ادب پژوهی
شمارهٔ نوزدهم
بهار ۱۳۹۱
صفحات ۱۵۰-۱۲۱

زمان، هویت و روایت: چگونگی فهم زمان در روایت‌های تخیّلی غرب و ایران

سینا جهاندیده*
عضو هیأت علمی تربیت معلم بنت‌الهدی صدر رشت

چکیده
زمان استعاره‌ای است که خود را با گذار، تکرار و مکان نشان می‌دهد و انسان تنها موجودی است که با این استعاره، هم استمرار می‌یابد و هم خود را می‌شناسد. روایت‌های تخیلی عالی‌ترین ساختارهایی هستند که زمان وجودی انسان را نشان می‌دهند. از این‌رو، هم هویت‌سازند و هم تحت تأثیر هویت‌ها. این مقاله با بررسی شکل‌های زمان در روایت‌های تخیلی نشان می‌دهد که چگونه در هر برهه‌ای، منجر به هویت‌های ویژه شده‌اند. این هویت‌ها نه‌تنها در بازتولید روایت‌ها به‌گونه‌ای زمان را تأویل کرده‌اند، بلکه به شکلی به تأویل و تبیین خود نیز پرداخته‌اند. اصلی‌ترین مسألهٔ این تحقیق آن است که روایت‌های تخیّلی ایران به شکل روایت‌های تخیّلی غرب، زمان را تجزیه نکرده‌اند؛ از این‌رو، انسانِ ایرانی چه در تولید روایت‌های تخیّلی و چه در دریافت آن، دیرتر به تخیّلِ تاریخی رسیده و بیشتر متأثر از تخیّلِ تمثیلیِ گفتمانِ عرفانی بوده‌است.

واژگان کلیدی: فهم زمان، تأویل زمان، هویت، روایت‌های تخیّلی غرب و ایران

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *sina4801@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۷/۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۴/۱۹

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

روایت‌ها یکی از راه‌های عینیت‌یابی زمان‌اند. روایت‌ها همان‌گونه که در بستر زمان شکل می‌گیرند، انسانِ زمانمند را نیز تعریف می‌کنند. بنابراین فهم زمان‌های روایی، فهمِ چگونه بودنِ انسان در صیرورتِ تاریخ است. هدفِ مقالهٔ حاضر اثبات مسائل زیر است:

۱- زمانِ انسانی، شکلی از هویت است.

۲- زمانِ انسانی، روایت‌ها را می‌سازد.

۳- دگرگونی تلقی انسان از زمان، ساختار روایت‌ها را دگرگون می‌کند و نوع حضور هویت‌ها، نوعِ هویتِ انسانی را در روایت‌ها تعیین می‌کند.

روایت‌ها در بسترِ زبان شکل می‌گیرند و زبان هم در بسترِ زمان. روایت‌ها، متن‌هایی زمانی‌اند. انسان، چه در جایگاه تولید و چه در جایگاه دریافت، روایت‌ها را با زمان می‌فهمد. همان‌طور که حضور زمان در ساخت‌های روایی اسطوره، حماسه، افسانه و حکایت، رمانس، رمان تاریخی و رمان دگرگون می‌شود، شکلِ هویت انسانی هم دگرگون می‌گردد. همچنان‌که هویت‌ها، روایت‌ها را می‌سازند، روایت‌ها به هویت‌ها مشروعیت می‌بخشند.

روش این مقاله، تاریخی- تأویلی و فلسفی است؛ به این معنی که ساختارِ روایت‌های تخیّلی را در طولِ تاریخ با تأکید بر دگرگونی زمان، بررسی می‌کند. این مقاله مدعی است که با فهم زمانِ روایت‌های تخیّلی، می‌توان بن‌بست‌های تاریخیِ روایت‌های تخیّلی ایران را، در مقایسه با روایت‌های تخیّلی غرب، درک کرد و به این پرسش‌ها پاسخ داد: چرا در ایران افسانه‌ها و حکایت‌ها به رمانس نپیوستند؟ چرا رمانس‌ها به رمان‌های تاریخی تبدیل نشدند؟ و به‌طور کلی چرا شکل‌گیری تخیّل تاریخی در ایران دیر اتفاق افتاد؟

دربارهٔ چگونگی و فهم زمان در فلسفه و ادبیات غرب، می‌توان به آثار بسیاری اشاره کرد. همچنین کتاب‌ها و پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ زمان در آثار فاکنر و پروست نوشته شده‌است. برخی از مستشرقان کتاب‌هایی دربارهٔ زمان و عرفان اسلامی نوشته‌اند؛ مثل کتاب‌های *خلق مدام* و *آفرینش، وجود و زمان* ایزوتسو (۱۳۷۴ و ۱۳۸۳) و مقالهٔ ارزشمند گرهارد باورینگ با عنوانِ «زمان در عرفان ایرانی» (باورینک، ۱۳۸۱). همچنین در تحقیقات ایرانی توجه فراوانی به نقش زمان در روایت‌هایی چون اسطوره، حماسه و افسانه شده‌است (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۵-۲۸؛ حسینی، ۱۳۷۲ و آیدنلو، ۱۳۸۸: ۶۱-۲۳)، اما دربارهٔ فهم تکوین زمان در روایت‌های تخیلی ایران نمی‌توان به مقاله یا نوشتهٔ مستقلی اشاره کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

اگرچه بنیادِ نظری این مقاله، بر پایهٔ نظام‌های تئوریک کتاب‌هایی چون *تحلیل نقد* از نورتروپ فرای (۱۳۷۷)، *اسطوره* از لارنس کوپ (۱۳۸۴) و *بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی* از داریوش شایگان (۱۳۵۵) شکل گرفته‌است، نگارنده کوشیده‌است در بررسی روایت‌های تخیلی ایران، نگاه مستقلی داشته باشد. این مقاله ابتدا به واکاوی مسألهٔ زمان می‌پردازد و دگرگونی آن را در عرصهٔ فلسفه نشان می‌دهد، سپس نسبتِ زمان را با هویت و روایت تبیین می‌کند و سرانجام با رویکرد تاریخی، شکل‌های زمان را در روایت‌های تخیّلی (اسطوره، حماسه، افسانه و حکایت، رمانس، رمان تاریخی و رمان) دنبال می‌نماید.

۲- استعارهٔ زمان

انسان مفهوم زمان را با اسطورهٔ پایان می‌فهمد. هایدگر دربارهٔ زمان و هستی می‌گوید: «زمان‌بودگی، یعنی آنچه نابودشدنی است، چیزی که از دایرهٔ زمان بیرون می‌رود» (هایدگر، ۱۹۴۱: ۳). غیاب و حضور مرگ، زمان را تبدیل به دو بعد «اکرانه» و «کرانمند» می‌کند. اکرانگی زمان، آفرینندگی زمان است و کرانمندی‌اش، نابودکننده. کریشنا می‌گوید: من زمانم، زمان نیرومند و جهان‌نابودکن، ولی برای حفظ جهان، در اینجا ظهور یافته‌ام» (شایگان، ۱۳۵۵: ۱۴۹)؛ یعنی هم می‌آفریند و هم نابود می‌کند. در اساطیر هند، ظهور زمان، ناشی از سِحر کیهانی، یعنی «مایا» است؛ سِحری که تا جهان در کار است، همچنان جهانیان را به بازی می‌گیرد. «بازی برهمن همین مایا است و صحنهٔ نمایش مایا، زمان است که چرخِ ناپیدایی را می‌گرداند. زمان هم برهمن را می‌نمایاند، هم او را پنهان می‌کند» (همان: ۱۶۰). بازی و حضور و غیابِ مایا، غیرقابل فهم بودنش را آشکار می‌کند که جز با استعاره نمی‌توان آن را فهمید.

زمان در جهان انضمامی، پنهان است و حضورش را با مکان هویدا می‌کند. انسان با شمارش معکوس به سوی مرگ آغاز می‌شود و ظرفِ زمان را با اَعمال و اعداد پر می‌کند. نقطهٔ آغاز در مکانی است در زهدان مادر. هویتش را در موطن خویش، در مکانیّت دنیا، می‌بیند و اعداد و اَعمال را به‌جای زمان می‌نشاند و آنگاه در مکانیّت گور، با اعداد و روایتی از هویت بر سنگ گور، تمام می‌شود. «سوژه مرده‌است و دیگر خود را جابه‌جا نمی‌کند و چون این است، حتی مکان نیز به معنی درست لفظ به او تعلق ندارد، زیرا او دیگر نمی‌تواند تصرف خویش را در مکان بیفزاید یا بکاهد» (قانونی، ۱۳۸۸: ۲۰۳). زمان در

Archive of SID

www.SID.ir

مکان مسخ می‌شود. «وقتی می‌خواهیم بدانیم چه زمانی است، نگاه خود را به صفحهٔ ساعت می‌اندازیم، اما آنچه می‌بینیم زمان نیست، فقط جابه‌جا شدنِ عقربه‌های ساعت، و درواقع مکان است» (وال، ۱۳۷۰: ۳۷۵-۳۷۴). گیدنز معتقد است که «زمان، مکان و تکرار، تنگاتنگ در هم تینده‌اند. همهٔ روش‌های شناخته‌شدهٔ ارزیابی یا محاسبهٔ زمان، شامل تکرار می‌شوند: حرکتِ چرخه‌ای خورشید، عقربه‌های ساعت، نوسان بلورهای کوارتز، و غیره، همهٔ این موارد شامل حرکت در مکان است» (گیدنز، ۱۳۸۳: ۲۵۳).

لیکاف در «نظریهٔ معاصر استعاره»، همگام با مایکل ردی، معتقد است که «جایگاه استعاره اندیشه است نه زبان، و استعاره بخشی مهم و جدایی‌ناپذیر از شیوهٔ متعارف و معمول مفهوم‌سازی جهان توسط ماست، و رفتار روزمرهٔ ما بازتابِ درکِ استعاری ما از تجربه است. بسیاری از مفاهیم انتزاعی روزمره، مانند زمان، حالات، علیّت و هدف نیز استعاری‌اند» (لیکاف: ۱۳۸۳: ۱۹۸-۱۹۷). زمان استعاره‌ای است دیریاب و هستی‌شناسانه. مفهوم زمان در کنارِ مقولات فلسفی، همیشه غامض و چالش‌برانگیز بوده‌است. ایده‌ای که نام زمان یافته و هستی انسان درگیر آن است، خود را در ایماژهایی چون مکان، حرکت و گذار و تکرار نشان می‌دهد. درکِ سطحی از زمان، همان چیزی است که انسان به‌ظاهر آن را در حرکت طبیعیِ افلاک می‌یابد؛ یعنی زمان را به گذشته، حال و آینده درمی‌آورد و اجزای آن را به سال، ماه، هفته و ساعت نامگذاری می‌کند؛ اما زمان از نظر فلسفی، امری پیچیده و خفی است. استعاره‌ای است که تن به گشودن نمی‌دهد و باز به استعاره‌ای دیگر درمی‌غلتد. چنان‌که آگوستین (۳۵۴-۴۳۰ م) در کتابِ *اعترافاتِ* خود، در تعریف زمان می‌گوید: «پس زمان چیست؟ تا آنگاه که کسی از من نپرسیده‌است، نیک می‌دانم که چیست، اما اگر کسی از من بپرسد و من درصدد توضیح آن برآیم، به‌کلّی آشفته می‌شوم» (آگوستین قدیس، ۱۳۸۰: ۳۶۶). پاسخ آگوستین دربارهٔ چیستی زمان، حداقل این رهاورد را دارد که زبان انسانی نمی‌تواند دربارهٔ آن پاسخ منطقی ارائه دهد، مگر اینکه با قیاس و تمثیل آن را انضمامی کند. به همین دلیل ویتگنشتاین (۱۹۵۱-۱۸۸۹م) در دورهٔ اول حیات فلسفی خود معتقد بود که پرسش زمان چیست، «توقع معجزه و انتظار بیش از حد نسبت به زبان است. زبان، زمان را به عامل رؤیت‌ناپذیر (غیبی) بدل می‌کند که در مکان حاضر است و وظیفه‌ای عمده را انجام می‌دهد، بی‌آنکه

Archive of SID

www.SID.ir

کسی متوجه حضورش باشد. بدین وسیله، شناختِ نظری از زمان، بنیاد نظام ماوراءطبیعی را سبب می‌شود» (اریکسن، ۱۳۸۵: ۲۹).

۳- از چیستی تا کیستی زمان

در فلسفهٔ غرب، بعد از یونان باستان، از چیستی زمان می‌گفتند و زمان را منفک از وجود درک می‌کردند، اما با اندیشه‌های فلسفی برگسون (۱۹۴۱-۱۸۵۹م) و رواج اندیشهٔ اگزیستانسیالیستی، زمان، هویتِ انسانی و وجودی یافت. فیلسوفی اگزیستانسیالیستی را نمی‌توان سراغ گرفت که بخشی از فلسفه‌اش را به زمان اختصاص نداده باشد. از گابریل مارسل تا مرلوپونتی، از هایدگر تا سارتر، کوششی دارند در تأویل، تفسیر و فهم کیستی زمان. هایدگر در ابتدای کتابِ *هستی و زمان*، هدف خود را چنین بیان می‌کند: «هدفی که موقتاً منظر نظر است، تفسیر زمان است همچون افقِ هر نحوی از انحای فهم هستی» (هایدگر، ۱۳۸۶: ۵۷).

از قرن نوزدهم، فیلسوفان غربی درک دیگری از زمان می‌یابند؛ چنان‌که به کمیّت زمان (زمان مکانی‌شده) کمتر توجه می‌کنند و به کیفیت زمان می‌پردازند. هانری برگسون، با نقد آراءِ کانت، زمان را به دو شکل نشان می‌دهد: زمان تجربه‌های درونی که از آن به استمرار، دیرند یا دیمومت[1] یاد می‌کند و زمانِ مکانی‌شده. زمانِ مکانی‌شده «از یک سمت‌وسوی ذاتی برخوردار است، یعنی گذشته از طریق حال به آینده می‌رسد. این سمت‌وسو اصولاً معکوس‌نشدنی است؛ آینده نمی‌تواند پیش از گذشته بیاید» (ماتیوز، ۱۳۷۸: ۳۱). اما در زمان درونی و دیرند، گذشته و حال و آینده به هم می‌آمیزد. به همین دلیل این زمان، قابل اندازه‌گیری نیست، درحالی‌که زمان مکانی‌شده را می‌توان اندازه‌گیری و تبدیل به ساعت و دقیقه و ثانیه کرد. «برگسون هیچ تمایزی بین تجربهٔ درونی ما و استمراری که این تجربه در آن روی می‌دهد، قائل نمی‌شود: نفس ما، استمرار است و همین است که ویژگی غریب، تحلیل‌ناپذیر و یکسره فردی هر نفسی را می‌سازد. زیرا نفس من از آن رو همان است که هست، گذشته‌ای خاص خود داشته و در آن با هیچ نفس دیگری شریک نیست» (همان: ۳۲). وجهی از نظریهٔ زمانی برگسون را بعدها مارسل پروست، در رمانِ *درجستجوی زمان از دست رفته* پی می‌گیرد. پروست در پی

1. duree

www.SID.ir

ادراک مجدّدِ دیمومت و پیوستگی و استمرار است تا سیر تحوّل زمان را به زمان درونیِ در روان منتهی سازد (گیلسپ[1]، ۲۰۰۳: ۲۲۲).

دیدگاه برگسون را هوسرل (۱۹۳۸-۱۸۵۹م) به‌گونه‌ای دیگر دنبال کرد. او زمان را چنان‌که به شکل درونی در آگاهی تجربه می‌شود، مورد بررسی قرار داد و از آن به «آگاهی درونی از زمان» یاد کرد. «آگاهی از زمان گونه‌ای ملحق کردن، به هم پیوستن [و] زنجیره‌سازی است. گونه‌ای گردآوری گذشته، اکنون و آینده است. زمان، آگاهی زمانی ماست. ادراک زمانی من از چیزها کلیتی را می‌سازد، درنتیجه باید قبول کنیم که پدیداری بارها مهم‌تر از "زمانِ واقعیِ طبیعی که در علوم طبیعی مطرح است"، برای ما مطرح است. مسألهٔ مهم، تجربهٔ ما از زمان است. در این تجربه، زمان دیگر رشته‌ای از اکنون‌ها نیست، بل اهمیت اکنون فقط در این است که ما هر دوی گذشته و آینده را در آن می‌یابیم» (احمدی، ۱۳۸۱: ۵۵۵). هایدگر (۱۹۷۶-۱۸۸۹م) از انگارهٔ هوسرل گامی جلوتر گذاشت. او معتقد است که «زمان افق هستی است و دازاین فقط دارای زمان یا زمانمند نیست، بل خودِ زمان است، یعنی زمان‌بودگی است. دازاین که با دیگری هستن، در جهان هستن، و به سوی مرگ هستن است، در زمان هستن هم هست» (همان: ۵۶۱). به اعتقاد هایدگر دازاین به مرگ می‌اندیشد و آن را با زمان می‌فهمد و از آنجا که دازاین و زمان، افق فهم از هستی‌اند، پس دازاین همان زمان است (همان: ۵۶۶).

۴- نسبتِ زمان با روایت

نه‌تنها روایت را بدون زمان نمی‌توان تعریف کرد، روایتِ بدون زمان نمی‌تواند وجود داشته باشد. «عنصر زمان نه فقط درون‌مایهٔ مکرر داستان‌های روایی است، بلکه عنصر سازه‌ای داستان و متن هم به شمار می‌آید. مختصهٔ روایتِ کلامی این است که در آن، زمان مؤلفهٔ اصلیِ ابزارِ بازنمایی (زبان) و شیءِ بازنموده (حوادث) داستان محسوب می‌شود» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۶۲). از این‌رو، در تعریف روایت، باید از آغاز، پایان، توالی، اپیزود، گذشته، حال و آینده سخن گفت. تودوروف در تعریف روایت می‌گوید: «متنی است ارجاعی که دارای بازنمودهٔ[2] زمانی است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹). روایت‌شناسانی چون

1. Gillespie
2. represented

www.SID.ir

تراگوت و پرات معتقدند که «روایت تجربه‌ای است که به فعلِ گذشته نقل می‌شود» (همان). مایکل تولان در تعریف روایت می‌گوید: «توالی ملموسی از حوادث که به صورت غیرتصادفی در کنار هم آمده‌اند» (همان: ۱۰). آسا برگر می‌نویسد: «روایت‌ها، داستان‌های ساختگی هستند که طی زمان گشوده می‌شوند» (آسا برگر، ۱۳۸۰: ۱۷۴). در نظریهٔ روایت‌شناسان متأخر نیز هر عملی که براساس توالی و اپیزود باشد، روایت است (نک. تولان، ۱۳۸۳: ۱۲-۱۱).

نسبتِ زمان با روایت‌ها، تنها این نیست که نمی‌توانند بدون زمان وجود داشته باشند، بلکه نسبت شناخت و هویت است با ساختار؛ یعنی رابطهٔ هویتگری زمان با تولیدِ روایت. هر روایتی، فهمی از زمان است. انسان چنان‌که زمان را می‌فهمد، هویت دارد. «تا وقتی که انسان‌ها تصوری از زمان را که متضمنِ گذشته، حال و آینده است در ذهن دارند، همواره داستان‌هایی گفته خواهد شد؛ زیرا داستان‌ها گذشته را در چارچوب زمان برای مخاطبانِ آینده گزارش می‌کنند» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۳).

داستانِ زمان، از اسطوره تا رمان، داستان فهمِ انسان از زمان است. فهمِ زمان، بودنمان را شکل می‌دهد و روایت‌ها، داستان بودن و چگونه بودن ماست. ما چنانیم که روایت‌ها می‌گویند: «نه‌تنها ما داستان می‌گوییم، بلکه داستان‌ها نیز ما را می‌گویند. اگر داستان‌ها همه‌جا هستند، پس ما نیز در درون داستان‌ها هستیم» (همان: ۱۱). از این‌رو، شکل بودنِ زمان در روایت‌ها، همیشه هستی‌شناختی است. روایت‌ها از طریقِ زمان با تخیّل و ناخودآگاه انسان، ارتباط برقرار می‌کنند. زبانِ روایی، به خاطرِ پیوندی که با داستان‌شدگی و قصه دارد، زمان را در وجه راستین خود بیان می‌کند.

۵- نسبتِ روایت با هویت

هویت از دو جهت وابسته به روایت است: روایت‌ها، هویت‌ها را می‌سازند و هویت‌ها برای شناساندن خود باید روایت‌های خود را بسازند. آنچه هویت را می‌سازد، روایت‌هایی است که از گذشته ساخته شده یا روایت‌هایی که اکنون ساخته‌اند. حماسهٔ فردوسی از این جهت سندِ هویت ایرانی است که ایرانیان با این داستان‌ها به کیستی خود دست می‌یابند. حتی جعل‌های تاریخ هم می‌تواند هویت‌ساز باشد، زیرا هویت‌های کاذبی می‌سازد که ممکن است به آن باورمند باشم. اگر فلسفه و روان‌شناسی برای شناخت،

Archive of SID

www.SID.ir

دنبال نظریه و فرضیه است، روایت‌ها نظریه را در عمل نشان می‌دهند. زبانِ روایت به دلیل درگیری با هویت‌ها، جلوتر از نظریه است. روایت‌ها، نظریه‌ها را در خود حل می‌کنند. به عبارت دیگر، نظریه‌های پیچیده، در روایت‌ها گشوده می‌شوند. به همین دلیل، داستان‌های داستایفسکی بیشتر از نظریه‌های فروید پیچیدگی انسان را بازتاب می‌دهند.

روایت‌ها، تبلور زمان انسانی‌اند. آنها هم با زمان ساخته می‌شوند، هم زمان را حفظ می‌کنند، هم به موجودِ زمانمند تعلق دارند و هم انسان‌ها مشروعیت خود را از آن می‌گیرند. بنابراین ماهیت و ساختار روایت، وابسته به دو مفهوم است: زمان و هویت. چگونگی درک انسانی از زمان، هم روایت‌ها را می‌سازد و هم وسعت و کیفیت حضورِ انسان را آشکار می‌کند. ریکور می‌گوید:

> ساختار روایتگری نشان می‌دهد که از راه به نظم آوردنِ گذشته‌مان، و بازگویی و بازشماری آنچه رخ داده‌است، هویت می‌یابیم. این دو جهت‌گیری- به سوی آینده و به سوی گذشته – لزوماً همواره با هم ناسازگار نیستند. همان‌طور که هایدگر خاطرنشان کرده، مفهوم «مکررکردن»[1] گذشته، از طرح وجودشناسانهٔ ما در رویکردمان به امکانات جداناشدنی است (ریکور، ۱۳۷۸ : ۷۷).

چه در عصر جدید که هویت اولیهٔ انسان‌ها در شناسنامه‌ها و اوراق هویت ثبت می‌شود و چه در عصر قدیم که در دلِ سنگ‌ها حک می‌شد، هویت با ارقامی نشان داده می‌شود که متصل به زمان است و حتی مرگ بر گورها با ارقامِ زمان، یادبود می‌شود. آنجا که زمان می‌ایستد، هویت‌ها هم می‌ایستند. مرگ ابطالِ هویتِ اکنونی است تا همه‌چیز به خاطره برگردد و با گذشتهٔ زندگان، حیات یابد.

