

هستی‌شناسی پسامدرن در داستان «من دانای کل هستم» براساس نظریه برایان مک‌هیل

محمدحسن حسن‌زاده نیری*

آزاده اسلامی**

چکیده

در این نوشتار، داستان کوتاه «من دانای کل هستم»، از مصطفی مستور بر مبنای نظریه مک‌هیل، بررسی می‌شود. داستان مذکور، ویژگی‌هایی پست‌مدرن و ظرفیت تحلیل بر اساس این نظریه را دارد. مک‌هیل، پست‌مدرنیسم، را ادامه مدرنیسم می‌داند. او از سه عنصر «امر غالب»، «معرفت‌شناسی» و «هستی‌شناسی» استفاده می‌کند. به اعتقاد او امر غالب در داستان مدرن، معرفت‌شناسی و در داستان پست‌مدرن، هستی‌شناسی است. این نوشتار نشان می‌دهد؛ داستان کوتاه «من دانای کل هستم»، بیشتر به نشان دادن جهان‌های ممکن در داستان می‌پردازد و مطابق نظریه مک‌هیل، در بُعد هستی‌شناختی برجسته‌تر است. اگرچه، جنبه معرفت‌شناختی آن نیز قابل تأمل است. بنابراین، بر اساس این نظریه، می‌توان «من دانای کل هستم» را داستانی پست‌مدرن تلقی کرد. همچنین نشان داده شده است، که میان جهان‌های تودرتوی «واقعیت» و «خیال»، تعامل وجود دارد. در داستان مذکور مطابق نظریه مک‌هیل، واقعیت، از خیال تأثیر می‌پذیرد و تبعیت می‌کند. مستور در داستان خود از شگردهایی چون: «حضور نویسنده در متن»، «دانای کل نبودن راوی»، «فرم دایره‌ای»، «عدم قطعیت در مسئله شناخت»، «جهان‌های تو در تو و امکان تعامل میان آن‌ها»، «از بین بردن مرز میان واقعیت و خیال»، استفاده کرده

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی (ره)، mhhniri@yahoo.com

** دانشجوی دکتری ادبیات عرفانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی قزوین (نویسنده مسئول)

Eslami2534@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۹/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۱/۲

است. برخی از این ویژگی‌ها خاص داستان پست‌مدرن هستند. روش انجام پژوهش توصیفی - تحلیلی است.

کلیدواژه‌ها: هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی، امر غالب، مک‌هیل، من دانای کل هستم.

۱. مقدمه

داستان بستر مناسبی برای بیان اندیشه‌ها و دغدغه‌های فلسفی است. از مهم‌ترین مباحث موجود در فلسفه، «معرفت‌شناسی» و «هستی‌شناسی» است. برایان مک‌هیل، نظریه‌پرداز است که به رویکرد فلسفی متن نگاه می‌کند. مبنای نظریه او بر «غالب شدن» رویکرد معرفت‌شناختی یا هستی‌شناختی در داستان است. او داستان پست‌مدرن را ادامه داستان مدرن می‌داند و بر این باور است که داستان مدرن بیشتر رویکرد معرفت‌شناسانه دارد تا هستی‌شناسانه. و برعکس، در داستان پست‌مدرن، هستی‌شناسی بر معرفت‌شناسی غالب است. از این جهت، او در نظریه خود علاوه بر دو اصطلاح «معرفت‌شناسی» و «هستی‌شناسی»، از اصطلاح «امر غالب»، که اولین بار توسط یاکوبسن به کار رفته است، استفاده می‌کند.

متناسب با ظهور جریان پست‌مدرنیسم در ادبیات جهان، ادبیات کشور ما نیز تحت تأثیر این جریان شاهد خلق آثار با ویژگی‌های پست‌مدرن بوده است. گاهی این ویژگی‌ها و تأثیرپذیری‌ها با رنگ و بوی باورهای ملی و دینی ما درآمیخته و رنگ و بوی دل‌چسبی پذیرفته است و منجر به خلق داستان‌های پست‌مدرن با نگرش‌هایی شرقی شده است. یکی از این داستان‌ها، داستان کوتاهی از نویسنده معاصر، مصطفی مستور است، به نام «من دانای کل هستم». نویسنده در این داستان، علاوه بر استفاده از شگردهایی که منجر به خلق اثری پست‌مدرن می‌شود، نگاه دیندارانه‌ای که «دعا» را وسیله‌ای برای تغییر سرنوشت و قضا می‌داند، در داستان ساری کرده است. داستان مذکور علاوه بر اینکه از منظر نظریه وجودشناسی پسامدرن مک‌هیل، قابل تحلیل و بررسی است، قابلیت این را دارد که با باورهای آیینی و اسلامی نیز تحلیل شود. می‌توان گفت، نویسنده در قالب داستانی پست‌مدرن، به بیان اندیشه‌های دینی چون «الدعاء یرد القضا» پرداخته است.

بررسی و تحلیل داستان کوتاه فارسی از منظر نظریه‌ای پست‌مدرن که رویکردی فلسفی داشته باشد، مانند نظریه برایان مک‌هیل، می‌تواند اندیشه‌های فلسفی یک داستان فارسی و

تأثیر جریان پست‌مدرن بر آن را تحلیل و بررسی کند. داستان کوتاه «من دانای کل هستم»، به دلیل داشتن فرمی پست‌مدرن، نمونه مناسبی برای این نوع تحلیل است. جمع‌آوری داده‌ها در این مقاله به شیوه کتاب‌خانه‌ای صورت گرفته است و روش پژوهش تحلیلی - توصیفی است. این نوشتار به بیان این مسئله می‌پردازد که آیا داستان کوتاه «من دانای کل هستم»، که از مجموعه‌ای با همین عنوان انتخاب شده است، ظرفیت تحلیل و بررسی با نظریه وجودشناسی پسامدرن را دارد؟ و آیا طبق این نظریه می‌توان آن را داستانی پست‌مدرن تلقی کرد؟ و اگر داستانی پست‌مدرن است، آیا توانسته است حامل باورها و اعتقادات دینی نویسنده نیز باشد؟

درباره پسامدرنیسم آثار متعددی تألیف و ترجمه شده است. ترجمه‌های علی معصومی، از جمله «داستان پسامدرنیستی»، نوشته برایان مک‌هیل، که منبع اصلی این مقاله نیز هست، و نیز کتاب «پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران»، نوشته منصوره تدینی، آثاری قابل توجه در این زمینه هستند.

