

بررسی تاثیر اسطوره شهرزاد بر رمان پسامدرن شیمیر  
نوشته جان بارت به همراه خوانشی پل دمانی از متن

نرگس منتخبی بخت و<sup>۱</sup>  
دکتر جلال سخنور<sup>۲</sup>

چکیده

رمان پسامدرن شیمیر نوشته‌ی جان بارت، شامل سه داستان کوتاه به هم مرتبط است. این مقاله خوانشی است در راستای اهمیت اسطوره ایرانی شهرزاد در اسلوب روایی پسامدرن. «دنیازادیاد» داستان کوتاه اول، اسطوره شهرزاد را در قالبی متفاوت به تصویر می کشد که به نوعی بیانگر تاثیر قصه سرایی در ادبیات پسامدرن است. دو داستان کوتاه دیگر، «پرسید» و «بلروفونیا»، تحت تاثیر شیوه روایی شهرزاد قرار دارند، بدین معنی که تنها راه ادامه بقا در زندگی واپس گرای امروزی قصه سرایی ست. این سه داستان کوتاه از دیدگاه نقد ساختارشکن (Deconstruction) و با استفاده از نظریه استعاره‌ی بودن زبان که توسط پل دمان (Paul de Man) مطرح شده، مورد بررسی قرار گرفته اند. هر متن تنها به خود ارجاع دارد و به عقیده او از صنایع ادبی مختلفی به ویژه استعاره تشکیل شده است. هرصنعت دارای دو وجه لغوی و مجازی است. ارتباط بین این دو صورت چیزی نیست جز در قالب بی ثباتی، درگیری و بی معنایی. پس از آنجا که خود متن در یک خلا معنایی به سر می برد، تلاش برای رسیدن به یک خوانش نهایی و جامع تبدیل به تمثیلی از ناخوانشی می شود. تعارض دو وجه هر استعاره در شیمیر، به عنوان مثال استعاره های شهرزاد، دنیازاد، بارت، پرسه، مدوز و بلروفون، مانع خوانشی منسجم از آنها شده و در نهایت منجر به واسازی هر یک از این اساطیر می شود. غیر ممکن بودن عمل خواندن شیمیر از چندین منظر دمانی نشان داده شده است: فرازبانی رمان کوتاه اول، «دنیازادیاد»، نقش زندگی نامه خود نوشت در واسازی «پرسید» رمان کوتاه دوم و استفاده از وارونه رویداد (آیرونی) و همچنین ارزش یابی دمانی در «بلروفونیا» رمان کوتاه سوم.

**کلید واژه ها:** ایران در ادب جهان، پسامدرنیسم، اسطوره (شهرزاد)، استعاره، ساختارشکنی، فرازبانی

دوره اول، شماره ۲، بهار و تابستان ۱۳۸۸

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شهید بهشتی

nargesmontakhab@gmail.com

۲. استاد تمام، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

nakhoslaj@gmail.com

## مقدمه

رمان شیمیر (*Chimera*) نوشته‌ی جان بارت (John Barth) شامل سه داستان بلند بهم مرتبط با نام‌های «دنیا‌زادیاد» ("Dunyazadiad")، «پرسید» ("Perseid") و «بلروفونیا» ("Bellerophoniad") است. مراد از شیمیر (یا خیمایرا) در اساطیر یونان عفریتی است با سرشیر بدن بز و دم اژدها. داستان‌های سه‌گانه این اثر به ترتیب اسطوره‌های شهرزاد قصه‌گو، پرسه نابودگر مدوز و بلروفون رام گر پگاسوس سرکش را در قالب پسا مدرن به تصویر می‌کشند. جان بارت از نویسندگان مطرح ادبیات آمریکا در حوزه‌ی پسا مدرنیسم است. او همواره در آثار خود در پی ساختن نوع جدیدی از واقعیت است که در آن مصائب بشر به شیوه‌ای جدید نقل می‌شود و در آن افراد هم نویسنده و هم قهرمان داستان زندگی خویش هستند. بارت معتقد است که مرگ رمان فرا رسیده است و بایستی روایت و داستان‌پردازی را با شیوه‌های جدید احیا کرد. برغم سایر نویسندگان پسا مدرن، دیدگاه بارت به زندگی بشر ناامیدانه و پوچ‌گرا نیست. او اعتقاد دارد تا زمانی که انسانها قدرت داستان‌سرایی را از کف نداده‌اند، می‌توانند به حیات خود ادامه دهند. شهرزاد قصه‌های هزار و یک شب‌الگوی اصلی او در اتخاذ این بینش است. هدف نگارنده این مقاله از انتخاب رمان شیمیر نشان دادن تاثیر اسطوره ایرانی شهرزاد قصه‌گو بر اصل پسامدرنی و بارتی داستان‌سرایی و داستان در دل داستان (Story-within-story) است، تاثیری که در ادبیات ایران کاملاً ناشناخته باقی مانده است.

شیمیر با گستردگی ارجاع‌ها و تنوع بیانگر این حقیقت است که انسان مجموعه‌ای از متغیرهایی چون سن، نژاد، جنسیت، طبقه اجتماعی، مذهب، تحصیلات و یا حتی تلاش و کوشش نیست. هر فرد مجموع تمامی این متغیرهاست. در ضمن بنیانهای صوری چون اساطیر و یا ساختارهای اجتماعی نفوذ ناپذیر هرگز این متغیرها را طرح ریزی نکرده‌اند. نسبیت‌گرایی پسا مدرنی در تار و پود این رمان رخنه کرده و پیش‌فرض‌های پابرجایی که فهم آدمی بر آن بنا شده است را از هم می‌گسلد.

شیمیر نمادی است از تحول بین فرهنگی تا حدی که شخصیت‌های این رمان موجودیتی برگرفته از فرهنگ و یا اجتماعی که در آن تولد یافته‌اند (اسطوره) ندارند. زبان اسطوره بر رمزگشایی مفاهیم ناشناخته تکیه ندارد، بلکه بر طبق موازین شناخته شده و ملموس و موضوعاتی که توسط خود آگاهی مشترک جذب و همگون‌سازی شده، عمل می‌کند. همچنین ارزش این زبان

به راحتی قابل تغییر و براندازی است. بارت با نشان دادن ابعاد گوناگون زبان به این مطلب تکیه دارد که اسطوره در به تصویر کشیدن انسان پسا مدرن (در دنیایی ضد اسطوره ای و نابهنجار) از اهمیت ویژه ای برخوردار است. شیمیر بارت تمامی نمادهای یک دنیای وارونه را در خود جای داده است. تقابل بین واقعیت و خیال، حقیقت و افسانه، راوی و خواننده برجای جای آن سایه افکنده است. تلاش اصلی بارت اثبات داستانی بودن ابعاد حیات انسان از طریق ساختاری روایی است و القاء این نکته به خواننده که او نیز جزیی از روند خوانش خواهد شد.

### مواد و روشها

این مقاله سعی بر آن دارد که ساختارشکنی اسطوره توسط بارت را بار دیگر دستخوش و اسازی (Deconstruction) قرار دهد، این بار از طریق پل دمان (Paul de Man) و نظریه‌ی استعاره‌ی بودن زبان. پل دمان به همراه هیلیس میلر (Hillis Miller) و جفری هارتمن (Jeffery Hartman) از پیشروان نقد و اسازی در آمریکا هستند. این منتقدان از نظریات ژاک دریدا (Jacques Derrida)، پدر فرانسوی و اسازی بهره جسته و دامنه آن را به دوره رمانتیک بسط دادند. از نظر دریدا رابطه بین دال (Signifier) و مدلول (Signified) رابطه‌ی ای تک قطبی و یک سویه نیست که در آن مدلول برتری می‌یابد. در طی تمامی اعصار، این مدلول بوده است که بر معنی، نهایت و یکپارچگی دلالت داشته و منجر به ایجاد تقابلهای دوگانه (Binary Opposition) در جوامع شده است، تقابلهایی چون خوبی/بدی، گفتار/نوشتار، وجود/عدم و حضور/غیاب. اما از نظر دریدا گزینه اول یا قطب برتر این تقابلهای رخنه ناپذیر نیست، بلکه قطب فاقد امتیاز آن را هم پوشانی می‌کند. بدین معنی که هر متنی دارای عناصر درونی است که می‌توانند با او اسازی قطب برتر هر تقابل دوگانه‌ی نشان دهند که ادعاهای نوسنده مبنی بر آفرینش متنی با درون مایه منسجم کاملاً واهی است. اگر درون مایه متنی بر تقابل دوگانه‌ی مانند حیات/مرگ مبتنی باشد که در آن تلاش برای بقا و حیات مضمون اصلی است، خوانش دریدایی این مطلب را آشکار خواهد کرد که متن برخلاف مضمون غالب خود، دارای عناصر معنایی است که مرگ و پوچی را به عنوان درون مایه اصلی متن نشان می‌دهند.

زبان و اسازی دمانی که در کتاب او با نام *تمثیل‌هایی از خوانش* (*The Allegories of Reading*) شرح داده شده است از نوع بدیعی و یا بلاغی است. او در پی نظریه‌ی مجاز و یا صناعات ادبی

است که به جا به جایی و بر اندازی معنی از طریق استعاره، مجاز و سایر صناعات ادبی منجر می شود. صنعت ادبی ابزاری است که منطق زبان را سست کرده و نقض می کند. دمان نظریه‌ی خود را بر خواندن دقیق متن و بررسی ساختارهای بلاغی استوار می سازد، ساختارهایی که ارائه‌ی واقعیت را ناممکن می سازند. در این راستا، مهم ترین شیوه‌ی خوانش در شیمیر یافتن صناعات ادبی در متن است. در شیمیر شخصیتها بیشتر از نوع استعاره می نمایند تا عناصری داستانی که باعث پیش بردن روایت شوند. آنها نوعی عملکرد زبانی و یا استعاری و فاقد هر گونه همگونی با سنت های دیرینه‌ی داستان پردازی می باشند.

شهرزاد، جن و یا غول چراغ جادو، پرسه و بلروفون همین عناصر پسا مدرنی استعاری هستند. با این حال، دمان به یافتن ابعاد استعاری زبان بسنده نمی کند. او معتقد است که هر صنعت ادبی دارای دو بعد است: لغوی و مجازی. بعد لغوی دربر گیرنده‌ی معنای تحت الفظی و یا یک سویه‌ی هر استعاره است. بعد مجازی یا ضمنی هر استعاره از سوی دیگر چیزی است که استعاره در ذهن مجسم می سازد و به عبارت جان آستن (John Austin) عملکرد هر استعاره در متن است. دمان به این نکته اشاره دارد که متن هیچ گاه نمی تواند تقابل بین بعد لغوی و بعد مجازی را تحت سلطه خود در آورد و این دوگانگی به نوعی استیصال و یا بن بست معنایی (Aporia) می انجامد که در آن این دو بعد متناوباً بر یک دیگر سایه افکنده و مانع خوانشی «صحیح» از متن می شوند. دمان این پدیده را انحراف (Aberration) هر استعاره می خواند که به نوبه‌ی خود باعث ناخوانشی هر زبان و متنی می شود. بنابراین، دمان به خودسازی (Self-deconstructiveness) هر متن اعتقاد راسخ دارد و اذعان دارد که هر خوانش و اسازی منحصر به یک متن است و قابل اعمال به متن های دیگر نیست.

خوانش دقیق متن به بی ثباتی و نه انسجام سازمند منجر می شود. خوانش نمی تواند مانع از خطا و سقوط متن شود همانطوری که نمی تواند در پی حقیقت باشد، چرا که نمی تواند تناقض های خویش را با راه حل حقیقت یابی مرتفع سازد. از این سو قدم بعدی در خوانش دمانی شیمیر، نمایاندن نابهنجاری و انحراف هر استعاره و یا مجاز است که باعث ناخوانشی متن می شود. نقش نویسنده، ارتباط درونی سه داستان بلند در شیمیر، ساختار داستان دردل داستان، تقابل بین راویان متعدد و ویژگی های خاص هر یک به عنوان استعاره های دمانی، جابه جایی و بر اندازی ارزش همگی در راستای خوانش دمانی شیمیر موثرند.

شیمیر با وجود تلاش برای زیان نکردن نویسنده از هر گونه حرکت یک جانبه به سمت آینده ای روشن عاری است و از ساختاری روایی بهره می جوید که متناوباً به سوی خود بازمی شود و در آن نویسنده عاملیت خود را از کف می دهد. تمثیل ناخوانشی (Allegory of Unreadability) بر تمامی متن سایه افکنده و مانع از تلاش بارت برای رسیدن به آنچه سال ها در پی آن بوده، می شود: احیاء نقش نویسنده و امکان خلق صورت جدیدی از یک روایت کهنه و رو به زوال. به عبارتی دیگر، امید بارت به زیستن از طریق حکایت کردن به بی چهرگی (Defacement) و نا مشروعیت تبدیل می شود.

### «دنیازادیاد»

در ابتدا خلاصه ای از «دنیازادیاد»: این داستان کوتاه از سه بخش تشکیل شده است. راوی بخش اول دنیا زاد خواهر کوچکتر شهرزاد است. او در حال نقل داستان زندگی شهرزاد برای شاه زمان، برادر شهریار است. این دنیا زاد است که نقش جن چراغ جادو را بر ملا می سازد، چرا که جن نویسنده اصلی داستانهای هزارو یک شب است و هر شب داستانی را برای شهرزاد به ارمغان می آورد. او به مانند یک منتقد ادبی از شیوه های رایج نگارش شکوه می کند، از رابطه بین راوی و خواننده می گوید که رابطه ای پویا و دوسویه است و از به پایان آمدن درون مایه های جدید داستان پردازی خبر می دهد. غول چراغ سرانجامی خوش برای داستان های هزار و یک شب در نظر گرفته است: ازدواج شهریار با شهرزاد و شاه زمان با دنیا زاد. اما شهرزاد از این فرجام خوش سرباز می زند و تصمیم به قتل شاه می گیرد و دنیا زاد را نیز به قتل شاه زمان وا می دارد. بخش دوم داستان در قالب سوم شخص و از زبان نویسنده نقل می شود. دنیا زاد مسحور حکایت زندگی شاه زمان شده و از کشتن او سرباز می زند. بخش سوم داستان از زبان خود شهرزاد است که جان کلام «دنیازادیاد» را چنین بیان می کند: مهم نیست که دیگر مضامین جدیدی برای روایت باقی نمانده، باید به قصه سرایی ادامه داد که در غیر این صورت حیات آدمی به ورطه نیستی خواهد افتاد.

جان بارت در یکی از مصاحبه هایش اظهار می دارد: «یکی از دلایلی که من شیفته ی شهرزاد هستم این است که داستان هایی که در آنها شخصیت ها داستان روایت می کنند بخشی از روشی است که ما طبق آن زندگی می کنیم. من همسر خود را در ۴۵ دقیقه ی آینده

ملاقات خواهم کرد و خواهم گفت: «چه خبر؟» او خواهد گفت: «مصاحبه چطور بود؟» و ما در حال نقل دو داستان خواهیم بود. این است شیوه زندگی ما. زیرا دوست داریم تصور کنیم که زندگیمان معنی دارد و قصه سرایی یکی از راههای نظام بخشیدن به حوادث و اتفاقات است. البته، شهرزاد مجبور است که به داستان سرایی ادامه دهد و الا کارش تمام است. این مطلب در چارچوبی نه دراماتیک، درباره‌ی هر نویسنده‌ای در جهان صدق می‌کند، داستانسرا زمانی نویسنده‌ای خوب شمرده می‌شود که داستان دیگری در راه داشته باشد!<sup>۱</sup>

شهرزاد بر اساس نظریه‌ی سنتی تمثیلی بودن اساطیر، تمثیلی از یک فلسفه با زمینه‌های اخلاقی است. او داستان سرایی تمثیلی تمام اعصار است که نه تنها شهریار بلکه تمامی خوانندگان را از حقایق تلخ زندگی، سببیت و نیت دگرآزارانه بدور می‌دارد. مردم می‌توانند با داستان‌های او به بقای خود ادامه دهند، همان گونه که دختران شهر تنها با داستان‌های او از مرگ نجات می‌یابند. صدای شهرزاد قرن‌ها در ذهن خوانندگان طنین افکن بوده و آنها را از لجام گسیختگی شهریار درون مصون داشته است. شهرزاد پاسخ بارت به مغالطه‌ی مشرق زمین (Oriental Paradox) است: تا چه حد هر انسانی می‌تواند از خود دست بکشد و چه میزان سختی را متحمل شود تا به از خودگذشتگی برسد؟ به حدی برسد که در آخر از هر گونه فعالیت، انتخاب و مسئولیت‌پذیری سرباز زند! شهرزاد در اساطیر می‌درخشد چراکه از انجام هر گونه عمل زائد پرهیز می‌کند. او در برگیرنده‌ی فلسفه‌ی متعالی جهان دوستانه‌ی بارت است (Cosmophilic Transcendentalism)، بدین معنی که دردهای زندگی، برخی انسان‌ها را به سوی خلاقیت می‌کشاند. آنها از محدودیت امکانات مطلعند، با این حال به بهترین شکل از این محدودیت‌ها بهره می‌جویند.

### شهرزاد استعاره‌ی (Metaphor) از نویسنده

چنان که در بالا آمد شهرزاد به روشنی یکی از شخصیت‌های محبوب بارت است. «آنچه من در مورد شهرزاد دوست دارم این است که او معمولاً در اواسط جمله، با اولین طلیعه‌ی فجر قبل از اینکه موذن اذان بگوید از داستان سرایی دست می‌کشد. جایی بین فاعل و فعل یا فعل و مفعول.»<sup>۲</sup> شهرزاد نیز چون بارت دارای اشتیاقی ازلی به قصه سرایی است.

<sup>1</sup> Blair Mahoney, "An Interview with John Barth"

<sup>2</sup> David Louis Edlemen, "An Interview with John Barth"

ترفندهای روایی بارت از یک سو اصول سنتی را زیر پا می نهد و از سوی دیگر بر اهمیت قصه سرایی در زندگی پسا مدرنی صحنه می گذارد. علاوه بر این، شهرزاد اصل «انگارنمایی» بارت ("As if" philosophy) را نیز به تصویر می کشد: خلق سیستمی از رفتارهای صحیح که در آن علی رغم فقدان ذاتی هر گونه ارزش، هر فرد طوری باید رفتار کند که /نگار ارزش ها رخنه ناپذیر و پایدارند. شهرزاد نظامی ارزشی را رقم می زند که در آن زنان طوری رفتار می کنند که /نگار آزاد و مختارند. بنابراین، حتی قبل از اعمال خوانشی دمانی از شهرزاد، داستان بلند اول پایه اسطوره های مردسالارانه را سست می کند. بارت در «دنیازیاد» تنش بین مرد و زن را به سخره می گیرد و با تکیه بر اعتقاد جهان دوستانه‌ی خود، مرد و زن را دو اصل اخلاقی متمایز ولی مشابه می پندارد. آنها تلفیقی از دو رکن متناقض اند که می توانند به نوعی از اتحاد و یکپارچگی در عین از هم گسیختگی دست یابند. رابطه‌ی خصمانه بین مرد و زن می تواند تهدید ی برای هر گفتمان باشد به همان شکل که در «دنیازیاد» خیانت و تجاوز نوعی از جهان ستیزی (Cosmopsis) را پی می افکند که در آن یاس و درد، زندگی شخصیت ها را به ورطه‌ی نابودی می کشاند. اخلاقیات نمی تواند بیماری شهریار را که همان تنش بین مرد و زن است درمان کند. تنها اکسیر شفابخش، داستان های شهرزاد است.

شهرزاد را در قالب خوانش دمانی می توان در ابتدا با جن و یا همان غول چراغ و اسازی نمود. بارت ناتوانی ادبی شهرزاد را به تصویر می کشد و جن را از غول چراغ به داستان پردازی قهار که می تواند قصه هایی حیاتی را در اختیار شهرزاد قرار دهد، ارتقاء می بخشد: «شهری {شهرزاد} از او {جینی} پرسید که آیا داستان هایی را که او {شهرزاد} قرار بود نقل کند و یا نقل کرده، نوشته است؟ «چطور می توانستم؟ من تا چند قرن آینده متولد نخواهم شد. تو هم این داستان ها را ننوشته ای. اینها همان داستان های قدیمی هستند که همه نقل می کنند: سندباد، چراغ علاءالدین، علی بابا و چهل دزد،...» (۱۳) بنابراین می توان نتیجه گرفت که این جینی است و نه قصه ها که کلید حیات شهرزاد را در دست دارد. شهرزاد خالق و ذهن متفکر این داستان ها نیست، او تنها یک رسانه، یک خلاق است که از آن طریق داستان ها منتقل می شوند.

در این راستا شهرزاد استعاره ای دمانی از نویسنده است. او تصویری و اسازی شده از ویژگی های کلاسیک نویسنده است. «جهت رهاسازی ادبیات از زوال و کهنگی فعلی، نیاز مبرمی به نویسندگانی است با مهارت و هنرورزی و همچنین نظرات زیبایی شناسی ناب و اشتیاق بالا، نویسندگانی که بتوانند نوعی منحصر به فرد و بدیع از سنتی ادبی و یا یک نوع ادبی را تولید کنند.»<sup>3</sup> شهرزاد نگارنده‌ی داستان های هزار و یک شب نیست، داستان هایی که بر سر زبان همگان است، بدون هنرمندی و اصالتی که از نویسنده ای با معیارهای بارتی انتظار می رود. کار و اسازی اسطوره‌ی شهرزاد تا آنجا بالا می گیرد که او حتی راوی داستان زندگی خویش نیز نیست، این دنیا زاد است که داستان زندگی خواهرش شهرزاد را برای شاه زمان نقل می کند. از این رو، اولین بخش داستان کوتاه «دنیازیاد» که نقل قولی است توسط دنیا زاد، بیانگر زوال اسطوره‌ی شری (Sherry) (نه شهرزاد) است. با این حال، شهرزاد قدرت عمل را در متن به دست می گیرد و بخش سوم «دنیازیاد» را می نویسد. فهم این مطلب که دوگانگی خواننده و نویسنده قطعی نیست و این که هر نویسنده خواننده‌ی متن خود هم هست، بیانگر بینش نویسنده (اینجا شهرزاد) است. تقابل های به کار رفته برای تعبیر یک متن به مانند بیرون/ درون، نشانه/ معنی، مشاهده گر/ مشاهده شونده، فاعل/ مفعول تبدیل به ترکیبی ناهمگون از این متضادها می شود.

شهرزاد استعاره ای از این التقاط است. با این حال حتی شهرزاد و اسازی شده نمی تواند از بند انحراف حاکم بر نقش استعاری خود رها شود. علی رغم دستکاری های او در انتهای داستان خود و داستان دونی (Dooney) (دنیا زاد) او در بخش دوم این داستان کوتاه دچار نوعی ناروایتی می شود، بدین معنی که داستان او در قیاس با داستان خواهرش و شاه زمان از اهمیت کم تری برخوردار است. بخش دوم «دنیازیاد» را که سوم شخص و نه اول شخص بخش اول نقل می کند مبین استبصال (Aporia) در استعاره‌ی شهرزاد است. او نویسنده‌ی لغوی و صوری است که خلف او ابرنویسنده‌ی مجازی بخش دوم می شود. نویسنده‌ی مجازی می تواند جینی، بارت و یا حتی خود شهرزاد البته نه شهرزاد شیمر بلکه شهرزاد هزار و یک و شب باشد. بنابراین تلاش شری برای خلق دنیای بدون جنسیت، یک دست و تک صدا چیزی جز چند آوایی و تکثر تعابیر بر جای نمی گذارد.

---

<sup>3</sup> John Barth, "Literature of Exhaustion", 73



تنها در لحظه ای که شهرزاد تسلط خود را بر داستان خود تثبیت می کند، این جایگاه را به عنوان قطبی ممتاز از دست داده و از اسطوره ای بی بدیل به اسطوره ای بین سایر اساطیر تبدیل می شود. استیصال (Aporia) که از تقابل ابعاد لغوی و مجازی استعاره ایجاد شده، اسطوره‌ی شهرزاد را به عنوان قصه سرای جاودانی سست و متزلزل می سازد. بدین ترتیب، بی هیچ بهره از هر گونه عنصر خارج متنی، سرانجام روند خوانش و سنت دیرینه‌ی قصه سرایی و اسازی می شوند.

در این راستا نیاززاد از اهمیت ویژه ای برخوردار است. بارت اعتقاد راسخی به سیر قهقرایی در بی نهایت (Regress in Infinitude) دارد، بدین معنی که چگونه یک هنرمند می تواند از نهایت های زمان خود متناقضاً به عنوان عناصر اولیه اثر خویش استفاده کند، چرامتناقضاً؟ به این دلیل که با این کار هنرمند باعث اعتلاء عناصری می شود که پیش از این موجب ابطال اثرش بوده اند. بنابراین می توان این گونه استنباط کرد که نیاززاد متن را از پیشرفت در نهایت کلامی شهرزاد باز داشته و در سیرقهقرایی بی معنایی فرو می برد. همچنین طبق نظر دمان حرکت از یک قطب به قطب دیگر یا از سیر قهقرایی به حرکت رو به رشد نمی تواند به حقیقت منتهی شود، بلکه نقطه ای دیگر را در داخل ساختار مرتبط نشان می دهد.

نیاززاد مجازی (Metonymy) از شهرزاد است. او جزیی از شری است و هیچ کس نمی تواند آنها را از یکدیگر جدا سازد. نیاززاد مکرراً به زیبایی و توانایی شهرزاد در بازی با لغات معترف است و بسیار محتمل است که « پدر روزی او را برای نجات جان شری قربانی کند. » (۷) تفاوت طنز آمیز (Ironic) این دو خواهر مبین نقش نیاززاد در قالب مجاز است. وجود دونی با گوش دادن به داستان های خواهرش معنا می یابد. او شاهد قصه سرایی های شهرزاد است و نگارنده‌ی روندی است که در آن متن، تصویر آرمانی شهرزاد را تیره و تار می سازد. دونی جایگاه ریشه دار شخصیتی اسطوره ای را ندارد و تا زمانی زنده است که شهرزاد قصه حکایت می کند. با این حال این مجاز در دام استیصال اسیر است. در بعد لغوی همان گونه که اشاره شد هستی نیاززاد جزیی از هستی شهرزاد و جزیی از یک کل آرمانی و پابرجا است. بعد تصویری این مجاز و یا به عبارت دیگر معنای ضمنی آن اظهار قدرت نیاززاد و نقل داستان شهرزاد در بخش اول «نیازادیاد» است. به

عبارتی دیگر، او خود به یک راوی بدل می شود و داستانی کاملاً بدیع و بی سابقه از خواهر خود نقل می کند. با این حال، این استقلال طلبی دونی دیری نمی پاید و استیصال خود را می نمایاند چرا که در بخش دوم «دنیازیاد» داستان دونی و شاه زمان توسط نویسنده و یا شهرزاد قصه گو (نه شری) نقل می شود. بنابراین حرکت رو به جلوی دنیا زاد، از جزء به کل و سپس پشت سر نهادن کل و تلاش برای کسب هستی و هویت، در نشانه و یا ساختاری با نام دنیا زاد (و نه بیش) روی می دهد.

### اسطوره در برابر فراروایت (Metafiction)

شیمیر عمدتاً بر جنبه های روایی گفتمان اسطوره تاکید دارد: نیاز به راوی و مخاطب و اهمیت این مطلب که ایجاد رابطه ای مناسب و معنی دار بین این دو ناممکن است و به تنش در ساختار متن منجر می شود. براندازی اسطوره در شیمیر برماهیت متن به عنوان یک خلأ صحه می نهد. نخستین داستان بلند آکنده است از شخصیت های خیالی، بدون هر گونه عینیت و یا ارجاع به دنیای حقیقی. اسطوره ی شهرزاد جزئی از یک فراروایت بدون هر گونه ماهیت هستی شناختی و یا وجود خودمختار است. متن این رمان تنها به خود ارجاع دارد. بنابراین می توان نظریه ی دمانی استعاره ی بودن زبان را به اسطوره نیز بسط داد: هر اسطوره تنها استعاره ای از یک داستان است. بعد لغوی این استعاره همان روایت، نقل حکایتی جهانی و یا آرمانی از یک قهرمان یا یک ماجراجویی است. بعد مجازی و یا ضمنی این استعاره منجر به یک فراروایت می شود، به عبارتی دیگر داستانی که روایت خلق و گفتنش را نقل می کند. «دنیازیاد» داستانی است درباره ی داستان شهرزاد با این حال استیصال بین فراروایتی اسطوره و بعد لغوی آن به بارت در رسیدن به یکی از مهم ترین اهدافش در شیمیر کمک می کند که آن براندازی اسطوره و روایت جهت خلق اسطوره ی فراروایت است. این نظام اسطوره ای جدید بر نکاتی در متن تکیه دارد که مرز بین زبان و موضوعیت زبان (Aboutness of Language) کاملاً تیره و نامشخص می شود. بنابراین، اسطوره از دیدگاه دمان در تضاد با بعد داستانی خود است. اسطوره به عنوان نظامی نشانه ای به خود زبان ارجاع دارد و ناممکن بودن استخراج یک معنی جهان شمول از متن را نشان می دهد.

## «پرسید»

پرسه خود را در بهشت می یابد. تلاشهای او برای به یاد آوردن حوادث مرگش بی فایده است. او به بهشت و نعماتش عادت ندارد و حتی وجود ندیمه اش کالیکسا (Calyxa) نیز موجب مسرت خاطر نمی شود. او می خواهد به اوج قهرمانی بازگردد که مستلزم کشتن دوباره مدوز (Medusa) است. او از نو به جستجوی مدوز می رود اما این بار به جای هیولا با نگاهی به سنگ بدل کننده بانویی زیبا را می یابد. در انتها تنها صدای پرسه از اعماق آسمانها شنیده می شود که جاودانگی خود را با مدوز جدید اعلام می دارد.

تصویری که بارت از پرسه در شیمیر عرضه می کند مبین اصل کویرزایی (Desertification) است. ژان بدریلار (Jean Baudrillard) در کتاب *آمریکا* اظهار می دارد که کویر نمادی از زندگی پسا مدرن است. صحرا هستی آدمی را عاری از هر گونه پیچیدگی و در حالت بدوی نشان می دهد، همان گونه که نفس انسان باید باشد. این وضعیت حالت زن (Zen) را شامل می شود، وضعیتی فراسوی قضاوت و ارزش یابی، که در آن اثری از معنا یافت نمی شود. موقعیتی که در آن ما انسان ها تنها شاهد و پذیرای بی اراده و منفعل حوادث هستیم. برای بدریلار، کویر ویژگی های امور متعالی را در خود جای می دهد، موقعیتی که منطقی و گفتمان در آن محدودند و پاسخ های فطری و یا بنیادی تر جایگزین عقل و منطقی می شوند.

«پرسید»، داستان کوتاه دوم، چنین آغاز می شود که پرسه متفکر و حیران خود را در بهشت می یابد. او به یاد می آورد که در صحرا از خواب بیدار شده، « سرگشته و تنها در صحرای لیبی و در حال نوشتن *پرسه عاشق اندرومدا* (Andromeda) بر روی شن ها. ولی نام اندرومدا را پاک می کند و در فضای بین مفعول و فعل گم می شود. » (۶۰) کویرزایی اسطوره‌ی پرسه به بارت این اجازه را می دهد که اعماق ناخودآگاه زبان را کنکاش کند، لایه هایی که در آن فاصله‌ی بین نشانه و معنی، درون و برون از میان رفته است. اعمال قدرت گفتمان و بنیادگرایی جای خود را به یک هذیان میدهد که در آن حروف الفبا بدون نیاز به ابر روایت (Grand Narrative) دستور و ساختار زبان بی اختیار ایجاد معنی می کنند.

این گونه معرفی شخصیت اصلی خود از جانب بارت مفهوم بارتی بن بست نویسنده (Writer's Block) را زیر سوال میبرد، این مفهوم به طور نمادین در قالب نوشتارهای پرسه بر

روی شن ها به تصویر کشیده شده است. بن بست نویسنده به معنای رسیدن نویسنده به مرحله ای از نگارش است که دیگر توان پیشرفتن را ندارد و نمی تواند از زاده های ذهن خود برای اتمام داستان بهره جوید. با این وجود، در صحرا چنین بن بست می ریزد، چراکه جهان با کلام و حروف و اختیاری بودن زبان شکل می گیرد و نه تلاش های بی ثمر نویسنده. چند سطر آغازین «پرسید»، کویر را به مثابه استعاره‌ی دمانی از حروف مطرح میسازد. در بعد لغوی، این استعاره رابطه‌ی یک به یک و آشکار بین حروف و معنی را نشان میدهد، که با نوشته های پرسه بر روی شن ها شکل میگیرد. اما از لحاظ معنای ضمنی، حروف این ویژگی برتر را با ورود پرسه به بهشت از دست میدهند. فاصله‌ی بین نشانه و معنی در تلاش های پرسه برای به یاد آوردن حواث پیش از مرگ خود احیا می شود. مفهوم مجازی زبان بیش از پیش در بهشت گسترش می یابد، که این نکته با تاکید عمومی و جهانی بر عدم وجود فاصله، تبعیض و ازهم گسیختگی در بهشت تناقض دارد. با این حال انحراف این استعاره و سردرگمی آن بین این دو قطب این نکته را از دمان آشکار میسازد که: «زبان به هیچ وجه به دلیل القای انسجام، ممتاز نیست و ایده آلیسم زبان جای خود را به پرستش آن می دهد.»<sup>4</sup> دمان اعتقاد راسخ به این نکته دارد که نشانه و معنی هرگز با یکدیگر تلاقی نمی کنند و اگر این تلاقی و هم پوشانی انجام شود، در بدوی ترین شرایط هستی روی می دهد که در واقع نا ممکن است.

در این رابطه، الیزیم (Elysium) و یا المپ و یا بهشت در اساطیر یونان استعاره‌ی دیگر از دیدگاه دمان است: المپ اقامتگاه خدایان است، همان نا کجا آباد سعادت. در هر بهشت و یا سرزمین موعودی، هرگونه فاصله از میان برداشته شده است، فاصله‌ی بین خدایان و قهرمانان، حقیقت و کذب، نشانه و معنی. اما بهشت بارت از نوعی دیگر است. ساکنین این بهشت قادر به قضاوت صحیح نیستند. ازهم گسیختگی هر هویتی را خدشه دار کرده است و با گذر زمان بازگشت به زمین بیشتر از ماندن در بهشت و سوسه انگیز می شود. بهشت بارت حتی از بهشت یونانیان نیز تخیلی تر است چراکه توریست ها از آن دیداری کنند و هر از چند گاه باید گردگیری شود. بهشت استعاره ای از متن است، ترکیبی از عناصر متعدد و متقابل. رها شده از بند عناصر خارجی، متن روند معنی زایی خاص خود

---

<sup>4</sup> *Blindness and Insight*, 12

را در پیش می‌گیرد که محصراً به خلق معنی و یا انسجام منجر نمی‌شود. بعد لغوی این استعاره بیانگر یک عملکرد و یا فضایی است که به طور موقت پرسه را در خود جای می‌دهد و تعبیر مختلفی را از او ایجاد می‌کند. همان گونه که جان فولز (John Fowls) اشاره می‌کند، این بعد پرسه را در کسوتی نو می‌نماید و یا حتی لباسی از آن فردی دیگر را به او می‌پوشاند تا مرحله‌ی جدیدی در رشد فردی اش ایجاد کند. اما این استعاره از بعد لغوی وارد بعد مجازی و یا ضمنی می‌شود که بیانگر ناکارآمدی متن به مثابه عملکرد است. ناتوانایی در بهشت بر پرسه غلبه می‌کند و مانع از عملکرد مثبت متن می‌شود تا حدی که متن را به ورطه‌ی نیستی می‌کشد. کاملاً آشکار است که وقتی پرسه تدریجاً توانایی خود را باز می‌یابد، به طور استعاره‌ی قادر به نقل داستان خود شده و می‌تواند متنی جدید خلق کند. پرسه باید فراموش کند که در بهشت است تا بتواند متن داستان خویش را بسازد. ابعاد لغوی بهشت با تظاهر به ممکن بودن تعبیر و یا معنی و یا حتی رسیدن به یک معنی نهایی مانع بزرگی بر سر راه پرسه جهت نگارش متن خویش ایجاد می‌سازند.

یکی دیگر از استعاره‌های دمانی در «پرسید» استعاره‌ی نیمه خدا بودن پرسه است. نیمه‌ی انسانی او از مادرش دانائ (Danae) و نیمه‌ی خدایی اش از زئوس سرچشمه می‌گیرد. او بر سر دو راهی انسانیت و الوهیت گرفتار شده که هر یک به ترتیب استعاره‌ی او از نویسنده و شخصیت داستانی هستند. در بعد لغوی پرسه موجودی زمینی است و به عنوان انسان به «تعظیم و کرنش در بهشت عادت ندارد و به جای نعمات بهشتی، با خرما، انجیر، بره‌ی کباب شده و مویز، با همان غذاهای خانگی خود را سیر می‌کند.» (۶۸) از زبان کالیکسا او تنها یک انسان خون‌گرم و مهربان است. خوانش پذیری ویژگی‌های انسانی پرسه تحت الشعاع ناخوانشی ویژگی‌های الهی او قرار می‌گیرد. از آن جایی که او بعد از مرگش به صورت فلکی بدل شده و پرستیده می‌شود و اکنون نیز در آسمان به سر می‌برد، پس مسلماً یک خداست. اما مجازیت خدا بودن با بعد کلامی آدمی در یکجا نمی‌گنجد. متن فاصله ایجاد می‌کند: بین آدمی بنام پرسه-؛ مردی که تنها می‌خواهد داستان زندگی اش را حکایت کند و پرسه-ایزد؛ کسی که تلاش می‌کند تا خود را با شرایط خدایان یونانی وفق دهد. پرسه-نویسنده با سرمشق (Pattern) جاری و متداول برای قهرمانان اسطوره‌ای مقابله می‌کند تا جایی که دچار عشقی کفرآمیز به مدوز جدید می‌شود. پرسه- شخصیت از سوی دیگر مدوز

را می‌کشد و به زیستن در آسمان بسنده می‌کند. استیصال بین این دو قطب تا انتهای «پرسید» پابرجاست، جایی که پرسه-نویسنده متناقضا هم به صورت فلکی تبدیل شده و به الوهیت می‌رسد و هم گوینده داستان خویش برای نسل‌های آینده است.

بارت در مقاله‌ی «به کالج و کتاب‌های من خوش آمدید» می‌نویسد: «پرسه‌ریشه‌های قهرمانی خویش را می‌شناسد و اسطوره‌ی خود را به خوبی به تصویر می‌کشد نه برای بزرگ‌نمایی بلکه برای جهت‌یابی دوباره (Re-Orientation)». پرسه به کالیکسا می‌گوید: «جایی در بین راه چیزی را گم کردم، مسیر غلط را انتخاب کردم. نمی‌دانم چه بود، ولی به نظرم رسید که اگر دوباره مسیر را مرور کنم شاید سرمشق را ببینم و کلید را بیابم.» بارت معتقد است که تلاش پرسه موفقیت‌آمیز است، کلید را می‌یابد و به سمت سرنوشت متعالی خویش ادامه‌ی مسیر می‌دهد، که همان بدل شدن به صورت فلکی و نقل داستان زندگی خود است. او موفق می‌شود چراکه به قهرمانی در اسطوره توجهی ندارد و خود یک قهرمان اسطوره‌ای است، تنها مشکلش یافتن راهی مناسب برای اجرای دوباره‌ی نمایش زندگی‌اش است.

اما خوانش دمانی «پرسید» چیزی را خلاف خوش‌بینی بارت آشکار می‌سازد. پرسه داستان خود را از روی چندین لوح که بر روی آنها تصاویری از بخش‌های مختلف زندگی‌اش نقاشی شده، حکایت می‌کند. لوح‌های نقاشی شده، یادداشت‌های کالیکسا، پایان‌نامه‌ی دکتری او درباره‌ی پرسه و نامه‌های عاشقانه‌ی کالیکسا به پرسه همگی بیانگر این مطلبند که داستان پرسه از قبل حکایت شده است و او تنها آنچه را که در گذشته درباره‌ی او گفته شده، تکرار میکند. با وجود چنین جبرهای ادبی، پرسه دیگر نویسنده و خالق داستان زندگی خود نیست بلکه در حال تقلید از قصه‌های قبلی پرسه است. او تبدیل به موجودی منفعل و ابزاری برای داستان خود شده است و نقش کلیدی و فاعل وار خود را به عناصری می‌دهد که در اسطوره‌ی اصلی پرسه همگی مفعول و منفعل بودند. بدین ترتیب او جزئی از اسطوره‌ی پرسه می‌شود (مجاز از کل) و نه خود اسطوره. بعد لغوی این مجاز پرسه را به مثابه شخصیتی اسطوره‌ای نشان می‌دهد که آیین رشد فردی قهرمانان اساطیری یونان را به تصویر می‌کشد. بعد تصویری و یا ضمنی مجاز این است که پرسه بر علیه جزء بودن می‌ستیزد تا بتواند «خرده‌روایت» (Little Narrative) خویش را بنیان نهد. جان فرانسوا لیوتار

(Jean-Francois Lyotard) در کتاب *شرایط پسا مدرنیسم: گزارشی درباره‌ی دانستنی‌ها* بیان می‌دارد که در ابر روایاتی چون اسطوره، افراد قربانی اهداف این روایات می‌شوند. خرده روایات در برابر این تصمیم‌گیری‌ها بر می‌خیزند. هرچند ممکن است دوام‌چندانی نداشته باشند، ولی به اهداف کوتاه مدت خود نائل می‌شوند. هر فردی که سعی در مقاومت در برابر خودکامگی ابر روایات دارد می‌تواند خرده روایت انگاشته شود. در مجموع، روایت پرسه همان خلق متنی است که تنها خود او نویسنده‌ی آن است، متنی که می‌تواند در آن پرسه‌ی جدید و مدوز جدید را بیافریند. با این حال به دلیل وجود استیصال‌چیزی جز صدای سکوت در انتهای «پرسید» به گوش نمی‌رسد. شاید همان‌طور که هارولد پینتر (Harold Pinter) معتقد است، سکوت بهترین نوع گفت‌وگو است. زوال جسمی پرسه و تبدیل او به صوتی که از ستاره‌ها شنیده می‌شود بیانگر پیروزی او در خلق متنی است که خواننده نمی‌شود. سرنوشت پرسه چه نویسنده باشد چه اثر مشابه شهرزاد نیست چراکه داستان او بر سر زبان‌ها نیست و تنها به فضای لایتناهی متن تعلق دارد.

### قهرمان‌کشی دمانی از طریق زندگی نامه خود نوشت

«پرسید» نقیضه‌ای (Parody) از زندگی نامه‌ی خود نوشت است. بارت مفهوم زندگی در نقطه‌ی اوج را به استهزاء می‌گیرد و تقابل بین زندگی نامه‌ی بارت نوشت را با روند متداول زندگی شامل شرح و تفصیل، خیزش، نقطه‌ی اوج و سقوط به تصویر می‌کشد. بارت تبدیل به شخصیتی در این زندگی نامه می‌شود که همانند سایر شخصیت‌ها ساختگی است. پرسه مصائب بارت بودن را با پذیرفتن تخیلی بودن شخصیت خویش نشان می‌دهد. پرسه-بارت زندگی بارت را به مثابه وجودی هستی‌دار نشان می‌دهد. نشان دادن زندگی واقعی نویسنده به عنوان موجودیتی خارجی ناممکن است و بارت روند بارت شدن از طریق پرسه را نشان می‌دهد. در این زندگی نامه‌ی خودنوشته‌ی تخیلی، بارت بین من داستانی، پرسه، کسی که داستان را حکایت می‌کند و من واقعی خود، کسی که تجربیاتش به عنوان نویسنده در متن منعکس شده در حال نوسان است. بارت بر این نکته اشراف دارد که واقعیت نویسنده بودن، لایه‌ی دیگر در متن است و نه بیش. با این حال دمان معتقد است که نویسنده‌ی هر خود زندگی نامه تبدیل به یک استعاره در متن می‌شود.

او دیگر هویت خارجی و مسلط نیست که عناصر خارج متنی را بر متن تحمیل کند، او جزئی از اثر خویش است. او استعاره ای از من حقیقی خویش است، بارت در شمیر استعاره از بارت واقعی است. بارت در رسانه‌ی خویش گم می‌شود و نمی‌تواند از سطح تخیلی متن وارد سطح یک زندگی نامه‌ی خودنوشت کامل شود.

دمان معتقد است که تنش بین داستان و خودزندگی نامه قابل تمیز و تصمیم‌گیری نیست و متناوبا یکدیگر را هم پوشانی می‌کنند. از نظر دمان خودزندگی نامه یک ژانر نیست بلکه اسلوبی از خوانش و یا فهم است. دو نوع عاملیت در آن دخیل هستند: نویسنده که خود را مالک فهم و درک خویش می‌داند - نویسنده‌ی متن - و دیگری، که به طور آئینه وار در متن منعکس شده است و نام و نام خانوادگی نویسنده را یدک می‌کشد - نویسنده در متن - . گفتمان خودزندگی نامه از نوع خوداحیایی و ثبت روند رشد فردی است. دمان باور دارد که خودزندگی نامه نوعی از صنعت ادبی انسان نگاری (Prosopopeia) است. این نوع زندگی نامه در واقع التفاتی (Apostrophe) تخیلی به یک ماهیت غایب و بی صدا است که امکان صحبت و تکلم را به این ماهیت می‌بخشد.

بعد لغوی این صنعت، همان انسان نگاری یا بخشیدن صدا و چهره و ویژگی های انسانی به متنی ادبی است تا بتواند نویسنده اش را به تصویر کشد. بعد مجازی آن، سکوت، غیبت و بی چهرگی است. نویسنده‌ی زندگی نامه ای خودنوشت احیا نمی‌شود بلکه ارجاعات زبانی متن او را به زوال و نیستی می‌کشد. زندگی نامه‌ی خودنوشت به مانند سایرگفتمان ها استعاری است و هیچ گاه به تعبیری نهایی کفایت نمی‌کند.

«پرسید» انسان نگاری بارت است. از لحاظ لغوی، این داستان کوتاه تنش های بارت در مسیر نویسندگی را نشان می‌دهد اما در بعد مجازی بارت تنها شخصیتی در متن خویش است و چیزی جز غیبت و نیستی از او بر جای نمی‌ماند. متن نوشته بارت را محو می‌کند، بارت می‌میرد به امید بقا در متن خود. پرسه همان بارت در متن است و دوگانگی من بارت را نشان می‌دهد. من نوشته شده‌ی بارت به این نکته اعتراف دارد که نمی‌تواند تصویر حقیقی بارت را ارائه دهد. هرگونه تلاش در این راستا به کپی و یک رابطه‌ی آئینه وار بین دو من بارت منجر می‌شود که در آن، انعکاس بارت در پرسه چیزی جز بی چهرگی بارت را نشان نمی‌دهد. پرسه در انتهای «پرسید» تبدیل به یک صوت می‌شود.



پس تا زمانی که صدای پرسه از فضا به گوش می رسد، بارت به حیات خود در متن ادامه می دهد. وحشت از کاغذ سفید و سکوت بر او غلبه می کند، پس به پرسه پناه می برد تا از سفیدی کاغذ در امان باشد.

### «بلروفونیا»

بلروفون رام گر پگاسوس و نابودگر شیمر معتقد است که هرگز نمی تواند به قهرمانی جاودانی چون پرسه تبدیل شود. تلاش های او برای نگاشتن داستان قهرمانی هایش بی نتیجه بوده، چرا که روایان متعددی داستان زندگی او را به نحو بهتری حکایت کرده اند. در نهایت این بحران هویت است که او را به من واقعی خود باز می گرداند: بلروفون واقعی سالها پیش در کودکی مرده بود. او دلیدس (Deliades) برادر بلروفون است. حال رها از قیود اساطیری می تواند دور جدیدی از زندگی را آغاز کند.

«بلروفونیا» آخرین و پر آشوب ترین داستان کوتاه در شیمر است. به عنوان قصه ای از بلروفون رام گر افسانه ای پگاسوس، این داستان کوتاه آکنده از ارجاعات متعدد متن به روند پیدایش و ذهنیت پر آشوب بارت استوار است. می توان نتیجه گرفت که بارت در آخرین داستان کوتاه خود به نقطه ای اوج در نویسندگی می رسد. «بلروفونیا» سبک روایی یا قصه سرایی دو داستان کوتاه قبل را دارد. با این حال برخلاف دو داستان پیشین، بر این نکته تاکید دارد که حتی نقل داستان زندگی خود برای بقا و جاودانگی نمی تواند در برابر قدرت رخنه ناپذیر زبان و لغات مقاومت کند و این قدرت مانع از ارائه ی تصویری حقیقی از واقعیت می شود.

بارت در «بلروفونیا» اعتراف می کند که هر آنچه که نوشته است نقیضه ای از آثار پیشین اوست که آنها نیز به نوبه ی خود تقلیدی از نویسندگان گذشته هستند. بارت در پی اصالت و ابداع است تا بتواند سبک های ادبی جدیدی را بنیان نهد. او توانسته است در این داستان کوتاه اثری بدیع را از طریق ختمیت (Endism) خلق کند. این اصطلاح به معنای پایان دادن به هر دوره و یا هر اسطوره ی تثبیت شده و ورود به افق های جدید است. اسطوره ی خودآگاه بارت در این داستان نوعی نا بهنجاری مهار شده را ارائه می دهد که در آن سردرگمی عقلانی جای خود را به نمادهای سنتی ارتباط می دهد. اگر جهان نابهنجار است

زبان جدیدی باید آن را توصیف کند. بن بست نویسندگی در بلروفون طولانی تر از پرسه و شهرزاد است. جوشش استعداد ادبی در او حادث نمی شود و او تنها به طور تصادفی می تواند بخش هایی از داستان زندگی خود را که بارت کاملاً بدان اشراف دارد حکایت کند. بارت آزادانه نظریات شخصی خود درباره‌ی اساطیر، اهداف و برنامه ریزی های خود و مضامین غالب در شیمر را به شکل نوشته های کوتاهی در «بلروفونیا» به رخ بلروفون می کشد. بنابراین بلروفون علی رغم شهرزاد و پرسه از حضور همه جانبه و مطلق در متن محروم است. می توان چنین نتیجه گیری کرد که بارت در آخرین رمان کوتاه خود از بن بست نویسندگی رهایی یافته و نفوذ بیشتری بر متن خود اعمال می دارد.

#### وارونه رویداد و یا آیرونی (Irony) در مفهوم دوگانگی دمانی

دمان تصویری ناب از آیرونی ارائه میدهد و در بررسی ریشه های تاریخی آن تعابیر رمانتیکی و غیر رمانتیکی آیرونی را مقایسه می کند و در نهایت تعریفی جدید را از آیرونی ارائه میدهد.<sup>5</sup> از ارسطو تا قرن هجده، آیرونی به معنای گفتن یک چیز و قصد کردن چیز دیگر و حتی سرزنش با کرنش و یا کرنش با سرزنش [استعاره تحکمی یا تحکم] تعبیر شده است. دمان بر این باور است که این تعریف ساده از آیرونی بیانگر رابطه ای کاملاً یک طرفه بین نشانه و معنی است. ولی در آیرونی نشانه به چیزی اشاره دارد که از بعد لغوی و تحت الفظی نشانه نشات نمی گیرد. دمان برای این که از تأثیرات تاریخی آیرونی رهایی یابد و به آیرونی به مثابه صنعتی ادبی نگاه کند به چارلز بودلر (Charles Baudelaire) و اصل دوگانگی (Dedoublement) رجوع میکند. دوگانگی از منظر بودلر که دمان کاملاً بر آن صحنه می گذارد، به معنی خودتکثری و یا خودفزونی است. دوگانگی رابطه‌ی بین دو خود است نه بین انسان و انسان که ماهیتی یکسان دارند، بلکه بین انسان و عاملی بیرونی و یا طبیعت که ماهیتی متفاوت از یکدیگر دارند. دوگانگی به معنای نوعی از آگاهی است که از آن طریق انسان خود را از دنیای غیر انسانی متمایز میسازد. اما شرط لازم آیرونی که در آن دوگانگی رخ می دهد زبان است. زبان وجود را به دو بخش تقسیم می سازد: خود تجربی که غرق در دنیای هستی

---

<sup>5</sup> *Blindness and Insight, "The Rhetoric of Temporality"*

است و دیگری خودی که نشانه وار در تلاش است تا از بند دنیای بیرون و خودتعبیری رهایی یابد.

سپس دمان قدمی فراتر از دوگانگی بودلر برداشته و بیان می‌دارد که خودتکثری منجر به سقوط آنی فرد می‌شود. این سقوط با خودآگاهی قرین است: آدمی که در اثر آبرونی سقوط می‌کند عاقل تر از احمق است که راه می‌رود بدون توجه به چاله‌ای در پیاده‌رو که قرار است او را بر زمین افکند. بنابراین، زبان آبرونی خود را به دو بخش تقسیم می‌کند: خودی تجربی و بدلی و دیگری خودی که نمودار زبان است و تلاش برای شناختن این بی‌اصالتی و بدلی بودن می‌کند. سومین ویژگی آبرونی سردرگمی است. زمانی که بی‌گناهی و اصالت حاصل از حس بودن در جهان هستی زیر سوال می‌رود، آبرونی قدرتی مضاعف می‌یابد و از برملا کردن یک خودفریبی ناچیز رو به اغراق می‌آورد. دمان این قدرت ویران‌گر آبرونی را سرگیجه می‌خواند: سردرگمی تا حد جنون. پدید آمدن این دیوانگی در فرد مانع از بازگشت به واقعیت می‌شود. بارت در قالب بلروفون هرگز نمی‌تواند از خود تخیلی به خود واقعی خویش بازگردد. دمان بر این باور است که تقابل بین خود تکثری و این دیوانگی و یا خود نابودگری لاینحل است ولی نوعی آزادی را در فرد ایجاد می‌کند: آزادی نپذیرفتن هرگونه نهایت و انتها.

چهارمین خصوصیت آبرونی فاصله است. نوعی فاصله‌ی زمانی بین دو خود حاصل از دوگانگی پدیدار می‌شود که قابل شکستن نیست: گذشته‌ای که تقدس زایی و آرمان خواهی محض است و آینده‌ای که تا ابد با بی‌اصالتی و جعلیت آشکار شده توسط آبرونی در کلنچار است. آخرین ویژگی آبرونی تقارن و یا هم‌زمانی است. آبرونی حادثه‌ای است که به طور آنی چهره می‌نمایاند. در لحظه‌ی پایانی، دو خود حاصل از دوگانگی هر دو در کنار یکدیگر حاضرند. اما آشتی ناپذیرند و به عنوان دو ماهیت جدا و متمایز در کنار هم قرار می‌گیرند.

### **بلروفون، بلروفون نیست: بلکه "آبرونی در اثر" است**

«بلروفونیا» به شکل بسیار غافلگیرکننده و آزاردهنده‌ای به پایان می‌رسد. برخلاف دو داستان کوتاه قبلی که عاقبت کار مبین نوعی دنیادوستی بارتی است، «بلروفونیا» چنین مفری را برای خود قائل نیست و در حرکت دورانی که در آن نقطه‌ی پایان همان نقطه‌ی

آغازین است، معلق باقی می ماند. در این روایت، روند کلی قصه پردازى دستخوش آبرونی می شود. قصه سرایی های شهرزاد برای بقا و یا صدای پرسه که از صورت فلکی به گوش می رسد جای خود را به نیستی و از خودبیگانگی بلروفون می دهند. ماهیت متنی بلروفون مشروط به یک نیستی آبرونیک است. او در طول متن بلروفون و یا همان قهرمان اسطوره ای نبوده بلکه برادر دوقلوی او دلیدس است. اصرار او برای ادامه ی حیات در متن به شکل صدای بلروس (نام اصلی بلروفون)، حاکی از بی هویتی اوست. از این رو متن از نقیضه تبدیل به یک فارس (Farce) - نمایش مضحک - می شود.

جهت پیگیری اولین ویژگی آبرونی در «بلروفونیا» یعنی دوگانگی، می بایست ویژگی های بلروفون را در متن جستجو کرد. او در ابتدا یک نیمه خدا و نابودگر شیمیر به تصویر کشیده شده که در بحران روحی میانسالگی گرفتار است و سعی در احیای قدرت افسانه ای خود (به خصوص در ازدواجش) از طریق دنبال کردن سرمشق پرسه است. با این حال آنتئا (Anteia) به او خبر می دهد که « شیمیر در آن روز کشته نشد. و همسرش فیلونوئث (Philonoe) از چوپانان در کوه شیمیر شنیده است که هیولا دوباره روی کار آمده است. اما او شایعه را در نطفه خفه کرده تا آبروی بلروفون حفظ شود. » (۳۰۱)

سرمشق جعلی، کشتن ماده هیولای خیالی و تظاهر، همگی از تلاش برای دوباره نوشتن اسطوره ی بلروفون خبر می دهند. پس از شنیدن این خبر بلروفون ناخودآگاه دچار خودتکثری می شود: یکی، همان-قهرمان-اسطوره ای که تلاش برای جاودانگی در عصرطلایی را دارد و دیگری، شخصیتی متنی و بارتی که جاودانگی خود را در بی هویتی سپری می کند. علی رغم پرسه که از رابطه ای عاشقانه با مدوز در علم جاودانه سرمست است، جاودانگی خیالی و استعاره ی بلروفون به شکایات و سرزنش های ملانیپ (Melanippe) می گذرد. سقوط حاصل از این دوگانگی زمانی رخ می دهد که بلروفون متوجه می شود که بلروفون نیست. او خشم خود را برابر این سرخوردگی چنین ابراز می دارد: «من از این دنیا متنفرم، این آن چیزی نیست که برای بلروفون در ذهن داشتم، این یک داستان نا بهنجار، نوعی استعاره ی به هم گره خورده ی غول آساست. » (۳۲۲)

قدم بعدی در خوانش متن برای آبرونی، دیوانگی است. شکاف بین دو خود حاصل از خودتکثری، بلروفون را به ورطه ی دیوانگی می کشد که به عقیده ی دمان رهایی بخش است.

حالا دلیدس رها از بند بلروفونی که همیشه سرمشق اش بوده می تواند چرخه جدیدی را از سر بگیرد، حتی اگر در چارچوب همان متن قبلی باشد. فاصله و تقارن در اصرار بلروفون برای ادامه‌ی حیات در صدای بلروفون تبلور می یابد. فاصله‌ی بین نویسنده‌ی-متن-خویش و بخشی-از-وجود-بلروس هرگز از میان نمی رود. فاصله‌ی بین این دو خود در بند زمان نیست و متعلق به یک لحظه است. فاصله و تقارن بین این دو، به زایش دلیدس در قالب بلروس منجر می شود که هر دو دارای تفاوت ها و تناقض های آشتی ناپذیرند. از این رو نمی توان بلروفون را به مثابه سمبول و یا نمادی در چشم انداز اسطوره ای ناب و رخنه ناپذیر در نظر گرفت.

### خوانش در پی ارزش ها

دمان اعتقاد راسخ به این نکته دارد که تمامیت معنی امکان ناپذیر است و در این راستا ارزش گذاری و یا قضاوت صحیح در متن ناممکن است. همیشه نظامی از ارزش ها در متن وجود دارد که می تواند ارزش های غالب و ظاهری متن را از پیش رو برداشته و بی ارزش کند. متن همواره با معیار های دیگری جدا از معیارهای واضح خود دست به گریبان است که این چالش به یک دور تسلسل بی انتها منجر می شود.

از ارزش های مسلط در « بلروفونیا » اسطوره است. جرج دمزیل (George Dumezil) یکی از برجسته ترین اسطوره شناسان تطبیقی به نکته‌ی جالبی پی برد و آن تقسیم اساطیر یونان به سه عملکرد و یا ایدئولوژی است: غیب گویی/ پادشاهی، جنگجویی و باروری. بلروفون به دومین عملکرد تعلق دارد که خود نوعی ارزش به شمار می رود. با این حال بارت این نظم را برهم زده و نوعی جدید از اسطوره را ارائه می دهد که چیزی جز از هم گسیختگی، بن بست، تزلزل و بی ثباتی در آن دیده نمی شود. عملکردهای این نوع اسطوره‌ی جدید شامل فراروایت، دنیاستیزی و کاتالیزوری است. کاتالیزوری به این معنی است که هر شخصیت نمی تواند تا ابد معصوم و کودک وار باقی بماند و سرانجام از طریق کسب تجربه به عقلانیت می رسد. اما در این فرایند این فرد ممکن است روند از کف دادن معصومیت فرد دیگری را سرعت بخشد. عملکردهای بلروفون در اسطوره‌ی جدید بارتی از این جمله اند: تسریع روند مرگ برادر خویش و به هرزگی کشاندن و نابود کردن زندگی ملانیپ. این دو

نوع اسطوره یعنی اسطوره‌ی یونانی و اسطوره‌ی بارتی متناوباً جای خود را به یکدیگر داد و مانع از خوانش منسجم متن می‌شوند.

نظام ارزشی دیگری که در این داستان کوتاه خودنمایی می‌کند تعالی و فرا روندگی است. هستی بلروفون به پیروی از سرمشق و امید تعالی تا سرحد ایزدی جاوید ان مانند پرسه‌گره خورده است. اما خوانش ارزشی دمانی متن مبین سقوط این ارزش و جایگزینی آن با زوال پرتوپلاسمیک و فیزیولوژیکی در بلروفون است. نابودی و ریشه‌کنی به نوبه‌ی خود ارزش می‌یابد چراکه هستی برای اعتلا جای خود را به هستی در انقضا می‌دهد. به عبارتی دیگر، زوال نهایی بلروفون را می‌توان شروع حیاتی جدید و یا یکپارچگی در میان گسست در نظر گرفت. بنابراین ارزش تلاش برای رسیدن به اعتلا با ارزش مرگ و نابودی به چالش کشیده می‌شود. دمان معتقد است که معنی لغاتی چون نابودی و اعتلا در خود لغات جای ندارد بلکه در «افقی قرار دارد که همواره در حال تغییر، تکاپو، ناپدید شدن و یا تبدیل به افقی دیگر است.»<sup>6</sup>

آخرین و مهم‌ترین نظام ارزشی در «بلروفونیا» و در کل شیمیر جهت‌یابی دوباره است. بارت بر این باور است که سرگشتگی عقلانی و معنوی عامل اصلی عدم توازن در بلروفون است، چراکه پاسخ به سوال «کجا هستیم؟» در پاسخ به سوال «که هستیم؟» جای دارد. بارت می‌گوید: «تمام کتاب‌های من در ژانر رمان‌های تعلیمی و یا پرورشی هستند. ژانری که اصلاً برای من جذابیتی ندارد الا برای هجو. اما ناگهان متوجه شدم که هر آنچه که نوشته‌ام نه تنها رمان‌های تعلیمی و آموزشی نبوده‌اند بلکه مواردی ناقص و ناموفق هستند که آنها را رمان‌های ضد رشد می‌خوانم.»<sup>7</sup> بنابراین چنین می‌توان نتیجه‌گیری کرد که «بلروفونیا» نوعی جهت‌یابی دوباره است. گاهی اوقات افراد باید به عقب بازگردند تا بتوانند به جلو پیش روند. بلروفون به نقطه‌ای بحرانی در زندگی خویش رسیده است که تنها با بررسی مجدد گذشته و بازگشت می‌تواند به مسیر خود ادامه دهد: تصمیم برای کشتن دوباره شیمیر، دادن مجدد معجون جادویی به پگاسوس، یافتن دوباره‌ی ملانیپ، و در مجموع دنبال کردن دوباره‌ی سرمشق قهرمانی.

<sup>6</sup> Allan Kennedy, *Reading Resistance Value*, 82

<sup>7</sup> "Welcome to College and My Books", 3

با این حال، جهت یابی دوباره به عنوان یکی از ارزشهای غالب برای بارت جای خود را به ارزش اسطوره درمانی (Mythotherapy) میدهد. اسطوره درمانی به معنی انتخاب ارادی یک الگو برای زندگی فردی و تصمیم گیری هاست. اسطوره درمانی بر دو نظریه‌ی اگزیزستانسیالیستی استوار است: حیات آدمی بر جوهر وجودی او پیشی دارد و دیگر این که هر انسانی آزاد است تا جوهر وجودی خویش را انتخاب کرده و حتی آن را تغییر دهد. تلاش بارت برای علاج دنیاستیزی بلروفون از طریق اسطوره درمانی در تناقض کامل با اصل جهت یابی دوباره است. اصل فلسفی «خودت را بشناس» و یا همان جهت یابی مورد شک قرار می گیرد، چراکه خودی وجود ندارد تا شناخته شود و صورتک های بی شماری، پوچی ذاتی انسان را پنهان می نمایند. نابودی نهایی بلروفون به این دلیل است که او دیگر نمی تواند در اسطوره درمانی شرکت کند. الگوی قهرمانی به مثابه راهنمای شخصی در جهت یابی مجدد عامل اصلی سقوط او می شود بنابراین جایگزین نظام ارزشی جهت یابی که به نوبه‌ی خود عبث می نماید نظام ارزشی بالاتری با نام اسطوره درمانی می شود که بلروفون را در سردرگمی اسطوره ای قرار می دهد: بیرون و یا درون الگوی قهرمانی، کدام یک؟

## نتایج

۱) شهرزاد با شیوه خاص قصه سرایی خود به الگویی خدشه ناپذیر در ادبیات پسامدرن تبدیل شده است. اهمیت قصه پردازی برای بقا مصداق انسان پسامدرن در بند سردرگمی و بی هویتی است. تنها راه سرکوب شهریار درون، نقل داستان زندگی خود است، هر چند که این خود رو به زوال و ازهم گسستگی باشد.

۲) شهرزاد از دیدگاه دمان استعاره ای از نویسنده است. او مبین نویسنده‌ی پسامدرن است که از چارچوب اثر خویش نمی تواند خارج شود، نویسنده ای که توسط عناصر متن خویش به سخره گرفته می شود. از دیدگاه دمان، عناصر حاشیه ای هر متن می توانند عملکرد شخصیت‌های اصلی را زیر سوال برده و افق‌های جدیدی را برای خواننده به ارمغان آورند.

۳) اسطوره شهرزاد مصداق عینی فرانبانی هر اثری است. هر متن تنها به روند خلقش توسط نویسنده ارجاع دارد و بس. تلاش های شهرزاد برای یافتن داستانهای هزاره یک شب و

ایجاد تغییر در سرانجام داستان‌ها بیانگر این مطلب است که داستانهای هزار و یک شب تمثیلی از خلق و خوانش خود هستند.

۴) در مجموع اساطیر، متونی هستند که تنها روند پیدایش خود را منعکس میکنند و عاری از هرگونه معنی و ایدئولوژی میباشند. در رویارویی با اساطیر باید در پی کشف ساختارهای زبانی و صناعات ادبی بود.

۵) وحدت دال و مدلول ناممکن است. خوانش در پی معنایی واحد و جامع کاری عبث می‌نماید. تنها در بدوی‌ترین شرایط هستی، زمانی که انسان از بند محدودیت‌های زبانی‌های یابد، نشانه و معنی یکدیگر را باز می‌یابند.

۶) تلاش نویسنده برای خوداحیایی و جاودانگی از طریق زندگی نامه خود نوشت چیزی جز بی‌چهرگی و تزلزل به بار نمی‌آورد، چراکه نویسنده به شخصیتی در اثر خود بدل می‌شود. او بین دو من حقیقی و روایی گرفتار می‌شود و تنها صدای فاقد چهره او از متن به گوش میرسد.

۷) خودتکثری حاصل از وارونه‌رویداد (آیرونی) فرد را به ورطه دیوانگی می‌کشاند. من بعد از سقوط حاصل از آیرونی باتجربه‌تر از من قبل از سقوط است، با این تفاوت که معصومیت خود را از کف داده است. اما دیوانگی حاصل از این تجربه فرد را از بند قیود می‌رهاند و او می‌تواند چرخه جدیدی از زندگی را از سرگیرد.

۸) در هر خوانشی از متن نباید در پی ارزش‌ها و مضامین غالب بود چراکه ارزش‌های فرعی دیگری در داخل متن به راحتی جایگزین این ارزش‌ها می‌شوند. از این رو نمی‌توان بر ارزش استفاده از اساطیر جهت تعالی در زندگی و خودشناسی اعتماد کرد.



## منابع

- Anonymous. *One Thousand and One Arabian Nights*. Trans. N. J. Dawood. Harmondsworth: Penguin, 1973.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.
- Barth, John. *Chimera*. New York: Random House, 1972.
- , "The Literature of Exhaustion," "Literature of Replenishment." London: The Atlantic Monthly (1975): 245. <<http://en.wikipedia.org/wikipedia/1979>>.
- , "Welcome to College and My Books." Late City Final Edition Section 7. Column 1 (16 September 1984). New York: The New York Times Company. 1.
- Baudelaire, Charles. "De l' Essence du Rire." Selected Letters of Charles Baudelaire: The Conquest of Solitude. Trans. Rosemary Lloyd. Chicago: University of Chicago Press, 1986: 54.
- Baudrillard, Jean. *America*. Trans. Chris Turner. London and New York: Verso, 1988.
- De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- , *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- , *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- , *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Derrida, Jacques. "Some Statements and Truismis about Neo-Logisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Seismisms." The States of Theory: History, Art and Critical Discourse. Trans. Anne Tomiche. New York: Colombia University Press, 1990: 77.
- Dumezil, Georges. *The Destiny of a Warrior*. Trans. A. Hildebeitel. Chicago: Chicago University Press, 1970.
- Edlemen, David Louis. "An Interview with John Barth." 15 January 2007. <<http://www.jhunewletter.com>>.
- Fowls, John. *The French Lieutenant's Woman*. London: Jonathan Cape, 1969.
- Kennedy, Alan. *Reading Resistance Value*. London: Macmillan, 1990.
- Lyotard, Jean-Francois. *The Differend: Phrases in Dispute*. Trans. George Van Den Abbeele. Manchester: Manchester University Press: 1988.
- , *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Mahoney, Blair. "An Interview with John Barth." 26 January 2001. <[http://www.themodernword.com/scriptorium/barth\\_interview](http://www.themodernword.com/scriptorium/barth_interview)>
- Pinter, Harold. "Writing for the Theatre." Plays: One. London: Methuen, 1976: 11-15.
- Vanderbeke, Dirk. "Vineland in the Novels of John Barth and Thomas Pynchon." Informal Empire? Cultural Relations Between Canada, the United States and Europe (1998): 415-427. <<http://www.diss.sense.uni-konstanz.de/america/America.html>>.