مجلهٔ ادب فارسی، دورهٔ جدید ۱، شمارهٔ ۶، تابستان ۱۳۹۰، شمارهٔ پیاپی ۱۹۳
مجلهٔ سابق دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران

# تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر رویکرد ساختارگرایانه

دکتر تقی پورنامداریان
استاد پژوهشگاه ادبیات و علوم انسانی
رقیه هاشمی
فارغ التحصیل کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی
(از ص ۱۷ تا ۳۸)
تاریخ دریافت: ۹۰/۰۳/۰۴
تاریخ پذیرش: ۹۰/۰۶/۲۰

## چکیده

ملکوت تنها داستان بلند صادقی از جمله آثار ماندگاری که تحت تأثیر *بوف کور* هدایت در دوره‌ای خاص و با سبکی متمایز به نگارش درآمده است. گذشته از محتوای منحصر به فرد داستان، فرم و ساختار آن نیز قابل تأمّل و چشمگیر است. در این مقاله در پی آن است بعضی از خصوصیات زبانی، ساختاری و فنی آن بیان شده، لذا باتوجّه به رویکرد نوین ساختارگرایانه که سالیان سال در زمینهٔ نقد ادبی از جمله رهیافتهای قدرتمند و مطرح بوده، به رشته تحریر درآمده است. مقالهٔ موجود بعد از درآمدی کوتاه در رابطه با ساختارگرایی و پیشینهٔ ملکوت حاوی کلیات و تعاریفی از آرا ساختارگرایانی چون ژنت، تودوروف، بارت و... می‌باشد. بعد از طرح آراء، به زاویه دید دانای کل و ادا شاخص ملکوت، همچنین تحلیل داستان در دو سطح ساختار روایت و نحو روایت پرداخته شده است.

با وجود ساختار نامنسجمی که به‌ظاهر در روایت داستان وجود دارد، ملکوت بیانگر فرم و ساختاری مستحکم و حساب شده است که با وضعیّت ناپایداری شروع می‌شود و با ادامه داستان به اوج خود می‌رسد. در قسمت نحو روایت به شخصیّتهای کنش‌گر، کنش‌پذیر، فعل یا کنش ویژه آنها توجّه می‌گردد که با توجّه به روساخت داستان، دکتر حاتم به‌عنوان فاعل اصلی شخصیّتهای دیگر را تحت تأثیر کنش خود قرار می‌دهد.

**واژه‌های کلیدی**: نقد ساختارگرایانه، روایت، ملکوت، صادقی

---

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: mrt_6256@yahoo.com

## درآمد

چیزی که در ساختارگرایی مهم است ارتباط اجزا در کل نظام است و همان طور که از نامش پیداست به ساختارها و قوانینی که بر این ساختارها حاکم است می‌پردازد و در پی جست‌وجوی واقعیت در اشیای منفرد نیست. ساختارگرایی به‌عنوان یک رویکرد ادبی ریشه در فرمالیسم روسی دارد. آنچه که برای فرمالیستها اهمیّت داشت فرم و شکل اثر ادبی بود و ساختارگرایی وامدار اندیشه‌های فرم‌گرایانه بود؛ ولی ساختارگرایان تلاش کردند از صورت و فرم به معنا دست یابند.

ساختارگرایی معمولاً نام و نشان گروهی از متفکّران عمدتاً فرانسوی است که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ تحت تأثیر نظریهٔ زبان فردینان دوسوسور، مفاهیم زبان‌شناسی ساختاری را در مطالعهٔ پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به‌کار بستند (کالر، ۱۳۸۲: ۱۶۶).

به عبارتی موتور محرکهٔ آن را بایستی در مباحث زبان‌شناسی جست‌وجو کرد که از مطالعهٔ زبان به‌سوی مطالعهٔ ادبیات گام برداشت تا بتواند علمی‌ترین و دقیق‌ترین مبنا را در این زمینه فراهم نماید. به‌طور کلی ساختارگرایی بر دو قطب زبان شعری و روایت‌شناسی استوار می‌باشد. از آنجا که در این مقاله مباحث شناخت زبان شعری به حیطهٔ کار ما ارتباط پیدا نمی‌کند، از پرداختن به آن صرف‌نظر کرده و قطب دیگر ساختارگرایی؛ یعنی روایت و روایت‌شناسی که عمدهٔ تلاش و دستاوردهای ساختارگرایان را در این حوزه شاهدیم، مورد بررسی و مطالعه قرار می‌دهیم.

*ملکوت* تنها داستان بلند بهرام صادقی است که به‌طور مستقل و برای اوّلین بار در سال ۱۳۴۰ منتشر شد. برای بهرام صادقی که با دنیای نویسندگان بزرگ آن دوره چون رُب‌گری‌یه، کافکا، یونسکو و دیگران آشنا بود. قالب و سیاق داستان‌نویسی گذشته چندان ارضاکننده نبود. او به‌دنبال ساختار و فرم نوینی بود که ظرفیت لازم را برای پرورش افکارش در اختیار بگذارد.

تعداد آثاری که داستانهای صادقی، به‌ویژه ملکوت را تحلیل ساختاری کرده‌اند. بسیار اندک شمار است حتّی می‌توان اعتراف نمود که کمتر کار مهمی درمورد ملکوت با توجّه به رویکردهای جدید نقد ادبی صورت پذیرفته است. این مقاله سعی می‌کند با نگاهی تازه و باتوجّه به قابلیت ساختارمند این اثر به تحلیل ساختارگرایانه از دیدی دیگر

بپردازد. تحلیل *ملکوت* براساس الگوها و قاعده‌هایی که در نقد ادبی شناخته شده صورت پذیرفته است. الگویی که ساختار روایی داستان مطابق آن مورد بازخوانی قرار می‌گیرد، کتاب *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی کریستف بالایی است.*

در ادامهٔ درآمد، آرای ساختارگرایانی از جمله برمون، تودوروف، ژنت... و داستان با توجّه به آموزه‌های مطرح شده مورد مداقّه قرار می‌گیرد که به روایت‌شناسی اهمیّت داده‌اند گنجانده شده. طبق تقسیم‌بندی تودوروف در کتاب *بوطیقای ساختارگرا* آنچه مدّنظر ماست نمود نحوی کلام می‌باشد که در دو بخش ساختار روایت و نحو روایت مورد بررسی قرار می‌گیرد.

## تعاریف و کلیات

روایت‌شناسی سازوکاری است برای بررسی روایت و هدف نهایی از آن عبارت است از: «کشف الگوی عام روایت که همهٔ شیوه‌های ممکن گفتن داستان را در بر بگیرد و شاید بتوان گفت الگویی است که تولید معنا را ممکن می‌کند» (برتنز، ۱۳۸۲: ۹۹). باید اذعان کرد که ساختارگرایی مهم‌ترین و کارآمدترین دستاوردهای خود را در زمینهٔ روایت شناسی کسب نمود. نخستین گام را ولادیمیر پراپ با کتاب *ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان* برداشت و به دستاوردهای مهمی در عرصهٔ توصیف ساختارهای روایی دست پیدا کرد. آنچه که وی در بررسیهای خود کسب نمود، تأثیر شگرفی در ساختارگرایان بعدی همچون برمون، گرماس، تودوروف بر جای نهاد. وی سی و یک کارکرد یا نقش ویژه را از دل این قصّه‌ها استخراج نمود.

در تحقیقات پراپ بر قصّه‌های عامیانه روسی تنها کنش و کارکرد شخصیّتهاست که مورد توجّه قرار می‌گیرد و شخصیّتها به‌تنهایی حائز اهمیّت نیستند و همواره در قصّه‌های متعدّد همان نقش یا کارکرد را اجرا می‌کنند. «او احتمالاً یک طرح اولیهٔ پایه را به‌همراه سه کنش یا کارکرد پیشنهاد می‌کرد: کنش قتل، کنش به قتل رسیدن، و کنش یافتن قاتل» (سلدن، ۱۳۷۵: ۵۲).

برمون در جهت بسط و گسترش پایه روایی که پراپ بنیانش را افکنده بود تلاش کرد. وی بر آن بود تا به یاری **منطق** قاعده‌ای همگانی درمورد روایت داستانی بیابد. براساس طرح کلود برمون روایت از سه پایه تشکیل می‌گردد.

۱. توان بالقوّه؛ ۲. به فعل در آمدن؛ ۳. نتیجه.

در نقطهٔ شروع، موقعیّت اولیّه و یا توان بالقوّه تشریح می‌گردد و در مرحلهٔ دوّم وضعیّت اولیّه می‌تواند دگرگون شود و روند داستان ادامه یابد، یا این که متوقّف شود و در مرحلهٔ آخر نتیجه تحقّق یابد. کلود برمون بر خلاف پراپ بر اهمیّت شخصیّتها تأکید نمود و کارکرد آنها را چندان مهم ندانست. او دو گونه نقش فاعلی و مفعولی را بین شخصیّتها برجسته نمود و آنها را با نام **کارگزار** (فاعل) **و کارپذیر** (مفعول) مشخص کرد.

کارگزاران کنشگرهایی هستند که اعمالی را انجام می‌دهند؛ امّا کارپذیران کسانی هستند که اعمالی بر آنها اعمال می‌گردد. گرماس از ژانر خاصّی که مورد بحث پراپ بود فراتر رفت و سعی کرد دستور زبان داستان را بیابد. او مفهوم کارکرد را کنار گذاشت و از مفهوم پی‌رفت استفاده نمود «هر پی‌رفت داستانی کوچک است و هر داستان پی‌رفتی کلّی یا اصلی» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۶). بنابراین هر داستانی از تعدادی پی‌رفت تشکیل می‌گردد و هر پی‌رفت شامل تعدادی الگوی کنش فاعل/ مفعول می‌باشد.

وی سه نوع پی‌رفت اساسی را سامان بخشید که همچون سه قاعدهٔ نحوی عمل می‌نمود:

۱. **اجرایی**: (آزمون‌ها، مبارزه‌ها)؛

۲. **میثاقی**: (بستن و شکستن پیمان‌ها)؛

۳. **انفعالی**: (رفتن‌ها و بازگشتن‌ها).

پی‌رفت روایت درابتدا به‌شکل جمله‌ای وصفی ایراد می‌گردد که ویژگی و موقعیّت فاعل در آن ذکر می‌شود. ۱. دکتر حاتم یک پزشک است (وصفی). به‌دنبال آن جمله و گفته‌ای وجهی می‌آید که با کلماتی چون آرزو داشتن، ترسیدن، باور داشتن، توانستن و... مشخص می‌شود که بر کنش مورد نظر اشاره می‌کند؛ ۲. دکتر حاتم دوست دارد بیمارانش را بکشد. (اشاره به کشتن). پی‌رفت سوّم گزاره‌ای

متعدّی است که کنش مورد نظر انجام می‌گیرد؛ ۳. دکتر حاتم بیمارانش را با تزریق آمپول می‌کشد. (متعدّی، کنش انجام می‌شود) (ر.ک. اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۴-۱۵۶).

یکی دیگر از چهره‌های شاخص روایت‌شناسی تزوتان تودوروف است. وی به جمع‌بندی آرای پراپ، برمون و گرماس پرداخت و در تحلیل متن روایت بیش از همه به ساختار و نمود نحوی کلام تأکید کرد.

واحدهای نحوی که تودوروف در بررسیهای خود کاویده، عبارت است از: گزاره، پی‌رفت، متن روایی.

پی‌رفت، واحدی است که در سطحی بالاتر از گزاره قرار می‌گیرد و از ترکیب یک یا چند پی‌رفت، متن شکل می‌گیرد.

تودوروف معتقد است:

یک روایت آرمانی با موقعیّت پایداری آغاز می‌شود که نیرویی آن را آشفته کرده است. پیامد آن یک حالت عدم تعادل است. سپس با نیرویی درخلاف جهت نیروی پیش‌گفته، تعادل برقرار می‌گردد. این تعادل دوّم شبیه تعادل نخست نیست؛ امّا این دو هیچ گاه یک چیز نیستند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۱).

بنابراین داستان چیزی نیست جز گذر از وضعیّت آغازین به وضعیّت نهایی.

رولان بارت نیز مفهوم پی‌رفت را به همان معنایی که برمون و گرماس به‌کار بردند استفاده می‌نماید. این جا هر شخصیّتی حتّی شخصیّتهای درجه دوّم و سوّم قهرمان پی‌رفت خود محسوب می‌شوند. فاعل و مفعول که دو نقش اصلی را ایفا می‌کنند در هر پی‌رفتی ـ نه همیشه شرکت دارند؛ امّا کنش آنها جدا و مستقل از شخصیّت آنهاست.

امّا ژنت از جمله ساختارگرایانی است که به عناصر روایت که در تحلیل ساختار نقش عمده دارند پرداخت. یکی از عناصر موردنظر وی که بسیار مورد توجّه قرار گرفت حالت یا وجه بود. حالت یا وجه: این جا دو مقولهٔ فاصله و دیدگاه مطرح می‌گردد. فاصله به رابطهٔ روایت با خودش مربوط می‌شود و مسائلی از قبیل: روایت مستقیم است و یا غیر مستقیم، مسئله روایت کردن است و یا نمایش دادن، مطرح می‌شود و دیدگاه، زاویهٔ دید راوی در داستان است (ر.ک. اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۳-۲۳۲).

او از مفهوم **کانونی کردن** استفاده نمود. اصطلاح مذکور برای ژنت این امکان را فراهم آورد تا بین انواع مختلف زاویهٔ دید تفاوت قائل شود. سه کانون یا دیدگاهی که وی معرّفی کرد عبارت است از: **دیدگاه صفر**، **دیدگاه بیرونی** و **دیدگاه درونی**.

۱. **دیدگاه صفر**: در این دیدگاه راوی، نه تنها از جزئیات ظاهری شخصیّتها و روند کلی داستان آگاه است، حتّی از آنچه که درون شخصیّتها میگذرد با خبر میباشد، به عبارتی روایتگر منشی خدای گونه دارد؛

۲. **دیدگاه بیرونی**: در دیدگاه بیرونی راوی ناظری بیش نیست و میتواند و از بیان انگیزه‌های درونی و حالات روانی شخصیّتها سرباز میزند؛

۳. **دیدگاه درونی**: دیدگاه درونی به این معناست که روایتگر رفتارها و عملکرد و خلق و خوی شخصیّتها را از درون داستان و از دیدگاه یکی از شخصیّتها به وصف میکشد. در این حالت راوی از زاویهٔ دید اوّل شخص استفاده میکند.

## زاویه دید در *ملکوت*

براساس فصل‌بندیهای *ملکوت*، فصلهای اوّل، چهارم، پنجم و ششم زاویهٔ دید به‌صورت دانای کل محدود میباشد و روایتگر از جایگاهی برتر به افراد و وقایع نگاه میکند. روایتگر نقش گزارشگری را دارد که ابتدا خواننده را با خبر غیرمنتظرهٔ خود دچار شگفتی و بهت مینماید. «در ساعت یازده شب چهارشنبهٔ آن هفته جن در آقای مودّت حلول کرد» (صادقی، ۱۳۸۶: ۵). راوی همان منِ دوّم نویسنده است که حضوری سایه‌وار دارد؛ ولی در یک لحظه نویسنده هویّتش را برای خواننده به‌طور آشکار عرضه میکند. «دوست دیگر، دوست ناشناس که هیچ یک از مشخّصات او را نمیدانیم و از این پس هم نخواهیم دانست جواب دارد...» (همان: ص ۷). بیشترین حجم داستان بر پایهٔ گفت‌وگو نقل قولهای مستقیم بین شخصیّتها پیش میرود که با کلماتی چون گفت، زمزمه کرد، پرسید بیان میشود؛ امّا گاهی روایتگر از آوردن چنین کلماتی که بیشتر در نمایشنامه‌ها مرسوم است، امتناع کرده و آغاز مکالمه‌ها را با (ـــ) خط **کسره** نشان میدهد. این شیوه بسیار نمایشی است و گوینده یا روایتگر همچون دوربین فیلمبرداری عمل میکند و از

بیرون به وقایع و شخصیّتها نگاه میکند و از ورود به دنیای درونی آنها پرهیز مینماید. امّا گاه راوی آن چنان مجذوب صحنه شده که ذهنیّت و عقاید خود را دخیل مینماید یا به‌طور آشکار به بیان احساس و حالات درونی افراد میپردازد؛ برای مثال جایی که دکتر حاتم متوجّه میشود ساقی به او خیانت کرده، راوی حالت درونی دکتر حاتم را این گونه شرح میدهد: «احساس کرد که مثل بنایی کهنه درمقابل زلزله‌ای مهیب و غیر منتظره فرومیریزد وهمهٔ آن ستونها و عمارات و اتاقهایی که پیش از این مستحکم مینمود به‌سرعت در کام زمین فرومیرود» (همان: ۷۷). گاهی این مسئله خواننده را با ابهام و تردید روبرو میکند و تشخیص این که چه کسی حرف میزند برای چند لحظه خواننده را به مکث و دقّت وامیدارد؛ این مسئله به‌ویژه در گفت‌وگوی بین دکتر حاتم و منشی جوان، نمود بیشتری پیدا میکند. برای نمونه در چند سطر بالاترِ داستان، منشی و دکتر حاتم که با هم مشغول به کارند، بعد از درد و دلِ منشی این گفت‌وگوها بین آنها ردّ و بدل میشود: «میتوانید کمی استراحت کنید. شما هم کار میکنید و هم حرف میزنید.

ـ خسته‌تان کردم؟

ـ نه. اگر زندگی کلاف نخی باشد....

ـ... من آن را باز کرده میبینم...» (همان: ۱۸).

برای خواننده‌ای که بار اوّل داستان را میخواند تشخیص این که کدام حرف از زبان دکتر حاتم خارج میشود و کدام حرف مربوط به منشی جوان است، کمی مشکل است؛ ولی با ادامهٔ داستان و گفت‌وگوها ابهام و تردید رنگ میبازد.

در فصل اوّل توالی رویدادها تقریباً دارای نظمی منطقی است، امّا با شروع فصل دوّم گسستی در داستان به‌وجود می‌آید. با این گسست زاویهٔ دید و نوع نگاه روایتگر عوض میشود. روایتگرِ فصلهای دوّم و سوّم شخص م، ل میباشد. م، ل از دوّمین روز اقامتش در اتاقی که دکتر حاتم در اختیارش میگذارد شروع به یادداشت‌برداری میکند. نویسنده برای نشان دادن حالت پریشانی و کشمکش درونی م، ل از جریان سیّال ذهن بهره میجوید. ذهن راوی به‌طور مدام در حال پرش به گذشته و بازگشت به زمان حال است و ذهنیّت و خاطرهٔ وی به‌طور مستقیم و بی‌واسطه بیان میگردد. «من این حدسها را دیروز، در همان لحظهٔ ورودم، به خیال خود راه دادم. ناگهان تازگی و غرابت اتاقی که

ناچار باید مدّتی در آن زندگی کنم بر روحم ضربه‌ای زد» (همان: ۳۳). راوی در همه حال زاویه دیدی درونی دارد و از درون خودش به قضاوت درمورد دکتر حاتم و وقایع و حوادث اطراف میپردازد.

با وجود زاویهٔ دید اوّل شخص در دو فصل ذکر شده همچنان ردپای راویِ دانای کل در فصل دوّم و سوّم مشاهده میشود. قسمت آغازین فصل سوّم از زبان راویِ دانای کل، روایت میگردد: «آن روز خواهد آمد آن روز مقدّس که فراموشی و شادی همچون عسل غلیظ در کام انسانِ غمزده آب شود...» (همان: ۵۲). از فصل چهارم شیوهٔ روایتِ دانای کل محدود تا انتهای داستان ادامه مییابد. و روایت م،ل را به روایت اصلی داستان پیوند میدهد.

## نمود نحوی

طبق تقسیم‌بندی تودوروف درکتاب *بوطیقای ساختارگرا* آنچه مدّ نظر ماست، نمود نحوی کلام است که در دو بخش ساختار روایت و نحو روایت مورد بررسی قرار میگیرد.

### الف) نحو روایت در داستان *ملکوت*

بخشی از نمود نحوی مربوط به نحو روایت یا ساختار نحوی داستان است. مطابق دستورِ زبان، شامل: فاعل + مفعول + فعل است. فاعل و مفعول شخصیّتهای داستانی و فعل، کنش مربوط به آنهاست. در برخورد با کنش روایت است که فاعل و مفعول از یکدیگر متمایز میگردند. برای مثال جن در آقای مودّت حلول کرد یک گزاره و یا جملهٔ دستوری است که شامل سه عنصر است:

جن: فاعل (کنشگر)

آقای مودّت: مفعول (کنش‌پذیر)

حلول کردن: فعل (کنش)

گاهی داستان چیزی جز کنش و یا فعل شناخته نمیشود؛ زیرا داستان مجموعه‌ای از فعل است که وقایع و حوادث را به‌وجود می‌آورد. طبق طرح موجود برای تحقّق رویدادها

باید سه مرحله پشت سر گذرانده شود تا هر پی‌رفتی با پیشرفت خود، پی‌رفت بعدی را به‌وجود آورد.

موقعیّت پایدار الف تشریح می‌شود. ← امکان دگرگونی الف به‌وجود می‌آید. ← الف. دگرگون می‌شود. / الف. دگرگون نمی‌شود.

ساختار روایت اصلی *ملکوت* براساس طرح برمون:

الف) جن در آقای مودّت حلول میکند و دوستانش در پی دکتر حاتم میروند.

ب) دکتر حاتم را مییابند و از او میخواهند تا جن را خارج کند.

ج) دکتر حاتم جن را از بدن مودّت خارج میکند و به دوستان مودّت (منشی و مرد چاق) آمپول مرگ‌آور تزریق میکند.

ـ موقعیّت الف به‌نوعی دگرگون میشود؛ زیرا جن از بدن مودّت خارج میشود؛ امّا در حقیقت، موقعیّت مودّت تغییری نمیکند؛ چرا که او به‌نوعی سرطان معده دچار است و از مرگ گریزی ندارد.

از طرف دیگر، دکتر حاتم به دوستان مودّت آمپول کشنده‌ای تزریق نموده و مرگ در انتظار آنهاست.

ساختار روایت فرعی *ملکوت* براساس طرح برمون:

الف ـ م،ل در خانهٔ دکتر حاتم اقامت میگزینند تا آخرین عضو بدنش را قطع کند، همچنین از دکتر حاتم انتقام بگیرد.

ب ـ م،ل طی رؤیایی که میبینند دچار تحوّل روحی میشود.

ج ـ م،ل از تصمیم خود منصرف شده، امّا او نیز قربانی آمپولهای مرگ‌آور دکتر حاتم میشود.

تداوم داستان به این سه مرحله بستگی دارد و این گسترش و تداوم تا جایی پیش میرود که به انتهای داستان ختم شود و روایت به‌صورت منطقی پایان یابد؛ یعنی منطق رخداد از جایی آغاز میشود و طبق اصول رازگشایی ادامه مییابد. این همان منطق روایت است:

فعل (کنش) هر کدام از شخصیّتهای داستان را براساس طرح برمون میتوان به نمایش درآورد.

امّا شخصیّتها در داستان *ملکوت* به دلیل طرحِ روایتی پیچیدهٔ قصّه دچار نوسان و جابه‌جایی نقش میشوند. در روایت اصلی، منشی جوان، مرد چاق و ناشناس برای نجات دوستشان مودّت که جن در او حلول کرده، باغ را به قصد پیدا کردن دکتر حاتم ترک میکنند تا شرایط و وضعیّت اولیّه که دچار دگرگونی شده، به حالت پایداری برسانند. در حقیقت، قهرمانان و جستجوگران اصلی آنها هستند. با ادامهٔ داستان مشاهده میکنیم که دکتر حاتم به‌عنوان فاعل یا قهرمان اصلی شناخته میشود. هر چند هم قهرمان و هم ضد قهرمان است؛ امّا بهتر است به‌عنوان **شخصیّت اصلی** یا **مرکزی** یاد شود نه قهرمان؛ زیرا «شخصیّت مرکزی در همه حال شخصیّتی نیست که خصوصیّات قهرمانها را داشته باشد و ممکن است آدم نفرت‌انگیز و شریری باشد» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۵۸). تمامی حوادث و ماجراها حول محور کنشی که دکتر حاتم انجام میدهد معنی پیدا میکند. کنش اصلی دکتر حاتم کشتن است. او تمامی قربانیانش را به جز ناشناس و شکو که به‌نوعی دو روی یک سکّه‌اند از بین میبرد.

ناشناس، مودّت، منشی جوان، مرد چاق (فاعل) ← دکتر حاتم (مفعول)

دکتر حاتم (فاعل) ← مودّت، منشی جوان، مرد چاق (مفعول)

در روایت فرعیِ داستان فاعل اصلی، شخص راوی؛ یعنی م، ل است. خواننده با روایت م، ل وارد دنیای دیگری میشود. راوی با مرور خاطرات گذشته خواننده را به دل ماجراها و حوادثی میبرد که خودش شخصیّت مرکزی و محوری تمامی آنهاست. م، ل تنها پسرش را میکشد و زبان شکو را که شاهد جنایت است، میبرد تا حقیقت برای همیشه پنهان بماند.

در حقیقت، م، ل همچون دکتر حاتم فاعل یا کنشگری است که از کنشی مشابه او برخوردار است. م، ل ← فاعل (کنشگر)

با پیوستن روایت فرعی به روایت اصلی داستان، کنش م، ل تحت‌تأثیر کنش دکتر حاتم واقع میگردد و از فاعل به مفعول تبدیل میشود. م، ل ← مفعول و (کنش‌پذیر).

براساس تأویل و تحلیل داستان متوجّه خواهیم شد که خود دکتر حاتم نیز به‌نوعی کارپذیر و تحت فرمان ناشناس است؛ درنتیجه جایگاه دکتر حاتم به‌عنوان فاعل اصلی تغییر میابد. در این صورت او کنش‌پذیر است نه کنشگر «بندهٔ شغلم و مأموریتم» (صادقی، ۱۲۳۸۶: ۶۴). دکتر حاتم ← مفعول (کنش‌پذیر).

در هر حال باتوجّه به روساخت داستان فاعل اصلی دکتر حاتم؛ م، ل، ساقی، شکو، مودّت، مرد چاق، منشی جوان، حتّی پسر م، ل و... مفعول روایتند که کنش روی آنها صورت میپذیرد.

## ب) ساختار روایت در داستان ملکوت

نگاه ساختارگرایانه، روایت را به یک زنجیره مانند میکند که با تجزیه و بررسی هر کدام از حلقه‌ها میتوان به ساختار کلی دست یافت. هر روایتی در دل خود مجموعه‌ای از روایتها و زنجیره‌های کوچک است که یک پاره را تشکیل میدهد.

> تغییر شکل وضعیّت پایدار اولیّه به وضعیّت نهایی منطق هر روایت است. تنها گذشت زمان برای رسیدن به وضعیّت نهایی کافی نیست؛ بلکه باید نیرویی این تعادل و حالت پایدار را بر هم زند. تغییر شکل، کلید اصلی برای بروز وضعیّت نهایی است. با شروع هر پاره ارتباط یکی از عناصر آن با عناصر قبلی گسسته میشود (ر.ک. بالائی، ۱۳۸۷: ۲۷۱-۷۲).

رولان بارت در تحلیل ساختار روایت در کنار توصیف وضعیّت اولیّه و وضعیّت نهایی به تعدادی نقش نیز قائل است که در کنار این دو عنصر قرار میگیرد و ساختار داستان را تشکیل میدهد.

بنابراین طبق نظر بارت ساختار هر روایت بدین گونه خواهد بود: «وضعیّت اولیّه ـ نقش ۱، ۲، ۳ و.... ـ وضعیّت نهایی» (همان: ۲۷۲).

وضعیّت اولیّه: وضعیّت پایداری است که در آغاز هر پاره میتواند قرار گیرد. وضعیّت نهایی: حالت پایدار دوّم است که بر اثر نیرویی تغییر شکل داده و از وضعیّت اولیّه به وضعیّت نهایی میرسد. نقش: عملکرد و رفتار خاصّ هر کدام از شخصیّتهاست. هر شخصیّت به‌نوعی قهرمان پارهٔ خودش است و عملکرد هر کدام از آنها به یک میزان

اهمیّت دارد. البتّه درون هر کدام از نقشها میتوان به نقشهای فرعی‌تر دیگری قائل شد که زیرمجموعهٔ نقش اصلی واقع میگردند.

الگوی کار ما در بررسی ساختار روایت *ملکوت* براساس کتاب *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی* است. برای پرهیز از اطناب تنها فصل دوّم داستان با الگوی یادشده مورد تحلیل قرار میگیرد و در پایان به ساختار کلّی ملکوت میپردازیم.

پ: پاره ن.ص: نقش صفر یا وضعیّت اولیه ن.ص‌ص: نقش صفر صفر یا وضعیّت نهایی

**فصل دوّم: پ ۱**

ن ۱: راوی با تنها دستش (دست راست) مشغول نوشتن یادداشتهای روزانه است.

ن ۲: راوی افکار و احساساتش را به‌صورت حدیث نفس بیان میکند.

ن ۳: مرور افکار و حدسهایی که روز اوّل ورود به شهر به ذهنش خطور کرده است.

**پ ۲- روز اوّل** (گذشته‌نگری)

ن ۱: شکو به راوی کمک میکند تا از در وارد اتاق شود.

ن۲: خوشحالی دکتر حاتم.

ن ۳: پرسش و پاسخ میان راوی و دکتر حاتم.

ن ۴: تعجّب راوی از دیدن آینهٔ قدّی اتاقش.

ن ۵: سؤال بدون جواب راوی.

ن ۶: حدیث نفس راوی جلوی آینهٔ قدّی.

ن ۷: نگرانی راوی از وقوع حادثه‌ای شوم.

**پ ۳- روز سوّم** (گذشته نگری)

ن صفر: خاطرات مربوط به سفر راوی به مغرب (وضعیّت اولیّه).

ن ۱: راوی درون کالسکه‌ای بدون روزن گذاشته میشود.

ن ۲: اشاره راوی به هویّت خودش (م، ل).

ن ۳: راوی به سالم بودن اعضای بدنش در آن زمان اشاره میکند.

ن ۴: اشاره راوی به خدمتکارش شکو که اکنون در سرداب‌خانه دکتر حاتم به‌سر میبرد.

ن ۵: بحث راوی با شکو درون کالسکه.

ن ۶: اشاره راوی به لال بودن شکو.

**پ ۴- روز چهارم** (گذشته نگری)

ن ۱: راوی مدّت زمان اقامتش را اعلام میکند.

ن ۲: از به تأخیر افتادن جرّاحیش خبر میدهد.

ن ۳: راوی با بازگو کردن هویّت دکتر حاتم به گذشته میرود.

ن ۴: بازگشت راوی به زمان حال.

ن ۵: وضعیّت روحی راوی به هم میریزد.

**پ ۵**

ن صفر: گفت‌وگوی دکتر حاتم با راوی.

ن ۱: حدیث نفس راوی.

ن ۲: سؤال دکتر حاتم درمورد شکو.

ن ۳: حدیث نفس راوی.

ن ۴: اشاره راوی به قتل پسرش.

ن ۵: اشارهٔ راوی به بریدن زبان شکو.

ن ۶: تکرار سؤال دکتر حاتم.

ن ۷: جواب راوی.

ن ۸: حرفهای دکتر حاتم درمورد شکو.

ن ۹: سؤال م، ل.

ن ۱۰: حدیث نفس راوی.

**پ ۶- گذشته‌نگری** (کودکی راوی)

ن صفر: خاطرهٔ یک روز تفریح در باغ توصیف میگردد.

ن ۱: مادر راوی او را صدا میزند.

ن ۲: راوی در حال لِه کردن غنچه‌ای است که خاری در انگشتش فرومیرود.

ن ۳: احساس عجیبی به او دست میدهد.

ن ۴: وقتی راوی احساسش را برای بچه‌ها تعریف میکند آنها او را مسخره میکنند.

ن ۵: راوی سرخورده به‌سوی گلها میرود.

**پ ۷**

ن ۱: سؤال دکتر حاتم از راوی.

ن ۲: راوی دوباره در رؤیا مادرش را میبیند (گذشته نگری).

۲-۱: مادر او را صدا میزند.

۲-۲: راوی دوست دارد به او جواب دهد.

۲-۳: دستش را به‌سوی مادر دراز میکند تا مادر خون روی آن را پاک کند.

ن ۳: راوی سر خورده شده و در آرزوی خود میسوزد.

**پ ۸- روز پنجم** (گذشته‌نگری)

نقش صفر: راوی دوباره خاطرهٔ سفر به مغرب را بیان میکند.

ن ۱: راوی درون کالسکه خیره به شکو نگاه میکند.

ن ۲: راوی درون کالسکه خاطرهٔ کودکیش را به یاد می‌آورد.

ن ۲-۱: پدر راوی خودش را کشته.

ن ۲-۲: راوی پدرش را دوست نداشته.

ن ۲-۳: مادرش را در پانزده سالگی از دست داده.

ن ۲-۴: او عاشق مادرش بوده است.

**پ ۹**

ن صفر: حدیث نفس راوی (راوی به زمان حال بر میگردد).

ن ۱: راوی درمورد اتاقی که دکتر حاتم در اختیارش گذاشته از خود سؤال میکند.

ن ۲: اشاره راوی به نگهداری اعضای قطع‌شدهٔ بدنش درون شیشه الکل.

**روز ششم**:

ن ۳: راوی درمورد پرستارش (ساقی) حرف میزند.

ن ۴: راوی میخواهد از دکتر حاتم انتقام بگیرد.

**پ ۱۰- روز هفتم** (گذشته‌نگری)

ن صفر: ادامهٔ خاطرهٔ سفر به مغرب (وضعیّت اولیّه).

ن ۱: راوی درون کالسکه به فکر فرورفته است.

ن ۲: جسد پسرش را با کاروان به مغرب میبرد.

ن ۳: راوی خانه کوچکی در مغرب میخرد.

ن صفر صفر: توصیف زندگی در مغرب (وضعیّت نهایی).

**پ ۱۱- روز هشتم**

ن ۱: اشاره راوی به ملاقاتهای هر روزه با دکتر حاتم (راوی به زبان حال برمیگردد).

ن ۲: توصیف نحوهٔ گذراندن ساعات روز، توسّط راوی.

۲-۱: هر روز تا ساعت ده در خواب است.

۲-۲: تا ظهر همچنان در بستر میماند و به نشخوار کابوسهای شب گذشته میپردازد.

۲-۳: ناهار را در رختخواب میخورد.

۲-۴: بعدازظهر را که ساعتهای بلاتکلیفی و دلهره است با عذاب پشت سر میگذارند.

۲-۵: بعدازظهرها همواره یادآور خاطرهٔ تلخ قتل پسرش است.

**پ ۱۲- زمینه: توصیف در جهت فضاسازی داستان**

ن صفر: توصیف جریان قتل پسر راوی.

ن ۱: راوی پسرش را نیمه‌شب در حالی که از نزد دکتر حاتم برگشته میبابد.

توصیف هوای برفی بیرون.

ن ۲: راوی دشنه را از بغل بیرون کشیده و در قلب پسرش فرومیبرد.

**روز نهم** (گذشته‌نگری)

ن ۳: راوی ضربهٔ دیگری به پشتش میزند.

ن ۴: گوشهای پسر را میبرد.

ن ۵: گلوی پسر را میبرد.

ن ۶: راوی زبان شکو را که شاهد جنایت بوده میبرد.

توصیف در جهت فضاسازی داستان: توصیف هوای برفی بیرون.

**پ ۱۳- روز دهم**

ن ۱: راوی یادداشتی که دیروز نوشته دوباره میخواند (راوی به زبان حال بر میگردد).

ن ۲: راوی به‌دنبال خوابی که شب قبل دیده، تصمیم دارد دکتر حاتم را ببخشد.

ن ۳: راوی نسبت به زندگی امیدوار شده است.

ن ۴: راوی در رویا به‌سرمیبرد (راوی به زمان آینده میرود).

۴-۱: دکتر حاتم را عفو کرده و از او خداحافظی میکند.

۴-۲: همراه شکو به خانه‌اش بر میگردد.

۴-۳: نعش پسرش را به خاک میسپارد و اعضای بدنش را جلوی سگها می‌اندازد.

۴-۴: زن میگیرد و بچه‌دار میشود.

۴-۵: وقتی فرزندش بزرگ شد دشنه را به او داده و میخواهد که پدرش را بکشد.

ن-۵: راوی امیدی به پیمودن این راه ندارد و سرخورده میشود.

**پ ۱۴- شب سیزدهم:**

ن ۱: راوی اشاره میکند روز قبل چیزی ننوشته است.

ن ۲: راوی قصد دارد عادت نوشتن را کنار بگذارد؛ امّا چند نکته را یادداشت میکند.

۲-۱: اشاره به مهمان تازه دکتر حاتم که جن در او حلول کرده است.

۲-۲: اتمام حجّت با دکتر حاتم.

۲-۳: راوی میخواهد از مسافرت جدید دکتر حاتم سؤال کند.

## تحلیل و بررسی ساختارگرایانهٔ *ملکوت*

مطالعهٔ ساختاری *ملکوت* نشان‌دهندهٔ توجّه نویسنده به فرم و ساختار اثر است و بایستی اذعان کرد «صادقی نویسنده‌ای ساخت‌گرا است» (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۷۹: ۳۵). همان طور که قبلاً ذکر شد علاقهٔ صادقی به نویسندگان فرم‌گرا تأثیر بسزایی در هدایت وی به سمت و سوی جریان جدید روایت‌پردازی داشت.

داستان با اعلام ساعت دقیق حلول جن در بدن آقای مودّت آغاز میگردد. «در ساعت یازده شب چهارشنبهٔ آن هفته جن در آقای مودّت حلول کرد (صادقی، ۱۳۸۶: ۵). با این خبر غافلگیرکننده گره داستانی از همان نخستین سطر داستان خود را مینمایاند. گره، عامل و یا

مجموعه عواملی است که «ثبات موقعیّت ابتدایی را بر هم ریخته و ایجاد حرکت میکند» (آدام، ۱۳۸۳: ۹۵). بحران و یا فاجعهٔ صورت‌پذیرفته شخصیّتهای داستان را به کنش و تکاپو وامیدارد.

حرکت دوستان مودّت از نقطه و مکانی به مکان دیگر و تلاش آنها برای نجات مودّت درابتدا باعث گره‌گشایی شده و جن توسّط دکتر حاتم خارج میشود؛ امّا روند داستان را با گره دیگر ۱. خبر سرطان معدهٔ مودّت؛ ۲. تزریق آمپولهای کشنده به وسیلهٔ دکتر حاتم، به اوج خود میرساند.

تقسیم‌بندی کتاب به شش فصل مجزّا با عنوان‌بندی خاصّ هر فصل باعث میشود روایت از ساختار منسجم و یک‌دست خود تخطّی کند. طبق گسستی که از فصل دوّم با روایت م، ل شروع شده و تا انتهای فصل سوّم همچنان ادامه مییابد، داستان از روایت اصلی خود دور میشود که با شروع فصل چهارم دوباره پیوستگی برقرار میگردد. با به هم پیوستن این قطعه‌ها و فصلها در آخرین فصل، جورچین داستان کامل میشود و با یک فرود تقریباً منطقی به پایان خود میرسد.

طبق فصل‌بندی کتاب ابتدا هر فصل به‌طور جداگانه مورد بررسی و تحلیل ساختاری قرار میگیرد و در مرحلهٔ بعدی ساختار کلّی داستان از آغاز تا پایان روایت مطالعه میشود.

**فصل اوّل**: بعد از عنوان فصل اوّل (حلول جن) آیه‌ای از قرآن ذکر میشود: «فبشّر هم بعذابٍ أليم» (صادقی، ۱۳۸۶: ۵). ساختار آغازین به‌طور ضمنی به خواننده میفهماند که داستان در چه راستایی حرکت میکند و مضمون اصلی داستان چیست. در واقع نویسنده از متنی دیگر در جهت درک مضمون داستان کمک میگیرد. این فصل طولانی‌ترین فصل کتاب است. بخش اعظم فصل اوّل به‌صورت گفتار مستقیم است. گفت‌وگوی بین اشخاص ابزاری است که فردیّت و ویژگیهای اخلاقی و شخصیّتی هر کدام از آنها را آشکار میکند. قسمت عمدهٔ این گفت‌وگوها که بین دکتر حاتم و منشی جوان ردّ و بدل میشود، تقابل دوگانه‌ای را بین دکتر حاتم به‌عنوان فردی جاافتاده و صاحب تجربه و تا حدّی پیچیده و منشی جوان که خود را فردی بی‌تجربه و به دور از هر گونه پیچیدگی و ابهام میداند، ایجاد مینماید. گفت‌وگوی دکتر حاتم و منشی جوان به‌صورت سؤال و جواب، طولانی‌ترین پاره‌ها را تشکیل میدهد. وضعیّت اوّلیهٔ فصل اوّل با خارج شدن جن از معدهٔ

مودّت به وضعیّت نهایی (نقش صفرصفر) خود میرسد. درحقیقت، روایت با وضعیّت ناپایداری شروع میشود و با پیشرفت داستان همچنان ادامه مییابد و به اوج خود میرسد.

**فصل دوّم**: در این فصل زاویهٔ دید و روایتگر تغییر مییابد و از سوّم شخص به اوّل شخص بدل میگردد. راوی (م، ل) در بالاخانهٔ دکتر حاتم با تنها دستش در حال یادداشتبرداری است. یادداشتبرداری از روز دوّم اقامت شروع شده و تا شب سیزدهم و به جز روز یازدهم و دوازدهم ادامه مییابد. با پایان یادداشتها فصل دوّم نیز به انتها میرسد. بیشتر پارهها بهصورت گذشتهنگری و مرور خاطرات است. خاطرات یا مربوط به سفر راوی به مغرب است یا مربوط به دوران کودکی و خاطرهٔ مرگ پسر م. ل. است. مرور خاطرات و رؤیاها اکثراً با سرخوردگی و یأس و ناامیدی به پایان میرسد؛ بهویژه زمانی که م، ل تصویر و یاد مادرش را زنده میکند.

تصویری که از راوی ارائه میشود همواره محدود به یک فضای بسته است. گویی ارتباط او با دنیای بیرون کاملاً قطع شده است؛ اتاقی که م، ل در آن اقامت دارد و مشغول یادداشتبرداری روزانه است، یا فضای بستهٔ داخل کالسکه با هجوم غم و اندوه و افکار پریشان که او را احاطه کرده تا نیمه جانی که از او باقیست غارت کند، و یا اتاقی که برای آخرین بار پسرش را ملاقات میکند و همان جا او را به قتل میرساند.

**فصل سوّم**: فصل سوّم با عنوان سیزده، دلالت بر شومی و نحوست دارد. فصل سوّم در قالب یک پارهٔ کامل میگنجد و کوتاهترین فصل کتاب را تشکیل میدهد. آغاز و پایان پارهٔ موردنظر با آیهٔ سیزدهم از مکاشفات یوحنا «... و عقابی را دیدم و شنیدم که در وسط آسمان میپرد و به آواز بلند میگوید: وای وای بر ساکنان زمین...» (همان: ۵۲) و آیهٔ دهم از سورهٔ الطّارق قرآن «فما اله من قوةً و لا ناصر» (همان: ۵۷) گره میخورد.

این فصل همچون فصل گذشته بهصورت گذشتهنگری و مرور خاطرات است.

**فصل چهارم**: ماجرای دکتر حاتم و همسرش ساقی است. پارهها بر مبنای گفتوگوی دکتر حاتم و ساقی استوار است. با تغییر گفتوگو پارهای پایان یافته و پارهٔ بعدی شروع میشود. رفتنها و برگشتنها حتّی در عملکرد دکتر حاتم نیز نمود دارد که بهصورت رفتن و برگشتن به اتاق، در آغاز و پایان فصل مشاهده میشود.

**فصل پنجم**: گفت‌وگوی دو نفره دکتر حاتم و ساقی در فصل قبلی جای خود را به گفت‌وگوی بین دکتر حاتم و م، ل میدهد. فصل پنجم به‌نوعی تکرار فصل گذشته است. رفت و برگشت دکتر حاتم به اتاقِ م، ل دوباره تکرار میشود. با این تفاوت که جای قربانی عوض شده است. در هر دو فصل آینه نقشِ نماد و یا نشانه‌ای را دارد که ساقی و م، ل قبل از جنایت دکتر حاتم خود را در آن مشاهده میکنند. گویا دیگر تصویری از آنها بر جای نخواهد ماند.

**فصل ششم**: با شروع این فصل و پیگیری داستان مودّت و دوستانش، فصل آخر به فصل اوّل داستان میپیوندد. فصل ششم یکپارچه گفت‌وگوست؛ گفت‌وگو و تعارض شخصیّتها بر سر منافعشان. طولانی‌ترین پاره‌ها مربوط به همین فصل است.

**ساختار کلّی داستان**: با وجود ساختار نامنسجمی که در ظاهر داستان به چشم میخورد، امّا میتوان ساختار کلّی قصّه را در چند جمله خلاصه کرد:

۱. جن در آقای مودّت حلول میکند. دوستانش او را از باغ به شهر منتقل میکنند تا از دکتر حاتم کمک بگیرند؛

۲. دکتر حاتم جن را از بدن مودّت خارج کرده و جن خبر سرطان کشنده مودّت را به دکتر حاتم میدهد؛

۳. دکتر حاتم جریان م، ل را که در بالاخانه اقامت دارد برای مودّت و دوستانش بازگو میکند و به منشی جوان و مرد چاق آمپول کشنده تزریق میکند؛

۴. مودّت و دوستانش از شهر به باغ بر میگردند؛

۵. دکتر حاتم همسرش را میکشد و به م، ل نیز آمپول مرگ‌آور تزریق میکند؛

۶. دکتر حاتم به‌همراه م، ل و شکو به باغ می‌آید و دکتر حاتم به آنها میگوید که تا یک هفته بیشتر زنده نیستند؛

۷. مرد چاق با شنیدن خبر سکته میکند. دوستانش برای انتقال او به شهر از باغ خارج میشوند.

روایت از یک الگوی واحد پیروی میکند که به‌صورت گسستن و پیوستن و رفتن و

بازگشتن نمود پیدا میکند؛ به عبارتی، آنچه که مربوط به تقابلهای دوگانه در عرصهٔ نمود معنایی کلام بود، به‌شکل بسیار بارز در ساختار روایت نیز مشاهده میشود.

خط سیری دقیق و منظم از همان آغاز تا فصل آخر داستان دیده میشود که فصل ششم را به فصل اوّل گره میزند. در فصل آخر صحنه‌ها یک بار دیگر تکرار میشود؛ امّا جای برخی عناصر داستانی و شخصیّتها تغییر میکند. در فصل اوّل حادثه در باغ به وقوع میپیوندد. در فصل آخر نیز مودّت به‌همراه دوستانش به باغ برمیگردند؛ ولی این بار مرد چاق به‌جای مودّت از دُور خارج میشود. با سکتهٔ مرد چاق منشی جوان دوباره پیشنهاد میکند که برای کمک او را به جایی برسانند. مرد چاق را به ماشین منتقل میکنند و از باغ خارج میشوند. مودّت به‌جای منشی جوان مشغول رانندگی میشود. با پایان داستان سپیده طلوع میکند و به این ترتیب تمام ماجرا در یک نیمه شب تا سپیده به وقوع میپیوندد. برخلاف فصل اوّل که دوستان مودّت به سراغ دکتر حاتم میروند، در فصل آخر دکتر حاتم به‌همراه م، ل و شکو وارد باغ میشود و به سراغ آنها می‌آید.

با امتداد داستان اصلی روایت فرعی نیز به موازات آن پیش میرود. روایت م، ل و شکو که سه فصل از داستان را به خود اختصاص میدهد، به‌شکل درونه‌گیری داخل داستان اوّل جای میگیرد. تعریفی که تودوروف از درونه‌گیری ارائه میدهد چنین است: «یک پی‌رفت کامل جایگزین گزاره‌ای از پی‌رفت نخست میگردد» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۳). به عبارت دیگر، داستان دوّم در دل داستان اوّل قرار میگیرد. نمونهٔ بارز این شیوه از روایت‌پردازی را در داستان هزار و یک شب و برخی حکایتهای مثنوی میتوان دید. گسستی که ماجرای م، ل پیش می‌آورد با پیوستن به ماجرای مودّت و دوستانش به یک قصّهٔ کامل و یکدست بدل میشود. این گسستنها و پیوستنها و رفتنها و بازگشتنها را در مرور خاطرات راوی نیز میتوان دید. راوی همواره در حال رفتن به گذشته و بازگشت به زمان حال سیر میکند. با به هم پیوستن دو روایت به سرانجامی مشترک میرسیم. عمل شریرانه‌ای که دکتر حاتم به آن دست میزند، پایانی مشابه دارد؛ یعنی دو حرکت، پایانی مشترک پیدا میکند.

۱. دکتر حاتم به منشی جوان و مرد چاق آمپول کشنده تزریق می‌کند.
۲. دکتر حاتم به م، ل آمپول کشنده تزریق می‌کند.
} مرگ در انتظار قربانیان است

(ر.ک. پراپ، ۱۳۸۶: ۱۳۸۵)

به‌طور کلّی دنیایی که در *ملکوت* به تصویر کشیده میشود، دنیایی پر از تناقض و دوگانگی است و در تحلیلهای صورت‌پذیرفته دربارهٔ ملکوت به کرّات به این مسئله پرداخته شده است. اما این تقابل یا دوگانگی محدود به مضمون و درون‌مایهٔ اثر نیست بلکه در تمامی سطح داستان ملاحظه میشود.

۱. سطح ساختار: به‌صورت گسستن و پیوستن، رفتن و بازگشتن که مطابق با پی‌رفت انفعالی گرماس است؛

۲. سطح مضمون: زندگی‌طلبی و مرگ‌طلبی؛

۳. سطح شخصیّتها: شخصیّتهای واقعی و شخصیّتهای اسطوره‌ای یا فاعل (کنشگر) و مفعول (کنش‌پذیر)؛

۴. سطح روایتگری: راوی سوّم شخص، راوی اوّل شخص.

این دوگانگی در ساختار و مضمون تا پایان داستان ادامه مییابد و حتّی تلاش نویسنده برای ایجاد فرم و ساختار واحد به نتیجه‌ای نمیرسد، همان طور که خواننده در برزخی بین زمین و ملکوت سرگردان میماند.

## نتیجه‌گیری

*ملکوت* به‌دلیل برخورداری از نه تنها دوگانگی، بلکه چندگانگی که در داستان نمود دارد امکان بازخوانی براساس رویکردها و نظریّه‌های جدید ادبی را میسّر میسازد و ظرفیّت منطبق شدن با آنها را داراست. اگرچه در بدو امر فهم و درک مباحث ساختارگرایانه کمی پیچیده و بغرنج مینماید، لکن با بکارگیری صبر و دقّت در زوایا و ظرفیّتهای بالقوّه آثار داستانی و حتّی آثار منظوم میتوان به نتایج جالب‌توجّهی دست یافت.

فصل‌بندیهای جداگانه ملکوت و امتداد سه خطّ روایت (داستانهای چهار دوست، داستان م.ل، داستان ساقی، و دکتر حاتم) با وجود ایجاد گسست و بی‌نظمی در روند طبیعی داستان بیانگر انجام و دقّت صادقی در بکارگیری فرم منحصربه‌فرد ملکوت است. باتوجّه به تقسیم‌بندی هر فصل به پاره‌های مجزّا که دارای یک وضعیّت آغازین و یک وضعیّت پایانی است و از منطق خاصّی تبعیّت میکند هر کدام از شخصیّتها و نقش و کنش هر کدام به یک میزان در روند پاره‌ها و درنهایت در روند داستان اهمیّت دارد و

ملکوت باتوجّه به ساختار دوگانهٔ خویش دارای یک روساخت و یک ژرف‌ساخت است که درنهایت کنش شخصیّتهای مرکزی در کنار نقشها و شخصیّتهای فرعی در تحلیل ساختاری راه‌گشاست.

چنان‌که گفته شد نوعی دوگانگی در داستان مشاهده میشود امّا این تعارض و دوگانگی محدود به مضمون و محتوا نیست بلکه در ساختار، زاویه دید، شخصیّتها قابل‌رؤیت است. هرچند گاهی به نظر میرسد نویسنده به فرم و ساختار اهمیّت بیشتری داده و حتّی فرم بر محتوا غالب و چیره میگردد به‌نوعی که خواننده در پایان با یک سردرگمی روبروست.

## منابع:


آدام، ژان میشل و زرواز، فرانسوا. ۱۳۸۳. *تحلیل انواع داستان*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، چ ۱. تهران: قطره.

احمدی، بابک. ۱۳۸۰. *ساختار و تأویل متن*. چ ۱۰. تهران: مرکز.

اسکولز، رابرت. ۱۳۸۳. *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ ۲. تهران: آگه.

بالائی، کریستف و کویی پرس، میشل. ۱۳۸۷. *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*. ترجمهٔ احمد کریمی حکّاک. چ ۳. تهران: معین.

برتنز، هانس. ۱۳۸۴. *مبانی نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی. چ ۱. تهران: ماهی.

پراپ، ولادیمیر، ۱۳۸۶. *ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. چ ۲. تهران: توس.

تودوروف، تزوتان. ۱۳۸۲. *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمّد نبوی. چ ۲. تهران: آگه.

سلدن، رامان و ویدسون، پیتر. ۱۳۸۴. *راهنمای نظریّه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. چ ۳. تهران: طرح نو.

صادقی، بهرام. ۱۳۸۶. *ملکوت*. چ ۸. تهران: کتاب زمان.

کالر، جاناتان. ۱۳۸۲. *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ ۱. تهران: مرکز.

مهدی پورعمرانی، روح‌الله. ۱۳۷۹. *مسافری غریب و حیران (نقد، بررسی و گزیدهٔ داستانهای بهرام صادقی)*. چ ۱. تهران: روزگار.

میرصادقی، جمال. ۱۳۶۷. *عناصر داستان*. چ ۲. تهران: شفا.