اسطوره‌ای‌شدن زمان در چند داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور

ابراهیم محمدی*

استادیار دانشگاه بیرجند

جلیل‌اله فاروقی هندوالان**

استادیار دانشگاه بیرجند

سمیه صادقی***

دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه بیرجند

چکیده

رمان و داستان مدرن نقش شگرفی در بازخوانی روایت‌های اسطوره‌ای و بازپردازی آن‌ها در ادبیات روایی امروزی ایفا می‌کند. یکی از دلایل مهم توجه ویژه و کاملاً متفاوت این‌گونه داستان‌ها و رمان‌ها به بن‌مایه‌های اسطوره‌ای ضرورتی است که نویسندگان معاصر بنابر دگرگونی اوضاع اجتماعی و دگرگونی‌های اساسی اندیشه و نگرش انسان احساس کرده‌اند: بی‌انسجامی جهان آشفتهٔ معاصر که همهٔ گفتمان‌هایش سرشار از تناقض، بی‌انسجامی و قاعده‌گریزی است، انسان امروزی را شیفتهٔ روایت‌های نامنسجم، غیرخطی گسسته‌نما و سرشار از بی‌نظمی‌های زمانی ــ که پیشینه‌ای غنی در روایت‌های اسطوره‌ای دارد ــ کرده است. شهریار مندنی‌پور یکی از نویسندگان برجستهٔ ادبیات معاصر فارسی است که می‌توان آثارش را از حیث ساختار و پردازش برخی از عناصر داستان به‌ویژه عنصر زمان به روایت‌های اسطوره‌ای همانند دانست. این پژوهش نشان می‌دهد که زمان در برخی از داستان‌های کوتاه او، همانند زمان در روایات اسطوره‌ای ۱. کیفی و ذهنی است نه عینی و کمی؛ ۲. اعتبار خود را از رویداد یا حادثهٔ روایت‌شده می‌گیرد؛ ۳. دورانی و چرخه‌ای است نه خطی و

* emohammadi.baran@yahoo.com

** j_faroughi@yahoo.com

*** Somayehsadeghi3@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۰/٤/۲۲ **تاریخ پذیرش: ۹۰/۱۲/۱**

فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۱۹، شمارهٔ ۷۰، بهار ۱۳۹۰

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

مستقیم. البته اثبات این همانندی‌ها لزوماً به معنای تأثیرپذیری آگاهانهٔ منـدنی‌پـور از روایات اسطوره‌ای نیست.

کلیدواژه‌ها: زمان در روایت اسطوره‌ای، چرخهٔ کیهانی، زمان دورانی، زمـان ذهنـی و کیفی، داستان مدرنیستی فارسی، داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور.

مقدمه

برخی از اسطوره‌پژوهان تلاش کرده‌اند اسطوره را مطابق نگاه و دیـدگاه خـود تعریـف کنند؛ چنان‌که میشل زرافا، که در حوزهٔ پیوندهای اسطوره و رمان نظریه‌پـردازی کـرده است، آن را نوعی سرگذشت یا داسـتان مـی‌دانـد کـه معمـولاً بـه خـدا یـا رب‌النـوع و موجودات الهی مربوط می‌شود (زرافا، ۱۳۸٤: ۱۱٤)، اما میرچا الیاده بیان تعریفـی جـامع از آن را که مقبول و فراخور فهم و دریافت همه باشد مشکل می‌داند و مـی‌گویـد مگـر ممکن است فقط یک تعریف جامع یافت که همهٔ انواع و تمام کارکردهای اسـطوره را در کلیـهٔ جوامـع کهـن و سـنتی دربرگیـرد. او اسـطوره را واقعیـت فرهنگـی بـه غایـت پیچیده‌ای می‌بیند که همیشه به‌نوعی زنده است، چراکه تحت تأثیر قـدرت برانگیزاننـدهٔ حـوادثی کـه آن را بـه یـاد مـی‌آورنـد و در زمـان حـال دوبـاره متحقـق مـی‌سـازند، از دیدگاه‌های مختلفی، مورد تفسیر قرار می‌گیرد (الیاده، ۱۳٦۲: ۱٤– ۲۷). اسطوره بـا هـر تعریفی، بنابر ساختار اساساً روایی‌اش پیوند بسیار محکمی با ادبیات داسـتانی و بـه‌ویـژه رمان دارد. از این رو، اگـر سـاختار روایـی اسـطوره را منـشأ ادبیـات روایـی بـه‌حـساب بیاوریم (یا دست‌کم یکی از مهم‌ترین منابع و الگوهای آن بدانیم) بیراهـه نرفتـه‌ایـم. بـر این اساس شاید بتوان ادعا کرد که به مرور، نقل داستانی و سـامان‌منـد حـوادث از بدنـهٔ اسطوره جدا شده و خود به‌گونهٔ ادبی مجزا و مستقلی تبدیل شده است و طی مراحلی به شکل امروزی درآمده است. اما باید تأکید کرد کـه پـس از جـدایی شـکلی اسـطوره و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

ادبیات این دو هیچ‌گاه کاملاً از هم جدا نبوده‌اند و همواره با هم در ستدوداد بوده‌اند. هرچند رویکرد ادبیات به اسطوره در دوره‌های مختلف و در مکاتب ادبی گوناگون جهان یکسان نبوده است. در این دوره‌ها، هر نگرش و هر مکتب به‌گونهٔ خاصی به اسطوره نگریسته و از همین رو به گونهٔ متفاوتی از آن بهره برده است. گاه و در برخی گونه‌های ادبی، پیوند اسطوره و روایات ادبی بسیار مستحکم شده، چنان‌که مثلاً در رمان و گونه‌های روایی ادبیات، از بن‌مایه‌ها و اشارات اسطوره‌ای بیشتر استفاده شده است. نکته‌ای که نباید از آن غافل شویم این است که پس از ظهور مدرنیسم در هنر و ادبیات، در برخی از مکاتب ادبی (به‌ویژه در رمانتیسم) و سپس در روزگار روایی اندیشه و نگرش پسامدرن، رویکرد ادبیات به اسطوره و شکل و میزان بهره‌گیری از آن به‌گونه‌ای آشکار تغییر کرده است؛ نوع و میزان بهره‌گیری حوزه‌های مختلف فکری مدرن و پسامدرن از درون‌مایه‌ها، شخصیت‌ها، بن‌مایه‌ها و الگوهای ساختاری ـ روایی اسطوره‌ای در خلق آثار داستانی یکسان نیست و هر حوزهٔ فکری به‌گونه‌ای خاص از آن‌ها بهره می‌برد. برای مثال، گرایش به بهره‌گیری از روایت‌های اسطوره‌ای در آفرینش آثار داستانی، در میان رمان‌نویسان پسامدرن که گویا همه‌چیز را به‌وسیلهٔ اساطیر تفسیرپذیر می‌دانند و باور دارند اسطوره ـ که اساساً روایتِ پیوستهٔ گسسته‌نمایی است ـ آن‌ها را در نشان‌دادن بی‌انسجامی دنیای معاصر بهتر یاری می‌کند و خود نیز در عمل روایت‌هایی به ظاهر منفک و گسیخته ("تکه‌تکه‌های قصه‌ها") ارائه می‌کنند (پاینده، ۱۳۸٦: ۳۸)، بیش از دیگر جریان‌های داستان‌نویسی دیده می‌شود (تفاوت در میزان بهره‌گیری است) و نگرش فمینیستی با تجدیدنظر در روایت‌های اسطوره‌ای و با رویکردی ایدئولوژیک می‌کوشد با نگاهی تازه به هویت جنسی، نظریه‌های آن را از نو و با نگاه زنانه ـ گاه همراه با تغییر ساختار و گونه‌ای وارونگی ـ بازنویسی کند (لنسر، ۱۳۸۸: ۳۱۰-۳۱۱).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

در ادبیات فارسی نیز رویکرد نویسندگان هر دوره و مکتب ادبی به اسطوره متفاوت است: برخی از نویسندگان، از جمله عباس معروفی در *سمفونی مردگان*، برای انسجام بخشیدن به رمان از اسطوره و ارجاع صریح به آن کمک گرفته‌اند و برخی، از جمله صادق هدایت در *بوف کور*، تقی مدرسی در *یکلیا و تنهایی او* و هرمز شهدادی در *شب هول*، با بازسازی اساطیر و قراردادن شخصیت‌های اصلی داستان در فضایی سوررئالیستی به ارائهٔ روایتی نمادین و امروزی از اساطیر پرداخته‌اند. برخی از نویسندگان متأخر ازجمله اصغر الهی در *سالمرگی* و محمد محمدعلی در *قصهٔ تهمینه*، از اسطوره در بازسازی و ارائهٔ داستان‌های کاملاً نو و آفرینش روایت‌های تازه استفاده کرده‌اند (بزرگ‌بیگدلی و دیگران، ۱۳۸۹: ٦٥-۷۰). ابوتراب خسروی نیز در ژرف‌ساخت رمان *رود راوی*، از ظرفیت‌های ساختاری روایت اسطوره‌ای بسیار بهره برده است (مالمیر و اسدی جوزانی، ۱۳۸۷: ٥٥- ۸٥). پژوهش حاضر نشان می‌دهد که شهریار مندنی‌پور نیز در برخی از داستان‌هایش، از ساختار اسطوره‌ای عنصرِ "زمان" به‌خوبی استفاده کرده است. به منظور تبیین این موضوع، سه ویژگی اصلی و بنیادی "عنصر زمان" در روایت‌های اسطوره‌ای یعنی "بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها"، "زوال مفهوم زمان" و "ذهنی‌شدن زمان" که به تعبیر لوئیس (۱۳۸۳: ۸٤) در رمان و داستان امروزی نیز دیده می‌شود، در چند داستان کوتاه از شهریار مندنی‌پور مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است. یادکرد این نکته نیز بسیار بایسته است که در این پژوهش نگارندگان مبانی نظری استدلال‌های خود را بر مدرن یا پسامدرن بودن داستان‌های مندنی‌پور یا آنچه در منابع مختلف به‌عنوان تکنیک‌های صوری و روایی داستان مدرن و پسامدرن ذکر شده است[1] استوار نکرده‌اند، چراکه باور دارند که تمییز مدرن و پسامدرن اساساً امری دشوار است. گلن وارد در همین زمینه می‌گوید «همان‌طور که نمی‌شود قرون وسطی و عصر مدرن را به‌طور کامل از هم جدا کرد، بین

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

عصر مدرن و پست‌مدرن نیز نمی‌توان تمایزی روشن قائل شد» (وارد، ۱۳۸۹: ۲۵). ژان فرانسوا لیوتار نیز معتقد است «پسامدرن بی‌تردید بخشی از مدرن است» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۷: ۲۳۲). دشواری تمییز مدرن از پسامدرن در مقام دوره‌های تاریخی عیناً وارد حوزهٔ آثار ادبی و هنری شده است. لیوتار در مقالهٔ «جوابی به سؤال پسامدرن چیست؟»، اصطلاحات "مدرنیسم" و "پسامدرنیسم" را به‌گونه‌ای به کار برده است که مفهوم دوره‌بندی تاریخی از آن بر نمی‌آید (مالپاس، ۱۳۸۸: ٤٥).[۲] از این‌رو در متن مقالهٔ حاضر نیز اصرار بر تعیین مرز این دو به‌ویژه در بحث از داستان‌های مندنی‌پور به کناری نهاده شده است و برخی از آثار وی تنها به‌عنوان نمونه‌های شاخص داستان کوتاه مدرن فارسی که در ساختار روایی از جهاتی به روایت‌های اسطوره‌ای نزدیک شده مورد مطالعه قرار گرفته است.

در این‌گونه آثار داستانی معمولاً کیفیت‌های زمانی دستخوش دگرگونی می‌شود و روایت، در بیشتر موارد، تنها به زمان حال گفته می‌شود. از این‌رو، خوانندهٔ این آثار، خود را در زمان حالی پیوسته بیرون از فضای تاریخی می‌یابد. زمان در این داستان‌ها، همانند روایات اسطوره‌ای، زمان حقیقی، زمان بی‌زمانی است؛ «گویی ماجرا در جایی خارج از زمان روزمره رخ می‌دهد و شخصیت در بعد زمانی غیر گاه‌شمارانه معنی می‌یابد» (نادری، ۱۳۸۲: ٦٩).[۳] نکتهٔ مهم‌تر این است که این داستان‌ها علاوه بر اینکه نظم رویدادهای گذشته را برهم می‌زند، زمان حاضر را نیز به طرزی آشفته نشان می‌دهد و اساساً «با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال‌آور زمان عادی، انسجام ترتیب‌دار روایت را مخدوش می‌کند» (لوئیس،۱۳۸۳: ۸۷-۸٦).

نکتهٔ مهمی که مقالهٔ حاضر می‌خواهد بر آن تأکید کند این است که سه ویژگی یادشدهٔ "عنصر زمان" ساختار "زمان روایت" داستان‌های شهریار مندنی‌پور را به "روایت اسطوره‌ای" که، چنان‌که خواهد آمد، خصیصهٔ اصلی آن بی‌زمانی و ازلی بودن است،

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

نزدیک می‌کند. در این داستان‌ها، نویسنده زمان را به‌گونه‌ای نمایش می‌دهد که خواننده بین زمان گذشته، حال و آینده دچار سردرگمی می‌شود؛ گاهی ذهنیت راوی بین اکنونِ واقعی، اکنونِ ذهنی، گذشتهٔ واقعی، گذشتهٔ ذهنی و سایر زمان‌ها در آمدوشد است و مخاطب باید با کنار هم قراردادن پاره‌های رویداد و نیز توجه به سایر تکنیک‌های یادشده زمان داستان را دریابد.

یادکرد این نکته ضروری است که نگارندگان تنها "ساختار زمانی" چند داستان کوتاه از شهریار مندنی‌پور را با "زمان در اسطوره" می‌سنجند و ادعا ندارند که آن‌چه دربارهٔ همانندی شکلی و ساختار زمان روایت در این داستان‌ها و زمان در روایت اسطوره‌ای مطرح می‌شود، دربارهٔ همهٔ داستان‌های مدرن فارسی ـ یا حتی سایر داستان‌های کوتاه مندنی‌پور ـ صدق می‌کند. نیز نگارندگان همانندی‌های یادشده را به معنای تلاش آگاهانهٔ مندنی‌پور برای الگوگیری مستقیم از روایات اسطوره‌ای نمی‌دانند.

با توجه به ضرورت شناخت درست و دقیق نگاه اسطوره به زمان و به منظور فراهم آمدن امکان مقایسه، در بدنهٔ مقاله ابتدا ساختار و کیفیت زمان در روایات اسطوره‌ای به کوتاهی تبیین می‌شود، سپس همانندی‌های زمان اسطوره‌ای و زمان در داستان‌های کوتاه مندنی‌پور نشان داده می‌شود.

۱. همانندی کارکرد زمان در روایت اسطوره‌ای و داستان مدرنیستی

شیوهٔ معهود روایت‌های کلاسیک ـ در ادبیات و هنر ـ مبتنی است بر حفظ ترتیب و توالی رویدادها و حفظ تمایز قدیم و جدید بودن ماجراها. با توجه به همین خصلت برجسته، فاستر داستان را نقل وقایع می‌داند به ترتیب توالی زمان (فاستر، ۱۳۶۹: ۳۶). این شیوهٔ روایت‌گری تخیل قوی، محدودیت‌ناپذیر و افسارگسیختهٔ آفرینندگان روایات مدرنیستی را اقناع نمی‌کند. پدیدآورندگان این داستان‌ها در بیشتر موارد با استفاده از

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

زمان ذهنی و حسی که اساساً زمانی کیفی است و نیز با پس‌وپیش کردن رویدادها و تکرارشان و به‌طورکلی با بی‌اعتبارکردن زمان، تمایز قدیم و جدید و گذشته و اکنون را از میان برمی‌دارند و روایت را در سایهٔ بی‌زمانی مطلق می‌آفرینند؛ به تعبیر دقیق‌تر و روشن‌تر، می‌کوشند با کاستن از سیطرهٔ زمان بر روایت، "گذشت زمان" و "به‌پایان رسیدن" را بی‌معنی کنند. از این رو گاه روایت خود را از پایان آغاز می‌کنند[۴] یا در پایانش به آغاز برمی‌گردند و مخاطب را با خود به آغاز راهی که با هم شروع کرده بودند برمی‌گردانند، به‌گونه‌ای که هر دو می‌پندارند هیچ چیز اتفاق نیفتاده است و هنوز در همان آغازند و زمان از حرکت باز ایستاده و بر آن‌ها نگذشته است.

در بیشتر جهان‌بینی‌های اسطوره‌ای، از جمله بینش اساطیری هند، زمان هم در پیدایش و هم در پایان زندگی نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کند، به‌گونه‌ای که می‌توان گفت در این‌گونه کیهان‌شناسی، زمان قادر مطلق است و بر هستی موجودات حکومت دارد (شایگان، ۱۳۸۸: ۱۵۰-۱۴۹).[۵] با این حال، نکتهٔ قابل درنگ این است که در کنار این نگاه آفرینشگرپندارانه به زمان (که آن را فعال مایشاء می‌پندارد)، اسطوره به زمان ـ به‌عنوان یکی از عناصر اصلی روایت ـ نیز به‌گونه‌ای خاص می‌نگرد: در روایت اسطوره‌ای، گریز از سیطرهٔ زمان کمی، عینی و واقعی ـ و البته "گریز از پایان" ــ به بی‌اعتباری قیدهای نمایشگر زمان و بی‌معنا شدن دقیقه، ساعت، سال و... می‌انجامد. در روایت اسطوره‌ای جمشید هفتصد و ضحاک هزار سال پادشاهی می‌کند و هیچ مخاطب آگاهی این را غیرقابل باور نمی‌داند، چراکه آگاه است که این قیدهای زمان در اسطوره کارآیی واقعی و بیرونی خود را از دست داده‌اند و بی‌اعتبار (یا کیفی) شده‌اند. در این روایت، معمولاً گذشته، حال و آینده نیز از یکدیگر متمایز نیستند، زیرا آگاهی اسطوره‌ای به این متمایل است که فرق مراحل زمان را از میان ببرد و گونه‌ای

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

بی‌زمانی بر روایت حاکم کند. از این رو در مجموع می‌توان گفت زمان در ساختار روایت اسطوره‌ای دست‌کم سه ویژگی یا مشخصهٔ ساختاری مهم و برجسته دارد:

الف) موضوع محوری اسطوره، گفتگو از رویدادها و حوادثی است که گفته می‌شود "پیش از آفرینش کیهان" یا "در دورهٔ آغازین تکوین آن" یا حتی بسی پیشتر از آن روی داده است (استروس، ۱۳۸٦: ۱۳۸) و پس از پایان حیات گیتیگ بر زمین، در جهان مینوی سپسین روی خواهد داد. این‌گونه نگاه به هستی که مبتنی است بر عبور از جنبه‌های مادی و عینی آفرینش و اعتبار بخشیدن به جنبه‌های مینوی و ذهنی آن، به زمان اساطیری (زمان قدسی، زمان جادویی مذهبی، زمان مجلای قداست) کیفیت و ساختار ویژه‌ای بخشیده است. در این نگاه، زمان کمی، عینی و ملموس، که ترتیب و توالی منطقی و پیش‌رونده دارد، اعتبار خود را از دست داده و زمان کیفی و ذهنی، مبنای روایت رویدادها قرار گرفته است.[٦] شلینگ می‌گوید: در مقایسه با زمان عینی و آن‌چه مثلاً در روایت تاریخی به‌کارگرفته می‌شود، «زمان اسطوره‌ای رشته‌ای از لحظات که در پی یکدیگر می‌آیند نیست؛ بلکه فقط یک زمان است که فی‌نفسه عینی نیست یعنی توالی زمان‌ها نیست بلکه فقط نسبت به زمانی که در پیش می‌آید زمان (یعنی زمان گذشته) می‌شود» (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۱۸۲).

ب) زمان اساطیری به‌هیچ‌وجه وسیلهٔ سنجش انتزاعی واحدهایی چون دقیقه، ساعت و شبانه‌روز نیست، بلکه برحسب رویدادها و حوادث خطیر تعریف می‌شود. در این معنا، زمان، پیوسته به حادثه یا کنش یا رویدادی خاص مربوط می‌شود، اعتبار زمان به رویداد یا حادثهٔ تأثیرگذاری است که توانسته مبنای تحول واقع شود و سیر زمان را به پیش و پس از خود تقسیم کند. برای مثال، هومر در آثار خود زمان را با اشاره به روز واقعه، لحظهٔ سرنوشت، زمان جنگ یا صلح یا به هنگام اسارت و نظایر آن معلوم می‌کند. در این معنا زمان پیوسته به حادثه یا کنش یا رویدادی خاص مربوط می‌شود.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

مثلاً گفته می‌شود، فصل درو، زمان کاشت، موقع برداشت، وقت عبادت، زمان مرگ و غیره (ضیمران، ۱۳۷۹: ۲۲۶)؛ زمان همیشه با آن‌چه در آن ساری و جاری است معنا می‌یابد، نه با ثانیه، دقیقه، روز، هفته، ماه، سال، قرن و...؛ اصالت و اعتباریافتن رویدادها و بی‌اعتبارشدن قیدهای زمان.

پ) میشل زرافا بر این باور است که اندیشهٔ اساطیری بیان تصور دور جاودانه است (زرافا، ۱۳۶۸: ۱۳۷). الیاده هم به‌گونه‌ای دیگر به این دور جاودانه اشاره می‌کند و می‌گوید مردمان بدوی هم با نسبت دادن حرکت دوری به زمان، برگشت‌ناپذیری آن را ابطال می‌کنند. هر چیزی در نقطهٔ شروع خود در هر آن در حال آغازیدن است. گذشته چیزی نیست جز تصور ازپیش‌پرداختهٔ آینده. هیچ واقعه‌ای برگشت‌ناپذیر و هیچ استحاله‌ای نهایی نیست. حتی به تعبیری می‌توان گفت که هیچ‌چیز تازه‌ای در جهان اتفاق نمی‌افتد، چون همه‌چیز عبارت است از تکرار همان نمونه‌های نخستین و ازلی (الیاده، ۱۳۶۵: ۱۲۸). در این نگاه گذشت زمان و عبور آن از سر انسان و سایر هستنده‌ها، امری است بی‌معنا، زمان هیچ‌چیز را پشت سر نمی‌گذارد و از/ بر هیچ‌چیز عبور نمی‌کند: زمان هرگز نمی‌گذرد، بلکه در خود تکرار می‌شود و رویدادها را تکرار می‌کند و این تکرارها گذشت زمان را بی‌اعتبار می‌کند. اکنون بسیار بایسته است برای درک آسان‌تر موضوع، در یکی از بن‌مایه‌ها و ویژگی‌های مهم اساطیر ملل مختلف ("چرخه‌های کیهانی")، که در این‌باره راه‌گشاست، درنگ‌کنیم: «در چرخه‌های کیهانی در آغاز و انجام هر چرخه رویداد مشابهی وجود دارد که این مشابهتِ رویداد، گذشت زمان را بی معنا می‌کند» (شایگان، ۱۳۸۸: ۱۴۰). هر چرخه با رویداد ویژه و نشان‌شده‌ای آغاز می‌شود و با همان رویداد نشان‌شده به پایان می‌رسد. در این وضعیت روایت‌شنو وقتی به پایان چرخه می‌رسد، خود را در آغاز آن می‌بیند؛ انگار زمان نگذشته است و هیچ‌چیز اتفاق نیفتاده است یا زمان ایستاده است یا به تعبیر بهتر، زمان ازلی شده است. با

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

توجه به همین اصل مهم است که کاسیرر می‌گوید: زمان اسطوره‌ای زمانی است که در آن پایان شهود اسطوره‌ای زمان، مانند آغاز و آغاز مانند پایان است؛ زمان اسطوره‌ای نوعی ازلیت است (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۱۸۲). وجود "دور جاودانه" و "چرخهٔ کیهانی" (که خود مبتنی است بر گنجاندن یک رویداد نشان‌شده و یکسان در دو سر یک دور یا چرخه) در روایت اسطوره‌ای باعث شده است که گذشت زمان بی‌اعتبار شود و اصلاً حس نشود، انگار همه‌چیز همیشه در وضعیت آغاز است و زمان از حرکت بازایستاده است.

هنر و ادبیات مدرن برای گریز از پایان ـ که یادآور مرگ است ـ و بی‌اعتبارکردن زمان کمی، حداقل دو شیوه را به‌کار می‌گیرد: در یکی، نقش‌وارهٔ قصه در بی‌زمانی و بی‌مکانی روی می‌دهد. از ذکر هر چیزی که نشانگر زمان و مکان باشد خودداری می‌شود. در دیگری، وحدت زمان به هم می‌ریزد. در اولی معلوم نیست حادثه کی و در کجا رخ داده است و در دیگری زمان‌های گوناگون از گذشته و حال و آینده بدون در نظرگرفتن نظم گاه‌شمارانه جابه‌جا می‌شوند. 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 (صنعتی، ۱۳۸۲: ۱۱۸)، حتی هیچ‌گاه نمی‌دانیم در کجای زمان و مکان ایستاده‌ایم. این ساختار زمانی در داستان‌های شهریار مندنی‌پور دیده می‌شود: در برخی از داستان‌ها به عمد زمان و مکان کاملاً مبهم و ناشناخته نشان داده می‌شود (مثلاً در داستان "مردمک‌های خاک" از *مومیا و عسل*) و در برخی دیگر گذشته، حال و آینده، مدام جابه‌جا می‌شوند و مخاطب در لحظه نمی‌داند که "اکنونِ داستان" چه زمانی است؟ (مثل آن‌چه در داستان "زیر بال درنا" از مجموعهٔ *مومیا و عسل* روی می‌دهد). این نگاه به زمان و این شکل به‌کارگیری آن در داستان باعث شده است که "عنصر زمان" در داستان‌های مندنی‌پور چند مشخصه یا مؤلفهٔ برجسته داشته باشد، مؤلفه‌ها یا

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

مشخصه‌هایی که به باور نگارندگان مقاله بین داستان‌های مندنی‌پور و روایت‌های اسطوره‌ای همانندی ایجاد کرده است.

۲. عنصر "زمان" در چند داستان کوتاه مندنی‌پور

در این بخش، با توجه به سه مشخصهٔ مذکور (کیفی و ذهنی‌شدن زمان، اصالت و اعتبار رویداد و دایره‌ای‌شدن زمان)، به تحلیل ساختاری داستان‌های مندنی‌پور می‌پردازیم و با تحلیل چند نمونه، بازتاب این مشخصه‌ها و در نتیجه همانندی زمان در داستان‌های او و زمان در روایت اسطوره‌ای را نشان می‌دهیم:

۲. ۱. در داستان‌های مندنی‌پور، به‌ویژه داستان‌هایی که به‌شیوهٔ جریان سیال ذهن روایت شده‌اند، بیشتر با زمان ذهنی و کیفی مواجهیم. در این حالت زمان عینی که کمّی و مبتنی بر اعتبار لحظه‌های واقعی و کنشمند بودن قیدهای زمان است از اعتبار می‌افتد و گذشت زمان و روی‌دادن حوادث از عین به ذهن منتقل می‌شود: همه‌چیز در ذهن راوی یا شخصیت اتفاق می‌افتد؛ زمان بیرونی و عینی از حرکت بازمی‌ایستد و چرخ زمان در ذهن به حرکت می‌افتد. در چنین وضعیتی در حالی که شخصیت از واقعیت بیرونی دور می‌شود، در ذهنش دنیای دیگری خلق می‌شود و در آن ساعت‌ها یا حتی قرن‌ها می‌گذرد. گاه در چنین وضعیتی شخصیت داستانی مخاطب را با خود به زمانی می‌برد بسیار دور و در همان حال از وقایعی حرف می‌زند که در واقع کاملاً امروزی است؛ گذشته، حال، آینده با هم درمی‌آمیزند. نکتهٔ نهایی اینکه در این حالت مخاطب معمولاً با دو یا چند داستان یا لایهٔ داستانی مواجه است: یک لایه در سطح و بیرون اتفاق می‌افتد و لایهٔ دیگر در درون آن: در داستان "پوست متروک مار" از مجموعهٔ *آبی ماورای بحار* (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۷۶-۱۹۳) ماجرایی در درون ماجرای محوری داستان که در زمان عینی و کمّی در حال رخ دادن است، در ذهن شخصیت اصلی داستان،

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

گرگ بدر کوه، روی می‌دهد که حول زمان عینی در چرخش نیست، بلکه بستر روی‌دادن آن زمان ذهنی است: «و دیگر باید منتظر می‌ماند تا مرگ از دهانهٔ شرقی دره بیاید، زانو بزند کنارش، و دلایل درست بودن همهٔ کارهایش را بگوید.

وقتی کش آمدن سایهٔ صخره‌ها را می‌دید، دید که می‌بیند [از اینجا مخاطب با اتفاقاتی که در ذهن گرگ بدر کوه می‌گذرد روبه‌رو است] از پشت هرم متصاعد زمین، سیاهپوشی نزدیک می‌شود. ته آرنج‌ها و سرزانوهای کت‌شلوار غریبه پاره شده بودند. از عبور بی‌سایه‌اش، سرمایی چندش‌آور عبور کرد از روی او. و غریبه لنگ لنگان رفت به سوی دهانهٔ دروازه‌شکل دره... .

صدای ترکیدن کلهٔ غول‌آسای بت به سویش بازگشت... و از توی حفره‌های هوا، که هیچ‌کس نمی‌دانست تا به کجاها راه دارند، صداهای تازه و قدیمی دیگری بیرون می‌زدند. خه‌خه فرماندهٔ مهاجمان، نق‌زدن دونده...» (۱۸۰).

در پایان که گرگ بدر کوه از ذهن و زمان ذهنی جدا می‌شود و به واقعیت عینی برمی‌گردد، زمان نیز عینی می‌شود و در واقعیت بیرونی جریان پیدا می‌کند: «شامگاه به پشت افتاده، خیره به «ناهید» تنها در آسمان سورمه‌ای، هرم بوی نای دهانش را حس کرد، و فهمید که بخواهد یا نخواهد، این بار هم مرگ نمی‌آید که کلمات قانع‌کننده و قشنگِ درست بودن تصمیم‌هایش را یادش بدهد... در همان سمت باد تلوتلو راه افتاد سوی روستا» (۱۸۱-۱۸۰). آن‌گاه که گرگ بدر کوه در حالتی بین هوشیاری و ناآگاهی است، در ذهن به جهانی دیگر وارد می‌شود و وقتی به هوشیاری برمی‌گردد، با واقعیت بیرونی که در سایهٔ زمان عینی و کمی خلق می‌شود مواجه می‌شود و از این‌رو به واقع در می‌یابد که مرگ این بار هم به سراغش نیامده است.

در بخش اعظم داستان "زیر بال درنا" از مجموعهٔ *مومیا و عسل* (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۷-۴۱) نیز با رویدادی مواجهیم که در دل رویداد کلی (کلیت داستان/کلیت روایت)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

در ذهن یکی از شخصیت‌ها، عیدی قربان، که بین خواب و بیداری و در شرایطی که هر لحظه ممکن است به خواب ابدی فرو رود، به واکاوی و مرور وارده‌های ذهنی خود می‌پردازد ـ در حال شکل‌گیری و بازسازی و روایت است. عیدی‌قربان که کارمند دون‌پایهٔ حسابداری سازمان محیط‌زیست است، با اینکه کار ستادی دارد، برای رفع نیازهای معیشتی‌اش پوتین به پا می‌کند و لباس کار نظامی می‌پوشد و به محافظت از حیات وحش می‌پردازد. وی در یکی از مأموریت‌هایش مورد اصابت گلولهٔ یک شکارچی قرار می‌گیرد و مخاطب دقیقاً با این تمهید وارد داستان می‌شود: «با چهارپاره سرب در شکمش، عیدی قربان را کنار دریاچه یافتند. تازه به هوش آمده بود و می‌خزید به سوی درنای مرده‌ای که کمی دورتر، در مرز آب و خشکی، افتاده بود. او را عقب وانت‌باری خواباندند. گفتگوهایی شتابزده و نامفهوم را می‌شنید و ناله‌ای حیوانی که نمی‌فهمید از کیست. نیمه‌جان سر بالا گرفت و اشاره کرد به درنا... درنا را کنار عیدی قربان انداختند. تا ماشین به راه افتاد، بخاری شنگرفی که از زیر بال‌های شکستهٔ پرنده برمی‌دمید، در چشم‌های عیدی قربان لخته بست و او حاشیهٔ سرخ آسمان سحرگاهی دور را دید» (۲۷). از این‌جا با نگریستن به آسمان و تکرار دو فعل "دید" که در کنار هم قرار گرفته‌اند، روایت، با ورود به ذهن عیدی قربان، به گذشته‌های دور می‌رود: «و دید که با ابراهیم پشت تپه‌ای از کلوخه‌های آسفالت کمین کرده و صدای سایش چنگال‌هایی بر سنگ، تاریکنا، گردشان می‌چرخد. بعد هوا روشن شد و گلهٔ سفید و خاکستری را دید که از کشاله گدار بالا می‌آید... (۲۷). از این بند تا پایان صفحهٔ ۳۹، که داستان نیز به پایان خود نزدیک می‌شود، تمام داستان به روایت رویدادهای ذهنی عیدی قربان اختصاص می‌یابد و در فاصلهٔ رسیدن او به مریض‌خانه ـ که نباید زمانی دراز به طول انجامیده باشد ـ مدت زمان زیادی از گذشته‌های دور و نزدیک او ـ "هشت نه ماه پیش"، "سه سال پیش" و ... ـ مرور و روایت می‌شود. روایت

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

ذهنی عیدی قربان در این قسمت، که بیشتر داستان را دربر می‌گیرد، غیرمستقیم، غیرخطی، پاره پاره و پر از رفت‌وآمدهای زمانی و مکانی است؛ یعنی برای لحظات بسیار کوتاهی، راوی روایتِ ذهنی داستان، عیدی‌قربان، به کمک کسانی که او را به مریض‌خانه منتقل می‌کنند و می‌کوشند نگذارند که بخوابد ـ اگر بخوابد، می‌میرد و البته روایت او نیز به پایان می‌رسد ـ از دنیای ذهن، دور و به واقعیت نزدیک می‌شود و به تعبیر دیوید لاج "اتصال کوتاه" (short circuit) روی می‌دهد (لاج، ۱۳۸٦: ۱۸٦)، اما این لحظات بسیار کوتاه است و راوی با نگریستن به آسمان و بال درنا، دوباره وارد عالم ذهنی خود می‌شود و داستان در زمان ذهنی جریان پیدا می‌کند: «ـ می‌شنوی ... صدام را می‌شنوی؟

نمی‌گذاشتند بخوابد. دست‌هایی او را تکان می‌دادند. دلش می‌خواست بخوابد. خیلی وقت بود نخوابیده بود. چشمی باز کرد. آسمان را دید، بی‌لکه ابری و چشم بربست...» (۳٤). بعد از روایت رویدادهای متعددی، پنج صفحه بعد، «چشم باز کرد. ته‌ماندهٔ کیف بی‌وزنی از استخوان‌هایش می‌پرید... پرستاری بالای سرش آمد... بوی مواد ضدعفونی به تهوعش می‌انداخت» (٤۰-۳۹). البته این نیز پایان روایت ذهنی داستان نیست چراکه با فعل "فکر کرد" روایت داستان باز به ذهن عیدی قربان سپرده می‌شود و با برگشت به آغاز داستان علت روی‌دادن حادثه‌ای که آن‌جا به صورت مبهم رها شده بود آشکار می‌شود: «فکر کرد: "چطور شده، چرا این‌جا آمده‌ام؟" و دوباره چشم‌های طلایی درنا را به یاد آورد... عیدی قربان شکارچی را بالای سر پرنده غافل‌گیر کرد. «تفنگت را بگذار زمین...». عیدی قربان کور از غضب سرکوفته‌اش غرید: «روی من تفنگ می‌کشی» و طرف او جست. بعد به عقب پرتاب شد و صدای ترکیدن همهٔ حباب‌های دنیا در گوش‌هایش آزاد شد. عیدی قربان چشم‌هایش را بست. ـ همه‌اش به خاطر یک درنای سقط شده...» (٤۰).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

در داستان "سنگ غلتان خیابان غربی" از مجموعهٔ *آبی ماورای بحار* (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۲۰-۱۳۱) نیز با روایتی مواجهیم که تماماً در ذهن پیرزنی که پسرش را از دست داده در حال وقوع است. خود نویسنده نیز می‌کوشد با تعبیه کردن برخی قرینه‌ها اعلام کند که تمام داستان و شخصیت‌ها ـ بجز خود پیرزن ـ تنها در ذهن پیرزن جریان و حیات دارند، همه‌چیز آفریدهٔ ذهن اوست، او این‌گونه می‌اندیشد و این‌گونه روایت می‌کند وگرنه مثلاً پسرش که در سراسر داستان با مادر سخن می‌گوید و دعوت مادر را برای برگشتن به خانه رد می‌کند، سال‌هاست که مرده است و از این رو در آغاز داستان در سطر چهارم به مادرش می‌گوید: «اگر همه‌جا بگویم تقصیر مرگ من گردن تو نیست، راحتم می‌گذاری؟» (۱۲۰). او در واقع مرده است و اکنون تنها در ذهن مادر پیرش زنده است؛ در زمان عینی و بیرونی و واقعی مرده است و تنها در زمان ذهنی و در روایت ذهنی مادرش زنده است.[۷]

از آن‌جا که بستر روایت این داستان یک زمان کاملاً ذهنی و غیرواقعی است، رویدادهای آن نیز کاملاً ذهنی و غیرواقعی و شگفت‌اند. پسر در ذهن مادر، به سن واقعی هنگام مرگش (چهل‌سالگی) تصور نشده است. مادر او را در سن‌وسالی که از خانه رفته و «درست در همان لباسِ بیست‌سال پیش، هنگام ترک خانه تصور کرده» است (۱۲۳). پسر از این‌گونه تخیل مادر و از اینکه مادر او را در آن حالت و سن تصور کرده شاکی می‌شود و می‌گوید: «ـ لااقل لباس امروزی‌تری... یا اقلِ کم با پیرهن یا یک زیرپوش خیالم می‌کردی...» (۱۲۳). پاسخ پیرزن به فرزند: «ـ خودت پیر می‌شوی می‌بینی آدم پیر خواب و یادش دست خودش نیست» (۱۲۳)، یکی از رازهای ساختاری داستان را برملا می‌کند: این داستان باید شگفت، غیرواقعی و آشفته باشد، چراکه راوی‌اش ذهن آشفتهٔ پیرزنی[۸] است که زمان‌ها و مکان‌های مختلف را به‌راحتی درهم می‌آمیزد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

در داستان "چکاوک آسمان‌خراش" از مجموعهٔ *آبی ماورای بحار* (منـدنی‌پـور، ۱۳۸۲: ۱-۲۵)، ماجرای پیرمرد و پیرزنی روایت مـی‌شـود کـه فرزنـد خـود را از دسـت داده‌اند ـ در حالی که در تمام طول داسـتان، زن پلیـوری بـرای پـسرش مـی‌بافـد و مـرد مشغول دیدن فیلمی است که با تلفیق پاره‌های مختلف فیلم‌ها، خاطرات خودش، اخبـار تلویزیون و غیره ساخته است. رویدادهای داستان گـاه در زمـان حـال واقعـی و گـاه در گذشتهٔ ذهنی در جریان است و راوی مدام بین این دو زمان آمدوشد می‌کند و به همین دلیل، درک داستان نیازمند "بارها خواندن" آن است. آن‌چـه سـاختار روایـی داسـتان را پیچیده‌تر کرده اسـت، سـیطره‌یـافتن زمـان ذهنـی بـر داسـتان و ذهنـی‌شـدن روایـت در بخش‌هایی از آن است. در بخشی از داستان، با اشـارهٔ زن بـه دسـتشویی حمـام، هـر دو: «با خنده‌ای خشک نظر انداختند به در بستهٔ حمام. چارچوب در تـاب برداشـته بـود. هـر وقت کسی حمام می‌کرد بخار به بیرون نشت می‌کرد.

ـ متوجه شده‌ای؟ صدای دوش وقتی یک تن و بـدن جـوانی زیـرش هـست، چقـدر فرق دارد با وقتی یک آدم پیر هستش.

و بلافاصله سکوت پیرزن طوری مصمم بود که مردش را هم وادار کـرد بـه گـوش سپردن. [با "سکوت پیرزن" و "گوش سپردن" هر دو، روایـت وارد فـضا و زمـانی کـاملاً ذهنی می‌شود و این‌چنین ادامه می‌یابد:] پـسر بیـرون آمـد. حولـهٔ زرد قـدیمی بـه تـنش کوتاه شده بود. ساق پشمالوی پای چپش خیلی لاغرتر بود و قوزک نداشت. رفت توی اتاق و در پشت سرش بسته شد... پیرمرد فـیلم را جلـو زد» (۱۳). در روایـت ذهنـی ایـن قسمت که با سکوت و گوش‌سپردن زن و مرد آغاز شده و تا جملهٔ "پیرمرد فیلم را جلو زد" ادامه یافته است، ذهن پیرزن خاطراتی مربـوط بـه زمـان گذشـته را بـازروایی کـرده است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

در ادامهٔ همین داستان و در صفحهٔ هیجده، بار دیگر روایت داستان کاملاً ذهنی می‌شود: «پیرزن از دستشویی بیرون آمد... و نشست و دست برد توی سبد کامواها. تلفن زنگ خورد... صدای پسر سرخوش و شوخ بود.

ـ سلام! دلم می‌خواهد زنگ که می‌زنم خانه نباشید. دو تا دلدادهٔ قدیمی دست در دست رفته باشید پارک راز و نیاز. من امروز یک روز خوبی داشتم. صبح یکی از همکلاسی‌هایم را دیدم. ازدواج کرده، دو تا پسر دارد... ببخشید، صدایم می‌زنند... .

و دیگر بوق ممتد تلفن بود» (۱۸)؛ تمام آنچه ظاهراً پسر از پشت تلفن می‌گوید، روایت ذهنی پیرزن است و هیچ نسبتی با زمان عینی و امور واقعی ندارد.

۲. ۲. در آثار مندنی‌پور گاه به بی‌اعتباری زمان و سیطرهٔ رویداد یا حادثه بر زمان (اصالت رویداد) برمی‌خوریم. در داستان‌های مختلف می‌بینیم که نویسنده به زمان اهمیتی نمی‌دهد و مسئلهٔ مهم، ماجرا یا ماجراهایی است که طی این زمان صورت گرفته است و این ماجرا کلیدی می‌شود برای دادن نشانی یک زمان خاص مثلاً در داستان "مردمک‌های خاک" از مجموعهٔ *مومیا و عسل* (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۲۳- ۱۳۹) با بی‌اعتباری مطلق زمان و مکان در سایهٔ سنگین اصالت رویداد مواجهیم، به‌گونه‌ای که اصلاً معلوم نیست داستان کی و کجا رخ داده است؛ «روزی از روزهای بهاری نزدیک به اواسط این قرن، «آقای فرهمند» استاد «حقوق دریاها» در آخرین سخن‌ها به نامزد زیبایش گفت:... چارهٔ دیگری ندارم... من و این روزگار را ببخش دختر معصوم... چهار سال دیگر همین روز اگر برگشتی باشد، اگر توی این ایستگاه منتظرم نبودی می‌فهمم که به من وفادار نمانده‌ای...» (۱۲۳). نخستین جمله، بی‌اعتباری زمان و قیدهای زمان را به آشکارترین شکل ممکن بیان می‌کند. مهم نیست در چه روزی، روزی از روزهای... آقای فرهمند این سخن را بر زبان آورده است. در ادامه، مخاطب به مکانی کاملاً ناشناخته که انگار "ناکجا"ست برده می‌شود ("قطار راه افتاد"، "در اعماق

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

جنگل‌های شمال کشور، کلبه‌ای تک‌افتاده خرید" (۱۲۳) و با "بی درکجایی" ناگزیر انسان پسامدرن به‌گونه‌ای عینی مواجه می‌شود. برای این انسان نه زمان معنی دارد و نه مکان، زمان و البته مکان، فی‌ذاته، اساساً بی‌معنی و بی‌اعتبار است. این نکته را نیز نباید از یاد ببریم که بی‌زمانی و بی‌مکانی به کمک بی‌اعتبارکردن قیدهای زمان و مکان عینی‌تر شده است. دیگر نکتهٔ قابل توجه در این قسمت از داستان، تأکید آقای فرهمند بر "همین روز" است. چهار یا هر چند سال دیگر، درست در همین روز باید نامزد زیبای آقای فرهمند برگردد، زیرا چنان‌که در ادامهٔ مقاله خواهیم دید، "این روز"، به اعتبار رویداد مهمی که در آن روی داده و باید تکرار شود، روز (به‌عنوان واحد زمان) به حساب می‌آید.

در داستان "شرق بنفشه" از مجموعهٔ *شرق بنفشه* (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۸- ۳٦) نیز خود زمان اهمیت ندارد و آن‌چه معتبر و مهم است ماجرایی است که درون داستان شکل می‌گیرد. راوی گاه به زمان یا زمان‌های خاصی اشاره می‌کند اما قیدها و اشاره‌های زمانی اعتبار و ارزش تعیین‌کننده‌ای ندارند: «صبح به در خانهٔ ذبیح رفتم [کدام صبح؟ صبحِ کدام روز؟]... دیر باز آمدم وقت خواب آدم‌ها شد [فرا رسیدن وقت خواب آدم‌ها مهم است ولی اینکه چه ساعتی از شب فرا رسیده است اهمیت ندارد] ... روز، ارغوان آمد [فقط آمدن ارغوان مهم است و ذکر و تصریح اینکه کدام روز هفته مراد است اهمیتی ندارد] و کتاب را پس آورد» (۳۲). رویدادهای مهمی که در داستان اتفاق افتاده است بدون توجه به زمان دقیق و مشخص آن ذکر می‌شود؛ حادثه و کنش بیش از بستر زمانی‌اش اهمیت دارد. این نکته بی‌اعتباری مطلق قیدهای زمانی را به همراه دارد: می‌گوید دیروز، دیشب، صبح، شب و ... اما دیروز، دیشب، صبح و شب واقعی مورد نظرش نیست: این قیدهای زمانی و اصلاً خود زمان در سایهٔ اصالت رویداد از اعتبار افتاده‌اند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

۲. ۳. زمان خطی، پی‌رفت‌های روایی یا پاره‌های روایت را بر اساس توالی منطقی آن‌ها، در خط سیری پیشرونده که از نقطهٔ آغاز تا پایان بدون چرخش، انحراف یا بازگشت ادامه می‌یابد، کنار هم قرار می‌دهد و روایتی خلق می‌کند که سیر آن به‌آسانی قابل پی-گیری و درک است. اما زمان دایره‌ای یا چرخه‌ای گرچه پیشرونده است، همواره در پیشروی خود دور می‌زند و به آغاز خود برمی‌گردد. در شیوهٔ روایت خطی حالت ارتباط عمودی یا افقی رویدادهای داستان بیان می‌شود. در مقابل، در شیوهٔ موسوم به دایره‌ای، رویدادها از زمان حال شروع می‌شوند و به‌طور مرتب به گذشته می‌روند و دوباره به حال برمی‌گردند: مخاطب وقایعی را از اکنون می‌خواند، به گذشته می‌رود و سپس دوباره به زمان حال برمی‌گردد (ریخته‌گران و عادل، ۱۳۸۲: ۵-۶) و همین رفت‌وآمدهای مداوم زمانی، به‌ویژه آن‌گاه که بدون تعبیهٔ قرینه انجام می‌شود یا در مواردی که قرینهٔ تعبیه‌شده آشکار نیست، پی‌گیری داستان را برای مخاطب دشوار می-کند.

زمان داستان به ترفندهای مختلف و به کمک شیوه‌ها و ابزارهای متعددی، چرخه‌ای یا دایره‌ای می‌شود، که مهم‌ترین آن‌ها در کنار "رفت‌وآمد"های پیاپی میان گذشته، حال و آینده، تکرار جهت‌دار و هدفمند یک رویداد در مقاطع مختلف داستان، به‌ویژه در آغاز و انجام آن است.[۹] البته باید به یاد داشته باشیم که در این تکرارها گرچه ممکن است هدف آگاهانهٔ مؤلف تکرار رویدادهای زندگی یا تکرار تاریخ باشد، در حقیقت، این زمان است که تکرار می‌شود (صنعتی، ۱۳۸۲: ۱۱۷) و همین تکرارشدن زمان به دایره‌ای‌شدنش منجر می‌شود.

در داستان‌های مندنی‌پور گاه راوی روایت خود را با تصاویری که از خاطره، خواب، رؤیا یا کابوس او یا یکی از شخصیت‌های داستان برآمده آغاز می‌کند و سپس با ورود به دالان‌های زمان به گذشته نقب می‌زند و رویدادهای متعددی را از زمان‌های

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

دور یا نزدیک به اکنون می‌آورد و یادآوری می‌کند. در پایان روایت با بازگشت دوباره به آغاز داستان و تکرار آن خاطره، رؤیا یا کابوس، تصاویر اولیهٔ داستان را برای مخاطب روشن می‌کند: راوی با تکرار همان رویداد نخستین در پایان داستان و به کمک حس کنجکاوی مخاطب، او را دوباره به آغاز داستان ـ و به تعبیر بسیار ظریف تارکوفسکی، به خاستگاه، به لحظهٔ تولد و آفرینش، به زهدان یا به مادر زاینده و در معنای فرازینش، به اصل (صنعتی، ۱۳۸۲: ۱۱۷)ـ باز می‌گرداند تا تصویر ابتدایی را ببیند و آن را با تصویر انتهایی بسنجد. در این وضعیت وقتی مخاطب دو تصویر را با هم می‌سنجد وآن‌ها را عین هم می‌یابد، از سویی گره داستان بر او گشوده می‌شود و از دیگر سو، با اینکه می‌داند داستان تمام شده است، باز خود را درست در آغاز داستان می‌بیند و می‌پندارد که در طول داستان، زمان از حرکت باز ایستاده است و اصلا او و راوی و داستان از اول در همین نقطه ایستاده بوده‌اند و هیچ حرکت و انتقال زمانی‌ای اتفاق نیفتاده است، داستان دروغی بیش نبوده است، زمان بر او و داستان نگذشته است، زمان در خود و به دور خود چرخیده است: زمان دایره‌ای یا چرخه‌ای و به تعبیری بی‌اعتبار شده است.

در "نارنج‌های شریر شیراز" از مجموعهٔ *مومیا و عسل* (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۸۱– ۹۵)، در آغاز داستان، راوی که خود یکی از چهار شخصیت داستان است کابوسی را که خودش می‌گوید کابوس او نیست، دربارهٔ آرمینا (پیرزن) روایت می‌کند: «قندیل‌های یخ، از جای‌جای سقف اتاق فروهشته‌اند و گاه‌گاه از نوک آن‌ها قطرات درخشانی می‌چکند. روی تختخواب بزرگ، پیرزن، برهنه دراز کشیده و به کمانهٔ هفت‌رنگهٔ قندیل‌ها خیره مانده است. زمان و مکان از ایجاد صدا عاجزند و پیرزن به سوی سقف دست دراز می‌کند و تلاش می‌کند که برخیزد. آن‌جا در تراوش سرما و نور یخی، پاسخ یک معمای نیم‌قرنی نهفته است. کمرگاه او از تخت منجمد فاصله می‌گیرد و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

دهانش مثل دهان ماهی بیرون افتاده از آب باز و بسته می‌شود. فرو می‌افتد و در آخرین سوی زندگی‌اش می‌بیند که رشته‌رشته‌های بلند موی، سفید، در اتاق غوطه‌ورند...» (۸۱) و در آخرین صفحه با یادآوری دوبارهٔ همان کابوس ـ البته با تکیه بر حالت و کنش پیرزن، که این خود اهمیت این دو نکته را در کابوس نشان می‌دهد ـ می‌گوید: اما کاش کنار بستر مرگ آرمینا می‌بودم. پرستارش به من گفت که پیرزن تنها در آخرین لحظات به سقف خیره ماند، گویی آن‌جا چیزی بود و دستش را دراز کرد و خواست نیم‌خیز شود که مهلت نیافت....» (۹۵). دو رویداد، در دو موقعیت داستانی کاملاً متفاوت (آغاز و پایان داستان) روایت می‌شود؛ انگار راوی، روایت و روایت‌شنو یک موقعیت داستانی را دوبار تجربه می‌کنند. قرارگرفتن این یکسانی تجربه، در آغاز و پایان داستان، سبب تکرار رویداد در اول و آخر داستان شده است و در نتیجه سیر دورانی ایجاد کرده است. خواننده احساس می‌کند اصلاً داستان پیش نرفته است و همچنان در آغاز است: دورانی‌شدن زمان گذشت آن را بی‌معنا و نامحسوس و بی‌اعتبار کرده است.

داستان "آتش و رس" از مجموعهٔ *ماه نیمروز* (مندنی‌پور، ۱۳۷۶: ۹۸- ۱۰۹) روایت زن و مردی را گزارش می‌کند که در یک مهمانی با هم آشنا می‌شوند و تا پایانِ داستان دربارهٔ کابوس آن مرد (ماهور) و خودسوزی زنان صحبت می‌کنند. در پایان داستان، ماهور به دعوت عطیه به در آپارتمان او می‌رود تا طرحی را که عطیه کشیده و رابطهٔ همانندی با کابوس‌های ماهور دارد و خط‌های اسلیمی برآمده از اطرافش، «مثل زبانه‌های آتش‌اند» (۹۸) بگیرد. ماهور پس از نگریستن به تالارِ تاریکِ خانهٔ عطیه، این جمله را که آخرین جملهٔ داستان است بر زبان می‌آورد: «و آن‌گاه، دید آن‌چه همیشه می‌دید؟» (۱۰۹). نخستین پرسشی که در ذهن ما شکل می‌گیرد این است: ماهور آن شب پاییزی، در آپارتمان تاریک عطیه چه دید؟ برای یافتن پاسخ این پرسش، باید به

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

اول داستان برگردیم و کابوسی را که ماهور به‌عنوان کابوس چندساله‌اش ـ که بسیار شبیه طرح عطیه و خودسوزی کسی است ـ تعریف می‌کند، به دقت بازخوانی کنیم:

«بعضی وقت‌ها، نصف‌شب یا گرگ‌ومیش صبح می‌بینمش. همیشه ناگهانی شعله می‌کشد. زبانه‌های آتش به سقف اتاق می‌رسند. آن‌جا یک جار آویزان است. لاله حباب‌هایش می‌ترکند. آویزه‌های بلوری‌اش که برقابرق رنگین‌کمانی دارند می‌ریزند پایین. صدای شکستن را می‌شنوم، صدای گرگرهٔ آتش را می‌شنوم. دورتا دور تاریکی است. ولی وسط آتش... نمی‌دانم چیست. سحرم می‌کند. ماتم می‌برد» (۹۹). ماهور خود می‌پندارد «یک وقتی همچه چیزی» دیده و این صحنه غیرواقعی نیست، بلکه واقعیتی است که به کابوس تبدیل شده است. او که می‌پندارد در این صحنهٔ دلخراش زنی خود را به آتش کشیده است، از مادرش می‌پرسد که آیا در کودکی او (ماهور)، زنی خود را به آتش کشیده که ماهور صحنهٔ آن را دیده باشد؟ و پاسخ می‌شنود که نه. این موضوع به‌شدت فکرش را به خود مشغول کرده است، ولی درک دلیل این عمل برایش آسان نیست. لذا به زن‌هایی که خودسوزی کرده‌اند مراجعه می‌کند و دلیل کارشان را از خودشان می‌پرسد. چیزی دستگیرش نمی‌شود. از عطیه ـ که خود زن زجرکشیده‌ای است که شوهرش او را رانده و حتی فرصت دیدن فرزندانش را از او گرفته است ـ می‌پرسد چرا زنان خودسوز این مرگ را انتخاب می‌کنند؟ وقتی پاسخ عطیه به این پرسش کنار کابوس ماهور قرار می‌گیرد، راز پایان داستان آشکار می‌شود: «ـ شاید این‌طور می‌خواهند انتقام بگیرند، زجر مرگشان را بگذارند تو چشم دنیا... بوی این مردن توی دماغ خیلی‌ها می‌رود...» (۱۰۰).

اکنون می‌توانیم به پرسش مذکور که بعد از خواندن این چند سطر ـ که دقیقاً سطرهای پایانی داستان‌اند ـ به ذهنمان رسیده، پاسخ دهیم؛ ماهور با صحنهٔ خودسوزی عطیه مواجه می‌شود و کابوسش به واقعیت می‌پیوندد. بنابراین این جملهٔ پایانی داستان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

«... در آپارتمان عطیه نیم‌باز بود. ماهور آهسته در را گشود. تالار تاریک بود...آهسته گفت:

ـ عطیه؟

و آن‌گاه، دید آن‌چه همیشه می‌دید» (۱۰۹) موجب می‌گردد که هم روایت داستان در خود دور زند و هم راز داستان بر خواننده آشکار شود و او را به آغاز راه، آغاز داستان، برگرداند.

در داستان "میعادگاه مرغ قصاب" از مجموعهٔ *آبی ماورای بحار* (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۰۳- ۱۱٤) ابتدا همان انتهاست: داستان دقیقاً با این جمله آغاز می‌شود: «بترسید از پسربچه‌هایی که مجاب نشده‌اند! بترسید...!» (۱۰۳) و بعد خود راوی به سرعت و بدون فاصله اذعان می‌کند که این هشداری است که باید در آخر داستان داده می‌شد و نباید داستان این‌طور شتابان با این جمله شروع می‌شد (۱۰۳).

پس از این، در چند سطر، راوی مدام از دو چشم یا چشم‌های سیاهی حرف می‌زند که خیره به او می‌نگرند و زندگی او را طوری زهرآلود کرده‌اند «که دیگر به قاعده‌هایی که آرامش ما از اطمینان به آن‌هاست- حتا مثلن چهارشنبه‌ای که باید پس از سه‌شنبه بیاید ـ اطمینانی» ندارد (۱۰۳). او به زبان اعتراف می‌کند که به قاعده‌هایی که همه به آن عادت دارند از جمله توالی روزهای هفته (توالی منطقی زمان) اعتماد ندارد و در عمل، در ساختار روایی داستان، این بی‌اعتمادی را نشان می‌دهد تا به تأکید بگوید این توالی برای او بی‌معنی است و خود زمان هم بی‌اعتبار است: از سطر پنجم صفحهٔ ۱۰٤، راوی با بی‌توجهی عملی نسبت به توالی داستان، با رهاکردن روایت پسربچه‌ها و دو چشم سیاه، در طول ده صفحه، از موضوعات مختلفی (هویت خودش، گذشته‌های دور خودش، سرزمین‌های بسیار دور از هم، معاملات و بازی‌های سیاسی غرب بر سر شرق به‌ویژه خاورمیانه، "جاری‌شدن به حافظهٔ کامپیوتر یک شیخ عرب و خالی‌کردن

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

خاطرات روزانه‌اش که قرار بوده بعد از مرگش چاپ شوند" و...) سخن به میان می‌آورد، ولی حتی یک‌بار هم از دو چشم و پسربچه‌های اول داستان یاد نمی‌کند. سرانجام در سطر سوم صفحهٔ ۱۱۳، به موضوع "پسربچه‌های خطرناک" و "دو چشم" برمی‌گردد: «من آن دو چشم را در چشمخانه‌هایی مرده دیده بودم،... در صورت یک پسربچه دیده بودمشان... بیست سال پیش، سنگی در دستش، به طرف ساختمان کمپانی آمده است: مردد، شاید هل خورده از نعره‌ها و شعارهای تظاهرکنندگانی اتفاقی...» (۱۱۳). سپس وارد جهانی می‌شود که کاملاً به‌لحاظ ذهنی و زمان‌آشفته است: فعل‌ها تطابق زمانی ندارند: «شاهد بوده‌ام که پسرک سرزانوهای لاغرش نشسته، و دست چپش را از شکم برداشته و نگاه کرده است. من به طرف پسرک دویده‌ام. هوار کشیده بودم: "نه...!"» (۱۱۳). رویدادها نظم و توجیه منطقی ندارند: پلیسِ ناشی پسرک را به رگبار بسته و پسرک «بر کف دستش، لکه‌ای خونین دیده، همان‌طور که من دیدم و هنوز می‌بینم. بعد سر بالا کرده و چشم در چشم من شده است...» (۱۱۳). این بی‌منطقی رویدادها که در ایستایی زمان روی‌داده باعث شده است گلوله بایستد و به پسرک نرسد: «حالا فکر می‌کنم که شاید حضور من بالای سر پسرک، و همان چشم در چشم شدن هم باعث شده که او فرصت کافی و به موقع پیدا نکند برای پذیرش گلوله» (۱۱۳- ۱۱٤).

اکنون ما به راوی حق می‌دهیم به همه‌چیزِ این جهان بی‌منطق و آشفته و البته بی‌زمان شک داشته باشد. او خود نیز همین را از ما می‌خواهد: «اینک پس به من حق بدهید که شک داشته باشم به قواعد و قانون‌های روزمره. حق دهید که بگویم از کجا مطمئن باشیم که سنگی که از بالای برجی کج رها می‌کنیم، به زمین خواهد رسید؛ یا اصلن بپرسم از کجا مطمئن هستید آن‌چه که فکر می‌کنید شده، شده باشد» (۱۱٤). اما این را نیز از یاد نمی‌بریم که در این جهان بی‌منطق، همان‌قدر که مطمئن نیستیم به‌واقع

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

چه پیش‌آمده است، همان‌قدر و بلکه بیشتر، نمی‌توانیم مطمئن باشیم این‌بار چه پیش خواهد آمد: همه‌چیز ممکن است. بند پایانی داستان به بهترین شکل ممکن این نکته را آشکار می‌کند و البته ما و راوی و روایت را به آغاز برمی‌گرداند: «و امیدوارم مرا آن‌قدر ساده‌لوح نپندارید که فکر کنید می‌خواهم بگویم اگر آن پسربچه فرصت یافته بود سنگش را پرتاب کند، ماجرا مثل همیشه و مانند ماجراهای رایج می‌شد. نه... برای همین است که می‌گویم بترسید از بچه‌ها... بترسید از بچه‌هایی که مجاب نشده‌اند...» (۱۱٤).

نتیجه‌گیری

جهان‌بینی اسطوره‌ای سرشار از تناقض‌ها، بی‌انسجامی‌ها، بی‌قاعدگی‌ها و بی‌اعتباری گذر زمان است. از این رو نویسندگان مدرنیست برای بازیابی هویت و آرمان‌های گمشدهٔ انسان و نشان‌دادن بی‌انسجامی دنیای آشفتهٔ امروز که "قطعیت معنا" در آن افسانه‌ای بیش نیست و معناباختگی زندگی، آدمی را سخت می‌آزارد به اسطوره‌ها پناه می‌برند.

مدرنیست‌ها با استفاده از تناقض، گسسته‌نمایی روایت، عدم رعایت توالی منطقی حوادث و زمان ذهنی و دایره‌ای به سمت‌وسوی روایات اسطوره‌ای می‌روند. آثار شهریار مندنی‌پور، از تجربه‌های موفق مدرنیستی ادبیات معاصر فارسی به‌شمار می‌رود که به‌خوبی از اسطوره بهره برده است. مندنی‌پور در ساختار و محتوای داستان‌هایش به اسطوره توجه دارد. از این‌رو در داستان‌های او، علاوه بر اشارات صریح به بن‌مایه‌های اسطوره‌ای، در بسیاری از موارد همانند روایات اسطوره‌ای، با بهره‌گیری از شیوهٔ غیرخطی روایت، استفاده از چرخه‌های تکرار رویداد و حوادث، نزدیک‌شدن زمان تقویمی به زمان حسی و بی‌اعتباری قیدهای زمان و زمان تقویمی (عینی) و البته سیطرهٔ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

زمان ذهنی و کیفی روبه‌رو هستیم. در این داستان‌ها، گاه در مواردی که داستان در فضا و زمانی ذهنی روایت می‌شود، عمداً راوی داستان به‌گونه‌ای انتخاب می‌شود که آشفتگی ذهنی و زمانی و حتی ساختاری، بسیار بهتر نشان داده شود مثلاً در چند داستان از مندنی‌پور، راوی ذهن آشفتهٔ پیرزنی است که زمان‌ها و مکان‌های مختلف را به‌راحتی درهم می‌آمیزد. از یاد نبریم که بهره‌گیری از یک ذهن آشفته در روایت داستان به آشفتگی روایت و مدرن‌شدن آن بسیار کمک می‌کند.

مجموعهٔ این عوامل، به همانندی زمان در ساختار داستان‌های کوتاه مندنی‌پور و روایت اسطوره‌ای انجامیده است، به‌گونه‌ای که در هر دو، زمان، ذهنی‌تر به نظر می‌رسد و مبنای گذشت آن و تمایز آنات، رویداد است. مهم‌تر از همه اینکه زمان برخی از داستان‌های مندنی‌پور دایره‌ای و یادآور چرخه‌های کیهانی اسطوره است.

پی‌نوشت

۱. مهم‌ترین تکنیک‌های روایی رمان و داستان مدرنیستی و پسامدرنیستی عبارت‌اند از: بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، زوال مفهوم زمان، استفادهٔ گسترده و بی‌مورد از صناعت اقتباس، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا، دور باطل (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸٤ و ۱۰۷)، گرایش به انکار تمایز بین فرهنگ متعالی و عامیانه، بهره‌گیری از شیوه‌های وسایل ارتباط جمعی، ذهنی شدن/کردن مفرط زمان، تبدیل شدن/کردن داستان به فراداستان، سیلان روایت، دورشدن از موضوع اصلی روایت و از این شاخه به آن شاخه پریدن: قطع کردن جریان روایت و طرح موضوعات جدید (متس، ۱۳۸٦: ۲۰۱- ۲۳۸)، تناقض، جابه‌جایی، عدم انسجام، زیاده‌روی، فقدان قاعده، اتصال کوتاه (لاج، ۱۳۸٦: ۱٤۳- ۲۰۰)، سیلان روایت‌های متکثر، گنجاندن تصویرهایی برگرفته از کتاب‌هایی دیگر، دخیل‌کردن شخصیت‌های واقعی در پیرنگ، سرپیچی‌کردن شخصیت‌ها از نویسنده‌شان و تلفیق صناعات داستان‌نویسی پیشامدرن و مدرن (پاینده، ۱۳۸٦: ۱۱- ٤۷).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

۲. صاحب‌نظران دیگری نیز به پیوندها و همانندی‌های آثار ادبی مدرنیستی و پسامدرنیستی اشاره کرده‌اند: لری مک کافری «نمود به راستی سوررئالیستی نفس و رابطه‌اش با جامعه در آثار فرانتس کافکا» را نیای ادبیات پسامدرنیستی می‌داند (مک‌کافری، ۱۳۸۱: ۲۰). جسی متس نیز در مقالهٔ «رمان پسامدرن: غنی‌شدن رمان مدرن؟»، چنان‌که از عنوان مقاله نیز برمی‌آید، نشان می‌دهد که بسیاری از ویژگی‌های رمان پسامدرنیستی، از جمله ذهنی‌شدن زمان و بی‌اعتنایی به زمان مبتنی بر ساعت، بی‌نظمی زمانِ شخصی و تأکید بر شگردهای غیرخطی به‌یاد آمدن خاطرات، از رمان‌های مدرنیستی گرفته شده است و البته تشدید یا غنی شده است (متس، ۱۳۸٦: ۲۳۰).

۳. جویس رمان را تجلیات درونی می‌دانست که می‌توان آن را در لحظه‌ای از زمان حال یافت، حالی پیوسته که زمان گذشته در میانش ناپایدار است، زمان حالی که ضمن نگارش، پیوسته در حال آفریده شدن است، تکرار می‌گردد، مضاعف می‌شود و تغییر می‌کند (جعفر نادری، ۱۳۸۲: ۷۱).

٤. تارکوفسکی، کارگردان برجستهٔ روس می‌گوید: در هنر و ادبیات مدرن، بسیاری اوقات ماجرا از پایان آغاز می‌شود، چون پایان آغاز دیگری است، گاه درست به مانند آغاز نخست. مانند نمایش‌نامه‌های بکت که درآن‌ها پایان بازی آغاز بازی است. یا دو پرده «به انتظار گودو» تقریباً تکرار یکدیگرند. انگار پایانی نیست (صنعتی، ۱۳۸۲: ۱۱۷).

۵. زمان در اساطیر ملل تجلیات متفاوتی دارد: به صورت زمان اساطیری اقوام بدوی که دایره‌ای است بسته و به شکل اکنون ابدی ظاهر می‌شود؛ به صورت زمانی دورانی که آغازی دارد و انجامی، و انجام آن بازگشت به وضع مینوی پیشین است؛ به صورت زمانی دورانی که آغاز و انجام دارد و انجامش نقطهٔ آغاز آفرینشی نو است و آفرینش و عالم به تحرک تسلسل‌ناپذیر ادوار کیهانی دائم از نو می‌آغازند؛ به صورت زمانی که می‌تواند دورانی باشد ولی در اصل مدتی است ثابت و لحظه‌ای است ابدی که در اصل تغییر و تبدیل نمی‌پذیرد (شایگان، ۱۳۸۸: ۱٤۳).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

٦. به تعبیر کاسیرر، برای اسطوره زمان کمی، یعنی زمانی که دائماً به پیش رود و توالی داشته باشد، وجود ندارد (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۱۸٤). یادکرد این نکته ضروری است که در متن این مقاله همه‌جا زمان عینی با زمان کمی و زمان ذهنی با زمان کیفی یکی دانسته شده است. توضیح مختصر آنکه زمان کمی قابل اندازه‌گیری است و اجزایش با یکدیگر متساوی هستند اما زمان کیفی محاسبه‌پذیر نیست، بلکه از شدت و ضعف برخوردار است. در مجموع می‌توان گفت که در زمان کمی، مقولهٔ زمان امری عینی است و در بیرون از ذهن ما قرار دارد. ابزاری به نام ساعت که دارای سازوکاری مهندسی‌شده است، گذشت زمان کمی را برای ما اندازه‌گیری می‌کند و نشان می‌دهد. اما زمان کیفی، امری درونی و ذهنی است.

۷. پیش از این معمولاً تنها در روایات اسطوره‌ای ـ حماسی، یک شخصیت بعد از مرگش گاه وارد داستان می‌شد و کنشی انجام می‌داد؛ مثلاً در ایلیاد، پیلامنس را هنگام خاکسپاری پسرش زنده می‌بینیم که بر مرگ پسر سوگواری می‌کند، درحالی که بر اساس خود ایلیاد، می‌دانیم پیلامنس پیش از پسرش کشته شده است و ما، پیشتر، گزارش کشته‌شدن او را خوانده‌ایم (خالقی‌مطلق، ۱۳۸٦: ۹۷).

۸. بری لوئیس دربارهٔ همانندی ذهن، روان و زبان بیماران روان‌پریش و داستان امروزی می‌گوید: «بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، جعل غیرعمدی صدای دیگران (یا اقتباس) ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا و دور باطل، هم نشانهٔ اختلالات زبانی بیماران روان‌گسیخته است و هم مشخصهٔ ادبیات داستانی پسامدرنیستی» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

۹. در کنار تکرار کل یک رویداد، گاه تکرار یک یا چند واژه، به‌گونه‌ای که مدام ذهن مخاطب را در داستان به عقب برمی‌گرداند، به دورانی‌شدن زمان داستان می‌انجامد: در داستان "ناربانو"، از مجموعهٔ *شرق بنفشه* (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱٦۵-۱۳۲) تکرار مجموعه‌ای از واژگان چنین کارکردی دارد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

منابع

استروس، کلود لوی (۱۳۸٦) «بررسی ساختاری اسطوره». ترجمهٔ بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد. *ارغنون*. ش ٤ (نقد ادبی نو). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: ۱۳۵-۱٦۰.

الیاده، میرچا (۱۳٦۲) *چشم‌اندازهای اسطوره*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

الیاده، میرچا (۱۳٦٥) *مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ*. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. تبریز: نیما.

بزرگ بیگدلی، سعید و دیگران (۱۳۸۸) «تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای "سالمرگی"». *پژوهش‌های ادبی*. سال ٦. شمارهٔ ۲٥: ۹- ۳۸.

پاینده، حسین (۱۳۸٦) «رمان پسامدرن چیست؟». *ادب‌پژوهی*. شمارهٔ ۲: ۱۲- ٤۷.

جعفرنادری، مهرآور (۱۳۸۲) «زمان در رمان، سینمای نو». *کتاب ماه هنر*. شمارهٔ ٦۱-٦۲: ٦٦-۷۱.

حسن، ایهاب (۱۳۸۱) «به سوی مفهوم پسامدرنیسم». در: *ادبیات پسامدرن*. تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو. چاپ دوم. تهران: مرکز: ۹۳- ۱۱٥.

خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۸٦) *حماسه (پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی)*. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

ریخته‌گران، محمدرضا و شهاب‌الدین عادل (۱۳۸۲) بررسی زمان در فیلم و فلسفه (میزگرد). *کتاب ماه هنر*. شمارهٔ ٦۱-٦۲: ٤- ۱۲.

زرافا، میشل (۱۳٦۸) *ادبیات داستانی و واقعیت اجتماعی*. ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: کتابفروشی فروغی.

زرافا، میشل (۱۳۸٤) «*اسطوره و رمان*». *در: جهان اسطوره‌شناسی(۳)*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز: ۱۱٤- ۱٤۹.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۷) *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. چاپ چهارم. تهران: طرح نو.

شایگان، داریوش (۱۳۸۸) *بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی*. چاپ هفتم. تهران: امیرکبیر.

صنعتی، محمد (۱۳۸۷) *زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی*. چاپ دوم. تهران: مرکز.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]

ضیمران، محمد (۱۳۷۹) *گذر از جهان اسطوره به فلسفه*. تهران: هرمس.

فاستر، ادوارد مورگان (۱۳٦۹) *جنبه‌های رمان*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. چاپ چهارم. تهران: نگاه.

کاسیرر، ارنست (۱۳۸۷) *فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک (ج۲: اندیشه اسطوره‌ای)*. ترجمهٔ یدالله موقن. چاپ دوم. تهران: هرمس.

لاج، دیوید (۱۳۸٦) «رمان پسامدرنیستی». در: *نظریه‌های رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر: ۱٤۳–۲۰۰.

لنسر، سوزان (۱۳۸۸) «به سوی روایت‌شناسی فمنیستی». در: *گزیده مقالات روایت*، گردآورنده و ویراستار: مارتین مکوئیلان. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد: ۳۰۷–۳۱۲.

لوئیس، بری (۱۳۸۳) «پسامدرنیسم و ادبیات (یا: روزهای سالاد واژه‌ها، ۹۰– ۱۹٦۰)». در: *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: روزنگار: ۷۷– ۱۰۹.

مالپاس، سایمون (۱۳۸۸) پسامدرن. ترجمهٔ بهرام بهین. تهران: ققنوس.

مالمیر، تیمور و حسین اسدی جوزانی (۱۳۸۷) «ژرف‌ساخت اسطوره‌ای رمان رود راوی». *ادب‌پژوهی*. شمارهٔ ٦: ۵۵– ۸۵.

متس، جسی (۱۳۸٦) «رمان پسامدرن: غنی‌شده رمان مدرن؟». در: *نظریه‌های رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر: ۲۰۱– ۲۳۸.

مک‌کافری، لری (۱۳۸۱) «ادبیات داستانی پسامدرن». در: *ادبیات پسامدرن*. تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو. چاپ دوم. تهران: مرکز: ۱۵– ٤۳.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۷٦) *ماه نیمروز*. تهران: مرکز.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۷۷) *شرق بنفشه*. تهران: مرکز.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۰) *مومیا و عسل*. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۲) *آبی ماورای بحار*. تهران: مرکز.

وارد، گلن (۱۳۸۹) *پست‌مدرنیسم*. ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی. تهران: ماهی.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1390.19.70.5.0]