شیوهٔ بودنِ انسان‌ها، مدخلیت زمان را دگرگون می‌کند. با دگرگونی و تأویلِ زمان، روایت‌ها ساختار دیگری می‌یابند. بنابراین اَشکال روایت‌ها، همان اَشکال بودن‌هاست و تفاوت زمانیِ روایت‌ها، مسألهٔ تأویلِ روایت‌ها را به وجود می‌آورد. افسانه‌ها و اسطوره‌ها، شیوه‌ای از بودنِ زمان و انسان‌اند. انسانِ تاریخی، افسانه‌ها را چنان‌که انسان بدوی می‌فهمید، درنمی‌یابد. انسانِ تاریخی برای فهمِ زمان، روایت‌های گذشته را تأویل می‌کند، چراکه مهم‌ترین مسأله‌ای که فهمِ روایت‌ها را دگرگون می‌کند، مسألهٔ زمان است. به همین دلیل است که اصحاب هرمنوتیک از «موقعیتِ زمانمند» یا «افق»[2] می‌گویند.

1. wiederholung
2. horizon

www.SID.ir

اصلی‌ترین موضع معرفت‌شناختی این مقاله، این است که فرایند تغییرِ ساختار روایت‌ها متصل به فهمِ انسان‌ها از زمان است. هرقدر انسان‌ها از زمان اسطوره‌ای فاصله گرفته‌اند، به همان اندازه زمانِ تاریخی را بر روایت‌ها افزوده‌اند. به عبارت دیگر، عبور از زمانِ اسطوره‌ای و رسیدن به زمانِ تاریخی، یعنی فرایند هویت‌پذیری انسان‌ها.

۶- روایت‌های اسطوره‌ای و تعلیق زمان و بودن

روایت‌های اسطوره‌ای، روایت‌های تمثیلی نیستند؛ این فهمِ انسانِ تاریخی است که روایت‌های اسطوره‌ای را تمثیلی می‌فهمد. اصلی‌ترین عنصرِ ممیزهٔ روایت‌های اسطوره‌ای از روایت‌های تاریخی، عنصر زمان است. کاسیرر معتقد است که «میتوس به‌طور بارزی بر چشم‌انداز زمانی دلالت می‌کند و جهان را از دریچهٔ زمان می‌نگرد» (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۷۹). بنابراین رویارویی انسانِ تاریخی با روایت‌های اسطوره‌ای، نوعی رویارویی زمان‌هاست. اگر زمانِ تاریخی در مقابل زمان اسطوره‌ای قرار گیرد، انسان تاریخی هیچ راهی ندارد، مگر آنکه آن را تأویل کند. کاسیرر در تمایز زمانِ اسطوره‌ای و زمانِ تاریخی می‌گوید:

> آنچه زمانِ اسطوره‌ای را از زمانِ تاریخی متمایز می‌کند، این است که برای زمان اسطوره‌ای گذشتهٔ مطلقی وجود دارد که نه نیازی به تبیین دارد و نه پذیرای تبیین بیشتر است. تاریخ، هستی را به رشتهٔ بی‌انتهایی از شدن تجزیه می‌کند که درآن هیچ لحظه‌ای از زمان [به‌عنوان تبیین‌کنندهٔ همهٔ امور] برگزیده نمی‌شود، بلکه هر لحظه، لحظهٔ پیش از خود را نشان می‌دهد و این سیر به گذشته ادامه می‌یابد. مسلماً اسطوره نیز میان بودن و شدن میان زمان حال و گذشته تمایز قائل است، اما وقتی این گذشته به دست آمد، اسطوره در آن چیزی پایدار و ابدی می‌بیند. زیرا برای اسطوره زمان به شکل نسبت محض نیست که در آن گذشته، زمان حال و آینده جای یکدیگر را بگیرند، زمان حال، گذشته شود و آینده، زمان حال گردد (همان: ۱۸۱).

انسان تاریخی، زمانِ اسطوره‌ای را زمانِ مقدس می‌داند و با توجه به روایت‌های اسطوره‌ای، از آن به زمانِ ازلی، ابدی، مینوی، حلقوی، بازگشت‌پذیر و تجزیه‌ناپذیر یاد می‌کند. بهترین نمادی که این زمان را نشان می‌دهد، نماد «اوروبوروس»[1] است: اژدهایی که دُمِ خود را گاز می‌گیرد. شلینگ چنین توصیفی از زمان اسطوره‌ای ارائه می‌دهد:

> زمانی است که بنابر سرشت خود تجزیه‌ناپذیر است و مطلقاً همان که بوده، همواره باقی می‌ماند. بنابراین فرق نمی‌کند که چه مدت زمانی بر آن گذشته باشد. پهنهٔ زمان در نظرش یک لمحه

1. Ouroboros

www.SID.ir

است. زمان اسطوره‌ای زمانی است، که در آن، پایان مانند آغاز و آغاز مانند پایان است. زمان اسطوره‌ای نوعی ازلیت است، زیرا زمان اسطوره‌ای رشته‌ای از لحظات که در پی یکدیگر می‌آیند نیست، بلکه فقط یک زمان[1] است که فی‌نفسه عینی نیست؛ یعنی توالی زمان‌ها نیست، بلکه فقط نسبت به زمانی که در پیش می‌آید، زمان (یعنی زمان گذشته) می‌شود (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۸۲).

اما از آنجا که اسطوره، زمان آفرینش و سرنوشت است و هرچیز را در ابدیتِ مطلق نگاه می‌دارد، نمی‌تواند هویت‌ها و تمایزها را شکل دهد، مگر اینکه گشوده شود. داریوش شایگان گشودگیِ زمانِ مسدود و بی‌آغاز اسطوره را به «شکاف»[2] تعبیر می‌کند:

این شکاف زمان مسألهٔ بسیار مهمی است، زیرا با پیدایش خود زمان و پدید آمدن این شکاف است که میان اقوام بدوی و اقوام تمدن‌های سنتی فرق ایجاد می‌شود و باز این شکاف است که فرهنگ می‌سازد، هنر می‌پروراند، زیبایی می‌آفریند و سپس به علت سرازیر شدن کفهٔ ترازو به این سوی آگاهی، انسان غربی امروز را که دچار تورم حس من و انیت شده به وجود می‌آورد و او را از انسان اساطیری که میان آگاهی کودکانهٔ آدم بدوی و من متورم آدم غربی، تعادل پرشکوه یافته بود، جدا می‌کند (شایگان، ۱۳۵۵ : ۱۴۲).

گذشتهٔ مطلقِ زمان اسطوره‌ای، اگرچه در برخورد با ادیان (خصوصاً دین یهود و مسیح) تبدیل به گذشتهٔ معطوف به آینده می‌شود (نک. همان: ۱۷۰)، اما با تجزیه‌شدن است که مطلقیّت خود را از دست می‌دهد. به عبارت دیگر، زمان اسطوره‌ای تبدیل به ساختارهایی می‌شود تا مطلقیّت زمانی‌اش کاسته شود. حماسه، افسانه، رمانس، رمان تاریخی و رمان، ساختارهایی هستند که زمان اسطوره‌ای را کاهش داده‌اند. حماسه‌ها نسبت به رمانس‌ها، رمانس‌ها نسبت به رمان‌های تاریخی و رمان‌های تاریخی نسبت به رمان، تعلق بیشتری به گذشتهٔ مطلق دارند. صیروتِ تاریخی این ساخت‌ها، صیروتِ گذشتهٔ مطلق، به‌سوی حالِ مطلق است. هر چقدر انسان از گذشتهٔ مطلقِ اسطوره فاصله می‌گیرد، اگرچه جاودانگی‌اش را از دست می‌دهد، اما به هویتِ تاریخی دست می‌یابد؛ همان هویتی که هایدگر از آن «به سوی مرگ هستن» تعبیر می‌کند.

فرای در کتابِ *تحلیل نقد* از دو نوع محاکات در آثار تخیّلی یاد می‌کند: محاکاتِ برتر و محاکاتِ فروتر. محاکاتِ برتر را می‌توان در قدرت عملِ قهرمانانِ اسطوره و رمانس جستجو کرد و محاکاتِ فروتر را در کمدی‌ها و داستان‌های رئالیستی (نک. فرای، ۱۳۷۷: ۴۸

1. one time
2. einschnitt

www.SID.ir

ـ۴۷). اگر این طبقه‌بندی را با مسألهٔ تجزیهٔ زمان از اسطوره تا رمان بررسی کنیم، می‌توان به این نتیجه رسید که در محاکاتِ برتر، زمان متعلق به گذشتهٔ مطلق است و در محاکات فروتر، زمان معطوف به حال؛ یعنی با تبدیل محاکاتِ برتر به محاکاتِ فروتر، زمان قدسیّت خود را از دست می‌دهد و قهرمان، هویتِ انسانی می‌یابد. گویی انسان با ربودنِ زمان از خدایان اسطوره‌ای است که به آگاهی رسد، اما این آگاهی به رازِ زمان، انسان را پرومته‌وار محکوم به عذاب و مرگ می‌کند.

۷- آفرینشِ افسانه‌ها و تمثیلی شدنِ اسطوره

افسانه‌ها بُراده‌های اسطوره‌اند: از اسطوره‌ها جدا می‌شوند و باز می‌توانند به اسطوره‌ها برگردند، حتی می‌توانند به روایت‌های مدرن بچسبند و ساختار جدیدی خلق کنند؛ اما همچنان ساختار بی‌زمانی خود را حفظ می‌کنند. اسطوره‌ها از افسانه‌ها، شاخ و برگ می‌گیرند، اما از افسانه‌ها پدید نمی‌آیند. بنابراین بنیادِ این نظر مورد تردید است که «افسانه‌ها داستان‌هایی پراکنده و بی‌سامان‌اند که می‌توانند مایه‌ها و بنیادهای ساختاری شمرده شوند که سرانجام، اسطوره از آنها پدید خواهد آمد» (کزازی، ۱۳۷۶: ۳). افسانه‌ها نمی‌توانند داستان‌هایی بی‌سامان باشند، چراکه انگاره‌هایی از سازه‌ای بزرگ‌تر هستند که به مرور زمان از کلان‌روایت‌ها جدا شده‌اند. اسطوره‌ها معطوف به خدایان‌اند و افسانه‌ها معطوف به انسان. بنابراین افسانه‌ها نسبت به اسطوره‌ها متأخرترند. به همین دلیل است که افسانه‌ها زود اهلی می‌شوند و نشانه‌های بومی را به خود راه می‌دهند. جهانِ افسانه برخلاف اسطوره، تمثیلی است. افسانه با تمثیلی‌کردنِ روایت‌های اسطوره‌ای، زمان اسطوره‌ای را همچون قرینه‌ای در برابر زمان انسانی- تاریخی قرار می‌دهد. از این‌روست که فهم افسانه با منطقِ قیاس پیش می‌رود. اگر اسطوره‌ها همچون افسانه‌ها قرائت شوند، تبدیل به تمثیل می‌شوند. حقیقت‌مانندیِ اسطوره بیشتر از افسانه است. وقتی اسطوره تبدیل به افسانه می‌شود، حقیقت‌های تمثیلی شکل می‌گیرند. روندِ تمثیلی‌شدنِ افسانه‌ها را می‌توان در حکایت‌ها بیشتر دید؛ یعنی حکایت‌ها نسبت به افسانه‌ها متأخرترند. به همین دلیل است که حکایت‌ها بیشتر تمایل به ایدئولوژی‌ها دارند؛ یعنی هرقدر اسطوره‌ها فروغ خود را از دست می‌دهند، ایدئولوژی‌ها فربه‌تر می‌شود. و شاید به همین دلیل باشد که «رولان بارت» معتقد است که ایدئولوژی‌ها جانشین اسطوره‌هایند.

Archive of SID

www.SID.ir

افسانه‌ها، در ژرف‌ساخت اسطوره‌اند و در روساخت تمثیل، ضد زمان‌اند و تن به تاریخیّت انسان نمی‌دهند. فابل‌های نوین در واقع از همین ویژگیِ بی‌زمانیِ افسانه کمک می‌گیرند و تبدیل به ساختارهای نمادین می‌شوند. فابل، حکایت و لطیفه روساخت تمثیلی خود را در همه‌جا حفظ می‌کنند.

انسانِ افسانه، نوعی و پروتوتیپ است. از این‌رو، افسانه‌ها هویت‌های فردی را آشکار نمی‌کنند و اگرچه هویت‌های جمعی را در خود راه می‌دهند، اما باز نشانه‌ها و صورت‌های مثالی خود را حفظ می‌کنند. در روایت‌های سنتی، چون افسانه، حکایت و فابل، این هویت‌ها نیستند که آشکار می‌شوند، بلکه حقیقتِ پنهان‌شده، به وسیلهٔ تمثیل آشکار می‌شود. نبود شخصیّت و پلاتِ پیچیده در افسانه‌ها به این معنا نیست که انسان سنتی نمی‌تواند روایت‌های درستی از واقعیت به دست دهد؛ چراکه روایت‌های افسانه‌ای با بن‌مایه‌های قدسی و دینی، بیشتر نیازمند تیپ است تا شخصیت. افسانه‌ها به این دلیل پلاتِ ساده دارند که افعالِ بازیگران افسانه، متعلّق به خودِ آنها نیست. آنها چیزی را بازنمایی می‌کنند که ازلی و ابدی است. یکی از تفاوت‌های بارزِ ادبیات کودک در جهانِ معاصر با افسانه‌ها، در این است که ادبیات کودک نوعی معرفت‌شناسی است، اما افسانه‌ها روایت‌هایی هستی‌شناسانه‌اند. ادبیات کودک با توصیف این نوع معرفت‌شناسی، دست به تخیّل فانتاستیک می‌زند، اما ادبیات از نوع افسانه و فلکلور، رابطهٔ این‌همانی با هستی دارد. جهان مصنوع فانتازی ناچار است که به تخیّلِ مصنوعی دست زند، چراکه این ادبیات وابسته به «خرد ابزاری»[1] و جهان تکنیک و تکنولوژی است.

افسانه‌ها نمی‌توانند از چنبرهٔ زمان قدسی بگریزند. به همین دلیل آغازشان با بی‌زمانی است و حتی مکان‌های خاص را هم آشکار نمی‌کنند. گویی همهٔ افسانه‌ها مربوط به آغاز زمان‌اند. هرگاه که آغاز شوند، تاریخ را محو می‌کنند تا همه‌چیز را از نو خلق کنند. خلقِ مدام افسانه‌ها، الگویی است از زمان حلقوی و بازگشتی. عبارتِ «یکی بود و یکی نبود» که در آغاز افسانه‌ها ذکر می‌شود، عبارتی است برتافته از روایت‌های قدسی و حتی عبارتی که انسان دینی به آن افزوده‌است؛ یعنی «غیر خدا هیچ‌کس نبود»، نوعی اصرار به زمان قدسی است؛ زمانی که همه‌چیز را از نو خلق می‌کند.

1. instrumental reason

www.SID.ir

۸- روایت‌های حماسی و شکستِ زمان قدسی

همهٔ ملت‌های جهان، زمانی که به شناختِ تاریخ دست می‌یابند و هویتِ قومی خود را حس می‌کنند، در پی تاریخی کردن هویتِ خود برمی‌آیند. «شعرِ حماسیِ واقعی، در دوره‌ای خلق می‌شود که قومی از حالت ناآگاهی بیرون آمده و به وجود خود و خصایص خویش آگاه شده باشد؛ دوره‌ای که روح آن قوم چنان قوّت یافته که بتواند جهان خاص خود را بیافریند تا در آن زندگی کند» (هگل، ۱۳۷۸: ۳۳). این دورهٔ شناخت سبب می‌شود که «خودِ جمعی» درک شود و سرانجام درک خود، سببِ درکِ دیگری گردد. از این‌رو، حماسه‌ها را می‌توان، آغاز تمایز خود از «غیرِ خود» (ناخود) دانست. این «آگاهی جمعی» باعث می‌شود که روایت‌های ممیزهٔ آن ملت، جمع‌آوری شوند و آنگاه از حالت ابتدایی و شفاهی به حالت مکتوب درآیند.

مهم‌ترین عنصری که همیشه حماسه را به پیش می‌برد، مقاومت است و از آنجا که مقاومت، وحدت را به وجود می‌آورد، هویت‌ها آشکار می‌شوند؛ چراکه هیچ مقاومتی نمی‌تواند بدون هویت، ماهیت خود را آشکار کند. روح هویتِ قومی حماسه، در کنشِ قهرمانان آشکار می‌شود؛ اما کنشِ قهرمانان، از یک سو، وابسته به هویتِ قومی است و از سوی دیگر، وابسته است به تاریخی شدنِ انسان، زیرا حماسه می‌خواهد بند نافِ ازلیّت اسطوره‌ای را از خود جدا کند و در مقابل تقدیرِ کیهانی، هویت خود را آشکار کند. حرکت انسان از اسطوره به حماسه، یعنی تشخّصِ انسان و آشکار شدنش. اگرچه در حماسه، انسان با قواعدِ اسطوره بازی می‌کند، اما می‌خواهد به فرد تبدیل شود و برای به دست آوردن این فردانیّت، راهی ندارد جز اینکه از زمانِ اسطوره‌ای فاصله گیرد؛ چراکه اسطوره او را در خود حل کرده‌است و برای جدایی از آمیختگی و آشوب نخستین، «زمان میرا» را انتخاب می‌کند. به همین دلیل کیومرث همان انسان میرا است. اسطوره با گردش در حلقهٔ زمانِ ابدی میل ندارد که زمان را خطی کند، امّا حماسه با خطی‌کردنِ زمان می‌خواهد به پایان نزدیک شود. «اسطورهٔ پایان» که از دلِ حماسه بیرون می‌آید، اگرچه خود اسطوره است، اما مفهومِ زمانِ شکسته، زمانِ تمام‌شده و زمانِ آمیخته با مرگ را در خود دارد.

انسانِ حماسی، برای آگاهی از هویت، به زمان متصل می‌شود و برای اینکه خویشتنِ خود را به دست آورد، راهی جز این ندارد که زمانِ میرا را انتخاب کند. قهرمان‌شدن در

www.SID.ir

حماسه، اگرچه تشخّص را به ارمغان می‌آورد، اما این هویت با مرگ عجین می‌شود. همهٔ قهرمانانِ حماسه زاده می‌شوند که بمیرند- حتی اسفندیار- چراکه میرایی حماسه را پذیرفته‌اند. حماسه اگرچه پندار جاودانگی اسطوره را در سر دارد، اما بستری می‌شود برای رویارویی مرگ و جاودانگی. به همین دلیل در همهٔ حماسه‌ها، قهرمانانی وجود دارند که بازی مرگ و جاودانگی را دنبال می‌کنند: آشیل، اسفندیار و زیگفرید، نمونه‌هایی از این قهرمانان جاودانگی‌اند. بنابراین در حماسه، زمانِ ازلی شکسته می‌شود و قهرمانان، اگرچه هزار سال زندگی کنند، راهی ندارند جز اینکه مرگ را بپذیرند.

حماسه‌های غربی، با فهم انسانِ معترض، به تراژدی می‌رسند. فهمی که برخاسته از جدال انسان و خدایان است. سنت تراژدی غرب از ابتدا در غیابِ «هویت دینی» شکل گرفته‌است، اما شبه تراژدی‌های ایرانی، با هویتِ دینی ساخته شده‌اند. این تفاوت در واقع برخاسته از فهم «زمانِ تقدیری»، یا به عبارت دقیق‌تر، برخاسته از دو نوع تقدیر است: «تقدیرِ روشن» که در *شاهنامهٔ* فردوسی از آن به «زمانِ بودنی» تعبیر شده و «تقدیرِ کور». جورج اشتاینر دربارهٔ درام تراژدی غرب می‌گوید: «درام تراژدی به ما می‌گوید که قلمروهای عقل و نظم و عدالت محدودند و هیچ پیشرفتی در امکانات علمی و فنی نمی‌تواند کارایی آنها را گسترش دهد. در برون و درون آدمی غریبگی دنیا لانه دارد؛ نامش را هرچه می‌خواهید بگذارید: خدایی ناپیدا یا شرور، تقدیر کور، وسوسهٔ دوزخ، یا خشم ددمنشانهٔ خوی حیوانی ما. این نیرو در چهارراه‌ها به انتظار ما کمین کرده‌است. این نیرو ریشخندمان می‌کند و ما را به تباهی می‌کشد. در موارد نادری نیز این نیرو ما را به سوی تباهی می‌کشاند تا به آرامشی برسیم که در فهم نمی‌گنجد» (اشتاینر، ۱۳۸۰: ۱۳).

در شبه‌تراژدی‌های ایرانی، تقدیر همان «زمان آینده در گذشتهٔ دینی» است؛ یعنی زمان رقم خوردهٔ ازلی یا مشیّت الهی. تعیّنی که اگرچه در روساخت انسان را مأیوس می‌کند، اما در ژرف‌ساخت، انسان را به زمان مثالی یا مشیّت الهی می‌رساند که به عدالت الهی گره خورده‌است. از این‌رو، می‌توان گفت این تخیل نه می‌تواند و نه می‌خواهد که به تراژدی برسد، چراکه با وجود عدل الهی، هیچ‌چیز تراژیک نیست. مرگ سهراب به دست رستم، محاکات تقدیر یا به تعبیردیگر، بازتابی از جبر مشیّت الهی است، اما انسان غربی، همین «زمانِ بودنی» را تعبیر به «تقدیر کور» می‌کند؛ بنابراین برعکس قهرمانان حماسه‌های ایرانی، تسلیم تقدیر نمی‌شود، بلکه در برابر تقدیرِ کور، مقاومت می‌کند.

Archive of SID
www.SID.ir

همین مقاومت است که در غرب به اومانیسم و فردگرایی تعبیر می‌شود. تکوین تراژدی‌های غربی در دوره‌هایی است که انسان‌مداری در اوج است، مثل آتنِ قرن پنجمِ قبل از میلاد و اروپایِ قرن هفدهم. به همین دلیل عاملیّت انسانی در تراژدی‌های غربی، بیشتر از شبه‌تراژدی‌های ایرانی است و سرانجام می‌توان به این نتیجه رسید: همان‌طور که آتن قرن پنجم قبل از میلاد، دورهٔ نهفتگیِ تخیلِ تاریخی غرب است، دورهٔ تکوین حماسه‌های ایرانی را می‌توان دورهٔ نهفتگی تخیّلِ تمثیلی دانست.

۹- تجزیهٔ زمان و پیدایش رمانس‌ها

اسطوره‌ها در برخورد با ادیان و فراروایت‌های دینی تجزیه شدند. این برخورد، زمانِ ازلیِ معطوف به گذشتهٔ مطلقِ اساطیر را تبدیل به زمان ازلیِ معطوف به آینده (معادی) کرد و مشروعیّت اساطیر به زیر سؤال رفت و هویت اساطیری انسان، تبدیل به هویتِ دینی گردید. با ظهورِ یهودیت و مسیحیت، ساخت دَوَرانی زمان، تبدیل به ساخت خطی و برگشت‌ناپذیر شد. تغییر زمان دَوَرانی به زمان معادی باعث شد که شکافی بین گذشته، حال و آینده پدید آید و تاریخ معنا یابد. «ولی آنچه حائز اهمیت است، فقط معادی‌شدنِ زمان نیست، بلکه آنچه موجب مرگ اساطیر و تمثیلات و نابودی سِحر ناشی از بینش اساطیری می‌گردد، این است که مسیحیت قدمی فراتر می‌نهد و سرانجام منکر زمان معادی و اخروی نیز می‌شود. دنیوی شدن یا غیرمذهبی شدنِ جهان‌بینی تاریخی، در واقع همگام با تعقلی شدنِ خود زمان است. زمان طبیعی و زمان تاریخی از هم جدا می‌شوند، ولی تسلسل تعقلی زمان طبیعی، اساس و پایهٔ خود زمان تاریخی می‌شود» (شایگان، ۱۳۵۵: ۱۷۵).

عرفی شدن اساطیر را نورتروپ فرای به گونهٔ دیگری ارزیابی کرده‌است:

> به همان نسبت که اساطیر ممکن است عناصر افسانه‌ای تازه را جذب کنند، این احتمال نیز هست که بار اهمیت و اعتبار و مشروعیت ممتاز خود را از دست بدهند. این شرایط زمانی پیش می‌آید که فرهنگی جایگزین فرهنگ دیگر می‌گردد. اساطیر کلاسیک در عصر مسیحیت تبدیل به قصه‌های عامیانه شدند که شاخه‌ای از ادبیات عرفی است، و به همان روال اساطیر مسیحی در عصر ما به‌سرعت تبدیل به قصه‌های عامیانه می‌شوند. داستان‌های باستانی آفرینش در خاورمیانه، مانند کشتن اژدهایی که اندام‌های تنش عناصر آن را تأمین می‌کند، که در اصل اسطوره‌اند، در متن عهد عتیق تبدیل به قصه‌های عامیانه شده‌اند (فرای، ۱۳۸۴: ۴۰).

Archive of SID

www.SID.ir

معادگرایی مسیحی، رمانس‌هایی را به وجود می‌آورد که از «اسطورهٔ نجات» مایه می‌گیرند. آینده‌گرایی رمانس، خاطرهٔ ازلی و وابسته به اسطورهٔ آفرینش را تبدیل به رؤیای محقق‌الوقوع می‌کند. به عبارت دیگر، آرمان‌گرایی رمانس، گذشتهٔ مطلقِ اسطوره را معطوف به آینده می‌کند؛ چراکه آرمان‌گرایی، ناکجاآبادباوری و آرمان‌شهری همان زمان آیندهٔ مقدّر است. ویژگی آینده‌گراییِ رمانس، سبب می‌شود که در هر دوره‌ای آشکار شود. آینده‌گرایی به رمانس قدرتی می‌دهد که فراتاریخی عمل کند. فرای معتقد است:

> رمانس به لحاظ اجتماعی نقشِ متناقض‌نمایِ عجیبی دارد و در هر دوره و زمانه‌ای، طبقهٔ اجتماعی یا فکری حاکم، آرمان‌های خود را در شکلی از اشکال رمانس فرافکنی می‌کند... عنصر پرولتاریایی اصیلی هم در رمانس هست که تناسخ‌های گوناگونش هرگز برای آن بس نیست و واقع اینکه نفسِ همین تناسخ‌ها نشان می‌دهد که هر تغییر و تحولی در جامعه رخ بدهد، رمانس با همان جوعِ همیشگی سر بر می‌آورد و برای سدّ جوع، چشم به راه امیدها و آرزوهای تازه می‌نشیند. نشان ممتاز کیفیت جاودانه کودکانهٔ رمانس، عبارت است از نوستالژی فوق‌العاده پیگیر آن جستجو برای نوعی عصر طلایی تخیّلی در زمان و مکان (فرای، ۱۳۷۷: ۲۲۶).

فرای در این تحلیل، آشکارا «اسطورهٔ نجاتِ» رمانس را به «اسطورهٔ نجاتِ مارکسیستی» ربط می‌دهد؛ یعنی بازگشت‌پذیری دایمی زمان آیندهٔ رمانس، در هر دورهٔ تاریخی. همین اندیشه را بعدها فردریک جیمسون در کتابِ *ناخودآگاه سیاسی* به‌کار می‌گیرد. وی رمانس را مقاومتی در برابر قالبِ سلطه‌جو و اشرافی حماسه می‌داند (نک. کوپ، ۱۳۸۴: ۱۷۹-۱۷۸). ادبیات مسیحیت با گشودن زمان اسطوره‌ای به سوی آینده، درواقع به زمان تاریخی ـ تمثیلی دست می‌یابد. نخبگان مسیحی چون «آگوستین» و «جروم قدیس» (۳۴۰ - ۴۲۰ م) با تأویل انجیل‌ها، روایت‌های تمثیلی- تاریخی را آغاز می‌کنند. این روایت‌ها و حکایات تمثیلی، بعدها به شکل فلسفی- تاریخی در نوشته‌های اندیشمندانی چون «بوئیتوس» (۴۸۰ – ۵۲۴ م) تکرار می‌شود. با سقوط امپراتور رم غربی و استقلال قبایل، کم‌کم کشورهای غربی از دلِ تضادهای قومی بیرون می‌آیند و سرانجام آنچه رشد می‌کند، حماسه‌های درباری و عامّه‌پسند است؛ مثل «سرود نیبلونگن»، «شانسون‌ها» و «حماسه‌های قومی اسپانیا». این ادبیات در عصر فئودالیته به شکل تاریخی‌تری دنبال می‌شود. فئودالیسم برای بقای خود در جستجوی روایت‌هایی است تا بتواند انسانِ برتری تولید کند و مشروعیتش توجیه شود. این است که ادبیات شوالیه‌گری را دامن می‌زند. سلطهٔ فئودالیسم، روایت‌ها را برمی‌گزیند تا بازی «خدایگان و بنده» شکل گیرد.

Archive of SID

www.SID.ir

رمانس‌ها اگرچه در جستجوی هویت‌های برترند و معمولاً قهرمانان خود را در میان شاهان و پهلوانان جستجو می‌کنند، به‌گونه‌ای بازتابی از زمان نیمه‌تاریخی و نیمه‌قدسی هستند، اما هویت‌های انسانی را به‌جای خدایان قرار می‌دهند. در رمانس‌ها، انسان‌ها به واقعیتِ تاریخی خود پی‌می‌برند و اگرچه انسان عادی را در حاشیه قرار می‌دهند، اما نوعِ زمانی که قهرمانانش در اختیار دارند، تفاوتی با زمانِ انسان عادی ندارد. از این جهت قهرمانان رمانس از قهرمانان حماسه فاصله می‌گیرند؛ زیرا زمانی که حماسه‌ها در اختیار دارند، زمانِ معطوف به اسطوره یا زمانِ تاریخی- اسطوره‌ای است. رمانس‌ها اگرچه واقعیت را با رؤیا همراه می‌کنند، اما نسبت به حماسه‌ها به واقعیت تاریخی انسان نزدیک‌ترند؛ و حتی رمانس‌های حماسی سعی کرده‌اند از زمانِ متمایل به زمان قدسی حماسه‌ها فاصله بگیرند. درواقع می‌توان گفت که زمان تاریخی- قدسی حماسه، در رمانس‌ها نقیضه می‌شود؛ همان‌طور که رمانس‌ها بعدها به وسیلهٔ رمان نقیضه می‌شوند، مثل کوشش‌های «سروانتس» در رمانِ *دون‌کیشوت*.

رمانس‌ها اولین ژانرهای روایی هستند که توانستند به «نثر روایی واقع‌گرا» نزدیک شوند. کشفِ «نثر روایی» برای بیانِ واقعیت‌های تاریخی انسان به‌راحتی حاصل نشد؛ قرن‌ها طول کشید تا نثر توانست روحِ تاریخی‌اش را از «نظم» جدا کند. نثر در بازنمایی «زمانِ اسطوره‌ای» ناتوان است، مگر اینکه خود را به «شعر» نزدیک کند. شعر برای بیانِ راز و رمزهای جهان قدسی، عموماً خود را از واقعیت دور داشته‌است. از این‌رو، در طول تاریخ نتوانسته‌است خود را به انسان عادی نزدیک کند. رمانس‌ها، اگرچه قهرمانان خود را در انسان‌های برتر جستجو کردند، اما بهتر و دقیق‌تر از روایت‌های منظوم توانستند با مردم ارتباط برقرار کنند.

در ادبیات ایران، شبه‌رمانس‌هایی چون *سمک عیار*، *داراب‌نامه* و *ابومسلم‌نامه*، بهتر از منظومه‌ها فارسی به واقعیت تاریخ انسانِ عادی نزدیک شدند؛ در حالی که شعر فارسی در جستجوی فضاهای تمثیلی، هویت‌های مثالی و زمان قدسی بود. حتی نثرهای عرفانی، از آنجا که مخاطب خود را در میان مردم جستجو می‌کردند، توانستند انسان عادی را مورد خطاب قرار دهند. اما این نوع ادبیات عرفانی، به دلیل تمایل به زمان قدسی، قهرمانانش را از گروه اولیا و قدیسان انتخاب کرد؛ چراکه برای بازنمایی «انسان کامل» نمی‌توانست به انسان عادی و زمان تاریخی نزدیک شود. رمانس‌های جهان غرب، با پیوستن به تخیّل

Archive of SID
www.SID.ir

تاریخی، کم‌کم خود را تاریخی کردند؛ ابتدا به شکلِ رمان تاریخی نمود یافتند و سرانجام به رمان پیوستند، اما حکایات، رمانس‌ها و قصه‌های ایرانی در چنبرهٔ تخیّلِ تمثیلی تبدیل به «خاطراتِ ازلی» شدند.

۱۰- بن‌بست زمان تاریخی در حکایات و قصه‌های ایران

حکایات و قصه‌های ایرانی، در مواجهه با زمان مثالیِ عرفانی، واقعیت اسطوره‌ای و صیرورت تاریخی خود را از دست دادند و به‌جای محاکات واقعیت انسان و تاریخ، تبدیل به «تمثیل‌های قدسی» شدند. تأویلات «شیخ اشراق» از داستان‌های حماسی *شاهنامه*، کوششی بود برای تمثیلی کردنِ حماسه. شاعران شعر بزمی ایران، چون نظامی و امیرخسرو دهلوی، اگرچه در روساخت، روایت‌های تاریخی را سامان دادند، اما در ژرف‌ساخت به تمثیلاتِ عرفانی رسیدند. بازتولیدِ جاودانهٔ «حیّ‌بن یقضان» و «رسالة‌الطیر»، از ابن‌سینا تا جامی، درواقع استعاره‌ای است از چرخشِ ابدیِ زمانِ بازگشتی. چرخش تأویلی و بینامتنیِ حکایاتِ مشابهٔ انسانِ توبه‌گر که با استعارهٔ زمان، سفر می‌کند و کامل می‌شود، در *طبقات‌الصوفیه*، *کشف‌المحجوب*، *رسالهٔ قشیریه*، *تذکرة‌الاولیاء* و *نفحات‌الانس*، رویکردی است برای رسیدن به تخیّلِ تمثیلی و آفرینشِ انسان کامل؛ تخیّلی که تاریخ را تبدیل به نماد می‌کند. همچنین بازتأویل حکایاتِ *کلیله و دمنه* و *احیاء علوم‌الدین* غزالی در *مثنوی* مولانا و به‌طور کلی گفتگوی همهٔ کتاب‌های عرفانی با یکدیگر، برای شناسایی انسان کامل، درواقع کوششی است برای محاکاتِ انسان غیرتاریخی یا به تعبیر فرای محاکاتِ برتر.

گفتمان عرفانی، اگرچه بعد از قرن نهم جاذبهٔ مسحورکنندهٔ خود را از دست داد، اما همچنان نفوذِ پنهانی خود را ادامه داد. چنان‌که شاعران ایرانی نتوانستند بیرون از این گفتمان، تخیّل خود را بازسازی کنند. نه «وقوع‌گرایی» و نه «مکتب هندی»، هیچ‌کدام نتوانستند از چنبرهٔ تخیلِ تمیثلی که به‌گونه‌ای اسطورهٔ اهلی‌شده است، بگریزند. اگرچه مکتب هندی با ایجادِ مضامینِ وابسته به هویتِ تاریخی و بریده از جهانِ مثالی، رخنه و شکافی در زمان ابدی به وجود آورد اما سرانجام متهم به ابتذال شد و آنگاه «بازگشت ادبی» که به‌گونه‌ای بازگشت به زمان ابدی است، در پی پرکردنِ این شکاف برآمد. با تمثیلی‌شدنِ تخیّل، ادبیات ایران دچار بن‌بست انواع ادبی شد و شاعران هم به استقبال

Archive of SID

www.SID.ir

ساختارهای تقلیدی رفتند؛ تا اینکه ادبیاتِ عصر مشروطه، در برخورد با ادبیات غرب دچار بحرانِ زمانی شد. زمانِ تاریخیِ دورافتاده از عالم مثالِ انسان غربی که همه‌چیز را تبدیل به اشیا می‌کرد، در مقابلِ هویت فراتاریخیِ انسانِ ایرانی قرار گرفت و ادبیات ایران در این تقابل دچار سرگیجه شد. ادبیات ایران نه می‌توانست از تخیّلِ تمثیلی خود جدا شود و نه می‌توانست زمانِ معطوف به تاریخ و پیشرفتِ غرب را فراموش کند؛ چراکه این زمان، از رؤیاهای دموکراسی، آزادی، وطن و علم سخن می‌گفت. تخیّلِ تمثیلیِ ادبیات ایران، در جستجوی راهی می‌شود تا از این بن‌بست بگریزد. این است که دچار نوستالژی می‌شود و گذشتهٔ خود را به شکلی دیگر مرور می‌کند، تا شاید راهی از درون بجوید. بنابراین نوستالژیِ قدسی خود را تبدیل به نوستالژیِ تاریخی می‌کند و از «ناسیونالیسم»می‌گوید و در یک واژگون‌نمایی تقلیدگونه، حکایات، تلمیحات، سرگذشت قدیسان و اولیاءالله را فراموش می‌کند و از کوروش و داریوش می‌گوید. این است که برای فاصله‌گیری از تخیّلِ تمثیلی، «رمان تاریخی» را به‌عنوان روایت‌های هویت‌ساز پیشنهاد می‌کند.

۱۱- رمان تاریخی و تخیل تاریخی

رمان تاریخی رهاورد عصرِ رمانتیسم است. عصری که می‌خواست همه‌چیز را تاریخی ببیند. به قول هاوزر: «رمانتیسم، ایدئولوژی جامعهٔ جدید و تجلّی جهان‌بینی نسلی بود که دیگر اعتقادی به ارزش‌های مطلق نداشت، و نمی‌توانست به هیچ ارزشی معتقد گردد، مگر آنکه قبلاً به نسبیت و محدودیت‌های تاریخی آن اندیشیده باشد» (هاوزر، ۱۳۷۷: ۸۲۲). رمانتیسم اگرچه رؤیاپرداز و نوستالژیک است، اما نوستالژی خود را در تاریخ می‌جوید. گویی هیچ خاطرهٔ ازلی و قدسی‌ای باقی نمانده‌است تا او را آرام کند. تخیلِ تمثیلی- تاریخیِ رمانس با برخورد به عقل روشنگری و طغیان احساس‌گرایی رمانتیک، تبدیل به تخیل تاریخی می‌شود. و تخیل تاریخی دیگر در جستجوی روایت‌های مقدس نیست. او می‌خواهد روایت‌های مقدس را تبدیل به روایت‌های تاریخی کند. هویت انسان عصر رمانتیک کم‌کم از خود مطلق ازلی فاصله می‌گیرد؛ این است که دیگر تجربه‌هایش را در روایت‌های گذشتهٔ مطلق نمی‌جوید، بلکه در خود نقب می‌زند. عصر رمانتیسم نه‌تنها به زمان تاریخی می‌اندیشد، بلکه به زمان فردی هم توجه دارد. از این‌رو، فرد در رمان تاریخی به زمان‌های تاریخی بسنده نمی‌کند، بلکه به مکان‌های تاریخی هم توجه دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

تخیّل تمثیلی با ورود به رمان‌های تاریخی، شکل انضمامی‌تر به خود می‌گیرد. این است که از حد روایت‌های پیش‌ساخته می‌گذرد و تاریخ را با تخیل فردی تأویل و بازآفرینی می‌کند. زمان در رمان تاریخی از گذشتهٔ مطلق فاصله می‌گیرد و به زمان حال نزدیک می‌شود و زندگی اکنونی به شکل واقع‌گرایانه‌تری در آن بازنمایی می‌شود. به عبارت دیگر، در رمان تاریخی ازلّیت زمان محدود به تاریخی می‌شود که تخیّلِ نویسنده به آن محدود است. تکامل شخصیت‌های داستانی در رمان تاریخی درواقع همان ابعادپذیری زمان است.

رمان تاریخی برعکس رمانس عصر فئودالیسم، در فکر تثبیت تاریخ مجرد نیست، بلکه می‌خواهد تاریخ را به آگاهی گره زند. به همین دلیل است که این شکل از روایت با طبقهٔ متوسط و جهان بورژووازی ارتباط بیشتری برقرار می‌کند؛ چنان‌که در روزنامه‌ها تبدیل به پاورقی‌های پرکشش می‌شود- مثل بازتاب رمان‌های الکساندر دوما در روزنامهٔ «قرن» (نک. غلام، ۱۳۸۱؛ ۷۱). همان‌طور که زمان در رمان تاریخی در حالِ تاریخی‌شدن است و انسان را به زمان حال نزدیک می‌کند، جهان‌بینی انسانِ عصر رمان تاریخی نیز در حال دگرگونی است. رمان تاریخی آغازگاهِ واقع‌نمایی انسان است؛ چراکه انسان را در زمان نشان می‌دهد. به همین دلیل است که کمتر از روایت‌های بی‌زمان پند و اندرز می‌دهد. اگر «داستان‌های فاقد زمان، به منظور تجسم حقایق اخلاقی تغییرناپذیر» (وات، ۱۳۷۹: ۳۰) در جستجوی محاکاتِ برتر است، رمان تاریخی، زمان را به روایت‌ها اضافه می‌کند تا به محاکاتِ فروتر دست یابد؛ درواقع با افزودن زمان، به فردیتِ انسان تاریخی نزدیک‌تر می‌شود.

رمان تاریخی اگرچه خاطرات ازلی را تبدیل به خاطره تاریخی، دین را تبدیل به ناسیونالیسم و غیرت دینی را تبدیل به ملیّت می‌کند، اما در تجزیهٔ زمان نمی‌تواند به قطعاتِ ریزتری دست یابد. زمان خطیِ رمان تاریخی به حالِ مطلق تبدیل نمی‌شود. بنابراین هنوز کیستی زمان در رمان تاریخی احساس نمی‌شود. هویتِ زمان در رمان تاریخی هویتِ یک ملت است. از این نظر، رمان تاریخی شبیه به حماسه می‌شود، چراکه هویت‌ها را تفکیک می‌کند و «من» را در مقابل «دیگری» قرار می‌دهد، اما تفاوتش با حماسه در این است که زمان تاریخی را به آگاهی فردی گره می‌زند. به عبارت دیگر، رمان تاریخی زمان فرجام‌شناختی را محقق‌الوقوع می‌کند، در حالی که حماسه به تعبیرِ «باختین» ساختاری پیشگویانه دارد و «در محدودهٔ گذشتهٔ مطلق کاملاً تحقق می‌یابد... مخاطب و زمان واقعی او، تحت تأثیر این پیشگویی‌ها قرار نمی‌گیرد» (باختین، ۱۳۸۷: ۶۶).

Archive of SID

www.SID.ir

رمان تاریخی از آنجا که با خود واقعیت تاریخی را هویدا می‌کند، همراه با ناسیونالیسم می‌شود و بیداری ملت‌ها را به ارمغان می‌آورد. در قرن هیجدهم، رمان تاریخی در غرب اوج می‌گیرد و سرانجام به رمان می‌رسد. این شکل از تخیل روایی، نه تنها بر تخیلِ تاریخی غرب مؤثر واقع می‌شود، بلکه صورت‌بندی دانایی غرب را دگرگون می‌کند.

اما ایرانیان رمان تاریخی را با ترجمهٔ رمان‌های تاریخی فرانسه تجربه می‌کنند. *کنت مونت‌کریستو* و *سه تفنگدار* کمی پیش از انقلاب مشروطه ترجمه می‌شود. دقیقاً در همین دوره است که رمان‌های نیمه‌تاریخی و تاریخی در ایران شکل می‌گیرند. سه کتابِ *امیرارسلان*، *کتاب احمد* و *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیک*، آغازگاه تحولِ تخیّلِ تمثیلی ایران به سوی تخیّل تاریخی است و حتی با توجه به ساختارِ آشفتهٔ *امیرارسلان* می‌توان به این نتیجه رسید که این کتاب در واقع ملتقای دو تخیّل تمثیلی و تاریخی است. قصهٔ امیرارسلان، هم سرشار از سحر و جادو و طالع‌بینی است و هم تحت تأثیرِ کشمکش‌های مذهبی ایران و اواخر قرن نوزدهم؛ هم از رمانس‌های *سمک عیار*، *رستم‌نامه* و مانند اینها تأثیرگرفته‌است و هم نگاهی به افسانهٔ اروپا و تحولاتِ جهان غرب دارد (نک. بالایی، ۱۳۷۷: ۲۷۴-۲۳۵). رمان تاریخی ایران، چند سال بعد از مشروطه به تثبیت می‌رسد. محمدباقر خسروی به تقلید از الکساندر دوما، *شمس و طغرا* را در سال ۱۲۸۸ می‌نویسد و هویت تاریخی ایران با تأثیرپذیری از تخیل تاریخی غرب، زمان تاریخی را می‌پذیرد و روایت‌های تاریخی خود را آغاز می‌کند، اما باز تاریخ را با افسانه می‌آمیزد. به همین دلیل هم همچون رؤیای تاریخی- تمثیلی، نمی‌تواند به واقعیت فردی راهی بجوید؛ چراکه از زمان حال گریزان است. «رمان‌های تاریخی نوشته‌شده در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ شمسی، خواسته یا ناخواسته، مبلّغ نوعی رمانتیسم منفی نیز بودند که غیرمستقیم در جهتِ تأیید حکومت وقت، عمل کردند و باعث هیچ‌گونه حرکت و پویایی در جامعه نمی‌شدند و تنها هنر این دسته از آثار آن بود که ضمن ترغیب بسیاری از جوانان به مطالعه، احساسات وطن‌خواهی آنان را دامن می‌زدند و آرامشی کاذب اما لذت‌بخش از دنیای افسانه و خیال برای آنان فراهم می‌کردند» (غلام، ۱۳۸۱: ۱۲۹).

۱۲- رمان روایتی برای جاودانگی حال

همان‌طور که رمان تاریخی در قرن هیجدهم اوج می‌گیرد، در همین قرن عده‌ای از روایت‌آفرینان، زمان معطوف به گذشته دورِ رمان تاریخی را، به این دلیل که از زمان حال

Archive of SID

www.SID.ir

بریده‌است، به چالش می‌گیرند و از «واقع‌گرایی» دفاع می‌کنند. اینها معتقد بودند که رمان‌های تاریخی نمی‌توانند زندگی را نمایش دهند، بلکه از اصول کلّی سخن می‌گویند که وابسته به ارزش‌هاست. مفهوم «واقع‌گرایی» در این دوره وابسته به اصلی است که دکارت و لاک از آن دفاع می‌کردند. اصل اساسی دکارت و لاک این بود که «حقیقت را می‌توان به وسیلهٔ فرد از طریق حواس وی کشف نمود» (وات، ۱۳۷۹: ۱۱). بنابراین واقع‌گرایی این دوره، خودبه‌خود به فردگرایی گره می‌خورد و به تبع آن، زمان فردی به‌جای زمان مثالی مطرح می‌شود. به عبارت دیگر، زمان حال در مقابلِ زمان گذشتهٔ مطلق یا آیندهٔ تقدیرشده قرار می‌گیرد. این تلقّی از زمان نه‌تنها شخصیت‌ها را مطرح می‌کند، بلکه پیرنگ روایت را هم تغییر می‌دهد. درنتیجه شخصیت‌های مثالی کنار می‌روند و تجربهٔ فردی انسان عادی با جزئیات بیشتری ظاهر می‌شود. با پیدایش رمان، اسم‌های عام و مثالی هم تبدیل به اسم‌های خاص می‌شوند. وات در *پیدایش قصه (رمان)* می‌گوید: «نام‌های خاص در زندگی اجتماعی دقیقاً دارای نقشی این‌چنین‌اند: آنها همان تجلی لفظی هویت خاص هر انسان‌اند به هر طریق، در ادبیات این نقش ویژهٔ نام خاص نخستین‌بار در قصه [رمان] به صورت تمام کمال استقرار یافت» (همان: ۲۴-۲۳). با تولد فرد در زمان، مسألهٔ رابطهٔ هویت، آگاهی و زمان برجسته می‌شود. لاک هویت را همان آگاهی در طول زمان می‌دانست، به این معنی که «فرد با تکیه بر خاطرهٔ اندیشه‌ها و کنش‌های گذشتهٔ خود با هویت مستمر خویش در تماس است» (همان: ۲۸). رمان این فرض را پذیرفت که کنش حال وابسته به تجربهٔ گذشته است، بنابراین حال همیشه به گذشته برمی‌گردد.

رمان از قرن هیجدهم تا ابتدای قرن بیستم زمان را در هیأتِ مکان تأویل می‌کند، به‌گونه‌ای که گسترشِ زمان اغلب وابسته به گسترشِ فضای مکانی‌ست (هرمن،[1] ۱۹۹۵: ۴۸)؛ یعنی هنوز چیستیِ زمان تبدیل به کیستیِ زمان نشده‌است. زمانِ مکانی‌شده، روایت را خطی می‌کند؛ یعنی زمان اپیزودیک و بُرش‌خورده. به همین دلیل زمان‌ها در هم ادغام نمی‌شوند. رمان‌های آغازین، وقایع‌نگارانه و به شکل یادداشت‌های روزانه است؛ یعنی پیکانِ زمان همیشه به جلو حرکت می‌کند و حتی در فلاش‌بک‌ها که زمان را به عقب بر می‌گرداند، باز زمان از جایی شروع می‌شود و حرکتش به جلوست. با این نوع نگرش به زمان، رمان‌ها همچنان محاکاتی هستند و واقعیت را با افعالِ شخصیت‌ها نشان

1. Herman

www.SID.ir

می‌دهند. امّا در آغاز قرن بیستم زمان هویتی دیگر می‌یابد و روایت‌ها هم دگرگون می‌شوند. «در رمان قرن بیستم، زمان دیگر رشته‌ای از لحظاتِ متوالی تلقی نمی‌شود که قرار باشد رمان‌نویس به‌ترتیب و گه‌گاه با نگاه تعمدی به گذشته (این موضوع به خاطرش آورد که...، به یاد آورد که...) ارائه کند، بلکه جریانی دائمی در ذهن فرد قلمداد می‌شود که در آن، وقایع گذشته دائماً به زمان حال سرازیر می‌شوند و بازنگری گذشته با پیش‌بینیِ آینده در هم می‌آمیزد» (دیچز و استلوردی، ۱۳۸۶: ۱۰۹-۱۰۸).

کشفِ این هویت از زمان، متصل به کشفیاتی است که در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم در فلسفه و علم اتفاق می‌افتد. برگسون چنان‌که در ابتدای مقاله اشاره شد، زمانِ مکانی‌شده را از زمانِ وجودی جدا کرد. ویلیام جیمز، فیلسوف امریکایی، در سال ۱۸۹۰ نظریهٔ «جریان سیلان ذهن» را در علم روان‌شناسی مطرح کرد. «از نظر او شعور یا خودآگاهی عبارت از ترکیبی از تمام چیزهایی است که ما تجربه کرده‌ایم و تجربه می‌کنیم. تمام افکار و تجربه‌های قبلی انسان در طول زمان تغییر پیدا می‌کند» (براهنی، ۱۳۶۲: ۴۱۰). فروید در ابتدای قرن بیستم «ضمیر ناخودآگاه» را کشف و لایه‌های ذهن اکنونیِ انسان را با خاطرات گذشته واکاوی کرد. او تأکید کرد که «گذشته، حال را به وجود می‌آورد، چراکه غرایزِ سرکوب‌شدهٔ انسان... به صورت عقده‌ها و از طریق تمثیل‌ها و اشارات و کنایات و اگرنه در زندگی عادی، در هنر و خواب و هذیان و جنون، ظاهر می‌شوند و در دوران‌های حال، زندگی شخصیت را اشغال می‌کنند» (همان: ۴۱۳). یونگ نیز ذهن اکنونیِ انسان را به آرکی‌تایپ‌ها رساند، به‌گونه‌ای که ثابت کرد همیشه اسطوره‌ها در زمان حال فرومی‌ریزند. این کشف زمان، رمان‌های بسیاری را تبدیل به «رمانِ زمان» یا «رمانِ جریان سیلان ذهن» می‌کند.

مارسل پروست اولین رمان‌نویسی است که به شکل اعجاب‌آوری حال را با پژواک‌های گذشته توأم می‌کند. او ثابت می‌کند که ذهن انسان، سرشار از زمان‌های تودرتو است. آنچه به انسان هویت می‌دهد، نوع حضور این زمان‌هاست که خود را تبدیل به خاطره می‌کنند. رمان‌نویسان دیگر نیمهٔ اول قرن بیستم چون فاکنر، جویس و وولف این مسأله را به شکل عینی نشان دادند که نه یک روز، تنها یک روز است و نه حتی یک دقیقه همان یک دقیقه است؛ چنانکه رمان عظیم *اولیس* جویس تنها در هیجده ساعت اتفاق می‌افتد و تمام زندگی *خانم دالوی* وولف، در یک روز می‌گنجد. «در *اولیس* گویی تمام بشریت به روی

Archive of SID

www.SID.ir

صحنهٔ دوبلین و بر ذهن سه شخصیت اصلی آن یعنی استیون، بلوم و مالی پیاده می‌شود» (همان: ۴۱۲). این رمان‌ها زمان حال را تبدیل به «اسطورهٔ حال» می‌کنند. سارتر در مقالهٔ «زمان در نظر فاکنر» می‌نویسد: «اکثر نویسندگان بزرگ معاصر، پروست و جویس و دوس پاسوس و فاکنر و ژید و ویرجینیا وولف، هریک به شیوهٔ خود کوشیده‌اند تا زمان را مثله کنند، یعنی گذشته و آینده را از آن بردارند تا آن را به کشف و شهود محض لحظه مبدل سازند» (سارتر: ۱۳۸۷: ۳۱۲). با مثله‌کردنِ زمان، اگرچه فردگرایی به اوج می‌رسد، اما «توجه به سیلان ذهن و تداعی افکار در ذهن فرد، ناگزیر منجر به تأکید بر تنهاییِ ذاتی فرد می‌شود» (دیچز و استلوردی، ۱۳۸۶: ۱۱۰). روایت‌های معاصر با تغییر زمان چرخه‌ای گویی دچار خشم گزندهٔ «اوروبوروس» می‌شوند و به‌ناچار انسان راهی ندارد مگر اینکه به قول سارتر «زندگی‌اش را صرف مبارزه با زمان کند و زمان مانند اسید آدمی را می‌خورد، او را از خودش جدا می‌سازد و مانع می‌شود تا او انسانیت را متحقق کند. آن‌وقت است که همه‌چیز پوچ می‌شود» (سارتر، ۱۳۸۷: ۳۱۴). از این‌رو، حالِ مطلق، نه‌تنها انسان را جاودانه نمی‌کند، بلکه او را محکوم به مرگ می‌کند.

۱۳- بازگشتِ زمان چرخه‌ای در روایت‌های مدرن و پست‌مدرن

انسان همیشه دو مفهوم از زمان عام داشته است: زمان حلقوی و بازگشتی، زمان خطی و برگشت‌ناپذیر که جوهرهٔ مرگ را در خود دارد. زمان حلقوی پنهان کردن زمانِ روزمره و فردی است؛ یعنی هم‌هویتی آیینی با زمانِ مقدس که انتهایی ندارد و به خلقِ مدام و زایشِ همیشگی می‌انجامد. مفهوم زمان بازگشت جاودانه، تنها متعلّق به جهان اسطوره‌ای نیست. زمان حلقوی و زمان خطی همیشه با انسان بود، اما در جهان اسطوره، زمان حلقوی تسلط تام و تمام دارد و در جهان مدرن، زمانِ زوال‌پذیر و بازگشت‌ناپذیر. انسانِ اسطوره‌ای با کشف زمان خطی به هویت و فردانیّتِ خویش نزدیک می‌شود، اما انسانِ مدرن با بازآفرینیِ زمان حلقوی در روایت‌ها و اندیشه‌هایش می‌خواهد از زوال زمانِ خطی بگریزد؛ چنان‌که زمان بازگشت جاودان هم در اندیشه‌های اندیشمندانی مدرن چون، مارکس، نیچه و یونگ تکرار می‌شود و هم در روایت‌های مدرن و پست‌مدرن بکت، تارکوفسکی و بورخس.

Archive of SID

www.SID.ir

در هنر و ادبیات مدرن قصه، نمایشنامه یا فیلم، بسیاری اوقات یا از پایان آغاز می‌شود یا پایان به آغاز می‌رسد. چون پایان آغاز دیگری است، گاه درست به‌مانند آغاز نخست. مانند نمایشنامه‌های «بکت» که در آنها «پایان بازی»، آغاز بازی است. یا دوپردهٔ «به انتظار گودو» تقریباً تکرار یکدیگرند. انگار پایانی نیست. این زمان است که تکرار می‌شود، گرچه ممکن است هدف آگاهانهٔ مولف تکرار رویدادهای زندگی، یا تکرار تاریخ باشد. ولی در اصل ممکن است ناخودآگاه، زمان کرانمند را به زمان بیکران تبدیل کرده باشد. بدین‌گونه نه تنها زمان، بی‌پایان و ابدی می‌شود، بلکه هدفِ دیگر خودآگاه یا ناخودآگاه، بازگشت به خاستگاه است. بازگشت به لحظه تولد و آفرینش، بازگشت به زهدان یا به مادر زاینده که در معنای فرازینش[1] بازگشت به اصل است (صنعتی، ۱۳۸۱: ۱۱۷).

اما تفاوت اساسی بازگشتِ جاودان در اندیشهٔ مدرن و پُست‌مدرن با اندیشهٔ اسطوره‌ای و پیشامدرن در آن است که زمان فردی کیفیت خود را از دست نمی‌دهد. فرد و روایت‌های فردی، آنقدر در زمان حالِ میرا شناور است که نمی‌تواند به‌یقین تسلیم زمان جاودانه شود. به همین دلیل حضور مرگ در روایت‌های مدرن و پست‌مدرن تهدیدکننده است. مرگ در روایت‌های مدرن تهدیدکنندهٔ زمان فردی است، در حالی که مرگ در روایت‌های اسطوره‌ای بخشی از اعمالِ آدمی است. تفاوت دیگر زمان چرخه‌ای در اندیشه و روایت مدرن با روایت‌های پیشامدرن در این است که بازگشت جاودان در روایت‌های اسطوره‌ای، بازگشت به زمان سرمدی و ازلی است، نه تکرار ابدی زندگی. نیچه معتقد بود «ما بارها، نه به یک زندگی درست مانند این زندگی، بلکه به همین زندگی بازمی‌گردیم» (همان) و تارکوفسکی که از آن به «زمان اخلاقی» تعبیر می‌کرد، می‌خواست زمان را به‌عنوان نوعی وسیلهٔ هنری به تصرف خود درآورد (تارکوفسکی، ۱۳۸۰: ۸۱)؛ به همین دلیل زمان گذشته را واقعی‌تر می‌دانست (همان: ۷۹). روایت‌های مدرن در بازآفرینی زمان چرخه‌ای دچار پارادوکسِ پوچیِ جاودان می‌شوند، چراکه سوژهٔ مرگ را نمی‌توانند در زبان چرخه‌ای آفریدهٔ خود حل کنند و برای کاهش هراس از مرگ دو شیوه را به‌کار می‌گیرند:

در یکی نقشوارهٔ قصه، در بی‌زمانی و بی‌مکانی روی می‌دهد و از هرچیز که نشانگرِ زمان و مکان باشد دوری می‌جویند. در دیگری وحدت زمان را به هم می‌ریزند... به این ترتیب مفهوم زمان و مکان کرانمند جای خود را به «اسطورهٔ زمان و مکان بیکران» می‌دهد. دیگر نمی‌دانیم چه زمانی آغاز است و چه زمانی پایان. یا که پایان و آغاز جا به جا شونده‌اند، همان‌گونه که قدیم و جدید را می‌شود جابه‌جا کرد (صنعتی، ۱۳۸۱: ۱۱۸).

1. transcendental

www.SID.ir

۱۴- تخیل تمثیلی و رمان مدرن ایران

رمان در ایران تنها برای فهمِ انسان تاریخی شکل نگرفته‌است؛ بلکه بیشترین تلاش نویسندگان جدّی رمان مدرن ایران، حلّ بن‌بست‌های تاریخی ایران است. به همین دلیل «شخصیت‌های رمان فارسی، اعم از شخصیت‌های اصلی یا فرعی، فردّیت ندارند. آنها همچون نمونهٔ مثالی یک سنخ و دسته از انسان‌ها می‌اندیشند و عمل می‌کنند. پیچیدگی و چندجانبگی در زندگی آنها جای چندانی ندارد. آنها تهی از احساسات متناقض، تردید، و تنش و تشنّج، بیشتر شکل ماشین و فرمانبر یک ارادهٔ استعلایی را دارند تا شکل موجود زنده و خودپو» (محمودیان، ۱۳۸۲ : ۱۹۳) رمان‌های مدرن ایران، همیشه با استعارهٔ بزرگی به‌نام «ایران» درگیرند. فهم تمثیلی وضعیتِ تاریخی ایران، رمان‌هایی چون *سرگذشت کندوها* و *مدیر مدرسه* را شکل می‌دهد و فهم اسطوره‌ای-تمثیلی وضعیت ایران، رمان‌هایی چون *بوف کور*، *شازده احتجاب* و *گاو خونی* را می‌آفرینند. حتی رمان‌هایی چون *کلیدر*، *همسایه‌ها* و *سووشون* با انسان‌های واقعی درگیر نیستند. در این رمان‌ها هستی انسان‌ها، تنها در مبارزهٔ سیاسی فهمیده می‌شود، نه در تضاد و تناقض زندگی روزمره. از این‌رو، شخصیت‌های این رمان‌ها درگیر با زمان دوری و حلقوی‌اند؛ نه شازده احتجاب انسان روزمره است و نه راوی *بوف کور* و *گاو خونی*. در رمان *مدیر مدرسه*، مدرسه تمثیلی از ایران است. «مسألهٔ اصلی آل‌احمد بیان شکل کلی امور، فرجام وقایع و برآمدهای عملکرد افراد است، نه توصیف و تبیین امور، وقایع و شخصیت‌ها» (همان: ۱۷۷). گلشیری در *شازده احتجاب*، شازده را در کابوس و سیالیّت ذهن قرار می‌دهد تا معنی تمثیلی خود را بیافریند و به‌گونه‌ای بن‌بست‌های تاریخی ایران را تحلیل کند. مقایسهٔ نقش سیالیّت زمان در خشم و هیاهوی فاکنر و *شازده احتجاب*، نشان می‌دهد که فاکنر آن را در شخصیت‌های عادی دنبال می‌کند و گلشیری آن را در انسانی مثالی. گلشیری می‌خواهد تاریخ ایران را بفهمد، اما فاکنر می خواهد درگیریِ زمان و انسانِ روزمره را نشان دهد. مدرس صادقی در رمان کوتاه *گاوخونی*، همچون صادق هدایت، مکان‌های تاریخی را تبدیل به اسطوره می‌کند. اصفهان و گاوخونیِ اسطوره شده و همچنین اسطورهٔ آب، به‌گونه‌ای یادآور ریِ قدیم و شرابِ اسطوره‌شده در *بوف کور* است.

Archive of SID

www.SID.ir

۱۵- نتیجه‌گیری

یکی از راه‌های فهمِ زمان، تولید و دریافت روایت‌های تخیّلی است؛ فهمی که منجر به شناخت هویت‌ها می‌شود. زمانِ روایت‌های تخیّلیِ آغازین، فشرده و معطوف به گذشتهٔ مطلق است، اما هویت انسان، وابسته به گشودگیِ زمان است. هویت انسان زمانی شکل می‌گیرد که به تخیّلِ تاریخی و زمانِ تاریخی دست یابد. زمان در روایت‌های تخیّلی، در هر مرحله‌ای به هویت دیگری منجر می‌شود. به عبارت دیگر، زمان در هر روایتی ابدیت خود را از دست می‌دهد؛ گویی بیداری انسان همان بیداری «اوروبوروس» است، چراکه انسان در این گذار، اگرچه به هویتِ تاریخی دست می‌یابد، اما به مرگ نزدیک‌تر می‌شود. روایت‌های تخیّلی ایران به شکل روایت‌های تخیّلی غرب زمان را تجزیه نکرده‌اند. از این‌رو، انسانِ ایرانی، چه در تولید و چه در دریافتِ روایت‌های تخیّلی، دیرتر به تخیّل و زمانِ تاریخی رسیده و بیشتر وابسته به تخیّلِ تمثیلیِ گفتمانِ عرفانی بوده‌است.

تخیّلِ تمثیلی گفتمانِ عرفانی ایران، اگرچه در دورهٔ مشروطه، با برخورد با تخیّل تاریخی غرب، خود را به تخیّل تاریخی نزدیک می‌کند، اما این تخیل عمومی نمی‌شود. به همین دلیل رمان‌های ایرانی مخاطبِ عمومی نمی‌یابد و تخیّلِ تاریخی نویسندگانِ این روایت‌های تخیّلی، براساس تقلید از تکنیک‌های روایی غرب شکل می‌گیرد. رمان ایرانی نه‌تنها نمی‌تواند به مخاطب عمومی دست یابد، بلکه حتی می‌توان گفت این رمان‌ها به شکل حکایت و قصه فهمیده می‌شود. روایت‌های تخیّلیِ غرب با اسطوره‌زدایی از زمانِ گذشتهٔ مطلق و آیندهٔ معادی، زودتر به رمانس، رمان تاریخی و سرانجام به رمان یا همان «حالِ مطلق» رسیدند، اما انسان غربی با مثله‌کردن زمان دچار تراژدی زمان یا پوچی ابدی شد.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

آسا برگر، آرتور (۱۳۸۰)، *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمدرضا لیروانی، تهران: سروش.
آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸)، *از اسطوره تا حماسه، هفت گفتار در شاهنامه‌پژوهی*، تهران: سخن.
اشتاینر، جورج (۱۳۸۰)، *مرگ تراژدی*، ترجمهٔ بهزاد قادری، تهران: نمایش.
آگوستین قدیس (۱۳۸۰)، *اعترافات*، ترجمهٔ سایه میثمی، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
احمدی، بابک (۱۳۸۱)، *هایدگر و پرسش بنیادی*، تهران: مرکز.
اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.
اریکسن، ترونڈ برگ (۱۳۸۵)، *تاریخ زمان*، ترجمهٔ اردشیر اسفندیاری، آبادان: پرسش.
ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۷۴)، *خلق مدام در عرفان اسلامی و آیین بودایی ذن*، ترجمهٔ منصوره کاویانی، تهران: علمی و فرهنگی.
ـــــــــــ (۱۳۸۳)، *آفرینش، وجود و زمان*، ترجمهٔ مهدی سررشته‌داری، تهران: مهراندیش.
باختین، میخاییل (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای، جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمهٔ رویا پورآذر، تهران: نی.
بالائی، کریستف (۱۳۷۷)، *پیدایش رمان فارسی*، ترجمهٔ مهوش قویمی و نسرین خطاط، تهران: معین.
باورینگ، گرهارد (۱۳۸۱)، «زمان در عرفان ایرانی»، *حضور ایرانیان در جهان اسلام*، احسان یارشاطر و دیگران، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران، صص ۲۶۶-۲۳۱.
براهنی، رضا (۱۳۶۲)، *قصه‌نویسی*، تهران: نو.
تارکوفسکی، اندری (۱۳۸۰)، *زمان ممهور*، ترجمهٔ قباد ویسی، تهران: آنا.
تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه- زبان شناختی بر روایت*، ترجمهٔ ابوالفضل حُری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
حسینی، صالح (۱۳۷۲)، *بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب*، تهران: نیلوفر.
حمیدیان، سعید (۱۳۷۲)، *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، تهران: مرکز.
دیچز، دیوید و استُلوردی، جان (۱۳۸۶)، *رمان قرن بیستم، در نظریه‌های رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر، صص ۱۱۳-۱۰۷.

Archive of SID
www.SID.ir

ریکور، پل (۱۳۷۸)، *زندگی در دنیای متن*، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران: مرکز.
ریمون- کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی*: بوطیقای معاصر، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
سارتر، ژان پل (۱۳۸۷)، «زمان در نظر فاکنر»، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، *تحریر کارگاه خیال*، صالح حسینی، تهران: نیلوفر، صص ۳۱۵-۳۰۵.
شایگان، داریوش (۱۳۵۵)، *بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی*، تهران: امیرکبیر..
صنعتی، محمد (۱۳۸۱)، *تحلیل روان‌شناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی*، تهران: مرکز.
غلام، محمّد (۱۳۸۱)، *رمان تاریخی، سیر و نقد و تحلیل رمان‌های تاریخی فارسی*، تهران: چشمه.
فرای، نورتروپ (۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
ـــــــــــ (۱۳۸۴)، *صحیفه‌های زمینی، بررسی ساختار هوس‌نامه* (رمانس)، ترجمهٔ هوشنگ رهنما، تهران: هرمس.
قانونی، ایرج (۱۳۸۸)، *کلمه و چیزها*، تهران: علم.
کاسیرر، ارنست (۱۳۷۸)، *فلسفه صورت‌های سمبلیک: ج۲، اندیشهٔ اسطوره‌ای*، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران: هرمس.
کزازی، میرجلال الدین (۱۳۷۶)، *رؤیا، حماسه، اسطوره*، تهران: مرکز.
کوپ، لارنس (۱۳۸۴)، *اسطوره*، ترجمهٔ محمّد دهقان، تهران: علمی و فرهنگی.
گیدنز، آنتونی (۱۳۸۳)، *چکیدهٔ آثار آنتونی گیدنز*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: ققنوس.
لیکاف، جورج (۱۳۸۳)، « نظریهٔ معاصر استعاره»، ترجمهٔ فرزان سجودی، *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سورهٔ مهر، صص ۲۹۸-۱۹۵.
محمودیان، محمد رفیع (۱۳۸۲)، *نظریهٔ‌رمان و ویژگی‌های رمان فارسی*، تهران: فرزان روز.
ماتیوز، اریک (۱۳۷۸)، *فلسفهٔ فرانسه در قرن بیستم*، ترجمهٔ محسن حکیمی، تهران: ققنوس.
مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، *گزیده مقالات روایت*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.
وات، ایان (۱۳۷۹)، *پیدایش قصه*، ترجمهٔ ناهید سرمد، تهران: علم.
وال، ژان (۱۳۷۵)، *بحث در مابعدالطبیعه*، ترجمهٔ یحیی مهدوی و همکاران، تهران: خوارزمی.
هاوزر، آرنولد (۱۳۷۷)، *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: خوارزمی.
هایدگر، مارتین (۱۳۸۶)، *هستی و زمان*، ترجمهٔ سیاوش جمادی، تهران: ققنوس.
هگل، ک. و. ف (۱۳۷۸)، «شعرِ حماسی»، *زبان، اندیشه و فرهنگ (مجموعه مقالات)*، ترجمه و تألیف یدالله موقن، تهران: هرمس، صص ۴۹-۳۱.

Archive of SID
www.SID.ir

Heidegger, Martin (1941), On Time and Being, Translated by Joan Stambaugh, New York, Harper Torchbooks.
Herman, Vimala (1995), Dramatic Discourse, (Dialogue as interaction in plays), London and New York, Routledge.
Gillespie, Gerald (2003), Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context, Washington D.C., The catholic University of America Press.

Archive of SID

www.SID.ir