



## The end of stories " Continuous of stillness in the Persian novel of the 1340s"

Mohammad Naderkordi<sup>1</sup>

1. Ph.D. student of Sociology University of Tehran, Email: [naderkurdim@yahoo.com](mailto:naderkurdim@yahoo.com)

---

### Article Info

#### Article type:

Research Article

#### Article history:

Received: 10 August , 2022

Received in revised form: 21 April 2022

Accepted: 17 February 2023

Published online: 14 February 2023

#### Keywords:

continuous, threshold, Novel, Chronotope, ending..

---

### ABSTRACT

The genre of the novel in connection and synthesis with contemporary times always creates a new and forward-looking world that contains the concept of movement and infinity. In such a perspective, the novel cannot be reduced to a mere reflection of the specific socio-historical conditions of a specific era, or to the service of a specific idea and mission. On the other hand, the genre of the novel and its story world is a creation of a complex and interwoven relationship of various different elements, such as: the real world as a source of representation, the world of representation of the literary work, the audience, the author, etc. in times and There are different places that can be called as the continuous of the novel. The intersection and entanglement of these elements in different time-space conditions causes its continuous reconstruction and renewal. Based on this view, we have considered the novel and especially its ending as a threshold or boundary in relation to other continuous elements, which according to how it is closed, that is: final word or speech of the story or narrator's speech and the heroes of the story about themselves and their world, the type of intersection of that story is determined in relation to its movement or static stillness. This view is based on the concepts of novel, epic, threshold, Chronotope and continuum genres from Bakhtin's point of view. Based on this, at the end of the novel " Showhar-e Ahou Khanom ", Seyedmiran's initial movement leads from the street to the Garage and back; In Savushun Yusuf is killed and eliminated as other Zari; And Khalid's movement in the novel Hamsayeh-ha starts from a closed house, continues on the street and ends in prison..

---

**Cite this article:** Naderkordi. M. (2023). The end of stories "Continuous of Stillness...", Sociology of Art and Literature (JSAL), 14 (2), 99-120. DOI: <https://doi.org/10.22059/jsal.2023.92669>



© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jsal.2023.92669>

---

## پایان داستان‌ها

## «پیوستار سکون در رمان فارسی دههٔ چهل»

محمد نادر کردی<sup>۱</sup>۱. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه تهران. رایانامه: [naderkurdim@yahoo.com](mailto:naderkurdim@yahoo.com)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: پژوهشی	ژانر رمان در پیوند با زمان معاصر همواره خلق‌کننده جهانی نو و رو به آینده است که مفهوم حرکت و نامتنه‌های بودن را توأمان در درون خود نهفته دارد. در چنین چشم‌اندازی نمی‌توان رمان را صرفاً به بازتابی از شرایط خاص اجتماعی-تاریخی دورانی مشخص، یا به خدمت ایده و رسالتی خاص تقلیل داد. ژانر رمان و جهان داستانی‌اش مخلوق رابطه‌ای پیچیده و درهم‌تنیده از عناصر گوناگون متباین از جمله: جهان واقعی به مثابه منبع بازنمایی، جهان بازنمودهٔ اثر ادبی، مؤلف و مخاطب در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت است که می‌توان از آن‌ها به مثابهٔ پیوستار رمان نام برد. بر اساس این نگاه، رمان و به صورت خاص پایان‌بندی آن به مثابه آستانه یا مرزی در رابطه با دیگر عناصر پیوستار رمان ترسیم شده است که با توجه به چگونگی بسته شدن آن یعنی: سخن فرجامین داستان یا گفتار راوی و قهرمانان داستان دربارهٔ خویش و جهان‌شان، گرایش آن داستان را در نسبت با حرکت یا سکون و ایستایی‌اش به صورت خاص، و ژانر رمان به صورت کلی مد نظر قرار گرفته است. این نگاه با تکیه بر مفاهیم ژانر رمان، حماسه، آستانه، پیوستار زمانی-مکانی «کرونوتوپ» از نگاه باختین صورتبندی شده است. بر این اساس در پایان رمان شوهر آهو خانم، حرکت سیدمیران که از خیابان شروع و به گاراژ رسیده بود در بازگشتی ایستا به خانه منتهی می‌شود؛ در سووشون یوسف به مثابهٔ دیگری زری کشته و حذف می‌شود؛ و حرکت خالد در رمان همسایه‌ها از خانه‌ای محصور آغاز می‌شود، در خیابان تداوم می‌یابد و به زندان ختم می‌شود.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۱۹	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۲/۰۱	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۲۵	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۳/۲۳	
کلیدواژه‌ها:	
آستانه، پایان‌بندی، پیوستار، رمان، کرونوتوپ.	

استناد: نادر کردی، محمد. (۱۴۰۱). پایان داستان‌ها «پیوستار سکون در رمان فارسی دههٔ چهل». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۲ (۴)، ۹۹ - ۱۲۰.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jsal.2023.92669>

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: <https://doi.org/10.22059/jsal.2023.92669>

۱. با نگاهی زیرچشمی به گفتار باختین در مواجهه با رمان، می‌توان اینگونه آغاز کرد: رمان داستانی است نه در مورد جهان، بلکه ابداع مدام جهان‌های دیگری است در درون جهان. در ابتدا باید این تفکیک را مد نظر داشت که «مرزی مشخص و قاطع بین جهان واقعی که منبع بازنمایی هنری است و جهان بازنمودهٔ اثر ادبی وجود دارد و هرگز نباید جهان بازنموده را با جهان خارج از متن اشتباه گرفت» (باختین، ۱۳۹۰:۳۳۶). در این نگاه «رابطهٔ بین متن و جهان؛ و نمونه ارائه شده از جهان توسط متن اهمیت دارد» (تودوروف، ۱۳۹۳:۱۳۲). مسئله چگونگی رابطهٔ این دو جهان و خلق جهانی نو در رمان با مبنا قرار دادن نگاه نیکولاس کوزایی در باب نامتناهی بودن جهان ابعاد روشن‌تری می‌یابد. از نگاه کوزایی «کیهان پیرامونی ندارد. چه، اگر کانون و محیطی و از آن رو، آغاز و فرجامی در هستی خود می‌داشت، آنگاه می‌بایست به نسبت امر دیگری کرانمند و محدود شمرده شود» (کوپر، ۱۳۹۶:۲۵). اگر واقعیت بی‌نهایت بودن جهان را مبنا قرار دهیم، آنگاه ترسیم نقاطی ثابت و مرسوم برای آغاز و انجام آن واهی و بی‌معنا می‌شود. به موازات این واقعیت، هیچ داستانی - در اشکال و ژانرهای گوناگون - نه تازه خواهد بود نه پایان یافته؛ بلکه هر اثری، بسان رشته‌ای از تارهای گوناگون جداً اما درهم‌تنیده است. رشته‌ای شناور در فضایی بی‌نهایت؛ آن هم نه بصورت خطی مستقیم، بلکه در شکلی بیضی‌مانند و متلاقی. در این فرایند «اثر ادبی و جهان بازنموده‌اش به جهان واقعی قدم می‌گذارند و آن را می‌سازند؛ جهان واقعی نیز مانند بخشی از فرایند تولید اثر ادبی و همچنین بخشی از زندگی بعدی آن، در فرایند نوسازی همیشگی با دریافت خلاق شنوندگان و خوانندگان به اثر ادبی و جهان‌اش راه می‌یابند» (باختین، ۱۳۹۰:۳۳۶). پیوندهای این فرایند، از آغاز و پایان ناپیدای جهان، تا کهن‌ترین داستان‌های آن، از داستان‌های هنوز ناگفته تا روابط جهان واقع و جهان بازنمودهٔ اثر ادبی، به همراه پدیدآورندگان و مداخله مخاطبین متن‌ها در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت تداوم دارد. چنین فضایی نشان از آن دارد که «همه چیز در یک جهان تاریخی واقعی، یکپارچه و ناتمام قرار دارد که با جهان بازنموده در متن با حد فاصل معین و مشخص متمایز شده است» (باختین، ۱۳۹۰:۳۳۵).

در چنین چشم‌اندازی نمی‌توان جهان اثر ادبی را بازتاب<sup>۱</sup> یا بازنمایی<sup>۲</sup> مکانیکی از جهان واقع قلمداد کرد؛ نگرشی انتزاعی که جهان اثر ادبی را علیرغم تمام پیچیدگی‌ها و پیوندهای درونی و بیرونی‌اش، به رابطه‌ای مستقیم و خطی تقلیل می‌دهد. اما با نگاهی که اثر ادبی را برآیند درهم‌تنیدگی جهان واقعی، نویسندهٔ خالق آن، جهان بازنمودهٔ متن، مشارکت خلاق خوانندگان یا شنوندگان \_ با توجه به موقعیت اجتماعی‌شان \_ در نظر بگیریم؛ و از طرفی اثر ادبی را نه محدود به زمان و مکان خاص، و نه صرفاً متعلق و محدود به یک فرهنگ، جامعه یا شرایط تاریخی، آنگاه می‌توانیم چنین فضایی را «پیوستار<sup>۳</sup>» رمان بخوانیم. پیوستاری که به واسطهٔ تنیده شدن تارهای بی‌شمارش داستان‌هایی نو، جهانی تازه، سخن‌ها و روایت‌های هنوز ناگفته و ابعاد بی‌نهایتی از امکانات نهفته در دگرگونی‌های تاریخی-اجتماعی را پدیدار می‌کند.

با این حال، تلاقی و پیوندهای پیوستار رمان در فضایی مُصلحانه و ایجابی بسته نمی‌شوند؛ بلکه همواره نزاعی بی‌وقفه بر سر گسیختن و توقف این رشته، در تقابل با تداوم و پیوستن‌اش مابین نیروهای مرکزگرا<sup>۴</sup> و مرکزگریز<sup>۵</sup> وجود دارد. در این جدال، اشتیاق نیروهای مرکزگرا برای انفصال تارهای این رشته و نهایتاً توقف و بُردن‌اش برای ساختن جهانی پایان یافته در قطعیت، ثبات و

1. reflection

2. representation

۳. منظور از پیوستار (continuous) اشاره به پیوند و جدایی ناپذیری زمان-مکان یا کرونوتوپ‌های بیشمار در رمان است. این مفهوم علاوه بر تأکید بر مسئله پیوستار زمان-مکان درونی رمان، به پیوستارها بیرونی دیگر همانند: زمان-مکانی که یک اثر در آن خلق یا خوانده می‌شود نیز تأکید دارد. علاوه بر این، بازسازی یا بازآفرینی یک اثر در شرایط مکانی و زمانی متفاوت به همراه نقش فعال خواننده یا مخاطب اثر ادبی نیز در این مفهوم نهفته است.

4. centrifugal

2. centripetal

ایستایی است. جهانی که در آن جایگاه همه چیز و همه کس تثبیت شده، ازلی و ابدی تصویر می‌شود و به اقتضای ایستایی‌اش، بازتاب یا بازنمایی جهان را ضرورتی ناگزیر می‌بیند. در مقابل، نیروهای مرکزگریز نه جهان را مُتصلب می‌دانند نه پایانی بر آن مفروض می‌گیرند؛ بلکه در فضایی پیوستاری، افقی بی‌نهایت و «رو به آینده» را برای جهان واقعی و جهان اثر ادبی در نظر دارند. چنین فضایی هیچ جایگاه و رابطه تثبیت شده‌ی ازلی و ابدی را به رسمیت نمی‌شناسد. جهان اثر ادبی چیزی همواره ساخته شده در آینده خواهد بود؛ نه وحی مُنزل یا متنی پایان یافته. از طرف دیگر نیروهای مرکزگرا همواره درصد تعیین نقطه‌ای آغازین یا مرجع برای جهان‌اند؛ اما فهم اثر ادبی یا به صورت خاص رمان بر مبنای پیوستاری، حُکم مرجعیت یا نقطه‌ی آغازین برای خلق اثر ادبی را مُلغی می‌کند. به این معنا نمی‌توان هیچ کدام از عناصر تشکیل دهنده رمان را به عنوان نقطه نخستین در نظر گرفت؛ نه جهان واقعی نه نویسنده یا خالق متن، نه جهان بازنموده اثر ادبی یا مخاطبین آن. همه این عناصر به یک اندازه در خلق اثر ادبی سهیم‌اند؛ بصورتی که حتی نویسنده‌ای واقعی با نامی مشخص و زندگی واقعی نیز نه آفریننده اثر ادبی، بلکه مخلوق فضای پیوستاری است.

این نگاه خط فاصل مواجهه با نوعی از رمان به عنوان جهانی مستقل و پیوستاری در برابر هر منظری است که: یا رمان را به مثابه امتداد جهان واقع و بازتابی از آن قلمداد می‌کند؛ یا آن را داستانی «درباره» یا در «خدمت» چیزی سواى خود رمان می‌داند. در رمان-های نوع اخیر، داستان بر محور ایده‌ای داده شده و پیشینی<sup>۱</sup> نوشته می‌شود؛ ایده‌ای که به واسطه آن، کلام، آگاهی و جایگاه نویسنده حاکم مطلق‌اند؛ زمان داستان، زمانی رایج و بی‌حرکت است که هیچ دگرگونی را موجب نمی‌شود. در چنین فضایی شخصیت‌های داستان به اشیائی منفعل و ناآگاه همچون جسمی لال تبدیل می‌شوند که صرفاً حَمال کلمات، آگاهی و ایده نویسنده‌اند. شخصیت‌های چنین رمانی «به ندرت گریزی می‌یابند برای مبدل شدن به سوژه‌هایی تمام عیار که حکایت خود را بازگویند. در عوض آنان عموماً به ابژه‌هایی تبدیل می‌شوند که مؤلف از آنها به منظور برآوردن مطالبه‌ای از پیش تعیین شده استفاده می‌کند» (بوث، ۱۳۹۵: ۲۹). آگاهی‌ای که خود را مُحق بداند بجای دیگر آگاهی‌ها ببیند و ببیند، داستان‌اش چیزی نخواهد بود مگر بازتابی صرف از نظم زمانی و روایی متعارف جهان واقع. در این نوع از رمان، داستان صرفاً محملی است برای بیان آگاهی که نویسنده به واسطه‌ی زبان داستان و یا شاید گیرایی آن قصد داشته است در باب موضوعی \_ از مسائل اجتماعی تاریخی، فلسفی و اخلاقی گرفته تا روانشناسی، سیاست و غیره \_ گفتار حکیمانه‌اش<sup>۲</sup> را بر مخاطب حُقنه کند.<sup>۳</sup>

اما رمانی که داعیه خلق جهانی نو را داشته باشد، نمی‌بایست در قالب‌ها و طبقه‌بندی‌های مشخص روایی و زمانی مرسوم و ثابت قرار گیرد. قالب‌هایی همانند: توصیف آنچه که هست، بازتاب یا درباره و در خدمت چیزی بودن. اموری که صرفاً رمان را وسیله‌ای برای انتقال و قالب کردن ایده‌های مشخص در شکل رابطه‌ای یک‌سویه و متناهی تقلیل می‌دهند. در مقابل، فضایی که منجر به خلق جهانی نو در رمان می‌شود فضایی پیوستاری است با پیوندها و تلاقی عناصر ناهمگون همواره جدا از هم که واسطه دگرگونی و آفریدن اشکال نوین روایی و زمانی با آغاز و پایانی متفاوت است؛ نه متنی صرفاً نوشته شده و محدود توسط نویسنده‌ای خاص در

1. prior

2. Wise speech

۳ البته نباید فراموش کرد که در گفتار باختین در باب رمان و با توجه به مفهوم «novelistic» «رمانگرا، رمانی یا رمان‌وار» ژانر رمان می‌تواند دیگر ژانرهای هم دوره خود را بر مدار رمان بکشد. این مسئله که بسیاری از رمان‌های خلق شده در دوران مدرن برای بیان مسائل فلسفی، اجتماعی، تاریخی و ... از ژانر رمان استفاده می‌کنند می‌تواند نوید بخش رمان‌گرا شدن دیگر علوم و یا ژانرهای دیگر باشد. به گونه‌ای که آن‌ها را از جهان تک مفهومی و رابطه شناختی یکسویه ابژه-سوژه‌شان خارج کند. مسئله رمانگرا یا رمان‌وار شدن دیگر ژانرها ادبی در ادبیات ایران و به ویژه ادبیاتی که در وهله نخست نه برای ادبیات بلکه برای مقاصد دیگر نوشته شده شایسته پژوهشی مستقل و مفصل است.

زمان و مکانی معلوم، با آغاز و پایانی مشخص، بلکه در فضای پیوستاری، رمان و بصورت خاص پایان‌بندی<sup>۱</sup> آن نقطه‌ای برای آغاز[ها] - «آغاز از پایان آغاز شد» (شاملو، ۱۳۹۸: ۶۷۳) - و تلاقی محسوب می‌شود نه نقطه‌ای فرجامین. به بیان دیگر پایان یا پایان‌بندی رمان، آستانه<sup>۲</sup> یا مرزی است که در پیوند با دیگر عناصر پیوستار سازندهٔ مفصل یا پُلّی متحرک است. علاوه بر این، پایان‌بندی رمان خصیصهٔ متمایز آن در نسبت با دیگر ژانرها محسوب می‌شود. یعنی «میل به ادامه (بعد از این چه رخ می‌دهد؟) و میل به پایان بخشی (چگونه داستان به پایان می‌رسد؟) فقط ویژگی رمان است» (باختین، ۱۳۹۰: ۶۸). ویژگی‌ای که به اقتضای بسته شدن آن می‌تواند دلالت‌های و جهت‌های متفاوتی را آشکار کند.

پایان یک داستان و چگونگی بسته شدن آن وسوسه‌ای است که از همان آغاز داستان علاوه بر خواننده [شاید] گریبان مؤلف، راوی و قهرمان داستان را نیز بگیرد. اینکه پایان یک داستان به اقتضای جهت‌اش چگونه بسته می‌شود، پایان‌هایی دیگر را به موازات خود به تصویر می‌کشد. از پایان یک زندگی گرفته تا پایان یک آدم، ایده، اعتقاد و غیره. این تناظر نه رابطه‌ای مکانیکی، بلکه از ویژگی‌های رمان محسوب می‌شود. خصلتی که مرتبط با میزان «فاصله<sup>۳</sup>» و نوع رابطه‌ی رمان با مخاطب در نسبت با دیگر ژانرها است. همانطور که باختین (۱۳۹۰) می‌گوید: «حماسه بر خلاف رمان فاصله‌ای دور، غیرقابل دسترس و نفوذ ناپذیر با مخاطب دارد؛ در حالی که رمان با پیوندهای خم اندر خم‌اش با زندگی ملموس و انضمامی افراد و واقعیت‌های معاصر، خواننده یا مخاطب را نه جدا از فرایند داستان بلکه جزئی از آن محسوب می‌کند. در چنین فضایی مخاطب عنصری منفعل یا صرفاً مصرف‌کننده نیست؛ بلکه جزئی از رمان محسوب می‌شود که یا در حال مشاجره، همزادپنداری یا کلنچار رفتن با این یا آن شخصیت داستانی است، یا تکیه‌هایی از داستان و چگونگی چینش وقایع در آن را با سرگذشت خود قیاس می‌کند؛ و یا از همه مهم‌تر پایان داستانی را به وسیله نقطه‌چین‌های متفاوت به زندگی‌اش پیوند می‌دهد».

جدال ماکار دووشکین با داستان شنل گوگول در رمان بیچارگان این رابطه را به خوبی ترسیم می‌کند. در این رمان، قهرمان داستان «ماکار دووشکین» را در حال خواندن و جدال با داستانی که در زمان و مکانی متفاوت نوشته شده است می‌بینیم؛ داستانی که زندگی و آگاهی قهرمان داستان را به چالش کشیده است. «خودآگاهی ماکار دووشکین در جایی آشکار می‌شود که او خود را در داستان شنل گوگول باز می‌شناسد؛ او این داستان را گفته‌های (افترا) کسی دیگر درباره‌ی شخص خودش می‌انگارد و با آن به جدل می‌پردازد» (باختین، ۱۳۹۵: ۴۰۴). پیوندی که داستان «شنل» و «بیچارگان» را به همراه قهرمان‌اش «ماکار دووشکین»، تا بازسازی و بازآفرینی آن توسط خوانندگان و مخاطبینی دیگر در زمان و مکان‌ها متفاوت به هم گره می‌زند، برآیند تلاقی نقاطی است که همواره جدا از هم پنداشته شده‌اند. در واقع تلاقی همین نقاط است که داستانی را از حالت فرجام‌یافتگی و انسجام خارج، و بر لبهٔ مرز یا آستانه‌ای رو به حرکت قرار می‌دهد. حرکتی بی‌وقفه و درونی که بر مبنای گستره‌تر ایدهٔ حرکت نمی‌توان نقطه‌ای ثابت یا فرجامین را برای آن مشخص کرد.

نگاه پیوستاری صرفاً محدود به رمان یا جهان اثر ادبی نیست؛ بلکه با یادآوری این تأکید که «همه چیز در یک جهان تاریخی واقعی، یکپارچه و ناتمام...» قرار دارد، پیوستارهایی گوناگونی را می‌توان ترسیم کرد. «پیوستارهایی که نمی‌توانند به یکدیگر بیامیزند یا شبیه یکدیگر گردند، اما در عین حال با هم ارتباطی متقابل و پیوندی ناگسستنی دارند» (باختین، ۱۳۹۰: ۳۳۷). در این میان تاریخ از جهات بسیاری جالب توجه است؛ از پیوندهای و تلاقی‌اش با واقعیت انضمامی، مخاطب، جهان اجتماعی و از همه مهم‌تر گذشته و

آینده؛ تا شباهت ساختاری‌اش با داستان که به واسطه پیوستارهای زمانی-مکانی، روایت، چگونگی توزیع گفتار، قهرمانان آن و آغاز و پایان‌اش همچون داستان از پیوستار تاریخ، یا پیوستاری بودن تاریخ سخن راند. از طرفی دیگر مناقشه‌ای همیشگی بر سر جهان بازنموده داستان‌های تاریخی با این مضمون که: تاریخ را روایتی واقعی بر اساس آنچه که بوده\_ شواهد، قرائن، مستندات و... می-داند یا آن را داستان تخیلی ساخته شده‌ای به اقتضای زمان حال، خواست قدرت، یا در جهت حقیقت و...؛ پیوند آن را با داستان روشن‌تر می‌کند. اما در این مناقشه آنچه نادیده می‌ماند، تعین‌ها<sup>۱</sup> و امکان خوانش جهت روایت تاریخ به مثابه پایانی صلب و فرجام یافته در راستای قطعیت و ایستایی، یا پایانی گشوده و رو به آینده در جهت دگرگونی و حرکت است.

داستانی که مارکس در مانیفست کمونیست روایت می‌کند درخور مثال یاد شده است. داستانی با این آغاز: «تاریخ تمامی جوامع تا کنون موجود تاریخ نبرد طبقاتی بوده است»؛ و چنین پایانی: «کارگران جهان متحد شوید» (مارکس: ۱۳۸۶). تلاقی این روایت با جهان واقعی، تاریخ، مخاطب و آینده به روشنی طرح می‌شود. تاریخی که از آغاز تا کنون همواره مجال نبرد طبقاتی بوده است؛ نبردی که در آن فرادستان توانسته‌اند فرودستان را به زیر یوغ خود کِشند. اما در پایان داستان فرودستان یعنی «کارگران جهان متحد شوید» قرار دارد. روایتی که به صورت درونی خواست حرکت، تغییر و دگرگونی را بر مبنایی کلی‌تر یعنی ماهیت حرکت و دگرگونی تاریخ استوار می‌کند. پیوستاری که این داستان، از جهان واقعی تا آغاز و پایان آن، گذشته و آینده، نسبت‌اش با خود و دیگر داستان‌ها و همچنین مخاطب‌اش در هر زمان و مکانی برقرار می‌کند، نه ایستایی و سکون، بلکه حرکت و دگرگونی را بصورت درونی در خود نهفته دارد.

بر اساس آنچه تا کنون طرح شد، هر اثر ادبی و بصورت خاص رمان مخلوق شرایط و عوامل ناهمگون اما درهم‌تنیده‌ای است که از جمله می‌توان به جهان واقعی به مثابه منبع بازنمایی، نویسنده‌ای که مخلوق شرایط رمان‌وار<sup>۲</sup> است، جهان تاریخی ناتمام، شرایط زمانی مکانی متفاوت، مخاطب یا خواننده‌ای که در مواجهه با جهان رمان نه منفعل، بلکه با دریافتی خلاقانه بازسازی، نوسازی و بازآفرینی متن را ممکن می‌کند، و نقض حکم مرجع یا نقطه آغازین برای خلق رمان اشاره کرد. تمامی این عوامل بدون اولویت هیچ کدام بر دیگری و تنها در تلاقی مرزهای‌شان جهان رمان را خلق می‌کنند. با این اوصاف اهتمام این مقاله محدود به جهان اثر ادبی و به صورت خاص پایان‌بندی آن است. اینکه پایان داستان چه چیزی را بیان می‌کند یا سخن فرجامین یک رمان چگونه جهان را ترسیم می‌کند یا جهت حرکت، امکانات و محدودیت‌های آن چیست، پرسش‌هایی‌اند که بسته به چگونگی پایان یک داستان از منظر آستانه-ای بودن یا نبودن آن، چگونگی ارتباط، تلاقی و پُل‌هایی که با دیگر عوامل فضای پیوستاری ایجاد می‌کند را معنا می‌بخشد. بر این اساس می‌توان امکان پایان گشوده یا رو به آینده، و یا پایانی پایان یافته، قطعی و ایستا را برای اثر ادبی یا رمان تعیین کرد. پرسش-هایی که برای پاسخ به آن‌ها فهم تمایز جهان رمان از حماسه و دیگر ژانرها، و همچنین مفهوم آستانه را ضرورت می‌بخشد.

به این منظور به تفکیکی که میخائیل باختین (۱۹۷۵-۱۸۹۵) برای دنیای حماسه و رمان و مالا<sup>۳</sup> نوع ژانری آن دو در نظر دارد رجوع می‌کنیم. از نگاه باختین «در دنیای حماسه و هر آنچه درون آن جای دارد به انجام رسیده و پایان یافته است... هیچ روزنه‌ای نیست که بتوان از آن نیم‌نگاهی به آینده کرد. دنیای خودکفا است که نه ادامه‌ای بر آن مفروض است و نه اساساً نیازی به تداوم دارد» (باختین، ۱۳۹۰: ۴۹). در این جهان «فاصله حماسی امکان هر نوع فعالیت و تغییر و تحول را از میان می‌برد. دنیای حماسی به مرتبه نهایی و فرجام یافتگی می‌رسد که نه تنها فرجام یافتگی محتوایی است بلکه فرجام یافتگی معنایی و ارزشی نیز محسوب می-شود» (باختین، ۱۳۹۰: ۵۱). از طرف دیگر، اوصاف جهان حماسه با ملاحظاتی چند در باب تراژدی نیز صادق است. تراژدی نیز کرداری

محتوم و غیر قابل تغییر است. چیزی که به گفته لوکاچ «نمایشی است که خدا تماشاگر آن است، اما تماشاگر است و بس» (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۲۳۷). به این معنا، کردار و کنش آدمی در جهان درام آنچنان محتوم است که نمی‌توان پایانی غیر از پایانی محتوم و عموماً تراژیک برای آن متصور شد. مُقدر بودن پایان تراژدی آنگونه که ارسطو طرح می‌کند «انتقال از سعادت به شقاوت است؛ نه از شقاوت به سعادت، و این دگرگونی به سبب پستی و فرومایگی طبع و نهاد قهرمان نیست، بلکه موجب آن خطایی عظیم است که قهرمان داستان مرتکب می‌شود» (ارسطو، ۱۳۹۶: ۱۳۴). خطایی که هیچ نیرو و جادویی مُقدر بودن‌اش را رفع نمی‌کند. کافی است سرنوشت لائیوس<sup>۱</sup> پادشاه تبس را برای رفع تقدیری که هاتف دلفی از پیش هشدار داده بود که نباید صاحب فرزندی شود را به یاد آوریم. زیرا مُقدر شده بود لائیوس توسط پسر خود کشته شود. با این حال تلاش لائیوس و ساحران‌اش برای رفع این پیشگویی محتوم و مقدر راه به جایی نمی‌برد. «پسری برای او به دنیا می‌آید، پدر را می‌کشد و زن‌اش را به همسری می‌گیرد و سرزمین‌اش را تصاحب می‌کند» (سوفوکلس، ۱۳۸۵). پادشاه برای رفع این تقدیر دستور به قتل نوزادش می‌دهد؛ اما بر حسب تقدیر نوزاد نمی‌میرد؛ بالغ و تنومند می‌شود، ندانسته پدرش را به قتل می‌رساند با مادرش ازدواج می‌کند و تاج و تخت او را تصاحب می‌کند. هر چند آنتیگونه<sup>۲</sup> با کنش‌هایی انقلابی در تلاش است که با در هم شکستن قانون پولیس و طلب امر محال این سرنوشت مُقدر و زمان ایستا را به حرکت وا دارد، اما پیرنگ تراژدی لاجرم باید او را «در مرز امکان به خاک بنشانند».

در مقابل، رمان در ایدهٔ باختین جهانی دیگرگون است. «رمان برخلاف حماسه از گِل دیگری سرشته شده است. رمان با ایجاد ارتباطی پویا با واقعیت معاصر ناتمام و هنوز در حال تکامل، اکنون بی پایان و رو به آینده ترسیم می‌کند. قلمرویی که رمان می‌گشاید، قلمرویی است که در آن حداکثر ارتباط با زمان حال با همهٔ بی‌کرانگی‌اش ممکن می‌شود. رمان با فقدان قطعیت درونی \_ برخلاف حماسه \_ به دنبال نوعی کمال در وضعیتی همیشه استمراری است. این مشخصه علاوه بر پیرنگ، زبان و موضوع، ایده‌ها و قهرمان را نیز شامل می‌شود. به این معنا که نمی‌توان و نباید فرجامی صلب و منجمد را برای رمان در ذهن داشت» (باختین، ۱۳۹۰). رد و نشان تدام این ایدهٔ باختین، در کتاب مسائل بوطیقای داستایوفسکی نیز به نحوی فشرده اما گویاتر بیان می‌شود. آنجا که می‌گوید: «هنوز در جهان هیچ اتفاق قطعی نیفتاده است؛ کلام واپسین جهان و واپسین کلام دربارهٔ جهان هنوز بر زبان رانده نشده، جهان گشوده و آزاد است و همواره در آینده خواهد بود» (باختین، ۱۳۹۵: ۳۳۶). این اوصاف نه اموری بیرونی و دستوری برای رمان، بلکه خود رمان و تنیده شده در تمام تاروپود آن است. شالوده‌ای که از پیرنگ، تا ایده، از قهرمان داستان تا پایان و پایان‌بندی آن را شامل می‌شود.

تقابل خصیصه‌های حماسه با رمان از جمله زمان فرجام یافته و غیر قابل تغییر در مقابل اکنون بی پایانی که در رمان می‌بینیم؛ یا قطعیت و فرجام یافتگی معنایی و ارزشی که اساس حماسه است، در مقابل آنچه باختین معتقد است که در رمان کلام واپسین جهان و واپسین کلام دربارهٔ جهان هنوز بر زبان رانده نشده، پایان داستان را به صورت تلویحی به مثابهٔ نقطه‌ای آغازین در پیوستار خلق رمان جلوه می‌دهد، نه حُسن ختام و فرجامی محتوم که پس از پایان خواندن رمان یا داستان آن را واگذاشته در صفحات چاپی بینگاریم. پایان داستان مرز یا آستانه‌ای است که تلاقی‌اش با عواملی همچون جهان واقعی، جهان تاریخی و اجتماعی، جایگاه و موقعیت اجتماعی مخاطب یا خواننده در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت، جهانی نو را خلق می‌کند. قرار گرفتن مخاطب به مثابهٔ تار از رشته‌های بی‌شمار این پیوستار خط بطلانی بر منفعل پنداشتن تاریخی‌اش محسوب می‌شود؛ هر چند قرار گرفتن مخاطب بر پیوستار

رمان زندگی متعارف، همبستگی اجتماعی و یا همزیستی با هنجارهای رایج جامعه را مختل می‌کند، اما کمینه‌اش شکستن مطلق‌های مُتَنافی خواهد بود.

عامل تعیین‌کنندهٔ دیگر که رمان را از حماسه و دیگر ژانرها متمایز می‌کند، مفهوم آستانه است. آستانه از نگاه باختین پیوستاری زمانی-مکانی<sup>۱</sup> است بدون اولویت یکی بر دیگری. در واقع آستانه مرزی است که نمی‌توان این یا آن طرف آن بود؛ بلکه دقیقاً نقطه-است همانند ایستادن در چارچوب یک دَر. «آستانه، سرسرا، راهرو، پایین پلکان، خود پله‌ها، درهای گشوده به روی پلکان، دروازه‌های ورودی حیاط و خانه و بیش از همه، شهر: میدان‌ها، خیابان‌ها سردرها، میخانه‌ها، پل‌ها است» (باختین، ۱۳۹۵: ۳۴۳). این فضاها در مقابل نقاطی همانند اتاق، اندورنی اتاق پذیرایی، دالان، خانه و هر مکانی بسته‌ای است که همچون قابی ثابت و استوار قرار می‌گیرد. با تکیه بر این نگاه می‌توان آستانه را فضایی در نظر گرفت که نمی‌توان در آن شاهد رخدادهایی قطعی و پایان بخش بود؛ نه زمان و روایت، نه کنش افراد، نه خود آن‌ها، نه ایده‌ای که دارند و نه هیچ چیز دیگر را نمی‌توان به عنوان چیزی قطعی، پایدار، مُسلم و یقینی تلقی کرد. بلکه آستانه را باید همواره همچون فضایی در نظر گرفت که امکان هر حادثه و دگرگونی در آن وجود دارد. امکانی که ما را از قطعی بودن یا مُقدر و محتوم بودن هر چیزی برحذر می‌دارد. فضایی سرشار از آشوب، تشویش، دلهره و نگرانی؛ با آشفستگی و سُر خوردن مدام، بدون جایی یا چیزی محکم برای چنگ انداختن به آن، یا امید و ایمانی یقینی در آینده. «آستانه پیوستار زمانی- مکانی نقطهٔ عطف و شکست در زندگی است؛ لحظه‌های بحران و تصمیمات سرنوشت ساز زندگی، یا تردیدهایی که نمی‌توانند موجب تغییری قطعی در زندگی شوند» (باختین، ۱۳۹۰: ۳۳۰). با این اوصاف از مفهوم آستانه و در نگاه پیوستاری به رمان، نوع و چگونگی تلاقی و پُلی که یک داستان با دیگر داستان‌ها، واقعیت بازنموده، مخاطب و... ایجاد می‌کند روشن می‌شود. این انگاره تا حدودی مشخص می‌کند که مرزی مشخصی میان جهان داستان، جهان بیرون به عنوان منبع بازنمایی و بازآفرینی آن توسط مخاطب یا خواننده در زمان و مکان‌های متفاوت وجود ندارد؛ بلکه پیوستاری وجود دارد که علاوه بر قهرمانان رمان که پس از تولد به صورت مدام در حال رفت و آمد ما بین جهان داستان و واقعیت بیرونی هستند، خواننده و مخاطبی نیز وجود دارند که گاه با فراموش کردن مرز داستان با واقعیت، زندگی‌اش را در جهان روابط اجتماعی واقعی به فاجعه تبدیل می‌کند. انگاره‌ای که در نگاه باختین چنین توصیف می‌شود: «گاه ممکن است مطالعهٔ دیوانه‌وار رمان‌ها یا رؤیاهای مبتنی بر الگوهای رمان‌گرا، جایگزین زندگی مخاطب شوند (مثل آنچه قهرمان شب‌های روشن داستایوفسکی انجام می‌داد)، چه بسا مخاطب مانند مادام بواری رفتار کند یا با الهام از رمان-های مختلف، ظاهر خود را شبیه قهرمان پرترفدار، قهرمان سرخرده، شیطان صفت و نظایر آن کند» (باختین، ۱۳۹۰: ۶۹). با این حال در دنیای رمان‌وار هیچ گریزی از این پیوستار وجود ندارد؛ زیرا «رمان در قلمرو ارتباط با رخداد‌های فرجام نیافتهٔ مربوط به زمان حال مشخص نوشته می‌شود، اغلب پا از مرزهای ادبیات داستانی فراتر می‌نهد... مرز بین آثار داستانی و غیر داستانی، ادبی و غیر ادبی و نظایر این‌ها وحی منزل نیست... بلکه خود مرزها پیوسته در حال تغییرند» (باختین، ۱۳۹۰: ۶۹). تنیده شدن رمان با مفهوم آستانه که امکان پُل و تلاقی آن با دیگر عناصر پیوستار را موجب می‌شود، علاوه بر ملغی کردن مرزهای قطعی و مجزا کنندهٔ رمان از دیگر عناصر خلق آن، این پرسش را نیز به وجود می‌آورد که آغاز داستان چگونه رقم خورده است. در اینجاست که نقب زدن‌های کوتاه به نقطه و نوع آغاز داستان، که آستن طرح پیچ در پیچ پایان داستان است اجتناب ناپذیر می‌شود. این مسئله بدان معنا نیست که آغاز داستان چنان تعیین بخش باشد که علاوه بر فرایند داستان پایان مشخص و از پیش تعیین شده‌ای را برای داستان متصور شد. با این حال داستان‌هایی هستند که پایان‌شان آنچنان در آغاز داستان نهفته است که گویی هر پایانی غیر از آنچه نقطه شروع نوید می‌دهد



نمی‌توان برای آن انتظار داشت. یعنی آغاز داستان چنان ساختمان داستان را تعیین می‌کند که هر پایانی خلاف آن می‌تواند نقطه ضعف داستان قلمداد شود. به عنوان مثال، هنگامی نخستین صفحات رمان جنایت و مکافات را می‌خوانیم متوجه می‌شویم که: «جوانی با ترس و تردید از اتاق‌اش برای رفتن به خیابان و پُل «ک» خارج می‌شود. اتفاقی که برای خروج از آن و رفتن به خیابان مجبور بود از کنار آشپزخانهٔ صابخانه‌اش که در آن همیشه رو به پله‌ها باز است بگذرد. فردی در خود فرو رفته که از برخورد با هر کسی هراسان است و به دلیل بدهی‌اش از برخورد با صاحبخانه‌اش گریزان. در ادامه اندیشه‌اش را به صورت تقطیع شده بیان می‌کند که تا پایان رمان تداوم می‌یابد. «به چه کاری می‌خوام دست بزنم و آن وقت از چه مزخرفاتی می‌ترسم. هوم!.. بله... همه چیز در دست انسان است اما از توانایی خود استفاده نمی‌کند چون ترسو است... این دیگر واضح است... راستی، مردم از چه چیز بیشتر می‌ترسند؟... از قدم تازه و از سخن تازه و بدیع خود بیش از همه چیز می‌ترسند...» (داستایوفسکی، ۱۳۹۳: ۲۴). طرح آستانه‌ای این شروع از جمله خروج از اتاق، دَر، پلکان، خیابان، پُل و اندیشه‌ی تقطیع شده‌ی راسکلنیکف، پیوندی ناگسستنی با کلیت و فرایند داستان و پایان آن به وجود می‌آورد.

با این اوصاف تأمل و مذاقه مقاله حاضر بر بستر سه رمان مهم و جریان‌ساز در ادبیات داستانی ایران در دههٔ چهل شمسی یعنی «شوهر آهو خانم، سوو شوون و همسایه‌ها» قرار خواهد داشت. رمان‌هایی که هر کدام به نوعی آغازگر شیوه‌ای از پرداخت داستانی نو تلقی شده‌اند که پیش از آن سابقه‌ای در ادبیات داستانی ایران نداشته است. در بررسی این سه رمان تنها بر پایان داستان به عنوان عنصری که دیگر عناصر داستان بر مدارشان می‌چرخند تأکید می‌شود. در اینجا آوردن دلایلی چند برای انتخاب رمان‌های مد نظر بی‌مورد نیست. دلایلی که می‌توانند گسترهٔ نگاه پیوستاری به رمان و ضرورت آن را روشنی بیشتری بخشد. به صورت مرسوم رمان‌های مورد نظر همواره در طوق تحلیل‌های انتزاعی و منفک‌کننده‌ای گرفتار شده‌اند که آن‌ها را صرفاً داستانی در یک شرایط زمانی-مکانی خاص؛ یا بازتاب و بازنمایی مکانیکی دورانی اجتماعی و تاریخی با رسالتی اجتماعی و آگاهی بخش برای آن‌ها در نظر گرفته‌اند. اما نگاه پیوستاری به رمان‌های یاد شده به دنبال رگه‌های نامرئی پیوند آن‌ها با گذشته و آینده، مخاطب‌شان، داستان‌های دیگر و چگونگی بازآفرینی و بازسازی آن‌ها در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت است. مسئله‌ای که رمان‌های یاد شده را نه تنها به یک شرایط مشخص تقلیل نمی‌دهد، بلکه با تأکید بر پیوند رمان‌های مد نظر با روایتی که از تاریخ و به صورت خاص گذشته و آینده دارند، آن‌ها را از متونی مرده جدا می‌کند. به این معنا که رمان‌های یاد شده و به صورت خاص پایان‌بندی آن‌ها، بیان‌کننده روایتی از تاریخ و همچنین شرایط اجتماعی‌اند که در فضای تاریخی و اجتماعی ناتمام دوران معاصر همچنان تداوم دارد. «رمان هم به شکلی درونی، و هم به شکل درون‌ماندگار اثری جامعه‌شناختی است که در درون آن نیروهای اجتماعی زنده با هم رویارو می‌شوند و با هم تداخل می‌کنند؛ هر یک از عناصر فرم اثر مَشحون از ارزش‌گذاری‌های زنده‌ی اجتماعی است» (باختین، ۱۳۹۵: ۵۲۱).

در انتهای این بخش بهتر است تصریح شود که منظور از پایان داستان آخرین صفحه و صفحات یک رمان نیست، بلکه پایان مد نظر ما در رمان آن لحظه‌ای از داستان است که پس از آن دیگر هیچ اتفاقی خاصی رخ نمی‌دهد. از طرف دیگر منظور از پایان داستان در اینجا ترسیم و توضیح انواع پایان‌بندی‌هایی که همانند کتاب راهنمای دستور آسپزی انواع پایان‌بندی از جمله پایان خوش، چندانگانه، غیرمنتظره، باز و بسته و نامعلوم... را تجویز می‌کنند نخواهد بود. بررسی پایان یک داستان، تنها در گسترهٔ اثری واحد دنبال خواهد شد، نه دنبال کردن آن در رمان‌ها و داستان‌های دیگر یک مؤلف.

۲. در ادبیات داستانی جهان پایان‌های شناخته شده‌ای وجود دارد؛ از پایان مادام بواری که راوی و روند داستان إما بواری سرکش را مجبور به خودکشی می‌کنند، تا به جنون مضاعف کشانده شدن پرنس میشکین در رمان ابله، یا خودکشی ورتر جوان. از طرفی پایان

رمانی مانند جنگ و صلح تولستوی وجود دارد که پایان آن «حال و هوایی کودکانه است که در آن تمام شور و شهوات تحلیل رفته و تمام جستجوها به پایان رسیده، حالتی که عمیقاً آندوه بارتر از پایان تمام رمان‌های مسئله‌برانگیز مایوسانه است» (لوکاچ، ۱۳۹۲: ۱۵۴). در این نوع پایان‌ها] که همانند الگویی به نظر می‌رسند که همه چیز در آن‌ها منجمد، ثابت و محتوم است می‌توان به پایان‌هایی متفاوت و بی‌بدیلی همانند پایان داستان «بوبوک» داستایوفسکی اشاره کرد. داستانی که شرح گفتگوی مردگانی در زیر خاک است که هر کدام پیش از مرگ‌شان با القابی که نشان از جایگاه اجتماعی‌شان در نظم اجتماعی بود متمایز می‌شدند. القابی همانند سرلشکر، بانوی اشراف‌زاده، بقال، پیشکار، کارمند عالی رتبه، دادستان، مهندس و فیلسوف و ... پس از مرگ‌شان تداوم نظم و فاصله‌ی هر کدام از ایشان با تابوت‌ها و قبرهایی متفاوت از هم نیز ادامه می‌یابد. نظمی که حتی اندکی پس از آغاز گفتگوی‌شان در زیر خاک همچنان تداوم دارد. آنجایی که انزجار بانوی متشخص اشراف زاده از ناله‌های بقال و چاپلوسی پیشکار برای سرلشکر، یا زبان دستوری دادستان، همچنان نشان از استمرار همان نظم پیش از مرگ‌شان می‌دهد. اما در ادامه صداهایی خاموش و تا کنون نشنیده‌ی دیگری طنین‌انداز می‌شوند که اعلام می‌کنند: اینک همگی مرده‌ایم و اینجا نظم جدیدی حاکم است. دیگر نباید زندگی پیشین را که به ناچار با دروغ و نقاب گذرانده‌ایم را تداوم دهیم. اینجا کسی نمی‌تواند چیزی را بر ما قدغن کند و یا کسی از چیزی خجل شود. سرلشکر اگر در آن بالا سرلشکر بوده است، در اینجا هیچ نیست، کاملاً صفر است!» (داستایوفسکی: ۱۳۹۶). پایان این داستان که نظم متعارف جهان واقعی را به هم می‌زند، به روشنی پیوستاری را نشان می‌دهد که از جهان واقعی تا جهان مردگان در گفتگویی ناب و پایان‌ناپذیر تداوم دارد. ترسیم از فضای نامتناهی و پایان‌ناپذیر در فضایی \_ گورستان و مرگ\_ که عموماً قطعی و فرجامین پنداشته شده است. قهرمان داستان در پایان بارها تأکید می‌کند که بازخواهم گشت و جاهای دیگری نیز خواهم رفت تا شرح زندگانی‌شان را گوش دهم و این داستان را به دفتر نشریه همشهری برای چاپ خواهم برد. چیزی که پایان‌ناپذیری و حرکت توقف‌ناپذیر داستان را به خوبی نشان می‌دهد.

با این اوصاف از پایان‌بندی رمان، و به دور از کلی‌گویی و برداشت‌های همگانی از پایان رمان‌های مورد مطالعه، پایان منطقی هر کدام از رمان‌ها را با توجه به نقطه‌ای از داستان مورد بررسی قرار خواهیم داد که روند منطقی پیرنگ بر داستان تحمیل کرده است و پس از آن دیگر شاهد هیچ رخداد تعیین‌کننده‌ای در داستان نخواهیم بود. هر چند در این مقاله ادعای بررسی جامع رمان‌ها مطرح نخواهد نشد و تنها به مسائلی پرداخت خواهد شد که به موضوع مورد مطالعه مرتبط باشند؛ اما پیشاپیش می‌توان انتظار داشت که برداشت‌های آورده شده سلیقه‌ای تقلی شود؛ ولیکن نباید فراموش کرد که رمان بر خلاف ژانرهای دیگر چیزی خاتمه یافته، سربسته یا کامل نیست که تنها یک نوع پایان مشخص، قاطع و لازم‌الاجرا، دستوری یا بخش‌نامه‌ای داشته باشد. بلکه پیوستاری دیدن رمان نشان از فرایند همواره در حال تکمیل رمان در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت است که بازآفرینی، بازسازی یا نوسازی آن را موجب می‌شود. بر این اساس پایان رمان‌های مورد مطالعه به شرح زیر خواهد بود:

شوهر آهو خانم از گاراژ بازمی‌گردد...

در انتهای داستان شوهر آهو خانم، سیدمیران به همراه هُما در «گاراژ» شهر یا ترمینال قصد رفتن از شهر را دارند. رفتنی که پیش‌تر اتفاق افتاده بود و ترک شهر تنها تجسم آن است. در این بین خورشید خانم به گوش آهو همسر سیدمیران می‌رساند که شوهرش قصد رفتن از شهر را دارد. آهو شتابان خود را برای بازگشت همسرش به گاراژ می‌رساند و با چند جمله کلیشه‌ای در مورد مردانگی، وفای زن و بچه و... همسرش را آگاه و متنبه می‌سازد؛ و گریبان سیدمیران را همچون کودکی که هیچ کلامی نمی‌تواند بگوید به دنبال خود می‌کشد. سیدمیران هم بدون هیچ مقاومتی به آغوش همسر، خانه و خانواده‌اش باز می‌گردد؛ آن هم دقیقاً از نقطه‌ای بنام گاراژ.

بازگشت سید میران به آغوش خانواده و زندگی سابق‌اش، پس از کش و قوس‌های فراوانی رخ می‌دهد که نقطه آغاز آن دیدار سید میران و هُما در «خیابان» بود. خیابانی که پیش از دیدار سید میران و هُما در آرامش تصویر می‌شود و مردی را در پشت ترازوی نانوائی‌اش با پالتویی از جنس اعلیٰ توصیف می‌کند، اما دیداری سرنوشت‌ساز انتظارش را می‌کشد. پس از این دیدار به مثابهٔ آغاز داستان است که هُما همانند عنصری بیگانه با شهر و زندگی‌های عادی مردمان آن، نظم متعارف زندگی یکی از منظم و مقیدترین انسان‌های آن را به هم می‌ریزد. در هم کوبیدن زندگی متعارف سیدمیران به واسطهٔ هُما تنها به زندگی خصوصی وی محدود نمی‌ماند، بلکه در مقیاس گسترده‌تر، سیدمیران را بر خلاف موقعیت اجتماعی‌اش به عنوان فردی متدین و صاحب نام، در نسبت با مسئله کشف حجاب با هُما این عنصر بیگانه هم آواز می‌کند. این مثال تنها نمونه‌ای است از تخریب‌هایی که سیدمیران یکی از محافظان نظم موجود آن روزگار به واسطه‌ی تحولی که در مواجهه با عنصر برهم زنده‌ای به نام هُما بر پیکیره‌ی زندگی و موقعیت اجتماعی‌اش فرود می‌آورد. تخریبی که هم زندگی روحی سیدمیران، هم زندگی خانوادگی‌اش، و هم شأن اجتماعی‌اش را به یکسان در طول خیابان دگرگون می‌کند. اما پس از این همه تخریب و تحول به یکباره در پایان رمان سیدمیران به آغوش گرم خانواده‌اش باز می‌گردد. ما باقی داستان، یعنی آنچه پس از بازگشت سیدمیران اتفاق می‌افتد اهمیت چندانی ندارد. در واقع محور اصلی داستان بازگشت سیدمیران از گاراژ به کانون خانواده به مثابهٔ «نقطه پایان» و لحظه‌ی دیدار سید میران با هُما در خیابان به عنوان «نقطهٔ شروع» داستان حائز اهمیت است. «خیابان و گاراژ» به مثابه نقاط آغاز و پایان داستان و ماجراهایی که مابین این دو فضا و در طول خیابان تا گاراژ رخ می‌دهد کانون اصلی داستان را تشکیل می‌دهند. هُما به عنوان زنی متفاوت با وجود اینکه بچه‌ای برای سیدمیران نمی‌زاید، اما زنی است زاینده‌ی تخیل و فانتزی که ورودش به زندگی سیدمیران که تا نیم بیشتر عمرش را در روالی عادی گذرانده، سیدمیران و زندگی‌اش را به خیابان می‌کشاند. خیابانی که او را به گاراژ رسانده بود، در لحظهٔ حرکت از گاراژ متوقف می‌شود تا سیدمیران به خانه و آغوش آهو خانم، که خانم است و زن زندگی و تنها زاینده بچه بازگردد» (افغانی: ۱۳۹۴).

خواب زری تعبیر می‌شود...

در پایان داستان سووشون، یوسف کشته می‌شود. کشته شدن یوسف را به عنوان نقطهٔ پایان داستان در نظر می‌گیریم. اما رد این پایان را به صورت تلویحی در نخستین صفحه رمان می‌یابیم. یوسف معترض و ناراضی از وضعیت موجود، در روز عقد دختر حاکم با ناسزا و بدگویی به یکی از عاملان وضعیت موجود [حاکم] وارد صحنه داستان می‌شود. اما زری که ابتدا همراه و همصدا با دیگران چشمانش به تحسین نان پخته شده بی نظیری بود که در وضعیت قحطی عمومی برای عقد دختر حاکم پخته بودند؛ در مقابل حرف‌های تند همسرش موضع می‌گیرد و از او خواهش می‌کند دل‌اش و مالاً وضعیت زندگی‌اش را به هم نریزد. زری زنی تحصیل کرده و همسر یک زمیندار بزرگ، و مادر چند فرزند در خانه‌ای اعیانی است؛ که با وجود قحطی و جنگ، نسبت به دیگران از وضعیت زندگی مطلوبی برخوردار است. در ادامهٔ این آغاز متوجه می‌شویم که همه چیز به نحوی از نگاه زری و در میدان دید زری در حال رخ دادن است. زری با روایت داستان، نگرانی‌های خویش را در ساحتی روانی بیان می‌کند. نگرانی‌هایی که در مواجهه با یوسف از سطح روانی خارج و به سطح عینی وارد می‌شوند. تغییر این سطح در فرایند داستان ما را متوجه نگرانی زری بابت حفظ زندگی، خانه و خانواده‌اش می‌کند. با وجود جنگ، قحطی، حضور نیروهای نظامی خارجی، خانواده حاکم، همه‌گیری بیماری، فقر فزاینده مردم شهر، اولین و جدی‌ترین تهدید کننده برای حفظ نظم زندگی، خانه و خانواده در نگاه زری و در وهله نخست کسی نیست جزء یوسف همسرش. زری که همواره در پی فیصله دادن به هر غائله‌ای است. مثلاً دادن اسب خسرو به دختر حاکم، یا دادن گشواره‌های ارزشمند و یادگاری مادر یوسف به دختر حاکم و پنهان کردن واقعیت ماجرا از خانواده. بارها از یوسف خواهش می‌کند جنگ را به خانه‌یشان نکشد و بگذارد خانه و زندگی‌شان حفظ شود. این تمنای زری از یوسف با چشمانی گریان و با صراحت از یوسف خواهش می‌کند که «جنگ را

به خانه من نیار، چون مملکت من همین خانه است». در واقع جدل واقعی زری با یوسف است. بارها در زمزمه‌های درونی‌اش به بی‌فایده بودن کارهای یوسف اشاره می‌کند. در مناقشه‌های درونی‌اش یوسف را به ندیدن و نادیده گرفتن شخصیت‌اش محکوم می‌کند. پس از آشکار شدن ماجرای اسب خسرو، و سیلی خوردن از یوسف به نظر می‌رسد رگه‌هایی نامرئی از نفرت یا موضع گرفتن بیشتر برای منازعه با یوسف در درونش بیدار می‌شود. زری که در نسبت با یوسف اختیارات محدودی دارد، در جایی آرزو می‌کند که «کاش دنیا دست زن‌ها بود، زن‌ها که زاییده‌اند یعنی خلق کرده‌اند و قدر مخلوق خودشان را می‌دانند... شاید مردها چون هیچ‌وقت عملاً خالق نبوده‌اند، آنقدر خود را به آب و آتش می‌زنند تا چیزی بیافرینند. اگر دنیا دست زن‌ها بود، جنگ کجا بود... (دانشوار: ۱۳۹۲، ۱۹۳).

پیش از کشته شدن یوسف، زری که در آرزوی حفظ نظم زندگی، خانه و خانواده‌اش به سر می‌برد خواب‌های آشفته، اما روشنی می‌بیند. یوسف پیش از مرگ واقعی، در خواب زری کشته می‌شود و تنها پس از رفتن‌اش به سرکشی مزارع است که خبر مرگ‌اش چو می‌رسد.

به این ترتیب یوسف در داستان حذف و از میان برداشته می‌شود. پس از تشییع جنازه یوسف، زری تصمیم می‌گیرد که چیزی بر سنگ مزارش ننویسد. پس از مرگ یوسف تهدیدی برای زندگی و خانه زری مشاهده نمی‌شود. گویی تمام تنش‌ها و شرایط آشوبناک جامعه‌ای که یوسف و زری با خانه و خانواده‌اش در آن قرار داشتند به یکباره در پایان داستان محو می‌شوند؛ آن هم پس از کشته شدن یوسف! در پایان از میان پیام‌های تسلیتی که اطرافیان برای تسلاهی زری فرستاده بودند تنها یک پیام دل زری را آرام می‌کند. آن پیام شعر مک ماهون شاعر ایرلندی است که می‌گوید: «گریه نکن خواهرم، در خانه‌ات درختی خواهد روید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درخت در سرزمینت. باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درخت‌ها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی سحر را ندیدی!» (سووشون: ۱۳۹۲).

### خالد: خانه، خیابان، زندان

خالد قهرمان رمان همسایه‌های محمود پس از آفتان و خیزان‌های بسیار بازداشت می‌شود؛ مدتی در زندان سپری می‌کند و پس از آن به اجبار و یکراست به سربازی فرستاده می‌شود. این پایان رمان همسایه‌های محمود است. خالد در خانه‌ای محصور همچون زندان، پا به خیابان می‌گذارد و باز گرفتار زندان می‌شود. پایانی که در ادامه فرایند تغییر و دگرگونی خالد از نوجوانی چشم و گوش بسته در حصار خانه‌ای محصور و دایره‌ای شکل شروع شده بود و حوادثی وی را در مسیر رشد و بلوغ و متحول شدن و دیدن قرار می‌دهند. تغییر و دگرگونی خالد در خیابان آغاز و به منصفه ظهور می‌رسد. اما در پایان، این دگرگونی در همان آغاز و اوج به زندان و خدمت سربازی برای سیستمی ختم می‌شود که او علیه‌اش شوریده بود. آغاز این پایان برای خالد در خانه‌ای شروع می‌شود که چندین خانه به شکلی دایره‌ای و محصور با حوضچه‌ای در میان حیا آن همه چیز را به صورت طبیعی با نظمی مشخص نشان می‌دهد. از رابطه‌ای طبیعی - غریزی که خالد با بلور خانم یکی از همسایه‌های‌شان دارد تا رابطه‌ای که امان آقا با همسرش بلور خانم دارد و یا مناسباتی که دیگر همسایه‌ها با هم دارند. نظم دایره‌ای مکان خانه که داستان در آنجا آغاز می‌شود نظم زمانی را به ذهن متبادر می‌کند که گویی همه چیز به صورت دایره، دوباره به سر جای خود باز می‌گردد. این نظم مدور داستان، خالد را برای مدت کوتاهی از محور خانه - ی محصور و زندان مانند جدا و به خیابان می‌کشاند. اما عاقبت حکم دایره، خالد را دوباره اسیر و زندانی و سپس به زندان سرباز خانه می‌فرستد» (محمود: ۱۳۵۷).

حرکت؛ نخستین چیزی که در هر سه رمان جلب توجه می‌کند، حرکت و آغاز حرکت‌هایی است که قهرمانان داستان آغاز می‌کنند. در شوهر آهو خانم، حرکت سیدمیران در نقطه‌ای آغاز می‌شود که دقیقاً مماس با مکان آغاز داستان یعنی خیابان است. خیابانی که سیدمیران نخستین بار هُما را در آن مشاهده می‌کند و نخستین گفتگوی‌شان را آغاز می‌کنند. مکان این دیدار و گفتگو، نه مکانی پایدار، ثابت و سر بسته، بلکه مکانی است که همواره محل گذر و تغییر یا به بیان دیگر آستانه‌ای است که مجال ایستادن یا توقف را نمی‌دهد. جایی که هر لحظه دستخوش تغییر و آمد و شد آدم‌ها و چیزهای گوناگون است. این ویژگی خیابان آغازگر تغییر و تحولی است که قهرمان داستان تا پیش از ورود به آن، یعنی تا نیمه‌ی عمرش، زندگی را به صورت ثابت و پایدار سپری کرده بود. اکنون سیدمیران که گویی پس از گذشتن پنجاه سال از عمرش، برای نخستین بار پا به خیابان می‌گذارد، به همراه شتاب و دگرگونی مدام خیابان، دگرگونی و شتابی بی‌سابقه در روح و زندگی‌اش تجربه می‌کند.

تغییر و تحولی که سید میران از خیابان آغاز می‌کند، زندگی عرفی، متعارف و طبیعی‌اش را دگرگون می‌کند و تمام ابعاد زندگی ثابت و پایدار گذشته‌اش را به هاویه‌ای می‌کشاند که سیدمیران را هر لحظه بر لبهٔ پرتگاهی لغزان قرار می‌دهد. اما گویی بر لبهٔ این پرتگاه است که سید میران هم‌صدا با هُما به رقص می‌آید. در تالار شهرداری شهر سیدمیران همراه و هم‌صدا با جفت مفیستوفلسی-اش در دفاع از کشف حجاب هم‌آواز می‌شود. تغییر و دگرگونی که به هیچ وجه با موقعیت اجتماعی سید میران همخوانی نداشت. اما نباید فراموش کنیم که سیدمیران اینک به خیابان پاگشا شده است و دیگر جفتِ آهوئی معصوم و در معرض شکار نیست، بلکه هم پرواز هُمایی شکارچی شده است. سیدمیران بر بال هُما، همه چیز زندگی سابق‌اش را می‌شکند، می‌درد و می‌بازد. از بسته شدن دکان-اش گرفته تا آغاز هجمه طلبکاران. در پایان رمان، سیدمیران ملول با یک لا پیراهن بدون پالتو در پشت ترازوی دکان‌اش، با دلزدگی خیابان را نظاره می‌کند. خیابان ویرانگری که تمام زندگی‌اش را دگرگون کرده است و حتی قرار است از میان خانه‌اش بگذرد. خانه‌ای که رو به ویرانی است و در گلایه‌ی نیش‌دار آهوخانم متوجه می‌شویم: کتیبه‌ی آن هم پایین ریخته است (۸۴۳) اما سیدمیران در این اندیشه است که «آب که یکجا ماند می‌گندد» (۷۳۹). نه جایی و نه چیزی برای سیدمیران باقی بنمانده است. اثاث و خانه‌اش را به ثمن بخش هراج می‌کند و به همراه هُمای‌اش آهنگ رفتن از شهر را ساز می‌کند تا مصداق «کولی که کوچ می‌کرد و آخور می‌بست» (۸۶۲) نباشد. با پاره کردن عکس فرزنداش حتی نمی‌خواهد به یاد گذشته، خانواده و شهرش بیفتد؛ زیرا پس از پروازهای سرخوشانه‌اش با هُمای سرکش، جایگاه اجتماعی سابق‌اش را از دست داده است و دیگر جایگاهی در شهر و در میان مردم شهر ندارد. بله، سیدمیرانی که پیش‌تر رفته بود، چیزی برای ماندن نمی‌گذارد تا بر بال هُمایی که به زمین تعلق نداشت و امکان ماندن برای‌اش بر زمین میسر نبود به جای دیگر کوچ کند؛ رهسپار شدن به جایی دیگر برای تداوم و دگرگونی آغاز شده‌ای که گویی پایانی را نمی‌توان بر آن متصور شد. اما به یکباره، دُرست در لحظه رفتن و آن هم در مکانی به نام گاراژ روند تحول سیدمیران متوقف می‌شود. سیدمیران بازمی‌گردد. آن هم دُرست در نقطه‌ای که محل رفتن و گذشتن بود نه بازگشت.

بازگشت سید میران، پیوستارِ زمانی- مکانی خیابانی که وی از آن به گاراژ رسیده بود را متوقف و آن را به مکانی راکد مبدل می‌کند. آغاز داستان از خیابانی شروع شده بود که همواره نوید موقعیت‌های جدید، تغییر و تحول در زندگی روزمره سیدمیران و مناسبات اجتماعی‌اش می‌داد. به گونه‌ای که تا پیش از بازگشت او از گاراژ، همه چیز در لبهٔ مرزی قرار داشت که امکان هر رخدادی را به صورت بالقوه در داستان حفظ می‌کرد. تا پیش از بازگشت سیدمیران از گاراژ چیزی قطعی و فرجام یافته در داستان یافت نمی‌شود؛ همه چیز برای او به واسطه رابطه‌اش با هُما و تخیل زاینده‌اش دگرگون شده بود؛ اما گویی دُرست پس از بازگشت بی‌مناسبت سیدمیران به شهر و کانون خانواده‌اش، هر آنچه در مسیر خیابان تا گاراژ دگرگون شده بود از نو متصلب و به قطعیت مبدل می‌شود.

زمانی مَهر سَرَد منجمد کننده‌ی این قطعیت بر زندگی سید میران بیشتر مُحرز می‌شود که عنصر بر هم‌زنده‌ی آن یعنی هُما به نحوی از شهر، و زندگی سید میران و دیگر افراد داستان خارج یا اخراج می‌شود. به طوری که سید میران اینک با خیال آسوده می‌تواند بگوید همان بهتر که رفت. «رفتن او مرا از گرداب دو دلی و بی‌ارادگی بیرون آورد» (۸۸۷). غافل از آنکه تمام عمل و اراده‌اش به واسطه و با وجود هُما میسر شده بود.

آنچه در پایان این داستان مهم است توقف حرکت و بازگشتی است که سید میران از مکان گاراژ به زندگی مسالمت آمیز پیشین-اش انجام می‌دهد. مکانی مرزی میان شهر و خارج از آن، محل تغییر و تحول و رفتن به سوی ناشناخته‌ها و آینده‌ای بیکران؛ آینده‌ای که هر چند هیچ قطعیت و امنیتی را نمی‌توان در آن انتظار داشت، اما با ایجاد پرتگاه‌های لغزنده و سُر خوردن‌های مدام، امکان به وجود آوردن شرایط جدید زندگی و موقعیت‌های مکشوف نشده‌ی روحی و فکری تازه را برای انسان ایجاد می‌کند. شرایطی همانند داستان مثالی اخراج آدم و حوا به زمین.

اما به نظر می‌رسد که سید میران دقیقاً در مرز یا درگاه و آستانهٔ دَر خروج، هُما، حوا و هوای‌اش را رها می‌کند و با ترک مکان آستانه‌ای گاراژ به منطقهٔ امن شهر باز می‌گردد تا با سپری کردن زمان زندگی بیوگرافیک و زیستی‌اش، روزگار پیری را به انتظار مرگ بنشیند. گاراژ به مثابهٔ مکانی که آیندهٔ بی‌پایان را ممکن می‌ساخت به مکانی پایان یافته تبدیل می‌شود. پس از بازگشت سید میران به شهر دیگر آینده‌ای برای سید میران وجود نخواهد داشت. به نوعی زندگی سید میران در آینده تنها یک زندگی زیستی و طبیعی به روال سابق، و نظم زمانی متعارف همانند گذشته‌اش و دیگر مردمان شهر خواهد بود.

هر چند نمی‌توان و نباید نفس تحول و راهی که سید میران آغازگر آن بود را نادیده یا هیچ انگاشت؛ اما با نگاه به راهی که آغاز-اش از خیابان و پایان‌اش به گاراژ منتهی می‌شود، نمی‌توان توقف زمان و مکان و هر آنچه زائیده آن است را نادیده گرفت. از طرفی، سنجش پایان این رمان با چشم‌اندازهایی که علاوه بر منطق درونی داستان، نگاهی بیرون از جهان داستان را لحاظ می‌کنند، بر این باوراند که بازگشت سید میران، تأمل و بازاندیشی در مسیر تحولی است که علاوه بر ایشان دیگر شخصیت‌ها داستان و داستان‌های دیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. «شخصیت‌های آشکار و پنهان شوهر آهو خانم که در انتهای رمان، منتظر، جستجوگر و یا متأملند، در دهه‌ای که در راه است [آینده] به بیرون از رمان پا می‌گذارند و عصر ایده بازگشت و تأمل، در رقابت با ایده تجدد و در تباین با ایده سنت، آغاز می‌شود» (امیری، ۱۴۰۰: ۲۷۱). اما به نظر می‌رسد که با بازگشت سید میران از گاراژ و بیرون راندن هُما از شهر [داستان]، و با تکیه بر پیوستار زمانی-مکانی خیابان و گاراژ به عنوان آغاز و پایان داستان، نمی‌توان توقف حرکتی که به سکون منجر می‌شود را نادیده گرفت. توقفی که روند رو به آینده داستان را در نقطه‌ای آستانه‌ای منجمد می‌کند و داستان را عملاً پایان یافته به اتمام می‌رساند. با این حال، و با نگاهی ایجابی می‌توان از سرگذشت سید میران درس‌های اخلاقی زیادی فرا گرفت؛ اخلاقی که به مخاطب می‌آموزاند که باید سر جای خویش ماند. جا و جایگاه هر کس و هر چیز را به نیکی پاس داشت؛ و اگر هُمایی آمد هوس پرواز نکند که پرواز سُر شکستن دارد.

حرکتِ آغازین زری، اولین مقابله با همسرش یوسف است. آغاز حرکتی که در ادامهٔ داستان متوجه می‌شویم از خیلی پیش‌تر جریان داشته است و باعث تشویش و نگرانی زری شده است. «ترا خدا بگذار یک امشب ته دلَم از حرفهات نلرزَد» (سووشون: ۶). این التماس زری از همسرش نشان می‌دهد که آرامش و آسودگی‌اش در مخاطره است. مخاطره‌ای که زری به صورت حسی آن را نه تنها متوجه وجود خود، بلکه خطری جدی برای زندگی، خانه و خانواده‌اش در نظر می‌گیرد. خانه و خانواده برای زری مأمونی امن برای تداوم زندگی طبیعی‌اش تلقی می‌شود. اما برهم زنده‌ی این آرامش و آسودگی برای زری در وهله نخست کسی نیست جز همسرش یوسف. با این حال در قبال این تقابل با یوسف است که متوجه می‌شویم زری وجود می‌یابد و قصد آن دارد که این وجود را به هر طریقی چه

برای خود و چه برای یوسف اثبات کند. این تقابل، و حرکتهایی که زری در جهت تحقق آن در نسبت با «دیگری» انجام می‌دهد، آرامش و آسودگی و قطعیت زندگی‌اش را به عنوان زنی که همسر یک مالک و زمیندار بزرگ و متمول است خارج می‌کند و بر لبهٔ مرزی قرار می‌دهد که هر آن امکان لغزیدن از روی آن محتمل به نظر می‌رسد. زندگی زری تا پیش از مرگ یوسف بر آستانه‌ای قرار دارد، که از قضا همین شرایط آستانه‌ای است که امکان وجود، تولد و طنین صدای زنی را ممکن می‌کند که اگر این تقابل نبود، امکان آن را بی مورد و بی معنا جلوه می‌داد. به طوری که اگر تقابل زری با یوسف را به عنوان دیگری‌اش در داستان نادیده بگیریم، زری تنها در جایگاه همسر و زن یک زمیندار متمول قرار می‌گیرد که تنها می‌توان یک زندگی طبیعی و زیستی برای او متصور شد. جایگاهی همانند یک شیء، همانند تفنگی برای یک ارباب.

اما زری به واسطه تقابل با یوسف در یک میدان گرانس قرار می‌گیرد. میدانی که علاوه بر وجود آوردن امکان طنین صدا و وجودش در تقابل با دیگری، بارها قصد فرار از آن را دارد. علاوه بر تقابل با یوسف، زری همواره در آرزوی حذف و نبودن، یا فیصله دادن، به هر غائله‌ای است که آرامش و زندگی‌اش را مخدوش می‌کند. غائله‌هایی که می‌توانست امکان طنین بلندتر صدا و وجودش را وسعت ببخشد؛ هر چند به قیمت آشوب، نگرانی و خطرات بیشتری که نصیب خانه و خانواده‌اش می‌کرد. اما زری به هیچ وجه مایل نیست غیر از یوسف با هیچ دیگری‌های جدید مواجهه شود. با فیصله دادن مسالمت‌آمیز مسائلی از قبیل اسب خسرو و گوشواره‌ها، تلاش برای ماندن در منطقه امن و حفظ زندگی، خانه و خانواده‌اش را به مثابهٔ چیزها و مکان‌هایی امن در شرایطی که شهر درگیری قحطی، جنگ، بیماری و... است را کمابیش تداوم می‌دهد. حتی برای حفظ جایگاه امنی همانند خانه و خانواده‌اش برای زندانیان و بیماران نذر می‌برد. در میدان دید زری و در لابه لای نگرانی‌هایش بارها آرزوی نبودن جنگ، بیماری، خانواده‌ی حاکم، بیگانگان، و قحطی را متوجه می‌شویم. تداوم آرزوهای زری برای نبودن دیگری‌های برهم زننده‌ی آسودگی‌اش را می‌توان در این جمله دید که «کاش دنیا دست زن‌ها بود، زن‌ها که زاییده‌اند یعنی خلق کرده‌اند و قدر مخلوق خودشان را می‌دانند... شاید مردها چون هیچ‌وقت عملاً خالق نبوده‌اند، آنقدر خود را به آب و آتش می‌زنند تا چیزی بیافرینند. اگر دنیا دست زن‌ها بود، جنگ کجا بود... (سووشون: ۱۹۳). آرزوهای زری برای نبودن حذف و کنار گذاشتن دیگرهایی که وی را از زندگی زیستی و طبیعی خارج کرده‌اند، متوجه کسانی است که با سلب آسودگی و امنیت زندگی و خانه‌اش، وی را به آستانه‌ای آشوبناک و دلهره‌آمیز رسانده‌اند. میل و اشتیاق به نبودن وجود دیگری تنها شامل آرزوی نبودن مردان و مرد در انگاره‌ای کلی ختم نمی‌شود. بلکه در ادامه متوجه می‌شویم که پس از رفتن یوسف به سرکشی از مزارع‌اش زری آرزوهای‌اش را با دیدن خواب مرگ یوسف کامل می‌کند. میل به مرگ، نبودن و یا حذف شدن یوسف یادآور میل ایوان کارامازوف به مرگ پدرش است. گر چه قتل پدر به دست کسی دیگر انجام می‌شود اما قاتل واقعی کسی نیست جزء ایوان کارامازوف؛ کسی که اندیشهٔ قتل پدر را در ذهن برادر ناتنی‌اش، اسمردیاکوف کاشته بود. (داستایوفسکی: ۱۳۸۴)

پس از این خواب است که مهم‌ترین دیگری که آرمش و آسودگی زری را ستانده بود از میان می‌رود. دیگری که زری بارها از او التماس کرده بود که جنگ را به خانه‌اش نکشد و بگذارد خانه و زندگی‌شان حفظ شود. زری در دوره‌ای تفریق حفظ خانه و خانواده‌اش با دیگری‌اش یوسف، یوسف را حذف می‌کند.

پس از مرگ یوسف تنها یک تسلیت به دل زری می‌نشیند و آن همان شعر معروف شاعر ایرلندی در پایان رمان است. این نکته که مک ماهون تداوم و پابرجایی خانه‌ی زری را تا روییدن درختی در خانه‌اش نوید می‌دهد اشاره‌ای است به حفظ خانه و وضعیت زری در آینده. می‌دانیم که روییدن یک درخت سال‌ها طول خواهد کشید. و به صورت ضمنی این پیام در روییدن طولانی یک درخت نهفته است که خانه و خانواده زری تا سال‌ها می‌توانند در آرمش و آسودگی تداوم یابند؛ بدون مزاحمت هیچ دیگری از جمله یوسف. بشارتی

دلپذیر که نمی‌توان آن را به آرزوی زری برای حفظ خانه، موقعیت و وضعیت‌اش برگردان نکرد. آرزویی که زری پیشتر برای آن بسیار تقلا کرده بود و آن را در قالب جمله‌ای بسان اینکه کسی حرف آخرش را در ابتدا گفته باشد همواره در طول داستان حفظ می‌کند. علاوه بر این، نذری دادن به زندانیان و بیماران شهر، که چونان تلاش برای رفع بلایی است که مبادا بدان گرفتار شد، تا کوتاه آمدن و فیصله دادن به هر غائله‌ای که امکان تهدیدی برای خانه‌اش جلوه کند، تا میل به مرگ یوسف، همه به یکسان به ابژه‌ی روایت زری و مسئول وضعیت ناخوشایندی تبدیل می‌شوند که زری خواهان نبودشان است.

تصمیم زری برای ننوشتن چیزی بر سنگ مزار یوسف در یک معنا حذف و فراموشی و بی‌نشان گذاشتن نام، ایده، و صدای یوسف است. تصمیم به ننوشتن هیچ کلامی بر سنگ مزار یوسف، تلویحاً، به معنای حذف صدایی بود که زری و زندگی‌اش را همواره در آستانه‌ای قرار داده بود که زری نمی‌توانست این یا آن طرف آن باشد. اینک پس از مرگ یوسف، تنها زری مانده‌است و خانه‌ای امن، با آسودگی‌اش، بدون هیچ دیگری و درآفتادن به آشوب و قدم نهادن بر مرزهای لغزان مواجهه با دیگری. دیگری که هر چند زندگی زری را به آشوب و در آستانه‌ی هر امکانی قرار داده بود؛ اما در قبال آن صدا و وجوداش را ممکن ساخته بود. اما در پایان داستان، حرکتی که زری آغاز کرده بود و همواره از آن منزجر و فراری بود با مرگ یوسف، منجمد و به سکون ختم می‌شود.

گرچه می‌توان به تصمیماتی درونی که زری پس مرگ یوسف می‌گیرد را به عنوان نقطه‌ای آغازین برای خروج‌اش از رویه‌ی حفظ نظم موجود اشاره کرد. به این معنا که «زری دیگر دیوار ترس را فرو ریخته است و به وادی اختیار پا گذاشته است و بعد از این، به راه یوسف خواهد رفت یا همو خواهد شد» (گلشیری، ۱۳۹۲: ۱۴۱). اما در این صورت دیگر زری، زری نخواهد بود؛ و با این تصمیم به حذف خود، تقابل‌اش با دیگری و صدایی که در مقابل یوسف داشت خواهد رسید. در واقع حذف هر کدام از این دو، آن چیزی است که رمان سووشون را به فرجام‌یافتگی می‌کشاند. پایانی که چه با حذف دیگری، چه با رفتن به راه دیگری، چه با هم‌آوز شدن با صدای دیگری و همو شدن یا یکی شدن با او، پایانی پایان یافته را ترسیم می‌کند. حذف دیگری در این رمان، آن پایان مُقدر است که رو به آینده بودن‌اش را مسدود می‌کند.

آغاز حرکت خالد خروج از خانه‌ای دایره‌ای شکل است که نظم مُدورش، دال بر چرخه‌ی یک زندگی طبیعی است. در این فضا، ادراک و روابطِ محتوم و طبیعی افراد و فضایی توصیف می‌شود که خالد تنها یکی از نقاط این روابط را در نسبت با دیگران شکل می‌دهد. فضایی جاودانه با آغاز و انجامی مطلق که گریز از چرخه‌ی آن به معنای خروج از جهانی مطلق است. اما از پس حادثه‌ای، خروج از دایره و ورود به خیابان برای خالد میسر می‌شود. پس از این خروج و پا نهادن به خیابان است که فضایی جدید در داستان آغاز می‌شود. فضایی جدید در خیابان که تقابل آن با خانه‌ی محصور خالد، قرینه‌های متضادش را اینگونه می‌توان ترسیم کرد: سکونت خالد در خانه‌ای محصور شکل در مقابل زندگی خالد در خارج از آن یعنی خیابان؛ میل طبیعی و جنسی به بلور خانم در مقابل عشق و عاطفه به دختر سیاه چشم؛ بازی‌ها و شیطنت‌های نوجوانی در مقابل شرکت در تظاهرات و توزیع پوستر و بگیر و ببند و فرار در خیابان؛ فهم حسی و طبیعی از فقر و وضعیت خانواده‌اش در مقابل فهم اجتماعی و سیاسی از فقر و فلاکت همگانی مردم.

همه‌ی این تقابلهای در برابر قرینه‌هایی که خالد پیش از ورود به خیابان آن‌ها را به صورت حسی و طبیعی درک می‌کرد نشان از شکل‌گیری آغاز تغییر و تحولی است که تنها به واسطه‌ی پا گذاشتن خالد به مکانی به نام خیابان امکان‌پذیر شدند. خیابان و زندگی در آن برای خالد به مثابه‌ی خروج از جهانی است که همه چیز آن بر محور نظم طبیعی و محتوم، قطعی و غیر قابل تغییر استوار بود. اما پس از ورود خالد به خیابان، همه چیز دگرگون می‌شود. خالد، زندگی‌اش، افکار و احساسات‌اش به یکسان در جریان خیابان متحول می‌شوند. تحولی که همواره بر لبه‌ی مرزها و پرتگاه‌هایی لغزنده جریان دارند. مرزهایی همانند بازداشت شدن، فرار، تیر خوردن، کشته



شدن و حتی عاشق شدن. خالد در جریان توزیع پوستر و تظاهرات به کوچه‌ای فرار می‌کند و ناچار به خانه‌ای پناه می‌برد و دقیقاً در آستانه‌ی در آن خانه است که دختر سیاه چشم را می‌بیند.

آشنایی خالد با افراد مختلف، قرارهایی که با آن‌ها می‌گذارد، توزیع پوستر و نوشتن شعار و قرارهای عاشقانه‌اش با دختر سیاه چشم در آستانه‌ای به نام خیابان رخ می‌دهد. آستانه‌ای که با همهٔ دلهره و تشویش و نگرانی و عدم قطعیت از هر لحظه‌ی و هر اتفاق پیش رو در آن، خالد را در زمان بیکرانی به نام آینده قرار می‌دهد که هیچ چیز آن معلوم نیست. دقیقاً در این فضا است که رشد و آگاهی خالد، به همراه دیدن‌ها و شنیدن‌های تازه و تا کنون ندیده و نشنیده‌اش شروع می‌شوند. دیدن و شنیدن‌هایی که دیگر هیچ نسبتی با گذر طبیعی زمان در مکانی بسته و محصور همانند خانه‌ای که پیش‌تر در آن می‌زیست ندارد. پس از پانهادن خالد به خیابان گذر طبیعی زمان به وضعیت اضطراب‌آلودی تبدیل می‌شود که هر لحظه‌ی آن آستانه‌ی حوادثی خواهد بود که می‌تواند زندگی خالد را کاملاً دگرگون کند.

اما در ادامهٔ داستان، خیابانی که خالد را متولد کرده بود تا از خانهٔ محصورشان بگریزد، و زندگی‌اش در قبال همین گریز، به آستانه-ای تبدیل شده بود که زمان در آن نه سپری که زندگی می‌شد، وی را به اسارت می‌کشاند. خیابانی که موقعیت‌های جدید زندگی خالد، از آگاهی سیاسی و اجتماعی‌اش تا دیدن افراد تازه، از دیدن نقاط تاکنون ندیده‌ی شهر و شنیدن صدای کارگران شرکت نفت، تا دیدن دختر سیاه چشم، افقی بیکران را در نگاه‌اش ترسیم کرده بود، به زندان ختم می‌شود. خیابانی که زندان در انتهای آن قرار می‌گیرد، دال بر جریانی است که تمام تحولات پیش از آن، محتوم و مقدر به فرجامی ایستا و پایان یافته است. خیابانی که بن بست نبود و امکان‌های بی‌شمار دیگر را همانند گذشته می‌توانست برای خالد خلق کند، تنها امکانی که پیش رویش می‌نهد بازداشت و زندان است. زندانی که در آن دیگر هیچ اتفاق و نوسانی، علارغم تلاش‌ها و جنب و جوش‌های کور خالد در آن رخ نمی‌دهد. زندگی خالد در زندان و پس از آن یعنی فرستادن‌اش به سربازی اجباری، سکون، انجماد و پایانی است شبیه به زندگی‌اش تا پیش از گام نهادن به خیابان. حرکت خالد به سکون تبدیل می‌شود. سکونی که نشان از پایان صدا، ایده و زندگی خالد می‌دهد.

۳. پیوند و قرابت بنیادین رمان با دوران معاصر از نگاه باختین در دو مفهوم همبسته یعنی: «بی‌نهایت بودن» و «حرکت» نهفته است. مفاهیمی که پس از فهم بی‌کراتگی جهان، علاوه بر زمان و مکان، هر آنچه وجود داشت را معنایی تازه بخشیدند. در این نگاه «زمان حال، گذرا و در حال عبور است با امتدادی ابدی، بدون آغاز و پایان و محروم از فرجام‌پذیری است» (باختین، ۱۳۹۰: ۵۴). در چنین چشم‌اندازی، رمان مخلوق رابطه‌ای پیچیده از عناصر گوناگون متباین، اما متلاقئ از جمله: جهان واقعی به مثابهٔ منبع بازنمایی، جهان بازنموده اثر ادبی، نویسنده، مخاطب، زبان و ... در زمان‌ها و مکان‌ها متفاوت است که می‌توان از آن به عنوان پیوستار رمان نام بُرد. بر همین مبنا است که «باختین منکر آن می‌شود که گفته‌ای آغاز و پایان داشته باشد، در عوض بر روند مداوم و در هم تأثیری گفته‌ها تأکید می‌کند. معنای ضمنی این تأکید آن است که مُهر ختام زدن بر یک رمان دشوار است» (سید، ۱۳۸۲: ۵۳). بر این مبنا اگر اثری دلالت‌های سکون و ایستایی را در چنین فضایی اشارت کند، چیزی نخواهد بود جز تلاشی مذبحانه برای پوشاندن یا پنهان کردن مسئله حرکت در فضای بی‌نهایت؛ زیرا نمی‌توان سکون و ایستایی را بر مداری قرار داد که بی‌وقفه در حال حرکت است.

نگاه باختین و گسترهٔ آن برای رمان و جهان‌اش، ترسیمی از بی‌نهایت بودن و حرکت است. در مقابل، سکون و ایستایی اساس ژانر حماسه و جهان‌اش را تشکیل می‌دهند. تفاوت‌های این دو جهان با تکیه بر مفاهیمی همانند پایان بخش بودن، قطعیت و نبود آینده در ژانر حماسه، در مقابل رو به آینده و گشوده بودن، عدم قطعیت و پایان‌ناپذیر بودن ژانر رمان و جهان‌اش، دو نگاه متفاوت و متقابل در نسبت با همه چیز خلق می‌کنند. از جهان اجتماعی-تاریخی با تمام مناسبات آن گرفته، تا روابط انسان‌ها با یکدیگر، با

طبیعت و اشیاء، با گذشته و آینده تا هستی بی‌کران. از طرف دیگر، مفهوم آستانه که دربردارنده همزمان نامتنهایی بودن و حرکت است، ژانر رمان، و به صورت خاص جهان داستانی آن را نه به عنوان نقطه‌ای پایانی، قطعی و منجمد که همه چیز در آن خاتمه یافته باشد، بلکه پایان یک داستان را به مثابه فضایی که مجال شروع و آغازهایی متفاوت در وضعیتی همیشه استمراری و رو به آینده ممکن باشد در نظر می‌گیرد.

با در نظر داشتن چنین دیدگاهی و تأمل توأمان بر پایان‌بندی رمان‌های شوهرآهوخانم، سووشون و همسایه‌ها به این نتیجه می‌رسیم که عارضه آغاز حرکت قهرمانان این داستان‌ها که منجر به خروج از وضعیت داده شده، طبیعی و ثابت‌شان می‌شود، نه‌ایاً پیرنگ و تقدیری که پیرنگ برای آن‌ها در نظر داشته بود به نقطه‌ای رساندشان که حرکت آنها به وضعیتی خاتمه یافته و پایان بخش منجر شود. هر چند که فضای مابین نقطه‌ی آغاز و پایان هر کدام از رمان‌ها به واسطه آغاز «حرکت» در آن‌ها شرایطی فراهم کرد که زندگی قهرمانان داستان\_ هر چند برای مدتی کوتاه\_ دیگر در نظمی طبیعی و ثابت تجربه نشود و مهم‌ترین لحظات زندگی‌شان در آستانه‌ای قرار گیرد که هیچ ثبات و پابرجایی را نتوان برای لحظه‌ای در آن متصور شد. اما در پایان می‌بینیم که «متعاقب سلسله وقایع رمان چیزی در دنیای مزبور از بین نمی‌رود، بازسازی نمی‌شود، تغییر نمی‌کند یا از نو خلق نمی‌شود. آنچه حاصل می‌شود تثبیت محض هویتی است که در ابتدا وجود داشته است و در پایان نیز وجود دارد» (باختین، ۱۳۹۰: ۱۶۷). کافی است به یاد آوریم که تا پیش از دیدار سیدمیران با هُما، زندگی طبیعی و زیستی او بدون نوسان و در نظمی متعارف\_ همانند عموم مردم\_ در حال سپری شدن بود. دیدارش با هُما همه چیز را برای سیدمیران دگرگون می‌کند. اما این دگرگونی و به حرکت درآمدن زندگی سیدمیران که به واسطه دیدارش با هُما در خیابان آغاز شده بود، درست در لحظه‌ای که می‌رفت حرکت آغازین‌اش را تداوم دهد و دگرگونی‌هایی جدید را برای او میسر کند در مکانی به نام گاراژ پایان می‌یابد. پس از این «بازگشت/پایان» است که گویی همه چیز در فضایی گسترده‌تر پایان یافته و خاموش می‌شود. فضایی که همزمان با بازگشت سیدمیران از گاراژ به خانه نشان داده می‌شود سراسر دلالت بر پایان‌یافتگی است. جایی که سیدمیران از خود می‌پرسد «چرا شهر آنچنان در ماتم ناگهانی فرو رفته بود؛ چرا کسبه تخته دکان‌ها را پایان کشیده و به خانه خود می‌رفتند» (۸۸۵). به مناسبت همین بازگشت سیدمیران است که گویی همه چیز پایان یافته می‌شود و به قول شاگرد مُبل- ساز: «فردا هیچ جا باز نیست» (۸۸۴). تعبیر زیبای شاگرد مبل‌ساز از «باز نبودن فردا» به خوبی فرجام‌یافتگی رمان را نشان می‌دهد. فردایی که از بُعد زمانی، نه تنها به زمان متوقف شده و پایان یافته دلالت می‌کند بلکه در تباین با رو به آینده بودن رمان و تداوم داستان نیز قرار می‌گیرد. در بازگشت سیدمیران از گاراژ، علاوه بر تعطیلی شهر، شاهد صُم و بکم نشستن او در حیاط خانه‌اش هستیم؛ سکوتی که گویی زبان و به تعبیری، گفتگوی و صدای او را پایان بخشیده است. این دلالت‌ها نه تنها نشان از توقف و پایان حرکت، صدا، ایده، آگاهی و زندگی سیدمیران می‌دهند؛ بلکه در ساحتی دیگر نشان از توقف حرکت و سکون در فضایی بسته است که در تناظر با پایان صدا، ایده و آگاهی به صورت کلی محسوب می‌شود.

در رمان سووشون رویارویی و تقابل زری با دیگری‌اش یوسف، وی را از زنی که صرفاً می‌توانست همسر یک مالک با زندگی‌ای طبیعی و زیستی باشد خارج کرده بود. تقابلی که زندگی زری را به واسطه دیگری‌اش در آستانه‌ای قرار داده بود که هر آن دست خوش تغییر و تحول و از بین بردن آرمش و آسودگی زن یک ارباب بود. مواجهه زری با این دیگری که همه زندگی‌اش را بر لبه پرتگاهی قرار داده بود، آرزوی حذف و نبودن ایشان است. آرزویی که در پایان رمان با مرگ یوسف محقق می‌شود. پایانی که صراحتاً تنش‌های زری با دیگری‌اش را خاتمه می‌دهد. یکدست بودن روایت زری پس از مرگ یوسف بدون حتی اندکی روزنه، شکاف، یا تقطیع کلام و افکارش، نشان دهنده نظمی است که دیگر نه بر لبه مرز، که در یک طرف آن آرامیده است. نظمی که در آخرین تصمیم زری نیز با قطعیت نشان داده می‌شود؛ همان تصمیم زری برای نوشتن هیچ کلامی بر سنگ مزار یوسف. عمل تصمیم‌گیری لحظه‌ای پر تنش و

آشوب بر آستانه‌ی شک، ابهام و تردید است؛ اما آخرین تصمیم زری با آرامش و آسودگی و بدون دخالت هیچ صدای دیگری گرفته می‌شود. تصمیمی بدون تردید و تشویش یا حتی رگه‌هایی نامرئی از صداهای دیگر؛ بلکه قطعیت منولوگ گونهٔ صدا و آگاهی منفرد زری است که در پایان تنها صدای بلامنازع و حاکم داستان می‌شود. در نگاه باخنین حتی فردی‌ترین تصمیم‌ها نیز آمیخته با صدا و آگاهی دیگران است. به همین واسطه می‌توان رگه‌هایی از گفتگوی بی‌پایان صداهای دیگران را در شخصی‌ترین تصمیم افراد پی‌گرفت؛ اما آخرین تصمیم زری همچون تصمیم‌های دیگرش خالی از هر رد و نشانی از صدا و آگاهی افراد مرتبط با زندگی‌اش گرفته می‌شود. چیزی که تلویحاً نشان از پایانی قاطع در چیرگی آگاهی و صدایی جدا شده از دیگران است؛ آگاهی و صدایی تکین که در ضمائر ملکی شعر مک ماهون یعنی «خانه‌ات، شهرت، سرزمینت» تأیید مجدد وجود یک صدا و آگاهی را می‌رساند. آگاهی و صدایی که از ابتدا تا پایان رمان از در مخالفت با دیگر صداهای بدون آنکه صدایی با آن به مخالفت درآید، تا در پایان رمان تنها صدای باقی مانده‌ای باشد که داستان سوشون را به پایانی فرجام‌یافته برساند.

حرکت خالد با خروج از خانه‌ای محصور و گام نهادن به خیابان آغاز می‌شود. خیابانی که هر لحظه‌اش آستن حوادثی پیش‌بینی نشده و دگرگون کننده برای خالد و زندگی جدیدش بود. بر خلاف زندگی پیش از ورود به خیابان، خالد به فضایی آورده می‌شود که نمی‌توان برای لحظه‌ای قطعیت زمان رو به آینده را در آن ترسیم کرد. ورود خالد به خیابان، آستانه‌ای را برایش شکل می‌دهد که با بی‌کرانگی زمان‌اش، زندگی و آگاهی او را به وضعیتی همیشه استمراری تبدیل می‌کند. وضعیتی که مهم‌ترین لحظات وجودی زندگی خالد در آن رقم می‌خورد؛ اما مسیر بی‌پایان خیابان، خالد را به زندان و سربازی می‌رساند. مکان‌هایی سربسته و محصور که با راکد بودن زمان‌شان تنها می‌توان زندگی روزمره و زیستی را با قطعیتی غیرقابل تغییر در آنجا سپری کرد. فضای محصور زندان، زمان متوقف شده‌ای را موجب می‌شود که انتظار هیچ رخدادی را نمی‌توان در آن داشت. هر چند در پایان داستان برای لحظاتی کوتاه خالد دوباره به خیابان پا می‌نهد، اما با دیدن دوست‌اش که روانه زندان می‌شود، واپسین نگاه‌اش نه به خیابان که به در بزرگ و بستهٔ زندان ختم می‌شود. در بسته‌ای که تصور تداوم برای داستان را مخدوش می‌کند تا رمان در فضایی قطعی پایان یابد؛ نه رو به آینده‌ای گشوده در چشم‌انداز خیابان. خیابانی که در آخرین توصیف‌اش «از کمر خم شده» تصویر می‌شود تا علاوه بر پایان خالد، افق بی‌پایان خیابان نیز پایان یافته ترسیم شود تا به نوعی تکلیف همه چیز و همه کس در داستان روشن گردد. به این ترتیب، رمان‌های مد نظر علاوه بر فرجام‌یافتگی داستان، قهرمانانی پایان یافته را در نقطه‌ای ایستا و پایان یافته مجسم می‌کنند که نشانی است از اینکه «دیگر هیچ اتفاقی رخ نمی‌دهد. بلکه یک سری اعمال مرتب تکرار می‌شوند. زمان فاقد حرکت رو به پیش است و در عوض بر روی چرخه‌های کوچکی حرکت می‌کند: چرخهٔ روز، هفته، ماه و کل زندگی انسان. یک روز، فقط روزی از روزها، یک سال فقط سالی از سال‌ها و یک زندگی فقط یکی از زندگی‌ها است» (باخنین، ۱۳۹۰: ۳۲۹).

در نگاه پیوستاری به رمان، هر داستانی در تلاقی با داستان‌های دیگر قرار می‌گیرد. یعنی «وقتی به ردیابی منابع داستان می‌پردازیم، درمی‌یابیم که هر منبعی به منبع دیگر می‌رسد و این یکی نیز باز به منابع دیگر، تا آنجا که دیر یا زود متوجه می‌شویم منبع نهایی این داستان‌ها کل تاریخ تبار آدمی است» (یوسا، ۱۳۸۶: ۱۰۱). نگاهی که با توجه به مسئله تاریخ در رمان‌های بررسی شده و نوع پایان‌بندی آن‌ها قطعیتی محتوم و مقدر را در نسبت با داستان‌های تاریخی که منبع بازنمایی آن‌ها محسوب می‌شود ایجاد می‌کنند. مسئله‌ای که نیروهای مرکزگرا مشتاقانه برای روایت رسمی خویش از تاریخ و داستان‌های تاریخی آن تقلا می‌کنند. به این معنا اگر داستانی، عدم حرکت یا حرکتی متوقف شده، سکون، قطعیت و ایستایی را بازنمایی کند همان خواست نیروهای مرکزگرا در هر زمان و مکانی است. زیرا آنچه برای این نیروها مقدس و تخطی‌ناپذیر است سکون و ایستایی جهان در اشکال منجمد و متصلب برای تمام جایگاه‌ها و روابط آن است.

سکون و ایستایی، حرکت، و بازایستادن مجدد، مشخصه‌ای است که رمان‌های شوهر آهوخانم، سووشون و همسایه‌ها را به همدیگر پیوند می‌دهد. الگویی دایره‌ای شکل که حرکت از نقطه آغازین را در بازگشت به همان نقطه تکرار می‌کند. در مسیری که هر چند در فاصله حرکت از نقطه آغازین و بازگشت به همان، دگرگونی‌هایی رخ می‌دهد؛ اما حرکت همچنان در مدار دایره باقی می‌ماند و تحول از نقطه آغازین و بازگشت به آن، تنها شعاع دایره را افزون می‌کند نه خروج از آن. می‌دانیم که دایره فضایی بسته و ثابت است که فاصله خطوط آن از مرکز در مقداری ثابت و مساوی قرار دارند. این استعاره ترسیم‌کننده فضایی است که در آن همه چیز در جایی مشخص و با رابطه‌ای تعیین شده به صورت ازلی و ابدی ترسیم می‌شود. نگاهی که «جهان را بسته و کران‌مند و بهره‌ور از سامانی سلسله‌مراتبی در تمامیت خویش بازمی‌نماید. در چنین جهانی، پله‌های نردبان شرافت و کمال، که از عالم سفلی تا بهشت علوی و از ثری تا به ثریا امتداد می‌یابد، مرتبه هستی هر موجود را معین می‌کند» (کویره، ۱۳۹۶: ۱۶). چنین جهانی بازتابی از نگاه نیروهای مرکزگرا است که جایگاه تمام اشیاء و انسان‌ها و روابط اجتماعی و تاریخی‌شان را در ثبات، قطعیت و تغییرناپذیری خواهان‌اند؛ اما نیروهای مرکزگریز با فهم نامتناهی بودن فضا و جهان در کنار مفهوم حرکت، اساس ثبات و ایستایی جهان را عارضه مخالفت‌های متداوم مُلغی می‌کنند. در کنار این نگاه، نه تاریخ و نه مناسبات اجتماعی را نمی‌توان اموری ازلی و ابدی و ثابت دانست؛ بلکه روند تاریخ و مناسبات اجتماعی چیزی همواره دگرگون شونده است که هیچ نقطه‌ای ثابت و ایستایی را نمی‌توان بر روند حرکت آن‌ها حک کرد. با این وجود در رمان‌های یاد شده می‌بینیم که پس از آغاز حرکت قهرمانان داستان به یکباره در پایان داستان حرکت‌شان متوقف می‌شود. فرجامی که علاوه بر جهان داستان و قهرمانان‌اش، جهان را در شکل الگویی مشخص و تکرار شونده در نقطه‌ای ثابت نگاه می‌دارد.

اهمیت درک این الگو در رمان‌های مورد نظر با توجه به تاریخ و گذشته در جهان داستانی‌شان و پیوند تاریخ با زمان و زمان با حرکت و با در نظر داشتن ایده پیوستاری بودن، به این معنا که: «همه چیز در یک جهان تاریخی واقعی، یکپارچه و ناتمام...» وجود دارد ابعاد دیگری را می‌گشاید. جهان بازنموده این رمان‌ها با اوصافی که از پایان‌بندی ایستا، فرجام یافته، و قطعی‌شان بیان شد، جای هیچ بلاتکلیفی، تردید، عدم تعین و گشودگی‌ای را باقی نمی‌گذارند. تلاقی این داستان‌ها با گذشته و آینده، داستان‌های دیگر، روایت‌های تاریخی، مخاطب و...، امکان‌های آستانه‌ای بودن و حرکت زمان را در نسبت با پایان‌شان بعید می‌کند. به این معنا الگوی حرکت و سکون در رمان‌های یاد شده تنها به انباشت و تکرار سنتی بسته، مُقدر و محتوم تداوم می‌دهد که گویی چشم‌داشت هیچ گریز و نشانه‌ای به رهایی در آن‌ها یافت می‌نشود. این دور مکرر همان: «بار سنت همه نسل‌های گذشته است که با تمامی وزن خود بر مغز زندگان سنگینی می‌کند. حتی هنگامی که این زندگان گویی بر آن می‌شوند تا وجود خود و چیزها را به نحوی انقلابی دگرگون کنند، و چیزی یکسره نو بیافرینند، درست در همین دوره‌های بحران انقلابی است که با ترس و لرز از ارواح گذشته مدد می‌طلبند؛ نام‌هایشان را به عاریت می‌گیرند، و شعارها و لباس‌هایشان را، تا در این ظاهر آراسته و در خور احترام، و با این زبان عاریتی، بر صحنه جدید تاریخ ظاهر شوند» (مارکس، ۱۳۹۰: ۱۱). احضاری بیهوده که تنها یادآور تکرار الگوهای مشخص تاریخی در جامعه‌های متفاوت، اما در مداری معین است که نه رهایی و دگرگونی را اشارت می‌کنند و نه توان ترسیم جهانی نو و رو به آینده را. بلکه با چنبره بر تخیل آدمی واقعیت مُتصلب و تخطی‌ناپذیر جهان را تداوم می‌بخشند. به این ترتیب اگر داستان سیدمیران، زری و خالد را به مثابه تمثیلی از دورانی اجتماعی-تاریخی در نظر بگیریم، جهان بازنموده شوهر آهو خانم در دهه چهل بیانگر توقف حرکت، بازگشت و سکونی می‌شود که در پایان رمان نشان داده می‌شود. توقف و بازگشتی که پایان‌یافتگی آگاهی و صدایی خاص را در تاریخ ناتمام معاصر تداوم می‌دهد. پیوستاری که این رمان از جهان واقعی به مثابه منبع بازنمایی‌اش تا آنچه در دهه چهل بازنمایی می‌کند و بازآفرینی و بازسازی که همواره به واسطه مخاطبین آن در تاریخ ناتمام معاصر صورت می‌گیرد توقف حرکت، بازگشت و ایستادن در نقطه‌ای امن

و پایان‌یافته خواهد بود. در سووشون توقف این حرکت با کشته شدن و حذف آگاهی و صدای دیگری صورت می‌گیرد. حذف کردنی که به واسطه آن پایان رمان را مجال آگاهی و صدایی تکین می‌کند. در همسایه‌ها حرکت خالد به زندانی ختم می‌شود که پایان صدا و آگاهی او را رقم می‌زند. پایان‌هایی که هر کدام به نحوی پایان و توقف زمان را در شکلی داده شده ترسیم می‌کنند. زمانی که در نگاه باختین «جدایی ناپذیر از رویداد [با-هم-بودن] همه چیز است» (هولکویست، ۱۳۹۵: ۱۸۱).

به این ترتیب صورتبندی و تنظیم جهان در رمان‌های یاد شده به توقف حرکت و فرجام یافتگی پیوستار زمانی-مکانی این رمان‌ها در سه ساحت منجر می‌شود. قطعیت و پایان‌بخشی به رویدادهای تاریخی سپری شدهٔ دورانی [گذشته] که منبع بازنمایی این رمان‌ها بوده‌اند، ایستایی و فرجام‌یافتگی مجدد گذشته در جهان بازنمودهٔ این آثار در دههٔ چهل شمسی، و قطعیت متداوم و پایان‌یافتهٔ جهان تاریخی اجتماعی ناتمام معاصر که رمان‌های یاد شده در آن خوانده می‌شوند.

#### ۴. منابع

- ارسطو (۱۳۹۶) فن شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب، تهران: نشر امیرکبیر.
- افغانی، علی محمد (۱۳۴۰)، شوهر آهو خانم، تهران: نشر امیر کبیر، چاپ اول
- امیری، نادر (۱۴۰۰)، حافظه اجتماعی و روایت داستانی: با نگاه به رمان تاریخ‌گرا فارسی دهه چهل، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- باختین، میخائیل (۱۳۹۰)، تخیل مکالمه‌ای؛ جستارهایی دربارهٔ رمان، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نشر نی.
- باختین، میخائیل (۱۳۹۵)، مسائل بوطیقای داستایفسکی، ترجمهٔ نصراله مرادیانی، تهران: نشر حکمت کلمه.
- بوث، وین سی (۱۳۹۵)، مقدمه مسائل بوطیقای داستایوفسکی، ترجمهٔ نصراله مرادیانی، تهران: نشر حکمت کلمه.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۳)، منطق گفتگویی میخائیل باختین، ترجمهٔ درایوش کریمی، تهران: نشر مرکز.
- داستایوفسکی، فتودور (۱۳۸۴)، برادران کارامازوف، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نشر ناهید.
- داستایوفسکی، فتودور (۱۳۹۶)، نازنین و بوک، ترجمهٔ رحمت الهی، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- داستایوفسکی، فتودور (۱۳۹۳)، جنایت و مکافات، ترجمهٔ مهری آهی، تهران: نشر خوارزمی.
- دانشور، سیمین (۱۳۹۲)، سوو و شوون، چاپ نوزدهم، تهران: نشر خوارزمی.
- سوفوکلس (۱۳۸۵)، افسانه‌های تبا، ترجمهٔ شاهرخ مسکوب، تهران: نشر خوارزمی
- سید، دیوید (۱۳۸۲)، قراتتی نقادانه از رمان چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی، ترجمهٔ منوچهر بدیعی، تهران: نشر روزنگار.
- شاملو، احمد (۱۳۹۸) مجموعه آثار؛ دفتر یکم: شعرها، تهران: نشر نگاه.
- کویره، الکساندر (۱۳۹۶) گذر از جهان بسته به کیهان بی‌کران، ترجمهٔ علیرضا شمالی، تهران: نشر نگاه معاصر.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۹۲)، جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور، تهران: نشر نیلوفر.
- مارکس، کارل (۱۳۸۶)، مانیفست کمونیست، ترجمهٔ حسن مرتضوی، تهران: نشر آگه.
- مارکس، کارل (۱۳۹۰)، هیجدهم برومر لوئی بناپارت، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران: نشر مرکز.
- محمود، احمد (۱۳۵۷)، همسایه‌ها، چاپ سوم: تهران، نشر امیرکبیر.
- لوکاچ، جرج (۱۳۹۲)، نظریه‌ی رمان، ترجمهٔ حسن مرتضوی، تهران: نشر آشیان.
- لوکاچ، جرج (۱۳۸۸)، جان و صورت، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نشر ماهی.
- هولکویست، مایکل (۱۳۹۵)، میخائیل باختین و جهان‌ش، ترجمهٔ مهدی امیرخانلو، تهران: نشر نیلوفر

یوسا، ماریو بارگاس (۱۳۸۶)، عیش مُدام؛ فلور و مادام بواری، ترجمه عبدالله کوثری، تهران: نشر نیلوفر.

- Aristotle. (2017), *Poetics*, translated By Abdolhossein Zarrinkoob. Tehran Amir Kabir Publishers. (In Persian).
- Ali Mohammad Afghani. (1961), *Showhar-e Ahou Khanom*. Tehran Amir Kabir Publishers. (In Persian).
- Amiri Nader. (2021), *Collective Memory and Narrative Emphasising on History-oriented novel and A glance at Persian Novel in 1960s*. Tehran Negahemoaser Publishers. (In Persian).
- Bakhtin, Mikhail, M (2011), *The dialogic imagination*, translated By Roya Puor Azar Nashr-e Ney. (In Persian).
- Bakhtin, Mikhail, M (2016), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, translated By Nasraleh Moradiani Hekmatkalameh Publishers. (In Persian).
- Dostoevsky, Fyodor (2005) *The Brothers Karamazov*, translated By Saleh Hosseini Nahid Publishers. (In Persian).
- Dostoevsky, Fyodor (2014) *Crime and Punishment*, translated By Mehri Ahi .Tehran Khaarazmi Publishers. (In Persian).
- Dostoevsky, Fyodor (2017) *Bobok*, translated By Rahmat Allahi. Tehran Elmifarhangi Publishers. (In Persian).
- Daneshvar, Simin (2013) *Savushun*, Tehran Khaarazmi Publishers. (In Persian).
- Golshiri, Houshang (2013) *The conflict between the role and the painter in the works of Simin Daneshvar*, Tehran Niloofar Publishers. (In Persian).
- Holquist, Michael (2016) *Dialogism: Bakhtin and His World*, translated By Mehdi Amirkhanlou Tehran Niloofar Publishers. (In Persian).
- Koyré, Alexandre (2017) *From the Closed World to the Infinite Universe*, translated By Alireza Shomali Tehran Negahemoaser Publishers. (In Persian).
- Llosa, Mario Vargas (2005) *Flaubert and Madam Bovary*, translated By Abdullah Kothari Tehran Niloofar Publishers. (In Persian).
- Lukács, György (2013) *The theory of the novel*, translated By Hassan Mortazavi, Ashian Publishers. (In Persian).
- Lukács, György (2009) *Soul and Form*, translated By Reza Rezaei, Tehran Mahi Publishers. (In Persian).
- Marx, Karl (2007) *the Manifesto of the Communist Party*, translated By Hassan Mortazavi, Agah Publishers. (In Persian).
- Marx, Karl (2011) *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* translated By Bagher Parham, Markaz Publishers. (In Persian).
- Mahmoud, Ahmad (1978) *Hamsayeh-ha*, Tehran Amir Kabir Publishers. (In Persian).
- Sophocles (2006) *Oedipus & Antigone*, translated By Shahrokh Meskoob. Tehran Khaarazmi Publishers. (In Persian).
- Seed, David (2003) *James Joyces A portrait of the Artist as a Young Man*, translated By Manouchehr badiei . Tehran Rozenga Publishers. (In Persian).
- Todorov, Tzvetan (2014), *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, translated By Dariush Karimi. Tehran Markaz Publishers. (In Persian).