نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

تأثیرپذیری اسطوره‌ها و کهن‌الگوها در رمان‌های بلقیس سلیمانی از شاهنامه فردوسی

حبیب حسن نژاد [۱]، آرش مشفقی [۲*]، ناصر علیزاده خیاط [۳]

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، ، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب ، ایران. Hassannejhad۲۱۳@yahoo.com
[۲*] (نویسنده مسئول) استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران. Moshfegi.arash@gmail.com
[۳] استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه شهید مدنی تبریز، تبریز، ایران. nasser.alizadeh@gmail.com

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۴۳
دوره ۱۸
صفحه ۲۰۱ الی ۲۱۹

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۰۱/۲۰
تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۰۳/۲۶
تاریخ صدور پذیرش: ۱۳۹۹/۰۴/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی
اسطوره،
کهن‌الگو،
بلقیس سلیمانی،
شاهنامه فردوسی.

ارجاع به این مقاله
حسن نژاد, حبیب, مشفقی, آرش, علیزاده خیاط, ناصر. (۱۴۰۰). تاثیر پذیری اسطوره ها و کهن الگو ها در رمان های بلقیس سلیمانی از شاهنامه فردوسی. هنر اسلامی, ۱۸(۴۳), ۲۱۹-۲۰۱.

dorl.net/dor/20.1001.1.۱۷۳۵۷۰۸.۱۴۰۰.۱۸.۴۳.۹.۲

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۰.۲۳۴۵۸۷.۱۲۶۲

چکیده

اسطوره با زبان و ادبیات، به‌ویژه ادبیات داستانی، از گذشته‌های دور دارای ارتباط تنگاتنگی بوده است. این ارتباط با گذشت زمان حفظ شده و امروزه، آثار بسیاری از نویسندگان این دوره با اسطوره‌ها عجین است. یکی از آثار ادبی کهن که آمیخته با اساطیر ایرانی است کتاب شاهنامه فردوسی است که تبدیل به الگوی برجسته در ادبیات داستانی شده است. اسطوره در آثار این نویسنده به اشکال مختلف بازتاب یافته است. یکی از این نویسندگان بلقیس سلیمانی است. پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای نگاشته شده است. یافته‌های پژوهش حاکی از این است که آثار بلقیس سلیمانی، از داستان‌نویسان مطرح زن، به جهت شناخت و آگاهی وسیع وی از اسطوره و حضور پر رنگ آن در داستان‌هایش قابل توجّه است. شخصیت‌پردازی اسطوره‌ای، نام‌های اساطیری، مضامین و آیین‌های اسطوره‌ای از آن جمله‌اند. دغدغهٔ اصلی او در استفاده از اسطوره، بیان مسایل مهم «زن» در جامعهٔ پدر / مردسالار معاصر و تلاش برای ارتقای جایگاه زن و هویت‌یابی زنانه است.

پژوهش حاضر به اشکال مختلف بازتاب اسطوره در آثار این نویسنده می پردازد.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی و تبیین خاستگاه اسطوره و جایگاه آن در ادبیات داستانی معاصر و بیان دلایل رویکرد داستان نویسان مدرن و پست مدرن.

۲. بررسی و تبیین واژگان مدرن و پست مدرن، خاستگاه هر دو جریان فکری، معرّفی عناصر و مؤلّفه های مدرن و پست مدرن.

سؤالات پژوهش:

۱. اسطوره و بینش اساطیری در داستان‌های مدرن و پست مدرن چگونه نمود یافته است؟

۲. دلایل بازپردازی اسطوره‌ها و کهن الگوها در عصر «روشنگری» که عصر اسطوره‌زدایی قلمداد می‌شد، در داستان‌های مدرن و پست مدرن معاصر چیست؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدّمه

بازنمایی هویّت و دیگر مؤلّفه‌های مربوط به زنان در جامعه همواره با گفتمان مردانه صورت پذیرفته است. در حالی که ذات و ماهیّت زنانه تنها وقتی پدیدار می‌شود که زنان خود بتوانند آن را ایجاد کنند و فرصت پرورش و شکل‌گیری به آن‌ها داده شود. بلقیس سلیمانی، در رمان «خاله‌بازی» این دغدغه را به وضوح بیان می‌کند. در سال‌های اخیر و در کنار ورود اندیشه‌های مدرن و تحوّلات اجتماعی، ادبیات و به‌ویژه ادبیات داستانی، رسانه‌ای شد که زنان توانستند بدون واسطه به بیان آرا و افکار خود بپردازند و موقعیت خود را در این عرصه به جایگاه تثبیت شده‌ای برسانند. به بیان دیگر، دگرگونی های گسترده و پیچیدهٔ دورهٔ معاصر این فرصت را در اختیار زنان نویسنده قرار داد تا از ظرفیت‌های رمان برای بازتاب پسندها و ناپسندهای زنان و حتّی بازسازی جایگاه خود در عرصهٔ اجتماع بهره گیرند. بلقیس سلیمانی نیز چون بسیاری از زنان داستان‌نویس با «عادت»ستیزی در آثار داستانی خود و با نگاهی به جامعه در بستر اسطوره‌های زن محور، با نگرش سنّتی پدر/ مردسالار که نگاهش به زن تنها به خانه‌داری و پرورش فرزند محدود می‌شود، مبارزه می‌کند و مسائلی چون تنهایی، هویت‌یابی از ازدواج، عدم استقلال مالی، نداشتن استقلال رأی، مبهم بودن موقعیت اجتماعی، تجاوز و اِعمال خشونت و ... را که نتیجهٔ پندارهای نسبتاً پایدار محدودیت‌آفرین، و ساخته و پرداختهٔ اجتماع مردسالار است، به چالش می‌کشد.

بررسی پیشینه پژوهش نشان می‌دهد تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشته تحریر درنیامده است با این حال آثار متعددی به بررسی داستان‌های بلقیس سلیمانی پرداخته اند. بلقیس سلیمانی از زنان داستان نویس معاصر است که دربارهٔ او و آثارش مطالبی به رشتهٔ نگارش در آمده است. کیا (۱۳۹۰) به «بررسی ساختاری رمان‌های بلقیس سلیمانی» می‌پردازد. توسّلی (۱۳۹۱) در پژوهشی مجمل، رمان «به هادس خوش آمدید» را معرّفی و نقد کرده است. خادمی کولایی و دیگران، مقالهٔ «جامعه‌شناسی رمان خاله‌بازی از بلقیس سلیمانی بر مبنای نظریهٔ پی یر بوردیو» (۱۳۹۴) را به بررسی جامعه‌شناختی خاله‌بازی با تکیه بر آرای «پی یر بوردیو» اختصاص می دهد. سیّدعلی قاسم‌زاده (۱۳۹۲) «تحلیل فرامتنی و کهن الگویی رمان به هادس خوش آمدید»؛ و همو مقالهٔ «مقایسهٔ عنصر زمان در روایت‌پردازی رمان‌های به «هادس خوش آمدید» و «سفر به گرای ۲۷۰ درجه بر مبنای نظریهٔ ژرار ژنت» (۱۳۹۳) را به رشتهٔ نگارش در آورده است. با این تفاسیر در آثار یاد شده به موضوع پژوهش حاضر پرداخته نشده است لذا پژوهش حاضر، به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای، شکل‌های مختلف بازتاب اسطوره در آثار این نویسنده را بررسی می‌کند که شخصیت پردازی اسطوره‌ای، نام‌های اساطیری، مضامین و آیین‌های اسطوره‌ای از آن جمله‌اند.

۱.زندگی و آثار بلقیس سلیمانی

بلقیس سلیمانی، متولد ۱۳۴۲ در کرمان و دانش‌آموختهٔ فلسفه در مقطع کارشناسی ارشد است. آثار داستانی سلیمانی عبارتند از: بازی آخر بانو (۱۳۸۴)، بازی عروس و داماد (۱۳۸۶)، خاله‌بازی (۱۳۸۷)، به هادس خوش آمدید (۱۳۸۸)،

پسری که مرا دوست داشت (۱۳۸۹)، روز خرگوش (۱۳۹۰)، من از گورانی‌ها می‌ترسم (۱۳۹۲)، سگ‌سالی (۱۳۹۲)، شب طاهره (۱۳۹۴). ابتدا خلاصهٔ رمان های «خاله‌بازی»، بازی آخر بانو» و «به هادس خوش آمدید» بیان می شود. از تلخیص دو مجموعهٔ داستان «پسری که مرا دوست داشت» و «بازی عروس و داماد» را که حاوی بیش از ۱۰۰ داستان است، به دلیل بسیار کوتاه بودن داستان‌ها خودداری می‌شود.

۱.۱.خلاصهٔ رمان «خاله‌بازی»

ناهید، دختری برخاسته از روستاست که در رشتهٔ ادبیات فارسی از دانشگاه تهران دانش‌آموخته و هنگامی که مسعود، دانشجوی هم رشته‌اش از او خواستگاری می‌کند، موضوع نازایی خود را با او در میان می‌گذارد. مسعود با پذیرش این موضوع با ناهید ازدواج می‌کند؛ امّا پس از گذشت چند سال در حین جستوجوی بچّه‌ای برای فرزندخواندگی، به پیشنهاد دکتر زینلی، به فکر ازدواج دوّم می‌افتد. او با دختری فقیر به نام سیما ازدواج می‌کند که در خُلق‌وخو در نقطهٔ مقابل ناهید قرار دارد. دو فرزند مسعود و سیما نمی‌توانند خلأ زندگی مسعود را پر کنند. ناهید پیشنهاد مسعود را مبنی بر طلاق دادن سیما و آوردن بچّه‌ها نزد خود را نمی‌پذیرد. در این میان حمیرا، دوست دوران دانشگاه ناهید از طریق نشانی الکترونیکی او را پیدا می‌کند. حمیرا ، دکتر، استاد دانشگاه و مجرّد است.

ناهید او را برای ازدواج به مردی به نام محمود معرّفی می‌کند که همسرش را از دست داده و با دو فرزندش زندگی می‌کند. در همین ایّام سیما خودکشی می‌کند؛ با خودکشی او، ناهید نیز از زندگی مسعود خارج می‌شود. حمیرا که برای نگهداری فرزندان مسعود به کمکش آمده است، بعد از آن که درخواست مصرّانه‌اش برای بازگرداندن ناهید بر سرِ زندگی مشترک، بی‌نتیجه می‌ماند، خود با مسعود ازدواج می‌کند.

۱.۲.خلاصهٔ رمان «به هادس خوش آمدید»

رودابه شیخ‌خانی در روستای «گوران» کرمان زندگی می‌کند. هم‌زمان با جنگ ایران و عراق، در رشتهٔ علوم سیاسی دانشگاه تهران پذیرفته می‌شود؛ و با مادرش، رعنا و دایی برزو و پسر دایی‌اش، احسان برای ثبت نام به تهران سفر می‌کند. پس از مدتی، خبر می‌رسد که محلهٔ امیرآباد، محل خوابگاه‌های دانشجویی، بمباران خواهد شد. خانواده از او می‌خواهند به گوران بازگردد؛ ولی به توصیهٔ احسان، آن شب را به منزل یوسف‌خان، دایی احسان، پناه می‌برند. یوسف‌خان که خانواده‌اش دور از او و در کانادا زندگی می‌کنند، شبانه با ضربه‌ای رودابه را بی‌هوش و به او تجاوز می‌کند. صبح زود، رودابه از ماجرا آگاه می‌شود و از منزل یوسف‌خان فرار می‌کند امّا هنگام عبور از خیابان تصادف کرده، بی‌هوش بر زمین می‌افتد. راننده به همراه همسرش او را به بیمارستان می‌رساند و پس از درمان به خانهٔ دوستش، امینه می‌رود تا دوران نقاهت را سپری کند.

پس از این ماجرا، رودابه پریشان به گوشه‌گیری و تنفّر شدید از «مرد»، حتّی احسان که به نوعی واسطهٔ این پیامد شوم است، روی می‌آورد. او تصمیم می‌گیرد یوسف‌خان را بکشد. امّا به سبب فرار یوسف‌خان به کانادا موفق نمی‌شود.

پس از این ناکامی، با امینه و جمعی از دوستان به بازدید از مناطق جنگی می‌رود؛ اما بازدید از مکان‌های جنگی، دیدار با خانوادهٔ شهدا و آزادگان، پرستاران و کارکنان زن بیمارستان، شنیدن خاطرات آن‌ها، خواستگاری رزمنده‌ای از او و ... هیچ کدام در فراموش کردن ماجرای شوم آن شب کارگر نمی‌افتد. منوچهرخان، شوهر خواهرش، به دنبال او به اهواز می‌آید و او را از جبهه به گوران باز می‌گرداند. با ورود به روستا، متوجّه بیماری لاعلاج پدرش، لطفعلی‌خان، و پسر دایی‌اش، احسان، می‌شود. پس چاره‌ای جز پذیرش ازدواج با سیاوش، پسر اسفندیارخان که از نظر سنّی بسیار با رودابه اختلاف دارد و البته متأهّل است، ندارد تا هزینه‌های اعزام پدر به خارج و درمان او را تأمین کند. با مرگ پدر و ناامیدی از ترمیم پردهٔ بکارت، راهی جز خودکشی پیش رو نمی‌بیند و به زندگی خویش پایان می‌دهد.

۱.۳.خلاصهٔ رمان «بازیِ آخرِ بانو»

رمان در چند بخش بوده و هر بخش راویِ جداگانه‌ای دارد. و به‌وسیلهٔ یکی از شخصیت‌های آن یعنی بلقیس سلیمانی نوشته می‌شود. بخش اوّل رمان با مراسم ختم اختر اسفندیاری، فعّال سیاسی، آغاز می‌شود. با اعدام اختر، گل بانو به بیماری روانی مبتلا می‌شود. او که بعد از مرگ اختر، مدّتی را در خانهٔ پسرعموهایش زندگی می‌کرد، به خانه باز می‌گردد. چندی بعد، عدّه‌ای منزل اختر را بازرسی می‌کنند و سرانجام این خانه به پایگاه مقاومت سلمان فارسیِ شمس‌آباد تبدیل می‌شود.

بخش دوّم به سعید اختصاص یافته و او خود نقش راوی را بر عهده دارد. او برای تدریس و خودسازی از تهران به روستا آمده و با نسا، زن عشایری ازدواج کرده است. خانوادهٔ سعید با این ازدواج مخالف‌اند و با کمک بی‌بی خاور، مادر گل بانو، نسا را که فرزندی در شکم دارد، به سقط جنین ترغیب می‌کنند. سعید بعد از جدایی از نسا به گل‌بانو دل می‌بندد، امّا بدون ازدواج با او، روستا را ترک می‌کند. گل‌بانو که از فقر رنج می‌برد، بعد از رفتن سعید، به ناچار با مردی متأهّل به نام رهامی که نوزده سال با او اختلاف سنّی دارد، ازدواج می‌کند؛ مردی که از همسر اوّل صاحب فرزندی نشده است و می‌خواهد پدر شود.

رهامی مهندسی صاحب سمت و نفوذ و سختگیر در اجرای حدود شرعی است و کسی است که پیوسته مراقب است تا رفتارش به موقعیت شغلی و اجتماعی‌اش لطمه‌ای وارد نسازد. امّا گل‌بانو از همان ابتدای زندگی مشترک، با او وارد دعوا شده و با زخم زبان زدن‌ها، آتش خشم او را شعله‌ورتر می‌سازد. گل بانو خانه را به قصد جدا شدن از رهامی ترک می‌کند؛ امّا با واکنش منفی مادر و عدم پذیرش وی مواجه می‌شود. آن‌چه در این میان جالب توجّه است، تغییر نگاه مردم به گل‌بانو و خانوادهٔ اوست؛ تغییری که به خاطر ازدواج دختری فقیر با مردی نامدار و دارا رخ داده است، مردی که همهٔ نزدیکان گل‌بانو را راضی و خوشحال نگاه داشته است.

گل بانو وقتی از همه‌جا و از سوی همهٔ نزدیکان رانده می‌شود، از میدانِ نبرد با رهامی عقب می‌نشیند و با میل و خواست او رفتار می‌کند. امّا در بازی دوباره با رهامی، خود را مسؤول جابه‌جایی جسد اختر از قبرستان به خانه‌اش و ریختن کتاب‌های او در قنات روستا معرّفی می‌کند و این بازی، پایانی جز دستگیری او ندارد. این اتّفاق بعد از تولّد

فرزندش، حنیف، روی می‌دهد. رهامی که به سخن گل‌بانو، نامش کلید هر قفلی است، او را به زندان می‌اندازد و در غیاب گل‌بانو، او را طلاق می‌دهد و فرزندش را با خود می‌برد.

گل‌بانو بعد از رهایی از زندان، زندگی جدیدی را آغاز می‌کند. به تهران می‌آید و در رشتهٔ فلسفهٔ دانشگاه تهران تحصیل می‌کند. او در دورهٔ دوّم زندگی‌اش، استاد فلسفهٔ دانشگاه تهران است. وی با شاگردان کلاس داستان‌نویسی خود به آسایشگاهی می‌رود، و در آن جا سعید را می‌بیند.

گل بانو در پایان، به ماجرای سعید و علّت بازنگشتن او پی می‌برد؛ سعید به هنگام ورود به تهران در می‌یابد که اوضاع شهر تغییر کرده، برادرش ناپدید شده، دوستش تیرباران شده و پدرش متواری است. سعید بعد از سه هفته زندانی بودن در زیر زمین خانه با دوستش محمود تاجی در کمیتهٔ محل آشنا می شود و این آشنایی، او را به جبهه و سرانجام به آسایشگاه معلولان و مجروحان جنگی می‌کشاند.

رهامی، همسر گل‌بانو نیز داستانی دارد. او که با دخترعمویش ازدواج کرده و از او نمی‌تواند صاحب فرزند شود؛ به پیشنهاد برادر همسر و توافق همسر تصمیم می‌گیرد با یکی از دختران روستاهای اطراف کرمان به قصد بچّه‌دار شدن ازدواج کند. گل‌بانو یکی از شاگردان کلاس درس اخلاقیّات رهامی است. رهامی برای این‌که گل‌بانو را برای خود نگه دارد، با وجود پذیرش او در دانشگاه، او را در گزینش رد، و از همان ابتدا مثل گل‌بانو یک بازی را آغاز می‌کند. امّا پس از گذشت زمان کمی، به خاطر ازدواج با گل‌بانو که روزگاری با مبارزان سیاسی، اختر اسفندیاری و برادرش در ارتباط بود، مورد استنطاق حفاظت اطّلاعات قرار می‌گیرد و عامل این امر، برادر همسر اوّل است که می‌خواهد زندگی خواهرش را حفظ کند.

رهامی برای نگه داشتن گل‌بانو تلاش می‌کند تا با متقاعد کردن هستهٔ مرکزی گزینش، او را راهی دانشگاه کند تا بتواند در تهران با او زندگی را ادامه دهد، امّا در مقابل حاج صادق، برادر همسرش ناتوان می‌ماند. حاج صادق با متّهم کردن گل‌بانو، رهامی را خلع سلاح می‌کند و فرزند گل‌بانو را به تهران منتقل؛ و پس از تغییر نام کودک از حنیف به اسماعیل، به‌جای گل‌بانو، نام خواهرش مرضیه را در شناسنامهٔ کودک وارد می‌کند. بعد از این اتّفاق، رهامی به جای رفتن به تهران و بازگشت به خانه و نزد همسر اوّل، به مشهد می‌رود تا در کنار مادر خود آرام گیرد و در جستجوی گمشدهٔ خود باشد... وی با دیدن گل‌بانو در دانشگاه تهران به صورت دختری شاد که گذشته را به فراموشی سپرده است، در دل نسبت به او احساس تنفّر می‌کند و سعی می‌کند او را فراموش کند؛ امّا همین تصمیم و تلاش باعث می‌شود او بیشتر ذهن رهامی را درگیر کند. سرخوشی گل‌بانو که حالا به وجود رهامی نیز رسوخ کرده، باعث فاصله گرفتن بیش از پیش از همسر اوّلش می‌شود.

فصل آخر به صورت یادداشت‌هایی با تاریخ نوشته شده و نویسندهٔ هر کدام از آن‌ها متفاوت است. نویسندگان این یادداشت‌ها از این شیوه برای افشای درون و حقایق زندگی دیگر شخصیت‌های داستانی استفاده می‌کنند.

افزون بر این، رمان ضمیمه‌هایی دارد که ضمیمه‌های پایانی ، ساختگی بودن روایت را فاش می‌کنند و بلقیس سلیمانی آن را نوشته است. ضمیمهٔ دوّم، نامهٔ همسر رهامی از آسمان است که واقعیت زندگی خانم محمّدخانی را انکار می‌کند و می‌گوید یوسف فرزندِ اوست و رهامی قادر به داشتن فرزند نبوده است.

در این قسمت نیز تفاوت‌های زیادی بین سه روایت استادِ محمّدخانی، خانم سلیمانی و خانم رهامی آشکار می‌شود؛ به طوری که در پایان، نویسندهٔ داستان خانم محمّدخانی تصمیم می‌گیرد به دنبال واقعیت نباشد و به بازی روایت‌ها خاتمه دهد.

۲.بازتاب اسطوره در آثار بلقیس سلیمانی

اسطوره در آثار سلیمانی به شکل‌های زیر بازتاب یافته است:

۲.۱.شخصیت‌پردازی و نام‌هایِ اسطوره‌ای

بی‌شک در داستان «انتخاب اسامی، خنثی و اتّفاقی نیست و دارای بار عاطفی، اجتماعی و نشان‌دهندهٔ خاستگاه فکری نویسنده است» (اخوّت،۱۳۷۱: ۱۶۴). سلیمانی، نام‌های داستانی خود را یا از شاهنامهٔ فردوسی و یا از داستان‌های مذهبی بر می‌گیرد. اگرچه کارکرد شخصیت‌های داستانی وی با آن‌چه در شاهنامه یا داستان‌های مذهبی مشهود است، تفاوت اساسی دارد. گل‌بانو در «بازیِ آخرِ بانو» به رودابه همانندی دارد امّا با آن‌چه در شاهنامه و داستان زال و رودابه می‌گذرد متفاوت است: «داستان رودابه و زال رو شنیدی؟

ـ مطمئناً اگه من رودابه باشم تو زال نیستی، مگه این که موهاتو سفید کنی» (سلیمانی،۱۳۹۵: ۹۴).

گل‌بانو داستان خود و همسرش، ابراهیم رهامی را با داستان شیخ صنعان و دختر ترسا همانند می‌داند.(همان: ۱۴۴) هرچند که مخاطب در طول داستان این همانندی را همگون در نمی‌یابد. خاصّه وقتی که کارهای غیر اخلاقی رهامی برای تصاحب گل‌بانو آشکار می‌شود. نویسنده در جایی از رمان به نامگذاری اساطیری اشاره می‌کند: «حنیف کیست؟ این اسم ایدئولوژیک دنبالهٔ کش‌دار نسلی است که همه چیز را سراسر پاک و آرمانی می‌خواست. نسلی اسطوره‌ای و اسطوره‌پرداز... نسلی که بیشتر از آن که جاده‌های زمینی را بشناسد، راه‌های آسمانی را می‌شناخت. آن روزها فکر می‌کردم نام حنیف علاوه بر این که چیزهایی از وجود ابراهیم پیامبر را به نمایش می‌گذارد، به‌نوعی به ابراهیم رهامی هم اشاره دارد. می‌خواستم ابراهیم رهامی را با این نام‌گذاری تقدیس کنم. «آیا به راستی اسماعیل با مسمّاتر نبود؟» (همان: ۲۶۴).

در «به هادس خوش آمدید» بیشتر شخصیت‌های داستانی، نام‌های شاهنامه‌ای دارند. رودابه، فرانک، تهمینه و سیندخت خواهران رودابه، هومن پسرِ سیندخت، منوچهرخان همسرِ تهمینه، اسفندیارخان، سیاوش و سهراب، ساسان، بهرام، برزوخان. رودابه ویژگی‌های رودابهٔ شاهنامه را با خود دارد: «او دختری بی پرواست. اسفندیارخان رودابه را مادر پهلوان می‌نامد. رودابه در سوارکاری مهارت دارد» (سلیمانی،۱۳۹۰: ۳۵و۴۱).

نویسنده در این رمان به نشانهٔ انتقاد و اعتراض به روند حاکم بر جامعهٔ ایرانی و نادیده گرفتن نقش و جایگاه زن در جامعهٔ مردسالار، به‌جای استفاده از اسطوره‌های ایرانی، به سراغ اسطورهٔ یونانی، هادس و پروسفونه، می‌رود. این اسطوره از اسطوره‌های مرگ و رستاخیز است و حالتی سفرگونه دارد. شخصیت اصلی داستان، مانند پروسفونه سفری را در پیش می‌گیرد و حوادثی را از سر می‌گذراند که سرانجام او را به دنیای زیرین می‌رساند.

پروسفونه (Persephone)، دختر دمتر و زئوس است. وی ملکهٔ جهان زیرین است. زیرا به همسری هادس (Hades)، ایزد جهان زیرین در آمد. در بعضی از روایات، پرسفونه دختر زئوس(Zeus) و استیکس (styx)، الههٔ رودخانه‌های زیر زمینی معرّفی شده است. بخش نخست نام پرسفونه از واژه‌ای به معنای «نابود کردن» و بخش دوم آن به معنای «نشان دادن» و بیانگر نور و روشنایی است. در این صورت، پروسفونه یعنی «او که نور را نابود می‌کند» و با ریشهٔ قیدی یعنی «پرتو درخشنده». در روم او را پروسِرپینه (Proserpine)، به معنای « دوشیزهٔ بهاران» می‌خواندند. پروسفونه، قبل از آن که به همسری هادس در آید، در روی زمین و کنار مادرش زندگی می‌کرد و البته نامش کُره (Core) به معنای «دوشیزه و باکره» بود. زیرا یونانی‌ها معتقد بودند که ملکهٔ دنیای مردگان نباید صاحب فرزندی شود و آن هنگام که به جهان زیرین هبوط کرد، دختری جوان بوده است. وی بعد از هبوط به جهان زیرین (دنیای ارواح و مردگان)، لقب پرسفونهٔ مهیب (dreaded Persephone) را یافت. دمتر، مادرش پس از هبوط دختر، خویشکاریِ زیر زمینی‌اش را به وی واگذار کرد. پرسفونه، ارتباط نزدیکی با مادر داشت و می توان او را ایزدبانوی حاصلخیزی و باروری به حساب آورد. بنابر این مادر و دختر را به عنوان ۲ دمتر یا ۲ الهه یا ۲ تسموفوریا یاد کرده اند.

هادس، پسر کرنوس (Cronus) و رئا (Rhea) بود. برادر زئوس و ایزد جهان زیرین. در تقسیم اولیهٔ جهان‌بین ۳ برادر، زئوس، پوسئیدون (Poseidon) و هادس، جهان زیرین به هادس واگذار شد. پوسئیدون، ایزد اقیانوس‌ها، و زئوس ، ایزد ایزدان (خدای آسمان) شد. از این‌رو، هادس، دلگیر، تیره و تار و تندخوی و آتشین است. اما نه شر است نه علّت مرگ، و تنها از آن رو که با مرگِ مأیوس کننده مرتبط بوده، مهیب است. هادس با به سر گذاشتن کلاه نامرئی، ممکن است حاضر باشد ولی دیده نمی‌شود. به همین سبب، ایزد در یونان باستان، نامرئی است. نمی‌توان فهمید کی محدودهٔ نهانی و زیر زمینی هادس ناگهان گشوده می‌شود و کی زندگی را به سمت شکاف تاریکی ابدی می‌کشاند.

یونانیان از این ایزد در هراس بودند. او نیز مانند همسرش پرسفون است. در جهان زیرین، ایزدی دهشتناک و در روی زمین برای مردم، باروری و فراوانی محصول را به ارمغان می‌آورد. هادس را گاه پلوتو یا پلوتون (بخشندهٔ ثروت) می‌خواندند. کشاورزان او را به یاری می‌خواستند... او در روزهایی که به زمین می آید، سر در پیِ زنان فناپذیر، پریان و رستنی‌های جنگل‌ها می‌گذارد و به همسرش خیانت می‌کند. وی بر اساس اسطوره‌ای، یک بار به لئوکه(Leuke)، پری اقیانوس، دل باخت و او را از جهان بالا ربود تا معشوق خود سازد. بعد از مرگ لئوکه، درخت سپیداری را به یادش در مزرعهٔ الیسیان (Elysian) کاشت. خدایانِ دوستِ هادس وارد مسایل شخصی او نمی شدند، مگر هرمس (Hermes) که پیام‌رسان خدا بود.

هنگامی که پرسفونه در مرغزاری در جلگهٔ انّا (Enna) واقع در سیسیل با دوستانش بازی می کرد، زمین گل نرگس را در مسیرش رویاند؛ هدیهٔ گایا (زمین مادر) به هادس، برای پرسفونه. نرگس، قدرت خدایان را منعکس می کرد و بیننده را بی اختیار به ترس و تکریم وا می داشت. عطر این گل، سحر کننده ، و وسوسه ای شیطانی برای جلب نظر پرسفونه بود. در اساطیر یونان، گل نرگس نماد ازدواج مقدس است. پرسفونه ، دو دست را برای چیدن گل دراز کرد. در همین زمان، هادس با ارّابه ای زرین که اسبانی تیره آن را می کشیدند، از زمین بیرون آمد، پروسفونه را با دست راست ربود و به سرعت از آن جا دور شد. یکی از فرشتگان دریایی به نام سیانه (Cyane) خواست مانع ربوده شدن او شود، اما هادس ضربه ای بر زمین وارد کرد ، دل زمین را شکافت و با پرسفونه وارد ژرفای سیاه و هراس‌انگیز زمین شد. پروسفونه فریاد برآورد و صدای او را تنها هکات (Hekate) و هلیوس (Helios) (ایزد خورشید) شنیده و شاهد این ربودن بودند. تپه‌ها صدای گریهٔ پروسفونه را در فضا انعکاس دادند و مادر صدای او را شنید و در جستجوی او به حرکت در آمد. اما هیچ کدام (نه آدمیان، نه خدایان و نه هیچ پیام رسانی چون مرغان و پرندگان) حقیقت را به دمتر مادر باز نگفتند.

وقتی آتنا و آرتمیس، دوستان دختر، به مرغزار رسیدند، شکاف زمین به هم آمده، گل نرگس ناپدید و چیزی از پرسفونه جز سبدی پر گل باقی نمانده بود. دمتر، دو مشعل از شعله‌های کوه اتنا (Etna) روشن کرد و ۹ شب و روز، سرگردان در جهان به دنبال دختر گشت. و به زمین فرمان داد از رشد بذرها و جوانه زدن امتناع کند. زمین، خشک و بایر شد. تا به یاری آرتوز (Arethuse) از نرئیدها (Nereides) یا سیانه دریافت که هادس، پروسفونه را ربوده است. نرئیدها ، ۵۰ دختر زیبا روی نِره و دِریس ، دوست کشتی ران ها بودند و در اعماق اقیانوس با پدرشان زندگی می‌کردند. پس دمتر به هیأت پیرزنی در آمد و از کوه المپ پایین آمد و در زمین خانه گزید... تا این که زئوس در قحطی و خشکسالی زمین، خدایان را نزد دمتر روانه کرد. خدایان با ترس و احترام اظهار داشتند که نسل انسان از گرسنگی نابود خواهند شد. سپس آیریس (Iris)، خدای پیام‌آور، به امر زئوس نزد دمتر رفت تا او را بازگرداند. دمتر پیام‌ها و هدایای خدایان را رد کرد و برای سخن گفت با زئوس به کوه المپ شتافت و با اوگفت که پرسفونه، نور خورشید و بوی گل‌ها و خندیدن را دوست می‌دارد. چگونه می‌توانید او را در سرزمین تار و دلگیر هادس زندانی کنید. زئوس سخنان الههٔ بزرگ را پذیرفت، به شرط آن که وی، سرسبزی و حاصلخیزی را به زمین بازگرداند. دمتر نیز پاسخ داد تا زمانی که دخترش را در مرغزارانی که دوست می‌دارد، ملاقات نکند؛ زمین لم‌یزرع و بی‌حاصل خواهد ماند.

سرانجام زئوس به ناچار هرمس را نزد خدای جهان زیرین فرستاد و از او خواست که پرسفونه را رها سازد. هادس با درخواست برادر موافقت کرد، اما پیش از ترک جهان زیرین، مخفیانه او را به خوردن دانهٔ انار دعوت کرد تا مطمئن شود که وی برای همیشه در قلمرو هادس خواهد ماند.

پس پرسفونه با ارّابهٔ هرمس صعود کرد و به دیدن مادر شتافت. در همین زمان، ترسی به قلب دمتر راه یافت که آیا دختر در جهان زیرین چیزی تناول کرده یا نه؛ زیرا اگر چیزی نخورده بود، می‌توانست در کنار پدر و مادر ، زیر آفتاب درخشان زندگی کند. اما با خوردن غذای جهان زیرین، مجبور است به نزد هادس بازگردد. دمتر با پاسخ مثبت دختر

ناامید شد. در این میان رئا، مادر دمتر، میانجیگر وی و زئوس، آمده بود تا پیام زئوس را به دمتر برساند. زئوس متعهد شده بود که پرسفونه یک سوم از سال را در سرزمین تیره و تار هادس بگذراند و در بهار از دنیای تاریک به در آمده و تا پایان برداشت محصول و تا آن زمان که خدای خورشید، هلیوس، روزها را کوتاه و سرد کند، بر روی زمین بماند (پین سنت، ۱۳۸۰: ۳۹-۴۰ ، اسمیت، ۱۳۸۷: ۳۶۲).

زندگی رودابه، شخصیت اصلی رمان، با اسطورهٔ هادس و پروسفونه همانند است. زن ایرانی از فراموشی و استحالهٔ جایگاه زنان در جامعهٔ مردسالارانه می‌نالد. و برای القای فضای زن‌ستیز و مردسالار، پیوسته از اسم‌های «خان»دار (یوسف‌خان، برزوخان، لطفعلی‌خان، منوچهرخان و ...) بهره می‌برد. فضایی که به زن اجازهٔ حرف زدن و اظهار وجود نمی‌دهد و آن‌ها را به کتمان حقیقت و حتّی انکار آن وا می‌دارد: «به‌نظر رودابه این زن‌ها، حتّا اگر اتفاقی برایشان افتاده باشد، حالا در این جا در میان خانواده‌ها و شهر خود ناچارند انکار کنند. انکار غلیظ آن‌ها فقط یک مفهوم داشت، به آن‌ها تجاوز شده بود. ولی چون جامعهٔ ایرانی و تابوهای آن را می‌شناختند، با خود عهد کرده بودند، به قیمت تطهیر دشمن هم که شده، تعرّض را انکار کنند و می‌کردند» (سلیمانی، ۱۳۹۰: ۱۰۳) بدین ترتیب از آغاز تا پایان رمان، دو موتیف جنگ و تجاوز (تجاوز به رودابه از سوی دشمن خانگی و تجاوز به خاک ایران از سوی دشمن خارجی) در امتداد هم طرح داستان و پیرنگ آن را به پیش می‌برد.

عدم درک رودابه از زمان در رمان به تکرار آمده است و ضمن ابهام‌آفرینی که افق‌های تأویل را به سوی مخاطب می‌گشاید، آن را به اسطوره نزدیک می‌سازد: «درک رودابه از زمان تغییر کرده بود. گاهی احساس می‌کرد حوادث روزهای اخیر نه در زمان قابل این دنیایی، که در مرحله‌ای از زندگی فرا زمانی‌اش اتّفاق افتاده‌اند؛ در زمانی که آن را واضح و روشن درک نمی‌کرد. این زمان در دوردست‌ها بود؛ جایی‌که پس و پیش نداشت، زمانی ساکن و ثابت که با تصاویر مبهم و هشداردهنده و کابوس‌وار بر او آشکار می‌شد... به همین دلیل فکر می‌کرد سال‌های سال، عمر کرده است... گاهی برای درک زمان به مکان متوسّل می‌شد...» (همان: ۳۷) «زمان و مکان را درک و تشخیص نمی‌داد و فکر می‌کرد در ماجرایی غیر واقعی گیر کرده است» (همان:۲۹). رودابه دربارهٔ یوسف‌خان نیز چنین احساسی دارد: «رودابه احساس کرد مهندس در دهلیزهای زمان گم شده است» (همان: ۱۴).

نویسنده، ضمن اشارات بینامتنی به شاهنامه و جنگ رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، مردان را عامل اصلی شعله‌ور شدن آتش جنگ در جهان معرفی می‌کند؛ و جنگ را یکی از عوامل اصلی غفلت جامعه از نقش و جایگاه زنان: «شبی که از یک سحرگاه با جنگ تأثّرآمیز رستم و سهراب در گوران شروع شده بود، پدرش بعد از نماز صبح، شاهنامه می‌خواند با صدایی که کسی در فخامت و دلنشینی‌اش شک نداشت. دایی برزو می‌گفت شیخی و خانی با هم کنار آمده‌اند: اسلامیت و ایرانیت» (همان: ۲۳).

حتّی «بعدها نماز پدر با جنگ رستم و سهراب و رستم و اسفندیار پایان می گرفت و رودابه فکر می‌کرد چرا این مردان وقتی همه خواب‌اند با هم می‌جنگند.» (همان:۲۴) جنگی که مردسالاری به راه انداخته و یک آن به پیامدهای دهشتناک آن نمی‌اندیشد که: «مردم چه گناهی کردن! زن‌ها، بچه‌ها، خیلی نامردیه»(همان:۱۳).

رفتنِ رودابه به اکراه به خانهٔ یوسف‌خان، بازنمودِ ربایشِ الهگان در نمونه‌های اسطوره‌ای است. این انگاره در تجاوز یوسف و آزار روانی به رودابه مشهود است. رودابه جز ناکامی بهره‌ای ندارد و تقدیر و جبر اسطوره‌ای بر سرنوشت او حاکم است. این ناکامی او را از کهن الگوی «یتیم» به کهن الگوی «نابودگر» تبدیل می‌کند. او تصمیم می‌گیرد یوسف را سلاّخی کند (همان:۷۳) و این‌بار نه موهای یوسف‌خان که جانش را بگیرد (همان: ۸۶) امّا در عملی کردن قتل یوسف‌خان ناکام می‌ماند. بنابراین خودکشی می‌کند. قربانی شدن و قربانی کردن در این رمان از بن‌مایه‌ای اسطوره‌ای برخوردار است. این قربانی شدن به خاطر جبر حاکم بر جامعهٔ پدر/ مردسالار است که رودابه در آن زندگی می‌کند و به باور نویسنده، خود رودابه در قربانی شدن خود بی‌تقصیر نیست: «خودش بود که به تحریک احسان و دایی برزو به آن خانه رفت. پس اگر قرار است کسی در این میانه محاکمه و مجازات بشود، خود خودش است. دختری که موقعیت‌ها را درک و فهم نمی‌کند و آن قدر درایت ندارد که خودش تصمیم بگیرد. از آغاز ماجرا گاهی تند و سریع درون خودش سرک کشیده، به خویشتن خودش دالی گفته و به جای قبلی‌اش برگشته و سُک سُک گفته است. جرأت رو در رویی با خودش را نداشته و ندارد. از آغاز در نقش قربانی ظاهر شده؛ نقشی خوشایند و بی درد سر، امّا حالا از زوایای پنهان و ناپیدای وجودش یک خودِ شکّاک، گستاخ و ظالم مدام سرک می‌کشد و او را به مبارزه و محاکمه می‌کشاند» (همان: ۵۰).

در «خاله‌بازی» زنِ داستان «ناهید» نام دارد و شوهرش او را «ستاره» صدا می‌کند. این زن پیش از ازدواج، به خواستگاری دامپزشک روستا جواب منفی می‌دهد. پس دامپزشک با «زهره» ازدواج می‌کند؛ «زهره‌ای که جذبه ندارد؛ مثل یک کاخ بلورین زیبا امّا سرد و بی‌روح است» (سلیمانی،۱۳۹۳: ۱۸۳). انتخاب نام‌های دو زن و نام مستعاری که شوهر برای ناهید به کار می‌برد، می‌تواند کارکردی اسطوره‌ای داشته باشد؛ در حالی‌که این کارکرد در رمان مشهود نیست.

در آغازین صفحهٔ رمان، سلیمانی به اسطورهٔ آفرینش مانوی اشاره کرده و بین جایگاه وجود «گِهمُرد» (اوّلین مرد زمینی) و «مُردیانه» (اوّلین زن زمینی) با دو بُنی بودن هستی در مانویّت پیوندی قائل شده است و بر حادثهٔ محوری و درونمایهٔ اصلی رمان تأکید می‌کند. به عقیدهٔ او «گِهمُرد» با روشنی، نور و اهورامزدا مرتبط است، و «مردیانه» با تاریکی و اهریمن (همان: ۵). دوست ناهید، حمیرا، تلاش می‌کند او را به سوی همسر و زندگی اوّلین بازگرداند امّا ناکام می‌ماند و او را با «جهیکا»، دختر اهریمن همانند و «منبع و منشأ شرارت و پلیدی» می‌داند: «یک‌بار که اهریمن در جنگ با اهورامزدا می‌رفت، برای همیشه از صفحهٔ روزگار حذف بشه، همین جهی خانم با بوسه‌ای بر سرش به هوشش آورد و به تعبیر اهل نظر اون رو باز آفرید و باز زایید» (همان: ۲۶۶). به باور حمیرا همهٔ شرارت‌ها و پلیدی‌ها نتیجهٔ چاره‌آموزی جهیکا به اهریمن است: «اون به اهریمن یاد داد در بدن انسان اوّل، جناب کیومرث زهر پدید بیاره و نیازمندی، گرسنگی، تشنگی و بیماری رو بر اون مسلّط گردوند و دیو تنبلی و دیو مرگ را بر اون برانگیزوند» (همان:۲۲۶) و نتیجه می‌گیرد که همهٔ زنان، خودش، ناهید، جهی، سودابه، مردیانه، مشیانه و زلیخا و... از لحاظ جنسیّت تبار نادرستی داشته و همه محتاله‌اند» (همان: ۲۲۶).

حمیرا در ایمیلی، داستان مدئا و جیسون را برای ناهید باز می‌گوید (همان: ۲۳۳-۲۳۲) و او را این‌گونه می‌خواند: «تو یک مدئای جدید و مدرن و روشنفکر هستی» (همان:۲۳۲). بانوی قاتل، ماجراجو، عاشق پیشه، حسود و کینه‌وری که «در این ماجرا، اخوی بزرگوارش رو کشت و همراه سردار یونانی، جیسون خان، فرار کرد. این اوّلین قتلش بود، ولی آخرین نبود» (همان:۲۳۲).

مسعود، دیگر شخصیت داستانی نیز بعد از شکست در ازدواج اوّل و دوّم و جدایی از هر دو همسر، خود را با قابیل، پسر نوح، ادیپ و آدم همانند می‌بیند (همان: ۲۰۹) و شکست در ازدواج اوّل را زمینه‌ساز ازدواج دوّم می‌داند و می‌گوید: «همین آمادگی تو بود که مرا به سمت ازدواج مجدّد کشاند، خداوند خوب می‌دانست آدم ابوالبشر آن میوهٔ ممنوعه را خواهد خورد؛ چراکه خودش تخم اشتیاق را در درونش کاشته بود. اگر خداوند میوهٔ ممنوعه را مشخّص نمی‌کرد، احتمالاً آدم و حوّا هرگز به طرف آن میوه نمی‌رفتند. امّا از زمانی که خداوند به آن‌ها گفت که از فلان چیز نخورید، آن دو حریص تجربه‌ای شدند که از آن منع شده بودند» (همان:۲۱۱).

۳.مضمون اسطوره‌ای

۳.۱..گیاه پیکری

در آثار سلیمانی، پیوند شخصیت‌های داستانی با گیاه و عناصر مشابه آن (گیاه پیکری) نمودهای گوناگونی دارد که به چند نمونه اجمالاً اشاره می‌شود:

۳.۱.۱.استمرار حیات آدمی در گیاه

«در نظام تصوّرات انسان از عالم هستی، درخت در میان نمادهای تکرار شونده و مقدّس، سرافرازترین قامت اساطیری است و رکن و پایهٔ هستی و ارتباط میان زمین و آسمان و ستون گیتی تلقّی می‌شود و نماد تولّد، بالندگی، مرگ و رستاخیز است و در جوهرهٔ معنای نمادین خود با همهٔ نمادهایی که در گردونهٔ اسطوره و هنر، رمز حیات، زایش، مرگ و زندگی جاودانه‌اند، پیوندی نمادین دارد» (پورخالقی چترودی،۱۳۷۷: ۷۵).

در «بازی آخر بانو»، بی‌بی خاور، جنین شش ماههٔ «نسا» را در زیر درخت انار دفن می‌کند: « بچّه را بی‌بی خاور زیر درخت انار دفن کرده است، حس عجیبی نسبت به این درخت پیدا کرده‌ام، احساس می‌کنم از این به بعد از وجودش و نسا در میوه‌های این درخت نشانی هست، فکر می‌کنم داستانی دربارهٔ اناری بنویسم که درون یکی از دانه هایش کودکی پنهان است» (سلیمانی،۱۳۹۵: ۶۱).

انار نماد تولّد و زایایی، باروری و دوام زندگی زناشویی و جدایی ناپذیری همسران است (بولن،۱۳۸۶: ۲۵۷؛ آموزگار،۱۳۹۰: ۴۰۲؛ زمرّدی،۱۳۸۷: ۱۳۰) و کودک در وجود انار، حیاتی دوباره می‌یابد.

در «خاله‌بازی» نیز از درخت انار یاد می‌شود: «من بعد از تو سوختم، درست مثل انار میخوش که بعد از تو خشک شد.» (سلیمانی،۱۳۹۳: ۴۷) «پاشاندن برگ توی حیاط خانه برای دور کردن مرگ» (همان: ۵۶) «مبتنی بر باور به پیوند حیات و درختان است» (فریزر،۱۳۹۰: ۱۵۳).

در همین رمان، ماجرای زندگی زنی به نام «ماه گل» برای ناهید تعریف می‌شود: «خانی به نام عین‌الله‌خان که از دو همسر خود صاحب فرزندی نشده است، با ماه گل ازدواج می‌کند. و ماه گل بر خلاف همسران پیشین‌خان، صاحب فرزند می‌شود. خان وقتی بدگویی‌های مردم را دربارهٔ رابطهٔ ماه گل با مردی دیگر می‌شنود، او را در یکی از چاه‌های قنات روستا می‌اندازد. از دهانهٔ چاه درخت بُنه‌ای سبز می‌شود و تبدیل به زیارتگاهی برای اهالی منطقه می‌شود. به عقیدهٔ برخی از مردم روستا گویا ماه گل زنده می‌ماند و از دهانهٔ چاه با فرزند یک روزه‌اش خارج می‌شود» (همان: ۲۲۱) این قنات ماجراهایی را پشت سر گذاشته است. «بی‌بی جان می‌گفت اگر این قنات به حرف بیاید، جوهر صد قنات هم کفاف نوشتن اوسنه‌هایش را نمی‌دهد» (همان: ۲۲۲).

پیوند زن و درخت، یادآور این باور است که «آدمی میوهٔ درخت هفت شاخه‌ای است که به دست زنی که تنه‌اش از بدنهٔ درخت بیرون آمده است، تغذیه می‌شود» (پورخالقی چترودی،۱۳۸۱: ۷۳).

«اگر زندگی یک انسان به‌ویژه زنی بر اثر فاجعه ای گسیخته شود، می‌تواند از طریق گیاه شدن به حیات خود ادامه دهد» (الیاده،۱۳۷۲: ۲۹۳). در داستان «خاک مادر» از مجموعهٔ «بازی عروس و داماد» نیز همین ارتباط گیاه و انسان بازتاب یافته است: «دختربچّه از فردای دفن مادرش، هر روز پدرش را وادار می‌کرد او را سر قبر مادرش ببرد... آن جا ابتدا خاک گور مادر را صاف می‌کرد، بعد آن را آب‌پاشی می‌کرد و کمی با مادرش حرف می‌زد. هفتهٔ سوّم وقتی آب را روی قبر مادرش می‌ریخت، به پدرش گفت: پس چرا مادرم سبز نمی‌شود؟» (سلیمانی،۱۳۹۶: ۳۶).

۳.۱.۲.آبیاری درخت با خون

رودابهٔ رمان «به هادس خوش آمدید»، «بارها با باریکه‌های خون گوسفندهای قربانی بازی کرده بود، آن‌ها را شاخه شاخه کرده بود و به طرف درخت‌ها و باغ‌های خیالی هدایتشان کرده بود» (سلیمانی،۱۳۹۰: ۶۳). در داستان «درخت خون‌خوار» از مجموعهٔ «پسری که مرا دوست داشت»، درختان انگور و گردو وقتی با خون آبیاری می‌شوند، پر ثمر می‌شوند: «داربست گنجایش شاخه‌های روندهٔ درخت انگور سیاه را نداشت. شاخه‌ها دور تنهٔ درخت گشن گردوی حیاط پیچیده بودند و از آن‌جا به پشت بام رسیده بودند. مادر می‌گفت: «درختی خون بخوره همینه» (سلیمانی،۱۳۹۴: ۴۵).

۳.۱.۳.بازگشت روح مرده در هیأت پرنده

در «بازی آخر بانو»، یکی از شخصیت‌های داستانی سعید، مادر بزرگ، قصّه‌ای برای نوه‌هایش تعریف می‌کند. قصّه‌ای دربارهٔ روح یک مرده که در هیأت یک پرنده به سراغ چند مرد می‌آید و آن‌ها را به یک مهمانی با شکوه در یک قبر دعوت می‌کند: «پرنده گفت: من روح یک مُرده هستم، اومدم شماها را به یک مهمونی درست و حسابی کنم» (سلیمانی،۱۳۹۵: ۲۵۲). «غالباً روح را پرنده‌ای می‌پندارند که آمادهٔ پرواز است» (فریزر، ۱۳۹۰: ۲۲۷).

روح ننه‌بیگم در رمان «به هادس خوش آمدید» هم بازگشت می‌یابد: «وقتی روح ننه بیگم در خانه پرسه می‌زد و رودابه او را حاضر و ناظر می‌دید، جوّ خانه آرام و آن‌طور که رودابه درک می‌کرد، سرشار از گذشته می‌شد؛ طوری که رودابه همان پر و پیمانی، همان سکون قدیمی، همان شکوه درونی و باستانی را دوباره حس می‌کرد. انگار همهٔ این‌ها را ننه

بیگم با خودش برده و دوباره آورده بود و از همه مهم‌تر، تقدیر و همزمان با آن تسلیم چنان بال و پرش را به خانهٔ لطفعلی‌خان می‌گستراند که انگار همه در یک لا زمانی بهشت‌وار می‌زیستند» (سلیمانی،۱۳۹۰: ۱۴۲).

۳.۲.۴.پیوند زمین و آسمان

نرینه بودن آسمان و ازدواج آن با زمین در اسطوره‌ها بازتاب یافته و جهانِ آفرینش، حاصلِ این ازدواج است... بر این اساس، زمین موجودی همتا با خویش ـ یعنی آسمان ـ را آفرید تا جایگاه خدایان نیک باشد. و این دو ـ زمین و آسمان ـ خانوادهٔ گستردهٔ خدایان و دیگر موجودات اساطیری را آفریدند و این نخستین ازدواج و پیوند در عالم هستی بود (یاحقی،۱۳۹۱: ۴۱۴).

در رمان «به هادس خوش آمدید» می‌خوانیم: «رودابه احساس می‌کرد در این لحظات خاص شاهد هم‌آغوشی زمین و آسمان است و فکر می‌کرد همهٔ آن چه روی کرهٔ زمین هست، نتیجهٔ این آمیزش است و مهم‌تر این که، وقتی ماه همان شب از دل زمین بیرون آمد، رودابه احساس می‌کرد این ستارهٔ رنگ پریده هم حاصل این وصلت است» (سلیمانی،۱۳۹۰:۱۸۰).

۴. کهن الگوها

۴.۱.کهن الگوی آنیما و آنیموس

افلاطون در رسالهٔ «ضیافت» با طرح اسطوره‌ای یونانی نشان می‌دهد که آدمی نیاز به جنس مخالف دارد: «آپولون [به دستور زئوس] انسان‌های نخستین را دو نیمه کرد. هر یک از آن دو نیمهٔ دور مانده از اصل خویش، روزگار وصل خویش را باز می‌جست و با تلاش به اتّصال به نیمهٔ دیگر، بازوان وی را به گردن خویش حلقه می‌زد تا مگر از او دور نماند و به حالت پیشین خود بازگردد؛ ولی میسّر نمی‌شد. پس همهٔ آن نیمه‌ها به اعتصاب پرداخته، بر آن شدند که هیچ یک بدون دیگری کاری انجام ندهد و در نتیجه همگی ناتوان مانده، پیاپی از بی نوایی می‌مردند و هر نیمه، چه زن و چه مرد که هنوز زنده بودند، نیمهٔ دیگر خویش را همچنان در آغوش داشت تا خود نیز بدو ملحق گردد. زئوس دلش به رحم آمد و این مشکل را رفع کرد. از آن زمان عشق متبادلی بین افراد بشر پدید آمد... پس چنان‌که گفتم هر یک از ما از نیمهٔ یک انسان دیگری است و به همین جهت هر کس به دنبال نیمهٔ دیگر خویش می‌باشد» (افلاطون،۱۳۸۵: ۳۳).

به سخن افلاطون، هر فردی، نیمهٔ دیگر خود را می‌جوید و چون به زن یا مردی بر می‌خورد، احساس می‌کند که نیمهٔ گمشدهٔ خود را باز یافته است. امّا یونگ معتقد است که این نیمهٔ گمشده در درون خود آدمی است. آنیما و آنیموس که از آن به «همزاد مؤنّث» و «همزاد مذکّر» یاد می‌شود عبارتند از جنبه‌های زنانه و مردانه‌ای که در ضمیر ناخودآگاه مردان و زنان وجود دارند. هر دوی این اصطلاحات از معادل لاتینی واژهٔ روح مشتق شده‌اند. یونگ، آنیما را معادل اروسِ مادرانه (شورمندی یا عشق) در مردان می‌داند و آنیموس را معادل کلام (خِرَد یا منطق) در زنان (بیلسکر،۱۳۹۱: ۶۰).

این دو کهن الگو بدین معنا است که هر شخص برخی از ویژگی‌های جنس مخالف را نشان می‌دهد. آنیما به معنای خصایص زنانگی در مردان و آنیموس بیانگر خصایص مردانگی در زنان است. در این کهن الگوها فرد تا هر دو وجههٔ خود را بیان نکند، نمی‌تواند به شخصیت سالم دست یابد. در نظر یونگ ، هیچ زنی به تمامی زن نیست و هیچ مردی به تمامی مرد نیست. «هر مرد در خود تصویر ازلیِ زنی را دارد که اساساً در ناخودآگاه او است و بر زندگی عاطفی و احساسی وی سایه‌افکن است. به نظر یونگ، جلوه‌های فردی عنصر زنانهٔ روان مرد معمولاً به دست مادرش شکل می‌گیرد» (یاحقی، ۱۳۹۱: ۶۰) و اگر مرد حس کند مادرش تأثیری منفی بر روی وی گذاشته، آنیمای وجودش به صورت خشم ، ناتوانی و تردید بروز می‌کند (یونگ،۱۳۹۵: ۲۷۳).

بنابر این آنیما از لحاظ وابستگی به کیفیات و سنخ‌های متفاوت زنان، دو سویه است یا دو جنبه دارد، یکی روشن و دیگری تاریک، در یک سو خلوص خیر، تمثال نجیب الهه مانند و در سوی دیگر روسپی، فریبکار یا ساحر مکان گزیده‌اند.

در «خاله‌بازی»، مسعود در نامهٔ اوّل خود به ناهید که حاوی پیام خواستگاری است، می‌نویسد: «همیشه از قصّهٔ یونانی دو نیمه شدن انسان به دست خدایان خوشم می‌آمد. جستجوی نیمهٔ دیگر برای مرد و زن، یک شروع خوب برای طرح مسألهٔ ازدواج است، داشتنِ یک همسفر و همراه را برای یک مرد مبارز لازم و ضروری دانسته‌ام و او را همراهی نامیده‌ام که همهٔ عمر دنبالش بوده‌ام» (سلیمانی،۱۳۹۳: ۱۴۸) و «شخصیت مستقل، بزرگ‌منش و حمایتگرش، برایم پناهگاه است» (همان: ۳۹). «دلم می‌خواهد سرش داد بزنم و بگویم من هم به کسی نیاز دارم که دستی به سرم بکشد» (همان: ۳۳) و دکتر می‌گوید: «شما همون دختری هستین که من آرزو داشتم پیداش کنم» (همان: ۹۶) یا ناهید می‌گوید: «فکر می‌کنم احتمالاً این، تصویر مردی است که همیشه منتظرش بوده‌ام» (همان: ۹۵).

در رمان «به هادس خوش آمدید»، آنیمای بیدار یوسف‌خان از همان هفت، هشت سالگی بر زلیخا فرافکن می‌شود: «ملاّکرامت توی مکتب خونه، آخر هر جلسه، قصّهٔ یکی از انبیا رو می گفت. اون روز نوبت قصّهٔ حضرت یوسف بود. اون زمان فکر می کردم مجبورم عاشق زلیخا بشم» (سلیمانی،۱۳۹۰: ۱۵). این آنیما در یوسف و آنیموس زلیخا بر یوسف، عشقی دو سویه را رقم زد که هیچ قدرت بازدارنده‌ای کاری از پیش نبرد: «تو شونزده سالگی من واقعاً عاشق و شیفتهٔ زلیخای هفده ساله شدم» (همان:۱۶) امّا در پی ناکامی، آنیمای تربیت نشدهٔ یوسف هرزگی در پیش گرفت: «یک سال و خرده‌ای گوران نرفتم، وقتی رفتم که تو تهران کلّی دوست دختر خوشگل برا خودم دست و پا کرده بودم» (همان:۲۰). در همین رمان، آنیمای احسان نیز بر رودابه فرافکن می‌شود امّا بعد از حادثه‌ای که برای رودابه پیش می آید و تلاش صادقانهٔ او در بهبود اوضاع بی نتیجه می‌ماند، (همان:۱۳۱) با استعلای عشق خود برای بلاگردانی مامِ میهن و رفع تعدّی، سفری در پیش می‌گیرد و «هدف مهم‌تری را بر می‌گزیند و برای دفاع از میهنش می‌رود» (همان:۱۳۰) و در نهایت فداکاری، مرگی سرخ را در آغوش می‌گیرد و فردیت‌یابی دگرگونه یا نوزاییِ راستین را تجربه می‌کند.

۴.۲.کهن الگوی باغ

باغ نمادی از بهشت است، چنان‌که جنّت که در قرآن به معنای بهشت آمده، در اصل به معنی باغ است و «باغ از نظر فرهنگ و تاریخ پیشینه‌ای دراز دارد که از نظر اسطوره ای به وَرِ جمکرد می‌رسد... باغ در حوزهٔ مذهب و دیانت، بهشت و باغ دلپذیر آن را به یاد می‌آورد که آدم و حوّا در فضای آن به میوهٔ معرفت (میوهٔ ممنوع) دست یافتند و به زمین هبوط کردند. بنابر این، آدم همواره در آرزوی بازگشت به بهشت به سر برده است» (یاحقی،۱۳۸۶: ۱۹۷-۱۹۶).

«باغ‌های حصارکشی شده نماد اصل پذیرنده، مؤنّث، و مظهر بکارت به شمار می‌روند» (کوپر،۱۳۸۶: ۴۸) رودابه، شخصیت اصلی «به هادس خوش آمدید»، پس از تجاوز و حادثهٔ تصادف، همراه دوستش به باغ آن‌ها در شهریار می‌رود. آن‌جا در وسط باغ می‌ایستد، خاطرهٔ سیزده بدر در باغ در دورهٔ نوجوانی را به یاد می‌آورد و آرزو می‌کند زمان به عقب بازگردد. این یادآوری، انعکاسی از آرزوی نهفته در ناخودآگاه رودابه است؛ آرزوی برگشت زمان به عقب و بازگشت به دوران باکرگی؛ به بهار سال آخر دبیرستان که آخرین بهار پیش از آمدن او به تهران بود و آخرین بهار نوجوانی او (سلیمانی، ۱۳۹۰: ۳۳) بازگشت به آغاز و بهار زندگی، که در الگوی اسطوره ای این اثر اتّفاق می‌افتد.

۴.۳.کهن الگوی مار

مار، «مظهر هوش و دانایی است» (یاحقی،۱۳۹۱: ۷۳۷). «آدم‌نمایی خردمند و داناست. در هند بخشندهٔ باروری در سطح جهان پنداشته می‌شوند» (الیاده،۱۳۷۶: ۱۷۲). «مار در اساطیر ملل، مفهوم دو گانهٔ ـ مثبت و منفی ـ دارد و صاحب کیفیات رمزی دو سویه است: از جهتی جانوری است که بار همهٔ گناهان و رذایل را بر گردن دارد (از جمله فریفتن آدم و حوّا در داستان پیدایش) و از سوی دیگر، جانوری الهی و راهنمای حیاتی نو است، چه تغییر شکل منظّم و دایمی آن، حاکی از انوار ناخودآگاهی و مراحل مختلف رشد روانی است. مار با پوست انداختن، دوباره جوان می نماید ولی در واقع همان است که بود. بنابر این تجدید حیات است» (دوبوکور،۱۳۷۳: ۶۴). «توانایی پوست انداختن مار و ظاهر شدنش پس از ترک جلد قدیم و فرسوده، به صورتی که کاملاً جوان شده و جان تازه یافته، این اندیشه را قوت می‌بخشد که مار می‌تواند دایماً تجدید حیات کند و از این روی دعوی شده که جاوید و نامیراست» (همان: ۴۱).

«در زبان فارسی، مار دو معنی زاینده و میراننده دارد. مار هم عامل نیستی و هم عامل هستی است. مار در معنی میراننده، هم ریشه با مرگ، مرد و بیمار است و در معنی زاینده، هم ریشه با مادر و ماده است» (ناهوگو،۱۳۸۵: ۱۷) مار، نماد گناه و آشوب ازلی است. «در روایات دورهٔ اسلامی که گاه از سرچشمه‌های فرهنگ یهود متأثر است، مار حیوانی زیبا و دارای چهار پا مانند شتر بود و از خزانه‌دارهای بهشت به‌شمار می‌رفت امّا چون با ابلیس در اغوای آدم همکاری کرد و او را به داخل بهشت نفوذ داد، خداوند به عقوبت این کار، او را از بهشت اخراج کرد و به اصفهان انداخت و او را به خاک خوردن و با شکم خزیدن عقوبت کرد و مقرر شد آدمیان، سرِ او را بکوبند» (یاحقی،۱۳۹۱: ۷۳۸).

مار از دیدگاهی در کنار زن قرار می‌گیرد؛ زیرا زن منشأ زندگی و حیات است: «مار ممکن است به صورت موجودی مذکّر و مارگون درآید؛ اما این آدم نمایی‌ها در باز پسین تحلیل، هر چند گاهی از تلقی ماه به‌مثابهٔ منبع واقعیات حیات و باروری و تجدید حیات نشأت می‌گیرد، در مار به عنوان موجودی می‌نگرند که موجب به دنیا آمدن کودکان است.

مناسبات میان زن و مار دارای اشکال گوناگونی است؛ اما به هیچ وجه نمی‌توان آن‌ها را کلاً به مدد رمزپردازی ساده شدهٔ جنسی تبیین کرد. شکل مار گرایش‌ها و معانی گوناگون دارد و مهم‌ترین آن‌ها تجدید حیات است. جانوری که تغییر شکل می‌دهد و می‌گویند: «جادوگری مقام و منصبی است که غالباً از جانب ماه (مستقیماً یا به وساطت مارها) به زن تفویض شده است» (معصومی،۱۳۷۸: ۶۰).

در «به هادس خوش آمدید» دست‌های یوسف‌خان در ذهن رودابه در لحظهٔ تصادف به مار تشبیه می‌شود: «رودابه چهرهٔ برافروختهٔ او را به یاد آورد و دست‌هایی که در جامه اش مثل مار لغزیده بودند و دهانی که از آن نام زلیخا با عشق و نفرت بیرون می‌آمد، نه یک‌بار که چندین بار.» (سلیمانی،۱۳۹۰: ۲۱) «دستی که مدام در ذهنش جولان می‌دهد، دست گل‌بهی که رودابه آن را جوان یافته بود بر خلاف سایر اعضا...» (همان:۳۹).

۴.۴.باورهای عامیانه

بخشی از مضامین اسطوره‌ای در باورهای عامیانه انعکاس یافته است. نذر کردن برای امامزاده‌ها (سلیمانی،۱۳۹۵: ۲۵) که یادآور قربانی کردن برای خدایان است و نیز حاجت خواستن از گردبادی که شروع به چرخیدن می‌کرد، پختن نان روغنی برای مرده‌ها و نذری دادن به خاطر آن‌ها، که در «بازی آخر بانو» (همان: ۷۲) و «خاله‌بازی» (همان:۲۱۸) و «به هادس خوش آمدید» (سلیمانی،۱۳۹۰: ۱۷۰) آمده است. در داستان کوتاه «مس میرا»، اژدهایی ماه را می‌بلعد (سلیمانی،۱۳۹۴: ۶۵) و برای نجات آن باید بر مس میرایی بکوبند تا اژدها ماه را رها کند (همان: ۶۶) عروس پیرزنی که برای نجات ماه، مس میرا طلب می‌کند، بنا به دستور او به انباری خانه می‌رود، برای یافتن مس میرا و در آن جا ماری که درون بادیهٔ مسی پنهان شده است، او را نیش می‌زند (همان: ۶۷) ماه در اسطوره نماد نیروی مادینه است و مار مظهر نرینه (کوپر،۱۳۸۶: ۳۲۹و۳۳۹).

در داستان «تب‌خال» از مجموعهٔ «بازی عروس و داماد»، زمین روی شاخ گاوی قرار گرفته است: «شب سال نو بود. مادربزرگ گفت: موقع تحویل سال، گاو زمین را روی شاخ دیگرش می‌اندازد. ترسید اگر موقع این جا به جایی می‌افتاد، چی؟ صبح که از خواب بلند شد مادرش صورتش را در دست‌هایش گرفت و گفت باز از چی ترسیدی که تب‌خال زدی؟» (سلیمانی،۱۳۹۶: ۷۴) و باورهایی چون: «تازه عروس اگر شب به جایی برود آل او را می‌زند» (سلیمانی،۱۳۹۵: ۱۱۶)؛ «اعتقاد به جن و آب و بسم الله گفتن در شب، هنگام انجام هر کاری» (سلیمانی،۱۳۹۳: ۴۹) و «باور به وجود اجنّه و سُم داشتنِ آن‌ها» (همان: ۴۹) و«تعریف نکردن خواب بد مگر به آب روان» (سلیمانی،۱۲۱:۱۳۹۰) و...

۴.۵.آیین‌های اسطوره‌ای

نوروز در «به هادس خوش آمدید»، دو بار اتّفاق می‌افتد. «نوروز، تکرار رمزی چرخهٔ آفرینش است و این تکرار موجب احیای زمان می شود.» (الیاده،۱۳۷۲: ۳۷۸) تکرار نوروز اشاره‌ای است به مرگ و زندگی دوباره در طبیعت. و «نمادی است از سالگرد بیداری طبیعت از خواب زمستانی و مرگی است که به رستاخیز و زندگی منتهی می‌شود و به همین مناسبت، جشن مربوط به «فروهر»ها نیز بوده است» (الیاده،۱۳۷۲: ۳۷۸؛ آموزگار،۱۳۹۰: ۲۵۰).

چیدن سفرهٔ هفت سین، خواندن آیاتی از قرآن با صدای بلند و غزلی از دیوان حافظ از آداب لحظهٔ تحویل سال است و زیارت شاهزاده ابراهیم و دیدار از پیرمردهای طایفه در آغاز سال نو واجب و از وظایف شخصیت‌های داستانی «به هادس خوش آمدید» در نوروز است (سلیمانی،۱۳۹۰: ۶۶). هدف اصلی جشن های آیینی که در آغاز و پایان سال برگزار می‌شوند،[از جمله چیدن سفرهٔ هفت سین که در این رمان بدان اشاره شده است،]تجدید حیات و احیای همه چیز است (بنوا،۱۳۸۴: ۴۶). روز علفه همان نوروز است. در این روز مانند سایر مردم شمس آباد ،«پدر رودابه، لطفعلی‌خان رفت ابراهیم آباد یک تودهٔ گِل که رویش سبزه روییده بود، آورد و به سردر خانه زد. رودابه بعد از انقلاب، در دید و بازدیدهای عید، روی سردر هیچ خانه‌ای این تودهٔ گِل و سبزه را ندیده بود. از وقتی یادش می‌آمد روز علفه با این تودهٔ گِل و سبزه شروع می‌شد و هیچ وقت کسی را که آن را به سردر می‌زد، ندیده بود. امّا همهٔ این سال‌ها هر ساعتی از صبح علفه که بیدار شده بود آن را دیده بود» (سلیمانی،۱۳۹۰: ۶۶-۶۵).

نتیجه‌گیری

آگاهی عمیق و وسیع بلقیس سلیمانی از اسطوره‌ها و کهن الگوها و باورهای عامّه در داستان‌های این نویسنده نمود بیشتری دارد. در نامگذاری شخصیت‌های داستانی از نام‌های اساطیری و حماسی شاهنامه استفاده می‌کند. اگرچه کارکرد این شخصیت‌ها با آن‌چه در شاهنامه مشهود است، تفاوت اساسی دارد. برای نمونه «گل بانو»ی رمان «بازی آخر بانو» و «رودابهٔ» رمان «به هادس خوش آمدید» با رودابهٔ شاهنامه همانندی دارد، امّا سرنوشت آن‌ها با هم یکسان نیست. دیگر از گونه‌های اساطیری این نویسنده، بهره‌مندی از اسطوره‌های یونانی است. سلیمانی در رمان «به هادس خوش آمدید» از الگوی اسطوره‌ای ربوده شدن ایزدبانو پروسفونه به‌دست هادس و رفتن او به جهان زیرین که از جمله اسطوره‌های مرگ و رستاخیز است، بهره گرفته و آن روایت را بازسازی کرده است. هر چند روایت او کاملاً منطبق با متن پایه نیست و در راستای هدف خود، یعنی باز نمودن وضعیت زن در جامعهٔ سنّتی پدر/ مردسالار، در آن تغییراتی داده است. او همچنین با بیان اسطورهٔ آفرینش مانوی زنان در رمان فرانوگرا با زاویهٔ دید منِ راوی گذشته نگر، با تکیه بر واقع‌گرایی متمایل به ناتورالیسم؛ و احیای اسطوره‌های مادرسالار، ایزدبانوان، درخت و زمین و... ، جبر اساطیری حاکم بر سرنوشت زنان را به نمایش می‌گذارد. شکل دیگر بازتاب اسطوره در آثار سلیمانی، مضامین اسطوره‌ای نظیر استمرار حیات آدمی در گیاه، آبیاری درختان با خون و بازگشت روح مرده در هیأت یک پرنده است که در ردیف اسطوره‌های گیاه پیکری جای می‌گیرد.

سلیمانی، نویسنده‌ای اقلیم‌گراست که به آداب و رسوم محل زندگی اش توجّه خاصّی دارد و در داستان‌هایش از باورهای عامّه و آیین‌هایی می نویسد که بن اسطوره‌ای دارند. و نیز از نمادهای کهن الگویی چون باغ و مار بهره می جوید و روند این داستان‌ها را با نمادهای کهن الگو پیش می‌برد. او مؤلّفه‌های کهن الگو را با اتّفاقاتی طبیعی و روزمرّهٔ زندگی هر انسانی تلفیق می نماید؛ اتّفاقاتی که ممکن است در زندگی هر فردی روی دهد و بی توجّه به این نمادها و نشانه‌ها به سادگی از کنار آن‌ها عبور کند. او آگاهانه از اسطوره برای بیان اندیشه و اهداف خود بهره می‌برد که به‌طور حتم جز ارتقای جایگاه «زن» و هویت‌یابی زنانه نیست.

منابع و مراجع

Amoozgar, J. (۲۰۱۱). Language, Culture, Myth, Third Edition, Tehran: Moin.

Akhvat, A. (۱۹۹۲). Dictionary of Storytelling, First Edition, Isfahan: Farda Publishing.

Smith, J. (۲۰۱۰). The Mythical Culture of Greece and Rome, Second Edition, translated by Shahla Baradaran Khosroshahi, Tehran: Contemporary Culture.

Plato. (۲۰۰٦). Banquet, "Talking About Love", translated by Mohammad Ali Foroughi, Tehran: Jami.

Eliyadeh, M. (۱۹۹۳). Treatise on the History of Religions, translated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush.

Benoit, L. (۲۰۰۵). "Religion and Myth", The World of Mythology, translated by Jalal Sattari, Tehran: Markaz.

Boulen, Sh. (۲۰۰۷). Mythical and Psychological Symbols of Women, Fourth Edition, translated by Azar Yousefi, Tehran: Roshangaran and Women's Studies. Bilsker, Richard. (۲۰۱۲). Jung's Thought, Fourth Edition, translated by Hossein Payendeh, Tehran: Farhang Javid.

Pourkhaleghi Chatroudi, M. (۲۰۰۲). Shahnameh Tree, "Cultural and Symbolic Values of the Tree in Shahnameh", Mashhad: Published.

Pin St., J. (۲۰۰۱). Recognition of Greek Myths, translated by Mohammad Hossein Bajlan Farrokhi, Tehran: Myths.

Dubocor, M. (۱۹۹٤). The Living Codes of John, translated by Jalal Sattari, Tehran: Markaz.

Zamoradi, H. (۲۰۰۸). Plant Symbols and Codes in Persian Poetry, Tehran: Zovar.

Soleimani, B. (۲۰۱٦). The Last Game of Lady, ۱۱th Edition, Tehran: Phoenix.

-------. (۲۰۱۷). The Game of the Bride and Groom, Eleventh Edition, Tehran: Cheshmeh.

_____. (۲۰۱۱). Welcome to Hades, Third Edition, Tehran: Cheshmeh.

_____. (۲۰۱۵). The Boy Who Loved Me, Fourth Edition, Tehran: Phoenix.

_____. (۲۰۱٤). Aunt Bazi, Seventh Edition, Tehran: Phoenix.

_____. (۲۰۱۲). Rabbit Day, Second Edition, Tehran: Cheshmeh.

Fraser, George J. (۲۰۱۱). Golden Branch, Second Edition, translated by Kazem Firoozmand, Tehran: Agah.

Cooper, GC. (۲۰۰۷). Image Culture of Traditional Symbols, translated by Maliha Karbasian, Tehran: Farhang-e Nashr-e Noo.

Valizadeh, V. (۲۰۰۸). "Gender in the Works of Iranian Female Novelists", Literary Criticism Quarterly, Vol. ۱, No. ۱, pp. ۱۹۱-۲۲٤.

Yahaghi, M. (۲۰۱۲). The Culture of Myths and Stories in Persian Literature, Fourth Edition, Tehran: Contemporary.

Jung, C. (۲۰۰۷). Man and His Symbols, translated by Mahmoud Soltanieh, Tehran: Jami.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی