تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۶۰، تابستان ۱۴۰۳، صص ۵۹۵-۶۱۸
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۲/۱۹
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای رمان چاه بابل

لیلا رهنما[۱]، دکتر نزهت نوحی[۲]، دکتر مهری تلخابی[۳]، دکتر حیدر حسنلو[۴]

چکیده

بینامتنیت اصطلاحی مهم در نظریه‌های ادبی معاصر است که در آن به روابط بین متون اشاره می‌شود؛ بنابر، این نظریه متون ادبی در انزوا شکل نمی‌گیرند و نمی‌توان آن‌ها را بدون ارتباط با یکدیگر خواند و تفسیر کرد. بینامتنیت در آثار پست‌مدرن با دیگر ویژگی‌های این متون همچون گسست زمانی، روایت غیرخطی، دور باطل و... پیوندی جدانشدنی دارد. در این مقاله با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی و بهره‌گیری از نظریه بینامتنیت، اثرپذیری روایت چاه بابل از اسطورهٔ هاروت و ماروت بررسی و تحلیل شده است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد شخصیت‌ها، کنش‌ها و حوادث داستان چاه بابل هم در صورت و هم در مضمون مشابهت‌های فراوانی با روایت اسطوره‌ای هاروت و ماروت دارند و استفاده از عناصر اسطوره‌ای همچون بن‌مایه‌ها، شخصیت‌ها و نمادها، چاه بابل را به روایتی اسطوره‌ای تبدیل کرده که از اهمیت تحلیل بینامتنی برخوردار است. در این داستان سیال بودن ذهن راوی رمان در بینامتن‌های اسطوره‌ای، روایتی پسامدرن از دنیای پر از رنج و عذاب شخصیت‌ها آفریده است. هدف این پژوهش بررسی و بازنمایی نقش بینامتنیت در روایت پسامدرن و رابطه آن با دیگر مؤلفه‌های این نوع متون در رمان چاه بابل است.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، پست‌مدرن، روایت، اسطوره، چاه بابل.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.
rahnema024@gmail.com
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
noohi_nozhat@yahoo.com
[۳]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.
mehri.talkhabi@gmail.com
[۴]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.
nastuh49@yahoo.com

مقدمه

فلسفه و ادبیات پسامدرن هر چند تاکنون مسیر خود را در ادبیات جهان باز کرده است، اما در داستان‌های ایرانی که در تلاشند پسامدرنیته را براساس آنچه از رمان‌های غربی آموخته‌اند انتقال دهند، تجربه تازه‌ای است. مطالعهٔ آثار داستانی ایران از همان نمونه‌های ابتدایی همچون «بوف کور» و «توپ مرواری» نوشتهٔ صادق هدایت به‌سبب مرکزیت‌زدایی، اصالت‌گریزی و التقاط شیوه‌های گوناگون نوشتاری یا «ترس و لرز» اثر غلامحسین ساعدی، به‌علت جایگزینی تصویر واقعیت به‌جای واقعیت و ناپیدایی مرز میان تخیل و واقعیت، برخی از داستان‌های کوتاه بهرام صادقی و رمان‌ها و داستان‌های هوشنگ گلشیری تا آثار متأخری مانند «آزاده خانم» و نویسنده‌اش اثر رضا براهنی، «کولی کنار آتش» نوشتهٔ منیرو روانی‌پور، بعضی از داستان‌های شهریار مندنی‌پور و بیژن نجدی، «دیوان سومنات» اثر ابوتراب خسروی، داستان بلند «ناهید» و مجموعه داستان «زن در پیاده‌رو راه می‌رود» نوشتهٔ قاسم کشکولی، رمان‌های رضا قاسمی و... نشانگر حضور ادبیات داستانی پست‌مدرن است که البته به جهت مرز باریک میان مؤلفه‌های ادبی مدرنیسم متأخر و پسامدرن، گاهی مورد درک قرار نمی‌گیرد و از طرف نویسندگان و منتقدان وطنی با واکنشی انتقادی روبه‌رو می‌شود. بدین‌ترتیب پسامدرنیسم به تدریج در آثار نویسندگان ایرانی به وجود آمد؛ البته به‌طور قطع نمی‌توان این نویسندگان را در زمرهٔ نویسندگان پست‌مدرن قلمداد کرد، زیرا هم آثاری به سبک مدرنیستی و هم پست‌مدرنیستی را در کارنامه خود دارند.

از ویژگی‌های مهم و اصلی این آثار پست‌مدرن می‌توان به بینامتنیت، اقتباس، پارانویا، بی‌نظمی در زمان روایت، عدم‌مرکزیت، دور باطل، محتوای وجودشناسانه، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، بازی‌های زبانی و شکلی، نداشتن طرح، نبود قطعیت، غیرقابل وصف یا بیان نشدنی، مشارکت، تناقض، جابه‌جایی، تغییرات زاویه‌دید و راوی، فقدان قاعده، اتصال کوتاه اشاره کرد که در این میان، بینامتنیت یک ویژگی مهم محسوب می‌شود. در ابتدا ژولیا کریستوا اصطلاح بینامتنیت را برای شرح آثار باختین استفاده کرد. براساس دیدگاه وی، هر اثری با دنیای بیرون از خود در دو محور در ارتباط است؛ یک محور افقی که در آن نویسنده با خواننده و مخاطب خود در ارتباط است و محور عمودی که در آن متن با دیگر متون و با بافتی که در آن ایجاد شده، ارتباط پیدا می‌کند. دیگر نظریه‌پرداز نسل اول بینامتنیت رولان بارت است که نظریات نو

او نقش مهمی در نهادینه شدن بینامتنیت داشت. در میان رمان‌های معاصر چاه بابل رضا قاسمی به‌دلیل استفاده از شیوهٔ پسامدرنیستی و یاری گرفتن از بینامتنیت و روایت‌های اسطوره‌ای در تبیین گفتمان‌های موجود در ایران، مورد توجه است. این رمان قاسمی موضوع مهاجرت و وضعیت مهاجران ایرانی را در خارج از کشور روایت می‌کند؛ داستانی با روایتی آمیخته از تخیل و واقعیت که وقایع آن‌ها به‌صورت خاطره‌گون از زبان راوی بیان می‌شود و حوادث گذشته و حال را به شیوهٔ غیرخطی و بدون توالی زمانی با بهره‌گیری از تکنیک‌هایی همچون بینامتنیت، جریان سیال ذهن، تعلیق، عدم‌انسجام و... روایت می‌کند. هر چند رمان چاه بابل نوشتهٔ رضا قاسمی در سال‌های اخیر با استقبال خوانندگان مواجه شده است، اما تاکنون شگرد روایی از منظر بینامتنی در این رمان بررسی نشده و همچنین توجه به این مهم که این نویسندهٔ معاصر مبنای رمان خود را بر پایهٔ یک اسطوره بنا نهاده است، ضرورت پژوهش را افزایش می‌دهد؛ هدف این مقاله آن است تا با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از نظریهٔ بینامتنیت که فرصت مقایسهٔ دقیق‌تر آثار را ایجاد می‌کند، عناصر روایی رمان چاه بابل بررسی و تحلیل شود و جایگاه اسطوره در روایت و دلالت‌های معنایی داستان نشان داده شود.

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ ادبیات داستانی پست‌مدرن و روایت پست‌مدرن آثار متعددی منتشر شده، ازجمله هوروش (۱۳۸۹) در مقاله‌ای به نام «سیاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» دارد که در آن مؤلفه‌های پسامدرنی رمان بررسی شده است. همچنین در زمینهٔ مطالعات بینامتنی در داستان‌های پسامدرن هم می‌توان به مقاله «بررسی پیوند بینامتنیت با روایت پسامدرنی رمان سوگ مغان» نوشتهٔ زمانی و همکارانش (۱۳۹۷) اشاره کرد که هدف آن تحلیل نقش بینامتن‌ها در روایت آثار پسامدرن و رابطهٔ آن با دیگر ویژگی‌های این متون در رمان سوگ مغان اثر محمدعلی علومی است. در این میان تاکنون هیچ پژوهشی دربارهٔ تحلیل و بررسی بینامتنی مؤلفه‌های روایت اسطوره‌ای در رمان چاه بابل رضا قاسمی صورت نگرفته است که ضرورت انجام آن را ایجاب می‌کند.

روش تحقیق

در پژوهش حاضر روش تحقیق به‌صورت کل به جزء است. برای این منظور در ابتدا پسامدرنیسم در ادبیات داستانی بررسی و تحلیل شد؛ سپس در چارچوب طرح اجمالی و

فرضیه حاصل از مطالعات مقدماتی، برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌های جریان پسامدرنیسم استخراج شد که تکنیک بینامتنیت یکی از مهم‌ترین شگردها این جریان ادبی تشخیص داده شد که در رمان چاه بابل رضا قاسمی نیز نمود بارزی دارد. از این‌رو اساس کار برمبنای تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای رمان چاه بابل رضا قاسمی استوار شد. روش کار نیز در این پژوهش توصیفی _ تحلیلی و با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای است.

مبانی تحقیق

بینامتنیت

«بینامتنیت در مفهومی کلی آنچنان که ژولیا کریستیوا، پساساختارگرای فرانسوی اولین‌بار مطرح کرد در تمام متون مکتوب بشری وجود دارد و هیچ متنی نیست که به‌طور غیرمستقیم از متون پیش از خود بهره نبرده باشد. علاوه‌بر آن‌که هر سخنی که یک گویش‌ور بیان می‌کند یا هر نوشته‌ای که یک نویسنده می‌نویسد حدوثی است پس از زبان. واژگان یا ساخت‌های نحوی زبان پیش از گفته شدن یا نوشته شدن آن گفتار یا نوشتار وجود داشته‌اند. آنچنان که کریستیوا می‌گوید هر متن جدیدی نوعی چهل تکه متشکل از متون پیشین است. مطابق نظریهٔ او حتی آثار فیلسوفان بزرگی چون افلاطون و ارسطو هم از این قاعده مستثنی نیست؛ اما علاوه‌بر این بینامتنیت ناخواسته و ناخودآگاه متون پسامدرن به‌نحوی کاملاً تعمدی و آگاهانه از متون پیشین خود بهره می‌برد و بینامتنیت را آشکارا در خدمت القای معانی متون پیشین و تزریق مفاهیم آن‌ها به متن جدید به‌کار می‌گیرد.» (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۹۸)

پست‌مدرن

مبانی نظری پسامدرنیسم را باید در خاستگاه اولیه آن، یعنی مدرنیسم جست‌وجو کرد. بسیاری از نظریه‌پردازان مبانی این جریانات هنری را به‌طور مشترکی در تحولات علمی، فلسفی، فرهنگی و اجتماعی ـ اقتصادی قرن بیستم می‌دانند؛ اما در مرزبندی بین مدرنیسم و پسامدرنیسم و تعیین مؤلفه‌های شاخص پسامدرنیسم اختلاف نظر دارند؛ مثلاً بریان مک هیل (Brian McHale) توجه به عنصر غالب محتوایی، یعنی محتوای وجودشناسانه (ontologic) را راهگشا می‌داند و برخی از نظریه‌پردازان مثل بری لوئیس (Barry Lewis)، دیوید لاج (David Ladge) و ایهاب حسن (Ihab Hassan) به مؤلفه‌های زبانی و ظاهری توجه دارند. بنابراین هیچ یک از این نظریه‌پردازان قاطعانه موفق به ترسیم مرزی دقیق و مورد توافق همگانی بین این دو

جریان نشده‌اند. برخی نیز بر این باورند که پسامدرن، مدرنیته‌ای دیگر است که با نگاهی نو و متفاوت به مدرنیته نظر می‌افکند. (ر.ک: جهانبگلو و بهنام، ۱۳۸٤: ۲۲)؛ فلسفهٔ پست‌مدرن، اساساً به مبارزه با شالوده‌گرایی، ماهیت‌گرایی و رئالیسم برخاسته است. (ر.ک: نوذری،۱۳۷۹ :۳۰)

روایت

«در رمان پسامدرن، صداهای مختلف، روایت‌های جداگانه‌ای را بیان می‌کنند که هر کدام حکم یک پاره روایت را دارد. این پاره روایت‌ها در عرض یکدیگر به پیش می‌روند... تکثر و گاه حتی تباین این صداها، دنبال کردن داستان را با دشواری روبه‌رو می‌سازد. در واقع، در رمان پسامدرن، معمولاً روایتی یکدست و منسجم وجود ندارد که خواننده منفعلانه آن را بخواند؛ بلکه مجموعه‌ای از چند روایت موازی ارائه می‌شود و این خواننده است که باید بکوشد و راه خود را از هزار توی این روایت‌ها بیابد.» (پاینده، ۱۳۸٦: ٤۷) باید گفت که داستان‌های پسامدرن جهان‌بینی خاص و ویژه خود را دارند. در اندیشهٔ پست‌مدرن، دیگر رسیدن به یک نتیجه واحد یا متکثر از معنای جهان پیرامون، مورد نظر نیست؛ بلکه تلاش برای رمزگشایی از معمای هستی در نهایت بی‌نتیجه و نافرجام است. (ر.ک: لاج، ۱۳۸۹: ۳٤)

اسطوره

از دیدگاه پست‌مدرنیست‌ها، اسطوره‌ها در نشان دادن بی‌انسجامی و بی‌وحدتی دنیای معاصر بهتر عمل می‌کنند؛ لذا چندپارگی و آشفته‌نویسی و تعدد و تکثر روایت و راوی، اساس کار آن‌هاست. (ر.ک: پاینده،۱۳۷٤:۱۰٤) بینامتنیت پسامدرن نیز یکی از نمودهای صوری میل خواننده به از میان برداشتن فاصله بین گذشته و حال و نیز میل بازنویسی گذشته در زمینه‌ای جدید است و نباید آن را با میل مدرنیستی نظم بخشیدن به زمان حال ازطریق زمان گذشته با میل به باشکوه جلوه دادن گذشته در تباین با حقارت زمان حال اشتباه گرفت. به عبارتی، اسطوره در رمان «که برای ادبیات ماجرایی از پیش تنظیم شده و منسجم و حکم یک پیش متن دارد» (جواری، ۱۳۸٤، ٤۷) می‌تواند از یک سو زمینه ساز گفت‌وگو بین گذشته و حال باشد و از سوی دیگر ارتباط کلامی روایت و معنا را امکان‌پذیر نماید.» (مکاریک، ۱۳۸۵:۳٤)

چاه بابل

رضا قاسمی نویسندهٔ ایرانی مقیم فرانسه که آثار وی اغلب دارای مضمون مهاجرت هستند، در رمان دوم خود به نام چاه بابل نیز با استفاده از اسطوره «هاروت و ماروت» مفهوم مورد نظر

خود را در موضوع غربت روایت کرده است. چاه بابل از هفت پاره (صفر تا شش) و ۷۷ بخش با ساختاری یکسان تشکیل شده، نویسنده در آغاز هر پاره ابتدا به شرح یک نظریه یا روایتی می‌پردازد که قرار است اتفاق بیفتد و سپس داستان کلید می‌خورد. هبوط دو فرشته هاروت و ماروت آغاز روایت داستان است و در ادامه ساختار دراماتیک داستان مرحله به مرحله شکل می‌گیرد و براساس طرح داستان ذهن و روان شخصیت‌ها طراحی می‌شود.

بحث

نقش بینامتنیت در روایت چاه بابل

رمان چاه بابل نوشته رضا قاسمی درسال ۱۹۹۹در سوئد منتشر شد. این رمان حاصل جریان سیال ذهن مندو یک خوانندهٔ ایرانی ساکن در پاریس است که هم‌زمان با داستان زندگی او در دورهٔ قاجار بازگو می‌شود. رمان با تک گویی درونی در پارهٔ صفر به نام «تاریکی» آغاز می‌شود که تاریکی چاه بابل را به یاد می‌آورد و اولین نشانه بینامتنیت رمان است. سپس نویسنده به سراغ طرح اصلی داستان، یعنی هاروت و ماروت و روبه‌رو شدن این دو فرشته با زهره می‌رود و این مواجهه در همان سطرهای ابتدایی پارهٔ یکم آغاز می‌شود: «از جمله دلایلی که برای اثبات تناسخ می‌آورند، یکی این است که در زندگی بارها به اشخاصی برمی‌خوریم که نمی‌شناسیم و با این حال چهرهٔشان به طرز غریبی آشناست؛ طوری که بی‌وقفه از خود می‌پرسیم کجا ممکن است دیده باشم‌اش؟ مندو هم چشمش که به فلیسیا افتاد از خودش همین را پرسید.» (قاسمی ۱۳۷۸: ٤) نویسنده در ابتدای رمان دربارهٔ شخصیت‌های اصلی اطلاعات لازم را به خواننده می‌دهد و در ادامه با اشاره مستقیم به داستان هاروت وماروت به مرجع متن خود اشاره می‌کند .رمان از زمان هبوط دو فرشته آغاز می‌شود وذهن و روان شخصیت‌ها در مراحل مختلف و براساس طرح داستان طراحی و بازگو می‌شود.. سیلان ذهن راوی در بینامتن‌های تاریخی و اسطوره‌ای موجب عدم‌قطعیت، آشفتگی زمانی و سیر غیرخطی در رمان چاه بابل شده؛ به‌گونه‌ای که می‌توان ادعا کرد پیوند متون پست‌مدرن با رویکرد بینامتنیت ناگسستنی است.

آنچه چاه بابل را به روایتی اسطوره‌ای تبدیل می‌کند در ابتدا بن‌مایهٔ اسطوره‌ای عشق، گناه و سقوط است که در قالب عشق هاروت و ماروت به زهره به آن پرداخته شده؛ همچنین تم هجرت مندو، شخصیت اصلی که در ارتباط با عقوبت هاروت و ماروت تبیین شده است. تندیس‌های بالدار در داستان که در ادامه بالهای آن اره می‌شوندو دردهای بین دو کتف مندو

شخصیت اصلی داستان که محل بریدن بال‌هاست، نمونه‌هایی از سقوط و رانده شدن به‌واسطهٔ گناه هستند: «مندو دوباره خیره شد به سیاه پوست چوبی. به نظرش آمد حالا لبخندی روی لب‌های مجسمه نقش بسته است. ناگهان برخاست. لکهٔ زرد دایره شکلی میان کتف‌های مجسمه بود. جلوتر رفت و با دست لکه را لمس کرد. شیارهای چوب ارّه شده و زبری تراشه‌ها را زیر انگشتانش حس می‌کرد، خم شد تا بهتر ببیند. عطر فراموش شده و سرگیجه‌آور جنگلی دوردست مشامش را تازه کرد. حیرت زده پرسید: بریده شده؟ (ر.ک: همان: ٢٤) دوم اینکه شاهد حضور جنبه‌های متافیزیکی دو فرشته در شخصیت اصلی داستان هستیم، رضا قاسمی روند داستان را به‌گونه‌ای طراحی کرده که شخصیت مندو براساس شخصیت دو فرشته هاروت و ماروت به تصویر کشیده شده است، به‌نحوی که توصیفات مربوط به متعاقات فرشته بودن با بستر رئال داستان در تضاد نیست. سوم ویژگی قدرت جادویی و ماورأیی شخصیت اصلی داستان است. مندو با آوازخوانی خود قدرت برتری پیدا کرده که این قدرت جادویی در رمان به‌شکلی روایت شده که او هرگاه به درخواست دیگر شخصیت‌ها به این هنر می‌پردازد سبب دگرگونی حال آنان می‌شود: «وقتی آواز را به آخر می‌برد گمان می‌کرد او را (فلیسیارا) از آن خود کرده است. می‌دانست وقتی که می‌خواند کس دیگری از زیر پوستش بیرون می‌زند؛ ناشناسی بی‌اعتنا به همه کس که از پس پلک‌های بسته و سیمای باستانی‌اش پیغامی ازلی را به گوش‌ها می‌رساند... آن شب همگی به زبان آمدند که در تمام مدت احساس کرده‌اند کنار حوض کوثر نشسته‌اند.» (همان: ١٩) چهارم آشفتگی در زمان روایت داستان است که بی‌تردید علاوه‌بر ویژگی پسامدرنی متأثر از ازلیّت زمان اسطوره‌ای روایت است؛ به‌نحوی که داستان در فضایی کاملاً رؤیاگونه و خاطره‌وار به‌پیش می‌رود و بازگو می‌شود. پنجم اینکه در این رمان شاهد حضور برخی شخصیت‌های ادبی، چون عطار (همان: ٢٧ و ١٣٠) و چسلاو میلوش، شاعر لهستانی (همان: ١٥١) و شخصیت‌های سیاسی چون ژاک شیراک (همان: ١٤)، فرح پهلوی (همان: ٩٢)، شخصیت‌های دینی چون نوح (همان: ٨٣) هستیم. علاوه‌بر این، راوی از زبان شخصیت‌های داستان اشعار و حکایت‌هایی از عطار (همان: ١٣٠) و سعدی (همان: ١٣٦) و بخش‌هایی از تفسیر سورآبادی (همان: ٨٣، ١٩٠و...) را نقل می‌کند و در این اشارات گاه با زبان طنز درباره شخصیت‌های اسطوره‌ای رمان سخن می‌گوید: «و اما دربارهٔ... بله. ابوبکر عتیق سورآبادی دربارهٔ ناهید می‌نویسد: زنی از فرزندان نوح نام وی زهره و به پارسی ناهید. می‌بینید؟

این خانم زیبارو هم مثل بیشتر ایرانیان دو نام دارد. و آن زن را جمالی بود به غایت نیکو. عزا و عزایا را چشم بر وی افتاد و بر وی عاشق شدند. گفتند اگر ما تو را از آن شوهر جدا کنیم تن خویشتن را فدای ما کنی؟ خب ظاهراً مشکل قضایی مادام ناهید طلاق بوده! عالیجنابان عزا و عزایا یا همان هاروت و ماروت هم می‌بینند طرف جنس مرغوبی است، وارد معامله می‌شوند.» (همان: ٨٣)

مجموع ویژگی‌های گفته شده سبب می‌شود که رمان چاه بابل از دیدگاه منتقدان و صاحب‌نظران، امکان خوانش بینامتنی را داشته باشد. الگوی روایت اسطوره‌ای هاروت/ ماروت/ زهره در رمان چاه بابل همواره بین یک زن و دو مرد در داستان تکرار می‌شود: ١-مندو/ کمال/ فلیسیا؛ ٢-ابوالحسن ایلچی/ میرزا/ کنیز روسی؛ ٣-مندو/ دکتر میریان/ ناهید؛ ٤-مندو/ نادر/ آنه لور (همسر نادر)؛ ٥-آرنولد/ مندو/ فلیسیا؛ ٦- کوریاکوف/ ستوان روسی/ گرافینه. همان‌طور که خطای فرشتگان به عقوبت حبس در چاه بابل ختم شد، عقوبت در شکل امروزی خود نیز به گونه‌های متفاوت در داستان تکرار می‌شود، از سرطان کمال گرفته تا کوری مندو و سنگسار شدن ناهید که شکل دیگری از عقوبت حبس در چاه است. رضا قاسمی برای روایت داستان خود با استفاده از یک الگوی اسطوره‌ای و ظرفیت و مفهوم مسلطی که در اسطوره‌ها وجود دارد، به بیان گفتمان‌هایی می‌پردازد که در شمار گفتمان‌های مسلط و غالب جامعه نیست و این ویژگی در رمان راه تأویل و دریافتن معانی تازه را برای خواننده می‌گشاید. سیال بودن ذهن راوی در بینامتن‌های اسطوره‌ای سبب گسست زمانی و روایت غیرخطی رمان چاه بابل شده است. در ادامه هر یک از مؤلفه‌های داستانی پسامدرن را شرح می‌دهیم و نمودهای آن را در رمان چاه بابل بررسی می‌کنیم.

تحلیل بینامتنی عناصر روایت اسطوره‌ای در چاه بابل

راوی و زاویه‌دید

در رمان چاه بابل خواسته‌ها، ترس‌ها و حوادث زندگی ماندنی آریانژاد، ایلچی، فلیسیا، کمال، آرنولد و دیگر شخصیت‌ها به شیوهٔ دانای کل و جریان سیال ذهن روایت می‌شوند، شخصیت‌های داستان گاه چنان در خیال و رؤیا فرو می‌روند و در چنبرهٔ سیال ذهن غوطه‌ور می‌شوند که بازشناختن واقعیت از خیال و گذشته از زمان حال دشوار می‌شود. به‌عبارتی، صحنه‌های این داستان پیش‌درآمد یا پی‌آمد صحنه‌های دیگر نیستند و حوادث و رخدادهای

داستان اغلب آغاز مشخصی ندارند و گاه در میانهٔ روایت رها می‌شوند؛ اما همه این روایت‌های ناتمام، علی‌رغم فاصلهٔ زمانی، مکانی و تاریخی با رجوع دوباره به داستان اصلی که به‌وسیلهٔ راوی دانای کل و تک‌گویی‌های مندو بازگو شده، به هم می‌رسند و کامل می‌شوند. می‌توان گفت گره‌گشای بسیاری از ابهامات داستان گفت‌وگوهای درونی مندو با خود است که با ذهنی سیال ما را از واقعه‌ای به واقعه‌ای دیگر و از زمانی به زمان دیگر می‌برد و بازمی‌گرداند؛ به‌گونه‌ای که هر حادثه و اتفاقی هر چند کوچک او را به گذشته پیوند می‌دهد و گویا پیوسته در حال فکر کردن به خاطرات گذشته و آنچه در گذشته به‌وقوع پیوسته است: «فلیسیا گفت: سردتان است؟ –سرد؟ تو چه می‌دانی سرما چیست؟ سرد آن روزی بود که آمدم پاریس لخت و کون پتی. از بدِ بخت، برفی باریده بود که هنوز از پس هفت سال مثل آن نباریده. لرزیدنم را که دیدند، رفقا دست به کار شدند. فیروز پالتوی ژاک شیر را به من داد. پدر زنش باغبان شیراک بود و لباس‌های کهنه او را اگر به درد خودش نمی‌خورد به این و آن می‌داد. کمال یکی دو تا از شلوارهای خودش را به من بخشید و مرتضی یک جفت کفش نسبتاً نو را که مال رئیسش بود، دکتر جکیل. از هر کجا تکه‌ای فراهم شد تا من مثل مترسکی سر پا شوم. کفش‌های دکتر جکیل دو سه شماره‌ای بزرگ‌تر بود؛ کف آن هم انگار طبی بود کمی برجسته بود. پس اول از همه راه رفتنم عوض شد. مثل شتر بالا و پایین می‌رفتم و با هر گام لنگری هم به جلو...– سرش را بالا کرد و گفت: سرد؟ نمی‌دانم. بله سردم است.» (همان: ۱۵ و ۱٤)

یا در قسمتی دیگر از رمان راوی عقاید و افکار روژه لوکنت را دربارهٔ نقاشی کمال و تابلو شمایل فلیسیا و آنچه بین آن دو است، از طریق تک گویی درونی شخصیت برای خواننده بیان می‌کند: «در سفرهایش به ایران دیده بود که تابلوهای دوره قاجار یا مینیاتورهای قدیمی را نسخه برمی‌دارند و به‌عنوان عتیقه قالب می‌کنند به جهانگردان. قضیهٔ کوریاکف داشت مغزش را می‌خورد.حق با فرانسوا است؟ یا این کمال لعنتی که عکس شمایل را نشانم داد؟ نکند آن را کپی کرده؟ گور پدر فرانسوا. لابد او هم به نوبهٔ خود ردش می‌کند، به دیگری. اما... ماه دوباره از پس ابر بیرون آمد. این ایرانی‌ها... آه چه دشوار است که آدم حقیقت را از دهان آنها بیرون بکشد. مردمی چنین پنهان‌کار پرورش‌دهندگان شکنجه‌گرانی نابغه‌اند. باید وادارش کنم فلیسیا را به من نشان بدهد. مگر نگفته بود از دوستان اوست؟» (همان: ۱٤۱)

حاصل گفتمان بینامتنی، غلبهٔ تداعی معنا در روایت داستان است که به‌واسطهٔ آن شخصیت‌های رمان که از دنیای ذهنی خود به حوادث گذشته می‌نگرند به روایت خاطرات و حوادث می‌کشاند، گویا شخصیت‌ها از دل تاریخ به دنیای معاصر ما قدم گذارده و با پیوند روایت‌های کهن با معاصر موقعیت کنونی خود را بازگو می‌کنند. از منظر روایتگری آنچه رمان چاه بابل را با اسطوره‌ها پیوند می‌دهد و زمینه تحلیل بینامتنی را ایجاد می‌کند، روایت‌های خاطره‌گون از وقایع و حوادث زندگی شخصیت‌های داستان، به‌ویژه مندو شخصیت اصلی است که گذشته و حوادث زندگی خود را با اسطوره‌ها یکی می‌داند، به‌گونه‌ای که گویا داستان زندگی آنان مشابهٔ هم و با وقایع اسطوره‌ای در ارتباط است؛ مثل داستان زندگی ناهید که مندو در خاطرات خود به روایت داستان او می‌پردازد و سرگذشت این زن یادآور بن‌مایه عقوبت است که این بار به‌شکل سنگسار کردن او اتفاق می‌افتد: «ناهید یادش بخیر، چه مرگ دلخراشی داشت. به او گفته بود: هرگز سعی نکن سوزنده‌ترین آرزوهایت را جامهٔ عمل بپوشانی. می‌گفت و به درد می‌گریست. مندو با تمام گوشت و پوست به این امر باور داشت. با این همه همین‌طور که دراز کشیده بود کنار فلیسیا تن تکیه به ستون آرنج‌ها و نگاه خیره به دور، جایی بس دورتر از دیوار اتاق، می‌گفت: چه کسی داور است؟ لباس سفید را ایرانی‌ها برای عروسی می‌پوشند و هندی‌ها برای عزا، من باید چه لباسی بپوشم؟ تمام استنباط ما از درستی و نادرستی چیزها مشروط است.» (همان: ۷۰)

روایت مدور

چگونگی آغاز رمان چاه بابل به‌دلیل زمینه‌سازی برای روایت اسطورهٔ هاروت و ماروت نوعی رابطهٔ بینامتنی به‌حساب می‌آید؛ قاسمی در همان ابتدای داستان به‌طور آشکار از پیوند روایت داستان خود با اسطوره‌ها خبر می‌دهد. به سطرهای ابتدایی داستان دقت کنید که چگونه یادآور همان جملات پایانی آن است: «چرا این همه فرق می‌کند تاریکی با تاریکی؟ چرا تاریکی ته گور فرق می‌کند با تاریکی اتاق؟... فرق می‌کند با تاریکی ته چاه؟... فرق می‌کند با تاریکی زهدان؟ چرا وقتی دایی با آن دو حفره خالی چشم‌ها برگشت طرف درخت انجیر وسط حیاط طوری برگشت که انگار می‌بیند؟ طوری برگشت که من ترسیدم؟ تو بگو نایی. چرا تاریکی ازل فرق می‌کند با تاریکی ابد؟ چرا تاریکی پشت چشم‌هام سوزن سوزن می‌شود، نایی؟ تو که از ستاره دیگری آمده‌ای... تو بگو...» (قاسمی، ۱۳۷۸: ۳) قاسمی با توجه به شناختی که از

داستان‌ها و حکایات در متون کهن فارسی دارد، می‌کوشد شگرد ادبی براعت استهلال را در چاه بابل به کار برد؛ به‌گونه‌ای که نویسندهٔ توانسته پایان داستان خود را با نقطهٔ آغازین مرتبط کند. به‌عبارتی، روند داستان در فضایی خاطره‌گون و بینامتنی خواننده را در پایان داستان به همان نقطهٔ آغازین بازمی‌گرداند و گویی فرجام این داستان، آغاز دوبارهٔ آن است. در میانهٔ داستان نیز به تکراری بودن زندگی مندو و دیگر شخصیت‌ها بارها اشاره شده و آغاز و پایان در داستان، مفهوم معمول و متداول خود را از دست می‌دهد.

تسلسل علی آشفتگی زمانی در چاه بابل

گسست در نقل روایت محوری و تعدد روایت در چاه بابل سبب آشفتگی رمان شده است؛ اگرچه هر یک از رویدادها و حوادث رمان دارای علت هستند؛ اما بر هم زدن نظم خطی وقایع و تأثیر فضای بی‌زمانی و بی‌مکانی اسطوره‌ها، روایت چاه بابل را در گرداب ناهمزمانی وارد کرده است. راوی رمان در فضایی بین خیال و واقعیت سیر می‌کند. جریان سیال ذهن راوی در بینامتن‌های گوناگون خط سیر داستان و روابط علی و معلولی رمان را سست می‌کند، به‌گونه‌ای که مندو، شخصیت اصلی داستان درپی این عدم انسجام و گسست در یک تک گویی درونی به خود نهیب می‌زند: «آویزان یعنی همین. آن هم سرازیر.» (همان: ۳۲) و در اوج وادادگی از آرمان‌ها و آرزوهایش هرروز فاجعه روزمرگی را با انتقام از گذشته تیره و تاریک خود تکرار می‌کند : چرا معلقم کردی؟ می‌شد که نباشم. می‌شد که نپرسم. می‌شد که بگویم همین است که هست...(ر.ک: همان:١٦)

چاه بابل از هفت پارهٔ مجزا تشکیل شده که هر پاره نیز چند بخش دارد و هیچ یک از بخش‌های هر پاره یک جزء روایی خاص را دنبال نمی‌کند و هیچ بخشی دنبالهٔ بخش قبلی نیست؛ به‌عبارتی نه تنها بخش‌های ابتدایی و انتهایی داستان در کنار یکدیگر قرار ندارند، بلکه در میانهٔ داستان نیز راوی می‌کوشد آنچه را تاکنون بازگو کرده با از سرگیری بیان کند. در واقع، در رمان چاه بابل روایت منسجم و یک‌دستی وجود ندارد تا خواننده بتواند آن را منفعلانه بخواند، بلکه مجموعه‌ای از چند روایت‌های موازی دیده می‌شود که در راستای هم بازگو می‌شوند. داستان در فضای خاطره‌وار جریان دارد که این ویژگی متأثر از ازلی بودن زمان اسطوره‌ای داستان است: «سه سال بعد برادر حداد شهیدی بود که نوار نوحه‌هایش دست به دست می‌شد؛ اما هیچ کس نه از مدفن او خبر داشت و نه از محل و چگونگی شهادتش. –مرا تا

کمر و ناهید را تا سینه کرده بودند توی خاک. گونی را که کشیدند روی سرمان دیگر چیزی نمی‌شنیدم. همه‌اش چهرهٔ دکتر میریان پیش چشمم بود و صدایش که دیگر صدا نبود، اندوه بود. بغضی شکسته در گلو: خیابان اباذر، کوچه شهید تبریزی، پلاک ۹. لطفاً نامه را بدهید به همسرم. اعتقادی نداشت. به اجبار آمده بود. شب‌هایی که نوحه می‌خواندم می‌دیدمش کناری ایستاده، طعن لبخندی بر لب‌ها. جنونی که از اعماق ریشه برمی‌آمد لرزه می‌انداخت در ظلمت بیابان و سرها که گُر می‌گرفت... رسیدند به پل الکساندر. چشمش که افتاد به دو اسب بالدار سرستون‌های پل، رعشه‌ای مهره به مهره تیرهٔ پشت‌اش را تا گردن بالا آمد: فلیسیا ما قبلاً کجا همدیگر را دیده‌ایم؟» (همان: ۱۱۴)

مندو ستون اصلی رمان است و نویسنده برای پیشروی داستان گویا چاره‌ای نمی‌بیند جز یادآوری خاطرات گذشته که در ذهن او بازآفرینی می‌شود. مندو می‌داند که برای به دست آوردن فلیسیا باید دوباره آواز بخواند، اما عواقب آواز خواندن خود را با مرور خاطرات گذشته در ذهن به یاد می‌آورد: «سیگار را در زیرسیگاری له کرد: عشقی در کار نبود. هر دوی ما معامله می‌کردیم. چیزی می‌دادیم و چیزی می‌ستاندیم. برای چه بخوانم؟ که همه بفهمند برادر حداد کیست؟ هر چه سعی کنم صدا صدای ماندی آریانژاد باشد، باز هم غیرممکن است لو نرود. وقتی صدایی با مرگ تماس گرفت، مثل سنگ مرمر همیشه رگه‌هایی از آن را در خود حمل می‌کند. برای چه بخوانم؟ که با کارد گاوکشی بیایند سراغم؟ جدول سیمانی را که فرود آورده بود، راهش را کشیده بود برود، دو نفر محکم زیر بازویش را گرفتند. توی کمیته جوان ریشوی تنومندی پاسپورتی را چپاند توی دهنش: برو زن قحبه برو به هر قبرستانی که دلت می‌خواهد برو، اما بدان برادر حداد در جبهه‌ها شهید شده! اگر صدایی ازت بلند شود، آن سر دنیا هم که باشی با کارد گاوکشی می‌آییم سر وقت‌ات!» (همان: ۱۲۵) به‌طور کلی، پرش از یک مقطع زمانی به زمان دیگر به معنای نبود قصه و حذف گره در رمان چاه بابل نیست؛ بلکه روایت‌های داستان همچون زنجیری از حوادث و رویدادها به روند روایت قابل درک کمک می‌کنند. در هر سه داستان مندو درباره گذشته خود و خاطراتش صحبت می‌کند و موضوع عشق شخصیت‌ها چندین بار در داستان تکرار می‌شود.

همپوشانی

در شیوهٔ روایت چاه بابل از شکستن زمان خطی داستان و جابه‌جایی مداوم کانون روایت هم

بهره برده شده و ساختار داستان غیرخطی است و از سه برههٔ زمانی و مکانی تاریخ را برای نشان دادن زندگی تاریک شخصیت اصلی استفاده شده است. وقتی راوی به زندگی حال یا زمان جاری در رمان می‌پردازد، به لحنی امروزی و معیار متوسل شده و از کلمات مدرن و معاصر استفاده می‌کند و اشیاء و اصطلاحاتی که در این بخش استفاده می‌شوند، مدرن هستند: «تلویزیون روشن بود و مدیر مجلهٔ رستاخیر فرشتگان توضیح می‌داد چه ضرورتی او را واداشته است چنین هفته نامه‌ای منتشر کند...» (همان: ۱۸) این نوع روایتگری صدای غالب روایت رمان است و اغلب رویدادهای چاه بابل در این محدوده صورت می‌گیرد.

نوع دیگر روایت، زمانی دیده می‌شود که زمان به گذشته و در دورهٔ قاجار بازمی‌گردد. در این بخش از رمان، روایت اندکی تمایل به بازسازی زبان کهن پیدا می‌کند، زبانی خاص که بین کلاسیک و امروزی نوسان دارد: «در آن صبح سرد پاییزی که بخار نفس اسب‌ها، ته مانده ظلمت را رقیق می‌کرد، ایلچی میان آن همه لباس پشمی عرق می‌ریخت و راه به نفس نمی‌داد. دو روز پیش که گزارش سفر لندن را می‌داد گمان می‌کرد شاه دهن‌اش را پر اشرفی خواهد کرد، اما...» (همان: ۱۳) این شیوهٔ روایتگری در بخش‌هایی از رمان که مربوط به داستان ایلچی و سفر او به روسیه است به کار برده شده و نوع دیگر روایت در بازسازی اسطورهٔ ناهید است که در آن زمان پرشی به گذشته بسیار دور دارد، زبان کاملاً کهن می‌شود: «و آن زن را جمالی بود به غایت نیکو. عزا و عزایا را چشم بر وی افتاد و بر وی عاشق شدند و گفتند اگر تو را از آن شوهر جدا کنیم تن خویش را فدای ما کنی؟» (همان: ۸۳)

اما علاوه‌بر وارد شدن از یک دوره به دورهٔ دیگر زمان‌ها و مکان‌ها در روایت داستان با هم ادغام شده است؛ به‌گونه‌ای که در قسمت‌هایی از رمان شاهدیم که بعد از گفتار درونی شخصیت‌ها خواننده با زمان و مکانی دیگری روبه‌رو می‌شود که این خود یکی از مشخصه‌های روایت پست‌مدرن است؛ به‌عنوان مثال این تکنیک در یکی از ملاقات‌های فلیسیا و مندو دیده می‌شود که هنگام روایت شغل فلیسیا، خواننده پس از تک گویی او وارد منزل مندو می‌شود و زمان و مکان روایت تغییر می‌کند: «اقامت در استراحتگاهی زیبا، استفاده از استخر، غذاهای عالی و معاشرت با اشخاص سرشناس خستگی این سرگردانی دو ماهه را حسابی از تنش بیرون کرده بود. (حالا مانده است آپارتمانی پیدا کنم تا همه چیز رو به راه شود). مندو بی‌اراده بدنش را بالا کشید تا دوباره به پهلو بخوابد و فلیسیا را بغل کند.» (همان:٤٦) همچنین در بخشی دیگر

از داستان شاهد روایت داستان ناهید با حداد هستیم که پس از یاداوری صحنه مرگ دلخراش ناهید ،صحنه داستان وارد زمان حال می‌شود که مندو روی تخت کنار فلیسیا است: ناهید (یادش بخیر،چه مرگ دلخراشی داشت) به او گفته بود: هرگز سعی نکن سوزنده ترین آرزوهایت را جامه عمل بپوشانی. مندو با تمام گوشت و پوست به این امر باور داشت. با این همه همین طور که دراز کشیده بود کنار فلیسیا تن تکیه به ستون آرنج‌ها و نگاه خیره به دور می‌گفت: چه کسی داور است... (همان:۷۰) و خواننده وارد زمان و مکان دیگری می‌شود. اختلال‌های زمانی و گسست رخدادها و حوادث در چاه بابل گواه باور پسامدرنی نویسنده در فروپاشی باورهای سنتی و معیار و جایگزینی روایت‌های خرد به‌جای روایت‌های کلان است، باوری که اغلب پست‌مدرنسیت‌ها هم به آن معتقد هستند.

شخصیت‌پردازی در چاه بابل

هرچند به‌کارگیری روایت‌های اسطوره‌ای و استفاده از کنش‌ها و گفت‌وگوهای شخصیت‌های اسطوره‌ای داستان این امکان را فراهم می‌سازد که چهرهٔ شخصیت‌های رمان برجسته‌تر شود، اما در چاه بابل این کنش‌ها، خاطرات و گفت‌وگوها بیشتر در خدمت پیشبرد روایت داستان و تبیین درون‌مایه است. اغلب شخصیت‌های چاه بابل خاکستری هستند در یأس و ناامیدی غوطه‌ورند. مندو شخصیت اصلی داستان چاه بابل به‌دنبال راهی برای اثبات بودن خود است و گاه در گذشته به‌دنبال آن است؛ اما یادآوری خاطرات گذشته نیز نمی‌تواند به او کمکی کند، زیرا گذشته وی تاریک‌تر از حالش است. شاید شخصیت‌های داستان برای رهایی از این سرگردانی است که هر یک به هنری پناه برده‌اند، مندو به هنر خوانندگی و کمال به هنر نقاشی.

قاسمی همچون دیگر نویسندگان پسامدرن «شخصیت‌ها و رخدادهای یک اسطورهٔ خاص را از دنیای تخیلی به دنیای واقعی می‌کشاند و بدین طریق داستانی امروزی می‌نویسد که شخصیت‌ها یا رویدادهای مربوط به اسطوره‌ای خاص در آن گنجانده یا شبیه‌سازی شده.» (بی‌نیاز ۱۳۸۸: ۲۰۷) رمان چاه بابل روایت نابه‌سامانی زندگی مندو، خواننده‌ای با صدایی خداگونه است که تبعید شده از وطن مادری‌اش و همچنین تبعید شده از خویش است. در این فضای تبعید مندو به دیدار زنی به نام فلیسیا می‌رود و انتظار عشق متقابل از او را دارد؛ اما این انتظار او را به انحطاط می‌کشاند. داستان در سه زمان منقطع از حال، گذشته نزدیک و دور جریان است: ۱-گذشته دور: دوران قاجار؛ ۲- گذشته نزدیک: دوران انقلاب و جنگ با عراق؛

۳- زمان حال. همچنین داستان در سه مکان ایران، روسیهٔ تزاری و پاریس روایت می‌شود؛ مندو شخصیت اصلی داستان نیز در هر سه زمان روایت حضور دارد و روایت فضای نیمه وهمی چاه بابل بر دوش این خوانندهٔ تبعید شده در سه خط روایی است: خط اول روایت: در زمان معاصر حضور دارد و با شمایل مندو با زنی به نام فلیسیا در فرانسه به عشق و بزهکاری دست می‌زند. خط دوم روایت: در دربار روسیهٔ تزاری قرن هجدهم (دورهٔ قاجار) و در شمایل ایلچی با گرافینه در روسیه عشق می‌بازد. خط سوم روایت: زمان انقلاب و با نام حداد با زنی به نام ناهید در ایران عشق‌بازی می‌کند.

نویسنده، شخصیت اصلی داستان، یعنی مندو را درست براساس ویژگی‌های شخصیتی دو فرشته هاروت و ماروت به تصویر کشیده است. مندو در این رمان درست همان سرگردانی، بی‌پناهی و استیصال دو فرشته را دارد و به‌واسطهٔ آوازخوانی خود از صدایی ماورأیی و خدای‌گونه برخوردار است: «آرنولد نوار تو را شنیده. می‌گوید این صدا مال آدمیزاد نیست» (قاسمی ۱۳۷۸: ۳۸). شخصیت اصلی رمان پست‌مدرنیستی چاه بابل «همچون دیگر شخصیت‌های اصلی رمان‌های مدرن ضدقهرمانی است که برخلاف قهرمان رمان‌های رئالیستی قرن نوزده به ناتوانی‌های خودآگاه است و خود را بازیچهٔ وقایع نامنتظر زندگی می‌داند؛ لذا چاره‌ای جز پناه بردن به دنیای درونی خود نمی‌یابد.» (پاینده ١٣٧٤: ١٠٤)

پارانویا

رمان چاه بابل انباشته است از بدگمانی‌ها و توهم‌هایی که مرز واقعیت و خیال را به‌شدت باریک می‌کند یا از بین می‌برد و خواننده را بر آن می‌دارد که پارانویا را مهم‌ترین بیماری شخصیت اصلی رمان بداند. «اصطلاح پارانویا و شیفته‌گونگی در روانکاوی نوعی بیماری است که در همهٔ عرصه‌های هنر پسامدرن دیده می‌شود و یکی از ویژگی‌های تکرار شونده در اغلب داستان‌های پسامدرن وجود شخصیت‌های روان‌پریش است.» (لوئیس ۱۳۸۳: ۹٦) شخصیت اصلی چاه بابل در تاریکی خودساخته‌ای گرفتار شده که بر زندگی او سایه افکنده است. مندو در تمام طول داستان به ثبات و دوام روابط خود با دیگر شخصیت‌ها بدگمان و بدبین است و گمان می‌کند که دیگران درپی آزار او و پنهان کردن روابط خود از او هستند: «آن خط را دیدی؟ حالت بهم نخورد؟ پس چرا دوباره راه افتادی دنبال کون‌اش؟ شنیدی چه گفت؟ نه مندو اینجا نه؟ می‌فهمی یعنی چه؟ نه! تو گاوی! چون فردا باز هم ببینی‌اش دلت مثل سگ می‌لرزد. ... باید

اینقدر توی این لجن فرو بروی تا همه بفهمند برادر حداد کیست.» (قاسمی۱۳۷۸: ۱۳۰) پناه بردن مندو به خیالات درونی حاصل روان پریشی این شخصیت است که او را درگیر تصورات بی‌اساس و نامتناهی کرده؛ تصورات، نگرانی‌ها و تشویش‌هایی که ناخودآگاه او را نسبت به اطرافیان و دوستان خود بدبین می‌کند: «دست خودش نبود. از لحظه ورود مدام این طرف و آن طرف را نگاه می‌کرد. تشک کهنه‌ای که پشت سرش روی زمین پهن بود و از همان لحظه ورود توجهش را جلب کرده بود آنقدر نو نوار نبود که تصور کند فلیسیا که آن همه به تمیزی اهمیت می‌داد روی آن دراز کشیده و...» (همان: ۹۳) ترس مندو زمانی به نقطهٔ عطف خود می‌رسد که برای اولین‌بار در خانه به انتظار فلیسیا برای اولین ملاقات است: «می‌دانم با سر دارم خودم را در جهنمی فرو می‌برم که هیچ بنی بشری طاقتش را ندارد؛ اما می‌ارزد... چه می‌کنی مندو؟» (همان: ۸۱) از نگاه مندو جهان عرصه سرگشتی و ناامیدی است که ثمره‌ای جز اضطراب و ناکامی به جای نگذاشته است. راوی برای رها شدن از رنج و عذاب از زادگاه خود مهاجرت می‌کند تا شاید به آرامش برسد، اما در کشور جدید بیش از پیش در چرخه رنج‌آور زندگی گرفتار می‌شود. قاسمی با به کارگیری بینامتن‌های گوناگون و یادآوری داستان پر از رنج هاروت و ماروت، اسارت در چرخه بی‌پایان تلخی‌های زندگی را در ذهن بیمار مندو روایت می‌کند.

شخصیت‌های دیگر رمان چاه بابل نیز هر یک نمونه امروزی از شخصیت‌های اسطوره‌ای هستند که با نام‌های متفاوت، اما با همان افکار، گفتار و شخصیت وارد روایت داستان می‌شوند؛ همچون شخصیت فلیسیا که زنی زیبا و اهل موسیقی است و بی‌تردید آینه‌ای از شخصیت اسطوره‌ای زهره است. قاسمی در رمان خود در وصف شخصیت فلیسیا چنین بیان کرده است: «فلیسیا که با چشم حرکت نادر را دنبال می‌کرد، گردنش را به انحنایی نرم چرخاند و حالا که نادر رسیده بود برابر پنجره، کرک‌های نرم بناگوش فلیسیا در پرتو نور چراغک رومیزی برقی می‌زد که از جنس معمول نبود؛ نرمای پوش گلوی پرنده‌ای را داشت که از سیاره دیگری می‌آمد.» (همان: ۱۵) و در جایی دیگر می‌گوید: «تکه ای مرمر تراش خورده ، گرم و ملتهب ،زیر نور مهتاب برق می‌زد.» (همان:۴۹) فلیسیا علاقه‌مند به آواز است و مندو را با آن صدای جادویی و آسمانی به استودیو دعوت می‌کند تا با همکاری آرنولد، شریک زندگی‌اش، به خواندن بپردازد. فلیسیا در پایان داستان مندو و آرنولد را ترک و به آمریکا کوچ می‌کند. به

عبارتی، فلیسیا همان زهره است که نام اعظم را از دو فرشته دزدید و سپس آنها را رها کرد و به آسمان رفت.

شگرد اتصال کوتاه در روایت چاه بابل

اتصال کوتاه شگردی است که در آن نویسنده فاصله میان خود، خواننده و متن را کاهش می‌دهد و در داستان حضور می‌یابد. این کاهش، فاصلهٔ دنیای واقعی و متن داستان را نیز دربر می‌گیرد. با اتصال کوتاه، نویسنده با خواننده و شخصیت‌های داستان گفت‌وگو می‌کند و روند نوشتن داستان را برای آن‌ها شرح می‌دهد. همچنین در شیوهٔ اتصال کوتاه، خواننده از انفعال خارج می‌شود تا در فرایند خلق داستان شرکت کند و به نویسنده و متن نزدیک شود. اتصال کوتاه در مفهوم کلی آن، گستردگی زیادی دارد و شامل چند شگرد جزئی‌تر می‌شود که یکی از آنها ارتباط مستقیم نویسنده با مخاطب است که این ویژگی در رمان چاه بابل نیز دیده می‌شود. در این رمان شاهد چند نمونه از اتصال کوتاه از طریق خطاب مستقیم خواننده هستیم که این خطاب‌ها شامل همدلی و ارتباط صمیمانه با خواننده و شریک کردن خواننده در فهم بهتر داستان است. به‌عنوان مثال، در صحنه‌ای از داستان مندو در انتظار آمدن فلیسیا به منزل خود است که دچار شک و تردید می‌شود، راوی درهم ریختگی فکری و روحی شخصیت اصلی داستان را به تصویر می‌کشد، فردی که غربت مهاجرت او را دچار انحطاط هویت فردی و انسانی کرده است. در این صحنه نویسنده وارد داستان می‌شود و خواننده را به‌طور مستقیم مورد خطاب قرار می‌دهد: «ناگهان تصمیم گرفت لباس‌هایش را بپوشد و به سرعت از خانه خارج بیرون بزند. اما در همین لحظه بله خوانندهٔ عزیز در همین لحظه فلیسیا رسیده بود پشت در اتاق. در می‌زد.» (همان: ۸۱)

در بخش دیگری از داستان صحنهٔ ماندن فلیسیا در کنار کمال و گفت‌وگوی نادر و مندو درباره فلیسیا روایت می‌شود که نویسنده نیز به‌طور مستقیم با خواننده سخن گفته و نظر خود را دربارهٔ احساس مندو بیان می‌کند: «مندو گرچه به عقل‌اش می‌رسید، اما نگفته بود من هم می‌مانم کمک‌ات. خسته شده بود؟ یا حس می‌کرد نادر بیشتر به حضور او محتاج است؟ از من می‌شنوید هر سه.» (همان: ۱۲۱) در رمان چاه بابل شاهدیم که گاه شخصیت‌ها احساسات نویسنده را برمی‌انگیزند و سبب می‌شوند که نویسنده از آنها کینه بگیرد. به عبارتی، روابط عاطفی نویسنده با شخصیت‌ها از حیطهٔ ایجاد اتصال کوتاه فراتر رفته و برای کم کردن فاصله از

احساسات بهره گرفته است و نویسنده تا جایی وارد شده که حتی عاطفه‌اش را درگیر شخصیت‌ها کرده است: «اما مندوی کثافت رذل همین‌طور که نگاهش می‌کرد اندیشید: پس به هر قیمتی باید آن را دید.» (همان:۱۰۲)

تجلی روایت‌های اسطوره‌ای در چاه بابل

چاه بابل نوعی روایت اسطوره‌ای به‌شمار می‌آید که در آن اسطوره‌ها ابداع و باز تولید می‌شوند. در این رمان نویسنده بنابر دلایلی از جمله تحولات اجتماعی، اهداف سیاسی و فرهنگی و همچنین شخصی بن‌مایه اسطوره‌ای خود را با تغییر و تبدل ساختاری، با شخصیت‌های داستان عجین می‌کند و متن را به روایت اسطوره‌ای بدل می‌سازند. «از دیدگاه پست‌مدرنیست‌ها، اسطوره‌ها در نشان دادن بی‌انسجامی و بی‌وحدتی دنیای معاصر بهتر عمل می‌کنند؛ لذا چندپارگی و آشفته‌نویسی و تعدد و تکثر روایت و راوی، اساس کار آن‌هاست.» (پاینده ۱۰٤:۱۳۷٤) بینامتنیت در پسامدرن درپی برداشتن فاصلهٔ گذشته و حال و بازنویسی گذشته در موضوعی جدید است. «از دیدگاه پسامدرنیست‌ها اسطوره باید از متنِ قبلا نوشته شده ، برگزیده شود، به‌شکل دیگری درآید و به طریق کنایه‌ای بازتفسیر گردد تا بدین وسیله فراموش نشود.» (کوپ ۲۰۰:۱۳۸٤) احساساتی شدن ادبیات امروز یکی از دلایل آنان برای چنین کاری است؛ اما دلیل اصلی این است که معتقدند واقعیت‌های پذیرفته شده امروز داستان‌هایی هستند که ما درباره گذشته ساخته‌ایم؛ به بیان ساده‌تر از نظر رمان‌نویس پسامدرن، «پرداختن به رخدادها و مسائل جاری، کم اهمیت‌تر از پرداختن به تمامیت تخیل فرهنگی است که داستان‌های قدیم جهان پرورانده‌اند.» (لاج ۲۳:۱۳۸٦)

چاه بابل نیز داستانی است که بر پایه روایت سامی و ماجرای هبوط دو فرشته مذکر به نام هاروت و ماروت و عشق آنها به زنی به نام زهره (ناهید) نوشته شده است. در واقع، رمان به شرح دلباختگی‌ها، اشتباهات و عقوبت ابدی آنها در قالب شخصیت‌های داستان پرداخته است. دغدغه اصلی نویسنده دوری از وطن و هجرت است که با استفادهٔ از بن‌مایهٔ داستانی هاروت و ماروت آن را به خوبی بیان کرده است: «هفت سال گذشته بود و انگار همین دیروز بود که وقتی پایش رسید به زمین برفی می‌بارید که برای آب کردنش مادهٔ روی آن پاشیدند که آن همه سگ را تلف کرد و مبدایی شد تاریخی برای تبعیدش... گمان می‌کرد تبعید مثل هر سفر دیگری ست که از میانهٔ راه هوای بازگشت قفس سینه را تنگ می‌کند و دقیقه‌ها به شمارش می‌افتند.

نمی‌دانست اینجا زمان در توقفی ابدی‌ست.» (قاسمی ۱۳۷۸: ۳۰ و ۳۱) و در جای دیگری از داستان می‌خوانیم: «پله‌های هفت طبقه را در چرخشی سرگیجه‌آور چنان فرود آمد که گویی به اعماق چاهی ظلمانی فرو غلتید.» (همان: ۳۳) عامل سقوط هاروت و ماروت از اوج آسمان به زمین حضیض زمین عشق به زهره و اقدام به گناه و بزهکاری بود؛ این گناه عقوبت معلق ماندن در چاه بابل را درپی داشت. در رمان نیز مندو انسانی شرقی است که از سرزمین مادری خود تبعید و دلباخته زنی زیبا و غربی می‌شود، با این تفاوت که این دلباختگی و عشق مجنون‌وار جسمانی نیست و موجب ارتقای کیفیت روحی و روانی وی شود: «چشمان فلیسیا را که دید فراموش کرد چه چیزی در این خانه عذابش می‌داد؛ چشمانی به زلالی عمق دریاچه‌ای نامسکون که دو الماس بی‌طاقت در آن شنا می‌کرد.» (همان: ۱۰) «فلیسیا، به نظر تو اگر من عاشقت بشوم کار بدی کرده‌ام؟ -تحت تأثیرم قرار می‌دهد، اما باعث عذاب تو خواهد شد!» (همان:٤٨)

در رمان خطای فرشتگان به سقوط آنان منجر شد و شاهد تکرار این عقوبت در نوع امروزی خود در داستان نیز هستیم. نویسنده در روایت زمان گذشته رمان، ایلچی را منطبق با اسطورهٔ هاروت و ماروت البته به شکلی کاملاً دگرگون شده به تصویر می‌کشد «در آن هنگام، یعنی دو قرن پیش، مندو، مندو نبود. ایلچی مخصوص شاه بود و نامش ابوالحسن. کیا بیایی داشت... صبح زود که نوکر مخصوص شاه آمد عقبش، تا از پشت در گفت: نوکر خاصه، ایلچی که از دو روز پیش با دلهره انتظار می‌کشید، سر را از پنجره بیرون کرد و به دیدن درشکه مخصوص، سرمایی گزنده تیره پشتش را به لرزه درآورد. شاه را خوب می‌شناخت، دسته گلی را هم که به آب داده بود می‌دانست. نگاهی به شیشه‌های رنگی پنجره کرد و نگاهی به افق خونین که پرتو کم‌رنگی از آن حالا برگ‌های پیچ امین‌الدوله لب دیوار باغ را به رنگ عقیق در آورده بود. آهی کشید و به افسوس زیر لب نالید: «تو هیچ وقت آدم نمی‌شوی! پس چشمت کور، بکش!» (همان: ٦) در اینجا نویسنده با تبدیل جایگاه ملکوتی هاروت و ماروت به فردی درباری(ایلچی مخصوص شاه) ، به صورت ضمنی به اصل داستان اشاره کرده و آن را پرداخته است. همچنین دقت نویسنده در پرداختن به درونیات هاروت و ماروت قابل توجه است و در تمام داستان پریشانی آن دو، احساس گناه و حقارت ناشی از ارتکاب گناه دو فرشته یادآوری می‌کند و عقوبت آن‌ها در نوع امروزی خود تکرار می‌شود. «اما خواندن آسان نبود. شعر نبود. دریدن

پرده‌های پنهان بود. حکایت اول بود؛ حکایت دورافتادگی. اعتراف بود. اعتراف به همه چیز. پس آسان نبود. چیزی را از درون می‌کاست. چیزی که هیچ گاه برگشت نداشت.» (همان: ۱۱)

قاسمی در رمان خود به جنبهٔ ظاهری مجازات فرشتگان که همان معلق بودن در چاهی تاریک است نیز اشاره کرده است: «تصویر زنی که از پنجرهٔ قایق دیده بود آمد مقابل چشمش. (کاش اقلاً مثل این‌ها بودم). آویزان بود میان دو دنیا. نه دنیای خود را داشت و نه دنیای این‌ها را.» (همان: ۳۰) یا در جایی دیگر از رمان می‌خوانیم: «معلق بود، میان دو دنیا. جایی که از آن آمده بود عشق اساس آفرینش بود. خدا می‌خواست جمال خویش ببیند انسان را به شکل خود آفریده بود. خود را که در این آینه دید عاشق جمال خویشتن شد. آن‌جا، عشق‌های زمینی، در چرخ‌های ابدی، تکرار حادثه در آینه‌های موازی این اسطوره بود.» (همان: ۳۳) همچنین مواردی از جمله «سنگسار شدن ناهید»، «سرطان کمال»، «کوری مندو» و تکرار واژه‌هایی همچون «عذاب»، «تبعید»، «زهدان»، «پستو» و... تداعی کنندهٔ عقوبت است که در داستان رخ می‌نماید. مندو با آگاهی از این مطلب که آوازخوانی او سبب نابینای‌اش خواهد شد برای به‌دست آوردن فلیسیا به موسیقی می‌پردازد؛ همانطور که هاروت و ماروت می‌دانستند خطاکاری، عقوبت ابدی برایشان به‌همراه خواهد آورد.

نتیجه‌گیری

رضا قاسمی همچون دیگر داستان نویسان معاصر به واسطهٔ آشنا شدن با نظریات و جریان های ادبی جدید به گونه ای تغییر خلاقانه در روایت داستان های خود دست پیدا کرده است. او در داستان هایش تا حد زیادی از اساطیر کهن فارسی تاثیر گرفته است و این رابطه بینامتنی در جای‌جای این اثر چه در شگردهای روایی، چه در اقتباس‌های مستقیم وی از داستان اسطوره هاروت و ماروت و چه در مضامین و بن‌مایه‌ها به کار گرفته شده، کاملا پیداست. وی با استفاده از مؤلفه‌های مکتب پست‌مدرنیسم داستان‌های خود را از حادثه‌پردازی سنتی خارج و فرم جدیدی از داستان‌نویسی را با توجه به شکل و صورت جدید جایگزین کرده است. درهم تنیدن حال و گذشته به‌واسطه مضامین اسطوره‌ای و به‌ویژه درافکندن آن در قالب روایت، اختلال و گسست زمانی در روایت خطی داستان و تبدیل رمان به روایت غیرخطی و تسلسل علی و آشفتگی زمانی و تغییر مداوم زمان و مکان رویدادها و... گواهی بر رویکرد پسامدرنیستی نویسنده رمان است. چاه بابل به‌واسطه بهره از عناصر اسطوره‌ای، همانندی شخصیت‌ها و

کنش‌هایشان با شخصیت‌های اسطوره‌ای و همچنین داشتن نیروهای ماورأیی و گرفتاری در بند بی‌زمانی به روایتی اسطوره‌ای تبدیل شده است که از منظر تحلیل بینامتنی دارای اهمیت است. قاسمی بهترین وسیله برای تشریح و تبیین درونمایهٔ داستان خود را بهره گرفتن از بن‌مایه اسطوره‌ای عقوبت، عشق و گناه دانسته است و به‌دلیل رویکرد پسامدرنی‌اش این بن‌مایه را در سه دورهٔ زمانی و در سه خط روایی بازگو می‌کند و هر روایت در داستان تقویت کننده روایت اصلی و الهام بخش درون‌مایه داستان است.

منابع

کتاب‌ها

بارت، رولان (۱۳۷۵). *اسطوره، امروز*، ترجمهٔ دقیقان، تهران: مرکز.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران: افراز.

پاینده، حسین (۱۳۸٦). *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس*، تهران: هرمس.

پاینده، حسین. (۱۳۷٤). *گذر از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم در رمان، مجموعه سخنرانی‌ها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل رمان در ایران*، تهران: فرهنگ و ارشاد اسلامی.

تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران: مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی*، تهران: علم.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران*، تهران: اختران.

جهانبگلو، رامین و بهنام، حمید. (۱۳۸٤). *تمدن و تجدد*، تهران: مرکز.

قاسمی، رضا. (۱۳۷۸). *چاه بابل*، سوئد: باران.

کوپ، لارنس. (۱۳۸٤). *اسطوره*. ترجمهٔ محمد دهقانی، تهران: علمی ـ فرهنگی.

لاج، دیوید و وات، ایان. (۱۳۸۹). *نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

لاج، دیوید. (۱۳۸٦). *رمان پسامدرنیستی، مجموعه مقالات و نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

لوئیس، بری. (۱۳۸۳). *پسامدرنیسم و ادبیات (مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان)*. ترجمه حسین پاینده. تهران: روزگار.

مک هیل، برایان، لیندا هاچن و همکاران. (۱۳۹۳). *مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در رمان*، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

مکاریک، ایرنا. (۱۳۸۵). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهاجری، تهران: آگه.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). *عناصر داستان*، تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). *صدسال داستان نویسی ایران*، تهران: چشمه.

نوذری، حسینعلی. (۱۳۷۹). *صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته*، تهران: نقش جهان.

مقالات

بزرگ بیگدلی، سعید، و قبادی، حسینعلی. (۱۳۸۸). تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای سالمرگی. *پژوهش‌های ادبی*، ۶(۲۵)، ۹-۳۸. dor:20.1001.1.17352932.1388.6.25.1.4

بیداخویدی، فاطمه، و حیدری، فاطمه. (۱۳۹۳). تحلیل نظریه بینامتنیت در داستان مار و مرد سیمین دانشور. *تفسیروتحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)*، ۶(۲۰)، ۶۲-۸۶.

زمانی، فاطمه، و تسلیمی، علی. (۱۳۹۷). تحلیل پیوند بینامتنیت با روایت پسامدرنی رمان سوگ مغان. *متن پژوهی ادبی*، ۲۲(۷۸)، ۳۰-۷. doi: 10.22054/ltr.2017.18644.1738

جواری، محمدحسین، و خواجوی، سارا. (۱۳۸٤). سیر تحول اسطوره در ادبیات تطبیقی. *ادب غنایی*، ۳(٤)، ۳۹- ۵۲.

کیایی، شهرام، و عباسی، هاجر. (۱۳۹۰). روایت پست‌مدرن در نمایشنامه خانمچه و مهتابی اثر اکبر رادی. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ۳(۸)، ٤۵- ۷۲.

هوروش، مونا. (۱۳۸۹). سیاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها. *پژوهش ادبیات معاصر جهان (پژوهش زبان های خارجی)*، ۱۵(۵۸)، ۱۴۹-۱۶۷.

References

Books

Bart, R. (1996). *Ostoreh, emroz*, Trans. Daqiqan, Tehran: Markaz. [In Persian]

Biniyaz, F. A. (2009). *daramadi bar dastan v revayat*, Tehran: afraz. [In Persian]

Cop, L. (2004). *Ostoreh*, Trans. By mohamad dehgani, Tehran: elmi-farhangi. [In Persian]

Jahanbaglou, R., & Behnam, H. (2014). *Civilization and Modernity*, Tehran: Center. [In Persian]

Lodge, D. (2007). The Postmodern Novel, a collection of essays and theories on the novel from realism to postmodernism, translated by Hossein Payandeh, Tehran: Niloufar. [In Persian]

Lodge, D., & Watt, I. (2010), *Theories of the Novel from Realism to Postmodernism*, Trans. Hossein Payandeh, Tehran: Nilofar. [In Persian]

Loeis, B. (2004) .*pasamodernist v adabiyat (modernism va pasamodernism dar roman*, Trans. Hosein payandeh, Tehran: rozegar. [In Persian]

Mak, H., Linda, H., & other. (2014). .*modernism va pasamodernism dar roman*, Trans. Hosein payande, Tehran: nilofar. [In Persian]

Mirabedini, H. (2004). *sad sal dastan nevisi iran*, Tehran: csme. [In Persian]

Mirsadegi, j. (2003). *anasore dastan*, Tehran: sokhan. [In Persian]

Mkarik, I. (2006). *Daneshnameye nazariyehaye adabi moaser*, Trans. Mohajeri, Tehran: agah. [In Persian]

Nozari, H. A. (2000). *soratbandiye modernite and postmodernite*, Tehran: nagshe jahan. [In Persian]

Payande, H. (2007). *Roman pasamodern va film.Negahe be sakhtar v sanaate, Film miks*, Tehran: Hermes. [In Persian]

Payandeh, H. (1995). *The Transition from Modernism to Postmodernism in the Novel, a collection of lectures and articles from the first seminar on the study of novel issues in Iran*, Tehran: Farhang va Ershad Islami. [In Persian]

Tadayoni, M. (2009). *pasamodernism dar adabiyat dastani:morori bar mohemtarin nazariyehaye pasamodernisti v baztabe an dar dastan moaser*, Tehran: elm. [In Persian]

Articles

Bidakhawidi, F., & Heydari, F. (2014). Analysis of the theory of intertextuality in the story of the Snake and the Man by Simin Daneshvar. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda), 6*(20), 62-86. [In Persian]

Bozorgbegdali, S., & Ghobadi, H. A. (2009). Intertextual analysis of the mythological narrative of old age. *Literary Studies, 6*(25), 9-38.dor:20.1001.1.173 52932.1388.6.25.1.4. [In Persian]

Horush, M. (2010). A Planet Outside the Orbit: A Look at Postmodernism in the Novel Nightly Harmony of the Woodwind Orchestra. *Research on Contemporary World Literature (Foreign Language Research), 15*(58), 149-167. [In Persian]

Jawari, M. H., & Khajoui, S. (2005). The Evolution of Myth in Comparative Literature. *Adab Ghanaei, 3*(4), 39-52. [In Persian]

Kiaei, Sh., & Abbasi, H. (2011). Postmodern Narration in the Play Khanomcheh and Mahtabi by Akbar Radi. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda), 3*(8), 45-72. [In Persian]

Zamani, Fatemeh, and Taslimi, Ali. (2018). Analysis of the intertextual connection with the postmodern narrative of the novel Sug Moghan. *Literary Text Studies, 22*(78), 30-7. doi: 10.22054/lt.2017.18644.1738. [In Persian]

Intepretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 16, Number 60, Summer 2024, pp. 595-618
Date of receipt: 4/4/2023, Date of acceptance: 9/5/2023
(Research Article)
DOI:

Intertextual analysis of the mythological narrative of the well of Babel novel

Leila Rahnema[1], Dr. Nozhat Noohi[2], Dr. Mehri Talkhabi[3], Dr. Heydar Hassanloo[4]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

Intertextuality is an important term in contemporary literary theories that refers to the relationships between texts; According to this theory, literary texts are not formed in isolation and they cannot be read and interpreted without communicating with each other. After the Islamic revolution and especially in the last two decades, we see the use of intertextual relationships in the works of many contemporary authors.

Intertextuality in postmodern era has an inseparable link with other features of these texts, such as temporal discontinuity, non-linear narration, vicious circle, etc. In this article, by using the descriptive-analytical method and using the theory of intertextuality, the effectiveness of the narrative of the Well of Babylon from the myth of Harut and Marut has been investigated and analyzed. The results of this study show that the characters, actions and events of the story of the Well of Babylon have many similarities with the mythological narrative of Harut and Marut, both in form and content, and the use of mythological elements such as motifs, characters and symbols has turned the Well of Babylon into a mythological narrative. In this story, the fluidity of the narrator's mind in mythological intertexts has created a postmodern narrative of the world that is full of suffering and torment that characters has endured. This article has analyzed the novel of Well of Babel with the aim of representing the role of intertexts in the narrative of the postmodern novel and its relationship with other features of this type of texts.

Keywords: Intertextuality, postmodern, narrative, myth, well of Babel.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran. rahnema024@gmail.com
[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran. (Corresponding author) noohi_nozhat@yahoo.com
[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran. mehri.talkhabi@gmail.com
[4] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran.nastuh49@yahoo.com