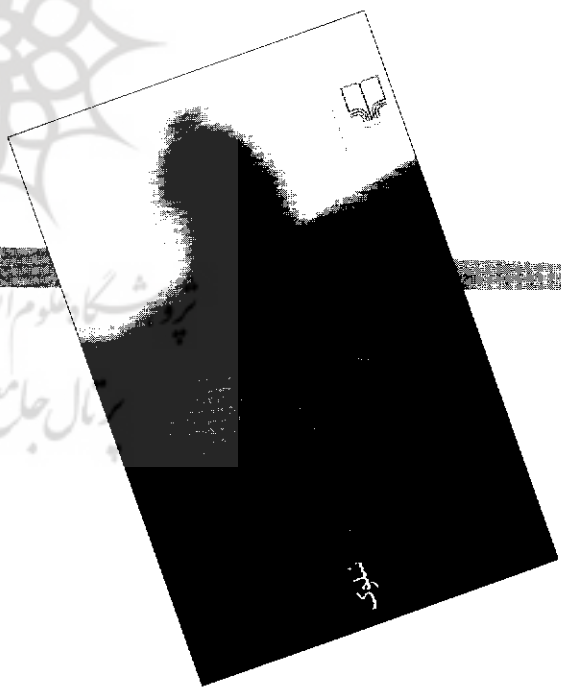
رگه‌های مدرنیسم بر مرمر «سلوک»

رمان تازهٔ محمود دولت‌آبادی با عنوان **سلوک** در قیاس با دیگر آثار وی، خود از «لونی» دیگر است. ویژگی برجستهٔ آثار پیشین نویسنده، طرح و ترسیم سیمای روستا و روستایی، نیروها و مناسبات تولیدی، برخوردهای ناگزیر طبقاتی با مالکان و نیروهای نظامی، پدیدهٔ مهاجرت، سربازگیری، فقر و تهی شدن زندگی روستایی از ارزشهای اخلاقی ـ اجتماعی و بیگانگی با محیط شهری است. طرح زمینهٔ روستایی با **لایه‌های بیابانی** (۱۳۴۷) آغاز می‌شود و در آثاری چون **اوسنهٔ باباسبحان** (۱۳۴۹)، **گاوارهبان** (۱۳۵۰)، **عقیل عقیل** (۱۳۵۳)، **از خم چنبر** (۱۳۵۶)، **جای خالی سلوچ** (۱۳۵۸)، **کلیدر** (۱۳۵۷-۱۳۶۳)، **اقلیم باد** (۱۳۶۹) و **روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده** (۱۳۷۲) ادامه می‌یابد. دومین بن‌مایهٔ آثار دولت‌آبادی، طرح مسائل حیات شهری است که از **سفر** (۱۳۵۲) آغاز می‌شود و در **نمایش نامهٔ تنگنا** (۱۳۴۹) و با **شبیرو** (۱۳۵۲) ادامه می‌یابد و در برخی چون **کلیدر** مسائل روستایی و شهری به هم می‌آمیزد، اما آنچه از حیات شهری در آثار دولت‌آبادی آمده، به دوران قبل از انقلاب مربوط می‌شود و گذشته از این زمینه‌هایی کاملاً اجتماعی ـ طبقاتی دارد. **سلوک** نخستین رمان نویسنده است که ناظر به دیدگاه فردی و غیرمتعارف وی به عشق و معشوق، چالش میان نسل آرمانگرای دهه‌های پس از ۱۳۲۰ و فرزندان آنان در شرایط متفاوت اجتماعی و تحول ارزشهای اخلاقی در عصر مدرن است.

این رمان به اعتبار حجم و شیوهٔ بیان نیز با آثار پیشین وی متفاوت است. آن بخش از داستانهای دولت‌آبادی که پس از انقلاب انتشار یافته، حجمی انبوه دارند؛ چنانکه **کلیدر** با ده جلد و سه هزار صفحه، **جای خالی سلوچ** با پانصد صفحه، و تریلوژی **اقلیم باد-روزگار سپری شده** با ۱۵۰۰ صفحه حوصلهٔ بیشتری از خواننده طلب می‌کرد، اما اینک **سلوک** تنها با حجمی اندک (۲۰۰ صفحه) نویدبخش بازنگری در ذهنیت نویسنده‌ای است که دریافته تنگ حوصلگی شهروند عصر وی، رمانهای چندجلدی و پرحجم را برنمی‌تابد. این هشیاری را از اشاره‌ای می‌توان دریافت که نویسنده خود از آن به «جراحی، تراش و سایش» اثر تعبیر کرده. اما آنچه برای ما بیشتر اهمیت دارد، رویکرد نویسنده به رمان نو و مدرنیسم در ادبیات داستانی است. اینکه چنین گرایشی ناشی از چیرگی سلیقهٔ خوانندهٔ معاصر است یا اعتراف به ظرفیتهای بالقوهٔ



رمان نو بر ما دانسته نیست، ولی آنچه به آن باور داریم رویکرد خوانندهٔ امروز شهرنشین به ادبیاتی است که «امروز» را در آن ببیند و کشف کند؛ از «دیروزیان» فارغ شود و به «امروزیان» بپردازد؛ در تجربیات فردی‌تر و غیرمتعارف‌تر نویسنده انباز گردد و به جای آنکه رمان را «بخواند» بکوشد تا آن را «بازنویسی» کند و ژرف‌کاوی شخصی خود را برای کشف آنچه می‌خواند بر تجربهٔ نویسنده بیفزاید و از همین روست که می‌خواهیم به رگه‌هایی از رمان بپردازیم که رنگ و بویی از مدرنیسم دارد.

۱) آرمانگرایی:

برخلاف ادبیات پسامدرن ـ که از «روایات بزرگ» و آرمانگرایی دور می‌شود ـ رمان نو (مدرن) به آرمانگرایی باور دارد. ژان فرانسوا لیوتار در **وضعیت پست مدرن** (۱۹۷۹) می‌نویسد: «من واژهٔ مدرن را در ارجاع به هر نظریه‌ای به کار می‌برم که برای مشروعیت بخشیدن به خود، به گونه‌ای روایت بزرگ مانند دیالکتیک روح یا علم تفسیر معنا یا رهایی انسان معقول یا انسان زحمتکش نیاز دارد.»[1] **بوف کور** به عنوان نخستین رمان مدرن در ادبیات داستانی ما بر محور پیوند دیالکتیکی جسم و جان یا روان زنانه و مردانهٔ راوی بسط می‌یابد و همهٔ کوشش راوی مصروف این آرمان می‌شود که بتواند با نفی و سرکوب ابعاد جسمانی و پست‌تر وجودی خود (کشتن «لکاته» و فاصله گرفتن از «رجاله‌ها») شرایط را برای تعالی بیشتر جنبه‌های روحانی خویش (جنبهٔ «اثیری» وجود) آماده کند. در **خشم و هیاهو** همهٔ نگرانی نویسنده از تباهی ارزشهای اخلاقی و اجتماعی عصر طلایی پیشاسرمایه‌داری انحصاری آمریکای آغاز قرن بیستم است. فاکنر

می‌کوشد نشان دهد که سرمایه‌داری لگام گسیخته و انحصاری آمریکا همهٔ روابط انسانی را ناانسانی می‌کند. او «جیسون» را نمادی از سقوط ارزشهای انسانی می‌داند و خود در مصاحبه‌ای در ۱۹۵۵ با حضور منتقدان ژاپنی می‌گوید «جیسون از نظر من مظهر تمام و کمال اهریمن است»[۲] جیسون حتی از سوءاستفادهٔ مالی از خواهر ساقط شدهٔ خویش خودداری نمی‌کند و با وجود آلایش اخلاقی خود، قصد خواهرزادهٔ آلودهٔ خویش (کونتین) می‌کند.

«سِنِمار» پدرخانواده، معمار شرافتمندی است که در دههٔ پس از شهریور ۱۳۲۰ زندگی را با مبارزات سیاسی و دفاع از حقوق اجتماعی زحمتکشان سپری ساخته و تحمل مرارت زندان وی را از اندیشه به آرمانهایش بازنداشته و همچنان بر ذهنیت مردمی خویش باقی مانده است. راوی **سلوک** ـ که «قیس» نام دارد ـ دربارهٔ وی می‌گوید «چنان جنمهایی را می‌شناسد قیس و می‌تواند در تخیل خود بسازدشان... قهرمانه زیستن در بطن واقعیت و نشانهٔ زمخت و استخواندار برساخته از واقعیت محض؛ مردانی که خلاصه می‌شدند در کار و باور بی‌هیچ تردید در گام برداشتنهایشان... هنوز هم رادیو فارسی روسیه را گوش می‌دهد و صدایش را آن قدر بلند می‌کند که همهٔ همسایه‌ها بشنوند.»[۳] اما در برابر، هراس دارد از اینکه همسایگان از اختلاف و مشاجرهٔ میان اعضای خانواده بویی ببرند یا صدای آنان از دیوار خانه برود. نیلوفر ـ تنها دختری که در خانواده پدر را ارج می‌نهد ـ در موردش می‌گوید «همه می‌دانند تو پدر محترم من به عشق زحمتکشان و برای خوشبختی مردم فقیر، رنج و درد زندان و شکنجه را با افتخار و سربلندی تحمل کرده‌ای. تلاش‌های شجاعانه و بی‌دریغ پدر عزیز من و امثال او اگر نبود، چه کسی می‌توانست لایحهٔ قانون کار به مجلس ببرد و به تصویب برساند. قانون منع کار کودکان زیر چهارده سال را، قانون حق بیمه و بازنشستگی و حقوق اخراجی و از کارافتادگی کارگران را اگر جانفشانیهای پدر عزیز من و رفقای از خودگذشته‌اش نبود...» (ص ۱۵۱) سنمار در زندگی شخصی خود نیز، رفع حاجت نیازمندان را بر باد دستیهای فرزندان ناخلف ترجیح می‌دهد و در وصیت‌نامهٔ خود تصریح کرده که نمی‌خواهد «برایش مجلس و مسجد بگیرند و باید هزینهٔ آن را به مستمندان واگذار کنند.» (ص ۱۹۵) با دقت و وسواسی که نویسنده در گزینش نام کسان داشته، تردیدی نیست که نام و شغل وی، یادآور شخصیتی تاریخی است که مطابق آنچه در **لغتنامه** دهخدا آمده قربانی هنر، مهارت و رفتار خویش شده؛ زیرا سنمار تاریخی، معماری رومی است که پس از ساختن قصر معروف «خورنق» برای امیر عرب (نعمان بن منذر) از بالای آن به زیر انداخته می‌شود تا کاخی برتر از آن برای دیگر امیران و پادشاهان نسازد.

۲) بحران هویت:

به باور جرمی هاوثورن ویژگی داستان مدرن، تحول شخصیتهاست. برخلاف ادبیات رئالیستی پیشامدرن ـ که کسان داستان پیوسته بر منش خود باقی می‌مانند ـ در رمان مدرن شخصیتها پیوسته در پندار، گفتار و کردار خود بازنگری می‌کنند؛ مدام در حال تأمل و خودکاوی‌اند و می‌کوشند برای بسیاری از پرسشهای فلسفی خود، پاسخی بیابند. او به عنوان مثال به داستان **امواج** وولف اشاره می‌کند که یکی از شخصیتهایش به نام برنارد از خود می‌پرسد «من کیستم؟» هاوثورن در **رمان و نظریهٔ ادبی** می‌نویسد: «یکی از قراردادهایی که مورد حملهٔ نویسندگان مدرنیست قرار گرفته، قرارداد کاراکتر در داستان است که طی آن شخصیت باید بیانگر یا نمایندهٔ شخصی واحد، ثابت، سازگار و عاری از هرگونه تناقضی باشد که هم برای خودش و هم برای دیگران شناخته شده باشد.»[۴]

برخی از کسان رمان **سلوک** پیوسته خود را می‌کاوند و از خود می‌پرسند. «فزه» یکی از دختران خانواده پس از گذشته چهل سال از عمر سراسر بدبختی‌اش از هویت خود سؤال می‌کند. طرح چنین پرسشهایی در ادبیات داستانی، تازگی دارد «دلم می‌خواهد بمیرم. من برای چه زنده‌ام آخر؟ من که می‌دانم بچهٔ این خانه حتی نیستم. هیچ کس به من نمی‌گوید من تخم و ترکهٔ کی هستم؟ مادرم کیست و پدرم کی بوده؟ اقلاً به من بگویید که سرراهی بوده‌ام؟ اگر سر راهی بوده‌ام چرا یک هوا شبیه «جان باجی» (مادر) هستم؟... اما حقیقت را هیچ کس به من نمی‌گوید. جان باجی هیچ وقت جواب نمی‌دهد و آقاجون هم... من او را هیچ وقت بالا سر خود ندیده‌ام... اصلاً مرا نمی‌بیند. نزدیک چهل سال از عمر نکبتم می‌گذرد اما... اما نه انگار من او را دیده‌ام و نه او به من نگاه کرده. من کی هستم در این خانه و چه نسبتی با بقیه دارم؟» (ص ۱۱۲) او حتی بر انتخاب نامی که بر او نهاده‌اند، خرده می‌گیرد و به خواهرش می‌گوید «به من مگو فزه! فزه اسم دختر کلفتهاست.» (ص ۱۱۳) فزه (اگر صورت املایی کلمه درست باشد) در لغت به معنی بدبو، پلید و زشت است و این خواهر حق دارد پدر و مادر را به خاطر انتخاب اسمی با این معانی بنکوهد؛ زیرا بی‌گمان آنان از معانی آن بی‌خبر بوده‌اند اما اکنون که وی به معنی آن پی برده یا هر کلفت‌خانه‌ای را که می‌بیند، همنام خویش می‌یابد، به خود حق می‌دهد از آن بیزاری جوید. پس آنچه از آن به «بحران هویت» تعبیر شده، نتیجهٔ معرفت و خودآگاهی شخصیت داستان است. این خرده‌گیری از اسم آغاز می‌شود و همهٔ مظاهر حیات فردی، اجتماعی و فرهنگی را دربرمی‌گیرد.

۳) ناپایداری اصول:

این هنجار در ادبیات داستانی مدرن نتیجهٔ تحولاتی است که در حیات شهرنشینی تمدن معاصر روی داده و ضرورت تجدیدنظر در بسیاری از اصول مقدس و پایدار پیشین را ایجاب کرده است. هنجارهای اخلاقی و اجتماعی خود محصول شرایط اجتماعی خاص‌اند و با دگرگونی آن شرایط به طور طبیعی و ناگزیر، اصول نیز جای خود را به هنجارهای تازه می‌دهند. به عقیدهٔ دانیل بل در **تناقضات فرهنگی سرمایه‌داری** (۱۹۷۶) مدرنیسم هنری هنگامی پدید آمد که میان اخلاقیات پیوریتانی کار، مصالحه و همنوایی با کیش لذت‌پرستانهٔ خودنمایی (Self-Expression) و خودافزایی (Self-Enlargment) فاصله‌ای عمیق ایجاد شد. او مدرنیسم موجود در آثار نیچه، لارنس، وولف و دیگران را کوششی در جهت پر کردن این شکاف می‌داند. همهٔ کسانی که **مانده‌های زمینی** آندره ژید را خوانده‌اند نیک دریافته‌اند که کوشش نویسنده برای ستایش بهره‌مندی از نعم زندگی، شادخواری و شادنوشی، بازتابی منطقی در برابر اخلاقیات مسیحی و محدودیتهایی است که این آیین، مؤمنان را به آن فرامی‌خوانده. طبعاً جامعهٔ مصرفی اروپا ـ که در پی تولید انبوه، مصرف کنندگان را به استفادهٔ

هر چه بیشتر از کالاهای تولید مادی و معنوی برمی‌انگیزد ـ دلیل اصلی ذهنیت مدرنیستی در پهنهٔ کالاهای هنری است.

فاصله‌ای که میان سنمار آرمانگرا و مبارز راه عدالت اجتماعی و دختران آرمان گریز و کامخواهش (فزه، فخیمه) هست، در سستی هنجارهای اخلاقی ریشه دارد. سنمار خود سیگار نکشیده است و انتظار دارد که هیچ یک از فرزندان به‌ویژه دخترانش لب به آن نیالایند. برخی از دختران، پنهان از چشم پدر سیگار می‌کشند و پس از «ارتکاب» آن، باید کوشش زیادی را برای دفع بوی مشمئزکننده‌اش بر خود هموار سازند و وای از آن روز که پدر به سروقت اتاق فزه رفته «یک سیگار از کیف و جیب مخفی» و از «لابه‌لای آن مانتو نخ‌نمای مچاله شده» بیابد. (صص ۱۵۳-۱۵۴) اما آنچه از سیگار حیاتی‌تر است، انتخاب شیوهٔ زندگی تازهٔ نسل کنونی است که با هنجارهای نسل گذشته مغایرت دارد. نسل گذشته با همهٔ حساسیتهای اخلاقی و احساس مسئولیت، از توجیه و تبیین گزینش این شیوه‌ها ناتوان است و جز ابراز تأسف و مرثیه‌خوانی بر ارزشهای از دست رفته کاری نمی‌تواند کرد. مقایسهٔ رفتار و حیات ذهنی فزه در **سلوک** با «آبجی خانم» صادق هدایت به عنوان الگوهای رفتار سنتی و مدرن، ما را از هرگونه توضیحی بی‌نیاز می‌کند. در هر دو داستان، شخصیتها نازیبا و ناموزون‌اند. این دقیقه امید به ازدواج و یافتن شوهر را برای آن دو دشوار و حتی غیرممکن می‌سازد. آبجی خانم در متن جامعه‌ای سنتی و پیشامدرن، چاره را در رفتن به مساجد، مجالس روضه‌خوانی و نماز و دعا می‌یابد تا ذهن خود را از پرداختن به طبیعی‌ترین و مبرم‌ترین نیازهای روانی، فردی و اجتماعی بازدارد. «از آن جایی که از خوشیهای این دنیا خودش را بی‌بهره می‌دانست، می‌خواست به زور نماز و طاعت، اقلاً مال دنیای دیگر را دریابد.»[5] با این همه آبجی خانم از انتخاب شیوهٔ زندگی خود طرفی نمی‌بندد. ازدواج خواهر زیبایش، ماهرخ، او را در اندیشهٔ خودکشی مصمم می‌سازد و خود را در آب انبار خانهٔ خود غرق می‌سازد «صورت او یک حالت باشکوه و روحانی داشت؛ مانند این بود که او رفته بود به یک جایی که نه زشتی و نه خوشگلی، نه عروسی و نه عزا در آنجا وجود نداشت؛ او رفته بود به بهشت.»[6]

در **سلوک** فزه نیز ناساز و بی‌اندام افتاده و در آستانهٔ چهل

سالگی از یافتن شوهر ناامید شده. با این همه زندگی باید کرد و زندگی زن بدون مرد، ازدواج، تشکیل خانواده، ارضای نیازهای غریزی و عاطفی اگر محال نباشد، دست‌کم دشوار است. در شرایط مدرنیته، انتخاب راه «آبجی خانم» و روی آوردن به طاعت و یا خودکشی و یا حتی باور به آنها دشوار می‌نماید. نتیجهٔ طبیعی و ناگزیر این وضعیت، رابطهٔ آزاد فزه است «یک ماشین بزرگ و قدیمی جلوش می‌ایستد؛ سوارش می‌کند و همان شب می‌خواهد ببردش خانه؛ خانه‌ای که زن و بچه‌ها به کانادا فرستاده شده‌اند. مانعی نیست جز این که یک چشم مرد مصنوعی است و نیمی از سمت چپ صورت و بینی‌اش هم جای سوختگی بیست ـ سی سال پیش را بر خود دارد.» (ص ۶۹)

(صص ۱۴۶-۱۶۷) فخیمه پنهان از چشم برادر نادان و آلوده، به کلاسهای بدن‌سازی می‌رود؛ زیرا لابد دریافته که در جامعهٔ امروز، زیبایی اندام، ارزشی بیش از فضیلتهای معنوی (از گونهٔ تحصیلات عالی و مطالعات پیوستهٔ نیلوفر) دارد. اردی‌دا ـ که از غیبتهای گهگاهی و مرموز خواهر خود نگران است ـ یک بار قصد کشتن او می‌کند. او با آنکه خود تردامن افتاده، به سنت رایج و چیرهٔ مردسالاران، غیبتهای مشکوک خواهر را برنمی‌تابد. چنین بن‌مایه‌ای خواننده را بی‌اختیار به یاد حملهٔ «کونتین» به خواهرش، کدی، در **خشم و هیاهو** می‌اندازد که مورد تجاوز قرار گرفته و طرفه اینکه این برادر غیرتمند مردسالار هم خود با «ناتالی» نامی سرخوش افتاده است «چاقویم را باز کردم... نوک چاقو را به

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سلوک

فخیمه خواهر فزه هم با وجود برخورداری از زیبایی صورت و تناسب اندام، بخت خود را بسته می‌یابد و رجوع به فالگیر هم گره از کار فروبستهٔ وی و خواهرانش نمی‌گشاید. او می‌خواهد تا به روز مادر نیفتاده از زندگی استفاده کند تا بعدها حسرتش به دل نماند «نمی‌خواهم به روز تو بیفتم مادر. نمی‌خواهم تن بدهم به شوهری که می‌تواند سالها با زنش در قهر بماند و حتی یک کلمه با او حرف نزند. نمی‌خواهم به شکل تو باشم در پنجاه و سه سالگی با یک جمعیت زاد و رود که دوره‌اش کرده‌اند. ناگفته پیدا بود؛ یعنی عکس سخن می‌گفت با همهٔ اجزای چهرهٔ خود، به خصوص با لبانی که عیان می‌سرود: لذت... لذت و با چشمان زیبا و هوشیارش که می‌نگریست به مکنت... مکنت... مکنت.»

طرف گلویش گرفتم... یک ثانیه بیشتر طول نمی‌کشد... بعد می‌توانم ترتیب گلوی خودم را بدهم.»[۷] در **سلوک** بر اثر حملهٔ خواهران، اردی‌دا نمی‌تواند فخیمه را خفه کند؛ پس مسلح به کارد گاوکش خود برای کشتن خواهر به طرف حمام می‌رود که فخیمه به آن پناه برده «در فلزی حمام دهن باز می‌کند و فخیمه پرتاب می‌شود بیرون؛ وآریخته و نیمه جان... و خون جاری بر سپیدی شانه و بازو.» (ص ۱۴۱) با این همه هیچ چیز نمی‌تواند خواهران را از راه رفته بازدارد. فخیمه قصد خود را برای فرار از خانه پنهان نمی‌کند «دختره گفته با وجود این خیال دارد فقط کار کند؛ کار کند و پول دربیاورد؛ خیلی زود و زیاد و پولهایش را به کار بیندازد؛ آن قدر که بتواند جایی را گیر بیاورد و هر چه زودتر از این

خانهٔ خراب شده برود. همچنین از لجش گفته بوده که بعد از این، شبها هم اگر دوست داشت بیرون می‌ماند و نمی‌آید خانه؛ خانه‌ای که هیچ کس نباشد از آدم حمایت کند، خراب شود روی سر صاحبش!» (ص ۱۸۱)

خوانندهٔ **سلوک** نیک درمی‌یابد که نویسنده با اردی‌دا و بازتاب وی همداستان نیست؛ زیرا هیچ گونه فرابینی و فضیلتی در منش وی توصیف نکرده، اما تلویحاً رفتار و شیوهٔ زندگی فخیمه را بی‌وجه نمی‌یابد. آنچه نویسنده سر افشای آن دارد، بحران ارزش در جامعهٔ کنونی است. وقتی سنمار برای پیشگیری از تهاجم وحشیانهٔ اردی‌دا از پلکانها پایین آمده پسر را تنبیه می‌کند، پسر حرمت پدر می‌شکند و وی را با ضربهٔ سیلی بر زمین نقش می‌کند (ص ۱۲۳) این رفتار نمادین، شکاف میان نسل کنونی را با تبار گذشتگان و فاصلهٔ رویکرد اخلاقی و عقیدتی آن دو را به بهترین گونهٔ ممکن نشان می‌دهد. نمود دیگر جابه‌جایی ارزشهای اجتماعی، رویکرد زنان به کسب جاذبه‌های صوری، مبتذل و وارداتی است که به معضلی فرهنگی تبدیل شده. وقتی نیلوفر می‌گوید معلوم نیست چرا متولد شده، راوی در پاسخ می‌گوید «برای این که بنشینند پای صفحهٔ تلویزیون قسطی خر خوشبختی و کانال ترکیه را نگاه کنند و اندازه‌های اندامهای روسپیان رونق یافته را تخمین بزنند در قیاس با خود و کمر و باسن و ساق و سر شانه‌ها... و این که کدامشان جراحی پلاستیک هم داشته‌اند.» (ص ۱۵۹) نویسنده که خود کویرنشین است و با مشاهدهٔ روشنان آسمان، شب را به بامداد می‌رساند، اینک که به تهران آمده باز هم می‌پندارد بر پشت بام خانه می‌تواند خاطرهٔ آن شبان خیال‌انگیز را نیز تکرار کند، اما با مشاهدهٔ زشت‌کاری همسایه به زیر سقف اتاق خود می‌خزد و از خیر تفرج صنع الهی و آسمان باز طبیعت می‌گذرد «در شهرها هم هر شب که مقدور بود، پشت بام می‌خوابیدم تا غرق در نگریستن، آرام شوم و می‌شدم هم؛ اما نشد، نه آسمان باقی ماند و نه پشت بام و به جای هر دو قرصهای آرام‌کننده آمد... وقتی متوجه شدم مردکهٔ همسایه هر غروب یکی مثل خودش را از سر بازار برمی‌دارد می‌آورد خانه‌اش و می‌برد پشت بام، جایی مشرف به تخت بامی که من می‌خوابیدم، چندشم آمد و جا خوابم را کشاندم زیر سقف. این طور شد که آسمان هم از من گرفته شد. همین جور که پلشتی جریان می‌یابد، شخص به همان نسبت ناچار می‌شود خودش را از آن دور کند. همین است که گام به گام عقب می‌نشیند؛ عقب تا به تدریج پناه برد به درون خودش؛ به دخمه‌ای که اصطلاحاً درون نامیده می‌شود؛ چاله، به نوعی تاریک خانه.» (ص ۱۷۸) آیا میان این اندازه ذهنیت‌گرایی نویسنده با «تاریک‌خانه»‌ای که برایش ساخته‌اند، پیوندی هست؟ به یقین چنین است. یک مطالعهٔ آماری نشان می‌دهد که از ۲۱۲ صفحهٔ رمان، ۱۱۲ صفحهٔ آن به گفت‌وگوهای درونی، حدیث نفس و تداعیهای ذهنی اختصاص یافته و تنها ۱۰۰ صفحهٔ بقیهٔ آن به ترسیم پندار، گفتار و کردار دیگران پرداخته شده. من این خودگوییهای پیوسته و یکنواخت را به ویژه در این رمان، بازتاب طبیعی روان نویسنده‌ای می‌دانم که از آسیب بیرون، به تاریک‌خانه و زهدان مادر (عالم مثال، جهان درون) پناه گرفته و هرچه این آسیب، افزون‌تر شود، شتاب ذهنیت‌گرایی نویسنده نیز افزون‌تر خواهد شد.

۴) کشف و شهود:

رمان نو به خاطر فراهم آوردن فرصتی برای رسیدن شخصیتهای داستان به آستانهٔ فرابینی و شهودباطنی به خود می‌بالد و نظریه‌پردازان ادبیات مدرن پیوسته بر این ویژگی تأکید می‌ورزند. در کتاب **به سوی فانوس دریایی** ویرجینیا وولف کمتر شخصیتی از زن و مرد می‌توان یافت که دست‌کم یک تجربهٔ شهودی نداشته باشد. حتی آقای «رمزی» ـ که بیشتر عقلگراست و ذهنیتی فلسفی دارد ـ تحت تأثیر جاذبهٔ گل شمعدانی به الهام دست می‌یابد. او درمی‌یابد که این گلها همانند پاره کاغذهایی هستند که یادداشتهایی نامرئی بر آن نوشته شده. او «این همه را دید و آرام آرام به عرصهٔ تفکری کشیده شد که مایهٔ آن مقاله‌ای در روزنامهٔ تایمز دربارهٔ تعداد آمریکاییهایی بود که هر سال به دیدن خانهٔ شکسپیر می‌روند.[۸] خانم رمزی، بهترین آنات زندگی معنوی خود را دقایقی می‌داند که فارغ از مشغلهٔ خانواده به فانوس دریایی می‌نگرد و اندیشه‌هایی به ذهنش راه می‌یابد که در پرتو آن همه چیز را چون فانوس دریایی نورانی می‌بیند. در رمان مدرن **رگتایم** (۱۹۷۵) دکتروف، پیرپون مورگان سرمایه‌دار معروف شنیده که «اوزیریس» بزرگ خدای مصری گفته قبیله‌ای از تبار خدایان وجود دارد که با ترتیب خاصی در هر عصری از نو زاییده می‌شوند تا به نوع بشر یاری رسانند.[۹]

او تنها، شبی را تا صبح در یکی از اهرام به سر می‌برد و با تعبیر خوابی که در آنجا می‌بیند به کشف و شهود می‌رسد و به نوعی فرابینی دست می‌یابد که می‌تواند مرگ قریب‌الوقوع خود و شروع جنگ جهانی اول را پیش‌بینی کند.

راوی یا نویسنده **سلوک** که شبها را تا صبح به خلاقیت اثر هنری اختصاص داده و خواب بر خود حرام کرده، در ادامهٔ گفت‌وگوهای درونی و حدیث نفس به همانندی میان خود و سگ هار پی می‌برد و با فرابینی درمی‌یابد که «شبها خود را از جنس سگ بازمی‌یابم؛ که سگ نفرین سگ خوابی دارد شاید که پریشان اگر نیست، مضطری و اندیشناک هست... هم از این است اگر عمر سگ کوتاه است و روز دم دمای ظهر در کنجی، کناری غش می‌کند از ستم شب و سگ می‌تواند هار بشود و چون آدمی به سگ می‌تواند تغییر یابد، چرا نتواند هار بشود؟ من که دیری است باور یافته‌ام آدمیزاد نه فقط خصال تمامی جانوران را در خود دارد، بلکه خصایص جمیع نباتات و جمادات هم در او هست. پس چرا باید جا بخورم اگر احساس کنم که شبها سگ می‌شوم؛ سگی که شاید در معرض مرض هاری هم قرار گرفته و خود از آن چیزی نمی‌داند.» (ص ۶۰) نیلوفر ـ که راوی بر او شیفته است ـ مورد حسادت خواهران خویش قرار گرفته و وقتی می‌کوشد فزه را قانع کند که عاشق و معشوق می‌توانند کتاب ذهن یکدیگر را مرور کنند، فزه آن را برنمی‌تابد و نیلوفر هرگونه توضیح بیشتر را بی‌فایده می‌یابد «نیلوفر نگفت که چنان حسی را فقط اوست که درک می‌کند؛ چون تا آن روز نتوانسته بود این باور را در ذهن دیگری جا بیندازد که دو انسان می‌توانند و این قابلیت را دارند که روحشان چنان درهم بیامیزد که در بسیاری لحظات یکی بشوند... یافته شدن دو نیمهٔ گمشده، دو نیمه‌ای که پیش از روزگار قیس عامر از هم جدا افتاده‌اند و در پیچ و چرخشهای هزاره‌ها به جستجویی نا به خود بارها مرده و زنده شده‌اند تا

سرانجام یک دیگر را بیابند در یک برخورد ناباورانه.» (ص ۸۰)

۵) چالش با راست نمایی:

این دقیقه که منبع الهام نویسنده نه واقعیتهای موجود بلکه هر چیزی است که حقیقت‌نما یا راست‌نما باشد، در همان اصل «محاکات» یا تقلید فن شعر ارسطو ریشه دارد. از نظر وی شاعر و نویسنده «درصدد آن نیست که امر جزئی را تصویر کند؛ نظر به امر کلی دارد که محتمل و واقع شدنی است و طبیعت هم مقتضی آن است.»[۱۰] در رمان مدرن، هنجار «راست نمایی» مورد تردید واقع شده و حجت آورده می شود که چه بسیار مفاهیم و اندیشه ها که به ذهن آدمی خطور می کند اما جای مصداقهای آن در ادبیات داستانی خالی است. این حکم به این معنی است که «راست نمایی» بیشتر یک قرارداد است و نویسنده هم «باید» بر پایهٔ همین «قرارداد» بنویسد نه آنچه را که خود احساس و تجربه می کند و ضرورت آن را درمی یابد. خوانندهٔ رمان نو از نویسنده می خواهد هیچ ترتیبی و آدابی نجوید و آنچه را دلش می گوید، بنویسد. ویرجینیا وولف در مقالهٔ «داستان مدرن» نویسندگانی چون ولز، ارنولد بنت و گالسورثی را کسانی معرفی می کند که بر حیات جسمانی شخصیتها تکیه می کنند و ادامه می دهد، «بخش بزرگی از زحمت عظیمی که صرف استحکام بخشیدن به داستان می شود تا به زندگی شبیه شود، نه فقط زحمتی است هدر رفته، بلکه زحمتی است بیجا؛ به‌حدی که بر روشنی ادراکمان از واقعیت، پرده می کشد و آن را خاموش می کند... زندگی زنجیره‌ای از چراغهای درشکه نیست که به قرینهٔ هم قرار گرفته باشند؛ زندگی هاله‌ای است نورانی؛ پوششی است نیمه شفاف که آگاهی ما را از ابتدا تا انتها دربر گرفته. آیا این وظیفهٔ رمان‌نویس نیست که این روح غیرمشروط، متلون و ناشناخته را هر قدر هم که کج تاب و پیچیده باشد، با کمترین حد آمیختگی به چیزهای بیرونی و بیگانه تصویر کند؟»[۱۱]

نیلوفر معشوق میان‌سالگی راوی است. قیس، نیلوفر را از زمانی که هفده ساله بوده دوست می داشته و به او به عنوان نیمهٔ دیگر وجود روحانی خویش نگریسته است. اکنون نیلوفر در آستانهٔ سی سالگی است و برایش خواستگاری پیدا شده. همهٔ اعضای خانواده وی را برای قبول خواستگار تازه تحت فشار قرار داده‌اند به ویژه که خواهران حسود، بر این باورند تا وی ازدواج نکند، بخت آنان نیز باز نخواهد شد. نیلوفر می داند که آنچه از فرابینی، عشق و دانایی دارد، مدیون راوی است. رفتن به دانشگاه و فراهم آوردن کتابخانه‌ای شخصی در خانه به اشارهٔ اوست. با این همه خواستگارش را هم از خود نمی راند و با راوی از وی سخن می گوید.

از اینجاست که راوی درمی یابد به عشق وی خیانت شده. عشق راستین و بی‌مرز راوی مانع از آن می شود تا احساس نفرت و غبن خود را به روی نیلوفر بیاورد اما ذهنیت خیانت، دمی او را رها نمی سازد؛ پس در عالم پندار بارها وی را به زشت‌ترین و فجیع‌ترین گونه می کشد. آنچه در رمان نو اصیل می نماید ترسیم دقیق همین پندارسازی است که قراردادی نمی نماید و گاه به احتمال جنون آمیز به نظر می‌آید. راوی به استادکاری مراجعه می کند که در ساختن شمشیرهایی از نوع شمشیرهای سامورایی مهارت تحسین آمیزی دارد «دیشب تمام شب را قدم زدم و نهایتاً فکر کردم آنچه لازم دارم، چنین سلاحی است... بعد از جنایت، همه‌اش را دور خواهم انداخت یا تحویل پلیس خواهم داد. نه، نه، تپانچه نه، هیچ دوست ندارم. با شیوهٔ کار و تخیل من نمی خواند. آزموده‌ام؛ بسیار آزموده‌ام در ذهنم... همانچه گفتم و می خواهم: کوتاه‌تر از شمشیر سامورایی، سبک‌تر و ظریف‌تر از قمه‌های خودمان، با طرح شوشکه های نظامی؛ باریک و برّا. به خصوص دیشب تا صبح تمرین کردم. در واقع بخش اول جنایت را انجام داده‌ام؛ یعنی پشت فرمان نشسته بودم که با زن یا عشقم (یا هر چه شما دلتان می خواهد اسمش را بگذارید) جر و بحثمان شروع شد. من به او گفتم: تو کمر مرا شکاندی؛ تو محرم من بودی و در همان حال می روی که به عقد دیگری دربیایی و خودت را پشت سنگر عرف قایم کنی. گفتم تو به من نه فقط خیانت که اهانت کردی؛ نه فقط خیانت که تحقیر... و من این تحقیر را تحمل نمی توانم بکنم. او گفت که پیاده‌اش کنم. پیاده‌اش نکردم اما در عین حال پیاده‌اش کردم؛ چون فکر کردم اگر پیاده‌اش کنم و از او بگذرم، او بر اثر عصبانیت به من و اتومبیلم پشت می کند و به انتظار تاکسی رو به جهت مخالف می ایستد و من فرصت دارم دنده عقب بگیرم و با سرعت ممکن گاز بدهم و تا هنوز رویش را برنگردانیده، سپر سنگین اتومبیل را بکوبم به زانوهایش. قطعاً او می افتاد و من فرصت داشتم از روی پاهایش چهار چرخ را بگذرانم و در همان حال که افتاده و به خود می پیچد، دنده را عوض کنم و یک بار دیگر چهار چرخ را از روی پاهایش بگذرانم تا تمام استخوان و عصب پاها خرد بشوند. بعد پیاده بشوم؛ از مردم کمک بخواهم؛ او را بیندازم روی صندلی عقب و فریاد بزنم بروید کنار. زنم را باید به بیمارستان شماره ۷۷ برسانم و پرگاز بروم تا بیمارستان و آنجا بخواهم که تلفن بزنند به دوستان پزشکم که متخصص استخوان و ارتوپدی هستند و خودم بایستم کنار تخت اورژانس، نزدیکش و منتظر بمانم که او چشمهایش را باز کند. چشم باز می کرد و مرا می دید و لبخند می زد. می دانم. جخ خواهش می کردم به او یک مرفین بزنند تا کمتر درد بکشد. قصد بدی نداشتم از کاری که انجام داده بودم. فقط نمی خواستم و نمی توانستم او را همان جور ببینم که یازده سال بود دیده بودم و ستوده بودم. او سرو تخیل من بود و اگر از چشم من دور شده بود، دیگر نباید سروباقی بماند. پس فقط پاهایش را باید فلج می کردم تا ناچار بشود بنشیند؛ نشانده شود روی صندلی چرخدار. پس می بینید که بخش اول جنایت را با موفقیت انجام داده‌ام غروب دیروز....» (صص ۱۰۱ـ۱۰۳)

۶) عنصر فراداستان: در ادبیات داستانی پیشامدرن و رئالیستی، نویسنده جز آنچه به داستان مربوط می‌شود نمی‌نویسد؛ به شخصیتها و آثاری که بیرون از متن داستان‌اند، اشاره نمی کند و می کوشد از قالب داستان فراتر نرود. در رمان مدرن، نویسنده مرز میان داستان و تاریخ، واقعیت و تخیل، هنر و علم، داستان و مقاله و جز آن را ندیده می گیرد و به شگردی آهنگ می کند که به آن «کولاژ» می گویند؛ اما کولاژ خود گونه هایی دارد:

● **اشارات زندگی‌نامه‌ای:** برخلاف رمان رئالیستی که نویسنده به ظاهر خود را از پهنهٔ داستان دور نگه می دارد و تنها از دیگران می گوید، رمان مدرن و پسامدرن به نویسنده و دیگران اشاراتی مستقیم و گاه مشروح دارد. نویسندهٔ **رگتایم** (ص ۳۱)

به صراحت از نویسندهٔ هموطن خود تئودور در ایزر بداخم، فقر و ناکامیابی او در انتشار رمان **خواهر کاری** و نقدهای ناموافق بر ضد او سخن می گوید که به ظاهر هیچ پیوندی با داستان ندارد. آلن رب گری یه آشکارا اعتراف می کند که «من هرگز در مورد هیچ چیز جز خودم حرف نزده‌ام.» سیمین دانشور در **جزیرهٔ سرگردانی** (ص ۲۶۷) به وضوح از کلاسهای درس خود در دانشکدهٔ هنرهای زیبا و تدریس «هنر هند» یاد می کند. در **سارِبان سرگردان** (ص ۲۷۳) از رفتن خود به همراه برخی از اعضای کانون نویسندگان ایران مانند پرهام و ساعدی به خدمت امام در سال ۱۳۵۸ برای طرح مطالبات اعضای کانون سخن می گوید.

با آنکه دولت آبادی در بیشتر آثارش به اعتبار ذهنیت فردی خود حضوری غیرمستقیم دارد، اما آشکارا از منش، حساسیتها، عادات، ناتوانیها و رخدادهای زندگی خود یاد نمی کند اما در **سلوک** برای نخستین بار و به سبک و هنجار رمانهای مدرن مستقیماً از خودش می گوید و دست کم با توجه به آگاهیهایی که از زندگی وی بر پایهٔ مصاحبه هایش در اختیار داریم، می توانیم یقین حاصل کنیم که آنچه آمده، مستند است. راوی داستان می گوید «همین دو ـ سه سال گذشته، شناسنامهٔ خود را گم کرده بود و زیاد کلافه نبود از گیجی، گنگی و بهت خودش؛ شاید از آن که می دانست انسان در سنینی و در موقعیت هایی دچار نسیان می شود.» (ص ۷) آنچه نویسنده دربارهٔ گم کردن شناسنامه گفته، دقیقه‌ای است که دوستی مشترک به آن نیز اشاره کرده که ترتیب کار گرفتن المثنی را در سبزوار او به عهده داشته. در جایی دیگر می نویسد «قیس نمی تواند زیاد به آن ریخت و حالت بنشیند؛

مشکل استخوان پا دارد.» (ص ۳۶) در سال شمار زندگی محمود دولت آبادی از بیماری استخوانی «استئوملیت» دولت آبادی از سال ۱۳۳۳ تاکنون یاد شده[۱۲] در جایی دیگر به قصد خودکشی اش اشاره می کند «دیده‌ام در خودم که مرگ به اختیار را نمی توانم قبول کنم. بیش از همیشه به آن اندیشیده‌ام در این ایام از پس حدود چهل سال که از برش کوتاه مرگ اندیشی ام در نوجوانی گذشته.» (صص ۶۱ـ۶۲)

دولت آبادی در گفت وگویی با امیر حسن چهل تن و فریدون فریاد به همین نکته اشاره‌ای گذرا دارد «در دورهٔ کوتاهی، شاید ۱۸ـ۲۰ سالگی، خیلی گذرا به خودکشی فکر کرده‌ام و دیگر هرگز مگر به مرگ اندیشیدن که بعد از ۳۸ ـ ۳۹ سالگی تقریباً همیشه بخشی از اندیشه هایم بوده.»[۱۳] و یا وقتی از کتک کاری برادرها یاد می کند و می نویسد «یکی از برادرهای بزرگ بیشتر بهانه گیر بود و فکر می کرد حقش پامال شده؛ پی بهانه می گشت تا مرا کتک بزند و می زد.» (ص ۷۷)

ما حتی از تاریخ این کتک خوردن یعنی سال ۱۳۳۰ آگاهی داریم و می دانیم که وی در آن هنگام ۱۲ ساله بوده.

● **اشاره به آثار ادبی:** نوعی از فراداستان در اشاره به آثاری است که تناسبی با بن مایه های **سلوک** دارد. از آنجا که راوی، این مجنون عصر نابه هنگام، زخمی معشوق و خیانت زن است، به بن مایهٔ خیانت زن در ادبیات ملی و بیگانه اشاره می کند و نخستین آنها **مکبث** شکسپیر است. نیلوفر به اتفاق خواهرانش در حمام خانه است و همگی در ترغیب وی به ازدواج با خواستگار تازه و نکوهش عاشقش، قیس، همداستان اند. سه خواهر بداندیش (فزه، فخیمه، آزاده) راوی را به یاد سه خواهر جادوگری می اندازد که مکبث، فرمانده سپاه، را به کشتن ولی نعمتش، دنکن فرمانروای اسکاتلند، برمی انگیزند و در این خیانت همسر تباه اندیشش لیدی مکبث با جادوگران همداستان است. در رمان آمده «قیس نمی خواهد او (نیلوفر) را در آن میانه مجسم ببیند؛ زیرا آن توده های درهم فقط به یاد زنان جادوگر می اندازدش که افسونبار و سحار، آینهٔ سرنوشت را مقابل روی مکبث قرار دادند. نمی داند مکبث چرا نکشت زنان را؟ زنان برهنه، آن افسونکاران را؟ اما قیس می کشد؛ شمشیرهای سبک، خوش دست و برهنهٔ یک سامورایی پیر و شکننده در ذهن او می درخشند و تیغه بر تیغهٔ یک دیگر می سایند.» (ص ۴۷)

باری در تراژدی **مکبث** هر یک از سه خواهر جادوگر او را به عنوان و مقامی که پس از این خواهد یافت، می نامند و از این رهگذر وسوسهٔ جاه طلبی و خیانت را در دل وی دامن می زنند:

جادوگر اول: درود و سلام ای مکبث! درود بر تو ای امیر «گلامز»!

جادوگر دوم: درود و سلام‌ای مکبث! درود بر تو ای امیر «کودور»!

جادوگر سوم: درود و سلام ای مکبث که پس از این پادشاه خواهی شد.[۱۴]

لیدی مکبث نیز در برطرف کردن هرگونه هراس، تردید و وفاداری نسبت به ولی نعمت و برانگیختن حس جاه طلبی شوهر نقشی تعیین کننده دارد و در تشجیع وی به قتل پادشاهی که به عنوان میهمان به قصر مکبث می آید، می گوید «وقتی که جرأت آوری که آن کار را انجام دهی، آن گاه مردی و برای آن که برتر از آن باشی که هستی، باید به همان اندازه مرد تر باشی.»[۱۵]

۷) همکاری خواننده و اثر:

آثار رئالیستی، متونی خواندنی اند؛ یعنی نویسنده تنها خود را موظف می داند که تجربهٔ عینی یا ذهنی خود را برای خواننده تعریف کند؛ چنین آثاری معمولاً ابهامی خاص ندارند و خواننده با هوشی متوسط می تواند منظور نویسنده را دریابد و در تجربهٔ نویسنده انباز شود. در آثار پیشامدرن، نویسنده در حکم فرستنده

و خواننده به منزلهٔ گیرندهٔ پیام است بدون آنکه که متن به تأویل و قرائت تازه نیازی داشته باشد. پس بهتر این است که نویسنده را «فاعل» و خوانندهٔ منفعل محض را «مفعول» تصور کنیم. رمان مدرن برعکس به «مفعول» بی نیاز است و متن، رفتاری است با دو فاعل جداگانه و به تعبیر رسای سارتر عمل نوشتن، متضمن عمل خواندن است که همبستهٔ دیالکتیکی آن است و این دو فعل لازم و ملزوم، مستلزم دو فاعل جداگانه است. کوشش مزدوج نویسنده و خواننده است که این شیء عینی و خیالی یعنی اثر ادبی را پدید می‌آورد... و راستی که خواندن گویی ترکیبی است از ادراک و آفرینش.[16] ژرژ پولت در **مجادلهٔ ساختگرا** می‌نویسد: «کتاب برخلاف گلدان یا حتی مجسمه در بدو امر به سان شیء خارجی تجلی نمی‌کند؛ بلکه به مثابه محمل «درونمندی» خواننده با او مواجه می‌شود. کتاب، ظرف آگاهی است؛ متضمن به هم رسیدن دو شعور است: آگاهی نویسنده و هشیاری خواننده... کتابی که من می‌خوانم به واسطهٔ من به حیات خود ادامه می‌دهد چون موجود خون آشامی که با مکیدن خون دیگری به زندگی خود تداوم می‌دهد.»[17]

● ابهامی که ممکن است در نخستین قرائت **سلوک** به ذهن آید، در به هم آمیزی شخصیتها و ضرورت بررسی و جداسازی آنان از هم در نخستین وهله و سپس ادغام دیگربارهٔ آنها در دومین مرحله است. شخصیتهایی که به گونه‌ای سمبولیک به هم آمیخته‌اند، عبارت‌اند از پیرمردی که راوی وی را در شهری اروپایی در فصل پاییز و در مسیر طولانی خیابان تا گورستان دنبال می‌کند. در داستان عبارات متعددی هست که نشان می‌دهد مردی که در مه گم می‌شود کسی [illegible] یک جا می‌گوید: «یک حس گنگ و ناشناخ[illegible] برایش آشنا باشد.» (ص ۵) هیئت ظاهر[illegible] هر دو همسن و سال‌اند؛ باراني و شال گردن و عصا دارند. کور می‌کنند و هم را می‌شناسند. آنکه از پیش چشم راوی ناپدید می‌شود در واپسین لحظات نشستن خود بر نیمکت سنگی گورستان دفترچهٔ خاطراتی از خود باقی می‌گذارد که راوی آن را برداشته به تدریج می‌خواند و آنچه بر راوی و شخصیتهای داستان می‌رود، چیزی جز نمایش و بازخوانی همان خاطرات نیست.

اینک باید به شخصیت دیگر رمان، سنمار معمار پرداخت. او از مردان دههٔ ۱۳۲۰ است و بخشی از عمر خود را در راه تحقق آرمانهای طبقهٔ کارگر گذرانده. از جهان به اتاقی پناه جسته و کوچک‌ترین پیوندی با فرزندان خود ندارد. او نیز چون همان پیرمرد گورستان، دفترچه‌ای کاهی از خود باقی می‌نهد که خاطرات سی سالهٔ اوست. در آخرین صفحهٔ رمان، سنمار را می‌بینیم که راهی همان گورستان می‌شود و راوی او را دنبال می‌کند. سنمار روی همان نیمکت سنگی می‌نشیند و دفترچهٔ کهنه و مچاله شده‌ای را از جیب بارانی خود بیرون آورده آن را روی نیمکت به جا می‌گذارد تا راوی آن را بردارد (ص ۲۱۲) تا اینجا راوی، پیرمرد پارک و سنمار جزیک تن نبوده‌اند.

اینک به سراغ **بوف کور** می‌رویم تا گره از راز و رمزهای روان شناختی ـ اسطوره‌ای رمان بازتر کنیم... در نخستین صفحهٔ رمان کوتاه هدایت می‌خوانیم «اگر حالا تصمیم گرفته‌ام که بنویسم، فقط برای این است که خودم را به «سایه»ام معرفی کنم؛ سایه‌ای که روی دیوار «خمیده» و مثل این است که هر چه می‌نویسم؛ با اشتهای هر چه تمام‌تر می‌بلعد. برای اوست که می‌خواهم آزمایشی بکنم؛ ببینم شاید بتوانیم یکدیگر را بهتر بشناسیم.»[18] در **سلوک** نیز مردی که در گورستان بر نیمکت سنگی نشسته، کسی جز راوی نیست که خم شده و با نوشتن می‌کوشد خود را به سایهٔ خویش معرفی کند «می‌بینم که دفتر و قلم از جیب بارانی‌اش درآورده و دارد می‌نویسد؛ همان جور قوز کرده» (ص ۱۶) راوی یک جا از این پیرمرد به «سایه» تعبیر می‌کند «آن مرد، سایهٔ همیشه و آن آسمان ابری چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟... قیس یقین باطن دارد که باید بتواند او را در ذهنش بشناسد و به جا بیاورد.» (ص ۶)

آنچه از آن به «سایه» تعبیر شده، جز روح نیست و هر کس روان خویش را زود به جا می‌آورد؛ هم از این روست اگر پیرمرد زندگی‌نامه‌نویس، راوی را ـ که چون او بارانی و شال گردن و عصا دارد ـ می‌شناسد و دفتر یادداشت خود را برای او به جا می‌نهد «پیرمرد سر برمی‌دارد و برمی‌خیزد؛ انگار او هم اندکی قیس را به جا آورده است.» (ص ۲۱) وقتی راوی به کافه می‌رود تا اندکی بیاساید، چون راوی **بوف کور** می‌کوشد با نوشتن، خود را به سایهٔ خویش معرفی کند «بیش از یک دهه عمر خود را به تراوش زهر و چرکابه از ذهن خود گذرانیده‌ام [illegible] سایه‌ای از خود را بیان کنم و چون اکنون در می‌نگرم [illegible] بیدرنگ ناتمامیها را روشنتر درمی‌یابم.» (ص [illegible])

سنمار در آخرین سالهای عمر، در اتاقی [illegible] به تنهایی زندگی می‌کند و جز ورود گهگاهی نیلوفر، صدای پایی سکوت سنگین آن را بر هم نمی‌زند. اینکه پیرمرد در تاریکی [illegible] هنگامی که دفتر کاهی [illegible] آرام بخش چون فضای جنین مادر برای خویش فراهم اورد. از نظر روان شناسی هرگونه خیالبافی، پناه بردن به جایی پرت یا اعتکاف و خودکاوی در اتاقی تنها، گونه‌ای کوشش برای خلق محیطی مانند زهدان مادر است. فروید می‌نویسد گاه برای تحمل شداید جهان بیرون، از آن «پس می‌کشیم و به وضع ابتدایی خود ـ به وضعی که مخصوص وجود جنینی ماست ـ بازمی‌گردیم و یا لااقل محیطی سخت مشابه آن برای خود می‌آفرینیم: گرم، تاریک و بی تحریک».[19] میرچا الیاده نیز پناه بردن به برج عاج تخیل و انزواجویی را کوششی برای بازگشت به زهدان (Regress ad Uternum) می‌داند (بازگشت به زهدان خواه از طریق انزواجستن نوگرویده (سالک مبتدی) در کلبه‌ای یا رخنه کردن (راهیابی) او به محل مقدسی که با زهدان مام زمین یکی گشته، مجسم می‌شود.[20] راوی نیز به هنگام توصیف حالت خواب خود در خیابان می‌نویسد «بارانی سنگین را می‌کشم روی چترپاره استخوانی که هستم؛ زانوهایم را تا می‌زنم توی شکمم و جمع می‌شوم یک گوشه کنار بشکه‌های زباله... از آن گذشته یادم هست که من به پهلو خوابیده بودم مثل ریخت جنین در بطن مادر.» (ص ۲۰۹)

دولت آبادی در توصیف راوی و سنمار به آن بخش از داستان «تاریک خانه» هدایت نظر دارد که میزبانی، راوی داستان را با خود

به خانهٔ روستایی‌اش در گلپایگان می‌برد. صبح هنگام که راوی برای خداحافظی به اتاق میزبانش می‌رود، او را مرده می‌یابد «دیدم میزبانم با همان پیژامای پشت گلی، دستها را جلو صورتش گرفته پاهایش را توی دلش جمع کرده؛ به شکل بچه در زهدان مادرش درآمده و روی تخت افتاده است.»[۲۱]

دیگر شخصیتی در **بوف کور** ـ که باید از او یاد کرد ـ زن اثیری است. راوی با دیدن وی احساس می‌کند که گویا قبلاً هم او را دیده «مثل این که من اسم او را قبلاً می‌دانسته‌ام. مثل این که روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او همجوار بوده از یک اصل و یک ماده بوده و بایستی به هم ملحق شده باشیم.» (ص ۲۱) معشوق در **سلوک** هم گویا با راوی از یک گوهر بوده‌اند که پس از هزاران سال مهجوری، هم را یافته‌اند «او از گوهر خودم بود که نمی‌دانم چگونه گم و ناپدید شد در لایه لایه‌های دویی؟ که او می‌فهمید و بس حتی گنگیهای بغرنج مرا در سفرهای بی‌منزلگاه و شناور در دهلیزهای روح.» (ص ۲۷) در صحنه‌ای دیگر، راوی **بوف کور**، زن اثیری را در حالی تصویر می‌کند که خم شده و شاخه‌ای گل نیلوفر به پیرمرد خنزرپنزری تعارف می‌کند (ص ۱۸) نام معشوق قیس البته «نیلوفر» است. نیلوفر همان پیچک یا عشقه است که واژهٔ عشق از آن گرفته شده و نیلوفر خود یک بار به نقل از رساله‌ای عرفانی ـ که قیس در اختیارش نهاده ـ برایش می‌خواند «اول بیخ در زمین [illegible] آرد و خود را در درخت می‌پیچد و همچنان [illegible] شهو

و آن حاوی اثیر لطیف است و جان و روح در آن قرار یافته‌اند»[۲۲]. در ادبیات عرفانی ما نیز قلب، جایگاه عشق است که چون رب‌العزه خواهد که بر محب خود تجلی کند، بر قلب او تجلی کند که از نظر مرتبه و به حکم حدیث نبوی «قلب المؤمن، عرش الرحمن» چون عرش (آسمان نهم، فلک الافلاک، فلک محیط) است.

زن اثیری هدایت، چهره‌ای «مهتابی» دارد (ص ۱۹) و نام دیگر نیلوفر هم «مهتاب» است. خوشگلی زن اثیری معمولی نیست و مثل «یک منظرهٔ رویای افیونی» بر راوی جلوه می‌کند و مادر مورد نیلوفر هم می‌خوانیم که «زندگی از گونه‌هایش نتق می‌کشد. او تمام زندگی است که شعله‌ور در کنار مرد نشسته است.» (ص ۸) زن اثیری به داشتن «اندام نازک و کشیده» موصوف است و نام دیگر نیلوفر «مها» ست که هم می‌تواند مخفف «مهتاب» باشد که پدر، او را چنان می‌نامد و هم با توجه به ریشهٔ سنسکریت آن بلور سنگ، کوارتز و به تعبیر دقیق‌تر به معنی «بارفتن» به کار رود که کسی را به زیبایی اندامش بستایند «که گویی لحظه لحظه طالع شد.» (ص ۱۲)

● ابهام گاه به گسستهایی مربوط می‌شود که در زنجیرهٔ رخدادها و نظم طبیعی و به‌سامان داستان وجود دارد. چنین رفتاری با حرکت داستان از ویژگیهای رمان مدرن است و ریشه در این ضرورت هنری دارد که نویسنده نمی‌خواهد یا نمی‌تواند ذهن خود را در چهارچوب زمان، مکان، علیت و هنجارهای داستان‌نویسی گذشته محدود کند. او برای اینکه بهتر بتواند سیلاب اندیشه و خیال را به جانب داستان هدایت کند، ناگزیر است پیشاپیش سدها را بشکند اما خواننده هم در ازای این اصالت بیان صادقانه باید رنج پیوند دادن میان اجزای پراکندهٔ اندیشه و خیال را بر خود هموار سازد و در لذت یافتن معنی پوشیده یا بازآفرینی آن با نویسنده انباز شود. ارزش کار منتقدان عمدتاً در این گستره است که نمودی آشکارتر می‌یابد؛ زیرا گاه وظیفهٔ کشف و ثبت دقایق و ظرایف در قلمرو تخصص آنان است. جان بارت در مقالهٔ «ادبیات بازپروری» می‌نویسد: «شاید بیجا نبود اگر که مدرنیستهای برجسته، روی میزهای خود عروسک یک استاد ادبیات را با این برچسب می‌گذاشتند که: حتی من هم نمی‌توانم آن را بفهمم؛ البته به استثنای استادان ادبیاتی که تخصص آنان در ادبیات مدرنیستی سطح بالاست.»[۲۳]

گاه برای رفع ابهام چه بسا خواننده ناگزیر می‌شود به صفحات پیش یا پس رجوع کند و سر رشته‌های بریده از هم را به هم گره بزند؛ مثلاً آخرین جمله در عبارت «باز هم سیگار؛ باز هم که سیگار! چقدر سیگار؟» پرسشی است و دو بند طولانی پس از آن، پاسخی به این پرسش نمی‌دهد اما در سومین بند بعد می‌خوانیم: «بله، خیلی پیش از آن که تو به دنیا بیایی. در آن سالها شاید سنمار هنوز در زندان بوده. چون تا آنجا که به یاد دارم، سالهای کودتای عبدالکریم قاسم بوده در عراق. آنجا یک

قهوه‌خانه بود به نام قهوه‌خانه تبریزی‌ها. چند سال داشتم من؟ و تو...؟» (صص ۱۰-۱۱) راوی در این عبارت البته به تاریخ سیگاری شدن خود اشاره می‌کند اما تاریخ کودتای ژنرال عبدالکریم قاسم و زمان زندانی بودن «سنمار» خود ابهامهای تازه‌اند. کودتای عبدالکریم قاسم در سال ۱۹۵۸ (۱۳۳۷ شمسی) بوده. باتوجه به سال تولد راوی نویسنده در ۱۳۱۹ وی در آن هنگام ۲۲ ساله بوده. دولت آبادی در سال ۱۳۳۷ به عتبات عالیات رفته و در همان سال به ایران بازگشته و به احتمال در همان قهوه‌خانه بوده که برای نخستین بار سیگار کشیدن را تجربه کرده. اما خواننده ـ که نمی‌داند سنمار پدر نیلوفر است و در ۱۳۳۷ به دلیل فعالیت سیاسی در زندان بوده ـ باید شکیبایی پیشه کند تا در ۴۰ صفحه بعد درباره وی نکته‌ها بخواند.

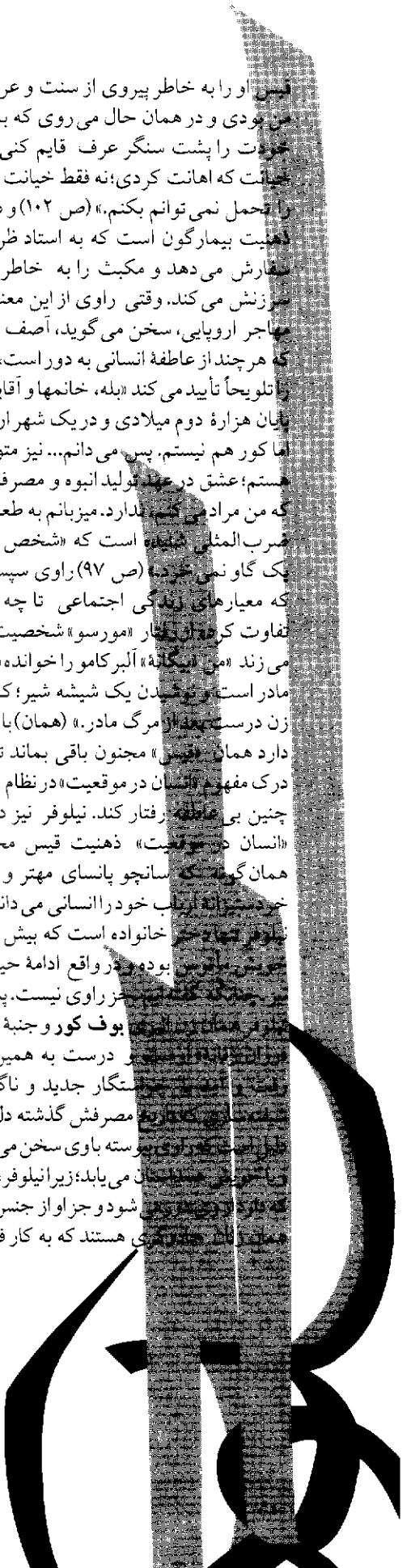
گاه گسست میان گفته‌ها و رخدادها به دلیل تداعیهای ذهنی راوی است و این تداعیها گاه چنان طولانی است که خواننده رشتهٔ رخدادها و گفته‌ها را از دست می‌دهد و ناگزیر می‌شود تا با ارجاع به صفحات پیش، فاصلهٔ خالی را پر و سیر رخدادها و گفته‌ها را تنظیم و دنبال کند. در صفحهٔ ۵۵ رمان تلفن در اتاق نیلوفر زنگ می‌زند اما وی در برداشتن گوشی تردید دارد. سپس یک تداعی ذهنی ۲۵ صفحه‌ای میان برداشتن گوشی و گفت‌وگوی قیس با نیلوفر فاصله می‌اندازد و خواننده مجبور می‌شود یک بار از صفحه ۷۹ به ۵۵ و دیگر بار از ۷۹ به ۱۰۰ و ۱۱۱ برود.

گونهٔ دیگر ابهام به دلیل وجود برخی رمزها و نشانه‌هاست. بازی با اعداد ـ که تا اندازه‌ای زیر تأثیر **یوف کور** هدایت است ـ از نمودهای این گونه ابهام است مانند این عبارت «کویر شعله وری هستم اکنون که در خود می‌گدازد و «یازده هزار شعله» زبانه می‌کشد از «یازده هزار حفرهٔ وجود.» (ص ۴۱) راوی یکجا اشاره کرده که «قبل از ظهر پیاده شده بود از قطار شب... در مسیری طولانی و قریب یازده ساعت با شبی که نخوابیده یا بد خوابیده بود.» (ص ۳۴) با توجه به اینکه هر ساعت خستگی و بیدار خوابی برای راوی معادل هزار (رمز کثرت) است، پس تعبیر یازده هزار برای بیان اوج خستگی و موقعیت جانکاه دور از انتظار نیست. در یک مورد دیگر نیز نوشته «ای هدیهٔ خداوندی در پندار من! چگونه چنین پتیاره‌ای در اندرون خود پنهان توانستی داشت در طول این همه سال؟ ده ـ یازده هزاره؟... حالا فکر می‌کنم که ممکن است از آغاز هم تو پیش کردهٔ اهریمن بوده باشی. برو!... هزارهٔ یازدهم آیا از دورهٔ سه هزارهٔ پیروزی پتیارگی و تیرگی بر فرهیختگی و روشنایی نبود در اساطیر ما؟» (صص ۱۵۹-۱۶۰)

در این عبارت دست کم دو دقیقه هست: نخست تکرار عدد یازده هزار. هنگامی که راوی با نیلوفر آشنا شده وی هفده ساله می‌بوده. اکنون یازده سال از آن هنگام گذشته و نیلوفر در حال دوری همیشگی از قیس است. گذشته از این راوی بارها به این نکته اشاره کرده که وی معشوق را از ازل می‌شناخته و «پیش از پیدایش عینیت یافتهٔ او به جست و جویش می‌پوییده» (ص ۲۱) پس این فرض می‌تواند قابل توجیه باشد اگر وی احساس کند نیلوفر را یازده هزار سال است می‌شناسد و با وی مأنوس است. از سوی دیگر مطابق باورهای زردشتی، عمر جهان دوازده هزار سال است که به چهار دورهٔ سه هزار ساله بخش می‌شود. در نخستین دوره، اهورامزدا جهان مینوی و برین را ساخته. در دومین دوره جهان مادی و زیرین را. در سومین دورهٔ سه هزار ساله اهریمن بدکنش به تباهی آفریده‌های اهورامزدا پرداخته. در آغاز دورهٔ چهارم (هزارهٔ دهم) زرتشت مقدس، سلطنت روحانی را استوار ساخته. در آغاز هزارهٔ یازدهم و آغاز و پایان هزارهٔ دوازدهم سه «سوشیانس» به ترتیب به نامهای هوشیدر، هوشیدر ماه و سوشیانس هریک به فاصلهٔ هزار سال در سی سالگی ظهور کرده، آیین مقدس زرتشت را نو می‌کنند و به زندگی و جهان سامان و داد می‌دهند.[۲۴] اینک با اشراف بر دقایق آیین باستان ایرانیان می‌توان دریافت که چرا با آنکه هزارهٔ یازدهم نویددهندهٔ ظهور منجی است، برای راوی ـ که نیلوفر را از کف می‌دهد ـ با روزگار چیرگی اهرمن (سومین سه هزاره) تفاوتی ندارد و تداعی کنندهٔ تباهی زندگی و عشق است و بیهوده نیست که وی روزگار خود را در آستانهٔ جدایی از مهتاب، همانند روزگاری می‌داند که دیوی «آپوش» نام (دیو خشکی و به معنی خشک‌کننده) بر «تشتر» (ایزدباران، تیر، معادل میکائیل یهود و فرشتهٔ رزق) چیره می‌شود و نمودهای حیات از بیخ و بن برمی‌روبد.

اما نکته کلیدی رمان؛ خلق داستان برگونهٔ **دن کیشوت** سروانتس و نخستین رمان ادبیات غرب است. این رمان در دو بخش (۱۶۰۵ و ۱۶۱۵ م.) نوشته و منتشر شد. در این رمان عظیم از دو شخصیت به نامهای **دن کیشوت** و سانچو پانسا سخن می‌رود که نخستین نمادی از خیالبافی و شیدایی و دیگر مظهری از واقع‌بینی و خردگرایی است و به بیان بهتر، هر دو شخصیت معرف ابعاد متناقض یک روح‌اند. **دن کیشوت** شیفتهٔ پندار و کردار ماجراجویانه در روزگاری است که سنتهای پهلوانی و شوالیگری را پشت سر نهاده اما اصرار دارد با نبرد با آسیاب بادی، به پندار باطل خویش، دشمنان خیالی خود را تباه کند؛ اما آنچه بیش از همه بر خوانندهٔ رمان، خوش می‌افتد طنز گزنده است و نویسنده می‌کوشد به طعن و طنز نویسندگانی بپردازد که خوانندگان روزگار خود را با داستانهای خیالی متعلق به روزگاران پیش سرگرم می‌سازند. در **سلوک** همین نیت به گونه‌ای تراژیک بیان می‌شود و چه بسا خواننده مرز میان عنصر خیال و رئال را به هم بیامیزد و نویسنده را همان راوی داستان و در همان موضع فکری تصور کند اما امارات و قراینی در رمان هست که به خواننده در دریافت درست اثر کمک می‌کند.

قیس ـ که نامش یادآور قیس عامری شخصیت اصلی منظومهٔ عاشقانهٔ **لیلی و مجنون** نظامی است ـ منشی سودایی چون مجنون عاشق دارد؛ با این همه اگر رفتار قیس در بافت اجتماعی آخرین سالهای عصر جاهلیت و در آستانهٔ بعثت نبوی، طبیعی و عادی می‌نماید، پندار و کردار قیس در روزگار ما و در برخورد با معشوقش (نیلوفر، مهتاب) غیرطبیعی و دور از انتظار است. او به راستی «مجنون» یا جن‌زده است؛ زاییدهٔ عصر متحول خود نیست؛ عوضی و دیر آمده است. او از یازده سال پیش با نیلوفر آشنایی می‌داشته و اکنون در آستانهٔ سی سالگی وی و شصت سالگی خودش، همچنان معشوق را از آن خود می‌پندارد و به این حقیقت نمی‌اندیشد که باید برای ازدواج وی چاره‌گری کند؛ زیرا به قول فزه، قیس «در فکر خانوادهٔ خویش است و نیلوفر تکهٔ اضافی زندگی توست» (ص ۱۱۵) وقتی نیلوفر ـ که سیمای دیگر «سانچو پانسا» و نمودی از جنبهٔ واقع بین و خردمند «دن کیشوت» و قیس است ـ از آمد و شدش با خواستگار تازه سخن می‌گوید،



قیس او را به خاطر پیروی از سنت و عرف می‌کوهد «تو محرم من بودی و در همان حال می‌روی که به عقد دیگری دربیایی و خودت را پشت سنگر عرف قایم کنی. گفتم تو به من نه فقط خیانت که اهانت کردی؛ نه فقط خیانت که تحقیر و من این تحقیر را تحمل نمی‌توانم بکنم.» (ص ۱۰۲) و در ادامهٔ همین شیدایی و ذهنیت بیمارگون است که به استاد ظریف، شمشیر ساموراییِ سفارش می‌دهد و مکبث را به خاطر کوتاهی در کشتن زنان سرزنش می‌کند. وقتی راوی از این معنی با میزبان خود، آصف، مهاجر اروپایی، سخن می‌گوید، آصف به نکته‌ای اشاره می‌کند که هرچند از عاطفهٔ انسانی به دور است، حقیقت دارد و راوی آن را تلویحاً تأیید می‌کند «بله، خانمها و آقایان! کم وبیش می‌دانم در پایان هزارهٔ دوم میلادی و در یک شهر اروپایی هستم. زبان ندارم اما کور هم نیستم. پس می‌دانم... نیز متوجه نقیض درونی خود هستم؛ عشق در عهد تولید انبوه و مصرف انبوه، معنایی از آن مایه که من مراد می‌کنم ندارد. میزبانم به طعنه گفته بود «در این طرفها ضرب‌المثلی شنیده است که «شخص برای نوشیدن یک شیر؛ یک گاو نمی‌خرد» (ص ۹۷) راوی سپس برای اینکه نشان دهد که معیارهای زندگی اجتماعی تا چه اندازه در مقایسه با قبل تفاوت کرده، از رمان «مورسو» شخصیت اصلی **بیگانه** کامو مثال می‌زند «من «بیگانهٔ» آلبرکامو را خوانده‌ام. آنجا تناسب بین مرگ مادر است و نوشیدن یک شیشه شیر؛ که یعنی هماغوشی با یک زن درست بعد از مرگ مادر.» (همان) با این همه راوی دوست‌تر دارد همان «قیس» مجنون باقی بماند تا اینکه چون مورسو و با درک مفهوم «انسان در موقعیت» در نظام فکری اگزیستانسیالیستی چنین بی‌عاطفه رفتار کند. نیلوفر نیز در عین واقع‌بینی و درک «انسان در موقعیت» ذهنیت قیس مجنون را آرمانی می‌یابد؛ همان گونه که سانچو پانسای مهتر و سلاحدار، خیال‌بافیهای خودستیزانهٔ اربابِ خود را انسانی می‌داند و ناخودآگاه می‌پسندد. نیلوفر تنها دختر خانواده است که بیش از همه با پدر آرمانگرای خویش مأنوس بوده و در واقع ادامهٔ حیات فکری اوست. سنمار نیز چنان که گفته شد جز راوی نیست. پس در یک ارزیابی نهایی، نیلوفر همان دختر **بوف کور** و جنبهٔ روحانی و به تعبیر یونگ anima ناخودآگاه اوست و درست به همین دلیل است که در عین وفاداری و علاقه‌ای که به دوست‌داشتن دارد، از ازدواج، از این شیء شدن که تاریخ مصرفش گذشته دل برنمی‌کند و باز به همین دلیل است که راوی پیوسته با وی سخن می‌گوید و او را به خود نزدیک و نزدیکتر می‌یابد؛ زیرا نیلوفر، نیمهٔ دیگر اوست؛ نیمه‌ای که دارد از دست می‌رود و جزو از جنس زن آنچه هست، از جنس همان زنان هیچ‌کاره‌ای هستند که به کار فریب مردان می‌آیند و تنها به درد این می‌خورند که آماج شمشیر زهرآگین راوی قرار گیرند.

پانوشتها:

۱. **گذار از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا**، شاهرخ حقیقی (تهران، نشر آگه، ۱۳۷۹) ص ۲۷.

۲. **قصه روان‌شناختی نو**، لئون ایدل، ترجمهٔ دکتر ناهید سرمد (تهران، نشر شباویز، ۱۳۶۷) ص ۲۳۹.

۳. **سلوک**، محمود دولت‌آبادی (تهران، نشر چشمه ـ فرهنگ معاصر، ۱۳۸۲) صص ۵۶-۵۷.

۴. **پست مدرنیته و پست مدرنیسم**، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری (تهران، انتشارات نقش جهان، ۱۳۸۰) ص ۱۳۷.

۵. **زنده به گور**، صادق هدایت (تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶) صص ۴۹-۵۰.

۶. همان، صص ۵۴-۵۵.

۷. **خشم و هیاهو**، ویلیام فاکنر، ترجمهٔ صالح حسینی (تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۱)، صص ۱۳۸-۱۳۹.

۸. **به سوی فانوس دریایی**، ویرجینیا وولف، ترجمهٔ صالح حسینی (تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰)، ص ۵۶.

۹. **رگتایم**، دکتروف، ترجمهٔ نجف دریابندری (تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ دوم، ۱۳۶۷) ص ۱۳۰.

۱۰. **ارسطو و فن شعر**، عبدالحسین زرین‌کوب (تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷) ص ۱۰۵.

۱۱. **پیش درآمدی بر شناخت رمان**، جرمی هاوثورن، ترجمهٔ شاپور بهیان (اصفهان، انتشارات نقش جهان، ۱۳۸۰) صص ۱۲۶-۱۲۷.

۱۲. **نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی**، محمدرضا قربانی (تهران، نشر آروین، ۱۳۷۳)، ص ۵.

۱۳. **ما نیز مردمی هستیم**: گفت‌وگو با محمود دولت آبادی، امیرحسن چهلتن، فریدون فریاد (تهران، نشر پارسی، ۱۳۶۸) ص ۱۸۲.

۱۴. **تراژدی مکبث**، ویلیام شکسپیر، ترجمه فرنگیس شادمان (نمازی) (تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۷۰) ص ۸ متن.

۱۵. همان، ص ۲۰.

۱۶. **ادبیات چیست؟** ژان پل سارتر، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی (تهران، کتاب زمان، چاپ هفتم، ۱۳۷۰) صص ۶۸-۶۹.

۱۷. **نظریه ادبی و نقد عملی**، رامان سلدن، ترجمهٔ دکتر جلال سخنور، سیما زمانی (تهران، مؤسسه فرزانگان پیشرو، ۱۳۷۵)، صص ۱۹۳-۱۹۴.

۱۸. **بوف کور**، صادق هدایت (تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ دهم ۱۳۴۳) ص ۱۱.

۱۹. **فرویدیسم: با اشاراتی به ادبیات و عرفان**، ا. ح. آریان‌پور (تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷) زیرنویس ص ۲۲۰.

۲۰. **چشم‌اندازهای اسطوره**، میرچا الیاده، ترجمهٔ جلال ستاری (تهران، انتشارات توس، ۱۳۶۲) ص ۸۷.

۲۱. **سگ ولگرد**، صادق هدایت (تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶) ص ۱۲۵.

۲۲. **ادیان و مکتبهای فلسفی هند**، داریوش شایگان (تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۶) ص ۶۸۳.

۲۳. **ادبیات پسامدرن**، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو (تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۱) صص ۱۳۶-۱۳۷.

۲۴. **دایرةالمعارف فارسی**، به سرپرستی غلامحسین مصاحب (تهران، با همکاری مؤسسه انتشارات فرانکلین، ۱۳۴۵) ج ۱، زیر کلمهٔ «سوشیانس».