صفحات ۲۵- ۳۳
نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۱، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۵

فراداستان تاریخ‌نگارانه در نمایشنامهٔ اژدهاک از سه برخوانی اثر بهرام بیضایی

علی رجب‌زاده طهماسبی[۱*]، اسدالله غلامعلی [۲]، اصغر فهیمی فر [۳]

۱. استادیار دانشکدهٔ تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.
۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
۳. دانشیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۳/۳۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۰/۶)

چکیده

فراداستان تاریخ‌نگارانه از مباحث مهم و شایستهٔ تأمل در پسامدرنیسم است. فراداستان، نتیجهٔ گذار از ادبیات کلاسیک، رئالیسم و مدرن است؛ متنی پست‌مدرنیستی است که فاصله و تفاوت داستان و غیرداستان را در هم می‌شکند و گونه‌ای نو و متناسب با جهان‌بینی پسامدرن را خلق می‌کند. نه‌تنها تعریف جوهرهٔ ذاتی پست‌مدرنیسم دشوار است، بلکه تشخیص خاستگاه تاریخی آن نیز مبهم است. نظریه‌پردازان بسیاری معتقدند که پست‌مدرنیسم، ادامه‌دهندهٔ مدرنیسم است؛ چراکه مدرنیسم یک جریان ناتمام و بدونِ پایان است. همچنین پست‌مدرنیسم از هر گونه تعریف قاطع و قرارگیری در یک قالب پرهیز می‌کند. بهرام بیضایی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسان ایرانی، از اساطیر و حماسه در نگارش آثارش کمک گرفته است. اژدهاک از این دسته است. نمایشنامهٔ اژدهاک از سه بَرخوانی نوشتهٔ بیضایی نمونه‌ای از یک فراداستان است که در آن تاریخ و اساطیر به‌گونه‌های دیگر زاده می‌شوند و حیات می‌یابند. در این پژوهش که به شیوهٔ تحلیلی توصیفی نگاشته شده، خاستگاه پسامدرن، هنر پسامدرن و پسامدرن در ادبیات نمایشی و فراداستان تاریخ‌نگارانه تحلیل شده و در ادامه، نمایشنامه ذکرشده به‌عنوان یک فراداستان بررسی شده و در پایان نتایج ارائه شده است.

واژه‌های کلیدی

بهرام بیضایی، پسامدرنیسم، سه بَرخوانی از اژدهاک، فراداستان تاریخ‌نگارانه.

[*] نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۸۶۳۳۸۵، نمابر: ۰۲۱-۲۲۱۶۸۵۷۱، E-mail: alitahmasebi@hotmail.com

مقدمه

الف) مدرنیسم و مدرنیته

آنچه در جریان و جهان‌بینی به نام مدرنیسم مطرح بوده است، روبه‌روی نگرشی قرون وسطایی که شامل عقل، علم و جایگاه انسان است، قرار می‌گیرد و می‌خواهد به مدد عقلانیت علمی، آنچه را در آسمان حضور داشته، به‌شکلی ملموس و آزمایشگاهی بر زمین بنا کند. «به‌عبارت دیگر مدرنیته، جهت‌گیری در مقابل تمامی نگرش قرون وسطایی به انسان، جهان و خداست و امکان بازسازی انسان و جهان، بر بنیاد عقل و قوه شناسایی انسان» (آشوری، ۱۳۷۵: ۷). انسان معاصر در سایهٔ چنین نگرشی، تصمیم می‌گیرد جهان جدیدی را خلق کند و اتوپیای خود را بدون هیچ‌گونه رنج و دردی بسازد؛ مدینهٔ فاضله‌ای که به‌کمک فناوری و علم آفریده می‌شود. «در روزگار مدرن، اندیشهٔ آدمی- یگانه واقعیت یقینی و خرد او- ملاک همه چیز شناخته می‌شود. انسان، مرکز جهان و هستی می‌شود. نیروهای متعالی انکار می‌شوند و سالاری علم و توانایی‌های بیکران آدمی در کشف و ساختن آغاز می‌گردد» (احمدی، ۱۳۷۵: ۲۰۱). مدرنیسم در بطن خود نشان از نوعی بی‌ثباتی و ناپایداری داشت. انسان مدرن خودش و جهانش را گم کرده بود. انسان اروپایی به‌ویژه هنرمندان و نویسندگان به انزوا کشیده شدند و دیگر برای آنها پناهگاه فکری و فلسفی که حاصل دانش یقینی باشد باقی نماند. فروپاشی و ویرانی ارزش‌هایی که از سرآغاز مدرنیته در قرون گذشته برای عموم مردم اروپا و حاصل باورهای انسان پسارنسانس بود، این ناپایداری را تشدید می‌کرد. «مدرنیسم تنها هنری است که به داستان از پیش ساخته‌شده و پرآشوب زمانهٔ ما پاسخ می‌دهد. نتیجهٔ هنری اصل عدم قطعیت هایزنبرگ است، نتیجهٔ سرمایه‌داری و شتاب مدام صنعتی است، نتیجهٔ برخورد وجودی با بی‌معنایی و پوچی است. تباهی تصورات قراردادی از تمامیت شخصیت فردی و نتیجهٔ آشوب زبان‌شناختی است که وقتی رخ می‌نماید که تصورات همگانی از زبان بی‌اعتبار و همهٔ واقعیت‌ها مجاز ذهنی شده باشد» (برادبری، مک فارلین، ۱۳۷۱: ۱۸). برشمردن و توصیف تحولاتی که موجب پدیداری مدرنیته شد، به‌زعم بسیاری، ناممکن است، اما شاید بتوان برخی از اتفاقات و رخدادهای مسبب این تغییرات و تحولات را نام برد. مارشال برمن سه دوره برای مدرنیته قائل است: ۱۵۰۰ تا ۱۸۰۰ میلادی (سعی انسان در پیدا کردن حیات مدرن)، سدهٔ هجدهم میلادی (تغییرات اجتماعی گسترده در آمریکا و اروپا) و سدهٔ نوزدهم میلادی که تمامی جهان وارد روند تجددطلبی شد (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۸۵).

ب) پسامدرنیسم

از زمانی که چارلز جنکز تاریخ آغاز پسامدرن را اعلام کرد، مفهوم و معنای پست‌مدرنیسم مورد نقد و بررسی است. «پست‌مدرنیسم اصولاً تلفیق گزینشی هر سنت با سیاق پیش از خودش است. هم ادامهٔ مدرنیسم است و هم فراتر از آن رفتن. بهترین کارهای پست‌مدرنیسم، ویژگی ابهام و کنایه را دارا می‌باشند و انتخاب نامحدود» (جنکز، ۱۳۷۴: ۴۹). جایگاه پسامدرنیسم و تأثیر آن بر زندگی انسان معاصر به‌گونه‌ای است که نمی‌توان به‌سادگی از آن عبور کرد، از طرفی دیگر هنوز معنا و مفهومی یگانه برای آن یافت نشده است. البته پست‌مدرن قطعاً، عبوری از مدرنیته است. «بدون شک نام‌گذاری پست‌مدرن، دربردارندهٔ یک نوع گذر از مدرنیته است. البته مفهوم پست‌مدرنیته، ناگزیر این پرسش را پیش می‌کشد که مدرنیته چیست؟» (آشوری، ۱۳۷۵: ۵). درواقع نمی‌توان بدون درک و تحلیل مدرنیته، تصور دقیقی از پست‌مدرنیسم پیدا کرد. «وضعیت پست‌مدرن، سنتزی است از سنت و مدرنیسم. محصول پیچیده‌ای است از سنت و مدرنیسم. محصول پیچیده‌ای از حال و گذشته» (همان: ۵۹). از منظر تاریخی، این اصطلاح نخستین بار در سال ۱۹۱۷ به‌عنوان تمایزی میان عرصهٔ معاصر و عرصه مدرن به‌کار رفت. «اصطلاح پسامدرن به‌وسیلهٔ فیلسوف آلمانی رودولف پانویتس برای توصیف نیهیلیسم فرهنگ غربی قرن بیستم که مضمونی وام‌گرفته از نیچه بود، به‌کار رفته و در سال ۱۹۳۴ میلادی در آثار منتقد ادبی اسپانیایی فدریکو داونیس در اشاره به واکنشی علیه مدرنیسم ادبی ظاهر شد» (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۳). علاوه بر درک مدرنیته، تحلیل و کاوش در پساساختگرایی و ساختارشکنی نیز برای رسیدن به مفهومی دقیق از پست‌مدرن، لازم است. درواقع پست‌مدرن بسیاری از اصول پساساختگراها را دوباره به‌کار می‌گیرد، هرچند نمی‌توان نگاه پست‌مدرنیستی را کاملاً با پساساختگرایی یکی دانست. «اگر بگوییم پسامدرنیسم پساساختگرایی را در عرصه‌ی عمل پیاده می‌کند، شایدکمی غلو کرده باشیم، ولی می‌توان گفت نویسندگان ایده‌های پساساختگرایی را به‌صورت عملی به‌کار گرفته‌اند» (برتنس، ۱۳۸۷: ۱۶۴). درواقع مفاهیم هرمنوتیک جدید و مرگ مؤلف به‌ویژه از منظر ادبیات و هنر راهنمای پسامدرن بوده‌اند. «دیکانستراکشن یا واسازی و شالوده‌شکنی بیش از همه با پست‌مدرنیسم در آمیخته است» (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۶۶). دیکانستراکشن تلاشی بود تا معنای مرکزی را به چالش بکشد و پسامدرن به این نکته تأکید کرد که اساساً

معنای مرکزی وجود نـدارد. «معنـای مرکـزی و اساسـی در جایی نهفته نیست» (بشیریه، ۱۳۷۹: ۸۳). درعین‌حـال کـه پست‌مدرن بنا به ماهیتش به‌طور کامل شناخته نمی‌شود، بـا دقت در جهان معاصر و همچنین هنـر معاصـر مـی‌تـوان بـه بررسـی مؤلفـه‌هـای آن پرداخـت. «ضـدیت بـا بنیـادگرایی فلسـفی، انکـار معرفـت عینـی دربـارهٔ جهـان، نفـی مواضـع استعلایی در اندیشه، نفی تمایزهای به‌ظاهر بنیـادی و ابـدی در اندیشهٔ انسان، نفی روایت‌های کلان همچون اندیشهٔ ترقی و ماتریالیسم تاریخی، نفی بی‌طرفی و حاکمیت عقل، تأکیـد بر تاریخی بودن عقلانیت و معرفت، نفـی سـوژه خودمختـار، موضوع‌سازی علم به‌عنوان فراورده‌هـای فرهنگـی، تأکیـد بـر هویت سیّال و ساختگی انسان، تأکید بر همبستگی انسـان و جهان، انکار تـک‌معنـابودن کلمـات و متـون، نفـی هرگونـه وحدت و قطعیت» (بشیریه، ۱۳۷۹: ۳۰۳).

ادبیات پست‌مدرن

ادبیات پسامدرن در یک تعریف ساده، روایـت‌هـای کـلان را نابود می‌کند و خرده‌روایت‌ها را جایگزین می‌سازد. این نکتـه به تئوری لیوتار باز می‌گردد که روایـت‌هـای کـلان را منکـر می‌شد. «لیوتار می‌گوید آنچه مـا نیـاز داریـم، خـرده‌روایـت است. کلان‌روایت‌هایی که به تمدن غرب اعتبار مـی‌بخشـند، لااقـل بـه لحـاظ نظـری اعتبـار خـود را از دسـت داده‌انـد» (بـرتنس،۱۳۸۷: ۱۶۵). از طـرف دیگـر هنـر و ادبیـات پست‌مدرن (با توجه به شکستن کلان‌روایت‌ها)، تفاوتی بـین هنر والا و هنر پست نمـی‌شناسـد. «پسامدرنیسـم بـه‌مثابـه معلول یک دوره تاریخی درعـین‌حـال مظهـر از بـین رفـتن تمایز بین هنر متعالی و فرهنگ عامیانه اسـت» (Jameson, 1983: 113).

اگر در داستان و روایت کلاسیک، ابتـدا، میانـه و پایـان به‌ترتیب پشت سر هم حضور داشتند و در ادبیات مدرن این ترتیب شکسته شد و سبک‌هایی همچون جریان سیّال ذهـن و رمان نوظهور کردند، در ادبیـات پسـامدرن، ابتـدا، میانـه و پایان معنای خود را از دست مـی‌دهنـد و بـرای نویسـنده و مخاطب این روند اهمیتی ندارد. «داسـتان پسـامدرن مـدوّر است- مقدمه نـدارد کـه پایـان واحـد داشـته باشـد- دریـدا می‌گوید رمان، نوشتهٔ پایان‌ناپذیری است کـه بـدون گفـتن، روایت می‌کند و بدون روایت، می‌گوید و ایـن قـانون اسـت» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۱۵). درواقع می‌تـوان گفـت هـر آنچـه در حوزهٔ نظری در مورد پست‌مدرن گفته شده است، در ادبیـات و هنرهای نمایشی و موسیقی نیز وجـود دارد. اگـر براسـاس جهان‌بینی پست‌مدرن، مؤلفه‌های ادبیات پسامدرن را نام برد می‌توان به تعدادی از آنها اشاره کرد:

۱. نفی قهرمان‌محوری به‌معنای رئالیسـتی و تمامیـت‌خـواه آن؛
۲. فقدان پیرنگ داستانی؛
۳. آشفتگی و عدم قطعیت؛
۴. ادغام ژانرها؛
۵. مخاطب‌محوری و مرگ مؤلف؛
۶. سقوط شدید انسان به انـدازه‌هـای حیـوانی و غریـزی و گریـز شـدید از نکـات اخلاقـی در توصـیفات داسـتانی (زرشناس، ۱۳۸۱: ۴۳)؛
۷. فقدان توالی رویدادها به شیوه‌های کلاسیک و مدرن؛
۸. رعایت نکردن قراردادهـای جـاری بـرای حـروف‌چینـی، نشانه‌گذاری و صفحه‌آرایی؛
۹. تکثرگرایی؛
۱۰. هجو، پارودی و نقیضه؛
۱۱. بریکولاژ؛
۱۲. امتزاج تاریخ و داستان و عدم تمایز این دو؛
۱۳. اتصال کوتاه (حضور مؤلف در داستان)؛
۱۴. خودبازتابندگی[1]؛
۱۵. از بین بردن مرز هنر والا و هنر مبتذل (هنر نخبه و هنر عامه)؛
۱۶. امتزاج رئالیسم با جادو و اسطوره؛
۱۷. اهمیت دادن به گذشته، البته نه با ساده‌نگـری، بلکـه بـا نوعی طنز و نقد؛
۱۸. حاد واقعیت[2] و ... .

ادبیات نمایشی ایران

بیشتر منتقدان، نظریه‌پردازان و کارشناسان تئاتر بـر ایـن نکتـه تأکید دارند که ادبیات نمایشی ایران متأثر از نمایش غرب است؛ به این معنا که نمایش در ایران سابقه و ریشه‌ای نـدارد. «بیشـتر با شرایطی که در کتب نقد ادبی فرنگ یاد کـرده‌انـد، در ادبیـات ما شعر نمایشی (به‌طور کلی ادبیـات نمایشـی) جلـوه‌ای نـدارد، مگر اینکه از بعضی شرایط شعر نمایشی صرف‌نظـر کنـیم و هـر نوع شعری را کـه تصـویرگر حادثـه‌ای باشـد، از مقولـه‌ی شـعر نمایشی بدانیم، در آن صورت بسیاری از داستان‌های عاشـقانه‌ی ادبیات ما می‌تواند توسعاً در مقوله‌ی شعر نمایشی قـرار بگیـرد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۴۲). مـی‌تـوان گفـت کتـابی کـه در حوزهٔ نمایش و تحلیل آن نگاشـته شـده باشـد، *بوطیقـا* نوشـتهٔ

ارسطو است که به یونان باستان – کشوری که به اعتقاد بسیاری محل ظهور هنر نمایش بوده است- مربوط می‌شود. ارسطو ساختاری برای تئاتر ابداع می‌کند که تا به امروز در تئاتر و سینمای کلاسیک کارامد بوده است. ارسطو، اصطلاح ممسیس را به‌کار می‌برد. این اصطلاح در برهه‌های مختلفی، توسط افراد متفاوتی به‌ویژه به زبان عربی- توسط مترجمان مسلمان- ترجمه شد، ولی بیشتر این ترجمه‌ها اشتباه بوده است: «این عدم شناخت از یک سو به فقدان ادبیات نمایشی و هنر نمایش در گسترهٔ فرهنگ اسلامی باز می‌گردد و از سوی دیگر نتیجهٔ هم‌عصر بودن مسلمانان با دوران تسلط کلیسا در جهان مسیحی است که تا چند صد سال هر گونه نمایش یونانی را به‌علت نزدیکی با دوران شرک ممنوع ساخته و باعث شده‌اند که مسلمانان نتوانند تصور درستی از نمایش‌های یونانی پیدا کنند» (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۱۹).

آیین‌ها و اساطیر، اصلی‌ترین سرچشمه و ذخیرهٔ بشری در حوزه نمایش‌اند. بالطبع نمایش در ایران هم به همین شیوه است. این آیین‌ها که معرف شناخت و معرفت یک جامعه از جهان خود بودند، با هدف آموزش، مهار حوادث احتمالی طبیعی، بزرگداشت نیروهای فوق طبیعی و قهرمانان یا برای تفریح و سرگرمی به‌کار می‌رفتند. در فرهنگ و تمدن‌های کهن یونان، مصر و ایران به‌وفور شاهد چنین آیین‌هایی هستیم. این آیین‌ها گاهی در تقدیس زندگی و گاهی در تحسین مرگ و حیات پس از آن اجرا می‌شدند. نمایش‌ها که ریشه در اساطیر و آیین‌ها دارند، لبریز از معانی، ارزش‌ها و اعتقادات‌اند. «انسان به‌تدریج به نیروهایی باور یافت که ظاهراً مواد غذایی و منابع دیگری را که بقای او بدان‌ها وابسته بود، در اختیار خود داشتند. از آنجایی که این انسان‌ها دریافت روشنی از عوامل طبیعی نداشتند، آنها را با نیروهای فوق طبیعی و جادویی مربوط می‌دانستند. پس به جستجوی وسایلی برای جلب حمایت آن نیروها پرداختند. بر اثر مرور زمان، بین شیوه‌هایی که به‌کار می‌بردند و نتایجی که از آن شیوه‌ها انتظار داشتند، رابطهٔ مسلمی یافتند. این شیوه‌ها، سپس تکرار شدند، صیقل یافتند، و رسمیت پذیرفتند، تا سرانجام بدل به آیین گردیدند. در این مرحله همهٔ گروه یا قبیله معمولاً آن آیین را اجرا می‌کردند، و تماشاگران آنها همان نیروهای فوق طبیعی بودند» (براکت، ۱۳۷۵، ۳۰). ادبیات نمایشی ایران به سبک و سیاق غربی تقریباً از دوران مشروطه آغاز شد. «در اواسط عصر مشروطه، کوشش میرزاده عشقی در «*سه تابلو مریم*» و «*نمایشنامهٔ کفن سیاه*» از اولین اقداماتی به‌شمار می‌رود که شعر فارسی را به حدود تجربه‌های بیان نمایشی نزدیک کرده است. پس از آن کوشش‌های نیما یوشیج قدم‌هایی است در این راه» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۳: ۱۴۲).

فراداستانِ تاریخ‌نگارانه[۳]

پتریشا وُ نخستین کسی بود که عبارت فراداستان را به‌کار برد. فراداستان ازنظر وُ، همان تکنیک خودبازتابندگی است. «هر متنی که توقع خواننده را برای معناداربودن یا واجد بستار بودن داستان برآورده نمی‌کند و بدین ترتیب، توجه او را برای فرآیند برساخته شدنِ خود متن معطوف می‌کند، این موضوع را بحث‌برانگیز جلوه می‌دهد که چگونه رمزگان روایی، عوالم به‌ظاهر واقعی یا خیالی را به‌عنوان عوالمی طبیعی عرضه می‌کند» (وُ، ۱۳۸۳: ۱۸۳). فراداستان دارای ویژگی‌های مختلفی است که از آن میان اقتباس بیش از همه جلوه می‌کند، اما اقتباس به شیوهٔ معمول نیست. در این اقتباس، عناصر دستوری نیز تغییر می‌کنند. نویسندگان پست‌مدرن، براساس جهان‌بینی خود اقتباس می‌کنند و زبان و سبک‌های متفاوت و بدیعی را به‌کار می‌برند. در این داستان‌های اقتباسی، نقیضه، کنایه، هجو و طنز به‌وفور استفاده می‌شود. افسانه‌ها و اساطیر به‌دلیل اینکه مفاهیم اصلی بشری را در خود دارند، بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرند. مرز میان داستان و تاریخ در هم شکسته می‌شود. درواقع امتزاج تاریخ و داستان و عدم تمایز این دو، یکی از مهم‌ترین و کاربردی‌ترین عناصر ادبیات پست‌مدرنیستی است؛ اسطوره و تاریخ در داستان مورد استفاده قرار می‌گیرد، ولی نه به‌عنوان تاریخ و اسطوره، بلکه با داستان عجین می‌شوند. به‌شکلی که داستان، تاریخ و اساطیر از هم تفکیک داده نمی‌شوند. در فراداستان، تاریخ، اسطوره، تمهید و صناعت ادبی به تمام داستان بدل می‌شود. «لیندا هاچن به این امتزاج تاریخ و داستان، فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌گوید و آن را بهترین نمونهٔ پسامدرنیستی عنوان می‌کند» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۵). به‌طور کلی می‌توان گفت در فراداستان تاریخ و نگارانه، حقیقت، واقعیت و داستان از هم تفکیک نمی‌شوند.

امبرتو اکو در نوشته‌هایش این مقوله را تجربه کرده است. «از دیدگاه امبرتو اکو، پسامدرنیسم با خصوصیات میان‌متنی و آگاهانه‌اش، و رابطه‌اش با گذشته مشخص می‌شود - پسامدرنیسم در هر لحظهٔ تاریخی که بخواهد با طنز به دیدار گذشته می‌رود» (سلدن، ۱۳۸۴: ۲۲۵). پسامدرنیسم به خود اجازه می‌دهد که به هر شیوه‌ای که می‌خواهد، گذشته را بازنگری کند. تاریخ را به زبان ادبی، نمایشی، تجسمی یا هر زبان دیگری که بخواهد دوباره بازسازی می‌کند. این بازسازی به‌شکل بازنمایی یا فرانمایی نیست، بلکه به شیوهٔ وانمایی است. «بودریار در کتاب *وانمودن‌ها*، تعبیری که از حاد واقعیت

مقصودش این است که در جهان پست‌مدرن واقعیت ازدست‌رفته است. چیزی به نام واقعیت وجود ندارد هر آنچه می‌بینید تصاویر و ظواهر است. جهان واقعیت و خیال از ریشه نابود شده است. به‌عبارتی این وانموده‌ها فضایی واقعی‌تر و به قول بودریار حاد واقعیت به وجود آورده‌اند» (غلامعلی، ۱۳۹۰: ۲۲). از همین روست که مرز میان تاریخ، داستان، نمایش، اسطوره و حتی مقاله در هم شکسته می‌شود. درواقع واقعیت گذشته دوباره بازسازی می‌شود، اما به شیوه‌ای که مؤلف می‌پسندد. یک اثر پست‌مدرنیستی، تاریخ را بازگو نمی‌کند، بلکه تاریخ را در دلِ داستان قرار می‌دهد و آن را از زاویه‌ای دیگر نشان می‌دهد و در این راه از عناصری همچون طنز، هجو و کنایه استفاده می‌کند. لیندا هاچن[۴] در ادبیات داستانی معاصر، شیوهٔ نقیضه‌ای و درعین‌حال انتقادی را دنبال کرده است. وی می‌گوید: «در ادبیات داستانی پسامدرنیست (یا به‌عبارت خودش فراداستان تاریخ‌نگارانه) خود و تاریخ کنار گذاشته نشده‌اند، بلکه به‌تازگی قطعیت خود را از دست داده‌اند. از دیدگاه هاچن، عدم قطعیت خودآگاهانه داستان‌پردازی و تاریخ‌نگاری، خصوصیت اصلی این مکتب است که در آن میان متنی بودن صرفاً نفی گذشته یا به طنزکشیدن آن، و یا بازتولید آن در قالب غم دورماندگی نیست. استفاده این مکتب از طنز و تناقض، اشاره به فاصله‌ای انتقادی در درون دنیای بازنمایی‌ها است ... » (سلدن، ۱۳۸۴: ۲۲۶).

اژدهاک از سه برخوانی از شاهنامه

سه برخوانی نوشتهٔ بهرام بیضایی سه روایت از افسانه و داستان‌های کهن است. اژدهاک، آرش و کارنامه بُندارِ بیدخش. بیضایی در این اثر به مفهوم پسامدرن روایت‌های کلان را شکسته است و روایت‌هایی جدید از شخصیت و داستان‌های تثبیت‌شدهٔ تاریخی و ادبی ساخته است. اژدهاک، اولین روایت از سه برخوانی است که می‌توان آن را یک فراداستان تاریخ‌نگارانه نامید. اولین پرسشی که در ذهن شکل می‌گیرد، معنا و مفهوم برخوانی است که با توجه به تحلیل بیضایی، به مفهوم فراداستان نزدیک است. «برخوانی جعل مطلق است و ساخته‌ی من است، ولی ضمناً جعل مطلق نیست. برخوانی هم به معنی از برخواندن است، هم به معنی بلند خواندن و برای جمع خواندن. توی متون ادبی هست که فلان چیز را برخواند. یعنی به‌صورت بلند برای جمع خواند. پس این برخوانی جعل من درواقع جعل نیست، از این دو منبع می‌آید. هم از بر می‌خوانند و هم به صدای بلند برای جمع می‌خوانند. برخوانی را من به‌جای نقالی گذاشتم. برخوانی به‌جای روایت و برخوان به‌جای راوی....» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۴۰). می‌توان فهمید که بیضایی روایتی دیگر از شاهنامه را بازگو می‌کند. به‌عبارتی، شاهنامه را به شیوه‌ای دیگر روایت می‌کند. اساطیر و تاریخ در برهه‌ای از زمان خلق شده و رخ داده‌اند. پسامدرن تلاش دارد بگوید که می‌توان آنها را دوباره بازنگری کرد و حتی تغییر داد. «من فکر می‌کنم که حیات فرهنگی ما متوقف نشده. حیات فرهنگی ما ادامه دارد و ما اسطوره‌ها را نمی‌توانیم در یک جایی متوقف کنیم. در حقیقت اسطوره‌ها شکل جامد ندارد. اسطوره‌ها درواقع با تحولات اجتماعی تجدیدنظر می‌شوند و می‌شود گفت که زندگی می‌کنند مثل بشر. در نسخه‌های بسیار قبلی این اسطوره‌ها که در دسترس نیستند، احتمالاً بسیار چیزها بوده که ما نشانه‌هایش را هنوز داریم» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۴۲). بهرام بیضایی در سه برخوانی از شاهنامه نگاه مخاطب را در مورد ضحاک تغییر می‌دهد و از او شخصیتی متفاوت نسبت به گذشته، می‌سازد. بیضایی قصد دارد مخاطب را نسبت به آنچه سال‌ها حقیقت شمرده است، مردد کند. درواقع سه بَرخوانی از شاهنامه می‌خواهد بگوید «من راجع به ضحاک صحبت نمی‌کنم. من راجع به اینکه حقیقت ممکن است فقط این نباشد، سخن می‌گویم ... ممکن است حقیقت، آن چیزی که ما می‌دانیم نباشد. درواقع من روی امکان‌های دیگر بازاندیشی می‌کنم» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۲).

شخصیت ضحاک در اوستا با شاهنامه متفاوت است. ضحاک را دهاک یا اژی‌دهاک نیز خوانده‌اند. «"اژدی دهاک" همین اژدهای پارسی جدید یا «دهاک» قدیم است که معرب آن را «ضحاک» نوشته‌اند» (هادی، ۱۳۷۲: ۳۰۰). ضحاک هم در شاهنامه و هم در اوستا موجودی است که به بدی کردن و پلید بودن مشهور است. «در اوستا میان ایزد آثُر یا آتش با ضحاک (اژی‌دهاک) سه‌پوزهٔ بدآیین بر سر فرّه ایزدی می‌جنگند» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۳۲). درواقع اژدهاک برای نابودی جهان خلق شده است. بنا به روایتی او از یک دیوزنی به نام اودگ زاده می‌شود (همان: ۴۱) و هدفی جز مبارزه با جهان اهورامزدا ندارد. ضحاک یا اژی‌دهاک، از خاندان دیوان است که بر ضد نیکی و خوبی عمل می‌کند و فرمانروا و از مردمان نیست. «آن چه مسلم است این است که از ضحاک در اوستا به‌عنوان شاه، ذکری نرفته است، بلکه از او به‌عنوان دروجی که اهریمن بر ضد جهان مادی آفریده، یاد شده است. در اوستا سخن از نشستن او به‌جای جمشید نیست و حتی سخنی از این نیست که فرمانروای جهان بوده و سلطنت را از دست او بیرون آورده است» (بهار، ۱۳۸۷: ۱۹۰). تغییر و تحولات یامای پادشاه و اژدهاک در جدول‌های ۱ و ۲ نشان داده شده است.

جدول ۱. تصویر یامای پادشاه در روایت‌های مختلف اساطیری و ادبی

اوستا و متن‌های پهلوی	اساطیر ایرانی	اساطیر هند	سه برخوانی
جم باصفت‌های زیبا، خوب‌رمه	جم درخشان (شید) یا جمشید	یمه	یامای پادشاه

جدول ۲. تصویر ضحاک و اژی‌دهاک

اوستا	شاهنامه	سه برخوانی
دیو و فرزند اهریمن	ضحاکِ فرمانروا	اژدهاک. اسیر و زندانی

در ادبیات پهلوی، چهرهٔ ضحاک تغییر می‌کند. ضحاک از خاندان دیوان نیست، بلکه انسان است، فرمانرواست. یک پادشاه ستمگر و ظالم که ایران را مورد هجوم قرار می‌دهد «ضحاک بر جمشید پیروز می‌شود و بعد از مدت زمانی فرمانروایی از فریدون شکست می‌خورد و در کوه دماوند زندانی می‌شود» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۵۶). درواقع می‌توان گفت ضحاک نماد پلیدی، ستمگری و ظلم است. هم در هیبت دیو و هم به‌شکل یک فرمانروا، در پی نابودی و ستم است. «آنچه که آشکار است، ضحاک یک نماد است، یک کنایه و یک رمز که مطابق معمول در قالب یک اسطوره‌ی با این همه شگفتی بیان شده است» (رضی،۱۳۸۱: ۲۵۸).

اسطورهٔ ضحاک در شاهنامه دچار تحول شده است. ضحاک زادهٔ دیو و اهریمن نیست، بلکه برعکس، فرزند مردی نیک و خوشنام است. ضحاک برعکس پدرش، با اهریمن در ارتباط است و از او تبعیت می‌کند. «ضحاک فرزند امیری دادگر به نام مرداس است و به کمک اهریمن، او را نابود می‌کند و بر تخت می‌نشیند. اهریمن بر دوش او بوسه می‌زند و بر سر این بوسه، دو مار بر دوش ضحاک می‌روید» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۵۷). در شاهنامه درعین‌حال که ضحاک به انسان تبدیل شده و افسانه به‌صورت داستان درآمده است، فردوسی همچنان از اساطیر الهام می‌گیرد و شخصیت ضحاک را کاملاً به موجودی معمولی بدل نمی‌سازد. در فراداستان تاریخ‌نگارانه هم به همین شکل است. داستان از مضامین و شخصیت‌ها و رویدادهای اساطیر و تاریخی الهام و بهره می‌گیرد، ولی داستان، نه کاملاً اساطیری است و نه کاملاً داستانی. ضحاک دچار تغییرات می‌شود، ولی همچنان ذات و خصوصیت درونیش، که پلیدی و زشتی است بر جای می‌ماند، ولی این پلیدی در رویارویی با اجتماع است. «ضحاک در داستان ملی ایران (شاهنامه)، از یک‌سو نماینده ازلی و ابدی بیدادگری و خون‌خواری و چیرگی بیگانگان و از سوی دیگر رمز قهر الهی و پادافره خودکامگی و ناسپاسی و برگشتن از راه یزدان‌شناسی و پایان کار جمشید است و کاوه و فریدون نمودار لازمان و لامکان نجات‌بخشی و مبارزه با بیدادگری و عدم سلطهٔ بیگانگان به‌شمار می‌روند» (مرتضوی،۱۳۷۲: ۱۲۴). بهرام بیضایی در سه بَرخوانی، به این اسطوره جان انسانی می‌دهد. و اثرش را از زاویهٔ دید او روایت می‌کند. اژی‌دهاک نماد پلیدی و زشتی نیست. مار بر شانه‌هایش نروییده است. از خودش سخن می‌گوید که در زندانی بر بالای کوه، اسیر است. «منِ اژدهاک که اینک بسته‌ی این بندم، بر بلندیِ این کوه؛ کوهِ سخت بزرگِ بسیار بلند– دماوند!» (بیضایی ۱۳۸۱: ۸). بیضایی چهره‌ای از اژدهاک یا ضحاک نشان می‌دهد که بیش از آنکه موجب ترس شود، ترحم را برمی‌انگیزد. ضحاک مردی است غمگین و دردکشیده، که از تنهایی و درماندگی با شب سخن می‌گوید و روایتی از زندگی بیرونی و درونی خود را بیان می‌کند. «ای شب، منِ اندوهگین روزگاری مردکی بودم با دلِ پاک... مرا دشت سبز بود، و کشتزار بزرگ... و اینک در همه‌ی این کیهان به‌خواب رفته‌ی خاموش تنها منِ اژدهاک با درد خود بیدار مانده بودم» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۱۱). ضحاک نه‌تنها پادشاه ستمگر نیست، بلکه از سوی پادشاه بیداد دیده است. او مار افکنده است، نهرها را جاری ساخته است. بر اثر بوسه‌های اهریمن مار بر شانه‌های او نروییده است، بلکه از شدت درد و رنج مارهایی از درون او به وجود آمده‌اند. «من بر خود نگریستم که مارگونه به خود می‌پیچم. از پا تا سر- من- خود را دیدم که درد داشت و درد از پا تا سر در تنِ من می‌رویید. و درد در رگ‌های من می‌جوشید ... و من خود را در خود فرو بردم، و من در من فرو رفتم. و آنگاه از من – از گودنای هستی من – با نهیب و خشمی تیز، دو مار – کشان خروش و غرّش سهم – سر زد ... باری دو مار غریونده از شانه‌های من بر زد؛ سیاه و سرخ؛ که خون بود و درد بود. و من بنگریستم در خود و اشک فشاندم؛ که این مار کینه بود» (بیضایی ۱۳۸۱: ۱۱). و در جایی دیگر خطاب به اژدهاک گفته می‌شود:«تو آفریده شده‌ای تا تنهایی را با تو بیازمایند، و رنج را با تو بیازمایند، و درد را» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۱۹).

بیضایی در این اثر از زبان و ساختار نگارشی اوستا استفاده کرده است. استفاده از این زبان بیشتر به این دلیل است که مرز میان روایتِ او (روایت نو از اژی‌دهاک) و روایت اوستا برداشته شود. اثر بیضایی نه تنها در زبان تغییر می‌کند، بلکه روایت و شخصیت‌پردازی نیز دگرگون شده‌اند. در فراداستان تاریخ‌نگارانه، می‌توان شخصیت و عناصر جدیدی را خلق کرد که در متون تاریخی یا اساطیری وجود ندارد، همچنین می‌توان عناصر به‌کاررفته در متون قبلی را بدون تغییر یا با تغییر دوباره استفاده کرد. درواقع تاریخ شالوده‌شکنی می‌شود. این شالوده‌شکنی به این منزله است که تاریخ مورد تردید قرار بگیرد. «آثاری با این ویژگی‌ها، این مفهوم را که مسئلهٔ تاریخ تصدیق‌کردن و مسئله ادبیات داستانی صحت داشتن است، مغشوش می‌کنند و نشان می‌دهند تاریخ و داستان به‌منزلهٔ دو شکل از روایت، هر دو شیوه‌هایی از واسطه‌گری برای جهان به‌منظور ارائه معنا هستند» (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۸۰).

بیضایی، اژدهاک و مارهایش را به گونه‌ای نشان می‌دهد که مخاطب درعین‌حال که به خیال‌پردازی و فانتزی بودن اثر واقف است، حضور و وجود مارها را درک می‌کند. انسان معاصر با این مارها که مارهای کینه لقب دارد، بیگانه نیست. مارهایی که نماد تنهایی، خشم، رنج و الم است. انسان مدرن فردیت و تنهایی را انتخاب کرد و در نتیجه با چنین عناصری درهم آمیخته است. در این دنیای جدید، انسان‌بودن یعنی یکه و تنها بودن (لوکاچ،۱۳۸۰: ۱۵). شخصیت اساطیری ضحاک برای انسان معاصر قابل درک نیست. حتی روایتِ شاهنامه هم به این شکل است. درواقع چنین شخصیت‌های اساطیری برای انسان و نویسنده امروز مبهم است. شناخت آنها منوط به همان اساطیر است. برای انسان امروز لازم است که آنها را براساس تفکر و اعتقادات خودش و جهان امروز بسازد. درواقع در فراداستان، فراتاریخ‌نگاری رخ می‌دهد و تاریخ به‌شکل دیگری ارائه می‌شود. «تاریخ مجعول، زمان‌پریشی و درهم آمیختن تاریخ و خیال‌پردازی» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۸). بهرام بیضایی نه‌تنها اسطورهٔ ضحاک را دگرگون می‌کند، بلکه از اسطورهٔ یمه نیز بهره می‌برد. یمه همان جم است که در اساطیر هند اولین شخص از نامیرایان است. «جم درخشان، پسر ویونگیهان است که نخستین کسی است که هوم را مطابق آیین می‌فشارد. جم، شخصیتی هندوایرانی است. در فرمانروایی او آرامش و نعمت فراوان وجود دارد... جم گناهکار می‌شود، فرّه از او می‌گریزد ... و ایزدان و فرشتگانِ حامی او دست از حمایتش می‌کشند و اژی‌دهاک یا ضحاک بر او چیره می‌شود» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۵۵). اژدهاک از شدت درد به خود می‌پیچد و همچنان سفرش را ادامه می‌دهد تا اینکه با یامایی پادشاه روبه‌رو می‌شود و یامایی پادشاه با او سخن می‌گوید. «رسیدم و بنگریستم که این کشتزار سبزِ من است که ریشه‌ی هر گیاه در زمینِ آن مُرده و دژی در آن روییده بسیار بلند و دیوانه ... اژدهاک بر زِبَرِ این دژ یامایی پادشاه را دید که می‌خندید: منم یامایی پادشاه که بر من مرگ نیست!» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۱۷). روایت‌های مختلفی از گناه جم یا یمه وجود دارد. او از نامیرایان بود، ولی به‌سبب گناهش به دستهٔ میرایان می‌پیوندد. «زردشت او را سرزنش می‌کند که برای خشنودی مردمان، خوردن گوشت گاو را به آنان آموخته است. در متن‌های دیگر آمده است که جمشید ازین‌رو گناهکار می‌شود که غرور بر او چیره می‌گردد و دروغ می‌گوید و با ادعای همسانی با خدا، خود را در معرض نفرین قرار می‌دهد» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۵۴).

در رویارویی یامای و اژدهاک، مخاطب به‌طور کامل متوجه شالوده‌شکنی می‌شود. اژدهاک از دیو بودن خود شکایت دارد و ناراضی است. او در برابر یامای می‌ایستد و اعتراض می‌کند و می‌غرّد و او را به نابودی شادی متهم می‌سازد و چون واکنش یامای را می‌بیند فریاد می‌زند: «من که نخواسته بودم دیو باشم! من که نخواسته بودم دیو باشم!» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۱۸). اژدهاک نمی‌تواند دژ را نابود کند و همچنین توان مبارزه با یامای را ندارد. زهرِ مارهایش کمکی به او نمی‌کنند. یامایی می‌خندد و می‌گوید: «با زهر کدامین مار تو مرا خواهی میراند؟ هیچ نیشی در مارِ هستیِ من کارگر نیست، که خود سراپا زهرم!» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۲۱). جم و ضحاک و همچنین شیوهٔ برخودشان دگرگون شده است. ضحاک ناتوان و عاجز است و از دیو بودن بیزار. یامای اعلام می‌کند که اژدهاک زشت است و توسط مارهای روییده بر شانه‌هایش مغز مردمان را می‌خورد. فرمان می‌دهد که او را در بند کنند «پس تازیانه‌ها فرود می‌آید؛ و مردگان به پا می‌خیزند. به‌سوی من می‌تازند... و من چشم می‌بندم، و شب بر من سایه می‌کند و من با درد چشم‌ها گشودم. و خود را در بند دیدم که یامای خداوند مرا در آن گذاشته بود» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۲۴). این بازاندیشی یک نظام یا سیستم دارای چارچوب، قانون منظم، معلوم و همیشگی نیست که بتوان چون لباسی آن را بر تن هر مفهومی پوشاند. بلکه نوعی رفتار زبانی، فلسفی و معنایی است که انسان معاصر با هستی دارد و آن را از پذیرش همان مفاهیم همیشگی و یگانه مبرا می‌کند. «در نظر گرفتن شالوده‌شکنی به‌عنوان یک روش، یک نظام یا مجموعهٔ ثابتی از ایده‌ها،

به‌معنی تحریف سرشت شالوده‌شکنی است» (نوریس، ۱۳۸۰: ۵). پسامدرن در اصلی‌ترین باورهای بشری شک می‌کند و به مخاطب اجازه می‌دهد دوباره و از زوایای مختلف به آنها بنگرد. «همان‌طور که اسطوره‌ها با تعقل دوره‌ی فردوسی بازنویسی شده‌اند، با تعقل دوره ما نیز می‌توانند نوشته شوند. طی این صد سال، متفکران، کسانی که شک کرده‌اند، کسانی که زیر و رو کرده‌اند، ما را در نوری قرار داده‌اند که در پرتو آن می‌توانیم یک جور دیگر همه چیز را ببینیم» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۰).

نتیجه

پسامدرنیسم از هر تعریف و قراردادی گریزان است. پست‌مدرنیسم سبک یا مکتبی با چارچوبی مشخص نیست، بلکه بیشتر نوعی جهان‌بینی است که هم سنت و هم مدرن را در خود دارد. پست‌مدرنیسم با زبانی هجو و طنزآمیز، به سنت و مدرنیسم ارجاع می‌دهد و به گونه‌ای این کار را می‌کند که هم سنت و هم مدرن جایگاه اصلی خود را از دست می‌دهند. نه‌تنها مرکز، بلکه تمامی مرزها را درهم می‌شکند. فرداستان تاریخ‌نگارانه، گونه‌ای از این رویکرد پسامدرنیسم است. حقیقت، واقعیت، داستان، نمایش و دیگر رسانه‌ها در هم تنیده می‌شوند، می‌میرند و دوباره از نو زاده می‌شوند. نه‌تنها پسامدرنیسم تلاش دارد این مرززدایی در هنر و ادبیات صورت بگیرد، بلکه طالب آن است که مرز میان تمامی فرهنگ‌ها، را از بین ببرد. سه برخوانی (اژدهاک)، روایتی است که می‌خواهد دوباره روایت‌های کلان و کهنه را بازسازی کند. در آنها بنگرد، تخریب و دگرگونشان کند و دوباره به‌شکلی بدیع و معاصر بیافریند. ضحاک در شاهنامهٔ فردوسی، که در اساطیر با نام‌های اژدهاک، اژی‌دهاک و دهاک شناخته شده، چهره‌ای ترسناک و ظالم است. بهرام بیضایی به‌کمک زبان کهن، ضحاکی یا اژدهاکی نو خلق می‌کند که نه‌تنها متفاوت است، بلکه با ضحاک شاهنامه و اژدی‌دهاک اسطوره متناقض است. بیضایی از شاهنامه و دیگر روایت‌های حیات ضحاک از جمله اوستا، اقتباس کرده است؛ اما اقتباس به شیوهٔ پسامدرن با دیگر الگوهای معمولِ اقتباس متفاوت است. در اینجا داستان ضحاک نه‌تنها اقتباس از روایتی کهن است، بلکه از فیلتر ذهنی بیضایی نیز عبور می‌کند. اژدی‌دهاک از جهان اسطوره عبور می‌کند و در حماسهٔ فردوسی، ضحاک نام می‌گیرد و در انتقالش از حماسهٔ شاهنامه به سه برخوانی بیضایی نیز، به اژدهاک بدل می‌شود. شخصیتی که تنها نام و برخی عناصر همچون مارهای روییده بر شانه‌هایش، شبیه روایت‌های کهن است. در این اثر، بیضایی در چهره‌های تثبیت‌شدهٔ تاریخ بازنگری می‌کند و مخاطب را با یکی از اصول ادبیات پسامدرن یعنی «بازشناخت و درک مجدد از جامعه، تاریخ و انسان» روبه‌رو می‌کند تا خوانشی نو از جهان کهن داشته باشد. خوانشی که خود، متأثر از تأویلی امروزی است؛ تأویلی که خواننده و تماشاگر معاصر را به سمت آفرینش معنا دعوت می‌کند و او را از انفعال می‌رهاند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. Self-Reflection.
2. Hayper Reality.
3. Historigraphic Metafiction.
4. Linda Hutcheon.

منابع

آشوری، داریوش (۱۳۷۵)، *سنت و مدرنیته، پست‌مدرن*، گفتگوی امیر گنجی با داریوش آشوری، حسین بشیریه و دیگران، مؤسسهٔ فرهنگی صراط. تهران.
آموزگار، ژاله (۱۳۸۹)، *تاریخ اساطیری ایران*، نشر سمت، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۷۵)، *کتاب تردید*، نشر مرکز، تهران.
براکت، اسکار (۱۳۷۵)، *تاریخ تأتر جهان*، ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور، جلد اول، چاپ ششم، انتشارات مروارید، تهران.
برادبری، مالکوم و مک فارلین، جیمز (۱۳۷۱)، *نام و سرشت مدرنیسم*، احمد میرعلایی، نشر زنده رود، تهران.
برتنس، یوهان ویلهم (۱۳۸۷)، *مبانی نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ فرزان سجودی، نشر آهنگ دیگر، تهران.
بشیریه، حسین (۱۳۷۹)، *تاریخ اندیشه‌های سیاسی در قرن بیستم*، نشر نی، تهران.
بهار، مهرداد (۱۳۸۷)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، انتشارات آگاه، تهران.
بیضایی، بهرام (۱۳۷۹). نقد و بررسی سه بر خوانی، *ماهنامهٔ کارنامه*، شمارهٔ ۱۳، سال دوم، ص ۴۰.
بیضایی، بهرام (۱۳۸۱)، *سه برخوانی*، چاپ دوم، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.
بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، نشر افراز، تهران.

جنکز، چارلز (۱۳۷۴)، *پست‌مدرنیسم چیست*، ترجمه فرهاد مرتضایی، نشر مرندیز، تهران.
رضی، هاشم (۱۳۸۱)، *دانشنامهٔ ایران باستان*، ج ۱، نشر سخن، تهران.
سلدن، رامان و ویدسون، پیتر (۱۳۷۲)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، نشر طرح نو، تهران.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *صور خیال در شعر فارسی*، نشر نیل، تهران.
غلامعلی، اسدالله؛ شیخ‌مهدی، علی و احمدی، سید بدرالدین (۱۳۹۰)، وانمایی جهان مجازی در پندار سینماگران؛ پس از مدرنیسم، *ماهنامه تخصصی اطلاع‌رسانی و نقد و بررسی کتاب ماه هنر*، شمارهٔ ۱۵۲، صص ۴-۹.
قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۰)، *تبارشناسی پست‌مدرنیسم*، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
لوئیس، بری (۱۳۸۳)، پسامدرنیسم و ادبیات، ترجمهٔ حسین پاینده در *کتاب مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، روزنگار، تهران.
لوکاچ، جورج (۱۳۸۰)، *نظریهٔ رمان*، ترجمهٔ حسن مرتضوی، نشر قصه، تهران.
ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳)، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد اول، انتشارات توس، تهران.
نوریس، کریستوفر (۱۳۸۰)، *شالوده شکنی*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
هاچن، لیندا (۱۳۸۳)، فراداستان تاریخ‌نگارانه، ترجمهٔ حسین پاینده در *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم* / ایان وات، دیوید لاج و دیگران، انتشارات نیلوفر، تهران.
هادی، حسن (۱۳۷۲)، *سرگذشت کشتی رانی ایرانیان*، ترجمهٔ احمد اقتداری، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد.
Jameson, Fredric (1983), Postmodernism and Consumer Society, in: Foster, H. (ed), *Postmodern Culture*, Pluto Press, London.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی