

تحلیل رمان *سالمرگی*

براساس نظریه نشانه‌شناسی بینامتنی مایکل ریفاتر

عبدالله حسن‌زاده میرعلی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

فاطمه زمانی*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

(از ص ۵۷ تا ص ۷۶)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۳/۱۸، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۶/۲۶

چکیده

یکی از دستاوردهای مایکل ریفاتر در زمینه نقد بینامتنی، نشانه‌شناسی بینامتنی است. وی با طرح مباحثی چون غیردستورزبانی، تفسیرگر، هیپوگرام و ماتریس، گامی مؤثر در کاربردی‌کردن نظریه بینامتنیت در متن و کشف دلالت‌های معنایی و ضمنی متون برداشت. در خوانش نشانه‌شناسانه، مخاطب در مواجهه با متن، ابتدا با «غیردستورزبانی»ها برخورد می‌کند. سپس منتقد با بررسی «انباشت»، «منظومه توصیفی» و «هیپوگرام»، می‌تواند دلالت‌های معنایی و ضمنی غیردستورزبانی‌ها را آشکار کند و به «ماتریس» یا همان عنصر و هسته اصلی متن دست یابد. در این جستار، رمان *سالمرگی* اثر اصغر الهی از منظر نشانه‌شناسی بینامتنی بررسی و تحلیل شده است. بررسی عناصر غیردستورزبانی این رمان، به انباشت (مرگ و زندگی) و منظومه‌ای توصیفی (مرگ) راه می‌دهد. آنگاه با کشف و خوانش هیپوگرام‌ها، ماتریس یا عنصر زیربنایی رمان، یعنی مسئله مرگ و حل‌نشده بودن آن حاصل می‌شود. همچنین این بررسی نشان می‌دهد که روایت‌های بالفعل ماتریس یا همان هیپوگرام‌ها در مفاهیمی اسطوره‌ای از قبیل جاودانگی، رویت‌نی، زوال، گناه نخستین، تقدیر، هراس از مرگ و غیره با طیفی از باورهای شاهنامه‌ای در باب مرگ و داستان‌های رستم و سهراب، رستم و اسفندیار و افراسیاب و سیاوش مرتبط می‌شوند و تمام شخصیت‌های رمان به‌نوعی با مرگ خویشتن یا مرگ دیگری درگیر هستند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، بینامتنیت، ریفاتر، شاهنامه، رمان *سالمرگی*.

۱. مقدمه

اصغر الهی رمان *سالمرگی* را در سال ۱۳۷۰ نوشت، ولی این رمان را برای نخستین بار در ۱۳۸۵ چاپ کرد و در ۱۳۸۶ برنده «جایزه گلشیری» شد. این اثر با روش «خود واگویی روانی» که «بازتاب واقعیت در ذهن پریشیده» و «تداعی آزاد جریان سیال ذهن» را دربرمی‌گیرد (کلانتری، ۱۳۹۴: ۹)، روایت می‌شود و از تکه‌های روایی متعدد و پازل‌گونه تشکیل شده‌است که هریک از شخصیت‌ها قصه خودش را می‌گویند و خواننده با کنار هم قراردادن آنها می‌تواند به کلیت آن برسد. *سالمرگی* از آن دست متونی است که از دلالت‌های ضمنی و سطوح معنایی متفاوت برخوردار است. شخصیت‌های رمان، از زمان خطی و مکان سه‌بعدی گریزانند و فضایی مبتنی بر مجاز و استعاره بر این رمان حاکم است که تا اندازه‌ای زبان نویسنده را به شعر نزدیک می‌کند؛ بنابراین، خواننده نمی‌تواند این متن را فقط با اتکا بر بافت تاریخی و اجتماعی که نویسنده آن را خلق کرده است، درک کند؛ بلکه باید برمبنای نظام نشانه‌ای بین متون و کشف روابط بینامتنی آنها به خوانش روی آورد تا بدین‌وسیله، لایه‌های عمیق‌تر معنایی متن را واکاوی کند. تاکنون، چندین نقد و تحلیل درباره *سالمرگی* نوشته شده‌است؛ از جمله «تحلیل *سالمرگی*» نوشته فرشته احمدی (۱۳۹۴)، «واگویی خاطره‌های مه‌آلود» از علی حسن‌زاده (۱۳۸۶)، «تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای *سالمرگی*» نوشته بزرگ بیگدلی و همکاران (۱۳۸۸)، «بررسی زمانمندی روایت در رمان *سالمرگی* براساس نظریه ژرار ژنت» از محمد بهنام‌فر و همکاران (۱۳۹۳) و همچنین «نقد روان‌شناسی شخصیت در رمان *سالمرگی* برمبنای نظریه کارن هورنای» از محمد بهنام‌فر و زینب طلایی (۱۳۹۳)، اما در هیچ‌یک از موارد یادشده، به جز «تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای *سالمرگی*» به زیرساخت‌های اسطوره‌ای رمان اشاره نشده است. نویسندگان مقاله نامبرده نیز پیوند این رمان با بن‌مایه‌های اسطوره‌ای را در درون‌مایه «فرزندکشی» دانسته‌اند، لیکن فرض این جستار بر این است که *سالمرگی* مبتنی بر طیف گسترده‌ای از مفاهیم اسطوره‌ای شاهنامه و تأملات فردوسی درباره مرگ است، نه درون‌مایه فرزندکشی. از همین روی، برای تحلیل این رمان، نشانه‌شناسی بینامتنی ریفاتر را که روشی است مبتنی بر خوانش متن با استفاده از متون دیگر، برای درک دلالت‌های ضمنی آن مناسب دیدیم. در ادامه، ضمن معرفی و شرح اصطلاحات این نظریه، به خوانش نشانه‌شناسانه این رمان، مبتنی بر روابط بینامتنی آن با شاهنامه می‌پردازیم.

۲. نشانه‌شناسی بینامتنی

اصطلاح «بینامتنیت» را نخستین بار ژولیا کریستوا در دهه ۱۹۷۰ به کار برد. اندیشه محوری در این رویکرد آن است که متن، نظامی بسته، مستقل و یکه و تنها نیست و اگر چنین باشد، نمی‌توان آن را درک کرد (فرو، ۲۰۰۵: ۴۸). کریستوا هر متن را یک بینامتن و محل تلاقی و تقاطع متونی متعدد می‌داند. وی از نظر فکری وام‌دار میخائیل باختین و به‌ویژه مکالمه‌گرایی او و نظریه متن رولان بارت است. کریستوا سعی داشت ایده باختین را درباره چندصدایی بودن با مفهوم چند متن در یک متن جایگزین سازد (کریستوا، ۱۳۸۹: ۱۶۲-۱۶۵؛ نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۹۶-۱۱۱ و ایرامز، ۱۹۹۳: ۲۸۵). بینامتنیت از همان آغاز با دو جریان کاملاً متفاوت همراه بود؛ یک جریان نقش بینامتنیت را در تولید متن و جریان دیگر نقش آن را در خوانش متن بررسی می‌کرد. مایکل ریفاتر (۱۹۲۴-۲۰۰۲) از چهره‌های برجسته غیرفرانسوی است که به بینامتنیت خوانشی گرایش دارد. آثار مایکل ریفاتر دربرگیرنده مباحث ساختارگرایی، پساساختارگرایی، نشانه‌شناسی و نظریات روان‌کاوانه در زمینه ادبیات است. مطالعات گسترده ریفاتر در حوزه نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، سبک‌شناسی و بلاغت باعث شده است که وی دیدگاهی متفاوت درباره بینامتنیت داشته باشد و مباحثی را مطرح کند که کمتر مورد توجه نظریه‌پردازان این حوزه بوده است. وی برای زبان دو نوع دلالت‌پردازی صریح و ضمنی در نظر می‌گیرد. دلالت‌پردازی در زبان روزمره، صریح است؛ چون روند خطی و مشخصی دارد، اما زبان ادبی از دلالت‌پردازی ضمنی برخوردار است؛ به این معنی که متن به خود یا متون دیگر ارجاع می‌دهد و در نتیجه باتوجه به مخاطب و خواننده، معنا متفاوت خواهد بود. به گفته آلن، ریفاتر در مباحث نشانه‌شناسانه خود بیان می‌کند که متون ادبی، ارجاعی (محاکاتی) نیستند؛ بلکه برعکس، «آثار ادبی معنای خود را به‌واسطه ساختارهای نشانه‌شناسانه‌ای کسب می‌کنند که واژه‌ها، عبارات، جملات، انگاره‌های کلیدی، مضامین و تمهیدات فن بیانی منفرد، آنها را به هم پیوند می‌دهند» (به نقل از آلن، ۱۳۸۰: ۱۶۵). دلالت واژه‌های متن، نه از ارجاع به چیزها، بلکه از پیش‌فرض ساختن دیگر متون نشئت می‌گیرد. علاوه بر این، ریفاتر موجودیت بینامتنیت را تاحدزیادی به موضوع دریافت مربوط می‌داند. وی معتقد است که وجود داشتن بینامتنیت، اساساً نیازمند آن است که خواننده وجودش را بشناسد (رابو، ۲۰۰۲: ۱۶۱). وی با طرح بینامتنیت خوانشی و دریافتی، موضوع تکثر بینامتنی را مطرح می‌کند؛ زیرا به نظر او بینامتنیت می‌تواند از خواننده‌ای به خواننده دیگر و باتوجه به پیشینه ادبی و فرهنگی

وی متفاوت باشد. از همین روی، وی دو گونه بینامتنیت را از یکدیگر متمایز می‌کند: ۱. بینامتنیت حتمی (obligatoire)؛ ۲. بینامتنیت احتمالی (aleatoire).

بینامتنیت هنگامی که در متن قرار گرفته باشد و حذف‌ناشدنی یا انکارناپذیر باشد، بینامتنیتی حتمی یا اجباری محسوب می‌شود، اما برعکس، هنگامی که براساس تجربیات شخصی فرد و خواننده ایجاد شود، بینامتنیتی احتمالی و تصادفی تلقی می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۲۶). بینامتنیت دریافت که رابطه تنگاتنگی با خوانش دارد، موجب شد که ریفاتر دو نوع خوانش ارائه دهد: ۱. خوانش محاکاتی یا «ارجاع فرامتنی» که در این سطح خواننده می‌کوشد تا نشانه‌های متنی را به مصداق‌های بیرونی مرتبط کند و به اسلوبی خطی تمایل دارد. همچنین خواننده می‌کوشد به واسطه جهان بیرونی و عینی به خوانش متن پردازد و آن را رمزگشایی کند؛ ۲. خوانش واپس‌گرایانه یا «ارجاع بینامتنی» که خواننده طی آن با اسلوبی غیرخطی سعی در افشای ساختارها و نشانه‌های زیربنایی متن دارد که دلالت ضدارجاعی متن را می‌سازند. در خوانش واپس‌گرایانه، خوانش متن به واسطه جهان متنی و روابط بینامتنی صورت می‌گیرد (احمدی، ۱۳۸۴: ۳۲۰ و نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۱۲-۲۱۳). ریفاتر معتقد است که در شعر، ارجاع بینامتنی غلبه دارد؛ در حالی که در نثر (زبان روزمره) ارجاع فرامتنی از غلبه بیشتری برخوردار است و در مقاله «توهم ارجاعی» می‌نویسد: «در ادبیات، واحد دلالت‌پرداز، خود متن است. تأثیرات کلمات بر یکدیگر، به‌عنوان عناصر یک شبکه معین و مشخص، رابطه همنشینی را جایگزین روابط معناشناسی جانشینی می‌کند؛ رابطه‌ای که طی متن نوشتاری شکل می‌گیرد و به‌طور یکسان دلالت‌پرداز، فردی و معناپرداز لغوی را انکار می‌کند» (۱۹۸۲: ۹۴).

ژیونو در توضیح دو نوع خوانش ریفاتر می‌نویسد: «در سطح محاکاتی، جایی که خواننده واژه‌ها را به‌تدریج دریافت می‌کند، به‌نظر می‌رسد که ارجاع واژه‌ها به اشیاء یا مفاهیم غیرکلامی است، اما در سطح نشانه‌ای، آنها ارجاعاتی به دیگر متن‌ها دارند» (۲۰۰۲: ۴۱). در واقع خوانش محاکاتی شباهت‌ها و تفاوت‌های صوری متن را با منابع واقعی و بیرونی بررسی می‌کند، اما خوانش نشانه‌ای به پیوند متن با دیگر متن‌ها مربوط می‌شود. از نظر ریفاتر خوانش نشانه‌ای اهمیت بیشتری دارد؛ زیرا سطح زیرین اثر را مشخص می‌کند. در اینجا است که بینامتن اهمیت می‌یابد؛ زیرا خوانش بینامتنی است که می‌تواند لایه دوم و زیرین متن را بیابد.

۳. تحلیل و بررسی رمان *سالمرگی*

همان‌طور که در مقدمه به آن پرداختیم، ریفاتر برای متن دو سطح در نظر می‌گیرد: محاکاتی و تفسیری. در خوانش محاکاتی (اکتشافی) که حاصل توانش زبانی و ادبی است، مخاطب با استفاده از ارجاعات برون‌متنی (نویسنده، اجتماع و تاریخ) به دلالت‌پردازی صریح می‌پردازد. در خوانش محاکاتی *سالمرگی*، معنای آنچه از متن استنباط می‌شود این است که رمان، داستان مردی پریشان احوال است که خودکشی می‌کند و در خودواگویی روانی حوادث دوران کودکی، مرگ نزدیکان و شهادت فرزندش را به یاد می‌آورد و در پایان نیز همسرش خودکشی می‌کند و او به تنهایی به زندگی خود ادامه می‌دهد؛ بنابراین، درون‌مایه اصلی آن باید درباره مرگ باشد، اما خوانش تفسیری یا پس‌کنشانه متن، بر پیوندهای این رمان با بن‌مایه‌های اسطوره‌ای مرگ و زندگی دلالت دارد و روابط بینامتنی آن را با داستان‌های تراژیک شاهنامه مانند «رستم و سهراب»، «رستم و اسفندیار» و «کیکائوس و سیاوش» و روایت‌های دینی مانند داستان «آفرینش»، «ابراهیم و اسماعیل» و «واقعه عاشورا» آشکار می‌کند. در این سطح از خوانش، ابتدا مخاطب در مواجهه با متن با «غیردستورزبانی»ها برخورد می‌کند. سپس از طریق فرآیند «انباشت» و «منظومه‌های توصیفی» به «هیپوگرام»ها می‌رسد. به وسیله هیپوگرام‌ها یا تصاویر آشنا و کلیشه‌ای، غیردستورزبانی‌ها را رمزگشایی می‌کند و به ماتریس که عمیق‌ترین لایه معنایی متن است، دست می‌یابد. به همین منظور، برای خوانش بینامتنی رمان *سالمرگی* لازم است ضمن توضیح مختصر هر یک از این اصطلاحات به تحلیل و بررسی آنها در رمان *سالمرگی* می‌پردازیم.

۳-۱. غیردستورزبانی‌ها

ریفاتر بینامتن را رابطه‌ای دستورزبانی می‌داند که در متن واحد و مجزا، غیردستورزبانی یا بسیار ویژه محسوب می‌شود. بینامتن همچون فرهنگ لغتی است که با استفاده از آن می‌توان معنای غیردستورزبانی‌های متن را دریافت (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۷۱۷). غیردستورزبانی‌ها جنبه‌هایی از متن‌اند که چنانچه ارجاعی تفسیر شوند، متناقض و عجیب به نظر می‌رسند، اما با بازخوانی متن براساس ساختارهای نشانه‌ای تناقضشان برطرف می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۴۴؛ آلن، ۱۳۸۰: ۱۶۶ و کالر، ۱۳۸۸: ۱۵۵)؛ بنابراین، برای شناخت یک غیردستورزبانی باید به خوانش بینامتن‌ها روی آورد تا از این طریق عنصری که به صورت غیردستورزبانی تجلی یافته است، در سطح دوم خوانش (خواندن متن با توجه به بینامتن) تفسیر شود. در

رمان *سالمرگی* خواننده از همان آغاز با بندهایی که عبارت‌های غیردستورزبانی دارند، مواجه می‌شود؛ به این معنی که در بافت کلی متن یا در دستورزبان متن، غیردستورزبانی و متناقض به نظر می‌رسند و خواننده باید این عبارات را با کشف منبع دستورزبانی آنها، یعنی متون دیگر معنی کند. عبارت‌هایی نظیر «ساقه ترد گیاهی در گذار آب‌های وحشت» (الهی، ۱۳۸۵: ۶)، «قطره آبی زلال به خاک برگشتم به زهدان مادری» (همان)، «پدرم پشت سرم ایستاده بود در آفتاب بلند قد بود. سایه‌اش را روی زمین می‌دیدم. سایه بلند بود. همه جا به دنبالم بود. دویدم که دستش بهم نرسد» (همان: ۱۴)، «یک بار و برای همیشه، همه دلهره‌های همیشگی بشر را بنویسم» (همان: ۲۰)، «سایه میله‌های بافتنی زن پرستار روی دیوار می‌چرخیدند، مثل دو پیکان تیر در حال رهاشدن» (همان: ۲۱)؛ «چه رنجی کشیده بود حضرت آدم» (همان: ۳۹)؛ «درد حضرت آدم پوست تنم بود»، «ما غریبه نیستیم؛ ما همه از یک بیت و قبیله‌ایم»، «سر بریده را من همیشه در خواب‌هایم دیده‌ام و می‌بینم. در خواب‌هایمان دیده‌ایم.» (همان: ۴۰)؛ «سر بریده بردار. سر بریده در دست جلادی. سر بریده بر سر نیزه... حتی سوار ملعون رو سیاهی که کاکل پر خون را بر سر نیزه می‌برد» (همان: ۴۱)، «سرهای بریده زیادی را در تشت‌های خون دیدم. به گمانم آقای پژوهش را گرفته بودند. معلم اکبری که ما را فریب داد و از بهشت خیالی به درمان آورده بود» (همان: ۴۱)، «ضحرت حضرت آدم در لحظه نخستین» (همان: ۴۲)؛ «گردبادی، تندبادی... و حس کردم که قلبم تکه تکه می‌شود» (همان: ۴۷)، «از مرگ سیاوش، مرگ پرویز، انگار خط قرمزی از ازل تا ابد کشیده بودند؛ خط سرخی که همچنان ادامه دارد، برای زنده ماندن آدمی این خط همیشه باید بماند» (همان: ۵۸)، «تو او را به مرگ فروختی» (همان: ۶۸)، «زنی در حال فروریختن، تکه تکه شدن از مفصل، بند، زانو و انگشت‌ها؛ زنی شکسته»، «فیلمی ساختی جهنمی، از دهکده‌ای مغموم» (همان: ۸۶)، «کاشف اکسیر جوانی، شفا دهنده هزار درد بی‌درمان» (همان: ۹۷)، «شریت حیات»، «پر سیاوشان» (همان: ۹۹)، «مردی که سر بریده خود را به دست گرفته بود و می‌لرزید. زنی حامله با شکم برآمده، انگار می‌خواست هفت قلو بزاید. صورت زن از درد مچاله شده بود» (همان: ۱۰۱)، «این صحنه خونین دهشت‌آور تا انسان بر خاک مانده است، خواب‌های آدمی را به هم می‌زند» (همان: ۱۰۵)، «نمی‌گذارم کسی او را از بهشت بیرون براند» (همان: ۱۲۷)، «و یک روز دیدم دسته گلی شده است به شکل دخترکی مقبول و سیاه چشم» (همان: ۱۲۹) و «حس قوی ناشناخته‌ای مرا به زندگی وصل کرده بود؛ مثل پیچکی» (همان: ۱۴۲).

عبارات ذکر شده در بالا، به ساختار و بافت زبانی رمان حالتی متناقض و پیچیده و ابهام‌آمیز داده است؛ از این‌رو، دلالت‌پردازی صریح و ارجاعات فرامتنی برای رمزگشایی معنایی آنها کافی نیست، بلکه خواننده ناگزیر است برای فهم دلالت معنایی این غیردستورزبانی‌ها به بینامتن و نظام نشانه‌ای بین متون مراجعه کند. برای این کار ابتدا باید به‌وسیله تفسیرگر، انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی را مشخص کرد.

۳-۱-۱. تفسیرگر (بن‌معنا)

پیرس (Pirès) در نشانه‌شناسی خود اصطلاح «تفسیرگر» (interpretant) را مطرح می‌کند. او معتقد است که نشانه همواره به یک شیء ارجاع می‌دهد و این ارجاع از طریق تفسیرگر صورت می‌گیرد. ریفاتر نیز تفسیرگر را نشانه‌ای می‌داند که رابطه میان یک نشانه و نشانه دیگر را توضیح می‌دهد (به نقل از آلن، ۱۳۸۰: ۱۶۹). وجه تمایز پیرس و ریفاتر در این است که از نظر ریفاتر تفسیرگر نشانه‌ای است که رابطه میان یک نشانه و نشانه دیگر را توضیح می‌دهد، حال آنکه پیرس نقش تفسیرگر را واسطه‌ای بین نشانه و شیء می‌داند. از آنجایی که ریفاتر به دو مرحله خوانش و دو نوع دلالت‌پردازی (صریح و ضمنی) قائل است، استدلال می‌کند که تفسیرگر در هر دو سطح خوانش حضور دارد. تفسیرگر در گذر از یک نظام دلالتی به نظام دیگر نقش اساسی ایفا می‌کند؛ زیرا خوانش ادبی به‌ویژه شعری باید از مرحله نخست به مرحله دوم گذر کند تا خوانش نهایی متن حاصل شود. بر همین اساس است که ریفاتر می‌نویسد: «گذر از معنا به دلالت‌پردازی ضمنی، مفهوم تفسیرگر را ضروری می‌نماید، تفسیرگر نشانه‌ای است که بر تفسیر نشانه‌های سطحی متن اشراف دارد و تمام آن چیزهایی که این نشانه‌ها جز به‌صورت غیرمستقیم تصور نمی‌کنند، به‌روشنی بیان می‌کند» (۱۹۷۸: ۱۰۷). تفسیرگر (بن‌معنا) در خوانش اول با انباشت و در خوانش دوم با منظومه‌های توصیفی همراه است.

۳-۱-۲. انباشت (accumulation)

«معنابن‌ها واحدهایی هستند که در فرآیند انباشت به‌کار گرفته می‌شوند؛ فرآیند انباشت وقتی اتفاق می‌افتد که خواننده با مجموعه کلماتی مواجه می‌شود که از طریق عنصر معنایی واحدی که به آن معنابن مشترک می‌گوییم، به هم مربوط می‌شوند؛ برای مثال گل، معنابن مشترک زنبق، آفتابگردان و آلاله است» (برکت و افتخاری، ۱۳۸۹: ۱۱۴)؛ بنابراین، انباشت دربرگیرنده مجموعه‌ای از کلمات است که از طریق ترادف گرد معنابن جمع می‌شوند.

انباشت اصلی رمان *سالمرگی* که بر محوریت معنابن «مرگ و زندگی» شکل گرفته است، با واژه‌هایی مانند «آفریدن»، «مرگ»، «غرق»، «حرق»، «هدم»، «قتل»، «به دنیا آمدن»، «بالیدن»، «به خاک برگشتن»، «زیستن»، «ماندن»، «سکته»، «خودکشی»، «سربریده»، «شهادت»، «فروریختن»، «تکه‌تکه شدن از مفصل، بند، زانو و انگشت‌ها»، «شکسته» و غیره در ارتباط است. خواننده با این انباشتِ واژگانی به خوانش اولیه یا محاکاتی می‌پردازد و درمی‌یابد که موضوع و درون‌مایه اصلی رمان، باید درباره مرگ باشد؛ چنان‌که در نقدهای اولیه و ساده‌ای که درباره این رمان انجام شده است، فکر اصلی و مسلط و موضوع کلی آن را تصویری از مرگ ذکر کرده‌اند که همه آدم‌های رمان در ارتباط با ماندن و رفتن به یکدیگر شبیه‌اند (احمدی، ۱۳۹۴: ۹ و حسن‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۱۷).

۳-۱-۳. منظومه توصیفی (descriptive systems)

«منظومه توصیفی، شبکه‌ای از واژه‌هاست که حول محور یک واژه هسته‌ای با هم در ارتباط‌اند. مبنای ارتباط، معنابن واژه هسته‌ای است» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳۹). منظومه توصیفی بر روابط مفاهیم ناهم‌پایه مبتنی است؛ به این معنی که «رابطه منظومه و هسته مبتنی بر مجاز است» (برکت و افتخاری، ۱۳۸۹: ۲). در منظومه‌های توصیفی چون رابطه هسته و منظومه مبتنی بر استعاره و مجاز است، در خارج از متن پدید می‌آید. از این نظر، رمان *سالمرگی* دارای منظومه توصیفی نسبتاً بزرگی است که «مرگ» به‌عنوان هسته مرکزی (معنابن) این منظومه، در ارتباط استعاری با مجموعه‌ای از مفاهیم اسطوره‌ای نظیر جاودانگی، زوال، هراس، گناه، گریزناپذیری، جبر، تقدیر، رنج و اندوه قرار می‌گیرد؛ زیرا بدون شک مرگ، یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های ازلی-ابدی انسان و مسئله‌ای حل‌ناشدنی است که از بدو پیدایش همراه وی و مشغله ذهنی او بوده و برای معنابخشی و تفسیر آن پیوسته تلاش فراوانی کرده است. درک منظومه‌های توصیفی متضمن دریافت و درک بینامتن‌های خاصی است که در قالب هیپوگرام‌ها نمودار می‌شوند.

۳-۱-۴. هیپوگرام (hypogram)

هیپوگرام، اصطلاحی است که ریفاتر از مباحث زبان‌شناسی سوسور گرفته است. هیپوگرام یک واژه یا جمله و یا یک تصویر قالبی است که از پیش در گویش اجتماعی وجود داشته است و به‌صورت عبارت‌های آشنا، واژگان مبتذل، نقل‌قول‌ها، یا تداعی‌های قراردادی، در متن ظاهر می‌شود و با ماتریس خود در پیوندند (سلدن، ۱۳۸۴: ۸۵؛ نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۵۰ و نبی‌لو، ۱۳۹۲: ۱۱۹). در نظام فکری ریفاتر بینامتنیت پدیده‌ای است

که عمیقاً به هیپوگرام وابسته است؛ زیرا بدیهی‌ترین جلوه بینامتنیت آن است که یک متن به واسطه یک قطعه، یک جمله و حتی یک واژه، متن دیگری را تداعی کند.

هریک از عناصر منظومه توصیفی رمان *سالم‌رگی*، گفتمانی از گفتمان‌های انسان را درباره مرگ نشان می‌دهد که در قالب اعمال و رفتار شخصیت‌های داستانی جلوه‌گر می‌شوند و گاه در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. از این نظر، شخصیت‌های داستانی الهی نه تنها در باب تردید بین زیستن و مرگ به هم شبیه‌اند، بلکه با نمونه‌های اسطوره‌ای خویش در برخورد با مسئله مرگ نیز شباهت پیدا می‌کنند. همین مسئله می‌تواند عاملی برای الگوبرداری نویسنده رمان از شاهنامه باشد؛ چرا که شاهنامه بر بنیاد اسطوره بنا شده است و چنان‌که گفته‌اند، آبرپندار این اثر سترگ نیز مرگ است و فردوسی بیش از دویست بیت در این باره سخن گفته است (سرامی، ۱۳۸۸: ۶۰۴).

در ادامه، ارتباط بینامتنی هریک از مفاهیم مطرح‌شده در منظومه‌های توصیفی رمان با هیپوگرام‌های آن در شاهنامه بررسی می‌شود تا بدین‌وسیله در پایان بحث، به ماتریس و عنصر زیربنایی متن دست یابیم.

۱. *حیرت در برابر مرگ: سالم‌رگی* با یک هیپوگرام یا تصویر آشنا شروع شده‌است که در شاهنامه بسیار تکرار می‌شود؛ و آن حیرت همیشگی آدمی در برابر مرگ است، همچون انسان نخستین: «در واگویه خاطره‌های مه‌آلود و خاکستری به دنیا آمدم، بالیدم، بزرگ شدم؛ ساقه ترد گیاهی در گذار آب‌های وحشت، به دریا نپیوستم؛ چون قطره آبی زلال، به خاک برگشتم به زهدان مادری که از آن به دنیا آمده بودم، به هیئت انسان نخستینی در تردید زیستن و ماندن» (الهی، ۱۳۸۵: ۶).

در شاهنامه نیز هر جا که فرصتی پیش آید، به‌ویژه بعد از مرگ پهلوانان و شاهان، حیرت شاعر را که در واقع حیرت نوع بشر است، در برابر مرگ و چپستی آن می‌توان دید:

جهاننا پـروردیش در کنار	و زان پی ندادی به جان زینهار
نهانی ندانم تو را دوست کیست	بدین آشکارت ببايد گریست
	(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۰۴/۱)

و شاعر در کمال حیرت مرگ را رازی سر به مهر می‌داند:

یکی ژرف دریاست بن ناپدید	در گنج رازش نیاید کلید
	(همان: ۸۶/۵)

۲. *مرگ، تداوم حیات: برمبنای روایات اساطیری هنگامی که اهورامزدا گاو نخستین و انسان نخستین، یعنی گیّه مَرْتَن gaya-mar-tan (کیومرث) را می‌آفریند، بر اثر بدخواهی و*

زیان کاری و حمله اهریمن و دیوان، هم گاو نخستین می‌میرد که از جزء جزء اندام‌ها و وابسته‌های پیکرش آفرینش اورمزدی شکل می‌گیرد و حیات جمادی و جانوری و طبیعی تکوین می‌یابد و هم انسان نخستین که پس از مرگش، از نطفه و اندام او حیات انسانی پدیدار می‌شود (رضی، ۱۳۸۱: ۳۸)؛ بنابراین، مرگ و زندگی در وجود انسان نخستین، «کیومرث»، در هم سرشته بود و از این روی، کیومرث را به «زنده میرا» یا «زندگی‌گذران یا حیات فانی یا جان و زندگی مردم و انسان» (معین، ۱۳۶۳: ۳۲۴/۲ و پورداود، ۱۳۵۶: ۴۱/۲) ترجمه کرده‌اند، اما تا زمانی که کیومرث (هسته نخستین زندگی) زنده است، هسته نابارور می‌ماند؛ زیرا هستی او به منزله پوششی که هسته را پوشانده است، نمی‌گذارد تا آن منبع نیرو و مایع هستی که در دل هسته وجود دارد، به بیرون جریان یابد. با مرگ اوست که هسته در شکم خاک می‌شکافد و ماده هستی‌زا بیرون می‌آید (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۲: ۹۹). کیومرث به دست اهریمن، یعنی دشمن خود می‌میرد، اما همین مرگ، موجب تداوم حیات بشری و نابودی اهریمن می‌شود. در شاهنامه از کیومرث به‌عنوان نخستین شاه یاد شده است، اما نشانه‌هایی آشکار از تندیس نخستین انسان در شخصیت «سیاوش» دیده می‌شود؛ سیاوش همچون کیومرث دارای فرّ ایزدی است و شهری بنا می‌کند که همانند بهشت اثری از مرگ و پیری در آن نیست؛ مانند کیومرث قبل از یورش مرگ در خوابی سنگین فرومی‌رود و در برابر حمله اهریمن بی‌دفاع تسلیم می‌شود. پس از مرگ سیاوش، از خون او گیاهی می‌روید که خاصیت درمان‌بخشی دارد؛ مانند کیومرث که از منی او گیاهی می‌روید و زندگی آغاز می‌شود (همان، ۱۳۷۲: ۱۰۲-۱۰۳).

در رمان *سالمرگی*، نویسنده حمله اهریمن به کیومرث و افراسیاب به سیاوش را به‌شکل حمله عراق به ایران نشان می‌دهد که موجب نابودی زندگی و سایه‌افکندن مرگ بر ساکنان این سرزمین شده است؛ لذا برای اینکه هسته زندگی دوباره جریان یابد، لازم است خون کیومرث‌ها و سیاوش‌ها (شهادت) دیگری ریخته شود و همان‌گونه که کیومرث و سیاوش بی‌دفاع تسلیم اهریمن می‌شوند، پسر راوی و رزمندگان نیز بدون ترس به استقبال مرگ می‌روند: «باید روی دریا نماز می‌خواندیم. پارو می‌زدیم و می‌رفتیم. بی‌خیال بودیم. انگار نه انگار که در جبهه جنگ بودیم. توی عالم شوق و ذوق خودمان بودیم» (الهی، ۱۳۸۵: ۱۱۹). علاوه بر این، در متن رمان نشانه‌های دیگری نیز وجود دارد که حاکی از بن‌مایه اسطوره‌ای تداوم مرگ و زندگی و پیوند آن با شاهنامه است؛ زنی به نام نصیبه که مادر واقعی لیلا، همسر راوی است، از ترس اینکه مبادا نوزاد تازه متولد شده‌اش بدبخت شود، تصمیم می‌گیرد که او را سر به نیست کند. نصیبه گودالی می‌کند، نوزاد را

داخل آن می‌گذارد و رویش را با خاک می‌پوشاند و چند روز بعد، از جایی که او را به خاک سپرده بود، علفکی سبز می‌روید که تبدیل به گلی زیبا می‌شود: «جایی که او را به خاک سپرده بودم، علفکی سبز روییده بود و اماندم چه کار کنم. به خدایی خدا فکر کردم به کلهام زده. با خودم گفتم: نکند زنک دیوانه شده باشی! دیوانه شده بودم. هر روز که می‌آمدم و می‌رفتم، می‌دیدم که ساقهٔ علف قد می‌کشد و بزرگ می‌شود و یک روز دیدم دسته گلی شده است به شکل دخترکی مقبول و سیاه چشم» (همان: ۱۲۹).

در شاهنامه نیز هنگامی که گرسیوز سر سیاوش را می‌برد از خون او گیاهی می‌روید که چهره سیاوش بر برگ‌هایش نگاریده شده است:

ز خاکی که خون سیاوش بخورد	به ابر اندر آمد یکی سبز نرد
نگاریده بر برگ‌ها چهر او	همی بوی مشک آید از مهر او

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۶۸/۳)

همچنین نصیبه گویی خود را در هیئت انسان نخستین می‌بیند که تمام افراد بشری از نسل اویند و حیات را تداوم می‌بخشند: «یک دنیا بچه پس انداختم. یک صدویست شکم زاییدم پسر و دختر، جفت جفت، دوتادوتا، دوقلودوقلو زاییدم» (الهی، ۱۳۸۵: ۱۲۵) و یا جریان سیال افکار راوی او را به زمانی می‌برد که بعد از مرگ آقاجان با لیلا در اتاقی نشسته بودند و صحبت می‌کردند. تابلوهایی نصب شده بر دیوارِ اتاق، تداوم جریان مرگ و تولد دوباره را به تصویر می‌کشید: «پشت سر لیلا قفسه‌های کتاب بود، تابلوهای نقاشی تابلو زنی برهنه، تابلوی از ون کوگ و تابلوی زنی که تکه تکه شده بود. مردی که سر بریدهٔ خود را به دست گرفته بود و می‌لرزید. زنی حامله با شکم برآمده، انگار می‌خواست هفت قلو بزاید. صورت زن از درد مچاله شده بود» (همان: ۱۰۱).

این نقاشی‌ها به صورت نمادین و نشانه‌ای مرگ و زایش مجدد را به تصویر می‌کشند. راوی نیز مرگ را همانند خط سرخی می‌داند که «برای زنده ماندن آدمی این خط همیشه باید بماند» (همان: ۵۸). در شاهنامه نیز با مرگ سیامک، ایرج و سیاوش؛ پسرانشان تهمورث، منوچهر و کیخسرو با گرفتن انتقام خونشان موجب تداوم حیات آنها می‌شوند.

۳. گناه، عامل مرگ: مسئلهٔ دیگری که الهی در *رمان سالمرگی* به آن پرداخته است، گناه به عنوان عامل مرگ است. پدر راوی مرگ را که این بار در *چهرهٔ جنگ*، جان آدمیان را می‌ستاند، ناشی از گناه و فساد اهل زمین می‌داند:

«در عالم خواب و بیداری دیدم که شهر را به غارت برده‌اند. مردمان را به غل و زنجیر کشیده‌اند. شمع آجین کرده‌اند. میخ چهارپر بر کف دست‌ها و پاهایشان کوبیده‌اند.

سره‌های بریده‌ی زیادی را در تشتهای خون دیدم. به گمانم آقای پژوهش را گرفته بودند؛ معلم اکابری که ما را فریب داد و از بهشت خیالی به درمان آورده بود. نفسم گرفت. درد تو گلویم پیچید در زل آفتاب آتش‌بیز، بسته به پشت‌مال، طناب‌پیچ لب‌تشنه گفتم: ای خدا ببخش که وفای به عهد نکردم و سبب خسران شدم» (الهی، ۱۳۸۵: ۴۱).

برای انسان نخستین نیز مرگ سرشتی اهریمنی دارد. در متون پهلوی آمده است که هرمزد، کیومرث را در گاهنبار ششم آفرید. کیومرث به مدت سه‌هزارسال پس از خلقت بی‌حرکت بود و وظایف دینی انجام نمی‌داد، ولی به آن می‌اندیشید. تا اینکه اهریمن به همراهی دیوان بر جهان تاخت. از آن پس کیومرث فناپذیر شد و پس از آن تازش مدت سی سال بزیست؛ «چون کیومرث را بیماری برآمد، بر دست چپ افتاد... از آن انگشت کوچک مرگ به تن کیومرث شد و همه آفریدگان را تا فرسنگرد مرگ برآمد» (بهار، ۱۳۶۲: پاره نخست/۱۳۷). در شاهنامه نیز مرگ، زاده گناه جمشید است. در دوران پادشاهی او به مدت سیصد سال هیچ مرگی در سرزمین او رخ نمی‌دهد تا اینکه جمشید سر از فرمان حق می‌پیچد و فرّ ایزدی از وی می‌گریزد:

منی کرد آن شاه یزدان‌شناس	ز یزدان بیچید و شد ناسپاس
منی چون پیوست با کردگار	شکست اندر آورد و برگشت کار
به یزدان هر آنکس که شد ناسپاس	به دلش اندر آمد ز هر سو هراس
به جمشید بر تیرگون گشت روز	همی کاست آن فر گیتی‌فروز

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۴۲/۱-۴۳)

از این پس ضحاک اهریمن صفت بر ایران می‌تازد، جمشید را با اره به دو نیم می‌کند و مغز جوانان ایران را به مارانش می‌خورد. علاوه‌براین، در بخش‌های حماسی و تاریخی شاهنامه غالباً مرگ پهلوانان و شاهزادگان به خاطر گناه پدرانشان است. پشتون حرص و آز گشتاسب را عامل مرگ اسفندیار می‌داند:

پسر را به خون دادی از بهر تخت	که مه تخت بیناد چشمت مه بخت
جهانی پر از دشمن و پر بدان	نماند به تو تاج تا جاودان

(همان: ۳۱۶/۶)

و یا قدرت‌طلبی اسفندیار است که موجب مرگ دو پسرش آذرنوش و مهرنوش می‌شود.

۴. تقدیر: یکی دیگر از گفتمان‌های رایج درباره مرگ، جایگاه تقدیر و سرنوشت در مرگ انسان‌هاست. لیلا، همسر راوی، با این دیدگاه مخالف است که مرگ هرکس را سرنوشت

محتوم او مشخص می‌کند. وی راوی را مقصر شهادت فرزندشان می‌داند که مانع رفتن او به جبهه نشده است: «- تو او را به کشتن دادی - من؟ - بله، تو که می‌گفتی باید از این آب و خاک و مذهب دفاع کرد!» (الهی، ۱۳۸۵: ۶۰)، اما زنده برگشتن دوست سیاوش از جبهه، گفتمان دیگری است که بر نقش انکارناپذیر تقدیر در مرگ باور دارد (همان: ۱۱۹). نویسنده برای نشان دادن نقش تقدیر در مرگ انسان‌ها، از تصاویر آشنای داستان رستم و سهراب، رستم و اسفندیار و سیاوش در زیرساخت اثر خود استفاده کرده است. در شاهنامه نقش تقدیر در زمان و چگونگی مرگ قهرمانان انکارناپذیر است؛ زیرا براساس باورهای شاهنامه‌ای کسی نمی‌تواند از مرگ بگریزد و حتی نمی‌تواند لحظه‌ای زمان وقوع آن را پس‌وپیش کند (سرامی، ۱۳۸۸: ۶۰۷)، هرچند عده‌ای چون همای و به‌آفرید، گشتاسب را عامل مرگ اسفندیار می‌دانند، نه تقدیر:

از ایدر به زابل فرستادیش	بسی پند و اندرزها دادیش
که تا از پس تاج بی‌جان شود	جهانی بر او زار و پیچان شود
نه سیمرغ کشتش نه رستم نه زال	تو کشتی مرا او را چو کشتی منال
تو را شرم بادا ز ریش سپید	که فرزند کشتی ز بهر امید

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۳۱۷/۶)

اما خود اسفندیار در جواب پشوتن که او را از جنگ با رستم برحذر می‌دارد، می‌گوید:

گر ایدونک ترسی همی از تنم	من امروز ترس تو را بشکنم
کسی بی‌زمانه به گیتی نمرد	نمرد آنک نام بزرگی ببرد

(همان: ۲۳۷/۶)

و یا هنگامی که رستم، سرزنش‌کنان خود را مسبب مرگ سهراب می‌داند، سهراب بدو می‌گوید:

بدو گفت سهراب کین بدترینست	به آب دو دیده نباید گریست
از این خویشتن کشتن اکنون چه سود	چنین رفت و این بودنی کار بود

(همان: ۲۳۹ / ۱)

۵. میل به جاودانگی: مسئله دیگری که زاده مرگ است، میل به جاودانگی است که به شکل روین‌تنی در اساطیر جلوه‌گر شده است، اما «بن‌مایه همه چیز جز یک چیز» فرجام آرزوی نامیرایی آدمی است» (مختاریان، ۱۳۸۹: ۹۴). رمان *سالمرگی* با این جمله آغاز می‌شود: «آدمی چقدر عمر می‌کند؛ یک وجب، سه وجب، یک سال، سه سال، صد سال، به اندازه عمر مادر بزرگ؟» (الهی، ۱۳۸۵: ۷)، اما عمر کوتاه است و آرزوی نامیرایی

غیرممکن؛ چنان که اندکی بعد راوی می‌گوید: «آرزوی زنده ماندن را هم نمی‌تواند روی تابلو یا حتی کاغذ سفید نشان بدهد. آرزوی ماندن، درست در لحظه‌ای که مرگ از درودیوار تو می‌آید، از لای لتهای بسته درها، پنجره‌ها، از بوی گل یاس، از برگ‌های شمعدانی، از دسته گلی می‌آید که تو آورده بودی» (الهی، ۱۳۸۵: ۸). نویسنده میل به جاودانگی را در اصرار خانم‌خانما در سنین پیری برای یافتن اکسیر جوانی و شربت حیات نشان داده‌است. راوی (عمرانی) می‌گوید: «زیر عکس نوشته بود: حکیمی با سی سال سابقه طبابت، کاشف اکسیر جوانی، شفادهنده هزار درد بی‌درمان. خانم‌خانما دو پا را توی یک کفش کرده بود که او را پیشش ببریم.» (الهی، ۱۳۸۲: ۹۷)، اما از آنجاکه مرگ گریزناپذیر است، این جست‌وجو بی‌سرانجام می‌ماند. الهی برای نشان دادن میل انسان به جاودانگی از تصویری آشنا در شاهنامه استفاده کرده است. راوی سایه چرخش میله‌های بافتنی پرستار را همانند «دو پیکان تیر در حال رهاشدن» (همان: ۲۱) می‌بیند که می‌تواند او را بکشد. این توصیف یادآور آسیب‌پذیری اسفندیار رویین‌تن در برابر شاخه بی‌ارزش درخت گز است که بر بی‌مرگی او خط بطلان می‌کشد:

بزه کن کمان را و این چوب‌گز	بدین‌گونه پرورده در آب رز
ابر چشم او راست کن هر دو دست	چنانچون بود مردم گز پرست
زمانه برد راست آن را به چشم	بدانگه که باشد دلت پر ز خشم
	(فردوسی، ۱۳۹۳: ۲۹۹/۶)

به باور شاهنامه، جاودانگی ناممکن و سرانجام آدمی مرگ است. زمانی که پیش از رسیدن نوشدارو سهراب می‌میرد، رستم با آه و حسرت به خود می‌گوید:

چه گویم چو آگه شود مادرش	چه گونه فرستم کسی را برش
چه گویم چرا کشتمش بی‌گناه	چرا روز کردم برو بر سیاه
	(همان: ۲۴۴/۱)

کاوس برای همدردی با رستم می‌گوید: کسی در جهان جاودانه نزیسته است و همه باید بر مرگ گذر کنند:

به رستم چنین گفت کاوس کی	که از کوه البرز تا برگ نی
همه برد خواهد به گردش سپهر	نباید فکندن بدین خاک مهر
یکی زود سازد یکی دیرتر	سرانجام بر مرگ باشد گذر
	(همان: ۲۴۴/۱)

سیاوش در گفت‌وگو با پیران به ناگزیری مرگ اشاره می‌کند:

گر ایوان من سر به کیوان کشید
اگر سال گردد هزار و دویست
همان زهر گیتی نباید چشید
بجز خاک تیره مرا جای نیست
(همان: ۱۴۱/۳)

بنابراین، *سالمرگی* داستان گریزناپذیری مرگ است؛ چنان که همه آدم‌هایی که راوی با آنها در ارتباط است، می‌میرند: «پدر را کشتی، مادر را کشتی، پسر را کشتی، زن را کشتی، ما را کشتی، خودت را می‌کشی» (الهی، ۱۳۸۵: ۴۳). همان‌گونه که شاهنامه نیز بر الزامی بودن مرگ و رفتنی بودن انسان تأکید شده است و هیچ‌کس را در هر مقامی که باشد، گریز از مرگ نیست:

مگر مرگ کز مرگ خود چاره نیست
وزین بدتر از بخت پتیاره نیست
(همان: ۹/۴)

۶. *هراس از مرگ*: موضوع دیگری که مرتبط با مرگ است و الهی به‌زیبایی آن را به‌تصویر می‌کشد، ترس آدمی از مرگ است. طبق گفته روان‌شناسان هیچ ترسی طبیعی‌تر از ترس بشر از مرگ نیست (معتمدی، ۱۳۸۶: ۱۹) و پذیرش نهایی مرگ از طریق فرآیندی حاصل می‌شود که مشتمل بر میزان زیادی از انکار، درگیری درونی و اضطراب شدید است (چایدستر، ۱۳۸۰: ۳۸). در *رمان سالمرگی* نیز اغلب شخصیت‌ها از مرگ و از ابهام پس از آن در *هراس* اند. پدر راوی مدام خواب سرهای بریده می‌بیند: «این سر بریده را من همیشه در خواب‌هایم دیده‌ام و می‌بینم، در خواب‌هایمان دیده‌ام، از خیلی وقت پیش در خواب اجدادم بوده؛ سر بریده در تشت. سر بریده بر دار. سر بریده در دست جلادی، سر بریده بر سر نیزه... حتی سوار ملعون روسیاهی که کاکل پر خون را بر سر نیزه می‌برد، در خواب دیده‌ام که روی در نقاب پوشیده بود» (الهی، ۱۳۸۵: ۴۰).

به همین شکل، راوی و لیلا نیز خواب سرهای بریده را می‌بینند (همان: ۱۰۵). راوی نیز چندین بار در گفت‌وگوهای ذهنی خویش با همسرش به *هراس* خود از مرگ اشاره می‌کند: «لیلاگفت: چرا گریه می‌کنی؟ - گفتم: می‌ترسم. - گفت: از مرگ؟ - از مرگ سیاوش، مرگ پرویز، انگار خط قرمزی از ازل تا ابد کشیده بودند» (همان: ۵۸).

در شاهنامه نیز فردوسی مانند هر انسان دیگری از مرگ بیمناک است. وی در سرایش ابیات مرگ قیصر روم، به تفصیل درباره ترس از مرگ و نامشخص بودن آنچه بعد از آن اتفاق می‌افتد، سخن گفته است که به چند بیت از آن اشاره می‌کنیم:

سرانجام بستر بود تیره خاک
نشانی نداریم از آن رفتگان
یکی را فراز و یکی را مفاک
که بیدار و شادند اگر خفتگان

همان به که آویزش مرگ نیست	بدان گیتی ار چندشان برگ نیست
چه آن کس که گوید خرامست و ناز	چه گوید که در دست و رنج و نیاز
کسی را ندیدم به مرگ آرزوی	ز بی‌راه و از مردم نیک‌خوی
چه دینی چه آهرمن بت‌پرست	ز مرگند بر سر نهاده دو دست

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۳۰۳/۸)

۷. **شروع و مرگ اخترامی:** وجود مرگ و نیستی در جهانی که نظام احسن نامیده می‌شود، نوعی از شروع به‌شمار می‌آید و فریاد اعتراض آدمیان را به‌ویژه درباره مرگ‌های اخترامی یا مرگ‌های نابهنگام به اوج می‌رساند و آن را بیدادگرانه‌ترین و بدترین پدیده‌های عالم هستی می‌داند (حریری، ۱۳۷۷: ۱۱۷). الهی نیز به مرگ کودکان و جوانان به‌عنوان شروع نگرین است. نخستین نمونه از مرگ‌های نابهنگام در این متن، توصیف مرگ نوزادان مادر راوی است (الهی، ۱۳۸۵: ۲۴) و اندکی پس از آن، راوی در خودواگویی ذهنی، با یادآوری صحنه مرگ کودکان در خردسالی خود، علیه این نوع مرگ‌ها فریاد اعتراض برمی‌دارد: «در کودکی مرگ بچه‌ها را دیده بودم، به‌عینه. در خیابان خواجه ربیع یک روز دیدم که مرد و زن صف ایستاده‌اند و جنازه‌های کوچک، پیچیده در پارچه سفید را دست‌به‌دست می‌دهند تا به خاک بسپارند. آن روزها از هر صد بچه‌ای که به دنیا می‌آمد، نودتاشان می‌مردند... هر وقت کسی می‌مرد، بچه‌ای، انگاری که تکه‌ای از جانم کنده می‌شد و حالا که فکر می‌کنم، باور کنید دلم ریش‌ریش می‌شود...» (همان: ۲۵).

حالت راوی بعد از شهادت فرزند نوجوانش نیز حاکی از اعتراض او به بیدادبودن مرگ نابهنگام است: «شانه‌هایم خمید، دیوار پشت سرم فروریخت، نشستم روی زمین، صدا در سرم پیچید؛ انگار شن‌ها به حرکت آمده بود. گردبادی، تندبادی... و حس کردم که قلبم تکه‌تکه کنده می‌شود» (همان: ۴۷).

این اعتراضات و به‌ویژه واژه‌های «گردباد» و «تندباد»، یادآور مقدمه فردوسی بر داستان رستم و سهراب است که «مسئله مرگ را به‌طور عام و مرگ نابهنگام (موت اخترامی) را به‌طور خاص به‌عنوان یکی از شروع، با بیانی ساده و مؤثر مطرح می‌کند» (حریری، ۱۳۷۷: ۱۱۶).

اگر گردبادی برآید ز کنج	به خاک افکند نارسیده ترنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر	هنرمند دانیمش ار بی‌هنر
اگر مرگ دادست بیداد چیست	ز داد این همه بانگ و فریاد چیست

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۶۹/۱)

۸. مرگ، رنج‌آورترین پدیده هستی: مرگ در رمان *سالمرگی*، رنج‌آورترین پدیده هستی تصویر می‌شود که از بدو خلقت پذیرش آن برای آدمی دشوار بوده است؛ برای مثال، پدر راوی در برهه‌ای از زندگی، به نوعی خلسه و آشفتگی درونی دچار می‌شود؛ چنان‌که گویی رنج مرگ تمامی انسان‌ها را از لحظه نخستین خلقت در وجود خود احساس می‌کند و برای رهایی آدمیان از این رنج، حاضر است فرزند خود را قربانی خشم خدایان کند، اما برادران و عموها و خویشان به جانش می‌افتند و او به گفته خویشت از ترس سربازها، مفتش‌ها، دکتراها و غیره سکوت می‌کند، ولی این رنج همیشه با وی باقی می‌ماند: «بالین‌همه، ضجرت حضرت آدم در لحظه نخستین خلقت در دلم بود و هنوز آن را مثل خرده شیشه در همه سلول‌های تنم حس می‌کردم و می‌کنم. در پوست تنم که کندن نیست. ناچار از همان زمان لب فروبستم و در حیرتی عظیم فرو رفتم...» (الهی، ۱۳۸۵: ۴۲). همچنین در آغاز رمان راوی برای رهایی از رنج مرگ فرزند که آن را از مرگ خویشت نیز درآوردتر می‌پندارد، خودکشی می‌کند، لیکن در آخرین لحظات آرزوی بازگشت به زندگی دارد: «ترسیدم دستم از دست‌هایی که مرا از تاریکی به روشنایی می‌بردند، کنده شود» (همان: ۹). همین تجربه رنج‌آور مرگ است که باعث می‌شود او در پایان رمان با وجود مرگ همسر و فرزندش بگوید: «اما دلم می‌خواست نشان بدهم که هنوز هستم و زنده‌ام و بودم. دوست ندارم که بمیرم. حس قوی ناشناخته‌ای مرا به زندگی وصل کرده بود؛ مثل پیچکی» (همان، ۱۴۲).

در شاهنامه نیز پذیرش مرگ برای انسان، حتی از پذیرش مرگ اولاد سهمناک‌تر است. رودابه که گمان می‌کند بعد از مرگ رستم هیچ انگیزه و لذتی نمی‌تواند او را به بیشتر ماندن وادارد، چیزی نمی‌خورد تا از گرسنگی بمیرد و به فرزند خویشت بپیوندد. او بر این عمل به اندازه‌ای پافشاری می‌کند که از فرط گرسنگی دچار جنون می‌شود و می‌خواهد مار مرده‌ای را بلعد که دیگران مانعش می‌شوند. وی با این تجربه دریافت که هیچ رنجی در جهان با رنج مرگ برابری نمی‌کند:

هر آن کس که او را خور و خواب نیست	غم مرگ با جشن و سورش یکیست
برفت او و ما از پس او روییم	به داد جهان‌آفرین بگرییم

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۳۴۰/۶)

۴. ماتریس رمان

ماتریس (matrix) از نظر ریفاتر عنصری زیربنایی است که صور را می‌آفریند؛ صوری که در سطح رویین متن آشکار می‌شوند و هرگز از طریق سطح رویین به‌طور کامل به

فعلیت نمی‌رسند و «خواننده ضمن فرآیند تفسیر، در مواجهه با موانع غیردستوری ناگزیر است سطح دوم و عالی‌تری از معنا را آشکار سازد که جنبه‌های غیردستوری متن را تبیین می‌کند. آنچه سرانجام باید کشف شود، یک ماتریس ساختاری است که می‌تواند به یک جمله یا حتی یک واژه تقلیل یابد» (سلدن، ۱۳۸۴: ۸۳).

در این صورت توانسته است به زبان غیرمستقیم و ضمنی شعری دست یابد که بین ماتریس و سطح رویین اثرش فاصله انداخته است. خواننده با استفاده از هیپوگرام‌های متن، سطح دوم و عالی‌تر معنا را درمی‌یابد و ماتریس متن را کشف می‌کند؛ بنابراین، با خوانش رمان با توجه به تصاویر و جملاتی که از قبل در گویش اجتماعی مردم وجود داشته و نویسنده از آن بهره برده است، می‌توان گفت عنصر اصلی و زیربنایی رمان *سالمرگی*، مسئله بودن مرگ و حل‌ناشدنی بودن آن طی تاریخ بشری است. وی این عنصر زیربنایی را در قالب گفتمان‌های گوناگون درباره مرگ، مانند مرگ تداوم حیات، گناه عامل مرگ، نقش تقدیر در مرگ، هراس از مرگ و میل به جاودانگی پنهان می‌کند. پایان رمان حسن ختام خوبی است بر حل‌ناشدگی مرگ و ناگزیربودن از پذیرش آن؛ زیرا راوی با وجود مرگ تمام عزیزانش به ناچار مرگ را می‌پذیرد و به زندگی خود ادامه می‌دهد.

۵. نتیجه

نتیجه این بررسی حاکی از آن است که الهی در برخورد با مسئله مرگ از بخش گسترده‌ای از روایات اسطوره‌ای بهره برده است که در قالب غیردستورزبانی‌ها در متن آشکار می‌شود. خواننده برای رفع ابهام و تناقض غیردستورزبانی‌های متن؛ مانند «هیئت انسان نخستینی در تردید زیستن و ماندن»، «یک بار و برای همیشه، همه دلهره‌های همیشگی بشر را بنویسم»، «سایه میله‌های بافتنی زن پرستار روی دیوار می‌چرخیدند، مثل دو پیکان تیر در حال رهاشدن»، «سر بریده را من همیشه در خواب‌هایم دیده‌ام و می‌بینم، در خواب‌هایمان دیده‌ایم»، «گردبادی، تندبادی... و حس کردم که قلبم تکه‌تکه کنده می‌شود»، «از مرگ سیاوش، مرگ پرویز، انگار خط قرمزی از ازل تا ابد کشیده بودند؛ خط سرخی که همچنان ادامه دارد. برای زنده ماندن آدمی این خط همیشه باید بماند»، «اکسیر جوانی»، «شربت حیات»، «پر سیاوشان»، «و یک روز دیدم دسته گلی شده است به شکل دخترکی مقبول و سیاه‌چشم» و غیره با استفاده از تفسیرگرها (بن‌معنا) به انباشت معنایی مرگ و زندگی و منظومه توصیفی مرگ دست می‌یابد. انباشت معنایی با نخستین سطح خوانش در ارتباط است که بر درون‌مایه مرگ در داستان دلالت می‌کند، اما منظومه

توصیفی رمان که سطح زیرین و دلالت‌های ضمنی متن را آشکار می‌کند، با مفاهیم اسطوره‌ای چون جاودانگی، زوال، هراس، گناه، گریزناپذیری، جبر، تقدیر، رنج و اندوه در ارتباط است. وجود این‌گونه مفاهیم در رمان دلالت بر توجه نویسنده به ارجاعات بینامتنی بویژه شاهنامه دارد که مسئله مرگ در ابعاد وسیعی هم در ساختار داستان‌های آن؛ مانند «رستم و سهراب»، «رستم و اسفندیار»، «سیاوش»، «واکنش رودابه در برابر مرگ رستم» و نیز تأملات فلسفی سراینده‌اش نمود یافته است. در آخرین مرحله، منتقد با کنارهم‌چیدن هیپوگرام‌های متن یا همان تصاویر شاهنامه‌ای به عنصر زیربنایی رمان، یعنی تأکید نویسنده رمان بر مسئله بودن مرگ و حل‌ناشدنی بودن آن طی حیات بشری راه می‌یابد. همچنین باید گفت استفاده از هیپوگرام‌ها در متن به چندلایه‌ای شدن آن می‌انجامد که هریک از خوانندگان با توجه به آگاهی و شناخت نسبت به هیپوگرام‌ها متن را واکاوی می‌کنند.

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز احمدی، بابک (۱۳۸۴)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، مرکز احمدی، فرشته (۱۳۹۴)، «تحلیل سالمرگی»، *روزنامه سپید*، ۴ بهمن، ش ۷۳۵، ص ۹. الهی، اصغر (۱۳۸۵)، *سالمرگی*، تهران، چشمه. برکت، بهزاد و طیبیه افتخاری (۱۳۸۹)، «نشانه‌شناسی شعر؛ نظریه مایکل ریفاتر بر شعر «ای مرز پرگهر» فروغ فرخزاد»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، زمستان، دوره ۱، ش ۴، ۱۰۹-۱۳۰. بهار، مهرداد (۱۳۶۲)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران، توس. بزرگ بیگ‌دلی، سعید، حسینعلی قبادی و سید علی قاسم‌زاده (۱۳۸۸)، «تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای *سالمرگی*» نوشته بزرگ بیگ‌دلی و همکاران»، *پژوهش‌های ادبی*، دوره ۲، ش ۲۵، ۹-۳۸. بهنام‌فر، محمد و زینب طلایی (۱۳۹۳)، «نقد روان‌شناختی شخصیت در رمان *سالمرگی* بر مبنای نظریه کارن هورنای»، *متن‌پژوهی ادبی*، دوره ۱۸، ش ۶۲، ۱۷۵-۱۹۳. ——— و همکاران (۱۳۹۳)، «بررسی زمانمندی روایت در رمان *سالمرگی* براساس نظریه ژرار ژنت»، *متن‌پژوهی ادبی*، دوره ۱۸، ش ۶۰، ۱۱۴-۱۲۵. پورداد، ابراهیم (۱۳۵۶)، *یشت‌ها*، تهران، دانشگاه تهران. چایدسترو، دیوید (۱۳۸۰)، *شور جاودانگی*، ترجمه غلامحسین توکلی، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب. حسن‌زاده، علی (۱۳۸۶)، «واگویه خاطره‌های مه‌آلود؛ نقدی بر رمان *سالمرگی* نوشته اصغر الهی»، *رودکی*، ش ۱۹، ۱۱۶-۱۱۹.

- حریری، ناصر (۱۳۷۷)، *مرگ در شاهنامه*، بابل، آویشن.
- خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۷۲)، *گل رنج‌های کهن (برگزیده مقالات درباره شاهنامه)*، به کوشش علی دهباشی، تهران، مرکز.
- رضی، هاشم (۱۳۸۱)، *آیین مهر؛ تاریخ رازآمیز آیین میتراپی در شرق و غرب از آغاز تا امروز*، تهران، بهجت.
- سرامی، قدمعلی (۱۳۸۸)، *از رنگ گل تا رنج خار؛ شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه*، چاپ پنجم، تهران، علمی و فرهنگی.
- سلدن، رامان (۱۳۸۴)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، چاپ سوم، تهران، طرح نو.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹)، *شاهنامه*، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره.
- کالر، جانانان (۱۳۸۸)، *در جستجوی نشانه‌ها*، ترجمه لیلا صادقی و تینا امراللهی، چاپ دوم، تهران، علم.
- کریستوا، ژولیا (۱۳۸۹)، *فردیت اشتراکی*، ترجمه مهرداد پارسا، تهران، روزبهان.
- کلانتری، فرانک (۱۳۹۴)، «بازتاب واقعیت در ذهن پریشان»، *روزنامه سپید*، ۴ بهمن، ش ۷۳۵، ص ۹.
- مختاریان، بهار (۱۳۸۹)، *در آمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه*، تهران، آگه.
- معین، محمد (۱۳۶۳)، *مزدیسنا و ادب فارسی*، جلد ۲، تهران، دانشگاه تهران.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴)، *درآمدی بر بینامتنیت*، تهران، سخن.
- نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۲)، «خوانش نشانه‌شناختی زمستان اخوان و پیامی در راه سپهری»، *ادبیات پارسی معاصر*، سال سوم، ش ۴، ۱۱۳-۱۳۶.
- وجدانی، فریده (۱۳۹۰)، «سیمای مرگ در شعر فردوسی و ناصر خسرو»، *ادب غنایی*، سال نهم، ش ۱۶، ۱۷۵-۱۹۶.

- Abrams, M.H. (1993), *A Glossary of literary terms*, Harcourt, Ithaca.
- Frow, John. (2005), *Genre*, London & Now York, Routledge.
- Gignoux, Anne-Claire (2005), *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses.
- Rabau, sophie. (2002), *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion.
- Riffaterre, Michael (1978). *Semiotics of Poetry*. 1. Ed Bloomington, Indiana University Press.
- (1982). *L'illusion référentielle*, publié dans *Littérature et réalité*. Paris, Seuil.