



A Study of Reflection of the Unknowable in Form and Content of Aboutorab Khosravi's Story, 'Picnic'

Samin Kamali¹, Kavooos Hassanli^{*2}

Abstract

The contemporary era is the period of centrality of the Unknowable in human life and experience of extreme fear. One of the most important manifestations of this subject is modern fiction. In order to understand modern man more precisely on the one hand and to properly understand modern fiction on the other hand, it seems necessary to analyze how these works are affected by the Unknowable. In this study, by combining Ludwig Binswanger's Daseinanalysis and Roger Fowler's linguistic theory, a model is proposed for comprehensive study of the reflection of the Unknowable in modern fiction. Then, according to it, the story 'Picnic' by Aboutorab Khosravi, one of the major writers of our time who has a deep look at human being's fears is analyzed. The purpose of this study is to investigate the origins of fear in this story and to analyze the relationship between its form and content and the Unknowable. This study is conducted using content analysis method. It is argued that the narrator/ main character of the story is trying to figure out the Unknowable in the visible environment around him and experience angst in the form of fear of death. He has fallen apart; his tormentors are fragmented pieces of himself. The way

Received: 10/04/2021

Accepted: 07/08/2021

* Corresponding Author's E-mail:
Kavooshassanli@gmail.com

1. PhD of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Language and Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran.

<http://orcid.org/000-0003-3675-0279>

2. Professor, Department of Persian Language and Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran.

<http://orcid.org/0000-0003-1976-7829>



narrative components are picked and arranged clearly shows the fragmentation of the narrator. Contradictions, repetitions and ambiguities have removed unity from discourse and text. It could be said that the Unknowable has seeped into form and content shaking them to the roots

Keywords: Aboutorab Khosravi, angst, Binswanger, fear, Fowler, Story of 'Picnic', the Unknowable.

1. Introduction

Nothingness or the Unknowable is the essence of existence; a negative element that provides ground for the dialectical relationship between existence and living beings (Boothby, 2016, pp. 230-232). As a being who is aware of the interrelation of existence and non-existence, man constantly experiences a type of fear called 'angst'. Angst is a state in which a person is aware of his own nothingness; that is, it originates from the experience of the Unknowable within oneself. Angst often tries to turn into another form of fear, that is, horror; because horror is the result of confronting nothingness in a familiar or knowable figure and therefore can be tolerable (Tillich, 2008, pp. 76).

Modern age has placed the Unknowable at the center of human life for various reasons, including fading of religious beliefs and occurrence of various wars. A significant part of contemporary fiction in Iran revolves around modern man's fears. Aboutorab Khosravi is one of the prominent contemporary writers who has paid special attention to this subject. Authors of this article chose the story "Picnic" from one of his best collected short stories called Ketab-e-Viran and analyzed the relationship between its form and content and the Unknowable. This analysis is done by combining the opinions of Ludwig Binswanger and Roger Fowler, who are among the most important theorists in the field of fear and narrative respectively.



Research Questions

1. Where does fear originate from in the story "Picnic"?
2. In which components of the form and content of the story is the Unknowable represented? How?
3. Are the form and content of the story compatible with each other and can the form of the narrative be considered as a manifestation of the main character's fear?

2. Literature Review

No research is devoted to investigating the Unknowable in Aboutorab Khosravi's works so far. Only Sourì (2015) has taken a brief look at some themes related to fear in the stories of this author and their background in Iran and the West. Researches based on psychoanalysis and existential philosophy are among the closest researches to this article. The central point about most of the related researches is their reductionist approach in analyzing fear. This article is the first research that proposes a comprehensive model to investigate the relationship between modern fiction and the Unknowable.

3. Methodology

This study is conducted using content analysis method. After studying the works of more than thirty of the most important thinkers in the field of fear, the authors found Ludwig Binswanger's Daseinanalysis suitable for investigating the reflection of the Unknowable in modern fiction. To clearly explain the subject and maintain structural coherence of the research, the studied elements are extracted based on Roger Fowler's linguistic theory as one of the most comprehensive theories of narrative.



مؤسسه تحقیقات زبان و ادبیات فارسی



4. Results

Investigating fear in the story "Picnic" shows that the main character has fallen apart under the pressure of angst. The most important indication of this subject is his feeling of being surrounded by countless doubles. He also experiences his angst in the form of fear of death and external threats. Another important finding is that there are features in other levels of the story (discourse and text) which reflect the invasion of the main character's existence by the Unknowable. Distorted temporal and spatial perspective, language disturbance and disorder in the coherence of the story are among them.

Resources

Souri, F. (2015). "The song of Gabriel's feather: a speech about ritual and terror in Persian literature" (in farsi). *White*. Taken from the following link in November 2019:

[/Avaz-e-par-e-Jabreil/www.3feed.ir](http://Avaz-e-par-e-Jabreil/www.3feed.ir)

Boothby, R. (2016). *Freud as philosopher: Metapsychology after Lacan*. Translated by Soheil Sommi. Fifth edition. Tehran: Qoqnoos.

Tillich, Paul (2008). *The courage to be*. Translated by Murad Farhadpour. Forth edition. Tehran: Elmifarhangi.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۶، شماره ۱۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۳۶۹-۳۹۸

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1401.6.12.13.7

بررسی بازتاب امر شناخت‌ناپذیر در صورت و محتوای داستان «پیک‌نیک» از ابوتراب خسروی

ثمین کمالی^۱، کاووس حسن‌لی^{۲*}

(دریافت: ۱۴۰۱/۱/۲۱ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۱۶)

چکیده

دوران معاصر دوران قرار گرفتن امر شناخت‌ناپذیر در کانون زندگی بشر و در نتیجه تجربه انواع هراس است. یکی از مهم‌ترین تجلیگاه‌های این موضوع گونه‌های مختلف هنر از جمله ادبیات داستانی است. برای شناخت دقیق‌تر انسان امروز از یک سو و درک درست آثار داستانی معاصر از سوی دیگر، واکاوی کیفیت اثرپذیری این آثار از امر شناخت‌ناپذیر ضروری می‌نماید. در پژوهش حاضر، با تلفیق نظریه تحلیل دازاین لودویگ بینزوانگر و رویکرد زبان‌شناسانه راجر فاولر در نقد متون ادبی، الگویی برای بررسی همه‌جانبه بازتاب امر شناخت‌ناپذیر در داستان‌های معاصر پیشنهاد و براساس آن، داستان «پیک‌نیک» از ابوتراب خسروی — نویسنده برجسته‌ای که نگاهی ژرف به وضعیت بشر و هراس‌های او دارد — تحلیل شده است. هدف از این مقاله بررسی خاستگاه‌های هراس در داستان مورد بحث و واکاوی رابطه صورت و محتوای آن با امر شناخت‌ناپذیر است. این پژوهش به روش تحلیل محتوا انجام شده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد راوی/ شخصیت اصلی داستان بر اثر دلهره شدید فروپاشیده است. او می‌کوشد امر

۱. دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

<http://orcid.org/0000-0003-3675-0279>

۲. استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران (نویسنده

مسئول).

* Kavooshassanli@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1976-7829>

شناخت‌ناپذیر را در عناصر مرئی پیرامون و گزش دلهره را در قالب ترس از مرگ تجربه کند؛ اما شکنجه‌گرانش تکه‌های پراکنده «خود» او هستند. کیفیت‌گزینش و چیدمان عناصر روایت گسیختگی روایتگر را بازتاب می‌دهد. انبوه تناقض‌ها، تکرارها، ابهام‌ها و... گفتمان و متن اثر را از یکپارچگی دور کرده است. در مجموع می‌توان گفت امر شناخت‌ناپذیر در صورت و محتوای داستان «پیک‌نیک» رخنه کرده و آن را به لرزه افکنده است.

واژه‌های کلیدی: ابوتراب خسروی، امر شناخت‌ناپذیر، بینزوانگر، ترس، داستان «پیک‌نیک»، دلهره، فاولر.

۱. مقدمه

هستی زمینه‌ای است که صورت‌های هستنده از دل آن پدیدار می‌شود؛ یک میدان وضعی نامرئی برای مرئی شدن هستندگان (Heidegger, 1977: 53)؛ اما شکل‌گیری این رابطه دیالکتیکی به عنصر سوم بستگی دارد که عبارت است از امر شناخت‌ناپذیر.^۱ این عنصر در حوزه‌های مختلف اندیشه به نام‌هایی همچون «عدم»^۲، «لیبدو»^۳، «امر واقع»^۴، «امر بازنمایی‌ناپذیر»^۴ و «شیء»^۵ خوانده شده است (بوتی، ۱۳۸۴: ۲۳۰-۲۳۲). امر شناخت‌ناپذیر سرچشمه هستی و در عین حال، نابودگر آن است. ادراک انسان از درهم‌تنیدگی هستی و نیستی، بنیادی‌ترین حالت او، یعنی دلهره^۶، را می‌آفریند. دلهره همزاد بشر و محصول مواجهه او با امر شناخت‌ناپذیر در درون خویشتن است. از طرف دیگر انسان در سراسر زندگی‌اش پیوسته در معرض تهدیدهایی قرار دارد که از دل عناصر جهان پیرامون برمی‌خیزد. این عناصر امر شناخت‌ناپذیر را در قالبی آشنا یا شناخت‌پذیر می‌نمایاند و قوی‌ترین هیجان بشر، یعنی ترس^۷، را می‌آفریند. ذهن انسان کارخانه ترس‌سازی دائمی است تا از فشار دلهره در امان بماند (تیلیش، ۱۳۸۷: ۷۶).

هرچند دلهره سرشته در ذات هستی است، با گذار از سنت و نشستن انسان بر جای خدایان زمینی و آسمانی، او بیش از هر زمان، نزدیکی به امر شناخت‌ناپذیر را احساس کرد؛ تا آنجا که دوران معاصر دوران دلهره نام گرفت. وضعیت جدید انسان سبب بروز تحول در گونه‌های مختلف هنر از جمله ادبیات داستانی شد. پیدایش شخصیت‌های روان‌گسیخته و روایت جریان سیال ذهن در داستان امروز گوشه‌هایی از این تحول را نشان می‌دهد. بر این اساس، به‌کارگیری رویکردی نوین در تحلیل داستان‌های معاصر

ضروری می‌نماید؛ رویکردی «هراس‌شناسانه» که از رهگذر آن بتوان میزان و کیفیت اثرپذیری هر متن را از امر شناخت‌ناپذیر سنجید.

نگارندگان این مقاله با تلفیق آرای مهم‌ترین نظریه‌پردازان حوزه هراس و روایت، به الگویی برای تحلیل هراس‌شناسانه داستان دست یافته و کوشیده‌اند یک نمونه از داستان‌های معاصر فارسی را در چارچوب آن بررسی کنند. نمونه برگزیده داستان «پیک‌نیک» از ابوتراب خسروی است. این گزینش به چند دلیل صورت گرفته است: کاوش روح انسان امروز و سرگیجه او در رویارویی با هویت چهل‌تکه خویش جایگاهی ویژه در نظام اندیشگانی خسروی دارد؛ سه رمان و مجموعه داستان کتاب *ویران* از این نویسنده برنده جوایز معتبر ادبی شده است؛ درنهایت داستان «پیک‌نیک» از مجموعه یادشده به‌نوعی عصاره ویژگی‌های محتوایی و صوری داستان‌های خسروی را در بر دارد. پژوهش حاضر با استفاده از روش تحلیل محتوا انجام شده است تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

- هراس در داستان «پیک‌نیک» از کجا سرچشمه می‌گیرد؟
- امر شناخت‌ناپذیر در کدام‌یک از مؤلفه‌های محتوایی و صوری داستان بازنمود یافته است و چگونه؟
- آیا صورت و محتوای داستان از منظر هراس‌شناسانه سازگار است و می‌توان پیکره روایت را تجلیگاه هراس شخصیت اصلی / راوی دانست؟

۲. پیشینه تحقیق

با وجود محوریت امر شناخت‌ناپذیر در ادبیات داستانی معاصر، تا کنون پژوهش‌های چندانی به واکاوی این موضوع اختصاص نیافته است. نزدیک‌ترین پژوهش‌ها به جستار حاضر در سه گروه می‌گنجد:

الف. پژوهش‌هایی که داستان‌های ایرانی را در پیوند با ژانرهای هراس‌محور غربی بررسی کرده‌اند؛ برای نمونه سنابور (۱۳۸۵) با تأکید بر نقش محتوا و زبان در انتقال فضای ترس در داستان «معصوم اول» از گلشیری، آن را نخستین نمونه گوتیک ایرانی می‌خواند. سوری (۱۳۹۴) ابوتراب خسروی را «معمار وحشت و تعلیق و آگزوتیسم در

ادبیات فارسی جدید» می‌داند؛ اما بیش از آن‌که تحلیلی از این معماری به‌دست دهد، نگاهی گذرا و پراکنده به پیشینه این آثار در ایران و غرب دارد؛

ب. پژوهش‌هایی که حول محور هراس شخصیت‌ها/ نویسنده داستان سامان یافته‌اند. در این میان، نوشته‌های صنعتی درخور توجه است. او در کتاب *صادق هدایت و هراس از مرگ* (۱۳۸۰) با استفاده از روان‌کاوی فرویدی به شرح سازگار هراس در راوی بوف کور می‌پردازد و کنش‌های او را بر این مبنا تفسیر می‌کند؛

ج. پژوهش‌هایی که از منظر وجودشناختی یا پدیدارشناختی به عنصر هراس در آثار داستانی پرداخته‌اند. گروهی از این پژوهش‌ها آرای فیلسوفان وجودگرا را مبنای تحلیل متن قرار داده‌اند؛ برای نمونه خجسته و فسایی (۱۳۹۴) کوشیده‌اند مؤلفه‌های اگزیستانسیالیسم سارتر از جمله دلهره را در یکی از داستان‌های چوبک نشان دهند. گروهی دیگر با تکیه بر روان‌کاوی وجودگرا به واکاوی متون روایی پرداخته‌اند؛ از جمله محمودی (۱۳۹۷) در پرتو نظریه یالوم، دغدغه‌های وجودی شخصیت‌های *عزاداران بیل* را بررسی کرده و رفتار آنان را تلاش برای انکار اضطراب مرگ خوانده است.

در اینجا اشاره به پژوهش‌های مبتنی بر نشانه‌معناشناسی ضروری می‌نماید. شعیری (۱۳۸۴) اساس بسیاری از رمان‌های هراس‌انگیز را یکی از طرح‌واره‌های فرایند تنشی گفتمان می‌داند. عباسی و حسینی نیز (۱۳۹۵) با استفاده از الگوی گرمس، شیوه‌های روایی مورد استفاده مویسان را برای خلق معنای ترس در یکی از داستان‌های او بررسی کرده‌اند. تأکید این پژوهش‌ها بیشتر بر ایجاد هراس در خواننده است.

در بسیاری از پژوهش‌های سه دسته بالا، آثار مورد بررسی به بستری برای بازیابی ویژگی‌های یک ژانر یا نظریه خاص تقلیل یافته است؛ یعنی فقط «وجود» نشانه‌های امر شناخت‌ناپذیر در آن‌ها نشان داده شده است، نه «کیفیت» و «ابعاد» آن؛ از همین رو شاکله یگانه هر اثر در صورت و محتوا نادیده انگاشته شده و چندان اثری از بررسی جلوه‌های هراس در زنجیره عناصر روایت دیده نمی‌شود.

در پژوهش حاضر، نه فقط رویکردی نوین و به دور از تقلیل‌گرایی برای بررسی بازتاب امر شناخت‌ناپذیر در متون داستانی پیشنهاد شده، بلکه سعی شده همه ابعاد این انعکاس واکاوی گردد.

۳. چارچوب نظری

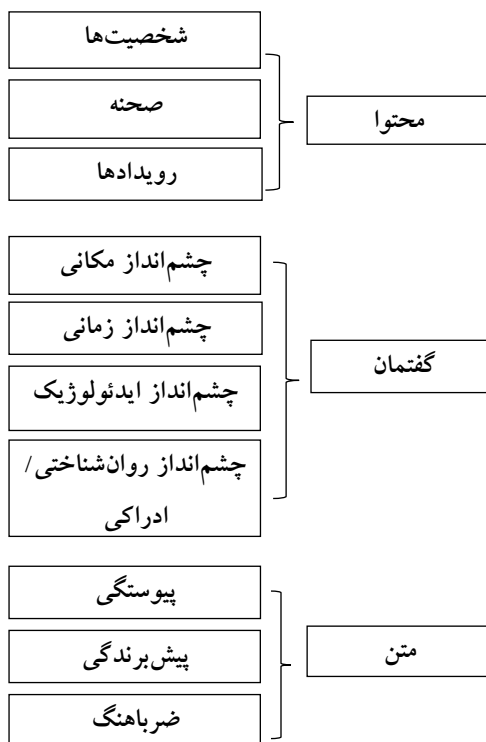
بررسی هراس‌شناسانه اثر داستانی مستلزم تحلیل عناصر محتوایی و صورتی آن، در پرتو نظریه‌ای جامع درباره امر شناخت‌ناپذیر است. نگارندگان مقاله حاضر پس از مطالعه آرای بیش از سی تن از مهم‌ترین اندیشمندان حوزه هراس، نظریه «تحلیل دازاین»^۸ لودویگ بینزوانگر^۹ را برای سنجش متون داستانی از این منظر، مناسب یافتند. آرای بینزوانگر محل تلاقی رویکردهای فلسفی و روان‌کاوانه به هراس شمرده می‌شود. او کوشید دریافت فروید را از رابطه انسان با امر شناخت‌ناپذیر به کمک نظریه وجودشناختی هایدگر تکمیل کند (Needleman, 1967: 47).

اساس این رویکرد که خود بینزوانگر آن را نوعی پدیدارشناسی فلسفی می‌خواند، بر درک انسان به مثابه «باشنده - در - جهان»^{۱۰} (دازاین) استوار است. «جهان» در اصطلاح یادشده به ساختار روابط معناداری اشاره می‌کند که فرد نه فقط در آن می‌زید، بلکه در طراحی‌اش مشارکت می‌کند. این جهان از برهم‌کنش سه ساحت متمایز سامان می‌یابد: محیط پیرامون^{۱۱}، روابط متقابل با هموعان^{۱۲} و رابطه با خویشتن (خودآگاهی).^{۱۳} انسان نمی‌تواند مختصات محیط پیرامون از جمله محل تولد و نیازهای زیست‌شناختی‌اش را تعیین کند؛ اما در رابطه با خویشتن و دیگران، نقشی مسئولانه دارد. به سخن دیگر، جهان هم‌زمان رویدادهای محتمل (گذشته) و امکانات پیش‌رو (آینده) را در بر می‌گیرد.

ذات باشندگی - در - جهان استعلا^{۱۴} یا برگزندگی است. دازاین فقط به تماشای محتوای جهانش (دنیانگاره‌ها)^{۱۵} نمی‌نشیند؛ بلکه در تغییر آن و خلق دنیانگاره‌های تازه سهیم است. هر لحظه و با هر انتخاب، «بود» او در معرض «نبود» قرار می‌گیرد. لفظ «باشنده» درست به همین پویایی و درهم‌تنیدگی هستی و نیستی بشر اشاره می‌کند. تناقض یادشده اساسی‌ترین حالت دازاین، یعنی دلهره، را می‌آفریند. دازاین از یک سو مایل است در جهان از پیش تعیین شده‌اش بماند و امنیت سکون را حفظ کند و از سوی دیگر پیوسته به سوی حرکت و فراروی از وضعیت موجود کشیده می‌شود. این همان «سرگیجه آزادی» است که کی‌یرکگارد^{۱۶} (1980: 61) در تعریف دلهره به کار می‌برد.

وجود انسان و باشندگی‌اش در جهان آمیزه‌ای از هستی و نیستی است؛ امر شناخت‌ناپذیری که دزاین به آن آگاهی دارد. این آگاهی برابر است با تجربه تعارض درونی و دلهره. اگر دزاین دلهره را بپذیرد و در راه محقق کردن بالقوگی‌هایش حرکت کند، زندگی اصیل را برگزیده است. در این حالت، رویدادهای بیرونی ممکن است بخش‌هایی از جهان‌ش را به لرزه درآورد؛ اما او با کنش فعالانه و محقق کردن امکان‌های تازه، بار دیگر استواری را به جهان خود بازمی‌گرداند. اگر دزاین از آزادی روی گرداند و جهان او به رکود کشیده شود، دلهره در قالب ناصیل آن، یعنی انواع اضطراب‌های عصبی^{۱۷}، او را فرامی‌گیرد. چنین فردی هر لحظه در معرض هجوم امر شناخت‌ناپذیر قرار دارد؛ اما به‌جز واکنش منفعلانه و گریز بی‌ثمر، قادر به انجام کاری نیست (می و دیگران، ۱۳۹۸: ۶۹-۱۱۶؛ بینزوانگر، ۱۳۹۸: ۲۹۶-۳۱۱).

در این مقاله، رابطه صورت و محتوای داستان «پیک‌نیک» با امر شناخت‌ناپذیر از منظر وجودشناختی تحلیل شده است. برای واکاوی همه‌جانبه متن و حفظ انسجام پژوهش، مؤلفه‌های مورد بررسی از یکی از جامع‌ترین الگوهای تحلیل روایت، یعنی الگوی راجر فاولر^{۱۸}، استخراج شده است. فاولر مطابق با آرای ساختارگرایان برجسته‌ای همچون ژرار ژنت، سه سطح محتوا^{۱۹} (ژرف‌ساخت)، گفتمان^{۲۰} و متن^{۲۱} (روساخت) را برای هر روایت در نظر می‌گیرد؛ سپس براساس گل‌چینی از نظریات روایت‌شناختی و زبان‌شناختی، مؤلفه‌های محوری هر سطح (به‌ویژه گفتمان و متن) را تعیین می‌کند (فاولر، ۱۳۹۰: ۴۵-۱۰۰). جدای از جامعیت نظریه فاولر، بخشی از مبحث تحلیل گفتمان او حول محور مفهومی به نام «سبک ذهن»^{۲۲} می‌گردد که چارچوبی دقیق برای واکاوی کیفیت در - جهان - بودن دزاین و رابطه او با امر شناخت‌ناپذیر فراهم می‌آورد. الگوی پیشنهادی فاولر برای تحلیل روایت در شکل زیر نشان داده شده است:



شکل ۱. الگوی تحلیل روایت فاوئر

۴. بحث و بررسی

۴-۱. خلاصه داستان

صاحبی بزرگ باغی احداث و آن را وقف نوادگانش می‌کند. به مرور زمان، باغ جزء شهر می‌شود؛ اما همچنان تفریحگاه صاحبی‌ها و غیرصاحبی‌ها باقی می‌ماند. اکنون سایه‌های هر فرد از کودکی تا زمان مرگ و پس از آن در محوطه باغ پرسه می‌زند. یک شب، فردی از خاندان صاحبی (یا سایه او) در باغ به قتل می‌رسد. دیگر اعضای خاندان فرزند او را به اتهام قتل دستگیر کرده، حکم اعدامش را صادر می‌کنند. مراسم اعدام متهم هم‌زمان با مراسم عروسی‌اش در عمارت وسط باغ برگزار می‌شود. پس از اعدام،

سایه‌های درون او در اتاق‌های تودرتوی عمارت پنهان می‌شوند تا رویدادها را ثبت کنند.

۲-۴. محتوا

۱-۲-۴. شخصیت‌ها

داستان «پیک‌نیک» حول محور تجربه‌ی راوی آن از هجوم امر شناخت‌ناپذیر می‌گردد. او برای اجتناب از دلهره، «امکان‌ها»ی هستی‌اش را نادیده انگاشته؛ تا آنجا که جهان او به یک طرح‌واره‌ی خاص محدود شده است: سلطه بر اطرافیان. این بدان معناست که بستر تعیین‌کننده‌ی هستی برای راوی، کیفیت رابطه با «دیگری» است؛ آنچه بینزوانگر (1976: 256-257) زیر عنوان Mitwelt از آن سخن به میان می‌آورد. راوی با «شناخته شدن» در مقام عقبه «مشروع» میرزا احمدخان صاحبی و تسلط بر ساکنان باغی که از او بر جای مانده است، احساس امنیت می‌کند؛ به سخن دیگر، وضعیت آرمانی او ایفای نقش ارباب در نمایش هستی بینافردی است. در این حالت، به راحتی قوانین شرعی و عرفی را زیر پا می‌گذارد و پروای هیچ‌چیز را ندارد؛ تا جایی که مظهر قانون، یعنی پدر، را به قتل می‌رساند. افزون بر این، همه‌ی عناصر پیرامون برای او شناخته شده یا شناخت‌پذیر است. این وضعیت در نیمه نخست روایت نشان داده می‌شود؛ جایی که راوی، خود را «کنشگر» اصلی می‌نمایاند.

اما زیستن در این شرایط به هیچ‌روی همراه با آرامش نیست؛ زیرا Mitwelt در برابر عصیان راوی مقاومت می‌کند و می‌کوشد او را به جانب سویه مخالف، یعنی بندگی محض، سوق دهد. در این حالت، راوی بیرون از دایره خودی‌ها قرار می‌گیرد و غرابت امر شناخت‌ناپذیر او را در خود می‌فشارد. نیمه دوم روایت دربرگیرنده وضعیت یادشده است و راوی در جایگاه «کنش‌پذیر» می‌نشیند.

به این ترتیب، جهان راوی به دو پاره آشتی‌ناپذیر تقسیم شده است: جهان اختیار و جهان جبر. درواقع او با پناه بردن به یک دنیانگاره خاص، از همان آغاز در محاصره نیستی قرار گرفته است؛ زیرا «هرچه دنیانگاره‌ای که هستی، خود را به آن متعهد کرده تهی‌تر، ساده‌شده‌تر و محدودتر باشد، دلهره زودتر پدید می‌آید و شدیدتر خواهد بود»

(بینزوانگر، ۱۳۹۸: ۳۰۳). راوی برای پوشاندن^{۲۳} سویه بردگی و یکپارچه نشان دادن وجود دونیم‌شده‌اش، تصمیم می‌گیرد ازدواج کند. برگزاری جشن عروسی در جایگاه یک صاحبی اصیل، تلاش برای حفظ اتصال با خودی‌های صاحب‌اختیار و خلق مأوایی است که بتواند در آن، از نو احساس در - جهان - بودن کند؛ کنشی در نقطه مقابل «قتل» که مقدمات اخراج او از خاندان و فروپاشی جهانش را رقم می‌زند. نتیجه فرسایش راوی میان سویه‌های یادشده از دست نهادن خود^{۲۴} و درغلتیدن به ورطه جنون است. راوی برای پایان بخشیدن به جدالی که گریزی از آن متصور نیست، آزادی‌اش را تماماً قربانی می‌کند. توهم زیستن ابدی در محاصره شکنجه‌گران، بازنمود احساس اسارت اوست.

با توجه به زیست‌جهان راوی و توقفش در رابطه پنداری^{۲۵} با دیگران، طبیعی است که دلهره او بیش از همه ابژه‌اش را در پدیده همزاد^{۲۶} بیابد. همزاد یکی از نمودهای ویرانگر ابژه دلهره است (Roberston, 2015: 26). این نوع از ابژه غالباً در چهره پدر، برادر و... رخ می‌نماید (رنک، ۱۳۹۷: ۱۶۶). همزادان راوی به دو گروه تقسیم می‌شود: گروه نخست سایه‌هایی هستند که او آشکارا از آن‌ها سخن به میان می‌آورد و مهم‌ترینشان «تقصیر» را رفیق‌اعلای خود می‌خواند (خسروی، ۱۳۹۰: ۳۷)؛ گروه دوم سایه‌هایی هستند که راوی آن‌ها را در هیئت «دیگری» فرامی‌نماید؛ اما ظاهر و منش این افراد از یگانگی‌شان با او پرده برمی‌دارد (همان: ۳۰ و ۳۶). تقریباً همه ساکنان باغ اجدادی در این گروه می‌گنجند.

افراد جوان باغ، از شمایل پدر و عمو تا پسرعموها و... در ردیف تقصیر قرار می‌گیرند؛ نوعی «ارباب سرمستی»^{۲۷} که هیچ حدودمرزی نمی‌شناسد و درست بر هسته وجودی راوی اشراف دارد (ژیتک، ۱۳۹۰: ۲۶۰). از طرف دیگر پدر مؤمن، عموی قاضی و... قانون‌نهادینه‌شده در وجود راوی را بازمی‌نمایند؛ شکلی از وجدان قدرتمند و سرشار از احساس گناه (رنک، ۱۳۹۷: ۱۶۸).

به این ترتیب، امر شناخت‌ناپذیر در هیئت همزادان بی‌شمار به راوی هجوم می‌آورد؛ اما با نزدیک شدن زمان اعدام، دلهره جامعه ترس بر تن می‌کند: مأموران اجرای حکم نقابی بر چهره دارند که شناختشان را ناممکن می‌سازد. نقاب در نقش تکه‌ای از امر

شناخت‌ناپذیر ظاهر می‌شود (ژیتک، ۱۳۹۸: ۱۰۰) که راوی می‌تواند آن را ببیند؛ از همین رو به شدت می‌ترسد؛ هرچند به خودی بودن مأموران یقین دارد: آن‌ها سر و صورت خودشان را می‌پوشانند. با آنکه همه آن‌ها از خویشان و نزدیکان هستند، با آن شکل و شمایل‌ها قابل شناسایی نیستند [...] اگر کسی باشد که لااقل می‌شناختمش، شاید این قدر نمی‌ترسیدم. آدمی از مأمور اجرای حکم که بشناسدش نمی‌ترسد (خسروی، ۱۳۹۰: ۴۷).

بنابراین هراس راوی خاستگاهی ملموس و عینی می‌یابد: گروهی نقاب‌دار با استفاده از ابزارهایی مانند طناب و چاقو درصدد شکنجه و هلاک «جسم» او هستند. اما این دگردیسی ظاهری، حاکمیت دلهره را بر وجود راوی از میان نمی‌برد؛ زیرا میرغضب نقاب‌دار کسی نیست جز تصویر آینه‌ای خود او؛ آنچه پیش‌تر سایه، همزاد، رفیق و... خوانده بود. گواه این امر باقی ماندن ترس راوی پس از اعدام شدن است (همان: ۵۳).

۲-۲-۴. صحنه

راوی ظاهراً در باغ اجدادی‌اش به سر می‌برد. دورتادور باغ را دیوارهای بلند فراگرفته است. این دیوارها قلمرو خاندان را از مردمان دیگر در شهر جدا می‌کند و پناهگاه راوی به‌شمار می‌آید؛ اما هم‌زمان محدوده زندان او را نیز می‌سازد؛ یعنی کیفیتی «برزخی» دارد. افزون بر این، بنه‌گاه‌های متعددی در سراسر باغ وجود دارد که درخت‌های سربه‌فلک‌کشیده آن‌ها را «حصار کرده‌اند» و جوی‌هایی آن‌ها را «دور می‌زنند» (همان: ۴۳). همین درخت‌ها محل پنهان شدن راوی از دست تعقیب‌گران و خانه شمایل صاحبی‌هاست. جوی‌ها نیز ابزار آسیب رساندن راوی به عمه‌ها شمرده می‌شود. بنابراین محوطه بیرونی باغ با چیزهایی پر شده که هم‌زمان برای راوی دافعه و جاذبه دارد؛ یعنی به ابژه دلهره تبدیل شده است.

در قسمت مرکزی باغ، آینه‌خانه قرار دارد. آینه به‌خودی‌خود ابژه‌ای رازآلود و متناقض‌نماست؛ زیرا هم‌زمان واقعیت را آشکار و پنهان می‌کند و امر نامرئی را درون امر مرئی پدیدار می‌سازد. از همین رو در سراسر درام انسانی به‌عنوان ابزاری برای خودآگاهی یا خودفریبی پدیدار می‌شود (Pendergrast, 2004: ix). راوی از یک سو آینه‌ها را تنها راه بقا می‌داند؛ زیرا با ماندن در برابر آن‌ها به درونشان می‌رود و جایی

برای ادامه حیات می‌یابد، حتی اگر ظاهراً مرده باشد و از سوی دیگر چشم‌های تعقیب‌گری که مقدمه محاکمه و مرگ راوی را فراهم می‌کنند، در همین آینه‌ها به نظاره او و ژاله مشغول‌اند و تا بی‌نهایت پراکنده شده‌اند؛ در نتیجه راوی می‌کوشد خود و ژاله را پنهان سازد. افزون بر این، شباهت‌های ساختاری مهمی میان آینه‌خانه و محوطه بیرون باغ وجود دارد که دومی را انعکاس اولی نشان می‌دهد؛ به گونه‌ای که می‌توان هزارتوی داستان را، از شهر و باغ گرفته تا دوردست‌ترین اتاق‌های پشت آینه، تصویری از سرگیجه راوی در گرداب دلهره خواند.

راوی در بطن دلهره‌ای مهلک به سر می‌برد که با ترس‌های گاه‌وبیگاه تزیین شده است. چگونگی توزیع ابژه‌وار ترس و دلهره در لایه‌های مختلف جهان راوی در جدول زیر نشان داده شده است:

| ابژه ترس | ابژه دلهره | | |
|--|-----------------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| تاریکی، سرما | | چشم انداز | محیط پیرامون |
| علف هرز | | گیاه ی | |
| کلاغ پیر در گل‌نشسته | | حیوا نی | |
| نقاب، بخو، دست‌بند، دست‌کش، طناب، تیغ جراحی | دیوار، آینه | اشیا | |
| میرغضب نقاب‌دار، تنهایی | اعضای خاندان صاحبی | روابط متقابل با هم‌نوعان | |
| | همزادان | روح | رابطه با خویش‌ن (خودآگاه ی) |
| پیری، مرگ | | جسم | |

جدول ۱. ابژه‌های دلهره و ترس

۳-۲-۴. رویدادها

از آنجا که راوی داستان «پیک‌نیک» سوژه‌ای فروپاشیده است، نمی‌توان میان واقعیت و وهم در سخنان او مرز روشنی ترسیم کرد. آنچه عناصر ماجرا را به هیئت کنش یا رویداد درمی‌آورد، دلهره حاکم بر وجود راوی است. انجام کنش به معنای استفاده از آزادی و نشانه فرد شدن است. در این حالت، فرد بر جهان تأثیر می‌گذارد؛ اما اگر دیگری موجبات وقوع امری را رقم بزند، این جهان است که بر فرد اثر می‌گذارد. حالت نخست حامل دلهره و حالت دوم متضمن ترس است (سارتر، ۱۳۹۶: ۷۷-۷۹).

در داستان «پیک‌نیک»، فضای خارج از آینه‌خانه عرصه کنشگری راوی است. او در هر جای باغ، مشغول فعالیتی خاص است؛ از بازی‌های دوران کودکی تا برقراری ارتباط با ژاله. همه کنش‌ها یک ویژگی مشترک دارد: سرپیچی از قانون و برانگیختن خشم عاملان آن. به‌ویژه ترساندن پدر و اخاذی از او، اوج قیام راوی در برابر مهم‌ترین مظهر قانون است.

اما نشانه‌هایی در داستان وجود دارد که از تثبیت این تصویر در ذهن خواننده جلوگیری می‌کند؛ برای نمونه راوی از یک سو کنش‌های مخالف قوانین خاندان را «کار» می‌خواند و از سوی دیگر با عنوان «وقایع» از آن‌ها یاد می‌کند (خسروی، ۱۳۹۰: ۲۶-۲۷). مهم‌ترین نمود این امر در دوگانه مرگ - قتل پدر رخ می‌نماید. به‌علاوه راوی هم‌زمان شدن مراسم عروسی و اعدام را «تصادفی» می‌خواند و خود را فردی جسور نشان می‌دهد که با وجود تمام خطرهای تعقیب‌ها، مصمم است جشن عروسی‌اش را برگزار کند؛ اما بزرگ‌ترها اجازه نمی‌دهند کاری بکند (همان: ۳۵)؛ درحالی که اهالی دادگاه و شکنجه‌گران به دعوت او در مراسم حاضر شده‌اند و خود می‌خواهد به آینه‌هایی برسد که محل نگاه‌های خیره‌آموران است.

درمجموع نوسان کلامی راوی دلهره شخصیتی را بازتاب می‌دهد که از یک سو می‌خواهد کنشگر باشد و از سوی دیگر رویارویی با پیامد تغییر و مسئولیت آزادی را برنمی‌تابد؛ ازهمین‌رو «اختیار» کنش را با «جبر» رویداد معاوضه می‌کند و می‌کوشد از دلهره به ترس گذر نماید.

۳-۴. گفتمان

گفتمان نزدیکی زیادی دارد با آنچه در نقد داستان، «دیدگاه»^{۲۸} نامیده می‌شود. اصطلاح اخیر دو معنا دارد: دیدگاه اولیه زیبایی‌شناختی / ادراکی و دیدگاه بنیادی‌تر ایدئولوژیک. در معنای نخست، دیدگاه برابر است با «زاویه دید» در هنرهای دیداری؛ یعنی چشم‌اندازی که ابژه بازنمود از آن دیده می‌شود. این جهت‌گیری پیش از هرچیز، شامل موقعیت مکانی و زمانی می‌شود (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۰۲-۱۰۳).

۱-۳-۴. چشم‌انداز مکانی

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، انسان از منظر وجودشناسانه به‌مثابه باشنده - در - جهان ادراک می‌شود. منظور از جهان در اینجا یک «کل سراسر اهمیت» است؛ شبکه معانی‌ای که دازاین در آن می‌زید و به آن شکل می‌دهد (Heidegger, 1953: 151) به نقل از Needleman, 1967: 70). بنابراین جنبه درونی و فرامکانی دارد؛ اما شرایط حاکم بر جهان بیرونی و به‌طور خاص مکان‌هایی که دازاین در آن‌ها به‌سر می‌برد، بر کیفیت باشندگی او اثرگذار است و برعکس. به عبارت دیگر، میان جهانمندی و مکانمندی دازاین رابطه متقابل وجود دارد. در داستان «بیک‌نیک»، شخصیت اصلی چنان از آزادی فاصله گرفته که جهانمندی‌اش را از دست داده است. «تصور» خود در جایگاه عضوی اصیل از خاندان صاحبی که با ازدواج در آینه‌خانه به جاودانگی می‌رسد، از تلاش بی‌ثمر او برای جهانمندی‌سازی خویشتن حکایت می‌کند. چشم‌انداز مکانی راوی این فقدان جهان را به‌خوبی بازتاب می‌دهد:

راوی عمیقاً دچار احساس بی‌مکانی و گم‌شدگی است. او برای غلبه بر این سردرگمی می‌کوشد خود و عناصر جهانش را در زنجیره‌ای از چارچوب‌ها ادراک کند؛ بنابراین چشم‌انداز دیداری‌اش را به باغ محدود می‌سازد تا از شهر ناشناخته و در نتیجه خطرناک، ایمن بماند. باغ بزرگ است؛ اما او به‌خوبی همه‌جا را می‌شناسد و جهت‌یابی می‌کند. همه‌چیز «نزدیک» است و فاصله‌ها از میان برداشته شده است (خسروی، ۱۳۹۰: ۳۸ و ۵۲). راوی بارها بر تسلط و شناخت همه‌جانبه‌اش تأکید می‌کند؛ اما همین تکرارها به‌شیوه‌ای آبرونیک، دلهره‌اش را آشکار می‌سازد.

این دلهره به شکل دیگر در موقعیت مکانی راوی رخ می‌نماید. او در بسیاری از بخش‌ها، به ناظری بیرونی می‌ماند که با فاصله در حال گزارش رویدادهاست (همان: ۲۹، ۳۷ و ۴۰)؛ اما در برخی دیگر، این فاصله از میان می‌رود (همان: ۲۷، ۳۰ و ۴۶-۵۰). راوی گاه ایستاده یا نشسته روایت می‌کند، گاه در حال پرسه زدن و عبور از یک منطقه، آن را از نظر می‌گذراند و گاه در حین دویدن از دیده‌هایش سخن به میان می‌آورد. در مجموع بیشتر در حرکت تصویر می‌شود. حتی پس از اعدام نیز، بیش از توصیف سکون، رعشه جسد در کانون روایت قرار دارد و وقایع از زاویه دید مردمک‌های چرخان قربانی نقل می‌شود (همان: ۵۴). گویی دوربینی در حال ضبط رویدادهاست که پیوسته می‌لرزد. به‌طور کلی می‌توان حرکت راوی را در باغ به حرکت روی نوار مویس^{۲۹} تشبیه کرد؛ ابژه‌ای که در مکان‌شناسی «جهت‌ناپذیر» خوانده می‌شود (Robertson, 2015: 18).

در نهایت باید گفت این داستان، داستانی بی‌مکان است؛ با چشم‌اندازی وهمی و آیرونیک که خواننده را نیز به سرگردانی می‌کشاند؛ به‌گونه‌ای که در پایان می‌بیند پایه‌پای راوی در حال گریز بوده و اکنون هیچ‌جا نیست.

۴-۳-۲. چشم‌انداز زمانی

دلهره در جایگاه یکی از ژرف‌ترین تجربیات بشری رابطه‌ای انکارناپذیر با زمان دارد (می و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۱۲)؛ زیرا از منظر وجودگرایان، «زمان قلب هستی است» (همان: ۱۱۰). تمایز نهادن میان دو مفهوم زمان در درک این رابطه ضروری است: زمان در معنای هستی‌شناختی (ابدیت) و زمان در معنای توالی گاه‌شمارانه. زمانمندی دلهره و ترس به ترتیب بر مفهوم اول و دوم زمان منطبق می‌شود (Binswanger, 1963: 315).

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، شخصیت اصلی داستان حاضر از پذیرش امکان ناب سر باز زده و جهان خود را به یک طرح‌واره خاص محدود کرده است. در این حالت، آینده اصیل به محاق می‌رود. فرد دیگر نمی‌تواند هستی را در حالت شونددگی و خویشتن را در حرکتی رو به جلو درک کند. به‌جای آن، گذشته حاکم می‌شود و اکنون را به یک

مدت‌زمان محض (و نه محصول اراده‌ای استوار برای کنش) فرومی‌کاهد (بینزوانگر، ۱۳۹۸: ۴۳۶-۴۴۶).

زمان هستی‌شناختی راوی گذشته‌ناصیل (فاقد آینده) و همیشه‌حاضری است که او را همچون گردابی به درون می‌کشد. دویدن بی‌وقفه راوی به دور آینه‌خانه (خسروی، ۱۳۹۰: ۴۳) می‌تواند تصویری از وضعیت وجودی او در این گرداب باشد. در دنیای راوی، پیوسته زمان اکنون است؛ اما اکنونی که پشت‌سر گذاشته نمی‌شود و به گذشته‌اصیل بدل نمی‌گردد. استفاده مداوم از افعال مضارع در روایت (به‌جز چند بخش) به‌خوبی زمان هستی‌شناختی این شخصیت را نشان می‌دهد. محتوای ثابت این لحظات دستگیری، محاکمه و کیفر است (همان: ۲۳). راوی موظف است به کیفر تن بدهد و نقش متهم/قربانی را به‌خوبی ایفا کند. تصور گاه‌شمارانه او از جهان جبر، شب است؛ شبی که از پایان آن خبری نیست. راوی در این جهان، خود را پیر می‌بیند (همان: ۵۴)؛ زیرا کسی که زمان برای او متوقف شده و هرچه بیشتر دست‌وپا می‌زند، بیشتر در باتلاق اکنون ناصیل فرومی‌رود، به‌معنای اگزیستانسیل، پیر است (بینزوانگر، ۱۳۹۸: ۴۲۶).

او برای گریز از این اسارت، به گذشته‌ای آرمانی چنگ می‌زند که تولد تا جوانی‌اش را در بر می‌گیرد. راوی در اینجا سلطه‌گر و آزاد است؛ آنچه محوریت دارد، تفریح و بازی است. به هر زمان و رویدادی مربوط به خود و دیگر اعضای خاندان سرک می‌کشد و اگر بخواهد، آن را ترک می‌گوید (خسروی، ۱۳۹۰: ۳۱ و ۳۹)؛ یعنی اوست که بر زمان — آن‌هم نه فقط زمان خود، بلکه همه زمان‌ها — سلطه دارد و نه زمان بر او. قاب گاه‌شمارانه‌ای که راوی جهان اختیار را در آن می‌بیند، روز است؛ روزی که رؤیای ابدیت آن را دارد: «اگر باید نوشته شود، متن روزی بی‌انتها خواهد بود که خورشید در جایی از آسمان همیشه خواهد بود و به همین دلیل، در این روز پیک‌نیک طوری خواهد بود که خورشید اصلاً غروب نمی‌کند؛ زیرا همیشه می‌تابد» (همان: ۲۶).

پایان‌ناپذیری شب و روز راوی، به‌تعلیق درآمدن زمان گاه‌شمارانه را در ذهن او به‌خوبی نشان می‌دهد. از طرف دیگر راوی با تصور خود در جایگاه داماد و اصرار به برگزاری جشن عروسی می‌کوشد شکنجه را هرچند برای زمانی کوتاه به‌تعویق بیندازد

و خود را عضوی از خاندان ببیند که از سوی اعضا پشتیبانی می‌شود؛ اما چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، تضاد دو دنیا سبب جدا ماندن آن‌ها از یکدیگر و استقرار بی‌دغدغه شخصیت در یکی از آن‌ها نمی‌شود: راوی هر بار از بطن روز بی‌انتها به شب تاریک بازگردانده می‌شود و به‌جای چراغ‌های رنگارنگی که برای عروسی به درخت‌های باغ آویزان کرده، خود را آویخته از چلچراغی عتیقه می‌یابد که فقط دوسه لامپ آن بین انبوه لامپ‌های سوخته‌اش روشن است (همان: ۴۳ و ۵۵).

تصویر مجازات در مقام رویدادی که می‌تواند «به‌تعویق بیفتد» و شبی که «انتظار می‌رود» به خوشی بگذرد، تلاش برای فرافکندن اکنون به آینده‌ای گریزپذیر (و البته نااصیل) است. راوی می‌کوشد زمانمندی ترس را جایگزین زمانمندی دلهره کند و چرخه ذهنی‌اش را به مسیر مستقیم بدل سازد؛ اما موفق نمی‌شود.

کیفیت صورت‌بندی رویدادها از تحریف و دگردیسی زمان روایی پرده برمی‌دارد؛ به‌گونه‌ای که می‌توان زمان روایی را بازتاب زمان ذهنی راوی در نظر گرفت. مهم‌ترین نشانه‌های این امر عبارت است از:

الف. ترتیب‌ناپذیری رویدادها (زمان‌پریشی)^{۳۰}

رویدادهای داستان «پیک‌نیک» به‌شیوه‌ای پراکنده در سراسر روایت جای گرفته است؛ درست مانند گروه‌های مختلف افراد که در جای‌جای باغ ساکن شده‌اند. این رویدادها به زمان‌ها و موقعیت‌های متفاوت و گاه متضادی ارجاع می‌دهند که کمتر می‌توان پیوندی استوار میان آن‌ها یافت؛ حتی امکان جابه‌جایی بسیاری از بخش‌ها با یکدیگر وجود دارد. در این حالت، توالی و علیت مفهوم خود را از دست می‌دهد. این زمان‌پریشی، ساختار روایت را به دایره مانند کرده است؛ دایره‌ای که با هر چرخش، اجزای آن به جایی پرتاب می‌شود.

ب. ضرباهنگ کند

داستان «پیک‌نیک» بیش از آنکه «روایت» مجموعه‌ای از رویدادها باشد، «داوری‌ها»ی شخصیت اصلی درباره افراد، اشیا و... است. به همین دلیل در بسیاری از بخش‌ها، اثری از پیش‌رفت زمان داستانی نیست (مکت^{۳۱}). در صحنه‌های محوری، به‌ویژه لحظه اعدام،

نیز دیرش^{۳۲} زمان روایی بر زمان داستانی غلبه دارد (واشتاب^{۳۳}). به علاوه راوی تقریباً همه رویدادها را بیش از یک بار روایت می‌کند. در نتیجه هر بار که گامی به جلو برمی‌دارد، با عقب‌گرد همراه می‌شود. از همین رو می‌توان ضرباهنگ روایت را بازتابی از کش آمدن زمان در ذهن راوی آن دانست.

ج. تکرار

یکی از مهم‌ترین ارکان سازنده داستان «پیک‌نیک» تکرار است. راوی تقریباً به همه بخش‌های محتوای اثر (رویدادها، شخصیت‌ها و صحنه) بیش از یک بار می‌پردازد. در این میان، بسامد تکرار مواردی که رابطه‌ای تنگاتنگ با دلهره او دارد (برای نمونه تولد و شیطنت‌های کودکی) بیشتر است (همان: ۲۹، ۳۱ و ۳۸-۳۹). تکرارهای یادشده غالباً به شکل پراکنده و در بخش‌های مختلف روایت دیده می‌شود که این امر با آشفتگی ذهنی راوی همخوانی دارد.

در مجموع زمان داستان حاضر کیفیتی برزخی و معلق دارد. مفهوم «پیک‌نیک» و «روزهای تعطیل» نیز که در کانون اثر و عنوان آن قرار گرفته، این تعلیق را پررنگ‌تر نشان می‌دهد.

۴-۳-۳. چشم‌انداز ایدئولوژیک

منظور از زاویه دید ایدئولوژیک مجموعه ارزش‌ها یا نظام باورهایی است که به واسطه زبان در متن بروز می‌یابد (فاولر، ۱۳۹۵: ۲۲۴). فاولر (۱۳۹۰: ۱۴۴) این چشم‌انداز را «سبک ذهن» می‌نامد. سبک ذهن هر فرد آشکارکننده «جهان» او و کیفیت باشندگی‌اش در این جهان است. به دلیل همین رابطه محوری میان زبان و جهان دازاین، بینزوانگر (۱۳۹۸: ۳۱۱) برپایه تظاهرات کلامی افراد به تحلیل باشندگی‌شان می‌پردازد.

در داستان‌هایی که از دریچه چشم شخصیت(ها) روایت می‌شود، گزینش ساختارهای ویژه زبانی می‌تواند بخشی از فرایند شخصیت‌پردازی باشد (Semino & Culpeper, 2002 99; Culpeper, 2014: 288). البته پاره‌ای از ساختارهای زبانی ممکن است در برخی یا همه آثار یک نویسنده تکرار شود که در این صورت، جزئی از «سبک نوشتاری» او را می‌سازد؛ اما هریک از ساختارها به فراخور اینکه در دهان کدام راوی/

شخصیت نهاده شود، کارکرد و معنایی ویژه می‌یابد. بنابراین در بحث از چشم‌انداز ایدئولوژیک، مقوله «بافت»^{۳۴} اهمیت بنیادین دارد (Pillière, 2013). در داستان «پیک‌نیک»، بار ایدئولوژیک روایت بر دوش شخصیتی نهاده شده که در کشاکش میان باورها و ارزش‌های متضاد فروپاشیده است. به سخن دیگر، شخصیت به معنای واقعی آن وجود ندارد؛ تنها تکه‌هایی پراکنده زیر نقابی واحد، نقش راوی را ایفا می‌کنند. پرسش محوری در اینجا عبارت است از: آیا ساختارهای زبانی‌ای که نویسنده در دهان شخصیت نهاده، با وضعیت وجودی شخصیت هم‌خوانی دارد و می‌تواند بازتابی از آن باشد؟ دقت در زبان راوی این همخوانی را نشان می‌دهد. ساختارهای زبانی مورد استفاده راوی به دو شکل در ترسیم جهان‌بینی او نقش دارد:

الف. مستقیم

در این شیوه، روایتگر با به‌کارگیری ساختارهای مودال، دیدگاه خود درباره امور گوناگون را «بیان می‌کند». مودالیتی یا حالت‌مندی بخشی از مشارکت‌گوینده در عمل گفتار است که «می‌توان به‌تعبیر هلیدی آن را 'سرک کشیدن' گوینده در رخداد گفتار نامید» (فاولر، ۱۳۹۵: ۱۱۳). کاربردهای مودال گوناگون است و مواردی از جمله «فعل‌های کمکی»، «عبارت‌های قیدی»، «صفت‌ها»، «افعال» ارزش‌گذارانه و «جملات نوعی» (مانند ضرب‌المثل‌ها) را در بر می‌گیرد (همان: ۲۲۵-۲۲۶).

