

## تحلیل نشانه – روان کاوی رمان نوجوان «مسابقه‌دات کام» با رویکرد

### واسازی

امیرحسین رحیمی زنجانبار<sup>۱</sup>

دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان‌شناسی رایانشی، دانشگاه تهران،

فاطمه بستانی

دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام‌نور

حسین زارع

استاد گروه روانشناسی، دانشگاه پیام‌نور

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۵/۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۹/۲۱

### چکیده

نشانه‌شناسی یک روش خواندن متن است که می‌تواند جهت خوانش متن درون رویکردهای گوناگونی به کار گرفته شود. مهم‌ترین رویکرد پساساختگرا، واسازی است. اگرچه ساختگرایی مدعی است که «زبان می‌تواند از انسجام، پایداری و معنا پشتیبانی کند»، اما در نقطه مقابل، «واسازی» می‌خواهد، با به چالش کشیدن ادعای ساختگرایان، نشان دهد: زبان و متن معانی روشن خودشان را نمی‌کنند و در تردید می‌افکنند. «واسازی» نقد تقابلهای سلسله‌مراتبی‌ای است که ساختار تفکر غربی را تشکیل داده‌اند، تقابلهایی مانند درون/بیرون، حضور/غیاب. با توجه به اینکه نشانه‌شناسی بررسی روابط نشانه‌ها و چگونگی سازوکار تولید معنا در متن است، پژوهش پیش‌رو خوانشی نشانه‌شناختی را از رمان «مسابقه دات کام» بر اساس رویکرد واسازی دریدا و نظریات روانکاوانه فروید ارائه می‌دهد. در واقع، این پژوهش با روش تحلیلی-توصیفی و با رهیافت نظریه نشانه‌شناسی واسازی به بررسی روانکاوانه شخصیت‌ها، گفتمان‌ها، کنش‌های داستان می‌پردازد. در راستای اینکه هدف از نقد پساساختگرا ایجاد امکان دلالت‌های جدید در متن است، هدف تحلیل پساساختگرای پیش‌رو پاسخ به سه پرسش اساسی است: اول اینکه چه عوامل واسازی‌ای در گفتمان‌ها و کنش‌های ناهشیار شخصیت‌های داستان مذکور، به مثابه نشانه‌روانی، موجود و مُدِ دگرخوانی‌ای متباین با خوانش مسلط متن است؟ دوم، با التفاتی که دریدا به نقش روانکاوی در فرآیند واسازی داشته است، چگونه نشانه‌ها، در جهت دگرخوانی متن، تقابل نهاد/فراخود را در سه‌گانه فروید - خود/فراخود/نهاد - واسازی می‌نمایند؟ و سوم اینکه در متن مذکور چه نسبتی میان سه‌گانه نیکولایوا - داستان کودک پیشاهبوطی/ کارناوالی/ پساهبوطی - با واسازی دیده می‌شود؟ فقر پژوهشی در زمینه مطالعات نشانه‌شناختی ادبیات کودک و نوجوان در ایران و عدم توجه بسنده به مطالعات بین‌رشته‌ای لزوم پژوهش در این زمینه را انکارناپذیر می‌نماید. پژوهش پیش‌رو برای نخستین بار خوانشی پساساختگرا از متنی در گستره ادبیات کودک و نوجوان در ایران ارائه و نیز نخستین بار است که رابطه پساساختگرایی با خوانش روانشناختی متن را واکاوی می‌نماید.

**واژه‌های کلیدی:** نشانه‌شناسی، پساساختگرا، واسازی، دریدا، تحلیل روان‌کاوی، مسابقه‌دات کام، نقد رمان نوجوان.

## ۱- مقدمه

«پساساختگرایی<sup>۱</sup> را می‌توان به سه گروه تقسیم کرد: گروه تل‌کوئل، دریدا، کریستوا و بارت متأخر؛ دلوز، گتاری و فوکوی متأخر؛ گروه سوم بودریا به تنهایی» (هارلند، ۱۳۸۰: ۱۱). اولین نسخه نشانه‌شناسی پاساساختگرا، که از فرانسه به آمریکا صادر شد، واسازی ژاک دریدا بود. «واسازی<sup>۲</sup> یک تقابل، یعنی نشان‌دادن اینکه این تقابل طبیعی و اجتناب‌ناپذیر نیست، بلکه سازه‌ای است ساخته گفتمان‌های متکی بر آن تقابل» (کالر، ۱۹۹۷: ۱۲۶). اگر «رویکرد» را روش نزدیک شدن به متن بدانید، «رویکرد واسازی» دارای پارادوکسی درونی است. چراکه «روش» مستلزم پیش‌فرض وجود ایزاری فرازبانی برای تحلیل پدیده‌ای زبانی (یعنی متن) است؛ اما نظریه «واسازی» قائل به وجود هیچ موجودی در خارج از زبان نیست. لذا پژوهش پیش‌رو با تسامح از اصطلاح «رویکرد واسازی» استفاده می‌کند. هدف این پژوهش خوانشی متباین با خوانش مسلط متن «مسابقه‌دات‌کام» در سایه یافتن و بررسی عناصر واسازی موجود در رؤیاهای گفتمان‌ها و کنش‌های ناهشیار هر یک از شخصیت‌ها است. در راستای همین دگرخوانی، در پی پاسخ به سه پرسش است: چه عناصری از واسازی در گفتمان‌ها، کنش‌ها و رؤیاهای - به مثابه نشانه - وجود دارد که خوانش مسلط متن را به چالش می‌کشد؟ طی چه سازوکاری نشانه‌ها تقابل دو سطح «نهاد / فراخود» را واسازی می‌کنند؟ چه رابطه‌ای است بین سه‌گانه نیکولایوا با واسازی؟ شمار پژوهش‌های نشانه‌شناختی در گستره ادبیات کودک و نوجوان در ایران ناچیز است. تقریباً تنها پژوهش نشانه‌شناختی در این زمینه مقاله‌ای است برگرفته از پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحلیل نقش‌های نشانه‌ای و هویت فردی تصویرگرم‌مؤلف در کتاب‌های تصویری پسامدرن» (مجاوری و همکاران، ۱۳۹۶) که به تصاویر سه کتاب تصویری لاتین از دیدگاه اکو پرداخته است. در حوزه بزرگسال، امیرعلی نجومیان مقالات متعددی با رویکرد واسازی دارد که آنها را در کتاب «نشانه در آستانه» (۱۳۹۴) به زیور طبع آراسته است. فرزانه سجودی گاهی از نشانه‌شناسی لایه‌ای به پاساساختگرایی نقب می‌زند. مهم‌ترین اثر پاساساختگراییش، ترجمه «ابرساختگرایی» (هارلند، ۱۳۸۰) است. تمرکز سایرین بر نشانه‌معناشناسی و نشانه‌شناسی فرهنگی است.

## ۲- مبانی نظری

### ۲-۱- واسازی و نشانه

به بیان ساده، نشانه عبارت است از هر چیزی که بر چیز دیگری غیر از خودش دلالت کند. نشانه دارای دو منش است: از یک سو دارای منشی اجتماعی و قراردادی که مورد

1. poststructuralism. 2. deconstruction.

توجه ساختگرایان است و از سوی دیگر غیر اجتماعی، سیال، و هنجارگریز که مورد توجه پساساختگرایان است. نشانه‌شناسی ساختگرا، بنا را بر تقابل‌های دوتایی می‌گذارد و علاوه بر دوقطبی‌سازی، قائل به اصل تسلط - یعنی تفوق یکی از قطب‌های تقابل نسبت به قطب دیگر - است. نظریه‌ی واسازی، به عنوان مهم‌ترین رویکرد پساساختگرا، منطق تقابلی را انکار می‌کند و با نمایش وارونگی تسلط تقابل‌ها، این «توهم سخن‌محور» را واسازی می‌کند. هدف از واژگون‌سازی تقابل‌ها، ایجاد «دگرخوانی» به منظور نمایش سستی ساختار سلسله مراتبی‌ای است که از طریق ایدئولوژی بر ناخودآگاه (نه الزماً بر خودآگاه) تحمیل شده است. **منش انتشار**<sup>۱</sup>: «حرکت» در ساختگرایی از دال به مدلول است اما در پساساختگرایی از دالی به دال دیگر. زنجیره‌ی دال‌ها وعده‌ی دلالت می‌دهند اما هرگز به مدلول غایی (استعلایی)<sup>۲</sup> نمی‌انجامند. دریدا این عدم تحقق بی‌پایان معنا را «منش/انتشار» می‌نامد. **تعویق و تفاوت**<sup>۳</sup>: هیچ قطعیتی در معنای کنونی دال نیست و ممکن است با رسیدن دال بعدی، معنای کنونی‌اش تغییر کند. لذا معنا همواره در تعویق است و معناهای غایب کنونی که موقتاً کنار گذاشته شده‌اند، همچنان محتمل‌الوقوع‌اند و در انتظار جریان یافتن در دال‌های بعدی. **مادیت نشانه**: «مادی به این معنا که نشانه خود گاهی فقط نشانه است و به هیچ چیز جز خود دلالت ندارد» (نجومیان، ۱۳۹۴: ۲۷) و صرفاً به متنیت و برساختگی خود اصرار دارد. **مرکززدایی**<sup>۴</sup>: ساختگرایی در هر متن به یک لنگر<sup>۵</sup> ثابت متوسل می‌شود که محوریت معنایی تمام متن است. مثلاً در مکتب پدیدارشناسی ژنو، «نویسنده» مرکز متن است و هرگونه معناسازی باید به قرابت با معنای پدیدار شده در ذهن نویسنده بیانجامد؛ اما پساساختگرایی، به جای مرکز ثابت، قائل به جایگشت مرکز و تفوق حواشی است. لذا با مرکزیت دادن به عناصر حاشیه‌ای، به اماکن در حاشیه و زاویه‌دید شخصیت‌های فرعی به دلالت‌های تازه‌ای در متن دست می‌یابد و ساختار تحمیلی و از پیش طراحی‌شده متن را واسازی می‌نماید. **تکرار با اندکی تفاوت**: دریدا هر متن را تکرار متون پیشین با کمی تفاوت می‌داند و همه متون را زاده «بینامتنیت». **نقد متافیزیک حضور**<sup>۶</sup>: به زبانی ساده، «حضور» یعنی اینکه سخنور از پیش می‌داند چه می‌خواهد بگوید. از سویی، اعتماد دارد به قابلیت «زبان» به مثابه یک ابزار شفاف برای انتقال و نمایش واضح دانشی که در خصوص دنیای بیرون دارد. دریدا ترکیب اعتماد به حضور و اعتماد به قابلیت زبان را کذبی می‌داند که بر ناخودآگاه سوژه تحمیل شده است و آن را «توهم

1. dissemination. 2. transcendental signified. 3. Difference. 4. decentralization. 5. anchor. 6. metaphysics of presence.

حضور» یا «متافیزیک حضور» می‌نامد. **تفوق نوشتار**: سنت غربی با توجه به تقدم پیدایش، گفتار را زیربنا و حقیقی‌ترین سطح زبان می‌داند و نوشتار را پیوست آن و در حکم یک روساخت برای گفتار می‌انگاشت؛ یعنی قائل به سخن‌محوری<sup>۱</sup> و آوامحوری<sup>۲</sup> بود؛ اما دریدا با وارونه‌سازی اپیستم<sup>۳</sup> سخن‌محوری قائل به تفوق «نوشتار»، به عنوان حقیقی‌ترین سطح زبان، شد. **تفوق غیاب (سلب)**: حتی پیش از نظریه واسازی نیز تفوق «سلب» نسبت به «ایجاب» واسازی شده بود. مثلاً، هگل سلب را تعیین می‌داند و فروید تفوق غیاب را تلویحاً با اهمیت دادن به ناخودآگاه مطرح کرده بود. **رابطه رد (اثر)**<sup>۴</sup>: گاهی در خوانش واساز به جای نمایش واژگونی تقابل‌ها، وابستگی وجودی سویه‌های تقابل به یکدیگر نشان داده می‌شود. گویی «ردپا یا اثری از یک سویه در سویه دیگر یافت می‌شود» (نجومیان، ۱۳۹۴: ۴۹). همان‌گونه که هگل هستی را وابسته به نیستی می‌داند. در واقع، از طریق یکی از سویه‌ها می‌توان به سویه متقابل رسید. دریدا معتقد است نه تنها واژگان متقابل بلکه «هر واژه‌ای رد دیگر واژه‌ها... در سطح نظری رد همه دیگر واژه‌های نظام زبان را با خود دارد» (برتنز، ۲۰۰۷: ۹۷). **نقد توهم حال مطلق**: دریدا با اتکا به نظریه تأثیر تأخیری<sup>۵</sup> فروید مبنی بر تجربه‌ای که مدت‌ها پس از رویداد واقعی بر ضمیر آگاه آشکار می‌شود، مدعی می‌شود مفهوم پدیدارشناختی لحظه حال مطلق توهم است (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۱۳). **تفوق فاصله**: پذیرش تفوق غیاب و عدم پذیرش حضور به نوعی هم‌ارز پذیرش تفوق فاصله است. **تفوق افزوده**<sup>۶</sup>: عنصر انضمامی زیربنا است. مثلاً فرهنگ که بعداً به طبیعت الحاق شده، زیربنای طبیعت است و نه برعکس. نوشتار زیربنای گفتار است، نه برعکس. مرکز‌زدایی (تفوق حاشیه) حالت خاصی از تفوق افزوده است. **تفوق آستان**<sup>۷</sup>: «آستانه به عنوان نقطه‌ای میان درون و برون از تعبیرهای مهم دریدا محسوب می‌شود و به این ترتیب آستان تقابل درون/برون را واسازی می‌کند» (نجومیان، ۱۳۹۴: ۵۹). آستان‌ها یا درگاه‌ها بی‌اعتباری مرزها را به نمایش می‌گذارند. مثلاً، نقد پس‌اساخت‌گرایی معماری با مرکز قرار دادن «در و پنجره‌ها»، به عنوان نقاطی که هم متعلق به درون است و هم متعلق به بیرون، به نقش آستان توجه می‌کند. به عناصری که همزمان هم رابطه وصل و هم فصل را با متن دارند «پیرامتن» می‌گویند. هم زائدند و هم مکمل. **تفوق هزارتو**: برخلاف هرم، هزارتو متکثر است و مثل «بطری کلاین در ریاضی» تقابل بیرون و تو در آن در هم می‌شکند. **تفوق منطق پارادوکسی**: منطق واسازی قائل بر طرد شق ثالث نیست بلکه به صورت

1. logocentrism. 2. phonocentrism. 3. episteme. 4. trace. 5. nachtraglichkeit. 6. supplement. 7. threshold

پارادوکسیکال میان دو سویهٔ یک تقابل قائل بر «هم این و هم آن» است. توجه به آستان‌ها، به عنوان عناصری «هم درونی و هم بیرونی»، یکی از مصادیق این منطق پارادوکسی است. **نقد توهم تمامیت‌پذیری:** «متن ناتمام است اما پدیدآورندهٔ متن بر آن است تا متن را کامل و تمام جلوه دهد» (نجومیان، ۱۳۹۴: ۵۷).

## ۲-۲- نشانه‌روانکاوی

دریدا در کتاب «ناقوس مرگ» ادعا می‌کند که روانکاوی ایفاگر نقش مهمی در فرایند واسازی است. **الگوی روانی سه‌گانه:** شامل سه سطح است: نهاد، خود و فراخود. «نهاد» از بدو تولد به صورت فردی موجود است. در پی ارضای آنی است و تابع اصل لذت. «فراخود» از اجتماع، به صورت ثانوی و افزوده، تحمیل می‌شود و تابع اصل اخلاق است. «خود» به عنوان میانجی بین فراخود و نهاد و در پی مهار نهاد لذت‌طلب و تعدیل فراخود ملامتگر است و تابع اصل واقعیت. برخلاف ماتریالیسم دیالکتیک که «خود» را سنتز «نهاد» و «فراخود» می‌انگارد، واسازی قائل به هیچ سنتز و زایشی نیست و «خود» را صرفاً آستان نهاد و فراخود می‌داند. فروید بخش اعظم آگاهی را در غیاب هشیاری و به مثابهٔ «کوه یخ پنهان در آب» می‌داند و همچون دریدا اصالت را به غیاب می‌دهد. «فروید در آثار اولیه‌اش الگوی خودآگاه، نیمه‌خودآگاه و ناخودآگاه را مطرح می‌کند... ناخودآگاه را می‌توان با نهاد و خودآگاه را و نیمه‌خودآگاه را با خود مقایسه کرد؛ اما این مقایسه چندان عمقی ندارد» (هارلند، ۱۳۸۰: ۵۹). **سازوکارهای دفاعی روانی:**<sup>۱</sup> فروید سازوکارهای دفاعی را یکی از تمهیدات ناهوشیارانه در جهت کاستن فشار روانی می‌داند که در قالب تحریف واقعیت به اشکال ذیل نمود می‌یابد: واپس‌رانی (سرکوب)، جابه‌جایی (انتقال)، پس‌رفت، تصعید (والایش)، وانمودسازی (تظاهر)، انکار، دلیل‌تراشی (توجیه).

## ۲-۳- ادبیات داستانی و کودک آستانی

نیکولایو<sup>۲</sup> قائل به سه گونه داستان کودک است: پیشاهبوطی، کارناوالی و پساهبوطی. **داستان‌های کودک پیشاهبوطی:**<sup>۳</sup> به لحاظ مکانی، در تکهٔ جدایی از دنیا مثلاً در روستا، جنگل و دور از مظاهر تمدنی چون پول، کار و... رخ می‌دهد. شخصیت‌ها نابالغ و تا ابد در همین سن‌اند و از بزرگ‌ترها بی‌نیاز. مرگ، میل جنسی و نگرانی غذا وجود ندارند. به لحاظ زمانی، معمولاً تابستان و در فضای شاد و دور از پیری، بلوغ، مرگ و هرگونه تغییر است. زمان دو حالت دارد: یا پیشرفت خطی ندارد یا پیشرفت خطی به کایروس<sup>۴</sup> (الگوی دایره‌ای) منجر می‌شود. مثلاً، بازهٔ زمانی داستان یک‌سال تمام، چهار

1. mental defense mechanism. 2. Maria Nikolajeva (Nikolajeva, 2002: 111-136).  
3. Prelapsarian children's fiction. 4. kairos.

فصل، است. داستان‌های کارناوالی<sup>۱</sup> (داستان‌های کودک آستانی): در این پژوهش به کودکی که در آستانه جدایی از دنیای کودکی و ورود به دنیای نوجوانی است «کودک آستانی» گفته می‌شود و به داستانی که با موضوع کودک آستانی باشد «داستان کودک آستانی». پارادوکس نویسنده رده سنی مذکور این است که هم متمایل به حفظ معصومیت دوره کودکی است و هم ناگزیر به جامعه‌پذیر کردن کودک. داستان‌های کارناوالی سنت تشریف اولیه<sup>۲</sup>، یعنی گذر از کودکی به نوجوانی، را تسهیل می‌کنند. «کارناوال» اصطلاحی است برای مراسمی که در آن، دلچکی از طبقه فرودست، یک روز اجازه دارد در جایگاه بزرگی مثل پادشاه بنشیند؛ اما بعد از آن، به جایگاه اولیه‌اش تنزل می‌یابد. وجه تسمیه داستان‌های کارناوالی نیز در این است که به کودک اجازه بزرگی موقت داده می‌شود. متن‌های پساہبوطی<sup>۳</sup> (داستان‌های نوجوان آستانی): دومین تشریف خروج از مسیر دایره‌ای و حرکت در مسیر بی‌بازگشت، زمانی است که شخصیت در آستانه بزرگسالی است. در اصطلاح پراپ، در مرحله پیش از «به تخت‌نشینی» و در اصطلاح یونگ پیش از پیوند خودآگاه و ناخودآگاه و زایش «خود» است.

### ۳- خلاصه داستان

«نامه» عنوان فصل اول کتاب است که با فرمت نامه نوشته شده است. نویسنده نامه خود را «پرستو حکیمی» دوازده‌ساله معرفی می‌کند. نامه در پاسخ فراخوان مسابقه‌ای است که به ایمیلش آمده است. فصل دوم «گزارش اول» نام دارد. لازمه شرکت در مسابقه ارسال هفت گزارش است که در جهت پاسخ به سؤال مسابقه باید به صورت مرحله‌ای (هر روز یک گزارش و به مدت یک هفته) فرستاده شود. سؤال مسابقه این است: «برای ما بنویسید آینده شما چه رنگی است؟» پرستو اعضای خانواده‌اش را - که همه در ساختمانی سه طبقه سکونت دارند - معرفی می‌کند. پدر بزرگ و مادر بزرگ پدری خود را مامان جون و باباجون خطاب می‌کند و پدر بزرگ و مادر بزرگ مادری خود را مامانی و بابایی و والدین خود را مامان، بابا. هر خانواده در یکی از این طبقات سکونت دارد. علاوه بر این، مامانی و مامان جون باهم خواهر هم هستند. مامان جون خیلی پرخور است و باباجون خسیس. مامان جون می‌گوید یک زمانی، یک سیب‌زمینی بزرگ، بزرگ‌تر از یک ساختمان، یکهو توی مزرعه‌شان سبز شده است. مامان جون خودش دیده که همسترهای بابای پرستو که اندازه ساختمان بودند، سیب‌زمینی را خورده‌اند. با توجه به زردی سیب‌زمینی، مامان جون آینده‌اش را زرد می‌داند. در «گزارش سوم»، باباجون رنگ آینده‌اش را قرمز می‌داند. باباجون - پدر بزرگ پدری پرستو - خوش‌اندام است. حقوقش

1. Carnavalesque fiction. 2. first initiation. 3. Postlapsarian texts.

را زیر تخت پنهان می‌کند. باباجون می‌گوید: زمان بچگی بابای پرستو، یک‌سال می‌روند روستا و سیب‌زمینی می‌کارند. ماجرای سیب‌زمینی بزرگ را زیر سر یک ماهی قرمز می‌داند اما نمی‌گوید ماهی دقیقاً چه نقشی در ماجرا داشته است. باباجون اعتراف می‌کند که یک‌بار موقع ماهی‌گیری، یک ماهی قرمز از او می‌خواهد سه تا آرزو کند تا برآورده‌اش کند. باباجون سه روز آرزو می‌کند؛ اما ماهی قرمز هر روز آرزوی او را با وعده‌ای عقب می‌اندازد و نهایتاً هم با عذرخواهی اعلام می‌کند: «من سه روز توان برآورده کردن داشتم؛ اما الان روز سومم تمام شده.» باباجون بین برکه و خانه اتاقکی می‌سازد تا ماهی‌هایش را در آن منجمد کند. گزارش چهارم، از یک ماهی پلاستیکی کنترلی می‌گوید که بابای پرستو آن را سه سال پیش به پرستو هدیه داده بوده است. بابا به پرستو گفته بوده که این «ماهی قرمز آرزوها» است که وقتی بزرگ شد می‌تواند آرزوهایش را برآورده کند. رنگ مامانی آبی است. مامانی وسواس شست‌وشو دارد. همیشه احساس گناه می‌کند چون فکر می‌کند وقتی یواشکی به اتاقک رفته و دستش به شیشه‌ی داروی آبی‌رنگ همسترها خورده، محلول روی زمین ریخته است و همسترها تکثیر شده‌اند و سیب‌زمینی‌ها را نابود کرده‌اند. بابایی، یعنی پدر بزرگ مادری پرستو، منظم است و کتابخانه‌ای پر از کتاب‌های جغرافیایی دارد و یک آتلیه‌ی تعمیر ساعت. رنگ بابایی بنفش است. معتقد است، یکی از ساعت‌های قدیمی‌اش که عقربه‌ی چوبی بنفشش شکسته، ماشین زمان است. اگر چوبی دقیقاً عین چوب اولیه‌ی عقربه را پیدا کند و با آن عقربه بسازد، ماشین زمان به کار می‌افتد و می‌تواند سفر در زمان کند. بابایی مدام عقربه می‌سازد و پس از آنکه ماشین زمان درست نمی‌شود، آنها را در کمدش تلنبار می‌کند. توی ساعت، نقشه‌ی دست‌نوشته‌ای رمزی برای تنظیم عقربه‌ی ماشین زمان وجود دارد. توی اتاقک ساعت، یک پرندۀ چوبی نیلی روی اهرم آکاردئونی قرار دارد که هر ساعت بیرون می‌آمده و کوکو می‌کرده است اما سی سال است که خراب شده. یک روز در دورۀ کودکی که مامان توی اتاق شعر می‌خوانده، پرندۀ نیلی از اتاقک ساعت بیرون آمده و کوکو کرده است. بابای پرستو که همبازی مامان بوده، به مامان گفته: این ماشین زمان است که فضایی‌ها آن را ساخته‌اند و پرندۀ رباتی است که هر ساعت اسم ایستگاه‌ها را به آنها اعلام می‌کند. در عالم کودکی، مامان حرف او را باور کرده است. بابای پرستو که در آن روزها به خودش لقب «ادیسون» و به مامان لقب «خواهرادیسون» داده است، به مامان قول می‌دهد یکی از شعرهای خواهر ادیسون - یعنی مامان - را به زبان پرندۀ ترجمه کند و توی ساعت بگذارد تا پرندۀ شعرش را بخواند؛ اما خواهرادیسون هر چه منتظر می‌ماند، کوکوی پرندۀ عوض نمی‌شود. از اینکه پرندۀ به او توجه نکرده لجش می‌گیرد. پرندۀ را به زور می‌کشد بیرون. پرندۀ برای همیشه همان‌جا بین بیرون و تو

رفتن می‌ماند. برای رفع احساس گناه، مامان از آن روز سعی می‌کند با ساخت عقربه‌های چوبی به بابایی در راه‌اندازی ماشین زمان کمک کند. رنگ آینده مامان، به خاطر پرندۀ توی ساعت، نیلی است. در آخرین گزارش، پرستو از رنگ آینده پدرش چیزی نمی‌پرسد. با استفاده از دفتر یادداشت روزانه‌ای که بابا در کودکی می‌نوشته، به این نتیجه می‌رسد که بابا در دوران مدرسه اسم خواهرادیسون، یعنی مامان را نارنجی گذاشته بوده لذا رنگ بابا احتمالاً نارنجی است. همسترها یکی از موضوعات تحقیق مدرسه‌اش بوده است. تصویر هولوگرام را هم بابا برای تحقیق مدرسه ساخته که موضوع آن، «تصویر یک همستر گنده وسط مزرعه» بوده است. از دیگر اختراعات مدرسه‌ای بابا یک ماهی قرمز کنترلی نیز بوده که زود به زود باتری خالی می‌کرده است. پرستو جمعه، مقارن با تولد سیزده‌سالگی‌اش، به عنوان نفر اول مسابقه برنده یک سایت می‌شود. آغاز رمان برای پرستو محدودیت در استفاده از فضای مجازی وضع شده، در پایان، این محدودیت برداشته می‌شود و بابا در سایت پرستو اولین نظر را می‌گذارد.

#### ۴- خرده‌روایت‌ها و واسازی زنجیره دال‌ها

هر کدام از خرده‌روایت‌ها به مثابه دالی است که معنای آن تا ظهور خرده‌روایت بعدی (دال بعدی) به تعویق می‌افتد و متقابلاً خرده‌روایت‌ها، به عنوان دال، معنای دال‌های قبلی را واسازی می‌کنند. مثلاً: در خرده‌روایت گزارش سوم، خاطره ماهی قرمز آرزوهای باباجون، دلالت‌های ضمنی‌ای به همراه دارد که طبق آن، دیگر «گرسنگی مامان‌جون» در خرده‌روایت گزارش اول یک گرسنگی با مدلول آشنای مادی نیست بلکه یک گرسنگی پایان‌ناپذیر عاطفی و اروتیک است که ناشی از خساست عشق‌ورزی باباجون است؛ بنابراین خوانش خرده‌روایت باباجون، کل خوانش خرده‌روایت‌های قبلی را واسازی می‌کند. مثلاً، با این خوانش، «تخت» و «شلوار» نشانه‌هایی با دلالتی جدید و اروتیک خواهند بود که به دگرخوانی می‌انجامند: «باباجون پولش را زیر تخت پنهان می‌کند، به جای اینکه آن را روی تخت (محل همخوابگی) خرج کند. از طرفی، کلید صندوق پول به بندشلوار باباجون وصل است». در ادامه، باباجون خوش‌تیپی را لازمه ماهی‌گیری می‌داند. اولین سؤال این است که خوش‌تیپی چه دخلی به صید ماهی دارد؟ از سوی دیگر، باباجون می‌ترسد از اینکه مامان‌جون به راز بین او و ماهی قرمز پی ببرد. از پرستو می‌خواهد به دلیل ناامنی خانه، بروند پارک درباره ماهی حرف بزنند و این مسئله چنان برای باباجون امنیتی است که، مثل تنظیم یک قرار فوق‌سری، با یک جمله امری کوتاه پلیسی به پرستو می‌گوید: «پنج دقیقه دیگر جلوی در! ساعتت را تنظیم کن» (بکایی، ۱۳۹۳: ۳۹). دومین سؤال این است که چرا خانه امن نیست؟ پاسخ به این پرسش



که چه نسبتی بین خوش‌تیپی و شغل ماهی‌گیری وجود دارد، دلالت معنایی‌ای به خرده‌روایت‌های قبلی می‌افزاید که مدلول موقت «گرسنگی»، «خساست»، «غذا»، «سیب‌زمینی» و... را واسازی می‌کند. «ماهی قرمز» (فعالاً تا خوانش گزارش بعد) می‌تواند دال بر یک رقیب عشقی شهوت‌انگیز برای مامان‌جون باشد که باباجون را دچار عشق اروتیک خودش کرده است. برای همین حتی بعد از خاطره شدن ماهی قرمز، هنوز «خانه» به دلیل حضور مامان‌جون، برای نقل آن نوستالوژی عشقی امن نیست و باید رفت به جایی مثل پارک که غیاب مامان‌جون است. (همیشه خانه نماد امنیت و بیرون ناامنی بوده اما دو سویه تقابل در اینجا وارونه شده است؛ یعنی خانه ناامن است و بیرون توی پارک امنیت. به عبارت دیگر، واسازی تقابل خانه / بیرون صورت گرفته است و در یک معنای متکثر ضمنی: واسازی تقابل امنیت / ناامنی). اروتیک‌ترین رنگ، یعنی قرمز، رنگ مورد علاقه باباجون است. باباجون با ماهی قرمز آرزوها پس از ازدواج آشنا می‌شود؛ زیرا وقتی پسرش، بابای پرستو که آن زمان بچه‌مدرسه‌ای بوده، برایش غذا می‌آورد کنار برکه، زود او را دست‌به‌سر می‌کند. غذای مامان‌جون صبح و ظهر و شب، حتی کنار برکه، یعنی در فاصله دور از خانه و مامان‌جون به باباجون می‌رسد (فاصله خانه تا برکه‌ای که باباجون در آن ماهی‌گیری می‌کند یک فاصله فیزیکی نیست. یک فاصله عشقی بین آنها است؛ این یعنی تفوق فاصله)، اما باباجون غذایش را جایی دیگری جستجو می‌کند. هر بار سعی می‌کند به ماهی بگوید «غذای من را تو باید بدهی» اما نمی‌تواند و هر بار این درخواستش از ماهی قرمز به تعویق می‌افتد و نهایتاً هم هیچ وقت به زبانش جاری نمی‌شود. (منش انتشار، زنجیره دال‌ها را بدون مدلول غایی می‌گذارد.) این غذا یک مدلول آشنای مادی نیست. غذا پاسخ یک میل اروتیک و انرژی‌لیبیدویی است که باباجون آن را نمی‌تواند به راحتی از ماهی آرزوها طلب کند و همین نیاز به غذای لیبیدویی است که مامان‌جون را به گرسنگی بیمارگونه کشانده و در نقطه مقابل، باباجون را برای به کام آوردنش ماهی‌گیر کرده است. لازمه به دست آوردن این غذا، خوش‌تیپی است چراکه در غیر این صورت «باید»ی در این جمله باباجون نمی‌بود: «ماهی‌گیرها باید خوش‌تیپ باشند» (بکایی، ۱۳۹۳: ۴۱). تقابل شکم چاق مامان‌جون و شکم کتابی و خوش‌اندام باباجون هم در راستای همین دلالت معنایی است. غذا، به عنوان پاسخی جنسی، علیرغم فاصله عاطفی بین مامان‌جون با باباجون (فاصله از خانه تا برکه) همچنان می‌رسد ولی غذایی سرد است. به خاطر فاصله تا به برکه برسد سرد می‌شود؛ اما باباجون دوست دارد غذایش را از بیرون خانه و از «گرمی» رنگ قرمز ماهی آرزوها برآورده کند. («سردی غذا» و «گرمی رنگ قرمز» در متن تصریح نشده ولی دلالت‌های پساساختگرا بر غیاب استوار است. بارت می‌گوید: «یک عکس همیشه نامرئی

است. آنچه که دیده می‌شود نیست» (بارت، ۱۹۸۲: ۶). لوی‌استروس غذا را خوراک فکر<sup>۱</sup> می‌داند و قائل به سه گونه غذا بود: خام، تنوری و آب‌پز. این سه گونه را به ترتیب متناظر با طبیعت، فرهنگ و حدّ میانه طبیعت و فرهنگ می‌داند (ژریک، ۱۳۹۵: ۲۵)؛ اما پژوهش پیش‌رو مفهوم غذا را خوراک انرژی جنسی<sup>۲</sup> می‌داند و قائل به تقابل دو نوع غذای گرم و سرد است که از «داغ» تا «یخ‌زده» دو سر یک پیوستار حرارت جنسی را به نمایش می‌گذارد. البته با خوانش پس‌اساختگرا، تقابل مذکور واسازی شده است؛ چراکه غذای خانگی اغلب گرم است و غذای بیرون سرد؛ اما اینجا این تقابل وارونه شده است.

دلالت «پول» نیز واسازی شده است و بر متضاد خودش دلالت می‌کند؛ یعنی پول دارای ارزش عاطفی و دلالت‌گر عشقی اروتیک است، پولی که هر بار، به جای روی تخت، زیر تخت پنهان می‌شود. لیبدو از دیدگاه جای‌شناختی در جایگاهی به نام «نهاد» واقع است. باباجون، اصالت را به «نهاد» و طبیعت می‌دهد تا «فراخود» و خانواده: «طبیعت این‌طوری نیست. یک جنگل گوشت بیشتر دارد یا یک قصابی؟ تازه توی جنگل همه چیز مفت است. کسی پول نمی‌دهد برای غذا. خب چرا ببرها غذا نمی‌خورند و چاق نمی‌شوند؟ آدم باید با طبیعت سازگاری داشته باشد... قلب آدم باید با طبیعت باشد» (بکایی، ۱۳۹۳: ۴۱).

در مورد کاشت سیب‌زمینی‌ها هم قائل به طبیعت‌گرایی است: «مزرعه را کاشته بودم و باید صبر می‌کردم که طبیعت کار خودش را بکند و سیب‌زمینی‌ها بزرگ شوند» (بکایی، ۱۳۹۳: ۴۱).

تقابل «قصابی با جنگل پر از شکار» مانند «تقابل خانه با برکه پر از ماهی» است؛ اما در عین همانندی جنگل با برکه، تمایزی بین این دو وجود دارد. ببر و شکارش، هر دو، در یک ساحت (خشکی) هستند اما ماهی و ماهی‌گیر از دو ساحت متفاوت‌اند؛ بنابراین همیشه یک فاصله و تمایزی ماهوی بین محل زندگی ماهی - آب - و محل زندگی ماهی‌گیر - خشکی - وجود دارد (این یعنی تفوق فاصله). ابژه ماهی، به‌عنوان یک مدلول استعلایی، لغزنده‌تر از آن است که به دست بیاید. اگر ماهی‌گیر ماهی را کامل صید کند، ماهی برای همیشه می‌میرد. ماهی آرزوها نه صید می‌شود، نه می‌رود؛ یا به عبارت دیگر همواره در تعویق است. اگر ماهی‌گیر بخواهد (با همین منطق پارادوکسی) هم ماهی را برای همیشه داشته باشد و هم اجازه بدهد که توی آب به زندگی‌اش ادامه دهد، نیاز به ساختن یک «آستان» دارد که هم ماهی‌آرزوها در آن باشد، هم نباشد. هم داخل برکه توی آب بماند، هم در خشکی پیش ماهی‌گیر. این آستان جایی نیست مگر ذهن نیمه‌خودآگاه. پس ماهی‌گیر اناقگی را بین خانه (اقامتگاه مامان‌جون) و برکه (اقامتگاه معشوق) می‌سازد تا ماهی‌های آرزویش را در آینده به صورت خاطره، در آن منجمد کند: «از منابع طبیعی چوب گرفتم و یک اتاقک ته مزرعه، بین آب‌گیر و خانه، ساختم» (بکایی، ۱۳۹۳: ۴۱).

1. food for thought. 2. food for libido.

(اتاقک مثل برکه از جنس منابع طبیعی است. از طرفی به لحاظ شکل ساختمانی، مثل خانه است. لذا اتاقک، به‌عنوان یک آستان، ردی از هر دو سوی تقابل «خانه/برکه» را در خود دارد؛ بنابراین تقابلشان را واسازی می‌کند.) بد نیست یادآوری دو استعاره: یکی استعاره مشهور فروید که ضمیر ناخودآگاه را به «برکه» تشبیه کرد و آگاهی را به «کوه یخ» و دیگری استعاره «خانه» به معنای «فراخود» در مقاله «خانه: نماد خویشتن» (کوپر، ۱۹۹۹: ۳۲۱-۳۹۹)؛ بنابراین ماهی آرزوها در برکه (استعاره از نهاد و ضمیرناهویشیار ماهی‌گیر) حضور دارد اما در خانه (استعاره از فراخود و ضمیر آگاه ماهی‌گیر) غایب است. میل باباجون به طبیعت (نهاد، ضمیرناهویشیار) گرایش دارد اما به خاطر خانواده (فراخود، ضمیر هویشیار) و مریضی مامان‌جون، ناگزیر این میل را از ضمیر هویشیار واپس رانده؛ سرکوب می‌کند و ماهی آرزوهایش را در قالب رؤیا در اتاقک ذهن نیمه‌هویشیار تا همیشه منجمد:

«بهترین سال‌های زندگی من، آن سالی بود که مزرعه داشتیم. اگر مادر بزرگت مجبورم نمی‌کرد، اصلاً بر نمی‌گشتم اینجا؛ اما بعد از آن ماجرا مریض شد و مجبور شدیم برگردیم شهر و اینجا پاگیر شدیم. من هم مزرعه را فروختم و خیال برگشتن را مثل دندان‌های که بکشی و از دهانت بیرون بیندازی، از فکرم درآوردم. فقط توی رؤیاهایم هنوز مزرعه و ماهی قرمز را می‌بینم» (بکایی، ۱۳۹۳: ۴۰).

برای اهمیت نقش «اتاقک» در خوانش پساساختاری، کافی است به شیوه خوانش دریدا مذاقه نظر شود: «عادت معمول دریدا در خوانش متن این است که برخی قطعات ظاهراً حاشیه‌ای متن، مثل یک پانویس، عبارت یا تصویر کم‌اهمیت پرتکرار، یا اشاره‌ای اتفاقی را دست بگیرد و روی آن چنان جدی کار کند که اعتبار تقابلهای حاکم بر متن تماماً مورد تهدید واقع شود» (ایگلتون، ۱۹۹۶: ۱۱۶). با واژگان فروید، «اتاقک» با توجه به الزامات فراخود (خانه)، نقش «خود» را برای مهار نهاد (برکه) ایفا می‌کند. برخلاف دیدگاه یونگی، در پساساختگرایی «اتاقک» (خود) از زایش تقابل «خانه / برکه» پدید نیامده، بلکه صرفاً به عنوان آستانه‌ای است که ساختار تقابلی «خانه / برکه» (فراخود / نهاد) را در هم می‌شکند؛ به عبارت دیگر «فراخود» (خانه) و «نهاد» (برکه) دو سر یک پیوستارند و «خود» (اتاقک) آستانی است که این تقابل قطبی را بی‌اعتبار می‌کند. همان‌طور که در داستان محاکمه (کافکا، ۲۰۰۱) «دادگاه» دلالت بیرونی ندارد و انسان در دادگاه درونی محاکمه می‌شود، در «مسابقه دات کام» نیز، مسابقه میان خودهای درونی است، مسابقه دو ساحت نهاد و فراخود که هر دو جلوه‌های تکرار دلالتی «من» می‌باشند؛ با این تفاوت که یکی از این من‌ها وجه فردی و طبیعی است (برکه) و دیگری اجتماعی و تحمیلی (خانه). از نظر پساساختگرایی بنا به اصل تفوق افزوده، پیدایش فرهنگ پیشینی‌تر از طبیعت است و در همین راستا، در متن مذکور نیز بعد از ساختن خانه (فرهنگ)، باباجون روستا و برکه (طبیعت) را کشف می‌کند. برای باباجون، پذیرش

مسئولیت خانواده و ازدواج نوعی «سنت تشریف» و آستانی است برای گذار از یک دوره زندگی به دوره‌ای دیگر، همان‌گونه که برای پرستو ورود به سیزده‌سالگی آستانی است برای گذار از دوره کودکی به بزرگسالی. روایت عاشقانه باباجون مبنی بر دل‌کندن از برکه (به عنوان بهشت نهاد بازیگوش که تابع اصل لذت است) تمثیلی است از دل‌کندن از دوره کودکی‌ای که آن هم تابع نهاد و اصل لذت است. پرستو با مقایسه این دو آستان - آستان تمثیلی باباجون و آستان حقیقی خودش - به این نتیجه می‌رسد که در نقطه گذار و آستانه سنت تشریف، دل‌کندن از اصل لذت نهاد و تن‌دادن به انجمادِ خاطرات در اتاق نیمه‌هوشیار ذهن، بهایی است که باید برای جامعه‌پذیری و رفتن به سمت فراخود (خانواده و فرهنگ) پرداخت.

«مسابقه‌دات‌کام» یک «هزارتو» است که حاوی چند قصه تودرتو است: یک قصه، رمان مسابقه‌دات‌کام به قلم حسین بکایی است. یک قصه، گزارش‌هایی است که به قلم پرستو نوشته شده است و داخل قصه بکایی قرار دارد. یک قصه، قصه-خاطره‌های سوررئالیستی باباجون، مامان‌جون و... است که درون گزارش‌های پرستو است. دو‌عنوانی بودن هر فصل به این دلیل است که یک عنوان را نویسنده رمان برای فصل مربوطه انتخاب کرده است (مثلاً، فصل اول: یک نامه، فصل دوم: گزارش اول و...) و یک عنوان را هم پرستو برای گزارشش (مثلاً فصل دوم: رنگ آینده‌ی من زرد است). مسابقه‌دات‌کام یک «فرداستان» است، یعنی داستانی درباره داستان است. بیرونی‌ترین قصه، یعنی رمان مسابقه‌دات‌کام، از نوع «داستان‌های کارناوالی» (یا به زبان پژوهش پیش‌رو از نوع «داستان کودکی آستانی») است که تمهید ورود به دنیای نوجوانی است. قصه‌های میانی، یعنی گزارش‌های نوشتاری پرستو، تجلی «تفوق نوشتار» است. درونی‌ترین قصه‌ها، یعنی قصه-خاطرات شخصیت‌ها (مامان‌جون، باباجون و...)، از نوع «پیشاهبوطی» است. به لحاظ مکانی خاطره باباجون در روستا، مزرعه، کنار برکه (یعنی در تکه سرزمینی دور از تمدن شهری) رخ می‌دهد. وفور نعمت است. نگرانی غذا نیست. از یک سو غذای مامان می‌رسد، از سوی دیگر ماهی توی برکه زیاد است. دوران طلایی و بهشتی است. میل جنسی مستقیماً تصریح نمی‌شود. از کار خبری نیست. سیب‌زمینی‌ها بعد از کاشته شدن به امید طبیعت رها شده‌اند، تا خودشان رشد کنند. هر روز، ماهی‌گیری (نه به عنوان شغل) به عنوان لذت تکرار می‌شود، یعنی زمان دایره‌ای است. تمام این مشخصه‌ها بیانگر آرمان شهری بودن قصه-خاطره باباجون و پیشاهبوطی بودن روایتش است، درست شبیه به پیشاهبوطی بودن دوران کودکی پرستو. ماهی قرمز آرزوها مفهوم «منش انتشار» را با کنش خودش به نمایش می‌گذارد. هر بار، ماهی به عنوان سوژه‌ای «خونسرد» با عشوهای دُمش وعده تحقق آرزوی «آتشین» ماهی‌گیر را می‌دهد ولی

سرانجام با جمله سرد و تهی «یک‌بار دیگر امتحان کنید» بی‌پایانی این تعویق و سلسله بازی‌وارگی و مادیت محض و تهی دال‌ها را به نمایش می‌گذارد. دگرگونی ناگهانی لحن صمیمانه ماهی به لحنی سرد و ماشینی سبب می‌شود تقابل «واقعیت/بازنمایی» در هم بشکند. چراکه جمله کامپیوتری و تهی مذکور باعث می‌شود حضور واقعی سوژه ماهی به «توهم حضور» یک ابژه در ذهنی شیزوفرنیک تقلیل یابد. آبرونی پارادوکسیکال «پری آرزوی ناتوان از برآورده‌سازی آرزو» یکی از تیپ‌های مورد توجه داستان‌های کودک و نوجوان مدرن است که نظیر آن در داستان «خانم جوان بالدار» (هاشمی، ۱۳۹۲)، «کنسرو غول» (رجبی، ۱۳۹۳)، «غولی قوری» (پژوهان‌فر، ۱۳۹۷) و... دیده می‌شود. کنش آبرونیک ماهی آرزو کارکردی پسامدرن و بیانگر بازی‌گونه‌گی و منش انتشار دال‌هاست. در واقع، ماهی آرزویی که نتواند آرزویی را برآورده کند دالی است که از مدلول تهی است و به قول نیچه «واقعیتی مجازی» (ژیک، ۱۳۹۵: ۵۴) است. اگرچه همیشه محدودیت شمار (مثلاً حداکثر سه تا یا سه‌بار) برای تعداد آرزوها، چه در داستان‌های کلاسیک کودک نظیر «هدیه پری» (بت، ۲۰۰۳) و چه در داستان‌های مدرن، گره اصلی داستان بوده است، برخلاف سایر داستان‌ها، اما در داستان پیش‌رو عدم برآورده شدن آرزو ناشی از محدودیت و ناتوانی شخصیت منفعل (باباجون) در انتخاب گزینه‌هایش نیست، بلکه ناشی از ناتوانی ذاتی فاعل (ماهی) است؛ یعنی فاعل، به عنوان یک دال، برای رسیدن به مدلول غایی دارای نقص ذاتی (و دچار منش انتشار) است. ساختمان سه‌طبقه دلالت بر سه لایه خود، فراخود و نهاد دارد. چراکه در یکی از طبقات باباجون طبیعت‌گرا و مامان‌جون شکم‌باره به ترتیب با تمایل شدید به تأمین نیاز جنسی و خوردن ساکن‌اند که دلالت‌گر تمایلات اساسی «نهاد» می‌باشند. در طبقه دیگر مامانی با آن شخصیت و سواسی‌اش نسبت به حلال و حرام و پاکیزه بودن و با آن احساس گناه دائمی‌اش زندگی می‌کند که دلالت‌گر «فراخود» ملامتگر است و در کنارش شخصیت اهل مطالعه و منظم افراطی بابایی همزیستی دارد که او نیز نقطه مقابل آنارشیسم نهاد است و هم‌راستا با «فراخود». از آنجا که ساکنین طبقه همکف، به عنوان عروس و داماد خانواده‌های باباجون و بابایی، عامل پیوند دو طبقه دیگرند لذا این طبقه بر لایه آستانی «خود» دلالت دارد و از طرف دیگر، پرستو نیز ضمن سکونت در همین طبقه مدام بین دو طبقه فوق (نهاد/فراخود) در رفت‌وآمد است تا به هویت (خود) برسد.

تحت تأثیر نشخوار فکری وعده سه‌باره ماهی، عدد «سه» در روایت باباجون به صورت استعاره پرتابی، تصادفاً با بسامد بالا تکرار می‌شود. فروید این‌گونه از استعاره‌های پرتابی و ناخودآگاه را 'لغزش زبانی' می‌نامد. حتی عدد سه، به مثابه پیرامتن، در شماره گزارشی که پرستو درباره باباجون نوشته پدیدار شده است. آغاز گزارش چهارم و پایان

گزارش سوم بر ابژه‌ای همسان، ابژه «ماهی قرمز»، می‌پردازند. این اتحاد آغاز و پایان، نشان می‌دهد خرده‌روایت باباجون علی‌رغم اینکه ظاهراً پایان‌یافته اما همچنان ناقص و نیازمند ادامه بوده است (نقد توهم تمامیت): گزارش چهارم با یک ماهی قرمز پلاستیکی کنترل از راه دور شروع می‌شود که بابا، سه سال پیش برای تولد پرستو، آن را با نام «ماهی قرمز آرزوها» داده است. ابتدای گزارش، خرده‌روایت قبلی واسازی می‌شود. با این سؤال که «آیا ماهی قرمز آرزوهای باباجون مصداق بیرونی داشته یا با توجه به جمله نامتعارف پایانی 'یک بار دیگر امتحان کنید' ناشی از تأثیر ماهی قرمز پلاستیکی پرستو است؟ یا...؟» تقابل «واقعیت/بازنمود» واسازی می‌شود. درواقع، تکرار معنایی ناشی از زنجیره‌دال‌های «در تعویق و تفاوت»، عدم قطعیت تمایز مرز واقعیت و مجاز را نمایش می‌دهد. از سوی دیگر، اینکه پرستو در فضایی مجازی در مسابقه مشارکت کرده است اما همزمان در دل این مسابقه مجازی دارد در فضای واقعی مسابقه بین سه‌گانه خودهای پرستو ادامه می‌یابد، تقابل «واقعیت/مجاز» را می‌زداید. در این مسابقه مجازی، که رد یا اثر آن در فضای واقعی دیده می‌شود، وابستگی دو سوی متقابل «مجاز/واقعیت» به یکدیگر و اینکه تغییر یکی باعث تغییر دیگری می‌شود به معرض نمایش درآمده است. (بودریا - سومین دسته از پساساخت‌گرایان - واسازی تقابل مجاز/واقعیت را با اصطلاح «وانمودگی» معرفی می‌کند). ماهی پلاستیکی پرستو اشتراکات زیادی با ماهی باباجون دارد. شیوه قصه‌درقصه مرز قصه داخلی (یعنی خاطره باباجون از ماهی‌اش) با قصه بیرونی (یعنی گزارش پرستو از ماهی‌اش) را در هم می‌شکند. معلوم نیست ماهی قرمز در هر دو قصه ابژه‌ای واحد است یا دو ماهی مستقل از هم که تصادفاً همه ویژگی‌هایشان شبیه به هم درآمده؟ ماهی قرمز یک شخصیت داستانی است در «آستان» هر دو قصه که هم توی این قصه است هم توی آن قصه. دیویدلاج این شیوه پسامدرن را «اتصال کوتاه» می‌نامد. دلیل اتصال کوتاه کردن دو گزارش سوم و چهارم چیست؟ اینکه به نظر می‌آید ماهی‌های دو روایت مجزا یکی هستند و انگار ماهی قرمز از روایت باباجون به روایت پرستو نشت کرده، دلیلش این است که می‌خواهد نوع ترک دلبستگی را در هر دو موقعیت آستانی (یعنی موقعیت گذار از یک مرحله زندگی به مرحله دیگر) با هم مقایسه کند و یکسانی دو «سنت تشریف» پرستو و باباجون - و در حالت کلی‌تر یکسانی هر سنت تشریف و هر گذری از هر موقعیت آستانی را - به نمایش بگذارد. در گزارش چهارم، مامانی - مادربزرگ مادری پرستو - خودش را مقصر حادثه سیب‌زمینی و بیماری خواهرش - مامان جون - می‌داند، گرچه خرده‌روایت مهندس‌ناظر مزرعه، مامانی را تبرئه می‌کند. برخلاف ماتریالیسم، در پساساخت‌گرایی دیالکتیک این خرده‌روایت‌های متناقض به هیچ سنتزی (مدلول غایی)

نمی‌رسد، جز اینکه چندصدایی بودن متن (یا به اصطلاح پسامدرنیستی: افول فراروایت) چندپارگی و گسست هویتی هر یک از شخصیت‌ها را (و به طور کلی انسان بماهو انسان را) به نمایش می‌گذارد. عنوان «آینده من آبی است» مدلول «آبی» را بین «رنگ آبی» و صفت نسبی منتسب به «آب»، با توجه به شخصیت بشور و بساب مامانی، در تعویق و تفاوت نگه می‌دارد: «آبی تنها رنگی بود که به مامانی می‌آمد. رنگ دریای پر از آب» (بکایی، ۱۳۹۳: ۶۱). بوی محلول آبی‌رنگ در دماغ مامانی، زیر مبل‌ها، زیر بوفه و هرجایی که «زیر» داشته باشد تثبیت شده است:

«از آن روز بوی آن چیز آبی هنوز توی دماغم است. هر چی می‌شورم، پاک نمی‌شود. دستم، صورتم، لباس‌هام، همه زنگیم بوی آن چیز آبی را می‌دهد. مامانی به دستاش نگاه کرد. دست‌های مامانی مثل برف سفید بود. رگ‌های آبی روی دستش دویده است. مامانی طوری به دستاش نگاه می‌کرد انگار که دنبال چیزی روی آنها ست. بعد دستاش را به هم مالید و بو کشید» (بکایی، ۱۳۹۳: ۶۵).

رگ‌های آبی‌ای که در سفیدی دست‌هاست با هیچ آبی پاک نمی‌شود چون مربوط به لایه درونی (زیرساخت) دست‌هاست. رنگ در نیمه‌خودآگاه و در ناخودآگاه مامانی تاکسیدرمی شده و نمایش کم‌رنگی از این رنگ آبی رگ‌ها (ضمیر نیمه‌هوشیار یا ناهشیار به‌عنوان زیرساخت) در کف دست مامانی (ضمیر هوشیار به‌عنوان روساخت) همیشه مشهود است. (معمولاً «زیر هر شیء» به لحاظ نشانه‌روان‌کاوی دال بر ضمیر ناخودآگاه است و ناپاکی‌ها عقده‌های سرکوب‌شده، مانند داستان «آشغال جمع‌کن‌ها» (کارور، ۱۳۸۷)). ناپاکی‌ها به عنوان دالی قائم‌به‌ذات وجود ندارند، بلکه هر چه هست توهم حضور است. نه تنها مامانی، همه شخصیت‌های داستان گذشته‌ای را در ناخودآگاه خود سرکوب و شکل منجمدی از آن را در نیمه‌هوشیار خود جاودانه کرده‌اند. باباجون ماهی آرزویش را منجمد کرده است. بنا به نظر فروید، مُحَرَماتِ سرکوب‌شده در ناخودآگاه فقط با لباس مبدل مجوز حضور در خودآگاه را می‌یابند. در نتیجه، «برکه» (معشوق و نماد زنانگی) با لباس مبدل به صورت یک «صندوق پول» در زیرتخت (محل همخوابگی) اجازه حضور در خانه را پیدا کرده و با استفاده از مکانیسم جابه‌جایی<sup>۱</sup> برکه با استعاره «صندوق زیرتخت» جابه‌جا شده است؛ لذا در یک تظاهر نمادین صندوق زیرتخت، برکه و ناخودآگاه مترادف‌اند. از طرفی کمبودهای عاطفی، بوسه و لیبیدوی دهانی در «شخصیت دهانی» مامان‌جون با «گرسنگی فیزیکی» جابه‌جا شده است. در گزارش پنجم، بابایی - پدر بزرگ پدری پرستو - دنبال تعمیر ساعتی است که آنرا ماشین زمان می‌داند. نقشه سفر در زمان به صورت رمز یعنی فینگلیش و برعکس نوشته شده:

---

1. displacement defense mechanism.

«زور نزن فارسی نوشته‌م. اگر باهوشی این نامه رو بخوون. این یه ساعت معمولی نیست. یه ماشین زمانه. اگه عقربه‌های اون رو این طوری که اینجا نوشته شده بچرخونی می‌تونی در زمان سفر کنی: ۰۱:۰۱، ۰۲:۰۲ و... ۲۴:۲۴ فقط یادت باشه که عقربه‌ها نباید از یه نقطه دو بار عبور کنند» (بکایی، ۱۳۹۳: ۷۷).

بابایی نیز در حال مسابقه بین نهاد و فراخودش است. او هم مثل باباجون دوست دارد به آرمان‌شهر گذشته برگردد. «عقربه شکسته» برای بابایی همان کارکرد «ماهی قرمز آرزوها» برای باباجون را دارد. «عقربه شکسته قدیمی» نشانه «عشقی شکسته در زمان گذشته» است و بابایی با هر چوب دیگری که سعی در ترمیمش دارد، هیچ جایگزینی مثل عقربه اول (عشق اول) پیدا نمی‌کند. کمد برای بابایی همان نقشی را دارد که صندوق پول برای باباجون. «برکه» مکان عشق اروتیک باباجون بود که در لباس مبدل «صندوق» اجازه حضور در خانه، به عنوان مکانی که به خاطر حضور مامان چون برای نگهداری ماهی قرمز قدغن بود، راه یافت. مشابهها، «کمد» نیز لباس مبدلی برای مکان نگهداری عشق رمانتیک بابایی است که در خانه به خاطر حضور مامانی قابلیت علنی شدن نداشته و با استفاده از «مکانیسم جابه‌جایی» کمد به مخفیگاهی برای بدیل‌های عقربه شکسته تبدیل شده است. عشق بابایی کمتر نشان اروتیک و بیشتر نشان رمانتیک دارد، عشقی به رنگ بنفش و همراه با نغمه پرنده‌ای نیلی که قرار بوده شعر مامان را بخواند. از آنجا که خانواده بابایی نماد «فراخود» است و خانواده باباجون نماد «نهاد»، تفاوت عشق اروتیک باباجون و رمانتیک بابایی ناشی از تفاوت ماهوی آنهاست. سرکوبی میل، برخلاف مامان چون که به صورت اختلال پرخوری بروز کرده، در مامانی به صورت اختلال وسواس فکری-عملی نسبت به ناپاکی بروز کرده است. مامانی خودش را مقصر و ناپاک می‌داند. علاوه بر مامانی، مامان هم دچار احساس گناه است، اولی از شکستن شیشه محلول و دومی از شکستن عقربه. به قول لاکان این نتیجه تأثیر ابرخود شریری است که پیرو شعار استالینیستی است: هر چه بی‌گناه‌تر باشند، به همان نسبت استحقاق بیشتری برای تیرباران دارند (ژیزک، ۱۳۹۵: ۱۱۱). در گزارش بعد، عقربه‌هایی که مامان پرستو سعی می‌کند برای بابایی بسازد (حتی وجود عشق فرزند برای پدر) نمی‌تواند جایگزین عقربه شکسته بابایی (عشق اولیه) شود. مامان پرستو نیز، در گذشته‌اش تثبیت شده است. مامان شخصیت برون‌گرایی داشته که عاشق شعرخوانی در جمع بوده است. برای همین، با هر پرش ناگهانی پرنده از توی ساعت و شنیدن صدای آن، با پرنده همذات‌پنداری می‌کرده و خودش را روی سن با همراهی تشویق حضار می‌پنداشته است. (کمبود صدای تشویق‌ها به صدای پرنده فرافکن شده است، همان‌جور که برای مامان چون کمبود ارضای غذایی به جایزه-خوراکی‌های پرستو فرافکن شده است.) در مقابل، بابای پرستو - که خودش را ادیسون می‌خوانده - با



آدم‌فضایی‌ها، به عنوان مخترع پرنده، همذات‌پنداری کرده و با سر هم کردن یک داستان علمی‌تخیلی ادعا کرده که این ساعت یک ماشین زمان است:

«پدرت گفت این پرنده دارد اسم ایستگاه‌ها را می‌گوید هر ایستگاه مال یک زمان است؛ اما ما زبانش را بلد نیستیم. این ماشین را آدم‌های فضایی ساخته‌اند و پرنده ربات آن است. من اصلاً نمی‌دانستم ربات چی هست. سفر در زمان یعنی چی؟ این حرف‌ها را پدرت که ادیسون‌بازی درمی‌آورد، بلد بود. من فقط دلم می‌خواست پرنده‌ی بیاید بیرون و من ببینمش؛ اما آن فقط چند ثانیه بیرون از اتاقک می‌ماند و زود قایم می‌شد. آن سال‌ها پدرت در روستا بود. مدرسه‌اش در شهر بود... ما فقط پنجشنبه‌ها همدیگر را می‌دیدیم» (بکایی، ۱۳۹۳: ۹۱).

«پرنده» بین دو تا دلالت مرتبط باهم در تعویق است: یکی استعاره از پرستو است و دیگری استعاره از بابایی پرستو. بابا روستا بوده و هفته‌ای یک‌بار می‌آمده شهر و مامان فقط همان مدت کوتاه (فقط چند ثانیه) فرصت دیدن بابا (پرنده) و همبازی شدن را پیدا می‌کرده است. بابا ادعا کرده که می‌تواند سخنرانی مامان را به پرنده یاد بدهد. بابا سروده‌ای از مامان را به زبان پرنده (همان کاغذ رمزی فینگلیش ساعت) ترجمه کرده، مامان تغییری در صدای پرنده ندیده. از بی‌توجهی پرنده (بابا) ناامید شده، پرنده را که از نزدیک لمس کرده متوجه چوبی (غیرحقیقی) بودنش شده است:

«باور می‌کنی؟ عقربه چوبی؟ همین عقربه‌ای که شکسته.» (بکایی، ۱۳۹۳: ۷۵) / «پدرت گفت: پرنده این شعر را در زمان‌های مختلف می‌خواند و نتیجه‌اش را برای ما می‌آورد. هر چی منتظر شدیم، کوکوی پرنده عوض نشد. داشت گریه‌ام می‌گرفت. چرا به من توجه نمی‌کرد. مگر نمی‌دانست من چقدر منتظرش هستم. یک روز لجم گرفتم و در اتاقک پرنده را باز کردم و آنرا به زور بیرون کشیدم. دیگر طاقت نداشتم که صبر کنم. وقتی پرنده را بیرون کشیدم دیدم چوبی است. ولش کردم، برنگشت تو. هلش دادم ولی فنرش در رفت و ماند بیرون» (بکایی، ۱۳۹۳: ۹۲).

«پرنده چوبی» در نقشی متقارن با «ماهی قرمز» باباجون است. پرنده چوبی (بابا) در چارچوب «منش انتشار» هی وعده خوانش شعر مامان را می‌دهد اما وعده‌هی به تعویق می‌افتد و هرگز به مدلول نهایی نمی‌رسد. اتاقک توی ساعت نیز نقشی متقارن دارد با اتاقک بین برکه و خانه. «اتاقک بین برکه و خانه» نشانه ضمیر نیمه‌هوشیار باباجون بود. آستانی بود که ماهی آرزوها در آن منجمد شده بود. اتاقک داخل ساعت نیز آستانی است که پرنده نیلی آرزوهای مامان در آن بین بیرون و تو رفتن منجمد شده است: «سی سال است که خراب است. می‌بینی که چطوری ایستاده و دارد گیج می‌خورد؟ معلوم نیست دارد تو می‌رود یا بیرون می‌آید.» (بکایی، ۱۳۹۳: ۷۵)

کارگاه برای مامان همان نقشی را دارد که صندوق پول برای باباجون دارد و همان نقشی که کمد برای بابایی. صندوق پول لباس مبدلی است که اجازه حضور برکه را در مکان ناامن خانه می‌دهد. کمد نیز لباس مبدلی است که مجوز حضور ضمیر ناخودآگاه بابایی برای نگهداری بدیل‌های عقربه شکسته قدیمی‌اش در مکان ناامن خانه را می‌دهد. کارگاه لباس مبدلی برای ناخودآگاه مامان است. کارگاه، صندوق پول، کمد، ارّه، جارو و...

دال‌هایی قرینه هستند که همگی دلالت بر غیاب دارند و حضورشان توهم حضوری بیش نیست. از طریق مکانیسم «والایش (تصعید)» ناخودآگاه مامان با کارگاهش و تشویق‌ها با صدای ازّه‌اش جابه‌جا شده است. (صدای تشویق‌ها در کودکی به صدای پرنده فرافکن شده بود و در بزرگسالی با صدای ازّه جابه‌جا شده است. پرنده در کودکی مامان، استعاره از بابا بود و در بزرگسالی‌اش استعاره از فرزندش و در حالت کلی استعاره از کمبود.) از یک سو، مامان می‌خواهد با صدای ازّه از احساس گناه شکستن عقربه بکاهد و از سوی دیگر، می‌خواهد با بازسازی عقربه ماشین زمان، یک‌بار دیگر پرنده نیلی (بابا) احیا شود و شعر بخواند. «کشیدن ازّه» برای مامان مثل «کشیدن جارو و دستمال» برای مامانی و مثل «پرخوری» مامان‌جون حرکتی «خودکارشده» است که به خاطر نشخوار فکری منبعث از ناخودآگاه به شکل «وسواس فکری-عملی» جابه‌جا شده است. علاوه بر رمان حاضر، اصل «یکسانی با اندکی تفاوت» را می‌توان در رمان «کتابخانه بابل» (بورخس، ۱۹۶۲) دید. در رمان مذکور، همه کتاب‌های یک کتابخانه یکسان‌اند به‌جز در یک کلمه. در مسابقه‌دات‌کام هم همه روایت‌های موازی یکسان‌اند اما با اندکی تفاوت (واسازی تقابل تفاوت/یکسانی): «این ساعت فقط یک فرق با تمام ساعت‌های دیگر دارد» (بکایی، ۱۳۹۳: ۷۵) / «[دخترم] نپرسید، بابا چرا این‌همه عقربه درست می‌کنی؟ بعد خودش درست کرد، بهتر از من» (بکایی، ۱۳۹۳: ۷۹) در آخرین گزارش که پرستو دفتر یادداشت مدرسه ادیسون حکیمی - بابا - را می‌خواند، به نظر می‌آید که همه آن یادداشت رمزگونه ساعت شوخی کودکانه‌ای بیش نبوده اما بابایی آن را تا پایان کودکی پرستو نگه داشته و سخت آن را جدی گرفته است. از طرفی رمز مکتوب داخل ساعت عملاً شدنی نیست. توخالی است و یک مادیت محض نشانه: «۰۱:۰۱ یک و یک دقیقه، ۰۲:۰۲ دو و دو دقیقه...، ۲۴:۲۴»؛ زیرا به لحاظ ریاضی تقسیمات ساعت بر اساس «همنهستی به پیمانۀ ۱۲» نمی‌تواند شرط داخل کاغذ را محقق کند. (ساخت چنین ماشینی مشروطی یادآور ماشینی است که مکسول، شخصیت رمان «فریاد قطعه ۲۴» (پینچن، ۱۹۷۲) اختراع کرد ولی شرط راه‌اندازی آن نیز عملاً تحقق‌ناپذیر بود.) از زبان فینگلیش و واژگون‌نویسی واژه‌ها و جمله «زور نزن بخوونی!» و طرح یک مسئله محال، برمی‌آید که کل این یادداشت شیطنتی کودکانه است اما جدی گرفتن آن، از یک تعمیرکار خبره، جهان‌دیده و کتاب‌خوان بعید می‌نماید. در واقع، بابایی خوانشی تمثیلی از مفهوم ساعت را به پرستو ارائه داده است. پرستو می‌تواند زمان خطی را به زمان دایره‌ای بدل کند. چراکه پرستو تکرار کودکی بابایی است، تکرار کودکی مامانی و... فقط اوست که می‌تواند، در عین اینکه در زمان خطی به جلو سیر می‌کند، دوباره تمام ایستگاه‌های زمان گذشته آنها را، همان‌گونه که در یادداشت رمزی توی ساعت نوشته شده بود، تکرار کند، بدون اینکه از یک

ایستگاه زمانی دو بار بگذرد، (این یعنی نقد توهم حال مطلق). پرستو در طول داستان بارها از دریچه‌های فانتزی روایت‌های باباجون، مامان جون و... توانست تمرین بزرگسالی کند و مجدداً برگردد به کودکی‌اش؛ اما در پایان او هم باید کاری را بکند که همه قهرمانان «داستان‌های کودک آستانی» انجام می‌دهند. همیشه یک کودک-قهرمان از دریچه‌ای فانتزی مثل کمد «نارنیا» (لوئیس، ۱۹۶۲) وارد دنیای دیگر می‌شود و با امحاء جادوی جادوگر، باعث آزادی و احیای زندگی پدران و سایر زندانی‌هایی که منجمد یا سنگ شده‌اند می‌شود. مشابهاً، در داستان مسابقه‌دات کام، پرستو باید بعد از گذر از دریچه دنیای مجازی (سایت مسابقه) طی سفری مجازی وارد دنیای دیگری (دنیای واقعی) بشود که در آن آرزوهای منجمد و سنگ‌شده بابا، مامان، بابایی و... را بار دیگر احیا کند. دریچه فانتزی، سایت مسابقه بود که پرستو با گذر از آن آستان به دنیای مجازی (فانتزی، خیالی) پا گذاشت. مسابقه تقابل زمان خطی و دایره‌ای را واسازی کرد چراکه از یک جمعه شروع شد. خطی پیش رفت و پایانش مجدداً جمعه بود. از طرفی، به تولد سیزده‌سالگی (آستان کودکی و بزرگسالی) ختم شد. «روز جمعه» و «روز تولد» واساز تقابل شکل خطی / دایره‌ای زمان‌اند.

عدد «هفت» نماد اعضای خانواده است که از یک سو در مهلت یک‌هفته‌ای مسابقه نمود یافته است و از سوی دیگر طی دلالتی ضمنی، تعداد هفت جایزه فراخوان و نوع جوایز با منش هر یک از هفت عضو خانواده در تناظر است: جایزه خوردنی دلالت دارد بر برنده شدن مامان جون سیری‌ناپذیر، جایزه سیاحتی به برندگی بابایی اهل سفر، جایزه مالی به برندگی باباجون پول‌دوست، جایزه ارضای شهرت به برندگی مامان برون‌گرا، جایزه نیکوکاری به برندگی مامانی ایثارگر. یک جایزه هم برای رئیس حکیم سایت است. با توجه به پنج جایزه قبلی و با توجه به اینکه در پایان کتاب، اولین نفری که به پرستو پیام داد بابا بود و اینکه بابا همیشه مدعی مدیریت شرایط بوده، می‌توان پی برد که بابا همان رئیس حکیم سایت مسابقه است و ایمیلی که برای پرستو فرستاده شده و پرستو را به شرکت در سایت مسابقه دات‌کام دعوت کرده، نقشه خودش بوده است. از دیگر دلالت‌های عدد هفت، رنگین‌کمان است که در عین کثرت نشان از وحدت یک نور سفید دارد. نور سفید به لحاظ فیزیک اپتیک تشکیل شده از مجموع هفت‌رنگی که رنگ‌های مامان، بابا، بابایی،... است. (اینکه رنگ سفید رتبی از تمام رنگ‌های قبل را در خود دارد، تقابل رنگ‌ها را واسازی می‌کند): «اگر باید یک رنگ را انتخاب کنم حتماً سفید را انتخاب می‌کنم. توی سفید، هم‌رنگ سفید مامان جون هست، هم‌رنگ قرمز باباجون و... آنها فکر می‌کردند که من آینده‌شان هستم» (بکایی، ۱۳۹۳: ۱۰۰). رنگ‌های آینده مامان جون و باباجون به ترتیب زرد و قرمز است. ترکیب این دو رنگ نارنجی است که به صورت موروثی به رنگ آینده فرزندشان، بابا ادیسون،

تبدیل شده است. مشابهها از ترکیب رنگ آبی مامانی و بنفش بابایی رنگ آینده دخترشان، یعنی مامان، نیلی شده. انگار رنگ آینده نیز مانند رنگ چشم از رنگ‌های پدر و مادر و حتی مادربزرگ و پدربزرگ به فرزند منتقل می‌شود (این یعنی تفوق رد یا اثر). در پایان، تلفیق همگرای رنگ‌های رنگین‌کمانِ خاندان پرستو، تبدیل می‌شود به سفید که رنگ پرستو است. این رنگ را اگرچه ظاهراً پرستو انتخاب می‌کند اما جبراً حاصل توارث است و اجتماع رنگ‌های خاندان قبلش. لاکان این واسازیِ تقابلی جبر / اختیار را «اختیار جبری» می‌نامد. لذا می‌توان پایان خوش داستان را، به صورت گروتسک، این‌گونه واسازی کرد که با توجه به اینکه زندگی همه سلسله والدین پرستو تکرار سرخوردگی نسل‌های قبل، فقط با اندکی تفاوت، بوده است لذا پایان خوش داستان هم فریبی بیش نیست و علیرغم اینکه پرستو با رسیدن به بلوغ به حکمت و به رنگ سفید خوشبختی نائل آمده اما زنجیره ناکامی‌ها دایره‌وار به او ارث خواهد رسید، همان‌گونه که حسرت احیای پرندۀ چوبی ساعت رد حسرت بابایی بود به دخترش یا احساس گناه شکستن عقربه در مامان ردی بود از احساس گناه شکستن شیشه آبی‌رنگ توسط مامانی. رنگ سفید پرستو موقت و رنگ واقعی آینده‌اش، به عنوان مدلول غایبی، در تعویق است. رنگ سفید او قابل اغشستگی به هر رنگی در آینده است.

در پایان، نام «پرستو حکیمی» واسازی می‌شود. «پرستو» دیگر یک نام کوچک نیست. «پرستو» نام شاعرانه‌ای است که دلالت بر پرندۀ نیلی آرزوهای مامان دارد که داخل ساعت منجمد شده بوده و حالا بعد از حضور پرستو دوباره پویا شده است، پرندۀ چوبی‌ای که مامان و بابایی شبانه‌روز سعی می‌کردند با معرق عقربه‌ها به او زندگی ببخشند. صدای اره دالی است بر احیای صدای پرندۀ چوبی. صدای پرندۀ چوبی دالی است بر پرندۀ ای دیگر به نام پرستو. پرستو پرندۀ ای است که بابا به مامان قول شعرخوانی‌اش را داده بود و آن پرندۀ هرگز نتوانسته بود شعر بخواند. نام خانوادگی «حکیمی» به ویژگی حکیمی بابا ادیسون، به عنوان مدیر سایت و خانواده، دلالت دارد که می‌خواست مخترعانه در تحول پرندۀ توی ساعت نقش ایفا کند. لذا «پرستو حکیمی» دالی است از رد یا اثر تمام علایق واپس‌رانده والدینش (والدین به مثابه دیگری کوچک) و تمام علایق دیگرانی که در داستان غایب‌اند (دیگران به مثابه دیگری بزرگ).

##### ۵- جمع‌بندی عناصر واسازی متن

عناصر واسازی ذیل، خوانش مسلط متن را می‌زدایند: منش انتشار: وعده‌های تعویقی ماهی‌قرمز به تحقق مدلول غایبی نمی‌انجامد؛ وعده‌های مکرر بابا در خصوص شعرخوانی پرندۀ چوبی هرگز محقق نمی‌شود؛ درخواست غذایی که هر بار قرار است باباجون از

ماهی قرمز بطلبد هیچ‌گاه به زبان باباجون تن نمی‌دهد. **تعویق و تفاوت:** معنای «آبی» بین رنگ آبی و صفت منتسب به «آب» در تعویق است؛ نام «پرستو» از اسم علم تا نامی استعاری برای پرنده چوبی در تعویق است؛ هر خرده‌روایت ماجرای سیب‌زمینی را به نحوی متفاوت بیان می‌کند و خرده‌روایات قبلی را واسازی و خرده‌روایات بیان‌نشده بعدی را محتمل‌الوقوع نگه می‌دارد؛ رنگ پرستو گرچه فعلاً سفید است اما با توجه به رنگ نامعلوم آینده همسرش در تعویق است؛ تمرکز خرده‌روایت‌ها بر تشکیل خانواده است (از نظر دریدا خانواده مصداقی از واسازی و عرصه تفاوت است. چراکه با بزرگ شدن، ازدواج و جدایی فرزندان می‌توان گفت حقیقت خانواده در فروپاشی آن است) (کریچلی، ۱۹۹۸: ۲۰۰). **مادیت محض نشانه:** جمله «یک‌بار دیگر امتحان کنید» به سردی مثل نواری ضبط‌شده بیان می‌شود؛ یادداشت رمزی ساعت فاقد محتوا و صرفاً بر اساس بازی‌وارگی‌ای کودکانه است و به لحاظ ریاضی امکان‌ناپذیر است. **مرکززدایی:** تمرکز به عناصر حاشیه‌ای (مثل اتا‌فک) به جای عناصر اصلی و مسلط (مثل ماجرای اصلی و مسلط سیب‌زمینی)؛ تمرکز به کودکی بابا و مامان، به سردی و گرمی غذا، به عقربه و شکستگی‌اش، به کمد، به صدای ارّه. **تکرار با اندکی تفاوت:** حرکت دایره‌ای و تکراری عقربه‌ها و عبورشان از روی اعداد یکسان در ماشین زمان در عین عدم تکرار خطی همان زمان در واقعیت؛ تشابه خرده‌روایت‌ها درباره سیب‌زمینی از زبان اشخاص متفاوت اما با اندکی اختلاف؛ یکسان بودن تمام عقربه‌های بدیل با کمی تفاوت؛ یکسانی تمام ساعت‌ها با ماشین زمان بابایی مگر در تفاوتی جزئی؛ تکرار کودکی باباجون، بابایی، بابا، مامان‌جون، مامانی، مامان که در آیینۀ فرزند با حفظ همان آرزوهای سرکوب‌شده قبلی به ارث رسیده؛ اختلال سایکوتیک تثبیت در زمان گذشته برای تمام شخصیت‌ها ولی با وجود اندکی تفاوت در نوع تثبیت‌شدگی؛ توجه تمام خرده‌روایت‌ها بر خانواده، به عنوان نمادی از تکرار. چراکه بنا به نظر دریدا «خانواده نمونه تمام‌عیاری از تکرار نظام هگلی‌ای است که خودش مضمول در آن است» (کریچلی، ۱۹۹۸: ۲۰۰). **نقد متافیزیک حضور:** پرستو نمی‌داند چه می‌خواهد بنویسد و آیا فصل اولی را که دارد می‌نویسد جزو گزارش‌ها محسوب می‌شود یا خیر لذا نه به واژه «گزارش» به عنوان مؤلفه شفاف زبانی و ابزار انتقال مفهوم اطمینان دارد و نه به مفاهیمی که در ذهنش حضور دارند. **تفوق نوشتار:** دفتر یادداشت کودکی بابا آخرین تکه پازل کولاژهای آشفته خرده‌روایات است؛ یادداشت فینگلیش توی ساعت کلید معمای ماشین زمان است؛ شروع کتاب با نامه و پایانش با یادداشتی در صفحه مجازی است؛ مسابقه از مقوله نوشتار و گزارش‌های مکتوب است؛ جایزه نهایی اجازه نوشتن در سایت است؛ ایمیل‌ها (نامه‌های مجازی) مایه تفاخر پرستو و همکلاس‌هایش است. **تفوق غیاب:** کمد، صندوق، کارگاه، وسواس

شست‌وشو، پرخوری نشانه‌های غیاب برای برکه، عقربه شکسته، پرنده وامانده، سیب‌زمینی معدوم و شیشه محلول آبی شکسته‌اند. **رابطه رد (اثر):** رنگ آینده نارنجی بابا ردی از رنگ‌های قرمز و زرد والدینش است و به همین نسبت سایر رنگ‌ها موروثی است به‌ویژه رنگ سفید پرستو؛ احساس گناه مامان پرستو ردی از احساس گناه مامانی است: یکی ناشی از شکستن شیشه محلول و دیگری از شکستن عقربه ماشین زمان؛ انتقال حرفه معرق نشانه‌ای از رد ناکامی‌های بابایی (که نتوانسته ساعت را درست کند) به دخترش یعنی مامان پرستو است؛ اتاقت رد هر دوسویه متقابل خانه/برکه را همزمان دارد (یکی را به خاطر شباهت ظاهری و دیگری را به خاطر همجنس طبیعت بودن). **نقد توهم حال مطلق:** زمان حالی که روی ماشین زمان نشان داده می‌شود تکرار زمان گذشته است یعنی زمانی دایره‌ای و تکرارشونده؛ روز تولد و روز جمعه ابتدا و انتهای زمان دایره‌ای تکرار شونده‌اند. **تفوق فاصله:** بین دنیای ماهی‌گیر-خشکی- و دنیای ماهی-آب- فاصله‌ای همیشگی است؛ ماهی کنترل از دور نشانه فاصله ذاتی سوژه از ابژه‌اش است. **تفوق افزوده:** اتاقت (فراخود) که بعداً بین برکه و خانه افزوده شده نقش محوری‌ای در نگهداری و منجمدکردن ماهی‌های آرزوها دارد. **تفوق آستان:** اتاقت آستانی است بین برکه و خانه؛ روز تولد پرستو و روز جمعه به ترتیب آستانی بین سال قبل و سال بعد و بین ابتدای هفته و آخر هفته‌اند؛ فصل نخست کتاب با نام «نامه» پیرامتن است که بین جزو مسابقه بودن و نبودن قرار گرفته؛ پرنده چوبی در حالت آستانی بین تو و بیرون رفتن مانده؛ ماهی قرمز در آستان دو خرده‌روایت متفاوت باعث اتصال کوتاه شده؛ تمرکز همه خرده‌روایت‌ها بر خانواده به عنوان آستانی برای ورود به جامعه است. (دریدا خانواده را لولای انتقال از اخلاق فردی به اخلاقیات جمعی می‌داند) (کریچلی، ۱۹۹۸: ۲۰۰). **تفوق هزارتو:** شیوه قصه‌درقصه روایت‌ها؛ سلسله ازدواج‌ها و نسبت‌های فامیلی تودرتوی خاندان پرستو؛ ماهی قرمزی که از خرده‌روایت باباجون به خرده‌روایت فصل بعدی (که در خصوص هدیه تولد پرستو است) نشت کرده، مصداق هزارتو هستند. **تفوق منطق پارادوکسی:** ماهی آرزوها هم صید می‌شود هم نمی‌شود؛ ماهی قرمز هم در واقعیت است هم با توجه به جمله ماشینی‌اش غیرواقعی؛ مسابقه هم در فضای مجازی برای پرستو رخ می‌دهد و هم در فضای حقیقی (بین خودهای پرستو)؛ مامان پرستو هم از زندگی خود راضی است هم نیست؛ پرنده چوبی به لحاظ رئالیستی شعر نمی‌خواند و لذا بابای پرستو به مامان دروغ گفته هم اینکه پرنده مستعارمنه پرستو است و به لحاظ استعاری شعر حیات می‌خواند. **توهم تمامیت‌پذیری:** ظاهراً داستان با پایان خوش تمام‌شده و رنگ آینده پرستو سفید است اما با توجه به تغییر رنگ آینده سلسله والدینش همچنان در جهت تغییر رنگ پرستو این داستان ادامه خواهد داشت و

داستان پرستو پایان سلسله این خرده‌روایت‌ها نیست؛ نیز خرده‌روایت باباجون در خصوص ماهی قرمز در پایان فصل به نظر تمام‌شده می‌آید اما ادامه آن در فصل بعد به‌گونه‌ای دیگر واسازی می‌شود؛ مشابه خرده‌روایت مامان‌جون در خصوص سیب‌زمینی و خرده‌روایت مامانی در خصوص محلول آبی‌رنگ.

نشانه‌های ذیل «خود» را به عنوان آستانی معرفی می‌کنند که تقابل «نهاد/فراخود» را واسازی می‌کند: اتاقت بین برکه و خانه نشانه «خود» است و تقابل برکه (نهاد) و خانه (فراخود) را واسازی می‌کند؛ در خانه سه طبقه، طبقه‌ای که پرستو در آن ساکن است نشانه «خود» است و دو طبقه دیگر، به مثابه دو سطح «نهاد»/«فراخود»؛ و نیز قهرمان داستان، پرستو، نشانه «خود» است باباجون و مامان‌جون، «نهاد» و مامانی و بابایی، «فراخود». مأموریت قهرمان در آستانه سیزده‌سالگی‌اش، واسازی این دوقطبی است. زمان در داستان‌های پیشاهبوطی کایروسی است و تقابل گذشته/حال را واسازی می‌کند لذا با توجه به اینکه نشانه‌های پیشاهبوطی در خرده‌روایت باباجون در مورد روستا مشهود است، قصه‌خاطره‌اش زمان حال و گذشته را واسازی می‌کند همان‌گونه که وفق تقسیم نیکولایوا، مسابقه‌دات‌کام تقابل دوره کودکی با نوجوانی را واسازی می‌کند.

#### ۶- نتیجه

به لحاظ روانکاوی، بیشتر داستان‌های کودک و نوجوان، داستان‌هایی «آستانی» هستند یعنی، تمهیدات لازم را برای «سنت تشریف» کودک یا نوجوان فراهم می‌کنند. این تمهیدات وفق نظر روانکاوان «من‌گرا» پیش می‌رود، یعنی بر تقویت سطح «خود» به عنوان واساز دو سطح «نهاد» و «فراخود» اصرار دارد. این پژوهش ضمن بررسی چگونگی فرایند معناسازی نشانه‌ها در داستان‌های «کودک و نوجوان آستانی»، چگونگی واسازی تقابل «نهاد/فراخود» توسط «خود» را نیز مذاقه نظر قرار می‌دهد. با توجه به اینکه، «نهاد» پایگاه بی‌قیدی کودکی و «فراخود» پایگاه قید جامعه‌پذیری است، کودک با تقویت سطح «خود» می‌تواند به واسازی تقابل این دو پایگاه دست یابد. این پژوهش در جهت واسازی این دو پایگاه، چگونگی خوانش داستان‌های آستانی را تبیین می‌کند.

#### منابع

- بکایی، حسین (۱۳۹۳). *مسابقه دات کام*، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.  
پژوهان‌فر، مرضیه (۱۳۹۷). «غولی قوری» در روح حاکم، تهران، خط خطی.  
رجبی، مهدی (۱۳۹۳). *کنسرو غول*، تهران، افق.  
ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۵). *لاکان به روایت ژيژک*، ترجمه فتح محمدی، زنجان، هزاره سوم.  
مجاوری، مسعود و مجتبی‌الله‌یاری و حمیدرضا شعیری (۱۳۹۶). تحلیل نقش‌های نشانه‌ای و هویت فردی تصویرگر مؤلف در کتاب‌های تصویری پست‌مدرن (رمان گرافیکی). *مجله مطالعات ادبی کودک*، س ۸، ش ۱، صص ۱۷۵-۱۵۳.

- نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۴). *نشانه در آستانه (جستارهایی در نشانه‌شناسی)*، تهران، فرهنگ نشر نو.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۰). *ابرساختگرایی*، ترجمه فرزان سجودی، تهران، حوزه هنری.
- هاشمی، سید سعید (۱۳۹۲). *وام دماغ*، تهران، چرخ و فلک.
- Bain, C., E., & Jerome, B., & Paul, J., H., 1991. *the Norton Introduction to literature*, New York: W.W.Norton and Co., Inc.
- Barthes, Roland. 1982. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans, Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- Batt, Tanya robyn. 2003. *The Faeries Gift*. Illus: Nicoletta Ceccoli. New York: Barefoot Books.
- Bertens, Hans. 2007. *Literary Theory: The Basics*. London: Taylor & Francis.
- Bokaei, Hossein. 2014. *Mosabegheh Dot Com*. Tehran: Kanoon Parvaresh Fekri. [In Persian].
- Borges, Jorge luis. 1962. *The Garden of Forking Paths: in ficciones*. Trans: Anthony Kerrigan. "Library of Babel". New York: Bantam.
- Critchley, Simon. 1998. *Hegel after Derrida*. Stuart Barnett (ed). "A Commentary Upon Derrida's Reading of Hegel in Glas". London: Routledge.
- Culler, Jonathan. 1997. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University.
- Derrida, Jaques. 1973. *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. trans, David Allison. Evanston: Northwestern University Press.
- Eagleton, Terry. 1996. *Literary Theory an Introduction*. Ed: 2<sup>nd</sup>. New Jersey: Blackwell.
- Harland, Richard. 2001. *Beyond Superstructuralism*. Trans: Farzan Sojoodi. Tehran: soore mehr. [In Persian].
- Hashemi, saeid. 2013. *Loan for Nose*. Tehran: Charkh o falak. [In Persian].
- Kafka, Frants. 2001. *The Trial*. Translator: Edwin Muir & Max Brod. London: Vintage Classics.
- Lewis, C.S. 1998. *The Last Battle*. London: The Bodley Head.
- Marcus, Clare Cooper. 1999. *Classic Readings in Achitecture*. Jay M, Stein & Kent F, Spreckelmeyer, (eds). "The House as Symble of the Self". Boston, WCB: McGraw-Hill. Pp: 299-321.
- Mojaveri, M. Allahyari, M. Shairi, H. 2017. "Analysis of the Indicative Roles of the Individual Identity of Illustrator-authors In Postmodern Picturebooks (Graphic Novel)". *Children's Literature Studies*. Shiraz: Shiraz University. 8(1). Pp: 153-175. [In Persian].
- Nikolajeva, M. aria 2002. Growing up: The dilemma of children's literature. In D. Sell Roger (ed.), *Children's literature as communication*. pp: 111-136. Philadelphia: John Benjamins.
- Nojournian, Amir Ali. 2015. *Sign in Treshold*. Tehran: Farhange Nashre Nov. [In Persian]
- Pajoohanfar, Marzieh. 2018. *Genie-teapot*. Tehran: Khatkhati [In Persian].
- Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. I. New York: Bantam.
- Rajabi, Mehdi. 2014. *Genie in a can*. Tehran: Ofogh. [In Persian].
- Zizek, Slavoj. 2016. *How to Read Lacan*. Translator: Fattah mohammadi. Zanjan: Hezareh Sevom [In Persian].