روان‌پزشک، وقایعی را برای درمانگرش تعریف می‌کند. هر کدام از این وقایع، یک داستان است که با وقایع یا داستان‌های دیگر ادغام می‌شود و ساختاری تودرتو یا داستان در داستان می‌سازد. رفتار راوی و حضور او در مطب درمانگر و تأکید درمانگر بر بازگشت به عقب، ابزاری برای ارتباط این داستان‌ها و ایجاد ساختار درونه‌ای است؛ ساختار درونه‌ای با ایجاد نوعی برگشت و تسلسل سرگیجه‌آور بی‌پایان. هر کدام از وقایع داستان می‌تواند آغاز داستان باشد، اما این وقایع هر بار نقض می‌شوند و واقعه‌ای دیگر آغاز می‌شود. داستان در سطرهای پایانی نیز بار دیگر از اول شروع می‌شود و به‌جای پایان، وارد چرخه‌ای دیگر می‌شود و جملهٔ پایانی داستان به جملات صفحات نخستین پیوند داده می‌شود. داستان با روایت یک تجربهٔ ناگهانی آغاز می‌شود و با عقب‌رفت از این تجربه ادامه می‌یابد، به‌گونه‌ای‌که آغاز داستان در چرخهٔ داستان گم می‌شود و ماهیت دلبخواهی آغاز داستان را برجسته می‌کند: «باید به عقب برگردم. این را درمانگرم می‌گوید. وقتی ماجراهای هر هفته را برایش می‌گویم» (علی‌پور، ۱۳۹۲: ۳۵). راوی با هر بار عقب رفتن از این تجربه، پایان داستان را به تعویق می‌افکند و در پایان داستان می‌گوید: «بهتر است از اول شروع کنم، رفته بودم بانک تا مستمری‌ام را بگیرم. بوی پیراشکی داغ» (همان: ۴۴). و این‌گونه است که چرخهٔ داستان دوباره به اول بازمی‌گردد و داستان با نشانه‌هایی از ناممکنی هرگونه پایان‌بندی تمام می‌شود. داستان با زیر سؤال بردن چهارچوب آغاز و پایان داستان و ایجاد نوعی تسلسل و چرخه در بیان داستان، «چهارچوب داستانی» را برجسته می‌سازد و خواننده را به برساخته بودن

داستان و ماهیت زبانی آن آگاه می‌کند. علاوه بر این، با افشاگری درمانگر، ماجراهای راوی تخیلی نشان داده شده تا با این تمهید، چهارچوب داستانی تشدید شود؛ هر بار که راوی ماجرایی را برای درمانگر تعریف می‌کند یک وضعیت فراگذاشته می‌شود، اما زمانی که درمانگر این وضع را نقض می‌کند، با عقب‌گرد، این وضع زدوده یا کنار نهاده می‌شود و وضع دیگری آغاز می‌شود. تأثیر این عمل، ناپایدارسازی هستی‌شناسی جهان فراگذاشته در عین برهنه کردن فرایند جهان‌سازی است (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۲۴۳). وقتی در سطرهای پایانی داستان، راوی تصمیم می‌گیرد به‌جای رفتن پیش درمانگر، ماجراهایش را بنویسد و داستان را دوباره آغاز می‌کند، تمام وضعیت‌های خلق‌شده بار دیگر زدوده می‌شوند. درون‌مایهٔ داستان، آشفتگی و سرگردانی و نبود قطعیت است. این آشفتگی را نویسنده در روایت تکه‌تکه‌شده‌ای نشان می‌دهد که با آشفتگی و سرگردانی شخصیت اصلی هماهنگ است. سطوح مختلف روایت، شکل‌های مختلفی از ناامنی و وجود بدگمانی برای یک زن را نشان می‌دهند؛ حتی درمانگر ناامن است؛ کسی به ماجراها و بدگمانی‌های راوی باور ندارد. سرانجام او به خودش پناه می‌برد و شروع به نوشتن ماجراهایش می‌کند.

۳ـ۴. «مرده‌ها دروغ می‌گویند؟»

ساختار بازگشتی، سه سطح روایی ایجاد کرده‌است: در سطح اول، راوی دیده می‌شود که مأمور دولت و مسئول حل پروندهٔ قتل است. اصرار راوی بر مسئلهٔ بازنشستگی و دردسرهای آن، مبنای شکل‌گیری داستان است؛ یعنی داستانی در درون داستان شکل می‌گیرد؛ تا اینجا به صورت مأمور دولت بازی کرده، از اینجا به بعد می‌خواهد نقش بازنشستگی را بازی کند؛ پس در قالب آن می‌رود و به مواردی از آن اشاره می‌کند، مثل حضور پیران در پارک‌ها و سراغ خریدهای روزانه رفتن و دچار انواع بیماری‌ها شدن و تبدیل شدن به پیرمردِ دربه‌در زهواردررفته (علی‌پور، ۱۳۹۲: ۴۶). همین تصور نقش جدید، او را به دنیایی ذهنی می‌کشاند (همان: ۴۷) و نوعی جریان سیال ذهن، تداوم‌بخش داستان می‌شود. سطح دوم روایت، بیانگر بازی بین قاتل و مقتول است. اظهارات متناقض قاتل و مقتول و نیز هذیان خواب و بازی، این سطح را می‌سازد. سطح سوم روایت، بیانگر بازی میان راوی و قاتل و مقتول است. با ترکیب دو داستان زندگی راوی و بازی قاتل و مقتول، یک داستان خاص و جدید خلق شده که دو وجه دارد: از یک سو با اصرار راوی، داستان

است و از سوی دیگر ویژگی‌های زندگی واقعی را دارد. در داستان سوم، خواننده دائم مردد است که آن را زندگی واقعی بداند یا داستان. این کار را البته همچنان راوی انجام می‌دهد. راوی در قالب مأمور و کارمند دولت، مجالی به خواننده نمی‌دهد تا پیگیر داستان یا واقعیت شود؛ بدین وسیله داستان همچنان تداوم می‌یابد. خود راوی نیز مسئلهٔ ترکیب دو داستان را رو می‌کند (همان: ۵۲ـ۵۳).

نام داستان به گونه‌ای است که انسان را دچار لغزش می‌کند. یک آن به فکر می‌افتد که جواب بدهد، پس از آن در پی نقض گفتهٔ خود یا تصور خود برمی‌آید. سرانجام متوجه بازی نویسنده می‌شود. این بازیِ تردید و تأمل، در تمام داستان تداوم دارد. گاهی حادثهٔ بی‌اساسی، داستان را از طریق روایت خواب باور پذیر می‌سازد، هرچند خواب را هم خودش نقض می‌کند. زندگی این داستان، ترکیبی از بازی و خواب و مأموریت است. مأموریت هم با بازی همسان است؛ از قبل طراحی شده و لباس مخصوص دارد و منتظر پایان آن هستیم. در بازی، قاتل و مقتول، دو طرف بازی‌اند (سطح دوم) اما در مأموریت ـ آن هم بررسی پروندهٔ جنایی ـ دو طرف بازی، مأمور و قاتل هستند که بر سر مقتول بازی می‌کنند (سطح اول). در روایت داستان که ترکیبی میان این دو پرونده است، بازیگران سه نفر شده‌اند: مأمور، قاتل، مقتول؛ و داستان سوم را شکل داده‌اند. در جایی از داستان، صدای قاتل که از ضبط صوت شنیده می‌شود، با صدای مقتول که نزد بازجو حاضر است، آمیخته می‌شود (همان: ۵۱)، به‌نوعی‌که گویی پخش صدا برای مقتول است، یعنی صدای قاتل برای مقتول پخش می‌شود تا همه چیز روشن شود، منتها گویی این صدای مقتول با قاتل در جواب همدیگر است و ادامهٔ آن، که راوی وارد داستان ضبط‌شدهٔ صدا می‌شود و آن را زنده می‌کند؛ با این شیوهٔ پخش صدا و روایت، مقتول زنده می‌شود.

شک به واقعیت، درون‌مایهٔ داستان است. در این داستان، اَشکال مختلفی از تناقض مثل تناقض با داستان‌های کارآگاهی رئالیستی را می‌توان مشاهده کرد. در این نوع داستان، کارآگاه با عملکردهای عقلانی‌اش به طور کامل بر بی‌نظمی غالب می‌آید و در نهایت معمای داستان را حل می‌کند. اما شخصیتی که نقش کارآگاه دارد، مدام کابوس می‌بیند و دچار حواس‌پرتی است و پرونده‌ها را قاتی می‌کند. اعترافات قاتل و سخنان مقتولی که در خواب و کابوس‌های راوی ظاهر می‌شود، با هم تناقض دارد. از دیگر

تناقضات داستان، لحن روایت است. ماجرای قتل، موضوع وحشتناک و دلهره‌آوری است درحالی‌که در این داستان با حالتی طنزآمیز بیان می‌شود (همان: ۴۵ و ۴۸).

علاوه بر این، راوی، پیوسته به نوعی دوگانگی اشاره می‌کند: دو داستان و دو پرونده که به‌هم آمیخته است، جابه‌جایی دست‌های زن و مرد، جابه‌جایی قاتل و مقتول، جابه‌جایی خواب و بیداری، جابه‌جایی بازی و واقعیت. همهٔ این موارد، شکل‌هایی از دوگانگی و عدم قطعیت هستند. عنوان داستان نیز توجه ما را به دروغی در داستان جلب می‌کند؛ واقعیتی که قطعیت آن با اظهارات ضد و نقیض قاتل و مقتول پوشیده می‌ماند. مقتول می‌گوید شب قتل، قاتل دچار کابوس و خواب و خیال شده و ماجرا را بازی می‌داند، ولی به نظر می‌رسد که همین کابوس و خیال، واقعیت پوشیده‌شده و امر ناگفتنی داستان است. مقتول داستان، مرد است، ولی اجزای بدن او با بدن یک زن ترکیب شده‌است (همان: ۴۵ و ۵۳)؛ این امر باعث شک به وجود یک مقتول زن (ستاره: دختر قاتل) نیز می‌شود، اما در داستان نشانی از او نیست. این گونه امور در جهان واقعی هم مانند جهان داستان پوشیده و با عدم قطعیت مواجه می‌شوند. سطوح مختلف روایتی و تناقضات، اشاره به امر خیالی و بازی بودن، آمیختن خیال و واقعیت، استفاده از فرم و ژانر کارآگاهی و انسجام نداشتن متن، آشفتگی و واقعیت تکه‌تکه را نشان می‌دهند.

در این داستان، حضور زبان با توصیف شخصیت‌هایی برجسته می‌شود که با صدا و سخنان خود خلق می‌شوند. در داستان، توصیف یک چیز، آن را به‌وجود می‌آورد. اظهار هر گزاره‌ای در داستان، ساختن یک شخصیت است. شخصیت قاتل، وجودش وابسته به صدایی است که از ضبط صوت پخش می‌شود، و مقتول با اظهارات ضد و نقیضی به وجود می‌آید که از لب‌های گیرکرده میان حفرهٔ چشمش بیان می‌کند. اظهارات ستوه‌آور قاتل و مقتول برای توصیف قتل، توهم واقعی بودن حادثه را برنمی‌سازد، بلکه حضور زبان را نشان می‌دهد. در این داستان، مقتول ظاهر می‌شود و قصهٔ زندگی و راز قتل را بیان می‌کند و کارآگاه با مقتول پرونده حرف می‌زند. در واقع داستان با سخنان مقتول پیش می‌رود؛ داستانی آشفته که نتیجهٔ سخنان آشفته و نامنسجم قاتل و مقتول است.

۳ـ۵. «حاشیه‌نشین»

پدرسالاری روایتی است که قرن‌ها نظام جامعه و خانوادهٔ ما را ساخته است و رعایت

قراردادهای آن، عرف جامعه است، ولی در عصر جدید با آگاهی زنان بر حقوق خـود، از اقتدار پدر کاسته شده‌است. لیوتار (۱۳۸۰: ۲۲) اعتقاد دارد «عصر ما شاهد فروپاشی و سقوط تمامی آن دسته از فراروایت‌های کلانی است که زمانی وعدهٔ رسیدن به حقیقت و عدالت پـس از هر پویش را می‌دادند». قدرت و اقتدار استبدادی و کل‌گرای این دسته از فراروایـت‌هـا بـرای ادغـام یـا کنـار زدن تمـام دیگـر هویـت‌هـا و موجودیـت‌هـا، باعـث حاکمیـت بی‌چون‌وچرای هراس و وحشت می‌شود. بر این اساس، لیوتار نتیجه می‌گیرد کـه وضـع پسامدرن، وضع بی‌اعتمادی و ناباوری به هرگونه فراروایـت اسـت (همـان: ۲۴). داسـتان «حاشیه‌نشین»، زمینه‌ای رئالیستی دارد. خواننده سیر خطی داستان را کـه آغـاز و پایـان مشخصی دارد، دنبال می‌کند. نویسنده به شیوه‌ای طنزگونه، اقتـدار زنـان خـانواده را در مقابل اقتدار ازدست‌رفتهٔ مردان قرار می‌دهد. پدر خانواده که هنوز رگه‌هایی از اقتدار در اوست، با نارضایتی به بازی‌های زنان تن می‌دهد و آنان را «غیر» می‌نامد (علی‌پور، ۱۳۹۲: ۶۵)، اما پسر خانواده که با این بازی‌ها بزرگ شده، با زنان همراه است؛ حتی به پـدرش می‌گوید: «پس کی می‌خواهی دست از سر ما برداری؟» (همان). ایـن سـخن مـی‌توانـد بـه معنای درخواست برای پایان دادن به اقتدار پدر و پدرسالاری باشد. نقد اقتدار تک‌گویانهٔ مرد، درون‌مایهٔ داستان است، اما با روایتی که راوی آن مرد است، صدای زن‌ها با زاویهٔ دید همان مرد شنیده می‌شود؛ در واقع زنان به حاشیه رانده شده‌اند، راوی آن‌ها را غیـر می‌نامد و اعتراضشان به نادیده گرفته شدن و غیر بودن است. راوی، مـردی در حاشـیه است ولی همچنان نقش اول را دارد. زنان با به حاشیه رانـدن مـرد، در پـی برانـداختن اقتدار او هستند، اما داستان با روایتگری راوی مرد و نقش بر آب ساختن تصمیم زنـان، همچنان اقتدار مرد را نشان می‌دهد.

۳ـ۶ «بوتیمار»

تلفیق وجوه داستانی با وجوه ظاهراً مبتنی بر واقعیت، باعث اتصـال بـین دنیـای واقعـی و دنیای تخیلی داستان می‌شود. توصیفات و اسامی و مکان‌هـایی از جهـان واقعـی، باعـث توهم واقعی بودن داستان می‌شود. اطلاع از موقعیت بیرونی نویسنده، در جایگاه کسی که مدتی در هند بوده و مدرس و محقق ادبیات است، باعث می‌شود خواننده تصور کنـد کـه داستان، ساختار خاطره‌ای دارد، اما نویسنده در پایان، فضا را با تردید وجودشناسانه مواجـه

می‌سازد و داستانی بودن جهان داستان را افشا می‌کند و نقشش را در مقام خالق داستان نشان می‌دهد؛ شخصیت‌ها را خواب می‌داند و به دنبال نقش خود در خواب آن‌ها می‌گردد (همان: ۸۱). نویسنده از طرفی با ایجاد وضعی شبیه زندگینامه‌نویسی، ژانری واقع‌گرایانه به داستان می‌دهد و از طرف دیگر با انکار واقعی بودن این وضع، چهارچوب‌شکنی می‌کند و موقعیت هستی‌شناختی شخصیت‌ها را ناپایدار می‌سازد و خواننده را میان واقعی بودن و خیالی بودن داستان معلق نگه می‌دارد. اشاره به تار عنکبوت‌های سقف اتاق، به‌نوعی بیانگر سستی توهم واقعی بودن داستان است. درون‌مایهٔ داستان، گونه‌ای حس زنانگی است. نویسنده با استفاده از نام و عناصر واقعی، جهانی بدیل خلق می‌کند و با ایجاد اتصال بین جهان واقعی و داستانی، توهمی از واقعیت می‌آفریند، به‌گونه‌ای‌که خواننده را به ابراز احساسات با شخصیت‌های زن داستان برمی‌انگیزد. وقتی هانی با نشان دادن عکس‌های زمان دانش‌آموختگی (فارغ‌التحصیلی) و صحبت کردن از روز دفاعیه، خواهان کسب هویت و نشان دادن جایگاه اجتماعی است، با اشارهٔ «پروفسور» به سکوت وادار می‌شود. شخصیت «ملیک» نیز در هویت و احساس خودش دچار تردید است. نویسنده با آمیختن نوعی شاعرانگی به نثر داستان، علاوه بر تأکید بر نقش زبان، داستان را با عشق‌ورزی ملیک و پروفسور هماهنگ می‌کند.

۳ـ۷. «زنی از جنس مس»

داستان شامل دو بخش است که با زاویهٔ دید سوم‌شخص روایت می‌شود: روایت قبل از خودکشی و روایت بعد از خودکشی «یاسمینا». بخش دوم، از منظر سایر شخصیت‌ها مثل هم‌کلاسی‌ها و پدر یاسمینا روایت می‌شود. داستان با توصیف حالات یاسمینا بعد از اخراج شروع می‌شود، ولی نظم زمانی روایت با حضور نویسنده و تأکید بر «نوشتن» و بازگشت به روایت زمان اخراج، به‌هم می‌خورد.

نویسنده به سبک نویسندگان فراداستان، با حضور در داستان، از یک طرف توهم واقعی بودن داستان را برهم می‌زند و از طرف دیگر، نقش خود را در جایگاه خالق جهان داستانی نشان می‌دهد: «اگرها و شایدها حصار شده بودند بین او و کاغذنوشته‌هاش. عینکش را روی پوشهٔ داستان‌های ناقص گذاشت تا دو کلمهٔ «داستان ناقص» دوباره ذهنش را به بازی بگیرد» (همان: ۸۴). در پایان داستان، نویسنده با حضور دوبارهٔ خود، حاشیه‌ای بر امر داستانی

می‌زند که تذکراتی از وضع زبان‌شناختی متن است. راوی (مؤلف) در روایت مداخله می‌کند، اما به‌جای ضمیر اول‌شخص، از سوم‌شخص بهره می‌گیرد. هنگامی که مؤلف با ضمیر اول‌شخص در داستان حضور می‌یابد، همچون یک شخصیت در داستان پذیرفته می‌شود که در سطح داستانی، درون جهان داستان زندگی می‌کند؛ یعنی مؤلف هم به امری برساخته و زبانی تبدیل می‌شود؛ ولی در اینجا نویسنده با ضمیر سوم‌شخص و ایجاد فاصله بین خود و راوی داستان که نویسنده را «او» خطاب می‌کند، سطح وجودشناختی‌اش را از سطح وجودشناختی داستان جدا می‌سازد تا همچنان اقتدار خود را در مقام خالق جهان داستانی حفظ کند. در بخش اول، بیشتر از دریچهٔ ذهن خودِ یاسمینا او را می‌شناسیم، اما در بخش دوم، یاسمینایی را می‌شناسیم که از دریچهٔ ذهن دیگران است؛ این دو شناخت با یکدیگر تناقض دارند. در بخش دوم، برای ایجاد نسبیت شناخت، واقعیت یاسمینا در ذهن شناساهای مختلف تقسیم می‌شود. همچنین نویسنده، شک به واقعیت را در سطرهایی بیان می‌کند که حضورش را نشان می‌دهد و در پایان داستان با حضوری دوباره، بر تناقض‌های شناخت و عدم قطعیت تأکید می‌ورزد و واقعیت یاسمینا را میان تلّی از سخن‌های متناقض رها می‌سازد تا شناخت واقعیت همچون عنوان کتاب *بمانند...* با حالتی از تعلیق همراه شود.

نویسنده از امکانات پسامدرنی برای نشان دادن وضع زنان استفاده کرده‌است. دو عبارتی که نویسنده در آن حضور خود را نشان می‌دهد، خط اصلی داستان را مشخص می‌کند؛ داستانی پسامدرنی که راوی اصرار دارد آن را «داستان ناقص» بخواند و در بیانش دچار تردید و عدم قطعیت است، چون روایت، مرگ شخص اول است که البته خودش (راوی) نویسندهٔ داستان است. علت اصلی انتخاب این طرح، آن است که نویسنده می‌خواهد از فاجعه و گرفتاری بدِ حاضر سخن بگوید؛ چند بار هم آن را به رخ می‌کشد (همان: ۸۳). اگر هم از داستان ناقص حرف می‌زند و روایتش نیز متلاشی است، از آن است که می‌خواهد، هم با طرح داستان و متلاشی شدن کلمهٔ شخصیت یاسمینا تطابق داشته باشد ـ که در نامش نیز همین را انجام می‌دهد (یاسا، یاسمن، یاسمینا) ـ و هم تکرار چنین داستانی را نشان بدهد. اگر ناقص است، هشداری به آینده است که در مواردی که افرادی را در خیابان می‌بینیم، از وضع و آیندهٔ آنان اطلاعی نداریم؛ ای بسا دختران بسیاری از

رفتارهای ما به سرنوشت بدی دچار شوند ولی خبر نداریم که چه می‌کنیم؛ وقتی داستان کامل می‌شود، مثل پدر و دوستان یاسمینا غصه می‌خوریم. شخصیت اصلی داستان به واسطهٔ زیبایی، مورد توجه اطرافیان است و غیر از زیبایی و زنانگی، شناخت دیگری از او وجود ندارد. یاسمینا با خودکشی، از هویت و سرنوشتی می‌گریزد که زنانگی برای او ساخته است. انتخاب نام داستان، توجهی است به ظرف «مس» که هر از گاهی باید آن را صیقل داد و نباید از آن غافل بود.

۳ـ۸. «کوررنگ»

ساختار بازگشتی و تودرتوی این داستان، دو سطح مختلف روایتی ایجاد می‌کند. در سطح نخست، داستان دختر کوررنگی روایت می‌شود که برای دانستن گذشته، به خانه‌ای قدیمی می‌رود. در سطح دوم، داستان زنی روایت می‌شود که به‌سبب تصورات و آشفتگی‌های روانی، خودکشی می‌کند. روایت نخستین که بازنمایی زمان حال راوی است، با بازگشت به گذشته و روایتگری زن صاحب‌خانه بارها قطع می‌شود (همان: ۱۰۰). توالی زمانی روایت رویدادها با آمدوشد بین گذشته و حال، و تغییر راوی و زاویهٔ دید، بر هم می‌ریزد. داستان با خاطره‌ای از گذشته بدون ذکر مقدمه به صورت نقل‌قول آغاز می‌شود. روایت گذشته با توصیف وقایعی از زمان حال و خیالات آشفتهٔ راوی قطع‌ووصل می‌شود و بدین‌گونه تکه‌هایی از یک قصه، پاره‌پاره روایت می‌شود. با استفاده از ساختار بازگشتی، دو سطح روایت برای نشان دادن وضع آشفته و روانی زنان داستان ایجاد شده‌است. در سطح نخست، مشخص می‌شود که علت آشفتگی و کوررنگی و کبود دیدن دنیا برای دختر، ریشه در گذشته و حادثه‌ای دارد که برای مادرش اتفاق افتاده‌است. با بازگشت به گذشته و ایجاد سطح دوم روایت، وضعیت زنی نشان داده می‌شود که به‌دلیل آشفتگی روانی، سرانجام خودش را می‌کشد. نوسان راوی و تغییر زاویهٔ دید و آمیختن حالات توهمی در داستان، این آشفتگی را به خواننده منتقل می‌کند.

۳ـ۹. «مادرم مرا خورده‌است»

شیوهٔ روایت داستان به صورت پرشتاب، مبتنی بر شبکهٔ تداعی است. راوی داستان، زنی است که سنش از ازدواج گذشته و مادرش نگران اوست و گفت‌وگوهای تلفنی آنان دربارهٔ دو چیز است: یا برای رفع تنهایی خودش و دخترش (راوی) نزد دختر بیاید، یا دربارهٔ ضرورت

ازدواج راوی سخن بگوید. همین دو سخن مادر، تداعی‌کنندهٔ کودکی راوی می‌شود. راوی در قالب مادر، قصه‌های کودکی را به کمک تداعی برای خودش روایت می‌کند. در عین حال، برای آنکه همچنان وضعیت راوی را نشان دهد، از واژه‌های تداعی‌کننده بهره می‌جوید، مثل اینکه از «لب‌هایمان را گاز می‌گیریم»، «بوی گاز آشپزخانه» برایش تداعی می‌شود (همان: ۱۱۴) یا «همکارم دیروز گفت یه چیزی بگو بهش؛ این یکی هم می‌پره‌ها»، لفظ «می‌پره» پریدن را تداعی می‌کند: «با زنگ تلفن از جا پریدم» (همان: ۱۱۹).

عنوان داستان و برخی تداعی‌های آن، که مبتنی بر فانتزی است، براساس همان قصه‌های کودکی است. نویسنده، واقعیت‌های موجود را با فانتزی‌های عالم کودکی به هم دوخته است. سخنان مادر را با خواب و تداعی دوباره از ذهن مرور می‌کند و با سرعت، گویی خبرهای چندساله را طبق تلفن‌های مادرش دوباره مرور می‌کند (همان: ۱۲۷)؛ البته این‌همه مرور و تداعی به‌دلیل آن است که مادر راوی در سالروز تولدش در کنارش نیست. راوی چیزهایی می‌نویسد که هیچ‌وقت صدای‌شان درنمی‌آید؛ در میان نوشتن دل‌گویه‌های روزانه‌اش، خاطرات گذشته تداعی می‌شوند و داستان در داستان شکل می‌گیرد و خواننده با دو سطح روایت یا جهان داستانی روبه‌رو می‌شود. سطح نخست، روایت زندگی فعلی راوی است. سطح دوم، داستانی است که راوی با بازگشت به گذشته و تداعی خاطرات، آن را روایت می‌کند. شخصیت اصلی جهان دوم، «دایی ساعد» است. راوی بین دو سطح روایی یا جهان داستانی در آمدوشد است؛ هر بار که از سطح روایت نخست به سطح روایت دوم و برعکس گام می‌گذارد، موجب تزلزل مرز بین این دو جهان و اتصال بین آن‌ها می‌شود. این نحوهٔ روایت موجب بی‌انسجامی و آشفتگی تعمدی می‌شود که راوی برای بیان وضع زندگی خود بدان روی آورده‌است و به کمک آن، بُعد هستی‌شناختی داستان برجسته می‌شود. نویسنده برای نشان دادن مقصود خود به شیوهٔ روایت فراداستانی، حضور خود را در نوشتن داستان آشکار می‌سازد (همان: ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۲۷). بیم پارانویایی راوی، بیشتر برای نمایش وضع زن در جامعه نمود یافته‌است، به‌خصوص وقتی آن را در خواب نشان می‌دهد، تصنع روایی‌اش برجسته‌تر می‌شود (همان: ۱۱۲). نویسنده برای تبیین اندیشه‌هایش، به تصویرپردازی گروتسک روی می‌آورد، بدین صورت که اشخاص داستان را ترکیبی از شکل انسانی و حیوانی نشان می‌دهد (همان: ۱۱۹ و ۱۲۸). همچنین عمل حیوانی خوردن بچه را به انسان نسبت می‌دهد (همان: ۱۲۵).

سرگردانی و هویت، درون‌مایهٔ داستان است. نویسنده با استفاده از ساختار بازگشتی، دو جهان در تقابل هم می‌آفریند. در جهان نخست، زنی ۳۸ ساله گمان می‌کند مادرش برای او توطئه می‌چیند و سعی دارد با تأخیر در ازدواجش، او را برای خود نگه دارد. راوی از اینکه مادرش او را نادیده می‌گیرد، نگران است و سعی دارد با جدایی از مادر، «وجود» و هویت خود را حفظ کند. در جهان دوم داستان، مردی چهل ساله تا زمان مرگ مادرش مجرد است و دیگر به‌سبب وضعیت سنی و وسواس‌های فکری نمی‌تواند ازدواج کند. نویسنده با قرار دادن دنیای راوی در مقابل دنیای دایی ساعد ـ که وجودش نابود شده و مادرش او را خورده‌است ـ و استفاده از تصویرپردازی گروتسک و اتصال کوتاه و پارانویا، محتوای مورد نظر خود را برجسته می‌سازد و توجه خواننده را به ضرورت استقلال وجودی و هویتی جلب می‌کند. تردید راوی در آخرِ داستان (همان: ۱۲۸) و پایان‌های متعدد ناشی از این تردید، نشان‌دهندهٔ عدم استقلال وجودی است.

۴. نتیجه

شگرد اصلی نویسنده، استفاده از امکانات پسامدرنی است؛ هرچند میزان و نحوهٔ کاربرد هر یک از ویژگی‌های پسامدرنی در داستان‌ها، متنوع و متفاوت است. ویژگی غالب داستان‌های *بماند...* «ساختار بازگشتی» است؛ این ساختار باعث ایجاد سطوح مختلف روایتی یا چند جهان داستانی متفاوت شده‌است. در این جهان‌ها، نه‌تنها شخصیت‌ها، که گاهی راوی نیز عوض می‌شود و نویسنده با استفاده از این جهان‌ها، مشکلات زنان را بازگو می‌کند. این جهان‌ها بازتاب‌دهندهٔ جهان متکثر پسامدرن‌اند؛ ما با جهانی از حقایق عینی و قابل شناخت مواجه نیستیم، بلکه با مجموعه‌ای از برساخته‌ها مواجهیم که امر واقعی را بی‌ثبات می‌کنند، به‌گونه‌ای‌که دیگر شناخت دقیق و قاطعانه‌ای از آن به دست نمی‌آید. همان‌گونه که باور به جهانی تاریخی و عینی در داستان‌های واقع‌گرا بازتاب یافته، باور به جهانی متکثر و شناخت‌ناپذیر نیز در داستان‌های پسامدرن بازتاب یافته و در عنوان کتاب *بماند...* به صورت تعلیق و بی‌قطعیتی نمود یافته‌است. این داستان‌ها به بیان «بماندهای» زندگی زنان به صورت واقعیت‌هایی تکه‌تکه‌شده و به‌حاشیه‌رفته می‌پردازد؛ وقایعی که همیشه با ذکر *بماند...* از آن‌ها گذشته‌ایم.

ساختار بازگشتی با ایجاد جهان‌ها و سطوح مختلف روایتی، نه‌تنها باعث برجسته شدن

محتوای وجودشناسانه در داستان‌ها می‌شود، بلکه با برجسته‌سازی چهارچوب داستانی، ساختگی بودن داستان‌ها را افشا می‌سازد و به آن‌ها حالتی فراداستانی می‌دهد؛ در چنین داستان‌هایی، نویسنده با تکنیک بازگشت به گذشته و بیان حوادث گذشته، جهان‌های داستانی دیگر خلق می‌کند، اما در «بادهایی که از هندوکُش می‌وزند» به شیوه‌ای متفاوت و با تکنیک بیان خواب، جهانی خیالی در کنار جهان شبه‌واقعی داستان خلق می‌کند. سرزمین هند و رسم «ساتی» نمونه‌هایی‌اند تا با این امکان بتواند مشکلات موجود را نقد کند. در «سنگواره» با بازگشت به گذشته، برای بیان مسائل و تابوهای زنانگی، چند جهان داستانی خلق می‌شود. در «انتخاب شیطان» با نقدِ آغاز و پایان داستان و ایجاد نوعی تسلسل و چرخه در بیان داستان، چهارچوب داستانی برجسته می‌شود تا سرگردانی و شک و بدگمانی زن را به محیط اطراف نشان دهد. ساختار بازگشتی در «مرده‌ها دروغ می‌گویند؟» به داستانی شکل می‌دهد که راوی در قالب مأمور دولت آن را بیان می‌کند. اظهارات ضد و نقیض قاتل و مقتول، تناقض در فرم کارآگاهی داستان، بی‌قطعیتی در جنسیت مقتول، تناقض و عنوان داستان، همگی نشان‌دهندهٔ دروغی است که در سطوح مختلف داستان پوشیده و متناقض باقی می‌ماند. «حاشیه‌نشین» داستانی واقع‌گراست، ولی بیان جنبه‌ای گروتسکی برای یکی از شخصیت‌ها و نمایش حالتی طنزآمیز از اقتدار پدر ـ که فراروایت پدرسالاری را به نقد می‌کشد ـ یگانه ویژگی‌های پسامدرنی در کنار زمینهٔ رئالیستی داستان است. اتصال کوتاه، به داستان «بوتیمار» شکل می‌دهد؛ استفاده از این مؤلفه، باعث خلق جهانی شبه‌واقعی و برانگیختن همدردی خواننده با شخصیت‌های داستان می‌شود. نویسنده در قالب راوی سوم‌شخص، در سطرهای آغاز و پایان داستانِ «زنی از جنس مس» حضور می‌یابد و با اظهارنظر مستقیم دربارهٔ داستان و ناقص دانستن آن، حضور و اقتدار خود و ساختگی بودن داستان را نشان می‌دهد تا ناقص بودن داستان را به نمایش بگذارد، چون بیان‌کنندهٔ فقط یک مورد از سرنوشت زنانی است که با رفتارهای بد دیگران، به چنین سرنوشتی دچار می‌شوند. نویسنده با استفاده از ساختار بازگشتی در داستان «کوررنگ»، دو سطح یا جهان داستانی متفاوت به وجود می‌آورد که در هر کدام از این سطوح، زنانی نشان داده می‌شوند که درگیر مشکلات عاطفی و روانی هستند. راوی در داستان «مادرم مرا خورده‌است»، ضمن روایت رویدادهای زمان حال در سطح نخست

روایت، با بازگشت به گذشته، جهان دوم داستانی را به وجود می‌آورد. در هر کدام از این سطوح، شخصیت‌هایی نشان داده می‌شوند که مادرشان، وجود و هویت آنان را نادیده گرفته‌است. تلاش‌های راوی در سطح نخست داستان برای نجات خود از خورده شدن، تلاش برای نجات هویت است.

نویسندگان بسیاری در پی تبیین ضرورت نگاه انتقادی به مشکلات هستند. هر کسی ممکن است در آثار خلاق ادبی، این ضرورت را به شیوه‌ای خاص پیگیری کند، اما استفاده از نگاه و شگرد پسامدرنی، برخی امکانات تازه در اختیار نویسنده قرار می‌دهد که «علی‌پور» به خوبی از آن برای نمایش مشکلات و مصائب زنان استفاده کرده‌است.

منابع

پاول، جیم (۱۳۷۹)، *پست‌مدرنیزم گام به گام با جهان فلسفه و هنر مدرن*، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، چاپ اول، تهران، نظر.

علی‌پور گسکری، بهناز (۱۳۹۲)، *بماند...*، چاپ دوم، تهران، زاوش.

لاج، دیوید (۱۳۸۹)، «رمان پسامدرنیستی»، *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، لاج و دیگران، گردآوری و ترجمهٔ حسین پاینده، چاپ دوم، تهران، نیلوفر، صص ۱۴۳ـ۲۰۰.

لوئیس، بری (۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیات»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، هانیول و دیگران، ترجمهٔ حسین پاینده، چاپ اول، تهران، روزنگار، صص ۷۷ـ۱۰۹.

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۰)، *وضعیت پست‌مدرن: گزارشی دربارهٔ دانش*، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، چاپ اول، تهران، گام نو.

مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲)، *داستان پسامدرنیستی*، ترجمهٔ علی معصومی، چاپ اول، تهران، ققنوس.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، چاپ دوم، تهران، چشمه.

نوذری، حسینعلی (۱۳۸۸)، *صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیته؛ بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی*، چاپ سوم، تهران، نقش جهان.

وو، پاتریشیا (۱۳۹۰)، *فراداستان*، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، چاپ اول، تهران، چشمه.