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.

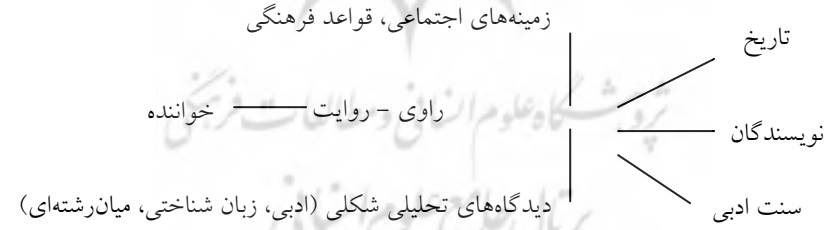
توجه به چنین شگردهای نو در داستان‌نویسی به مرور به حوزه‌های دیگر ادبیات داستانی چون رمانهای جنگی یا متأثر از موضوع جنگ تحمیلی نیز کشیده شد با وجود اینکه پیروی از این سبک در میان داستان‌نویسان جنگ رونقی چندان نیافت. در میان رمانهای مرتبط با جنگ یا متأثر از آن در ایران، «سالمرگی» نوشتهٔ «اصغر الهی» با 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 تفسیر 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، ۲۳۱:۱۳۸۶).

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، ۱۰۴:۱۳۷۴ ؛ همو، ۳۹:۱۳۸۶).

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، ۲۲۸:۱۳۸۳-۲۲۹).

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، ۲۰۰:۱۳۸۴). 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، ۲۳:۱۳۸۶).

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 خود 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).

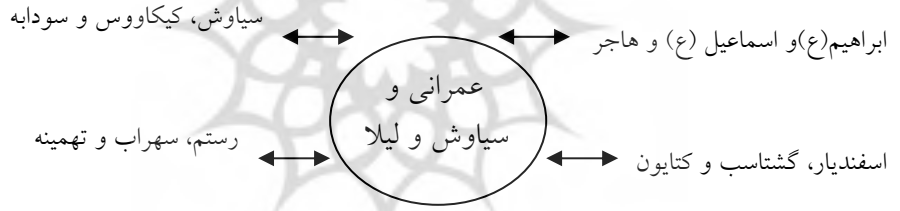
پنجم آشفتگی در زمان روایت که بی‌گمان علاوه بر رویکرد پسامدرنی، متأثر از ازلیت زمان اسطوره‌ای است؛ چنانکه داستان در فضای خاطره‌وار و رؤیاگونه جریان دارد و روایت می‌شود.

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 فروپاشی 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، ۱۳۸۶:۸۲-۸۳)، 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، ۱۳۸۶:۱۵۶). 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، ۱۳۸۵:۵۹)، «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، ۱۳۸۳:۳۰۲) 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 درِ 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 ردپای 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 دچار می‌شود. ناتوانی او در تصمیم‌گیری به گونه‌ای است که 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 می‌آید خوابی را که برایم گفته بودی؟» ... لی لا گفت: «تو او را فرستادی سوی مرگ تا خودت زنده 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 بود، هر وقت با او کشتی می‌گرفتم، خودم را به زمین می‌زدم» «پشتت را به خاک رساندم بابا» (ص ۶۰).

* «بله، تو داغ او را روی دلم گذاشتی. تو او را به ایران آوردی. تو می‌گفتی بچه باید آزاد بار بیاید. اما نمی‌فهمیدی که کسی توی دلم می‌گفت می‌میرد. او می‌میرد...» (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 تاج باد — بر این کشتن و شور و تاراج باد
مده از پی تاج سر را به باد — که با تاج شاهی ز مادر نزاد

(شاهنامه، جلد ششم، ابیات ۱۶۲-۱۶۳)

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

از ایدر به زابل فرستادیش — بسی پند و اندرزها دادیش
که تا از پی تاج بی‌جان شود — جهانی بر او زار و پیچان شود
نه سیمرغ کُشتش نه رستم نه زال — تو کُشتی مر او را چو کُشتی منال
تو را شرم بادا ز ریش سپید — که فرزند کشی ز بهر امید

(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 مرگ سیاوش مایهٔ از دست دادن امید به زندگی است؛ زیرا همه عشقِ باخته قبل از ازدواجِ

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 تحمییل 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، ۱۳۸۷:۱۳۹)

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، ۱۳۸۷:۷۶ 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 زمان تناسب باشد، روایت سرعتی ثابت دارد و هرگاه این تناسب بر هم خورد، سرعت صفر یا منفی است (استم و بور گواین، ۱۳۷۷:۱۶۷).

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، ۱۳۸۶:۷۷).

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، ۱۳۸۶:۷۶ تا ۸۰).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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. ـــــــــ؛ «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.