

فرداستان تاریخ‌نگارانه در نمایشنامه‌ اژدهاک از سه برخوانی اثر بهرام بیضایی

علی رجب‌زاده طهماسبی^۱، اسدالله غلامعلی^۲، اصغر فهیمی فر^۳

۱. استادیار دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.

۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

۳. دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۳/۳۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۰/۶)

چکیده

فرداستان تاریخ‌نگارانه از مباحث مهم و شایسته تأمل در پسامدرنیسم است. فرداستان، نتیجه گذار از ادبیات کلاسیک، رئالیسم و مدرن است؛ متنی پست‌مدرنیستی است که فاصله و تفاوت داستان و غیرداستان را در هم می‌شکند و گونه‌ای نو و متناسب با جهان‌بینی پسامدرن را خلق می‌کند. نه تنها تعریف جوهره ذاتی پست‌مدرنیسم دشوار است، بلکه تشخیص خاستگاه تاریخی آن نیز مبهم است. نظریه پردازان بسیاری معتقدند که پست‌مدرنیسم، ادامه‌دهنده مدرنیسم است؛ چراکه مدرنیسم یک جریان ناتمام و بدون پایان است. همچنین پست‌مدرنیسم از هر گونه تعریف قاطع و قرارگیری در یک قالب پرهیز می‌کند. بهرام بیضایی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسان ایرانی، از اساطیر و حماسه در نگارش آثارش کمک گرفته است. اژدهاک از این دسته است. نمایشنامه اژدهاک از سه برخوانی نوشته بیضایی نمونه‌ای از یک فرداستان است که در آن تاریخ و اساطیر به‌گونه‌های دیگر زاده می‌شوند و حیات می‌یابند. در این پژوهش که به شیوه تحلیلی توصیفی نگاشته شده، خاستگاه پسامدرن، هنر پسامدرن و پسامدرن در ادبیات نمایشی و فرداستان تاریخ‌نگارانه تحلیل شده و در ادامه، نمایشنامه ذکر شده به‌عنوان یک فرداستان بررسی شده و در پایان نتایج ارائه شده است.

واژه‌های کلیدی

بهرام بیضایی، پسامدرنیسم، سه برخوانی از اژدهاک، فرداستان تاریخ‌نگارانه.

مقدمه

الف) مدرنیسم و مدرنیته

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

ب) پسامدرنیسم

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

در اندیشه انسان، نفی روایت‌های کلان همچون اندیشه ترقی و ماتریالیسم تاریخی، نفی بی‌طرفی و حاکمیت عقل، تأکید بر تاریخی بودن عقلانیت و معرفت، نفی سوژه خودمختار، موضوع‌سازی علم به‌عنوان فراورده‌های فرهنگی، تأکید بر هویت سیال و ساختگی انسان، تأکید بر همبستگی انسان و جهان، انکار تک‌معنابودن کلمات و متون، نفی هرگونه وحدت و قطعیت» (بشیریه، ۱۳۷۹: ۳۰۳).

معنای مرکزی وجود ندارد. «معنای مرکزی و اساسی در جایی نهفته نیست» (بشیریه، ۱۳۷۹: ۸۳). درعین حال که پست‌مدرن بنا به ماهیتش به‌طور کامل شناخته نمی‌شود، با دقت در جهان معاصر و همچنین هنر معاصر می‌توان به بررسی مؤلفه‌های آن پرداخت. «ضدیت با بنیادگرایی فلسفی، انکار معرفت‌عینی درباره جهان، نفی مواضع استعلایی در اندیشه، نفی تمایزهای به‌ظاهر بنیادی و ابدی

ادبیات پست‌مدرن

ادبیات پست‌مدرن در یک تعریف ساده، روایت‌های کلان را نابود می‌کند و خرده‌روایت‌ها را جایگزین می‌سازد. این نکته به تئوری لیوتار باز می‌گردد که روایت‌های کلان را منکر می‌شد. «لیوتار می‌گوید آنچه ما نیاز داریم، خرده‌روایت است. کلان‌روایت‌هایی که به تمدن غرب اعتبار می‌بخشند، لاقبل به لحاظ نظری اعتبار خود را از دست داده‌اند» (برتنس، ۱۳۸۷: ۱۶۵). از طرف دیگر هنر و ادبیات پست‌مدرن (با توجه به شکستن کلان‌روایت‌ها)، تفاوتی بین هنر والا و هنر پست نمی‌شناسد. «پست‌مدرنیسم به‌مثابه معلول یک دوره تاریخی درعین حال مظهر از بین رفتن تمایز بین هنر متعالی و فرهنگ عامیانه است» (Jameson, 1983: 113).

اگر در داستان و روایت کلاسیک، ابتدا، میانه و پایان به‌ترتیب پشت سر هم حضور داشتند و در ادبیات مدرن این ترتیب شکسته شد و سبک‌هایی همچون جریان سیال ذهن و رمان نوظهور کردند، در ادبیات پست‌مدرن، ابتدا، میانه و پایان معنای خود را از دست می‌دهند و برای نویسنده و مخاطب این روند اهمیتی ندارد. «داستان پست‌مدرن مدور است - مقدمه ندارد که پایان واحد داشته باشد - دریدا می‌گوید رمان، نوشته پایانی‌پذیری است که بدون گفتن، روایت می‌کند و بدون روایت، می‌گوید و این قانون است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۱۵). درواقع می‌توان گفت هر آنچه در حوزه نظری در مورد پست‌مدرن گفته شده است، در ادبیات و هنرهای نمایشی و موسیقی نیز وجود دارد. اگر براساس جهان‌بینی پست‌مدرن، مؤلفه‌های ادبیات پست‌مدرن را نام برد می‌توان به تعدادی از آنها اشاره کرد:

۱. نفی قهرمان‌محوری به‌معنای رئالیستی و تمامیت‌خواه آن؛
۲. فقدان پیرنگ داستانی؛
۳. آشفتگی و عدم قطعیت؛
۴. ادغام ژانرها؛

۵. مخاطب‌محوری و مرگ مؤلف؛

۶. سقوط شدید انسان به اندازه‌های حیوانی و غریزی و گریز شدید از نکات اخلاقی در توصیفات داستانی

(زرشناس، ۱۳۸۱: ۴۳)؛

۷. فقدان توالی رویدادها به شیوه‌های کلاسیک و مدرن؛

۸. رعایت نکردن قراردادهای جاری برای حروف‌چینی، نشانه‌گذاری و صفحه‌آرایی؛

۹. تکثرگرایی؛

۱۰. هجو، پارودی و نقیضه؛

۱۱. بریکولاژ؛

۱۲. امتزاج تاریخ و داستان و عدم تمایز این دو؛

۱۳. اتصال کوتاه (حضور مؤلف در داستان)؛

۱۴. خودبازتابندگی^۱؛

۱۵. از بین بردن مرز هنر والا و هنر مبتذل (هنر نخبه و هنر عامه)؛

۱۶. امتزاج رئالیسم با جادو و اسطوره؛

۱۷. اهمیت دادن به گذشته، البته نه با ساده‌نگری، بلکه با نوعی طنز و نقد؛

۱۸. حاد واقعیت^۲ و ...

ادبیات نمایشی ایران

بیشتر منتقدان، نظریه‌پردازان و کارشناسان تئاتر بر این نکته تأکید دارند که ادبیات نمایشی ایران متأثر از نمایش غرب است؛ به این معنا که نمایش در ایران سابقه و ریشه‌ای ندارد. «بیشتر با شرایطی که در کتب نقد ادبی فرنگ یاد کرده‌اند، در ادبیات ما شعر نمایشی (به‌طور کلی ادبیات نمایشی) جلوه‌ای ندارد، مگر اینکه از بعضی شرایط شعر نمایشی صرف‌نظر کنیم و هر نوع شعری را که تصویرگر حادثه‌ای باشد، از مقوله‌ی شعر نمایشی بدانیم، در آن صورت بسیاری از داستان‌های عاشقانه‌ی ادبیات ما می‌تواند توسعاً در مقوله‌ی شعر نمایشی قرار بگیرد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۴۲). می‌توان گفت کتابی که در حوزه نمایش و تحلیل آن نگاشته شده باشد، بوطیقا نوشته

نزدیک کرده است. پس از آن کوشش‌های نیما یوشیج قدم‌هایی است در این راه» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۴۲).

فراداستان تاریخ‌نگارانه^۲

پتريشا و نخستين کسی بود که عبارت فراداستان را به کار برد. فراداستان از نظر وُ، همان تکنیک خودبازتابندگی است. «هر متنی که توقع خواننده را برای معنادار بودن یا واجد بستر بودن داستان برآورده نمی‌کند و بدین ترتیب، توجه او را برای فرآیند بر ساخته شدن خود متن معطوف می‌کند، این موضوع را بحث برانگیز جلوه می‌دهد که چگونه رمزگان روایی، عوالم به ظاهر واقعی یا خیالی را به عنوان عوالمی طبیعی عرضه می‌کند» (وُ، ۱۳۸۳: ۱۸۳). فراداستان دارای ویژگی‌های مختلفی است که از آن میان اقتباس بیش از همه جلوه می‌کند، اما اقتباس به شیوه معمول نیست. در این اقتباس، عناصر دستوری نیز تغییر می‌کنند. نویسندگان پست‌مدرن، براساس جهان‌بینی خود اقتباس می‌کنند و زبان و سبک‌های متفاوت و بدیعی را به کار می‌برند. در این داستان‌های اقتباسی، نقیضه، کنایه، هجو و طنز به وفور استفاده می‌شود. افسانه‌ها و اساطیر به دلیل اینکه مفاهیم اصلی بشری را در خود دارند، بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرند. مرز میان داستان و تاریخ در هم شکسته می‌شود. در واقع امتزاج تاریخ و داستان و عدم تمایز این دو، یکی از مهم‌ترین و کاربردی‌ترین عناصر ادبیات پست‌مدرنیستی است؛ اسطوره و تاریخ در داستان مورد استفاده قرار می‌گیرد، ولی نه به عنوان تاریخ و اسطوره، بلکه با داستان عجین می‌شوند. به شکلی که داستان، تاریخ و اساطیر از هم تفکیک داده نمی‌شوند. در فراداستان، تاریخ، اسطوره، تمهید و صنعت ادبی به تمام داستان بدل می‌شود. «لیندا هاچن به این امتزاج تاریخ و داستان، فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌گوید و آن را بهترین نمونه پسامدرنیستی عنوان می‌کند» (لوتیس، ۱۳۸۳: ۸۵). به طور کلی می‌توان گفت در فراداستان تاریخ و نگارانه، حقیقت، واقعیت و داستان از هم تفکیک نمی‌شوند.

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

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

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

فهمید که بیضایی روایتی دیگر از شاهنامه را بازگو می‌کند. به‌عبارتی، شاهنامه را به شیوه‌ای دیگر روایت می‌کند. اساطیر و تاریخ در برهه‌ای از زمان خلق شده و رخ داده‌اند. پسامدرن تلاش دارد بگوید که می‌توان آنها را دوباره بازنگری کرد و حتی تغییر داد. «من فکر می‌کنم که حیات فرهنگی ما متوقف نشده. حیات فرهنگی ما ادامه دارد و ما اسطوره‌ها را نمی‌توانیم در یک جایی متوقف کنیم. در حقیقت اسطوره‌ها شکل جامد ندارد. اسطوره‌ها در واقع با تحولات اجتماعی تجدیدنظر می‌شوند و می‌شود گفت که زندگی می‌کنند مثل بشر. در نسخه‌های بسیار قبلی این اسطوره‌ها که در دسترس نیستند، احتمالاً بسیار چیزها بوده که ما نشانه‌هایش را هنوز داریم» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۴۲). بهرام بیضایی در سه برخوانی از شاهنامه نگاه مخاطب را در مورد ضحاک تغییر می‌دهد و از او شخصیتی متفاوت نسبت به گذشته، می‌سازد. بیضایی قصد دارد مخاطب را نسبت به آنچه سال‌ها حقیقت شمرده است، مردد کند. در واقع سه برخوانی از شاهنامه می‌خواهد بگوید «من راجع به ضحاک صحبت نمی‌کنم. من راجع به اینکه حقیقت ممکن است فقط این نباشد، سخن می‌گویم ... ممکن است حقیقت، آن چیزی که ما می‌دانیم نباشد. در واقع من روی امکان‌های دیگر بازاندیشی می‌کنم» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۲).

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

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

اژدهاک از سه برخوانی از شاهنامه

سه برخوانی نوشتهٔ بهرام بیضایی سه روایت از افسانه و داستان‌های کهن است. اژدهاک، آرش و کارنامه بُندارِ بیدخش. بیضایی در این اثر به مفهوم پسامدرن روایت‌های کلان را شکسته است و روایت‌هایی جدید از شخصیت و داستان‌های تثبیت‌شدهٔ تاریخی و ادبی ساخته است. اژدهاک، اولین روایت از سه برخوانی است که می‌توان آن را یک فرداستان تاریخ‌نگارانه نامید. اولین پرسشی که در ذهن شکل می‌گیرد، معنا و مفهوم برخوانی است که با توجه به تحلیل بیضایی، به مفهوم فرداستان نزدیک است. «برخوانی جعل مطلق است و ساخته‌ی من است، ولی ضمناً جعل مطلق نیست. برخوانی هم به معنی از برخواندن است، هم به معنی بلند خواندن و برای جمع خواندن. توی متون ادبی هست که فلان چیز را برخواند. یعنی به‌صورت بلند برای جمع خواند. پس این برخوانی جعل من در واقع جعل نیست، از این دو منبع می‌آید. هم از بر می‌خوانند و هم به صدای بلند برای جمع می‌خوانند. برخوانی را من به‌جای نقالی گذاشتم. برخوانی به‌جای روایت و برخوان به‌جای راوی...» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۴۰). می‌توان

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

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

جدول ۲. تصویر ضحاک و اژی‌دهاک

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

لامکان نجات‌بخشی و مبارزه با بیدادگری و عدم سلطه بیگانگان به شمار می‌روند» (مرتضوی، ۱۳۷۲: ۱۲۴). بهرام بیضایی در سه برخوانی، به این اسطوره جان انسانی می‌دهد. و اثرش را از زاویه دید او روایت می‌کند. اژی‌دهاک نماد پلیدی و زشتی نیست. مار بر شانه‌هایش نروپیده است. از خودش سخن می‌گوید که در زندانی بر بالای کوه، اسیر است. «من اژدهاک که اینک بسته‌ی این بندم، بر بلندی این کوه؛ کوه سخت بزرگ بسیار بلند- دماوند!» (بیضایی ۱۳۸۱: ۸). بیضایی چهره‌ای از اژدهاک یا ضحاک نشان می‌دهد که بیش از آنکه موجب ترس شود، ترحم را برمی‌انگیزد. ضحاک مردی است غمگین و دردکشیده، که از تنهایی و درماندگی با شب سخن می‌گوید و روایتی از زندگی بیرونی و درونی خود را بیان می‌کند. «ای شب، من اندوهگین روزگاری مردکی بودم با دل پاک... مرا دشت سبز بود، و کشتزار بزرگ... و اینک در همه‌ی این کیهان به‌خواب رفته‌ی خاموش تنها من اژدهاک با درد خود بیدار مانده بودم» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۱۱). ضحاک نه تنها پادشاه ستمگر نیست، بلکه از سوی پادشاه بیداد دیده است. او مار افکنده است، نهرها را جاری ساخته است. بر اثر بوسه‌های اهریمن مار بر شانه‌های او نروپیده است، بلکه از شدت درد و رنج مارهایی از درون او به وجود آمده‌اند. «من بر خود نگریستم که مارگونه به خود می‌پیچم. از پا تا سر- من- خود را دیدم که درد داشت و درد از پا تا سر در تن من می‌رویید. و درد در رگ‌های من می‌جوشید... و من خود را در خود فرو بردم، و من در من فرو رفتم. و آنگاه از من- از گودنای هستی من- با نهیب و خشمی تیز، دو مار- کشان خروش و غرش سهم- سر زد... باری دو مار غریب از شانه‌های من بر زد؛ سیاه و سرخ؛ که خون بود و درد بود. و من بنگریستم در خود و اشک فشاندم؛ که این مار کینه بود» (بیضایی ۱۳۸۱: ۱۱). و در جایی دیگر خطاب به اژدهاک گفته می‌شود: «تو آفریده شده‌ای تا تنهایی را با تو بیازمایند، و رنج را با تو بیازمایند، و درد را» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۱۹).

در ادبیات پهلوی، چهره ضحاک تغییر می‌کند. ضحاک از خاندان دیوان نیست، بلکه انسان است، فرمانرواست. یک پادشاه ستمگر و ظالم که ایران را مورد هجوم قرار می‌دهد «ضحاک بر جمشید پیروز می‌شود و بعد از مدت زمانی فرمانروایی از فریدون شکست می‌خورد و در کوه دماوند زندانی می‌شود» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۵۶). درواقع می‌توان گفت ضحاک نماد پلیدی، ستمگری و ظلم است. هم در هیئت دیو و هم به‌شکل یک فرمانروا، در پی نابودی و ستم است. «آنچه که آشکار است، ضحاک یک نماد است، یک کنایه و یک رمز که مطابق معمول در قالب یک اسطوره‌ی با این همه شگفتی بیان شده است» (رضی، ۱۳۸۱: ۲۵۸). اسطوره ضحاک در شاهنامه دچار تحول شده است. ضحاک زاده دیو و اهریمن نیست، بلکه برعکس، فرزند مردی نیک و خوشنام است. ضحاک برعکس پدرش، با اهریمن در ارتباط است و از او تبعیت می‌کند. «ضحاک فرزند امیری دادگر به نام مرداس است و به کمک اهریمن، او را نابود می‌کند و بر تخت می‌نشیند. اهریمن بر دوش او بوسه می‌زند و بر سر این بوسه، دو مار بر دوش ضحاک می‌رویید» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۵۷). در شاهنامه درعین حال که ضحاک به انسان تبدیل شده و افسانه به‌صورت داستان درآمد است، فردوسی همچنان از اساطیر الهام می‌گیرد و شخصیت ضحاک را کاملاً به موجودی معمولی بدل نمی‌سازد. در فراداستان تاریخ‌نگارانه هم به همین شکل است. داستان از مضامین و شخصیت‌ها و رویدادهای اساطیر و تاریخی الهام و بهره می‌گیرد، ولی داستان، نه کاملاً اساطیری است و نه کاملاً داستانی. ضحاک دچار تغییرات می‌شود، ولی همچنان ذات و خصوصیت درونیش، که پلیدی و زشتی است بر جای می‌ماند، ولی این پلیدی در رویارویی با اجتماع است. «ضحاک در داستان ملی ایران (شاهنامه)، از یک سو نماینده ازلی و ابدی بیدادگری و خون‌خواری و چیرگی بیگانگان و از سوی دیگر رمز قهر الهی و پادافره خودکامگی و ناسپاسی و برگشتن از راه یزدان‌شناسی و پایان کار جمشید است و کاوه و فریدون نمودار لازمان و

می‌شود» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۵۵). اژدهاک از شدت درد به خود می‌پیچد و همچنان سفرش را ادامه می‌دهد تا اینکه با یامایی پادشاه روبه‌رو می‌شود و یامایی پادشاه با او سخن می‌گوید. «رسیدم و بنگریستم که این کشتزار سبز من است که ریشه‌ی هر گیاه در زمین آن مُرده و دژّی در آن روییده بسیار بلند و دیوانه ... اژدهاک بر زبَر این دژّ یامایی پادشاه را دید که می‌خندید: منم یامایی پادشاه که بر من مرگ نیست!» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۱۷). روایت‌های مختلفی از گناه جم یا یمه وجود دارد. او از نامیرایان بود، ولی به‌سبب گناهش به دستۀ میرایان می‌پیوندد. «زردشت او را سرزنش می‌کند که برای خشنودی مردمان، خوردن گوشت گاو را به آنان آموخته است. در متن‌های دیگر آمده است که جمشید ازین‌رو گناهکار می‌شود که غرور بر او چیره می‌گردد و دروغ می‌گوید و با ادعای همسانی با خدا، خود را در معرض نفرین قرار می‌دهد» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۵۴).

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

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

بیضایی، اژدهاک و مارهایش را به گونه‌ای نشان می‌دهد که مخاطب درعین حال که به خیال‌پردازی و فانتزی بودن اثر واقف است، حضور و وجود مارها را درک می‌کند. انسان معاصر با این مارها که مارهای کینه‌لقب دارد، بیگانه نیست. مارهایی که نماد تنهایی، خشم، رنج و الم است. انسان مدرن فردیت و تنهایی را انتخاب کرد و در نتیجه با چنین عناصری درهم آمیخته است. در این دنیای جدید، انسان بودن یعنی یکه و تنها بودن (لوکاچ، ۱۳۸۰: ۱۵). شخصیت اساطیری ضحاک برای انسان معاصر قابل درک نیست. حتی روایت شاهنامه هم به این شکل است. درواقع چنین شخصیت‌های اساطیری برای انسان و نویسنده امروز مبهم است. شناخت آنها منوط به همان اساطیر است. برای انسان امروز لازم است که آنها را براساس تفکر و اعتقادات خودش و جهان امروز بسازد. درواقع در فرداستان، فراتاریخ‌نگاری رخ می‌دهد و تاریخ به‌شکل دیگری ارائه می‌شود. «تاریخ مجعول، زمان‌پریشی و درهم آمیختن تاریخ و خیال‌پردازی» (لوتیس، ۱۳۸۳: ۸۸). بهرام بیضایی نه‌تنها اسطوره ضحاک را دگرگون می‌کند، بلکه از اسطوره یمه نیز بهره می‌برد. یمه همان جم است که در اساطیر هند اولین شخص از نامیرایان است. «جم درخشان، پسر ویونگیهان است که نخستین کسی است که هوم را مطابق آیین می‌فشارد. جم، شخصیتی هندوایرانی است. در فرمانروایی او آرامش و نعمت فراوان وجود دارد... جم گناهکار می‌شود، فره از او می‌گریزد ... و ایزدان و فرشتگان حامی او دست از حمایتش می‌کشند و اژدهاک یا ضحاک بر او چیره

می‌توانند نوشته شوند. طی این صد سال، متفکران، کسانی که شک کرده‌اند، کسانی که زیر و رو کرده‌اند، ما را در نوری قرار داده‌اند که در پرتو آن می‌توانیم یک جور دیگر همه چیز را ببینیم» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۰).

به معنی تحریف سرشت شالوده‌شکنی است» (نوریس، ۱۳۸۰: ۵). پسامدرن در اصلی‌ترین باورهای بشری شک می‌کند و به مخاطب اجازه می‌دهد دوباره و از زوایای مختلف به آنها بنگرد. «همان‌طور که اسطوره‌ها با تعقل دوره‌ی فردوسی بازنویسی شده‌اند، با تعقل دوره ما نیز

نتیجه

نو خلق می‌کند که نه تنها متفاوت است، بلکه با ضحاک شاهنامه و اژدی‌دهاک اسطوره متناقض است. بیضایی از شاهنامه و دیگر روایت‌های حیات ضحاک از جمله اوستا، اقتباس کرده است؛ اما اقتباس به شیوه پسامدرن با دیگر الگوهای معمول اقتباس متفاوت است. در اینجا داستان ضحاک نه تنها اقتباس از روایتی کهن است، بلکه از فیلتر ذهنی بیضایی نیز عبور می‌کند. اژدی‌دهاک از جهان اسطوره عبور می‌کند و در حماسه فردوسی، ضحاک نام می‌گیرد و در انتقالش از حماسه شاهنامه به سه برخوانی بیضایی نیز، به اژدهاک بدل می‌شود. شخصیتی که تنها نام و برخی عناصر همچون مارهای روییده بر شانه‌هایش، شبیه روایت‌های کهن است. در این اثر، بیضایی در چهره‌های تثبیت‌شده تاریخ بازنگری می‌کند و مخاطب را با یکی از اصول ادبیات پسامدرن یعنی «بازشناخت و درک مجدد از جامعه، تاریخ و انسان» روبه‌رو می‌کند تا خوانشی نو از جهان کهن داشته باشد. خوانشی که خود، متأثر از تأویلی امروزی است؛ تأویلی که خواننده و تماشاگر معاصر را به سمت آفرینش معنا دعوت می‌کند و او را از انفعال می‌رهاند.

پسامدرنیسم از هر تعریف و قراردادی گریزان است. پست‌مدرنیسم سبک یا مکتبی با چارچوبی مشخص نیست، بلکه بیشتر نوعی جهان‌بینی است که هم سنت و هم مدرن را در خود دارد. پست‌مدرنیسم با زبانی هجو و طنزآمیز، به سنت و مدرنیسم ارجاع می‌دهد و به گونه‌ای این کار را می‌کند که هم سنت و هم مدرن جایگاه اصلی خود را از دست می‌دهند. نه تنها مرکز، بلکه تمامی مرزها را درهم می‌شکند. فرداستان تاریخ‌نگارانه، گونه‌ای از این رویکرد پسامدرنیسم است. حقیقت، واقعیت، داستان، نمایش و دیگر رسانه‌ها در هم تنیده می‌شوند، می‌میرند و دوباره از نو زاده می‌شوند. نه تنها پسامدرنیسم تلاش دارد این مرززدایی در هنر و ادبیات صورت بگیرد، بلکه طالب آن است که مرز میان تمامی فرهنگ‌ها، را از بین ببرد. سه برخوانی (اژدهاک)، روایتی است که می‌خواهد دوباره روایت‌های کلان و کهنه را بازسازی کند. در آنها بنگرد، تخریب و دگرگون‌شان کند و دوباره به شکلی بدیع و معاصر بیافریند. ضحاک در شاهنامه فردوسی، که در اساطیر با نام‌های اژدهاک، اژی‌دهاک و دهاک شناخته شده، چهره‌ای ترسناک و ظالم است. بهرام بیضایی به کمک زبان کهن، ضحاک یا اژدهاکی

پی‌نوشت‌ها

برادبری، مالکوم و مک فارلین، جیمز (۱۳۷۱)، نام و سرشت مدرنیسم، احمد میرعلایی، نشر زنده رود، تهران.
برتنس، یوهان ویلهلم (۱۳۸۷)، مبانی نظریه ادبی، ترجمه فرزانه سجودی، نشر آهنگ دیگر، تهران.
بشیریه، حسین (۱۳۷۹)، تاریخ اندیشه‌های سیاسی در قرن بیستم، نشر نی، تهران.
بهار، مهرداد (۱۳۸۷)، پژوهشی در اساطیر ایران، انتشارات آگاه، تهران.
بیضایی، بهرام (۱۳۷۹)، نقد و بررسی سه بر خوانی، ماهنامه کارنامه، شماره ۱۳، سال دوم، ص ۴۰.
بیضایی، بهرام (۱۳۸۱)، سه برخوانی، چاپ دوم، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.
بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷)، درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، نشر افراز، تهران.

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

منابع

آشوری، داریوش (۱۳۷۵)، سنت و مدرنیته، پست‌مدرن، گفتگوی امیر گنجی با داریوش آشوری، حسین بشیریه و دیگران، مؤسسه فرهنگی صراط، تهران.
آموزگار، ژاله (۱۳۸۹)، تاریخ اساطیری ایران، نشر سمت، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۷۵)، کتاب تردید، نشر مرکز، تهران.
براکت، اسکار (۱۳۷۵)، تاریخ تأثر جهان، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، جلد اول، چاپ ششم، انتشارات مروارید، تهران.

لوکاچ، جورج (۱۳۸۰)، *نظریهٔ رمان*، ترجمهٔ حسن مرتضوی، نشر قصه، تهران.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳)، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد اول، انتشارات توس، تهران.

نوریس، کریستوفر (۱۳۸۰)، *شالوده شکنی*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.

هاچن، لیندا (۱۳۸۳)، *فراداستان تاریخ‌نگارانه*، ترجمهٔ حسین پاینده در *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم / ایان وات*، دیوید لاج و دیگران، انتشارات نیلوفر، تهران.

هادی، حسن (۱۳۷۲)، *سرگذشت کشتی رانی ایرانیان*، ترجمهٔ احمد اقتداری، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد.

Jameson, Fredric (1983), *Postmodernism and Consumer Society*, in: Foster, H. (ed), *Postmodern Culture*, Pluto Press, London.

جنکز، چارلز (۱۳۷۴)، *پست‌مدرنیسم چیست*، ترجمه فرهاد مرتضایی، نشر مرنديز، تهران.

رضی، هاشم (۱۳۸۱)، *دانشنامهٔ ایران باستان*، ج ۱، نشر سخن، تهران.

سلدن، رامان و ویدسون، پیتز (۱۳۷۲)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، نشر طرح نو، تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *صور خیال در شعر فارسی*، نشر نیل، تهران.

غلامعلی، اسدالله؛ شیخ‌مهدی، علی و احمدی، سید بدرالدین (۱۳۹۰)، *وانمایی جهان مجازی در پندار سینماگران؛ پس از مدرنیسم*، ماهنامه تخصصی *اطلاعرسانی و نقد و بررسی کتاب ماه هنر*، شماره ۱۵۲، صص ۴-۹.

قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۰)، *تبارشناسی پست‌مدرنیسم*، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.

لوئیس، بری (۱۳۸۳)، *پسامدرنیسم و ادبیات*، ترجمهٔ حسین پاینده در *کتاب مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، روزنگار، تهران.