نقد اُسطوره‌ای دو رُمان مَلَکوت و یَکُلیا

دکتر فاطمه حیدری[1]

سامان خانی اسفند آباد[2]

تاریخ دریافت: ۹۲/۲/۱۷
تاریخ پذیرش: ۹۲/۱۰/۲۱

چکیده

از نظر علم روانشناسی آرزوهای واپسزدهی نویسنده ورویاهای نافرجام روزانه، می‌توانند در آثار هنریِ نویسنده تحقّق بیابند؛ این گونه آثار سمبلیک و نمادین سخن می‌گویند و از اُسطوره‌ها بهره می‌برند. اُسطوره‌ها هنگام بازسازی، به اقتضای زمانه، معانی جدیدی می‌یابند و تعبیر مضامین مختلف زندگی را عهده دار می‌شوند و به طور کلّی رنگ عواطف و آرزوهای حاکم بر محیط روشنفکری را می‌گیرند. هر نسل، اُسطوره‌ها را بنا به نیازها، باورها و انگیزش‌های ایدئولوژیک خود دریافت و تأویل می‌کند؛ پرداختن نویسندگان پس از کودتای ۲۸ مرداد نیز به عوامل محدود کننده‌ای چون جنگ، رنج، گناه و مرگ حاکی از آن است که فرد یا اجتماع، یک بحران وجودی بنیادین را تجربه می‌کند.

در داستان‌های اُسطوره‌ای همچون "ملکوت" و "یَکُلیا و تنهایی او" یادآوری فکر مرگ که در هرلحظه از زندگی، حضور دارد سعادت و شادی زندگی اشخاص را نابود می‌کند. بهرام صادقی و تقی مدرسی به شیوهی سورئالیست‌ها در زندگی روزمره و در هر جریان عادی، عامل خرق عادت را جستجو میکنند و اُمور غریب و مافوق طبیعی را آشنا و در دسترس بشر می‌گذارند. در دنیای وهم‌آمیز ایشان، عجیب ترین حوادث، عادی و طبیعی می‌نماید.

اختناق حاکم برجامعه و فردگرایی، نویسندگانِ روشنفکرِ این دو رُمان را به بی مسئولیّتی و لذّتجویی فرا می‌خواند و با دادن جنبه‌ای اُسطوره‌ای به دردهایی که نتیجه‌ی وضعیت اجتماعی-تاریخی خاصی است به آنها کلّیت می‌بخشند، آنها را در جامه‌ی اُسطوره می‌پیچند و دردهای ازلی و ابدی بشر می‌پندارند. یکی از زمینه‌های متنوع نقد اُسطوره‌ای، بر اساس کاربرد آن، نقد کهن الگویی است؛ در این نوع نقد، اثر ادبی به پیش نمونه یا ژرف ساخت کهن الگویی تأویل می‌شود. در این مقاله دو رُمان مذکور، با رویکرد نقد کهن الگویی بررسی می‌گردند.

کلید واژگان: نقد ادبی، اُسطوره، روان شناسی، ملکوت، یَکُلیا و تنهایی او.

۱- دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج. ایران، کرج. Fateme_heydari10@yahoo.com
۲- دانش آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان وادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.

مقدمه

با ورود متفقین، در جنگ جهانی دوم و سـرنگونی رضاخان، بسـیاری از افراد به خصوص طبقه‌ی روشـنفکر و اهل قلم شادمان شـدند که دوران خفقان و استبداد به پایان رسیده، آنها می‌توانند در فضای به طور کامل باز و آزاد هرآنچه را که می‌خواهند بنویسند و بسرایند. غافل از این که این فضای به ظاهر باز تنها چند سال به طول کشید و با کودتای ۲۸مرداد سال ۱۳۳۲ همه چیز به باد داده شد و فضایی پر از یأس، ادبیات آن زمـان را پر کرد. «نیرومندترین جریان ادبی این دوره، ادبیات اسـطوره‌ای اسـت. نویسـنده‌ی منع شده از اقدام اجتماعی، پرخاشـگریاش را متوجه راز خلقت می‌کند. نثر، سـاختمان کلی و اساطیرِ "کتاب مقدس" مایهٔ اصلی کار داستان نویسی می‌شود و داستان‌ها به شکلی فضل فروشانه از حکمت و فرزانگیِ توراتی انباشته می‌گردند. یَکُلیا و تنهایی او از تقی مدرسی وملکوت نوشته‌ی بهرام صادقی نمونه‌وارترین محصولات ادبـی این جریاننـد» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۱۶۴). در حقیقت ایـن دو رُمان، به نوعی محصول زمانه‌ای اسـت که نویسندگان آن برای ترسیم خفقان، رُعب و وحشت مردم از سرنوشـت سیاسی خود روی به کنایه و تمثیل می‌آوردند و به تعبیری دیگر ارزش کار افـرادی همچون صادقی و مدرسـی نه تنها بـه لحاظ جایگاه ادبی‌شـان بلکه به لحاظ زیسـت خود و آثارشـان در دوره‌ای از تاریخ بوده که پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲در فضای سیاسی و ادبی ایران حاکم می‌شود. به تعبیری دیگر؛ «ادبیات شعاری و سیاسـت زده، جای به ادبیاتی می‌دهد که به ارزش‌های جاودانه‌ی بشری می‌پردازد» (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۳۴۲).

بدون تردید این گونه آثار که با زبان نمادین سخن می‌گویند نیاز به تأویل و توضیح دارند تا برای خوانندگانشـان قابل فهم گردند؛ شخصیّت‌های این دو رُمان نیز، هرچند از دیدگاه روانشناسـانه و سـمبلیک تحلیل شـده‌اند امّا هیچ یک، به نقد کهن الگویی

و اُسطوره‌ای شخصیت‌ها نپرداخته‌اند از جمله: کتاب شناخت‌نامه‌ی تقی مدرسی، تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات و چند کتاب دیگر که در بخش کتابنامه‌ی مقاله ذکر گردیده‌اند.

تقی مدرسی، متولّد ۱۳۱۱ با رُمان یکلیا و تنهایی او در سال۱۳۳۴ به شهرت رسید این رُمان، که به عنوان کتاب برگزیده‌ی سال ۱۳۳۵ از سوی داوران مجله‌ی سخن انتخاب شد، جزو بهترین آثار داستان نویسی اُسطوره‌گرا در سال‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد به شمار می‌آید. مدرسی در قالب افسانه‌ای رُمانتیک، با زبان توراتی، سعی دارد ترس و انزوا، درد جامعه‌ی آن زمان را در زمانی از دست رفته بیابد و جاودانگی بخشد (دهباشی، ۱۳۸۴: ۱۶۳). او که روان پزشک بوده، داستانش علاوه بر معانی پنهان روانشناختی، دارای نثری «شفاف و زلال است و توضیحات تابلو مانند شاعرانه و رنگینی دارد که... در روزگار نگارش یَکُلیا کم سابقه بوده» (سپانلو،۱۳۸۱: ۱۶۲).

بهرام صادقی متولّد ۱۳۱۵ رُمان ملکوت را در سال ۱۳۴۰ برای نخستین بار در کتاب هفته چاپ کرد. درونمایه‌ی رُمان ملکوت همچون دیگر داستان‌های فلسفی، بر پایه‌ی مرگ اندیشی است؛ «صادقی از ترس مرگ می‌کوشد مرگ را بشناسد و آن را تحقیر کند» (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۳۴۹). سبک او مختص خودش است؛ ایجاز فراوان که بیشتر به مسائل روانشناختی می‌پردازد. نگرش صادقی که برمبنای سنجش تناقض‌ها در یک موضوع انسانی و اجتماعی شکل می‌گیرد، ناگزیر در قصه‌هایش به طنزی ظریف، ریزبافت و معماوار نزدیک می‌شود. هیچ کس دقیق‌تر از او روحیّات بقایای هزیمت یافتگان یک شکست بزرگ سیاسی را تصویر نکرده است (سپانلو، ۱۳۸۱: ۱۱۵). صادقی، با کمک دنیای انسان‌های عادی و زمینی که خواهان زیست طولانی‌اند و دنیای اُسطوره‌ای یهوه و شیطان که از بی زمانی به ستوه آمده‌اند و مرگ را جستجو می‌کنند به خلق اثر خود می‌پردازد (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۳۵۳). در

این مقاله سعی بر آن است با نقد این دو رُمانِ اُسطوره‌گرا، تصویری معتبر و علمی از پیامِ پنهان در زیر لایه‌های نمادین این دو اثر به دست آید.

نقد اُسطوره‌ای

در مطالعه‌های ادبی، ارتباط اُسطوره و ادبیات از پرسش‌های همیشگی بوده است از میان محققان این حوزه، نورتروپ فرای، رابطه‌ی میان اُسطوره و ادبیات را در نقد ادبی به صورت نظام‌مند پی‌ریزی کرد. در شـرایطی که نقد نو نیازمند یک نظریه‌ی انتقادی نظام‌مند بود هرمان نورتروپ فرای(۱۹۹۱ – ۱۹۱۲) اسـتاد انگلیسـی کالج ویکتوریا در دانشـگاه تورنتو به دلیل نظریه‌های ادبی‌اش به شـهرت جهانی رسـید. نظریه‌های او در بیش از سـی جلد کتاب جـای گرفت وی بابت این آثار به ویژه کالبدشناسـی نقـد (Anathomy of criticism) درجات متعدد افتخـاری دریافت کرد. فرای هنگام نوشـتن مقاله‌ای درباره‌ی شـعر میلتون متوجه شد که هم او و هم ویلیام بلیک هر دو از کتاب مقدس اسـتفاده کرده اند. ظاهراً، فرای طی دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشـته‌های فروید و یونگ را خوانده بوده اسـت. دفتر خاطرات او در نیمه‌ی نخسـت سال ۱۹۴۹ «پر از اشـاره به یونگ اسـت» و یکی از اشارات او حاکی از تصمیم به مطالعه‌ی دقیق فروید است: «گمان می‌کنم قلق یونگ دستم آمده است و کار جدّی روی فروید را هم اکنون باید آغاز کنم» (آیر،۱۹۸۹: ۲۱۷). وی نظریه‌ی هماهنگ خود را در کالبد شناسـی نقد گسترش داد و این کار خود را «دیدگاهی اجماعی از گستره، نظریه، اصول و فنون نقد ادبی» می‌دانسـت (فرای،۱۹۵۷: ۳). در این کتاب، رویکرد کهن الگویی با تفسـیر نوع شناسـانه‌ی کتاب مقدس و مفهوم تخیّل ادبی در آثار بلیک ترکیب شـده بود. به نظر فرای ساختار کل ادبیات، در برابر جهان طبیعی، "عالم ادبی" مستقلی است که در طول اعصار با تخیّل انسانی آفریده شده تا جهان طبیعی بیگانه و بی‌اعتنا را در اشکال مکرر

کهن الگویی بگنجاند. وی باور داشت کتاب مقدّس، که چارچوب اُسطوره‌ی غربی است، ساختاری اُسطوره‌ای دارد و زمانش از آفرینش تا مکاشفه، و مکانش از بهشت تا دوزخ است (بروک وی، ۱۹۹۳: ۱۰۶ – ۱۰۵).

در نقد اُسطوره‌ای در تحلیل آثار ادبی علاوه بر مطالعات تاریخ، ادیان و مردم‌شناسی، مبانی روان‌شناسی به ویژه روان شناسی جمعی ضرورت می‌یابد. کاسیرِر، اُسطوره را به عنوان "شکلی نمادین" و ازلی درنظر می‌گیرد؛ که مابین خود و جهان پیرامونمان حائل می‌کنیم تا آن را درک کنیم (روتوِن، ۱۳۷۸: ۱۰۰). به نظر او اُسطوره، زبانی غیر استدلالی و به طور عمیق تصویری است و بی‌شباهت به زبان رؤیاهای فرویدی نیست (روتوِن، ۱۳۷۸: ۱۰۰و ۱۰۱). لذا اُسطوره‌ها با دگردیسی، هویتی منعطف و سیال به خود گرفته در زبان شاعر و نویسنده ظاهر می‌شوند و با فرآیند جهشی که در آنها رخ می‌دهد در پس واژه‌ها و تعابیر معمولی مفاهیمی عمیق می‌پذیرند. بنابراین؛ «نقد اساطیری یا نقد اُسطوره‌گرا (Myth criticism) نقدی است که اثر ادبی را با توجه به مباحث اُسطوره شناسی(میتولوژی)، مردم‌شناسی و روان‌شناسی(به طور عمده یونگی) بررسی می‌کند» (شمیسا،۱۳۸۵: ۲۶۹). یکی دیگر از اُصول مهم در نقد اُسطوره بنا به نظر ویکری، این است که «شکل‌های فردی و جهانی یک تصویر یکسانند» (روتوِن،۱۳۷۸: ۱۰۲). لذا در این جا بحث نمادها و آرکی تایپ‌ها مطرح می‌شوند زیرا نماد یکی از آشکارترین بازتاب‌های این دگردیسی است. لازم به ذکر می‌باشد که آرکی‌تایپ بر گرفته از واژه‌ی آرکه‌تیپوس (Archetypos) است. این واژه در زبان یونانی به معنی مدل یا الگویی بوده است که چیزی را از روی آن می‌ساختند. مترجمان فارسی زبان، معادل‌های مختلفی چون: صورت ازلی،کهن الگو، صورت نوعی، نهادینه و سرنمون را برای این واژه پیشنهاد داده‌اند (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۶). به نظر فرای«آرکی‌تایپ سمبلی است که اثری را به اثر دیگر می‌پیوندد» (شمیسا،۱۳۸۵: ۲۷۸). و نقد آرکی تایپی یعنی

«نقد بر مبنای صُوَر اساطیری (Archetypal) که می‌کوشد تا آن سمبل مشترک را توضیح دهد و از این رو ارتباط اذهان را توضیح می‌دهد» (شمیسا،۱۳۸۵: ۲۷۴). از دیگر مباحث و ویژگی‌های اُسطوره‌ها وجود خیر و شر است؛یعنی بشر بدوی در مبانی اساطیری خود اعتقاد به یک نظام دو بُنی متقابل داشت و آن را بعینه در جهان پیرامون خود می‌دید: روز، شب/آتش، آب/تابستان،زمستان... لذا به خیر و شر و خدا و اهریمن مایل بود. «این تفکّر به صورت تضاد و جدال (Conflict) و قهرمان و ضد قهرمان در ادبیات به یادگار مانده است (شمیسا،۱۳۸۵: ۲۸۵). در داستان‌های "ملکوت" و یَکُلیا و تنهایی او" نیز آرکی تایپ‌هایی از این دست به چشم می‌خورند، به عنوان مثال: دغدغه‌ی همیشگی بشر؛ مرگ در مقابل جاودانگی (زندگی)، شیطان در مقابل خدا (یهوه) و غیره است؛ که در بحثِ پیشِ رو به آنها بیشتر خواهیم پرداخت؛ در نقد اُسطوره‌ای نویسنده و شاعر، همچون «پیامبرانی هستند که می‌توانند درون و ماورای دنیایی واقعی را ببینند و باید با نمادهایی که به کار می‌برند آن دنیای ماورایی، یعنی واقعیّت بزرگ‌تر و جاودانه‌تر را نشان بدهند» (میرصادقی، جمال و میمنت،۱۳۷۷: ۴۰۰).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقد و بررسی رُمان‌ها

۱. اُسطوره‌ها و نمادها در رُمان ملکوت:

شاید بهترین تعبیر در یک جمله برای این رُمان این باشد که بگوییم؛ با مرگ به ستیز مرگ:

چهار دوست که در باغی با یکدیگر خوش هستند، با حادثه‌ای روبرو می‌شوند، جن در آقای "مودّت" یکی از آنها حلول می‌کند سه نفر دیگر او را به تنها پزشک شهر، "دکتر حاتم" می‌رسانند. دکتر حاتم در ضمن معالجه‌ی آقای مودّت با یکی از آن دوستان یعنی مرد "منشی" از زندگی ناگوار و نابسامان خود می‌گوید و از "م. ل"

مردی که با نوکرش "شــکو" به خانه‌اش آمده اســت. م. ل مردی که همه اعضای بدن خود را قطع کرده اســت و آنها را در شیشه‌های الکل، همراه خود دارد، به دیدار دکتر حاتم آمده اســت، با این قصد که دکتر، آخرین عضو باقی‌مانده‌ی بدن او را قطع کند. م.ل طــی اقامت ۱۳روزه‌ی خود در خانه‌ی دکتر حاتم، خاطره‌های گذشــته و افکار و احساســات کنونی خود را به روی کاغذ می‌آورد و در تمام این مدّت شکو و "ساقی" از او مواظبت می‌کنند. ساقی زن ناکام دکتر حاتم است و گویا با شکو سر و سِرّی پیدا می‌کند و به دســت دکتر حاتم کشته می‌شود. ســاقی تنها قربانی دکتر حاتم نیست. او به همه‌ی مردم شــهر و شــهرهای دیگری که در آن‌جا زیسته، آمپول مرگ تزریق کرده است. دکتر حاتم با مرگی که نمی‌خواهدش در حال ستیز است و همین، او را از درون نابود می‌سازد (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۱۷).

این رُمان که در ۶ فصل نگاشــته شده است، دنیای ملکوتی- زمینیِ ذهنی نویسنده را هم چون روزهای تکوین خلقت در شش روز، یادآور می‌شود. هر فصل نیز عنوانی دارد که برخی با شــعر و یا کلام خدا (تورات و قرآن) آغاز می‌شــود و نوعی براعت اســتهلال اســت، به عنوان مثال: در فصل اوّل که حلول جن نام دارد این آیه‌ی قرآن به چشــم می‌خورد فَبَشِّــرهُم بِعَذابٍ عَلیم؛ که به نوعی رنج و درد اشخاص داستان را گوشزد می‌کند؛ در آغاز فصل دوم که سرگذشت م.ل از زبان خودش بیان می‌شود این مصراع مولانا خود نمایی می‌کند: سرّ من از ناله‌ی من دور نیست؛ فصل سوم که سیزده نام دارد، قسمتی از شیپور چهارم (تاریکی آسمان) از مکاشفات یوحنا در کتاب انجیل اســت و به توصیف زندگی گذشــته‌ی م.ل می‌پردازد: و عقابی را دیدم و شنیدم که در وســط آســمان می‌پرّد و به آواز بلند می‌گوید: وای وای بر ســاکنان زمین- مکاشفه‌ی یوحنا باب هشتم شماره‌ی ۱۳ – (بروس، ۲۰۰۲: ۱۴۳۳) که در شرح زندگی پر از گناه و فساد م.ل است و فصل ششم نیز با شعر: گر نبودت زندگانی منیر/ یک دو دم مانده

اســت، مردانه بمیر؛ که اشــاره دارد به مرگ تمام قهرمانان داستان. مکان وقایع داستان دو هســته دارد:۱- چهارنفر بیرون از خانه (مطب): منشــی، چاقالو، ناشــناس، مودّت. ۲- چهارنفر درون خانه (مطب): م.ل، شــکو، ساقی، بخش شیطانی دکتر حاتم. منشی می‌خواهــد به دکتر حاتم نزدیک شــود یعنی یکی از بیرونی‌ها بــه یکی از اندرونی‌ها امّــا دکتر حاتم بــه او اجازه نمی‌دهد: «هــر که می‌خواهد داخل شــود باید هیچ چیز ندانــد» (صادقــی،۱۳۵۱: ۲۷). دکتر حاتــم با ایجاد دو نیمه شــدگی، باطن را از ظاهر جدا نگه می‌دارد، او بر همه‌ی باطن نیز تســلّط ندارد و از قســمتی از آن آگاهی ندارد به طور مثال: رابطه‌ی شــکو و ســاقی که این قسمت همان ناخودآگاه باطن دکتر حاتم اســت (صنعتی،۱۳۸۰: ۱۲۱). «به طور احتمال نویســنده این مفهوم چهارگانگی را از مکاشفات یوحنای رسول گرفته است.(به تعبیری طبایع چهارگانه و عناصر چهارگانه» (صنعتی،۱۳۸۰: ۱۲۲). در انجیل عدد چهار، یکی از اعداد مهم و پرکاربرد است؛ وجود چهار انجیل دلیلی بر این موضوع است؛ در کتاب مقدّس بخش مکاشفات یوحنا باب هفتم صفحه‌ی ۱۴۳۲ آمده اســت: «و بعد از آن دیدم چهار فرشــته، بر چهار گوشه‌ی زمین ایستاده، چهار باد زمین را باز می‌دارند تا باد بر زمین و بر دریا و بر هیچ درخت نوزد» (هال، ۱۳۸۰: ۳۵۶ – ۳۵۴ و نیز ۳۷۵). نکته‌ی دیگر وجود سه دوست است(مرد چاق،منشــی و مودّت بجز ناشناس که همدست شیطان است) که در فرهنگ نگاره‌ای نمادها "ســه دوســت" نام درختی اســت که «دلالت بر آرزوی نیکبختی، طول عمر و فضایلــی دارد که از افراد مؤدب انتظار می‌رود» (هال،۱۳۸۰: ۳۶۸). یعنی به طور دقیق همان چیزهایی که شخصیت‌های داستان صادقی در پی آنند.

مرد چاق: وی تاجر معتبر و خودخواهی اســت که می‌خواهد ســال‌ها عمر کند و لذّت ببرد (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۳۵۳)؛ آن چه که از شخصیّت مرد چاق در رُمان ملکوت به چشم می‌خورد انسانی است تن پرور و خودخواه که جز لذّت بردن از اُمور دنیوی

به هیچ چیز دیگر فکر نمی‌کند و آن چنان نگران سلامتی و جان خود است که حتّی اگر کسی درباره‌ی مرگ و امراض او سخن بگوید، ناراحت شده، خود را می‌بازد: «ناشناس به نرمی کف دست گرد و سنگین مرد چاق را در دست گرفت و سر پایین آورد و در تاریک و روشن به خطوط فراوان و عمیق آن خیره شد: سکته می‌کنی... مرد چاق خنده‌ی خود را فرو خورد و دستش را از دست دوستش بیرون کشید: صدبار گفته‌ام که از این شوخی‌ها بدم می‌آید. حالا به کوری چشم تو، درست گوش کن، خیال دارم صدسال عمر کنم به همین چاقی و سلامتی» (صادقی،۱۳۵۱: ۸)؛ روحیه‌ی روانی او با نقد اُسطوره‌ای بهتر تفسیر می‌شود: به نظر یونگ پرسونا یا نقاب؛ طریقه‌ی سازگاری و کنار آمدن و رفتار فرد با جهان است. به زبان روانشناسی بین ناخودآگاه و خودآگاه مرحله‌ای است موسوم به Ego (خود) که منشاء فعالیت‌های روانی است. اِگو در برخورد با دنیای خارج به صورت Persona (نقاب، صورتک) در می‌آید. پرسونا در حقیقت همان شخصیت است که در انسان‌ها متفاوت است، ممکن است احساساتی باشد و ممکن است مصمّم و قاطع باشد (شمیسا،۱۳۸۵: ۲۶۵).

