سوررئالیسم در رمان «ملکوت» بهرام صادقی*

نادیا عزیزی[1]

رضا صادقی‌شهپر[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۲/۱۷ تاریخ پذیرش: ۹۹/۴/۲۹

چکیده

سوررئالیسم به ادبیّات و هنر از منظر روان‌شناسانه می‌پردازد، مسائل ذهنی و روانی را در آن برجسته می‌کند و به روان ناخودآگاه و خواب و رؤیا اهمّیّت بسیار می‌دهد. آن آفرینش هنری بدون هرگونه نظارت عقل و محدودیّت‌های عرفی و اخلاقی است و هذیان‌وار و رؤیاگونه لحظه‌های گذرا و ناب ذهن را ثبت می‌کند تا واقعیّت برتر را برسازد. در این مقاله، رمان «ملکوت»، نوشته‌ی بهرام صادقی به روش توصیفی-تحلیلی از دیدگاه سوررئالیسم تحلیل شده است. نگارندگان می‌خواهند به این پرسش اصلی پاسخ دهند که چه ویژگی‌ها و شاخصه‌هایی باعث شده است که این رمان، سوررئالیستی قلمداد شود؟ نتیجه‌ی بررسی‌ها نشان می‌دهد که بهره‌گیری از ویژگی‌ها و شگردهایی همچون نگارش خودکار، خواب و رؤیا، امر شگفت و حیرت‌زا، عشق اروتیک و ستایش زن، طنز و جنون، مکان‌های عجیب و غریب، درآمیختن واقعیّت با خیال و نبود زمان گاهنامه‌ای، ملکوت را به رمانی سوررئالیستی بدل کرده است.

واژگان کلیدی: سوررئالیسم، نگارش خودکار، رؤیا، «ملکوت»، بهرام صادقی.

---

* برگرفته از رساله‌ی دکتری با موضوع «بررسی جریان سوررئالیسم در داستان‌نویسی معاصر ایران تا سال۱۳۵۷» به‌راهنمایی دکتر رضا صادقی شهپر.

[1]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. رایانامه: nadiyaazizi0661@gmail.com

[2]- دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران (نویسنده‌ی مسؤول). رایانامه: r.s.shahpar@gmail.com

۱- مقدّمه

در ادبیّات فارسی، پدیدار شدن یا بازایستادن یک مکتب ادبی به مفهوم غربی آن، هیچگاه وجود نداشته است و نمی‌توان صورت‌بندی دقیقی از مکاتب ادبی با ویژگی‌های خاصِّ هریک در آثار ادب فارسی -قدیم و جدید- ارائه داد؛ امّا از آنجا که بخش عمده‌ی ادبیّات معاصر ایران به ویژه ادبیّات داستانی، تحت تأثیر ادبیّات اروپایی بوده است، شاهد بازتاب ویژگی‌های یک نظریّه و مکتب ادبی در آثار داستانی معاصر هستیم. آشنایی نویسندگان ایرانی با آثار و مکاتب و نظریّه‌های ادبی غربی به طور مستقیم و بیشتر از راه ترجمه، موجب گرایش این نویسندگان به سبک‌های ادبی تازه شد. این گرایش تازه که در سال‌های دهه‌ی چهل شمسی با آثار نویسندگانی همچون بهرام صادقی، صادق چوبک، هوشنگ گلشیری، تقی مدرّسی، غلامحسین ساعدی و. . . گسترده‌تر شد، ریشه در سال‌های پیش از دهه‌ی چهل و در فضا و قهرمانان برخی داستان‌های صادق هدایت مانند «زنده به گور»، «سه قطره خون» و «بوف کور» داشت. سوررئالیسم، یکی از همین گرایش‌های تازه‌ی ادبی بود که با صادق هدایت و بیشتر با رمان «بوف کور» (۱۳۱۵) او در ایران رواج یافت؛ امّا نخستین کسانی که علناً خود را سوررئالیست نامیدند، نویسندگانی بودند که گرد مجلّه‌ی «خروس جنگی» (دوره‌ی اوّل ۱۳۲۹) جمع شده بودند و تحت تأثیر سوررئالیست‌ها، منکر هنر متعهّد و جهت‌گیری‌های اجتماعی بودند. بهرام صادقی (۱۳۱۵-۱۳۶۳) ازجمله نویسندگانی است که در داستان‌های کوتاهش، شگردهای مدرن داستان‌نویسی را به کار گرفته است و در رمان «ملکوت» (۱۳۴۰) هم با بهره‌گیری از برخی شگردهای سوررئالیستی، فضا وآدم‌هایی غریب و شگفت آفریده است.

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و توصیفی-تحلیلی انجام شده است. نگارندگان در پیِ بررسی رمان «ملکوت» از منظر سوررئالیسم‌اند و می‌خواهند به این پرسش‌ها پاسخ دهند که: اولاً آیا «ملکوت»، رمانی سوررئالیستی است؟ ثانیاً چه ویژگی‌ها و شگردهایی باعث شده که «ملکوت»، رمانی سوررئالیستی قلمداد شود؟

۱-۳- پیشینه‌ی پژوهش

نقد و بررسی یک متن خلّاق و پویا از مناظر مختلف و متعدّد امکان‌پذیر است و محدود کردن آن به یک شیوه و روش و گنجاندن آن در ذیل یک مکتب و نظریّه‌ی خاص، امری درست و پسندیده نیست. از همین روست که «ملکوت» بهرام صادقی تاکنون از مناظر مختلف نقد و تحلیل شده است. محمّدتقی غیاثی (۱۳۸۶) آن را از منظر سیاسی و اجتماعی بررسی کرده است. محمّد صنعتی (۱۳۸۹)، نگاهی روان‌شناختی بدان دارد. رقیّه هاشمی و تقی پورنامداریان (۱۳۹۱) هم نقد روان‌شناختی بر آن نوشته‌اند.

محمّد چهارمحالی (۱۳۹۳)، معتقد است که «ملکوت»، نقطه‌ی عطف رئالیسم جادویی در داستان‌نویسی معاصر ایران است. عبدالله حسن‌زاده میرعلی (۱۳۹۳)، آن را رمانی گوتیک می‌داند. فاطمه حیدری و سامان خانی اسفندآباد (۱۳۹۲) و اسحاق طغیانی و محمّد چهارمحالی (۱۳۹۳) هم رمان «ملکوت» را از منظر اسطوره‌ای نقد کرده‌اند. جواد اسحاقیان (۱۳۹۵)، نگاهی از منظر ذهنیّت عرفان یهودی و «قبالا» به «ملکوت» دارد و منصوره تدینی (۱۳۹۵) هم خوانشی اسطوره‌ای از آن به دست می‌دهد.

درباره‌ی سوررئالیسم در ادبیّات فارسی به ویژه ادبیّات عرفانی هم مقالات زیادی نوشته شده است که برخی از این قرارند: «سوررئالیسم در حکایت‌های صوفیانه»، نوشته‌ی علیرضا اسدی و سعید بزرگ بیگدلی (۱۳۹۱)، «تشابهات صوری ادبیّات سوررئالیستی در تذکره‌الاولیای عطّار» نوشته‌ی مریم خلیلی جهان‌تیغ و فاطمه تیموری فتحی (۱۳۹۱)، «پیشینه‌ی مبانی سوررئالیسم در ادبیّات عرفانی» نوشته‌ی رحمان مشتاق‌مهر و ویدا دستمالچی (۱۳۸۹)، «بوطیقای سوررئالیستی مولوی» نوشته‌ی محمود فتوحی (۱۳۸۴)، «نمودهای سوررئالیستی در شعر جنگ بر مبنای آثار پنج شاعر مقاومت» نوشته‌ی فرنگیس شاهرخی و همکاران (۱۳۹۶)، «تبلور سوررئالیسم در شعر هوشنگ ایرانی و مجموعه‌ی سریال» نوشته‌ی فرهاد رجبی (۱۳۹۳).

مقالات دیگری هم درباره‌ی سوررئالیسم در داستان‌های معاصر ایران نوشته شده است. مهوش قویمی (۱۳۸۷) در مقاله‌ی «بوف کور» و «شازده احتجاب»: دو رمان سوررئالیست»، معتقد است گلشیری و هدایت در این دو رمان، واقعیّت‌های روزمرّه را وامی‌نهند تا در دنیای اوهام و اشباح نفوذ کنند و ژرفای اندیشه‌ها، رؤیاها و هذیان‌ها را نشان دهند. مریم طهوری و مرتضی رزّاق‌پور (۱۳۸۹) در مقاله‌ی «سوررئالیسم در داستان واهمه‌های بی‌نام و نشان غلامحسین ساعدی»، صادق هدایت را پایه‌گذار سوررئالیسم در ایران و ساعدی را تحت تأثیر او دانسته‌اند. زینب نوروزی و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله‌ی «سوررئالیسم در داستان معاصر فارسی با تکیه بر آثار هدایت و گلشیری»، عقیده دارند مکتب سوررئالیسم، تأثیر زیادی بر داستان‌نویسان ایرانی گذاشته است و صادق هدایت و هوشنگ گلشیری در آثار مهم‌شان بیش از دیگران از سوررئالیسم، متأثّر شده‌اند. محسن ذوالفقاری و همکاران (۱۳۹۵) هم در مقاله‌ی «شیوه‌های انعکاس سوررئالیسم در رمان‌های معاصر و تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها با مبانی غربی‌اش» به بررسی سه رمان «بوف کور»، «شازده احتجاب» و «سمفونی مردگان» پرداخته و برخی ویژگی‌های سوررئالیسم را در آن‌ها نشان داده‌اند. در دو مقاله‌ی همایشی هم مشخّصاً به بررسی رمان «ملکوت» از منظر سوررئالیسم پرداخته شده است که می‌توانند پیشینه‌ی مستقیم این پژوهش به شمار آیند. محمّدرضا روزبه و سودابه کشاورزی (۱۳۹۴) و مهسا میرشکار (۱۳۹۵) در مقالات‌شان «ملکوت» را رمانی سوررئالیستی دانسته و برخی ویژگی‌های سوررئالیسم را در آن نشان داده و برای هریک شواهدی از متن داستان ذکر کرده‌اند، بدون آن که تحلیلی از آن‌ها ارائه کنند که همین مهم‌ترین نقص این دو پژوهش است. تفاوت

پژوهش حاضر با دو مقاله‌ی مذکور آن است که ضمن برشمردن ویژگی‌های متعدّد -و گاه متفاوت- سوررئالیستی رمان «ملکوت» به تحلیل‌های روان‌شناختی آن نیز پرداخته است. همین موضوع، ضرورت انجام این پژوهش را ایجاب می‌کند و به دلیل تفاوت‌های محتوایی و تحلیلی و روش‌شناختی، از تکراری بودن به دور می‌دارد.

۲- مبانی نظری پژوهش

سوررئالیسم، نام جنبشی ادبی و هنری در اوایل قرن بیستم در فرانسه است. زمانی که داداییسم در حال از بین رفتن بود، پیروان آن به رهبری «آندره برتون» که خود زمانی از داداییست‌ها بود، طرح مکتب جدیدی را ریختند که در سال ۱۹۲۴ به طور رسمی «سوررئالیسم» نامیده شد. آندره برتون، روان‌پزشک، شاعر و نویسنده بود و در آفرینش هنری تحت تأثیر آرای زیگموند فروید بر رؤیا و خیال و ضمیر ناخودآگاه تأکید داشت. سوررئالیست‌ها از یک سو تحت تأثیر دادائیسم بودند که می‌خواست ادبیّات و هنر را از اسارت عقل و منطق و زبان آزاد کند و از سوی دیگر، متأثّر از رمانتیسم قرن نوزده بودند که تمایلات اصلی آن، اعتقاد به طبیعتِ اساساً شاعرانه‌ی انسان، توسّل به توانایی‌های زندگی باطنی، ارزش دادن به تخیّل و رؤیا، همسان‌پنداریِ ادبیّات و زندگی و امید به تغییر و تحوّل زندگی بشر بود. همچنین سوررئالیست‌ها به نوعی عرفان گرایش داشتند و بر این باور بودند که انسان در قید و بند عقل، اثبات‌گرایی و تمدّن گرفتار شد است و این زندگی معمولی و مبتذل را حقیقت می‌پندارد و به نداهای درونی‌اش که سرشار از اسرار جهان هستی است، اعتنایی نمی‌کند. (قویمی، ۱۳۸۷: ۹۳ و ۹۴)

سوررئالیسم به معنای «فراواقعیّت» و واقعیّت برتری است که در ژرفا و ورای جهان مادّی وجود دارد. هنرمند سوررئالیست -چنان که برتون در بیانیّه‌ی خود می‌گوید- بر آن است که به «واقعیّت برتر» دست یابد و این کار فقط با رهایی از سلطه‌ی عقل و منطق میسّر است. واقعیّت برتر در اعماق ناخودآگاه آدمی نهفته است و تنها در رؤیاها و اوهام رخ می‌نماید؛ بنابراین، شاعر و هنرمند باید هنگام نوشتن به حالت خلسه برود و آنچه را که در ضمیرش می‌گذرد، بر روی کاغذ بیاورد. (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۴۹)؛ «سوررئالیسم با ساختن واقعیّت برتر در قلب واقعیّت سرمست می‌شود و می‌کوشد از تخیّل معمول به مرحله‌ی «تخیّل برتر» برسد که در آن، موجوداتی پدید می‌آیند که هستی‌شان، زاییده‌ی مطلق خیال است.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵)؛ مهم‌ترین ویژگی‌ها و شگردهای سوررئالیسم عبارت‌اند از: خواب و رؤیا، امر شگفت و جادو، نگارش خودکار، اروتیسم و عشق شهوانی، اعتقاد به کشف و شهود و نفی عقل، طنز و دیوانگی. (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۵۳-۲۶۰)؛ این‌ها، همگی حاکی از آن است که یک واقعیّت برتر دیگری در ورای واقعیّت (رئال) نهفته است و رسیدن به آن، اصل و هدف است. (بیگز بی، ۱۳۹۵: ۵۶)؛ برتون می‌گوید: «ما، خودمان را از این درختان کذایی آزاد کرده بودیم و از خانه‌ها، آتش‌فشان‌ها و امپراطوری‌ها. . . راز سوررئالیسم در این

است که ما متقاعد شده‌ایم به این که چیزی در پشت آن‌ها هست.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۹، ج۲: ۸۲۵)؛ «سوررئالیسم، متعهّد به تصحیح درک ما از واقعیّت است.» (بیگز بی، ۱۳۹۵: ۵۵) و در نتیجه، ایجاد حیرت و شگفتی در مواجهه با اشیا و پدیده‌ها. سوررئالیسم از نظر برتون «خودکاری روانی محضی است که مقصود از آن، بیان شفاهی یا کتبی عملکرد حقیقی اندیشه است؛ اندیشه‌ی القاشده در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی.» (همان، ۵۲)

سوررئالیسم به ادبیّات و هنر از منظر روان‌شناسانه می‌نگرد و ضمیر ناخودآگاه، اوهام و رؤیا را مهم می‌شمارد. ظهور سوررئالیسم، زمانی بود که نظریّه‌های فروید درباره‌ی ضمیر ناخودآگاه و رؤیا، اروپا را به خود مشغول کرده بود و آندره برتون و لویی آراگون که هر دو روان‌پزشک بودند، از تحقیق‌های فروید الهام گرفتند و مکتب جدید خود را بر پایه‌ی فعّالیّت ضمیر ناخودآگاه بنا نهادند. برتون، معتقد بود واقعیّت برتری وجود دارد که در ضمیر ناخودآگاه انسان نهفته است و «همه چیز به آنجا می‌رسد که تصوّر کنیم نقطه‌ای از ذهن و اندیشه وجود دارد که در آن، زندگی و مرگ، واقعی و خیالی، گذشته و آینده، عالی و دانی دیگر مخالف هم شمرده نشوند.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۹، ج۲: ۹۰۴)؛ این نقطه‌ی متعالی که برتون می‌گوید، چیزی است که سوررئالیسم در پیِ نشان دادن آن است. برتون در بیانیه‌ی سوررئالیسم می‌گوید که انسان موجود خیال‌بافی است؛ امّا امروزه نمی‌تواند تخیّلات خود را آزادانه بیان کند؛ درحالی که زبان، چیزی است که باید از آن، استفاده‌ی سوررئالیستی شود و باید بیانگر فوق واقعیّت باشد و این مهم از راه رؤیا و نگارش خودکار اتّفاق می‌افتد. او از رئالیسم که به باورش، واقعیّت را حقیر می‌سازد، انتقاد می‌کند و مخیّله را از آن جهت که نیست را هست می‌کند، گرامی می‌دارد. از کارهای فروید که توانسته است ارزش رؤیا را نشان دهد، به بزرگی و اهمّیّت یاد می‌کند و معتقد است که با درآمیختن رؤیا و واقعیّت، سوررئالیته/ فراواقعیّت پدید می‌آید. (همان، ۷۹۹ و ۸۰۰)؛ اهمّیّت دادن سوررئالیست‌ها به عالَم رؤیا و خیال در نتیجه‌ی آرای فروید درباره‌ی تخیّل و رؤیا بود که آن‌ها را هم واقعیّت تلقّی می‌کرد. این، همان جهان واقعی فراتر از واقع بود که فروید کشف کرده بود و به کار سوررئالیست‌ها می‌آمد. (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۳۹)؛ برتون سوررئالیسم را «خودکاری روحیِ ناب» می‌داند که می‌کوشد کارکرد واقعی اندیشه- آزادی مطلق- را کشف کند. (سیّدحسینی، ۱۳۸۹، ج۲: ۸۰۰)؛ سوررئالیست‌ها، «قبل از هرچیزی می‌کوشند که از اجبار اندیشه‌ی نظارت شده فرار کنند. بدون موضوع پیش‌بینی شده، بدون نظارت منطق، زیبایی‌شناسی یا اخلاق بنویسند.» (همان، ۹۰۱)؛ آن‌ها بدین طریق آنچه را که در درون‌شان می‌گذرد بدون سانسورِ خودآگاه، بیرون می‌ریزند و با «نگارش خودکار»، گفتارهای پنهان ذهنی و درونی را آزاد می‌کنند. در نظر سوررئالیست‌ها، تخیّل، نوعی نیروی سازنده است؛ و از سوی دیگر به کشف معنی تازه می‌انجامد و به گفته‌ی برتون، «هر کشفی زیبا و حقیقی است و نشانه‌ای از امر شگفت در آن هست.»

(همان، ۹۰۳)؛ باز از همین روست که دیوانگی در سوررئالیسم اهمّیّت می‌یابد؛ زیرا آنان در تخیّل خویش، آزادند و با اندیشه‌ی طبیعی قطع رابطه کرده‌اند و از امکانات ناشناخته‌ی ذهن، بیشترین بهره را می‌برند. سوررئالیست‌ها از نظر فلسفی نیز تحت تأثیر اندیشه‌های کسانی همچون هانری برگسون و بندتو کروچه، کشف و شهود را بر عقل ترجیح می‌دهند و با اخلاق مذهبی و غیر مذهبی ضدیّت دارند و به خیال و ایجاد ارتباط بین دنیای بیرون و درون و هشیار و ناهشیار اهمّیّت قائل‌اند. (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۳۷)؛ سوررئالیسم، نفی زندگی و ارزش‌ها نیست؛ بلکه جستجوی ارزش‌های تازه و کنار زدن غبار عادت و کشف زندگی حقیقی و واقعیّت برتر است که نزد سمبولیست‌ها و نیز نحله‌های عرفانی، بسیار اهمّیّت داشت.

۳- تحلیل داده‌ها

۳-۱- خلاصه‌ی رمان

رمان «ملکوت» با حلول جن در بدن آقای مودّت آغاز می‌شود و دوستانش، مرد چاق، منشی جوان و آقای ناشناس، او را برای درمان، پیش دکتر حاتم می‌برند و وی جن را از بدن آقای مودّت بیرون می‌آورد. دکتر که مدّعی است با تزریق نوعی آمپول می‌تواند عمر افراد را طولانی کند و میل جنسی را افزایش دهد، منشی جوان و مرد چاق را وسوسه می‌کند تا تن به تزریق آمپول می‌دهند. او با تزریق این آمپولِ مرگ‌زا به همه‌ی مردم شهر، قصد دارد شهر را به ویرانه و گورستان بدل کند. دیگر شخصیّت محوری رمان «ملکوت»، فردی به نام «م. ل» است. او که فرزندش را به سبب دوستی با دکتر حاتم به قتل رسانده و زبان خدمتکارش، «شکو» را که ناظر قتل بوده، بریده است، برای رهایی از این گناه، چهل سال است که خود را در اختیار پزشکان قرار داده و اعضای خود را یکی‌یکی قطع کرده است و در شیشه‌های الکل نگهداری می‌کند و اکنون پیش دکتر حاتم آمد تا تنها عضو باقی‌مانده، یعنی، دستش را که با آن خاطراتش را می‌نویسد، قطع کند. این‌ها در فصل دوم و سوم رمان، طیِّ اقامت سیزده روزه‌ی م. ل در خانه‌ی دکتر حاتم از زبان وی به شکل حدیث نَفسی اعتراف‌گونه و مرور خاطرات گذشته روایت می‌شوند. فصل چهارم رمان، گفتگوهای عاشقانه و اروتیک دکتر حاتم و همسرش، ساقی است و در نهایت، او را به جرم رابطه با «شکو» خفه می‌کند. در فصل پنجم، «م. ل» از قطع کردن دستش منصرف می‌شود و تصمیم می‌گیرد که به زندگی عادی برگردد و برای همین از دکتر حاتم می‌خواهد که از آن آمپول جوانی‌بخش به او هم تزریق کند. در فصل ششم و پایانی رمان، دکتر حاتم به همراه «م. ل» و شکو به باغ می‌رود و آقای مودّت و دوستانش را از حقیقت ماجرا و آمپول‌های مرگ‌زا که به آن‌ها و اهل شهر زده است، آگاه می‌کند.

چنان که پیشتر هم گفته شد، در متون سوررئالیستی، مسائلی همچون خواب و رؤیا و تخیّل، امر شگفت و اعجاب‌انگیز، مرگ‌اندیشی و احساس بیهودگی و پوچی، زن و عشق شهوانی، نگارش خودکار، درهم آمیختن عین و ذهن، طنز و جنون برجسته می‌شوند و بیشترِ آن‌ها در خدمتِ نمایاندن واقعیّت برتر و

رهایی از قید و بند عقل و رسیدن به شهود عالم متعالی‌اند. این ویژگی‌ها می‌توانند در هر متنی-شعر، داستان، نقّاشی، فیلم و. . . - نمود یابند، هرچند که در ابتدا سوررئالیست‌ها، بیشتر در زمینه‌ی شعر و نقّاشی فعّالیّت می‌کردند و با رمان، میانه‌ی خوبی نداشتند و با آن مخالف بودند، بیشتر سوررئالیست‌ها و حتّی خود آندره برتون که در بیانیه‌ی سوررئالیسم، رمان را «حقارت‌بار و ننگ‌آور» (برانژه، ۱۹۷۷: ۱۱۰، نقل از: قویمی، ۱۳۸۷: ۳۲۲) شمرده بود، رمان‌هایی نوشتند و در عمل نشان دادند که آماج حملات‌شان نه داستان و روایت به طور کلّی، بلکه بیشتر، رمان واقع‌گرا بوده است. سوررئالیست‌ها بر این باور بودند که رمان و داستان، تنها زمانی پذیرفتنی است که آن رویِ واقعیّت را آشکار سازد، از حقیقت‌نمایی پرهیز کند و هیجانات درونی را برجسته و آشکار نماید. (قویمی، ۱۳۸۷: ۳۲۲-۳۲۴)؛ قویمی به نقل از موریس موریه (۲۰۰۶) چند ویژگی عمده و ضروری را ذکر می‌کند که وجود این ویژگی‌ها در هر داستانی، آن را به داستانی سوررئالیستی تبدیل می‌کند. این ویژگی‌ها از این قرارند:

۱- در رمان سوررئالیستی، مکانیسم و ساز و کار درونی که حوادث و ماجراها را به حرکت درمی‌آورد، نباید با منطقی هماهنگ باشد که صرفاً از طریق مشاهده و بررسی واقعیّت‌های ساده و عادی حاصل می‌شود.

۲- رویدادهای خرد و کلان داستان بنابرترتیب زمانیِ وقوع‌شان در داستان جای نمی‌گیرند و ساز و کار درونی اثر از گاهنامه‌ی حقیقی پیروی نمی‌کند.

۳- موقعیّت‌ها، وضعیّت‌ها و رفتار و کردار اشخاص داستان دارای توضیح و توجیه منطقی و عقلایی نیست و در پایان نیز نباید با دخالت عوامل و نیروهای حقیقت‌نما، حل و جبران شود.

۴- جنبه‌ی اعجاب‌انگیز رخدادها و کنش شخصیّت‌ها اگر در داستان حفظ شود، می‌تواند به شکل وهم و خیالی اضطراب‌آمیز بسط و گسترش یابد.

۵- تعالی سوررئالیسم در زمان و مکان واقعی و ملموس ما عمل می‌کند و اگرچه به پدیده‌های نامرئی متوسّل می‌شود؛ امّا پدیده‌های نامرئی آن، هنجار یا معیاری ندارند و به زمینه‌ی خاصّی، مثلاً مذهبی یا اسطوره‌ای وابسته نیستند. تناقضی که تعالی سوررئالیسم را پدید می‌آورد، نقطه‌ی اوجی است که در آن نیروهای مخالف، متضاد به نظر نمی‌رسند؛ بلکه درآمیختگی‌شان به شکل حیرت‌آوری خیره‌کننده است.

۶- در رمان سوررئالیستی، زن و خصلت‌های زنانه، اهمّیّت و نقش بارزی دارد و ستایش می‌شود. (قویمی، ۱۳۸۷: ۳۲۴و۳۲۵)

با توجّه به آنچه درباره‌ی سوررئالیسم گفته شد، به بررسی شاخصه‌ها و ویژگی‌های سوررئالیستی رمان ملکوت می‌پردازیم و در کنار آن به تحلیل‌های روان‌شناختی آن نیز به اقتضای بحث اشاره می‌کنیم.

۳-۲- امر شگفت و جادو

سوررئالیست‌ها، علاقه‌ی زیادی به امور شگفت و جادویی دارند؛ زیرا از این طریق می‌توان به تخیّل پر و بال داد و از عالم واقع دور شد و به مشاهده‌ی ژرفای جهان و هستی رسید؛ یعنی، همان چیزی که سوررئالیسم، «واقعیّت برتر» می‌نامید. در چنین دنیایی، هر چیزی می‌تواند به چیزی دیگر تبدیل شود و در همان حال طبیعی هم جلوه کند. سوررئالیسم با درهم ریختن عادت‌ها و قوانین دنیای مادّی، موجب شگفتی و ایجاد حیرت می‌شود. رمان «ملکوت» از همان آغاز، جادویی بودن و شگفت‌انگیزی خود را چونان براعت استهلالی به رخ می‌کشد و به خواننده می‌فهماند که با رمانی عادی مواجه نیست: «در ساعت یازده شب چهارشنبه‌ی آن هفته، جن در آقای مودّت حلول کرد.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۵)؛ اتّفاقاً فصل اوّل رمان هم «حلول جن» نام دارد. بیرون آوردن جن از بدن آقای مودّت نیز ساز وکاری تماماً جادویی و شگفت دارد:

«دکتر حاتم، لوله‌ی نرم و لاستیکی را به نرمی و احتیاط به معده‌ی آقای مودّت فرو برد. . . تمام مایع بنفش‌رنگ را با سرنگ از راه لوله‌ی لاستیکی به معده‌ی آقای مودّت فرستاد و پس از آن لوله را بیرون کشید. . . منشی جوان، تشت لعابی را زیر دهان آقای مودّت گرفت. . . آقای مودّت به حال تَهوّع و سکسکه افتاد و فریادهای شدیدی زد. بعد نوار باریک و درخشان و لزجی از دهانش بیرون آمد. دکتر حاتم، سَر این نوار را گرفته بود و آهسته دور چوب کبریتی می‌پیچید. . . بعد از آن، جن بیرون آمد. معلوم شد نواری که قبلاً خارج شده بود، دُم او بوده است. جن به اندازه‌ی یک کف دست بود. شبکلاه قرمز و درخشان و دراز و منگوله‌داری به سر داشت. قبا و ردایی زراندود و ملیله‌دوزی شده به بر کرده بود و نعلین‌هایی ظریف و کوچولو پایش را می‌پوشاند. مثل منشیان درباری قاجار بود، تمیز و با وقار. قلمدان و طومار کوچکی در دست راست گرفته بود و با دست چپ پسربچه‌ی جنی زیبارو و سبزخطی را که چشم‌هایی بادامی داشت تنگ در بغل می‌فشرد. لعاب لزجی سر و رویش را پوشانده بود. جن را خشک کردند. او با صدای زیر و دلخراشی خندید.» (همان، ۲۱و۲۲)

سپس جن که خود را مأمور شیطان معرّفی می‌کند، نوشته‌ای رمزی به دکتر حاتم می‌دهد و می‌رود و پس از رمزگشایی آن مشخّص می‌شود که آقای مودّت، سرطان معده دارد و به شکل فجیعی خواهد مرد. (همان، ۲۳)؛ از طرف دیگر، دکتر حاتم، تحلیلی علمی از بیماری می‌کند و با ابزاری مدرن به درمان دردی فراواقعی می‌پردازد و کار جن‌گیر را انجام می‌دهد: «این جور چیزها را طب جدید «کوراترانژه» یا برایتان ترجمه کنم، «جسم خارجی» می‌نامد. کوراترانژه وقتی به بزرگی یک جن باشد، مسلماً جایی جز محیط فراخ معده نخواهد جست.» (همان: ۱۱)؛ این دو مقوله‌ی ناساز و متضاد در کنار هم به شکلی طبیعی و باورپذیر جلوه می‌کنند. «سوررئالیست‌ها در قلمرو انتخاب و ترکیب اشیا، ادراک و تصوّر را با هم آشتی

می‌دهند؛ مثلاً، یک شـی عادی و کاملاً شـناخته را از جای خودش برمی‌دارند و در جایی که با آن کاملاً بی‌مناسبت است می‌نشانند. . . توجّهی که به وسیله‌ی این اشیا ایجاد می‌شود، ریشه در تمایلات ضمیر پنهان فرد دارد.» (سیّدحسینی، ۱۳۷۶، ج۲: ۸۵۲ و۸۵۴)

شخصیّت و کار و کردار دکتر حاتم نیز شگفت و مرموز و دلهره‌آور است. او، قدی بلند و چهارشانه و اندامی بانشاط و جوان و چالاک دارد؛ امّا «سر و گردنش پیرترین و فرسوده‌ترین سر و گردن‌هایی بود که ممکن است در جهان وجود داشته باشد.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۹)؛ سن او، بسیار زیاد است و اصلاً معلوم نیست چند سـال دارد و خودش هم نمی‌داند. (همان، ۱۲)؛ پزشکی است که شب‌ها تا صبح کار می‌کند و بعد از سـاعت یک هم می‌خوابد و مریض قبول نمی‌کند! (همان، ۷)؛ و در میان مردم شـایع است که دکتر حاتم، زنان و شاگردانش را می‌کشد و از آن‌ها صابون می‌سازد. (همان، ۱۳)

عجیب‌تر از آن، شخصیّت دیگر داستان، یعنی آقای «م. ل» است که چهل سال است خود را در اختیار پزشـکان قرار داد و یکی‌یکی اعضـای بدنش را می‌بُرد و داخل الکل نگهداری می‌کند و در همان حال به زندگی عادی‌اش هم ادامه می‌دهد. او برای بریدن آخرین عضـو باقی‌مانده‌ی خود، پیش دکتر حاتم آمده اسـت: «او اکنون می‌خواهد آخرین عضـو ممکنش را قطع کند. . . دیگر بیش از یک دسـت برایش باقی نمانده اسـت. چهل سال است که خودش را جرّاحی می‌کند. در این سال‌های دراز، یکی‌یکی انگشت‌ها و مَفصـل‌های دسـت و پا و غضـروف‌های گوش و بینی‌اش را هر دو سه سال یک بار بریده است. اکنون او است و دست راستش.» (همان، ۱۴)

کالسـکه‌ی سـیاهی که نعش پسـر «م. ل» را می‌کشـد و سـورچی پیری آن را می‌راند، هم ازجمله تصـویرهای عجیب و دلهره‌آور و تکرارشـونده در رمان اسـت. آن تابوتی اسـت که «چون تابوت داسـتان بوف کور بر ذهن و روحش سنگینی می‌کند.» (میرعابدینی، ۱۳۸۳، ج۲: ۳۵۶)

«این نقطه‌ی مزاحم که مثل مگسی در روح من دور می‌زد، اندیشه‌ی کالسکه‌ای بود بزرگ‌تر و سیاه‌تر از کالسـکه‌ی خودم و خالی‌تر و تنهاتر و غم‌انگیزتر از آن که پیشاپیش همه‌ی ما می‌رفت و سورچی پیری آن را می‌راند. در حقیقت، همه‌ی ما در همه‌ی سـفرها به دنبال آن کالسکه بود که حرکت می‌کردیم نه به سوی مقصدمان. همان کالسکه‌ای که نعش مومیایی‌شده‌ی فرزندم در میانش، درون تابوت چوبی خوبی به اطراف می‌خورد، بالا و پایین می‌پرید.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۳۴)

همه‌ی این‌ها، رویدادها، اعمال و رفتار و وضـعیّت‌هایی اعجاب‌انگیز و حیرت‌آورند که با هیچ معیار و هنجار واقع‌گرا و عقلانی قابل توضـیح و توجیه نیستند و از سوی دیگر به شکلی خیالی و اضطراب‌آمیز در سـراسـر رمان بسـط و گسـترش می‌یابند؛ به ویژه در فصـل دوم و سوم که سرریزِ هذیانی و تخیّلی امیال و آرزوهای سـرکوفته و نمود ناخودآگاه جراحات عمیق روحی و روانی و ترس‌ها و اضـطراب‌های «م. ل»

است و به این هول و اضطراب دامن می‌زند و تا پایان داستان نیز هیچ عاملی آن را حل و توجیه‌پذیر نمی‌کند.

۳-۳- خواب، رؤیا، خیال

سوررئالیست‌ها، متأثّر از آرای فروید درباره‌ی خواب و رؤیا که آن را از موضوعی غیر طبیعی و نامفهوم به موضوعی طبیعی و مفهوم تبدیل کرد که می‌شود حقایق بسیاری را از آن دریافت و درجه‌ی ژرف‌تری از واقعیّت را کشف کرد، اهمّیّت زیادی بدان قائل شدند. به گفته‌ی ژرار دو نروال از پیشاهنگان سوررئالیسم، «رویا به آدمی اجازه می‌دهد که در خود نفوذ کند و به «معرّفت متعالی» دست یابد.» (سیّدحسینی، ۱۳۷۶، ج۲: ۸۳۷)؛ سوررئالیست‌ها، رؤیا را ابزاری برای رسوخ در ضمیر ناخودآگاه می‌دانند و آندره برتون می‌گوید: «شاعر باید هنگام سرودن شعر در حالتی بین خواب و بیداری باشد و آنگاه قلم به دست بگیرد و آنچه را در ضمیرش می‌گذرد بر روی کاغذ بیاورد.» (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۵۷)؛ «نویسنده‌ی سوررئالیست در پی کاویدن ساحت‌های نامکشوف روان فرد است و بیشتر به تجربه‌های ذهنی یا انعکاس و وارونگی واقعیّت در ذهن، علاقه‌مند است.» (پاینده، ۱۳۸۹، ج۲: ۱۸۹)؛ و آمیزه‌ای از واقعیّت و رؤیا را به دست می‌دهد. اصولاً قرن بیستم، دوره‌ی مهم‌تر شدن رؤیا از واقعیّت است و این، پیامد رویکرد روانکاوانه به ادبیّات داستانی در پرتو نظریّه‌ی روانکاوی فروید و تأکید وی بر اهمّیّت رؤیاست؛ چنان که رؤیا را شاهراه دستیابی به ضمیر ناخودآگاه می‌نامد. رؤیا چه به شکل خوابی که شبانه می‌بینیم و چه به صورت خیال‌پردازی‌های روزانه، آشکارکننده‌ی موضوعاتی است که بی‌آن که خودمان بدانیم، به مشغله‌ی ذهن ما تبدیل شده‌اند. (همان، ۱۹۰)

متن «ملکوت»، آمیزه‌ای از خاطرات، رویاها، توهّمات و تخیّلات و مکاشفاتی است که بدون هیچ توضیح و توجیه منطقی و عقلانی در کنار هم قرار گرفته‌اند و گذشته‌های دور را به زمان حال و ذهن را به عین پیوند می‌زنند. در ملکوت «واقعیّت و خیال در هم می‌آمیزند و گذشته و حال هم‌سطح می‌شوند.» (میرعابدینی، ۱۳۸۳، ج۱: ۳۱۵)؛ فصل دوم و سوم «ملکوت»، مرور خاطرات «م. ل» به صورت حدیث نفس و تک‌گویی در حالتی رؤیاگون و خلسه‌وار است. او که در اتاق عجیب و غریب خانه‌ی دکتر حاتم، بستری است، در حال نوشتن خاطرات خویش است و از دوره‌ی کودکی خود و وابستگی‌اش به مادر و. . . می‌گوید. گذشته از آن که همه‌ی این‌ها در حالتی رؤیایی و تخیّلی از ضمیر ناآگاه بیرون می‌ریزند، واژه‌ی رؤیا هم مکرّر می‌آید و بر رؤیا و خیال بودن آن صحّه می‌گذارد:

«و شبی که خانه‌ام در آتش می‌سوخت و شب دیگری که خانه‌های رعیّت‌هایم در آتش می‌سوخت و روزهایی که شکو در زیر شلاقم به خود می‌پیچید؛ امّا در رؤیا دیدم و رؤیایی بود که هرگز ندیده بودم .. . .» (صادقی، ۱۳۵۱: ۴۴)؛ «و به من ضعف و رقّتی دست داد که احساس کردم در خواب و رؤیا به سوی

مرگ می‌روم و می‌خواستم فریاد بزنم؛ امّا زبانم بریده بود و از دهانم خون گرم سفید بر زمین می‌چکید و فقط در درون خودم بود که فریاد می‌زدم. . . و پس از آن رؤیا به پایان می‌رفت. . . و من بیدار شـدم.» (همان، ۴۵)؛ «دیشب خواب زیبایی دیدم که اکنون درست به یاد نمی‌آورم چه بود. . .» (همان، ۳۹)

در آغاز فصل پنجم هم راوی به رؤیا بودن آنچه بر «م. ل» گذشته است، تأکید دارد: «همه‌ی این چیزها و آنچه در این چند روز اتّفاق افتاده بود، برایش حکم رؤیایی بی‌سَر و ته را داشـت؛ مثل این که در عالم خواب و بیداری، چیزهایی به نظرش آمده اسـت.» (همان، ۶۴)؛ «م. ل برای شـناختن خود و اندیشـیدن، مرتّب از دنیای واقعیّت به دنیای پندار و رؤیا می‌رود و مرز بین زمان و مکان را درمی‌نوردد و برای رسیدن به خودآگاهی به دنیای وهم و خیال قدم می‌گذارد.» (هاشـمی و پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۱۴۸)؛ «از این قبیل خیالات شیرین و رؤیاهای دور و دراز خیلی زیاد به کلّه‌ام زده است؛ مثلاً، دکتر حاتم را عفو می‌کنم و با او خداحافظ می‌گویم و رازمان را تا ابد مکتوم نگاه می‌دارم. پس از آن با شـکوی با وفا به خانه می‌رویم، نعش پسـرم را بعد از این سـال‌های دربه‌دری و آوارگی و سرگردانی از تابوت بیرون می‌آورم و به خاک می‌سپارم و اعضای قطع‌شده‌ام را از درون شیشه‌ها به پیش سگ‌ها می‌اندازم.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۴۰)

روایت دو فصـل از رمان ملکوت در حالت رؤیا و خواب، دو کارکرد عمده دارد؛ نخسـت، آن که منطق‌گریزی روایت سـوررئال، اعمال شـخصیّت‌ها و اتّفاقات عجیب و غریب در داستان از حلول جن در آقای مودّت تا مُثله شـدن اعضـای بدن «م. ل» را توجیه و باورپذیر می‌کند؛ چرا که در آثار ذهنی و سـوررئالیسـتی، «خواننده باید موقّتاً حسِّ باورپذیری خود را تعلیق کند به دنیای تجریدی و کاملاً ذهنی راوی وارد شـود و منطق روان‌پریشـانه‌ی آن را بپذیرد تا بتواند فرایند خواندن رمان را ادامه دهد.» (پاینده، ۱۳۹۲: ۲۹)؛ و این کار از طریق خواب و رؤیا میسّر می‌شود. دوم، این که رؤیا، ابزاری مهم و کارآمد برای نفوذ در ضـمیر ناخودآگاه اسـت تا حقایق مگو و محتویات ذهنی و امیال سرکوفته‌ی شخصیّت داستان (م. ل) را به شـکلی نمادین بیان کند. نویسـنده‌ی سـوررئالیسـت از طریق روایت رؤیاگون واقعیّت از پوسته‌ی ظاهری واقعیّت می‌گذرد و آن را در پرده‌ای از نماد و رمز بیان می‌کند تا کنه واقعیّت و جنبه‌ی ناپیدای آن را بر آفتاب افکند. رؤیا که به عقیده‌ی فروید، سـرکوفته و واقعیّت برتر اسـت، اندیشـه‌های نهفته در ضمیر ناخودآگاه را آشـکار می‌سـازد و ابعاد تاریک و ناشـناخته‌ی ذهن آدمی را روشـن می‌کند. عموماً جنبه‌ی ناخودآگاه وقایع در خواب به شـکل اندیشه‌ای تعقّلی آشکار می‌گردد. (یونگ، ۱۳۹۳: ۲۰)؛ «م. ل»، بیمار روان‌پریشـی است که امیال سرکوفته و جراحات عمیق روحی و روانی‌اش در رویاهایش آشکار می‌شوند. «او زبان شکو را بریده است تا حقیقت را نگوید. همان طور که گوش‌های پسرش را و خودش را نیز بریده است تا هیچ‌کدام حقیقت را نشنوند. به این طریق «م. ل»، حقیقت را به اعماق ناخودآگاه واپس زده است.» (صـنعتی، ۱۳۸۹: ۱۳۵)؛ «م. ل»، پسـرش را در پندار خود کشـته و زبان شـکو را در خیالش بریده اسـت و

تابوت پسرش را هم در خیال به دنبال می‌کشد. (صادقی، ۱۳۵۱: ۳۴)؛ در خیالش، قصر و آبادی پدری را رها می‌کند و به سفر مغرب می‌رود. (همان، ۲۸)؛ و برای کاستن از بار گناهش، اعضای بدنش را قطع می‌کند؛ امّا چنان که محمّد صنعتی می‌گوید، این اژدهای گناه از کودکی و از دوازده سالگی با «م. ل»، هم‌خانه بوده است. (صنعتی، ۱۳۸۹: ۱۳۲)؛ «می‌خواستم فریاد بزنم «مادر! مادر! من هنوز دوازده ساله‌ام. من هنوز معصوم و بی‌پناهم و پسرم را نکشته‌ام!» و دستم را دراز کرده بودم که به مادرم برسد، شاید که او با دستمال سفیدش خون خشکیده پسرم را پاک کند.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۳۲)

آیا واقعاً در دوازده سالگی بر او چه گذشته است که بعد از چهل سال، همچنان او را می‌آزارد و از میان رؤیاها و کابوس‌هایش، پاره‌پاره به بیرون سر می‌کشد؟ و با این که می‌خواهد فراموش کند، هرگز نمی‌تواند. برای دریافتن آن شاید این یاد ذهنی آشفته و نمادین «م. ل» یاریگر باشد:

«آن حال غریب، آن نشئه‌ی پرقدرت، اکنون مرا کاملاً دربرمی‌گرفت. مثل همان روزی شده بودم که دوازده سال داشتم و با خانواده‌ام به باغ رفته بودیم. آن روز که در ایوان باغ نشستیم و من با گل‌های سرخ باغچه جلو ایوان بازی می‌کردم. . . بچه‌ها پشت سرم به جست و خیز و بازی مشغول بودند و من باز هم از آن‌ها کناره گرفته بودم؛ چیزی بود که مثل همیشه مرا به سوی انزوا و تنهایی می‌کشاند. ناگهان مادرم از قفا صدایم زد و به همین وقت بود که غنچه‌ای در انگشتانم له شد. دستم از تیغ خار آتش گرفت و من فریاد زدم: «می‌سوزد!» و برای اوّلین بار برای اوّلین بار بود که خودم را در کشاکش کابوسی عجیب احساس کردم: همه چیز زرد شد و پرده‌ای نگاهم را کدر کرد و مثل این که کمی از زمین بلند شدم. سرم گیج رفت و گرمای کشنده‌ای در سراسر بدنم لول خورد. همه‌ی این‌ها، چند ثانیه بیشتر طول نکشید. باز بر زمین قرار گرفتم و هرچیز به سرعت رنگ حقیقی خود را بازیافت. من به صدای مادرم برگشتم و خودم را در دامانش انداختم و او خون دستم را با دستمالی پاک کرد. من ترسیدم به او چیزی بگویم، آهسته به میان بچه‌ها خزیدم و آنچه را دیده بودم و بر وجودم گذشته بود برایشان تعریف کردم. همه آن‌ها به خنده افتادند و مسخره‌ام کردند.» (همان، ۳۱)

«از متن این خاطره می‌فهمیم که «م. ل» در دوازده سالگی برای اوّلین‌بار احساس می‌کند که بالغ شده است. شاید پیدا شدن میل جنسی است که در او احساس گناه به وجود می‌آورد. ولی به نظر می‌رسد که بایستی مسأله‌ای عمیق‌تر از این، وجدان او را معذّب کرده باشد.» (صنعتی، ۱۳۸۹: ۱۳۳)؛ بازی «م. ل» با غنچه‌ی گل سرخ و له کردن آن در میان انگشتانش، جاری شدن خون و پاک کردن آن با دستمال سفید مادرش، افتادن به دامان مادر و حالات و احساساتش در این فاصله کوتاه، تصاویری دلالت‌مندند و از عشقی ممنوع میان «م. ل» و مادرش حکایت می‌کنند. اگر از منظر عقده‌ی ادیپ فروید و علاقه‌ی فرزند پسر به مادر و نفرتش از پدر بدان بنگریم، وابستگی و علاقه‌ی «م. ل» به مادرش و در همان حال، دوست

نداشتن پدرش نیز این موضوع را تأیید می‌کند. «پدرم، روزی خود را در شکارگاه کشته بود. من ناراحت نشدم چون دوستش نمی‌داشتم. . . امّا مادرم. . . وقتی او را از دست دادم پانزده سال داشتم و همان وقت بود که دانستم در واقع خودم را برای همیشه از دست داده‌ام. . .؛ زیرا تاکنون هیچ‌کس را بیشتر و واقعی‌تر از او دوست نداشته‌ام.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۳۲)

محمّد صنعتی، معتقد است: احساسی را که «م. ل» در کودکی نسبت به ابژه‌ی خود داشته است، به پسر و زنش هم فرافکنی می‌کند و تصوّر می‌کند چنین رابطه‌ای میان آن‌ها نیز بوده است و برای همین در خیال خویش دست به قتل فرزندش می‌زند. (صنعتی، ۱۳۸۹: ۱۳۸)؛ اتّفاقاً وقتی که او می‌رود تا پسرش را بکشد، ابتدا بر سر راه خود در انتهای راهرو تاریک قصر، گور زنش را می‌بیند (صادقی، ۱۳۵۱: ۳۷)؛ گویا به یاد قتل قبلی می‌افتد، اگرچه هرگز از چگونگی مرگ زنش حرفی نمی‌زند. کشتن پسر در پندار «م. ل» است و واقعیّت ندارد. یک آرزوست؛ آرزوی پسرکشی، پسری که می‌تواند رقیب او در رابطه با زنش باشد. (صنعتی، ۱۳۸۹: ۱۴۰)؛ در جایی از داستان هم بدان اشاره‌ای مبهم می‌شود: «اندک‌اندک چیزی در خیالم شکل می‌گیرد: قطره‌هایی غلیظ و کشدار به آهستگی و سنگینی درون شیشه‌ای فرومی‌چکد. آن‌ها را می‌شمارم و می‌شمارم؛ زیرا می‌دانم که این، همان بعد از ظهر شوم است. . . در یکی از همین بعد از ظهرها بود که وسواسی مهیب روحم را در هم فشرد: باید پسرم را بکشم.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۳۶)

اتّفاقاً «م. ل» در جایی از داستان آرزو می‌کند پسری داشته باشد–گویا اصلاً ندارد– و دشنه‌ای به دستش بدهد و به التماس از او بخواهد که وی را–این شیطان درون و اضطراب و دلهره‌ی سالیان را– بکشد. (صادقی، ۱۳۵۱: ۴۰)؛ «م. ل» در واقع، خودش را به کیفر احساس گناهی که دارد، می‌کشد تا خود را از رنج و اضطراب راحت کند. «آنگاه رویش نشستم، مثل قصّابی که روی قربانی‌اش می‌نشیند و دشنه را از زیر گلویش گذاشتم و از سر تَفنّن اندکی فشار دادم. او فقط توانست بگوید: «راحتم کردی. . . متشکرم». . . پس از آن لرزیدم و فهمیدم که او دارد سرد می‌شود و در همین وقت بود که سرش را بریده بودم.» (همان، ۳۸)؛ جمله‌ی آخر، یعنی، لرزیدن و فهمیدن سرد شدن بدن فرزندش، انگار در درون خودش رخ داده و بر این دلالت دارد که قربانی، خودش بوده است.

دنیای توصیف‌شده در رمان «ملکوت»، دنیایی است زاییده‌ی تخیّل که میان واقعیّت و رؤیا، سرگردان است و تصاویری خاص و دلالت‌مند مدام تکرار می‌شوند و خاطرات واپس‌رانده‌شده به ناخودآگاه، خود را به صورتی پاره‌پاره و تحریف‌شده و درهم، چنان که در رؤیا، بدون هیچ گونه مکانیسم منطقی و معمولِ آنچه در واقعیّت‌های بیرونی رخ می‌دهد، آشکار می‌کنند.

۳-۴- نگارش خودکار

به گفته‌ی آندره برتون، نگارش خودکار، نوعی خودکاری روحی است که بسیار نزدیک به حالت رویاست. در اعماق ضمیر پنهان، دائماً گفتاری شکل می‌گیرد که کافی است به آن توجّه کنیم تا بتوانیم در هر لحظه آن را ثبت کنیم و در این صورت است که می‌توان فهمید گفتار آگاه روزمره، حجابی است بر جریان درونی‌ترین و صمیمانه‌ترین اندیشه‌ها و امیال سرکوب شده. (سیّدحسینی، ۱۳۸۹، ج۲: ۸۲۷ و ۸۲۸)؛ برتون برای ثبت گفتارهای ضمیر پنهان، پیشنهاد می‌کند که در انفعالی‌ترین یا تأثیرپذیرترین حالت ممکن قرار بگیرید و بدون موضوعِ پیش‌بینی‌شده بنویسید بدون آن که به معنای آن بیندیشید. (همان، ۸۲۸)؛ برای این منظور، لازم است که انسان به طور کامل از دنیای روزمرّه جدا شود و همه‌ی اشتغالات عادی ذهن و اندیشه و نظارت اجتماعی زبان را از خود دور کند و بدون خودسانسوری، گفتارهای ضمیر پنهان را بیرون بریزد. «نگارش خودکار، ثبت اوهام و رؤیاهای شاعر در لحظه‌ی ظهور آن‌هاست.» (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۶۰)؛ این شبیه به همان کاری است که فروید برای درمان بیماران روانی، آن‌ها را وادار به گفتار ناخودآگاه می‌کرد.

نگارش خودکار، بی‌واسطه‌ترین شیوه برای بیان مکنونات ذهنی و تمایلات سرکوب شده است و در متون سورئالیستی به ویژه رمان، نگارش خودکار از طریق شگردهایی چون حدیث نفس، تک‌گویی درونی و جریان سیّال ذهن صورت می‌گیرد. فصل دوم و سوم رمان «ملکوت» برخلاف فصول دیگر از زاویه‌ی دید اوّل شخص و به شیوه‌ی حدیث نَفْس و مرور خاطرات گذشته، در حالتی خلسه‌وار و انفعالی روایت می‌شود، دارای چنین کیفیّتی است و نمونه‌های درخشان بسیاری را می‌توان شاهد آورد که «م. ل» در آن‌ها محتویات پنهان ضمیر ناآگاه خود را بدون هرگونه نظارت عقلی و بیرونی به شکلی خودکار بیرون می‌ریزد و از آرزوها و تمایلات و اندیشه‌های سرکوب شده‌ی ناخودآگاهش پرده برمی‌دارد. (ر.ک: صادقی، ۱۳۵۱: ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۴، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۳، ۴۴)؛ این شیوه به بهترین شکل ممکن از عهده‌ی روایت و بیان آنچه در ذهن راوی می‌گذرد، برآمده است؛ زیرا همه‌ی آن مسائلی را که راوی در حالت عادی و مألوف به دلایل متعدّد نمی‌تواند بیان کند، در این شیوه بدون فکر و اندیشه‌ی قبلی بیرون می‌ریزد و از طرفی در این برون‌ریزِ بی‌اختیار، محتویات ذهن و تمایلات سرکوب‌شده راوی در پرده‌ای از ابهام و به شکلی نمادین و رمزآلود ظهور می‌یابد؛ به ویژه که این مسائل بیشتر به تمایلات جنسی و امیال تابویی و مگوی محدود است که جز در حالت خلسه و رؤیاگون و در لباس رمز و نماد مجال بروز نمی‌یابد.

«من، بنده‌ی گناه بودم و این رودخانه‌ی شوم به بی‌رحمی در من جاری بود و من، مَصبِّ همه‌ی ماهیان مُرده‌ای بودم که از محیط‌های مَسموم و تف‌زده به سویم سرازیر می‌شدند و پولک‌هایشان از برقی سیاه می‌درخشید و من آن‌ها را به گرمی می‌پذیرفتم و شهد زهرشان در خونم می‌نشست و می‌دیدم به چشم

خود می‌دیدم که نهال دیگری از اعماق جانم سر برمی‌آورد و پر می‌کشد و گناه را در من مثل شیره‌ای در نبات به حرکت درمی‌آورد و مثل یادی بر سینه‌ی زمان مخلّد و جاویدان می‌کند.» (همان، ۴۲)

«و او، بی‌شکل و بی‌صورت بود و تنها دست‌های گرمی داشت که بوی مادرم را می‌داد و زبر بود و او ناگهان بر من ظاهر شد و گرمایی در تمام تنم دوید و من او را آن دیو درونم را دیدم که می‌گریزد و آنگاه پاک و طاهر شدم و دیدم که طفلی بیش نیستم و معصوم بی‌گناهم و فرزند شهیدم را در آغوش گرفته‌ام. . .» (همان، ۴۵)

۳-۵- تعالی سوررئال

تعالی (Transcendance) سوررئالیسم در زمان و مکان واقعی و ملموس ما عمل می‌کند و اگرچه به پدیده‌های نامرئی متوسّل می‌شود، پدیده‌های نامرئی آن، هنجار یا معیاری ندارند و به زمینه‌ی خاصّی، مثلاً مذهبی یا اسطوره‌ای وابسته نیستند. تعالی سوررئالیسم، نوعی تعالی عمدتاً فطری است و درآمیختگی نیروهای مخالف، متضاد به نظر نمی‌رسند؛ بلکه به شکل حیرت‌آوری خیره‌کننده جلوه می‌کنند. (قویمی، ۱۳۸۷: ۳۲۵)؛ یکی از راه‌ها و شگردهای ایجاد تعالی سوررئال و حیرت‌آور در رمان ملکوت، شباهت عجیب شخصیّت‌ها و رفتار و اندیشه‌های آنان و تبدیل شدن‌شان به یکدیگر در عین تضاد و تخالف ظاهری آن‌ها ازجمله مرگ‌اندیشی یکی و مرگ‌ناهراسی دیگری است. دکتر حاتم و «م. ل» در عین تقابل و تفاوت فکری که ظاهر امر است، سخت به یکدیگر شبیه هستند و تکرار برخی تصاویر دلالت‌مند که در ادامه گفته خواهد شد، این گمان را تقویت می‌کند که هر دو یک نفرند. این شباهت‌ها و درهم‌آمیختگی‌ها به شکل حیرت‌آوری خود را جلوه‌گر می‌کنند و مخاطب را به شگفتی وامی‌دارند و باعث تعالی سوررئال متن می‌شوند.

دکتر حاتم و «م. ل»، همدیگر را از قبل می‌شناسند. به گفته‌ی «م. ل»، دکتر حاتم، همان کسی است که سال‌ها پیش، پسرش را گمراه کرده و باعث قتلش شده است. (صادقی، ۱۳۵۱: ۲۹)؛ هر دوی آن‌ها، قاتل‌اند؛ «م. ل»، پسر خود و نیز پسر دهقان روستایی را کشته است. (همان، ۴۴)؛ و دکتر حاتم، مردم شهر و زنان و شاگردانش را می‌کشد. او خود این‌ها را برای «ناشناس» اعتراف می‌کند:

«من، همه‌ی زن‌ها و شاگردها و دستیارهایم را کشته‌ام و از آن‌ها، صابون و چیزهای دیگر ساخته‌ام. این آمپول‌هایی هم که به همه‌ی مردم این شهر و به دوستان تو تزریق کرده‌ام، چیزی جز یک سَمِّ کُشنده و خطرناک نیست. . . کودکان را خیلی زود خواهد کشت و بزرگ‌ترها را با رنج‌های تحمّل‌ناپذیر گوناگون و عوارض وحشتناک سرانجام از میان خواهد برد. . . و شهرستان دیگر قبرستانی بیش نخواهد بود.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۲۴)

«م. ل» گویا زنش را که بسیار هم دوست می‌داشته، کشته است؛ هرچند از چگونگی مرگش هرگز حرفی نمی‌زند: «من زنم را در گورش تنها گذاشته بودم.» (همان، ۳۲)؛ دکتر حاتم نیز زنانش را می‌کشد: «تازه آخرین زن جوان و زیبایم را. . . به خاک سپرده بودم. اسمش. . . چه بود؟. . . «ملکوت» بود. . .» (همان، ۱۹)؛ «آخرین زنم را همین امشب خفه خواهم کرد. این کاری است که در شب‌های آخر اقامتم در شهر و دهی که باید ترکش کنم انجام می‌دهم. (همان، ۲۵)؛ زن‌های او یکی پس از دیگری می‌میرند یا دیوانه می‌شوند یا خیانت می‌کنند یا طلاق می‌گیرند. (همان، ۱۸)

شکو- خدمتکار «م. ل»- و مرد ناشناس هم رفتار و کردارشان شبیه هم است؛ دکتر حاتم، اسرارش را به ناشناس می‌گوید و شکو نیز همه‌کاره‌ی «م. ل» است و او را در جریان خبرها می‌گذارد. «مرد ناشناس، بازتاب بیرونی «شکو» است. او نیز به همه چیز واقف است. دانسته‌ی ناشناخته‌ای است، همان گونه که شکو دانسته‌ی ناگفته است.» (صنعتی، ۱۳۸۹: ۱۴۲)؛ هر دوی آن‌ها، بخش آگاه وجود دکتر حاتم و «م. ل» هستند.

دکتر حاتم، عقیم است: «چقدر دلم می‌خواست عقیم نبودم و می‌توانستم بچه‌دار بشوم. آن وقت تشنج‌ها و جان کندن‌های فرزندانم را نیز تماشا می‌کردم.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۲۵)؛ در گفتگو با ساقی هم خود را سرابی باطل در برابر تشنگی ساقی می‌داند که نتوانسته او را سیراب کند. (همان، ۵۴)؛ شاید هم به همین خاطر است که «از زن و عشق خیری ندیده» (همان، ۱۸)؛ و هیچ کدام یکدیگر را دوست نداشته‌اند. باز هم شاید همین عقده‌ی روانی است که شیطان و دیو درونش را بیدار کرده و او را به هیأت هیولایی ویرانگر و هول‌آور درآورده است که با هر آنچه نشانه‌ای از میل به زندگی و ادامه‌ی نسل در خود دارد- هرکس که خواهان افزایش میل جنسی و طول عمر است- کینه می‌ورزد و به آن‌ها، آمپول مرگ می‌زند. «م. ل» نیز گویا فرزندی ندارد و چنان که قبلاً گفتیم تنها در خیال و پندار خویش، پسرش را می‌کشد. احتمال عقیم بودن او را آرزوی زن ستاندن و داشتن پسر (همان، ۴۰) تقویت می‌کند. اگر بسیاری از وقایع و موقعیّت‌ها در خیال «م. ل» می‌گذرند، «قسمت اعظم تجربیات او [دکتر حاتم] نیز ذهنی است و مرزهای واقعیّت عینی «خیال» و «پندار» و «وهم» و «توهم» در هم ریخته است. به کابوسی می‌مانَد.» (صنعتی، ۱۳۸۹: ۱۲۲)

جالب‌تر از همه، آن است که حتّی کابوس‌های «م. ل» و دکتر حاتم نیز شبیه یکدیگر است و بعد از ظهرها لحظه‌های کابوسی و رنج‌بار هردو است: «خیلی چیزها فهمیده‌ام. بعد از ظهرها او [دکتر حاتم] را عذاب می‌دهد نمی‌داند، چه کار کند و چطور این همه لحظه‌های پوچ و خالی را تحمّل کند. شب‌ها خوابش نمی‌برد و وقتی هم که به خواب می‌رود کابوس‌های وحشتناک به سراغش می‌آید. آه عجیب است، در تمام این چیزها من هم با او شریکم.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۳۵)؛ «می‌دانم که این همان بعد از ظهر

شـوم اسـت، همان ساعت‌های بلاتکلیفی و دربه‌دری و بی‌پناهی و بی‌کسی و تنهایی بعد از ظهرها است. . . در یکی از همین بعد از ظهرها بود که وسواسی مهیب روحم را در هم فشرد: باید پسرم را بکشم.» (همان، ۳۶)

مرگ‌اندیشی و هراس از مرگ نیز مهم‌ترین تم/ درون‌مایه در رمان ملکوت- در دکتر حاتم و «م. ل»- اسـت. هراس از مرگ چنان در جان دکتر حاتم و «م. ل» خانه کرده اسـت که آن دو را به دیگرکشـی/ خودکشی سوق می‌دهد و وجودشان تنها در مرگ مفهوم می‌یابد. (صنعتی، ۱۳۸۹: ۱۱۷)؛ اگر بپذیریم که دکتر حاتم و «م. ل»، یک نفرند، دکتر حاتم، بخش شـیطانی «م. ل» اسـت. دکتر حاتم، وجودی دوگانه و متناقض دارد؛ همان طور که جسـمش نیز پیری و جوانی را با هم دارد. «یک گوشه‌ی بدنم، مرا به زندگی می‌خواند و گوشـه‌ی دیگری به مرگ. این دوگانگی را در روحم کشـنده‌تر و شـدیدتر حس می‌کنم.» (صـادقی، ۱۳۵۱: ۱۸)؛ نمی‌داند آسـمان را قبول کند یا زمین را. ملکوتِ کدام را؟ (همان، ۱۹)؛ همین دوگانگی و معلق بودن میان آسـمان و زمین در وجود «م. ل» نیز هسـت: «اکنون من میان آسـمان و زمین معلق مانده‌ام. تنها هسـتم و به جایی و کسـی تعلّق ندارم و این به جای آن که برایم فخر و غروری بیاورد، رنجم می‌دهد.» (همان، ۷۰)؛ درباره‌ی دکتر حاتم باید گفت که «شـیطان پاره‌ای از اوسـت؛ پاره‌ای از تمامیت وجود او که همه توانمند و انباشـته از مرگ و ویرانگری است.» (صنعتی، ۱۳۸۹: ۱۲۶)؛ و با هرکه و هرچه که نشـانه‌ای از زندگی دارد- مردمی که خواسـتار طول عمر و ازدیاد میل جنسـی/ نسـل هسـتند- می‌ستیزد و آن‌ها می‌کشد تا بدین طریق «ترس از مرگ و ناتوانی جنسی را در خود بکشد.» (همان، ۱۴۲)؛ از همین‌روی هم زنش سـاقی را دو بار می‌کشـد: «حالا یک بار دیگر باید تو را خفه کنم و این بار، دیگر خودم هسـتم، می‌شنوی؟ این خود دکتر حاتم است که تو را خفه می‌کند و نه شیطان و می‌خواهد روح تو را در نارنجسـتان به خاک بسـپارد و نه آن که به ملکوت برسـاند.» (صـادقی، ۱۳۵۱: ۶۳)؛ پاره‌ی شـیطانی دکتر حاتم در جاهای دیگری هم رخ می‌نماید. وقتی که جن را از معده‌ی آقای مودّت بیرون می‌آورد، جن، خود را مأمور مسـتقیم شیطان معرّفی می‌کند. (همان، ۲۳)؛ نیز برای همین است که در ابتدای داستان می‌بینیم دکتر حاتم مشغول خواندن کتاب «یکلیا و تنهایی او» نوشته‌ی تقی مدرّسی است. (همان، ۱۶)؛ این هم تصویری دلالت‌مند است؛ زیرا در این رمان هم شیطان به دیدار یکلیای مطرود می‌آید و نیز به صورت زنی زیبا و فریبا (تامار) بر عازار ظاهر می‌شود و او را می‌فریبد.

«م. ل» نیز اگرچه به ظاهر از مرگ نمی‌هراسـد و به اسـتقبال مرگ رفته و اعضای خودش را یکی‌یکی قطع کرده اسـت و پیش دکتر حاتم آمده تا تنها عضـو باقی‌مانده‌ی خود را قطع کند و به این طریق از او انتقام بگیرد و به همین دلیل هم تنها کسـی اسـت که خیال دکتر حاتم را ناراحت می‌کند و او را به زانو درخواهد آورد (همان، ۲۵)، حقیقت این است که او به شدّت از مرگ می‌ترسد. «و آن روز را که ناگهان

از ترس مرگ برخاستم و نمی‌دانستم چه باید کرد و اضطراب با دندان‌های سبعش قلبم را می‌مکید و من نمی‌خواستم بمیرم و می‌اندیشیدم که آیا باید به زیر خاک بروم و چرا؟» (همان، ۴۳)؛ او هم مانند دکتر حاتم با کشتن آدم‌ها-در پندار و خیالش- می‌خواهد ترس از مرگ را در خود بکشد. شیطان درون «م. ل» نیز از وقتی که مادرش می‌میرد، آزاد شده و «اژدهای گناه» در وجودش بیدار می‌شود. (همان، ۴۳)؛ به تعبیر منتقدی دیو درون م. ل با ضربه‌ی «از دست دادگی» آزاد می‌شود و ضربه‌ای دیگر دیو را به خویشکاری وامی‌دارد. او با تفنگش به شکار آدم‌ها می‌رود تا ترس از مرگ را انکار کند، پنهان سازد و از خود دور کند. (صنعتی، ۱۳۸۹: ۱۳۱)

مرگ‌اندیشی در احساس بیهودگی و پوچی ریشه دارد؛ باور به پوچی جهان و آنچه در او هست. سوررئالیست‌ها که در جستجوی معنای پنهان هستی و واقعیّت برتر بودند، بیش از هرکسی پوچی و بیهودگی دنیا را حس کرده بودند. «زیر سؤال بردن این دنیا در قلب سوررئالیسم جای می‌گیرد. . . سوررئالیست‌ها پی برده‌اند که قدرت این را دارند که پوچی دنیا را افشا کنند-همان‌سان که دادا افشا کرد- و به آنچه امکان دارد؛ یعنی به دنیای روزمرّه‌ی ما از نو معنی بدهند.» (سیّدحسینی، ۱۳۷۶، ج۲: ۸۰۸)؛ در رمان «ملکوت»، دکتر حاتم، مکرّر به پوچی جهان اشاره می‌کند. مردمی که آمپول طول عمر و ازدیاد میل جنسی تزریق می‌کنند به تعبیر دکتر حاتم، دلخوشی و سرگرمی و هدفی جز این در دنیای پوچ و بیهوده و خسته‌کننده ندارند. (صادقی، ۱۳۵۱: ۲۰)؛ دکتر حاتم به اسم داروی طول عمر به آن‌ها، زَهرِ کُشنده تزریق می‌کند تا به زعم خود آن‌ها را به «ملکوت» برساند؛ یعنی، همان معنی پنهان هستی و باطن جهان. به همین خاطر است که دکتر حاتم با «کسانی که جور دیگر هستند و طور دیگر می‌اندیشند.» (همان، ۲۰)؛ کاری ندارد و سراغ کسانی می‌رود که طالب این دنیای پوچ و بیهوده و لذّت‌های آن‌اند. باز از همین‌روی است که به «م. ل»، زمانی آمپول مرگ می‌زند که او از قطع تنها عضو بدنش منصرف می‌شود (همان، ۷۳)؛ و تصمیم می‌گیرد به زندگی عادی برگردد و مثل دیگران با عادات و علایق حقیر و پوچ و مسخره زندگی کند: «مثل همان‌ها می‌خورم و می‌نوشم و جماع می‌کنم و زندگی را جدّی و واقعی می‌گیرم.» (همان، ۷۰)؛ دکتر حاتم با کشتن «م. ل»- و به تعبیری خودکشی- شاید برای همیشه از آن دوگانگی مرگ و زندگی و مُعلّق بودن بین پذیرش ملکوت آسمان و زمین (همان، ۱۸ و ۱۹) رها می‌شود و ملکوت آسمان و باطن جهان و واقعیّت برتر را می‌پذیرد و ترجیح می‌دهد، همان چیزی که سوررئالیست‌ها به دنبالش بودند.

۳-۶- زن و عشق

در آثار سوررئالیستی، زن و عشق، بسیار اهمّیّت دارند و هر دو گونه‌ی نگاه اروتیک و تقدیسی و متعالی به زن دیده می‌شود. «گیوم آپولینر، رمان «پورنو» نوشته بود. دهقان پاریسی لویی آراگون هم از این

دست است.» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۷۵)؛ چنان که در آن، خلاصه‌ی دنیا را در زن و خود را قطره‌بارانی بر پوست زن می‌بیند. (سیّدحسینی، ۱۳۷۶، ج۲: ۹۰۷)؛ زنانِ آثار سوررئالیستی هم با محبوبه‌های عفیف و هم با معشوقه‌های سهل‌الوصول رمان‌های عشقی فرق دارند. . . زن و عشق در نظر سوررئالیست‌ها، شدیدترین دلیل زندگی است و هیجانی که در برابر زن احساس می‌شود، کامل و کشف‌گونه است و معادل و جایگزین تجربه‌ی عرفانی می‌شود. (همان، ۹۰۶ و ۹۰۷)؛ این نگاه دوگانه به عشق را شاید بتوان با آن زیبایی تکان‌دهنده و به تعبیر آندره برتون، «تشنج‌آور» و «میخکوب‌کننده» که سوررئالیست‌ها در جستجویش بودند، مرتبط دانست؛ به طوری که حتّی در توصیف‌های اروتیک نیز به نظر می‌رسد که به دنبال شگفت‌انگیزی و زیر و رو کنندگی عشق هستند.

نگاه اروتیک و شهوی سوررئالیست‌ها به عشق، تا حدّ زیادی حاصل تأثّر و برداشت‌های‌شان از اندیشه‌ی فروید درباره‌ی غریزه‌ی جنسی و اهمّیّت آن در روان‌شناسی وی بود. از این منظر، سوررئالیست‌ها در آثار خود تصویری که از عشق بازتاب می‌دادند، غالباً تصویری اروتیک بود و حتّی به توصیف‌های پورنوگرافیک ختم می‌شد. به باور «بیگز بی» در نظر سوررئالیست‌ها این نوع تصویرپردازی از عشق، براندازنده و انکارکننده‌ی فرهنگ رسمی و طغیانی علیه ارزش‌های پوسیده‌ی اجتماعی و اخلاقیات و هنر بورژوازی حاکم بر جامعه بود. (بیگز بی، ۱۳۹۵: ۹۰)؛ رمان «ملکوت» از این منظر، برجسته و قابل توجّه است به طوری که فصل چهارم تماماً گفتگوی اروتیک دکتر حاتم با زنش ساقی و توصیف زیبایی هوسناک اوست.

«ساقی، خمیازه کشید و اندام لغزانش را ماهی‌وار به پیچ و تاب افکند و پس از آن روی کاناپه‌ی قرمزرنگی دراز کشید، گوشت بدنش در مخمل آتشی فرو رفت. . . دکتر حاتم اندیشناک به او که رو برویش خوابیده بود و برجستگی‌های بدنش و خطوط ظریف اندامش اکنون در زیر لباس نازک تموّجی نامرئی داشت خیره شد.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۴۸)

«تو دست‌های جوان لازم داری، دست‌هایی وحشی که پستان‌هایت را فشار بدهد و لب‌های گرمی که گردنت را ببوسد ببوید و گاز بگیرد.» (همان، ۵۱)؛ «لرزه‌ای شادی‌بخش و گرم و شهوتناک سراسر بدن ساقی را لرزاند. دکتر حاتم، خودش را به او فشرد و درگوشت گرم و عرق‌کرده‌ی تن او فرورفت. پس از آن دست‌هایش را به گرد گردن او حلقه کرد و. . . (همان، ۶۰)

جنبه‌ی دیگری از ظهور عشق اروتیک در ملکوت، عشق پنهان و ممنوعی است که میان شکو و ساقی هست. (همان، ۶۲)؛ ساقی که به خاطر عقیم بودن همسرش، تشنه‌ی جنسی سیراب ناشده است، عطش خود را با شکو فرومی‌نشاند و پنهانی در نارنجستان خانه با او درمی‌آمیزد. «در سوررئالیسم اشیا [و مکان‌ها] به طور ناخودآگاه حالتی ذهنی می‌یابند. . . تبدیل به جلوه‌ای از جلوه‌های روح آدمی، یا ناخودآگاه او

می‌شـوند.» (براهنی، ۱۳۷۱، ج۱: ۱۸۲)؛ برای همین نارنجسـتان به ایماژی اسـتعاری و تکرارشـونده در «ملکوت» بدل شـده اسـت که سـاقی از آن مُتنفّر اسـت؛ زیرا او را «به یاد گناه و پَسـتی می‌اندازد. گناهی بی‌اراده و پسـتی و نحوسـتی لذّت‌بخش!» (صـادقی، ۱۳۵۱: ۵۹)؛ ساقی، دکتر حاتم را دوست دارد و به او عاجزانه می‌گوید که تصـوّر «سـراب باطل بودن»–عقیم بودن– را باطل کن و «بگذار در نارنجسـتان گلی شـکوفه نکند.» (همان، ۶۰)؛ منتقدی، معتقد اسـت: «سـاقی از سـویی بیانگر احساس لذّت جنسی و جسمی است و از سوی دیگر «والایش» این احساس است به احساس زیبایی‌شناختی و تصعید آن به عنصر ملکوتی و اثیری؛ یعنی، یک جنبه از آن، گناه‌آلود و شـیطانی و زمینی اسـت؛ و جنبه‌ای دیگر، پاک و معصـوم و ملکوتی و آسمانی. بدین سبب دکتر حاتم، یک بار می‌خواهد روح او را به ملکوت بفرستد و بار دیگر در نارنجسـتان دفن کند.» (صنعتی، ۱۳۸۹: ۱۴۰)؛ این، حاصل همان نگاه دوگانه به عشق و زن است که پیشتر ذکرش گذشـت که سـوررئالیست‌ها چگونه در توصیف‌های اروتیک هم از کارکرد برانگیزانندگی عشق غافل نبودند. در بخش‌هایی دیگر از رمان «ملکوت» که در ادامه خواهد آمد، جنبه‌ی تقدیسی و متعالی آن ظهور یافته است.

گفتیم که شـکل دیگر عشـق در آثار سـوررئالیسـتی، نمایش چهره‌ای متعالی و تقدیس‌شـده از زن و معشـوق و سـتایش اوست. به تعبیر دیگر، «آنان، پیام‌آورند، حوای تازه‌ای هستند. . . زنی که دوست داشته می‌شود، نیمی زیر و رو کننده و نیمی مقدس خواهد بود.» (سیّدحسینی، ۱۳۷۶، ج۲: ۹۰۶)؛ چنان که پیشتر هم گفته شد، موریس موریه نیز یکی از شاخصه‌های رمان سوررئالیستی را همین می‌داند. او می‌گوید: «در رمان سـوررئالیسـتی، نقش زن و خصـلت‌های زنانه از اهمّیّتی بارز برخوردار اسـت. در این گونه رمان با سـتایش و گرامیداشـت چهره‌ی زن رو به رو هسـتیم.» (قویمی، ۱۳۸۷: ۳۲۵)؛ در رمان «ملکوت» در کنار توصیف‌های هوسناک، چهره‌ای ستایش‌انگیز و مقدّس و متعالی و اثیری هم از ساقی نشان داده می‌شود:

«اوه سـاقی تو زیبا و باهوشـی. . . یک زن عادی و معمولی نیستی. . . در تو چیزی هست، چیز مرموزی هست که من نشناخته‌ام و به آن دست نیافته‌ام.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۴۹)

دکتر حاتم حتّی با سـاقی درنمی‌آمیزد، شـاید برای این که سـاحت قدسی او را آلوده نکند. «اگر با تو هم‌آغوش می‌شـدم پس با حیوان چه فرقی داشـتیم؟ این زیبایی درخشان تو، این زلف بافته که از سر گرد قشـنگت روییده اسـت و صـورت کشـیده‌ی رنگ‌پریده‌ات را مثل این که به بی‌نهایت وصـل می‌کند و تا ابدیّت می‌کشاند. . . همه‌ی این چیزها در آن صورت دیگر مفهوم خود را از دست می‌داد و مبتذل و زشت می‌شد.» (همان، ۵۴ و ۵۵)؛ توصیف‌ها از ساقی یادآور زن اثیری و دست‌نیافتنی است و شاید دست نیافتن/ نزدن دکتر حاتم به او نیز از همین‌روی باشد.

مادر «م. ل» نیز چنین ویژگی‌هایی دارد و مورد ستایش و احترام اوست: «مادرم را زیادتر از ستاره‌ها و آب‌ها دوست می‌داشتم. او مایه‌ی همه‌ی خوبی‌های من بود. «(همان، ۴۳)؛ امّا مادرم. . . وقتی او را از دست دادم پانزده سال داشتم و همان وقت بود که دانستم در واقع خودم را برای همیشه از دست داده‌ام.» (همان، ۳۲)

«م. ل» از زنش هم که مُرده، به نیکی یاد می‌کند و می‌گوید که بسیار دوستش می‌داشته است. (همان، ۳۷)؛ منشی جوان نیز در گفتگو با دکتر حاتم به ستایش از زنش-ملکوت- می‌پردازد:

«باور کنید زنم برای من پاره‌ای از زندگی است. او را می‌پرستم. . . الان او را می‌بینم. موهای بلوطی‌رنگش مثل آبشار تا روی شانه‌هایش فرو ریخته است. در لباس چیت گلدارش می‌خرامد. . . آیا بازوهای لطیف او را به یاس تشبیه کنم؟ (همان، ۱۷)

۳-۷- زمان کلاف‌گونه و غیر تقویمی

ساز و کار درونی آثار سوررئالیستی از گاهنامه‌ی حقیقی پیروی نمی‌کند و رویدادها بنا بر ترتیب زمانیِ وقوع‌شان روایت نمی‌شوند. (قویمی، ۱۳۸۷: ۳۲۴)؛ سوررئالیسم بر روان و ضمیر ناخودآگاه انسان تأکید دارد که ویژگی اصلی آن درهم‌ریختگی و بی‌زمانی است. «از آنجا که ذهن، دریافتی خطّی و منسجم از زمان ندارد و به طور دائم میان گذشته، حال و آینده در نوسان است، بازتاب آن در داستان موجب بر هم زدن نظم خطی زمان می‌گردد. زمان دیگر نه رشته‌ای متوالی، بلکه جریانی دائمی در ذهن فرد قلمداد می‌شود که در آن، وقایع گذشته، دائماً به زمان حال سرازیر می‌شوند و با پیش‌بینی در آینده در هم می‌آمیزند.» (دیچز، ۱۳۸۸: ۱۰۷)؛ «در قصّه‌ی سوررئالیستی، وحدت زمان و مکان و تسلسل واقعیّت‌مدارانه‌ی رؤیاها شکسته می‌شود تا بتواند از قوانین ناظر بر «واقعیّت درونی» انسان (یا واقعیّت ذهنی) پیروی کند.» (صنعتی، ۱۳۹۴: ۳۷)؛ در این نوع داستان‌ها «گذشته و آینده از زمان حذف می‌شود تا کشف و شهودی محض از لحظه‌ی حال به دست آید.» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۱۸)

رمان «ملکوت»، یک شب تا صبح را دربرمی‌گیرد و همه‌ی وقایعی که روایت می‌شوند؛ از این گستره‌ی زمانی بیرون نیستند؛ امّا بخش اعظم آن‌ها در گذشته رخ داده است و اکنون از لابلای گفتگوها و خاطرات اشخاص آشکار می‌شوند. اگرچه محور اصلی و ظاهری روایت-حلول جن در آقای مودّت و مراجعه به دکتر حاتم- دارای زمان خطّی است؛ امّا دخالت فصول مربوط به مرور خاطرات و رؤیاهای «م. ل» در میان آن، باعث گسستگی زمانی روایت شده است. دکتر حاتم نیز در همان فصل آغازین رمان از وقایع آینده خبر می‌دهد؛ از تبدیل شدن شهر به گورستانی که اجساد مرد و زن در آن باد کرده و گندیده است. (صادقی، ۱۳۵۱: ۲۵)؛ و از زنش ساقی که او را خواهد کشت. همچنین رجعتی به گذشته می‌کند و

از چگونگی آمدنش به این شـهر و مرگ زن زیبا و جوانش می‌گوید. (همان، ۱۹)؛ این‌ها نیز باعث بر هم خوردن زمان خطّی و تقویمی رمان شده‌اند.

امّا مهم‌ترین بخشـی که در آن جریان تقویمی زمان به هم ریخته، دو فصـلی اسـت که «م. ل» در آن به مرور خاطراتش می‌پردازد. این فصـل به رؤیاها و خیالات و هذیان‌های بیمار روان‌پریشـی شباهت دارد که بدون هیچ نظم منطقی و زمانی بیرون می‌ریزند و آشکار می‌شوند. او از مرگ مادرش می‌گوید و ضربه‌ای که از آن خورده (همان، ۳۲)، از نخسـتین تجربه‌ی جنسـی گناه‌آلودش (همان، ۳۱)، از کشته شدن پدرش در شکارگاه (همان، ۳۲)، از کشتن پسرش (همان، ۳۸) و بریدن زبان شکو (همان، ۳۴)، از ترک دیارش و سـفر به مغرب (همان، ۲۸)، از مرگ زنش (همان، ۳۷)، از کشتن پسر دهقان روستایی و آتش زدن مزارع رعیت (همان، ۴۴) و از پزشکی (دکتر حاتم) می‌گوید که سال‌ها پیش به شهرشان آمده و پسرش را گمراه کرده اسـت. همه‌ی این‌ها در حالتی رویاگون و خلسـه‌وار به صـورت تداعی ذهنی و کلاف سردرگمی از خاطرات و کابوس‌ها و زخم‌های روحی و روانی، بدون نظم زمانی در کنار هم قرار می‌گیرند و با زمان حال درمی‌آمیزند و باعث زمان‌پریشی روایت می‌شوند.

همچنین در فصـل دوم رمان که گزارش سـیزده روز اقامت «م. ل» در خانه‌ی دکتر حاتم است، ترتیب زمانی به هم ریخته اسـت. این فصـل از وقایع روز دوم ورود «م. ل» به شهرستان شروع می‌شود و سپس در گزارش روز چهارم، وقایع روز اوّل ذکر می‌شـود: «هنوز از روز اوّل حرف می‌زنم. . . وقتی شـکو رفت ناگهان خودم را تنهاتر از همیشه حس کردم.» (همان، ۲۹ و ۳۰)؛ همچنین بعد از گزارش روز دهم به وقایع روز سیزدهم می‌پردازد و فصل تمام می‌شود. «دیروز چیزی ننوشتم. این عادت کثیف خود به خود از سرم می‌افتد.» (همان، ۴۰)؛ علاوه بر رعایت نکردن توالی زمانی گزارش- با وجود این که به ظاهر و البتّه به شـکلی پارادوکسـی و طنزی با شـماره روزها زمان‌بندی شده است- محتویات گزارش‌ها نیز از هیچ گونه نظم زمانی و گاهنامه‌ای پیروی نمی‌کند و رویدادها به ترتیب زمان وقوع‌شـان روایت نمی‌شـوند و مثل کلافی در هم می‌پیچند.

۳-۸- مکان سوررئالیستی

در آثار سـوررئالیسـتی، مکان‌ها عجیب و غریب و فراواقعی‌اند و در کنار سـایر عوامل به رازناکی و شـگفت‌انگیزی اثر می‌افزایند. سوررئالیست‌ها از این نظر تحت تأثیر ادبیّات وهمی و رمان گوتیک (سیاه) هسـتند که حوادث آن‌ها معمولاً در قصـرهای قدیمی ترسناک و عجیب و غریب رخ می‌داد. آندره برتون به علاقه شـدیدش به رمان‌های سیاه اعتراف می‌کند و می‌گوید که برای پیدا کردن آن‌ها سراسر پاریس را زیر پا گذاشته است. (سیّدحسینی، ۱۳۷۶، ج۲: ۷۹۱)

نخستین مکان عجیب و غریبی که در رمان «ملکوت» به چشم می‌خورد، اتاقی است که دکتر حاتم در اختیار «م. ل» قرار داده است: «برای من هر اتاقی که سقفش را با آینه پر از ماه و ستاره کرده باشند و دیوارهایش از تداخل و ترکیب هزاران رنگ گوناگون که گویی هریک از بطن دیگری سر بیرون می‌آورد، مُتمَوّج باشد و دریچه‌های بیضی شکلش با شیشه‌های ضخیم مُلوّن به جهان خارج باز شود هنوز هم عجیب است.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۲۶ و ۲۷)

اتاق پیشین «م. ل» در قصر پدرش هم عجیب و رازناک بوده است: «روزها و هفته‌ها در قصر دور افتاده‌ی متروکم، در همان پنج‌دری بزرگی که سر تا پا سفید بود. . . آه آیا باور کردنی است که من بیست سال، سی سال، چهل سال فقط در یک اتاق زندگی کرده باشم؟ اتاقی با رنگ کفن‌ها و مریض‌خانه‌ها؟» (همان، ۲۷)

سرداب‌خانه‌ی دکتر حاتم نیز که شکو در آن اقامت دارد از همین گونه است. (همان، ۳۱)؛ شهری که ساکنانش پس از تزریق آمپول مرگ به قبرستانی بدل خواهد شد، نیز عجیب و غیر طبیعی است: «اجساد باد کرده و گندیده در خیابان‌ها و کوچه‌ها و اتاق‌ها روی هم انباشته شده است. لاشخورها فضای شهر را سیاه کرده‌اند. . . بوی مرده. . . بوی زن‌های زشت و زیبای مرده و مردان شاد و یا ناشاد. . .» (همان، ۲۵)

این مکان‌ها وقتی در کنار روایت کلاف‌گونه و پیچیده و فضای رازآلود رمان با حوادث عجیب و غریبش نظیر حلول جن در بدن مودّت و مثله‌شدگی «م. ل» و خاطرات پریشان و وهم‌آلود وی و نیز رفتارهای عجیب دکتر حاتم قرار می‌گیرند، بر شگفتی و رازناکی روایت که شدیداً مورد علاقه‌ی سوررئالیست‌ها بود، می‌افزایند.

۳-۹- طنز

از دیدگاه سوررئالیست‌ها، جهان هستی بی‌مقدار و بی‌معنی است و آن در چشم کسی که نظری وسیع و عمیق دارد، جز به تمسخر نمی‌ارزد. «طنز غالباً خنده‌دار و سرگرم‌کننده و به این معنا «کمیک» است، ولی گاهی رمز و تمثیلی برای حالات غم‌انگیز و تراژیک نیز هست.» (کاتوزیان، ۱۳۹۵: ۲۷)؛ طنز مورد نظر سوررئالیست‌ها که برتون از آن با نام «نقاب نومیدی» یاد می‌کند، خنده‌ی تلخی است آمیخته به ناسزا که از اعماق درون عاصی برمی‌آید برای مقابله با عقاید رایج و نیز خرافات. طنز از طریق «تکیه بر جنبه‌های مضحک و تمسخر همه‌ی قراردادها، قهراً به طغیان بر ضد نظام موجود منجر می‌شود؛ . . . بنابراین طنز نوعی بی‌علاقگی به واقعیّت خارجی را ایجاب می‌کند.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۹، ج۲: ۸۱۴)؛ طنز، بهترین ابزار برای شکستن و گسستن روابط آشنای اشیا و دیدن جهان از زاویه‌ای تازه است برای کسی که در آرزوی لایتناهی است و به حقارت و پوچی دنیا آگاهی دارد. طنز، عادات ما را از طریق آشنایی زدایی و غریب‌گردانی و حیرت‌زایی، زیر و رو می‌کند و باعث آزادی و رهایی روح می‌شود. (همان، ۸۱۵)

طنز صادقی به معنای طنز متداول و ساده و گذرا نیست. او «با طنزی شک‌برانگیز، همواره پرسشی تازه پیش روی خواننده می‌نهد تا او با دیدی تازه به همه چیز بنگرد.» (میرعابدینی، ۱۳۸۳، ج۱: ۳۱۲)؛ طنز «ملکوت»، طنزی فلسفی است، شگفتی و طنز در هم می‌آمیزند تا هم غبار عادت را از پیش چشمان ما بردارند و هم پوچی و بیهودگی دنیا و تعلیق تلخ انسان در میان دو قطب نیرومند و متضاد مرگ و زندگی و آسمان و زمین را آشکار سازند. دکتر حاتم از دوگانگی درون خود و معلّق بودنش میان مرگ و زندگی و ملکوت و ناسوت–وضع عمومی بشر– سخن می‌گوید (صادقی، ۱۳۵۱: ۱۸)؛ و زمانی که در احوال «م. ل» دقیق می‌شویم، او را هم گرفتار همین دوگانگی می‌بینیم که در تمام عمرش «مثل زورق خرد شده‌ای در تلاطم این حالت‌ها و اغماها نوسان داشته است.» (همان، ۳۰)

شیطان و یهوه در درون دکتر حاتم پیوسته در ستیزند. او، همسرش ساقی را دو بار می‌کشد! «حالا یک بار دیگر باید تو را خفه کنم و این بار دیگر خودم هستم. می‌شنوی؟ این خود دکتر حاتم است که تو را خفه می‌کند و نه شیطان! و می‌خواهد روح تو را در نارنجستان به خاک بسپارد و نه آن که به ملکوت برساند.» (همان، ۶۳)؛ طنزآمیزتر از همه، تصویری است که در رمان از ملکوت داده می‌شود. شیطان در هیأت دکتر حاتم با کشتن افراد، می‌خواهد آن‌ها را به ملکوت برساند! حتّی در نام و کردار دکتر حاتم– پزشک/ قاتل– نیز طنزی عمیق نهفته است، همان‌گونه که میان نام رمان با محتوای آن که سراسر نزول مرگ و بلا و ویرانی است، طنزی تلخ هست.

شکل و هیأت دکتر حاتم که هم پیر است و هم جوان، و شاگردانش را می‌کشد و از آن‌ها، صابون درست می‌کند و نیز ارتباطش با جن، همگی در عین شگفتی و اعجاب‌انگیزی، ایجاد طنز هم می‌کنند. «دکتر حاتم با صدای رعب‌انگیزی جواب داد: نوشته است شما بی‌جهت با من مبارزه کردید و مرا از مأموریتم بازداشتید. همین امشب خود شیطان، رئیس مستقیم من به سراغ‌تان می‌آید. اگر حرفی دارید با او بزنید و اگر هم توانستید به جنگش بروید.» (همان، ۲۳)؛ همین رفتارهای عجیب و غریب و منطق‌گریز دکتر حاتم از طریق شگرد طنز برای مخاطب باورپذیر و مألوف می‌شود و در همان حال ایجاد حیرت و شگفتی هم می‌کند.

طنز اصلی «ملکوت» در دوگانگی و تناقضی نهفته است که در سرتاسر رمان گسترده شده است؛ یعنی، در رویدادها و موقعیّت‌ها در شخصیّت‌ها و کردار و رفتارشان و مهم‌تر از همه در مفهوم هستی انسان و تعلیق آن میان دو قطب متضاد مرگ و زندگی. «اندیشه‌ی بنیادینی که در این داستان مطرح است، ریشخند زندگی با استقبال از مرگ است.» (پیروز و حقیقی، ۱۳۹۳: ۸۴)؛ تردید و دوگانگی درون شخصیّت اصلی داستان – و به تبع آن مطلق انسان– در کشاکش دو قطب ناسوت و ملکوت و مرگ و زندگی از طریق عملکرد و رفتارهای طنزی از یک سو برجسته و از سوی دیگر توجیه می‌شود.

۳-۱۰- دیوانگی و جنون

دیوانگان به این خاطر مورد توجّه سوررئالیست‌ها هستند که بدون توجّه به عرف و قراردادها، آنچه را که در ذهن و ضمیرشان می‌گذرد بر زبان می‌آورند و این با شگردهایی چون نگارش خودکار و میدان دادن به جولان تخیّل و خواب و رؤیا در هنر سوررئالیستی که واقعیّت برتر را آشکار می‌کنند، قرابت می‌یابد. «در نظر سوررئالیست‌ها، جنون و آدم مجنون، بهترین نمونه‌ی آزادی و یلگی از تمام قیدهاست.» (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۵۷)؛ سوررئالیست‌ها گاه خود را عمداً به دیوانگی می‌زدند تا به قلمرو و امکانات کشف‌ناشده‌ی ذهن دست یابند.

در میان بیماری‌های گوناگون روانی، «پارانویا» برای سوررئالیست‌ها قابل توجّه است که ترکیبی از واقعیّت و خیال را عرضه می‌کند. بیمار که دچار هذیان و جنون شده نه تنها به درون پناه می‌برد؛ بلکه تمام پدیده‌های دنیای بیرون را از صافی ذهن خود گذرانده و مطابق با اندیشه‌ی هذیان‌آلودش به شکلی غریب و رازناک متبلور می‌کند. (سیّدحسینی، ۱۳۸۹، ج۲: ۸۴۲)؛ «این بیماری، یادگار دورانی است که کودک میان خود و جز خود تفاوت نمی‌گذارد و امیال خود را به عالم خارج سوق و اسناد می‌دهد. بیماران پارانویا. . . از شک و بدگمانی و اوهام خود رنج می‌برند. از دشمنانی خیالی وحشت دارند و برای مبارزه با آنان تلاش می‌کنند.» (آریان‌پور، ۱۳۵۷: ۲۸۴)؛ پارانویا موجب می‌گردد بیمار دچار توهّم قدرت، درد، توطئه یا شکنجه شود.

در رمان «ملکوت»، تک‌گویی‌های درونی «م. ل» در طی دو فصل که زوایای پنهان روحش را آشکار می‌کند و امیال سرکوفته‌اش را از میان رویاها و تخیّلاتش بدون پنهان‌کاری و خودسانسوری بیرون می‌ریزد، بی‌شباهت به هذیان‌های دیوانگان و بیماران روانی نیست. اتّفاقاً در چند جا به دیوانگی «م. ل» نیز تلویحاً اشاره می‌شود.

«این م. ل دیوانه است؟ نه دیوانه نیست. یا لااقل حالا دیوانه نیست. او مرد باذوقی است، سواد دارد، خاطرات می‌نویسد، کتاب می‌خواند و گاهی هم مرا مجاب می‌کند.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۱۴)

«باز به یاد سفر مغرب افتادم. . . می‌دانستم که نوکرهای وفادارم به دنبال کالسکه‌ی سیاهم راه می‌پیمایند و اربابی را که نیمه‌دیوانه است و تصمیم به چنین مسافرت غیرمعقولی گرفته است مسخره می‌کنند.» (همان، ۳۴)

از طریق همین شیوه، دو ویژگی مهم که مورد توجّه متون سوررئالیستی است در رمان «ملکوت»، محقّق شده است؛ نخست آن که آزاد و رها از تمام قیدها و قراردادها، زوایای پنهان و سرکوفته روح و ذهن آشکار می‌شود و دیگر این که همه‌ی حوادث و رفتارهای شگفت و منطق‌گریز در رمان، توجیهی به ظاهر منطقی و عادی می‌یابند.

۳-۱۱- پیشگویی

از آنجا که پیشگویی و غیب‌گویی در حالت عادی و شرایط عادی برای انسانِ عادی، غیرممکن است، در دنیای فراواقعی این ناممکن، ممکن می‌شود. نیز در دنیای سوررئالیستی رمان «ملکوت» و فضای مبهم و رازناک آن و در کنار رفتارهای خارج از عادات شخصیّت‌ها، پیشگویی جای خود را یافته و ممکن جلوه می‌کند، بی آن که ذرّه‌ای تردید در مخاطب ایجاد کند؛ چنان که دکتر حاتم از آینده خبر می‌دهد و مرد ناشناس هم آینده افراد را پیشگویی می‌کند:

«بسیار خوب است؛ زیرا هفته‌ی دیگر در این شهر نمی‌توان زندگی کرد. چرا؟ مگر چه اتّفاقی خواهد افتاد؟ دکتر حاتم لبخند زد. م. ل گفت: پس شما همه کاره‌اید. طبیب و غیب‌گو و شاعر و فیلسوف.» (صادقی، ۱۳۵۱: ۶۹)

«ناشناس گفت: ولی من چیزهای دیگری احساس می‌کنم. مثل این‌که امشب چیزی می‌خواهد اتّفاق بیفتد. حوادثی می‌خواهد رخ بدهد که از دایره‌ی وظیفه‌ی خود و حق و معالجه و این بدبختی تازه که برای مودت پیشامد کرده بیرون است.» (همان، ۸)؛ «ناشناس به نرمی کف دست گرد و سنگین مرد چاق را در دست گرفت و سر پایین آورد و در تاریک و روشن به خطوط فراوان و عمیق آن خیره شد: سکته می‌کنی.» (همان، ۸)؛ در پایان داستان، مرد چاق از شنیدن حقیقت آمپول‌های مرگ‌زا از زبان دکتر حاتم سکته می‌کند.

۴- نتیجه‌گیری

ضمیر ناخودآگاه و خواب و رؤیا در سوررئالیسم اهمّیّت بسیاری دارد و با در هم شکستن عادات و قراردادهای دنیای مادی از طریق شگردهایی خاص، می‌خواهد به واقعیّت برتر در ورای این جهان برسد. به طور کلی «خیال» اساس مکتب سوررئالیسم است؛ خیالی که از قید همه‌ی شرایط عقلی، روانی، جسمی و اخلاقی رها شده و بی‌اختیار و آزادانه مکنونات ذهنی را بیرون می‌ریزد. ذهن و خیال نقش مهمّی در رمان «ملکوت» نوشته‌ی بهرام صادقی دارد و ماجراهای آن تجربه‌ی ذهنی شخصیّت اصلی رمان است. «ملکوت» آمیزه‌ای از خاطرات، رؤیاها، توهّمات و تخیّلات و مکاشفاتی است که بدون هیچ توضیح و توجیه منطقی و عقلانی در کنار هم قرار گرفته‌اند و گذشته‌های دور را به زمان حال و ذهن را به عین پیوند می‌زنند. بخش اعظم رمان در حالت خواب و رؤیا و خیال می‌گذرد و از این طریق، منطق‌گریزی و عجیب و غریب بودن حوادث رمان، توجیه و باورپذیر می‌شوند. از سوی دیگر در این رؤیاها، محتویات ذهنی و امیال سرکوفته‌ی شخصیّت اصلی داستان به شکلی نمادین بیان می‌شوند. نگارش خودکار و درهم آمیختن واقعیّت و خیال، خواب و رویا، شگفتی و اعجاب‌انگیزی رخدادها و کنش‌ها و مکان‌ها، عشق اروتیک و ستایش زن، تعالی سوررئال و حیرت‌زایی، پیروی نکردن وقایع و ماجراها از منطق جهان مادی و بیرونی،

طنز، دیوانگی، در هم ریختگی زمان روایت و نبود زمان گاهنامه‌ای در بیشتر بخش‌های داستان، ازجمله شگردها و ویژگی‌هایی هستند که «ملکوت» را به رمانی سوررئالیستی تبدیل کرده‌اند.

منابع

- آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۷) **فرویدیسم با اشاراتی به ادبیّات و عرفان**. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

- اسحاقیان، جواد (۱۳۹۵) «پلّه‌پلّه تا ملکوت صادقی». **مجلّه‌ی برگ هنر، دو ماهنامه‌ی ادبیّات داستانی**. شماره‌ی ۸. ص ۱۳-۲۸.

- براهنی، رضا (۱۳۷۱) **طلا در مس**. جلد اوّل. چاپ اوّل. تهران: میثاق.

- بیات، حسین (۱۳۸۷) **داستان‌نویسی جریان سیّال ذهن**. چاپ اوّل. تهران: علمی و فرهنگی.

- بیگزبی، سی. وی. ای (۱۳۹۵) **دادا و سوررئالیسم**. ترجمه‌ی حسن افشار. چاپ نهم. تهران: مرکز.

- پاینده، حسین (۱۳۸۹) **داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)**. ج ۲. چاپ اوّل. تهران: نیلوفر.

- ـــــــــــ (۱۳۹۲) **گشودن رمان**. چاپ اوّل. تهران: مروارید.

- پیروز، غلامرضا و حقیقی، مرضیه (۱۳۹۳) «طنز کارناوالی و بازتاب آن در داستان‌های بهرام صادقی». **مجلّه‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیّات**. دوره‌ی ۶. شماره‌ی ۱. ص ۶۵-۸۹.

- تدینی، منصوره (۱۳۹۵) «شیطان، خدا، انسان در آیینه‌ی ملکوت». **مجلّه‌ی برگ هنر، دو ماهنامه‌ی ادبیّات داستانی**. شماره‌ی ۸. ص ۲۹-۳۸.

- ثروت، منصور (۱۳۸۵) **آشنایی با مکتب‌های ادبی**. چاپ اوّل. تهران: سخن.

- دیچز، دیوید (۱۳۸۸) **شیوه‌های نقد ادبی**. ترجمه‌ی محمّدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: علمی.

- ذوالفقاری، محسن و همکاران (۱۳۹۵) «شیوه‌های انعکاس سوررئالیسم در رمان‌های معاصر و تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها با مبانی غربی‌اش». **مجلّه‌ی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)**. شماره‌ی ۳۲. صص۲۴۳-۲۶۱.

- روزبه، محمّدرضا و کشاورزی، سودابه (۱۳۹۴) «نشانه‌های سوررئالیستی در رمان «ملکوت» بهرام صادقی». **دهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیّات فارسی**. دانشگاه محقّق اردبیلی.

- سیّدحسینی، رضا (۱۳۸۹) **مکتب‌های ادبی**. ج۲. چاپ پانزدهم. تهران: نگاه.

- شمیسا، سیروس (۱۳۹۰) **مکتب‌های ادبی**. پاپ اوّل. تهران: قطره.

- صادقی، بهرام (۱۳۵۱) **ملکوت**. چاپ سوم. تهران: کتاب زمان.
- صنعتی، محمّد (۱۳۸۹) «با مرگ به ستیز مرگ». در: **تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیّات**. چاپ پنجم. تهران: مرکز. ص۱۱۳-۱۴۳.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۴) **صادق هدایت و هراس از مرگ**. چاپ ششم. تهران: مرکز.
- طهوری، مریم و رزاق‌پور، مرتضی (۱۳۸۹) «سوررئالیسم در داستان واهمه‌های بی‌نام و نشان غلامحسین ساعدی». **مجلّه‌ی دانشگاه علوم پزشکی کرمان**، شماره‌ی ۲. ص ۱۹۵ – ۲۱۷.
- غیاثی، محمّدتقی (۱۳۸۶) **تأویل ملکوت و قصّه‌ای اجتماعی، سیاسی**. چاپ اوّل. تهران: نیلوفر.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵) «ویژگی‌های تصویر سوررئالیستی». **مجلّه‌ی زبان و ادبیّات دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد**. ش ۱۵۲. ص ۱-۲۳.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۷) «بوف کور» و «شازده احتجاب»: دو رمان سوررئالیست». **پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی**. ش ۵۷. ص ۳۱۷-۳۳۳.
- کاتوزیان، محمّدعلی (۱۳۹۵) **طنز و طنزینه‌ی هدایت**. چاپ اوّل. تهران: پردیس دانش.
- میرشکار، مهسا (۱۳۹۵) «بررسی مکتب سوررئالیسم با تکیه بر داستان ملکوت نوشته‌ی بهرام صادقی». **کنگره بین‌المللی زبان و ادبیّات**. دانشگاه تربت حیدریه.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۹) **صد سال داستان‌نویسی ایران**. چاپ سوم. تهران: چشمه.
- هاشمی، رقیه و پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱) «تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر مکتب روان تحلیلی». **فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیّات فارسی**. سال چهارم. شماره‌ی ۱۰. ص ۱۳۷- ۱۵۷.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۳) **انسان و سمبول‌هایش**. ترجمه‌ی محمود سلطانیه. چاپ نهم. تهران: جامی.