مجلهٔ علمی ـ پژوهشی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان
دورهٔ دوم، شماره چهل و هفتم
زمستان ۱۳۸۵، صص ۱۷۰-۱۳۹

دلالتهای ضمنی در پس‌زمینهٔ روایت
(جایگاه نماد و کنایه در داستانهای گلشیری)

دکتر قهرمان شیری *

چکیده

گلشیری بر خلاف بسیاری از نویسندگان ایران، چندان علاقه‌ای به ادبیات استعاری و مرسوم در سالهای پس از کودتا نشان نداد. او استعداد خود را بیشتر صرف روایت پیچیده و پاره‌ای صراحت گوییهای نهفته در لابه‌لای صحبتها و حوادث به ظاهر معمولی کرد و از نماد و کنایه نیز برای افزودن بر دایرهٔ دلالتهای ضمنی و گسترش‌بخشی به عمق و عرصهٔ معنا در داستان استفاده می‌کرد.

واژه‌های کلیدی

گلشیری، دلالت ضمنی، نماد، کنایه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

* – استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه.

تاریخ وصول ۸٤/۲/۱۷ تاریخ اصلاحات ۸٤/۸/۲۸ تاریخ پذیرش ۸٤/۱۰/۱۹

سمبولیسم

با آن‌که بی‌علاقگیِ عمومیِ گلشیری به هر کردار کلیشه‌ساز در عالم نویسندگی نمادپردازی را نیز در حوزهٔ شمول خود قرار می‌دهد، اما از آن‌جا که حساسیت او بیش از هر چیزی معطوف به موضوعات سیاسی است و به تبعیت از آن، صیرورت در صراحت‌گوییهای مجاز و استتار بسیاری از صحبتها در پسلهٔ اشارات کنایه‌آمیز، از این‌رو نماد نیز که گونهٔ دیگری از دایرهٔ استعاره‌سازی‌هاست و در سبک سخن این سالها از بسامد بسیار بالایی برخوردار است، در کارنامهٔ او، با نمودی کاملاً طبیعی‌نما، ناآشنا و به نسبت دیریاب و با پراکندگی چشم‌گیر و همه جا حاضر، خود را به داستانهای او وارد کرده است ـ بیشتر در حواشی و گاه در اساس روایت. حضور همیشگی حس نواندیشی در منش نویسنده، مسلماً عامل سوق دهنده به گزینش نمادهای نادر و نو یافته و گریزان کننده از نمادهای نخ‌نما و نازل بوده است.

«دخمه‌ای برای سمور آبی» ـ در «**مثل همیشه**» ـ اولین داستانی است که عناصر موجود در آن، به‌رغم برخورداری از یک پیوند کاملاً واقع‌نما، به دلیل محور بودن نقش روشنفکرانه، موجودیت رگه‌های سیاسی، مرکزیت دادن به بعضی پاره‌های پر ابهام و تکرار آنها و نیز فضای عمومی روایت، مخاطب را به فهمی فراتر از مفهوم مندرج در سطح ظاهر دلالت می‌کند. آن‌گاه است که نمادین بودن آن در ذهن متبادر می‌شود. البته، نقش آشنای نمادهایی چون گربهٔ سیاه و زن که از عناصر مشترک داستان در دورهٔ پهلوی هستند و نویسندگان دیگر نیز پیش از گلشیری بارها با شکل و شگردی دیگر به کار برده‌اند نیز نباید نادیده گرفته شود. این نوع الگوگیری در قدمهای اول، البته چندان قبحی ندارد و نشان دهندهٔ بلند نظری و بالندگی فکر یک نویسنده است؛ بخصوص در داستانی چون «دخمه‌ای برای سمور آبی» که فکر و فضای کلی روایت و بعضی از صحنه‌ها و سازه‌های آن تداعی کنندهٔ «**بوف کور**» هدایت است. در این روایت، گربهٔ سیاه و حمله کننده‌ای که مورد توجه زن راوی است و قناری راوی را خورده است و مدام در حالتی تداعی می‌شود که در یک دخمه‌ای تاریک و پر از خفاش، تنهٔ عظیمش روی سینهٔ راوی فشار می‌آورد، نماد اختناق و استبداد است. زن، نمایندهٔ مردم ساده‌اندیش و سطحی‌نگری است که با دل‌سپردگی به وضعیت موجود، بی‌اعتنایی به ناهنجاریهای جامعه و غوطه‌زدن در تمایلات معیشت طلبانه، اسباب ناز و نوازش و حفظ و

قوام سبک‌سریهای استبداد و عامل عقده‌آفرینی درونی و سرکوب سیاسی اندیشمندان صاحب صلاحیت می‌شود. و راوی، در این میان نمایندهٔ همان اندیشمندان و روشنفکران اصلاحگر، اما بد اقبال است که در برابر گروه ساقط مردم؛ مردمی که به قول فرخزاد «در زیر بار شوم جسدهاشان / از غربتی به غربت دیگر» می‌روند و «پیوسته در مراسم اعدام / وقتی طناب دار، چشمان پر تشنج محکومی را / از کاسه با فشار به بیرون» می‌ریزد، «آنها به خود» فرو می‌روند، و از «تصور شهوتناکی / اعصاب پیر و خسته‌شان تیر» می‌کشد (٤). آن‌گاه در چنین وضعیتی، روشنفکران، به پیامبران مفلوکی بدل می‌شوند که از فرط ناامیدی به «مرداب‌های الکل / با آن بخارهای گس مسموم» پناه می‌برند و شهریاران شهر سنگستان، سراغ از ترسایان پیر پیرهن چرکین میخانه‌ها می‌گیرند.

استناد این استنباط را باید در صحنهٔ زندانی شدن راوی جستجو کرد؛ آن‌جا که او پس از دست‌گیری و چشم‌بند زدن، به درون یک سرداب سنگی و در بسته انداخته می‌شود و دردل آن تاریکی سنگین و چسبنده، صدای نفس زدن‌ها، جیرجیر خفاش‌ها، و مواجه شدن با جثه‌ای عظیم و پر پشم، که توله‌هایش را در همهٔ دخمه‌ها پخش کرده است، او را به چنان حدی از آشفتگی روانی می‌کشاند که تکه‌هایی از عناصر زندگی خصوصی خود را نیز در عالم توهم با این تصاویر ترکیب می‌کند. این نوع تخلیط مقولات هم البته به عمد و برای تصویر این حقیقت انجام پذیرفته است که خاستگاه خانواده در سلوک سیاسی برجسته شود. این‌که در بعضی از این تداعیها، آن موجود عظیم‌الجثه توصیفی مشابه با زن راوی پیدا می‌کند، به دلیل آن است که زن نیز نقش مشابهی در آزار و عذاب راوی دارد. جهالت‌ورزی، زیاده‌طلبی و محرومیت آفرینی‌های او در برابر رسالت مرد، او را عملاً همسان و همسلک با عملهٔ استبداد می‌کند. به این خاطر است که مرد، چون از عهدهٔ درافتادن با آن موجود درون سرداب بر نمی‌آید، ستیز خود را به سوی زن جهت‌دهی می‌کند.

یکی دو نماد نیز در درون دخمه خود را نشان می‌دهند: بازکردن ساعت راوی، نمودی از تلاش برای قرار دادن روشنفکران و مردم در بی‌خبری از گذر زمان و ستیزش‌گری با قانون تغییر و تکامل است و تیغهٔ کارد شکسته نیز نمادی از مبارزهٔ مسلحانه است؛ در جایی که «نمی‌توان با نور پیه‌سوز [= نبود آزادی بیان و فضای باز] آن‌هم در آن ظلمت منجمد و لایه‌لای

آن خطوط گیج و درهم خواند» (۷/ ص٤٤). مسلماً نمی‌توان با مسالمت و با تکیه بر طریقهٔ آگاهی بخشی، جامعه را به اصلاح آورد. چارهٔ کار در چنان وضعیت ناچارکننده‌ای البته متوسل شدن به مبارزهٔ مسلحانه است. اما آن‌جا که می‌گوید اگر با تیغهٔ شکسته به قتل آن موجود عظیم‌الجثه اقدام شود، او با مرگ خود توله‌هایش را در همه‌جا تکثیر خواهد کرد، به این حقیقت نظر دارد که قیام مسلحانه، با ایجاد جوّ میلیتاریستی جامعه را به هرج و مرج می‌کشاند. شکسته بودن تیغهٔ کارد نیز در مجموع بر عدم کارایی آن دلالت دارد و از این منظر، گلشیری نیز نگرشی مشابه با شاملو دارد که به‌رغم رسالت‌گزاری از اغلب جنبشهای آن سالها بر فاجعه‌آمیز بودن فرجام آنها به دلیل نابهنگام بودن این آهنگها و بی‌گفتار بودن این سرودها تأکید می‌کرد.

گلشیری در این‌جا نیز برداشتی متفاوت از داستان خود ارائه می‌دهد. او می‌گوید در این داستان، مسألهٔ اصلی، طرح این موضوع مهم بوده است که، ما همواره بار گذشته و تخیلات و کتابهایی را که مطالعه کرده‌ایم بر دوش خود حمل می‌کنیم. «کسانی که در مورد این داستان صحبت کرده‌اند، اصلاً متوجه اصل موضوع نشده‌اند... برای رهایی پیدا کردن از این بار وحشتناکی که ذهنیات این آدمه، که مثلاً در ذهنش زن می‌گیره، زنش بچه‌دار می‌شه، بچه کتابها را به هم می‌زنه، باز یک مرض بچگانه می‌گیره و الی آخر، و بعد باز این زن را در ذهن طلاق می‌ده، زن دیگری می‌گیره، و آن زن را در ذهنش می‌کشه و الی آخر. همهٔ این باری که روی دوش این آدم هست، بعداً تبدیل می‌شه به یک چیز مجسم، به یک هیولا، به یک سمور آبی در ته یک سلولی که برای از میان بردن در این... یعنی برای برداشتن این‌بار از دوشش باید سمور را بکشه، ولی کشتن سمور فقط زدن کارد توی سینهٔ خود آدمه؛ یعنی با کشتن خودش می‌تونه از دست این همه تخیلات نجات پیدا کنه. از این تجربه، که می‌شه گفت یکی از نکاتی است که من خیلی بعداً از روی آن استفاده کردم، خیلی برداشت کردم، داستان "عیادت" نتیجه می‌شه؛ یعنی داستانی که عین و ذهن در کنار هم قرار می‌گیره» (٦/ ج۲، صص ۷۰۸ ـ ۷۰۹).

در اغلب داستانهای گلشیری، نمادهای فرعی در محدودهٔ اعمال و صحنه‌های حاشیه‌ای به قدری اندک است و منطبق با بافت طبیعی وقایع که کشف این گم‌بودگی‌خود نیازمند دقت نظرهای خاص است. با وجود این، بخش عمده‌ای از بار معنایی روایتها عطف به دریافت بافت

و ارتباط این بخشهای نمادین و کنایه‌آمیز با کلیت داستانها است. برای نمونه، در شازده احتجاب، تداعی سقوط مراد سورچی از بالای کالسکه و نیز خاطرهٔ رها شدن بادبادک از دست شازده در زمان کودکی، هر دو، بخشی حاشیه‌ای از خط سیر یک ماجرای بلند محسوب می‌شوند که به شیوهٔ پیش‌گویانه، سقوط و بر باد رفتن قدرت شازده‌ها را می‌نمایانند. و یا بسیاری از قراین موجود در توصیف وضعیت اسباب و اثاثیه‌های میراث‌ماندهٔ از پدر بزرگ، مثل گرد و خاک گرفتگی، بوی کهنگی و نا گرفتن خانه، از کار افتادن تمام ساعتها، دود کردن شمعهای چلچراغها، همه به طور کنایی، دلالت بر سپری شدن دورهٔ درخشش این خاندان دارد. حتی مرگ فخرالنساء و جایگزینی فخری، کلفت خانه به جای او، نمود معناداری از رجعت شازده‌ها به میان مردم و همسطح شدن با سایر آدمهای معمولی است. سرفه کردنهای وحشتناک و مداوم پدربزرگ بر اثر ابتلا به سل، و انتقال آن به نوه‌اش شازده احتجاب، نیز دلالت ضمنی و نمادگونه بر بیماری و مرگ نظام شازده سالاری دارد. از سوی دیگر، بچه‌دار نشدن شازده احتجاب به عنوان نسل چهارم این خاندان، حکایت از منتهی شدن نسل شازده‌ها به فردی دارد که توان تولید تخم و ترکه را ندارد و این سلسله را به انقراض و انقطاع ناگزیر تاریخی خود می‌کشاند.

و نیز استفادهٔ پر بسامد و با ظرافت از نشانه‌های طبیعی و ناشاخص اشاری برای القای بخشهایی از مفاهیم ضمنی؛ یعنی تعبیهٔ تصاویر، اشیا و صحنه‌هایی که در فرآیند اصل و فرع کردن اجزای ماجرا جایگاه چندان قابل ذکری ندارند، اما گاه در انتقال و ارتقای حوزهٔ دلالتهای معنایی بمراتب از مدلولهای کمال یافته و پر شمول‌تر، از نقش کلیدی برخوردارند، یکی دیگر از مشخصه‌های این داستان بلند است. «در شازده احتجاب، وقتی مراد، کالسکه‌چی شازده، سر چهار راه با کشیدن دهنهٔ اسبها خم می‌شود و می‌افتد و در ذهن شازده می‌گذرد که: "سم اسبها حتماً لغزیده. آن‌هم روی آن آسفالت یخ زده" خوانندهٔ هشیار، بی آن‌که نویسنده توضیح دیگری بدهد، درمی‌یابد که در زمان شازده اوضاع عوض شده و خیابانهای آسفالته، جای راههای شن‌ریزی و سنگ‌فرش را گرفته و بنابراین، کالسکه که ابزار اشرافیت قدیم است از رونق می‌افتد و خدمهٔ دستگاه قدیم قربانی ماجرا می‌شوند. نمونهٔ دیگر، صندلی چرخ‌دار مراد است

که نویسنده بی آن‌که صریحاً بگوید، این احساس را از همان آغاز ایجاد می‌کند که گردش چرخهای این صندلی، گردش چرخ سرنوشت شازده است» (۱/ صص ۸۲ ـ ۸۳).

انباشتگی ریزه‌کاریهای معناداری از این دست در داستانهای گلشیری، تداعی کنندهٔ باریک‌بینی‌های سبک هندی / اصفهانی است که گویی خصیصه‌های آن در ناخودآگاه جمعی نخبگان اصفهان به طور طبیعی در طول سالها خود را نهادینه کرده است. در همان صحنه‌ای که خاطرهٔ سقوط مراد از کالسکه برای شازده تداعی می‌شود، علاوه بر آن‌که سقوط سورچی، خود دلالت پر معنایی بر سقوط اقبال این خاندان است، پیشتر از آن، وقتی به عبور عجول کالسکه از خیابانهای ریگ‌ریزی شده اشاره می‌شود، در حالی‌که بخار گرم دهان اسبها و مراد مخلوط می‌شود و توجه مردم به طرف آنها معطوف، این معنای ضمنی را با خود به همراه دارد که، زمانی اسبِ اقبال آنها در خیابانها چهار نعل می‌تاخته است؛ یعنی تمام مظاهر مرتبط با این خاندان از شوکت و عظمت حسرت‌انگیزی برخوردار بوده است. اما حالا آن اقبال افول کرده است. یا فی‌المثل در آن‌جا که شازده احتجاب با اکراه از شکار رفتن خود با «ماشین جیپ» صحبت می‌کند، دل‌زدگی او از شکار، علاوه بر آن‌که حاکی از حضور حس سلامت عاطفی در وجود اوست، و بر خلاف اجداد والا تبارش نه تنها به قساوت قلب و خون‌خوارگی عادت نکرده است، بلکه حتی از دیدن یک مرغابی وحشی که توی خون غوطه می‌زند و یا سگی تازی آن را به دهان گرفته باشد، دلش آشوب می‌شود. مفهوم ضمنی دیگری که «با جیپ به شکار رفتن» دارد این است که زمانه نو شده است؛ و مشغولیت و نیازهای روحی و تفریحی آدمها در عصری که با جیپ می‌توان کوه و صحرا را درنوردید، دیگر شکار نیست؛ ورق بازی و قمار و شراب و شب‌نشینی است که شازده با تمام وجود در آنها غرق است.

در فصل «یک دست شطرنج» از «کریستین و کید» بازی شطرنج، بصراحت در نقش بازی زندگی ظاهر شده است. مهارت راوی در بازی و عدم تسلط و حتی انفعال کریستین، نمایشی از نوع برخورد آنها با واقعیتهای زندگی است. این‌که زن، یکی دو حرکت اول را راحت بازی می‌کند، اما در ادامه به تماشاچی صرف تبدیل می‌شود، دقیقاً تشابه بسیار به ارتباط‌یابیهایش با مردان دارد، که بلافاصله پس از آشنایی، از سر تسلیم و تمکین حتی با تمام رفتارهای نامتناسب آنها نیز خود را تطبیق می‌دهد؛ بی آن‌که بر پیچیدگی عالم و آدم اشراف

چندانی داشته باشد. «یک شب که مست بوده، یا مست کرده، خودش را تسلیم کرده به سعید. و... نمی‌دانم! بعد هم من. این‌ها... گفتم که شطرنجش خوب نیست» (۸/ ص۳۱). ضعیف بودن قلعهٔ او در بازی شطرنج نیز دلالتی است بر همان خصلت زود آشنایی، تأثیرپذیری و تزلزل شخصیت و تسلیم‌طلبی در زن، که نویسنده در نهایت کتمان‌کاری، در پی نمایش دادن آن در این داستان است. اما حقیقت این است که این موضوع یکی از لایه‌های دو سُتهٔ گانهٔ روایت است. لایهٔ اصلی، آن‌چنان که از بعضی قراین هویداست این است که کریستین به عنوان یک زن انفعال‌گرا، نمادی از کشورهای استعمار شده‌ای چون ایران است و مردانی که در طول زندگی او را با جبر یا اختیار به تصاحب خود درآورده‌اند نیز با تعدد ملیت‌هایشان نقش کشورهای استعمارگر را بازی می‌کنند. برای رسیدن به این دریافت البته، اشارات کافی در بعضی بخشها تعبیه شده است: یکی از آنها، پیش کشیده شدن موضوع عهدنامهٔ ترکمان‌چای و افسانهٔ شاهزادهٔ بحر خزر و نقش روس و انگلیس در این قرارداد استعماری است؛ و دیگری تداعی شدن ماجرای عصبانیت پدر ـ در ظاهر پدر راوی، اما در باطن پدر دوست راوی یا به قول خود راوی «اصلاً پدر، لغت پدر» (همان/ ص۹۵)، یعنی کسی که نمایندهٔ نسل پدریان است، در برابر راوی که نمایندهٔ نسل فرزندان است، نسل گذشته و نسل آینده ـ در ایستگاه قطار و رو آوردن به می‌خوارگی و بد و بیراه گفتن به سران مملکت که پس از سازش در پشت پرده، مانع از جنگیدن سربازان در جبهه‌های جنگ شده بودند و با تن دادن به قراردادهای خفت‌بار، شهرهایی چون سمرقند، بلخ، بخارا، باکو، هرات، گنجه، شکی و شروان را با احترامات فائقه در طول تاریخ به بیگانگان تقدیم کرده بودند. شلیک پدر به روسیه در شمال نقشهٔ ایران نیز که نشانهٔ اوج خشم اوست، حرکت نمادینی است که انگیزه و سویهٔ عصبانیت او را به سوی ممالک مقتدر و بالانشین جهانی نمایش می‌دهد. آن‌جا که راوی آرزو دارد خواب یک کره را ببیند، «کره‌ای که از شیشه‌های ریز درست کرده باشند، از آینه‌های تکه تکه که پهلوی هم چسبانده باشند، معرق یعنی، و می‌خواستم بگویم: از عدسی‌های محدب. لغتش را نمی‌دانستم. و گفتم: کاش می‌شد توی آن آینه‌های معرق خودم را، نه، تصویر تکه تکه شدهٔ خودم را ببینم و بعد از مجموع آن تکه تکه‌ها ...» (ص۹۷) این عبارتها نیز گوشهٔ دیگری از جهان‌نگری راوی را دربارهٔ ایران و جهان نشان می‌دهد: یکپارچگی ایران با تمام تنوع

فرهنگی آن، و رسیدن تمام کشورها به استقلال سیاسی و مشخص شدن آنها بر روی نقشهٔ جغرافیایی و کثرت‌یابی رنگ کشورها به تناسب تنوع اقلیمی و فرهنگی آنها و دور شدن دست بلوک غرب و شرق از سر کشورها که در سالهای نگارش داستان بیشتر فضای نقشه را به دو رنگ، همان رنگ اقلیمی خاص خود درآورده بودند. رو آوردن کریستین به ادامهٔ تحصیل و طرد تمام مردها، حتی همسر قانونی‌اش کید ـ که نامش می‌تواند تداعی کنندهٔ واژهٔ کینگ به معنی شاه هم باشد ـ در پایان داستان، دلالت معناداری است بر طرح این تفکر که راه رهایی از تولّی‌گریهای ترفندآمیز، تداوم بخشی به خودآگاهی توده‌هاست.

در داستان کوتاه «نمازخانهٔ کوچک من» ـ اولین داستان از مجموعه‌ای با همین عنوان ـ آن زایدهٔ گوشتی که در پای پسر روییده، نمادی از هر چیز اضافی در وجود یک انسان است؛ نوعی ناهمسانی و ناهمرنگی با جماعت. پسند همهٔ مردم، همرنگی با جماعت است. و کسانی که در جایگاهی فراتر و افزونتر از جریان حاکم بر جماعت قرار گرفته‌اند، همیشه در قبولاندن خود به جمع دچار مشکل بوده‌اند، بخصوص صاحبان اندیشه‌های مدرن. حرف پدرِ پسر هم با این تفسیر می‌تواند معنادار شود، آن‌جا که برای دلداری دادن به پسر می‌گوید: «هر کس را که نگاه کنی یک چیزی دارد، اضافه یا کم». به این گفته تنها این را می‌توان افزود که، البته، کسانی که کم دارند از آمار و شمار بیرونند. تنها اضافه‌دارانند که تعدادشان محدود است و همیشه نیز به دلیل قرار گرفتن در مرز طردشدگی، مجبور به منزوی شدن بوده‌اند.

این نوع نمادپردازی، در آن دسته قرار می‌گیرد که علاوه بر دلالت بر معانی دوم و سوم، سطح صوری روایت یا دلالت اولیهٔ آن‌هم کاملاً درست است؛ یعنی به گونه‌ای است که حتی می‌توان موضوع را به همان ظاهر روایت، که داشتن یک انگشت اضافی و پیامدهای روانی و رفتاری ناشی از آن است محدود بدانیم؛ بی آن‌که الزامی به ارجح شماری معانی ثانوی وجود داشته باشد. این دسته از نمادها بیشتر به کنایه شبیه‌اند؛ مفهومی که به یک عضو کوچک محدود است، به اجزای دیگر نیز سرایت دادن یا کلیت دادن به یک مفهوم جزیی در عین حال که آن معنای جزیی هم به خودی خود درست است.

در «هر دو روی سکه» ـ از مجموعهٔ «نمازخانهٔ کوچک من» ـ با آن‌که اصل داستان به دلیل مربوط بودن به زندان و مبارزه تا حدودی از صراحت‌گویی نسبی برخوردار است، اما

نویسنده در پارهٔ نهایی، از سر ناگزیری، طبیعی‌نمایی و گریز از صراحت و سادگی و گسترش‌بخشی به دامنهٔ دلالت معنایی، از صحنه‌ای نمادین استفاده کرده است. آن‌جا که پیرمرد روزنامه‌نگار، پس از چندین روز بحث و مجادله با راوی و دوستانش، نمی‌تواند آنها را به مقاومت و خوش‌بینی به آینده متقاعد کند و سرانجام روزی خود را با سیر به درون گنداب زندان می‌اندازد و خفه می‌شود. عمل معناداری که مصداق همان جنگ و مبارزه‌ای است که خود بارها به راوی توصیه می‌کند. و گنداب، می‌تواند رفتار راوی و دوستانش باشد یا فکر و فضای انفعال‌آمیز درون زندان، و در محدوده‌ای گسترده‌تر، بی‌عملی حاکم بر عموم مردم. مرگ او، بتدریج جوّ جاری زندان را به دگرگونی می‌کشاند و کشمکشهای درونی، کنشهای مثبتی را رقم می‌زند و راوی ناگزیر از اعتراف به حقیقت می‌شود که: در واقع ما او را کشتیم؛ یعنی کسانی که نامشان با مبارزان گره خورده بود، اما حرف و استدلالهای دشمن را پیشهٔ خود کرده بودند.

«گرگ» ـ در «نمازخانهٔ کوچک من» ـ نیز مثل «هر دو روی یک سکه» بافتی نیمه نمادین دارد. همهٔ وقایع آن حالتی رئالیستی دارند جز گرگ، و بخصوص عشق متقابل زن وگرگ به یکدیگر. و همین بخش از روایت است که ساختار آن را مشابه با داستانهای رئالیسم جادویی کرده است. یکی از مصادیقی که می‌توان در این روایت برای گرگ تعیین کرد، همان مفهومی است که مولوی مطرح می‌کند: ای بسا ابلیس آدم‌رو که هست / پس به هر دستی نشاید داد دست. در شکل‌گیری شالودهٔ این شیادی، البته گول‌وارگی و ساده‌انگاریهای طرف مقابل هم از عاملهای زمینه‌سازی کننده است. مشغله‌های فکری و شغلی اقشار روشنفکر جامعه و خصلت خیراندیشی و خوش‌بینی، بخصوص در مراوده با اطرافیان، همواره باعث غفلت آنها از کمین‌گاههایی می‌شود که راهزنان جامعه ـ اغلب به تحریک سیاست بازان مستور در ماسکهای سیاه ـ خود را در حفاظ نقطه‌های کور آن قرار می‌دهند و با وارد آوردن ضربه‌ای پیش‌بینی ناشده، آنها را در سیر زندگی به موقعیتهایی سردرگم کننده و استیصال‌آور می‌کشانند؛ و شگفت آن است که یکی از راههای نفوذ به حوزهٔ زندگی خانوادگی، به عنوان حریم با حرمت و امنیت آفرین، استفاده از عدم اشراف زنان بر واقعیتهای اجتماعی است ـ سوء استفاده از کوته‌نظریهای حاکم بر پیروان و پیرامونیان.

الگوگیری گلشیری از «جشن فرخنده»ی جلال آل‌احمد، در شالودهٔ «عروسک چینی من» ـ از «نمازخانهٔ کوچک من» ـ حتی به کیفیت کاربرد و کارکرد نمادها نیز سرایت پیدا کرده است. سیاسی بودن داستان و تمرکز بر تأثیر عاطفی زندان و اعدام پدر بر روی افراد خانواده بخصوص دختر خردسال او، البته از صراحت لازم برخوردار است، اما گونه‌ای از صراحت‌گویی، که باید ذرات گنگ و گم شدهٔ سازه‌های آن را با مرارت و مرور مکرر، از لابه‌لای اشارات پراکنده پیدا کرد. همسانی ساز و کار نمادها در هر دو داستان در استفاده از عناصر، اشیا و بعضی حوادث برای زمینه‌سازی و ایجاد همسویی با واقعیتهای اصلی نهفته است. این‌گونه همسانی در نمادها، در «عروسک چینی من» یک جا به صورت عود کردن درد پای مادربزرگ و زمین‌گیر شدن او بروز پیدا کرده است؛ دلالت گونه‌ای که از پیش، مرگ پدر را پیشگویی می‌کند؛ مرگی که در حکم فرو ریختن یکی از پایه‌های اساسی قوام خانواده و زمین‌گیر شدن آن است. در جای دیگر به شکل اشارات پر کثرت راوی ـ همان دختر کوچک ـ به شکسته شدن عروسک چینی خود ظاهر شده است که یک نماد همسازی کننده است؛ چون دختر، چهرهٔ رنگ و رو رفتهٔ پدر را در آخرین ملاقات شبیه عروسک چینی خود یافته است و حال که مدتی است عروسک چینی‌اش شکسته، و از گریه‌های مادر و قراین دیگر دریافته که پدر نیز در زندان کشته شده است، هر لحظه در ذهنش شکستن عروسک چینی و زیر خاک کردن شکسته‌های آن تداعی می‌شود. «بابا شده مث عروسک چینی خودم، خرد شده» (۱۲/ ص ۷۵).

در «معصوم ۳»، ممنوع بودن شکار در کوه ـ «شاه‌کوه» ـ و ممانعت مأموران شکاربانی از رفتن استاد نقاش به بالای کوه و دستگیر کردن و به حبس انداختن و تراشیدن سر او، که به شکلی پاره پاره و به ظاهر در هم آشفته در داستان به روایت درآمده، می‌تواند دلالتی بر این باشد که آن کوه نمودی از اقتدار مطلقه در حاکمیت سیاسی است و نقاش، نمادی از نیروهایی که به ایجاد شک و شکاف در شالودهٔ شوکت شیطانی قدرت قاهره، می‌اندیشند.

«جبه‌خانه» نیز با آن‌که نویسنده منکر نمادین بودن آن است به دلیل بهره‌گیری از مجموعه نشانه‌های اشاره کننده به واقعیتهای فراتر از خود، ساخت روایی خاصی دارد که بر آن نامی جز نمادین بودن نمی‌توان اطلاق کرد. این نوع از نمادها در زمینه‌ای برخوردار از واقعیتها

و مصداقهای عینی، بر واقعیتهای عامتر و کلی‌تر نیز دلالت می‌کنند و با مجموعه نمادهای آفرینندهٔ یک بافت کامل تمثیلی تفاوت ماهوی دارند. برای ایجاد تمایز بین آن دو، می‌توان این‌گونه از نمادها را که ریشه در مجاز و تشبیه دارند، نمادهای واقعگرای نوعی نامید. «ذکر جزء و ارادهٔ کل» ـ مجاز ـ به دلیل تداعی برخی همانندیها در صورت و سیرت دو پدیده ـ تشبیه ـ همراه با قراین قدرتمند ظاهری در بافت روایی که در حقیقت سرنخ‌های آن دلالت مکتوم دوم هستند، ماهیت آنها را با تمثیل‌آوریهای تمام نمادین که تنها مبتنی بر تشابه است متفاوت می‌کند.

در «جبه‌خانه» با آن‌که سطح ظاهری روایت به اندازهٔ کافی از غنای معنایی برخوردار است، اما قراین پایانی وقایع، ساده‌پسندی گول وارانه را از روایت پس می‌زند تا ژرفای واقعی خود را به مخاطب نشان دهد. زن که در این داستان، نسبتش به شاهان ایران می‌رسد، چیزی جز نمود ایران نمی‌تواند باشد؛ ایرانی که نسل جدید آن، بر ایستایی و کسالت‌آوری سنتهای موروثی عصیان کرده‌اند. اما چون قرنها منفعل بوده‌اند و مطیع قوهٔ قهریهٔ قدرت، به‌رغم سرپیچی از فرمان یک شاهزاده، که در این‌جا به صورت پدر دختر ظاهر شده و نافرمانی دختر از پدر و عاق شدن، دوباره به اختیار خود را در دست قدرت قاهرهٔ دیگری اسیر می‌کنند؛ مرد سیاه‌پوست و تنومندی از آفریقای جنوبی، که نه اصل و نسب درستی دارد و نه مال و منال در خور جلوه‌های جمالی و رفتاری او نیز بمرور، جذبه‌های پیشین خود را در پیش زن از دست می‌دهد و از آن پس، روحیهٔ انفعال‌آمیز زن در نقش مام میهن، و خوف و خطر تهدیدهای مرد است که رابطهٔ آن دو را در وضعیتی هول‌انگیز و متظاهرانه به تداومی توأم با تزلزل وامی‌دارد. نام شوهر سیاه‌کار زن از نظر لفظی به معنای جنایت کننده ـ جانی ـ است و از منظر سیرت و صورت و جایگاه اجتماعی و تعلق جغرافیایی، تداعی کنندهٔ اسطورهٔ ضحاک است.

عشوه‌گریها و جاذبه‌های مالی و جمالی و انفعال زن، هر کسی را برای تصاحب او به طمع وامی‌دارد. و او همواره مغلوب کسی است که قدرتش از دیگران بیشتر است. از این روست که آن پسر ایرانی و پدرش در نقش روشنفکران خارج از حوزهٔ قدرت، به‌رغم تمام فعالیتهای حزبی و اندیشه‌های روشنگرانه، که پدر با تمایل به اندیشه‌های چپ و مشارکت در فعالیتهای حزبی و زندان و زندگی مخفی، از خود نشان می‌دهد، به دلیل بی‌بهره بودن از اقتدار

لازم نمی‌تواند ذره‌ای خود را به آن نزدیک کند. و پسر نیز که نمایندهٔ نسل جدید روشنفکران است، به‌رغم برخورداری از خودآگاهی لازم، به دلیل استغراق در سیانتیسم، حتی در هنگامی که مام میهن، متمایل به مغازله با اوست، از توان مناسبی برای بهره‌برداری از موقعیت برخوردار نیست؛ و بسهولت مغلوب خشونت نیروهای اقتدارطلب می‌شود و نظاره‌گر عشق بازی زنگی سرمست قدرت با شاهد مقصود.

بچه‌دار نشدن زن و جانی، و متوسل شدن آنها به رمال و فال‌گیر و از روی مرده رد شدن در غسال‌خانه به قصد بچه‌دار شدن، حرکتهای معناداری است که با مصداق یابیهای بالا کاملاً همسوست. حاکمیتهای بی‌ریشه، به دلیل فقدان اندیشه و آینده‌نگری و اتکا به سلطهٔ مطلقه و مهار گسیخته، توان تداوم‌بخشی به سلطهٔ خود را ندارند. سترونی فکری، با نوزایی در تدبیرگری و مردم‌داری در تعارض است. علاقهٔ «جانی» به آداب و آیین‌های قدیمی و خرافی، و برای آنها جنبهٔ حکمت و راه‌گشایی قایل شدن، ناشی از همان نگرش کهن‌گرایانه‌ای است که بر ذهنیت او حاکم است ـ توسل به خرافات برای تداوم نسل. آن صحنه‌ای نیز که زن در غسال‌خانه پس از دو سه بار رد شدن از روی یک مردهٔ جوان، بیهوش بر زمین می‌افتد ـ البته مقداری هم به خاطر جوانی و خوشگلی آن مرده تحریک می‌شود ـ و پس از مدتی جانی او را از غسال‌خانه بیرون می‌آورد و بلافاصله با او هم‌بستر می‌شود - چون توصیهٔ رمال چنین بوده است - با این تفسیر همسویی کامل دارد: کشته شدن جوانان برومند در راه وطن، و غرقه شدن مملکت در بیهوشی و مرگ، بهره‌برداری دل خواستهٔ یک موجود تازه از راه رسیده، و هم آغوش شدن با مام وطن، در کمال خون‌سردی و بی‌عاطفگی و انحصارطلبی؛ هر که آمد عمارتی نو ساخت / رفت و منزل به دیگری پرداخت. خشونت بی‌مهار جانی در چند جا بخوبی به تصویر کشیده شده است: در آزار بی‌دلیل کلفت خانه، در حین کشتی گرفتن با پسر، و در زورگوییهای عذاب‌آور به زن، بویژه در پایان روایت که هجوم هول‌انگیز او به درِ یکی از اتاقها، پسر را به گریز از پنجره وامی‌دارد، ولی در حادثهٔ گلاویز شدن پسر با جانی، بر خلاف تمامی صحنه‌ها که همیشه غلبه با جانی است، به زمین زده شدن او به وسیلهٔ پسر با نوعی پیش‌گویی آینده همراه است: مغلوب شدن حاکمیتهای اقتدارگرا در برابر تفکر تجددگرایی و تکامل‌طلبی روشنفکران در دنیای معاصر.

عصیان زن به عنوان مام میهن بر ثروت و قدرت پدر، و محرومیت موقت از ارث و میراث، زمانی به پایان می‌رسد که پدر پیش از پیاده شدن برنامهٔ اصلاحات ارضی با پیش‌دستی به فروش اراضی خود می‌پردازد، یا آنها را مکانیزه می‌کند. سهمی که از این طریق عاید دختر می‌شود، مقدار چشم‌گیری است که شوهر او، جانی را حسابی پول‌دار می‌کند و آن‌گاه با این پولهای باد آورده، هر روز بازی جدیدی تدارک می‌بیند و با یک بهانه یا مسألهٔ تازه خود را سرگرم می‌کند. مثلاً خرید و جمع‌آوری مجموعه‌ای از آثار باستانی. و این در حالی است که به گفتهٔ پسر، در همان زمان جماعت عظیمی از دانشجویان ـ مثلاً ـ حتی پول خرید کتابهای درسی خود را ندارند و مجبورند یک کتاب را نوبتی بخرند و یا از روی آن رونویسی کنند. تشدید فاصلهٔ طبقاتی، با انباشت ثروت در بالا، و وجود فقر مفرط در پایین، بخصوص در بین قشر تحصیل کرده، براحتی یکی از عاملهای عمدهٔ نارضایتی می‌شود. و همزمان با آن، دستگیری آدمهای موجه و شیوع اخبار شکنجه‌ها و خشونتهای سیاسی در میان عموم، بر غیظ مردم می‌افزاید. اما صرف‌نظر از این جای‌گزین‌یابی برای تمامی قسمتهای این روایت، اصلی‌ترین مقصود و مفهومی که نویسنده در داستان نهفته دارد، در یک دهم آخر آن مندرج شده است؛ آن‌هم با همان زبان اشارتی که خود او در مقدمهٔ کتاب به آن اشاره کرده است. «آنچه در این داستان آمده است، در حال و هوای همان سالهای پیش و پس ۱۳۵۳ است و سایهٔ دستی به سال ۱۳۶۰»(۹/ص ۸). پسر در گریز از خشم لجام گسیختهٔ جانی، شوهر زن، در حین بازگشت به خانه و در طول راه، با تداعی خاطراتی از خانوادهٔ خود، در ضمن آن، اشارات جسته گریخته‌ای نیز به گفتگوهای خود و پدرش می‌کند که مضمون آنها یکی از مصداقهای همان زبان اشاره‌ای است که نویسنده خود را معتقد و به کار گیرندهٔ آن می‌شمارد. موضوع از این قرار است که پدر پسر یکی از مبارزان زندان رفتهٔ قدیم است که به دلیل هراس از حزب بازی‌ها و طبق دستور حرکت کردنها ـ آن‌هم دستورهایی که از خارج می‌رسند و بیشتر مصلحت سیاستهای جهانی را در نظر دارند تا مصلحت خود مملکت را، و به این خاطر، حتی گاه در بُرهه‌های خطرساز، هواداران را بلاتکلیف رها می‌کنند و یا براحتی به دم گاز می‌دهند، و آن‌گاه پیامد مستقیم آن زندان و شکنجه و اعدامهای دسته جمعی است و در هنگام آزادی نیز، زیر نظر گرفته شدن و حساب پس دادن‌های مستمر ـ خواستار آن است که پسر سر به زیر و

بی‌اعتنا به سیاست بازی‌های بی پدر و مادر، درس خود را بخواند و زیر دست و بال خانواده را بگیرد. پسر هم به ظاهر وانمود می‌کند که اهل هیچ فرقه‌ای نیست و حتی بسیاری از سخنان پدر را حقیقت محض می‌داند، اما در عین حال بشدت تحت تأثیر تعریفهای او از فداکاری مبارزان در زیر شکنجه‌های طاقت‌فرساست و به این خاطر، ضمن آشنایی با جریانات سیاسی، در ستیزی کاملاً محتاط و مستور با حاکمیت قرار گرفته است. پدر او با آن‌که سیاست را بوسیده و به کناری گذاشته است، اما به دلیل تجربه‌دار بودن در کار مبارزه، صحبت‌هایش ـ به‌رغم برخورداری از روح محافظه‌کاری و بقایایی از رسوب اندیشه‌های چپ‌گرایی ـ از پختگی و کمال بسیار برخوردار است، و پسر را از کشیده شدن به افراط و تفریط باز می‌دارد و در عین حال، با خود تعریضی نیز به تمام افراط‌گراییهایی که در طول سالهای معاصر در پیش گرفته شده، دارد.

«آنارشیست بازی، چپ‌روی است. اینها دارند دستی دستی حکومت را به راست می‌کشانند. هر چه اینها بیشتر تیر و تفنگ درکنند، ترقه‌بازی کنند، سرکوب شدیدتر می‌شود. چرخ تاریخ را که نمی‌شود هلش داد. می‌شود؟» گفته بود: «بابا، شما همه چیز داشتید به جز شور انقلابی، اشتیاق به تغییر جهان.»

پدر چمدان را گذاشته بود کنار پیاده‌رو: «تغییر جهان با دست خالی؟ صبر کنید، این‌که کار من و شما نیست، کار طبقهٔ کارگر است. ذوب آهن را برای همین به ما داده‌اند. ابزارش دارد فراهم می‌شود. شماها نمی‌گذارید. اصلاحات ارضی مگر بد بود؟ ما هم همین چیزها را می‌خواستیم. اما شماها به جای حمایت از این جنبه‌های مترقی دارید یک دورهٔ خفقان را توجیه می‌کنید، دارید شمشیر می‌دهید دست زنگی مست تا فردا به همین بهانه‌ها توی پستوی خانه را هم بگردد.» (ص۹٤)

«نمی‌توانند، فقط بهترین‌ها را به قتل‌گاه می‌فرستند، احمق‌ها! حیف این جوانها، حیف این همه نیرو، مگر می‌شود؟ کو شرایط عینی؟» (ص۹۷)

شفافیت و شباهت شگفت‌انگیز واقعیتهای داستانی به عینیت‌های جاری در طبیعت زندگی، سطح صوری "آینه‌های دردار" را به حدی از غنا و قدرت معنایی رسانده است که کوشش برای کشف مفهومی فراتر از رویهٔ ظاهری، نوعی زیاده‌طلبی به نظر می‌رسد. اما

حقیقت این است که قراین موجود در روایت به قدری در قوام‌بخشی به زایش معنای دوم عرصه‌گشایی می‌کنند که آن نیز به عنوان قسمتی از مقصود اصلی مؤلف به موازات معانی دیگر، خود را به معرض ملاحظات نظری مخاطب وارد می‌کند. در این‌جا نیز مرکزیت یکی از تأویلها به رمزگشایی از پوشش کاملاً طبیعی‌نمای نمادها مربوط می‌شود؛ و باز موضوعی که در پس این کتمان‌گریها و در لابه‌لای صحبت‌های سیاسی موجود در داستان، خود را نمایان می‌کند، مطرح کردن محوری‌ترین مؤلفه‌های مرتبط با نقدِ تکوین و تداوم قدرت است که همیشه به دلیل قرار گرفتن در محدوده‌های ممنوعه، مجوزی که از جانب ممیزی‌ها برای آن صادر می‌شود، ممنوعیت با مُهرِ غیرمجاز است.

جان‌مایهٔ مطلب این است که در «آینه‌های دردار» نیز زن، نقش نمادینی مشابه با «جبه‌خانه» دارد. اما این‌بار دو زن و با مصادیق مفصل‌تر. پیشینهٔ نمادِ وطن بودن زن، به تاریخ اسطوره‌ای ایران بازمی‌گردد؛ و یکی از مشهورترین نمونه‌های این‌گونه استفاده را می‌توان در داستان ضحاک و فریدون شاهنامه مشاهده کرد. در آن‌جا که ضحاک ضمن غلبه بر جمشید کیانی، خواهران او ـ شهرناز و ارنواز ـ را نیز در زمرهٔ غنایم حکومتی به قبضهٔ تصرف خود درمی‌آورد. حضور اسارت‌گونهٔ آن دو زن در طول دورهٔ هزار سالهٔ سلطنت ضحاک در حرم‌سرای او، دلالت نمایانی است بر مجبور بودن مردم به متابعت از سلوک سلطه گسترانهٔ یک حاکم آدم‌خوار بر سرزمین ایران ـ البته بر اساس روایت خدای نامه‌ها، و نه مستندات مسلمی که این حقایق را پوستین وارونهٔ واقعیت‌های تاریخی قلمداد می‌کند. پس از پیروزی فریدون و به بند کشیده شدن ضحاک، آن دو زن، به اختیار خود به دربار جدید آورده می‌شوند و از ازدواج آنها با فریدون - که نمود مجسمی از تسلیم مملکت به شاه نو آیین محسوب می‌شود - سه فرزند معروف او، سلم و تور و ایرج پدید می‌آیند، در حالی که همین زنان زایا گویی در قصر ضحاک پیکره‌ای عقیم و نابارور داشتند. دلیل آن نیز البته روشن است: عقبهٔ ستم‌گستری، به اعتقاد قدما همواره محکوم به سترونی بوده است.

زن‌ها ـ صنم بانو و مینا ـ در «آینه‌های دردار»، هر دو نمادی از مردم‌اند؛ اما البته در دو مقطع تاریخی متفاوت. صنم بانو به دلیل تعلق به یک خانوادهٔ کارگری و پدری که به دلیل مشارکت در مبارزه‌جوییها، پس از کودتای ۲۸ مرداد، مدتی را در زندان سپری کرده، نمایندهٔ

مردم ایران در آن دورهٔ پر فراز و فرود است. نوجوان بودن و کم اطلاعی او از اوضاع اطراف خود، بخوبی بر خامی و بی‌خبری مردم از امور سیاسی و اجتماعی در آن سالها دلالت دارد. علاقهٔ متقابل بانو و نویسنده به یک‌دیگر به عنوان محصلان همسن و سال و هم مسیر و همسایه، بیانگر رابطهٔ احساسی، ساده و صداقت‌آمیز نیروهای نواندیش جامعه با مردم است. از راه رسیدن خواستگار قد و قامت‌داری به نام مهندس ایمانی که هم پولدار است و هم در ظاهر مرتبط با یکی از احزاب با نام و نشان سیاسی، اما در باطن عامل نفوذی نیروهای امنیتی در آن سازمان، دختر و خانواده‌اش را مجذوب خود می‌کند. رغبت دختر به جانب او تا حدی است که یک بار صورت عاشق پر احساس اما بی زبان پیشین خود ـ همان نویسندهٔ نوجوان ـ را با سیلی سرخ می‌کند. جامع اضداد بودن نام و شخصیت و خاستگاه مرد به این قصد آفریده شده است که نقش همهٔ عاملهای اثرگذار بر شکل‌گیری شکست مرداد ۳۲ در وجود او متراکم شود. عنوان مهندس و اهل مطالعه بودن، نمادی از حضور منفی تحصیل‌کردگان در آن حادثهٔ نامیمون است، و ایمانی بودن و ارتباط سازمانی با حزب توده نیز همسویی نیروهای راست و چپ با صحنه گردانان کهنه‌کار را نشان می‌دهد که کمان کینه‌کشی‌های خود را در کمین‌گاه‌ها مستقر کرده بودند. همکاری کاملاً پنهان مهندس ایمانی با سازمانهای اطلاعاتی نیز نمودی از نفوذ آن صحنه گردانهاست. از نظر نویسنده، گویی حزبی‌ها و ساواکی‌ها نقشی همسان در تخریب مام وطن و عاشقان آن بر عهده داشته‌اند. در گذر زمان است که صنم بانو به ماهیت مرد پی می‌برد. البته، پس از سپری شدن بیش از دو دهه و بعد از متولد کردن چند بچه. در آن سالها، زن دورادور از اوضاع آن نوجوان که به نویسندگی روی آورده است، تا حدودی با خبر است و تمام نوشته‌های او را می‌خواند و در بایگانی خود نگه می‌دارد. هنگامی که نویسنده به آلمان برای قصه خوانی می‌رود، با صنم بانو روبه‌رو می‌شود که پس از انقلاب ۵۷ با خانواده به خارج مهاجرت کرده است، و مدتی است از شوهرش جدا شده است و اینک مشغول تحصیل در مقطع دکترا است. عمل‌کردی که رفتار کریستین در برابر کید را تداعی می‌کند؛ که گفتیم دلالت بر رویکرد مردم به جانب خودآگاهی با ارتقابخشی به آموزش و اطلاعات دارد. در آن‌جا، صنم بانو دیگر نماد ایرانیانِ مهاجرِ در غربت است که کیفر کردارهای ناسنجیدهٔ خود را

می‌کشند. به همین خاطر است که نویسنده از دو زن برای رساندن مقصود خود استفاده کرده است.

گلشیری خود نیز در اشاره به داستان «نقشبندان» ـ از مجموعهٔ «دست تاریک، دست روشن» ـ به استفادهٔ عمدی از نماد زن در مفهوم کشور اعتراف می‌کند. او می‌گوید: «دغدغه‌های من مدتهاست که تغییر کرده‌اند. همان داستان «نقشبندان» که در آدینه چاپ شد، دغدغه‌های دیگری را مطرح می‌کند. زنی تکه تکه می‌شود. خانواده‌اش در سرتاسر جهان پراکنده می‌شوند. مردی می‌خواهد تا با کشیدن نقاشی از تکه تکه شدن او جلوگیری کند؛ نمی‌تواند، نمی‌شود. زن دیگری هم در داستان هست؛ زن آرمانی؛ زنی که مقابله با مرگ است؛ همان زنی که رها و آزاد تصویر می‌شود. اما زن دیگری نیست. همان زن اولی است در صورت آرمانی خود، بدون بار تعلق. آن زن اولی کشور ماست. نقاش می‌خواهد با کشیدن او را مجموع کند و نمی‌تواند. اما وقتی داستان نوشته می‌شود، ما مجموع می‌شویم. دیگر حتی مرگ نمی‌تواند آن زن را نابود کند که می‌رود رو به باد» (٦/ ج۲، صص ۷۹٦ ـ ۷۹۷).

نویسنده برای صنم بانو تعریف می‌کند که مهندس ایمانی پس از سوار شدن بر خر مراد، برای آن‌که شر نویسنده را از تملکات خود دور کند، به تهدید و تطمیع متوسل می‌شود و پسر را به میخانه و خرابات خانه‌ها دلالت می‌کند تا هم از حرارت درونی او بکاهد و هم علاقهٔ درونی او را به بیراهه بکشاند. پیداست که نویسنده نفوذ روحیهٔ عیاشی و شادخواری و در نقطهٔ مقابل آن، احساس یأس و بی‌امیدی را در میان روشنفکران، مطلوب و محصولِ مراتب قدرت برای تهی کردن عرصه از رقبای احتمالی می‌داند. مینا، زن آن جوان عاشق که اکنون به یک نویسندهٔ معروف تبدیل شده است، نماد مردم در سالهای پیش و پس از انقلاب است؛ و به طور دقیق‌تر، نمایندهٔ نسلی که زمینهٔ شکل‌گیری انقلاب ۵۷ را فراهم آورد و شاهد پیروزی و پیامدهای پس از آن بود؛ دهه‌ای در پیش و دهه‌ای در پسِ یک نقطهٔ انقطاع. مام وطن در این‌جا نیز بر خودِ ظرف اطلاق نمی‌شود، بلکه منظور از آن، محتویات موجود در مظروف است که مردم باشند. این حقیقت حتی از حرفهای خود نویسنده نیز که مینا را در مفهوم خاک وطن به کار می‌برد، قابل استنباط است. «مینا برای من راستش حضور حی و حاضر همان خاک است که با صبوری ادامه می‌دهد، حتی اگر من [از آلمان به ایران] نروم. من با او روی زمین زندگی

می‌کنم؛ از همان ریشه‌ها، گیرم پوسیده، تغذیه می‌کنم؛ لحظه به لحظه. نمی‌خواهم این تکه خاک را از دست بدهم؛ نمی‌توانم به او هم دروغ بگویم؛ او را همین طور که هست دوست دارم؛ و تو را... [در خطاب به صنم بانو]» (۱۰/ ص ۱۵۱). طاهر، شوهر پیشین او، نماد همهٔ آن روشنفکرانی است که راه نجات و هدایت جامعه را در مبارزهٔ مستمر و حتی مسلحانه با حاکمیت سیاسی می‌دانستند و به دلیل متمرکز کردن تمام حرکتهای زندگی خود بر این هدف، از زندان و اعدام هم واهمه نداشتند؛ و در نهایت هم شماری از آنها به استقبال مرگ رفتند و شمار دیگری نیز به محبس و مهاجرت. یک دهه پس از انقلاب، دیگر نوع نگرش به مبارزه، آن‌چنان که از فحوای این روایت برمی‌آید، به کلی دگرگون شد. جای آن مبارزان مسلح را نویسندگان معمولی گرفتند و قلم به جانشینی از مسلسل، مبارزه را مسالمت جویانه به جانب فکر و فرهنگ، گفتگو، عقلانیت، همگرایی و هم‌اندشی، و الگوگیری از تجربیات جوامع موفق جهانی کشانید. و البته در مرحلهٔ اول، بیدار کردن حس طلب در مردم و کشیده شدن به سوی کسب آگاهی.

این طلب کاری مبارک جنبشی است　　این طلب در راه حق مانع کُشی است
این طلب مفتاح مطلوبات تست　　این سپاه نصرت و رایات تست

(مولوی)

و ابراهیم، شخصیت اصلی «آینه‌های دردار» که نویسنده است، در نقش همنام خود، رسالت بیداری بخشی بر جامعه را بر عهده دارد. او حافظهٔ مکتوب تاریخ است و میراثدار تمام مبارزه‌ها و زندانها و اعدامها. او در دوره‌ای زندگی می‌کند که دیگر آن رَویّه‌های گذشته برای ایجاد دگردیسی در جامعه، در عمل با عدم موفقیت مواجه شده‌اند. کمال یافتگی کنشهای سیاسی، بیشتر شدن بلوغ عقلانی جامعه، تغییر جوّ کلی جامعهٔ جهانی، پیش آمدن مناسبات جدید در روابط بین‌الملل، گسترش رسانه‌های عمومی و از میان رفتن تمامی محدودیتهای اطلاع رسانی، پیش از هر چیزی کارایی طرح تقدم آگاهی بخشی به توده‌ها را به ضرورتی اجتناب‌ناپذیر بدل می‌کند؛ موضوعی که پیشتر نیز متفکرانی چون شریعتی بر مقدم بودن آن برای سوق دادن جامعه به جانب رستگاری سیاسی و اجتماعی تأکید می‌کردند. ازدواج نویسنده با مینا عمل نمادینی است که هم انتقال رسالت از دوش نیروهای صرف سیاسی به دوش

نویسندگان را در خود مستتر دارد، و هم اقبال عموم مردم به سوی نویسندگان را. ازدواج نویسنده ـ همان جوان عاشق پیشهٔ قدیم ـ با مینا، عمل نمادین معناداری است که دلالت بر انتقال میراث مبارزاتی گروههای مسلح و انقلابی بر گردهٔ نویسندگان در دورهٔ بی‌رونقی مبارزه‌جوییهای مخفیانه و گسترش رسانه‌های جمعی و جهانی دارد.

پدر صنم بانو از افراد حزبی است. او در زمانی که نویسنده، نوجوان است، از شدت علاقه، نویسنده را پسر خود می‌خواند. اما وقتی یکی دو داستان از نویسنده می‌خواند، او را به دلیل این‌که در یکی از داستانهایش مردی به صورت مرد دیگر به خاطر شباهتش به پدر خودش مشت می‌زند، نمک به حرام می‌شمارد و از او متنفر می‌شود. پدر صنم بانو، در نقش نسل گذشته ظاهر شده است؛ پدریانی که از فرط سادگی و عدم اشراف بر واقعیت‌ها، مام وطن را به قبالهٔ نکاح هر نو رسیده‌ای درمی‌آوردند. نمود این عمل در روایت ازدواج صنم بانو با مهندس ایمانی است که در ظاهر از هواداران حزبی است، اما در باطن یک ساواکی نفوذی است که از این طریق به شکار مبارزان می‌پردازد. از این منظر، مشت زدن آن شخصیت داستانی به صورت مردی که شباهت ظاهری به پدرش دارد، موجه به نظر می‌رسد و نمک به حرام تلقی کردن نویسنده به وسیلهٔ پدر صنم نیز ناشی از نوعی گمراهی در شناسایی دشمن اصلی.

در «دست تاریک، دست روشن»، برملا کردن هویت یک نظام استثماری که سویهٔ سرمایه‌طلبی سلطه‌گرانهٔ آن، با کفن دزدی به تصویر درآمده و سویهٔ بیداری عمومی با تصرف املاک ارباب، با همدستی سه کس انجام می‌پذیرد: مردم، ناشر و نویسنده. عمل قطع دست کفن دزد به وسیلهٔ نویسنده، نمادی از کوتاه کردن دست پنهان تجاوزگران از حریم شب‌زدگان در خواب فرو رفته است. مراجعت مجدد نویسنده به منطقه و مجبور شدن به ازدواج ناخواسته با دختر کفن دزد ارباب که زخم نویسنده را بر دست خود دارد، حکایت آن «زن بد در سرای مرد نکو / هم در این عالم است دوزخ او» را در گلستان سعدی تداعی می‌کند. روشن‌گریها، طوق لعنتی بر گردن نویسنده می‌شود و او گریزی از عواقب آن ندارد. ناشر می‌تواند با طهارت تبرئه، مخمصهٔ معرکه را ترک کند، اما سایهٔ کلام کاتب، همسایهٔ سنگ و سیمان به خانه خانه‌های آدمها رخنه می‌کند و کرکس سکوت را از فراز خانه‌ها می‌تاراند و خلقی را به خیزش وامی‌دارد و تاوان آن در برابر صاحبان برج و باروها در زمانی که همچنان بر منصب پر صولت

صاحب جایگاهی تکیه داده‌اند، البته سنگین است، اما از قضا هم در "دست تاریک، دست روشن" (حاجی‌پور) و هم در "شازده احتجاب" (فخرالنساء) نیروی نواندیش جامعه در نقش نویسنده و خوانندهٔ روشن‌فکر، به مصاف نیروهای رو به زوال رفته‌اند و از این‌روست که فروپاشی آن را در زمان حیات خود رؤیت می‌کنند. بردن جنازهٔ نویسنده به مکان وقوع آن حوادث و مدفون ساختن در کنار آن خویشاوندان خونی و توسل‌جویی زن و پدر زن به جادوگری برای ایجاد خواب و خلسه و رخوت در مردم، اعجاب و هراس در مخالفان، همه با این تفسیر از داستان همخوانی دارند. خروج یک نظام از هنجار عقلانی و مستمسک‌جویی از بنیانهای اعتقادی و خرافی به قصد توجیه‌تراشی و شلیک آخرین تیرهای ترکش مشروعیت و شایعه سازیهای پر شاخ و برگ عوامانه که معمولاً در پس هر نوع تحول عظیم سیاسی امری مرسوم است و خاک‌سپاری نویسنده در کنار صاحبان قدرت نیز اشارهٔ معنادار و نمادینی به نقش تاریخی تأثیر و تفکر یک نویسنده در شکل‌دهی یا اثرگذاری بر یک تحول اجتماعی است. قطع دست چپ نویسنده که به درخواست خود او به وسیلهٔ یکی از دوستانش انجام می‌شود، نوعی خلع ید از اندیشه‌های چپ‌گرایانه در زندگی است و سر به راه شدن و رجعت به سیرت و سلوک عافیت طلبانهٔ دوستان؛ و پیامد آن، ایستایی و انزوا و رها کردن رسالت پر مسؤولیت نویسندگی است؛ به‌رغم آن‌که خود به قدرت جادویی و جوشش‌زایی آن اذعان دارد: «هر قصه مثل یکی از همین بوته‌های علف یا گل، نادر است. یکی اول جایی از دل خاک جوانه می‌زند، بعد باد تخمش را می‌برد یک جای دیگر. همین طورها یک دفعه می‌بینی در یک کفه همه‌اش یک گل است یا یک نوع گیاه» (۱۱/ ص ۳۰).

رضا عامری در تحلیل این داستان، نکته‌های ظریفی دارد که می‌تواند به تکمیل موضوع کمک کند: «**داستان دست تاریک، دست روشن** از یک وضعیت امروزی شروع می‌شود. عصر پیام رسانی دو سویه و عصر ارتباطات و تلفن؛ "گفتند دو بار است آقایی تلفن می‌کند، اسمش را هم نمی‌گوید. گفتم: اگر باز تلفن کرد اسمش را بپرسید." تلفن به نشانهٔ عصری که تک‌گویی تمام شده است، و باید الویی بگویی تا چیزی بشنوی؛ و طنزی که در استفادهٔ امروز ما از تلفن نهفته است ... و گزارش یک مرگ پیش‌بینی شده نشده، داستانی با تکنیک ظریف طنز ...

داستان مأموریت بردن جنازهٔ رحمت است به مسقط الرأسش ... وصیت کرده بود که به قول خودش "همین‌جا که شروع شد، تمامش کنیم، نمی‌دانم دایره را ببندیم ...

شروع این دایرهٔ روایت، رحمتِ نویسنده است؛ جمع‌آوری کنندهٔ قصه‌های فولکلوریک که روایتهای مختلفی از قصه‌های مردم را جمع کرده و آنها را به چاپ داده است. و زنی به نام ماه‌دخت آنها را خوانده و به عنوان نسخه‌های جادو عمل کرده، از جمله نسخهٔ "کفن دزدی" و فکر می‌کند که اگر ۳۱۳ کفن بدزدد، می‌تواند بر ارواح مسلط شود. نویسنده مانع کفن دزدی او می‌شود و دست زن را قطع می‌کند و از دغدغهٔ دادن نسخه‌های مختلف قصه‌ها به مردم هم، دست خودش را هم قطع می‌کند، زیرا فکر می‌کند که از میان همین آثاری که چاپ کرده و از میان تصحیح متون، مسائل خطرناکی سر می‌زند و به صورت نسخهٔ مخدوش ادامه پیدا می‌کند. در پایان این داستان ما با مردهٔ نویسنده (رحمت) رو به روییم که زن می‌خواهد کفن او را هم بدزدد، که همدم و همراهان او در مبارزه‌ای عجیب و غریب درگیر و او را از این کار باز می‌دارند؛ و درحقیقت جادوی او را بی اثر می‌کنند. و با دفن رحمت، شادمان به خانه باز می‌گردند...» .

مرده‌ها را باید به خاک سپرد، البته با بستن پروندهٔ آنها و گرنه همیشه چون ارواح سرگردان آزارمان خواهند داد، و از خلال این گفتگو به طرح پرسشی می‌رسیم که چگونه باید با گذشته گفتگو کرد؟ فهم این رابطه از طریق گفتگو که رخدادی صرفاً زبانی است انجام می‌پذیرد؛ سنت فرهنگی (ادبی، سیاسی، قضایی و غیره) خود عمدتاً در هیأت زبان و غالباً به صورت متون مکتوب وجود دارد. پس فهم در زبان رخ می‌دهد. سنت فقط رخدادی نیست که آدمی از طریق تجربه آن را باز شناخته، راه کنترل آن را می‌آموزد، بلکه بیشتر زبان است، بدین معنی که سنت از خود به منزلهٔ یک تو / من یا مشارکتی آشنا در بحث/ سخن می‌گوید. این من دیگر (یا تو)ی سنت و گفتگو با آن مسألهٔ امروز ماست و به یک‌دیگر تعلق داشتنمان به معنی توانایی دادن به یکدیگر است... .

رحمت در داستان مابه‌ازای همین سنت است که ما با او عقب می‌رویم تا داستان زندگی او را بیابیم تا با نبش گذشته و تجسد دادن به آن، پرونده‌اش را ببندیم؛ مگر نه این‌که تا چیزی را به عینه نبینیم، نمی‌توانیم بر آن غلبه کنیم؟ و در گذشتهٔابی است که ما با تمام تاریخ

رحمت آشنا می‌شویم. داستان، کوششی برای بازگرداندن گذشته به خاطرهٔ متن است؛ یعنی ما با ثبت اشکال مختلف روایت و با تجسد دادن و نوشتن آنها است که می‌توانیم از هراس پنهان شده در وجودمان فاصله بگیریم و هراس را متحول کنیم و با دفن رحمت و غیاب او، به خود، به صورتی فرهنگی امکان حضور دهیم ... پس ما در داستان با یک تناقض نمایی (پارادوکس) سر و کار داریم. از یک سو ناچاریم نبش قبر بکنیم، ناچاریم گلدانها را چفت و بست کنیم و نگه داریم، چون میراث ماست و از سوی دیگر با وارد کردن اینها ما روح گذشته‌ای مثلاً هزار ساله را هم واردش کرده‌ایم، که به شکل اولیهٔ خود ممکن بود خطرناک نباشد، اما اکنون که واردش کرده‌ایم خطرناک شده. دست نجات دهنده، هم خواب کننده است. راهنمایی دیگری و در عین حال گمراه کردن دیگری است. دست، دست تاریک و دست روشن هست... راوی در این سفر گذشته را حال می‌کند. همین گونه که ما با خوانش امروز می‌توانیم گذشته را حال کنیم. این رویارویی با گذشته در حقیقت کارکرد دوره‌ای است که به اهمیت زبان دست یافته‌ایم و به اهمیت گفتگو. پس چاره‌ای جز گفتگو با گذشته نداریم. فقط گفتگو و نوشتن است که می‌تواند این جهان را مجموع کند. پس حقیقت این‌جا در تعلیق است، خواننده ـ راوی تولید کننده و تحلیل کنندهٔ متن در آمده است و نویسنده (رحمت) مرده است... این حضور گذشته به نشانهٔ نسلی است که در جریان مبارزهٔ سیاسی و آرمان‌خواهانه مایه گذاشته است و پرونده‌ای که باید دوباره زیر و بالا بشود تا بتوان بستش که جزیی از تاریخ ماست... همین است که در داستان، واقع و رؤیا، نوشته و جادو تلفیق می‌شوند و رحمت نویسنده با قطع دست خود می‌رود به نوعی با دست بریدهٔ ماه‌دخت، تقارنی سنتی و نوعی عمل به آدابی کهن به وجود آورد تا جادو را مکملی برای نوشتن بداند، تا با جادو از این بحران رهایی یابد. طرح روایت هم همین است و قرار است دو جهان را با هم بیامیزد. ما از مقصد تهران که حرکت می‌کنیم، جهان روشن است و ما با یک فضای روشن و شفاف رو به رو هستیم تا زمانی که "به گردنه که رسیدیم هوا ابری شد" و ما از این‌جا با فضایی مه‌آلود و جادویی رو به هستیم» (۲/ صص ۸۲ـ ۸۶).

فلسفهٔ نگارش این داستان نیز به عصبانیت گلشیری از انتقال جسد اخوان ثالث به توس باز می‌گشت. فرزانه طاهری در این باره می‌گوید: «یک چیزهایی خیلی تلخش می‌کرد. مثلاً

کاری که با اخوان کردند، این را در "خانه روشنان" آورده. این‌که جنازه را برده‌اند توس و تشییع جنازه یک وجه دولتی گرفته؛ خیلی آزرده شد. چرا که تحت فشار بود. اخوان را دیده بود و ناگهان جنازه‌اش عزیز شد. تلخش کرد که خانه روشنان را نوشت. برای این‌طور مسایل وجوه داستانی پیدا می‌کرد» (۳/ ص۱٤).

کنایه

کنایه هم در آثار گلشیری قامت و قواره‌ای همسطح با نماد دارد؛ تقریباً در همان حد از گستردگی و حتی اغلب همجوار با آن. نزدیکی آن دو به یک‌دیگر گاه در حدی است که ایجاد تمایز بین آنها به دشواری حاصل می‌شود. اما از آن‌جا که در کنایه معنای ظاهری هم بدون هیچ تأویلی از مقبولیت برخوردار است و نیز بین مفهوم اولیه و ثانویه همیشه نشانه‌هایی از معنای اولیه وجود دارد که به اشارت و دلالت، مخاطب را به ملازمت معنای ثانوی در موضوع دلالت می‌کنند، از این‌رو تفکیک کنایه از نماد تا حدودی براحتی امکان‌پذیر است. دیگر آن‌که در نماد همواره رابطه از نوع مشابهت و هم گونگی است یا ارتباطاتی از گونهٔ انواع مجازها. حال با این توضیح مختصر، تنها به شماری از کنایات شاخص اشاره می‌شود.

در «مثل همیشه» یکی از صحنه‌های دوری که در ذهن راوی تداعی می‌شود، تظاهرات کارگران شرکت نفت در آبادان و تیراندازی سربازان و زخمی شدن تعدادی از آنهاست. و آن‌گاه دقت او در نقش یک محصل مدرسه رو به دو شیار خونی که به موازات هم در خیابان با حرکت درآمده‌اند. یکی از آنها متعلق به گذشته و دیگری مربوط به همان روز. «یادم آمد که معلممان همان روز گفته بود: "دو خط را وقتی موازی می‌گوییم که هر چه امتدادشان بدهیم، به هم نرسند" و فردا صبح دیدم که شیار تازهٔ خون کنار خیابان، به آن یکی رسیده است و آن یکی رفته است تا کنار سوراخی که زیر دیوار حلبی شرکت نفت کنده بودند.»(۷/ ص۱۹). کنایهٔ موجود در این صحنهٔ به ظاهر طبیعی، مصور کنندهٔ یکی از معتقدات مهم گلشیری است که در "معصوم پنجم" به تفصیل بازگو شده است: همسویی و همصدایی و حتی هم‌پشتی همهٔ خون‌ها و خون دهنده‌ها در طول تاریخ با تفکر استبداد ستیزی و استعمارزدایی. در "کریستین و کید" نیز راوی در تداعی خاطرات دوران دانش‌آموزی، از معلمی به نام خانم وطنی صحبت

می‌کند که در ابتدا چارقد به سر می‌کند و دو سر آن را به زیر گلویش گره می‌زند؛ اما ظاهراً بعد از واقعهٔ کشف حجاب زود خود را با وضعیت جدید تطبیق می‌دهد. به این خاطر، بعضی از مردم از جمله مادر راوی به این باور می‌رسند که او فاحشه بوده است «یادم بود که مادر به زن همسایه گفت: "جنده بوده، نمی‌دانستید؟"» (۸/ ص۸۰) اما خود راوی به او علاقهٔ قلبی داشته است و تداعی یاد او سالها پس از آن دوران از یک سو دلیلی بر این عشق درونی است و از سوی دیگر، تأکیدی است تعمدی بر تشابه رفتار کریستین با او؛ و در اساس روایت، تعبیهٔ یک قرینهٔ فرعی است از جانب نویسنده برای راهنمایی مخاطب و مضاعف کردن مفهوم کتمان شده در محور ماجرا. این عمل راوی که اغلب به گِرد نام خانم وطنی دایره می‌کشیده است و اکنون نیز گاه آن را بر روی اسم کریستین اجرا می‌کند دایره‌ای که نقطهٔ نون در مرکز دایره قرار می‌گیرد، دلالتی کنایی است بر یک حس تملک‌طلبی و محافظت‌جویی که در درون راوی به طور ناخودآگاه بیدار شده است. نوعی آرزومندی برای محفوظ ماندن محدودهٔ مرزهای حقوقی و جغرافیایی در ارتباطات داخلی و روابط بین‌المللی؛ چرا که خانم کریستین و خانم وطنی ـ همچنان که از نامش برمی‌آید ـ نمادی از وطن هستند که دست هر کس و ناکس حریم با حرمت و امنیتشان را دریده است. استفاده از لفظ «جاده» به جای شرع و از عبارت «خط تلاقی تپه و آسمان» به جای عالم بالا یا وحی در «معصوم پنجم» (۱٤/ صص۷۹٤ـ۷۹۵) نیز، که نوعی معادل‌سازی واژگانی برای پرهیز از تصریح و پوشش تراشی برای تشخص دادن به تخیل است، چیزی جز تعریض و اشاره نیست. و باز در همان‌جا، سبز بودن مردمک بعضی از آدمها که بارها از آن صحبت می‌شود، دلالت کنایی بر بیگانگی و ناهمرنگی آنها با جامعه است (همان، صص۸۵۲ ـ۸۵۳).

یکی از کنایات اساسی در «برهٔ گمشدهٔ راعی» نامی است که بر آن گذاشته شده است. گلشیری هم مثل بهرام صادقی در نام‌گذاری کتابها و داستانهای خود، از حوزهٔ طنز و کنایات زبانی استفادهٔ فراوان می‌کند. یکی از مفاهیم ضمنی در عبارت «برهٔ گمشدهٔ راعی» عدم مسؤولیت و بی‌توجهی سررشته‌داران سیاسی به خواستها و تمایلات مردم است. مردمی که مدام به گله تشبیه می‌شوند و حاکمانی که خود را شبان وادی ایمن قلمداد می‌کنند. غرور و غفلت حاکمان در این میان تا به حدی است که یکباره تمامی گله را از گِرد خود پراکنده

می‌کنند. اما باز همچنان بر همان ادعای خود که شبانی است، پافشاری می‌کنند. مهاجرتها، مخالفتها، انزواگزینی‌ها، و تمام ضلالتها، گونه‌های مختلفی از گم‌شدگی گله‌وار مردم از گرد حاکمان است. با این توجیه است که آن بیت معروف مثنوی ـ که پیش از آغاز متن، در پیشانی کتاب نوشته شده ـ نیز معنادار می‌شود: خنک آن قمار بازی که بباخت هر چه بودش / بنماند هیچش الا هوس قمار دیگر. گله‌ای که داشته‌های خود را پیشتر در دورهٔ چوپان اول باخته، اینک دل به قمار دیگری سپرده است. این بیت، دلالت بر نوعی ریسک‌پذیری به وسیلهٔ نویسنده نیز دارد که این دوره‌های تزلزل‌آمیز در تقدیر او برای قلم زدن قرار گرفته است. عنوانی که بر جلد اول کتاب و در واقع بر کلیت این کتاب که دیگر جلد دومی نیافت قرار داده شده نیز این تصورات را تصدیق می‌کند: «تدفین مردگان». حکایت مردمی که نمرده بر آنها نماز میت می‌خوانند. در این داستان با استناد به صحبت‌های شخصیت اصلی ـ راعی ـ و دوستش صلاحی، می‌توان راعی را خداوند نیز دانست که در دورهٔ حاکمیت عقل بر جهان مدرن، انسانها با انکار او، از دید مذاهب و مکاتب دینی به گونه‌ای دچار گم‌گشتگی شدند(همان/ صص۲۶۲ـ۲۶۳)؛ نوعی به خود وانهادگی بشر و پراکنده شدن گله در یک بیابان بی‌انتها.

در ماجرای فرعی فرج در «آینه‌های دردار» نیز کنایه‌ای پر معنا نهفته است. در همان صحنهٔ خارج کردن فرج ـ دوست مبارز طاهر ـ به وسیلهٔ مأموران از خانهٔ همسر طاهر، که برای پنهان شدن به آن‌جا پناه برده، آن‌هم در زمانی که خود طاهر در زندان است. پیچیده شدن او در پتو و شایع کردن این اتهام که او را در حالی که لخت بوده دستگیر کرده‌اند، صرفاً به این قصد انجام می‌شود که هم خانوادهٔ طاهر را با آن پیشینهٔ مبارزاتی، آلودهٔ تهمت کنند و هم دست‌گیری فرج را در انظار مردم موجه و غیرسیاسی جلوه دهند. وجود همان پتوست که به کنایهٔ مورد نظر موضوعیت می‌دهد و آن پتو، کنایه‌ای برای تمام تهمتها و افتراهای ناموسی است که برای شکستن شخصیت مبارزان و مخالفان و بیراه و بدنام جلوه دادن آنها در منظر مردمی که مقید به معتقدات مذهبی هستند با نامردمی تمام به میدان کشیده می شود. تصویری جان‌دار از همان سیاست همیشگی سیاست‌بازان حرفه‌ای که با دریدگی و دغل‌کاری، دستگاه جرم‌تراشی خاصی برای محکومیت مخالفان در اختیار دارند که اسباب مجرمیت را که

پیشاپیش مشخص شده است، یا در جیب مأموران خود به محل دست‌گیری منتقل می‌کنند و یا آن‌که در یک فضای قرون وسطایی که محکوم اجازهٔ هیچ‌گونه دفاع از خود ندارد، هر اتهام کاملاً بی‌ربط و بی‌پایه‌ای را به او نسبت می‌دهند و آن‌گاه که آنها یک تنه و خرسند از پیش قاضی بازمی‌گردند، قلم حقیقت‌نویس تاریخ با تبسمی تمسخرآمیز واقعیت را درحافظهٔ خود حک می‌کند.

کنایه‌پردازی با ایجاد مشابهت و مجاورت بین دو موقعیت به ظاهر مغایر با یک‌دیگر و تمرکز اعمال داستانی بر موقعیت‌های بی‌ربط و انحرافی و مستتر ساختن مقصود اصلی به شکلی غیرمستقیم در همان اشارات اندکی که جسته گریخته به وضعیت زندگی شخصیت‌های متشخص و شاخص داستان می‌شود، یکی از شگردهای گلشیری در «جبه‌خانه» است. در «به خدا من فاحشه نیستم» بن‌مایهٔ اصلی عبارت است از تغییر ماهیت دادن یک محفل کوچک روشنفکری از آرمانگرایی، نارضایتی، و ستیز با وضعیت موجود، به جانب تسلیم شدگی، آرمان باختگی، تجمل‌گرایی و عشرت‌طلبیهای ابتذال‌آمیز؛ یعنی غرق شدن در جاذبه‌های جادویی قدرت و ثروت و پیامدهای جانبی پر انحراف آن‌که در مشروب و مخدرات و شهوت‌بارگی متجلی شده است: تر دامنی آن دوستان همپیمان در ایمان به آرمانهای جوانی، بعینه مشابه است با وضعیت آن زن بدکاره‌ای است که ناخواسته تن به همبستری با مردان متعدد داده، اما به دلیل کراهت از بدکارگی، نمی‌خواهد بپذیرد که این کار نامش فاحشگی است. اعتراف این آدمها به دور افتادن از راه درست - که ناشی از وجود سلامت روانی و روح انتقادپذیری در ذات آنهاست - دلالت بر تأثیر نیرومند ناگزیریهای زندگی اجتماعی در سوق دادن رفتار آدمها به سوی آلودگیها دارد. «میرزایی گفت: آدم نمی‌داند چرا این‌طور شد، این‌طور شدیم. می‌خواستیم دنیا را عوض کنیم و حالا... یادتان هست؟ بله، اختر خانم، ما پنج نفر انگار آتش بودیم و حالا با این شکم‌های برآمده! (۹/ ص۱۳۳) بتدریج و خود به خود، تن خود را تسلیم رنگ زمانه کردن. «یعنی ما، مثلاً من، اول فرض کنید که گذاشتم یک ناخنم را رنگ بزنند، از تنبلی شاید، پیش خودم فکر می‌کنم به جایی بر نمی‌خورد. بعد هم یک انگشت. دستی که نکرده بود. همین طور قلم مو لغزیده بود و تا چشم باز کردم، دیدم یک دستم رنگ شده، شاید هم خورده شده، و حالا هم که می‌بینید. شما حالا مثلاً فکر می‌کنید روح من کجاست؟ وقتی دیگر برای خود

من هیچ عضوی باقی نمانده باشد، این روح کجا می‌تواند پنهان شده باشد؟» (همان/ صص۱۳۸ـ۱۳۹) شکل و شیوهٔ روایت در این داستانها به گونه‌ای است که هم محملی برای نمایش مقصد و ماهیت دگردیسی‌ها در سویهٔ فسق‌آمیز آن فراهم می‌شود و هم زمینه‌ای برای مقایسهٔ موقعیتها و حتی محکوم ساختن آدمها؛ به دلیل بیراهه روی‌های خودآگاه و ناخودآگاه؛ آن‌هم از زبان خود آنها و در لحظهٔ مستی و راستی. آن زبان اشاری که گلشیریُ آن را شیوهٔ معمول خود می‌شمارد، همین کنایه‌گوییهای سرشار از فشرده‌گویی و حاشیه روی‌های ظاهری است که واقعاً قدرت القایی آن بسیار بیشتر از صراحت گوییهای مرسوم است ـ الکنایه ابلغ من التصریح.

شازده احتجاب نیز انباشته از نکته‌های ریز و معناداری است که بسیاری از آنها در حوزهٔ معنایی کنایات قرار می‌گیرند. در آن‌جا که پدر به پدر بزرگ می‌گوید: «زمین دیگر فایده‌ای ندارد، خودتان که مسبوقید.» (۱۳/ ص۲۹) و آن‌گاه با سرپیچی از توصیه‌های پدربزرگ، تن به نوکری دولت می‌دهد، در یک جمله، یک حقیقت اساسی را به طور ضمنی می‌گنجاند که عبارت است از عوض شدن روزگار و از رونق افتادن زمینداری و رویکرد مسیر تحولات اجتماعی به جانب سرمایه‌داری و ثروت اندوزی. در دورهٔ فئودالیته، زمین بیشتر داشتن وسیلهٔ سلطه بود، امّا در دورهٔ تأسیس سرمایه‌داری، اساس سلطه، یا برخورداری از صنعت و تکنیک است یا قرار گرفتن در هرم قدرت سیاسی و نظامی و اداری؛ یعنی سهیم شدن در نظام بوروکراسی، تکنوکراسی، میلیتاریسم و توتالیتریسم. و در آن‌جا نیز که پدربزرگ اجازهٔ صحبت به پدر نمی‌دهد، به نوعی تعلق خاطر خود را به مقتضیات طبقهٔ خاص خود نشان می‌دهد. نظام ارباب و رعیتی نظامی مبتنی بر اقتدار فردی و تک صدایی است؛ و خلاصه شده در شکار و شراب و شهوت‌بارگی و شکم‌پرستی و البتّه آدم‌کُشی؛ بی‌منطق و ناتوان از برخوردهای استدلالی، و متوسل شونده به ابزار سلطه و تهدید و تطمیع و حتّی تکفیر. امّا نظام سرمایه‌داری که طلیعه‌های پیدایش آن را در رفتار پدر می‌توان دید، اقتدار خود را به نوع دیگری اعمال می‌کند. با ارتش و نظام بوروکراسی. کشتار کردنهای او به دلیل بالا بودن سطح تولیدات صنعتی، و استفاده از وسایل پیشرفته، آنی و انبوه است. به رگبار بستن مردم؛ همان کاری که پدر به دستور مافوق خود انجام داده است. علاقهٔ شازده به بادبادک هوا کردن نیز با

خود این دلالت کنایی را می‌تواند داشته باشد که او از همان کودکی، خواهان همسطح شدن با مردم عادی و برداشته شدن فاصلهٔ طبقاتی بوده است و یا کنایه‌ای از این حقیقت که او با تن دادن به بازی گوشی و برقراری ارتباط با پدیده‌های جدید، تمام ثروت و قدرت خاندان خود را که تطابقی با سیر زمانه ندارد، به باد خواهد داد.

نام‌گذاریها

در داستان «دست تاریک، دست روشن» ـ در مجموعه‌ای با همین عنوان ـ بسیاری از نامها از معانی ضمنی و نمادین برخوردارند. کسی که مردم را بر ضد خان می‌شوراند و با یک حزب و تشکیلات سیاسی نیز در ارتباط است، نامش «کاظمی» است ـ خشم فروخورنده ـ و اسمی که برای مالک سفید دشت، خان منطقه انتخاب شده «پیر زمانی» است؛ دلالت گونه‌ای بر این مفهوم که زمان او به پیری و پایان نزدیک شده است. نام زن و دختر همین کاظمی که راوی داستان نیز اوست «منور» و «منیر» است؛ نامهایی که دلالت بر خاصیت روشن‌بودگی و روشن‌گرانگی دارند. نام «سعد» و «سعید» که پسران محسن، یکی دیگر از شخصیت‌های داستان است نیز در کلیت روایت بسیار معنادار به نظر می‌رسند. این بچه‌های دو قلو با آن قیافه‌های شبیه به هم، نمودی از نسل شاد و پر شور و به دور از دغدغه‌های پدرانند؛ نسلی بی‌اعتنا به گذشته، به دور از اوضاع درهم آشفتهٔ زمان حال، بی‌خیال، خوشبخت و درست به همان صورتی که بازیگوشی‌ها و نامشان نشان می‌دهد؛ نسلی که آینده از آن اوست. نام «رحمت» نیز که مرگ او محملی برای شکل‌گیری ماجرا شده است، در چنان زمینه‌ای که گویی دهقان مصیبت زده را خواب گرفته است، مفهوم پر معنایی دارد. عمل‌کرد او در نبش قبر مرده‌ها و بیدار کردن زنده‌ها دلالت بر رسالت روشن‌گرانهٔ او دارد. او می‌خواهد سنگینی خواب قرون و اعصار را از چشم مردم بتاراند. او رسولی است که حامل رحمت است. ماه‌دخت زن سابق رحمت که دختر پیر زمانی است و به مقتضای خاستگاه طبقاتی خود خواستار فرو رفتن مردم در خواب و خمار و خوف بود، دربارهٔ رحمت می‌گوید: «مرده‌ها باید بخوابند، گر چه این مرحوم بیدارشان می‌کرد... بله، باید بخوابند. ولی نمی‌شود. این‌جا، آن بیرون، هر تکه خاک، یکی خواب است؛ اگر ما حتی نوک تیشه‌ای به زمین بزنیم، یکی را بیدار می‌کنیم؛ هر وقت

سفال شکسته‌ای پیدا می‌کنیم، مال یکی بوده که تعلقی به آن داشته، پس کافی است از روی یک نسخهٔ مجرب عمل کنیم تا خود صاحب کاسه یا کوزه پیدایش شود؛ به قول شما بیدار شود. نمی‌شود، آقا، باور کنید؛ مرده‌ها هم نمی‌توانند آرام بخوابند.»

گلشیری اغلب نام مجموعه‌ها را از یکی از داستانهای درون متن انتخاب می‌کند. روشی که حتی استثنا بردار هم نیست. در نام‌گذاری داستانهای بلند نیز گرایش او بیشتر به جانب استفاده از نام شخصیت‌هاست. با این الگوست که نام **شازده احتجاب**، **کریستین و کید و برهٔ گمشدهٔ راعی** انتخاب شده است. گاهی نیز البته یا موضوع و مفهوم کلی اثر را ملاک کار قرار می‌دهد ـ **معصوم پنجم**، **جن‌نامه** ـ یا آن‌که اهمیت یک شیء خاص در زمینهٔ کلی روایت یا کلیدی و استعاری بودن مفهوم آن، او را به حساسیت و گزینش نام وامی‌دارد ـ **آینه‌های دردار**. اما در مجموع، سلیقهٔ او در نام‌گزینی منطق معناداری را در سیر اصولی خود دنبال نمی‌کند. در سالهای نگارش و انتشار مثل **همیشه** او بیشتر گرایش به گزینش نامهای مرتبط با طبیعت دارد: **چنار**، **ملخ**، **پرنده فقط یک پرنده بود**، **شب شک**، **دخمه‌ای برای سمور آبی**، و **پشت ساقه‌های نازک تجیر**. الگوگیری از عنوانها و عبارتهای مذهبی، روش مرسوم در دورهٔ دوم از کارنامهٔ هنری اوست که ابتدا با قرار دادن عین اولین عبارتهای کتاب آفرینش از عهد عتیق، به همان ترتیبی که هفت روز خلقت داشته، در آغاز فصول هفتگانهٔ **کریستین و کید** چهره‌نمایی می‌کند. شمار و ترتیب و ماهیت فصلها ظاهراً در این کتاب معنایی تنگاتنگ با سیر کلی کتاب پیدا کرده است، اما البته دریافت آن، به دلیل دوری و پراکندگی پیوند ظاهری الفاظ در عنوانها، بسادگی امکان‌پذیر نیست. از همین سالهای ۱۳۵۰ تا حوالی سالهای ۱۳۶۱ عنوان‌گذاری کتابهای گلشیری کاملاً نمود مذهبی پیدا می‌کنند: **نمازخانهٔ کوچک من** ـ مجموعه‌ای که پنج داستان کوتاه آن عنوان مذهبی دارند: معصوم ۱ تا ٤ و خود **نمازخانهٔ کوچک من** ـ **برهٔ گمشدهٔ راعی**، **سلامان و ابسال** ـ نمایشنامه‌ای اجرا شده و چاپ نشده ـ **معصوم پنجم یا حدیث مرده بردار کردن آن سوار که خواهد آمد**. ناگفته پیداست که رنگ ظرف نمی‌تواند بر این همانی رنگ‌مایهٔ موجود در مظروف دلالت کند. در فضای فکری حاکم بر محیط‌های روشنفکری در این سالها، هوای مذهب گریزی می‌وزید و البته گلشیری هم مثل بسیاری از نویسندگان در همین هوا تنفس می‌کرد. اما اغلب این نویسندگان با طرح بعضی از انتقادات که به جانب

رفتارها و جبهه‌گیریهای عوام جهت‌گیری شده بود، در پی بیدار کردن ذهنیت‌های خوگر شده به خواب و خمار و خرافه برآمده بودند؛ نه آن‌که روحیهٔ مذهب ستیزی را در ذات خود نهادینه کرده باشند.

در سالهای پس از انقلاب، عنوان‌گذاریها همگی سویهٔ سیاسی و ناسیونالیستی پیدا می‌کنند. تردیدی نیست که این نوع تمایلات اگر تعمدی نباشد، به طور قطع ریشه در خاستگاههای ناخودآگاه ذهن و ضمیر نویسنده دارد. نوع ناسیونالیستی این نامها، نمایشنامهٔ «دوازده رخ» است که نام آن از شاهنامهٔ فردوسی وام گرفته شده است؛ و نیز تا حدودی نامهای **جبه‌خانه** و **پنج گنج** است که هر دو تداعی کنندهٔ رسوم و سنت‌های رایج در سده‌های سپری شده است. نام‌گذاری داستانهای مجموعهٔ **پنج گنج** و نیز آخرین داستانهای گلشیری اغلب بر این حس غالب در وجود نویسنده در طول سالها صحه می‌گذارد: «بر ما چه رفته است، باربد؟»، «میر نوروزی ما»، «نیروانای من»، «فتح نامهٔ مغان» و «آتش زردشت». باقی عنوانهای این دوره نیز هر کدام به نحوی با توجیه تراشی‌های خاص می‌توانند بصراحت یا با استفاده از استعاره‌های مرسوم سیاسی، به حریم سیاست مربوط شوند. «حدیث ماهی‌گیر و دیو»، «آینه‌های دردار»، «دست تاریک، دست روشن» ـ و نام بعضی از داستانهای کوتاه آن مثل «خانه روشنان»، «نقشبندان»، «حریف شب‌های تار» ـ «جن‌نامه»، «در ولایت هوا» و نیز بعضی از آخرین داستانهای کوتاه او، مثل: «انفجار بزرگ»، «زیر درخت لیل» و «زندانی باغان» و حتی **در ستایش شعر سکوت** که کتابی است در نقد شعر. بعضی از عنوانها نیز کارکردی دو گانه دارند: برای نمونه فتح نامهٔ مغان» (۵/ ص ۳۱۱) که در آن واژهٔ مغ به دلیل تعلق به فرهنگ دین زرتشت به عمد انتخاب شده است تا هم دلالت صریح واژگانی را پوشش دهد و هم تداعی کنندهٔ عمل‌کرد مشابه هم‌پیشه‌های آنها در دورهٔ نگارش داستان باشد ـ مذهب و سیاست.

در انتخاب نام شخصیت‌ها، گلشیری بیشتر گرایش به روش همینگوی دارد که بی نام ماندن آدمها را می‌پسندید. از این‌روست که در بعضی از داستانهای او، به سختی می‌توان نام بعضی از شخصیت‌های اصلی را پیدا کرد؛ مثل راوی و شخصیت اصلی در **کریستین و کید**، و **آینه‌های دردار**. اما در مقابل، گاهی نیز اهمیت نام شخصیت‌ها به حدی است که از آن برای عنوان‌گذاری داستان استفاده می‌شود ـ **شازده احتجاب**، **برهٔ گمشدهٔ راعی**. البته، نمونه‌هایی از

این دست بسیار اندک است؛ و دیگر آن‌که این نامها، از نوع نامهای متداول نیستند؛ عنوانهای معناداری هستند که با خود فرهنگ یک طبقه، یک نظام سیاسی، یا فکری را یدک می‌کشند. نظام شاهنشاهی، و فرهنگ گله‌داری و دامپروری ـ شاهزادگی، شبانی (راعی). گلشیری بخوبی بر شگرد بهرام صادقی در نام‌گذاری شخصیت‌ها اشراف دارد، اما در مجموع برای پرهیز از گام به گام شدن با نویسندگان کم استعدادتری که به الگوبرداری افراطی از آن شیوه پرداخته‌اند، خود را به آن بی‌اشتیاق نشان می‌دهد. با وجود این، البته در بعضی گره‌گاهها، گریزی از آن نوع از نام‌گذاریهای ناگزیر نمی‌بیند؛ بخصوص هنگامی که نام معناداری به طور ضمنی می‌تواند نویسنده را از انبوه عبارتهای صریح بی‌نیاز کند. بیشترین استفاده از بار ضمنی نامها در داستانهایی است که بن‌مایه‌هایی مذهبی دارند و نویسنده درعین الهام‌گیری از کردار کراهت‌آمیز بعضی از متحجران جاهل مسلک مذهبی، متناسب با موقعیت و مقال، از نام‌گذاریهای مذهبی نیز استفاده جسته است. پیداست که این روایتها، قطعاً قد و قامتی مقبول با قاعده‌های مرسوم مذهبی در بین عوام ندارند، چرا که انکار و تعریض نهفته در آنها معطوف به آن نوع از گسترش‌بخشی به فرعیات و شاخ و برگ دادن به شعایر است که تنهٔ تنومند و بنیاد بارآور ریشه‌های دین را می‌پوشانند و می‌پوسانند و به فراموشی می‌سپارند؛ یعنی همان کنشی که از فرط عمومیت، در بین عامهٔ مردم عین ذاتیات دین تلقی شده است، در حالی که اختلاف نظر در بین فِرَق دینی در باب آن موضوعات به حدی است که بعضی از دینداران از بیخ و بن منکر موضوعیت داشتن چنان مقوله‌هایی شده‌اند. اما اگر با رسمیت دادن به نگاه انتقادی، متمایز دانستن جهان‌نگری هنری و مذهبی، کردار کرامت‌آمیز انسانی و حسن نظر به این روایتها و نام‌گذاریها نگریسته شود، کلیت داستان، حتی آن‌جایی که نویسنده به تبعیت از فلسفه‌های علمی، قصد تعریضی گذرا ـ البته از قول یکی از شخصیت‌ها که مسلماً نمی‌تواند به طور قطع نظر نویسنده تلقی شود ـ به منشأ تکوین ادیان و تأثیر آنها بر توده‌ها داشته است، نه تنها می‌تواند قابل چشم‌پوشی و تحمل باشد، بلکه به عنوان یک نوع نقد و نظر، در شمار انبوه نقد و نظرهایی که در باب این موضوع ارائه شده، حتی می‌تواند مقبولیت داشته باشد.

منابع

۱- حسینی، صالح: **بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب**؛ نیلوفر، تهران، ۱۳۷۲ صص ۸۲ ـ ۸۳.

۲- عامری، رضا: «بازگرداندن گذشته به خاطرهٔ متن»: **مجلهٔ کارنامه**، ۱۶و ۱۷، اسفند ۱۳۷۹، صص ۸۲ ـ ۸۶.

۳- طاهری، فرزانه: «دارم فرار می‌کنم»: مجلهٔ یک هفتم ۳۱ ، (اردیبهشت ۱۳۸۲) ص ۱٤.

٤- فرخزاد، فروغ: **تولدی دیگر**، اینترنت، سایت بانی تک، ۱۳۸۲:

۵- http://www.banitak.com/liberary

٦- گلشیری، هوشنگ: **نیمهٔ تاریک ماه** (داستانهای کوتاه)، ج۱، نیلوفر، تهران ۱۳۸۰.

۷- ـــــــــ : **باغ در باغ**، ۲ جلد، نیلوفر، تهران ۱۳۷۸.

۸- ـــــــــ : **مثل همیشه**، کتاب زمان، تهران ۱۳٤۷.

۹- ـــــــــ : **کریستین و کید**، کتاب زمان، تهران ۱۳۵۰.

۱۰- ـــــــــ : **جبه خانه**، نیلوفر، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۹.

۱۱- ـــــــــ : **آینه‌های دردار**، نیلوفر، تهران ۱۳۷۱.

۱۲- ـــــــــ : **دست تاریک دست روشن**، نیلوفر، تهران ۱۳۷٤.

۱۳- ـــــــــ : **نمازخانهٔ کوچک من**، کتاب تهران، تهران ۱۳٦٤.

۱٤- ـــــــــ : **شازده احتجاب**، نیلوفر، چاپ هشتم، تهران ۱۳٦۸.

۱۵- ـــــــــ : **مجموعه رمانهای هوشنگ گلشیری**، بی‌جا، بی‌نا، بی‌تا.