جهان در تعلیق

تحلیلی بر در داستان «سه قطره خون» اثر صادق هدایت

«سه قطره خون» ما را با روایتی پیچیده مواجه می‌کند. روایتی که بارها در آن زمان، مکان، شخصیت‌ها و پیرنگ در هم گره می‌خورند تا جایی که خود را با کلاف سردرگمی روبرو می‌بینیم. روایت ظاهری تکرار شونده دارد. با پیشروی در داستان، بارها احساس می‌کنیم به نقطه قبل بازگشته‌ایم و همزمان در حال پیشروی نیز هستیم. احساسی متناقض و عجیب از پیشروی و بازگشت توأمان. خواهیم دید که این امر چگونه با کمپوزیسیون اثر در ارتباط است.

برای این که بتوانیم قدم به قدم پیش برویم، بهتر است روایت را به تکه‌های پیرنگی–شخصیتی–مکانی–مضمونی تقسیم کنیم و نسبتش را با شخصیت‌های مختلف داستان بسنجیم (جدول 1).

جدول 1

شخصیت ها*	بیماری روانی	منشأ ناله های ترسناک	اطاق آبی تا کمرکش کبود	مرغ حق به عنوان صاحب قطره های خون	تار و تصنیف	نامزد (دختر، رخساره)	بوسه	شلیک	کتاب و جزوه روی میز	ششلول	مؤنث ها	جنایتکار یا گناهکار
میرزا احمد خان (راوی)	*	* (گربه و مرغ حق)	* (سلول)	*	*	* (رخساره، عشق دختر جوان)			*	*		*
سیاوش	*(بیماری جسمی)	* (گربه)	* (اتاق)		* (فقط تار)		* (رخساره)	*	*	*		*
عباس	*				*	* (دختر جوان)						
ناظم				*				* (دستور دهنده)				*
رخساره											*	
دختر جوان											*	
حسن	*											* (کشتن آدمها)
محمدعلی	*											
قصاب	*											
دیوانه دست بسته	*											

www.ainowrozi.com

تقی	*											* (کشتن زنها)
صغراسلطان	*										*	
گربه											*	*
مرغ حق											*	* (خوردن گندم صغیر)

* در این ستون، شخصیت‌های دکتر، قراول، زن و مرد همراه دختر جوان و مادر رخساره به علت کم‌اهمیت‌تر بودنشان وارد نشده است. همچنین گربه و مرغ حق به علت اهمیت‌شان به عنوان شخصیت در نظر گرفته شده است.

جدول 1 مجموعه‌ای از شباهت‌ها و تفاوت‌ها را به ما نشان می‌دهد: راهنمایی کلی برای شروع تحلیل. پیش از هر چیز، شباهت‌ها ما را در دام بازگشت مدام به نقاط قبلی روایت می‌اندازند. به محض این که با «اتاق آبی تا کمرکش کبود» سیاوش روبرو می‌شویم به یاد «اتاق آبی تا کمرکش کبود» میرزا احمدخان در تیمارستان می‌افتیم. وقتی در پایان روایت با بوسهٔ رخساره و سیاوش مواجه می‌شویم سریعاً بوسهٔ عباس و دختر جوان در تیمارستان به خاطرمان می‌آید. چیزی که باعث می‌شود احساس کنیم در حال کشف روابطی مرموز در گفتار به ظاهر نامنسجم راوی هستیم. میرزا احمدخان که خودش نقش راوی را برعهده دارد در زمینه‌های متعددی با سیاوش چنان آمیخته می‌شود که تصور می‌کنیم این دو، یک شخصیت‌اند و راوی در فضایی وهم‌آلود در حال تجربهٔ بیرونی خودش است. بگذارید به این شباهت‌ها اشاره کنم: بیمار بودن، شنیدن صدای ناله‌های گربه، اتاق آبی تا کمرکش کبود، کتاب و جزوهٔ روی میز اتاق‌شان در خانه، حسادت (بوسه‌ها برای میرزا احمد خان و عشقبازی نازی و گربهٔ نر برای سیاوش)، همراه داشتن تفنگ ششلول و حتی شکایت‌شان از این که چرا کسی به ملاقاتشان نیامده. از سویی دیگر، با شباهت‌های میرزا احمدخان با عباس که همسایه‌اش است روبروییم: بیمار بودن، تار زدن و تصنیف خواندن و در نهایت نامزد داشتن (دختر جوان برای عباس و رخساره برای میرزا احمدخان). و بعد شباهت هایی بین عباس و سیاوش توجه را جلب می‌کند: بیمار بودن، تار زدن و دریافت بوسه (دختر جوان برای عباس و رخساره برای سیاوش). بهتر است کمی روی این بخش مکث کنیم. آیا عباس، سیاوش و میرزا احمدخان یکی هستند؟ برخلاف ظاهر امر، روایت به ما می‌گوید خیر. اگر مبنا را برپایهٔ شباهت‌هایشان در روایت با این فرض گذاشته باشیم که سیاوش و عباس تنها توهمی از خود میرزا احمدخان هستند، باید همین قاعده را برای تفاوت‌هایشان نیز در نظر گرفت. ما با نقاطی در روایت روبروییم که در برابر یکی بودن این شخصیت‌ها مقاومت می‌کند. آن چه عباس و سیاوش را به هم متصل و در عین حال از میرزا احمدخان منفک می‌کند بوسه است. عباس و سیاوش هر دو دریافت‌کنندهٔ بوسه‌ای هستند که میرزا احمدخان خودش را لایق آن می‌داند و دریافتش نمی‌کند. اگر آنها یکی بودند، دختر جوان یا رخساره هر که را بوسیده بود، انگار میرزا احمدخان را بوسیده بود و بر اساس روایت می‌بینیم که چنین نیست. به علاوه، آنچه میرزا احمدخان و عباس را به هم پیوند می‌دهد بیش از هر چیز تار و تصنیفی است که سروده شده؛ شباهتی که آنها را از سیاوش متمایز می‌کند (حتی با وجود تار در اتاقش نمی توان از روایت چنین برداشت کرد که او

www.alinowrouzi.com

نیز همان تار و تصنیف را به کار می‌گیرد) و مهم‌ترین چیزی که سیاوش و میرزا احمدخان را به هم پیوند می‌زند شنیدن ناله‌های گربه و داشتن ششلولی است که هر دو را در پیرنگ عباس نداریم. پس ما با روایتی روبروییم که در آن شخصیت‌ها به هم می‌پیوندند و از هم می‌گریزند. نقاط اتصال قدرتمندی دارند و با این حال از یکی شدن تن می‌زنند. همین را می‌توان به سایر شخصیت‌ها نسبت داد. ناظم شخصیتی است که به واسطهٔ پیوندش با سیاوش (نقش اصلی در کشتن گربه و گناهکار بودن) و میرزا احمدخان (مرغ حق به عنوان صاحب قطره‌های خون و گناهکار بودن) در ذهن ما خودش را به این حلقه (سیاوش، عباس، میرزا احمدخان) نزدیک‌تر می‌کند اگر چه با تفاوت‌هایش (که مهم‌ترین آن بیمار نبودن است) کاری می‌کند که در این جمع نگنجد. پا را از این فراتر بگذاریم: تقی معتقد است که زن‌ها را باید کشت، زن‌ها در ستون مؤنث‌ها با نازی (گربهٔ سیاوش) پیوند قدرتمندی دارند، پس تقی با سیاوش، ناظم و میرزا احمدخان پیوند برقرار می‌کند. حسن هم کسی است که اگر محمدعلی نبود نزدیک بوده سایرین را بکشد، پس حسن هم وارد جنایتکاران داستان می‌شود. مرغ حق از طریق مرغ بودن وارد پیوند با مؤنث‌ها می‌شود اما از طریق خوردن سه گندم مال صغیر وارد دستهٔ جنایتکاران نیز می‌شود و روابط را بسیار پیچیده می‌کند. همین موضوع را با کمی تفاوت در مورد گربه داریم: قربانی (کشته شدن) و جنایتکار (دزدیدن قناری). حتی رابطهٔ بین تنبیه و ندامت پیچیده می‌شود. کشته شدن گربه از سویی مجازاتش برای دزدیدن قناری است (همانطور که زن‌ها در حال خیانت‌اند، یا به قول تقی باعث بدبختی مردم‌اند و باید کشته شوند) و از سوی دیگر ناله‌ها و سه قطره خون بدنش مجازات قاتلش است (جدول 2). خود سه قطره خون از سویی نماد گناهکاری قاتلان است (قاتل گربه) و از سویی نماد مجازات مرغ حق (بخاطر گناه خوردن گندم مال صغیر).

جدول 2

	منشأ خون	قربانی	جنایتکار	ناله ها به عنوان مجازات قاتل	ناله ها به عنوان مجازات خود
گربه	*	*	* (دزدیدن قناری)	*	
مرغ حق	*		* (دزدیدن گندم)		*

اگر به جدول 2، بخواهیم شخصیت های جنایتکار را هم اضافه کنیم پیچیدگی بحث روشن‌تر می‌شود. برای مثال سیاوش گربه را می‌کشد چرا که می‌خواسته مجازاتش کند (همخوابگی با نازی) اما خود به واسطهٔ ناله‌های گربه مجازات می‌شود. اگر تمام نکات گفته شده را بخواهیم خلاصه کنیم، می توان گفت با روایتی روبروییم که در آن مکان‌ها، زمان‌ها، شخصیت‌ها و پیرنگ‌ها یکی می‌شوند و در عین حال در برابر یکی شدن مقاومت می‌کنند، به طوری که نمی‌شود آنها را به درستی از هم بازشناخت.

بگذارید کمی سخت‌گیری کنم و روایت را طور دیگری ببینیم: آیا نمی‌توان گفت این پیوندها بین مرغ حق، ناظم، سیاوش و ... همگی فرافکنی‌های ذهن بیمار و گناهکار راوی است، کسی که از تیمارستان در حال روایت است و نشانه‌هایی از اسکیزوفرنی پارانوئید نشان می‌دهد: اختلالی که وجوه برجسته و مشخصه‌های اصلی آن بدبینی، فرافکنی، هذیان و توهم

www.ainowrouzi.com

است؟ پس شاید تنها یک قاتل وجود دارد: میرزا احمدخان که احتمالاً زنی را (نامزدش رخساره را) کشته است و از سویی بار گناهکاری‌اش را با شنیدن ناله‌ها و دیدن قطرات خون به دوش می‌کشد و از سویی دیگر تمام قد گناه را به گردن ناظم، سیاوش، تقی و ... می‌اندازد. میلش به آدم‌کشی را در سم ریختن در غذای دیگران نشان می‌دهد و فرافکنی‌اش را در ترسی که از ریخته شدن سم در غذای خودش دارد. زن‌ها را مقصر و خیانتکار می‌بیند و نفرت عمیق از آنها را به سایرین فرافکنی می‌کند. این کاملاً مشخص است که ما با یک راوی غیرقابل اعتماد سروکار داریم: یک بیمار روانی یا یک جنایتکار و شاید هم هر دو. بدون شک کشتن یک گربه در زمانی که داستان نوشته شده چندان امر نامعمولی نبوده و نمی‌توانسته دلیلی موجه برای بستری کردن یا قاتل دانستن کسی باشد. پس احتمالاً قتل فردی در کار بوده است و اکنون راوی در حال بازتعریف آن به شیوهٔ خودش است. اگر چنین نگاهی داشته باشیم تا حدی می‌توانیم به شخصیت‌ها و پیرنگ نظم ببخشیم.

اعتراف می‌کنم که این شیوهٔ خوانش روایت جذابیت‌های خاص خودش را دارد. منطقی است و با یکی از بیماری‌های شدید روانی در ارتباط است. با این حال، این خوانش از روایت آن را به یک داستان جنایی–معمایی–عشقی کاهش می‌دهد و درک عمیق‌تر از آن را قربانی می‌کند و ما را در سطح فهم و درک نظام‌های شخصیت‌پردازی و پیرنگ متوقف می‌کند. بگذارید کمی بیشتر تأمل کنیم.

هنگام مواجهه با داستان‌هایی که راوی غیرقابل اعتمادی دارند که خودش شخصیت اصلی داستان است، ما با یک تناقض مهم در منطق داستان مواجهه می‌شویم (نمونه‌های آن را در برخی آثار آلن پو مثل «گربهٔ سیاه» می‌توان دید). در اینجا، راوی ما دیوانه و در عین حال جنایتکار است. این پرسش پیش می‌آید که چگونه خود روایت که حاصل عمل راوی است، با وجود الگوی پیچیده‌ای که دارد کاملاً معقول می‌نماید. راوی اگرچه در حال روایت است و طراحی شده است، اما به علت اینکه خود کنش روایت جزئی از شخصیت‌پردازی آن شخصیت در داستان است به ناچار بایستی با منطق جهان داستان سازگاری داشته باشد. در این داستان، منطق جهان داستان به ما می‌گوید که راوی دیوانه و جنایتکار است، پس شیوهٔ روایت راوی نیز باید دیوانه‌وار و جنایتکارانه (پنهان‌کارانه) باشد. اما حس می‌کنیم داستان از جایی که باید شروع شده و در جایی که باید پایان یافته و تقریباً تمام اطلاعات لازم را به ما داده است تا نتیجه‌گیری‌مان از قاتل بودنش را کامل کنیم. این کنش دقیق از یک بیمار روانی بر نمی‌آید و ما می‌دانیم که این خود میرزا احمدخان است که دارد می‌نویسد نه مثلاً یک راوی بیرونی بازتاب دهندهٔ ذهن او که روایت را برای ما نقل کند. همین مسئله در مورد جنایتکار بودن راوی مورد بحث است: ما فرض کرده‌ایم که میرزا احمدخان جنایتی انجام داده که یا توان فهم و درک آن را ندارد (بخاطر بیماری روانی) یا قصد پنهان‌کاری دارد. در هر دو صورت، روایت به گونه‌ای پیش می‌رود که هم جنایتکار بودن راوی مشخص شود و پنهان‌کاری صورت نگیرد و هم رخ دادن جنایت آشکار و در دسترس آگاهی راوی باشد. مشکل دوم این دست از روایت‌ها به لحاظ منطق داستانی این است که اگر بخواهیم بخش‌هایی از روایت را فرافکنی‌های ذهن راوی بدانیم، کجا می‌توان مرزهای این فرافکنی را مشخص کرد؟ با چه معیاری می‌توان گفت که مثلاً صغراسلطان یا رخساره فرافکنی‌های ذهن راوی از بخش‌های زنانه شخصیتش نیستند؟ که

www.alinowrouzi.com

تمام این قتل‌ها در ذهنش رخ نداده؟ که شاید تیمارستان هم در توهمش باشد نه در واقعیت. پس کل روایت به داده‌هایی غیرقابل بررسی تقلیل می‌یابند.

این تناقض‌ها از طریق پیش‌فرضی مهم از سوی نویسنده و مخاطب برطرف می‌شود: پیش‌فرض وجود نویسندهٔ ضمنی. نویسندهٔ ضمنی به عنوان شعور حاکم بر جهان داستان می‌تواند راوی/شخصیت را به شکلی طراحی کند که از قضا تمام آنچه را که می‌خواهیم و به عنوان مخاطب به آن نیاز داریم در اختیار ما قرار دهد و این جدای از عمل راوی است. این نویسندهٔ ضمنی است که راوی را به شکلی طراحی کرده تا ابتدا «الف» را و سپس «ب» را روایت کند، از یک نقطه شروع کند و در نقطه‌ای نیز به روایت پایان دهد. این پیش‌فرض هنگام خواندن اثر در ذهن مخاطب حضور دارد. او می‌داند که داستان توسط راوی روایت می‌شود، اما توسط او تنظیم و طراحی نشده است. در غیر این صورت، خواندن متنی از راوی دیوانه، امکان هیچگونه تأویلی ندارد. ما منتظر می‌مانیم که نویسندهٔ ضمنی اطلاعات لازم را در اختیارمان قرار دهد تا بتوانیم از طریق آن جهان داستانی مورد نظرش را در ذهنمان بازسازی کنیم.

به همین دلیل، اگر در خوانش این داستان، در سطح درک و فهم نظام‌های شخصیت‌پردازی/راوی و پیرنگ بمانیم، نویسندهٔ ضمنی و شعور حاکم بر اثر را از دست داده‌ایم و خوانشی حداقلی خواهیم داشت. پس، بهتر است به جای فهم پیرنگ و شخصیت، به بررسی کلیت روایت و شیوهٔ کمپوزیسیون آن که حاصل عمل نویسندهٔ ضمنی است بپردازیم.

بگذارید مجدداً از راوی شروع کنیم تا بتوانیم در مورد کمپوزیسیون و فرم روایت به تفاهمی برسیم: راوی یک بیمار روانی است و در حال نوشتن یادداشت‌هایی. از انگیزهٔ نوشتن این یادداشت‌ها توسط شخصیت بی‌اطلاعیم. در همان شروع می‌خوانیم: «دیروز بود که اطاقم را جدا کردند، آیا همانطور که ناظم وعده داد من حالا به کلی معالجه شده‌ام و هفتهٔ دیگر آزاد خواهم شد؟ آیا ناخوش بوده‌ام؟». راوی دارد بخش مهمی از شخصیت‌پردازی‌اش را انجام می‌دهد: شخصیتی در عذاب شک و تردید. در ادامه می‌خوانیم که وی مدتها در انتظار نوشتن بوده اما اکنون نمی‌تواند چیزی بنویسد. این بار با تردید در خود کنش روایت از سوی راوی طرف هستیم: روایت کنم یا نکنم؟ از آنجا که راوی در حال کنش روایت‌گری است و ویژگی مهمی که در شخصیت‌پردازی‌اش بروز می‌دهد تردید است، روایت چگونه خواهد بود؟ روایتی آمیخته با تردید. در واقع شک و تردید از شخصیت به کل نظام‌ها نشت و سرایت می‌کند که با توجه به یکی بودن شخصیت و راوی کاملاً منطقی است. کل کمپوزیسیون روایت بر حول محور تردید انسجام می‌یابد. فرم غیرخطی روایت، درک شخصیت و مخاطب را از زمان دچار تردید می‌کند. سه قطره خون همیشه تازه است، گویی در زمان منجمد شده‌ایم، با این حال زمان در گذر است، چرا که روایت از سال‌های قبل از بستری شدن راوی در تیمارستان تا لحظه روایت را در بر می‌گیرد. مکان‌ها به همین شکل به هم می‌پیوندند، گویی اتاق تیمارستان همان اتاق سیاوش است (اتاق آبی تا کمرکش کبود) و اتاق سیاوش همان اتاق راوی در خانه‌اش است (کتاب و جزوه‌های روی میز) و با این حال آیا واقعاً این مکان‌ها یکی هستند؟ آیا سیاوش همان راوی است یا عباس است؟ اوج این تردید را در پیرنگ داریم: واقعاً کدام اتفاق و بعد کدام و بعد کدام رخ داده است؟ کدام‌ها توهم‌اند و کدام‌ها به واقعیت

www.alinowrouzi.com

نزدیک‌تر؟ حتی آیا این روایت را راوی نوشته («ما بین خط‌های در هم و برهمی که روی کاغذ کشیده‌ام تنها چیزی که خوانده می‌شود اینست: سه قطره خون») یا خیر؟ تمام نظام‌ها در خدمت شک و تردید به انسجام روایی رسیده‌اند یا به بیانی دیگر، عامل وحدت‌بخش نظام‌ها، شک و تردید است.

در جدول 1 نشان دادم که چگونه پیوندها و افتراق‌های شخصیت‌ها با یکدیگر ما را در یافتن یک همگونی، معنابخشی و ساخت جهان داستانی یک دست و مشخص با سیر حوادث معین ناکام می‌سازد، با این حال بعید است که نتوان از این روایت جهان داستانی ساخت. چه بسا در این ساخت جهان داستان بسیار هم موفق باشیم. در واقع، پیوندها جهان داستان را می‌سازند و افتراق‌ها به تخریبش می‌پردازند و عجیب این که هر دو تقریباً همزمان در حال انجام است (مقایسه کنید با اِروس و تاناتوس در اندیشه فروید و ارتباط آن با ژانر عشقی–جنایی داستان).

اجازه دهید کمی به بررسی نشانه‌های موجود در متن بپردازیم. می‌دانیم که متن، از مجموعه نشانه‌هایی مرتبط با یکدیگر ساخته شده است و فهم شیوهٔ ارتباطی بین نشانه‌ها برای درک رمزگان آن متن ضروری است. بررسی انواع شیوه‌های ارتباطی ممکن بین نشانه‌ها، موضوعی خارج از بحث این مقاله است. با این حال، در متن داستان «سه قطره خون»، دو شیوهٔ ارتباطی بیش از هر چیز به چشم می‌خورد: شباهت و تفاوت. برای مثال، هنگامی که در داستان با نشانهٔ «سلول آبی تا کمرکش کبود» میرزااحمدخان و «اطاق آبی تا کمرکش کبود» سیاوش روبرو می‌شویم، به علت میزان شباهت بالا در بخشی از هر نشانه، بی‌اختیار سایر بخش‌های آن دو نشانه را معادل یکدیگر در نظر می‌گیریم؛ یعنی نتیجه می‌گیریم "سلول = اتاق" و "میرزااحمدخان = سیاوش".

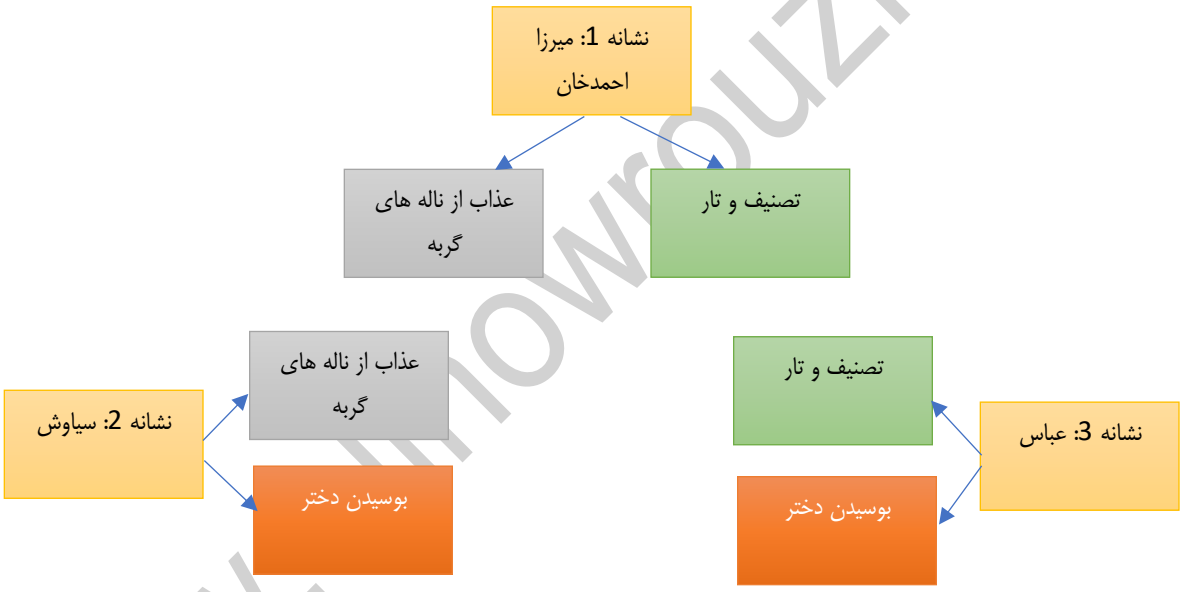
بیایید از صحنه‌ای فرضی کمک بگیریم. علی، حسن و حسین در یک اتاق نشسته‌اند. حسن و حسین بر روی دو صندلی در کنار هم و علی در روبرویشان نشسته است. تا اینجا، تشابه بین دو نشانهٔ «حسن» و «حسین» و تفاوتشان با نشانهٔ «علی» به واسطهٔ موقعیت نشستن ایجاد شده است. نشانه‌ها دارند به یکدیگر ارجاع می‌دهند و روابط کمابیش مشخصی دارند. حال بیایید فرض کنیم، که حسن، لباسی مشابه لباس علی پوشیده باشد. تشابه بین لباس‌های «حسن» و «علی» آنها را در پیوند با یکدیگر قرار می‌دهد و این پیوند در تضاد با نشانهٔ «حسن در مقابل علی نشسته است» قرار می‌گیرد. در اینجا رابطهٔ بین نشانه‌های «حسن» و «علی» دچار یک تعلیق می‌شود. حسن و علی چه ارتباطی با یکدیگر دارند؟ حال، اگر حسین با وجود لباس متفاوتش، همچون علی دست به سینه نشسته باشد و یک پایش را روی پای دیگر انداخته باشد، این تشابه بین حسین و علی رابطه را پیچیده‌تر می‌کند. به طوری که هر کدام از این سه نفر، با هم در وجهی مشترک و در وجهی مقابلند. نشانه‌ها هم توان ارجاع به یکدیگر را به شدت دارا هستند و هم شدیداً آن را از دست می‌دهند.

حال به روایت حاضر برگردیم. وقتی می‌خوانیم «رخساره و سیاوش یکدیگر را بوسیدند» بخشی از جهان داستانی ساخته می‌شود (از طریق ارتباط با بوسهٔ دختر جوان بر عباس در تیمارستان) و همزمان بخشی تخریب می‌شود (ارتباط بین عباس و راوی که قبل‌تر از طریق تصنیف و تار زدن ساخته شده بود فرو می‌ریزد). ارتباط بین نشانه‌ها دچار مشکل می‌شود، نشانه‌ها

www.alinowrouzi.com

می‌توانند و در عین حال نمی‌توانند بر یکدیگر ارجاع کنند. ارجاع می‌دهند و پس زده می‌شوند. اگر «میرزا احمدخان در حال تار زدن و خواندن تصنیف» را یک نشانه در نظر بگیریم، این نشانه از طریق بخش مشترک «در حال تار زدن و خواندن تصنیف» با نشانهٔ «عباس در حال تار زدن و خواندن تصنیف» ارتباط برقرار می‌کند و منجر به ارتباط بین نشانهٔ «میرزا احمدخان» و «عباس» می‌شود. این ارتباط بین میرزا احمدخان و عباس است که در ادامه با ارجاع نشانهٔ «بوسهٔ رخساره بر سیاوش» به «بوسهٔ دختر جوان بر عباس» و تقابل قبلی «بوسهٔ دختر جوان بر عباس و نه بر میرزا احمدخان» معلق می‌شود، با این حال خود این ارجاع دومی را نیز در تعلیق فرو می‌برد: آیا میرزا احمدخان همان عباس است؟ یا سیاوش همان عباس است؟ در واقع، گویی با شبکه‌ای از نشانه‌ها سروکار داریم که هم به یکدیگر ارجاع می‌دهند و هم نمی‌دهند. کارکرد ارتباطی نشانه‌ها در حالتی از تناقض و تعلیق فرو می‌افتد (نمودار 1).

نمودار 1



هر جا که پیوند و گسستی بین نشانه‌ها ایجاد می‌شود، مثل آن است که چیزی داده و چیزی گرفته می‌شود. چیزی برای ساختن جهان داستان اهدا می‌شود و چیزی جهان داستان را تخریب می‌کند. جهان داستان در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد و تخریب می‌شود (مثلاً امکان تصور سیاوشی که در عین حال هم عباس است و هم میرزا احمدخان و هیچ‌کدامشان هم نیست). این امر، تجربهٔ تردید را به شکلی قابل لمس تولید می‌کند. تردید در تولید معنا، در ارتباط برقرار کردن بین حوادث، در شناخت شخصیت‌ها و ... . تردید از کمپوزیسیون اثر به مخاطب منتقل می‌شود و همه چیز را در هاله‌ای از ابهام و تعلیق فرو می‌برد.

پایان

www.nowrouzi.com