ساختارشناسی مجموعه داستان *هاویه*

تیمور مالمیر*
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج
حسین اسدی جوزانی**
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج
(تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۱۰/۱۰، تاریخ تصویب: ۱۳۹۰/۰۳/۰۸)

چکیده

«هاویه» نخستین مجموعهٔ داستان کوتاه ابوتراب خسروی است. به منظور دریافت شیوهٔ نویسنده و تحلیل داستان‌ها، به کمک روش ساختارگرایی تودوروف پس از استخراج پی‌رفت‌ها، ژرف‌ساخت داستان‌ها را تحلیل کرده‌ایم. ژرف‌ساخت این مجموعه مبتنی بر مبارزه با زمان و مظاهر آن است. بررسی ساختار روایت‌ها نشان می‌دهد نویسنده آگاهانه در پی آن است که ژرف‌ساخت را در شیوه و ساختار روایت‌ها نیز بازتاب دهد و میان روایت و ژرف‌ساخت تا حدّ ممکن تناسب ایجاد کند؛ در روایت‌های ساده و تک‌محور که ترکیب پی‌رفت‌ها زنجیره‌ای است نویسنده به کمک عناصر دیگر نظیر ایجاد شک و تعلیق، ژرف‌ساخت مبارزه با زمان را بازتاب می‌دهد و در مواردی که ترکیب پی‌رفت‌ها تناوبی است با ایجاد حالتی دوری، ژرف‌ساخت مذکور را همخوان می‌سازد. فقط داستان «هاویهٔ آخر» دارای روایتی چندمحور است و روایتی واحد به چند شکل تکرار شده تا با این تکرار، ژرف‌ساخت مقابله با زمان به منظور براندازی یا بی‌اعتبار کردن آن تداوم یابد.

کلیدواژه‌ها: *براندازی زمان، ساختار روایت، مرگ و بازآفرینی، پی‌رفت*

---

*. E-mail: timoormalmir@gmail.com
**. E-mail: Mahan_260@yahoo.com

۱- مقدمه

ابوتراب خسروی با مجموعه داستان‌های *هاویه*، *دیوان سومنات*، *کتاب ویران* و دو رمان *اسفار کاتبان* و *رود راوی* از نویسندگان بعد از انقلاب اسلامی است که توانسته جایگاهی ویژه در عرصهٔ داستان‌نویسی کسب کند امّا دربارهٔ آثار وی، پژوهش چندانی صورت نگرفته است. تسلیمی به بررسی چند داستان کوتاه و رمان *اسفار کاتبان* خسروی از جنبهٔ مدرن یا پست‌مدرن پرداخته است (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۷۳ـ۲۷۴). میرعابدینی، آثاری از دو مجموعه داستان کوتاه خسروی را بررسی اجمالی کرده است (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۸ و ۱۰۶۷ و ۴ـ۱۴۷۲). حسینی به حلول شخصیت‌ها و براندازی زمان در اسفار کاتبان و تجسّد کلام در آثار خسروی پرداخته و ارتباط داستان‌های وی را با کتب مقدس نشان داده است (حسینی، ۱۳۸۲: ۱۵ـ۲۴). تدینی، برخی مؤلفه‌های پسامدرنیسم *دیوان سومنات* را توضیح داده است (تدینی، ۱۳۸۸: ۴۶۰ـ۴۸۱). اسموژینسکی معتقد است ویژگی اصلی آثار خسروی، آوردن روایت کلیت‌گرا است؛ یعنی به تحلیل‌کردن عمل آفرینش می‌پردازد و موجب فهم طرحی کلی برای تجربهٔ انسانی می‌شود (اسموژینسکی، ۱۳۸۸: ۳۰۴). مالمیر و اسدی، به تبیین ژرف‌ساخت *رود راوی* پرداخته‌اند (مالمیر و اسدی، ۱۳۸۷: ۷۰).

اوّلین مجموعه داستانِ ابوتراب خسروی با نام *هاویه* (۱۳۷۹) از چهارده داستان کوتاه تشکیل شده است. در این مقاله با استفاده از روش ساختارگرایی تودوروف، ساختار روایت این مجموعه را تحلیل کرده‌ایم و بر اساس این ساختار، ژرف‌ساخت داستان‌ها را نشان داده‌ایم. ساختارگرایی عبارت است از مطالعهٔ دقیق یک اثر و کشف چارچوب کلی‌ای که بر اثر حاکم است. ساختارگرایی، واحدهای یک اثر را مشخص می‌کند، آنگاه ارتباط بین آن واحدها را کشف می‌نماید (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸). پراپ، در بررسی حکایت پریان، به چارچوبی کلی در این حکایت‌ها دست یافت (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۹ـ۱۶۹) بعدها شیوهٔ کار پراپ مورد توجه دیگر پژوهندگان ادبیات قرار گرفت و روش وی از لحاظ کمی و کیفی مورد بازبینی و تغییر واقع شد.

تودوروف، روایت را دارای سه واحد می‌داند: «دو نوع اول، سازه‌هایی تحلیلی هستند و نوع سوم، به صورت تجربی حاصل می‌شود. این سه نوع عبارت‌اند از: گزاره، پی‌رفت، متن» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۸۶). گزاره‌ها، زنجیره‌ای بی‌پایان را به‌وجود نمی‌آورند، بلکه تعدادی از گزاره‌ها، یک پی‌رفت را به وجود می‌آورند. وی برای ترکیب پی‌رفت‌ها نیز سه شیوه ارائه می‌کند: ۱. درونه‌گیری ــ که همان شیوهٔ داستان در داستان است ــ به این

شکل حاصل می‌شود که یک پی‌رفت کامل که گاهی یک داستان کامل است، درونِ پی‌رفت اوّلی می‌آید و جانشین یکی از گزاره‌های آن می‌شود. ۲. زنجیره‌ای، که در آن پی‌رفت‌ها به صورت حلقه‌های زنجیر به دنبال هم می‌آیند. ۳. تناوب؛ در این نوع از ترکیب، گاه گزاره‌ای از پی‌رفت نخست، پس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم می‌آید، یا گزاره‌ای از پی‌رفت دوم پس از گزاره‌ای از پی‌رفت اوّل می‌آید. این حالت بیشتر در رمان مشاهده می‌شود (همان:۹۳ـ۹۵).

تودوروف در باب زمان به سه عنصر اشاره می‌کند:

۱. ترتیب؛ زمان روایت (سخن) هیچ‌گاه با زمان روایت‌شده (داستان) متوازن نیست، همین باعث زمان‌پریشی می‌شود، که نمود بارز آن در پیشواز و بازگشت زمانی است. این مسئله از آن‌روست که زمانمندیِ سخن تک‌ساحتی است ولی زمانمندیِ داستان چندساحتی.

۲. از نظر درازای زمانی؛ در این زمینه باید زمان عملِ نقل‌شده را با زمان عملِ روایت سنجید. این سنجش باعث می‌شود به حالت‌های گوناگونی دست یابیم؛ الف) تعلیق زمانی؛ این حالت هنگامی رخ می‌دهد که زمان سخن در زمان داستانی قرینه‌ای نداشته باشد؛ مانند: توصیف‌ها و اندیشه‌های عام. ب) حالت عکس آن؛ هنگامی که زمان داستانی هیچ قرینه‌ای در زمان سخن نداشته باشد که به معنی کنار گذاشتن یک دورهٔ زمانی یا حذف آن است. ج) حالت تطابق کامل دو زمان؛ که از طریق سبک مستقیم و گنجاندن واقعیت داستانی در سخن تحقق می‌پذیرد. د) حالت بینابین؛ که در آن، زمان سخن یا طولانی‌تر از زمان داستان است یا کوتاه‌تر از آن.

۳. بسامد؛ در این عنصر سه حالت پیش روی ماست: الف) روایت تک‌محور؛ که در آن سخن واحد، رخدادی واحد را بازگو می‌کند. ب) روایت چندمحور؛ که در آن چندین سخن، یک رخداد واحد را بازگو می‌کنند. ج) روایت تکرارشونده؛ که در آن سخن واحد چندین رخداد مشابه را بازگو می‌کند (همان: ۵۹ـ۶۱).

ابتدا پی‌رفت‌ها را استخراج کرده‌ایم تا شیوهٔ روایتگری نویسنده مشخص شود و بتوانیم به کمک پی‌رفت‌ها، پیوند و تناسب ساختار روایت با ژرف‌ساخت را نشان دهیم در عین حال، این پی‌رفت‌ها در حکم خلاصهٔ داستان‌ها نیز هست. (پ نشانهٔ اختصاری پی‌رفت و ن نشانهٔ نقش یا گزاره است.) در بخش نتیجه، ساختار روایت داستان‌ها و ارتباطشان با ژرف‌ساخت، یعنی براندازی زمان را به دست داده‌ایم.

۲. پی‌رفت‌ها در داستان‌هایی که بازتاب‌دهندهٔ ژرف‌ساخت هستند

گمشده: پ اوّل: ورود مأمور اجرا به واحد (ن۱- رئیس به معرفی واحد و ساکنان و شرایط آن‌ها می‌پردازد. ن۲- ارائهٔ حکم رهایی «م.س» از سوی مأمور اجرا. ن۳- رئیس تعجب می‌کند و همسرش توبا در جواب پرسش او این کار را غیرممکن می‌داند. ن۴- مأمور اجرا اطلاعات دیگری در مورد «م.س» می‌دهد. ن۵- توبا این امر را غیرممکن می‌داند. ن۶- رئیس واحد به شرح ورود زندانیان و حالات آن‌ها می‌پردازد.) **پ دوم**: تلاش برای شناسایی (ن۱- مأمور اجرا به توبا دستور می‌دهد «م.س» را احضار کند. ن۲- توبا افراد را احضار می‌کند. (بعد از غیرممکن دانستن این کار و تأکید مأمور اجرا بر این کار) ن۳- افراد به محوطه می‌آیند. ن۴- مأمور اجرا با ارائهٔ حکم برائت و تقدیر از «م.س» برای آن‌ها سخنرانی می‌کند. ن۵- افراد، مأمور اجرا را به سخره می‌گیرند. ن۶- توبا به آن‌ها وعده می‌دهد. (در قبال همکاری) ن۷- ادعای افراد مبنی بر اینکه «م.س» هستند. ن۸- توبا افراد را به اخراج شدن تهدید می‌کند.) **پ سوم**: ارائهٔ راه حل (ن۱- توبا راه حل ارائه می‌دهد. ن۲- تأیید راه حل توبا توسط رئیس واحد و مأمور اجرا. ن۳- توبا به جست‌وجوی «م.س» می‌پردازد).

دست‌ها و دهان‌ها: پ اوّل: روز بزرگ‌ترها (ن۱- آقای مکلا از خواب بیدار می‌شود و از همسرش می‌پرسد که روز بزرگ‌ترهاست یا کوچک‌ترها. ن۲- زن می‌گوید: بزرگ‌ترها. ن۳- مکلا با اشتها صبحانه می‌خورد و به پیاده‌روی می‌رود. ن۴-مکلا به خانه باز می‌گردد. ن۵- پرسش دوبارهٔ مکلا از زن. ن۶- پاسخ دوبارهٔ همسرش. ن۷- مکلا به خواب قیلوله می‌رود. ن۸- بچه‌ها زیر درخت نارنج تجمع می‌کنند و در مورد عدم نقض قانون و یافتن راهی برای سرگرم شدن و حس نکردن گرسنگی، صحبت می‌کنند.) **پ دوم**: روایت ماجرای روز بزرگ‌ترها [در بازگشت زمانی] (ن۱- مادر به نحوهٔ غذا خوردن بچه‌ها اعتراض می‌کند. ن۲- بچه‌ها در صدد دفاع از خود برمی‌آیند. ن۳- مادر به بچه‌ها وعده می‌دهد. ن۴- ارائهٔ راه حل بعد از مشورت اعضای خانواده) **پ سوم**: آوردن غذا (ن۱- مادر از بچه‌ها می‌خواهد ساکت باشند و می‌رود بخوابد. ن۲- مادر به بچه‌ها یادآوری می‌کند که نباید قانون را نقض کنند. ن۳- گفت‌وگوی بچه‌ها برای فراموش کردن گرسنگی. ن۴- بچه‌ها در را باز می‌کنند و غذاهایی را که برایشان آورده‌اند به سالن می‌برند. ن۵- آذر قصد دارد مادر را بیدار کند. ن۶- بچه‌ها به او اعتراض می‌کنند. ن۷- آذر مادر را بیدار می‌کند. ن۸- مادر سر سفره می‌نشیند. ن۹- مادر پدر را بیدار می‌کند. ن۱۰- پدر

سر سفره می‌آید. ن۱۱- پدر و مادر و فرزندان در حال کشمکش لفظی به غذا خوردن ادامه می‌دهند.)