بنابراین نقابِ شخصیّت مرد چاق با میدان دادن به نهاد (Id) شکل گرفته و تعبیر و تعریفش از زندگی چیزی جز سازگاری با لذّت مطلق نیست. نفس امّاره‌ی او می‌گوید از هر چیز و هرکس و هر لحظه لذّت ببر (از هر طریقی که باشد: زیر پا نهادن قانون، تجاوز به حقوق دیگران و...) زیرا نهاد، سرچشمه‌ی نیروهای روانیِ شخصیت(لیبیدو) است و در راه کسب لذّت و پرهیز از درد فعالیّت می‌کند؛ در این نوع دیدگاه خود و فَراخود، با آن‌که وظیفه‌ی کنترل نهاد را بر عهده دارند هر روز قدرت خود را از دست داده و کمرنگ‌تر می‌شوند زیرا به اعتقاد فروید، خود (Ego)؛ دلیل ارتباط فرد با جهان واقعیت است و باعث می‌شود تا با قوانین اجتماعی سرکند؛ کار خود، ایجاد تعادل بین منازعات نهاد و فراخود است. خود، براثر عوامل مختلف از جمله رفتارهای اجتماعی شکل

می‌گیرد. خود را می‌توان نماینده‌ی عقل دانست که نهاد، نماینده‌ی نفس امّاره را کنترل می‌کند (شمیسا،۱۳۸۵:۲۵۴و ۲۵۵). فَراخود (Super ego) نیز آن بخش از شخصیت است که به ارزش‌ها (به طور مثال اخلاق) بها می‌دهد. نهاد با کودک متولّد می‌شود امّا فَراخود براثر تربیت به وجود می‌آید، آموخته‌های اخلاقی و مذهبی اوست. فَراخود معاییر اخلاقی و وجدان ماست. نهاد جنبه‌ی شیطانی و فَراخود جنبه‌ی مَلَکی اوست (شمیسا،۱۳۸۵: ۲۵۵). از نهاد، با عنوان "آن"، از خود با عنوان "من" و از فَراخود با عنوان "اَبَرمن" و "فَرامَن" نیز یاد می‌کنند. با این توضیح، افرادی مانند مرد چاق آن قدر غرق در لذّت‌ها و خوشی‌ها می‌شوند که جنبه‌ی شیطانی روحشان آنها را به خودپرستی و نوعی نرگسخویی دعوت می‌کند؛ این خودپرستی همان غریزه‌ی کامیابی است که باعث می‌شود شخص، منِ خود را به عنوان محبوب برگزیند (غیاثی،۱۳۸۲: ۸۶).

لذا گرچه لیبیدو یا غریزه‌ی شهوت، خود را سیراب می‌کند امّا هر روز تشنه‌تر می‌شود تا جایی که ترس از مرگ یا همان ترس از دست دادن این همه لذّت باعث می‌شود تا لیبیدو تحلیل رود و نتواند به خوبی از اِروس یا غریزه‌ی حیات محافظت کند وحال نوبت تاناتوس یا غریزه‌ی مرگ است که کم کم قدرت بیابد و فرد را به سمت یأس و فنا سوق دهد (شمیسا،۱۳۸۵:۲۵۶). مرد چاق نیز پس از تزریق روآورد سمّی که در ظاهر برای تقویّت میل جنسی و افزایش طول عمر بود؛ دچار آن شد و همین یأس او را به عنوان اولین قربانی، به کام مرگ کشاند: «مرد چاق برخاست و کینه توز و خشمناک در میان گریه و فریاد و ناسزاهای درشت، به سوی دکتر حاتم دوید. امّا ناگهان بر زمین افتاد... مرد چاق سرد و رنگ پریده بود و به همین زودی بوی مرده می‌داد» (صادقی،۱۳۵۱: ۸۶ و ۸۷). نکته‌ی آخر آن که، هفت گناه بزرگ برای انسان برشمرده‌اند؛ هفت گناهی که در مرد چاق به وضوح یک به یک قابل مشاهده‌اند و عبارتند از: غرور، حرص(طمع)، شهوت، رشک، خشم، شکمبارگی و

تنبلی (هال، ۱۳۸۰: ۴۰۲).

مرد جوان(منشـــی): «او که هم چون میکاه شاه، در یَکُلیا و تنهایی او، زیبای زمینی را تجربه کرده، به آسمان بی توجه شده است» (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۳۵۳و۳۵۴). به قول دکتر حاتم، منشـــی شبیه آدم‌های نخستین است؛ «منشـــی، معصومیت ساده لوحانه‌ای است که به حیات خودکار و روزمره‌ی خود ادامه می‌دهد و سعادتمند است، همان که م.ل در انتها آرزو دارد بشـــود و دکتر حاتـــم به او غبطه می‌خورد، نمایش روزمرگی و خودکار شدگی است. مثل غالب آدم‌ها که با زندگی هم‌سازند؛ و چون هستند زندگی می‌کنند» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۴۲). به عبارت دیگر بر عکس مرد چاق، آن‌چه که پرسونای منشـــی را می‌ســـازد آنیما یاروح مؤنث مردانه‌ی اوست (شمیسا،۱۳۸۵: ۲۶۴). یعنی همان توجّه به همسرش ملکوت که تمام زندگی او را شامل می‌شود و وی را به فردی مبدّل می‌ســـازد که بیشـــتر از آن که به لذّت‌های نهاد تن بدهد و دچار نرگس‌خویی گردد با کمک مَن و فَرامَن خود چنان در زندگی دنیوی غرق می‌شـــود که تمام لذّات خود را واپس‌زده و روزمرّگی را تجربه می‌کند. بنابراین منشـــی نیز از مسیری دیگر به فنا و نابودی مرد چاق می‌رســـد یعنی بر خلاف مرد چاق، غرق در لذّت‌ها نمی‌شـــود امّا باز هم درگیر همان بحث همیشـــگی بشـــر یعنی جاودانگی می‌گردد، وقتی منشـــی متوجه می‌شود دکتر حاتم آمپولی دارد که یا انسان‌ها را جاودانه می‌کند یا میل جنسی را افزایش می‌دهد و با علم به اینکه همسرش در گذشته یکی از آنها را به خود تزریق کرده اســـت می‌گوید: «پس به من هم خواهید زد؟» و در جواب می‌شـــنود: «اگر مایل باشید. هم به شما و هم به دوستانتان» (صادقی،۱۳۵۱: ۲۱). در این جا لیبیدو (غریزه‌ی شـــهوت) در مرد منشی محدود به ملکوت است، تعهد به انسانیّت، مفید بودن و عاقل بودن؛ امّا اِروس(غریزه‌ی حیات و عشق) آن چنان او را کور کرده که مرگ و شکست را فراموش می‌کند به عبارت دیگر آن چنان او غرق در زیســـتن می‌شـــود که همچون

محبوب خود، ملکوتِ زندگی‌اش، خود را به کام مرگ می‌سپارد و این خود لحظه‌ی سقوط و شکست هر دو نیز هست.

مرد ناشناس: اگر بخواهیم او را در یک جمله خلاصه کنیم باید بگوییم که: «ناشناس؛ مأمور دو جانبه‌ی مرموز که همدست شیطان است» (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۳۵۴). وی نقش خود را خوب بازی می‌کند. تا پایان داستان ناشناس باقی می‌ماند. همین وجه تمایز او با دیگران کافی است تا تنها کسی باشد که از مرگ می‌رهد. به نظر می‌رسد ناشناس از همه چیز باخبر است. در آغاز داستان هنگامی که مودّت را نزد تنها دکتر شهر می‌برند تا از شرّ جنِ حلول کرده نجاتش دهند ناشناس به نحوی مرموز می‌گوید: «ولی من چیزهای دیگری احساس می‌کنم. مثل اینکه امشب چیزی می‌خواهد اتفاق بیفتد، حوادثی می‌خواهد رخ بدهد» (صادقی،۱۳۵۱: ۸). در اصل ناشناس، دکتر حاتم را می‌شناسد و دکتر حاتم هم او را به یاد می‌آورد. امّا از آن‌جا که باید ناشناس، ناشناس باقی بماند، هیچ اشاره‌ای به مضمون این یادآوری نمی‌شود. امّا همین سکوت ناشناس در پندار دکتر حاتم کافی است تا او را از گسیل به ملکوت معاف کند. خود دکتر حاتم در توصیف ناشناس می‌گوید: «خیلی خوب، پس فقط من زنده می‌مانم، من و این یهودای اسخریوطی که دوستانش را به شیطان فروخت، هر دو زنده می‌مانیم و گاهی شب‌های جمعه سر قبر دوستانمان می‌رویم و فاتحه‌ای می‌خوانیم» (صادقی،۱۳۵۱: ۸۶). ناشناس، خودِ تاناتوس، غریزه‌ی مرگ و شکست است، همان وسوسه و لذّتی که خبر نابودی را در نهادِ هر شخص یادآور می‌شود. جنبه‌ی شیطانیِ انسان است یا بهتر بگوییم شیطانی است انسان نما، وظیفه‌ی او نشان دادن سایه‌ی هر شخص (بخش پست شخصیّت آدمی) به خود اوست (یونگ،۱۳۵۲: ۲۷۳). به عبارت دیگر او کلاغ شوم و خبرآوری است که آن امیال واپس زده‌ی ذهن را به خاطر می‌آورد. در شرح واپس زنی باید گفت: «مقاومت، حالتی است که "من" تحت شرایط تنش

زایی مانند یک "کشمکشِ درون روانی" قرار می‌گیرد. این کشمکش، ممکن است بین دو غریزه یعنی دو آرزو یا "پیش داشت" باشد. یا ممکن است بین توقّعات "آن" و معیارهای "اَبَرمن" یا در برابر فشاری از بیرون باشد» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۲۷). بنابراین واپس زنی آن است که بیمار آرزو دارد فراموش کند و "نیّت مندانه" آن میل را از تفکّر آگاهانه‌اش واپس‌زده، "بازداشته" و "سرکوب" می‌نماید (صنعتی، ۱۳۸۰:۲۶). ناشناس نیز، لیبیدو را آن چنان در مردابِ نهاد، غرق می‌کند که چیزی جز مرگ و نابودی برای اطرافیانش باقی نمی‌گذارد و همانطور که مودّت ابزاری است برای شروع غیرمنتظره داستان، ناشناس نیز پایان دهنده‌ای است بر این داستان: «ناشناس تبسم کرد. سپیده زد» (صادقی،۱۳۵۱: ۹۱). آری! او همیار شیطان روی زمین است !

