ترجمان تصویری «زمان اسطوره‌ای» در سینمای بیضایی

ابراهیم محمدی*

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند

مریم افشار

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند

فصلنامهٔ تخصصی *نقد ادبی*، س۷، ش۲۵، بهار ۱۳۹۳ (صص ۲۱۰-۱۸۵)

چکیده

سینمای بهرام بیضایی را می‌توان نوعی «ترجمان تصویری اسطوره» دانست؛ این البته ازجهتی، خود یکی از مشخصه‌های اصلی روایت و ادبیات (اینجا ادبیات نمایشی) مدرنیستی و پسامدرنیستی است. بیضایی در امروزی کردن اسطوره‌ها و برداشتی نو از آن‌ها، و گاه اسطوره‌سازی و اسطوره‌شکنی و نیز نزدیک کردن ساختار روایی آثارش به اسطوره اهتمام ویژه‌ای دارد. البته، کشف و تبیین جنبه‌های گوناگون شکلی و ساختاری اسطوره‌مانندی آثار سینمایی بیضایی بدون مراجعه به آرا و نظریه‌های اسطوره‌شناسان ساختارگرایی، مانند کلود لوی استروس ممکن نیست. در این نوشتار، با تکیه بر دیدگاه روایت‌شناسان و اسطوره‌شناسان ساختارگرا (ازجمله پراپ، برمون، تودوروف، بارت و استروس)، شکل و ساختار پرداخت زمان در چهار اثر سینمایی بیضایی: «چریکهٔ تارا» (۱۳۵۷)، «مرگ یزدگرد» (۱۳٦۰)، «شاید وقتی دیگر» (۱۳٦٦) و «مسافران» (۱۳۷۰) با الگوی اسطوره‌ای آن سنجیده و نشان داده شده است که در روایتگری سینمایی او، زمان به ساختار اسطوره‌ای‌اش نزدیک و به بیان روشن‌تر، رویدادمحور، بی‌پایان، سنجه‌ناپذیر، ایستا، شکسته، مقدس و آیینی می‌شود.

---

* نویسندهٔ مسئول: emohammadi2014@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۲۰/ ۵/ ۱۳۹۲ تاریخ پذیرش: ۱٦/ ۱۰/ ۱۳۹۲

واژه‌های کلیدی: ترجمان تصویری اسطوره، زمان اسطوره‌ای، ادبیات نمایشی، سینما، بهرام بیضایی.

مقدمه

در نگاه نخست، این سخن صریح بهرام بیضایی که «فیلم‌های من ترجمان تصویری اساطیر نیست» (عبدی، ۱۳۸۳: ٦۲) بسیار شگفت- و البته با عنوان و ادعای مقالهٔ حاضر در تناقض آشکار- به‌نظر می‌رسد. اما او که به گواهی آثارش، هنرمندی است آگاه و نیک می‌داند که هنر و ادبیات، به‌ویژه ادبیات نمایشی- که هم این است و هم آن- از روزگار هومر، اوریپید و آیسخولوس تا اکنون، همیشه با اسطوره در پیوند بوده و بینامتنیت ادبیات و هنر با اسطوره ماجرایی پایان‌ناپذیر است و انسان هنرمند چاره‌ای از رجوع مداوم به اسطوره و اسطوره‌اندیشی ندارد؛ بی‌درنگ، سخنش را چنین ادامه می‌دهد:

> خود انسان من- مثل هرکس با درجه‌ای کمتر یا بیشتر- موجودی اسطوره‌اندیش است که فیلم‌هایی هم می‌سازد. من پیِ زبانی برای ترجمان اساطیر نگشتم و هرگز تصمیم نگرفتم فیلمی با این موضوع یا آن موضوع اساطیری یا آیینی بسازم. گاهی اساطیر و آیین‌ها از اجتماعی‌ترین نوشته‌های من سر درآورده چون شاید این دو از هم جدایی‌ناپذیرند. یعنی سؤال‌های اولیهٔ بشر همچنان بی‌پاسخ مانده و ترس‌های بشر آغازین همچنان روزمره با ماست و فقط شرایط اجتماعی است که متحول شده است (همان‌جا).

ازاین‌رو، می‌توان گفت اسطوره با هنر بیضایی به‌نیکی در گفت‌وگوست و خوبی آثار او جز برایند گفت‌وگوی مداوم ساختاری- محتوایی با اسطوره نیست.

اسطوره واقعیتی پیچیده و پدیده‌ای دیریاب است که متفکران بسیاری با رویکردهای متفاوت کوشیده‌اند چیستی آن را تبیین کنند و بارها به تعریف‌ناپذیر بودن آن اعتراف کرده‌اند. آگوستینوس قدیس[1] در ***اعترافات***، در بحث اسطوره می‌گوید: «خیلی خوب می‌دانم چیست، مشروط بر آنکه کسی از من نپرسد؛ اما اگر از من بپرسند و توضیح بخواهند از پاسخ دادن آن عاجزم.» (روتون، ۱۳۸۷: ۳). نگارندگان مقاله با درک این واقعیت، تعریف اسطوره و معرفی مؤلفه‌ها و ممیزه‌های آن را به کناری نهاده و

به‌منظور حفظ انسجام پژوهش و جلوگیری از آشفتگی‌های احتمالی، تحلیل خود را از حیث نگاه، بر دیدگاه ساختارگرایان در دو حوزهٔ اسطوره‌پژوهی و روایت‌شناسی استوار کرده‌اند.

بررسی ساختاری فرم‌های روایی با ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*** ولادیمیر پراپ[۲] (۱۸۹۵- ۱۹۷۰) شکلی جدی به‌خود گرفت. البته، این نوآوری پراپ در رده‌بندی قصه‌ها، با فضای فرهنگی روسیه در قرن نوزدهم تناسب تام دارد که سرشار از هیجان درباره کشف‌های بزرگ و دوران‌ساز در حوزهٔ توارث، تکامل و نظریهٔ انواع بوده است. او در چنین فضای فکری و فرهنگی ویژه‌ای به خلق نظام رده‌بندی خاصی دست یافته که جهانی و بر تمام قصه‌های عامیانهٔ جهان منطبق است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲٦۸). این ابتکار پراپ سرآغاز نوآوری‌های نظریه‌پردازان ساختارگرای بزرگی، مانند گرماس[۳]، برمون[٤]، تودورف[٥]، بارت[٦] و ژنت[۷] شد. هدف این گروه بررسی قاعده‌مند عناصر داستان و تبیین قوانین آن‌ها بود؛ ازاین‌رو می‌کوشیدند با تشخیص کوچک‌ترین واحد روایی و تبیین ارتباط آن با واحدهای دیگر به درکی ادبی‌تر از روایت دست یابند. از این میان، برمون با ابداع نظامی مبتنی‌بر نمایش شکل‌واره‌ای، چگونگی روابط بین کوچک‌ترین واحدها را کشف کرد و واحد پایهٔ روایت را «پی‌رفت[۸]» نامید. وی با حذف کارکردهای میانجی که نظم ساختاری محور اصلی را برهم زده بودند، به ساختاری مبتنی‌بر ارتباط معنادار گزاره‌های کارکرد دست یافت؛ همچنین با نمایش شکل‌وارهٔ این گزاره‌ها رابطهٔ زیرمجموعه‌های منطقی را در کل یک روایت روشن کرد و به‌جای «کارکرد» (در معنای مورد نظر پراپ) «توالی منطقی چند کارکرد» (پی‌رفت) را کوچک‌ترین واحد روایت دانست (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۱- ۱٤۱).

ساختارگرایان از پیام و معنای نهفتهٔ اسطوره نیز غافل نیستند. استروس[۹] معتقد است هر اسطوره پیامی دارد که اگرچه فرستنده‌اش نامعلوم است، گیرندهٔ آن پیام روشن است (لیچ، ۱۳۵۰: ۹۳). درعین حال، نکتهٔ مهم توجه ساختارگرایان به تناقض‌ها، آشفتگی‌ها، بی‌نظمی‌ها و بی‌انسجامی‌های معنادار اسطوره و البته، تلاش برای عبور از آن‌هاست. به‌اعتقاد استروس، فقط با گردآوری و تلفیق همهٔ روایات یک اسطوره می‌توان نظم را در ورای بی‌نظمی ظاهری‌اش یافت. او هدف اسطوره را فراهم آوردن الگویی منطقی

می‌داند که بتواند بر تناقضی غلبه کند که در این صورت، شمار نامحدودی از لایه‌هایی پدید خواهد آمد که هریک اندک تفاوتی با دیگری دارند (استروس، ۱۳۸۸: ۱۲٦).

نکتهٔ اخیر دیدگاه بارت دربارهٔ اسطوره را به‌یاد می‌آورد که اسطوره زنجیرهٔ رویدادی است که در آن قاعدهٔ منطقی یافت نمی‌شود. باوجود این، اسطوره‌ها با ویژگی‌های یکسان، در تمدن‌های مختلف دنیا پدید می‌آیند (بارت، ۱۳۸٦: ۲۱).[۱۰]

اسطوره را در نگاه ساختارگرایان نمی‌توان سطربه‌سطر خواند؛ بلکه باید آن را به‌صورت یک کل درنظر گرفت؛ به این دلیل که معنای بنیادین اسطوره در سلسله‌حوادث نهفته نیست؛ بلکه در زنجیره‌ای از حوادث پنهان است که کل را نمایان می‌کند (احمدی، ۱۳۸٤: ۱۸۷). براساس این دیدگاه، مطالعهٔ هیچ‌کدام از اجزای اسطوره بدون توجه به کلیت آن امکان ندارد. این کلیت خود، قواعد بسیار منظمی دارد: برای مثال، پیرنگ اسطوره‌ای- که در آن هر حادثه و رویدادی ممکن است پیامد هر حادثه و رویداد دیگری باشد- به‌طور مستقیم تحت تأثیر تعریف ویژهٔ اسطوره از رابطهٔ علّی و معلولی حوادث است؛ در علیت اسطوره‌ای هرچیزی می‌تواند دلیل هرچیزی باشد، زیرا در بینش اساطیری هرچیزی می‌تواند با هرچیز دیگر تماس زمانی داشته باشد (شایگان، ۱۳۸۰: ۱۳۲- ۱۳۳) و در روند اسطوره وقوع هرچیزی محتمل است؛ در آن هر رابطه‌ای میان چیزها متصور است (استروس، ۱۳۸٦: ۱۳۷). زمان در اسطوره (و ادیان کهن)[۱۱] کیفی، دایره‌ای و تکرارشدنی است و همین وضعیت در «ساختار زمان» در روایت اسطوره‌ای نیز بازتاب می‌یابد؛ قیدهای زمان بی‌اعتبار و حوادث تکرار می‌شوند و رفت‌وآمدهای زمانی در روایت سبب ازهم‌گسیختگی رابطهٔ علّی- معلولی رویدادها می‌شوند؛ در این روایت‌ها علیت «مستقیماً با روابط علّی در جهان تجربی قابل مقایسه نیست، خواننده متن داستانی خود می‌تواند عناصر و اجزای علیت را فراهم کند.» (لوته، ۱۳۸۸: ۱٤).

این توصیف مهم از ساختار زمان در روایتگری مدرن یادآور ساختار زمان در روایت اسطوره‌ای است:

> هنر و ادبیات مدرن و البته پست‌مدرن برای گریز از پایان که یادآور مرگ است، حداقل دو شیوه را به‌کار می‌گیرند؛ در یکی نقش‌وارهٔ قصه در بی‌زمانی و بی‌مکانی روی می‌دهد. از ذکر هرچیزی که نشانگر زمان و مکان باشد، خودداری می‌شود.

در دیگری وحدت زمان به‌هم می‌ریزد. در اولی معلوم نیست حادثه کی و کجا رخ داده است و در دیگری زمان‌های گوناگون از گذشته، حال و آینده، بدون درنظر گرفتن نظم گاه‌شمارانه جابه‌جا می‌شوند. به این ترتیب، مفهوم زمان و مکان کرانمند جای خود را به اسطورهٔ زمان و مکان بی‌کران می‌دهند. دیگر نمی‌دانیم چه زمانی آغاز است و چه زمانی پایان (صنعتی، ۱۳۸۷: ۱۱۸).

در روایت اسطوره‌ای نیز قصه در بی‌زمانی و بی‌مکانی روی می‌دهد، وحدت زمان به‌هم می‌ریزد، نظم گاه‌شمارانه جابه‌جا می‌شود و اساساً می‌توان گفت بی‌پایانی، سنجش‌ناپذیری، استعاری بودن، بی‌اعتباری زمان‌نماها (قیدهای زمان)، آیینی شدن، رویدادمحوری، شکستگی و... از ویژگی‌های اصلی زمان در روایت اسطوره‌ای است. به‌باور نگارندگان مقاله، این ویژگی‌های عنصر زمان در سینمای بیضایی دیده می‌شوند و روایت آثار او را درعین مدرن بودن، اسطوره‌مانند نیز می‌کنند.

اشارهٔ کوتاه به بازتاب اسطوره در آثار بهرام بیضایی و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای فیلم‌ها و نمایشنامه‌های او در پژوهش‌های متعددی که دربارهٔ سینمای بیضایی نوشته شده است، دیده می‌شود. از مجموعهٔ ***مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی*** (۱۳۷۸) که دربردارندهٔ تعدادی از برجسته‌ترین مقاله‌ها و یادداشت‌هایی است که دربارهٔ بیضایی و سینمایش به نگارش درآمده‌اند، می‌توان به این مقاله‌ها اشاره کرد: «کودک، زن، غریبه و تقدیر تاریخی» از باقر پرهام (۲۳- ٤۳)، «زمان، زن و جاذبه‌های بصری در آثار بیضایی» از سیما کوبان (٤۵- ۸۳)، «پرسشی به‌نام "مرگ یزدگرد"» از رضا براهنی (۳۷۳- ۳۸۱)، «مرگ یزدگرد؛ اسطورهٔ خلق» از داریوش برادری (۳۹۹- ٤۱۱) و «مسافران و تفکر سنتی» از امیرکاوس بالازاده (۵۷۹- ۵۸۵). نکتهٔ شایستهٔ یادکرد این است که فقط در بخش بسیار کوتاهی از مقالهٔ اخیر، از نزدیک شدن ساختار زمانی «مسافران» به روایت اسطوره‌ای سخن به‌میان آمده است (آن‌هم بدون تحلیل و تبیین دقیق موضوع) و در دیگر مقالات، اشاره به اسطوره به یک یا چند جملهٔ کوتاه محدود است و نه بیشتر. در مقالهٔ «انگاره‌های فرهنگ بومی در سینمای ایران: نگرشی به کاربرد آیین و اسطوره در فیلم‌های بهرام بیضایی» (نوروزی، ۱۳۷٤) که به‌صورت ویژه به بازتاب اسطوره در

سینمای بیضایی پرداخته شده نیز به اسطوره‌ای شدن زمان در سینمای بیضایی- مسئلهٔ محوری مقالهٔ حاضر- توجه نشده است.

پیش از ورود به بحث، گزارش مختصری از فیلم‌های «چریکهٔ تارا»، «مرگ یزدگرد»، «مسافران» و «شاید وقتی دیگر» آورده می‌شود که متون اصلی مورد بررسی در این پژوهش به‌شمار می‌روند.

«**چریکهٔ تارا**» **(۱۳۵۷)**: تارا به‌همراه دو فرزندش از ییلاق به آبادی نزدیک دریا بازمی‌گردد. از اهالی ده می‌شنود که پدربزرگ از دنیا رفته است. از پدربزرگ به تارا شمشیری به ارث رسیده است. مردی تاریخی از «گذشته»، درپی شمشیر به زمان تارا آمده است. تارا که شمشیر را به‌دلیل ناکارآمدی‌اش دور انداخته است، آن را برای مرد تاریخی می‌یابد. اما مرد عاشق تارا شده است و نمی‌تواند به زمان خود بازگردد. تارا نیز عاشق او می‌شود و حتی حاضر است به‌خاطر او بمیرد. مرد تاریخی بدون بردن شمشیر و تارا، به زمان خود بازمی‌گردد. شمشیر در دستان تارا می‌ماند. تارا با قلیچ ازدواج می‌کند.

«**مرگ یزدگرد**» **(۱۳٦۰)**: سردار، سرکرده و موبد شاهنشاه ساسانی جسد یزدگرد سوم را در آسیابی می‌یابند. آنان خانوادهٔ آسیابان را به کشتن شاه از روی طمع متهم می‌کنند. خانوادهٔ آسیابان برای نجات خود به‌پا می‌خیزند. هریک با روایت بخشی از اتفاق‌ها و بازی کردن نقش دیگران و شاه، شکنجه و مرگ خود را به تعویق می‌اندازند؛ تا جایی که سردار و همراهانش در اتهام آنان تردید می‌کنند. سرانجام، خانوادهٔ آسیابان خود را نجات می‌دهند و سردار دستور می‌دهد جسد بی‌جان شاه بر دار شود. سپاه تازیان نیز از راه می‌رسد.

«**شاید وقتی دیگر**» **(۱۳٦٦)**: آقای مدبر گویندهٔ فیلم است و در صداوسیما کار می‌کند. او هنگام بازبینی فیلمی دربارهٔ ترافیک، همسرش را کنار مردی در پیکان قرمزرنگی می‌بیند. چندبار فیلم را می‌بیند تا مطمئن می‌شود. کیان، همسر آقای مدبر، نیز به‌دنبال هویت خود است. مدبر به‌بهانهٔ ساخت فیلم مستندی دربارهٔ عتیقه با آقای حق‌نگر، صاحب پیکان قرمز، تلفنی حرف می‌زند و در کارگاه قرار ملاقات می‌گذارد. چند روز بعد، مدبر کیان را به عتیقه‌فروشی می‌برد. کیان تابلوی زنی را که شبیه خود

اوست، می‌بیند. آشفته می‌شود و از گارگاه بیرون می‌آید. مدبر و گروه فیلم‌برداری برای تهیهٔ فیلم به خانهٔ حق‌نگر می‌روند. زنی که در را باز می‌کند، بسیار شبیه به کیان است. مدبر به خانه‌اش زنگ می‌زند و از کیان می‌خواهد به خانهٔ حق‌نگر بیاید. در خیال و افکار ذهنی کیان، دیوار انتهایی عتیقه‌فروشی باز می‌شود و او به زمان گذشته می‌رود. به‌خاطر می‌آورد زنی که مادر اوست، بچه‌ای را که خود اوست، بر سر راه گذاشته است. گذشته برای کیان و ویدا، خواهر گمشده‌اش، یادآوری می‌شود و هردو به هویت خود پی می‌برند.

«**مسافران**» (**۱۳۷۰**): مهتاب همراه خانواده‌اش برای آوردن آینهٔ مراسم عروسی خواهر کوچک‌ترش، ماهرخ، از شمال به‌سمت تهران حرکت می‌کند. تاکسی مسافران با کامیون نفت‌کش تصادف می‌کند و همهٔ مسافران می‌میرند. خانوادهٔ مهتاب که در تدارک عروسی ماهرخ هستند، وسایل مراسم را به عزا تغییر می‌دهند. تنها کسی که مرگ مسافران را باور نمی‌کند، مادربزرگ است. به‌باور او، چون در تصادف آینه‌ای پیدا نشده است، آن‌ها نمرده‌اند. شب عروسی، میهمانان برای تسلیت و تسلی بازماندگان در خانهٔ معارفی‌ها جمع می‌شوند. مادربزرگ از ماهرخ می‌خواهد لباس عروسی به تن کند. ماهرخ در میان بهت میهمانان لباس سپید می‌پوشد. مسافران با آینه وارد می‌شوند. تصویر همه در آینه دیده می‌شود و غم جای خود را به شادی می‌دهد. ماهرخ زندگی جدیدش را آغاز می‌کند.

نگارندگان در ادامه نشان می‌دهند که در فیلم‌های یادشده از بهرام بیضایی، چگونه ساختار زمان به روایت اسطوره‌ای نزدیک و به‌عبارت روشن‌تر، زمان اسطوره‌ای ترجمان تصویری شده است.

۱. رویدادمحوری

هر روایت یک آغاز دارد و یک پایان که آن را به‌طور هم‌زمان از بقیهٔ جهان جدا می‌کند و در تقابل با جهان «واقعی» قرار می‌دهد. «یک آغاز و یک پایان» به این معناست که روایت گونه‌ای توالی زمانی است؛ اما نوعی توالی زمانیِ مضاعف. روایت ابداع یک طرح‌وارهٔ زمانی براساس طرح‌واره زمانیِ دیگر است (متس، ۱۳۸۸: ۱۳۶). البته، گاه قرار

گرفتن یک رویداد یا شیء نشان‌دار (و در مواردی، ترکیب این دو) در مقاطع مشخصی از روایت، نظم حاکم بر آن را دگرگون و نظم نوینی بر آن حاکم می‌کند، مفهوم آغاز و پایان و محل آن را دگرگون می‌سازد و اصلاً مبنای گذر زمان را تغییر می‌دهد و خود مبنای گذر زمان می‌شود. در این روایت همه‌چیز پس از «آن رویداد» آغاز می‌شود یا گذر زمان براساس آن سنجیده می‌شود؛ چنان‌که در نگاه سنتی به تاریخ، آمدن و رفتن شاهان مبنای گذر زمان قرار می‌گیرد: پیش از آغامحمدخان و پس از ناصرالدین‌شاه. تکرار آن رویداد در مقاطع مختلف نیز به لحظه‌های روایت معنای دیگری یا اصلاً معنا می‌بخشد.

روایت اسطوره‌ای اساساً و ذاتاً چنین ساختاری دارد. زمان اساطیری دارای گوهری «کیفی» است که در برخورد با «رویدادهای اساطیری» معنادار می‌شود؛ زیرا موضوع محوری اسطوره، گفت‌وگو از رویدادهایی است که گفته می‌شود «پیش از آفرینش جهان» یا «دورهٔ آغازین تکوین آن» و یا حتی پیش‌تر از آن روی داده است (استروس، ۱۳۸٦: ۱۳۸). در این روایت:

> هر لحظهٔ زمانی به‌سبب رویداد فلان حادثهٔ آیینی، یا واقعهٔ دینی، کیفیتی خاص و مرموز می‌پذیرد که آن لحظهٔ به‌خصوص را از لحظات دیگر متمایز می‌کند. به عبارت دیگر، زمان مانند سایر مقولات بینش اساطیری هیچ‌گاه انتزاعی، یک‌بعدی و متجانس نیست؛ بلکه «کرنکرت» و «کیفی» است و برحسب وقایعی که در آن رخ می‌دهد، متفاوت یا سحرآمیز و مرموز است (شایگان، ۱۳۸۰: ۱٤٤).

در آفرینش‌های هنری و ادبی نیز زمان و روایت پیوندی ناگسستنی دارند. زمان بی‌معناست، مگر آنجا که خود زمانمند شود؛ یعنی به بیان درآید یا به‌گفتهٔ ارسطو، روایت شود (احمدی، ۱۳۸٤: ٦۳۵). به تعبیر دقیق‌تر، «در نزدیک‌ترین سطح به سطح بازنمایی متعارف زمان، نخستین ساختار زمانمند عبارت است از زمان به‌مثابهٔ چیزی که رویدادها "در" آن به‌وقوع می‌پیوندند.» (ریکور، ۱۳۸۸: ٤۰۱). در موارد متعددی نیز یک رویداد یا شیء نشان‌دار در جریان روایت مبنا قرار می‌گیرد و به گذر زمان معنا یا معنای دیگری می‌دهد و به عبارت روشن‌تر، زمان را نشان‌دار می‌کند.

در سینمای بیضایی، گره خوردن رویداد با شیء رویدادمحوری زمان را از حالت بسیط خارج می‌کند و به آن حالتی ترکیبی می‌دهد. در چنین شرایطی، کنار هم قرار گرفتن شیء و رویداد به زمان و گذشت آن معنا می‌بخشد. از زمان ورود آن شیء در روایت یا تصویر (فیلم)، زمان اسطوره‌ای می‌شود. در بیشتر موارد، شیء با رویداد هم‌زمان است و حتی می‌توان گفت رویداد را تحت سیطرهٔ خود قرار می‌دهد؛ برای مثال در «چریکهٔ تارا» شمشیر و در «مسافران» آینه (آینه در پیوند با سنت ویژه‌ای است و مسافران سفر را به‌قصد رساندن آینه به سفرهٔ عقد ماهرخ آغاز می‌کنند). خانم‌بزرگ به‌دلیل ارزشمندی و کنش وجودی آینه که باید سر سفرهٔ عقد ماهرخ نیز باشد، مرگ مسافران را باور نمی‌کند و به شاهد صحنهٔ تصادف می‌گوید: «اون قول داده بود آینه به‌موقع می‌رسه. اون در راهه» (بیضایی، ۱۳۷۰: ۵۱ دقیقه و ۳۸ ثانیه) و در پایان فیلم که مسافران از راه می‌رسند، می‌گوید: «به شما گفتم که در راهند. اون به من قول داده بود» (همان، ۹٤ دقیقه و ٥٤ ثانیه). شیء و رویداد به زمان و عبور آن معنا بخشیده‌اند. آن‌ها در جایگاه‌های خاص به قصه وارد می‌شوند و گذر زمان را معنادار می‌کنند. درواقع، شیء و رویداد با هم به زمان و گذشت آن معنا می‌بخشند، خودِ بازیگر و مخاطب را به زمان خاصی می‌برند یا زمان خاصی را به‌تصویر می‌کشند.

رویدادمحوری یکی از مشخصه‌های زمان اسطوره‌ای است. در روایت اسطوره‌ای، تکرار یک رویداد در ایجاد فضای اسطوره‌ای نقش مهمی دارد. تکرار یک رویداد که نشان پیوند آن با عنصر زمان و گذشت زمان اسطوره‌ای است، به دو شکل درونی و بیرونی اتفاق می‌افتد. تکرار درونی، یعنی بسامد رویداد در داستان یا فیلم؛ مانند حضور شمشیر و آینه در مقاطع مختلف فیلم، حضور مرد تاریخی با لباس قدیمی جنگ و نیزه‌های بر تن او، تصویر جسد شاه، یزدگرد سوم، در «مرگ یزدگرد» و...، مغازهٔ عتیقه‌فروشی در «شاید وقتی دیگر»، و وسایل مغازه و بوی کهنگی‌شان که یادگاری از روزگارانی دور است، تکرار زمان گذشته در زمان حال را نمایان می‌کند. در تکرار بیرونی، رویدادی بیرون از فیلم اتفاق می‌افتد یا اتفاق افتاده و این تکرار، بسامدی دارد در طول تاریخ. تکراری عام و فراگیر در تمام برگ‌های تاریخ است که در روایت اسطوره‌ای باز تکرار می‌شود. شمشیر و جنگ همواره در طول تاریخ نشانه‌ای از قدرت

و نمادی از دورهٔ خاصی از زمان بوده که در «چریکهٔ تارا» موضوع محوری فیلم است. در نگرش اسطوره‌ای، رویدادهای طبیعی مهم و برجسته مبنای گذر زمان به‌شمار می‌آمده‌اند و تغییرات طبیعت به واحدهای زمانی معنا می‌بخشیده است. این خود از یک اصل بنیادین تفکر اسطوره‌ای و آیینِ کهن برمی‌آید که می‌پندارد زمان به‌وسیلهٔ رویداد معنادار می‌شود و از خود یا به‌خودی‌خود اعتباری ندارد. در تاریخ، همیشه «مرگ شاه» یا «به‌تخت نشستن شاه» به‌عنوان رویداد مهم تکراری، مورد توجه بوده است. در «مرگ یزدگرد» با تکرار مرگ شاه، روایت به تکرار بیرونی کشانده می‌شود. قرار دادن آینه سر سفرهٔ عقد ماهرخ و اینکه به‌قول مادربزرگ «این آینه سر عقد تک‌تک ما بوده»، روایت به تکرار بیرونی و تکرار یک آیین رهنمون می‌شود. تکرار رویدادِ محوری یا شیء- رویداد محوری در سینمای بیضایی به رویدادمحوری زمان و البته، اسطوره‌ای شدن آن منجر می‌شود.

در «چریکهٔ تارا»، تلاش مرد تاریخی برای یافتن شمشیر که تنها نشان قبیله و قوم اوست، رویداد محوری فیلم است. «جست‌جوگری» با «شیء» ویژه‌ای، یعنی شمشیر گره خورده و رویدادمحوری فیلم را ترکیبی کرده است. مرد تاریخی در تبیین علت آمدنش به «اکنون» می‌گوید: «من مردی‌ام از یک تبار تاریخی، همهٔ زندگی تبار من به جنگ گذشت. کدام جنگ؟ در هیچ‌جا نامی از ما برده نشده. همه‌چیز اندک‌اندک از میان رفت. همهٔ نشانه‌ها گم شد. از ما روی زمین هیچ نشانی نمانده است به جز یک شمشیر.» (بیضایی، ۱۳۵۷: ۲٤ دقیقه و ۲۱ ثانیه). او در جواب تارا که می‌گوید: «خُب بگو پیدا نشد»، می‌گوید: «من این حرف را بزنم که پیدا نشد!؟ خفتی که در انتظار من است اندک نیست. امید قبیله‌ای با یک کلمه نابود می‌شود.» (همان، ۲۵ دقیقه و ٤۵ ثانیه). شمشیر به «بودن» و «جست‌وجوی» مرد تاریخی معنا بخشیده و «شمشیرجوییِ» او و آمدن گاه‌گاهش با شمشیر به متن قصه، کلیت روایت و گذر زمان را در آن معنامند کرده است. رویداد مرکزی «مرگ یزدگرد» مرگ پادشاه است؛ مانند آمدن و به‌تخت نشستن او. این خود برخاسته از آن خصلت ویژهٔ بینش اسطوره‌ای است که گذر زمان را از آمدن و رفتن شاهان اندازه می‌گیرد و حتی تاریخ را تنها مجالی برای آمدن و رفتن اینان می‌پندارد و زمان را با «پس از فلان‌شاه» و «پیش از بهمان‌شاه» نشان‌دار می‌کند.

۲. تقدس

در بینش اسطوره‌ای، هیچ‌چیز ازجمله زمان و مکان فی‌ذاته دارای معنا نیست؛ بلکه همهٔ پدیده‌ها فقط در ارتباط با مبدأ مینوی واجد معنا می‌شوند (ضیمران، ۱۳۸۹: ۱۵). زمان از آیینی که با آن پیوند یافته است، معنا می‌گیرد و انسان از رهگذر هر عمل آیینی- که خود می‌تواند رویداد محوری اسطوره یا آیین به‌شمار آید- به زمان اساطیری راه می‌یابد و به‌وسیلهٔ آیین‌ها بدون خطر از استمرار زمان عادی، به زمان مقدس گذر می‌کند. هر جشن و سرور مذهبی و هر زمان آیینی نشان‌دهندهٔ واقعیت دال بر فرارفتن از استمرار زمان عادی و عینیت یافتن دوبارهٔ زمان اساطیری است که به‌واسطهٔ آن مراسم جشن و سرور، دوباره واقعیت پذیرفته است. ازاین‌رو، زمان مقدس به‌گونه‌ای نامحدود بازگشتنی و تکرارپذیر است (الیاده، ۱۳۸۸: ٦۱). همین برگزاری ادواری مراسم دینی و آیینی در مقاطع زمانی خاص، نشان‌دار و معنامند، زمان را «مقدس» می‌کند.

مراسم آیینی زمان اساطیری را هر لحظه بازمی‌آفرینند و به گردش وامی‌دارد (شایگان، ۱۳۸۰: ۱٤۰). این خود ازآن‌روست که زمان هستی یافتن یک واقعیت- یعنی زمانی‌که با نخستین ظهور واقعیت آغاز می‌شود- ارزش و نقش مثالی دارد؛ به همین دلیل انسان می‌کوشد به‌طور ادواری، به‌ویژه در شروع فصل‌ها و با اجرای آیین‌های مناسب، دوباره به آن فعلیت بخشد (الیاده، ۱۳۸۸: ۷٦). به‌تعبیر الیاده، زمان اسطوره‌ای لحظه‌ای است جاودانه که در زندگی انسان باستانی رجعت آن با ایام خجستهٔ جشن‌ها و هنگام برگزاری آیین‌ها هم‌زمان بوده است (الیاده، ۱۳۸٤: ۸).

شکل ۱ زمان اسطوره‌ای طبق تعریف الیاده

ازاین‌رو، گره خوردن یک لحظه یا پارهٔ زمانی با یک آیین (رویداد محوری) که خود به‌نوعی یادآور یا برآمده از رویدادمحوری زمان اسطوره‌ای نیز است، آن لحظه یا زمان خاص را آیینی و البته مقدس می‌کند. در «چریکهٔ تارا» پیرمردی زنگوله‌ای در دست دارد و آن را دورانی تکان می‌دهد. او هماهنگ با این حرکت دایره‌ای- که ممکن است یادآور تقدس دایره، دایره‌ای بودن و چرخه‌ای بودن زمان در آیین و اسطوره و البته تقدس آن باشد- زمان برگزاری آیینی را به مردم خبر می‌دهد:

> گوش بگیرین و به همسایه‌هاتون هم خبر بدین. حالا که تا محصول جمع بشه و صافی بشه و چه و چه [...] دو سه روزی کاره. به فضل حق دو سه روزی هم محض ثواب و هم محض تماشا مجلس شبیه اولیاء پای قلعهٔ چهل‌تن که راهی هم نیست برگزار می‌شه، اگر خدا بخواهد (بیضایی، ۱۳۵۷: ۳۸ دقیقه و ۲۵ ثانیه).

بیضایی دربارهٔ مراسم آیینی فیلم «چریکهٔ تارا» می‌گوید:

> در دهات در پایان فصل درو به‌شکرانهٔ فراوانی نعمت، شبیه‌خوانی می‌کنند. در چریکهٔ تارا، هم‌زمان با شبیه‌خوانی زندگی دیگری اتفاق می‌افتد که «شبیه» نیست و خود اصل است؛ برخورد رودرروی تارا و مرد تاریخی. درواقع درحالی که دارد شبیه‌خوانی رخ می‌دهد، ما اصل را این طرف داریم. شخصیت‌های اصلی این آیین دو نفرند؛ مرد تاریخی و گذشته‌اش، و تارا و اکنون (قوکاسیان، ۱۳۷۸: ۱۵۲).

این گره‌خوردگی مراسم آیینی با رویدادهای فیلم، تصویری دووجهی خلق کرده است که در آن، همهٔ آنچه در روایت سینمایی خلق می‌شود، یادآور تمامیت آیین است؛ ازجمله «لحظهٔ خاص» و «زمان ویژه» در هر دو و این خود، یعنی تقدس یافتن زمان.

در آغاز فیلم «مسافران» آینه‌ای روی زمین می‌بینیم. رانندهٔ تاکسی آینه را برمی‌دارد. آینه نخست تصویر آسمان و بعد به‌ترتیب تصویر دریا، درخت و در آخر تاکسی سیاه‌رنگ مسافران را نشان می‌دهد. آینه مرکز اصلی فیلم «مسافران» است. این آینه باید سر سفرهٔ عقد ماهرخ باشد. خانم‌بزرگ در توصیف آینه به مستان می‌گوید:

> مستان تو آینه رو دیدی نه؟ سر عقدت. مونس یادشه. از چند نسل پیش سر عقد تک‌تک ما بود. هرکدوم تو عقد بعدی اونو به نوعروس بعد سپردیم. توی آخرین عروسی گم شد. اشتباه رفته بود توی وسایل سمساری. مهتاب اونقدر گشت تا پیداش کرد. قرار گذاشتیم خودش نگهش داره (بیضایی، ۱۳۷۰: ۲۲ دقیقه و ٤۲ ثانیه).

در این فیلم، آینه از نقش نمادین زاینده بودنش فراتر می‌رود و به نمادی از هویت یک خاندان تبدیل می‌شود (قناعت، ۱۳۷۱: ٥٧٤). حضور آینه در مراسم عقد، آیین بسیار کهنی است که با تکرار آن، به زمان تقدس آیینی بخشیده می‌شود. سکانس رویارویی میهمانان با مسافران ظاهراً بر دو آیین استوار است: تعزیه‌خوانی و آیین سوگ که به آیین عروسی بدل می‌شود و انتظار برای «ظهور» مردگان و آیین «نمادین» (فراستی، ۱۳۸۱: ۱۲)؛ ازاین‌رو در تحلیل «مسافران» گفته‌اند:

> انگاره‌ای را که می‌بینیم حاصل آیینی است که در آن شرکت جستیم. کنش‌های درونی مسافران را در کلیت آن می‌توان مکاشفه‌ای آیینی برای درک تصویر مشترکی تلقی کرد که نقطهٔ پیوند رؤیاهای بیننده (آنچه بر پرده ظاهر می‌شود)، قهرمانان (عناصر متن) و راوی (خالق) است (کاوه، ۱۳۷۱: ۵۵۳).

گره خوردن آینه با یک باور، و رسم و آیین خاص به زمان‌های بودنِ آینه در روایت و صحنه معنایی دیگر، معنایی از جنس تقدس اسطوره‌ای بخشیده است؛ همچنین مرز مرگ و زندگی را درنوردیده و در فضایی اسطوره‌ای- سینمایی مرگ مسافران را به بازی گرفته، مردگان را حیات بخشیده، آنان را در عالم قصه در کنار زندگانی که منتظر بازگشتشان هستند، حاضر کرده است و سرانجام، با نیروی باور محکم بزرگ‌بانوی داستان، به زایندگی و آفرینش‌گری رسیده است.

۳. زایندگی/ آفرینش‌گری

گره‌خوردگی زمان با رویدادهای مهم و مقدسی، مانند پیدایش هستی، و انسان و آیین‌هایش باور به آفرینش‌گری و زایندگی زمان را ایجاد می‌کند: این زمان است که چیزهایی را می‌آفریند. اساساً «در جهان‌بینی اسطوره‌ای زمان بر پیدایش و پایان زندگی و بر همه‌چیز حکومت می‌کند و همه‌چیز در دست زمان است.» (شایگان، ۱۳۸۰: ۱٤۹). برای مثال، در «اتهاروا ودا» زمان پدیدآورندهٔ همهٔ چیزهایی است که بوده و خواهد بود (همان، ۱٤۹). در سینمای بیضایی، زمان که آفرینندهٔ کنش قهرمانان است، شرایط ظهور و حضور قهرمان را ایجاد می‌کند و به آنان فرصتی برای قرار گرفتن در وضعیت بهتر و برخورداری از گونه‌ای نامیرایی می‌دهد. درواقع، زمان در این فیلم‌ها نخست قهرمان را

می‌آفریند؛ سپس با غالب کردن او بر زمان عادی، تقویمی و خطیِ گذرا، کنش او را تا همیشه تداوم می‌بخشد. خانم‌بزرگ در «مسافران» به‌کمک اعجاز زمان بی‌پایان اسطوره‌ای، با زمان تاریخی که خطی و تقویمی است و مرگ پایان‌بخش آن، به مقابله برمی‌خیزد و مردن و به‌پایان رسیدن را برای مسافران ناممکن می‌کند. اعتقاد محکم او به زمان مقدس اسطوره‌ای که ناگذر است، زمان را بی‌پایان و مسافران را نامیرا می‌کند؛ زمان از حرکت می‌ایستد و نه زمان به‌پایان می‌رسد و نه سفر مسافران: آن‌ها نمی‌میرند؛ ازهمین‌رو سکانس پایانی فیلم با خلق ایهام در تصویر یا تصویری ایهام‌دار و البته با تأکید درست بر این گفتهٔ خانم‌بزرگ: «ما همه رؤیای همیم» (بیضایی، ۱۳۷۰: ۲٤ دقیقه و ۸ ثانیه)، این پرسش را برجسته می‌کند که به‌راستی، مردگان کدام‌اند و زندگان کدام. مسافران رؤیای بازماندگان‌اند یا بازماندگان مسافران را در رؤیا نظاره می‌کنند؟

٤. چرخه‌ای، دایره‌ای و بی‌پایان بودن

رویدادمحوری گذشته‌از ایجاد پندار آفرینش‌گری، نوعی تکرار قاعده‌مند و منظم و سیر دایره‌ای به زمان می‌دهد و توهم بی‌پایانی ایجاد می‌کند. زمان اسطوره‌ای که هدف غایی‌اش گریز از زمان نسبی و پیوستن به لحظهٔ ابدی است (شایگان، ۱۳۸۰: ۱٤٤)، بنابر سرشت خود تجزیه‌ناپذیر است. زمانی است که در آن، پایان مانند آغاز و آغاز مانند پایان است. «زمان اسطوره‌ای نوعی ازلیت است.» (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۱۸۲). اعتقاد به دور جاودان که مختص زمان اسطوره‌ای است،[۱۲] به گونه‌ای بی‌پایانیِ ابدی منجر می‌شود. به‌باور الیاده:

> مردمان بدوی هم با نسبت دادن حرکت دوری زمان، برگشت‌ناپذیری آن را ابطال می‌کنند؛ هرچیزی در نقطهٔ شروع خود در هرآن درحال آغازیدن است، گذشته چیزی نیست جز تصور ازپیش‌پرداختهٔ آینده، هیچ واقعه‌ای برگشت‌ناپذیر و هیچ استحاله‌ای نهایی نیست. حتی می‌توان گفت که هیچ‌چیز تازه‌ای در جهان اتفاق نمی‌افتد، چون همه‌چیز عبارت است از تکرار همان نمونه‌های نخستین و ازلی (۱۳۸٤: ۱۲۸).

«در چرخهٔ کیهانی، در آغاز و انجام هر چرخه، رویداد مشابهی وجود دارد که این مشابهتِ رویداد، گذشت زمان را بی‌معنا می‌کند» (شایگان، ۱۳۸۰:۱٤۰) و یک لحظه یا «آن» را ابدی. زمان اساطیری نمی‌گذرد. این زمان، زمانی وجودشناسی[۱۳] و پارمیندسی[۱٤] و همواره با خودش مساوی است، نه تغییر می‌کند و نه پایان می‌پذیرد (الیاده، ۱۳۸۸: ٦۱).

در سینمای بیضایی، چرخه‌ای شدن زمان به‌کمک تکرار منظم رویدادهای محوری، بازگویی مکرر جملات، عبارات و نماها یا تصاویر خاص، استفاده از نمادهای بصری ویژه ازجمله دایره، چرخ، دوک و...، و نیز حرکت دورانی اشیاء و حتی چرخش محسوس دورانی دوربین کاملاً عینی می‌شود. نخستین حضور مرد تاریخی در فیلم «چریکهٔ تارا»، با تمرکز دوربین روی چرخ گاری تارا همراه است. چرخ نماد دوره‌هاست و گردش دائمی آن به‌معنای تجدید است؛ زیرا از چرخْ فضا و قسمت‌های زمان به‌وجود می‌آید (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ٤۹۸). همچنان‌که چرخ می‌چرخد، مرد تاریخی به آینده (حال) می‌آید و زمانْ اسطوره‌ای می‌شود (بیضایی، ۱۳۵۷: ٦ دقیقه و ۳٤ ثانیه). در طول فیلم این عمل، یعنی آمدن مرد تاریخی به حال بارها تکرار می‌شود؛ تا جایی که مرد تاریخی- که اساساً از گذشته آمده است و اصلاً امروزی نیست- امروزی می‌شود، مرزهای زمان را بی‌اعتبار می‌کند و خود را جاودانه و بی‌پایان. در ادامه، هنری‌ترین لحظهٔ فیلم آن‌گاه خلق می‌شود که مخاطب درمی‌یابد مرد تاریخی شیفتهٔ تارا شده است و حاضر نیست به گذشته برگردد.

در «مسافران»، مادربزرگ (تجلی بزرگ‌بانوی هستی) مرگ مسافران را باور نمی‌کند و تا پایان فیلم منتظر آمدن آن‌هاست. مجلس ختم مسافران درحال برگزاری است؛ اما مادربزرگ می‌خواهد ماهرخ لباس عروسی به تن کند؛ چون مسافران در راه‌اند و آینه را با خود می‌آورند. مادربزرگ می‌گوید: «اونا مردن، ولی تموم نشدن.» (بیضایی، ۱۳۷۰: ۹۱ دقیقه و ۲۳ ثانیه). ماهرخ مادربزرگ را دلداری می‌دهد؛ اما مادربزرگ در جوابش می‌گوید: «همه کسم مردن ولی نه برای من. هر روز می‌بینمشون. پدر اونجا نشسته بود، مادر اونجا. من بچه بودم. تو نبودی، معنیش اینه که تو مرده بودی؟ نه!» (همان، ۹۲ دقیقه و ۳۷ ثانیه). در لحظات پایانی، مسافران همراه آینه می‌آیند. روشنایی آینه نخست روی تصویر ماهرخ می‌افتد. ماهرخ از خوشحالی می‌چرخد. آینه در دست مهتاب با حرکت

دایره‌ای جلوی حاضران گرفته می‌شود و می‌چرخد و دوربین را نیز با خود به‌صورت دورانی می‌چرخاند. تصویر زوج‌ها کنار هم دیده می‌شود. چهرهٔ غمگین افراد با لبخند تغییر می‌کند و زندگی جدید ماهرخ و رهی آغاز می‌شود. آخرین تصویر آینه نیز از ماهرخ است. او نگه‌دارندهٔ آینه می‌شود برای نسل بعد. در آخرین صحنه، خانم‌بزرگ می‌گوید: «به شما گفتم که در راهند. اون به من قول داده بود. عروسیت مبارک دخترجان» (همان، ۹٦ دقیقه و ٥٤ ثانیه) و این‌چنین، زمان چرخه‌ای به بی‌مرگی، بی‌پایانی و جاودانگی اسطوره‌ای می‌انجامد.

در «شاید وقتی دیگر» حرکت کالسکه و چرخ‌هایش درحالی که دوربین روی حرکت آن‌ها تمرکز کرده است، حرکت و گذر دورانی زمان را به‌تصویر می‌کشد. در سکانس پایانی فیلم، سایهٔ چرخ‌های کالسکه روی چهرهٔ کیان دیده می‌شود و در تصویری که از گذشتهٔ مادر دیده می‌شود، دوکی برجسته می‌شود. این دوک به‌نشانهٔ چرخش زمان و تقدیر در دو تئاتر «کارنامهٔ بندار بیدخش» و «شب هزارویکم بیضایی» نیز دیده می‌شود (عبدی، ۱۳۸۳: ۹۸).

۵. توهم ایستایی

پندار «بی‌پایانیِ» زمان که خود ملازم دایره‌ای بودن آن است، توهم ایستایی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند؛ چنان‌که چرخی که بسیار سریع و مداوم می‌چرخد، ایستاده به‌نظر می‌رسد. وجود «دور جاودانه» و «چرخهٔ کیهانی» در روایت اسطوره‌ای باعث می‌شود گذشت زمان بی‌اعتبار شود و اصلاً حس نشود. گویی همه‌چیز همیشه در وضعیت آغاز است و زمان از حرکت بازایستاده است (صادقی، ۱۳۹۰: ۳۲). زمان اسطوره‌ای/ مقدس که برخلاف زمان ناسوتی، برگشت‌ناپذیر نیست، بلکه حرکتی دوری دارد و تا بی‌نهایت درحال نو شدن است، نه تغییر می‌یابد، نه پایان می‌پذیرد و حتی می‌توان گفت اصلاً «نمی‌گذرد» (الیاده، ۱۳۸٤: ۸). در اسطوره، زمان به ایستایی مطلق می‌رسد؛ گویی هیچ‌گاه نگذشته است.

در ابتدای فیلم «مرگ یزدگرد»، سنگ آسیا می‌چرخد، زمان درحال شدن است و گذر زمان با چرخش سنگ آسیا عینی و بصری می‌شود. با ایستادن سنگ آسیا، زمان از حرکت بازمی‌ایستد و فیلم آغاز می‌شود. یکی از سپاهیان می‌گوید:

> آری، من نخستین کسی بودم که به این ویرانسرا پا گذاشتم و به دیدن آنچه می‌دیدم موی بر اندامم راست شد، سنگ آسیا از چرخش ایستاده بود یا شاید هرگز نمی چرخید. این سه تن آسیابان، همسرش و دخترش گرد پیکر خون‌آلود پادشاه نشسته بودند مویه‌کنان (بیضایی، ۱۳٦۰: ٤ دقیقه و ۲۷ ثانیه).

در مقاطعی از «چریکهٔ تارا» و «شاید وقتی دیگر» نیز با ایستایی زمان روبه‌روییم. در «چریکهٔ تارا»، آن‌گاه که در خانهٔ تارا تصویر دوک شکسته‌ای برجسته می‌شود؛ دوک شکسته‌ای که زمان را نگاه می‌دارد تا تارا از «امروز» به «دیروز» برود و با گذشته‌اش روبه‌رو شود (عبدی، ۱۳۸۳: ۹۸). دیگر، آن‌گاه که چرخ گاری تارا در چاله گیر می‌کند و از حرکت بازمی‌ایستد. تارا تلاش می‌کند چرخ را بیرون بیاورد؛ اما نمی‌تواند (بیضایی، ۱۳۵۷: ۳۰ دقیقه و ۱۷ ثانیه). اندکی بعد، تصویر تارا، دریا و گاری ایستاده را می‌بینیم (همان، ۳۳ دقیقه و ۲٦ ثانیه). در «شاید وقتی دیگر»، هنگامی‌که آقای مدبر از طبقهٔ اول مغازهٔ آقای حق‌نگر به زیرزمین می‌رود، همراه با مخاطب، در کنار ساعتِ بی‌عقربهٔ ازحرکت‌بازایستاده‌ای، عتیقه‌های بی‌زمانی مشاهده می‌کند که اگرچه وقت ویژه‌ای برایشان نمی‌توان درنظر گرفت، هر بیننده‌ای را با خود به گذشته‌های دور می‌برند (بیضایی، ۱۳٦٦: ۱ ساعت و ۸ دقیقه و ٤ ثانیه). دوک شکسته، چرخ ازحرکت‌بازایستاده، ساعت ازحرکت‌وامانده و عتیقه‌های از گذشته به‌یادگارمانده که زمان را در خود متوقف کرده‌اند، ایستاییِ زمان را به‌تصویر می‌کشند.

٦. سنجه یا سنجش‌ناپذیری (بی‌اعتباری زمان‌نماها)

زمان دایره‌ای مقدس، بی‌پایان و ایستا به‌گونه‌ای شگفت، سنجش‌ناپذیر نیز است و از هرگونه سنجش و اندازه‌گیری می‌گریزد. از آنجا که در آگاهی اسطوره‌ای، تفاوت مراحل زمان ازمیان رفته است و گذشته و حال و آینده از یکدیگر نامتمایزند (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۱۸۸)، در روایت اسطوره‌ای نیز «گریز از سیطرهٔ زمانِ کمّی، عینی و واقعی- و

البته گریز از پایان- به بی‌اعتباری قیدهای نمایشگر زمان و بی‌معنا شدن دقیقه، ساعت، سال و غیره» (محمدی و دیگران، ۱۳۹۰:۱٤۳) انجامیده است. به‌تعبیر کاسیرر، «برای اسطوره زمان به‌شکل نسبت محض نیست که در آن، گذشته، حال و آینده جای یکدیگر را بگیرند؛ زمان حال، گذشته شود و آینده، زمان حال گردد؛ آگاهی اسطوره‌ای، آگاهیِ بی‌زمان است.» (۱۳۸۷: ۱۸). این زمان همیشه با آنچه که در آن ساری و جاری است، سنجیده می‌شود، نه با ثانیه، دقیقه، روز، هفته، ماه، سال و قرن (صادقی، ۱۳۹۰: ۳۱). چیزها یا نشانه‌های دیگری جایگزین قیدهای زمان یا زمان‌نماهای معمول شده‌اند.

در «چریکهٔ تارا»، مرد تاریخی خود و مردان قبیله‌اش را قهرمانانی اسطوره‌ای می‌داند که نامشان در تاریخ گم شده است و تنها نشانشان شمشیر به‌ارث‌رسیده به تاراست:

> من مردی‌ام از یک تبار تاریخی، همه زندگی تبار من به جنگ گذشت. کدام جنگ؟ در هیچ‌کجا نامی از ما برده نشد. همه‌چیز اندک‌اندک ازمیان رفت. همهٔ نشانه‌ها گم شد. از ما روی زمین هیچ نشانی نمانده به جز یک شمشیر (بیضایی، ۱۳۵۷: ۲۵ دقیقه و ٦ ثانیه).

در ادامه، او طول دورهٔ گم‌بودگی شمشیر را نه با زمان‌نماهای معمول، بلکه به‌کمک این گزاره: «رودخانه به دریا پیوسته، آب‌ها به آب‌ها رسیده‌اند، اما از شمشیر تبار من کسی خبری نشنیده» (بیضایی، ۱۳۵۷: ۳٤ دقیقه و ٤۷ ثانیه) نیک به‌تصویر می‌کشد. در «مرگ یزدگرد» نیز آن‌گاه که آسیابان می‌گوید: «روزهای زندگیم. آه فراموش کرده‌ام که از کی آغاز شده!» (بیضایی، ۱۳٦۰: ۱ ساعت و ۱۲ دقیقه و ٤۳ ثانیه)، بی‌اعتباری سال و ماه و روز و هر قید زمان دیگری آشکار است.

۷. شکستگی

آن‌گاه که قیدهای زمان بی‌اعتبار شوند و زمان سنجه‌ناپذیر، یعنی اسطوره‌ای شود، هنگام درهم شکستن زمان یا زمان‌ها و درآمیختن گذشته و حال و آینده فرامی‌رسد، مرز میان زمان‌ها شکننده و شکسته می‌شود یا ازمیان می‌رود و «اکنون» به‌تعبیر لایب‌نیتس، «مملو از گذشته و آبستن آینده» می‌شود (شایگان، ۱۳۸۰: ۱٤۰).

شکل ۲ وضعیت زمان در روایت اسطوره‌ای (شکست زمان)

در «چریکهٔ تارا» زمان شکسته می‌شود و مرد تاریخی بنابر همین شکستگی، از گذشته برای یافتن تنها نشان قبیله‌اش (شمشیر) به آینده می‌آید و در مواجهه با تارا، میراث‌دار شمشیر، می‌گوید: «همهٔ قبیلهٔ من چشم‌انتظارند ای زن. وقت می‌گذرد و برای من هر روز دیر است. تا کی تاب این زخم‌ها که از آن‌ها خون می‌ریزد.» (بیضایی، ۱۳۵۷: ۳٤ دقیقه و ٤۷ ثانیه). تارا با دیدن بی‌تابی مرد تاریخی، شمشیر را به او می‌دهد و حالا مرد تاریخی باید به روزگار خود برگردد تا شکستگی زمان بهبود یابد و سیر عادی گذر زمان برقرار شود؛ اما اکنون عشق زمان را به بازی گرفته است و مرد تاریخی پس از به‌دست آوردن شمشیر نمی‌خواهد یا اصلاً نمی‌تواند برگردد: «من نمی‌توانم برگردم. تارا: چرا؟ مرد تاریخی: من به تو عاشقم [...] و نمی‌توانم برگردم.» (بیضایی، ۱۳۵۷: ۳٦ دقیقه و ۱۰ ثانیه). او گرفتار تارا و البته اسیر «اکنون» شده است و توان بازگشت به «گذشته» را ندارد: زمان شکست خورده، به عشق باخته و شکسته شده است.

در «شاید وقتی دیگر»، آن‌گاه که کیان پس از سال‌ها با خواهرش، ویدا، روبه‌رو می‌شود، در تغییر مکانی معناداری، روایت به یک عتیقه‌فروشی منتقل می‌شود؛ سپس دیوار انتهایی آن گشوده و زمان در ذهن کیان به گذشته شکسته می‌شود. کیان مادرش را به‌یادمی‌آورد که پس از گذاشتن او بر سر راه، از کرده‌اش پشیمان می‌شود و درپی فرزند است. او که می‌پندارد صاحب کالسکه بچه (کیان) را برداشته است، به‌دنبال کالسکه و سرنوشت فرزند می‌دود، میلهٔ انتهای کالسکه را می‌گیرد و روی زمین کشیده

می‌شود. تصویر مادر، درحال بر زمین کشده‌شدن، به خانهٔ حق‌نگر کشانده می‌شود؛ مادر و کالسکه از گذشته به آیندهٔ گذشته می‌آیند و این‌گونه فاصله زمانی را می‌شکنند (بیضایی، ۱۳٦٦: ۱ ساعت و ۵۸ دقیقه و ٤۷ ثانیه).

این شکستگی، خود باعث می‌شود در روایت اسطوره‌ای، زمان به‌معنای «حال» معنا نداشته باشد و قطعیت «اکنون» به بازی گرفته شود و حتی گاه در «حال» از اتفاقات آینده به‌طور قطعی خبر داده شود. در این لحظات، گویی روایتگر زمان را شکسته، روایت و روایت‌شنو را از حال به آینده برده و نیامده‌ها را بر او عیان کرده است. در آغاز «مسافران»، مهتاب که قرار است آینه را برای عروسی خواهرش ماهرخ ببرد، رو به دوربین و خطاب به بیننده بسیار محکم می‌گوید: «ما می‌رویم تهران، برای عروسی خواهر کوچیک‌ترم. ما به تهران نمی‌رسیم. ما همگی می‌میریم.» (بیضایی، ۱۳۷۰: ۳ دقیقه و ۳۷ ثانیه). خانم‌بزرگ نیز که گویا از آینده و مرگ مسافران آگاه است، چندبار هشدار می‌دهد که کسی از مرگ حرف نزند: «[ماهرخ] راستی که چقدر تنبلن، دق‌مرگم می‌کنه تا بیاد. [خانم‌بزرگ]: از مرگ حرف نزن.» (بیضایی، ۱۳۷۰: ۱۳ دقیقه و ۱٦ ثانیه). هنگامی‌که حکمت وارد خانه می‌شود و می‌گوید: «خُب‌خُب کجا هستند مهتاب‌خانم؟ کو اخوی حشمت؟ ما که جان‌به‌لب شدیم. خانم‌بزرگ می‌گوید: جونتون سلامت؛ حرف مرگ نزنید!» (همان، ۱٦ دقیقه و ۲۷ ثانیه).

در «مرگ یزدگرد» شکست زمان از حال به آینده برای شاه به‌کمک عنصر خواب – که در بینش اساطیری دریچهٔ ورود به عالم غیب و مکاشفه و پیشگویی است– صورت می‌گیرد. زن آسیابان در نقش شاه، خوابی را که شاه در خانهٔ آنان دیده، به‌یاد می‌آورد. موبد دانستن خواب را مهم می‌داند و می‌گوید: «همه می‌دانند که در خواب سروشی هست. بگو ای زن، در خواب پادشاه آیا رازی بود؟ او چرا آشفته‌سر از آن برخاست؟» (بیضایی، ۱۳٦۰: ۲٦ دقیقه و ۳۸ ثانیه). زن (در نقش یزدگرد): «در خواب دیدم که سواره در بیابان بی‌کران می‌روم، بر بارهٔ تیزپای خود؛ و بر زمین نه خار و علف که شمشیر می‌رویید. بخت بد سوار بر باد می‌آمد.» (همان، ۲۸ دقیقه و ۱۰ ثانیه). زن از زبان پادشاه علت شکست و فرار شاه را جدا شدن از بهرام (ایزد جنگ) و پیش‌بینی شکست از اعراب می‌داند (همان، ۲۹ دقیقه و ٥٤ ثانیه).

نتیجه

آثار بهرام بیضایی پیوندی عمیق و ناگسستنی با اسطوره و آیین دارند. او تاریخ و واقعیت را با آنچه در ناخودآگاه ذهن اسطوره‌اندیشش حک شده، به‌خوبی درمی‌آمیزد و با دگردیسی اسطوره، اسطوره‌شکنی و بازآفرینی اسطوره، ساختار روایی ویژهٔ آثار ناب هنری‌اش را با توجه به تحولات اجتماعی امروز سامان می‌دهد. نگاه ویژهٔ بیضایی به اسطوره سبب می‌شود مؤلفه‌هایی، مانند رویدادمحوری، تقدس، زایندگی، بی‌پایانی، توهم ایستایی، سنجش‌ناپذیری و شکستگی ساختار زمان را در روایت سینمایی او به اسطوره نزدیک کنند. درنتیجه، در روایت‌هایی، مانند مواجههٔ آسیابان با مرگ یزدگرد، برخورد تارا با مرد تاریخی و عشق و شیء مقدسی مانند شمشیر، و مرگ مسافران و آینه، زمانْ اسطوره‌ای یا اسطوره‌مانند و با تکرار آیین‌ها مقدس می‌شود. در سینمای بیضایی، زمان اسطوره‌ای قهرمانان را می‌آفریند و به آنان کنش‌های قهرمانی می‌دهد. این زمان در سینما، مانند اسطوره ناسنجیدنی است؛ زیرا شکستنی، ناگذر و ایستاست و البته، بی‌اعتنا به تمام زمان‌نماها. زمان اسطوره‌ای دایره‌ای است و ابدی و ابدیت هیچ‌گاه سنجیده نمی‌شود. در زمان اسطوره‌ای، قیدهای زمان رنگ می‌بازند.

پی‌نوشت‌ها

1. Augustine Saint
2. Vladimir Propp
3. Greimas
4. Bremond
5. Todorov
6. Barthes
7. Genett
8. sequence

۹. Lévi-Strauss در استناد به آرای کلود لوی استروس، بیشتر به مقالهٔ مهم او باعنوان "The Structural Study of Myth" منتشرشده در *Journal of American Folklore* و ترجمه‌های فارسی آن توجه و تأکید شده است.

۱۰. تفاوت بارت و لوی استروس در آن است که بارت نگرشی یکسر تاریخی و درزمانی (diachronique) و استروس نگرشی غیرتاریخی یا هم‌زمانی (synchranique) به اسطوره دارد (بارت، ۱۳۸٦: ۲۳). لوی استروس از پیرنگ یا از بعد توالی درزمانی (diachronic و synchronic)

اسطوره صرف‌نظر می‌کند و معنای اسطوره را در ساختار یا در بعد هم‌زمانی (synchronic و dimension) جای می‌دهد.

۱۱. در ادیان کهن، زمان گونه‌های تجلی متفاوتی دارد:

الف. به‌صورت زمان اساطیری اقوام بدوی که دایره‌ای است بسته و به‌شکل«اکنون ابدی» ظاهر می‌شود.

ب. به‌صورت زمانی دورانی که آغازی دارد و انجام آن، بازگشت به وضع «مینوی» پیشین است. با وقوع این زمان اخروی، عالم به‌پایان می‌رسد و دیگر دوره‌های جدیدی از نو به‌وجود نخواهد آمد؛ مانند زمان اساطیری در دین زرتشتی و مذهب اسماعیلیه.

ج. به‌صورت زمانی دورانی که آغاز و انجام دارد و انجامش نقطهٔ آغاز آفرینشی نو است و آفرینش و عالم به تحرک تسلسل پایان‌ناپذیر ادوار کیهانی دائم از نو می‌آغازند؛ مانند مفهوم زمان در هند و یونان باستان.

د. به‌صورت زمانی که می‌تواند دورانی باشد، ولی دراصل مدتی است «ثابت» و لحظه‌ای است ابدی که دراصل تغییر و تبدیل نمی‌پذیرد؛ مانند آیین «تائوئی» چینی.

ه. به‌صورت زمانی که دورانی نیست؛ بلکه به‌شکل افقی به‌پیش می‌رود و ساخت خطی دارد و نقطهٔ عطفش حادثه‌ای است تاریخی؛ مانند مفهوم زمان در سنت یهود و مسیحیت. این نوع زمان گرایش عجیب به تاریخ دارد و بیهوده نیست که مفهوم تاریخ و تاریخ‌پرستی از دین مسیحیت برخاسته است (شایگان، ۱۳۸۰: ۱٤۳).

۱۲. زیرا اندیشهٔ اساطیری، سراسر، بیان تصورات دور جاودانه است (زرافا، ۱۳٦۸: ۱۳۷).

13. ontological
14. parmenidean

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸٤). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: نشر مرکز.
- استروس، کلود لوی (۱۳۸٦). «بررسی ساختاری اسطوره». ترجمهٔ بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد. ***مجلهٔ ارغنون***. چ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. صص۱۳۵– ۱٦۱.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۸). «مطالعهٔ ساختاری اسطوره» در ***گزیده‌مقالات روایت از مارتین مک‌کوئیلان***. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی‌خرد. صص۱۱۹– ۱۲۸.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ۲. تهران: آگاه.
- الیاده، میرچا (۱۳۸٤). ***اسطوره بازگشت جاودانه***. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. تهران: نشر قطره.

- ـــــــــــ (۱۳۸۸). ***مقدس و نامقدس*** (ماهیت دین). ترجمهٔ بهزاد سالکی. چ۲. تهران: علمی و فرهنگی.
- بارت، رولان (۱۳۸٦). ***اسطوره، امروز***. ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان. چ٤. تهران: نشر مرکز.
- بیضایی، بهرام (۱۳۵۷). «چریکهٔ تارا» (فیلم سینمایی). ایران. ۱۱۰ دقیقه.
- ـــــــــــ (۱۳٦۰). «مرگ یزگرد» (فیلم سینمایی). ایران. ۱۲۰ دقیقه.
- ـــــــــــ (۱۳٦٦). «شاید وقتی دیگر» (فیلم سینمایی). ایران. ۱۵۹ دقیقه.
- ـــــــــــ (۱۳۷۰). «مسافران» (فیلم سینمایی) ایران. ۹۸ دقیقه.
- ریکور، پل (۱۳۸٤). ***زمان و حکایت***. ترجمهٔ مهشید نونهالی. ج۲. تهران: گام نو.
- ـــــــــــ (۱۳۸۸). «زمان روایی» در ***گزیده‌مقالات روایت از مارتین مک‌کوئیلان***. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی‌خرد. صص۳۹۹– ٤۰۸.
- روتون، ک.ک. (۱۳۸۷). ***اسطوره***. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. چ٤. تهران: نشر مرکز.
- زرافا، میشل (۱۳٦۸). ***ادبیات داستانی، رمان و واقعیت اجتماعی***. ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: کتاب‌فروشی فروغی.
- سجودی، فرزان و زهرا قنبری (۱۳۹۱). «بررسی معناشناختی استعارهٔ زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی (گروه سنی الف، ب، ج)». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. س۵. ش۱۹. صص۱۳۵– ۱۵٦.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۰). ***بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی***. چ٤. تهران: امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). ***رستاخیز کلمات*** (درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس). تهران: سخن.
- شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۷۹). ***فرهنگ نمادها***. ترجمهٔ سودابه فضایلی. ج۲ و ج۳ (۱۳۸۲). تهران: جیحون.
- صادقی، سمیه (۱۳۹۰). ***بازتاب اسطوره در داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور و رمان ابوتراب خسروی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه بیرجند.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۷). ***تحلیل روانشناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی***. چ۲. تهران: نشر مرکز.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۹). ***گذر از جهان اسطوره به فلسفه***. چ۳. تهران: هرمس.
- عبدی، محمد (۱۳۸۳). ***غریبهٔ بزرگ*** (زندگی و سینمای بهرام بیضایی). تهران: نشر ثالث.
- قوکاسیان، زاون (۱۳۷۸). ***گفتگو با بهرام بیضایی***. چ۲. تهران: آگه.

- قناعت، حسین (۱۳۷۸). «مسافران از دیدگاه باورهای آیینی کهن» در ***مجموعه‌مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی***. گردآورنده زاون قوکاسیان. چ۳. تهران: آگه. صص ٥٦١– ٥٧٨.
- فراستی، مسعود (۱۳۸۱). «گمشده در لابیرنت زمان‌ها (مسافران بهرام بیضایی)». ***مجلهٔ نقد سینما***. ش۳۵. صص۱۱– ۳۵.
- کاسیرر، ارنست (۱۳۸۷). ***فلسفه صورت‌های سمبلیک***. ترجمهٔ یدالله موقن. چ۲. تهران: هرمس.
- کاوه، علیرضا (۱۳۷۸). «باوری ناممکن» در ***مجموعه‌مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی***. گردآورنده زاون قوکاسیان. چ۳. تهران: آگه. صص ٥٤١– ٥٤٧.
- گلفام، ارسلان، عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا و سیما حسندخت فیروز (۱۳۸۸). «استعارهٔ زمان در شعر فروغ فرخزاد از دیدگاه زبان‌شناختی شناختی». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. س۲. ش۷. صص۱۲۲– ۱۳٦.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸). ***مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما***. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. چ۲. تهران: مینوی‌خرد.
- لیچ، ادموند (۱۳۵۰). ***لوی استروس***. ترجمهٔ حمید عنایت. تهران: خوارزمی.
- متس، کریستین (۱۳۸۸). «یادداشت‌هایی درجهت پدیدارشناسی روایت» در ***گزیده‌مقالات روایت از مارتین مک‌کوئیلان***. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی‌خرد. صص۱۳۵– ۱٤۲.
- محمدی، ابراهیم، جلیل‌الله فاروقی‌هندوالان و سمیه صادقی (۱۳۹۰). «اسطوره‌ای شدن زمان در چند داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور». ***مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی***. س۱۹. ش۷۰. صص۱۳۷– ۱٦٦.
- 'Abdi, M. (2004). *Great Stranger (Live and Cinema Beyzai B.)*. Tehran: Publication Sales. [In Persian]
- Ahmadi, B. (2005). *Structure and Interpretation of the Text*. Tehran: Publication Markaz. [In Persian]
- Barthes, R. (2007). *The Myth of Today*. Sh. Daghighian (Trans.). 4th Ed. Tehran: Publication Markaz. [In Persian]
- Beyzai, B. (1978). "Čarike-ye-Târâ" (Film). Iran. 110 Minutes. [In Persian]
- _____ (1981). "Marg-e-Yazdgerd" (Film). Iran. 120 Minutes. [In Persian]
- _____ (1987). "Šâyad Vaqti Digar". (Film). Iran. 159 Minutes. [In Persian]
- _____ (1991). "Mosâferân" (Film). Iran. 98 Minutes. [In Persian]

- Cassirer, E. (2008). *Philosophy of Symbolic form*. M. Yadullah (Trans.) Vol. 2. Tehran: Hermes. [In Persian]
- Eliade, M. (2005). *The Myth of the Eternal Return*. B. Sarkaraty (Trans.). Tehran: Ghatre. [In Persian]
- _____. (2009). *Holy and Unholy (The Nature of Religion*). B. Saleki (Trans.). 2nd Ed. Tehran: 'Elmi va Farhangi. [In Persian]
- Ferasati, M. (2002). "Lost in the Labyrinth of Time (B. Beyzai Passengers)". *Journal of Film Criticism. No. 35*. Pp. 11- 35. [In Persian]
- Ghena'at, H. (1999). "Travelling Perspective View of Ancient Beliefs" in *Proceedings of the Review Beyzai*. Z. Ghoukasian (Collector). 3th Ed. Pp. 561- 578. Tehran: Agah. [In Persian]
- Ghoukasian, Z. (1999). *Interview with B. Beyzai.* 2nd Ed. Tehran: Agah. [In Persian]
- Golfam, A., A. Za'faranlou Kambouzia & S. Hassan dokht Firouz (2009). "Time Metaphor in the Poetry of Forough Cognitive Linguistic Perspective". *Journal of Literary Criticism. Yr. 2. No. 7*. Pp. 122- 136. [In Persian]
- Kadkani Shafi'i, M.R. (2012). *Doom Words* (Gftarhayy Course on Literary theory, Russian Formalism). Tehran: Sokhan. [In Persian]
- Kaveh, A. (1999). "Believe the Impossible" in *Proceedings of the Review of Mars Beizaei*. Z. Ghoukasian (Collector). 3th Ed. Pp. 541- 547. Tehran: Agah. [In Persian]
- Leach, E. (1951). *Levi Strauss*. H. Enayat (Trans.). Tehran: Kharizmi. [In Persian]
- Lévi-Strauss, C. (1955). "The Structural Study of Myth". *The Journal of American Folklore.* 68. Pp. 428- 444.
- Lotte, J. (2009). *An Intro Narrative in Literature and Cinema.* Nikfarjam Omid (Trans.). 2nd Ed. Tehran: Niloufar. [In Persian]
- Mets, Ch. (2009). "Notes on the Phenomenology narrative" in *Selected Papers of Martin Mc Kvyylan Narrative*. F. Mohammadi (Trans.). Tehran: Minou-ye-Kherad. Pp. 135- 142. [In Persian]
- Mohammadi, E., J. Faroughi & S. Sadeghi (2011). "The Myth of a Time Mndnypour in a Few Short Story Prince". *Journal of Persian Language and Literature. Yr. 19. No. 70*. Pp. 137- 166. [In Persian]
- Ricoeur, P (2009). "Validity Period". Papers of Martin Mc Kvyylan Drgzydh Narrative. F. Mohammadi (Trans.). Tehran: Minou-ye-Kherad. Pp. 399- 408. [In Persian]
- _____ (2005). *Time and Parable.* M. Nonahali (Trans.). Vol. II. Tehran: Gam-e-No. [In Persian]

- Ruthven, K.K. (2008). *Myth*. A. Isma'ilpour (Trans.). 4th Ed. Tehran: Publication Markaz. [In Persian]
- Sadeghi, S. (2011). *The Myth Reflects the Short Story and the Novel Poor Prince Mndny Abutorab Cool*. Master's Thesis. Birjand University. [In Persian]
- San'ati, M. (2008). *Psychological Analysis of Time and Immortality in Tarkovsky's Cinema*. 2nd Ed. Tehran: Publication Markaz. [In Persian]
- Scholes, R. (2004). *Introduction to Structuralism in Literature*. F. Taheri (Trans.). 2nd Ed. Tehran: Agah. [In Persian]
- Shayegan, D. (2001). *Idol Mental and Eternal Memory*. 4th Ed. Tehran: Amirkabir. [In Persian]
- Shovaliye, J. & A. Gerber (2000). *Cultural Symbols*. S. Fazayeli (Trans.). Vol. 2. Vol. 3 (2003). Tehran: Jeyhoun. [In Persian]
- Sojoudi, F. & Z. Ghanbari (2012). "Semantic Study of Metaphor in the Story When the Child Persian Language (Groups A, B, C)." *Journal of Literary Criticism. Yr. 3. No. 19*. Pp. 135- 156. [In Persian]
- Strauss, C.L. (2007). "Structural Study of Myth". B. Mokhtarian & F. Pakzad (Trans.). *Journal of Orqanun*. 2nd Ed. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. (Farhang va Ershd Eslami). Pp. 135- 161. [In Persian]
- _____ (2009). "The Structural Study of Myth" in *Selected Papers of Martin Mc Kvyylan Narrative*. F. Mohammadi (Trans.). Tehran: Minou-ye-Kherad. Pp. 119- 128. [In Persian]
- Zeimaran, M. (2010). *Transition from the World of Myth, Philosophy*. 3th Ed. Tehran: Hermes. [In Persian]
- Zrafa, M. (1989). *Fiction, Fiction and Social Reality*. Parvini (Trans.) Tehran: Book Foroughi Store. [In Persian]

http://people.ucsc.edu/~ktellez/levi-strauss.pdf

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی