

## بررسی بارقه‌های طلوع مدرنیسم ادبی در رمان ملکوت

فاطمه جعفری کمانگر\*

مجتبی دماوندی\*\*

### چکیده

اگر بوف کور صادق هدایت را که در دهه‌ی ۲۰ نوشته شده است به کناری نهم دهه‌ی ۴۰ را می‌توان سرآغازی برای تولد رمان‌های مدرن فارسی دانست. آغاز این دهه با انتشار رمان ملکوت بهرام صادقی همراه است. داستانی که در زمان خود نویدی برای تحول ساختارهای داستان نویسی کشور به حساب می‌آمد. اگرچه آثار صادقی بیشتر به عنوان آثار روانشناسانه قابل بحثند اما این اثر جدای از مضمون روانشناسانه‌ی خود برخوردار از بسیاری ویژگی‌های مدرن نویسندگی نیز است و در بررسی سیر مدرنیسم در تاریخ ادبی کشورمان نقش قابل توجهی را به عهده دارد. این پژوهش به بررسی مهم‌ترین شاخصه‌های رمان مدرن در این اثر و تحلیل نقاط قوت و ضعف نویسنده در به کارگیری این شاخصه‌ها می‌پردازد و مهم‌ترین تکنیک‌های نویسندگی مدرن نظیر: تحولات شخصیت پردازی، زاویه‌ی دید، نوع روایت، ذهن‌گرایی، زبان داستانی، نمادگرایی، زمان، مکان و... را در این اثر مورد بررسی قرار می‌دهد. شاید در بررسی نهایی نتوان تعلق صد در صد این رمان را به مقوله‌ی رمان‌های مدرن فارسی اثبات کرد اما وجود تعداد زیادی از مؤلفه‌های مدرن نویسندگی در این رمان، آن را به عنوان مطالعه‌ی بر رمان‌های مدرن فارسی مطرح می‌سازد.

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

واژه‌های کلیدی: مدرنیسم، رمان، ملکوت، بهرام صادقی

jafarikamangar@gmail.com

dr.damavandi@yahoo.com

\*دکترای زبان و ادبیات فارسی

\*\*دکتر دانشگاه شهید بهشتی تهران

## ۱- مقدمه

بهرام صادقی متولد ۱۳۱۵ در نجف آباد اصفهان است. اگرچه از او آثار زیادی به جای نمانده است، ولی رمان ملکوتش که آن را در سال ۱۳۴۰ منتشر کرد وی را در زمره‌ی یکی از نخستین نویسندگان نوگرا و خلاق ایران مطرح کرد. صادقی با توجهی خاص که به مبحث ساختار و معنای اثر داشت نوع جدیدی از داستان نویسی را به خوانندگان داستان‌های ایرانی معرفی کرد. داستانی با مضمون روانشناسانه و ساختاری رو به تحول و نوگرایی.

نگرش وی که بر مبنای سنجش تناقض‌ها در یک موضوع انسانی و اجتماعی شکل می‌گیرد، در قصه‌هایش به طنزی ظریف و معماوار تبدیل می‌شود. جملات طولانی‌ای که توسط آدم‌های وراج قصه ردیف می‌شود، بیش از هر چیز روانشناسی پیچیده‌ی آن‌ها را در پرتو وضعیت اجتماعی نشان می‌دهد. (سپانلو، ۱۳۶۹: ۱۱۵) و همین توجه خاص او به روان انسان‌های بیمار و نژند، آثارش را به عنوان داستان‌هایی روانشناسانه مطرح می‌سازد. صادقی با انتخاب شخصیت‌های بیمار که گرفتار انواع عقده‌ها و گرفتاری‌های روانی هستند و با توجه به تحولات داستان نویسی، رمان ملکوت خود را پایه‌ریزی می‌کند که آغازی برای قصه‌ی روانی و مقدمه‌ای برای طلوع رمان‌های مدرن فارسی است.

## ۲- پرسش‌های تحقیق:

آیا رمان ملکوت رمانی مدرن است؟

چه تعداد از مولفه‌های رمان مدرن در این اثر یافت می‌شود؟

## ۳- پیشینه‌ی تحقیق:

درباره‌ی رمان ملکوت کتاب مستقل چندانی نگاشته نشده است و مقالاتی نیز که به این اثر مهم می‌پردازند کمتر ساختار اثر را مد نظر داشته‌اند. آثاری چون تأویل ملکوت، قصه‌ی اجتماعی سیاسی (غیاثی، ۱۳۸۶)، صد سال داستان نویسی (میرعبادینی، ۱۳۸۳)، داستان نویس‌های نام‌آور معاصر ایران (میرصادقی، ۱۳۸۲) و... یا تنها محتوا را در این اثر مد نظر قرار داده‌اند یا اگر هم به ساختار توجه داشته‌اند، مدرنیسم ادبی را در این اثر مورد کند و کاو قرار نداده‌اند و به جایگاه تاریخی این اثر در شکل‌گیری مدرنیسم ادبی در کشورمان اشاره‌ای نداشته‌اند.

## ۴- مبانی نظری تحقیق:

با به وجود آمدن تحولات بلافصل مدرنیته، که بسیاری از آن‌ها حاصل تجربه‌های هولناک جنگ جهانی اول و دوم بودند، ارزش‌های جدیدی در جامعه حکمفرما شدند که بسیاری از آن‌ها جایگاهی برای عواطف و احساسات انسان‌ها باقی نمی‌گذاشتند. این ارزش‌ها منجر به کنار افکندن رمانتیسم شد که عنصر عاطفه و احساس، اصلی اساسی در آن به شمار می‌آمد. روی کار آمدن دنیای مدرن، جایگاهی ویژه برای انعکاس باورهای خود می‌طلبد که

رمانتیسیم و رئالیسم سنتی، قادر به این بازتاب نبود. اصل عدم قطعیت هایزنبرگ و نسبیت انیشتین، قطعی‌گرایی رمان‌های رمانتیسیم و رئالیسم را زیر سوال برد؛ بنابراین اصل علت و معلول و پیرنگ کامل و قطعی از رمان رخت بر بست و رمان مدرن با شباهت‌های محتوایی و ساختاری به همین عصر زاده شد. جای تردیدی باقی نمی‌ماند که تحول جوامع، تحول ذهنیات و ایجاد فضای فکری و فرهنگی جدید، رمان‌هایی با مضامین تکراری را که یک شبه دور انداختنی می‌شود بر نمی‌تابد. در قرن بیستم بوروکراسی قرن نوزدهم به باد تمسخر گرفته می‌شود و بشر از تمامی عوامل محدود کننده‌ی خویش شانه خالی می‌کند در پی این تحولات، ادبیات و به تبع آن رمان به سمت گرایش ذاتی خود که نوگرایی است گام بر دارد.

در طول قرن نوزدهم جنبش‌های ادبی بزرگی نظیر رمانتیسیم، رئالیسم و ناتورالیسم هر یک به نحوی بر رمان تأثیر گذاشتند. اما در قرن بیستم به نظر می‌آمد که دیگر این مکتب‌ها قادر به گسترش این نوع ادبی پیچیده نیستند چرا که رمان‌های برخی از نویسندگان بزرگ این قرن، نشان داد که رمان توجه تحلیل‌گرایانه‌ی خودش را به نحو بارزی به خودش معطوف کرده است. بنابراین وسواس درباره‌ی به کارگیری شگردهای ساختار رمان و نقش و نگار آن، بیشتر و ماهیتش به نحو چشم‌گیری شاعرانه‌تر شد. بدین مفهوم که رمان بیشترین توجه خود را به دقیق بودن بافت و شکل ظاهری خود معطوف کرد. (فلچر، ۱۳۸۳: ۳۳-۳۴) البته سیر این تحول ساختاری در رمان تا حدود زیادی به خودی خود انجام شد؛ زیرا در فضایی که متأثر از پیشرفت علم روان‌شناسی و پیدایش سینما و ماشینی شدن بوده است، شیوه‌ی داستان‌گویی به سمت نوگرایی پیش می‌رود و روال منطقی داستان تغییر می‌کند. ورود به ذهنیات شخصیت‌های داستان، رمان را هر چه بیشتر به شعر نزدیک می‌کند و هدف اصلی آن به کار انداختن تخیل خواننده می‌شود. در رمان‌های مدرن، برخلاف رمان‌های عصر ویکتوریا و رئالیسم، گاهی تا میانه‌ی داستان سخنی از وصال و جنسیت قهرمانان به میان نمی‌آید تا تخیل خواننده هر چه بیشتر وارد عمل شود و در عصر ماشینی، انسان تبدیل به موجودی ماشینی نشود که هر کاری را طبق دستور از پیش تعیین شده انجام دهد. (بیات، ۱۳۸۷: ۵)

به گفته‌ی مالکوم برادبری Malcom Bradbury: «ادبیات داستانی مدرن، به استناد مفهوم دگرگون شده‌ی خود از زندگی، مدرن می‌نماید و صرفاً به معنای دگرگونی اجتماعی یا روابط انسانی نیست. این مفهوم مبتنی بر درک زندگی است آنگاه که به شیوه‌ی زیبایی شناختی تجربه می‌شود.» (برادبری، ۱۳۸۳: ۳۱۱) به اعتقاد وی رمان مدرن را نمی‌توان مکمل رمان‌های قدیم‌تر دانست. این نوع رمان از نمودهای قدیمی‌تر واقعیت جدا شده تا جزیی از عصر مدرن را با روابط تغییر یافته به نمایش بگذارد. «فصلی از شکست‌ها و جدایی‌ها» را. (همان: ۳۱۵)

(

بیشترین مؤلفه‌های رمان مدرن، مربوط به طرز بیان و ساختارند و اگر سخن از محتوای سخنی بسیار کلی است. رمان مدرن زمانی نیست که در آن حتماً از مدرنیته، و روند مدرن شدن اجتماع و اقتصاد و سیاست، سخن رانده شود و بر موضوعی خاص تأکید شود؛ البته تعدادی از مفاهیم، همچون شهرنشینی، تنهایی، توجه به زنان و.. از مفاهیم غالبی هستند که در اکثر رمان‌های مدرن مورد تأکید قرار می‌گیرند؛ دیوید دیچز نیز دشواری انسان بودن را موضوع اغلب رمان‌های مدرن می‌داند؛ (دیچز، ۱۳۷۴: ۱۲۰) اما رمان مدرن، با این مفاهیم نیست که شناخته می‌شود؛ بلکه آنچه در رمان مدرن بیشتر شایسته‌ی بررسی است ساختار اثر و توجه به کلیات روانشناختی انسان‌هاست.

اگر بخواهیم به طور اخص، مهم‌ترین مؤلفه‌های داستانی مدرن را مورد بررسی قرار دهیم باید ویژگی‌هایی از قبیل تأکید بر ذهنیت و روان انسان، نشان دادن واقعیت از نگاه انسان‌های معمولی، تأکید بر زمان ادواری و حسی، تأکید بر عنصر ساختار و فرم، پی‌رنگ به ظاهر گسیخته اما در نهایت دقیق و اندیشیده، پایان‌گشوده مانده، انتخاب زوایای دید اول شخص یا سوم شخص محدود و... را مد نظر داشته باشیم.

غیر از این، ویژگی‌هایی نظیر غیبت نویسنده از صحنه، برتری زمان حال بر گذشته، گسست‌های متعدد در تسلسل وقایع، انسجام و هماهنگی در همی اجزاء، آغازهای مبهم و پایان‌های غیر قطعی، پیچیده و چند وجهی بودن شخصیت و واقعیت، تأویل پذیری، نفوذ به اعماق واقعیت‌ها، اهمیت یافتن زمان و مکان، محوریت یافتن زبان، جایگزینی نمایش به جای گزارش، غنای اندیشگانی، استعاره پردازی، اهمیت مدلول، پایبندی به منطق روایی، مخاطب محوری، ژرفا نگری، تعویض زاویه‌های دید در فواصل فصول، تعدد منظر و دیدگاه، پای بندی به محدوده‌های نوع ادبی و... را نیز می‌توان به موارد بالا افزود. (شیری، ۱۳۸۷: ۷۶-۷۵) البته واضح است برای این که رمانی مدرن به حساب بیاید نیازی نیست برخوردار از همه‌ی این مؤلفه‌ها باشد؛ بلکه صرفاً برخورداری از عمده‌ترین و مهم‌ترین این مؤلفه‌ها، یک رمان را شایسته‌ی بررسی در محدوده‌ی رمان مدرن می‌سازد.

#### ۵- بحث و بررسی:

جنبش مدرنیسم، با شعار نو کردن هرآنچه کهنه و فرسوده خوانده می‌شود، در کشور ما نخست دامن شعر را گرفت و دیری نپایید که رمان را نیز درگیر خود کرد. در پی این تحولات برخی از نویسندگان، با آزمودن روش‌های جدید نویسندگی پشت پا به ساختارها و فرم‌های رایج رمان نویسی کشورمان زدند. ملکوت بهرام صادقی از جمله‌ی نخستین رمان‌هایی است که نه تنها از نظر درونمایه و موضوع، تفاوت آشکاری با رمان‌های پیش از خود دارد بلکه با ساختاری متفاوت از رمان‌های پیشین، در زمره‌ی پیشگام‌ترین رمان‌های مدرن فارسی به شمار می‌آید. در اینجا به مهم‌ترین ویژگی‌های مدرن داستان نویسی که در این اثر قابل بحث پرداخته خواهد شد.

## ۱-۵ شخصیت پردازی در رمان ملکوت:

یکی از ویژگی‌های اساسی شخصیت پردازی در رمان مدرن، روی گرداندن از تیپ سازی و قهرمان پردازی است. داستان‌های مدرن برخلاف آثار پیشین، دارای شخصیت‌هایی بی نقص، همه فن حریف و قهرمان به معنای واقعی نیستند. شخصیت‌های داستان‌های مدرن موجوداتی، با تمام عیب‌ها و کاستی‌های انسان‌های معمولی هستند. در این رمان‌ها حتی گاه انسان‌هایی که از نظر روحی و عقلی ضعیف‌تر از انسان‌های معمولی هستند، شخصیت‌های اصلی داستان را تشکیل می‌دهند. داستان‌های کلاسیک و به خصوص حماسه‌ها همواره مملو از قهرمانانی بوده که نیرویی فراتر از انسان‌های معمولی داشته‌اند، یا زیباییشان خاص بوده یا رفتارهایشان خاص بوده و یا از قدرتی خارق العاده برخوردار بوده‌اند. حال آن که در داستان‌های مدرن دیگر خبر از این قهرمان سازی‌ها نیست و از آنجا که کار نویسنده‌ی مدرن، ورود به ذهنیات افراد است، و جدال داستان نیز اکثراً جدال ذهنی است نویسنده بیشتر در صدد انعکاس ذهنیاتی است که بیشتر حرفی برای گفتن داشته باشند. مانند انسان‌های روانپزش، پارانویایی و گاه با مشاعری از دست داده که حتی از عهده‌ی حل مشکلات خود نیز بر نمی‌آیند چه رسد به مشکلات دیگران.

از دیگر ویژگی‌های شخصیت پردازی در رمان مدرن خلق شخصیت‌هایی «ضد قهرمان» است. از دیدگاه عرف و معیارهای اخلاقی‌ای که مورد قبول عامه‌ی مردم است و همچنین از نظر نمودهای ظاهری ویژگی‌های قهرمانانه، ضد قهرمان شخصیتی است فاقد هرگونه اهمیت اجتماعی. زیرا او موجودی است که هیچ یک از خصوصیات قهرمانان را دارا نیست و حتی دست به اعمالی می‌زند که از نظر اجتماعی قابل قبول نیستند. اما اصولاً شخصیت ضد قهرمان، دارای دو بعد است. آنچه او را تبدیل به یک ضد قهرمان کرده ویژگی‌های ظاهری اوست؛ اما باید در نظر داشت که این شخصیت واجد جنبه‌های خصوصی و ناپیدا نیز هست. این جنبه‌های خصوصی و ناپیدا زمانی آشکار می‌شود که خواننده درباره‌ی واقعیات دنیای رمان بصیرت یابد و در نتیجه ضد قهرمان را از منظر معیارهای اخلاقی واقع بینانه‌تر و نه تنها نمودهای ظاهری آن مورد قضاوت قرار دهد. آنگاه ارزیابی دگرگون می‌شود؛ به طوری که ضد قهرمان را انسانی مقید به اخلاق، واجد اهمیت و قهرمان صفت محسوب می‌کند. (هانپول، ۱۳۸۳: ۲۸) بر این اساس می‌توان گفت: شخصیت در رمان مدرن، دارای دو وجه است. جنبه‌ی علنی که در حقایق ارائه شده در بخش‌های اولیه‌ی رمان کاملاً آشکار است و جنبه‌ی خصوصی که زمانی آشکار می‌شود که خواننده نسبت به ویژگی‌ها و موقعیت شخصیت بینش والاتری به دست آورده باشد. (همان: ۲۷)

شخصیت‌ها را در رمان ملکوت می‌توان به دو دسته‌ی انسان‌های معمولی و انسان‌هایی غیر عادی تقسیم کرد. اما چه آنها که در رده‌ی انسان‌های معمولی می‌گنجد و چه آنها که غیر واقعی‌تر می‌نمایند، هیچ کدام از ویژگی‌های

قهرمان گونه برخوردار نیستند. از میان شخصیت‌های داستان، منشی جوان، مرد چاق، مرد ناشناس، ساقی و شکو انسان‌هایی معمولی با تمام ضعف‌ها، بدبختی‌ها و خوشبختی‌های انسان‌های عادی. آقای مودت نیز اگر چه حلول جن به درون بدنش، اندکی او را از ویژگی‌های معمولی انسان‌های عادی دور کرده است اما از تمامی ویژگی‌های انسان‌های معمولی برخوردار است. دسته‌ی دیگر که دکتر حاتم و م.ل. در آن رده می‌گنجند اگر چه از عملکردهایی غیر طبیعی‌تر برخوردارند اما غیر طبیعی بودنشان دلیلی بر وجود صفات قهرمانانه در آن‌ها نیست. هیچ کدام از این دو شخصیت همچون قهرمانان داستان‌های پیشامدرن و حماسه‌ها، انجام کارهای خارق‌العاده‌شان برای خدمت به دیگران نیست. بلکه هر دو انسان‌هایی روان‌رنجورند که برای عملکردهایشان باید به دنبال دلیل روانی بود. چه او که تنها با کشتن انسان‌ها آرام می‌گیرد و تمام سعیش بر فاسد کردن انسان‌های زمین است و هیچ چیز مانند پوسیدن و نابود شدن انسان‌ها او را خوشنود نمی‌سازد و چه آن دیگری که با قطعه قطعه کردن تک تک اعضای بدن خود به آرامش دست می‌یابد. اما از بین این دو شخصیت، م.ل. دارای ویژگی «ضد قهرمان» رمان مدرن است. زیرا اگر چه در شمای کلی، او را فردی وحشی که قاتل پسرش است و همچون دیوانگان مازوخیستی به تکه تکه کردن خود می‌پردازد می‌بینیم، اما با مطالعه‌ی احساسات درونی او، او را فردی بی‌گناه می‌شماریم که تمام آنچه انجام داده به اراده‌ی خودش نبوده است و تنها دیوی در درون او، او را به انجام این کارها واداشته است. اگر چه پسرش را کشته، اما عاشقانه او را دوست دارد و حتی راضی به دفن کردن او نیز نشده است و برای انتقام جویی از خود است که به قطعه قطعه کردن بدنش می‌پردازد. این ویژگی دوگانه، یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی شخصیت پردازی رمان‌های مدرن است که به آن «ضد قهرمان» گفته می‌شود.

یکی دیگر از ویژگی‌های شخصیت پردازی رمان ملکوت، که مطابق با شخصیت پردازی در رمان‌های مدرن است، شکل‌گیری شخصیت در طی داستان است. نویسنده‌ی رمان مدرن اگرچه ممکن است طرحی از پیش تعیین شده برای داستان خود داشته باشد اما به طور کلی شخصیت در رمان مدرن، درست مانند زندگی فردی در حال شوند و به دست آوردن تعریف از خویش، انکار پیشین خویش و اثبات حال خود به سوی آینده است. شخصیت در داستان مدرن در پله پله‌ی حوادث شکل می‌گیرد و تنها تا انتهای داستان تعریف قاطعی از شخصیت به دست می‌آید. (مندنی پور، ۱۳۸۳: ۵۰) آدم‌های رمان مدرن، شخصیت ساخته‌ی پرداخته‌ای ندارند و همیشه با حاله‌ای از ابهامات ذهنی مواجهند؛ به طوری که در طی داستان، شخصیت‌ها تغییر شکل می‌دهند و حتی گاه تبدیل به چندین آدم می‌شوند. (گلشیری، ۱۳۴۶: ۱۹۱) این گونه است که می‌توان گفت نویسنده‌ی داستان مدرن، شخصیت پردازی نمی‌کند و در همان گام اول به تفسیر و توضیح شخصیت‌های داستانی نمی‌پردازد تا بعد با خیال راحت داستان را ارائه دهد؛ بلکه داستان نو تحول شخصیت است؛ بیان نیکی و پستی شخصیت‌ها در روند حوادث است؛ نیکی و

پستی‌ای که خاص وجود برزخی انسان است و در همه‌ی افراد بشر به طور بالقوه وجود دارد و در طی حوادث آشکار می‌شود. (مندنی پور، ۱۳۸۳: ۳۱۳)

صادقی در این رمان بر روال داستان‌های سنتی در ابتدا به توصیف شخصیت‌ها نمی‌پردازد تا پس از آن با خیال راحت به بازگویی داستان بپردازد. بلکه آهسته آهسته ویژگی شخصیت‌ها را بر خواننده آشکار می‌کند و توصیفات از چهره و حالات روحی شخصیت‌ها به دست می‌دهد؛ دورنمایی از زندگی شخصیت‌ها را در اختیار خواننده قرار می‌دهد و در نهایت آنچه را لازم است از شخصیت‌ها دانسته شود در طی داستان بر خواننده آشکار می‌کند. مثلاً شکو، نوکر م.ل. تقریباً در تمام داستان حاضر است و سخن از وفاداری اوست اما در فصل پنجم و پس از گذر ۸۰ صفحه از رمان، مختصری از زندگیش در اختیار خواننده قرار داده می‌شود، آن هم نه توسط راوی دانای کل بلکه در حین گفتگوی خود شخصیت‌ها با یکدیگر و در حالی که م.ل. قصد دارد شکو را به دکتر حاتم معرفی کند:

«او در خانه‌ی ما به دنیا آمده است. مادرش یک کنیز دورگه بود که در قصر پدرم کار می‌کرد، و کسی نمی‌دانست از کجا آمده است. به زبان عجیبی حرف می‌زد و هیچ وقت هم زبان ما را یاد نگرفت...» (صادقی، ۱۳۸۶: ۸۱)

#### ۵-۲ نوع روایت و زاویه‌ی دید در رمان ملکوت:

از ویژگی‌های اساسی داستان‌های مدرن این است که این نوع داستان‌ها از سطره‌ی راوی‌ای همه چیز دان خارج شدند و روایت و زاویه‌ی دید از سوم شخص دانای کل به اول شخص یا سوم شخص محدود به ذهن شخصیت در آمد.

در داستان ملکوت، اگرچه هنوز سطره‌ی راوی دانای کل به کلی از دست نرفته است اما از انواع زوایای دید مدرن نیز برای روایت ماجرا استفاده شده است؛ فصل اول و فصل پایانی رمان، زاویه‌ی دید سوم شخص و راوی از نوع دانای کل است. فصل دوم و سوم زاویه‌ی دید به اول شخص تغییر می‌یابد و جریان روایت را یکی از شخصیت‌های رمان یعنی م.ل. به عهده می‌گیرد. فصل چهارم گرچه زاویه‌ی دید سوم شخص است اما راوی، محدود به ذهن همان شخصیت قبلی یعنی م.ل. است. در فصل پنجم نیز همین روند ادامه می‌یابد با این تفاوت که راوی دانای کل، محدود به ذهن م.ل. و دکتر حاتم، یعنی دو تن از اصلی‌ترین شخصیت‌های رمان می‌شود.

به یقین رمان ملکوت در زمره‌ی نخستین رمان‌های فارسی است که در آن از سوم شخص محدود به ذهن شخصیت استفاده شده است و اول شخص نیز راوی حوادث بیرونی نیست بلکه بیشتر به خود و آنچه در ذهنش

می‌گذرد می‌پردازد. اگرچه این نوع روایت در رمان ملکوت با روایات دانای کل نیز آمیخته است اما در زمان خود نوآوری بزرگی در روایت داستانی و حرکت از سمت روایات پیشامدرن به مدرن به شمار می‌آید.

### ۳-۵ به کارگیری تکنیک‌های ذهن‌گرایی در رمان ملکوت:

چنانکه می‌دانیم یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های رمان مدرن، ذهن‌گرایی و درگیری شخصیت‌های داستان با دنیای درون خویش است. صادقی نویسنده‌ای است که همواره ذهنیاتش بر آثارش سایه می‌افکند. وی ذهنیتی اندوه‌زده، مرگ‌آلود و هیچ‌گرا یا نیهیلیستی دارد و عناصر ماوراء الطبیعی و همی، در تکوین آثارش نقش ساختاری مهمی را به عهده دارند. (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۴۵) اما نکته‌ای که در بررسی این اثر قابل بحث است این است که آیا این ذهنیت‌گرایی در تکنیک داستان‌نویسی او نیز موثر بوده است؟ آنچه رمان مدرن را از رمان‌های پیشامدرن منفک می‌سازد، چگونگی انعکاس این ذهن‌گرایی در داستان است و گرنه انعکاس دنیای درون، زیاد یا کم، همواره بخشی از رمان‌ها را تشکیل می‌داده است. در رمان ملکوت شاید بتوان برخی از شاخصه‌های مدرن ذهن‌گرایی را یافت، اما این رمان، بسیاری از تکنیک‌های رمان‌گرا یا سیلان‌ذهن را در خود ندارد. اگر چه بخش‌هایی از رمان، به شکل تک‌گویی روایت شده است اما این تک‌گویی‌ها از ویژگی تک‌گویی‌های درونی رمان‌های مدرن برخوردار نیستند و به شکل یادداشت‌های روزانه یا اعتراف‌نویسی مرتب شده‌اند که آن‌ها را می‌توان نوع ابتدایی نوشتار درون‌گرای مدرن به شمار آورد که به عنوان نوع ساده و ابتدایی فن نوشتار انعکاس‌ذهن محسوب می‌شوند.

از بین شش فصل این رمان، فصل‌های دوم و سوم از زاویه‌ی دید درونی به شیوه‌ی راوی قهرمان برخوردارند. بنابراین در بررسی ویژگی‌های نوشتار ذهنی، این دو بخش بیشترین اهمیت را برای بررسی دارند. البته فصل سوم و چهارم نیز از آنجا که سوم شخص محدود به ذهن یک نفر هستند از انواع روایت مدرن محسوب می‌شوند، هر چند در به کارگیری تکنیک‌های انعکاس‌ذهن هرگز در رسته‌ی این نوع رمان‌ها به حساب نمی‌آیند.

راوی در فصل چهارم رمان ملکوت، با این که محدود به ذهن دکتر حاتم است اما چندان به درون او رسوخ ندارد و چندان در پی بر ملا کردن محتویات درونی شخصیت‌ها نیست. در معدود دفعاتی نیز که به آشکار کردن ذهنیت شخصیت‌ها می‌پردازد این بر ملا کردن با عبارت «اندیشید» و «احساس کرد» به وقوع می‌پیوندد:

«سرانجام چیزی او را شکست داده و روحش را در هم شکسته بود. احساس کرد که مثل بنایی کهنه در مقابل

زلزله‌ای مهیب و غیر منتظره فرو می‌ریزد...» (صادقی، ۱۳۸۶: ۷۷)

در فصل پنجم نیز جریان بر همین منوال است، منتها این بار، گاه اندیشه‌های درونی م.ل. و گاه اندیشه‌ی درونی

دکتر حاتم است که بر همان روال فصل چهارم، بر صفحه‌ی کاغذ نقش می‌بندد:



«م.ل. در آینه‌ی روبرو به خود خیره شد: هیولایی خسته! با خود فکر می‌کرد که تزریق این آمپول‌ها اولین مرحله‌ی رستاخیز است و پس از آن باید به دنیای تازه اش قدم بگذارد...» (همان: ۸۹-۸۸)

«دکتر حاتم در دل گفت: «شکو، شکو، تو باید زنده بمانی تا تشنج و احتضار ارباب محبوبت را در میان صحرای بی آب و علف و در وسط جاده‌ی دور و دراز ببینی و آنگاه ندانی چه باید کرد...» (همان: ۹۱)

روش دیگری که نویسنده برای بیان اندیشه‌های شخصیت‌ها در این فصل ترتیب داده، انعکاس محتویات ذهنی با صدای بلند و به شیوه‌ی حدیث نفس یا خودگویی (Soliloquy) است: حدیث نفس یا حرف زدن با خود، آن است که شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان بیاورد تا خواننده از نیت و مقاصد او با خبر شود. تا بدین وسیله هم اطلاعاتی راجع به شخصیت به خواننده بدهد، هم به پیشبرد عمل داستانی کمک شود و هم خصوصیات روانی او بر خواننده آشکار شود. (میر صادقی، ۱۳۷۶: ۵۱۴) این روش در تئاتر دوره‌ی الیزابت رواج بسیار داشت و در آن، بازیگر در صحنه با خود سخن می‌گفت و افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد تا بدین وسیله شنونده را از نیت و مقاصد خود با خبر کند. بعدها این امر در داستان نویسی نیز تجلی پیدا کرد و بدین وسیله نویسنده، با دادن اطلاعاتی راجع به شخصیت یا شخصیت‌های داستان و با بیان افکار و احساسات شخصیت‌ها، نقش مهمی در پیشبرد عمل داستانی به عهده گرفت. (میر صادقی، ۱۳۸۷: ۳۷۳)

نمونه‌ای از حدیث نفس در داستان ملکوت عبارت است از: «دکتر حاتم در را بست و کاغذ را پاره کرد و به سوی ساقی رفت اندکی ایستاد و اندیشید، آنگاه آستین‌هایش را بالا زد و به خشونت گفت: حالا یک بار دیگر باید تو را خفه کنم، و این بار دیگر خودم هستم، می‌شنوی؟ این خود دکتر حاتم است که تو را خفه می‌کند و نه شیطان! و می‌خواهد روح تو را در نارنجستان به خاک بسپارد و نه آن که به ملکوت برساند...» (همان: ۷۷-۷۸) از آنجا که در این صحنه ساقی مرده است دکتر حاتم در واقع مشغول گفتگو با خود است.

صادقی برای بیان گذشته‌ی شخصیت‌ها نیز از یکی از روش‌های تک‌گویی استفاده می‌کند. اما یادآوری گذشته در این بخش از داستان، بر روال داستان‌های مدرن بر مبنای تداعی معانی و سیلان ذهن نیست بلکه به صورت گفتگوی راوی با یک مخاطب و به شکل تک‌گویی نمایشی (Dramatic monologue) است: «ساقی! این تویی که مرا متهم می‌کنی؟ آه خوب بود یک لحظه فکر می‌کردی. پس گوش کن: همان است که گفتم، این کفاره‌ی رفتار تو است و عذاب‌هایی که به پدر و مادرت داده‌ای. تو بودی که دیوانه‌ی من شدی و عشق من آواره ات کرده بود، از خانه و کاشانه بریدی و پدر و مادرت را ترک کردی و به من پیوستی. آن روزها یک کولی عاشق بودی، از نفرینشان نترسیدی و آن‌ها طردت کردند...» (همان: ۶۵)

ذهن‌گرایی و درون‌گرایی و انعکاس محتویات درون، در فصل دوم و سوم رمان ملکوت را نیز نمی‌توان از نوع تک‌گویی درونی یا سیلان ذهن دانست؛ بلکه این ذهن‌گرایی با تک‌گویی از نوع پیشامدرن آن منعکس شده

است و آن همان یادداشت‌های روزانه یا اعتراف نامه نویسی است. در این دو بخش اگر چه راوی از درونی ترین احساسات و عواطف خود سخن گفته است اما گفته هایش دارای نظم منطقی نوشتار شخصی است که در حال انعکاس احوالات درونی خود است، نه سیلان آزادانه‌ی ذهن؛ بنابراین اگر بخواهیم آن را در رده بندی روایات ذهنی ذکر کنیم این بخش در رده‌ی روایات درون گرای پیشامدرن قرار می‌گیرد که مقدمه‌ای برای آغاز داستان‌های ذهن گرای مدرن به شمار می‌آید. مسلماً در یادداشت‌های روزانه، فرد علاوه بر آنچه بر او گذشته است احساسات و عواطف شخصی خود را نیز بر زبان می‌آورد. اما این بر زبان راندن و بازنویسی احساسات و عواطف شخصی با انعکاس این مقولات در رمان مدرن که بر سرریز ناخودآگاه احساسات درونی تأکید دارد متفاوت است: «روز دهم: یادداشت دیروز را امروز صبح باز خواندم. معلوم بود که در التهاب و اضطرابی خاص آنرا نوشته‌ام و نزدیک بود پاره اش کنم یا بسوزانمش. بعد بر این خیالات بچگانه خندیدم. راستی چرا؟ مگر قصد من جمله پردازی است و یا امیدوارم این نوشته‌ها را برای کسی بخوانم؟ دیگر حوصله‌ام از همه چیز سر رفته است، چه فایده‌ای دارد که بنشینم و گذشته‌های سیاهم را به روی کاغذ بیاورم؟...» (همان: ۴۸-۴۹)

اما فصل سوم که در واقع ادامه‌ی فصل پیشین و روز سیزدهم از یادداشت‌های روزانه‌ی راوی است، نوعی اعتراف نامه نویسی است که البته راوی، نه نویسنده، در آن به بزرگترین اشتباهات زندگی‌اش اشاره می‌کند و روان بیمارگونه‌ی خود را بر خواننده آشکار می‌سازد. از جمله‌ی این حالات بیمارگونه و عارضه‌های روانی، که راوی با آن دست و پنجه نرم می‌کند و در این دو بخش به آن‌ها اشاره شده است، عبارتند از:

#### ۱- علاقه‌ی بیمار گونه و غیر طبیعی به مادر

وقتی آدم‌ها نتوانند جایگاه خود را در جامعه تبیین کنند تمایل پیدا می‌کنند که مکان امن و آسوده‌ای را بیابند که این مکان امن و آسوده، آغوش مادر است. کاظم امیری این مسأله را در کشور ما اینگونه بررسی می‌کند که «مرد ایرانی که با دیسکورس [گفتمان] مدرنیته روبرو شده و از آن متأثر است، ناتوان است که یک رابطه‌ی بهنجار با زن شروع کند؛ و به همین جهت گرفتار "کودک سرشتی" است» و این همان پدیده‌ای است که فروید در توصیف آن می‌گوید: کسی که کودک سرشت است دچار عقده‌ی خود بزرگ بینی است و به تحقیر دیگران و کناره گیری از آن‌ها می‌پردازد و سعی می‌کند اقداماتی بزرگتر از حد معمول انجام دهد و البته این اقدامات نیز راضی کننده‌ی او نخواهد بود؛ بنابراین دوباره ملال به سراغ او خواهد آمد و او که به دنبال جای امنی برای مرهم نهادن بر زخم خویش است چاره را در آغوش امن مادر می‌بیند. (شیری، ۱۳۸۷: ۱۳۸)

این موارد را به سادگی می‌توان در واکاوی روان م.ل. مشاهده کرد. به سبب همین علاقه نیز است که راوی علاقه به پدر را در مقابل عشق مادرش هیچ می‌انگارد: «پدرم ثروت و قصر و املاک خود را برایم باقی گذاشته و

روزی خود را در شکارگاه کشته بود. من ناراحت نشدم، چون دوستش نمی‌داشتم و زیاد هم ندیده بودمش، اما مادرم... وقتی او را از دست دادم پانزده سال داشتم و همانوقت بود که دانستم در واقع خودم را برای همیشه از دست داده‌ام... تا کنون هیچ کس را بیشتر و واقعی‌تر از او دوست نداشته‌ام...» (همان: ۴۰)

و آنچه همواره حس نوستالوژیکش او را به خود می‌آورد عشق به مادر و خاطرات اوست و باور دارد تنها اوست که می‌تواند مانع از آزاد شدن دیو گناه در درونش شود: «آن روز را به یاد می‌آورم که مادرم را از پشت پنجره‌ای می‌دیدم... می‌دانستم که او سرانجام خواهد مرد و گریزی و چاره‌ای نیست و مرا تنها خواهد گذاشت و این مقدر است و بر خود گریستم، زیرا مادرم را زیاده‌تر از ستاره‌ها و آب‌ها دوست می‌داشتم. او مایه‌ی همه‌ی خوبی‌های من بود و با رفتنش دیو من آزاد می‌شد و اژدهای گناه در ظلمت جانم از خواب بر می‌خواست و من می‌دانستم این‌ها را نیک می‌دانستم.» (همان: ۵۳-۵۲) (ر.ک. همان ۵۵)

## ۲- حس سادیسمی‌ای که تنها با کشتن دیگران آرام می‌گیرد:

راوی این حس را که گاه و بی‌گاه و به خصوص با یاد مرگ در درونش زنده می‌شود، اینگونه وصف می‌کند: «ناگهان مادرم از قفا صدایم زد و در همین وقت بود که غنچه‌ای در انگشتانم له شد، دستم از تیغ خار آتش گرفت و من فریاد زدم: «می‌سوزد!» و برای اولین بار، برای اولین بار بود که خودم را در کشاکش کابوسی عجیب احساس کردم: همه چیز زرد شد و پرده‌ی نگاهم را کدر کرد و مثل اینکه کمی از زمین بلند شدم، سرم گیج رفت و گرمای کشنده‌ای در سراسر بدنم لول خورد؛ همه‌ی این چیزها چند ثانیه بیشتر طول نکشید، باز بر زمین قرار گرفتم و هر چیز به سرعت رنگ حقیقی خود را باز یافت؛ من به صدای مادرم برگشتم و خودم را در دامنش انداختم و او خون دستم را با دستمالی پاک کرد.» (همان: ۳۸)

«و به یاد می‌آورم که باز هم آن صدای خفیه‌ی پر طنین را در درونم شنیدم که به نام صدایم زد و فرمانم داد که باید این لحظه‌ها را جاویدان کنی که دیگر بازشان نخواهی یافت و این رقتها را منجمد سازی که همیشه به یادگار داشته باشی... و من گوش به فرمان بودم و او گفت: باید بسوزانی، بسوزانی و رنج بدهی و بکشی.» (همان: ۵۳)

«ومن عاقبت شکو را زیر یک بوته‌ی گل سرخ که اکنون به مجسمه‌ای می‌مانست، در همان آلاچیق قشنگی که زخم برای فرزندانم ساخته بود، گیر آوردم. نور مبهم و بی‌جانی که از پشت پنجره‌های اتاق پسر به بیرون می‌تراوید آلاچیق را نیمه روشن می‌کرد. شکو در دست‌های نیرومند خونینم به زانو در آمد و نگاه التماس آمیزش را تا اعماق جان سیاهم فرو برد و سرش را چند بار به حالت استرحام و امتناع تکان داد و اشک گرمش بر دستم چکید و زبان داغ و قرمز و خون چکانش، بر روی برف‌ها، مثل لکه‌ای درشت نقش بست.» (همان: ۴۸) (ر.ک. همان

### ۳- حس مازوخیستی:

این حس چنان در وجود راوی رخنه کرده که منجر به تکه تکه کردن تمام اعضای بدنش به اراده‌ی خودش شده است؛ بارها برای این امر خود را به تیغ جراحان سپرده و هم اکنون نیز تنها یک دست برایش باقی مانده است: «با تنها دستم، دست راستم، می نویسم.» (همان: ۳۲)

«در را بستند و شکو کمکم کرد تا تکیه بدهم. آنروز هنوز دست چپ و پای راست و گوش‌ها را با خود به همراه می‌بردم و لابد بسیار سنگین‌تر از امروز بودم، زیرا به یاد می‌آوردم که شکو می‌گفت: م.ل.، م.ل.، شما مرا له کردید.» (همان: ۳۵)

### ۴- حس فرزند کشی:

«در یکی از همین بعد از ظهرها بود که وسواسی مهیب روحم را در هم فشرد: باید پسر مرا بکشم.» (همان: ۴۵)

«پیش‌تر رفتم و با فشار دست چانه اش را به بالا بردم که چشمم در چشم هایش بیفتد. لبخند تحقیر آمیزی برای یک ثانیه لب‌های بی‌گناهِش را از هم گشود. اما نگاهمان حتی لحظه‌ای با هم تلاقی نکرد. آنوقت دشنه را در قلبش فرو بردم و بیرون کشیدم. خون از سوراخی مورب فواره زد. او گفت: «آخ پدر چرا مرا واگذاشتی؟...» و به زمین افتاد و قلب سیاهش پریشان شد. من ضربه‌ی دیگری به پشتش زدم و آنگاه گوش هایش را بریدم. قالی نمناک و لزج شد و او باز گفت: «آخ پدر جان...»... آنگاه رویش نشستم، مثل قصابی که زوی قربانیش می‌نشیند، و دسته را زیر گلویش گذاشتم و از سر تفنن اندکی فشار دادم...» (همان: ۴۷)

### ۵- ویژگی‌های ادبی و پژوهش‌های ادبی:

لیون ایدل معتقد است: در داستان مدرن در بسیاری از موارد، زبان از شدت و حدتی شاعرانه برخوردار است و منطق شعر در کنار منطق نثر حرکت می‌کند و با آن به نحوی متعادل ترکیب می‌شود. از آنجا که یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های نویسنده‌ی مدرن، آفرینش انگاره‌های ذهنی است و این انگاره‌ها همراه و همگام با اندیشه و ادراک و روان است، رفته رفته نویسنده تبدیل به شاعری سمبولیست می‌شود و دست به ابداع زبانی می‌زند که توانایی نمایش چگونگی ذهن را داشته باشد. بنابراین داستان، آن تسلسل، انسجام یا نظمی را که قصه نویس گذشته می‌کوشید بر قصه‌ی خود بینشد از دست می‌دهد و در عوض حالت شعر قصه را فرا می‌گیرد. در این حالت با فوران درون ذهن هنرمند مواجه می‌شویم. چیزی که ووردزورث (Wordsworth) آن را طغیان ناگهانی احساس سرشار می‌نامید که در آرامش خاطر به دست می‌آید. (ایدل: ۱۷۴-۱۷۲)

ویرجینیا ولف در مقاله‌ای که در سال ۱۹۲۷ در سنجش کتاب روزنامه‌ی نیویورک هرالد تریبون به چاپ رساند اذعان داشت: آینده‌ی قصه به ناچار باید دارای اساس شاعرانه باشد و نثر باید دارای بسیاری از ویژگی‌های شعر شود. خانم ولف پیشنهاد مصالحه‌ی شعر و نثر را به میان افکنده بود؛ به معنی این که قصه «قدری از اعتلای شعر، ولی بسیاری از طبیعت معمول نثر را در بر بگیرد.» (همان: ۱۸۷-۱۸۶)

چنانکه پیش از این نیز ذکر شد داستان ملکوت داستانی به تمامه مدرن نیست اما بسیاری از ویژگی‌های ساختاری مدرن را به صورت بسیار ابتدایی در خود دارد یکی از این ویژگی‌ها حرکت به سمت شعرگونه‌ی رمان است البته ویژگی شعرگونه در رمان ملکوت از آشنایی زدایی‌ای که متن را به سمت دشوار فهمی سوق می‌دهد یا از موسیقی محسوسی برخوردار نیست؛ بلکه از نثری توراتی برخوردار است که عنصر احساس در آن به خوبی متبلور شده است. از بین فصول این کتاب، فصل چهارم که گفتگوی دکتر حاتم با زنش است بیشتر از سایر فصول این کتاب از این ویژگی برخوردار است. به خصوص انتخاب نام ساقی برای همسر دکتر حاتم که در این فصل دکتر حاتم مشغول سخن گفتن عاشقانه با اوست بر این لحن شاعرانه بیشتر افزوده است؛ به طوری که با اندکی تغییر در سبک نوشتار، برخی قسم‌های آن تبدیل به شعرهای آهنگین غنایی می‌شود:

«ساقی!

ساقی

آخر تو نقش آرزوهای منی

زیباییت به گریه‌ام می‌اندازد

و در جوار آن ناگهان خودم را

پاک و معصوم احساس می‌کنم

اما از این زیبایی من چه سهمی دارم؟

و چه سهمی داشته‌ام

همه و هیچ!

با آنکه روبرویم خوابیدی

فرسنگها از من فاصله داری

درست به اندازه‌ی آرزوهایت

و همان بهشت خدا

دوردست و دیر یابی

انجمن علمی زبان ادبی فارسی

پنجمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ دی ماه ۱۳۹۱

و من فقط بویت را می شنوم...

و صدای شیرینت را...» (همان: ۶۲)

البته این ویژگی در بخش‌های دیگر رمان نیز گسترده است و علاوه بر فصل چهارم در فصول دوم و سوم نیز، این لحن شاعرانه زیاد به کارگرفته شده است و حتی برخی از بخش‌ها بی شباهت به شعر سپید نیست:

«آن روز خواهد آمد!

آن روز مقدس

که فراموشی و شادی

همچون عسل غلیظ

در کام انسان غمزده

آب شود

و باد راحت

بر بوستان‌های سر سبز و خرم

بوزد...

و من

مصعب همه‌ی ماهیان مرده‌ای بودم

که از محیط مسموم و تف زده

به سویم سرازیر می شدند

و پولک هایشان

از برقی سیاه می درخشید

و می دیدم

به چشم خود می دیدم

که نهال دیگری از اعماق جانم سر بر می آورد

و پر می کشد

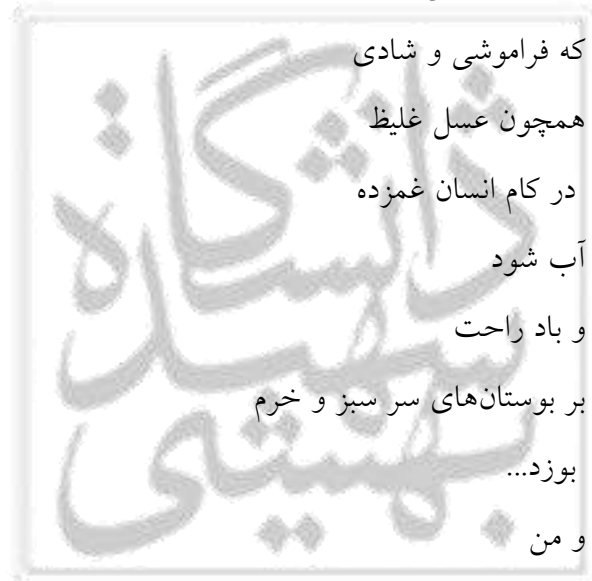
و گناه‌ها را در من

مثل شیرهای در نبات

به حرکت در می آورد



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

مثل یادی بر سینه‌ی زمان

جاوید و مخلد می‌کند» (همان: ۵۲)

### ۵-۵ نماد گرایی:

اشتیاق دوره و زمانه‌ی ما برای نیل به کلیتی نمادپردازانه در شعر، در برخی از رمان‌های مدرن نیز تجلی می‌یابد. بنابراین رئالیسمی که همواره جزئی از رمان بوده است اندک اندک از رمان رخت بر می‌بندد و زبان دیگر وسیله‌ای برای دیدن چیزی دیگر قلمداد نمی‌شود؛ بلکه همان چیزی است که دیده می‌شود. (فلچر، ۱۳۸۳: ۴۷) مدرنیست‌ها تأکید بر استعاره را با استفاده از سمبل‌ها نشان می‌دادند و معتقد بودند: هدف هنر دلالت صریح نیست بلکه دلالت ضمنی است و باید واقعیت عالی‌تر پس از ظاهر را با سمبول‌ها نشان داد. (چایلدز، ۱۳۸۶: ۲۰۹)

کلیت داستان ملکوت را می‌توان برخوردار از نمادگرایی اساطیری دانست. به اعتقاد چایلدز: در تحلیل مدرنیسم، اسطوره پردازی راهی برای گریز از تاریخ و اجتناب از مواجهه با واقعیت‌های زندگی مدرن قلمداد می‌شود. چیزی که نویسندگان غرقه در تعلیمات کلاسیک، آن را بیگانه و گیج کننده می‌دانستند، اما برای خود مدرنیست‌ها غرض از به کارگیری اسطوره، جبران پراکندگی جهان مدرن بود؛ یعنی خلق روایات هدایت بخشی که بتوان آن را با تعبیرات اجتماعی سریعی که با مدرنیته تطابق دارد معنی دار کرد. (همان: ۲۱۸) در رمان‌های مدرنی که گرایش اسطوره‌ای در آنها مشاهده می‌شود، نویسنده سرنوشت قهرمانان اثر را به بن مایه‌های تاریخی گره می‌زند و آگاهی‌های امروز را به شکلی نمادین با گذشته ارتباط می‌دهد. این شگرد، نوعی همانند سازی برای برقراری تقارن بین رویدادها و آدم‌های داستان باحافظه‌ی قومی است تا بدین ترتیب همخوانی شرایطی که تیپ‌های اسطوره‌ای درگیر آن بوده اند با وضع امروز به نمایش در آید. (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ج ۳، ۳۰-۱۰۲۹)

داستان ملکوت از کلیتی اسطوره‌ای برخوردار است و اساطیر سامی و توراتی به طور بسیار نمادین بن مایه‌ی اثر را تشکیل می‌دهند. برخی از منتقدان، این داستان را تمثیلی از شیطان و خدا در قالب دکتر حاتم و م.ل. می‌دانند.

دکتر حاتم نماد شیطان است، عین و ضد بشر و م.ل. خدایی است مثله شده و فرزند خود، «آدم»، را کشته، با این تصور که بالاخره خدا و شیطان با هم می‌سازند تا بشر را به بازی بگیرند و زندگی و نیازهای جسمی آن‌ها را مثل خوردن و نوشیدن تحقیر کنند. در طی داستان نیز همواره نیازهای عادی زندگی به مسخره گرفته می‌شود و از ابتدال و بیهودگی و دلهره سخن می‌رود. (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۳-۲۵۲) خود دکتر حاتم نیز در رمز شکنی پیغام جن بدن آقای مودت، به طور بسیار اسرار آمیز خود را شیطان می‌نامد: «نوشته است شما بی جهت با من مبارزه کردید

و مرا از مأموریتم باز داشتید. همین امشب خود شیطان، رییس مستقیم من، به سراغتان می‌آید. اگر حرفی دارید با او بنید و اگر هم توانستید به جنگش بروید.» (صادق، ۱۳۸۶: ۲۸)

تأکید بر واژه‌ی «ملکوت» نیز در داستان می‌تواند ما را بر صحنه گذاشتن بر این نماد هدایت کند: «(منشی جوان) - شما آقای دکتر، مرا مسحور کرده‌اید. مثل بچه‌ای شدم که دلش می‌خواهد از اسباب بازی‌های قشنگ و پر زرق و برق خودش برای کسی که از او خوشش آمده حرف بزند. اما باور کنید آقای دکتر زخم برای من پاره‌ای از زندگی است. او را می‌پرستم...»

(دکتر حاتم) - عشق شما را شاعر کرده است. اسمش چیست؟

(منشی جوان) - «ملکوت»...» (همان: ۲۱)

« (دکتر حاتم) - آن روزها هم گمنام و تنها به این حدود آمدم. اثاثیه‌ی مختصر و مفید طبابتم تنها سرمایه‌ام بود. تاره آخرین زن جوان و زیبایم را که بیشتر از دیگران دوستش می‌داشتم به خاک سپرده بودم. اسمش...»

(منشی جوان) - چه بود؟

(دکتر حاتم) - این تصادف است ملکوت بود. او مسموم شده بود. آن روز هم مثل همیشه و همه جا همان دوگانگی سخت جان همراهیم می‌کرد... یا... بگذارید مثل شما شاعر بشوم: در درون من بود، زیرا او همسفر نامریی و وفادار من است. همه وقت در درون من...» (همان: ۲۳)

این ملکوت که انسان‌هایی نظیر منشی جوان آن را عاشقانه می‌پرستند اما دکتر حاتم با تمام عشق به آن، آن را نابود کرده است را می‌توان نمادی از ملکوت آسمان‌ها دانست چیزی که انسان با فریب شیطان آن را از دست می‌نهد و شیطان با نافرمانی خود، از آنجا رانده می‌شود و جنگش را با انسان‌ها آغاز می‌کند.

دکتر حاتم سرگردانی خود بین زمین و آسمان، که رانده شدن شیطان از ملکوت آسمان‌ها و به زمین افکنده شدن او را به خاطر می‌آورد، بدین گونه توصیف می‌کند: «ولی درد من این است، نمی‌دانم آسمان را قبول کنم یا زمین را، ملکوت کدام یک را؟ این جا دیگر کاملاً تصادف است، آن‌ها هر کدام برایم جاذبه بخصوصی دارند. من مثل خرده آهنی میان این دو قطب نیرومند و متضاد چرخ می‌خورم و گاهی فکر می‌کنم که خدا دیگر شورش را درآورده است.» (همان: ۲۴-۲۳)

اما دکتر حاتم در نهایت زمین را بر می‌گزیند و داستان نیز با پیروزی شیطان و غلبه‌ی مرگ و نیستی پایان می‌پذیرد.

۵-۶ زمان در رمان ملکوت:



در داستان‌های مدرن، شخصیت‌ها از یک سو با زمان عینی که با دقایق و ثانیه‌ها سنجیده می‌شود سروکار دارند و از سوی دیگر با زمان ذهنی که عمق و گستره‌ای متفاوت از زمان عینی دارد؛ تقابل این دو نوع زمان در داستان‌های مدرن ذهنی، اهمیتی کلیدی دارد. ساعت، گذشت زمان را با نظمی مداوم می‌سنجد. ولی ذهن، گاه یک ساعت را به درازی یک روز می‌نمایاند و یک روز را به طول یک ساعت. (بیات، ۱۳۸۳: ۱۰). برگسون زمان را به زمان ساعتی و زمان درونی تقسیم می‌کند. وی تقسیم زمان با ساعت را قراردادی کاملاً بشری می‌داند و معتقد است: واقعیت که عبارت است از انبوهی از تجربه‌های تغییر، پذیر برحسب ثانیه‌ها و دقایق تبیین نمی‌شود. وی زمان واقعی را «دیرند» یا «زمان پرکشش» (Duration) می‌نامد. (شوارتس، ۱۳۸۳: ۲۹) برگسون معتقد است: آنچه اهمیت دارد «دیرند» است زیرا اگر بخواهیم بر حسب حرکت ساعت بیندیشیم خود را محدود به ماده‌ای بی حس و بی روح کرده ایم. (آنترمایر، ۱۳۷۶، ج ۱: ۳۶۸) بنابراین زمان در داستان‌های مدرن دیگر روزی از روزهای گذشته نیست که تا حال ادامه می‌یابد. گستره‌ی زمانی در رمان مدرن کاملاً متفاوت با رمان‌های پیشامدرن است داستان‌های مدرن به جای برشی سطحی برشی عمقی از زمان را در اختیار مخاطب قرار می‌دهند و به غور و بررسی عمیق ذهنی در همان مدت زمان کوتاه دست می‌یازند.

مدت زمانی که داستان ملکوت بر بستر آن جاری است یازده شب چهارشنبه تا سپیده‌ی صبح همان روز است. اتفاقاتی که در این زمان محدود، بر شخصیت‌های رمان می‌افتد، از حلول جن به بدن آقای مودت آغاز می‌شود و با آگاه شدن شخصیت‌ها از چیستی آمپول‌هایی که به آنها تزریق شده بود پایان می‌یابد. آنچه که باعث می‌شود خواننده در لایه‌ی داستان از دور نمای زندگی برخی از شخصیت‌ها آگاه شود، یا از گفتگوهای شخصیت‌ها با یکدیگر استنتاج می‌شود یا از ورق زدن دفتر خاطرات آن‌ها. البته در داستان از تأکید بر زمان گردش و اشاره به زمان حسی که از شاخصه‌های دیگر زمان در داستان‌های مدرن است خبری نیست و تنها از یک شاخصه‌ی زمانی رمان مدرن استفاده شده است که عبارت است از برش کوتاه ولی عمیق از زمان.

#### ۷-۵ مکان در رمان ملکوت:

مکان در این رمان با وجود بسیاری از اتفاقات غیر طبیعی‌ای که در بستر آن حادث می‌شود با معیارهای مکان در رمان‌های رئالیستی قابل تطبیق نیست. وجود باغی که در آن جن وجود دارد و از آنجا به بدن آقای مودت رخنه می‌کند، مطب اسرار آمیز دکتر حاتم و عملکردهای اسرار آمیزتر او در آن مکان که با لوله‌ای جن را از بدن آقای مودت بیرون می‌کشد. اتاق اسرار آمیزی که م.ل. در آن خوابیده است، اتاقی که سقفش را با آینه‌ها، پر از ماه و ستاره کرده‌اند و دیوارهایش از تداخل و ترکیب هزاران رنگ گوناگون که گویی هر یک از بطن دیگری سر برآورده‌اند، متموجند و از دریچه‌های بیضی شکل با شیشه‌های ضخیم ملون که به جهان خارج باز می‌شود تشکیل

شده است. (صادقی، ۱۳۸۶: ۳۳) این‌ها فضای داستان را از منطق داستان‌های رئالیستی دور می‌کند و آن را به فضای سوررئالیستی نزدیک می‌سازد. میر عابدینی معتقد است در داستان ملکوت، تحلیل درون با خاطرات و رویاهای سوررئالیستی در می‌آمیزد و فضا را گاه توراتی می‌سازد و گاه بوف کوری. (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ج ۱، ۳۵۵)

ویژگی دیگری که بر فضای رمان ملکوت حاکم است و قابل انطباق با ویژگی‌های مکان در رمان‌های مدرن است، محدودیت مکانی است. گلشیری معتقد است: کاری هنری است که حد داشته باشد و محدودیتی را بپذیرد، حتی گاه قالبی تنگ را. برای دست یافتن به این مهم حتی نویسندگان کلاسیک نیز محدودیت مکان و زمان را در نظر می‌گرفتند. پانسیون مادام ووکر در بابا گوربو، نمونه‌ای از این نوع مکان، در رمان کلاسیک است. (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۷۱) به گفته‌ی کانت تنها قادر مطلق، وجودی است که می‌تواند جهان را به عنوان کلی واحد از آغاز تا انجام بنگرد. اما خیال انسان همواره این آرزو را در سر می‌پروراند که بر کل، وحدت نظر بیندازد یا تصویری از کل را مشاهده کند. اما این تصویر فقط زمانی قابل رویت است که قوه‌ی خیال، بعضی از محدودیت‌ها را بپذیرد. به این دلیل است که ما محدودیت زمان، مکان و ... را در رمان می‌بینیم. (میور، ۱۳۷۳: ۸۲-۸۱)

علاوه بر محدودیت دامنه‌ی مکان، توصیفات دقیق مکانی نیز از داستان مدرن رخت بر می‌بندد. به خصوص توصیفات که توأم با ایجاد توقف در عمل داستانی باشد. در رمان ملکوت، محدوده‌ی مکانی که داستان بر بستر آن جاری است باغی است که محل اجتماع دوستان است و نارنجستانی است که در آن مطب دکتر حاتم، اتاق همسر او و اتاق م. ل. نیز وجود دارد. سایر فضاهایی که در داستان از آن‌ها سخن به میان می‌آید مانند: خانه‌ی م. ل. ، مسیر سفرش به مغرب و... فضاهایی است که در ذهن شخصیت‌ها از آن‌ها یاد می‌شود و داستان بر بستر آن جاری نیست. همچنین صادقی از هیچ یک از فضاهای داستان توصیف دقیق و جامعی در اختیار خواننده قرار نمی‌دهد و با ثبت گذرای توصیف مکان، تصور سایر خصوصیات مکانی را به عهده‌ی تخیل خواننده می‌گذارد.

#### ۵-۸ عدم قطعیت:

از دیگر ویژگی‌های بسیار مهم رمان‌های مدرن عدم قطعیت، ابهام، پایان گشوده مانده، و آشکار نشدن قطعی سرنوشت شخصیت‌ها در پایان داستان است.

قطعیت دنیای پیشامدرن که به طبع آن، آنچه بر سر انسان‌ها می‌آمد تنها از طبیعت و بلایای طبیعی بود، در دنیای مدرن جای خود را به عدم قطعیت داد. رخ دادن انواع و اقسام جنگ‌های ویرانگر که در ابعادی بس گسترده، ویرانی و تباهی به بار آوردند، یکی از دلایلی بود که باعث این تردید و عدم قطعیت شد. امروزه اگر چه انسان، کنترل کامل بر بلایای طبیعی ندارد اما تا حدود زیادی قادر به پیش بینی و جلوگیری از آنهاست و طبیعت تا حدود

زیادی در مهار انسان قرار گرفته است؛ اما آنچه انسان را امروزه تهدید می‌کند، خود اوست که وضعیت‌های پیش‌بینی ناپذیری را به بار می‌آورد. داستان امروز نیز همچون جامعه‌ی امروز جای خود را به اضطراب و تشکیک وجودی می‌دهد. (پاینده، ۱۳۸۹: ج ۲، ۳۰-۲۹) زیر ساخت داستان‌های سنتی، دارای نظم و هماهنگی خاصی است که تقریباً تمام روایات را همگون می‌سازد. در برخورد با این نوع داستان‌ها، اصولاً در آغاز با مقدمه چینی روبه‌رو هستیم؛ سپس کشمکش‌های داستانی آغاز می‌شود و به پیچیدگی و پرداخت کشمکش‌ها می‌رسیم و پس از این که کشمکش‌های داستانی به نقطه اوج خود رسید فرود و بازگشایی کشمکش‌ها آغاز می‌شود. اما در رمان مدرن، خبری از چنین نظم فردی و جمعی‌ای نیست. این نظم داستانی و روایی به نفع پایان باز و عدم قطعیت معنا کنار می‌رود. حتی در شکل افراطی روایات مدرن، فهم پذیری اثر نفی می‌شود و متن به صورت مجموعه‌ی مبهمی از واژگان در می‌آید که به هیچ جهان واقعی و تخیلی‌ای اشاره ندارد. (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۸-۵۷)

ویرجینیا ولف گرایش به بی‌فصگی و پایان باز و عدم قطعیت را در رمان امواج، از دید یکی از شخصیت‌های این رمان به نام «برنارد» اینگونه بیان می‌کند: «اگر داستان‌هایی وجود ندارند پس چه پایانی یا چه آغازی می‌توانند داشته باشند؟» پاسخ این است که «داستان‌های ما می‌توانند آغازها، میان‌ها و پایان‌های قراردادی نداشته باشند. آن‌ها می‌توانند بیشتر شبیه به روایت‌های چند چشم اندازی رمان‌های مدرن باشند که با عطف توجه به پاره‌های گسسته، در عین حال وحدت دلخواه را از آن‌ها می‌سازند.» و در واقع این ذهن ماست که با آفرینش وحدت‌ها به این تلاشی و پراکندگی پاسخ می‌گوید. (لوید، ۱۳۸۰: ۲۹۶-۲۹۵) اما این شکل از روایت، تنها شکل افراطی روایات مدرن است و فهم ناپذیری مؤلفه‌ای اصلی برای داستان‌های مدرن به شمار نمی‌آید؛ بلکه عدم قطعیت که در نتیجه‌ی دور شدن از قطعیت‌های جهان پیشامدرن است به عنوان یک مؤلفه برای این نوع داستان‌ها به حساب می‌آید؛ بر این اساس پایان داستان‌های مدرن به گره‌گشایی قطعی نمی‌رسد، سرنوشت شخصیت‌ها به روشنی آشکار نمی‌شود و داستان با ابهاماتی همراه است که گشودن آن بر عهده‌ی نویسنده نیست؛ بلکه تخیل خواننده‌ی تیز فهم باید گره از هاله‌های مبهم پایان داستان بگشاید.

در شیوه‌های مدرنیستی، وقتی خواننده نخستین بار با متنی روبرو می‌شود، باید بخش مهمی از داستان سپری شود تا خواننده دریابد نام کاراکتر چیست یا اصلاً مرد است یا زن؟ این عدم قطعیت در ساختار داستانی مدرن را می‌توان در پایان داستان نیز مشاهده کرد. والتر اسکات Walter scott معتقد است: اگر نویسنده بتواند داستان را از طریق مرگ، ازدواج، یافتن والدین، موفقیت یا شکست اقتصادی و... آسان هم بیاورد، وحدتی که در پایان داستان به هم می‌آید تنها ترفندی فنی است. بنابراین از آنجایی که نویسنده مختار است تا پایان داستان را هرچو

که دوست دارد بیان کند. این نکته که روایت باید از ابتدا تا انتها ساختاری واحد داشته باشد قابل تردید است. (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۹)

در رمان ملکوت، برخلاف رمان‌های پیشامدرن برخی از شخصیت‌ها در هاله‌ای از ابهام توصیف می‌شوند، نام‌ها مجهول می‌ماند و سرنوشت‌ها ناگفته رها می‌شود. در این اثر، یکی از شخصیت‌های اصلی، «م. ل.» خوانده می‌شود؛ نام گذاری‌ای کافکایی که در بسیاری از داستان‌های مدرن پس از کافکا مورد تقلید قرار می‌گیرد و ریشه در عدم قطعیت و ابهام موجود در ذات مدرنیته دارد. همچنین در داستان از نام منشی جوان، مرد چاق و مرد ناشناس سخنی به میان نمی‌آید؛ نقش برخی از شخصیت‌های داستان، مانند مرد ناشناس کاملاً مجهول و ناگفته رها می‌شود و اهداف و انگیزه‌های افرادی چون دکتر حاتم و م. ل. از انجام جنایاتشان مبهم و توجیه نشده و یا حداقل غیر منطبق با منطق انسانی باقی می‌ماند. پایان داستان نیز با این ابهام و عدم قطعیت هم راستا است. پس از انتهای داستان، هنوز این شک بر خواننده و حتی بر خود شخصیت‌ها نیز باقی می‌ماند که آیا به راستی آمپول‌های دکتر حاتم زهری کشنده بوده‌اند. آیا آن‌ها به راستی اسیر مرگ خواهند شد یا ترس از این آمپول‌ها آن‌ها را به مرز جنون می‌کشاند؟ آیا دوست چاقشان به راستی مرده است یا از ترس مرگ سگته کرده؟ اگر آمپول‌ها به راستی تأثیر گذار باشد سرنوشت ساکنان شهر، م. ل. شکو و... چه خواهد شد. تمام این‌ها ابهاماتی است که راز آن، تا پایان داستان بر خواننده فاش نمی‌شود و خواننده تنها با به کارگیری تخیل خود می‌تواند پایان گشوده مانده‌ی این داستان را هم بیاورد.

## ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

### نتیجه‌گیری

رمان ملکوت رمانی است متعلق به پایان دهه‌ی ۳۰ و آغاز دهه‌ی ۴۰. دوره‌ای که می‌توان آن را از نظر تاریخ ادبیات معاصر کشورمان، دوره‌ی گذار از پیشامدرنیسم به مدرنیسم دانست. در این دوره که تحولات مدرنیستی به خوبی در زمینه‌ی شعر و داستان کوتاه تجربه شده بود با ملکوت بهرام صادقی رمان را نیز درگیر خود کرد. پس از وقفه‌ای که بعد از بوف کور در خلق رمان مدرن کشورمان پدید آمد، ملکوت بهرام صادقی را می‌توان نخستین رمانی دانست که با وجود بارقه‌هایی از طلوع مدرنیسم در خود، مقدمه‌ای برای خلق رمان در بستر این سبک ادبی نوآورانه به شمار می‌آید. اگر چه رمان ملکوت برخوردار از تعدادی از مهم‌ترین شاخصه‌های رمان مدرن یعنی سیلان ذهن و تک‌گویی درونی همراه با ذهن‌گرایی عمیق نیست اما با عطف توجه به پاره‌های ذهن؛ روانشناسی جدید؛ توجه به محدودیت زمانی و مکانی؛ توصیف شخصیت‌ها در بستر داستان و بدون توقف ساختن عمل

داستانی؛ اجتناب از قهرمان سازی و توجه به ضد قهرمان؛ توجه به زوایای دید محدود و دوری از شیوه های مألوف روایت؛ عدم قطعیت؛ نمادپردازی قوی؛ زبان شعرگون و... از نخستین داستان هایی است که بسیاری از مؤلفه های مدرنیسم را در خود دارد. با این توصیفات اگرچه نمیتوان رمان ملکوت را رمانی کاملاً مدرن محسوب کرد اما با وجود فاصله ای که از نظر محتوایی و تکنیکی بین این رمان و رمان های پیش از آن وجود دارد می توان این اثر را به عنوان رابطی بین رمان های پیشامدرن و مدرن فارسی قلمداد کرد که بیشترین گرایش به سمت مدرنیسم است.



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی



نشست همایش ملی پژوهش های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

- آنتر مایر، لوتیس. (۱۳۷۶) **آفرینندگان جهان نو**، ترجمه‌ی گروه مترجمان، ۲ جلد، تهران: مرکز، چاپ نخست.
- ایدل، له اون. (۱۳۶۷) **قصه‌ی روانشناختی نو**. ترجمه‌ی ناهید سرمد، تهران: شباویز، چاپ نخست.
- برادبری، مالکوم. (۱۳۸۳) **جهان مدرن و ده نویسنده‌ی بزرگ**. ترجمه‌ی فرزانه قوجلو، تهران: چشمه، چاپ دوم.
- بیات، حسین. (۱۳۸۷) **داستان نویسی جریان سیال ذهن**. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ نخست.
- (۱۳۸۳) «زمان در داستان‌های جریان سیال ذهن»، پژوهش‌های ادبی، (صص ۳۲-۷) شماره‌ی مسلسل ۶، زمستان.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۹) **داستان کوتاه در ایران**. ۲ جلد، تهران: نیلوفر، چاپ نخست.
- دیچز، دیوید؛ جان ستلوردی. (۱۳۷۴) «رمان قرن بیستم». **نظریه‌ی رمان**، ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نظر، چاپ نخست.
- سپانلو، محمد علی. (۱۳۶۹) **نویسندگان پیشرو ایران**. تهران: نگاه، چاپ سوم.
- شوارتس، سنفورد. آر. (۱۳۸۳) **آنری برگسون**. ترجمه‌ی خشایار دیهیمی، تهران: ماهی، چاپ دوم.
- شیری، قهرمان. (۱۳۸۷) **مکتب‌های داستان نویسی در ایران**. تهران: چشمه، چاپ نخست.
- صادقی، بهرام. (۱۳۸۶) **ملکوت**. تهران: کتاب زمان، چاپ هشتم.
- غیائی، محمد تقی. (۱۳۸۶) **تأویل ملکوت قصه‌ی اجتماعی سیاسی**، تهران: نیلوفر، چاپ نخست.
- فلچر، جان؛ ملکم برادبری. (۱۳۸۳) «رمان درونگرا»، ترجمه‌ی حسین پاینده، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، (صص ۷۴-۳۳) تهران: روزگار، چاپ نخست.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۴۶) «سی سال رمان نویسی». **جنگ اصفهان**، (صص ۲۲۹-۱۸۷) دفتر پنجم، تابستان.
- (۱۳۸۰) **باغ در باغ**، ۲ جلد، تهران: نیلوفر، چاپ دوم.
- لوید، ژنویو. (۱۳۸۰) **هستی در زمان خویشان‌ها و راویان در فلسفه و ادبیات**. ترجمه‌ی منوچهر حقیقی راد، تهران: دشتستان، چاپ نخست.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۲) **نظریه‌های روایت**. ترجمه‌ی محمد شهباء، تهران: هرمس، چاپ نخست.

مندی پور، شهریار. (۱۳۸۳) کتاب ارواح شهزاد سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو، تهران: ققنوس، چاپ نخست.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲) داستان نویس‌های نام آور معاصر ایران، تهران: اشاره، چاپ نخست.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۹) رمان‌های معاصر فارسی. تهران، نیلوفر، چاپ اول، زمستان.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳) صد سال داستان نویسی در ایران. ۲ جلد، تهران: چشمه، چاپ سوم.

میور، ادوین. (۱۳۷۳) ساخت رمان. ترجمه ی فریدون بدره‌ای، تهران: علمی فرهنگی، چاپ نخست.

هانبول، آرتور. (۱۳۸۳) «طرح در رمان مدرن»، ترجمه‌ی حسین پاینده، مدرنیسم و پسا مدرنیسم در رمان، (صص ۱۱-۳۲) تهران: روزگار، چاپ نخست.



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