درباره آثار مصطفی مستور تا کنون پایان نامه‌ها و مقالات زیادی نوشته شده است. آثار این نویسنده، از جنبه‌های گوناگونی چون عناصر داستان، جریان سیال ذهن، مقایسه با آثار ریموند کارور، تحلیل رفتارهای چهره در ارتباطات غیرکلامی، بررسی شده است. اما، مقاله و پژوهشی مستقل درباره داستان کوتاه «من دانای کل هستم» انجام نشده و فقط در موارد معدودی اشاره‌ای گذرا به این داستان شده است. از جمله این موارد می‌توان به مقاله «مرزشکنی روایی در داستان‌های ایرانی» نوشته قدرت قاسمی‌پور اشاره کرد که در شماره ۶۷ از نشریه متن پژوهی منتشر و در آن به شگرد روایی فراداستانی این اثر اشاره شده است.

۲. پست‌مدرنیسم

درباره پست‌مدرنیسم نمی‌توان تعریف جامع و مشخصی ارائه داد. بنا به گفته وارد، پست‌مدرنیسم چندین نوع است و مفهومی پیچیده دارد (وارد، ۱۳۸۳: ۱۵). در واقع، برداشت و نظریه‌ای واحد درباره پست‌مدرنیسم وجود ندارد و دیدگاه‌ها در این زمینه گوناگون است (پاینده، ۱۳۹۰، ج ۳: ۲۶) مثلاً جان بارت «پسامدرن» را اصطلاحی خشن و اندکی مقلدانه می‌داند و چیزی را عرضه می‌کند که در حال فرود آمدن از اوج است و به سستی در پی کثی است که باید دنبال شود (بارت به نقل از مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۲۶).

یکی از دلایل این اختلاف‌نظرها و ارائه نظریات گوناگون درباره پست‌مدرنیسم این است که، برخی از نظریه‌پردازان میان مدرنیسم و پسامدرنیسم، گسست و جدایی قائلند و آن‌ها را دو نحله جدا از هم می‌دانند، اما، گروهی دیگر، برخلاف آن‌ها، پسامدرنیسم را ادامه مدرنیسم می‌دانند، و برایان مک‌هیل از این دسته است (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۲).

با تمام اختلاف‌نظرها در این زمینه، ویژگی‌های مشترکی هست که بر آن اساس می‌توان اثر پست‌مدرن را از غیر آن تا حدی شناسایی و مرزبندی کرد ویژگی‌هایی مانند: عدم ثبات و پیش‌بینی‌پذیری داستان، آشفتگی و عدم قطعیت، ساختار پیچیده آثار، نوشتن داستان درباره خود، پرداختن به روان‌پریشی و انواع جنون و ... (شایگان‌فر، ۱۳۹۰: ۲۱۹-۲۲۰).

۳. تبیین نظریه مک‌هیل

یکی از نظریه‌پردازانی که مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را دو نحله جدا از هم نمی‌داند و معتقد است که پست‌مدرنیسم، از مدرنیسم جدا نبوده و ادامه آن است، برایان مک‌هیل است. او معتقد است برای تشخیص آثار مدرن از پست‌مدرن نه آنچنان باید دامنه را تنگ کرد که به ندرت بتوان اثری را پست‌مدرن دانست و نه آن چنان، آن را گسترده نمود که هر اثری را پست‌مدرن دانست. بلکه باید راهی میانه در نظر گرفت (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۲۸) در نظریات او سه اصطلاح «عنصر غالب»، «معرفت‌شناسی» و «وجودشناسی» بارها تکرار می‌شود. «عنصر غالب» اصطلاحی است که مک‌هیل از نظریه‌پرداز فرمالیست روس رومن یاکوبسن به عاریت گرفته. یاکوبسن بر این باور است که در هر دوره‌ای یک ویژگی ادبی بر سایر ویژگی‌های ادبی غلبه دارد. همچنین در هر اثر ادبی، یک عنصر بر سایر عناصر غلبه دارد و سایر آن عناصر، تابعی از آن عنصر غالب هستند.

مک‌هیل معتقد است که تفاوت اساسی و ذاتی میان داستان‌های مدرن و پست‌مدرن وجود ندارد. در داستان‌های پست‌مدرن، وقتی از چپستی جهان سخن به میان می‌آید، مسئله شناخت جهان هم مطرح شده است، اما اولویت با مسائل هستی‌شناختی است نه معرفت‌شناختی. «عنصر غالب»، اصطلاحی مناسب است که این اولویت را نشان می‌دهد (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۴۰). یاکوبسن می‌گوید:

«امر غالب را می‌توان به منزله سازند متمرکزکننده اثر هنری تعریف کرد: امر غالب بر سازندهای باقیمانده چیرگی دارد، آن‌ها را معین می‌کند و دگرگون می‌سازد. آنچه همپوندی ساختار را تضمین می‌کند امر غالب است.» (یاکوبسن به نقل از مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۳۱)

«معرفت‌شناسی» و «وجودشناسی»، نیز دو اصطلاح فلسفی هستند که فهم نظریه مک‌هیل بدون آن‌ها ممکن نیست. از دیرباز این پرسش مطرح بوده است که مقصود از «دانستن» (معرفت)، چیست و در این باب نظریه‌های زیادی مطرح شده است. می‌توان گفت معرفت‌شناسی، تلاش برای پاسخ دادن به این دو پرسش اساسی است: «ما چه چیزی را می‌توانیم بدانیم؟» و «شناخت ما از چه راهی حاصل آمده است؟». (همان: ۳۳۶-۳۳۷) به استدلال مک‌هیل، عنصر غالب در ادبیات مدرنیستی معرفت‌شناسی است و حال آن‌که در ادبیات پسامدرنیستی عنصر غالب وجودشناسی است» (پاینده، ۱۳۸۸: ۶۳). مک‌هیل می‌گوید معرفت‌شناسی، متن را درگیر پرسش‌هایی از این قبیل می‌کند: چگونه می‌توانم واژه‌ای را تفسیر کنم که خودم جزئی از آن هستم؟ و من در آن چه چیزی هستم؟ یا پرسش‌هایی مشخصاً مدرنیستی مانند؛ در این‌جا چه چیزی هست که باید آن را دانست؟ چه کسی آن را می‌داند؟ چگونه و با چه درجه‌ای از اطمینان آن را می‌داند؟ چگونه شناخت از یک داننده به داننده دیگر منتقل می‌شود و با چه میزانی از امانت؟ موضوع شناخت به هنگام انتقال از یک داننده به داننده دیگر چه تغییری می‌کند؟ محدودیت‌های آنچه دانستنی است چیست؟ (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۳۷).

اما نسبت معرفت‌شناسی با داستان چگونه است؟ داستان‌های مدرن بیشتر دغدغه این را دارند که نشان دهند فرد چگونه می‌تواند جهان پیرامون خود را بشناسد؟ این شناخت از چه راه‌هایی ممکن و تا چه حد قابل اطمینان است؟ میلان کوندرا، در رمان «هویت» که یک اثر مدرنیستی است، از راوی‌ای استفاده می‌کند که مدام در شک و گمان است. یعنی از صحت شناختی که از شخصیت‌های داستان و جهان پیرامون خود دارد، اطمینان ندارد. راوی، با اینکه سوم شخص است، اما نسبت به جهان پیرامون خود ناآگاه است. این نوع نگاه در داستان، می‌تواند گویای این نکته باشد که متن بر این باور است، که شناخت مطلق غیرممکن است. راوی در این رمان نه تنها دانای کل نیست، بلکه در بسیاری جاها همدوش با خواننده است و انگار چیزی بیشتر از مخاطبان خود دربارهٔ هویت و درونیات شخصیت‌ها نمی‌داند. از این رو گاهی پرسش می‌کند، بی آن‌که پاسخی ارائه دهد. مثلاً، در آخر داستان راوی نمی‌تواند در جایگاه قضاوت دربارهٔ شخصیت‌ها بنشیند و نمی‌تواند حرفی بزند که بدان مطمئن باشد. او، وقایع کلی داستان را به صورت پرسش‌هایی مطرح می‌کند. و این شک را بروز می‌دهد که آیا آنچه یافته و گزارش داده است، واقعیت داشته یا زائیده خیال بوده است؟ درواقع، راوی، با چنین شیوه‌ای، شناخت خود را زیر سؤال می‌برد.

«و من از خود می‌پرسم: چه کسی رؤیا دیده است؟ چه کسی رؤیای این ماجرا را دیده است؟ چه کسی آن را تصور کرده است؟ شانتال؟ ژان مارک؟ هر دو؟ هر یک برای دیگری؟ و از آغاز کدام لحظه، زندگی واقعی آنان مبدل به این وهم و خیال شوم شده است؟ هنگامی که قطار در دریای مانس فرو می‌رود؟ پیش‌تر؟ بامداد آن روزی که شانتال حرکت خود را به لندن به ژان مارک خبر می‌دهد؟ باز هم پیش‌تر؟ روزی که شانتال در دفتر متخصص خط‌شناسی، با پیش خدمت قهوه خانه شهری در نورماندی برخورد می‌کند؟ یا باز هم پیش‌تر؟ هنگامی که ژان مارک نخستین نامه را برای شانتال می‌نویسد؟ اما این نامه‌ها را واقعا فرستاده است؟ یا آن‌ها را فقط در خیال و تصور نگاشته است؟ در چه لحظه مشخصی امر واقعی به وهم و خیال، و واقعیت به رؤیا مبدل شده است؟ مرز کجا بوده است؟ مرز کجاست؟» (کوندرا، ۱۳۹۴: ۱۶۸-۱۶۷).

در رمان «رز گم شده»، از سردار اُزکان، متن شناخت عقلی را دچار نقص می‌داند، بنابراین، با استفاده از تمثیلی، شناخت عقلانی پدیده‌ها را نارسا و ناقص و درمقابل، شناخت شهودی اشیاء را قابل اطمینان می‌داند. در واقع، «رز گمشده» در بعد معرفت‌شناختی، معرفت شهودی را از معرفت عقلی، برتر می‌داند.

«... پیراهن تو از جلیقه دکارت خیلی شیک‌تر است. جلیقه دکارت نه ابریشم است نه کشمیر، نه دوناکاران نه آرمانی. حتی اگر به مغازه‌ای بپرندش پنج دلار هم آن را نمی‌خرند.

- خب باشه مامان، قیمتش کاملاً معقول است. به هر صورت آن جلیقه را دکارت پوشیده است.

- درست. انسان‌هایی مثل دکارت باعث ارزشمند شدن تکه لباس‌هایی می‌شوند که پوشیده‌اند. حالا به عکس این موضوع هم فکر کن.

- یعنی چطور؟

- تکه پارچه‌هایی که باعث ارزشمند شدن انسان‌ها می‌شوند» (اُزکان، ۱۳۸۹: ۲۷).

هر متنی، ممکن است کمابیش، دغدغه‌های معرفت‌شناختی در دل خود داشته باشد. این دغدغه‌ها ممکن است گاهی مستقیم و از طریق عنصر گفت‌وگو و از زبان شخصیت‌های داستان، بیان شود. در «روی ماه خداوند را ببوس» از مصطفی مستور، دیالوگ‌ها، دیدگاه معرفت‌شناختی متن را رو و معرفی می‌کنند و روایت در جهت همان دیدگاه پیش می‌رود.

«خیلی سعی کرد تا همه چیز را بفهمه، اما نتونست. سعی کرد به کمک فیزیک و ریاضیات و حتی فلسفه همه چیز رو اندازه بگیره اما ناگهان دریافت که در هستی

چیزهایی هست که با ابزارهای او نمی‌شه اون‌ها را اندازه گرفت یا فهمید. پس گیج شد و فرو رفت. بعد همه محاسباتش رو خط زد و از نو شروع کرد. همه اجزا را شمرد اما حس کرد چیزی این وسط کمه. فرمول‌های او جایی نیمه‌تمام می‌موندند. دوباره گیج شد پس فرو رفت» (مستور، ۱۳۹۴: ۱۰۰).

گاهی در یک اثر نگرش معرفت‌شناسانه متن ممکنست با استفاده از شگردهای نویسنده مطرح شود. مثلاً متن، خودش را نقض کند. در «فرانی و زویی» از دی. جی. سلینجر، شخصیت‌های اصلی داستان از طریق گفت‌وگو به بیان نگرش معرفت‌شناسانه خود می‌پردازند. اما در مجموع این متن است که با شگردهایی چون تحقیر و استهزاء شخصیت‌های خود و نشان دادن خطاها و نابهنجاری‌های بزرگ در آن‌ها، صحت و اطمینان شناخت آن‌ها را در ذهن مخاطب زیر سؤال می‌برد. و این باور را ارائه می‌دهد که شناخت، امری نسبی است.

«چیزی که قرار است بخوانید در واقع به هیچ وجه یک داستان کوتاه نیست، بلکه یک جور فیلم خانگی منثور است؛ و کسانی که آن را دیده‌اند مصرانه مرا از پرداختن به هر نامه جدی برای پخش آن بر حذر داشته‌اند. ... این حق من و مایه شرمساری من است که فاش کنم گروه مخالفان تشکیل شده است از هر سه بازیگر آن، دو زن و یک مرد. ابتدا به سراغ بازیگر نقش اول زن می‌رویم، که گمان می‌کنم ترجیح می‌دهد منحصراً زنی آرام و پخته توصیف شود. به نظر او اگر من بلایی سر سکانس پانزده - بیست دقیقه‌ای که در آن او چندین بار دماغش را می‌گیرد می‌آوردم - یعنی تا آنجا که من فهمیدم قیچی‌اش می‌کردم - شاید همه چیز به حد کافی خوب پیش رفته بود. او می‌گوید نفرت‌آور است آدم یک نفر را تماشا کند که مدام فین می‌کند.» (سلینجر، ۱۳۹۴: ۴۵).

هستی‌شناسی، نیز در نظریه مک‌هیل کاربرد فراوانی دارد. بنا به نظریه مک‌هیل، در داستان پست‌مدرن، هستی‌شناسی جایگاه برجسته‌تری نسبت به معرفت‌شناسی دارد. او معتقد است «هر هستی‌شناسی، توصیف یک عالم است و نه تعریف عالم به طور معین، یعنی می‌تواند هر عالم را توصیف کند و بالقوه هم توانایی توصیف چندین عالم را دارد» (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۸۰).

داستان در بعد هستی‌شناختی، جهان یا جهان‌هایی را خلق و توصیف می‌کند. متن در این هستی و امکان جدید، کاری به صحت و سقم شناخت خود از جهان خلق شده ندارد. بلکه بیشتر درصدد تجربه کردن و توضیح دادن آن است. هرچند که توصیف و بیان یک هستی دیگر نمی‌تواند خالی از شناخت و معرفت باشد و حتماً نویسنده و آفریننده آن

هستی‌ها شناختی نسبی از آن‌ها دارد. و همین امر حلقه‌ی اصلی است میان معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی داستان.

۴. هستی‌شناسی پسامدرن در داستان «من دانای کل هستم»

در گونه‌ای از داستان‌های پسامدرن، مرز میان خیال و واقعیت برداشته شده و میان شخصیت‌ها و راوی بیرون از داستان، تعامل برقرار می‌شود. قاسمی‌پور در مقاله‌ای با عنوان مرزشکنی روایی در داستان‌های ایرانی، چند نمونه از داستان‌هایی را معرفی می‌کند که در آن‌ها مرز میان خیال و واقعیت به نحوی برداشته شده است. رمان‌های «کولی کنار آتش» و «دل فولاد» و نیز داستان‌های کوتاه «آخرین شب، آخرین پلکان»، «خفاشه» و «دوباره از همان خیابان‌ها»، دارای این ویژگی هستند (قاسمی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۲۷).

داستان «من دانای کل هستم» با خلق جهانی داستانی در بطن خود، دو جهان خیال و واقعیت را به نمایش گذارده و توصیف می‌کند و میان آن‌ها تعامل برقرار می‌کند. متن با خلق داستانی در دل روایت خود، مخاطب را با دو داستان، دو جهان و دو سطح وجودی گوناگون (داستان مستور و داستان راوی) مواجه می‌کند. این دو جهان در یک سطح نیستند و مثل پوست پیاز لایه لایه‌اند. هر جهان دربردارنده‌ی جهان محدودتر و مخلوق خود است.

داستان مستور

راوی (دانای کل)، می‌خواهد داستانی بنویسد، اما همسرش که باید نوشته‌های او را حروف‌چینی کند، مداخله می‌کند و همین امر سرنوشت شخصیت‌های داستان را تغییر می‌دهد. راوی معتقد است که این تغییر در سیر داستان، به دلیل دعاهایی است که همسرش برای شخصیت‌های محکوم به سرنوشتی شوم، نموده است و حالا آن دعاها اجابت یافته است. (مستور، ۱۳۹۳: ۳۵) با توجه به اینکه دعا و نیایش بیشتر به حوزه ایمان دور از شک و تردید مربوط است. در حالیکه «فلسفه وقتی آغاز می‌گردد که راه شک را فرا گیرند.» (دورانت، ۱۳۸۸: ۹)، می‌توان، ایمان معصومه را که دعا و نیایش، محصول و نتیجه آن است، دلیلی بر تغییر مسیر داستان دانست. و ایمان را که با معرفت قلبی، در ارتباط است، در جایگاه بالاتری نسبت به معرفت عقلی «من دانای کل هستم» دانست. مستور همین نکته را در بالای داستان، و زیر عنوان آن می‌آورد و روابط میان اجزای داستان را به جهان واقعی خارج از متن، متصل می‌کند. گویی شخصیت‌های داخل داستان، از محدوده متن خارج

شده‌اند. همان‌طور که شخصیت‌های جهان واقعی و بیرون از داستان (معصومه، همسر مستور) وارد دنیای خیالی داستان شده بوده‌اند. راوی معتقد است دعای همسرش مستجاب شده است، از این رو در تقدیم داستانش به او، به این نکته یعنی اجابت شدن دعایش اشاره کرده است:

برای همسرم معصومه

که دعای او اجابت شد.

به این ترتیب، مرز میان واقعیت و خیال را کاملاً از میان برمی‌دارد. این درحالیست که با استفاده از شگردهای دیگری مثل آوردن نام واقعی نویسنده، و عنوانی از کتابی که پیش از آن از او چاپ شده است (عشق روی پیاده‌رو)، و نقد و تعریضی بر آن، درهم تنیده شدن خیال و واقعیت را به اوج خود می‌رساند و این گمان را که راوی و نویسنده داستان، مستور است، از ذهن دور می‌کند. «خاطرم هست یک‌بار چنین صحنه‌ای را در داستانی از نویسنده‌ای گمنام و البته مزخرف‌نویسی به اسم مستور خواندم و حالم به هم خورد.» (مستور، ۱۳۹۳: ۲۳)

می‌توان گفت که نویسنده این داستان علاوه بر نشان دادن دو جهان تو در تو، دایره وسیع‌تری از هستی را که جهان واقعی زندگی مستور است در نظر گرفته و در تلاش است تا راهی برای عبور شخصیت‌ها به دایره و جهان وسیع‌تر و واقعی‌تر پیدا کند. مک‌هیل معتقد است جهان‌های ممکن داستانی و جهان واقعی، تا حدود بسیاری همدیگر را همپوشانی می‌کنند. به بیانی دقیق‌تر؛ جهان‌ها ممکن است به صورت‌های گوناگون برای یکدیگر دسترس‌پذیر باشند. اکو معتقد است، جهان دوم در صورتی قابل دسترسی است که ساکنان جهان نخست بتوانند آن را تصور کنند. (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۹۵) چنین مسئله‌ای در داستان «من دانای کل هستم» وجود دارد. اما بنا به نظر اکو، یونس که از ساکنان جهان کوچک‌تر یا دوم است، باید بتواند، جهان نخست که متعلق به مستور است را تصور کند. مستور حلقه‌ی واصل را برای این کار «دعا» قرار داده است.

داستانِ راوی

«کار را باید یونس انجام می‌داد. منطق داستان این بود که یونس شاعر، زنش یعنی معشوقه، مراد و منبع تمام‌نشدنی الهام‌های شاعرانه‌اش را در حادثه هولناکی از دست

می‌دهد. در واقع زنش را عده‌ای سارق آدمکش، وقتی او خانه نبوده، توی حیاط خانه می‌کشند. یعنی سلاخی می‌کنند و بعد از این اتفاق یونس تعادلش را از دست می‌دهد. در داستان این طور طرح می‌شود که منظور از عدم تعادل، مطلقاً ناپایداری روانی و از جنس روان‌پریشی و این جور چیزها نیست بلکه عدم توازن است که با کشتن خداوند هر کس به دست می‌آید. نوعی بی‌هویتی روحی - معنوی. به هر حال یونس به تعبیر خودش برای گم و گور کردن خودش به مقداری پول احتیاج دارد که برای تا ته خط رفتن و تمام کردن این مصیبت با دستمزد خوبی به استخدام گروهی آدمش درمی‌آید تا کلک یوسف را بکند: کتابفروش بخت‌برگشته‌ای که رقیب پولدار عشقی‌اش نمی‌خواست او زنده بماند» (مستور، ۱۳۹۳: ۲۶-۲۷).

حضور دو جهان تو در توی خیال و واقعیت، در داستان کوتاه «من دانای کل هستم» و در هم‌تندگی و یکی شدن آن‌ها، به گونه‌ای که مرز میان آن‌ها از بین برود، از ویژگی‌های داستان پست‌مدرن است. «تا پیش از پیدایش ادبیات پسامدرن، واقعیت و تخیل دو ساحت متمایز محسوب می‌شدند و هنر در بهترین حالت، «محاکات» یا تقلیدی از واقعیت تلقی می‌گردید. اکنون در داستان‌های پسامدرن این رابطه به نحو عجیبی تغییر کرده است، به این ترتیب که بر خلاف انتظار ما واقعیت از تخیل پیروی می‌کند» (پاینده، ج ۳، ۱۳۹۰: ۳۵۹-۳۶۰). «من دانای کل هستم»، بیانگر چنین رابطه معکوسی است که واقعیت از خیال تأثیر می‌پذیرد. در داستان مذکور، با یک فرم دایره‌ای نامحسوس روبرو هستیم. در آغاز داستان، از دغدغه‌راوی برای به قتل رساندن و چگونگی آن و کلنجار رفتن برای راضی شدن به کشتن یونس، سخن به میان آمده است. «سه هفته است که می‌خواهم یوسف را بکشم اما نتوانسته‌ام. یعنی هر بار که خواسته‌ام او را بکشم اتفاقی پیش آمده که مانع شده است.» (مستور، ۱۳۹۳: ۲۳) در انتها نیز راوی، همچنان سرگردان از اتخاذ تصمیم برای کشتن یونس می‌ماند. این تغییر در جهان واقعی روایت، تحت تأثیر شخصیت‌سازی و خلق‌شده‌راویست.

در ابتدای داستان مرز میان جهان خیالی داستان و جهان واقعی درون آن برداشته می‌شود. یعنی خواننده بلا تکلیف می‌ماند که چه نسبتی هست میان یونس و راوی که دارد داستان «من دانای کل هستم» را روایت می‌کند، و آیا راوی قاتل یونس است، یا نویسنده خالق آن؟

در فاصله میان ابتدا و انتهای داستان، دو جهان خیال و واقعیت به موازات هم، نشان داده و مشخص می‌شوند. گاهی مرزهایشان از هم جدا می‌شود و گاهی همین جهان‌های موازی چنان به هم نزدیک می‌شوند که تفکیک و تشخیصشان از همدیگر غیرممکن به نظر می‌رسد.

«رفتم و یکی از کاردهای تیزی را که معصومه گوشت و ماهی را با آن تکه تکه می‌کرد از توی کشوی کابینت آشپزخانه برداشتم و سبک و سنگینش کردم. تیز بود اما کمی بزرگ بود و خوب توی جیب کاپشن جا نمی‌گرفت، به همین خاطر نظرم عوض شد و رفتم سر چهارراه و یکی از چاقوهای ضامن‌دار دسته صدفی زنجانی خوش‌دست را خریدم. هم توی جیب جا می‌گرفت و هم بعد از کشتن گم و گور کردنش راحت بود. به هر حال بعداً از این نوع کشتن منصرف شدم. گمان می‌کنم علتش این بود که فکر می‌کردم کشتن کسی در تاریکی کمی شاعرانه است. فکر می‌کردم خشونت‌ی که باید در چنین صحنه‌هایی باشد با تاریخ کردن صحنه تلطیف (ببخشید تلطیف) می‌شود» (همان: ۲۴).

در این بخش از داستان، مرز میان دو جهان کاملاً برداشته شده است و قابل تشخیص نیست که راوی خودش می‌خواهد یوسف را بکشد یا دارد داستان آدم‌کشی یونس را می‌نویسد. متن، این جهان‌های تو در تو را با هم یکی کرده است. متن با نوشتن غلط املایی و تصحیح آن، این توهم را نیز که جهان پیش روی خواننده، واقعیت است از میان می‌برد. و اشاره‌ای به نویسنده خارج متن (مستور) می‌کند. تا مخاطب یادش نرود آنچه که می‌خواند، باز یک مخلوق است و اتفاقاً خطاپذیر هم هست.

راوی داستان به زعم خودش دارد قصه یونس را می‌نویسد و در این میانه از همسرش، معصومه، که اتفاقاً کل داستان به او تقدیم شده است، می‌خواهد که حروف‌چینی آن را برعهده بگیرد. اینجاست که دخالت‌های مشفقانه معصومه، راوی را دچار مشکل می‌کند و داستان را از روند از پیش تعیین‌شده‌اش خارج می‌کند. امتناع معصومه از تایپ کردن صحنه قتل، به دلیل ناعادلانه و ظالمانه بودن آن، و گفت‌وگویی که در این زمینه میان راوی و معصومه اتفاق می‌افتد، در نهایت راوی را که تا حالا خودش را دانای کل می‌دانسته است، سرگردان و بلا تکلیف می‌کند و در نهایت او را مجبور می‌کند تا پایان داستان را باز بگذارد، تا به نوعی، یونس محکوم به تقدیری محتوم و شوم، بر سر دو راهی انتخاب بماند. «من او را در همان پیچ تند، در آن وضعیت تصمیم‌متلاشی شده، بداء حاصل شده، نگاه می‌دارم و داستان را تمام می‌کنم» (همان: ۳۵). داستان راوی نیز همزمان با داستان مستور پایان

می‌پذیرد. «یوسف توی گوشی تلفن آهسته گفت: من هم دوستت دارم نیلو. دو قطره اشک توی چشم‌های یونس جمع شده بود اما نمی‌ریخت» (همان).

راوی همان‌طور که خودش می‌گوید «من می‌گویم چه می‌شود و چه نمی‌شود و چه باید بشود و چه نباید بشود. حتی یونس هم نمیتونه از فرمان من سرپیچی کنه. من همه چیز رو می‌دونم.» (همان: ۲۹)، باید بتواند قصه‌اش را بنا به اراده و خواست خود سمت و سو دهد و به سرانجام برساند. او گمان می‌کند همه چیز را می‌داند و دانای کل است، در حالی که، وقایعی چون ترحم و دعای معصومه و خُرده اراده‌ای که در شخصیت‌های داستان‌ش است، سیر داستان را به جهتی خلاف نظر او می‌کشاند. تا جاییکه، او را از سرانجام شخصیت‌هایی که خودش خلق کرده است، ناآگاه می‌گذارند و داستان در نقطه اوج خود، یعنی صحنه‌ای که باید یونس، یوسف را بکشد، بی‌آنکه بخواهد رها و تمام می‌کند.

اما اتفاقی که برای یونس می‌افتد، عدم تعادل در تصمیم‌گیریست. این قسمت داستان، یعنی جاییکه یونس باید کار را یکسره کند، اینگونه توصیف می‌شود: «دو قطره اشک توی چشم‌های یونس جمع شده بود اما نمی‌ریخت.» (همان: ۳۵) داستان با همین توصیف مختصر، تصویری از عدم تعادل در یونس را نشان می‌دهد که قادر نیست تصمیم بگیرد و همانند اشکی که هست، اما نمی‌چکد، تکلیفش معلوم نیست. به بیان دیگر هویت تثبیت‌شده‌ای ندارد، که آیا قاتل و ظالم است یا نه؟

خالق داستان یونس، معتقد است که یونس، بعد از مرگ همسرش، تعادل روحی‌اش را از دست داده است. او علت این عدم تعادل را در خداکشی و کفر می‌داند. «در داستان این‌طور طرح می‌شود که منظور از عدم تعادل، مطلقاً ناپایداری روانی و از جنس روان‌پریشی و این جور چیزها نیست. بلکه عدم توازن است که با کشتن خداوند هر کس به دست می‌آید. نوعی بی‌هویتی روحی - معنوی.» (همان: ۲۶). این عدم تعادل یونس در ابتدای داستان مشخص است؛ کشته شدن معشوقه و منبع تمام الهام‌ها (خدا)ی اوست.

اما در انتهای داستان، با سطح دیگری از این عدم تعادل روبه‌رو هستیم. علت این عدم تعادلی که یونس را میان کشتن و نکشتن فرد بیگناهی، پا در هوا و سرگردان نگه می‌دارد، چیست؟

می‌توان با استفاده از متن، علت این بی‌هویتی و سرگردانی را در مرگ دانای کل داستان، دانست. آن‌جا که دانای کل، دیگر همه چیزدان نیست و از مراتب والای علم خود تنزل پیدا می‌کند و در برابر سرنوشت و فعل مخلوق خود، ناآگاه است، داستان هم به سمتی پیش

می‌رود که شخصیت‌های آن به بی‌هویتی و عدم توازن و ثبات برسند. در افقی بالاتر نیز می‌توان تحلیلی پست مدرنیستی از این نکته ارائه داد. در پست‌مدرنیسم، کسی دانای کل نیست. از طرف دیگر؛ شخصیت‌های داستان‌های پست‌مدرن این ویژگی را دارند؛ «اساساً شکننده و دچار بحران هویت‌اند؛ هویت نه به معنای چارچوب انسانی، بلکه حتی هویتی بین این جهانی بودن و آن جهانی بودن - مثلاً نوسان بین جهان انسانی و جهان حیوانی» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۲۱۶).

داستان «من دانای کل هستم»، میان این دو ویژگی مرگ دانای کل و عدم ثبات و بی‌هویتی، ارتباط ایجاد می‌کند. علاوه بر اینکه متن، صریحاً علت این بی‌ثباتی و عدم توازن را فقدان دانای کل می‌داند (مستور، ۱۳۹۴: ۲۶)، در داستان یونس (داستانِ راوی) نیز، این نکته را به خوبی نشان می‌دهد.

یکی از ویژگی‌های داستان‌های پست‌مدرن، عدم ثبات و پیش‌بینی‌پذیری در داستان است. (ن.ک. شایگان‌فر، ۱۳۹۰: ۲۲۱). این ویژگی در داستان یونس، آفریده‌ی راوی داستان مستور، به خوبی نشان داده شده است. راوی هم در آغاز روایت و هم در انتهای آن از بی‌ثباتی خود در کشتن یوسف سخن می‌گوید. از طرف دیگر پایان چندگانه داستان که هم می‌تواند پایان داستان باشد و هم آغاز آن. و نیز خطی نبودن روایت از ویژگی‌های سبک پست‌مدرن است. زیرا ادبیات پسا‌مدرنی «از فرجام سرپیچی می‌کند؛ چرا که به وجود داستان خطی اعتقادی ندارد. از سوی دیگر می‌خواهد امکانات مختلفی را بیازماید یا وجود آن‌ها را مطرح کند؛ از این رو ناکامل بودن به شیوه‌ی مدرنیستی را هم رد می‌کند. به همین دلیل پایان این نوع داستان‌ها چندگانه است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸، ۲۲۶).

همانطور که «راویان فراداستان، خودآگاهی خویش را جمع به ماهیت داستان را مستمراً و به نحوی برجسته شده به نمایش می‌گذارند» (پاینده، ۱۳۸۸: ۷۳)، راوی داستان مستور نیز مدام دغدغه‌ها و روند نوشتن داستان خود را بیان می‌کند. همه این ویژگی‌ها از مختصات داستان‌های پست‌مدرن است. می‌توان گفت داستانِ راوی از سنخ داستان‌های پست‌مدرن است. مستور با خلق داستانی پست‌مدرن در دل داستان خود، می‌خواهد تعریضی به عدم اعتقاد به وجود دانای کل در نگرش پست‌مدرنیسم بزند.

داستان، دو جهان واقعی و خیالی را موازی با هم قرار داده است. و میان آن‌ها چنان رابطه تنگاتنگی قرار داده که، شخصیت‌های هر دو جهان (راوی و معصومه در جهان واقعی داستان و یونس در جهان خیالی داستان) با هم در ارتباطند. معصومه که خود در ظهور این

جهان خیالی نقشی دارد و نسخه‌ نهایی داستان از زیر دست او بیرون می‌آید، وسوسه شده است تا گوشی را بردارد و به نیلو (یکی از شخصیت‌های مخلوق‌راوی) بگوید، که همسرش را کشته‌اند (مستور، ۱۳۹۴: ۲۹).

شخصیت‌های جهان خیالی نیز ازین مرز شفاف و نازک میان جهان خیال و واقعیت عبور می‌کنند و با راوی و خالق خود ارتباط برقرار می‌کنند.

«به این‌جا که می‌رسم دیگر چیزی نمی‌توانم بنویسم. یونس به شدت مقاومت می‌کند. انگار دستش سنگین شده است و نمی‌تواند آن را تکان بدهد. برمی‌گردد و زل می‌زند توی چشم‌های من که در تاریکی کوچه ایستاده‌ام و منتظرم تا کار را تمام کند. در نگاهش التماس موج می‌زند. پشیمان شده است. یعنی از نگاهش من این‌طور می‌فهمم که نمی‌خواهد یوسف را بکشد» (همان: ۳۵).

این شخصیت‌های هستی‌های تو در توی خیال و واقعیت، علاوه بر اینکه با هم ارتباط می‌گیرند، بر هم اثر نیز می‌گذارند و در واقع همدیگر را واسازی می‌کنند.

«وقتی او نخواهد، یعنی به هر دلیل در تقدیر او بخواهد تغییری به وجود بیاید - حتی اگر دلیل شفاعت یا دعای اجابت شده معصومه باشد - و او نتواند یوسف را بکشد، من او را به چیزی که نخواهد و ادوار نخواهم کرد» (همان).

می‌توان دلیل این رابطه دوجانبه را از جنس عواطف دانست. مک‌هیل می‌گوید اگر نویسنده به شخصیت مخلوق خود عشق بورزد، این نشان‌دهنده عبور از مرزهای وجودشناختی است و نویسنده در جایگاه و سطحی بالاتر از سطح وجودشناختی نسبت به شخصیت‌های مخلوق خود قرار دارد. (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۵۰۴) به بیان ساده‌تر، نویسنده و خالق هستی و جهانی بزرگتر از جهان برساخته شخصیت و مخلوق خود را تجربه می‌کند. زیرا او در جایگاه و افقی بالاتر قرار گرفته است.

طبق نگرش متن، احساس شفقت راوی به شخصیت داستان خود، اجازه نداده است که راوی فوراً تصمیم خود را عملی کند و دست یوسف را به خون یک بیگناه آلوده کند. از این رو مدام با خود کلنجار می‌رود و درنهایت نیز در برابر نگاه خواهش‌بار و ملتسانه یونس تسلیم می‌شود و از اراده و خواست خود صرف‌نظر می‌کند.

قابل ذکر است که در این داستان، حلقه اتصال این دو جهان و ارتباط آدمهای آن با هم، دعا و خواهش است. «می‌خواهد تقدیر محتومش را مثل یک معجزه یا به خاطر دعایی که

اینک در آستانه اجابت است از خود دور کند.» (مستور، ۱۳۹۳: ۳۵) و این نگرش با نگرش دینی که «الدعاء یرد القضاء» است، همخوانی بسیار دارد.

این داستان، بر مبنای نظریه مک‌هیل، که عنصر غالب را بعد وجودشناختی داستان می‌داند، نه بعد معرفت‌شناختی آن، بیشتر در تلاش نشان دادن هستی‌ها و وجودهای گوناگون است (وجود واقعی و وجود خیالی). و بیشتر در صدد تبیین آن‌ها و نشان دادن ارتباط میان آن‌هاست. البته در بعد معرفت‌شناختی نیز قابل تأمل و تحلیل است.

۱.۴ سیر معرفت‌شناختی داستان

نگرش معرفت‌شناسانه داستان، یک جایگاه ثابت ندارد و به توالی حوادث و کنش‌های داستانی، این نگرش تغییر می‌کند. این نگرش بیشتر روی راوی داستان و معرفت‌شناسی او تمرکز دارد:

۱.۱.۴ خالق شخصیت، دانای کل و تواناست

«من یونس را حتی از خودش هم بهتر می‌شناسم. در این جا من می‌گویم چه می‌شود و چه نمی‌شود و چه باید بشود و چه نباید بشود. حتی یونس هم نمی‌تونه از فرمان من سرپیچی کنه. من همه چیز رو می‌دونم» (همان: ۲۸).

۲.۱.۴ خالق شخصیت، دانای کل است اما توانا نیست

«گفتم: گوش کن! وقتی داری یک فیلم تکراری تماشا می‌کنی در آن وضعیت تو نسبت به ماجرای فیلم دانای کل هستی. یعنی تمام وقایع را با جزئیات کامل می‌دونی. سؤال من این است که دانستن، و دانای کل بودن تو چه تأثیری در ماجرا داره؟» (همان: ۳۱).

۳.۱.۴ خالق شخصیت، نه دانای کل است و نه توانا

«به این جا که می‌رسم دیگر چیزی نمی‌تونم بنویسم. یونس به شدت موافقت می‌کند. انگار دستش سنگین شده است و نمی‌تواند آن را تکان بدهد. برمی‌گردد و زل می‌زند توی چشم‌های من که در تاریکی کوچه ایستاده‌ام و منتظرم تا کار را تمام کند. در نگاهش التماس موج می‌زند. پشیمان شده است. یعنی از نگاهش من اینطور می‌فهمم که نمی‌خواهد یوسف را بکشد» (همان: ۳۴-۳۵).

در متن بالا که در انتهای داستان آمده است، راوی به زعم خودش که زمانی گمان می‌کرده دانای کل است حالا باید مثل هر انسان عادی از تحلیل نوع نگاه یونس و با دلیل و استدلال بفهمد شخصیت مخلوق و دست‌ساخته خودش چه می‌خواهد.

یعنی: به همان میزان که شخصیت‌ها در پایان داستان از گستره هستی خود خارج می‌شوند و پا به جهانی دیگر می‌گذارند که از آن نویسنده و خالق است، در نگرش معرفت‌شناسانه متن، خالق و نویسنده نیز تنزل می‌کند، و از جایگاه اقتدار بی‌حد و حصر خدایی و دانای کل بودن فرود آمده و رنگ و بوی انسان‌وارگی و مخلوقات خودش را می‌گیرد. می‌توان این سیر را در داستان، بازتابی از سیر معرفت در جهان خارج از داستان دانست. یعنی حرکت از یقین و قطعیت به شکاکیت و عدم قطعیت.

علاوه بر سیر معرفت‌شناختی متن، یک دیدگاه اصلی و کلی هست که هر متنی درصدد نشان دادن آن است و نقطه‌نظر اصلی متن را نشان می‌دهد. سیر معرفت‌شناختی فوق، با تمام فراز و فرودهایی که دارد، چه می‌خواهد بگوید؟ و مقصد نهایی داستان از این سیر معرفت‌شناختی چیست؟

در جایی از داستان، ناتوانی راوی از فهم و شناخت جهان لایتناهی محبوس در یک اتم در قالب یک مسئله علوم در کتاب فرزند راوی آمده است. در واقع، متن «توهم شناخت» را در برابر «حقیقت عدم شناخت» مطرح می‌کند.

«کتابش را گرفتم و با صدای بلند خواندم.

هرگاه مقدار کافی اتم‌های نئیدروژن با هم ترکیب شوند تا یک گرم هلیم تشکیل دهند، کم‌تر از یک صدم گرم از ماده ناپدید می‌شود و به جای آن در حدود دویست هزار کیلو وات ساعت انرژی آزاد می‌شود. برای به دست آوردن این مقدار انرژی باید بیست تن زغال سنگ را به طور کامل سوزاند. در خورشید، در هر ثانیه، در حدود $\frac{4}{5}$ میلیون تن ماده ناپدید و به انرژی تبدیل می‌شود. محاسبه کنید انرژی خورشید در یک روز معادل چه مقدار زغال سنگ است.

سؤال را یکی دوبار دیگر خواندم و بعد پشت همان کاغذی که داشتم جزئیات طرح کشتن یوسف را می‌نوشتم مسئله را حل کردم. یعنی فکر می‌کنم که حل کردم چون جوابش چنان عدد بزرگی شد که نه من و نه البته میلاد نمی‌توانستیم آن را بخوانیم چه برسد به این که آن را بفهمیم. به همین خاطر، به درست بودن راه‌حل مسئله شک کردم» (همان: ۲۵).

وقتی دست راوی از تجربه کردن هستی‌ها و جهان‌های ممکن دیگر کوتاه‌ست، متن، شناخت را امری محال یا نزدیک به آن می‌داند. درواقع، متن میان معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی، ارتباطی تنگاتنگ ایجاد می‌کند.

اما آنجا که سخن از دانای کل بودن راویست، متن درصدد این است نشان دهد که «معرفت و شناخت پدیده‌ها» توهمی بیش نیست. زیرا می‌بینیم که در نهایت، «دانای کل بودن راوی» زیر سؤال می‌رود و متن، راوی را از شناخت مخلوق خود (یونس)، محروم می‌کند. عنوان داستان که عبارت است از «من دانای کل هستم»، با جان کلام داستان که بیانگر دانای کل نبودن راویست، در تناقض است و نویسنده با انتخاب چنین عنوانی، هوشمندانه، توهم و گمان راوی را که احساس می‌کند دانای کل است، مورد استهزاء قرار می‌دهد و راوی را غیرقابل اعتماد نشان می‌دهد و متن را به سوی عدم قطعیت که از نشانه‌های داستان پست‌مدرن است، می‌کشاند.

۵. نتیجه‌گیری

طبق این تحلیل، بُعد هستی‌شناختی داستان بر بُعد معرفت‌شناختی آن چیرگی دارد و داستان بیشتر بازتابی از هستی‌ها و جهان‌های گوناگون و تو در توست. این جهان‌ها که عبارتند از جهان واقعی راوی و جهان مخلوق و داستانی او، نمایانگر دو هستی واقعیت و خیال هستند. گاهی این دو جهان متمایز چنان به هم نزدیک می‌شوند که مرز میان آن‌ها برداشته می‌شود. متن نشان می‌دهد که واقعیت و خیال می‌توانند بر هم اثر بگذارند. در این داستان، واقعیت و خیال از همدیگر اثر می‌پذیرند، که البته تأثیر خیال بر واقعیت مشهودتر و برجسته‌تر است. متن، حلقه اتصال میان این دو جهان داستان را، شفقت خالق به مخلوق، و نیز دعای مخلوق می‌داند. نویسنده در این اثر کوشیده است تا باورهای آیینی خود چون «الدعاء یردُّ القضا» را نیز در داستانی پست‌مدرن بگنجانند.

نگرش معرفت‌شناختی داستان ثابت نیست و به توالی حوادث و سیر داستان، تغییر می‌کند. ابتدا، نشان می‌دهد که راوی یا خالق شخصیت‌های داستانش، دانای کل و توانا به افعال آنهاست. سپس گویای این نکته می‌شود که راوی فقط دانای کل است اما نمی‌تواند باعث یا مانع رفتار شخصیت‌های مخلوق خود باشد. و در نهایت سیر معرفت‌شناختی داستان به این ختم می‌شود که راوی نه تنها قادر به افعال شخصیت‌های مخلوق خودش نیست، بلکه به احوال آن‌ها نیز آگاه و دانا نیست. در واقع او فقط ناظری بیرونیست.

درونی‌نمایه متن که بیانگر دانای کل نبودن راویست، با عنوان داستان که عبارت است از «من دانای کل هستم»، در تناقض است و نشان می‌دهد تفسیر راوی از خودش و جهانی که خلق می‌کند، قابل اطمینان نیست. این نکته، دلیل دیگری بر عدم قطعیت در داستان است که از ویژگی‌های داستان‌های پست‌مدرن می‌باشد.

کتاب‌نامه

- ازکان، سردار (۱۳۸۹). رزگمشده. ترجمه بهروز دیجوریان. تهران: آموث.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افرا.
- پاینده، حسین (۱۳۸۸). *نقد ادبی و دموکراسی*. تهران: نیلوفر.
- پاینده، حسین (۱۳۸۹). «وجودشناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسنده ایرانی». *فصلنامه زبان و ادب فارسی*. شماره ۴۴. ص ۲۹-۴۲.
- پاینده، حسین (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران، ج ۳*. تهران: نیلوفر.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*. تهران: علم.
- دورانت، ویل (۱۳۸۸). *تاریخ فلسفه، ترجمه عباس زریاب*. چاپ بیست و دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- رضی، احمد و سمیه، حاجتی (۱۳۸۹). «تحلیل رفتارهای چهره در ارتباطات غیرکلامی مصطفی مستور». *نخستین همایش ملی ادبیات فارسی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای*.
- سالینجر، جی. دی (۱۳۹۴). *فرانی و زویی*. ترجمه میلاد زکریا. چاپ سیزدهم، تهران: مرکز.
- سعیدی، نسرین و محمدی بدر، سعیدی (۱۳۹۳). «داستان کوتاه در دو سوی جهان». *ادبیات پارسی معاصر*. شماره ۳. ص ۷-۱۱۶.
- شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۹۰). *نقد ادبی*. چاپ چهارم، تهران: داستان.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۹۵). «مرز شکنی روایی در داستان‌های ایرانی». *نشریه متن پژوهی*. شماره ۶۷. ص ۱۲۷-۱۴۵.
- کوندرا، میلان (۱۳۹۴). *هویت*. ترجمه پرویز همایون‌فر. چاپ هجدهم، تهران: قطره.
- مستور، مصطفی (۱۳۹۳). *من دانای کل هستم*. چاپ دوازدهم، تهران: ققنوس.
- مستور، مصطفی (۱۳۹۴). *روی ماه خلدوند را ببوس*. چاپ پنجاه و سوم، تهران: مرکز.
- مشفق، آرش و علیزاده خیاط، ناصر (۱۳۸۹). «جریان سیال ذهن در داستان‌های مصطفی مستور». *فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شماره ۱۷.
- مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲). *داستان پسامدرنیستی*. ترجمه علی معصومی. تهران: ققنوس.
- وارد، گلن (۱۳۸۹). *پست‌مدرنیسم*. ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی. چاپ سوم، تهران: ماهی.