

تحلیل اسطوره‌ای «یکلیا و تنهایی او» و «ملکوت» با نگاه به تأثیر کودتای ۲۸ مرداد در بازتاب اسطوره‌ها

حسینعلی قبادی*

استاد دانشگاه تربیت مدرس، تهران

سعید بزرگ بیگدلی**

دانشیار دانشگاه تربیت مدرس، تهران

محمد علیجانی**

دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۹/۲۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۹/۱۷)

چکیده

کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به عنوان نقطه عطفی از لحاظ اسطوره‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران به شمار می‌رود. نویسندگان این دوره از بیان صریح و رئالیستی دوره قبل فاصله می‌گیرند و به بیان نمادین و مبهم روی می‌آورند. از آنجا که اسطوره را به دلیل گستردگی و سیال بودن آن می‌توان در موقعیت‌های مختلف بازآفرینی کرد و نیز به دلیل وجوه زیبایی‌شناسانه‌اش، نویسندگان با مراجعه به آن می‌خواستند داستان را غنی و پرورده سازند. داستان‌های «ملکوت» از بهرام صادقی و «یکلیا و تنهایی او» نوشته تقی مدرسی شاخص‌ترین آثار نماینده جریان اسطوره‌گرایی در سال‌های بعد از کودتا هستند. در این دو داستان، فضای یأس و شکست بعد از کودتا، از طریق طرح کلان اسطوره‌های آفرینش، هبوط، آخرالزمان و انعکاس آن به کمک بازآفرینی شخصیت‌ها، فضاها و روایات اسطوره‌ای مذهبی عهد عتیق و ایجاد تغییر در ساختار روایات منشأ، به گونه‌ای که در نهایت شیطان و نیروی شیطانی بر نیروهای الهی پیروز می‌شوند، نمود پیدا کرده است. مقاله حاضر با بهره‌گیری از روش توصیفی - تحلیلی و نقد اسطوره‌ای و تحلیل بینامتنی، به تحلیل ادبیات اسطوره‌ای، چگونگی بازتاب اسطوره و نیز کیفیت اثرگذاری کودتا در انعکاس اسطوره در این دو اثر ادبی می‌پردازد.

واژگان کلیدی: بهرام صادقی، تقی مدرسی، ملکوت، یکلیا و تنهایی او، کودتای ۲۸ مرداد، بینامتنیت، نقد اسطوره‌ای.

* E mail: ghobadi.hosein@yahoo.com

** Email: bozorghs@modares.ac.ir

** E-mail: malijani1365@yahoo.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

اسطوره و ادبیات ویژگی‌های مشترک زیادی با هم دارند و «بارزترین شکل آن به‌کارگیری اسطوره در آثار ادبی بوده است» (سگال، ۱۳۸۹: ۱۳۷)؛ بدین معنی که اسطوره‌ها به شکل تشبیه‌ها، تلمیح‌ها و استعاره‌های اسطوره‌ای در جای‌جای آثار ادبی به‌کار می‌روند. شکل دیگر، به‌کارگیری روایت‌های اسطوره‌ای است که کسانی همچون نورتروپ فرای، کمبل، راگلن و ... خاستگاه ژانرهای ادبی را روایت اسطوره‌ای قهرمان می‌دانند که در دوره‌های گوناگون به اشکال مختلف خود را می‌نمایاند. فرای معتقد است که نه تنها یک ژانر از ادبیات، بلکه تمام ژانرهای ادبی از اسطوره، به‌ویژه اسطوره زندگی یک قهرمان اشتقاق یافته‌اند (ر.ک؛ همان: ۱۴۱). مالدینوفسکی هم دربارهٔ زیرساخت بودن اسطوره برای ادبیات چنین می‌گوید: «اسطوره دربردارندهٔ نطفه‌های حماسه، رمانس و تراژدی بعدی است» (روتون، ۱۳۸۷: ۷۹). یکی دیگر از وجوه اشتراک اسطوره و ادبیات، مسألهٔ انتقال متنی و بینامتنی است؛ یعنی ارتباطی که هر متن با متن‌های پیش از خود دارد (ر.ک؛ کهنمویی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۸۶). کار مؤلفان ادبی صرفاً گزینش واژه‌ها از نظام زبانی نبوده، آنان پیرنگ‌ها و وجوه ژانری، جنبه‌های شخصیتی، تصویربرداری‌ها، شیوه‌های روایتگری، حتی جمله‌ها و عبارت‌هایی را از میان متون پیشین و یا حتی سنت ادبی می‌گیرند (ر.ک؛ آلن، ۱۳۸۵: ۲۵). اساساً ماهیت اسطوره بینامتنی است و به عنوان یک الگوی قابل تکرار در نظر گرفته می‌شود (ر.ک؛ نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۵۸). به عبارتی، ما اصلاً متن بدون بینامتنیت نداریم. شاید بتوان گفت که فقط آدم اسطوره‌ای بود که با اولین سخن خود دنیایی بکر و هنوز بیان نشده به وجود آورد که توانست از مناسبت‌ها با دیگر متون برکنار بماند (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۵). بنابراین، هنرمند می‌تواند با اصلاح اسطورهٔ معروفی وانمود کند که آن را درست بیان می‌کند و یا با تمرین خلاقیت در کشف راه‌های جدید نگارش دربارهٔ اسطوره‌ای کهن، اصالت خود را به نمایش بگذارد (ر.ک؛ روتون، ۱۳۸۷: ۶۱). غالباً هم عظمت یک اثر ادبی بیش از آنکه از اصالت نویسندهٔ آن ناشی شود، از درون‌مایه‌ها و تصویرهایی ناشی می‌شود که این اثر به صورت مشترک با متون دیگر دارد (ر.ک؛ مکاریک، ۱۳۸۸: ۴۰۳). به طور کلی، می‌توان گفت که «ادبیات در افسانه‌هایی که اسطوره در اختیارش می‌گذارد، از یک سو، مضمون‌هایی می‌یابد که می‌تواند آنها را به دلخواه تغییر دهد یا حتی از اسطوره‌ای به اسطورهٔ دیگر بپیوندد و از سوی دیگر، به نمونه‌ها و شخصیت‌هایی که برایش حکم کهن الگو یا الگوی نخستین را دارد، همچون الگوی خدایان و قهرمانان دست یابد» (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۸۶).

در سال‌های بعد از کودتا که نویسندگان اجازه انعکاس مشکلات و نابسامانی‌های جامعه و انتقاد از دستگاه حکومت را از طریق بیان عینی و ملموس رئالیستی ندارند، به درون پناه می‌برند تا از طریق آزمودن شیوه‌های جدید داستان‌پردازی برای پروردن مفاهیم انتزاعی، روانشناختی و ذهنی و با کاوش در ذهن قهرمانان داستان‌ها، علل شکست‌ها و ناکامی‌های آنان را تحلیل و توجیه کنند و مهم‌تر از همه، راهی برای گریز از وضعیت موجود بیابند. «آنها سر در گم و سرخورده از ادبیات معترض و آرمانگرایی دوره قبل، یا به کنج عزلت خزیدند و یا با پناه بردن به رمانتیسم تلخ، به نگارش داستان‌های تمثیلی، اسطوره‌ای، عرفانی، اروتیک (عاشقانه جنسی) پوچ‌گرایانه روی آوردند» (روزبه، ۱۳۸۷: ۷۴) نویسندگان در این اوضاع، برای خالی کردن شانه از قبول مسئولیت در شکست خوردن اهداف خود، با ساختن فضاهای اسطوره‌ای و پرداختن به کلان‌مسئله‌های فلسفی و عرفانی، می‌کوشند نقص‌ها، کمبودها و ناتوانی‌های بشر را امری اصیل و مربوط به ذات و آفرینش انسان معرفی کنند و او را مقهور سرنوشت تعیین شده بدانند و نقش عوامل تاریخی و اجتماعی و توانایی‌های فردی را در تغییر این سرنوشت ناچیز بشمارند و به نوعی از واقعیت گریز بزنند. «رمان‌هایی که پس از کودتا نوشته شده‌اند، در سطح پنهان‌تری روابط گسیخته اجتماعی را نشان می‌دهند. آثار نویسندگانی چون گلشیری، مدرسی، چوبک و به‌آذین به جای اینکه قسمت‌هایی از حوادث واقعی را برجسته کنند، به افسانه، اسطوره و سوررئالیسم روی می‌آورند تا به تعبیر نورتروپ فرای در نقطه مقابل واقع‌گرایی به عشق‌ها و جنگ‌های خدایان توجه شود» (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۹۲).

یکی از ویژگی‌های این دوره استفاده از نماد، تمثیل و اسطوره در آثار ادبی است و آن هم دو انگیزه اصلی دارد. انگیزه اول، افزایش خیال و تخیلی کردن کلام که به بُعد زیبایی‌شناسی و بلاغت مربوط می‌شود و انگیزه دوم، به قصد پنهان‌کاری و نقاب بستن در مقابل اغیار و به اصطلاح «دُم به تله ندادن» (ر.ک؛ رحیمیان، ۱۳۸۳: ۲۲۴). از آنجا که در اسطوره ساختارهای ادبی و روایی از هم گسیخته و پراکنده هستند و این ساختارها در رمان از طریق منطق تشبیه هماهنگ شده‌اند، تحلیل اسطوره در رمان و هماهنگ کردن ساختار اسطوره با ساختار رمان نیازمند نوعی تغییر و توجیه است و به عبارتی، منتقد در تحلیل آثار داستانی جایگشت و پیکرگردانی اسطوره در داستان را تحلیل، و عوامل تأثیرگذار بر این تغییر را بررسی می‌کند. در واقع، این هماهنگی در پی تطابق دو زبان رسانه‌ای است. نخست زبان ادبیات و دیگر زبان اسطوره (ر.ک؛ ثمنی، ۱۳۸۴: ۹۶) «برخلاف منتقد سنتی که عمیقاً بر تاریخ شرح حال نویسنده تکیه می‌کند. منتقد اسطوره‌ای بیشتر به دوران ماقبل تاریخ و شرح حال خدایان می‌پردازد و برخلاف منتقد صورت‌گرا که توجه خود را به شکل و تناسب اثر هنری متمرکز می‌سازد،

منتقد اسطوره‌ای با جریان درونی که پویایی و جاذبه جاودانه آن صورت را فراهم می‌آورد، سر و کار دارد و برخلاف منتقد فرویدی که اثر هنری را برگرفته از روان‌نژندی‌های جنسی می‌انگارد، منتقد اسطوره‌ای اثر هنری را تجسم نیروهای پویا و ذاتی برخاسته از اعمال روان جمعی بشریت می‌انگارد» (ال‌گورین و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۸۱). او می‌کوشد در گام اول رمزها و نمادهای آشکار و پنهان موجود در ساختار ادبی متن را کشف کند و با تحلیل روانشناسانه این نمادها و پیگیری زمینه‌های تاریخ تمدن این مفاهیم در فرهنگ‌ها و خرده‌فرهنگ‌های مختلف، ارتباط این معانی ضمنی را با الگوهای ازلی موجود در روان جمعی بشر تشریح کند (ر.ک؛ قائمی، ۱۳۸۹: ۴۵). علاوه بر این، «از آنجا که بسیاری از نویسندگان در کارشان از داستان‌های کهن یا اسطوره‌های فرهنگ خود یا فرهنگ‌های دیگر بهره می‌گیرند، نقد تلاش قابل توجهی برای شناسایی این پدیده‌های تکرارشونده و نیز برای توضیح نحوه کارکرد آنها در آثار ادبی به دست می‌دهد» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۴). نگارندگان در این جستار، اسطوره را از منظر الیاده نگریسته است. به نظر ایشان، «اسطوره نقل‌کننده سرگذشتی مینوی است، راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه چیز رخ داده است. به بیان دیگر، اسطوره حکایت می‌کند که چگونه به برکت کارهای برجسته موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی، چه کلّ واقعیت (کیهان) یا فقط جزئی از واقعیت (جزیره‌ای، نوع نباتی خاص، سلوکی و کرداری انسانی و...) به وجود آمده است» (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۴). او منشاء همه اساطیر عالم را در کلان‌اسطوره آفرینش می‌بیند و چون موضوع اساطیر این دو داستان، دینی است، بهترین نگاه به اسطوره، نگاه الیاده است. به نظر الیاده، «ماحصل نهایی اسطوره امری تجربی، یعنی ملاقات با الوهیت است و هیچ نظری درباره اسطوره نمی‌توانست تا این حد ریشه در دین داشته باشد» (سگال، ۱۳۸۹: ۱۰۰). در این مقاله قصد بر آن است که ویژگی‌های کلی ساختار داستان‌های یکلیا و تنهایی/و و ملکوت و چگونگی به‌کارگیری عناصر داستانی در آنها بیان شود. سپس رابطه بینامتنی اسطوره و ساختار متن بر مبنای عملکرد روایت‌پردازی، زمان، مکان، لحن و شخصیت‌پردازی و فضا سازی اسطوره‌ای شناسایی خواهد شد. بدین معنا که در بخش روایت اسطوره‌ای رابطه‌ای چهارچوب روایی این دو داستان با ساختار کلی متون مرجع بررسی خواهد شد و در بخش شخصیت‌های اسطوره‌ای ویژگی‌های اساطیری و رابطه آنها با متون و نمونه‌های اساطیری پیشین اشاره خواهد شد. در نهایت، با توجه به تأثیر گفتمان اجتماعی حاکم در زمان خلق اثر به تحلیل علل و عوامل تبدیل یا تغییر در روایت‌ها، شخصیت‌ها و فضاهای اسطوره‌ای پرداخته می‌شود.

پیشینه تحقیق

درباره تأثیر کودتای ۲۸ مرداد بر داستان‌های پس از کودتا، کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقاله‌های گوناگونی نوشته شده است. برخی به تحلیل تأثیر کودتا بر داستان‌نویسی از جنبه سیاسی و برخی هم از منظر جامعه‌شناسی ادبی پرداخته‌اند. پژوهش‌هایی که به بررسی تأثیر کودتا در انعکاس اسطوره‌ها در آثار بعد از کودتا، به‌ویژه داستان‌های یکلیا و ملکوت پرداخته باشند، اندکند و تحلیل اسطوره‌ها در این آثار هم به صورت کلی و گذراست؛ برای نمونه می‌توان به کتاب *صدسال داستان‌نویسی در ایران* نوشته حسن میرعبدینی، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر* نوشته علی تسلیمی، *نقد آثار بهرام صادقی* نوشته قهرمان شیری و کتاب *ارزشمند تأویل ملکوت* نوشته محمدتقی غیائی اشاره کرد. مقاله‌هایی هم در نقد روانشناختی ملکوت نوشته شده است؛ برای نمونه مقاله خانم رقیه هاشمی با عنوان «تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر مکتب روان تحلیلی» یا مقاله محمد صنعتی در کتاب *تحلیل‌های روانشناختی در ادبیات و هنر* که تقریباً هر دو تحلیل مؤلف بر محور مبنای آراء فروید هستند. پایان‌نامه‌ای هم با عنوان *نقد روانشناختی آثار بهرام صادقی بر مبنای نظریات یونگ* نوشته خانم فاطمه عطوفی در دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده است. مقاله سید علی قاسم‌زاده با عنوان «بازخوانش بینامتنی رمان اسطوره‌ای یکلیا و تنهایی او» نوشته تقی مدرسی به رابطه بینامتنی رمان *یکلیا و تنهایی او* با داستان *لیلا*؛ دختر ایرانی از آنا تول فرانتس و با اسطوره لیلیت (فرشته شب) در اساطیر عهد عتیق می‌پردازد و بازآفرینی اسطوره‌غیربومی در زمان بعد از کودتا را نشان از جهت‌گیری و راهکار خاص مدرسی برای فرار از وضع موجود، از طریق ارایه بیانی نمادین می‌داند. با این حال، غیر از مقاله اخیر، در منابع دیگر چندان مطلبی که در حوزه اسطوره راهگشا و قابل استناد برای این جستار باشد، به چشم نخورد. تاکنون در حوزه بررسی عملکرد و حضور اسطوره در ساختار و محتوای این دو اثر داستانی، به‌ویژه از منظر روایت و ادبیت اسطوره‌ای، پژوهشی انجام نشده است.

ملکوت

روایت اسطوره‌ای

یکی از اشتراک‌های اساسی اسطوره و داستان، ویژگی روایی هر دوی آنهاست و «از طریق شناخت روایت و روابطی که روایت با شیوه تخیل برقرار می‌کند، می‌توان روابط بین اسطوره و ساختار متن را شناخت» (جواری، ۱۳۷۳: ۴۹). کارکرد اسطوره در داستان هم از دو منظر قابل توجه است؛ یکی معنایی است که اسطوره برای آگاهی و شناخت انسان دارد؛ یعنی معرفت‌بخشی به امور عادی (تأثیر

ژرف‌ساختی) و دیگری نقشی است که در ساختار داستانی و اصول روایی آن دارد و بر پیوند عنصر داستانی می‌افزاید (ر.ک؛ قاسم‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۹). روایت اسطوره‌ای این داستان ریشه در کلان‌اسطوره آفرینش دارد. در سراسر عالم یکی از اصلی‌ترین سؤال‌هایی که همواره ذهن بشر را به خود مشغول کرده، چگونگی پیدایش انسان و آغاز آفرینش و پایان هستی او در عالم است. معمولاً همراه اسطوره آفرینش، اساطیر ریشه و بُن و اساطیر آخرالزمانی هم ظهور پیدا می‌کنند. هر فرهنگ و ملّتی بر طبق تصوّر‌ها و آموزه‌های خود روایتی دیگرگون از آغاز و انجام جهان به دست داده است. در روایات اساطیری ایران، مشی و مشیانه عبارتند از: نخستین جفت بشری که در کتاب‌های مختلف به صورت‌های گوناگونی آمده است؛ از جمله ماری و ماریانه (طبری) و مرد و مردانه (خوارزمی)، مهلا و مهلیانه (مسعودی)، ملهی و مله‌یانه (بیرونی) و ... بدین ترتیب که چون مرگ کیومرث فرارسید، نطفه او که بر زمین ماند، خورشید آن را پاک و مطهر ساخت و پس از چهل سال، گیاه ریواسی رویید که مشی و مشیانه از آن زاده شدند و آنگاه چهره بشری یافتند و روح در آنان دمیده شد (ر.ک؛ یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۹۳). اسطوره‌ای از چین معتقد است که بیان‌گو (پان‌گو) موجود بزرگ، هنگامی که از تنهایی خسته شد، دو تندیس مرد و زن از گل ساخت و در وجود هر یک روح یانگ (مرد - مثبت) و یین (زن - منفی) را دمید و بدینگونه نخستین زن و مرد جهان پدید آمدند (ر.ک؛ فرّخی، ۱۳۵۸: ۱۲۲). به همین گونه هر کسی روایتی از آن ارایه کرده است. الیاده معتقد است که در اسطوره‌های فرهنگ‌های گوناگون جهان، اسطوره‌ای درباره پایان عالم هست و بر مبنای آن پایان جهان بر اثر فرتوتی جهان یا گناه آدمیان یا ... رخ می‌دهد و جهان در اثر طوفانی عالم‌گیر یا سیل یا زلزله و ... کُن فیکون می‌شود. بعد از آن، از سَر ویرانه‌های این عالم، عالمی پاک و مطهر دوباره متولّد خواهد شد و این چرخه همواره ادامه پیدا می‌کند. الیاده این روایت عام اسطوره‌ای را مانند روایت تولّد و نوزایی می‌داند. فریزر خود در کتاب *شاخه زرّین* بدان پرداخته است و منشاء همه اساطیر را این روایت مرگ و نوزایی می‌داند. به نظر الیاده با ظهور یهودیت و مسیحیت در این روایت عام بشری تغییری بنیادین ایجاد شد. در اینجا با پایان یافتن جهان، جهانی از نو خلق نخواهد شد و پایان عالم تنها یکبار صورت خواهد گرفت، همانگونه که تکوین جهان تنها یک بار صورت گرفته است (ر.ک؛ الیاده، ۱۳۶۲: ۷۱). دیگر زمان زمان دوری و بازگشت جاودانه نیست. البته اسطوره‌های مربوط به آدم و حوّا و هبوط به جهان زیرین یا دنیای خاکی، پیش از ثبت در کتاب مقدّس قوم یهود، در میان اقوام سومری، اکدی و بابلی رواج داشته است. یهودیان در بابل با این قصّه آشنا شدند و آن را گسترش دادند و در آنجا به شکلی درآمد که در *تورات* و *انجیل*ها ذکر شده است. در این داستان، صادقی روایت اسطوره‌ای تقابل خدا و شیطان و هبوط آدم را با الگوگیری از متون مقدّس مانند *قرآن*، *انجیل* و *تورات* بازآفرینی کرده است، اما نویسندگان به دو علت

روایت اصلی را دستکاری کرده است: اول اینکه یکی از ویژگی‌های نویسندگی صادقی این است که از بیانی مبهم استفاده کرده است و گاهی با دستکاری ساختارهای متعارف، خواننده را گمراه می‌کند تا هم معانی متعددی برداشت شود و هم تلاش ذهنی او برای درک مفهوم داستان بیشتر گردد. دو دیگر آنکه نویسنده در تطابق با مسایل سیاسی و اجتماعی و نیز ویژگی‌های شخصیتی و اندیشگانی خود ساختار اسطوره را تغییر داده است تا مفهوم جدیدی از آن استخراج کند. علاوه بر این به علت بهره‌گیری از شیوه بیان و فنون سوررئالیستی که نمایشگاه واقعیت را لایه‌های پنهان درون و ناخودآگاه - منبع و ذخیره‌گاه اساطیر - می‌داند و برای بیان آن واقعیت درونی از سمبل بهره می‌گیرد و همچنین بیان نمادین و غیرصریح نویسنده و زمان‌پریش بودن و عدم پیروی از پیرنگ خطی زمان و آمیختن واقعیت و تخیل، رابطه شخصیت‌ها با هم در ساختار اساطیری خود چندان مشخص نیست و شناسایی آن نیازمند توجه فراوان به قراین موجود در متن است.

در روایت اسطوره‌ای تقابل خدا و شیطان، چنانکه نمود آن را در ادیان مختلف الهی می‌بینیم، شیطان از درگاه الهی به دلیل سجده نکردن بر آدم (ع) رانده می‌شود و تصمیم می‌گیرد که خلق خدا را تا روز قیامت گمراه کند و از همان ابتدا هم آدم (ع) را می‌فریبد. خدا هم انسان را به عبادت و کار نیک می‌خواند و از بدی بر حذر می‌دارد. در آخرالزمان منجی بر می‌خیزد که جهان را پر از عدل و داد کند و با از بین بردن ناپاکی‌ها و بی‌عدالتی‌ها بساط شیطان را یکباره برچیند. اما در این داستان، روایت اسطوره‌ای مرسوم وارونه شده است، چنانکه همه افرادی که از این زندگی لذت می‌برند، متأثر از سخنان دکتر حاتم نسبت به زندگی ناامید می‌شوند و برای چاشنی کردن لذت در آن - چیزی که شیطان خواهان آن است - درخواست تزریق آمپول افزایش طول عمر و لذت از دکتر حاتم می‌کنند. همه آدمیان حتی دکتر حاتم و م.ل که نماد شیطان و خدا هستند از بلاتکلیفی و زندگی تکراری سرگشته شده‌اند و احساس می‌کنند که در همه این سال‌ها ملکوت آسمان فریبی بیش نبوده است. به عبارتی، آنان دل به امیدهای پوچ و واهی بسته‌اند؛ امیدی که هیچ چیز در پس آن نیست. بنابراین، دکتر حاتم (شیطان) که متوجه این مسأله شده، به گونه‌ای مانند عزرائیل همه را راهی دیار نیستی می‌کند و خود را مظهر پیشگاه حقیقت و مأمور اجرای آن می‌داند. او حتی م.ل را می‌فریبد که خدا-مردی است که از مرگ نمی‌هراسد و در برابرش مقاومت می‌کند و با آمپول مرگ می‌کشد و با اقتدار با یک قیافه هیولایی با شنل سیاه در آخر داستان (آخرالزمان) حاضر می‌شود و فقط خودش زنده می‌ماند. اسطوره‌های پایان عالم در تمام فرهنگ‌ها حکایت می‌کنند که چگونه دنیا ویران و نسل بشر نابود شد، به استثنای یک جفت یا چند تن که جان سلامت به در بردند (ر.ک؛ همان: ۶۱). این اساطیر رستاخیزی، بیش از هر

چیز سرچشمه مرگ را مطرح می‌کنند؛ مرگ انسان، مرگ هستی و کاینات و ... در اساطیر همیشه یک زمان ازلی هست که مرگ بدان راه ندارد. مرگ در نتیجه یک «گناه» یا «پادافراه» آن پدید آمده است (ر.ک؛ اسماعیل پور، ۱۳۸۷: ۶۶). در روایتی از قوم شیلوک، ساکن نیل علیا در سودان، انسان نخست در آسمان می‌زیست و به سبب خوردن میوه ممنوع از آسمان رانده شد (ر.ک؛ باجلان، ۱۳۵۸: ۱۴۲). بر اساس اسطوره ایرانی، اهریمن به صورت پیرمردی درآمد و مشی و مشیانه را فریب داد تا از شیر بزی بنوشند. بدین ترتیب، رنج و سختی آنها نیز با فریب از اهریمن آغاز شد. ابوریحان بیرونی در آثار الباقیه به جای شیر بُز، از میوه درختان نام می‌برد (ر.ک؛ یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۹۳). در این داستان هم آقای مودت و دوستانش بعد از تزریق آمپول راهی باغ می‌شوند؛ جایی که در آغاز داستان با هم مشغول شادی و صحبت بودند، اما این بار نمی‌توانند وارد باغ شوند. آدم (مودت و دوستانش) به علت فریب خوردن از شیطان (دکتر حاتم) و تخطی از فرامین الهی و لذت‌جویی (آمپول دکتر حاتم) دیگر نمی‌تواند به آن جایگاه ازلی و باغ بهشت (باغ آقای مودت) وارد شود، همانگونه که آدم ابوالبشر به دنبال لذت میوه ممنوعه از بهشت رانده شد. «در غالب فرهنگ‌ها وقوع مرگ، حادثه ناگواری که در ازل‌الآزال به ظهور رسیده، تلقی شده است. نخستین انسان‌ها یعنی نیاکان اساطیری نمی‌مردند. بنابراین، مرگ نتیجه سانحه‌ای است که در زمان‌های آغازین رخ داده است و انسان با شناخت چگونگی نخستین ظهور مرگ در جهان، همزمان می‌تواند علت میرایی خود را نیز دریابد» (الیاده، ۱۳۸۸: ۹۲). حضرت آدم (ع) هم در بهشت برین و در جوار خدای یگانه زندگی پاک و جاوید داشت، اما در نتیجه فریب خوردن از ابلیس به این دیر خراب‌آباد هبوط کرد و محدود زمان و مکان و اسیر مرگ گردید. به دلیل این گناه آغازین بود که رنج و میرایی در آدمی پدیدار گردید.

هر اسطوره‌ای با جهان‌بینی خاص خود، در حقیقت بازتاب قضاوت جمعی و تفکر گروهی مردم و باورهای آنان در روزگار خلق اسطوره‌هاست که از نظام اجتماعی، اوضاع سیاسی، اقتصادی، شرایط اقلیمی و آب و هوایی حاکم بر سرزمین خاص الهام می‌گیرد که اسطوره در آن رواج یافته است» (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۳۴). بنابراین، می‌بینیم داستان اسطوره‌ای خدا و شیطان متأثر از اوضاع اجتماعی و سیاسی بعد از کودتا عوض شده است و به‌جای اینکه پیروزی با نیروی خیر و نیکی باشد، دکتر حاتم که مظهر شر و شیطان است، با اقتدار همه را راهی دیار نیستی می‌کند و خودش را هم مُحق می‌داند. گرچه خود نویسنده اشاره صریحی به واقعه کودتا نکرده است، اما نوشته شدن اثر در سال‌های بعد از کودتا و آن فضای یأس‌آلود داستان کاملاً بیانگر تأثیرپذیری نویسنده از آن فضا است. کاملاً پیداست که اسطوره در داستان نو به بازی گرفته شده است و در حال تزلزل است. اگر تقلیدی از

آن هم می‌شود، نه برای اثبات و استحکام آن است، بلکه می‌خواهند اُبَهِت آن را بشکنند (ر.ک؛ اسداللهی، ۱۳۸۳: ۱۱).

به طور کلی، صادقی پابندی دقیقی به روایت با منشاء اسطوره‌ای ندارد و بیشتر چهارچوب اصلی حوادث یعنی هبوط آدم از باغ بهشت و فریب خوردن از شیطان مقتبس از آن است. شخصیت‌ها نقش صد در صد خود را مطابق با روایت منشأ رعایت نمی‌کنند و سیال هستند؛ گاهی شیطان و آدم هر دو یک نقش دارند و گاهی همه شخصیت‌ها نماد آدم ابوالبشر می‌شوند. اما با وجود آشفتگی‌های روایی و به‌کارگیری شیوه‌های مدرنیستی برای پوشاندن لایه‌های پنهانی متن، ارتباط بینامتنی این داستان با روایات اساطیری کهن باعث انسجام ساختاری روایت داستانی شده است.

شخصیت‌های اسطوره‌ای

دکتر حاتم، م.ل. آقای مودت و دوستانش

دکتر حاتم یکی از شخصیت‌های اصلی داستان است که اگرچه در قالب انسان ظاهر شده، ولی ویژگی‌های غیرطبیعی و خارق‌العاده و کنش‌های عجیب وی او را برای ایفای نقش اسطوره‌ای مستعد می‌سازد. او نماد شیطان است که با اغواگری، همه شخصیت‌های داستان را غیر از مرد ناشناس می‌فریبد. با زبان جن‌ها آشناست و جَنّی را که در بدن آقای مودت رفته، بیرون می‌کشد. او شیطانی است که «می‌خواهد «آدم» را به عشق دچار کند و از بهشت بیرون اندازد و در زمین با آمپول مرگ نفل‌هاش کند» (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۷۷). او دارای اندامی عجیب است «دکتر حاتم مرد چهارشانه قدبلندی بود که اندامی متناسب داشت، به همان چالاک‌ی و زیبایی که در جوان بالغی دیده می‌شود، اما سر و گردنش پیرترین و فرسوده‌ترین سر و گردن‌هایی بود که ممکن بود در جهان وجود داشته باشد» (صادقی، ۱۳۸۸: ۱۰). این دوگانگی که در جسم اوست، نشانگر دوگانگی روحی و فکری او نیز هست، چراکه در عین میل به زن و زندگی از آن گریزان است و آن را بیهوده می‌انگارد و نمی‌داند ملکوت آسمان را بپذیرد و یا زمین را (ر.ک؛ همان: ۲۳).

شخصیت قهرمان مورد نظر صادقی همین دکتر حاتم است که صادقی این سخنان را از زبان او بیان می‌کند، چنانکه خودش در مصاحبه‌ای می‌گوید: «من دایم در روح خودم بین این دو جنبه سرگردانم. یک جنبه این امید که شاید خوبی را، عدالت را برقرار کرد... اما با این همه زندگی پوچ است. اما شاید بشود همین بی‌هدفی و پوچی را عمل کرد. اما قطب دیگر نیز جاذبه‌اش را دارد» (اصلانی، ۱۳۸۱: ۸۹). دکتر حاتم همچون شیطان در همه زمان‌ها و مکان‌ها حضور داشته و دارد. وقتی منشی جوان از او می‌

پرسد چند سال دارد، او می‌گوید که سن و سالش زیاد است، ولی خودش هم نمی‌داند چند سال. او می‌گوید: «من همیشه بوده‌ام. در همه سفرهایم، پای پیاده، درون کجاوه‌ها، روی اسب‌ها و درون اتومبیل‌ها که برف و بوران جاده‌ها را مسدود می‌کند. آن زمان که میان درخت گل می‌گذشتم، یا اگر برایتان ثقیل است، جور دیگر بیان می‌کنم: احساس می‌کنم که من همیشه می‌توانم باشم» (صادقی، ۱۳۸۸: ۲۳). این زمان، زمانی اساطیری است که شخصیت‌های اسطوره‌ای در آن از مرز قرون و اعصار می‌گذرند.

به طور کلی، می‌توان گفت با وضعیتی که دکتر حاتم دارد، او همان هفاستوس است که دانش و تکنولوژی را در درمان بشری ناتوان می‌بیند. پس با شلی بلند و سیاه‌رنگ، سیمای ابلیس را به خود می‌گیرد، اجنه را به تسخیر خود درمی‌آورد و عصیانگرانه دم از نیستی می‌زند. او با تزریق به تک‌تک مردم شهر، طاعون مرگ را در ۷ روز (در تقابل با هفت روز آفرینش کتاب مقدس) برای آنان ارمغان می‌آورد و از آن به رستاخیز تعبیر می‌کند (اصلانی، ۱۳۸۱: ۹۳).

شخصیت دیگر که نقطه مقابل دکتر حاتم قرار دارد و تنها کسی است که دکتر حاتم نتوانسته او را بشناسد، م.ل است. او نماد خداوند است که به قالب انسانی با خصایص جسمی عجیب وارد شده است. او در پی انتقام از دکتر حاتم است که پسرش را سال‌ها پیش فریفته است و با القا کردن فلسفه پوچی به او نسبت به زندگی ناامیدش کرده تا جایی که با پدرش احساس بیگانگی کرده است، همانگونه که شیطان آدم را فریفت. م.ل هم که احساس می‌کند تنهاست و دیگر پسرش حرف او را نمی‌فهمد، او را می‌کشد و دکتر حاتم را نیز در مرگ پسرش مقصر می‌داند. این آغاز کینه م.ل و دکتر حاتم (خدا و شیطان) می‌شود.

م.ل برای مقابله با مرگ به شدیدترین شکنجه‌ها تن می‌دهد. قطع اندام‌ها در طول چهل سال عددی که چهل صباح خلقت را تداعی می‌کند... اما با این عمل می‌خواهد تمام آرزوهایی که در زندگی داشته به کناری بنهد و دیو درونش که او را به گناه وسوسه می‌کند، بتاراند و مرگ فرزندش را فراموش کند (ر.ک؛ شیری، ۱۳۸۱: ۱۱۹-۱۱۸). او تنها کسی است که از مرگ نمی‌ترسد به هدفمندی و نتیجه بخش بودن اعمال و ریاضت‌ها ایمان دارد. بنابراین، به علت نترسیدن از مرگ و وجود این اعتقاد، دکتر حاتم از او می‌ترسد. قطع اندام او در چهل سال می‌تواند، اشاره‌ای به ریاضت و چله‌نشینی باشد، برای پاک کردن خود از گناهان. در آخر داستان تعلل دکتر حاتم در قطع کردن آخرین دست باعث می‌شود که او نیز به زندگی مادی دلبسته و فریب دکتر حاتم (شیطان) را بخورد.

در نهایت، م.ل و دکتر حاتم هر دو بیانگر یک شخصیت می‌شوند. شخصیتی که به علت تکراری و یکنواخت بودن هستی و زندگی، آن را پوچ می‌دانند. تشکیکی که در م.ل وجود دارد، او را در انتخاب بین آسمان و زمین معلق می‌دارد و او هم برای فرار از این وضعیت به مرگ پناه می‌برد. «معلق بودن آنها در آسمان دلالت بر متعلق بودن آنها به یک خاستگاه مشترک در علم ملکوت دارد و آنگاه خسته شدن از یک آونگ ابدی در فضا و فرود آمدن به علم ناسوت و تلاش برای عادت دادن خود به دل‌بستگی‌های زمین، دلزدگی از تکرارهای کسالت‌بار در آسمان و آنگاه در زمین که م.ل را وادار به کوچیدن به مغرب و دکتر حاتم را وادار به کشتن مردم می‌کند» (شیری، ۱۳۸۵: ۱۲۰). نهیلیسم تمایز بین خدا و شیطان، و خیر و شر را از میان می‌برد. مرگ خدا طرحی را که او در جهان افکنده، تُرد و شکننده می‌کند. نهیلیسم تنها انکار ساختارها و ارزش‌ها نیست، بلکه گاه تردید بر همه آنهاست (ر.ک؛ تسلیمی، ۱۳۸۲: ۷۹).

شخصیت مرد جوان نماد آدم ابوالبشر است که به زندگی و زنش دل بسته، از بهشت رانده شده است و وارد دنیای ناسوتی گردیده است. دکتر حاتم به او می‌گوید: «شباهت دوری به حضرت آدم دارید... حاضرید فداکاری‌های کوچک و بزرگ بکنید، به عشق رویی سیب بخورید و آواره شوید» (صادقی، ۱۳۸۸: ۱۸) که اشاره به خوردن میوه ممنوعه آدم (ع) دارد که در *انجیل*، سیب و در *قرآن*، گندم بوده است. او در آخر داستان با فریب خوردن از دکتر حاتم (شیطان) و تردید در معنای زندگی با آمپول مرگ می‌میرد: «چرا تاکنون نفهمیده بودم که مرگ خواهد آمد؟ سال‌ها به خوبی کار کردم و حرف زدم و راه رفتم، زندگی معتدل و پاکی داشتم. در حقیقت، خودم را فریب می‌دادم و گول می‌زدم و احمق و بیچاره‌ای بیش نبودم؛ زیرا برای هیچ و پوچ زحمت می‌کشیدم و یخه می‌دراندم» (صادقی، ۱۳۸۸: ۱۱۱).

به طور کلی، همه شخصیت‌های موجود در داستان ملکوت، آدم‌هایی اخذ شده از جامعه‌اند که تخیل نویسنده هاله‌ای از اسطوره بر گردشان کشیده است؛ یعنی زمینه روحی و اندیشگی نسل شکست را دارند، اما موجوداتی آسمانی را می‌نمایانند (ر.ک؛ میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۳۵۷). پرداخت اسطوره‌ای داستان با پایانی یأس‌آلود که به شکست خدا و نیروی نیکی می‌انجامد، از لحاظ روانی و اجتماعی بازتاب یأس و سرخوردگی نسل روشنفکران شکست‌خورده در سال‌های بعد از کودتا و تداعی شکست جنبش مشروطه بود که رؤیای جامعه‌ای بهتر، سالم‌تر و آزادتر را برای همیشه از بین برد و تلاش روشنفکران و طبیبان اندیشه در جامعه (کسانی مانند م.ل و دکتر حاتم) را به بُن‌بست کشاند. این تکرار و یکنواختی در ذهن نویسندگان باعث احساس تنهایی انسان رانده شده از این عالم شد و وعده خداوند

و الهه‌ها و امیدبخشی آنان را از یاد آنها پاک کرد. بنابراین، بهترین راه حلی که برای فرار از این زندگی سرشار از درد و رنج و ملال‌آور وجود داشت و از سوی دکتر حاتم پیشنهاد می‌شد، خودکشی و رها کردن خود از قیود آن بود.

شخصیت دیگری که در داستان حضور کمی دارد، ولی باعث پیوند و ارتباط عناصر و شخصیت‌های داستان با هم می‌شود، همان جنتی است که در آقای مودت حلول می‌کند. «پس از کشف سرطان آقای مودت، ناشناس از شیشه پنجره به آسمان خیره می‌شود و می‌بیند که «قوس قرمزی در هوا» [جنتی که از معده آقای مودت بیرون می‌آید و به آسمان می‌رود]، نقش می‌بندد، طبق اسطوره‌های ایران باستان، شیطان است که به صورت رنگین کمان ظاهر می‌شود» (غیاثی، ۱۳۸۶: ۷۶).

فضای اسطوره‌ای

صادقی به محیط‌های جغرافیایی بی‌اعتناست، تا آنجا که گاه برخی از شخصیت‌های او نمودی فرضی و فراواقع‌گرایانه دارند، به دلیل اینکه از یک سو، بیشتر داستان‌هایش بافتی فراطبیعی و قابل انطباق با رئالیسم جادویی و سوررئالیسم دارند و از سوی دیگر، مطرح کردن موضوع‌ها و مشکلات اساسی نسل بشر مدّ نظر اوست، نه مقوله‌های محدود محلی (ر.ک؛ شیری، ۱۳۸۷: ۱۲۰). صادقی متناسب با موضوع اسطوره‌ای و فرازمانی فرامکانی آفرینش و هبوط و تقابل خدا و شیطان، مکان و زمان غیرمشخصی را برای داستان‌هایش برگزیده است. آغاز ماجرای داستان در باغی است که معلوم نیست کجاست و زمان داستان هم در «ساعت ۱۱ شب چهارشنبه آن هفته» است و معلوم نیست کدام هفته. مطب دکتر حاتم هم در یک شهر است و مشخص نیست کدام شهر. نویسنده با برگزیدن این مکان و زمان خواسته نشان دهد که مشکلی که شخصیت‌های داستان با آن درگیر هستند، مخصوص زمان و مکان خاصی نیست و آدمی در همه دوران‌ها با آن روبه‌روست. چون اسطوره‌ها در زمان و مکان محدود نمی‌شوند و دغدغه‌های آدمی در همه دوران‌ها را بازتاب می‌دهند، به کارگیری فضای غیرمحدود بستر مناسبی برای رشد مضمون اسطوره‌ای فراهم کرده است.

وقتی م.ل خاطرات خود را بیان می‌کند، مکان وقوع خاطرات او قصری سفید و پنج در است که در آسمان است و وقتی م.ل آن قصر را ترک می‌کند، به سمت مغرب می‌رود که این مغرب هم مکانی مبهم است و پیام‌های مختلف نمادینی چون شروع تمدن از شرق، اصالت معنا در شرق و ... را تداعی می‌کند (ر.ک؛ غیاثی، ۱۳۸۶: ۱۵۲). بنابراین، سفر و نزول م.ل از آن مقام آسمانی و آمدن به مغرب و

خریدن خانه‌ای در غرب و ساکن شدن در آن، همانند اسطوره هبوط آدم نشانی از سقوط معنوی اوست به دنیای پست مادی.

از آنجا که نویسنده در این داستان به بازآفرینی روایت اسطوره‌ای تقابل خدا و شیطان و نزول آدم ابوالبشر به زمین پرداخته، برای تقویت فضای اسطوره‌ای به آیات قرآن و یا جملات کتاب مقدس استشهد می‌کند. «فصل نخست ملکوت بهرام صادقی با آیه بیستم از سوره آل عمران (فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ) آغاز می‌گردد و بعد هم می‌بینیم همه قصه شرح عذابی است که با گناهکاران وعده می‌دهد. فصل سوم قصه نیز با آیه دهم از سوره الطارق (فَمَا لَهُ مِنْ قُوَّةٍ وَلَا نَاصِرٍ) پایان می‌یابد و در سراسر قصه، مفهوم این آیه مطرح است و مشاهده می‌شود که آدمی با رنج‌های فراوان می‌زید» (همان: ۵۶).

زمان وقوع حوادث از ساعت ۱۱ چهارشنبه تا صبح روز پنج‌شنبه است؛ یعنی ساعات تاریکی و خواب و ظلمت و وحشت و پنهان‌کاری که خود می‌تواند کنایه‌ای از آن شب اساطیری باشد که در آن «نگه جز پیش پا را دید نتواند * که ره تاریک و لغزان است»؛ آن شبی که بر تمام فضای کشور ایران در سال‌های خفقان بعد از کودتای ۲۸ مرداد سایه گسترده شده است. شبی که در آن ظلم و فشار و سانسور نویسندگان را برای بیان انتقادات و دیدگاه‌های خود مجبور به نوشتن با بیانی نمادین و مبهم می‌کند. این فضای اسطوره‌ای محملی مناسب برای پرورش مضمون مرگ، شکست و یأس است و «همانگونه که شب در ناخودآگاه نشانه وحشت و هراس است، در پنهان متن ادبی نیز به عنوان نشانه‌ای از اُبژه وحشت تداعی می‌کند» (ادیب‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۹).

حرکت آقای مودت و دوستانش از باغ او و آمدن به مطب دکتر حاتم و تزریق آمپول مرگ و ناتوانی از وارد شدن به داخل باغ در هنگام برگشتن، می‌تواند نمادی از نزول آدم از بهشت باشد، به دلیل فریب خوردن از شیطان (دکتر حاتم). باغ نمادی از بهشت است، چنانکه جنت که در قرآن به معنای بهشت آمده، در اصل به معنی باغ است و «باغ از نظر فرهنگ و تاریخ پیشینه‌ای دراز دارد که از نظر اسطوره‌ای به ور جمکرد می‌رسد باغ در حوزه مذهب و دیانت، بهشت و باغ دلپذیر آن را به یاد می‌آورد که آدم و حوا در فضای آن به میوه معرفت (میوه ممنوع) دست یافتند و به زمین هبوط کردند. بنابراین، آدم همواره در آرزوی بازگشت به بهشت به سر برده است» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۹۷-۱۹۶).

م.ل در جریان مرور خاطرات خود اشاره‌ای به زمان کودکی خود می‌کند؛ زمانی که با مادرش زندگی می‌کرد و با یاد او آرامش می‌یافت و اژدهای گناه از درونش می‌رهید. این خود نشانگر بن‌مایه کهن‌الگوی بازگشت به زمان اولیه، زهدان مادر، کودکی بشر و کمال آغازهاست؛ زمانی که انسان در

بهشت آسمانی‌اش زندگی می‌کرد و هنوز به آلودگی دنیای دچار نشده بود. با تداعی زمان کودکی «در عمل، انسان هستی دنیوی تاریخی خود را که اکنون فرسایش یافته، برای ورود دوباره به هستی بی‌آلایش که به زمان آلوده نشده، می‌کشد» (الیاده، ۱۳۸۱: ۵۸): «... مادرم را زیاده‌تر از ستاره‌ها و آب‌ها دوست می‌داشتم. او مایه خوبی‌های من بود و با رفتنش دیو من آزاد می‌شد و اژدهای گناه در ظلمت جانم از خواب برمی‌خاست» (صادقی، ۱۳۸۸: ۵۳). تجسم دیو که در تاریخ اساطیری ایران اولین دشمنان ایران زمین و همراه‌کنندگان آدمی از راه خیر و نیکی بوده‌اند، به عنوان عامل برانگیزاننده به گناه و فرشته (مادرش) به عنوان آرامش‌دهنده به روح و ترغیب‌کننده به امید و نیکی در خیالات او نشان‌دهنده سرگردانی‌اش میان دو قطب نیکی و بدی است. به طور کلی، می‌توان گفت که اگرچه حضور این اشارات اسطوره‌ای در کل ساختار روایت سایه‌گستر نیست، ولی اشاره گاه و بیگاه به آنها باعث تقویت فضای قدسی و اسطوره‌ای شده است.

ادبیّت اسطوره‌ای

شیوه بیان داستان ملکوت بین رئالیسم و سوررئالیسم است. گاهی توصیف‌ها و تصویرسازیها عینی و ملموس است و گاهی، خصوصاً جایی که م.ل. خاطرات خود را ذکر می‌کند بدینگونه که در قصری سفید و پنج در در آسمان زندگی می‌کرده، فضاها و مفاهیم وجهی سوررئالیستی می‌یابند، گویی که دارد خوابی را روایت می‌کند. نویسنده فضاها و تصاویر واقعی و خیالی و غیرعادی را در کنار هم قرار داده است. روایت، شخصیت‌ها، فضاها و دیگر اشارات اسطوره‌ای این داستان همه از طریق نمادهای اسطوره‌ای بیان شده‌اند. در این داستان اشاره تشبیهی یا استعاری اسطوره‌ای وجود ندارد. در بعضی جاها زبان ادبی‌تر و کاربرد مجازی آن بیشتر می‌شود، ولی این تشبیه‌ها و استعاره‌ها اسطوره‌ای نیستند و فقط یک آرایه ادبی و ابزاری برای خیالی، سوررئالیستی و رؤیایی‌تر نشان دادن آن فضا می‌باشند. شخصیت‌های داستان، آقای مودت و دوستانش، م.ل، دکتر حاتم و... همه به شکل نمادهای اسطوره‌ای در روایت و فضایی نمادین قرار گرفته‌اند. علاوه بر سبک خاص نویسنده و علاقه او به ایجاد ابهام در داستان، فضای رعب‌انگیز و استبدادی جامعه در سال‌های پس از کودتا نوعی اشاره به شرایط زمان نویسنده است که هرگونه تلاش امیدوارانه در آن محکوم به یأس و شکست است. به طور خلاصه می‌توان گفت که مهم‌ترین علت که نویسنده از به‌کارگیری تشبیه‌ها و استعاره‌های اسطوره‌ای که واضح‌تر و روشن‌تر از نماد اسطوره‌ای هستند، اجتناب کرده، فضای وحشت حاکم بر جامعه و برخورد شدید حکومت با هر گونه انتقاد بوده است. صادقی تمام تلاش و استعداد خود را برای آفرینش هر چه خلاقانه‌تر این فضای نمادین اسطوره‌ای به عنوان مهم‌ترین عنصر داستان به کار برده است. همه حوادث

داستان در شب و تاریکی اتفاق می‌افتد و شخصیت‌های داستان در این فضای تاریک دچار تشکیک می‌شوند و از تشخیص درست و نادرست و حق و باطل عاجزند.

یکلیا و تنهایی او

روایت اسطوره‌ای

در روایات اسطوره‌ای گذشته‌ای که در ادیان و مذاهب ابراهیمی بدان اشاره شده، شیطان به علت تمرّد از فرمان خداوند از درگاه الهی رانده می‌شود. شیطان مخلوق خداست و خدا برای امتحان آدمیان او را به زمین فرستاده است. خداوند بر او تسلط دارد. آفرینش فقط از آن خداست نه او، و او بر همه چیز دانا و تواناست، و اصالت و حقیقت با نیکی و خیر است و در آخر هم پیروزی با خیر. اما در این روایت «بیشتر بر اساس برخی روایات اساطیری یهود و نیز برخی روایات زروانی و مهری، به عنصر شرّ و بدی، استقلال داده شده است یا حتی بالاتر از آن، عنصر بدی، خیرخواه، و نیک‌اندیش، عنصر مغرور و ستم‌کیش معرفی شده است» (نوری خاتونبانی، ۱۳۸۶: ۱۸۳). شیطان در این روایت در آفرینش با خدا شریک است و مقام و قدرت وی خیلی کمتر از او نیست. در این داستان، شیطان موجودی است که حقیقت را باید از زبان او شنید و واقعیت را باید در کلام او فهمید. اسطوره سرمشق‌های نمونه‌وار همه آیین‌ها و فعالیت‌های معنی‌دار آدمی از تغذیه و زناشویی تا کار و تربیت و فرزاندگی را کشف و آفتابی می‌کند (ر.ک؛ الیاده، ۱۳۶۲: ۱۸). اینجا خداوند بندگان را محکوم و مجبور به اطاعت از دستورات نمونه ای خود در عهد الست کرده؛ قوانین دست و پاگیری که آزادی و لذت زندگی و رهایی از تنهایی و انزوا را از او سلب کرده است. شیطان عامل بدبختی انسان را پیروی از دستورات جزمی و قوانین خشک دینی می‌داند که بهره‌مندی انسان از لذت و زیبایی را مختل می‌کند. «در فرهنگ‌های کهن همه جا با گرایش یکسان و مشابهی برخورد داریم که بر مبنای آن مصایب بشری ناشی از مشیت الهی است که یا خود بندگان را دچار مصیبت می‌کند و یا می‌هدد که قوایی دیگر، چه رحمانی و چه شیطانی، این کار را بکنند» (همان، ۱۳۸۴: ۴۹). به نظر او انسان در تمام زمان‌ها و مکان‌ها تنها بوده و خواهد بود، چون از یک سو، عشق و لذت زمینی عاملی برای رهایی از این تنهایی است و از سوی دیگر، غیرت یهوه آدمی را از این عشق منع کرده است. کسانی مانند یکلیا، میکاه، و عازار که لذایذ و تمايلات مادی و جسمانی و عشق و زن را برای فرار از قوانین دست و پا گیر یهوه مورد توجه قرار می‌دهند، مورد خشم و عذاب قرار می‌گیرند و در نهایت، تنهاتر از همیشه می‌گردند. همانند آدم ابوالبشر که به علت میل و لذت تعبیه شده در درونش، میوه ممنوعه خورد و به زمین هبوط کرد. «اگر جهان وجود دارد، اگر انسان وجود دارد، این به خاطر فعالیت خلاقه‌ای است که موجودات مافوق طبیعی در بدایت و در روز

ازل انجام داده‌اند. اما پس از تکوین کیهان و پیدایش و آفرینش انسان، وقایع دیگری نیز روی داده‌اند و انسان، چنان‌که امروزه هست، محصول مستقیم این وقایع اساطیری است» (همان، ۱۳۶۲: ۲۰). بدین معنا، انسان در اساطیر مطابق ساختار و ساز و کاری که در عهد آغازینه موجودات فوق طبیعی او را ساخته‌اند، باید عمل کند و از خود فردانیت و آزادی و خلافتی نمی‌تواند به خرج دهد و تنها وظیفه او متابعت از اعمال و فرامین آیینی خدایان است و اگر آدم نخستین میوه ممنوعه خورد به دلیل میل لذت‌طلبی بود که در وجودش سرشته بودند و او از خود اختیاری نداشت. واقع شدن این حادثه‌ها در اورشلیم در زمان باستان، در زمان یکلیا و میکاه و همچنین نوشته شدن این داستان در روزگار کنونی، نشانگر این است که تنهایی از نظر نویسنده محدود به زمان خاصی نیست و امری ازلی و ابدی است.

شیطان با فرستادن تamar وسوسه‌گر و افسونگر به شهر اورشلیم، میکاشاه را که پادشاهی دینی است و در اطاعت از فرامین یهوه سرآمد همگان و همچنین پسرش عازار را که اراده‌ای بالا در پشت کردن به زن و شهوت و کسب افتخار در جنگ‌ها دارد، به زانو درمی‌آورد و اسیر عشوهِ‌گری‌های خود می‌کند تا جایی که وقتی خبر می‌رسد که از خداوند به یاکین نبی الهام شده که شیطان کسی را فرستاده تا همه شهر اورشلیم را گمراه کند، پادشاه با اینکه می‌داند این فرستاده تamar است، باز هم او را وارد شهر می‌کند و در حالی که مردم به دلیل خشم یهوه در رنج و عذاب‌اند، با او به عیش می‌پردازد. در آخر داستان هم که به دلیل اعتراض مردم و خشم یهوه از او روی می‌گرداند، اگرچه پیروزی با یهوه است، ولی میکاشاه باز هم دلش با تamar است و به این حقیقت پی برده که چیزی از او کم شده است، عشق و لذت از او گرفته شده است و غیرت یهوه مانع از عشق‌ورزی او شده است و او بعد از این همیشه تنهاست. نویسنده از کتاب جامعه، یکی از اسفار کتاب مقدس، متأثر بوده است و «فضای کتاب جامعه بسیار تلخ است و فیلسوفانه، رنج و بیهودگی را در تمام امور نشان می‌دهد. لذا انسان را به اغتنام فرصت و لذت بردن از نقدها فرامی‌خواند» (نوری خاتونبانی، ۱۳۸۶: ۱۱۱).

نویسنده در این داستان در گریز از برخورد با سانسور حکومت و برای انتقاد از وضع جامعه به بیان استعاره و نمادین متوسل شده است. مدرسی خود می‌گوید: «یکلیا را در دوران دانشجویی، یعنی در سال ۱۳۳۳ نوشتم. در آن هنگام، تجربه تلخ کودتای ۲۸ مرداد را پشت سر گذاشته بودم و من هم که فعالیت سیاسی می‌کردم، بی‌نصیب از روند موج سرکوب‌نماندم» (میرصادقی، ۱۳۸۹: ۵۲). بنابراین، نویسنده که فضای فکری بعد از کودتا بر اعماق روح او و همنسلان وی تأثیر گذاشت، از طریق اسطوره آن را در اثرش بازتاب داده است. «اساطیر وسیله‌ای هستند که به یاری آنها می‌توان از احوال جوامع آگاهی عمیق‌تری به دست آورد، چون اساطیر تنش‌های اجتماعی و مسایل و مشکلات سازمانی و

همبستگی‌های افراد و دسته‌ها را که منحصرأ از طریق مشاهدهٔ سازمان‌های اجتماعی ممکن است در سایه بمانند، بر آفتاب می‌اندازند» (باستید، ۱۳۹۱: ۱۰۴). در این داستان، هم نویسنده روایت اسطوره‌ای هبوط و تقابل خدا و شیطان را بازآفرینی کرده است و آن را تغییر داده، چنان‌که برخلاف روایت‌های اسطوره‌ای دینی با وجود اینکه شیطان در برابر یهوه شکست می‌خورد، ولی در نهایت پیروزی نهایی از آن اوست، چون قلب و روح آدمی را مسحور و مفتون خود کرده است. آدمی پی برده که همیشه تنهاست و هر گونه تلاشی برای تغییر این وضعیت محکوم به یأس و شکست و تنهایی است. «در دوره‌های پراختناق، گریز به گذشته‌های تاریخی، اسطوره‌ای، افسانه‌ای، و نیز طرح موضوع‌های غنایی، عاطفی و فردی که هر دو نیز از مصادیق رمانتیسیم محسوب می‌شوند، نوعی پناهگاه فردی یا حتی اجتماعی در برابر سرخوردگی‌های سیاسی و اجتماعی محسوب می‌شوند» (شیری، ۱۳۸۳: ۹۶). نویسنده با ارجاع به عصر باستانی و اسطوره‌ای و طرح مسایل غنایی و عشقی، از یک طرف، خواسته از واقعیت‌ها گریز بزند و از طرف دیگر، با طرح مسایل و مصایبی که در سرشت و سرنوشت انسان است و نتیجهٔ یک دوره یا حادثهٔ تاریخی خاص نیست و خواسته به طریقی فرافکنی کند و با توجه به شکست آرمان‌ها در سال‌های بعد از کودتا این یأس، شکست و تنهایی را ازلی و ابدی و مختص نوع بشر بداند و باعث تسکین روانی خود و هم‌نسلان خویش گردد. در این داستان، اسطورهٔ هبوط به دو شکل و در دو روایت نشان داده شده است؛ یکی رانده شدن یکلیا از شهر به علت لذت نامشروع او مانند رانده شدن آدم از بهشت، و دیگری روایت فریفته شدن میکاشاه به دست تامار؛ زنی که فرستادهٔ شیطان است. این خود برگرفته از روایات عهد عتیق و فریفته شدن آدم به دست مار و حواست.

شخصیت‌های اسطوره‌ای

شیطان

در این داستان، شیطان ابتدا در چهرهٔ چوپانی پیر در کنار رود ابانه بر یکلیا ظاهر می‌شود. خود را شیطان معرفی می‌کند و می‌گوید آمده تا به یکلیا حقیقت زندگی را آشکار کند و اصل مشکلات آدمی را به او نشان دهد. شیطان می‌گوید در آفرینش انسان با یهوه شریک بود و یهوه او را همان روز آفرینش از آسمان رانده و به زمین فرستاده است. «آن روز من و او با هم پنجه در انداختیم و «او» مرا از آسمان‌ها به زیر انداخت. اما چه کسی شما را سرشت؟ مگر من و «او» با هم نبودیم؟ «او» از رازی که من در شما به جای نهادم، چیزی نمی‌دانست (مدرسی، بی‌تا: ۲۱). شیطان می‌گوید به یهوه گفته است که با کمک هم انسان را بیافرینند و او را رها کنند تا زندگی خودش را بکند، ولی یهوه به دلیل خودپرستی انسان را آفریده تا او را بپرستد و یهوه ندانسته که شیطان عشق و لذت را در درون آدمی

تعبیه کرده است: «من با «او» از جهانی صحبت کردم که من و «او» در پشتش پنهان باشیم و انسان در آن مطمئن و بی‌تزلزل زندگی کند. اما «او» در عوض هر چیز به تماشایی احتیاج داشت. «او» مثل یک سنگتراش سنگی تراشید، به این سنگ زبان داد تا اسم او را بیاموزد و تلفظ کند. اوه! تلفظ، فقط تلفظ» (همان: ۲۲).

نکته مهم در مورد شخصیت شیطان این است که او به نوعی تداعی‌کننده شخصیت کهن‌الگویی پیر خردمند است که بر سر راه قهرمان داستان‌ها در مواقع سختی و بحران ظاهر می‌شود تا آنها را راهنمایی و ارشاد کند و حقیقت را بر آنان آشکار سازد. «وقتی به کنار یکلیا رسید، قدری ایستاد. ردای درازی بر تن داشت. ریش بلند و آویخته‌اش به سینه ساییده می‌شد... عصایی را که در دست داشت بر روی نیزه‌ها کشید» (همان: ۹). در داستان‌های گذشته و روایات اسطوره‌ای دینی شیطان نماد اهریمن و نیروهای و پلیدی و ناراستی بوده است که آدمی را گمراه می‌کرده، اما در این داستان با توجه به مشی فکری پوچ‌گرای نویسنده و تأثیر فضای فکری عصر زندگی او، شیطان مظهر حقیقت و راستی نشان داده شده که در قالب کهن‌الگوی پیر خردمندی ظاهر شده است و راهنمای قهرمان داستان، یکلیا، است و بدون دادن هر گونه وعده دور و امید واهی به یکلیا با ارشادات خود او را قدری تسکین می‌دهد: «یکلیا آرام بر سینه شیطان اشک می‌ریخت... و شیطان با دست موهای بلند او را نوازش می‌داد» (همان: ۲۴). دست‌های شیطان می‌تواند پلیدی‌ها را نشان دهد. بدین ترتیب، شیطان خود را از این اتهام که خالق پلیدی‌هاست مبرا می‌داند و زیبایی‌ها را منسوب به خود می‌کند؛ زیرا زیبایی است که انسان را از انزوا و تنهایی نجات می‌دهد و این چیزی مخالف قوانین‌الاولین است... عشق، خروج از انزواست و انسان به زیبایی است که عاشق می‌شود، پس خالق زیبایی‌ها شیطان است» (شاملو؛ به نقل از دهباشی، ۱۳۵۴: ۱۱).

یکلیا، میکاه، عازار، شائول

این هر سه شخصیت نماد آدم هستند که در برزخ بین هوس‌های شیطان و قوانین یهوه گرفتار شده‌اند و از ازل تا ابد به دلیل ممنوع شدن از عشق و لذت به‌وسیله یهوه، باید در رنج و محنت به سر ببرند. یکلیا به خاطر رابطه عاشقانه نامشروع او با کوشی، چوپان پادشاه، لباس او را پاره و از شهر بیرونش کرده‌اند. او در خطاب به شیطان سخنی از کتاب مقدس نقل می‌کند و می‌گوید: «ما گناهکاریم. مگر ایوب پیغمبر نمی‌گفت: «بلا از غبار در نمی‌آید و مشقت از زمین نمی‌روید، بلکه انسان برای مشقت آفریده می‌شود» (همان: ۲۵) که اشاره به آیه قرآنی نیز هست که می‌فرماید: «لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي كَبَدٍ» (البلد/ ۴). نقل این عبارات از کتاب مقدس و قرآن نشانگر این است که نویسنده با استناد به کلام

یهوه، خود او را باعث و بانی رنج و تنهایی انسان می‌داند. میکاه با وجود راندن تamar از شهر به خاطر تهدیدهای یهوه هنوز قلب و روحش ناآرام و تنهاست و عازار به دلیل رفتار و سخنان وسوسه‌کننده تamar آن اراده عظیم خود را به جنگ و کسب افتخار از دست می‌دهد. از سویی، اگر قایل به پیروزی قطعی یهوه در این روایت بر شیطان باشیم، می‌شود گفت که میکاه که نماینده یهوه در اورشلیم است، در نبرد خیر و شر، نماینده پیروزی خیر است و شخصیتی شبیه پیامبران دارد، درست مانند میکاه پیامبر که در *تورات* عنوان فصلی از عهدین را به خود اختصاص داده است (ر.ک؛ گلن و مرتن، ۱۳۸۰: ۱۶۰۸). شائول هم که در اساطیر یهودی نام طالوت نجات‌بخش قوم یهود است، در این داستان به عنوان منجی، میکاه را در برابر وسوسه‌های تamar محافظت می‌کند و ساکنان اورشلیم را از خشم یهوه نجات می‌دهد (ر.ک؛ قاسم‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۲۵).

عسابا، تamar

عسابا برادر پادشاه است؛ شخصی که به ملکوت، یهوه و آسمان هیچ اعتقادی ندارد و حق و حقیقت را بیشتر در شیطان و اعمال شهوانی می‌بیند تا اعمال الهی و ملکوتی. از آنجا که شیطان در روایت دوم نقشی عینی ندارد و فقط راوی بیرونی است، یکی از کسانی که می‌تواند ایفاکننده نقش او در این روایت باشد، همین عسابا است. او همواره میکاه را به بهره‌مندی از لذت زندگی و زن و هوس دعوت می‌کند و اطاعت اوامر یهوه را عملی پوچ و غیرعقلانه می‌داند: «آیا میکاه مجاناً از خدا می‌ترسد؟ مگر یهوه دور او و دور خانه او و دور همه اموال او به هر طرف حصار نکشیده؟» (همان: ۳۶). نظیر این جمله از زبان شیطان در کتاب مقدس وجود دارد که در پاسخ خدا می‌گوید: «آیا ایوب مجاناً از خدا می‌ترسد...» (همان: پاورقی صفحه).

شخصیت عسابا از سویی می‌تواند نماینده تفکر و اندیشه روشن‌فکران نسل شکست باشد؛ شخصیت‌هایی که در یک جامعه آرمان‌باخته و به پوچی رسیده، تمامی ارزش‌های الهی و انسانی را به دیده تحقیر می‌نگرند و تنها ارزش زندگی را در روی آوردن عیش و لذت و زن می‌دانند. در این داستان هم عسابا مدام عازار و میکاه را به رابطه با زنان دعوت می‌کند. عسابا در خطاب به شاه که از تamar روی گردان شده، می‌گوید: «آن ساحره زیبا که در پشت دروازه با شیطان عهد بسته تا اورشلیم را از هم بپاشد، بوسیدن او به همه چیز می‌ارزد» (مدرسی، بی‌تا: ۹۶).

در این داستان، تamar فرستاده شیطان معرفی می‌گردد که یهوه ورود او را به اورشلیم منع کرده است. او با عشوه‌گری میکاشاه و پسرش عازار را می‌فریبد و از جاده پرستش یهوه به در می‌کند: «نام

تامار نمادین است، چنان که هم مار را به ذهن تداعی می‌کند که خود عامل شیطان است و موجب گناه و اخراج و آوارگی و تار و مار شدن آدم (ع) از بهشت شد» (نوری خاتونبانی، ۱۳۸۶: ۱۱۷). در اساطیر ایران «هریمن مار را که هم‌ریشه مرگ است، آفرید و اهورامزدا در برابر آن و برای مقابله با او آتش را آفرید» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۳۷). علاوه بر این، مار در روایات دینی همکار و دستیار شیطان در فریب دادن آدم و راندن او از بهشت معرفی شده است. کلمه حوا هم در زبان عبری به معنای مار است. جملاتی که در کتاب درباره تمار آمده، تداعی‌کننده ماری است که همه را با سم خود آلوده می‌کند. «غزال هوسباز تو ساخته مولک نیستی؟ اورشلیم را زهرآلود خواهی ساخت» (مدرسی، بی‌تا: ۵۲). تمار آرام دستی را که بر دهانش بود، بوسید. پادشاه مانند اینکه جانوری دستش را گزیده باشد، آن را کنار کشید» (همان: ۹۸). یک بار هم امنون عابد به میکاه که مشغول عشق‌بازی با تمار است، می‌گوید: «پادشاه! می‌بینم که مار بر تو پیچیده و اکنون بی‌اعتنا از جلوی من فرار می‌کند» (همان: ۱۰۱). او که نماینده شیطان است، بوسه زدن‌های مکرر او بر میکاشاه تداعی‌کننده داستان اسطوره‌ای ضحاک است که شیطان بر شانه‌هایش بوسه زد و از آنها دو مار رویید و ضحاک هم بدین وسیله از راه یزدان منحرف گشت.

زمانی که عسبا شاه را غمگین و افسرده می‌بیند، او را به استقبال تمار می‌برد: «و آنجاست که تمار به گردن او می‌آویزد و پاهایش را مانند دوالپایان اساطیری شاهنامه به دور کمر او حلقه می‌کند (نماد سیطره و قید و بند کامل)» (نوری خاتونبانی، ۱۳۸۶: ۸۹)؛ «وقتی که دروازه نیم‌باز شد، (پادشاه) با کمال تعجب دید که تمار با جامه سیاه در حالی که چنگ را به دست دارد، ایستاده است. درها به اندازه کافی باز شدند و تمار اول آرام و بعد با شتاب خودش را به او رساند و مانند پیچکی که به دیوار بچسبد، به گردن شاه آویزان شد و پاهایش را به دور کمر او حلقه کرد» (مدرسی، بی‌تا: ۸۹). قاسم‌زاده شخصیت تمار را مانند شخصیت لیلیت (دیو شب) در روایت اسطوره‌ای یهودی می‌داند که همسر شیطان معرفی شده است. او نماد دنیاخواهی و لذت‌جویی و اعمالی است که خداوند نمی‌پسندد و در اساطیر سومری حیواناتی مانند مار و جغد را قرین او می‌دانند. علاوه بر این، لیلیت که در روایات عهد عتیق نماینده دیو شب است، در این داستان همراه با ظهور تمار (لیلیت) در هر صحنه، فضای تاریکی، شب، غم، ترس و افسردگی همه‌جا را می‌پوشاند (ر.ک؛ قاسم‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۲۸-۱۲۵). لیلیت در روایات قدیم یهودی یک جا همسر آدم (ع) است (ر.ک؛ حجازی، ۱۳۸۷: ۱۰۷) و یک جا همسر شیطان معرفی می‌شود (ر.ک؛ یزدان‌پرست، ۱۳۸۰: ۱۳). در این رمان هم تمار از سویی فرستاده شیطان برای فریب نسل بشر است و از سویی دیگر، همسر میکاه (نماد آدم) است و با فریب میکاه او را از بهشت می‌رانند.

تامار شباهتی با «جَهی»، دختر اهریمن، در اساطیر ایرانی هم دارد. در کتاب بُندهشن آمده که او به اهریمن قول می‌دهد که کیومرث و فرزندان او را گمراه و آلوده سازد (ر.ک؛ قاسم‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۲۷).

فضای اسطوره‌ای

هنرمندانه‌ترین کار نویسنده در آفرینش فضای اسطوره‌ای و گسترش آن در سراسر داستان، بهره‌گیری از لحن، توصیف، صحنه‌پردازی، گفتگو و زمان و مکان درست و بجا است که در تناسب با موضوع و درون‌مایه داستان - تنهایی، شکست و ناامنی انسان در برابر نیروهای قاهر - به خوبی جلوه‌گر شده است.

مکان و زمان حوادث داستان شهر اورشلیم در دوران باستان است. چنین انتخابی نشان‌دهنده این است که اثر نوعی نزدیکی روحی با عهد عتیق احساس می‌کند؛ یعنی مسایل بشر از دیرزمان تاکنون خمیرمایه‌ای یکسان دارد و تاریخ عرصه مبارزه پایان‌ناپذیر یهوه و ابلیس است (ر.ک؛ میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۳۴۲). اکثر حوادث مهمی که در داستان رخ می‌دهد، شب‌هنگام است. برخورد یکلیا و شیطان و ورود تامار به شهر اورشلیم در شب رخ می‌دهد و شب در میان نمادهای اسطوره‌ای نمادی از ظلمت، ترس و پنهان‌کاری و گمراهی و عدم امنیت است: «از دید یونگ درست است که برخی از نسبت‌هایی که مردم به رنگ سیاه می‌دهند، ریشه در فرهنگ آنها یا به لایه نژادی یا گروهی ناخودآگاهی جمعی مربوط است، ولی او اصرار دارد که همه مردم جهان سایه را سیاه می‌دانند که خود ریشه در تجربه‌های مشترک نژاد بشر دارد. برای نمونه، فرا رسیدن شب از زمان‌های بسیار دور موجب ترس بشر شده است و او را به جستجوی امنیت واداشته است» (اوداینیک، ۱۳۷۹: ۱۰۰). از سویی، این شب نیز می‌تواند استعاره‌ای از جامعه کودتازده و سرشار از خفقان و ریا و پنهان‌کاری نویسنده در سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد نیز باشد؛ جامعه‌ای که تاریکی و ترس هرگونه حرکتی را از روشنفکران سلب کرد و آنان را به انزوا و یأس و تنهایی کشاند. از آنجا که موضوع داستان درگیری خدا و شیطان و نور و ظلمت است، نویسنده در تقابل با این تصویر تاریکی تصاویری از خورشید و نور و روشنایی توصیف می‌کند تا فضای داستان متناسب با موضوع داستان باشد. در جاهایی که شیطان شخصیت‌های داستان را می‌فریبد، فضای داستان همراه با لحن نویسنده به سمت تاریکی و ناامیدی می‌گراید و در جاهایی که شیطان مغلوب می‌گردد، شخصیت‌های داستان از او روی‌گردان می‌شوند، خورشید که نماد معنویت و عرفان و خداوند است پدیدار می‌گردد. وقتی که میکاشاه با افتخار و اعتماد به مددهای غیبی یهوه به دیدار پسرش می‌رود که پیروزمندانه از جنگ بازگشته، اشاره‌ای در آنجا به نورانیت خورشید می‌شود:

«وقتی خورشید رنگ گرفت و ابرها گلگون شدند، میکاشاه برای دیدن عازار از شهر بیرون آمد» (مدرسی، بی تا: ۳۹).

نکته دیگر درباره فضای اسطوره‌ای این داستان، استفاده از شیوه عبارت‌پردازی و کلام کتاب مقدس است که به آن نثر توراتی می‌گویند: «مدرسی زبان تورات را که با آن یهوه - خدای خشم و انتقام، نه محبت و بخشش - حقایق «ابدی» را برای مردم آشکار کرده است، برای بیان مسایل کلی بشر به کارگرفت. بدین ترتیب، او برای بیان مضمون داستان خود فرمی مناسب یافت» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۳۴۳). نثر توراتی، نثری رسمی، کهنه، ساده، صمیمی و دستورمند است که با گونه‌های مختلف نثر از قبیل معیار، روزنامه‌ای، داستانی، گفتارگرا و کهن گونه تفاوت بسیار دارد و غالباً در داستان، نمایشنامه، فیلمنامه برای بیان موضوع‌های عرفانی، مذهبی و تاریخی که زمینه و زمان وقوع آن‌ها به سال‌های دور بازمی‌گردد، به کار گرفته می‌شود (شیری، ۱۳۸۳: ۹۷).

آخرین نکته درباره تمهیدات نویسنده برای پررنگ‌تر کردن فضای اسطوره‌ای اقتباس صریح و گاهی غیر صریح از جملات کتاب مقدس یا حتی قرآن است: «همه چیز پر از خستگی است که انسان آن را نمی‌تواند بیان کند. چشم از دیدن و گوش از شنیدن پر نمی‌شود. آنچه بوده است، همان است که خواهد بود. آنچه شده است، همان است که خواهد شد و زیر آفتاب هیچ چیز تازه‌ای نیست» (مدرسی، بی تا: ۲۴). این جمله و جمله‌های دیگری از این دست، عیناً از ترجمه کتاب مقدس در داستان وارد شده‌اند و در جایی نیز از زبان یکلیا می‌شنویم که می‌گوید: «... انسان برای مشقت آفریده می‌شود» که تداعی‌کننده آیه ۴ سوره بلد است که می‌فرماید: «لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي كَبَدٍ» (البلد/ ۴)؛ «آقای مدرسی از یک خانواده روحانی برخاسته و در برابر جذبه ادبیات حساسیت شدید دارد. بنابراین، خوانندگان بصیر از شنیدن اینکه وی تحت تأثیر قرآن قرار گرفته، تعجب نخواهند کرد» (ایوری؛ به نقل از دهباشی، ۱۳۸۴: ۱۷۸).

به کارگیری زبان کهنه، زمان و مکان و توصیف و صحنه‌پردازی و گفتگو و لحن مناسب با مضمون داستان یک نوع هارمونی ایجاد کرده که باعث تسلط فضای هنری اسطوره‌ای اثر بر سایر عناصر این داستان از جمله پیرنگ شده است، به طوری که می‌توان گفت اصلی‌ترین عامل موفقیت این اثر، آفرینش هنرمندانه فضای اسطوره‌ای عهد عتیق بوده است.

ادبیت اسطوره‌ای

به علت تقلید از شیوه نثر و عبارت‌پردازی کتاب مقدس، در این داستان تشبیه‌ها و استعاره‌ها حضور قابل توجهی دارند. از لحاظ اسطوره‌پردازی آنچه در این داستان برجستگی دارد. شخصیت‌ها و مهم‌تر از همه فضای اسطوره‌ای است. شخصیت‌های داستان همگی از طریق نمادهای اسطوره‌ای نشان داده شده‌اند، نه تشبیه‌ها یا استعاره‌های اسطوره‌ای. بنا به علی که قبلاً هم گفته شد، یعنی روزگار پر از ظلم و خفقان نویسندگان و غیره‌ری و محدود بودن ظرفیت تشبیه و استعاره اسطوره‌ای و ناتوانی‌شان برای پوشش کل روستا و ژرف‌ساخت داستان، از آنها در داستان استفاده نشده است. تشبیه‌ها و استعاره‌های موجود در کتاب هم اسطوره‌ای نیستند، چون اغلب جنبه تزئینی دارند و تنها کاربرد آنها پررنگ کردن فضای رمانتیک و نزدیک کردن نثر داستان به نثر کتاب مقدس و از این طریق، ملموس‌تر کردن فضای قدسی و اسطوره‌ای کتاب مقدس است.

نکته قابل توجه دیگر در خصوص ادبیت اسطوره‌ای این دو داستان بهره‌گیری نویسندگان از ساختار روایات عهد عتیق به عنوان روایات منشاء، برای انسجام ساختار روایی و همچنین بهره‌گیری بینامتنی از اسطوره‌های کهن برای گسترش فضای مفهومی داستان به زمان و مکانی بیکران و ازلی است.

نتیجه‌گیری

نویسندگان سرخورده سال‌های بعد از کودتا که تجربه شکست تاریخی همانندی مانند جنبش مشروطه را پشت سر داشتند و نتیجه تمام تلاش‌هایشان برای پیروزی نهضت نفت و ایجاد موقعیت بهتری به بن‌بست خورده بود، در خود مفهوم تلاش و مبارزه و هدفمندی آن شک کردند و با روی آوردن به موضوعات اسطوره‌ای مانند اسطوره آفرینش، هبوط، رستاخیز و اسطوره تقابل خدا و شیطان؛ موضوع‌هایی که بازتاب‌دهنده دغدغه‌های فرازمانی و فرامکانی بشر بوده است، به نوعی خواستند نقص‌ها و کمبودهای بشر را امری ازلی و نه محصول موقعیت‌های تاریخی، اجتماعی و سیاسی خاص جلوه دهند. در این روایات اساطیری، آن هم به شکلی که در کتب عهد عتیق انعکاس پیدا کرده، ریشه اشتباه‌ها و گناهان همه انسان‌ها به گناه آغازین آدم و تعبیه شدن میل لذت‌طلبی در آدم و خوردن میوه ممنوعه بازگردانده شده است؛ زیرا اسطوره الگوی همه اعمال را عمل آغازین خدایان، پدران، نیاکان و بنیان هر چیز در بدایت خلقت آن می‌داند و با این کار مسایل زمانمند تاریخی را به فضایی فرازمانی و ازلی پرتاب می‌کند. در داستان‌های ملکوت و یکلیا و تنهایی/مضمون تقابل خدا و شیطان از طریق روایات، شخصیت‌ها و فضاهای اسطوره‌ای بازآفرینی شده است. نویسندگان این داستان‌ها روایات

اسطوره‌ای را که از یک آیین و تاریخ کهن سرچشمه می‌گیرند، بازآفرینی می‌کنند و متناسب با فضای زمان و روزگار خود، آن روایات را تغییر می‌دهند. در اصل روایات، برتری با خدا یا یهوه است، اما زمانی که به داستان وارد شده‌اند، پیروز میدان شیطان است؛ به عبارتی، آنها با بازآفرینی روایات اسطوره‌ای گذشته و تغییر آن روایات اسطوره‌ای به گونه‌ای که در آن شیطان پیروز و آدمی در آخر بازنده است و با وجود تلاش‌هایش سرخورده می‌شود و همچنین آفرینش فضاها و موقعیت‌های اسطوره‌ای مانند شب، غروب، عصر، تاریکی، سیاهی که در همه جا برای بشر القاکننده ترس و عدم امنیت بوده است و همچنین قهرمانان و شخصیت‌هایی که به جای اینکه نجات‌بخش باشند، همواره مایوس و شکست خورده‌اند، به نوعی بازتاب‌دهنده روحیه یأس و شکست هستند که در این دوره متأثر از کودتا در روح جمعی جامعه ایرانی رسوخ کرده است.

مؤلفه‌های ادبی هر یک از داستان‌ها در بهره‌گیری از اسطوره، تکیه بر نمادهای اسطوره‌ای بوده است، نه تشبیه یا استعاره‌های اسطوره‌ای؛ زیرا تشبیه‌ها و استعاره‌های اسطوره‌ای هم ظرفیت آنها برای انتقال مفاهیم سیال و بی‌کران اسطوره کم است و هم بخش کمی از فضای روایی داستان را پوشش می‌دهند و نمی‌توانند تأثیری عمیق در انسجام کل ساختار داستان داشته باشند. علاوه بر این، با توجه به فضای سیاه و تحکّم‌آمیز بعد از کودتا بهترین ابزار بیانی برای نمایش واقعیت‌های زمان در پرده بیانی ابهام‌آمیز نماد اسطوره‌ای بوده است. علاوه بر این، بهره‌گیری بینامتنی از ساختار روایات اسطوره‌ای منشأ، هم باعث انسجام روایت داستان‌ها شده است و هم با پرتاب کردن موضوع داستان به زمان ازلی اساطیر، بر گسترش و غنای مفهومی داستان‌ها افزوده است. بدین معنا که با بهره‌گیری بینامتنی از روایات اساطیری کهن هم یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های کهن‌الگویی عام بشری یعنی پرسش از آغاز و انجام عالم و سرنوشت انسان را مطرح کرده است و هم با تغییر آن روایات، مسایل زمان معاصر را بازتاب داده است.

منابع و مآخذ

- قرآن کریم. (۱۳۸۹). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای. چاپ اول. تهران: چاپخانه نقش‌آفرین.
- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدانجو. چاپ اول. تهران: مرکز.
- ادیب‌زاده، مجید. (۱۳۹۱). *امپراتوری اسطوره‌ها و تصویر غرب*. چاپ اول. تهران: ققنوس.
- اسداللهی، شکرالله. (۱۳۸۳). «باز یافت اسطوره در رمان نو». *اسطوره و ادبیات*. چاپ اول. تهران: سمت.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). *اسطوره؛ بیان نمادین*. چاپ دوم. تهران: سروش.

- اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۴). *بازمانده‌های غریب آشنا: بهرام صادقی*. تهران: نیلوفر.
- _____ . (۱۳۸۱). *بهرام صادقی*. چاپ اول. تهران: قصه.
- ال.گورین، ویلفرد و دیگران. (۱۳۸۳). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. ترجمه زهرا میهن‌خواه. چاپ دوم. تهران: اطلاعات.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۱). *اسطوره، رؤیا، راز*. ترجمه رؤیا منجم. چاپ سوم. تهران: علم.
- _____ . (۱۳۶۲). *چشم‌اندازهای اسطوره*. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
- _____ . (۱۳۸۸). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی مرگ* (جهان اسطوره‌شناسی). ترجمه جلال ستاری. چاپ سوم. تهران: مرکز.
- اوداینیک، ولودیمیر والتر. (۱۳۷۹). *یونگ و سیاست*. ترجمه علیرضا طیب. چاپ اول. تهران: نی.
- باستید، روزه. (۱۳۹۱). *دانش اساطیر*. چاپ دوم. تهران: توس.
- تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*. چاپ اول. تهران: اختران.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی*. ترجمه داریوش کریمی. چاپ اول. تهران: مرکز.
- ثمینی، نغمه. (۱۳۸۳). *تجزیه و تحلیل ظهور کهن‌نمونه‌ها و اساطیر در ادبیات نمایشی ایران (از آغاز تا انقلاب اسلامی)*. پایان‌نامه دکتری پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس.
- جواری، محمدحسین. (۱۳۸۳). «اسطوره در ادبیات تطبیقی». *مجموعه مقالات اسطوره و ادبیات*. چاپ اول. تهران: سمت.
- حجازی، آرش. (۱۳۸۷). «لیلیت؛ شهربانوی شب؛ مروری بر شخصیت اسطوره‌ای نخستین زن در داستان آفرینش سامی». *فصلنامه فرهنگی - هنری جشن کتاب*. ش ۵. صص ۱۱۳-۱۰۴.
- دهباشی، علی و مهدی کریمی. (۱۳۸۴). *شناخت‌نامه تقی مدرسی*. چاپ اول. تهران: قطره.
- رحیمیان، هرمز. (۱۳۸۰). *ادوار نثر فارسی*. چاپ اول. تهران: سمت.
- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۳). *پیکرگردانی در اساطیر*. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- روتون، کنت نولز. (۱۳۸۱). *اسطوره*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. چاپ دوم. تهران: مرکز.
- روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۷). *ادبیات معاصر ایران (نثر)*. چاپ سوم. تهران: روزگار.
- سگال، آلن. (۱۳۸۹). *اسطوره*. ترجمه فریده فرنودفر. چاپ دوم. تهران: بصیرت.
- شیری، قهرمان. (۱۳۸۳). «بازتاب عصر عتیق و نثر توراتی در آثار تقی مدرسی». *فصلنامه پژوهش های ادبی*. شماره ۶. صص ۸۵-۱۰۲.
- _____ . (۱۳۸۷). *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران*. چاپ اول. تهران: چشمه.
- _____ . (۱۳۸۵). *نقد و بررسی آثار بهرام صادقی*. چاپ اول. تهران: پایا.

- صادقی، بهرام. (۱۳۸۹). *ملکوت*. چاپ نهم. تهران: کتاب زمان.
- غیاثی، محمدتقی. (۱۳۸۶). *تأویل ملکوت*. چاپ اول. تهران: نیلوفر.
- فرخی، باجلان. (۱۳۵۸). «آفرینش جهان در اساطیر چین». *کتاب جمعه*. تهران. سال اول. شماره ۴. صص ۱۱۴-۱۱۸.
- قائم، فرزاد. (۱۳۸۹). «پیشینه و بنیادهای رویکرد نقد اسطوره‌ای و زمینه و کاربرد آن در خوانش متون ادبی». *فصلنامه نقد ادبی*. دوره ۳. شماره ۱۱ و ۱۲. صص ۳۳-۵۶.
- قاسم‌زاده، سیدعلی. (۱۳۸۹). *تحلیل کیفیت انعکاس روایت‌های اسطوره‌ای در رمان‌های برجسته معاصر از ۱۳۶۷ تا ۱۳۸۷*. پایان‌نامه دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس.
- _____. (۱۳۹۲). «بازخوانش بینامتنی رمان اسطوره‌ای «یکلیا و تنهایی او» نوشته تقی مدرسی». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. شماره ۳۹. صص ۱۱۳-۱۳۲.
- کهنمویی‌پور، ژاله. (۱۳۸۳). *اسطوره در عصر نو*. اسطوره و ادبیات. چاپ اول. تهران: سمت.
- گلن، ویلیام و هنری مرتن. (۱۳۸۰). *کتاب مقدس عهدین و عهد جدید*. تهران: اساطیر.
- مدرسی، تقی. (بی‌تا). *یکلیا و تنهایی او*. بی‌نا. بی‌جا.
- مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۸). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر. چاپ سوم. تهران: آگاه.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۷). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. ج ۱ و ۲. چاپ پنجم. تهران: چشمه.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت*. چاپ اول. تهران: سخن.
- نوری خاتونبانی، علی. (۱۳۸۶). *بررسی جلوه‌های نمادپردازی در ادب فارسی از ۱۳۳۲ تا ۱۳۸۴*. پایان‌نامه دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس.
- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستانواره‌ها*. چاپ اول. تهران: فرهنگ معاصر.
- یزدان‌پرست، محمدحمید. (۱۳۸۰). *داستان پیامبران در تورات، انجیل، تلمود و قرآن و بازتاب آن در ادبیات فارسی*. تهران: اطلاعات.