فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و چهارم، بهار ۱۴۰۱: ۱۳۵-۱۰۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

پیکربندی زمان و روایت در رمان «اسفار کاتبان» نوشته ابوتراب خسروی

پروین سلاجقه*

چکیده

اندیشیدن به مسئله «زمان» و تلاش برای ملموس کردن نوع گذر آن بر آدمی، همواره مورد توجه دانشمندان علوم مختلف، به ویژه حوزه علوم انسانی، بوده است. هر چند نمایش گذر این مفهوم، به‌ویژه در حوزه درک آن در چرخه فصول و گذار عمر از جوانی به پیری، به نوعی درکی از حضور و تأثیر زمان را بر پدیده‌ها به دست می‌دهد، اما به نظر می‌رسد بیشتر از هر چیزی می‌توان رد پای آن را در آثار هنری و ادبی، به ویژه در داستان و رمان جستجو کرد که به کمک روایت، رخدادها را به تصویر می‌کشند. بر همین اساس، این مقاله تلاشی برای بررسی، تحلیل و پیگیری چگونگی کارکرد زمان در رمان «اسفار کاتبان» نوشته ابوتراب خسروی است که به کمک شگردهای خاص روایی و استفاده از گفتمان تاریخ، روایت و ادبیات موفق شده است گونه خاصی از پیکربندی زمان را در نوعی از فراگفتمان تاریخی به نمایش بگذارد. این مقاله دو بخش دارد؛ بخش نظری، با تکیه بر نظریه‌های زمان بر اساس نظریه‌های دانشمندان این حوزه و بخش دوم، تحلیل نوع کارکرد زمان در این رمان، با توجه به مباحث نظری است. نتایج به دست آمده در این بررسی، نشان‌دهنده نوع کارکرد زمان، تاریخ و روایت داستانی، در یک گفتمان فراتاریخی در این رمان است.

واژه‌های کلیدی: روایت داستانی، زمان، فراگفتمان تاریخی، اسفار کاتبان، ابوتراب خسروی.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه دانشگاه آزاد تهران مرکز، ایران Salajeghe@gmail.com

CC BY NC

مقدمه

هدف از نوشتن این مقاله تحلیل چگونگی کارکرد زمان، تاریخ و روایت در رمان اسفار کاتبان نوشته ابوتراب خسروی است، که به عنوان سه عنصر مهم داستانی در هماهنگی با یکدیگر یک فراگفتمان تاریخی روایی را شکل داده‌اند. از آنجا که توجه به زمان و نقش آن در زندگی انسان، یکی از موضوعاتی است که پیوسته در حوزه‌های مختلف علوم تجربی، فلسفه و ادبیات مورد توجه بوده است، در این مقاله تلاش نگارنده بر این است تا رد پا و نوع حضور آن را در یکی از رمان‌های مهم معاصر ایران، تحلیل کند. توجه به مطالعات متعدد در حوزه‌های علوم گویای این است که مسئله «زمان» به‌عنوان یک مفهوم فلسفی و یکی از معماهای حیات، همیشه بخشی از اساسی‌ترین پرسش‌های ذهن آدمی را از آن خود کرده است. پرسش‌هایی از این دست که: «زمان چیست؟ چگونه بر ما گذر می‌کند؟ درک آنچه از ما گذشته یا پشت‌سر گذاشته‌ایم و آنچه به‌عنوان زمان قرار است بر ما وارد آید، چگونه حاصل می‌شود؟» و همچنین پرسش مهم دیگری مبنی بر اینکه: «برای اثبات حضور زمان و درک و سنجش چگونگی گذار آن، چه معیار، میزان یا ابزارهایی در اختیار داریم؟ در این میان، هرچند نشانه‌ها یا کیفیاتی مانند: «رخدادها» و توالی آنها، «نشانه‌های گذر عمر» و تأثیر آنها بر جسم و روان آدمی، «چرخه فصول» و تأثیرات آن بر طبیعت، آن هم در کیفیتی گاه ملموس و گاه دلالتگر در هیئت یک حضور کلی می‌توانند گویای وجوهی از حضور زمان و درک مفهوم آن باشند؛ اما به نظر می‌رسد ذهن آدمی پیوسته در پی دریافت وجوه کامل‌تری از حضور این معمای فلسفی حیات بوده است. حضوری که اجزا و عناصر آن با توجه به سرشت کلی هستی و به اعتبار حضور آدمی به عنوان جزئی از این کل فراگیر، «بی‌زمان» به حساب می‌آید و به اعتبار روابط جزئی آدم‌ها با یکدیگر یا در مقیاس سنجش خود با دیگری، متوجه «گذر زمان» بر خود می‌شوند. از این رو، وجود همین پرسش‌های مهم است که انسان پیوسته بر آن باشد که بتواند برای درک این معما به منزله یک عنصر نامکشوف، به‌نحوی عینی‌تر، ابعادی از حضور یا ردپای آن را در گذر تاریخ، با ابزارهایی که در اختیار دارد، دریابد. یکی از این ابزارها، بازنمایی آن از طریق آثار هنری و ادبی است که در هیئت نشانه‌های تصویری یا کلامی ممکن می‌شود. به همین دلیل، آنچه در

این مقاله آمده است، مطالعه وجوهی از عنصر زمان، گذر و ردپاهای به‌جا مانده از آن در یکی از شاخص‌ترین رمان‌های معاصر فارسی، «اسفار کاتبان» اثر ابوتراب خسروی است. از آنجا که تعداد تحقیق‌هایی از این دست در تحلیل زمان و روایت و آمیزش آنها با تاریخ درباره داستان‌های معاصر فارسی اندک است، اساس تحلیل در این رمان یافتن پاسخ برای پرسش‌هایی از این دست است: آیا زبان روایی به کار گرفته شده در این رمان، قادر به نمایش و ثبت زمان به‌عنوان یک عنصر مهم در زندگی شخصیت‌های این رمان و بیانگر وجوهی از فلسفه حضور آنها در تاریخ است یا خیر؟ روایت داستانی در این رمان با استفاده از چه شگردهایی توانسته است حضور زمان و نحوه گذر آن را بر آدمی نمایش دهد؟ این پرسش‌ها در نهایت پاسخی را می‌طلبند که این مقاله تاحد توان درصدد پاسخ‌گویی به آنهاست و اما آنچه می‌توان به‌عنوان فرضیه‌های پژوهش در این مقاله متن مطرح کرد، این است:

فرضیه اول: روایت داستانی قادر است وجوه مختلف و متفاوتی از نحوه حضور زمان را به‌عنوان یک عنصر مهم، با توالی یا جابه‌جاکردن رخدادها و ملموس و مکانمند کردن آنها و برقراری دیالوگ با متن‌های فرضی پیش از خود، سامان دهد، و در نتیجه مخاطب را به درک مفهوم حضور آن نزدیک کند؛ و در رمان «اسفار کاتبان» این امر محقق شده است.

فرضیه دوم: روایت داستانی برای نمایش وجوه مختلف زمان، این ظرفیت را دارد که از گونه‌های دیگر زبانی استفاده کند و در رمان «اسفار کاتبان» این امر در بهره‌گیری از این گونه‌ها، ازجمله: گزارش تاریخی، تاریخ‌نگاری و کتیبه‌نویسی، استفاده شده است.

روش و رویکرد تحلیل در این مقاله: روش تحلیل در این مقاله، نوعی روش پدیدارشناسانه است و در چهار مرحله انجام شده است:

۱. طرح مباحث و چارچوب‌های نظری مرتبط با موضوع تحقیق.
۲. تشریح متن رمان اسفار کاتبان به اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده داستان با توجه به خط روایی آن.
۳. چینش و تحلیل متن بر اساس موضوع.
۴. ایستادن در آستانه داوری.

لازم به ذکر است که تلاش نگارنده در تمامی این مراحل، این است که با استفاده از

نشانه‌های کلامی موجود در خود اثر، مسیر تحلیل داستان را به شکلی طی کند که مخاطب این مقاله، خود قادر به قضاوت باشد.

پیشینه تحقیق

از میان مهم‌ترین مقاله‌های فارسی که در آنها تلاش شده تا عنصر زمان در آثار داستانی بررسی شود، می‌توان موارد زیر را نام برد. لازم به ذکر است که اکثر قریب‌به‌اتفاق این مقالات، در تحلیل خود، الگوی نظری «ژرار ژنت» را مدنظر داشته‌اند، که این الگو در مقاله حاضر، مدنظر نگارنده نیست:

- «روایت زمان در رمان از شیطان آموخت و سوزاند»، فیروز فاضلی و فاطمه تقی‌زاده، ادب‌پژوهی گیلان، سال چهارم، تابستان ۱۳۸۹، شماره ۱۲.

- «کارکرد نظریه «زمان در روایت» ژرار ژنت در تحلیل رمان همسایه‌ها»، حسین حسن‌پورآلاشتی، مریم احمد ناطقی، فصلنامه مطالعات نظریه و انواع ادبی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، سال دوم، شماره پنج، زمستان ۱۳۹۶.

- «زمان داستان در گذر زمان (بررسی و تحلیل زمان در حکایت‌ها و داستان‌های مینیمال)»، سعید حسام‌پور، نجمه عندلیب، مجله مطالعات ادبیات روایی، دانشگاه هرمزگان، دوره ۱، شماره ۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۴.

-«پدیدارشناسی زمان در شعر حافظ با نظر به آرای آگوستینوس قدیس درباره زمان» پروین سلاجقه، نامه فرهنگستان، تابستان ۱۳۸۷، دوره ۱۰، شماره ۲ (پیاپی۳۸).

- «زمان، روایت و شخصیت‌پردازی در سلاخ‌خانه‌ی شماره پنج»، پروین سلاجقه، مجله نقد زبان و ادبیات خارجی، دانشگاه شهید بهشتی، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره ۱۷.

چارچوب نظری

پرسش از مسئولیت‌های داستان در قبال زمان

جاگو موریسون[1] در اثر اخیر خود «داستان معاصر[1]» می‌نویسد: «یکی از مهم‌ترین چالش‌های نویسندگانِ بعد از جنگ و معاصر، پیدا کردن راه‌هایی برای پاسخ به روشن

1. Jago Morrision

کردن زمان مطلق در این دوره و درک مفهوم آن برای ارائه حافظه جمعی بوده است؛ به همین دلیل از نظر من، کشف زمان در رمان معاصر چیزی‌ست که نه به‌صورت مجزا، بلکه در پی یک سلسله از اکتشافات در سایر عرصه‌ها و نظام‌ها رخ داده است؛ در عرصه مطالعات فرهنگی و ادبی، این گفت‌وگوها حداقل به اندازه سایر عرصه‌ها برجسته بوده است. برای نظریه‌پردازان پسامدرن از قبیل ژان- فرانسوا لیوتار در منتخب آثارش با عنوان «ناانسانی: تأملاتی درباره فلسفه زمان»[2] (1988) به‌عنوان مثال، این حقیقت که متن‌های معاصر توان این را دارند که ما را به شگفتی وادارند، به‌عنوان پاسخی بر ایجاد تمایلات استعماری و تروریستی زمان مدرن تلقی می‌شود. افراد دیگری از قبیل فردریک جیمسون[3] در مطالعه تأثیرگذار خود به نام «پست‌مدرنیسم» (۱۹۹۱) خیلی بیشتر بدبین‌اند. از نظر جیمسون، فرهنگ پسامدرن با صفحات درخشان و نسیان تاریخی، نهایتاً به‌عنوان هشداری در برابر رهایی و قاطعیت فردی قرار می‌گیرد. از نظر جیمسون، آنچه لازم است تجدید حیات شود، آگاهی تاریخی شکوفاشده در فرهنگ معاصر است. در دفاع از رمان می‌توان گفت که قابلیت انعطاف و پویایی تخیلی، آن را به‌عنوان یک ابزار غیرمعمولی و کارآمد برای کشف زمان، حافظه و تاریخ، که در سرتاسر عرصه‌های گوناگون فرهنگ و جامعه پراکنده شده است، مطرح می‌کند؛ پرسش‌هایی که درکار «یان مک وان[4]»، «مکسِن هونگ کینگ تون[5]»، تونی موریسون[6]، آنجلا کارتر[7] و بسیاری دیگر، بیش از پیش مطرح می‌شود؛ با پرسش از این‌که با پیدایش درک جدید از زمان و مکان اجتماعی، چگونه می‌توانیم تاریخ‌های شخصی و جمعی خود را بازسازی و بازاندیشی کنیم؟ چگونه می‌توانیم آینده‌های مثبت را پیش‌بینی کنیم، هنگامی که توانایی ما در هدایت کردن گذشته و حال چنین غیرقطعی به‌نظر می‌رسد؟ ماهیت آینده چیست؟ ماهیت گذشته چیست؟ و مسئولیت‌های داستان به‌عنوان یک چارچوب برای ادامه زمان‌های ما چیست؟» (Morisson, 2003: 38-39).

1. Contemporary Fiction
2. The Inhuman: reflections on time
3. Fredric Jameson
4. Ian Mecwan
5. Maxine HongkingsTon
6. Toni Morrision
7. Angela Carter

زمان و پیرنگ‌سازی

یکی دیگر از آثاری که در سال‌های اخیر برای واکاوی مسئله «زمان» و ابعاد آن در «روایت» نوشته شده است، «زمان و حکایت» اثر پل ریکور است. پل ریکور در این اثر، تأملی پدیدارشناسانه از آراء ارسطو و اعترافات قدیس آگوستینوس را به‌دقیق واکاویده است، و از مقایسه آراء این دو اندیشمند با یکدیگر، مباحث خود در طرح مسئله زمان را پی‌ریزی کرده، چگونگی ماهیت زمان در حکایت تاریخی، روایت داستانی و به‌طور کلی، پیرنگ‌سازی را بررسی می‌کند. ریکور می‌نویسد: «عملیات پیرنگ‌سازی، معضل اگوستینی «زمان» است؛ زیرا عمل پیرنگ‌سازی دو بُعد زمانی را به نسبت‌های تغییرپذیر ترکیب می‌کند؛ یکی بُعد زمانی مسلسل و دیگری نامسلسل. بُعد زمانی مسلسل، بعد تبعی حکایت است و داستان را به منزله چیزی ساخته شده از رویدادها توصیف می‌کند؛ بُعد زمانی نامسلسل، بعد پیکرساز واقعی‌ست که پیرنگ به مدد آن، رویدادها را به داستان تبدیل می‌کند» (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۲۳)؛ و سپس می‌افزاید: «از هنگام تحقیق درباره زمان در اثر قدیس آگوستینوس، تأثیر اصلی معرفت‌شناختی انگاره سلسله مراتب زمانی را اعلام داشته‌ام: تاریخ‌نگاری در مبارزه‌اش با داستان رویدادی، و روایت‌شناسی در داعیه‌اش مبنی بر ترتیب‌زدایی از زمان حکایت، انگار تنها برای یک بدیل‌جا باقی گذاشته‌اند: یا ترتیب زمانی، یا روابط اصول بی‌زمانی؛ اما ترتیب زمانی، متضاد دیگری [هم] دارد: خود زمان‌مندی که به بیشترین حد کشش رسیده باشد» (همان: ۱۵۰).

شیوه زمان در برون‌گستری و درون‌گستری

می‌توان گفت آنچه از بحث ریکور منتج می‌شود، تأکید بر ژرف‌سازی زمان یا عمق بخشیدن به آن در پیکربندی روایت است؛ پس به همین دلیل برای طرح زمان در حکایت، از دو شیوه «برون‌گستری» زمان و «درون‌گستری» آن، نام می‌برد که به‌نظرمی‌رسد اولی، شیوه کاربرد زمان در تاریخ‌نگاری، و دومی، به‌کارگیری آن در روایت داستانی‌ست. با توجه به طرح زمان در ژانرهای مختلف ادبیات داستانی، می‌توان «بی‌زمانی» را که به‌طور معمول، متضاد گاه‌شماری و زمان‌مندی خطی به‌حساب می‌آید، مختص رمان‌های مدرن و نمادین و زمان ژرف‌سازی‌شده و گسترش‌یافته را مختص رمان‌های پست‌مدرن دانست.

طبقه‌بندی ملموس‌تر در انواع زمان

از طرفی دیگر در نگاهی دقیق‌تر می‌توان زمان‌هایی را که تاکنون به‌وسیله نظریه‌پردازان روایت مورد بررسی قرار گرفته، تا حدودی تحت این عناوین مشخص کرد:

۱. زمان تقویمی یا تاریخی، که در تاریخ‌نگاری، نقل داستان‌های کلاسیک و مبتنی بر پیرنگ‌سازی خطی مورد استفاده است.

۲. زمان چرخه‌ای یا حلقوی، که مختص اندیشه اسطوره‌ای و رؤیا است و در داستان‌های مبتنی بر شگرد روایی جریان سیال ذهن و مبتنی بر منطق رؤیا و الگوهای اساطیری به کار می‌رود و خارج از متن روایی، در نمادهای مرگ و رستاخیز، مانند چرخه فصول و پیری و جوانی، برای بشر قابل‌درک است.

۳. زمان امتدادیافته یا به قول ریکور «درون گسترده شده» و یا ژرف، که ویژه فراداستان پست‌مدرن، به‌ویژه در گفتمان تاریخ، اسطوره و داستان است و جایگاه ظهور آن فقط در زبان داستانی است و خارج از متن روایی، جست‌وجوی نشانه‌های آن بی‌نتیجه است.

۴. زمان فلسفی و اساطیری واقع‌شده بین «ازل و ابد» که در یک گستره کلان و مکان‌مند، اما مبتنی بر تعلیق، که نوعی تجربه ذهنی قابل دریافت است؛ به‌ویژه در روایت یا متون شاعرانه فلسفه‌مدار (برای مثال: در اشعار حافظ و مولانا).

اما آنچه در این مقاله برای نمایش پیکربندی زمان در فراداستان تاریخی پست‌مدرن مدنظر است، مورد سوم (زمان امتداد یافته از نظر ریکور) از تقسیم‌بندی فوق است که علاوه بر ریکور و اشارات پرسش‌گونه قدیس آگوستینوس به این‌گونه از زمان، درآراء نظریه‌پردازان دیگر نیز، در اشکال متفاوت مورد توجه قرار گرفته است.

مدل‌سازی میخائیل باختین در زمان داستانی

جاگو موریسون می‌نویسد: «یکی از متفکرینی که بیشترین کار را در روشن کردن مدل‌سازی مجدد زمان در رمان معاصر انجام داده است، کسی نیست جز میخائیل باختین نویسنده روسی، که قبل از جنگ جهانی دوم، در اثر دوران‌ساز خود «فرضیه گفت‌وگویی[1]» (41-1939)، این مسئله را طرح کرد و در میان نظریه‌پردازان پسامدرن در

1. Dialogic Imaginatio

سال‌های ۱۹۹۰ شکوفا شد. باختین مفهوم زمان تقویمی را برای باز کردن پیچیدگی کشف زمان ممکن در متون ادبی گسترش داد. مفهوم زمان تاریخی به موازات متون مشهور آلبرت اینشتاین، درباره الکترودینامیک اجسام متحرک (۱۹۰۵) و مبانی تئوری عمومی نسبیت (۱۹۱۶) است که به رد این ایده می‌انجامد که «زمان» و «فضا» را به‌عنوان دو وجود جداگانه می‌توان مورد توجه قرار داد. اینشتاین در کار خود بر روی نسبیت، صریحاً این ایده را که زمان کرنومتری (زمان ساعت) در تمام شرایط پیشرفت می‌کند، رد کرده است؛ این امر به این نتیجه منجر می‌شود که ساخت جهان فقط می‌تواند از طریق یک پیوستار چهاربعدی ساده زمان- فضا قابل‌درک باشد. به همین طریق، زمان تاریخی باختین، پیشوند chrono (بیانگر زمان)، با پسوند Tope (بیانگر فضا یا مکان) را به‌عنوان یک ایده ساده مطرح می‌کند و می‌گوید: «در زمان تاریخی- ادبی (هنری)، شاخص‌های مکانی و زمانی در هم ذوب شده و به‌صورت یک امر یگانه درآمده‌اند؛ زمان در حین غلیظ شدن، جان می‌گیرد و از نظر هنری قابل رؤیت می‌شود و همین‌طور مکان، نسبت به حرکات زمان، زمین و تاریخ، پُر و حساس می‌شود» (Morrison, 2003: 36).

بی‌اعتنایی به توالی خطی زمان در رمان مدرن

همان‌طور که اشاره شد، رمان مدرن با استفاده از فضای سوررئال و با بی‌اعتنایی به توالی خطی زمان، و با طرح استعاره‌های مکان، شخصیت و فضا، تعین یکنواخت زمان در رمان کلاسیک را آشفته کرده است؛ این شیوه در قرن اخیر، به‌عنوان یکی از شگردهای مهم گریز از واقع‌گرایی وانمودی مطرح شده است؛ اما آنچه در نتیجه مباحث مربوط به منطق گفت‌وگویی در بخش دیگری از رمان معاصر اتفاق افتاده، راه را برای کارکردهای دیگری از «زمان» در رمان پست‌مدرن هموار ساخته است و در همین شیوه نوشتاری‌ست که به بخشی از ایده‌های کلاسیک هستی‌شناسانه زمان (به‌ویژه در آراء قدیس آگوستینوس) در ارتباط با تجلی یک‌باره «سه زمان» در یک‌جا، جامه عمل می‌پوشاند. جاگو موریسون می‌نویسد: «...از نظر اینشتاین، زمان- فضا یک پیوستار جهانی ساده است؛ اما زمان تاریخی باختین، از این زمان، رادیکال‌تر است؛ چرا که احتمال ظهور زمان‌های تاریخی یا مدل‌های چندگانه افق زمان- فضا را فراهم می‌کند؛ حتی در یک کار ساده ادبی، ممکن است با بیش از یک زمان تاریخی درگیر باشیم. باختین استدلال

می‌کند که اگر از یک دیدگاه تاریخی نگاه کنیم، در چهارچوب گذار بین فضاهای تاریخی مختلف، در درک ما یک تحول بزرگ پدید می‌آید. باختین در کار خود، بیشتر نسبی‌گرایانه برخورد می‌کند تا بر اساس «نسبیت». مهم‌ترین مثالی که او برای توضیح چگونگی گذار بین فضاهای تاریخی می‌زند، از اواخر قرون وسطی گرفته می‌شود؛ از نظر او در این دوره، تحولات فرهنگی- ایدئولوژیکی، انواع ویژه‌ای از جنبش‌های انقلابی، برای ایجاد یک زمان تاریخی مورد نیاز، شروع به کار کرد و یک دیدگاه جهانی جدید مکانی- مادی -تاریخی- اجتماعی را به‌وجود آورد. او نشان می‌دهد که چگونه این فشار انقلابی در میان شورش‌های مردمی و بی‌نظمی‌های کارناوالی، خود را نمایان کرد. باختین در کتاب «فرضیه گفت‌وگویی» استدلال می‌کند که به هنگام بیداری حاصل از زوال دیدگاه جهانی قرون وسطایی که در آن، کنش کلامی، قضاوت نهایی مسلط بود و یک مفهوم جدید بنیادی زمان- مکان، مورد نیاز بود تا بتواند به انسان اجازه دهد که گذار واقعی تاریخ را به جهان واقعی پیوند بزند، [پس] لازم بود که یک زمان فعال و خلاق، با زمان معاد (آخرت) به مخالفت برخیزد؛ زمانی که با اعمال خلاقانه و با رشد و پیشرفت، نه با زوال، اندازه‌گیری می‌شد. در بررسی مربوط به این نوع زمان تاریخی مورد نظر، باختین به فرهنگ فولکلور نظر دارد تا نشان دهد که چگونه حرکت کارناوالی، خود را به‌عنوان یک پادزهر برای فرهنگ رسمی و منظم جامعه قرون وسطایی معرفی می‌کند» (Morrison, 2003: 37). جاگو موریسون، در ادامه بحث خود، برای روشن‌تر کردن آراء باختین، به طور عملی به بررسی آثار ژنت وینترسون[1] می‌پردازد و می‌نویسد: «طبق نظریه باختین، وینترسون در متن‌هایی از قبیل «اشتیاق[2]» (1989) و پیش از آن در آثار دیگر خود، به‌طور آگاهانه از افق‌های زمان تاریخی متضاد استفاده می‌کند و غالباً الگوهای مفهومی از تئوری نسبیت و کوانتوم را در برابر «روایت خطی» گسترش می‌دهد. در «اشتیاق»، شهر ونیز به‌صورت یک مکان، کارناوالی از عدم تعین جلوه می‌کند و از فضای خطی و بی‌روح تاریخی جدا و [حتی] با این فضا در تباین است. با استفاده از تجزیه و تحلیل باختین در مورد آثار وینترسون می‌توانیم ببینیم که چگونه هم پرسش مربوط به زمان و هم ایجاد مکان‌های خیالی، اسطوره‌ای و پری‌وار جایگزین‌شده در

1. Jeanette winterson
2. The passion

متن‌های او، این امکان را می‌دهد که در برابر روش‌هایی که در پارامترهای روایت واقع‌بینانه امکان‌پذیر نبود، تصویری تازه ارائه شود. اگر به «پیکان زمان[1]» اثر مارتین آمیس[2] توجه کنیم می‌توانیم ببینیم که چگونه این متن در یک روش گسست بین حرکتِ رو به پیش، تجربه خواننده در داستان و فعالیت معکوس عمل آن را به موازات هم به کار می‌برد. از نظر باختین، همچنین مفید است که این مسئله را به‌عنوان یک «مخالف‌خوانی زمان تاریخی» مدنظر قرار دهیم. در بسیاری از داستان‌های بورخس، روشی که در آن، زمان مطلق وارونه می‌شود، دقیقاً از میان طرح دنیاهای در حال گذر، جایگزین است. از سوی دیگر، در متن‌هایی از قبیل آثار ماکسین هونگ کینگستون[3] که بر برجسته‌سازی آمیزش فرهنگی نظر دارند، استفاده از زمان‌های تاریخی و افق‌های زمان- مکانی ناسازگار را در انواع مختلفی از تأثیرات می‌توان مشاهده کرد. همان‌طور که ریکور توضیح می‌دهد، در هریک از این مثال‌ها می‌توان دید که چگونه بسیاری از رمان‌های معاصر از طریق رد رابطه محوری و محافظه‌کارانه بین «زمان و روایت»، کار خود را پیش می‌برند» (Morrison, 2003: 37-38).

برای روشن‌تر شدن وجوه مختلف چهارچوب‌های مطرح‌شده در این مقاله، به‌ویژه در آنچه به پیکربندی زمان و روایت در فراداستان تاریخی مربوط می‌شود، به بررسی افق‌های زمان و روایت در «اسفار کاتبان» نوشته ابوتراب خسروی می‌پردازیم.

خلاصه داستان اسفارکاتبان

داستان از آشنایی و عشق اقلیما دانشجوی یهودی و همکلاسی دانشگاهی‌اش سعید (که مسلمان است) برای انجام یک تحقیق مشترک آغاز می‌شود. موضوع تحقیق نقش قدیسان در ساخت جوامع است که با نقطه آغاز جداگانه از طرف دو شخصیت داستان دنبال شده، و به یک نقطه مشترک می‌رسد. این نقطه، محل اشتراک دو روایت دیگر (علاوه بر روایت دو قدیس) نیز است؛ داستان زندگی پدر راوی (سعید) در نقش کاتب مجدد یک روایت قدیمی و داستان عشق اقلیما و سعید، که به موازات هم روایت

1. Time’s Arrow
2. Martin Amis
3. Maxine Hong Kingston

می‌شوند. رابطه سعید و اقلیما خشم متعصبین یهودی را برمی‌انگیزد و در نهایت به قتل اقلیما منجر می‌شود.

تجزیه و تحلیل

زمان در اسفار کاتبان

«زمان» در زبان روایی رمان اسفار کاتبان، بریده‌شده از میانه دوسویه فرضی ابتدای زمان و انتهای آن است. در این زمان انتخاب‌شده، کلمات بر آن‌اند تا سرحد امکان، صداهای خاموش و خفته را در متن داستان به مرکز روایت بکشانند و پاره‌روایت‌های متعددی را با مضمون‌های مشترک سامان دهند. از این رو، راوی مستتر در متن، هم در روایت مرکزی و هم در پاره‌روایت‌های همراه با آن، نقش روایتگر بی‌طرف را بازی می‌کند، نه روایتگر قضاوت‌گر را (حتی وقتی که خودش هم در مرکز روایت اصلی به‌عنوان شخصیت محوری درگیر ماجرا می‌شود، بی‌طرف است). ازسویی دیگر «زمان» در این رمان در طی گذار خود در یک خط ممتد، به پاره‌هایی تقسیم شده که هرکدام از آنها به اعتبار چگونگی قدرت خود، در طول روایت، به نقل «واقعه» می‌پردازند؛ اما نقش پس و پیشیِ زمان در آنها، در هماهنگی با پی‌رفت روایت، رنگ می‌بازد؛ به‌نحوی که همه آنها در یک زمان فلسفی واحد با یکدیگر همراه شده و در نهایت، تمامی زمان‌های «گذشته» را به نوعی زمان مضارع (حالِ) زنده و در جریان، تبدیل کرده‌اند.

کانون اصلی روایت در اسفار کاتبان

کانون اصلی روایت که به مثابه گونه‌ای نهر روایی در بستر زمان «حال» اثر جاری است و خرده‌روایت‌های دیگر را در خود مستحیل کرده است، ماجرای عشق اقلیما و سعید است که نشانه‌های درون‌متنی، این ماجرا را به زمان حال (تاریخ معاصر) پیوند می‌دهند. این «اتفاق داستانی» ساده و طبیعی رخ می‌دهد، و رخدادها را بدون شتاب و پشت‌سرِهم در یک نظام خطی ردیف می‌کند. اقلیما دختری یهودی و سعید پسری مسلمان، به دستور استاد خود در دانشگاه، به انجام تحقیق مشترکی در باب «نقش قداست در ایجاد بنیان‌های جوامع» ملزم می‌شوند. روایت به آرامی پیش می‌رود و ماجرای اقلیما و سعید را به روایت مرکزی رمان تبدیل می‌کند و همزمان با پیشرفت رخدادهای این ماجرا، پاره‌روایت‌های

دیگری با موضوع مشابه با روایت اصلی، از گوشه و زوایای تاریخ راه می‌افتند و خود را برای «قرائت» و «خوانده شدن» به سمت مرکز داستان می‌کشانند.

ادغام گفتمان تاریخی با زبان داستانی در اسفار کاتبان

طی روایت داستان در اسفار کاتبان، نوعی گفتمان تاریخی- روایی در بطن زمان داستانی شکل گرفته است که در هماهنگی با پس‌وپیش شدن پاره‌روایت‌ها، انواعی از تجربه‌های آوایی و دیداری را در متن ایجاد کرده که با تغییر فونت‌های مکرر در رسم‌الخط متن، به ایجاد یک تکنیک روایی ویژه و نو انجامیده است؛ به‌نحوی که در نتیجه کاربرد این تکنیک، متن‌های کهن در طول روایت، با خطوط ریزتر (که قدمت تاریخ را نشان می‌دهند) و متن‌های جدیدتر با خطوط درشت‌تر، نشانه «زمان» حال معاصر هستند. پاره‌روایت اول این رمان، از زبان یکی از شخصیت‌های داستان «شیخ یحیی کندری» صاحب تاریخ منصوری مشهور به رساله مصادیق‌الآثار است که چگونگی نوشتار را در رساله خویش شرح می‌دهد. راوی در این گفتار، از دید یک گزارشگر تاریخ، در هیئت ضمیر «ما» ظاهر شده است. این ضمیر، در ضمن گزارش، طنینی گسترده و عمومیت‌یافته دارد و به همین دلیل، ضمیر «ما» در اینجا (درگزارش شیخ یحیی کندری) به نوعی «اقتدار» مقدر و ازلی دست یافته است که با نقش تثبیت شده گونه‌ای خاص از یک تقدیرگرایی مسلط که بر کل اثر حکم‌فرماست، هماهنگ شده است:

«شیخ یحیی کندری رحمة‌الله‌علیه، صاحب تاریخ منصوری مشهور به رساله مصادیق‌الآثار، شبی در رؤیای صادق بر ما ظاهر گشت و آیه شریفه «ثُم بَعَثناکم مِن بَعدِ مَوتکُم لعلّکم تشکُرون» تلاوت نمود و گفت: خداوند در این آیه وعده فرموده، اینک ما به هیئت همچون شمایی به جهان خاکی بازگشته‌ایم تا در محشر صغرایی که به‌وقت قرائت حادث می‌شود، مصادیق‌الآثار هم بدین‌هنگام کتابت کنی تا وقایع این دوره هم ثبت گردیده و تقدیر گمشده‌ات را به عین رؤیت نموده و هم کتابت نمایی» (خسروی، ۱۳۸۱: ۹).

گزارش تاریخ‌نگارانه شیخ یحیی، باب گفت‌وگو میان یک روایت تاریخی و یک روایت داستانی در اثر را گشوده و از همین رو محتویات رساله مصادیق‌الآثار به‌عنوان مستندی تاریخی (هر چند به شیوه قرائت ویژه پست‌مدرنیستی)، نوعی گفت‌وگوی بینامتنی را با

گزارش‌های داستانی متن برقرار کرده است. در توضیح اینکه حقیقت وجودی دخالت رساله «مصادیق الآثار» در «اسفارکاتبان»، به‌عنوان یک متن تاریخی و مستند چه‌گونه است، شاید بد نباشد به گفتار لیندا هاچن درباره اهمیت متون مستند تاریخی در فراداستان تاریخی پست‌مدرن، نظری داشته باشیم. از نظر هاچن: «فراداستان تاریخ‌نگارانه، همانند معماری و نقاشی پسامدرنیستی، علناً و مسلماً تاریخی است؛ هرچند باید اذعان کرد که رویکرد طنزآمیز مسئله‌سازَش گویای آن است که تاریخ، ثبت بی‌شبهه هرگونه «حقایق» یقینی نیست. فراداستان تاریخ‌نگارانه، مصدق دیدگاه‌های مورخانی چون دُومینیک لاکاپرا است که معتقدند: «گذشته در شکل متون و بقایای متنیت یافته- خاطرات، گزارش‌ها، نوشته‌های منتشر شده، بایگانی، یادگارها و نظایر آنها روایت می‌شود» (هاچن، ۱۳۷۹: ۲۵۲).

از این رو، در «اسفار کاتبان» گزارش تاریخی مصادیق‌الآثار شیخ یحیی کندری، در تاریخ گذشته، در حاشیه خود، یک روایت داستانی در زمان حال را تعریف می‌کند؛ داستان قتل «آذر» خواهر راوی اصلی اثر (که سعید باشد). لازم به ذکر است که گویا ماجرای قتل بی‌دلیل «آذر» در مصادیق‌الآثار یکی از فصل‌های اصلی کتاب نیست، و به‌عنوان پیوست به آن کتاب افزوده شده است که در نتیجه آن، در ادغام دو زمان گذشته و حال با یکدیگر، در ترفندی روایی، یک همجواری زمانی بین یک رخداد، که قرار بوده در زمان حال بیفتد، و گزارش آن رخداد قبل از وقوعش، در متن تاریخی مصادیق‌الاثر همزمانی ایجاد شده (به‌شیوه همان ادغام زمان‌ها در یک ساحت و فضای همزمان در رمان پست‌مدرن). پس درواقع، داستان قتل آذر در فلسفه وجودی خود، بخشی «فرعی» و «حاشیه‌ای» از یک کتاب تاریخی به‌شمار می‌رود؛ «بخشی بیرون از مرکز» و به همین دلیل در خاستگاه ابتدایی‌اش با افزوده شدن بر فصول اصلی مصادیق‌الآثار، نوعی گفت‌وگوی خاموش و نجواگونه را با متن تاریخی همزمان خود شکل داده است تا در فراداستان تاریخ‌نگارانه پست‌مدرنیستی «اسفار کاتبان» از «حاشیه» به «مرکز» رانده، به یکی از صداهای اصلی متن تبدیل شود تا بتواند گفتمان تاریخی- داستانی تازه‌ای را شکل دهد. این شیوه روایت در رمان تاریخی پست‌مدرنیستی، شیوه‌ای رایج است؛ چرا که به قول هاچن: «از جمله اثرات این متکثرسازیِ گفتمانی آن

است که مرکزیت موجود در روایت تاریخی و روایت داستانی، متلاشی می‌شود؛ حاشیه‌ها و کناره‌ها ارزش تازه‌ای کسب می‌کنند و برون‌مرکزها (هم بیرون از مرکزها و هم از مرکز بیرون‌شده‌ها) مورد توجه قرار می‌گیرند» (هاچن، ۱۳۷۹: ۲۸۶).

ادغام زمان تاریخی با زمان حال در سیر روایت

گزارش شیخ یحیی کندری در مصادیق‌الآثار در ارتباط با ماجرای قتل آذر، پاره‌روایت دیگری را به روایت اصلی داستانی پیوند می‌دهد؛ روایت واقعه شاه‌مغفور، منصور مظفری و ذریات او؛ و در این پاره‌روایت برملاشدن وقایع تاریخ شاه‌منصور، به دغدغه اصلی ذهنیت این بخش از رمان تبدیل شده است، و جعلی بودن یا نبودن حوادث، شخصیت‌ها، صحنه‌ها و تاریخ در آن، چندان تفاوتی در اصل قضیه روایتگری در داستان ندارد؛ چراکه این جعلی بودن، خود دستمایه مناسب‌تری برای «قرائت» و «طنز» است، طنز هجوآمیز و پرسش‌برانگیز؛ به همین دلیل است که روایت اول، به کتیبه‌ای مقتدر و مصمم تبدیل می‌شود که رسالت خویش را فقط تثبیت و قرائت «روایت‌ها» می‌داند و از این رو، بحث «کلمه و کلام و کتابت و کاتب»، مرکزیت اصلی این رسالت را بر عهده گرفته است:

«... بدین سال مباد که هیچ واقعه‌ای مکتوم ماند. همچنان که اعلا چنین مقرر می‌فرماید که امثله خردی را به عین صفت خویش در هیئت کاتبان خلق نمود و در اعصار حیات بنی آدم بپراکند تا هر کاتبی واقعه‌ای ثبت نماید... و این تعبیر همان اسفارکاتبان است و هم بدین علل است که ما نطفگان آن واقعه را در این روایت می‌آوریم تا به‌وقت قرائت آیندگان، حیات یافته و در قیامت صغرایی که خواهد بود، با فعل خود شرح آن واقعه بگذارند» (خسروی، ۱۳۸۱: ۱۰).

حضور نشانه‌های نمادین در داستان اسفار کاتبان

آذر و رفعت‌ماه- قتل آذر

یکی از نشانه‌های مهم در این داستان، اشاره‌های گاه‌وبیگاه به دختری دبیرستانی به نام «آذر» است که در روند دلالتی خود به نمادی قابل تأمل تبدیل شده است. آذر در این داستان، نماد «معصومیت»، «دوشیزگی» و «خواهر نوعی» است در فرهنگ ایرانی و بخشی از پیکره کلی جنس مؤنث در اثر (همچنین در طول تاریخ مورد روایت در اثر).

این نماد سیال در زمان‌های مکانمند در اثر، در حد فاصل تاریخ چند نسل، در هیئتی شبح‌وار در رفت‌وآمد است. «آذر» دختر «رفعت‌ماه» است. رفعت‌ماه نیز بخشی دیگر از پیکره سیال «زن» در هیئت «همسر و مادر نوعی» است؛ پیکره‌ای که در حاشیه تاریخ است، نه در مرکز؛ و او هم در طول داستان، حرکتی شبح‌وار دارد و در ژرفای «زمان» اثر گسترش می‌یابد، حمل می‌شود و امتداد پیدا می‌کند. رفعت‌ماه، نمادی از «زن شاهد» و «ناظر تاریخ» در فرهنگ شرق است که در طول زمان تاریخی و فلسفی اثر، جسد خود را بر دوش خود حمل کرده و به زمانه ما رسیده است؛ به زمان حال این داستان (و همچون فخرالنسا در رمان «شازده احتجاب» گلشیری و فخرالدوله در رمانس «امیرارسلان»)، «شاهد» و «ناظر» چگونگی گذر تاریخ مردانه سرزمین خود است و از قضا مثل دو اثر نام برده شده، که در آنها فخرالدوله و فخرالنسا در حال کتابت تاریخ هستند، به رفعت‌ماه هم در این داستان نقشی مشابه واگذار شده است؛ نقش تصحیح مرتب ورقه‌های امتحانی دانش‌آموزان‌اش در مقام یک معلم... پس به‌همراه دخترش «آذر» تمثیل صامتی از «معصومیت» و «پذیرش» تاریخی سرنوشت زن در فرهنگ شرق هستند؛ چراکه هر دو صمٌّبکم شاهد و پذیرای آنچه هستند که بر سرشان می‌آید (آذر به مدرسه می‌رود و کیف و کتاب دارد و رفعت‌ماه در دالان‌های قصر سرگردان است، و ورقه امتحانی تصحیح می‌کند). و در همین‌جاست که روایت آنها از زبان احمد بشیری یا شیخ یحیی کُندری (که از نظر اهل باطن، به این نام خوانده می‌شود)، نقل می‌شود. در این روایت، شیخ (نماد بخشی از پدر نوعی- البته بخش ستم‌پذیر پدر نوعی تاریخ)، شرح کابوس‌های خود را می‌نویسد و چگونگی ضربه‌های ممتد تازیانه‌هایی را که در طول زمان بر شانه‌های‌اش فرود می‌آید و اجبار خود را در امر نوشتن، شرح می‌دهد:

«برای این چیزهاست که باید بنویسیم تا چیزی بماند که روایت کند، تا آن شلاق انکار نکند و دروغ نگوید. از محاسن کلمات یکی هم این است که وقتی به عین واقعه مجموع می‌شوند، همان واقعه را حمل می‌کنند و عین واقعه را می‌سازند» (خسروی، ۱۳۸۱: ۱۳).

نقل داستان رفعت‌ماه و آذر در روایت شیخ یحیی که به وسیله راوی متن اصلی (سعید= پسر شیخ یحیی کندری= برادر نوعی آذر= و پسر نوعی رفعت‌ماه و شاه منصور) روایت می‌شود، و کم کم زمان تاریخی این روایت را به زمان حال در جریان اثر، (داستان

سعید و اقلیما در دانشگاه و تحقیق مشترک‌شان روی رساله خود و عشق آن دو) نزدیک می‌کند. هرچند زمان فلسفی در خود داستان رفعت‌ماه، آذر (و ارتباط شاه‌منصور) با فرجام این دو شخصیت، زمانی فلسفی و سه‌گانه است؛ اما در نهایت با پیوستن خود به نهر روایت اصلی داستان (اقلیما و سعید)، نوعی روایت مستمر و در جریان را سامان داده است، و به همین دلیل است که افعال جمله‌ها در این قسمت از داستان با پیشوند مستمر (می) و ماضی نقلی (که فعل را تا زمان حال ادامه می‌دهد) بیان می‌شوند و در نتیجه، نشانه‌های زمانی متن مانند: نشانه زمانی «بیست‌ونه سال» (برای نشان دادن تاریخ قتل آذر)، خنثی می‌شوند و قتل او (که نماد معصومیت زن بود) در گستره تاریخ و زمان درونی و بیرونی اثر، منتشر و به نوعی واقعه کلی تبدیل می‌شود:

«مادر می‌گفت: اگر آن روزها سرش سرگرم کار نبود، در آن خانه ویل می‌پوسید. مادر می‌گفت هرگز نفهمیده جسد آذر را چه کسانی صبح به آن زودی در ایوان گذاشته بودند، ولی پدر می‌گفته است که آذر را در آن مجلس دیده است و حتی صدای شاه مغفور را شنیده که چطور فرمان داده و میرغضب فرمان برده و آذر را بر سفره نطع نشانده است. مادر تاریخ دقیق آن روز را از بَر بود، هرچند که این جزئیات نباید مهم باشد ولی اقلیما می‌گفت: همه‌چیز را با دقت ثبت کن. برای همین من باید روایت مادر را بنویسم که می‌گفت: جسد آذر صبح روز سه شنبه بیست‌ونهم آبان ماه سال بیست‌ونه در ایوان خانه پیدا شد» (خسروی، ۱۳۸۱: ۱۳).

نشانه‌های زمانی مشخص برگرفته از مضرب عدد سه در داستان

در این داستان، سه نشانه زمانی «سه شنبه»، بیست‌ونهم «و بیست‌ونه» که در هر سه مورد مضربی از عدد «سه» را با خود همراه دارند (و اعداد فرد در نقد کهن‌الگویی سمبل مذکر هستند، و نمادی از وحدت و کمال ر.ک: گرین، ۱۳۷۶) و این مسئله راه را بر دلالت‌های گسترده می‌گشاید؛ اما معلق بودن این نشانه‌های زمانی و همچنین سه نماد مکانی «ایوان»، «خانه» و «مجلس» در نوعی فضا و زمان بی‌تعین و سیال، انگاره مطرح‌شده در سخن باختین را درباره ذوب شدن شاخص‌های «مکانی و زمانی» در حین «غلیظ شدن زمان» و پُر و حساس شدن آن در زمان هنری و ادبی را (که در آغاز همین مقاله در چارچوب نظری بحث) به آن اشاره شد، به یاد می‌آورد. و بدین ترتیب ماجرای قتل

آذر در نوعی زمان حالِ سه‌گانه و «غلیظ شده»، از حاشیه متن تاریخی مصادیق‌الآثار، به مرکز فراگفتمان تاریخی- داستانی روایت اصلی اثر رانده می‌شود و به همین دلیل است که «اقلیما»، نماد بخش دیگری از پیکره زن منتشر در اثر (در زمان حال تاریخی فعلی اثر) ثبت کردن این داستان (قتل آذر) را به سعید (راوی اصلی) گوشزد می‌کند و راوی خود را ملزم به کتابت آن می‌بیند:

«...و من باید همه‌چیز را مجموع کنم و مفاصل همه آن متن‌های پراکنده را بنویسیم تا هیچ واقعه‌ای در هیئت حتی جمله‌ای بازیگوش، بیرون از مجموعه‌ای که هست، نباشد؛ ... باید من در هیئت آن کسی که نویسنده نبود، ولی ناگزیر باید می‌نوشت، اگر که شده همچون گنگ‌خواب‌دیده‌ای همه آن وقایع را مجموع کنم تا اقلیما در هیئت کلامی، شانه‌به‌شانه من در میان سطرهای آن وقایع عتیق پرسه زند، هرچند که حتماً روایت حدیث من و اقلیما آخرین حلقه از آن سلسله روایت مکتوب نخواهد بود» (خسروی، ۱۳۸۱: ۱۴).

نمایش تناقض‌های گفتمان تاریخی در داستان «اسفار کاتبان»

با توجه به این اثر، به نظر می‌رسد فراداستان تاریخی، علاوه بر آن‌که در پی از «حاشیه» به «متن» آوردن گزارش‌های تاریخ است، در پی بازنمایی تناقض‌های آنها نیز است؛ تناقض در نحوه گزارش جانب‌مدار آن. چرا که به نظر می‌رسد گفتمان تاریخی در این اثر، همواره دو چیز را به نحو مبالغه‌آمیز با خود همراه دارد: یکی «ابهام» و سخن نگفتن از آن چیزی که به‌واقع باید گفته شود و دیگر: «افشاگری» در سخن گفتن از آن چیزی که شرح جزئیات دقیق آن چندان ضروری به نظر نمی‌رسد و از قضا این تناقض‌ها را به مرکز گفتمان تاریخی و روایت داستانی می‌کشاند. پس لاجرم از شگردهای متفاوتی استفاده می‌کند که یکی از آنها «طنز» است. طنزی که درصدد به ریشخند کشیدن است نه تخریب کردن؛ طنزی که لازم می‌بیند تناقض‌های تاریخ را به خودش گوشزد کند؛ و از این رو «ابهام» و سکوت در علت قتل آذر و از سویی دیگر، شرح جزئیات ضروری و غیرضروری مراسم و مناسک دقیق تدفین او که در عین صراحت، اصرار بر پوشاندن «چیزی» دارد: چیزی از نوع عاطفه انسان که باید پنهان بماند و فقط با «بوسه‌ای بر پیشانی جسد» آذر در حاشیه‌های متن دفن شود. اما داستان تمامی این مچ‌گیری‌ها را

در سطح برقراری گفتمان با تاریخ انجام می‌دهد و به ظاهر درصدد محکوم کردن آن نیست. این داستان در قرائت این‌گونه خود از تاریخ، درصدد «شناساندن» است؛ شناساندن دنیا به مخاطب، به شیوه‌ای دیگر. به قول لیندا هاچن:

«داستان پسامدرنیستی بیانگر یک درون‌گرایی خاص، یک رویکرد خودآگاهانه به شکل نویسندگی است؛ اما از این نیز فراتر می‌رود؛ داستان پسامدرن، برخلاف نظر برخی از ناقدان، تا آن‌جا پیش نمی‌رود که رابطه آشکاری با دنیای واقعی بیرون از خود برقرار کند و ارتباط آن با امر «دنیایی»، هنوز در سطح گفتمان است. با این همه ما می‌توانیم، چنان‌که در بحث پسامدرنیسم مطرح می‌شود، دنیا را از طریق روایت‌های (گذشته و حال) خود از آن «بشناسیم» (بی آنکه تجربه کنیم)» (هاچن، ۱۳۷۹: ۲۸۲).

به همین دلیل، خانه‌ای که آذر در آن دفن می‌شود، در عین این‌که یک مکان واقعی در زمانی حجمی و غلیظ‌شده مرکب از گذشته، حال و آینده (که همگی به حالِ در جریان پیوسته‌اند) است، به خانه‌ای نمادین در ابعاد گسترده دلالتی تبدیل می‌شود. این خانه هم قدیمی است و هم جدید، چرا که نشانه‌ها و موتیف‌های فرهنگی و تباری قوم ایرانی، مثل: حوض، فواره، سر شیر نصب‌شده در چهار جهت حوض و شمعدانی‌ها، آنها را به سنت‌ها ربط می‌دهند؛ ولی در عین حال، همین موتیف‌ها و نشانه‌ها، خود اکنون در زمان «حالِ» تاریخی اثر و در مرکز روایت اصلی داستان (داستان سعید و اقلیما) هم حضور دارند. برای مثال: «مادر» نیست، ولی سعید از شمعدانی‌های تازه‌ای که او پشت پنجره گذاشته است، مواظبت می‌کند (و شمعدانی‌ها هنوز همان‌جایی هستند که مادر آنها را در آن‌جا گذاشته است)؛ از این رو آنچه در این خانه رخ می‌دهد و آنچه در آن قرار دارد، از جمله ساکنان آن (مادر- رفعت‌ماه- حمیرا مادر سعید- مادر نوعی)، پدر (شیخ یحیی، احمد بشیری، شاه‌منصور- پدر سعید- پدر نوعی)، سعید (پسر شیخ یحیی، احمد بشیری- پسر شاه‌منصور- پسر نوعی)؛ آذر (دختر شیخ یحیی، احمد بشیری، شاه‌منصور- دختر نوعی)، همگی ابعادی امتدادیافته و مستمر در ابعاد کلی زمان و مکان اثر دارند. همچنین از سویی دیگر، در دومین مکان هم، یعنی در خانه اقلیما (مربوط به مکان تباری یهودی‌ها)، نیز همین وضعیت برقرار است. خانه‌ای که اقلیما در آن زندگی می‌کند نیز مکانی امتدادیافته و تاریخی است و زمان‌ها و شخصیت‌های «گذشته»، «حال»

و «آینده» (و همچنین، حالِ در جریان) را یکجا در خود جای داده است و در کل، یک مکان نمادین بزرگ‌تر، که با دلالت نشانه‌ها باز هم بر سرزمین «ایران» دلالت می‌کند، که این دو خانه به‌ظاهر متضاد، ولی در معنی مشابه (خانه سعید و خانه اقلیما) را در خود جای داده است. هر چند تلاش راوی، در عمل روایتگری، به‌ویژه روایت محوری (سعید و اقلیما) بر این است که فقط روایتگر باشد، نه قضاوتگر؛ اما توصیف نشانه‌های مکانی دوسویه درگیر ماجرا (خانه سعید و خانه اقلیما) یکسان نیست. به‌نحوی که در توصیف فضای خانه اقلیما، محله یهودی‌ها، از لحن نوشتار، نوعی حس نفرت استنباط می‌شود. به‌نحوی که مخاطب، تنگی فضا، قدمت و کهنگی و انجماد فکری را در جامعه یهودی، به تمامی احساس می‌کند و این مسئله می‌تواند در خدمت رنگ ایدئولوژیک داستان و جانبداری پنهان و تلویحی راوی مستتر در اثر، نسبت به تاریخ تباری و مذهبی خود باشد:

«چنارهای دو سمت خیابان، جلوی تابش آفتاب را می‌گیرند، طوری که انگار در آنجا، هوا رنگی مابین کبود و سبز دارد، چندین پیرزن ژنده‌پوش روی سکوهای سنگی خانه نشسته بودند؛ در هم پچپچه می‌کردند؛ حتماً درباره غریبه‌ای مثل من که از آنجا می‌گذشت و در جست‌وجوی خانه اقلیما ایوبی بود، صحبت می‌کردند... خانه اقلیما هم مثل همه خانه‌های مجاور، دیوارهای کاهگلی بلند و پنجره‌های کوچک خشتی دارد. بوی بدی در هوا منتشر بود. اقلیما می‌گفت: بوی قربانی سوختنی است. اقلیما می‌گفت: همسایه‌ها همیشه خدا قربانی دارند، پرنده‌ای، چرنده‌ای سر می‌بُرند و بر ارتفاعی می‌سوزانند...» (خسروی، ۱۳۸۱: ۲۲).

نشانه‌های مبنی بر فرهنگ، در خانه اقلیما نیز، همانند سعید، نشانه‌های وطنی و فرهنگی ایرانی‌اند: درختان افرا، چنار و سرو، طارمی، شیشه‌های رنگارنگ، گل داوودی، گل مینا و نشانه‌های دیگری نظیر اینها، وجه اشتراک بینابین هر دو فرهنگ قومی سعید و اقلیما هستند. یکی دیگر از پاره‌روایت‌های مهمی که از دودمان اقلیما (قوم یهود)، به روایت اصلی رسوخ کرده است و از درون خود، چند خرده روایت دیگر را با داستان همسو می‌کند، روایت «شدرک قدیس» است که از کتاب سبز رنگ و کهنه پدر اقلیما و از زبان عبری، نقل می‌شود. «زمان» در این پاره‌روایت، فلسفی و ترکیبی است و نشانه‌ها در این پاره‌روایت، درصدد ایجاد نوعی زمان غلیظ‌شده و حجیم‌اند؛ زمانی دارای سه بُعد (گذشته، حال و آینده).

به هر حال، رابطه عاشقانه اقلیما و سعید، در فضای هراسناک و اضطراب‌آور و سرشار از ترس و اضطراب شروع می‌شود و تا پایان داستان ادامه می‌یابد؛ این اضطراب و هراس به مخاطب نیز منتقل می‌شود و در نتیجه، نوعی همدلی آمیخته با ترس، میان شخصیت‌ها و مخاطب پدید می‌آید؛ چرا که هر دو بر لبه تیغ انتخاب میان «قداست» و «عشق»، بی هیچ چشم‌اندازی برای آینده‌ای خوش، پیش می‌روند و رخدادهایی که در پی می‌آیند نیز هیچ‌کدام در جهت از بین بردن این فضای هراسناک نیستند؛ اقلیما از خانه عمو خاخام، برخلاف خواست آنها، به خانه پدری‌اش نقل مکان می‌کند تا به تنهایی زندگی کند. این اتفاق بر هراسناکی ماجرا می‌افزاید و در نتیجه سعید و اقلیما در یک فضای مطرود و تهدیدکننده، به تحقیق در پی یافتن ریشه‌های مشترک و کشف پیوندهای ریشه‌های قداست در دو دین اجدادی خود، ادامه می‌دهند. از این رو، در نگاه به مسئله ارتباط و همکاری سعید و اقلیما در طول داستان با دوگونه نگرش مواجه می‌شویم: الف- نگرش عوامانه، که جامعه یهود نسبت به این ارتباط دارند که نگاهی منفی است و آن دو را از ادامه آن منع می‌کند. ب- نگرش آکادمیک و عالمانه، که نگاهی مثبت است و سعید و اقلیما را تشویق می‌کند تا به تحقیق خود در یافتن ریشه‌های مشترک تشابه (نه افتراق) بین دو مذهب باشند. از طرفی دیگر، با پیش رفتن امر تحقیق درسی سعید و اقلیما و همچنین شدت یافتن رابطه عاطفی و عاشقانه آنها، تفاهمی دوسویه، بین دو قطب عاطفی درگیر در داستان شکل می‌گیرد: یکی در محور«عرفان» که درصدد هدایت «کثرت»ها، به سوی «وحدت» دو دین است، پس ریشه‌های مشترک تاریخ تباری را می‌کاود و درصدد ایجاد نوعی پیوند بین آنهاست؛ و دیگر: عشق شخصی اقلیما و سعید است، که درصدد فراهم کردن بستری مناسب برای کشش صادق در داستان و تلطیف جنبه‌های خشونتِ واقعیت موجود است. به همین دلیل نکته‌ای که قبل از این به‌عنوان «بحران» یا «وضعیت مخاطب» در همدلی با هراس و اضطراب موجود در داستان به آن اشاره شد، در اینجا شدت می‌یابد. می‌توان گفت این مسئله یکی از مهم‌ترین ترفندهای نوشتاری در اسفار کاتبان است؛ چرا که مؤلف در کشاندن مخاطب به دنبال ماجرا و همدل‌سازی او با خود، موفق است و با شیوه گزارش‌دهی خود می‌تواند بحران ناشی از تلخی واقعیت را به او نیز منتقل کند و به

تعبیری دیگر، دو جنبه وجود او: یکی جنبه پایبندی به قواعد و آئین دینی در پذیرش قطعی و بی‌چون‌وچرای «امر مقدس» که واقعیتی اجتماعی است و دیگر «عاطفهٔ» او در برابر حقیقت‌ناگزیری جاذبه‌های عشق میان موجودات عالم و ناتوانی و تسلیم در برابر این جاذبه‌ها است که حقیقتی بشری و عاطفی است و در نهایت، جدال این دو جنبه با هم که شباهت به نوعی جدال عقل و عشق دارد، تا پایان داستان ادامه می‌یابد، و بعد از آن هم با ایجاد پرسش‌های پیرامون این داستان، هیچ‌گاه مخاطب را رها نمی‌کند. و اما بحث دیگری که در این میان مطرح می‌شود، ظرافت و دشواری وضعیت «راوی-نویسنده» است؛ چرا که او هرچند در زیر چتر حمایتی «راوی بودن» آن هم در یک اثر داستانی است، اما خارج از اثر، ممکن است با فضایی تهدیدکننده روبه‌رو باشد؛ و از این رو، ادامه دادن داستان از طرف او، به نوعی بندبازی خطرناک تبدیل می‌شودو کوچک‌ترین خطا یا لغزش زبانی در جانبداری او به سمت هرکدام از سویه‌های درگیر ماجرا می‌تواند برایش گران تمام شود؛ به همین دلیل است که با هوشیاری تمام، در بسیاری از موارد، امر روایتگری را به صداهای خفته و بیدار در کتیبه‌های گذشته و زمان حال داستان می‌سپارد و در نتیجه، مخاطب را درگیر ماجرا می‌کند، اما قضاوت را به او وامی‌گذارد و خود نقش راوی بی‌طرف و صرفاً گزارشگررا ایفا می‌کند. از طرفی دیگر، دو شخصیت اصلی اثر، یعنی سعید و اقلیما، را به طرح پرسش‌های بنیادین روایت که بخش اصلی ذهنیت متن را تشکیل می‌دهند، وامی‌دارد، و این مسئله یکی از تکنیک‌های روایی فراداستان تاریخی در «اسفار کاتبان» است:

«اقلیما گفت: عاق همه شده‌ام و به نظرشان دختر خودسری هستم؛ از این‌که به این خانه برگشته‌ام و تنها زندگی می‌کنم، عصبانی هستند؛ بعد گفت: در این چند روزه همه‌اش در فکر خواجه امیر احمد هستم، خودش را « شدرک مقدس» می‌داند؛ در همه رساله‌های تاریخ یهود حضور دارد. [و سپس نظر خودش را در این‌باره می‌گوید:]- از نظر من مهم نیست که مؤلفان [یهود] این رساله چه نگاهی به دنیا و ما فیها داشته باشند، ولی همه آن مؤلفان تقدیسش کرده‌اند؛ علاوه بر اینکه در تاریخ‌های قبل از اسلام حضور دارد، در تاریخ‌های دوره اسلامی هم از او نام برده شده؛ حتی مهرپرستان هم مقدسش دانسته‌اند» (خسروی، ۱۳۸۱: ۴۷) و نظر سعید نیز دراین‌باره چنین است:

«شکل قداست قدیسان در همه مذاهب یک الگو دارد» (خسروی، ۱۳۸۱: ۴۷).

و بدین طریق، جست‌وجوی اضطراب‌آلود یافتن ردِ پاهای دیگری از شدرک قدیس (که چهره‌ای چندگانه دارد)، در میان کتب تاریخی و همچنین ارتباط و همکاری سعید و اقلیما در این زمینه علی‌رغم وضعیت خطرناک آن دو و تهدیدهای موجود، ادامه می‌یابد:

«از خانه که بیرون آمدم، عجوزه‌ها همچنان بر سکوها نشسته بودند؛ با شتاب از برابرشان می‌گذشتم و زمزمه‌های عبرانی‌شان را می‌شنیدم؛ لحظه‌ای چشم از قدم‌هایم برنمی‌داشتند؛ به یاد می‌سپردم که تلفنی هم که شده به اقلیما بگویم که نگاه‌هایشان مرا هراسان می‌کند...» (همان: ۴۹).

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان گفت که تا حدود زیادی «زمان روایی» در «اسفار کاتبان» منطبق با همین فرضیه است؛ از این رو، وقوع «وقایع» در طول اثر در زمان «حالِ جاودان» ادامه می‌یابند. برای مثال، این انگاره را می‌توانیم درباره روایت «قتل آذر» در بازی فلسفی زمان «حال سه‌گانه»، در هیئت رخدادی مستمر مشاهده کنیم:

«شاه منصور می‌فرماید: باید که سلطانی چون ما به جنگ تقدیر رود.

خواجه می‌فرماید: بدان و آگاه باش که راز تقدیری که ما بر شما می‌گشاییم، معبدی خواهد بود به دوزخ. الحال زبان ابوالبشر که محلل خاک و خداست، راز «مضارع» می‌گوید، هرچند که «ماضی» و «مضارع» هر دو نزد او یکی است؛ که ماضی، مضارع است و مضارع، ماضی» (همان: ۸۰).

از این رو، نشانه‌های مربوط به زمان گذشته (ماضی) و زمان حال (مضارع) در طرح این روایت با هم آمیخته شده‌اند و در نتیجه، آن را به نوعی از زمان آینده جاودان نیز پیوند می‌دهند:

«...رفعت‌ماه می‌داند که حالا که من دیگر احمد بشیری نیستم و شیخ یحیی کندری‌ام که می‌بینیم رنگ شاه منصور به رنگ کهربا درمی‌آید و می‌گوید: تعبیر ذریه‌ای از ذریات را برای ما برگو. و خواجه کاشف‌الاسرار می‌فرماید: ذریات، همه اولادانِ اولادِ اولادان شما که به دنیا می‌آیند تا ابدالآباد. شاه منصور، همه قامت در مرکز شاه‌نشین ایستاده؛ رفعت‌ماه، تلفنی با کسی صحبت می‌کند [اشاره به نشانه مدرن تلفن در

آمیختگی با نشانه‌های زمانی گذشته دراین قسمت از روایت، با درآمیختن گفتمان تاریخی با روای داستانی در این قسمت از اثر، قابل اهمیت است]؛ شاه منصور دورتادور شاه‌نشین پرسه می‌زند؛ [و سپس از «گذشته» به زمان «حال» سر می‌کشد]، از کنار میز من [راوی] که او را باز می‌نویسم، می‌گذرد؛ از کنار رفعت‌ماه می‌گذرد و سایه‌اش، رفعت‌ماه را تاریک می‌کند؛ من کنیزان و غلامان و خصی‌های زیوربسته را همان‌طور که بوده‌اند، می‌خوانم تا دوباره بنویسم که مثل سایه از پشت پرده‌های بلند و هزاره‌ها و گوشواره‌ها دزدانه سر می‌کشند» (خسروی، ۱۳۸۱: ۸۵).

هرچند زمان تقویمیِ بیرون از اثر، در روایت محوری (اقلیما و سعید)، قبل از انقلاب ایران و مکان جغرافیایی بیرون از آن، شهر «شیراز» است، صحنه قتل آذر، در این دو مکان اتفاق می‌افتد اما در فرایند امتدادیابی مکان، از آنها عبور می‌کند. راوی می‌نویسد:

«رفعت‌ماه از پنجره سر بیرون می‌برد و گریه می‌کند؛ حتماً برای اینکه من صدای گریه‌اش را نشنوم. ولی من [راوی] صدای گریه‌اش را می‌شنوم و می‌نویسم و باید که هواپیمایی را هم که آسمان سرمه‌ای غروب را می‌شکافد، بنویسم و صدای مارشی که از رادیو پخش می‌شود و شاه‌مغفور که در شاه‌نشین پرسه می‌زند و... هنوز هیچ فعلی واقع نشده، چشمانی هراسان به من خیره شده؛ آذر است که در صف می‌آید؛ همان مانتو و مقنعه سرمه‌ای را پوشیده؛ با همان لباس بود که رفت و دیگر نیامد و حال که می‌آید، کتاب‌هایش را به دست گرفته و شاه‌مغفور همه قامت ایستاده، قدم گشوده، چون تندیسی ساکن است... برمی‌خیزم، می‌دوم، می‌دوم و خسته می‌شوم و به آن سفره نَطع نمی‌رسم؛ و باز می‌نویسم که دویده‌ام و خسته شده‌ام و به آن سفره نَطع نرسیده‌ام...رفعت به رادیو گوش می‌دهد؛ من [راوی] می‌نشینم تا بنویسم که می‌دوم، ولی به آذر نمی‌رسم... و من که شیخ یحیی کندری‌ام همه این چیزها را بدان دور نانوشته گذاشته‌ام و حالا بازگشته‌ام تا بنویسم...» (همان: ۸۷).

آن‌گونه که از بحث «زمان حال سه‌گانه» در آراء ریکور برمی‌آید، این است که تنها در روایت یا متن روایی داستانی می‌توانیم با تجلی این سه‌گانه زمان حال روبه‌رو شویم و زمان گذشته، حال و آینده را در یک آن پیش رو ببینیم و این شیوه تجلی «زمان» در زمان بیرون از اثر روایی و گزارش تاریخی مقدور نیست؛ زیرا زمان بیرون از این گفتمان

روایی، یک زمان یک‌لایه و خطی است، به‌نحوی که وقایع گذشته در آن پشت سر می‌مانند و وقایع آینده در انتظار وقوع‌اند؛ هرچند، همه آنها در جبر مسلط و بی‌چون‌وچرای ناگزیری «گذار زمان» گرفتارند.

بدین طریق، «اسفار کاتبان» با تمامی طراحی‌های شبه‌پست‌مدرنیستی مبتنی بر گفتمان تاریخی، در بخشی از ترفندهای روایی خود، به دامن نوعی نوشتار روان‌شناختی و سورئالیستی پناه می‌برد (و به‌طور ویژه همان طرح آشنا و شناخته‌شده استحاله شخصیت‌ها به هم، به‌ویژه در «بوف کور») و به کابوس‌های روان‌شناختی و استفاده از طرح رؤیا متوسل می‌شود. شگردی از روایت که آمیزش گفتمان تاریخی و زبان داستانی را در یک فراگفتمان مُیَسَّر ساخته است؛ اما به منطق گفتمان دو سویه اثر لطمه می‌زند؛ زیرا استفاده از ترفندهای روان‌شناختی در این اثر، در خدمت شکل‌گیری پاره‌روایت‌هایی قرار گرفته که از منطقی غیرروان‌شناختی بهره برده‌اند و عمدتاً جامعه‌شناختی و تبارشناسانه‌اند. شاید همین مسئله تعیین ژانر اثر را دشوار می‌کند. همچنین، علاوه بر کاربرد «طنز» در پاره‌روایت شاه‌منصور (مغفور) که یکی از ویژگی‌های فراداستان تاریخی است (که در فرصتی دیگر همین مقاله به آن می‌پردازیم)، همجواری «عشق» و «قداست»، شگردی دیگر است که در تقابل با همجواری «عشق» و «گناه» در روایت شاه‌منصور، در ابعاد «زمان سه‌گانه» به کار گرفته شده است. این همجواری ناتورآلیسم‌مآبانه در تمامی پاره‌روایت‌های «اسفار کاتبان» از جمله: در رابطه شاه‌منصور و رفعت‌ماه و حمیرا، سعید و اقلیما، مامان زهره و شوهر دومش، دختر دایی اقلیما و شوهرش (که فدایی امت است) می‌توان دید.

نکته‌ای که در این میان قابل تأمل است، در لحظه رویارویی سعید با صحنه قتل اقلیما است که با نوعی بی‌تفاوتی و سردی معنی‌دار همراه است، به‌نحوی که گویی قتل اقلیما از قبل قابل انتظار بود؛ پس در سردی و اجبار ناگزیر خویش، مشاهده و «روایت» می‌شود و آنچه در این میان از لایه‌های تلویحی این سکوت حس می‌شود، «پذیرش» مطلق است که در مسیر داستان نیز (در قتل آذر و دیگر ماجراها) به همین‌گونه بود، به‌نظر می‌رسد. به‌نظر می‌رسد این‌گونه برخورد با قضیه، یکی از ویژگی‌های این نوع

فراداستان تاریخی پست‌مدرن است، به این معنی که راوی بیشتر از آنچه دغدغه چگونگی سرنوشت «شخصیت» و «رخداد» را داشته باشد، خود را در برابر «روایت» و «گزارش» مقید می‌بیند؛ به‌نحوی که گویی فقط با نَفسِ «روایت» است که وظیفه خطیر راوی در رساندن صداهای خاموش و بیدار تاریخ و متن، انجام می‌شود. پذیرشی که در نتیجه جبر حاکم بر گفتمان تاریخی، به گفتمان ادبی منتقل می‌شود، از شخصیت‌های درگیر در متن عبورمی‌کند؛ اما ترکش‌های دردناک آن، به «مخاطب» اصابت می‌کند. مخاطبی که مجبور است پس از پایان اثر، در جدالی دائم به پرسش‌های شکل‌گرفته در ذهن خود در پیرامون این قتل، پاسخ گوید:

«...همه‌چیز مثل همیشه بود. به کتابخانه رفتم. روی میز مصادیق‌الآثار شیخ یحیی کندری و نوشته پدر باز بود. حتماً اقلیما در حال تطبیق آنها با هم بوده است... اقلیما بر کاغذی نوشته بود که اصل متن‌ها هیچ تفاوتی ندارند، ما در حدفاصل آن جمله‌های کهنه قرار خواهیم گرفت، چنان‌چه پدر، رفعت‌ماه و آذر در آنجا پرسه می‌زنند، و به طنز نوشته بود: «ولی باید کسی باشد که مرا در جایی بنویسد» (خسروی، ۱۳۸۱: ۱۸۷).

نتیجه‌گیری

با تأمل در تجزیه و تحلیل رمان «اسفار کاتبان» و چگونگی کارکرد عنصر زمان در روایت داستانی آن، نتایج زیر به دست آمد:

۱. عنصر زمان و نوع گذار آن به‌عنوان یک عنصر مهم در ژرف‌ساخت روایت در این اثر وجود دارد و بخش اعظمی از دغدغه‌های نویسنده را شامل می‌شود.

۲. تاریخ و تأمل در آن یا بازخوانی و فراخوان آن در این اثر، بستر مناسبی برای نمایش زمان و تبدیل آن به نوعی فراگفتمان تاریخی فراهم کرده و در نهایت به نوعی ژانر متفاوت در رمان ایرانی منجر شده است.

۳. ترکیب مناسب گفتمان زمان، روایت و تاریخ در متن این رمان، امکان شنیده شدن صداهای متعدد را فراهم کرده است؛ به نحوی که با وجود ابهام هنری در اثر، خواننده دچار سردرگمی نمی‌شود.

۴. در این رمان، ترکیب تاریخ و روایت، در خلق نوعی زمان استعاری و در جریان موفق بوده است، به نحوی که علاوه بر نمایش کارکرد نشانه‌های تاریخی و ایجاد دلالت برای کارکرد این دو عنصر در زمان حال و گذشته، قادر به گسترش دلالت‌های آنها به سمت آینده نیز است.

۵. این رمان با مشارکت در فراگفتمان روایی- تاریخی، به نمایش روایت ویژه‌ای از گذر زمان در ابعاد فرهنگی و اقلیمی دست یافته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

خسروی ابوتراب (۱۳۸۱) اسفار کاتبان، چاپ سوم، تهران، آگه و قصه.

ریکور، پل (۱۳۸۳) زمان و حکایت (پیرنگ و حکایت تاریخی)، ترجمه مهشید نونهالی، تهران، گام نو.

سلاجقه، پروین (۱۳۸۷) پدیدارشناسی زمان در شعر حافظ با تکیه بر آراء آگوستین قدیس، نامه فرهنگستان (علمی پژوهشی)، شماره ۳۸.

---------- (۱۳۹۵) زمان، روایت و شخصیت‌پردازی در «سلاخ‌خانه شماره پنج» نوشته کورت ونه‌گات، مجله نقد زبان و ادبیات خارجی (علمی- پژوهشی)، دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۱۷، پاییز و زمستان.

هاچن، لیندا (۱۳۷۹) «بینامتنیت، هجو و گفتمان‌های تاریخ»، ادبیات پسامدرن (مجموعه مقالات)، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

هدایت، صادق (۱۳۷۲) بوف کور، تهران، سیمرغ.

Morrison Jago (2003) contemporary fiction, Routledge, Teylor&Francicgroup, London and New York.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی