

واکاوی چند کهن‌الگو در آثار ابوتراب خسروی

مریم شریف‌نسب*

نیره سلیمی**

چکیده

کهن‌الگوها (به زعم یونگ) عناصر ساختاری اسطوره‌سازی هستند که همواره در روان ناهشیار بشر وجود دارند و زمینه‌ای برای نشان‌دادن واکنش‌های مشابه به محرک‌های معین‌اند. حضور کهن‌الگو در هر متن ادبی، به‌نوعی سبب دسترس‌پذیر شدن پنداره‌های ازلی به شیوه‌ای هنرمندانه می‌شود. ابوتراب خسروی از نویسندگانی است که در آثارش توجه زیادی به اساطیر و کهن‌الگوها دارد و تکرار مضامین اسطوره‌ای در داستان‌هایش از ویژگی‌های سبکی قلم اوست؛ چنان‌که در سه مجموعه داستان کوتاه (هاویه، دیوان سومنات، و کتاب ویران) و دو رمانش (سفار کاتبان و رود راوی) برخی از این نمادها را با بسامد بالا به کار گرفته است.

با توجه به ویژگی‌های قلم خسروی، که او را در جرگه نویسندگان مدرن و پسامدرن امروز ایران‌زمین قرار داده است، بررسی این نمادها می‌تواند پرده‌های بیش‌تری را از پیش چشم مخاطبان او کنار زند؛ زیرا این نمادهای اسطوره‌ای به داستان‌های خسروی ژرفای معنایی بخشیده است.

در این مقاله نمادهای اسطوره‌ای کلمه، درختان همیشه‌سبز (سرو و کاج) و تاک، و ماه و مار (به شیوه تحلیلی - توصیفی) بررسی شده و از باب نمونه، تمام داستان «ماه و مار» خوانش کهن‌الگویی شده است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد این نمادها نه فقط در چهارچوب معنای ایرانی اسطوره‌ای خود، بلکه در معنای جهان‌شمول کهن‌الگویی به کار گرفته شده و در متن داستان‌ها خوش‌نشسته‌اند.

کلیدواژه‌ها: ابوتراب خسروی، اسطوره، تاک، سرو، کاج، کلمه، کهن‌الگو، مار، ماه.

* استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (نویسنده مسئول) msharifhasab@yahoo.com

** کارشناس ارشد ادبیات فارسی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۰/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱/۱۵

۱. مقدمه

در رویکردهای نوین نقد ادبی، «نقد» فقط بررسی غث و ثمین یک متن نیست، بلکه از شیوه‌های واکاوی متون برای درک بهتر محتوای آن است. بر این اساس، با توجه به نوع متن و با در نظر گرفتن اِلمان‌های موجود در آن که راهنمای پیدا کردن خوانشی است که می‌تواند گره‌گشای پیچیدگی‌های متن باشد، می‌توان متن موجود را با رویکردی مناسب بازخوانی کرد و ابهامات آن را گشود. خوانش آثار ابوتراب خسروی با رویکرد نقد اسطوره‌ای نمونه‌ای عملی از خوانش متون با رویکرد خاص است.

ابوتراب خسروی از نویسندگان برجسته نسل سوم داستان‌نویسی ایران است. از او تاکنون سه مجموعه داستان کوتاه (هاویه ۱۳۷۰، دیوان سومنات ۱۳۸۰، و کتاب ویران ۱۳۸۸) و دو رمان (سفار کاتبان ۱۳۷۹ و رود راوی ۱۳۸۲) منتشر شده است.

خسروی نویسنده‌ای صاحب‌سبک است که آثار او در حیطه ادبیات مدرن و پسامدرن قرار می‌گیرد. به متون مذهبی و کتاب‌های آسمانی توجه ویژه‌ای دارد و معمولاً از نثر کهن در کنار نثر معیار امروزی بهره می‌برد. از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار خسروی حضور عناصر اسطوره‌ای است که عمق و غنای بیش‌تری به داستان‌هایش می‌دهد.

در این مقاله برخی از برجسته‌ترین نمادهای اسطوره‌ای در کلیه آثار داستانی ابوتراب خسروی به شیوه کتاب‌خانه‌ای بررسی می‌شود. این بررسی نشان می‌دهد این نمادها نه فقط در معنای ایرانی اسطوره‌ای، بلکه در معنای جهان‌شمول نمادهای اسطوره‌ای به کار گرفته شده و در متن داستان‌ها خوش نشسته‌اند.

۲. تعاریف و مفاهیم

۱.۲ اسطوره

واژه اسطوره در زبان فارسی وام‌واژه‌ای است برگرفته از زبان عربی. الاسطوره و الاساطیر در زبان عرب به معنای روایت و حدیثی است که اصلی ندارد.

در زبان عربی، اساطیر جمع مکسر واژه اسطوره است. در زبان پارسی نیز، این صورت جمع به کار می‌رود؛ اما از آن، اغلب معنای مجموعه دستاورد یک قوم در یک زمینه اعتقادی مستفاد می‌شود (بهار، ۱۳۸۱: ۳۴۳).

اسطوره داستانی است مربوط به زمان‌های بسیار دور که با آیین‌ها و عقاید دینی پیوند

دارد. در اسطوره سخن از این است که هر چیزی چگونه پدید می‌آید و به هستی خود ادامه می‌دهد.

اسطوره عبارت است از روایت یا جلوه‌ای نمادین دربارهٔ ایزدان، فرشتگان، موجودات فوق طبیعی، و به طور کلی جهان‌شناختی که یک قوم به منظور تفسیر خود از هستی به کار می‌بندد. اسطوره سرگذشتی راست و مقدس است که در زمانی ازلی رخ داده و به گونه‌ای نمادین، تخیلی، و وهم‌انگیز می‌گوید که چگونه چیزی پدید آمده، هستی دارد یا از میان خواهد رفت و درنهایت، اسطوره به شیوه‌ای تمثیلی کاوش‌گر هستی است (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۱۳-۱۴).

اسطوره‌ها ذاتاً نمادین‌اند؛ یعنی باز نمود اندیشه‌ها، آرزوها، آرمان‌ها، یا نیازهای بشر در بستر زندگی روزمره‌اند.

فردریش کروزر (بانی مکتب رمزی در تحلیل اسطوره‌ها) بر آن بود که انسان در آغاز پیدایش، قادر به احساس لایتناهی و بی‌کرامان بوده؛ اما واژگانی درخور برای بیان این احساس ژرف نداشته است. در نتیجه تحت تأثیر مضاعف دو وسیله بیان (یعنی زبان و هنر) رمزگرایی خودجوش اولیه‌ای پدید آمد که بعدها مبنای هر گونه دانش اساطیری و اسطوره‌شناسی قرار گرفت (← باستید، ۱۳۷۰: ۱۰).

در رویکردی دیگر نمادین‌بودن اساطیر با روان انسان پیوند داده شده است. یونگ اسطوره را تشریح نمادین نیازهای ژرف روانی در منابع باستانی به شمار می‌آورد. به باور او، همان‌گونه که رؤیا، بیان‌کنندهٔ آرزوهای پنهان آدمی است، اسطوره نیز می‌تواند بیان‌گر آرزوها، ترس‌ها، و امیدهای یک قوم یا یک جامعه باشد (← اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۵۱).

به هر روی، اسطوره نمادین است؛ اما نه نمادی از واقعیت موجود، بلکه نمادی از جهانی برساخته از آرزوها، خواسته‌ها، و زیرساخت‌های اندیشگانی هر قوم. اسطوره‌ها به‌مرور بازتاب‌های ادبی می‌یابند تا آن‌جا که نورتروپ فرای (منتقد ادبی کانادایی) ریشهٔ تمام گونه‌های ادبی را در اسطوره (به‌ویژه اسطورهٔ زندگی قهرمانان) می‌داند. هر گونهٔ اصلی ادبی در آن واحد با یکی از فصول، یک مرحله از روز، یک مرحله از آگاهی، و مهم‌تر از همه یک مرحله از اسطورهٔ قهرمان متناظر است (← سیگال، ۱۳۹۰: ۱۱۶).

اسطوره‌ها به طور کلی شکل خاص خود را از محیطی که در آن بالیده‌اند می‌گیرند و بنابراین هر سرزمین اساطیر خاص خود را دارد؛ اما در میان اساطیر ملل گوناگون، به رغم

فاصله‌های زمانی و مکانی، تشابهات درون‌مایه‌ای شگفت‌انگیزی یافت می‌شود که در واقع پاسخ‌گوی نیازهای روانی قابل مقایسه‌ای میان افراد سرزمین‌های متفاوت است و نقش فرهنگی مشابهی بر عهده می‌گیرد. به زبان دیگر، در میان اساطیر ملل گوناگون، نمادهای جهانی‌ای یافت می‌شود که آن را «کهن‌الگو» می‌نامند. آب، خورشید، برخی رنگ‌ها و اشکال و اعداد، برخی حیوانات همچون مار و افعی، درخت، و غیره نمادهایی جهانی و کهن‌الگویی شمرده می‌شوند که در پس معنای نمادین خود، جهانی رمز و راز را به دوش می‌کشند (← گرین و همکاران، ۱۳۷۶: ۱۶۱-۱۶۵).

۲.۲ نقد اسطوره‌ای

نقد اسطوره‌ای در پی واکاوی عناصر رموزی است که برخی متون ادبی را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهند و سبب می‌شوند واکنش‌های انسانی جهان‌شمولی در برابر این آثار صورت گیرد. به زبان دیگر، منتقد اسطوره‌ای، روان جمعی بشر را موجد و منشأ حیات‌بخش و وحدت‌بخش این آثار می‌داند و در پی نشان‌دادن کارکرد آن‌ها در متن است (← همان: ۱۶۷-۱۶۸).

نقد اسطوره‌ای از دیدگاه‌های روان‌شناختی و مردم‌شناختی هم‌زمان بهره می‌برد و دیدگاه کهن‌الگویی یونگ آن را غنا می‌بخشد. یونگ معتقد بود ذهن انسان در بدو تولد لوحی سپید و نانوشته نیست، بلکه ذهن نیز همچون بدن مشخصه‌های فردی از پیش تعیین‌شده‌ای همچون شکل‌های رفتاری دارد. یونگ این عناصر ساختاری اسطوره‌ساز را «تصاویر ازلی» یا «کهن‌الگو» می‌نامد. او بر این باور است که کهن‌الگوها اغلب، زمینه‌ای برای نشان‌دادن واکنش‌های مشابه به محرک‌های معین‌اند. از دیگر سو یونگ باور دارد که کهن‌الگوها خود را در رؤیاهای آدم‌ها آشکار می‌کنند؛ بنابراین خواب «اسطوره شخصی شده»، و اسطوره‌ها «خواب‌های جمعی» هستند. بر این اساس، یونگ میان رؤیا، اسطوره، و هنر، مشابهاتی می‌یابد: هر سه نقش رسانه‌ای را بر عهده دارند که کهن‌الگوها را برای ضمیر هشیار قابل دسترس می‌کنند (← همان: ۱۷۶-۱۸۰).

حضور کهن‌الگوها و نمادهای اسطوره‌ای در هر متن ادبی سبب می‌شود پنداره‌های ازلی موجود در ذهن و اندیشه مؤلف به شیوه‌ای هنرمندانه در دنیای ادبی خواننده ملموس و حاضر شود.

در این مقاله نمادهای کلمه، درختان همیشه‌سبز (سرو و کاج) و تاک، و ماه و مار، که

بیش از سایر کهن‌الگوها در آثار ابوتراب خسروی به کار رفته‌اند و در جهان اسطوره‌ها جهان‌شمول‌ترین، بررسی می‌شوند.

۳. نموده‌های اسطوره‌ای

۱.۳ کلمه

کلمه از قدیمی‌ترین موتیف‌های اساطیری در ادبیات سراسر جهان است. در گذشته‌های دور، اقوام ابتدایی به جادوی کلمه اعتقاد داشتند. نام شخص جزء اصلی وجود او به شمار می‌آمد و به همین دلیل، مردمان، خصوصاً در برابر دشمنان یا ناآشنایان خویش، نام خود را مخفی نگاه می‌داشتند تا ایشان نتوانند از آن برای آسیب‌زدن به آن‌ها استفاده کنند.

اسم بنابر معتقدات اساطیری و جادویی کهن معرف کامل مسمی است و اگر کسی اسم کسی را بداند، مثل این است که همه زوایا و خفایای او را کاملاً می‌شناسد و از این رو بود که قهرمانان اساطیری جنگ‌های حماسی، نام خود را برای حریف افشا نمی‌کردند؛ چنان‌که رستم اسم خود را به سهراب نگفت و این چاره‌اندیشی او مسبب فاجعه تراژدی شد (← شمیسا، ۱۳۷۴: ۷۱).

قدرت کلمه در تمدن‌های باستانی و اعتقادات دینی ادیان ابراهیمی (ع) هم دیده می‌شود. در یهودیت، نام خداوند (یهوه) آن قدر مقدس بود که آن را فقط در «روز کفاره» بر زبان می‌آوردند. نام خدا در عبری قدرت آفرینش داشت.

در مسیحیت، کلمه (لوگوس یونانی) مفهومی ماوراءالطبیعی است که از تفکرات یونان باستان تکامل یافته است و دلالت بر روح‌القدس دارد. در تفکر یونانی، کلام (لوگوس) نه فقط به معنای کلمه، جمله، یا رساله است، بلکه به معنای حجت و هوش، عقیده و معنای عمیق یک موجود، و اندیشه خود خداوند است. برای رواقیون، کلمه حجت بارز برای انتظام عالم است. بر مبنای همین مفهوم بود که آباء کلیسا و متألهان دین مسیحی، در طی قرن‌ها کلام الهی را بررسی و به‌خصوص یزدان‌شناسی کلمه را تحلیل کرده‌اند (← شوالیه، ۱۳۸۵: ذیل «کلام»). در اسلام نیز کلمه وسیله آفرینش جهان است و خداوند جهان را با کلمه (کُن) آفریده است. مفهوم «کلام بارور»، کلمه‌ای که حامل چرثومه خلقت بود و در سحرگاه خلقت حضور داشت، همچون ظهور خداوند قبل از این‌که چیزی شکل بگیرد، در داستان خلقت بسیاری از اقوام دیده می‌شود.

کلمه در آثار خسروی جایگاهی ارزشمند دارد: هم می‌آفریند و هم باعث جاودانگی می‌شود. گاه نویسنده در نقش آفرینش‌گر ظاهر می‌شود و با واژه‌ها، شخصیت‌های داستان را می‌آفریند. گاهی خواننده داستان هم در این آفرینش سهیم می‌شود؛ به گونه‌ای که با هر بار خوانده‌شدن داستان، شخصیت‌ها دوباره زنده می‌شوند و اعمالی را که نویسنده برایشان مقدر کرده است تکرار می‌کنند.

در جهان داستان‌های خسروی، گاهی مرگ شخصیت‌ها بی‌معناست؛ زیرا آن‌ها با فرورفتن در قالب کلمات جاودانه شده‌اند و می‌توانند به تعداد خوانندگان داستان، زنده شوند و زندگی را از سر گیرند.

در داستان «پلکان»، شخصیت‌ها از جنس کلمات‌اند. آن‌ها هر بار که خواننده‌ای داستان را بخواند، جان می‌گیرند و زنده می‌شوند و اگر خواننده‌ای به سراغ داستان نرود، ممکن است مدت‌ها انتظار بکشند.

راوی داستان درباره کلمات می‌گوید:

این کلمات هستند که همه چیز را به نقش‌های ازلی و ابدی خود وامی‌دارند؛ مثلاً خانم مینایی حتی اگر زنی یائسه باشد، یا این که سال‌های سال باشد که به خاک سپرده شده باشد، دوباره وقتی داستانش بازخوانده شود، جان می‌گیرد و دال را می‌زاید (خسروی، ۱۳۸۰: ۴۲).

«دال» فرزند «خانم مینایی» است که نامش در داستان مشخص نیست و از او با همین عنوان یاد شده است. کلمه در این داستان نقش جاودانه‌کردن شخصیت‌ها را بر عهده دارد. در داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» هم همین موضوع به گونه‌ای دیگر مطرح شده است. ستوان «کاووس. د» مأمور می‌شود «ژاله. م» را به دلیل فعالیت‌های سیاسی بر ضد دولت وقت بکشد. ژاله کشته و داستان دوباره بازنویسی می‌شود. ستوان در بازنویسی‌ها پیر شده ولی ژاله جوان مانده، زیرا ژاله مرده است و گذر زمان بر او تأثیری ندارد. بنابراین ستوان در هر بازنویسی، با چهره‌ای پیرتر از قبل، سراغ ژاله‌ای می‌رود که همیشه جوان است. ژاله و ستوان آدم‌هایی معمولی نیستند. به قول راوی «در این جا آدم‌هایی مثل ستوان کاووس. د و ژاله. م در قالب‌های خاکی خود نیستند. زن و مردی از جنس کلمه هستند که به رفتار اصل واقعه درمی‌آیند» (همان: ۷۹).

در جای دیگری ستوان به ژاله می‌گوید: «فراموش نکن که این حکم اجرا شده و تو در خاک پوسیده‌ای، حالا ما فقط کلمه هستیم که از پله‌ها بالا می‌رویم» (همان: ۸۲). ستوان و ژاله هر دو به کلمه تبدیل شده‌اند. به همین علت جاودانه‌اند و داستان این امکان را دارد که

بارها تکرار شود. با این که سال‌ها از مرگ ژاله گذشته، ستوان باز می‌تواند او را به قتل برساند و خون ژاله در میان کلمات نشسته بر سفیدی کاغذ نشت کند.

داستان کوتاه «دیوان سومنات» درباره‌ی شاعری به نام «طیب هندی» است. تبحر طیب در سرودن اشعاری است که از جنس کلمه نیست. اشعار او پس از سروده‌شدن جسمیت پیدا می‌کنند و به صورت موجوداتی واقعی درمی‌آیند. مثلاً طیب غزلی به شکل پروانه می‌سراید و پروانه از کاغذ او پر می‌کشد و پیش جفت خود می‌رود. در این داستان هم با آفرینش به وسیله کلمه روبه‌رو هستیم.

طیب معشوقش را در خواب می‌بیند و برای یافتن او از لاهور به شیراز می‌رود. در شیراز زندانی می‌شود و در ظلمات زندان، جسم معشوق را بر تن هوا می‌نویسد و معشوقش را می‌یابد:

در جایی که کاغذ و قلمی نیست که کلمه‌ای را بر آن نوشت، تن هوا ورق می‌خورد و صحیفه‌ای می‌شود که می‌توان بر آن نوشت، یا این که بر آن‌ها او را نقاشی کند و جسم و صورتی از جنس هوا بسازد؛ ولی بی‌عنصری مثل ظلمت نمی‌توانسته نوشته باشد و محبس سرشار از ظلمت بوده، قرص صورتی در قاب گیسوانی رها نوشته و چشم‌ها و ابروها را نمی‌توانسته بی‌سیاهی بنویسد و آن‌قدر صحیح و مطابق اصل که پلک بزند و طیب همان نگاه قدیمی را در چشم‌های آن پری‌رو بنویسد و بعد زنی مثل او، وقتی بعد از سال‌ها دوباره در برابرش ایستاده، در جست‌وجوی دهانی می‌ماند تا به او چیزی بگوید و هجوم کلمات، دهان سرخ و گلگون او را می‌شکوفانند (همان: ۱۱۷-۱۱۸).

در «یک داستان عاشقانه» عموی راوی از او می‌خواهد یک داستان عاشقانه بنویسد و راوی تصمیم می‌گیرد داستان عشق ناکام عمو به دختر عمه‌اش (زهره) را بنویسد. وقتی عمو در خارج از کشور می‌میرد و جسدش را به ایران می‌آورند، راوی می‌گوید:

شاید اصرار عمو داوود به من در آن گفت‌وگوی تلفنی که گفت پسر جان عاشقانه بنویس، وصیتی بود برای نوشتن این داستان ... اصرار من این بود که جسد مکتوب این روایت، مابازای جسدش باشد، همان‌طور با آداب بیاید و به بهانه دیدنش بتوانم زهره را به آن‌جا بیاورم (خسروی، ۱۳۸۸: ۹۸-۹۹).

در این داستان، مرگ عمو و انتقال جسدش به سردخانه بهانه‌ای می‌شود تا راوی زهره را برای دیدار آخر به سردخانه بکشاند. در حقیقت زهره شخصیتی است که راوی با کلمات آفریده و رفتار او تحت کنترل راوی است.

در داستان «آموزگار»، راوی به روستایی می‌رود تا به مردم آن‌جا سخن‌گفتن بیاموزد. آن‌ها مانند پرندگان صداهای نامفهومی از حلق خود خارج می‌کنند. پدر راوی، سال‌ها قبل «تصمیم گرفته به عنوان سالک راه حق به آن‌جا برود و مثل آموزگاری صدای آن‌ها را مهیای گفتن کلمه‌الحق کند» (همان: ۱۴۳).

پدر سه سال قبل از ورود راوی به روستا درگذشته است و مردم کرامات زیادی از او نقل می‌کنند. یکی از آن کرامات فرورفتن پدر در مرداب و نجات‌دادن یک پسر بیچاره است که دستیار راوی آن را روایت می‌کند:

دستیارم هر بار پدر و آب و صفت‌ها و قیده‌های جاری در مرداب و آن واقعه را مثل تریشه‌های لانه‌یک پرند می‌آورد تا وقتی که آن واقعه به آخر رسید و من روایت کرامت پدر را شنیدم که پدر در میان تکرارهای کلمات می‌آید و دست پسرک عریانی با چشمان بقزده سیاه و مژه‌های سبز در دستش ظاهر می‌شود (همان: ۱۴۹).

در این‌جا کلمات علاوه بر روایت‌کردن داستان، با حقیقت داستان یکی می‌شوند؛ به گونه‌ای که انگار صفت‌ها و قیده‌های جاری در کلام دستیار، در مرداب هم وجود دارند. در «کتاب ویران»، نقش راوی در آفرینش با کلمه پررنگ دیده می‌شود. در جای‌جای این داستان، راوی اشاره به ساختن مفاهیم و ویران‌کردن آن‌ها با کلمات دارد:

همه این جملات تمهیداتی داستانی‌اند تا تو به مهلکه آن جملات برسی. بعد از ویرانی، از کلمه‌های تن تو چه چیزی باقی خواهد ماند جز حرف‌هایی بسیط که اجزای تن تو بوده‌اند؟ هرچند که تو در بین آن کلمه‌های بسیط نیستی؛ گم شده‌ای ... آذر می‌خندد ... من می‌نویسم که زیبا می‌خندد. آن‌قدر که آن جمله بلند و مبهم خسته‌کننده نیست. زیبا می‌خندد و در قطع هر واژخنده‌اش، نفس تندش را می‌نویسم ... (همان: ۱۶۸-۱۶۹).

قدرت نویسنده به حدی است که سروان کشته‌شده را زنده برمی‌گرداند و پایان داستان را تغییر می‌دهد: «آن جملات به تو دروغ گفتند. سروان بازگشت. من می‌نویسم که سروان بازگشت» (همان).

سروان بازمی‌گردد و این بار، به جای او توبا کشته می‌شود.

در رمان *اسفار کاتبان* نقش کلمه پررنگ‌تر می‌شود. اسفار، جمع سفر، به معنای بخش‌هایی از *تورات* است. اسفار کتاب بزرگ هم معنی می‌دهد. *اسفار کاتبان* شرح زندگی کاتبانی است که در دوره‌های گوناگون زیسته‌اند و روایات خود را به کتاب افزوده‌اند.

نخستین کاتب «شیخ یحیی کندری» است که کتاب *مصادیق الآثار* را نوشته است. او شبی به خواب «احمد بشیری» می‌رود و از او می‌خواهد وقایع دوران خود را به متن کتاب بیفزاید. احمد بشیری در دوره معاصر زندگی می‌کند و شیخ یحیی کندری در عصر تیموری می‌زیسته است.

کاتبان دیگری هم در کتاب دیده می‌شوند؛ سعید بشیری، پسر احمد بشیری، راوی زندگی دختری یهودی به نام اقلیماست. زلفا جیمز (جده اقلیما) هم، شرح سفر خود به منطقه فاریاب را برای یافتن نیم‌تنه شدرک قدیس نوشته است.

طبق روایت داستان، شدرک قدیسی یهودی است که قرن‌ها قبل در منطقه فاریاب می‌زیسته و نیمی از جسدش ناپیدا بوده است. زلفا که زنی باایمان است موفق می‌شود نیمه دیگر جسد قدیس را بیابد و جسد را کامل کند.

در *اسفار کاتبان*، کلمه در هر دو نقش خود (جاودانه‌کردن و آفریدن) دیده می‌شود. سعید، اقلیما را با نوشتن داستانش، جاودانه می‌کند و احمد بشیری، روایت همسرش، رفعت‌ماه، و دخترش، آذر، را می‌نویسد.

از سوی دیگر، شدرک، قدیس یهودی، اسم اعظم را مانند بذر بر زمین می‌نشاند و به این ترتیب به آفرینش دست می‌زند:

شدرک از برای اثبات آیات قدرت بیهوه، بذر رودخانه‌ای بر زمین نشا نمود؛ چنان‌که به طرفه‌العین رودی کف‌آلود چون اژدهایی خشم‌ناک و بی‌انتها غرید ... آن‌گاه شدرک ... بذر کلامی از اسمای اعظم الهی را بر خاک نشا نمود و فواره‌ای به ارتفاع هفت مرتبه ... فوران نمود (خسروی، ۱۳۷۹: ۲۶).

شدرک با اسم اعظم رودخانه‌ای می‌آفریند که پیش از آن نبوده است. شخصیت‌ها در *اسفار کاتبان* دو دسته‌اند: واقعی و تجربیدی. رفعت‌ماه و آذر و احمد بشیری از دوران معاصر به زمان تیموری می‌روند و در کاخ شاه‌منصور حضور دارند؛ ولی حضور آن‌ها از جنس کلمه است. به همین دلیل، شاه‌منصور حضور زنی را در ارک حس می‌کند ولی او را نمی‌بیند. سرانجام رفعت‌ماه به صورت رقاصه‌ای به شاه‌منصور هدیه می‌شود و سعید، حاصل هم‌خوابگی شاه تجربیدی با رفعت‌ماه است. شاه هم از جنس کلمه است؛ زیرا سرنوشتش در روایت‌های کتاب *مصادیق الآثار* نوشته شده است. به همین دلیل سعید درباره تولد خود می‌گوید: «پدر [احمد بشیری] مرا حاصل تجاوز آن کلمه مشئوم [شاه] به مادر [رفعت‌ماه، حمیرا] می‌داند» (همان: ۹۴).

در جای دیگری هم می‌گوید:

[من] نطفه کلمه‌ای هستم که در هیئت سلطان با رفعت‌ماه درآمیخته ... آن کلمه در عین مجردبودنش آن‌چنان واقعی است که شامه‌اش رایحه تن رفعت‌ماه را می‌شناسد (همان: ۱۲۰).

بنابراین می‌توانیم بگوییم که تجریدی یا واقعی بودن شخصیت‌ها نسبی است. اگر در زمان خود باشند، واقعی هستند (مثل زمانی که رفعت‌ماه، جسد دخترش، آذر، را می‌شوید)؛ ولی اگر در زمانی غیر از دوره معاصر خود حضور یابند، حضورشان از جنس کلمه و تجریدی است. به همین دلیل حضور رفعت‌ماه در ارک شاهی در دوره تیموری تجریدی است و حضور شاه در منزل احمد بشیری (همان کاخ در قرن بیستم) نیز تجریدی است. در رمان رود راوی، «کیا» در لاهور محصل علم کلام است و با کلمات سروکار دارد. مولایش، عبدالحمود، «ایمان به جسمیت کلمه را به عین ایمان به جسمیت آتش می‌دانست، که البته از آتش به جز حقیقت سوختن چیزی صادر نمی‌گردد و از جسمیت کلمه به جز قطعیت امر چیزی حاصل نمی‌آید» (خسروی، ۱۳۸۲: ۷). درحقیقت عبدالحمود هم از ارزش و کارایی واقعی کلمات آگاه بوده است. کیا هم با استفاده از کلمات می‌آفریند. او به رقاصه‌ای به نام «گایتیری» علاقه‌مند است و نام او را می‌نویسد و به آن نام کلمه‌ای جسمیت می‌بخشد:

طرح تن او با کلماتی که نوشته می‌شد، می‌آمد. همان طور نرم و چرخان با جسمیتی که بر روی صفحه کاغذ مثل ستارگان می‌درخشد و با آن‌که مکتوب بود، گرمایش را با سرانگشتانم لمس می‌کردم (همان: ۱۵).

این‌گونه است که گایتیری در اتاق کیا در مدرسه‌اش، پدیدار می‌شود.

کیا به شهر «رونیز» می‌رود و همه‌جا حضور تجریدی گایتیری را حس می‌کند. وقتی کیا را برای انجام مراسم تسعیر، که در فرقه مفتاحیه نوعی شکنجه برای پاک‌شدن از گناهان است، به تخته‌بند می‌بندند، تخته‌بند از کیا بار می‌گیرد و هنگامی که گایتیری از لاهور به رونیز می‌رود، جنین تجریدی را به گایتیری تحویل می‌دهد. گایتیری باردار می‌شود و کودکی حقیقی به دنیا می‌آورد.

بخشی از رود راوی به روایات مربوط به تاریخ مفتاحیه اختصاص دارد. مفتاحیه فرقه‌ای خیالی است که آفریده ذهن خلاق نویسنده است. این فرقه عقاید و آداب ویژه خود را دارد. در تاریخ مفتاحیه می‌خوانیم که ابودجانه اول، جد اصغر مفتاحیه، اسم اعظم را از هم‌بندش،

شیخ یحیی بن محمد الکندری، می‌دزدد و با استفاده از آن جنیان را احضار می‌کند تا شهر رونیز را بنا کند. این ماجرا یادآور داستان سلیمان نبی (ع) است که با استفاده از اسم اعظم خداوند، جنیان را برای ساختن معبد سلیمان احضار کرد و از آنان یاری گرفت. چنان‌که دیده می‌شود «کلمه» و قدرت آفرینش‌گری و نیز قدرت جاودانه‌سازی کلمه به شکل چشم‌گیری در آثار خسروی حضور دارد.

۲.۳ درختان همیشه‌سبز (سرو و کاج) و تاک

درخت به دلیل تغییر دائمی خود نماد زندگی است و با عروجش به سوی آسمان مظهر قائمیت است. برگ‌ها نشانه مرگ و نوزایی‌اند که می‌ریزند اما دوباره سبز می‌شوند. به‌علاوه درخت سه سطح جهان را به هم مرتبط می‌کند: زیر زمین را با ریشه‌اش که در عمق است می‌کاود؛ رویه زمین را با ساقه و شاخه‌های پایینی به آسمان متصل می‌کند و اعماق آسمان را با سرشاخه‌های بلندش لمس می‌کند (← شوالیه و گریبان، ۱۳۸۵: مدخل «درخت»).

از موتیف‌های اسطوره‌ای در آثار خسروی سرو و کاج است. این دو درخت در داستان‌ها به شیوه‌های گوناگون تکرار می‌شوند. در «تصویری از یک عشق»، سرباز بوی کاج می‌دهد (خسروی، ۱۳۷۰: ۸۲) و از لابه‌لای سروها بیرون می‌آید (همان: ۸۶). در «میناتورها» مادام در کودکی زیر درختان کاج بازی می‌کرده (خسروی، ۱۳۸۰: ۶). در «ردپای مرد کهربایی»، زن اثری عطر کاج دارد و همیشه پس از رفتن او، شانه‌های مرد عطر کاج می‌دهد (همان: ۱۷).

در «تربیع پیکر»، راوی و پیکر اصرار دارند از زیر سروها عبور کنند (همان: ۷۲) و اندام پیکر به سرو تشبیه می‌شود. این تشبیه در ادب کهن بسیار تکرار شده است.

در «صورت‌بند»، در حیاط خانه آقای فیاضی سرو کاشته‌اند (همان: ۹۴). در «دیوان سومنات»، طیب غزلی می‌سراید که به شکل سرو است (همان: ۱۱۰). در «سفار کاتبان تن اقلیما عطر کاج دارد» (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۷، ۲۴، ۹۰). در حیاط دانشکده و حیاط خانه اقلیما هم سرو وجود دارد (همان: ۲۳).

در داستان «بیک‌نیک»، در باغ موروثی، که محل رخ‌دادن داستان است، سروی پنجاه‌ساله وجود دارد که روی آن کلاغی نشسته است (خسروی، ۱۳۸۸: ۴۶).

در «رؤیا یا کبوس»، در مسیر پادگانی که سعید برای اعدام محکومان به آن‌جا می‌رود دو ردیف کاج بلند هست (همان: ۱۰۵).

در رود راوی، بعد از تسعیر، به تن کیا روغنی می‌مالند که بوی کاج می‌دهد (خسروی، ۱۳۸۲: ۶۶). در مسیر دارالمفتاح، سروستان‌ها را برای به‌دست‌آوردن زمین کشاورزی نابود کرده‌اند (همان: ۶۱). در قبرستان دارالشفا هم کاج کاشته‌اند (همان: ۱۱۸). باید دانست که درخت به صورت عام، نماد کیهان، منبع باروری، دانش، و حیات جاودانی است (هال، ۱۳۸۰: ۲۸۵).

سرو نماد جاودانگی و زندگی پس از مرگ است، به همین سبب در کنار گورها کاشته می‌شود. این رسم از اعتقاد به این‌که درخت قبر، روح مرده را تسلی می‌دهد، از فاسدشدن جسد مدفون جلوگیری می‌کند، و [درخت] از هوا و زمین مواد سودمند می‌گیرد و به جسد مدفون می‌رساند، پدید آمده است.

سرو از قدیم علامت خاص ایرانیان بوده است. بر طبق روایات ایرانی، زردشت این درخت را از بهشت آورد و در پیش آتشکده کاشت. انتساب صفت آزادگی به سرو، یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه‌ها رمزی از آزادی و آزادگی به شمار می‌رود (یاقتی، ۱۳۶۹: ۲۴۵).

سرو نماد پیکر معشوق هم هست و اندام موزون یار را تداعی می‌کند. درخت کاج دو جنبه متضاد دارد؛ هم نماد زندگی بخشی است و هم نماد مرگ. علت این امر همیشه‌سبز بودن آن است. کاج را هم مانند سرو در گورستان‌ها می‌کارند و مردم به عنوان سمبل جاودانگی و تجدید حیات و مظهر خداوند بدان توجه داشته‌اند (← ناهوگو، ۱۳۸۵: ۲۲۵).

کاج و سرو با ماه نیز در ارتباط‌اند:

درخت کاج و سرو ویژه خورشیدند: درختانی همیشه‌سبز و باطراوت کنایه از بهار؛ اما برخی آنان را وابسته به ماه می‌دانند و در عین حال مظهري بارز از جنبه مفرح و مثبت زندگی. از این رو هنوز هم مکان‌های مذهبی در ایران با سرو احاطه می‌شوند. زردشت در اوستا به نوعی از سرو اشاره می‌کند که برگش دانش است و برش خرد و هرکس میوه آن را بچشد جاودانه خواهد بود (دادور و منصور، ۱۳۸۵: ۱۰۱-۱۰۲).

در آثار خسروی، عطر کاج نماد اثیری و غیرعادی بودن شخصیت آن فرد است. زن اثیری در «رد پای مرد کهربایی» می‌تواند نمادی از فرشته مرگ باشد. سرباز، اقلیما، و پیکر هم هرکدام به نوعی قربانی می‌شوند. سرباز پایش را از دست می‌دهد و نتیجه آن از دست‌دادن معشوقش (پرستار) است. او وقتی از جنگ بازمی‌گردد دیگر تنش عطر کاج

نمی‌دهد و به همین علت پرستار او را نمی‌شناسد و نمی‌پذیرد. اقلیما و پیکر هم به سوی مرگ می‌روند.

کیا دربارهٔ آداب تسعیر می‌گوید: «در مفتاحیه تسعیر به معنای بهای دوباره یافتن است» (۱۳۸۲: ۲۴۳). پس تسعیر نوعی تولد دوباره به شمار می‌آید و از آن‌جا که کاج نماد تولد هم هست، پس از آداب تسعیر به تن کیا روغن کاج می‌مالند.

نمادگرایی تاک همواره بار معنایی مثبت داشته است. در زیور تاک نماد زن است که برای همسرش مثل مو، بارآور است. از سوی دیگر، تاک گران‌بهارترین اموال انسان تلقی می‌شده که همیشه از آن میوه و حمایت دائم توقع می‌رفته است. در *انجیل یوحنا* آمده است که مسیح، خود را تاک حقیقی نامیده که هر فردی که خود را از این درخت جدا کند، چون شاخ خشکیده‌ای سوزانده خواهد شد. در *انجیل مرقس* نیز خداوند رزبانی است که از مسیح می‌خواهد از تاکستانش دیدن کند (← شوالیه و گبران، ۱۳۸۸: مدخل تاک). در هر حال تاک نماد مهمی است؛ زیرا شراب فراوردهٔ آن است که سمبل آگاهی و شناخت است. حتی گاه تاک را همان درخت زندگی (یا گیاه جاودانگی) دانسته‌اند.

۳.۳ مار و ماه

مار از دیگر نمادهایی است که در آثار خسروی دیده می‌شود. مار در اساطیر بسیاری از اقوام و ملل به صور گوناگون مطرح است. مار همچنین سمبل شفا در وجود «اسکولاپ» (خداوند سلامت و بهبود) بوده و هنوز هم از علایم حرفهٔ پزشکی است. در روایات اسلامی (که گاه از سرچشمه‌های فرهنگ یهود متأثر است) مار حیوانی زیبا و دارای چهار پا (مانند شتر) بوده و از خزانهٔ بهشت به شمار می‌رفته است؛ اما چون با ابلیس در اغوای آدم همکاری کرد، خداوند او را از بهشت بیرون راند و به خاک خوردن و خزیدن عقوبت کرد (← دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۸۶-۸۷).

مار در اساطیر نقش‌های گوناگونی دارد. در زبان فارسی، مار، دو معنی زاینده و میراننده دارد. مار هم عامل نیستی و هم عامل هستی است. مار در معنی میراننده، هم‌ریشه با مرگ، مرد، و بیمار است و در معنی زاینده، هم‌ریشه با مادر و ماده است (← ناهوگو، ۱۳۸۵: ۱۷). در داستان «ماه و مار»، صفیه رقاصه‌ای است که پس از مرگ در حیاط خانه زیر تاک دفن می‌شود. او پس از مرگ، شب‌هایی که قرص ماه کامل است، به صورت ماری درمی‌آید که به دور تاک می‌پیچد و سرانجام، عاشق خود، جیپار، را با نیش زهرآگینش می‌کشد.

در این داستان، مار هر دو نقش را بر عهده دارد. صفیه پس از مرگ، در صورت مار زنده می‌شود و عشق جیپار را دوباره جان می‌دهد؛ ولی در پایان داستان او را می‌کشد. البته این مرگ هم نوعی زندگی‌بخشی است؛ زیرا «جیپار دوباره همان خواهد شد که سال‌ها پیش بود؛ هندوی جوان که عاشق بود» (هاویه، ۱۳۷۰: ۱۳۴).

مار معانی اساطیری دیگری هم دارد. مار معمولاً پیچیده به دور درخت تصویر می‌شود و در این صورت نگهبان درخت حیات است. در این داستان هم مار پیچیده به دور تاک دیده می‌شود.

رابطه مار و ماه هم درخور توجه است:

توانایی پوست‌انداختن مار و ظاهرشدنش پس از ترک جلد قدیم و فرسوده به صورتی که کاملاً جوان شده و جان تازه یافته، این اندیشه را قوت می‌بخشد که مار می‌تواند دائماً تجدید حیات کند و از این رو دعوی شده که جاوید و نامیراست (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۴۱).

از سوی دیگر:

ماه که صورت‌های مختلف به خود می‌گیرد: اولین ربع قمر، نیم‌ماه، بدر (ماه تمام)، و آخرین ربع قمر، پر و کاسته می‌شود و ولادت می‌یابد و می‌میرد. به مدت سه شب گویی مرده است و آن حالت خسوف یا محاق ماه است که از زمین دیده نمی‌شود؛ اما در شب چهاردهم رستاخیز می‌کند و شکل اولیه خود را بازمی‌یابد ... مار همان سرنوشت ماه را دارد. به طرز جادویی دگرگونی می‌یابد و شکلش منظم‌تر تغییر می‌کند. یا به تعبیری پوست می‌اندازد (همان: ۵۲-۵۳).

پس مار شباهت زیادی به ماه دارد؛ زیرا پی‌درپی شکل عوض می‌کند. در این داستان هم مار در شب‌های چهاردهم ماه ظاهر می‌شود؛ یعنی وقتی ماه کامل می‌شود، مار (صفیه) حیات می‌یابد. عنوان داستان هم درخور توجه است. نویسنده ماه و مار را در کنار هم قرار داده است.

در اساطیر ایرانی، ماه نگاه‌دار تخمه گاو است که در پدیدآمدن حیات گیاهی و جانوری نقش عمده دارد و نیز نماد باکرگی و کشت‌زار بکر است. مار نیز سرچشمه حیات، تخیل، تجدید حیات، و جاودانگی دانسته شده است. از سوی دیگر، مار نماد پیکار نیروهای آسمانی با نیروی دوزخی و اهریمنی و نشانه تضاد میان روز و شب، نور و ظلمت، آسمان و زمین، و خیر و شر است (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۰-۲۱). این نمادها در داستان «ماه و مار» خوش می‌نشینند و هاله‌ای از همه این معانی را به مخاطب منتقل می‌کنند.

مار معانی اساطیری دیگری هم دارد:

مار، پس از تغییر اندکی، سرانجام الگوی مناظره فریب نزد عیسویان شد و نخست بر روی نقاشی‌های روی تابوت‌های رومی ظاهر گردید. بدین ترتیب مار یک نماد عیسوی درباره هبوط آدم و همچنین شیطان شد (هال، ۱۳۸۰: ۹۹).

در داستان «رؤیا یا کابوس» نویسنده مار را در کنار کودک این‌گونه تصویر می‌کند:

تلویزیون فیلم مستندی درباره بازی کودکی با یک مار بیتون در یک قبیله اندونزیایی نشان می‌دهد. گوینده درباره اعتقادات آن قبیله می‌گوید، که گویا معتقدند آن کودک و آن مار در یکی از دنیاهای موازی عضو یک خانواده‌اند. فکر می‌کنم ممکن است آن‌ها در دنیای موازی برادر و خواهر یا پدر و فرزند یا مادر و فرزند باشند (خسروی، ۱۳۸۸: ۱۰۷).

اشاره مستقیم به یک باور اسطوره‌ای، فقط در این داستان به چشم می‌خورد. گویا راوی، انسان و مار را یکی می‌پندارد و به باور آن قبیله ایمان دارد.

مار از دیدگاهی دیگر، در کنار زن قرار می‌گیرد؛ زیرا زن منشأ زندگی است:

مار ممکن است به صورت موجودی مذکر و مارگون درآید؛ اما این آدم‌نمایی‌ها در بازپسین تحلیل، هرچند گاهی از تلقی ماه به مثابه منبع واقعیات حیات و منبع باروری و تجدید حیات نشئت می‌گیرد، در مار به عنوان موجودی می‌نگرند که موجب به‌دنیا آمدن کودکان است. مناسبات میان زن و مار دارای اشکال گوناگونی است؛ اما به‌هیچ‌وجه نمی‌توان آن‌ها را کلاً به مدد رمزپردازی ساده‌شده جنسی تبیین کرد. شکل مار گرایش‌ها و معانی گوناگون دارد و مهم‌ترین آن‌ها تجدید حیات است. مار جانوری است که تغییر شکل می‌دهد. می‌گویند: ”جادوگری مقام منصبی است که غالباً از جانب ماه (مستقیماً یا به وساطت ماران) به زن تفویض شده است“ (معصومی، ۱۳۷۸: ۶۰).

مار را در این معنای اسطوره‌ای در *رمان/سفر کاتبان* می‌بینیم. حمیرا، رقصه هندی، ماری به همراه دارد و همیشه با او زندگی می‌کند. شاه‌منصور از ترس تقدیری شوم، که کشته‌شدن به دست یکی از فرزندانش است، همه فرزندانش را می‌کشد و زنانش را طلاق می‌دهد؛ ولی پس از دیدن حمیرا، ترس از زنان را فراموش می‌کند و فریفته او می‌شود. حاصل این فریفتگی، هم‌آغوشی با حمیرا و بارداری اوست. سرانجام، فرزند حمیرا، تقدیر را به واقعیت پیوند می‌زند و شاه را می‌کشد. نقش مار در این جریان، نخست جلب توجه شاه به حمیراست و پس از بارداری، از نابودی جنین جلوگیری می‌کند، زیرا پزشک دربار از ترس مار جرئت نمی‌کند برای سقط جنین اقدام کند. در نتیجه سعید به دنیا می‌آید و باعث

مرگ شاه می‌شود؛ یعنی مار به سعید حیات دوباره می‌بخشد و او را از زمان معاصر به دوره تیموری می‌برد. درحقیقت این مار است که باعث تولد سعید به صورت تجریدی می‌شود.

۴. خوانش کهن‌الگویی داستان «ماه و مار»

برای نمونه و جمع‌بندی آنچه گفته شد، داستان «ماه و مار» از مجموعه داستان‌هاوییه با رویکرد کهن‌الگویی بازخوانی می‌شود.

خلاصه داستان:

جیپار جوانی هندی است که عاشق رقاصه‌ای به نام صفیه می‌شود. صفیه هر شب در حلقه عاشقان خود می‌رقصد. جیپار خانه‌ای می‌خرد و می‌خواهد صفیه را در آن بنشانند تا برایش بچه بزاید یا او را با خود به مزارشریف یا لاهور ببرد. یک شب وقتی صفیه در حال رقص است، سروان باچر انگلیسی با اسب به مجلس وارد می‌شود و صفیه را بر اسب می‌نشانند و با خود به کاروان‌سرا می‌برد. جیپار به آنجا می‌رود و سروان باچر را در آغوش صفیه با شلیک شش گلوله می‌کشد و صفیه را پشت یکی از اسب‌های کاروان‌سرا می‌نشانند. هنگام فرار تیر به کتف صفیه می‌خورد. صفیه کمی بعد از دنیا می‌رود. جیپار او را در حیاط خانه دفن می‌کند و بعد از چهل سال که از مرگ صفیه و باچر می‌گذرد، هنوز حس می‌کند که باچر به دنبال صفیه می‌آید. جیپار صفیه را ابتدا در تن تاک می‌بیند و حس می‌کند، و بعد از مدتی او را به شکل ماری می‌بیند که دور تاک می‌پیچد. در شب چهاردهم ماه، صفیه به شکل گذشته خود (زنی سی‌ساله) بر جیپار ظاهر می‌شود.

سرانجام یک شب جنازه جیپار را در حیاط خانه پیدا می‌کنند، در حالی که «گزش دندان‌های مسموم در نرمی گردنش فرو رفته بود» (خسروی، ۱۳۷۰: ۱۳۴).

نکته مهم و اساطیری داستان تبدیل شدن رقاصه‌ای به نام صفیه به تاک، مار، و ماه است. سال‌ها پس از این که جیپار صفیه را در حیاط خانه دفن می‌کند، او را در باغچه می‌بیند.

راوی داستان می‌گوید:

[جیپار] این اواخر گفت او را توی باغچه خانه دیده. صدای خلخالش را شنیده و او را شناخته، در این سال‌ها تغییر شکل داده و تبدیل به مار شده، با خال‌های گل‌باقالی روی پوستش. در چنین شب‌هایی دور تاک می‌پیچد و می‌آید پایین. می‌شود صدای نفس‌هاش را شنید. می‌توان او را لمس کرد. [جیپار] به قرص ماه نگاه کرد و گفت: ”در همچنین شبی از این شمایل درمی‌آید. نور ماه نقش‌ها را محو می‌کند. صفیه از این پوسته به در

می‌آید، و می‌شود همان سی‌ساله زنی که بود؛ با دو بادامه سیاه و گلگونه‌ای که آه می‌کشد» (همان: ۱۲۲).

چشم‌های صفییه به چشم مار مانند است. هر دو بادامی هستند. و آه‌کشیدنش هم مانند تنفس مار است.

دگرگونی صفییه و ظاهر شدن دوباره‌اش ارتباط خاصی با ماه دارد. جیپار مدام به آسمان می‌نگرد و ماه را رصد می‌کند و منتظر است تا ماه به منزل‌گاه موعود برسد و صفییه ظاهر شود. راوی می‌گوید:

به جیپار گفته بودم با آن دقتی که به آسمان نگاه می‌کند، باید بتواند حدس بزند که ماه از کدام گوشه آسمان سر می‌زند و تا صبح به کجا خواهد رسید (همان).

این‌همانی صفییه و ماه تا حدی است که راوی می‌گوید: «وقتی که صفییه را توی راه‌روهای خانه گم می‌کند، طبیعی است که ماه گم شود» (همان: ۱۲۲-۱۲۳).

جیپار هر شب انتظار می‌کشد تا ماه به بدر برسد. او، در می‌خانه‌ای که بالای کوه است، هر شب می‌گساری می‌کند. در شب‌های بدر ماه،

شتاب‌زده بود. با عجله می‌نوشتید. چشم از ماه بر نمی‌داشت. در لحظه‌ای می‌گفت: «آمشب نمی‌شود به ساز این مطرب‌ها گوش داد» ماه به جای موعود رسیده بود. جیپار از پله‌های کوه پایین می‌رفت ... در این شب‌ها از پله‌های کوه شکایت می‌کرد که او را به وضع خفت‌آوری می‌اندازد ... شب‌های دیگر تا دیروقت نشسته بود. آخرین نفر بوده که از پله‌ها پایین می‌رفته (همان: ۱۲۳).

خستگی جیپار ناشی از پیرشدنش است؛ زیرا چهل سال از مرگ صفییه گذشته ولی صفییه همچنان جوان مانده است. «پیر شده‌ام آقا، زندگی با این وضع سخت است، ولی صفییه جوان مانده» (همان)؛ زیرا گذشت زمان بر صفییه اثر ندارد.

اعداد نیز در داستان نقش‌های آیینی خود را ایفا می‌کنند. صفییه در سی‌سالگی به محاق رفته اما مدام در رفت و آمد بین جهان ناپیدا و پیداست. (همچون ماه که طی سی روز می‌رود و می‌آید). چهل سال از مرگ باچر و صفییه گذشته است و چهل عدد کمال و تمامی است. طره موه‌ای صفییه هفت بافته دارد و هفت عدد دور و تکرار است.

بعد از هر دیدار صفییه گم می‌شود و جیپار منتظر بازگشت اوست:

آخرین بار بی‌بی در کجا می‌توانست باشد؟ من آن‌جا را گم کرده‌ام. شاید هم جایی می‌نشیند که او را نبینم. بی‌بی که گم شد، روبه‌رویم نشسته بود. بی‌بی را توی این شکل و

شمایل هیچ‌کس نمی‌شناسد؛ ولی من می‌توانم او را پیدا کنم. حواس من او را می‌شناسد. می‌شود حدس زد در این شب‌ها می‌آید. ماه شیدایش می‌کند. عشقش گل می‌کند. می‌گویم: ”صفیه به من بیچ“ می‌بیچد. با نقش تنش زیبا می‌شوم. تنش گرم نیست. سرد هم نیست. طبیعت خاک را دارد (همان: ۱۳۰-۱۳۱).

صفیه صفات ماه را دارد. مدام پیدا و ناپیدا می‌شود و وقتی در محاق می‌رود، جیپار او را گم می‌کند. از طرفی صفات مار را هم دارد؛ در تن جیپار می‌بیچد و تنش نه سرد است و نه گرم. تنش مثل تن مار پر از نقش و نگار است.

در جای دیگری جیپار می‌گوید:

صفیه از چشم اغیار پنهان است. هرچند که او در همه‌چیز عبور می‌کند و حضور دارد ... در تن تاک حضور دارد. من چشم‌های او را در صفحه‌ی یک برگ دیده‌ام. پلک‌ها را باز می‌کرد، هفت طره موی بافته‌اش، دور ساقه‌ها پیچیده بود. گریه‌اش بی‌صدا بود. نقش برگ‌ها او را پوشانده بود. گفتم: ”تو صفیه نیستی، تو یک درختی“ و او را لمس کردم. وقتی پوستش لمس شود، برهنگی‌اش شهوت را بیدار می‌کند. نقش‌ها تغییر می‌کنند. برگ‌های یک تاک یا چیزی دیگر ... حالا کدام‌یک از این تاک‌ها می‌توانسته صفیه باشد، یا این‌که شاخه‌ای جان می‌گیرد، به تاک‌ها می‌بیچد، گل‌های باقلایی تن صفیه بوده که موج می‌زده، صدای خلخالش می‌آمده ... [جیپار] می‌توانسته بدنش را در لفاف آن پوسته و نقش گل‌های باقلا بر زمینه‌ی فلس‌ها بشناسد (همان: ۱۳۲-۱۳۳).

حضور صفیه در تن تاک، نماد باروری، خودآگاهی، و حیات جاوید است (جیپار آرزو داشته صفیه را در خانه‌ای بنشانند تا برایش فرزند بیاورد و تاک نماد زن است که برای همسرش بارور می‌شود). علاوه بر این، تاک نماد درخت زندگی و حیات جاوید است و صفیه با حلول در تن تاک، پس از چهل سال از گذشت مرگش، هنوز سی‌ساله زنی است که گاه بر جیپار رخ می‌نماید.

صفیه در عین حال که تاک است، مار هم هست. گریه‌ی او مانند تاک بی‌صداست (اشک تاک)، خلخال دارد (رقاصه/خش‌خش حرکت مار)، و بدنش مانند مار پیچ و تاب می‌خورد. او حتی پیش از مرگ هم به مار شبیه بوده؛ زیرا حرفه‌اش رقاصی بوده است.

جیپار می‌گوید: «[صفیه] حتی پشت همه‌ی نقش‌های این خانه زندگی می‌کند و صدایش را از دست داده. همیشه از لابه‌لای درخت‌ها صدایی شنیده می‌شود. آه می‌کشد» (همان: ۱۳۳).

آه کشیدن، بی‌صدابودن، و لابه‌لای درخت‌ها بودن صفات مار است. می‌خوارگی و مستی هر شب جیپار هم به سبب یگانگی صفیه و تاک است. سرانجام انتظار جیپار به پایان می‌رسد:

حالا دیگر من او را می‌شناسم ... من حتی صدای پاهایش را که در زمین عبور می‌کند یا در آب جاری می‌شود و به تن درخت‌ها وارد می‌شود می‌شنوم. فقط در خلوت من حاضر می‌شود. به سرتاپایم می‌پیچد؛ با پولک‌های نقره‌ای‌اش تنم را آذین می‌بندد. مهتاب می‌تابد و او به دور من می‌درخشد (همان).

در پایان داستان جسد جیپار را در حیاط خانه پیدا می‌کنند:

با آن هیئت می‌توان حدس زد که مست بوده. بطری عرقش خالی بود. عصایش را به تاک آویخته بود. خم کمرگاهش در اوج جهشی گشوده بود. گزش دندانانی مسموم در نرمی گردنش فرو رفته بود. چین‌های چهره‌اش در انبساط صورتش از درد محو شده بود. شکل دست‌ها و پاها حاکی از پیچشی دردناک بود. پلک‌هایش رو به تاک‌ها گشوده بود. لب‌ها نیمه‌باز بود. انگار آه می‌کشیده (همان: ۱۳۴).

جیپار را بوسه صفیه (نیش مار) می‌کشد. در حالی که مست است (خون تاک را نوشیده) و مانند مار (صفیه) آه می‌کشد. جسد جیپار بر پای درخت آگاهی و حیات جاوید (تاک) یافت می‌شود، زیرا او به جاودانگی عشق پیوسته است.

بدیهی است در این داستان هرکدام از نمادها معانی خاصی دارند که در کنار هم، جهان پیچیده داستان را می‌سازند. همان‌طور که اشاره شد، تاک نماد زن و باروری است. ضمن این‌که تاک درختی است که رشد پیچشی دارد و به اصطلاح رونده است. این ویژگی تاک، آن را مشابه مار می‌کند؛ زیرا مار هم می‌خزد و می‌پیچد. از طرف دیگر صفیه زنی رقاصه است؛ بنابراین انتخاب تاک، نقشی کلیدی در کنار سایر نمادها دارد؛ مثلاً نمی‌توان در این داستان به جای تاک درخت چنار یا سرو را جانشین کرد. چنار و سرو هم مفاهیم اسطوره‌ای دارند؛ ولی تناسبی با سایر نمادهای مطرح‌شده در داستان ندارند و جانشین کردن آن‌ها کل جهان داستان را به هم می‌ریزد و خواننده را از درک مفهومی که در نظر نویسنده بوده است دور می‌کند. ضمن این‌که از تاک شراب به دست می‌آید و به این ترتیب، جیپار، رابطه خود را با تاک (صفیه) حفظ و هر شب در عین شراب‌نوشی ماه را نیز نظاره می‌کند. در حالی که مثلاً سرو یا چنار، محصول و میوه‌ای ندارد که بتواند این کارکرد ارتباطی را با جیپار داشته باشد. این مسئله درباره مار هم صادق است. مار هم با تاک و ماه پیوندهای اسطوره‌ای عمیقی دارد و نویسنده به همین دلیل آن را انتخاب کرده است. برای مار در این داستان هیچ جانشین دیگری نمی‌توان در نظر گرفت و انتخاب آن بسیار بجا و درست بوده است؛ زیرا هیچ حیوان دیگری در اساطیر تا این حد با ماه در ارتباط نیست. از سوی دیگر، همان‌طور که اشاره شد، پیچش مار شباهت زیادی به رشد تاک و حرکات تن رقاصه (صفیه) دارد.

۵. نتیجه‌گیری

کهن‌الگوها حافظهٔ جمعی مردمان در طی زندگی‌اند و حضورشان در متون ادبی پنداره‌های ازلی را به شکلی هنری برای مخاطب متن دسترس‌پذیر می‌کند. این انگاره‌ها در داستان‌های ابوتراب خسروی به شکلی عمیق و بدون تحمیل ریشه دوانده‌اند و نوشته‌های او را از سایر داستان‌های معاصر متمایز کرده‌اند.

فضای آثار خسروی معمولاً فضایی مبهم است؛ گویی داستان در زمانی نامشخص و مکانی نامشخص جریان دارد. حتی زمان‌ها و مکان‌های نام‌برده‌شده در داستان با حقیقت بیرونی آن‌ها هم خوانی ندارد و نویسنده به خوبی توانسته فضایی فرازمانی و فرامکانی در داستان‌هایش بیافریند؛ فضایی که در آن نویسنده و راوی از قدرت جادویی کلمات برای آفرینش مفاهیم تازه بهره می‌گیرند و در آن موجوداتی حقیقی، مانند مار و کاج و ماه، کارکردی اسطوره‌ای پیدا می‌کنند و ذهن خواننده را همراه با خود به زمان اسطوره‌ها می‌برند و انسان مدرن امروزی را به باورهای انسان بدوی نزدیک می‌کنند. این نمادهای اسطوره‌ای در آثار خسروی، نه فقط در معنای ایرانی اسطوره‌ای، بلکه در معنای جهان‌شمول نمادهای اسطوره‌ای به کار گرفته شده‌اند و در متن داستان‌ها خوش نشسته‌اند.

نویسنده با انتخاب هوشمندانهٔ این عناصر و چینش آن‌ها در کنار هم، جهانی را پدید آورده که در عین باورپذیر بودن بسیار پیچیده و اسرارآمیز است. به عبارت دیگر، نویسنده از معجزهٔ کلمه استفاده کرده تا موجودی بیافریند که هم زن است و هم تاک و هم مار، و این آفرینش در جهان داستان، برای خواننده شگفت‌آور ولی پذیرفتنی است. کلمه در آثار خسروی جایگاهی ارزشمند دارد، هم می‌آفریند و هم باعث جاودانگی می‌شود. گاه نویسنده در نقش آفرینش‌گر ظاهر می‌شود و با واژه‌ها شخصیت‌های داستان را می‌آفریند. برای این شخصیت‌ها مرگ معنا ندارد، زیرا در قالب کلمات مجدداً زنده می‌شوند و حیات متفاوتی را از سر می‌گیرند. سرو و کاج و تاک نمادهایی از درخت کیهانی یا درخت زندگی‌اند که از یک سو با ماه (و خورشید) در تعامل‌اند، زیرا همچون ماه که از هلال به بدر تغییر شکل می‌دهد و زندگی را از سر می‌گیرد، درختان همیشه‌سبز نیز عصارهٔ زندگی را در برگ‌های خود دارند. محصول تاک شراب است که آگاهی می‌بخشد و به شکلی نمادین مظهر دانایی است. مار نیز همچون ماه در حرکت مدام میان ولادت و مرگ است (با پوست‌انداختن وارد زندگی جدید می‌شود)، بنابراین همچون ماه و درختان سبز نماد زندگی است. از دیگر سو مار در بهشت بوده و با آدم (و شیطان) مراد شده است و

بنابراین جنبه‌ای متافیزیکی نیز دارد. درهم‌تیندن یک‌دست و هدف‌مند همه این عناصر در یک‌دیگر بافتی عجیب و در عین حال باورپذیر و تأثیرگذار در فضای داستان‌ها ایجاد کرده است و همه‌چیز را به سمت جاودانگی و دانایی سوق می‌دهد.

این نکته را در همه آثار خسروی به‌وضوح می‌بینیم. استفاده از عناصر اسطوره‌ای در آثار او، بر اساس تصادف یا فقط برای زینت‌بخشیدن به داستان نیست، بلکه هرکدام از این عناصر معنی و مفهومی به داستان می‌بخشد و جهان داستان را غنی‌تر می‌کند؛ به گونه‌ای که هرگز نمی‌توانیم جانشین بهتری برای این عناصر در طرح داستان پیدا کنیم. نویسنده با شناخت کاملی که از اساطیر دارد، هرکدام را متناسب با فضای هر داستان انتخاب می‌کند و به گونه‌ای که کار می‌برد که بهترین کارکرد را در متن داستان داشته باشد و قابل حذف و تغییر نباشد. پیوند اندام‌وار و ارگانیک کهن‌الگوها با سایر عناصر داستان‌های خسروی به حدی است که حذف یا جان‌نشینی هریک از این کهن‌الگوها کل پیکره داستانی را از کار می‌اندازد یا در آن اختلال جدی ایجاد می‌کند.

منابع

- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۷۷). *اسطوره: بیان نمادین*، تهران: سروش.
- باستانی، روز (۱۳۷۰). *دانش اساطیر*، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۱). *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: آگه.
- تاواری، ناهوکو (۱۳۸۵). *ادبیات تطبیقی مار و کاج*، سمبل‌های جاویدان در ادبیات فارسی و ژاپنی، تهران: بهجت.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۷۰). *هاویه*، شیراز: نوید شیراز.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۷۹). *اسفار کاتبان*، تهران: قصه و آگاه.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۸۰). *دیوان سومنات*، تهران: مرکز.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۸۲). *رود راوی*، تهران: قصه.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۸۸). *کتاب ویران*، تهران: چشمه.
- دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری (۱۳۸۵). *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*، تهران: دانشگاه الزهرا (کلههر).
- دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳). *رمزهای زنده‌جان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
- سیگال، رابرت آلن (۱۳۹۰). *اسطوره*، ترجمه احمدرضا تقاء، تهران: ماهی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴). *داستان یک روح*، تهران: فردوس.

۴۲ واکاوی چند کهن‌الگو در آثار ابوتراب خسروی

- شوالیه، ژان و آلن گبران (۱۳۸۵). فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم، و ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعناده، ۵ جلد، ترجمه سودابه فضایی، تهران: جیحون.
- قلی‌زاده، خسرو (۱۳۸۷). فرهنگ اساطیر ایرانی، تهران: کتاب پارسه.
- گرین، ویلفرد و همکاران (۱۳۷۶). مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
- معصومی، غلامرضا (۱۳۷۸). مقدمه‌ای بر اساطیر و آیین‌های باستانی جهان، تهران: سوره مهر.
- هال، جیمز (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: سروش.