

اسطوره‌ای شدن زمان در چند داستان کوتاه شهریار مندنی پور

ابراهیم محمدی*

استادیار دانشگاه بیرجند

جلیل اله 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 این گونه داستان‌ها و رمان‌ها به بن‌مایه‌های اسطوره‌ای ضرورتی است که نویسندگان معاصر بنا بر دگرگونی اوضاع اجتماعی و دگرگونی‌های اساسی اندیشه و نگرش انسان احساس کرده‌اند: بی‌انسجامی جهان آشفته معاصر که همه گفتمان‌هایش سرشار از تناقض، بی‌انسجامی و قاعده‌گریزی است. انسان امروزی را شیفته روایت‌های نامنسجم، غیرخطی گسسته‌نما و سرشار از بی‌نظمی‌های زمانی— که پیشینه‌ای غنی در روایت‌های اسطوره‌ای دارد— کرده است. شهریار مندنی پور یکی از نویسندگان برجسته 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 حادثه روایت‌شده می‌گیرد؛ ۳. دورانی و چرخه‌ای است نه خطی و

* emohammadi.baran@yahoo.com

** j_faroughi@yahoo.com

*** Somayehsadeghi3@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۹۰/۱۲/۱

تاریخ دریافت: ۹۰/۴/۲۲

فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۱۹، شماره ۷۰، بهار ۱۳۹۰

مستقیم. البته اثبات این همانندی‌ها لزوماً به معنای تأثیرپذیری آگاهانه مندنی‌پور از روایات اسطوره‌ای نیست.

کلیدواژه‌ها: زمان در روایت اسطوره‌ای، چرخه کیهانی، زمان دورانی، زمان ذهنی و کیفی، داستان مدرنیستی فارسی، داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور.

مقدمه

برخی از اسطوره‌پژوهان تلاش کرده‌اند اسطوره را مطابق نگاه و دیدگاه خود تعریف کنند؛ چنان‌که میشل زرافا، که در حوزه پیوندهای اسطوره و رمان نظریه‌پردازی کرده است، آن را نوعی سرگذشت یا داستان می‌داند که معمولاً به خدا یا رب‌النوع و موجودات الهی مربوط می‌شود (زرافا، ۱۳۸۴: ۱۱۴)، اما میرچا الیاده بیان تعریفی جامع از آن را که مقبول و فراخور فهم و دریافت همه باشد مشکل می‌داند و می‌گوید مگر ممکن است فقط یک تعریف جامع یافت که همه انواع و تمام کارکردهای اسطوره را در کلیه جوامع کهن و سنتی دربرگیرد. او اسطوره را واقعیت فرهنگی به غایت پیچیده‌ای می‌بیند که همیشه به نوعی زنده است، چراکه تحت تأثیر قدرت برانگیزاننده حوادثی که آن را به یاد می‌آورند و در زمان حال دوباره متحقق می‌سازند، از دیدگاه‌های مختلفی، مورد تفسیر قرار می‌گیرد (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۴-۲۷). اسطوره با هر تعریفی، بنابر ساختار اساساً روایی‌اش پیوند بسیار محکمی با ادبیات داستانی و به‌ویژه رمان دارد. از این رو، اگر ساختار روایی اسطوره را منشأ ادبیات روایی به حساب بیاوریم (یا دست کم یکی از مهم‌ترین منابع و الگوهای آن بدانیم) بیراهه نرفته‌ایم. بر این اساس شاید بتوان ادعا کرد که به مرور، نقل داستانی و سامان‌مند حوادث از بدنه اسطوره جدا شده و خود به گونه ادبی مجزا و مستقلی تبدیل شده است و طی مراحل به شکل امروزی درآمده است. اما باید تأکید کرد که پس از جدایی شکلی اسطوره و

ادبیات این دو هیچ‌گاه کاملاً از هم جدا نبوده‌اند و همواره با هم در ستوداد 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 به گونه خاصی به اسطوره نگریسته و از همین رو به گونه 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 به گونه‌ای آشکار تغییر کرده است؛ نوع و میزان بهره‌گیری حوزه‌های مختلف فکری مدرن و پسامدرن از درون‌مایه‌ها، شخصیت‌ها، بن‌مایه‌ها و الگوهای ساختاری - روایی اسطوره‌ای در خلق آثار داستانی یکسان نیست و هر حوزه فکری به گونه‌ای 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 به وسیله اساطیر تفسیرپذیر می‌دانند و باور دارند اسطوره - که اساساً روایت پیوسته گسسته‌نمایی است - 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، ۱۳۸۶: 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 - گاه همراه با تغییر ساختار و گونه‌ای وارونگی - بازنویسی کند (لنسر، ۱۳۸۸: ۳۱۰-۳۱۱).

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 ارائه روایتی نمادین و امروزی از اساطیر پرداخته‌اند. برخی از نویسندگان متأخر از جمله اصغر الهی در *سالمرگی* و محمد محمدعلی در *قصه تهمینه*، از اسطوره در بازسازی و ارائه داستان‌های کاملاً نو و آفرینش روایت‌های تازه استفاده کرده‌اند (بزرگ‌بیگدلی و دیگران، ۱۳۸۹: ۶۵-۷۰). ابوتراب خسروی نیز در *ژرف ساخت رمان رود راوی*، از ظرفیت‌های ساختاری روایت اسطوره‌ای بسیار بهره برده است (مالمیر و اسدی جوزانی، ۱۳۸۷: ۵۵-۸۵). پژوهش حاضر نشان می‌دهد که شهریار مندنی‌پور نیز در برخی از داستان‌هایش، از ساختار اسطوره‌ای عنصر «زمان» به خوبی 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: ۸۴) 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^۱ 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

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 حوزه آثار ادبی و هنری شده است. لیوتار در مقاله «جوابی به سؤال پسامدرن چیست؟»، اصطلاحات «مدرنیسم» و «پسامدرنیسم» را به گونه‌ای به کار برده است که مفهوم دوره‌بندی تاریخی از آن بر نمی‌آید (مالپاس، ۱۳۸۸: ۴۵).^۲ از این‌رو در متن مقاله 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 این گونه آثار داستانی معمولاً کیفیت‌های زمانی دستخوش دگرگونی می‌شود و روایت، در بیشتر موارد، تنها به زمان حال گفته می‌شود. از این‌رو، خواننده 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: ۶۹).^۳ نکته مهم‌تر این است که این داستان‌ها علاوه بر اینکه نظم رویدادهای گذشته را برهم می‌زند، زمان حاضر را نیز به طرز آشفتگی نشان می‌دهد و اساساً «با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال‌آور زمان عادی، انسجام ترتیب‌دار روایت را مخدوش می‌کند» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۷-۸۶).

نکته مهمی که مقاله حاضر می‌خواهد بر آن تأکید کند این است که سه ویژگی یادشده «عنصر زمان» ساختار «زمان روایت» داستان‌های شهریار مندنی‌پور را به «روایت اسطوره‌ای» که، چنان‌که خواهد آمد، خصیصه اصلی آن بی‌زمانی و ازلی بودن است،

نزدیک می‌کند. در این داستان‌ها، نویسنده زمان را به گونه‌ای نمایش می‌دهد که خواننده بین زمان گذشته، حال و آینده دچار سردرگمی می‌شود؛ گاهی ذهنیت راوی بین اکنون واقعی، اکنون ذهنی، گذشته واقعی، گذشته ذهنی و سایر زمان‌ها در آمدو شد 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 درباره همانندی شکلی و ساختار زمان روایت در این داستان‌ها و زمان در روایت اسطوره‌ای مطرح می‌شود، درباره همه داستان‌های مدرن فارسی - یا حتی سایر داستان‌های کوتاه مندنی‌پور - صدق می‌کند. نیز نگارندگان همانندی‌های یادشده را به معنای تلاش آگاهانه 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 بدنه 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

شیوه معهود روایت‌های کلاسیک - در ادبیات و هنر - 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 و قایع می‌داند به ترتیب توالی زمان (فاستر، ۱۳۶۹: ۳۶). این شیوه روایت‌گری تخیل قوی، محدودیت‌ناپذیر و افسار گسیخته آفرینندگان روایات مدرنیستی را اقناع نمی‌کند. پدیدآورندگان این داستان‌ها در بیشتر موارد با استفاده از

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

در بیشتر جهان‌بینی‌های اسطوره‌ای، از جمله بینش اساطیری هند، زمان هم در پیدایش و هم در پایان زندگی نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کند، به گونه‌ای که می‌توان گفت در این گونه کیهان‌شناسی، زمان قادر مطلق است و بر هستی موجودات حکومت دارد (شایگان، ۱۳۸۸: ۱۵۰-۱۴۹).^۵ با این حال، نکته قابل‌درنگ این است که در کنار این نگاه آفرینشگرپندارانه به زمان (که آن را فعال مایشاء می‌پندارد)، اسطوره به زمان - به‌عنوان یکی از عناصر اصلی روایت - نیز به گونه‌ای خاص می‌نگرد: در روایت اسطوره‌ای، گریز از سیطره زمان کمی، عینی و واقعی - و البته "گریز از پایان" - به بی‌اعتباری قیده‌های 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، چرا که آگاه است که این قیده‌های 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

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

الف) موضوع محوری اسطوره، گفتگو از رویدادها و حوادثی است که گفته می‌شود "پیش از آفرینش کیهان" یا "در دوره آغازین تکوین آن" یا حتی بسی پیشتر از آن روی داده است (استروس، ۱۳۸۶: ۱۳۸) و پس از پایان حیات گیتیگ بر زمین، در جهان مینوی سپسین روی خواهد داد. این گونه 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.^۶ شلینگ می‌گوید: در مقایسه با زمان عینی و آن‌چه مثلاً در روایت تاریخی به کار گرفته 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 وسیله 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 حادثه 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، لحظه 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.

مثلاً گفته می‌شود، فصل درو، زمان کاشت، موقع برداشت، وقت عبادت، زمان مرگ و غیره (ضمیران، 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 اعتبار یافتن رویدادها و بی‌اعتبار شدن قیده‌های زمان.

پ) میشل زرافا بر این باور است که اندیشه‌ی اساطیری بیان‌تصور 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 نقطه‌ی شروع خود در هر آن در حال آغازیدن است. گذشته چیزی نیست جز تصور از پیش‌پرداخته‌ی آینده. هیچ واقعه‌ای برگشت‌ناپذیر و هیچ استحاله‌ای نهایی نیست. حتی به تعبیری می‌توان گفت که هیچ‌چیز تازه‌ای در جهان اتفاق نمی‌افتد، چون همه چیز 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 این باره راه‌گشاست، درنگ کنیم: «در چرخه‌های کیهانی در آغاز و انجام هر چرخه رویداد مشابهی وجود دارد که این مشابهت رویداد، گذشت زمان را بی‌معنا 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

توجه به همین اصل مهم است که کاسیرر می گوید: 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 "چرخه کیهانی" (که خود مبتنی است بر گنجانیدن 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 همه چیز همیشه در وضعیت آغاز است و زمان از حرکت بازایستاده است.

هنر و ادبیات مدرن برای گریز از پایان - که یادآور مرگ است - و بی‌اعتبار کردن زمان کمی، حداقل دو شیوه را به کار می‌گیرد: در یکی، نقش‌واره 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 نظر گرفتن نظم گاه‌شمارانه جابه‌جا می‌شوند. به این ترتیب، مفهوم زمان و مکان کرانمند جای خود را به اسطوره 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 "اکنون داستان" چه زمانی است؟ (مثل آن‌چه در داستان "زیر بال درنا" از مجموعه مومیا و عسل روی می‌دهد). این نگاه به زمان و این شکل به کارگیری آن در داستان باعث شده است که "عنصر زمان" در داستان‌های مندنی‌پور چند مشخصه یا مؤلفه برجسته داشته باشد، مؤلفه‌ها یا

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 مشخصه مذکور (کیفی و ذهنی شدن زمان، اصالت و اعتبار رویداد و دایره‌ای شدن 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:

۱. ۲. در داستان‌های مندنی‌پور، به‌ویژه داستان‌هایی که به‌شیوه جریان سیال ذهن روایت شده‌اند، بیشتر با زمان ذهنی و کیفی مواجهیم. در این حالت زمان عینی که کمی و مبتنی بر اعتبار لحظه‌های واقعی و کنش‌مند بودن قیده‌های زمان است از اعتبار می‌افتد و گذشت زمان و روی دادن 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. نکته‌نهایی اینکه در این حالت مخاطب معمولاً با دو یا چند داستان یا لایه داستانی مواجه است: یک لایه در سطح و بیرون اتفاق می‌افتد و لایه دیگر در درون آن: در داستان "پوست متروک مار" از مجموعه آبی ماورای بحار (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۷۶-۱۹۳) ماجرای در درون ماجرای محوری داستان که در زمان عینی و کمی در حال رخ دادن است، در ذهن شخصیت اصلی داستان،

گرگ بدر کوه، روی می دهد که حول زمان عینی در چرخش نیست، بلکه بستر روی دادن آن زمان ذهنی است: «و دیگر باید منتظر می ماند تا مرگ از دهانه شرقی دره بیاید، زانو بزند کنارش، و دلایل درست بودن همه کارهایش را بگوید.

وقتی کش آمدن سایه صخره ها را می دید، دید که می بیند [از اینجا مخاطب با اتفاقاتی که در ذهن گرگ بدر کوه می گذرد روبه رو است] از پشت هرم متصاعد زمین، سیاهپوشی نزدیک می شود. ته آرنجها و سرزانوهای کت شلوار غریبه پاره شده بودند. از عبور بی سایه اش، سرمایی چندش آور عبور کرد از روی او. و غریبه لنگ لنگان رفت به سوی دهانه دروازه شکل دره... .

صدای ترکیدن کله گول آسای بت به سویش بازگشت... و از توی حفره های هوا، که هیچ کس نمی دانست تا به کجاها راه دارند، صداهای تازه و قدیمی دیگری بیرون می زدند. خه خه فرمانده مهاجمان، نق زدن دونده...» (۱۸۰).

در پایان که گرگ بدر کوه از ذهن و زمان ذهنی جدا می شود و به واقعیت عینی برمی گردد، زمان نیز عینی می شود و در واقعیت بیرونی جریان پیدا می کند: «شامگاه به پشت افتاده، خیره به «ناهِید» تنها در آسمان سورمه ای، هرم بوی نای دهانش را حس کرد، و فهمید که بخواهد یا نخواهد، این بار هم مرگ نمی آید که کلمات قانع کننده و قشنگ درست بودن تصمیم هایش را یادش بدهد... در همان سمت باد تلوتلو راه افتاد سوی روستا» (۱۸۱-۱۸۰). آن گاه که گرگ بدر کوه در حالتی بین هوشیاری و ناآگاهی است، در ذهن به جهانی دیگر وارد می شود و وقتی به هوشیاری برمی گردد، با واقعیت بیرونی که در سایه زمان عینی و کمی خلق می شود مواجه می شود و از این رو به واقع در می یابد که مرگ این بار هم به سراغش نیامده است.

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

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. در حال شکل‌گیری و بازسازی و روایت است. عیدی قربان که کارمند دون‌پایه 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 گلوله 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 و انت‌باری 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 شکسته پرنده برمی‌دمید، در چشم‌های عیدی قربان لخته بست و او حاشیه سرخ آسمان سحرگاهی دور را دید» (۲۷). از این جا با نگرستن 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 گله سفید و خاکستری را دید که از کشاله گدار بالا می‌آید...» (۲۷). از این بند تا پایان صفحه ۳۹، که داستان نیز به پایان خود نزدیک می‌شود، تمام داستان به روایت رویدادهای ذهنی عیدی قربان اختصاص می‌یابد و در فاصله رسیدن او به مریض‌خانه - که نباید زمانی دراز به طول انجامیده باشد - مدت زمان زیادی از گذشته‌های دور و نزدیک او - "هشت نه ماه پیش"، "سه سال پیش" و ... - مرور و روایت می‌شود. روایت

ذهنی عیدی قربان در این قسمت، که بیشتر داستان را دربر می‌گیرد، غیرمستقیم، غیرخطی، پاره پاره و پراز رفت و آمدهای زمانی و مکانی است؛ یعنی برای لحظات بسیار کوتاهی، راوی روایت ذهنی داستان، عیدی قربان، به کمک کسانی که او را به مریض‌خانه منتقل می‌کنند و می‌کوشند نگذارند که بخوابد - اگر بخوابد، می‌میرد و البته روایت او نیز به پایان می‌رسد - از دنیای ذهن، دور و به واقعیت نزدیک می‌شود و به تعبیر دیوید لاج "اتصال کوتاه" (short circuit) روی می‌دهد (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۶)، اما این لحظات بسیار کوتاه است و راوی با نگرستن به آسمان و بال درنا، دوباره وارد عالم ذهنی خود می‌شود و داستان در زمان ذهنی جریان پیدا می‌کند: «- 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 بریست...» (۳۴). بعد از روایت رویدادهای متعددی، پنج صفحه بعد، «چشم باز کرد. ته‌مانده کیف بی‌وزنی از استخوان‌هایش می‌پرید... پرستاری بالای سرش آمد... بوی مواد ضد عفونی به تهوعش می‌انداخت» (۳۹-۴۰). البته این نیز پایان روایت ذهنی داستان نیست چرا که با فعل "فکر کرد" روایت داستان باز به ذهن عیدی قربان سپرده می‌شود و با برگشت به آغاز داستان علت روی دادن 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 غافل گیر 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 همه‌جباب‌های دنیا در گوش‌هایش آزاد شد. عیدی قربان چشم‌هایش را بست. - همه‌اش به خاطر یک درنای سقط شده...» (۴۰).

در داستان "سنگ غلتان خیابان غربی" از مجموعه 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 - بجز خود پیرزن - تنها در ذهن پیرزن جریان و حیات دارند، همه چیز آفریده ذهن اوست، او این‌گونه می‌اندیشد و این‌گونه روایت می‌کند و گرنه 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، راحت 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 (چهل سالگی) تصور نشده است. مادر او را در سن و سالی که از خانه رفته و «درست در همان لباس 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 شاک می‌شود و می‌گوید: «- لا اقل لباس امروزی‌تری... یا اقل کم با پیرهن یا یک زیرپوش خیالم می‌کردی...» (۱۲۳). پاسخ پیرزن به فرزند: «- 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، چرا که راوی اش ذهن آشفته پیرزنی^۸ است که زمان‌ها و مکان‌های مختلف را به راحتی درهم می‌آمیزد.

در داستان "چکاوک آسمان خراش" از مجموعه آبی ماورای بحار (مندنی پور، ۱۳۸۲: ۱-۲۵)، ماجرای پیرمرد و پیرزنی روایت می‌شود که فرزند خود را از دست داده‌اند - در حالی که در تمام طول داستان، زن پلیوری برای پسرش می‌بافد و مرد مشغول دیدن فیلمی است که با تلفیق پاره‌های مختلف فیلم‌ها، خاطرات خودش، اخبار تلویزیون و غیره ساخته است. رویدادهای داستان گاه در زمان حال واقعی و گاه در گذشته ذهنی در جریان است و راوی مدام بین این دو زمان آمدوشد می‌کند و به همین دلیل، درک داستان نیازمند "بارها خواندن" آن است. آنچه ساختار روایی داستان را پیچیده‌تر کرده است، سیطره یافتن زمان ذهنی بر داستان و ذهنی شدن روایت در بخش‌هایی از آن است. در بخشی از داستان، با اشاره زن به دستشویی حمام، هر دو: «با خنده‌ای خشک نظر انداختند به در بسته حمام. چارچوب در تاب برداشته بود. هر وقت کسی حمام می‌کرد بخار به بیرون نشت می‌کرد.

- متوجه شده‌ای؟ صدای دوش وقتی یک تن و بدن جوانی زیرش هست، چقدر فرق دارد با وقتی یک آدم پیر هستش.

و بلافاصله سکوت پیرزن طوری مصمم بود که مردش را هم وادار کرد به گوش سپردن. [با "سکوت پیرزن" و "گوش سپردن" هر دو، روایت وارد فضا و زمانی کاملاً ذهنی می‌شود و این چنین ادامه می‌یابد: پسر بیرون آمد. حوله زرد قدیمی به تنش کوتاه شده بود. ساق پشمالوی پای چپش خیلی لاغرتر بود و قوزک نداشت. رفت توی اتاق و در پشت سرش بسته شد... پیرمرد فیلم را جلو زد» (۱۳). در روایت ذهنی این قسمت که با سکوت و گوش سپردن زن و مرد آغاز شده و تا جمله "پیرمرد فیلم را جلو زد" ادامه یافته است، ذهن پیرزن خاطراتی مربوط به زمان گذشته را بازروایی کرده است.

در ادامه همین داستان و در صفحه 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.

- سلام! دلم می‌خواهد زنگ که می‌زنم خانه نباشید. دو تا دلدادۀ 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 سیطرۀ رویداد یا حادثه بر زمان (اصالت رویداد) برمی‌خوریم. در داستان‌های مختلف می‌بینیم که نویسنده به زمان اهمیتی نمی‌دهد و مسئله 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 مجموعه مومیا و غسل (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۲۳-۱۳۹) با بی‌اعتباری مطلق زمان و مکان در سایه سنگین اصالت رویداد مواجهیم، به گونه‌ای که اصلاً معلوم نیست داستان کی و کجا رخ داده است؛ «روزی از روزهای بهاری نزدیک به اواسط این قرن، «آقای فرمند» استاد «حقوق دریاها» در آخرین سخن‌ها به نامزد زیبایش گفت:... چاره 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 فرمند 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

جنگل‌های شمال کشور، کلبه‌ای تک‌افتاده خرید" (۱۲۳) و با "بی در کجایی" ناگزیر انسان پسامدرن به گونه‌ای 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 بی‌اعتبار کردن قیدهای زمان و مکان عینی‌تر شده است. دیگر نکته 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 ادامه 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 مجموعه شرق بنفشه (مندی‌پور، ۱۳۸۸: ۸-۳۶) نیز خود زمان اهمیت ندارد و آنچه معتبر و مهم است ماجرای 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 خانه ذبیح رفتم [کدام صبح؟ صبح 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 سایه اصالت رویداد از اعتبار افتاده‌اند.

۳.۲. زمان خطی، پی‌رفت‌های روایی یا پاره‌های روایت را بر اساس توالی منطقی آن‌ها، در خط سیری پیشرونده که از نقطه آغاز تا پایان بدون چرخش، انحراف یا بازگشت ادامه می‌یابد، کنار هم قرار می‌دهد و روایتی خلق می‌کند که سیر آن به آسانی قابل پی‌گیری و درک است. اما زمان دایره‌ای یا چرخه‌ای گرچه پیشرونده است، همواره در پیشروی خود دور می‌زند و به آغاز خود برمی‌گردد. در شیوه روایت خطی حالت ارتباط عمودی یا افقی رویدادهای داستان بیان می‌شود. در مقابل، در شیوه 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 تعبیه قرینه انجام می‌شود یا در مواردی که قرینه تعبیه شده آشکار نیست، پی‌گیری داستان را برای مخاطب دشوار می‌کند.

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 آگاهانه مؤلف تکرار رویدادهای زندگی یا تکرار تاریخ باشد، در حقیقت، این زمان است که تکرار می‌شود (صنعتی، ۱۳۸۲: ۱۱۷) و همین تکرارشدن زمان به دایره‌ای شدنش 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

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 اولیه 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 - و به تعبیر بسیار ظریف تارکوفسکی، به خاستگاه، به لحظه تولد و آفرینش، به زهدان یا به مادر زاینده و در معنای فرازینش، به اصل (صنعتی، ۱۳۸۲: ۱۱۷) - 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 و آن‌ها 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 اصلاً 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 مجموعه مومیا و عسل (مندی‌پور، ۱۳۸۰: ۸۱-۹۵)، در آغاز داستان، راوی که خود یکی از چهار شخصیت داستان است کابوسی را که خودش می‌گوید کابوس او نیست، درباره آرمینا (پیرزن) روایت می‌کند: «قندیل‌های یخ، از جای جای سقف اتاق فروهشته‌اند و گاه‌گاه از نوک آن‌ها قطرات درخشانی می‌چکند. روی تختخواب بزرگ، پیرزن، برهنه دراز کشیده و به کمانه هفت‌رنگه 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

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 دوباره همان کابوس - البته با تکیه بر حالت و کنش پیرزن، که این خود اهمیت این دو نکته را در کابوس نشان می‌دهد - 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. قرار گرفتن 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: دورانی شدن زمان گذشت آن را بی‌معنا و نامحسوس و بی‌اعتبار کرده است.

داستان "آتش و رس" از مجموعه ماه نیمروز (مندنی‌پور، ۱۳۷۶: ۹۸-۱۰۹) روایت زن و مردی را گزارش می‌کند که در یک مهمانی با هم آشنا می‌شوند و تا پایان داستان درباره 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 رابطه همانندی با کابوس‌های ماهور دارد و خط‌های اسلیمی برآمده از اطرافش، «مثل زبانه‌های آتش‌اند» (۹۸) بگیرد. ماهور پس از نگریستن به تالار تاریک خانه عطیه، این جمله را که آخرین جمله 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

اول داستان برگردیم و کابوسی را که ماهور به عنوان کابوس چندساله‌اش - که بسیار شبیه طرح عطیه و خودسوزی کسی است - 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 برق‌رنگین‌کمانی دارند می‌ریزند پایین. صدای شکستن را می‌شنوم، صدای گرگره آتش را می‌شنوم. دورتا دور تاریکی است. ولی وسط آتش... نمی‌دانم چیست. سحرم می‌کند. ماتم می‌برد» (۹۹). ماهور خود می‌پندارد «یک وقتی همچو چیزی» دیده و این صحنه غیرواقعی نیست، بلکه واقعیتی است که به کابوس تبدیل شده است. او که می‌پندارد در این صحنه 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 صحنه آن را دیده باشد؟ و پاسخ می‌شود که نه. این موضوع به شدت 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 - که خود زن زجرکشیده‌ای است که شوهرش او را رانده و حتی فرصت دیدن فرزندانش را از او گرفته است - 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: «- شاید این طور 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 - که دقیقاً سطرهای پایانی داستان‌اند - به ذهنمان رسیده، پاسخ دهیم؛ ماهور با صحنه خودسوزی عطیه مواجه می‌شود و کابوسش به واقعیت می‌پیوندد. بنابراین این جمله پایانی داستان

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

- 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 مجموعه "آبی ماورای بحار" (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۰۳-۱۱۴) ابتدا همان انتهاست: داستان دقیقاً با این جمله آغاز می‌شود: «بترسید از پسرپچه‌هایی که مجاب نشده‌اند! بترسید...!» (۱۰۳) و بعد خود راوی به سرعت و بدون فاصله اذعان می‌کند که این هشدار 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- 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 صفحه ۱۰۴، راوی با بی‌توجهی عملی نسبت به توالی داستان، با رهاکردن روایت پسرپچه‌ها 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، "جاری شدن به حافظه کامپیوتر یک شیخ عرب و خالی کردن

خاطرات روزانه‌اش که قرار بوده بعد از مرگش چاپ شوند" و...) سخن به میان می‌آورد، ولی حتی یک‌بار هم از دو چشم و پسر بچه‌های اول داستان یاد نمی‌کند. سرانجام در سطر سوم صفحه ۱۱۳، به موضوع "پسر بچه‌های خطرناک" و "دو چشم" برمی‌گردد: «من آن دو چشم را در چشمخانه‌هایی مرده دیده بودم،... در صورت یک پسر بچه دیده بودمشان... بیست سال پیش، سنگی در دستش، به طرف ساختمان کمپانی آمده است: مردد، شاید هل خورده از نعره‌ها و شعارهای تظاهرکنندگان اتفافی...» (۱۱۳). سپس وارد جهانی می‌شود که کاملاً به لحاظ ذهنی و زمان آشفته 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: پلیس 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 روی داده 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» (۱۱۳-۱۱۴).

اکنون ما به راوی حق می‌دهیم به همه چیز 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 بیرسم از کجا مطمئن هستید آنچه که فکر می‌کنید شده، شده باشد» (۱۱۴). اما این را نیز از یاد نمی‌بریم که در این جهان بی‌منطق، همان قدر که مطمئن نیستیم به واقع

چه پیش آمده است، همان قدر 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 آن قدر ساده‌لوح نپندارید که فکر کنید می‌خواهم بگویم اگر آن پسر بچه 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...» (۱۱۴).

نتیجه‌گیری

جهان‌بینی اسطوره‌ای سرشار از تناقض‌ها، بی‌انسجامی‌ها، بی‌قاعدگی‌ها و بی‌اعتباری گذر زمان است. از این رو نویسندگان مدرنیست برای بازیابی هویت و آرمان‌های گمشده انسان و نشان دادن بی‌انسجامی دنیای آشفته امروز که "قطعیت معنا" در آن افسانه‌ای بیش نیست و معنا باختگی 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 سمت و سوی روایات اسطوره‌ای می‌روند. آثار شهریار مندنی‌پور، از تجربه‌های موفق مدرنیستی ادبیات معاصر فارسی به‌شمار می‌رود که به خوبی از اسطوره بهره برده است. مندنی‌پور در ساختار و محتوای داستان‌هایش به اسطوره توجه دارد. از این رو در داستان‌های او، علاوه بر اشارات صریح به بن‌مایه‌های اسطوره‌ای، در بسیاری از موارد همانند روایات اسطوره‌ای، با بهره‌گیری از شیوه غیرخطی روایت، استفاده از چرخه‌های تکرار رویداد و حوادث، نزدیک شدن زمان تقویمی به زمان حسی و بی‌اعتباری قیده‌های زمان و زمان تقویمی (عینی) و البته سیطره

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

مجموعه این عوامل، به همانندی زمان در ساختار داستان‌های کوتاه مندنی‌پور و روایت اسطوره‌ای انجامیده است، به گونه‌ای 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، استفاده گسترده و بی‌مورد از صناعت اقتباس، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانووا، دور باطل (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۴ 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، ۱۳۸۶: ۲۰۱-۲۳۸)، تناقض، جابه‌جایی، عدم انسجام، زیاده‌روی، فقدان قاعده، اتصال کوتاه (لاج، ۱۳۸۶: ۱۴۳-۲۰۰)، سیلان روایت‌های متکثر، گنجاندن تصویرهایی برگرفته از کتاب‌هایی دیگر، دخیل کردن شخصیت‌های واقعی در پیرنگ، سرپیچی کردن شخصیت‌ها از نویسنده‌شان و تلفیق صناعات داستان‌نویسی پیشامدرن و مدرن (پاینده، ۱۳۸۶: ۱۱-۴۷).

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 (مک کافری، ۱۳۸۱: ۲۰). جسی متس نیز در مقاله «رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟»، چنان‌که از عنوان مقاله نیز برمی‌آید، نشان می‌دهد که بسیاری از ویژگی‌های رمان پسامدرنیستی، از جمله ذهنی شدن زمان و بی‌اعتنایی به زمان مبتنی بر ساعت، بی‌نظمی زمان شخصی و تأکید بر شگردهای غیرخطی به‌یاد آمدن خاطرات، از رمان‌های مدرنیستی گرفته شده است و البته تشدید یا غنی شده است (متس، ۱۳۸۶: ۲۳۰).

۳. جویس رمان را تجلیات درونی می‌داند 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).

۴. تارکوفسکی، کارگردان برجسته 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 در آن‌ها 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 انجामी، و انجام آن بازگشت به وضع مینوی پیشین است؛ به صورت زمانی دورانی که آغاز و انجام دارد و انجامش نقطه آغاز آفرینشی نو است و آفرینش و عالم به حرکت 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: ۱۴۳).

۶. به تعبیر کاسیرر، برای اسطوره زمان کمی، یعنی زمانی که دائماً به پیش رود و توالی داشته باشد، وجود ندارد (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۱۸۴). 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، مقوله زمان امری عینی است و در بیرون از ذهن ما قرار دارد. ابزاری به نام ساعت که دارای سازوکاری مهندسی شده 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 - حماسی، یک شخصیت بعد از مرگش گاه وارد داستان می‌شد و کنشی انجام می‌داد؛ مثلاً در ایلید، پیلامنس را هنگام خاکسپاری پسرش زنده می‌بینیم که بر مرگ پسر سوگواری می‌کند، درحالی که بر اساس خود ایلید، می‌دانیم پیلامنس پیش از پسرش کشته شده است و ما، پیشتر، گزارش کشته‌شدن او را خوانده‌ایم (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۹۷).

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

۹. در کنار تکرار کل یک رویداد، گاه تکرار یک یا چند واژه، به گونه‌ای که مدام ذهن مخاطب را در داستان به عقب برمی‌گرداند، به دورانی شدن زمان داستان می‌انجامد: در داستان "ناربانو"، از مجموعه شرق بنفشه (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۶۵-۱۳۲) تکرار مجموعه‌ای از واژگان چنین کارکردی دارد.

منابع

- استروس، کلود لوی (۱۳۸۶) «بررسی ساختاری اسطوره». ترجمه بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد. ارغنون. ش ۴ (نقد ادبی نو). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: ۱۳۵-۱۶۰.
- الیاده، میرچا (۱۳۶۲) چشم‌اندازهای اسطوره. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
- الیاده، میرچا (۱۳۶۵) مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ. ترجمه بهمن سرکاراتی. تبریز: نیما.
- بزرگ بیگدلی، سعید و دیگران (۱۳۸۸) «تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای "سالمرگی"». پژوهش‌های ادبی. سال ۶. شماره ۲۵: ۹-۳۸.
- پاینده، حسین (۱۳۸۶) «رمان پسامدرن چیست؟». ادب پژوهی. شماره ۲: ۱۲-۴۷.
- جعفرنادری، مهرآور (۱۳۸۲) «زمان در رمان، سینمای نو». کتاب ماه هنر. شماره ۶۱-۶۲-۶۶-۷۱.
- حسن، ایهاب (۱۳۸۱) «به سوی مفهوم پسامدرنیسم». در: ادبیات پسامدرن. تدوین و ترجمه پیام یزدانجو. چاپ دوم. تهران: مرکز: ۹۳-۱۱۵.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۶) 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. شماره ۶۱-۶۲-۴-۱۲.
- زرافا، میشل (۱۳۶۸) ادبیات داستانی و واقعیت اجتماعی. ترجمه نسرین پروینی. تهران: کتابفروشی فروغی.
- زرافا، میشل (۱۳۸۴) «اسطوره و رمان». در: جهان اسطوره‌شناسی (۳). ترجمه جلال ستاری. تهران: مرکز: ۱۱۴-۱۴۹.
- سلدن، رامان و پیترویدوسون (۱۳۸۷) راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر. چاپ چهارم. تهران: طرح نو.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۸) بت‌های ذهنی و خاطره ازلی. چاپ هفتم. تهران: امیرکبیر.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۷) زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی. چاپ دوم. تهران: مرکز.

- ضمیران، محمد (۱۳۷۹) *گذر از جهان اسطوره به فلسفه*. تهران: هرمس.
- فاستر، ادوارد مورگان (۱۳۶۹) *جنبه‌های رمان*. ترجمه ابراهیم یونسی. چاپ چهارم. تهران: نگاه.
- کاسیرر، ارنست (۱۳۸۷) *فلسفه صورت‌های سمبلیک (ج ۲: اندیشه اسطوره‌ای)*. ترجمه یدالله موقن. چاپ دوم. تهران: هرمس.
- لاج، دیوید (۱۳۸۶) «رمان پسامدرنیستی». در: *نظریه‌های رمان*. ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر: ۱۴۳-۲۰۰.
- لنسر، سوزان (۱۳۸۸) «به سوی روایت‌شناسی فمینیستی». در: *گزیده مقالات روایت، گردآورنده و ویراستار: مارتین مک‌کویلان*. ترجمه فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد: ۳۰۷-۳۱۲.
- لوئیس، بری (۱۳۸۳) «پسامدرنیسم و ادبیات (یا: روزهای سالاد واژه‌ها، ۹۰-۱۹۶۰)». در: *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. گزینش و ترجمه حسین پاینده. تهران: روزنگار: ۷۷-۱۰۹.
- مالپاس، سایمون (۱۳۸۸) *پسامدرن*. ترجمه بهرام بهین. تهران: ققنوس.
- مالمیر، تیمور و حسین اسدی جوزانی (۱۳۸۷) «ژرف ساخت اسطوره‌ای رمان رود راوی». *ادب پژوهی*. شماره ۶: ۵۵-۸۵.
- متس، جسی (۱۳۸۶) «رمان پسامدرن: غنی شده رمان مدرن؟». در: *نظریه‌های رمان*. ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر: ۲۰۱-۲۳۸.
- مک کافری، لری (۱۳۸۱) «ادبیات داستانی پسامدرن». در: *ادبیات پسامدرن*. تدوین و ترجمه پیام یزدانجو. چاپ دوم. تهران: مرکز: ۱۵-۴۳.
- مندی پور، شهریار (۱۳۷۶) *ماه نیمروز*. تهران: مرکز.
- مندی پور، شهریار (۱۳۷۷) *شرق بنفشه*. تهران: مرکز.
- مندی پور، شهریار (۱۳۸۰) *مومیا و عسل*. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.
- مندی پور، شهریار (۱۳۸۲) *آبی ماورای بحار*. تهران: مرکز.
- وارد، گلن (۱۳۸۹) *پست‌مدرنیسم*. ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی. تهران: ماهی.