مقاله پژوهشی

-- متن‌پژوهی ادبی---------

دوره ۲٤، شماره ۸٦، زمستان ۱۳۹۹، ۲۸-۷

ltr.atu.ac.ir

DOI: 10.22054/ltr.2017.16026.1626

مؤلفه‌های معناباختگی در «ملکوت» بهرام صادقی

یحیی طالبیان استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

حمید عبدالهیان دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران

علی‌اصغر باقری * دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران و مربی زبان فارسی، دانشگاه مطالعات خارجی گواندونگ، گوانجو، چین

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۸/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۸/۱۴

ISSN:۱۷۳۵-۱۱۷۰ eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

چکیده

توجه داستان‌نویسان معاصر ایران به ادبیات غرب امری انکارناپذیر است. جریان تئاتر معناباخته (Absurd) یکی از جریان‌های پیش رو و شناخته‌شده در تئاتر است که تقریباً در دهۀ پنجاه قرن بیستم میلادی آغاز گردید و حوزۀ تأثیرش به‌سرعت به ادبیات داستانی انگلیسی و دیگر زبان‌ها نیز کشیده شد. در بین نویسندگان ایرانی، می‌توان بهرام صادقی را متأثر از جریان یادشده دانست. مقالۀ حاضر سعی دارد به این سؤال پاسخ دهد که آیا مؤلفه‌های معناباختگی در «ملکوت» بهرام صادقی وجود دارد؟ براساس آن، می‌توان ملکوت را اثری معناباخته محسوب کرد؟ در این مقاله، ابتدا زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و ادبی، آنگاه پیشینه و پیشتازان جریان معناباختگی در ادبیات اروپا معرفی شده است. در مرحلۀ بعد، براساس پژوهش‌های معتبر صورت‌گرفته دربارۀ ادبیات معناباخته به مؤلفه‌سازی معناباختگی در ادبیات پرداخته شده است. در سومین مرحله، برای مؤلفه‌های برشمرده نمونه‌های متعددی از متن اثر یافته‌ایم و ذیل هر مؤلفه به بحث و بررسی دربارۀ رابطۀ آن‌ها پرداخته شده است. صادقی در داستان ملکوت از اغلب مؤلفه‌های مهم معناباختگی استفاده کرده است و در خلق وضعیت و جهانی پوچ که به اشکال مختلف با عمیق‌ترین لایه‌های وجودی شخصیت‌های داستان در ارتباط است، موفق می‌نماید. از این رو، ملکوت را می‌توان اثری خصیصه‌نما در ادبیات داستانی معناباخته فارسی در نظر گرفت.

واژگان کلیدی: معناباختگی، داستان معاصر فارسی، بهرام صادقی، ملکوت.

مقاله حاضر برگرفته از رسالۀ دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی است.

* نویسنده مسئول: aliasghar.bagheri@gmail.com

مقدمه

فرهنگ آکسفورد در مقابل کلمهٔ Absurd می‌نویسد: «کاملاً مسخره، غیرمنطقی و غیرعقلانی» (Oxford: Absurd). همان گونه که مارتین اسلین نیز اشاره می‌کند، ممکن است در کاربرد روزمره، منظور از این کلمه فقط «مسخره» باشد، اما این معنا با معنای مدنظر ما از تئاتر معناباخته متفاوت است (Esslin, 2001). معادل‌های فارسی متعددی، نظیر «معناباختگی، پوچ، پوچی، ابزورد و ابسورد» برای این کلمه پیشنهاد شده است. فرهادپور برگردان این واژه به «پوچ» و «پوچی» را نادرست می‌داند و دربارهٔ ریشه‌های لاتین و یونانی این کلمه جست‌وجویی داشته است و در پایان، بنا به دلایلی، هنگام بحث از جریان خاص تئاتری، معادل «پوچی» و هنگام بحث از معنای فلسفی‌تر، معادل «بی‌معنایی و گنگی» را برای این کلمه انتخاب می‌کند (آلوارز، ۱۳۸۸). در این مقاله، هنگام صحبت از مفهوم فلسفی موردنظر و جریان مشخص تئاتری از معادل «معناباخته» و «معناباختگی» استفاده می‌کنیم.

۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ معرفی و نقد آثار بهرام صادقی کتاب‌ها و مقالات زیادی نوشته شده است؛ از جمله می توان به کتاب خون آبی بر زمین نمناک اشاره کرد که مؤلف تعدادی از داستان‌ها، شعرها، مصاحبه‌ها و نقدهای آثار او را در آن جمع‌آوری کرده است (محمودی، ۱۳۷۷). علاوه بر این، دو کتاب دیگر مسافری غریب و حیران (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۷۹) و بازمانده‌های غریبی آشنا (اصلانی، ۱۳۸۴) در این زمینه تألیف شده است. به لحاظ پژوهشی، یکی از تحلیل‌های صورت‌گرفته دربارهٔ داستان ملکوت، کتاب تأویل ملکوت است که نویسنده از طریق دانش نشانه‌شناسی اثر را تحلیل کرده است (غیاثی، ۱۳۸۷).

قهرمان شیری در کتاب تحلیل و بررسی آثار بهرام صادقی به زندگی، معرفی و تحلیل بیشتر ساختاری داستان‌ها پرداخته است. تحلیل‌هایی روان‌شناختی نیز از داستان ملکوت ارائه شده که برای نمونه می‌توان به مقالهٔ «با مرگ به ستیز مرگ» (محمودی، ۱۳۷۷)، نوشتهٔ محمد صنعتی اشاره کرد که در آن نویسنده معتقد است که هراس از مرگ بر شخصیت ضدقهرمان داستان ملکوت (دکتر حاتم) چیره شده به گونه‌ای که ناگزیر رهایی

از آن را جز در مرگ میسر نمی‌بیند و در ادامه با همین رویکرد به تحلیل اثر می‌پردازد و برداشت‌هایش را با قسمت‌هایی از اثر مستند می‌کند. در مقاله‌ای دیگر با عنوان تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر مکتب روان‌تحلیلی، نویسندگان به پیشینهٔ روان‌شناسی کلاسیک و ارتباط آن با ادبیات، کلیات و تعریف‌هایی در باب نظریات روانپویشی فروید، خلاصهٔ داستان و تحلیل شخصیت‌های داستان به عنوان خودهای بالقوه‌ای از خود نویسنده می‌پردازند (هاشمی و پورنامداریان، ۱۳۹۱).

مقالات متعدد دیگری نیز دربارهٔ داستان ملکوت نوشته شده است که این مجال اندک اجازهٔ نام بردن، معرفی و بررسی همهٔ آن‌ها را نمی‌دهد، اما یکی از مقالات مهمی که نزدیک به بحث ما است، مقاله‌ای است با عنوان معناباختگی در مجموعه‌داستان سنگر و قمقمه‌های خالی (طاهری و اسماعیلی‌نیا، ۱۳۹۲) که نویسندگان آن سعی کرده‌اند مؤلفهٔ بحران معنا، عوامل و اشکال بروز آن را در مجموعه داستان نامبرده تحلیل و بررسی کنند. از آنجا که مقالهٔ یادشده و پژوهش پیش رو با دیدگاهی مشترک به دنبال هدفی مشترک هستند، ضرورت دارد به اختصار آن را بررسی کنیم. مقالهٔ فوق با وجود تشخیص درست رویکرد صادقی در مجموعه داستانش متکی بر منابع معتبر نیست؛ به عنوان مثال، نویسندگان محترم دربارهٔ معناباختگی در ادبیات به منابع دست اول انگلیسی (به طور مثال، کتاب بسیار مهم تئاتر معناباخته اثر مارتین اسلین[1] و یا معناباختگی اثر آرنولد هینچلیف[2]) و حتی منابع دست اول ترجمه شده ارجاع نداده‌اند. شاید به همین دلیل است که اشاره‌ای بسیار کوتاه به جریان تئاتر معناباختگی داشته‌اند و به پیشینهٔ هنری و ادبی آن در غرب اشاره‌ای نکرده‌اند. یا پوچی را که تقریباً در همهٔ جریان‌های ادبی قرن بیستم –از سمبولیسم و دادائیسم تا پسامدرنیسم دیده می‌شود– یکی تصور کرده‌اند و «پوچ‌گرایی» و «ادبیات معناباخته» را (با وجود اشتراک و اختلافات آن‌ها) بارها به عنوان مترادف به جای یکدیگر به‌کار برده‌اند. مقالهٔ مطرح شده، فاقد مؤلفه‌سازی ادبیات معناباخته است.

نگارندگان ضمن ارج نهادن به تقدم فضل برای مقالات معرفی‌شده در مقالهٔ حاضر ضمن استفاده از منابع جدیدتر و به‌روزتر، برای بحث معناباختگی، مؤلفه‌سازی کرده‌اند و از این نظر، هم کار مقایسه سازمند و به‌سامان شده است و هم مقالهٔ حاضر می‌تواند

1- Esslin, M.
2- Hinchliffe, A.

الگویی برای محققان دیگر و دانشجویان برای بررسی نویسندگان معاصر دیگر باشد که به نحوی تحت تأثیر جریان معناباختگی قرار دارند.

۲. اصطلاح معناباخته و معناباختگی در تئاتر و ادبیات

معناباختگی، اطلاق یک اصطلاح فلسفی به‌نوعی نمایشنامه بود که نخستین‌بار مارتین اسلین با کتاب تئاتر معناباخته متداول کرد (Childs, 2006). جان راسل تیلر[1] در واژه‌نامهٔ تئاتر پنگوئن می‌نویسد: «تئاتر معناباخته اصطلاحی است برای جنبشی ناخودآگاه از نمایشنامه‌نویسان دههٔ ۱۹۵۰ که همه ظاهراً در تعابیر خاصی از مشکل انسان در عالم شریک بودند که یکی از موارد عمدهٔ آن، وجود بی‌هدف و ناهماهنگ او در ارتباط با پیرامونش می‌باشد که آگاهی از این بی‌هدفی، حالت رنج فلسفی پدید می‌آورد که مضمون اصلی کار نویسندگان تئاتر معناباخته، به‌ویژه ساموئل بکت[2]، اوژن یونسکو[3]، آرتور آداموف[4]، ژان ژنه[5] و هرولد پینتر[6] است» (هینچلیف، ۱۳۸۹).

ابرمز[7] اصطلاح معناباختگی را به طیفی از آثار نمایشی و ادبیات داستانی منثور اطلاق می‌کند که مضمون مشترک همهٔ آن‌ها این است که وضعیت بشر اساساً معناباخته است و به اعتقاد آنان، این وضعیت را به طور مناسب فقط در آن دسته از آثاری می‌توان نمایاند که خودشان معناباخته هستند (Abrams, 2012). جریان مطرح شده انسان را موجودی منزوی می‌داند که به دنیای بیگانه‌ای رانده شده است و تصور می‌کند جهان به طور ذاتی هیچ حقیقت، ارزش، یا معنایی ندارد و زندگی انسان را به مثابهٔ یک هستی تشویش یافته و معناباخته تصویر می‌کند که انسان در آن بیهوده به دنبال هدف و معنا می‌گردد. یک زندگی که از هیچ آغاز می‌شود و به سوی هیچ می‌رود؛ یعنی همان‌جا که لاجرم پایان می‌یابد (Ibid). مارتین اسلین، کسی که اصطلاح «تئاتر معناباخته» را برای این جریان تئاتری در اثری با همین نام وضع کرد در پیش‌گفتار چاپ اول کتاب به سال ۱۹۶۱ می‌گوید: «این کتاب دربارهٔ تحولی در تئاتر معاصر است. نوعی از نمایش که با نام

1- Taylor, J. R.
2- Beckett, S.
3- Ionesco, E.
4- Adamov, A.
5- Genet, J.
6- Pinter, H.
7- Abrams

ساموئل بکت، اوژن یونسکو، آرتور آداموف، ژان ژنه و شماری از دیگر نویسندگان پیشتاز در فرانسه، ایتالیا، اسپانیا، آلمان، ایالات متحده و کشورهای دیگر پیوند خورده است» (Esslin, 2001).

۳. ریشه‌های تاریخی، اجتماعی و سیاسی معناباختگی

به‌طورکلی، می‌توان گفت مکتب معناباختگی در پی وحشت و هراس ناشی از جنگ جهانی دوم در مخالفت با اعتقادات و ارزش‌های بنیادی ادبیات و فرهنگ سنّتی، در فرانسه شکل گرفت (Abrams, 2012). اما به طور دقیق‌تر، می‌توانیم بگوییم که در باب زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و سیاسی این جریان، یکی از مشخصه‌هایی که وجود دارد، باور به آن است که امور مسلّم و فرضیات اساسی و تزلزل‌ناپذیر اعصار گذشته کنار رفته اند، آن‌ها امتحان شده‌اند و معلوم شده که ناقص هستند و به عنوان توهماتی کودکانه و بی‌ارزش اعتبارشان را از دست داده‌اند به طوری که برای نویسندگان این جریان و بسیاری از جریان‌های دیگر واضح است تا پایان جنگ جهانی دوم کاهش اعتقادات مذهبی با اعتقادات مذهبی جایگزین، یعنی اعتقاد به پیشرفت، ملیّت‌گرایی و سفسطه‌های استبدادی گوناگون پوشانده شده بود که جنگ تمام آن‌ها را درهم شکست.

آلبر کامو[1] تا سال ۱۹۴۲ میلادی، آرام‌آرام این سؤال را مطرح کرده بود که وقتی زندگی همهٔ معانی خود را از دست داده، چرا انسان نباید راه فرار را در خودکشی جست‌وجو کند. کامو در یکی از بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین درون‌کاوی‌های عصر ما، افسانهٔ سیزیف[2]، سعی می‌کند به موقعیت انسان در دنیایی از باورهای درهم‌شکسته پی ببرد (Esslin, 2001).

٤. پیشینه و پیشتازان معناباختگی

پیشینهٔ فضا و هنر نمایش معناباختگی به سال ۱۸۹۶ برمی‌گردد که در نمایش فرانسوی اوبو شاه[3]، اثر آلفرد ژاری[4] به چشم می‌خورد. علاوه بر این، ادبیات معناباختگی در

1- Camus, A.
2- The Myth of Sisyphus
3- Ubu the King
4- Jarry, A.

مکتب‌های اکسپرسیونیسم[۱] و سوررئالیسم[۲] دهۀ ۱۹۲۰ و نیز ادبیات داستانی فرانتس کافکا[۳] (محاکمه[۴] و مسخ[۵]) ریشه دارد (Abrams, 2012). مارتین اسلین در مقدمۀ کتاب تئاتر معناباخته، علاوه بر اشاره به این نکات که تئاتر معناباخته نمایانگر گرایش‌هایی است که از دهۀ ۱۹۲۰ به بعد در آثار ادبی پیچیده (جویس، سوررئالیسم، کافکا) یا از اولین دهۀ این قرن، در نقاشی (کوبیسم[۶]، نقاشی انتزاعی) آشکار بوده‌اند (Esslin, 2001). در فصل هفتم کتاب با عنوان «سنّت معناباخته» به صورت مفصّل ریشه‌های آن را در ادبیات اروپا بررسی کرده و پیشینۀ آن را به آثار شکسپیر و کمدیا دل آرته در فرانسه عقب برده است (Ibid). تأثیرپذیری فلسفی و فکری نویسندگان تئاتر معناباخته از فیلسوفان اگزیستانسیالیسم[۷] نظیر ژان پل سارتر[۸] و آلبر کامو و اثر مهم او، افسانه سیزیف، واضح و روشن است، اما به دلیل برخی تفاوت‌ها در دیدگاه‌های فکری نمی‌توان هر دوی این جریان‌ها را یکی دانست و اگزیستانسیالیست‌ها، نهیلیست‌ها و سوررئالیست‌ها را نیز ذیل ادبیات معناباخته بررسی کرد؛ نوعی تلقی که در برخی از پژوهش‌ها به چشم می‌خورد و در بخش پیشینۀ پژوهش به آن پرداخته‌ایم.

در قسمت‌های قبل، تا حدودی به نویسندگان پیشتاز جریان معناباختگی اشاره شد، اما در این مجال اندک، مشخص‌ترین پیشتازان این جریان و مهم‌ترین آثارشان را نام خواهیم برد که عبارتند از: ساموئل بکت با نمایشنامه‌های در انتظار گودو و آخر بازی، آرتور آداموف[۹] با نقیضه، تهاجم و استاد تاران، اوژن یونسکو[۱۰] با آوازه‌خوان تاس و کرگدن، ژان ژنه با کلفت‌ها و بالکن، هارولد پینتر[۱۱] با جشن تولد و سرایدار، ادوارد آلبی[۱۲] با رؤیای آمریکایی و چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد. مارتین اسلین علاوه بر این شش

1- Expressionism
2- Surrealism
3- Kafka, F.
4- The Trial
5- The Metamorphosis
6- Cubism
7- Existentialism
8- Sartre, J-P.
9- Adamov, A.
10- Ionesco, E.
11- Pinter, H.
12- Albee, E.

نفر در فصل ششم تئاتر معناباخته با عنوان «هم‌فکران و نوآمدگان» از نویسندگان و آثار شناخته‌شده بیشتری در کشورها و زبان‌های متعدد دیگر نام می‌برد.

۵. مؤلفه‌های معناباختگی

دربارهٔ مؤلفه‌های معناباختگی در تئاتر و ادبیات، توضیحات جامع و دقیقی با رویکردهای متفاوت ارائه داده شده است، اما کمتر اثری این مؤلفه‌ها را به صورت طبقه‌بندی‌شده و تفکیک‌شده معرفی می‌کند. نظر به اینکه هرگونه بررسی در باب یافتن مؤلفه‌های معناباختگی در آثار ادبی، نیازمند نوعی مؤلفه‌سازی و طبقه‌بندی ویژگی‌های این نوع است در ادامه به برخی توضیحات از منابع درجهٔ یک و معتبر خواهیم پرداخت که شامل اصول و قواعد معناباختگی می‌شود. سپس مؤلفه‌های معناباختگی برای تحلیل متونی با این قابلیت ارائه می‌شود که علاوه بر این پژوهش در دیگر پژوهش‌های مشابه نیز می‌تواند مبنای کار قرار بگیرد.

مارتین اسلین معتقد است تئاتر معناباخته تلاش می‌کند تا درک خود از بی‌معنا بودن وضعیت بشری و نقص رهیافت‌های منطقی را با کنار گذاشتن کامل شگردهای عقلانی و اندیشه‌های استدلالی بیان کند. علاوه بر این، تلاش می‌کند بین فرض‌های اساسی خود و فرمی که این فرض‌ها در آن بیان می‌شوند، هماهنگی برقرار کند. از این رو، تئاتر معناباخته که به بی‌ارزش کردن افراطی زبان گرایش دارد از بحث دربارهٔ معناباخته بودن وضعیت بشری دست کشیده، آن را تنها در هستی، یعنی در قالب اصطلاحات تصاویر ملموس صحنه ارائه می‌کند (Ibid).

جیمز رابرتس[1] در بکت و تئاتر معناباختگی می‌گوید: «در نمایش‌های این جنبش، با تئاتر موقعیت‌های منسجم یا با شخصیت‌پردازی‌هایی که ریشه در منطق انگیزه‌ها و واکنش‌های اشخاص نمایش دارد، روبه‌رو نیستیم و گه‌گاه زمان و مکان نمایش رابطه‌ای ذاتی و رئالیستی و واضح با کُل نمایش ندارد. همچنین، زبان چونان ابزاری برای مراودهٔ منطقی به‌کار برده نمی‌شود و برخلاف نمایش‌های سنّتی، رابطهٔ علت و معلولی بین وقایع وجود ندارد» (رابرتس، ۱۳۸۹).

1- Roberts, J.

نمایشنامه‌های بکت از نظر ابرمز، بی‌منطقی، درماندگی و معناباختگی زندگی را در فرم‌هایی نمایشی مطرح می‌کنند و تن به زمان و مکان رئالیستی، استدلال منطقی و یا پیرنگ متکامل و منسجم نمی‌دهند (Abrams, 2012). برای نمونه، در انتظار گودو مانند اغلب آثار دیگر این سبک، نمایشی «معناباخته» است به این دلایل که هم به طرزی مضحک، کمدی‌گونه و هم غیرمنطقی و بی‌فرجام است. این نمایش، نقیضه سخره‌آمیزی است که بر باورهای سنتی فرهنگ غرب و نیز سنن و انواع نمایشنامه‌های سنّتی و یا حتی بر تعلق ناگزیر خود به رسانهٔ نمایشی ریشخند می‌زند. گفت‌وگوهای صریح و در عین حال، تکراری و بی‌معنای این نمایش‌ها غالباً خنده‌آور هستند و رفتارهای حماقت‌آمیز و سایر شیوه‌های دلقک‌بازی، حالت از خودبیگانگی ذهنی، فلسفی و تشویش غمناک این نمایش‌ها را کُمیک ساخته است. علاوه بر این، چنین نمایشی انسجام ابزار خود، یعنی زبان را سُست می‌کند (Ibid).

یکی از تلاش‌های صورت‌گرفته برای مؤلفه‌سازی تئاتر معناباخته را می‌توان کتاب دوازدهم نمایشنامه‌نویسان انگلیسی جدید نوشتهٔ ایروینگ واردل[1] دانست که مشخصات تئاتر معناباخته را چنین برمی‌شمارد: «جابه‌جایی جهان بیرونی با چشم‌اندازی درونی، نبود جدایی آشکاری بین خیال و واقعیت، نگرش آزادانه به زمان، چنان‌که به اقتضایی ذهنی ممکن است قبض و بسط پیدا کند، محیط سیّالی که ذهنیت‌ها را در قالب استعاره‌های بصری می‌ریزد، و دقت پولادین زبان و ساختار که تنها سپر دفاعی نویسنده در برابر هرج و مرج تجربهٔ زنده است» (هینچلیف، ۱۳۸۹).

با توجه به توضیحات ارائه شده، می‌توان مؤلفه‌های ادبیات معناباخته را این گونه فهرست کرد: بدبینی، بی‌هدفی، درماندگی و معناباختگی زندگی، نبودِ پیرنگ منسجم، نبودِ تسلسل زمان و مکان رئالیستی، نبودِ منطق در رویدادها، مشخصه‌های کمدی، مشخصه‌های زبانی، جابه‌جایی درون و بیرون، نبودن مرز بین واقعیت و خیال، بی‌فرجامی در اثر. این مؤلفه‌ها اغلب از آثار ادبیات نمایشی گرفته شده‌اند و شاید در برخی موارد با متون ادبیات داستانی و ادبیات منظوم همخوانی نداشته باشند، اما در اغلب تعریف‌ها و یا حتی در همین طبقه‌بندی ارائه شده، سعی شده است که هیچ‌گونه مؤلفهٔ معنایی یا فرمی نادیده گرفته نشود. با توجه به ضعف تعریف‌های ذات‌باورانه، ممکن است برخی

1- Wardle, I.

مشخصه‌های دیگر نیز به این موارد افزوده یا بعضی از آنان ذیل دیگری قرار داده شود، اما آنچه در اینجا اهمیت دارد، رسیدن به یک اصل حداقلی مشخص برای تحلیل متونی است که حاوی این زمینه‌ها است. بدیهی است که ارائهٔ طبقه‌بندی از مؤلفه‌های معناباختگی به معنای وجود همهٔ آن مؤلفه‌ها در آثار معناباخته نیست به طوری که گاهی وجود دو یا سه مؤلفه با بسامدی خاص در اثری، آن را به اثری معناباخته تبدیل می‌کند.

٦. مؤلفه‌های معناباختگی در ادبیات نمایشی و داستانی

«نبودِ پیرنگ منسجم» که از مهم‌ترین مؤلفه‌های معناباختگی در ادبیات نمایشی محسوب می‌شود در ادبیات داستانی معناباخته تقریباً می‌توان گفت وجود ندارد و این امر دلایل متعددی دارد؛ یکی از دلایل نبودِ مؤلفهٔ یادشده این است که پیرنگ منسجم جزو ستون فقرات ادبیات داستانی تلقی می‌شود و فقدان آن به ساختار اثر آسیب می‌زند و دلیل دیگر نبودِ مؤلفهٔ «نبودِ پیرنگ منسجم»، مربوط به ساختارهای نوعی داستان و نمایشنامه است. نمایشنامه در متن و اجرا از تمهیدات توضیحی و اجرایی بهره می‌برد که داستان از آن بی‌بهره است. از این رو، نبودِ انسجام پیرنگ در نمایشنامه به گونه‌ای دیگر حفظ می‌شود درحالی‌که در داستان چنین نیست. مشخصه‌های کمدی نیز از مؤلفه‌هایی است که وضعیت ویژه‌ای دارد. این مشخصه در اغلب آثار نمایشی معناباخته وجود دارد و در واقع، وجودش ناظر به مثلاً نوع خاصی از نمایشنامه‌های معناباخته نیست که کمدی باشد، اما همین مشخصه در ادبیات داستانی معناباخته، غالباً فقط در آثاری یافت می‌شود که به‌نوعی طنز جزو عناصر وجودی آن‌ها است.

۷. بهرام صادقی و ملکوت

بهرام صادقی به سال ۱۳۱۵ در نجف آباد اصفهان متولد شد و به سال ۱۳۶۳ در تهران درگذشت. وی در سال ۱۳۳۴ برای تحصیل در رشتهٔ پزشکی وارد دانشگاه تهران شد. تحصیل وی در رشتهٔ پزشکی بر داستان‌هایش تأثیرگذار بود. اولین داستانش را به نام فردا در راه است در سال ۱۳۳۵ نوشت. از او داستان‌های کوتاه زیادی در نشریات مختلف به چاپ رسید که برگزیدهٔ نسبتاً کاملی از آن‌ها را می‌توان در مجموعهٔ سنگر و قمقمه‌های خالی مشاهده کرد که در سال ۱۳۴۹ چاپ شد. در کنار این داستان‌های کوتاه، رمانی دارد به نام ملکوت که در سال ۱۳۳۹ نگارش یافت و یک سال بعد از

آن چاپ شد. داستان این رمان حول شخصیت مرموز و فعالیت‌های عجیب گذشته و حال پزشکی به نام «دکتر حاتم» می‌چرخد. در باب داستان‌های صادقی باید گفت که نویسنده تمایل دارد در آن‌ها سیاقی نو را تجربه کند. در بعضی از داستان‌ها، مثلاً تدریس در بهار دل‌انگیز، آشکارا از متن داستان و از حیطهٔ راوی و روایت بیرون می‌آید و با خواننده وارد گفت‌وگو می‌شود (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۷۹). از این رو، برخی از تحقیقات ضمن اینکه صادقی را نویسنده‌ای ساخت‌گرا و پست‌مدرن معرفی می‌کنند (محمودی، ۱۳۷۷)، معتقدند نویسندگان داستان‌های نو و پست‌مدرن در انتخاب سبک و سیاق نویسندگی صادقی بیشترین تأثیر را داشته‌اند (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۷۹). علاوه بر این، برخی افراد نظیر ساعدی به‌درستی به رگه‌های معناباختگی در آثار او اشاره کرده‌اند و گفته‌اند که او از پشت یک صفحه، پوست، گوشت، رگ و پی آدمی را کنار می‌زد... و بعد از بیرون کشیدن گندابه‌های تجربه‌های عبث از زندگی پوچ و بی‌معنی، و بازنمایی کوله‌بار زحمت بیهوده در عُمرکشی و روزی را به روز دیگر دوختن و به جای نرسیدن و آخر سر، افلاس و پوسیدن (محمودی، ۱۳۷۷) و با چرخاندن مدام آدم‌های داستانش و جای دادنشان در جاهای مختلف، تصویر دقیقی از یک جامعهٔ راکد و بی‌معنی ارائه می‌دهد (همان). معناباختگی علاوه بر داستان‌ها در زندگی و شکایات روزمره که در نامه‌هایش می‌توان دید نیز جریان داشت (ر.ک؛ همان). گفتنی است صادقی در اوائل کار، شعرهایی هم منتشر کرد که بیشتر تحت تأثیر نیما و اخوان است و باز هم اندیشه‌های معناباخته را می‌توان در اشعارش جست که پرداختن به آن مجالی دیگر می‌طلبد.

۸. مؤلفه‌های معناباختگی در داستان ملکوت

در سراسر داستان ملکوت به صورت‌های مختلف می‌توان مؤلفه‌های معناباختگی را مشاهده کرد. برخی از آن‌ها ناظر به جنبه‌های معنایی و برخی دیگر ناظر به جنبه‌های فرمی است. از این رو، این دو جنبه را از یکدیگر جدا کرده‌ایم و نمونه‌های متنی متعددی از هر ویژگی را زیر عنوان مخصوص به آن آورده‌ایم. در پاره‌ای از موارد که مثال موردنظر نیازمند توضیح است، توضیح داده‌ایم و در موارد دیگر، فقط به ذکر مثال بسنده کرده‌ایم.

۸-۱. مؤلفه‌های معنایی

۸-۱-۱. بدبینی

در جای‌جای داستان، شخصیت‌ها با نگاه عمیق بدبینانه‌ای که به زندگی، انسان‌ها و فعالیت‌های آنان دارند، به اثر رنگ و بویی معناباخته می‌دهند. «دکتر حاتم» در گفتگویی که با ساقی دارد، ضمن بیان خاطراتی از گذشته تلخش می‌افزاید: «... پس نمی‌توان در این دنیا به چیزی دل بست، نمی‌توان به کسی امید داشت، پس جز دوزخ و سیاهی کسی با تو دوستی نمی‌کند...» (صادقی، ۱۳۷۹). یا در جایی دیگر، شخصیت «م. ل» پس از یادآوری خاطرات کودکی و آنچه بر والدین و خودش گذشته، می‌گوید: «اما این زمین بی‌گناه نیست و مادر گناهکاران است و گاهوارهٔ همهٔ آتش‌ها و گلوله‌ها و خون‌ها و شلاق‌هاست و من او را نمی‌بخشم؛ زیرا ریشه‌های درخت من از خاک سیاه او غذا می‌گیرند و از چشمه‌های زهرآلود او آب می‌نوشند و سرانجام، در بستر او خواهند پوسید» (صادقی، ۱۳۷۹).

بدبینی برخاسته از ترس است و خود منجر به ترس مضاعف شده، شخصیت‌های عادی در مقابل ترس و بدبینی چاره‌ای غیر از انفعال ندارند، اما کسی که کاری از دستش برمی‌آید، دست به عمل زده، مانند «دکتر حاتم» انتقامش را از طبیعت و بشر می‌گیرد و چنان‌که گذشت، می‌توان رفتار عجیب او را با ترس از مرگ توجیه کرد.

۸-۱-۲. بی‌هدفی

شخصیت‌های داستان ضمن نقد سبک زندگی و آرزوهای انسان‌ها، وجود معنایی غایی را در زندگی زیر سؤال می‌برند و به سؤالی بی‌پاسخ می‌رسند. دکتر حاتم می‌پرسد: «آن‌ها جز این (طول عمر و ادامهٔ میل جنسی) چه لذت دیگری، چه موضوع جالب دیگری، چه سرگرمی و امیدواری و هدف دیگری می‌توانند در زندگی سراسر پوچ و خالی و خسته کننده و یکنواخت‌شان داشته باشند؟» (همان: ۲۵). وی برای اثبات چرخهٔ تکراری زندگی مردم، مدعای خود را این‌گونه مستند می‌کند: «مردم این آمپول‌ها را برای طول عمر می‌زنند یا برای ازدیاد و ادامهٔ میل جنسی که در آن بسیار حریص‌اَند» (همان: ۲۴). شخصیت «م. ل» که به درخواست خودش تمام اعضای بدنش، جز دست راستش را قطع کرده‌اند، وقتی به ادامه زندگی متمایل می‌شود، سؤال هدف و معنا را به نوعی دیگر از

خود می‌پرسد: «به زندگی برگردم؟... و آن وقت فایده‌اش چیست؟!» (همان: ۴۹). وی پس از مرگ پدرش برای فرار از نوعی حالت معناباخته سرگردان با تفنگ سر به بیابان می‌گذارد و بی‌هدف دهقانی را که با فرزندش در مسیر برگشت به روستا هستند، هدف قرار می‌دهد و بی‌دلیل خانهٔ خود و رعیت‌ها را آتش می‌زند (همان: ۵۴). دکتر حاتم نیز از نبودِ هدفی رضایت‌بخش در زندگی خود رنج می‌برد و از قدم گذاشتن در مسیری که به همان جا ختم می‌شود، اعلام نارضایتی می‌کند: «باز هم فرداست و یک مسافرت دراز بی‌فایده و بدون هدف، ساعت‌های کشنده در راه، بی‌آنکه یک کلمه با هم حرف بزنیم و آن قیافهٔ تلخ و عبوس شما... بعد یک شهر دیگر و یک خانهٔ دیگر و دوباره همان... همان و همان... بی‌تغییر و بی یک حادثه...» (همان: ۶۳).

شخصیت‌ها به بی‌هدف بودن و گرفتار شدن در چرخ‌های ملال‌آور و پایان‌ناپذیر آگاه هستند، اما هیچ چیز نمی‌تواند آن‌ها را برای بیرون رفتن از آن متقاعد کند و این بیانگر نبودِ هدفی در زندگی است: «این نقطهٔ مزاحم که مثل مگسی در روح من دور می‌زد، اندیشهٔ کالسکه‌ای بود بزرگ‌تر و سیاه‌تر از کالسکهٔ خودم و خالی‌تر و تنهاتر و غم‌انگیزتر از آن، که پیشاپیش همهٔ ما می‌رفت و سورچی پیری آن را می‌راند. در حقیقت، همهٔ ما در همهٔ سفرها به دنبال آن کالسکه بود که حرکت می‌کردیم و نه به سوی مقصدمان...» (همان: ۴۲).

۸-۱-۳. درماندگی و معناباختگی زندگی

با وجود اشتراکات محتوایی در مؤلفه‌های معنایی به دلایلی شاید بتوان گفت این مؤلفه مهم‌ترین مشخصهٔ معنایی آثار معناباخته است. اگر معناباختگی را به صورت یک فرآیند در نظر بگیریم، بدبینی در آغاز آن فرآیند جای می‌گیرد، اما بی‌هدفی و گرفتار شدن در چرخه، انتهای آن فرآیند نیست. درماندگی و معناباختگی به این دلیل در انتهای این فرآیند قرار دارند که نقطهٔ درماندگی پایان همهٔ تلاش‌های منجر به شکست در جست‌وجوی معنا است به طوری که دیگر حتی متقاعد کردن و یا فریب دادن خود با چرخ‌های بی‌هدف نیز میسّر نیست و اینجا آغاز خلأ معناباختگی است.

«منشی جوان» یکی از شخصیت‌های داستان ملکوت در گفت‌وگو با «دکتر حاتم»، ضمن اینکه ثروت را به عنوان معنای زندگی رد می‌کند، برای گرفتار نشدن در دام

معناباختگی، مفهومی انتزاعی را به عنوان معنای زندگی معرفی می‌کند و پرداختن به معنای زندگی را افتادن در دام آن می‌داند: «همین آقای مودت مالک است، ولی به او حسد نمی‌برم؛ زیرا خوشبخت نیست. خودش نمی‌خواهد خوشبخت باشد و به مفهوم زندگی خیلی پیچ و تاب می‌دهد. معلوم است که آن را نخواهد فهمید... اگر زندگی کلاف نخی باشد، من آن را بازکرده می‌بینیم. کاملاً گسترده و صاف. پیچ و تابش نمی‌دهم و رشته‌هایش را به دست و پایم نمی‌بندم» (همان: ۱۸).

دکتر حاتم در این دو نمونهٔ بعدی به‌خوبی وضعیت انسانی درمانده بر لبهٔ معناباختگی را توصیف می‌کند؛ انسانی که تا معناباختگی یک قدم فاصله دارد: «من اغلب اندیشیده‌ام که آن دوگانگی که همیشه در حیاتم حس کرده‌ام، نتیجهٔ این وضع بوده‌است. یک گوشهٔ بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشهٔ دیگری به مرگ. این دوگانگی را در روحم کشنده‌تر و شدیدتر حس می‌کنم. آن روز هم (روز مرگ همسر دکتر حاتم) مثل همیشه و همه جا همان دوگانگی سخت جان (زندگی و مرگ) همراهیم می‌کرد... در درون من بود؛ زیرا او همسفر نامرئی و وفادار من است... همه وقت در درون من...» (همان: ۲۲ – ۲۳). «ولی درد من این است. نمی‌دانم آسمان را قبول کنم یا زمین را. ملکوت کدام یک را؟ ... آن‌ها هر کدام برایم جاذبهٔ به‌خصوصی دارند. من مثل خرده‌آهنی میان این دو قطب نیرومند و متضاد چرخ می‌خورم و گاهی فکر می‌کنم که خدا دیگر شورش را درآورده است» (همان: ۲۴).

جملات «م. ل» نیز مصداق مناسبی برای قرار گرفتن در وضعیتی معناباخته است؛ آنجا که یادآوری می‌کند چگونه فرزندش را به قتل رسانده است: «من دیگر چه می‌توانستم بکنم؟ در درونم غیر از سیاهی چیزی نبود و غیر از خلأ و مطمئن بودم که در این دم خدا هم فرسنگ‌ها از من دور است!...» (همان: ۴۶). «م. ل» مدعی است دکتر حاتم با عنوان فیلسوفی ناشناس، پسر «م. ل» را تحت تأثیر قرار داده است و به او فکر پوچی، بیهودگی و خودکشی را تلقین کرده است (ر.ک؛ همان: ۴۷). وی در ادامه می‌گوید: «آن وقت دشنه را در قلبش فرو بردم و بیرون کشیدم. خون از سوراخی مورّب فواره زد. او گفت: آخ! پدر چرا مرا واگذاشتی؟» (همان: ۴۷) و «دشنه را زیر گلویش گذاشتم و از سَرِ تفنن اندکی فشار دادم. او فقط توانست بگوید: راحتم کردی!... متشکرم!» (همان). در این دو نمونه از متن به‌راحتی می‌توان وضعیت معناباخته را در زندگی پسر «م. ل» مشاهده کرد؛

کسی که با مرگ، بارِ بودن را از دوش بر زمین می‌گذارد و در مرگ راهی برای خروج از معناباختگی می‌بیند. خلأ معناباختگی در پاره‌ای موارد از داستان، به صورت بی‌تفاوتی، بی‌حسی و سرگردانی خود را نشان می‌دهد.

«م. ل» در جملاتی که در این حالت بیان می‌کند، نسبت به دکتر حاتم، مسبب قتل فرزندش، این‌گونه می‌گوید: «چه فایده‌ای دارد که بنشینم و گذشته‌های سیاهم را به روی کاغذ بیارم؟ این حالت بی‌حوصلگی و بی‌تفاوتی ناگهان به من دست داده‌است –حالت بی‌اعتنایی نسبت به همه کس و همه چیز– و تعجب می‌کنم که دیگر از دکتر حاتم هم کینه‌ای به دل ندارم!» (همان: ۴۹).

«م. ل»، با وجود اینکه می‌خواهد مثل انسان‌های دیگر شود با همان علاقه‌ها، عادات و آداب (ر.ک؛ همان: ۸۶)، خسته از بودن در وضعیتی معناباخته، نه می‌تواند وضعیتی را که در آن قرار دارد، هضم کند و نه می‌تواند ارزش‌گذاری و قضاوت سبک زندگی ابلهانهٔ انسان‌ها را رد کند: «... میلیون‌ها نفر آدم عادی که مثل حیوان‌ها می‌خورند و می‌نوشند و جماع می‌کنند و می‌میرند. همین‌ها عذابم می‌دهد و به نظرم پوچ‌تر و ابلهانه‌تر از هر چیز می‌آید...» (همان: ۸۶). این بروز دیگری از درماندگی است. «م. ل» سعی می‌کند از خستگی سبک زندگی‌اش، هر طور که ممکن است، فرار کند، حتّی با فریب خود: «آن وقت است که من دیگر احساس تنهایی نمی‌کنم؛ مثل حالا در فضا معلق نیستم. تکلیفم معلوم شده است و به جایی تعلق دارم. به آسمان طبقهٔ خودم ایمان می‌آورم و با ریشخند و آسودگی به آن نداهای همیشگی درونم گوش می‌دهم. آن نداها که همیشه از ابتذال و یکسانی برحذرم داشته‌اند... راستی آیا چه خواهند گفت؟ اینکه تسلیم شده‌ام و پا بر فهم خودم گذاشته‌ام و پوچی و بیهودگی را باور نداشته‌ام؟ بگذار بگویند!» (همان: ۸۷).

دکتر حاتم در گفت‌وگوی پایانی با منشی جوان، دوباره چرخهٔ بی‌معنای زندگی را زیرسؤال می‌برد؛ سؤالی که پاسخی ندارد: «شما می‌توانید در این چند روز باقی‌مانده، در این هفتهٔ باقی‌مانده، به اندازهٔ صدها سال عمر کنید، از زندگی و از هم تمتّع کافی بگیرید، بخوانید، برقصید، چند رمان مطالعه کنید، بخورید، بنوشید، یکی دو شاهکار موسیقی گوش کنید... چه فرق می‌کند؟! اگر قرن‌ها هم زنده باشید، همین کارها را خواهید کرد!» (همان: ۱۰۶).

«باز دلم می‌خواهد فراموش کنم و هیچ نفهمم (اما، ای فراموشی! می‌دانم که نخواهی آمد؛ زیرا تو نیستی و من می‌دانم که نمی‌توان فراموش کرد؛ زیرا که فراموشی در جهان وجود ندارد، همچنان که هیچ چیز وجود ندارد... حتی گریستن)» (همان: ۳۱). این مثال نیز یکی از مصادیق درماندگی انسانی است که آگاهی راه فراری ندارد و نمی‌توان ندانست و همین قضیه زیستن را برای او بر سَرِ دوراهی دشوارِ چگونه بودن بی‌معنا کرده است.

یکی دیگر از موارد بروز معناباختگی به صورت بی‌تفاوتی، بی‌حسی و سرگردانی این جمله از «م. ل» است که گذشته‌اش را می‌نویسد: «می‌دانستم گور زنم آنجاست و می‌دیدم که اکنون در نوری غبارآلود به چشم می‌خورد؛ گور کسی که سال‌ها دوستش داشته بودم، اما از این حالت هیچ احساسی به من دست نداد و غمی یا رنجی تازه به دلم راه نیافت» (همان: ۴۶).

۸-۱-٤. جابه‌جایی درون و بیرون

ویژگی جابه‌جایی درون و بیرون بیشتر در حالات درون‌گرایانه‌ای است که برای شخصیت‌های داستان پیش می‌آید؛ به عنوان مثال «م. ل» می‌گوید: «کس دیگری از میان دندان‌هایم به او جواب داد که من او را خوب می‌شناختم و می‌دانستم کیست... همو که با لب و زبان و من حرف می‌زند و با لحن و صدای من به دکتر حاتم پاسخ می‌دهد و همو که با دست‌های من فرزندم را قطعه‌قطعه کرده است و زبان شکوه را بریده است و در هیچ کدام از آن لحظه‌ها خود من نبوده‌ام که آن کارها را می‌کرده‌ام...» (همان: ۳۷).

۸-۱-۵. برخاستن مرز بین واقعیت و خیال

با وجود نبودِ زمان و مکان رئالیستی در داستان، فقدان مرز بین واقعیت و خیال را در این داستان نمی‌توان انکار کرد؛ بدین معنا که جایی و یا قسمتی در متن وجود ندارد که بتوان به‌قطع مشخص کرد در واقعیتِ داستان یا در ذهن شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد. مشخص کردن این ویژگی در برخی آثار نمایشی معناباخته غیرممکن است؛ برای مثال، نمایشنامهٔ آخر بازی، اثر ساموئل بکت که گفته شده است شاید یک منودرام باشد (Esslin, 2001). اسلین اشاره می‌کند که شاید منودرامی باشد که فروپاشی شخصیت را در ساعت

مرگ تصویر می‌کند. در پایان، اسلین، با وجود نشانه‌های بسیار دقیق، معتقد است نمی‌توان به‌قطع خوانشی را مسلّم فرض کرد (Ibid).

۸-۲. مؤلفه‌های ساختاری

۸-۲-۱. نبودِ پیرنگ منسجم

این داستان، پیرنگ منسجمی دارد و در اغلب آثار داستانی که در آن می‌توان اصول معناباختگی را مشاهده کرد، انسجام پیرنگ حفظ می‌شود. وجود و یا نبودِ پیرنگ منسجم را نه به صورت قطعی، می‌توان یکی از وجوه اختلاف در معناباختگی ادبیات نمایشی و داستانی دانست. نبودِ انسجام پیرنگ بیشتر مربوط به سبک نویسندگان می‌شود به طوری که در آثار نمایشی نیز موارد متعددی هست که اثر، پیرنگی قوی دارد و در مواردی در ادبیات داستانی به طور مثال در آثار داستانی بکت، این پیرنگ چندان قوی نیست.

۸-۲-۲. نبودِ زمان و مکان رئالیستی

در داستان بلند ملکوت با یک خوانش نیز می‌توان دریافت که نگرش آزادانه‌ای به زمان و مکان وجود دارد. نمونه‌های زیادی برای تأیید این جمله وجود دارد به طوری که به نظر می‌رسد کلّ داستان در بی‌زمانی و بی‌مکانی خاصی اتفاق می‌افتد: «در اینجا بیش از هر محل دیگر پوسیده و فرسوده شده‌ام. پیش از این در شهرها و آبادی‌ها و سرزمین‌های دیگری بوده‌ام، بسیار دور از اینجا!» (صادقی، ۱۳۷۹). این جملات از دکتر حاتم این دریافت را تقویت می‌کند که مکان‌ها بیشتر جنبه‌ای سمبلیک دارند؛ چراکه اگر پاره‌ای از عوامل نظیر اسم شخصیت‌ها، خط و زبان داستان تغییر کند، نمی‌توان گفت اثر در چه جغرافیایی اتفاق می‌افتد و دلیل این امر موضوعیت و اهمیتی است که نویسنده می‌خواهد به معنای داستان بدهد؛ بدین مفهوم که رابطهٔ معنایی اثر، معطوف به جغرافیای خاصی نیست و همین ویژگی باعث بی‌مرز بودن جریان معناباختگی می‌شود. در این داستان، مثل بسیاری دیگر از آثار ادبیات معناباخته، کشش زمان داریم و از زمانی رئالیستی فاصله می‌گیریم به اندازه‌ای که وقتی از دکتر حاتم پرسیده می‌شود «چند سال دارد؟»، پاسخ می‌دهد: «خیلی زیاد! بهتر است بگویم معلوم نیست» (همان: ۱۴). این سن طولانی را در قالب این جملات نیز می‌توان دید: «دست‌ها و پاهای من چالاکند، قوی و تازه، اما سرم

پیر است، به اندازهٔ سال‌های عمرم...» (همان: ۱۰)، «...اما سر و گردنش... پیرترین و فرسوده‌ترین سر و گردن‌هایی بود که ممکن است در جهان وجود داشته باشد» (همان: ۲۱) و «احساس می‌کنم که همیشه می‌توانم باشم» (همان: ۲۳). دکتر حاتم در گفت‌وگویی که با همسرش ساقی دارد نیز به این قضیه اشاره می‌کند: «باور می‌کنی تنها همین لحظه است که در آرامش فرورفته‌ام؟ چیزی که عمرها و سال‌ها از آن محروم بوده‌ام. عمرها؟ عمرها؟ مگر تو بیش از یک عمر داشته‌ای؟» (همان: ۷۲).

۸-۲-۳. نبودِ منطق در رویدادها

در اغلب آثار نمایشی و داستانی معناباخته کنش‌هایی وجود دارد که براساس عقل جمعی توجیه‌پذیر نیست. ریشه و توجیه این موارد انکارناپذیر، جایی و مکانی دیگر می‌طلبد، اما بسامد بالای این ویژگی یکی از مواردی است که این داستان را به اثری معناباخته تبدیل می‌کند که در ادامه، تعدادی از آن‌ها می‌آید. داستان با این جمله آغاز می‌شود: «در ساعت یازده شب چهارشنبهٔ آن هفته، جن در آقای مودّت حلول کرد!» (همان: ۵). همچنین، در ادامه آمده است: «بعد از آن جن بیرون آمد. معلوم شد نواری که قبلاً خارج شده بود، دُم او بوده است! جن به اندازهٔ یک کف دست بود... جن را خشک کردند. جن با صدای زیر و دلخراشی خندید... جن سفیرکشان از درز در بیرون رفت و در فضا ناپدید شد» (همان: ۲۷).

نداشتن مطابقت با منطق، بیشتر ناظر به جنبه‌های متناقض‌نمای معنایی است. یکی از دقیق‌ترین نمونه‌ها برای ویژگی عدم منطق در رویدادها جمله‌ای است که منشی جوان می‌گوید: «تنها طبیبی که شب‌ها تا صبح کار می‌کند، دکتر حاتم است و او هم بعد از ساعت یک می‌خوابد و دیگر مریض قبول نمی‌کند» (همان: ۷). دکتر حاتم در جایی دربارهٔ وضعیت جسمانی و سن خود جملاتی متناقض، اما ظاهراً مطابق با واقعیت می‌گوید: «دست‌ها و پاهای من چالاکند، قوی و تازه، اما سرم پیر است، به اندازهٔ سال‌های عمرم!» (همان: ۱۰) و «شما چند سال دارید؟ خیلی زیاد! بهتر است بگویم: معلوم نیست!» (همان: ۱۴).

شاید برخی رفتارها و کنش‌ها برای شخصیت‌ها طبیعی به نظر برسد، اما با عقل متعارف سازگار نیست: «م.ل در این سال‌های دراز، یکی‌یکی انگشت‌ها و مفصل‌های

دست‌وپا و غضروف‌های گوش و بینی‌اَش را هر دو سه سال یکبار بریده‌است. اکنون او است و دست راستش» (همان: ۱۷). برخی جملات از دو جهت جنبه‌های معناباختگی اثر را تقویت می‌کند. دکتر حاتم در جایی می‌گوید: «باور می‌کنی تنها همین لحظه است که در آرامش فرورفته‌ام؟ چیزی که عمرها و سال‌ها از آن محروم بوده‌ام» (همان: ۷۲). همسرش ساقی نیز به غیرمنطقی بودن جملهٔ دکتر حاتم چنین واکنش نشان می‌دهد: «عمرها؟ عمرها؟ مگر تو بیش از یک عمر داشته‌ای؟» (همان: ۷۲).

۸-۲-٤. طنز

طنز در ادبیات معناباخته به صورت‌هایی نظیر موقعیت‌های ویژه و کنش‌های فیزیکی و لفظی شخصیت‌ها خود را نشان می‌دهد. در این ویژگی نیز همچنان جنبهٔ بدبینانه و معناباختهٔ اثر حفظ می‌شود و جنبهٔ کمدی اثر در خدمت متن است و این نکته‌ای است که ابرمز به‌درستی چنین به آن اشاره می‌کند: «در بسیاری از آثار جدید که از کمدی سیاه یا فکاههٔ سیاه بهره می‌گیرند، نظایر این مکتب دیده می‌شود» (Abrams, 2012). بروز این ویژگی که در آثار خصیصه‌نمای معناباختگی شایستهٔ توجه است، لحن لاابالی و بی‌احساس نویسنده و خلق موقعیت‌های طنزی مثل حلول کردن جن در درون یک فرد، نحوهٔ بیرون آوردن جن، ویژگی‌های ظاهری جن و... از موقعیت‌های طنز صادقی است. نویسنده در داستان‌های کوتاه خود با خلق موقعیت‌های کمیک و شرح و بسط مفصل زندگی روزانه با بیانی موشکافانه و خنده‌دار بر بی‌حاصلی و بی‌هدفی اشخاص انگشت می‌نهد.

۸-۲-۵. مشخصه‌های زبانی

این ویژگی در آثار معناباخته بیشتر شامل گفت‌وگوهای صریح و تکراری و بی‌معنا می‌شود؛ گفت‌وگوهایی که گاهی می‌تواند به جنبهٔ کمدی‌گونه در این آثار کمک کند. «م. ل» در روز دوم چشمش به لوحی می‌افتد که بالای در نصب شده است: «پانسیون دکتر حاتم. هرکه می‌خواهد داخل شود، باید هیچ چیز نداند» (صادقی، ۱۳۷۹). در چنین آثاری، جملات متناقض‌نمایی نظیر این بسیار زیاد است و یا نمونه‌ای دیگر که پیش‌تر بیان شد: «تنها طبیبی که شب‌ها تا صبح کار می‌کند، دکتر حاتم است و او هم بعد از ساعت یک می‌خوابد و دیگر مریض قبول نمی‌کند» (همان: ۷). در داستان، وقتی آقای مودّت و

دوستانش به سمت باغ برمی‌گردند، دربارهٔ اینکه خارج یا داخل باغ بنشینند، بحث‌های طولانی، بی‌معنا و صریحی دارند (همان: ۹۵) که کاملاً متناسب با این ویژگی است.

۸-۲-٦. بی‌فرجامی در اثر

آخرین ویژگی این آثار، پایان‌بندی مخصوصی است که دارند. آثار معناباخته در اغلب موارد -همچنان که پیش از این اشاره شد- به وضعیتی مطلوب ختم نمی‌شوند و اصطلاحاً پایان خوش ندارند. در بسیاری از آثار، همان وضعیت تکرار می‌شود و نشانه‌هایی وجود دارد که تکرار آن را تأیید می‌کند. در پایان داستان، وقتی دکتر حاتم ماجرای آمپول‌های کشنده را برای همه توضیح می‌دهد، رو به منشی جوان می‌گوید: «من تاکنون چنین کاری نکرده بودم. پیش از وقت کسی را خبردار نمی‌کردم، اما به خاطر... این بار دست از عادتم برداشتم» (همان: ۱۰۶).

در پایان فصل اول نیز دکتر حاتم به شخصیت ناشناس می‌گوید: «من همهٔ زن‌ها و شاگردها و دستیارهایم را کشته‌ام... و این آمپول‌های کشنده که به همهٔ شهر تزریق کرده‌ام، وقتی که به شهر یا دِه یا سرزمین دیگری پا گذاشتم و سوزن‌ها و سرنگ‌هایم را برای تزریق به مردمانش جوشانده و آماده کرده‌ام، اثر خواهد کرد... آه افسوس که من همیشه از لذت تماشای این مناظر محروم بوده‌ام؛ زیرا در هر شهر و هر سرزمین مجبورم زودتر از موعد کوچ کنم... آخرین زنم را همین امشب خفه خواهم کرد. این کاری است که شب‌های آخر اقامتم در شهر و دهی که باید ترکش کنم، انجام می‌دهم» (همان: ۲۹ – ۳۱). این موارد نشان می‌دهد پایانی برای آنچه دکتر حاتم انجام می‌دهد، وجود ندارد و این وضعیت تکرار خواهد شد، همچنان که در برخی از نمایشنامه‌های معناباخته، نظیر در انتظار گودو و آخربازی تکرار می‌شود. در پایان متن نمایشنامهٔ در انتظار گودو، ولادیمیر می‌گوید: «خوب، برویم؟ استراگون جواب می‌دهد: آره، برویم. سپس داخل قلاب می‌آید: از جای خود تکان نمی‌خورند» (بکت، ۱۳۹۱).

بحث و نتیجه‌گیری

بهرام صادقی با جریان معناباختگی آشنایی داشت و شاید معلمش ایرج پورباقر که مترجمی اگزیستانسیالیست بود و جریان‌های آوانگارد تئاتر و ادبیات روز دنیا را دنبال می‌کرد (ر.ک؛ اصلانی، ۱۳۸۴)، در موفقیت و آشنایی او با نویسندگان معناباخته

تأثیرگذار بوده است در برخی از داستان‌هایش، نظیر ملکوت و نمایش در دو پرده این تأثیرپذیری محسوس است. به‌طورکلی، حتی اگر چنین نشانه‌هایی نیز نتواند آشنایی او با این جریان را ثابت کند، پرسش از چیستی معنای زندگی و جست‌وجوی معنایی غایی و مفهوم معناباختگی به‌طورکلی –و نه به صورت جریانی خاص– به گونه‌ای است که چه به صورت فردی و چه جمعی می‌تواند در اثر هر نویسنده‌ای ظهور یابد و در ادبیات هر ملتی وجود داشته باشد.

در داستان ملکوت، صادقی روایت وضعیت معناباختهٔ زندگی را به‌دقت پیش می‌برد و آن را به اثری خصیصه‌نما و موفق در زمینهٔ ادبیات داستانی معناباختهٔ فارسی تبدیل کرده است. وضعیت و جهانی پوچ که به اشکال مختلف با عمیق‌ترین لایه‌های وجودی شخصیت‌های زنده‌ای که سال‌هاست در چرخهٔ زندگی‌شان تمام شده است و خود را تکرار می‌کنند، درگیر است. با وجود نبودِ برخی مؤلفه‌های معناباختگی که کمتر اثری همهٔ آن‌ها را دارد، اغلب مؤلفه‌هایی که برای ادبیات معناباخته برشمردیم در داستان ملکوت وجود دارد و ازاین‌رو، ملکوت را باید اثری معناباخته در نظر گرفت. با توجه به محدودیت‌های ساختار داستان در مقایسه با ساختار نمایشنامه در فرم‌گریزی، تأکید صادقی بر به‌کارگیری مؤلفه‌های معنایی و استفاده نکردن از برخی مؤلفه‌های شناخته‌شدهٔ فرمی موجه است.

براساس مؤلفه‌سازی صورت‌گرفتهٔ فوق از ادبیات معناباخته در قدم اول می‌توان داستان‌ها و شعرهایی که ویژگی‌های فوق را دارند، تحلیل و بررسی کرد و در قدم بعدی، زمینه‌های سیاسی و اجتماعی شکل‌گیری چنین آثاری را در ادبیات معاصر بررسی کرد و درک روشنی از تأثیرگذاری ادبیات معاصر اروپا بر ادبیات معاصر فارسی از طریق ترجمه ارائه داد.

پرتال جامع علوم انسانی

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Yahya Talebian https://orcid.org/0000-0002-7353-5618
Hamid Abdolhaian https://orcid.org/0000-0001-5436-1045
Aliasghar Bagheri https://orcid.org/0000-0003-0210-8261

منابع

آلوارز، آلفرد. (۱۳۸۸). *بکت*. ترجمهٔ مراد فرهادپور. تهران: طرح نو.

اسلین، مارتین. (۱۳۸۸). *تئاتر ابسورد*. ترجمهٔ مهتاب کلانتری و منصوره وفایی. تهران: کتاب آمه.

اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۴). *بهرام صادقی: بازمانده‌های غریبی آشنا*. تهران: نیلوفر.

ابرمز، مایر هوارد. (۱۳۸۷). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ سعید سبزیان. تهران: رهنما.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۹۰). *در جهان رمان مدرنیستی*. تهران: افراز.

رابرتس، جیمز. (۱۳۸۹). *بکت و تئاتر معناباختگی*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: فرهنگ جاوید.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۵) *تحلیل و بررسی آثار بهرام صادقی*. تهران: پایا.

صادقی، بهرام. (۱۳۷۹). *ملکوت*. تهران: زمان.

ـــــــــــ . (۱۳۹۳). *سنگر و قمقمه‌های خالی*. تهران: نیلوفر.

طاهری، قدرت‌الله و فاطمه اسماعیلی‌نیا. (۱۳۹۲). معناباختگی در مجموعه داستان سنگر و قمقمه‌های خالی. *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، س ۳. ش ۱ (پیاپی ۱۱). صص ۱۳۷-۱۷۰.

غیاثی، محمدتقی. (۱۳۸۷). *تأویل ملکوت*. تهران: نیلوفر.

مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله. (۱۳۷۹). *مسافری غریب و حیران: نقد و بررسی داستان‌های بهرام صادقی*. تهران: روزگار.

محمودی، حسن. (۱۳۷۷). *خون آبی بر زمین نمناک: در نقد و معرفی بهرام صادقی*. تهران: آسا.

هاشمی، رقیه و تقی پورنامداریان. (۱۳۹۱). تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر مکتب روان تحلیلی. *زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج*، س ۴. ش ۱۰. صص ۱۳۷ – ۱۵۶.

هینچلیف، آرنولد. (۱۳۸۹). *پوچی*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: مرکز.

References

Abrams, M .H and Harpham, G. (2012). *A glossary of literary terms*. 10th ed. Boston: Wadsworth.

Abrams, M .H and Harpham, G. (2009). A *glossary of literary terms*. Translated by Saeed Sabzian. 10th ed. Tehran: Rahnama. [In Persian].

Alvarez, A. (2010). *Samuel Beckett*. Translated by Morad Farhadpour. Tehran: Tarhe-no. [In Persian].

Aslani, M. R. (2006). *Bahram Sadeghi: Remnants of familiar stranger*. Tehran: Niloofar. [In Persian].

Biniyaz, F. (2012). In the world of modernist novel. Tehran: Afraz. [In Persian].

Camus, A. (2013). M*yth of sisyphus*. Translated by Justin Obrien. Penguin: International Edition.

Childs, P and Fowler, R. (2006). *The routledge dictionary of literary terms*. London: Routledge.

Esslin, M. (2001). *The theatre of the absurd*. 3th Ed. NewYork: Vintage Books.

Esslin, Martin. (2010).*The theatre of the absurd.* Translated by Mahtab Kalantari and Mansoureh Vafaie. Tehran: Ameh. [In Persian].

Hashemi, R and Pournamdarian, T. (2013). An Analysis on "Malakoot" Story by Bahram Sadeghi based on Psychoanalytic Approach. *In Persian language and literature Quarterly Journal. Sanandaj: Islamic Azad University*. [In Persian].

Hinchliffe, A. (2011). The absurd, *translated by hasan afshar*. Tehran: Markaz. [In Persian].

Mahdipour Omrani, R. (2001). A Strange and astonished traveler: Critique of Bahram Sadeghi's Stories. Tehran: Roozegar. [In Persian].

Mahmoudi, H. (1999). Blue blood on Damp Land. Tehran: Asa. [In Persian].

Oxford Advanced Learner's Dictionary. (2005). *Oxford University Press.*

Qiyasi, M. (2009). Interpretation of malakout. Tehran: Niloofar. [In Persian].

Roberts, L. J. (2011). Beckett and the theater of the absurd. Translated by Hossein Payandeh. Tehran: Farhang-e Javid. [In Persian].

Sadeghi, B. (2001). *Malakout.* Tehran: Zaman. [In Persian].

Sadeghi, B. (2015). *The Trench and the empty canteens*. Tehran: Niloofar. [In Persian].

Shiri, Q. (2007). Analysis and Review of Bahram Sadeghi's Works. Tehran: Paya. [In Persian].

Taheri Gh and Esmailina, F. (2014). Absurdity in The Trench and the Empty Canteens. *In Literary Criticism and Stylistics Research Quarterly Journal. Shahr-e Kord: Islamic Azad University*. [In Persian].