گنجینه زبان و ادبیات فارسی

بررسی پالیمسست‌ها در آثار شهریار مندنی‌پور با تکیه بر دو داستان "هزار و یک شب" و "هزار و یک سال"

محمد طرغه[۱]، رویا سیدالشهدایی[۲*]، فرهاد کاکه رش[۲]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: 3761939817@iau.ac.ir

چکیده

این پژوهش با لنگر گرفتن بر استعاره‌ی پالیمسست، کنش داستان نویسی داستان‌های شهریار مندنی‌پور را مورد خوانش قرار می‌دهد، که نویسنده چگونه خلق داستان‌هایش را به سوژه‌های استفهامی، روایت می‌کند و در این میان پالیمسست‌ها چگونه خلق می‌شوند. در راستای این هدف، موارد پالیمسستی دو داستان که از نظر کنش داستانی و نوع روایت با هم متفاوتند، از جمله این که داستان "هزار و یک شب" زبان کاملاً نثری و داستان "هزار و یک سال" زبان استعاری و متمایل به شعر دارد، با رویکرد قرائت تنگاتنگ مورد خوانش قرار می‌دهیم و فرآیند کنش پالیمسستی آن‌ها را از دیدگاه تداعی و نظریه‌ی باز تولید ادبی مورد بررسی قرار می‌دهیم. در این دو اثر به ترتیب، نشان خواهیم داد که نویسنده چگونه در کنش روایی خود، خواننده را در مقابل یک مسئله‌ی ملی ـ فرهنگی و اجتماعی، به صورت تعلیق در می‌آورد، که رفع آن در آینده‌ای نهفته است که متکی به متون گذشته است. تعلیقی که خواننده را به تعمق، در پیامدهای آن وا می‌دارد، تعمقی که از راهِ ساخت شکنی متن می‌توان به عمق آن راه یافت. مضافاً نشان خواهیم داد که در چهارچوب این روایت‌ها که یک سلسله معما و گره‌گشایی ساختار آن را تشکیل می‌دهد، چگونه عناصر سرکوب شده، در قالب نوعی اجرای مجدد اسطوره‌ها و قصه‌های متون گذشته، بازگشت‌پذیر هستند. همچنین با تحلیل پالیمسست‌های برآمده از کنش این روایت‌ها، نشان می‌دهیم که چطور می‌توان دیالکتیک هویتی سوژه‌های گذشته را روئیت‌پذیر کرد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه کشف ناخودآگاه اثر و چگونگی روایت و کنش داستان‌ها، نیای ادبی خود را توسل می‌جویند و آن را برنهاد طرح و شرط وجودی خود قرار می‌دهند.

کلیدواژگان: *پالیمسست، تداعی، بازتولید ادبی، ناخودآگاه اثر، تودرتویی، شهریار مندنی‌پور.*

شیوه استناددهی: طرغه، محمد.، سیدالشهدایی، رویا.، و کاکه رش، فرهاد. (۱۴۰۵). بررسی پالیمسست‌ها در آثار شهریار مندنی‌پور با تکیه بر دو داستان "هزار و یک شب" و "هزار و یک سال". *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۴(۴)، ۲۰-۱.

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۲ اسفند ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۲۷ تیر ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۵ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ چاپ اولیه: ۲۶ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ چاپ نهایی: ۱ دی ۱۴۰۵

The Treasury of Persian Language and Literature

An Examination of Palimpsests in the Works of Shahriar Mandanipour, with Emphasis on the Two Stories “One Thousand and One Nights” and “One Thousand and One Years”

Mohammad Taragheh[1], Rouya Seyyedolshohadaei[2]*, Farhad Kaka Rash[2]

1. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Mah.C., Islamic Azad University, Mahabad, Iran
2. Department of Persian Language and Literature, Mah.C., Islamic Azad University, Mahabad, Iran
*Corresponding Author’s Email: 3761939817@iau.ac.ir

Abstract

Anchored in the metaphor of the palimpsest, this study examines the act of storytelling in Shahriar Mandanipour’s fiction, exploring how the author narrates the creation of his stories through interrogative subjects and how palimpsests emerge in this process. To this end, the palimpsestic elements of two stories that differ in terms of narrative action and mode of narration are examined through close reading. Whereas “One Thousand and One Nights” employs an entirely prose-based language, “One Thousand and One Years” adopts a metaphorical language tending toward poetry. The palimpsestic processes operating within these stories are analyzed from the perspectives of association and the theory of literary reproduction. In examining these two works, respectively, the study demonstrates how the author, through his narrative practice, places the reader in a state of suspense when confronted with a national, cultural, and social issue whose resolution lies in a future dependent upon texts from the past. This suspense compels the reader to contemplate the consequences of the issue—a form of reflection whose deeper dimensions may be accessed through the deconstruction of the text. Furthermore, the study shows how, within the framework of these narratives—whose structures consist of a sequence of enigmas and their resolutions—repressed elements return through a form of reenactment of myths and tales derived from earlier texts. By analyzing the palimpsests generated through the narrative operations of these works, the study also demonstrates how the dialectics of identity associated with subjects from the past may be rendered visible. The findings indicate that the discovery of the work’s unconscious, together with the narrative form and action of the stories, invokes its literary ancestors and establishes them as both the foundation of its design and the existential condition of its formation.

Keywords: *palimpsest, association, literary reproduction, the unconscious of the work, nestedness, Shahriar Mandanipour.*

How to cite: Taragheh, M., Seyyedolshohadaei, R., & Kaka Rash, F. (2026). An Examination of Palimpsests in the Works of Shahriar Mandanipour, with Emphasis on the Two Stories “One Thousand and One Nights” and “One Thousand and One Years”. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *4*(4), 1-20.

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 21 February 2026
Revise Date: 18 July 2026
Accept Date: 27 July 2026
Initial Publish: 17 August 2026
Final Publish: 22 December 2026

مقدمه

نقد ادبی نخستین‌بار در قرن بیستم داعیه‌ی برابری با آثاری داشته است که به تجزیه‌وتحلیل آن می‌پردازد. اما نقد از زمان رولان بارت، هم خواندن شده و هم نوشتن؛ نه به سبب کیفیت شیوه‌ی نگارش، بلکه بدان سبب که وضع و موقع اثر هنری تغییر کرده است. در زمانی که اثر هنری تجزیه‌وتحلیل می‌شود و تقدس و وحدت معنایی خود را از دست می‌دهد، به مفسرانی نیاز است که معنا و شکل را به ما منتقل کنند. تأویل و تفسیر جزء متن است. تفکر نو کوشیده است تا چند صباحی اندیشه‌ی آفریننده را کنار بگذارد (1). امروزه نقد ادبی چنان به‌سرعت در حال تغییر است که بیم آن می‌رود جای خود را به نظام دیگری که به «نظریه‌های ادبی» معروف است، بدهد. این دو چنان با هم عجین شده‌اند که بحث نقد ادبی به شیوه‌ی سابق، یعنی بی‌اعتنا به نظریه‌های ادبی جدید، ممکن نیست و گاهی نقد ادبی اساساً به معنی نگریستن به ادبیات از منظر یکی از نظریات است (2).

ریچاردز با به‌کار بردن آموزه‌های روان‌شناسی در زمینه‌ی نقد ادبی، به تعاریفی از شعر رسید و مقوله‌ای بیان نمود که چیز بکر و نویی در نقد ادبی، حداقل تا زمان خودش، به حساب می‌آمد. امر مهمی که ریچاردز به آن اشاره می‌کند، «رابطه‌ی شعر و خواننده است تا رابطه‌ی شاعر و شعر» (3). تئوری‌های او راهکاری را پیشِ رو نهاد که متون، کانون مرکزی نقد قرار گرفتند. این در حالی است که تا زمان ریچاردز، نقد و تعریف آن به‌گونه‌ای دیگر بود. معمولاً منتقدان به دنبال ارزش‌گذاری متن یا دیدن معایب آن بودند که به‌طورکلی، نقد «جدا کردن سره از ناسره بود» (2)؛ به این معنی که «کار منتقدان بیشتر یافتن نقاط ضعف نویسنده بوده است» (2). آلبرت تی‌بودِه در اثر معروف خود، فیزیولوژی نقد، از سه نقد متفاوت سخن به میان می‌آورد: «نقد شفاهی، نقد حرفه‌ای، نقد هنرمندان» (1). در همین راستا، ادوارد سعید نیز در مورد نقد، چهار گونه‌ی نقد را معرفی می‌کند که با کمی مسامحه می‌توان گفت همان تعاریف تی‌بودِه هستند؛ ولی گونه‌ی چهارم آن به پدیده‌ی مهمی نیز اشاره می‌کند که همان نظریه‌ی ادبی است. «شکل چهارم، نظریه‌ی ادبی است که صورت نسبتاً تازه‌ای است. این شکل نقد، به‌صورت نگاهی به موضوعات آکادمیک و نگاهی به مقولات همگان‌پسند و مردمی، در ایالات متحده دیرهنگام‌تر از اروپا ظاهر شده است» (4).

او تصورش بر این است که «مبانی اندیشمندانه‌ی نظریه‌ی ادبی در اروپا، اگر دقیق گفته شود، جنبه‌ی شورشی داشت. دانشگاه سنتی، سلطه‌ی جبرگرایی و اثبات‌گری، متحجر شدن ایدئولوژی بورژوازی (اومانیسم)، جدایی انعطاف‌ناپذیر میان تخصص‌های آکادمیک: نظریه‌ی ادبی پاسخ محکمی به همه‌ی این‌ها بود؛ پاسخی که پیشروان مؤثر نظریه‌ی نقد ادبی امروزین را، مانند سوسور، لوکاچ، باتای، لوی‌استروس، فروید، نیچه و مارکس، دور هم گرد آورد. نظریه، به‌عنوان ترکیبی از تیول‌داری محدود درون دنیای خلاقیت‌های فکری را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد، جلوه‌گری نمود و به‌روشنی این امید را پدید آورد که با ثمربخشی آن بتوان تمام قلمرو و فعالیت‌های انسانی را به‌عنوان یک واحد مشاهده و تجربه کرد». وی در ادامه به این امر مهم اشاره می‌کند که در اثر «نهضت خام مداخله‌گری و در طول مسیر تخصص‌زدگی‌ها، نظریه‌پردازی آمریکا در اواخر دهه‌ی هفتاد به هزارتوی متن‌پردازی عقب‌نشینی می‌کند و باری‌به‌هرجهت، تازه‌ترین شاخص‌های متن‌گرایی انقلابی اروپا را همراه خود می‌کند» (4). در راستای همین دیدگاه، او معتقد است که «متن‌گرایی تا حدودی خمیرمایه‌ی رازآلود و ضدعفونی‌شده‌ی نظریه‌ی ادبی است» (4).

حال، با توجه به این دیدگاه‌ها، لب کلام آن‌ها را می‌توان چنین استنباط کرد که «نقد هماره نقد چیزی است که منتقد را هدایت می‌کند، حتی به‌سوی معنایی که رولان بارت در کتاب «نقادی و حقیقت»، آن را زبان دومی خوانده است بر فراز زبان اثر. نقادی علم نیست. علم به معانی می‌پردازد. نقادی معانی را تولید می‌کند.

نقادی... جایی میان علم و خواندن را اشغال می‌کند. آنچه منتقد می‌تواند انجام دهد، تولید معنایی خاص است. با اخذ آن معنا از فرم که همان کار ادبی باشد... منتقد معانی را از هم سوا می‌کند. او زبان دومی را باعث می‌شود و این یعنی نسجی از نشانه‌ها» (5).

آنچه یک نقد ادبی در گفتمان امروزی در پی آن و درصدد رسیدن به افق روشنی است، نوعی مرکزگریزی، وحدت‌ستیزی و حتی مؤلف‌ستیزی اثر است. به همین منظور، به‌صراحت بیان می‌دارند که «هدف نقد آن نیست که به جست‌وجوی وحدت اثر بپردازد، بلکه باید تکثر و گوناگونی معانی اجتماعی، ناتمامی‌ها، حذف‌هایی را که به نمایش می‌گذارد، اما نمی‌تواند توقیف کند و مهم‌تر از همه، تناقضات متن را نشان دهد. ... متن در درون خود حاوی نقد ارزش‌های خویش است؛ به این معنا که مستعد فرآیند جدیدی از تولید معنا به‌وسیله‌ی خواننده است و در این فرآیند می‌تواند معرفتی واقعی نسبت به مرزهای بازنمایی عرضه دارد» (6).

نظریه‌ی ادبی ماشِری که چکیده‌ی آن منجر به «امر ادبی» و «ناخودآگاه اثر» می‌شود و بدیهی است که باید میان آن و ناخودآگاه مؤلف فرق گذاشت، در اثر شقه‌شدن طرح ایدئولوژیک و متن ادبی خود را می‌سازد. به‌صراحت می‌توان گفت که یکی از راهکارهای نقد ادبی است که به ما کمک می‌کند تا به یک آفرینش ادبی دست یابیم و دست یافتن به آن عبارت است از عبور از بی‌انسجامی‌ها، حذف‌ها و فقدان‌ها که در نهایت، متن تقسیم می‌شود. همه‌ی این عبورها حکایت از عدم خودآگاهی اثر، سکوت‌ها و هر آنچه اثر نمی‌تواند بگوید، دارد؛ یعنی به ناخودآگاه اثر می‌رسیم. در ناخودآگاه اثر، همچنان‌که «ناخودآگاه خود را از طریق زبان نمادها آشکار می‌کند» (7)، دقیقاً ناخودآگاه متن نیز خود را از طریق زبان نمادها که در کلمات و عبارات مستتر هستند، آشکار می‌کند. به عبارت دیگر، بیشتر وجود متن و بسیاری از ویژگی‌های غایی آن در ناخودآگاهش نهفته است. ما با نزدیک شدن به ناخودآگاه متن و یادگیری زبان نمادین آن، می‌توانیم متن غنی‌تر و پربارتری را تجربه کنیم. همچنین، تعمق در اعماق پنهان ناخودآگاه متن باعث می‌شود تا ناگفته‌های متن که در آنجا منتظر کشف شدن هستند، کشف شوند.

مقاله‌ی حاضر درصدد است که کنش روایی داستان‌های شهریار مندنی‌پور را واکاوی نماید. در راستای این هدف، بر رأس دو داستان «هزار و یک شب» و «هزار و یک سال» لنگر خواهد گرفت. نمونه‌ی اول، نماینده‌ی داستان‌های مدرنی است که چگونه در قالب و پیرنگ به‌روز، به نیای ادبی خود توسل می‌جویند. نمونه‌ی دوم نیز در قالب یک روایت قصه‌گونه، اما با زبان استعاری و زبانی متمایل به شعر، هدفی را دنبال می‌کند.

رویکرد اساسی پژوهش حاضر بر این اصل استوار است که چون در داستان اول، قهرمان داستان هر روز داستان را تعریف می‌کند و مدام خود را در حالت تعلیق و انتظار قرار می‌دهد و پیوسته به یاری حافظه‌اش خاطرات و رخدادها را بیان می‌کند و همچنین دیدن صحنه‌ها و رخدادهایی باعث تداعی صحنه‌ها و رخدادهای دیگری می‌شود، متن هویت پالیمسستی پیدا می‌کند و همین امر، جنبه‌ی پالیمسستی اثر را در کنش روایت‌پردازی خود آشکار می‌کند؛ به‌طوری‌که خواننده با توجه به خاصیت ناخودآگاه متن می‌تواند خوانش نظام‌مند پالیمسستی آن را مورد بازخوانی قرار دهد که در این صورت، متن اصلی را به‌عنوان متن تحتانی و متن تولیدشده از سوی خواننده را به‌صورت متن فوقانی در نظر گرفت. از طرف دیگر، می‌توان خود متن ناخودآگاه تولیدشده را به‌صورت متن فوقانی یا روایت جدید و متون گذشته که طرز کنش و روایت آن‌ها باعث خلق این روایت جدید می‌شوند، به‌عنوان متن تحتانی در نظر گرفت.

در روایت دوم که زبانی استعاری و متمایل به شعر دارد، با توجه به زبان روایت، خصلت و کنش‌های قهرمانان آن که نشان از زبان روایت و خصلت کنش‌های قهرمانان قصه‌های هزار و یک شب است، همچنین با توجه به اینکه از جامعه‌ای به جامعه‌ی دیگر

می‌آیند و جامعه را به‌عنوان نوعی روایت متنی بازآفرینی می‌کنند، می‌توان در هرکدام از آن‌ها دو روایت را متصور شد: یکی قصه‌های هزار و یک شب به‌عنوان متن تحتانی و روایت حاضر به‌عنوان متن فوقانی، و همچنین جامعه‌ای که از آن نقل‌مکان کرده‌اند به‌عنوان روایت یا متن پیشین و جامعه‌ای که در آن فرود آمده‌اند به‌عنوان متن پسین در نظر گرفت و هم‌زمان این دو متن تحتانی و فوقانی را در هر دو اثر مورد خوانش قرار داد.

برای برقراری ارتباط بهتر با پژوهش حاضر، لازم است که اول پدیده‌ی پالیمسست را از نظر لغوی و اصطلاحی بیان نمود؛ آنگاه با استفاده از استعاره‌ی پالیمسست که کانون توجه مقاله‌ی حاضر است، روایت‌ها را محک زد.

پالیمسست یک پدیده‌ی لایه‌لایه و تودرتو است که «ریشه‌ی آن از واژه‌ی ترکیبی پالیمسسچوس می‌آید که از پالیم به معنی مجدد و سسچوس به معنی ستردن و پاک کردن است که روی‌هم‌رفته به معنی ستردن و پاک کردن مجدد است» (8). ریشه‌ی آن یونانی یا شاید لاتینی است و مبدأ بروز آن را باید در دیرها و کلیساها سراغ گرفت. آن زمان که مواد چاپی و نوشتاری کم یا دسترسی به آن‌ها مشکل بوده است، دیرها و کلیساها توسط راهبان و روحانیون مسیحی، آثار مذهبی را که روی پوست گوساله یا هر ماده‌ی دیگری، از جمله لوحه‌ها، پوسترها و وِلوم‌ها و... می‌نوشتند، بعد از گذشت ایام و سال‌ها، نوشته‌های روی آن را به‌منظور دوباره نوشتن اثر جدید پاک می‌کردند و این کار شاید بارها و بارها اتفاق می‌افتاد تا اینکه در قرون هفدهم و هجدهم، با بازیافت مجدد نوشته‌های روی پوست‌ها و لوحه‌ها و با استفاده از مواد شیمیایی که در این موارد به‌کار گرفته می‌شد، معلوم گردید که هیچ‌کدام از نوشته‌های روی پوست‌ها یا لوحه‌ها از بین نرفته است و این پوست‌ها یا لوح‌ها از متون لایه‌لایه‌ای تشکیل شده بودند که هرکدام از لایه‌ها و نوشته‌ها مربوط به زمان و ایام خاصی بود. یکی از این لوح‌ها و پوست‌ها مربوط به نوشته‌ای از ارشمیدس بود که تقریباً هزار سال پیش نوشته شده بود و در یک مزایده به قیمت گزافی به فروش رفت که وجود و هستی این‌گونه نوشته‌ها، که همانا پالیمسست است، پررنگ‌تر کرد. در قرن بیستم، رساله‌ی ارشمیدس که بر روی پوست بز نوشته شده بود، کشف گردید. این رساله حاوی یک متن فوقانی نیز هست که یک مناجات‌نامه‌ی کاتولیکی است و به‌صورت اریب روی رساله نوشته شده بود. خود رساله‌ی ارشمیدس به‌وسیله‌ی اشعه‌ی ایکس رؤیت‌پذیر شد. آنچه در اینجا مهم جلوه می‌کند، حضور دو متن توأمان، یعنی رساله‌ی ارشمیدس به‌عنوان متن تحتانی و مناجات‌نامه‌ی کاتولیکی به‌مثابه‌ی متن فوقانی است که می‌توان به‌طور هم‌زمان دو متن را مورد خوانش قرار داد.

در قرن بیستم، دی‌کوینسی پدیده‌ی پالیمسست را با توجه به نوع نگرش به آن در گفتمان‌ها برجسته کرد و صفت «پیچیدگی و تودرتویی» را برای پالیمسست به‌کار گرفت. «تودرتو یا پیچیدگی، نام اصطلاح دی‌کوینسی برای روشی است که افکار و اصطلاحات عمیق ما از طریق ترکیب‌های گیج‌کننده و پیچیده‌ی عمیقی به ما منتقل می‌شوند. ... صفت تودرتویی یا پیچیدگی، ارتباط بین متونی را توصیف می‌کند که در پالیمسست، به‌عنوان نتیجه‌ی فرایند پالیمسست‌بودن و همچنین در بازظهور متن پسین، جا خوش کرده‌اند. منظور دی‌کوینسی از پیچیدگی این است که وقتی متن‌های جدید، که معمولاً به‌صورت اریب بر روی متن‌های قدیمی نوشته می‌شدند، بعداً توسط باستان‌شناسان و پژوهشگران این زمینه، که می‌توانستند همه یا بخشی از متن پیشین را بازیابی کنند، بازیابی می‌شدند، این بازیابی که منسوب به «متن تحتانی» است، باعث پیچیدگی خوانش متن جدیدتر، که همان متن فوقانی بود، می‌شد».

دی‌کوینسی با ابتکار عملش از مفهوم پالیمسست، روند استعاره‌سازی پالیمسست را مدنظر داشت که در حوزه‌هایی از جمله معماری، زمین‌شناسی، جغرافیا، عصب‌شناسی و... به‌کار

گرفته شده است. اما سارا دیلون با وارد کردن بحث پالیمسست در زمینه‌ی نقد و نظریه‌ی ادبی، باب تازه‌ای بر روی پالیمسست گشود. او ضمن اشاره به صفت تودرتویی دی‌کوینسی که ارتباط بین متون را بیان می‌کند و در آن با ساختار پیچیده‌ی ارتباطیت متنی مواجه می‌شویم که در پالیمسست شکل گرفته‌اند، اصطلاح پالیمسستچوس را که به گفته‌ی خود، رابطه‌ی نزدیکی با صفت تودرتویی داشت، به‌کار گرفت و با این کار، افق پالیمسست را گشوده‌تر کرد. به بیانی، پالیمسستیک به فرآیند لایه‌ای بودن که منجر به تولید پالیمسست می‌شود، اشاره دارد؛ درصورتی‌که پالیمسستچوس ساختاری را توصیف می‌کند که هم نتیجه‌ی فرآیند را در بر دارد و هم نوشته‌ی بین‌لایه‌ایِ ظهور مجدد بعدی را» (8). دیلون اصطلاح پالیمسستچوس را از ژرار ژنت به عاریت گرفته است که در کتاب پالیمسست، ادبیات درجه‌ی دو (۱۹۸۲) برای نخستین‌بار به‌کار گرفته شده است و پدیده‌ی پالیمسست و بینامتنیت را به یکدیگر ربط می‌دهد و معتقد است که دو متن، حضور هم‌زمان، یعنی حضور یک متن در متن دیگر، را دارند. اما ظاهراً ژنت تفاوت‌های مهم بین بینامتنیت و پالیمسست را نادیده گرفته است. نخست اینکه: «در پالیمسست، توالی زمانی وجود ندارد و گاهی معلوم نیست که کدام لایه اول نوشته شده است» (8)؛ درحالی‌که در بینامتنیت، توالی زمانی وجود دارد و یکی از ارکان مهم آن محسوب می‌شود؛ از آنجا که «هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و همواره متن‌ها بر پایه‌های متن‌های گذشته بنا می‌شوند» (8). پس همواره در بینامتنیت با توالی زمانی روبه‌رو هستیم. در بینامتنیت، «آفرینش و خلاقیت و ابداع، همگی مفاهیم نسبی تلقی می‌گردند؛ زیرا انسان محکوم به تقلید یا ترکیب است و هیچ خلاقیت مطلق و کاملی نزد انسان به وقوع نمی‌پیوندد؛ زیرا انسان در میان آن‌ها یا به این قطب و یا به آن قطب نزدیک‌تر است» (8). اما مفهوم پالیمسست را با توجه به نوع نگرش و از لحاظ ساختاری و ذهنی می‌توان به دو مقطع تقسیم کرد: مقطع اول یا همان پالیمسست خطوط که شامل دست‌نوشته‌ها و کشف آن‌هاست و مقطع دوم یا همان نظریه‌ی پالیمسستی که عناصر معنایی و ذهنی در آن حائز اهمیت است. در اساس، مقطع اول زمینه و بستر مقطع دوم است که «بیشتر بر واقعیات عینی موجود در زمینه متمرکز شده و این مفهوم به روایات متافیزیکی زمینه که ممکن است در طی دوره‌های مختلف زمان پدیدار و به‌مرور کم‌رنگ یا حتی فراموش شده باشند، اهمیت می‌بخشد» (8). در یک کلام می‌توان گفت که در مقطع اول، بیشتر علائم ظاهری مدنظر است و در مقطع دوم، علائم باطنی و درونی.

در پژوهش حاضر، علاوه‌بر تئوریزه کردن مفهوم مسئله‌ی پالیمسست، سعی بر آن خواهد شد که به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

ـ نویسنده چگونه با توجه به نوع روایت‌های خود که به‌صورت مدرن، در دو رهگذر نثری و نثر استعاره‌گونه، درصدد توسل به نیای ادبی خود است، اقدام به تولید پالیمسست‌های متنی می‌نماید؟

ـ با بازخوانی متن‌ها و با استفاده از ناخودآگاه متن، چگونه می‌توان به هویت پالیمسستی متن پی برد و آن را رؤیت‌پذیر کرد؟

پیشینه‌ی تحقیق:

واکاوی پالیمسست‌های فرهنگی در آثار نویسندگان ایرانی دور از وطن، از عبدالله کریم‌زاده، موردی است که در زمینه‌ی ادبیات پالیمسستی در مورد دو نویسنده‌ی مقیم آمریکا، به نام‌های فریدون اسفندیاری و فیروزه جزایری دوما، که به‌ترتیب به دیاسپورای ایرانی پیش از انقلاب و بعد از انقلاب تعلق دارند، انجام شده است. بقیه‌ی آثار پالیمسستی در زبان فارسی، اکثراً و قریب‌به‌اتفاق، در زمینه‌ی معماری و لایه‌های شهری صورت پذیرفته است که می‌توان به آثار «پالیمسست شهر سوخته» از احمد زهادی و فرهاد گوران، «شهر همچون پالیمسستی از لایه‌های خاطره» از داریوش شایگان، ترجمه‌ی مجتبی عبدالله‌نژاد، «لایه‌های پنهان و آشکار مسجد جامع عتیق اصفهان» از ساناز افتخارزاده، «سه‌گانه‌ی

پالیمسست، انباشتگی رازها» از محمدرضا شیرازی، «ویران‌سازی، شالوده‌شکنی و پالیمسست» از ریچارد گالپین، ترجمه‌ی فتاح محمدی، «پالیمسست شهری: زیبایی‌شناسی ساختار لایه‌لایه» از رابرت ام. بارون، ترجمه‌ی پرویز براتی، «لایه‌های تاریخی نظریه» از حکیم بی، ترجمه‌ی مجتبی عبدالله‌نژاد، «پالیمسست «لایه‌نگاری»، ابزاری برای تبیین کیستی شهر تاریخی» از سید محسن حبیبی، «زمینه به‌مثابه‌ی پالیمسست» از امیر اربابی یزدی و محسن زراعت‌پیشه و همچنین، خارج از زبان فارسی، کتاب سارا دیلون به نام پالیمسست، نظریه‌ی ادبی و تئوری، پالیمسست مغز انسان از توماس دی‌کوینسی، پالیمسست بی‌کران، اینترنت، پالیمسست، نشر دانشگاه شیکاگو، اینترنت، که همگی آن‌ها به زبان انگلیسی نوشته شده‌اند، اشاره کرد. مقاله‌ی حاضر با تکیه بر مفهوم‌سازی پالیمسست، خوانشی کاملاً متفاوت از داستان‌های دهه‌ی هفتاد، مخصوصاً در این مقاله از داستان‌های شهریار مندنی‌پور، ارائه داده است که کاملاً نوآورانه و بکر هستند.

چارچوب نظری:

مقاله‌ی حاضر برای تثبیت و به‌کرسی نشاندن استدلال اصلی خود، به دو نظریه‌ی اساسی پایبند است: نظریه‌ی پی‌یر ماشِری که معتقد است تحقق یک متن الزاماً بر بازتولید متون پیش از خودش استوار است و دیگری، نظریه‌ی پالیمسستِ نظریه که توسط حکیم بی مطرح شده است.

ماشری «فرآیند بازتولید را معلول ماهیت خود ادبیات می‌داند که به فهم معتبر آن کمک می‌کند» (9). او معتقد است که «داستان رابطه‌ی نزدیکی با ایدئولوژی دارد، اما این دو، مقوله‌ی واحدی نیستند. ادبیات، صورت ویژه و غیرقابل‌تقلیلی از سخن است؛ اما زبانی که ماده‌ی خام متن را تشکیل می‌دهد، زبان ایدئولوژی است. بنابراین، زبان ناکافی، ناکامل و یک‌جانبه‌نگر است که نمی‌تواند آن تناقضات واقعی را که می‌خواهد محوشان کند، پنهان نگه دارد. این زبان که معمولاً سیال است، به‌وسیله‌ی متن ادبی توقیف و منجمد می‌شود» (6).

به همین منظور، ماشری در کتاب نظریه‌ی بازتولید ادبی (۱۹۶۶) بر این ناکامل بودن متن، که همان امر ناگفته‌ی متن و آنچه ماشری «ناخودآگاه متن» (9) می‌خواند، تأکید می‌ورزد. لازم به ذکر است که این نظریه «فراتر از بررسی عناصر مرئی و نامرئی در داستان است و خودآگاه و ناخودآگاه اثر ادبی را از هم تمییز می‌دهد. آنچه اثر در ناگفته‌ها پنهان می‌کند، ناخودآگاه آن است. ماشری معتقد است که ناگفته‌ها ممکن است حاصل تفکر خودآگاه یا حتی ناخودآگاه نویسنده‌ی اثر باشند، اما در هر صورت، اثر ادبی یک معنی را در دل خود محصور کرده است که باید آزاد شود.

واژگان اثر، نقاب فضیح و گول‌زننده‌ی آن هستند که معنی و مفهوم واقعی در پشت آن‌ها پنهان می‌شود. کسب دانش اثر به مفهوم صعود به این معنی و دستیابی به آن است» (10). اصل ساختاری تحلیل ماشری بر این ضدونقیض‌ها استوار است و معتقد است که «این فقدان خودآگاهی اثر، سکوت آن و آنچه را که نمی‌تواند بگوید، با ضمیر ناخودآگاه فرویدی مقایسه می‌کند» (6).

حال، با توجه به این توصیفات، می‌توان گفت که «به این ترتیب، اثر با تأثیرات معنایی که به آن ضمیمه شده است، مشخصاً نتیجه‌ی یک تولید نیست، بلکه نوعی بازتولید است؛ بازتولیدی که بر روی رخداد نامعلوم گفتمان تکیه کرده که از آن حفاظت می‌کند. اگر این فرضیه را جدی بگیریم و تا آنجا پیش برویم که بگوییم اصلاً آثار به این صورت تولید نمی‌شوند، بلکه هستی‌شان از لحظه‌ای شروع می‌شود که بازتولید می‌شوند، این بازتولید منجر به تقسیم شدن آثار بر خودشان می‌شود؛ یعنی با ایجاد خط باریک گفتمان کتاب‌ها، تمام فضای فاصله‌گیری و حرکت در زمان و مکانشان را آشکار می‌کند. زمان و مکانی که امکانی نامحدود از تغییر و تنوع در آن رخنه می‌کند. به‌جای آنکه یک‌بار در زمان و مکان خود تولید شود، اثر در مجموع فقط در آن درخششی واقعیت دارد که

برسازنده‌اش است و درعین‌حال، نابودکننده‌اش» (9). به این ترتیب، «از تمام این‌ها آموزه‌های خاصی نمایان می‌شود که می‌توانند عمومیت یابند. چنان‌که یک متن در رویارویی با خودش و در نوعی نسبت خودارجاع است، حتی در این مورد نیز به سویی می‌رود که شامل رابطه‌اش با دیگر متن‌هاست. هرگز چیزی نمی‌نویسیم، مگر آنکه روی کاغذی کاملاً سفید، رویایش را ببینیم. تحقق یک متن الزاماً بر بازتولید متون پیش از خودش استوار است. این تحقق تلویحاً یا صراحتاً به این متون ارجاع می‌دهد. هر کتاب هزارتویی از کتابخانه‌ای را در خود دارد. از این منظر، ادبیات خود در مجموع می‌تواند همچون یک متن دیده شود که به‌صورت متعینی کثرت یافته، دست‌کاری شده و تغییر شکل داده است، بی‌آنکه یکی از حالاتش بتواند برای همیشه جدا بیفتد و ثابت بماند. درباره‌ی نوشته می‌نویسیم؛ یعنی فراتر از آن هم، پالیمسست نباید فقط همچون ژانری ادبی در نظر گرفته شود که اجازه‌ی ارائه‌ی گزارشی از برساختن برخی آثار را به ما می‌دهد، بلکه جوهر خود ادبیات را تعریف می‌کند که با حرکت بازتولید خودش مقارن می‌شود» (9). این جوهر ادبیات در گفتمان ماشری، «امر ادبی» تلقی می‌گردد؛ امری که «به شیوه‌ی کاملاً واقعی وجود دارد؛ زیرا مجموعه‌ای از متن‌ها را در حالت پیشرفت پایدار تشکیل می‌دهد که در دورانی خود را در شرایط متفاوت بازتعریف می‌کنند. امر ادبی نه به معنای مجموعه‌ای از یادبودها یا چیزهای تمام‌شده که ذاتاً چیزی ندارند، جز سرشماری شدن به‌عنوان واقعیتی برآمده از امری صرفاً تجربی، بلکه مجموعه‌ای از فرآیندهاست که به شکل پویایی در میان خودشان، کار نوشتار و کار بازتولید را مفصل‌بندی می‌کنند» (9).

در نظریه‌ی دوم، که همان نظریه‌ی پالیمسستیِ نظریه است، عناصر معنایی و ذهنی حائز اهمیت‌اند؛ مانند بررسی ناخودآگاه متن در یک اثر که با توجه به پی بردن به این بُعد اثر، هرکدام از خوانندگان توانایی آن را دارند که اثر را بازنویسی کنند و مرتب به آن لایه‌های دیگری بیفزایند. به‌موجب این نظریه، می‌توان گفت که سوژه‌ی ناخودآگاه متن در روایت اصلی، فضاهای خیالی می‌سازد و آن را در بطن خود مستتر نگه می‌دارد. این سوژه در ذهن خواننده همواره در حال تجربه‌های جدید است و در نهایت، مدام در حال تولید معناست. در نتیجه، سوژه‌ی ناخودآگاه متن همواره در حال تولید و افزودن لایه‌هایی بر روی متن اصلی یا روایت اصلی است. حکیم بی این فرآیند معنی‌سازی و لایه‌سازی را تحت عنوان نظریه‌ی پالیمسستیِ نظریه بیان کرده است. او این نظریه را در مقابل نظریه‌ی پالیمسستیِ خطوط به‌کار برد و تفاوت آن‌ها را چنین بیان نمود: «پالیمسست نظریه سیال است، می‌توان دوباره روی آن مطالبی نوشت و بازنویسی کرد و مرتب به آن لایه‌های دیگری افزود؛ لایه‌هایی که رابطه‌ی آن‌ها با هم، رابطه‌ی توالی زمانی نیست، بلکه نوعی همنشینی مکانی به‌شمار می‌رود» (8).

منظور «بی» این است که بدین‌گونه می‌توان سیستمی را تعریف کرد که از طریق آن بتوان راهی برای دانستن و شناختن عناصری که مبتنی بر همنشینی هستند، پیدا کرد. اما در این راستا، چون «رویکرد ما همراه با غایت‌گرایی ذهنی است؛ یعنی اینکه خود ما در پی خواست‌ها، آرمان‌ها و امیالمان هستیم، پس نباید آن را با نسبیت‌باوری اخلاقی یا همان ارزش‌کاهی ارزش‌ها خلط کنیم؛ چون با آن تفاوت بنیادی دارد» (8). نتیجه‌ای که می‌توان از این رویکرد گرفت، این است که این همنشینی و برهم‌نشینی، درعین‌حال که نوعی وحدت را بیان می‌کند، وحدت‌ستیز نیز هست؛ چراکه متن و روایت‌ها را از یگانه‌انگاری عبور می‌دهد و باعث تکثر و تعدد لایه‌های روی‌هم‌انباشته می‌شود. در این صورت، سوژه‌ی روایت‌ها برای ادامه‌ی حیات خود به یک هویت سیال احتیاج دارد و این سیالیت، یاریگری می‌شود که پیوسته در لابه‌لای روایت‌ها و به تعبیر ماشری، در ناخودآگاه متن، ادامه‌ی زیست پیدا کند. این فضای استحاله‌شده، حاصل تجربه‌ی زیست‌شده‌ی سوژه‌ی مستتر در نسخه‌ی اصلی (فیگور اولیه) و

سوژه‌ی حاصل از تراوش ذهن خواننده از ناخودآگاه متن، به‌عنوان روایت جدید یا همان فرایند بازتولید، است که در آن شاهد حضور هم‌زمان دو متن هستیم؛ یعنی هویت شکل‌گرفته‌ی روایت در متن اصلی و هویت در حال شکل گرفتن به‌عنوان متن جدید. مقاله‌ی حاضر، بحث حضور هم‌زمان دو متن را که حکیم بی از آن به‌عنوان پالیمسست نام می‌برد و رویکرد در آن توأم با غایت‌گرایی ذهنی است، به‌کار گرفته است. همچنین برای بررسی ارزیابی پالیمسستی سوژه‌های ناخودآگاه متن در مرز روایت‌ها، که ماشری از آن به‌عنوان پالیمسستی یاد می‌کند که جوهر خود ادبیات را تعریف می‌کند و با حرکت بازتولید خودش مقارن می‌شود، در اینجا نیز حضور هم‌زمان دو متن را داریم و به قول ماشری، فیگور اولیه‌اش که نسخه‌ی اصلی است و خود چیزی جز چرک‌نویس نیست و همچنین فرآیند بازتولیدش.

روش تحقیق:

پژوهش حاضر به شیوه‌ی قرائت تنگاتنگ می‌کوشد داستان‌های شهریار مندنی‌پور را در سایه‌ی نظریه‌ی پالیمسستی مورد بازخوانی قرار دهد. بر اساس روش قرائت تنگاتنگ، از هرکدام نمونه‌هایی به‌عنوان شاهد متنی انتخاب شده و در پرتو چارچوب نظری اتخاذشده، مورد خوانش قرار می‌گیرند.

خوانش پالیمسستی داستان هزار و یک شبِ مندنی‌پور:

داستان، سرگذشت یک خبرنگار صداوسیماست که در هفت شب، یعنی از شب نهصدونودوپنجم تا شب هزارویکم، روایت می‌شود. نویسنده در این هفت شب، وقایع و رخدادهای حساس و ملتهب انقلاب ۱۹۷۹ را به‌صورت داستان‌های تودرتو و پیچیده بیان می‌کند و لحظات و اتفاقات حساس را در این هفت شب واگویه می‌نماید که بعضی از مسائل و اتفاقات را نیز از روی نشانه و رمزگان بیان می‌کند.

داستان از زبان راوی، که یک خبرنگار مرد است، بیان می‌شود که در این هفت شب، رویدادها و ماجراها را برای خودش روایت می‌کند؛ یعنی در واقع، روایت‌گر و روایت‌گیر هر دو یکی است. نویسنده با توجه به یک واقعیت هملت‌گونه که «بودن» و «نبودن» مسئله‌ی اصلی است، با نقبی به ادبیات گذشته‌ی خود، شبح قصه‌های هزار و یک شب را در داستان خود در قالب یک خبرنگار به تصویر می‌کشد. منظور از شبح، همان دیدگاه دریدا است که می‌گوید: «یک شاهکار مثل یک شبح حرکت می‌کند و با زمان تعین می‌یابد و همه‌چیز را در خود فرامی‌گیرد» (4). راوی داستان با استفاده از این شبح، که در مدت هفت شب انجام می‌پذیرد، رخدادهای روزانه و همچنین اتفاقات مربوط به خود را روایت می‌کند؛ روایت در روزهایی که «بودن» و «نبودن» برایش حالت تعلیق به خود می‌گیرد. او روایت می‌کند تا «بودن» خود را حفظ کند، چون فاصله‌ای با «نبودن» ندارد. راوی هر شب، از این هفت شب، رخدادهای روزانه‌ی خود و آنچه مربوط به خود است، روایت می‌کند تا راه‌حلی بیابد که این تعلیق‌ها را سپری نماید و «بودن» خود را همچنان نگه دارد.

راوی سرگذشت خود را در هفت شب، از شب نهصدونودوپنجم تا شب هزارویکم، بیان می‌دارد. هر شبی حاوی یک سرگذشت است که در بطن آن، به قصه‌های دیگری نیز برخورد می‌کنیم. بدیهی است که نویسنده روزهای اوایل انقلاب سال ۱۹۷۹ را از زبان یک خبرنگار صداوسیما، که ظاهراً رسانه‌ی ملی است، بیان می‌دارد. مثلاً در شب نهصدونودوپنجم، راوی از وضعیت خبر ساعت هشت می‌گوید که حاوی انواع خبرهای ایران و جهان است؛ خبرهایی از روشنایی لندن و نیویورک، به خواب رفتن بعضی‌ها در چین، خبر کور و کچل‌های تبعیدی، رئیس‌جمهورها، قتل‌عام‌شده‌ها، سرهنگ‌ها، قحطی‌زده‌ها، هنرپیشه‌ها، بادهای بنگلادش و همچنین حال‌وهوای اتاق خوابش که همه‌ی این‌ها خبرنگار را می‌ترسانند و مدام در ذهنش مرور می‌شوند؛ مخصوصاً رأس ساعت هشت که حسابی او را ترسانده است. «شب بر شما خوش. خانم‌ها و آقایان. با سلام... رأس ساعت هشت... لندن هنوز

روشنایی روز را دارد. نیویورک هم... در سایگون و پکن شاید خیلی‌ها به خواب رفته باشند. ولی کور و کچل‌های تبعیدی، رئیس‌جمهورها، قتل‌عام‌شده‌ها، سرهنگ‌ها، قحطی‌زده‌ها، هنرپیشه‌ها، جزامی‌ها، همه هستند... مرا می‌ترسانند. همه‌جا هستند، مدام هستند، هر شب هستند. ... شمیران دور است از بمب نوترونی و کوی ده‌متری نیلوفر... اتاق کوچک من دور است از بادهای بنگلادش که آدم‌ها را به سیخ شاخه‌های درخت می‌کشند. ولی حالا می‌ترساندم از رأس ساعت هشت» (11).

او در شب‌های دیگر نیز چنین روالی در پیش دارد. مثلاً در شب نهصدونودوششم، ما با قصه‌ی ریختن برگ‌ها از درختان و افتادنشان به شیشه‌ی جلوی ماشین‌ها روبه‌رو هستیم. «درخت‌های پیر خیابان «پهلوی» امروز دیگر تن دادند به پاییز. برگ‌ها می‌ریزند. چندتاشان می‌خورند به شیشه‌ی جلوی ماشین، بعد از آینه می‌شود دید که پشت ماشین کمانه می‌کنند...» (11). داخل آن قصه، حکایت تظاهرات و خیابان‌های به گلوله بسته‌شده که خون به لاستیک ماشین‌ها می‌چسبد، شروع می‌شود؛ داستانی که فضای ترس آن شدیداً خبرنگار را تسخیر کرده است. «اگر ماشین‌ها، وقتی‌که تظاهرات به گلوله بسته شده و خیابان باز شده، رد شوند، خون می‌چسبد به لاستیک‌هایشان. می‌ترسم از انتظار پشت چراغ قرمز» (11). در بطن آن داستان نیز، داستان نخستین گام انسان بر کره‌ی ماه ظاهر می‌شود؛ داستانی که در آن، روس‌ها می‌توانند به مریخ نیز بیندیشند. «و اینک نخستین گام انسان بر ماه، لحظه‌ی باشکوهی است برای تمدن بشری. ... و روس‌ها، حیرت‌زده، از تلویزیون‌هایشان این لحظه را نگاه می‌کنند و به مریخ می‌اندیشند» (11). هنوز این قصه به پایان نمی‌رسد که دوباره داستان ترس و دلهره‌ی خبرنگار عودت می‌کند.

انقلاب مردمی به روزهای التهاب‌آور پایان می‌بخشد. آنچه در این برهه از بحث پیشِ رو جلب توجه می‌کند، قصه‌درقصه و تودرتویی داستان و همچنین قرار دادن خواننده در حالت تعلیق و انتظار و مهم‌تر از این‌ها، پیام داستان است که از طرف راوی، که همان قهرمان داستان است، بیان می‌گردد و آن نیز مسئله‌ی «بودن» و «نبودن» راوی است. اگر از این گوشه‌نگاه به داستان بنگریم و از شیوه‌ی روایت، طرح و پیرنگ آن گذر کنیم، می‌توان این داستان را به‌نحوی به نیای ادبی خود، یعنی قصه‌های هزار و یک شب، پیوند داد. در این راستا، می‌توان قصه‌های هزار و یک شب، «هزار افسان»، را به‌عنوان متن تحتانی و داستان «هزار و یک سال» مندنی‌پور را به‌عنوان متن فوقانی در نظر گرفت و مورد خوانش قرار داد. حتی از این جنبه نیز که چگونگی روایت داستان، یعنی به‌صورت تودرتو و به شیوه‌ی تعلیق و انتظار بیان می‌شود و تداعی‌گر قصه‌های هزار و یک شب است، باز هم می‌توان به جنبه‌ی پالیمسستی داستان پی برد و هم‌زمان هر دو روایت را، یعنی قصه‌ی هزار و یک شب را به‌عنوان متن پیشین و داستان حاضر را به‌عنوان متن پسین، مورد خوانش قرار داد. قهرمان داستان علاوه‌بر اینکه در یک شرایط بوروکراسی اداری گیر کرده است، از طرف دیگر نیز دنیای طردشدگی و ازخودبیگانگی و ریسک از دست دادن زندگی و سرزمینش، او را در خود مچاله کرده است. در هر دو داستان، بودن و نبودن به مسئله‌ی اصلی تبدیل شده است. به همین خاطر، نویسنده در این داستان، دنیای قهرمان داستان را که در آن مدام تعلیق و انتظار تکرار می‌شود، به دنیای شهرزاد و قصه‌هایش مانند کرده است. برآیند این مانند کردن منجر به یک پالیمسست ملی ـ فرهنگی شده است که امکان خوانش هم‌زمان دو متن تحتانی، هویت میراث قصه‌های سرزمین مادری، و فوقانی، هویت برآمده از کنش انقلابی، را میسر می‌کند. آنچه از متن تحتانی برمی‌آید، خنثی کردن شبحی است که جامعه را فراگرفته و قهرمان آن، با بیان قصه و روایت‌هایی که به‌صورت تودرتو و به شیوه‌ی تعلیق و انتظار بیان می‌دارد، باعث رفع آن می‌شود و دنیای کابوس‌گونه‌ای را که به «نبودن» منجر می‌شد، به دنیای مخالف آن تبدیل می‌کند. در متن فوقانی نیز ما با چنین شبحی روبه‌رو هستیم

و قهرمان داستان برای خنثی کردن چنین شبحی، مدام در حال بیان کردن روایت‌های تودرتو است و پیوسته خود را در حالت تعلیق قرار می‌دهد؛ چون روایت‌گر و روایت‌گیر یکی است، یعنی خود قهرمان داستان است. چنین روایت‌هایی که باعث تعددگرایی در بطن روایت می‌شوند، یکی از عناصر مهم متن پیشین و متن پسین‌اند؛ عنصری که به قول جان بارت، فراداستان از آن زاده شد. این همان حقیقت پالیمسست است که گالپین آن را «تصویری از تنوع و همسازی می‌داند که یک ژرفای فرهنگی را منعکس می‌کند» (8). ژرفایی که در تک‌تک متن‌های تودرتوی داستان هزار و یک شب مندنی‌پور قابل‌درک است، اما زاویه‌ی دید هرکدام از آن‌ها با قصه‌های هزار و یک شب به‌مثابه‌ی متن تحتانی، به‌طورکلی متفاوت است و این نقطه‌ی عطفی است که ما را به این قناعت می‌رساند که آستانه‌ی خلاقیت‌ها بر روی متن فوقانی، داستان هزار و یک شب مندنی‌پور، گشوده شده است. پس با این توصیف، داستان هزار و یک شب مندنی‌پور یک پالیمسست است که دارای ساختار چندلایه‌ای است و خود در جایگاه متون فوقانی قصه‌های هزار و یک شب قرار می‌گیرد.

ـ پالیمسست و نقش تداعی در آن:

پالیمسست، ایده‌ی «ذهنی بودن» را به‌عنوان یک فرایند لایه‌بندی مطرح می‌کند که می‌تواند بین این لایه‌ها سیال باشد. در این زمینه، می‌توان تداعی را یادآوری نمود. تداعی به‌وسیله‌ی یک تداعی‌گر می‌تواند انباشته‌های خاطرات زیرین حافظه را که گاه از ذهن محو گردیده‌اند، دوباره زنده و فعال گرداند و به سطح رویین بیاورد. در نهایت، سوژه یا متنی را به وجود آورد که گاهی به‌صورت بالفعل در ذهن موجود بوده و تداعی به محرکه‌ای تبدیل می‌شود که باعث شناور شدن و به حرکت درآمدن این لایه‌ها می‌شود. به‌عنوان مثال، می‌توان به شب نهصدونودوششم از داستان هزار و یک شب مندنی‌پور اشاره کرد. راوی که در نقش یک خبرنگار است، رخدادهای این شب را برای خود روایت می‌کند. با توجه به جنجال روزهای انقلاب سال ۱۹۷۹ و همچنین جایگاه حساسی که راوی در آن قرار گرفته و حاضر به ترک جایگاهش نیست، همین مسئله او را در تنگنای عجیبی قرار داده است. خون‌های ریخته‌شده در خیابان به‌شدت او را ترسانده است؛ به همین خاطر، از رنگ قرمز نیز دلهره دارد و حتی از انتظار پشت چراغ قرمز. او که چراغ قرمز را می‌بیند، زود ذهنش به‌سوی خون و سرخی می‌رود. دلهره‌ی این را دارد که مبادا انقلابیون به ماشین او حمله‌ور شوند، موی سرش را بکشند و خون از حنجره‌اش بر درِ ماشین بریزد و سرخی آن بر پیراهن سفیدش چکه کند (11). خون و رنگ سرخ آن، راوی را به یاد خبری می‌اندازد که آن را در سیما خوانده و روس‌ها را حیرت‌زده کرده است. چراغ قرمز برای او دو امر را تداعی می‌کند: یکی اینکه قبلاً انقلابیون به ماشین‌هایی که توقف می‌کنند، حمله‌ور شده‌اند و دیگر اینکه تداعی‌گر خون برای اوست. همچنین سرخی خون نیز تداعی‌گر روسیه‌ی آن زمان است که به قول راوی، استعمار سرخ نام داشته است. در واقع، «تداعی عملی است که با آن، ارتباط میان تصاویر ذهنی، خاطرات و تجربه‌های پیشین شخص، راوی، برایش امکان‌پذیر شده است» (7).

در شب هزارویکم که بحث «کلمه» در انجیل تداعی شد و با توجه به دیدگاه گوته، توسط فاوست که سیر دگردیسی از کلمه به عمل را طی کرد (12)، توانستیم نومتن داستان را در ذهن خود بسازیم که خبرنگار نیز با جامه‌ی عمل پوشاندن به ایده‌اش، توانست جانش را با فروغ انقلاب فروزان سازد که همه‌ی این‌ها را از روی کهن‌متن او نتیجه گرفته‌ایم. پس با توجه به اینکه زندگی خبرنگار یک پالیمسست است و در هر پالیمسست نیز سه‌گانه‌ای نهفته است، یعنی نوشته‌ی اولیه یا روایت اولیه که همان کهن‌متن است، زدودن و پاک کردن که به‌عنوان میان‌متن به آن می‌نگریم و همچنین نومتن که نوشتن دوباره یا روایت دوباره است، در مواجهه با این پالیمسست با دو تصویر متضاد روبه‌رو می‌شویم: نخست، تصویر خبرنگار به‌منزله‌ی خبرنگار و عصیان‌گر که در دنیای خود،

مسئولیت‌های خبرنگاری خود را انجام می‌دهد و دوم، تصویر سرکوب و تحقق اندیشه‌ی نهفته‌ی خود که در آن، خبرنگار به‌عنوان کسی که دیدگاه متمایز را قبول کرده و در آن محو می‌شود و در نهایت، برای بار دیگر در مردم با روحیه‌ی انقلابی‌گری ظاهر می‌شود. این برهه از داستان، یعنی مسائل مربوط به کلمات و همچنین داستان کلمه در انجیل و نقش آن در فاوست گوته، را می‌توان ناخودآگاه متن تلقی کرد که به قول ماشری، ناگفته‌های متن و امر ادبی در آن نهفته است.

در این داستان، پالیمسست‌هایی که به‌وسیله‌ی یک امر تداعی‌گر می‌توانیم به آن‌ها پی ببریم، زیاد به چشم می‌خورد. راوی در تنگنای عجیب‌وغریبی قرار گرفته است و مدام خود را سرزنش می‌کند. هر شب که داستان‌ها، قصه‌ها و اتفاقات را برای خود روایت می‌کند، تصمیم می‌گیرد هر طور شده بهانه بیاورد و برنامه‌ی ویژه‌ی خود، که همان وجدان تاریخ است، اجرا نکند و هم می‌خواهد نزد انقلابیون، که نماد آن آقای زارع است، برود و به آن‌ها بفهماند که با آن‌هاست. اما به علت سردرگمی و مردد بودنش، تصمیماتش جامه‌ی عمل نمی‌پوشند. آن‌قدر سردرگم است و افق خود را تاریک احساس می‌کند که در شب نهصدونودوهشتم، فکر خودکشی به کله‌اش می‌زند. دقیقاً این فکر به امر تداعی‌گر تبدیل می‌شود و باعث می‌شود که لایه‌های رویین ذهنش زدوده شوند و لایه‌های دفن و محوشده، دوباره زنده شوند و خود را به سطح رویین برسانند.

در این برهه از داستان‌ها، ما با پالیمسست روبه‌رو هستیم؛ پالیمسستی که سه‌گانه‌ی آن می‌تواند چنین باشد:

نومتن، همان جرقه زدن و به فکر افتادن خودکشی راوی برای رهایی از وضعیت موجود و همچنین تحمل نکردن صحنه‌هایی است که مردم را در خیابان به گلوله می‌بندند. میان‌متن، همان زدودن و پاک کردن آن است و نهایتاً کهن‌متن، که خودکشی گوینده‌ی اخبار را تداعی می‌کند. پس فکر خودکشی توسط راوی باعث می‌شود که استحاله‌ی متن شروع شود و این رویه از اعمال و کردار راوی خود را بروز دهد که همان کهن‌متن محسوب می‌شود. حال می‌توان دو متن پیشین و پسین را به‌صورت توأمان و هم‌زمان مورد خوانش قرار داد. استدلال ما در خوانش پالیمسستی این متن چنین است که خبرنگار، به‌عنوان سوژه‌ی کنشگر، در کوشش است تا هویت کنشگری خود را نشان دهد و از همین گذرگاه، به‌صورت نمادین، همراهی خود با مردم را اثبات کند و از این دیدگاه، موفقیت و بقای خود را در جامعه‌ی فردای سرزمینش برقرار گرداند. راوی سخت درگیر مسئله‌ای است که زندگی‌اش را به مخاطره انداخته است. شب‌ها که روایت‌ها را برای خودش واگویه می‌کند، هر اتفاق، هر صحنه و حتی هر کلمه برایش چیز دیگری را تداعی می‌کند و به قول خودش، «کلمات چیزی را در وجود من دارند می‌سوزانند» (11). همین تداعی‌ها به‌مثابه‌ی موتور محرکه در داستان عمل می‌کنند. مثلاً کافی است راوی در روایت‌هایش به کلمه‌ی «پاییز» برسد، زود صدای گلوله‌ها، سوختن‌ها، شعارنویسی‌ها، تظاهرات و کشت‌وکشتار به ذهنش خطور می‌کند و پاییز تداعی‌گر همین موضوع‌ها می‌شود.

به همین منوال، اگر به کلمه‌ی «بهار» برسد، زود نوروز و حلول سال نو در ذهنش تداعی می‌گردد و این کافی است تا لایه‌هایی از زندگی گذشته‌اش دوباره زنده شوند و به‌راحتی به قسمتی از روایتش بدل گردند. هر کلمه یا هر موضوع خاصی، تداعی‌گر داستان یا موضوع دیگری می‌شود. همین امر باعث تودرتویی و قصه‌درقصه شدن داستان نیز شده است. «پاییز بدی است. دلم می‌خواهد زودتر صدای گلوله‌ها، سوختن‌ها تمام بشود، آرام بشود. تهران، نوروز برسد و من آماج گرمای نورافکن‌ها ـ که حتی وقتی عرقم را درمی‌آورند و گردی زیر گلویم را پر و داغ می‌کنند، دوستشان دارم ـ ببینم و صدایم به‌جای خبر خیابان‌ها، پرتلالو شود. بینندگان عزیز: توجه فرمایید، توجه فرمایید، بیست ثانیه تا حلول سال نو باقی است. سمت راستم سبدی از ارکیده و لاله و سمت

چپم تنگی بلور با دو ماهی قرمز... بینندگان عزیز: ده ثانیه به بهار باقی است. شاید آن موقع دلم گرفته باشد، ولی لبخندی به لب‌ها می‌آورم تا هرکسی فکر کند دارم به خوشبختی بی‌کران او لبخند می‌زنم. صدایم رها...» (11).

راوی که با بر زبان آوردن نوروز، لایه‌هایی از خاطرات گذشته‌اش که با چه شور و اشتیاقی برنامه‌ی نوروز و حلول سال نو را اجرا کرده بود، زنده می‌شوند. لایه‌هایی از شور و اشتیاق زندگی‌اش که باز هم این لایه‌ها باعث زنده شدن لایه‌های دیگر می‌شوند. مثلاً وقتی لایه‌های شور و اشتیاق حلول سال نو در پیش چشم راوی زنده می‌شوند، به‌راحتی لایه‌های شب یلدا که آن را نیز با شور و اشتیاق اجرا کرده است، ورق می‌خورد. در همه‌ی آن‌ها ما با پالیمسست روبه‌رو هستیم که خبرنگار درصدد است تا هویت ایرانی‌خواهی و مردم‌مداری خود را در گذشته به ما نشان دهد و بدین‌وسیله، این هویت خود را در آینده تضمین نماید. در واقع، ما کهن‌متن را داریم که همه‌ی این‌ها به‌وسیله‌ی امر تداعی‌گر، مثلاً با شنیدن کلمه‌ی بهار، برنامه‌های نوروزی تداعی شده‌اند.

پس ما کهن‌متن را، که همان زندگی خبرنگار در گذشته است، در دست داریم و ردهایی از آن در اختیار ماست. اما ایهام متن از آن‌روست که ما نومتن را در اختیار نداریم و از روی کهن‌متن که چیزهایی از نومتن در آن وجود دارد، نومتن را تشخیص می‌دهیم؛ یعنی در واقع، نومتن را خودمان در ذهن می‌سازیم که همان هویتی است که خبرنگار درصدد تضمین آن در آینده است. همان دیدگاه ماشری که از روی ناخودآگاه متن می‌توان به جوهر خود ادبیات دست یافت که با حرکت بازتولید خودش مقارن است.

الف) خوانش پالیمسستی داستان:

ساختار داستان، یک فراداستان است؛ همان شگردی که میراث قصه‌های هزار و یک شب است و به‌طورکلی، پدیده‌ی «تعددگرایی» و «رویکردگرایی» که باعث خلق آثار ماندگاری در سراسر جهان شده، مدیون این شگرد است. خواهران و برادرانی که «شمن‌وار بر زمین ظاهر می‌شوند، آن‌ها همچون شمن از جسم خود خارج می‌شوند و به عالمی فرای زمان و فضا سفر می‌کنند و آنگاه در حالت خلسه، جسم خود را ترک می‌گویند و با پیامی برای جامعه بازمی‌گردند. در واقع، شش برادر و شش خواهر در این داستان شمن‌هایی هستند که به پلی میان دنیای ماده و معنا تبدیل شده‌اند، پلی که همچون گوش جامعه عمل می‌کند» (13) و خواستار دنیایی بدون غم و رنج برای افراد زمین هستند. به همین منظور، درصدد یافتن ریشه‌ی رنج و آزار هستند و با آن سخن می‌گویند.

داستان، متن چندلایه‌ای است که در طول زمان در معرض نوشته شدن، محو شدن و دوباره نوشته شدن قرار گرفته است. تمامی این لایه‌ها از طریق رمزگانی که با خود عمل می‌کنند، در گفت‌وگو با یکدیگر هستند. به بیانی دیگر، داستان تا به پایان می‌رسد، مدام به‌صورت قصه‌درقصه و تودرتو روایت می‌شود. این‌گونه روایت و گفتن داستان‌های فشرده‌ی تودرتو که به «قصه‌درقصه‌ی لابیرنتی یا هزارتویی» (14) معروف است، مختص قصه‌های هزار و یک شب است. روایتی که هنوز قصه‌ی نخستین نفر تمام نشده است که قصه‌گوی دوم، قصه را شروع می‌کند؛ به این صورت که حکایت را در دل حکایتی دیگر می‌شنویم و در داستان مندنی‌پور نیز این روایت‌ها به چندین قصه می‌رسند. جالب‌توجه اینکه هرکدام از شش خواهر و شش برادر، ماجرای خودشان را دارند و مهم‌تر از آن، داستان‌ها را به‌صورت لایه‌لایه بیان می‌کنند که این روش کماکان تا پایان داستان ادامه می‌یابد.

نویسنده علاوه‌بر مواردی که بیشتر حول محور قصه‌های هزار و یک شب می‌چرخد، از نشانه و رمزگان و استفاده‌ی قهرمان از شیوه‌ی ریسک برای نجات خود و دیگران سود برده است. به‌صورت کلی، می‌توان عناصر مشترک بین هزار و یک سال و قصه‌های هزار و یک شب را چنین نشان داد:

• اول اینکه ساختار هر دو اثر به‌صورت قصه‌درقصه و تودرتو است. تودرتویی یکی از مهم‌ترین عناصر قصه‌های هزار و یک شب است.

• دوم، از عناصر روح، جن، سحر و جادو استفاده شده است.

• سوم، هر دو اثر از رمزگان و نشانه‌ها استفاده می‌کنند.

• چهارم، هر دو داستان دارای قهرمان‌هایی هستند که ریسک‌پذیرند و خطرات را به جان و دل می‌خرند.

• پنجم، داستان هزار و یک سال از قانون «تعلیق و انتظار» (15) استفاده کرده است.

حوادث و رخدادهای داستان هزار و یک سال مدام خواننده را در حالت انتظار و تعلیق قرار می‌دهد. نویسنده، خواننده را در مقابل یک مسئله‌ی اجتماعی که همان زدودن غم و رنج جامعه است، قرار می‌دهد. همه‌ی این‌ها منشأ یک سلسله معما و گره‌گشایی نهایی است که ساختمان روایت را تشکیل می‌دهد. چگونگی روایت آن، همچنان‌که اشاره‌ی گذرایی به آن شد، نشان‌دهنده‌ی عناصر سرکوب‌شده در قالب نوعی اجرای مجدد اسطوره یا قصه‌های هزار و یک شب است که به‌نوعی به نیای ادبی خود توسل می‌جویند. از این زاویه، می‌توان قصه‌های هزار و یک شب را برنهاد و طرح آگاهانه‌ی روایت و داستان مندنی‌پور دانست که به‌نحوی شرط وجودی آن نیز هست. البته لایه‌ی دیگر سکه نیز وجود دارد و آن نومتن است که شامل احیای گذشته و پیوند دوباره‌ی متن جدید به لایه‌ی متن گذشته است. به زبان پالیمسستی می‌توان چنین بیان کرد که: کهن‌متن همان قصه‌های هزار و یک شب است و نومتن نیز داستان هزار و یک سال از مندنی‌پور است که شامل احیای گذشته، قصه‌های هزار و یک شب و سنت‌های آن، و پیوند دوباره‌ی متن جدید، همان داستان هزار و یک سال، به لایه‌ی متن گذشته، قصه‌های هزار و یک شب، است. در چنین حالتی، میان‌متن همان پاک کردن و زدودن است و در نتیجه، آنچه بر جای می‌ماند، نومتن، داستان هزار و یک سال، است که اثر زمان حال، روش و سبک داستان‌نویسی نویسنده، و حتی گذشته، اثر و ردپای ابعاد گوناگون قصه‌های هزار و یک شب، بر آن بر جای می‌ماند.

ب) پالیمسست و تقابل‌های دوگانه:

نویسنده برای نهادینه کردن تعدد معنایی، از استعاره و تصویرسازی در خلق داستان هزار و یک سال استفاده کرده است. این روش هم در گیرایی و جذب متن و هم در تبیین سبک نویسنده، نقش بسزایی دارد. گاهی این تصویرسازی و استفاده از استعاره‌ها و رمزگان، با استفاده از جابه‌جایی یا جایگزینی یک کلمه در جمله به وجود می‌آید. مثلاً «شش خواهر و شش برادر صورت‌هایشان را گرفتند به سمت باران و این قطره‌های باران خیلی باران بودند» (11) و یا راوی برای توصیف شادی، پایکوبی، جشن و برپایی مجسمه می‌گوید: «... و خلاصه یک جشنی بود که خیلی جشن بود» (11). نویسنده که در قالب راوی داستان را روایت می‌کند، در اینجا نمی‌گوید قطره‌های باران خیلی بخشنده هستند یا خیلی نوازشگر و یا هر صفت دیگری که قابل‌ستایش باشد، بلکه از استعاره و تصویرسازی بهره می‌گیرد. در همین زمینه، می‌توان به نقش نماد، رمزگان و نشانگرها نیز اشاره کرد که این‌گونه موارد هم در خلق روش‌های جدید اندیشیدن، به‌جای ثابت دیدن تفسیر متون، نقش مؤثری ایفا می‌کنند. در این صورت، ما با پالیمسستی روبه‌رو خواهیم شد که «سه‌گانه‌ی نوشتن اولیه، روایت کهن، پاک کردن، ساختارزدایی روایت، و نوشته‌ی جدید، روایت جدید، در آن نهفته است» (8).

قرائت تنگاتنگ این متن نشان می‌دهد که این متن پالیمسستی، رؤیای شش خواهر و شش برادر فضایی را بیان می‌کند. در واقع، مهاجرت این شش خواهر و شش برادر را می‌توان به مفهوم اگزیستانس دانست که تداعی‌گر مهاجرت انسان از این کره‌ی خاکی و برگشتن آن‌ها به همان‌جاست. داستان علاوه‌بر اینکه یک فراداستان است، دو روش روایت نیز در پیش گرفته است: یکی

روش واقع‌گرایی و زمینی و دیگری، روش پری‌منشانه یا فرازمینی. نویسنده با این دو روند روایت می‌خواهد دو دیدگاه فلسفی را نیز به خواننده گوشزد کند: یکی عصر روشنگری و دیگری عصر رمانتیک. طرفداران عصر روشنگری بر این باور بودند که علم و خوداندیشیدن محور اصلی است و انسان باید احساسات و خیال‌بافی‌ها را کنار بگذارد. طرفداران عصر رمانتیک نیز دیدگاهشان بر این است که برای شناخت و درک زیبایی‌ها باید احساسات را به‌کار گرفت و به عبارتی، شهودگرایی را محور خود قرار داده بودند که برای این کار، بایستی چشم دل را گشود. حال ما با دو متن یا دو روایت زمینی و فرازمینی روبه‌رو هستیم.

نتیجه‌گیری:

با استفاده از فهم‌پذیری پالیمسست معلوم گردید که نویسنده چگونه سبک نوشتاری خود را در یک فضای جدید و با لایه‌های جدید بازآفرینی می‌کند. آنچه در این روایت‌ها حائز اهمیت است، پی بردن به لایه‌های گوناگون این داستان‌هاست که در حقیقت، این جنبه همان پدیده‌ی پالیمسست است. این رویکرد بازآفرینی را با توجه به تعریف پالیمسستیک می‌توان نظام پالیمسستیک متنی نام‌گذاری کرد. به بیانی دیگر، لایه‌های مختلف اثر با یکدیگر درگیر می‌شوند که مهم‌ترین آن‌ها، ترکیب متن جدید با متن کهن است. کهن‌متن که همان زندگی خبرنگار در گذشته است، در دسترس ماست و ردهایی از آن در اختیار ماست. اما نومتن را در اختیار نداریم و از روی کهن‌متن، که چیزهایی در آن مستتر است، آن را تشخیص می‌دهیم. در واقع، نومتن را خودمان در ذهن می‌سازیم. از جمله روایت «کلمه» در شب هزارویکم که بحث کلمه در انجیل را تداعی نمود و با توجه به دیدگاه گوته، توسط فاوست یک سیر دگردیسی از کلمه به عمل را طی کرد، توانستیم نومتن داستان را در ذهن خود بسازیم که خبرنگار نیز با جامه‌ی عمل پوشاندن به ایده‌اش، توانست جانش را با فروغ انقلاب فروزان سازد. این برهه از داستان، یعنی مسائل مربوط به کلمات و همچنین داستان کلمه در انجیل و نقش آن در فاوست گوته، را می‌توان ناخودآگاه متن تلقی کرد که به قول ماشری، ناگفته‌های متن و امر ادبی در آن نهفته است.

خبرنگار، به‌عنوان روایت جدید یا نومتن و به‌مثابه‌ی سوژه‌ی دیدگاه متمایز، کوشش می‌کند تا هویت کنشگری خود را بر هویت کنشگری انقلابیون منطبق گرداند و از همین گذرگاه، به‌صورت نمادین، همراهی خود با مردم را اثبات کند و از این دیدگاه، موفقیت و بقای خود را در جامعه‌ی فردای سرزمینش برقرار گرداند. نویسنده در داستان هزار و یک سال نیز زیبایی‌شناسی اثر خود را از طریق نوعی فعالیت جمعی آشکار می‌کند که در آن، جامعه به‌عنوان نوعی روایت متنی، از طریق شش برادر و شش خواهر بازآفرینی می‌گردد.

قرائت تنگاتنگ این متن نشان می‌دهد که این متن پالیمسستی، رؤیای شش خواهر و شش برادر فضایی را بیان می‌کند. در واقع، مهاجرت این شش خواهر و شش برادر را می‌توان به مفهوم اگزیستانس دانست که تداعی‌گر مهاجرت انسان از این کره‌ی خاکی و برگشتن آن‌ها به همان‌جاست.

داستان علاوه‌بر اینکه یک فراداستان است، دو روش روایت نیز در پیش گرفته است: یکی روش واقع‌گرایی و زمینی و دیگری، روش پری‌منشانه یا فرازمینی. نویسنده با این دو روند روایت می‌خواهد دو دیدگاه فلسفی، یکی عصر روشنگری و دیگری عصر رمانتیک، را به خواننده گوشزد کند. روایت زمینی به‌عنوان روایت پیشین و روایت فرازمینی به‌عنوان روایت پسین را می‌توان به‌طور هم‌زمان مورد خوانش قرار داد. آنچه از متن تحتانی در خوانش قرار می‌گیرد، فقر و نداری، دروغ‌گویی، ناامیدی و خودباختگی، جنگ، خود را حبس کردن، آوارگی، تنهایی و منزوی بودن و... است که بر زمینی‌ها حاکم‌فرماست؛ اموری که مصداق دنیای پرتلاطم امروزی‌اند و بشریت به‌طورکلی گرفتار آن‌هاست؛ گرفتاری‌هایی که به‌مثابه‌ی هزارتوهای معماگونه‌ای خود را نشان می‌دهند. همه‌ی

این گرفتاری‌های هزارتویی بدل به سوژه‌ای شده‌اند که برای متن تحتانی، نقدی جدی تلقی می‌شوند و هویت انسانی کره‌ی زمین را به چالش می‌کشند. از طرف دیگر، فرازمینی‌ها به‌عنوان سوژه‌ی بازگشت، در تلاش هستند که هویت آسمانی خود را بر هویت زمینی تسری دهند تا بدین‌گونه، هویت خود را جانشین هویت زمینی‌ها کنند. از این طریق، زمینی‌ها را از تنش، خودباختگی و درد و رنج‌هایی که آن‌ها را در خود مچاله کرده است، برهانند.

در هر دو اثر، به این امر مهم پی برده شد که پالیمسست می‌تواند با نگاه نقادانه‌ی خود به تبیین لایه‌های جدیدی از روایت‌ها بپردازد و به‌مثابه‌ی اثرِ بازتولیدِ اثر، موارد زیر را در بر گیرد: از جمله شیوه‌های زندگی، چندگانگی فرهنگ‌ها، درهم‌آمیختگی‌ها و بازنمایی‌ها و قصه‌های گذشته و اکنون اثر را بازخوانی کند.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

This study examines the palimpsestic structure of Shahriar Mandanipour's fiction through a close reading of the two stories "One Thousand and One Nights" and "One Thousand and One Years." The central premise is that literary works are not autonomous and self-contained verbal objects but multilayered formations produced through the interaction of earlier narratives, cultural memories, suppressed meanings, and new acts of reading. Modern literary criticism has increasingly moved away from the assumption that a text possesses a single, stable meaning determined exclusively by authorial intention. Instead, the literary work is understood as a field of semantic plurality in which interpretation participates in the production of meaning. From this perspective, criticism is not merely an external judgment imposed upon a finished work; it becomes a second-order discourse that reorganizes the signs, silences, contradictions, and formal structures of the literary text (1, 2, 5). Richards's emphasis on the relationship between the poem and the reader rather than solely on the relationship between the poet and the poem contributed to the textual orientation of modern criticism and prepared the ground for approaches that regard the reader as an active participant in meaning production (3). Similarly, theories concerned with textual plurality reject the search for a unified and final interpretation and instead emphasize incompleteness, omission, internal contradiction, and the plurality of social meanings embedded within discourse (6). Within this critical context, the metaphor of the palimpsest provides an especially productive model for reading Mandanipour's narratives because it makes visible the simultaneous presence of past and present texts, the persistence of erased cultural traces, and the transformation of inherited narrative patterns into new fictional structures.

Theoretical Framework. The theoretical foundation of the study is based primarily on Pierre Macherey's theory of literary

reproduction and the palimpsestic conception of textual layering. Macherey's approach is particularly significant because it distinguishes the unconscious of the literary work from the psychological unconscious of its author. According to this view, the meaning of a text is not exhausted by what it explicitly states; rather, it also resides in its absences, discontinuities, contradictions, and silences. The literary work reveals itself not only through what it says but also through what it cannot say, and these unspoken dimensions constitute the unconscious of the text (6, 9). The vocabulary and visible structure of the work may therefore function as a surface beneath which other meanings remain concealed, awaiting reconstruction through critical reading (10). Literary production, in this sense, is always a form of reproduction because every text emerges through the transformation, displacement, and reorganization of previous texts. No act of writing begins on an entirely blank page; each literary work contains traces of a broader textual archive and implicitly or explicitly refers to earlier forms of narration (9). This proposition closely corresponds to the logic of intertextuality, according to which texts are constructed upon previous texts and literary creativity consists not in absolute originality but in the reconfiguration of inherited verbal and cultural materials (8). Nevertheless, the palimpsest differs from ordinary intertextuality because it emphasizes the simultaneous visibility of layered texts rather than merely their chronological succession. A palimpsestic reading therefore identifies a lower text that remains partially present beneath a later inscription and an upper text that both conceals and reveals the earlier one. This model is especially relevant to Mandanipour's stories, where myths, tales, revolutionary memories, religious motifs, and national-cultural narratives remain active beneath modern fictional forms.

Methodology and Analytical Procedure. The research employs the method of close reading to identify the palimpsestic operations of the two selected stories. Close reading is appropriate because the layered identity of these narratives is not always directly declared; it becomes visible through narrative structure, symbolic language, recurring images, associative transitions, suspensions, gaps, and transformations of earlier literary patterns. The two stories were selected because they differ markedly in language and narrative mode while sharing a deep structural relationship with inherited narrative traditions. "One Thousand and One Nights" is written in a predominantly prose-oriented and historically grounded manner, whereas "One Thousand and One Years" employs a metaphorical, poetic, and quasi-mythical language. The analysis considers how each story creates an upper narrative from a lower cultural and literary text and how readers may reconstruct the concealed relation between these levels. Particular attention is given to the role of association because memory and association

activate submerged textual layers and bring forgotten images, experiences, and cultural traces back to the surface. Just as the unconscious expresses itself through symbolic language, the unconscious of the literary text manifests itself through words, images, narrative repetitions, and displaced motifs (7). The analysis also examines labyrinthine narration, storytelling within storytelling, suspense, symbolic repetition, and the return of repressed cultural material. The narrative labyrinth, a characteristic structure of embedded storytelling, allows one narrative to open into another and transforms the text into a multilayered verbal space (14). Accordingly, the research reads each story at two levels: first, as an autonomous modern narrative, and second, as a palimpsestic rewriting of earlier literary, historical, and cultural texts whose traces remain discernible beneath the contemporary fictional surface.

Findings on "One Thousand and One Nights." The analysis demonstrates that "One Thousand and One Nights" constructs its palimpsestic identity through the narration of seven nights, from the nine hundred and ninety-fifth night to the one thousand and first night, during the politically turbulent period of the 1979 Iranian Revolution. The narrator, a male television journalist, recounts daily events to himself, thereby occupying the positions of both narrator and narratee. His existence is suspended between "being" and "non-being," and storytelling becomes a strategy for preserving his identity, postponing symbolic annihilation, and confronting the historical crisis surrounding him. This pattern recalls the narrative logic of Scheherazade, whose survival depends upon the continuation of storytelling. The lower text is therefore the narrative heritage of One Thousand and One Nights, while the upper text is Mandanipour's modern revolutionary narrative. The similarity does not lie merely in the title; it is embedded in the structure of suspense, the postponement of resolution, the multiplication of stories, and the existential function of narration (15). The narrator's memories are repeatedly activated by associative stimuli. Red traffic lights evoke blood, revolutionary violence, political danger, and the symbolic redness of ideological power. Autumn evokes gunfire, burning, demonstrations, and death, whereas spring evokes Nowruz, televised celebration, professional identity, and memories of national belonging (11). These associations uncover the narrator's submerged psychological and historical layers, transforming his life into a palimpsest of personal memory, national crisis, and cultural continuity. The story thus contains an old text consisting of the narrator's earlier identity, an intermediate act of erasure caused by revolutionary dislocation, and a new text represented by the unstable identity he seeks to construct for the future. The biblical concept of the "Word" and its transformation into action through Goethe's Faust further deepen this palimpsestic process, because the movement from word to deed mirrors the narrator's

attempt to transform passive speech into historical action (12).

Findings on "One Thousand and One Years." In "One Thousand and One Years," the palimpsestic process appears through a more poetic, metaphorical, and mythic mode of narration. The story of six sisters and six brothers arriving from another realm constructs a double narrative space composed of an earthly world and an extraterrestrial or fairy-like world. These characters function as mediators between material and spiritual existence, and their journey may be read as a symbolic migration from one ontological sphere to another. The story reproduces several structural and thematic features of One Thousand and One Nights, including embedded narration, supernatural beings, magical elements, symbolic codes, risk-taking protagonists, and the sustained use of suspense and expectation (15). Its labyrinthine form allows individual stories to unfold within other stories, producing a narrative structure in which no single account remains isolated (14). The lower text is the cultural and narrative heritage of One Thousand and One Nights, while the upper text is Mandanipour's reinterpretation of that heritage in a contemporary philosophical and social context. The story does not simply imitate its literary ancestor; it reproduces and transforms it, thereby creating a new textual layer that preserves traces of the old one. The protagonists' search for the causes of human suffering transforms the inherited tale into a critique of poverty, war, deception, alienation, hopelessness, loneliness, and social fragmentation. The narrative also establishes binary oppositions between earth and sky, materiality and spirituality, reason and imagination, Enlightenment rationality and Romantic intuition. The earthly narrative reflects a world dominated by suffering and historical limitation, whereas the extraterrestrial narrative introduces the possibility of transformation and renewal. This dual structure makes the story a palimpsest of philosophical worldviews as well as literary traditions. Its unusual metaphors, symbolic displacements, and intensified expressions demonstrate how Mandanipour creates fresh meanings by altering ordinary linguistic relations and by placing inherited narrative materials within a new semantic configuration (11, 13).

Conclusion. The study concludes that the palimpsest is not merely a metaphor for textual influence but a fundamental principle governing the narrative production of the two selected stories. In both works, Mandanipour constructs modern fictional worlds by rewriting, transforming, and reactivating earlier literary and cultural texts. "One Thousand and One Nights" turns revolutionary memory, professional anxiety, personal fear, and national identity into a multilayered narrative in which the heritage of Scheherazade remains visible beneath the story of a television journalist. "One Thousand and One Years," by contrast, reworks the same narrative ancestry

through poetic language, mythical figures, supernatural movement, philosophical opposition, and social critique. In both cases, the earlier text is neither fully erased nor simply reproduced; it survives as a concealed but active layer that shapes the form, meaning, and existential conditions of the later narrative. Association functions as a major mechanism of this layering because individual words, images, and situations revive submerged memories and connect personal experience to historical and cultural narratives. Close reading also reveals that the unconscious of the work is accessible through its silences, repetitions, symbolic structures, unresolved tensions, and hidden relations with previous texts. The two stories therefore demonstrate that literary identity is fluid, cumulative, and reproductive. Each narrative exists simultaneously as an independent work and as a rewriting of a broader textual archive. The palimpsestic approach makes it possible to perceive this coexistence and to explain how Mandanipour transforms inherited stories into new representations of national identity, historical crisis, migration, suffering, resistance, and the continuing human need for storytelling.

References

1. Aytadieh J. Literary Criticism in the Twentieth Century. Nounehali M, editor. Tehran: Niloufar Publications; 2008.
2. Shamisa S. Literary Criticism. Tehran: Ferdows Publications; 1999.
3. Richards IA. Principles of Literary Criticism. Mohammadian S, editor. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company; 1996.
4. Said EW. The World, the Text, and the Critic. Afsari A, editor. Tehran: Ferdows Publications; 1998.
5. Jamadi S. Denial of the Presence of the Other. Tehran: Qoqnoos Publishing; 2015.
6. Belsey C. Critical Practice. Mokhber A, editor. Tehran: Ghesseh Publishing; 2000.
7. Johnson RA. Inner Work: Using Dreams and Active Imagination for Personal Growth. Navari N, editor. Tehran: Living Culture Foundation Publications; 2012.
8. Namvar Motlagh B. An Introduction to Intertextuality. Tehran: Sokhan Publications; 2015.
9. Macherey P. In Defense of the Theory of Literary Reproduction. 2020.
10. Mohammadi M. A Reading of Houshang Golshiri's Short Story The Big Explosion. International Conference2021.
11. Mandanipour S. One Thousand and One Years. Tehran: Afrinegan Publishing; 2005.
12. Goethe JWv. Faust. Beh-Azin MA, editor. Tehran: Niloufar Publications; 2013.
13. Jones CA. The Way of Story. Gozarabadi M, editor. Tehran: Hermes Publishing; 2011.
14. Okhovat A. The Labyrinth of Story. Zenderud Quarterly. 2005(37-38).
15. Mottahedeh RP. The Thousand and One Nights in Literature and Society. Badrei F, editor. Tehran: Hermes Publishing; 2015.