متن‌پژوهی ادبی

سال ۲۲، شمارهٔ ۷۸، زمستان ۱۳۹۷

تحلیل پیوند بینامتنیت با روایت پسامدرنی رمان سوگ مغان

فاطمه زمانی *

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

علی تسلیمی **

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۱/۱۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۲۲)

چکیده

در یک تعریف کلی، بینامتنیت اصطلاحی است که به روابط بین متون اطلاق می‌شود. لیکن بینامتنیت در آثار پست‌مدرن صرفاً به معنی تأثیر و تأثر متون از یکدیگر نیست، بلکه با دیگر ویژگی‌های این گونه متون مانند عدم قطعیت، نسبی‌گرایی، تشکیک واقعیت، زمان‌پریشی، پارانویا و انتقاد از گذشته و غیره پیوندی ناگسستنی دارد. این جستار با هدف بازنمایی نقش بینامتن‌ها در ساختار روایی آثار پست‌مدرن، ارتباط آن را با سایر ویژگی‌های این نوع متون در رمان سوگ مغان اثر محمدعلی علومی تحلیل کرده‌است. بررسی حاضر نشان می‌دهد که سیالیّت خودآگاه و ناخودآگاه ذهن راوی رمان در بینامتن‌های تاریخی، اسطوره‌ای و شفاهی روایتی پسامدرن از دنیای وحشت‌زایی می‌آفرینند که در آن زندگی می‌کند. بنابراین، بینامتن‌های موجود در این رمان، منجر به شکستن و فروریختن کلان‌روایت‌هایی همچون شاهنامه، چندصدایی شدن متن، عدم شناخت هستی، عدم بازنمایی واقعیت و غیره شده‌است.

واژگان کلیدی: بینامتنیت، پسامدرنیسم، ساختار روایی، کلان روایت، عدم بازنمایی واقعیت، چندصدایی، سوگ مغان.

* E-mail: f.zamani@semnan.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

** E mail: taslimy1340@yahoo.com

مقدمه

پسامدرنیسم (Postmodernism) اصطلاحی نیست که بتوان تعریف واضح و روشنی از آن ارائه داد. اصطلاح «پسامدرنیسم» را نخستین بار در دههٔ ۱۸۷۰ میلادی، نقاشی انگلیسی به نام جان واتکینز برای توصیف نقاشی‌هایی به‌کار برد که به اعتقاد او، تکنیکی پیشرفته‌تر از تابلوهای نقاشان امپرسیونیست فرانسوی، مانند کلود مونه و یا آگوست رنوآ داشتند. بدین ترتیب، «پسامدرنیسم» در ابتدا به معنای پساامپرسیونیسم بود. در سال **۱۹۳۹**میلادی، آرنولد توینبی (تاریخ‌نگار مشهور انگلیسی) این نظر را مطرح کرد که نظم بورژوایی در غرب (که از قرن هفدهم قدمت داشت و دورهٔ مدرن را به وجود آورده بود)، جای خود را به «عصر پسامدرن» داده‌است. در سال **۱۹۵۷**، برنارد روزنبرگ (تاریخ‌نگار فرهنگی آمریکایی) اظهار داشت که سیطرهٔ فناوری و پیدایش فرهنگ توده‌ای و همسانی جهانی (پدیده‌ای که امروزه آن را «جهانی شدن» می‌نامیم)، چنان تغییری در جامعه به وجود آورده‌است که باید جامعه را پسامدرن نامید (ر.ک؛ پاینده، **۱۳۸۵: ۶۱ـ۶۳**). اِبرمز در *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، پسامدرن را به شیوهٔ رایج در ادبیات و هنر بعد از جنگ جهانی دوم اطلاق می‌دهد و پیدایش آن را تحت تأثیر عوامل سیاسی‌ـ‌اجتماعی، همچون نظامی‌گری در آلمان نازی، ویرانگری بمب اتمی در ژاپن، نابودی طبیعت در شهرها و افزایش بی‌رویهٔ جمعیت می‌داند (ر.ک؛ تدینی، **۱۳۸۸: ۲۳**). مهم‌ترین ویژگی‌هایی که نظریه‌پردازان برای پست‌مدرنیسم در ادبیات مطرح کرده‌اند، عبارتند از: محتوای وجودشناسانه، بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا یا شیفته‌گونگی، دور باطل، اختلال زبانی، نداشتن طرح یا پیرنگ، بازی‌های زبانی و شکلی، عدم قطعیت، پراکندگی و عدم مرکزیت، نبود یا خود را ندیدن، غیرقابل وصف یا بیان‌نشدنی، ترکیب، کارناوالیسم یا شیرتوشیر، مشارکت، تناقض، جابجایی، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه، بازنمایی سلطهٔ ایماژها (تصاویر)، بازنمایی فروپاشی فراروایت‌ها (کلان‌روایت‌ها)، آشکار کردن تصنع، نقیضه‌پردازی، بینامتنیت، از بین رفتن هویت فردی و هویت چهل‌تکه، تغییرات زاویهٔ دید و راوی، انسانیت‌زدایی از شخصیت‌های داستان، تقلید تمسخرآمیز از متون ادبی و غیر ادبی قدیمی، ارائهٔ فهرست‌های بی‌معنا شبیه به متن یک وِرد یا جادو، و بالأخره استفاده از ژانرهای عامه‌پسند (ر.ک؛ همان: ۲۸ و وو، **۱۳۹۱: ۷۷**). در این میان، یکی از ویژگی‌های اصلی متون

پست‌مدرن، بینامتنیت است؛ چراکه با بسیاری از مؤلفه‌های دیگر مانند نقیضه‌گویی، تقلید تمسخرآمیز از متون ادبی، ترکیب و غیره در ارتباط است. روابط بینامتنی در دوران مدرن، به‌ویژه پسامدرن اهمیت شایستهٔ توجهی دارد و صرفاً به تأثیر و تأثر متون از یکدیگر اطلاق نمی‌شود، بلکه به تعبیر لیندا هاچن، بینامتنیت پسامدرن به از میان برداشتن فاصلهٔ گذشته و حال میل دارد و آن را در زمینه‌ای جدید بازنویسی می‌کند. رمان‌نویسان پسامدرن برخلاف نویسندگان مدرن، بینامتنیت را به منظور بی‌اعتبار کردن تاریخ یا اجتناب از آن به‌کار نمی‌برند، بلکه مستقیماً با گذشتهٔ ادبیات رویاروی می‌شوند. آنان تلمیحات تأثیرگذاری را در متن لحاظ می‌کنند و آنگاه تأثیر آن‌ها را با استفاده از طعنه و رویدادهای خلاف انتظار زایل می‌کنند. در مجموع، در بینامتنیت پسامدرن، چندان نشانه‌ای از مفهوم مدرنیستی «اثر هنری» به منزلهٔ مقوله‌ای یکتا، نمادین و ژرف نگر وجود ندارد و آنچه هست، متن است و بس؛ آن هم متونی که پیش‌تر نوشته شده‌اند (ر.ک؛ هاچن، ۱۳۸۳: ۲۷۸). هاچن دربارهٔ «فرارمان تاریخ‌نگارانه» که نوعی رمان پست‌مدرن به حساب می‌آید، می‌گوید رمانی است که «باید نهان‌متن داشته باشد». این رویهٔ پسامدرنی گامی روشنگرانه برای به میان کشاندن خواننده است تا صرفاً برای سرگرمی و لذت «ساده یافت» رمان نخواند (ر.ک؛ هاچن، ۱۹۹۶م.: ۱۱۴؛ به نقل از: سخنور و سبزیان مرادآبادی، ۱۳۸۷: ۶۸). بنابراین، بینامتنیت به شیوهٔ پسامدرنی آن، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های این‌گونه آثار است که امکان آفرینش جهان داستانی پسامدرن را فراهم می‌آورد؛ دنیایی که در آن هیچ معنای ثابت و قطعی وجود ندارد، مرزهای هستی‌شناسانه تغییر می‌کند و شخصیت‌های تاریخی و داستانی جابه‌جا می‌شوند و در حقایق پذیرفته‌شده تشکیک وارد می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در زمینهٔ ادبیات داستانی پست‌مدرن، چندین کتاب به زبان فارسی مانند *نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم* (۱۳۸۶) ترجمهٔ حسین پاینده، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان* (۱۳۸۳) ترجمهٔ حسین پاینده و *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران* (۱۳۸۸) تألیف منصوره تدینی به چاپ رسیده‌است. در این آثار، مبانی تئوریک پسامدرن بر اساس آرا و نظریات منتقدان و نظریه‌پردازان این حوزه معرفی می‌شود. علاوه بر این، مقالات علمی و پژوهشی مانند «پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در رمان *کولی کنار آتش*»

نوشتهٔ نیکوبخت و رامین‌نیا (۱۳۸۴)، «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در رمان *آزاده‌خانم و نویسنده‌اش*، نوشتهٔ رضا براهنی» نوشتهٔ پیروز و و دیگران (۱۳۹۰) و غیره، از جمله جستارهایی است که به بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در داستان‌های فارسی پرداخته‌اند. در حوزهٔ مطالعات بینامتنی در داستان‌های پسامدرن نیز مقالاتی مانند «بینامتنیت در *شرق بنفشه* اثر شهریار مندنی‌پور» نوشتهٔ حیدری و دارایی (۱۳۹۲)؛ «پیوند بینامتنیت و هستی‌شناسی پسامدرنیستی در داستان کوتاه "*میرزا یونس*" از سیروس شمیسا» نوشتهٔ عبدالله آلبوغیبش (۱۳۹۵)؛ «بینامتنیت در فراداستان نوجوان «قلب زیبای بابور» نوشتهٔ جمشید خانیان» نوشتهٔ نرگس باقری (۱۳۹۳) منتشر شده‌است. اما هیچ یک از تحقیقات نامبرده، پیوند و درآمیختگی عناصر بینامتنی را با ساختار روایی و جهان داستانی پسامدرن بررسی نکرده‌اند و یا به عبارت بهتر، مؤلفه‌های متون پست‌مدرن از منظر بینامتن‌های نهفته در آن‌ها مورد مطالعه قرار نگرفته‌اند. از این رو، در جستار حاضر، پیوند بینامتنیت با دیگر عناصر داستان‌های پست‌مدرن را در رمان *سوگ مغان* اثر محمدعلی علومی تحلیل و ارزیابی می‌کنیم. لیکن پیش از آن لازم است دربارهٔ مفهوم «بینامتنیت» و نظریه‌پردازان آن اندکی به‌اختصار توضیح دهیم.

۱. مبانی نظری پژوهش

در اواخر دههٔ شصت بود که ژولیا کریستوا در تحلیل اندیشه‌های میخائیل باختین، به‌ویژه منطق گفتگویی، اصطلاح «بینامتنیت» را مطرح کرد (ر.ک؛ مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۲۸). بنا بر مکالمه‌باوری باختین، «هر سخن با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی داشته باشد و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به آن‌هاست، گفت‌وگو می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۲: ۹۳). هر متن در حقیقت، کنش و واکنشی نسبت به متون پیش و پس از خود است. کریستوا نظریات باختین دربارهٔ بُعد گفت‌وگویی متن را با نظریهٔ نشانه‌شناسی خود پیوند می‌دهد و با عنوان بینامتنیت از آن یاد می‌کند. بنا بر دیدگاه وی، هر متن در دو محور با دنیای بیرون از خودش ارتباط بر قرار می‌کند: الف) محور افقی که در آن نویسنده با خواننده ارتباط می‌یابد. ب) محور عمودی که در آن متن با متن‌های دیگر و با بافتی که در آن شکل گرفته‌است، ارتباط پیدا می‌کند. به نظر کریستوا، حداقل یک معنای فرامتنی را می‌توان از این ارتباط‌ها به دست آورد. بنابراین، منتقد می‌کوشد با یافتن

روابط بینامتنی، معانی نهفته را بررسی کند. از این رو، معنای هر متن ادبی متصل و وابسته به تاریخ و سنّت ادبیات و متون ادبی و غیر ادبی است که آن متن در بافت آن‌ها شکل گرفته‌است (ر.ک؛ سخنور و سبزیان مرادآبادی، ۱۳۸۷: ۶۷). رولان بارت نیز متن را متشکل از «نقل قول‌هایی بدون علامت نقل قول» می‌داند (Allen, 2000: 69). همچنین، وی خواننده را همانند متنی متکثر می‌پنداشت: «این "من" که می‌خواهد به متن نزدیک شود، پیش از این تکثری است از متون دیگر؛ از رمزگان‌های نامتناهی» (بارت، ۱۳۸۷: ۲۱). بارت با متکثر دانستن خواننده، زمینهٔ بینامتنیت خوانشی و دریافتی را پی‌ریزی کرد و مایکل ریفاتر آن را در تحلیل متن کاربردی نمود. ریفاتر خوانش نشانه‌ای را حائز اهمیت بیشتری می‌داند؛ زیرا سطح زیرین اثر را مشخص می‌کند. در اینجاست که بینامتن اهمیت پیدا می‌کند؛ زیرا خوانش بینامتنی می‌تواند لایهٔ دوم و زیرین متن را بیابد (ر.ک؛ آلن، ۱۳۸۴: ۱۷۴). ژرار ژنت نیز با رویکردی ساختارگرایانه به موضوع بینامتنیت پرداخت که «مطالعات ژنت قلمرو ساختارگرایی باز و حتی پساساختارگرایی و نیز نشانه‌شناختی را در بر می‌گیرد و همین امر به او اجازه می‌دهد تا روابط میان‌متنی را با تمام متغیرات آن مورد بررسی و مطالعه قرار دهد» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۵).

با توجه به آنچه صاحب‌نظران این حوزه، مانند کریستوا، بارت و ریفاتر مطرح کرده‌اند، می‌توان نتیجه گرفت که مؤلفان و خوانندگان با جدا کردن بینامتن‌ها از مرزهای نشانه‌ای خود و وارد کردن آن در قلمرو نشانه‌ای دیگر، امکان خوانش‌های متفاوت را فراهم می‌آورند. در ادبیات پسامدرن، از بینامتن‌ها برای تأکید بر سایر ویژگی‌های پسامدرن مانند عدم قطعیت، عنصر وجودشناختی، عدم بازنمایی، دور باطل و غیره استفاده می‌شود. در ادامه، برای آشکار کردن اهمیت بینامتن در روایت‌های پست‌مدرنی، نقش بینامتن‌ها را در ساختار پسامدرنی رمان *سوگ مغان* تحلیل و بررسی می‌کنیم.

۲. نقش بینامتن‌ها در روایت پسامدرنی *سوگ مغان*

رمان *سوگ مغان* اثر محمدعلی علومی است که اولین بار در سال ۱۳۸۹ به چاپ رسید. متن رمان، حاصل جریان سیال و بیمارگون ذهن راوی در زمان‌های تاریخی مختلف است که نویسنده خلاقانه آن‌ها را به یکدیگر پیوند زده‌است. در این رمان، راوی به برخی از داستان‌های *شاهنامه* مانند رستم و سهراب (ر.ک؛ علومی، ۱۳۸۹: ۸، ۴۹ و ۶۷)، رستم و

اسفندیار (ر.ک؛ همان: ۱۷۷)، سوگ سیاوش (ر.ک؛ همان: ۱۹۷)، مرگ ایرج (ر.ک؛ همان: ۶۶)، اسفندیار و افراسیاب (ر.ک؛ همان: ۸)، شغاد (ر.ک؛ همان: ۱۹، ۱۱)، ضحاک (ر.ک؛ همان: ۱۱۰)، حملهٔ بهمن به زابل (ر.ک؛ همان: ۸۲، ۴۶ و ۳۲)، داستان جنگ اردشیر با هفتواد (ر.ک؛ همان: ۸۲، ۱۱۰، ۱۳۲،۱۱۷ و ۱۵۱)، قصه‌های عامیانه مانند داستان دختر نارنج و ترنج (ر.ک؛ همان: ۸)، بلبل سرگشته (ر.ک؛ همان: ۹۵ـ۹۷) و نیز حوادث و شخصیت‌های تاریخی مانند حملهٔ آغامحمدخان قاجار به کرمان (ر.ک؛ همان: ۱۵۹) و ایستادگی رفعت نظام[1] در برابر حاکمان کرمان (ر.ک؛ همان: ۲۱۰) توجه داشته‌است. علاوه بر راوی، از زبان دیگر شخصیت‌های رمان، اشعاری از حافظ (ر.ک؛ همان: ۱۵۸) و سعدی (ر.ک؛ همان: ۱۵۹) و مولانا (ر.ک؛ همان: ۴۱ و ۶۵) نقل می‌شود. سیالان ذهن راوی در بینامتن‌های تاریخی، اسطوره‌ای و داستان‌های عامیانه موجب عدم انسجام، عدم قطعیت، تشکیک واقعیت، پارانویا، پرسش‌های وجودشناختی و غیره در ساختار پسامدرنی رمان *سوگ مغان* شده‌است، به گونه‌ای که شاید بتوان ادعا کرد موجودیت متون پست‌مدرن پیوندی ناگسستنی با عنصر بینامتنیت دارد. در ادامه، پس از ذکر خلاصه‌ای از محتوای رمان، هر یک از مؤلفه‌های داستانی پسامدرن را شرح می‌دهیم و نمودهای آن را در رمان *سوگ مغان* مشخص می‌کنیم. آنگاه ارتباط هر یک از این مؤلفه‌ها با متون فراخوانده شده (بینامتن‌ها) را در متن تحلیل و بررسی می‌کنیم.

۳. خلاصهٔ رمان

راوی *سوگ مغان*، شخصی است به نام «علومی» که بعد از زلزلهٔ بم دچار اختلالات شدید روانی شده‌است و مدام در فضایی وهم‌آلود، کابوس‌های عجیب و غریب می‌بیند. راوی دربارهٔ این کابوس‌ها با دوست روانکاوش (= دکتر کریمی) گفتگو می‌کند و به تشخیص او به زادگاهش (= بم) می‌رود تا شاید در آنجا با دیدن شهر و دوستان قدیمی خود به آرامش برسد. در بم راوی به خانهٔ دوست قدیمی خود ابراهیم می‌رود و در آنجا نیز پدر و مادر ابراهیم، دربارهٔ ستم‌های مکرّر که کسانی مثل اردشیر بابکان، اسکندر و آغامحمدخان و اربابان محلی به سَرِ مردم بم آوردند، صحبت می‌کنند و راوی کابوس فاجعه‌های مصیبت‌بار کرمان را می‌بیند که در آن، مغان با آدابی خاص و اندوهی فراوان سوگواری می‌کنند. در مدتی که راوی در بم به سَر می‌برد، به درخواست دکتر کریمی به

آسایشگاه روانی سَر می‌زند تا با شاهین اسپندار (که در واقع، خودش است)، ملاقات کند و نوشته‌های او را برای دکتر ببرد. اسپندار در گفتگو با راوی اذعان می‌کند که پشنگ دیهیم که همه‌کارهٔ آسایشگاه است، باید همان وزیر اردشیر بابکان باشد و پشنگ همان کسی است که رفعت نظام را به دار زده‌است و اوست که در شهریور ۵۷، جلوی پای مریم و مادرش نارنجکی انداخت و سَرِ مریم را از تنش جدا کرد و حالا نیز منتظر فرصتی مناسب است تا همه را بکشد. در بازگشت از آسایشگاه، راوی به سمت خانهٔ دوستش (= ابراهیم) می‌رود، اما هیچ اثری از آن خانه و محلهٔ قدیمی نمی‌بیند و متوجه می‌شود که آنان در زلزلهٔ بم کشته شدند. با این اتفاق، راوی آشفته‌تر و پریشان‌حال‌تر به طرف کرمان به راه می‌افتد، در حالی که بم (زادگاه وی) را فاجعه‌ای دیگر درهم کوبیده است... بعدها دکتر کریمی در جمع دوستان خود، از بیماری به نام علومی سخن می‌گوید که دچار اختلال چندشخصیتی بوده‌است و در زلزلهٔ بم مرده‌است.

٤. بینامتنیت در *سوگ مغان*

٤ـ١. بینامتن‌ها و عدم انسجام

نویسندگان پسامدرن به یکپارچگی و تمامیت داستان‌های سنتی بدگمان هستند تا جایی که جان هوکس عناصر داستان، یعنی پیرنگ، شخصیت، زمان، مکان و درون‌مایه را دشمنان واقعی رمان می‌داند. فرجام‌های چندگانه و تداعی نامنسجم اندیشه از مهم‌ترین شگردهایی است که آنان برای برهم زدن یکپارچگی و فهم بی‌دردسر متون داستانی به‌کار می‌برند (ر.ک؛ لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۸ــ۹۲). در رمان *سوگ مغان* نیز راوی در فضایی اسطوره‌ای و در مرز میان خیال و واقعیت سیر می‌کند. اضطراب حاصل از عدم شناخت عالم هستی سبب می‌شود که وی در برخورد با جهان و حوادث ناگوار آن، به تأمل در باب بینامتن‌های تاریخی مکتوب و شفاهی ذهن خویش بپردازد. جریان سیال ذهن راوی در بینامتن‌های گوناگون، پیرنگ و روابط علّی و معلولی رمان را سُست می‌کند. این گسست و عدم انسجام، زمانی نمود بیشتری پیدا می‌کند که راوی به طرزی هراس‌آور و زمان‌پریشانه، شخصیت‌های اسطوره‌ای، تاریخی و معاصر را یکی می‌پندارد و برای وی «زمان به مجموعه‌ای از حال‌های مکرر چندپاره» (مادان، ۱۳۸۲: ۱۷۹) تبدیل می‌شود، به گونه‌ای که راوی در یک تک‌گویی درونی به خود نهیب می‌زند:

«نکند که جهان مرزهای معقول، منطقی، عقلانی و ثابت خود را برای من دارد، از دست می‌دهد و همه چیز را قاطی کرده‌ام، زمان، مکان، اشیاء و اشخاص انگار در ذهن من جابه‌جا می‌شدند، تغییر شکل می‌دادند، به شکل هم درمی‌آمدند، خواب و بیداری جایشان عوض می‌شد...» (علومی، ۱۳۸۹: ۱۳).

بدین ترتیب، ذهن راوی مرزهای زمان را درمی‌نوردد و با شخصیت‌های اسطوره‌ای همنشین می‌شود:

«مرد غریبه، حالا دَرِ آهنی کافه را محکم گرفته، و در برابر نورمحمد مقاومت می‌کرد، گردن می‌کشید و شاید خطاب به من، داشت می‌گفت که: ضحاک ماردوش را دیده‌ای؟ مار، مار نگاهش ،مرگ... مار از آب و آتش است» (همان: ۶۲).

نمونه‌های دیگر از زمان‌پریشی راوی در کابوس‌های شبانهٔ وی آشکار می‌شود. راوی بعد از ورود به بم، به خانهٔ یکی از دوستانش به نام ابراهیم می‌رود. آقای علوی، پدر ابراهیم، دربارهٔ سرگذشت غم‌انگیز بم در طول تاریخ صحبت می‌کند و راوی در کابوسی هراس‌آور، مرگ قهرمانان اسطوره‌ای و تاریخی کرمانی را مانند کشته شدن هفتواد به دست اردشیر بابکان، آسپیگان به دست اسکندر یونانی و رفعت نظام به دست پشنگ در خواب می‌بیند (ر.ک؛ همان: ۱۲۵ـ۱۲۶). علاوه بر راوی، شاهین اسپندار که در واقع بُعد دیگری (هستی دیگری) از خود راوی است (و راوی دچار چندشخصیتی است)، در جستجوی حقایق زندگی است، به گونه‌ای مالیخولیاوار و روان‌پریش دچار چندپارگی زمانی و گرفتار تسلسلی از اکنون‌های مکرر و همیشگی شده‌است. وی پشنگ دیهیم (نگهبان آسایشگاه) را با شغاد یکی می‌پندارد: «می‌گفت که دیهیم همان شغاد است. می‌گفت که آمده بم، حتماً قصد خوبی ندارد. می‌گفت باید جلوش را گرفت، ولی هیچ کس باور نمی‌کند. این حرف‌ها را قبول داری علومی؟» (علومی، ۱۳۸۹: ۳۳).

علاوه بر رفتارهای روان‌پریشانهٔ راوی که مدام و پیوسته وی را از زمان حال داستانی جدا می‌کند و با بینامتن‌های شفاهی و کتبی حافظهٔ قومی خود پیوند می‌دهد، افکار دیگر شخصیت‌های رمان نیز نظم زمانی داستان را برهم می‌زند و دائم به گذشته ارجاع می‌دهند. دکتر کریمی در گفتگو با راوی اشعاری از مولانا و حافظ می‌خواند (ر.ک؛ علومی، ۱۳۸۹: ۶۵) و یا بیب جان برای او قصهٔ عامیانهٔ بلبل سرگشته را تعریف می‌کند (ر.ک؛ همان:

۹۵ـ۹۷) و آقای علوی که با پرش از مقاطع مختلف تاریخی، تسلسل‌وار به حملهٔ اردشیر به کرمان و جنگ با هفتواد و حملهٔ اسکندر به ایران و کشتن آسپیگان سردار شجاع کرمانی و نیز حملهٔ آغامحمدخان قاجار به کرمان و از حدقه درآوردن چشمان کرمانی‌ها (ر.ک؛ همان: ۸۲ـ۱۱۷) اشاره می‌کند. همهٔ این موارد، نمونه‌هایی از کاربرد بینامتن در ایجاد عدم انسجام و برهم زدن روابط علّی و معلولی روایت است که خواننده را از لذت سادهٔ دریافت بازمی‌دارد و به وی فرصت می‌دهد تا در فضای ایجادشده در پیرنگ خطی داستان دربارهٔ هر یک از بینامتن‌های یادشده درنگ و تأمل کند.

٤ـ۲. بینامتن و پارانویا

یکی از مشخصه‌های شخصیت‌های متون پسامدرن، پارانویا و یا احاطه شدن در نظام فکری دیگری است. شخصیت‌های پارانویایی دچار اضطراب‌هایی نظیر بی‌ثباتی دوام روابط انسان‌ها، محدود شدن به هر گونه مکان یا هویت خاص، آزار رساندن جامعه به فرد هستند. لذا برای مقابله با توطئه‌های فردی طرح‌ریزی می‌کنند (ر.ک؛ لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۶). یکی از مشخصه‌های اصلی راوی *سوگ مغان* نیز وحشت و ترس وی از کسانی است که او را آدمی خیالاتی و هپروتی می‌دانند که باید با لگد از اجتماع بیرونش کرد (ر.ک؛ علومی، ۱۳۸۹: ۸). این وحشت به کابوس‌های شبانهٔ وی تبدیل می‌شود. راوی در کابوس‌هایش مرد پوستین‌پوشی را می‌بیند که خود را از نسل حاکمان آشور و شغاد معرفی می‌کند:

> «مرد پوستین‌پوش دست‌بریده را که از دور به نظر می‌آید انگشتری زرین هم به انگشت دارد، مثل یک تکه گوشت بالای سَرِ خود تکان‌تکان می‌دهد، به من می‌گوید: جناب از من مترس!... نمی‌خواهم از خودم تعریف کنم، ولی شجره‌نامه دارم، طایفهٔ ما می‌رسد به آشور بانی‌پال و شغاد... (خندید، همان قه‌قه خشک چندش‌آور میان‌تهی) این جور کارها برایم عادی است. دستش سیاه شده بود، می‌مرد....» (علومی، ۱۳۸۹: ۱۱).

علاوه بر این، از نظر راوی، جهان عرصهٔ وحشت‌زایی است که در حافظهٔ فردی و قومی ساکنانش چیزی جز ترس و خشونت باقی نگذاشته‌است. بنابراین، از دیدگاه وی، تراژدی‌های رستم و سهراب (ر.ک؛ همان: ۸)، داستان‌های عامیانهٔ دختر نارنج و ترنج (ر.ک؛ همان: ۸)، بلبل سرگشته (ر.ک؛ همان: ۹۵ـ۹۷)، عمه گرگی و دختر شیرخواره‌ای

که اسب‌ها را می‌خورد (ر.ک؛ همان: ۱۱۷) و غیره، همه بینامتن‌های شفاهی و مکتوبی است که نشانهٔ غلبهٔ رنج و عذاب در دنیاست. راوی به پیشنهاد روانپزشک خود به زادگاهش بم می‌رود تا شاید در آنجا به آسایش برسد، اما در آنجا نیز تاریخ غمبار کرمان از اسطوره (جنگ اردشیر بابکان با هفتواد) تا تاریخ (حملهٔ آغامحمد خان قاجار به کرمان) وی را بیش از پیش به اسارت در چرخهٔ رنج‌آور هستی می‌کشاند. این شواهد نشان می‌دهد که نویسنده به منظور تصویر و تجسم ذهن پارانویایی راوی، از بینامتن‌های گوناگونی بهره گرفته‌است و با یادکرد نمونه‌هایی از ماجراهای رنج‌آور، اسارت در چرخهٔ پایان‌ناپذیر مصائب را در ذهن بیمارگون راوی تشدید می‌کند.

٤ـ۳. بینامتن و دور باطل

«دور باطل» در ادبیات پسامدرنی زمانی به وجود می‌آید که متن و دنیا هر دو نفوذپذیر شوند تا حدی که نتوان بین آن دو تمایز گذاشت. در این حالت، امر واقعی (یعنی دنیا) و امر استعاری (یعنی داستان) در یکدیگر امتزاج می‌یابند و درنتیجه، ممکن است یا «اتصال کوتاه» (ورود نویسنده به داستان) و یا «پیوند دوگانه» (حضور شخصیت‌های واقعی تاریخی در داستان) ایجاد شود (ر.ک؛ لوئیس،۱۳۸۳: ۱۰۳). راوی برای رهایی از کابوس‌های شبانه به تشخیص روانپزشک خود (آقای دکتر کریمی) به زادگاهش، بم می‌رود تا حال و هوایی عوض کند و نوشته‌های شاهین اسپندار را که در واقع، نمودی از ابعاد ناشناختهٔ وجود راوی است و در آسایشگاه روانی بستری است، برای وی بیاورد. اسپندار در گفتگو با راوی اظهار می‌کند که پشنگ (نگهبان و در واقع، همه کارهٔ آسایشگاه)، همان وزیر اردشیر بابکان است که در جنگ با هفتواد، سَرِ هفتواد را از تنش جدا کرده‌است و سرانجام نیز هنگامی که ضحاک اهریمن‌صفت زنجیرهای اسارت را پاره نماید، با او جهان را نابود می‌کند:

> «پشنگ محاکمه‌اش کرده، گفته از دستگاه فهمیده‌ام که تو، اسم آن دختر یا پسر نمی‌دانم، می‌گویند بیدخت است، گفته تو خواب دیده‌ای که من همان پشنگی هستم که با اردشیر حمله کردیم، هفتواد و مردم ارگ را قتل عام کردیم...
>
> به پشنگ بخند! گفته بله، من همانم، ولی نباید به هیچ کس بگویی، چون هنوز وقتش نشده که...
>
> ساکت شد. کنجکاو شده بودم، پرسیدم: وقت چی نشده؟

اسپندار بلند شد، در را باز کرد و به سرتاسر راهرو نگاه کرد، بالای سَرِ من ایستاد، آهسته گفت در اسطوره‌ها آمده که ضحاک زنجیرپاره می‌کند، دوباره می‌آید» (علومی، ۱۳۸۹: ۱۳۰).

نمونهٔ دیگر بهره‌مندی از متون پیشین در مؤلفهٔ دور باطل، سیلان ذهن و کابوس‌های شبانهٔ راوی است که او را به زمان‌های گذشته و متون تاریخی و اسطوره‌ای می‌برد. همچنین، همراه راوی، شخصیت‌های دیگر رمان مانند بیب جان و پشنگ نیز از دنیای داستانی خود خارج شده، به بینامتن‌های اسطوره‌ای و تاریخی وارد می‌شوند:

«در یک پادگان قدیمی بودم... چندین اسیر از ارگ بم آورده بودند. دست‌ها، گردن و پاهای اسیرها را که بیشترشان هم بچه و زن بودند، با طناب‌هایی زمخت بسته بودند.... چند سرباز اردشیر با نیزه‌هایی از چوب محکم و بلند، با سرنیزه‌هایی تیز و براق و لکه‌های خون کهنه کنار اسیرها ایستاده بودند... از زن‌ها، زنی اسیر و پیر ـ عجیب است که شباهت به بیب جان داشت. ناگهان بر خاک افتاد. بقیه با احتیاط، در حالی که نگاه‌هایی ترسیده به سربازها داشتند، بر زمین نشستند و سربازها اعتنایی نکردند... ناگهان صدای رپ‌رپ طبل برخاست... پشنگ با قدم‌های سنگین آمد، مرا گذرا و بی‌تفاوت نگاه کرد. نگاه به جماعت اسیرها برگرداند که حالا همه‌شان ایستاده بودند و با ترس نگاهش می‌کردند... پشنگ گفت: اهوره‌مزداست آن که جان می‌بخشد و می‌ستاند. من در سایهٔ مهر اردشیر رایومند همچون اویم. نگاه به جماعت کرد و پیرمرد را به میان میدانگاه پرتاب کرد. سکوت، سکوت سنگین همه... پشنگ شمشیری از غلاف بیرون کشید. بر سَرِ پیرمرد فریاد زد. بدو...» (همان).

بدین ترتیب، کابوس‌های پایان‌ناپذیر راوی لایه‌های اسطوره‌ای زمان را درمی‌نوردد و به بینامتن‌های تلخ تاریخی کرمان پیوند می‌خورد:

«بعد، برهوتی بود تفتیده، در هُرم لرزان گرما، اشخاص کژ و مَژ به نظر می‌رسیدند. جلوتر رفتم: چند افسر یونانی با کلاه‌خودهای زرین و پَرهای رنگی و رداهای ارغوانی نشسته بر اسب، تماشا می‌کردند... پشنگ گفت: اینک این منم و آنک اوست، آسپیکان. تیر در کمان گذاشت، نشانه گرفت. تیر در آن سکوت سنگین، فرررر صدا داد و در چشم آسپیکان نشست، خون فواره زد. افسرهای یونانی بلند خندیدند و ناگهان با بلند شدن ضجّه‌های پُردرد آسپیکان ساکت

شدند. تیر دوم هم در چشم دیگر آسپیکان نشست. اما عجیب است که تیر سوم را من پرتاب کردم، افسرهای یونانی انگار به تشویق هیاهو کردند و پشنگ دوستانه دست بر شانه‌ام کوبید... اما تیر در دل آسپیکان نشسته بود... ده‌ها کبوتر خونی با پر و بال قرمز خون چکان بر سرتاسر صحرا می‌پریدند... از آسمان و زمین خون می‌بارید و خون می‌جوشید... زار زدم، نالیدم، در خواب می‌دانستم که می‌خواهم به او بگویم که همهٔ این‌ها شوخی بوده که جدی و خونبار شده، می‌خواستم و نمی‌توانستم و می‌نالیدم...» (همان: ۱۲۶).

از موارد دیگری که موجب فراخواندن متون پیشین در متن جدید شده‌است، بهره گرفتن از نمادهای اسطوره‌ای است که از زمان‌های متنی‌شدهٔ گذشته وارد زمان حال شده‌اند؛ به عنوان مثال، نام یکی از شخصیت‌های رمان موجودی عجیب‌الخلقه به نام «گزو» است که چون زیر درخت گز پیدا شده، به این اسم نامیده شده‌است و وجودش در داستان نمادی از به وقوع پیوستن تراژدیی تازه است:

«انگشت جنباند، چشم دراند، با لحنی جدی افزود که البته اسمی توهین‌آمیز و یا مسخره نیست، اصلاً و ابداً... چون از شاخهٔ همین درخت گز بود که رستم تیر ساخت و دو چشم اسفندیار را کور کرد» (همان: ۱۷۷).

همچنین، در توصیف شکوفا شدن درختی که رفعت نظام بر آن به دار کشیده شده بود، از نماد روییدن گیاه از خون سیاوش بهره برده‌است. این نماد نیز دلالت بر تکرارپذیر بودن مرگ مظلومانه و در عین حال، جاودانگی آن دارد:

«می‌دانستی که محلی‌ها و مردم اینجا معتقدند درخت خشکی که رفعت نظام، همشهری تو، را صد سال قبل به آن دار زدند، ناغافل سبز شد؟ نگاه برگرداندم و شگفتا! آری، همهٔ درخت‌ها، درختچه‌ها، بوته‌های گل، همه به شکل او درآمدند و باز شکل دیگر کردند» (همان: ۲۱۱).

نمود دیگری از حضور بینامتن در مؤلفهٔ دور باطل، تکرار حوادث تلخ تاریخی است. تکرارهای دهشت‌آوری که راوی را به مرز جنون می‌کشاند:

«البته رسمی خیلی خیلی قدیمی بود که در تالار آینه‌خانه، پادشاهان دستورهای مهم صادر می‌کردند. آغامحمدخان در تالار آینه دستور کور کردن کرمانی‌ها را داد... دیگر چه بگویم؟ در همچه تالاری بود که اردشیر دستور

کشتار داد و یا شاه ماد در همین جور تالار آینه‌ای بود که از جسد پسر وزیر خودش کباب درست کرد و به خورد وزیر داد!...» (همان: ۲۱۳).

بنابراین، تکرار ماجراهای اسطوره‌ای و تاریخی در دنیای متن و جهان داستانی *سوگ مغان*، دور باطلی است که شناخت‌پذیر بودن عالم هستی در تفکر مدرنیسم را خدشه‌دار می‌کند.

٤ـ٤. بینامتن و وجودشناسی

یاکوبسن جزء کانونی هر اثر را عنصر غالب آن می‌داند، به گونه‌ای که این عنصر بر سایر اجزای اثر سیطره دارد و آن را تعیین و دگرگون می‌کند. برایان مک هیل با اشاره به این تعریف، تمایز اصلی مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را در تغییر عنصر غالب این آثار از معرفت‌شناسی به وجودشناسی می‌داند (ر.ک؛ مک هیل، ۱۳۸۶: ۱۱۶ و ۱۳۰). بدین ترتیب، پرسش‌های معرفت‌شناختی، مانند «این دنیا را که من جزئی از آن هستم، چگونه می‌توانم تفسیر کرد؟»، جای خود را به پرسش‌های وجودشناختی، مانند «این دنیا کدام دنیاست؟ در این دنیا چه باید کرد؟ کدام یک از نفس‌های من [کدام بخش روان من؟ خودآگاه، ناخودآگاه و...] باید آن کار را بکند؟» می‌دهد (ر.ک؛ تدینی، ۱۳۸۸: ۲۷). از دیدگاه دیوید لاج نیز درون‌مایهٔ اصلی رمان‌های پست‌مدرن تلاش‌های «هستی‌شناختی» یا «وجودشناختی» است، لیکن به طور کلی، عالم هستی در برابر کوشش‌های بی‌اختیار انسان برای تفسیر کائنات مقاومت می‌ورزند (ر.ک؛ لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۵). در رمان *سوگ مغان*، راوی به واسطهٔ خواب‌ها و رؤیاهای کابوس‌وار خویش وارد دیگر عوالم وجودی می‌شود و یا بخشی از ضمیر ناخودآگاه راوی در قالب شخصیت دیگری به نام شاهین اسپندار، در آسایشگاه به سر می‌برد. همچنین، شخصیت‌های دنیای واقعی مانند ایرج بسطامی وارد عالم داستانی می‌شوند. تمام این موارد مرزهای ثابت و پایدار شناخت را فرومی‌ریزد و امکان معرفت نسبت به عالم هستی را از بین می‌برد.

علاوه بر تداخل دنیای واقعی و داستانی در یکدیگر که مرزهای وجودی را می‌شکند، مهم‌ترین دغدغهٔ راوی، پاسخ دادن به پرسش‌های وجودشناختی است. راوی به منظور یافتن پاسخی برای پرسش‌های هستی‌شناختی مرگ و زندگی به گفتگو با بینامتن‌ها روی می‌آورد. وی در همان صفحات آغازین رمان، برای رهایی از رنج طاقت‌فرسای زندگی و

غلبهٔ ناخوشی‌ها بر خوشی‌ها، آرزو می‌کند که کاش حداقل در عالم قصه‌ها مرگی وجود نداشت: «آیا حتی در خیال، در عالم و دنیای قصه‌ها می‌شود این دنیای ما جماعت کمی لطیف‌تر بشود و دخترهای پری‌وار نارنج و ترنجش این جور زود پرپر نشوند؟» (علومی، ۱۳۸۹: ۸). سپس با یادآوری مصرعی از *شاهنامهٔ* فردوسی، بر غلبهٔ شرور در جهان هستی تأکید می‌کند: «مگر فردوسی نگفت که: فزون آمد از رنگِ گل رنج خار؟» (همان: ۸).

علاوه بر این، پرسش‌های راوی دربارهٔ وجود اضداد در جهان هستی بینامتن‌های متنوعی را به متن می‌کشاند و به این ترتیب، وجود شرور را همچون پرسشی بی‌پاسخ برای همگان نشان می‌دهد:

> «حالا هم که این‌ها را به شما می‌گویم، اصلاً توقع باور کردن ندارم. برای من چه فرقی می‌کند؟ آیا می‌شود که سَرِ بریدهٔ کوچک و چرخان در آسمان، آن نگاه‌های زلال معصوم کودکانه را به جای خود برگرداند؟ اگرچه آن هم فایده ندارد. همه طعمهٔ مرگ هستیم، ولی این چهار صباح زندگی از حد تحمل موجودی ضعیف و در همان حال بی‌رحم، بیچاره و در همان حال خونخوار، ترسو، دزد، دغل و نیرنگباز به در است. معلوم است که همه این طور نیستند. حکمای قدیم هم حتماً شب و روز به این جور مسائل فکر کرده‌اند:
>
> دی شیخ با چراغ گشت گرد شهر — کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست
> گفتند یافت می‌نشود جسته‌ایم ما — گفت آن که یافت می‌نشود، آنم آرزوست»
>
> (علومی، ۱۳۸۹: ۴۱).

راوی *سوگ مغان* همانند مولانا به دنبال دنیای دیگری است که انسانیت در آن حاکم باشد. علاوه بر این، دکتر کریمی، دوست راوی و روانکاو او، به وی می‌گوید انسان همچنان در بربریت خود مانده‌است و تمام دعواها بر سَرِ نان بیشتر و حرص و شهوت است. کسانی که مانند راوی اسیر حرص و آز نیستند، با دیدن فجایع، از نظر عاطفی فلج می‌شوند. بنابراین، به او پیشنهاد می‌کند: «به نظرم بچسب به همین زندگیت، دور و بر فکرهایی که از حد من و تو بیرون است، مگرد» (همان: ۶۷). آنگاه با نقل ابیاتی از آغاز و انجام داستان رستم و سهراب از راوی می‌خواهد حقایق زندگی و از جملهٔ آن‌ها مرگ را هم بپذیرد، حتی اگر هیچ پاسخی برای چرایی آن نیابد (ر.ک؛ همان: ۶۷):

«کنون رزم سهراب و رستم شنو — دگرها شنیدستی، این هم شنو

یکی داستان است پُر آب چشم / دل نازک از رستم آید به خشم
اگر تندبادی برآید ز گنج / به خاک افکند نارسیده ترنج
ستمکاره خوانمیش اَر دادگر؟ / هنرمند گوییمش اَر بی‌هنر؟
اگر مرگ داد است، بی‌داد چیست؟ / ز مرگ این همه بانگ و فریاد چیست؟
از این راز جانِ تو آگاه نیست / بدین پرده اندر تو را راه نیست
همه تا درِ آز رفته فراز / به کس بر نشد این دَرِ راز باز
اگر آتشی گَه افروختن / بسوزد، عجب نیست از سوختن
بسوزد چو در سوزش آید درست / چو شاخ نو از بیخِ کهنه برُست
دَمِ مرگ چون آتش هولناک / ندارد ز برنا و فرتوت باک
درین جای رفتن به جای درنگ / بر اسپ قَضا گر کشد مرگ تنگ
چنان دان که داد است، بیداد نیست / چو داد آمدست جای فریاد نیست...»

(فردوسی، ۱۳۹۳، ج ۲: ۲۵۰ و ۱۶۹ـ ۱۷۰).

همچنین، علاوه بر دکتر کریمی و راوی (علومی) دیگر شخصیت‌های نیک‌اندیش رمان *سوگ مغان* در برابر امور متناقض گیتی شگفت‌زده و حیران هستند. آقای علوی با نقل این دو بیت که فردوسی حیرت‌زده از مرگ سیاوش بی‌گناه سروده‌است، اعجاب خویش از مرگ آسپیکان دلاور در مقابله با اسکندر و یونانیان را بیان می‌کند (ر.ک؛ علومی، ۱۳۸۹: ۱۲۸):

«یکی بد کند نیک پیش آیدش / جهان بنده و بختِ خویش آیدش
یکی جز به نیکی جهان نسپرد / همی از نژندی فروپژمرد»

(فردوسی، ۱۳۹۳، ج ۳: ۱۵۳).

بنابراین، پرسش‌های وجودشناختی راوی، بینامتن‌هایی را به میان می‌کشد که دغدغهٔ آدمی از ازل تا ابد خواهد بود و برخلاف دیدگاه تجربه‌گرای مدرنیستی، به‌راحتی نمی‌توان بدان پاسخ داد و چرایی آن خارج از حوزهٔ شناخت بشر قرار می‌گیرد.

٤ـ٥. بینامتن و ساختارشکنی کلان‌روایت

لیوتار در عبارت و تعریف مشهور خود، «پست‌مدرنیسم» را به عنوان «بی‌باوری به همهٔ فراروایت‌ها» تعریف می‌کند (ر.ک؛ محمدپور، ۱۳۸۷: ۵۱). لیوتار دو نوع فراروایت را

برای مشروعیت از هم تفکیک می‌کند: نخست موضوعات و مسائل داستانی، مانند انسانیت، رهایی، روشنگری و دوم مسائلی نظیر حقیقت و روح، داستان دانش، ایدئالیسم آلمانی و خودمشروعیتی دانش. در نظر وی، فلسفهٔ اخلاق، سیاست و دانش مدرن که با دکارت آغاز شد و از طریق کانت و هگل به مارکس رسید، مبانی شکل‌گیری اولیهٔ روایت‌های کلان را ایجاد کرد (ر.ک؛ همان: ۶۰). راوی رمان نیز عقلانیت مدرن که تکیه بر تجربه‌گرایی و دین‌ستیزی دارد، برنمی‌تابد: «شاید آن همه قصه و حماسه و تراژدی از رستم و سهراب و اسفندیار و افراسیاب و دختر نارنج و ترنج، همه‌اش برای سرگرم شدن جماعت بوده... واقعاً نمی‌دانم، واقعاً حیران شده‌ام» (علومی، ۱۳۸۹: ۸).

دکتر کریمی نیز با اشاره‌ای به مغان و سیر و سلوک باطنی آن‌ها و کشاکشی پایان‌ناپذیر بین عقل و معنویت، خط بطلان می‌کشد بر کلان‌روایت علوم تجربی که هر آنچه خارج از دایرهٔ شناخت انسان باشد، انکار می‌کند:

> «من داشتم چای می‌نوشیدم که دکتر کریمی گفت مغ‌ها به بینش شهودی و اشراقی، خلاصه به بینش عاطفی خیلی اهمیت می‌دادند. آن‌ها هفت مرحلهٔ سلوک باطنی داشتند؛ همان که مولانا می‌فرماید: هفت شهر عشق را... جدال عقل و عشق گویا تا بشریت هست، آن هم هست، اما... اما علومی...» (همان: ۳۳).

بنابراین، دکتر کریمی از راوی/ علومی می‌خواهد که برود و یادداشت‌های اسپندار را بیاورد تا با استفاده از آن‌ها اثبات کند که بشریت هنوز به پرسش‌های هستی‌شناسانه‌اش پاسخ قطعی نداده‌است:

> «خواهش می‌کنم بروی بم و این یادداشت‌ها را برایم بیاوری. کمک بزرگی به من است که در انجمن جهانی روانکاوان، مقاله از یادداشت‌های اسپندار تهیه کنم. برای همه‌شان جالب است، چون دنیای غرب الان اسطوره‌اش شده یا فوتبال و یا امثال مایکل جکسون» (همان: ۳۵).

در جایی دیگر از رمان، راوی در گفتگویی درونی با خود، پایه و اساس فلسفه را نقض می‌کند. آنگاه که می‌بیند فلسفه پاسخی در برابر حوادث ناگوار هستی ندارد:

> «تمام فلسفه و حکمت افلاطون و عالم مُثُلش در برابر آن سَرِ کوچک گوی‌مانند با موهای شلال و پُرپیچ‌وخم، سَرِ کوچکی که از تن جدا شده و در هوا تاب می‌خورد، بی‌معنی می‌شود. آدم از خود می‌پرسد: پس مُثُل آن نگاره‌های

آهووار هراسیده در کجاست؟ توت خوردن و آب نوشیدن و در حوضچهٔ اکنون آب‌تنی کردن سهراب هم می‌شود گریز، می‌شود یک کار مضحک، می‌شود رؤیای خودساخته، وقتی که داری به قول سپهری، توت بی‌دانشی می‌خوری و آب بی‌فلسفه می‌نوشی...» (همان: ۳۹).

در اینجا نیز راوی تمام مباحث فلسفی را به علت بی‌پاسخ بودن در برابر سَرِ از تن جداشدهٔ دخترکی بی‌گناه، بی‌معنی می‌داند. سپس با اشاره به قسمت‌هایی از شعر سهراب سپهری، بر بی‌جواب بودن علم و دانش دربارهٔ چرایی زندگی و چرایی رنج‌آور بودن آن تأکید می‌کند و معتقد است همانند سهراب سپهری در برابر این پرسش که زندگی چست؟ باید گفت: «زندگی آب‌تنی کردن در حوضچهٔ اکنون است». لذا هیچ قطعیتی دربارهٔ آنچه رخ داده‌است و آنچه رخ خواهد داد، وجود ندارد.

٤ـ٦. بینامتن و روش‌شناسی پسامدرن (نقیضه و ساختارشکنی)

روش‌شناسی پست مدرن تمام پتانسیل خود را به نقد و به چالش کشانیدن داده‌ها و اطلاعات موجود نظری و تجربی که متضمن بیان واقعیات اجتماعی است، اختصاص می‌دهد (ر.ک؛ محمدپور، ۱۳۸۷: ۷۴). از نظر باختین، نقیضهٔ «سویه» یا «جهت‌گیری» ارزشگذارانه، الگوی تقلیدشده را وارونه می‌کند (ر.ک؛ مک هیل، ۱۳۸۳: ۱۵۸). در واقع، پسامدرنیسم موضوع متناقضی است که از راه بازخوانی نقادانه یا آیرونی‌وار هنر گذشته، عرف‌های گذشته را مورد استفاده و سوء استفاده قرار می‌دهد (ر.ک؛ لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۳). جان بارت (۱۹۶۷م.) معتقد است که نویسندگان پسامدرن از راه بخیه زدن پیکر مثله‌شدهٔ رمان در جابه‌جایی‌های جدید می‌تواند جان تازه‌ای در کالبد بی‌جان رمان بدمد (ر.ک؛ همان: ۸۶). به نظر فردریک جیمسون (۱۹۸۳م.)، نویسندگان و هنرمندان عصر حاضر دیگر نخواهند توانست سبک‌ها و عوامل داستانی جدیدی از خود ابداع کنند، بلکه صرفاً ترکیب‌های محدودی امکان‌پذیر است و بی‌نظیرترین این ترکیب‌ها پیش از این به ذهن داستان‌نویسان خطور کرده‌است (ر.ک؛ لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۷). از مهم‌ترین مواردی که نویسنده در آن به انکار زیرمتن یا ساختارشکنی متن پیشین روی آورده‌است، داستان جنگ اردشیر با هفتواد است. تاکنون تحلیل‌های گوناگونی دربارهٔ این داستان *شاهنامه* انجام شده‌است:

«نولدکه گفته‌است داستان هفتواد تداعی اسطورهٔ باستانی آپولو و هیدرا به شمار می‌رود. مول نیز اعتقاد داشت که تداول آن افسانه، اشاره‌ای به رواج کرم ابریشم داشته‌است... دارمستتر به‌درستی می‌گوید دشواری عمده در این است که چگونه این اسطوره‌ها در تاریخ اردشیر جایی برای خود باز کرده‌است و فرض کرده که کِرم مورد نظر بحث، اشاره‌ای به ضحاک دارد» (واحددوست، ۱۳۸۷: ۲۳۵).

ولی علومی که خود را راوی تاریخ تلخ و مصیبت‌بار کرمان می‌داند، تاریخی که سراسر در آن شاهد خون و خشونت از دوران باستان تا دوران معاصر است، در جستجوی نانوشته‌های روایت‌های تاریخی و اساطیری است: «در تاریخ و اسطوره خواندن، نانوشته‌ها اصلی‌تر از نوشته‌هاست» (علومی، ۱۳۸۹: ۸۲).

بنابراین، وی می‌کوشد با استفاده از مؤلفهٔ عدم قطعیت و فروپاشی کلان‌روایت‌ها و نیز نظرگاه اکسپرسیونیستی نویسنده که درصدد کشف و بروز حقیقت محض است، تاریخ حقیقی را از دل اسطوره بیرون بکشد. در این رمان، علومی در دو مورد، یعنی داستان جنگ اردشیر و هفتواد و نیز داستان اسکندر با رد و انکار *شاهنامه* به شکست کلان روایت اسطوره روی آورده‌است تا لایه‌های پنهان اسطوره را آشکار کند. در این رمان، هفتواد دلیرانه در برابر اردشیر که قصد تسخیر کرمان را دارد، مقاومت می‌کند (ر.ک؛ همان: ۱۲۵). در منابع تاریخی آمده‌است:

«اردشیر بعد از آنکه طغیان دارابگرد را فرونشاند، با استحکام مبانی قدرت خویش پرداخت و ایالت کرمان که در جوار کشور او بود، مسخر و پادشاه آن موسوم به "ولخش" را اسیر کرد. سواحل خلیج فارس جزو قلمرو آن شهریار جهانگشا گردید. در این ناحیه سلطانی بوده که مردم او را چون خدایی می‌پرستیدند. وی به دست اردشیر از پای درآمد» (کریستن‌سن، ۱۳۷۲: ۱۳۵).

به مرور زمان، این شهریار به صورت شخصیتی افسانه‌ای درآمد و آنچه در کتاب کارنامگ اردشیر دربارهٔ مبارزهٔ او با اژدهای هفتان‌بخت و ریختن فلز گداخته در کام آن آمده‌است، اقتباسی از قصهٔ مردوک، خدای بابلیان است. مردوک بادی وحشتناک برانگیخت تا در دهان عفریت عظیم موسوم به تیامت فرورفت و از پا درآمد (ر.ک؛ همان: ۱۴۷). بر این اساس، آنچه نویسندهٔ *سوگ مغان* دربارهٔ اردشیر و هفتواد ذکر می‌کند، به

شواهد و منابع تاریخی نزدیک‌تر است و روایت *شاهنامه* دربارهٔ هفتواد را نقض می‌کند؛ زیرا در *شاهنامه*، هفتواد نیرویی اهریمنی است که به واسطهٔ افسون و جادو توانسته‌است در برابر اردشیر مقاومت کند.

علاوه بر جنگ اردشیر با هفتواد، نویسنده به فجایع و جنایات اسکندر و یونانیان در حمله به ایران اشاره دارد که به رد و انکار آنچه در *شاهنامه* دربارهٔ این شخصیت آمده‌است، می‌انجامد. از آنجا که برای ایرانیان پذیرش شکست از اسکندر یونانی و آنگاه حکومت سلوکیان بر ایران مسئله‌ای تلخ و باورناپذیر می‌نمود، در روایات عامه و در *شاهنامه*، با انتساب نژاد اسکندر به ایرانیان، خواستند اندکی از شومی و تلخی این شکست بکاهند (ر.ک؛ عرب‌شاهی، ۱۳۸۳: ۹۹). بنا بر روایت *شاهنامه*، دارا با ناهید (دختر قیصر روم) ازدواج می‌کند، اما به علت بوی بد دهان ناهید، او را در حالی که باردار بود، نزد پدرش بازگرداند و قیصر از ننگ این عمل دارا، مجبور شد نوه‌اش را به عنوان پسرش معرفی کند:

«همی گفت قیصر به هر مهتری — که پیدا شد از تخم من قیصری
نیاورد کس نام دارا به بر — سکندر پسر بود و قیصر پدر
همی ننگش آمد که گفتی به کس — که دارا زِ فرزند من کرد بس»

(فردوسی، ۱۳۹۳، ج ۴: ۷).

حال آن که در *سوگ مغان*، یکی از شخصیت‌های داستان به نام «آقای علوی»، از دلاوری‌های آسپیگان در برابر مظالم یونانیان یاد می‌کند. این ساختارشکنی و نقیضه‌پردازی، ارج و اعتبار درستی بینامتن *شاهنامه* را به عنوان کلان‌روایتی که سند هویت و ملیت ایرانیان به حساب می‌آید، فرومی‌ریزد.

٤ـ۷. بینامتن و عدم قطعیت معنا

رمان‌نویسان پسامدرن بیش از پیش بر امر ذهنی تأکید می‌ورزند، تا حدی که حتّی خود واقعیت را هم نوعی داستان ساختگی محسوب می‌دارند. این تأکید به این معناست که اذهان فردی را از منظرهای دیگر هم می‌توان مورد کاوش قرار داد؛ زیرا اکنون فعالیت‌های ذهن، خاستگاه واقعیت قلمداد می‌گردید. هیچ واقعیتی وجود ندارد، مگر اینکه حالات

ذهنی ما ابتدا آن واقعیت را در چارچوب معینی قرار دهند، پردازش کنند و به شکل داستان درآورند (ر.ک؛ متس، ۱۳۸۶: ۲۲۱). داستان‌های پسامدرن شکاکیتی منفی و همه‌جانبه را نسبت به وجود معنایی قطعی و ثابت منعکس می‌کنند. نویسندگان پسامدرن به داستان‌های بزرگی که در گذشته طرز فکر، زندگی، کار، احساس و نگارش آن‌ها را تعیین می‌کرد، هیچ باور نداشتند (ر.ک؛ همان: ۲۰۴). یکی از بهترین روش‌ها برای انعکاس عدم قطعیت، تقلید تمسخرآمیز از آثار ادبی پیشین به منظور اثبات بی‌پایه بودن هر گونه ادعای برخورداری از معنا و ایمان و حقیقت است (ر.ک؛ همان: ۲۰۷). ادبیات داستانی پسامدرن این نظر را القا می‌کند که بازنویسی یا بازنمایی گذشته در داستان و تاریخ باعث می‌شود که گذشته برای ما در زمان حال دسترس‌پذیر باشد و به عبارت دیگر، امری قطعی و غایتمند تلقی نگردد (ر.ک؛ هاچن، ۱۳۸۳: ۲۵۴). تردید روا داشتن مدرنیست‌ها دربارهٔ حقیقت، در عمل منجر به دیدن امور از منظرهای متفاوت و تشکیک در درستی حکمت متعارف شد. آن‌ها بر این عقیده بودند که ادراک و دانش انسان برای فهم حقیقت کفایت نمی‌کند و بازنمایی را قدرتمندانه‌ترین امکان نیل به حقیقت می‌دانستند، لیکن پسامدرن‌ها بیش از پیش شکاکیت مدرنیست‌ها را تشدید کردند و امکان بازنمایی را از بیخ و بن سُست کردند. آنان درصدد اثبات این بودند که انسان ناگزیر از به‌کار بردن واسطه است؛ زیرا هیچ واقعیتی خارج از حیطهٔ زبان و اندیشه وجود ندارد (ر.ک؛ متس، ۱۳۸۶: ۲۰۶). در رمان *سوگ مغان* نیز در وقایع اسطوره‌ای و تاریخی تشکیک می‌شود. علومی با ارائهٔ چهره‌ای مثبت از هفتواد و اشاره به جنایات اسکندر در کرمان، روایت دیگرگونه‌ای از جنگ اردشیر با هفتواد و حملهٔ اسکندر به ایران ارائه می‌دهد که با آنچه در *شاهنامه* آمده‌است، متفاوت است. از دیدگاه علومی، مورخان حقایق تاریخی را بازنمایی نکرده‌اند، بلکه تنها آنچه را که در حیطهٔ زمان، زبان و اندیشهٔ دورانشان گذشته‌است، بیان نموده‌اند. در مواردی نیز شکاکیت بیش از حد شخصیت‌های رمان، قهرمانان حماسی و کنش‌های آنان را به تمسخر می‌گیرد؛ به عنوان مثال، در رمان *سوگ مغان*، یکی از دوستان راوی، رستم را هفت‌خطی تمام‌عیار می‌داند و راوی از درویش مارگیری که هر جا به یک اسمی خود را معرفی می‌کند، یاد می‌کند که می‌گفت: «رستم زال دروغگویی هفت‌خط و مال‌مردم‌خور و چاخانی بوده که حق خواهر و برادرهاش، مثلاً حق شغاد را خورده بوده، چون گردنش کلفت بوده، باج می‌گرفته از همه...» (علومی، ۱۳۸۹: ۲۲).

شکاکیت و عدم قطعیت در این اثر به درجه‌ای می‌رسد که حتی در موجودیت ذاتی شخصیت‌های تاریخی نیز تردید می‌شود و همهٔ آن‌ها تسلسل‌وار نماد زایش مجدد اهریمن و اهورا هستند؛ مانند درویش معرکه‌گیر که خود را از نژاد شغاد معرفی می‌کند، پشنگ دیهیم که به گفتهٔ اسپندار، همان وزیر اردشیر ساسانی است. حملهٔ آغامحمدخان قاجار به کرمان و زلزلهٔ بم نمودهایی از جلوهٔ اهریمنی است. راوی، شاهین اسپندار، سیاوش، آسپیگان، رفعت نظام، جلوه‌های اهورایی تکرار شونده‌اند، لیکن در عین حال، قطعیتی وجود ندارد و شاهین اسپندار می‌تواند همان پشنگ دیهیم باشد و یا جهان‌پهلوان *شاهنامه*، دروغگویی تمام عیار.

نتیجه‌گیری

محمدعلی علومی در رمان *سوگ مغان*، آگاهانه بینامتن‌های تاریخی و اسطوره‌ای را فرامی‌خواند و با تلفیق آن‌ها با مؤلفه‌های پسامدرنی، از جمله نسبی‌گرایی و عدم قطعیت، شکست کلان‌روایت‌ها، و گرایش‌های مکتب اکسپرسیونیستی توانسته‌است تجربیات ذهنی، عواطف و احساسات شخصی خویش را به تصویر بکشد. درهم‌تنیدگی روایت‌های مختلفی مانند تضمین ابیاتی از فردوسی، مولانا، سعدی و حافظ و نیز وقایع تاریخی، مانند حملهٔ اسکندر به کرمان و کشته شدن دلاوران کرمانی، همچون آسپیگان و رفعت نظام پیوسته پیرنگ رمان را می‌گسلاند و انسجام آن را از بین می‌برد. همچنین، نویسنده مؤلفهٔ دور باطل را در کابوس‌های شبانهٔ راوی نشان می‌دهد که او را از لایه‌های مختلف زمان عبور می‌دهد و نظاره‌گر وقایع تاریخی می‌سازد. نمونه‌های دیگری از دور باطل در این اثر، حضور شخصیت‌های اسطوره‌ای مانند ضحاک و پشنگ در قالب شخصیت‌های رمان است. علاوه بر این، استفاده از نمادهای اسطوره‌ای مانند سبز شدن درخت به واسطهٔ ریختن خون بی‌گناه دلالت بر استفادهٔ نویسنده از بینامتن‌های اسطوره‌ای دارد. پرسش‌های وجودشناختی راوی نیز همراه می‌شود با تأملات وی دربارهٔ اشخاص تاریخی، مانند حلاج و یا مولانا و حافظ که هر یک حیرت خویش در برابر جهان هستی را به گونه‌ای به نمایش گذاشته‌اند. علاوه بر این، اندیشیدن راوی به وجود شرور در عالم هستی، وی را به وقایع تاریخی، مانند حملهٔ آقامحمدخان به کرمان و به دار آویخته شدن رفعت نظام و یا حتی به داستان‌های عامیانه‌ای مانند بلبل سرگشته و عمه‌گرگی و دختر نارنج و ترنج پیوند می‌زند. همچنین، تشکیک

واقعیت و عدم قطعیت معنا در *سوگ مغان* به شکل تقلید نقضیه‌آمیز از داستان جنگ اردشیر با هفتواد و حملهٔ اسکندر در *شاهنامه* نشان داده می‌شود.

پی‌نوشت

۱ـ میرزا قاسم‌خان، پسر خواجه محمدحسن نعیم‌آبادی، معروف به رفعت نظام که در برابر حملات بلوچ‌ها به کرمان و ظلم و ستم حاکم نرماشیر ایستادگی کرد و توانست به بم تسلط پیدا کند. سرانجام، وی به دستور امیر اعظم به دار آویخته شد (ر.ک؛ پاریزی باستانی، ۱۳۷۹: ۹۰ـ۱۲۴).

منابع و مآخذ

آلبوغبیش، عبدالله. (۱۳۹۵). «پیوند بینامتنیت و هستی شناسی پسامدرنیستی در داستان کوتاه "میرزا یونس" از سیروس شمیسا». ***مجلهٔ نقد ادبی***. س۹. ش۳۴. صص ۳۳ـ۶۲.

آلن، گراهام. (۱۳۸۴). ***بینامتنیت***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۷۲). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: نشر مرکز.

بارت، رولان. (۱۳۸۷). ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: فرهنگ صبا.

ـــــــــــ . (۱۳۹۴). ***اس/ زد***. ترجمهٔ سپیده شکری‌پوری. تهران: افراز.

باقری، نرگس. (۱۳۹۳). «بینامتنیت در فراداستانِ « قلب زیبای بابور» نوشتهٔ جمشید خانیان و مخاطب نوجوان». ***مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک***. س۵. ش۲. پیاپی ۱۰. صص ۱ـ۲۴.

پاینده، حسین. (۱۳۸۵). ***نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید***. تهران: نیلوفر.

ـــــــــــ . (۱۳۸۶). ***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.

پیروز، غلامرضا و زهرا مقدسی و محدثه فتوت. (۱۳۹۰). «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در رمان *آزاده‌خانم* و نویسنده‌اش نوشتهٔ رضا براهنی». ***مجلهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***. س۳. ش۱. صص ۱۳۳ـ۱۵۶.

تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). ***پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران: مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی***. تهران: علم.

حیدری، فاطمه و بیتا دارابی. (۱۳۹۲). «بینامتنیت در شرق بنفشه، اثر شهریار مندنی‌پور». ***مجلهٔ جستارهای زبانی (پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی)***. د۴. ش۲. پیاپی ۱۴. صص ۷۴-۵۵.

سخنور، جلال و سعید سبزیان مرادآبادی. (۱۳۸۷). «بینامتنیت در رمان‌های پیتر آکروید». ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***. ش۵۸. صص ۶۵- ۷۸.

عرب‌شاهی، ابوالفضل. (۱۳۸۳). ***اسطوره، حماسه و تاریخ کیان در اوستا و متون پهلوی، فارسی و تازی***. تهران: امید مهر.

علومی، محمدعلی. (۱۳۸۹). ***سوگ مغان***. تهران: نشر آموت.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). ***شاهنامه***. *متن انتقادی از روی چاپ مسکو*. به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

کریستن سن، آرتور. (۱۳۷۲). ***ایران در زمان ساسانیان***. ترجمهٔ رشید یاسمی. تهران: دنیای کتاب.

لاج، دیوید. (۱۳۸۶). «رمان پسامدرنیستی». ***مجموعه مقالات نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم***. ترجمهٔ حسین پاینده. صص ۱۴۳-۲۰۰.

لوئیس، بری. (۱۳۸۳)، ***پسامدرنیسم و ادبیات (مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان)***. *ترجمهٔ حسین پاینده*. تهران: روزگار. صص ۱۰۹- ۷۷.

مادان، ساراپ. (۱۳۸۲). ***راهنمایی مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم***. ترجمهٔ محمدرضا تاجیک. تهران: نشر نی.

متس، جسی. (۱۳۸۶). «رمان پسامدرن: غنی شدن رمان‌مدرن؟». ***مجموعه مقالات نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم***. ترجمهٔ حسین پاینده. صص ۲۰۱-۲۳۸.

محمدپور، احمد. (۱۳۸۷). «ژان فرانسوا لیوتار و پیدایش علوم اجتماعی پست‌مدرن: خاستگاه نظری و مبانی پارادایمیک». ***مجلهٔ علوم اجتماعی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد***. د ۱. ش۵. صص ۳۹-۸۲.

مقدادی، بهرام. (۱۳۹۳). ***دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاطون تا به امروز***. تهران: چشمه.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

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

ـــــــــــــ . (۱۳۸۶). «ترامتنیت: مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها». ***شناخت***. ش ۵۶. صص ۸۳- ۹۸.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). ***درآمدی بر بینامتنیت: نظریه ها و کاربردها***. تهران: نشر سخن.

وات، ایان و دیوید لاج. (۱۳۹۴). ***نظریه های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر

واحددوست، مهوش. (۱۳۸۷). ***نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه***. تهران: سروش.

وو، پاتریشیا. (۱۳۹۱). ***فراداستان***. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: چشمه.

هاچن، لیندا. (۱۳۸۳). ***فراداستان تاریخ نگارانه: سرگرمی روزگار گذشته (مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان)***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نشر روزگار. صص ۳۱۱- ۲۵۹.

Allen, Graham. (2000). ***Intertextuality***. London & New York: Routledge.