Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

Good News of Painful Torment: Postmodern Analysis of *Malakout* by Bahram Sadeghi

Omid Tabibzadeh*[1]

Received: 02/03/2024
Accepted: 08/09/2024

* Corresponding Author's E-mail: omid-tabibzadeh@ihcs.ac.ir

Abstract

Malakout is a postmodern novel, and what is important in the analysis of a postmodern novel is related mostly to the description of certain literary techniques, which are used to emphasize the futility of the old meanings. These works have characteristics that without paying attention to them, one cannot expect a logical evaluation of the work. Some of these postmodern features and techniques which are very important in this novel and will be discussed here are as follows: meta-fiction, intertextuality, fragmentation, black humor, pastiche, temporal distortion, minimalism, and finally grotesque.

Keywords: Bahram Sadeghi, *Malakout*, literary criticism, postmodernism

Extended Abstract

Bahram Sadeghi first published his short novel *Malkout* in a journal in 1340/ 1961 (Sadeghi, 1961). He made some additions and corrections in it shortly after that publication, but he himself did not take any action to republish the work. About 10 years later, Abolhasan Najafi,

1. Professor of Linguistics, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0003-2758-1821

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

Sadeghi's friend and master, edited this novel and some other short stories by Sadeghi and published them all in the form of a collection of Bahram Sadeghi's works. Since then, this novel and other short stories have been published several times by various publishers.

The first chapter of the novel *Malkout* by Bahram Sadeghi has an epigraph that is in fact a verse from the Qur'an: **فَبَشِّر هُم بِعذاب الیم** [Give them good news of a painful torment] (Q 84: 24). "**فَبَشِّر**" in Arabic means "give good news", but in this verse, the word "good news" is used to express painful and tormenting news! Here we are dealing with a so called sarcastic metaphor, and the novel *Malkout* by Bahram Saldaghi (1340/ 1962) can be considered altogether as an extended form of this sarcastic metaphor (see also Aslani, 2019; 2021).

The fact is that *Malakout* is a postmodern novel, and neglecting this fact has caused many critics of the novel to pay more attention to its epistemological details rather than to its ontological nature. What is important in the analysis of a postmodern novel, rather than revealing its meanings, is related to the description of certain literary techniques, which are used to emphasize the futility of the old meanings. *Malakout*, like detective novels, has many secrets and there are many clues with the help of which one can unravel some of its mysteries and riddles (Shiri, 2005; Sᾱ'edi, 1992). If the mysteries and riddles in detective novels are finally solved completely, the solution of many mysteries of *Malakout*, like many other postmodern novels, are due to the readers themselves. Each reader must solve the mysteries and riddles in his or her own way and gives his or her own meaning to the novel (Ebrahimi Fakhari, 2019).

Apart from the importance of the reader's role in the interpretation of the novel, these works have other characteristics that without paying attention to them, one cannot expect a logical evaluation of the work. Some of these postmodern features and techniques which are very important in this novel and will be discussed here are as follows:

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

meta-fiction (Waugh, 1984), intertextuality, fragmentation, black humor, pastiche, temporal distortion, minimalism, and finally grotesque (Lehmann 2005; Barry, 2002; Imhof 1986; Imhof 1986).

Malkout can be seen as a satirical imitation of texts such as the Old Testament and the New Testament, and *Ykolia and her Loneliness* (Modarresi, 1334/ 1955). One of the most important features of postmodern novels is satire and ridicule of moral beliefs and social and cultural institutions ruling the society (Safi Pirludje, 2015; Hutcheon, 1988; Genette, 1980); Sadeghi by using techniques such as meta-fiction, black humor, pastiche and grotesque, mocked the images of mythological characters such as Jehovah, Satan, Ab (Father or Christian God) and Christ. He mocked the authority of the strongest cultural institutions of his time, which ironically and day by day were to take a greater importance and power so that they finally took the upper hand in Iran.

This novel is the first successful post-modern novel in the Persian language, and apart from its aesthetic values and literary importance, it shows the great power of the Persian language in expressing new mentalities and creating new spaces that have not had the slightest history in this language. The modern Persian novel started with the *Blind Owl* of Sadegh Hedayat, and Persian novel with *Malkout* Bahram Sadeghi stepped into another completely new stage called postmodern (see also Ghasri 2022; Nadjafi 2020; Honarmand 2011).

References

Aslani, M. R., 2019, Bᾱzmᾱnde-hᾱ-ye Qaribi Āshenᾱ…, Tehran, Niloufar Publisher.

Aslani, M. R., 2021, "Jᾱvedᾱnegi", Bahram Sadeghi; Tᾱrikh-e shafᾱhi-ye Dᾱastᾱn-Nevisᾱn-e Iran, edited by Hamed Ghasri, Tehran, Kettab-e Sarzamin.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

Ebrahimi Fakhari, M. M., and Sharifnasab, M., 2019, "Barresi-ye Sdze-ye Modern dar Bouf-e Kour-e Sadegh-e Hedayat", Naqd Va Nazari-je-je Adabi, vol. 4, Winter, No.2.

Genette, G., 1980, Narrative Discourse: An Essay in Method, translated by J. E. Lewin Ithaca, New York, Cornell University Press.

Ghasri, H., 2022, Bahrām Sādeghi; Tārikh-e Shafāhi-e Dāstān-Nevisi Iran, Tehran, Ketāb-e Sarzamin.

Honarmand, Saeed, 2011, "MALAKUT", in: Encyclopædia Iranica, online edition, 2011, available at http://www.iranicaonline.org/articles/malakut (accessed on 16 October 2017).

Hutcheon, Linda, 1988, A Poetics of Postmodernism, London, Routledge. pp. 202-203.

Imhof, Rüdiger, 1986, Contemporary Metafiction – A Poetological Study of Metafiction in English since 1939, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

Lehmann, H. T., 2005, Post-dramatic Theatre, Rutledge.

Lewis, Barry, 2002, "Postmodernism and Literature", in: The Routledge Companion to Postmodernism, edited by Stuart Sim, Routledge, pp. 121-134.

Modarresi, T., 1971, Yakoliyā va Tanhā'i-ye 'u, Tehran, Nil Publisher.

Nadjafi, A. H., 2020, Goft-o-go bā Abol-Hasan Nadjafi, ed. By Omid Tabibzadeh, Tehran, Niloufar Publisher.

Sadeghi, B., 1961, "Malakout", Ketāb-e Hafte, No. 12, 7-100.

Sadeghi, B., 2000, Malakout, Tehran, Ketāb-e Zamān.

Safi Pirludje, H., 2015, Ravāyat Padzuhi dar Zamān; Sanjesh-e Ravesh-hā-je Ghesse-Gu'I va Dāstān-nevisi dar Fārsi, Tehran, Padzuheshgāh-e Olum-e Ensāni va Motāle'āt-e Farhangi.

Shiri, Gh., 2005, "Pasāmodernism va Maktab-e Dāstān-nevisi-ye Esfahān", Majale-ye Daneshkade-ye Adabijāt-e Dāneshgāh-e Esfehān, Vol. 2, 43, Winter, 167-198.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

Sā'edi, Gh., 1992, "Honar-e Dāstān-Nevisi-ye Bahram Sadeghi", Kelk, No. 32 and 33.

Waugh, Patricia, 1984, Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London, New York: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقالهٔ پژوهشی

واقعیت این دنیا مرگ است. باید بین مرگ و دروغ یکی را انتخاب کرد (لویی فردینان سلین).

تقدیم به فاضل ارجمند، دکتر ساسان فاطمی

بشارت به عذاب الیم:

نقدی پسامدرنیستی بر رمان *ملکوت* بهرام صادقی

امید طبیب‌زاده*[1]

(دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۲۵ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸)

چکیده

نخستین فصل از رمانِ *ملکوت* اثر بهرام صادقی، با کتیبه‌ای آغاز می‌شود که آیه‌ای است از قرآن: «فَبَشِّر هُم بِعذاب الیم» [آن‌ها را به عذابی دردناک بشارت بده] (انشقاق: ۲۴). می‌دانیم که از واژهٔ «بشارت» در زبان عربی برای بیان اخبار شادی‌بخش و خجسته استفاده می‌شود، اما در این آیه از واژهٔ «بشارت» برای بیان اخبار دردناک و عذاب‌آور استفاده شده است! در اینجا با آرایه‌ای ادبی سروکار داریم که اصطلاحاً آن را «استعارهٔ تَهکّمیه» یا استعارهٔ تمسخرآمیز می‌نامند، و رمان *ملکوت* را می‌توان شکل گسترش‌یافتهٔ همین استعاره دانست که تمثیل‌وار و با

۱. استاد زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).

* omid-tabibzadeh@ihcs.ac.ir

https://orcid.org/0000-0003-2758-1821

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

استفاده از برخی تمهیدات رایج در آثار پسامدرن تکرار و تکرار می‌شود. ما در این مقاله می‌کوشیم تا با استفاده از رویکرد نقدیِ پسامدرنیستی، این رمان را نقد کنیم و به تکنیک‌ها و ویژگی‌های خاص آثار پسامدرن در آن بپردازیم. در اینجا ابتدا رمان *ملکوت* را معرفی می‌کنیم و خلاصه‌ای از آن را به‌دست می‌دهیم، سپس دربارهٔ پسامدرنیسم در آثار ادبی بحث می‌کنیم و تکنیک‌های ادبی آثار پسامدرن (فراداستان، بینامتنیت، ازهم‌گسیختگی، طنز سیاه، تقلید ادبی، اعوجاج زمانی، کمینه‌گرایی، و نیز گروتسک) را معرفی می‌کنیم، و سرانجام در بخش پایانی مقاله از چگونگی استفاده از آن تکنیک‌ها در *ملکوت* سخن می‌گوییم.

واژه‌های کلیدی: بهرام صادقی، ملکوت، نقد ادبی، پسامدرنیسم.

۱.بیان مسئله

ملکوت رمانی پسامدرن[۱] است و بی‌توجهی به این نکته سبب شده است تا بسیاری از منتقدان *ملکوت*، یا اسیر جزئیاتِ معرفت‌شناختی[۲] اثر بشوند و ماهیت وجودشناختی[۳] آن را نادیده بگیرند (مثلاً صنعتی، ۱۳۷۷: ۱۱۹–۲۲۲؛ غیاثی، ۱۳۸۵؛ طغیانی و چهارمحالی، ۱۳۹۳)، یا منکر ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و ارزش ادبی اثر شوند (مثلاً گلشیری، ۱۳۷۷؛ میرصادقی، ۱۳۹۳؛ موحد، ۱۳۹۵) و یا حتی آن را گمراه‌کننده و تباه بشمارند (مدرس صادقی، ۱۴۰۱: ۳۳۲–۳۳۳ نسخهٔ طاقچه). آنچه در نقد آثار پسامدرن اهمیت دارد، بیش از آن‌که به آشکار کردن معنا یا معانی اثر مربوط شود، به تشریح تکنیک‌های ادبی خاصی مربوط می‌شود که با استفاده از آن‌ها بر عبث بودن معانی قدیم تأکید می‌شود.

ملکوت مانند رمان‌های پلیسی، دارای رازهای بسیاری است و سرنخ‌های فراوانی در آن وجود دارد که با کمک آن‌ها می‌توان گره برخی از رازها و معماهایش را گشود،

اما اگر معماها در رمان‌های پلیسی نهایتاً به‌طور تمام‌وکمال حل می‌شوند، و اگر حل نشوند نشانهٔ ضعف ساختار رمان است، حل بسیاری از معماهای *ملکوت*، به‌سیاق معمولِ آثار پسامدرن، به‌عهدهٔ خوانندگان اثر گذاشته می‌شود تا هرکس به‌شیوهٔ خود بکوشد آن‌ها را حل کند و به اثر معنا ببخشد (ر.ک. محمودی، ۱۳۷۷: ۶۳-۶۴؛ شیری، ۱۳۸۴). به‌جز اهمیتِ نقش خواننده در تفسیرِ رمان، این آثار دارای ویژگی‌های دیگری هم هستند که بدون توجه به آن‌ها نمی‌توان انتظار ارزیابی منطقی و صحیحی از اثر داشته باشیم؛ تعدادی از این ویژگی‌ها که در رمان حاضر اهمیت بسیار دارند و به آن‌ها خواهیم پرداخت، عبارت‌اند از فراداستان،[۴] بینامتنیت،[۵] ازهم‌گسیختگی،[۶] طنز سیاه،[۷] تقلید ادبی،[۸] اعوجاج زمانی،[۹] کمینه‌گرایی[۱۰] و بالأخره گروتسک[۱۱].

می‌دانیم که بهرام صادقی زبان انگلیسی را به‌خوبی بلد بود به‌حدی‌که دائماً رمان‌های گوناگون را به آن زبان می‌خواند (مثلاً ر.ک. اصلانی، ۱۴۰۲: ۴۴؛ تقی‌زاده، ۱۴۰۲: ۴۹)، پس شاید او از همین طریق با آثار پسامدرن آشنا شده بود، مخصوصاً که این سبک ادبی از سال‌های دههٔ ۱۹۵۰ در آثار برخی نویسندگان فرانسوی (مخصوصاً ر.ک. توضیحات محمودی، ۱۳۷۷: ۹ـ۱۲، ۶۴ـ۶۵) و آمریکایی رواج یافته بود[۱۲] (ر.ک. توضیحات هاچن، ۱۹۸۸: ۲۰۰-۲۰۵). شاید هم او تحت تأثیر «روح زمانه»[۱۳] به این سبک قصه‌نویسی روی آورده بود، مخصوصاً که این قبیل آثار با نگاهِ به‌اصطلاح نیهیلیستی وی به جهان (نجفی، ۱۴۰۰: ۱۴۱)، هم‌خوانی بسیار داشت (نیز ر.ک. شیری، ۱۳۸۴: ۱۷۱؛ تقی‌زاده، ۱۴۰۲: ۵۱؛ حسینی، ۱۴۰۲: ۹۵).

معمولاً هرگاه سخن از رمان *ملکوت* به‌میان می‌آید، منتقدان به دو رمان *بوف کور* (هدایت، ۱۳۲۰) و *یکلیا و تنهایی او* (مدرسی، ۱۳۳۴) اشاره می‌کنند (مثلاً گلشیری، ۱۳۷۷؛ هنرمند، ۲۰۱۱؛ نیز ر.ک. ابراهیمی فخاری و شریف‌نسب، ۱۳۹۸)، اما باید توجه

داشت که آن دو رمان در زمرهٔ آثاری هستند که معیارهای تفسیر و ارزیابی‌شان به‌کلّی متفاوت با معیارهای مربوط به رمان‌های پسامدرن است. مثلاً اگر نویسندگانِ واقع‌گرا یا مدرن می‌کوشند تا خوانندهٔ خود را در فضای داستان‌های خود غرق کنند و او را به هم‌دلی و هم‌ذات‌پنداری با قهرمانانشان وابدارند، نویسندگان پسامدرن برعکس، می‌کوشند تا با استفاده از تمهیدات گوناگونی مانند فراداستان و گروتسک و تغییر زاویهٔ دید و غیره، بین خواننده و داستان فاصله‌ای پدید آورند و مانع از شکل‌گیریِ هم‌ذات‌پنداری او با قهرمانان داستان‌هایشان بشوند.

در این مقاله ابتدا از نخستین چاپ‌های رمان *ملکوت* سخن می‌گوییم و خلاصه‌ای از آن به‌دست می‌دهیم، سپس دربارهٔ پسامدرنیسم در ادبیات بحث می‌کنیم و تکنیک‌های ادبی آثار پسامدرن را معرفی می‌کنیم، و بالأخره در پایان به چگونگی استفاده از آن تکنیک‌ها در *ملکوت* می‌پردازیم.

۲ . چاپ‌های *ملکوت*

بهرام صادقی رمان کوتاه *ملکوت* را ابتدا در دی‌ماه ۱۳۴۰ در مجلهٔ *کتاب هفته* به سردبیری احمد شاملو منتشر کرد (صادقی، ۱۳۴۰). وی اندک‌زمانی پس از این چاپ، اضافات و تصحیحاتی در آن پدید آورد، و من‌جمله تقدیم‌نامچهٔ «به یاد منوچهر فاتحی» و کتیبهٔ فصل نخست («فَبَشِّر هُم بِعذاب الیم») را بدان افزود، اما هیچ اقدامی برای انتشار مجدد اثر نکرد. حدود ده سال بعد، ابوالحسن نجفی براساس آخرین تصحیحات بهرام صادقی، این رمان و دیگر داستان‌های صادقی را گردآوری و ویرایش کرد و حاصل کار را در قالب مجموعهٔ آثار بهرام صادقی برای چاپ به انتشارات کتاب زمان سپرد. انتشارات زمان این کتاب را ابتدا تحت عنوان *سنگر و قمقمه‌های خالی* در

سال ۱۳۴۰ منتشر کرد (ر.ک. صادقی، ۱۳۴۹: صفحهٔ حقوق؛ نیز ر.ک. نجفی، ۱۴۰۰: ۱۴۰–۱۴۱؛ کلباسی، ۱۴۰۲: ۹۲–۹۳)، و سپس در سال ۱۳۵۰ رمان *ملکوت* را با تغییراتی بسیار جزئی، به‌صورت مجلدی مستقل و جدا از مجموعهٔ *سنگر و قمقمه‌های خالی* منتشر کرد. از آن پس تاکنون این رمان به همین شکل، چندین و چندین بار توسط ناشرهای گوناگون منتشر شده است. عنوان این رمان در نخستین چاپ آن در *کتاب هفته*، صرفاً *ملکوت* بود (صادقی، ۱۳۴۰: ۷)، اما در چاپ‌های بعد عنوان فرعیِ «داستانی خیالی دربارهٔ فلسفهٔ زندگی» نیز، فقط در صفحهٔ عنوان و نه بر روی جلد یا در صفحهٔ حقوق، بدان اضافه شد (صادقی، ۱۳۷۹: صفحهٔ عنوان):

ملکوت

داستانی خیالی دربارهٔ فلسفهٔ زندگی

نقد حاضر را براساس چاپ هفتم این رمان (انتشارات زمان ۱۳۷۹) نوشته‌ایم و آن دسته از ارجاعات ما در این مقاله که فقط شامل شمارهٔ صفحه است، به همین چاپ می‌باشد.

۳.زمان و مکان و ساخت و خلاصهٔ رمان

داستان این رمان در «ساعت یازده شب چهارشنبهٔ آن هفته»، هنگامی که ماه در حالت بدرِ تمام است آغاز می‌شود (ص ۵) و درست به هنگام سپیده‌دم، در پنج‌شنبه فردای همان شب به پایان می‌رسد (ص ۱۱۲)؛ یعنی کل ماجراهای آن، صرف‌نظر از آنچه در خاطرات شخصیت‌ها و بازگشت به گذشته‌ها می‌گذرد، در حدود چهار یا پنج ساعت به‌طول می‌انجامد. مکان این رمان نیز باغی است در نزدیکی شهری دورافتاده و بی‌نام‌ونشان در ایران، و نیز در منزلی درون همان شهر.

ملکوت مانند اکثر آثار پسامدرنیستی متنی ازهم‌گسیخته[۱۴] دارد، یعنی بسیاری از عناصر آن تجزیه و در کل اثر پراکنده شده است. این پراکندگی که در آثار پسامدرنیستی مبین جهانی چندپاره، نایکدست و بی‌معناست، غالباً با جمله‌های کوتاه یا تلگرافی و سبکی کمینه‌گرا[۱۵] قرین است (برای ارتباط ازهم‌گسیختگی و کمینه‌گرایی در آثار پسامدرنیستی ر.ک. له‌مان، ۲۰۰۵: ۸۸). میزان کمینه‌گرایی در این رمان به‌حدی است که به‌سادگی نمی‌توان آن را از آنچه هست خلاصه‌تر کرد، از سوی دیگر از هم‌گسیختگی وقایع نیز در آن، به‌حدی معنادار است که خلاصه کردن آن به‌صورت زنجیره‌ای خطی از وقایع علت‌ومعلولی، هم امکان‌پذیر نیست، و هم بسیاری از معانی رمان را از نظر مخفی می‌دارد (در این مورد همچنین ر.ک. صنعتی، ۱۳۷۷: ۱۹۹– ۲۲۲). ما در اینجا صرفاً می‌کوشیم تا مطابق با روال خود رمان، خلاصه‌ای از آن تهیه کنیم که دست‌کم شامل اشارات و اتفاقات مهم رمان باشد.

این رمان مشتمل بر شش فصل است که هر فصلِ آن زاویهٔ دیدی خاص خود دارد، و غالب فصل‌های آن نیز با کتیبه‌ای[۱۶] خاص خود آغاز می‌شود. در بخش زیر ابتدا عنوان هر فصل و کتیبه و زاویهٔ دید آن را ذکر می‌کنیم، سپس خلاصه‌ای از آن فصل را در اختیار می‌گذاریم، و نهایتاً نکاتی را به‌اختصار دربارهٔ آن فصل می‌آوریم. توجه شود که خوانندهٔ نقد باید رمان را ازقبل خوانده باشد و به‌هیچ‌وجه به شرح خلاصهٔ ما از رمان اکتفا نکند.

فصل اول: حلول جن (ص ۵-۳۱)

فَبَشِّر هُم بِعذاب الیم (قرآن)

زاویهٔ دید راوی: سوم شخص دانای کل

چهار مرد (ملاکی ۴۲ ساله و خوش‌گذران به نام آقای مودت، جوانی مهربان و احساساتی که منشی اداره‌ای است، تاجری چاق و ثروتمند که جز خور و خواب و

شهوت اندیشه‌ای ندارد، و فردی که تا پایان ناشناس باقی می‌ماند) در شبی که ماه بَدرِ تمام است، در باغ آقای مودت به‌خوش‌گذرانی گرد هم نشسته‌اند که ناگهان جنّ در آقای مودت حلول می‌کند. دوستانش با اشارهٔ مرد ناشناس، مودت را نزد دکتر حاتم می‌برند. در بین راه ناشناس با نگاه کردن به کف دست مرد چاق مرگ وی را پیش‌بینی می‌کند و چون با واکنش سخت منشی و مرد چاق مواجه می‌شود تا پایان داستان دیگر کلمه‌ای بر زبان نمی‌آورد. دکتر حاتم که بدنی بسیار قوی و شاداب اما سر و گردنی بسیار پیر و فرتوت دارد با کمک لوله‌ای که از دهان به معدهٔ مودت می‌فرستد، جن را ز معدهٔ او خارج می‌کند، و به منشی جوان می‌گوید که حدود ۴۰ سال پیش دستیاری داشته که او هم مثل منشی، جوانی بسیار باهوش بوده، اما افسوس که خیلی زود مرد (ص ۱۴). وی همچنین از مرد متمولی سخن می‌گوید به نام م.ل. که ۴۰ سال است خودش را جراحی می‌کند و حالا آمده تا آخرین عضو باقی‌مانده، یعنی دستش را نیز قطع کند (ص ۱۷). دکتر حاتم می‌گوید که مهم‌ترین مسئله برای او نه بودن یا نبودن، بلکه باورکردن یا باورنکردن بوده، زیرا او همواره وجود داشته است. وی سپس از دو نوع آمپول در انبار خانه‌اش سخن می‌گوید که یکی عمر را زیاد می‌کند و دیگری قوای جنسی را. دکتر حاتم در پایان بی‌آن‌که مبلغی دریافت کند، به منشی جوان و مرد چاق آمپولی تزریق می‌کند، و به آنان می‌گوید که خودش فردا از آن شهر خواهد رفت، اما قبل از رفتنش یک بار دیگر همهٔ آنان را خواهد دید. وقتی همه از منزل دکتر حاتم بیرون می‌روند، دکتر حاتم ناشناس را فرامی‌خواند و محرمانه به او می‌گوید که به مودت آمپول نزده، زیرا لزومی نداشته [چون خودش می‌میرد]، و خود ناشناس را هم بخشیده چون امشب به او کمک خواهد کرد. وی همچنین فاش می‌کند که او همهٔ زن‌ها و دستیاران خودش را کشته و از جسد آنان صابون درست کرده است و امشب

هم مطابق عادت مألوفش در شب آخر اقامتش، زنش را خواهد کشت [و از او صابون درست خواهد کرد]، و هفت روز بعد، وقتی که دیگر خودش برای کشتن مردم به سرزمین لعنتی دیگری رفته است، تمام دوستان مرد ناشناس و تمام اهالی شهر بر اثر تزریق آن آمپول‌ها خواهند مرد و تعفن اجسادشان شهر را پر خواهد کرد. دکتر حاتم در پایان به ناشناس می‌گوید تنها کسی که خیال او را ناراحت کرده است م.ل. است، زیرا ذره‌ای از مرگ نمی‌ترسد (ص ۳۱)، اما تأکید می‌کند که بالأخره مشکل او را هم پیش از کوچ خود حل خواهد کرد.

ناشناس در اینجا تمثیلی است از خدای اثر، یعنی خود نویسندهٔ رمان، زیرا اولاً او تنها کسی است که به همه چیز واقف است و حتی از آینده (مثلاً مرگ آقای مودت) خبر دارد، ثانیاً تنها کسی است که همه‌چیز را دربارهٔ شخصیت اصل داستان، یعنی دکتر حاتم، می‌داند (مثلاً لبخندهای پنهانی و «محیلانهٔ» او به سخنان دکتر حاتم مبین این امر است)، و ثالثاً این‌که بهرام صادقی نمایش‌نامه‌ای دارد با عنوان «نمایش در دو پرده» (صادقی، ۱۳۸۰: ۶۱–۸۰) که یکی از شخصیت‌های آن فردی است به نام «ناشناس» که در آغاز نمایش‌نامه از او به‌عنوان «نویسنده» یاد می‌شود (همان: ۶۳)، و جالب است که آن ناشناس نیز تا پایان نمایش ناشناس باقی می‌ماند و هیچ سخنی بر زبان نمی‌آورد. به‌عبارت دیگر «ناشناس» را در این رمان می‌توان تمثیلی از خدای ازلی و ابدی در جهان *ملکوت* دانست.

این‌که ناشناس به دوستانش پیشنهاد می‌کند تا مودت را نزد دکتر حاتم ببرند، حاکی از آن است که نه‌تنها خود او صحنه‌گردان تمام ماجراها بوده، بلکه دکتر حاتم نیز نادانسته در خدمت همو بوده است. پس اگر ناشناس در این رمان تمثیلی از خدا باشد،

دکتر حاتم نیز تمثیلی از شیطان خواهد بود، و این همه بدان معناست که رمانِ *ملکوت* مبینِ جهانی است که در آن فقط شیطان اندکی از وجود خدا خبر دارد.

دکتر حاتم به منشی جوان می‌گوید که ۴۰ سال پیش دستیار جوانی داشته که بسیار شبیه به او بوده اما افسوس که زود مرد (ص ۱۴)؛ بعداً خواهیم دید که م.ل. هم از ۴۰ سال پیش که پسر خودش را به قتل رسانده، شروع به قطع کردن اعضای بدن خودش کرده است. از این همه می‌توان نتیجه گرفت که منشی جوان، دکتر حاتم را به یاد پسر جوان و مقتول م.ل. می‌اندازد، و به همین علت است که به او علاقه‌ای پیدا کرده است. در جای دیگر، دکتر حاتم از شباهت منشی جوان با حضرت آدم سخن می‌گوید (ص ۱۹)، و این نیز شاید اشاره‌ای باشد به ماجراهای قدیم‌تر دکتر حاتم یا شیطان، و نقش او در ماجرای هبوط انسان، و اخراجِ خودش و آدم و حوا از ملکوت توسط یهوه (کتاب مقدس، ۱۹۲۰: *عهد عتیق*، *سفر پیدایش*، باب سوم).

از سخنان پایانی دکتر حاتم به ناشناس درمی‌یابیم که او مردم را از حیث سرنوشتشان به سه دسته تقسیم می‌کند: اول، زن‌ها و شاگردها و دستیارهایش که آن‌ها را می‌کشد و از آن‌ها «صابون و چیزهای دیگر» می‌سازد؛ دوم عموم مردم که جنازه‌هایشان باد می‌کند و تعفنشان تمام فضای شهر را پر می‌کند؛ و سوم بدعاقبت‌ترین مردم، یعنی بی‌خبران بخت‌برگشته‌ای که زنده باقی می‌مانند اما بوی جنازه‌ها دیوانه‌اشان می‌کند، یا وادارشان می‌کند به خودکشی (ص ۲۹-۳۱). بعداً خواهیم دید که از دید او دستهٔ نخست خوشبخت‌ترین مردمان هستند که به ملکوت می‌روند، دستهٔ دوم مردم عادی هستند که هیچ ارزشی ندارند، و دستهٔ سوم بدبخت‌ترین موجودات روی زمین هستند که جز عذاب و اضطراب نسیبی از جهان نمی‌برند. در این میان تنها دو نفر خیال دکتر حاتم را نگران می‌کنند، یکی م.ل. که ذره‌ای از مرگ نمی‌ترسد و ۴۰ سال

شکنجه را تحمل کرده است، و دیگری، چنان‌که در فصل چهارم خواهیم دید، ساقی همسر دکتر حاتم که در زمرهٔ هیچ‌یک از سه گروه مردم نمی‌گنجد.

فصل دوم: اکنون او سخن می‌گوید (ص ۳۲-۵۱)

سر من از نالهٔ من دور نیست... (مولوی)

زاویهٔ دید راوی: اول شخص

این فصل مشتمل بر خاطرات روزانهٔ م.ل. از دوازده روز اقامتش در بالاخانهٔ منزل دکتر حاتم است. نخستین یادداشت این فصل مربوط به دومین روز ورود او به شهرستان است، و آخرینش مربوط به شب روز سیزدهم که مصادف است با همان شبی که آن چهار نفر (مودت، منشی جوان، مرد چاق و ناشناس) به مطب دکتر حاتم آمدند.

دکتر حاتم می‌داند که م.ل. هراسی از مرگ ندارد، و صرفاً برای انتقام گرفتن از او نزد وی آمده است. او همچنین می‌داند که برای شکست دادنِ م.ل. و ترساندنش از مرگ، باید ابتدا وی را به زندگی علاقه‌مند کند، زیرا تا کسی شیفتهٔ زندگی نباشد از مرگ نمی‌هراسد! پس دکتر حاتم م.ل. را در اتاق زیبایی اسکان می‌دهد و پرستار زیبا و جوانی را به خدمتش می‌گمارد؛ بعداً درخواهیم یافت که این پرستار زیبا کسی جز همان ساقی، همسر دکتر حاتم نیست.

جمله‌ای بر سردر اتاق م.ل. نوشته شده است به این شرح: «هرکه می‌خواهد داخل شود باید هیچ چیز نداند». این جمله بدان معناست که برای زندگی کردن باید عقده‌ها و خاطرات تلخ را فراموش کرد، و دکتر حاتم نیک می‌داند که انسان برای فراموش کردن عقده‌ها و خاطرات تلخ و رها شدن از شرِّ آن‌ها، باید نخست آن‌ها را از حالت ناخودآگاه مبدل به خودآگاه کند و با آن‌ها رودررو شود. تمهیدات فرویدی دکتر حاتم

مؤثر واقع می‌شود و م.ل. از روز دوم ورودش شروع به نوشتن خاطراتش می‌کند که حکم نوعی روان‌کاوی و عقده‌گشایی برای او دارد. او در روز دهم بدترین بخش از خاطراتش (یعنی نحوهٔ به‌قتل رساندن پسرش و بیرون کشیدن زبان شکو از حلقومش) را می‌نویسد و شفا می‌یابد و از گناه دکتر حاتم می‌گذرد و به دامان زندگی بازمی‌گردد و به این فکر می‌افتد که مجدداً ازدواج کند و صاحب فرزندانی بشود. م.ل. در روز یازدهم هیچ یادداشتی نمی‌نویسد، و در یادداشت شب روز سیزدهم می‌نویسد که قصد دارد «عادت کثیفِ» نوشتن را رها کند و هرچه زودتر به خانه و زندگی خودش بازگردد. این همه بدان معناست که حال او شفا یافته، اما باید بدانیم که شفایافتن مطلقاً به معنای تطهیریافتن نیست، بلکه تنها بدین معناست که او دیگر خود را بابت به‌قتل رساندن فرزندش و جنایت‌های بی‌شمار دیگرش شماتت نمی‌کند، و حتی آمادهٔ از سرگیری زندگی قدیم، با همان خوی جنایتکارانهٔ قدیمش شده است.

در *عهد جدید*، نُهُمین ساعت مصلوب شدن عیسی چنین توصیف شده است (کتاب مقدس، ۱۹۲۰: ۸۴؛ انجیل مرقس، باب پانزدهم، ۳۴): «و در ساعت نهم عیسی به آواز بلند ندا کرده گفت ایلوئی ایلوئی لَماَ سَبَقتَنی یعنی الهی الهی چرا مرا واگذاردی». م.ل. نیز در یادداشت‌های نهمین روزش توضیح می‌دهد که چگونه وقتی چاقو را به قلب پسرش فرو کرد، او گفت «آخ! پدر، چرا مرا واگذاشتی؟...» (ص ۴۷). قطعاً این شباهت‌ها تصادفی نیست، و در این معنا می‌توان .م.ل. را تمثیل ناقصی از «اَب» یا خدای مسیحی دانست که «ابن» یا پسرش را تنها می‌گذارد تا کشته شود. می‌توان این پیشنهاد گلشیری را پذیرفت که حروف «م.ل»، مثله‌شدهٔ کلمهٔ «ملکوت» است، یعنی «ملکوت»ی که از کل وجودش فقط یک سر («م») و یک دست («ل») باقی مانده است: میم‌لام (گلشیری، ۱۳۷۷).

دکتر حاتم از افرادی هراس دارد که مسئله‌شان «اعتقاد داشتن یا اعتقاد نداشتن» باشد، و کسانی را نیز که شیفتهٔ زندگی طولانی و لذت جنسی هستند (یعنی کسانی را که مسئله‌شان «بودن یا نبودن» است) ابلهانی می‌شمارد که عقوبتی جز مرگ عذاب‌آور و دردناک در انتظارشان نیست. حال او توانسته م.ل. را هم که به مدت ۴۰ سال در زمرهٔ گروه نخست بود، عملاً به گروه دوم بکشاند و بالأخره مأموریتش را به پایان برساند.

همان‌طور که گفتیم، آخرین یادداشت م.ل مربوط به شب روز سیزدهم، یعنی مصادف با شبی است که آن چهار نفر به مطب دکتر حاتم می‌آیند. اگر به وجود یهوه یا خدای ناشناس در این رمان باور داشته باشیم، باید بپذیریم که این تقارن تصادفی نبوده است، بلکه ناشناس برنامه را طوری تنظیم کرده بوده که ورود آن چهار نفر مقارن بشود با زمانی که م.ل قصد می‌کند «عادت کثیفِ» نوشتن را رها کند و دیگر در وجود خود جستجو نکند و هرچه زودتر به روال اسبق زندگی خود بازگردد!

فصل سوم: سیزده (ص ۵۲-۵۷)

... و عقابی را دیدم و شنیدم که در وسط آسمان می‌پرد و به آواز بلند می‌گوید: وای وای وای بر ساکنان زمین (انجیل – مکاشفات- باب هشتم ۱۳)

زاویهٔ دید راوی: اول شخص، جریان سیال ذهن

م.ل. در آغاز این فصل با اطمینان از فرا رسیدن روز مقدسی سخن می‌گوید که شادی همچون عسل در کام انسان غمزده آب می‌شود، و فراموشی کام انسان را شیرین می‌کند. او سپس به تلخی از مرگ مادر و پدرش یاد می‌کند و این‌که چگونه با مرگ مادرش ناگهان دیو درون او آزاد شد، و چگونه پس از مرگ پدرش با تفنگ به سمت

مرد روستایی و پسرش شلیک کرد. وی آنگاه از وجود مرموز و مهربانی سخن می‌گوید که بوی مادرش را می‌داد و در خواب تاج نور بر سرش گذاشت و وعدهٔ روز پاک و مقدسی را به وی داد که در آن دیگر اشک و درد و مرگ و ماتم نخواهد بود. در خواب می‌بیند که می‌خواهد به زندگی بازگردد و ازدواج کند ... اما دیری نمی‌گذرد که موجود بی‌صورتی بر وی ظاهر می‌شود و وی را مسخره می‌کند، و سپس با صدای قاری پیری که در بیرون خانهٔ دکتر حاتم قرآن می‌خواند از خواب بیدار می‌شود: «فمااله من قوه ولاناصر» [و برای او هیچ نیرو و یاوری نیست (طارق: ۱۰)].