شخصیت اصلی داستان حاضر، خود را نواده اصیل میرزا احمدخان صاحبی و پسر ارشد پدر معرفی می‌کند؛ کسی که بر شمایل مختلف خویش، همسالان و حتی پدرش حکم فرماست (خسروی، ۱۳۹۰: ۲۳ و ۳۷). این برتری با تکرار ضمیر «من» در روایت برجسته شده است؛ اما تأکید بسیار راوی بر جایگاه خود به شیوه‌ای آبرونیک عمل می‌کند: او عضو مشروع خاندان نیست، هیچ شناخت و تسلطی بر پیرامونش ندارد و چه بسا در اوج تنهایی به سر می‌برد. استفاده از افعال کمکی‌ای همچون «باید» و «نباید» در بخش‌های مختلف روایت، فضای جبرآلود ذهن راوی و گرفتاری او در چنبره قانون را نشان می‌دهد (همان: ۲۲ و ۵۵-۵۰). تعبیری مانند «من می‌ترسم» (همان: ۵۳)، «نمی‌توانم خودم را جمع کنم» (همان: ۴۵)، «شمایل‌هایی [دارم] که در این پیک‌نیک

بلند در جا به جای مساحت این باغ محبوس شده‌اند» (همان: ۴۲) و «من بیچاره» (همان: ۳۱) نیز انفعال و ضعف شخصیت را برجسته می‌کند.

راوی در جایگاه صاحب‌خانه‌ای که سرکشی به مکان‌ها و رویدادهای مختلف را حق خود می‌داند، آزادانه درباره همه چیز داوری می‌کند؛ از همین رو شمار صفت‌ها، ترکیب‌ها و جمله‌هایی که دیدگاه او را در زمینه‌های مختلف آشکار می‌سازد، بسیار زیاد است (همان: ۲۲، ۲۵، ۳۷ و ۵۱). حضور پررنگ این ارزش‌گذاری‌ها که هرکدام غالباً بیش از یک بار در روایت دیده می‌شود، با تلاطم درون راوی همخوانی دارد. او درباره عناصر بیرونی پرگویی می‌کند تا از رویارویی با تهی وجودی خود پرهیزد.

مهم‌ترین وجه ارزش‌گذاری‌های راوی که آشکارا از دلهره این شخصیت سرچشمه می‌گیرد، وجه اخلاقی و دینی است. راوی خود را عضو خاندانی می‌داند که برپایه پدرسالاری و ارباب‌مداری دینی بنا شده است. او همواره از عمل به قوانین خاندان سر باز می‌زند و در نتیجه شدیداً احساس گناه می‌کند؛ یعنی نیستی در قالب «دلهره محکومیت» به او هجوم می‌آورد (تیلش، ۱۳۸۷: ۸۸-۹۰)؛ اما برای گریز از آن، پیکان اتهام را به سمت دیگران برمی‌گرداند؛ از یک سو ارتکاب گناه را به فردی به نام «تقصیر» نسبت می‌دهد و او را «نابکار» و دارای «شمایل ناسور» می‌خواند (خسروی، ۱۳۹۰: ۳۲ و ۳۶) و از سوی دیگر زشت‌کاری‌های دیگر اعضای خاندان را برجسته می‌کند؛ همان کسانی که «برای سرگرمی»، راوی را دستگیر، محاکمه و شکنجه می‌کنند. بخش چشمگیری از روایت به خطاکار شمردن گروه دوم اختصاص یافته است. در رأس آن‌ها، پدر راوی قرار دارد. راوی در قالب انواع ساختارهای مودال، شرارت را به ساکنان باغ نسبت می‌دهد (همان: ۲۲-۲۴، ۳۱ و ۴۷). این نمونه فشرده چنین ارزش‌گذاری‌هایی را در خود دارد: «هم‌بازی‌های شرور من، پدر شرور من، پدر عیاش من، پدر مؤمن من، پدر زخمی من، پدر روسپاه من، پدر العفوخوان من» (همان: ۴۱).

با وجود این، راوی نمی‌تواند به جایگاه من برتر در ذهن خویش وفادار بماند؛ در نتیجه ویژگی‌هایی مانند دورویی، عیاشی، هرزگی و از همه مهم‌تر شرارت را که می‌کوشد به دیگران فرابیفکند، به خود نیز نسبت می‌دهد (همان: ۲۶ و ۴۵). از این نظر، شاید بتوان فراوانی داوری‌های راوی درباره دیگران، دیگران درباره او و نیز داوری‌های

خود درباره خویشتن را اعتراف‌ها یا مجازات‌هایی زبانی برای تخفیف دادن دلهره دانست.

از سوی دیگر کلام راوی سرشار از قیدها و فعل‌هایی است که اطمینان‌گوینده را به گفته‌های خویش نشان می‌دهد؛ برای نمونه «حتماً»، «معلوم است» و «این حقیقت دارد». برخی جمله‌های کلی همچون «هرچه باشد خودی‌اند، گوشت مرا که بتراشند استخوانم را جلو سگ‌ها نمی‌ریزند» (همان: ۴۹) نیز چنین کارکردی دارد. با وجود این، قیدها و فعل‌های رساننده تردید مانند «ظاهراً»، «ظنشان می‌رود» و «احتمال می‌دهند» در کلام او فراوان دیده می‌شود. حتی در بخش‌هایی از روایت، نشانه‌های یقین و تردید توأمان به‌کار رفته است؛ مانند «نباید شک داشت که قاتل از اغیار نیست و احتمالاً باید کار یکی از نزدیکان باشد» (همان: ۲۲). این دوگانگی شکاف درونی راوی را منعکس می‌کند.

ب. غیرمستقیم

۱. واژه‌ها

واژه‌هایی که اهالی زبان در اختیار دارند و به‌کار می‌برند، نه فقط در وسعت میدان تجربه آن‌ها و ساختنش تأثیر زیادی دارد، بلکه نشان‌دهنده آن نیز هست. چنان‌که پیش‌تر گفته شد، راوی داستان «پیک‌نیک» خود را نواده‌خاندانی کهن و در احاطه سنت می‌بیند. در این فضا، همواره یکی برتر و دیگری فروتر است؛ یعنی روابط در چارچوب دوگانه سلطه‌گر - سلطه‌پذیر درک می‌شود.

چشم‌انداز یادشده در کیفیت‌گزینش واژه‌ها از سوی راوی قابل ردیابی است. مهم‌ترین نمود این امر را می‌توان در استفاده او از واژه «مأمور» یافت. راوی به‌جز چند بار (همان: ۴۹-۵۰) در سراسر روایت، ترکیب «مأمور اجرای حکم» را به‌جای معادل‌هایی همچون میرغضب و جلاد به‌کار می‌برد. از سوی دیگر درباره نظارت خداوند بر بندگان می‌گوید: «از سن چارده‌پانزده‌سالگی خدا دو نفر ملک را بر دوش‌های چپ و راست پسرها مأمور و مستقر می‌کند» (همان: ۳۹). اما فقط دیگران نیستند که مأمور انجام کاری می‌شوند؛ خود او نیز گماشته پدر است: «تا مرا می‌بیند

می‌گوید: پسر بیا به زخم من نگاه کن بین چرک نکرده کار دستمان بدهد. تازه اگر عفونت کرده باشد مأمور زخم‌بندی‌اش من هستم» (همان: ۴۰).

راوی نمی‌تواند خود را خارج از این زنجیره تصور کند یا در جهان واقع، جایگاه فرمان‌دهنده و کنشگر را به دست آورد. او در میان جمعیتی از مأموران به سر می‌برد که اعمالش را می‌نویسند، به تعقیبش می‌پردازند، دستگیرش می‌کنند یا مقدمات اعدامش را فراهم می‌سازند؛ از همین رو پیوسته به دنبال یافتن پناهگاه است. کیفیت گزینش واژه‌ها در روایت مشخصه‌ای دارد که با دلهره حاکم بر وجود راوی هماهنگ است: «مکان‌انگاری» همه عناصر جهان، از افراد و اشیا تا زمان (همان: ۳۵-۵۴)؛ برای نمونه «ذکر نام پاییز به این علت است که ما در جایی از آن عروسی می‌کنیم» (همان: ۴۴).

در نهایت باید از آمیزش فضاهای ناهمگون در کلام راوی سخن گفت. چنان‌که پیش‌تر بیان شد، شدت دلهره ادراک شخصیت را از زمان و مکان مختل کرده است. ذهنیت آشوب‌زده او به پرده نمایشی می‌ماند که عناصری از صحنه‌های مختلف در آن به یکدیگر می‌پیوندد یا یکی جانشین دیگری می‌شود: راوی هم‌زمان داماد، متهم، دانش‌آموز و کودک/ نوجوانی در حال بازی در باغ است؛ ژاله معشوق و همسر آینده راوی است و در عین حال، نقش پرستار را در عمل جراحی اعدام بازی می‌کند؛ عموی بزرگ او هم‌زمان خلاف‌کار، قاضی و... است. به این ترتیب، تفریحگاه، کلاس درس، اتاق جراحی، سالن دادگاه و... از یکدیگر تمایزپذیر نیست.

واژه‌های برگزیده راوی تداخل این فضاها را به خوبی نشان می‌دهد. در بسیاری از بخش‌ها به جای واژه‌های امروزی، از لغات کهنه استفاده شده است که با جایگاه آرمانی شخصیت اصلی، یعنی عضوی اصیل از خاندانی کهن، همخوانی دارد. از سوی دیگر او در مقام متهم به قتل پدر، مشغول دفاع از خویش و دلیل آوردن برای رهایی از مجازات است؛ به ویژه ارجاع چندباره به مخاطب جمع، فضای دادگاه را تداعی می‌کند (همان: ۲۲، ۴۷ و ۵۴). همسو با جایگاه راوی، ترکیب‌هایی مانند «جلسه دادرسی» و «صورت‌جلسه» در جا به جای روایت دیده می‌شود؛ حتی برخی بخش‌ها به متن حقوقی شباهت یافته است؛ برای نمونه: «این ضوابط در جلسه عمومی تصویب

می‌شود. من باید قبول کنم. با توجه به اهمیت عموبزرگه در عدلیه به درخواستش مبنی بر آزادی این جانب به قید وثیقه موافقت می‌شود» (همان: ۳۳).

چنان‌که مشاهده می‌شود، زبان جمله مشخص شده سبب تمایز آن از جمله‌های قبل و بعد شده است؛ به‌ویژه کاربرد واژه «این‌جانب» در میان دو بار استفاده از ضمیر «من»، ناهمگونی فضاها را برجسته می‌کند؛ اما در همین بافت و کنار واژه‌هایی همچون «عدلیه»، ترکیب «عموبزرگه» به‌کار رفته است؛ ترکیبی که از جهان‌بینی کودکانه خبر می‌دهد. این ناهمگونی در بخش‌های دیگر روایت نیز دیده می‌شود (همان: ۳۲ و ۴۹). آشکارترین نمود آن زمانی است که مأموران اجرای حکم دستور می‌دهند یکی از ناظران اعدام لحظه جان‌کندن متهم را به‌دقت ثبت کند. راوی پس از نقل پاره‌ای از آن گزارش رسمی، می‌گوید: «و همان‌طور آن صدا انشای دار را می‌خواند» (همان: ۵۱)؛ و ادامه گزارش را نقل می‌کند.

به این ترتیب، می‌توان ردپای فروپاشی راوی و دلهره فراگیرش را در واژه‌های مورد استفاده‌اش یافت.

۲. گستارها

همان‌گونه که کیفیت گزینش هر واژه از چشم‌انداز ایدئولوژیک گوینده اثر می‌پذیرد و نمودی از آن است، چگونگی چینش واژه‌ها در جمله و قواعد فرمی‌ای که برای فعلیت بخشیدن به ژرف‌ساخت به‌کار گرفته می‌شوند، با سبک ذهن او رابطه مستقیم دارد (فاولر، ۱۳۹۰: ۳۶-۳۹).

در داستان «پیک‌نیک»، از گزاره‌های فعلی فراوان استفاده شده و بیشتر افعال، متعدی است؛ یعنی «اسم‌گردانی» و «ساختار مجهول» در مقام گستارهای آشنایی‌زدایانه (همان: ۱۵۴-۱۵۷) به‌ندرت دیده می‌شود. افزون بر این، کنش‌ها بیشتر فیزیکی است و گزاره‌های وضعیت‌محور یا دربرگیرنده کنش درونی حضور کم‌رنگ‌تری دارد. این ویژگی‌ها برای روایتی گزارش‌گونه از یک پیک‌نیک پذیرفتنی است؛ اما در میان گزاره‌های وضعیت‌محور، شمار مواردی که در آن، راوی «دانستن» و «شناختن» را به خود نسبت می‌دهد، قابل توجه است (خسروی، ۱۳۹۰: ۲۸، ۴۲ و ۴۴). چنین تأکیدی

به‌شیوه‌ای آبرونیک، تردید و لرزش معرفتی او را برجسته می‌کند. از این نظر، فراوانی ساختارهای فعلی و افعال متعدی نیز به‌جای تثبیت راوی در جایگاه یک گزارشگر کاربرد و مسلط، پوششی برای پنهان کردن غرابت وجودی او جلوه می‌کند.

از سوی دیگر باید به گشتاری تعیین‌کننده اشاره کرد که روایت حاضر را از روایت فردی عادی جدا می‌کند: «جانداری» و «کنشگری» همه عناصر حاضر در باغ، از آب و گیاه و درخت تا آینه و دیوار (همان: ۵۱-۵۲ و ۵۴). این موضوع از یک نظر می‌تواند نشانه بقای جهان‌بینی کودکانه در راوی شمرده شود؛ اما از منظر روان‌شناختی، گشتار یادشده ساختمان ذهنی فردی پارانوئید را نشان می‌دهد؛ کسی که «همه‌چیز [برایش] معنادار شده است و به‌نظرش می‌رسد که همه‌چیز او را مورد خطاب قرار می‌دهد» (بوتبی، ۱۳۹۵: ۱۹۳).

راوی عناصر بی‌جان را کنشگرانی هم‌ردیف آدم‌ها می‌شمرد که قادرند او را از رویارویی با امر شناخت‌ناپذیر حفظ کنند (خسروی، ۱۳۹۰: ۳۴ و ۴۴-۴۵)؛ اما آن‌ها نیز به‌اندازه انسان‌ها اعتمادناپذیرند؛ هرچند راوی می‌کوشد برای کنار زدن دلهره، رفتارشان را توجیه کند: «وقتی یک‌چنین اتفاقی می‌افتد یک‌هو همه درخت‌ها دادوهور راه می‌اندازند و به من بیچاره نفرین می‌کنند. راستش درخت‌ها که تقصیر ندارند، حتی نمی‌دانند آه‌وناله‌شان سر چیست. مقصر همین عمه‌های عجوزه هستند» (همان: ۳۱).

در کنار گشتار یادشده، باید از شمار فراوان «ساختارهای منفی» در روایت سخن گفت. این ساختارها غلبه نیستی و تعلیق را در جهان گوینده برجسته می‌کند؛ برای نمونه: «آن‌ها تکرار وقایع نیستند؛ شمایل‌هایی از من هستند که از دو سو می‌آیند» (همان: ۲۶).

«گزاره‌های پرسشی» و «پارادوکس»های موجود در متن نیز بر تأثیر ساختارهای منفی می‌افزاید (همان: ۲۴، ۲۶ و ۵۵). درنهایت کلام راوی سرشار از صفت‌های تأکیدی مانند «چنین» و «چنان» و ساختارهای متمایزکننده‌ای مثل «نه‌تنها» و «حتی» است (همان: ۲۲، ۳۹ و ۴۴). این مؤلفه‌ها در کنار گشتارهای پیشین، فشار امر شناخت‌ناپذیر را بر شخصیت اصلی پررنگ‌تر نشان می‌دهد.

۴-۳-۴. چشم‌انداز روان‌شناختی / ادراکی

در چشم‌انداز روان‌شناختی / ادراکی، موضوع محوری این است که چه کسی ناظر رخداد‌های روایت معرفی می‌شود. بر این اساس، دو نوع چشم‌انداز قابل تفکیک است: درونی و بیرونی (فاولر، ۱۳۹۵: ۲۲۹). در داستان «پیک‌نیک»، همه چیز از منظر شخصیت اصلی روایت می‌شود؛ اما او بی‌نهایت چشم در حوالی خود می‌بیند که درصدد غصب جایگاه روایتگر هستند. در واقع «من» اول‌شخص همواره از سوی «او / آن‌ها»ی سوم‌شخص احساس خطر می‌کند. با اجرای حکم اعدام، این جابه‌جایی رخ می‌دهد: لحظه مرگ شخصیت اصلی از منظر یکی از حاضران در صحنه اعدام و با به‌کارگیری زاویه دید سوم‌شخص روایت می‌شود. این راوی ظاهراً قربانی را نمی‌شناسد. به‌دنبال آن، یکی از آشنایان قربانی «من» مرده را دوباره جان می‌بخشد و اختیار روایت را (با زاویه دید اول‌شخص) به‌دست می‌گیرد؛ اما این بیگانگی و آشنایی دو روی یک سکه است و نمی‌توان تمایزی میان این راویان قائل شد. درحقیقت با شدت گرفتن دلهره و کنترل‌ناپذیری آن، نقاب بیگانگی راوی داستان کنار می‌رود و دو سوی آشتی‌ناپذیر درون او در قالب موجوداتی مستقل قدرت‌نمایی می‌کند. همسانی سبک و شیوه روایت راویان می‌تواند گواه این موضوع شمرده شود.

۴-۴. متن

در داستان «پیک‌نیک»، سه مؤلفه محوری متن (روساخت)، یعنی پیوستگی، پیش‌برندگی و ضرباهنگ، ویژگی‌هایی دارد که با هجوم امر شناخت‌ناپذیر به جهان راوی سازگار است و آن را بازمی‌تاباند.

۱-۴-۴. پیوستگی

هلیدی و حسن پنج نوع پیوند انسجامی میان جمله‌ها معین کرده‌اند که عبارت است از: پیوندهای ارجاعی، پیوندهای جایگزین، حذف به قرینه، پیوندهای لفظی و عبارت‌های ربطی (همان: ۱۲۰-۱۲۲).

راوی داستان حاضر ظاهراً به دنبال نگارش انشایی فاضلانه دربارهٔ پیک‌نیک صاحبی‌هاست. او به‌خوبی از چهار نوع نخست پیوندهای انسجامی میان جمله‌ها استفاده می‌کند؛ به‌ویژه کاربرد دامنهٔ وسیعی از واژه‌ها در ایجاد پیوندهای لفظی بسیار کارگر است؛ اما نمونه‌هایی از رعایت نکردن عناصر یادشده در سخنان او وجود دارد؛ برای نمونه: «مثلاً چشم‌های من درشت است با حالتی بفهمی‌فهمی اریب به‌سمت گوش‌ها که در صورت رفیق شفیق من تقصیر، چشم‌ها درشت‌تر از حد معمول در صورتش موجود است» (خسروی، ۱۳۹۰: ۳۶). چنان‌که مشاهده می‌شود، تکرارهای مشخص شده سبب حشو و در نتیجه کاهش انسجام جمله شده است.

از سوی دیگر راوی به‌فراوانی از عبارتهای ربطی برای اتصال جمله‌ها استفاده می‌کند؛ به‌ویژه نمونه‌های وصل افزایشی، مخالف و علی در روایت زیاد است (همان: ۲۵، ۳۳، ۳۹، ۴۵ و ۵۳)؛ اما در بسیاری از موارد، میان جمله‌ها ارتباط منطقی وجود ندارد؛ گویی راوی می‌کوشد تکه‌هایی بی‌ارتباط و پراکنده از جهان فروپاشیدهٔ خود را هرطور که شده به یکدیگر بچسباند.

۲-۴-۴. پیش‌برندگی

شرط دیگر تعادل متن این است که جمله‌ها «معنای واحدی را تکرار نکنند؛ بلکه موضوع صحبت یا داستان را پیش‌برند» (فاولر، ۱۳۹۵: ۱۱۸-۱۱۹). در داستان «پیک‌نیک»، کاربرد نابجای انواع وصل‌ها اختلالی جدی در پیش‌رفت داستان ایجاد کرده است؛ اما جدای از این، فراوانی توصیف‌ها، اظهارنظرها و تکرارهای محتوایی سبب شده هرگاه روایت گامی به‌پیش می‌رود، چند گام رو به عقب بردارد و عملاً درجا بزند.

۳-۴-۴. ضربه‌آهنگ

بخش چشمگیری از داستان در قالب جملات مرکب روایت شده است. در زبان فارسی، در درنگ‌هایی که بین پاره‌جمله‌ها یا عبارتهای جملهٔ مرکب واقع می‌شود، آهنگ جمله کیفیتی خیزشی می‌یابد. استفادهٔ پیاپی راوی از گزاره‌های حشوآمیز، قیدها و... در چنین جملاتی، آهنگ خیزشی را تداوم بخشیده است. پرسش‌های فزایندهٔ او نیز کارکردی

مشابه دارد. تداوم آهنگ خیزشی در متن با دلهره و آشفتگی راوی سازگار است و می‌تواند آن را برجسته‌تر نشان دهد.

۵. نتیجه

در پژوهش حاضر، کوشیده شد با الگویی مرکب از آرای لودویگ بینزوانگر و راجر فاولر، بازتاب امر شناخت‌ناپذیر در داستان «پیک‌نیک» از ابوتراب خسروی بررسی شود. شخصیت اصلی این داستان به جهانی «پرتاب شده» که در آن، سنت به محاصره تجدد درآمده است. ساکنان این جهان عصیانگرانی هستند که در برابر مراجع قدرت آسمان و زمین، نقاب اطاعت بر چهره زده‌اند. راوی به‌جای پذیرش وضعیت خویش و فراروی از آن، راه پیموده دیگران، یعنی زیستن در چرخه عصیان و کیفر، را برگزیده؛ اما جهانش را چنان باریک و محدود ساخته است که جز در پرتو عضویت خاندان صاحبی و سلطه بر آن‌ها نمی‌تواند هستی را لمس کند؛ در حالی که نیستی پیوسته در قالب طردشدگی و عجز به او هجوم می‌آورد.

درواقع روی گرداندن شخصیت از دلهره اصیل و قربانی کردن آزادی‌اش در این راه، نه‌فقط آرامش او را رقم نزده، بلکه سبب بازگشت دلهره به‌شکلی نااصیل و مهلک (عصبی) شده است. شدت این دلهره و کشاکش شدید میان سویه‌های متضاد درون، راوی را به فروپاشی کشانده است. مهم‌ترین تجلی این امر، احاطه شدن او از سوی همزادان بی‌شمار است.

وجوه مختلف گفتمان روایی با محتوای داستان سازگار است و فروپاشی شخصیت اصلی را بازتاب می‌دهد: راوی دچار احساس سرگردانی و گم‌شدگی است و زمان برایش به تعلیق درآمده و در تکراری بی‌وقفه می‌زید. جدای از چشم‌انداز زمانی و مکانی تحریف‌یافته، زبان روایت از ذهنیتی آشوب‌زده خبر می‌دهد. همچنین در متن اثر اختلال‌هایی دیده می‌شود که پریشانی روایتگر را باز می‌تاباند.

درمجموع یافته‌های پژوهش کارایی الگوی پیشنهادی نگارندگان را برای بررسی هراس‌شناسانه آثار داستانی نشان می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. the Unknowable
2. Nothingness
3. the Real
4. the Unrepresentable
5. the Thing
6. Angst
7. Fear
8. Ludwig Binswanger
9. Dasein
10. Being-in-the-world
11. Umwelt
12. Mitwelt
13. Eigenwelt
14. Transcendence
15. World-design
16. Kierkegaard
17. Anxiety
18. Roger Fowler
19. Content
20. Discourse
21. Text
22. Mind style
23. Covering
24. Self
25. Imaginary
26. Double
27. Master of enjoyment
28. Point of view
29. Möbius strip
30. Anachronism
31. Pause
32. Duration
33. Deceleration
34. Context

منابع

- بوتبی، ریچارد (۱۳۹۵). *فروید در مقام فیلسوف (فراروان‌شناسی پس از لکان)*. ترجمه سهیل سمی. چ ۵. تهران: ققنوس.
- بینزوانگر، لودویگ (۱۳۹۸). «مکتب فکری تحلیل اگزیستانسیال» در: *هستی (مجموعه مقالات)*. رولو می و دیگران. ترجمه سپیده حبیب. تهران: نشر نی. صص ۲۸۳-۳۱۴.
- تیلش، پل (۱۳۸۷). *شجاعت بودن*. ترجمه مراد فرهادپور. چ ۴. تهران: علمی و فرهنگی.

خجسته، فرامرز و جعفر فسایی (۱۳۹۴). «چوبک و اندیشه وجودی (تحلیل داستان «انتری که لوتی‌اش مرده بود در پرتو فلسفه اگزیستانسیالیسم)». *ادب‌پژوهی*. س ۹. ش ۳۴. صص ۱۷۹-۲۰۵.

خسروی، ابوتراب (۱۳۹۰). *کتاب ویران*. چ ۳. تهران: نشر چشمه.
رنک، اتو (۱۳۹۷). *همزاد (یک مطالعه روان‌کاوانه)*. ترجمه صبا مقدم. چ ۲. تهران: افکار.
ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۰). *از نشانگان خود لذت ببرید! ترجمه فتح محمدی*. چ ۲. تهران: هزاره سوم.

_____ (۱۳۹۸). *کثر نگریستن (مقدمه‌ای بر ژاک لکان)*. ترجمه مازیار اسلامی و صالح نجفی. چ ۳. تهران: نشر نی.

سارتر، ژان پل (۱۳۹۶). *هستی و نیستی*. ترجمه مهستی بحرینی. چ ۲. تهران: نیلوفر.
سناپور، حسین (۱۳۸۵). *ده جستار داستان‌نویسی*. چ ۲. تهران: نشر چشمه.
سوری، فرزین (۱۳۹۴). «آواز پر جبرئیل: گفتاری در باب آیین و وحشت در ادبیات فارسی». سفید. آبان ۱۳۹۸. در /آواز-پر-جبرئیل/ www.3feed.ir
شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۴). «مطالعه فرایند تنشی گفتمان ادبی». *پژوهش زبان‌های خارجی*. ش ۲۵. صص ۱۸۷-۲۰۴.

صنعتی، محمد (۱۳۸۰). *صادق هدایت و هراس از مرگ*. تهران: نشر مرکز.
عباسی، علی و غلام‌حسین حسینی (۱۳۹۵). «بررسی جنبه‌های روایی در داستان کوتاه 'وهم‌ناک' اثر موپاسان». *پژوهش زبان و ادبیات فرانسه*. س ۱۰. ش ۱۷. صص ۱-۲۶.
فاولر، راجر (۱۳۹۰). *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمه محمد غفاری. تهران: نشر نی.
_____ (۱۳۹۵). *سبک و زبان در نقد ادبی*. ترجمه مریم مشرف. تهران: سخن.
محمودی، معصومه (۱۳۹۷). «نگاهی به دل‌واپسی‌های وجودی در *عزاداران بیل* با رویکرد روان‌شناسی هستی‌گرا». *متن‌پژوهی ادبی*. س ۲۲. ش ۷۸. صص ۳۱-۵۴.

می، رولو و دیگران (۱۳۹۸). *هستی (مجموعه مقالات)*. ترجمه سپیده حبیب. تهران: نشر نی.
Abbasi, A., & Hosseini Gh. (2016). "An investigation of the narrative aspects in the short story 'The Horla' by Maupassant" (in Farsi). *French language and literature studies*. Vol. 10. No. 17. pp. 1-26.
Binswanger, L. (1963). "The case of Lola Voss" in J. Needleman. *Being in the world (selected papers of Ludwig Binswanger)* (pp. 266- 341). New York: Harper & Row.
Boothby, R. (2016). *Freud as philosopher: Metapsychology after Lacan* (in Farsi). Soheil Sommi (Tr.). 5th Ed. Tehran: Qoqnoos.

- Culpeper, J. (2014). *Language and characterization: People in plays and other texts*. New York: Routledge.
- Fowler, R. (2011). *Linguistics and the novel* (in Farsi). Mohammad Ghaffari (Tr.). Tehran: Ney.
- _____ (2016). *Essays on style and language* (in Farsi). Maryam Musharraf (Tr.). Tehran: Sokhan.
- Heidegger, M. (1977). "The Thing" in *Basic writings*. New York: Harper and Row.
- Khojasteh, F., & Fasaie, J. (2015). "Choobak and existential thought (Analysis of the story 'Antari ke louti ash morde bud' based on existentialism)" (in Farsi). *Literary studies*. Vol. 9. No. 34. pp. 179-205.
- Khosravi, A. (2011). *Ketab-e-viran* (in Farsi). 3rd Ed. Tehran: Cheshmeh.
- Kierkegaard, S. (1980). *The concept of anxiety*. Translated by R. Thomte in collaboration with A. B. Anderson. New Jersey: Princeton University Press.
- Mahmoudi, M. (2018). "A look at existential apprehension in Azadaran-e-bayal through existential psychology" (in Farsi). *Literary text studies*. Vol. 22. No. 78. pp. 31-54.
- May, R. et al. (2019). *Existence* (collected articles) (in Farsi). Sepideh Habib (Tr.). Tehran: Ney.
- Needleman, J. (1967). *Being in the world (selected papers of Ludwig Binswanger)*. Translated and with a critical introduction to his existential psychoanalysis. New York: Harper & Row.
- Pendergrast, M. (2004). *Mirror/Mirror: A history of the human love affair with reflection*. New York: Basic Books.
- Pillière, L. (2013). "Mind style: Deviance from the Norm". *Études de stylistique anglaise*. Retrieved from: <https://journals.openedition.org/esa/1448>
- Rank, O. (2018). *The double: A psychoanalytic study* (in Farsi). Saba Moghaddam (Tr.). 2nd Ed. Tehran: Afkar.
- Robertson, B. (2015). *Lacanian Antiphilosophy and the problem of anxiety (an uncanny little object)*. London: Palgrave Macmillan.
- San'ati, M. (2001). *Sadiq Hedayat and fear of death* (in Farsi). Tehran: Markaz.
- Sanapour, H. (2006). *Ten essays on writing stories* (in Farsi). 2nd Ed. Tehran: Cheshmeh.
- Sartre, J. (2016). *Being and nothingness* (in Farsi). Mahasti Bahreini (Tr.). 2nd Ed. Tehran: Niloufar.
- Semino, E., & Culpeper, J. (2002). *Cognitive stylistics: Language and cognition in text analysis*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Shaiery, H. (2005). "A study of the tense process of literary discourse" (in Farsi). *Foreign languages studies*. No. 25. pp. 187-204.

- Souri, F. (2015). “The song of Gabriel’s feather: A speech about ritual and terror in Persian literature” (in Farsi). *White*. November 2019. from: /Avaz-e-par-e-Jabreil/www.3feed.ir
- Tillich, P. (2008). *The courage to be* (in Farsi). Murad Farhadpour (Tr.). 4th Ed. Tehran: Elmifarhangi.
- i□ek, S. (2011). *Enjoy your symptoms!* (in Farsi). Fattah Mohammadi (Tr.). 2nd Ed. Tehran: Hezareh sevvom.
- (2019). *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture* (in Farsi). Maziar Islami and Saleh Najafi (Trans.). 3rd Ed. Tehran: Ney.