ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال چهارم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹۳، ۷۱– ۹٤

ملکوت نقطهٔ عطف رئالیسم جادویی ایران

محمد چهارمحالی*

چکیده

ملکوت بهرام صادقی (۱۳۱۵–۱۳٦۳) تـاکنون فقـط یـک داسـتان بلنـد در حـوزهٔ داستان‌های اسطوره‌ای و جریان سیال ذهن به شمار می‌رفت. این نظر در جای خود درست و تأییدشده است؛ اما از منظر «رئالیسم جادویی» هیچ‌گاه به طور جـدی بـه این اثر پرداخته نشده است. حال آن‌که رگـه‌هـای قـوی ایـن جریـان چنـان در آن بازتاب یافته است که می‌توان آن را سرآغاز و نقطـهٔ عطـف رئالیسـم جـادویی در ایران دانست. این مقاله ویژگی‌های مهم سبک رئالیسم جادویی ــ عناصـر خیـالی، رؤیایی، جادویی، اسطوره، دهشـت و توجیـه‌ناپـذیری وقـایع، روایـت پیچیـده، و توصیف‌های اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی ـ را در شخصیت‌ها، حوادث و اعمال شگفت‌انگیز، اشیا، و فضای *ملکوت* صادقی بررسی و آن را سرآغاز این سـبک در ادبیات داستانی معاصر ایران معرفی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، جن، دکتر حاتم، رئالیسم جادویی، م. ل، *ملکوت*.

۱. مقدمه

«رئالیسم جادویی» (magic realism) از مهم‌ترین شاخه‌های مکتب رئالیسم در نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی است که به گفتهٔ آبرامز و گادن در دههٔ بیستم به سبک خاصـی از نقاشـی‌هـا اطلاق شد. در ۱۹۲۵ فرانتس رو (۱۹٦۵–۱۸۹۰)، نقاش و منتقد آلمانی، این اصطلاح را بـه سبک گروهی از نقاشان داد که آثارشان موهوم، عجیب، رؤیایی، و شگفت‌انگیز بود. در دههٔ

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان
mahamadch120@yahoo.com/m_choharmahali@pgs.usb.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۱/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۰/۲۳

۱۹٤۰ میلادی، این سبک به داستان‌های جورج سایکو (۱۹٤۲–۱۸۹۲)، رمان‌نویس استرالیایی، و خورخه لوئیس بورخسِ آرژانتینی (۱۹۸٦–۱۸۹۹) کشیده شد و پس از آن، یعنی از ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۵، بسیاری از نویسندگان امریکای لاتین و اروپای غربی و شرقی، نظیر میگل آنخل آستوریاسِ گواتمالایی، گابریل گارسیا مارکز کلمبیایی، کارلوس فوئنتس مکزیکی، گونتر ویلهلمِ گراس آلمانی، میلان کوندرای لهستانی، و آنجلا کارتر، بانوی انگلیسی، از این سبک استقبال کردند. معروف‌ترین آثاری که در این سبک پدید آمدند عبارت‌اند از: *داستان‌های ویرانه‌های مدور* و *باغ گذرگاه‌های هزارپیچ* بورخس، *طبل حلبی* (۱۹۵۹) گونتر گراس، *صد سال تنهایی* (۱۹٦۷) مارکز، *خنده و فراموشی* (۱۹۷۹)، *بار هستی* (۱۹۸۱)، و *جاودانگی* (۱۹۹۰) میلان کوندرا، و *بچه‌های نیمه‌شب* (۱۹۸۱) و *شب‌های سیرک* (۱۹۸۵) آنجلا کارتر. برخی معتقدند که *هری پاتر*، از معروف‌ترین رمان‌های معاصر، اثر جی. کی. رولینگ، نشئت‌گرفته از رئالیسم جادویی مارکز است.

وجود برخی ویژگی‌های مغایر با رئالیسم، یعنی «خیال»، «رؤیا»، «باورها و عقاید حیران‌کنندهٔ مردمی»، «قصه‌های پریان و اسطوره»، و «توصیف‌های اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی» در این قبیل آثار داستانی آن‌ها را به رئالیسم جادویی موسوم کرده است. «معلّق شدن کشیش نیکانورینا» (مارکز، ۱۳۸۹: ۱۲٤) برای اثبات خدا به صورت واقعی، «اعتقاد به مرگ زودهنگام» (مارکز، ۱۳۸۹: ۱۲۸) کسی که سرهنگ آئورلیانو بوئندیا را اعدام کند در *صد سال تنهایی*، «توقف رشد خودخواستهٔ اسکار ماتزراث» (گراس، ۱۳۷٦: ۱۰۹)، قهرمان *طبل حلبی*، در سه سالگی و «صدای وحشتناک او که شیشه‌ها را می‌شکند» (گراس، ۱۳۷٦: ۱٤۹)، «برتری اشیا» (گراس، ۱۳۷٦: ۱۰۸–۱۰۹) در نظام زندگی بشر و «قطعه‌قطعه‌کردن گوشت با چشم به جای کارد» (گراس، ۱۳۷٦: ۱٤٦) توسط ماتزراث در این رمان، «بال‌های چندرنگ دومتری فورز» (سیدحسینی و دیگران، ۱۳۷۸: ۲۸۳۰)، زن بندباز سیرک، در *شب‌های سیرک* آنجلا کارتر، «وجود غولان و پریان دریایی و بسملهٔ نیمه‌انسان و نیمه‌پری و کشمکش آن‌ها» (نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸٤: ۱٤٦–۱٤۷) در روستای جفره در رمان *اهل غرق* منیرو روانی‌پور، «تبدیل موسرخه به حیوانی شبیه موش و گاو» (پورنامداریان و سیدان، ۱۳۸۸: ۵۳) در مجموعه‌داستان *عزاداران بَیل* غلامحسین ساعدی، و «دیدار میرزاحسین و یک زن جوان با یک سید مرموز و روانی‌شدن آن‌ها و نیز قتل قره سید به دست یک ناشناس» (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۳۷۰–۳۸٤) در رمان *رازهای سرزمین من* رضا براهنی از عناصر جادویی و رؤیایی و اسطوره‌ای‌اند که سبک رئالیسم این آثار را جادویی کرده است.

این سبک معمولاً در کشورهای جهان سوم رواج داشته است. به نظر می‌رسد بافت اعتقادی و رفتاری و بیگانه‌بودن نسبی مردم این کشورها با فرهنگ جدید رواج این سبک را هموار کرده است. در متنِ برخی از داستان‌ها و رمان‌ها چون *صد سال تنهایی* و *اهل غرق* مقابلهٔ سنت و باورهای مردمی با فرهنگ جدید و صنعت مدرن دیده می‌شود که درنهایت غلبه با فرهنگ جدید و واقعیت روز است.

در ایران، رئالیسم جادویی از روزهای آغازین ترجمهٔ این آثار به دست عبدالله کوثری و احمد میراعلایی و سپس احمد گلشیری مورد توجه قرار گرفت. اما پیش از شهرت این سبک، برخی از آثار داستانی نظیر مجموعه‌داستان *عزاداران بَیل* (۱۳٤۳) غلامحسین ساعدی (۱۳٦٤–۱۳۱٤)، *روزگار دوزخی آقای ایاز* (۱۳۵۲) رضا براهنی (۱۳۱٤)، و *ملکوت* (۱۳٤۰) بهرام صادقی دارای ویژگی‌های مهم این سبک بوده‌اند که در این مقاله به *ملکوت* به مثابهٔ سرآغاز و نقطهٔ عطف این سبک در ایران پرداخته می‌شود.

اصطلاح «رئالیسم جادویی» در ایران با ترجمهٔ *صد سال تنهایی* گابریل گارسیا مارکز اندکی قبل از دههٔ شصت بر سر زبان‌ها افتاد که متعاقب آن، چند اثر داستانی با توجه به این شیوه نقد و بررسی شدند. در اغلب کتاب‌های مربوط به مکتب‌های ادبی و فرهنگ‌نامه‌ها و مقالات ادبی نیز چند اثر به عنوان آثار رئالیسم جادویی ایران معرفی شدند که عبارت‌اند از: مجموعه‌داستان *عزاداران بَیل*، *واهمه‌های بی‌نام و نشان*، *دندیل*، و *گور و گهواره* (غلامحسین ساعدی)، *روزگار دوزخی آقای ایاز* و *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده* (محمود دولت‌آبادی)، *اهل غرق*، و بعضی داستان‌های شهرنوش پارسی‌پور.

برخی از این داستان‌ها با بهره‌گیری از سبک رئالیسم جادویی خلق شده‌اند؛ مانند *اهل غرق* روانی‌پور که مدل روایی و ساختاری آن *صد سال تنهایی* مارکز است. بعضی از آن‌ها نیز قبل از شهرت این سبک در ایران به نگارش درآمده‌اند؛ نظیر مجموعه‌داستان *عزاداران بَیل* (۱۳٤۳)، *دندیل و گور و گهواره* (۱۳٤۵)، و *واهمه‌های بی‌نام و نشان* (۱۳٤٦).

۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ نقد و بررسی رئالیسم جادویی داستان‌ها و رمان‌های ایرانی کتاب‌ها و مقالات ارزشمندی تألیف شده که در این مقاله از آن‌ها بهره گرفته شده است. آثاری چون *مکتب‌های ادبی*، اثر سیروس شمیسا، که به‌خوبی به معرفی و تشریح این سبک می‌پردازد. مقالهٔ علمی ـ پژوهشی «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی»،

نوشتهٔ تقی پورنامداریان و مریم سیدان، که ویژگی‌های ساختاری و مضمونی این سبک را در داستان‌های ساعدی بررسی می‌کند. در این مقاله، داستان‌ها به دو دستهٔ رئالیسم جادویی و نزدیک به رئالیسم جادویی تقسیم می‌شوند. مقالهٔ «رئالیسم جادویی در آثار غلامحسین ساعدی»، نوشتهٔ حسین مسجدی، که موجودات گوناگون وهمی و دگردیسی‌های انسان در آثار ساعدی را بررسی می‌کند (مسجدی، ۱۳۸۹: ۹۳–۱۰٤) و «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق»، نوشتهٔ ناصر نیکوبخت و مریم رامین‌نیا، که به تشریح این رمان با توجه به عناصر این سبک می‌پردازد.

به *ملکوت*، داستان بلند بهرام صادقی، که سه سال پیش از مجموعه‌داستان *عزاداران بَیل* ساعدی، یعنی در ۱۳٤۰، انتشار یافت، تاکنون به مثابهٔ اثری که رگه‌های قوی از رئالیسم جادویی را در خود چنان دارد که می‌توان آن را سرآغازی برای این سبک به حساب آورد به طور جدی پرداخته نشده و بیش‌تر یک اثر مطرح «جریان سیال ذهن» یا «یک داستان تمثیلی ـ اسطوره‌ای» معرفی شده است. جمال میرصادقی آن را داستانی تمثیلی ـ اسطوره‌ای دانسته که خدا و شیطان در آن به مقابله برمی‌خیزند (میرصادقی، ۱۳٦۵: ٦۵۱). حسن میرعابدینی (میرعابدینی، ۱۳٦۹: ۲٤۵، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹) و محمدعلی محمودی به پیروی از هوشنگ گلشیری (محمودی، ۱۳۷۷: ۲۳۵) اسطوره‌ای‌بودن ملکوت را ضعیف می‌دانند. حال آن‌که حسن محمودی بر «رنگ اساطیری» داستان تأکید می‌ورزد (محمودی، ۱۳۷۷: ۲۳٤–۲۳۷). حسین بیات و محمدعلی محمودی به سیال ذهن بودن این اثر تأکید دارند. در حالی که به زعم نویسندهٔ این مقاله، در ساختار داستان، «عناصر رئالیسم جادویی» خود را زودتر از عناصر جریان سیال ذهن و حتی اسطوره و تمثیل نشان داده است. «حلول جن» در جسم «آقای مودت» در همان آغاز داستان، هم شخصیت‌های داستان و هم خواننده را چنان غافل‌گیر و شوکه می‌کند که فقط در داستان‌های رئالیسم جادویی نظیر آن را می‌توان یافت.

تقی پورنامداریان و مریم سیدان در ضمن مقالهٔ ارزشمند خود که از آن یاد شد ویژگی‌هایی برای این سبک برشمرده‌اند که به دلیل علمی و جامع و کامل‌بودن همان را ملاک واکاوی خود قرار می‌دهیم و بر اساس آن *ملکوت* را در جایگاه یک اثر رئالیسم جادویی بررسی می‌کنیم. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از:

> عناصر مربوط به معنا و مضمون: خیال و وهم، عقاید و باورهای شگفت‌انگیز، رؤیا و افسانه‌ها و قصه‌های پریان، دهشت و توجیه‌ناپذیری برخی وقایع غافل‌گیرانه + هستهٔ داستان: واقعیت + عناصر فنی و ساختاری داستان: روایت و پی‌رنگ پیچیده، چرخش هنری زمان داستان، توصیف‌های اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی (پورنامداریان و سیدان، ۱۳۸۸: ٤۸).

البته در این مقاله، اسطوره و جادو در تقسیم‌بندی مطرح نشده‌اند و عناصر دیگر مطرح شده‌اند.

۳. خلاصهٔ داستان

ملکوت با حلول جن در جسم آقای مودت در شب چهارشنبه آغاز می‌شود و دوستانش، یعنی «منشی جوان»، «مرد چاق»، و «دوست ناشناس»، برای چارهٔ جن‌زدگی، او را به شهر و به راهنماییِ دوست ناشناس، که هم‌دست «دکتر حاتم» است، به مطب این دکتر شیطان‌صفت می‌برند. دکتر با کمال تبحر جن را از جسم آقای مودت خارج می‌کند و ضمن اعلام سرطان او، با چرب‌زبانی، منشی جوان و مرد چاق را وادار می‌کند آمپول‌های مرگ‌آورش را تزریق کنند. دکتر حاتم، حقیقت آمپول‌ها و مرگ دسته‌جمعی مردم شهر و حتی قصد کشتن «ساقی»، زن زیبایش، را با دوست ناشناس در میان می‌گذارد، چون به او اعتماد دارد.

«م. ل.» دومین شخصیت اصلی است که پس از دکتر حاتم در داستان ظاهر می‌شود. دکتر حاتم او را مردی خوش‌قریحه و باسواد و بااراده معرفی می‌کند که چهل سال تمام بدنش را در اختیار پزشکان قرار داده است تا او را قطع عضو کنند و اکنون پیش او آمده است تا آخرین عضوش، یعنی دست راست، را قطع کند.

در فصل دوم و سوم با زندگی خصوصی م. ل. از زبان خودش آشنا و متوجه می‌شویم که او فرزند یکی از متمولان بوده است که پس از خودکشی پدر، وارث تمام املاک او می‌شود؛ اما مرگ مادر و زنش خوشبختی را از او سلب می‌کند، تا جایی که به طرز فجیعی پسر را به جرم دوستی با دکتر حاتم، که در شهر در کسوت فیلسوف و شاعر ظاهر می‌شود، می‌کشد و زبان «شکو»، خدمت‌کار باوفای خود، را می‌برد تا راز قتل را برملا نکند و پس از این حوادث راهی سفری دراز می‌شود و در این سفر اقدام به مُثله‌کردن بدنش می‌کند. سرانجام خود را به مطب دکتر حاتم می‌رساند تا از او انتقام بگیرد، اما درنهایت مانند دیگران تسلیم او می‌شود و آمپول‌های سمی‌اش را برای ازدیاد عمر و شهوت تزریق می‌کند.

در پایان داستان، دکتر حاتم پس از کشتن زنش، ساقی، به جرم رابطه با شکو، به همراه م. ل. و شکو به باغ دوستان می‌رود و آن‌ها را از حقیقت ماجرا باخبر می‌کند. مرد چاق در همان لحظه با شنیدن این خبر سکته می‌کند و منشی جوان در حسرت از دست دادن زندگی داد و فریاد می‌کند و مودت و دوست ناشناس از این‌که نخواهند مرد شاد می‌شوند و سپیده‌دم مرگ با تبسم شیطانی دوست ناشناس طلوع می‌کند.

مهم‌ترین نشانه‌هایی که عناصر رئالیسم جادویی را در *ملکوت* بروز داده است و بعضی از آن‌ها خود عنصر مهمی در این سبک به شمار می‌روند عبارت‌اند از: جن، اعمال شگفت‌انگیز دکتر حاتم و م. ل، آمپول‌های زهرآلود، قطع عضو، و کشتن پسر و حمل جنازهٔ او.

۱.۳ جن

«جن» در آغاز *ملکوت* در جسم آقای مودت حلول می‌کند؛ به همین مناسبت فصل اول داستان «حلول جن» نام‌گذاری شده است. وجود جن در *ملکوت* چنان اهمیت دارد که به پیدایش اصلی‌ترین شخصیت داستان، یعنی دکتر حاتم، منجر می‌شود و درحقیقت در آغاز داستان، با توجه به جن، درمی‌یابیم که دکتر حاتم بزرگ‌ترین جن و شیطان روزگار است که برای عملی‌کردن اهداف پلید خود ممکن است به هر شکل و لباسی میان آدمیان ظاهر شود.

چون بسی ابلیس آدمی‌روی هست پس به هر دستی نشاید داد دست

(مولوی، ۱۳۷٦: ۱/ ۱۸)

بنابراین اولین نشانه و عنصر رئالیسم جادویی در این داستان وجود جن است که رد پای آن را می‌توان در مذهب، اسطوره، جادو، قصه‌های پریان و افسانه‌ها، عقاید عامه، و سرانجام به شکلی مدرن در داستان‌های رئالیسم جادویی یافت.

جن در *قرآن* از موجوداتی است که غالباً به همراه انس مطرح می‌شود و هدف غایی از آفرینش آن عبادت خداوند مطرح شده است: «و ما خلقت الجن و الانس الاّ لیعبدون» (ذاریات: ٥٦).

این موجود بنابر *قرآن* و روایات از موجودات ذی‌شعور سه‌گانهٔ آفرینش است که جنسش از آتش است و مطابق قصص اسلامی، ساکنان اولیهٔ زمین، قبل از انسان جنیان بوده‌اند که به علت فساد و سرکشی به دریاها ریخته شدند (عتیق نیشابوری، ۱۳۳۸: ٥٦). و سرکشی شیطان، مهتر جنیان، در برابر امر حق برای سجده بر آدم باعث طرد همیشگی آخرین بازماندهٔ آن‌ها از درگاه خداوند می‌شود.

در ترجمه‌های قدیم *قرآن* گاه به جای جن از مترادف فارسی آن، «پری»، استفاده شده است: «اگر طاعت خواهد بود، اینک ما تو را مطیعیم. و اگر عاصی خواهند بود، پریان عاصی بودند، ایشان را بیرون کردی» (عتیق نیشابوری، ۱۳۳۸: نیمهٔ اول/ ٥٦).

اتفاقاً در ترجمه‌های جدید *قرآن* نیز به جای واژه‌های جن و جان از واژه‌های پری و پریان استفاده شده است؛ نظیر ترجمهٔ ابوالقاسم امامی که در ۱۳۷۷ منتشر شد و به گفتهٔ مترجم، در ترجمه‌اش از ترجمه‌ها و تفاسیر کهن پارسی *قرآن* یاری گرفته شده است.

در آثار ادبی و داستان‌های عامیانه نیز جن و پری مترادف و معادل یک‌دیگر به کار رفته‌اند. حتی عفریت، غول، و دیو هم در این داستان‌ها به‌نوعی به جای جن به کار رفته‌اند. در سه حکایت از *سندبادنامه*، جن، پری، غول، شیاطین، دیو، و عفریت یکی دانسته شده‌اند؛ در حکایت «شاهزاده با وزیر و غولان»، جن، پری، و غول مترادف یک‌دیگر به کار رفته‌اند (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ۹۹–۱۰۷). در داستان «پری و زاهد و زن» از همین کتاب می‌خوانیم: «چنین آورده‌اند که در ناحیهٔ کشمیر زاهدی بود ... در زیِّ تدین و صلاح زیستن و در لباس تصوّن ... و یکی از مشاهیر پریان و جماعت جنیان با او به مخالفت، مصاحبت و به مجالست، موافقت و به اعتقاد، اتّحادی داشت» (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ۱۶۳).

به نظر می‌رسد ریشهٔ جن‌زدگی و پلیدبودن جن در افکار و اعتقاد عامهٔ ایرانیان بیش از آن‌که به اسلام برگردد به آیین زردشت و اساطیر قبل از اسلام برمی‌گردد و «شاید بتوان گفت: اجنه‌ای که در آثار ایران راه یافته‌اند از اعتقادات کهن مردم ایران به دیوان و ارواح پلید تأثیر یافته باشد» (یاحقی، ۱۳۶۹: ذیل «جان»).

اوستا به‌صراحت «پری» را از موجودات شریری معرفی می‌کند که کارش همواره سِحر و جادوست و نامش با موجودات منفی، نظیر دیو، جادوان، نَسَو (مردار (*اوستا*، یشت‌ها، خردادیشت، بند ۳))، مردم ستم‌گر، و دروغ‌گو برده می‌شود.

وجود پریان دریایی در اساطیر یونان با نام «سیرن»ها پیوند جن و پری در افسانه‌ها را بیش‌تر تقویت می‌کند؛ خاصه این‌که این موجودات زیباروی دریایی افسون‌گر بودند (Seyffert, 1962: 588-589).

در عقاید عامه، از دیرباز تاکنون، اعتقاد به جن وجود دارد که بیش‌تر جنبهٔ خرافی دارد. رمال، جن‌گیر، و دعانویس افرادی هستند که کارشان در رابطه با جن است، و به اصطلاح خودشان، جن پلید را با ورد و دعا و افسون در بند می‌کنند. در استان‌های هرمزگان، بوشهر، و سیستان و بلوچستان اعتقاد به «زار» وجود دارد. زار در این مناطق، خاصه در هرمزگان، به جنی گفته می‌شود که جنس آن از نوعی باد دریایی است که به جسم فرد حلول می‌کند و او را زار و آشفته می‌سازد. کسانی که با موسیقی دمام و سنج در خارج‌کردن زار از بدنِ بیمار مهارت دارند به «بابازار» و «مامازار» معروف‌اند

(fa.wikipedia.org/wiki). از بابازارهای معروف هرمزگان بابابلال مال‌الله سالم بود که در ۱۳۸۹ درگذشت. او گویا اولین بابازاری بوده است که اجازهٔ تصویربرداری از مراسم زار را داده بود (www.hormozgani.net). فیلم مستند *باد جن*، ساختهٔ ناصر تقوایی، با صدای احمد شاملو، که در اوایل دههٔ ۱۳۵۰ شمسی ساخته شد، در این زمینه شهرت خاصی دارد (www.dibache.com).

عوام معتقدند که جن‌ها مانند آدم‌ها ازدواج و زاد و ولد می‌کنند و مرگ و میر دارند. با تولد هر انسانی، هم‌زادش نیز در میان اجنه به دنیا می‌آید که با مرگ او، هم‌زادش نیز می‌میرد و اجنه او را به خاک می‌سپارند. جن در جسم زنده و مرده می‌رود. «روزهای شنبه و سه‌شنبه و چهارشنبه روزهای سنگینی است؛ یعنی روزهایی است که اجنه به‌زودی بر آدمیان ظفر یابند. (آن‌ها) به شکل کودکان پست‌قدِ کاکل‌طلایی هم دیده شده‌اند. موهایی حنایی‌رنگ و چشم‌هایی کشیده دارند» (شاملو، ۱۳۸۰: ۲۷٤).

بازتاب جن در *ملکوت* علاوه بر پیشینهٔ اسطوره‌ای آن، مبتنی‌بر عقاید عامه نیز هست. در آغاز داستان، چهارشنبه‌شب سیزدهم ماه، جن در جسم آقای مودت حلول می‌کند. می‌دانیم که در عقاید عوام چهارشنبه و جن و سیزدهم ماه نحس به شمار می‌آیند. «جن‌زدگی» نیز از عقاید عامه به این داستان راه یافته است.

عباراتی که صادقی در توصیف جسمانی جن به کار می‌برد همگی برگرفته از تصورِ عوام است. مثلاً عوام به کوتاه‌قدی، سرخی چهره و مو، چشمان کشیده و مغولی، و فرزندداشتن جن معتقدند. همین موارد در توصیف جن در *ملکوت* دیده می‌شود:

> جن به اندازهٔ یک کف دست بود. شب‌کلاه قرمز و درخشان و دراز و منگوله‌داری به سر داشت. قبا و ردایی زراندود ملیله‌دوزی‌شده به سر کرده بود و نعلین‌هایی ظریف و کوچولو پایش را می‌پوشاند. مثل منشیان درباری قاجار بود؛ تمیز و باوقار. قلمدان و طومار کوچکی در دستِ راست گرفته بود و با دست چپ پسربچهٔ جنی زیبارو و سبزخطی را که چشم‌هایی بادامی داشت تنگ در بغل می‌فشرد (صادقی، ۱۳۵۷: ۲۲).
>
> جن که اکنون شبیه یک جنگ‌جوی مغولی شده بود به دکتر حاتم تعظیم کرد و صفیرکشان از درزِ در بیرون رفت و در فضا ناپدید شد (همان: ۲۳).

بنابراین در *ملکوت* وجود جن منشئی اسطوره‌ای، افسانه‌ای، و عامیانه دارد؛ به‌خصوص هنگامی که با «شیطان»، یعنی دکتر حاتم، ارتباط پیدا می‌کند. ورود این عنصر در داستان دهشت‌آفرین و سوررئالیستی است.

به همین علت *ملکوت* در صحنه‌هایی که جـن ظـاهر شـده اسـت بـه سـبک رئالیسـم جادویی بسیار نزدیک می‌شود. در آثار رئالیسم جادویی، «اسطوره»، «افسانه»، و «عقاید عامه» جایگاه ویژه‌ای دارند و از آن‌جا که این سبک برآمده از اساطیر و افسانه‌های سـرخ‌پوسـتان امریکای جنوبی و اعتقاد آن‌ها به نیروی جادو در زندگی واقعی بشر است، آثار این گروه از نویسندگان مملو از اساطیر گوناگون است. در پایان *صد سال تنهایی*، موجود عجیبی از نسل بوئندیا زاده می‌شود که دُم دارد و فوراً می‌میرد و لاشه‌اش خوراک مورچـه‌هـا مـی‌شـود. از قضا، یکی از این آثار مانند *ملکوت* موجودی شبیه جن دارد که شخصیت اصلی داسـتان را از پا درآورده است. در داستان کوتاه *بالش پر*، اثر هوراشـیو کویروگـا (Horacio Quiroga)، اهل اوروگوئه، زن زیبای داستان به نام «آلیسیا» به طرز شگفتی ناگهان بـه کـم‌خـونی مبـتلا می‌شود و این بیماری او را لاغر و نزار می‌کند. پزشکان از مداوای او عـاجز مـی‌شـوند تـا این‌که آلیسیا می‌میرد و در پایان داستان، مسـتخدم او متوجـه موجـود عجیبـی در بـالش او می‌شود که خونش را خورده و باعث مرگش شده بود. تصویری کـه از ایـن موجـود ارائـه می‌شود بسیار شبیه جن در *ملکوت* است.

> "خوردن" روبالشی و آستر آن را با یک ضربهٔ کارد از هم درید. پرهای بالش در هوا پخش شد. در میان پرها حیوان مهیب و عجیب‌الخلقه‌ای به شکل گلوله‌ای بالدار و لزج به چشـم می‌خورد که پاهای پشمالویش را به‌کندی تکان می‌داد. بدنش آن‌چنان آماس کرده بـود کـه دهانش قابل رؤیت نبود.
>
> این موجود مهیب پس از آن‌که آلیسیا بستری می‌شـد، هـر شـب در نهـان بـه شـکلی محیلانه دهان و یا بهتر بگوییم نیشش را در سر زن جوان فرو برده و به مرور زمـان تمـام خون او را مکیده بود (کوفون، ۱۳۸۰: ۳۱).

بیرون کشیدن جن از جسم آقای مودت به دست دکتر حاتم در *ملکوت*، دقیقاً با سبکی رئالیستی اما از نوع جادویی توصیف شده است؛ به گونـه‌ای کـه خواننـده آن را غیرواقعـی تصور نمی‌کند:

> بعد از آن‌که جن بیرون آمد، معلوم شد نواری که قبلاً خارج شده بود دُم او بوده است. جن به اندازهٔ یک کف دست بود. شب‌کلاه قرمز و درخشان و دراز و منگوله‌داری به سر داشت. قبا و ردایی زراندود ملیله‌دوزی‌شده به سر کرده بود و نعلین‌های ظریف و کوچولو پایش را می‌پوشاند ... لعاب لزجی سر و رویش را پوشانده بود. دکتر حاتم گفت: "شیرهٔ معدهٔ آقای مودت است، باید با پنبه پاکش کرد".

جن را خشک کرد. او با صدای زیر و دل‌خراش خندید. جن روی ورقه با خطی کج و معوج و عجیبی چنین نوشته بود: "تیکا".

آقای مودت به دوران نقاهت پا می‌گذاشت و پسربچهٔ زیبا با ریش حنابسته جن‌بازی می‌کرد. دکتر حاتم از روی کتابی به کشف این عبارت می‌پردازد:

برگهٔ انجام کار ـ من سراسر معده و رودهٔ آقای مودت چهل‌ودوساله را به‌خوبی کاویدم و دیدم که به سرطان خطرناک و کشندهٔ معده از نوع "گل‌گلمی" دچار است. آثار و شکوفه‌های این گیاه در همه‌جای مخاط به‌خوبی دیده می‌شود. مرگ زودرس و افتضاح‌آمیز آقای مودت همراه با دردهای طاقت‌فرسا حتمی است. ارادتمند: مأمور شمارهٔ ۹۹۹ (صادقی، ۱۳۵۷: ۲۳).

۲.۳ اعمال شگفت‌انگیز دکتر حاتم و م. ل.

در *ملکوت* دکتر حاتم تنها شخصیتی است که از اول تا آخر داستان حضور فعال دارد و پدیدآورندهٔ تمام حوادث ناگوار داستان است. از طرفی شخصیت‌های دیگر داستان برای رفع مشکل خود به او رجوع می‌کنند و با وجود این‌که شایعاتی راجع به قاتل‌بودنش در شهر پیچیده است، باز هم مردم برای تزریق آمپول مرگ‌آور به سوی او می‌شتابند و او با اشتهای سیری‌ناپذیر به فجایع خود ادامه می‌دهد. هیچ‌کس قدرت مقابله با او را ندارد. حتی م. ل. که به‌ظاهر برای انتقام پسرش پیش او رفته است.

به هرکس، چه کینه داشته باشد، مثل شکو که با زنش، ساقی، رابطه دارد، و چه کینه نداشته باشد، مثل منشی جوان، آمپول‌های مرگ‌آور خود را به بهانهٔ ازدیاد عمر و شهوت تزریق می‌کند و آن‌ها را به وادی مرگ می‌فرستد.

دکتر حاتم در این داستان نه مثل شخصیت‌های منفی، نظیر «سیف القلم»، طبیب هندی و قاتل زنان و مردان شهر در *سنگ صبور* (چوبک)، «هما»، زن بدکاره و افسون‌گر در *شوهر آهوخانم* (علی‌محمد افغانی)، «کاکارستم»، لوطی بدطینت و کشندهٔ داش آکل در داستان کوتاه *داش آکل* (هدایت)، «محمدولی وکیل‌باشی» و «مأمور دوم» در داستان کوتاه *گیله‌مرد* (بزرگ علوی)، «علی‌اکبر حاج‌سپند»، «بابقلی بندار»، «آلاجاقی»، و «نجف ارباب سنگردی» در رمان بلند *کلیدر* (محمود دولت‌آبادی)، و «کاکاخان» در *سووشون* (سیمین دانشور) کاملاً واقعی است که در پی سیاه‌کاری‌هایش در میان مردم شهر و روستا رسوا شود و نه مثل «مار» نماد شیطان است که «گلنار» جوان را با اشرفی‌های طلا می‌فریبد (در داستان کوتاه *مهرهٔ مار* م. ا. به‌آذین)، و نه مثل «لکاته»، زن پتیاره و فاسد

راوی داستان در *بوف‌کور* هدایت، نمادین و تمثیلی است، بلکه آمیخته‌ای از هر سه، یعنی واقعیت، تمثیل و نماد، است.

نشانه‌هایی که دکتر حاتم از خود بروز می‌دهد شکی نمی‌گذارد که همان «شیطان» و «ابلیس» است که از دل اسطوره‌ها و ادیان و آثار ادبی مشهوری چون *شاهنامهٔ* فردوسی و *فاوست* گوته سر برآورده و با پیوند خود با «جن» به باورها و عقاید عامیانه نزدیک شده است. او در آغاز داستان از شباهت منشی جوان به حضرت آدم به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویا خود در آن زمان بوده است:

> تبریک می‌گویم. مدت‌ها بود ندیده بودم. شما خیلی شبیه آدم‌های نخستین هستید که در همه‌چیز به طبیعت همان چیز نزدیک بودند. حتی اگر غلط نکنم، شباهت دوری به حضرت آدم دارید (صادقی، ۱۳۵۷: ١٦).

شخصیت دکتر حاتم مانند «اهریمن» در اساطیر ایرانی، که از شک و تردید «زُروان» زاده شد، دائم در شک و تردید و دوگانگی به سر می‌برد؛ به گونه‌ای که می‌توان این «دوگانگی» را در هیئت جسمانی او دید. اندامش چالاک و پرنشاط و جوان است، در حالی که «سر و گردنش ... پیرترین و فرسوده‌ترین سر و گردن‌هایی بود که ممکن است در جهان وجود داشته باشد» (همان: ۹). در جای دیگر او حالات وجودی خود را چنین توصیف می‌کند:

> درد من این است: نمی‌دانم آسمان را قبول کنم یا زمین را؟ ملکوت کدام‌یک را؟ این‌جا دیگر کاملاً تصادف است. آن‌ها هرکدام برایم جاذبهٔ به‌خصوصی دارند. من مثل خرده‌آهنی میان دو قطب نیرومند و متضاد چرخ می‌خورم و گاهی فکر می‌کنم که خدا دیگر شورش را درآورده است. بازیچه‌ای بیش نیستم و او هم بیش از حد مرا بازی می‌دهد (همان: ۱۹).

وجود «شیطان» در قالب دکتر حاتم از یک سو و فیلسوف و شاعر شهر م. ل. از سوی دیگر چنان در بستر واقعی داستان تنیده شده که برای خواننده امری رؤیایی و باورنکردنی نیست. او مانند «ملکیادس»، پیش‌گوی کولی دانا در *صد سال تنهایی*، همه‌چیز را می‌داند و از قبل پیش‌بینی می‌کند (مارکز، ١٣٧٦: ۵۵۷)؛ اما با بدبینی «اکسپرسیونیستی» خود به هستی موجود. اگر بپذیریم او با خصایص پلید خود چون «وسوسه‌گری»، «نابودکنندهٔ جهان»، «قتل»، «دروغ‌گویی»، «ریاست شهر»، و «پادشاهی جهان» مانند اهریمن در *تُندهشن* (زنر، ١٣٧٤: ١١٦–١١٣) و شیطان در *یُکلیا و تنهایی او* (۱۳۳۵)، اثر تقی مدرسی، خودِ شیطان است که در هر مکانی رنگ عوض می‌کند، پس باید اعمال شگفت‌انگیز جادویی، نظیر کاری که با ضحاک و فاوست کرد، را نیز از او انتظار داشت. بیرون کشیدن جن

به‌تفصیلی که گفته شد، کشتن زن‌ها، خصوصاً ساقی (زن آخرش)، کشتن شاگردانش و درست‌کردن صابون با خاکستر جسد آن‌ها، فریب مردم برای تزریق آمپول‌های زهرآلود، و ظاهرشدن با هیئت‌های متفاوت در شهرهای گوناگون، به شکل واقعی و پذیرفتنی، و به دنبال آن دهشت و شوک و غافل‌گیری و اعجاب خواننده نشان از سبک رئالیسم جادویی این اثر دارد.

م. ل. اول بار با توضیحاتی که دکتر حاتم دربارهٔ او به منشی جوان می‌دهد در *ملکوت* ظاهر می‌شود. آن طور که دکتر حاتم می‌گوید، م. ل. از شهری دور با ماشین شخصی و راننده‌اش آمده است. متموّل، اهل قریحه، باسواد، و روشن‌فکر است و کتاب می‌نویسد، اما بیماری است که طی سالیان متمادی (چهل سال) به خواست خود، اعضای بدنش را در اختیار پزشکان گوناگون گذاشته تا قطع کنند. و اکنون در بالاخانهٔ او به سر می‌برد و خود را برای قطع آخرین عضو ممکنش آماده می‌کند.

در فصل دوم و سوم، م. ل. به سخن درمی‌آید و ضمن تداعی خاطرات سیزده روز خود به شیوهٔ جریان سیال ذهن، مفصلاً خود را معرفی می‌کند. با وجود این، او باز هم شخصیت مرموز و ناشناخته‌ای است؛ حتی ناشناخته‌تر از شخصیت دکتر حاتم، رقیب اصلی‌اش. به گفتهٔ خودش فرزند آدم متموّلی است در سرزمینی ناشناخته. از کودکی تا هنگامی که راهی سفر غرب می‌شود در قصر پدر با خدمت‌کاران متعدد می‌زیسته است. بنا به عقدهٔ اودیپ، به پدر تعلق خاطر ندارد، اما مادرش را بسیار دوست دارد. اولین ضربهٔ خون‌آلود را از خار گلی در کودکی متحمل می‌شود. در پانزده سالگی تنها تکیه‌گاه عاطفی خود، مادرش، را از دست می‌دهد و خودکشی پدر را در شکارگاه به چشم خود می‌بیند. پس از خاک‌سپاری پدر، از فرط ناراحتی و سردرگمی، با تفنگ خود راهیِ دشت می‌شود و آن‌جا مرد دهاتی بی‌گناهی را که با خر و بچه‌اش از شهر می‌آمد و برای خانواده‌اش خوراک و پوشاک تهیه کرده بود هدف قرار می‌دهد و می‌کشد.

پس از این حادثه، زنش را نیز از دست می‌دهد و او می‌ماند و تنها فرزندش. در همین زمان سر و کلهٔ دکتر حاتم با هیئت و چهره‌ای کاملاً متفاوت در شهر آن‌ها پیدا می‌شود. او در ظاهر یک «فیلسوف» و «شاعر» ناشناس با پسر م. ل. دوست می‌شود و چنان بر افکارش اثر می‌گذارد که او را از پدر دور می‌کند و به پوچی می‌رساند. م. ل. به جای این‌که فیلسوف و شاعر شیطانی را که به گفتهٔ خودش عامل افسردگی و بی‌خودی پسر شده از میان بردارد یا برای فرزند شیطان‌زدهٔ خود چارهٔ قطعی بجوید، پسر را در نهایت سنگدلی با دشنه از پا

درمی‌آورد و مُثله می‌کند. پس از آن، زبان شکو، خدمت‌کار و رانندهٔ باوفایش، را می‌برد؛ زیرا او شاهد قتل فرزند به دست پدر بوده است.

م. ل. با قطع خودخواستهٔ اندام خود، از یک طرف در زمینهٔ اسطوره و افسانه با «اورفه» و «دیونیزوس» که مطابق اساطیر یونان بدنشان در حادثه‌ای به دست زنان قطعه‌قطعه شد (کات، ۱۳۷۷: ۱۹۳) و از طرف دیگر در واقعیت روزمره با بیمارانی که در طی زندگی با جراحی‌های گوناگون قطع عضو شده‌اند قیاس‌شدنی است. او که مانند «سرهنگ آئورلیانو بوئندیا» در *صد سال تنهایی* از سوءِ قصدها و اعدام‌های گوناگون رهایی یافته است (مارکز، ۱۳۷٦: ۱۸۲)، سرانجام تسلیم خواست شیطانی دکتر حاتم می‌شود و برای لذت بردن بیش‌تر، مانند همهٔ آدم‌های شهر آمپول‌های مرگ‌آور را تزریق می‌کند.

در شخصیت‌پردازی م. ل. و داستان زندگی او نیز بیش‌تر از عناصر رئالیسم جادویی چون دگردیسی‌های گوناگون، چرخش هنری زمان داستان، و روایت پیچیده استفاده شده است. او با قطع اعضا به هیولایی مبدل می‌شود که خود چشم دیدن خود را در آینه ندارد:

> من خود را در آینه جز هیولا چیز دیگری نمی‌بینم؛ هیولایی که دورتادورش را با بالش‌ها و پتوها پوشانده‌اند. و تنها دستی از او بیرون آمده و در کنارش مانده است. آه مادر بیچاره‌ام، تو حق داری، تو حق داری که از این هیولا بگریزی و متنفر باشی (همان: ۳۲–۳۳).

م. ل. بیش از همهٔ شخصیت‌های داستان درگیر «خیال» و «وهم» است. وهم و خیالی جادویی در تصوراتش وجود دارد که دائم از صدایی درونی خبر می‌دهد. این تصور و وهم به قدری قوی است که به گفتهٔ خودش لبانش را به حرکت درمی‌آورد و با زبان او فرمان کشتن پسر و بریدن زبان شکو، خدمت‌کارش، را صادر می‌کند:

> کس دیگری از میان دندان‌هایم به او جواب داد که من او را خوب می‌شناختم کیست و یقین داشتم که باز آن حال لعنتی به سراغم آمده است ... همو که با لب و زبان من حرف می‌زند و با لحن و صدای من، و به دکتر حاتم پاسخ می‌دهد و همو دست‌های من فرزندم را قطعه‌قطعه کرده است و زبان شکو را بریده است و در هیچ‌کدام از آن لحظه‌ها خود من نبوده‌ام که آن کارها را می‌کرده‌ام (همان: ١٦).

علاه بر این «توصیف‌های اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی» نیز در فضای تاریک و مبهم و ناشناختهٔ سفرهای م. ل. دیده می‌شود؛ چون سفر به غرب با کاروانی شگفت‌انگیز که جنازهٔ پسرش در تابوتی مجلل قرار دارد:

> بعد به مغرب سفر کردیم ... مرا در کالسکه‌ای گذاشتند که روزنی هم به خارج نداشت. این را خودم خواسته بودم و خودشان روی اسب‌ها و قاطرها و الاغ‌های بی‌شماری نشستند. ردیف جداگانه‌ای از قاطرها و مال‌ها هم اثاث و اسباب را حمل می‌کرد. صندوق‌های فلزی و چوبی و بسته‌های بی‌شماری و ... مثل این‌که قافلهٔ تاجران ابریشم راه درازش را به سوی چین آغاز کرده باشد ... یک صبح درخشان بود که سفری آغاز شد و ... بعد دیگر همه‌چیز سیاه شد؛ گویی ناگهان روز به پایان رسید. پرده‌های مخمل شب‌رنگ کالسکه را آویختند، در را بستند و شکو کمکم کرد تا تکیه بدهم. آن روز هنوز دست چپ و پای راست و گوش‌ها را با خود به همراه می‌بردم و لابد بسیار سنگین‌تر از امروز بودم (همان: ۲۸).

۳.۳ آمپول‌های زهرآلود

«آمپول‌های دکتر حاتم» مانند طبل اعجاب‌انگیز و جادویی اسکار ماتزراث در *طبل حلبی* گونتر گراس از آغاز تا پایان داستان جایگاه خاصی دارد. آمپول‌ها در کنار شخصیت اصلی داستان از عناصری هستند که در پروراندن موضوع و فضای داستان سهم به‌سزایی دارند و بی‌آن‌ها داستان فاقد طرح خواهد بود. در بسیاری از داستان‌ها و رمان‌ها شخصیت منفی ابزاری مؤثر دارد که با آن‌ها اهدافش را پیش می‌برد. این ابزار ممکن است یک بوسه باشد که ابلیس شوم بر شانهٔ ضحاک می‌زند و به حادثه‌ای بزرگ منجر می‌شود.

با توجه به شخصیت شیطان در نقش دکتر حاتم می‌توان گفت این آمپول‌ها نماد اسطوره‌ای دو «میوهٔ ممنوعهٔ» *تورات* در داستان آدم و حوا هستند.

بازتاب این دو میوهٔ ممنوعه را به‌وضوح می‌توان در آمپول‌های زهرآگین دکتر حاتم دید. آمپول‌ها، بنا بر گفتهٔ دکتر حاتم، دو نوع‌اند؛ یک نوع برای «ازدیاد عمر» و دیگری برای «ازدیاد نیروی جنسی». و مردم شهر با شنیدن این خبر دسته‌دسته و پنهانی به مطب دکتر روی می‌آورند و آن‌ها را تزریق می‌کنند. آخرین افرادی که دکتر حاتم با افسونش موفق می‌شود آمپول‌ها را به آن‌ها تزریق کند منشی جوان، مرد چاق، و م. ل. هستند. این آمپول‌ها در حکم میوهٔ ممنوعه‌ای‌اند که هیچ‌کس نباید آن‌ها را تزریق کند وگرنه می‌میرد.

موضوع مهمی که در این باره به چشم می‌خورد «تضاد» و «جابه‌جایی» و به گفتهٔ پروفسور نورتروپ فرای تبدل (displacement) است. دو آمپول دکتر حاتم نیز بازتابی است از دو میوهٔ ممنوعهٔ *تورات*. حال آن‌که آن دو میوه «حیات‌بخش» و «معرفت‌زا» بوده‌اند، اما این دو آمپول، به رغم ادعای دکتر حاتم، «مرگ‌زا» و «نابودکننده»اند. این مسئله از

کارکردهای مهم اسطوره در آثار ادبی است و بنابر نظریهٔ پروفسور فرای، اساطیر در طنز و کمدی صفات متضادی در برابر صورت اولیهٔ خود می‌گیرند و به‌اصطلاح در سیر نزولی خود به سوی طنز و تهکم، همواره از محاکات برتر و فراتر به محاکات فروتر بدل می‌شوند. مثلاً در اساطیر یونان، «پیگمالیون» مجسمه‌ساز سخت عاشق و دل‌باختهٔ «گالاتیا» است. گالاتیا مجسمهٔ زن زیبایی است که این مجسمه‌ساز ساخته است که بنا به خواست او، آفرودیت آن را به زن مبدل و پیگمالیون با او ازدواج می‌کند. در نمایش‌نامهٔ کمدی و طنز *پیگمالیون و گالاتیا*، اثر سر ویلیام گیلبرت (۱۹۱۲)، هایگینز به جای این‌که با دخترک گل‌فروش، آلیس، عشق بورزد، به او بی‌اعتناست و در کل بسیاری از عناصر مهم آن اسطوره در این نمایش‌نامه عکس شده است. چنین حالتی در نمایش‌نامهٔ *پرومتهٔ سست‌زنجیر*، اثر آندره ژید فرانسوی (۱۹۵۲–۱۸۶۹)، در مقایسه با اسطورهٔ «پرومتئوس در بند» وجود دارد (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ٤١١–٤٠٧). در *رجل سیاسی* جمالزاده نیز بسیاری از صفات کاوه در ملاجعفر دگرگون شده است (خوشحال دستجردی و چهارمحالی، ۱۳۸۹: ١٤٦–١١٩).

این جابه‌جایی در آمپول‌های داستان بنا به طنز تلخی است که در بسیاری از آثار بهرام صادقی نظیر *کلاف سردرگم* و مجموعه‌داستان *سنگر و قمقمه‌های خالی* دیده می‌شود.

نکتهٔ تأمل‌برانگیز این است که این آمپول‌های برگرفته از اسطوره در داستان به شکل کاملاً امروزی و پذیرفتنی بروز یافته‌اند. در داستان‌ها و رمان‌های رئالیسم جادویی مانند *اهل غرق* منیرو روانی‌پور بسیار اتفاق می‌افتد که فرهنگ و صنعت مدرن به جامعه‌ای وارد می‌شود و بافت سنتی و باورهای آن‌ها را بر هم می‌زند و گاه نابود می‌کند. در این داستان نیز مردم شهر نادانسته از آمپول‌ها به مثابهٔ مظاهر جدید درمان‌بخشی و نیروزایی استقبال می‌کنند و خود را به ورطهٔ خطر می‌اندازند.

دکتر حاتم در گفت‌وگو با منشی جوان این آمپول‌ها را حیات‌بخش و نیروزا معرفی می‌کند: «مردم این آمپول‌ها را برای طول عمر می‌زنند یا برای ازدیاد و ادامهٔ میل جنسی که در آن بسیار حریص‌اند» (همان: ۲۰).

> من دو نوع آمپول دارم که خواص جداگانه‌ای دارند. انبارم از آن‌ها پر است ... کار مردم را سامان داده‌ام و به همهٔ آن‌ها یک دورهٔ کامل تزریق کرده‌ام. آمپول‌ها در غیاب من تأثیر خواهند کرد (همان).

دکتر حاتم «مخصوصاً تأکید کرد که این دارو عمر و میل جنسی را زیاد می‌کند» (همان: ۲۳). برای اغوای م. ل. برای تزریق آمپول و رسیدن به زندگی جدید می‌گوید:

به‌علاوه تأثیر آمپول زیادتر است. این آمپول‌ها درست یک هفته پس از تزریق اثـر خواهنـد کرد و شما که شتاب زده‌اید و مهلتی ندارید و هر چه زودتر می‌خواهید زندگی جدیدتان را آغاز کنید (همان: ۷۱).

٤.٣ قطع عضو

قطع عضو و قطعه‌قطعه‌کردن و به‌اصـطلاح مُثلـه‌کـردن بـدن قربـانی کـه در مباحـث نقـد اسطوره‌ها و آرکی‌تایـپ‌هـا بـه «اسـپاراگموس» (Sparagmos) مشـهور اسـت و در تـاریخ نمونه‌اش به‌وفور یافت می‌شود در انواع رمان‌ها و داستان‌ها وجود دارد.

تصاویر در *ملکوت* تاریک و دوزخی‌اند و چون کل زمان داستان در یک شـب تاریـک می‌گذرد، «زمان» و «مکان» و «موضوع» در وحدتی خاص و بی‌نظیر جریان دارند و هر سـه در دنیای دوزخی، پوچ، ناامید و تاریک قرار گرفته‌اند و حتی «لحن» داستان نیز از آن‌ها تأثیر پذیرفته است.

نورتروپ فرای در دومین نظریهٔ معنایی خود در زمینهٔ آرکی‌تایپ، موسوم بـه «تصـاویر دوزخی» (Imagery demonic) در آثار ادبی، با توجه به زندگی واقعی به رابطهٔ این تصـاویر و طنز هنری آن‌ها می‌پردازد و معتقد است که در آثاری مانند *۱۹۸٤*، اثر جـورج اورول، *در بسته* (*Not Exit*)، اثر ژان پـل سـارتر، و *تـاریکی نیمـروز* (*Dorknes at Noon*)، اثـر آرتـور کاستلر، دنیایی عرضه می‌شود که از یک طرف «سایهٔ پیوند آن نوعی کشاکش مـن‌هاسـت» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۷۸)؛ و از طرف دیگر قتل‌ها و قربانی‌های پیاپی تحت نظـارت یـک رهبـر صورت می‌گیرد و «این رهبر ظالم و اسرارآمیز و بی‌رحم و مالیخولیایی در یک قطب قـرار دارد که هوس سیری‌ناپذیر دارد ... و در قطب دیگـر هـم "فارمـاکوس" (Pharmakos) یـا قربانی نذری قرار دارد که باید کشته شود» (همان: ۱۷۸–۱۷۹). در *ملکوت* نیز دکتـر حـاتم در نقش رهبرِ شهر هوس سیری‌ناپذیری به قتـل و شـهوت دارد و در سـوی دیگـر مـردم بینوایی وجود دارند که محکوم به آمپول‌های مرگ او هستند.

از خصیصه‌های دیگر این دنیای دوزخی در آثار ادبی «مُثله‌کردن» یا «پاره‌پاره‌کردن بـدن قربانی» است که اصطلاحاً به آن «اسپاراگموس» می‌گویند (فرای، ۱۳۷۷: ۱۷۹).

اسپاراگموس را در اسطورهٔ «اُزیریس»، «اورفه»، «پنتئوس»، و «دیونیزوس» نیز مـی‌تـوان یافت. م. ل. نیز با اسپاراگموس خود و پسرش و شکو، در قالب سبک رئالیسم به اسطوره‌ها نزدیک می‌شود و به‌نوعی این اسطوره‌ها را در خود بازتاب داده است. پاره‌پـاره‌شـدن بـدن

اورفه و اُزیریس مصری و دیونیزوس بنا به روایاتی به خواست خود آن‌ها صورت می‌گیرد. م. ل. نیز به خواست خود تن به این کار می‌دهد و بنابراین ردّ این گونه اساطیر در قطع عضو خودخواستهٔ م. ل. دیده می‌شود.

در اساطیر بابل، «اولیکومی» (Oullikommi) با ضرب چاقوی «اشتار» و «اِئا» از پا درمی‌آید و خدای باد او را تکه‌تکه می‌کند. در قصص انبیا نیز از پاره‌پاره‌کردن و سوختن «جرجیس» پیامبر و زنده‌شدن مجدد او سخن رفته است.

این نوع «سخت‌کشی‌ها» همواره در طول تاریخ بشر معمول بوده است و غالباً بر سر افرادی می‌آمد که عقاید و رفتاری مخالف با حکومت، سیاست، و عقاید دینی رایج روزگار خود داشته‌اند. شایع‌ترین آن‌ها «سوزاندن»، «بریدن عضو»، «مثله‌کردن»، «به‌دارآویختن»، «از بلندی انداختن»، و «سربریدن» بوده است و افرادی نظیر «ژاندارک» فرانسوی در قرن پانزدهم میلادی، «حلاج» در قرن چهارم قمری، و «عین‌القضات» در قرن ششم مشمول این مجازات بوده‌اند. بعید نیست که این نوع مرگ از اسطوره‌ها به تاریخ راه یافته باشد؛ زیرا مطابق نظریهٔ «ناخودآگاه جمعی» یونگ همه‌چیز از نمونه‌های ازلی و آرکی‌تایپ‌ها آغاز می‌شود و در روان و ذهن آدمی و زندگی جمعی او نقش می‌بندد.

اتفاقاً در داستان‌های رئالیسم جادویی از قطع عضو و اسپاراگموس به شکل عادی و واقعی سخن رفته است. در داستان کوتاه *کلهٔ پاک‌نشدنی*، از خوآن بوش (Juan Bosch)، نویسندهٔ اهل جمهوری دومینیکن، از سربریدن آدم‌ها و به‌نمایش‌گذاشتن آن‌ها در ویترین و از احساس سربریدن شخصیت اصلی داستان به شیوهٔ اول شخص در یک تونل به دست یک آدم‌آهنی به صورت خیلی عادی و ملموس سخن رفته است (کوفون، ۱۳۸۰: ۵۱–۵۵). همچنین در *چشم‌های آبی*، اثر اوکتاویو پاز (Octavio Paz)، شاعر و نویسنده و سیاست‌مدار مکزیکی (۱۹۸۲–۱۹۱٤)، به شیوهٔ رئالیسم جادویی، فرد ناشناس بومی جزیره در شب تاریک از راوی داستان، چشم‌های آبی او را می‌خواهد:

> ـ نترسید آقا. شما را نمی‌کشم. فقط چشم‌هایتان را برمی‌دارم.
>
> باز پرسیدم: «آخر چشم‌هایم را می‌خواهی چه کنی؟»
>
> ـ هوس نامزدم است. یک دوجین چشم آبی می‌خواهد. و چشم آبی هم این‌جا به‌ندرت پیدا می‌شود (صنعوی، ۱۳۷۰: ۹۵).

اسپاراگموس که با قطعه‌قطعه‌کردن خودخواسته و آگاهانهٔ بدن در شخصیت م. ل. نشان داده شده از یک سو داستان را با اسطوره پیوند می‌دهد و از سوی دیگر وجود عنصر

خودخواستگی و خودآگاهی در م. ل. را به شخصیت رمان‌های رئالیسم جادویی، نظیر اسکار ماتزراث، قهرمان *طبل حلبی*، نزدیک می‌کند که او نیز آگاهانه و خودخواسته رشدش را در سه سالگی متوقف می‌کند. از سوی دیگر توصیف‌های اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی در وجود م. ل. متبلور است. در توصیف‌های اکسپرسیونیستی ضدیت بارزی با زندگی مدرن و فجایع عصر و بدبینی به هستی موجود به چشم می‌خورد که در برخی داستان‌های فرانتس کافکا، مانند *مسخ*، یافت می‌شود. به طور دقیق ریشهٔ توصیف‌های خشن مثل قطع عضو و نگه‌داری آن‌ها در شیشهٔ الکل منبعث از این خصیصه است:

> من در این اتاق از امتیازات جالبی برخوردارم. این را دیروز هم نوشتم. هر لحظه می‌توانم به خودم و به اعضای قطع‌شده‌ام که در الکل شناورند نگاه کنم. و مهم این است که حتی نباید زحمت برگشتن یا چرخاندن سر را به خودم هموار کنم. همهٔ آن‌ها روبه‌روی من هستند (صادقی، ۱۳۵۷: ۱۸).

در توصیف‌های سوررئالیستی رمان‌ها، مانند تابلوهای نقاشی این مکتب غالباً با صحنه‌هایی روبه‌رو می‌شویم که ریشه در «رؤیا» و «وهم» آزاد پدیدآورنده دارد و یک نظام زیبایی‌شناسی منسجم اعجاب‌آوری را عرضه می‌کند که با قدرت شگرفی خود را به خواننده می‌قبولاند. صحنه‌هایی از داستان *ملکوت* که مربوط به قطع عضو و نگه‌داشتن آن‌ها در شیشهٔ الکل و نیز حمل جنازهٔ فرزند است با سبکی رئالیستی و به شکل طبیعی این ویژگی را دارد:

> اما همیشه در تصوراتم، در خیالم و بر آن طرح سمجی که در مدخل قصر به درون ذهنم خلیده بود، یک نقطهٔ سیاه درخشان و متحرک وجود داشت. این نقطهٔ مزاحم که مثل مگسی در روح من دور می‌زد اندیشهٔ کالسکه‌ای بود بزرگ‌تر و سیاه‌تر از کالسکهٔ خودم و خالی‌تر و تنهاتر و غم‌انگیزتر از آن، که پیشاپیش همهٔ ما می‌رفت و سورچی پیری آن را می‌راند. درحقیقت همهٔ ما در همهٔ سفرها به دنبال آن کالسکه بودیم که حرکت می‌کردیم به سوی مقصدمان. همان کالسکه‌ای که نعش مومیایی‌شدهٔ فرزندم در میانش، درون تابوت چوبی خوبی، به اطراف می‌خورد، بالا و پایین می‌پرید و لابد مثل شکو چرت می‌زد (همان: ۱۹).

۵.۳ کشتن پسر و حمل جنازهٔ او

در اسطوره‌ها و تاریخ ملل دیده می‌شود که پسری خواسته یا ناخواسته به دست پدرش کشته می‌شود یا در هنگام تولد به قصد مرگ از خانه رانده می‌شود.

در *شاهنامه* انواع پسرکشی تاریخی و اسطوره‌ای آمده است. مثل مرگ «نوش‌زاد»، فرزند مسیحی کسرا، در جنگی رویاروی که با زخم سپاهیان پدر از پا درمی‌آید؛ زیرا پدر دغدغهٔ حفظ کیان پادشاهی را داشته و پسر اشاعهٔ دین مسیح را در سر می‌پرورانده است. حتی مرگ «سیاوش» و «اسفندیار»، آزار «فرنگیس» توسط پدر، و فرمان قتل «خسروپرویز» از سوی هرمزد شاه در این دسته مرگ‌ها جای دارد. و از نظر برخی «بدعت فرزندکشی را در *شاهنامه* جهان‌پهلوان رستم می‌گذارد» (صرّامی، ۱۳٦۸: ٤٤۹).

البته باید گفت نقطهٔ آغاز این نوع مرگ در ماجرای «به‌دنیاآمدن زال» و «دورافکندن او توسط پدر» نهفته است. سام نریمان وقتی که چهرهٔ فرزند را می‌بیند برمی‌آشوبد و او را «بچه دیو» و «بچه اهریمن» می‌نامد و در البرز کوه می‌فکند:

پدر مهر و پیوند بفگند خوار جفا کرد با کودک شیرخوار

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱/ ۱٦٦)

در اساطیر یونان نیز «اودیپ»، فرزند لایوس، بنابر یک پیش‌گویی که پدر را خواهد کشت مانند زال *شاهنامه* به بیابان افکنده می‌شود (همیلتون، ۱۳۷٦: ۳۵۰).

در شخصیت و زندگی م. ل. هم اسطورهٔ پسرکشی وجود دارد و هم اسطورهٔ پدرکشی. او شخصاً پسرش را می‌کشد و اندیشهٔ پدرکشی را در سر می‌پروراند. در پسرکشی بیش‌تر بازتاب اسطورهٔ رستم و سهراب را می‌بینیم.

م. ل. پس از خودکشی پدر و مرگ مادر و زنش اقدام به کشتن تنها فرزندش می‌کند؛ زیرا او را افسون‌زدهٔ دکتر حاتم می‌داند که به پوچی و بیگانگی کشیده شده است.

پسر او مانند سهراب فوق‌العاده جذاب و زیباست و سرانجام در یک روز وسوسهٔ کشتن فرزند به ذهنش رسوخ می‌کند: «در یکی از همین بعدازظهرها بود که وسواسی مهیب روحم را در هم فشرد: باید پسرم را بکشم» (صادقی، ۱۳۵۷: ۳٦).

صحنهٔ قتل پسر به دست پدر در *ملکوت* با نهایت دقت توصیف شده و به احساس م. ل. در جایگاه پدر توجه شده است. او قبلاً، از بیگانه‌شدن پسر با خود و از فاصله‌ای به اندازهٔ «یک شب تاریک و سرد زمستانی» بین خود و فرزندش سخن گفته بود. پسر را مانند رستم با دشنه می‌کشد و دقیقاً دشنه را به قلبش فرو می‌برد:

سبک‌تیغِ تیز از میان برکشید برِ شیر بیدارل بردرید

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۲/ ۱۸۵)

دست مصمم و بی‌ارادهٔ من دشنهٔ تیزم را از بغلم بیرون کشید. او پسر من بود، اما دیگر پسر من نبود. هیچ‌چیز برایش اهمیت نداشت و هیچ به فکر زندگی خودش و من نبود. در این لحظه همهٔ سخن‌هایی که به طور مبهم دربارهٔ آن فیلسوف ناشناس شنیده بودم به یادم آمد. او بود که پسرم را تحت تأثیر قرار داده بود و به او فکر پوچی و بیهودگی و خودکشی را تلقین می‌کرد. درحقیقت فرزند من دیگر ماه‌ها بود که زندگی نمی‌کرد و در این جهان نمی‌زیست؛ عبوس و مردم‌گریز شده بود و همیشه می‌گریست و به خودش پناه می‌برد. خشم‌ناک و پرسوء ظن به من خیره می‌شد و پرسش‌هایم را بی‌پاسخ می‌گذاشت و تنها لبان بی‌رحم خود را هر دم بیش‌تر به هم می‌فشرد (صادقی، ۱۳۵۷: ۳۸).

م. ل.، پس از کشتن پسر، جسد او را منزل به منزل همراه خود می‌برد. این مسئله نیز بازتاب قسمتی از اسطورهٔ رستم و سهراب است (البته در روایت‌ها و قصه‌های عامیانه). در برخی از روایت‌های عامیانه راجع به قصهٔ رستم و سهراب آمده است که چون سهراب به دست پدر کشته می‌شود، به توصیهٔ سیمرغ یا خدا یا فال‌گیران، رستم جسد فرزند را به دوش می‌گیرد تا پس از چهل روز یا نه ماه زنده شود؛ اما در روز آخر شیطان در هیئت پیرزن یا پیرمردی بر رستم ظاهر و مانعش می‌شود و باعث می‌شود سهراب برای همیشه بمیرد.

در روز چهلم کمی پیش از سرآمدن موعد به رودخانه‌ای رسید که در کنار رود مردی نشسته و چرمی سیاه‌رنگ را در آب می‌شوید. رستم خواست او را از این کار پرسید. مرد به رستم گفت که می‌خواهد آن چرم را چندان بشوید تا سفید گردد. رستم به او گفت: "به‌راستی که تو دیوانه‌ای؟ چگونه ممکن است چرمی را که رنگ ذاتی آن سیاه است به شستن سفید کرد؟" مرد به او پاسخ داد: "آیا تو نیز دیوانه نیستی که گمان می‌کنی با حمل مرده‌ای می‌توان او را دوباره زنده کرد؟" رستم از این سخن سخت شرمنده شد و تابوت را از سر خود بر زمین گذاشت و درش را گشود. در این زمان سرهاب (سهراب) که در تابوت زنده بود به پدر گفت: "تازه اکنون مرا کشتی". و سپس برای همیشه چشم فرو بست. رستم از این واقعه به خشم آمد و خواست مرد را که سبب مرگ فرزندش شده بکشد، ولی آن مرد ناپدید گشته بود (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۲: ۷۷–۷۸).

م. ل. نیز تابوت فرزندش را در میان کالسکه گذاشته است و هر جا می‌رود با خود می‌برد: «همان کالسکه‌ای که نقش مومیایی‌شدهٔ فرزندم در میانش، درون تابوت چوبی خوبی، به اطراف می‌خورد، بالا و پایین می‌پرید و لابد مثل شکو چرت می‌زد» (صادقی، ۱۳۵۷: ۳٤). او در هر جا که ساکن می‌شد تابوت پسرش را در اتاقی جا می‌داد:

نعش پسرم را در اتاق دوردستی گذاشتم و خودم در اتاق معمولی و آفتاب‌گیری ساکن شدم (همان).

نعش پسرم را بعد از این سال‌های دربه‌دری و آوارگی و سرگردانی از تابوت بیرون می‌آورم و به خاک می‌سپارم (همان: ٤٠).

بنابر آن‌چه گفته شد، بهرام صادقی در این قسمت داستان خود شیوه‌ای رئالیسم جادویی را ناخودآگاهانه به کار برده است که در آن درهم‌آمیختگی اسطوره و افسانه را در بستر واقعی داستان به شکلی ملموس احساس می‌کنیم. در یکی از داستان‌های رئالیسم جادویی مارکز با نام *زیباترین غریق جهان* مردمی به تصویر کشیده شده‌اند که مانند م. ل. شب و روز با یک جنازه به سر می‌برند. مارکز در این داستان با زیبایی هر چه تمام‌تر لاشهٔ مرده‌ای از دریا برآمده را در ساحل یک روستا به تصویر می‌کشد که همهٔ مردان و زنان یک روستا را شیفتهٔ اندام خود می‌کند. مردها به خاطر او به دریا نمی‌روند. زن‌های پیر و جوان عاشق او می‌شوند و به پیشنهاد پیرترین زن، اسمش را «استِبان» می‌گذارند. او «از همهٔ مرده‌هایی که دیده‌اند سنگین‌تر است» (مارکز، ۱۳۸۵: ۲٤۹). «همه جایش بوی دریا می‌داد و تنها شکل ظاهری‌اش نشان می‌داد که جسد آدم است» (همان: ۲۵۰). وقتی او را شست‌وشو می‌دهند و تمیز می‌کنند متوجه می‌شوند «نه‌تنها از همهٔ مردهایی که در عمر خود دیده بودند بلندتر، نیرومندتر، و چارشانه‌تر بود، بلکه هرچند جلو روی آن‌ها بود، اما وجودش در تخیلشان نمی‌گنجید. توی روستا تختی پیدا نکردند تا او را رویش بخوابانند و میزی پیدا نشد تا در مراسم شب‌زنده‌داری تاب سنگینی او را داشته باشد» (همان: ۲۵۱). هیچ شلواری اندازه‌اش نبود. زنان، عاشقانه، برایش شلواری از پارچهٔ مرغوب می‌دوزند. در هیچ گوری جا نمی‌گیرد. سرانجام، در پایان داستان، او را به دریا می‌دهند و همهٔ مردم می‌فهمند «او» خود آن‌هاست و نماد هویتی است که بر باد و آب رفته است و اکنون جز جسد و پوسته‌ای زیبا از آن چیزی نمانده است.

۴. نتیجه‌گیری

ملکوت، اثر بهرام صادقی، به سبب برخورداری از بسیاری از ویژگی‌ها و عناصر سبک رئالیسم جادویی نه‌تنها باید اثری به سبک رئالیسم جادویی شناخته شود، بلکه باید نقطهٔ عطف و سرآغازی برای این سبک در ادبیات داستانی معاصر ایران معرفی شود. اگرچه تا پیش از *ملکوت* چند مورد نادر مانند *مهرهٔ مار* (۱۳۲۷) م. ا. به‌آذین رگه‌هایی از این سبک را در خود داشتند، در *ملکوت* این ویژگی‌ها به قدری قوی است که به‌جرئت می‌توان آن را سرآغاز سبک رئالیسم جادویی در ایران دانست. «حضور جن» در *ملکوت* باعث اعجاب،

شوک، غافل‌گیری، و خیال و وهم شده که خودِ این عنصر از باورها و عقاید شگفت‌انگیز، افسانه‌ها، و اسطوره‌ها نشئت گرفته است. «اعمال شگفت‌انگیز دکتر حاتم و م. ل.»، «قطع اعضای خودخواستهٔ م. ل.»، «قتل فرزند و حمل جنازهٔ او توسط پدر»، و «آمپول‌های زهرآلود دکتر حاتم» علاوه بر تلفیق واقعیت و جادو و اسطوره و افسانه در خود، متضمن دیگر ویژگی‌های رئالیسم جادویی مانند توصیف‌های اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی و روایت پیچیده‌اند. وجود این عوامل این داستان بلند را به رمان‌ها و داستان‌های رئالیسم جادویی نزدیک می‌کند.

منابع

قرآن (۱۳۷۷). ترجمهٔ ابوالقاسم امامی، قم: اسوه.

انوشه، حسن (۱۳۷٦). *فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی، دانش‌نامهٔ ادب فارسی*، ج ۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

اوستا (۱۳۷۷). گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ج ۱ و ۲، تهران: مروارید.

به‌آذین، م. ا. (۱۳۵۷). *مهرهٔ مار*، تهران: آگاه.

بیات، حسین (۱۳۸٦). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، تهران: علمی و فرهنگی.

پورنامداریان، تقی و مریم سیدان (۱۳۸۸). «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*، س ۱۷، ش ٦٤.

خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۷۲). *گل‌رنج‌های کهن*، تهران: مرکز.

خوشحال دستجردی، طاهره و محمد چهارمحالی (۱۳۸۹). «بازتاب اسطورهٔ کاوه در داستان کوتاه رجل سیاسی جمالزاده»، *فصل‌نامهٔ جستارهای ادبی* (دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد)، ش ۱۷۰.

زنر، آر. سی. (۱۳۷٤). *زروان یا معمای زرتشتی‌گری*، ترجمهٔ تیمور قادری، تهران: فکر روز.

سیدحسینی، رضا (۱۳۷٦). *مکتب‌های ادبی*، ج ۱، تهران: نگاه.

سیدحسینی، رضا و اسماعیل سعادت [و دیگران] (۱۳۷۸). *«شب‌های سیرک» در فرهنگ آثار: معرفی آثار مکتوب ملل جهان از آغاز تا امروز*، ج ٤، تهران: سروش.

شاملو، احمد (۱۳۷۷). *کتاب کوچه: حرف ب*، دفتر اول، با همکاری آیدا سرکیسیان، تهران: مازیار.

شاملو، احمد (۱۳۸۰). *کتاب کوچه: حرف ج*، ج ۱۱، با همکاری آیدا سرکیسیان، تهران: مازیار.

صادقی، بهرام (۱۳۵۷). *ملکوت*، تهران: کتاب زمان.

صرّامی، قدمعلی (۱۳٦۸). *از رنگ گل تا رنج خار، شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه*، تهران: علمی و فرهنگی.

صنعوی، قاسم (۱۳۷۰). *داستان‌های کوتاه امریکایی لاتین*، تهران: قطره.

ظهیری سمرقندی، محمد بن علی (۱۳۸۱). *سندبادنامه*، تصحیح محمدباقر کمال‌الدینی، تهران: میراث مکتوب (مرکز بین‌المللی گفت‌وگوی تمدن‌ها).

عتیق نیشابوری، ابوبکر (۱۳۳۸). *ترجمه و قصه‌های قرآن*، به اهتمام یحیی مهدوی و مهدی بیانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

غنیمی هلال، محمد (۱۳۷۳). *ادبیات تطبیقی*، ترجمه و تحشیه و تعلیق سیدمرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: امیرکبیر.

فرای، نورتروپ (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸٦). *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، ج ۱ و ۲، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

کات، یان (۱۳۷۷). *تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان، تناول خدایان*، ترجمهٔ داوود دانشور و منصور ابراهیمی، تهران: سمت.

کوفون، کلود (۱۳۸۰). *از فراسوی آئینه‌ها: داستان‌های کوتاه امریکای لاتین، رئالیسم جادویی*، ترجمهٔ پرندوش توسلی، تهران: آبی.

گراس، گونتر (۱۳۷٦). *نگاهی دیگر بر طبل حلبی*، ترجمهٔ مینا نوایی، تهران: چامه.

گریمال، پی‌یر (۱۳٦۹). *اسطوره‌های بابل و ایران باستان*، ترجمهٔ ایرج علی‌آبادی، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

گوته، یوهان ولفگانگ فون (۱۳٦۳). *فاوست*، بخش ۱ و ۲، ترجمهٔ اسدالله مبشری، تهران: آگاه.

مارکز، گابریل گارسیا (۱۳۷٦). *صد سال تنهایی*، ترجمهٔ کیومرث پارسای، تهران: آریابان.

مارکز، گابریل گارسیا (۱۳۸۵). *بهترین داستان‌های کوتاه*، گزیده و ترجمه و مقدمهٔ احمد گلشیری، تهران: نگاه.

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

محمودی، محمدعلی (۱۳۸۹). *پردهٔ پندار: جریان سیال ذهن و داستان‌نویسی ایران*، مشهد: مرندیز.

مسجدی، حسین (۱۳۸۹). «رئالیسم در آثار غلامحسین ساعدی»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی* (دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان)، دورهٔ جدید، ش ٦، پیاپی ۸

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷٦). *مثنوی معنوی* (بر اساس نسخهٔ قونیه)، به تصحیح و پیش‌گفتار عبدالکریم سروش، ج ۱، تهران: علمی و فرهنگی.

میرصادقی، جمال (۱۳۵٦). *ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان*، تهران: ماهور.

میرعابدینی، حسن (۱۳٦۹). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*، ج ۱، تهران: تندر.

نیکوبخت، ناصر و مریم رامین‌نیا (۱۳۸٤). «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق»، *فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی*، ش ۸

همیلتون، ادیت (۱۳۷٦). *سیری در اساطیر یونان و رم*، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، تهران: اساطیر.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳٦۹). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، تهران: سروش.

Abrams, M. H. (1989). *A Glossary of Literary Terms*, New York: Holt, Rinehart and Winston inc.

Seyffert, Oskar (1962). *Dictionary of classical Antiquities: My theology*, Religion, Literature, Art, Revised and edited by Henry Nettle ship and J .E sandgs, the world publish company.

Fa.*Wikipedia*.org/wiki.

www.*dibache*.com.

www.*Hormozgani*.net.