رمان و اسطوره

حسینعلی قبادی و نویسندگان دیگر

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره نوزدهم، زمستان ۱۳۸۹: ۲۶۲- ۲۳۷
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۱۱/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۰۹/۱۷

تحلیل سیر بازتاب مضامین و روایت‌های اسطوره‌ای ایرانی در رمان‌های فارسی (از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا ۱۳۸۷)

سعید بزرگ بیگدلی*
تقی پورنامداریان**
حسینعلی قبادی***
سید علی قاسم‌زاده****

چکیده

بروز و ظهور اساطیر در رمان‌های فارسی کوششی است جریان‌ساز که رمان‌نویسان برای دستیابی به دو انگیزه اساسی: یکی ارائهٔ تفسیری موافق با دریافت خویش از اوضاع دنیای پیرامون خویش و دیگری بازتاب ارزش‌های زیباشناسانه و پرجذبه، از خود نشان داده‌اند.

پژوهش حاضر، با روش توصیفی- تحلیلی و مرور بر اسناد ادبی معاصر، در پی تحلیل چگونگی و سیر انعکاس، دلایل بازسازی و بازپردازی مضامین و روایت‌های اسطوره‌ای ملی و مذهبی در حوزهٔ رمان‌های فارسی است. بنابر نتایج این پژوهش، بیشترین رویکرد رمان‌نویسان به بازسازی و بازآفرینی اسطوره‌ها به دهه‌های چهل و پنجاه برمی‌گردد؛ یکی از دلایل اصلی ظهور این رویکرد، شکست نهضت مردمی ملّی‌شدن صنعت نفت در اثر کودتای ۲۸ مرداد است. اما پس از انقلاب اسلامی، بیشترین بازآفرینی اسطوره‌ها در رمان، دهه‌های هفتاد و هشتاد دیده می‌شود که به دلایلی عمدتاً متفاوت از دلایل پیش از انقلاب چون پیروی گستردهٔ نویسندگان از جریان‌های مدرنیستی و پسامدرنیسم، تمایل زیباشناختی، تقویت و احیای جنبه‌های ملی، بازگشت به سرچشمه‌های بومی به جای تقلید از غرب است.

واژه‌های کلیدی: بن‌مایه، روایت اسطوره‌ای، نقد اسطوره‌ای، رمان فارسی

---

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس Bozorghs@modares.ac.ir
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس H.ghobadi@ihss.ac.ir
**** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولیعصر رفسنجان S.ali.ghasem@gmail.com

مقدمه

فزونی گرایش نسل‌های مختلف ادبی در دورهٔ معاصر به رمان و قرارگرفتن در معرض پسند و ناپسندهای جریان‌های فکری جامعه، می‌تواند بیانگر اهمیت و جایگاه بلند این نوع ادبی در دورهٔ معاصر باشد. در حقیقت تناسب این قالب با تحولات جهان معاصر، نه‌تنها بر اهمیت این نوع ادبی افزوده؛ آن را تا آنجا پیش برد که امروزه برخی به دلایلی چون افزایش کمّی رمان‌های فارسی درکنار تعدد نویسندگان، تجربهٔ شیوه‌های گوناگون داستان‌نویسی و رویکرد گستردهٔ مخاطبان جدید به رمان، از این عصر به‌عنوان «عصر رمان» نام برده‌اند (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۷۷۸ـ ۷۷۶ و محمودیان، ۱۳۸۲: ۵). در آخرین ویرایش و چاپ کتاب «فرهنگ داستان نویسان ایران از آغاز تا امروز» (۱۳۸۶)؛ از ۲۰۵۵ داستان‌نویس نام برده شده است که بیش از نیمی از آنها (حدود ۱۴۱۲ نفر) مربوط به دورهٔ پس از انقلاب ظهور هستند. اگر به آمار استخراج شده از کتاب مذکور، نظر کنیم؛ بی‌شک راه پذیرش چنین داوری هموارتر می‌نماید. آنچه در این میان، مهم‌تر از تعدد نویسندگان به نظر می‌رسد، ظهور جریان‌های داستانی و گرایش‌های فکری خاص در میان نویسندگان معاصر است. موضوعی مهم که با وجود توجه روبه فزون و گستردهٔ منتقدان هنوز برخی از جریان‌ها و زوایای گوناگون آن مورد استقصای جدّی قرار نگرفته است. یکی از این جریان‌های داستانی توجه به انعکاس مضامین و روایت‌های اسطوره‌ای است که بی‌شک محصول اوضاع اجتماعی و فرهنگی خاص جامعه در دوره‌های مختلف است. گرچه برخی از منتقدان و پژوهشگران مثل حسن میرعابدینی در کتاب «صدسال داستان نویسی» به ایجاد فضای اسطوره‌گرا و داستان‌های اسطوره‌ای در دههٔ سی و چهل تحت عنوان «گرایش‌های تازهٔ ادبی» اشاره کرده‌اند؛ جای خالی بررسی همه جانبه و منسجم و تحلیل دلایل ظهور و سیر انعکاس اسطوره‌ها در رمان، بیش از گذشته احساس می‌شود؛ اهمیت این موضوع زمانی آشکارتر می‌شود که در نظر داشته باشیم که به دلیل رویکردهای گستردهٔ نویسندگان دهه‌های هفتاد و هشتاد به مدرنیسم و سپس پست‌مدرنیسم، اسطوره‌گرایی یکی از وجوه غالب رمان‌نویسان معاصر به شمار می‌آید.

دلایل گرایش به اسطوره و کیفیت انعکاس آن در رمان‌های معاصر

چرا اسطوره‌ها در ادبیات دوباره فعال می‌شوند؟ این، یکی از پرسش‌های همیشگی

منتقدان در برخورد با اسطوره است. شاید پیشینهٔ چنین مسأله‌ای به نظریات افلاطون برگردد. از منظر افلاطون، اسطوره محتوا و مفهومی معین دارد؛ بدین معنا که اسطوره زبان مفهومی جهانِ «شدن» است؛ جهانی که هرگز همانی نیست که بود، بلکه همواره در حال تغییر است و هر آن، به صورت‌های متفاوتی متجلی می‌گردد. افلاطون معتقد است که تنها اسطوره ظرفیت بازنمایی جهان توصیف شده را داراست (ر.ک: کاسیرر، ۱۳۸۷: ۴۳).

بی‌تردید برای پاسخ‌گویی به این مسأله، روش‌هایی گوناگون نیز وجود دارد؛ اما منطق بینامتنیت بهترین پاسخ‌گو به چنین مسأله است. «تحلیل بینامتنی ما را متوجه این نکته می‌سازد که متن‌ها وابستهٔ تاریخ و جامعه‌اند، بدین معنا که تاریخ و جامعه منابعی هستند که تحلیل بینامتنی را در نظم‌های گفتمان (شامل ژانرهای ادبی، هنری و غیره) ممکن می‌سازد. همچنین توجه ما را به این نکته معطوف می‌سازد که چگونه متن‌ها، این منابع تاریخی و اجتماعی را تغییر می‌دهند و ژانرها را دوباره برجسته می‌سازند.» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۲۲) این روش حتی به ارزش‌های متنی که با الگوگرفتن یا تأثر از متن دیگر (عمدتاً متن گذشته) به وجود آمده، نیز اشاره می‌کند؛ زیرا غالباً ارزش متنِ آفریده شده با متن الگو برابر نیست، بلکه در مرتبه‌ای فروتر و یا برتر قرار می‌گیرد.

اسطوره‌ها پدیده‌های فرهنگی و مایهٔ ایجاد تاریخ فرهنگی یک ملت‌اند و غالباً ریشه‌های هویت فرهنگی یک قوم یا ملت را روایت می‌کنند. زمانی که تداوم فرهنگ ملتی با بهره‌گیری مداوم و مکالمه بین حال وگذشته‌اش شکل گیرد؛ بازتاب و انعکاس اسطوره‌ها می‌تواند یکی از بسترهای این تداوم فرهنگی قرار گیرد (ر.ک: فرای، ۱۳۷۹: ۵۲ و ضیمران، ۱۳۸۴: ۴۱). خصلت رجعت‌پذیری اسطوره، اجرای چنین امری را سرعت می‌بخشد؛ خصیصه‌ای که بیشتر ناظر بر ماهیت ساختاری آن؛ یعنی سیالیت دال‌های اسطوره و درنتیجه لایه‌های معنایی و نمادین آن است. اگر دال‌های اسطوره یکسان و ثابت بود، قدرت ماندگاری و دوام، از آن سلب می‌شد و و هیچ گاه امکان بازپردازی نمی‌یافت. به همین دلیل است که اسطوره پایبند زمانی خاص نیست و«زمانِ آن، برخلاف زمان تاریخی، خطی یا دیرنده نیست، بلکه برگشت پذیر است» (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۱). الیاده، معتقد است زمان بروز اسطوره بی‌نهایت است، به همین دلیل زمانِ ناظر بر واقعهٔ اسطوره‌ای، هر قدر کهنه و دیرین باشد، با برگزاری آیین موردنظر، باردیگر

یادآوری یا تکرار می‌شود؛ و بدین طریق حضور خویش را اعلام می‌دارد (الیاده، ۱۳۸۵: ۳۶۸ـ ۳۶۹).

عاملی دیگر که زمینه‌ساز حضور اسطوره در رمان است، مشخصهٔ داستانی و روایی آن است که به قول استراوس جوهرهٔ اسطوره محسوب می‌شود؛ (استراوس، ۱۳۷۳: ۱۳۹) همان خصیصه‌ای که هرالد وینریچ آن را«ذات اسطوره» (ستاری، ۱۳۸۷: ۸۷) و مارتین والاس«بهترین وجه و تناسب اسطوره با رمان»تلقی کرده است (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۷). از این رو، لوی استراوس، رمان را محصول تنزل یافته و تغییر شکل یافته اسطوره دانسته است (جواری، ۱۳۸۴: ۴۵). «فرای» نیز اسطوره را نوعی داستان و روایت کلامی می‌داند، لذا در تحلیل خود از کتاب مقدس و ساختار داستانی اسطوره، به گزاره‌هایی چون «کتابِ مقدس داستان می‌گوید» و «کتاب مقدس اسطوره است» متوسل می‌شود (ر.ک: فرای، ۱۳۷۹: ۵۰ـ ۵۱). از نظر فرای ماهیت قدسی اسطوره نیز می‌تواند از عوامل دوام و تداوم آن در جامعه باشد (همان: ۵۶). روشن است اسطوره به دلیل ماهیت روایی می‌تواند به شکل‌های گوناگون روایی درآید، اما بازتاب آن در رمان را باید نوعی بازگشت رمان به سرچشمه و سرشت اصلی خود؛یعنی اسطوره دانست.

اسطوره بهترین ابزار بازسازی اندیشه، معرفت افزایی، تقویت حس بازگشت به خویشتن و از غنی‌ترین منابع فکری و فرهنگی، درخلق آثار ادبی بویژه رمان است. بهره‌گیری از اسطوره‌ها ـ آنگاه که طرحی روایی داشته باشد ـ در کنار استفاده از معانی بلند و مفاهیم انسانی و الهی نه‌تنها به ارتقای محتوا و غنای هر اثر ادبی می‌افزاید؛ به ساختار آن نیز انسجام می‌بخشد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۴). با آگاهی از چنین نقشی است که داستان‌نویسان امروزی از یک سو، در جستجوی ساختار منسجم و چیزی که بتواند منعکس‌کننده نگرش جدید عصر، دربارهٔ جهان و انسان باشد، به روایت‌های اسطوره‌ای روی می‌آورند و از دیگر سو، ظرفیت اسطوره‌ای دین اسلام و رخدادهای حماسی تاریخ معاصر، شدت اختناق و استبداد حاکم بر ایران که مقابله با آن رویکردی حماسی و نگرش اسطوره‌ای را در جامعه ایجاب می‌کرد، به نویسنده کمک می‌کند به مدد قوه تخیل، برای نشان دادن همراهی خود با مصیبت کشیدگان جامعه و نیز رهایی از عمق فاجعهٔ اجتماعی، به ماورای عرف و عادت؛ یعنی تاریخ گذشته و اسطوره پناه بَرد.

با وجود این به دلیل تحولات گسترده و سریع جهان امروز و ضرورت بازتعریفی که از انسان معاصر در جهان ایجاد شده است، نویسندگان در استفاده از مضامین و روایت‌های اسطوره‌ای از نظر کمّی و کیفی رویکردی ثابت و ایستا ندارند؛ زیرا «هر نسلی آنها را براساس نیازها، باورها و گاه انگیزش‌های ایدئولوژیک خود دریافت وتأویل می‌کنند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۳۴۲). اگر مطابق عقیدهٔ لوکاچ بپذیریم که «هر نویسنده‌ای فرزند زمانهٔ خویش است.[لذا]گرایش‌های متناقض عصر [...] به نحوی متناقض و متقاطع بر او تأثیر می‌گذارند. بنابراین برای نویسنده بسیار دشوار است که خود را از جریان‌ها و نوسانات عصر خویش و در این میان از آن جریان‌هایی که متعلق به طبقه خودِ اویند، واقعا رها سازد» (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۳۹۵)؛ بازنویسی اسطوره‌ها در قالب رمان را نیز باید در راستای نگرش نویسنده و تأثرات اجتماعی معاصر تحلیل نمود. رخدادهای اجتماعی و پیامدهای مثبت و منفی آنها در عرصهٔ عین و ذهن، اسطوره‌ها را به ساحت امروز و مسائل آن می‌کشاند و قطعا پیدا کردن پیوندی میان اسطوره‌ها با امروز و یافتن مضامین، شخصیت‌ها و فضاهای آشنا و ملموس از درون آنها، برای انسان معاصر خوشایند و روایت اسطوره‌ای را برای او لذت بخش می‌کند (ر.ک: غفوری، ۱۳۸۴: ۱۵۲). بنابراین هدف از کاربرد اسطوره، تنها ارائه جواب‌هایی از پیش تعیین شده نیست، بلکه ایجاد زمینه‌های تفکر و تعمق دربارهٔ پرسش‌های جدیدی است که انسان معاصر با آن روبرو است.

نویسنده ضمن نمایاندن اسطوره و تجدید حیات آن به نمایش دغدغه‌های خاص زمانه روی می‌آورد و با ایجاد بستر تجربه‌های عینی و ذهنی، انسان‌های معاصر را به تفکر و واکنش وامی‌دارد. شاید اولین دلیل بازگشت اسطوره یا اولین دلیل کاربرد اسطوره در رمان‌های معاصر توانایی اسطوره برای نمایش موقعیت تراژیک انسان در دورهٔ معاصر باشد (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۶: ۶۷). همانگونه که حضور اسطوره در جوامع امروزی مبین دلهرهٔ انسان زمان زده‌ای است که پیوسته به نیستی و مرگ خویش می‌اندیشد، (ترقی، ۱۳۸۶: ۴۷) روی آوردن به داستان‌های اسطوره‌ای- حماسی که غالباً ماهیتی تراژیک دارند، خود گویای انطباق و قدرت اسطوره‌ها در نمایاندن موقعیت اسفناک و غم‌بار انسان معاصر است.

در طول تاریخ ادبیات داستانی معاصر فارسی (حدود صد سال) اسطوره‌ها به علل گوناگون (ادبی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و...) و به شکل‌های عمدهٔ زیر، در رمان‌های

معاصر بازتاب داشته‌اند که مبنای ما در این مقاله بیشتر رمان‌هایی با رویکرد روایات اسطوره‌ای یا شبه اسطوره‌ای است.

۱. روایت اسطوره‌ای معاصر؛ رمانی که در آن، اسطوره‌ای با همه یا غالب عناصر و ویژگی‌های خود از جمله وجود عناصر خارق‌العاده یا جنبه‌های ماورایی، بن‌مایه‌ها و اعمال و کنشِ حماسی قهرمانان، کهن‌الگوها و نمادهای خاص آن اسطوره و رخدادها در سطح ساختاری روایت (پیرنگ) تجلی یابد و تأثیر بینامتنی آن در غالب عناصر روایی رمان چون بن‌مایه، شخصیت‌پردازی، رخدادها و...مشهود باشد؛ آن را **روایت اسطوره‌ای** (Mythical Narration) می‌نامیم. مثل رمان سووشون نوشتهٔ سیمین دانشور یا«سالمرگی»نوشتهٔ اصغر الهی؛ «درد سیاوش» نوشتهٔ اسماعیل فصیح؛ «جمشید و جمک» و «مشی و مشیانه» هر دو از محمد محمدعلی.

۲. بازنویسی یک اسطوره **در قالب رمان** بدون دخل و تصرف، مثل رمان«سیاوش» نوشتهٔ محمد قاسم‌زاده.

۳. بازتاباندن تلمیحی و تصویری یک یا چند عنصر اسطوره‌ای نظیر شخصیت، درونمایه، کهن الگو و نماد که غالباً در رمان‌های فارسی به وفور دیده می‌شود.

۴. بهرگیری حاشیه‌ای و اپیزودوار از روایت اسطوره‌ای بدون اینکه اساس و خط سیر اصلی روایت را متأثر سازد. مثل انعکاس روایت اسطوره‌ای«مشی و مشیانه» در رمان«برهنه در باد» نوشتهٔ محمدعلی.

اوج و فرود روایت‌های اسطوره‌ای در رمان‌های فارسی معاصر

گذری بر جایگاه اسطوره در رمان‌های فارسی از مشروطه تا قبل از کودتای ۲۸ مرداد

با وجود آنکه نهضت مشروطه را باید سرآغاز بیداری ملت ایران و تغییر در بنیادهای سیاسی و اجتماعی و ایجاد تحولاتی عمده در همه عرصه‌های اجتماعی، فرهنگی و هنری بویژه داستان نویسی دانست؛ اساطیر در ادبیات داستانی مشروطه، تأثیر و بازتابی نداشته است. دلیل این امر بیش از هر چیز، دلمشغولی‌های سیاسی در قانونگذاری و خردگرایی حاکم بر آن بود؛ زیرا نسل‌هایی که از رهگذر انقلاب مشروطه پرورش یافته بودند؛ نه تنها ضرورت بهره‌گیری از اسطوره‌ها را احساس نمی‌کردند؛ مخالف هرگونه تفکر غیرعقلی و ماورائی بودند؛ جای تعجب نیست که نگرش‌های نسل روشنفکر انقلابی

که شارح و مترجم قانون اساسی مشروطیت و صرفاً متکی به تحلیل عقل‌گرایانه در عرصه‌های فرهنگی و اجتماعی بودند و نیز روشنفکران دینی که به نوگرایی و تحلیل علمی مذهب تن در داده بودند، نافی هرگونه اسطوره و اسطوره‌باوری باشد؛ بویژه آنکه، هنوز اسطوره‌پژوهی جایگاه خود را در تحقیقات نیافته بود. به همین دلیل، نویسندگان نه تنها مضامین اساطیری را در آثار خود به کار نبردند؛ مانع تأثیر این نگرش شدند؛ (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۶: ۱۶) آنان از ذوق پیروزی و دغدغه‌هایی که در استقرار مشروطه و نگرانی‌هایی که ازحکومت استبدادی و استمرار آن درمقابل دسیسه‌های مخالفان داشتند، قلم خویش را درخدمت اعلامیه‌نویسی درآوردند.

با شکست مشروطه فضا به کلی تغییر کرد. رمان‌های اجتماعی که در اوایل مشروطه با پیشگامی مشفق کاظمی در«تهران مخوف» (۱۳۰۱) برای نمایاندن اوضاع اجتماعی رشد یافته بود، کنار گذاشته می‌شود. سنگینی فضای شکست انقلاب؛ از یک سو نویسندگان را در پی یافتن راه گریز، به سوی پرداختن به مضامین تاریخی و افسانه‌ای می‌کشاند (کامشاد، ۱۳۸۴: ۷۲) تا با پناه بردن به گذشته پرافتخار خود، درهم شکسته شدن کاخ‌های آرزوی خود را فراموش کنند و آلام روحی ناشی از آن را تسکین دهند. از سوی دیگر توجه و تأیید و توصیه مستقیم و غیرمستقیم از طرف حکومت رضاشاه- که طرفدار سرسخت ناسیونالیسم باستان‌گرا بود- گرایش به چنین داستان‌هایی را تقویت نمود (ر.ک: غلام، ۱۳۸۱: ۱۳۰). به این دلایل بنیادگرایی ملی، حس وطن پرستی و بیگانه ستیزی برای احیای هویت ملی رشدی درخور می‌یابد. ظهور رمان‌های تاریخی را- که بی‌شک خالی از اشارات و توصیفات اسطوره‌ای نیستند- باید حاصل چنین نگرش نوستالوژیک دانست؛ رمان‌هایی که بیشتر به رمانس اروپایی شبیه است و اغلب جنبه رمانتیک و عاشقانه دارند و فقط همانند تابوت‌ها، پیکره اسطوره‌ها را با خود به همراه می‌برند و هیچگونه خلاقیتی در استفاده از اسطوره‌ها در آنها دیده نمی‌شود.

به تدریج، اختناق رضاشاهی و ظهور جنگ جهانی اول و احساس بی‌کفایتی و سرخوردگی دربرابر بیگانگان، بنیان‌های ذهنی نویسندگان را درهم ریخت و باردیگر احساس یأس در جامعه حاکم شد. کوشش برای احیای مجد و عظمت ایران و بازسازی غرور ملی دربرابر بیگانگان و پنهان نمودن درماندگی و خواری، باردیگر روی آوردن به افتخارهای نیاکان به‌خصوص کندوکاو در فراسوی تاریخ و اسطوره را در رمان‌نویسان این

دوره زنده کرد (ر.ک: مسکوب، ۱۳۷۳: ۱۴). این قضیه پس از ورود تفکرات مدرنیستی- که رهاورد جنگ جهانی در غرب بود- گسترده‌تر می‌شود؛ زیرا نویسندهٔ مدرن که شاهد از دست‌دادن یکپارچی و صلابت فرهنگ و فروپاشی اخلاق است و دریافته که تکنولوژی به جای آزادی و آسایش موجبات انحطاط اخلاقی و تباهی انسان را فراهم آورده است، «می‌کوشد رمانی بیافریند که در عین شباهت با دنیای خود، همزمان دنیایی از کمال مطلوب را از طریق نمادپردازی و لایه‌های چندگانه معنا به ذهن خواننده القا کند. به عبارت دیگر، وی برخلاف اسلاف خود، صرفاً در پی بازنمایی واقعیت (محاکات) نیست، نه فقط به سبب اینکه زندگی در عصر جدید جذابیتی برای او ندارد؛ به دلیل اینکه وی اساساً منکر وجود واقعیت عینی یکسان برای همه آدمیان است. در زمانه‌ای که انیشتین ثابت می‌کند، خصوصیات فیزیکی اجسام در ذهن مُدرک به گونه‌ای خاص جلوه می‌یابد، صحبت از واقعیتی عینی و بازآفرینی واقعیت توجه مخاطبان را جلب نخواهد کرد، پس ترجیح می‌دهد به شکافی بپردازد که بین دنیای مشهود و انعکاس این دنیا در ذهن انسان وجود دارد» (پاینده، ۱۳۷۴: ۱۰۱). نیما آغازگر چنین رویکردی در شعر است که به طورخودآگاه یا ناخودآگاه به انعکاس روایات و بن مایه‌های اساطیری مانند: ققنوس، مرغ آمین، مرغ مجسمه و... پرداخته است؛ (ر.ک: اسماعیل‌پور، ۱۳۸۶: ۱۶) اما آغازگر آن در ادبیات داستانی ایران را باید صادق هدایت و رمان«بوف کور»[1] او دانست. هرچند، گاه رویکرد منفعلانهٔ هدایت در این باره، شائبه اسطوره‌زدایی را نیز به ذهن‌ها متبادر می‌کند؛ بهره‌گیری از ظرفیت‌های اسطوره در داستان در کنار قدرت بلامنازع هدایت، در داستان پردازی و فرم آشنایی زدا، چنان خیره‌کننده بود که نویسندگان بسیاری را به رابطهٔ بینامتنی با بوف کور کشاند و حتی جریانی اسطوره‌گرا به راه انداخت که برخی از آن به عنوان «ادبیات بوف کوری» نام می‌برند (ر.ک: میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۵۱۷).

در دورهٔ حکومت رضاشاهی داستان نویسان دیگری نیز در اعتراض به استبداد و اختناق با استفاده از اسطوره‌ها و زبانی نمادین آن، کوشش کردند محیط تاریک زمان خود را به‌تصویر کشند؛ یکی از آنها بزرگ علوی است که در داستان«چمدان» (۱۳۱۳) از مجموعه‌ای به همین نام، با الگوبرداری از روایت «رستم و سهراب» و شاید متأثر از «پسر و پدر پهلوی»، جدال دو نسل؛ یعنی کشاکش پدر و پسر را نشان می‌دهد (دستغیب، ۱۳۷۴: ۱۵۷). اما سقوط رضاشاه و جانشینی محمدرضا شاه در سال ۱۳۲۰ و سپس

پیروزی مصدق در ملی کردن صنعت نفت درسال ۱۳۲۹ به شکل‌گیری و رشد گروه‌های سیاسی مانند حزب توده و افزایش خوانندگان و شکوفایی مطبوعات مرامی و سرگرم کننده و درنتیجه پاورقی نویسی منجر گردید. شتابزدگی حاصل از غلبه ژورنالیسم؛ از دقت رمان‌نویسان، در آفرینش اثری جاندار و مایه ورکاست و افکار آنها را بیش از هرچیز به عرضه آثار ادبی بازاری معطوف داشت. بر این اساس حتی آفرینش رمان‌های تاریخی آن دوره، مملو از بی‌دقتی تاریخی و هنری گشت که با وجود دنبال کردن خصیصهٔ سرگرم‌کنندگی، به دلیل رنگ و بوی سیاسی و ناتوانی و بی‌دقتی در پرداخت داستانی بیشتر ملال‌آور بودند. **شب‌های بابل** (۱۳۲۱) اثر علی جلالی درباره کورش و کمبوجیه؛ **جفت پاک** (۱۳۲۳) اثر حسینقلی میرزا، توصیفی از زندگی فردوسی؛ **سیاه جامگان** (۱۳۲۳) از صنعتی‌زاده کرمانی، دربارهٔ نهضت ابومسلم خراسانی و **رابعه** اثر حسینقلی مستعان، نمونه‌هایی از اینگونه رمان‌های تاریخی هستند که غالباً از اشاره‌های اسطوره‌ای خالی نیستند.

با وجود رونق رمان‌های تاریخی که بازماندهٔ همان احساس دورهٔ قبلی است؛ این دوره (۱۲۹۹ـ ۱۳۲۰) در سلطهٔ رمان‌های اجتماعی و رئالیستی قرار داشت. ناتوانی در بیان مناسبات اجتماعیِ واقعی، برخی نویسندگان را به نگارش افسانه‌های تمثیلی‌ـ اجتماعی کشاند؛ نویسندگانی که ناتوان از تجسم افکارخود در برابر سرنوشت و سیر تاریخی جامعه، به انتزاع و افسانه روی آورده بودند (ر.ک: میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۷۷). در خلال چنین داستان‌هایی است که گاه استفاده از اشارات و مضامین اسطوره‌ای‌ـ اگرچه به صورت ضعیف و سست‌ـ نمود می‌یابد. یکی از آن داستان‌ها، «خدایان از بند رسته» نوشتهٔ احسان طبری است که به صورت پاورقی در نشریهٔ مردم ضد فاشیست (۱۳۲۱) منتشر شد. وی«در این داستان مسألهٔ پیدایش طبقات و نقش پول را در مناسبات اجتماعی به صورت افسانه‌ای‌ـ اسطوره‌ای بیان می‌کند. داستان طبری بی‌شباهت به اسطوره آفرینش از دیدگاه زرتشتیان یا داستان ابلیس و آدم در روایت‌های اسلامی نیست.

کیفیت انعکاس اساطیر در رمان‌های فارسی از کودتای۲۸ مرداد تا پیروزی انقلاب اسلامی ایران

با کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و سقوط دولت مردمی مصدق، به یکباره فضای سیاسی آزادِ

پیش از کودتا، درهم شکسته می‌شود و محمدرضا شاه که احساس قدرت بیشتری می‌کرد برای استحکام پایه‌های حکومت خویش، فضای سیاسی کشور را بیش از پیش به اختناق کشاند و سانسور را برای کنترل بیشتر افکار عمومی برقرار نمود. در نتیجه گسترش دخالت‌های استعمارگران و تمایل شاه به فرمانبرداری بی‌چون و چرا از غرب، درکنار سرخوردگی و ناامیدی نویسندگان از شکست نهضت مردمی، داستان‌نویسان این دوره (۱۳۳۲ـ ۱۳۵۷) را به دو گروه عمدهٔ غربگرا و بومی‌گرا تقسیم نمود که پس از قیام مردمی ۱۵ خرداد ۱۳۴۲رشد و گسترش می‌یابد. نویسندگان غرب‌گرا متأثر از گرایش حکومت و تشویق آن، به ترویج عناصر و جلوه‌های غیربومی و غربی پرداختند؛ و با محور قرار دادن سیر هنری و باورهای حاکم در اندیشه غرب، درصدد برآمدند تا به زعم خود لایه‌های باورهای سنت نامعقول را برکنند و خلق را از تعصبات خرافی مذهبی برهانند؛ و دستهٔ دیگر بی‌امان کوشیدند تا لُب فرهنگ و هویت ایرانی را کشف کنند و در داستان‌های خویش آن را به نمایش گذارند (ر.ک: پدرسن، ۱۳۸۶: ۳۸). اما احساس ناامنی و سرخوردگی از درهم شکسته‌شدن عظمت ایران و پایمال‌شدن آن زیر چکمهٔ استعمار، زبان داستانی آنها را به سمبولیسم کشاند؛ به دلیل ایجاد چنین محیطی، گرایش به روایت‌های اسطوره‌ای رونق می‌گیرد. در دلایل بهره‌گیری از روایت‌های اسطوره‌ای در این دوره، باید به دو منشأ جداگانه توجه داشت: **یکی**، ماندگاری حس ناکامی ناشی از نهضت مشروطیت و درهم شکسته شدن نهضت ملی نفت با همدستی استبداد و استعمار و **دیگری**، پیروی از گرایش جهانی چون رمانتی‌سیسم در روی آوردن به اسطوره به عنوان مطمئن‌ترین گریزگاه از گزند تحولات گسترده و سیطرهٔ فن سالاری و مادیگری جهان معاصر و اعتقاد به اینکه نه‌تنها فرصت‌ها، حتی اکنون خود را نیز از دست داده می‌بینند. هر دوی اینها در فراهم آمدن فضای ذهنی بازشناسی و بازآفرینی آموزه‌ها، کهن الگوها، بن مایه‌ها، نمادها و درونمایه‌های اسطوره‌ای برای نویسندگان ادبیات داستانی معاصرنقش حیاتی داشتند؛ رویکردی بازخوانشی که موجبات درهم شکستن محدوده زمانیِ کارکرد اساطیر، بازنگری اندیشه‌های گذشته و باز آفرینی اسطوره‌ها شد.

در فاصلهٔ این دو دهه (چهل و پنجاه) روایت‌های اساطیری یا آمیخته با اشارات اسطوره‌ای متنوع و گوناگون در رمان‌ها، از سوی هر دو گروه یادشده‌ـ با اهداف و رویکردی متفاوت‌ـ انعکاس یافت. البته در این زمان ابتدا گرایش به روایات اسطوره‌ای

غیر بومی با «یکلیا و تنهایی او» (۱۳۳۴) نوشتهٔ تقی مدرسی (آفرینش داستان براساس روایت توراتی یهوه و شیطان) (ر.ک: تسلیمی، ۱۳۸۳: ۹۳ـ ۹۵) و «ملکوت» (۱۳۴۰) بهرام صادقی و... (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۲۳۱) رونق پیدا می‌کند؛ اما به‌مرور، به دلیل بیداری و بیزاری از غلبه بیگانگان (استعمارگران) گرایش به استفاده از روایت‌های اسطوره‌ای شاهنامه نمودی بیشتر از گذشته می‌یابد. اغلب رمان‌نویسانی که درصدد استفاده از روایت‌های اساطیری درجهت تبیین اندیشه، تحریک احساسات ملی و ایجاد جذابیت و جلوهٔ شاعرانه در داستان‌هایشان بودند، به اسطوره‌های حماسی شاهنامه نظر نمودند و از قدرت آنها در پرورش معانی و اهداف بهره بردند. رمان تاریخی- اسطوره‌ای بیژن و منیژه (۱۳۳۴) اثر علی‌اصغر رحیم‌زادهٔ صفوی، خون سیاوش (۱۳۳۶) اثر یحیی قریب و داستان نمایش نامه وار آرش شیوا تیر (۱۳۳۸) نوشتهٔ ارسلان پوریا[۲] نمونه‌هایی از آن داستان‌هاست. این تمایل حتی داستان نویسانی چون آل احمد را نیز متأثر ساخت، به‌گونه‌ای که وی در برخی از رمان‌هایش چون«نون و القلم» (۱۳۴۰)ـ که با فرم افسانه سرایی کهن نوشته‌ـ از شخصیت‌ها و داستان‌های شاهنامه‌ای به وضوح یاد می‌کند (ر.ک.: آل احمد، ۱۳۸۳: ۱۷۸).

برجسته‌ترین رمان اسطوره‌ای این دو دهه که با گرایش یادشده نگاشته شد؛ «سووشون» (۱۳۴۸) دانشور است. سیمین دانشور، در این رمان با پیوندِ میانِ وقایع اسطوره‌ای گذشته و رویدادها و تجربه‌های روزگار خود، اثری پایا و ماندگار خلق نموده که از زمان آفرینش داستان تاکنون، مورد اقبال گستردهٔ جامعه ایرانی قرار گرفته است. وی با یادکرد از مظلومیت سیاوش با پیوندزدن آن با بی‌گناه کشته شدن یوسف، کوشید فکر خواننده را به پدیدهٔ مظلوم کشی و استعمار در روزگار خود معطوف کند. در"سووشون" داستان زندگی سیاوش، فرنگیس و کیخسرو با زندگی یوسف و زری و خسرو[۳] درهم تنیده می‌شود و حضور فعال بن‌مایه‌ها، شخصیت‌ها، کنش قهرمانانه با امتزاج عناصر اسطوره‌ای دیگر چون زمان، کهن‌الگو، عناصر ماورائی و...آن را به روایت اسطوره‌ای بدل ساخته است. عبارت زیر می‌تواند بخشی از حضور این عناصر اسطوره‌ای و پیوند بینامتنی رمان سووشون را با اسطورهٔ سیاوش نشان دهد:

«یک شب زری خواب دید که یک اژدهای دوسر، شوهرش را همانطور که سوار مادیان بوده و بتاخت می‌رانده، درسته با اسب بلعیده، و خوب که نگاه کرده، دیده اژدهای

دوسر، شبیه "سرجنت زینگر" بوده، تنبان چین دار اسکاتندی پایش بوده و دور تا دور دامن را گلدوزی کرده بود... چند شب بعد خواب دید که حاکم، یوسف را با دست خودش در تنور نانوایی انداخته. یوسف جزغاله شده، کورمال کورمال از تنور درآمده. عمه در تعبیر این خواب گفت که آتش ؛یعنی همان آتشی که بر ابراهیم خلیل الله گلستان شد و اینکه از آتش درآمده؛ یعنی امتحان خود را داده. و با وجودی که زری از حرف عمه به یاد داستان سیاوش افتاد، هیچ نگفت» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۳۸ـ ۲۳۹).

از دیدگاه نقد اسطوره‌شناسی نیز، سووشون نمایش یک کهن‌الگو است که سابقه‌اش به دوران مادرشاهی و دوران ایزد شهید شونده، ایزد رویش دوباره برمی‌گردد. در این داستان، مرگ یا شهادت، تبعید شدن یا به زندان افتادن همگی جانشین نماد«دردانگی بودن گیاه یا دانه»و از آتش خارج شدن، از تاریکی درآمدن و از زندان نجات یافتن یا به قدرت رسیدن، نماد باروری و باز روییدن گشته است (بهار، ۱۳۷۶: ۴۲۸). همان‌گونه که مرگ همسر ایزدبانو بسته به بارآوری زمین است، یوسف سووشون هم درِ انبار را به روی رعیت گرسنه باز می‌کند تا برکت را به آنها ببخشاید، اما بهایش پرداخت خون است و زری علمدار سوگ است. تعبیر رویش درخت از خانه یوسف، به نوعی زنده کننده این کهن الگو است:

«به خانه که آمدند، چند نامه تسلاآمیز رسیده بود. از میان آنها تسلیت مک ماهون به دلش نشست و آن را برای خسرو و عمه ترجمه کرد: " گریه نکن خواهرم. در خانه‌ات درختی خواهد رویید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درخت‌ها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی سحر را ندیدی» (دانشور، ۱۳۸۰: ۳۰۴).

محمود دولت آبادی نیز تقریباً همزمان با پیروزی انقلاب، نگارش رمان کلیدر را با بن مایه‌های تاریخی و دینی شروع کرد و تا سال ۱۳۶۳ به نگارش آن ادامه داد. اگر قصه‌هایی که بر محور جدال و مبارزه با ستم شکل بگیرد، برداشتی آزاد از حماسه و اسطوره چون اسطوره پرومته در غرب یا کاوه آهنگر بر ضد ضحاک یا قیام امام حسین(ع) بر ضد یزید بدانیم؛ رمان کلیدر را نیز باید از جمله رمان‌های حماسی‌ـ اسطوره‌ای محسوب نمود. بی تردید گرایش به این موضوعات از جانب کسی که یکی از دغدغه‌ها و توصیه‌های همیشگی‌اش، بازآفرینی سیر تاریخ و فرهنگ ایران است؛ (دولت آبادی، ۱۳۷۱: ۲۲) نمی‌تواند بعید باشد.

کیفیت انعکاس اساطیر در رمان‌های فارسی از پیروزی انقلاب اسلامی تا پایان جنگ تحمیلی

با پیروزی انقلاب و دگرگونی در عرصه‌های فکری و اجتماعی، ادبیات داستانی نیز متناسب با فضای ایجاد شده متحول شد. درونمایه‌ها و مضامین جدید بسیاری وارد حوزهٔ داستانی شد و پوچ‌گرایی، غرب زدگی، هرزه نویسی نویسندگان گذشته را به کناری زد. چشمه‌های امید نویسندگان بار دیگر جوشید و احساس غرور و افتخار بار دیگر در عرصهٔ داستانی ظهور کرد. شروع جنگ تحمیلی و پیامدهای آن مانند تورم شدید، و نیز تحول در عرصه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی بخصوص در دانشگاه‌ها، ادبیات سال‌های ۵۸ تا ۶۰ را با رکود نسبی مواجه کرد. روشن است در چنین فضایی که هنوز دوران غلبه شور و نشاط انقلابی است؛ انتظار خلق آثار اسطوره محور بی‌وجه می‌نماید؛ زیرا به قول بارت ماهیت انقلاب و زبان آن، اسطوره را برنمی‌تابد.گفتمان انقلاب، گفتمانی سیاسی است و هدفی جز افشای عملکرد ساختارهای سیاسی ندارد؛ از این رو، غالباً انقلاب از اسطوره دور است (ر.ک: عضدانلو، ۱۳۸۰: ۶۸). اما پس از فروکش نمودن حال و هوای پرهیجان اوایل انقلاب؛ احساس ضرورت ثبت وقایع و حقایق انقلاب در قالبی ماندگارتر از تاریخ، باردیگر به ادبیات رونق داد، لذا در دههٔ ۶۰ ابتدا داستان‌های کوتاه رشد قابل توجهی یافت؛ زیرا جامعهٔ ایران درگیر و دار تثبیت خویش بود و وقت زیادی برای رمان‌نویسی و رمان‌خوانی نداشت (تقی‌زاده، ۱۳۷۴: ۲ـ ۴) اما پس از چندی، به یکباره رمان غالب گشت.

در تبیین نحوهٔ نگرش و بازتاب داستان نویسان این دهه به مضامین و روایت‌های اسطوره‌ای ایرانی، باید به تأثیر جریان های داستان‌نویسی جهان چون مدرنیسم، رئالیسم جادویی و... در سبک نوشتاری داستان‌نویسان و تحولات و اتفاقات داخلی چون جنگ تحمیلی نظر داشت. اغلب داستان‌نویسانی که تجربه نویسندگی در سال‌های گذشته را داشتند و با تکنیک‌ها و فنون نویسندگی جدید آشنا بودند؛ ملهم از ایدهٔ زمان برگشت‌پذیر، رمان‌های نوگرایانه راـ که بیشتر نقش زیباشناختی برای آنها داردـ درجهت ماندگاری و اقبال عمومی به اثر خود و پاسخ گویی به وضعیت خاص فرهنگی و اجتماعی، بر اساس اسطوره بنا کرده‌اند و بدین ترتیب با گره‌زدن سرنوشت قهرمانان اثر با تاریخ، وقایع و حقایق جدید را به شکل نمادین با گذشته پیوند زدند (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۰۲۹). رمان«رازهای سرزمین من» (۱۳۶۶) از براهنی، نمونه‌ای از چنین رویکردی

است. براهنی در این رمان که اساساً رمانی سیاسی محسوب می‌شود، فساد پنهان در دربار و ارتش پهلوی را با درهم آمیختن اسطوره‌های رستم و سهراب، رستم و شغاد و قصه یوسف و زلیخا، به صورت تمثیلی به نمایش می‌گذارد (شیری، ۱۳۸۷: ۸۹). او در داستان دوم از رمان خود به روشنی از زبان یکی از شخصیت‌ها بیان می‌کند که «شاید داستان رستم و سهراب یا رستم و شغاد دارد تکرار می‌شود».

اسماعیل فصیح در رمان«داستان جاوید» (۱۳۵۹) متأثر از دگرگونی‌های مضمونی ناشی از انقلاب اسلامی- که اساس آن در مبارزه با ظلم و ستم و احیای عدالت است- با استفاده از جوانی زرتشتی در قالب شخصیت اول داستان خود، از ظرفیت‌های اندیشهٔ زرتشتی چون درگیری نیروهای اهورایی و اهریمنی کمک می‌گیرد تا به تبیین و نمایش فساد واختناق قاجاری و به طور کلی فساد حکومت سلطنتی بپردازد (اُجاکیانوس، ۱۳۸۶: ۳۱- ۳۲). رمان«درد سیاوش» (۱۳۶۴) از همین نویسنده نیز آشکارا با مرکزیت اسطورهٔ سیاوش، ماجراهای زندگی سیاوش اسطوره‌ای را با شخصیت امروزی رمان (سیاوش در داستان) همانندپنداری کرده و به طرح دو بن مایهٔ اسطوره‌ای«خیر و شر» و«مظلوم کشی» پرداخته است. فصیح برای طرح تقابل خیر و شر موجود در زمانه، دو خانواده را در رژیم پهلوی- که خود می‌تواند نمادی از تقابل جامعه با آرمان‌ها باشد- به نمایش گذارد؛ تقابلی که به کشته شدن نمایندهٔ نیکی و اهورایی (سیاوش ایمان پسر سناتور دکتر فخرالدین ایمان) و زمینه بیداری و انتقام جویی فرزند او (خسرو) انجامید:

«مرکز طوفان زندگی خسرو، پدرش سیاوشه. اونم نه فقط جوانی به اسم سیاوش ایمان، بلکه مفهوم«سیاوش ایمان» که در این وسط؛ یعنی لابد مرام تک و پاک؛ یعنی وارسته بودن؛ یعنی پندار عشق و پاکی در این جامعه، و از این ژامپرتی‌ها- و سیاوش ایمان نشانهٔ آنهاست. و خسرو به این چیزها نه فقط ایمان داره؛ بلکه اینها توی خونشه. ثریا، تو همچنین گفتی خسرو همیشه فکر می‌کرده سیاوش پدر او به ناحق از این دنیا رفته. متأسفانه خسرو درست احساس می‌کرده...» (فصیح، ۱۳۷۷: ۲۲۰).

فصیح با طرح این موضوع «ابعاد فاجعه را وسعت می‌بخشد و دامنهٔ آن را به کل تاریخ و جامعه ایران، از زمان سیاوش قهرمان حماسی شاهنامه گرفته تا زمان دکتر مصدق [ص۶۶ و۶۸] و عصر پهلوی کشاند» (اُجاکیانوس، ۱۳۸۶: ۳۸) تا بدین وسیله به

تبیین این درونمایه بپردازد که در جامعهٔ ایرانی همواره سرنوشت نیکان و عصیان کنندگان دربرابر زشتی، نابودی و قربانی‌شدن است. شاید عبارت‌های فصیح در داستان، گویای همین درونمایه باشد:

ـ «من می‌دونم مسألهٔ روح سیاوش مسأله یک نابغهٔ حساس و ناسازگاری با محیطش بود. انگار روح عجیب و بزرگش در قالب معیارهای میخکوب شده اجتماع جا نمی‌گرفت. می‌دونی جامعه ما جامعه‌ای یه که طاغی و عصیانگر فردی قبول نمی‌کنه. در جامعه ما عصیانگر محکوم به فناست. رژیم حاکم، انتقاد و عصیان فردی رو تحمل نمی‌کنه» (فصیح، ۱۳۷۷: ۱۱۳).

ـ «و سیاوش این میان، حماسه جداگانه‌ای داشت. سیاوش ایمان یک عصیانگر اجتماعی خوی ایرانیان بوده، و عاشق اشو زرتشت. بنا به گفته کسانی که سیاوش را می‌شناختند او اصلا خودش هم یک جور پیامبر پاکی و راستی و صفا بوده. اواخر ۱۳۳۰ سیاوش خانواده اشرافی دکتر سید فخرالدین ایمان، سناتور انتصابی از طرف شاهنشاه و همه چیز را ول می‌کند، می‌رود. می‌رود دنبال دنیای ساده خودش به تعلیم افکارش به این و آن» (همان: ۲۲۲ـ ۲۲۳).

نکتهٔ درخور توجه دیگر در این دوره؛ بی‌توجهی یا غفلت داستان‌نویسان جنگ به مضامین و روایات اسطوره‌ای ایرانی است. آنان با وجود ایجاد زمینه‌های مذهبی ناشی از انقلاب، حتی یک اثر که کاملا بازآفرینی یا بازپردازیی نسبی از روایت‌های مذهبی مانند حادثه عاشورا باشد، نیافریدند و تنها به اشاراتی مستقیم به برخی شخصیت‌های حادثه عاشورا و یا برخی از شخصیت‌های صدر اسلام چون حمزه سیدالشهدا (ع)، امام علی (ع)، ابوذر و سلمان و... اکتفا نموده‌اند؛ زیرا از یک سو داستان‌نویسان جنگ «نویسندگانی حرفه‌ای نبودند، کسانی بودند که می‌خواستند تجربه‌های خود را از حضور در خطوط مقدم به دیگران انتقال دهند. آنان نگران فراموش شدن ارزش‌های جنگ، با شتاب‌زدگی می نوشتند و کمتر موفق به خلق جهان داستانی قائم به ذاتی با آدم‌های زنده و ملموس می‌شدند و نمی‌توانستند طرز تلقی خود را از ورای ساختارهای روایی به شکل غیرمستقیم به نمایش درآورند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۸۹۰) و از سوی دیگر آنها متأثر از مفهوم قاموسی اسطوره در فرهنگ‌ها و قرآن کریم بودند که غالباً اسطوره را معادل اساطیر الاولین و افسانه درنظر می‌گرفتند. لذا با چنین نگرشی، داستان‌های جنگ از ظرفیت‌های اسطوره در بازتاب قهرمانی و دلاوری‌های رزمندگان خالی ماند. محروم

ماندن داستان‌های جنگ از قدرت تفسیرگری اسطوره‌ها یکی از دلایل ضعف و سادگی در پرداخت آنهاست. لذا کمتر داستانی یافت می‌شود که ساختار و تکنیک داستانی آن خواننده را جذب نماید و لذت متن آن تا مدتی برای خوانندگان باقی بماند (سلیمانی، ۱۳۷۳: ۳۵). با توجه به همین نگاه منفی به اسطوره‌هاست که گاه با رمان‌هایی مواجه می‌شویم که در پی اسطوره زدایی و ترویج بی اعتنایی به برخی از شخصیت‌های اسطوره‌ای گام برداشته‌اند؛ رمان «طلوع در مغرب» (۱۳۶۱) نوشتهٔ رنجبر گل محمدی، نمونه‌ای از آن است (ر.ک: حنیف، ۱۳۸۶: ۵۴ـ ۵۳).

کیفیت انعکاس اساطیر ایرانی در رمان‌های فارسی از پایان جنگ تحمیلی تا ۱۳۸۷

سال‌های نخستین پس از جنگ

پس از پایان جنگ تحمیلی و تغییر در اوضاع فکری و عاطفی جامعه ایرانی، نگارش رمان ـ که حاصل حاکمیت دوران آرامش است ـ رشدی درخور می‌یابد. در این دوره، نویسندگان تازه کار پس از انقلاب، با تفکر در آثار قبلی و توجه به ضرورت‌های جدید جامعه و مطالعه در تکنیک و فنون جدید داستان نویسی، به تجربه‌های جدیدی در رمان‌نویسی مثل گرایش به روایت‌های اسطوره‌ای دست می‌زنند.

سیدعلی صالحی در رمان«تذکره ایلیات» (۱۳۶۸) به شیوه مدرنیستی با توسل به روایت‌های اساطیر زرتشتی، داستان قومی را بازگو می‌کند که منتظر ظهور «ایلیات»ـ که به نوعی همان سیمای اسطوره‌ای اسفندیار یا نجات بخش (soter) است ـ هستند که«از پشت کوه قاف فراخواهد رسید و علف شفا را خواهد آورد. آن وقت، وقت بیداری مردم و خواب همیشگی و بازگشت خان خونام است» (دستغیب، ۱۳۸۶: ۲۷۱). رمان«طوبی و معنای شب» به شیوه رئالیسم جادویی به بازخوانی تاریخ اخیر ایران در تناظر با مراحل گوناگون زندگی اسطوره‌ای می‌پردازد (یاوری، ۱۳۸۲: ۷۷). رمان گاو خونی» (۱۳۶۸) نوشتهٔ جعفر مدرس صادقی نیز با الهام از اسطورهٔ رستم و سهراب (پسرکشی)، با وارونگی اسطوره، از تمایلات ادیپی پسری سخن می‌گوید که با وجود عشق به پدر، تمایل به مردن پدر دارد. عباس معروفی در رمان«سمفونی مردگان» (۱۳۶۸) با خوانشی امروزی وسبک مدرنیستی، به بازسازی بن‌مایهٔ اسطوره‌ای برادرکشی روی آورد.

از آغاز دهه هفتاد تا پایان ۱۳۸۷

با آغاز دهه هفتاد و رشد رمان‌نویسی- چه از لحاظ کثرت و چه از لحاظ تنوع سبکی و مضمونی، استفاده از روایات و مضامین اسطوره‌ای بیش از گذشته رونق یافت؛ به‌گونه‌ای‌که این فرایند در دهه هشتاد نیز با قدرت ادامه یافت. یکی از دلایل چنین رونقی، رواج گستردهٔ سبک مدرنیسم و پست مدرن در نگارش رمان‌های فارسی است؛ زیرا واقع گرایی مدرن«با حفظ فاصله خود با واقعیت، بر جنبهٔ استثنایی رویدادها تأکید می کند تا خواننده را از عادی پنداشتن آنها برحذر دارد» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۳۰۴). اساساً به قول جان بارت«راهبرد هنری مدرنیسم، براندازی خودآگاهانه قراردادهای واقع‌گرایی بورژوایی به یاری تمهیداتی چون نشاندن روش«اسطوره‌ای» به جای روش«واقع گرایانه» و ایجاد توازی آگاهانه میان معاصر و قدیم بود و نیز ایجاد آشفتگی اساسی در روند خطی روایت؛ دست شستن از توقعات قراردادی در خصوص وحدت و انسجام پیرنگ و شخصیت‌ها و گسترش علّی و معلولی حاصل از آن» (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۱۳۲).

از نظر تفکر پسامدرن نیز ادبیات بدون تأثیر پذیری از گذشته، ادبیات فاقد اصل و نسب دانسته می‌شود (همان: ۲۷۷). از این رو، در ادبیات پسامدرن موافق منطق بینامتنیت، بازآفرینی و بازسازی تاریخی و اسطوره‌ای برای اصالت دادن به نوشته ها برگزیده می‌شود. لذا اغلب نویسندگان این دوره، حتی آنهایی که قبلا کم تجربه و تازه کار به شمار می‌آمدند، متأثر از این جریان قوی برای فرار از کلیشه‌ای شدن و تکرار مضامین اجتماعی، فرهنگی و سیاسی به فرم و ساختار توجه‌ای بیشتر از خود نشان دادند و کوشیدند برای انسجام ساختاری و برجسته نمودن داستان خود، از تمامی ظرفیت‌های فرهنگی، ملی و قومی چون اسطوره‌ها استفاده نمایند؛ ظرفیت‌هایی که به نظر آنان مدتی است در جامعه به دلیل خردگرایی و علم محوری فراموش شده است. البته درگرایش به روایت‌های اسطوره‌ای و یا اشارات اساطیری ایرانی این دوره، دو رویهٔ متفاوت وجود دارد. برخی بدون اینکه به ژرفای اندیشه‌های مکاتب مدرن و پست‌مدرن پی ببرند با تقلیدی ناشیانه تنها به انعکاس تصنعی و بازی با اسطوره‌های ملی و مذهبی روی آوردند، و برخی کاملاً هنرمندانه و خلاقانه به بازسازی اسطوره‌های ایرانی پرداختند.

الف) انعکاس اسطوره‌های حماسی در رمان‌های دهۀ هفتاد و هشتاد

روایات اسطوره‌ای- حماسی منبعث از شاهنامه بویژه داستان‌هایی با محوریت بن‌مایۀ اسطوره‌ای«تقابل پدر و پسر» از برجسته‌ترین و پربسامدترین جلوه‌های انعکاس اساطیر در این دوره است. در حقیقت، آنچه به تمایل رمان‌نویسان این دهه در بازآفرینی یا بازنگری اسطوره‌هایی با بن‌مایۀ«پدرکشی و پسرکشی»کمک می‌کند؛ پاسخ‌گویی به دغدغۀ امروزین بشر؛ یعنی جدال سنت و تجدد است. بر این اساس، رمان«نوشدارو» (۱۳۷۰) علی مؤذنی به شیوۀ تک‌گویی درونی به الگوبرداری از داستان پدر و پسری (رستم و سهراب) نوشته شد. توازن اشخاص عمدۀ کتاب با زال، رستم، تهمینه، گرد آفرید و عناصر ماورائی مانند سیمرغ و نوشدارو، به فضاسازی و بازسازی داستان بر مبنای اسطوره و پیوند حال با گذشته کمک می‌کند (دستغیب، ۱۳۸۳: ۱۲۱). بن مایه شکل‌گیری و روایت رمان «نقش پنهان» (۱۳۷۰) اثر محمد علی نیز درگیری پسر و پدری است که راوی در توصیف تابلویی با مشخصۀ «مردی با ریش پهن و سیاه، خنجری بر پهلوی جوانی فروکرده، با نظاره غروب آفتاب منتظر مرگ فرزند» عرضه می‌کند (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۰۸۳). محمد علی سجادی در رمان «حیرانی» (۱۳۷۳) با الهام از اسطورۀ سیاوش و فرنگیس شاهنامه و با گره زدن سرنوشت شخصیت‌ها به آن اسطوره، بین امروز و گذشته پیوند می‌زند و جنبه اسطوره‌ای رمان را آشکار می‌سازد.«سید عباس معروفی» مطابق گرایش مدرنیستی خود به اسطوره‌ها، در آلمان به نگارش رمان سیاسی و اسطوره بنیاد «فریدون سه پسر داشت» (۱۳۷۹) همت گماشت. وی در این رمان سیاسی با الگو گرفتن از اسطوره فریدون و سه پسرانش (ایرج، سلم و تور) تفاوت دیدگاه‌های پدر با پسران را از یک سو و اختلاف برادران را از سوی دیگر در جریان انقلاب اسلامی و پس از آن، به شیوۀ نمادین عرضه می‌کند. اسماعیل فصیح که در دهه شصت نیز با رمان درد سیاوش، آفرینش روایت اسطوره‌ای را تجربه کرده بود، در دهۀ هشتاد با نگارش رمان«تراژدی- کمدی پارس» (۱۳۷۷) آشکارا با ترکیب اسطورۀ«سهراب و تهمینه و رستم» و «سیاوش و فرنگیس و کی خسرو» و افسانه «لیلی و مجنون» به خلق اثری اسطوره‌ای با محوریت بن‌مایۀ «فرزندکشی» پرداخت.

محمد محمدعلی که باید از او به عنوان یکی از پرکارترین روایت پرداز اسطوره‌ای دهۀ هشتاد نام برد، «جمشید و جمک» (۱۳۸۳) را ناظر بر شکوهمندی و سرانجام غمبار نخستین شهریار هفت اقلیم در اساطیر ایران به روایتگری جمک، همسر جمشید، نوشت. خلاقیت‌های محمدعلی در بازنویسی این اسطوره، جذابیت خاصی به رمان بخشیده است. او روایت‌اسطوره‌ای«قصۀ تهمینه» (۱۳۸۲)ـ متأثر از اسطورۀ رستم و سهراب و رستم و شغاد شاهنامه با نگرش فمنیستی معاصر و از زاویۀ نگاه شخصیت زن داستان نوشت. اشاره‌های صریح و گاه غیرمستقیم نویسنده به اسطورۀ «رستم و سهراب و تهمینه» دائما پیوند بینامتنی اثر را با اسطوره نشان می‌دهد. نویسنده با خوانشی امروزی از داستان زندگی تهمینه اسطوره‌ای، داستان زندگی تهمینه‌های معاصر را که مطابق با دگرگونی‌های روزگار، درجستجوی هویتی جدید برای خویش اند، روایت می‌کند:

«لحظه‌ای به ذهنش رسید بگوید من تهمینه سمنگانی ام، از میان افسانه ها و اسطوره ها به دنیای شما آدم‌های معمولی آمده‌ام... اما نگفت و اگر می‌گفت آیا خود را مضحکه مردم می‌کرد؟» (محمد علی، ۱۳۸۲: ۱۷۰).

محمدعلی در رمان «برهنه در باد»ـ که رمانی با رویکرد شبه پسامدرنیستی استـ آشکارا در اپیزودی کوتاه با تشبیه فرزندان دوقلوی راوی«کیان»و«مهران»به مشی و مشیانه، به طرح باور اسطوره‌ای ایرانیان، درباب آفرینش نخستین زوج می‌پردازد (ر.ک: محمدعلی، ۱۳۸۷: ۱۷۲). وی در جایی دیگر از این رمان، حکومت پهلوی را با دوران حکومت ضحاک مقایسه می‌کند که مردم آن در انتظار قیام فریدون نشسته‌اند (همان: ۲۳۸).

رمان «سهراب کشان» (۱۳۸۲) با رویکردی سیاسیـ اجتماعی نوشتۀ سید عطاء الله مهاجرانی نیز اقتباسی امروزی از داستان رستم و سهراب شاهنامه است. این اقتباس در جای جای کتاب چه در هنگام پردازش شخصیت‌ها و گفتگوی آنها و چه هنگام توصیف کاملاً مشهود است. به طور مثال در گفتگوی سهراب و استوار بیات، به شباهت ظاهری آقاخوان با رستم اینگونه اشاره می‌شود:

«استوار بیات گفت: سهراب جان، رابطه تو با رستم چطور است؟» «با رستم؟»، «بله. با آقاخوان. چشم خدا به پدرت باشد، مثل رستم می‌ماند. ریش بلندش که دوفاق است، درست مثل ریش رستم» (مهاجرانی، ۱۳۸۳: ۱۱۲).

در ص۱۰۳رمان، نویسنده به‌عنوان دانای کل مطلق به همانندی آقاخوان با رستم صریحاً اشاره می‌کند:

«ریش بلند و حنایی- قرمزش مثل ریش رستم دو فاق به نظر می‌رسید».

حدیث نفس‌های آقاخوان نیز گویای این‌همانندی و اقتباس نویسنده از اسطورهٔ یادشده است:

«من باید با سهرابم چه کنم؟ خنجرش را از غلاف بیرون کشید. تیغه پولادی به زهر آب داده خنجر می‌درخشید. با تمام توان تیغه را بالا برد و در قلب سهراب فرو کرد. چشمهٔ خون از سینه سهراب جوشید. سهراب فقط نگاه کرد. لبخند زد. رنگش مهتابی شد. دست آقاخوان را فشرد و گفت: پدرم، پدرم کجاست؟ "می‌خواست بگوید"پدرت من هستم. تصویر خودش را در صفحه سپید و برّاق سپر سهراب دید. قیافه‌اش مثل قدرت کور بود، چند پرده تیره‌تر و گرفته‌تر. چشمانش را بست.آه چه دیوی هستم. چه دیوی شده‌ام. سهراب سرش را بر سمت چپ سینه آقاخوان تکیه داده بود. جانان بر خاک سم می‌کوفت و شیهه سر می‌داد» (همان: ۱۸۷).

نادعلی همدانی رمان«تهمینه» (۱۳۸۲) را ناظر بر روایت"رستم و سهراب"برای ردهٔ نوجوانان بازنویسی می‌کند. «پهلوان مددِ»رمانِ«جهانبانان» (۱۳۸۳) نوشتهٔ «حسین خسروجردی» متأثر از شخصیت رستم در شاهنامه درگیر هفت خوان سرنوشت‌ساز می‌شود؛ باشد به هدف خویش دست یابد. اصغرالهی در داستان بلند«سالمرگی» (۱۳۸۵) با سبکی پسامدرن و تغییر راوی و زاویهٔدید ناگهانی و درهم آمیختن روایت‌های اسطوره‌ای شاهنامه (اسفندیار، گشتاسب و کتایون، سیاوش و کیکاوس) و روایات دینی (اسطورهٔ داستان ابراهیم(ع) و اسماعیل(ع) و حادثه عاشورا) به بازآفرینی دوباره آنها در قالب امروزی می‌پردازد. عبارت‌های ذیل گویای بخشی ازاین روایت‌هاست:

«وقتی تو به دنیا آمدی، رفتم شبانه گوسفندی در قدمگاه قربانی کنم. داداش نگذاشت. مانعم شد. شب دوباره حضرتشان به خوابم آمدند. درمیان خواب و بی‌خوابی‌ها،

دلشوره‌ها، به دیدارم آمدند. رنجیده‌خاطر، مکدر. روبرویم ایستادند. صدایشان را شنیدم.ـ «تو از ما هستی؟» از شرم سرم را انداختم زیر. گفتند: «مردمان زمان فساد می کنند.» گفتیم: «وفای به عهد می کنم.» گفتند: «کاری بکن که ابراهیم خلیل الله کرد...علقه دنیا را از دل بکن» (الهی، ۱۳۸۶: ۴۰).

ـ آن وقت‌ها دم در، وقتی که با ما خداحافظی می کرد تا برود به جبهه، او را توی بغل گرفتیم، بوییدیم و گریه کردیم. بعد دوتایی ایستادیم دم در و رفتن او را تماشا کردیم... لیلا گفت: «تو او را به مرگ فروختی؟»، «من»، «بله تو، یادت می آید خوابی را که برایم گفته بودی؟»... از خواب پریدم. «چته نصف شبی» لیلا گفت: «تو او را فرستادی سوی مرگ تا خودت زنده بمانی» (همان: ۶۷ـ ۶۸).

ـ فردا دلواپسی رفتم توی کوچه. جایی که شب قبل او را یواشکی چال کرده بودم. درست پای دیوار. خاک دست نخورده بود و جایی که او را به خاک سپرده بودم، علفکی سبز[یادآور گیاه سیاوشان] روییده بود...» (همان: ۱۲۸ـ ۱۲۹)

البته در این دوران داستان نویسان دیگری نیز ظهور کرده‌اند که اولین تجارب خویش را با بازنویسی اسطوره‌های شاهنامه عرضه کرده‌اند.«آرمان آرین» یکی از آن نویسندگان جوان و موفق است که برای تحریک احساسات ملی و احیای اسطوره‌های ایرانی در میان نوجوانان، در رمان‌های سه‌گانه‌اش با عنوان«پارسیان و من» (۱۳۸۳) تلاش کرده است با قراردادن شخصیت‌های اصلی داستان در فضایی سورئالیستی، به روایت نمادین ولی امروزی از اساطیر شاهنامه؛ چون اسطورهٔ ضحاک ماردوش، اسطورهٔ زندگی رستم‌دستان، کاوه آهنگر، فریدون و... بپردازد. محمد قاسم‌زاده تقریبا از آخرین نویسندگان این دوره است که به بازنویسی داستان‌های شاهنامه در قالب رمان روی آورده است. اولین تجربهٔ او در این زمینه رمان«سیاوش» (۱۳۸۷) است که آشکارا بر مبنای روایت فردوسی با کمترین دخل و تصرف و خلاقیت بازنویسی شده است.[۴]

ب) انعکاس اسطوره‌های زرتشتی در رمان‌های دههٔ هفتاد و هشتاد

از جلوه‌های دیگر بازتاب اساطیر ایرانی در این دو دهه، بهره‌گیری از اساطیر زرتشتی و اساطیر بومی قبل از زرتشت است.

چون اسطورهٔ زروان در عقاید مانوی، و بازتاب آنها به شکل خرده‌روایت‌های اسطوره‌ای در رمان‌هاست. اسماعیل فصیح در رمان«فرار فروهر» (۱۳۷۲) با پس زمینه‌های اسطوره‌های زرتشتی به توصیف داستان، رفتار، گفتار و پندار شخصیت های داستان خود به‌خصوص دکتر جعفر فروهر می‌پردازد؛ تا ضمن ارائه دانش زرتشتی‌شناسی، ذهن مخاطبان خویش را به فضای اسطوره‌ای رمان خویش معطوف کند. محمد محمد علی در این حوزه نیز با نگارش روایت اسطوره‌ای «مشی و مشیانه» (۱۳۸۵) به بازخوانی اسطورهٔ آفرینش از منظر زرتشتیان ایران باستان می پردازد. وی با کانونی‌سازی روایت مشیانه (همسر مشی) تلاش می‌کند، مرکزیت روایت‌پردازی مردانه را در عصر حاضر بشکند و نقش زنان اسطوره‌ای را که به دلیل مردمحور بودن و همچنین نگرش مردسالارانهٔ اساطیر ایران نادیده انگاشته شده، احیا نماید. فرهاد کشوری نیز در رمان«آخرین سفر زرتشت» (۱۳۸۶) به بازآفرینی داستان زندگی زرتشت می‌پردازد، وی در سراسر رمانش به نقل مضامین و خرده روایت‌های اسطوره‌ای آفرینش می‌پردازد و بدین وسیله خوانندگان خود را با اندیشه‌های اسطوره‌ای ماقبل زرتشت و پس از او آشنا می‌کند. رمان«اشوزدنگهه» (۱۳۸۷) نوشتهٔ آرمان آرین نیز، یکی دیگر از آثاری است که به قصد پردازش اسطوره‌های زرتشتی، زندگی یکی از شخصیت‌های اسطوره‌ای زرتشتیان را بازنویسی و احیا نموده است.

نتیجه‌گیری

نگاهی به رمان‌های معاصر که آشکارا یا پنهان مضامین و روایت‌های اسطوره‌ای در آنها بازتاب داشته است، ما را بر آن می‌دارد تا از وجود و گسترش جریانی اسطوره‌گرا در رمان‌های معاصر سخن بگوییم؛ رمان‌هایی که در استفاده و بازتاب مضامین و روایت‌های اسطوره‌ای از نظر کمی و کیفی متفاوت‌اند؛ برخی تنها به استفاده تزئینی و تلمیحی اکتفا نمودند، برخی بازنویسی امروزی از اساطیر را بهترین مأمن برای تسکین دردهای شخصی و اجتماعی و بازیابی هویت ملی و فرهنگی دانسته‌اند و گروهی با تلاش خلاقانه به بازنویسی و بازپردازی اسطوره‌ها در رمان روی آوردند و کوشیدند با طرح کامل یک اسطوره در عناصر رمان، روایتی امروزی از آن اسطوره بیافرینند (روایت اسطوره‌ای).

با وجود اینکه قبل از کودتای ۲۸ مرداد، رمان‌های فارسی اعم از تـاریخی و اجتمـاعی از اشارات اسطوره‌ای بی‌نصیب نبود و حتـی گـاه بـا رمـان‌هـای چـون «بـوف کـور» مواجـه می‌شویم که با گرایش‌های متناقض نما به اسطوره‌ها روی آورده‌اند؛ اما نخستین رویکـرد بازخوانشی از اسطوره‌ها در رمان‌نویسان ایرانی با گرایشی منفعلانه، ایسـتاتیک و تصـنعی آغاز شد؛ زیرا غلبهٔ احساس شکست و سرخوردگی ناشی از سـقوط دولـت مصـدق و ایجـاد فضای خفقان‌آور، رمان‌نویسان را به انعکاس گسترده اساطیر و استفاده از زبان نمـادین آنهـا کشاند. روایت‌های اسطوره‌ای ملی این دوران؛ یعنی از سال۳۲ تا پیروزی انقلاب۵۷، بیشـتر معطوف به روایت‌هایی است که از شاهنامه برآمده است یا به نوعی بازخوانی و بازسـازی آن در قالـب امـروزی اسـت؛ چـون اسـطوره سـیاوش و رسـتم و سـهراب. سـپس مضـامین و روایت‌های اسطوره‌ای زرتشتی چون اسطوره آفرینش به پیروی از بوف کور هدایت.

با پیروزی انقلاب ضرورتی برای بازآفرینی و بازپرداختن به اسطوره‌ها احسـاس نشـد؛ ظهور و تداوم انقلابی ایدئولوژیک با گرایش‌هـای دینـی و مـذهبی، ضـرورت بـازنگری و انعکاس اساطیر ملی را دگرگون نمود. در چنین فضایی برخـی از رمـان‌هـا، روایـت‌هـای دینی چون روایت ابراهیم(ع) و اسماعیل(ع) و روایت حماسی عاشورا را منعکس می‌کننـد و برخی به بازتاب روایت‌های اسطوره‌ای- حماسی شاهنامه چون«رستم و سـهراب»، «رسـتم و شغاد» و «سیاوش» پرداختند. اما پس از جنگ تحمیلی، بسیاری از رمان‌نویسان، متـأثر از سبک مدرنیسم و تمایل آن سبک در بازنمـایی اسـاطیر، بـه انعکـاس برخـی اسـاطیر ایرانی در رمـان روی آوردنـد. براهنـی، معروفـی و مـؤذنی تعـدادی از آن رمـان‌نویسـان هستند. با آغاز دههٔ هفتاد سیر توجه به روایت‌های اسطوره‌ای ایرانـی و ضـرورت گـرایش به آن بیش از پیش نمایان شد؛ زیرا در این دهه و دهـهٔ هشـتاد کـه ادامـه آن محسـوب می‌شود، سبک فکری، ادبـی و سیاسـی پسـامدرن در کنـار مدرنیسـم رشـدی گسـترده می‌یابد. رمان‌نویسان این دو دهه، دیگر نه به دلایل نوستالژیک؛ بلکـه بـه دلیـل گریـز از تکرارزدگی، ایجاد انسجام و جذب مخاطب، بازنگری در ماهیت تفکر اسطوره‌ای ایرانیـان و انتقاد از آن به کمک جریان‌های فکری پسامدرن مثل فمنیست و گاه به دلایل سیاسی و حزبی به اقتباس، بازخوانی و بازتفسیر اساطیر روی آوردند. گسترهٔ استفاده از مضـامین و روایـت‌هـای اسـطوره‌ای ایرانـی در ایـن دوران بـیش از گذشـته اسـت. در حقیقـت رمان‌نویسان اسـطوره‌گـرای ایـن دوره، بـرای انسـجام بخشـی و جـذابیت آثـار و تبیـین

دریافت‌های ذهنی و تفسیر اوضاع سیاسی و اجتماعی عصر خویش، با پیوند زدن دنیای معاصر و گذشتهٔ آرمانی بشر، به روایت‌های اسطوره‌ای روی آوردند. روایت‌های اسطوره‌ای ایرانی این دو دهه را می‌توان در دو دستهٔ ذیل طبقه‌بندی نمود: دستهٔ اول روایات اسطوره‌ای- حماسی شاهنامه که به ترتیب بسامد شامل اسطورهٔ رستم و سهراب، سیاوش، جمشید وضحاک، فریدون و اسفندیار است. دستهٔ دوم روایات اسطوره‌ای متأثر از بوف کور و اسطوره‌های زرتشتی چون اسطورهٔ آفرینش مشی و مشیانه.

پی‌نوشت

۱. بوف کور داستان سرگشتگی انسان در شناخت خویش است. الگویی بازسازی شده از اساطیر هند و ایرانی که با درهم تنیدن روایات متفاوت اسطوره‌ای به صورت غیرخطی نوشته شده است. به دلیل شیوه نویسندگی هدایت بوف کور را باید نمونه واقعی آثار چندصدایی (polysemic) شمرد. اسطورهٔ مشی‌ومشیانه، مهرگیاه، اسطورهٔ ازدواج جادویی بر اساس آیین تانترا (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۶ـ ۳۶)، اسطورهٔ فرشته و ایزد بانوی آب‌ها (ر.ک: اسماعیل‌پور، پیشین: ۱۶) و اسطورهٔ جمشید و جمک (ر.ک.: تسلیمی، ۱۳۸۳: ۷۰) نمونه‌هایی از آن روایت‌های اسطوره‌ای منعکس شده در داستان است.

۲. ارسلان پوریا در زمینه نمایشنامه‌نویسی نیز به روایت‌های شاهنامه نظر داشته است؛ چون نمایشنامه تاریخی- حماسی تراژدی افشین (۱۳۳۶) و تازیانهٔ بهرام (۱۳۴۷).

۳. خسرو، فرزند یوسف (بدل کیخسرو فرزند سیاوش) بعد از مرگ ناجوانمردانه پدر در پی انتقام‌جویی است و مادر او«زری» قصد دارد تفنگی به دست او دهد تا این اندیشه به وقوع بپیوندد: «می‌خواستم بچه‌هایم را با محبت و در محیط آرام بزرگ کنم، اما حالا با کینه بزرگ می‌کنم به دست خسرو تفنگ می‌دهم» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۵۲).

۴. بهره‌گیری از اسطوره‌های حماسی در داستان‌های کوتاه این دوره (دهه‌های هفتاد و هشتاد) نیز رواج دارد؛ مانندِ داستان«شب سهراب‌کشان»در مجموعه«یوزپلنگانی که با من دویدند» (۱۳۷۳) اثر بیژن نجدی، داستان کوتاه بن بست در مجموعه داستان «من قاتل پسرتان هستم» نوشتهٔ احمد دهقان.

منابع

آرین، آرمان (۱۳۸۵) پارسیان و من، چاپ هفتم، تهران، موج.
آل احمد، جلال (۱۳۸۳) نون و القلم، تهران، گهبد.
استراوس، کلودلوی (۱۳۷۳) «بررسی ساختاری اسطوره»، ترجمهٔ بهار مختاریان و فضل الله پاکزاد، فصلنامه ارغوان، سال اول، شماره چهار، صص ۱۳۵ـ ۱۵۹.
اجاکیانوس، آناهید (۱۳۸۶) نقد مجموعه آثار داستانی اسماعیل فصیح، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۶) «تحول اسطوره‌های ایرانی»، گسترهٔ اسطوره، چاپ دوم، تهران، هرمس.
الهی، اصغر (۱۳۸۶) سالمرگی، چاپ دوم، تهران، چشمه.
الیاده، میرچا (۱۳۸۵) رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، چاپ سوم، تهران، سروش.
بهار، مهرداد (۱۳۷۶) پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ دوم، تهران، آگاه.
پاینده، حسین (۱۳۷۴) «گذر از مدرنیسم به پست مدرنیسم در رمان»، مجموعه سخنرانی‌ها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل رمان در ایران، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
پدرسن، کلاوس (۱۳۸۶) جهان بینی در ایران پیش از انقلاب، گزارش احمد سمیعی گیلانی، تهران، فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی.
ترقی، گلی (۱۳۸۶) بزرگ بانوی هستی؛ تهران، نیلوفر.
تسلیمی، علی (۱۳۸۳) گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران، تهران، اختران.
تقی‌زاده، صفدر (۱۳۷۴) شکوفایی داستان کوتاه، چاپ دوم، تهران، علمی.
حنیف، محمد (۱۳۸۶) جنگ از سه دیدگاه، چاپ اول، تهران، صریر.
جواری، محمدحسین (۱۳۸۴) «اسطوره در ادبیات تطبیقی»، اسطوره و ادبیات، چاپ دوم، تهران، سمت.
دانشور، سیمین (۱۳۸۰) سووشون، چاپ پانزدهم، تهران، خوارزمی.
دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۶) از دریچه نقد، تهران، خانه کتاب.
دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۳) کالبد شکافی رمان، تهران، سوره مهر.
دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۴) «نگاهی به رمان فارسی»، مجموعه سخنرانی‌ها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل رمان در ایران، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
دولت آبادی، محمود (۱۳۷۱) رد، گفت و گذار سپنج، تهران، چشمه و پارسی.
رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۳) پیکرگردانی در اساطیر، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ستاری، جلال (۱۳۸۷) اسطوره و رمز، تهران، سروش.
سلیمانی، بلقیس (۱۳۷۳) بررسی ساختار داستان‌های کوتاه جنگ، ادبیات داستانی، شماره ۲۴.
شیری، قهرمان (۱۳۸۷) مکتب‌های داستان نویسی در ایران، تهران، چشمه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) داستان یک روح، چاپ سوم، تهران، فردوس.
ضیمران، محمد (۱۳۸۴) گذار از جهان اسطوره به فلسفه، چاپ دوم، تهران، هرمس.
عضدانلو، حمید (۱۳۸۰) گفتمان و جامعه، تهران، نی.
غفوری غروی، لیلا (۱۳۸۴) «ظهور اسطوره‌های یونان باستان در نمایشنامه‌های نیمهٔ اول قرن بیست فرانسه»، اسطوره و ادبیات، تهران، سمت.

غلام، محمد (۱۳۸۱) رمان تاریخی، تهران، چشمه.
فرای، نورتروپ (۱۳۷۹) رمزکل: کتاب مقدس و ادبیات، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، نیلوفر.
فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹) تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
فرنبغ دادگی (۱۳۸۵) بندهش، ترجمهٔ مهرداد بهار، چاپ سوم، تهران، توس.
فصیح، اسماعیل (۱۳۷۷) درد سیاوش، چاپ پنجم، تهران، صفی علیشاه.
کاسیرر، ارنست (۱۳۸۷) فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک، جلد دوم، ترجمهٔ یدالله موقن، چاپ دوم، تهران، هرمس.
کامشاد، حسن (۱۳۸۴) پایه گذاران نثر جدید فارسی، تهران، نی.
لوکاچ، گئورگ (۱۳۸۸) رمان تاریخی، تهران، ثالث.
مارتین، والاس (۱۳۸۶) نظریه های روایت، ترجمه محمد شهبا، چاپ دوم، تهران، هرمس.
محمودیان، محمد رفیع (۱۳۸۲) نظریهٔ رمان، ویژگی‌های رمان فارسی، تهران، فرزان روز.
محمدعلی، محمد (۱۳۸۲) قصهٔ تهمینه، تهران، افق.
محمدعلی، محمد (۱۳۸۷) برهنه در باد؛ چاپ پنجم، تهران، مرکز.
مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۳) داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع، تهران، فرزان.
مکاریک، ایرنا (۱۳۸۵) دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجری و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگه.
مهاجرانی، سید عطا الله (۱۳۸۳) سهراب کشان، چاپ سوم، تهران، فرهنگ معاصر و امید ایرانیان.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶) صد سال داستان‌نویسی ایران، چاپ چهارم، تهران، چشمه.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶) فرهنگ داستان‌نویسان ایران، تهران، چشمه.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷) سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی (از آغاز تا ۱۳۲۰ ش)، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
یاوری، حورا (۱۳۸۲) «داستان بلند»، مجموعهٔ مقالات ادبیات داستانی در ایران زمین، ترجمهٔ پیمان متین، تهران، امیرکبیر.
یزدانجو، پیام (۱۳۸۱) ادبیات پسامدرن، چاپ دوم، تهران، مرکز.

تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای «سالمرگی»

دکتر سعید بزرگ بیگدلی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسینعلی قبادی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
سید علی قاسم‌زاده *

چکیده

همزادی و تلازم ادبیات داستانی با تحولات جهان جدید و ویژگی روایی رمان و توانایی این قالب داستانی معاصر در انعکاس موضوعات متنوع و بازتاب سلایق، روشها، سبکها و همچنین نمایش افکار و عقاید و گفتمانهای رایج جامعه، موجب شد ساختار و عناصر روایی رمان، گسترده‌ترین زمینه برای ظهور و انعکاس اسطوره‌ها یا اشاره به آنها به حساب آید. این رویکرد رمان‌نویسان اسطوره‌محور در استفاده و انعکاس اسطوره‌ها به دلیل توجه آنان به دلالتهای معنایی و نمادینِ اسطوره‌های مورد نظر خود به رمان اسطوره‌ای، امکان تحلیل بینامتنی می‌دهد.

بازآفرینی اسطوره‌ها را در قالب روایت در دورهٔ جدید، باید یکی از عناصر شاخص در رهیافت ادبیات پسامدرن به شمار آورد. ازاین‌رو، این مقاله در پی تحلیل روایت شناسانه با رویکرد بینامتنی «سالمرگی»، یکی از رمانهای پست مدرنیستی ایران است که با محوریت دو بنمایه کلیدی اسطوره‌ای یکی «تقابل مرگ و زندگی» در قالب روایتهای اسطوره‌ای پسرکشی و دیگری «قربانی» با تأکید بر مظلومیت قهرمانان شکل گرفته است. از آنجا که پردازش روایت اصلی داستان معطوف به جنگ تحمیلی یا متأثر از آن است، «سالمرگی» جزء نخستین تجربه‌های پسامدرنی رمان‌نویسان ایرانی در باره جنگ قرار می‌گیرد.

کلید واژه‌ها: روایت اسطوره‌ای، رمان سالمرگی، رمان جنگ، رمان پست‌مدرنیستی، تحلیل بینامتنی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/ ۸/۱۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۱۱/۱۲

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

بیان مسئله

یکی از جریانهای تأثیرگذار در رمان‌نویسی معاصر، رویکرد پست مدرنیستی است که تقریباً از اوایل دهه هفتاد با الگوبرداری ناقص از غرب در ایران رایج شده است. در پرتو رویکرد بی‌سابقه به گرایشهای جدید داستانی، پست مدرنیسم در ایران به دلیل جذابیتهای خاص خود با شتابزدگی و بدون تأمل در میزان تطبیق آن با فرهنگ ایرانی- اسلامی وارد حوزهٔ داستان‌نویسی شد. از نشانه‌های چنین شتابزدگی انتخاب گزینشی اندیشه‌ها و گاه شگردهای پردازش پسامدرنی در رمانهای این دوره است به گونه‌ای که کمتر می‌توان اثری در ایران یافت که همه ویژگیهای ساختاری و محتوایی پسامدرنیستی را داشته باشد. از نویسندگانی که گاه و بی‌گاه بدین شیوه داستان‌نویسی و انعکاس باورهای پسامدرن علاقه نشان داده‌اند، می‌توان از «عباس معروفی»، «محمد محمدعلی»، «رضا براهنی»، «اصغر الهی»، «ابوتراب خسروی»، «محمدرضا کاتب» و چند تن دیگر نام برد.

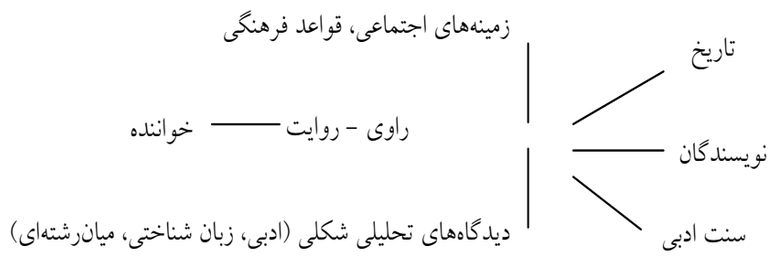
توجه به چنین شگردهای نو در داستان‌نویسی به مرور به حوزه‌های دیگر ادبیات داستانی چون رمانهای جنگی یا متأثر از موضوع جنگ تحمیلی نیز کشیده شد با وجود اینکه پیروی از این سبک در میان داستان‌نویسان جنگ رونقی چندان نیافت. در میان رمانهای مرتبط با جنگ یا متأثر از آن در ایران، «سالمرگی» نوشتهٔ «اصغر الهی» با وجود رویکرد منفی نویسنده به جنگ به دلیل استفاده از شیوهٔ پسامدرنیستی و یاری جستن از روایتهای اسطوره‌ای در تبیین گفتمانهای موجود در ایران پس از جنگ تحمیلی، اثری قابل توجه به شمار می‌آید. اهمیت این داستان بلند، زمانی آشکار می‌شود که بدانیم داستان‌نویسان حوزه جنگ تحمیلی در ایران، نتوانسته‌اند چنانکه باید از ظرفیتهای بیکرانه اسطوره در انسجام و اقتدار متن و جذب مخاطبان بیشتر و حتی استفاده از ظرفیتهای حماسی اساطیر برای تبیین و تفسیر قهرمانیها و از خودگذشتگیهای رزمندگان در جنگ تحمیلی بهره ببرند؛ لذا کوشش اندک نویسندگانی چون حسن بنی عامری، که مشخصاً در رمان «گنجشکها بهشت را می‌فهمند» در صدد استفاده از آن ظرفیتها برآمده، اساساً از دیدگاه اسطوره‌ای، بسیار ضعیف و دور از فهم اسطوره‌ای است و هرگونه تلاش برای نمایش جلوه‌های اساطیری و تحلیل آن بر مبنای روایت اسطوره‌ای راه به جایی نخواهد برد.

با این اوصاف در این مقاله با روشی تحلیلی، مبتنی بر رویکرد بینامتنی کوشش می‌شود که عناصر روایی رمان «سالمرگی» بررسی و تحلیل، و جایگاه اسطوره در ساختار روایی رمان و دلالتهای معنایی آن، نشان داده شود.

۱- روایت و عناصر آن در رمان

از روشهای جدید علمی در تحقیقات ادبی معاصر بویژه ادبیات داستانی، « روایت شناسی» است.

پیچیدگی و گستردگی عوامل این رویکرد جدید از یک سو و جذابیت ساختار و عناصر تشکیل‌دهنده روایت از دیگر سو، توجه بسیاری از ناقدان ادبی را به خود معطوف کرده است به گونه‌ای که امروزه « نظریهٔ ادبی و فرهنگی، روز به روز، بیشتر مدعی مرکزیت روایت در فرهنگ شده و استدلال هم بر این است که داستان، ابزار اصلی ما برای درک امور است» (کالر، ۱۱۰:۱۳۸۲). بر این اساس است که داستان‌نویسان با تکیه بر روایت، فرهنگ جامعه خویش را بازگو می‌کنند. این موضوع بویژه آن‌گاه که گفتمانهای جدید در جامعه سر برآورد، توجه بیشتر نویسندگان را موجب می‌شود؛ زیرا به قول والاس مارتین، هنگامی که روایتهای تازه‌ای پدید می‌آید، منتقدان و نویسندگان اغلب ناگزیر می‌شوند در دیدگاه‌هایشان بازنگری کنند یا پیوستی به آنها بیفزایند. وی نمودار زیر را در اثبات عقیده خود می‌آورد:



نمودار ۱- زمینه‌های تأثیرگذار در روایت (مارتین، ۱۶:۱۳۸۶)

روایت، که اساساً از آن به عنوان دستور زبان داستان (وبستر، ۴۹:۱۳۸۳)، «توالی ادراک‌شده و آگاهانهٔ وقایعی که از شخصیتها سر می‌زند» (تولان، ۲۰:۱۳۸۶)، «نقل سلسله رخدادهایی که در زمان و مکان به واسطه کنش شخصیتها و از طریق راوی بیان می‌شود» (آسا برگر، ۷۹:۱۳۸۰)، «زنجیره‌ای از رخدادها» (ریمون-کنان، ۱۱:۱۳۸۷) و گاه پیرنگ (مارتین، پیشین: ۵۷) یاد می‌کنند، یکی از مهمترین و پیچیده‌ترین مباحث در نقد ادبی

امروز است. ازاین‌رو تعریف جامع و مانع آن دشوار است. اما اگر عناصر روایی از میان تعاریف موجود در زمینه روایت‌شناسی استخراج شود به چهار عنصر مشترک خواهیم رسید: راوی و زاویه دید، شخصیت به همراه گفتگو و کنشهایش، رخداد یا رخدادها و تسلسل علّی و زمانی که همگی این عناصر در زنجیره پیرنگ داستان، که همان اساس روایت تلقی می‌شود، عمل می‌کند و در محدوده آن قابل تفسیر است.

از زمان اولین تلاشهای علمی روایت‌شناسی، که پراپ، ریخت‌شناس روس، انجام داده است، تاکنون هر یک از روایت‌شناسان از دیدگاه خاص خود به یکی از این عناصر توجه کرده، و آن را کانون اصلی روایت به شمار آورده‌اند؛ مثلاً برای پراپ ساختار فعل و کنش شخصیت (کارکرد) بیشتر از اسم و خود شخصیت اهمیت داشته است. (ر.ک: پراپ؛ ۱۳۸۶: فصل دوم) یا «ژرار ژنت» به زمان روایت و رخداد و «هنری جیمز» و «فریدریش اشپیل هاگن» به راوی و زاویه دید توجه بیشتری نشان داده‌اند (ر.ک: مارتین، ۹۹:۱۳۸۶). «والاس مارتین» اختلاف نگرش روایت‌شناسان را در این باره در چهار نظریه خلاصه می‌کند: نخست نظریه‌پردازانی که معتقدند ساختار بنیادین روایت را باید در پیرنگ آن جست (مثل خودِ والاس مارتین). دوم آنها که بهترین راه شناخت روایت را بازسازی زمانی خط داستانیَ و بررسی تغییرات ایجاد شده در روایت داستانی می‌دانند (مثل ژنت و برخی از فرمالیستها و ساختارگرایان). سوم آنانی که روایت را از بررسی کنش، شخصیت و مکان آغاز می‌کنند و سپس نقطه دید را فن انتقال روایت به خواننده می‌دانند (مثل چتمن و شلومیث ریمون‌کنان). چهارم گروهی که تنها به عناصر داستانی خاص، چون نقطه دید، گفتمان راوی درباره خواننده و مانند آن می‌پردازند (مارتین، ۸۰-۷۹:۱۳۸۶).

۲. رویکرد اسطوره‌ای یکی از ویژگیهای رمانهای پسامدرن

بی‌گمان توجه به اساطیر از ویژگیهای اساسی مکتب پسامدرنیسم است. اندیشهٔ پسامدرنی همانند اندیشهٔ مدرنیستی به نظریهٔ کاسیرر، که «هیچ پدیده طبیعی و هیچ پدیده‌ای مربوط به حیات انسان نیست که قابل تفسیبر به وسیله اساطیر نباشد» (کاسیرر، ۱۰۵:۱۳۶۰) ایمان دارد؛ اما بین نگرشهای آن دو، تفاوت ماهوی وجود دارد.

> پیروان مدرنیسم به قدرت اسطوره در انسجام بخشی به ساختار رمان، باور دارند و استفاده از آن را برای انسجام رمانهای مدرنیستی، تلاشی برای جبران از هم گسیختگی زندگی می‌دانند؛ زیرا نویسندگان مدرن می‌خواستند ادبیات داستانی را مأمنی برای در

امان ماندن از سرگرمیهای مبتذل و پیرنگهای سطح پایین داستانهایی تبدیل کنند کـه در دورهٔ مدرن به وفور نوشته می‌شوند (لاج، ۱۳۸۶:۲۳۱).

اما از دیدگاه پست مدرنیستها، اسطوره‌ها در نشان دادن بی‌انسجامی و بی‌وحدتی دنیای معاصر بهتر عمل می‌کنند؛ لذا چندپارگی و آشفته‌نویسی و تعدد و تکثر روایت و راوی، اساس کار آنهاست (پاینده، ۱۳۷۴:۱۰۴ ؛ همو، ۱۳۸۶:۳۹).

بینامتنیت پسامدرن نیز یکی از نمودهای صوری میل خواننده به از میان برداشتن فاصله بین گذشته و حال و نیز میل بازنویسی گذشته در زمینه‌ای جدید است و نباید آن را بـا میل مدرنیستی نظم بخشیدن به زمان حال از طریق زمان گذشته یا میل به باشکوه جلوه دادن گذشته در تباین با حقارت زمان حـال، اشـتباه گرفـت. رمـان‌نویـسان پـسامدرن، بینامتنیت را تلاش برای بی‌اعتبار کردن تاریخ یا اجتناب از آن نمی‌دانند، بلکه با استفاده از آن مستقیماً با گذشته ادبیات رویارو می‌گردند. بینامتنیت ایـن پژواکهـای بینـامتنی را مورد استفاده و سوءاستفاده قرار می‌دهد؛ به این صورت ابتدا تلمیحات تأثیرگذار آنها را در متن مستتر می‌کند و سپس تأثیرشان را بـا اسـتفاده از طعنـه و رویـدادهای خـلاف انتظار زایل می‌سـازد. در مجمـوع در بینامتنیـت پـسامدرن چنـدان نـشانه‌ای از مفهـوم مدرنیستی «اثر هنری» به منزلهٔ مقوله‌ای یکتا و نمادین و ژرف‌نگر وجـود نـدارد؛ آنچـه هست، متن است و بس، آن‌هم متونی که پیشتر نوشته شده‌اند (هاچن، ۱۳۸۳:۲۲۸-۲۲۹).

از دیدگاه پسامدرنیستها اسطوره باید از متن قبلاً نوشته شده، برگزیده شود؛ به شکل دیگری درآید و به طریق کنایه‌ای باز تفسیر گردد تا بدین وسیله فراموش نشود (کوپ، ۱۳۸۴:۲۰۰). یک دلیل آنان برای چنین کاری، احساس تهی شدن ادبیات امروز است، اما دلیل مهمتر شاید این باشد که باور دارند، واقعیتهای پذیرفته شده امروز در واقع داستانهایی هستند که ما در بارهٔ گذشته ساخته‌ایم؛ به بیان ساده‌تر از نظر رمان‌نویس پسامدرن، پرداختن به رخدادها و مسائل جاری، کم‌اهمیت‌تر از پرداختن به تمامیت تخیل فرهنگی است که داستانهای قدیمِ جهان پرورانده‌اند (لاج، ۱۳۸۶:۲۳).

هنرمند پست‌مدرن در پی از میان بردن فاصله و تمایز میان تاریخ و اسطوره با کاربرد روایت اسطوره‌ای در رمان، احساس اتحادی بین شخصیتهای اساطیری و معاصر در مخاطبان می‌آفریند. اما ایجاد چنین اتحادی و معنادار کردن اسطوره در دورهٔ معاصر بدون دخل و تصرف تقریباً ممکن نیست؛ زیرا اعتقاد بر این است که همواره مردم هر دوره‌ای اساطیر را مطابق با احتیاجات خود و مقتضیات زمان، لباسی نو می‌پوشانند و

بازسازی می‌کنند و بدین‌وسیله به آن جان تازه‌ای می‌بخشند بی‌آنکه گوهر اسطوره در این روند تجدید یا بازآفرینی، تغییرپذیرد (الیاده، ۲۱۷:۱۳۶۲).

پسامدرنیسم به دنبال باز تعریفی از انسان معاصر است و بازگشت به اسطوره از منظر بشر، تلاشهای انسان مدرن‌زده در کشف دوبارهٔ کلیت انسانی خویش تلقی می‌گردد. ناتوانی انسان معاصر از انطباق با دنیای جدید، تعارض فکری و هویتی و رویارویی با دریافتهای جدید از زندگی و چیستی خلقت و انسان، او را چنان به سرگشتگی فلسفی کشانده که برای جبران یا تطبیق بهتر با این فضای مدرن‌زده و نو در پی کمک گرفتن از اسطوره‌ها برآمده است. از همین‌رو، نویسندگان پسامدرن، شخصیتهای رمانهای خود را با درونی آشفته و بحران‌زده به تصویر می‌کشند؛ تصاویری که متناسب با مفهوم «درونه‌گیری» (Embedding)- از مؤلفه‌های مطرح در منطق مکالمه‌ای و تحلیل بینامتنی- ارائه می‌شوند.

> درونه‌گیری نوعی از بیان دوصدایی است که موجب می‌شود، تصور شخص در بارهٔ خودش تحت تأثیر کلام شخص دیگر دربارهٔ خود او قرار گیرد. این امر منجر به ظهور سبک خاص «نگاه مضطربانه» می‌شود که در آن کلام یک شخص با مکث همراه می‌شود و وابسته‌های وصفی و تردیدها آن را دچار وقفه می‌کنند (مکاریک، ۱۲۶:۱۳۸۵).

اعتقاد به بی‌نظمی و عدم قطعیت و نبود حقیقت واحد در جهان، تغییر آنی و مداوم در شیوهٔ روایتی اثر (دگردیسی شیوهٔ روایت)، درهم تنیدن عناصر ضد و نقیض مانند تخیل و واقعیت، جادو و معجزه، اسطوره و تاریخ و... این باور را القا می‌کند که رمانهای پسامدرن ساختاری آشفته دارند؛ لذا جستجوی ساختار منسجم و هدفمند در داستانهای پسامدرن اشتباه است. اما اگر به ژرفای داستانهای پسامدرن دقت کنیم در این بی‌نظمی ظاهری با ساختاری منسجم و هدفمند روبه‌رو هستیم که بی‌شک ظهور روایت اسطوره‌ای و طرح‌ریزی پیرنگ داستانی و عناصر روایی بر مبنای اسطوره را باید نشانه‌ای از وجود انسجام باطنی و درونی آنها دانست؛ زیرا امروزه « فرایند روایتی کردن، یکی از شکلهای عمده ادراک انسان و یافتن و انسجام صوری در آشفتگی رویدادها تلقی می‌گردد.روایت، ابزاری برای تبدیل کردن دانستگی به بیان است» (هاچن، ۳۰۶:۱۳۸۳).

۳- تجلی روایتهای اسطوره‌ای در رمان «سالمرگی» بر مبنای بینامتنیت

گرچه دربارهٔ امکان حضور یا عدم حضور اسطوره در رمان، توافق جمعی وجود ندارد؛

چنانکه برخی حضور اسطوره را در رمان ناممکن می‌دانند و آن را نفی می‌کنند؛ زیرا اساساً ساحت اسطوره را از رمان جدا و آفرینش رمان را از اسطوره محال می‌دانند (ر.ک: پرستش، ۱۰:۱۳۸۷)، غالب منتقدان چون بارت، فرای، تودروف و استراوس بر این باورند، همان‌گونه که «اساساً اسطوره سرچشمه آفرینش رمان است» (زرافا، ۱۷۵:۱۳۸۶)، حضور آن در رمان - علاوه بر معناآفرینی- می‌تواند بر فرم و ساختار داستان تأثیر گذارد. (بارت، ۵۸:۱۳۷۵). با وجود این، حضور اسطوره به عنوان داستانی از قبل تولید شده در رمان به عنوان متن در حال آفرینش یا تازه آفریده شده- که بیشتر سرشتی تفسیری دارد- ماهیتی بینامتنی دارد؛ زیرا به قول «گادامر» کلیهٔ تفسیرهای ادبی از گفت و شنود میان گذشته و حال ناشی می‌شود (سلدن و ویدوسون، ۷۶:۱۳۸۴) و رمان تنها ژانری است که می‌تواند این کلامهای دوسویه در آن نمود یابد (کریستوا، ۶۱:۱۳۸۷-۶۳)؛ چنانکه سخنان امبراتواکو را که «من آنچه نویسندگان همواره می‌دانستند، کشف کردم. کتابها همواره از دیگر کتابها سخن می‌گویند و هر قصه، قصه‌ای است که پیش از این گفته شده است» (Ecoam, 1983: p.20)، باید مؤید همین مطلب دانست؛ لذا حضور اسطوره در رمان «که برای ادبیات ماجرایی از پیش تنظیم شده و منسجم و حکم یک پیش متن دارد» (جواری، ۱۳۸۴، ۴۷) می‌تواند از یک سو زمینه‌ساز گفتگو بین گذشته و حال باشد و از سوی دیگر «ارتباط کلامی روایت و معنا را امکان‌پذیر نماید» (مکاریک، ۳۴:۱۳۸۵).

گرچه کاربست اسطوره در آثار ادبی را در درجهٔ اول همان‌گونه که و.ونت (W.Wundt) پیشتر معتقد بود، باید ناظر بر تداعی معانی دانست (باستید، ۲۱:۱۳۷۰)، امروزه در پس این کاربردها اهدافی متعدد و گوناگون وجود دارد که دسته‌بندی سه‌گانهٔ زیر از «کیفیت انعکاس اساطیر در ادبیات داستانی» مبین همین ادعاست:

۱- نازلترین شکل حضور اسطوره آثار ادبی بویژه رمان، کاربرد تزیینی و حاشیه‌ای است. بهره‌گیری تصویری مبتنی بر تشبیه و استعاره یا انعکاس اشاره‌ای و تلمیحی که زمینه‌ساز تداعی معانی است از مصادیق این نوع استفاده از اساطیر به شمار می‌آید. انعکاس جزئی روایتهای کوتاه اسطوره‌ای چون روایت مربوط به دیوان و ایزدان با ساختاری نامتبدل و جابه‌جا نشده در ادبیات نیز گونه‌ای دیگر از این بازتاب است.

۲. دسته‌ای بر اثر تحولات اجتماعی و اهداف سیاسی- فرهنگی و گاه اهداف شخصی نویسنده با تغییر و تبدل ساختاری و حل شدن در سطح طرح یا پیرنگ روایی داستان، بنمایه اسطوره‌ای خود را با شخصیتها و خویشکاریهای آنها عجین می‌کنند و متن را به روایت اسطوره‌ای بدل می‌سازند.

ماهیت این‌گونه آثار ابداع و بازتولید اسطوره است.

۳. دسته‌ای از آثار به دلایلی مانند تلاش برای بازیابی هویت و بازشناسی آرمانها و افکار ملی و انتقال آن برای نسل جدید، پناه بردن به گذشته اسطوره‌ای برای رهایی از ناکامیهای ملی (حرکت نوستالوژیک)، تنوع‌طلبی و پرورش مهارت و... به بازنویسی اسطوره‌های ملی و دینی می‌پردازند.

این آثار را نیز می‌توان روایت اسطوره‌ای نامید ولی برای جدا کردن این‌گونه آثار، که غالباً ماهیتی مونتاژگونه و بازسازانه دارند با آثار قبلی، می‌توان آنها را رمان اسطوره‌ای نامید.

اگر این تقسیم‌بندی سه‌گانه را ملاک طبقه‌بندی رمانهای اسطوره‌گرای معاصر قرار دهیم، بی‌گمان «سالمرگی» را باید از نوع دوم، یعنی روایت اسطوره‌ای به شمار آورد. آنچه رمان «سالمرگی» را به روایتی اسطوره‌ای تبدیل می‌کند، وجود عناصر اصلی اسطوره در آن است. اول اینکه بنمایه نمادین داستان، بنمایهٔ اسطوره‌ای «مرگ و زندگی» است که در قالب مکالمهٔ خداوند و عزرائیل «براعت استهلال» شده است و تِم «فرزندکشی» که در ارتباط بینامتنی با اسطورهٔ «اسفندیار و گشتاسب»، «سیاوش و کیکاووس» و «سهراب و رستم» تبیین شده است. دوم وجود دو کهن الگوی برجسته، یکی کهن الگوی «قربانی» که «سیاوش و خودِ راوی مرد» صورت نمادین آن در داستان هستند و در ارتباطی بینامتنی با اسطورهٔ سیاوَش و تأکید بر روایتهای دینی مانند « ابا عبدالله (ع) و واقعهٔ عاشورا» و داستان « ابراهیم (ع) و اسماعیل (ع)» تقویت و بازنَمایی شده و دیگری کهن الگوی «گیاه و زایایی» که متأثر از اسطوره سیاوش به شکلی نمادین بدان اشاره شده است:

> خاک دست نخورده بود و جایی‌که او را به خاک سپرده بودم، علفکی سبز روییده بود... هر روز که می‌آمدم و می‌رفتم، می‌دیدم که ساقهٔ علف قد می‌کشد و قد می‌کشد و بزرگ می‌شود و یک روز دیدم دسته گلی شده است به شکل دخترکی مقبول و سیاه‌چشم (ص ۱۲۹).

سوم اینکه شخصیتهای رمان منطبق با شخصیتهای دینی و اسطوره‌های ملی و کنشهای آنها آفریده شده است. انتخاب نمادین نام شخصیتها، که مبین ترکیب شخصیتهای دینی با قهرمانان اسطورهٔ ملی در رمان است، چون آقای عمرانی که یادآور آل عمران یا حتی موسی (ع) پسر عمران است که با فرعون پرورنده خود تقابل دارد یا انتخاب نام سیاوش برای پسری که به شهادت می‌رسد در مسیر القای مظلومیت جوانان ایرانی.

چهارم ورود ویژگی خرق عادت یا حضور عناصر ماورایی در داستان، مانند حضور حضرت خضر (ع) و فرشتگان و الهام در خواب:

* تا آن شب که حضرت خضر پیغمبر در خواب به سراغم آمد... گفت به یاد مظلومیت فرزندان آدم باید قربانی کنی. به یاد مظلوم‌ترینشان آقا اباعبدالله... تا به مرادت برسی. تا این درد تو را رها کند... گفتم: «وفای به عهد می‌کنم.» گفتند: «کاری بکن که ابراهیم خلیل‌الله کرد... علقه دنیا را از دل بکن» (ص ۳۹ و ۴۰).

* «خواب دیده بودم من و سیاوش در تاریکی در حلقه‌ای از فرشتگان هستیم با چهره‌های نورانی. فرشته‌ای گفت: «باید یکی از شماها را با خود ببرم بهشت؛ باغی خرم که همیشه بوی بهار می‌دهد.

از خواب پریدم. «چته... نصفه شبی» لی لا گفت: «تو او را فرستادی سوی مرگ تا خودت زنده بمانی» (ص ۶۸).

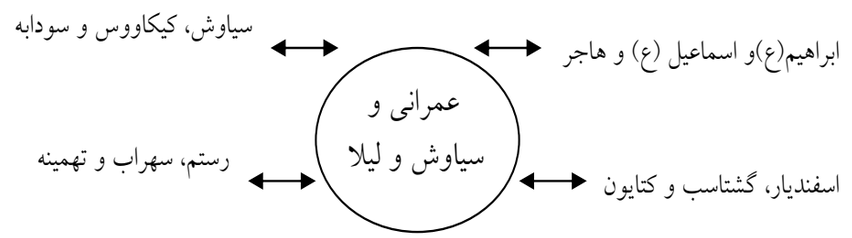
پنجم آشفتگی در زمان روایت که بی‌گمان علاوه بر رویکرد پسامدرنی، متأثر از ازلیت زمان اسطوره‌ای است؛ چنانکه داستان در فضای خاطره‌وار و رؤیاگونه جریان دارد و روایت می‌شود.

ششم درونمایهٔ اصلی داستان «سالمرگی» ناظر بر تزلزل موقعیت انسان معاصر در تقابل «مرگ و زندگی» با محوریت دو بنمایهٔ کلیدی و اسطوره‌ای «فرزندکشی» و کهن الگوی «قربانی» بنا شده است. اگر از دیدگاه نمادشناسی به داستان نگریسته شود، نویسنده با درافکندن روایت پدری و پسری و نقب زدن به ویژگیهای روانی شخصیتها، روایتهای غالب سنتی را شکسته و دریافتی پسامدرن و نو از فروپاشیِ اعتقاد به تقابلهای دوگانه مانند «کهنه و نو» یا «سنت و تجدد» ارائه کرده است. درونمایهٔ رمان سالمرگی بیشتر بر وجه منفی جنگ ناظر است که «جنگ ثمره‌ای جز کشتن انسانها و از دست دادن فرزندان ندارد.» اصغر الهی برای تبیین این نگرش از ترکیب روایتهای دینی و

اسطوره‌های ملی بهره گرفته است؛ از ترکیب حوادث بزرگ دینی (داستان ابراهیم و اسماعیل) برای القای این اندیشه، که ملت ایران از یک طرف در پی دفاع از آرمانهای خود، فرزندانشان را ابراهیم‌وار به کام مرگ می‌کشانند و از اسطوره‌های ایرانی (با محویت بنمایهٔ فرزندکشی) برای القای این مفهوم که ایرانیان در طول تاریخ یا خود، پسرانشان را می‌کشند (مثل رستم به بهانهٔ حفظ آبرو و کیان ملی) یا آنها را به جنگ با دشمنان و کام مرگ می‌فرستند (مثل کیکاوس که سیاوش را به کام مرگ فرستاد و گشتاسب که اسفندیار را با آگاهی از کشته شدن به جنگ با رستم فرستاد).

مجموع عوامل یاد شده باعث می‌شود که رمان از نظرگاه منتقدان، امکان تحلیل بینامتنی بیابد.

نمودار ذیل الگوی روایتهای اسطوره‌ای موجود را در رمان سالمرگی- که خوانشی ترکیبی از روایتهای اسطوره‌ای شاهنامه‌ای و روایتهای دینی است- بخوبی نشان می‌دهد:



نمودار ۲- الگوی روایتهای اسطوره‌ای در سالمرگی

«اصغر الهی» در این رمان پسامدرن، روایت داستانی خود را با قدرت یک الگوی اسطوره‌ای همراه می‌کند و به کمک مفهوم مسلطی که در ژرفنای اسطوره‌ها وجود دارد به طرح گفتمانهای دیگری به غیر از گفتمان مسلط جامعه دربارهٔ جنگ- که بیشتر جلوه معنوی و روحانی دارد- می‌پردازد و این ویژگی خرق عادتگونه اسطوره در «سالمرگی» است که به جای اثبات معنای مسلط، معانی دیگری را مطرح می‌کند و راه تأویل را در پیش مخاطب می‌گشاید و رویکرد پسامدرنیستی خود را با پشتوانه‌ای از تعاملات متنها و پیوند آموزه‌های متنهای ادوار مختلف ادبی، غنی می‌سازد و راه را برای تحلیل بینامتنی منتقد باز می‌گذارد.

«الهی» همانند پسامدرنیستها که «با درآمیختن قلمروهای مختلف، همه مرزهای قابل تصور سخن را درهم می‌شکنند» (سلدن و ویدوسون، ۲۲۵:۱۳۸۴) و «از یک سو به تحلیل

جنبه‌های گوناگون فرهنگ مسلط دست می‌یازند و ضمن تحلیل امور عادی و بدیهی از آن طبیعی‌زدایی می‌کنند و از سوی دیگر، آن را ویران می‌کنند» (مکاریک، ۸۲:۱۳۸۶-۸۳)، صورتی دو وجهی و متناقض در پیش می‌گیرد؛ از یک سو باورهای فرهنگی مسلط را مطرح می‌کند و از سوی دیگر برای ابراز نگرانی از درهم ریختن روابط انسانی در عصر حاضر و با مطرح کردن نگاه‌ها و دیدگاه‌های مختلف و گوناگون در بارهٔ جنگ تحمیلی، باور عمومی و مسلط جامعه را که در ذهن و زبان راوی مرد «پدر سیاوش» بروز داشته به تردید می‌افکند؛ تزلزل و تردیدی که لازمه تفکر پسامدرنی است[۵]؛ چنانکه دیویدلاج در این باره می‌آورد: «مشکل خواننده رمانهای پسامدرنیستی ابهام متن نیست، بلکه اغلب عدم قطعیتی است که همه متن را فرا می‌گیرد و بیشتر در سطح روایت خود را نشان می‌دهد تا در سطح سبک» (لاج، ۱۵۶:۱۳۸۶). وی برای اینکه اقتدار اسطوره را در رسایی معنایی واحد برهم زند با درافکندن روایتهای اسطوره‌ای موازی به دریافت قطعی از متن پایان می‌بخشد تا خوانندگان در رویارویی با معنای متن تنها به باور مسلط جامعه نیندیشند، بلکه به عقاید مخالف جامعه نیز توجه کنند؛ اینکه ممکن است برخی از مردم به مرگ در جنگ، تقدس نبخشند؛ زیرا اگر مثل باختین و کریستوا اعتقاد داشته باشیم که متون همواره گفتمانها و منازعات فکری جامعه را بازگو می‌کنند (آلن، ۵۹:۱۳۸۵)، «سالمرگی» را نیز باید برایند گفتمانهای جامعه دانست. این اثر درست زمانی آفریده می‌شود (۱۳۷۰) که جنگ به پایان رسیده است و نظریات مخالفِ تداوم جنگ، جلوه‌هایی داشته است؛ اینکه چرا جنگ شروع شد؟ چرا این‌همه ادامه پیدا کرد؟ چرا این‌گونه تمام شد؟ آیا رفتن و یا فرستادن فرزندانمان به جنگ تکلیف شرعی بود یا نشانه وطن دوستی؟ آیا همگی با یک منش فکری به جنگ رفته و نسبت بدان نگرشی یکسان داشته‌اند و پرسشهایی از این دست، گاه خارج از فضای مقدماتی که جنگ در آن آغاز یا ادامه پیدا کرده بود، مطرح می‌شد.

از دیگر ویژگیهای پسامدرنی رمان سالمرگی، تزلزل در محتوا و ساختار دوگانه‌ای است که اساس بنمایه‌های اسطوره‌ای چون تمِ « فرزندکشی است و بی‌تردید از دو عامل نشأت می‌گیرد: یکی گزینش رویکردی پسامدرن؛ زیرا «هنر پسامدرن بیش از اینکه مبهم باشد، متناقض است» (هاچن، ۳۰۲:۱۳۸۳) و دیگری گزینش روایتهای متعدد اسطوره‌ای و روایتهای بزرگ دینی- که سرشار از ظرفیتهای اسطوره‌ای هستند- با پیامها و محتواهایی متفاوت و گاه متناقض و نفوذ آن در لایه‌های زیرین داستان است. در

روایت «سالمرگی» تقابلهای دوگانه سنت و تجدد، پدر و پسر، مادر و دختر، زن و مرد، مرگ و زندگی، میهن‌دوستی و بی‌اعتنایی به میهن، فضای روستایی و شهری، شرق و غرب و... همگی در معرض تزلزل قرار گرفته‌اند. الهی خود در این‌باره اظهار کرده است که :

> من زوال دورانی را در زوال خانواده‌ای نوشته‌ام و نمادها و اسطوره‌های گوناگونی را اینجا و آنجای رمان آورده‌ام. خواننده باید آن را بیابد؛ بجوید؛ بوی تند و تیز زوال و پوسیدگی را ببوید تا در راه ساختن فردای روشن و زیبا بیندیشد. خواننده با من باید برای دانستن رمان شریک گردد [...] این روابط تخریب شده (پدری و پسری) بیشتر نشاندهنده دورانی از تاریخ است که رو به زوال است. زوال یابندگی را باید به مثابه انکارناپذیر پذیرفت تا پوست انداختن را یاد گرفت (الهی، ۱۱:۱۳۸۵).

۴- تحلیل بینامتنی عناصر روایت اسطوره‌ای «سالمرگی»

۴-۱ راوی و زاویه دید در سالمرگی

نکته جالب توجه در «سالمرگی»، تعدد راویان اول شخص و تغییر التفات گونه آنها در داستان است؛ اصلی که خواننده را در پیدا کردن راوی عبارتهای مختلف داستان، دچار ابهام می‌کند و او را به تلاش مضاعف وامی‌دارد. شیوه‌ای که گرچه مایهٔ جلب توجه و دقت مخاطب آگاه می‌شود، ممکن است مخاطب ناآگاه را فراری دهد. البته گزینش شیوهٔ روایتگری «مستقیم آزاد» برای شخصیتهای داستان- که بیشتر خاص رمانهای مدرن و پسامدرنیسیتی است- یکی دیگر از عوامل ابهام و پیچیدگی در یافتن راوی روایت است به گونه‌ای که خواننده پس از خوانش دوباره یا دقت بیشتر به راوی گفتار مورد نظر پی‌می‌برد:

> باور نمی‌کردم چنین اتفاقی افتاده باشد. سراسیمه دویدم تا در خانه آقای غیاثی. رفتم طبقه دوم و در آپارتمانشان را زدم. در زدم و داد زدم: «دارد می‌میرد، دارد می‌میرد.... نفس نفس می‌زدی، بیچاره پیرمرد خسته شده بود. مجبور شدیم پله‌ها را دو تا یکی بالا بیاییم.» غیاثی گفت: «چی شده بابا جان؟» صدای نفسهای بریده تو، صدای لخ لخ کشیدن پاهایی ترسان بر پله‌های سیمانی... (ص ۱۲ و ۱۳).

ازاین‌رو، روایت داستان به شکل قطعه‌قطعه شده (Fragmentation) ارائه می‌شود؛ بدین معنا که هر راوی اول شخص، قطعه و قصه خویش و ذهنیت خود را روایت می‌کند (ر.ک: بی‌نیاز، ۲۱۵:۱۳۸۷). نویسنده با اعتنا به وجهی که استقلالِ رمان را فراهم

می‌سازد به بازگویی حوادث جاری در جامعه از دیدگاه صداها یا راویان مختلف و متعدد می‌پردازد. بی‌تردید گزینش چنین شگردی در روایت، می‌تواند بهترین شیوه برای نمایش دیدگاه پسامدرنی نویسنده، نسبت به پدیده‌های سیاسی، اجتماعی- فرهنگی و گفتمانهای رایج در جامعه در بارهٔ جنگ و القای عدم قطعیت در تفسیر پدیده‌ها باشد. روشن است با این اوصاف، پیدا کردن ردِپای نویسنده واقعی و حضور او در پس نویسنده تلویحی (راوی مرد و زن) و راویانِ متعدد دشوار نیست.

راویان داستان سالمرگی هر یک به دنبال هویت گمگشته خویش در دنیای امروزی هستند. از این‌رو گزینش زاویهٔ دید اول شخص، بهترین شگرد برای بازگویی صداهای مختلف جامعه است. «الهی» برای نشان دادن این فضا به غالب شخصیتهای خود اجازه سخن گفتن می‌دهد و حتی روایت اصلی داستان را به دست آنان می‌سپارد و بدین وسیله، مرکزیت راوی واحد را در داستان کنار می‌زند و امکان درافکندن روایتهای گوناگون را در داستان ایجاد می‌کند. غلبهٔ تداعی معنا، که بی‌شک حاصل گفتمان بینامتنی روایت است، غالب راویان و شخصیتها را، که در دنیای ذهنی خاص خود به گذشته می‌نگرند به روایت حوادث یا خاطرات خود می‌کشاند که گاه در مسیر هسته مرکزی روایت است. گویا راویان داستان، هر یک نمادی از شخصیتهای فراتاریخی هستند که به دنیای معاصر ما قدم گذارده با پیوند روایتهای کهن و روایتهای جدید به بازگویی و واکاوی موقعیت خود (انسان معاصر) می‌پردازند.

درواقع آنچه از دیدگاه روایتگری، رمان سالمرگی را با اسطوره‌ها پیوند می‌زند و بستر تحلیلهای بینامتنی را باز می‌گشاید، روایتهای خاطره‌گون از وقایع زندگی راویانی است که گذشته خود را با اسطوره‌ها یا وقایع بزرگ دینی در پیوند می‌دانند. راوی- شخصیتهایی که با در اختیار گرفتن نبض روایت به بازگویی داستان زندگی خویش می‌پردازند، گویا داستان زندگی هر یک به دیگری نزدیک و مشابه است و خودآگاه یا ناخودآگاه با وقایع اسطوره‌ای یا دینی مرتبط است. این ویژگی حتی در میان واگویی زندگی راویان فرعی داستان نیز مشهود است؛ مثل داستان زندگی زن کارگری که لی‌لا در ضمن خاطرات خود، روایت را به او می‌سپارد. داستان زندگی این زن (نصیبه) نیز یادآور بنمایه «فرزندکشی و مظلوم‌کشی» است با این تفاوت که این‌بار نه از سوی پدر که از سوی مادری به سبب فقر و ترس از سرنوشتی شوم اتفاق می‌افتد:

بچه که به دنیا آمد، واماندم چه کار کنم. خدا پشت و پناه همسایه‌مان باشد که رفت قابله‌ای کوژپشت، پیرزالی را که خالی روی چانه داشت، آورد. پشت دوتا، خمیده... حاضر نبود که مرا بزایاند. چقدر قربان صدقه‌اش رفتم تا راضی شد و هی می‌گفت: «باباش کجاست؟» [...] دخترکی که خوشگل بود، سبزهٔ بانمک... فکرهای عجیب و غریب به سرم زد. شب، دیروقت، بچه را بغل کردم و آمدم از خانه بیرون. با خودم گفتم او را باید سر به نیست کنم تا بدبخت نشود... نمی‌گذارم کسی او را از بهشت بیرون براند [...] دستم را بی‌هوا گذاشتم روی دهانش. کسی توی دلم گفت: «او را بکش.» ... فردا دلواپس رفتم توی کوچه‌ای که شب قبل او را یواشکی چال کرده بودم. درست پای دیوار. خاک دست نخورده بود و جایی‌که او را با خاک سپرده بودم. علفکی سبز روییده بود [...] هر روز که می‌آمدم و می‌رفتم، می‌دیدم که ساق علف قد می‌کشد و قد می‌کشد و بزرگ می‌شود و یک روز دیدم دسته گلی شده است به شکل دخترکی مقبول و سیاه چشم... (ص ۱۲۷ و ۱۲۸).

چگونگی آغازگری سالمرگی را نیز مطابق نظریهٔ «الیزابت مالبون[۷]» به دلیل زمینه‌سازی برای درافکندن روایتهای دینی و اسطوره‌ای باید از نوع رابطهٔ «بینامتنی» به حساب آورد؛ زیرا «الهی» با اشارات و گزاره‌های آغازین داستان، آشکارا از پیوند روایت داستان با گذشته خبر می‌دهد: «خدای عزّوجلّ عزرائیل را گفت: اکنون که سبب آفریدن خلق به دست توست، سخته باش که مرگ وی هم بر دست تو خواهد بود...» (ص ۵).

رمان «سالمرگی» آغازی براعت استهلال‌گونه دارد؛ به همین دلیل پایان آن نیز در ارتباط با همان نقطهٔ آغازین است. آغاز داستانش این‌گونه از مرگ و زندگی سخن می‌راند که «آدمی چه‌قدر عمر می‌کند، یک وجب، سه وجب، یک سال، سه سال، صد سال، به اندازه عمر مادر بزرگ»، «به اندازه عمر مادربزرگ.» «ما شاءالله، ما شاءالله، هنوز چه سر و مُرو گنده است» (ص ۷) و پایانش نیز این‌گونه از سرگشتگی شخصیت در بین مرگ و زندگی سخن می‌گوید: «دوست ندارم که بمیرم. حس قوی ناشناخته‌ای مرا به زندگی وصل کرده بود، مثل پیچکی...» (ص ۱۴۲). در واقع، سیر کردن رمان در این فضای بینامتنی و خاطره‌آلود است که خواننده را در پایان داستان به جای اول خود باز می‌گردند و او را متوجه می‌کند که هنوز از غبار تردید و سرگشتگی بیرون نیامده و همچنان در دوری باطل از زمانهٔ جدید گرفتار است و باید راه گریزی بجوید. زمان روایت که از ابتدا به گذشته متمایل بود به زمان حال برگردانده می‌شود و بدین وسیله

پایان هسته روایت و جایگاه راوی و خواننده به خواننده اعلام می‌شود: «در راه می‌بینم مادربزرگ را که پشت پنجره نشسته است؛ با چشمهای کم‌سو، دنیا را سیر و سیاحت می‌کند؛ نفس می‌کشد؛ تا مرا می‌بیند که سربالایی را نفس‌نفس زنان بالا می‌آیم، می‌گوید: «سلام پسرم... به دیدنم آمدی، خوش آمدی اما چه‌قدر دیر...؟» (ص ۱۴۳)

۲-۴- رخدادها در سالمرگی

در «سالمرگی» بیشتر با کاتالیزورهای ایستایی[۸] روبه‌رو هستیم که ضمن همراهی با رویداد هسته‌ای در پی توصیف فضای به وجود آمده یعنی شهادت فرزند و تردید در توجیه مرگ او یا تقویت تم اسطوره‌ای (پسرکشی) است. «الهی» برای اینکه این موضوع را برجسته‌تر کند از چند روایت خاطره محور (گذشته نگر) استفاده می‌کند که آشکارا در پیوند بینامتنی با اسطوره‌اند؛ اسطوره‌هایی که کاربرد آن، ذهنیت خواننده را برای پذیرش وقوع رخدادی در آینده یا گذشته آماده می‌کند.

یکی از آنها خاطره‌ای است که از پدرش نقل می‌کند؛ روایتی که آشکارا از داستان دینی «ابراهیم (ع) و اسماعیل (ع)» نام می‌برد:

> وقتی تو به دنیا آمدی، رفتم شبانه گوسفندی در قدمگاه قربانی کنم. داداش نگذاشت، مانعم شد. شب دوباره حضرتشان به خوابم آمدند. در میان خواب و بی‌خوابی، دلشوره‌ها به دیدارم آمدند. رنجیده‌خاطر، مکدر. روبه‌رویم ایستادند. صدایشان را شنیدم. «تو از ما هستی؟» از شرم سرم را انداختم زیر. گفتند: «مردمان زمان فساد می‌کنند.» «گفتم: وفای به عهد می‌کنم» گفتند: «کاری کن که ابراهیم خلیل‌الله کرد... علقه دنیا را ول بکن.» «حیف که نگذاشتند این قوم خاصه بردار. تبانی کردند با هم. کت و کولم را بستند. نگذاشتند کار خودم را از پیش ببرم. روسیاهم کردند. روسیاه دو عالم... در لباس برادری، نابرادری روا داشتند. به جای پسرکم که تو بودی، گوسفندی را قربانی کردند... (ص ۴۰ و ۴۱).

نویسنده با یاد کرد واقعهٔ عاشورا و تشبیه شهادت سیاوش به امام حسین (ع) پیوندی دیگر با روایتهای دینی برقرار می‌کند:

> تکرار تک سواری سرنیزه به دست. سربریده بر سر نیزه که در خوابهایم، خوابهایمان می‌آید. این صحنه خونین دهشت‌آور تا انسان بر خاک مانده است، خوابهای آدمی را به

هم می‌زند. گفت: «لی لا من همیشه این خواب را می‌بینم. گفتم: من همیشه خـواب او را می‌بینم (ص ۱۰۵).

یکی دیگر از آن خاطره‌ها، که از دید منتقد می‌تواند اقتباسی بینامتنی از اسطوره‌های ملی به شمار آید، کاتالیزور فرعی و خاطره‌ای است که در صفحه ۶۰ رمان آورده شده است که بی‌شباهت به کشتی گرفتن سهراب با رستم نیست:

وقتی‌که خیلی بچه بود، هر وقت با او کشتی مـی‌گـرفتم، خـودم را بـه زمـین مـی‌زدم. «پشتت را به خاک رساندم بابا» اما این اواخر... یک بار تا آمدم به خود بجنـبم، ناغافـل از پایم کند و کوبیدم به زمین. گفتم: «نشد، نشد. ناغافل زدی نامرد!» گفت: «جر می‌زنی بابا.» لی لا گفت: «به زمین خوردی شاعر؟» پسرکم باشگاه می‌رفت. کاراته کار می‌کرد. خلق و خوی خانواده آقاجان را داشت. لی لا گفت: «تو دلت نمی‌آید برود ورزش کند. می‌دانی چرا؟» گفتم: «نه...» گفت: «چون خودت نمی‌رفتی ورزش کنی... آسم کوفتی‌ات نمی‌گذاشت.» سرم را زیر انداختم. چه جـوابی مـی‌توانـستم بـدهم. چـه وصـلتی بـود وصلت من و لی لا؟

با وجود این و در کنار شباهتهایی که بین بنمایه‌ها، شخصیتها و کنشهای رمان سالمرگی با بنمایه، شخصیتها و کنشهای روایت دینی ابراهیم و اسماعیل وجود دارد از میان روایتهای ملی که مبتنی بر بنمایه «پسرکشی» و کهن الگوی «قربانی» است مانند «رستم و سهراب»، «سیاوش و کیکاوس» و «اسفندیار و گشتاسب»، نزدیکترین روایت به رمان «سالمرگی»، اسطورهٔ «اسفندیار و گشتاسب» است؛ زیرا غالب قرائن داستان و سیرگزاره‌های روایت در زنجیرهٔ افقی و عمودی داستان، چنین ارتباط بینامتنی را تأیید می‌کند. لذا روایتهای دیگری که در عرض این روایت مطرح می‌شود، باید روایتهای فرعی به شمار آید؛ زیرا هم صفحات کمتری از رمان را به خود اختصاص داده است و هم غالباً نقشی توصیفی و تشریحی را در عناصر اصلی روایت و درونمایه و تقویت روایت هسته‌ای داستان به عهده دارد، همان‌گونه که به نظر روایت‌شناسانی چون بارت لازمهٔ فهم یک روایت، طرحریزی آن در طبقات و ترسیم تسلسل افقی خط روایی در محور عمودی است (بارت، ۱۳۸۷:۳۶).

برای فهم روایت «سالمرگی» و تحلیل بینامتنی اثر، توجه به طبقه‌بندی عمودی گزاره‌های مشابه با روایت اسطوره‌ای «اسفندیار و گشتاسب» ضرور می‌نماید:

گزاره‌های اصلی در روایت مرکزی رمان سالمرگی	گزاره‌های اصلی در روایت اسفندیار و گشتاسب
راوی مرد از پدر خود (آقای عمرانی) به دلیل قصد پدر برای قربانی کردنش هم ترس و هم نفرت داشت.	گشتاسب به دلیل سلطنت‌طلبی با پدر قهر می‌کند و به روم می‌رود تا پدر به جانشینی او راضی شود.
پسر عمرانی (راوی مرد) مدتی را در کارگاه آقاجان کار می‌کند و در آنجا با «لی لا» ملاقات می‌کند.	گشتاسب مدتی به آهنگری در روم می‌پردازد سپس با کتایون ملاقات می‌کند.
راوی مرد عاشق دختر آقاجان می‌شود که به نوعی از او و آقای عمرانی خوشش نمی‌آید.	گشتاسب عاشق کتایون دختر قیصر می‌شود که با ایرانیان رابطه خوبی نداشت.
لی لا با وجود اینکه زندگی در وطن را به دلیل جنگ نمی‌پسندد با اصرار شوهر به ایران برمی‌گردد.	کتایون به درخواست گشتاسب به ایران می‌آید.
از ازدواج آنها پسر متولد می‌شود که نامش را سیاوش می‌گذارند.	از ازدواج گشتاسب و کتایون علاوه بر پشوتن، اسفندیار متولد می‌شود.
گرچه رابطه پدر سیاوش با او دوستانه است به دلیل رؤیایی که در خواب دیده، زندگی یا مرگ خود را با زندگی یا مرگ فرزندش (سیاوش) معادل می‌داند.	گشتاسب اسفندیار را دوست دارد اما به دلیل داعیه سلطنت‌طلبی اسفندیار از او هراس دارد؛ لذا خواهان مرگ اوست.
سیاوش پسری مبارز، مذهبی و وطن‌دوست بود.	اسفندیار پهلوانی دلیر، وطن‌دوست و گسترش‌دهنده دین زرتشتی بود و برای حفظ ایران و مبارزه با بددینان می‌جنگید.
سیاوش علی‌رغم مخالفت مادر با تشویق و تحسین پدر به جبهه می‌رود و شهید می‌شود.	اسفندیار با وجود مخالفت کتایون به خواست پدر به جنگ با رستم می‌رود و در آن جنگ کشته می‌شود.
«لی لا» شوهر را مسبب اصلی شهادت سیاوش می‌داند و او را مدام سرزنش می‌کند.	خواهران اسفندیار و کتایون مادر اسفندیار بر پدر می‌آشوبند و او را به دلیل خودخواهی مسبب مرگ اسفندیار می‌خوانند.
شوهر باور می‌کند که مقصر است و به عذاب	گشتاسب از اینکه باعث مرگ اسفندیار

وجدان و تردید در باورهایش دچـار مـی‌شـود. ناتوانی او در تصمیم‌گیری به گونه‌ای اسـت کـه حتی نمی‌تواند مانع رفتن زنش به فرنگ شود.	شده، دچار عذاب وجدان می‌شود.

یکی از مهمترین نشانه‌ها، که بر ارتباط روایت با اسطوره اسفندیار بیش از دیگر قرائن تأکید می‌ورزد، گفتگوهای سرزنش‌آمیز راوی زن (لی لا) با شوهرش (آقای عمرانی) است که بارها او را مقصر و عامل اصلی کشته شدن فرزند می‌داند. عبارات زیر نمونه‌هایی برای اثبات این مدعاست:

* لی‌لا گفت: «تو او را به مرگ فروختی.» «من» «بله تو، یادت مـی‌آیـد خـوابی را کـه برایم گفته بودی؟» ... لی لا گفت: «تو او را فرسـتادی سـوی مـرگ تـا خـودت زنـده بمانی» (ص ۶۸).

*لی لا گفت: «تو را به کشتن دادی». «من» «بله! تو که می‌گفتی باید از این آب و خاک و مذهب دفاع کرد.» «سرم را زیر انداختم و حرفی نزدم... وقتی‌که خیلی بچه بـود، هـر وقت با او کشتی می‌گرفتم، خودم را به زمین می‌زدم» «پشتت را به خاک رسـاندم بابـا» (ص ۶۰).

* «بله، تو داغ او را روی دلم گذاشتی. تو او را به ایران آوردی. تو می‌گفتی بچـه بایـد آزاد بار بیاید. اما نمی‌فهمیدی که کسی توی دلم می‌گفت می‌میرد. او مـی‌میـرد...» (ص ۱۱۰).

گفتگویی که بی‌شباهت به سرزنش خواهران اسفندیار و حتی کتایون مادر اسفندیار با گشتاسب نیست:

الف) سخن کتایون در ملاقات با پسر و مخالفت او برای جنگ با رستم:

که نفرین بر این تخت و این تـاج بـاد — بر این کشتن و شور و تـاراج بـاد
مـده از پـی تـاج سـر را بـه بـاد — کـه با تـاج شـاهی ز مـادر نـزاد

(شاهنامه، جلد ششم، ابیات ۱۶۲-۱۶۳)

ب) اعتراض خواهران اسفندیار بر گشتاسب پس از مرگ اسفندیار:

از ایـدر بـه زابـل فرسـتادیش — بـسی پنـد و انـدرزها دادیـش
که تـا از پـی تـاج بـی‌جـان شـود — جهـانی بـر او زار و پیچـان شـود
نه سیمرغ کُشتش نه رستم نـه زال — تو کُشتی مر او را چو کُـشتی منـال
تـو را شـرم بـادا ز ریـش سـپید — کـه فرزنـد کـشی ز بهـر امیـد

(شاهنامه، جلد ششم، ابیات ۱۵۹۰-۱۵۹۳۹)

بی‌شک «بسامد» (frequence) یعنی نقش تکرار چندبارهٔ بنمایه‌ای واحد یا سازهٔ اسطوره‌ای، مانند گفتگوهای فوق، نشانه‌ای مهم در شناخت ساختار اسطوره‌ای روایت و ارتباط بینامتنی بین دو روایت است؛ زیرا تکرار در روایت، فارغ از جنبه‌های صوری، بُعدی محتوایی دارد و بازکننده مفاهیم کلیدی متن است.

آنچه در «سالمرگی» روایت می‌شود از نوع بسامدهای مکرر و مشابه است. از این نظر مکرر است که چندین بار از رویداد شهادت سیاوش سخن به میان می‌آید. (ص ۴۷-۵۰-۵۸-۵۹-۶۰-۶۸-۸۷-۱۱۰-۱۱۱-۱۱۹-۱۴۰) و از این لحاظ بسامدی «مشابه» به شمار می‌رود که در چندین مکان با اشارات مستقیم یا غیرمستقیم از روایتهای اسطوره‌ای به تقویت روایت مرکزی و بنمایهٔ «مظلوم‌کشی» پرداخته می‌شود؛ چون روایت ابراهیم (ع) و اسماعیل (ع)، تلمیح و یادآوری اسطورهٔ سیاوش و سهراب (ص ۳۰ و ۱۳۸) و حادثه کربلا (۴۷-۱۱۲-۱۳۱) برای نمایش مظلومیت سیاوش. علاوه براین موارد، تکرار گزاره‌هایی چون «مگر آدمی چقدر عمر می‌کند» (ص ۷-۱۴-۷۶-۹۲) خود نشانهٔ دیگری برای تقویت بنمایه اصلی روایت یعنی چالش بین «مرگ و زندگی» در فرهنگ ایرانی است.

۳-۴ شخصیت‌پردازی در سالمرگی

تقابلهای دوگانه بین شخصیتها در روایت اسطوره‌ای، اصلی اجتناب‌ناپذیر است؛ اما ماهیت اسطوره‌ای و پسامدرنیستی «سالمرگی» بر وجود این تقابلهای دوگانه و متزلزل صحه می‌گذارد.

اگر شخصیتهای رمان سالمرگی را مطابق الگوی شخصیتهای دوگانهٔ گریماس ۱- فرسنده / گیرنده ۲- فاعل/ مفعول ۳- یاری‌دهنده/ مخالف (بارت، ۶۱:۱۳۸۷ و اخوت، ۱۴۶) دسته‌بندی کنیم، رابطهٔ راوی مرد (شوهر) ب راوی زن (همسر مرد و مادر سیاوش) از نوع یاریگر و مخالف، رابطهٔ راوی مرد با پسر (سیاوش)، فاعل و مفعول، رابطهٔ آقاخان و خانم خانمها و راوی مرد با مادربزرگ خود از نوع فرستنده و گیرنده و ارتباط آقای عمرانی (پدر راوی مرد) با دختربس (مادر راوی مرد) و راوی مرد با پدرش (آقای عمرانی) فاعل و مفعول، ارتباط عموی راوی با پدر راوی مرد (آقای عمرانی)، هم‌چنین راوی مرد با آقاجان از نوع یاریگر و مخالف به حساب می‌آید. اما این دسته‌بندی ثابت نیست و دائماً شخصیتهای اصلی در این رابطه‌ها جابه‌جا می‌شود.

در روایت مرکزی یا هستهٔ روایی داستان، آقای عمرانی (فاعل) نذر کرد اگر از دختر بس (مفعول) صاحب پسری شود او را قربانی کند. در مکاشفه‌ای رؤیاگونه به او ندا می‌رسد که باید به عهد خود وفا کنی. آقای عمرانی (فاعل) پسر (مفعول) را برای کشتن با خود می‌برد، عموی پسر (مخالف و یاریگر) مانع می‌شود. پسر زنده می‌ماند. پسر آقای عمرانی (فاعل) که در کودکی از کشته شدن به دست پدر رسته بود، قصد دارد با دختر آقاجان (مفعول) ازدواج کند. آقاجان مخالفت می‌کند (مخالف). مرگ آقاجان (یاریگر) باعث سرگرفتن این ازدواج می‌شود. پسری از این ازدواج به دنیا می‌آید؛ نامش را سیاوش می‌گذارند.

بچه بزرگ می‌شود. جنگی بر ایران تحمیل می‌شود. لی لا (فاعل) دوست دارد سیاوش (مفعول) را به فرنگ ببرد تا هم از دست جنگ رها شود و هم تحصیل کند. پدر مخالف است، چون دفاع از مذهب و وطن را مقدم می‌شمرد. در خواب به او ندا می‌شود که یکی از شما دو تن (پسر یا پدر) باید به آسمان برود. پدر، فرزند را که مشتاق نبرد است به جنگ می‌فرستد. پسر به شهادت می‌رسد. لی لا (مخالف) سر ناسازگاری در پیش می‌گیرد و پدر را مسبب مرگ پسر می‌داند. پدر منفعل می‌شود (مفعول) و به تردید می‌افتد. برای رهایی از آشفتگی فکری و سرزنشهای کشنده همسر و عذاب وجدان چاره را در خودکشی می‌بیند. اما نمی‌میرد. لی لا (فاعل) او (مفعول) را رها می‌کند و به فرنگ می‌رود؛ شاید بدین وسیله او را تنبیه کرده باشد. مرد مأیوس و ناامید به نوشتن پناه می‌برد و پس از خستگی به دیدن مادربزرگش می‌رود تا شاید تسکین بیابد.

با وجود اینکه استفاده از روایتهای اسطوره‌ای و اقتباس از کنشها و گفتگوهای شخصیتهای اسطوره‌ای و رویدادهای آن در داستان می‌تواند چهره شخصیتهای رمان را برجسته‌تر کند در این رمان گفتگوها، کنشها و خاطرات شخصیتها بیشتر در خدمت القای درونمایه و پیشبرد روایت داستانی است.

به همین دلیل است که «سالمرگی» از داشتن قهرمانی واحد و برتر بی‌بهره است و غالب شخصیتهای داستان به غیر از سیاوش، خاکستری هستند و بین یأس و امید و زندگی و مرگ سرگردانند. با وجود اینکه برای راوی مرد داستان (پدر سیاوش) مرگ هولناک است: «گفتم: همیشه از مرگ فرار کرده‌ام.» (ص ۵۸) و برای «لی لا» نیز مرگِ سیاوش مایهٔ از دست دادن امید به زندگی است؛ زیرا همه عشقِ باخته قبل از ازدواجَ

خود را در وجود او می‌دید، شخصیتهای اصلی داستان (راویان اصلی) برای دستیابی به هویت خویش می‌جنگند و آن را در گذشته‌ها می‌جویند. اما گذشته نیز نمی‌تواند به آنها کمک کند؛ زیرا گذشته‌ای بس تیره‌تر از حال دارند. آنها حتی از کشیدن تصویری روشن از آینده خویش ناتوانند و در آشفتگی روحی و شخصیتی خویش سرگردانند. شاید برای رهایی از این سرگردانی به هنر پناه برده‌اند؛ یکی به نویسندگی (راوی مرد) و دیگری به نقاشی (راوی زن).

«الهی» در رمانش مانند غالب نویسندگان پسامدرن، که «شخصیتها و رخدادهای یک اسطوره خاص را از دنیای تخیلی به دنیای واقعی می‌کشانند و بدین طریق داستانی امروزی می‌نویسند که شخصیتها یا رویدادهای مربوط به اسطوره‌ای خاص در آن گنجانده یا شبیه‌سازی شده» (بی‌نیاز، ۲۰۷:۱۳۸۷)، شخصیتها و رخدادهای داستانی خود را برمی‌گزینند. وی برای اینکه مظلومیت سیاوش را نشان بدهد، دائم از مظلومیت فرزندان آدم و تنهایی و مظلومیت امام حسین (ع) یاد می‌کند: «گفت: به یاد مظلومیت فرزندان آدم باید قربانی کنی. به یاد مظلومترینشان آقا اباعبدالله... تا به مرادت برسی. تا این درد، تو را رها کند» (ص ۴۰).

* «به کربلا می‌رفتند، جایی که سرهای بریده را بر سر نیزه می‌بردند. به تماشا می‌رفتند. به جنگ می‌رفتند تا تقاص خون وارث آدم را بگیرند.» (ص ۱۱۲).

وی با انتخاب نام «سیاوش» برای فرزند خانواده با داستان اسطوره‌ای «سیاوش» ارتباط معنایی ایجاد می‌کند:

* لی لا گفت: «اسمش را چی بگذاریم». گفتم: «سیاوش». زیر لب گفت: «ابراهیم، اسماعیل، سهراب» (ص ۳۰).

نام شخصیت در کشف روایت اسطوره‌ای و ارتباط بینامتنی با اسطوره‌ها اهمیتی بسیار دارد؛ زیرا علاوه بر تداعی ویژگیهای روحی و شخصیتی فرد، می‌تواند مبین اسطوره‌ای بودن متن نیز باشد.

اگرچه ممکن است نام شخصیتی یادآور شخصیت اسطوره‌ای باشد و داستان اساساً اسطوره‌ای نباشد، اگر داستان با نشانه‌های صوری و محتوایی مستقیم یا غیرمستقیم به داستانی اسطوره‌ای اشاره کند و کنش شخصیتها با کنش شخصیت اسطوره‌ای و رخداد با رخداد اسطوره‌ای شباهت آشکار داشته باشد، نام شخصیت می‌تواند کمک انکارناپذیری در تحلیل روایی داستان داشته باشد. گزینش نام سیاوش انتخابی نمادین و

هدفمند است تا بدین وسیله به مظلومیت، پاکی و قداست او و مسئله اصلی یعنی تم فرزندکشی، اشاره شود. نام اسطوره‌ای سیاوش، داستان پسری را بازگو می‌کند که به خواسته پدر به جنگ دشمن فرستاده، و کشته می‌شود. جالب اینجاست که در سالمرگی نیز پشیمانی پدر از فرستادن سیاوش به جنگ، درست همانند کیکاوس است که پس از کشته شدن سیاوش اسطوره‌ای به عذاب وجدان دچار شده بود: «مرگ سیاوش، شهادت او کمرم را شکسته بود. به کسی بروز ندادم، به هق هق افتادم. سیاوش اولادم بود. مفت مفت از دستم رفته بود. (ص ۵۸). شهادت سیاوش علاوه بر تکمیل کهن الگوی «قربانی»، تأکیدی بر این باور نمادین اسطوره‌ای است که قربانی شدن، تقاص گناهانی است که آدمهای نسل پیش از او مرتکب شده‌اند؛ دامن آلودگی مادر، بی‌وفایی پدربزرگ به عهدی که با خدا داشته، زندگی نابسامان مادربزرگ مادری که فرزندان متعددش را بر سر راه نهاده، ظلمی که آقاجان در حق زنانش روا داشته و...

شخصیتهای دیگر رمان سالمرگی، هر یک مدلهای امروزی از شخصیتهای اسطوره‌ای هستند که نام عوض کرده با همان شخصیت و افکار و گفتار به عرصهٔ روایت قدم نهاده‌اند؛ مانند عمرانی (همسر لی لا)- گرچه نام کوچک او ذکر نشده- بی‌گمان آیینه‌ای از افکار و عقاید گشتاسب پدر اسفندیار است. الهی با نقب زدن به ویژگیهای روانی او و شبیه‌سازی ضمنی‌اش با گشتاسب اسطوره‌ای یا پدران فرزندکشِ اسطوره‌ای چون رستم و کیکاوس به تجسم شخصیتی متزلزل و خودباخته‌ای می‌پردازد که با پناه بردن به پندارهای متوهمانه و خودبافته تلاش می‌کند، خود را از هراس پوچی و سردرگمی نجات دهد. به همین دلیل وقتی در برابر افکار متضاد یا متعارض قرار می‌گیرد، رنگ می‌بازد و در باورهایش شک می‌کند؛ تردیدهایی که تا آخر رمان بر ذهن شخصیت سایه افکنده است؛ زیرا شخصیت اصلی رمان پست‌مدرنیستی سالمرگی «همچون شخصیت اصلی رمانهای مدرن «ضد قهرمانی» است که بر خلاف قهرمان رمانهای رئالیستی قرن نوزده به ناتوانیهای خویش آگاه است و خود را بازیچه وقایع نامنتظر زندگی می‌داند، لذا چاره‌ای جز پناه بردن به دنیای درونی خود نمی‌یابد» (پاینده، ۱۰۴:۱۳۷۴).

مطابق مفهوم «درونه‌گیری» در تحلیل بینامتنی نیز شخصیت اصلی داستان (راوی مرد) متأثر از نگرش دیگری (همسر) است؛ به دلیل همین نگاه متفاوت است که به اضطراب و تناقض دچار می‌شود. این موضوع از گفتگوی شخصیتهای داستان بویژه دو

راوی اصلی داستان سالمرگی بخوبی قابل اثبات است. راوی زن همواره در گفتگوهایش با شوهر، افکار و عقاید او را در دفاع از کشور و مذهب نکوهش می‌کند (ر.ک: ص ۶۰، ۵۰، ۴۱، ۶۱، ۶۸ و...) و با مقصر دانستن شوهر در مرگ فرزند عقاید او را سست می‌کند به حدی که شوهر را به توهم می‌افکند که خود را عامل مرگ و «مفت از دست دادن» فرزند بداند (ص ۵۸). ملامتهای مکرر و گاه و بیگاه زن، پایه‌های استدلال و باورهای شخصیت اصلی داستان را- که بی‌شک نگرشی سنتی و بومی دارد- درهم می‌ریزد و او را به تردید می‌افکند و به فکر انتحار می‌کشاند. استفاده از این شگرد روایی یعنی استفاده از جملات تکراری در روایت داستان یا نقل چند باره از واقعه‌ای واحد، بهترین وسیله برای ایجاد اضطراب و تردید در افکار و عقاید انسانهاست. الهی با پیروی از شیوه‌های پسامدرنی با ایراد آشفتگی ذهنی و روانی در شخصیتهای داستانی، نه تنها آنها خوانندگان را نیز در همان حال و در یک فضای مبهم و تردیدآمیز رها می‌کند. طرح گفتمانهای مخالف جامعه از سوی نویسنده و برجستگی دیالوگها در رمان، تلاش او در پیروی از این قاعده پست‌مدرنیستی است که «در داستانهای پست‌مدرن صدای آدمها از چهرهٔ آنها مهمتر است و جایی برای صداهای مسلط و محدود کننده وجود ندارد» (بی‌نیاز، ۲۱۸:۱۳۸۷).

۴-۴ تسلسل علی و زمانی در سالمرگی

رویدادهای «سالمرگی» گرچه علتمند به لحاظ گرفتاری در بند تعدد روایت و گسست در نقل روایت محوری از نظر تسلسل آشفته می‌نماید؛ فضایی که نخست به دلیل بهره‌گیری از شگردهای پسامدرنی در روایتگری چون بر هم زدن نظم خطی رویدادهاست که همانند «بارت» از آن می‌توان با عنوان «اختلال» (dystaxia)[۱۰] یاد کرد و دیگری تأثیر جو بی‌زمانی و بی‌مکانی اسطوره‌ها. از این‌رو، سراسر روایت «سالمرگی» به گرداب ناهمزمانی افتاده است. از یک سو به ضرورت حضور اسطوره در رمان، روایت ذاتاً گذشته‌گرا یا پس نگاه با رویکرد «بیرونی» و «مختلط» است. از این دیدگاه بیرونی است که اغلب رویدادهای خاطره‌واری که از گذشته نقل می‌شود در بیرون داستان اصلی اتفاق افتاده است و مختلط از این نظر که بخشهای مرتبط با داستانها و روایتهای اسطوره‌ای در پی توجیه رخداد اصلی یا در امتداد دلالتهای معنایی آن است. از سوی دیگر ترتیب خطی وقایع با گریزهای خاطره‌وار به گذشته برهم خورده و به

شکل غیرخطی و آشفته در زنجیرهٔ روایتگری قرار گرفته است. این یک اصل است که وقتی امتداد خطی زمان در روایت آشفته شود، رخدادهایی که معمولاً در گذشته اتفاق افتاده یا در آخر اتفاق افتاده‌است در ابتدا ذکر می‌شود.

داستان سالمرگی با خاطره‌ای از دوران کودکی راوی آغاز می‌شود و بلافاصله بعد از آن به زمانی جلوتر، نزدیک زمان حال برمی‌گردد. ادامه داستان نیز بر همین روال است؛ گریز خاطره‌وار به زندگی گذشته راویان و حتی اعضای خانواده و سپس برگشت به روایت محوری داستان؛ حتی گزینش فعلهای ماضی بر گذشته‌گرا بودن روایت تأکید می‌کند.

وجود راویان متعدد، تغییر مدام و سریع راوی نه زاویهٔ دید و سپردن روایت به آنها در کنار استفاده از روایتهای اسطوره‌ای که به قول شلینگ، زمان آن «پایانی مانند آغاز و آغازی مانند پایان» دارد (کاسیرر، ۱۸۲:۱۳۸۷)، عامل اصلی اختلال و لغزندگی در زمان و مکان روایت و نیز نبود نقطه ثابت در داستان «سالمرگی» است. البته نباید از خاصیت رمانهای پسامدرنی که معمولاً «خاصیت مدور دارند و در آن می‌توان هر لحظه به اول برگشت» (بی‌نیاز: ۲۱۵) فارغ بود.

«سالمرگی» از نظر بحث «تداوم» به دلیل رویکرد مداوم و ثابت در نگرش به گذشته با شتاب یا سرعت روایی منفی روبه‌روست. بارها روایت اصلی قطع می‌شود و خاطره‌ای از شخصیتهای مختلف داستان به تناسب یا بی‌تناسب نقل می‌شود. این مسئله بیشتر به دلیل مکثهای توضیحی یا توصیفی مکرری است که نویسنده در روایت داستان به وسیله راویان داستان دنبال می‌کند؛ ویژگی‌ای که در اغلب صفحات رمان مشاهده می‌شود چون صفحات ۲۶-۲۷-۲۸-۴۴-۵۱-۵۳-۵۵-۵۸-۶۳-۶۴-۶۵-۶۶-۶۹-۸۳-۸۴-۹۶-۹۷-۱۰۹-۱۲۳- و... این مسئله موجب «تعلیق» در روایت داستان نیز می‌شود.

به کار بردن پی‌رفتهای فرعی یا کاتالیزورها ضمن برش و گسست در روایت، خواننده را به هول و وله دچار می‌کند و او را نسبت به پایان روایت و فهم معنای آن در انتظار باقی می‌گذارد در حالی‌که «خلاصه‌گری» یا «چکیده» کردن روایتهای فرعی و حذفهای آشکار (ص ۶۴-۸۲، ۶۷، ۶۵، ۱۰۹ و...) یا پنهان (ص ۵۸،۶۷،۵۷ و...) که به دلیل وجود راویان متعدد، قطعه قطعه‌شدگی روایتهای رمان و حضور عناصر اسطوره‌ای پیوسته بروز می‌کند، نیز ضمن ایجاد جابه‌جایی زمانی بر پیچیدگی و جذابیت روایی رمان «سالمرگی» افزوده است.

بینامتنیت پسامدرنی سالمرگی و روایت غیر خطی و آشفتهٔ آن از رخدادهای اسطوره‌ای، تلاشی است برای انتقال معانی متون گذشته به زمان حال و ارائه تفسیری جدید از آن است. نکته‌ای که خود «اصغر الهی» نیز بدان اقرار کرده است: «من در پی ساختاری نو بودم که با جهان زیست رمان همخوانی داشته باشد» (الهی، ۱۱:۱۳۸۵). اختلالهای زمانی و گسست رخدادهای سالمرگی بیش از هر چیز دیگری گواه عقیدهٔ پسامدرنی نویسنده در فروپاشی باورهای غالب و سنتی و جایگزینی روایتهای خرد به جای روایتهای کلان است؛ مسئله‌ای که غالب پسامدرنیستها نیز به آن سخت پایبندند.

سخنان «فرانسوا لیوتار» می‌تواند گویای همین ادعا باشد: «روایتهای کلان باید راه را برای ارزیابی و برآوردهای خرد نه چندان بلند پروازانه و روایتهای خُردی که در مقابل کفایت و کلیت مقاومت کرده باز کنند» (نوذری، ۱۶۸:۱۳۸۸).

نتیجه‌گیری

«سالمرگی» یکی از نخستین تجربه‌های پسامدرنی رمان‌نویسان ایرانی در حوزهٔ جنگ تحمیل است که بر خلاف بسیاری از رمانهای پسامدرن تقریباً غالب ویژگیهای ادبیات پسامدرن را داراست.

درهم تنیدن گذشته و حال به وسیله اسطوره بویژه درافکندن آن در قالب روایت، اختلال و ناهمزمانی در روایت خطی داستان و در نتیجه تبدیل داستان به روایت غیر خطی و قطعه قطعه‌شدگی، تعدد و تکثر راوی و تغییر مداوم و آنی راوی برای نشان دادن عقاید و افکار مخالف، نفی روایت کلان و عقیده مرکزی و مسلط در جامعه و ایجاد تردید در عقاید سنتی و مذهبی افراد، تکثرگرایی (پلورالسیم) و تعلیق در نظم زمانی و مکانی رویدادها و ... از نشانه‌های جدی برای اثبات رویکرد پسامدرنیستی نویسنده در این رمان است. بهره‌مندی از عناصر اسطوره‌ای چون نمادها، بنمایه‌ها، کهن الگوها، همانندپنداری شخصیتها و گفتگوها و کنشهایشان با شخصیتهای اسطوره‌ای و گفتگوها و کنشهای آنها، همچنین حضور عناصر ماورایی و گرفتاری در بند بی‌زمانی، سالمرگی را به روایتی اسطوره‌ای تبدیل، و از اهمیت تحلیل بینامتنی برخوردار کرده است.

گرچه ممکن است نویسنده در این رمان به دو دغدغهٔ امروزین بشر، یکی «تقابل مرگ و زندگی» و دیگری «رویارویی سنت و تجدد» نیز نظر داشته باشد، بیش از اینکه به دنبال اثبات چنین تقابلی حرکت کند به دلیل ماهیت پسامدرنی رمان، ضمن نفی

هرگونه تقابل دوگانه و ایجاد تزلزل در آن، تلاش می‌کند دنیای متعارض و متناقض معاصر را به چالش کشد. نویسنده از یک سو به طرح گفتمان روایی اصلی و حاکم دربارهٔ جنگ می‌پردازد و از دیگر سو با طرح روایتهای متضاد و متعارض به نفی روایت محوری زمانه روی می‌آورد. بدین وسیله او تلاش می‌کند تا روایتهای خرد در جامعه را جایگزین روایت یا روایتهای کلان جامعه کند.

«الهی» بهترین وسیله برای تبیین و تشریح درونمایهٔ داستانش را استفاده از بنمایهٔ اسطوره‌ای «فرزندکشی» و کهن الگوی «قربانی» در قالب داستانهای اسطوره‌ای ملی و روایتهای دینی دانسته است. اما به دلیل رویکرد پسامدرنی‌اش به یک روایت واحد اکتفا نمی‌کند، بلکه هستهٔ روایی سالمرگی را از ترکیب روایتهای دینی مانند «ابراهیم(ع) و اسماعیل (ع)» و «مظلومیت امام حسین (ع)» با اسطوره‌های ملی «اسفندیار و گشتاسب و کتایون»، «رستم و سهراب و تهمینه» و «سیاوش و کیکاووس و سودابه» شکل می‌دهد. با وجود ارتباط و شباهتهایی که گاه بین برخی از گزاره‌های داستان با این اسطوره‌ها وجود دارد، پیوند روایت مرکزی داستان با روایت دینی «ابراهیم و اسماعیل» و اسطورهٔ «اسفندیار و گشتاسب» بیش از همه روایتهای مشابه و گذشته‌نگر موجود در رمان است؛ زیرا نشانه‌های بینامتنی و تکرار گزاره‌های کنشی و گفتاری بیشتری (بسامد مکرر و متشابه رخدادها، کنشها و گفتگوها) در داستان به این پیوند اشاره دارد. ازاین‌رو، روایتهای دیگر تقویت‌کننده روایت مرکزی و الهام‌بخش درونمایهٔ داستان به شمار می‌آید.

پی‌نوشت

۱. روشن است که رمان‌نویس ایرانی به دلیل استنشاق در جامعه‌ای با فرهنگ بومی و دینی با برخی از ویژگیهای پست مدرنیسم چون مرکزگریزی یعنی نفی هر گفتمانِ محوری و کلان روایت حتی روایت دینی، چالش اساسی دارد.

۲. این اثر بر دیگر رمانهای پسامدرنی در بارهٔ جنگ ایران و عراق، فضل تقدم دارد؛ زیرا به تصریح خود نویسنده در پایان جنگ، این رمان در سال ۱۳۷۰ نوشته شد؛ گرچه تا سال ۱۳۸۵ به چاپ نرسید.

۳. نمونه چنین تلاشهایی را می‌توان در تحلیل کامران پارسی‌نژاد از رمان «گنجشکها بهشت را می‌فهمند»، دید. وی از جمله نشانه‌های این رمان پسامدرنیستی را توجه به اسطوره‌ها می‌داند، اما هیچ‌کدام از مباحث مطرح‌شده در نمایش تجلی اسطوره‌ها در رمان، دلیلی متقن برای اثبات اسطوره‌ای بودن رمان نیست (ر.ک: پارسی‌نژاد، ۱۳۸۴:۱۵۵-۱۸۱). اخیراً مقاله «ناهمخوانی نظریه و نوشتار» نیز در پی رد پسامدرن بودن این رمان برآمده است(صدیقی و سعیدی، ۱۳۸۷:۱۹۵ تا ۲۱۶).

۴. البته از دو عنصر رخدادها و تسلسل علی و زمانی می‌توان با عنوان پیرنگ یاد کرد.

۵. «ویرجینیا وولف» در باره اقتدارزدایی و تردیدهای پسامدرنی می‌گوید: «[امروزه] همه روابط انسانها دستخوش تغییر شده است؛ روابط اربابان با بندگان، زنان و شوهران، والدین با فرزندان. هنگامی‌که روابط آدمیان دگرگون شود، همزمان دین، رفتار انسانها، سیاست و ادبیات نیز متحول می‌گردد» بلافصل‌ترین پیامد این تجربه هولناک، درهم ریختن ارزشها، سنتها و تردید در مشروعیت بسیاری از نهادها و مراجع اقتدار اجتماعی و فرهنگی است (پاینده، ۹۹:۱۳۷۴ و ۱۰۰).

۶. استراوس این تقابلها را کوچکترین واحد معنایی اسطوره می‌دانست و از آنها با نام خرده اسطوره (Mytheme) یاد می‌کرد. این همان اصطلاحی است که بعدها «گریماس» از آنها با عنوان (Seme) یاد کرد (ریمون- کنان، ۲۲ تا ۲۴).

۷. مالبون (Elizabeth malbon) در مقالهٔ «پایان در آغاز» برای آغازگری روایت سه کارکرد عمده برمی‌شمرد: ۱- بیناکنشی (intractional): از این دیدگاه وظیفه آغاز داستان آماده کردن صحنه و شخصیتها برای کنش اصلی داستان است. ۲- بینامتنی (intertextual): هر داستان به داستانهای قبل از خود اشاره دارد. آغاز داستان به خواننده می‌گوید که متن را چگونه بخواند. آیا متن بسته است و خودمحور یا این متن به متن دیگری اشاره دارد و با توجه بدان متن باید داستان را خواند. ۳- درون‌متنی (intratextual): کارکردی که متوجه چارچوب داستان است و زمینه، شخصیتها، طرح، مضمون، مکان و زمان و دیگر عنصر داستانی را پایه‌ریزی می‌کند. آغاز چنین داستانهایی صریح و با توصیف مستقیم است (ر.ک: malbon, 1991, pp 177-179).

۸. رخدادها بر اساس اینکه برای شخصیتها و پیشبرد طرح و روایت چه اهمیتی دارند به دو نوع کلی رویداد هسته‌ای و فرعی یا کاتالیزور تقسیم می‌شوند. هسته، کارکردهای اصلی است که با گذاشتن یک یا چند راه پیش شخصیت کنش را ارتقا می‌بخشد. همچنین می‌تواند نتایج انتخاب شخصیت را نشان دهد» (لوته، ۹۹:۱۳۸۶). «کاتالیزور» هسته را همراهی و تکمیل می‌کند. اما کنش مورد اشاره بدیلی را پیش پای شخصیت نمی‌گذارد که برای پیشرفت داستان پیامد مستقیم داشته باشد. (همان: ۹۹). کاتالیزورها را با توجه به نقش آنها در برابر هسته به ایستا و پویا تقسیم می‌کنند.

۹. ژنت شکلهای مختلف بسامد را به صورت ذیل توصیف می‌کند: الف) روایت تک محور (singulative narration) یا بسامد مفرد (singulative Frequency): این شکل روایت عمومی‌ترین نوع بسامد روایی است و معمولاً روایت واحد از یک رخداد واحد است. ب) روایت چند محور (Repetitive narration) یا بسامد مکرر (Repetitive Frequency): نقل و گزارش n باره رخدادی که یک بار اتفاق افتاده است. ج) روایت موجز (laconic narration) یا بسامد بازگو (iterative Frequency): یک بار نقل و گزارش رخدادی که n بار اتفاق افتاده است (تودوروف، ۶۱:۱۳۸۲، لوته ۸۰:۱۳۸۶ و ۸۱ ریمون- کنان، ۷۸:۱۳۸۷ تا ۸۱).

البته باید به این تقسیم‌بندی ژنت، گونه دیگری نیز افزود که ممکن است در رمانهای اسطوره محور پسامدرنیستی دیده شود و آن را روایتهای مشابه (simulacrum narration) نامید: نقل و گزارش

رویدادهای مشابه تاریخی و اسطوره‌ای در کنار نقل یک باره یا چند باره از رویدادِ محوری متن (ر.ک: قاسمی‌پور، ۱۳۹:۱۳۸۷)

۱۰. به نظر بارت در فرایند زبانی روایت ممکن است دو حالت پیش بیاید: یکی اختلال (dystaxia) و تحریف (dustortion) و دیگری ترکیب. اختلال (dystaxia) زمانی اتفاق می‌افتد که منطق خطی روایت آشفته شود و ترکیب زمانی است که پی رفتها یا واحدهای روایی آشفته شده و از هم گیسخته در سطح بالاتر به هم اتصال یابند (بارت، ۷۶:۱۳۸۷ تا ۸۰).

۱۱. به نظر «ژنت» نیز اگر متنی چنان روایت شود که داستان از ترتیب گاهشمارانه دور شود، آن‌گاه با نوعی اختلال روبه‌رو هستیم که آن را «ناهمزمانی» می‌گویند و دو گونه عمده دارد: «پس نگاه» (analepsis) و «پیش نگاه» (prolepsis) که تقریباً با دو اصطلاح «فلاش بک» و «فلاش فوروارد» همخوانی دارد (لوته: ۷۲ و ۷۳). ژنت برای پس نگاه سه حال بیرونی، درونی و مختلط قائل است (ر.ک: همان: ۷۵-۷۲).

۱۲. «تداوم» یا «دیرند» (duree) میزان صفحه‌ای از متن که رخدادی خاص در داستان اختصاص یافته است. هر گاه بین رخدادی و میزان صفحه از رمان تناسب باشد، روایت سرعتی ثابت دارد و هرگاه این تناسب بر هم خورد، سرعت صفر یا منفی است (استم و بور گواین، ۱۶۷:۱۳۷۷).

۱۳. چکیده: زمان روایت کمتر از زمان داستان است؛ مثلاً «مردم سه روز و سه شب پدر را می‌دیدند که بدون لقمه‌ای غذا یا ذره‌ای چشم بر هم زدن در همان نقطه از دریاچه پارو می‌زد...» (لوته، ۷۷:۱۳۸۶).

۱۴. حذف: زمان روایت= صفر، زمان داستان= n؛ یعنی برای یک دیرند داستانی معین (n) فضای متنی صفر است که به صورت حذف آشکار به این صورت که متن نشان می‌دهد که از روی چه مقدار از زمان داستان پریده است؛ مثلاً «از آن روز تاکنون سه سال گذشته است». اما در حذف پنهان، هیچ‌گونه اشاره‌ای به تغییر یا گذر زمان در داستان نمی‌شود. این‌گونه حذفها باعث پیچیدگی در داستان می‌شود (لوته، ۷۶:۱۳۸۶ تا ۸۰).

منابع

۱. آسا برگر، آرتور؛ **روایت در فرهنگ عامیانه**، رسانه و زندگی روزمر؛ ترجمه محمدرضا لیراوی؛ تهران: سروش، ۱۳۸۰.

۲. آلن، گراهام؛ **بینامتنیت**؛ ترجمه پیام یزدانجو؛ چ دوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.

۳. احمدی، بابک؛ **ساختار و تأویل متن**؛ چ نهم، تهران: مرکز، ۱۳۷۸.

۴. اخوت، احمد؛ **دستور زبان داستان**؛ اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۱.

۵. استراوس، لویی؛«بررسی ساختاری اسطوره»؛ ترجمه بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد؛ **ارغنون**، سال اول، زمستان ۱۳۷۳ شماره ۴، ص ۱۳۵ تا ۱۵۹.

۶. استم، رابرت؛ بورگواین، فلیتر من، س...؛ روایت فیلم‌شناسی، روایت و ضد روایت؛ ترجمه

فتاح محمدی؛ تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.
۷. الهی، اصغر؛ سالمرگی؛ چ دوم، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۶.
۸. ـــــــــ؛ من تنها نیستم (گفتگو یاسر نوروزی با اصغر الهی)؛ **روزنامهٔ اعتماد**، (سه‌شنبه بیست و هشتم آذرماه)، ش ۱۲۸۸، ۱۳۸۵، ص۱۱.
۹. الیاده، میرچا؛ **چشم‌اندازهای اسطوره**؛ ترجمه جلال ستاری؛ تهران: توس، ۱۳۶۲.
۱۰. ایرانی، ناصر؛ **هنر رمان؛ تهران**: آبانگاه، ۱۳۸۰.
۱۱. بارت، رولان؛ **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایتها**؛ ترجمه محمد راغب؛ تهران: فرهنگ صبا، ۱۳۸۷.
۱۲. ـــــــــ **اسطوره، امروز**، ترجمه شیرین دخت دقیقیان؛ چ سوم، نشر مرکز، ۱۳۷۵.
۱۳. باستید، روژ؛ **دانش اساطیر**؛ ترجمه جلال ستاری؛ تهران: انتشارات توس، ۱۳۷۰.
۱۴. بی‌نیاز، فتح‌الله؛ **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**؛ تهران: افراز، ۱۳۸۷.
۱۵. پارسی‌نژاد، کامران؛ **جنگی داشتیم، داستانی داشتیم**؛ تهران: نشر صریر، ۱۳۸۴.
۱۶. پراپ، ولادیمیر؛ **ریخت‌شناسی قصه پریان**، ترجمه فریدون بدره‌ای؛چ‌دوم، تهران:توس، ۱۳۸۶.
۱۷. پرستش، شهرام؛ «چه کسی اسطوره را کشت؟»؛ **روزنامه ایران**؛ سه‌شنبه ۲۸ آبان، ۱۳۸۷،ص۱۰.
۱۸. تودوروف، تزوتان؛ **بوطیقای ساختارگرا**؛ ترجمه محمد نبوی؛ چ دوم، تهران: انتشارات آگه، ۱۳۸۲.
۱۹. ـــــــــــ؛ «دستور زبان داستان»، ترجمه احمد اخوت، دستور زبان داستان، اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۱.
۲۰. پاینده، حسین؛ «گذر از مدرنیسم به پست مدرنیسم در رمان»؛ **مجموعه سخنرانیها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل رمان در ایران**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴
۲۱. ـــــــــ ؛ «رمان پسامدرن چیست» (بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش)؛ **مجله ادب پژوهی**، س اول، ش ۲، تابستان ۱۳۸۶، ص ۱۱ تا ۴۷.
۲۲. ـــــــــ ؛ «گذار از مدرنیسم به پست مدرنیسم در رمان»، **مجموعه سخنرانی‌ها و مقالات نخستین سمیناربررسی مسائل رمان در ایران**؛ تهران: انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴
۲۳. جواری، محمدحسین؛«اسطوره درادبیات تطبیقی»؛ **اسطوره‌وادبیات**؛چ‌دوم، تهران:سمت، ۱۳۸۴.
۲۴. ریمون- کنان، شلومیت؛ **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**؛ ترجمه ابوالفضل حری؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۷.
۲۵. زرافا، میشل؛ **جامعه‌شناسی ادبیات داستانی**؛ ترجمه نسرین پروینی، تهران: سخن، ۱۳۸۶.

۲۶. سلدن، رامان، ویدوسون، پیتر؛ **راهنمای نظریه ادبی معاصر**؛ چ۳، تهران: طرح نو، ۱۳۸۴
۲۷. صدیقی، علی رضا و سعیدی مهدی؛ «ناهمخوانی نظریه و نوشتار» (بررسی و نقد رمان گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند)؛ **مجله پژوهش زبان و ادبیات فارسی**؛ ش ۱۰، (بهار و تابستان ۱۳۸۷)، ص ۱۹۵ تا ۲۱۶.
۲۸. فردوسی، ابوالقاسم؛ **شاهنامه (دوره دوجلدی)**؛ تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۷۸.
۲۹. قاسمی‌پور، قدرت؛ «زمان و روایت»، **فصلنامه نقد ادبی**، س، ش ۲، ۱۳۸۷، ص ۱۲۳ تا ۱۴۴.
۳۰. کالر، جاناتان؛ **نظریه ادبی**، ترجمه فرزانه طاهری؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲
۳۱. کاسیرر، ارنست؛ **فلسفه صورتهای سمبلیک**؛ ترجمه یدا... مؤقن، چ دوم، هرمس، ۱۳۸۷
۳۲. ــــــــــــ؛ **فلسفه و فرهنگ**؛ ترجمه بزرگ نادرزاد؛ تهران: مرکز ایرانی مطالعه فرهنگها، ۱۳۶۰.
۳۳. کریستوا، ژولیا؛ «کلام، مکالمه، زبان»؛ ترجمه پیام یزدانجو؛ به سوی پسامدرن، چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۷.
۳۴. کوپ، لارنس؛ **اسطوره**؛ ترجمه محمد دهقانی؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۴
۳۵. لاج، دیوید؛ «رمان پسامدرنیستی»، ترجمه حسین پاینده، **نظریه‌های رمان**، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶، ص ۱۴۳ تا ۲۰۰.
۳۶. لوته، یاکوب؛ **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما**؛ ترجمه امید نیک‌فرجام؛ تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۶.
۳۷. مارتین، والاس؛ **نظریه‌های روایت**؛ ترجمه محمد شهبا؛ چ ۲، تهران: هرمس، ۱۳۸۶.
۳۸. مکاریک، ایرنا؛ **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**؛ ترجمه مهران مهاجری و محمد نبوی؛ چ دوم، تهران: آگه، ۱۳۸۵.
۳۹. مک‌کی، رابرت؛ **داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمانه‌نویسی**؛ چ‌دوم، تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۴۰. نوذری،حسینعلی؛ **پست مدرنیته و پست‌مدرنیسم**؛ چ‌سوم، تهران:انتشارات نقش جهان، ۱۳۸۸.
۴۱. وبستر، راجر؛ **روایت و زبان**؛ ترجمه محبوبه خراسانی؛ مجله ادبیات داستانی، س۱۲، ش ۸۲، ۱۳۸۳، ص ۴۸ تا ۵۲.
۴۲. هاچن، لیندا؛ «فراداستان تاریخ‌نگارانه: سرگرمی روزگار گذشته»؛ ترجمهٔ حسین پاینده؛ **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، تهران: نشر روزگار، ۱۳۸۳.
43. Unmberto Eco, Postscript to the Name of the Rose, Trans. William Wraver, SanDiego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
44. Elizabeth Struthers Malbon, "Ending at the beginning: A response", Semeia, 1991, Vol 52, pp. 175-184.

ادب پژوهی
شمارهٔ بیست و یکم
پاییز ۱۳۹۱
صفحات ۶۱-۳۳

دلایل گرایش رمان‌نویسان پسامدرنیته به احیای اساطیر

دکتر سیدعلی قاسم‌زاده*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)

دکتر حسینعلی قبادی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

عصر مدرنیسم و به‌دنبال آن پسامدرنیسم را باید فرصتی شگفت برای بازگشت به دنیای اسطوره‌ها و بازشناسی و گاه بازآفرینی آنها با تأکید بر ماهیت زیباشناسانهٔ آنها در عرصهٔ هنر و ادبیات دانست. دلایل این بازخوانش پویا - بیشتر در قالب رمان‌های جدید- تاکنون به‌طور همه‌جانبه واکاوی نشده‌است. این جستار می‌کوشد دلایل این بازگشت ژرف‌کاوانه در برخی آثار هنری و ادبی، به‌ویژه رمان مدرنیستی و پسامدرنیستی را کشف و بازنمایی کند. بازگشت اسطوره در عصر مدرن، محصول فهم زیباشناسانهٔ انسان مدرن و مبیّن ظرفیت بینامتنی و بیناگفتمانی ادبیات داستانی معاصر است. بازنمایی اسطوره‌ها در دوران پسامدرنیته، هم به دلیل ظرفیت‌های ساختاری و روایی خودِ اسطوره‌هاست، و هم ناشی از تغییر ذائقهٔ زیباشناختی، بازگشت به معنویت، بازنگری در واقعیت، و پیدایش نهادهای اجتماعی- انتقادی.

واژگان کلیدی: رمان، مدرنیسم، پسامدرنیسم، زیباشناسی

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *s.ali.ghasem@gmail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۶/۲۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۳/۲۸

۱- مقدمه

دنیایی که امروزه در ذهن انسان غربی متصور است، معجونی غریب از اجتماع اضداد است. از یک سو، هر روز پیشرفت‌های مادی و فناوری، آسایش و راحتی را برای او به ارمغان می‌آورد و از دیگر سو، انباشت ثروت و قدرت، مقدمه‌ای برای جنگ‌افروزی، انحصارطلبی و تخریب ارزش‌های اخلاقی، دینی و انسانی می‌گردد. در دنیایی که تزلزل در عقاید و اندیشه‌ها، مرزهای باورهای سنتی و دینی جوامع را درنوردیده‌است و هر لحظه جریان و یا مکتبی با گرایش‌های شدید به بی‌دینی، الحاد و انکار امور مقدس و مسائل دینی سر برمی‌آورد، سخن گفتن از امور قدسی و یا اسطوره‌ای امری متناقض‌نما می‌نماید؛ اما بررسی جریان‌های فکری و عقیدتی غرب، بر این نگرش شک‌بنیاد صحه می‌گذارد.

همواره در دل انکارها، اثبات‌ها نهفته‌است و اسطوره‌گرایی دو مکتب مدرنیسم و پسامدرنیسم، پس از افسون اسطوره‌زدایی[1] در غرب، نمونه‌ای از این حقیقت فلسفی است. اما چرایی بازگشت به دنیای پر رمز و راز اسطوره‌ها و زمینه‌ها و عوامل این بازنگری، در عصری که بیش از هرچیز به «خرد» و «تجربه» تکیه دارد، مسأله‌ای تأمل‌برانگیز است. اهمیت این مسأله در ایران از این رو بیشتر است که یکی از ریشه‌های اسطوره‌گرایی شاعران و رمان‌نویسان معاصر ایرانی به رویکرد اقتباسی آنها از جریان‌های فکری غرب، به‌ویژه اسطوره‌گرایی رمان‌نویسان مدرنیستی و پسامدرنیستی پیوند خورده‌است. گرایش رمان‌نویس یا هنرمند ایرانی به اسطوره از چند منظر اهمیت دارد: نخست گویای این است که هنرمند ایرانی بی‌تأثیر از جریان‌های ادبی جهان معاصر یا بی‌اعتنا بدان نیست؛ دوم، تفاوت در کیفیت گرایش رمان‌نویسان ایرانی به اسطوره را نشان می‌دهد که بیشتر مبتنی بر بازخوانش و بازآفرینی اسطوره‌های غالباً خودی و گاه غیرخودی در ایران است (برخلاف رویکرد غالباً بازتولیدی غرب در قبال اسطوره‌ها که منجر به آفرینش یا تولد اسطوره‌هایی نو مانند بشقاب‌پرنده، مرد عنکبوتی و... شده‌است) و سوم، نشانگر غلبهٔ اسطوره‌های ملی برای تقویت هویت ایرانی است، زیرا اسطوره‌ها سند هویت قومی به شمار می‌آیند و انعکاس آنها می‌تواند به بازنمایی هویتی و معرفتی ایرانیان یاری رساند.

---

1. demythologisation

با وجود تلاش ارزندهٔ محققانی چون حسین پاینده، بابک احمدی، ژاله کهنموئی‌پور، جلال ستاری، یدالله مؤقن، محمد ضیمران و... در کتاب‌ها، مقالات و یا ترجمه‌ها، هنوز همهٔ وجوه «اسطوره‌گرایی» معاصر، به‌خصوص در رمان، تبیین نشده‌است و بازگشایی وجوه مغفول آن در یک بررسی همه‌جانبه می‌تواند رهگشای پژوهشگران ادبی و فرهنگی، جامعه‌شناسان و روان‌شناسان، و زمینه‌ساز شناسایی وجوه اشتراک و افتراق اسطوره‌گرایی رمان‌نویسان ایرانی و غربی باشد.

این جستار، با شیوهٔ توصیفی- تحلیلیِ مبتنی بر نقد اسطوره‌ای و تحلیل بینامتنی می‌کوشد به واکاوی دلایل بازپروری اسطوره‌ها و بازنمایی وجوه زیباشناختی روایت‌های اسطوره‌ای بپردازد.

۲- افراط در اسطوره‌زدایی عصر مدرنیته، زمینه‌ساز بازگشت اسطوره‌ها

چند دهه پس از رنسانس، مدرنیته با پیشتازی اندیشمندان برجستهٔ خود، دکارت و کانت و ویژگی کلیدی افکار آنها یعنی «اصالت خرد» و فرانسیس بیکن[1] و جان لاک[2] با تأکید بر «اصالت تجربه» و شالوده‌افکنی شناخت براساس تجربه، اساس فکری و عقیدتی غرب را درنوشت. در اوج غرور و برتری نژادی و فکری غرب نسبت به دیگران- که حاصل پیشرفت‌های چشمگیر صنعتی آنها بود- ساختار هسته‌ای مدرنیته بر چهار مؤلفهٔ دین‌گریزی، فردگرایی، دیوان‌سالاری و کثرت‌گرایی (نک. گابلیک، ۱۳۸۷: ۲۸) بنیان‌گذاری می‌شود؛ چنان‌که عصر مدرنیته را می‌توان با چهار رکن به‌هم‌پیوسته و تالی یکدیگر، نخست عقل‌محوری حاصل از روشنگری، دوم خودبرترانگاری و خودشیفتگی ناشی از پیشرفت تکنولوژیک، سوم لیبرالیسم و نفی حاکمیت مذهبی و چهارم اومانیسم حاصل از رنسانس (نک. نوذری، ۱۳۸۴: ۴۱) بازشناسی کرد.

خردگرایی عصر روشنگری، انسان را به دست‌یابی و بازشناسی واقعیت‌های طبیعت تجربی می‌کشاند. عقل‌گرایان و تجربه‌گرایان این عرصه، با جدیت درصدد عرضهٔ ویژگی‌های جایگزین برای فلسفهٔ قرون وسطی، با انتقاد از فهم ارسطویی، بر نقش تجربهٔ حسی در معرفت تأکید ورزیدند و بر اصالت علم تجربی در برابر دیگر قوای شناختی بشر

1. Francis Bacon
2. John Locke

اصرار کردند (طالبی، ۱۳۷۹: ۵۹). برطبق عقیدهٔ دکارت حتی «هنر را نیز باید به‌وسیلهٔ خرد سنجید و طبق قواعد آن آزمود، زیرا تنها چنین سنجشی می‌تواند نشان دهد که آیا هنر محتوایی اصیل، ماندگار و اساسی دربردارد یا نه؟» (کاسیرر، ۱۳۸۹: ۴۲۴)؛ از این‌رو، «ماورای طبیعت برای انسان روشنفکر، وَهم زاییدهٔ تخیل و ناموجود به شمار می‌آید» (گلدمن، ۱۳۸۷: ۱۵) و تنها اموری اصالت دارند که عینی یا ابژه‌ای برآمده از طبیعت باشند. بنابراین مابعدالطبیعه و هرآنچه از اجزا و عناصر متافیزیکی بهره‌مند باشد، از جرگهٔ علم خارج می‌گردد، زیرا محسوس و قابل تعیّن عینی نیست.

یکی از پیامدهای مدرنیته در واپس‌زدن متافیزیک، فردگرایی است. تیلر،[1] فیلسوف برجستهٔ معاصر، فردگرایی افراطی[2] را عاملی برای ایجاد حس بی‌معنایی، پوچی زندگی، تنگ‌نظری و نادیده گرفتن حدود اخلاقی می‌داند. در دیدگاه او، تمرکز بر فرد، عامل اساسی بی‌اعتنایی به دیگران و پیدایی خودبینی به شمار می‌آید (تیلر، ۱۹۹۱: ۲۵). در مکتب لیبرالیسم، چنان‌که دیوید هیوم معتقد است، عقل «بردهٔ خواسته‌ها و خواهش‌های نفسانی است» (نصری، ۱۳۸۷: ۱۰)؛ بنابراین همه‌چیز حول مدار انسان و آزادی‌های نفسانی او می‌چرخد، چراکه لیبرالیسم در عرصهٔ سعادت بشری کاملاً لذت‌طلب و در پی فراهم آوردن رفاه فردی است. از نظر جان لاک که از پیشوایان لیبرالیسم به شمار می‌رود، سعادت به معنای تام کلمه عبارت است از حداکثر لذتی که امکان به دست آوردن آن وجود دارد (راسل، ۱۳۷۳: ۸۴۴-۸۴۳). اومانیسم[3] برجسته‌ترین پیامد این طرز فکر است؛ مکتبی که اصالت را به انسان و طبیعت و مطالعهٔ تجربی و عینی می‌دهد و از ماورای طبیعت تبری می‌جوید (نک. کلباسی، ۱۳۸۴: ۲۰). اسطوره‌زدایی در ساحت چنین اندیشه‌ای آغاز می‌شود، زیرا مدرنیته، اصول اندیشه‌های اسطوره‌ای را -که اعتقاد به ماورای طبیعت یکی از آنهاست- باور ندارد (ملکیان، ۱۳۸۱: ۲۷۹). این افکار در عقاید اعضای «حلقهٔ وین»که خود را از اخلاف کانت می‌دانستند، آشکارا دیده می‌شود؛ گروهی که معتقدند دیگر پرداختن به اموری چون خدا، نفس، رستاخیز و موضوعاتی از این دست، عملی باطل و مهملاتی یاوه است و انسان باید در پی دانش واقعی با گزاره‌های منطقی و تجربی

1. Taylor
2. excessive_individualism
3. Humanism

باشد (کلباسی، ۱۳۸۴: ۲۶). از این‌رو، مدرنیته با تقدس‌زدایی از عرصهٔ اجتماع به القای این اندیشه می‌پردازد که دیگر در جهان، امری مقدس و رازواره وجود ندارد. درحقیقت، موضوع عمدهٔ عصر مدرنیته ستیزه با دین و هر قید و بند فکری بود که از نظر آنان ایمان خرافه‌ای به شمار می‌آمد (نک. گلدمن، ۱۳۸۷: ۴۵). لذا تمسخر و طرد باورهای دینی و اسطوره‌ای باب روز در میان متفکران مدرنیته می‌شود (قائمی، ۱۳۵۸: ۱۳)؛ چنان‌که دیدرو در کتاب *افزودهایی بر تأملات فلسفی* (۱۷۷۰) می‌نویسد: «خدای کلیسا همچون پدری است که بیشتر به فکر سیب‌های بهشت خود است تا به فکر کودکانش» (گلدمن، ۱۳۸۷: ۱۳۳).

اسطوره‌زدایی به‌ویژه در عرصهٔ ادبیات - همانند دین‌گریزی در اجتماع- از پیامدهای منفی مدرنیته به شمار می‌آید. رودلف بولتمان، محقق آلمانی، اولین کسی است که ضمن مطالعهٔ اسطوره‌های *کتاب مقدس*، به مفهوم اسطوره‌زدایی اشاره کرده‌است. وی معتقد است با بازنگری در تفسیرهای متعارف مسیحی، باید از آن اسطوره‌زدایی کرد (نک. بولتمان، ۱۳۸۵: ۵۷-۵۶ و مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۶). در واقع، از عصر روشنگری تا قرن نوزدهم در اروپا، اسطوره درتقابل با واقعیت تعریف می‌شود؛ چنان‌که پی‌یر بل (۱۷۰۶-۱۶۴۷) در لغتنامهٔ تاریخی و انتقادی خود، «اسطوره» را معادل پوچی می‌داند (کوپ، ۱۳۸۴: ۱۲۰). وینریچ در کتابِ *ساختارهای روایی اسطوره*[1] از قول برخی روشنفکران مدرنیته می‌آورد: «ما آنقدر روشن‌بین شده‌ایم که دیگر قادر نیستیم اسطوره‌ای را با علم به اینکه اسطوره‌ای بیش نیست، باور داشته باشیم. ما همیشه ماورای اسطوره قرار داریم» (الیاده، ۱۳۶۲: ۲۱۶). در این دیدگاه، انسانِ مدرن از روآوردن به اسطوره نهی می‌شود؛ زیرا عامل پسرفت و درماندگی انسان در گذشته، زندگی در عالم رؤیاییِ اساطیر و دور بودن از زندگی منطقی و علمی است. «لوی برول» در این‌باره می‌نویسد: «ذهن انسان ابتدایی منطقی نیست، بلکه پیش - منطقی[2] یا عرفانی است. انسان وحشی در جهانی از آن خود به سر می‌برد؛ جهانی که تجربه نمی‌تواند بدان راه یابد و صورت‌های اندیشه‌ای ما بدان دسترسی ندارند» (به نقل از کاسیرر، ۱۳۸۲: ۷۳).

---

1. Structure Narratives de Mythe
2. Pre-Logical

از آنجا که در این عصر، روشنفکران هم‌عقیده با هگل معتقد بودند که «اسطوره و هنر از دادن پاسخی مناسب و کافی به پیچیدگی شکل‌های جدید شناخت و عمل عاجزند» (بووی، ۱۳۸۸: ۲۱۹)، با تبیین خردمحورانهٔ (لوگوسی) اسطوره (میتوس) در مسیر اسطوره‌زدایی مدرنیته، درصدد برآمدند هنر و ادبیات را نیز از بند تفکر اسطوره‌ای رها کنند؛ چنان‌که پیتر داخرتی تأکید داشت «در عصر روشنگری باید به دنبال رهایی انسان از بند اسطوره، خرافات و شیفتگی در برابر قدرت‌ها و نیروهای رازآمیز طبیعت بود و این کار با استفادهٔ روزافزون از خرد انتقادی انجام می‌گیرد» (کوپ، ۱۳۸۴: ۱۲۲). شکل‌گیری هنر برای هنر را باید محصول چنین نگرشی دانست؛ چراکه مدافعان مدرنیته عمدتاً هنر را بی‌فایده می‌دانستند و معتقد بودند هنر اساساً باید خدمتی جز خدمت هنری نداشته باشد. به قول کاندینسکی «تعبیرِ هنر برای هنر درواقع بهترین آرمانی است که یک عصر مادی‌گرا می‌تواند بدان دست یابد، چون نوعی اعتراض ناخودآگاه علیه مادی‌گرایی و این نیاز است که هرچیز باید ارزشی کاربردی و عملی داشته باشد» (گابلیک، ۱۳۸۷: ۳۶).

رویکرد روان‌کاوان، جامعه‌شناسان، انسان‌شناسان و مردم‌شناسان به اسطوره‌پژوهی و تحلیل‌های منفی بسیاری از آنان از اسطوره در آثار هنری و ادبی نیز برایند ظهور همین جریان است. یکی از عوامل اساسی اسطوره‌زدایی، تحقیقات روانکاوانهٔ فروید است. از دیدگاه او هم اسطوره و هم مذهب از روان‌نژندی آدمی نشأت می‌گیرد (کوپ، ۱۳۸۴: ۱۳۰). «فروید مدعی است که چون هدف روان‌درمانی، تخلیهٔ عقده‌های سرکوفته از عرصهٔ ناخودآگاه آدمی است، می‌توان نتیجه گرفت که انسان سالم به هیچ روی به اسطوره نیاز ندارد» (ضیمران، ۱۳۸۴: ۱۷). او سرسختانه معتقد بود که راه ورود به جهان اسطوره‌ای را باید در زندگی عاطفی انسان یافت (کاسیرر، ۱۳۸۲: ۹۷). ماکس مولر نیز به پیروی از فروید اسطوره را محصول انحطاط و زوال فرهنگی می‌دانست (همان: ۴).

تاریخ‌گرایی سدهٔ هجدهم نیز در اسطوره‌زدایی بی‌تأثیر نبود، زیرا تاریخ‌نگاران این سده «پیش از گرایش به تاریخ، دلبستهٔ گسستن از گذشته و آغازی تازه بودند» (گلدمن، ۱۳۸۷: ۳۱). در این اثنا که رویکرد محوری انسان‌ها، خداناباوری و ماتریالیسم است، گسست تاریخی و بازگشت به گذشته منفور است، زیرا این بازگشت می‌تواند در درجهٔ اول، احیای مفاهیمی باشد که کلیسا پیش از این، آنها را ترویج و تبلیغ می‌کرد (همان: ۳۱).

مجموع این عوامل، اسطوره را از پهنهٔ اجتماع واپس زد و راه بازگشت به عصر پیشامدرنیته را مسدود نمود. اما در ساحت رویکرد افراطی در حذف اسطوره‌ها، راه احیای اساطیر گشوده شد و اسطوره‌گرایی به پیروی از اصل فلسفی «در ساحت انکار، اثبات نهفته‌است»، بازیابی و بازنمایی شد.

۳- مهم‌ترین عوامل اسطوره‌گرایی در عصر پسامدرنیته (مدرنیسم و پسامدرنیسم)

با رشد اندیشه‌های مدرنیته در جوامع غرب، اندک‌اندک مخالفت‌ها و اعتراض‌ها علیه تعالیم و آموزه‌های مدرنیته آغاز شد. کارل مارکس با پایه‌ریزی نظریهٔ اقتصادی خود - که از آن با عنوان اسطورهٔ مارکسیسم یاد می‌شود- از اولین کسانی بود که به تعالیم و باورهای مدرنیته اعتراض کرد.

یکی از انتقادهای اساسی مخالفان مدرنیته، انتقاد از خردگرایی عصر روشنگری بود؛ چنان‌که تئودور آدورنر نشان داده‌است که هنر مدرنیستی، از خردباوری مدرنیته به هیچ‌رو دفاع نکرده‌است، بلکه با آن سر جنگ دارد (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۴). به باور شلینگ نیز خرد انسان نمی‌تواند هستی خود را توصیف و تبیین کند، بنابراین نمی‌تواند خود و غیر خود را در درون نظامی از فلسفه جای دهد. (بووی، ۱۳۸۸: ۲۴۰).

به عقیدهٔ غالب مخالفان مدرنیته، خردگرایی افراطی عصر روشنگری که باعث زدایش اسطوره از عرصهٔ فکری و فرهنگی جوامع بشری گشته، عامل اصلی خشکی و بی‌روحی جهان معاصر است و آیندهٔ هنر و ادبیات را به خطر افکنده‌است. اما در این بازگشت یکباره به اسطوره، باید دقت کرد که با ذوق علمی و منطقی انسان مدرن تطابق داشته باشد؛ «در این میان، عناصری که در تناقض با علم مدرن هستند، حذف و یا به نحو هوشمندانه‌ای از نو به‌عنوان امری اساساً مدرن و علمی تفسیر می‌شوند» (سگال، ۱۳۸۹: ۳۳). کوشش‌های لوی استراوس را نیز باید در مسیر عقلانی نشان دادن اسطوره‌ها تفسیر کرد. بنابراین، از بنیادهای اساسی تفکر مدرنیسم، دغدغهٔ بازگشت به دنیای اسطوره‌هاست: مدرنیسم اصطلاحی انقلابی برای توصیف هنر و فرهنگ در صد سال اخیر است که در حقیقت، نهضتی زیباشناختی علیه جریان اسطوره‌زدایی مدرنیته محسوب می‌شود (کوپ، ۱۳۸۴: ۱۹).

احیای اسطوره‌ها در این گذار اتفاقی نیست، بلکه به دلیل جباریت نهادینهٔ تکنولوژی و بی‌احساسی شعر و ادبیات عصر مدرنیته، نیاز به حس زیباشناختی نوآیین بیش از پیش احساس می‌شد تا راه گریزی از این جباریت، فردگرایی افراطی و ساختارهای تصنعی زندگی فردی و اجتماعی بگشاید. لذا تحمل آلام ناشی از احساس غربت انسان امروز و بی‌معنایی زندگی - که عموماً رهاورد خردزدگی و قهاریت تکنولوژی است- در فرایند احساس زیباشناسانه و در قالب اسطوره تجلی می‌یابد؛ چراکه اسطوره‌ها ماهیتاً به دلیل برخورداری از دو عنصر برجسته و ذاتیِ «وجه زیباشناسی» و «تأکید بر امر قدسی و ازلی»، بهتر از هر نوع دیگری می‌توانند این خلأها را برای انسان معاصر پر کنند. با وجود این، اسطوره‌پردازان عصر مدرنیسم و پسامدرنیسم در روی‌آوردن به اسطوره‌ها دو رویکرد متفاوت دارند: یکی بازسازی و بازنویسی اسطوره‌های گذشته و دیگری، بازتولید و آفرینش اساطیر جدید (بووی، ۱۳۸۸: ۲۲۲). بیشترین تجلی این رویکردهای بازخوانشی و بازنگرانه، در عرصهٔ هنر و ادبیات به‌ویژه ادبیات داستانی است و از آنجا به ساحت اجتماع کشانده می‌شود. برای هنری که در درجهٔ اول، فرمی سمبلیک است و برای هنرمند که خود را ملزم به عرضهٔ فرم‌های ایده‌آل و زیباشناختی می‌داند (نک. موقن، ۱۳۷۸: ۱۰۵)، اسطوره می‌تواند بهترین وسیله باشد؛ چراکه از یک سو، فرم و زبانی نمادین و رازناک دارد و از دیگر سو، توصیفی ذهنی و زیباشناسانه از طبیعت است.

از سوی دیگر، برای هنرمند مدرنیست، بازخوانی اسطوره در جامعه، نیازمند بازشناسی قالبی است که ظرفیت بازتابش گفتمان جامعه را داشته باشد و رمان به دلیل ساختار روایتی و ظرفیت‌های ارزشمند در بازنمایی چندصدایی دورهٔ معاصر و همچنین انتقال وجوه زیباشناختی اسطوره‌ها، بهترین قالب بیناگفتمانی (گفتمان اسطوره‌ای و گفتمان‌های عصر جدید) به شمار می‌آید. این رویکرد اسطوره‌بنیاد از چند منظر قابل تأمل است؛ آنجا که به بازخوانش اسطوره‌های کهن در هنر و ادبیات منجر می‌شود، نیازمند مطالعهٔ درزمانی اسطوره‌هاست و آنگاه که به گسست از اسطوره‌های گذشته و احساس نیاز به تولید اسطوره‌های جدید چون اسطورهٔ بشقاب پرنده و ابرمردهای شکست‌ناپذیر مانند بتمن، مرد عنکبوتی و... بروز می‌یابد، نیازمند مطالعهٔ هم‌زمانی اسطوره‌هاست.

شکل‌گیری اسطوره‌های جدید را از یک منظر می‌توان حاصل تنش عاطفی انسان معاصر در عرصهٔ دلزدگی از خردگرایی و تردید در بازگشت به گذشته دانست؛ اسطوره‌هایی بی‌ریشه که تنها مسکّن دردها و بحران‌های سر بازکردهٔ انسان مدرن به حساب می‌آید. معتقدان به آفرینش اسطوره‌های جدید همانند شلینگ باور دارند: «اسطوره باید ساخته شود و کار خرد آن است که آن را بسازد. اساطیر را نمی‌توان از گذشته دوباره پی نهاد و به استنباط‌های ملی‌گرایانهٔ ارتجاعی بعدی در مورد اساطیر، به‌عنوان بازگشتی به خاستگاه گمشده نیز ربطی ندارد. مسأله این است که اسطوره را باید به صورت دسته‌جمعی به وجود آورد» (بووی، ۱۳۸۸: ۲۲۱). پیروان بازسازی و بازآفرینی اساطیر گذشته نیز، مانند هورکهایمر و آدورنو، تاریخ را جایگاه دائمی بازآیی اسطوره و بازگشت غیرعقلانی‌های گذشته به درون نظم حاضر تعریف کرده‌اند. در نظر آنان در جنگ دائمی گذشته و حال، همیشه این گذشته است که پیروزمندانه باز می‌آید (آدورنو و هورکهایمر،[1] ۱۹۷۳).

در ساحت تقابل میان بازآفرینی اسطوره‌های گذشته و تولید اسطوره‌های جدید، اسطوره از کارکرد اصلی خود برای انسان بدوی دور و از ارزش‌گذاری قدسی خالی شده‌است و به‌گونه‌ای غالباً تصنعی، ازهم‌گسیخته و متزلزل بروز می‌یابد؛ این مسأله از آسیب‌های بنیادین رقابت ادیپی یا بینامتنیت ناشی از اضطراب تأثیر (نک. مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۸) مدرن‌نویسان در روی‌آوردن به اساطیر پس از عصر اسطوره‌زدایی محسوب می‌شود که در شخصیت‌پردازی روایات اسطوره‌ای عصر مدرنیسم و پسامدرنیسم مشهودتر است: شخصیت‌هایی تهی‌شده و بی‌ریشه، فردیت‌یافته، بحران‌زده و جریده و بریده از متن جامعه.

نقیضه‌سازیِ شخصیت‌های اسطوره‌ایِ گذشته برای برجسته کردن ابرقهرمانان اسطوره‌ای جدید در رمان‌های مدرن و پسامدرن و نمایش وجهی تخریب‌شده و مضحک از آنها- مانند بازسازی مضحک ادیپیوس درکتاب *پاک‌کن‌های الکن رب-گری‌یه* (نک. اسداللهی، ۱۳۸۴: ۸) یا شخصیت‌پردازی تحقیرآمیز «رستم دستان» در رمان *تهمینه* از محمد محمدعلی - یکی از ویژگی‌های اساسی اسطوره‌گرایی رمان‌نویسان معاصر است.(۲) در این مؤلفه، اسطوره‌ها به شیوه‌های گوناگون و به مقاصدی چون ریشخند و تخریب

1. Adorno and Horkheimer

بنای آثار پیشین بازنویسی می‌گردند (لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۱-۸۸). از این‌رو، «انسان در روایت مدرنیستی قهرمان بزرگ حماسه‌ها، سلحشور بی‌ضعف رمانس و یا شخصیت کمال‌یافتهٔ آثار کلاسیک نیست، بلکه موجودی است روی مرز اقتدار و در عین حال فروپاشی» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۸۹). شاید به همین دلیل است که رمان‌های اسطوره‌ای تمایلی خاص به تراژدی دارند.

به‌طور کلی در بازگشت غرب به اسطوره دو کارکرد متفاوت وجود دارد. اول اینکه «چون انسان مدرن از اهمیت نقشی که اسطوره در زندگی‌اش ایفا می‌کند، دیگر آگاه نیست، اسطوره بیشتر در شکلی منحرف کار می‌کند، مانند ظهور جنبش فاشیست» (بارت، ۱۳۷۵: ۲۰). بنابراین شکل‌گیری اسطوره‌های سیاسی و ایدئولژیک چون مارکسیسم و فمینیسم لیبرال از رهاوردهای این بازگشت هدفمند به شمار می‌آید. بر این مبناست که قهرمانان رمان‌های اسطوره‌ای معاصر غربی در پاردوکسی فرهنگی و فکری (یا به‌شدت عقل‌گرا یا به‌شدت خیال‌گرا) بروز می‌یابند؛ «قهرمانانی که می‌خواهند برای هدف سیاسی خاص قربانی شوند» (جهانبگلو، ۱۳۸۶: ۳۸). نهادینه‌شدن این باورمندی به کارکرد ایدئولوژیک و سیاسی معاصر است که پس از جنگ جهانی دوم، غرب را بر جنگ‌طلبی تحریض می‌کند تا همواره بر طبل «جنگ تمدن‌ها» بکوبند و به بهانهٔ احیای اسطورهٔ آزادی به جوامع دیگر به‌ویژه شرق بتازند.

کارکرد دوم بازگشت غرب به اسطوره، کارکردی مثبت است که تقریباً با تحقیقات یونگ دربارهٔ کهن‌الگو و نمادها آغاز می‌شود و با کوشش‌های نویسندگانی مانند تی. اس. الیوت، جیمز جویس و دیگران رشد می‌کند. یونگ معتقد است خاصیت روان انسان اسطوره‌سازی است و هیچ انسانی از آن رهایی ندارد (شایگان، ۱۳۸۶: ۷۵). در ساحت این بازیابی فکری، بازخوانی، بازنویسی و بازتولید اسطوره‌ها در بین نویسندگان مدرنیست رشدی درخور می‌یابد و مأمنی برای رهایی انسان گرفتار مدرنیته از خلأ معنویت به حساب می‌آید؛ چنان‌که «با ظهور موقعیت پست‌مدرن نه‌تنها شاهد گریز از اسطوره نیستیم، بلکه حسی قوی‌تر و فراگیرتری از اسطوره وجود دارد» (کوپ، ۱۳۸۴: ۱۹).

توجه به عوامل بازگشت به دنیای اساطیر- که ذیلاً بدان اشاره می‌شود- می‌تواند در بازشناسی ساختارهای تفکر انسان معاصر راهگشا باشد.

۳-۱- بازگشت به معنویت

یکی از رخدادهای دوران مدرنیته، دین‌گریزیِ مشهودی بود که پس از قرون وسطی و در عصر روشنگری پیش آمد؛ چراکه در این عصر دینداری با واپسگرایی برابر دانسته می‌شد. یکی از بحران‌های ناشی از این جریان فکری، جدایی دانش و علم از امر قدسی و معنویت بود (نصر، ۱۳۸۵: ۱۱). ریشهٔ چنین نگرشی به معضلی معرفت‌شناسانه-انسان‌شناختی برمی‌گردد؛ بدین‌گونه که برخلاف انسان سنتی که معرفت خویش را محصول عقل شهودی و امری قدسی می‌دانست، انسان متجدد، معرفتش را بر شناختی تجربه‌گرا و استنتاجی و متکی به معرفت خردبنیاد استوار کرده‌است (همان: ۲۲-۲۰). دور شدن از اسطوره یا اسطوره‌زدایی محصول چنین نگرشی نیز هست:

> رابرت نیسبت و پیتر برگر، دو جامعه‌شناس معاصر، معتقدند که زوال امر قدسی در امور جاری انسان آسیب‌زاترین تغییری است که انسان از آغاز فرهنگ مستقرشده در عصر نوسنگی به بعد تجربه کرده‌است. شاید فروید دین را به‌عنوان توهمی روان‌نژندانه رد کرده باشد و جهان اسطوره و جادو را با دیدی منفی، لغزش‌هایی بداند که باید ابطال شوند و جایشان را به علم بدهند؛ اما اینها توهمات مثبت و کمک‌کنندهٔ زندگی بوده‌اند و انسجام، سرزندگی و قدرت‌های خلاق خود را در اختیار تمدن‌ها گذاشته‌اند. هرجا که این توهمات از میان برخاسته‌اند، تعادل و توازن در آنجا از بین رفته، حسی از عدم قطعیت و نبود چیزی برای اتکا به بار آمده‌است (گابلیک، ۱۳۸۷: ۱۱۷-۱۱۶).

شاید بر همین اساس باشد که «پل والری» در کتاب *بحران روح*، تفکر اروپا را پریشان خواند و نوشت که عالم جدید دیگر هیچ مرجع و پناه معنوی ندارد (به نقل از هوسرل و دیگران، ۱۳۸۹: ۳).

«در تقابل با ارزش مادی‌گرایانه و به‌دلیل فروپاشی معنوی که در پی زوال دین در جامعهٔ مدرن اتفاق افتاد، نخست مدرنیست‌ها از جهان رو برگردانده متوجه درون خود شدند، تا بر نفس و زندگی درونی آن تمرکز کنند» (گابلیک، ۱۳۸۷: ۳۶). ترسیم شخصیت‌های نیست‌انگار در داستان‌های داستایوفسکی، کافکا و دیگران، نمودِ چنین نگرشی است (نک. هوسرل و دیگران، ۱۳۸۹: ۲). روشن است در عرصه‌ای که انسان مدرن غربی به دین چندان پایبند نیست و آن را از عرصهٔ اجتماع کنار زده، بی‌شک به‌دنبال جایگزینی به‌نام معنویت است (ملکیان، ۱۳۸۱: ۳۴۳) و اسطوره یکی از مطمئن‌ترین ابزارها

برای دست‌یابی به معنویت است. در حقیقت خلأ ناشی از بی‌خدایی، با تحقیقات تاریخ‌انگارانه و روان‌شناسانه دربارهٔ اسطوره پر می‌شود (هایدگر، ۱۳۷۳: ۲). از نظر هایدگر هرکس در حد خود، باید راه تفکر معنوی را بپیماید و پرده‌های ظلمت و غفلت را کنار بزند و حجاب‌های عصر تکنولوژی را از چهرهٔ خود بزداید؛ آن‌وقت است که زمینهٔ پرسشگری و توجه به مبدأ و هستی رخ می‌نماید. به نظر هایدگر، وقتی می‌گوییم بشر معاصرگریزان از تفکر است، مراد همان تفکر معنوی است (هایدگر، ۱۳۷۸: ۱۲۱ و ۱۲۷). سیدحسین نصر نیز علاقه به بازنمایی و بازخوانی اسطوره و زبان رمزی آن را در عصر جدید، ناشی از تمایل انسان معاصر در «بازیابی امر قدسی» دانسته‌است: «احیای مطالعهٔ اسطوره‌ها و رمزها در دوران جدید، یقیناً حاکی از جستجوی انسان معاصر برای یافتن عالم معنا و امری قدسی است. ولی این جستجو جز با کمک خودِ سنت و از طریق توسل به خود آن، به هدف خویش نایل نمی‌شود. مطالعهٔ اسطوره و رمز نمی‌تواند به معرفت امر قدسی منتهی شود، اما وسیله‌ای برای این معرفت است، مشروط به اینکه نور و لطف سنت، ذهنی را که به مطالعهٔ اسطوره‌ها می‌پردازد، از قبل متحول ساخته باشد (نصر، ۱۳۸۵: ۲۳۷-۲۳۶). حقیقت این است که «ما به‌عنوان یک جامعه، ابتدا باید بی‌ایمانی خود را به حال تعلیق درآوریم تا هنر بتواند دوباره به‌خوبی با اسطوره عجین شود. و این یعنی درهم‌شکستن محدودیت هولناک دین‌گریزی مدرن» (گابلیک، ۱۳۸۷: ۱۱۶).

اشتیاق برای رسیدن به ارزش‌های معنوی و ماورایی، بیشتر به سبب ناهنجاری‌های موجود و ویرانگر مانند جنگ، جنایت، مرگ، رنج، گناه و تنهایی برجسته می‌شود و موجبات پناه‌بردن نویسندگان را به اساطیر مهیا می‌کند؛ زیرا «اسطوره [غالباً] در زمان‌های بحرانی و در موقعیت‌های غیرعادی و خطرناک خود را نشان می‌دهد. اسطوره در مواقعی که احساس شدید، نیازی مبرم و خطری عظیم وجود داشته باشد، به جامعه رخنه می‌کند. چنین وضعی هنگامی پیش می‌آید که نیروی پیونددهندهٔ حیات اجتماعی، به هر دلیلی توان خویش را از دست داده باشند. هنگامی که به نظر برسد شیرازهٔ جامعه درحال از هم گسیختن است، نیاز به وجود یک پیشوا فرا رسیده‌است. فراخواندن یک پیشوا از آرزوی جمعی برای تجدید نظم اجتماعی ناشی می‌شود...» (موقن، ۱۳۸۶: ۳۲۸-۳۲۷). رمان‌نویس مدرن نیز برای رهایی از بحران معرفتی، چاره‌ای جز

استفاده از اسطوره و یا رویکرد انتقادی به آن برای بازپروری و بازسازی فکری خود ندارد. کاسیرر بر این نکته تأکید می‌ورزد که «نیروهای عقلانی که در برابر سربرکشیدن تلقی‌های کهن اسطوره‌ای ایستادگی می‌کنند، در لحظات بحرانی حیات اجتماعی بشر، دیگر به خود اطمینان ندارند. در چنین لحظاتی زمانِ بازگشت اسطوره فرا رسیده‌است» (کاسیرر، ۱۳۸۲: ۲۸۰).

البته بین نگرش مدرنیستی و پسامدرنیستی در پرکردن خلأهای معنوی تمایز وجود دارد. «ایهاب حسن مهم‌ترین تمایز مدرنیسم و پسامدرنیسم را در عرصهٔ ادبیات مقولهٔ معنا می‌داند. به اعتقاد وی نویسندگان مدرنیستی چون ویلیام باتلرییتس؛ تی. اس. الیوت و جیمز جویس در فکر احیا و اعادهٔ مرکز یا محور جدید ژرف و نیرومند بودند و خواهان ایجاد معنا و مفهومی تازه از مقولهٔ هدف یا مقصد بودند تا بتوانند خلأ مرکزیت را پر کنند که پیش از این اخلاق و دین بود. در مقابل پست‌مدرنیست‌ها ضرورت یا دلیلی برای وجود مرکز یا محور قائل نیستند؛ در عوض مرکزیت‌زدایی، بر بازی تصادف تأکید می‌ورزد» (نک. قبادی و هاجری، ۱۳۸۴: ۷۶). از منظر مدرنیست‌ها بازیابی معرفتی از طریق اساطیر- به‌عنوان هویت جمعی و قومی ملت- عاملی برای دست‌یابی به بازشناسی هویتی نیز محسوب می‌شود. در مدرنیسم، هنرمند با ایجاد پرسشگری‌های معرفت‌شناسانه باعث جلبِ‌توجه فلسفی به هستی و انسان می‌شود (مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۳۰)؛ اما از منظر پسامدرنیستی، این بازخوانی مبنای هویت‌یابی ندارد، بلکه تخریب‌کنندهٔ برداشت‌های معرفتی و باورهای انسان دربارهٔ خود و هستی است.

۳-۲- بازنگری در واقعیت یا گرایش به واقعیت‌های ذهنی

از پیامدهای منفی مدرنیته، گرایش افراطی به بازتاب واقعی و تجربی عالم عین است، اما دلزدگی و ملالت ناشی از این پردازش افراطی به واقعیت، ضرورت بازنگری به حقیقت را برای انسان معاصر ایجاب نمود. این احساس، یعنی«نیاز عصر جدید به جستجو برای یافتن زبانی که از حد ابزار و وسیلهٔ بازنمایی عینی فراتر باشد، به‌نوعی عقیده دربارهٔ بازگشت به اساطیر منجر می‌شود» (بووی، ۱۳۸۸: ۲۲۸). مدرنیست‌ها از بازنمایی واقعیت عینی گریزان‌اند و آفرینندهٔ واقعیتی هستند که خود درک می‌کنند. از این‌رو، با روگردانی از جهان رئالیستی علم که بر جدایی عینیت از ذهنیت تأکید می‌ورزد، به عالم اسطوره

پناه می‌برند؛ زیرا «در عالم اسطوره تمایزی میان ذهنیت و عینیت نیست» (نک. موقن، ۱۳۷۸: ۷۹).

رمان‌نویس مدرن که از آشفتگی زندگی در قرن بیستم و مرگ ارزش‌های انسانی احساس سرخوردگی می‌کند، ناگزیر به دنیای درون خود پناه می‌برد تا از این طریق بتواند مجموعه‌ای جدید از ارزش‌های سنت‌شکن بیافریند. رمان‌نویس مکتب مدرنیسم «می‌کوشد رمانی بیافریند که در عین شباهت با دنیای خود، هم‌زمان دنیایی از کمال مطلوب را از طریق نمادپردازی و لایه‌های چندگانهٔ معنا به ذهن خواننده القا کند. به عبارت دیگر، وی برخلاف اسلاف خود، صرفاً در پی بازنمایی واقعیت (محاکات) نیست، نه‌فقط به سبب اینکه زندگی در عصر جدید جذابیتی برای او ندارد؛ بلکه به دلیل اینکه وی اساساً منکر وجود واقعیت عینی یکسان برای همهٔ آدمیان است...» (پاینده، ۱۳۷۴: ۱۰۱). بنابراین رمان اسطوره‌گرا، به سبب زبان نمادین و فاصله‌ای که از واقع‌گرایی افراطی مدرنیته می‌یابد، واقعیتی دیگرگون و ذهنی را منعکس می‌سازد و این مسأله‌ای است که مدرنیسم و پسامدرنیسم دنبال آن بود تا از واقع‌گرایی مدرنیته فرار کند. گرایش به سمبولیسم در هنر و ادبیات قرن نوزدهم را می‌توان در مسیر همین جریان تفسیر کرد.[۲]

با تحقیقات یونگ و توجه به اهمیت ضمیر ناخودآگاه جمعی (نک. یونگ، ۱۳۸۵: ۱۳۰) در تعیین برداشت‌های انسان از واقعیت، رمان‌نویسان مدرن، برخلاف رئالیسم قرن نوزدهم، به ثبت وقایع و گفتگوهای شخصی اکتفا نکردند، بلکه برای بررسی نحوهٔ ادراک انسان بیشتر به بازتاب این وقایع و گفتگوها در ذهن شخصیت‌ها پرداختند. گسترهٔ پرکاربرد نماد، کهن‌الگو و پرداختن به رؤیا در رمان‌های مدرنیستی ناشی از همین نگاه است. روشن است گرایش به واقعیت‌های ذهنی، راه نفوذ را به اطلاعات ناخودآگاهی انسان-که اساطیر یکی از آنهاست- باز می‌کند؛ زیرا «اسطوره حقیقت خاص خود را داراست که با صورت‌های دیگر فرهنگی تفاوت دارد، زیرا ذهن اسطوره‌ای ذهنی خلاق است و قادر است صورتی از واقعیت عینی خاص خویش را فرابنمایاند» (نک. بیدنی، ۱۳۸۶: ۱۶۷).

از این منظر، در بازخوانی اسطوره، مفهومی تازه از واقعیت نهفته‌است که خواننده باید آن را کشف کند. نویسنده با گره‌زدن سرنوشت آدم‌های امروزی با قهرمانان ملی خود می‌کوشد تا آگاهی‌های امروز را با دانش اسطوره‌ایِ قومی خود به صورتی نمادین مرتبط سازد. «این نوعی شگرد همانندسازی برای ایجاد تقارن بین رویدادها و آدم‌های داستان با

حافظهٔ قومی است، تا همخوانی شرایطی که تیپ‌های اسطوره‌ای درگیر آن بوده‌اند با وضع امروز به نمایش درآید» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۰۳۰-۱۰۲۹).

به عقیدهٔ بسیاری از مدرنیست‌ها انسان خود آفرینندهٔ واقعیت است و در مواجهه با واقعیت، منفعل و ایستا نیست. نویسندگانی چون ویرجینا وولف و جیمز جویس وظیفهٔ اصلی هنر را بازتاب دریافت‌های انسان جدید می‌دانستند، نه بازتاب واقعیت؛ و بدین‌وسیله بحران واقعیت‌گرایی افراطی مدرنیته را واپس زدند. اساساً به قول جان بارت «راهبرد هنری مدرنیسم، براندازی خودآگاهانهٔ قراردادهای واقع‌گرایی بورژوایی به یاری راهکارهای تمهیداتی چون نشاندن روش اسطوره‌ای به‌جای روش واقع‌گرایانه و ایجاد توازی آگاهانه میان معاصر و قدیم بود و نیز ایجاد آشفتگی اساسی در روند خطی روایت؛ دست‌شستن از توقعات قراردادی درخصوص وحدت و انسجام پیرنگ و شخصیت‌ها و گسترش علّی و معلولی حاصل از آن» (بارت، ۱۳۸۷: ۱۳۲). به باورِ ریچارد کرنی «اسطوره از ادعای حقیقت مطلق درمی‌گذرد و از این‌رو، می‌تواند مدعی حقیقی نسبی باشد؛ یعنی تنها نوع حقیقت که ما در مقام مفسران تاریخی و کرانمند می‌توانیم مدعی مالکیت آن باشیم» (به نقل از کوپ، ۱۳۸۴: ۲۰۲-۲۰۱).

برای رمان‌نویس مدرن، واقعیت موجودی بی‌نظم است و اسطوره‌سازی آنها، برساختن نظمی کاملاً نمادین و تمثیلی در برابر واقعیت به شمار می‌آید. واقعیت از دیدگاه هنرمند مدرنیسم، قراردادی است و قطعیتی ندارد. «در آثار جویس، رد روایت عینی و تسلیم شدن به ذهنیت بدون کیفیت جزءِ مکمل نفی واقعیت است... محو واقعیت با فروپاشی شخصیت به هم وابسته‌اند. شالودهٔ هر دو فقدان نظری منسجم دربارهٔ سرشت بشر است. در آثار مدرنیست‌ها انسان به رشته‌ای از تکه‌پاره‌های تجربی بی‌ارتباط تنزل می‌کند. انسان به همان اندازه برای خود غریب و درک‌ناشدنی است که برای دیگران» (موقن، ۱۳۷۸: ۶۹ و ۷۰).

از نظر هنر مدرنیستی، «هرچیز آشنا غیرزیباشناسانه است و در حکم پنداری است از واقعیت که راز یا سرچشمهٔ قراردادی آن گم شده و اکنون جای واقعیت معرفی شده‌است» (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۸). بنابراین «تلاش مدرنیست‌ها معطوف به این مقصود بود که فقدان نظم را در دنیای بیرون با نظمی خودساخته و هنری جبران کنند یا از راه

آفرینش ادبی دست به بدیل‌سازی بزنند. به‌همین دلیل، اعماق ذهن انسان را می‌کاویدند» (پاینده، ۱۳۸۸: ۷۷). چنان‌که در آثار کافکا بینش او از جهان، یعنی دلهره و اضطراب، جای واقعیت عینی می‌نشیند (موقن، ۱۳۷۸: ۷۰).

اما بینامتنیت پسامدرن در استفاده از اساطیر «یکی از نمودهای صوری میل خواننده به از میان برداشتن فاصله بین گذشته و حال و نیز بازنویسی گذشته در زمینه‌ای جدید است و نباید آن را با میل مدرنیستی نظم بخشیدن به زمان حال از طریق زمان گذشته یا میل به باشکوه جلوه‌دادن گذشته در تباین با حقارت زمان حال، اشتباه گرفت. رمان‌نویسان پسامدرن، بینامتنیت را تلاش برای بی‌اعتبارکردن تاریخ یا اجتناب از آن به‌کار نمی‌برند، بلکه با استفاده از آن مستقیماً با گذشتهٔ ادبیات رویارو می‌گردند. بینامتنیت این پژواک‌های بینامتنی را مورد استفاده و سوءِاستفاده قرار می‌دهد، به این صورت که ابتدا تلمیحات تأثیرگذار آنها را در متن مستتر می‌کند و سپس تأثیرشان را با استفاده از طعنه و رویدادهای خلاف انتظار زایل می‌سازد. درمجموع، در بینامتنیت پسامدرن چندان نشانه‌ای از مفهوم مدرنیستی اثر هنری به‌منزلهٔ مقوله‌ای یکتا و نمادین و ژرف‌نگر وجود ندارد؛ آنچه هست، متن است و بس، آن‌هم متونی که پیشتر نوشته شده‌اند» (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۲۹-۲۲۸). شاید به همین سبب در رمان پسامدرنیستی، قهرمانان دیگر در پی وظیفهٔ قهرمانی و ملی خود (مانند کشتن اژدها یا دیو سپید) نیستند، بلکه وظیفه‌شان قرارگرفتن در تقاطع وحشت و پوچی و امید و ناامیدی است؛ مانند قهرمان رمان *سالمرگی* نوشتهٔ اصغر الهی یا قهرمان رمان *اعزام‌ها* نوشتهٔ مایکل هِر که می‌کوشد خود را به‌تمامی تسلیم نوعی نظم فرضی کند؛ شخصیتی که می‌خواهد جهان بی‌نظمی را درک کند، اما در پی شناخت آن نیست (نک. کوپ، ۱۳۸۴: ۶۸-۶۵).

۳-۳- تلاش برای رهایی از زمان مادی

تا پیش از پیدایش مدرنیسم، زمان در رمان برحسب ترتیب زمانی (دقیقه، ساعت، روز و..) سنجیده می‌شد و روایت برمبنای توالی رخدادها صورت می‌گرفت، اما رمان‌نویس مدرن، زمان را برحسب درآمیختن گذشته و حال و آینده می‌سنجد. به همین سبب نویسندگان مدرن با توسل به فنونی از قبیل «جریان سیلان ذهن» و «بازگشت ناگهانی

به گذشته» - که می‌تواند بازگشت به اسطوره، یکی از آنها باشد- روایت را از زمان حال به گذشته و از گذشته به آینده تغییر می‌دهند (پاینده، ۱۳۷۴: ۱۰۳-۱۰۱). بازگشت به اسطوره‌ها را در دوران مدرن و پسامدرن می‌توان نوعی بازخوانی تلاش ایلیاده‌ای برای رهایی انسان معاصر از بند زمان دانست؛ عنصری که مانع پرواز و رهایی اندیشهٔ انسان معاصر دانسته شده‌است. یکی از دغدغه‌های الیاده در بازاندیشی اساطیر، همواره تلاش در براندازی زمان بود؛ زیرا معتقد بود این امر در اسطوره حداقل به حالت تعلیق درمی‌آید (نک. الیاده، ۱۳۸۴: ۷). اسطوره احساس ایده‌آلیستی ذهن است و همان‌گونه که لوکاچ بدان تأکید دارد، «ایده‌آلیسم ذهنی [اسطوره]، مقولهٔ زمان را از زمان تاریخی جدا می‌کند و وابستگی آن را به مکانی خاص از میان برمی‌دارد و آن را به‌طور انتزاعی درک می‌کند» (موقن، ۱۳۷۸: ۷۱).

شکست روایت خطی و زمانی رمان‌های مدرن و پسامدرن- که گاه به کمک اسطوره صورت می‌پذیرد- نمودار تلاش نویسندهٔ معاصر برای رهایی از کمند زمان است؛ چنان‌که الیاده نیز بدان به طور ضمنی اشاره کرده‌است: «ظهور دوبارهٔ فرضیه‌های مربوط به حرکت دوری زمان در افق اندیشهٔ معاصر، حادثه‌ای با اهمیت و سرشار از معناست» (همان: ۱۵۳). پردازش نوآیین اسطوره در رمان‌های معاصر، حداقل نشانهٔ این آرزو برای رهایی انسان از قید و بند زمان و رسیدن به بی‌آغازی و بی‌زمانی است که به کهن‌الگوی «دردجاودانگی» در نهاد انسان‌ها برمی‌گردد. در این اثنا، «ادبیات داستانی پسامدرنیستی نه‌فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را بر هم می‌زند، زمان حاضر را نیز برآشفته می‌نمایاند. این ادبیات با تحریف مفهوم زمانِ معنادار یا گذشت ملال‌آورِ زمان عادی، انسجام ترتیب‌دارِ روایت را مخدوش می‌کند. مفهوم زمانِ معنادار به‌ویژه درمورد آن دسته از رمان‌های مدرنیستی مصداق دارد که رویدادهایشان به لحظات اشراق و مکاشفه منجر می‌گردد، مانند *چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی* (۱۹۱۶)، اثر جیمز جویس. متقابلاً رمان‌های پسامدرنیستی از قبیل *جشن جرالد* (۱۹۸۶)، نوشتهٔ رابرت کوور، چنین ابهتی را به ریشخند می‌گیرند. صرف کثرت وقایعی که در طول یک شب رخ می‌دهند، زمان را چنان متورم می‌کند که خواننده از تشخیص آن عاجز می‌ماند» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۶). بدین‌طریق رمان‌های پسامدرنیستی نیز راهی برای رهایی از کمند زمان می‌جویند.

۳-۴- شکل‌گیری نهادهای اجتماعی- انتقادی

بخشی از خوانش اسطوره‌مدار امروزی به شکل‌گیری جنبش‌های انتقادی در جامعه برمی‌گردد که مارکسیسم یکی از آنهاست. مارکس، بنیانگذار این اندیشه، و بعدها پیروانش، از جمله «لوکاچ» - پیرو خلف او- معتقدند که علم مقوله‌ای اجتماعی است و می‌کوشد هرچیزی از جمله طبیعت را به الگوی تولید کالا در جامعهٔ بورژوایی تبدیل کند. مارکس و لوکاچ در پی آن‌اند که نشان دهند «پوچی نه در هستی که در هستی اجتماعی، آن‌هم نه در هر جامعه‌ای، بلکه تنها در جامعهٔ بورژوازی است» (نک. موقن، ۱۳۷۸: ۸۳). روشن است تلاش امثال مارکس در بی‌اعتبار نشان‌دادن علم اقتصادزده، نیاز به بازنگری و بازگشت اسطوره‌ها را تقویت می‌کند. اندیشهٔ اسطوره‌ای مارکس از آنجا آشکار می‌شود که او اندیشه‌های خود را در قالب تقابلی«خیر» و«شر» پی‌ریزی می‌کند و با متهم کردن بورژوازی و جامعهٔ سرمایه‌داری بر این قاعده تأکید می‌ورزد که نویسنده با درنظر داشتن ایدهٔ سوسیالیسم باید بداند که سرانجام «تاریکی» از «روشنایی» شکست خواهد خورد (همان: ۸۳ و ۲۱۹).

جنبش فمنیسیم یکی دیگر از این جریان‌های اجتماعی- انتقادی است؛ چنان‌که در رمان مارگریت اتوود، اسطوره‌سرایی (ایجاد امکانات جدید روایتگری زنانه) و اسطوره‌نگاری (تردید در روایت مسلط مردانه) به نحوی درخشان نمودار است (کوپ، ۱۳۸۴: ۱۹۵). از منظر فمنیست‌ها اسطوره‌سازی جدید نمایشگاهی از موفقیت‌ها یا شکست‌هایی است که در انتظار تعهدات و مسؤولیت‌های قهرمان است و کارکرد آن، مشروعیت‌بخشی به نهادهای اجتماعی مرتبط با آن اسطوره است (نک. لیوتار، ۱۳۸۸: ۲۴۶). اسطوره‌پردازی فمنیستی تلاشی برای بازگشت عظمت الهه‌ها یا ایزدبانوان تأثیرگذار در اسطوره‌هاست. از نظر فمنیست‌ها، تاریخ و اسطوره در جایگاه اول اتهام تبعیض علیه زنان قرار دارند و بازخوانی زنانهٔ[1] اسطوره‌ها و روایت‌پردازی فمنیستی، بازشناسی هویتی زنان به شمار می‌آید (کلنر، ۱۳۸۸: ۴۳۸). نگرش‌های زن‌سالارانهٔ امروزی مطابق نظریهٔ فمنیستی، به‌دنبال واسازی تقابل دوگانهٔ «مرد و زن» و فروپاشی تفکر برتری «مرد» در برابر «زن» است (نک. کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۴۴)، زیرا «وفاداری به منطق تقابلی، باز هم مؤید برتری یک سو بر سوی دیگر آن است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۹۰).

---

1. feminism rereading

از منظر فمنیست‌های پست‌مدرن نیز «هویت هر زن از طریق رشته‌ای از عوامل نظیر سن، قومیت، طبقه، نژاد، فرهنگ، جنسیت و تجربهٔ شخصی درک می‌شود که بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و هیچ تلاشی برای کشاندن آنها به اردوگاه ایدئولوژیک واحد، ثمربخش نیست. بلکه تک‌تک زنان باید در چنین تفاوت‌های ذاتی بین زنان غور کنند و با ایجاد زبان و شیوه‌های تفکر جدید دربارهٔ هویت خویش، از دنیای ستمگرانه‌ای که مردان بر آنها تحمیل کرده‌اند، رها شوند» (اسحاقی، ۱۳۸۵: ۴۴). این دسته از فمنیست‌های لیبرال برآن‌اند که مطالعهٔ اساطیر و بازپروری نقش زنان، موازنه‌ای بین تجارب شخصی و اجتماعی زنان در جامعه ایجاد می‌کند (گورین و لایور[1]، ۱۹۹۲: ۱۴۷). به نظر آنها «همان‌گونه که خدایان مرد به تقویت منافع مردان جامعه می‌پردازند، ایزدبانوان نیز در ایجاد فردیت و هویت مستقل زنانه نقش آفرین‌اند» (سرینگ[2]، ۱۹۹۷: ۳). برخی از رمان‌های «ویرجینیا وولف» در غرب و رمان‌هایی نظیر *قصهٔ تهمینه*، *مشی و مشیانه* و *آدم و حوا*، هرسه از محمد محمدعلی، با رویکردی فمنیستی به احیای اساطیر و روایتگری زنانه از آنها روی آوردند.

۳-۵- تکثرگرایی پسامدرنیستی

پلورالیسم یا تکثرگرایی یکی از عوامل اساسی در بازگشت اساطیر به عصر جدید است، زیرا اساطیر به سبب سرشار بودن از باور چندخدایی زمینه‌ای مناسب برای طرح گفتمان‌های چندگانه، مرکزیت‌زدایی و شکست کلان‌روایت‌ها در اندیشهٔ غربی محسوب می‌شوند. با توجه به همین عامل است که کسانی چون ایزیا برلین معتقدند باید از فردگرایی مدرنیستی به کثرت‌گرایی ارزشی[3] رسید که مبنای هر جامعهٔ دمکراتیک است (نک. جهانبگلو، ۱۳۸۶: ۴۲).

با ظهور پسامدرنیسم شاهد ظهور نوعی روان‌شناسی جدید ازسوی هنرمند و رمان‌نویس نیز هستیم. نویسنده‌ای که بر ضد دیوان‌سالاری مدرنیستی و تفکر سازمانی می‌تازد و با دست کشیدن از ایدئولوژی و گرویدن به کثرت‌گرایی، فرصت‌هایی بزرگ و

1. Guerin and labor
2. Cring
3. value pluralism

بی‌نظیر برای انواع بیان‌های هنری فراهم می‌آورد. در جهان پسامدرن، همهٔ قالب‌ها و جریان‌های هنری مدعی شأن و رتبهٔ برابر هستند، زیرا به باور آنان دوران اقتدار و مرجعیت یک نوع ادبی گذشته‌است (گابلیک، ۱۳۸۷: ۹۹-۹۷). از این‌رو، شاهد ظهور و بروز اساطیر در غالب ژانرهای هنری و ادبی معاصر هستیم و شاید به همین دلیل، یعنی اعتقاد به نبودِ مرکزیت هنری واحد در رمان‌های معاصر، با انواع آشفته‌نویسی و تکنیک‌های ساختارشکنانه چون استفاده از تعدد و تکثر روایت و راوی مواجهیم؛ شگردی که هم گویای ادعای ردِّ مرجعیت رمان در دورهٔ پسامدرنیستی است و هم مبیّن تفکر پلورالیسم. از دیدگاه پست‌مدرنیست‌ها، اسطوره‌ها نه‌تنها در نشان‌دادن بی‌انسجامی و بی‌وحدتی دنیای معاصر بهتر عمل می‌کنند، در بازنمایی چندپارگی، چندصدایی و بی‌مرکزی جهان امروز نیز بهتر عمل می‌کنند (پاینده، ۱۳۸۶: ۳۹). چنان‌که استفادهٔ هنری از اسطوره در رمان *سالمرگی نوشتهٔ اصغر الهی*، به کمک تعدد راوی و با درافکندن دیدگاه‌های هریک از شخصیت‌ها در عرض هم، آشفتگی انسان مدرن را از ناتوانی در برقراری تعادل و هماهنگی زندگی به نمایش می‌گذارد.

از منظرِ نگاه تکثرگرایانهٔ پسامدرنیستی، بازگشت اسطوره‌ها یا بهره‌گیری از ظرفیت‌های آن در روایت، در بسیاری از اوقات مبیّن باورمندی به شکست کلان‌روایت‌ها - ازجمله خودِ اسطوره‌ها - در دورهٔ معاصر است. نگاه آیرونیک و پارودی‌وار به اسطوره در برخی از رمان‌های پسامدرن بیشتر ناشی از همین دیدگاه است؛ چنان‌که در رمان پسامدرن *افسونگران تایتان* نوشتهٔ کورت ونه‌گات، شاهد به سخره‌گرفتن کلان‌روایت اسطوره‌ای برای اثبات پوچی و بی‌معنایی انسان در عصر مدرن هستیم که به قول نویسنده دربردارندهٔ «کابوسی از بی‌معنایی، از پوچی بی‌پایان...» است (نک. جوینز،۱۳۹۰: ۱۲).

۳-۶- تغییر در ذائقهٔ زیباشناختی و هنری جامعه

یکی از اتفاقاتی که به بازگشت اسطوره در عصر مدرنیسم کمک می‌کند، تغییر بنیادین در نحوهٔ نگرش به هنر و زیباشناسی[1] است. از همین‌رو، مدرنیسم را می‌توان نوعی انقلابی زیباشناسانه دانست (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۶)، زیرا «بوطیقای مدرنیستی[2] به دنبال

1. aestheteics
2. modernist poetics

طرحی برای هنر بود که با نمای وسیع‌ترِ گسستگی و خردگریزی قرن بیستم همخوانی داشته باشد» (دیویس و فینگ، ۱۳۸۶: ۴). عصر پسامدرنیته، با تعریفی دینامیکی از زیباشناسی بر این باور تأکید دارد که هماهنگی کامل میان انسان و جهان به میانجی زیبایی صورت می‌گیرد (کاسیرر، ۱۳۸۹: ۴۷۰). روشن است که این‌گونه نگرش به زیبایی باعث تمرکز بر فهم شهودی به‌جای فهم تجربی می‌گردد، چنان‌که شافتر بوری تأکید داشت، زیبایی نه اندیشهٔ فطری به معنای دکارتی است و نه مفهومی تجربی به معنایی که لاک به مفاهیم تجربی می‌داد. زیبایی اصیل و فطری انرژی و کارکرد روح است (همان: ۴۸۱-۴۸۰). از آنجا که یکی از بهترین جلوه‌های زیباشناسی فهم شهودی، در اسطوره نمود می‌یابد، ضرورت احیای اسطوره بیشتر احساس می‌شود. چنان‌که شلینگ - یکی از تأثیرگذارترین رمانتیک‌های قرن نوزدهم- اسطوره را پدیده‌ای زیباشناختی می‌دانست که در مرکز نظام زیباشناختی بشر قرار دارد و جوهر اصیل زندگی انسان و تنها راه رسیدن به مطلق در نتیجهٔ ضرورت هنر معاصر است (نک. صنعتی، ۱۳۸۶: ۱۰۱).

تغییر در نگرش زیباشناسانهٔ عصر مدرنیسم و پسامدرنیسم نه‌تنها خود عاملی در بازگشت اساطیر است، نتیجه و برایند نهایی همهٔ عوامل پنجگانه مذکور نیز به شمار می‌آید. تلقی زیباشناسانهٔ مدرنیست‌ها از هنر، راه بازگشت به اسطوره را می‌گشاید، زیرا همان‌گونه که مارتین هایدگر نیز اشاره کرده‌است، چون ذات زیبایی و هنر براساس مابعدالطبیعه طراحی شده و برآمده از نگرش متافیزیکی است و تنها راه رسیدن به سعادت و ایجاد شادابی در عصر جدید، بازگشت به امور متعالی و بزرگ گذشته است (به نقل از جولیان، ۱۳۸۴: ۳۵-۲۰)، تفکر اسطوره‌ای به دلیل ریشه‌داشتن در مابعدالطبیعه بیش از هر امر و پدیدهٔ گذشته، قادر است در عصر مدرنیسم بازنمایی و بازسازی شود. مرکزیت‌زدایی در تفکر مدرنیسم و گرایش آن به ابهام هنری در آثار، بازگشت به اسطوره‌ها را آسان‌تر می‌سازد، زیرا اسطوره به دلیل زبان نمادین و نامشخص‌بودن کارکرد آنها، برای انسان معاصر همواره ابهام‌آفرین است. چندلایه‌ای بودن معانی اسطوره، سیالیت و پویایی اسطوره‌ها به همراه زبان نمادین، آنها را از سطح اشارات تلمیحی فراتر و به سطح معانی متکثر و متعدد پیش می‌برد. همین برخورداری اسطوره از جوهرهٔ سیال است که برای هنرمند امکان بینامتنی به وجود می‌آورد تا از اسطوره‌ها برای پیوندزدن انسان معاصر با گذشته و سنت استفاده نماید.

اسطوره‌ها در انعکاس پیچیدگی‌های دنیای مدرن نیز به‌خوبی عمل می‌کنند. مدرنیست‌ها معتقدند پیچیدگی فوق‌العادهٔ زندگی در عصر جدید و نیز فقدان ثبات و قطعیت در همهٔ عرصه‌های زندگی، ما را با دگرگونی‌هایی بی‌وقفه و گسترده مواجه می‌کند که باید برای رهایی از این دنیای متحول، هرچه زودتر پناهگاهی آرام برای اندیشه‌های خود بیابیم (نک. دیچز و استلوردی، ۱۳۸۶: ۱۱۹). به باور برخی، از آنجا که اسطوره‌گرایی مدرنیستی، قدسی و نشأت‌گرفته از ایمان انسان مدرن نیست، بازگشت به گذشتهٔ اسطوره‌ای در ادبیات و هنر، نوعی بازتاب هنری با کارکردی زیبایی‌شناسیک است؛ یعنی نویسنده مدام به زیبایی‌های اسطوره ارجاع می‌دهد که هم دادن ساختار هنری به روایت است و هم جلب نظر مخاطب (نک. احمدی، ۱۳۸۹: ۲۴۶-۲۴۵). چنان‌که الیوت با نگرش زیباشناختی و فرمالیستی به اسطوره در مقالهٔ «اولیس، نظم و اسطوره» به این موضوع اذعان می‌کند که تنها با روش اسطوره‌ای می‌توان «دنیایی نو را برای هنر ممکن ساخت». دنیای نو، دنیای بیهودگی و آشفتگی است و تنها راه نجات آن استفاده از «نظم آرمانی اسطوره» است (کوپ، ۱۳۸۴: ۴۱). شاعرِ معاصرِ الیوت، والیس استیونز نیز با تعبیری زیباشناسانه از اسطوره، استفاده از آن را «خشم خجسته برای نظم» توصیف می‌کند (همان: ۴۲).

از ویژگی‌های دیگر مدرنیسم، «خودآگاهی» هنرمند در خلق آثار ادبی و استفاده از ابزارهای زبانی است. این خودآگاهی بیشتر از قِبَل « مناسبات بینامتنی» ایجاد می‌شود (احمدی، ۱۳۸۹: ۴۳). بهترین نمودِ این خودآگاهی بینامتنی را می‌توان در میان پیروان مکتب اگزیستانسیالیسم جستجو کرد؛ مکتبی که پرستش اسطوره و کاربرد آن در زبان، یکی از مشخصات اساسی‌اش به‌شمار می‌آید (نک. تیلیش، ۱۳۸۷: ۲۲). درحقیقت، آگاهی اگزیستانسیالیست‌ها از نقش زبانِ اسطوره‌ای (مانند کاربرد استعاره و نماد در بیان معانی بنیادین و متعالی) می‌تواند یکی از عوامل تغییر ماهوی در ذائقهٔ زیباشناختی انسان معاصر غربی به حساب آید که بازتاب تأثیر آن را آشکارا می‌توان در میان رمان‌نویسان این عصر مشاهده نمود. البته این گرایش گستردهٔ اگزیستانیالیستی به زبانِ اسطوره‌ای برای تبیین امور دینی و «تلاش برای یکی کردن اسطوره با دین» (نک. همان: ۲۳-۲۲) و غلبهٔ تفکرات اسطوره‌ای ایدولوژیک یهودیان، از آسیب‌های خطرناک بازگشت اسطوره به عرصهٔ هنری و فکری معاصر است.

غلبهٔ تفکرات یهودی و اسطوره‌های آن قوم در دورهٔ معاصر غرب، موضوعی است که به هیچ عنوان نمی‌توان آن را نادیده گرفت. بی‌شک نقش این جنبش فکری و زیباشناختی در غرب بسیار بیشتر از جریان‌های دیگر است. بررسی رمان‌های برجستهٔ معاصر و آثار سینمایی معروف دو دههٔ اخیر مانندِ ماتریکس و هری‌پاتر و ارباب حلقه‌ها، پسر جهنمی، مصائب مسیح، طالع نحس، جن‌گیر، کنستانتین و ژاندارک، و همچنین، سینمای بودیستی هالیوود، طرح دوبارهٔ هولوکاست و شیطان‌پرستی در سینمای غرب و نفوذ اسطوره‌های صهیونیستی دربارهٔ آخرالزمان چون فیلم ۲۰۱۲ و یا نبرد آرماگدون با محوریت جنگ غرب با شرق به‌ویژه مسلمانان، می‌تواند گواهی بر اثبات این مدعا باشد. در این دیدگاه رفتن به سینما همانند رفتن به کلیسا مقدس جلوه داده می‌شود، زیرا جایی است که بیشتر از همه خدا در آنجا حاضر است؛ زیرا اسطوره‌ها عامل بازگشت خدایان‌اند. در این مشرب فکری، «رفتن به سینما، اسطوره را با آیین و مناسک در هم می‌آمیزد و خدایان و درنتیجه اسطوره‌ها را به جهان بازمی‌گرداند، بی‌آنکه علم را نفی کند» (سگال، ۱۳۸۹: ۲۳۸).

در یک نگرش بدبینانه، بهره‌گیری هنری فراماسون‌ها از تلاش اسطوره‌پژوهان قرن بیستم و بیست و یکم در توجیه کارکرد و ماهیت اسطوره‌ها را می‌توان کوششی هدفمند در مسیر تأیید و تثبیت اسطوره‌های یهودی چون اسطورهٔ نژاد برتر به شمار آورد. رویکرد اساسی یهودیت در بازگشت به اسطوره‌ها و بهره‌گیری هنری برای تبیین آن، تفسیر ظاهری و غیرسکولاریزه از اسطوره‌های آخرالزمانی یهودی و غنوصی است. آنها به کمک علم مدرن می‌کوشند «با تحت فشار قرار دادن انسان‌های مدرن با ارجاع به متون کهن برای کشف آنچه واقعاً در آنها ذکر شده، یک ضرورت را به یک فضیلت تبدیل کنند» (همان: ۹۶). شاید پذیرش این ادعا برای بسیاری سخت باشد که غالب تحقیقات میرچا الیاده را هماهنگ با خواسته‌های یهودیت تفسیر کنیم. به عقیدهٔ الیاده، برخلاف بولتمان و یوناس و دیگران که اسطوره را قربانی سکولاریزه شدن معاصر می‌دانند، انسان مدرن مانند انسان بدوی واجد اسطوره است و هیچ سکولاریزاسیونی در اسطوره‌گرایی معاصر ایجاد نشده‌است و تنها مستور مانده‌است (همان: ۱۰۲-۱۰۱). مطابق اندیشهٔ الیاده، جان اف کندی (۱۹۹۹-۱۹۶۰) و جرج واشنگتون (۱۷۹۹-۱۷۳۲)، پایه‌گذار و نخستین رئیس‌جمهور

امریکا و مؤسس فرماسونر امریکا، نمادی از اسطورهٔ آدونیس مدرن‌اند. به نظر او استقبال مردم امریکا از جرج واشنگتون، تمجید از او با قرار دادن عکسش در اسکناس‌های یک‌دلاری، نقاشی‌های بی‌شمار و مجسمه‌های متعدد، جشن‌های سالانه برای بزرگ‌داشت او و...، گویای اهمیت اسطوره‌ای اوست؛ چراکه از نظر الیاده «اسطوره سوژه‌اش را تکریم و احترام می‌کند، سوژه‌ای که چیزی را در جهان طبیعی یا اجتماعی خلق کرده باشد که تا امروز هم پابرجا مانده‌است» (به نقل از همان: ۱۰۵).

۴- نتیجه‌گیری

بازگشت اسطوره در قالب رمان‌های مدرن، در درجهٔ اول مبیّن ظرفیت تحلیل بینامتنی و بیناگفتمانی ادبیات داستانی معاصر است. مطابق تحلیل درزمانی، این رویکرد پردامنه متناظر بر دو وجه است: نخست، ناظر بر ساختار و ماهیت خودِ اسطوره‌ها و دوم، متأثر از عوامل و مؤلفه‌های بیرونی چون تحولات فکری، اجتماعی و تاریخی غرب و شرق. اما در این رویکرد بازخوانشی و بینامتنی، اساطیر از دو طریق به ساحت امروزی وارد شدند: نخست بازسازی و بازنویسی و یا بازآفرینی اساطیر گذشته، و دوم بازتولید و آفرینش اسطوره‌های نوآیین و جدید. اغلب اساطیر گروه اول به دلیل غلبهٔ خردمداری عصر روشنگری و تأکید بر واقع‌گرایی، نتوانسته‌اند به‌خوبی در جوامع غربی بازنویسی و بازآفرینی شوند و غالباً ساختارشکنانه و مضحک و پارودی‌وار در هنر و ادبیات بروز یافته‌اند. اساطیر جدید نیز به دلیل بی‌ریشگی و غلبهٔ جنبهٔ سرگرم‌کنندگی‌شان بر جوانب دیگر، مبتنی نبودن بر فطرت انسانی و دارا بودن ساختار تصنعی به دلیل ماهیت هویت‌ساز و اعتباری برای برخی کشورهای نوپا (چون اساطیر امریکایی)، نتوانسته همانند اساطیر نخستین با روح و روان مردم پیوند یابند و باورپذیر باشند.

با وجود این، در بررسی ریشه‌ها و عوامل اسطوره‌گرایی مدرنیستی و پسامدرنیستی، چند عامل برجسته نمود دارد که اهمیتی فوق‌العاده در بازشناسی فکری انسان معاصر، به‌ویژه انسان غربی دارد: نخست، بازگشت به امور قدسی برای پرکردن خلأ معنویت و غیبت دین از ساحت فکری و اجتماعی؛ دوم، بازنگری در واقعیت یا گرایش به واقعیت‌های ذهنی به جای نمایاندن واقعیت‌های عینی؛ سوم، تلاش برای رهایی از زمان

مادی و رسیدن به عرصه‌ای که محدودیت های مکانی و زمانی، اندیشهٔ انسان را پای‌بست خود نسازد؛ چهارم، پیدایش برخی جنبش‌های فکری- انتقادی و تلاش برای بازسازی زیربناهای فکری جامعه (چون مکاتب مارکسیسم و فمینیسم که به برجسته‌کردن حاشیه‌ها و پس‌زدن کلان روایت «مردسالاری» می‌انجامد)؛ پنجم، رواج تفکر تکثرگرایی پسامدرنیستی که ناظر بر شکست مرکزیت روایت‌ها و بهره‌مندی از ظرفیت‌های اسطوره در بازتاب گفتمان‌های چندگانه یا چندصدایی است؛ و ششم، تغییر در ذائقهٔ زیباشناختی و هنری جامعه.

نکتهٔ مهم در بررسی زمینه‌های احیای اسطوره‌گرایی عصر مدرنیسم و پسامدرنیسم، محوریت فهم زیباشناختی جدید است. درواقع، این پژوهش نتیجهٔ غایی هم‌گرایی این مؤلفه‌ها را تغییر در فهم زیباشناختی انسان مدرن و پناه‌بردن به اسطوره‌ها از دست قهاریت و جباریت تکنولوژی و فرار از فردگرایی افراطی انسان مدرن می‌داند. بازنمایی اسطوره‌ها در رمان، پناه‌بردن به کارکرد زیباشناسیک آنهاست، اما در این میان جریانی انحرافی در غرب شکل می‌گیرد و آن استفاده ابزاری صیهونیسم از اسطوره‌گرایی انسان معاصر برای رسیدن به مقاصد سیاسی و قدرت مطلق است.

پی‌نوشت

۱- وجه مضحک‌نمایی و تخریب در رمان‌نویسان ایرانی دههٔ اخیر نیز کاملاً آشکار است. از این میان می‌توان به نمایش پارودیک برخی شخصیت‌های رمان‌های اسماعیل فصیح، اصغر الهی، رضا براهنی، علی مؤذنی، محمد محمدعلی و... اشاره کرد.

۲- چنان‌که برخی آغاز مدرنیسم را با نفوذ سمبولیسم بودلر، مالارمه و دیگران در شعر هم‌گام و هم‌زمان دانسته‌اند (نک. دیویس و فینگ، ۱۳۸۶: ۱).

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۹)، *حقیقت و زیبایی*، تهران: مرکز.

اسحاقی، سیدحسین (۱۳۸۵)، *فمنیسم*، قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.

اسداللهی، الله شکر (۱۳۸۴)، «بازیافت اسطوره در رمان نو»، *اسطوره و ادبیات*، تهران: سمت، صص۱۲-۵.

الیاده، میرچا (۱۳۶۲)، *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.

ـــــــــ (۱۳۸۴)، *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، تهران: طهوری.

بارت، جان (۱۳۸۷)، «ادبیات بازپروری: داستان پسامدرنیستی»، *ادبیات پسامدرن*، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز، صص۱۴۶-۱۲۳.

بارت، رولان (۱۳۷۵)، *اسطوره، امروز*، ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، تهران: مرکز.

بولتمان، رودلف (۱۳۸۵)، *مسیح و اساطیر*، ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: مرکز.

بووی، اندرو (۱۳۸۸)، *زیباشناسی و ذهنیت از کانت تا نیچه*، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.

بیدنی، دیوید (۱۳۸۶)، «اسطوره، نمادگرایی و حقیقت»، ترجمهٔ بهار مختاریان، *فصلنامهٔ ارغنون*، شمارهٔ ۴، صص۱۸۱-۱۶۱.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران: افراز.

پاینده، حسین (۱۳۷۴)، «گذار از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم در رمان»، *مجموعه سخنرانی‌ها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل رمان در ایران*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـــــــــ (۱۳۸۶)، «رمان پسامدرن چیست»، *فصلنامهٔ ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۲، صص۴۷-۱۱.

ـــــــــ (۱۳۸۸)، *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران: نیلوفر.

تیلیش، پل (۱۳۸۷)، *شجاعت بودن*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: علمی و فرهنگی.

جولیان، یانگ (۱۳۸۴)، *فلسفهٔ هنر هایدگر*، ترجمهٔ امیر مازیار، تهران: گام نو.

جوینر، کورت ونه گوت (۱۳۹۰)، *افسونگران تایتان*، ترجمهٔ علی اصغر بهرامی، تهران: نیلوفر.

جهانبگلو، رامین (۱۳۸۶)، «اسطوره‌های عقل مدرن»، *گسترهٔ اسطوره*، گفتگوهای محمدرضا ارشاد، تهران: هرمس، صص ۴۸-۲۷.

داوری اردکانی، رضا (۱۳۸۹)، «هیدگر و گشایش راه تفکر آینده»، *فلسفه و بحران غرب*، ادموند هوسرل و دیگران، ترجمهٔ رضا داوری اردکانی و دیگران، تهران: هرمس، صص ۵۶-۱.

دیویس، رابرت کان و فینگ، لاری (۱۳۸۶)، «نقد ادبی قرن بیستم»، ترجمهٔ هاله لاجوردی، *فصلنامهٔ ارغنون*، شمارهٔ ۴، چاپ دوم، صص۱۶-۱.

دیچز، دیوید و استلوردی، جان (۱۳۸۶)، «رمان قرن بیستم»، *نظریه‌های رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر، صص ۱۱۴-۱۰۷.

راسل، برتراند (۱۳۷۳)، *تاریخ فلسفهٔ غرب*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: کتاب پرواز.

سگال، رابرت آلن (۱۳۸۹)، *اسطوره*، ترجمهٔ فریده فرنودفر، تهران: بصیرت.

شایگان، داریوش (۱۳۸۶)، «از هند تا پسامدرن»، *گسترهٔ اسطوره*، گفتگوهای محمدرضا ارشاد، تهران: هرمس، صص۸۶-۴۹.

صنعتی، محمد (۱۳۸۶)، «اسطوره در گفتمان روان‌کاوی»، *گسترهٔ اسطوره*، گفتگوهای محمدرضا ارشاد، تهران: هرمس، صص، ۱۲۸-۸۷.

ضیمران، محمد (۱۳۸۴)، *گذار از جهان اسطوره به فلسفه*، تهران: هرمس.

طالبی، ابوتراب (۱۳۷۹)، «تجدد، سنت واحیاگری»، *اندیشهٔ حوزه*، سال۶، شمارهٔ۱، صص۹۳-۵۹.

قائمی، علی (۱۳۵۸)، *اسلام و مدرنیسم*، قم: ارشاد.

قبادی، حسینعلی و هاجری، حسین (۱۳۸۴)، «پست مدرنیسم، اجتماع و ادبیات»، *ما و پست‌مدرنیسم*، به کوشش محمدعلی محمدی و بیژن عبدالکریمی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی، صص۸۶-۶۵.

کاسیرر، ارنست (۱۳۸۲)، *اسطورهٔ دولت*، ترجمهٔ یدالله مؤقن، تهران: هرمس.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، *فلسفهٔ روشنگری*، ترجمهٔ یدالله مؤقن، تهران: نیلوفر.

کلباسی، حسین (۱۳۸۴)، «پست‌مدرنیسم و بحران آگاهی در دوران معاصر»، *ما و پست‌مدرنیسم*، به کوشش محمدعلی محمدی و بیژن عبدالکریمی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی، صص۳۶-۱۷.

کلنر، هانس (۱۳۸۸)، «روایتمندی در تاریخ: پساساختارگرایی و بعد از آن»، *گزیدهٔ مقالات روایت*، مارتین مکوئیلان، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد، صص۴۴۳-۴۳۰.

کلیگز، مری (۱۳۸۸)، *درسنامهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران، تهران: اختران.

کوپ، لارنس (۱۳۸۴)، *اسطوره*، ترجمهٔ محمد دهقانی، تهران: علمی و فرهنگی.

گابلیک، سوزی (۱۳۸۷)، «آیا مدرنیسم شکست خورده‌است؟»، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.

گلدمن، لوسین (۱۳۸۷)، *فلسفهٔ روشنگری*، ترجمهٔ شیوا کاویانی، تهران: اختران.

لوئیس، بری (۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیات»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزگار، صص۱۰۹-۷۷.

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۸)، «وضعیت پست مدرن»، *گزیدهٔ مقالات روایت*، مارتین مکوئیلان، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد، صص۲۴۹-۲۴۳.

ملکیان، مصطفی (۱۳۸۱)، «معنویت، گوهرِ ادیان»، *سنت و سکولاریسم*، تهران: صراط، صص ۲۴۵-۴۰۴.

مکاریک، ایرنا (۱۳۸۵)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجری و محمد نبوی، تهران: آگه.

مک‌هیل، برایان (۱۳۸۳)، «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزگار، صص ۱۶۹-۱۱۱.

موقن، یدالله (۱۳۷۸)، *زبان، اندیشه و فرهنگ*، تهران: هرمس.

ـــــــــ (۱۳۸۶)، «اسطوره، ایدئولوژی و روشنفکری ما»، *گسترهٔ اسطوره*، گفتگوهای محمدرضا ارشاد، تهران: هرمس، صص ۳۵۰-۳۰۹.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، *صد سال داستان‌نویسی در ایران*، تهران: چشمه.

نصر، سیدحسین (۱۳۸۵)، *معرفت و معنویت*، ترجمهٔ ان‌شاءالله رحمتی، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

نصری، عبدالله (۱۳۸۷)، *گفتمان مدرنیته*، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

نوذری، حسینعلی (۱۳۸۴)، «بستر و زمینه‌های تاریخی پست‌مدرنیسم»، *ما و پست‌مدرنیسم*، به کوشش محمدعلی محمدی و بیژن عبدالکریمی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی، صص ۵۲-۳۷.

هاچن، لیندا (۱۳۸۳)، «فراداستانِ تاریخ‌نگارانه: سرگرمی روزگار گذشته»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزگار، صص ۳۱۱-۲۵۹.

هایدگر، مارتین (۱۳۷۳)، «پرسش از تکنولوژی»، *فصلنامهٔ ارغنون*، شمارهٔ ۱، ترجمهٔ شاپور اعتماد، صص۳۰-۱.

ـــــــــ (۱۳۷۸)، «وارستگی، گفتاری در تفکر معنوی»، فلسفه و بحران در غرب، ترجمهٔ محمدرضا جوزی، تهران: هرمس.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۵)، *روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه*، ترجمهٔ محمدعلی امیری، تهران: علمی و فرهنگی.

Adorno, Theodor and Max Horkheimer (1973), Dialectic Of Enlightenment, London, Allen Lane.

Cring, Edward (1997), "Feminism&psychoanalysis" Routledge Encyclopedia of hilosophy.

Guerin, Wilferd and Earle Labor (1992), A Handbook of critical approaches to iterature, New York:oxford.

Taylor, Charles (1991), Ethics of Authenticity, The Masschusetts and London, England, Harvard University press Cambridge.