گنجینه زبان و ادبیات فارسی

صحنه‌پردازیِ پست مدرن در داستانِ کوتاهِ «بازگشت» از قاسم کشکولی

آرش کریمی شهابی[1]، برات محمدی[1*]، عباس باقی نژاد[1]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: barat.mohammadi@iau.ac.ir

چکیده

صحنه‌پردازی یکی از عناصر شکل‌دهندهٔ روایت در داستان است که در روایت‌های پست‌مدرن، کارکردی فراتر از ایجادِ بستر برای وقوع رویدادها پیدا می‌کند. در داستان کوتاهِ «بازگشت» از «قاسم کشکولی»، صحنه، افزون بر این¬که فضایی برای شکل¬گیری رخدادها و حرکتِ داستان است، عرصهٔ تلاقی تجارب، عواطف و خاطراتِ شخصیتِ اصلی با واقعیتِ جاری در داستان نیز هست. دراین پژوهش که به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده، با تکیه بر مبانی نقد پست‌مدرن، چگونگیِ شکل‌گیری صحنه‌های داستانِ «بازگشت» و نسبت و پیوند آن‌ها با مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم، بررسی و تحلیل شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نویسندهٔ داستان «بازگشت»، با بهره‌گیری از برخی مبانی پست¬مدرنیسم، مثل زمان غیرخطی، فضای بینابینی، سیالیتِ مکان، درهم‌آمیختگیِ گذشته و حال، ذهنی¬کردنِ فضا و نمادپردازی، صحنه‌هایی چندلایه و ناپایدار خلق کرده است؛ بدین واسطه، صحنه¬ها و شیوهٔ صحنه‌پردازیِ نویسنده در تکوین ابعاد و مناسبات ساختاری و محتوایی این داستان، تاثیر نهاده و در تبدیل کلیت کار نویسنده، به یک روایت پست–مدرن، نقش ایفاکرده است.

کلیدواژگان: *صحنه، صحنه‌پردازی، پست‌مدرنیسم، داستانِ «بازگشت»، قاسم کشکولی.*

شیوه استناددهی: کریمی شهابی، آرش.، محمدی، برات.، و باقی نژاد، عباس. (۱۴۰۵). صحنه‌پردازیِ پست مدرن در داستانِ کوتاهِ «بازگشت» از قاسم کشکولی. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۴(۳)، ۱۹-۱.

© 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: ۵ فروردین ۱۴۰۵
تاریخ بازنگری: ۱۰ مرداد ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۷ مرداد ۱۴۰۵
تاریخ چاپ اولیه: ۱۷ مرداد ۱۴۰۵
تاریخ چاپ نهایی: ۱ مهر ۱۴۰۵

The Treasury of Persian Language and Literature

Postmodern Scene-Setting in Qasem Kashkuli's Short Story "The Return"

Arash Karimi Shahabi[1], Barat Mohammadi[1]*, Abbas Baghinejad[1]

1. Department of Persian Language and Literature, Ur.C., Islamic Azad University, Urmia, Iran
*Corresponding Author's Email: barat.mohammadi@iau.ac.ir

Abstract

Scene-setting is one of the constituent elements of narrative in fiction. In postmodern narratives, however, it assumes a function that extends beyond merely providing a backdrop for the occurrence of events. In Qasem Kashkuli's short story "The Return," the setting not only provides the spatial context in which events unfold and the narrative progresses, but also serves as a site where the protagonist's experiences, emotions, and memories intersect with the story's present reality. Employing a descriptive-analytical method and drawing on the principles of postmodern criticism, this study examines and analyzes the formation of the settings in "The Return" and their relationship with the components of postmodernism. The findings indicate that, by employing such postmodern features as nonlinear temporality, liminal space, spatial fluidity, the intermingling of past and present, the subjectivization of space, and symbolism, the author creates multilayered and unstable settings. Accordingly, the settings and the author's mode of scene-setting contribute to the development of the story's structural and thematic dimensions and relationships, thereby playing a significant role in transforming the work as a whole into a postmodern narrative.

Keywords: *setting, scene-setting, postmodernism, "The Return," Qasem Kashkuli.*

How to cite: Karimi Shahabi, A., Mohammadi, B., & Baghinejad, A. (2026). Postmodern Scene-Setting in Qasem Kashkuli's Short Story "The Return". *The Treasury of Persian Language and Literature*, *4*(3), 1-19.

© 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: 25 March 2026
Revise Date: 01 August 2026
Accept Date: 08 August 2026
Initial Publish: 08 August 2026
Final Publish: 23 September 2026

مقدمه

صحنه‌پردازی از عناصر اصلی روایت داستانی است و نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری جهان داستان و هدایت ذهن خواننده دارد. در روایت‌های کلاسیک، صحنه غالباً بستری برای وقوع کنش و نمایش رویدادها به شمار می‌آید و بیش‌تر با توصیف‌های عینی، منسجم و واقع‌گرایانه شکل می‌گیرد؛ اما با ظهور روایت‌های پست‌مدرن، مفهوم صحنه دگرگون شده و صحنه جایگاه و اهمیتی فراتر از توصیف صرف یافته است. در روایت پست‌مدرن، صحنه و صحنه‌پردازی نقش مهمی در تکوین ابعاد داستان و چگونگی بهره‌مندی از عناصر داستانی ایفا می‌کند. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های صحنه در روایت پست‌مدرن، ناپایداری و سیال‌بودن آن است. در چنین آثاری، مرز میان گذشته و حال، واقعیت و خیال، فضای بیرونی و جهان ذهنی شخصیت، پیوسته در حال شکستن است. مکان نیز در صحنه‌های روایت پست‌مدرن، قابلیتی افزون بر موقعیت جغرافیایی ثابت خود پیدا می‌کند و به فضایی چندلایه و ذهنی تبدیل می‌شود که طی آن، گذشته و حال به‌صورت هم‌زمان در متن حضور می‌یابند. بدین‌ترتیب، هر مکان به بستری برای حضور خاطره و بازآفرینی تجربه‌های گذشته تبدیل می‌شود؛ ازاین‌روی، خواننده با جهانی روبه‌رو می‌شود که حقیقت، در آن، امری قطعی و واحد نیست و تحت تأثیر عوامل مختلف، همواره در حال تغییر شکل و تغییر ماهیت است.

پست‌مدرنیسم

با وجود این‌که چندین دهه از پیدایش و رواج پست‌مدرنیسم می‌گذرد، هنوز چارچوب و تعریفی معلوم که دربردارندهٔ مختصات متنوع، متعدد و حتی متناقض آن باشد، نیافته است. با این وصف، در تعریفی کلی، این‌گونه توصیف شده است: «آمیزه‌ای از هر نوع التقاطی از هر نوع سنت با سنت‌های گذشته است؛ هم تداوم و استمرار مدرنیسم است و هم استعلا و تکامل آن» (1). براین‌اساس، پست‌مدرنیسم بی‌آن‌که در تعارض کامل با سنت و مدرنیسم باشد، موجودیتی متفاوت از سنت و مدرنیسم می‌یابد؛ موجودیتی که برآمده از «وضعیت تاریخی سرمایه‌داری متأخر و عصر چندفرهنگی» تعریف شده (2) و از آن به‌عنوان «مقولهٔ انتقادی و انعطاف‌پذیر با دامنه‌ای از کاربردها و درک‌های بالقوه» سخن گفته می‌شود (3)؛ ازاین‌روی، «مختصات الگوی پست‌مدرن ... در مقایسه با دیگر عرصه‌ها بسیار مبهم‌تر است» (4) و ارائهٔ تعریف روشن و واحد از آن و مؤلفه‌ها و مبانی آن، تاکنون امکان‌پذیر نبوده است.

گفته شده: «پست‌مدرنیسم پیکرهٔ پیچیده و درهم‌تنیدهٔ متنوعی از اندیشه‌ها و آرا و نظریاتی است که در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ سربرآورد» (5). این جریان پس از آن‌که در دههٔ ۱۹۷۰ شکل گرفت، مختصات و جهت‌گیری‌های تازه‌ای، از جمله «روی‌آوردن به آزمودن قالب‌های بیانی جدید، بررسی قراردادها و راه‌حل‌ها به‌صورتی انتقادی و جست‌وجو در پی یافتن پاسخ‌های تازه، بازاندیشی در روش‌های اصطلاحاً طبیعی برای سازمان‌دهی ادراک... و طرح نظام‌های جدید سازمان‌دهی بود»، مطرح کرد (6) و عرصه‌های مختلف فکری، هنری و ادبی، از جمله ادبیات داستانی را تحت تأثیر قرار داد. این مقدمات سبب شد این تفکر در میان طیفی از نویسندگان رایج شود که «داستان پست‌مدرنیستی... نزدیک‌ترین روایت به زندگی واقعی و هستی است» (7)؛ درنتیجه، طیفی از نویسندگان، دست در خلق آثاری بردند که عدم قطعیت، ویژگی بارز آن‌هاست؛ بدین معنی که «همهٔ قطعیت‌ها و محمل‌های اخلاقی، ذهنی، ادبی و روان‌شناختی [در این داستان‌ها] مورد تردید» قرار گرفتند (8)؛ البته اعتقاد کلی بر این است که «تجربهٔ پست‌مدرن از نوعی احساس عمیق عدم قطعیت هستی‌شناختی نشئت گرفته» (9)؛ سپس به دیگر عرصه‌ها، از جمله ادبیات و به‌طور اخص به ادبیات داستانی، ورود پیدا کرده است.

ادبیات داستانی و داستان: صحنه و صحنه‌پردازی

در تعریف ادبیات داستانی گفته شده: «هر اثر، روایت منثور خلاقه‌ای که با دنیای واقعی، ارتباط معناداری داشته باشد، در حوزهٔ ادبیات داستانی قرار می‌گیرد» (10). علی‌رغم این‌که ادبیات داستانی با این تعریف، حوزه‌ای گسترده پیدا می‌کند و غیر از داستان ـ البته به معنای شناخته‌شدهٔ آن ـ آثار دیگری را در برمی‌گیرد، باید گفت: داستان، اصلی‌ترین و مهم‌ترین گونهٔ ادبیات داستانی و پدیده‌ای تأثیرگذار در زندگی بشری است (11) که در دنیا و در کشور ما مورد اقبال و دارای مطلوبیت و مقبولیت چشم‌گیر است؛ طوری که از زمانهٔ ما به‌عنوان «روزگار داستان» یاد می‌شود (12). داستان با وجود این‌که دارای چندین قرن سابقه است و در هر دوره‌ای قابلیت و ظرفیت‌های جدیدی در آن کشف شده است، بسیاری معتقدند که هنوز دارای قابلیت‌های نامکشوف است و «پیش‌بینی همهٔ ظرفیت‌های انعطاف‌ناپذیر آن برای ما ناممکن است» (13). ظهور جریان‌های داستان‌نویسی جدید در هر دوره و خلق آثار متفاوت و متنوع توسط داستان‌نویسان، از جمله داستان پست‌مدرن، برآیند همین قابلیت‌هاست و خاستگاهی در این ظرفیت‌های نامکشوف دارد.

منظور از صحنه در داستان «ارائهٔ تصویر متحرک از واقعه و عملکرد شخصیت‌های داستان» (8) و نمایش یک کنش ویژه در مکان و زمانی خاص است. درواقع، صحنه «به خواننده امکان می‌دهد که شخصاً و بی‌واسطه با جهان داستان تماس بگیرد و شخصیت‌ها را در حین عمل مشاهده کند» (14). خواننده در مواجهه با صحنه، احساس می‌کند که خود در متن حضور و در ماجرا مشارکت دارد؛ این ویژگی، صحنه را به یکی از عناصر اثرگذار داستان و نیز به یکی از ابزارهای مهم روایت تبدیل می‌کند. «صحنه همیشه مشکل و خصوصیتی از مبارزه یا تلاش را به نمایش می‌گذارد» (10) و زمینهٔ حرکت در داستان را فراهم می‌کند؛ هم‌چنین زمینهٔ لازم را برای هدف یا اهدافی که نویسنده در نظر دارد، ایجاد می‌کند. در کل، باید گفت: صحنه کارکردی خاص در داستان دارد و متناسب با اهدافی خاص شکل می‌گیرد و «ارزش ذاتی آن، ارتباطی با هدف داستان دارد» (15). بنابراین، مثل دیگر عناصر حیاتی روایت، دارای ضرورت وجودی در داستان است.

نباید از نظر دور داشت که صحنه با توصیف تفاوت دارد. تفاوت صحنه و توصیف در این است که «صحنه، ارائهٔ تصویر متحرک از واقعه و عملکرد شخصیت‌های داستان است» (8)؛ درحالی‌که «در توصیف، جهان متحرک داستان، متوقف می‌شود و در صحنه، جهان متحرک داستان در گردش است» (8)؛ به بیان دیگر، توصیف، تصویر ساکن، بدون هیچ کنش و گفت‌وگویی از دنیای بیرون به دست می‌دهد؛ حال آن‌که صحنه، تصویری متحرک و نمایشی را نشان می‌دهد؛ تصویری که در آن، عمل داستانی و گفت‌وگو اتفاق می‌افتد. این دو با وجود این‌که کارکردی متفاوت دارند، در فضای داستان می‌توانند در خدمت یکدیگر باشند.

داستان کوتاه «بازگشت»

«بازگشت» نام یکی از نه داستان کوتاه در مجموعه‌داستان «زن در پیاده‌رو راه می‌رود» از قاسم کشکولی است. این مجموعه‌داستان، اثری پست‌مدرن و از «نمونه‌های پسامدرنیسم دشوار» معرفی شده است (16). کشکولی از نویسندگان بعد از انقلاب است و بنا به تقسیم‌بندی یکی از نویسندگان که معتقد است: «در جامعه‌شناسی، شاخص هر نسل بیست‌وپنج سال است؛ ولی در ادبیات داستانی ما در حال حاضر... شاید پانزده سال یا حتی ده سال را بتوانیم معیار قرار بدهیم و آن را یک نسل خطاب کنیم؛ چون تفاوت صداها زیاد است» (17)، باید کشکولی را نویسندهٔ نسل دوم یا سوم بعد از انقلاب نامید. «بازگشت» یک داستان کوتاه از کشکولی است که تا حد زیادی مختصات سبکی وی را در بر دارد. نام این داستان، عنوانی مضمونی و توصیفی است؛ درواقع، نام داستان (بازگشت)، همان موضوع داستان است. این داستان، روایت بازگشت مردی است که پس از سال‌های دور، در شبی بارانی به زادگاه خویش

بازمی‌گردد. او سفری را به امید دیدار خانواده و زنده‌شدن خاطرات گذشته آغاز کرده است؛ اما به‌تدریج با واقعیاتی غیرقابل‌پیش‌بینی مواجه می‌شود. روایت این داستان، با جابه‌جایی پیوسته میان زمان حال و خاطرات کودکی شکل گرفته و این امر موجب شکل‌گیری فضایی سیال و ذهنی شده که در آن، مرز واقعیت و خاطرات همواره در حال فروریختن است. عناصری مثل باران، رودخانه، پل، مه و استفاده از نام و نمای مناطق که به تعبیری «ساده‌ترین صورت بازتاب جغرافیایی جغرافیای طبیعی ... در پس‌زمینه و مکان وقوع ماجراها» در هر داستان می‌توانند باشند (18)، در این داستان، ضمن تقویت وجه اقلیمی آن، به بازتابی از آشفتگی ذهن و احساسات شخصیت اصلی تبدیل شده‌اند.

شخصیت اصلی این روایت، نام ندارد و راوی او را «مرد» می‌خواند. از منظر «شکل‌شناسی اسم‌های داستانی» و عوامل مختلفی که برای «اجتناب نویسنده از نام برای شخصیت» ذکر شده (19)، می‌توان علت بی‌نام‌بودن این شخصیت را ناشناختگی شخصیت برای راوی تعبیر کرد. در این داستان، «مرد» در مسیر خانهٔ پدری، هر مکانی را که می‌بیند، با خاطره‌ای از گذشتهٔ خود پیوند می‌زند و در ذهن خویش، حضور پدر، مادر، رعنا (دختر دایی) و روزهای کودکی را دوباره تجربه می‌کند. وی هرچه پیش‌تر می‌رود، بیش‌تر درمی‌یابد که شهر، دیگر همان شهر سابق نیست؛ زیرا نشانه‌های آشنای شهر، همگی تغییر کرده و ناآشنا به نظر می‌رسند.

تقابل میان حافظه و واقعیت، هستهٔ اصلی این روایت را شکل می‌دهد و مفهوم بازگشت را به تجربه‌ای دردناک تبدیل می‌کند. نویسنده با بهره‌گیری از توصیف‌های دقیق، صحنه‌پردازی شاعرانه و جریان سیال ذهن، فضایی خاص خلق کرده که می‌تواند خواننده را در تجربهٔ درونی شخصیت شریک سازد.

«بازگشت» و مؤلفه‌های پست‌مدرن

داستان «بازگشت» دارای ویژگی‌هایی است که آن را از روایت‌های عادی و سنتی متمایز می‌کند؛ این ویژگی‌ها سبب شده تا کلیت این داستان، با روایت‌های پست‌مدرن همانندی پیدا کند. روایت این داستان بر پایهٔ جریان سیال ذهن پیش می‌رود و تداعی‌های ذهنی شخصیت، جایگزین روایت خطی و روابط علی‌ومعلولی می‌شود. مهم‌ترین ویژگی که می‌شود آن را یک مؤلفهٔ پست‌مدرن در این داستان تلقی کرد، نادیده‌انگاشتن مرز زمان‌های گذشته و حال است؛ به‌گونه‌ای که خاطرات شخصیت و واقعیت‌هایی که با آن مواجه می‌شود، بدون هیچ تمهید داستانی و نشانه‌ای که بتوانند این دو زمان را از هم تفکیک کنند، درهم می‌آمیزند؛ طوری که خواننده در تشخیص زمان روایت دچار تردید می‌شود؛ ازاین‌روی، زمان در این داستان، ساختاری گسسته و غیرخطی دارد و همواره گذشته در زمان حال قرار می‌گیرد. مکان نیز در آن جابه‌جا می‌شود و ثبات خود را از دست می‌دهد. شهر که مکان اصلی این روایت است، بیش از آن‌که یک فضای واقعی نشان داده شود، به بازتابی از حافظه و ذهن شخصیت تبدیل می‌شود. برخی عناصر و پدیده‌های طبیعی، مثل باران، مه، پل، رودخانه و قبرستان، در این داستان کارکردی نمادین پیدا می‌کنند و نویسنده را در ایجاد فضایی وهم‌آلود و چندلایه یاری می‌رسانند. ابهام و عدم قطعیت نیز از مؤلفه‌های مهم این داستان است. خواننده تا پایان داستان نمی‌تواند با اطمینان و قطعیت، واقعیت، رؤیا و خاطره را از هم تشخیص دهد.

روایت داستان بر حادثهٔ خاصی تکیه ندارد و بیش‌تر بر تجربهٔ ذهنی و ادراک شخصیت استوار است؛ طوری که خواننده خود باید قطعات پراکندهٔ روایت را کنار هم قرار دهد. این داستان دارای وجه نوستالژیک است و نوستالژی در آن، ضمن این‌که به یادآوری گذشته می‌انجامد، به‌صورت تجربه‌ای تلخ نیز نشان داده می‌شود. هویت شخصیت در این داستان ناپایدار و بی‌ثبات است. خانه، خانواده و زادگاهی که پیش‌تر مأمن این شخصیت بود، از دست

رفته و دیگر نمی‌توانند پناهگاهی برای وی باشند؛ بنابراین، دچار بحران هویت می‌شود.

مسئله و پیشینهٔ پژوهش

در سال‌های اخیر، پژوهش‌های متعددی دربارهٔ ویژگی‌های روایت پست‌مدرن در داستان کوتاه فارسی انجام شده است؛ بااین‌حال، صحنه‌پردازی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر شکل‌دهندهٔ ساختار روایت، کم‌تر به‌صورت مستقل مورد بررسی قرار گرفته و به نظر می‌رسد آن‌گونه که باید، نقش صحنه در تکوین داستان تبیین نشده است. داستان «بازگشت» اثر قاسم کشکولی، با برخورداری از صحنه‌هایی که مبتنی بر فضای بینابینی، همزیستی زمان‌ها، ذهنی‌شدن مکان و فروپاشی مرز واقعیت و خاطره است، دارای ظرفیت مناسبی برای واکاوی از این منظر است. پرسش اصلی پژوهش این است که صحنه‌پردازی در این داستان چگونه نظام یافته است؛ تا چه حد با مؤلفه‌های پست‌مدرن پیوند یافته و چه نقشی در انتقال معنا و حرکت داستان ایفا کرده است.

غیر از منابع و پژوهش‌هایی که در این پژوهش مورد رجوع و استناد قرار گرفته‌اند، پژوهشی با موضوعیت صحنه و صحنه‌پردازی که در آن به آثار قاسم کشکولی پرداخته شود، یافت نشد؛ با این وصف، پژوهش‌هایی را که می‌توان به‌گونه‌ای زمینه و مقدمهٔ پژوهش حاضر دانست، یکی پژوهشی با عنوان «تحلیل داستان کوتاه «صبر کن الله‌تی‌تی» اثر قاسم کشکولی بر اساس نظریه بالد شویلر» از زهرا اسحقی و دیگران (۲۰۲۲) است. در این پژوهش، یک داستان کوتاه از مجموعه‌داستان «زن در پیاده‌رو راه می‌رود» اثر قاسم کشکولی بر اساس نظریه بالد شویلر، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که قاسم کشکولی هیجانات عاطفی و دنیای درون شخصیت اصلی داستانش را با بیان رخدادهای بیرونی پررنگ‌تر کرده است و از این طریق، مجالی برای تداعی‌های متفاوت به وجود آورده است. پژوهش دیگر، «بررسی انواع نشانه و کارکردهای آن در داستان کوتاه عصیان یک بزاز لنگرودی، اثر قاسم کشکولی» از مهدی دریایی و دیگران (۲۰۱۳) است. در این پژوهش از قاسم کشکولی به‌عنوان نویسنده‌ای تجربه‌گرا و نوآور که داستان‌هایش، ساخت مدرن و سویه‌های پسامدرن دارند، یاد شده است؛ هم‌چنین در آن تأکید شده که داستان کوتاه «عصیان یک بزاز لنگرودی» دارای تعلیقی شگرف در پیرنگ است. در این پژوهش، نویسندگان علاوه بر معرفی عناصر داستان یادشده، با استفاده از آرای سوسور به طبقه‌بندی انواع نشانه‌ها در شش دستهٔ علامت‌ها، دردنماها، نمایه‌ها، شمایل‌ها، نمادها و نام‌ها پرداخته و تحلیلی نشانه‌شناختی از این اثر به دست داده‌اند. پژوهشی نیز با عنوان «اثرسنجی واقعیت مجازی بر عملکرد صحنه‌پردازی تئاتر با تکیه بر آثار آستین وانگ» از سارا نوری و دیگران (۲۰۱۹) به دست آمد که در آن، آستین وانگ، طراح صحنهٔ تئاتر تایوانی و رویکرد وی در طراحی صحنه مورد بحث قرار گرفته است. در این پژوهش آمده که شیوهٔ صحنه‌سازی وی بازخورد مخاطب در جوامع مدرن را دچار دگرگونی کرده است؛ هم‌چنین فرصت دیده‌شدن و حضور بیش‌تر را با محدودیت کم‌تر برای مخاطبان ایجاد کرده است. در این پژوهش نتیجه‌گیری شده که استفاده از عوامل مؤثر واقعیت مجازی در صحنه‌پردازی و مجازی‌بودن آن، نه‌تنها باعث اشکال در ارتباط مخاطب با اجرا نمی‌شود، بلکه امکان ارتباط مؤثرتر با مخاطب را هم ایجاد می‌کند. پژوهشی هم با عنوان «تأثیرگذاری صحنه بر شخصیت در داستان‌های مخزن‌الاسرار نظامی» از کامران قدوسی و دیگران (۲۰۱۲) موجود است که در آن، از شخصیت به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین عناصر ساختاری داستان‌های نظامی سخن گفته شده و ادعا شده که شخصیت به نوعی خاص با عنصر صحنه ارتباط می‌یابد. در این پژوهش آمده: نظامی گنجوی در داستان‌هایش به دو عنصر شخصیت و صحنه توجه بسیار داشته است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که نظامی در مخزن‌الاسرار به انواع شخصیت‌پردازی و صحنه‌سازی دست زده و تأثیرگذاری

صحنه‌های داستانی خود را بر تنوع شخصیت‌ها استوار نموده؛ هم‌چنین در صحنه‌ها و فضاسازی‌های داستانی، ضمن معرفی‌کردن شخصیت‌ها، چگونگی دگرگونی و تحول شخصیت‌ها را نشان داده است.

صحنه‌پردازی در داستان «بازگشت»

از جهت کمی، درصد بالایی از متن داستان «بازگشت» را صحنه‌پردازی تشکیل می‌دهد. توصیف‌های این متن نیز عموماً در راستای تکوین صحنه‌های آن هستند. در این اثر، نویسنده بیش‌تر از توصیف‌های پویا استفاده کرده؛ توصیف‌هایی که می‌توانند پشتوانه‌ای متحرک برای صحنه‌پردازی به شمار آیند. در کل، صحنه‌های این داستان ساختاری گسسته دارند و براساس تداعی خاطرات شکل می‌گیرند؛ ازاین‌روی، بر پایهٔ توالی منطقی و خطی رویدادها نظام نمی‌یابند؛ درنتیجه، هر مکانی به نقطه‌ای برای احضار گذشته و بازآفرینی خاطره تبدیل می‌شود. نویسنده تا جایی که می‌تواند، عینیت فضاها و مکان‌ها را می‌گیرد و براساس ادراک خویش بدان‌ها ماهیت می‌بخشد. این رویکرد سبب می‌شود تا خواننده همان چیزی را ببیند که ذهن شخصیت می‌بیند و نیز موجب می‌شود مکان واقعی به مکانی انتزاعی و متناسب با حافظه، ذهنیات و خاطرات شخصیت بدل شود. در کل، اشکال مختلفی از صحنه‌پردازی در داستان «بازگشت» با ویژگی‌هایی که ذکر شد، صورت گرفته که در این مجال، تحت عناوین «صحنه و فضای بینابینی»، «صحنه و همزیستی زمان‌ها»، «صحنه: مکان عینی و ذهنی» و «صحنه و بازنمایی واقعیت» مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است:

صحنه و فضای بینابینی

صحنه‌ها در داستان «بازگشت» عموماً ماهیتی ناپایدار و سیال دارند؛ گاهی این ناپایداری به شکل‌گیری فضاهایی بینابینی در صحنه می‌انجامد. منظور از فضای بینابینی، قرارگرفتن شخصیت و خواننده در حد فاصل دو وضعیت متعارض و متناقض، مثل واقعیت و خیال، زمان گذشته و زمان حال، یا جهان بیرونی و جهان ذهنی است. این وضعیت که در چندین صحنه از داستان «بازگشت» تجلی یافته، معمولاً در یک مکان خاص به وجود می‌آید و موجب می‌شود یک مکان معلوم، ضمن این‌که دارای موقعیت جغرافیایی است، به فضایی ذهنی نیز تبدیل شود. مصداق پیش رو از این‌گونه است. در این مصداق، راوی، صحنهٔ حضور شخصیت را در خیابان و زیر باران، روایت و توصیف می‌کند:

«باران شبنم‌وار بر سر و رویش می‌ریزد و چشم‌انداز جلویش را، پلی که در دوردست واقع است، عمارتی که آن طرف پل، یکی از اتاق‌هایش روشن است و عابری که از زیر آخرین تیر چراغ برق می‌گذرد، در هاله‌ای از مه می‌پیچد و از زمختی زوایای اشیا می‌کاهد و به همه‌چیز رنگی از رؤیا می‌بخشد» (20).

این بخش از داستان، مصداق فضای بینابینی است؛ زیرا نویسنده تعمداً فاصلهٔ واقعیت و خیال را نادیده گرفته است. در این صحنه، مه، باران و تاریکی که کارکرد اقلیمی دارند، به ابزارهای ادراکی تبدیل شده و جهان بیرونی را به‌صورتی دگرگون‌شده نشان می‌دهند. اشیا نیز با خطوط مشخص و حجم و هندسهٔ دقیق دیده نمی‌شوند؛ زیرا نویسنده کاری کرده که «زمختی زوایای اشیا» از میان می‌رود و همه‌چیز حالتی شناور، مبهم و رؤیاگونه پیدا می‌کند. از منظر پست‌مدرنیسم، در این صحنه، بازنمایی ذهنی جایگزین بازنمایی عینی شده است. این صحنه نشان می‌دهد که حقیقت، مستقل از ذهن وجود ندارد؛ بلکه محصول ادراک شخصیت است. خواننده با این‌که در شهر لنگرود حضور دارد، با شهر لنگرود به‌طور واقعی مواجه نمی‌شود. او لنگرودی را می‌بیند که در ذهن شخصیت بازسازی شده است. بنابراین، مکان از یک واقعیت جغرافیایی به یک واقعیت بینابینی تبدیل شده است؛ یعنی ضمن واقعی‌بودن، وضعیتی ذهنی و انتزاعی، یعنی متناسب با آن‌چه در حافظهٔ شخصیت باقی است، پیدا کرده است.

در فرازی دیگر از داستان، صحنه و وضعیتی نظیر آن‌چه در مصداق پیشین بود، به وجود می‌آید. هنگامی که شخصیت پس از پرس‌وجو توانسته در شبی بارانی، مسافرخانه‌ای پیدا کند و قصد می‌کند وارد آن‌جا شود، صحنه‌ای شکل می‌گیرد که دارای فضای بینابینی است:

«موتورچی می‌گوید: «همین پایین یه مسافرخونه است.»

وقتی به مسافرخانه ـ دریا ـ می‌رسد، سرتاپا شره آب است. زنگ می‌زند، از نو می‌زند. پیرمردی خواب‌آلود در را باز می‌کند.

«یه اتاق می‌خوام.»

پیرمرد راه می‌افتد و می‌گوید: «دنبال من بیا.»

از دهلیزی تاریک با پله‌های چوبی رد می‌شوند. «عین مطب دکتر میربلوک، وقتی پدر برای درمان آسمش می‌رفت پیشش. وقتایی که باهاش می‌رفتم.»

«ببینم آقاجون؟ چه‌جوریه این راه‌پلهٔ آقای دکتر توی این نم و آب همیشه خشک و گردوخاکیه؟»

«چه می‌دونم، از دکترا همه‌چیز برمی‌آد.»

«نمی‌آد.»

کلید توی قفل می‌چرخد. «این‌قدر فکر نکن آقا. همین الان گرم می‌شی.»

وارد اتاق دوتخته‌ای می‌شود که روی تخت سمت چپی کسی خروپف می‌کند. پنجره‌ای در وسط اتاق، بین دو تخت قرار دارد که مشرف به خیابان است. اتاق از خندهٔ باران روی شیروانی پر است» (20).

در این بخش از داستان، به‌جای آن‌که مسافرخانه صرفاً مکانی برای استراحت معرفی شود، به فضایی بینابینی تبدیل شده؛ فضایی که شخصیت در آن، میان گذشته و حال و نیز در حد فاصل واقعیت و محفوظات ذهن خویش در تعلیق می‌ماند. این وضعیت در روایت‌های پست‌مدرن امری معمول است؛ زیرا در این روایت‌ها از فضا به‌عنوان امکانی برای تعلیق ادراک و عدم قطعیت استفاده می‌شود.

در این صحنه، مسافرخانه، مکانی تعریف شده که محیط زندگی دائمی نیست و در آن، افراد به‌طور موقت اسکان می‌یابند؛ شخصیت با وجود این‌که در این مکان ساکن می‌شود، ثبات مکانی خویش، یعنی خانهٔ پدری ازدست‌رفته را به دست نمی‌آورد. بنابراین، در وضعیت بینابینی قرار می‌گیرد؛ وضعیتی که در آن، شخصیت، ضمن داشتن مکان، خاصیت افراد بی‌خانمان را هم دارد.

باران نیز در این صحنه به ایجاد فضای بینابینی دامن می‌زند؛ براساس گزارهٔ «وقتی به مسافرخانه ـ دریا ـ می‌رسد، سرتاپا شره آب است» می‌شود دریافت که آب و باران توانسته تغییری در وضعیت شخصیت ایجاد کند و باعث نوعی به‌هم‌ریختگی در حال و کردار وی گردد. لباس خیس، بدن خیس و ورود به فضای بستهٔ مسافرخانه، تغییر وضعیت و تغییر موقعیتی اجباری را تداعی می‌کند؛ بدین معنی که باران توانسته شخصیت را از فضای بیرون جدا کرده و آمادهٔ ورود به قلمرویی دیگر سازد. این انتقال، با عبور از دهلیز تاریک، کامل‌تر می‌شود: «از دهلیزی تاریک با پله‌های چوبی رد می‌شوند.» دهلیز همواره فضایی میانی است؛ یعنی نه مقصد و نه مبدأ است. شخصیت هنوز وارد اتاق نشده، ولی در خیابان نیز نیست. این تعلیق مکانی، جلوه‌ای از فضای بینابینی است. تاریکی دهلیز هم این وضعیت را تشدید می‌کند؛ زیرا تاریکی، موجب محدودشدن شناخت و می‌تواند نشانهٔ فقدان قطعیت باشد.

دیگر مشخصهٔ این صحنه، حذف مرز زمان‌هاست. دهلیز مسافرخانه ناگهان زمینه را برای روایت خاطره‌ای از کودکی شخصیت، در زمان حال، فراهم می‌کند؛ «عین مطب دکتر میربلوک، وقتی پدر برای درمان آسمش می‌رفت پیشش» گزاره‌ای است که بازآوری خاطرهٔ کودکی را در شخصیت نشان می‌دهد. در این بخش، مکان توانسته حافظهٔ شخصیت را فعال کند و گذشته را بدون هیچ مقدمه‌ای وارد زمان حال گرداند و وضعیتی بینابینی به

وجود آورد؛ شخصیت هنوز در مسافرخانه است، اما هم‌زمان در مطب دکتر دوران کودکی خویش نیز حضور دارد.

راه‌پله هم می‌تواند نماد فضای بینابینی باشد؛ زیرا پله، مکان ماندن نیست و فقط محل عبور است. شخصیت دقیقاً در لحظهٔ عبور، بیش‌ترین بحران هویت و ادراک را تجربه می‌کند. حرکت از دهلیز به پله، سپس به اتاق، درواقع، سفری ذهنی نیز هست؛ سفری از اکنون به گذشته و دوباره به اکنون است. ورود به اتاق نمی‌تواند پایان این وضعیت باشد؛ «وارد اتاق دوتخته‌ای می‌شود که روی تخت سمت چپی، کسی خروپف می‌کند». این اتاق، نمی‌تواند فضای خصوصی و واقعی باشد؛ زیرا شخصیت آن را با فردی ناشناس شریک است. بنابراین، او نه کاملاً تنهاست و نه در کنار دیگری قرار دارد. این وضعیت، یکی دیگر از نمودهای فضای بینابینی است. در ادامه، پنجره نیز با همین کارکرد نقش‌آفرینی می‌کند؛ «پنجره‌ای در وسط اتاق بین دو تخت قرار دارد که مشرف به خیابان است.» پنجره، حد واسط بیرون و درون است. شخصیت در اتاق قرار دارد، اما نگاهش هم‌چنان به خیابان متصل است. بنابراین، صحنه نه کاملاً درونی و نه دقیقاً بیرونی است و این وضعیت تعلیقی، فضایی بینابینی می‌سازد.

با عبارت «اتاق از خندهٔ باران روی شیروانی پر است»، تصویری شاعرانه شکل می‌گیرد؛ تصویری از بارش باران بر شیروانی. این جمله، واقع‌گرایی صحنه را کم‌رنگ می‌سازد و آن را به فضایی استعاری و ذهنی بدل می‌کند. نویسنده با جان‌بخشی به باران، دگربار، مرز میان واقعیت عینی و تجربهٔ ذهنی را نادیده می‌گیرد و شرایط تعلیقی دیگری را شکل می‌دهد؛ زیرا در این عبارت، معلوم نیست که شخصیت صدای واقعی باران را می‌شنود یا حال و حس خود را با این بیان شاعرانه بازگو می‌کند.

صحنه و همزیستی زمان‌ها

حذف زمان خطی، یکی از ویژگی‌های روایت پست‌مدرن است. شخصیت‌ها در روایت پست‌مدرن، معمولاً گذشته را همان‌گونه که واقعاً رخ داده، تجربه نمی‌کنند، بلکه آن را هر بار در ذهن خود بازسازی می‌کنند. بنابراین، گذشته از این منظر، نمی‌تواند حقیقتی ثابت و تاریخی باشد و عموماً روایتی است که پیوسته در حافظه دگرگون می‌شود.

این نوع نگاه به زمان و گذشته، در داستان «بازگشت» مصداق دارد. در این داستان، زمان‌های گذشته، حال و آینده در امتداد یک خط زمانی منظم حرکت نمی‌کنند؛ بدین معنی که مرز زمان‌ها از میان برداشته شده؛ طوری که گذشته و حال، به‌طور هم‌زمان در متن حضور می‌یابند. بنابراین، گذشته دیگر امری سپری‌شده نیست و در اکنون زندگی می‌کند و بر ادراک شخصیت از جهان بیرون اثر می‌گذارد. بارزترین نمود این تداخل زمانی در داستان «بازگشت»، مربوط به مسیر حرکت شخصیت در شهر است. او ظاهراً در خیابان‌های لنگرود قدم می‌زند، اما فقط در زمان حال حرکت نمی‌کند؛ ذهن او به‌طور هم‌زمان در گذشته سیر می‌کند؛ چون هر مکان، خاطره‌ای را برای او زنده می‌سازد و روایت داستان، بدون هیچ نشانه و تمهیدی از اکنون به گذشته می‌رود و مجدداً از گذشته به حال بازمی‌گردد:

«به افق جلویش نگاه می‌کند. مسجد راه‌پشته که هم‌چنان وسط جاده حضور خود را حفظ کرده و به سلمانی که پدر عصر پنجشنبه دستش را می‌گرفت. «نمره چهار بزن.»

«آقاجون، با قیچی بهتر نیست؟»

«نمره چهار.»

کسی از دور می‌آید، نزدیک می‌شود، از کنارش می‌گذرد و همان‌طور زیر چتر، بی‌نگاهی. «سلام» جواب می‌گوید، به پشت سر مرد تنومند نگاه می‌کند. نشناختمش» (20).

در این صحنه، شخصیت ظاهراً در حال قدم‌زدن در خیابان، در زمان حال است؛ اما ناگهان روایت، بدون هیچ مقدمه‌ای وارد خاطرهٔ کودکی شخصیت می‌شود. در متن، هیچ نشانه‌ای وجود ندارد تا معلوم کند روایت داستان از زمان حال به گذشته وارد شده

است. در ادامه نیز مجدداً از گذشته به زمان حال بازمی‌گردد و شخصیت، دگرباره در همان خیابان حضور پیدا می‌کند و باقی ماجرا....

این ادغام دو زمان، یعنی گذشته و حال، را می‌شود تأثیرپذیری نویسنده از الگوی پست‌مدرن ارزیابی کرد. برخلاف روایت کلاسیک که در آن، معمولاً میان زمان حال و خاطرهٔ گذشته، فاصله‌ای روشن وجود دارد، در این روایت، این مرز حذف شده است؛ به‌گونه‌ای که ذهن شخصیت، فضای بیرونی را دائماً با خاطرات خویش اشباع می‌کند و درمی‌آمیزد. بنابراین، خیابان موجود در متن، هم خیابانی است که شخصیت اکنون در آن راه می‌رود و هم خیابانی است که در کودکی، گذر از آن را تجربه کرده است.

صحنه: مکان عینی و ذهنی

در روایت پست‌مدرن، مکان لزوماً محل وقوع رویدادها نیست و برخلاف روایت‌های عادی که در آن‌ها مکان براساس مختصات جغرافیایی و انطباق با جهان بیرونی بازنمایی می‌شود، در داستان پست‌مدرن، مکان تابع ادراک، حافظه، عواطف و وضعیت روانی شخصیت است. ازاین‌رو، فضای داستان، بسیاری اوقات، بازتاب مستقیم واقعیت خارجی نیست، بلکه برآیند تداخل واقعیت با خاطره، تخیل و تجربهٔ ذهنی شخصیت است. در چنین روایتی، حریم فضای بیرونی و فضای درونی نادیده گرفته می‌شود و خواننده با مکانی مواجه می‌شود که به‌طور هم‌زمان، واقعی و در عین حال ذهنی یا نمادین به نظر می‌رسد.

در داستان «بازگشت»، جلوه‌هایی از این‌گونه فضاسازی و بازسازی مکان براساس منطق حافظه و روان شخصیت وجود دارد. در این موارد، شخصیت داستان، مکان را براساس مشخصه‌های معمول و موقعیت عینی آن توصیف نمی‌کند. او از منطق ذهنی خویش تبعیت می‌کند و مطابق حال و هنجار روحی خود به ترسیم مکان می‌پردازد. مصداق پیش رو از این‌گونه است. در این بخش از داستان، قبرستان به‌عنوان یک مکان شناخته‌شده، تغییر موقعیت و ماهیت داده و از حالت واقعی خارج شده است؛ این امر، مولود آشفتگی ذهنی شخصیت و نتیجهٔ تمایل وی به یادآوری خاطرات گذشته است:

«به محل خانه‌شان نگاه می‌کند. «پس خانهٔ ما کو؟» بررسی می‌کند. «خونهٔ دایی رضا، خونهٔ معلم ریاضی و خونهٔ پسرعمو ولی.» خانه‌ها تغییر کرده بودند، قبرستان کش آمده بود و روی خانه‌های اطرافش خراب شده بود. به صرافت می‌افتد که باید حمد و سوره‌ای بخواند، همان‌طور که پدر می‌خواند. می‌خوانَد و نمی‌خوانَد. گیج است» (20).

باید گفت: چنین صحنه‌ای نمی‌تواند منطبق بر واقعیت باشد و به‌طور واقعی، چنین اتفاقی امکان‌پذیر نیست؛ اما این اتفاق در ذهن شخصیت کاملاً واقعی جلوه می‌کند. او نمی‌تواند تشخیص دهد آن‌چه را که می‌بیند، واقعیت خارجی است یا حاصل اضطراب و ضعف حافظهٔ اوست. در این صحنه که مرز مکان واقعی و مکان ذهنی و روانی از بین رفته، قبرستان از سطح یک فضای عینی فراتر رفته و به نماد فرسودگی، مرگ خاطرات و ناپایداری هویت در شخصیت تبدیل شده است؛ به همین دلیل، خانه‌هایی که از کودکی در ذهن شخصیت مانده، زیر سایه یا سلطهٔ قبرستان قرار گرفته‌اند. در این صحنه، مکان براساس ماهیت و مشخصه‌های جغرافیایی تعریف نشده است؛ بلکه براساس وضعیت روانی شخصیت بازسازی گردیده است. این جابه‌جایی و تغییر موقعیت، یکی از مؤلفه‌های فضاسازی در روایت پست‌مدرن است که بر اثر آن، واقعیت بیرونی و واقعی مکان با تجربه‌ها و ذهنیات و ادراک ناپایدار شخصیت درمی‌آمیزد.

در فرازی دیگر از داستان، چنین صحنه‌ای را می‌بینیم؛ جایی که شخصیت داستان، پس از سال‌ها به شهر خود بازگشته و مکانی را که زمانی خانهٔ دایی‌اش بوده، می‌بیند:

«ابتدا به جایی نامعلوم و سپس به جایی که سابقاً خانهٔ دایی‌اش بود ـ نبش سه‌راه راه‌پشته رکج‌محله ـ نگاه می‌کند.

«رعنا می‌آی دکتربازی کنیم؟»

دایی می‌بیند.

«شماها این‌جا چه غلطی می‌کنین؟»

«هیچی، داریم دکتربازی می‌کنیم، دایی‌جون!»

«پاشین! پاشین! دکتربازی بمونه برا بعد، برا وقتی که دکتر شدی!»

«دیگه نبینم از این کارها بکنین.»

... دمی صدای ونگ‌ونگ کودکی می‌شنود که بلافاصله قطع می‌شود. سیگاری روشن می‌کند و از کنار عمارت سه‌طبقه که به‌جای خانهٔ دایی‌اش نشسته، رد می‌شود» (20).

مکان در این بخش از داستان، به فضایی فراتر از آن‌چه بوده، بدل شده است. خانهٔ دایی در این صحنه، به عرصه‌ای برای تلاقی حافظه و تجربه‌های ذهنی شخصیت با واقعیت تبدیل شده است و سبب شده مرز میان فضای عینی و فضای ذهنی از بین برود؛ به‌گونه‌ای که خواننده نتواند با قطعیت مشخص کند آن‌چه روایت می‌شود، متعلق به واقعیت بیرونی است یا بازتاب ذهن و حافظهٔ شخصیت است.

روایت با این جمله آغاز می‌شود: «ابتدا به جایی نامعلوم و سپس به جایی که سابقاً خانهٔ دایی‌اش بود... نگاه می‌کند.» همین عبارت کوتاه، نخستین نشانهٔ عدم قطعیت مکانی است. نگاه شخصیت ابتدا به «جایی نامعلوم» معطوف می‌شود؛ فضایی که فاقد مختصات جغرافیایی و مرزی مشخص و معلوم است. این مکان نامعلوم، بیش از آن‌که نقطه‌ای در جهان بیرونی باشد، می‌تواند قلمرو ذهن، خاطره یا ناخودآگاهی شخصیت باشد. سپس نگاه او به مکانی مشخص متمایل می‌شود؛ «نبش سه‌راه راه‌پشته رکج‌محله». این مکان هم، همان مکانی که در گذشته بود، نیست؛ زیرا در حافظهٔ راوی به‌صورت «خانهٔ دایی» وجود دارد، ولی در عالم واقع، اثری از خانهٔ دایی نمانده است.

در ادامه، روایت، بدون هیچ مقدمه یا تمهیدی از زمان حال به گذشته می‌رود؛ «رعنا می‌آی دکتربازی کنیم؟» و باقی ماجرا. این گذار ناگهانی، یکی از ویژگی‌های روایت پست‌مدرن است که به شکستن مرز اکنون و گذشته می‌انجامد. نویسنده، گذشته را نه به‌صورت یادآوری، بلکه به شکل حضوری زنده، وارد متن می‌کند. بدین‌ترتیب، صحنهٔ ذهنی جایگزین صحنهٔ عینی می‌شود و خواننده احساس می‌کند شخصیت به‌طور هم‌زمان در دو مکان حضور دارد؛ یعنی شخصیت در زمان حال و در خیابان حاضر است و در همان لحظه، در حیاط خانهٔ دایی نیز حضور دارد.

گفت‌وگوی دو کودک، یعنی رعنا و شخصیت اصلی داستان، و مداخلهٔ ناگهانی دایی را نیز صرفاً نمی‌توان بازآفرینی یک خاطره تعبیر کرد. این گفت‌وگو نشان می‌دهد که مکان، یعنی خانهٔ دایی در متن، ابعادی از تجربهٔ انسانی را در بر دارد. خانهٔ دایی دیگر یک ساختمان نیست؛ بلکه مجموعه‌ای از خاطرات و روابط خانوادگی و شکل‌گیری هویت شخصیت را در خود جای داده است.

در جملهٔ پایانی، یعنی «از کنار عمارت سه‌طبقه که به‌جای خانهٔ دایی‌اش نشسته، رد می‌شود» نیز مکان عینی و مکان ذهنی، مستقیماً با یکدیگر برخورد می‌کنند. عمارت سه‌طبقه را می‌توان مظهر و نمادی از واقعیت امروز در نظر گرفت. می‌شود دریافت که برای شخصیت، این ساختمان هرگز نتوانسته جای خانهٔ قدیمی دایی را بگیرد. در این‌جا نیز دو مکان ذهنی و واقعی به‌طور هم‌زمان در یک نقطه حضور می‌یابند. این هم‌نشینی دو بُعد مکانی را می‌توان مصداقی از چندلایگی فضایی در روایت پست‌مدرن تلقی کرد که در آن، گذشته حذف نمی‌شود، بلکه همچون لایه‌ای نامرئی بر فضای اکنون سایه می‌افکند. جملهٔ «دمی صدای ونگ‌ونگ کودکی می‌شنود که بلافاصله قطع می‌شود» نیز این وضعیت را تکمیل می‌کند. معلوم نیست این صدا واقعاً شنیده شده یا محصول تداعی ذهنی شخصیت است.

صحنه و بازنمایی واقعیت

یکی دیگر از ویژگی‌های فضاسازی در روایت پست‌مدرن، اهمیت‌یافتن بازنمایی واقعیت به‌جای اصل واقعیت است. در این نوع روایت، جهان داستان براساس منطق و رابطه‌ای ثابت میان اشیا و تصویر اشیا شکل نمی‌گیرد؛ بلکه آن‌چه از اشیا بازنمایی یا ترسیم می‌شود، همانند اصل آن، بخشی از واقعیت روایت محسوب می‌شود؛ ازاین‌رو، تصویر، انعکاس، سایه، خاطره و حتی توهم، جایگاهی فرعی نسبت به واقعیت پیدا نمی‌کند و می‌تواند به‌عنوان واقعیتی جدید در جهان داستان نقش ایفا کند؛ طوری که خواننده با جهانی روبه‌رو می‌شود که در آن، تمایز میان امر واقعی و غیرواقعی به‌آسانی امکان‌پذیر نیست.

همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، مکان در روایت پست‌مدرن، عنصری ثابت و مستقل از ذهن شخصیت تلقی نمی‌شود و معمولاً به پدیده‌ای سیال و وابسته به ادراک، عواطف و تجربهٔ شخصیت تبدیل می‌گردد. بنابراین، یک مکان واحد ممکن است در دو لحظهٔ متفاوت، دو هویت کاملاً مغایر پیدا کند. در این میان، آن‌چه تغییر می‌کند، وضعیت بیرونی و عینی مکان نیست؛ بلکه زاویهٔ دید و طرز ادراک شخصیت است. دو مصداق پیش رو نشان می‌دهند که نویسنده چگونه با بهره‌گیری از تصویر «ماه» و دگرگونی فضای رودخانه، مرز میان اصل پدیده و ترسیم ذهنی آن را از میان برداشته است:

«چمدان را برمی‌دارد و از پل می‌گذرد و آن طرف زیر نور زرد به چپ می‌پیچد. ماه به‌صورتی قرینه، هم روی آسفالت خیس و هم توی آسمان نمور، پیشاپیش او در حرکت است و البته گاهی در چالهٔ آبی می‌افتد و کج‌وکوله یا لحظه‌ای ناپدید می‌شود» (20).

در این صحنه، ماه توصیفی نامتعارف یافته است؛ یعنی صرفاً جرم آسمانی شناخته‌شده نیست؛ زیرا هم‌زمان در دو قلمرو متفاوت ـ در آسمان و بر سطح زمین ـ حضور دارد. در این صحنه، مرزی میان بالا و پایین یا آسمان و زمین وجود ندارد؛ به بیان دیگر، ماه واقعی و بازتاب ماه در ذهن شخصیت و نیز در محیط پیرامون او به یک اندازه، واقعی جلوه می‌کند؛ به بیان دیگر، شخصیت در فضایی حرکت می‌کند که در آن، واقعیت و اصل ماه، از انعکاس آن قابل‌تفکیک نیست. در این صحنه، انعکاس ماه به اندازهٔ خود ماه اصالت و اهمیت می‌یابد و در ساخت دنیای داستان نقش ایفا می‌کند. از این منظر، راوی میان اصل و تصویر ماه تفاوتی قائل نیست و هر دو را در یک سطح از واقعیت قرار می‌دهد؛ چنین رویکردی با یکی از مؤلفه‌های پست‌مدرن، یعنی ازمیان‌رفتن تمایز میان اصل و غیراصل یا بدل، همخوانی دارد.

نویسنده با توصیف حرکت هم‌زمان ماه در آسمان و روی زمین، فضای دوگانه‌ای می‌آفریند که در آن، مرزهای متعارف واقعیت و انعکاس واقعیت یا شیء و تصویر شیء از میان برداشته می‌شود. وقتی در روایت می‌خوانیم ماه در چاله‌های آب می‌افتد، کج‌وکوله می‌شود یا ناپدید می‌شود، بدین معنی است که روایت از قوانین طبیعی فاصله گرفته و براساس ادراک و منطق ذهنی شخصیت پیش می‌رود.

این صحنه را می‌توان نمونه‌ای از سیال‌شدن مرزهای بازنمایی واقعیت و نفی مرکزیت و تکثر واقعیت ارزیابی کرد؛ زیرا تصویر واقعیت (ماه) در آن، به‌عنوان نسخه‌ای فرعی از واقعیت (خود ماه) مطرح نمی‌شود؛ بلکه خود به واقعیتی مستقل تبدیل می‌شود؛ طوری که خواننده نیز قادر نیست میان ماه واقعی و ماه منعکس‌شده، اولویتی قائل شود؛ زیرا روایت داستان، هر دو را با درجهٔ اعتبار یکسان نشان می‌دهد.

ماه در صحنه‌ای دیگر هم حضور می‌یابد؛ جایی که شخصیت داستان، همان مکان را دوباره می‌بیند:

«راه می‌افتد... به پل می‌رسد، از نو به نردهٔ آهنی تکیه می‌زند و به باران که لحظه‌به‌لحظه شدت می‌گیرد، توجهی نمی‌کند. به سطح سیاه و مواج آب نگاه می‌کند. به دنبال ماه و ماهیگیر که با رود می‌رود و در دوردست از زیر پل خشتی می‌گذرد و در آخرین پیچ،

رودخانه را از دست می‌دهد. از دوردست، از جایی که رودخانه در آن‌جا پیچید، صدای گنگ به‌هم‌خوردن پارو به سطح آب می‌آید. اثری از ماه نیست» (20).

این صحنه، ادامهٔ تصویر پیشین و همان مکان است که هویت و کیفیتی کاملاً متفاوت یافته است. پل، رودخانه و فضای پیرامون شخصیت، همان عناصر قبلی هستند؛ اما کیفیت حضور آن‌ها دگرگون شده است. ماه که نقش مهمی در ایجاد صحنه و فضا داشت، یعنی هم در آسمان و هم بر سطح زمین حضوری فعال داشت، اکنون به‌طور کامل ناپدید شده است. ماهیگیر نیز دیگر دیده نمی‌شود و تنها صدای مبهم برخورد پارو با آب باقی مانده است. بدین‌ترتیب، روایت، مکان را تابع کیفیت ادراک شخصیت معرفی می‌کند. شخصیت داستان به همان نقطه بازگشته، اما با جهانی متفاوت و دگرگون‌شده روبه‌رو می‌شود. این دگرگونی، ناشی از تغییر عینی مکان نیست، بلکه حاصل تغییر وضعیت ذهنی و تجربهٔ شخصیت است. این رویکرد، با مفهوم ناپایداری واقعیت در روایت پست‌مدرن، ارتباطی مستقیم دارد. در دنیای پست‌مدرن، مکان ماهیتی قطعی، ثابت و تغییرناپذیر ندارد و پیوسته در حال بازتعریف‌شدن است؛ یعنی موجودیتی پویا و متغیر می‌یابد و همگام با ادراک شخصیت تغییر می‌کند. ازاین‌رو، بازگشت شخصیت به یک مکان، هرگز به معنای بازگشت به همان واقعیت پیشین نیست؛ زیرا مکان در هر مواجهه، هویتی تازه پیدا می‌کند.

نتیجه‌گیری

بررسی داستان کوتاه «بازگشت» اثر قاسم کشکولی نشان می‌دهد که صحنه‌پردازی در این اثر، افزون بر این‌که امکانی برای نمایش رویدادهاست، به جایگاه یکی از عناصر بنیادی در سازمان‌دهی ساختار روایت تبدیل شده است. نویسنده در این داستان، با فاصله‌گرفتن از الگوی کلاسیک صحنه‌پردازی، فضاهایی خلق کرده که در آن‌ها مرزهای متعارف به‌طور مستمر دچار تداخل و جابه‌جایی می‌شوند. با بررسی و تحلیل صحنه‌های این داستان، معلوم شد عناصر اقلیمی هم‌چون باران، مه، رودخانه، پل، ماه، قبرستان و مسافرخانه، غیر از کارکرد توصیفی که دارند، می‌توانند قابلیت لازم را برای شکل‌دهی به فضای ذهنی شخصیت و بازنمایی بحران هویت او داشته باشند. مکان نیز در صحنه‌های این داستان، وضعیتی فراتر از موقعیت جغرافیایی یافته و به ساختاری ذهنی، نمادین و چندلایه تبدیل شده است؛ ساختاری که پیوسته تحت تأثیر محفوظات، ذهنیات، عواطف و تجربیات شخصیت بازتعریف می‌شود. این مختصات به شکل‌گیری فضاهای بینابینی، همزیستی گذشته و حال و بازنمایی چندلایهٔ مکان در صحنه‌های داستان انجامیده و کلیت کار نویسنده را به یک روایت پست‌مدرن نزدیک ساخته است. این رویکرد، ساختار صحنه‌های داستان «بازگشت» را به‌گونه‌ای نظام بخشیده که خواننده را از جایگاه یک دریافت‌کنندهٔ منفعل خارج می‌کند و امکان مشارکت فعال او در بازسازی روابط و مناسبات زمانی، مکانی و معنایی متن میسر می‌شود.

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

Scene-setting is one of the principal components of fictional narrative and plays a decisive role in constructing the storyworld, organizing the reader's perception, and establishing the spatial and temporal conditions within which narrative action unfolds. In classical narratives, setting is generally treated as a relatively stable background for events and is commonly formed through coherent, objective, and

realistic descriptions; in postmodern fiction, however, setting assumes a more complex function and becomes an active component in the production of meaning, the destabilization of reality, and the representation of fragmented subjectivity. Postmodernism itself resists a single, comprehensive definition because it encompasses diverse and sometimes contradictory intellectual, artistic, and literary tendencies. It has been characterized as both a continuation and a transformation of modernism, as well as a flexible critical category associated with late capitalism, multiculturalism, ontological uncertainty, and the interrogation of established forms of representation (1-4). Emerging as a complex constellation of ideas in the late twentieth century, postmodernism encouraged experimentation with new modes of expression, critical reconsideration of literary conventions, and the development of alternative systems for organizing perception and experience (5, 6). In postmodern fiction, stable distinctions between reality and imagination, past and present, external space and subjective consciousness, and original and representation are frequently disrupted. Accordingly, setting is no longer reducible to a geographically fixed location; rather, it may become a fluid, multilayered, symbolic, and psychologically charged space shaped by memory, emotion, perception, and identity. Qasem Kashkuli's short story "The Return," included in the collection *A Woman Walks on the Sidewalk*, provides a significant example of this transformation. The story narrates the return of an unnamed man to his hometown after many years, yet the apparent simplicity of this journey is complicated by the continuous interpenetration of present experience and childhood memory. The city, streets, bridge, river, rain, fog, cemetery, inn, and lost family houses are not represented merely as physical places; they become unstable sites in which the protagonist confronts the disappearance of the familiar world and the fragmentation of his own identity. The present study therefore investigates how scene-setting is organized in "The Return," how it corresponds to major components of postmodern narration, and how it contributes to the structural, thematic, and semantic development of the story.

Fiction has been defined as a creative prose narrative that maintains a meaningful relationship with the real world, while the short story, as one of its central forms, constructs its effects through a coordinated system of elements such as character, action, time, setting, description, and point of view (10). Within this system, a scene may be understood as the presentation of an event and the actions of characters in a specific temporal and spatial situation, allowing readers to encounter the fictional world directly and observe characters in action (8, 14). Scene differs from static description because it presents the fictional world in motion, typically through action, dialogue, perception, and change, whereas description temporarily suspends narrative movement and offers a

relatively still image of persons, objects, or places (8). Nevertheless, description and scene-setting often work together, particularly when dynamic description helps generate movement and shape the reader's sensory and psychological experience of the scene. The intrinsic value of a scene derives from its relation to the aims and overall structure of the story, and its function is therefore inseparable from narrative intention (15). In postmodern narration, however, the scene acquires additional functions because the fictional world is no longer governed by a fully stable or transparent relationship between external reality and narrative representation. Postmodern fiction is frequently marked by uncertainty, ontological instability, the dissolution of causal and temporal continuity, and skepticism toward fixed moral, psychological, and literary certainties (7-9). Consequently, place may cease to operate as a neutral container and instead become an extension of consciousness, an archive of memory, a symbolic field, or an intermediate domain located between objective and subjective reality. "The Return" exemplifies this process through its unnamed protagonist, whose identity is increasingly defined not by stable social relations or a secure physical home but by his unstable encounters with altered places. The absence of a proper name further intensifies the uncertainty surrounding his identity and may be interpreted as a sign of estrangement, anonymity, or incomplete characterization within the narrative world (19).

As the protagonist moves through Langarud, every location activates memories of his father, mother, cousin Rana, childhood games, illness, and former family life. Thus, the spatial structure of the story becomes inseparable from the structure of recollection. The story's postmodern quality lies precisely in this transformation of objective geography into an unstable configuration of recollected, imagined, symbolic, and presently perceived spaces.

This study employs a descriptive-analytical method grounded in postmodern literary criticism and the formal analysis of fictional narrative. The primary text is Qasem Kashkuli's short story "The Return," and the analysis concentrates specifically on the construction, function, and transformation of its scenes. First, the principal scenes of the story were identified according to their spatial, temporal, descriptive, dramatic, and psychological features. Particular attention was devoted to scenes involving the rainy streets, the bridge, the river, the moon, the inn, the staircase and corridor, the former site of the uncle's house, the family home, and the cemetery, because these locations constitute the most significant points at which external reality intersects with memory and subjective perception. Second, each scene was examined in relation to four analytical categories: liminal or intermediate space, the coexistence of temporal layers, the interaction between objective and subjective place, and the representation or reconstruction of reality.

These categories were selected because they correspond closely to the story's recurrent disruption of conventional boundaries between past and present, reality and imagination, exterior and interior, presence and absence, and original and image. Third, the study considered how narrative techniques such as stream of consciousness, abrupt temporal transitions, dynamic description, symbolism, personification, sensory imagery, and the repetition of spatial motifs contribute to the formation of postmodern scenes. The story's movement was not treated as a linear sequence of events but as a process organized through associations, recollections, and perceptual shifts. Such an approach is particularly appropriate because postmodern narratives often abandon strict causal continuity and require readers to reconstruct meaning from fragmented narrative units and unstable representational structures (4, 6). The broader literary position of the story was also considered. Kashkuli's collection has been described as a difficult example of Iranian postmodern fiction, and the author belongs to a generation of post-revolutionary writers whose work reflects the increasing diversity of voices and narrative experiments in contemporary Persian fiction (16, 17). The study did not attempt to evaluate the entire range of postmodern devices in the story; rather, it focused on scene-setting as a central but comparatively underexamined element. Through close textual analysis, the research sought to determine how setting becomes an active narrative mechanism that shapes the protagonist's psychological crisis and the reader's uncertain relationship with the fictional world.

The findings indicate that one of the most prominent features of scene-setting in "The Return" is the construction of liminal spaces in which the protagonist and the reader remain suspended between incompatible states. Rain, fog, darkness, reflected light, corridors, staircases, windows, bridges, and temporary accommodations function as spatial and perceptual thresholds. In the opening urban scenes, rain and fog reduce the sharpness of objects and envelop the street, distant bridge, illuminated room, and passing pedestrian in a dreamlike atmosphere. The result is not merely an atmospheric description but a transformation of visible reality into a subjective field in which the city is perceived through the protagonist's emotional and mnemonic condition (20). The inn provides another important example. As a temporary dwelling, it offers shelter but cannot restore the stability of the lost paternal home. The protagonist therefore possesses a place while remaining effectively homeless. The dark corridor and wooden staircase intensify this condition because they are transitional structures rather than destinations. While moving through them, he is abruptly transported into memories of accompanying his father to a physician's office. The inn and the remembered clinic consequently coexist within the same narrative moment, producing

a space that is simultaneously present and past, external and mental. The window between the two beds similarly marks the threshold between interior and exterior, while the presence of an unknown sleeping man prevents the room from becoming a fully private space. Even the sound of rain on the roof is transformed through personification into the “laughter” of rain, weakening the realistic quality of the scene and replacing objective description with an emotionally mediated image. These liminal scenes are closely related to the story’s treatment of time. Linear chronology is repeatedly suspended as present perceptions activate childhood memories without transitional signals, explanatory commentary, or conventional flashback markers. A mosque, barbershop, house, street corner, or medical office becomes the point at which the protagonist moves instantly from the present into the past and then returns to the present. The story does not clearly separate these temporal levels; instead, it allows them to occupy the same textual and psychological space. In this respect, the past is not represented as an objectively preserved historical reality but as an unstable reconstruction that is repeatedly altered by present consciousness. The coexistence of temporal layers makes the city both the contemporary Langarud through which the protagonist walks and the remembered city of his childhood. Accordingly, scene-setting becomes the principal mechanism through which temporal discontinuity and ontological uncertainty are produced.

A second major finding is that the places depicted in “The Return” repeatedly lose their purely objective status and become projections of the protagonist’s memory, anxiety, grief, and crisis of identity. The most striking example is the cemetery, which appears to have expanded and collapsed over the surrounding houses. Such an image cannot be understood exclusively through realistic geography; rather, it represents the protagonist’s perception of decay, death, loss, and the destruction of the remembered world. The cemetery becomes a symbolic force that has overtaken the houses preserved in his memory, suggesting that the physical disappearance of familiar places is inseparable from the erosion of personal identity. Similarly, the former location of the uncle’s house exists in two incompatible forms. In the protagonist’s memory, it remains the setting of childhood games, family relationships, and emotional formation; in present reality, it has been replaced by a three-story building. The narrative moves directly from the contemporary structure to the remembered voices of Rana, the protagonist, and the uncle, creating the impression that both spaces occupy the same geographical point. The new building does not erase the old house; instead, the absent house persists as an invisible layer superimposed upon the present. This spatial layering exemplifies the postmodern refusal to grant absolute priority to

a single version of reality. A comparable process occurs in the scenes involving the moon, the wet asphalt, and the river. The moon appears simultaneously in the sky and in puddles on the ground, and its reflection becomes distorted, fragmented, or temporarily absent as the protagonist moves. The narrative treats the celestial body and its reflected image as equally significant components of the fictional world (20). The conventional distinction between original and copy, object and image, or reality and representation is thereby weakened. When the protagonist later returns to the bridge, the moon and fisherman have disappeared, and only the indistinct sound of an oar remains. Although the physical location is ostensibly the same, its identity and emotional quality have changed completely. The scene demonstrates that place in the story is not a permanent entity independent of consciousness; it is continuously redefined through perception. This instability is consistent with postmodern approaches that question fixed relationships between reality and representation and replace singular truth with multiple, shifting versions of experience (1, 3). The setting thus functions as a dynamic expression of the protagonist's alienation. His hometown can no longer provide continuity between his former and present selves, and the loss of the family house, familiar neighborhoods, and recognizable landmarks transforms his return into an encounter with absence rather than recovery.

The analysis demonstrates that scene-setting in Qasem Kashkuli's "The Return" is not a secondary descriptive device or a passive background for narrative events; it is one of the principal structural and semantic forces through which the story acquires its postmodern character. The scenes are organized through instability, discontinuity, symbolic transformation, and the constant interaction of external geography with memory and subjective perception. Rain, fog, streets, bridges, the river, the moon, the cemetery, the inn, the corridor, the staircase, the window, and the vanished houses operate simultaneously as physical elements, psychological signs, and narrative thresholds. Through these elements, the story creates intermediate spaces in which the protagonist remains suspended between home and homelessness, childhood and adulthood, presence and absence, recognition and estrangement, and reality and recollection. The dissolution of linear time allows the past to enter the present without formal transition, while the transformation of objective locations into mental and symbolic spaces makes the fictional city a projection of the protagonist's fractured identity. The replacement of the uncle's house by a modern building, the expansion of the cemetery over remembered homes, the duplication of the moon in the sky and on the wet ground, and the changing appearance of the river reveal that reality in the story is never stable, singular, or independent of perception. The protagonist's return

therefore does not restore his relationship with his birthplace; instead, it reveals the impossibility of returning to a world that survives only in fragmented memory. Scene-setting also changes the reader's role. Because the narrative does not provide clear boundaries between temporal levels, objective and subjective spaces, or reality and representation, the reader must actively reconstruct the relationships among dispersed scenes and determine their possible meanings. Consequently, the postmodern quality of "The Return" emerges not only from its thematic concern with loss and identity but also from the formal organization of its settings. Kashkuli transforms place into a fluid and multilayered narrative system through which memory, emotion, time, and reality are continuously reconstructed. The story ultimately presents return as an unstable confrontation with the ruins of personal and spatial continuity, and its scenes become the primary means by which this painful experience is communicated.

References

1. Jencks C. What Is Postmodernism? In: Nozari HA, editor. Postmodernism, Postmodernity, and Postmodernism. 2nd ed. Tehran: Naghsh-e Jahan; 2001.
2. Tucker DC. From Romanticism to Postmodernism. 1st ed. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults; 2012.
3. Ward G. Postmodernism. 1st ed. Tehran: Ghasideh Sara; 2005.
4. Connor S. Postmodern Literary Theory. In: Yazdanjou P, editor. Postmodern Literature: Report, Perspective, and Critical Approach. 2nd ed2008.
5. Berman M. Postmodernism. In: Nozari HA, editor. Postmodernism, Postmodernity, and Postmodernism. 2nd ed. Tehran: Naghsh-e Jahan; 2001.
6. McCaffery L. Postmodern Fiction. In: Yazdanjou P, editor. Postmodern Literature: Report, Perspective, and Critical Approach. 2nd ed2008.
7. Shamisa S. Literary Criticism. 1st ed. Tehran: Ferdows; 1999.
8. Biniyaz F. An Introduction to Story Writing and Narratology. 3rd ed. Tehran: Afraz; 2013.
9. Selden R. A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. 1st ed. Tehran: Tarh-e No; 1999.
10. Mirsadeghi J. Elements of Fiction. 8th ed. Tehran: Markaz; 2013.
11. Kundera M. The Spirit of the Novel Is the Spirit of Complexity. Adineh Monthly. 1987(18):46-51.
12. Golshiri A. Story and Story Criticism. 4th ed. Tehran: Negah; 2005.
13. Bakhtin M. The Dialogic Imagination: Essays on the Novel. 1st ed. Tehran: Ney; 2008.
14. Irani N. Story: Definitions, Tools, and Elements. 1st ed. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults; 1985.
15. Westland P. Methods of Story Writing. 1st ed. Tehran: Mina; 1992.
16. Taslimi A. Propositions on Contemporary Iranian Literature: Fiction. 1st ed. Tehran: Ketab-e Ameh; 2009.
17. Aghaei F. The Third Generation of Contemporary Story Writing. 1st ed. Alikhani Y, editor. Tehran: Markaz; 2001.
18. Shiri G. Schools of Story Writing in Iran. 1st ed. Tehran: Cheshmeh; 2008.
19. Okhovat A. The Grammar of Story. 1st ed. Isfahan: Farda; 1992.
20. Kashkuli G. A Woman Walks on the Sidewalk. 1st ed. Tehran: Sales; 2009.