فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۷ ـ ش ۶۲ ـ بهار ۱۴۰۰ (از صفحه ۸۳ تا ۱۱۳) علمی ـ پژوهشی

خوانش نشانه‌های اسطوره‌ای رمان *ولی دیوانه‌وار* اثر شیوا ارسطویی

نرگس باقری
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولی‌عصر(عج) رفسنجان

چکیده

اسطوره‌ها همواره پیوند عمیقی با ادبیات داشته‌اند و می‌توانند علاوه بر معنا، بر فرم و ساختار صوری اثر، تأثیر بگذارند. بررسی و تحلیل مناسبات اسطوره‌ای یک متن ادبی نقش مهمی در تبیین و دریافت معانی و مفاهیم آن دارد. هدف از پژوهش حاضر خوانش نشانه‌های اسطوره‌ای رمان *ولی دیوانه‌وار* نوشتهٔ شیوا ارسطویی به روش تحلیلی ـ توصیفی است. نتایج بررسی این رمان بر مبنای خوانش اسطوره‌ای نشان می‌دهد که معانی و حتی فرم رمان از اسطوره تأثیر پذیرفته و احضار اسطورهٔ شیوا به متن رمان، علاوه بر کمک به گسترش مفاهیم رمان، در فرم و پیشبرد روایت نقش داشته است؛ یعنی زنی که در دایرهٔ ساعت می‌رقصد، با حرکت خود ریتم رمان را تنظیم می‌کند و مشخص می‌سازد که کدام ماجرا در چه زمانی روایت شود. همچنین رمزگان‌های مختلفی همچون نام‌ها (شیوا، خدای سه‌سر هندی...)، مکان‌ها (آب‌انبار، جعبهٔ پاندورا، پالمیر...) و مفاهیمی چون مرگ و نوشتن در این رمان به عنوان واحدهای معناداری از یک گفتمان اسطوره‌ای هستند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات داستانی، اسطوره‌شناسی، رمان، شیوا ارسطویی، *ولی دیوانه‌وار*.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۹

Email: N.Bagheri@vru.ac.ir

مقدمه

اساطیر بخشی از تاریخ، تفکر و کلید درک مسائل فلسفی بشر هستند. میان اسطوره‌ها و ادبیات پیوندی تنگاتنگ وجود دارد. برخی از پژوهشگران حتی اسطوره را «به مثابه امری در نظر می‌گیرند که بیش از هر چیز به دلیل پیوندهایی که با ادبیات دارد مهم است.» (روتون ۱۳۸۷: ۶) حتی از نظر برخی از پژوهشگران «اسطوره پیوندی نزدیک، هرچند ابهام‌آمیز با ادبیات دارد که سرنوشت یکی وابسته به دیگری است. پس هرگاه که افسون اسطوره‌زدایی مطرح می‌شود، آینده ادبیات در خطر قرار می‌گیرد.» (همان: ۷۵) نقد اسطوره‌شناختی، یک زمینهٔ بینارشته‌ای است و ابزاری برای شناخت و تحلیل عناصر متن به دست می‌دهد. اسطوره‌ها می‌توانند پیوند روایت و معنا را مستحکم‌تر کنند، و بر فرم و ساختار صوری رمان تأثیر بگذارد و نویسنده با کمک زبان نمادین و اثرگذار اسطوره، می‌تواند برای القای مفاهیم، معانی و تبیین اندیشه و بازتاب گفتمان‌های غالب جامعه استفاده کند. (بیگدلی و همکاران ۱۳۸۹: ۵۳)

نویسندگان با شیوه‌های مختلفی از اسطوره‌ها در رمان استفاده می‌کنند. نزدیک‌کردن اسطوره‌ها به مضامین و مسائل زمان و صورت جدید بخشیدن به آن‌ها یکی از راه‌هایی است که نویسندگان برای غنا بخشیدن به رمان و داستان خویش از آن استفاده می‌کنند. «انسان‌ها در روایت مدرنیستی قهرمانان بزرگ حماسه‌ها، سلحشوری‌های بی‌ضعف رمانس و یا شخصیت‌های کمال‌یافته آثار کلاسیک نیستند، بلکه موجوداتی هستند روی مرز اقتدار و در عین حال فروپاشی.» (بی‌نیاز ۱۳۸۷: ۱۸۹) آنان غالباً با تقسیم جهان به خود و دیگری سعی می‌کنند از بحران هویت به سوی آگاهی و شناخت حرکت کنند و برای رسیدن به این شناخت، یا از اسطوره کمک می‌گیرند و یا با رویکردی انتقادی به بازسازی دوبارهٔ آن اسطوره می‌پردازند. (بیگدلی و همکاران ۱۳۸۹: ۶۸) بنابراین،

گاهی اسطوره اثری را انسجام می‌بخشد و به نظام‌روایی اثر کمک می‌کند و گاهی در نشان‌دادن روایت متکثر رمان نقش مهمی ایفا می‌کند. «از دیدگاه پست مدرنیست‌ها، اسطوره‌ها در نشان‌دادن بی‌انسجامی و بی‌وحدتی دنیای معاصر بهتر عمل می‌کنند، لذا چندپارگی و آشفته‌نویسی و تعدد و تکثر روایت و راوی اساس کار آن‌هاست.» (پاینده ۱۳۸۶: ۳۹) و می‌توان در بررسی و تحلیل به این نکته توجه کرد که یک روایت اسطوره‌ای چگونه در یک متن ادبی متجلّی می‌شود.

شیوا ارسطویی یکی از نویسندگان معاصر ایرانی است که تاکنون مجموعه داستان‌هایی چون *آمده بودم با دخترم چای بخورم*، *آفتاب مهتاب*، *من دختر نیستم* و رمان‌هایی چون *او را که دیدم زیبا شدم*، *بی‌بی شهرزاد*، *افیون*، *آسمان خالی نیست*، *خوف*، *نی‌نا*، *من و سیمین و مصطفی* و *ولی دیوانه‌وار* را به چاپ رسانده است. *آفتاب مهتاب* او برندهٔ جایزهٔ گلشیری و نیز برندهٔ جایزهٔ یلدا در سال ۱۳۸۲ شده است.

در این پژوهش رمان *ولی دیوانه‌وار* مورد بررسی و خوانش اسطوره‌ای قرار گرفته است. اسطورهٔ اصلی در این رمان شیوا است. رد پای شیوا را می‌توان در اسطوره‌های آفرینش هندی جست‌وجو کرد. «در اسطورهٔ آفرینش هندو، سخن از تثلیث اساطیری خدایان است. برهما، ویشنو و شیوا از لحاظ جهان‌شناسی مقامی هم‌طراز یکدیگر دارند.» (اسماعیل‌پور ۱۳۸۹: ۲۱) شیوا چند ویژگی بارز دارد، او در این تثلیث، اصل ویرانگری است و با انهدام عالم، هم موجب از بین‌رفتن پرده‌های جهل و نادانی است و هم باعث آفرینش مجدد و احیای کائنات. شیوا همچنین دارای بدنی دو نیمه است. طرف راست مذکر و طرف چپ، مؤنث است که نشان‌دهندهٔ اصل اتحاد دو نیمه است. رقص شیوا در یک حلقهٔ آتشین نیز از دیگر نشانه‌های برجستهٔ اوست. (همان ۲۷) «چرخه‌ای از آفرینش‌های جهان با رقص او هستی می‌یابد، در پایان نیز با رقص ویرانی خود، جهان را خاکستر

می‌کند.» (دالاپیکولا ۱۳۹۰: ۱۵) آنچه در شخصیّت شیوا وجود دارد را می‌توان در شخصیّت راوی و ساختار رمان *ولی دیوانه‌وار* جست‌وجو کرد که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

سؤال پژوهش

دو پرسش اساسی این پژوهش در مورد رمان *ولی دیوانه‌وار* این است که:

– نشانه‌های اسطوره در این رمان کدام هستند؟

– استفاده از اسطوره‌ها چه کمکی به گسترش مفاهیم رمان کرده و چه نقشی در فرم و پیش‌برد روایت آن داشته است؟

اهمیت و ضرورت پژوهش

رمان *ولی دیوانه‌وار* به دلیل مناسباتی که با اسطوره دارد، در این پژوهش مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. استفاده از اسطوره در این رمان از اشاره‌های صریح فراتر رفته و در لایه‌های معنایی اثر تأثیر گذاشته است که می‌توان بر اساس دلالت‌های نشانه‌ای متن و با شناسایی واحدهای معناداری از یک گفتمان اسطوره‌ای به بررسی روابط آن‌ها با یکدیگر ـ که بن‌مایه‌ها و مضمون کلی رمان را نیز در برگرفته‌اند ـ پرداخت. اسطورهٔ اصلی رمان *ولی دیوانه‌وار* در جهت کشف هویّت راوی، در رفتار شخصیّت اصلی، موقعیت‌ها و وضعیت‌ها اثر گذاشته، همچنین روایت و فرم داستان بر مبنای آن شکل گرفته است. از این رو در میان رمان‌های معاصر، اثری قابل توجه برای بررسی با این رویکرد است.

پیشینهٔ پژوهش

قاسم‌زاده و بیگدلی (۱۳۹۸)، در *رمان اسطوره‌ای* به نقد و تحلیل جریان‌های اسطوره‌گرایی در رمان فارسی پرداخته‌اند و دوره بندی‌های کتاب براساس مکتب‌های ادبی و نحوهٔ کاربست اسطوره به وسیلهٔ نویسندگان در هر مکتب انجام گرفته است که در مقدمهٔ این نوشتار مورد استفاده قرار گرفته است.

مقلات متعددی نیز این رویکرد را در خوانش رمان‌های معاصر به کار برده‌اند:

مالمیر و اسدی‌جوزانی (۱۳۸۷)، در مقالهٔ «ژرف‌ساخت اسطوره‌ای رمان *رود راوی*»، با توجه به نظریهٔ رولان بارت به این مسأله پرداخته‌اند.

نوین، فرضی و دهقان (۱۳۹۹)، در مقالهٔ «بررسی رد پای اساطیر در رمان *آتش بدن دود* براساس نظریهٔ ترامتنیت»، نویسنده با استفاده از اسطوره‌های مختلف مانند سهراب، سیاوش، خیر و شرّ در ساختار و محتوای این رمان بر مبنای بینامتنیت بررسی کرده‌اند.

علیجانی و آهی (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «ظرفیت‌ها و محدودیت‌های اسطوره‌پردازی در رمان جنگ»، به بررسی اسطوره در رمان *جنگ* پرداخته‌اند و علت‌های کمرنگ‌بودن اسطوره در این ژانر را تحلیل کرده‌اند.

در مورد آثار شیوا ارسطویی مقالاتی با موضوع‌های مختلفی مانند نقد زنانه نوشته شده است. در زمینهٔ خوانش اسطوره‌ای می‌توان به باقری (۱۳۹۲)، در مقالهٔ «دگرگونی ایزد بانوان در رمان *خوف* نوشتهٔ شیوا ارسطویی»، اشاره کرد وی به کشف اسطوره‌ها و کهن‌الگوها در لایه‌های پنهان متن پرداخته است. مقالهٔ حاضر همپوشانی با پژوهش‌های ذکر شده ندارد؛ زیرا اسطوره در رمان *ولی دیوانه‌وار* یک اسطورهٔ اصلی، اما گسترش‌یافته در محتوا و شکل ظاهری رمان است و از آنجا که کمتر نویسندگان از چنین شگردی در ساختار رمان استفاده می‌کنند و

تاکنون نقدی با این رویکرد بر رمان نوشته نشده است، این موضوع مورد بررسی و تحلیل این پژوهش قرار گرفته است.

رمان ولی *دیوانه‌وار*

ساختار و روایت رمان *ولی دیوانه‌وار* به گونه‌ای نیست که بتوان به راحتی برای آن خلاصه‌ای تعریف کرد. در این رمان راوی در پی کشف هویّت خویش در وقت‌ها و فصل‌هایی جداگانه با شخصیّت‌هایی از گذشته و شخصیّت‌هایی برساخته از ذهن به گفت‌وگو و نجوا می‌نشیند و دوره‌هایی از تاریخ زندگی خویش را روایت می‌کند.

زمانی که راوی در کودکی پدر را از دست می‌دهد، با مادر خود زندگی می‌کند، اما از آنجا که مادرش پرستار است، در مواقع بسیاری با دایی بهروز که به تازگی از زندان برگشته است، تنها می‌شود که یک بار او را در زیرزمین حبس می‌کند که این موضوع بر همهٔ زندگی راوی تأثیر می‌گذارد، و گاهی در ساعت پنج عصر او را مورد آزار اذیت قرار می‌دهد، و گویی زندگی راوی در همین ساعت متوقف می‌شود. فصل‌های رمان در وقت‌هایی که زنی رقصنده در میان ساعت تنظیم می‌کند ورق می‌خورد و در هر زمانی راوی به یادآوری یکی از رابطه‌های گذشته‌اش می‌پردازد؛ رابطه با یحیی، بزرگ‌ترین عشق زندگی‌اش، ناصر، مهران، پژمان و دیگر شخصیّت‌ها. در این گفت‌وگوهای ذهنی، گاهی مخاطب راوی، یک مهاجر سوری است که از جنگ به خانهٔ او پناه آورده است. راوی با اسم اصلی شیوا ارسطویی و در مقام نویسنده، می‌خواهد که داستان یک عشق از دست‌رفته را روایت کند، اما در پایان نمی‌تواند همهٔ آنچه را که در ذهن دارد بر کاغذ بیاورد.

خوانش نشانه‌های اسطوره‌ای متن

رمزگان‌های نام

در اسطوره‌ها به نام توجه بسیاری شده است. نویسنده رمان *ولی دیوانه‌وار* در نخستین صفحه از رمان به اهمیت این موضوع اشاره می‌کند و نام‌ها را نشانه و آدرسی برای شناخت فرد و کشف هویّت صاحب نام می‌داند:

در نخسین صفحه از رمان *ولی دیوانه‌وار* آمده است که:

«شیوا مهاجر گفت ـ هر کسی مبتلاست به اسمی»

همچنین آمده است که:

«مهاجر گفت ـ اسم تو و اسم آن خدای سه‌سر هندی، هر چه هست اسم است، نشانه است، آدرس است.» (ارسطویی ۱۳۹۷: ۷)

می‌توان با خوانش نام راوی رمان، بسیاری از ارتباط‌های نمادین روایت را بازشناساند.

شیوا: رمان مذکور با نام شیوا آغاز می‌شود. به کارگیری اسطوره‌هایی چون شیوا، در انسجام بخشی عناصر روایت نقش مهمی ایفا کرده و در ایجاد خلاقیّت و بسط روابط متنی مؤثر واقع شده‌اند. از سویی دیگر راوی نام خویش را نقطهٔ آغازی برای بازیابی هویّت خویش قرار می‌دهد و از آنجا که نام وی به یک اسطوره برمی‌گردد، به بازخوانی آن اسطوره می‌نشیند. همواره میان اسطوره‌ها و هویّت انسانی رابطه‌ای عمیق وجود داشته است. «نفوذ الگوهای سنتی در شکل‌گیری هویّت زن آن چنان قوی و مؤثر است که نقش خود را در باز تولید هویّت فرهنگی جدید و حتی بازتولید سبک‌های زندگی به جای گذارده است.» (ر.ک. سجادپور و جمالی ۱۳۸۶: نسخه الکترونیک)

در نشانه‌شناسی در فرایند جانشینی، عناصر می‌توانند جابه‌جا شوند و در یک بافت به جای یکدیگر بنشینند. در رمان ولی *دیوانه‌وار* اسامی و صفت‌هایی چون شیوا، مبتلا به خدای سه‌سر هندی، زنی در دایرهٔ ساعت، مهاجر، راوی، زنده به گور، هزارپا، هزارپای سه‌سر و سایه به جای هم می‌نشینند.

خدای سه‌سر هندی: شیوا، مبتلا به ویژگی‌های یک خدای سه‌سر هندی است، این ابتلا، شیوای اسطوره‌ای را به متن احضار می‌کند، اما راوی رمان در قید و بند کامل اسطوره نمی‌ماند. باززایی اسطوره‌ها امری طبیعی است؛ «زیرا اسطوره در هر زمان، شکل و نقش و کاربرد ویژه‌ای دارد و در جریان زمان و در مرزهای جغرافیایی و در میان مردمان گوناگون ممکن است دستخوش دگرگونی‌هایی شود و نقش تازه‌ای بپذیرد.» (سرکاراتی ۱۳۷۸: ۲۱۳) شیوایی که در این متن خلق می‌شود گاهی منطبق با اسطوره است و گاهی فراتر از آن می‌رود و تغییر شکل می‌دهد. در اسطوره‌ها مخلوقات مختلفی با چند سَر وجود دارند که هر یک از سرها نشان‌دهندهٔ وجهی از صاحب آن است. در برخی از تصویرهای شیوا، او سه‌سر دارد «سر مرکزی، خود اوست، سر سمت راست نشان‌دهندهٔ همسر او پارواتی و سر سمت چپ، بهایراوا است که جنبهٔ خشن و خشم‌آلود شیواست.» (میتفورد ۱۳۹۴: ۱۰۳) عدد سه در اینجا نقش مهمی ایفا می‌کند: «سه نخستین عدد دربرگیرندهٔ واژهٔ «همه» است و «ثالوث»؛ یعنی عدد کل؛ زیرا شامل آغاز، میان و پایان است، سه تداعی‌کنندهٔ انسان (بدن، جان و روح)، چرخهٔ حیات (تولد، زندگی، مرگ) و (گذشته، حال و آینده است.» (دادور و دیگران ۱۳۹۱: ۶) این آغاز، میانه و پایان و همچنین چرخهٔ حیات را می‌توان در رمان مشاهده کرد. روایت داستان، کودکی، میانهٔ زندگی و روابط راوی و در نهایت مرگ نمادین وی را دربر می‌گیرد.

شیوا در مقابل نوعی فراموشی بزرگ قرار می‌گیرد، او از سویی نتوانسته است دایی و زیرزمین و تلخی‌های کودکی را فراموش کند و از سویی دیگر خودش نیز فراموش شده است و مردی که روزگاری عاشق او بوده است فراموشی گرفته و شیوا واهمه دارد که در ذهن دیگری نیز جایی نداشته باشد. «پای راست شیوا در مجسمه‌ها در حال رقص بر روی پیکر دیوی نمایش داده می‌شود که آن را دیو فراموشی خوانده‌اند.» (*بهگود گیتا* ۱۳۸۵: ۳۸) این ویژگی او نیز مطابق با شخصیّت اسطوره‌ای اوست. همچنین «پای چپ شیوا در این رقص بلند شده است که مظهر آزادی ارواح و پناهگاه ابدی آن‌ها و عرضه‌کنندهٔ رستگاری است.» (شایگان ۱۳۶۲: ۲۲) او یکی‌یکی مردگان را از کشوهای ذهن و از گذشته بیرون می‌کشد و پناه می‌دهد تا شاید جهان قصهٔ او پناهگاهی باشد. او به جایی رسیده است که تنها دوست او، روح اوست.

شیوا در لغت «به معنای فرخنده، مبارک، میمون، مهربان، خجسته، خیر، خوب، نیکوکار، دوستدار، عزیز، شاد، خوشبخت...خدای رحمت، نام موکل یا ایزد خرابی به نام فرشتهٔ ویرانی و فنا و مرگ است.» (*اوپانیشادها* ۱۳۶۸: ۵۴۴) در شخصیّت شیوا می‌توان برخی از این ویژگی‌ها را دید. شیوای متن، نه شاد است و نه خوشبخت، اما مهربان است و پناهگاه است. او ویران می‌کند تا مگر دوباره بسازد، می‌میرد تا زندگی کند. تلاش می‌کند تا همهٔ مردگان ذهن را دوباره جان ببخشد.

زنی در دایرهٔ ساعت: در رمان *ولی دیوانه‌وار* تصویری مرکزی ساخته می‌شود که مانند یک ترجیع بارها تکرار می‌شود و فرم رمان نیز به این تصویر وابسته است. تصویر زنی در میان یک دایره: «نگاه کردم به ساعت. نه عقربه داشت، نه عدد داشت و نه رقاصک. یک دایره بود که زنی، شاید شبیه به من، در گردی آن می‌رقصید. مستانه. ولی آرام. ولی دیوانه‌وار.» (ارسطویی ۱۳۹۷: ۱۳)

این تصویر با ویژگی‌هایی از شیوای اسطوره‌ای همخوانی دارد. هر کدام از خدایان و ایزدبانوان هندو، نشان‌دهندهٔ وجوه مختلفی از برهمن نیز هستند و با حالات معنی داری ارتباط می‌یابند، نظیر رقص شیوا. (میتفورد ۱۳۹۴: ۱۵۵) رقصیدن زن در میان دایرهٔ زمان، متناسب با شخصیّت اسطوره‌ای شیوا در فرهنگ هندی است. «رقص یکی از ابزار تشریح درون‌مایهٔ اساطیری سراسر جهان در همهٔ اعصار بوده است.» (اسماعیل‌پور ۱۳۷۷: ۶۳) که در اینجا در خدمت پیشبرد روایت داستان به کار گرفته شده است. این رقص ریتم داستان را تنظیم می‌کند و روایت داستانی را می‌سازد و پیش می‌برد. هم ریتم و حرکت و تنظیم زمان و هم رقص هر دو از ویژگی‌های اسطوره‌ای شیوا هستند. «شیوا رقصیدن به شادی و غم را دوست می‌دارد و در این نقش شیوا، خدای ریتم است. رقص، نماد شکوه شیوا و تحرک و شدنِ جهان و وسیلهٔ ابدی کردن آن است.» (ایونس ۱۳۷۳: ۳۳) این ریتم را می‌توان در زبان رمان نیز مشاهده کرد. در آغاز رمان کلمات موسیقی دارند و در جاهایی از رمان زبان به لکنت می‌زند و در بخش‌هایی نیز صدای راوی و مهاجر در هم می‌آمیزد و یکی می‌شود. از سویی دیگر «رقص در روحانی‌ترین حالت آن، هنر هویدا نمودن آنچه که پنهان است، می‌باشد.» (پاستوری ۱۳۸۳: ۳۰) راوی با سایه‌های خویش به نجوا نشسته است و مکنونات درونی خویش را روی دایره می‌ریزد و از گذشتهٔ خویش پرده بر می‌دارند.

زمان در رمان به «ساعت نحس خبر»، روی ساعت پنج عصر کوک شده است و جنگ و ویرانی و فراموشی جهان را در برگرفته‌اند. شیوا در این میان رقصیدن آغاز می‌کند.

> «معانی نمادین رقص شیوا در مجسمه‌های شیوا، برای نشان‌دادن نوعی تناسخ در باورهای ذهنی و مذهبی پیروان این خدای هندوست. در پایان هر دوره اساطیری در هند، زمانی که هستی سرشار از پلیدی و ناپاکی است، شیوا رقصی ویرانگر را آغاز می کند که از شعله‌های سوزانندهٔ آن، همه چیز نابود می‌شود.

این نابودی زمینه را برای ظهور دوبارهٔ هستی در بستری پاک مهیا می‌کند. آنچه از باور هندوان برمی‌آید، نخستین نمود و تجلّی رقص کیهانی شیوا است، رقصی که نشان‌دهندهٔ وحدت و ریتم کائنات است.» (دادور و دیگران ۱۳۹۱: ۶)

شیوا در این تحرّک و رقص زمان را در دست دارد و در هر حرکت و وقت که تعیین کند، از کنار یکی از شخصیّت‌هایی که احضار می‌کند می‌گذرد، این خواست اوست که بر ماجرایی زمان بیشتری بگذرد. او در اوضاعی آشفته سفر به دنیای درون را آغاز کرده است تا به خویشتن خویش دست یابد و این آشفتگی با بازیابی هویّت او هماهنگ است؛ چرا که «بازیافت هویّت‌های از دست‌رفته یا آفرینش هویّت‌های نو، در شرایطی بحرانی انجام می‌گیرد.» (فکوهی ۱۳۸۵: ۲۶۷) ایستایی زمان در رمان، هم به زمان در اسطوره نزدیک است و هم به رقص شیوا مربوط می‌شود.

«در تندیس کلاسیک، شیوای رقصان، ایستایی هنر پیکرسازی و ضرب آهنگ رقص به نحو کاملی با هم ترکیب می‌شوند. حرکت به صورت دوران، پیرامون محوری ثابت تصویر شده و می‌توان گفت که آن حرکت، در پهنه و گسترهٔ خاص خود آرمیده و ساکن شده است: حرکت مذکور ابتدا متحجر و انجماد یافته نیست، اما ضرب آهنگش در نسخه یا صورت متداولش که ایستا است، گنجیده، بسان آبی در ظرفی و بدین‌گونه زمان، در زمان بی‌زمان، زمان سرمدی و ازلی مندمج گشته و به تمامیت و کمال خود رسیده است.» (بورکهارت ۱۳۶۹: ۵۶)

راوی در کودکی در آب‌انبار زندانی می‌شود و رأس ساعت پنج بعدالظهر است که برای او اتفاقات ناخوشی روی می‌دهد، این زمان تعمیم پیدا می‌کند به همهٔ زندگی راوی و در واقع زندگی او روی همین ساعت متوقف می‌شود و در واقع عقربه نداشتن ساعت، یک زمان شناور و نامتعیّن را نشان می‌دهد.

دایره‌ای که شیوا در آن به رقص در می‌آید نیز نمادین است. دایره می‌تواند دنیایی معنوی را شکل دهد که نمادی از روح آفرینشگر است که مردم را بالاتر از

محدودیت‌های دنیای مادی یا مربع می‌برد. (میتفورد ۱۳۹۴: ۲۸۱) همچنین می‌توان گفت دایره از آن‌رو که فاقد آغاز و پایان و فراز و فرود است، نوعی کمال اولیه و تمامیت و کلیت را القا می‌کند. (کوپر ۱۳۷۹: ۱۴۱ – ۱۴۰) همچنین دایره (یا کره) را نماد «خود» نامیده‌اند. این شکل، تمامیت روان را در تمام جنبه‌های آن، از جمله رابطهٔ میان انسان و کل طبیعت، بیان می‌کند. (یونگ ۱۳۷۸: ۳۷۹) بنابراین، دایره در اینجا علاوه بر آنکه کل جهان را در برمی‌گیرد، روح آفرینشگر راویست که جهان داستانی را می‌سازد و پیش می‌برد و در این سیر و سلوک رسیدن به خود و تمامیت روان در تمامی جنبه‌ها پیش روی اوست.

راوی ـ مهاجر ـ زنده به گور: راوی مهاجر است و مهاجر راوی. در مورد معنا و معلقاتِ نام شیوا آمده است که: «سه تا سَر که سه جفت گوشواره جا گذاشت روی یکی از پله‌های یکی از معبدهای شهر بنارس.» (ارسطویی ۱۳۹۷: ۹) نکتهٔ قابل توجه آن است که شیوای اسطوره‌ای دو گوشواره دارد «در گوش راست، گوشوارهٔ مردانه و در گوش چپ، گوشوارهٔ زنانه را به گوش دارد و نمایانگر این است که شیوا دو جنس را در خود دارد. در حقیقت دو نیروی مذکر و مؤنث با هم توام‌اند که آفرینش را به وجود می‌آورند. (دادور و دیگران ۱۳۹۱: ۱۰) بنابراین، شیوا می‌تواند هم‌زمان هم خودش باشد، هم شخصیّت مهاجر و هم شخصیّت عمران. «گوش همچنین با نفس زندگی ارتباط دارد، در نمادپردازی مصری، گوش راست، هوای زندگی و گوش چپ، هوای مرگ را دریافت می‌کند.» (میتفورد ۱۳۹۴: ۱۰۳) شیوا نیز میان مرگ و زندگی است، او در بخش‌هایی از رمان، زنده به گور نامیده می‌شود:

«گفتم ـ نام خانوادگی‌ام حک‌شده بود روی سنگ‌ها روی قبرها. داشتم دنبال قبر خودم می‌گشتم. مهاجر گفت ـ تو را در قبرستان دفن نکرده‌ایم. گفتم عمران را. گفت ـ دفن شده‌ایم توی تاریکی. گفتم ـ توی آب انبار.» (ارسطویی ۱۳۹۷: ۱۲۹)

«گفت: تو زنده به گوری.» (همان: ۱۳۰)

همچنین «در دین بودایی و جاین، گوش‌های بزرگ و بلند، نشانه خرد هستند.» (ارسطویی ۱۳۹۷: ۱۳۰) از این جهت شیوا، با گذر از مرگ، به سوی زندگی دوباره‌ای که همراه با خرد و آگاهی است گام برمی‌دارد. شیوایِ رمان سه گوشواره دارد، سه گوش برای شنیدن، او شنونده است و می‌تواند ساعت‌ها بشیند و به قصهٔ مهاجر گوش کند. در اینجا راوی فراتر از اسطوره عمل کرده است، این فراروی در ویژگی‌های دیگری از شیوا نیز اتفاق افتاده است. او اگرچه مبتلا به خدایی سه‌سر است، اما هزار سر دارد. (همان: ۸)

هزارپا: شیوا گاهی هزارپا می‌شود، هزارپایی سه‌سر (همان: ۷۶) در توضیح نمادین پا آمده است که پا نشان‌دهندهٔ «باروری و تجدید حیات است، همراه با حرکتی دائمی.» (میتفورد ۱۳۹۴: ۱۰۲) گویا برای زندگی‌کردن، برای خوب شنیدن، همه جا بودن و تحرک کافی و حس زندگی، دو پا کافی نیست. راوی پس از پیمودن زندگی با سرعت و مرگی اختیاری، به زندگی دوباره دست می‌یابد.

سایه: «ایستادم مقابل آینه. شده بودم یک سایهٔ بیست‌ویک گرمی از نبودنم.» (ارسطویی ۱۳۹۷: ۹۹) سایه می‌تواند نمایان‌گر صفات و خصوصیات ناشناخته یا کم شناختهٔ «من» باشد که بخشی از حوزهٔ روان را تشکیل می‌دهد و به راحتی می‌تواند مربوط به خودآگاه هم باشد. (یونگ ۱۳۷۸: ۲۵۵) بنابراین، مواجههٔ راوی با سایه، می‌تواند نشانهٔ کشف بخش پنهانی از وجود او باشد. از نظر یونگ، سایه می‌تواند دوست یا دشمن باشد، اگر نادیده گرفته شود و درک نشود، دشمن می‌شود، اما می‌توان با او کنار آمد. (همان: ۲۶۳) در این بخش از رمان، راوی در کنار سایه‌اش قرار می‌گیرد. از نظر الیاده[1] نیز بازگشت به تاریکی و سایه‌ها تلویحاً بیانگر غوطه‌ورشدن در درون ماقبل شکل‌گیری یا تماس با آنچه به دست زمان

1. Mircea Eliade

فرسایش نیافته است. (الیاده ۱۳۹۶: ۲۱۷) بنابراین، تغییر هویّت راوی تغییری خوشایند است در جهت دست‌یابی به هویّت خویش و رسیدن به آگاهی درون. از نظر الیاده همچنین «تاریکی و سایه‌ها نماد حکمت است.» (الیاده ۱۳۶۲: ۴۱) وی همچنین برای تاریکی و سایه‌ها ارزش مثبت و نجات‌بخشی ذکر کرده و معتقد است «بازگشت موقتی به درون تاریکی و سایه‌ها برابر است با غوطه‌ورشدن در منشاء و منبع پایان‌ناپذیری که همهٔ حالات وجودی از قبل به طور بالقوه در آن مشخص شده است.» (همان: ۴۴) شیوا در این لحظه جسمش را به خاک سپرده است و از تعلقات بسیاری رسته است. وی به سایهٔ خویش بازگشته، به آگاهی و بصیرتی نوین دست یافته است.

رمزگان‌های مکان

مکان در رمان *ولی دیوانه‌وار* وجه مشخصی ندارد. مکان‌هایی که در رمان نام برده می‌شود همه یادآور کوچک‌بودن، مرگ، تاریکی، ناامیدی، جنگ، آشوب و ناامنی، تنگی و ناسازی است. می‌توان بین تصویرسازی‌ها و فضاهاسازی رمان با حال و هوای اسطورهٔ اصلی رمان ارتباطی برقرار کرد. «تصویرسازی اساطیر هند برخاسته از خصوصیات معنوی آنان است و خطوط نرم و فضاهای تخیّلی با نرمشی خاص به اثر بُعدی روحانی می‌بخشد، در تصویرسازی اسطوره‌ای فضا کاملاً تخیّلی می‌شود و حرکت و تحرّک شخصیّت‌ها مشاهده می‌شود.» (آرزویان ۱۳۸۲: ۱۴۳) مکان در این رمان لزوماً مکان مادی و معمول نیست، بلکه گاهی امری انتزاعی مانند مهاجرت، قصه و ذهن نیز جایگاه رویداد حوادث قرار می‌گیرند. به عنوان مثال می‌گوید: «مهاجر که باشی، از یک فصل از قصه‌ای مهاجرت کرده باشی به فصلی دیگر از همان قصه، می‌دانی هر فصل از کدام فصل آب

می‌خورد.» (ارسطویی ۱۳۹۷: ۸۲) و یا در جایی دیگر می‌گوید: «قصه امن‌ترین نقطهٔ خاورمیانه است.» (همان: ۱۴۳)

در عناصری همنشین، مکان‌هایی چون، خانهٔ کوچک کودکی ـ بنارس، آب انبار، پالمیرا، مهاجرت، قبرستان، قصه، کشور، خاورمیانه، گور، جعبه‌ی پاندورا، آپارتمانی ناساز، ذهن در جای یکدیگر قرار می‌گیرند.

خانهٔ کوچک کودکی: راوی نخست از خانهٔ کوچک کودکی نام می‌برد و بلافاصله آن را بنارس می‌نامد. بنارس، شهری است بر کرانهٔ چپ رود گنگ در هند، و نزد هندوان مقدّس است. در مراسم مذهبی هندوها در این شهر اجساد زیادی سوزانده می‌شود. «جماعتی از هندیان خاصه بنگالی‌ها آخر عمر خود را در این شهر می‌گذرانند؛ زیرا معتقدند مردن در این شهر مایهٔ نجات است.» (میتفورد ۱۳۹۴: ۱۲۸) راوی در جایی به مهاجر می‌گوید: «من و شیدا و شیفته مرده‌هایی بودیم که سوزانده شدیم در بنارس آن خانه که معاف بمانیم از تولدهای متوالی.» (ارسطویی ۱۳۹۷: ۱۰) از سویی دیگر بین بنارس و شیوا نیز ارتباطی هست «وقتی پاها درون رود گنگ فرو رفته باشد، حتما روح در جوار شیوا، به خوشی و شادی مقرون خواهد شد.» (همانجا)

آب‌انبار: از مکان‌های مهم دیگر در این رمان خانهٔ دایی بهروز است که از آن تعبیر به آب‌انبار می‌شود. «آب‌انبار خانه‌ای در زیر قسمتی از بنا حفر کرده ذخیره کردن آب را» (دهخدا ذیل واژه «آب‌انبار») آب‌انبارهای خصوصی در حیاط و زیر زمین ساخته می‌شدند. محوطه‌ای نم‌دار و تاریک که ورودی آن دَر یا دریچه‌ای از سطح حیاط بوده است. این واژه نقش مهمی در روایت دارد. راوی در کودکی سه‌روز در چنین فضایی حبس می‌شود. مکانی مخوف و پر از جانورانی چون مارمولک. زیرزمین همچون استعاره گسترش معنایی پیدا می‌کند و مکان فعلی و همهٔ مکان‌های راوی را نیز دربرمی‌گیرد. همچنین جهان پر از آشوب و خبرهای بد، زندگی و جوانی گذشته را نیز شامل می‌شود.

بازخوانی دوران کودکی نقش مهمی در شخصیّت راوی دارد. یکی از ویژگی‌های بنیادین کهن‌الگوی کودک جست‌وجوگری است. راوی با واکاوی زمان‌ها و مکان‌ها، به دنبال ثبت زمان گذشته است، زمانی که روی ساعت پنج‌عصر متوقف شده است. توقف زمان در فضای کنونی برای سفر در درون، دوران کودکی و دوران‌هایی که به طور ارادی و غیرارادی به فراموشی سپرده شده است، انجام گرفته است. راوی با پرداختن به گذشته‌ها که به ظاهر فراموش شده‌اند و در قسمت تاریک ذهن قرار دارند، روشنایی روی سیاهی آب‌انبار، ناخودآگاهی و تاریکی‌های درون انداخته است و زخم و آسیب‌هایی که رد پایشان مانده است. روحی مجروح که می‌تواند با جمع‌کردن روایت‌ها و فضاهای پراکنده، در فضایی تازه ولو همان آب‌انبار، با دیگری و خودش به گفت‌وگو بنشیند. آب‌انبار، محل تاریکی است که گذر از آن موجب بلوغ راوی شده است. بینشی واقع‌گرا که اینک پس از گذشت سال‌ها می‌تواند دست به آفرینشگری، که از ویژگی‌های مهم کهن‌الگوی کودک گمشده است، بزند و دوباره خلق کند. این جهان تاریک که به تعبیر الیاده دوزخ دنیای زیرین است، محل آگاهی و رسیدن به بی‌مرگی است، جایی که قهرمان در آن می‌رود یا هبوط می‌کند تا به وضعیت جدیدی چون جوانی ابدی، جاودانگی یا بی‌مرگی دست یابد. (الیاده ۱۳۹۶: ۲۱۹)

آب‌انبار از سویی دیگر، از آنجا که تاریک است و راوی پس از بیرون آمدن از آن کودکی را پشت‌سر گذاشته است یادآور اسطورهٔ ایشتر[1] است. ایشتر برای آن که تموز را دوباره بیابد به جهان زیرین می‌رود: «به سرزمینی سفر کرد که بی‌بازگشت بود، به سوی خانه‌ای شتافت که راه بازگشتی نداشت.» (ژیران و دیگران ۱۳۷۵: ۷۶) ایشتر یا عشتر «به پایین‌ترین طبقهٔ سفلای زمین داخل گردید. در آنجا به انواع شداید و آلام مبتلا شد و خدای آفت و بیماری او را پی‌درپی در معرض

1. Ishtar

انواع مصایب قرار می‌داد.» (ناس ۱۳۸۳: ۷۴) این موضوع همچنین یادآور اسطورهٔ پرسفونه نیز است.

> «وی ملکهٔ جهان زیرین به شمار می‌آید، چنین پنداشته می‌شود که بخش نخست نام پرسفونه از واژه‌ای به معنای نابود کردن و قسمت دوم این واژه در معنی نشان‌دادن و بیانگر نور است. پس در این صورت پرسفونه به معنی «او که نور را نابود می‌کند» می‌شود و یا ریشهٔ قیدی به معنی «پرتو درخشنده» است. در روم نیز او را پروسرپینه، به معنای «دوشیزهٔ بهاران» می‌خواندند. او پیش از آنکه به همسری هادس درآید، در روی زمین و در کنار مادرش زندگی می‌کرد.» (اسماعیل‌پور و دیگران ۱۳۷۸: ۲۸)

راوی (شیوا) نیز در کنار مادر و در جوار دایی بهروز زندگی می‌کند. دایی بهروز برای او دوزخی می‌سازد و او را با دنیای زیرزمین آشنا می‌کند. جهنمی که هرگز راوی را ترک نمی‌کند.

پالمیرا:[1] مکان دیگری است که در این رمان به آن اشاره می‌شود و محل زندگی پیشین «مهاجر» است. پالمیرا در دنیای مدرن امروز مکان اسطوره‌ای جدیدی است. «پژوهش‌های اخیر، ساختارهای اساطیری تمثیل‌ها و سلوک‌هایی را که از طریق وسایل جمعی بر افراد تحمیل می‌شوند، روشن ساخته‌اند. افسانه‌شدن شخصیّت‌ها به کمک وسایل ارتباط جمعی و تبدیل شده آن‌ها به صورت‌هایی نمونه و مثالی، نمونه‌هایی از این موارد است.» (الیاده ۱۳۶۲: ۱۸۸–۱۸۷) رولات بارت[2] معتقد است «هر چیزی می‌تواند اسطوره باشد منتهی اسطوره‌هایی با تاریخ مصرف و «گفتاری که بیشتر از سوی رسانه‌ها ساخته می‌شود تأکید می‌کند.» (۱۳۸۲: ۳۰)

1. palmyra
2. Roland Barthes

پالمیرا از مهم‌ترین ویرانه‌های تاریخی جهان است. راوی رمان، در چندجا یادآور می‌شود که مهاجر همان عمران است، «عمران دقنیش» پسرکی سوری است که از زیر آوار نجات یافته، رسانه به رسانه می‌گردد و خشم و اعتراض زیادی را برمی‌انگیزد. آنچه عکس پسرک سوری را مورد توجه قرار داده بود؛ چشمان بهت‌زده و بی‌حالت اوست که بسیاری آن را نماد و نشانهٔ سوریهٔ امروز دانستند. پالمیرا استعارهٔ تعمیم‌یافتهٔ آب‌انبار است و با خانهٔ کودکی و آپارتمان محل زندگی راوی در یک راستا قرار دارد.

آپارتمان: راوی اینک در خانه‌ای زندگی می‌کند، که پنجره‌ای تنگ دارد و رو به یک درخت بلند باز می‌شود. آپارتمانی در مجتمعی شلوغ در انتهای یک بن‌بست که همچون *اتاقی از آن خود*(۱) است؛ یعنی جایی که در آن می‌نویسد. آپارتمان راوی همان جعبهٔ پاندورا است که پیش از این بدان اشاره شد. همچنین او یک‌بار آنجا را خاورمیانه می‌نامد، اشاره به خاورمیانه با توجه به حضور مهاجر که از سوریه آمده است پای جنگ و ناامنی خاورمیانه را به میان می‌کشد و اخباری که نشان‌دهندهٔ جهانی پرآشوب است. راوی متن قصه‌اش را خانه و وطن در نظر می‌گیرد، و همهٔ این مکان‌ها اعم از خانه، وطن، خاورمیانه... یادآور همان زیرزمین دوران کودکی است که راوی را از آن گریزی نبوده است.

جعبهٔ پاندورا: روای در جایی دیگر این خانه را جعبهٔ پاندورا[1] می‌نامد و می‌گوید «این خانه، در این نقطه از خاورمیانه، که شده امن‌ترین نقطهٔ خاورمیانه، جعبهٔ پاندورای من است. » (ارسطویی ۱۳۹۷: ۴۰)

در مورد پاندورا گفته شده است: «زنی که زئوس به اپی‌متئوس هدیه داد پاندورا نام داشت و با آن که پرومته از برادر خواسته بود هدیه‌ای را از زئوس نپذیرد، اپی‌متئوس شیدای پاندورا شد و هدیه را پذیرفت.» (پین‌سنت ۱۳۸۰: ۶۵)

1. Pandora

پاندورا بنا به روایات، با خود سبویی (و در تعابیری، یک جعبه) داشت که محتوای همهٔ دردها و مصائب بود و سرپوشی که بر آن قرار داشت مانع فرار محتویات آن می‌شد. «پاندورا به محض وصول آن، سرپوش را برداشت و همهٔ محتویات آن میان افراد بشر پراکنده شد ولی «امید» که در ته سبو قرار داشت از آن بیرون نیامد، چون پاندورا سرپوش را بلافاصله بر سبو گذاشت.» (گریمال ۱۳۶۷: ۶۷۹) جایی که راوی در آن زندگی می‌کند، جهانی آشفته و پریشان و سرشار از دروغ و پلیدی است، اما لحن رمان، امیدوار و آرام است. راوی باور دارد که امید بهترین پناه است ومی‌داند که: «امید تنها چیز خوبی بود که در آن جعبه در میان پلیدی‌ها جای گرفته بود.» (همیلتون ۱۳۷۶: ۹۲)

رمزگان‌های مرگ

در رمان *ولی دیوانه‌وار* مرگ نقش پررنگی دارد و بارها از مرگ، مردن، ارواح، گورستان و تابوت سخن گفته شده است. راوی معتقد است او، مادر، برادر و پدرش مرده‌هایی بوده‌اند که در خانه‌شان سوزانده شده‌اند. (ارسطویی ۱۳۹۷: ۱۰) در جایی از داستان، راوی می‌پرسد: «ما از کجا آمدیم سر کلمهٔ اول این قصه، سر شیوا؟ مهاجر می‌گوید: ما با هم سنگ گذاشتیم روی این گور. تو را خاک کردیم و با هم برگشتیم به این آب‌انبار. قبرستان‌های این آب‌انبار خاک ندارد، اما کشو دارد.» (همان: ۱۶) اما به نظر می‌رسد که مرگ بیشتر معنای اسطوره‌ای دارد. یکی از معانی و مفاهیم نمادین تاریکی و سیاهی در سطح انسان‌شناسی، مرگ است. مرگی آیینی که تولد دوبارهٔ باطنی و سری را در پی دارد. (الیاده ۱۳۶۲: ۴۲) این مرگ یادآور معنای مرگ در اسطوره‌های هندو و مرتبط با شیواست. مانیکارنیکا[1]

1. Manikarnika

مکان بسیار مهم و مقدّسی در بنارس است. هندوان باور دارند اگر کسی جسدش در این مکان سوزانده شود روحش از سامسارا[1] رهایی می‌یابد و به موکشا[2] می‌رسد. سامسارا همان چرخهٔ تناسخ است؛ یعنی روح انسان پس از مرگ به بهشت یا جهنم یا برزخ که در باور ادیان توحیدی هست نمی‌رود، بلکه مجدداً در قالب یک انسان به این دنیا می‌آید. (کوماراسوامی ۱۳۷۲: ۵۰) این چرخهٔ بازگشت روح، انقدر به این دنیا ادامه پیدا می‌کند که روح به تکامل برسد و خود را از آلودگی‌ها بپالاید و از منیّت و خودپرستی فارغ شود، در آن صورت می‌تواند این چرخه را بکشند و به موکشا یا رهایی برسد. پس از آن روح به جایگاه اصلی خود باز می‌گردد.

به تعبیر الیاده «مرگ بیش از هر چیز بدان معناست که انسان گذشته را از بین می‌برد، به هستی خود پایان می‌بخشد که مانند هر هستی زمینی، شکستنی است، برای هر شروعی دوباره، زاده‌شدن دوباره به صورت انسانی دیگر. بنابراین، مرگ رازآموزانه یک شروع مجدد است و نه یک پایان.» (۱۳۹۶: ۲۱۸) مرگ در اسطوره، پایان یک مرحله و آغاز مرحله‌ای تازه است، شیوا نیز «با آفرینشگری و باروری ارتباط دارد.» (ایونس ۱۳۷۳: ۱۵-۱۴) شیوا باید منشاء زندگی باشد؛ چرا که از دیگر ویژگی‌های شیوا آزادکردن مردگان از چرخهٔ تناسخ است، اما خود او مرده است، او در بخشی از رمان نیز به وسیلهٔ مهاجر دفن می‌شود تا با زندگی نوین به تماشای تولدی دوباره بنشیند، برای همین جشن می‌گیرد و از نو آغاز می‌کند.

زمانی که راوی در کودکی در آب‌انبار است با مارمولکی دوست می‌شود. مارمولک فضای وهم‌انگیز آب‌انبار را برای او تلطیف و قابل تحمل می‌کند، در آخرین مرحله از احضار شخصیّت‌ها نیز همین مارمولک که نشان‌گر تولدی

1. Samsara 2. Moksha

دوباره است بر صفحهٔ کامپیوتر حاضر می‌شود و با راوی صحبت می‌کند. مارمولک «نماد خرد، چابکی و قابلیت انطباق است، مارمولک خانگی به عنوان شانس در نظر گرفتهٔ شود و حیوان مقدّس است. توانایی‌اش در رویش مجدد قسمت جدا شده دمش، نشانگر شروعی مجدد است.» (میتفورد ۱۳۹۴: ۶۳)

شیوا نابود می‌کند تا بیافریند و هستی خویش را زنده کند «شیوا به روایتی کامهٔ خدای کام یا عشق را با نگاهی از چشم سوم خویش به خاکستر مبدل می‌سازد. شیوا کامه را به سبب مزاحمت در درون نگری خویش نابود می سازد.» (ایونس ۱۳۷۳: ۷۵) او تکلیفش را با تمام رابطه‌ها روشن می‌کند. از کنار روابط کم اهمیت‌تر می‌گذرد تا راوی عشق یحیی باشد. روایت عشقی که اگر نوشته شود، به گفته راوی کاغذ آتش می‌گیرد. راوی به جای نوشتن ماجرای این عشق، آن را تبدیل به آتش می‌کند و می‌بینیم که در پایان روایت چهرهٔ یحیی که بر صفحهٔ لب‌تاپ نقش بسته است، تبدیل به شعله می‌شود. (ارسطویی ۱۳۹۷: ۱۲۳)

در فصل بیستم و در پایان رمان مردگان نیز احضار می‌شوند. چهرهٔ داداشمس و حتی مارمولک مرده روی اسکایپ ظاهر می‌شود. در اسطورهٔ شیوا نیز، «شیوا به هنگام رقص نماد حقیقت جهان، فرورفته در هاله‌ای از نور و با جمعی از ارواح همراه می‌شود.» (ایونس ۱۳۷۳: ۷۵)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رمزگان‌های نوشتن

در رمان *ولی دیوانه‌وار* نویسنده در رمان حضور دارد. نام و نام خانوادگی او و اشاراتی از زندگی او در رمان ذکر می شود و این ویژگی یکی از مؤلفه‌های ذکر شده برای رمان پست مدرن است. «امضا کن ارسطویی و زیرش بنویس شیوا» (ارسطویی ۱۳۹۷: ۱۲) این اشارات، تکنیکی برای پیشبرد روایت هستند: «وسط دفاع از پایان‌نامه‌ام، گفتم «آنچه بیرون از رمان می‌گذرد، همانی نیست که در درون

رمان می‌گذرد...» (ارسطویی ۱۳۹۷: ۱۹) جهانی که نویسنده خلق می‌کند یک جهان ساختنی و وانموده‌ای از واقعیت بیرونی است. جهان راوی در قصه، خلاصه شده است. هر عملی در بیرون از جهان قصه، نمودی در جهان راوی دارد. او هر ویرانی و هر آبادی را به قصه‌هایش ربط می‌دهد و این واقعیت اجتماعی رمان است «شهر تو را عین قصه‌های من ویران کرده بودند.» (همان: ۳۸) قصه پناهگاه راوی ست که حتی مهاجر را نیز آنجا پناه داده است.

نویسنده گاهی در به تصویر کشیدن صحنه‌ای، شیوه‌ای در نوشتن به کار می‌گیرد که آن شیوه علاوه بر آنکه به تصویرسازی همان صحنه کمک می‌کند، قابل تعمیم‌دادن به کل رمان نیز هست. به عنوان مثال در صفحهٔ صدوبیست و نه از کتاب، اسامی همهٔ مردگان را به این شکل زیر هم می‌نویسد:

«به قبرستان که رسیدی، زنده‌ها را دیدی که دور و بر قبرها پرسه می‌زدند و پچ‌پچ می‌کردند.
بابا مرده بود.
برادر مرده بود.
عمو مرده بود.
دایی مرده بود.
خاله مرده بود.
مادر مرده بود.
عمران مرده بود.
پسرک بسیجی مرده بود.
همسایه مرده بود.
آدم برفی مرده بود.
دوست مرده بود.
دشمن مرده بود.» (همان: ۱۲۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این شکل نوشتاری که نشانه‌ای شمایلی است، هم ردیف قبرها را نشان می‌دهد و هم کشوهای پشت‌سر هم را به تصویر می‌کشد. کشوهایی که یادآور

قبرستانی در پالمیراست که پیش از این در مورد آن نوشتیم. در فرم رمان نیز به ترتیب آنان که رفته‌اند و فراموش شده‌اند، یکی‌یکی فراخوانده می‌شوند و روایت می‌شوند. در میان این اسامی برخی اسامی مثل خاله، نقشی در رمان نداشته‌اند و تنها برای نشان‌دادن آنکه هیچکس باقی نمانده، نوشته شده است.

«و باز در جایی راوی می‌پرسد «آن‌ها چی؟ آن‌ها را که می‌نویسم می‌بینی؟ مهاجر می‌گوید: آن‌ها مرده‌اند. آن‌ها را یکی‌یکی از کشوهای این آب‌انبار می‌کشی بیرون. آن‌ها را فرانکشتاین می‌کنی.» (ارسطویی ۱۳۹۷: ۱۶)

فرانکنشتاین؛[1] *یا پرومتهٔ مدرن*، معروف‌ترین اثر نویسندهٔ انگلیسی مری شلی است. ایدهٔ اولیه نوشتن این کتاب را لرد بایرون[2] (۱۸۲۴–۱۷۸۸) شاعر رمانتیک انگلیسی و از دوستان خانواده شری‌ها پیشنهاد کرد. *فرانکنشتاین* اولین بار در سال ۱۸۱۸ منتشر شد. فرانکنشتاین دانشمند جوان و جاه‌طلبی است که با استفاده از کنار هم قراردادن تکه‌های بدن مردگان و اعمال نیروی الکتریکی جانوری زنده به شکل یک انسان و با ابعادی اندکی بزرگ‌تر از یک انسان معمولی می‌سازد. موجودی با صورتی مخوف و ترسناک که بر همهٔ جای بدنش رد بخیه‌های ناشی از دوختن به چشم می‌خورد. این موجود تا بدان حد وحشتناک است که همگان، حتی خالقش از دست شرارت‌های او فرار می‌کنند. هیولایی که خالقش نیز نمی‌تواند آن را کنترل کند و خود مقهور آن می‌شود.

در اینجا نیز فرم رمان از استعارهٔ گسترش‌یافتهٔ اسطورهٔ نوپدیدی چون فرانکشتاین تبعیت می‌کند. مردگان واقعی و مردگان ذهنی، احضار می‌شوند تا یک کل یکپارچه را به وجود بیاورند، تکه‌هایی به هم چسبیده:

«گفتم: رمان نوشتن مثل این است که داری خودت را مثله می‌کنی. مثل این است که داری خودت را تکه به تکه زنده به گور می‌کنی. گفت – جان می‌کنی

1. Frankenstein
2. George Gordon Byron

و از جان کندنت لذت می‌بری. گفتم: رمان نوشتن مرض است. شفا ندارد. گفت: مبتلا که می‌شوی، مدام حس می‌کنی داری می‌میری و مدام نمی‌میری و نمی‌دانی کدام خوش‌تر است.» (ارسطویی ۱۳۹۷: ۱۰۲)

راوی با روایت هر یک از مردگان، با زنده‌کردن هریک از خاطرات، گذشته‌ای را احضار می‌کند، شخصیّت‌هایی را می‌سازد و جان می‌بخشد، اما در نهایت آنچه خلق می‌شود، موجودی تکه‌تکه و متنی است که یکپارچگی و انسجام ندارد، هویّتی برهم دوخته شده که مقابل خالق خویش می‌ایستد. او می‌خواهد بنویسد و در واقع نمی‌نویسد.

رمان در بیست فصل نوشته شده است، «در دنیای توسعه یافته، بیست به معنای بصیرتی کامل است، در بسیاری از فرهنگ‌های آمریکای جنوبی و مرکزی، عدد بیست نمادی از انسان‌هایی است که با داشتن بیست انگشت، یک واحد را شکل می‌دهند.» (میتفورد ۱۳۹۴: ۲۹۳)

بیست فصل نیز در اینجا می‌تواند نشان از یک کل باشد که خود از مجموع اجزاء تشکیل یافته است و نشان‌دهندهٔ میل راوی برای دست یابی به یک بصیرت کامل و رسیدن به وحدت و هویت است.

در فصل بیستم از رمان، راوی، *قرآن* را از هفت‌سین برمی‌دارد و استخاره می‌گیرد و آیهٔ۲۸۶ سورهٔ بقره می‌آید:

«آیه‌ای که آمده است را می‌خوانم: تکلیف نمی‌کند خدا هیچ بنده‌ای را مگر به قدر توانایی او» (ارسطویی ۱۳۹۷: ۱۴۳) راوی در این بخش از رمان، پس از تداعی بخش‌هایی از زندگی خویش و مشاهدهٔ درون خویش، به آرامش رسیده است. او دورهٔ ریاضت را پشت‌سر گذاشته است. «به طور خلاصه پوشش شیوا، نمایانگر یک یوگی است و همواره نماد کسی است که سعی دارد تا با ریاضت و سرسپردگی و پشت‌پا زدن به این دنیای فانی، رهایی و رستگاری را با وصل‌شدن به روح اعلی در عالم کبیر به ارمغان آورد.» (دادور و دیگران ۱۳۹۱: ۱۲)

نتیجه

چنان‌که گذشت در رمان *ولی دیوانه‌وار* دلالت‌هایی وجود دارد که خوانش اسطوره‌ای متن را موجه می‌کند. در این رمان هم اشاره‌های اسطوره‌ای وجود دارد و هم اسطوره‌ها به زوایای پنهان متن و ژرف ساخت آن نفوذ می‌کنند. رمان با نام راوی آن، شیوا آغاز می‌شود. بنابراین، استفاده از اسطوره در جهت کشف هویّت راوی، از نام او که با یک خدای سه‌سر هندی مرتبط است، آغاز شده و در طول رمان گسترش می‌یابد و شکل ظاهری و معانی و مفاهیم کتاب را در بر می‌گیرد و در بسط روابط متنی نقش مهمی ایفا می‌کند. شیوا در نقش زنی که در دایرهٔ ساعت می‌رقصد، زمان، زبان، ریتم و حرکت روایت را می‌سازد و رقص او آغاز، میانه و پایان رمان را شکل می‌دهد. در رمان *ولی دیوانه‌وار* مکان‌ها نیز نمادین هستند و با تاریکی و مرگ و پیشبرد روایت ارتباط دارند. همچنین رمزگان‌های نوشتاری چون شکل نوشتن سطرها و یا استعاره‌های به کار رفته در رمان همچون فرانکشتاین، پالمیرا و کشورهای گورستان، احضار مردگان در پایان و فصل‌بندی رمان، نمادین بوده و واحدهای معناداری از یک گفتمان اسطوره‌ای را تشکیل می‌دهند. متن گاهی با اسطوره مطابقت کامل دارد و گاهی باززایی و فراروی از اسطوره اتفاق افتاده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

(۱) *اتاقی از آن خود* اشاره به نام کتابی از ویرجینیا وولف دارد که در آن به نوشتن زنان و اهمیت شرایط اقتصادی مناسب برای آن‌ها پرداخته است.

کتابنامه

آرزویان. درو. ۱۳۸۲. «*تصویرسازی اسطوره‌ای*». *فصلنامهٔ الکترونیکی فرهنگی پیمان*. س۷. ش ۲۵.

ارسطویی. شیوا. ۱۳۹۷. *ولی دیوانه‌وار*. تهران: چشمه.

اسماعیل‌پور. ابوالقاسم. ۱۳۸۹. «*بررسی و تحلیل تصاویر و نقش برجسته‌ها در اساطیر آفرینش هند*». *دو فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه*. س۳. ش۶. صص ۲۸-۲۱.

ـــــــــــــــــ . ۱۳۷۷. *اسطوره، بیان نمادین*. تهران: سروش.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم و مهدیه سیّدنورانی. ۱۳۷۸. «اسطورهٔ دمتر ـ پرسفونه» *پژوهشنامهٔ ادیان*. س۲. ش۴. صص ۴۶-۲۵.

الیاده، میرچا. ۱۳۶۲. *چشم اندازهای اسطوره*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

ـــــــــــــ . ۱۳۹۶. *اسطوره، رویا، راز*. ترجمهٔ رویا نجم. چ۲. تهران: علم.

ایونس، ورونیکا. ۱۳۷۳. *شناخت اساطیر هند*. ترجمهٔ باجلان فرخی. چ۲. تهران: اساطیر.

اوپانیشاد (سرّ اکبر). ۱۳۶۸. ترجمهٔ دارا شکوه از متن سانسکریت با مقدمه، حواشی، تعلیقات، لغت‌نامه و اعلام به سعی و اهتمام تاراچند و محمدرضا جلالی نایینی. تهران: علمی و فرهنگی.

بارت، رولان. ۱۳۸۲. *اسطوره، امروز*. ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان. تهران: توس.

باقری، نرگس. ۱۳۹۲. «*دگرگونی ایزدبانوان در رمان خوف نوشتهٔ شیوا ارسطویی*». *فصلنامهٔ ادبیات داستانی*. س۲. ش۱. صص ۱۵-۵.

بورکهارت، تیتوس. ۱۳۶۹. *هنر مقدّس (اصول و روش‌ها)*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.

بهگود گیتا (سرود خدایان). ۱۳۸۵. ترجمهٔ محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی.

بیگدلی، سعید و علی قاسم‌زاده. ۱۳۸۹. «*عمده‌ترین جریان‌های رمان‌نویسی معاصر در انعکاس روایت‌های اسطوره‌ای*». *دو فصلنامهٔ مطالعات داستانی*. س۱. ش۱.صص ۷۷ - ۵۱.

بی‌نیاز، فتح الله. ۱۳۸۷. *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افراز.

پاستوری، ژان پیر. ۱۳۸۳. *سماع زندگان*. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: قطره.

پاینده، حسین. ۱۳۸۶. «*رمان پسامدرن چیست (بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش)*». *ادب پژوهی*. س۱. ش۲. صص ۴۷ - ۱۱.

پین‌سنت، جان. ۱۳۸۰. *شناخت اساطیر یونان*. ترجمهٔ باجلان فرخی. تهران: اساطیر.

جواری، محمدحسین. ۱۳۸۳. *اسطوره در ادبیات تطبیقی (مجموعه مقالات)*. تهران: سمت.

دادور، ابوالقاسم و محمد رحیمی. ۱۳۹۱. «*بررسی تحلیلی مظاهر و مضامین رقص شیوا*». *جلوهٔ هنر*. ش۸. س۲. صص۱۹-۵.

دالاپیکولا، آنا ال. ۱۳۹۰. *اسطوره‌های هندی*. ترجمهٔ عباس مخبر. چ۲. تهران: مرکز.
دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۲۵. *لغت‌نامه دهخدا*. ج۲. تهران: چاپخانه مجلس اسلامی.
روتون، کنت نولز. ۱۳۸۷. *اسطوره*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: مرکز.
ژیران، ژ و لاکوئه. ک و ل. دلاپورت. ۱۳۷۵. *فرهنگ اساطیر آشور و بابل*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: فکر روز.
سجادپور، فرزانه و ابراهیم جمالی. ۱۳۸۶. «نگرش‌های قالبی به زنان فراروی توسعه». *همایش زن و سند چشم‌انداز بیست‌ساله. دانشگاه آزاد اسلامی واحد ساوه*.
سرکاراتی، بهمن. ۱۳۷۸. سایه‌های شکارشده (گزیده مقالات فارسی). تهران: قطره.
شایگان، داریوش. ۱۳۶۲. *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*. تهران: امیرکبیر.
کوپر، جی سی. ۱۳۷۹. *فرهنگ هنرهای سنتی*. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
کوماراسوامی، آناندا. ۱۳۷۲. «*رقص شیوا*» مندرج در مجموعه *مقالات مبانی هنر معنوی*. ترجمهٔ غلامرضا اعوانی. تهران: دفتر مطالعات دینی حوزه هنری تهران. صص ۱۴–۸.
گریمال، پیر ۱۳۶۷. *فرهنگ اساطیر یونان و رم*. ترجمهٔ احمد به منش. تهران: امیرکبیر.
علیجانی، محمد و محمد آهی. ۱۳۹۷. «ظرفیت‌ها و محدودیت‌های اسطوره‌پردازی در رمان جنگ». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۱۴. ش۵۳. صص ۲۸۰–۲۴۳.
فکوهی، ناصر. ۱۳۵۸. *پاره‌های انسان‌شناسی*. تهران: نی.
قائمی، فرزاد. ۱۳۸۹. «پیشینه و بنیادهای نظری رویکرد نقد اسطوره‌ای و زمینه و شیوهٔ کاربرد آن در خوانش متون ادبی». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. دورهٔ ۳. ش۱۱و۱۲. صص ۵۶–۳۳.
قاسم‌زاده، علی و سعید بیگدلی. ۱۳۹۸. *رمان اسطوره‌ای*. تهران: چشمه.
مالمیر، تیمور و حسین اسدی‌جوزانی. ۱۳۸۷. «ژرف ساخت اسطوره‌ای رمان رود راوی». *فصلنامهٔ ادب پژوهی*. س۲. ش ۶. صص ۸۵–۵۵.
میتفورد، میراندا بوروس. ۱۳۹۴. *دایرةالمعارف مصور نمادها و نشانه‌ها*. ترجمهٔ معصومه انصاری و حبیب بشیرپور. تهران: سایان.
ناس، جان بایر. ۱۳۸۳. *تاریخ جامع ادیان*. ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت. تهران: علمی و فرهنگی.

نوین، رویا، حمیدرضا فرضی و علی دهقان. ۱۳۹۹. «بررسی رد پای اساطیر در رمان *آتش بدون دود* بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۱۶.ش ۵۹. صص ۲۳۷-۲۰۱.

همیلتون، ادیت. ۱۳۷۶. *سیری در اساطیر یونان و رم*. ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان. تهران: اساطیر.

یونگ، گوستاو. ۱۳۷۸. *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: جامی.

English soursece

Durand .Gilbert. 1992 *b. Fingures mythiques et visages de l,oeuvre.De la mythocritique a la mythanalyse.* Paris: Dunod.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

References

ĪĪĪ -,,,,, ,,,, mmad add aaaa mmad ....) . "*Zarfīyathā va Mahdūdīyathā-ye Ostūre-pardāzī dar Rommāne Jang*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. 14th Year. No. 53. Pp. 243-280.

rr ayyyy. Š(((((((((((((((() . *Valī Dīvāneh-vār*. ee āāā:: Če..... .. ezyyā.. aa ... 444444444444) . "*Tasvīr-sāzī-ye Ostūreh-ī*". *Fasl-nāmeh-ye Peymān Online*. 7th Year. No. 25.

Bāee... aa ggɐ.. 444444444444) . "*Degar-gūnī-ye Īzad-bānovān dar Rommāne Xof Nevešte-ye Šīvā Arastūyī*". *Quarterly Journal of Fiction*. 2nd Year. No. 1. Pp. 5-15.

Barthes, Roland. (2004/1382SH). *Ostūre Emrūz* (*Mythologies*). Tr. by Šnnnнxxx DD ā Dīīī yā.. ee āāā.. ....

Bhagavad Gita (Sorūde Xodāyān). (2007/1385SH). Tr. by Mohammad-aīī aaaa eee ee eeeee:: āā aazīī .

Bggeeīī, Sa'dd add āā eem-zāee ....) . "*Omde-tarīn Jaryānhā-ye Rommān Nevīsī-ye Mo'āser dar En'ekāse Revāyathā-ye Ostūreh-ī*". *2Fasl-nāme-ye Motāle'āte Dāstānī*. 1st Year. No. 1. Pp. 51-77.

īī -yyyāz. Faooo al-llā.. 88888888888888) . *Dar-āmadī bar Dāstān Nevīsī va Revāyat Šenāsī*. ee āāāff ff ffz.

Bruce-Mitford, Miranda. (2016/1394SH). *Dā'erato al-ma'ārefe Mosavare Namādhā va Nešānehā* (*The illustrated book of Signs and Symbols*). Tr. by Ma'eeee eeee īī add aa bbb Barrr-.... .. āāā:: Sāyā..

Bcccaaa ssss sssss. (1991/1369SH). *Honare Moqaddas* (*Osūl va Ravešhā*) (*Principes et methodes de l'art scar'e*). rr yy Jalll Sattā... ee āāā:: Š.....

. rrrrr raaa yy , aaa aaa. 5555555555 5H). "*Raqse Šīvā*" *Mondarej dar Majmū'e Maqālāte Mabānī-ye Honare Ma'navī* (*The dance of Shiva*). rr . yy āāāā m-eezā " āā... ee āāā:: aa aaæe eeeeee ēee zzz e-ye aaaa ... P88 8-14.

Cowper, J. C. (2001/1379SH). *Farhange Honarhā-ye Sonnatī*. Tr. by aa īīee aa āāāyyā.. ee āāā:: Faāāā.

āā d-var, Abo al-āāeem add Rammɱ aaaa mma.. 333333333333) . "*Barrasī-ye Tahlīlī-ye Mazāher va Mazāmīne Raqse Šīvā*" *Majale-ye Jelve-ye Honar*. 2nd Year. No. 8. Pp. 5-19.

Dallapiccola, Anna Libera. (2012/1390Sh). *Ostūrehā-ye Hendī*. Tr. by Abbas Moxber. 2nd eee eeeeen: Markaz.

Deh-xāāā, īīī -akbar. (1947/1325SH). *Loqat-nāme Deh-xodā*. 2nd ed. ee āāā:: Čāp-xāee aa lleee .....
Eliade, Mircea. (1984/1362SH). *Češm-andāzhā-ye Ostūre* (*Aspects du mythe*). Tr. by Jallāl Sattārī. Tehrān: Tūs.
Eliade, Mircea. (2018/1396SH). *Ostūre, Royā, Rāz*. rr yy R" yā aa mm 2nd eee eeeell ll ll
""" '-,,,, ,,, al-āāee.. 111111111111). "*Barrasī va Tahlīle Tasāvīr va Naqš Barjastehā dar Asātīre Āfarīneše Hend*". *Two scientific-research quarterly journals of visual arts*. 3rd Year. No. 6. Pp. 21-28.
""" '-,,,, ,,, al-āāee.. 999999999999). *Ostūre, Bayāne Namādīn*. ee āāā:: S.....
..... .-,,,, ,,, al-āāeem add aa yyyyeh Sayyed rrr ā... 000000000000). "*Ostūre-ye Demeter-persephone*". *Journal of Religions*. 2nd Year. No. 4. Pp. 25-46.
Fa,,,,, ,, ee.. 000000000000). *Pārehā-ye Ensān-šenāsī*. ee āāā:: Ney.
Grimal, Pierre. (1989/1367SH). *Farhange Asātīre Yūnān va Rom* (*Dictionnaire de la mythologic Grecque et Romaine...*). Tr. by Ahmad Beh-eeee .. ee āāā:: rrrr -aa....
aaaaaaaa aaiix. Delaporte, Louis Joseph. (1997/1375SH). *Farhange Asātīre Āšūr va Bābol* (*The myths of Assyria and Babylonia*). Tr. by Abo al-āāeem """ "-....
aa ii ttttt tttt t. (1998/1376SH). *Seyrī dar Asātīre Yūnān va Rom* (*Mythology: Timeless tales of Gods and Heroes*). Tr. by Abdo al-eeeeyn Šafffyyā.. ee āāā:: āāā īī..
Ions, veronica. (1995/1373SH). *Šenāxte Asātīre Hend* (*Indian mythology*). rr y yyBāāāāān Farrxx22 2nd eee eeeeeāā āāā āā.
Jaāā,,, aaaa mmad-hoseyn. (2005/1383SH). *Ostūre dar Adabīyyāte Tatbīqī (Majmū'e Maqālāt)*. ee āāāSS Sstt .
JgggC GaGG vvvvv (2000/1378SH). *Ensān va Sambolhā-yaš* (*Man and his symbols*). rr yy aa SSSS SSSSīī -ye. ee āāā:: Jāīī .
āā l-īī ,, ee yrrr add aaa īī -ye Jzzz ā,,, eeee y.. 666666666666). "*Žarf-sāxte Ostūreh-ī Rommāne Rūde Rāvī*". *Fasl-nāme-ye Adab Pažūhī*. 2nd Year. No. 6. Pp. 55-85.
Noss, John Boyer. (2005/1383SH). *Tārīxe Jāme'e Adyān* (*Man's religions*)T Tyy yyīīī -aaaar ee .... āāā:: īīīī aa Faaaaggī.
,,,,,, , yyy ā, aa īī d-eezā Fazzī add īīī ee hāā.. 111111111111). "*Barrasī-ye Rade Pā-ye Asātīr dar Rommāne Ātaše Bedūne Dūd bar Asāse Nazarīye Gérard Genette*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic*

Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch. 16th Year. No. 59. Pp. 201-237.
Pastori, Jean Pierre. (2005/1383SH). *Samā'e Zendegān* (*La dance des vifs*)T T. yy aa īī d-eezā Š" ey... ee āāā:: aa eeh.
Pāyaeee, eeee y.. 888888888888). "*Rommāne Pasā-modern Čīst (Barrasī-ye Šīvehā-ye Revāyat dar Rommāne Āzāde Xānom va Nevīsandeh-aš)*". *Adab-pažūhī*. 1st Year. No. 2. Pp. 11-47.
Pinsent, John. (2002/1380SH). *Šenāxte Asātīre Yūnān* (*Greek mythology*). rr y yyBāāāāān Farrxxee eeeee:: āāā īī..
āā 'eīī , Fazzā.. 111111111111). "*Pīšīne va Bonyādhā-ye Nazarī-ye Rūy-karde Naqde Ostūreh-ī va Zamīne va Šīve-ye Kār-borde ān dar Xāneše Motūne Adabī*". *Fasl-nāme-ye Naqde Adabī*. 3rd Year. No. 11-12. Pp. 33-56.
āā eem-zāee, īīī aa Bggeeīī, Sa'... 999999999999). *Rommāne Ostūreh*-ee eeeee:: Če....
Ruthven, Kenneth Knowles. (2009/1387SH). *Ostūre*. Tr. by Abo al-.. eem mmmll-.... .. āāā:: Markaz.
Sajjād-,,,, , azzaee add Jaīīīī īīī āmmm 888888888888). "*Negarešhā-ye Qālebī be Zanān Farā-ravī-ye Tose'e*". *Hamāyeše Zan va Sanade Češm-andāze Bīst Sāle. Islamic Azad University, Saveh Branch*.
Saāāāāāīī, Ba..... ....) . *Sāyehā-ye Šekār Šode* (*Gozīde Maqālāte Fārsī*)T Ēāāā:: aa eee
Šāygā.. āā ....) . *Adyān va Maktabhā-ye Falsafī-ye Hend*. ee āāā:: rrrr -aa....
Ūpānīšād. (*Serre Akbar*). 000000000000). rr . yy āā āā Šhhhh hz aa eee Satttttt tt aaaa aaa,,, aa āā,,, aa 'īīgā,, Laaat-āāee aa " mmmbe Sa'y aa eeeeeeee āā āā-čadd aa aaaa mmad-eezā Jaīīīī īī yīīī . ee āāā:: īīīī aa Faaaagg..