

## زن به مثابه نماد در داستان‌های اسطوره‌گرای معاصر ایران

دکتر رضا ستاری<sup>۱</sup>، دکتر حسین حسن‌پور آلاشتی<sup>۲</sup>، مریم بنی‌کریمی<sup>۳</sup>

### چکیده

با شکست نهایی مشروطه در پی کودتای رضاخانی و حوادث پس از آن، ادبیات به انزوا کشیده شد. کم‌کم، فرم‌های ادبی مدرن، به سمت جریان‌های سیال ذهن و نوشته‌های روان‌پریشانه حرکت کرد تا حامل آزادی بیش‌تری برای نسل گرفتار خفقان باشد. در پی عبور داستان‌نویسی مدرن از جریان‌های رئالیستی و میل به دنیای درون، توجه به زن و مشکلات او در اجتماع، به نوعی نمادپردازی اسطوره‌ای از زن، انجامید. این نمادپردازی‌ها، در دو حیطه کاملاً متناقض، قابل ارزیابی است: ۱. زن، به عنوان نمادی از ملکوت، که تداعی‌کننده حس گذشته‌گرا و به دنبال آن، دامن گرم و آرام‌بخش اسطوره‌ها است که بشر به بلوغ‌رسیده مدرن، او را ترک می‌گوید و ۲. زن در جایگاه زمین - مادر، در مقابل آسمان - پدر. به دیگر بیان، این کارکرد، ناظر بر همان دنیایی است که در مقابل عقبی، قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: داستان، جریان سیال ذهن، زن، نمادپردازی، اسطوره.

## پیش‌درآمد

خفقان رضاخانی که سال‌های پس از شکست را در بر می‌گرفت، به همراه کابوس فروپاشی آرمان‌های مشروطه، ادبیات را به انزوایی هنرمندانه سوق داد و محصول چنین انزوایی، درون‌گرایی و بازنگری‌های فیلسوف‌مآبانه بود. این در حالی بود، که ادبیات دوره مشروطه و به صورت خاص، رمان این دوره، تنها به اجتماع و سیاست می‌پرداخت و دغدغه مهم آن، دقت در روند گزارش‌گری وقایع خارجی بود. «نویسنده دوران مشروطه می‌دید که اثرش، تأثیری عملی در حرکت‌های جامعه دارد. اما روشن‌فکر دوره دیکتاتوری سیاه بیست‌ساله که دستش از هرگونه فایده‌بخشی و حضور اجتماعی بریده شده است، به درون می‌پردازد تا ضمن فاصله گرفتن از واقعیت موجود، آن را مورد سؤال و تردید قرار دهد» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۲۵). برای مثال حقارت زندگی "عفت"، در تهران مخوف، نیزه‌ای بود که نظام اجتماعی فاسد آن روز را نشانه گرفت، و لکاته بوف کور، اعتراضی بر نقصان کمال‌گونه بشر بود. داستان‌نویسی پیش از مشروطه که نوعی وقایع‌نگاری و تاریخ‌نویسی به نظر می‌رسید، خود را ملزم به نگارش آن دسته وقایعی می‌کرد که تیترو روزنامه‌ها و مجله‌های سیاسی و اجتماعی بود و چنین تعهدی به اجتماع و سیاست، دامنه نفوذ نویسنده را به عمق ذهن شخصیت‌هایش، محدود می‌کرد و این‌گونه، داستان تنها بر روابط بیرونی توجّه داشت. سرخوردگی پس از کودتا، نسلی از روشن‌فکری را تربیت کرد که می‌خواست، تمامی آزادی‌های از دست رفته در حوزه اجتماعش را در اندیشه خویش بیابد، اندیشه آزادی که تمامی غل و زنجیرهای فکری‌اش را بگسلد و رهایی از این قید و بندها نیز، رویکرد دوباره به اسطوره‌هایش را می‌طلبید. دوباره‌سازی کاخ اندیشه فرو ریخته، به مصالح جدید و مقاوم‌تری نیاز داشت که به هر بادی از جای نلغزد و به این منظور، تمامی تعاریف باید دوباره بازشناسی می‌شد.

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۸۷

کم‌کم، فرم‌های ادبی مدرن، به سمت سیالیت ذهن و رؤیا در رؤیاگونگی و نوشته‌های روان‌پیشانه حرکت کرد تا حامل آزادی بیش‌تری برای نسل خفقان باشد. رازآمیزی فضاها، فرسنگ‌ها متن را از واقعیت دور نگاه می‌داشت؛ همان‌گونه که نسل جدید، خواهان دوری از واقعیت‌های تلخ اطراف خویش بود و چنین انزوا و بازنگری‌ای با حضور جدی اسطوره‌ها همراه شد و البته این، جدای از جریان تدافعی است که در هر عصری، مقابل آنچه در گذشته انجام گرفته می‌ایستد.

صحنه‌های فراواقعی داستان‌های رمانسی و قصه‌های شاه و پریان، هزارویک شب، به ادبیات رئالیستی و ناتورالیستی انجامید و ما امروز دوباره شاهد حضور همان صحنه‌های فراواقعی، اما به گونه‌ای دیگر و با زبانی تازه‌تر هستیم و به یقین، جریان‌های رئالیستی پیش از مشروطه، واقع‌گرایی‌هایی را در پی داشت. به این منظور، داستان‌های تاریخی و وقایع‌نگار رئالیستی که قدرت کشف و دوباره‌سازی را از نویسنده می‌گرفت، به کنار نهاده شد و داستان مدرن، اگرچه هم‌چنان به سیاق رئالیستی علاقه‌مند بود، «... با حفظ فاصله خود با واقعیت، بر جنبه استثنایی رویدادها تأکید کرد تا خواننده را از عادی پنداشتن آن‌ها بر حذر دارد...» (همان: ۱۳۰۴). نویسنده داستان‌های مدرن، به دنبال یافتن ارزش‌های ازلی - ابدی، چون مرگ، کمال، فلسفه زیست انسان و ابدیت از فضای رئالیستی فاصله گرفت و پا به دنیایی گذاشت که به مراتب، قدرت ماندگارتری به متن داستان‌های او بخشید. دغدغه نویسنده مدرن، دغدغه‌ای است که تنها به یک دوره خاص سیاسی و اجتماعی محدود نیست؛ عمری به اندازه تمام بشریت دارد. بن‌مایه‌ای ثابت در قالبی نو؛ قالبی که همراه با پیچیدگی‌های روحی انسان مدرن، پیچیده‌تر شده است.

## الف) وجوه شاخص داستان‌های اسطوره‌ای مدرن<sup>(۱)</sup>

### الف - ۱) شک‌گرایی

مدرنیسم، با فرضیهٔ نسبیّت و عدم قطعیت مفاهیم و تعاریف، در مقابل دنیای اسطوره و یقین ایستاد و اسطوره‌هایی را که در ذهن بشر جاودانه می‌نمود به آسانی به نقد و چالش کشید. در حیطهٔ ادبیات و به صورت خاص، در ادبیات داستانی، چنین برخوردی میان مدرنیسم و اسطوره، در لایه‌های گوناگون متن، قابل دست‌یابی و ارزیابی است و شاید ماندگارترین و هنری‌ترین نوع ادبیات اسطوره‌ای را بتوان در سیطرهٔ مدرنیسم یافت. یکی از رهاوردهای مدرنیسم در ادبیات داستانی، نوعی شک آزاردهنده به اسطوره‌ها است، که وجود شخصیت‌های داستان را از هم می‌پاشد. چنین شکی، به سرعت به تمامی بافت داستان کشیده می‌شود؛ به فضاها، طبیعت، جامعه و حتی خود مفهوم انسان؛ چنان‌که در مورد گلشیری چنین گفته شده است: «شک او به هستی و مهم‌تر از آن، به همهٔ کارکردهای جهان پیرامونش را می‌توان در همان برخورد نخست، با داستان‌هایش دریافت. راوی‌های داستان‌های او به همه چیز، اعم از سیاست، اقتصاد، زندگی و حتی نمادهای طبیعت با شک می‌نگرند. این بود و نمود، به نثر او، سبک ویژه‌ای داده است. چنان‌که در همان نگاه نخست می‌توان آن را شناخت» (کوشان، ۱۳۸۰: ۲۱). شاید تمامی آثار مدرن را از منظر همین ویژگی (شک‌گرایی) بتوان شناخت. همین ویژگی است که زمینه‌ساز پیدایش داستان‌های جریان سیّال ذهن و رویا در روایاگونگی و خواب در خواب شده است. جابه‌جایی و انتقال سریع فضاهای مرموزی که خواننده را در خود غرق می‌کند و تنها سردرگمی به او می‌بخشد، بیان ناتوانی بشر در درک واقعیت است که در جریان پست‌مدرن، اساساً به نفی هرگونه‌ای از واقعیت می‌انجامد.

### الف - ۲) قاعده‌گزینی

شک به مفاهیم، دوباره‌خوانی آن‌ها را به دنبال دارد و دوباره‌خوانی، با قاعده‌گزینی و قاعده‌افزایی و هنجارشکنی همراه است و همین ویژگی است که ادبیات داستانی مدرن را مستعد انواع ابتکارات ادبی کرده است. نویسندهٔ مدرن، سر تسلیم در مقابل تعاریف و به تبع آن، اسطوره‌ها، فرود نمی‌آورد. بازی هنرمندانه‌ای که این نویسندگان با اسطوره‌ها به راه می‌اندازند، درصدد شکستن مرزهای اسطوره و نفی آن و گاه، کسب معنای دیگری از آن است. این تغییر شکل‌ها و جابه‌جایی‌ها، گاه چنان شگفت‌آور و غافل‌گیرکننده است که ذهن را به توقف و تمرکز وا می‌دارد و این، همان آشنایی‌زدایی است که به متن، فرصت بیش‌تری برای تأویل می‌دهد و در عین آشنایی‌زدایی، اسطوره‌های جابه‌جا شده، وظیفهٔ آشکار هدایت متن را نیز بر عهده می‌گیرد و درک چرایی جابه‌جایی‌ها، سرنوشت متن را کاملاً دگرگون می‌کند.

### الف - ۳) استعاره‌گرایی

ادبیات داستانی مدرن، گرایشی نمادگرایانه دارد و واکنشی است علیه واقع‌گرایی سنتی؛ قاعدتاً باید بر طبق طرح یا کوبسن، ادبیات داستانی نو، به سوی قطب استعاری‌گرایی داشتته باشد (رک. فالر، ۱۳۸۱: ۵۱ و ۵۲) هر چه این جریان، پیش‌تر رفته، استعاره‌ها تودرتو تر شده و زبان، بافتی پیچیده‌تر یافته است. این زبان شاعرانه، نمایانگر توجه ادبیات داستانی مدرن، به استعاره است؛ همان زبانی که با اسطوره‌ها را تشکیل می‌داده و یا ابزار مستقیم اسطوره‌ها در بیان مفاهیم بوده است. برای مثال علاقهٔ مندنی‌پور به نثر شاعرانه و استعاره، گاه چنان به افراط می‌کشد که یادآور تلفیق شعر و نثر در ادبیات کهن است و کلیت سمفونی مردگان معروفی، از استعاره‌هایی تشکیل می‌شود، که در ترکیب با هم، معانی پنهان متن را تشکیل می‌دهند. چنین به نظر می‌رسد که با تمام کینه‌ای که ادبیات

اسطوره‌ای<sup>(۲)</sup> از اسطوره دارد، در نقطه مشترک استعاره به آن برخورد می‌کند.

### ب) حضور زن در ادبیات داستانی امروز

در پی عبور داستان‌نویسی مدرن از جریان‌های رئالیستی و گریز به دنیای درون، توجه به زن و مشکلات او در اجتماع، جای خود را به نوعی نمادپردازی اسطوره‌ای از زن داد. این نمادپردازی‌ها در دو حیطه کاملاً متناقض قابل ارزیابی است: زن به عنوان نمادی از ملکوت (آسمان - پدر) که تداعی‌کننده حس گذشته‌گرا و به دنبال آن، دامن گرم و آرام‌بخش مادر است که فرزندش در پایان بلوغ (دنیای مدرن)، او را ترک می‌گوید و دیگری، زن، در جایگاه زمین - مادر در مقابل آسمان - پدر فرای بر آن است که این چنین اسطوره‌ای (اسطوره پدرسالارانه) به جهانی دلالت می‌کند، که ساخته شده است نه این‌که چون اسطوره‌های مادرسالارانه، زاده شده باشد. «... جهانی که ساخته شده است - نه زاده شده - و از سوی نیروی هوشمندی آگاه و برنامه‌ریز سامان یافته است. اسطوره‌ای این چنین، به پیوند با آسمان - پدرگرایش دارد که فارغ از پرستاری فرزندان خویش، سرگرم کار و بار رازآمیز خود است. در اسطوره‌های زمین - مادر جنسی، نیازی به تبیین مرگ نیست. مرگ، بخش جدایی‌ناپذیر کل فرآیند است، اما جهانی که هوشمندانه ساخته شده، نمی‌توانسته مرگ یا اهریمنی در خود داشته باشد، از این رو نیازمند اسطوره فرود بود تا تکمیلش کند» (فرای، ۱۳۸۴: ۱۳۲).

فرهنگ مادرسالارانه، تمامی نقایص را با عشق مادری خویش، پذیرا می‌شود و چون از این منظر، همه چیز، با بدی‌ها و خوبی‌ها زاده شده است، باید آن را با عشق پذیرفت. بر طبق این فرضیه، هر چه اسطوره از غلظت پدرسالاری بیش تری برخوردار باشد، معضل شرّ در آن بیش تر قوت می‌گیرد.

راوی بوف کور هدایت، انسانی چندین و چند هزار ساله است، با همان دغدغه ازلی،

که هدایت برای بیان آن، تصاویر سوررئال را به خدمت می‌گیرد. این دنیای فراواقعی و موقعیت‌های رویا و خواب، با شکستن محدودیت‌های دنیای واقعی و عینی، زمینه‌ مساعدی برای ظهور مفاهیم وسیع اسطوره‌ای ایجاد می‌کند. احمد شاملو در "درها و دیوار بزرگ چین" و شهریار مندنی‌پور، در مجموعه "شرق بنفشه"، از همین شیوه در ورود به این مضامین استفاده کرده‌اند و البته این تنها شیوه‌ی روایت اسطوره نیست؛ گلشیری، در "بره‌گمشده‌ی راعی" و "جن‌نامه"، زبان تصویری متعادل‌تری را برمی‌گزیند و این ازلیت و بی‌انتهایی را با زبان نوشتاری پویایی نشان می‌دهد که بین مرز گذشته و حال در حرکت است، گاهی از کلمات او بوی کهنگی برمی‌خیزد و گاه، بوی تازگی. ابوتراب خسروی نیز، با گزینش کلامی شاعرانه و کهنه در بستر زندگی مدرن، امروز و گذشته را به هم درمی‌آمیزد. صمد بهرنگی در "ماهی سیاه کوچولو" زبان تمثیل را برمی‌گزیند تا گریز انسان مدرن از اسطوره‌هایش را به نمایش گذارد و مدرسی، در "یکلیا و تنهایی او" در فضایی توراتی، چیستی گناه را می‌کاود؛ بوی کهنگی که از این فضا برمی‌خیزد با دغدغه‌های انسان امروز درمی‌آمیزد و همین دغدغه‌هاست که، وجه مشترک تمامی این جریان‌هاست. در چنین فضایی است که زن از فضای بیرونی و اجتماع به لایه‌های درونی داستان می‌رسد و جایگاهی به مثابه نماد می‌یابد. این در حالی است که شمار اندکی از داستان‌های اسطوره‌گرا، هم‌چون آدم و حوا، جم و جمک و مشی و مشبانّه محمدعلی، تنها به خوانش اسطوره‌ها پرداختند، هر چند که این خوانش، تفسیر شخصی متنی مدرن، از همتای کهنه آن است. در این فضا زن، همان زن اجتماعی و بیرونی است و تنها از اجتماع کهنه به اجتماع کنونی تغییر مکان می‌دهد.

## پ) زن به مثابه نمادی از دنیا

### پ - ۱) در داستان‌های هدایت

بوف کور صادق هدایت، با منطقی نمادگرا، در فضایی سوررئال و زمانی در گردش، چیستی اسطوره‌ها را به چالش می‌کشد. «سرگردانی راوی، در جست و جوی زن اثیری و گذشته پاک، به مرور به سفری ذهنی در تاریخ و اساطیر یک ملت مبدل می‌شود. بوف کور، شرح تلاش روحی مردی است، که گریزان از پستی و زندگی روزمره، در پی رویای زیبای نیلوفرین خویش است. از این رو، بوف کور، شعر-رمانی متکی به استعاره است و تفاسیر متفاوت را بر می‌تابد» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۱۱).

به نظر می‌رسد که بوف کور، بر اساس یک تقابل اساسی شکل گرفته است. تقابل مکیدن انگشت سیبانه دست با خنده خشک و زنده یک پیرمرد قوزی. مکیدن انگشت، یادآور جهان کودکی، پاکی و به تبع آن، دنیای اسطوره‌ها است؛ آن دنیایی که به ذهن ما، آرامشی کودکانه می‌بخشد و این کودک پس از گذشت سال‌ها علم و تجربه، توجیحات کودکانه اسطوره‌ها را بر نمی‌تابد و به آن‌ها، خنده‌ای خشک و زنده تحویل می‌دهد و این خنده، همان سایه تقدیر شومی است که تمامی نوشته‌ها و تلاش‌های ذهنی راوی و مبارزه بی‌حاصل او را می‌بلعد و در خود فرو می‌برد. این مبارزه و رویارویی، از آن گاهی آغاز می‌شود که زن، نماد زمین، با مرد، نماد آسمان<sup>(۳)</sup> درمی‌آمیزد و حاصل این پیوند، خوردن میوه دانش از دست زن و تبعید شدن، از بهشت اسطوره، به دنیای ماده است. «آنیما<sup>(۴)</sup>، نیروی زنانه مرد، گاه، ماری خوش خط و خال و اغفال‌گر است که وظیفه فریب مرد را بر عهده دارد و با جهان تاریکی در ارتباط است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۹) او مانند اژدهای سیاهی است که در تاریکی، خود را به قهرمانان اسطوره‌ای می‌نمایاند و ناپدید می‌شود و سرانجام وظیفه قهرمان، کشتن این اژدها است؛ همان‌گونه که راوی بوف کور، زن‌ها را از پای



زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۹۳

درمی‌آورد. به نظر می‌رسد که جدالی سخت و ریشه‌ای، آنیما و آنیموس بوف کور را دربر گرفته است. بوگام داسی، مادر روای، ماری خوش خط و خال است<sup>(۵)</sup> که با زهری که به خورد پدر راوی می‌دهد، او را از جوانی برومند، مبدل به پیرمردی خنزرپنزی می‌کند و بعدها این پیرمرد خنزرپنزی، انتقام خود را از این زن می‌گیرد و زهر مارناک را که یادگاری‌ای از مادر است، به خورد زن اثیری می‌دهد و او را می‌کشد.

حس بی‌پناهی راوی پس از آشنایی با زن اثیری و گرفتن میوه دانش از او، راوی را از جرگه خوشبخت‌ها جدا کرده بود. در بخشی از بوف کور می‌خوانیم: «بعد از او، من دیگر خودم را از جرگه احمق‌ها و خوشبخت‌ها، به کلی بیرون کشیدم و برای فراموشی به شراب و تریاک پناه می‌برم...» (هدایت، ۱۳۸۲: ۲) و این، همان پوچی است که دنیای مدرن را تخریب کرده است.

پس از طی تمامی این وقایع، گویی زمان در گردش داستان، دوباره به عقب برمی‌گردد، تا همه چیز را از نو بسازد، آن‌جایی که دختر اثیری که در بخش دوم، ماهیت لکاته‌ای خویش را نمایان می‌سازد، تلاش دارد تا نیلوفر کبود را به پیرمرد قوزی که زیر سایه سرو، ایستاده و رودی میان آن‌ها فاصله انداخته، هدیه دهد، اما موفق نمی‌شود. «نیلوفری که در بوف کور مطرح است، نیلوفر آبی و نیلوفر مرداب نیست، بلکه نیلوفر صحرائی و باغی است. این نیلوفر، شبیه عشقه است و می‌پیچد. مشخصه آن، این است که دانه‌هایش بر روی خاک پخش می‌شود و به سرعت رشد می‌کند و تکثیر می‌یابد...» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۸). این نیلوفر نماد آگاهی ویران‌گری است که به سرعت گسترش می‌یابد و تمامی زندگی انسان را فرا می‌گیرد. سرو را می‌توان، به دلیل ظاهر همیشه ثابتش، نمادی از جاودانگی دانست و جوی آب را سمبل روندگی. این تقابل، با پیرمرد قوزی و دختر جوان و زیبایی اثیری، کامل می‌شود و وحدت با وجود این همه تضاد امکان‌پذیر نخواهد شد. در اسطوره آدم و حوا، حوا با دادن سبب جاودانگی و دانش به آدم، سعادت ابدی را از

او می‌گیرد. در اسطوره آدم و حوای بوف کور، زن اثیری، باز هم می‌خواهد نیلوفر کبود را به پیرمرد قوزی هدیه دهد، اما این بار، زن با جریان رونده رود زندگی و گذر ایامی مواجه می‌شود که آدم داستان را به پیرمرد قوزی و با تجربه بدل ساخته، که با خنده خشک و زنده‌اش به تلاش او می‌خندد.

زهر مارناک و یا نیلوفر کبود و میوه دانش که هدیه زمین مادی به آسمان اسطوره‌ای بوده، این بار خودش را از پای درمی‌آورد؛ بوگام داسی که با زهر مارناک، پدر راوی را می‌کشد و او را خنزرنزری می‌کند، میراثش را به جلو دیگر خودش، زن لکاته اثیری نما می‌بخشد و او را از پای درمی‌آورد. زهر دانشی که بشر مدرن را در مدت کوتاهی، به پیری خنزرنزری بدل ساخت و معصومیت و آرامش بهشت اسطوره‌ای‌اش را از او گرفت و او را جایگزین نالایق خدا ساخت اما این بشر خداگونه، چیزی نیست جز بوف کور نابینایی که سایه ناآگاهی (بشری که میوه دانش و علم ماده را خورد، اما این علم، جهلی بود که او را از آسمان اسطوره‌ای‌اش به زیر راند) و نحسی‌اش را بر همه چیز کشیده و با پهن کردن بساط خنزرنزری دنیوی خود و کشیدن پارچه‌ای چرک بر آن، زندگی پوچ خود را به حراج گذاشته است.

#### پ - ۲) در داستان‌های گلشیری

هماهنگی فرم و محتوا در آثار گلشیری، نمود ویژه‌ای دارد و هر مضمونی در شیوه داستان‌نویسی وی، ساخت و بافت درخور خود را دارد. مرکزیت اسطوره در مضمون داستان‌های وی، گلشیری را به کشف شیوه‌ای تازه در روایت سوق داد که منجر به احیای قالب‌های قدیمی و تطبیق آن با عناصر مدرن شد (رک. شیری، ۱۳۸۷: ۱۲۵). این قالب قدیمی در جن‌نامه، پنج‌مجلس و یک تکمله را در بر می‌گیرد. فضای اسطوره‌ای داستان، از مجلس دوم شکل می‌گیرد؛ آنجایی که راوی، حسین، از اموال عمومی مرده خویش، عمو

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۹۵

حسین، و داستان عشق نافرجامش آگاه می‌شود. شباهت میان عمو حسین و حسین راوی، به معشوقه‌هاشان نیز تسری می‌یابد؛ ملیح معشوقه حسین، گوشه دامنش را به دست می‌گیرد و کوکب، معشوقه عمو حسین نیز، همین رفتار را نشان می‌دهد. زن‌های داستان گلشیری نیز، هم‌چون بوف کور هدایت، در نقطه مشترک هرزگی و پتیارگی به یکدیگر می‌رسند. در داستانی که حسن، برادر راوی برایش نقل می‌کند، راوی به این نتیجه می‌رسد که ملیح، معشوقه بدکاره او نیز، هم‌چون ملیحه خاتون داستان است:

«می‌گویم ملیح من، مثل همان ملیحه خاتون است. نمی‌تواند بماند. ثابت قدم نیست. مثل همین خاک که می‌گویند، هی دارد می‌چرخد. باید این خاک را اول، یک کاریش کرد، به چیزی وصل کرد. چهار می‌خش کرد، بعد دنیا می‌شود همان که بود. کوکب تو هم می‌آید و ملیح من» (گلشیری، ۱۹۹۸م: ۳۱۷).

نماد اسطوره‌ای زمین مادر، که در اسطوره‌های کهن، ثابت بود (حرکت دورانی و زمان در گردش، از آن آسمان پدر بود) در این جا کارکرد خویش را تغییر داده و زمین در گردش، بازن بدکاره، پیوند خورده است. عشق به این زن بدکاره و رقاصه<sup>(۶)</sup>، در جای جای داستان دیده می‌شود؛ هم، ملیح رقاصه است و هم کوکب، که در باغ شازده می‌رقصید (رک. همان: ۳۲۸) و این زن باید، هم‌چون زنان بوف کور، بمیرد تا آرامش برقرار شود. راوی در پایان داستان، معشوقه‌اش را می‌کشد تا پایانی بوف کوری برای داستان خود رقم زند. در ابتدای مجلس چهارم، بینش اسطوره‌ای داستان خود را نشان می‌دهد: حرکت دورانی نه خطی.

«... و این آدمی که اگر بر خط برود، می‌رسد به مرگ و به آن دهانه سیاه، اما اگر سیرکنان بلغزد بر انحنای دایره‌ای که هست، باز می‌رسد به همان اول...» (همان: ۱۸۹)<sup>(۷)</sup>

راوی از کُپرنیک گله می‌کند که چرا تقدس دایره را شکست و گفت که مدارات بیضوی‌اند و نیز هم او در تقابل میان گذشته و آینده، جانب گذشته را می‌گیرد:

«گفتم: من از این آینده تو می‌ترسم. آن گذشته حداقل هر چیزی داشت، آدم معلوم بود، چه قدری دارد؛ یعنی که اشرف مخلوقات بود آن بهتر بود یا حالا که نتیجه میمون شده؟»  
تقابل میان مدرنیسم و اسطوره، در جن‌نامه، به نظر می‌رسد که به سود اسطوره‌ها تمام می‌شود.

«من می‌نویسم: دایره، کامل‌ترین است، میان این همه اشکال هندسی، چرا که آغازش پایان هم هست و هر پایانش آغاز» (همان: ۳۲۰).

### پ - ۳) در داستان‌های ابوتراب خسروی

ابوتراب خسروی زبان سنتی را با زبان امروز، درمی‌آمیزد و متنی دو زبانه و در پی آن چندصدایی ارائه می‌دهد (رک. تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۷۷) به نظر می‌رسد که بیش‌ترین بار ارزشی داستان‌های او نیز، بر عهده این بازی‌های زبانی است و با وجود تشخیص طرح، در سبک و سیاق این داستان‌ها، زبان از برجستگی بیش‌تری برخوردار است. "رود راوی"، یکی از داستان‌های قابل تأمل اوست که در کنار استفاده از کلام کهنه، با ساخت فضاهای خانقاهی معابد هندی، استعمال اسامی کهن عربی و هندی و به‌کارگیری قوانین اسطوره‌ای، سعی در دوباره‌خوانی اسطوره‌های "خلقت" دارد. راوی از میان رنج‌های سوزنده، در زهدان آتشین تخته‌بند خلق می‌شود و این خلق دوباره از آتش، به شیطان تقدس می‌بخشد. داستان، بر سر نزاع مکتب قشریه و مفتاحیه است.

«اولیاء مفتاحیه، آتش را نقطه شروع خلقت جهان می‌دانند و ایمان به عین شعر، به همین علت می‌باشد که از جنس آتش است و کلمات شعر، به مثابه مجاز آتش است نه عین آتش» (خسروی، ۱۳۸۵: ۷)؛ ولی مکتب قشریه «... زیبایی را خفیه‌گاه شرّ می‌داند و اصرار بر حذف ماهیت زیبایی از حیات دارند مفتاحیه، کاشف فعل لذت است، که لذت از تلالو آتش حاصل می‌گردد» (همان).

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۹۷

کلام قشریه، قشری و ظاهری و جدلی است و کلام مفتاحیه با رنگ بویی عرفانی، سعی در گشایش گره از کار اسطوره‌های سمج ماندگار در ذهن و ضمیر آدمیان دارد. راوی که مدتی به قشریه روی آورده بود، در پی شفای باطنی مرضای مؤمنین مفتاحی، دوباره مفتاحی شد. به این منظور، می‌بایست پس از پاک‌سازی از نو متولد می‌شد. در مراسم تسعیر، وارونه به تخته‌بندی بسته شد و مورد هجوم تمامی شکنجه‌های جسمانی قرار گرفت، اما روح گایتری، معشوقه هندوی راوی، در تخته‌بند حلول کرد و شکنجه، روح و جسم وی را غرق در شادی کرد و شلاق، چون رشته گیسوانی شد که بر صورتش، بازی می‌کند. این درد که کارکرد خویش را با شادی عوض می‌کند، در پی دادن نطفه حیات به انسان است.

«... من اسم گایتری را تکرار می‌کرده‌ام و اسم گایتری همان اطراف پرسه می‌زده است. برای همین، جسم خاکی‌ام از اسم گایتری، خواسته است که شکل تنش را به تخته‌بند بگوید. اسم گایتری، هم، شکل تن‌اش را می‌گوید و تخته‌بند، خود را صورت‌بندی می‌کند؛ تنها تفاوت گایتری با تخته‌بند، این بوده که جسم گایتری هزارها فرسخ دور از واقعه تسعیر بوده» (همان: ۵۴).

بن‌مایه حضور زن رقاصه، به عنوان معشوقه و ارتباط این زن با آتش و شیطان و زجر، در رود راوی نیز، به صورت پرنگی دیده می‌شود. این تقدس، نمایان‌گر قداست زمین، در اسطوره‌های مدرن بشری است «زن که مادر صفت است، ماده‌گرایی را به خودجوش‌ترین و ابتدایی‌ترین گونه‌اش می‌ستاید و برمی‌انگیزد و به سائقه سرشت فطری‌اش با آرمان‌گرایی آسمانی و پدران که رقیب ماده‌گرایی است، می‌ستیزد» (بلان، ۱۳۸۴: ۱۱۸-۱۱۹). مفتاح، رئیس فرقه مفتاحیه که مظهر شیطان و به دیگر بیان، آتش است، هم‌چون گایتری، چشم آبی است (رک. خسروی، ۱۳۸۵: ۱۲۴ و ۱۴۳) و ام‌الصبیان جدّ مفتاحیه نیز بدکاره‌ای بود که آوازه رسوایی‌های سی ساله‌اش همه‌جا را گرفته و بوتراب

کاتب، سلسله‌النسب بدکارگان را به نام او افتتاح کرده بود. گایتیری، معشوقه‌ی راوی، همانند مادر راوی، کلمه‌ی "رود" را تکرار می‌کرد (رک. همان: ۱۳۰ و ۲۰۱) و هم اسم او و هندو بود. بارگرفتن گایتیری از راوی در خلال شکنجه‌ی تسعیر، به زاده شدن دوباره‌ی وی از رنج و آتش (نماد شیطان) برمی‌گردد. در مجموع، رود راوی با ساخت فضایی خانقاهی و کهنه و تقابلی که میان کهنه و نو ایجاد می‌کند، بر آن است تا با قداستی که به رنج و آتش و سوزندگی می‌بخشد، اسطوره‌ی شیطان را به گونه‌ای نو، بازخوانی کند.

اما حضور زن رفاصه، در اسفار کاتبان، در جهت شکل‌گیری مفهوم "وحدت"، که تمامی عناصر ریز و درشت داستان نیز، سعی در القای آن دارند، پیش می‌رود.

«... کسی می‌گوید: آن زن است که ما او را در لاهور دیده‌ایم و خواجه می‌فرماید: هر که هست، زنی است که در جهان جاری است و دلیل ما حضور او است. هوشیاری به تن‌های خاکی ما قداست می‌بخشد؛ برای شما چه توفیری دارد که آن زن، ایامی در کجا بوده، مهم آن است که هوشیاری، او را بدین دور، باز آورده...» (همان: ۳۹).

زن دلربا، چون مار به خود می‌پیچد و با افعی سرخی می‌رقصد. گاه، نام بلقیس را پدک می‌کشد، گاه، کنیز هندوی حمیرا نامی است و گاه رفعت ماه، مادر راوی:

«... سلطان مغفور شانه به شانه آن کنیز که رفعت ماه، در شکل تن او پنهان شده، به کنار سفره‌گسترده‌ی نطع می‌روند» (همان: ۱۵۰).

زن، در هر دور و هر جا حضور دارد هم‌چون شدرک، قدیس یهودی و خواجه کاشف‌الاسرار، حافظ اسم اعظم است. به وحدت رسیدن ذرات پراکنده، رستاخیزی است که در بازخوانی این اسطوره، بر دوش کلمات نهاده می‌شود:

«... مهم‌تر آن‌که، همه‌ی این متن‌ها که در دوره‌های مختلف تاریخی، نوشته شده، درباره‌ی وجود شدرک قدیس و کراماتش، اتفاق نظر دارند. گفتم: همه‌ی آن‌ها را باید مطالعه کرد و حالا برای همین است که باید همه‌ی آن‌ها مجموع شوند. همه‌ی آن چیزهایی که به نحوی با

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۹۹

اقلیما مرتبط هستند. همه آن چیزهایی که اقلیما روزی آن‌ها را خوانده یا شنیده. همه چیزهایی که اقلیما را دوباره، در متنی که روزی خوانده می‌شود، بسازد... هوشیاری ما، در جسمیت این کلمات حلول خواهند کرد. بدن‌های خاکی ما و این کلمات مستهلک، چه شباهت غریبی خواهند داشت» (همان: ۴۳-۴۴).

#### پ - ۴) در داستان‌های شهریار مندنی‌پور

در داستان "شام سرو و آتش" مندنی‌پور نیز، همین بن‌مایه در فضاهایی سوررئال و با بیانی هنری و شاعرانه تکرار می‌شود. نثر و زبان داستان‌هایی از این نوع (سوررئال و سیلان ذهن)، محاوره و عامیانه نیست، به‌ویژه در داستان‌های مندنی‌پور؛ چراکه او با لحن شعری و آراسته می‌نویسد. داستان‌های مندنی‌پور معمولاً بی‌طرح، بی‌قصه و شاعرانه است و گاهی به شعرگفتار نزدیک می‌شود. داستان شام سرو و آتش، با روایت دوم شخص به شیوه روایت نامه‌ای نوشته شده است (رک. تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۶۲). داستان به این شکل است که، پیرمردی به بانوی اثیری دل می‌بازد و او را به قتل می‌رساند. راوی که هم‌چون راوی هدایت پیرمردی قوزی است سر آن دارد که صداقت خویش را بر آنیمای خود عرضه کند:

«... اما تو، بانوی رویاهای مردان تنها و گرگ‌زاد، روز و شب، شاهدم که باشی، باورم می‌کنی و کینه‌ای که شاید از من به دل گرفته‌ای، به شادکامی و یگانگی بدل خواهد شد. به سخن بیا که اگر سکوت کنی، دست‌هایم و پاهایم، سینه‌ام و چشم‌هایم، آتش می‌شوند. می‌سوزم و از کالبدم خارای داغی می‌ماند که تو در آن اسیر خواهی بود<sup>(۸)</sup>... بانو، بانوی مار سیماب و سیب کیمیا... آن سرو را می‌خواهی با حوض کوچک وسط حیاط را؟» (مندنی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۹).

صحنه برخورد میان آنیما و آنیموس، در این جا، در زیر درخت سرو، با رود یا حوض

میانجی و میز با تقدیم سبب کیمیاست که در پایان، به راندگی و مرگ منجر می‌شود.

#### پ - ۵) در داستان‌های تقی مدرسی

"یکلیا و تنهایی او"، با نثری شبه کلاسیک و خوش‌آهنگ، یکی از تزیین‌ترین داستان‌های جریان ادبیات داستانی در شیوه‌ی اسطوره‌گرا است، که پس از کودتای ۱۳۳۲ ه.ش و در نیمه‌ی نخست این دوران پدید آمد. نویسنده‌ی منع‌شده از اقدام اجتماعی، در این داستان پرخاش‌گری را متوجه راز خلقت می‌کند (رک. میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۱۶۴). زن در این داستان، نمادی از زمین و شیطان فرض شده است. داستان از آن‌جایی آغاز می‌شود که یکلیا دختر پادشاه اورشلیم، به گناه عشق، رانده و طرد شده و در کنار رود باستانی ابانه، آواره، قدم می‌زند و آن‌گاه شیطان در قالب پیری، بر او ظاهر می‌شود و از راز مبارزه‌ی خدا و شیطان پرده برمی‌دارد و داستانی را بر او می‌گشاید. این‌که شیطان، دو روز از خدا مهلت می‌طلبد، تا اساس اورشلیم را در هم کوبد و در این دو روز، تمار (۹) زیبا و دل‌با را مأمور ستاندن دل پادشاهی که نماینده‌ی خدا است می‌کند. پادشاه بر او عشق می‌ورزد اما عشق او محکوم به سرکوبی است. خدا به مجازات این هوس، طوفانی بر شهر می‌فرستد و طوفان زمانی باز می‌ایستد که تمار رانده شود. پس از نیل به این هدف، خدا فرشتگان رحمت خویش را، به میکاه‌شاه نازل می‌کند، اما این دل‌داری، چیزی از بار این غم نمی‌کاهد و این بار نیز انسان، ناامید و تنها با امیالی سرکوب‌شده رها می‌شود. نزول طوفان خشم بر شهر، نماینده‌ی ترسی است که قوی‌ترین ابزار این سرکوبی است، آن‌جایی که پادشاه از آمنون می‌خواهد که درد اضطراب و عشقش را با ترس تسکین دهد و از او می‌خواهد که از آنچه مجازات خدا بر بندگان عاصی‌اش است، برایش بخواند (رک.



## ت) زن به مثابه نمادی از ملکوت

### ت - ۱) در داستان‌های گلشیری

گلشیری در "بَرّه گمشده راعی"، در پی یافتن تکنیکی همسو با جهان‌بینی‌اش، به متون کهن روی می‌آورد و با قرار دادن حکایتی کلاسیک (تمثیل شیخ بدرالدین) در لایه زیرین داستان، آن را چون کلیدی برای درک معنای امروزین آن قرار می‌دهد و این حکایت به مثابه ناخودآگاه جمعی در پشت ماجراهای اثر قرار می‌گیرد (رک. میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۹۶۰). راعی شخصیت اصلی داستان، معلمی است که پس از عمری تدریس عرفان، حال، در پی ساخت اسطوره خویش است. تمثیل شیخ بدرالدین، که تمثیلی از خود راوی و اساساً نوع بشر است، با همّت راعی، مدام در حال تکمیل شدن است. این تمثیل، داستان شیخ بدرالدین نامی است که شیخ صنعان‌وار، دل‌بسته نگاری می‌شود. او برای رهایی از شرّ این وسوسه، زن را رجم می‌کند و باز هم سخن از همان تصویر معروف بوف کوری به میان می‌آورد؛ زن لکاته‌ای که به دست مرد کشته می‌شود و این طرح، کلّ داستان را پوشش می‌دهد. ارتباط ناموفق راوی با زنان، منجر به آزار جسمانی آن‌ها می‌شود. همسر مذهبی صلاحی، (دوست راعی) به دست شوهرش کشته می‌شود و در واقع، صلاحی با روشن‌گری، باورهای زنش را می‌کشد و پس از مرگ همسرش، هیچ‌گاه موفق به کشیدن تصویرش نمی‌شود (هم‌چون راوی بوف کور که نمی‌توانست، تصویر زن اثیری را بکشد) و پرنده‌ای<sup>(۱۰)</sup> که صلاحی، سعی داشت، از بال‌هایش، شروع به کشیدنش کند، رمزی از همان زن است. زن یا اصل مادینه و مادر، با دنیای کودکی درآمیخته و در نمادشناسی اسطوره‌ای، نمادی از ضمیر ناخودآگاه است<sup>(۱۱)</sup> و مرد، رمز خودآگاهی رشدیافته‌ای است که مقابل عنصر مادینه خویش می‌ایستد. کلام روشن‌گری که زن صلاحی، در مقابل آن تسلیم می‌شود و جان می‌دهد رمزی از این عنصر نرینه است که عنصر مادینه خویش را به تسلیم وا می‌دارد، رو در رویش می‌ایستد و او را می‌کشد. هبوط آدم و حوا، که داستان

۱۰۲ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

هبوط راعی است (رک. گلشیری، ۱۳۵۵: ۷۶)، معتقد است که میوه ممنوعه و یا میوه دانایی، همان روشن‌گری است که عنصر نرینه را رشد می‌دهد و از بهشت اسطوره‌ای‌اش می‌راند. صلاحی، پس از کشته شدن همسرش، (یا عنصر مادینه‌اش) به این نتیجه می‌رسد که مردم با اسطوره‌هاشان می‌زیند و این باورها، هیچ جایگزینی ندارند و با مرگشان، انسان‌ها نیز خواهند مرد.

#### ت - ۲) در داستان‌های احمد شاملو

زن پشت در مفرغی در مجموعه "درها و دیوار بزرگ چین" احمد شاملو، در فضای وهمی و بوف کوری، سعی در بازخوانی اسطوره خلقت دارد. «... این داستان، اصلی‌ترین عوامل سازنده بوف کور را در خود دارد، با این تفاوت که هدایت برای باور پذیر کردن رویای قهرمان داستان خویش، کم‌تر از مسائل زمینی و واقعی جدا می‌شود، هر چند آن‌ها را در هاله‌ای رویایی و افیونی می‌نمایاند؛ ولی سوررئالیسم شاملو، افسانه‌وار و گسسته از عینیت است» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۹۶). کل داستان، در زمان بی‌زمان اسطوره‌ها رخ می‌دهد:

«به ساعت نگاه کردم و در تاریکی به زحمت توانستم عقربه‌هاش را ببینم که روی دو و سیزده دقیقه خوابیده بود» (شاملو، ۱۳۸۸: ۱۸).

با وجود این، تلاش زیادی برای نزدیک کردن این حقیقت به واقعیت می‌شود و داستان، گاه رنگ و بوی رئالیسم جادویی به خود می‌گیرد:

«ببینید. این‌ها را نمی‌شود، تلقین یا چیزهای مضحکی از این قبیل نام داد... من موقعی به همه این‌ها اندیشیدم که سال‌های سال از زمان اتفاق افتادندشان گذشته بود، بدون این‌که حتی یک دقیقه درباره یک کدامشان فکر کرده باشم» (همان: ۱۵).

راوی که نمونه کاملی از انسان عصیان‌گر مدرن است، در پی نابودی مجسمه زنی که

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۱۰۳

نماد ساده‌ای از اسطوره‌ها انگاشته شده، برمی‌آید. (زن به دوران کودکی و به تبع آن، دوران معصومیت اسطوره‌ها بازمی‌گردد). صحنه اسطوره‌ای متن، با میوه ممنوعه، شیطانی که راوی را انتخاب می‌کند تا نجات‌بخش او باشد و نیز آنیما و آنیموسی که هیچ‌گاه به وحدت نمی‌رسد، تشکیل می‌شود و راوی که حال، دستیار شیطان است، با تبری که «مثل یک فرمان، مثل یک حکم لایزال...» (همان: ۱۳) است به جان ریشه‌های درهم‌پیچیده می‌افتد و در همین حال، زنی را می‌بیند که در سینه‌اش شکاف عمیق خون‌آلودی هست.

«انگار، با چیزی مثل تبر، تو سینه‌اش کوبیده بودند» (همان: ۲۷).

همان تبری که از ازل، با لکه خونی بر رویش، همیشه حامی راوی بوده است:

«... هم‌چنان که یک روز، وقتی مردی که اصرار داشته، جز او کس دیگری نباید پدر من بوده باشد خواست با زیر آب کردن سر من، شکست خودش را جبران کند، همین تبر بود که بالا رفته و بی سر و صدا نشان داده بود که من باید باشم» (همان: ۱۳).

و این مرد، همان ریشه‌هایی است که از هراس شکست و بریده شدنش، می‌خواهد صداها و سرها را زیر آب و خفه کند و تبر، تنها یآوری است که یاری‌اش، گندن و گندن است و همین گندن و دگرگونی است که شیطان، اصلی‌ترین دشمن انسان اسطوره‌ای را به حامی انسان مدرن غم‌زده بدل می‌کند:

«من شکی ندارم که سرنوشت سیاه مرا، داستان غمناک زندگی مرا، شیطان نوشته است؛ اصلاً انگار، زندگی در این دخمه را هم به سفارش شیطان قبول کرده بودم... من سایه فریبنده‌ او، نشئه پرکشش وجود او را، در سراسر شب‌های زندگی احساس می‌کنم» (همان: ۱۶).

بستر خواب راوی، رو به قبله بود، بستر زفاف پدر و مادرش، رو به قبله بود، وقتی به دنیا آمد، رو به قبله بود و عروسش، زنی مرده بود؛ همان‌گونه که فال‌گیر، که نماد سرنوشت محتوم وی بود، پیش‌بینی کرده و به زن جوان گفته بود:

۱۰۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیدری ۵)، پاییز ۱۳۹۰

«... آگه رخت خواب دومادی پسر تو رو به قبله بندازن، بی برو برگرد، نوهات با یک زن مرده عروسی می‌کنه!» (همان: ۱۵).

حال، این انسان مدرن است که با تبری که در دست دارد و همیشه کنار او است، تقدیر خویش را از جا می‌کند و زن مرده اسطوره‌هایش را تکه تکه می‌کند:

«کنار زن مرده دراز شدم و دیگر گریه امانم نداد. احساس کردم از خیلی وقت پیش‌ها دوستش می‌داشتم» (همان: ۲۸).

### ت - ۳) در داستان‌های صمد بهرنگی

بن‌مایه "ماهی سیاه کوچولو"ی صمد بهرنگی نیز، بیان این عذاب است، عذاب انسان مدرنی که از دامن مادر جدا می‌شود، و راهی را می‌پیماید که به مرگ منجر می‌شود.

یکی از ویژگی‌های مهم در سبک بهرنگی، عینیتی بنا شده بر پایه ذهنیت است؛ یعنی نمایش فعل و انفعال‌های درونی، بدون استفاده از شگردهای مرسوم روان‌شناختی و از طریق کنش‌های فیزیکی و عینی (رک. شیری، ۱۳۸۷: ۹۱) و تکیه اصلی متن، بر همین ذهنیت و درون‌مایه است؛ شاید به همین دلیل، تمثیل، غالب‌ترین ویژگی سبک وی است.

به دیگر بیان، باور نویسنده به تعهد در هنر و تکیه بر مضمون، سبک کار بهرنگی را به آثار تعلیمی نزدیک می‌سازد. ماهی سیاه کوچولو، داستان عبرت‌آموز ماهی جوانی (انسان مدرن) است که از دامن مادر (دنیای یقین و آرامش اسطوره) جدا می‌شود و پا به دنیای تشکیک و نسبیّت و به دنبال آن نابودی می‌گذارد.

### ت - ۴) در داستان‌های محمد محمدعلی

با وجود این زمینه مساعد در شکل‌گیری نمادهای اسطوره‌ای از زن، در داستان‌نویسی اسطوره‌ای مدرن، گاه در شیوه نقلی اسطوره<sup>(۱۲)</sup>، ادبیات اسطوره‌ای به سوی پرداخت

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۱۰۵

چهره‌ای رئالیستی از زن، تمایل پیدا می‌کند، آن‌گونه که کلام محمدعلی، در مشی و مشیانه، جم و جمک و آدم و حوا، در پی بردن امروز زن به دیروز است، می‌توان گفت که در واقع، در این چنین رویکردی، تلاش می‌شود که نقالی اسطوره‌ها به شیوهٔ رمان‌نویسی نیز نزدیک شود، اما نه آن‌قدر که از فضای اسطوره‌ای فاصله گیرد و نه آن‌قدر که برای خوانندهٔ مدرن نامحسوس باشد. به لحاظ بن‌مایه نیز، چنین توازنی رعایت می‌شود و حضور امروز در گذشته مشهود است. از آن جمله، نقش زنان در عصر اسطوره‌هاست (رک. محمدعلی، ب - ۱۳۸۷: ۲۳) که یادآور چهرهٔ امروز زن در اجتماع است.

### نتیجه

سال‌های پس از شکست مشروطه، همسو با جامعهٔ ایران که در حال پوست‌اندازی است، در ادبیات با نوعی بازنگری و هنجارگریزی مواجه هستیم. تمامی قطعیت‌ها و یقین‌ها به چالش کشیده شده و نسبییتی که جایگزین آن‌ها می‌شود، اندک‌اندک اسطوره‌ها را درهم می‌شکند. در چنین فرایندی سبک‌های ادبی اسطوره‌گرا برای ورود به محدودهٔ اسطوره، از منطق نماد بهره جستند و در چنین فضایی، در بسیاری از داستان‌ها، زن به نمادی اسطوره‌ای بدل شد و بار شکستن بسیاری از اسطوره‌ها و بازخوانی آن‌ها، بر دوش او قرار گرفت. بن‌مایهٔ زنی که تمامی قداست را به خویش اختصاص می‌دهد، نمایان‌گر زمین‌محوری انسان مدرن و تقدّس زمین در مقابل آسمان (دنیای عین و ماده در مقابل دنیای ذهن و فراماده) در نزد وی است. کوکب، معشوقهٔ عمو حسین و ملیح، معشوقهٔ حسین، در جن‌نامهٔ گلشیری، زنانی بدکار اما مقدّس‌اند، که پرستش می‌شوند، همان‌طور که، در گایتیری رود راوی و بلقیس اسفار کاتبان و بوگام داسی بوف کور، چنین تقدّسی دیده می‌شود. ارتباط زن و دنیا، بن‌مایهٔ بسیاری از آثار داستانی مدرن را تشکیل می‌دهد که نمایان‌گر شکست اسطوره در مقابل دنیای عینیت و یا به تعبیری، جابه‌جایی مکان زیست اسطوره‌ها از عالم ملکوت به زمین است. (۱۳)

### پی‌نوشت

۱. برای آگاهی بیشتر تر (رک. تسلیمی، ۱۳۸۳: ۹۲ و میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۳۴۲).
۲. هر نوع ادبیاتی که به گونه‌ای به اسطوره می‌پردازد، چه درصدد توجیه و تأویل و چه نقد و واپس‌زنی آن باشد، به مجاز جزء و کل، ادبیات اسطوره‌ای خوانده شده است.
۳. به سیر و جابه‌جایی اسطوره‌ها، از دوران کشاورزی و مادرسالاری به دام‌پروری و پدرسالاری توجه شود. برای آگاهی بیشتر تر (رک. بهار، ۱۳۸۶: ۴۴۹-۴۵۰).
۴. برای آگاهی بیشتر تر رک. شمیسا ۱۳۸۳: ۶۳، قسمت مواجهه با روح.
۵. بوگام داسی، هم‌چون شیوا، رقص‌کنان مجسم می‌شود و رقص شیوا "Tandara" نام دارد؛ یعنی رقص بزرگ کیهانی (بایار، ۱۳۸۷: ۲۴۲).
۶. رقص زن و حرکت دایره‌وار و مارگونه او که نمادی از حرکت و جنبش زمین مادر است.
۷. دایره نماد کمال و تمامیت در اسطوره است (رک. یونگ، ۱۳۸۲: ۲۱۹-۲۰۸).
۸. این‌که ققنوس از خاکسترش زاده می‌شود؛ یعنی همان‌دم که می‌میرد، متولد می‌شود. (بایار، ۱۳۸۷: ۳۳) اما راوی بر آن است که با از دست دادن آنیمایش، پس از خاکستر شدن، تولد دیگری صورت نمی‌گیرد و آنیمایش نیز در او کشته می‌شود.
۹. ارتباط کلمه تمار با مار و نیز، نزدیکی زن با شیطان، قابل توجه است.
۱۰. پرنده، صورت مادینه است. برای آگاهی بیشتر تر (رک. ترقی، ۱۳۸۷: ۱۸).
۱۱. انسان ابتدایی، با ضمیر ناخودآگاه خویش می‌زید و به جای مقولات عقلانی و مفاهیم خودآگاه، تصاویر روانی و غرایز، حاکم بر احوال و اعمال او هستند. ناآگاهی در این مرحله، به صورت مادر اساطیری و بزرگ بانوی هستی در اساطیر و ادیان اولیه، تجسم برونی می‌یابد. در مرحله پیشرفته‌تر می‌بینیم که فرزندی زربنه بر زانوان بزرگ بانو نشسته است (همان: ۶۵).
۱۲. در شیوه‌نقالی، سعی می‌شود، اسطوره‌ها پذیرفته و نقل شود. با وجود این، اسطوره‌ها در این نوع، گاه با توجیه و دگرگونی نیز همراه‌اند. زرتشت به امروز آمده فرهاد کشوری، خردمندی است که انسانیت معجزه او است: «زرتشت خندید: من ناپدید نشدم، آنان نابینا بودند. ما از باریکه راهی گذشتیم و به درون غاری رفتیم. آنان آمدند تا ابتدای همان باریکه راه و بازگشتند» (کشوری، ۱۳۸۶: ۲۵۰) و چشمان سفید انسان نخستین (کیومرث)، نه نشانی از مینوی بودن او، بلکه نمادی از دانایی او است (محمدعلی، ۲۴-ج: ۱۳۸۷).
۱۳. در مورد روند تغییر شکل اسطوره‌ها و به زمین آمدن آن‌ها در جایگاه علم (رک. یونگ، ۱۳۸۷: ۲۲۸ و ۲۲۰). در مورد روال دنیوی شدن اسطوره‌های عصر طلایی در دنیای مدرن (رک. ستاری، ۱۳۸۷: ۱۸۶ و ۲۱۰) و در مورد ناسوتی شدن اسطوره‌های لاهوتی، (رک. آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۷: ۶۹ و ۷۱).

### منابع

#### الف) کتاب‌ها:

۱. آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس. (۱۳۸۷). دیالکتیک روشنگری. ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان. ج ۳. تهران: گام نو.
۲. بایار، زان پیر. (۱۳۸۷). رمزپردازی آتش. ترجمه جلال ستاری. ج ۲. تهران: مرکز.
۳. بلان، یانینگ. (۱۳۸۴). پژوهشی در ناگزیری مرگ گیل‌گمش. ترجمه جلال ستاری. ج ۲. تهران: مرکز.

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۱۰۷

۴. بهار، مهرداد. (۱۳۸۶). پژوهشی در اساطیر ایران (پاره نخست و دوم). ج ۶. تهران: آگاه.
۵. بهرنگی، صمد. (۱۳۸۴). ماهی سیاه کوچولو. تهران: اختر.
۶. ترقی، گلی. (۱۳۸۷). بزرگ بانوی هستی. اسطوره، نماد، صور ازمی. ج ۲. تهران: نیلوفر.
۷. تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران / داستان. تهران: اختران.
۸. خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۳). اسفار کاتبان. ج ۴. تهران: آگه.
۹. \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۵). رود راوی. ج ۳. تهران: قصه.
۱۰. \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۷). اسطوره در جهان امروز. ج ۳. تهران: مرکز.
۱۱. شاملو، احمد. (۱۳۸۸). درها و دیوار بزرگ چین. ج ۸. تهران: مروارید.
۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). داستان یک روح. ج ۶. تهران: فردوس.
۱۳. شبیری، قهرمان. (۱۳۸۷). مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران. تهران: چشمه.
۱۴. فالر، راجر و دیگران. (۱۳۸۱). زبان‌شناسی و نقد ادبی. ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نی.
۱۵. فرای، نوترپ. (۱۳۸۴). صحیفه‌های زمینی. ترجمه هوشنگ رهنما. تهران: هرمس.
۱۶. کشوری، فرهاد. (۱۳۸۶). آخرین سفر زرتشت. تهران: ققنوس.
۱۷. گلشیری، هوشنگ. (۱۹۹۸). جن‌نامه. سوئد: باران.
۱۸. \_\_\_\_\_ . (۱۳۵۵). بره گمشده راعی. جلد اول، تدفین زندگان. تهران: کتاب زمان.
۱۹. محمّدعلی، محمّد. (۱۳۸۷ - الف). آدم و حوا. ج ۴. تهران: کاروان.
۲۰. \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۷ - ب). جمشید و جمک. ج ۴. تهران: کاروان.
۲۱. \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۷ - ج). مشی و مشیانه. ج ۴. تهران: کاروان.
۲۲. مدرسی، تقی. (۱۳۴۳). یکلیا و تنهایی او. بی‌نا.
۲۳. مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۷). شرق بنفشه. ج ۷. تهران: مرکز.
۲۴. میرعبدینی، حسن. (۱۳۸۶). صد سال داستان‌نویسی ایران. ج ۱، ۲، ۳ و ۴. تهران: نشر چشمه.
۲۵. هدایت، صادق. (۱۳۸۲). بوف‌کور. تهران: سیمرغ.
۲۶. یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۷). اسطوره‌ای نو " نشانه‌هایی در آسمان ". ترجمه جلال ستاری. ج ۳. تهران: مرکز.

(ب) مقاله:

۲۷. کوشان، منصور. (۱۳۸۰). " داستان مرگ نابهنگام هوشنگ گلشیری، راعی داستان‌نویسی معاصر ایران ". متن سخنرانی در کانون نویسندگان نروژ (اسلو) در: مجله نافع. شماره ۱۴/۱۳. صص ۱۸-۲۱.