دکترحاتم: ضد قهرمان ملکوت است؛ او دارای شخصیتی است دوگانه؛ دو قطب نیرومند و متضاد: «یک گوشه‌ی بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشه‌ی دیگری به مرگ. این دوگانگی را در روحم کشنده‌تر و شدیدتر حس می‌کنم» (صادقی،۱۳۵۱: ۱۸). حتی این دوگانگی در توصیف ظاهر شخصی‌اش دیده می‌شود: «امّا خودتان می‌بینید، دست‌ها و پاهای من چالاکند، قوی و تازه امّا سرم پیر است» (صادقی،۱۳۵۱: ۱۸). دکتر حاتم دیگران را به دو دلیل نابود می‌کند: ۱- گناه؛ گناهکار باید مجازات شود. ۲- روزمرّگی و عادت که درونمایه‌ی فلسفی اثر است. اهالی شهر، شخصیت‌های داستان و حتی پسر م.ل همگی افرادی هستند که از ملکوت آسمانی بریده‌اند و به ملکوت زمینی دل خوش کرده اند. یکی از مصداق‌های لذّت‌جویی زمینی در این داستان همان باغی است که همگی در آن مشغول خوش‌گذرانی‌اند تا اینکه جن در آقای مودّت حلول می‌کند امّا جالب آن که پس از مداوای وی آنها دوباره به باغ باز می‌گردند. باغ، نماد زندگی پس از مرگ و بهشت است (هال،۱۳۸۰: ۲۷۹). اشخاص داستان ما بی توجه به زندگی پس از مرگ و ملکوت اصلی و حتی برای فراموش

کـــردن مرگ و تنهایی شـــان خود را به باغ زمینی که نماد همین زندگی دنیوی اســـت دلخوش کرده اند. بنابراین دکتر حاتم وقتی که همسر خود ساقی را به رغم علاقه‌اش در اوج عشـــق‌ورزی خفه می‌کند، هدفش پیوند معشـــوق خود با "ملکوت" است، امّا وقتی دقایقی پس از این عمل متوجه می‌شـــود که همسرش به وی خیانت می‌کرده، او را بـــه مرگـــی دیگر فرجام می‌دهد: «حالا یک بار دیگر بایـــد تو را خفه کنم، و این بار دیگر خودم هســـتم، می‌شـــنوی؟ این خود دکتر حاتم اســـت که تورا خفه می‌کند و نه شـــیطان! و می‌خواهد روح تو را در نارنجســـتان به خاک بسپارد و نه آنکه به ملکوت برســـاند» (صادقی،۱۳۵۱: ۶۳). و اینکه هدف شـــیطان رساندن آدم‌ها به ملکوت است، طنزی نهفته و اســـرارآمیز اســـت. دکتر حاتم با رســـاندن انســـان‌ها به ملکوت آنها را از عـــذاب روزمرگی نجـــات می‌دهد، همان‌طوری که به منشـــی می‌گوید: «اگر قرن‌ها هـــم زنده باشـــید همین کارها را خواهید کرد. پس مســـئله فقط درکمیّت اســـت و نه کیفیّت، و آدم عاقل کارهای یکنواخت و همیشـــگی را ســـال‌های سال تکرار نمی‌کند» (صادقی،۱۳۵۱: ۸۶). چیزی که دکتر حاتم را به شخصیتی فاتح بدل می‌کند ضعف‌های اطرافیان اوست در آرزوی عمر طولانی یا بهره‌بردن از لذّات جسمانی به دام او می‌افتند و او نیـــز به بهانه‌ی اعطای همین موهبت‌هـــا آنها را قربانی می‌کند. آرکی تایپ (کهن) الگوهایی که در ناخودآگاه جمعی یک ســـرزمین و یک جامعه تشکیل می‌شوند، امیال تاریخی هســـتند که آگاهانه واپس زده شـــده‌اند (شمیســـا، ۱۳۸۵: ۲۶۴). امّا همیشه در طول تاریخ بشـــریّت، حاتم‌هایی نیز بوده‌اند که وظیفه‌شان بیرون کشیدن این نسیان‌ها از پس زمینه‌ی ذهن آدمی بوده اســـت؛ حال این وظیفه چیســـت؟ دکتر حاتم هم‌چون خورشید دلپذیر و وسوسه انگیزی است که از دور، زیبا، مفید و بخشنده به نظر می‌آید امّا هر چه به او نزدیک و نزدیک‌تر می‌شوی چیزی جز زوال و نابودی در خود ندارد و هر چه این ارتباط، تنگاتنگ می‌گردد بیشـــتر از آن که نور و اُمید بدهد تنها، ســـایه

و تاریکیِ شـــخصیتِ فرد را پر رنگ‌تر می‌کند؛ وی شـــیطانی است که در مقابل تمامی قوانین انســـانی و الهی می‌ایستد تا یک چیز را ثابت کند، یک چیز را در ذهن آشفته و پریشان انسان، به یاد بیاورد و آن مرگ است و مرگ است و مرگ.چنین دیدگاهی در شـــخصیتی شکل می‌گیرد که لیبیدوی او آن چنان تحلیل رفته است که حتی نمی‌تواند با همســـر خود ملکوتِ جوان و هوس انگیز ارتباط برقرار کند و با کاهش شـــهوت و غریزه‌ی جنســـی تنها نا امیدی و شکســـت و مرگ اســـت که زخم باز می‌کند (ظهور تاناتوس) و همچون کســـی که در منجلاب، دیگران را با خود به درون می‌کشـــد دکتر حاتـــم نیـــز همین کار را می‌کند. به عبارت دیگر، عقده‌های جنســـی (اختگیِ) او مانند عقده‌ی اُدیپ و الکترا (شمیســـا، ۱۳۸۵: ۲۵۶) با تحلیل لیبیدو از حالت ارزش شـــدید عاطفی به صورت ضد ارزش‌های انســـانی نمایان شده و وظیفه‌اش از بین بردن تمامی زندگی و عشق و معیارهای انسانی است (مرگ اِروس) امّا دکتر حاتم در مقابلِ کسانی که چنین ضعف‌هایی ندارند، ضعیف می‌نماید و خود درباره‌ی م.ل می‌گوید: «او با همه کســـانی که تا کنون در عمرم دیده‌ام فرق دارد و تنها کســـی است که خیالم را ناراحت می‌کند، او مرا به زانو در خواهد آورد! ذرّه‌ای از مرگ نمی‌ترسد، به استقبال آن می‌رود. مرگ، دهشـــت، بیماری، رنج برایش مسخره‌ای بیش نیست. او چهل سال شکنجه‌ها را تحمّل کرده اســـت و همین مرا در مقابلـــش ضعیف و متزلزل می‌کند» (صادقی،۱۳۵۱: ۲۵). حاتم همان ناشناســـی اســـت که ۲۰ ســـال پیش با پســـر م.ل دوست شد و به او فکر پوچی و بیهودگی و خودکشـــی را تلقین کرد؛ رابطه‌ی دکتر حاتم و م.ل ماجرای درگیری شـــیطان با یهوه اســـت درســـت مانند یکلیا و تنهایی او. «منِ دکتر حاتم، منی اســـت تکه تکه شـــده و از هم فرو پاشـــیده به آن گونه که م.ل تصویر شده است؛ م.ل که از ترس مرگ به مرگ پناه می‌برد. خود را می‌کشـــد به امید رســـتاخیز در وجودش و تولّدی دیگـــر» (صنعتی،۱۳۸۰: ۱۴۳). دکتر حاتم خود را این گونه توصیف می‌کند:

«یک گوشه بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشه‌ی دیگر به مرگ؛ نمی‌دانم آسمان را قبـول کنم یا زمیـن را، ملکوت، کدام یک را؟» (صادقی،۱۳۵۱: ۱۹) هراس دکتر حاتم از مرگ به جایی می‌رسـد که برای دفاع از خود در برابر تهدیدهای نهادِ خویش(Id) از شـیوه‌ی دفاعی استفاده می‌کند، یعنی دکتر حاتم دیگران را می‌کشد امّا خودکشی یا آرزوی خودکشی او در ناخودآگاه است (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۱۹و ۱۲۰).

م.ل: یکی دیگر از شـخصیت‌های مهم و محوری داستان که در فکر انتقام از حاتم اسـت «همان درگیری یهـوه و ابلیس» (میرعابدینـی،۱۳۸۶: ۳۵۶) نوع انتقام در طول داسـتان آشکار نمی‌شود. م.ل پسر خود را کشته است و زبان نوکر خود را از ته بریده و مقصّر این جنایات را دکتر حاتم می‌داند. چرا که دکتر حاتم، ۲۰ سال پیش با عنوان فیلسوف و شاعر به پسر م.ل نزدیک می‌شود و فکر پوچی و بیهودگی و خودکشی را به پسـرش القاء می‌کند؛ به همین خاطر می‌گوید: او (دکترحاتم) قاتل واقعی پسـر من اسـت (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۲۸). نکته‌ی قابل توجه آن است که م.ل و حاتم؛ هردو دارای دو نیروی کودک و دیو هسـتند. دیو که غروب‌ها و شـب‌ها سر بر می کشد او را اسیر کابوس‌های بی پایان می‌کند و به تخریب وکشـتار فرا می‌خواند هم چون کشـتن پسر در غروب یا لال کردن شـکو در غروب و... (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۳۵۶) و نیز «کودک، لحظه‌هـای جلیل زندگی را به یادش مـی‌آورد» (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۳۵۶). وی پس از قتل فرزندش دست به عمل عجیبی می‌زند. در طول سالیان متوالی یک به یک اعضای بدن خود را بند به بند از انگشـتان گرفته تا دسـت و پا با عمل جراحی قطع می‌کند و حالا موجودی هیولاوار اسـت که حتی بینی و گوش‌هایش را بریده و چیزی جز یک دسـت برایش باقی نمانده اسـت. «دسـت، نماد قدرت خلّاقه است، دلالت بر قدرت آفریننده دارد و همان قدرت سودمند خداوندی است که ازخدایان به بشر انتقال یافته» (هال،۱۳۸۰: ۲۴۴). بنابراین باقی ماندن یک دست برای م.ل کنایه‌ای است از قدرت و

حیات او که هنوز جاری است؛ هدف م.ل از این کار دو چیز است:

۱- "فراموش کردن"، او می‌خواهد با تحمّل این دردها کرده‌ی خویش را فراموش کند. این نکته نیز قابل تأمل است که مثله‌کردن، با آلتی مانند چاقو صورت می‌گیرد: «چاقو در مصر، سلاحی جادویی بود برای نابودساختن بدی» (هال، ۱۳۸۰: ۱۳۱) این نیز دلیلی بر قبول گناه وقبول عقوبتی است که م.ل در انتظارش است؛ امّا اشتباه او در همین جاست. زیرا وی نه تنها فراموش نمی‌کند بلکه همه چیز را دوباره به یاد می‌آورد و بخشی از داستان را در قالب خاطرات خویش روایت می‌کند، نوعی اعتراف؛ که نقل کردن شعر مولانا در آغاز فصل دوم نیز تأکید بر همین موضوع است: سرّ من از ناله‌ی من دور نیست؛ در قسمتی از داستان، م.ل درآینه با خود سخن می‌گوید: «من خود درآینه جز هیولا چیز دیگری نمی‌بینم... آه مادرِ بیچاره ام، تو حق داری، حق داری که از این هیولا بگریزی و متنفّر باشی....» (صادقی، ۱۳۵۱: ۳۳) لازم به ذکر است که آینه مظهر عیب‌هایی مانند غرور، خودپسندی و شهوت به شمار می‌رود؛ شخص در آینه می‌تواند به درون روح خود نیز بنگرد (هال، ۱۳۸۰: ۴ و ۵). در قسمتی دیگر نیز می‌گوید: «اندیشه کالسکه‌ای بود بزرگتر و سیاهتر از کالسکه‌ی خودم و خالی تر و تنهاتر و غم انگیزتر از آن، که پیشاپیش همه‌ی ما می‌رفت... همان کالسکه‌ای که نعش مومیایی فرزندم در میانش... بالا و پایین می‌پرید» (صادقی، ۱۳۵۱: ۳۴) گویی آن کالسکه بخشی از پندار م.ل است و واقعیّت ندارد؛ آرزوست... آرزوی مرگ پسر، آرزوی پسرکشی؟ پسری که می‌توانست در رابطه با زنش رقیب او باشد؟ (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۴۰)

۲- انتقام، انتقامی که هم او و هم دکتر حاتم به آن اشاره می‌کنند امّا چیزی از چیستی و چگونگی آن بر زبان نمی‌آورند. این انتقام همان تحقیری است که دکتر حاتم در برابر م.ل حس می‌کند. دکتر حاتم همه را به مرگ عقوبت می‌دهد امّا م.ل خود به پیشواز مرگ می‌رود. شاید رمز نام او هم در همین باشد: م.ل دو حرف آغازین واژه

ملکوت اســت. او کسی اســت که با پای خود به دروازه‌های ملکوت دکتر حاتم پای گذاشته تا او را خرد کند. ملکوت علاوه بر معنای اصلی خود کنایه از باطن نیز هست؛ باطن کسی که «آمده است از دکتر حاتم بخواهد تا آخرین عضو ممکن او را قطع کند و به او نشان دهد که از مرگ و نابودی هراسی ندارد و از این طریق از او انتقام بگیرد» (صنعتی،۱۳۸۰: ۱۲۹). م.ل در باطن می‌خواهد همه چیز را به یاد آورد؛ درست عکس آن چیزی که ظاهراً در پی آن است؛ او فکر می‌کند که با این کار به "رستاخیز" می‌رسد. عامل مرگ پســر را می‌بخشــد و امیدی تازه به زندگی پیدا می‌کند. فکری که هیچگاه محقّق نمی‌گردد، زیرا وقتی که م.ل از قطع دســت خود منصرف می‌شود، فرآیند انتقام متوقف گشــته، می‌توان نتیجه گرفت که قطع دســت، انتقام یا بخشی از آن بوده است. م.ل می‌تواند دکتر حاتم را به زانو درآورد، امّا هنگامی که به "رستاخیز" می‌رسد به مرور میل بــه زندگی و گریز از مرگ، وجودش را فرا می‌گیــرد (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۳۵۶). اکنون م.ل ترس از مرگ دارد ترسی که از تنهایی بر می‌خیزد؛ از بی‌پناهی و درماندگی برمی‌خیزد و خشــمی به خاطر عزیزترین از دســت رفته یا خشم برهمان عزیزانی که ترکــش کرده‌انــد و او را وانهاده‌اند (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۳۱). و همین جاســت که او نیز در دام دکتــر حاتم گرفتار می‌آید.امّا حاتم برای درهم شکســتن م.ل تاریخ جراحی را بــه تعویق می‌اندازد این درماندگی و بیچارگــی را خود م.ل زمانی که درطبقه‌ی بالای مطب بستری است در قالب آیه‌ای از قرآن و از دهان یک قاری دوره گرد، می‌شنود و این اوج اســتیصال قهرمان اســت: « فما اله من قوۀ و لا ناصر: برای انسان هیچ نیرویی از درون و یاوری از بیرون وجود ندارد» (آیه ی۱۰ سوره‌ی طارق).

شــکو غلام خانه زاد م.ل: او که شاهد قتلی از سوی اربابش است؛ "منِ دلخواهی" اســت، توانــا، آگاه، بردبار، بی کینه و بینا، نیز وجدان آگاهی اســت که باید نعش این تجسّم گناه و ویرانگری را به دوش کشد و به خاک سپارد» (صنعتی،۱۳۸۰: ۱۴۲). در

توضیـح واپس‌زنی گفته‌اند: گاهی مَن بین دو آرزو بـه خاطر معیارهای فَرامَن مجبور است سرکوب گردد و آگاهانه محکوم به فراموشی است؛ حال می‌توان در این داستان شـکو را نماینده‌ی من، اربابش م.ل را نماینده‌ی فرامن و بریده شـدن زبان شـکو را نماینده‌ی عمل واپس زنی دانسـت و خلاصه آن که همان طور «مرد ناشناس بازتاب بیرونی شـکو اسـت، به همه چیز واقف اسـت و دانسته‌ی ناشـناخته است، شکو نیز دانسـته‌ی ناگفته اسـت» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۴۲). از زاویه‌ای دیگر زبان، نماد قدرت و توانایی اسـت و بیرون آوردن آن باعث رانده شدن ارواح خبیثه می‌گردد (هال، ۱۳۸۰: ۲۵۳). شاید به همین سبب است که م.ل برای مخفی ماندن راز قتلش، توانایی و قدرت بازگوشدن آن را از شکو، تنها شاهد ماجرا می‌گیرد و او را الکن می‌کند.

سـاقی: واژه‌ی سـاقی در لغت به دو معنی است: یکی شرابدار است و معنی دیگر در تصوف می‌آید که «فیاض مطلق» باشـد و صُوَر جمالیه‌ای که از دیدن آن، سـالک، مسـتی حق پیدا می‌کند (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۴۰). لیبیدو(غریزه‌ی جنسـی) در سـاقی به واسـطه‌ی ناتوانی همسـرش(دکتر حاتم) آن چنان تحلیل می‌رود که باعث می‌شود تا اِروس(غریزه‌ی عشـق) نیز دچار لغزش گردد و به ناچار برای آن که تاناتوس(غریزه شکست) پیروز میدان نباشد محکوم است با شکو سر و سرّی پیدا کند و این خیانت، سـرآغاز احساسی است دو سـویه. «ساقی، از سـویی بیانگر احساس لذت جنسی و جسمی است واز سوی دیگر "والایش" این احساس است به احساس زیبایی شناختی و تصعید آن به عنصر ملکوتی و اثیری. یعنی یک جنبه از آن، گناه آلود و شـیطانی و زمینی اسـت و جنبه‌ای دیگر پاک و معصوم و ملکوتی و آسـمانی (بدین سـبب دکتر حاتم یک بار می‌خواهد روح او را به ملکوت بفرسـتد و باردیگر در نارنجسـتان دفن کنـد)» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۴۰). گاهی در مناظر مربوط به بهشـت، به عنوان نمادِ هبوط آدم، درخت سیب یا نارنج به کار می‌رود (هال، ۱۳۸۰: ۳۰۶). دکتر حاتم یکبار در حکم

شیطان وظیفه دارد ساقی را بخاطر دنیادوستی اش کشته و به ملکوت بفرستد و یکبار در حکم همسرش او را برای خیانت و لغزشی که داشته در نارنجستان که نماد همان میوه‌ی ممنوعه است و محل هوسرانی ساقی نیز به شمار می‌رود دفن کند. از طرفی این نکته نیز قابل تأمّل است که: با ورود ناگهانی دکتر حاتم به اتاق، ساقی غافلگیر شده و نامه‌ی شکو را در سینه اش مخفی می‌کند؛ سینه، نماد قدرتِ باروریِ مادر– الهه‌ها به شمار می‌رود (هال، ۱۳۸۰: ۲۵۶) لذا این پیام را با خود دارد که خیانت ساقی بواسطه‌ی نیروی بالقوه‌ای است که آن را باروری و حاصلخیزی می‌نامند به عبارت دیگر نامه، نماد خیانت، سینه نماد شهوت و زایش، و خود این عمل که به‌صورت ناگهانی انجام می‌گیرد اشاره به امیال واپس زده‌ای است که بصورت به طور کامل ناخودآگاه پا به عرصه‌ی خودآگاهی‌ها گذاشته است.

مودّت: مودّت اولین شخصیتی است که در داستان از او نام برده می‌شود. حلول جن در او بهانه‌ای است برای آغاز ماجرا و دیدار دیگر کاراکترهای اثر با یکدیگر و تا پایان ماجرا هم این شخصیت به شکل یک ابزار باقی می‌ماند. پس وقتی دیگر این ابزار مورد نیاز نباشد باید آن را به دور انداخت. همین است که مودت به دلیل بیماری خود محکوم به فنا است زیرا پس از خارج کردن جن از معده‌ی او، جن کلمه‌ی "تیکا" را بیان می‌کند و دکتر حاتم آن را رمز گشایی کرده و معلوم می‌شود که مودّت، سرطان گل کلمی(اصطلاحی برای سرطان مثانه) دارد و این شاید همان عذاب علیم است که در آغاز فصل به آن اشاره می‌شود. در فرهنگ نگاره‌ای نمادها واژه‌ای یافت شد با عنوان توکا (blackbird) که بی‌شباهت به تیکا نیست و مظهر شیطان است؛ کارش نیز گمراه کردن بندیکت مقدس است که در حال از بین بردن امیال جسمانی خویش می‌باشد (هال، ۱۳۸۰: ۴۲). لذا به خاطر ابزارگونگی شخصیّت مودّت، مرگ او نیز با دیگر شخصیت‌های داستان فرق دارد و نویسنده دلیلی دیگر

بـــرای آن می‌جویـــد. هرچند که نقطه‌ی مشـــترک او و دیگر دوســـتانش همان حس لذّت‌جویی و جاودانگی باشـــد.

۲. اُسطوره‌ها و نمادها در رُمان یَکُلیا و تنهایی او:

یَکُلیا دختر پادشـــاه اســـرائیل، به گناه عشق به چوپان با دســـتور پدر خود، از شهر اورشـــلیم رانـــده می‌شـــود. او در حال قـــدم زدن در کنار رودخانه‌ی "ابانه" اســـت که چوپانی پیر که در واقع شـــیطان اســـت نزد او می‌آید و داســـتانی را برای یکلیا تعریف می‌کند: حکایت عشـــق میکاه شاه به تامار. پسر میکاه، عازار است، اوست که از جنگ بر می‌گردد و برای پدر، زنی را به هدیه می‌آورد، میکاه شـــاه به زن دل می‌بندد، روزی قاصدی خبر می‌آورد که شـــیطان، زنی را از ســـرزمین سدوم به خدمت گرفته و لعنت خدا با اوست، آن زن همان تامار است، زنی که کاهنان او را فرستاده‌ی شیطان می‌نامند. این عشـــق چیزی جز گمراهی میکاه شـــاه، غضب یهوه و نزول عذاب بر اورشـــلیم به دنبال ندارد. مردم دســـت به دامان میکاه می‌شـــوند، او که عشـــق زمینی را تجربه کرده دیگر نمی‌تواند به آسانی از این لغزش باز گردد امّا بر خلاف میل باطنی‌اش و به خاطر فشـــارهایی که بر اوست مجبور به تسلیم می‌شـــود، تامار نیز اسیر می‌گردد و میکاه که محکوم به تنهایی اســـت، همچون یکلیا که پس از اتمام داســـتانِ شیطان، در بیابان تنها می‌ماند؛ خواننده در این کتاب با جدال یهوه و شـــیطان روبروست، جدالی که در انتها به پیروزی یهوه و شکســـت شیطان ختم می‌شـــود. به طور کلّی این رُمان شامل چهار بخش اصلی است؛

بخش اوّل: شـــرح حال یَکُلیا و تصویر بیابان، بخش دوم: آمدن شیطان،شروع داستان میکاه شـــاه، ورود تامار و عشق میکاه به او،وسوسه‌های عسابا، بخش سوم: نزول عذاب و گردهـــم آیی مردم شـــهر، ورود مرد عامی، جدال میکاه با خود، اســـارت تامار، بخش

چهارم: بازگشت به بیابان و تنهایی ابدی یکلیا. شخصیت‌های یک وجهی که تنها جنبه‌ای از وجود ایشـــان(تنهایی) را می‌شناسیم تا حدی غیرقابل باور هستند؛ امّا در چهار چوب زمانی و مکانی کتاب قابل قبولند، شخصیت‌هایی که در درون خود درگیر هستند.

یَکُلیا: دختری که با دیدن کوشَی همان چوپان گوسفندان پدر عاشق و دلداده می‌شود و راه گریز از تنهایی را در عشق وی می‌بیند؛ «او تمثیلی از بشرِ ذاتاً تنها و مطرود است» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۳۴۶). "یکلیا" به تحمّل تنهایی که تحمّل سرنوشـــت محتوم است محکوم می‌شود و شیطان نیز که تنها است: تنهای تنها، به سراغ او می‌آید. شیطان خود را از این اتهام که خالق پلیدی هاست مبرّا می‌داند و زیبایی را منسوب به خود می‌کند. زیرا زیبایی است که انسان را از انزوا و تنهایی نجات می‌دهد و انسان بر زیبایی عاشق می‌شود پس خالق زیبایی‌ها شـــیطان است (دهباشـــی، ۱۳۸۴: ۱۱۳و ۱۱۴). و زیبایی در شریعت یهود صفتی است نکوهیده بنابراین؛ کسی که به عشق می‌گرود از تنهایی گریخته است، به شـــیطان پیوسته است، زیرا تنهایی قانون خداســـت! "یَکُلیا"به شیطان چنین می‌گوید: عاشـــق من، «مرا مثل برّه هایش از زمین بلند می‌کرد و به میان صحرا می‌برد تا صبح از کنارش بلند نمی‌شدم. من خدا را فراموش کرده بودم» (مدرسی،۱۳۳۳: ۳). امّا بعد از آگاه شـــدن پدر، او مجازات شده و از قوم اسرائیل طرد می‌گردد؛ خود اقرار می‌کند: «من تنها مانده بودم» (مدرسی،۱۳۳۳: ۴). و شیطان به او می‌گوید: «یَکُلیا! تو همیشه تنها بوده‌ای... تو اگر تنها نبودی به دامن او آویزان نمی‌شـــدی» (مدرســـی،۱۳۳۳: ۴). امّا از طرفی گریز از تنهایی "گناه" است (دهباشی،۱۳۸۴: ۱۱۲). این نکته نیز قابل درک است که این انزوا و تجزیـــه را تنها و تنها «خودپرســـتی» باعث می‌شود(دهباشـــی،۱۳۸۴: ۱۱۳) در هنگام رویارویی یَکُلیا با شـــیطان(پیرمرد) گویی این آنیموس یا روح مذکر زن(شمیسا،۱۳۸۵: ۲۶۵) است که در موقعیت بحرانیِ تنهایی به صورت پیرمردی بروز کرده و ناخودآگاهی فردیِ (پدیده‌ی روانی دور از دســـترس آگاهی) او را که همان امیال سرکوفته‌ی در حال

حاضر فراموش شـــده هستند رقم زده است (غیاثی،۱۳۸۲: ۳۰)؛ این سرنوشت محتوم را می‌توان این گونه تفسیر کرد: اِروس(غریزه‌ی زندگی و عشق) آن چنان با لیبیدو (غریزه‌ی شـــهوت) در می‌آمیزد و آن چنان یَکُلیا را مست و عاشق می‌گرداند که هیچ کس و هیچ چیز جلودار او نیســـت؛ امّا افسوس که این عشق دیری نمی‌پاید و پادشاه اسرائیل امصیا (پدریَکُلیا) باخبر می‌شـــود و چوپان را به دار می‌آویزد و دختر را با زنگوله‌هایی در پا و تازیانه‌هایی بر پشت، از شهر بیرون می‌راند جالب آن که خود تازیانه نماد قدرت، تنبیه و توبه اســـت (هال،۱۳۸۰: ۱۱۹) به عبارت دیگـــر، گویی این تاناتوس(غریزه‌ی مرگ و شکســـت) اســـت که در پدر تجلّی می‌یابد و سدّ راه عشق و لذّت دختر می‌گردد، گویی عقده‌ی اُدیپ در امصیا ســـرباز کرده تا همه چیز و همه کس را فدای این عذاب روحی گرداند. لازم به ذکر است در اصطلاح روان‌شناسی عقده‌ی اُدیپ، عقده‌ی حسادت پسر به پدر وعلاقه‌ی شدید او به مادر می‌باشد (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۵۶). حال، یَکُلیاست که تنها و درمانده مجبور است منِ خود را که بین آرزوهایش سرگردان مانده به خاطر معیارهای اخلاقی فَرامن سرکوب کند. این امیال سرکوب شده(سایه) محکوم هستند تا به پرسونای او مبدّل گردند. شخصیتی سازگار شده با جهان که تا آخر عمر، حکمش تنهایی است.

میکاه شاه: میکاه همان پادشاه محبوب و مظهر خیرات است لکن او یک بار عشق خاکی را شـــناخته امّا در شریعت او شـــادی واقعی با ایمان به خداوند منافات دارد؛ از طرفی شـــیطان معتقد است که انســـان لذّت‌های زمین را فراموش کرده، زیبایی را کنار نهاده و این عقل متوسط است که برآن حاکم گشته است لذا مشیت الهی آنست که بشر دچار تنهایی و ترس باشد (سپانلو،۱۳۸۱: ۱۶۱-۱۶۴). توضیح بیشتر آن که: میکاه شاه که به نوعی، توانایی جلب زنان را نداشـــته با دیدن تامار، آن چنان نهاد (لذت مطلق) در وجودش شـــعله می‌کشد که حاضر اســـت در این راه، سرنوشت مردمش را نیز فدا کند. اِروس(غریزه عشق) به همراه لیبیدو(غریزه شهوت)که در نهاد قرار دارند نیز تأثیر

بسـزایی در ایجاد کنش‌های شخصیت شـاه دارند. امّا ممنوعیّت این عشق و ترس از عقوبت آسـمانی باعث ایجاد تاناتوس(غریزه شکسـت) در شاه می‌گردد، غریزه‌ای که شـاه را دچار واپس زنی(آگاهانه فراموش کردن) می‌کند، واپس زنی تامار، واپس زنی عقده‌هـای عاطفی(غیاثی،۱۳۸۲: ۸۵) که در آخـر او را به ناخودآگاهی فردی و ایجاد سایه در شخصیتش رهنمون کرد: «پادشاه با دردی که آرامش نیافته بود، خود را تسلیم می‌کرد زیرا در همان وقت یورام کاتب بر پوست آهو می‌نوشت: قانون... قانون یهوه‌ی صبایوت، آن نیروی عظیم و سهمگین که در شکمِ بادها می‌دود و در غرش رعدها به سینه‌ی آسمان می‌کوبد» (مدرسی،۱۳۳۳: ۴۴).

تامار: زنی افسونگر که ابزار جادویش خود اوست. او با بیدار کردن حس شهوت، قربانیان خود را به دام می‌اندازد؛ وسوسه‌های تامار تجلّی می‌یابد تا پادشاه را به قهقرایی ببرد که خود آن را برگزیده، تامار جنبه‌ی زمینی شیطان و جنبه‌ی تحریک آمیزی است برای لغزش انسـان؛ همان میوه‌ی ممنوع اسـت برای آزمودن اراده و انتخاب انسان در مقابل نهاد و لذّت‌جویی مطلق هر چند که او نیز سرنوشـتش شکست و تنهایی است، مدرسـی خود در توصیف این تنهایی می‌نویسد: «مردم اورشلیم گردونه‌ای برای بردن تامار حاضر کرده بودند و این گردونه به وضع مضحکی زینت داده شده بود... دو خر لنگ گردونه را می‌کشیدند. اشخاص ولگرد و مسخره‌های اسرائیل همراه کودکان دور آن جمع شده بودند... گردونه‌ی تامار از او فاصله می‌گرفت بچه‌ها با چوب‌های بلند و کوتاهی که در دست داشتند او را می‌آزردند» (مدرسی،۱۳۳۳: ۴۲و۴۳).

یهوه: که خدای خشم و انتقام است، نه محبّت و بخشش(میرعابدینی،۱۳۸۶: ۳۴۳). با علم بر این موضوع این سخن که گفته می‌شود: «تنهایی سرنوشتی است که خداوند از ازل بـرای هرچیز معیّن کرده اسـت خود او تنهاسـت و قوانیـن موضوعه‌اش نیز، انسـان‌ها را به تنهایی محکـوم می‌کند» (دهباشـی،۱۳۸۴: ۱۱۱). قابل درک و منطقی

اســـت؛ یهوه در این راه به کمک کســـی احتیاج دارد؛ یک مبشّـــر دینی یا همان امنون عابد: «او که القاء کنندهی تنهایی اســـت و در مأموریت خود پیروز می‌شـــود بدون این که برای فلســـفه‌ی خود جز خود آن دلیلی داشته باشد» (دهباشی،۱۳۸۴: ۱۱۶). و تنها با همین منطق شـــاه را به تحمّل تنهایی دعوت می‌کند تحمّلی که نوعی ریاضت است برای رسیدن به درگاه خدا (دهباشی،۱۳۸۴: ۱۱۲).

شـــیطان: شیطان نقطه‌ی مقابل یهوه به شـــمار می‌رود و هم چون یهوه که با کمک امنون عابد پادشـــاه را منصرف می‌ســـازد شیطان نیز با کمک عســـابا، نهاد پادشاه را به وسوســـه می‌اندازد؛ ابلیس داســـتان مدرســـی «با این که از تخطئه کـــردن و به کارزدن حیله‌هـــای نـــاروا روگردان نیســـت و بیش از حد بـــه مخالفت ابدی خـــود می‌بالد و خودســـتایی می‌کند، شـــریف و نیک سرشت است» (دهباشـــی،۱۳۸۴: ۱۷۷). او"نفس عصیان جهان"(مدرسی، ۱۳۳۳: ۲۷) است. برخی از منتقدان معتقدند: «گفتگوی شیطان با یَکُلیا در کنار رودخانه نوعی استنطاق است. ابلیس به یَکُلیا ثابت می‌کند عشق او به چوپان عظمت و بزرگی ندارد و او برای گریز از تنهایی‌اش به چوپان رو آورده و نیاز، عشـــق واقعی نیست و هوس‌های کوچک نیســـتند که آدم بزرگ را از پای درمی‌آورند بلکه این آدم‌های کوچکند که در برابر هوس زانو می‌زنند، شیطان بازجو و یَکُلیا مجرم اســـت» (دهباشـــی،۱۳۸۴:صص ۲۳۲و ۲۳۳). نکته‌ی قابل توجه در بحث تقابل یهوه و شـــیطان در رُمان یَکُلیا این است که «نویســـنده در ضمن پروراندن درونمایه‌ی تنهایی انســـان به جدال جاودانه‌ی "مطلق خیر" و "مطلق شـــر" برای تصاحب روح انســـان و کشـــاکش انســـان در میان این دو نیرو(رســـتگاری و گناه) می‌پردازد» (دهباشی،۱۳۸۴: ۱۸۰). بـــه عبارت دیگر: «انســـان گرچه اقتـــدار خدا را می‌بیند؛ او را بـــاور ندارد و به لـــذّت و هوس خود فکر می‌کند و به گفته‌ی عســـابا می‌خواهد عاقلانه، دیوانگی کند» (دهباشی،۱۳۸۴: ۱۹۳).

عسابا: «پسرعموی شاه که برداشتی از تیپ دُن‌ژوان است و جلوه دیگری از شیطان را نمایش می‌دهد» (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۳۴۶). او مبشّـــر زیبایی است، صفتی نکوهیده در شریعت یهود، او نیز مانند شیطان، عشق را مقدّس می‌شمارد. از نظر عسابا، «غریزه، خودمختار اســت و یهوه و خود شخص بر آن ســلطه‌ای ندارند» (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۳۴۶). و جالب آن که این یعنی آشتی کتاب مقدس و فروید در اثر تقی مدرسی؛ به هر حال عســابا درگیری درونی نفس میکاه شــاه را با تغزّلی عاشقانه مجسّم می‌کند. او را به پیروی از تمایلات طبیعی و غریزی خود فرا می‌خواند. رُمانتیکی که از قراردادهای متداول اطراف خود بیزاری می‌جوید و از شــور مطلق، بازگشــت به طبیعت ورهایی غریــزه از قید تمام محدودیت‌ها، پیــروی می‌کند. این طبیعت‌گرای بی اعتقاد در تغییر اراده میکاشــاه نقش مهمی دارد و می‌خواهد او در عشــق تامار آشفته و حیران گردد: «آن ســاحره‌ی زیبا که در پشــت دروازه باشیطان عهد بسته تا اورشلیم را از هم بپاشد. بوسیدن او به همه چیز می‌ارزد.ای پادشاه تو دیگر کنیزانت را دوست نخواهی داشت. آنها را به خود نخواهی پذیرفت» (مدرسی،۱۳۳۳: ۱۸).

عازار: پســر میکاه شاه،«سرداری اســت جنگجو که به عشق گردن می‌نهد، دیگر از "بــوی خون" لذّت نمی‌برد، او دیگر به جنگ نمی‌رود و ســپر را به کنار می‌افکند زیرا زیبایی را یافته اســت» (دهباشــی،۱۳۸۴: ۱۱۶). امّا این لذّت نیز همچون عشــقِ پدر، نافرجام خواهد بود؛ زیرا تامار عشــق حقیقی نیست او تنها آمده است تا کسانی که از شــهوت و عشق دنیوی لبریز گشته‌اند را متوجه سازد که حاصل این همه خودکامگی چیزی جز تنهایی و ندامت نیســت، عازار نیز همچون پدر که در عشــق این شــیطان دلفریب گرفتار آمده،خواهد فهمید که تنها و ســرگردان اســت (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۳۸). مدرســی حال و روز اورا این گونه توصیف می‌کند: «و عازار که مریض عشق (تامار) شــده بود. آســمان را با خیال ایزابل (نامزدش) جست و جو می‌کرد» (مدرسی،۱۳۳۳:

۴۴). و این همان لحظه‌ی شکل گیری عقده‌ی اُدیپ است.

یـورام کاتب: که عشـق و انـزوای دیگران بـرای او اهمیّتی نـدارد. او از ترس‌ها و حماقت‌ها یا شـجاعت‌ها و عصیان‌ها می‌نویسـد؛ او سرگذشـت اسرائیل را تشکیل خواهد داد امّا در این ماجرا صاحب عقیده و اراده‌ای نیسـت. او قالب تاریخ اسـت و محتوی آن از دسترس شخصیّت و اندیشه‌ی او به دور است (دهباشی،۱۳۸۴: ۱۱۶).

نقد تطبیقی ملکوت و یَکُلیا:

در میان اکثر اقوام باسـتانی اعتقادات مشترک اساطیری بوده است که هنوز هم در روان و افکار بشـر و نیز مصنوعاتش(هنر و ادبیات) به نحوی خود را نشـان می‌دهد. این آرکی تایپ‌ها در کتاب مقدس – عهد عتیق و عهد جدید- نیز نماینده‌ی آرزوها و امیال سـرکوب شـده‌ی نوع بشر است که بصورت سـمبول‌هایش ظهور می‌کند؛ به طور کلّی نمادهای اسـطوره از ناخود آگاهی تباری و ناخودآگاهی جمعی بر می‌آیند؛ ناخـود آگاهی تباری، نمادهایـی را پدید می‌آورد که یک ملّت با زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی و روان شناسـی یکسان، آن را شکل می‌دهند: آیین ها، هنجارها، ارزش‌های ملّی وغیـره؛ ناخودآگاهی جمعی نیز نمادهایی را پدید می‌آورد که مختص به مکان و نژاد خاصی نیسـت بلکه در گسـتره‌ی فرهنگ‌ها و مردمان گوناگون بازتاب و کاربرد دارند (کزازی،۱۳۷۶: ۱۲۳ – ۱۶۰). لذا وقتی سخن از نقد تطبیقی اسطوره‌هاست یعنی سـخن از ناخودآگاه جمعی نوع بشر اسـت که با وجود تمامی تفاوت‌های موجود در ناخـودآگاه تباری‌شـان، در هیچ بازه‌ی زمانی – مکانی محدود نمی‌شـوند، کتاب‌های "ملکوت" و " یَکُلیا و تنهایی او" نیز از این قاعده مستثنا نیستند:

درون مایه‌ی یَکُلیا و تنهایی او این است که خدا و شیطان در آغاز برای ساختن آدم اتفاق داشـتند و ظاهراً موجودی می‌بایست پدید می‌آمد که از شادی‌ها و لذّت‌ها بهره

مند می‌توانســت باشد. وقتی که پدید آمد، خدا بیشتر خواست که او بنده‌ی خداوندی بماند؛ یعنی "آدم" تبدیل به "بنده ی" او شود و در این امر با شیطان اختلاف نظر پیدا کرد و شــیطان را طرد کرد و شــیطان برنظریات قبلی خودش درباره‌ی آفرینش آدم پا فشرد، ولی خدا با آفریدن "ترس و تنهایی" انسان را اسیر خود کرد و وادار به اطاعت کرد و با مرگ او را هر لحظه ترساند. این موضوع یک تم "دیونیزایراک" (Dionisirac) یعنی تم "کفرآمیز مســتانه‌ای" اســت؛ یک موضوع "ازلی و ابدی" که به هیچ زمان و مکان معینی وابســتگی ندارد یعنی هرجایی می‌شود درباره اش صحبت کرد، هرجایی صــدق می‌کند و در همه‌ی زمان‌ها موجود اســت و یک تم جهانی و جاودانی اســت (دهباشــی،۱۳۸۴: ۶۷و ۶۸). تــم تقدیر الهی که موجب تیره روزی انســان و مخالفت شیطان با این تقدیر می‌شود. شاید همین تم را بتوان در رُمان ملکوت نیز مشاهده کرد بطوری که م.ل نماینده‌ی یهوه، دکتر حاتم، نماینده‌ی شــیطان و پسرِ م.ل نیز نماینده‌ی آدم می‌باشد که در کشمکش بین خدا و شیطان آدم محکوم به نابودی و تنهایی است. «اگر شیطان تقی مدرسی، انسان – شیطانی تنهاست، شیطان بهرام صادقی، ملک الموت – شیطانی است که ظاهراً جز کشتن هیچ عمل شیطانی دیگری از او سر نمی‌زند. اگر شــیطان تقی مدرسی به عشــق ممنوع یَکُلیا و کوشَــی (و یا تامار و میکاه و عازار) با دیده‌ی احترام می‌نگرد، شیطان بهرام صادقی درست به جرم همین عشقِ ممنوع، ساقی را یک بار دیگر خفه می‌کند. یعنی به ناگاه، شــیطان، مرد اخلاق می‌شــود و خشمگین تر از امصیــا، پدر یَکُلیا عمل می‌کند» (صنعتــی،۱۳۸۰: ۱۲۳و۱۲۴). کُنشِ دکتر حاتم، کُنشِ فرشته‌ی مرگ است؛ امّا با انگیزه‌ای شیطانی (صنعتی،۱۳۸۰: ۱۲۴) از طرفی دکتر حاتم آمپول هایش را به کســانی تزریق می‌کند که خواســتار "طول عمر" یا "ازدیاد و ادامه میل جنســی" هســتند. تنها با کســانی کار دارد که به زندگی دل بسته‌اند و آن را طولانی‌تــر می‌خواهند یــا حتی در طلب بی مرگی و جاودانگی هســتند. این که دکتر

حاتم خود را "حقیقت" بداند، پدیده‌ای "خویشـتن‌کامانه" اسـت و وی مفهومی "همه توانمنـد" از خود دارد (صنعتی،۱۳۸۰: ۱۲۵) این داسـتان هـا، نزدیکی روحی با عهد عتیق احسـاس می‌کنند به عبارت دیگر داسـتان‌هایی توراتی- فلسفی(تمثیلی) هستند (میرعابدینـی،۱۳۸۶: ۳۴۲و۳۴۳). یکـی دیگر از مضامین مشـترک بین این دو کتاب سـرگردانی و تنهایی در بیابان است؛ بیابان تبعید گاه یَکُلیا است؛ سکوت وفضای تهی بیابـان، تنهایـی یَکُلیا را پُر می‌کند. حضور یَکُلیا در بیابـان نمایانگر جاودانگی تنهایی اوسـت. بیابان همیشه بیابان است و یَکُلیا برای همیشه تنها خواهد ماند. زنگوله‌ها نیز نماد رسوایی یَکُلیا هستند. پیش از آن که یکلیا به شهری پا بگذارد، زنگوله‌ها رسوایی او را سرمی دهند. آن قدر زود هنگام که همه بتوانند از این عفریت گناهکار بگریزند: «تا صدای آنها به همه کس بگوید: یَکُلیا از اورشلیم بیرون شده و لعنت خدا با اوست» (مدرسـی،۱۳۳۳: ۱). در ملکوت نیز م.ل پس از قتل فرزندش شهر به شهر می‌چرخد و عضـوی از بـدن خویش را قطع می‌کند مگر این گناه بـزرگ را فراموش کرده و به نوعی عقوبت آن را پشـت سر بگذارد؛ خودش این تنهایی و حس عذاب را این گونه توصیـف می‌کند: «صدای زنگوله‌ها در فضای بیابـان می‌رقصید و من فکر می‌کردم و فکر می‌کردم که آیا همیشه تا ابد، تا مغرب، در همه‌ی مکان‌ها و زمان‌ها، آه! آیا همیشه باید این نعش سـاکت و مرموز را تعقیب کنم؟»(صادقی،۱۳۵۱: ۳۴) شـب نیز در هر دو داسـتان جاری اسـت؛ جاری از سکوت و تاریکی، فضای امنی برای عشق بازی و گناه، فضایی رُعب آور و وهمناک، فضایی که در آن وحشت از شب با وحشت از گناه آمیخته می‌گردد. در هر دو کتاب از رنگهای سـیاه و سـرخ و سفید بسیار استفاده شده اسـت؛ به عنوان مثال رنگ سیاه شب، سیاهی شـنل دکتر حاتم، کالسکه‌ی سیاه نعش کش پسـر م.ل، رنگ سرخ کلاه جن، گل سـرخ یکلیا، رنگ سفید دستمال مادر م.ل، سرخی خون انگشت م.ل در کودکی، زبان سرخ و خون آلود شکو روی سفیدی برف

و غیره. رنگ سیاه پوچی و عدم را بیان می‌دارد. این رنگ به معنای "نه" نقطه‌ی مقابل سفید به معنای "بله" است. رنگ سفید نیز مانند صفحه‌ی خالی است که داستان روی آن نوشته شده و رنگ سیاه، پایان آن داستان است (لوشه،۱۳۷۰: ۹۴). رنگ سرخ نیز، انگیزه‌ای برای احساسات عاشقانه و محتوای عاطفی آن آرزو و اندام آن ماهیچه‌های ارادی و اعضای تناسلی است بنابراین از دست دادن نیروی جنسی همیشه با طرد رنگ قرمز دیده می‌شود (لوشه،۸۴: ۱۳۷۰). یکی دیگر از نقاط مشترک این دو اثر این جاست: «دکتر حاتم از میان قفسه‌ی کتاب هایش کتاب کوچکی بیرون کشید و نشان داد و سکوت را شکست: در پایان این را می‌خوانم. مطالب جالبی برای من در آن وجود دارد: "یکلیا و تنهایی او"، دیده اید؟» (صادقی،۱۳۵۱: ۱۶) که فارغ از تأکید نویسنده بر مقوله‌ی کتاب‌خوانی بعنوان یک رفتار روشنفکرانه به وضوح توجه بهرام صادقی به کتاب تقی مدرسی را نیز نشان می‌دهد، در کل دکتر حاتم شباهت زیادی به نویسنده دارد و به یاد بیاوریم که صادقی نیز پزشک بوده است (پورعمرانی، ۱۳۸۳: ۱۸). نکته‌ی قابل تأمّل دیگر آن که: در یکلیا، پسر تسلیم وسوسه نوعی زن پدر می‌شود یا نوعی مادرخوانده؛ یعنی شیطان به صورت تامار (زنی زیبا که پدر نیز دلباخته‌ی اوست) ظاهر می‌شود و عازار را وسوسه می‌کند (صنعتی،۱۳۸۰: ۱۳۸). در ملکوت نیز احساسی را که م.ل در کودکی نسبت به مادر خود داشته است، به پسر و زنش فرا می‌افکند و به آنها نسبت می‌دهد و تصور می‌کند که چنین رابطه‌ای بین آنها وجود داشته است (صنعتی،۱۳۸۰: ۱۳۸) حتی م.ل این احساس را نسبت به پدر خود نیز دارد آن جا که می‌گوید: «پدرم ثروت و قصر و املاک خود را برایم باقی گذاشته و روزی خود را در شکارگاه کشته بود. من ناراحت نشدم، چون دوستش نمی‌داشتم» (صادقی،۱۳۵۱: ۳۲). در عشق یکلیا و کوشَی نیز امصیا پدر یکلیا این حس مرد ستیزی خود را بخاطر علاقه‌ی شدید به دخترش بروز داده و چوپان را به دار می‌آویزد. همه‌ی این موارد

ذکر شده عقده‌ی اختگی اُدیپ را یادآوری می‌کند. نکته‌ی دیگر پیام رمزآلود گل سرخ است؛ چراکه «نماد مقدّس عشق و زیبایی است» (هال، ۱۳۸۰: ۳۰۱). و اهمیّت آن در خار است که «نماد گناهان کوچک است» (هال، ۱۳۸۰: ۲۸۳). بنابراین گل سرخی که با خار همراه است یعنی همان عشق ممنوعه؛ در قسمتی از رُمان یکلیا و تنهایی او، یکلیا می‌گوید: «زمانی که او گل سرخی را به شوخی به گونه‌ام می‌زد، من همه چیز داشتم» (مدرسی،۱۳۳۳: ۴). واین حکایت یک عشق ممنوع است. عشقی که در پی خود تنهایی و رانده‌شدگی را برای یکلیا به ارمغان می‌آورد و گاهی نیز می‌تواند خون به پا کند (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۳۶). در ملکوت نیز جایی که این عشق، گل می‌دهد، یک آلاچیق است: همان آلاچیقی که زنم برای فرزندمان ساخته بود (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۳۷) و یا نارنجستان که رابطهٔ شکو و ساقی در آن جا شکل می‌گیرد و پس از مرگ ساقی، دکتر حاتم فهمیده، می‌خواهد بار دیگر او را خفه کند و در همان نارنجستان خاک نماید (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۳۷). ویا در آن جا که م.ل دوازده ساله است و برای اولین بار احساس می‌کند که بالغ شده شاید پیدا شدن میل جنسی است که در او احساس گناه به‌وجود می‌آورد و اولین مجازاتش این است که خارگل سرخ از دستش خون جاری کند و بسوزد و خونش را مادر با دستمال سفیدش پاک کند (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۳۳). در این جا می‌توان دستمال را نماد پارچه‌ای برای پاک کردن سختی‌ها، مصائب و گناهان یک نفر دانست (هال، ۱۳۸۰: ۲۴۶). لذا از دست دادن مادر نیز چنان دردناک و تهدیدکننده است که گویی خود را از دست داده است (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۳۰). ونکته‌ی آخر تشابه شخصیتِ "ناشناس" در رُمان ملکوت با شخصیتِ "عسابا" در رُمان یکلیا و تنهایی اوست ویژگی این دو شخصیت در سکوتی است که سرشار از ناگفته‌های آن دو می‌باشد؛ به عبارت دیگر ویژگی بارز آنها همان وسوسه‌انگیزی و فراهم کردن بستر لغزش و اشتباه برای قهرمانان داستان است به طوری که در عین پیش بردن

هـــدف، ردّی نیـــز از خود به‌جای نمی‌گذارنـــد؛ در پایان رُمان یَکُلیـــا، پس از آن همه لعنت و وعده‌های عذاب که یهوه داده بود و در شـــکل‌گیری آنها عســـابا کم بی‌تقصیر نبود مدرســـی او را این‌گونه توصیف می‌کند:«عســـابا درروی مهتابی شراب می‌نوشید وشکفتن گل‌های سفید را می‌نگریست»(مدرسی،۱۳۳۳: ۴۴).

نتیجه‌گیری

خواننده در این کتاب‌ها با اُســـطوره‌ی یهوه و شیطان یعنی همان مفاهیم کلّیِ ازلی و ابـــدی کتاب مقدّس روبه‌روســـت، البته با این تفاوت کـــه در رُمان یکلیا و تنهایی او شـــیطان، فرشته‌ی مقرّب، چهره‌ای دوست داشـــتنی و معقول دارد و نیازهای روحی و عاطفـــی "آدم" را می‌فهمـــد و بـــا او همدردی می‌کنـــد. در کل درون مایه‌ی اصلی این کتاب‌ها، عبارت اســـت از این که: "انســـان" محکوم به تنهایی اســـت. شیطان داستان مدرســـی، عصیانگر و سرکش است؛ آرزوها را برمی انگیزد و در عین حال، نهال ملال و نومیدی در دل آدمی می‌نشاند هم چون شیطان ملکوت صادقی. جهان ملکوت جهان قتل، تنهایی، دلتنگی، کشـــمکش، تردید، تاریکی و اضطراب اســـت. جهانی که تجسم قهقرای بشـــری اســـت. در ملکوت همه چیز در حال فرو ریختن اســـت، همه‌ی اجزا آهنگ بیهودگی و زوال می‌ســـرایند. و جهان یکلیا و تنهایی او نیز تکرار تاریخ، عشق، غریزه، هوس و احســـاس زیبایی، گناه، خشـــم خدا، فریب شیطان و خدعه‌ی شاهان، جنگ‌ها و افســـون‌کاری زنان است. در ملکوت داستان به وسیله‌ی بیان علّی و معلولی موضوعات روایی، تداوم نمی‌یابد از جهتی ما فقط یا با علّت‌ها روبرو می‌شـــویم یا با معلول‌ها و پیوند منطقی آنها در قصّه لحاظ نمی‌شود. به عبارت دیگر: حرکت گزاره‌ها خطی نیســـت بلکه دایره‌وار است پس مدلولات متن به طور مرتب به همدیگر ارجاع می‌شـــود و از دل همدیگر زاده می‌شـــوند. رُمان یکلیا نیز شکل داستان در داستان دارد

و از دو حادثه‌ی استقلال یافته (اپیزود) تشکیل شده است و با زاویه‌ی دید بیرونی به شیوه‌ی دانای کل روایت می‌شود. صادقی در قصّه‌ی ملکوت به جای این که زبان و استعارات آن را دست آویزی کند که شخصیت‌ها را در قبال زندگی بیرونی انسان‌ها توضیح دهد، شخصیت‌ها و رخدادهای پیرامونی آنها را دست‌آویزی برای زبان و حوزه‌های معنایی کثیر آن کرده است. رُمان یکلیا نیز از نوع رُمان‌های خیال و وهم است که در آن از نماد برای القای فکر و نیّت نویسنده بهره گرفته می‌شود، نویسنده کوشیده از نثر "کتاب مقدّس" گرته برداری کند، امّا نثر باستان‌گرا و ترکیبات و کلمات عادی روزمره، در کنار هم آمده‌اند و یکدستی بیان را از میان برده‌اند و گاه این اثر ادبی تا حد نثری معمولی نزول کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

۱. بـــروس، رابـــرت ؛ اوهانس، کاراپِت؛ ۲۰۰۲، کتاب مقدّس، نشـــر ایلام، چاپ ســـوم، انگلستان.

۲. پور عمرانی، مهدی، ۱۳۸۳، داستان‌های بهرام صادقی(مسافری غریب و حیران)، نشر روزگار، چاپ اول، تهران.

۳. دهباشی، علی ؛کریمی، مهدی، ۱۳۸۴، شناخت‌نامه‌ی تقی مدرسی، نشر قطره، تهران.

۴. روتون، ک.ک،۱۳۷۸، اسطوره، ترجمه‌ی ابولقاسم اسماعیل پور، نشر مرکز، چ۱ تهران.

۵. سپانلو، محمّد علی، ۱۳۸۱، نویسندگان پیشرو ایران، نشر نگاه، چاپ ششم، تهران.

۶. شمیسا، سیروس، ۱۳۸۵، نقد ادبی، نشر میترا، چاپ اول، ویرایش دوم، تهران.

۷. صادقی، بهرام، ۱۳۵۱، ملکوت، نشر زمان، چاپ سوم، تهران.

۸. صنعتی، محمّد، ۱۳۸۰، تحلیل‌های روان‌شـــناختی در هنر و ادبیات، نشـــر مرکز، چاپ اول، تهران.

۹. غیاثی، محمدتقی،۱۳۸۲، نقد روان‌شناختی متن ادبی، نشر نگاه، چاپ اول، تهران.

۱۰. کزازی، میر جلال الدین، ۱۳۷۶، رؤیا، حماسه، اسطوره، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران.

۱۱. لوشه، ماکس، ۱۳۷۰، روانشناسی رنگ، ترجمه لیلا مهرادپی، نشر حسام، تهران.

۱۲. مدرســـی، تقی، ۱۳۳۳، یَکُلیا و تنهایی او، فایل pdf، نشر آی آر پی دی اف. (آدرس سایت: www.irpdf.com)

۱۳. میرصادقی، جمال و میمنت، ۱۳۷۷، واژه نامه هنر داستان نویسی، نشر کتاب مهناز، تهران.

۱۴. میرعابدینی، حسن، ۱۳۸۶، صدسال داستان نویسی ایران، نشر چشمه، چاپ چهارم، تهران.

۱۵. هـــال، جیمـــز،۱۳۸۰، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شـــرق و غـــرب، ترجمه رقیه بهزادی، نشر فرهنگ معاصر، تهران.

۱۶. یونگ، کارل گوســـتاو، ۱۳۵۲، انسان و ســـمبل‌هایش، ترجمه ابوطالب صارمی، نشر امیرکبیر، تهران.

References

1- Ayre, john. (1989), Northrop Frye: A Biography, Toronto, Canada.

2- Frye,Northrop.(1957),Anatomy of Criticism: Four Essays, Princeton University press

3- Brockway, R.w. (1993), Myth From the Ice Age to Micky mouse, Newyork

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی