[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

تحلیل ژرف‌ساخت رمان *ملکان عذاب* و تبیین پیوند آن با شگرد نویسنده

تیمور مالمیر*

فاطمه قادری**

چکیده

رمان *ملکان عذاب* آخرین رمان چاپ‌شدهٔ ابوتراب خسروی است. اهمیتی که خسروی برای کلمه و کتابت قائل است و سبک پسامدرنی که به‌کمک کلمه ایجاد می‌کند در این داستان نیز همچنان تداوم یافته است؛ اما تلاش نویسنده برای ایجاد فضا و شگرد تازه، سبب پیچیدگی داستان شده است. برای دریافت اسباب این پیچیدگی و فهم و تحلیل متن، با استفاده از عناصر غیرروایی، دلالت ضمنی نشانه‌ها و تقابل دوگانه‌ای که در کنش دلالت وجود دارد، به تحلیل ژرف‌ساخت داستان و تبیین پیوند آن با شگرد نویسنده پرداخته‌ایم. ژرف‌ساخت اصلی داستان مبارزه با زمان است. شیوهٔ روایت داستان به‌صورت چندمحور با ژرف‌ساخت آن تطابق دارد. نویسنده، با توجه به اهمیت و پیوندی که میان کلمه و آفرینش وجود دارد، به ایجاد پیوندی میان نوشتن و آفرینش و اهمیت کتابت در خلق و ایجاد روی آورده است و به ترسیم ساختار مدور شخصیت‌های داستان پرداخته است. تجسدیافتن شخصیت‌های داستان به‌صورت کلمه و عناصر کتابت، موجب حیات‌یافتن راوی درقالب شمایل‌های جدید یعنی همین شخصیت‌هایی می‌شود که درقالب کلمه متجلی شده‌اند. شیوهٔ جدید نویسنده برای مبارزه با زمان، شیوهٔ "استحاله در متن" است؛ شخصیت‌های داستان درقالب شمایل‌های راوی در متن حلول می‌یابند و در قرائت متن به حیات خود تداوم می‌بخشند. عناصر نمادین داستان نیز با ساختار مدور شخصیت‌ها پیوند دارند و درجهت گسترش ژرف‌ساخت داستان، در چارچوب استحاله در متن، صورت‌بندی شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: استحاله، براندازی زمان، پسامدرن، تکرار، ساختار مدور، نماد.

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران timoormalmir@ut.ac.ir

** کارشناس‌ارشد دانشگاه کردستان fatemeh.rostam@ymail.com

تاریخ دریافت: ۹۳/۶/۱۰ تاریخ پذیرش: ۹۴/۱۱/۲۵

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۴، شمارهٔ ۸۰، بهارو تابستان ۱۳۹۵

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

۱. مقدمه

داستان‌نویسی در دهه‌های اخیر شاهد تحول شگرفی بوده است. نویسندگان تجربه‌گرایی پا به عرصه نهاده‌اند که در شیوه‌های نویسندگی به مؤلفه‌های تازه‌ای توجه داشته‌اند؛ ازجمله نگاه نو به انسان و جهان؛ خلق فضاهای پر رمز و راز و استعاری با فشرده‌سازی و ایجاز؛ توجه به اسطوره و تاریخ ملی و مذهبی؛ گرایش شدید به بعد زبان؛ به‌کارگیری شیوه‌های تازهٔ روایت‌گری؛ پرهیز از شعار؛ گسستن از چنبرهای ایدئولوژیکی، خصوصاً چپ‌گرایی؛ به‌هم‌ریختن نحو کلام؛ ابهام و پیچیدگی‌های معنایی (دماوندی و جعفری‌کمانگر، ۱۳۹۱: ۱۴۷-۱۳۷). ابوتراب خسروی از نویسندگان صاحب سبک و تجربه‌گرای بعد از انقلاب اسلامی است که با مجموعه داستان‌های *هاویه*، *دیوان سومنات*، *کتاب ویران* و دو رمان *اسفار کاتبان* و *رود راوی* توانسته جایگاه ویژه‌ای در عرصهٔ داستان‌نویسی کسب کند. *ملکان عذاب* آخرین رمان منتشرشده از ابوتراب خسروی است. مضمون و اندیشه‌های این رمان مثل آثار پیشین خسروی است، اما برخی شیوه و شگردهای تازه را نویسنده وارد داستان‌نویسی زبان فارسی کرده است، خصوصاً برای تبیین اندیشه، داستانی در دنیای زبان ایجاد می‌کند و با آگاهی از مباحث نظری در حوزهٔ زبان و گفتار، و پیوند این مباحث با مبانی داستان، داستانی می‌نویسد که در آن تفکیک اندیشه و زبان دشوار است. با بررسی ساختاری رمان می‌توان شگرد تازهٔ نویسنده را تبیین و اهداف و اسباب پیچیدگی‌های اثر را روشن کرد.

ماهیت داستان‌های خسروی چنان است که باید منتقد، میان نویسنده و خواننده، با نقد و تحلیل خود "واسطه" شود. به‌رغم این ضرورت، مجموع پژوهش‌هایی که دربارهٔ آثار خسروی منتشر شده زیاد نیست: تسلیمی به بررسی چند داستان کوتاه و رمان *اسفار کاتبان* از جنبهٔ مدرن یا پسامدرن پرداخته است (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۷۳-۲۷۴)؛ میرعابدینی آثاری از دو مجموعهٔ داستان کوتاه خسروی را بررسی اجمالی کرده است (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۰۶۷-۱۰۶۸ و ۱۴۷۲-۱۴۷۴)؛ حسینی و رفوئی به حلول شخصیت‌ها و براندازی زمان در *اسفار کاتبان* و تجسّد کلام در آثار خسروی پرداخته‌اند و ارتباط داستان‌ها را با کتاب‌های مقدس نشان داده‌اند (حسینی و رفوئی، ۱۳۸۲: ۱۵-۲۴)؛ تدینی برخی مؤلفه‌های پسامدرنیسم در *دیوان سومنات* را توضیح داده است (تدینی، ۱۳۸۸: ۴۶۰-۴۸۱)؛ اسموژینسکی معتقد است ویژگی اصلی آثار خسروی، آوردن "روایت کلیت‌گرا" است (اسموژینسکی، ۱۳۸۸: ۳۰۴)؛ مالمیر و اسدی جوزانی (۱۳۸۹) به تبیین

ژرف‌ساخت و ساختار روایت چهار اثر از خسروی پرداخته‌اند و معتقدند مهم‌ترین دغدغهٔ خسروی در این داستان‌ها "زمان" است که علاوه‌بر ژرف‌ساخت داستان‌ها، ساختار روایت‌ها نیز با "زمان" درآویخته است تا بتواند راهی برای ایمنی از بلای آن نشان دهد. همین اندیشهٔ مبارزه با زمان با استفاده از کلمه و مکتوب در *کتاب ویران* همچنان تکرار شده است (مالمیر، ۱۳۹۲: ۹۳). امین فقیری شگردِ خسروی را در رمان *ملکان عذاب*، برداشت از گذشته و ادغام در زمان حال یا آینده می‌داند و دربارهٔ موضوع کتاب، یعنی نقد صوفی‌گری و برخی رفتارهای نظامیان، بحث کرده است. فقیری، ضمن بحث دربارهٔ برخی شخصیت‌ها و برخی کنش‌های داستان، به تأویل برخی مفاهیم و شخصیت‌های کلیدی نظیر ملکان عذاب، تازی‌ها و صورتک پرداخته است (فقیری، ۱۳۹۲).

ساختارگرایی، در وسیع‌ترین معنا، عبارت است از شیوهٔ جست‌وجوی واقعیت در روابط میان اشیا (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸). به‌عبارت دیگر، ساختارگرایی مطالعهٔ دقیق اثر و کشف عناصر سازندهٔ آن و دریافت روابط حاکم میان آن عناصر است. این روش ما را به کشف چارچوب کلی اثر راهنمایی می‌کند. ازنظر ایگلتون، ساختارگرایی روشی تحلیلی است نه ارزیابی‌کننده. در این روش، معنای آشکار اثر رد می‌شود تا ژرف‌ساخت آن نمایان شود (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۳۲). سوسور زبان‌شناسی بود که دیدگاهش درباب زبان تأثیر زیادی بر ساختارگرایان نهاد. بسیاری از دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانهٔ ساختارگرایان برگرفته از نظریات اوست. سوسور نشان داد که زبان را نباید براساس واحدهای منفرد تشکیل‌دهنده‌اش، بلکه باید براساس مناسبات درونی این واحدها با هم بررسی کرد (احمدی، ۱۳۸۵: ۳۲۵). اندیشه‌های سوسور ابتدا فرمالیست‌های روسی را تحت تأثیر قرار داد. هرچند فرمالیست‌ها ساختارگرا نبودند، در بررسی متون ادبی، روشی ساختاری ارائه می‌کردند و با رهاکردن مصداق به بررسی نشانه‌ها می‌پرداختند. بعد، نویسندگان مکتب زبان‌شناسی پراگ اندیشهٔ فرمالیست‌ها را پرورش دادند و آن را با دقت بیشتری در چارچوب نظریات سوسور منظم ساختند. درحقیقت، آنها نمایندهٔ نوعی انتقال از فرمالیسم به ساختارگرایی بودند. درنتیجهٔ کارِ این مکتب، ساختارگرایی با نشانه‌شناسی درآمیخت. نشانه‌شناسی، کـه به مطالعهٔ منظم نشانه‌ها می‌پردازد، در اصل همان کاری را انجام می‌دهد که ساختارگرایان در حیطهٔ ادبیات انجام می‌دهند. چون «ساختارگرایی ادبی کوششی است برای راهیابی به دنیای نشانه‌های هر اثر ادبی؛ یعنی کشف رمزگان و نشانه‌های تازهٔ آن و فهم روابط درونی آنها»

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

(احمدی،۱۳۷۰: ۷). آنچه در نشانه‌شناسی اهمیت دارد، تفاوت میان دلالت آشکار و ضمنی نشانه‌هاست (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۳۴-۱۳۹). در تعریف نشانه گفته‌اند نشانه ساختهٔ زبانی، طبیعی یا اجتماعی است (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳) که در بافت متن دارای معنای خاص و مورد نظر کنشگران متن است (همان: ۱۲۷). تودوروف تلاش کرد سازوکار روایت را مشخص کند (احمدی،۱۳۷۰: ۲۷۹). تودوروف روایت را دارای سه واحد می‌داند: «دو نوع اول، سازه‌هایی تحلیلی هستند و نوع سوم، به‌صورت تجربی حاصل می‌شود. این سه نوع عبارت‌اند از: گزاره، پی‌رفت، متن» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۸۶). گزاره‌ها زنجیرهٔ بی‌پایانی را به‌وجود نمی‌آورند، بلکه تعدادی از گزاره‌ها یک پی‌رفت به‌وجود می‌آورند. تودوروف دربارهٔ بن‌مایه‌ها می‌گوید دو نوع بن‌مایه وجود دارد: یکی بن‌مایه‌های پیوسته است که نمی‌توان آنها را از زنجیرهٔ روایت حـذف کرد، زیرا به روند آن آسیب می‌رساند، و نوع دیگر بن‌مایه‌های آزاد هستند؛ که می‌توان آنها را از روایت حذف کرد بدون اینکه به روایت آسیبی برسد (همان: ۹۱-۹۲).

۲. شیوه و شگردهای نویسنده جهت گسترش ژرف‌ساخت

اندیشهٔ مقابله با زمان و مبارزه با وحشت تاریخ در اندیشه‌ها و آیین‌ها و تمدن‌های کهن وجود داشته و به‌شکل‌های مختلف به حیات خود ادامه داده است. در روزگار معاصر چنین تلاشی «می‌خواهد با بازگرداندن دوبارهٔ جوامع پریشان بشری به قلمرو نمونه‌های ازلی و تکرار جاودانهٔ آنها، از ترکتازی حوادث تاریخی جلوگیری کند» (الیاده، ۱۳۷۸: ۱۵۸). مبارزه با زمان مهم‌ترین دغدغهٔ ابوتراب خسروی است و در آثار پیشین او این اندیشه تکرار شده است (مالمیر، ۱۳۹۲: ۷۰)، اما این اندیشه در رمان *ملکان عذاب* با برخی شیوه و شگردهای تازه گسترش یافته است. در این مقاله، با استفاده از بن‌مایه‌های آزاد، دلالت ضمنی نشانه‌ها و تقابل دوگانه‌ای که در کنش دلالت وجود دارد به تحلیل ساختار رمان *ملکان عذاب* پرداخته‌ایم. می‌خواهیم با بررسی ساختار داستان، شگردهای تازهٔ نویسنده را برای گسترش ژرف‌ساختِ مبارزه با زمان تبیین کنیم.

۲. ۱. شیوهٔ روایت داستان

استفاده از روایت چندمحور در ساختار رمان برای آزمون و گسترش ژرف‌ساختِ مبارزه با زمان صورت گرفته است. داستان با طرح معمای مربوط به هویت راوی آغاز می‌شود و تکاپوی داستان با تکاپوی راوی همراه می‌شود. نوع نگاه به این هویت، با عدم قطعیت و تردیدهای پسامدرنی (وو، ۱۳۹۰: ۱۴۹) همراه است؛ چون بازجست این هویت، نیازمند

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

یافتن روابط علّی و معلولی است، درحالی‌که در جای‌جای رمان خصوصاً در روابط مربوط به پدر و پسر (مشخصاً در خانقاه تجندیه) به مسئلهٔ علیّت از زاویه‌دیدی پسامدرنی نگریسته شده است؛ خصوصاً با شیوهٔ روایت جریان سیال ذهن، هر نوع نگرش علّی خدشه‌پذیر جلوه می‌کند. بنابراین، طرح رمان مبتنی بر معمایی است که گشودنش حاصلی ندارد. بدیل داستانیِ دیگر این بی‌حاصلی، وصیت‌نامه‌ای است که وقتی آشکار می‌شود حتی مبلغ کلان پولی که پیشتر در آن وصیت‌نامه از آن یاد شده دیگر اعتباری ندارد و درخور توجه نیست، به‌گونه‌ای‌که صاحبان آن میراث رهایش می‌کنند، اما به‌هرروی، این وصیت‌نامه نیز، به‌رغم ظاهرش، مبتنی بر جست‌وجو یا افشای هویت است. چرخه‌های متعدد و حادثه‌های گوناگون و جابه‌جاآمدن نسل‌های پیاپی کاری نمی‌کند؛ هرچه هست فانی است. تنها چیزی که می‌ماند یادداشت‌هایی است که اگر بخت بلند بیابیم فرزندان یا وارثان و علاقه‌مندان ما به آن دل خوش کنند و آن را حاشیه بزنند و تداوم بدهند. دراین‌صورت، فرزندان ما نیز البته به جایی نمی‌رسند، مگر آنکه آنان نیز درقالب همین یادداشت‌ها تداوم بیابند و از جنس کلمه و درقالب جمله ظهور بیابند تا بتوانند هم نسخه‌بدل‌هایی برای خود داشته باشند، هم ما بتوانیم در این نسخه‌ها، که ″آمادهٔ چاپ″ شده‌اند، تداوم بیابیم. تمام کتاب مبیّن آن است که دربرابر زمان فقط نوشتن و کتابت می‌تواند دوام بیاورد. زندگی در نظر راوی، متنی است که نیمی از آن به نگاه نویسنده (راوی) مربوط است و نیمی دیگر به آنچه بیرون از داستان و روایت می‌گذرد که می‌نویسد: «این البته نیمه‌ای از اصل متن است و نیمهٔ دیگر متن، من بودم» (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۹۴). مهم‌ترین مسئله آن است که آنچه بیرون نیز می‌گذرد همچنان در نگاه و منظر راوی است؛ اوست که بیرون و واقعه را شکل می‌دهد؛ بدین‌سبب است که «زندگی پر است از شکل‌های داستانی» (همان: ۲۹۴). چون در این نگاه، داستان زندگی است و زندگی نیز داستان است. بدین‌اعتبار، این داستان دائم شکل‌های جدید می‌یابد: گاهی از زندگی به داستان می‌رسد و گاهی از داستان به زندگی. این چرخه و ساختار مدوّر در همهٔ متن رخ می‌دهد و همین چرخه متن را می‌سازد و اساساً متن جز چرخه و دور چیزی نیست. این شگرد نویسنده موجب پیدایش نگاه یا روشی تازه است؛ نویسنده با حفظ ″دوگانگی″ یا زیست هم‌زمان عناصر متضاد رئالیسم جادویی (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۵۳-۲۵۲) و ایجاد دیالکتیک متن و غیرمتن، رمان *ملکان عذاب* را بازنمایی می‌کند. اصرار نویسنده برای نشان‌دادن متن و مکتوب‌بودن وقایع نیز تکرار همین

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

شیوه است؛ چنان‌که دربارهٔ افساها می‌نویسد: «موجوداتی خیالی‌اند که به متن او راه یافته‌اند یا موجوداتی واقعی‌اند که از خانقاه سمیرم سفلی می‌آمده‌اند و به متنش سر می‌کشیده‌اند» (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۷۰-۲۶۹).

۲. ۲. کلمه به‌مثابهٔ شخصیت داستانی

قالب مهم و مکرر همهٔ شیوه‌های نویسندگی داستان‌های پیشین خسروی، مبتنی بر کتابت و کلمه است؛ چندان که قبل‌از صفحهٔ شناسهٔ *کتاب ویران* از اهمیت کلمه یاد شده است، اما در رمان *ملکان عذاب*، کلمه و عناصر کتابت جان می‌گیرند. تعابیر و ترکیب‌های رسالهٔ صوفیانه همگی نشان می‌دهد که ″متن″، صرفاً نوشتن دربارهٔ مسائل ″نوشتن″ و با عناصر کتابت است. هرچند برخی تعابیر به‌صورتی غیرعادی است و همین غیرعادی‌بودن، دلالت نمادین تعابیر را بیشتر گواهی می‌کند؛ درنهایت، همهٔ این رمز و سمبل‌ها قابل تقلیل به عناصر نوشتن است، منتها باید در این تعابیر به اهمیت کتابت و کلمه در خلقت توجه کرد. چون نویسنده با توجه به اهمیت و پیوندی که میان کلمه و آفرینش وجود دارد به ایجاد پیوندی میان نوشتن و آفرینش و اهمیت کتابت در خلق و ایجاد روی آورده است. ازاین‌روی، در تبیین عناصر رسالهٔ صوفیانه در ایجاد متنی باید توجه کرد که خودش نیز براساس همان شکل گرفته است. تعابیر «بذر برادران و خواهران ایمانی»، با اصل خلقت برمبنای انجیلی آن تطابق دارد که اصل کلمه بود. اعتقاد به آفرینندگی کلام در کتاب‌های مقدس (انجیل عیسی مسیح، ۱۳۶۴: ۱۱۳) برای نویسنده این امکان را ایجاد می‌کند که اهمیت کتابت را در کلام صوفیانه بگنجاند. مطالب رسالهٔ صوفیانه در صص۲۰۴ تا ۲۰۶ همه به‌صورت نمادین به‌کار رفته است: درخت= کاغذ، شاخ و برگ درختان= خطوط مکتوب؛ برادران ایمانی= راویان؛ خانقاه= رمان؛ قطب خانقاه= نویسنده؛ گریهٔ درختان و پرپرشدن آنها به ممیزی و عوارض آن و شکل‌های مختلف روایت اشاره دارد. «یک بوتهٔ گیاه در صیقلی سنگ نشا کرد» (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۱۱): مراد از سنگ، سکوت است؛ در صفحهٔ بعدی از صوفیان با تشبیه آنان به سنگ یاد کرده است و همین نشان می‌دهد صوفیان نیز ″کلمه″ هستند:

> شاید صوفیان که در مجلس ما مثل سنگ ساکت و ساکن بر جای خود نشسته بودند، کلمات ما را درنیافته بودند که صوفی ژولیده دربرابر ما گفت: این تیغ چه می‌گوید؟ و ما سخنان آن برادر ایمانی را که بر سنگ نشا شده بود، می‌شنیدیم که می‌گفت کلوخه‌ای از جنس فلز بوده... (همان: ۲۱۲).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

تیغ نیز همان است که در جاهای دیگر از آن با عنوان ″خنجر مقدس″ یاد کرده است.

در غالب فرهنگ‌ها، ازجمله فرهنگ اسلامی، ″گناه″ در خلقت نوع انسان دارای اهمیت است (سورآبادی، ۱۳۸۱: ۵۱-۵۰). نویسنده با استفاده از بیانی تمثیلی، معاصی و گناهان را کلمات و طرح راوی نشان داده است: «گفتم این حقیر سراپا تقصیر بانی هزارهزار معصیت بوده است و در بسترهای گناهی که به عنف می‌گسترد، فوجی حرامی به جمعیت دنیا افزوده است» (همان: ۲۱۹). یکسانی شخصیت‌ها نیز گواه آن است که شخصیت‌های داستان ″کلمه″ هستند. این عبارت‌ها نشان می‌دهد ″پدر″ و ″راوی″ یکی هستند؛ ″امام جماعت″، راوی است که ″شخصیت‌ها″ و ″کلمات″ به‌صورت ″نمازگزار″ پشت سر او می‌آیند:

> همان‌طور که نماز می‌خواندم و به رکوع و سجود می‌رفتم، خود را در گودی سنگی محراب، تنها و جداشده از صدها نمازگزار می‌دیدم که پشت سرم به من اقتدا می‌کردند. تشهد و سلام نماز را که خواندم، به نظرم آمد گودی محراب مثل دره‌ای هولناک می‌نماید. به حضرت پدر فکر می‌کردم که در این گودال سنگی گم شده بود (همان: ۲۸۱ و ۲۴۶).

اهمیتی که ″مرد طاس″ در متن روایت دارد با وصفی که از او و نقش او در داستان شده با واژهٔ قرطاس، تناسب دارد؛ قرطاس به معنی کاغذ است. دلالت‌های متن نیز نشان می‌دهد که مرد طاس کاغذ است. خواب راوی نیز مبتنی بر اهمیت کتابت است؛ بدین‌سبب است که قاصد پدر در شکل ″کتاب″ ظاهر می‌شود و یک‌ریز صحبت می‌کند (همان: ۱۵۰-۱۴۹). این قاصد در عالم بیداری نیز در متن نقش مؤثر دارد و پابه‌پای راوی حاضر است و همان مرد طاس است: «هولی که حدس می‌زدم طاس است و به‌جای اینکه بنشیند منطقی با من صحبت کند، در گوش‌هایم شیهه می‌کشید یا پارس می‌کرد» (همان: ۱۵۱).

۲. ۳. تجسّدبخشیدن به کلام درقالب کتابت

شیوهٔ روایت در بخش‌های آغازین داستان، غالباً مبتنی بر گفت‌وگو است؛ حتی در بخشی طولانی به نقل نمایش در داستان پرداخته است (همان: ۱۰۶-۱۰۳). کاربرد این شگرد از سوی نویسنده از آن جهت است که می‌خواهد ″گفت‌وگو″ را بنویسد. از آنکه رمان *ملکان عذاب* داستانی دربارهٔ داستان است. بحث‌های نظری را نیز درقالب مکتوب و یادداشت نقل می‌کند (همان: ۳۳۱). با پشتوانهٔ نظری، گاهی به مباحث زبان و گفتار می‌پردازد، گاهی به مسائل روایتی، اما خط اصلی داستان فاصلهٔ گفتار با نوشتار است. نویسنده می‌خواهد این‌دو را یگانه سازد. در طرح این یکسان‌سازی، حیوان و انسان را نیز با هم یکی می‌کند و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

همه‌چیز را در دستان و گفتار راوی قرار می‌دهد؛ راوی با کشتن و مردن جان می‌گیرد و مرده‌ها نیز جان می‌گیرند و همگی تداوم راوی یا پدر می‌شوند؛ با پدر یکی می‌شوند و پدر با آنها یکی می‌شود. شخصیت‌های داستان شمایل راوی هستند، اما درقالب توضیحات شیخ‌احمد سفلی، پدر زکریا، که برای این فرزندش «توضیح می‌داد: آنها صورت‌های متکثر من هستند که یکی‌یکی می‌میرند و ما در همین خانقاه بر اجساد آنها نماز می‌بریم که انگار با مردن هرکدام به تکه‌ای از خود یعنی آن گروهان منقرض‌شده نماز می‌بریم» (همان: ۲۴۵). نیازنداشتن به گوش و ظاهری‌بودن گوش‌های مریدان، به اهمیت خواندن مکتوب بدون برآمدن صدا اشاره دارد؛ برای نشان‌دادن اهمیت کتابت، دعوای گفتار و زبان را به این شکل متجلی می‌سازد: «چنان‌که اذن عمل بفرمایید، مشاهده خواهید فرمود که عدم وجود آن به‌اصطلاح گوش‌ها چقدر ذهن و زبان شما را آسوده خواهد کرد» (همان: ۳۲۸).

۲. ٤. نوشتن به‌مثابهٔ خلقت

شروع داستان به‌صورت شرح زندگی‌نامه‌ای است، شرح زندگی به‌صورت گفتاری آغاز می‌شود تا اینکه وارد دنیای مکتوب می‌شود و به‌صورت شرح زندگی پدر راوی درقالب یادداشت‌های او دنبال می‌شود و درضمن این یادداشت‌ها از شرح و یادداشت‌های فرزندِ پدر (زکریا) و ادامهٔ آن (شمس) یاد می‌شود و علت یادداشت‌نویسی روشن می‌شود. از اینجا است که کتابت اهمیت پیدا می‌کند و علت نوشتن رمان شکل می‌گیرد و حوادث رمان درقالب کتابت تجسم می‌پذیرند و جان می‌گیرند و از قالب تخیل ادبی به عینیت محض جابه‌جا می‌شوند. اگر برخی داستان‌نویسان ″عمل نوشتن را به نوعی گفتن″ تبدیل می‌کنند مثل جورج الیوت (لاج، ۱۳۸۸: ۳۵)، خسروی، برعکس آنان در این داستان، ″گفتن″ را به ″نوشتن″ بدل ساخته است. علت اصلی انتخاب طرح زندگی‌نامه‌ای برای نقل داستان، یکی اهمیت ویژه‌ای است که نویسنده برای کلمه و کتابت قائل است؛ دیگر آنکه در نظر نویسنده، نوشتن نوعی خلقت است؛ بااین‌وصف، راوی می‌شود خالق. تعابیر دیگر، نظیر حضرت حق نیز همچنان دلالتی بر اهمیت راوی است؛ یعنی مراد از تعبیر حضرت حق نیز همین راوی است. اهمیتی هم که زن در *ملکان عذاب* دارد به‌سبب نقشی است که در خلقت دارد؛ یادآور سخنان ویل دورانت است که «جریان عظیم حیات در وجود زن است و خلقت از خون و جسم اوست» (دورانت، ۱۳۷۱: ۱۳۴). مردها در خلقت واسطه‌ای بیش نیستند، اما زن حاوی و حامل و پرورش‌دهندهٔ انسان است. نویسنده نیز کلمه را ″بذر″

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

می‌خواند (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۰۴-۲۰۵). اشاره‌هایی هم که در داستان به برادران و خواهران ایمانی شده همین بذرهای کلمه مراد است. دیدگاه اسموژینسکی که معتقد است ویژگی اصلی آثار خسروی، آوردن ″روایت کلیت‌گرا″ است در این رمان نیز تکرار می‌شود. منظور اسموژینسکی از روایت کلیت‌گرا، روایتی است که به تحلیل‌کردن عمل آفرینش می‌پردازد و موجب فهم طرحی کلی برای تجربهٔ انسانی می‌شود (اسموژینسکی، ۱۳۸۸: ۳۰۴). منتها باید توجه داشت که علت انتخاب این نوع روایت اهمیتی است که خسروی برای خلقت درقالب کتابت قائل است. مهارت خسروی در انتخاب طرح روایت کلیت‌گرا و پیوند آن با کتابت موجب پیدایش ویژگی‌های پسامدرن خاص او در داستان‌نویسی معاصر فارسی شده است؛ یعنی مشخصهٔ سبکی خسروی در داستان‌نویسی پسامدرن، بسط و بازسازی خلقت در روایت مکتوب است. نویسنده به داستان آفرینش نیز توجه دارد که در آن گناه اهمیتی کلیدی دارد. در بسیاری از فرهنگ‌ها، ازجمله در فرهنگ ایرانی، اعتقاد بر این بوده که آفرینش بر اثر کشته‌شدن موجودی نیک و دلپذیر به‌دست موجودی شریر صورت گرفته است (کریستن‌سن، ۱۳۸۳: ۳۳-۲۷). موجود شریر گاهی به‌شکل فرد گناهکار یا گناه جلوه کرده است. خسروی در رمان *رود راوی* نیز به اهمیت گناه در آفرینش اشاره کرده است (خسروی، ۱۳۸۲: ۱۳). در رمان *ملکان عذاب* نیز، در نظر راوی، میان گناه و ادامهٔ حیات پیوندی تام وجود دارد؛ چنان‌که علت انتخاب زکریا از میان فوج فرزندان پدر، نوشتن شرح بر ″معاصی″ پدر است. راوی می‌گوید: «ایشان مرا ارزیابی کرده‌اند که ازآنجاکه شروع به نوشتن دربارهٔ ماهیت عرضی گناه کرده‌اند، ممکن است حق مطلب ادا نشود و شاید ما بتوانیم رسالهٔ او را کامل کنیم» (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۵۱-۲۵۰). *ملکان عذاب* تداوم *رود راوی* به‌شکلی دیگر است. در *رود راوی*، تداوم فرزند با قرائت متن شکل می‌گیرد، اما در *ملکان عذاب* از تداوم فرزند در یادداشت‌ها یاد می‌شود و از اول تا آخر داستان در حکم یادداشت نوشتن است. تمام مواردی هم که از گفتن و گفت‌وگو سخن رفته است، گفت‌وگوها و گفتارها به‌گونه‌ای حساب‌شده و بازنویسی‌شده است و به‌گونه‌ای نیست که نشان از گفت‌وگوی بداهه داشته باشد، جز در مورد ماجرای دستگیری و مرگ و زندانی‌شدن سرگرد سلیمی، که با جابه‌جاکردن الفاظ و القاب مثل سرهنگ و سرگرد صورت گرفته است که با بازنویسی نیز چندان تغییر نمی‌کند؛ یعنی در مواردی هم که سخن کودک یا نوجوانی نقل می‌شود، به‌خصوص از کودکی و نوجوانی راوی، ما با گفتاری عاجل و بداهه سروکار نداریم،

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

بلکه این گفتارها حاصل بازنویسی‌های متعدد نویسنده یا راوی هستند و برمبنای طرح اصلی کتاب شکل گرفته‌اند که با چارچوب یادداشت‌برداری، آن هم با تصحیح و تحشیه و شرح راوی در راوی همراه است. عبارت‌هایی نظیر "آمادهٔ چاپ" یا برای چاپ و نظایر آن نیز همین حساب‌شدگی را نشان می‌دهد. چنین روشی اگر در آثار هنری نظیر فیلم و نمایش عیب باشد یا در داستان‌نویسی دلالت بر عدم تناسب با شخصیت‌های داستان تلقی شود که شخصیت‌ها لحن مناسبی ندارند، در این داستان، که مبتنی بر اهمیت کتابت است، نه‌تنها عیب نیست، بلکه مبنای اصلی است. نویسنده از "گفت‌وگو" متناسب با موضوعات عاشقانه استفاده کرده است؛ یعنی در عشق و مفاهیم عاشقانه که شاعرانگی کلام را ایجاب می‌کند نویسنده می‌داند بهترین چیز صداست؛ مثل یک غزل که مفاهیم آن هرچند اهمیت دارد، گوشنوازی و موسیقی آن اهمیت بیشتری دارد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۴۸). به‌همین‌دلیل، به‌رغم اهمیتی که برای کتابت قائل است مسائل عاشقانه را درقالب گفت‌وگو قرار داده است.

۲. ۵. گفتاری‌ساختن کتابت

تفریقی که نویسنده میان صوفی آدم و غیرآدم قائل شده (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۳۹) به‌اعتبار نقشی است که در متن به‌عهده می‌گیرند؛ تنازعی هم که هست در همین متن است. البته، وقتی داستان متشکل از قهرمانان مختلف است، درعین تنازعی که دارند، می‌شود آنها را درکنار هم جا داد. جنبهٔ رئالیسم جادویی در نقل اتفاقات و حوادث فرامنطقی و شگفت (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۵۲) در این داستان، مبتنی بر داستان مکتوب است؛ یعنی برای ما عادت شده که انسان به افعال منطقی و معنوی بپردازد نه حیوان، اما در داستان این افعال تصورکردنی است. نویسنده خواسته همه‌چیز را مکتوب کند، درعین‌حال، کتابت را هم گفتاری سازد. نویسنده برای نقل مطالب پدر گاهی از "می‌نویسد" استفاده می‌کند و گاهی "گفت و می‌گوید"، گاهی نیز میانهٔ یادداشت‌ها خودش "می‌نویسد" و "می‌گوید" را به‌کار می‌برد. این پیوند یا همراهی گفتار و نوشتار همچنان تلاشی است میان دیدن و عمل نقل، که نویسنده از آن به‌صورت غیرمستقیم با تعبیر "تجربهٔ تنازع" یاد کرده است که البته تجربهٔ تنازعی است خجسته و «برای ما که بی‌جنگ و سلاح با بازوانی نحیف در هیئت آدمی روزگار می‌گذرانیم» (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۳۹)، همان‌که اسباب جنگ هم اگر هست "خنجری مقدس" است (همان: ۲۰۸). چنین خنجری البته قلم است که دارای لهجه، صدا و قصدی است که می‌شود «با او هم‌کلام شوی و دریابی که ایمانش چیست! عملهٔ شیطان است یا خدا» (همان: ۲۱۱).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

واژهٔ دیگری که برای تبیین تجسد کلام در این رمان کلیدی است عنصر ″نقاب″ یا ″صورتک″ است. در روایت حوریه مجد، تغییریافتن‌های انسان را بر اثر گذر زمان، نقاب خوانده است (همان: ۱۲۳)، یا تعبیر ایهام‌آمیز نقاب به‌جای محاسن: «در طول سال‌های مدید هرگز قادر نگردیدیم، خود را در نقابی از محاسن پنهان کنیم و همچنان با آن صورت شقی از برای ساکنان اغلب صفحات شناسا بودیم...» (همان: ۲۱۵). در این عبارت‌ها، محاسن برای پنهان‌کردن هویت اصلی نقاب شمرده شده است و نشان می‌دهد نقابی هم که به زکریا زده‌اند همین محاسن است و بسیاری از آنچه نوشته است در حکم همین نقاب است؛ نقاب ریش و توابع آن، حتی مسئلهٔ یادداشت‌ها و رسالهٔ صوفیانه نیز همگی در حکم همین نقاب است؛ یعنی نوشتن دربارهٔ نوشتن هم می‌شود نوعی نقاب. راوی نیز نقاب نویسنده است. عبارت کرام‌الکاتبین نیز نشان می‌دهد کتابت نوعی نقاب است. دنیای فانی و خانقاه (همان: ۲۲۰) نیز متن هستند؛ به‌همین‌سبب، از وصف فانی درعین اهمیت آن در ماندگاری یاد کرده است. تازیانه و تعزیر متن که موجب پاکی و شایستگی حیات بر زمین می‌شود (همان: ۲۲۰) همچنان ″ممیّزی″ را نشان می‌دهد که مثل تازیانه بر متن می‌خورد تا پس‌از آن، امکان چاپ و حیات را ممکن سازد. گاهی برای نشان‌دادن مسائل ممیزی از شیوهٔ فراداستان یعنی «خلق یک داستان و درعین‌حال، ارائهٔ گزارش و تفسیری از خلق آن داستان» (وو، ۱۳۹۰: ۱۴) استفاده می‌کند:

> ازآنجاکه آن‌همه تلاش که کتابت شده‌اند، در آن کمدها نپوسند، باید راجع به آنها فکری کرد تا نسلی که دارند می‌آیند نگویند هیچ کاری نشده. پدر خطاب به نسل آینده می‌نویسد: ما می‌خواستیم کاری بکنیم، نگذاشتند، دستمان را بستند. فقط می‌توانستیم بنویسیم و قایم کنیم. تنها کاری که توانستیم بکنیم نوشتن بود، شهادت‌دادن. کمترین کاری بود که می‌شد کرد و اینکه این لایهٔ بیرونی قضایاست و باید قبل‌از هر قرائتی درک و فهمیده گردد (خسروی، ۱۳۹۲: ۱۳۴).

شیوهٔ روایتگری نویسنده مبتنی بر همین نوع قرائت است و تلاشی است برای بیرون‌آمدن از نوشته درقالب گفتار. نویسنده با همین قرائت پسامدرنی از تقابل میان استعداد نقد و استعداد داستان (لاج، ۱۳۸۸: ۵۸) به‌صورتی فراروایتی سخن به‌میان می‌آورد. درج مباحثات انجمن ادبی شفق در داستان *ملکان عذاب* عمدتاً مبتنی بر تقابل استعداد نقد و استعداد داستان‌نویسی است؛ استفادهٔ نویسنده از این امکان یا درون‌مایهٔ کهن درعین نشان‌دادن اهمیتی که او برای کتابت و نوشتن قائل است، با نگاهی به مسائل ممیزی صورت گرفته

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

است. نکتهٔ بغرنج در رابطهٔ ممیزان با نویسندگان آن است که ممیزان مانع نوشتن می‌شوند و صدای نویسنده برای بیان اندیشهٔ خویش در چنین مواقعی صرفاً به گفتار شفاهی می‌انجامد و امکان چاپ آن میسر نمی‌شود، درحالی‌که نویسنده تمام وجودش به نوشتن وابسته است و بدون نوشتن زندگی نمی‌کند. بنابراین، نویسنده می‌خواهد این دعوا را از گفتار به کتابت بیاورد و البته توفیق یافته است. با این قرائت، هم امید راوی به سرانجام می‌رسد که «باید از مابین یک عده کلمات جنون‌زدهٔ صرعی، امیدی که داشتیم، استنباط شود و همه‌چیز را از لابه‌لای وقایع بفهمند» (خسروی، ۱۳۹۲: ۱۳۵)، هم اصرار او در نوشتن برای فریادکردن قابل درک خواهد بود:

> اشاره می‌کرد به کمد دست‌نوشته‌ها، می‌گفت باور کن آنها یک گرداب‌اند، چون متناقض‌اند گرداب‌اند، ولی مقدس‌اند، روایت گردابی است که همهٔ ما را بلعید، حتی امیدمان را هم بلعید. این رساله روایت گردابی است که شیخ سفلی و همهٔ معتقداتش را فرو داد. به‌همین‌دلیل است که توی این گرداب دست و پا می‌زنم و می‌خواهم بلکه آخرین فریاد را به گوش نسلی که می‌آید برسانم (همان: ۱۳۵).

به‌همین‌سبب است که همچنان تأکید می‌کند که دارد واقعیت‌های زندگی را می‌نویسد (همان: ۱۳۶) تا با شگرد فراروایتی نشان دهد داستان می‌نویسد، نه برای آنکه داستان بنویسد بلکه به‌جای گفتن می‌نویسد چون: «عمر آدمی کفاف تلفظ یک حرف را نمی‌دهد. باید واگذارش کند به نسل بعد» (همان: ۱۳۷).

۲. ۶. استحالهٔ راوی و روایت در متن به‌منزلهٔ تداوم زندگی

بستر تاریخی و جهان واقعی‌ای که نویسنده ساخته است با جهان داستان تطابق دارد؛ یعنی ترتیب سال‌ها با کودتای ۲۸مرداد مطابقت دارد (همان: ۲۶۵)، اما درعین‌حال مسئلهٔ کودتا در متن نیز امکان وقوع دارد؛ یعنی با طرح داستان تناسب ساختاری دارد، چون در داستان نیز نوعی جبهه‌گیری سیاسی رخ داده است و همه‌چیز را زیر سر راوی قرار می‌دهد، هرچند راوی آن را انکار کند. نویسنده دربارهٔ مسائل زبان‌شناسی روایت‌پردازی می‌کند و در بستر تاریخی کودتا دربارهٔ مسائل ادبی تعهد و ادبیات محض بحث می‌کند. البته، مبنای نظر او، تفوّق ادب محض بر تعهد است. بااین‌وصف، کودتا نیز نوعی هنجارشکنی است که موجب مرگ ادبیاتِ متعهد می‌شود (همان: ۲۶۷).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

اصرار راوی بر نوشتن، خصوصاً اهمیتی که برای کاغذ قائل است، مثل تعبیر «حافظهٔ کاغذ» (همان: ۲۴۵)، نشان می‌دهد یادداشت‌ها مبتنی بر تداخل روایت‌ها است تا تأکیدی باشد بر اینکه نویسنده ترفند خود را آشکار می‌کند. پدر و فرزندان، همگی، راوی و شخصیت‌های او هستند و اهمیت نوشتن در چرخه‌ای‌کردن مسائل برای ماندن است؛ حتی ویران‌کردن و فراموش‌کردن نیز وسیله‌ای است برای ماندن، ماندنی در حافظه. بدین‌سبب است که می‌نویسد: «بدون نوشتن نمی‌توانیم صورت‌های درگذشته‌مان را فراموش کنیم. باید آن چیزها را بنویسیم و به حافظهٔ کاغذ بسپاریم تا شقاوت‌هایمان بایگانی شوند ولی فراموش نشوند» (همان: ۲۴۵). نوعی لغزش دستوری در متن، آن هم متنی که بر تصحیح و تحشیه‌کردن آن ازسوی راوی تأکید شده بی‌گمان عمدی و بخشی از ترفند نویسنده محسوب می‌شود؛ مثلاً، در این عبارت: «من همان‌طور در تکاپو بودم که دچار خفگی نشدم» (همان: ۱۵۲) فعل ″نشدم″ به‌جای ″نشوم″ به‌کار رفته است و همین جابه‌جایی نیز حاوی تکاپو و تقلای راوی برای زنده‌ماندن است و نشان می‌دهد تکاپو، نوشتن است و هویت مرد طاس و سگ را فاش می‌کند که آنها نه ازجانب حاکم، بلکه ازجانب پدر مأمور شده‌اند و البته پدر نیز راوی است و به‌اجبار، راوی دیگری را به تکاپو انداخته است تا ادامهٔ حیات بدهد. در این تعبیر، خفگی با خاموشی برابر است. صورت‌بندی سمبلیک متن نیز مبتنی بر ایجاد تناسب میان متن داستان با کتابت ازیک‌سوی، و روایتِ نوشتن ازسوی دیگر است. براین‌مبنا سه راوی متن، یعنی شیخ سفلی، زکریا و شمس، به‌ترتیب جانشین نوشتن، چاپ و نشر می‌شوند:

> پدر خطاب به من می‌نویسد: یادت باشد تقدیر تو هیچ شباهتی با من ندارد. تقدیر تو این بود که میوهٔ عشقی باشی که من به خجسته داشتم. بنابراین، الزامی که به نوشته‌های پدر دارم تنها به‌دلیل ایمانی است که به آن خانقاه دارم. و قطعاً الزام تو به این نوشته‌ها الزامی خواهد بود که به ما خواهی داشت و اینها انگیزه‌هایی متفاوت‌اند. الزام‌هایی گوناگون‌اند که من و تو را وامی‌دارند در نوشتن و چاپ و انتشار این نوشته‌ها اصرار داشته باشیم. زیرا، همان‌طورکه مرحوم شیخ احمد سفلی قلمی کرده، من بی‌آنکه بخواهم ادامهٔ وجود او هستم و تو نیز ادامهٔ وجود کسانی که مقدرشان نوشتن است، باید بنویسند تا شناسایی شوند و گم‌وگور نشوند. مکتوباتی که یکی بعد از دیگری از یکدیگر زاده می‌شوند و می‌آیند و ادامهٔ یکدیگر تلقی می‌شوند (همان: ۱۵۶).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

نویسنده چنین سخنانی را پیوسته ادامه می‌دهد تا ژرف‌ساخت داستان را که مبارزه با زمان است به‌کمک همین تداوم نوشتن عملی سازد (همان: ۱۵۷).

۲. ۷. استحاله در متن با استفاده از شیوه‌های پسامدرن

نویسنده از شیوهٔ فراداستان یا داستانی دربارهٔ داستان (متس، ۱۳۸۹: ۲۱۶) به‌صورت نقل روایت در روایت استفاده می‌کند تا نشان دهد روایتِ نویسنده درقالب نامهٔ تکش نقل شده است: «پدر در نوشتهٔ الصاقی‌اش که بر یادداشت منسوب به اشرف تکش نوشته است، یادآوری می‌کند شاید این متن یک مرثیهٔ منثور باشد و ازآنجاکه انجمن ملزم به تلاش برای نشر آثار تصویبی اعضا بود، باید این نوشته در رسالهٔ تأملات شیخ بیاید» (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۸۷). نویسنده، مطابق الگوی داستان‌های پسامدرن، در آشکارکردن تمهید داستانی، «با نشان‌دادن این موضوع که داستان ادبی چگونه جهان‌های خیالی‌اش را می‌سازد» (وو، ۱۳۹۰: ۳۱)، از استحاله درقالب متن یاد می‌کند و آن را وسیلهٔ ماندن و تداوم نویسنده می‌شمارد (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۸۸): «چیزها از روی واقعهٔ دستگیری‌اش نوشته‌ام که دیده‌ام، واقعیتی که ناشی از خیال محض نویسنده‌ای واقعی نیست، بلکه روایت نگاه زنی است به واقعیت» (همان: ۲۸۹). همین عبارت نشان می‌دهد انتخاب شخصیت زن برای آشکارکردن تمهید داستانی به چه سبب صورت گرفته است. در داستان مربوط به سلیمی و خوابِ تکش نیز همچنان استحاله هست، مثل زکریا و شیخ احمد سفلی. در داستان صوفیانهٔ آنها نزول و صعود رخ می‌دهد. در داستان سلیمی از تیرباران و مرگ و ازبین‌رفتن جسم مکتوب سخن رفته است، اما برای تداومش پناه‌بردن به خواب و مکتوب را شاهدیم. در صوفیانه‌ها، گفتار و یادداشتِ اعمال است، اما در زنانه‌ها، خواب و کتابت است. نویسنده می‌خواهد این دو را به هم متصل کند و نهایتاً یگانه سازد. تعارض ظاهری زکریا با مجد و تکش در یادداشت‌ها و وصیت‌نامه به‌هم می‌رسند. نکتهٔ جالب‌توجه داستان مجد و تکش آن است که زندگی آنها در یادداشت زکریا و شمس رخ می‌دهد و زندگی آنها برای حوریه نیز درقالب یادداشت رخ می‌دهد؛ یعنی فرزند آنان نیز نه در زندگی واقعی، بلکه در زندگی داستانی تداوم می‌یابد.

راوی به‌صورت آشکار از اهمیت کتابت به‌منزلهٔ فرزند یاد می‌کند، فرزندی که نوشته‌های آنها ادامهٔ وجود مکتوب پدر (راوی) قلمداد می‌شوند: پدر در مقدمهٔ روزنوشتش می‌نویسد:

> هر نوشته از نوشتجاتِ توی این کمد به قلم او یا من یا هر فرزندی از ذرّیات شیخ سفلی، به‌شرط آنکه دربارهٔ هستی باشد، بخشی از رسالهٔ شیخ سفلی محسوب می‌گردد؛ زیرا،

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

همچنان‌که به‌نظر پدرش، فرزندان و ذرّیات او ادامهٔ وجود او هستند، نوشته‌های فرزندان و ذرّیات او هم ادامهٔ وجود مکتوب او هستند (همان: ۱۳۳).

همین عبارت پایانی نشان می‌دهد که اصل روایت نوعی کتابت است و اگر هم چند روایت درکنار هم یا تودرتو نقل شده از همین یادداشت‌ها است که هرکس بخشی از آن را نوشته است. این بخش مبتنی بر استفاده از سبک پسامدرن است. یکی از ویژگی‌های سبک پسامدرن، حضور راوی در داستان به‌صورت مطرح‌کردن نویسنده و موضوع نویسندگی در متن است (لاج، ۱۳۸۹: ۱۸۷). حضور نویسنده در این داستان صرفاً برای نشان‌دادن تکنیک پسامدرن نیست، بلکه برای ساختن یا نشان‌دادنِ بخش دیگری از زندگی است تا نشان دهد همه‌چیزِ زندگی به هم مربوط است حتی وقتی بی‌ربط به نظر برسد؛ مثل جمله‌هایی که در کتاب نوشته شده باشد، کتابی که هرکس خطی از آن را به یادگار نوشته باشد. زندگی نوعی هبوط است. علت انتخاب شیخ سفلی همین است. این هبوط می‌تواند درقالب نوشته همچنان تداوم بیابد.

اختلاف یا مبارزهٔ سلیمی ـ درحالی‌که نظامی است ـ با خانقاهیان، به‌صورت نوشتن رخ می‌دهد (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۶۶). علت انتخاب زکریا برای جانشینی شیخ احمد سفلی نیز علاقهٔ زکریا به نوشتن است (همان: ۲۵۰)؛ یعنی روایتگری زکریا موجب حیات او شده است. تعبیر نویسنده دربارهٔ "تیر غیب" که موجب گرفتاری زکریا در خانقاه تجندیه می‌شود (همان: ۲۶۷)، همچنان دلالتی بر اهمیت کتابت است. در نجوم قدیم، به‌اعتبار دلالت ستارگان بر پیشه‌ها، دبیری و قلم به تیر یا عطارد منسوب بود (بیرونی، ۱۳۶۷: ۳۹۲). با توجه به این ارتباط میان تیر و قلم، "تیر غیب" در این داستان می‌تواند استعاره از قلم باشد.

۲. ۸. فرسایش و ساختار مدوّر شخصیت‌ها و عناصر جهت تداوم در متن

خسروی در کتاب *ملکان عذاب* به‌لحاظ نوع فکر تحت تأثیر ساموئل بکت قرار دارد؛ بدین‌صورت که ساختار مدوّری که در ترسیم شخصیت‌های داستان پی می‌گیرد، تصاویری از فرسایش است که در آن، جهان و افرادی که در آن زندگی می‌کنند به‌آرامی اما ناگزیر رو به افول می‌روند (وارتون، ۱۳۹۱: ۱۳). ترسیم ساختار مدور در انتخاب تعداد شخصیت‌ها نیز مؤثر است. شخصیت‌های داستان عمدتاً سه‌گانه هستند، مثل عکس‌ها: «عکس‌ها زیاد بودند. و خانم تکش و شوهر و پسرش را در سال‌های مختلف و در حالت‌های مختلف نشان می‌داد» (خسروی، ۱۳۹۲: ۳۴۴). عبارت دایره یا دایرهٔ ایمان صوفیانه در متن داستان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

(همان: ۱۹۶) نیز با ساختار مدوّر شخصیت‌ها تناسب دارد: «زندگی، عشق، رنج و ایمان و مقدرهای متفاوت شیخ سفلی، پدر و من حلقه‌هایی هستند که به گذشته و آینده متصلم می‌کنند و باید در حاشیهٔ تأملات شیخ سفلی روایت شوند» (همان: ۱۲۸). همین بخش، روایت سه‌گانهٔ داستان را با وجه افعال گذشته، حال و آینده، با جهانِ داستان و جهان غیرداستانی پیوند می‌زند. سه بخش داستان، سه راوی و سه زمان با سه مسئلهٔ عشق، زندگی و رنج پیوند دارد و همین سه‌گانگی، ساختاری مدوّر در زندگی و داستان ایجاد کرده است.

عناصر نمادین داستان نیز با ساختار مدوّر شخصیت‌ها پیوند دارد و درجهت گسترش ژرف‌ساخت داستان، در چارچوب استحاله در متن صورت‌بندی شده است: برخی از این تعابیر نظیر ″ناقوس کنار کتاب‌ها″ (همان: ۲۷۸) یا ″ناقوسک دست″ (همان: ۲۴۶) در حکم تعبیری استعاری از قلم به‌کار رفته است و نوعی جایگزینیِ لفظی است، اما تعبیر ″صورتک″ و نقش داستانی‌ای که دارد بیشتر درخور تأمل است و بخش مهمی از ژرف‌ساخت داستان را القا می‌کند. سخن‌های برادر ارشد، که از ″صورتک″ آگاه است اما ظاهرسازی می‌کند و چنین وانمود می‌کند که زکریا همان شیخ‌احمد سفلی است که به خانقاه بازگشته است (همان: ۲۸۴)، در یک وجه به‌منزلهٔ ریاکاری است، اما درعین‌حال، این ″ریاکاری″ نه برای سوءاستفاده، بلکه همچنان برای آشکارکردن تمهید داستانی است و یک نوع روایت داستانی را به‌منزلهٔ فراداستان متجلی می‌سازد. متن سخنرانی زکریا شرف در هیئت شیخی که دوباره میان خانقاهیان بازگشته است همچنان برای آشکارکردن تمهید داستانی است، منتها سخنان شگفت‌انگیز او دربارهٔ «هزاران درخت و هزاران پرنده که بر شاخه‌های آن درختان به‌عنوان برادران و خواهران ایمانی خود نشسته‌اند» (همان: ۲۸۵)، درعین آنکه روایت داستانی را تأیید می‌کند، نشان می‌دهد درخت همان کاغذ است و پرندگان نیز کلمات مکتوب هستند. زکریا شرف وقتی بدون صورتک ظاهر می‌شود همان پدر است. تا اینجا از زبان پدر می‌نویسد و می‌گوید، اما وقتی خودش را به‌صورت راوی پذیرفته‌اند دیگر صورتک ندارد و خودش روایت می‌کند. پس‌از این است که زکریا می‌شود پدر، و ازاین‌پس، شمس است که او را پدر می‌خواند و از زبان پدر می‌نویسد (همان: ۲۸۷). البته، زمانِ رمان خطی نیست تا به‌صورت زنجیره‌ای باشد. تداخل زمان روایت، وسیله‌ای است تا فراداستان را شکل بدهد. شکل دیگر صورتک، شمایل است که درمورد شیخ خانقاه از آن یاد شده است. وقتی زکریا از روایت پرواز شیخ به ملکوت اعلی یاد نمی‌کند می‌نویسد: «قبل‌از صبح آن روز که

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

دیگر هرگز پدر را ندیدم، پیرترین شمایلش را در آن روزها پیدا کرده بود» (همان: ۲۵۸). چنین عبارت‌هایی نشان می‌دهد راوی در شکل‌های مختلف ظاهر می‌شود. صورتک یا شمایل نیز نشان می‌دهد شخصیت ساختگی در طرح رمان به‌دست راوی ساخته می‌شود. انتخاب نام خانقاه سمیرم سفلی نیز برمبنای همین نزول در شمایل افراد است. تعالی پدر وقتی صورت می‌گیرد که درقالب جدیدی فرود آمده باشد:

> پدر هربار که به ما می‌رسید از برادر ارشد دربارهٔ امور بالا می‌پرسید. وقتی به امور بالا اشاره می‌کرد منظورش را می‌فهمیدم که سؤالش دربارهٔ آمادگی من است. ولی وقتی به امور پایین اشاره می‌کرد، منظورش را نمی‌فهمیدم (همان: ۲۵۹).

تعالی و نزول شیخ با هم پیوند دارند و یکی هستند: بدون اطمینان از نزول، امکان تعالی نیست. نزول موجب تعالی است و تعالی نیز نزول تازه است؛ شیخ ازیک‌سو زکریا را جانشین خود می‌کند و ازسوی دیگر، خودش تداوم می‌یابد و ترکیب نام احمد سفلی صاحب شرف (همان: ۲۶۰) نیز بدین‌صورت تجلی می‌یابد و نامش گواه وجود اوست. برخی عبارت‌های متن نشان می‌دهد شیخ‌احمد سفلی نیز در خانقاه تجندیه با صورتک وارد شده و عاقبت با همان صورتک فرزندی دیگر را وارد کرده و به زبان اهل خانقاه، صعود و هبوط شکل گرفته است:

> موهای سر و ابروها عین صورت پدر بود، موها همان‌طور مثل موهای پدر و من بود که هیچ‌وقت بر پوستم نمی‌خوابند. از نزدیک خیره شدم. همهٔ آن قلم‌زنی‌ها کلافی سردرگم می‌نمود و همین که یکی‌دو قدم دور می‌شدم، آن خطوط صورت پدر یا مرا شکل می‌دادند که با پوستی مسی از سطح فلز بیرون آورده شده بود (همان: ۲۷۸).

این عبارت‌ها نشان می‌دهد پدر راوی نیز از صورتک استفاده می‌کرده و شکل دیگری از پدری دیگر (راوی دیگر) بوده است. وقتی مرد طاس ″نقابی″ به راوی (زکریا) می‌دهد و پس‌از آن، سخن‌ها و توصیه‌های متعدد مرد طاس و اینکه همچنان راهنمای زکریا در خانقاه است (همان: ۱۵۸)، همه مبیّن آن است که روایتی دیگر درکنار روایت‌های زکریا و شمس است. همین مسئلهٔ ″صورتک″ با نام‌گذاری خانقاه در داستان با عنوان ″خانقاه تجندیه″ مرتبط است و نام خانقاه نیز با ساختار مدوری که نویسنده ترسیم کرده است تناسب دارد. نام ″تجندیه″ برگرفته از حدیثی رایج درمیان صوفیان است که می‌فرماید «الارواحُ جنودٌ مجندهٌ فما تعارف منها ائتلفَ و ما تناکرَ منها اختَلَفَ» (هجویری، ۱۳۸۹: ۳۸۳). روح‌ها سپاهیان واحد و متحد هستند و از ایشان آنهایی که شناسای یکدیگرند با هم الفت می‌گیرند و آنهایی که یکدیگر را نمی‌شناسند با هم خلاف می‌ورزند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

در داستان هریک از شخصیت‌های کاغذی کتاب، سگی هم نقشی مهم دارد. در اوایل داستان، هنگام معرفی امان‌الـله‌خان بالاگداری که آخرین شوهر مادر راوی است، از زبان امان‌الـله‌خان از صوفی و سگی یاد می‌کند که او را به سلوک در راه خدا دعوت می‌کند، اما او دعوت صوفی را نپذیرفته است (همان: ۲۵). همین صوفی و سگ در روایت‌های مختلف کتاب نقش مهمی دارند. این سگ یا ″تازی″ در داستان نمادین است، اما برخی تناسب‌ها وجههٔ نمادین و معنای نماد را روشن می‌سازد؛ چنان‌که تازی در نیمه‌شب نیز همراه شخصیت اصلی داستان یا راوی است (همان: ۳۴۹). تازی ازسویی نفْس اوست و ازسوی دیگر، بازتابی از ژرف‌ساخت داستان یعنی زمان است که جمع میان نفْس و نَفَس است. تعبیرهایی مثل ″شمایل سگی″ و″ لانهٔ تنمان″ و درخواست راوی چله‌نشین از خداوند که می‌گوید «از خدای خود خواسته بودیم تا خداوند مابین ما و نفسمان جدایی افکند» (همان: ۲۰۰)، «آن تازی که شیخ خانقاه به صورت همزادِ خود آن را یافته است» (همان: ۲۰۰) و «این‌گونه مهارش در دستان ما قرار گرفت و درعوض آنکه او ما را به هر سمت بکشاند، ما خود او را به‌هرسو که می‌خواهیم می‌بریم. فی‌الواقع آن تازی هولناک بخشی از تن خودمان بود که عیان گشته بود و ما خود مهار او را به دست گرفته بودیم» (همان: ۲۰۱ و ۲۰۶)، نشان می‌دهد این ″تازی″ همان نفس اوست، منتها درعین تعابیر صوفیان که در رمان صورت گرفته، تازی یا نفس همان من ـ راوی است که می‌گوید: «ما طنین صدای خود را در پارس او می‌شنیدیم که می‌پرسید: حالت چطور است ای شیخ!» (همان: ۲۰۱). مطابق دیدگاه برشت در نظریهٔ »فاصله‌گذاری» که «شخصیت‌های عجیب داستان را در بازنمایی نامستقیم حقایق اجتماعی مؤثر می‌داند» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۸۰)، مهارزدن تازی به دست راوی نیز تغییرشکل مهار ممیزی و سانسور است. موارد دیگری نیز نشان می‌دهد تازی همان راوی است: «به‌زعم ما آن بخش هولناک وجود ما نیز اهلی شده و از آن حالت وحشی به‌درآمده است و ما خود که نیمهٔ دیگر آن تازی هستیم در هیئت شبانی هستیم که اینک رمهٔ وجودمان را به چرا می‌فرستیم» (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۰۱). تناسب رنگ لباس سرگرد سلیمی با رنگ سگ‌ها و به‌هم پیچیده‌شدنشان (همان: ۳۰۲)، غیرازآنکه سگ‌ها را بازتاب روز و شب می‌نماید، مبیّن آن است که روز و شب هم با چرخش خود به کاهش و افزایش همدیگر کمک می‌کنند و همین کاهش و افزایش موجب تداوم آنهاست، کاری که با سلیمی هم تکرار می‌شود: سلیمی تکه‌تکه می‌شود، اما در متن ماندگار می‌گردد. سلیمی را همین

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

سگ‌ها به متن می‌کشانند، درحالی‌که در انجمن ادبی شفق نیز دیگر جایی نداشت. اهمیتی که سگ‌ها برای آوردن سلیمی به متن داستان دارند با اهمیت سگ برای کشاندن افراد مستعد به خانقاه تجندیه مقایسه‌پذیر است. در پی‌رفت داستان سلیمی، راوی آشکارا نشان می‌دهد که قصدش مبارزه با زمان است، زمانی که موجب نابودی است؛ اما با کشتن سلیمی در داستان، او را جاوید می‌سازد، البته در داستان. علت انتخاب نام سلیمی برای روکردن دست نویسنده، به‌سبب ریشهٔ کلمهٔ تسلیم است، تا نویسنده او را به‌هرسو بنویسد. اگر هم می‌گوید «سلیمی از راهی می‌رود که در متن نوشته نشده، که نویسنده نمی‌داند از میان کلاف سردرگم راه‌ها از کدام سو می‌رود» (همان: ۲۹۶)، به‌اعتبار آن است که راوی او را در راه‌های مختلف می‌برد؛ به‌گونه‌ای که از دست نویسنده هم خارج می‌شود و این تنها راهی است که می‌شود همچنان سلیمی را ماندگار کرد. چون اگر به یک راه مشخص برود دستگیر می‌شود، اما در راه‌های مختلف، اگر هم کشته بشود، می‌شود دوباره او را نوشت و به راه‌های متعدد برد؛ مثل نهال شکسته‌ای که با قلم‌کردن آن تکثیر می‌شود (همان: ۲۹۶). راوی روایت تکش را پیش‌از داستان مرگ سلیمی نقل می‌کند، اما با نقل روایت سلیمی، تکش به روایت‌شنو داستان بدل می‌شود:

> در مدت این چند سال سعی کرده‌ام همهٔ حرف‌هایی که اعضای انجمن دربارهٔ آداب نوشتن گفته بوده‌اند، به یاد بیاورم تا بتوانم آن واقعه را بنویسم که اولین نوشته‌ای باشد دربارهٔ چگونه‌مردن حسن سلیمی که اگر او را از این کتاب حذف کنید ناشناس می‌شود، دیگر اسمش توی دنیا گم‌وگور می‌شود و هیچ‌جایی و در هیچ زمانی دیگر نمی‌توان پیدایش کرد (همان: ۲۹۸).

۳. نتیجه‌گیری

ژرف‌ساخت اصلی داستان، مثل دیگر آثار خسروی، مبارزه با زمان است. راوی در برخی عبارت‌ها، آشکارا، از زمان و تأثیری که در وضعیت و زندگی انسان دارد سخن می‌گوید، اما از شیوه‌های آشکار مبارزه با زمان کم سخن گفته است. اما در روساخت و ژرف‌ساخت رمان، به‌صورت‌های پوشیده، این اندیشه را گسترش می‌بخشد. شیوهٔ روایت داستان به‌صورت روایت چندمحور با ژرف‌ساخت تطابق دارد. این شیوهٔ روایت برای آزمون و گسترش ژرف‌ساختِ مبارزه با زمان صورت گرفته است. چرخه‌های متعدد و حادثه‌های گوناگون و جابه‌جاآمدن نسل‌های پیاپی کاری نمی‌کند؛ هرچه هست فانی است. دربرابر زمان فقط یک‌چیز می‌تواند دوام بیاورد: "نوشتن" و "کتابت". زندگی در نظر راوی یک متن است؛ نیمی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

از آن به نگاه نویسنده مربوط است و نیمی دیگر به آنچه بیرون از داستان و روایت می‌گذرد. در این نگاه، داستان زندگی است و زندگی نیز داستان است. بدین‌اعتبار، این داستان دائم شکل‌های جدید می‌یابد: گاهی از زندگی به داستان می‌رسد و گاهی از داستان به زندگی. این چرخه و ساختار مدوّر در همهٔ متن رخ می‌دهد و همین چرخه متن را می‌سازد.

نویسنده، با توجه به پیوندی که میان کلمه و آفرینش وجود دارد، به ایجاد پیوندی میان نوشتن و آفرینش و اهمیت کتابت در خلق و ایجاد روی آورده است. استفاده از طرح ″یادداشت″ و ″رسالهٔ صوفیانه″ و ″وصیت‌نامه″ در رمان نیز بر همین مبنا است. با توجه به همین پیوند نوشتن و آفرینش برای ایجاد بدیل‌های داستانی و به‌تبع آن، قراردادن داستان به‌منزلهٔ بدیلی برای زندگی در راه مبارزه با زمان برای تداوم حیات است که نویسنده شخصیت‌های داستان را به‌صورت کلمه یا عناصر کتابت نقل می‌کند یا به کلام درقالب کتابت تجسد می‌بخشد. تجسدیافتن شخصیت‌های داستان به‌صورت کلمه و عناصر کتابت، موجب حیات‌یافتن راوی درقالب ″شمایل‌های جدید″ یعنی همین شخصیت‌هایی می‌شود که درقالب کلمه متجلی شده‌اند.

ساختار مدوّری که خسروی در ترسیم شخصیت‌های داستان ایجاد می‌کند، تصاویری از فرسایش است که در آن، جهان و افرادی که در آن زندگی می‌کنند به‌آرامی اما ناگزیر روبه‌افول می‌روند. سه بخش داستان، سه راوی و سه زمان با سه مسئلهٔ عشق، زندگی و رنج پیوند دارد و همین سه‌گانگی، به زندگی و داستان ساختاری مدوّر داده است. معضل نویسنده، در اصل، همین فرسایش ناگزیر است، منتها روشی که برای مبارزه با آن طرح کرده است در دل همین معضل قرار دارد؛ یعنی آنچه موجب فرسایش انسان است همین چرخه و زمان است و ما با قرارگرفتن در درون این چرخه، همچنان می‌توانیم با آن بچرخیم و به حیات دوباره برسیم. اگر بستر تاریخی و جهان واقعی‌ای که نویسنده ساخته است با جهان داستان تطابق دارد، برای آن است که تردد میان داستان با جهان خارج را سهل کند تا به‌کمک این تردد، حادثه را با نوشتن و خواندن در یک چرخه قرار دهد. ثمرهٔ این چرخه، حضور پیوستهٔ آنها با همدیگر خواهد بود که به‌نوعی ″استحاله در متن″ رخ می‌دهد. شیوهٔ جدیدی که نویسنده در این رمان برای مبارزه با زمان طرح کرده است شکل‌های متعددی از ″استحاله″ است. شخصیت‌های داستان درقالب شمایل‌های راوی در متن حلول می‌یابند و بدین‌شیوه با قرائت متن به حیات خود تداوم می‌دهند. عناصر نمادین داستان نیز با ساختار

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

مدوّر شخصیت‌ها پیوند دارند و درجهت گسترش ژرف‌ساخت داستان در چارچوب "استحاله در متن" صورت‌بندی شده‌اند.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۵) *حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفهٔ هنر)*. چاپ یازدهم. تهران: مرکز.

ـــــ (۱۳۷۰) *ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)*. جلد اول. تهران: مرکز.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹) *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

اسموژینسکی، مارک (۱۳۸۸) «روایت‌های کلیت‌گرا در رمان‌های ابوتراب خسروی». ترجمهٔ مهدی صداقت‌پیام. مجموعه *مقالات نقد آگاه در بررسی آراء و آثار*. تهران: آگاه: ۲۹۵-۳۱۶.

الیاده، میرچا (۱۳۷۸) *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. تهران: قطره.

انجیل عیسی مسیح (۱۳۶۴) چاپ دوم. تهران: آفتاب عدالت.

ایگلتون، تری (۱۳۸۳) *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. چاپ سوم. تهران: مرکز.

بیرونی، ابوریحان محمدبن احمد (۱۳۶۷) *التفهیم لاوائل صناعة التنجیم*. تصحیح جلال‌الدین همایی. چاپ چهارم. تهران: هما.

تدینی، منصوره (۱۳۸۸) *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*. تهران: علم.

تسلیمی، علی (۱۳۸۳) *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: داستان*. تهران: اختران.

ـــــ (۱۳۸۸) «تحلیل سه‌قطره‌خون با رویکرد جامعه‌شناسی ساخت‌گرا». *ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان*. سال سوم. شمارهٔ ۷و۸: ۱۷۱-۱۸۸.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹) *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.

حسینی، صالح و پویا رفوئی (۱۳۸۲) *کاشیگری کاخ کاتبان* (نقدی بر اسفار کاتبان). تهران: نیلوفر.

خسروی، ابوتراب (۱۳۸۲) *رود راوی*. تهران: قصه.

ـــــ (۱۳۸۸) *کتاب ویران*. تهران: چشمه.

ـــــ (۱۳۹۲) *ملکان عذاب*. تهران: ثالث.

دماوندی، مجتبی و فاطمه جعفری‌کمانگر (۱۳۹۱) «رمان مدرن، روایتی دیگرگونه و دیریاب». *متن‌پژوهی ادبی دانشگاه علامه طباطبائی*. سال شانزدهم. شمارهٔ ۵۳: ۱۵۶-۱۳۳.

دورانت، ویل (۱۳۷۱) *لذات فلسفه* (پژوهشی در سرگذشت و سرنوشت بشر). ترجمهٔ عباس زریاب خویی. چاپ هفتم. تهران: آموزش انقلاب اسلامی.

سورآبادی، ابوبکر عتیق نیشابوری (۱۳۸۱) *تفسیر سورآبادی*. تصحیح علی‌اکبر سعیدی سیرجانی. جلد اول. تهران: فرهنگ نشر نو.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸) *این کیمیای هستی* (مجموعه مقاله‌ها و یادداشت‌ها). به‌کوشش ولی‌الـله درودیان. چاپ سوم. تبریز: آیدین.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۱) *مکتب‌های ادبی*. چاپ دوم. تهران: قطره.

فقیری، امین (۱۳۹۲) «ملکان عذاب، بررسی و نقد رمان ابوتراب خسروی». *ماهنامهٔ گلستانه*. سال یازدهم. شمارهٔ ۱۲۶: ۶۹-۶۷.

کریستن‌سن، آرتور (۱۳۸۳) *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایران*. ترجمه و تحقیق ژاله آموزگار و احمد تفضلی. چاپ دوم. تهران: چشمه.

گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰) *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ محمد نبوی. چاپ سوم. تهران: آگه.

لاج، دیوید (۱۳۸۸) *هنر داستان‌نویسی با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن*. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نی.

ـــــ (۱۳۸۹) «رمان پسامدرنیستی»، *نظریه‌های رمان* (از رئالیسم تا پسامدرنیسم). گردآوری و ترجمهٔ حسین پاینده. چاپ دوم. تهران: نیلوفر: ۱۴۳-۲۰۰.

مالمیر، تیمور (۱۳۹۲) «تحلیل ژرف‌ساخت مجموعهٔ داستان کتاب ویران». *ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان*. سال هفتم. شمارهٔ ۲۳: ۹۵-۶۷.

ـــــ و حسین اسدی جوزانی (۱۳۸۷) «ژرف‌ساخت اسطوره‌ای رمان رود راوی». *ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان*. سال دوم. شمارهٔ ۶: ۸۵-۵۵.

ـــــ (۱۳۸۹) *ابوتراب کاتب و براندازی زمان*. سنندج: دانشگاه کردستان.

متس، جسی (۱۳۸۹) «رمان پسامدرن: غنی‌شدن رمان مدرن؟». در: *نظریه‌های رمان* (از رئالیسم تا پسامدرنیسم). گردآوری و ترجمهٔ حسین پاینده. چاپ دوم. تهران: نیلوفر: ۲۰۱-۲۳۸.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶) *صدسال داستان‌نویسی در ایران*. چاپ چهارم. تهران: چشمه.

وارتون، مایکل (۱۳۹۱) *ساموئل بکت، آخر بازی، در انتظار گودو همراه با نقد «تئاتر به‌مثابهٔ متن»*. ترجمهٔ بهروز حاجی‌محمدی. چاپ هفتم. تهران: ققنوس.

وو، پاتریشیا (۱۳۹۰) *فراداستان*. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: چشمه.

هجویری، ابوالحسن علی‌بن‌عثمان (۱۳۸۹) *کشف‌المحجوب*. تصحیح محمود عابدی. چاپ ششم. تهران: سروش.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.10.0]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.231]