این فصل ادامهٔ یادداشت‌های م.ل. از فصل قبل است که به روز سیزدهم اختصاص دارد، اما سبک آن کاملاً تغییر کرده و شباهت به شعری منثور یافته که به‌صورت جریان سیال ذهن بیان می‌شود. م.ل. در این فصل به توصیف رؤیایی از عوالم ناخودآگاه خودش می‌پردازد که نهایتاً به کابوسی دردناک ختم می‌شود. او می‌داند که حال دیگر شفایافته و از این بابت بسیار شادمان است، اما ناچار است این واقعیت را نیز بپذیرد که با بدنی مثله‌شده و ناتوان، دیگر هیچ نیرو و یاوری برایش باقی نمانده است. درواقع آنچه م.ل. را در این ۴۰ سال زنده و امیدوار نگاه داشته بود، نفرت بی‌حدش از دکتر حاتم و میل اعتقادآمیزش به انتقام گرفتن از او بود، و حال که دیگر نه نفرتی برایش مانده و نه عشقی و اعتقادی، هیچ چیز جز تنهایی و ناتوانی و بی‌پناهی در پیش رو نمی‌بیند.

فصل چهارم: آخرین دیدار، پیش از صبحدم (ص ۵۸–۷۸)

زاویهٔ دید راوی: سوم شخص محدود (محدود به دکتر حاتم)

پس از رفتن مرد ناشناس و دوستانش، دکتر حاتم ناگهان به اتاق همسرش ساقی می‌رود و متوجه می‌شود که ساقی چیزی را در سینهٔ لباسش پنهان می‌کند. ساقی به

دکتر حاتم گله می‌کند که چرا دوستش ندارد و دکتر حاتم می‌گوید که او را دوست دارد، اما نمی‌تواند عشقش را نشان بدهد، و همین بزرگ‌ترین عذابی است که محکوم به تحمل عقوبت زشت آن است. پس از چندی صحبت از م.ل. به‌میان می‌آید و مسئلهٔ اعتیاد او. ساقی در دفاع از م.ل. می‌گوید که چون قصد م.ل. فراموش کردن است، پس اعتیاد برایش امری طبیعی است، اما دکتر حاتم فراموش کردن را مضحک می‌شمارد و سپس می‌گوید م.ل. خیال می‌کند دکتر حاتم او را نشناخته است، و حیرت می‌کند از کینه‌ای که م.ل. از او در دل دارد. در این زمان دکتر حاتم با دست روی چشم‌های نمناکش را می‌پوشاند و می‌گوید: «اما او [پسرِ م.ل.] دوست من بود! من در کنارش آرامش داشتم، و پاکی و محبت را برای اولین و آخرین بار احساس کرده بودم...» (ص ۶۹). دکتر حاتم سپس اضافه می‌کند که بعد از آن فاجعهٔ وحشتناک [کشته شدن پسر م.ل. به‌دست پدرش] چاره و پناهی نداشته جز آن‌که بار دیگر به قعر سیاهی‌ها و آتش دوزخ پناه ببرد. وی نتیجه می‌گیرد که «پس جز دوزخ و سیاهی کسی با تو دوستی نمی‌کند، همان چیزهایی که هیچکس نمی‌تواند از تو بگیرد، از تو دور کند، آن‌ها را بکشد و یا خفه کند ...» (ص ۶۹). دکتر حاتم ساقی را آغوش می‌کشد و به او وعده‌های رنگارنگ دربارهٔ سرگرمی‌ها و شادی‌هایشان در شهر بزرگی را می‌دهد که قصد دارند بدانجا بروند، و در حین ادای این سخنان وی را با دستانش خفه می‌کند، و سپس کاغذی را که ساقی درون پیراهنش فرو کرده بود بیرون می‌آورد و متوجه می‌شود که ساقی در تمام این مدت با شکو، خدمتکار م.ل.، ارتباط داشته و در نارنجستان منزل دکتر حاتم با او بوده است. با خواندن این نامه «دکتر حاتم به زانو درآمد- سرانجام چیزی او را شکست داده و روحش را درهم‌شکسته بود» (ص ۷۷). دکتر حاتم آستین‌هایش را بالا می‌زند و می‌گوید: «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 آن‌که به **ملکوت** برساند... [حروف برجسته در تمام نقل قول‌ها متعلق به متن اصلی است]» (ص۷۸)...

دکتر حاتم یا شیطان از بعد از هبوطش به زمین، در دوزخِ تنهایی به‌سر می‌برده تا این‌که با پسر م.ل. آشنا می‌شود. او در کنار آن جوان آرامش و پاکی و محبتی را احساس می‌کند که قبلاً هرگز تجربه نکرده بوده است (ص ۶۹)، اما براثر سوءتفاهمی، م.ل. پسر خود را به‌قتل می‌رساند و دکتر حاتم دوباره تنها می‌شود و به دوزخ سیاه و قدیمِ خود پناه می‌برد. دکتر حاتم با به‌یاد آوردنِ خاطراتش از پسر م.ل.، که تمثیلی ناقص از مسیح است، می‌گرید و وقتی ساقی به او می‌گوید که م.ل. دیگر در پی انتقام گرفتن از او نیست و خواهان ازسرگیری زندگی خودش است، دکتر حاتم این تغییرِ حالت م.ل. را نوعی رستاخیز قلمداد می‌کند، و بلافاصله نیز در وجود رستاخیز شک می‌کند.

وقتی دکتر حاتم از خیانت ساقی آگاه می‌شود، درهم‌می‌شکند، اما این بار خود دکتر حاتم درصدد انتقام برمی‌آید و نه شیطان. دکتر حاتم خطاب به جنازهٔ ساقی می‌گوید که می‌خواهد روح او را نه در ملکوت بلکه در نارنجستان به خاک بسپارد. این شاید بدان معناست که ابتدا دکتر حاتم قصد داشته با بدن ساقی نیز مانند بدنِ بقیهٔ همسران و شاگردانش، صابون درست کند (ر.ک. ص ۳۰)، اما حال که از خیانت ساقی آگاه شده، او را از ملکوت (یا مبدل شدن به صابون) محروم می‌کند و جنازهٔ تکه‌پاره‌اش را در نارنجستان دفن می‌کند؛ این‌که دکتر حاتم آستین‌هایش را بالا می‌زند بدان معناست که قصد دارد جنازهٔ ساقی را قطعه‌قطعه و سپس در نارنجستان دفن کند. در بخش‌های بعد نشان خواهیم داد که چگونه نویسنده در پایان این فصل، با استفاده از تکنیک فراداستان

و تبدیل شدن شیطان به خود دکتر حاتم، مانع از غرق شدن خواننده در فضای داستان می‌شود و او را به‌خود می‌آورد!

فصل پنجم: آخرین گفت‌وگو، پیش از صبحدم (ص ۷۹-۹۲)

زاویهٔ دید راوی: سوم شخص دانای کل

دکتر حاتم برای دیدن م.ل. به اتاقش می‌رود و از او می‌خواهد تا از احوالات شکو برایش سخن بگوید. م.ل. شکو را فرا می‌خواند و در مقابل خود وی توضیح می‌دهد که شکو فرزند کنیز و باغبانی در قصر پدرش بوده است، و دیگر این‌که پدر شکو علاوه بر باغبانی در باغ قصر آلاچیق‌های بزرگ و زیبایی نیز می‌ساخته است. ظاهراً شکو خواهروبرادرهای دیگری هم داشته که بلافاصله بعد از تولد می‌مردند یا ناپدید می‌شدند، و یا حتی شاید پدر شکو خود آن‌ها را با تبر خلاص می‌کرده و ای بسا می‌خورده است. سپس م.ل. به دکتر حاتم می‌گوید که دیگر قصد ندارد دستش را قطع کند، بلکه می‌خواهد به زندگی بازگردد و ازدواج کند و صاحب فرزندانی شود. دکتر حاتم به او تبریک می‌گوید، و م.ل. در ادامه می‌گوید که ملاقاتش با او در بروز رستاخیری در روحش مؤثر بوده است. سپس م.ل. از دکتر حاتم می‌خواهد تا دارویی به وی بدهد که قوای جنسی‌اش را تقویت کند و عمرش را طولانی بگرداند. دکتر حاتم بلافاصله قبول می‌کند و از همان آمپول‌هایی که به دیگران تزریق کرده بود به وی هم تزریق می‌کند و م.ل در دل می‌اندیشد: «تزریق این آمپول‌ها اولین مرحلهٔ رستاخیز او است و پس از آن باید به دنیای تازه‌اش قدم بگذارد. آری، حیات تازه در انتظار اوست، روشن و آفتابی... و بی‌آنکه آلاچیق داشته باشد...» (ص ۸۸).

این فصل مملو از مفاهیم و اشاراتی است مانند آلاچیق (که یادآورِ تقابلِ «نارنجستان» و «ملکوت» در فصل قبل است)، تفنگ، تبر، شاعر و فیلسوف (که یادآور سوءِ تفاهم بین آقای حاتم و م.ل. در فصل قبل است)، قتل فرزندان، مادر شکو، آشپز قصر... که همه به‌صورتی گذرا مطرح می‌شوند و همواره نیز در هاله‌ای از ابهام باقی می‌مانند. شاید برخی از این موارد تلمیحاتی خصوصی[۱۷] باشند که به زندگی شخصی بهرام صادقی مربوط می‌شوند[۱۸]، شاید هم نویسنده بنا داشته قدری بیشتر دربارهٔ این موارد سخن بگوید که به هر دلیل این کار را نکرده است ... درهرحال این موارد جلوه‌ای اسرارآمیز به رمان می‌بخشند و آن را مستعد نقد روان‌کاوانه می‌کنند، اما اظهار نظر قطعی درمورد آن‌ها امکان‌پذیر نیست و درنهایت هر خواننده‌ای به‌طریق خود به آن‌ها معنا می‌بخشد و این امر، همان‌طور که گفتیم، از ویژگی‌های آثار پسامدرن است. در پایان این فصل دکتر حاتم عاقبت از آمپول‌های مرگ‌بار خود به م.ل. هم تزریق می‌کند، یعنی م.ل. متعلق به آن دسته از قربانیانی می‌شود که بوی جنازه‌هایشان دنیا را به‌گند می‌کشاند. در اواخر این فصل دکتر حاتم در یک تک‌گویی درونی تکلیف شکو را هم مشخص می‌کند، و معلوم می‌شود که او باید زنده بماند و احتضار ارباب محبوبش را در صحرای بی‌آب‌وعلفی ببیند و نداند چه بکند تا در آن ساعت‌های شوم و تاریک و تنهایی همهٔ لذت‌هایی را که از تن ساقی چشیده پس بدهد (ص ۹۱)؛ در این معنا شکو را که به بدعاقبت‌ترین دسته از قربانیان دکتر حاتم تعلق دارند، می‌توان تمثیلی از مؤمنانی دانست که به‌واسطهٔ ایمانشان در این جهان باقی می‌مانند اما جز لذتی گذرا، و سپس عذاب و وحشتی دائمی، نصیبی از آن نمی‌برند.

در پاین این بخش، وقتی دکتر حاتم آمپول کشنده را به م.ل تزریق می‌کند، در دل با خود می‌گوید: «... حیات تازه در انتظار اوست، روشن و آفتابی ... و بی‌آنکه آلاچیق

داشته باشد ...» (ص ۸۸). منظور از جهانی روشن و آفتاب و بدون آلاچیق، یعنی جهانی فاقد هرگونه سایه عقده‌های دردناک ناخودآگاه، و چنین جهانی برای انسان در فضای تیره و تار رمان *ملکوت*، تنها جهان مرگ است و بس!

فصل ششم: زمین (ص ۹۳-۱۱۲)

گر نبودت زندگانی منیر

یک دو دم مانده است، مردانه بمیر! (مولوی)

زاویهٔ دید راوی: سوم شخص دانای کل

چهار نفری که به منزل دکتر حاتم رفته بودند، پس از بیرون آمدن از منزل وی مستقیماً به سمت باغ مودت برمی‌گردند، اما از فرط خستگی، بیرون در باغ می‌نشینند. پس از چندی دکتر حاتم و م.ل. با ماشینی که رانندگی‌اش به عهدهٔ شکو است به آن‌ها می‌پیوندند. از دکتر حاتم که شنل بلند سیاه‌رنگی پوشیده می‌پرسند «شما راه را از کجا می‌دانستید؟» و او در پاسخ تنها می‌گوید: «**می‌دانستم**» (ص ۱۰۲). دکتر حاتم به آن‌ها می‌گوید آمپول‌هایی که به منشی جوان و مرد چاق زده به‌زودی آن‌ها را با عذاب و شکنجهٔ بسیار خواهد کشت. وقتی منشی جوان از او می‌پرسد «چه کسی به این کارها وادارتان کرده است... یا مأمورتان؟» (ص ۱۰۴)، دکتر حاتم در پاسخ به ناشناس اشاره می‌کند و می‌گوید: «می‌توانید از آن رفیقتان بپرسید که امشب حرف نمی‌زند.» (ص ۱۰۴). مرد چاق در این میان سکته می‌کند و می‌میرد، و آقای مودت که از زنده ماندن خودش بسیار خوشحال است می‌خندد و به ناشناس اشاره می‌کند و می‌گوید پس از این قرار فقط خودش و این یهودای اسخریوطی که دوستانش را به شیطان فروخت زنده می‌مانند. دکتر حاتم از او می‌پرسد: «ولی مسیح چه کسی است؟ او کجاست؟»

(ص ۱۰۷). پس از رفتن دکتر حاتم، منشی جوان از دوستانش می‌پرسد چرا تاکنون نفهمیده بود که مرگ خواهد آمد، و نادانسته همچون معصومان و مقدسان زندگی کرده بود؟ و سپس خطاب به مودت و ناشناس می‌گوید اگر معلوم شود که تمام این حرف‌ها دروغ بوده و او باز زنده می‌ماند، بلافاصله خودش را خواهد کشت: «بله، اگر عمر دوباره‌ای به من ببخشند احمق نخواهم بود» (ص ۱۱۱). در پایان مرد چاق با خوشحالی به منشی جوان می‌گوید که خودش سال‌های سال زنده خواهد ماند، و ناشناس تبسمی می‌کند، و سپیده می‌زند.

در این فصل پایانی، تکلیف بقیهٔ شخصیت‌های رمان هم روشن می‌شود: آقای مودت تا چندی دیگر خودش بر اثر سرطان به‌طرز دردناکی می‌میرد، و به همین دلیل هم نیازی نبود که دکتر حاتم به او آمپول بزند؛ مرد چاق که آمپول را دریافت کرده بود، با شنیدن خبر مربوط به آمپول‌ها سکته می‌کند و می‌میرد و پیش‌بینی مرد ناشناس در آغاز رمان مبنی بر مرگ زودهنگام مرد چاق درست از آب درمی‌آید؛ و منشی جوان هم تا یک هفتهٔ دیگر می‌میرد.

وقتی منشی جوان از دکتر حاتم می‌پرسد که چه کسی او را وادار به انجام چنان اعمالی کرده است، دکتر حاتم فقط در پاسخ می‌گوید: «می‌توانید از آن رفیقتان بپرسید [یعنی مرد ناشناس] که امشب حرف نمی‌زند» (ص ۱۰۴)، و این پاسخ باز نشان می‌دهد که بازی‌گردان تمام ماجراها همان ناشناس بوده، و همو بوده که جن را سراغ مودت فرستاده، و نیز همو بوده که آدرس باغ مودت را به دکتر حاتم داده است. باری از تمام شخصیت‌های این رمان دو نفر بیشتر زنده نمی‌مانند: یکی ناشناس یا یهوه که بر همه چیز اشراف دارد و همه چیز را می‌داند، و دیگری شیطان یا مرگ که خودش هم بازیچهٔ دست یهوه است.

اما در پایان دکتر حاتم که به منشی جوان علاقه پیدا کرده، برخلاف رویهٔ معمولش عمل می‌کند و نصیحتی به او می‌کند که شاید بتوان آن را پیام کلی این داستان نیز دانست: «شما می‌توانید در این چند روز باقی‌مانده، در این هفتهٔ باقی‌مانده، به اندازهٔ صدها سال عمر کنید، از زندگی و از هم تمتع کافی بگیرید...» (ص ۱۰۶).

شخصیت پیچیده[۱۹] به شخصیتی گفته می‌شود که در طول رمان دچار تغییر و تحول بشود، و در این رمان تنها دو شخصیت پیچیده وجود دارد، یکی م.ل. و دیگری منشی جوان. البته م.ل. با امیدوار شدن به زندگی، درواقع دچار نوعی پسرفت می‌شود که همان هم به قیمت نابودی و مرگش تمام می‌شود، اما منشی جوان درنهایت به حقیقت ازلی و ابدی (البته از دید دکتر حاتم و احتمالاً از دید خود بهرام صادقی) می‌رسد (ص ۱۱۱). اظهارات منشی جوان در این موضع یادآور همان بیت کتیبهٔ این فصل است از مولوی: «گر نبودت زندگانی منیر...».

وقتی مرد چاق سخن از یهودای اسخریوطی به‌میان می‌آورد، دکتر حاتم از او می‌پرسد: «ولی مسیح چه کسی است؟ او کجاست؟» (ص ۱۰۷)؛ این پاسخ دکتر حاتم مبین جهانی است که هیچ مسیح نجات‌بخشی در آن وجود ندارد. در پایان وقتی که مودت با خوشحالی و با خیال راحت می‌گوید که خودکشی نمی‌کند و زنده خواهد ماند، ناشناس تبسم می‌کند و ما یک بار دیگر درمی‌یابیم که همو یهوهٔ این داستان بوده است؛ و بالأخره سپیده می‌زند و با روشن شدن هوا داستان به انتها می‌رسد.

بهرام صادقی در این رمان خودش را در قالب دو تیپ متفاوت نمایش می‌دهد، یکی در قالب مرد ناشناس یا خالق همین اثر که بحثش گذشت، و یکی هم در قالب مرد جوان که خود جلوهٔ دیگری است از حضرت آدم، عیسی، پسر م.ل.... جالب است که این هر دو تیپ به تنها حقیقت جهان که چیزی جز مرگ نیست پی می‌برند و بدان

واکنشی نشان می‌دهند که کم‌وبیش شبیه به دو واکنشی است خود بهرام صادقی به زندگی نشان داده بوده است؛ یکی به اعتیاد و خودکشی تدریجی روی می‌آورد (پسر م.ل. و مرد جوان)، و دیگری (مرد ناشناس) جهان *ملکوت* را می‌آفریند، یا به‌عبارتی به دروغ پناه می‌برد. این پایان‌بندی یادآور جملهٔ معروف لویی فردینان سلین در رمان *سفر به انتهای شب* است: «واقعیت احتضاری است که تمامی ندارد. واقعیت این دنیا مرگ است. باید بین مرگ و دروغ یکی را انتخاب کرد. من هرگز نتوانستم خودکشی کنم.» (سلین، ۱۴۰۱: ۲۲۷).

مودت و مرد چاق نیز در این اثر مبین دو تیپ متفاوت از عوام خوش‌گذرانی هستند که هیچ چیز جز خور و خواب و شهوت برایشان اهمیت ندارد و هر دو نیز عاقبت کم‌وبیش یکسانی دارند؛ یکی از ترس مرگ می‌میرد و دیگری با بلاهت تمام و بی‌خبر از مرگ دردناک و قریب‌الوقوعش، با ساده‌لوحی به زندگی خود ادامه می‌دهد.

۴ . دربارهٔ نقد پسامدرنیستی

معرفت‌شناسی و وجودشناسی دو شاخهٔ متفاوت اما به‌هم‌مرتبط در فلسفه هستند که اولی به مبحث دانش[۲۰] و دومی به مبحث وجود[۲۱] می‌پردازد. درمجموع می‌توان گفت که نویسندگانِ آثار مدرن شناخت معنای جهان را منوط به شناخت معنای انسان می‌دانند، و شناخت انسان را نیز منوط به واکاوی دقیق و بررسیِ احوال و ناخودآگاه وی می‌دانند، اما نویسندگان آثار پسامدرن ضمن استهزای آرای نویسندگان آثار مدرن، در امکانِ وجودِ هرگونه معنایی برای جهان و انسان شک می‌کنند (ر.ک. پاینده، ۱۳۹۷). این باور که انسان در جهانی بی‌هدف و آشفته به‌سر می‌برد، وجه غالب بسیاری از آثار پسامدرن است، و به همین دلیل است که این آثار غالباً با بیانی طعنه‌آمیز و با طنزی تلخ

و گزنده به موضوعاتی بسیار جدی همچون خدا و شیطان، یا هستی و نیستی، یا مرگ و معنای زندگی و مانند آن می‌پردازند. پسامدرنیست‌ها همواره مفاهیمی همچون حقیقت و هویت و مرجعیت را زیر سؤال می‌برند و تمسخر می‌کنند، و برای بازنمایی این نظرگاه خود از تمهیداتی چون روایت‌های پاره‌پاره[۲۲]، زاویه‌دیدهای گوناگون و موقعیت‌های متناقض بهره می‌برند. این پاره‌پارگی در روایت، و این تردیدها در باورهای جاافتاده، غالباً هم‌راستا با درون‌مایه‌های نیهیلیستی است، زیرا با چنین تمهیداتی بهتر از هر طریق دیگر می‌توان بی‌هدف بودن تاریخ، بی‌معنا بودن اخلاقیات و بی‌ارزش بودن قراردادهای اجتماعی را نمایش داد، و در وجودِ بدیهیات پذیرفته‌شده تردید کرد.

هر دو نهضت ادبی مدرنیسم و پسامدرنیسم در قرن بیستم، و به‌ترتیب پس از دو جنگ جهانی اول و دوم ظاهر شدند. پیشوند «پسا–» در «پسامدرنیسم» بدان معناست که پسامدرنیسم در واکنش به مدرنیسم و پس از آن شکل گرفته است، و درنتیجه درک ویژگی‌های گوناگون آثار پسامدرن، و نیز نقد این آثار، بدون گوشه‌چشمی به ویژگی‌های آثار مدرن امکان‌پذیر نیست. البته گاه مرز قاطع و مشخصی بین آثار مدرن و پسامدرن وجود ندارد به‌طوری‌که ممکن است اثرِ ادبی واحدی واجدِ ویژگی‌هایی از هر دو سبک باشد، اما غالباً چند تفاوت مهم بین آثار غیرِپسامدرن و آثار پسامدرن وجود دارد که توجه به آن‌ها می‌تواند برای تمایز نهادن میانشان سودمند باشد؛ در اینجا به‌اختصار به دو تا از این تفاوت‌ها اشاره می‌کنیم: ۱) هدف اصلی غالب نویسندگان غیرِپسامدرن این است که خواننده را در فضای داستان خود غرق کنند به‌طوری‌که خواننده با قهرمان داستان یکی شود و با او هم‌ذات‌پنداری کند، اما در مورد نویسندگان آثار پسامدرن معمولاً وضعیت فرق می‌کند و برعکس حالت فوق صادق است. نویسندگان پسامدرن عمدتاً می‌کوشند تا به‌طرق مختلف مانع از غرق شدن خواننده در

فضای داستان بشوند و می‌کوشند تا بین او و فضای داستان فاصله‌ای پدید آورند. ۲) آثار مدرن غالباً تمایل به درون‌گرایی[۲۳] و شناخت و بیان تجارب فردی دارند، درحالی‌که آثار پسامدرن، اهمیت یا حتی امکانِ شناخت حقایقِ فردی را به‌زیر سؤال می‌برند و بیشتر به هستی و مسائلِ مربوط به چگونگی وجود جهان توجه دارند. همین تفاوت سبب شده است تا آثار مدرن به معرفت‌شناسی، و آثار پسامدرن به وجودشناسی گرایش بیابند. رمان‌های مدرن برای شناساندنِ هرچه دقیق‌تر و تأثیرگذارترِ افکارِ شخصیت‌های خود، و نیز برای آشنایی‌زدایی از تکنیک‌های ادبی قدیم، دست به تجربه‌های نو می‌زنند و از سنت‌های ادبی دوری می‌کنند، اما آثار پسامدرن برای بازنمایی حقایق کلّی مربوط به وجود انسان، و نیز برای به‌زیرسؤال‌بردن مرجعیت ادبیات مدرن و اصولاً هرگونه مرجعیت دیگری، نه‌تنها هیچ ابایی از توسل جستن به تمهیدات ادبی قدیم ندارند، بلکه حتی گاه با حدتی اغراق‌آمیز به آن تمهیدات روی می‌آورند.

۵. نقد پسامدرنیستی *ملکوت*

می‌دانیم که آثار مدرن برای نمایش افکار درونی شخصیت‌های خود غالباً از تکنیک‌هایی چون جریان سیال ذهن[۲۴]، راوی‌های چندگانه[۲۵]، و جریان داستان غیرخطی[۲۶] بهره می‌برند؛ مثلاً جیمز جویس در رمان *اولیس*، یا ویلیام فاکنر در رمان *خشم و هیاهو*، یا ویرجینیا وولف در *به‌سوی فانوس دریایی* برای نمایش افکار و ویژگی‌های فردی شخصیت‌هایشان از تمام تکنیک‌های فوق به‌وفور بهره برده‌اند. نویسندگان آثار پسامدرن نیز گرچه ممکن است از تمهیدات فوق بهره ببرند، اما علاوه‌براین‌ها از تکنیک‌های دیگری مانند موارد زیر استفاده می‌کنند که در آثار مدرن

کم‌تر از آن‌ها استفاده می‌شود: فراداستان، بینامتنیت، تقلید ادبی، اعوجاج زمانی، و گروتسک. در اینجا به اختصار به معرفی ویژگی‌ها و تمهیدات فوق و نیز نحوهٔ به‌کارگیری آن‌ها در رمان *ملکوت* می‌پردازیم.

۵ـ۱.فراداستان

فراداستان به تکنیکی گفته می‌شود که در آن راویِ بیرون داستان، یا یکی از شخصیت‌های رمان، خاطرنشان می‌کند که خودش هم بخشی از رمان است و در آن حضور دارد (ر.ک. صافی، ۱۳۹۴: ۱۵–۱۹). البته در برخی رمان‌های قرون ۱۷ و ۱۸ (مانند *دُن‌کیشوت* اثر سروانتس، یا *تریسترام شندی* اثر لارنس استرن، یا *تام جونز* اثر هنری فیلدینگ و مانند آن) هم از این تکنیک استفاده شده است، اما نویسندگان رمان‌های پسامدرن، برخلاف نویسندگان قدیم، از این تکنیک استفاده می‌کنند تا ازیک‌سو بر بی‌ثباتی جهان و عبث بودن قوانین و قراردادهای حاکم بر آن تأکید کنند، و از سوی دیگر مانع از غرق شدن خواننده در فضای داستان بشوند و او را از هم‌دلی و هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های داستان بازدارند. آنان به این طریق حواس خواننده را به عمل داستان‌نویسی و عناصر داستان جلب می‌کنند، و ضمنِ از میان برداشتنِ مرز بین داستان و واقعیت، خواننده را به اندیشیدن دربارهٔ شیوهٔ نگارش داستان وامی‌دارند. با استفاده از این تکنیک که عمدتاً خاص رمان‌ها پسامدرن است، رایج‌ترین قواعد سنتی حاکم بر کار رمان‌نویسان سنتی، آگاهانه نقض می‌شود (ر.ک. ژنت، ۱۹۸۰: ۲۳۴–۲۳۵؛ واف، ۱۹۸۴: ۲؛ ایمهوف، ۱۹۸۶: ۹). هر تمهیدی که تعمداً تقابل میان جهان واقعی و جهان روایت را برجسته کند، و حواس خواننده را از جهان تخیلی رمان به سمت

جهان واقعی جلب بکند، نوعی فراداستان محسوب می‌شود (برای انواع فراداستان ر.ک. صافی، ۱۳۹۴: ۱۵-۴۶).

صادقی در بسیاری از آثارش، بهرهٔ فراوانی از تکنیک فراداستان برده است (مثلاً ر.ک. صافی، ۱۳۹۴: ۱۶-۳۰)، و در رمان *ملکوت* نیز، خاصه در فصل نخست آن، از تکنیک فراداستان بسیار استفاده کرده است؛ مثلاً نخستین جمله از متن رمان، که بسیار غافل‌گیرکننده و تأثیرگذار است نوعی فراداستان محسوب می‌شود:

در ساعت یازده شب چهارشنبهٔ ***آن هفته*** [تأکید از ماست] جن در آقای «مودّت» حلول کرد (ص ۵).

این‌که راوی در نخستین سطر رمان طوری سخن بگوید که گویی از قبل با خواننده درمورد معنا یا زمان دقیقِ «آن هفته» در «چهارشنبه آن هفته» به‌توافق رسیده است، مبین فراداستان است.

چنان‌که قبلاً اشاره کردیم، زاویهٔ دید در فصل نخست این رمان، سوم شخص دانای کل است، اما راوی که قاعدتاً باید همواره در خارج از داستان به‌سر ببرد، ناگاه برخلاف شیوهٔ معمول این زاویهٔ دید، وارد داستان می‌شود و به خودش اشاره می‌کند:

> دوست دیگر، دوست «ناشناس» که ***ما*** [تأکید از ماست] هیچ‌یک از مشخصات او را نمی‌دانیم و از این پس هم نخواهیم دانست، جواب داد ... (ص ۷).

چنان‌که می‌بینیم در شاهد بالا، راوی بی‌آن‌که اصلاً حضوری یا نقشی در داستان داشته باشد از تمهید ارجاع‌به‌خود[۲۷] بهره جسته که یکی از تمهیدات بسیار رایج در ایجاد فراداستان است.

یا گاهی راوی که قاعدتاً باید گزارشگری خنثی باشد و فقط وضعیت زمان گذشته یا حال را توصیف کند، از نقش خود فراتر رفته و با پیش‌بینی قطعی آینده و اطلاع‌رسانی به خواننده، دست به ایجاد فراداستان می‌زند:

منشی جوان به آن دو نگاه کرد و لبخند زد. ناشناس از این پس تا آخر شب ساکت ماند و دیگر هیچ نگفت، و در گفتگوها شرکت نکرد ... (ص ۱۰).

یا وقتی در فضای کاملاً واقع‌گرایانهٔ رمان، ناگهان جنی با شب‌کلاه قرمز و درخشان از دهان آقای مودت بیرون می‌آید ما باز با فراداستان مواجه می‌شویم:

بعد از آن جن بیرون آمد. معلوم شد نواری که قبلاً خارج شده بود دُمِ او بوده است. جن به اندازهٔ یک کف دست بود. شبکلاه قرمز و درخشان و دراز و منگوله‌داری به سر داشت (ص ۲۷).

یا در انتهای فصل چهارم که دکتر حاتم دوباره درصدد قتل ساقی برمی‌آید، خطاب به جنازهٔ او جمله‌ای بر زبان می‌آورد که مصداق بارز فراداستان در این رمان است:

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 آن‌که به **ملکوت** برساند ... (ص۷۸).

بی‌توجهی به تکنیک فراداستان یا بی‌اطلاعی از آن، سبب شده است که برخی منتقدان از ضعف بهرام صادقی در پرداختن به مقولهٔ زاویهٔ دید سخن بگویند و بر آن خرده بگیرند. مثلاً مدرس صادقی (۱۴۰۱) دربارهٔ جملهٔ «آقای مودت و سه نفر از دوستانش، در آن شب فرح‌بخش مهتابی، بساط خود را بر سبزه باغی چیده بودند...» (ص ۵)، اظهار نظر عجیبی کرده است (مدرس صادقی، ۱۴۰۱: ۲۷۷–۲۷۸ نسخهٔ اینترنتی طاقچه):

شب «مهتابی» معلوم است که چه جور شبی‌ست. اما فرح‌بخش یعنی چه؟ این یک روایت سوم شخص است، نه اول‌شخص. در یک روایت اول‌شخص، زاویهٔ دید معلوم است و هر صفتی معلوم است که دارد از طرف کی به کار می‌رود. اما در یک روایت سوم‌شخص، صفتی مثل «فرح‌بخش» چه معنایی دارد؟

بدیهی است که در اینجا نیز نویسنده با استفاده از تکنیک فراداستان، مانع از غرق شدن خواننده در فضای داستان می‌شود و توجه او را به سمت خود جلب می‌کند.

۵ـ۲.بینامتنیت

بینامتنیت دارای تعاریف و معانی بسیار گسترده‌ای است که ما در اینجا فقط به یکی از آن‌ها می‌پردازیم، یعنی به رابطه‌ای که بین دو یا چند متن وجود دارد (برای بحث مفصل دربارهٔ بینامتنیت در ادبیات ر.ک. آلن، ۲۰۰۰). وقتی در متنی به متن دیگر اشاره می‌شود، یا بدان استناد، و یا از آن نقل قول می‌شود، با بینامتنیت مواجه هستیم. در این معنا تلمیح را نیز در آثار ادبی قدیم می‌توان نوعی بینامتنیت نامید، اما باید توجه داشت که از تلمیح در آثار ادبی کهن غالباً به‌صورت گذرا و به‌عنوان شاهدی در تأیید آرای نویسنده یا شاعر استفاده می‌شود، اما این تمهید در آثار پسامدرن نقش بسیار مهمی دارد به‌حدی که بدون توجه به روابط بینامتنی، درک اثر ناقص می‌شود. اشارات بینامتنی را غالباً از مهم‌ترین سرنخ‌های شناسایی آثار پسامدرن قلمداد می‌کنند که هدف نهایی آن به‌زیر سؤال بردن مرجعیت و اهمیت متن یا متونی است که بدان اشاره شده است. درواقع نویسندگان پسامدرن برای شالوده‌شکنیِ[۲۸] روایت‌های سنتی و هجو آن‌ها و نیز برای خلق معانی جدید به بینامتنیت متوسل می‌شوند. رمان *ملکوت* مملو از اشارات گوناگون به آثاری مذهبی یا اساطیری است همچون *عهد عتیق*، *عهد جدید*، *یکلیا و تنهایی او*، و البته اشعار مولوی. اهمیت این اشارات، که غالباً نیز هجوآمیز است،

به‌حدی است که با نادیده گرفتن آن‌ها، پیام یا درون‌مایهٔ اصلی رمان مغفول می‌ماند. فصل اول این رمان با آیهٔ «فَبَشِّر هُم بِعذاب الیم» [آن‌ها را به عذابی دردناک بشارت بده] (انشقاق: ۲۴) آغاز می‌شود که استعمال واژهٔ «بشارت» در آن برای بیان خبری دردناک، همان‌طور که گفتیم، نوعی تهکّم است:

> در قرآن و در لغت، واژه «بشارت» در خبر مسرّت‌بخش (مژده) و اندوه‌بخش هر دو به کار می‌رود، اما طبق قرائن، یکی از این دو معنای فوق مشخّص می شود. در قرآن کریم استعمال بشارت در خبر اندوه‌بخش، یک نوع استعاره و یا تهکّم است؛ ***یعنی غیر از عذاب هیچ چیز دیگری برای آنان نیست*** [تأکید از ماست]؛ زیرا چون موعظه و پند و نصیحت در دل‌های کفار و بت‌پرستان هیچ گونه اثری نمی گذارد، خداوند خطاب به پیامبر (ص) فرموده که به آنان عذاب دردناک و عقوبت را اعلام نماید.[۲۹]

این استعارهٔ تهکّمیه به‌صورت طنزی سیاه[۳۰] تا پایان کار بر کل رمان حاکم است، و اتفاقاً همین طنز سیاه یکی از ویژگی‌های بارز آثار پسامدرنیستی است (ر.ک. لویس، ۲۰۰۲: ۱۲۴–۱۳۰). بی‌توجهی برخی منتقدان به مقولهٔ طنز سیاه در *ملکوت*، و خلط آن با «طنز» و «هزل» و «شوخی» سبب شده است تا ایراداتی بی‌اساس به کار بهرام صادقی بگیرند (مثلاً ر.ک. مدرس صادقی، ۱۴۰۱: ۲۹۸–۳۰۰ نسخهٔ اینترنتی طاقچه).

از شش فصل کتاب چهار فصل آن، یعنی فصل‌های ۱ تا ۳ و ۶، با کتیبه‌ای آغاز می‌شود که به‌ترتیب نقل قول‌هایی هستند از قرآن، *مثنوی معنوی*، *عهد جدید* و باز هم *مثنوی معنوی*. در تمام متون فوق، هم خدا و هم شیطان نقش مهمی بر عهده دارند، اما در *ملکوت* جز اشارهٔ بسیار گذرای دکتر حاتم به خدا (ص ۲۴)، هیچ ذکر دیگری از خدا به‌میان نمی‌آید (ص ۲۳–۲۴).

۵ـ۳.تقلید ادبی

تقلید ادبی[۳۱] تکنیک دیگری است که بسیار مرتبط با بینامتنیت است، و کاربرد فراوانی در آثار نویسندگان پسامدرن دارد. تقلید ادبی عبارت است از سرهم کردن و التقاط عناصر سبکی آثار گوناگون همراه با تقلید عمدتاً هجوآمیز آن‌ها. در *ملکوت* از این تمهید نیز به‌فراوانی استفاده شده است، به‌حدی‌که فصل سوم کتاب را که برخی آن را زیباترین فصل کتاب حاضر دانسته‌اند (موحد، ۱۳۹۵)، می‌توان تقلیدی ادبی و حتی تمسخرآمیز از رمان *یکلیا و تنهایی او* (مدرسی، ۱۳۲۴) دانست (ص۵۳):

> 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 سرسبز و خرم بوزد و شکوفه‌های جوان و رنگارنگ بهار بر تمامی زمین خشک و تشنه بپراکند. و شکوفه‌های بهارها بر گور تنهای من خواهد ریخت و بر گور معصوم فرزندم و آن‌ها را خواهد پوشاند، زیرا من بندهٔ گناه بودم و این رودخانهٔ شوم در من به بی‌رحمی جاری بود ...

توجه شود که نثر شاعرانهٔ این فصل تفاوت آشکاری با زبان معمولی و معیار در دیگر فصل‌های کتاب دارد، و این تغییر فاحش و ناگهانی یکی از ویژگی‌های آثار پسامدرن است که ناگهان بین خواننده و اثر فاصله می‌اندازد. همچنین با توجه به معنای کلی حاکم بر رمان *ملکوت*، می‌توان گفت این فصل از کتاب، تقلیدی هجوآمیز از رمان *یکلیا و تنهایی او* است زیرا در جهان *یکلیا و تنهایی او*، هم خدا و هم شیطان، هرکدام به طریقی و بنا بر دلیلی، انسان را به روی آوردن به عشق ترغیب می‌کنند، اما در جهان *ملکوت*، عشق توهمی بیش نیست که نه خدا وقعی بدان می‌نهد و نه شیطان.

۵ـ۴.اعوجاج زمانی

هرگونه بازی با زمان و ایجاد هر نوع تغییری در روال خطی آن را اعوجاج زمانی می‌نامیم. بنابراین بازگشت به گذشته، یا استفاده از ترتیب غیرخطی در تکنیکِ جریان سیال ذهن، از انواع اعوجاج زمانی محسوب می‌شوند. از این تکنیک‌ها هم در آثار مدرن استفاده می‌شود و هم در آثار پسامدرن، اما اعواج زمانی شکل‌های گوناگون دیگری هم دارد، مانند زمان‌های موازی، یا درهم‌آمیختن اعصار گوناگون، که خاص آثار پسامدرن هستند (ر.ک. لویس، ۲۰۰۲: ۱۲۵–۱۳۰).

در رمان *ملکوت* از درهم‌آمیختن اعصار گوناگون به‌زیبایی و استادانه استفاده شده است، و این امر جلوه‌ای اساطیری و «همه‌زمانی» به اثر بخشیده است. مثلاً م.ل. به هنگام شرح سفرش سخن از کالسکه و اسب‌ها و قاطرها و الاغ‌ها به‌میان می‌آورد (ص ۳۵)، اما در آغاز داستان وقتی مودت دچار جن‌زدگی می‌شود، دوستانش او را با ماشین جیپ به مطب دکتر حاتم می‌رسانند (ص ۶)، تو گویی م.ل. مسافری است که از اعماق تاریخ به زمان حاضر سفر کرده است. یا وقتی م.ل. در دل شب برای کشتن پسرش به سمت اتاق او می‌رود، از فانوسی برای روشن کردن راهرو بزرگ و تاریک قصر استفاده می‌کند (ص ۴۵–۴۶)، اما وقتی دوستان مودت او را در تاریکی شب با جیپ نزد دکتر حاتم می‌برند، خیابان‌های شهر با «لامپ‌های کوچک و کم‌نور» (ص ۱۰) روشن شده است. در جایی دیگر دکتر حاتم با درهم‌آمیختن زمان‌ها، چنان شرحی از سفرهایش به‌دست می‌دهد که خواننده درمی‌یابد او واقعاً همیشه و در تمام زمان‌ها حضور داشته و زنده بوده است (ص ۲۳):

> در همهٔ سفرهایم، پای پیاده، در دل کجاوه‌ها، روی اسب‌ها و درون اتومبیل‌ها، وقتی که برف و بوران جاده را مسدود می‌کرد، یا آن زمان که از میان درختان گل

می‌گذشتیم، در آن غروبی که به شهری می‌رسیدیم و به سراغ مهمان‌خانه‌اش می‌رفتیم [...] احساس می‌کنم همیشه می‌توانم باشم.

۵ـ۵.گروتسک

گروتسک در لغت یعنی به‌تصویر درآوردن فردی بسیار زشت و ترسناک یا مضحک است، اما منظور از گروتسک در ادبیات یعنی شخصیتی که از حیث ظاهر و یا رفتار، ترحم‌برانگیز، ترسناک و یا رقت‌انگیز و چندش‌آور باشد؛ بنابراین شخصیت‌های ناقص‌الخلقه و عقب‌ماندهٔ ذهنی در داستان‌ها عموماً شخصیت‌های گروتسک محسوب می‌شوند. تاریخ استفاده از گروتسک در ادبیات به قدیم‌ترین روزگاران ممکن می‌رسد، به‌طوری‌که می‌توان گفت پیدایش قصه و گروتسک هم‌زمان بوده است؛ غول‌ها، اجنه، عجوزه‌ها و موجوداتِ نیم‌انسان‌نیم‌حیوان، همه‌وهمه ذیل مفهوم گروتسک قرار می‌گیرند. استفاده از گروتسک در افسانه‌ها و قصه‌ها بیشتر برای ایجاد هیجان یا ترس در مخاطب، و یا برای نمایش و بیان تمثیلی برخی شخصیت‌ها و ماجراهای واقعی و مانند آن بوده است. اما استفاده از گروتسک در آثار ادبی پسامدرن علل دیگری دارد که ازآن‌جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: نمایش آشفتگی‌ها و ناهنجاری‌های موجود در جهان، تصویر کردنِ بخش‌های پلید و سیاه روان آدمی، به‌چالش کشیدن هنجارهای اجتماعی و اخلاقی و زیبایی‌شناختی، خدشه‌دار کردن این پیش‌فرض که مرز قاطع و مشخصی بین مفاهیم گوناگون وجود دارد، و از همه مهم‌تر آشنایی‌زدایی از شیوه‌های سنتی واقع‌گرایانه و مدرن در کار رمان و داستان‌پردازی (ر.ک. له‌مان، ۲۰۰۵).

دو شخصیت اصلی رمان *ملکوت*، یعنی دکتر حاتم و م.ل.، هر دو شخصیت‌های گروتسک هستند؛ دکتر حاتم سر و گردنی به‌شدت پیر اما اندامی بسیار جوان و قوی دارد (ص ۱۰)، و م.ل. انسانی است که به‌خواست خودش بسیاری از اندام‌هایش را

بریده‌اند به حدی‌که به‌جز سر و یک دست اندام دیگری برایش باقی نمانده است (ص ۱۷). چنان‌که گفتیم دکتر حاتم در این رمان تمثیلی از شیطان یا مرگ است؛ سر و گردنِ پیر و اندامِ جوان و نیرومندِ شیطان، دلالت دارد بر قدیم و ازلی بودن و نیز قهار و نیرومند بودن او در جهان *ملکوت*. بی‌رحمیِ چنین جهانی زمانی بیشتر آشکار می‌شود که دریابیم تنها کسی که در آن خبری یا نشانی از خدا دارد خود همین شیطان است و بس (ص ۲۵)! از سوی دیگر اگر م.ل. را هم تمثیلی از اَب یا ملکوت مثله‌شدهٔ مسیحی بدانیم که خود به دست خود پسرش را به کام مرگ می‌فرستد (ص ۴۷)، سیاهی و تباهی چنین دنیایی هرچه بیشتر آشکار می‌شود. شاید به‌هیچ طریق دیگری جز گروتسک نتوان چنین معنایی را به بیان در آورد. کنار هم قرار گرفتن نثر روزمره و معیار در کنار نثر ادبی و شاعرانه و تلمیحات انجیلی را نیز در این رمان می‌توان گونهٔ دیگری از گروتسک دانست (برای جلوه‌های گوناگون گروتسک ر.ک. له‌مان، ۲۰۰۵: ۸۸). به باور نویسندهٔ این رمان، تنها بشارتی که چنین جهانی به آدمی می‌دهد عذاب الیم است و بس، و به‌نظر می‌آید که او نهایتاً سه راه برای برخورد با چنین جهانی پیشنهاد می‌کند: اولاً پذیرفتن مردانهٔ این واقعیت که زندگانی منیری در این جهان ممکن نیست: «گر نبودت زندگانی منیر// یک دو دم مانده است، مردانه بمیر» (مولوی)، ثانیاً تمتع جستن از همین دو روز باقی‌مانده و غرق شدن در لذت: «شما می‌توانید در این چند روز باقی‌مانده، در این هفتهٔ باقی‌مانده، به اندازهٔ صدها سال عمر کنید، از زندگی و از هم تمتع کافی بگیرید ...» (ص ۱۰۶)، و ثالثاً پناه بردن به ادبیات و به دروغی که همین رمان جلوه‌ای بسیار زیبا از آن است.

۶.نتیجه

ملکوت را می‌توان تقلیدی هجوآمیز از متونی همچون *عهد عتیق* و *عهد جدید* و *یکلیا و تنهایی او* (ر.ک. مدرسی، ۱۳۳۴) دانست. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار پسامدرنیستی هجو و تمسخرِ باورهای اخلاقی و نیز نهادهای اجتماعی و فرهنگی حاکم بر جامعه است؛ صادقی با استفاده از تکنیک‌هایی چون فراداستان و تقلید ادبی، و نیز با ارائهٔ تصاویرِ گروتسکی از شخصیت‌های اساطیری همچون یهوه و ابلیس و اَب (پدر یا خدای مسیحی) و مسیح، مرجعیتِ قوی‌ترین نهادهای فرهنگی زمانهٔ خودش را که ازقضا و روزبه‌روز اهمیت و قدرت عظیم‌تری نیز یافتند و نهایتاً هم دست بالا را گرفتند، به‌زیرسؤال برده است (نیز ر.ک. عطاران، ۱۳۸۶). این رمان اولین رمان موفق پسامدرن در زبان فارسی است و سوای ارزش‌های زیبایی‌شناختی و اهمیت ادبی‌اش، مبین قدرت عظیم زبان فارسی در بیان ذهنیات و خلق فضاهای جدیدی است که کوچک‌ترین سابقه‌ای در این زبان نداشته است. رمان مدرن فارسی با *بوف کور* صادق هدایت آغاز شد، و با *ملکوت* بهرام صادقی پا به عرصهٔ کاملاً جدید دیگری گذاشت به نام رمان پسامدرن.

پی‌نوشت‌ها

1. postmodern
2. epistemological
3. ontological
4. metafiction
5. intertextuality
6. fragmentation
7. black humor
8. pastiche
9. temporal distortion
10. minimalism
11. grotesque

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۲. مثلاً نمایش‌نامهٔ معروف *در انتظار گودو* اثر ساموئل بکت، که از نخستین و معروف‌ترین آثار پسامدرن است، ابتدا در سال ۱۹۵۲ (۱۳۳۱) در فرانسه منتشر شد، و نخستین اجرای آن به زبان انگلیسی نیز در سال ۱۹۵۵ با استقبال بسیار روشنفکران مواجه شد.

13. the spirit of the age
14. fragmented text
15. minimalist
16. epigraph
17. private allusion

۱۸. مثلاً شاید منظور از «شاعر و فیلسوف» در اینجا ایرج پورباقر باشد (رک. مختاریان ۱۴۰۲: ۱۲۷–۱۳۳)؛ بدیهی است که نه اطلاعات ما برای بحث در بارهٔ این موضوع کافی است، و نه اصلاً پرداختن به آن اهمیتی در نقد این رمان، دست‌کم با رویکرد نظری ما، دارد.

19. round character
20. knowledge
21. existence
22. fragmented narratives
23. introspection
24. stream of consciousness
25. multiple narrators
26. non-linear story telling
27. self-reference
28. deconstruction
29. https://www.islamquest.net/fa/archive/question/fa17078
30. black humor
31. pastiche

منابع

ابراهیمی فخاری، محمدمهدی و شریف‌نسب، مریم (۱۳۹۸). «بررسی سوژهٔ مدرن در بوف کور صادق هدایت و ملکوت بهرام صادقی». *نقد و نظریهٔ ادبی*. س ۴. ش ۲ (پیاپی ۸). ۷ـ۲۵.

اخوت، محمدرحیم (۱۴۰۲). «دیگر ننوشت». در: *بهرام صادقی؛ تاریخ شفاهی داستان‌نویسان ایران*. به همّت حامد قصری. تهران: کتاب سرزمین.

اصلانی، محمدرضا (۱۴۰۲). «جاودانگی». در: *بهرام صادقی؛ تاریخ شفاهی داستان‌نویسان ایران*. به همّت حامد قصری. تهران: کتاب سرزمین.

اصلانی، محمدرضا [تدوین و تنظیم] (۱۴۰۰). *بازمانده‌های غریبی آشنا؛ یادداشت‌های پراکنده و...*. تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی؛ درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای*. تهران: سمت.

تقی‌زاده، صفدر (۱۴۰۲). «ضرورت و ترجمه». در: *بهرام صادقی؛ تاریخ شفاهی داستان‌نویسان ایران*. به همّت حامد قصری. تهران: کتاب سرزمین.

حسینی، برهان‌الدین (۱۴۰۲). «روزگار ملکوتی». در: *بهرام صادقی؛ تاریخ شفاهی داستان‌نویسان ایران*. به همّت حامد قصری. تهران: کتاب سرزمین.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۱). «هنر داستان‌نویسی بهرام صادقی». در: *کلک*، ش ۳۲ و ۳۳. ۱۷۵_۱۷۴.

سلین، لویی فردینان (۱۴۰۱). *سفر به انتهای شب*. ترجمهٔ فرهاد غبرایی. تهران: جامی.

شیری، قهرمان (۱۳۸۴). «پسامدرنیسم و مکتب داستان‌نویسی اصفهان»، *مجلهٔ علمی-پژوهشی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، دورهٔ ۲. ش ۲(۴۲). ۱۶۷-۱۹۸.

صادقی، بهرام (۱۳۴۰). «*ملکوت*». در: *کتاب هفته*، ش ۱۲. ۷-۱۰۰.

صادقی، بهرام (۱۳۷۷الف). «گفت‌وشنودی با بهرام صادقی؛ آیندگان ادبی». [به همت سیروس علی‌نژاد]. در: *خون آبی بر زمین نمناک*. به همت حسن محمودی. تهران: آسا. صص ۹۵-۱۱۱.

صادقی، بهرام (۱۳۷۷ب). «نوشتن سرنوشت من است». در: *خون آبی بر زمین نمناک*. به همت حسن محمودی. تهران: آسا. صص ۸۵-۹۱.

صادقی، بهرام (۱۳۷۹). *ملکوت؛ داستانی خیالی دربارهٔ فلسفهٔ زندگی*. تهران: کتاب زمان.

صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۴). *روایت‌پژوهی درزمانی؛ سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

صنعتی، محمد (۱۳۷۷). «با مرگ، به ستیز مرگ». در: *خون آبی بر زمین نمناک*. به همت حسن محمودی. تهران: آسا، صص ۱۹۹–۲۲۲.

طغیانی، اسحاق و چهارمحالی، محمد (۱۳۹۳). «تبلور شیطان اسطوره‌ای در ملکوت بهرام صادقی». در: *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. ش ۳۶. ۲۲ـ۵۳.

عطاران، علی (آرام) (۱۳۸۶). «نگاهی به داستان بلند ملکوت نوشتهٔ بهرام صادقی»، در: http://www.mandegar.info/1386/Tir/a-aram.asp

قصری. حامد [به همّت] (۱۴۰۲). *بهرام صادقی؛ تاریخ شفاهی داستان‌نویسان ایران*. تهران: کتاب سرزمین.

مختاریان، فریدون (۱۴۰۲). «لطفاً سکوت کنید». در: *بهرام صادقی؛ تاریخ شفاهی داستان‌نویسان ایران*. به همّت حامد قصری. تهران: کتاب سرزمین.

موحد، ضیا (۱۳۹۵). «صادقی به سرنوشت هدایت گرفتار شد؛ گفت‌وگو با ضیاء موحد دربارهٔ خاطراتش از بهرام صادقی و روایت‌های دیگران دربارهٔ او». در: *اندیشهٔ پویا*. ش ۴۰. ۱۲۸–۱۳۰.

غیاثی، محمدتقی (۱۳۸۵). *تأویل ملکوت*. تهران: نیلوفر.

کلباسی، محمد (۱۴۰۲). «نوبل می‌خواست». در: *بهرام صادقی؛ تاریخ شفاهی داستان‌نویسان ایران*. به همّت حامد قصری. تهران: کتاب سرزمین.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۷). «دربارهٔ ملکوت»، در *خون آبی بر زمین نمناک*. به همت حسن محمودی. تهران: آسا.

محمودی، حسن (۱۳۷۷). «گفت‌وگو با فریدون مختاریان». در: *خون آبی بر زمین نمناک*. تهران: آسا. صص ۷۵–۸۰.

محمودی، حسن (۱۳۷۷). *خون آبی بر زمین نمناک*. تهران: آسا.

مدرس صادقی، جعفر (۱۴۰۱). *چشمهایش و ملکوت؛ بزرگ علوی و بهرام صادقی: مروری بر همه‌ی داستان‌ها*. تهران: نشر مرکز.

مدرسی، تقی (۱۳۵۱). *یکلیا و تنهایی او*. تهران: نیل.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۳). «نظر منتقدانهٔ میرصادقی دربارهٔ رمان *ملکوت*»، در:

https://www.isna.ir/news

نجفی، ابوالحسن (۱۴۰۰). *گفت‌وگو با ابوالحسن نجفی*. به همت امید طبیب‌زاده. تهران: نیلوفر.

Allen, G. (2000). *Intertextuality*, Rutledge.

Aslani, M. R. (2021). "Jā vedā negi", Bahram Sadeghi; *Tārikh-e shafāhi-ye Dāstān-Nevisān-e Iran*, edited by Hamed Ghasri, Tehran, Kettab-e Sarzamin.

Aslani, M. R. (2021). Bā zmā nde-hā -ye Qaribi Ā shenā …, Tehran, Niloufar Publisher.

Attaran, A. (2007). "Negā hi be Dā stā n-e Malakout Neveshte-ye Bahram Sadeghi", in: http://www.mandegar.info/1386/Tir/a-aram.asp

Ebrahimi Fakhari, M. M., & Sharifnasab, M. (2019). "Barresi-ye Sdze-ye Modern dar Bouf-e Kour-e Sadegh-e Hedayat", *Naqd Va Nazari-je-je Adabi*, vol. 4, Winter, No.2.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*, translated by J. E. Lewin Ithaca. New York, Cornell University Press.

Ghasri, H. (2022). *Bahrām Sādeghi; Tārikh-e Shafāhi-e Dāstān-Nevisi Iran*,

Ghiyasi, M. T. (2006). *Ta'vil-e Malakout*, Tehran, Niloufar Publisher.

Golshiri, H. (1998). "Dar Bā re-ye Malakout", *Khun-e ābi bar Zamin-e Namnāk*, be hemmat-e Hasan Mahmoudi, Tehran, Asa.

Honarmand, S. (2011). "MALAKUT", in: *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2011, available at http://www.iranicaonline.org/articles/malakut (accessed on 16 October 2017).

Hoseyni, B. (2023). "Rouzgā r-e Malakouti", in: *Bahram Sadeghi; Tārikh-e Shafahi-ye Dāstān-nevisi-ye Iran*, ed. by Hamed Ghasri, Tehran, Ketā b-e Sarzamin.

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge.

Imhof, R. (1986). *Contemporary Metafiction – A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

Kalbasi, M. (2023). "Nobel Mikhā st", in: *Bahram Sadeghi; Tārikh-e Shafahi-ye Dāstān-nevisi-ye Iran*, ed. by Hamed Ghasri, Tehran, Ketā b-e Sarzamin.

Lehmann, H. T. (2005). *Post-dramatic Theatre*. Rutledge.

Lewis, B. (2002). "Postmodernism and Literature", in: *The Routledge Companion to Postmodernism*, edited by Stuart Sim, Routledge, pp. 121-134.

Mahmoudi, H. (1998). "Goft-o-gu bā Fereydoun Mokhtarriyan". In: *Khoun-e ābi bar Zamin-e Namnāk*, Tehran, Asa, 75-80.

Mahmoudi, H. (1998). *Khoun-e ābi bar Zamin-e Namnāk*, Tehran, Asa, 75-80.

Mirsadeghi, J. (2014). "Nazar-e Montaghdā ne-ye Mirsadeghi darbā re-ye *Malakout*", in: https://www.isna.ir/news.

Modarres Sadeghi, J. (2022). *Cheshmhāyash va Malakout; Bozorg Alavi va Bahram Sadeghi: Moruri bar hame-ye Dāstān-hā*, Tehran, Nashr-e Markaz.

Modarresi, T. (1971). *Yakoliyā va Tanhā'i-ye 'u*, Tehran, Nil Publisher.

Mokhtaryan, F. (2023). "Lotfan Sokout Nakonid". in: *Bahram Sadeghi; Tārikh-e Shafahi-ye Dāstān-nevisi-ye Iran*, ed. by Hamed Ghasri, Tehran, Ketā b-e Sarzamin.

oghyani, E., & Chaharmahali, M. (2014). "Tabalvor-e Sheytā n-e Ostoure'i dar Malakout-e Bahram Sadeghi", in: *Adabiyāt-e 'Erf āni va Ostore Shenakhti*, no. 36. 22-53.

Okhovvat, M. R. (2023). "Digar Nanvesht", in: *Bahram Sadeghi; Tārikh-e Shafahi-ye Dāstān-nevisi-ye Iran*, ed. by Hamed Ghasri, Tehran, Ketā b-e Sarzamin.

Payande, H. (2018). *Nazariye va Naghd-e Adabi; Darsnāme'i Miyānreshteii*, Tehran, Samt.

Sa'edi, Gh. (1992). "Honar-e Dā stā n-nevisi-ye Bahram Sadeghi", in: *Kelk*, no. 32-33. 174-175.

Sadeghi, B. (1961). "Malakout", *Ketāb-e Hafte*, No. 12. 7-100.

Sadeghi, B. (2000). *Malakout*, Tehran, Ketā b-e Zamā n.

Safi Pirludje, H. (2015). Ravāyat Padzuhi dar Zamān; *Sanjesh-e Ravesh-hā-je Ghesse-Gu'I va Dāstān-nevisi dar Fārsi*, Tehran, Padzuheshgā h-e Olum-e Ensā ni va Motā le'ā t-e Farhangi.

San'ati, M. (1998). "bā Marg, be Setiz-e Marg". In: *Khoun-e ābi bar Zamin-e Namnāk*, Tehran, Asa, 199-222.

Shiri, Gh. (2005). "Pasā modernism va Maktab-e Dā stā n-nevisi-ye Esfahā n", *Majale-ye Daneshkade-ye Adabijā t-e Dā neshgā h-e Esfehā n*, Vol. 2, 43, Winter, 167-198.

Sā 'edi, Gh. (1992). "Honar-e Dā stā n-Nevisi-ye Bahram Sadeghi", *Kelk*, No. 32 and 33. Tehran, Ketā b-e Sarzamin.

Waugh, P. (1984). *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London. New York: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی