

معمای معمار

رضا عامری

برگرفته از:

<http://www.karvand.com>

خسرو خوبان - رضا دانشور - ۱۳۷۳ - افسانه سوئد .

۱- خسرو خوبان تلاشی است به سوی رمانی فانتزی - ایرانی در عین حالی که رئالیته ها و ابژه ها در آن اهمیت زیادی دارند و در چنین پارادکسی « خسرو خوبان » شکل می گیرد .

گفتگو در باره فانتزی (ادبیات) نهایتاً به سوی بیان اجتماعی / تاریخی و مجال فرهنگی که آن ادبیات در آن شکل گرفته حرکت می کند . چون متن به رغم ویژگی فردی / ذاتی ، در شکل عام خود باز تولید اجتماعی معین و شرایط فرهنگی ویژه ای است ، که در آن مکان های مختلف در هم می آمیزند و با آن هم کنشی دارند . و هر گفتاری در باره آن از پیشینه ای سر چشمه می گیرد که نشاندهنده نمو آن از واقع و بر گذشتن از آن واقع به طور توامان است .

ما متخیل را به مثابه بنایی ذهنی می شنا سیم ، یعنی در وهله نخست تولیدی ذهنی است ، و تولیدی مادی نیست ، یعنی واقع را داده ای حقیقی و موضوعی در نظر می گیریم . این ثنویت ناشی از تعارض میان فکری / ذهنی و حقیقی / موضوعی و ابژه / سوژه است یعنی همان دوگانه ای که برای تعریف هر مفهومی در نظر می گیریم . و از خلال این دو مفهوم متخیل و واقع ، تعارض ظاهری میان آنها یعنی ذاتی ابداعی و موضوعی هستی شناسانه (آنتولوژیک) بارز می شود . این تحدید و تعریف ، دو مفهوم را در قلب پروبلو ماسی متا فیزیکی که جهان از ثنویت های متضاد ساخته شده قرار می دهد یعنی : خیر و شر ، مادی / روحی ، پنهان و آشکار یا حضور و غیاب ...

و خسرو خوبان در چنین فضای ثنوبیتی حرکت می کند . اما با هستی شناسی ثنوبیتی کهن ما فاصله می گیرد تا هستی شناسی ثنوبیت ها را بر

اساس مکمل ها (Supplement) در نظر بگیرد . یعنی هستی شناسی اش بر اساس متافیزیک حضور دریدایی ساخته می شود .

یعنی اگر خیال ادبی به حکم طبیعت فردی خود شکل می گیرد , و به شیوه ای آگاهانه یا بگوئیم متوسل به واقعیت اجتماعی و سنت فرهنگی - شعری , به نسق تشخیص جمعی وابسته می باشد , و در این اثر می توانست متافیزیک همان ماوراء باشد و صبغه ای ایدئولوژیک داشته باشد به ناگزیر , در خسرو خوبان از این ایدئولوژی ساختار شکنی می شود پس این رویکرد به نوعی صرف احاله بیرونی نیست { رئالیستی } و بیشتر از قواعد ژانر و جنس ادبی { فانتزی } تبعیت می کند .

یعنی اسطوره ای کردن واقع یا MITAFICTION و بیان واقعی و خیالی را در سطح متن نوشتاری هم کنش نمودن باعث می شود که رمان میان واقعی و خیالی در حرکت باشد . در حقیقت واقع اسطوره می شود یا اسطوره واقعی می شود . و می توانیم بگوئیم که در این اثر اسطوره برای انسانها به صورت امری واقعی و ابزاری برای تعبیر بوده است که به واسطه آن مناسک و آیین های خود را بر پای می داشته اند و باعث گفتگویی مستمر میان خود و محیط شان می شده است , همچنانکه واقع درگستره آن تمهیداتی شگفتی زا و عجایی می گیرد , تا باعث نزدیکی اش به اسطوره و فانتزی شود . { مثلاً درختانی با میوه های نورانی .. مردی که کفشهای پرنده می سازد } . دایره ای بودن زمان و نامشخص بودن مکان این امکان را ممکن تر می سازد .

این میتا فیکشنیت در تکنیک های نوشتن هم خود را می نمایاند . یعنی در شیوه نوشتن و تمهیدات نوشتن هما ن قدر اهمیت دارد که داستان و روایت . شکل روایت بر اساس گزارش هایی است از اینجا و آنجا . و نویسنده از همان ابتدا سعی می کند چند و چون نقشه روایی خود را برای خواننده توضیح دهد از علت نگارش رمان و مساله ای که باعث جرقه زدن این رمان در ذهن اومی شود , شروع می کند : « به جز گزارش مستمر مامور اعزامی ساواک سه گزارش دیگر از : وزارت کشاورزی , سازمان برنامه و اداره ی ثبت اسناد و املاک پرونده « کهنده » را تکمیل می کرد . با آنکه راوی این حکایت می داند قرآنت این گونه نامه نگاری های اداری عهد طاغوت , آن هم در روزگار و افسا بر ملال خواننده می افزاید , اما از آنجا که این گزارشات حاوی نظر ابناء روزگار گذرا به حقیقتی ابدی است , می کوشد خلاصه ی کو تاهی به دست دهد » ص ۶

۲- ماده داستانی رمان - « کهنده » شهری است روی نقشه جهان گم- که به طور اتفاقی کشف می شود . کشف این شهر با خود مسائلی را پیش

روی می آورد. که دستگاههای اداری، امنیتی و گردشگری را به تحقیق در باره آن کنجکاو می کند. به موازات کشف این شهر، بهرام پسر مردی که نطفه اش به طور مشکوکی در دریای سیستان و از موجودی ماوراء الطبیعی نطفه گرفته است بزرگ می شود و در رشته معماری درس می خواند تا حادثه او را به کهندژ می رساند. در آنجا او را به مثابه قدیسی می گیرند، که سالهاست منتظر او بوده اند. اما در اثنای ورود به کهندژ به جرم کشتن مردی - که وجود خارجی نداشته - متهم می شود. و نقشه اش برای آبادی آنجا به سرانجامی جز تخریب کلی کهندژ نمی انجامد... اما مردم همچنان منتظر آمدن منجی و تبدیل شهر به آرمان شهر هستند.. و پسرش را به نام خسرو، «خسرو خوبان» می نامند، تا داستان همچنان در این دایره بچرخد...

۳- تمهید روایت - روایت به نوعی موزائیکی است، مجموعه ای از حکایت های گوناگون که کنار هم چیده می شوند، تا ساختمان رمان شکل بگیرد. و نویسنده هم به این امر اشراف دارد و از ما می خواهد با تکنیک های رویی او شریک شویم. : «قرائن و امارات به امداد آمدند تا «حکایت خسرو خوبان» را چون لحافی چهل تکه به هم آورد و تا آنجا که میسر زمان و بضاعت او بود، آن را تماماً به رشته تحریر کشید»
ص ۱۹

و در این میان خود راوی اصلی هم می گوید: «بدین ترتیب من نیز شخصیت دیگری از این داستان بودم که می بایست پی پیدا کردن مولف خود، اجزاء افسانه را چون تکه های مجسمه ای خرد شده، از زمان ها و زبان های مختلف، کنار هم بچینم و آن را در یک پارچگی و کلیتش بنگرم» ص ۳۳.

اما تمهید روایی این رمان به این شکل است: «کهندژ موضوع اصلی این پرونده، امروزه به چشم ظاهر مفقود گردیده و فردا که دوباره ظاهر گردد، باز هر کارشناس اداری بر حسب انجام وظیفه چیزهای دیگری در باره ی آن می گوید که واجد سهم اندکی از واقعیت خواهد بود. آن روز شاید این سطور برای چشم هایی که نگاه به باطن دارند، مایه ای از عبرت روزگار در خود داشته باشد» ص ۱۴ یا به خاطر شباهت به سوبیه داستانهای پلیسی می توانیم بگوئیم: پرونده به علت وجود ادله کافی بسته شده است. و یا پرونده مفتوحه مانده است.

اما با این تمهید با ز ما در سوبیه دیگر قضیه نیز سیر می کنیم، که این حکایتی صرف ساخته و پرداخته ذهن راویان است و بس تا موقعیت ثنوبتی رمان تقویت شود: «و انگهی آنان همواره بر سر اینکه چگونه

قدم به قدم ماجرای قصه را پیش ببرند ، با هم بگو مگو و کشمکش داشتند . آیا قصه ای که آنان حکایت می کردند به محض گفتن ، صورت واقع می یافت ؟ در این صورت گدای سودایی ، مار گیر ، مرد زابلی ، من که منشی دادگاه بودم ، قضات ، مامورین ، دادگاه و این جهان ، فاقد واقعیت بودیم « ص ۳۳

۳- روایان - به جز این کاتب ، و راوی کل ، سه راوی - نقال این حکایت را هم داریم . که رمان را علاوه بر روایت های مختلف به راوی های مختلفی هم احاله می دهد :

« نقالی آنان ، سیاق و شبوه مخصوصی داشت . چون کسانی بودند که جهد می کنند قصه ای فراموش شده را تکه تکه به یاد آرند یا ، شکسته های شیء عتیقی را تکه تکه بچسبانند . زحمت زیاد می کشیدند تا بر نقطه نقطه ی داستان توافق کنند . گاه مکالما تشان مخالف هم می شد و گاه هر سه از شعف توافقی ناگاه ، شاد می شدند . شو قشان برای هر عبارت و هر بزنگاه حادثه بی حد بود و بی قراریشان برای اینکه بدانند بعد تر چه پیش می آید ، بی مرز . گاه از زبان خود می گفتند و گاه چون قصه پردازانی که رشته ی کلام قهرمان را خود به دست می گیرند ، از دهان اشخاص حکایت با هم مکالمت می کردند یا رجز می خواندند . « ص ۱۹۶

نویسنده از تکنیک هایی چون نقالی و پرده خوانی و عروسک بازی هم استفاده می کند . همچنانکه به روایت از دل روایت یا روایت در روایت نگاه دارد . (تکنیک هزار و یک شبی) .

و گاه با راوی های خود بازی می کند : « قصه در زبان سه درویش می گشت . آنکه سا لخورده تر بود با مهر بیشتری سخن می گفت و تاسفی به کلام داشت که علت آن بر راوی مستور بود . درویش دوم مشربی خوش تر نشان می داد ، به طنز و فارغ بالای کسی گپ می زد که دلبستگی به جهان و حادثه های آن در سر شتش نیست . گو اینکه شک سیاهی را ، راوی به تار و پود کلامش می دید . اما ساکنان دار حکایت ، بی شک ، درویش سومی بود . مردی سخت عبوس که چهره ی فو لادینش را بادهای حس و عاطفه ای که از متن داستان می وزید ، تکان نمی داد ، گرچه صدایش در عمق ، گرفته تر از آن دو تایی دیگر بود . گویی تنها کسی میان آن سه تن که کم و بیش در راهبرد قصه دستی درازتر داشت او بود و گاه این شک را به راوی القاء می کرد که خالق حادثات هم اوست و ریا کارانه می کوشد این نکته را از چشم آن دو تن دیگر ، پنهان دارد و از حنجره آنان چون دلانی برای عبور از گرفت و گیرهای حکایت ، سود

جوید . و هم او بود که ، گاه ، نگاه های تیز و مرموزی به راوی می کرد چنان که گویی فرمانی خاموش را به او ابلاغ می کند « ص ۱۹۶ . در اینجا نویسنده به جای آنکه لحن یا « مود » قصه گانی آنان را بسازد به گفتن درباره آنها کفایت می کند .

علاوه بر اینها راوی / گزارشگر های دیگری نیز هستند که گزارش هائی از آنها در متن موجود است : کارمند مافوق ، عضوی از برادران هیات بررسی ، مامور اعزامی ساواک ، گزارش اداره ساواک ، گزارش اداره ی کشاورزی ، سازمان برنامه ، اداره کل ثبت اسناد و املاک ، هیئت ویژه بررسی و ...

و به این گزارشگری ها مقداری پرونده و اسناد دیگر هم اضافه می شود : « کپی های پرونده ی ساواک و شهادت های دادگاه قم ، دفترچه قطور کهنه .. و عکس .. » ص ۳۴

۴- نویسنده با رفتن به سوی ژانر های دیگر سعی در چند ژانره کردن رمان خود هم دارد . و علاوه بر توجه به فانتزی به ژانرهای حماسی و پلیسی هم اهمیت می دهد .

و پلیسی می گوئیم چون شبیه داستانهای این ژانر در ساختار خود به گونه ای شروع داستان از پایانه حوادث آغاز می شود . جایی که خسرو خوبان زیر ضربات شلاق افتاده است . و این سر انجام کار اوست . و مردم روستای کهندژ و مریدانش به دنبالش آمده اند تا مراسم ، قصاص او را ببینند . و انگار که چون داستانهای پلیسی « محکوم نتوانسته است ادله کافی دال بر برائت خود ارائه دهد » .

۵- انگار زبان بدون مرجعیتی واقعی زبانی تجریدی و صوری خواهد بود ، همچنانکه واقع بدون اعتماد به زبان تخاطب و توصل ، واقعی گنگ و عاجز از توصل و نقل معارف و تجارب خود است .

یعنی نویسنده می کوشد تا معماری را اساس داستان قرار دهد ، هما نقدر که زبان و معما در آن اهمیت دارد . و در کارش هما نقد که زبان به مثابه نظامی از کلمات اهمیت دارد ، معماری هم نظامی است ، که آن را مورد مذاقه قرار می دهد .

و بهرام به آن شهر می رسد .. اما معما

« دره های ژرف چه در خود دارد ؟ / معمای جنگجو / معمای جنگجو چیست ؟ معمای معمار / معمای معمار کدام است ؟ آنکه باید به یاد آری .
آنگاه که تن به تن با آن روبرو شوی »

معمای معمار در حقیقت معمایی ثنویتی است ، اما این ثنویت بر عکس داستان کلاسیک به یک نوع پایان بندی با پیروزی یکی از دو سوی ثنویت به انتها نمی رسد - و در حقیقت رمان بر خلاف رمان های کلاسیک انتها ندارد . و ثنویت آن فاقد شکلی آنتا گونیستی است ، بلکه می توان گفت که ثنویت ها ضرورت های یکدیگرند و مکمل هم . و در اینجاست که نو پیسنده آن الگو های ازلی خیر و شری را بر هم می زند . و الگویی تازه به وجود می آورد . « دیوار خواب و بیداری تو را پدربت ویران کرد . بیدار می شوی ، خوابی ؛ می خوابی ، بیداری . در همه حال چون مردی سپاهی که به میدان جلال می شتابد ، به سوی دره های ژرف می رانی » ص ۷۵

بهرام دانشجوی معماری است . اما معماری او هم همانقدر که از واقعیات نشأت گرفته ، خیال هم در آن نقش دارد : « معماران قدیم ، خیرگان حرکت های کهکشان بودند . با آنکه کمال جدواول محاسبان را حتی با کار پیچیده ترین حساس بگر های امروزی نمی توان قیاس کرد ؛ از فرط فروتنی و قعی به عقل روزمره شان نمی نهادند و همه ی دانششان را به کار می گرفتند تا نیمی از کار ایزدان را انجام دهند . معتقد بودند که استادترین معماران نمی توانند از فنون بهره ای بیش از نیم ، باید . زیرا فنون و دانش ها را نه حاصل ابداع ذهن انسانی که محصول کشف صورت های ذاتی می دانستند . بدین گونه آنان شکار چیان سایه بودند . با کمین کردن در راه اختران ، سایه ی شهر هایی را که ایزدان در اقلیم کیهان می ساختند ، می بروند و به گرتی آن ها شهر های نادر شگفت بر می آوردند . ما نمی دانیم آن شهر های آسمانی واقعا وجود داشته اند یا خیر . اما می دانیم که اسناد کهن ، منشاء شهر های ما قبل تاریخ را همواره به جاودانان نسبت داده اند و چنین است که رویای شهر شهر ها در هر عصر ، آمیخته به مناسبت ها و نامتناسبی های همان دوران ، باز می گردد و آنچه رفیق شما از معماری آینده و انسان نوین فردا گفت ، بازگشت لنگ لنگان همان رویاست . .. زیرا هر بار که سایه شهری آسمانی بر زمین افتاده ، بیست و هشتم ماه بوده و در بیست و هشتم ماه ، سه چهارم آسمان در دهان ازدهاست ، بدین گونه سایه شهر و ازدها در هم آمیخته اند » ص ۷۸

« و آن چه رفیق شما از معماری آینده و انسان نوین فردا گفت بازگشت لنگ لنگان همان رویاست »

۶- « خسرو خوبان » اسطوره و قدر مشترک همه آدمیان کهن‌دژ است . که در خواب و بیداری آنها وجود دارد . هما نگونه که اسطوره رویا و تقدیر مشترک آدمیان است . « الهی قربانت بروم آقا ، گفتم تو عین الحیاتی . باید همه را خبر کنم ، باید دهل بزنیم ، جشن بگیریم .. » ص ۱۸۶ و متن در عین حال هم متنی حماسی است با همه تقدیر های شگفتش و هم متنی تراژیک با همه تبعات آن . در سفر اول به شکلی حماسی و در سفر دوم به شکلی تراژیک رقم می خورد .

۷- زبان فارسی مدرن هنوزیکی بزرگترین پروبلوم نو شتاری ماست . و با این مشکلات زبان انتخابی نویسنده و شیفتگی اش به این نوع زبانی گاه باعث شده که زبان بر نویسنده مسلط شود نه نویسنده بر زبان . از این نظر که زبان نمونه ای شاخص از سلطه سطح معینی از زبان بر نو یسنده به شمار می آید (به همان معنایی که گلشیری در آثارش نگاه دارد ، یعنی با نخستین سطر قصه نویسنده سطح مشخصی از زبان را انتخاب می کند) . و خواننده گاه حیران می شود که این متنی معاصر است یا حکایتی از متنی کهن . (نمونه شاخص تر این نوع زبان را در « معصوم پنجم » گلشیری و اسفار کاتبان و رود راوی ابو تراب خسروی می توان دید) . و در حقیقت ما را به سوی این پرسش می برد که این سطح زبانی انتخابی نویسنده که در عین حال ایدئولوژیک و فکری هم باید باشد می تواند باز گوی مدرنیته معاصر ما باشد ؟ آیا گاه حس نمی کنیم کلمات فارسی و ترکیب زبانی مثلا انگلیسی است ؟ مثلا صفت ها پیش از مو صوف آمده اند ؟

و بعد اینکه این زبان در رابطه با رمانی که راوی های متعددی دارد ، چگونه در نوشتار خود می تواند ، پژواک صداها و لحن های مختلف باشد ؟ و چگونه می تواند از لحاظ رمانی شدن زبانی خود را باز گو نماید ؟

۹- خسرو خوبان رمانی است که به ریشه های تاریخی بسیار وفادار است . و با تاریخ سیستان و شخصیت هایی مابه ازای شخصیت تقدیس شده ای چون اسکندر روایت خود را به پیش می برد . و در این حرکت تا به امروز و تاریخ معاصر ما می رسد . و بر اساس مردم شناسی ای پایه گذاری شده ، که به تاریخ ، مذهب ، عادات و مناسک و سنت ها معطوف است . و از این زاویه یعنی مردم شناسی بسیار با ارزش می باشد . و می توان آن را یکی از نقطه عطف های رمان فارسی از این نقطه نظر خواند . { البته این ارزش مردم شنا سانه به نظرم در کار های نویسندگان خارج کشور چون چاه بابل قاسمی و سوره الغراب مسعودی بالاست و به نحوی ارزش را بیشتر بر مبنای مردم شناسی نگاه می کند ، نه از زاویه زبان شناسی }

۱۰- ما در خسرو خوبان با طغیان برخی از اشیاء به صورت فشرده روبرو هستیم که از این اشیاء رمزهایی حقیقی با دلالت های معین می سارد. اشیائی که شاید در خوانش ابتدایی مجرد « ابزار » به نظر می رسند اما در تواتر آن ها به نوعی ذات های فاعله « syjtractant » متحول و دارای ارزش دلالتی معینی می شوند.

این اشیاء و مکان ها هم در نوعی ثنویت شکل می گیرند. و نماینده نظام نشانه شناسانه متکاملی است. یعنی این شیء معنی خود را کسب نمی کند مگر از طریق اقتران خود به شیء دیگر - در نوعی ثنویت ساپلمنتی - از یک سو و سپس در ارتباطش با باقی اشیاء در کل روایت معنای تازه ای می سازد. مثلاً کهندژ بالا و کهندژ پائین و یا آب رودخانه بالا و رودخانه پایین و بعد رابطه آنها با امامزاده و اشخاص و کذا ..

نتیجه - خسرو خوبان بسیار به سنت های کهن روایی و روح رمان اجتماعی - حماسی معاصر ایرانی نزدیک است. همچنانکه به سوی شالوده شکنی سنت روایی و حماسی و تخلخل و تفکیک ادبیات رئالیسم اجتماعی در دهه پنجاه و شصت معطوف می باشد. و تجربه فنی خالقش و جستجویش در شکل های روایی کهن و جدید مرزهای ناممکن / ممکن است که هر نویسنده بزرگ را ناگزیر به عبور از آن نقاط می کند.

۱۱- قصه در نهایت تحول است یعنی تغییر مجموعه ای از حوادث یا حالت ها از وضعی به وضع دیگر و انتقال از گستره ای به گستره دیگر، که در آن قهرمان هم شاهد و هم فاعل است. بهترین نمونه اش قصه های سند باد بحری است که هفت بار به سفر می رود و هر بار با قصه هائی شگفت تر باز می گردد. و توقف سندباد از سفر معنای توقف روایت را دارد.

البته این سفر به دنبال حقیقت و حل کردن معما هم در دو بار اتفاق می افتد، که یک بار ناخود آگاهانه و در لباس عده ای کوهنورد است و یک بار آگاهانه و در لباس یک سپاهی دانش.

و کهندژ معمای این سفر است. که محاط با اسرار ناگشوده است. و هم به سوی اسرار ناگشوده و دره های ژرف نگاه دارد. سفری که با مشکلات و مشقات مختلفی همراه است. و به نوعی یافتن حقیقت و آن قصر ناگشوده قصه های کهن در آن اهمیت زیادی دارد.

سفر باعث تولد قصه می شود ، « به سوی دره های ژرف می رانی » و بدون رفتن و یا سفر سر چشمه های قصه گویی می خشکد ، پس انتقال از فضائی به فضای دیگر محتاج نوعی زبان جدید است ، تا فضای نخستینی را به مرجعی تبدیل کند . و فضای دوم را به سایه ای . اما قصه نه در فضای اول و نه در فضای دوم باز نمی ایستد بلکه در میانه آن هاست که متولد می شود « بدین گونه شهر و اژدها در هم آمیخته اند » .

پدیده دیگری که به اسطوره ای شدن حکایت کمک می کند ، همانا شخصیت هایی هستند که از قلب تاریخ به حکایت پرت شده اند ، مثل « اسکندر » و « جیرئیل » و سه راوی ، که به مثابه راویان قرون و عصور گذشته عمل می کنند .

و همین پدیده در هم آمیختگی روایی شخصیت ها هم منظور شده است . تا جایی که ما هان و وردابه و گیتی یکی می شوند . یا بهرام ها در همدیگر استحاله می یابند « این هم و همی دیگر ؛ حالا تا حریفی دیگر بیایی در این نومیدی خواهی خزید که کدام یک بهرام راستین بوده » ص ۲۱۴

چرا چون ساختار داستان بر اساس الگویی مدور پیش می رود : « ظاهرا در این منظومه ، چرخش ها ها همه دایره است / شاید به این خاطر که میان اشکال هندسی ، دایره از همه بیشتر به و هم نزدیک است » ص ۱۷۴

و با همین طرح داستانی است ، که در نهایت و قتی فرهاد جوان فرهاد پیر را می کشد ، از بازمانده های فرهاد پیر جوانی پانزده ساله سر بر می آورد .

« حریف خسته از زخم های گران ، به خاک غلتید ، و پوست تهی از مارش ، که هزاران چشمه ی خون بود ، اندام جوان بهرامی پانزده ساله را ، زهر خندی بر لب و هزلی در چشم ، به نمایش نگاه بهرام فاتح نهاد » ص ۲۱۴

تا در این دوران بوطیقای مدور رمان فارسی را دوباره تکرار کند ، در جهان بینی فرویدی که پسر در حالی پدر را می کشد ، که در همان آن

رویای پدر شدن و مثل او شدن را در سر می پروراند ، تا سیر نظام فرهنگی - سیاسی دست نخورده باقی بماند .

و بر این مبنا هر چند زمان دایره ای را به عنوان بوطیقای مدور فارسی مورد استفاده قرار می دهد ، اما رمان در بستر خود ، اودیپ وار و معمایی می ماند ، « معما می گوئید دهخدا /- شما می گوئید با خواندن می شود دانش چیزها را دانست ، به شما می گویم آنجا ، در آن پایین دیوارهایی ست که جمشید دانش دنیا ها را در آن گرد کرده . اما هیچکس از آن دره بر نمی آید . می توان سرازیر شد ، فرو رفت ، اما نمی توان بر آمد مگر کسی باشی . » و می پرسد این شهر چه دردی را دوا می کند و دهخدا می گوید : « این را جمشید می دانست و رمزش را در معماری شهرش مندرج کرد » ص ۱۲۵ / و به اینسان دانشور علی رغم استفاده از اساطیر ایرانی نمی تواند منشائی ایرانی برای روایت خود انتخاب کند و متوسل به اودیپ می شود . تا تاییدی بر سخنان اشتراوس زده باشد ، که مادر همه روایت ها اودیپ است .

« او سوار آنان بود ، حالا به یقین می دانست ؛ و می دانست که هم از نخست می دانسته ، که صیاد آنان نیز هست . بی آنکه پیا مبری ، مرشدی یا پیشوای قافله ای باشد . جنگاور هو لناکی که جلال مقتدرش ، ارواح پر ملال را صید می کند و صدها قافله را به دهان تاریک جبروت می کشاند . دهان تاریک گردابی که حرکت دایره وارش از چرخش های عظیم هستی آغاز می شود تا گردش کو چکی که او روی این سیاره ی مسکون سایه روشن ، به دور خود می کند . »

۱۲- خسرو خوبان از استقلالی نسبی نسبت به سایر بیان های ادبی دیگر برخوردار است . و همین استقلال آن را به مثابه عنصر فرهنگی مهمی در می آورد ، عنصری که می کوشد با استفاده از روایت های دیگر ، نوعی دوباره سازی از ساختاری خاص را اجرا کند . یا بگوئیم روایت در این نوع ، مضمونی نیست ، بلکه نوعی تشکیل روایی برای عناصر این مضمون و اجزانش می باشد .

به این سبب روایت می کوشد به سوی نوعی تعطیل عمل محاکات روایی از قانون وحدت های سه گانه « کارکرد - مکان - زمان » برود . یعنی اگر در حکایت های کلاسیک همواره با نوعی سلطه حکایت تضعیف شده روبرو شده ایم ، یعنی به مثابه خواننده ، گزاره های ابتدایی را خوانده ایم و بلافاصله منتظر پریدن از عمل قرائت به سوی پایان /

حل گره داستانی می شدیم ، و این باعث از دست دادن لحظات مهم حیات انسانی می شده ، به این سودا که به دنبال لذت واقعی متن هستیم و این نوع خوانش در متون کهن مقبول به حساب می آمده ، به این مراد که نویسنده در این شکل روایی می خواسته به حد امکان از ترتیب وحدت های سه گانه : وحدت عمل و وحدت مکان و وحدت زمان ، پیروی نماید . اما در خسرو خوبان ما با روایتی مدرن شده – اما نه رمانی شده – روبرو هستیم که زیبا شناسی خاص خود را تشکیل می دهد و ممکن ها و محتمل های یک روایت را جمع می کند ، به جای آنکه تنها به ترتیب معادله میان خواننده و نویسنده اندیشه کند . انگار با هزار و یک شبی امروزی مواجه هستیم که لذت نوشتن را در کنار مرگش به پیش می برد . { داستان در داستان }

پروسه ای که هر چند نوعی باز گردانی سلطه حکایت و به نحوی به سوی باز گردانی سویه ی داستان های خیالی هزار و یک شبی معطوف است . اما نوعی پیروزی لو گوس بر انسان و ممارستش برای سلطه زبان نیز در آن مستطر می باشد . سلطه ای که در نهایت به عنوان تنظیم دهنده متن رابطه ای بیشتر سا ختمانی / فرهنگی دارد : « چنین هست . منشوری که سر نوشت یاس بار این سیاره را از خلال آن می شود تما شا کرد ، منم ، من وازه ها ، نشانه ها و خبرها . » ص ۱۷۶ .

اما اساس این فانتزیا نه آنچنانکه می گوید بر زبان صرف و تجریدی که بر بنیانی سازه ای / معماری باز بسته است . یعنی نویسنده به جای اصرار بر سوژه ها در اثری فانتزیک ، اثر را به نفع موقعیت ابژه ها کشانده است . و این می تواند به نحوی استقلال نسبی را نصیب او کند .

... اما با این همه تمهیدات و ابزارها نتوانسته رمانی امروزی با تکیه بر زبان فارسی داشته باشد .

شاید همین دوری او از جزء نگری و زبان ورزی است ، که کار اکثر یک رمان موفق را در ترجمه برای این اثر رقم زده است . رمانی که جنبه های صناعتی و فنی آن بر صبغه های هنری و روایتی غلبه دارد .