

کیفیت بازتاب اسطوره‌ها در رمان شطرنج با ماشین قیامت

محمد علیجانی^{*۱}

(دریافت: ۱۳۹۷/۲/۸ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۲/۱۳)

چکیده

رمان *شطرنج با ماشین قیامت* یکی از برجسته‌ترین آثار داستانی دفاع مقدس است که از لحاظ صوری و محتوایی اثری ارزنده به‌شمار می‌رود. علت تعالی ادبی و ممتاز بودن این اثر در بین رمان‌های هم‌مسو با گفتمان جنگ، بهره‌گیری هنرمندانه از اسطوره برای تقویت ظرفیت تفسیرپذیری و افزایش دلالت‌های معنایی رمان است. در این اثر برخی از دغدغه‌های همیشگی بشر مانند تقابل خیر و شر، رنج انسان‌ها و تسلط تقدیر به‌کمک بازآفرینی هنرمندانه اسطوره‌های هبوط انسان، اسطوره مرگ عیسی (ع) و اسطوره درگیری پهلوان و اژدها بازتاب داده شده است. به‌نظر می‌رسد برخی نمادهای اسطوره‌ای، خودآگاه و حسابگرانه به داستان وارد شده و برخی نمادها هم به‌شکلی ناخودآگاه بر بستر روایت رمان نشسته‌اند. آنچه تمام این نمادهای اسطوره‌ای را در وحدتی هماهنگ گرد آورده، بازتاب مفهوم اصالت مبارزه آدمی علیه جبهه شر در برابر موضع انفعالی، به‌منزله درون‌مایه داستان است. از این گذشته بهره‌گیری از نمادهای اسطوره‌ای ظرفیت تفسیرپذیری اثر را افزایش داده و برداشت‌های مختلف شخصیت‌های داستانی از برخی عناصر نمادین اسطوره‌ای سبب ظهور چندصدایی در رمان

۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان (نویسنده مسئول)

* malijani1365@yahoo.com

شده و آن را از حالت خشک و تک‌ساحتی رمان‌های پیشین جنگ رها ساخته است. نگارنده در این پژوهش روش نقد اسطوره‌ای را مبتنی بر آراء یونگ و الیاده برای تحلیل و تفسیر شخصیت‌ها، روایات و سایر عناصر اسطوره‌ای بازتاب‌یافته در این رمان به‌کار برده تا هم قابلیت‌های دلالت‌پردازانه آن‌ها را آشکار کند و هم تأثیر برخی از آن‌ها را در تقویت چندصدایی رمان روشن سازد.

واژه‌های کلیدی: ازدها و باران، آفرینش، کهن‌الگو، نقد اسطوره‌ای، شطرنج با ماشین قیامت.

۱. مقدمه

رمان *شطرنج با ماشین قیامت* - به دلیل تمرکز بر مسئله جنگ ایران و عراق و بازتاب مقطعی از حوادث جنگ - در زمره آثار داستانی جنگ قرار می‌گیرد. آثار داستانی جنگ به دلیل توجه به موضوعاتی مثل شهادت، ایمان، عشق به میهن و... که گفتمان‌های دین‌محور و وحدت‌ساز را تبلیغ می‌کردند، از خاصیت چندصدایی و بازتاب عینی و بدون سوگیری وقایع جنگ بهره‌چندانی ندارند. این رمان یکی از آثار برجسته ادبیات جنگ است که نویسنده توانسته است با بهره‌گیری از تمهیداتی مثل اسطوره و نماد، سویی چندصدایی و همچنین ظرفیت‌های دلالت‌مندان، اثرش را ارتقا دهد. به نظر می‌رسد اسطوره‌پردازی در این اثر، هم به صورت بازآفرینی تعمدی و خودآگاه اسطوره‌های کهن و هم به صورت جوششی و ناخودآگاه بوده است؛ چون در بازآفرینی اسطوره، هنرمند به اسطوره‌ها، متناسب با زمانه حاضر شکل و شمایل جدید می‌دهد و آن‌ها را پیکرگردانی می‌کند.

شرایط و مقتضیات اسطوره را به پرسش می‌گیرد، آنچه را که در اسطوره حذف یا سرکوب شده است بیرون می‌کشد. به کسانی که وادار به سکوت شده‌اند صدا می‌دهد و آن‌هایی را که از دیده پنهان شده‌اند، احضار می‌کند (منخب، ۱۳۹۶: ۲۱۹ - ۲۲۰).

اسطوره‌پردازی در این اثر قدری پیچیده است و نگارندگان برای تحلیل و کشف لایه‌های معنایی اسطوره‌های بازتاب‌یافته در این رمان، به روش نقد اسطوره‌ای^۱ متوسل شده‌اند. در نقد اسطوره‌ای بر وجوه عام و جهان‌شمول نمادهای اسطوره‌ای که با

ساحت‌های ناخودآگاه ذهن بشر مرتبطاند و سبب پویایی و جذابیت اثر ادبی می‌شوند، تأکید می‌شود و افق‌های معنایی و ظرفیت تفسیرپذیری نمادهای اسطوره‌ای کشف می‌شود.

در این پژوهش نمادهای اسطوره‌ای و کهن‌الگویی مبتنی بر دیدگاه یونگ و الیاده در باب اسطوره‌ها، تحلیل شده‌اند؛ چون یونگ و الیاده هر دو به نمادهای دینی و وجوه جهان‌شمول آن‌ها توجه دارند. در این رمان هم وجه دینی نمادهای اسطوره‌ای و سویه‌های جهان‌شمول آن‌ها آشکار است. نمادهای اسطوره‌ای متعدد و متنوعی که در این رمان بازتاب یافته‌اند، در نگاه اول نوعی انسجام‌ناپذیری و گسستگی در بین آن‌ها دیده می‌شود؛ اما به نظر می‌رسد در لایه‌های پنهان اثر، ارتباط محکمی بین همه اسطوره‌های بازتاب‌یافته در این رمان است. از سویی هم به نظر می‌رسد که خلاف دیگر آثار داستانی دفاع مقدس که تک‌صدایی یکی از عوامل ضعف و عدم ماندگاری آن‌هاست، این رمان به دلیل بهره‌گیری هنرمندانه نویسنده از نمادهای اسطوره‌ای، صداهای متنوع و متکثری در آن بازتاب یافته است. قصد بر آن است که با بهره‌گیری از روش نقد اسطوره‌ای، شخصیت‌ها و روایت‌ها و سایر عناصر کهن‌الگویی و اسطوره‌ای - که در دل این رمان گنجانده شده‌اند - مشخص شوند و با توجه به پیشینه و کارکرد اسطوره‌ای آن‌ها به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

۱. چه عاملی اسطوره‌های متنوع این رمان را در وحدتی هماهنگ گرد هم آورده است؟
۲. این عناصر نمادین در حوزه دلالت‌پردازی و چندصدایی^۲، چه تأثیراتی بر رمان گذاشته‌اند؟

۲. پیشینه تحقیق

در باب نقد و تحلیل رمان شطرنج با ماشین قیامت، مقالات متعددی نوشته شده است. در مقاله «شطرنج با رزمنده‌ای که می‌خواست مات شود» (زنوزی جلالی، ۱۳۸۵)، برخی نکات ضعف و قوت عناصر داستانی و عوامل تأثیرگذار بر انسجام ساختار کلی رمان بررسی شده‌اند. در مقاله «تحلیل عناصر داستانی در رمان شطرنج با ماشین قیامت» (رضی و عبداللهیان، ۱۳۹۰) تکنیک‌های متنوع روایت‌پردازانه و شیوه چینی عناصر داستانی

برای پیشبرد روایت واکاوی شده است. در مقاله «تأثیر پیرامتن‌ها در شکل‌گیری یا تحریف معنای متن» (غفاری، ۱۳۹۴)، میزان تأثیر پیرامتن‌های درونی و برونی این رمان بر ایجاد دوگانگی در رویکرد نویسنده، و نیز مسئله جنگ و جبر و اختیار بررسی شده است. در مقاله «تحلیل رمان چندآوایی شطرنج با ماشین قیامت» (حجازی، ۱۳۹۲) ویژگی‌های چندآوایی این رمان و صداها و صداهای گوناگون انعکاس‌یافته در آن بررسی شده است. در مقاله «کارناوال‌گرایی در شطرنج با ماشین قیامت» (غفاری و سعیدی، ۱۳۹۳) تکثر نگرش‌های شخصیت‌ها و سبک‌های زبانی داستانی و آشنایی‌زدایی‌های آن تحلیل شده است. در کتابی با عنوان *رمان اسطوره‌ای* (قاسم‌زاده و بزرگ بیگدلی، ۱۳۹۷) بازتاب اسطوره در رمان، کیفیت بازتاب روایت‌های اسطوره‌ای در رمان‌هایی مثل *سال‌مرگی*، *تراژدی کم‌دی پارس*، *یکلیا و تنهایی او*، به هادس خوش‌آمدید و قصه تهمینه تحلیل شده است.

درباره رمان *شطرنج با ماشین قیامت* پژوهش‌های بسیار کمی صورت گرفته است. پال اسپراکمن (۱۳۹۴)، مترجم رمان به زبان انگلیسی، در صفحات کوتاهی به تفسیر برخی نمادهای مذهبی مانند موسی^(ع)، عیسی^(ع)، مریم^(ع) و... و همسانی‌های آن‌ها با شخصیت‌های داستانی پرداخته است. تاکنون پژوهش مستقلی که اساساً به موضوع ارتباط این رمان با اسطوره پرداخته باشد، دیده نشد.

۳. مفاهیم نظری

۳-۱. نقد اسطوره‌ای

نقد اسطوره‌ای یکی از رویکردهای نقد آثار ادبی است که در آن به چگونگی آمیزش و نفوذ نمادهای اسطوره‌ای در لایه‌های گوناگون آثار ادبی توجه شده است. در نقد اسطوره‌ای منتقد نه با مسائلی مثل شرح حال زندگی نویسنده، شکل و تناسب اثر هنری و روان‌نژندی‌های جنسی و... بلکه با جریانی درونی‌ای سروکار دارد که پویایی و جذابیت اثر هنری را فراهم می‌کند و اثر ادبی را تجسم نیروهای پویا و ذاتی برخاسته از اعمال روان‌جمعی بشریت می‌انگارد (گورین و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۸۱). از این رو، کار منتقد ادبی اسطوره‌ای این است که

بن‌مایه‌ها و درون‌مایه‌های کهن‌الگویی را در آثار ادبی تشخیص دهد و نحوه بازنموده شدن هنرمندان آن از طریق نمادهای اسطوره‌ای و کهن‌الگویی را نشان دهد. منتقد اسطوره‌ای به دنبال کشف نمادهای پنهان موجود در اثر است. او با تحلیل روان‌شناسانه این نمادها و به دست دادن نمونه‌های مشابه آن‌ها در سایر فرهنگ‌های عالم، رابطه معانی نهفته در پس این نمادها را با الگوهای جمعی ذهن بشر آشکار می‌کند. همچنین، رابطه عناصر و درون‌مایه‌های موجود در روایت آثار ادبی را با ژرف‌ساخت کهن‌الگویی آن‌ها نشان می‌دهد (قائم، ۱۳۸۹: ۴۶).

بیشتر اسطوره‌پژوهان بزرگ به رابطه اسطوره و ادبیات اشاره کرده‌اند؛ اما معدودی از آن‌ها درباره نقد اسطوره‌ای و تحلیل شیوه بازتاب و تأثیرگذاری اسطوره‌ها و کهن‌الگوها در ادبیات روش منسجم و خاصی ارائه کرده‌اند. چندین رویکرد در نقد اسطوره‌ای آثار ادبی وجود دارد؛ مثلاً نظریه اسطوره مناسک‌گرای^۳ فریزر^۴ که خاستگاه اسطوره‌ها را در روایت مناسک جهانی مرگ و باززایی ایزد نباتی جست‌وجو می‌کند. کسانی هم مثل جین هریسون^۵، گیلبرت موری^۶ و م. ف. کونفورد^۷ ادبیات را مشتق شده از اسطوره می‌پندارند (Segal, 2004: 80). در نقد کهن‌الگویی^۸ فرای^۹ هم منتقد به دنبال خاستگاه میتوسی ژانرهای ادبی است و می‌خواهد از ساختارهای اسطوره برای طبقه‌بندی انواع ادبی بهره جوید. (روتون، ۱۳۸۷: ۱۰۲؛ گورین و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۸۰). جوزف کمبل (۱۳۹۳: ۲۵۲ - ۲۵۳) هم در کتاب *قهرمان هزار چهره*، نظریه «تک‌اسطوره»^{۱۰} را مطرح می‌سازد و خاستگاه روایت‌های عامیانه، دینی، اسطوره‌ای، ادبی و... را در سراسر جهان در روایت سفر قهرمان و مراسم آیینی تشریف^{۱۱} پی‌جویی می‌کند. کسی مثل اتو رانک^{۱۲} هم اسطوره‌ها را آرزوهای اودیبی سرکوب‌شده می‌داند و الگوی روایی مشترکی را برای اسطوره‌های قهرمانی مرد ارائه می‌دهد (Segal, 2004: 94). منتقدان دیگری مانند ژیلبر دوران^{۱۳} به نقد مبتنی بر «اسطوره‌سنجی»^{۱۴} و «اسطوره‌کاوی»^{۱۵} آثار ادبی می‌پردازند.

از آن‌جا که رویکردهای نقد اسطوره‌ای مثل نقد میتوسی فرای، تک‌اسطوره کمبل، نقد مبتنی بر خاستگاه آیینی و روایت مرگ و باززایی فریزر و اسطوره‌سنجی یا اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران، برای تحلیل نمادهای اسطوره‌ای رمان *شطرنج با ماشین قیامت* مناسب نیستند و در راستای اهداف این مقاله گرهی نمی‌گشایند، نگارنده به این رویکردهای نقد توجهی نداشته است. در پژوهش حاضر نقد اسطوره‌ای رمان مبتنی بر

دیدگاه یونگ و الیاده در باب اسطوره صورت گرفته و به خاصیت الگووار و برگشت‌پذیر و همچنین، به ویژگی ناخودآگاه و جهان‌شمول بودن آن توجه شده است. شاید نظریات کمتر اسطوره‌شناسی به اندازه الیاده با نمادهای دینی و تجربه الوهیت ارتباط داشته باشد (Segal, 2004: 56). در رمان *شطرنج با ماشین قیامت* هم بیشتر اسطوره‌های به کار رفته، اساطیر دینی هستند. علاوه بر این، دو اسطوره که الیاده آن‌ها را از مهم‌ترین و جهانی‌ترین اسطوره‌های عالم می‌داند؛ یعنی «اسطوره آفرینش» و «اسطوره هبوط»، در این رمان حضور بیشتری دارند. یکی از دغدغه‌های اصلی یونگ هم تبیین روان‌شناختی نمادهای دینی است. هم الیاده و هم یونگ به حضور اسطوره در جهان مدرن و تجلی آن در آثار ادبی باور دارند. با مدد گرفتن از نگاه یونگی به اسطوره‌ها، سعی شده با گذر از ظاهر اسطوره، محتوای کهن‌الگویی آن کشف شود و ارتباط آن با پیام و درون‌مایه بنیادین رمان مشخص شود.

الیاده هم ساختار بسیاری از آثار ادبی را همانند ساختار افسانه‌ها و داستان‌های کهن می‌داند.

بیشتر از دیدگاه پدیدارگرایانه و با رویکرد تطبیقی، با تأکید بر متون اساطیری و به‌ویژه ادیان و عقاید بدوی، کوشیده است الگوهای ثابت و جهانی را در فرهنگ‌های متکثر انسانی جست‌وجو کند. الیاده همچون یونگ، البته با تفسیری متفاوت، به الگوپذیری ادیان و اساطیر از صورت‌های نخستین ذهن و فرهنگ بشری معتقد است (قائمی، ۱۳۸۹: ۴۳ - ۴۴).

از نظر الیاده (۱۳۸۷: ۱۵۰) همسو با سازوکار بازگشت‌پذیر و تکراری و الگووار اجرا و خواندن اساطیر، با خواندن رمان، فرد از زمان گیتیانه جدا می‌شود و به زمان قدسی می‌رود. علاوه بر این، بسیاری از الگوها و اندیشه‌های اساطیری مثل نبرد اژدها و قهرمان، آزمون آشناسازی (باکره، قهرمان، چشم‌اندازهای بهشتی و...) در آثار هنری جدید دیده می‌شود. به نظر او «اشتیاق جدید بشر مدرن به رمان، گرایش شدید او به شنیدن داستان‌های افسانه‌ای در قالب فرم‌های قدسیت‌زدوده را نشان می‌دهد» (Eliade, 1963: 191). تکیه بر آراء الیاده در نقد رمان *شطرنج با ماشین قیامت* به این دلیل بوده که او علاوه بر گرایش به استعاره‌های دینی، به ویژگی برگشت‌پذیر و مثالی اسطوره‌ها در آثار ادبی توجه دارد؛ همان چیزی که در این رمان، نگارنده در بازآفرینی اسطوره‌های

دینی، توجهی خاص به آن داشته است و آن را از عوامل جذابیت این رمان می‌داند. علاوه بر این، حضور اسطوره در رمان به‌منزله یک پیش‌متن، سبب گفت‌وگو بین گذشته و حال و تقویت منطق مکالمه‌ای رمان می‌شود (قاسم‌زاده، ۱۳۸۹: ۳۳) و از این رهگذر، افق‌های معنایی رمان گسترش می‌یابد و زمینه بازتاب صداها و بیشتری در آن فراهم می‌شود.

۳-۲. عناصر اسطوره‌ای رمان

۳-۳. روایات اسطوره‌ای

۳-۳-۱. نبرد خیر و شر و هبوط آدم^(ع)

یکی از اشتراک‌های اساسی اسطوره و داستان، ویژگی روایی آن‌هاست. «از طریق شناخت روایت و روابطی که روایت با شیوه تخیل برقرار می‌سازد، می‌توان روابط بین اسطوره و ساختار متن را شناخت» (جواری، ۱۳۸۴: ۴۹). به کارکرد اسطوره در رمان هم از دو منظر توجه شده است؛ یکی معنایی است که اسطوره‌پردازی برای شناخت و آگاهی انسان دارد؛ یعنی معرفت‌بخشی به امور عادی (تأثیر ژرف‌ساختی) و دیگری نقشی است که در ساختار داستانی و اصول روایی آن دارد و بر پیوند عناصر داستانی می‌افزاید (قاسم‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۹). یکی از روایت‌هایی که بر بستر روایت این رمان نشسته است، روایت اسطوره‌ای هبوط آدم است. طبق نظر الیاده، چون در بینش اسطوره‌ای حوادث کنونی نتیجه اعمال خدایان، قهرمانان و عوامل فوق طبیعی در زمان آغازها بوده است، هویت انسان و موقعیت این‌جا و اکنون او در ارتباط با زمان آغازین و حوادث نمونه‌وار آغازین، معنا پیدا می‌کند. در این رمان هم موقعیت‌ها و شخصیت‌های داستانی، همسو با سازوکار الگووار و تکرارپذیر اسطوره‌ها، در مناسبت با نمونه‌های مثلی سنجیده می‌شوند.

در روایت اسطوره‌ای تقابل خدا و شیطان که نمود آن را در دین اسلام می‌بینیم، خداوند انسان را خلق می‌کند، اسم اعظم را به او می‌آموزد و به فرشتگان می‌گوید سجده‌اش کنند. شیطان امتناع می‌ورزد و از درگاه الهی رانده می‌شود و با فریفتن آدم و

حوا و ترغیب آنان به خوردن میوه ممنوعه سبب هبوط آنها از بهشت می‌شود؛ اما در اسطوره‌های عبری

یکی از مؤلفان اسفار پنج‌گانه می‌آورد که «یهوه باغی در عدن به طرف مشرق غرس نمود». در آیه ۹ باب دوم، درختی اساطیری وارد داستان می‌شود و در آیه ۱۶ - ۱۷ به ممنوعیت میوه درختی که میان باغ است برمی‌خوریم. به دنبال آن، در باب سوم داستان «نخستین نافرمانی آدم»، اغوای مار، خوردن میوه درخت و پیامدهای آن می‌آید، و نیز طرد زوج گناهکار که مبادا از درخت حیات بخورند و همچون خدایان نامیرا شوند (هنری هوک، ۱۳۹۱: ۱۵۰).

آدم با خوردن میوه ممنوعه، پایان عالم ملکوت و هبوط از آن را تجربه می‌کند. روایت اسطوره‌ای گناه و هبوط انسان، ریشه‌ای کهن‌الگویی در فرهنگ‌های گوناگون عالم دارد؛ روایتی درباره هبوط آدمی از یک محیط آرمانی و محرومیت او از این محیط و موقعیت طلایی. یک زمان ازلی همیشه در اساطیر هست که مرگ و فساد و پیری در آن راه ندارد و مرگ در نتیجه یک «گناه» یا «پادافراه» آن پدید آمده است (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۶۶). در اسطوره‌ای از قبیله سرخپوست بلک فوت، زنی به نام پرنز عاشق ستاره صبح می‌شود و زمانی آن ستاره را در قالب مرد جوانی کنار آبی می‌بیند. با او آشنا می‌شود و همراهش به آسمان می‌رود و ازدواج می‌کند. در آن‌جا با اغوای دو دژنا و به دلیل کندن چغندری که از کندنش منع شده است، بیماری در بین آدمیان رواج می‌یابد و خودش هم به زمین هبوط می‌کند و دچار رنج و مصیبت می‌شود (بیرلین، ۱۳۹۴: ۱۲۸ - ۱۳۱). در بندهشن نیز خوردن شیر بز به اغوای اهریمن یکی از عوامل تیره‌روزی مشی و مشیانه و ربوده شدن آرامش از زندگی آنان دانسته شده است (بهار، ۱۳۷۵: ۱۷۷).

نویسنده رمان شطرنج با ماشین قیامت هم با بهره‌گیری از گفت‌وگو و مناقشه بین راوی داستان و مهندس که ناامید از همه چیز به گوشه خرابه‌ای پناه آورده است، روایت اسطوره‌ای هبوط آدم و تقابل خدا و شیطان را به عرصه داستان وارد می‌کند و تفسیر دیگرگونه‌ای از آن ارائه می‌دهد. به دلیل اینکه اسطوره صورتی نمادین دارد و نماد سیال و همواره در گذر زمان، به دلیل ظرفیت بالایش در معرض معناپذیری‌های بی‌پایان است، نویسنده از طریق اسطوره و موضوع کلان و جهان‌شمول آن، تفسیری فلسفی - که روایتی متفاوت از اسطوره هبوط آدم است - از زبان مهندس ارائه می‌دهد. داوری

درباره اسطوره به دیدگاه و جایگاه داوران بستگی دارد. وقتی اسطوره را نه از لحاظ چیستی، بلکه از منظر چگونگی عملکرد آن بررسی می‌کنیم، می‌بینیم که اسطوره در برابر خواست‌ها و نیازهای افراد، نژادها و اعصار گوناگون، همانند زندگی خود را پاسخ‌گو و انعطاف‌پذیر نشان می‌دهد (کمبل، ۱۳۹۲: ۳۸۳). مهندس هم از دیدگاه بدبینانه و خاص خود این روایت را پیش می‌کشد و به تفسیر آن می‌پردازد. از دیدگاه فلسفه، تجلیات و مخلوقات اساطیری معنایی فلسفی دارند و اگر اسطوره این معنا را در پس تصاویر پنهان سازد، وظیفه فلسفه آن است که آن را برملا کند (کاسیرر، ۱۳۶۰: ۱۰۶). از این رو، در این رمان مهندس با فلسفه‌ورزی‌های خود می‌خواهد معنایی متفاوت از این اسطوره کشف و آشکار کند. او را شاید بتوان به‌عنوان یک شخصیت نوعی، نماینده آن دسته از روشنفکرانی دانست که مخالف جنگ و گفتمان آرمان‌گرای همسو با آن بودند. در شب عملیات شناسایی ماشین قیامت، در لحظه‌ای که راوی می‌خواهد مسیر حرکت گلوله‌های دشمن را شناسایی کند، مهندس شروع به پرسش از راوی می‌کند و با نخستین پرسش ارتباط روایت اسطوره‌ای با کل متن رمان آشکار می‌شود. «اولین بنیان‌گذار سیاست‌بازی در جهان؟ حضرت آدم^(ع)؟ نه اون بنده خدا که نتونست کاری بکنه. هابیل و قابیل؟ نه، حوا قبل از اون‌ها بود. شاید هم شیطان!» (احمدزاده، ۱۳۹۴: ۲۵۴). مهندس که متناسب با دیدگاه یأس‌آلود و بدبین خود به جهان می‌نگرد اسطوره را هم متناسب با دیدگاه خود تفسیر می‌کند. از نظر او خداوند «سیاست‌بازی» کرده که پنهانی اسم اعظم را به آدم یاد داده و آن را از فرشتگان دریغ داشته است و به این نکته اشاره نمی‌کند که آیا آدمی ظرفیت و استعداد متفاوتی داشته یا خیر. با چنین دیدگاهی، اساس جهان بر بی‌عدالتی و پوچی است. وقتی خداوند، آفریننده انسان و شیطان، خود با نوعی تمایز به مخلوقاتش می‌نگرد، دیگر قطب سیاه و سفید معنایی ندارد و هر دو جبهه یکی هستند. مهندس می‌گوید که تمایزگذاری خداوند سبب برگزیدگی انسان و «اشرف مخلوقات» بودن او شده است.

او بار دیگر طی پرسش و جوابی با راوی اسطوره هبوط آدم^(ع) را مطرح می‌کند:
 آقای عزیز! همه‌تون گول خورده‌اید! همه‌تون! ببینم! آگه خدا میون این همه درختی که تو بهشت بود، اون یکی درخت رو نشون نمی‌کرد، اصلاً آدم و حوا هوس

می‌کردن سراغش برن؟ اون هم بهشتی که هفت آسمان در هفت آسمان مساحت داره؟ در ضریب احتمالات، تمام نوه نتیجه‌های آدم و حوا تو بهشت داشتن راحت زندگی می‌کردن و هنوز به اون درخت نرسیده بودن (صص ۲۵۷-۲۵۸).^{۱۶}

«نگاه کنید آقا! خدا خودش این دو تا رو خلق کرده بود. روحیاتشون رو می‌شناخت که حریصن. پس چرا دست رو این درخت گذاشت؟» (همان‌جا).

بعد از دومین پرسش، باز با ارجاع به اساطیر، پرسش دیگری می‌پرسد تا بین موقعیت کنونی خود و راوی و همچنین، جنگ ایران و عراق با موقعیت‌های اسطوره‌ای همانندی‌ای نشان دهد و با توسل به اساطیر، موقعیت کنونی را تبیین کند.

خب، با این تفصیل که گفتم شما چرا باید در این نبرد نابرابر، که مرگ درش حتمیه شرکت کنید؟ حتی بنده، با کمترین اطلاعات نظامی می‌تونم ادعا کنم که شما شکست خورده‌اید، از پیش شکست خورده. درست مثل حضرت آدم(ع) و همه آدم‌های قبل و بعد از ما! و چرا من هم باید در این نبرد احمقانه شرکت کنم؟ اون هم وقتی که هیچ اعتقادی بهش ندارم؟ (ص ۲۵۸).

به عقیده مهندس، علت اینکه انسان از پایگاه ملکوتی به این دنیای ناسوتی هبوط کرده، خواست خداوند بوده است چون می‌دانست اگر انسان در بهشت از میوه درخت حیات بخورد، برای همیشه زندگانی جاوید می‌یابد و مرگ و میر در او راه ندارد. در این موقعیت، انسان به مقام خدایی می‌رسد؛ چون او نیز همچون خدا جاودانی می‌شود. به همین دلیل خداوند هم انسان را دچار هبوط کرد و معروض رنج و ناتوانی و پیری قرار داد.

مهندس در این بحبوحه جنگ به طبقه سوم ساختمان متروکه‌ای می‌خزد و مدام شطرنج بازی می‌کند و مهره‌های سفید و سیاه را خود می‌چیند و حرکاتشان را خود تعیین می‌کند. او بارها و بارها در طول داستان رزمندگان ایرانی و عراقی را به مهره‌های سیاه و سفید شطرنج تشبیه می‌کند: «گفتم که شماها یک مشت مهره بیشتر نیستید؛ درست مثل رفقای اون دست آب‌تون! فرقی نمی‌کنه. چه سیاه چه سفید. بی‌هدف دنبال یک قضیه نامشخص می‌گردید تا روزی که کشته بشید. واقعاً که مسخره‌س» (ص ۱۳۰).

در صفحه شطرنج مهره‌ها از خود اراده‌ای ندارند و مهندس همچون خدایی که در عرصه شطرنج هستی، حرکات جبهه خیر و نیکی و جبهه بدی و اهریمنی را تعیین

می‌کند، مهره‌های سفید و سیاه شطرنج را به اراده خود می‌چیند. در جای جای روایت، از تمثیل نمادین شطرنج به منزله تمهیدی برای انعکاس فضای دوقطبی داستان و بن‌مایه کهن‌الگویی تقابل خیر و شر بهره گرفته شده است. این نماد اسطوره‌ای نیست؛ اما به دلیل تأکید بر مفهوم تقابل خیر و شر و پرننگ کردن دوالبسم حاکم بر داستان، همسویی کاملی با سایر نمادهای اسطوره‌ای رمان دارد.

از آنجا که درون‌مایه اصلی داستان، برتری موضع فاعلانه و مبارزه‌جویانه در ساحت هستی بر موضع انفعالی است، نویسنده از روایت اسطوره‌ای تقابل خدا و شیطان و دوالبسم خیر و شر بهره می‌گیرد تا دو نوع تفسیر متفاوت و دو موضع اصلی را مقابل هم قرار دهد؛ یکی تفسیر جبرگرایانه و یأس‌آلودی که مهندس از این روایت دارد و دوم موضع راوی نوجوان که با وجود تمام اسطوره‌نگری‌ها و فلسفه‌بافی‌های مهندس به مبارزه خود ادامه می‌دهد و تا آخرین رمق باقی‌مانده در تنش، برای شناسایی رادار تلاش می‌کند. او چندان در برابر تشکیک‌های فلسفی مهندس استدلال نمی‌کند؛ بلکه با عمل ایثارگرانه و عاشقانه خود برای شکست ماشین قیامت، رشته تمام اسطوره‌نگری‌ها و استدلال‌های عقلانی مهندس را پنبه می‌کند. در آخر داستان می‌بینیم که مهندس با از سر گذراندن تجربیات شب عملیات در کنار راوی، از لحاظ فکری اندکی تغییر در موضع عقیدتی جبرگرایانه‌اش به وجود می‌آید. او به راوی می‌گوید: «خیلی اذیتم کردی، خیلی؛ اما، باز هم تغییری بود در این زندگی نکبتی» (ص ۳۰۸). راوی نوجوان هم اگرچه در برابر استدلال‌های عقلانی و پرسشگری‌های فلسفی مهندس قدرت پاسخ‌گویی ندارد؛ اما با مقاومت خود و شکست دادن ماشین قیامت، بدون اینکه خود بداند، جواب پرسش‌های مهندس را می‌دهد. فرمانده عملیات هم مسئله را برای راوی نوجوان که از وضعیت پیش‌آمده دچار نوعی سردرگمی شده است، روشن می‌کند:

اول اینکه ما آدم‌ها مهره شطرنج بی‌اراده هستیم یا نه؟ دقیق گوش کن، وقتی یک مهره چه سفید، چه سیاه از صحنه خارج می‌شه و بعد برای بازی بعدی دوباره چیده می‌شه هیچ تجربه‌ای از بازی قبلی را با خودش حمل نمی‌کنه، یک حرکت به راست یا چپ یا فوئش دو حرکت به جلو، تکرار و تکرار؛ ولی هر آدمی که به این دنیا پا می‌گذاره، همه تجربه آدم‌های قبلی به کمکش میان، اختراعات، داروها، همین لباس و هزار هزار چیز دیگه‌ای که اگر نسل قبلی نمی‌گذاشتند، اصلاً زندگی

و ادامه‌اش هیچ معنایی نداشت، پس ما در اصل بازیگر پشت این مهره‌ها هستیم که تجربه به دست آمده در هر بازی را در بازی بعدی اگر عاقل باشیم - که متأسفانه بیشتر موقع نیستیم - استفاده می‌کنیم.

البته به یک نوع دیگه هم می‌شه به مسئله جنابعالی نگاه کرد، حتی اگر مهره باشیم که نیستیم، دیده‌بان شاخ شمشاد! فقط این رو بدون که مهم‌ترین مهره تأثیرگذار، روی صفحه شطرنج، وزیره. ما وزیر رو، حاکم مطلق در بازی شطرنج می‌دونیم. حالا اگر همون هشت مهره سرباز - به قول مهندس - سیاه جبرزده بدبخت در یک حرکت دسته‌جمعی سنجیده، به هم کمک کنند و یکیشون به انتهای صفحه مقابل برسه، وزیر می‌شه؟ این جاست که کل روند بازی عوض می‌شه (ص ۳۲۱).

در این جا از طریق تمثیل شطرنج، تفسیر راوی و فرمانده در تقابل با تفسیر مهندس از اسطوره هبوط آدم^(ع) و تقابل خیر و شر برجسته شده است؛ به این معنا که شرح دیدگاه فرمانده نسبت به مسئله جبر و اختیار در آخر داستان، حسن ختام و حرف آخری است که برتری دیدگاه اختیارمحور و مبارزه‌جو را بر موضع انفعالی و پوچ‌گرایانه مهندس نشان می‌دهد.

اگرچه در این رمان به اسطوره‌های زرتشتی و زروانی اشاره مستقیمی نشده؛ اما با توجه به تأکیدی که بر مسئله نبرد خیر و شر و خویشکاری آدمی در نبرد علیه جبهه شر و اختیار او در برگزیدن موضع انفعالی یا کنشگرانه شده است و اینکه تمام اسطوره‌های این رمان در صدد القای این درون‌مایه هستند، به نظر می‌رسد که به نوعی بنیان روایت از دوالیسم اسطوره‌های زرتشتی و زروانی تأثیر پذیرفته باشد؛ چنانکه بنیان شاهنامه هم، چه در صورت و چه در محتوا مبتنی بر این اصول اسطوره - آیینی است. مطابق برخی اصول دین زرتشتی نبرد بین دو نیروی خیر و شر و اهورا و اهریمن طی ۱۲۰۰۰ سال زمان کرانمند صورت می‌گیرد. نبرد با حمله اهریمن آغاز می‌شود و در نهایت در ۳۰۰۰ سال واپسین با عمل اختیارمحور آدمی در کمک به جبهه خیر و مبارزه علیه جبهه شر، نیروهای اهورایی، اهریمن را نابود می‌سازند (بهار، ۱۳۷۴: ۲۰ - ۲۱؛ سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۱۱۱-۱۱۲) در این رمان هم نبرد بین نیروهای ایرانی و عراقی (خیر و شر) موضوع رمان است؛ نبردی که با حمله عراق (اهریمن) آغاز می‌شود. راوی نوجوان نیز با عمل به خویشکاری خود در کمک به جبهه خیر، در نهایت سبب شکست رادار عراقی می‌شود.

تمثیل شطرنج نیز به خوبی این مسئله را پررنگ کرده است؛ چون در آخر فرمانده عملیات وظیفه آدمی را عمل اختیاری به خویشکاری در جهت مبارزه با شر می‌داند که سبب‌ساز کمال آدمی می‌شود؛ خلاف دیدگاه جبرگرای مهندس که هر دو سوی جبهه را مقهور تقدیر می‌پندارد.

با توجه به اینکه راوی و مهندس و دیگر همراهان او در شب عملیات هشت نفرند که در کنار هم ماشین قیامت را شکست می‌دهند؛ همانند هشت سرباز صفحه شطرنجند که به کمک هم در طبقه هفتم ساختمان، ماشین قیامت را شکست می‌دهند. هریک از آن‌ها همانند سربازی که در خانه پایانی شطرنج به وزیر کاملی تبدیل می‌شود، با شکست دادن ماشین قیامت در طبقه هفتم (هفت نماد کمال) گویی به نوعی بلوغ رسیده است. چون در همین شب است که مهندس و کشیشان به برتری خیر بر شر و اصالت مبارزه آدمی در جهان باور پیدا می‌کنند. نویسنده از نماد شطرنج برای تأکید بر روایت‌های اسطوره‌ای پیشین بهره گرفته و و همسو با دیگر اسطوره‌های انعکاس‌یافته در این رمان، تقابل خیر و شر و پیروزی جبهه خیر و اصالت اختیار آدمی را بیان کرده است.

۳-۳-۲. شام آخر و ارض موعود

روایت اسطوره‌ای دیگری که در این داستان به آن ارجاع داده شده است، روایت مرگ عیسی^(ع) و خیانت یهودای اسخریوطی به اوست. نویسنده با نقل ماجرای مرگ عیسی^(ع) و شام آخر از متن *انجیل*، در آغاز رمان رابطه‌ای پیرامنتی^{۱۷} با روایت *انجیل* از مرگ عیسی^(ع) ایجاد می‌کند.

حال رابطه‌ای که متن داستان با روایت اسطوره‌ای مرگ عیسی^(ع) برقرار می‌کند، زمانی است که راوی وارد کلیسای متروک می‌شود و تابلوی شام آخر را می‌بیند که در آن حضرت عیسی^(ع) آخرین شب عمرش را با حواریون سپری و صبح پیش‌بینی می‌کند که همه او را رها می‌کنند و یهودا به او خیانت می‌کند. داخل کلیسا همه جا به هم ریخته و گرد و خاک گرفته است. این آشفتگی خود دال بر این است که این نوع دین با این

نحوه نگاه به اسطوره‌های دینی، سبب متروک ماندن آن می‌شود. تنها چیزی که از کلیسا کاملاً سالم مانده فقط تابلوی «شام آخر» است که بر اثر موج انفجار کج شده است. همه جا را گرد و خاک و خرده‌های آجر گرفته بود. سرم را بلند کردم. زیر گنبد سفید رنگ، پایین‌تر از سوراخ گلوله منفجرشده، تابلوی شام آخر عیسی مسیح^(ع) که در اثر موج انفجار کج شده دیده می‌شد، زیر لایه‌ای از غبار، با کل حواریونش نشسته دور میز و از همه بدتر، قیافه یهودای خائن ... (ص ۱۲۱).

تکرار این تصاویر در چند جای رمان خود دلالتگر است و به‌نوعی بر همسویی حال‌وروز کشیشان و اصحاب این دین با یهودای خائن اشاره دارد. چنانکه یهودا در شام آخر به مسیح^(ع) خیانت کرد، کشیشان نیز گویی با کمک نکردنشان به بسیجی نوجوان (نماد عیسی) در شب عملیات، به او خیانت کرده‌اند.

در روزی که راوی به همراه دیگر رزمندگان قرار است عملیات شناسایی رادار را انجام دهد دو کشیش دارند مقدمات خروج خود از شهر و فرار به جای امن را فراهم می‌آورند. آن‌ها حتی نمی‌توانند غذای خود را تأمین کنند و پرویز، یکی از رزمندگان، غذا را از مسجد با ماشین برایشان به کلیسا می‌آورد. همچنین وقتی در بالای ساختمان هفت طبقه، راوی با حالتی زار و نزار و با ضعف دید می‌خواهد زمان شلیک و آتش دهانه دشمن را شناسایی کند، از کشیش تقاضای همکاری می‌کند؛ اما کشیش در جواب می‌گوید: «من به این صلیب مقدس قسم خورده‌ام که فقط طالب صلح باشم» (ص ۲۳۹). کشیش به راوی می‌گوید:

- ولی یک کار می‌تونم براتون بکنم. تا صبح برای سلامتی شما و دوستانون دعا می‌کنم.

- دعا کن؛ ولی می‌دونی اعتقاد من درباره این جور دعا خوندن چیه؟ درست مثل مرد سالمیه که می‌تونه کار بکنه؛ ولی گدایی می‌کنه (ص ۲۴۰).

رابطه بینامتنی روایت این داستان با ماجرای مرگ عیسی^(ع) و شام آخر و پیش‌بینی او از پیمان‌شکنی حواریون، وجهی کلی دارد و نویسنده دو روایت را چندان جزء به جزء در تقارن با هم قرار نداده است. گویی این کشیشان که نقشی همچون حواریون دارند با گرفتن موضع انفعالی در کاروبار جهان و در بستر آشوب جنگ و محصور شدن در مثنی دعا و اوراد، همچون یهودا به او خیانت کرده‌اند. البته به‌نظر می‌رسد که نویسنده

بر آن بوده است که به نوعی مواضع مسیحیت را نیز مورد انتقاد قرار دهد؛ چون این خاصیت رهبانی‌گری و تسلیم در برابر تقدیر و عدم دخالت در کار جهان، از تعالیم اصیل کلیسا به خصوص شاخه کاتولیک آن است و مطابق آن رنج انسان‌ها نتیجه عصیان آدم ابوالبشر است (فروم، ۱۳۹۳: ۶۱).

با همه این احوال، می‌بینیم که دو کشیشی که از آغاز داستان شعار سر نهادن بر آستانه تسلیم را سر می‌دادند، در پایان شب عملیات شناسایی رادار، با مشاهده تلاش و از خودگذشتگی راوی نوجوان و دیگر رزمندگان برای شکست دادن ماشین قیامت، دیدشان عوض می‌شود و به اصالت مبارزه به‌عنوان هدف اساسی وجود آدمی در عالم باورمند می‌شوند یا حداقل عمل مبارزه‌جویانه آن‌ها را تأیید می‌کنند:

کشیش پیر، دستم را به گرمی فشرد و زیر لب جملاتی را نجوا کرد. هوانس متوجه‌ام کرد:

پدر برای سلامتی شما دعا می‌خونم. و بعد خودش دو دستی، دستم را در میان گرفت و شروع به خواندن همان کلمات کرد و بعد گفت:

من وقایع امشب را فراموش نمی‌کنم. یک عده از کشیش‌های مسیحی در امریکای جنوبی هم، شبیه شما فکر می‌کنن (ص ۳۰۷).

منظور او از کشیش‌های مسیحی امریکای جنوبی احتمالاً کشیشان پروتستانی همچون مارتین لوتر کینگ است که به اصالت اراده آدمی باور داشتند و تلاش‌هایشان در راستای مبارزه با نژادپرستی و احقاق حقوق سیاهان و فقیران در تاریخ امریکا بسیار ثمربخش بود.

گفتنی است که جمع شدن راوی که یک بسیجی شانزده‌ساله است در کنار مهندس و گیتی و دختر گیتی و دو کشیش، در آن شب عملیات در ساختمان متروکه هفت طبقه و خوردن یک شام ساده نیز تداعی‌کننده شام آخر عیسی^(ع) و حواریون است که تابلوی در داخل کلیسا توصیف شد و نویسنده از طریق ارجاع پیرامنتی به متن *انجیل* در صفحات آغازین و پیش از شروع رمان به آن اشاره کرده بود. در آن شب هم که راوی همچون عیسی^(ع) همه را به ساختمان هفت طبقه می‌برد که امن‌تر از دیگر جاه‌هاست می‌برد، دو بار به او خیانت می‌شود: نخست به وسیله بینایی‌اش و اینکه چشمش دچار ضعف بینایی شد و بار دوم از سوی کشیش ارمنی که راوی از او تقاضا

کرد که جای چشم‌هایش را بگیرد و محل فرود گلوله‌ها را به او نشان دهد و کشیش به او مساعدت نمی‌کند (اسپراکمن، ۱۳۹۴: ۳۳۷).

راوی از یک جهت همسانی‌هایی با اسطوره دینی حضرت موسی^(ع) هم دارد؛ چون او هم همانند موسی^(ع) که بنی‌اسرائیل را از دست فرعونیان نجات داد و به ارض موعود برد، مهندس و دیگر شخصیت‌های داستان را به ساختمان هفت‌طبقه که مکان امنی است، می‌برد. اگرچه او به‌عنوان راوی داستان، اسمش برده نمی‌شود؛ اما اسم رمزی‌اش که در بی‌سیم او را صدا می‌زنند، موسی است. از یک سو می‌توان گیتی را که از سوی راوی به مکان امن آورده شده، همانند ماری ماگدالیون (مریم مجدلیه) دانست که حضرت مسیح^(ع) او را نجات داد. از سویی دیگر، وقتی راوی ناخواسته او را مادر صدا می‌زند، می‌توان او را نمود مریم مقدس هم دانست. در این‌جا بیشتر از اسامی و کنش‌های نمادین برای نشان دادن رابطه شخصیت‌ها و کنش‌های آن‌ها با نمونه‌های اسطوره‌ای و ویژگی تکرارپذیر بودن اسطوره‌ها بهره گرفته شده است. اگر از دیدگاه یاده به اسطوره بنگریم که برای اسطوره‌ها ویژگی قدسیت، بازگشت‌پذیری و الگوی رفتار و پندار بودن قائل است، می‌توان گفت که نویسنده این رمان با اشارات صریح و غیرصریح به همسانی موقعیت‌های کنونی و شخصیت‌های داستان با موقعیت‌های اساطیری و شخصیت‌های نمونه‌وار کهن، حضور اسطوره‌ها و تأثیرشان را در زیست‌جهان و جهان‌بینی انسان معاصر نشان می‌دهد و ریشه بسیاری از کنش‌ها و افکار شخصیت‌های داستان را در جهان اسطوره‌ها می‌جوید.

۳-۳-۳. نبرد قهرمان با اژدها

اژدها نمادی جهانی و نمودی از اهریمن و نیروی پلیدی و تاریکی است که قهرمان هر داستانی برای تجربه تقدس‌آمیز تکامل، برخورد با آن را باید تجربه کند. در ذهن انسان آغازین، مکانی که در آن زندگی می‌کرد، مکانی مقدس و مرکز جهان بود که مخلوق آفریدگار و خدایان بود. بنابراین، هرکس در هر کجا که زندگی می‌کرد و با آن خو می‌گرفت، به دلیل قدسیت آن مکان، برایش حرمت والایی داشت. برای انسان بدوی، محل زندگی جایگاه شناخته‌شده‌ای بود که بیانگر نظام آفرینش بود به دست‌آفریدگار؛

آفرینشی که از آب‌های آغازین و از درون خائوس حاصل شده بود. بیرون از این محل زندگی و جاهای دوردست و ناشناخته و محل زندگی دشمنان و بیگانگان، با عنوان خائوس و مکان بی‌نظم نامقدسی که آفریده خدایان نیست، در نظر گرفته می‌شد. لوی اشتراوس آن را یکی از قدیم‌ترین رفتارهای بشر می‌انگاشت که پایه‌های روانی محکمی دارد؛ اینکه شکل‌های فرهنگی ناشناخته، اعم از اخلاقی، مذهبی، اجتماعی و هنری را که دور از شکل‌های فرهنگی آشنا و متداول خودمان باشد، طرد می‌کنیم (اشتراوس، ۱۳۵۸: ۱۵). به دلیل همین گرایش کهن‌الگویی به تمایز بین خود و بیگانه است که

فرعون به خدای رع، مغلوب‌کننده آپوفیس، همانند شده، در حالی که دشمنان وی به اژدهای افسانه‌ای همانند شده‌اند. داریوش خود را ثریتونه (فریدون) جدیدی می‌دانست که کشنده اژدهای سه‌سر (ضحاک) است. در سنت یهودیت، پادشاهان مرتد را به شکل اژدها نشان می‌دادند [] این اژدها نمونه‌ای از هیولای دریایی، و مار نخستین، نماد آب‌های کیهانی، ظلمت، شب و مرگ نمونه‌ای از هر چیز بی‌شکل و مجازی است که هنوز «شکلی» نگرفته. اژدها باید مغلوب شود و خدایان مثل‌هانش کنند تا کیهان زاده شود. از جسم تیامات، هیولای دریایی بود که مردوک جهان را درست کرد. بیهوه عالم را پس از پیروزی بر رجب، هیولای نخستین، آفریده است. در فرهنگ‌های گوناگون، پیروزی خدایان بر نیروهای تاریکی، مرگ و هیولا با پیروزی شهر بر مهاجمان تکرار می‌شود (الیاده، ۱۳۸۷: ۳۸).

اژدها و اهریمن در ادوار بعد نماد بیگانه در برابر خودی و متمایزکننده مقدس از نامقدس و دوست از دشمن است. در رمان *شطرنج با ماشین قیامت*، می‌بینیم که دغدغه شخصیت اصلی و راوی داستان، منحرف کردن رادار (ماشین قیامت) عراقی و شکست دادن آن است و در چندین جا از آن با عنوان هیولا و اژدها نام برده می‌شود. «باید هر طور شده امشب تکلیف این هیولای الکتریکی معلوم بشه» (ص ۲۳۳). «درون آن نوار سیاه، هیولای ترسناکی آرمیده بود که با این شلیک‌ها باید از خواب بلند می‌شد» (ص ۲۵۶). «... آقا، این ادا اصول‌هایی که به شما یاد داده‌ان؛ همه‌اش سرگرمیه. این اژدها رو چرا بیدار کردید؟» (ص ۲۹۷).

شاید بتوان گفت که نزدیک شدن راوی و مهندس به هیولا و قرار گرفتن در ساختمان هفت طبقه و تیررس خمپاره‌اندازهای دشمن عراقی، می‌تواند بازتاب‌دهنده

کهن‌الگوی رفتن به شکم هیولا و یا تجربه تشریف و رازآموزی آیینی باشد که هم یونگ و هم الیاده آن را جزء کهن‌الگوهای بنیادین می‌دانند. «قورباغه لعنتی! مگر نه اینکه دنبال طعمه‌ای؟ خب بیا دیگه! ما حرکت کردیم. پس چرا زبون دراز و چسبناکت را به طرف ما پرتاپ نمی‌کنی؟ بیا! بیا! ما رو بلع!» (ص ۲۵۶). هیوط به شکم هیولا به معنای ورود دوباره به حالت پیش - شکلی جنینی است. تاریکی حاکم در درون هیولا با شب کیهانی، با بی‌نظمی پیش از آفرینش، ارتباط دارد. به کلامی دیگر، در این‌جا با یک نمادپردازی مضاعف روبه‌رو هستیم، نمادپردازی مرگ از جمله پایان گرفتن هستی گذرا و در نتیجه پایان گرفتن زمان، و نمادپردازی بازگشت به شیوه نطفه‌ای بودن که پیش از تمامی اشکال هستی و هرگونه هستی گذرا می‌آید (الیاده، ۱۳۸۲: ۲۱۷). با گذر به درون هیولا قهرمان و همه افرادی که همراه او هستند از لحاظ معنوی تجربه جدیدی کسب می‌کنند و کامل می‌شوند.

نوزایی دگرگونی‌ای ذاتی است و آن عبارت است از ولادت مجدد کامل فرد. در این‌جا تجدید شامل تغییر طبیعت ذاتی اوست و می‌توان آن را نوعی تغییر ماهیت خواند. به‌عنوان مثال می‌توان دگرگونی موجودی فانی را به موجودی فناپذیر، موجودی جسمانی را به موجودی روحانی و موجودی انسانی را به موجودی الهی ذکر کنیم (یونگ، ۱۳۶۸: ۶۴).

در این رمان هم راوی، مهندس و دو کشیش مسیحی با حضور در شب عملیات و تجربه دیدن شکست هیولا (ماشین قیامت) از باورشان مبتنی بر تقدیرگرایی و موضع منفعل دست برمی‌دارند. نویسنده در این‌جا هم، خودآگاه یا ناخودآگاه نمادپردازی هنرمندانه‌ای ارائه داده است؛ چنانکه نماد ساختمان هفت طبقه که دلالت‌کننده بر ماندالا و دایره تکامل و عروج و تعالی به آسمان است، با مفهوم کهن‌الگویی ورود به شکم هیولا و مرگ و باززایی و کسب تجربه معنوی جدید، همسان است. به عبارتی، نویسنده تمام این نمادهای اسطوره‌ای را در راستای القای درون‌مایه اصلی داستان، اصالت مبارزه و کمال‌گرایی در برابر تقدیرگرایی، در کنار هم چیده است.

چنانکه پیش‌تر گفته شد راوی نوجوان پیوسته منتظر بارش بارانی است که در این فضای خشک و نابسامان و بی‌روح، گشایشی ایجاد کند. مدت‌هاست که باران نباریده تا اینکه شب عملیاتی که به شکست هیولا (ماشین قیامت) منجر می‌شود، باران شروع

به باریدن می‌کند. باران که نویددهنده آب و آبادانی است در اسطوره‌های ایرانی با هیولا و اژدها ارتباط دارد. آب در بسیاری از اسطوره‌های عالم نماد پاکی، تولد دوباره و آفرینش است. آناهیتا، ایزد آب، در ایران بسیار مورد احترام بوده، نماد باروری است و نطفه مردان و زهدان زنان را پاک می‌کند. او دارای گردونه‌ای با چهار اسب سفید است. اسب‌های گردونه او ابر، برف، باران و تگرگ هستند. او به فرمان اورمزد بر فراز ابرها برف و باران و تگرگ فرو می‌بارد (آموزگار، ۱۳۸۶: ۲۴).

آب در آفرینش با اژدها و مار و هیولا ارتباط دارد. در اسطوره‌های بابلی و سومری با کشتن هیولای نخستین در داخل آب‌هاست که عالم پدید می‌آید. در مزامیر داوود آمده که

یهوه در کشاکش مبارزه‌ای با آب‌ها، لویاتان (اژدها - نهنگ) چندسر را کوبید. و سپس آغاز به آفریدن روز و شب، اجرام آسمانی، و ترتیب فصل‌ها نمود. پیش از این، دیده‌ایم که در حماسه آفرینش اکدی، مردوک پس از کشتن هیولا - اژدهای تیامات، به انتظام عالم، و بنای اساطیر پرداخت. نیز بیشتر پژوهشگران دریافته‌اند که در واژه عبری تهوم که در سفر پیدایش، باب اول، آیه دوم، به مفهوم لجه آب‌ها به کار رفته است، اشاره‌ای به هیولا - اژدهای تیامات نهفته است (هنری هوک، ۱۳۹۱: ۱۴۳).

در گونه اساطیری اژدهاکشی که با باورهای هم‌بسته آفرینش و رستاخیز ارتباط دارد، ایزدی پیروزگر که چهری خورشیدین یا سرشتی آذرین دارد با دیوی اهریمنی که مارپیکر و اژدهافش است و بازدارنده آب‌ها، می‌ستیزد و در اثر چیرگی بر او، آب‌ها رها می‌شوند و دام دهشن اهورایی به آشتی و آرامش می‌رسد (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۳۷ - ۲۳۸). در *اوستا* (۱۳۸۷: ۳۳۴) به درگیری تیشتر، ایزد باران که به شکل اسبی سفید با زین و لگام زرین توصیف شده، با اپوش، دیو خشکسالی که به شکل اسبی سیاه با گوش و دم و گردن گر وصف شده، اشاره شده است.

اژدهاها و هیولاها در اسطوره‌های گوناگون همواره از جریان آب - که رمز باروری و آفرینش است - جلوگیری می‌کنند و بیشتر به شکل اژدهایی که آب را بر مردم بسته، اژدهایی که نگهبان گنج است و اژدهایی که دختران را ربوده است، نمود می‌یابد. زن هم همانند آب نماد زاینده‌گی، باروری و آبادانی است. قهرمان کسی است که با کشتن هیولا، آب‌ها را آزاد می‌کند و جریان حیات و زندگی را که در چنگال هیولای مرگ

اسیر است، رها می‌سازد. «مشخصه‌های هیولا در همه جای دنیا یکی است. او منفعتی جمعی را برای خود قبضه می‌کند» (کمبل، ۱۳۹۲: ۲۶).

مختاریان (۱۳۹۲: ۲۱۹-۲۲۲) در پژوهشی تطبیقی که درباره اسطوره ضحاک و برخی اساطیر ودایی انجام داده است، زن و گاو و باران را که هر سه نماد باروری‌اند، از یک ریشه می‌داند. در اسطوره‌های ودایی ایندره و تریته پهلوانان اژدهاکشی هستند که وتره را که بازدارنده آب‌هاست، می‌کشند و آب‌ها را آزاد می‌کنند. در روایتی دیگر، تریته اژدهای سه‌سر و شش‌چشم (قس با ضحاک) را می‌کشد. تریته^{۱۸} و ایندره^{۱۹} هر دو «وله^{۲۰}» را که رباینده گاو‌هاست، می‌کشند. در اساطیر شاهنامه، فریدون با پیروزی بر ضحاک (کشنده گاو برمایه) زنان را آزاد می‌کند. در *اوستا* تریثونه^{۲۱} اژدهای سه‌سر سه‌پوزه و شش‌چشم را می‌کشد. در همه این روایت‌ها عنصر در بند، زن و گاو و آب است که پهلوان اژدهاکش آن‌ها را رها می‌سازد. گاو از دیرباز نماد باروری بوده و با آب و باران پیوند داشته است. در روایت‌های دیگر زن جانشین آن شده است. زن خود مظهر باروری است و با آب در اسطوره‌های هندوایرانی ارتباطی ناگسستگی دارد.

در اسطوره‌های ایرانی که در *شاهنامه* انعکاس یافته‌اند، همواره دشمنان ایران با عنوان دیو و اژدها و اهریمن شناخته شده‌اند در *اوستا* هم اژدها نمودی اهریمنی دارد. اژی دهاکه در *اوستا* یکی از خرفستران است نام آن در *اوستا* اژی و در سانسکریت آهی با صفت اودرو ثراس^{۲۲} به معنی بر روی شکم رونده آمده است (پوردادود، ۱۳۵۵: ۱۹۷). غیر از ضحاک، در میان دیگر دشمنان ایران همواره در *شاهنامه* از افراسیاب با وصف دیو و اژدها یاد شده است. پس از آنکه رستم به انتقام خون سیاوش به توران حمله و آن‌جا را ویران می‌کند، افراسیاب هم به کین‌خواهی بر ایران می‌تازد و ویرانی‌های بسیار به بار می‌آورد. به دنبال این یورش هفت سال در ایران خشک‌سالی می‌آید. افراسیاب اژدهافش اهریمن‌خوی موجد این خشک‌سالی است و در نهایت، به دست کیخسرو از میان برداشته می‌شود (نعمت‌طاوسی، ۱۳۹۴: ۵۱). بنابراین، اژدها در اسطوره‌های ایران عامل خشک‌سالی و در بندکننده باران بوده است.

با توجه به مطالب گفته‌شده، گویی نویسنده به‌شکلی مضمّر و هنری نظری به اسطوره‌های ایرانی داشته و الگوی کهن درگیری قهرمان و اژدهایی را که نماد دشمن و

بیگانه و سبب خشک‌سالی و مانع آب و آبادانی است، در نظر داشته است. راوی نوجوان در این جا نقش قهرمانی را دارد که با اژدها (ماشین قیامت) می‌جنگد. در شب عملیات و شکست هیولاست که باران شروع به باریدن می‌کند و مردم هم از خطر ماشین قیامت می‌رهند. بهترین نمود نبرد اژدها و پهلوان هم در، شاهنامه، نبرد فریدون ایرانی در مقابل ضحاک عرب تبار است. از این جهت، حضور این اسطوره در این رمان دلالتی به جنگ دولت فارس نژاد ایران با دولت عرب تبار عراق دارد. گویی دوباره همان دوالیسم بین ایرانی و انیرانی و تقابل خود و بیگانه و اهورا و اهریمن در جریان جنگ تحمیلی از فراز هزاره‌ها نمود بیرونی یافته است.

۳-۳-۴. مکان اسطوره‌ای

۳-۳-۴-۱. ساختمان هفت طبقه

مکان‌های دنیوی در فضای مقدس همیشه نمونه‌ای مینوی دارند و طبق الگوی مثالی‌شان که در ازل پرداخته شده است، ساخته می‌شوند. «جمع کل فضا به انضمام کائنات و افلاک بر اساس طرح و نمونه‌ای خاص ساخته شده و این «طرح» ممکن است در مقیاس بزرگ، یعنی در معیار کیهانی جلوه کند و هم در معیار کوچک‌تر و ریزتر (شایگان، ۱۳۹۳: ۱۸۵).

در این رمان ساختمان هفت طبقه، نمود دنیوی هفت مرحله، تکامل دنیوی و کیهانی است؛ چنانکه نشانش را بر هفت طبقه بودن آسمان نیز می‌بینیم.

تقدس عدد هفت از کهن‌ترین گهواره فرهنگ بشری در بین‌النهرین به همه جهان ساطع شده است؛ اما عدد هفت حتی در جاهایی مقدس شمرده می‌شود که برای تأثیر فرهنگ بابلی - آشوری در آنجاها دلیل و مدرکی در دست نیست (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۲۳۳).

از آن جا که عدد هفت در نمادهای اسطوره‌ای دال بر عدد سه و چهار، یعنی مثلث و مربع است، همیشه نمودی از دایره ماندالا بوده که در نمادهای هندی محیط بر چند مربع و چند مثلث است. «دایره کمال را به نمایش می‌گذارد. همه چیزهایی که در درون دایره قرار دارند، یک چیزند که در دایره محاط شده و در قالب ریخته شده‌اند» (کمبل، ۱۳۹۳: ۳۱۵).

ساختمان هفت‌طبقه در این داستان دارای چند دلالت اساطیری است. یکی اینکه به - دلیل اشاره به عدد هفت، نماد ماندالا و دایره است. دایره هم که یکی از ابتدایی‌ترین نمادهای اسطوره‌ای و بسیط‌ترین آن‌هاست. در تبت و چین ماندالا وسیله تمرکز نیروی دماغی است؛ زیرا رسوخ به ماندالا و نفوذ به مرکز آن، به منزله رسوخ به مرکز وجود خودمان است و طواف دور خانه خدا در مراسم حج در اسلام، با طواف معابد هند و بودایی همین هدف را می‌رساند: مرکز ماندالا محل نزول محور عالم است و هر که به مرکز وجود، یعنی ماندالا راه می‌یابد، به مرکز هستی که نقطه اتصال مبدأ انسان و مبدأ عالم است، می‌پیوندد. توسل به ماندالا - از آن‌جا که ماندالا نظامی است در قبال آشفته‌گی و بی‌نظمی - پناه یافتن و نظام بخشیدن به آشفته‌گی وجود خودمان است (شایگان، ۱۳۹۳: ۱۹۳).

خواه این نماد در پرستش خورشید نزد مردمان بدوی باشد یا در ادیان نوین، در اسطوره‌ها باشد و یا در خواب‌ها، در شکل ماندالاهای ترسیم‌شده به وسیله کاهنان تبتی گنجانده شده باشد یا الهام‌بخش نقشه شهرها باشد و یا در کره نخستین اخترشناسان، به هر رو همواره بیانگر مهم‌ترین جنبه‌های زندگی، یعنی وحدت و تمامیت آن بوده است (یونگ، ۱۳۷۷: ۳۶۵).

نمود مفهوم اسطوره‌ای عدد هفت در این داستان، زمانی است که در ساختمان هفت‌طبقه مهندس و دو کشیش که موضع انفعالی و تقدیرگرایانه در قبال ساحت هستی پیش گرفته‌اند و مدام بر مقاومت و مبارزه راوی اعتراض می‌کنند، در اواخر شب عملیات شناسایی ماشین قیامت، با مشاهده شکست خوردن ماشین، از طبقات پایین ساختمان به طبقه هفتم می‌آیند و از موضع انفعالی قبلی خود تغییر عقیده می‌دهند. آن‌ها به تأثیر تلاش و مبارزه علیه ظلم و سیاهی که ماشین قیامت نمودی از آن است، پی می‌برند و راوی را تمجید می‌کنند و گویی که از آشفته‌گی پیشین به انتظام روحی و بلوغ معنوی رسیده‌اند. از سوی دیگر، ساختمان هفت‌طبقه به دلیل ارتفاعی که دارد نماد عروج و تعالی و همچنین، تلاش انسان هبوط‌یافته برای طی مدارج معنویت و اشراق و اتصال به عالم ملکوت است. این نماد در بین نمادهای گوناگون عالم جایگاهی اساسی دارد و به شکل درخت، ستون معابد و مناره‌ها، کوه، تیرک‌ها و... نیز نمود می‌یابد. مثلاً «زیگورات [بابلی‌ها] بی‌اغراق کوه کیهانی بوده است. هفت طبقه [برج]، هفت آسمان

نجومی را ارائه می‌داد. فرد روحانی با صعود از آن‌ها به قلّه عالم می‌رسید» (الباده، ۱۳۸۷: ۳۳). نمونه دیگر این نماد، درخت است که بر عروج و ارتفاع دلالت دارد.

در مراسم رازآموزی شمنی، درخت مقدس قان را در وسط خیمه مدور، یعنی یورت می‌کارند. نوک درخت از سوراخی که برای خروج دود است خارج می‌شود و رو به سوی ستاره قطبی، نماد قطب آسمان، دارد. در تنه‌اش هفت یا نه یا دوازده شکاف ایجاد کرده‌اند، که بیانگر مراتب مختلف و مراحل گوناگونی است که برای رسیدن به بهشت باید از آن‌ها گذشت. شمن، طبق آیین، از درخت قان بالا می‌رود و به دروازه کیهان می‌رسد و به سیر و سفر در آسمان می‌پردازد (دوبوکور، ۱۳۹۴: ۹ - ۱۰).

ساختمان هفت طبقه هم در این رمان نمودی از درخت و دیرک و مناره و نمادهایی از این قبیل است و بر عروج به عوالم معنوی و ارتباط با خدایان ملکوتی دلالت دارد. بهترین نمود از مفهوم اسطوره‌ای عدد هفت در عرفان اسلامی نیز، در هفت مقام طریقت است که به بهترین وجهی در منطق الطیر عطار و سلوک مرغان به نزد سیمرغ در پایگاه هفتم، بازتاب یافته است. در این رمان هم با بالا رفتن از سایر طبقات و رسیدن به طبقه هفتم (رمز تکامل) کشیشان و مهندس وسعت بینش یافتند. با جهت یابی و شناسایی رادار از آن ارتفاع بالاست که ماشین قیامت شکست می‌خورد و در دیدگاه عقیدتی مهندس و کشیشان تغییری ایجاد می‌شود؛ چنانکه قاسم، فرمانده گروه، در اواخر داستان به راوی نوجوان که هنوز فکر می‌کند نقشه‌شان شکست خورده و متأثر از سخنان مهندس، دچار تشویش عقیدتی شده است، می‌گوید:

آگه ما این نکته رو که خدا دنیا رو در هفت طبقه ساخته، در نظر بگیریم، به اینجا می‌رسیم که خدا این هفت طبقه رو نساخته که ما توش وول بخوریم؛ بلکه قراره بریم بالای این هفت طبقه و طبقه هشتم رو خودمون بسازیم. می‌فهمی؟ ما نباید وقتمون رو توی این هفت طبقه تلف کنیم. باید بالاتر بریم، بالاتر... (ص ۳۰۷).

این نماد اسطوره‌ای هم به دلیل اینکه بر مفهوم تلاش و مبارزه برای کسب کمال و رسیدن به هدف تأکید دارد، به شکلی ساختاری و منسجم در راستای بازتاب درون‌مایه اساسی داستان، یعنی دوری از موضع انفعالی و جبری و گزینش موضع مبارزه‌جویانه به عنوان هدف و محک ارزش وجودی انسان است.

جالب این‌جاست که با به‌وجود آمدن رابطه بینامتنی با اساطیر گوناگون، درهم‌جوشی از اسطوره‌های اسلامی، مسیحی و یهودی در متن داستان ارائه شده است. از یک سو راوی که یک بسیجی نوجوان مسلمان است به‌دلیل گرد آوردن مهندس و دیگران در یک جای امن در ساختمان هفت‌طبقه و همچنین، از آن‌جا که اسم رمزیش موسی است، با حضرت موسی^(ع) در روایت نجات قوم بنی‌اسرائیل و فرستادن آن‌ها از مصر به‌سوی ارض موعود شبیه است. از سوی دیگر با عیسی^(ع) در ماجرای شام آخر همانند است. او مجموعه‌ای از یک فرد مسلمان، یهودی و مسیحی را در خود جمع کرده است و هموست که با تلاشش در دیده‌بانی سبب حصول موفقیت و شکست ماشین قیامت می‌شود. نویسنده از طریق همسان کردن یک بسیجی مسلمان با شخصیت‌های دینی اسطوره‌ای مسیح و موسی^(ع)، خواسته بگوید که تنها از طریق همکاری و اتحاد بین انسان‌ها و اصحاب ادیان است که آدمی می‌تواند هفت مرتبه کمال را طی کند و طبقه هشتمی بسازد. تنها راه‌هایی مبارزه همدلانه همه اصحاب ادیان همچون مهره‌هایی در عرصه شطرنج هستی است تا همچون سربازی که صفحه شطرنج را تا آخر و به کمال طی می‌کند و یک وزیر کامل می‌شود، کمال انسانی و معنوی حاصل آید؛ چنان‌که راوی در کنار کشیشان مسیحی و دیگران در طبقه هفتم ساختمان موفق به شکست ماشین قیامت می‌شود. وقتی هم برای بار اول راوی به طبقه هفتم ساختمان می‌رود می‌بیند که لبه‌های دیوار کنده شده است و گویی معمار ساختمان خواسته طبقه هشتم و طبقات بالاتری بسازد. این توصیف از ساختمان با سخنان فرمانده گروه عملیات، قاسم، تناسب دارد. «قراره ما بریم بالای این هفت‌طبقه و طبقه هشتم خودمون رو بسازیم ... باید بالاتر بریم، بالاتر ...» (همان‌جا).

۴. نتیجه

در این پژوهش با بهره‌گیری از روش نقد اسطوره‌ای مبتنی بر آراء یونگ (برای بازتاب وجوه جهان‌شمول نمادهای اسطوره‌ای و ژرف‌ساخت کهن‌الگویی آن‌ها) و آراء الیاده (برای نشان دادن نمونه‌های مشابه یک اسطوره در سراسر جهان و همچنین، نشان دادن ویژگی برگشت‌پذیر و الگووار و تکرارپذیر برخی نمادهای اسطوره‌ای دینی) در باب

اسطوره، این رمان تحلیل و لایه‌های معنایی متعدد نمادهای اسطوره‌ای کشف و واکاوی شده است. بعد از آشکار شدن این لایه‌های معنایی پنهان و رسیدن به بن‌مایه کهن‌الگویی در پس ظاهر اسطوره‌ها، هم تکثر صداها در آن روشن شده است و هم همسویی‌هایی که در بطن و لایه‌های زیرین این نمادها با هم هست و سبب وحدت ساختاری‌شان شده، آشکار شده است. نویسنده رمان با محور قرار دادن موضوع جنگ ایران و عراق و بازآفرینی روایت‌های اسطوره‌ای تقابل خدا و شیطان، خلقت و هبوط آدم^(ع)، اسطوره درگیری اژدها و قهرمان و اسطوره شام آخر عیسی^(ع)، بعضی دغدغه‌های کهن‌الگویی بشر مثل رنج و مرگ انسان‌ها و مختار یا مجبور بودن آن‌ها را در چنبره تقدیر و تقابل خیر و شر مطرح کرده است. در بخش زیادی از رمان، نماد اسطوره‌ای نمودی ندارد تا اینکه راوی نوجوان برای شناسایی یک رادار به بالای یک ساختمان هفت طبقه می‌رود و به مباحثه با یک مهندس می‌پردازد. از طریق مجادله راوی با مهندس، روایت اسطوره‌ای آفرینش و هبوط انسان بر بستر داستان می‌نشیند. مهندس تفسیری خاص و متناسب با ذهنیت پوچ‌گرای خود از این اسطوره ارائه و روایت آغازین را تغییر می‌دهد. در حالی که راوی به تفسیر کهن و آرمان‌گرایانه از آن باورمند است. نویسنده، روایت اسطوره‌ای نبرد قهرمان و اژدها را نیز در راستای درون‌مایه اصلی داستان به کمک فضاسازی مناسب داستانی بازآفرینی کرده است. در روایت کهن، قهرمان در برابر اژدها که نماد خشکسالی و مرگ است می‌ایستد و آب و باران را که در بند اوست رها می‌سازد. در این رمان هم راوی از خشکی هوا و نبود باران گله‌مند است تا اینکه شب عملیات شناسایی ماشین قیامت، باران شروع به باریدن می‌کند و این نشان‌دهنده پیروزی قهرمان بر اژدهاست. چندین بار هم در داستان از ماشین قیامت با نام‌های هیولا و اژدها یاد می‌شود. مفهوم این روایت نیز تأکیدی بر درون‌مایه کهن‌الگویی داستان، اصالت تلاش و مبارزه آدمی و پیروزی خیر بر شر است. دو کشیش پیر و جوان هم هستند که ظاهراً با تقلید اسطوره‌وار از شخصیت مسیح خشونت‌پرهیز، در شب عملیات موضع انفعالی پیش گرفته‌اند و به راوی در شناسایی رادار کمکی نمی‌کنند و انسان را اسیر سرنوشت ازلی می‌دانند؛ اما در واقع آن‌ها گویی همان یهودا و دیگر حواریون هستند که در شام آخر به مسیح^(ع) خیانت کردند. این

اسطوره از یک سو از طریق اشاره پیرامنی به ماجرای شام آخر در *انجیل* بازتاب داده شده است و از سوی دیگر، جمع شدن مهندس و دیگران به کمک راوی در ساختمان هفت طبقه در شب عملیات، خود تداعی‌کننده شام آخر عیسی (ع) است. این عناصر همه در تکرار و تقلید از نمونه اسطوره‌ای خود بر بستر روایت نشسته و ظرفیت‌های دلالت‌مندانۀ رمان را افزایش داده‌اند. آنچه اسطوره‌های متنوع ایرانی، اسلامی، یهودی، مسیحی و دیگر عناصر اسطوره‌ای را در وحدتی هماهنگ در کنار هم گرد آورده، بازتاب اصالت مبارزه و عدم انفعال در عرصه هستی به‌عنوان درون‌مایه اصلی داستان و اصلی‌ترین لایه ژرف‌ساختی کهن‌الگویی در پس‌رو ساخت اسطوره‌هاست.

نویسنده با بهره‌گیری از اسامی و گفت‌وگوها و کنش‌های نمادین شخصیت‌ها، انتخاب مکان وقوع حوادث داستان در جاهایی مثل ساختمان هفت طبقه که آشکارا نمادین هستند، با استفاده از تصویرهای نمادین و توصیفاتی که از مکان‌های نمادین داستان مثل کلیسا می‌شود، مناسبت‌های این عناصر را با نمونه‌های اسطوره‌ای نشان داده و درنهایت، با قرار دادن آن‌ها در بستر روایت‌هایی نمادین، اسطوره‌ها را به نحوی بدیع و هنری در لابه‌لای داستان گنجانده است. او با نشان دادن اسطوره آفرینش و هبوط آدم بر بستر روایت داستانی و مطرح کردن تقابل دائمی خیر و شر مبتنی بر اصول اسطوره - آیینی دین زرتشتی و به‌کمک نماد شطرنج، و همچنین ذکر اسطوره‌های مسیحی در برابر گفتمان دینی اسلامی و حتی زرتشتی، نوعی تکثر صداها را در رمان به‌وجود آورده و به‌کمک ظرفیت‌های نمادین اسطوره‌ها و تفسیرهای متنوعی که شخصیت‌های داستانی مثل مهندس، بسیجی نوجوان (راوی)، فرمانده عملیات و کشیش‌ها از اسطوره‌ها به‌دست می‌دهند، دیدگاه‌های گفتمان‌های فکری مختلف را در برابر هم نهاده و این اثر را از تک‌صدایی رمان‌های پیشین جنگ رها ساخته است.

پی‌نوشت‌ها

1. myth criticism
2. polyphony
3. myth-ritualistic theory
4. James George Frazer
5. Jane Harrison
6. Gilbert Murray

7. M. F. Conford
8. archetypal criticism
9. Northrop Frye
10. monomyth
11. initiation
12. Otto Rank
13. Gilbert Durand
14. mythocritique
15. mythanalyse

۱۶. تمامی مثال‌ها از کتاب احمدزاده، ۱۳۹۴ نقل شده است و از این پس تنها به ذکر شماره صفحه بسنده می‌شود.

۱۷. «پیرامتن چنانکه ژنت تشریح می‌کند شامل عناصری است که در آستانه متن قرار گرفته و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کند. این آستانه شامل یک درون‌متن است که عناصری چون عناوین اصلی، عناوین فصل‌ها، درآمد‌ها و پی‌نوشت‌ها را دربر می‌گیرد؛ و نیز یک برون‌متن که عناصر بیرون از متن موردنظر نظیر مصاحبه‌ها آگهی‌های تبلیغاتی، نقد و نظرهای منتقدان و جوابیه‌های خطاب به آنان، نامه‌های خصوصی و دیگر موضوعات مربوط به مؤلف یا مدون‌کننده اثر را در بر می‌گیرد» (آلن، ۱۳۹۲: ۱۵۰). در این رمان هم در سه صفحه آغازین رمان و پیش از متن اصلی رمان، به ترتیب آیاتی از تورات، انجیل و قرآن ذکر شده است که محتوای آن‌ها ربط مستقیمی با اسطوره‌های بازتاب‌یافته در این رمان دارد. آیه‌ای که از انجیل ذکر شده به خیانت یهودا به مسیح در شام آخر اشاره دارد که به‌طور ضمنی در رمان بازآفرینی شده است.

18. Trita
19. Indra
20. Valah
21. Traetaona
22. Udaro –Thrasa

منابع

- قرآن کریم (۱۳۸۹). ترجمه حسین الهی قمشه‌ای. چ ۱. تهران: چاپخانه نقش‌آفرین.
- آلن، گراهام (۱۳۹۲). بینامتنیت. ترجمه پیام یزدانجو. چ ۲. تهران: مرکز.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۶). تاریخ اساطیری ایران. چ ۹. تهران: سمت.
- احمدزاده، حبیب (۱۳۹۴). شطرنج با ماشین قیامت. چ ۲۱. تهران: سوره مهر.
- اسپراکمن، پال (۱۳۹۴). مقدمه بر ترجمه انگلیسی رمان شطرنج با ماشین قیامت. ترجمه حبیب احمدزاده. تهران: سوره مهر.

- اشتراوس، لوی (۱۳۵۸). *نژاد و تاریخ*. ترجمه ابوالحسن نجفی. چ ۲. تهران: پژوهشکده علوم ارتباطی و توسعه ایران.
- اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۷۷). *اسطوره*. بیان نمادین. چ ۱. تهران: سروش.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۲). *اسطوره، رؤیا، راز*. ترجمه رؤیا منجم. چ ۳. تهران: علم.
- _____ (۱۳۸۷). *مقدس و نامقدس*. ترجمه نصرالله زنگویی. چ ۲. تهران: سروش.
- *اوستا* (۱۳۸۷). گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه. چ ۲. چ ۱۲. تهران: مروارید.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۵). *پژوهشی در اساطیر ایران*. چ ۱. تهران: آگه.
- _____ (۱۳۷۴). *جستاری چند در فرهنگ ایران*. چ ۲. تهران: فکر روز.
- بیرلین، جوزف (۱۳۹۴). *اسطوره‌های موازی*. ترجمه عباس مخبر. چ ۵. تهران: مرکز.
- پورداوود، ابراهیم (۲۵۳۵). *فرهنگ ایران باستان*. چ ۲. بخش نخست. تهران: دانشگاه تهران.
- جواری، محمدحسین (۱۳۸۴). «اسطوره در ادبیات تطبیقی». *اسطوره و ادبیات*. چ ۲. تهران: سمت.
- حجازی، بهجت‌السادات (۱۳۹۲). «تحلیل رمان چندآوایی *شطرنج با ماشین قیامت*». پژوهش زبان و ادبیات فارسی. ش ۲۹. صص ۱۴۵ - ۱۷۲.
- دوبوکور، مونیگ (۱۳۹۴). *رمزهای زنده جان*. ترجمه جلال ستاری. چ ۵. تهران: مرکز.
- رضی، احمد و فائقه عبداللهیان (۱۳۹۰). «تحلیل عناصر داستانی در رمان *شطرنج با ماشین قیامت*». *ادبیات پایداری*. س ۲. ش ۳. صص ۲۰۳ - ۲۳۱.
- ریکور، پل (۱۳۷۳). *زندگی در دنیای متن*. ترجمه بابک احمدی. تهران: مرکز.
- روتون، کنت نولز (۱۳۸۷). *اسطوره*. چ ۴. تهران: مرکز.
- زنوزی جلالی، فیروز (۱۳۸۵). «*شطرنج با رزمنده‌ای که می‌خواست مات شود*». مهر. ش ۱۰۳. صص ۳۲ - ۴۱.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۶). *تاریخ اساطیری ایران*. چ ۹. تهران: سمت.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵). «بنیان اساطیری حماسه ملی ایران». *سایه‌های شکارشده*. چ ۲. تهران: طهوری.
- _____ (۱۳۸۵). «پهلوان اژدهاکش در اساطیر و حماسه ایران». *سایه‌های شکارشده*. چ ۲. تهران: طهوری.
- شایگان، داریوش (۱۳۹۳). *بت‌های ذهنی و خاطره‌انگیزی*. چ ۹. تهران: امیرکبیر.

- غفاری، سحر (۱۳۹۴). «تأثیر پیرامتن‌ها در شکل‌گیری یا تحریف معنای متن». *نقد ادبی*. س ۸ ش ۱۲. صص ۸۵ - ۱۰۴.
- غفاری، سحر و سهیلا سعیدی (۱۳۹۳). «کارناوال‌گرایی در رمان شطرنج با ماشین قیامت». *نقد ادبی*. س ۷ ش ۲۵. صص ۹۹ - ۱۱۹.
- فروم، اریک (۱۳۹۳). *گریز از آزادی*. ترجمه عزت‌الله فولادوند. چ ۱۶. تهران: مروارید.
- قائمی، فرزاد (۱۳۸۹). «پیشینه و بنیادهای رویکرد نقد اسطوره‌ای و زمینه و کاربرد آن در خوانش متون ادبی». *نقد ادبی*. س ۳ ش ۱۱ و ۱۲. صص ۳۳ - ۵۶.
- قاسم‌زاده، سیدعلی و سعید بزرگ بیگدلی (۱۳۸۹). «بررسی و تحلیل کیفیت انعکاس اساطیر در رمان‌های دفاع مقدس». *مجموعه مقالات ادبیات داستانی دفاع مقدس و هویت ایرانی - اسلامی*. چ ۱. تهران: جهاد دانشگاهی. صص ۱۲۱-۱۵۲.
- _____ (۱۳۹۷). *رمان اسطوره‌ای*. چ ۱. تهران: چشمه
- قاسم‌زاده، سیدعلی (۱۳۸۹). *تحلیل کیفیت انعکاس روایت‌های اسطوره‌ای ایرانی در رمان‌های برجسته فارسی (از ۱۳۶۷ تا ۱۳۸۷)*. پایان‌نامه دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تربیت مدرس.
- کاسیرر، ارنست (۱۳۶۰). «اسطوره دین». *فلسفه و فرهنگ*. ترجمه بزرگ نادرزاد. چ ۱. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۸). *فلسفه صورت‌های سمبلیک: اندیشه اسطوره‌ای*. ترجمه یدالله موقن. ج ۲. چ ۱. تهران: هرمس.
- کمبل، جوزف (۱۳۹۳). *قدرت اسطوره*. ترجمه عباس مخبر. چ ۹. تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۹۲). *قهرمان هزار چهره*. ترجمه شادی خسروپناه. چ ۵. تهران: گل آفتاب.
- گورین، ویلفرد و همکاران (۱۳۹۴). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. ترجمه زهرا میهن‌خواه. چ ۵. تهران: اطلاعات.
- مخبر، عباس (۱۳۹۶). *مبانی اسطوره‌شناسی*. چ ۱. تهران: نیلوفر.
- مختاریان، بهار (۱۳۹۲). «اسطوره فریدون و ضحاک». *درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه*. چ ۲. تهران: آگه.
- نعمت طاوسی، مریم (۱۳۹۴). *زایش اسطوره*. چ ۱. تهران: جامی.
- هنری‌هوک، ساموئل (۱۳۹۱). *اساطیر خاورمیانه*. ترجمه عبدالحسین بهرامی و فرنگیس مزدپور. چ ۴. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه محمود سلطانیه. ج ۱. تهران: جامی.
- _____ (۱۳۶۸). *چهار صورت مثالی*. ترجمه پروین فرامرزی. مشهد: مؤسسه چاپ و نشر آستان قدس رضوی.
- Segal, R. A. (2004). *Myth*. first edition. New York: Oxford University Press.
- Eliade, M. (1963). *Myth and Reality*. Tr. Williard R. Trask. New York: Harper and Row Publisher Incorporated.

The Representation of Myths in the Novel *Playing Chess with the Resurrection Machine*

Mohammad Alijani * ¹

1. PhD in Persian Language and Literature, Abu-Ali Sina University of Hamedan.

Received: 28.04.2018

Accepted: 04.03.2019

Abstract

Playing Chess with the Resurrection Machine is one of the eminent stories on the holy defense (Iran-Iraq war), which carries much structural and conceptual significance. Its literary significance among the novels in line with the discourse of war is due to its artistic use of myths to increase the interpretability and layers of meaning in the novel. In this novel, some of the constant issues of human beings such as good and bad, human suffering, and the control of destiny have been represented through recreating the myth of the fall of man, Jesus's death, and the fight between the hero and the dragon. It seems that some of the mythological symbols are embedded consciously and purposefully, while some others are involved subconsciously in the narrative. What brings all of the symbolic myths together is the human's fight against bad as opposed to being passive in the theme of the story. Moreover, the use of symbolic myths has increased the novel's interpretability. The interpretation of the characters regarding some of the symbolic myths has brought about a contrapuntal feature to the novel and has made a change in comparison with the previous routine war novels. The study borrows the method of critical mythology from Jung and Eliade in order to analyze and interpret characters, narratives, and other components of the myths represented in the novel, so that its explanatory and contrapuntal powers increase.

Keywords: Dragon and rain; creation; ancient pattern; critical mythology; *Playing Chess with the Resurrection Machine*.

* Corresponding Author's E-mail: malijani1365@yahoo.com

