حسین رسول زاده

داستان‌هایی برای نوشتن

زن در پیاده رو راه می‌رود/ قاسم کشکولی/ قصیده/ ۱۳۷۷

نقد می‌تواند حاصل نوعی ویران سازی متن باشد اما نه برای یافتن معنایی که نویسنده در دلِ آن پنهان ساخته یا به ودیعه گذارده- که اساساً معنای یکه و نهایی وجود ندارد- بلکه برای کشف امکاناتِ درونی و ناخودآگاه متن که می‌تواند حتی نیت مؤلف و قرائت خودآگاه آن را نیز به چالش بگیرد. با چنین توضیحی اگر رویکردهای این نقد/ نوشته، اینجا و آنجا با قصدیت داستان نویس همسو نشود چه باک(!) که از نگاه این قلم، نقد آفرینشی‌ست بر پایه‌ی امکانات و پیشنهادهای موجود و دائماً ایجاد شونده‌ی اثر که حضوری مستقل و ندایی درونْ ذات دارد.۱ در واقع نیز برجستگی اثر در همین است. اثر که قرار بود حامل خواست‌ها و انگاشت‌های نویسنده باشد، پس از تولد به ناگاه در مقابل نویسنده می‌ایستد و با ثبت حکم نهایی/ ازلیِ نویسنده در شمار یکی از قرائت‌های ممکن، او را به خواننده‌ای تبدیل می‌کند.

آنچه مجموعه داستانِ زن در پیاده رو راه می‌رود را تا مرزهای یک اتفاق سوق می‌دهد،(درعین حال) داستانی‌ست به نام تقدیر آن‌ها را آورده بود اینجا تا بمیرند که پیش تر نیز در ویژه‌نامه‌ای ادبی به چاپ رسیده بود.۲ " کشکولی" در این داستان، تنش درونیِ مردی دیرآمده و روان پریش را به کُنشِ مقابله‌گر و تناقضْ نهادِ روایتی مبدل می‌سازد که آن را به اعتبار کارکردهای متنْ ذاتش، " فراروایت" یا روایتِ " چند ساختی" می‌نامم. گوهر روایتِ چند ساختی بر کُنشِ متداومِ " نقض" (contradiction) استوار است:

به گالیجارهای پیش رو نگاه می‌کند. به شالیزارهای پشت رو نگاه می‌کنم.(ص ۲۷)

با ملامت نگاهش می‌کند. ملامتی در کار نبود، حیرت بود و اینکه دست طبیعت چه بازی‌ها در آستین دارد. کدام بازی؟ حقیقت. مزخرف نگو. (ص ۲۹)

سکوت را شکست. نشکستم ترکاندم.(ص ۲۹)

جملات در عین اتصال، همدیگر را نقض می‌کنند و داستان از طریق همین کُنشِ تناقضْ نهاد پیش می‌رود. به عبارت دیگر این جملات با نقض یکدیگر، نقش خطی- بیانی خود را کتمان می‌کنند و بدین سان از طریق یک روایتِ درهم تنیده، متصل و در عین حال متناقض، خواننده را به سوی کُنشی فعال با متن فرا می‌خوانند.

با وجودی که داستان از ترکیب دو روایتِ همکنار و متقابل سامان یافته است، یکی استوار بر نظرگاه دانای کل (: به گالیجارهای پیش رو نگاه می‌کند) دیگری متکی بر نظرگاه اول شخص مفرد(: به شالیزارهای پشت رو نگاه می‌کنم) اما "

راوی " تنها و یگانه است. به بیان ساده‌تر " راوی" یکی‌ست، زاویه‌ی روایت دو تا. این را می‌شود از معترضه‌ها و درگیری‌های ناگهانی فهمید که تقابل روایت‌ها را به صورت گونه‌ای گفت وگوی درونی متجلی می‌سازند:

وقتی توی آبکند وسط توتستان حمام می‌کرد جای داغی را روی کتف سمت چپش دیدم. تو چیزی ندیدی، همین طور که من ندیدم.(ص ۲۷)

گِل را چلو زدم، با دست، او دیگر برایم مهم نبود. بود وگرنه برنمی‌گشتی اینجا.(ص ۳۱)

در واقع " روایت چند ساختی" شگردی‌ست که طی آن داستان از دیدگاه‌های متفاوت و حتی نامتجانس روایت می‌شود بی‌آن که راوی عوض شده باشد. یعنی تغییر زاویه‌ی دید،حکمِ تعویض راوی را صادر نمی‌کند بلکه اتفاقاً راوی را در موقعیت داستانی‌اش، تصویر یا تعریف می‌کند. بر این اساس " کشکولی" در داستانِ " تقدیر..." بی‌آن که به شیوه‌ی مدرنیستی، تغییر زاویه‌ی دید را با تعویضِ راوی، همبسته سازد، دو زاویه‌ی روایتِ دانای کل و منِ بلافصل را- همچون تجلی تناقضات درونیِ راوی- در تقابل با هم قرار داده و در یک کُنش پست مدرنیستی، از روایت و زاویه‌ی دید دانای کل، قطعیت زدایی کرده است. " دانای کل" رب‌النوعی‌ست که روایتش قطعی و یقینی‌ست. و طنز نهفته بر سازند و پیکره‌ی داستانِ " تقدیر..." نیز در همین جاست. زیرا زاویه‌ی دیدِ دانای کل را از جایگاه برتر به زیر کشیده و جامع نماییِ آن را به سخره می‌گیرد. راوی از دو منظر متقابل به خود می‌نگرد. (خود را روایت می‌کند) و داستان از طریق کُنش و گفت و گوی این دو روایت پیش می‌رود. روایتِ راوی هر گاه که از منظر دانای کل به خود نگریسته توسط روایتی برخاسته از ضمیر من یا همان سوی پرسوناژی‌اش نقض می‌گردد:

اشکی دزدانه روی گونه‌ی سمت چپش سرید و در سپیدی بی‌روح صبح برقی زد و ... نه نزد، اصلاً من ندیدم او گریه کند. (ص ۲۹)

تقابل روایت‌ها همچون فراخوانی از خواننده، زمینه‌های حضور او را در سامان دهیِ متن پدید می‌آورد. حال که روایت دانای کل قطعیت و جامعیت یکّه‌اش را از دست داده، دلیلی ندارد خواننده، همچون مصرف کننده‌ای بیرون متن باقی بماند و با مصرف لقمه‌ای که دانای کل به سویش تعارف کرده به عرصه‌ی دور از دسترس متن نظاره کند. اکنون دیگر داستان معجزه‌ای فراطبیعی نیست که سربسته و تردیدناپذیر از جانب نویسنده به سوی خواننده فرود آید. داستان متنی است که خواننده را به مشارکتی فعال دعوت می‌کند تا لذت زودگذرِ مصرف را به لذت جاودانه‌ی مکاشفه بسپارد.

داستان ادامه می‌یابد. سلسله‌ی روایت‌ها در گونه‌ای آمیزش بحرانی فرو می‌روند. تنشِ درونیِ راوی اوج می‌گیرد. کُنش نقض شدت می‌یابد. متقابل می‌شود و سرانجام داستان به پایان می‌رسد. درباره‌ی چه بود این داستان؟ چه قصه‌ای در بر

داشت؟ در جایی از داستان راوی می‌گوید: " دو نفر، یکی که دوستم بود و دیگری که دوستش داشتم، توی یک شب نمناک، آمدند و در کنارم مردند و من دفنشان کردم." همین. اما اتفاق در این داستان، مرگ این دو نفر و یا حتی روان پریشی راوی نیست. بلکه اتفاق، همان داستانی‌ست که آفریده شده است: " تقدیر آن‌ها را آورده بود اینجا تا بمیرند" . میشل فوکو از زبان هومر نوشته است: " خدایان آدمیان را گرفتار مصیبت می‌کنند تا بتوانند درباره‌ی آن حرف بزنند" گویی رخداد، ابزار سخن است. اکنون پس از خوانش چندین باره‌ی داستانِ " تقدیر..." آنچه در من تداوم یافته نه داستان یک اتفاق که اتفاق یک داستان است. " تقدیر..." داستان مردی ست که تناقضات درونیِ او به تقابلِ روایت‌های متناقض بدل می‌شود.

داستان " بازگشت " ترکیبی از دو روایت " دانای کل محدود به شخصیت" و " تک گویی درونی" است که هر چند گاهی بی‌هیچ تمهیدی درهم ادغام می‌شوند(مثل صحنه‌ای که شخصیت داستان به پل نزدیک می‌شود و ناگهان خاطره‌ای مربوط به سال‌های دور، پل بتونی را به پل چوبی و او را به دوران نوجوانی‌اش وصل می‌کند) اما ساختار اساسی آن بر " توازی" این دو روایت استوار است:

قطره‌های باران به شیشه می‌خورد، می‌چسبد، انباشته می‌شود و بعد از اینکه به اندازه کافی درشت شد سقوط می‌کند.

" معطل نمی‌کنه، همین فردا صبح، کله‌ی سحر طاقه‌ی پارچه رو برمی‌داره، چادرش رو سرش می‌کنه..." (ص ۹)

مردی پس از سال‌ها تحصیل در خارج، اکنون به عنوان پزشک به زادگاهش بازگشته است. نیمه شب از اتوبوس پیاده می‌شود و ترجیح می‌دهد فاصله‌ی شهر تا محل را همان طور پیاده برود. باران نم نم و تاریک می‌بارد. توصیف‌ها و تصویرهای امپرسیونیستی هیجانِ بازگشت را فرا می‌نمایند و بدین سان بر روند بازگشت تأکید می‌کنند. در واقع " کشکولی" نزدیک شدن شخصیت داستان به زادگاهش را در فضایی امپرسیونیستی به تصویر می‌کشد و با این شگرد، خواننده را در درون متن با او همراه می‌سازد:

باران شبنم وار بر سر و رویش می‌ریزد و چشم انداز جلویش را- پلی که در دوردست واقع است، عمارتی که آن طرف پل، یکی از اتاق‌هایش روشن است و عابری که از زیر آخرین تیر چراغ برق می‌گذرد، در هاله‌ای از مه می‌پیچد و از زمختی زوایای اشیاء می‌کاهد و به همه‌چیز رنگی از رؤیا می‌بخشد.(ص ۱۰)

به سطح آب نگاه می‌کند. به ماه که توی سیاهی شبگون رود شفاف تر به نظر می‌آید، به ماهیگیری که با پارویش آرامش ماه را برهم می‌زند...(ص ۱۱)

به محل که می‌رسد از شناختن خانه بازمی‌ماند: به محل خانه‌شان نگاه می‌کند. " پس خونه‌ی ما؟" بررسی می‌کند " خونه‌ی دایی رضا، خونه‌ی معلم ریاضی، خونه‌ی پسرعمو ولی" خانه‌ها تغییر کرده بودند، قبرستان کش آمده بود و روی خانه‌های اطراف خراب شده بود.(ص ۵۵)

همه چیز به هم ریخته است و او قادر به یافتن خانه‌اش نیست. پس ناتوان و مردد به شهر باز می‌گردد. این بازگشت دوم، عنوان داستان(= بازگشت) را به قرائتی متقابل با قرائت اولین فرا می‌کشد. داستان با ابهامی چند معنا و ساختاری گشوده و تردید ساز به پایان می‌رسد، آن چنان که حتی می‌توان به خودِ بازگشت نیز شک کرد و شاید بتوان گفت هیچ بازگشتی در کار نبوده است. فضای امپرسیونیستی، زبان تصویری، توازی روایت‌ها و پایان گشوده و باز از جمله عناصری هستند که قصه‌ی ساده‌ی بازگشت را به داستانی چند لایه و به لحاظ هنری کُنش‌گر مبدل ساخته‌اند. با این حال به نظر می‌رسد بهره جویی نویسنده از برخی علائم نقطه گذاری مثل گیومه برای جداسازی تک گویی‌های درونی از روایت دانای کل محدود به شخصیت با منش نوگرای داستان، مغایرت داشته باشد. چه این علائم همچون تابلوی راهنمایی، خواننده را از کُنش فعال تر با متن بازداشته و در واقع مسیری از قبل نشانه گذاری شده را به وی تحمیل می‌سازند.

همین نقصان[واژه‌ی دیگری پیدا نکردم. پس می‌توان با این واژه موافق نبود. اما به هر حال همین ویژگی.] به گونه‌ای در داستان " صبر کن الله تی تی" نیز به چشم می‌خورد. از قضا ساختار این داستان هم مثل بازگشت بر توازی دو روایت دانای کل محدود به شخصیت و تک گویی درونی استوار است.مردی روانْ بیمار در آسایشگاه نشسته و تک گویی درونی او که در گونه‌ای درددل با ماه اتفاق می‌افتد، با استفاده از علائم نشانه گذاری مثل فاصله اندازی و گیومه از روایت دانای کل محدود جدا می‌شود. نویسنده- با حذف تمهیدات کلیشه‌ای و روایی- پنهان سازد، در یک کُنشِ جانشینی/ نشانه شناختی آشکار کرده است. آموزه‌های دوران ساز فردیناند دو سوسور را به یاد می‌آورید؟

گفتیم ساختار داستان بر توازی روایت‌ها استوار است. این تمام ماجرا نیست. زیرا توازی روایت‌های این داستان هرچند نهایتاً در گونه‌ای روایت نهایی درهم ادغام می‌شوند- به طوری که حتی شگردها و کنش‌های نشانه گذاری جای خود را به همان تمهیدات کلاسیک می‌سپارند(به یک باره نهیب می‌زند صبر کن الله تی تی صبر کن... از نو فریاد می‌زند" صبر کن الله تی تی" ...) – اما واجد ویژگی‌هایی هستند که سازندهای متقابلی را حمل می‌کنند:

۱) روایت دانای کلِ محدود عینی و بیرونی است. راهی به درون شخصیت داستان ندارد:

سیگار نیمه‌ای را که روی لبه‌ی پلکان، کنار دستش قرار دارد برمی‌دارد و روشن می‌کند. هنوز سیگارش را نکشیده ماه از پشت ابر بیرون می‌آید، سیگارش را تف می‌کند روی پله‌های نقره‌ای... (ص ۳۷)

۲) تک گویی درونی، متقابلاً روایتی درونی و متکی برسیلان ذهن است:

بعد که برای چندمین بار در آغوشش کشیدم دیدم عیش همراهش نیست، همین طور بوی آن علف هندی، و از همان روز بود که زدم بیرون تا پیدایش کنم، من در جستجوی او بودم که او عاشق برادرم شد.(ص ۳۹)

۳)روایت دانای کل محدود بر انسجام زبانی و سلامت روایی استوار است. گزاره‌ها روشن و پیش برنده‌اند و نظام علت و معلولی آن شفاف است:

گریه می‌کند، طوری گریه می‌کند که شانه‌هایش می‌لرزد. صدای گریه اوج می‌گیرد تا که پرستار سر می‌رسد، خواب آلود است، چیزی به او می‌گوید...(ص ۳۹)

۴) تک گویی درونی، پریشان، آشفته و فاقد انسجام زبانی است. زبانِ " همواری" ندارد:

جریان همین فردا اتفاق افتاد، هنگامی که برادرم عاشق زنم شد و من کشتمش. با تخته سنگی که از قبل بر بالای خلوتگاهی که زیر یک صخره، کنار همان آبشار دست و پا کرده بودند، درست گذاشته بودم روی سر هر دو.(ص ۳۷)

۵) روایت دانای کل محدود بر اساس نظام علت و معلولی، یک سویه و خطی است.

۶) تک گویی درونی با عدول از نظام علت و معلولی و بازگشت از معلول به علت، روایتی حلقوی و فراخطی را پیش می‌برد.

تعامل میان این سازندهای متقابل، داستان را به ساحتی نوبنیاد فرا کشیده و فرم و هستندگی آن را برجسته و قابل تأمل ساخته است. زمانْ باختگی: (" جریان همین فردا اتفاق افتاد") همسان سازی:(فی‌المثل استحاله‌ی زن به صورت‌های زنش، همکلاسی‌اش و خواهرش...) مختلف بینی:(" برادرم عاشق زنم شد و من کشتمش با تخته سنگی..." ، " ... او را کنار برادرم دیدم و به همین سبب بی‌اختیار به طرفش تیراندازی کردم" ، " برادرم یرقان گرفت و مرد" ، " زن بیچاره... روی... پل بود...، اصلاً به خودم نگذاشتم که از پشت صدای شَتلب بلند شد... فردا دریا استفراغش کرد..."...) عناصری هستند که به روایت راوی (تک گویی درونی) منشی " نانمایاندنی" داده تا به جای آن که واقعیت قطعی را بازگو کند، قطعیتِ واقعیت را به مخاطره اندازد. زبان چیزها را باز نمی‌گوید، نشان نمی‌دهد، روشن نمی‌کند و بدین سان خود به چیزی و شیئی مبهم و سیال بدل می‌شود.

در داستان زن در پیاده رو راه می‌رود نیز چیزی بیان نمی‌شود، هیچ اتفاقی نمی‌افتد و هیچ حادثه‌ای رخ نمی‌دهد. ظاهراً قرار بوده "راوی" در یک پارک، داستانی را برای یک زن (سمانه) قرائت کند. اما او داستان را در اداره جا گذاشته است. پس بنا به اصرار زن داستانش را برای او تعریف می‌کند. اما نه داستانی که از قبل نوشته شده بلکه داستانی که در همان " لحظه " اتفاق می‌افتد و نوشته می‌شود: داستان زنی که در آن لحظه " در پیاده روی آن طرف نرده‌ها راه می‌رود" اما آن‌ها چیز

زیادی از آن نمی‌دانند. از کجا می‌آید؟ به چه فکر می‌کند؟ چرا مـی‌رود؟ بـا چـه کـسی قـرار دارد؟ چـه احـساسی دارد؟ چـه مسأله‌ای دارد و درگیر چه ماجرایی ست؟... هیچ نمی‌دانند جز این که زنی ست که در پیاده رو راه می‌رود.

حضور مادی نویسنده(قاسم کشکولی) در متن داستان، اتفاق داستان در لحظه و آمیختگی آن بـا جریـان نگـارش، چیرگـی نگارش بر طرح از پیش اندیشیده شده و نهایتاً متزلزل ساختن جایگاه برتر دانای کل که در رویکردهای کلاسیک همه چیـز را می‌داند و در این جا چیزی را نمی‌داند، داستان را در ساحتی پست مدرنیستی به ادعانامه‌ای داستانی علیه اقتدار دانای کـل بدل ساخته و این اتفاقِ بزرگ داستانی ست که هیچ اتفاقی ندارد.

داستان عصیان یک بزاز لنگرودی به یک جمله‌ی بلند شباهت دارد. واژگان درهم می‌روند و هر چند که گاهی بـه وسـیله‌ی علائم نقطه گذاری به جملات کوتاه و ترکیب‌های مستقلی تبدیل و تقسیم می‌شوند اما با ساختاری خـود ویـژه، حـس یـک جمله‌ی بلند را در خوانش خواننده به جای می‌گذارند. وقتی ساعت قدیمی، پنج بار، دنگ، دنگ، دنگ، دنگ،دنگ، مـی‌نـوازد حاج حسن سرش را از روی بالش برمی‌دارد. امتداد و درازنای جملاتی که گفتیم حضوری همچون یک جمله‌ی بلند دارنـد و زندگی هر روزه‌ی حاجی را بلاوقفه تصویر می‌کنند و نیز کاربرد افعال مردد(: کند، بردارد، بگذارد...) کـه بـا انتخـاب درسـت زاویه‌ی دید (دانای کل محدود به ذهن) توأم است، خواننده را باغریزه‌ی زیستی حاجی همسو می‌سازد به طوری که همچون خود او گمان می‌برد زندگی شروع شده و روزی دیگر از زندگی همیشگی حاجی، تکرار می‌شود. اما در واپـسین سـطور: " ... که احساس کرد توان بیرون آمدن از رختخواب را ندارد. پس دست راستش را ستون سرش کـرد و بـه محـو شـدن شـعله‌ی گردسوز در مقابل سپیدی روز خیره شد و وقتی ساعت دیواری هفت بار، دنگ، دنگ، دنگ، دنگ، نواخت صدای لا اله الا الله همه‌ی خیابان پشتی را پر کرد. باران همچنان می‌بارید." این یک اتفاق زبانی ست. داستان نویـسی کـه بـه شـیوه‌ی رئالیستی مرگ پرسوناژ را روایت می‌کند با " توصیف" چشم و ابروی درهم کشیده و قلب ایستاده و دسـت و پـای همچـون چوب خشکیده، او را به بیرون از داستان و خارج از زبان می‌کشد و سپس یک میت را به داستان تحویل می‌دهد. اما ببینم در داستان عصیان یک بزاز... چه اتفاقی افتاده است: " وقتی ساعت قدیمی، پنج بار، دنگ، دنگ، دنگ، دنگ، دنگ " می‌نوازد، پرسوناژ داستان " سرش را از روی بالش " برمی‌دارد. باران می‌بارد و او به یاد روزهایی می‌افتد که همـسایه‌اش، پـدرش و... مردند و باران همیشه می‌بارید. می‌خواهد " از جایش بلند شود " و مثل هر روز به کارها و خواست‌ها و خیالاتی بپردازد... که " احساس کرد توان بیرون آمدن از رختخواب را ندارد..." در اینجا ساعت دیواری " هفت بار" می‌نوازد اما راوی که به ذهـن پرسوناژ محدود شده همچون خود او تنها همان " پنج بار" دنگ، دنگ، دنگ، دنگ را می‌شنود/ روایت می‌کند. همان

که داستان با آن آغاز شد. و بدین سان مرگ پرسوناژ- توقف او در ساعت پنج- اتفاقی می‌شود که در زبان روی می‌دهد، در ساحت داستان.

داستان‌های سرنوشت زنی که از دنده‌ی چپ من متولد شد و نشان خانوادگی طنزِ تلخی را حمل می‌کنند. داستان سرنوشت... با استفاده از نمادهایی همچون " کلاغ " که در ترکیب‌های دیگری مثل " رنگ کلاغی" یا " سیاهی چادرها " متداعی و مکرر می‌شود، فردیت سرنوشت عمومی " زن" در جامعه‌ی مردسالار را تصویر می‌کند. " کشکولی" در این داستان نیز با گوشه‌ی چشمی جایگاه برتر راوی دانای کل را نشانه می‌گیرد:

زنگ در را فشار می‌دهد. مادر در را به رویش باز می‌کند.

- " الهی بمیرم، گوشه‌ی چشمت چی شده ننه؟ "

چیزی نمی‌گوید، چرا می‌گوید.

- " بابا خونه است؟ "

اما این " نشانه گیری " که اعتماد باستانی راوی دانای کل به روایتش را هدف قرار داده به ساختاری چیره در متن بدل نمی‌شود و در حد همان نشانه گیری پراکنده و تصادفی باقی می‌ماند. در داستان نشان خانوادگی، روایت از بازگفت واقعیت‌های بیرونی سرباز می‌زند و با سرپیچی از منش میانجیگری‌اش به جای آنکه واقعیتی بیرونی را بنماید، واقعیت خود را متن می‌سازد. پس واقعیت متن با متن واقعیت، همسانی نمی‌یابد. همه چیز باژگون می‌شود. ساکنان خانه صبحانه را می‌خورند و می‌خوابند. پاسبان مراقب است که دزد از پنجره بالا برود تا " خدای ناکرده خطری تهدیدش نکند و احیاناً اگر چیزی لازم داشت به او بدهد " و از دزد قول می‌گیرد گزارش او را که سر پست نگهبانی سرگرم انجام امری خصوصی بود به " مقامات بالا " ندهد. ساکنان خانه به جای پنهان کردن اشیای گران قیمت در صدد یافتن شیئی گران‌بها برای دزد هستند. پاسبان که قائدتاً باید با اسلحه‌ی قانون جلوگیر دزد باشد، اسلحه‌اش را برای او می‌گذارد...

و اما افسانه‌ی بچه‌های زیتون! تا کنون داستان‌های زیادی با الهام از واقعیت تلخ زلزله‌ی رودبار نوشته شده است. با این همه، افسانه‌ی بچه‌های زیتون شاید یکی از درخشان ترین داستان‌هایی باشد که از این " تخته‌ی پرش" ، جهان متنِ خویش را آفریده است.

همه چیز در زلزله‌ای بنیان کن ویران شده است و " رستم باقیا " که " آهسته از زیر آوار بیرون می‌آید" تازه به صرافت می‌افتد که باید برای گرفتن مجوز ساخت " برج " به استانداری برود. به سراغ اسبش می‌رود. اما اسب- انگار که روح دیده باشد- وحشت‌زده رم می‌کند. به طرف خانه‌ی کدخدا به راه می‌افتد تا اسب او را قرض بگیرد. " از عمارت دو طبقه‌ی اعیانی

کدخدا جز تلی خاک نمانده است " کدخدا به محض دیدن او سر شوخی را باز می‌کند. رستم به او می‌گوید آمده است اسبش را قرض بگیرد و با آن به رودبار برود چون اسب خودش دیشب از زلزله در رفته و با دیدن او رم می‌کند. کدخدا می‌گوید " اما اسب من دیشب توی زلزله مُرد یه دقیقه صبر کن برات بیارم " و اسب را می‌آورد... وقتی به شهر می‌رسد همه چیز را ویران می‌یابد. با این حال اسب را طبق سفارش کدخدا به پسرش " مش جعفر" می‌سپارد. " شاگرد جوانی که انگار در زلزله‌ای مرده است داد می‌زند : رشت رشت " سوار می‌شود. به رشت که می‌رسد یک راست به استانداری می‌رود. در آنجا به او می‌گویند استاندار در زلزله مرده است و او را نزدش می‌برند. جریان ساختن برج را به استاندار می‌گوید و اطلاع می‌دهد که " ما همه‌مان دیشب توی زلزله مردیم." استاندار در یک تکه کاغذ مجوز ساخت را می‌نویسد و به او می‌دهد. او سرخوش و راضی باز می‌گردد و رشته‌ی افکارش با ورود کامیون‌ها به داخل تونل پاره می‌شود...

میان فاجعه‌ای که رخ داده و رفتار آدم‌های داستان، تناقضی روایی وجود دارد. آدم‌های داستان چنان رفتار می‌کنند که گویی هیچ اتفاقی نیفتاده و اگر افتاده عادی و طبیعی ست. همه چیز ویران شده اما زندگی به گونه‌ای رازناک گویی در حافظه‌ی مکان‌ها، اشیاء و اجساد ادامه دارد. اسبِ رستم باقیا که از زلزله جان سالم به در برده انگار که روح دیده باشد از او رم می‌کند و او با اسب کدخدا که در زلزله دیشب مرده تا رودبار می‌رود. از تاکسی که ترمز نمی‌کند پیاده می‌شود، سوار مینی بوس شاگردی که در زلزله مرده است می‌شود، و استاندار مرده مجوز ساخت را به او که مرده است می‌دهد...

آنان مرده‌اند اما خواست‌ها، یادها، آرزوها، کارها و روزمرگی‌شان، رها و سرگردان پرسه می‌زنند. داستان در مناسبتی بینامتنی با پدرو پارامو- رمانی از خوان رولفو- بی‌آن که خود را به ادبیات اجرایی و بازتولیدی تقلیل دهد، حضور فاجعه‌آمیز حیات را به یاری صداها، نجواها و سایه‌ها دنبال می‌کند...افسانه‌ی بچه‌های زیتون با روایت رفتارهای عادی و معمولی آدم‌ها که از زیر آوارها بیرون خزیده و در جهانی ویران، جهان مدفون در زیر آوارها را نمایش می‌دهند، عظمت فاجعه را می‌کاود...

مجموعه‌ی داستان‌های زن در پیاده رو راه می‌رود مجموعه‌ی رنگارنگ و متنوعی از کنجکاوی‌هاست. " کشکولی" در این داستان‌ها به فضاها و افق‌هایی چشم دوخته است که جز از طریق کنش فعال خواننده، آشکارگی نمی‌یابد. داستان‌های این مجموعه نه روایت رخدادها کهرخداد روایت‌هاست...