

## بررسی تقابل مدرنیسم و اسطوره در آثار گلشیری

رضا ستاری\*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر

محمود عزیزی\*\*

استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه مازندران، بابلسر

مریم بنی کریمی\*\*\*

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر

(تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۹/۱۳، تاریخ تصویب: ۱۳۹۰/۰۱/۱۵)

### چکیده

ورود مدرنیسم با فرضیه زیربنایی نسبیت به مجموعه ادبیات داستانی ایران، شک به اسطوره‌ها و دوباره‌خوانی آنها را در پی داشته است. این ادبیات، با شاخص شک‌گرایی، قاعده‌گریزی و هنجارافزایی، همه‌چیز را فرومی‌ریزد و از نو می‌سازد و این‌گونه اسطوره‌ها فردی می‌شوند و در جریان این فردی‌شدن، عنصر تقابل، بیشترین سهم را دارد. نویسنده داستان‌های مدرن، با کنارهم‌نهادن سنت و تجدد، اسطوره و مدرنیسم و در یک کلام، کهنه و نو و ایجاد تقابل میان این دو، خواهان بهترخوانی این مفاهیم است و از این رهگذر، باورهای جدید خویش را به تصویر می‌کشد و این رویکردی است که گلشیری در مجموعه آثار خویش از آن بهره می‌جوید. اما در مجموع، چنین به‌نظر می‌رسد که با تمام انتقادهایی که غالب ادبیات مدرن از اسطوره دارد، در نقطه مشترک استعاره و نمادپردازی، توجه به زمان درونی و در مجموع ذهن‌گرایی، از اسطوره سود می‌جوید.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، مدرنیسم، گلشیری، داستان

\*. E-mail: rezasatari@umz.ac.ir

\*\* E-mail: mazizijam@yahoo.com

\*\*\*. E-mail: sepid@shabkeinfo.com

## مقدمه

مدرنیسم با فرضیه نسبیت و عدم قطعیت مفاهیم و تعاریف، در مقابل دنیای اسطوره و یقین ایستاد. اسطوره، باور است و باور؛ حقیقت محض؛ در حالی که دنیای مدرن، در پی متزلزل سازی هر حقیقتی است (حقیقت، در تقابل با واقعیت). این روند فکری با ظهور فلسفه دکارت و کانت آغاز شد و با دریدا به پست مدرنیسم انجامید. کانت برای نخستین بار، غایت را در من انسان و گوهر ذاتی اش (noumenal self) جست و خود استعلایی (خود ناب، وجود غیر تجربی، غیر مادی و پایدار) را مرکز شعور آدمی دانست؛ با نظر به اینکه خود تجربی در این رویکرد، تنها انسان را از دنیای خارج مستقل می ساخت و به او تعیین می بخشید و معرفت و شناسایی، از برخورد میان یافته های حسی و مقولات عقلی حاصل می شد. اگر این «من» برای دکارت امری قائم به ذات بود، برای کانت دارای این استقلال نبود. به دیگر بیان، کانت خود استعلایی را قائم به خود تجربی می دانست، اما دریدا با فرضیه بنیان فکنی و چیرگی بر متافیزیک، در مقابل این «خود» می ایستد و در واقع خودمحوری، یکی از پنج قطبی<sup>۱</sup> می شود که دریدا در پی درهم کوبیدن آن است (ضیمران، ۱۳۸۶: ۱۴۳-۱۶۴).

در تقابل با این رویکرد، اندیشه اسطوره ای، مسخ تصاحب دنیای روحانی است. برای او دنیای عین با تکیه بر ذهن پابرجاست. «در اساطیر ایرانی، هر ذات مجرد مینوی، صورتی گیتیانه دارد و بنابراین می تواند جسم پذیرد و گوشتمند شود. مانند ایزد هوم، که نماد و نگاهبان گیاه مقدس و آیینی هوم ... است» (ستاری، ۱۳۸۸: ۴۳). اندیشه بدوی، همواره ارتباطی را میان جهان روح و جهان حس درمی یابد. در نظر او، تمامی پدیده های حسی به علتی روحانی در وجود آمده اند و هر علت فرامادی، چون در حصار و محدودیت های ماده نیست، با قطعیت توأم است.

علاقه دنیای مدرن به بنیان فکنی، در ادبیات، به سبک داستانی ویژه ای انجامید. این سبک با مشخصه «... بی طرحی و بی قصه گی، توجه به نثر شاعرانه، هماهنگی فرم و محتوا، وحدت کل با جز، ... تودرتویی و بی مرزی

روایت‌ها، شکست زمان و مکان روایت و ایجاد فضاهای غریب...» (تسلیمی، ۱۳۸۳ : ۲۲) هرگونه حقیقتی را متزلزل می‌کند. چنین شگردهایی در کلام گلشیری، در جایگاه نویسنده‌ای مدرن، قابل تعریف است؛ چنان‌که هماهنگی فرم و محتوا و وحدت کل با جزء در بیشتر آثار گلشیری مشهود است. برای مثال، توصیف فضای کهنه خانه پدری و محله قدیمی در ابتدای جن‌نامه و تصویر متن ادبی کهنه‌ای که در ذهن یک معلم ادبیات نقش بسته در برهه گمشده راعی، و نیز بهره‌گیری از بیان کهنه و شعرگونه در پیکره زندگی مدرن، در این دو اثر، جزئیاتی است که ذهن را به طرح اصلی داستان، که به نظر می‌رسد تقابل کهنه و نو است، می‌کشاند. همچنین شکست و بی‌قیدی زمانی و فضاهای غریب در کلیت این دو اثر، منطقی سوررئالیستی را بر فضای داستان چیره ساخته است؛ این درحالی است که در ولایت هوا، به سمت ملموس ساختن این فضاهای غریب، به رئالیسم جادویی نزدیک می‌شود (در رئالیسم جادویی مرزی میان واقعیت و رؤیا وجود ندارد). اما به نظر می‌رسد که به هر حال طرح، جزء جداناپذیر آثار گلشیری است و شاید همین امر، شیوه کار او را به مدرنیست‌ها نزدیک ساخته است (پست‌مدرنیسم، در صدد نفی هرگونه واقعیتی است، بنابراین، بی‌طرحی، شاخصه اصلی ادبیات آن است).

اما از برخورد میان مدرنیسم و اسطوره، نوع تازه‌ای از ادبیات اسطوره‌ای - ادبیاتی که به اسطوره می‌پردازد - زاییده شده است که عدم قطعیت، یکی از رهاوردهای آن است. این رویکرد با نوعی شک آزردهنده نسبت به اسطوره‌ها همراه 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 درباره گلشیری گفته شده است: «شک او به هستی و مهم‌تر از آن، به همه‌ی 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 بودونمود، به نثر او، سبک ویژه‌ای داده است. چنان‌که در همان نگاه نخست می‌توان آن را شناخت» (کوشان، ۱۳۸۰: ۲۱). شک به مفاهیم، دوباره خوانی آن‌ها را به

دنبال دارد و دوباره خوانی با قاعده‌گریزی 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، در صدد شکستن مرزهای اسطوره و نفی آن و گاه، کسب معنای دیگری از آن است. داستان زندگی برهٔ گمشدهٔ راعی گلشیری که بر تمثیل شیخ بدرالدین (نماد اسطوره) افزوده می‌شود، نقل مکان اسطوره‌ها را از دیروز به امروز، به تصویر می‌کشد. این تغییر شکل‌ها و جابه‌جایی‌ها گاه چنان شگفت‌آور و غافل‌گیرکننده است که ذهن را به توقف و تمرکز وامی‌دارد و این همان آشنایی‌زدایی است که به متن، فرصت بیشتری برای تأویل می‌دهد. در عین آشنایی‌زدایی، اسطوره‌های جابه‌جاشده، وظیفهٔ آشکار هدایت متن را نیز برعهده می‌گیرند و درک چرایی جابه‌جایی‌ها سرنوشت متن را کاملاً دگرگون می‌کند.

اما به هر حال باید دانست که برخلاف تمامی این زیر و رو کردن‌ها و تغییر شکل‌ها، جای پای قوانین اسطوره‌ای در متن مدرن، همچنان به‌روشنی قابل مشاهده است و این از آنجاست که به تعبیر هافمن «اسطوره و داستان، آدمی را به گذشته جمعی‌شان پیوند می‌دهند ... چراکه اسطوره‌ها خود برآمده از تخیل روایی جمعی هستند» (هافمن، ۲۰۰۵: ۳۲۶).

## وجوه شباهت و اشتراک جریان‌های داستان‌نویسی نو و دنیای کهنه

### اسطوره‌ها

#### ۱- توجه به درون

بارزترین مرز شکسته‌ای که میان جریان‌های نو داستان‌نویسی و همتای کهن آنها وجود دارد، ذهن‌گرایی است. داستان‌های جریان سیال ذهن با ویژگی متمایز توجه به دنیای درون، یادآور جهان ذهنی اسطوره‌ها هستند. تک‌گویی درونی که شیوهٔ روایتی مبتنی بر حذف نویسنده در جریان نقل حوادث است، «خصوصی‌ترین اندیشه‌ها را بیان می‌کند؛ اندیشه‌هایی که درست، در کنار وجدان ناآگاه جای دارند؛ هنوز ترکیب منظم نیافته است و اندیشه را به شکل نخستین آن و همان‌گونه که

به ذهن راه می‌یابد، بازسازی می‌کند...» (ایدل، ۱۳۶۷: ۷۲). این همان جایگاهی است که یونگ خواب، رؤیا و به دنبال آن، اسطوره را در آن قرار می‌دهد: «... نمایه‌ها و انگاره‌های به‌حالت نیمه‌خودآگاه، از نظر تنش، در سطحی بسیار پایین‌تر از هنگامی که در ناخودآگاه هستند، قرار دارند. در حالت نیمه‌خودآگاه، شفافیت خود را از دست می‌دهند؛ روابط میان آنها زیاد منطقی نیست و وجه تشابهشان بیشتر گنگ می‌نماید. زیاد عقلانی نیستند و بنابراین، غیر قابل‌فهم می‌باشند...» (یونگ، ۱۳۸۶: ۸۵).

## ۲- استفاده از زبان نمادین

اما نفوذ به دنیای درونی شخصیت‌ها، مکالمه ذهنی پیش‌ازگفتار آنها را به دنبال دارد. ورود به این مرحله که در غالب جریان‌های سیال ذهن، لازم به نظر می‌رسد، با دشواری‌های خاص خود توأم است. اطلاعات غیرمنسجم و پراکنده و ضعف ارتباط میان آنها در مرحله پیش‌ازگفتار، به بیان آوردن آن را دشوار ساخته است. بنابراین، نیاز زیادی به استفاده از انواع ابزارهای ادبی در انتقال داده‌ها به زبان گفتار وجود خواهد داشت. البته این را نیز نمی‌توان از نظر دور داشت که محتویات ضمیر ناخودآگاه نیز خصلتی نمادین و استعاری دارند و در اینجاست که شباهت زبان داستان‌های مدرن با زبان اسطوره‌ها بیشتر خود را نشان می‌دهد.

## ۳- زمان درونی

گذشت زمان با ساعت بیرونی، دارای نظمی مداوم است، ولی گذشت یک ساعت در ذهن، گاه به اندازه یک روز است. در ذهن، مرزی میان گذشته و حال و آینده وجود ندارد. خاطره‌ای از زمانی دور، به‌آسانی در لحظه‌ای در ذهن زنده می‌شود (فالر و همکاران، ۱۳۸۱: ۱۰۹). این بی‌مرزی زمانی، یکی از بارزترین ویژگی‌های جریان سیال ذهن است که با جهان اسطوره‌ها اشتراک دارد. برای ذهن اسطوره‌ای، زمان، دورانی است و گذشته و حال و آینده تکرارشونده و جانشین یکدیگرند. به همین دلیل، «نوگرایانی چون تامس هاردی، جوزف کنراد، جیمز جویس،

ویرجینیا وولف، دی.اچ.لارنس، ویلیام فاکنر و تامس وولف از مفهوم زمان مخروطی بهره می‌برند تا بتوانند مفهوم خطی زمان را در هم بپیچند» (هافمن، ۲۰۰۵: ۳۲۶).

این رویکرد، در پیش‌گویی‌ها و آینده‌بینی‌های این گونه داستان‌ها، با وضوح بیشتری نمایان است. در واقع، اشاره‌های نازکی که به آینده، در خلال حوادث متن می‌شود، شاید در ابتدا قابل‌دریافت نباشد، اما در پایان به راوی قدرت پایان‌ناپذیری در احاطه‌داشتن بر زمان خواهد بخشید. در دنیای اساطیر، این زمانِ درونی است که حوادث زندگی را رقم می‌زند و زمان بیرونی، به مراتب ارزش کمتری دارد. «... زمان اساطیری، دارای گوهری کیفی بوده و در برخورد با رویدادهای شگرف اساطیری معنا می‌پذیرد. در چنین بینشی هیچ‌چیز و از جمله زمان یا مکان فی‌حدّ ذاته واجد معنا نبوده و همه‌ی امور و پدیده‌ها، تنها در پیوند با مبدأ مینوی دارای ارزش است» (ضیمران، ۱۳۸۴: ۱۱۷). چنین رویکردی، در داستان‌نویسی مدرن کاملاً نمایان است. تقدم و تأخر حوادث در این داستان‌ها، براساس زمان درونی است. در واقع همین زمان است که نیروی پیش‌برنده‌ی حوادث محسوب می‌شود. چنین داستان‌هایی، وقایع بیرونی ذهن را با دنیای درون درمی‌آمیزند و نوعی ابهام برای خواننده خود به ارمغان می‌آورند.

### تقابل مدرنیسم و اسطوره در آثار گلشیری

گلشیری، در معصوم‌ها و بره گمشده راعی، در جستجوی ریشه‌های کهن دل‌شکستگی بر اثر هراس، به سراغ اساطیر می‌رود. او از فضای طبیعی روستاها به‌عنوان فضای بدوی اسطوره استفاده می‌کند و از طریق فضای مابعدالطبیعی اسطوره، با واقعیت روزمره فاصله ایجاد می‌کند تا واقعیت‌ها را رازآمیز کند و شناخت تازه‌ای از آن حاصل کند (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۶۸۷)؛ و چنین برخوردی میان واقعیت و اسطوره، گذشته و حال و به‌طور کلی، کهنه و نو، بارزترین ویژگی داستان‌های گلشیری است. این تقابل، در مباحث مدرنی که در خلال فضا و لحن کهنه و اسطوره‌ای داستان مطرح می‌شود، بیشتر نمایان است. فضا و لحن کهنه، برای

گلشیری علاوه بر ایجاد تقابل، نوعی هماهنگ‌سازی نیز محسوب می‌شود و در واقع پای فضای کهنه، آن جایی به روایت باز می‌شود که اسطوره آماده ورود به آن فضا است. برای گلشیری، هماهنگی فرم و محتوا در اولویت است<sup>۲</sup> و اسطوره در داستان‌های وی قالب داستانی خاص خویش را خواهان است و این قالب، همان کهنه‌نویسی و کهنه‌سازی فضا است.

جن‌نامه گلشیری پنج مجلس و یک تکمله را دربرمی‌گیرد. فضای اسطوره‌ای داستان از مجلس دوم شکل می‌گیرد؛ آنجایی که راوی (حسین) از اموال عمو حسین مرده خویش و داستان عشق نافر جامش آگاه می‌شود. شرح خانه پدری دروازه نو که در خیابان ساخته شده بر روی قبرستان واقع است، در آغاز مجلس دوم، گام نخستین ورود به دنیای اسطوره‌هاست. در پایان این مجلس، صندوقچه عمو حسین به راوی (حسین) به ارث می‌رسد. واژه «صندوقچه» در بردارنده حسی گذشته‌گرا و رمزآمیز است؛ حسی که جویای انبان خاطراتی ارزشمند است؛ و نیز به‌ارث‌رسیدن این صندوق از حسین به حسین، یادآور فرضیه ناخودآگاه جمعی یونگ است که میان تمامی نسل‌های انسانی مشترک است. شباهت میان عمو حسین و حسین راوی، شباهت میان معشوقه‌هاشان را نیز دربرمی‌گیرد؛ ملیح، معشوقه حسین، گوشه دامنش را به دست می‌گیرد و کوب، معشوقه عمو حسین نیز همین رفتار را نشان می‌دهد. زن‌های داستان گلشیری نیز همچون بوف‌کور هدایت، در نقطه مشترک هرزگی، شهوت و شیطان‌گونه‌گی به یکدیگر می‌رسند. در داستانی که حسن، برادر راوی، برایش نقل می‌کند، راوی به این نتیجه می‌رسد که ملیح، معشوقه هرزه او نیز همچون ملیحه‌خاتون داستان است: «می‌گویم: ملیح من، مثل همان ملیحه‌خاتون است. نمی‌تواند بماند. ثابت‌قدم نیست. مثل همین خاک که می‌گویند، هی دارد می‌چرخد. باید این خاک را اول، یک کاریش کرد، به چیزی وصل کرد. چهارمیخش کرد، بعد دنیا می‌شود همان که بود کوب تو هم می‌آید و ملیح من» (گلشیری، ۱۹۹۸: ۳۱۷).

نماد اسطوره‌ای زمین-مادر که در اسطوره‌های کهن، ثابت بود - حرکت دَوْرانی و زمان در گردش، از آن آسمان-پدر بود - در اینجا کارکرد خویش را تغییر داده و زمین در گردش، با زن هرزه پیوند خورده است. عشق به این زن هرزه و رقاصه<sup>۳</sup>، در جای جای داستان دیده می‌شود. هم ملیح، رقاصه است و هم کوب، که در باغ شازده می‌رقصید

( همان: ۳۲۸)؛ و باید این زن، همچون زنان بوف کور، بمیرد تا آرامش برقرار شود. راوی در پایان داستان، معشوقه‌اش را می‌کشد تا پایانی بوف کوری برای داستان خویش رقم زند. از محتوای این کلام، این‌گونه برمی‌آید که گلشیری، در جدال میان اسطوره و مدرنیسم (زمین و آسمان)، این بار در پی نابودی این زن هرزه (دنیا) است.

اما گلشیری برای تطبیق‌دادن فرم داستان با محتوای اسطوره‌ای آن، به‌غیراز کهنه‌سازی و رمزآمیزساختن فضاها، از کلام کهنه نیز بهره می‌جوید: «... حتی وقتی سر به سجده بر زمین می‌گذارم، بر قدم ملیح و مفتون این فتنه‌ی عالم، تجسد ابلیس بر خاک ...» (همان: ۲۵۱)؛ و یا از قول اشرف سماوات، معشوقه دکتر، می‌نویسد: «... آوازش هم از جنس همان آهنگی است که می‌گویند، از حرکت دوایر متحدالمرکز افلاک موجود می‌توان شنید، اگر صافی شویم البته ...» (همان: ۲۸۳). این نوع بیان که بیشتر شخصیت‌های داستان از آن بهره می‌برند، اشکالی مبنی بر بایک‌دهان‌سخن‌گویی شخصیت‌ها ایجاد نمی‌کند، چراکه تمامی شخصیت‌های داستان در نقطه واحدی به هم می‌رسند؛ هم‌چنان که راوی می‌گوید: «می‌گویم: مادر، من فقط می‌خواهم ببینم چرا به این جا رسیدیم. چرا من یکی باید دور بزنم و بالاخره به همان جایی برسم که عمو حسین‌ام رسید» (همان: ۲۴۴).

به نظر می‌رسد که رویکرد گلشیری در جن نامه، در جهت درک و واقعی‌نشان‌دادن اسطوره‌هاست. در ابتدای مجلس چهارم، فلسفه اسطوره‌ای داستان بیان می‌شود: حرکت دَوْرانی نه خطی؛ «... و این آدمی که اگر بر خط برود، می‌رسد به مرگ و به آن دهانه سیاه، اما اگر سیرکنان بلغزد بر انحنا دایره‌ای که هست، باز می‌رسد به همان اول ...» (همان: ۱۸۹). راوی از کپرنیک گله می‌کند که چرا تقدس دایره را شکست و گفت که مدارات بیضوی‌اند و نیز هم او در مبارزه گذشته و آینده، جانب گذشته را می‌گیرد: «گفتم: من از این آینده‌ی تو می‌ترسم. آن گذشته، حداقل هرچیزی داشت، آدم معلوم بود، چه قدری دارد. یعنی که اشرف مخلوقات بود، آن بهتر بود یا حالا که نتیجه‌ی میمون شده؟».



تقابل میان مدرنیسم و اسطوره، در جن‌نامه، به نظر می‌رسد که به سود اسطوره‌ها تمام می‌شود: «من می‌نویسم: دایره، کامل‌ترین است، میان این‌همه اشکال هندسی. چراکه آغازش پایان هم هست و هر پایانش آغاز» (همان: ۳۲۰).

در ولایت هوا طنزی است که جهان اجنه را به نیابت از دنیای اسطوره (هوا در مقابل زمین) برمی‌گزیند. تکنیک کهنه‌سازی فضا، با به‌تصویرکشیدن دنیای جنیان این بار نیز رعایت می‌شود و باز عنصر تقابل که همواره موردعلاقه گلشیری است، در جهان کهنه‌اجنه و دنیای مدرن، نقش خویش را ایفا می‌کند. فضای داستان از جن‌نامه واقعی‌تر و نزدیک به رئالیسم جادویی است و آنچه که در بدو امر به نظر می‌رسد، طنز اجتماعی است که در خلال بیان تضادها و تقابل‌ها، خواهان بازنگری دوباره اسطوره‌ها و اعتقادات مخرب است. در ولایت هوا حکایت میرزایی است که پس از چهل شبانه‌روز ریاضت و چله‌نشینی، هنگامی که غذایش به یک بادام می‌رسد، جن پینه‌دوزی بر او ظاهر می‌شود. میرزا پول‌دوست است و جعفر پینه‌دوز، قانع و فقیر. میرزا می‌خواهد حاکم ولایت خاک شود و جعفر، حاکم ولایت هوا. ولایت هوا دنیای کهنه اسطوره‌هاست با تمامی قوانین حاکم بر آن. میرزا در خیالش با زن جعفر پینه‌دوز جماع می‌کند و در عالم واقع، موجب سنگسار شدن زن می‌شود و این همان «قانون سرایت» فریزری<sup>۴</sup> است که در دنیای اسطوره حاکم است. این قوانین اسطوره‌ای، به اسطوره‌های مذهبی و اجتماعی نیز کشیده و مورد نقد واقع می‌شوند. در داستان در ولایت هوا به بچه‌ها نباید نسبت و کوانتوم یاد دهند. علمای اخلاق نهی کرده‌اند. باید صبر کنند که بهترش اختراع شود. این انتقادهای آن جایی چشمگیرتر می‌شود که در ولایت هوای کهنه، با نوگرایی‌هایی مواجه می‌شویم که در دنیای به‌ظاهر مدرن ایرانی، آن را نمی‌بینیم. جعفر به میرزا می‌گوید که ریختن آب‌جوش و حضور جنی که اذیت کند و رفتن جن در قالب گربه سیاه و ... خرافاتی است که آدمیان ساخته‌اند. و میرزا در مورد دختر شاه پریان می‌پرسد؛ جن سخنش را قطع می‌کند و می‌گوید که حکومت ما سلطنتی نیست و ما این حکومت‌ها را به زباله‌دان تاریخ فرستادیم (گلشیری، بی‌تا: ۳۵).

معصوم دوم گلشیری فضای بدوی روستا را در جایگاه جهان اولیه اسطوره‌ها قرار می‌دهد (گلشیری، ۱۳۶۳: ۳۹۲) و آنگاه به چگونگی شکل‌گرفتن این

اسطوره‌ها می‌پردازد تا بتواند با ازمیان بردن قداست آنها، نقد و متزلزل ساختن آنها را آسان‌تر سازد. داستان، پیرامون حدیث‌نفس مرد دهاتی‌ای می‌گذرد که به دلیل فقدان امامزاده در روستایش، نقش شمر را بر عهده می‌گیرد تا سید کشته‌شده، امام شهید روستایش باشد. حال، عذاب روحی سختی گریبان این مرد را می‌فشارد و تمامی داستان، شرح این عذاب کشنده است. ساکنان ده با لعنت کردن او و مدح سید مقتول و به بیان بهتر، پرستش اهورامزدا و نفی اهریمن، بر ترس‌های مرموزی که از ماوراءالطبیعه بر آنها چیره می‌شود، غلبه می‌کنند و تمامی عذاب به مرد فداکاری می‌رسد که برای آرامش دیگران خود را فدا کرده است. بنابراین، اوست که مقتول است و سید شهید، قاتلش. روند جابه‌جایی و بازیابی اسطوره‌ها، در این اثر گلشیری کاملاً نمایان است. او با رجوع به ترسی که سرچشمهٔ ایجاد اسطوره‌هاست، در پی ویران‌سازی این هراس و به دنبال آن، ویران‌سازی اسطوره‌هاست.

معصوم پنجم (۱۳۵۸) گلشیری با شیوهٔ روایتی متفاوت و حدیث‌گونه، سعی در ایجاد کهنگی زبان و فضا و در پی آن، افشاشازی راز اسطوره‌ها و ماندگاری آن‌ها دارد. احیاء قالب‌های کهن در این اثر، به حضور اسطوره‌های کهنه در قالب جدید دنیای مدرن نیز نظر دارد. راوی از قول «ابوالمجد» تمامی اسطوره‌های زمان خویش را ریشه‌ای می‌کاود و حدیث سوشیانت موعود سپیدجامگان، ذهن را به مارکسیست‌ها و آرمان‌شهرهای دنیای مدرن<sup>۵</sup> می‌کشاند. معصوم پنجم نیز همچون معصوم دوم سعی در راهیابی به سرمنشأ اساطیر دارد که: «... به حکم کل ممنوع متبوع، آن‌جا که موکلان گمارند و پاسداران. تا هر که به نقش ماند، نه به سیرت، که به صورت، سرش بردارند...» (گلشیری، ۱۳۵۸: ۵). بنابراین، آن‌گونه که هراس در معصوم دوم اسطورهٔ امامزاده را ساخت، محرومیت در معصوم پنجم اسطورهٔ پرستش نقش را می‌سازد. سادگی شکل‌گیری این اسطوره‌ها در اذهان و ماندگاری همیشگی آن‌ها، دغدغهٔ ذهنی گلشیری در معصوم‌هاست. نقش «... نشانه‌گاه آمده است، کعبه و محراب است به مذهب ما و آتشکده و آتش، به مذهب گبرکان و بت و بتخانه...» (همان: ۵).

برهٔ گمشدهٔ راعی به فرم روایت معصوم پنجم و نوع کاربرد کلام آن نزدیک است و گاه استفاده از کلام کهن آن قدر عامدانه و همراه با افراط است که به هذیان

خواب‌آلود یک معلم ادبیات و عرفان می‌ماند. گلشیری علاوه بر کهنگی لفظ، از شگردهای دیگری چون خواب‌ماندن ساعت، جریان رؤیاگونه داستان و تمثیل‌ها و نمادهای اسطوره‌ای، برای پیش‌کشیدن مباحث اسطوره‌ای و ایجاد تقابل میان کهنه و نو استفاده می‌کند. 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 همت راعی، مدام در حال تکمیل‌شدن است. این تمثیل، داستان شیخ‌بدرالدین‌نامی است که شیخ‌صنعان‌وار دلبسته نگاری می‌شود. او برای رهایی از شر این وسوسه، زن را رجم می‌کند و بازهم سخن از همان تصویر معروف بوف‌کوری به میان می‌آید؛ زن لکاته‌ای که به دست مرد کشته می‌شود و این طرح، کل داستان را پوشش می‌دهد. رابطه‌های ناموفق راوی با زنان، منجر به آزار جسمانی آنها می‌شود. همسر مذهبی «صلاحی»، دوست راعی، به دست شوهرش کشته می‌شود و درواقع صلاحی با روشنگری، باورهای زنش را می‌کشد و پس از مرگ همسرش، هیچ‌گاه موفق به کشیدن تصویرش نمی‌شود - همچون راوی بوف‌کور که نمی‌توانست تصویر زن ائیری را بکشد. پرنده‌ای<sup>۶</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>۷</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 وامی‌دارد، روذررویش می‌ایستد و او را می‌کشد. هبوط آدم و حوا که داستان هبوط راعی است (گلشیری، ۲۵۳۶: ۷۶)، بر آن است که میوه ممنوعه و یا میوه دانایی، همان روشنگری است که عنصر نرینه را رشد می‌دهد و از بهشت اسطوره‌ایش می‌راند. صلاحی پس از کشته‌شدن همسرش (عنصر مادینه‌اش) به این نتیجه می‌رسد که مردم با اسطوره‌هایشان می‌زیند و این باورها هیچ جایگزینی ندارند و با مرگشان انسان‌ها نیز خواهند مرد: «اما حالا به من یکی بفرمائید، جای آن آداب، مثلاً آداب تخلیه چی می‌گذارید؟» (همان: ۷۶). صلاحی دغدغه به‌آتش کشیدن سرو زرتشت را دارد؛ سروی که با سوخته‌شدن،

در تداوم و سیلان باورها اختلال ایجاد می‌کند. این بن‌مایه، در رفتار شخصیت‌های داستان نیز دیده می‌شود. تغییرها و عقب‌گردهای ناگهانی که با ازمیان رفتن اساس‌ها و ریشه‌ها پایان می‌پذیرد. وحدت، یکی از شخصیت‌های نازک‌دل داستان، سگ همسایه را می‌کشد و آن قدر مرموز و خطرناک می‌شود که همسرش را هم فراری می‌دهد. روشنگری، با کشتن باورها و اسطوره‌ها بوی مردار به همه جا می‌دهد: «... بو می‌افتد و بوی همان مردار که وحدت می‌گفت، همه جا را خواهد گرفت. از عود و عنبر و مشک تتر، نافه‌ی ختن حتی، کاری ساخته نیست» (همان: ۱۹۳). خراب‌شدنی که کسی در آن مقصر نیست، چون دارد خراب می‌شود: «نه، قصدش از ذکر تمثیل، خراب کردن نبود، برای اینکه خراب شده بود، داشت می‌شد. بازارهایی دیده بود که طاقش را برداشته بودند، سی‌چهل سال پیش یا حتی بیشتر، و به‌جایش از شیشه و تیر آهن و ورقه‌های فلزی، سقف توری ساخته بودند. دیده بود که بولدوزری، ایوان خانه‌ای را فرو ریخت و حوض خانه را از خشت و آجر و سنگ و خرده‌شیشه‌های پنجره‌های خورشیدی پر کرد. در ایوان صحن جنوبی زیباترین مسجدی که می‌شناخت، تنها مسافران خارجی را دیده بود، دوربین به‌دست، و پشت به منبر و محرابی که یک لحظه پیش، از آنها عکس انداخته بودند» (همان: ۹۸). و ای کاش که بشر هیچ‌گاه این میوه ممنوعه را نمی‌خورد و بهشت اسطوره‌ای خویش را ترک نمی‌کرد و «کاش زمین نمی‌گشت. اگر نگفته بودند، نمی‌گشت» (همان: ۲۱۸).

### نتیجه

ورود اسطوره به داستان‌های مدرن از راه کهنه‌سازی فضا، به ایجاد تقابلی اساسی منجر می‌شود و هر کدام از دو قطب این تقابل، در کفه‌ای قرار می‌گیرد و کفه‌ای سنگینی می‌کند که بیشترین امتیاز متن را به خود اختصاص دهد. این تقابل در جن نامه گلشیری به سود اسطوره‌ها تمام می‌شود و در در ولایت هوا به ضرر آن؛ هرچند در داستان در ولایت هوا هم‌وغم اصلی، اسطوره نیست؛ غم، غم اجتماعی است اسطوره‌خیز که هر نوع پلیدی را در جایگاه باور، به خویش راه می‌دهد،

تقدّس می‌بخشد و ماندگار می‌کند؛ همان جریانی که در معصوم‌های گلشیری نیز شاهد آن هستیم.

### پی‌نوشت‌ها

- ۱- این پنج قطب، شامل خودمحوری، کلام‌محوری، قوم‌مداری و نرینه‌محوری است؛ برای آگاهی بیشتر، ر.ک: ضیمران، ۱۳۸۶: ۱۴۳-۱۶۴.
- ۲- مقدم‌دانستن تکنیک بر موضوع و کوشش برای ایجاد توازن در صورت و محتوا و خلق صورت‌هایی کاملاً منطبق با محتوا، در عین پایبندی به تعهد در هنر، اساسی‌ترین اصلی است که در استخوان‌بندی بیشتر داستان‌های مکتب اصفهان رعایت شده است (شیری، ۱۳۸۷: ۱۳۲).
- ۳- رقص زن و حرکت دایره‌وار و مارگونه او که نمادی از حرکت و جنبش زمین-مادر است، بن‌مایه بسیاری از داستان‌های جدید است؛ از جمله بوف‌کور، جن‌نامه، رود راوی، کولی کنار آتش و ... .
- ۴- فریزر تمامی پدیده‌های اسطوره‌ای را با توجه به الگوی مشابهت و سرایت که برگرفته از دیدگاه «اسطوره، ضعف اندیشه بدوی» است، مورد بررسی قرار می‌دهد. وی چنین دیدگاهی را با نام «جادوی همدلانه» در تحلیل اسطوره‌ها به کار می‌برد. الگوی مشابهت می‌گوید که هر چیزی همانند خود را می‌سازد و الگوی سرایت، آن است که چیزهایی که زمانی با هم تماس داشتند، پس از قطع آن تماس جسمی، از دور بر هم اثر می‌گذارند (فریزر، ۱۳۸۶: ۸۷).
- ۵- برای آگاهی بیشتر، ر.ک: روویون، ۱۳۸۵؛ راشد محصل، ۱۳۸۱: ۲۴۶-۲۴۷.
- ۶- پرنده صورت مادینه است؛ برای آگاهی بیشتر، ر.ک: ترقی، ۱۳۸۷: ۱۸.
- ۷- انسان ابتدایی با ضمیر ناخودآگاه خویش می‌زیست و به‌جای مقولات عقلانی و مفاهیم خودآگاه، تصاویر روانی و غرایز، حاکم بر احوال او بودند. ناآگاهی در این مرحله، به صورت مادر اساطیری و بزرگ‌بانوی هستی در اساطیر و ادیان اولیه، تجسم می‌یابد. در مرحله پیشرفته‌تر، می‌بینیم که فرزندی نرینه بر زانوان بزرگ‌بانو نشسته است (ترقی، ۱۳۸۷: ۶۵).

## منابع و مآخذ

- ایدل، لئون. (۱۳۶۷). *قصه روانشناختی نو*. ترجمه ناهید سرمد. چاپ اول. تهران: شبوویز.
- ترقی، گلی. (۱۳۸۷). *بزرگ بانوی هستی، اسطوره، نماد، صور ازلی*. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.
- راشد محصل، محمدتقی. (۱۳۸۱). *نجات بخشی در ادیان*. چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- روویون، فردریک. (۱۳۸۵). *آرمانشهر در تاریخ اندیشه‌ی غرب*. ترجمه عباس باقری. چاپ اول. تهران: نی.
- شیری، قهرمان. (۱۳۸۷). *مکتب‌های داستان‌نویسی*. چاپ اول. تهران: چشمه.
- ضیمران، محمد. (۱۳۸۴). *گذار از جهان اسطوره به فلسفه*. چاپ دوم. تهران: هرمس.
- فالر، راجر و همکاران. (۱۳۸۱). *زبان شناسی و نقد ادبی*. چاپ اول. ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نی.
- فریزر، جیمز جرج. (۱۳۸۶). *شاخه زرین، پژوهشی در جادو و دین*. ترجمه کاظم فیروزمند. چاپ سوم. تهران: آگاه.
- کوشان، منصور. (۱۳۸۰). «داستان مرگ نابه‌هنگام هوشنگ گلشیری، راعی داستان‌نویسی معاصر ایران». (متن سخنرانی در کانون نویسندگان نروژ، اسلو). *نافه*. ش ۱۳/۱۴. صص ۱۸-۲۱.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۵۸). *معصوم پنجم*. چاپ اول. تهران: کتاب آزاد.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۳). «معصوم دوم». *داستان‌نویسان امروز ایران*. تورج رهنما. چاپ اول. تهران: توس.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۹). *حدیث ماهیگیر و دیو*. چاپ دوم. تهران: آگه.
- \_\_\_\_\_ (۱۹۹۸). *جن‌نامه*. چاپ اول. سوئد: باران.
- \_\_\_\_\_ (۲۵۳۵). *بره گمشده راعی*. جلد اول (تدفین زندگان). چاپ اول. تهران: زمان.

\_\_\_\_\_ . (بی تا). *در ولایت هوا*. [www.odi.netfirms.com](http://www.odi.netfirms.com).

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). *صد سال داستان نویسی ایران*. چاپ چهارم. تهران: چشمه.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۶). *انسان و سمبول هایش*. ترجمه محمود سلطانیه. چاپ ششم. تهران: جامی.

Hoffman, G. (2005). *From Modernism to Postmodernism, Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Editor Rodopi, B.V. Amsterdam.