تصویری از یک عشق: پ اوّل: دیدار (ن۱- اوّلین برخورد زن و مرد با هم. ن۲- مرد در مورد کفش‌های زن می‌پرسد. ن۳- زن جوابی می‌دهد و می‌رود.) **پ دوم**: دیدار مجدد (ن۱- مرد از آن مکان می‌گذرد. ن۲- زن نگاه خود را می‌دزدد. ن۳- مرد کنار زن می‌نشیند و حرف می‌زند. ن۴- مرد با حرف‌های خود زن را می‌خنداند. ن۵- ملاقات‌های بعدی زن و مرد ادامه می‌یابد.) **پ سوم**: عشق (ن۱- زن نمی‌تواند به دیدار مرد برود. ن۲- مرد ناراحت می‌شود. ن۳- در دیدار بعدی مرد دربارهٔ همکاران زن سؤال می‌پرسد. ن۴- زن با حرف‌هایش سربه‌سر مرد می‌گذارد. ن۵- مرد از زن می‌خواهد به همکارانش بی‌توجه باشد. ن۶- زن با لمس کردن گونه‌های مرد او را آرام می‌کند. ن۷- مرد، زن را می‌بوسد. ن۸- زن عصبانی می‌شود. ن۹- مرد عذرخواهی می‌کند. ن۱۰- زن از او دلجویی می‌کند. ن۱۱- زن به علت فکر کردن به مرد شب‌ها نمی‌خوابد. ن۱۲- رابطهٔ زن و مرد عاشقانه می‌شود.) **پ چهارم**: جدایی (ن۱- مرد بدون خداحافظی به جبهه می‌رود. ن۲- زن به پادگان می‌رود ولی مرد را نمی‌بیند. ن۳- مرد در نامه‌ای می‌نویسد که او را دیده و می‌خواسته بیاید و از او خواستگاری کند ولی فرماندهش اجازه نداده است. ن۴- زن گمان می‌کند باردار شده است. ن۵- زن در جواب نامه قول می‌دهد در انتظار مرد بماند. ن۶- زن متوجه می‌شود که باردار نیست. ن۷- زن انتظار می‌کشد. ن۸- زن با خاطرات مرد زندگی می‌کند. ن۹- مرد در نامهٔ بعدی خواستگاری خود را تکرار می‌کند و خبر آمدنش را می‌دهد. ن۱۰- زن در جواب می‌گوید که از دست او عصبانی است، چون سال‌ها از او بی‌خبر مانده. ن۱۱- زن انتظار می‌کشد و مرد نمی‌آید. ن۱۲- مرد بعد از مدتی با پای قطع‌شده می‌آید. ن۱۳- زن او را می‌شناسد ولی می‌گوید که او اشتباه آمده است و او را نمی‌شناسد.)

عشق در بایگانی: پ اوّل: فوت شوهر خانم بهفر (ن۱- مسدد از دایرهٔ بایگانی قرآن پخش می‌کند. ن۲- بهفر از مرخصی می‌آید. ن۳- مسدد به نمایندگی از طرف همکاران به او تسلیت می‌گوید. ن۴- بهفر علت مرگ شوهرش را بازگو می‌کند. ن۵- مسدد بعد از عرض تسلیت اتاق را ترک می‌کند.) **پ دوم**: ازدواج اوّل مسدد و بهفر (ن۱- مسدد راجع به ازدواج با بهفر با راوی مشورت می‌کند. ن۲- بهفر حرف‌های او را می‌شنود و اتاق را ترک می‌کند. ن۳- بهفر به اتاق باز می‌گردد. ن۴- مسدد از او خواستگاری می‌کند. ن۵- راوی از مسدد تعریف می‌کند. ن۶- بهفر می‌گوید باید با پدرم صحبت کنید. ن۷- جشن

عقد برگزار می‌شود.) **پ سوم**: جدایی (ن۱- مسدد روز بعد از ماه عسل به اداره می‌آید. ن۲- راوی در مورد همسرش از او سؤال می‌کند. ن۳- مسدد می‌گوید که همسرش به خانهٔ پدرش رفته است و می‌گرید. ن۴- مسدد می‌گوید که حاضر به متارکه است، او از راوی می‌خواهد که این موضوع را به کسی نگوید. ن۵- بهفر کاملاً شاداب به اداره می‌آید.) **پ چهارم**: درخواست انتقال (ن۱- مسدد تقاضای انتقال می‌دهد. ن۲- تقاضای او رد می‌شود. ن۳- تقاضا مکرراً از سوی مسدد مطرح می‌شود. ن۴- تقاضای او هر بار رد می‌شود. ن۵- مسدد علیه مقامات کشور شکوائیه می‌نویسد.) **پ پنجم**: ازدواج مجدد بهفر (ن۱- بهفر خبر ازدواج مجدد خود را می‌دهد. ن۲- مسدد برای او آرزوی خوشبختی می‌کند. ن۳- بهفر همهٔ همکاران را دعوت می‌کند. ن۴- مسدد در جشن ازدواج او از مهمانان پذیرایی می‌کند.) **پ ششم**: ازدواج مجدد بهفر با مسدد (ن۱- بهفر بعد از مرگ همسرش دوباره شاداب می‌شود. ن۲- مسدد به بهفر خیره می‌شود. ن۳- میان بهفر و مسدد رابطهٔ حسنه برقرار می‌شود. ن۴- مسدد علت جدایی خود و بهفر را به راوی می‌گوید. ن۵- ابلاغ بازنشستگی آن‌ها می‌آید. ن۶- مسدد و بهفر همراه یکدیگر اداره را ترک می‌کنند.)

پری‌ماهی‌ها: نA- راوی برای تحویل گرفتن ماترک پری می‌رود. نB- عمهٔ بزرگ پری بعد از دیدن عکس پری در روزنامه به خانهٔ پدر پری می‌رود و از او می‌خواهد برای شناسایی او برود. نC- راوی، پری را شناسایی می‌کند. نD- چند روز بعد پدر برای تحویل‌گرفتن وسایل شخصی پری می‌رود و بعد از تحویل رسید آن را امضاء می‌کند. نE- پدر به آسایشگاه می‌رود و با اینکه پری را می‌شناسد، این مسئله را کتمان می‌کند. نF- پدر به سردخانه می‌رود و پری را شناسایی می‌کند و آن‌ها این امر را صورتجلسه می‌کنند. نG- پدر برای دیدن دختر به آسایشگاه می‌رود ولی به کسی نمی‌گوید. نH- پدر از ترس مشکوک شدن سرپرستانِ آسایشگاه دیگر به آن مکان نمی‌رود. پ مقدماتی: راوی (پدر پری) به معرفی پری و روحیّات او به صورت دقیق همراه با شرح اتفاقات، در حالت بازگشت به گذشته می‌پردازد. پ اوّل: نگهداری (ن۱- پدر برای نگاه داشتن پری در خانه برایش عروسک می‌خرد. ن۲- پری در خانه می‌ماند و با آن‌ها حرف می‌زند. ن۳- پدر به خاطر سر و صدای پری فریاد می‌کشد. ن۴- پری به جای عروسک‌ها صدای گریه درمی‌آورد. ن۵- پدر دوباره فریاد می‌کشد. ن۶- پری عروسک‌ها را در باغچه خاک می‌کند و می‌گوید آن‌ها مرده‌اند، بعد شروع به گریه کردن می‌کند. ن۷- پدر بعد از بیدارشدن پری می‌خواهد او را آرام کند. ن۸- دختر آرام نمی‌گیرد.) پ دوم: درگیری (ن۱- پدر و پری برای رفتن به خانهٔ عمه یا خاله به خیابان می‌روند. ن۲- پری روبه‌روی

ماهی‌فروشی می‌ایستد و به ماهی‌ها خیره می‌شود. ن۳- پدر سعی می‌کند پری را با خود ببرد. ن۴- پری به او اعتنایی نمی‌کند. ن۵- پدر اصرار می‌کند. ن۶- پری با پدر درگیر می‌شود. ن۷- پدر پری را رها می‌کند.) پ سوم: یافتن پری در آسایشگاه (ن۱- پری به خانه بازنمی‌گردد. ن۲- عمه و خاله‌ها به پدر اصرار می‌کنند پری را پیدا کند. ن۳- پدر برای یافتن پری به آسایشگاه می‌رود. ن۴- پرستار برای شناسایی، پدر را به اتاق‌ها می‌برد. ن۵- پدر پری را می‌شناسد ولی این مسئله را کتمان می‌کند.) پ چهارم: تحویل گرفتن ماترک پری (ن۱- با چاپ عکس پری در روزنامه‌ها، عمه‌ها و خاله‌ها اصرار می‌کنند که پدر برای شناسایی او برود. ن۲- پدر با اکراه به سردخانه می‌رود. ن۳- پدر او را شناسایی می‌کند. ن۴- عمه‌ها وخاله‌ها چیزی را از پدر مخفی می‌کنند. ن۵- پدر به آن‌ها می‌گوید که او پری نیست. ن۶- آن‌ها چون او را قبلاً دیده‌اند، پدر را مجبور به پذیرش مسئله می‌کنند. ن۷- پدر به پی‌گیری مراحل قانونی می‌پردازد. ن۸- رئیس دفتر از او می‌خواهد منتظر بماند. ن۹- چند نفر جسد پری را به آمبولانس می‌برند. ن۱۰- عمه‌ها و خاله‌ها آنجا را ترک می‌کنند. ن۱۱- پدر از همه چیز بی‌خبر است، اما بچهٔ پری را به او تحویل می‌دهند.)

ماه و مار: پ اوّل: اعتماد (ن۱- جیپار از جمع رفقا حذر می‌کند. ن۲- جیپار به راوی اعتماد می‌کند. ن۳- جیپار با راوی در مورد صفیه صحبت می‌کند. ن۴- راوی می‌خواهد صفیه را ببیند. ن۵- جیپار می‌گوید که صفیه نمی‌خواهد غریبه‌ها را ملاقات کند. ن۶- جیپار اعتراف می‌کند که صفیه را در خانه گم کرده است. ن۷- جیپار عقیده دارد که صفیه به شکل مار شده است و در شب‌های مهتابی از پوست بیرون می‌آید.) **پ دوم**: تهدید (ن۱- محجوبی در میان رفقا مستانه در حال رقصیدن است. ن۲- رفقا در مورد صفیه حرف می‌زنند. ن۳- جیپار به آن‌ها اعتراض می‌کند. ن۴- جیپار از آن‌ها دور می‌شود. ن۵- رفقا او را دنبال می‌کنند. ن۶- جیپار متوجه آن‌ها می‌شود و تهدیدشان می‌کند که از تعقیب او دست بردارند.) **پ سوم**: تلاش برای جلب اعتماد (ن۱- جیپار بالای سر راوی می‌ایستد و می‌گوید شما از دار و دستهٔ سروان باچر هستید. ن۲- راوی با تعریف کردن مسئلهٔ قتل سروان باچر سعی می‌کند اعتماد او را جلب نماید. ن۳- او به حرف‌های راوی اعتماد نمی‌کند.) **ادامهٔ پ اوّل**: (ن۸- جیپار ماجرای آشنایی خود را با صفیه تعریف می‌کند. (راوی با فعل‌های ماضی نقلی روایت می‌کند.) ن۹- راوی به شرح ورود سروان باچر به حلقهٔ رقص و بردن صفیه می‌پردازد. (با استفاده از ماضی نقلی) ن۱۰- فرخی (یکی از رفقا) در مورد شبی که جیپار صفیه را از خانهٔ باچر می‌برد صحبت می‌کند. (اشاره به تیراندازی به آن‌ها، با استفاده ازماضی نقلی) ن۱۱- جیپار از زخمی شدن صفیه می‌گوید و

می‌گرید. ن۱۲- جیپار رفقا را به خانه می‌برد و از خیالات خود در مورد آمدن صفیه و سروان باچر سخن می‌گوید.) **پ‌چهارم**: مرگ (ن۱- گویا جیپار مست بوده و پنداشته که مار، صفیه است و خواسته با او هم‌آغوش شود. ن۲- مار او را می‌گزد. ن۳- افرادی که جنازهٔ او را دیده‌اند به رفقا خبر می‌دهند.) **ادامهٔ پ اوّل**: (ن۱۳- راوی به یاد حرف‌های خیالی جیپار می‌افتد و به روایت آن‌ها می‌پردازد.)

هاویهٔ آخر: پ اوّل:حضور (ن۱- مستوره به حضور مهمان ناخوانده معترض است. ن۲- مستوره شیفتهٔ مهمان ناخوانده می‌شود. ن۳- راوی به مستوره گوشزد می‌کند که ارتباطش با مهمان ناخوانده برایش تحمل‌ناپذیر است. ن۴- ورود غیرمنتظرهٔ مهمان ناخوانده به خانهٔ راوی. ن۵- چراغ اتاق مستوره روشن می‌شود، زیرا صدای گفت‌وگوی راوی و مهمان را شنیده است.) **پ دوم**: توفان (ن۱- دریا توفانی می‌شود. ن۲- کشتی در آب غوطه می‌خورد. ن۳- جاشوها طناب قایق‌های نجات را می‌برند. ن۴- راوی به قایق می‌رسد.) **ادامهٔ پی‌رفت اوّل**: (ن۶- راوی، مستوره و مهمان ناخوانده دور میز نشسته‌اند. ن۷- راوی و مهمان ناخوانده دربارهٔ توفان و سفر دریایی گفت‌وگو می‌کنند. ن۸- مهمان ناخوانده به زیبایی مستوره اشاره می‌کند. ن۹- مستوره برخاسته و می‌رود.) **ادامهٔ پ دوم**: (ن۵- جاشوها در قایق ایستاده‌اند و قایق نامتعادل می‌شود. ن۶- مهمان ناخوانده به لبهٔ قایق آویزان می‌شود و تعادل قایق را به هم می‌زند. ن۷- راوی انگشتان او را قطع می‌کند.) **ادامهٔ پ اوّل**: (ن۱۰- مهمان ناخوانده دست‌هایش را روی میز باز می‌کند و حادثهٔ توفان و چگونگی قطع شدن دستش را شرح می‌دهد. ن۱۱-مستوره وسایل پانسمان را می‌آورد. ن۱۲- مستوره شیفتهٔ مهمان ناخوانده می‌شود. ن۱۳- آن‌ها با هم در اتاق مستوره معاشقه می‌کنند. ن۱۴- راوی مستوره را مقصر می‌داند که باعث شده دشمن او کنارش باشد. ن۱۵- مستوره در گفت‌وگوها از مهمان ناخوانده طرفداری می‌کند. ن۱۶- مهمان ناخوانده با گفته‌هایش عذاب وجدان راوی را زیاد می‌کند. ن۱۷- راوی این مسئله را نمی‌پذیرد.) **ادامهٔ پ دوم**: (ن۸- راوی از حادثه نجات می‌یابد.) **ادامهٔ پ اوّل**: (ن۱۸- راوی احساس می‌کند با حضور مهمان، مستوره به او کم‌توجه است. ن۱۹- راوی مستوره را می‌کشد.) **پ سوم**: تدفین (ن۱- راوی مستوره را زیر درخت‌ها دفن می‌کند. ن۲- مهمان ناخوانده در خانه ماندگار می‌شود. ن۳- به گمان راوی، مهمان ناخوانده و مستوره همه جا به دنبال راوی هستند. ن۴- راوی در کمین سایه‌هاست.)

۳. پیوند ساختار روایت‌ها با ژرف‌ساخت

روایت داستان «گمشده»، تک‌محور و ساده است و نوع ترکیب پی‌رفت‌های آن زنجیره‌ای است. پایان باز روایتِ این داستان سبب شده است نقش‌هایی دیگر در ذهن خواننده ایجاد شود و مشخص نشود که چه موقعیت جدیدی حاصل می‌گردد. این امر بازتابی از ژرف‌ساخت داستان است، گویی روایت بدین شکل خود را بی‌اعتبار کرده و از سیطرهٔ مخاطب رهانده است. تأویل‌های متعددی که این پایان‌بندی ایجاب می‌کند هر کدام به نوعی تأویل دیگر را بی‌اعتبار می‌کند.

در داستان «دست‌ها و دهان‌ها» نوع ترکیب پی‌رفت‌ها زنجیره‌ای است، امّا به دلیل اینکه پی‌رفت دوم از نظر زمان وقوع پیش‌تر از دو پی‌رفت دیگر اتفاق افتاده و در میان دو پی‌رفت روایت شده، ارتباط زنجیره‌ای آن درک نمی‌شود. پی‌رفت دوم را راوی با شگرد بازگشت به گذشته روایت می‌کند و میان پی‌رفت اوّل و سوم می‌آورد که از نظر زمانی در یک زمان اتفاق افتاده‌اند. این مسئله باعث ناهماهنگی زمان روایت با زمان داستان و موجب زمان‌پریشی داستان شده است. داستان روایتی تک‌محور دارد و با اینکه دچار زمان‌پریشی است، روایت آن ساده است. نوع روایت به علت زمان‌پریشی، تداعی‌کنندهٔ ژرف‌ساخت نیست.

در داستان «تصویری از یک عشق» ترکیب پی‌رفت‌ها زنجیره‌ای است. روایت داستان تک‌محور و ساده است؛ راوی شنیده‌های خود را از یکی از شخصیت‌ها روایت می‌کند، اما به سبب دخالت دادن حدسیات خود، روایت را با شک و تعلیق همراه می‌نماید. این شک و تعلیق آشوبی پدید می‌آورد که بازتاب‌دهندهٔ ژرف‌ساخت است. راوی با استفاده از ماضی نقلی، این مطلب را نشان می‌دهد. البته در بیشتر مواقع فعل کمکی ماضی نقلی را بدون قرینهٔ لفظی حذف می‌کند. استفاده از ساخت‌های ماضی نقلی، ماضی نقلی مستمر، ماضی التزامی، ماضی بعید، همراه با مضارع ساده، اخباری و التزامی، فضای داستان را متلوّن و مشکوک می‌کند، البته سهم ماضی نقلی در حال و هوای داستان از بقیهٔ افعال بیشتر است.

در داستان «عشق در بایگانی»، ترکیب پی‌رفت‌های دوم، سوم، چهارم و پنجم زنجیره‌ای است. پی‌رفت اوّل از نظر زمانی بعد از پی‌رفت پنجم قرار دارد ولی در ابتدای داستان آمده و میان زمان روایت و زمان داستان ناهماهنگی ایجاد کرده و موجب زمان‌پریشی شده و ارتباط میان پی‌رفت پنجم و ششم را مبهم کرده است، امّا اگر روند خوانش را بعد از پی‌رفت پنجم به سوی پی‌رفت اوّل تغییر دهیم ارتباط پی‌رفت پنجم و اوّل و همچنین

ارتباط میان پی‌رفت اوّل و ششم زنجیره‌ای می‌گردد. روایت داستان تک‌محور و ساده است اما زمان‌پریشی حاکم بر روایت، آن را دارای آشوبی می‌کند که در حقیقت بازتاب‌دهندهٔ ژرف‌ساخت داستان است.

روایتِ داستان «پری ماهی‌ها» پیچیده است؛ زیرا در ابتدا هشت نقش وجود دارد که از نظر زمانی مربوط به پی‌رفت‌های بعدی هستند، همچنین نقش A از نظر زمانی بعد از نقش B قرار می‌گیرد، ولی با تقدم جستن بر نقش B بر گنگی داستان افزوده است و باعث ناهماهنگی در زمان روایت و زمان داستان شده و زمان‌پریشی به وجود آورده است. نقش‌های A، B و C در حقیقت تکرار همان نقش‌های ۱، ۲، ۳ پی‌رفت چهارم هستند. نقش D در اصل بعد از نقش هفتم از پی‌رفت چهارم قرار می‌گیرد و سبب می‌شود زمان روایت با زمان داستان ناهماهنگ شود و زمان‌پریشی به وجود آید. نقش‌های E، G و H در واقع مربوط به پی‌رفت سوم هستند؛ نقش E در واقع همان نقش ۵ از پی‌رفت سوم است و نقش F تکرار نقش ۲ پی‌رفت چهارم است. تکراری بودن نقش‌های B، C، E و F باعث شده روایت در این قسمت‌ها چندمحورشود؛ همین درهم‌تنیدگی نقش‌هاست که روایت داستان را دشوار کرده است. پی‌رفت مقدماتی بعد از هشت نقش متفرقه می‌آید و نقش‌های ابتدای داستان با پیشرفت زمانی داستان در جای خود قرار می‌گیرند. بدون توجه به این مسائل رابطهٔ پی‌رفت‌ها زنجیره‌ای است. زمان‌پریشی و تکرار نقش‌های اوّل روایت (که روایت را چندمحور کرده است) در پی‌رفت‌های دیگر حالت آشوبی به روایت داده که با ژرف‌ساخت داستان همخوان است.

در داستان «ماه و مار» ترکیب پی‌رفت‌ها پیچیده است؛ پی‌رفت‌های دوم و سوم از نظر زمانی قبل از پی‌رفت اوّل هستند. در پی‌رفت دوم راوی می‌گوید: «جیپار را شناخته بودیم.» (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۰۵) این جمله نشان می‌دهد این دو پی‌رفت قبل از پی‌رفت اوّل هستند. در پی‌رفت اوّل، راوی از جیپار سخن می‌گوید؛ یعنی او را می‌شناسد. رابطهٔ پی‌رفت‌های دوم و سوم، رابطهٔ زنجیره‌ای و رابطهٔ میان پی‌رفت اوّل و سوم تناوبی است؛ امّا اگر روند خوانش را از پی‌رفت دوم به سوم و اوّل تغییر دهیم، ارتباط میان پی‌رفت اوّل و سوم نیز زنجیره‌ای می‌شود. ارتباط پی‌رفت اوّل و چهارم هم تناوبی است؛ زیرا یک نقش از پی‌رفت اوّل بعد از نقش‌های پی‌رفت چهارم می‌آید؛ امّا اگر روند خوانش را از پی‌رفت دوم به سوم و اوّل تغییر دهیم حالت ترکیب این دو پی‌رفت هم زنجیره‌ای می‌شود. به عبارتی اگر پی‌رفت‌ها را بر اساس ترتیب زمانی مرتب کنیم پی‌رفت اوّل، تبدیل به پی‌رفت سوم می‌شود که رابطه‌اش با پی‌رفت چهارم، رابطهٔ زنجیره‌ای و تناوبی است؛ زیرا هم ادامهٔ منطقی و زمانی یکدیگر هستند و هم آخرین نقش از پی‌رفت اوّل بعد از

پی‌رفت چهارم آمده است که حالت تناوب ایجاد می‌کند. این دو پی‌رفت در ادامهٔ یکدیگر نشان می‌دهند که علت اصلی مرگ جیپار، تخیلات اوست. به علت تداخل و ناهماهنگی‌ای که میان زمان روایت و زمان داستان در پی‌رفت‌ها وجود دارد روایت داستان دچار زمان‌پریشی است. روایت این داستان تک‌محور است و از نظر ترکیب پی‌رفت‌ها جزو روایت‌های دشوار است. این نوع از روایت تداعی‌کنندهٔ ژرف‌ساخت است؛ زیرا حالت تناوبی پی‌رفت‌ها ایجاب می‌کند که مخاطب روند روایت را به سمت زنجیره‌ای حوادث سوق دهد. این کار حالتی دَوری به روایت می‌دهد که با ژرف‌ساخت براندازی زمان همخوان است.

داستان «هاویهٔ آخر» روایتی پیچیده دارد؛ چون در پی‌رفت اوّل، نقش ۴ قبل از نقش‌های دیگر اتفاق افتاده است و بعد از آن‌ها روایت شده، همچنین پی‌رفت دوم که از نظر زمانی بر بقیهٔ پی‌رفت‌ها تقدّم دارد، بعد از پی‌رفت اوّل می‌آید. این دو موضوع به ناهماهنگی میان زمان روایت و زمان داستان منجر شده و زمان‌پریشی را به وجود آورده است. رابطهٔ پی‌رفت اوّل و دوم را می‌توان تناوبی و زنجیره‌ای فرض کرد. پی‌رفت اوّل و دوم از نظر نقش‌ها در هم تنیده شده‌اند، به این صورت که پی‌رفت اوّل بعد از نقش ۵ قطع می‌شود و پی‌رفت دوم با ۴نقش روایت می‌شود، بعد از آن چهار نقش از پی‌رفت اوّل می‌آید و در ادامه سه نقش از پی‌رفت دوم. این امر تا آنجا ادامه می‌یابد که بعد از نقش ۷ از پی‌رفت دوم هشت نقش از پی‌رفت اوّل می‌آید و بعد از آن پی‌رفت دوم با یک نقش تمام می‌شود و در ادامه، پی‌رفت اوّل با دو نقش به اتمام می‌رسد. تداخل نقش میان این دو پی‌رفت باعث شده نوع ترکیب، تناوبی باشد؛ امّا اگر روند خوانش را از پی‌رفت دوم به اوّل تغییر دهیم متوجه می‌شویم که پی‌رفت اوّل در حقیقت در ادامهٔ پی‌رفت دوم است و این‌گونه ارتباط زنجیره‌ای آن درک می‌شود. پی‌رفت اوّل و سوم نیز حالت زنجیره‌ای دارند. روایت تداعی‌کنندهٔ ژرف‌ساخت داستان است؛ زیرا توقف‌های مکرر روایت در پی‌رفت‌های اوّل و دوم که به علت ترکیب تناوبی به وجود آمده در روایت، آشوبی ایجاد می‌کند که با آشوب ازلی درون داستان مطابقت می‌کند. از سویی روند خوانشی که در ذهن مخاطب از پی‌رفت دوم به اوّل، به وجود می‌آید حالت تکراری را که در داستان وجود دارد نمایان می‌کند. تکرار رویداد در گفته‌های شخصیت‌ها نیز تبلور می‌یابد، گویی حادثه همواره در حال تکرار است. نقش۱۰ از پی‌رفت اوّل در حقیقت تکرار پی‌رفت دوم است که روایت را چندمحور می‌کند. وجود این بسامد در داستان به‌گونه‌ای است که گویی حادثه چند ار روایت می‌شود که با براندازی زمان همخوان است.

در داستان «میخانهٔ سبز»، پی‌رفت مقدماتی داستان، حالتی *براعت استهلال*گونه دارد و ما را با فضای داستان آشنا می‌کند. نوع ترکیب پی‌رفت‌های این داستان زنجیره‌ای است و روایت آن تک‌محور و ساده است. در «برهنگی و باد» نیز پی‌رفت‌های سه‌گانهٔ داستان به شکل زنجیره‌ای ترکیب شده‌اند و روایت آن تک‌محور و ساده است و داستان «کابوس‌های شبانه» دارای یک پی‌رفت مقدماتی است، نوع ترکیب پی‌رفت‌های آن زنجیره‌ای با روایتی تک‌محور و ساده است. در «سفر شبانه» نیز پی‌رفت‌های سه‌گانهٔ داستان زنجیره‌ای است با روایتی تک‌محور و ساده. «صدای ساعتی که پنهان است» نیز با یک پی‌رفت، روایتی تک‌محور و ساده دارد. نوع ترکیب پی‌رفت‌ها در داستان «قربانی» زنجیره‌ای است با روایتی ساده و تک‌محور. نوع ترکیب دو پی‌رفت داستان «برهنه و مه»، زنجیره‌ای است با یک پی‌رفت مقدماتی. روایت داستان تک‌محور و ساده است و همچون باقی این‌گونه روایت‌ها، نشان‌دهندهٔ ژرف‌ساخت داستان نیست.

۴. ژرف‌ساخت داستان‌ها

در این مجموعه عناصر و اشیاء و حوادث متضادی که در عین ایجاد نیستی، شیوه یا ابزاری برای خلق مجدد یا تداوم هستند، ژرف‌ساخت واحدی در مجموعهٔ *هاویه* پدیدار کرده‌اند و تکرار پیوستهٔ آن در حوادث داستان‌ها نیز خود گونه‌ای از گسترش این ژرف‌ساخت است. ژرف‌ساخت این داستان مقابله با زمان به منظور براندازی یا بی‌اعتبارکردن آن است؛ اندیشهٔ مقابله با زمان و مبارزه با وحشت تاریخ، در آیین‌ها و تمدن‌های کهن وجود داشته و به شکل‌های مختلف به حیات خود ادامه داده است. در روزگار معاصر چنین تلاشی «می‌خواهد با بازگرداندن دوبارهٔ جوامع پریشان بشری به قلمروی نمونه‌های ازلی و تکرار جاودانهٔ آن‌ها، از ترکتازی حوادث تاریخی جلوگیری کند» (الیاده، ۱۳۸۴: ۱۵۸). شخصیت‌های این مجموعه در حال گریز از مرگ و نیستی‌اند و می‌خواهند به زندگی بازگردند؛ بدین سبب، میلی حریصانه به زیستن در این مجموعه به چشم می‌خورد که دغدغهٔ نویسنده را دربارهٔ زمان به خوبی نشان می‌دهد. نام مجموعه نیز گواه وجود آشوبی است که بسامان شدنش موجب آفرینشی نو می‌شود؛ الیاده «هاویه» را در اساطیر، نمودگار آشوب ازلی می‌شمرد و می‌نویسد: «اپسو نامی است که به آب‌های هاویه و آشوب پیش از خلقت اطلاق شده است» (همان: ۲۹). بسامان شدن آشوب ازلی، باعث براندازی زمان می‌شود. شیوه‌های نویسنده را برای گسترش ژرف‌ساخت مبارزه با زمان در مجموعهٔ *هاویه* با توجه به طرح‌ها و مضمون‌های هویت و بی‌هویتی، مرگ و بازآفرینی و عشق و زندگی طبقه‌بندی کرده‌ایم.

۱-۴. هویت و بی‌هویتی

هویت و بی‌هویتی از جمله مضامینی است که در پرتو آن مسئلهٔ زمان و براندازی آن به صورت ملموسی نمایان می‌شود. جابه‌جایی و جایگزینی که در بحث هویت و بی‌هویتی صورت می‌گیرد به‌گونه‌ای بی‌اعتباری و براندازی زمان را باعث می‌شود.

گمشده: در این داستان مأموری برای رساندن پیام آزادی آقای «م.س» به آسایشگاهی وارد می‌شود ولی بعد از صحبت با رئیس آسایشگاه و همسرش متوجه می‌شود که فردی به این نام در آنجا حضور ندارد و به دلایلی که رئیس و همسرش به آن اشاره می‌کنند افراد حاضر در آسایشگاه نمی‌خواهند از آنجا بیرون بروند. در نهایت مأمور و همسر رئیس برای شناسایی فرد مورد نظر به جست‌وجو می‌پردازند.

در این داستان با جابه‌جایی و جایگزینی هویت مواجهیم؛ گروهی برای گریز از مرگ و نابودی مجبور می‌شوند هویت خویش را انکار کنند. انکار هویت و ساختن هویت جدید نوعی جابه‌جایی و جایگزینی است که گذشته را بی‌اعتبار می‌کند. فراموشی افکار و عقاید، انکار اسم و رسم توسط افراد، مفقود کردن شماره‌های شناسایی و انتخاب اسم‌های جدید در بازجویی‌ها (خسروی، ۱۳۷۹: ۵ـ۷) که همگی به صورت آگاهانه و به منظور گریز از دست بازجوها انجام می‌شود همین کارکرد را دارند. رئیس واحد در مورد این اعمال می‌گوید: «یک نوع فرار بوده. در کارشان موفق شده بودند. بازجوها بارشان را بسته و اینجا را ترک کردند» (همان: ۶).

تقلیل نام به شماره نیز چون باعث بی‌اعتباری هویت و تاریخی است که فرد با نام خود به همراه می‌کشد از موارد براندازی زمان محسوب می‌شود. نشانه‌هایی چون همکاری کردن با مأمورها، نگهبانی دادن به جای آن‌ها و نایستادن در جاهای واقعی (همان: ۶-۷) با تعلیق زمان و ناممکن کردن شناسایی، همین کارکرد را ایفا می‌کنند. از سویی اختلاط با نگهبان‌ها و انجام کارها به نوبت (همان: ۷) اعمالی هستند که نوعی تکرار را به وجود می‌آورند؛ گویی افراد دائماً در حال جابه‌جایی با هم هستند. جابه‌جایی و تکرار نوعی حضور و غیاب هم‌زمان را به ذهن متبادر می‌کند؛ به عبارتی محکومان در عین اینکه حضور دارند در غیاب به سر می‌برند. این حاضرِ غایب، از مواردی است که با غیرممکن کردن شناسایی، تعلیق زمان و آفرینشی نو حاصل می‌شود. نام داستان دربردارندهٔ همین حاضرِ غایب است؛ زیرا بیان‌کنندهٔ هویتی است که در عین وجود داشتن گمشده است و شناسایی و تبدیلش به تاریخْ ممکن نیست. براندازی زمان در این داستان با اندیشهٔ پیوند نام و مسمّا عجین شده است (فریزر، ۱۳۸۴: ۲۷۱). به عبارتی ندانستن

اسم فرد باعث می‌شود کسی بر او تسلط نداشته باشد. کتمان نام از سوی افرادی که به واحد آورده شده‌اند، مؤید همین مطلب است؛ البته کتمان در این داستان، تنها به کتمان نام خلاصه نمی‌شود بلکه مفقود کردن شماره‌های شناسایی یا هر نشانه‌ای و به هم زدن هر نظمی که به شناسایی کمک کند دارای همین کارکرد است. به هم خوردن نظم، نمادی از آشوب ازلی است که بسامان شدن آن را با ایجاد هویت جدید و گریز از مرگ می‌توان توجیه کرد. در بسیاری از فرهنگ‌ها، از جمله فرهنگ ایرانی، اعتقاد بر این بوده که آفرینش بر اثر کشته شدن موجودی نیک و دلپذیر توسط موجودی شریر صورت گرفته است (کریستن‌سن، ۱۳۸۳: ۲۷-۳۳)؛ یعنی آشوبی رخ داده، و دوباره بسامان شده و این آشوب و سامان، موجب خلق و ایجاد گشته است.

انتخاب اسم‌های جدید بر اساس سلیقهٔ جمعی (خسروی، ۱۳۷۹: ۷) نیز حالتی آیینی دارد؛ زیرا بعد از انجام این آیین، افراد با هویت جدیدشان به زندگی ادامه می‌دهند و در حقیقت با بی‌اعتبار کردن گذشته، از مرگ می‌گریزند. براندازی زمان از سوی مسئولان واحد نیز انجام می‌شود. آن‌ها معتقدند که این افراد: «فقط خاطرات بعد از اینجا را به یاد دارند، زندگی آن‌طرفِ این دیوار را فراموش کرده‌اند» (همان: ۵). ایان وات می‌گوید: «فرد به واسطهٔ خاطراتی که از افکار و اعمال گذشته‌اش دارد، با هویت مستمر خود ارتباط می‌یابد» (لاج، ۱۳۸۶: ۳۰)؛ اما فراموشی خاطرات باعث بی‌هویتی می‌شود؛ این بی‌هویتی سبب می‌شود که توبا برای شناسایی فرد مورد نظر دست به کار تازه‌ای بزند، به این نتیجه می‌رسد که «هرکدام از آن‌ها انتخاب شوند، اشتباهی صورت نگرفته» (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۱). این نیرو از ابتدا تلاش می‌کند که هویت افراد را با هویت‌های ساختگی از میان ببرد؛ ابتدا با تقلیل دادن نام افراد به شماره، بعد با ویژگی‌هایی که مأمور اجرا در پایان داستان برای انتخاب فرد مورد نظر ارائه می‌کند. این ویژگی‌ها مؤید جایگزینی هویت ساختگی به جای هویت واقعی است، هویتی که با بی‌اعتبار شدن هویت قبلی به وجود می‌آید و مورد نظر واحد است: «او باید به لحاظ حساسیّت موضوع، متین، آرام و مؤدب باشد. سلامتی مزاج و همچنین رفتار معقول ایشان لازم است» (همان: ۱۱).

سفر شبانه: آقای دانایان وقتی از سفر کاری برمی‌گردد متوجه می‌شود پیرمردی همراه همسرش شهلا که حالا پیر شده در خانه‌شان زندگی می‌کند. او در گفت‌وگو با آن دو به نتیجه‌ای نمی‌رسد، آن‌ها آقای دانایان را ترک می‌کنند و از خانه خارج می‌شوند.

در این داستان نیز با مسئلهٔ هویت روبه‌رو هستیم. جابه‌جایی در یکی بودن شخصیت پیرمرد و دانایان نمایان می‌شود. دانایان در چهرهٔ پیرمردی که در خانه‌اش حضور دارد

خود را باز می‌یابد به همین دلیل است که شهلا (همسر پیر شده‌اش) و پیرمرد را از خانه بیرون می‌کند. نشانه‌هایی نیز بر یگانگی شخصیت پیرمرد و دانایان دلالت دارند: کت و شلوار سرمه‌ای که دانایان به تن دارد (همان: ۳۴)، کت و شلوار سرمه‌ای دانایان با هیئتی کهنه در خانه (همان: ۴۰)، چهرهٔ آشنای پیرمرد (همان: ۳۵) صدای آشنای پیرمرد، احساس فرسودگی تن دانایان در قدم‌های پیرمرد، کهنه شدن لباس‌های دانایان بر تن پیرمرد (همان: ۴۱).

نظری که دانایان در مورد سفر شبانه دارد جملهٔ کلیدی داستان است؛ راوی می‌گوید: «آقای دانایان معتقد بود که سفرهای شبانه این حسن را دارد که وقتی مسافر از خواب بیدار می‌شود، به مقصد رسیده» (همان: ۳۴). این جمله یک‌بار هم از زبان پیرمرد با کمی تغییر گفته می‌شود (همان: ۳۶) این جمله نشان می‌دهد دانایان بر اثر مشغلهٔ کاری از همسر و زندگی خود غفلت کرده و غفلت او همانند خواب مسافری است که وقتی چشم باز می‌کند به مقصد رسیده؛ امّا دانایان وقتی بیدار می‌شود که به آخر خط زندگی رسیده است. یکی بودن پیرمرد و دانایان، تکراری در داستان حاصل می‌کند که به وسیلهٔ آن زمان بی‌اعتبار می‌شود و در پرتو آن، دانایان هویت اصلی خود را باز می‌یابد؛ زیرا زمان دوری می‌شود و جوانی و پیری دانایان در سیری مدوّر نمایان می‌شود. این مفهوم با به هم خوردن صدای جوان با صدای خسته بدین صورت تبیین شده است: «دانایان گفت: در خانه را باید بست. طنین صدایش از دو سو می‌آمد. صدایی جوان که از گلوگاهی دور بر می‌آمد و صدایی خسته که از گلوگاهی ساکن بر می‌آمد و در هم گره می‌خورد و رعشه‌ای می‌شد و سکوت خانه را می‌شکست» (همان: ۴۱).

دست‌ها و دهان‌ها: خانواده‌ای برای خوردن غذا قانونی وضع می‌کنند که طبق آن یک روز مادر و پدر غذا می‌خورند و روز دیگر فرزندان. این دو روز به نام روز «بزرگ‌ترها» و «کوچک‌ترها» نام‌گذاری می‌شود. اما در روز بزرگ‌ترها از جایی ناشناخته برای فرزندان غذا می‌آورند و آن‌ها به خوردن مشغول می‌شوند. یکی از فرزندانْ پدر و مادر را بیدار می‌کند و آن‌ها نیز به خوردن مشغول می‌شوند و در حین خوردن به جدال در زمینهٔ قانون وضع‌شده می‌پردازند.

در این داستان نیز مسئلهٔ هویت در خانواده‌ای که فقر، شالوده‌اش را جویده است نمایان می‌شود. در این خانواده که همه چیز حول محور شکم قرار می‌گیرد دیگر نشانه‌ای از هویت انسانی به چشم نمی‌خورد. براندازی زمان در قالب رجالگی و رویکردی مبتذل که شکلی از آشوب ازلی نیز هست نمایان می‌شود. برای همین، از روز تعطیل یاد شده

است. چندین‌بار در این داستان، «نوبت» تکرار شده است؛ نوبت کوچک‌ترها و بزرگ‌ترها و سیری و گرسنگی مهم‌ترین دغدغهٔ اشخاص داستان است. برای آن‌ها هم زمان مهم است؛ اما نه برای جاودانگی بلکه برای سیر کردن شکم که شکل حیوانی زندگی است. کم و کسر غذایشان با نذری و تحفهٔ همایسه جبران می‌شود، اما همچنان تداوم زندگی آنان با جویدن و درک مزهٔ غذاست. صحبت کردن و قصه گفتن بچه‌ها (همان: ۵۵) در روزی که نوبت غذا خوردنشان نیست نیز کارکرد براندازی دارد؛ زیرا باعث می‌شود که آن‌ها سرگرم شوند و از آسیب گرسنگی در امان باشند.

قربانی، داستان مردی است به نام «سرهنگ ستوده» که به شرح ماجرای خود و سرهنگی می‌پردازد و از طریقهٔ کشته شدن او برای فرزند سرهنگ سخن می‌گوید. او در این داستان با نوشتن نامه به فرزند سرهنگ، محسن، در ظاهر قصد دارد خود را از اتهام قتل سرهنگ تبرئه کند.

در این داستان نیز با جایگزینی هویتی ناشناس با هویت واقعی مواجهیم. براندازی زمان در این داستان در کسوت اعتراف به گناه برای بازیابیِ هویتِ گذشته نمایان می‌شود. الیاده دربارهٔ مردمان بدوی می‌گوید: «این مردمان... هر چندگاه یک‌بار، با راندن دیوان و ارواح خبیثه و اعتراف به گناهان، به کار احیاء و بازآفرینی هستی خود می‌پردازند» (الیاده، ۱۳۸۴: ۸۶). میرعابدینی راوی داستان را قاتلی می‌داند که از ناشناختگی و فراموش‌کردن فردیّت و هویت خویش خسته شده است (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۰۶۷). راوی می‌گوید: «با این ریش بلند و سفید و چین‌های پیشانی، خودم هم خودم را نمی‌شناسم» (خسروی، ۱۳۷۹: ۸۲). راوی که متهم به قتل سرهنگ است، با نامه‌ای که برای پسرِ سرهنگ می‌نویسد گویی با اعتراف به گناه خود می‌خواهد دوباره به هویت خود برسد. حالت سرگردانی راوی همان آشوب ازلی است که با اعتراف به گناه، به قصد بازیافتن هویت واقعی خود، باید به سامان برسد.

پری‌ماهی‌ها: آقای منهاجی که دخترش را رها کرده در حال روایت زندگی خویش است. دختر منهاجی که از نظر روانی مشکل دارد در آسایشگاهی بستری است. آقای منهاجی زمانی که برای شناسایی او به آنجا می‌رود می‌گوید که او را نمی‌شناسد ولی بعد از مدتی مجبور می‌شود برای تحویل گرفتن جنازهٔ دخترش به آنجا برود و در این زمان متوجه می‌شود که باید فرزند دخترش را تحویل بگیرد.

در این داستان نیز همین شکل اعتراف وجود دارد. میرعابدینی عقیده دارد که منهاجی به دلیل اینکه دخترش را به آسایشگاهی سپرده و گریخته، دچار عذاب وجدان شده است (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۰۶۷). عذاب وجدان بر اثر انکار هویتِ دختر و رها کردن او

ایجاد شده است. راوی می‌گوید: «دلم نمی‌خواست خودش باشد ... بعد از آنکه توی آن خیابان گم شد، دلم نمی‌خواست برگردد. برای این بود که به هیچ‌کس نگفتم آنجاست، توی آسایشگاه» (خسروی، ۱۳۷۹: ۹۰). حالت سرگردانی و عذاب وجدان راوی از گفته‌هایش مشهود است؛ زمانی که پری، عروسک‌هایش را در باغچه مدفون می‌کند، می‌گوید: «آن‌ها نمرده بودند. داشتند توی گور دست و پا می‌زدند. دراز کشیدم و زیرچشمی پاییدم، گذاشتم تا زیر خاک خفه شوند» (همان: ۹۲). راوی چون خود را در مرگ دخترش مقصر می‌داند، دچار عذاب وجدان می‌شود و گمان می‌کند که چون می‌دانسته عروسک‌ها زنده‌اند، گذاشته تا جان بدهند. سرگردانی راوی هنگامی که به آسایشگاه می‌رود نیز نمایان است؛ او، پری را مانند ماهی‌های آکواریم توصیف می‌کند (همان: ۹۶). توصیف راوی زمانی حالت عذاب وجدان را مشخص می‌کند که در تقابل با روزی قرار گیرد که او با پری، روبه‌روی ماهی‌فروشی درگیر می‌شود. او با دیدن پری به یاد آن روز می‌افتد که باعث رفتن پری شده بود؛ می‌گوید: «وقتی آدم پیر می‌شود، شبیه هیچ چیز زیبایی نیست ... چون پیر شده و آن‌قدر تغییر کرده و ناتوان شده که نمی‌تواند ساعتی پابه‌پای دخترش بایستد و به چیزی نگاه کند» (همان: ۹۲-۹۳). نشانه‌های دیگری نیز به حالت سرگردانی راوی در فضایی فراواقعی اشاره می‌کنند: روایت راوی از پچپچهٔ ماهی‌ها، بوی جلبک و خزه‌ای که در راهروهای آسایشگاه پیچیده، توصیف ماهی‌گونهٔ پری در آسایشگاه و بیرون ریختن حباب از دهان بچهٔ پری (همان: ۹۳-۹۴ و ۹۶، ۹۹). این موارد در حقیقت اعتراف به گناهی است که راوی مرتکب شده و می‌خواهد با بیان آن از خاطرهٔ گناه رها شود. به گفتهٔ الیاده، خاطرهٔ گناه در تحلیل نهایی «عبارت است از توالی حوادثی که جنبهٔ شخصی دارند و در جمع، تاریخ را تشکیل می‌دهند» (الیاده، ۱۳۸۴: ۸۷). راوی بعد از گرفتن بچهٔ پری می‌گوید: «بچه داشت گریه می‌کرد و نمی‌دانست که نباید توی دست‌های پیرمردی که می‌لرزد، مثل ماهی پیچ و تاب بخورد» (خسروی، ۱۳۷۹: ۹۹). نگرانی او از پیچ و تاب خوردن بچه نشانه‌ای است که دلالت بر آفرینشی نو دارد؛ زیرا راوی نگران بچه است و وجود بچه نیز نشانه‌ای است برای حیات و زمانی برای جبران مافات.

۲ـ۴. مرگ و بازآفرینی

مرگ و زندگی از مسائلی است که همواره ذهن بشر را به خود متوجه داشته است. اندیشهٔ غلبه بر مرگ در اغلب فرهنگ‌ها وجود دارد، همانند روئین‌تنی که در حماسه‌ها از آن یاد شده است. میرعابدینی می‌گوید: «در داستان‌های خسروی، مردگان فرصت

می‌یابند به جهان زندگانِ هویت‌باخته بازگردند ... آنان که زندگی نکرده‌اند حضوری دوباره می‌یابند تا با اندیشهٔ چیرگی مرگ بر زندگی درافتند» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۰۶۷).

میخانه سبز: فردی که برای پیاده‌روی در خیابان در حال قدم زدن است به طور اتفاقی به گورستانی می‌رسد که سال‌ها پیش مادربزرگش را در آنجا دفن کرده‌اند. او که قبر مادربزرگش را گم کرده با فردی به نام کرباسچی مواجه می‌شود که او نیز در حقیقت مرده است و قبر او نشانی گور مادربزرگ است. آن‌ها بعد از ملاقات در گورستان، در میخانهٔ سبز به گفت‌وگو در خصوص مادربزرگ می‌پردازند. در این داستان با توسّل به نمادِ مرکز، گذر زمان بی‌اعتبار می‌شود. میخانهٔ سبز نمادی از دنیای لاهوت است. این مکان علاوه بر ویژگی ناپایدار و سایه‌وارش (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۷) به علت حضور نیلوفر در سقف آن، نمادی از مرکز محسوب می‌شود (همان: ۱۶)؛ چون نیلوفر را در اساطیر ایرانی رمزی از عروج به جهان مینوی می‌دانستند (اسحاقیان، ۱۳۷۹: ۲۵). الیاده می‌گوید:

> حرکت به سوی مرکز نوعی آیین عبور و انتقال است از ناسوت به لاهوت، از موهوم و سپنجی به واقعیت و جاودانگی، از مرگ به زندگی و از انسان به خدا. رسیدن به «مرکز» معادل است با تقدیس شدن و تشرف به رموز، به ترتیبی که حیات ناسوتی و موهوم پارینه، جای خود را به زندگی نوینی می‌بخشد که راستین و ماندگار است (الیاده، ۱۳۸۴: ۳۲).

بنابراین، اهمیت مرکز در این داستان مبتنی بر تلاش راوی برای رسیدن به جاودانگی است. الیاده، «کوه مقدس» را جایی در مرکز جهان می‌داند که در آنجا آسمان و زمین به هم پیوند می‌خورند (همان: ۲۶). میخانهٔ سبز هم روی کوه است پس نمادی از مرکز است. گویی با حرکت به سوی مرکز همه چیز از نو آفریده می‌شود؛ بدین سبب، راوی هنگام رفتن به میخانهٔ سبز می‌گوید: «از بیراهه‌ای گذشتیم. اشیاء رنگ‌هایی تازه به خود می‌گرفتند» (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۵). الیاده معتقد است که نماد مرکز، مکان ناسوتی را برمی‌اندازد و مکان را به حریمی اساطیری فرا می‌افکند (الیاده، ۱۳۸۴: ۵۱). این مکان اساطیری همان جایی است که خلقت اولیه در آنجا شکل گرفته است. وقتی راوی عینک و کتاب مادربزرگ را برای کرباسچی می‌برد، مشاهدات خود را چنین روایت می‌کند: «شبکه‌ای از مویرگ‌های گونه‌هایش سبز شده بود. جریانی از سبزینه‌ای مواج زیر پوستش دویده بود» (خسروی،۱۳۷۹: ۱۷). گویی این اشیاء

توانسته‌اند زندگی را به کرباسچی برگردانند. سبزشدن مویرگ‌های چهره می‌تواند هم به رنگ سبز دلالت کند که رنگی است یادآور زندگی و بهار، هم به جوانه زدن مویرگ‌ها که وقتی در تقابل با مرد مرده‌ای چون کرباسچی قرار می‌گیرد، اشاره به زندگی را بیشتر نمایان می‌کند، یا به عبارتی خبر از آفرینش نو می‌دهد. استفادهٔ مردگان از لوازم مخصوص زندگان، مانند عینک و کراوات برای کرباسچی و رادیو برای مادربزرگ (همان: ۱۴و۱۶) یا اشیائی که مردگان به آن نیاز پیدا کرده‌اند، مانند رحل، کتاب و عینکِ مادربزرگ (همان: ۱۷) نشان‌دهندهٔ امیدی است که می‌خواهد از چنبرهٔ زمان بگریزد. نشانه‌هایی مانند نگران بودن، مریضی، خستگی، دعاخواندن، اخبار گوش دادن، گریستن و پرسیدن حال عموزاده‌ها و عمه‌زاده‌ها (همان: ۱۴و۱۷) که همگی مربوط به مادربزرگ‌اند دارای همین کارکردند. کرباسچی دربارهٔ سرکشی کردن به خانهٔ زنی که سال‌ها قبل عاشق او بوده، می‌گوید: «روی پشت‌بام خانه‌شان ساعتی می‌نشینم و دورادور نگاهش می‌کنم. پیر شده» (همان: ۱۶). سرکشی کردن مردگان به زندگان، ریشه در باورهای اساطیری دارد. الیاده با توجه به تکرار جاودانی فعل خلقت در نوروز می‌گوید این تکرار جاودانی، بازگشت مردگان به زندگی را امکان‌پذیر می‌کند و در لحظهٔ اساطیری آغاز سال جدید، که جهان نابود می‌شود و دوباره از نو آفریده می‌شود امکان براندازی زمان پیش می‌آید. در این لحظه مردگان می‌توانند به دنیای زندگان بازگردند؛ زیرا در این زمان مرز میان مرگ و زندگی شکسته شده و زمان به حال تعلیق درآمده است. همچنین در این لحظه چون قرار است آفرینش نو و جدیدی صورت پذیرد مردگان می‌توانند امید بازگشت به زندگی داشته باشند (الیاده، ۱۳۸۴: ۷۵-۷۶). تغییرات حاصل از زمان را در این داستان می‌توان با نو شدن در نوروز یگانه دانست؛ چنان‌که کرباسچی می‌گوید: «بدی‌اش این است که شهر عوض شده. خیابان‌های جدید، عمارت‌های تازه در جاهایی که نمی‌شود فکرش را کرد» (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۶).

برهنگی و باد: رانندهٔ آمبولانسی که هر روز جنازه برای دفن با خود حمل می‌کند، عادت دارد سر راهش به خانه سری بزند و صبحانه بخورد. یک روز که برای صرف صبحانه به خانه می‌آید، بعد از خوردن صبحانه برای برداشتن سیگار به گاراژ می‌رود و با یکی از جنازه‌ها که با حروف «م.پ» علامت‌گذاری شده مواجه می‌شود که در حال کشیدن سیگار است. راننده او را به خانه می‌برد و جنازه بعد از صرف صبحانه می‌خوابد. راننده بقیهٔ جنازه‌ها را تحویل می‌دهد و بعد از بازگشت با وجود مخالفت‌های دخترش، «م.پ» را با کمک همسرش به آمبولانس وارد می‌کند و می‌برد. در این داستان هم با بازگشت

مردگان به عالم زندگان روبه‌رو می‌شویم. میل حریصانهٔ مردگانِ سیراب‌نشده از زندگی برای بازگشت به زندگی در تقابل با مرگ، وضوح بیشتری می‌یابد مثلِ سیگار کشیدن حریصانهٔ «م.پ»، برانگیخته شدن اشتهای او، خر و پف کردنش و مکیدن پستانی نامرئی (همان: ۲۱-۲۵). ترس راننده از بو کردن جنازه‌ها (همان: ۲۳) نیز به این نکته اشاره می‌کند که کاری از دست کسی برنمی‌آید، و این یعنی همان حضور قاطع مرگ و نیستی. نام داستان هم بر قطعیت مرگ دلالت دارد: برهنگی حالت بی‌دفاعی را به ذهن می‌رساند و باد، عنصر ویرانگری چون مرگ است که در برابر انسان بی‌دفاع در حال عرض اندام است.

کابوس‌های شبانه: گروهی که یکی از دوستان خود به نام «فتحی» را از دست داده‌اند برای فرد مرحوم مراسم ختم می‌گیرند و بعد در گفت‌وگوهایشان به چگونگی مرگ فتحی می‌پردازند. در این داستان نیز با مرگ و بازآفرینی روبه‌رو هستیم. آنچه منطق این داستان را شکل داده، منطق «عدم قطعیت» است. عدم قطعیت آشوبی در داستان به‌وجود می‌آورد که با آشوب ازلی همخوان است و دوستان فتحی در پی این هستند که این آشوب را به سامان تبدیل کنند. مرگ فتحی نماد آشوب ازلی است؛ زیرا او مانند منشوری است که وجوه مشترک عقاید شخصیت‌های داستان را بیان می‌کند (خسروی، ۱۳۷۹ :۲۹)؛ گویی با مرگ فتحی همهٔ اشتراکات از بین می‌رود؛ هرچند آن‌ها معتقدند بعد از مرگ فتحی به مشکلی برنخورده‌اند. راوی می‌گوید: «عدم حضور فتحی به‌هم‌ریختگی معمول را در روابط ما ایجاد نکرد» (همان: ۳۰)؛ اما نرسیدن به نظری مشترک در مورد مرگ فتحی، خلاف آن را ثابت می‌کند. تلاش افراد برای فهمیدن چگونگی مرگ فتحی در نهایت با شکست مواجه می‌شود، حتی انتظار آن‌ها برای آمدن فتحی و رازگشایی از مسئله، راه به جایی نمی‌برد؛ این شکست، گویی حضور قاطع مرگ و بی‌هویتی است که در شکلِ نبودِ وحدت فکری متبلور شده است. نام داستان در راستای بیان سر در گمی موجود در داستان، تداعی‌کنندهٔ ژرف‌ساخت آن است؛ زیرا بر آشوب ازلی دلالت می‌کند.

صدای ساعتی که پنهان است: فرد مرموزی به نام آقای «الف» که به صورت مرموزی از دنیا رفته باعث شده است کسانی که او را می‌شناسند به تجزیه و تحلیل مرگش بپردازند و دربارهٔ صدای تیک‌تاک ساعتی که در زمان حیات او از قلبش به گوش می‌رسیده و حالا از گورش به گوش می‌رسد، به بحث و گفت‌وگو بپردازند.

در این داستان نیز با مرگ و بازآفرینی مواجه هستیم. ساعت، نمادی از زمان است. نشانه‌هایی که بر زمان دلالت دارند نشان‌دهندهٔ هم‌سرشتی آقای «الف» با زمان‌اند که به گونه‌ای جسمیت یافته است. این نشانه‌ها عبارت‌اند از: شبح دست‌نیافتنی بودن آقای «الف» که اعمالش با طلوع و غروب خورشید هماهنگ است (همان: ۴۳)، حرکت کردن آقای «الف» در خطی مستقیم، پرهیز کردن او از مردم، همواره عینک به چشم داشتن، عدم نگاه مستقیم به چهرهٔ آقای «الف» و دقیق بودن او برای حضور در محل کار (همان: ۴۴-۴۵). همهٔ این موارد که به زمان مربوط می‌شوند، گاهی دقیق بودن آقای «الف» را نشان می‌دهند (که به‌طور ضمنی حکایت از نماد زمان بودن اوست) و گاهی به برداشت‌های ما از زمان مربوط‌اند؛ مانند برداشت‌های خطی ما از زمان، اطلاعات اندک ما از زمان یا ناتوانی ما در برابر آن. به همین دلیل است که کسی نتوانسته به طور مستقیم به چهرهٔ او نگاه کند. داستان از صدایی که از درون سینهٔ او می‌آید صحبت می‌کند. این صدا که شبیه تیک‌تاک ساعت است بعد از مرگ او از درون قبرش به گوش می‌رسد (همان: ۴۲).

عدم نابودی آقای «الف» شبیه عدم نابودی زمان است؛ به عبارتی، زمان عنصری است که هیچ موجودی نمی‌تواند خود را از چنبرهٔ آن بیرون بکشد. اندیشهٔ رهیدن از چنبرهٔ زمان از آقای «الف» شخصیت دیگری نشان می‌دهد که می‌خواهد پیلهٔ زمان را بشکند تا خود و دیگران را از این ورطه رهایی بخشد. معرفی آقای «الف» به عنوان فردی که توانسته است مرزهای عبورناپذیر مرگ و زندگی را بشکند و راهی نو برای رسیدن به وضعیتی جدید بیابد (همان: ۴۵)، نشان می‌دهد که او علیه زمان دست به عصیان زده است. شکستن مرز عبورناپذیر میان مرگ و زندگی همان تلاش برای براندازی زمان است. برداشت‌های راوی از سخنان او نیز بر این امر دلالت دارد؛ راوی می‌گوید: «از کلمات او استنباط می‌شد که کاشف بُعدی تازه است... و اینکه باید پوسته‌مان را بشکنیم و درون قالبی به دور از ظواهر و مشخصات فیزیکی امروز رویم» (همان: ۴۵). این نظرها از سوی آقای «الف» یادآور نظر الیاده دربارهٔ زمان است که می‌گوید انسان باستانی نمی‌تواند تاریخ را تحمل کند به همین دلیل سعی می‌کند تا هر چندگاه یک‌بار آن را براندازد. تعلیق زمان گذرا یکی از عمیق‌ترین نیازهای انسان باستانی را برآورده می‌کند (الیاده، ۱۳۸۴: ۵۱). مردمان بدوی با نسبت دادن حرکت دوری به زمان، ناگزیری و برگشت‌ناپذیری آن را ابطال می‌کنند. هرچیزی در نقطهٔ شروع در هر آن، در حال آغازیدن است و هیچ واقعه‌ای برگشت‌ناپذیر نیست (همان: ۹۹).

داستانِ «صدای ساعتی که پنهان است» نشان‌دهندهٔ این است که آدمی، توانایی گذر از زمان را ندارد و تنها زمانی می‌تواند این کار را انجام دهد که به دنیای مردگان پیوسته باشد. درگیری انسان با زمان در این داستان نهایتاً به پیروزی زمان می‌انجامد. صدای پنهان ساعت مؤید این مطلب است. این صدا بعد از مرگ آقای «الف» از گور او به گوش می‌رسد تا به دیگران بگوید تنها راه نجات از زمان، مرگ است. البته اگر آقای «الف» را نمادی از زمان ندانیم بلکه او را فردی بدانیم که به مبارزه‌ای علیه زمان دست زده است، به نتایجی دردناک می‌رسیم؛ بدین معنی که بعد از مرگ نیز نمی‌توان از دست زمان نجات یافت. عقاید متفاوت در مورد آقای «الف» را می‌توان همان آشوبی دانست که باید به سامان برسد تا زمان احیا شود.

برهنه و مه: مرد و زنی که در شبی برایشان حادثهٔ عجیبی رخ می‌دهد از فرزندشان می‌خواهند با فردی تماس بگیرد و از او کمک بخواهد. او همین کار را می‌کند و فرد ناشناس به خانهٔ آن‌ها می‌آید و مرد و زن را با خود به جایی ناشناخته می‌برد.

این داستان روایتی دربارهٔ مرگ است. پیچیده شدن پدر و مادر راوی در شمد سفید و لاغری غریب دستان پدر راوی (خسروی، ۱۳۷۹: ۵۲) از نشانه‌هایی است که بر مرگ دلالت می‌کند؛ شمد سفید دلالت بر کفن می‌کند که در نهایت مرگ را می‌نمایاند. از طرفی حالت غریب دستان پدر را می‌توان دلالتی بر مرگ و نیستی دانست. نام داستان در برگیرندهٔ ژرف‌ساخت داستان است و بی‌پناهی آدمی در برابر مرگ را نشان می‌دهد. برهنگی پدر و مادر دلالت بر بی‌دفاع بودن آن‌ها در برابر مرگ دارد و مه دلالت بر سلاحی دارد که آن‌ها را از نور محفوظ می‌دارد، ولی مه نمی‌تواند در برابر نور شیری صبح دوام بیاورد. از سوی دیگر، مه را می‌توان نشانه‌ای چون کفن دانست که پدر و مادر در حمایت آن به دنیای مردگان رهسپار می‌شوند.

از نشانه‌های دیگری که بر مرگ دلالت دارند می‌توان به مشاجرهٔ پدر و مادر اشاره کرد (همان: ۴۷). مشاجره دلالت بر نبود زندگی دارد؛ به عبارتی نشان‌دهندهٔ تنش و نبودن تفاهم در زندگی دو فرد است که باعث می‌شود روند طبیعی آن دچار اختلال شود. مرگ موضوعی است که هیچ راه حلّی ندارد. پدر راوی می‌گوید: «حواست جمع باشد پسر، در اتاق ما را باز نکن، به اتاق ما نیا، کاری از دستت ساخته نیست» (همان: ۴۹-۵۰) هراس آن‌ها بر این دلالت دارد که امیدوارند دوباره به زندگی بازگردند و تلاش می‌کنند که به نوعی با دنیای زندگان تماس داشته باشند. درخواست سیگار و لیوان آب از راوی (همان: ۵۰) این تماس را میسر می‌سازد؛ بنابراین، داستان روایتِ تلاشی است برای گریز از مرگ. سفر افراد سفر مرگ است، اما فرزندی که مانده راهی برای تداوم آن‌هاست. مرگ گویی سیل مهیبی

است که فرزند برای رهایی از آن به کوه می‌گریزد تا بتواند همراه دوستان از قافلهٔ پیران دور شود، پیری دردی است که طبیبش خودش است، نیمه‌شب در می‌زند و به فریاد دردمندان می‌رسد!

آنچه در این داستان می‌خوانیم حکایت آیین عزاست که با ایجاد آشوب و درهم‌ریختگی راهی است برای حفظ یاد و خاطرهٔ مردگان برای غلبه بر زمان. در اول داستان، مادر بیگودی به مویش زده است و به دیوار تکیه داده، در پایان داستان نیز موی مادر نیمی از چهرهٔ پدر را پوشانده؛ هر دو وضعیت، گواه عزاست. اگر شروع داستان با عبارت «هفته‌ها می‌گذشت و پدر در خانه نبود» (همان: ۴۷) را با همهمهٔ آخر داستان (همان: ۵۳) بسنجیم مشخص می‌شود داستان «برهنه و مه»، حکایت یک عزاست؛ عزایی که برای یادکرد و حفظ خاطره است؛ انتظار بازگشت فیزیکی نیست، اما تداوم زندگی در قالب فرزند را میسر می‌سازد چون در این داستان حضور مرگ قاطع و بی‌چون‌وچراست. در پایان داستان راوی می‌گوید: «نور شیری صبح از پنجره‌های سرسرا می‌تابید و سایه‌روشن اندام‌ها را آشکار می‌کرد... در سایه‌روشن سحر لاغری غریب پدر محسوس بود» (همان:۵۲)؛ گویی آنچه پدر از آن می‌ترسد به وقوع می‌پیوندد، به همین دلیل به راوی می‌گویند: «بگو به یک سفر کوتاه رفته‌اند و خیلی زود برمی‌گردند، ولی خودت منتظر نباش» (همان: ۵۳).

ماه و مار: جیپار که عاشق رقاصی هندی به نام «صفیه» است، زندگی خود و صفیه را روایت می‌کند. سروان باچر نیز عاشق صفیه است و او را از حلقهٔ رقص با خود می‌برد. جیپار به مقر سروان می‌رود و سروان باچر را می‌کشد و صفیه را با خود می‌برد. در راه، صفیه تیر می‌خورد و می‌میرد. جیپار که به سختی عاشق اوست گمان می‌کند صفیه زنده است و در جلد مار رفته و تغییر شکل داده است.

در این داستان نیز با مرگ و بازآفرینی مواجهیم. برای راهیابی به ژرف‌ساخت داستان باید به ویژگی‌های عناصری چون ماه، مار، خاک، آب و درخت توجه داشت. تبدیل شدن صفیه به مار که در شب‌های مهتابی از جلد خود بیرون می‌آید و به همان زن سی‌سالهٔ جوان تبدیل می‌شود، اثر محوکننده بودن نور ماه (همان: ۱۰۳)، شیدا شدن صفیه توسط ماه، طبیعت خاک داشتن تن صفیه (همان: ۱۱۱)، مدفون بودن وی در خانه و عبور کردنش از همه چیز، حضور داشتن او در تن تاک (همان: ۱۱۳) و شنیدن صدای پایش که از زمین عبور می‌کند یا در آب جاری می‌شود و در تن درخت‌ها حلول می‌کند (همان: ۱۱۴) از مواردی هستند که وقتی در تقابل با مرگ و اعتقاداتی که دربارهٔ ماه، مار، درخت،

آب و خاک ذکر شد قرار داده شوند، دلالت ضمنی خود بر زندگی و تجدید حیات را آشکار می‌کنند.

آنچه در اینجا مهم است ارتباط ماه و مار است. تبدیل صفیه به مار، آرزوی بی‌مرگی را نشان می‌دهد. الیاده می‌گوید به دلیل اینکه مار پیدا و ناپیدا می‌شود، شمارهٔ حلقه‌هایش به تعداد شب‌هایی است که ماه در آسمان حضور دارد و شوی همهٔ زنان است و پوست می‌اندازد، حیوانی است که رمز ماه یا در حکم حضور آن به شمار می‌رود. همچنین مار بی‌مرگ است، چون با پوست انداختن مجدد تجدید حیات می‌کند (الیاده، ۱۳۷۲: ۱۶۹)؛ پس چون صفیه به مار تبدیل شده به جاودانگی و بی‌مرگی دست یافته است. بیرون آمدن صفیه از پوست مار در حکم تولد دوبارهٔ اوست، به همین دلیل از نظر جیپار در این مواقع او همان زن جوان سی‌سالهٔ ازلی و ابدی می‌شود. صفیه و ماه سرشتی یگانه دارند؛ زیرا همان‌گونه که جیپار، صفیه را در خانه گم کرده است، گاهی هم ماه را در آسمان گم می‌کند (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۰۲-۱۰۳). او می‌گوید: «از خصوصیت این خانه است که همه چیز گم می‌شود. حتی شما هم نمی‌توانید آن را پیدا کنید. ممکن است راه اتاق‌ها در هم بشود» (همان: ۱۱۰). بنابراین، خانهٔ صفیه نمادی از منازل سیر ماه است؛ زیرا همان‌گونه که ماه در سه‌شب آخر ماه‌های قمری در محاق است، این خانه هم خصوصیتی شبیه به آن دارد: همهٔ چیزها را مخفی می‌کند. با توجه به یگانگی ماه و مار در رمزپردازی اصل باروری و تجدید حیات (الیاده، ۱۳۷۲: ۱۷۲) یگانگی صفیه با مار و ماه سبب شده او را در باغچه ببینند و تنش طبیعت خاک داشته باشد یا او را در خاک دفن کرده باشند؛ به عبارتی صفیه از عناصر زایای طبیعت شده و به بی‌مرگی رسیده است. مار به‌دلیل پوست انداختن، همواره حیات تازه می‌یابد و صفیه در شب‌های مهتابی از پوست مار بیرون می‌آید. الیاده در مورد ماه می‌گوید: «ماه نخستین پدیده‌ای است که می‌میرد و نیز نخستین مرده‌ای است که از نو زنده می‌شود» (الیاده، ۱۳۸۴: ۹۶).

تدفین صفیه در خاک، دلالتی است بر اینکه در زهدان زمین مدفون شده تا برای تولد مجدّد مهیا شود. دربارهٔ ارتباط ماه و زمین باید مجدّداً از الیاده یاری بجوییم که می‌گوید: «در زمان مشخصی، ماه با زمین که زهدان همهٔ اشکال حیات تلقی شده، یکی و یگانه می‌شود» (الیاده، ۱۳۷۲: ۱۷۲). آنچه در اساطیر ایرانی در مورد ماه نقل شده همچنان مبتنی بر ارتباط نزدیک ماه با باروری است: «ماه فَرّه‌بخش جهان است و پانزده (روز) افزاید و پانزده (روز) کاهش یابد و به افزار گُشنان همانند است که چون برافرازد، تخم به مادگان دهد» (فَرَنبغ‌دادگی، ۱۳۸۰: ۱۱۵). صمدی به حفاری‌های شوش اشاره می‌کند

و دربارهٔ تصویر زنان برهنه‌ای که در اطراف ماه، دست‌های هم را گرفته‌اند می‌گوید: «این تصویر، هالهٔ دور ماه را به‌یاد می‌آورد و وعدهٔ باران را که نشانهٔ باروری است» (صمدی، ۱۳۸۳: ۲۲-۲۳). در اساطیر ایرانی به این مسئله اشاره شده که بعد از تازش اهریمن به گاو یکتا، آفریدهٔ تخمهٔ او به ماه سپرده می‌شود (دوستخواه، ۱۳۸۳: ۱۶۶ و ۵۹۹). ایرانیان باستان عقیده داشتند که ماه باعث رویش گیاهان می‌شود، همان‌گونه که بر آب‌ها تأثیر می‌گذارد و باعث افزایش آن‌ها می‌شود (صمدی، ۱۳۸۳ :۱۰۹). صفیه هم که در تن تاک حضور دارد یا در آب جاری می‌شود، بر اثر تأثیر ماه در حال افزایش و نو شدن است.

جیپار به این امر اعتقادی راسخ دارد که سروان باچر نمرده است. او که همواره از بازگشت سروان در هراس است می‌گوید: «سروان باچر محتاط نیست، در مقابل مرگ روئین‌تن شده» (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۱۲). گویی همهٔ عناصر موجود در متن به‌نوعی به جاودانگی رسیده‌اند؛ صفیه با تبدیل شدن به مار و سروان باچر با مردن. جیپار هم به‌نوعی به دنبال جاودانگی است که می‌گوید: «ممکن است سروان باچر منتظر نشسته باشد پیر نمی‌شود، همان‌طور سرحال و جوان است، ولی من پیر شده‌ام» (همان: ۱۱۱). این مسائل را می‌توان با بررسی ارتباط ماه و مستی مشخص کرد (الیاده، ۱۳۷۲: ۱۶۷). در داستان ماه و مار، جیپار در شب‌های مهتابی زیاد می‌نوشد؛ حتی هنگام مرگش مست بوده، گویی مستی او نمونه‌ای از تجلّی قدسی ماه است. ماه علاوه بر اینکه گذر زمان را نشان می‌دهد «نمایانگر رجعت سرمدی و بازگشت جاودانه است» (الیاده، ۱۳۸۴: ۹۷). راوی در پایان داستان می‌گوید:

> جیپار حدس می‌زد؛ همان‌طور که او سال‌ها پیش مرد جوانی بود و صفیه چانه‌اش را گرفته و گفته بود: «آمده‌ای دنبال عشق؟» این بار هم صفیه چانه‌اش را خواهد گرفت و خواهد گفت: «ای جیپار عاشق، پس از این همه سال بیدارم کرده‌ای» ... و جیپار دوباره همان مردی خواهد شد که سال‌ها پیش بود (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۱۴-۱۱۵).

نام داستان با ژرف‌ساخت ارتباط دارد؛ زیرا این نام ناآشنا، ذهن مخاطب را به سمت نشانه‌های اسطوره‌ای می‌کشاند، که برای درک داستان اهمیتی فراوان دارند.

هاویهٔ آخر: مردی به روایت کابوس‌هایش می‌پردازد. او در سالیان پیش در حادثه‌ای دست‌های مردی را که دیده‌بان کشتی بوده قطع می‌کند و باعث غرق شدن او می‌شود. مرد

مقتول بعد از مدت‌ها به خانهٔ او می‌آید. راوی، احساس می‌کند فرد مورد نظر با مستوره رابطه دارد؛ بدین سبب مستوره را می‌کشد.

در این داستان تکرارِ حادثه باعث می‌شود تا مردگان به دنیای زندگان بازگردند. از نظر الیاده تکرار موجب احیاء زمان می‌شود (الیاده، ۱۳۷۲: ۳۷۸). آشوبی که در داستان وجود دارد به علت تکرار مداوم حادثه است. این تکرار، همان آشوب ازلی است که باید بسامان شود تا خلقتی نو حاصل گردد. در این داستان ورود مهمان ناخوانده برابر است با از سرگیری و تکرار خاطرات گذشتهٔ راوی. تکرار این حادثه در ذهن راوی یا عالم واقع، نوعی شکست زمان و بازگشت دوری است؛ گویی هیچ چیز کهنه نمی‌شود (هرچند لباس‌های ناخدا کهنه شده باشد و خودش هم پیر شده باشد) و هر بار تکرار می‌شود، گویی تا ابد ادامه خواهد داشت.

نام داستان بیان‌کنندهٔ ژرف‌ساخت آن است؛ زیرا به آشوب ازلی اشاره دارد. حادثهٔ توفان نیز در این داستان نشانهٔ آشوب ازلی است که باید به سامان برسد. در اساطیر هندی «ایندره» اژدهایی به نام «ورتره» را که آب‌ها را گرفتار کرده می‌کشد. اژدها مظهر آشوب است و با کشته شدنش آشوب بسامان می‌شود. بریدن سر اژدها معادل با فعل خلقت است (الیاده، ۱۳۸۴: ۲۳). راویِ داستان نیز با قطع دستان مهمان ناخوانده، باعث مرگ او و نجات جان خویش می‌شود. گویی راوی با کشتن او در مقیاسی کوچک، آشوب را به سامان و آسایش تبدیل کرده است. ورود مهمان ناخوانده به خانهٔ راوی و ارتباط او با مستوره و یادآوری خاطرات راوی نمادی از آشوب ازلی است که این بار با کشته شدن مستوره به دست راوی، به سامان تبدیل می‌شود.

الیاده، توفان را به ناپدید شدن آدمی در آب و آغاز دورانی نو با بشریتی نوین مربوط می‌داند. آدمیان به علت گناهان در آب نابود می‌شوند ولی به‌کلی از میان نمی‌روند، بلکه به صورتی تازه ظاهر می‌شوند. این آدمیان همان سرنوشت گروه قبل را دارند؛ یعنی روی‌دادن آن فاجعه را انتظار می‌کشند (الیاده، ۱۳۷۲: ۲۰۷-۲۰۸). در داستان «هاویهٔ آخر» نیز توفان، باعث نابودی گروهی می‌شود ولی راوی نجات می‌یابد و این فرد گناهکار در ذهن خود یا عالم واقعی هر بار این فاجعه را از سر می‌گذراند و دوباره حادثه تکرار می‌شود. این تکرار همان تکرار جاودانی فعل خلقت در نوروز است که طبق آن می‌توان ورود مهمان ناخوانده را توجیه کرد؛ امّا آشوب ازلی هنوز به سامان نرسیده است، زمانی این آشوب به آرامش بدل می‌شود که راوی از عذاب وجدان رهایی یابد.

۳ـ۴. عشق و زندگی

عشق و زندگی از مضامینی است که با توسّل به آن می‌توان زمان را برانداخت یا به حالت تعلیق در آورد. الیاده معتقد است که با هر ازدواج و زایش فرزند، گذشته به نیستی می‌گراید و گیهان و انسان به‌طور مداوم احیا می‌شود (الیاده، ۱۳۸۴: ۹۲).

تصویری از یک عشق: سربازی به زنی دل می‌بازد، زن نیز عاشق او می‌شود و با هم ارتباط می‌یابند. مرد به جبهه می‌رود و با پای قطع‌شده به دیدار زن می آید، اما زن می‌گوید که او را نمی‌شناسد.

در این داستان آشنایی زن و مردی باعث می‌شود زن با درآمدن از حالت خمودی و افسردگی، شور و شوق بیابد. شور و شوق حاصل از این آشنایی باعث می‌شود در زندگی زن اتفاقی رخ دهد و مانند نقطهٔ شروعی برای زمان باشد که گذشته را بی‌اعتبار می‌کند. بعد از ایجاد رابطه میان زن و مرد، با نشانه‌هایی مواجه می‌شویم که دلالت بر زندگی می‌کنند. زن بعد از ملاقات با مرد، گویی متوجه زیبایی خود می‌شود. راوی می‌گوید: «به آینه که نگاه می‌کرده دقت نمی‌کرده، ولی آن بار خیره می‌شود، چون‌که مرد آن‌طور به چشمانش نگاه کرده بود و زن کشف می‌کند که چشمانش به طور عجیبی سیاه است، و مژه‌هایش را اگر ریمل بکشد، زیباتر خواهد شد» (خسروی، ۱۳۷۹: ۶۸)؛ یا «زن فکر می‌کند که تنها مرد، زیبایی‌های او را می‌شناسد. مرد به او خیره می‌شده، و او علت نگاه مرد را توی آینه جست‌وجو می‌کرده» (همان: ۷۱). زن احساس باردار شدن دارد؛ راوی می‌گوید: «زن حس می‌کند در او اتفاقی افتاده، اتفاقی که او را به مرد پیوند می‌دهد» (همان: ۷۰). جست‌وجوی زن در آینه و توجه به خود و زیبایی‌های خود و احساس پیوندی که در اثر احتمال بارداری می‌دهد، از مواردی هستند که زندگی و امید را در خود نهفته‌اند؛ بارداری با توجه به تولد فرزند، از مواردی است که زمان را نو می‌کند. وقتی زن خبر آمدن مرد را می‌شنود دوباره حضور نشانه‌های مربوط به زندگی نمایان می‌شوند؛ نشانه‌هایی مانند شانه کشیدن موها، سرخ و مرطوب کردن لب‌ها، گلگون کردن گونه‌ها و... (همان: ۷۲).

این نشانه‌ها زمانی که در تقابل با حالت کرختی و پیری زن قرار می‌گیرند نمود بیشتری می‌یابند. سرشتی که این نشانه‌ها دارند باعث می‌شود زمانِ قبل از آشنایی با مرد فراموش شود و آفرینشی نو حاصل گردد. اگر این نشانه‌ها را در تقابل با نشانه‌هایی که بعد از غیاب مرد وجود دارد قرار دهیم سرشت امیدبخشی‌شان آشکارتر می‌شود. زن در زمان غیبت مرد به حالت بدی دچار می‌شود. راوی می‌گوید: «از چین‌های چهره‌اش فهمیده که به

یائسگی زودرسی رسیده» (همان: ۷۲)؛ احساس تهی شدن زن از مرد، وقتی می‌فهمد از او باردار نیست و احساس پیری و یائسگی (همان: ۷۰-۷۲) از مواردی است که به حالات زن در غیاب مرد مربوط می‌شوند. پیری نمادی از مرگ و نیستی است که سراسر وجود زن را فرا می‌گیرد. انکارِ هویتِ مردِ بازگشته از جبهه (همان: ۷۴) نیز دارای کارکرد براندازی زمان است؛ زن با این کار، گذشته را بی‌اعتبار می‌کند و می‌خواهد از خاطره شدن گذشته و در نهایت تاریخی شدن خاطره جلوگیری کند.

عشق در بایگانی: آقای مسدد و خانم بهفر که در بایگانی کار می‌کنند با هم ازدواج می‌کنند ولی بعد از مدت کوتاهی از هم جدا می‌شوند و خانم بهفر با فردی دیگر ازدواج می‌کند. بعد از مرگِ همسر خانم بهفر دوباره میان او و آقای مسدد رابطه برقرار می‌شود.

در این داستان با حالتی طنزگونه مسئلهٔ عشق مطرح می‌شود. وصل و جدایی که در این داستان اتفاق می‌افتد و تکرار می‌شود از مواردی است که دلالت بر براندازی زمان دارد؛ چراکه ازدواج مسدد و خانم بهفر دلیلی برای ادامهٔ زندگی در قالبی دیگر فراهم می‌آورد. ازدواج خانم بهفر با مردی دیگر بعد از جدایی از مسدد، بسامان شدن آشوبی است که با جدایی از مسدد به وجود آمده است. بهفر با این کار می‌خواهد گذشته را فراموش کند و زمان را بی‌اعتبار سازد. بعد از مرگ شوهرش نیز آشوبی رخ می‌دهد که این بار با ازدواج مجدد با مسدد به سامان می‌رسد. بایگانی خود نمادی از آشوب ازلی است؛ زیرا همه چیز در نخوت و رکود به سر می‌برد و عشقی که میان مسدد و خانم بهفر ایجاد می‌شود آشوب را به سامان تبدیل می‌کند.

۵. نتیجه

بررسی ساختار روایت‌ها نشان می‌دهد نویسنده آگاهانه در پی آن است که ژرف‌ساخت را در شیوه و ساختار روایت‌ها نیز بازتاب دهد و میان روایت و ژرف‌ساخت تا حدّ ممکن تناسب ایجاد کند؛ در روایت‌های ساده و تک‌محور که ترکیب پی‌رفت‌ها زنجیره‌ای است نویسنده به کمک عناصر دیگر نظیر ایجاد شک و تعلیق، ژرف‌ساخت مبارزه با زمان را بازتاب می‌دهد و در مواردی که ترکیب پی‌رفت‌ها تناوبی است با ایجاد حالتی دوری، ژرف‌ساخت مذکور را همخوان می‌سازد. فقط داستان «هاویهٔ آخر» دارای روایتی چندمحور است و روایتی واحد به چند شکل تکرار شده تا با این تکرار، ژرف‌ساخت مقابله با زمان به منظور براندازی یا بی‌اعتبار کردن آن تداوم یابد. به نظر

می‌رسد نویسنده این شیوه را بیشتر پسندیده که نام کتاب را نیز بر اساس این داستان انتخاب کرده است.

ژرف‌ساخت داستان‌های *هاویه*، مبتنی بر مبارزه با زمان و مظاهر آن نظیر نوبت، پیری، مرگ، گشتِ ایام، شب و روز و ساعت است. در داستان‌های «پری‌ماهی‌ها»، «ماه و مار» و «هاویهٔ آخر»، ساختار روایت به سبب نوع ترکیب پی‌رفت‌ها، پیچیده است. این ساختار شیوهٔ اصلی نویسنده برای ایجاد و تداوم ژرف‌ساختِ مبارزه با زمان قرار گرفته است. در داستان‌های «دست‌ها و دهان‌ها»، «عشق در بایگانی» و «تصویری از یک عشق»، نویسنده با تعلیق یا زمان‌پریشی تلاش کرده ژرف‌ساخت را در ساختار روایت بگنجاند. شیوهٔ نویسنده برای تداعی ژرف‌ساخت در داستان «گمشده»، به رغم سادگی روایت، به‌وسیلهٔ پایان باز داستان ایجاد شده است.

در باقی داستان‌ها ساختار روایت تداعیگر ژرف‌ساخت نیست، اما ژرف‌ساختشان با ساختارهای پیش‌گفته مشترک است. ژرف‌ساخت براندازی زمان در این داستان‌ها بر اساس عناصر و اشیاء یا حوادث متضادی است که در عین ایجاد نیستی، شیوه یا ابزاری برای خلق مجدد یا تداوم را متجلی می‌سازد. شیوهٔ نویسنده برای گسترش ژرف‌ساخت مقابله با زمان، مبتنی بر مضمون‌های هویت و بی‌هویتی، مرگ و بازآفرینی، و عشق و زندگی است. شخصیت‌های داستان «گمشده» برای گریز از مرگ و نابودی، هویت خود را انکار می‌کنند و هویتی جدید در قالب شماره‌های شناسایی می‌یابند یا نقششان جابه‌جا می‌شود. در داستان‌های «قربانی» و «پری ماهی‌ها» نیز با جایگزینی هویتی ناشناس با هویت واقعی مواجه هستیم؛ براندازی زمان در این داستان‌ها در کسوت اعتراف به گناه برای بازیابی هویت گذشته نمایان می‌شود. در داستان «دست‌ها و دهان‌ها» همه چیز حول شکم قرار می‌گیرد و دیگر نشانه‌ای از هویت انسانی نیست و براندازی زمان در قالب رجالگی و رویکردی مبتذل نمایان می‌شود. در داستان «سفر شبانه» یکی بودن دو شخصیت داستان، یعنی پیر مرد و دانایان، تکراری به وجود می‌آورد تا زمان بی‌اعتبار شود. در داستان‌های «میخانهٔ سبز»، «برهنگی و باد»، «هاویهٔ آخر»، «کابوس‌های شبانه» و «صدای ساعتی که پنهان است» با بازگشت مردگان به عالم زندگان مرز میان مرگ و زندگی شکسته می‌شود و زمان به حالت تعلیق در می‌آید. در داستان «ماه و مار»، صفیه با تبدیل شدن به مار به جاودانگی دست می‌یابد؛ بیرون آمدن صفیه از پوست مار در حکم تولد دوبارهٔ اوست. در داستان «برهنه و مه» حضور مرگ قاطع و بی‌چون‌وچراست و داستان روایت تلاشی است برای گریز از مرگ؛ سفر افراد، سفر

مرگ است اما فرزندی که بر جای می‌ماند راهی برای تداوم است. مضمون دیگری که موجب براندازی زمان شده، عشق و زندگی است؛ در داستان‌های «تصویری از یک عشق» و «عشق در بایگانی»، عشق موجب شور دوبارهٔ زندگی می‌شود و از نیستی و خمودگی جلوگیری می‌کند.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: مرکز.

اسحاقیان، جواد. (۱۳۷۹). «*هدایت و آیین‌های فلسفی هند*». ***ماهنامهٔ بایا***. شمارهٔ ۱۰-۱۲، صص ۲۱-۳۱.

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

اسموژینسکی، مارک. (۱۳۸۸). «*روایت‌های کلیت‌گرا در رمان‌های ابوتراب خسروی*». ترجمهٔ مهدی صداقت‌پیام. ***مجموعه مقالات نقد آگاه در بررسی آراء و آثار***. تهران: آگاه، صص ۳۱۶-۲۹۵.

الیاده، میرچا. (۱۳۷۲). ***رساله در تاریخ ادیان***. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.

ـــــــــــ (۱۳۸۴). ***اسطورهٔ بازگشت جاودانه***. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. تهران: قطره.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). ***پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران***. تهران: علم.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). ***گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)***. تهران: اختران.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). ***بوطیقای ساختارگرا***. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.

حسینی، صالح و پویا رفوئی. (۱۳۸۲). ***کاشیگری کاخ کاتبان (نقدی بر اسفار کاتبان و ...)***. تهران: نیلوفر.

خسروی، ابوتراب. (۱۳۷۹). ***هاویه***. تهران: مرکز.

دوستخواه، جلیل. (۱۳۸۳). ***اوستا***. تهران: مروارید.

صمدی، مهرانگیز. (۱۳۸۳). ***ماه در ایران***. تهران: علمی و فرهنگی.

فرنبغ دادگی. (۱۳۸۰). ***بندهش***. گزارنده مهرداد بهار، تهران: توس.

فریزر، جیمز جرج. (۱۳۸۴). ***شاخهٔ زرین (پژوهشی در دین و جادو)***. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

کریستن‌سن، آرتور. (۱۳۸۳). ***نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایران***. ترجمه و تحقیق ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.

لاج، دیوید و ایان وات، دیوید دیچز. (۱۳۸۶). ***نظریه‌های رمان***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

مالمیر، تیمور و حسین اسدی جوزانی. (۱۳۸۷). «*ژرف‌ساخت اسطوره‌ای رمان رود راوی*». ***فصلنامهٔ ادب پژوهی دانشگاه گیلان***. سال دوم، شمارهٔ ۶، صص۸۵-۵۵.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). ***صد سال داستان نویسی ایران***. تهران: چشمه.