

دلالت‌های ضمنی در جای خالی سلوچ و کلیدر دولت آبادی*

قهرمان شیری**

چکیده

در کلیدر و جای خالی سلوچ، بخش عمده‌ای از واقعیت‌های داستانی - شخصیت‌ها، کنش‌ها، اشیاء و صحنه‌ها - علاوه بر دلالت مستقیم بر واقعیت‌های عیان و عینی، مفهومی فراتر از خود را نیز در درون خود نهفته دارند که در کل به آن‌ها دلالت ضمنی گفته می‌شود. این مفاهیم عبارت‌اند از: دلالت‌های استعاری، تمثیلی، نمادین، کنایی و مجازی. تمثیل در این جا، به خاطر تعلق این دو رمان به ادبیات رئالیستی، به طور کلی - جز در دو سه جا - چندان جایگاهی ندارد. استعاره نیز در معنای خاص و تخصصی آن در حوزه ادبیات منظوم قرار می‌گیرد و مفهوم عام آن نیز آن چنان کلی است که مصادیق و زیرمجموعه‌های آن را باید در اسنادهای مجازی دیگر چون نماد و کنایه و مجاز مرسل جستجو کرد. در این دو رمان، واقعیت‌های کنایی و نمادین در عین دلالت بر حقیقت وجودی خود، به دلیل قرار گرفتن در موقعیت‌های خاصی از متن ماجرا بر حقیقتی فراتر از سطح ظاهری خود نیز راه می‌برند و توان وارد شدن به قلمرو دلالت‌های مجازی را دارند. بیش‌ترین گونه دلالت‌های مجازی در این دو رمان از نوع نماد و کنایه است که در این جا نمونه‌های بسیاری از آن‌ها به بررسی گذاشته شده است.

واژه‌های کلیدی: کلیدر، جای خالی سلوچ، دولت آبادی، نماد، کنایه.

*- تاریخ وصول: ۸۷/۷/۳۰ تأیید نهایی: ۸۸/۱/۲۳

** - دانشیار دانشگاه رازی

نماد در سلوچ

با آن که ظاهر واقع‌گرایانه برخی از داستان‌ها - به ویژه جای خالی سلوچ - به دور از هر گونه وجهه تمثیلی یا نماد‌گرایانه، با همان بافت رئالیستی خود به خوبی از عهده القای مقصود برآمده است، اما ساخت واقعیت در این داستان‌ها به گونه‌ای است که علاوه بر مقید بودن به عینیت‌نمایی و این‌همانی کامل عیار با واقعیت، خود می‌تواند مدل کوچکی از یک واقعیت بزرگ‌تر و پرشمول‌تر باشد؛ یعنی آن‌چه به نمایش در می‌آید در عین واقعیت‌نمایی می‌تواند یک نمونه نوعی و جزء‌نما برای نشان دادن کلیت یک موضوع باشد - مشت نمونه خروار. با گذاشتن بار معنایی مضاعف بر گرده داستان، هم قدرت تفکرانگیزی روایت افزوده می‌شود و هم پویایی و مشارکت فکری مخاطب. روشی که ترکیب خلاقه‌ای است از شیوه هدایت در مثلاً «سه قطره خون» و سبک چوبک در «سنگ صبور» که خشکی و تصنعی بودگی «سه قطره خون» که محور آن بر یک بافت نماد‌گرایانه نهاده شده، از طریق تلفیق با ریزینی‌های رئالیستی دنیای سنگ صبور، تبدیل به ساختی تلطیف‌یافته و طبیعی نما شده است. در این میان، شیوه‌ای که در «سگ ولگرد» و «انتری که لوپیش مرده بود» به کار گرفته شده، به سبک «جای خالی سلوچ» نزدیک‌تر است. اما این داستان‌ها ساختی تمثیل‌گونه دارند و سطح و ساحت ظاهری آن‌ها، چندان مطلوب نظر نویسندگان نبوده است.

اگر چه صحنه به چاه افتادن عباس در جای خالی سلوچ، تداعی‌کننده تمثیل‌گریز یک مرد از پیش شتر مست و آویزان ماندن او بر دهانه چاه در کلیله و دمنه است و جدال سرسختانه عباس و ابرو نیز تشابه بسیار به اسطوره برادرکشی هابیل و قابیل دارد، اما حتی کسانی نیز که بر اهمیت این بینش تمثیلی در سلوچ تأکید کرده‌اند، از یک سو، تأثیرپذیری دولت‌آبادی از این تمثیل‌ها را یک امر احتمالی و به دور از هر گونه قطعیت تلقی کرده‌اند و از سوی دیگر، تمثیلی بودن را تنها مختص به پاره‌ای از روایت دانسته‌اند، «بی آن که کل رمان را به صورت یک تمثیل (Allegory) در آورده باشد.» (علائی، ۱۳۷۳، ۶۴)؛ در حالی که داستان‌هایی چون جای خالی سلوچ و کلیدر را، که در عین واقعیت‌نمایی، نمونه

کوچکی از واقعیت‌های بسیار بزرگ‌تر را نمایندگی می‌کنند، می‌توان کنایه‌هایی دانست که هم مصداق ظاهری و هم مصداق باطنی آن‌ها، هر دو از معنای درست برخوردارند. معنای کنایی آن‌ها که از نوع همان دلالت‌های ضمنی است، دلالت استعاری نیز می‌تواند تلقی شود؛ چون شماری از کنایه‌ها استعاره نیز هستند.

دولت آبادی به رغم علاقه شدید به واقع‌گرایی صرف، از برخی امکانات سمبولیسم نیز برای افزودن بر مفاهیم کنایی و ضمنی روایت در جا به جای بعضی از داستان‌ها استفاده می‌کند. اما البته با امساک بسیار و با رنگ و جلایی کاملاً رئالیستی. به گونه‌ای که از فرط طبیعی‌نمایی تشخیص و تفکیک آن به سادگی امکان‌پذیر نیست. در «جای خالی سلوچ» حضور غایبانه سلوچ در کل روایت، که به دلیل ناگزیری زندگی، و از سر استیصال، خانواده را رها کرده و به یک‌باره نیست شده است و ماجراهای داستان نیز از زمانی که او رفته است آغاز می‌شود و نویسنده نیز نبود او را در کانون و مرکز داستان قرار داده، خود یک نماد محوری است. او در حقیقت نمودی است از سنت‌هایی که عملاً در مواجهه با پدیده‌های جدید جهان معاصر، خود به خود رنگ و جلای اصلی خود را باخته‌اند و به نیست‌شدگی تن سپرده‌اند. «نیست هست نمایی» که وجودش توهمی بیش نیست و مرگان بیهوده به زنده بودن او دل خوش کرده است. محمدرضا قربانی بر این عقیده است که «چهره نمادین پدر در این داستان، بازنمای گذشته روستایی است که قرار است تا چندی دیگر از صفحه روزگار حذف شود.» (قربانی، ۱۳۷۳، ۱۶۵) و دستغیب، داستان سلوچ را نه یک داستان خانوادگی، بلکه داستان روستایی ویژه و حتی منطقه‌ای مشخص می‌شمارد که در آن «رویاری انسان با طبیعت، کار، ستم اجتماعی» به تجسم درآمده است (دستغیب، ۱۳۷۸، ۱۲۱). پیشه کشاورزی و سنت‌های مربوط به آن، پیش از آن که تراکتور و موتور و مکنیه به روستا وارد شود از یک سو به دلیل سیاست‌های سوء اقتصادی دولت که با پول بادآورده نفت، واردات را بر حمایت تولیدات داخلی مرجح می‌شمارد و از سوی دیگر به خاطر دشواری‌های کشت و کار و نبود امکانات مالی و نیز راه‌یابی جوانان روستا به بازار کار شهرها، از رونق پیشین افتاده بوده است و سلوچ - که میرعابدینی او را «استعاره هویت

گمشده روستا» «در برزخ یک دوره جابه‌جایی» می‌داند (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۳، ۸۶۶)، نماد این سنت‌های رو به زوال است که یکی دو نمونه آن در جابه‌جای روایت حضور همیشگی دارند. یکی حاج سالم است که زمانی شاهنامه خوان روستا بوده و حال با کساد شدن بازار نقالی، کم‌سویی چشم را بهانه کرده و به گدایی روی آورده است. به قول حسن عابدینی، گدایی و آوارگی او و دیوانگی فرزندش، «به نوعی سرگردانی آدم‌ها در متن یک زندگی روبه تلاشی را به نمایش» می‌گذارد. به خصوص مرگان و فرزندانش، که تمام تقلاهایشان همانند رفت و آمدهای حاج سالم و پسرش بی‌ثمر است (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۳، ۸۶۵) و فرد دیگر، کربلایی دوشنبه است که کاروان‌سالار منطقه بوده و حال مدتی است که شترهایش را فروخته و با نزول دادن پول امرار معاش می‌کند؛ چون دیگر ماشین جای شتر را گرفته است و جایگزینی آسیاب موتوری به جای آسیاب آبی در روستای مجاور - کهنه کال - و بیکار و نابینا شدن شهمیر آسیابان نیز نمونه دیگری از غلبه تدریجی مظاهر تجددگرایی بر سنت‌های بومی است که زوال و اضمحلال همه در سر به نیست‌شدگی سلوچ نمود پیدا کرده است.

به اعتقاد یکی از منتقدان، «رابطه میان سلوچ و جامعه، رابطه‌ای است جدلی. جامعه و فرد تنها در یک همبستگی دوگانه معنا می‌یابند؛ حال آن که هم سلوچ و هم جامعه، یک دیگر را نفی می‌کنند. این جدل به سرگشتگی فرد و فروپاشی جامعه می‌انجامد.» (نبود سلوچ، نبود همه آن چیزهایی است که در جامعه روستا، تکیه‌گاه اجتماعی و اقتصادی او هستند. سرگشتگی مرگان سرگشتگی تمام جامعه و بی‌هویتی مردم را در یک دوره تاریخی دگرگونی اجتماعی نشان می‌دهد. پایه‌های چارچوب ساختاری رمان بر این دو عامل [نبود سلوچ و سرگشتگی مرگان] استوار است و گسترش روند مضمون رمان هم رو به سوی این دو دارد.» (نواب‌پور، ۱۳۶۹، ۲۳۱) و این نیز استنباط محمدرضا قربانی است که: «هجرت سلوچ، سوای آن که حکایت از [یا دلالت بر] میل به نوشدگی و تولد دوباره او دارد - که این البته با پرواز سلوچ بر فراز رود شور و حضور مداومش در خیال مرگان معنا پیدا می‌کند - عینی‌ترین و طبیعی‌ترین عکس‌العمل روستایی بی‌زمینی است که می‌خواهد آبرومندانه و شرافتمندانه زندگی کند» (قربانی، ۱۳۷۳، ۴۲).

صحنه‌های پایانی جای خالی سلوچ، به خصوص به چاه انداخته شدن شتر پیر سالار و قطعه‌قطعه کردن آن نیز از نمادهای نیرومند داستان است. در این صحنه‌ها، همزمان با کوچ‌گزینی خانواده سلوچ، چشم‌انداز درهم‌آشفته‌ای از روستا بر جای می‌ماند: لاشه بی‌جان تراکتور در کناره روستا، قناتی که آب خونین بیرون می‌دهد، اوج‌گیری اختلافات روستاییان و درگیری فیزیکی دو تا از آن‌ها در برابر چشم مأموران دولت و بازداشت شدن، دستور مأموران به تغییر دادن محل مکینه و سیطره جو سردرگمی بر روستاییان. و معنادارتر از همه دلخوشی عباس و رقیه به آینده بی‌عاقبت روستاست؛ دو شخصیت علیل و درمانده که با کردار و افکار کودکان خود نمود نمایی از وضعیت روستا را به نمایش می‌گذارند؛ به ویژه رقیه که پرهیب ترحم‌انگیز و خارج از هنجار انسانی او همه جا بر سر روستا سایه گستر شده است. انداختن یک شتر پیر به درون مادر چاه قنات به وسیله یکی از مکینه‌داران و تلاش دسته‌جمعی روستاییان برای بیرون آوردن آن و همراهی نیمه‌کاره خانواده سلوچ با مردم و بیرون نیامدن لاشه شتر مگر با قطعه قطعه شدن، آخرین واقعه نمادین داستان است که به خوبی دلالت بر تأثیر تخریب‌آمیز مظاهر مکانیزاسیون بر وضعیت زیستی و رفتاری مردم دارد و عاملیت آن در شکل‌دهی به توطئه‌ها، گسستن رابطه‌های عاطفی بین خویشاوندان، از هم پراکندگی خانواده‌ها و دل‌خونی و عذاب روحی آدم‌ها. خداحافظی حزن‌انگیز خانواده سلوچ از باقی‌مانده اقوام در روستا که نویسنده با قرار دادن آن در انتها، و تعبیه پایان‌بندی باز و تراژیک در رمان به زیبایی و مهارت تمام توانسته تأثیر عاطفی و تفکرانگیز روایت را توأم با هم به تصویر بکشد، یکی از مصداق‌های مسلم این گسستگی گریه‌آلود است. میرعابدینی نیز شتر را «مظهر نظام کهنه» می‌داند «که عاقبت پیش پای نظم تازه قربانی می‌شود». و آدم‌ها که اسیر شتر هستند و سرنوشت و خلق و خوی او را گرفته‌اند، همگی به وسیله این مظهر نظام کهنه نابود می‌شوند (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۳، ۸۶۶). در این میان، «مرگ نظم تازه نیز در لاشه تراکتوری بازتاب می‌یابد که کنار گورستان افتاده است: جامعه‌ای معلق، [که] نه سنت‌ها را به شکلی خلاق ادامه داده و نه در روند تجدد به جایی رسیده است: از آن جا راننده و از این جا مانده» (همان، ۱۳۷۷/۳).

مرگان نیز نمادی از زمین است. ارتباط گسترده او با تمامی خانواده‌ها و همه‌فن‌حریف بودگی و ایستادگی در برابر خرده‌مالک‌ها و تلاش تمام جریان‌های روستا برای تأثیرگذاری و تصرف او و صراحت نویسنده در «زمین» و «زن همه» نامیدن او، قراین متعددی هستند که صحت این ادعا را تأیید می‌کنند. کتابیون شهپرزاد بر این اعتقاد است که بین زمین و مادر رابطه تنگاتنگ وجود دارد. «هر دو زخم‌خورده و مجروح‌اند: تراکتور زمین را شخم می‌زند و ابراو، به عنوان نماد جوانان روستا، که در آن واحد هم پرجنب‌وجوش‌اند و هم بی‌ادب، به پیکر مرگان حمله‌ور می‌شود. مرگان مورد تجاوز جنسی سردار قرار می‌گیرد و خاک خدا زمین به واسطه ورود زمین‌داران جدید آلوده می‌شود» (شهپرزاد، ۱۳۸۲، ۱۶۵). سلوچ نمادی از فکر و فرهنگ و روح روستاست و مرگان نمودی از مال و املاک مادی. از این روست که سالار شتردار روستا به عنوان نماینده دوره دامپرووری، با چشم طمع کارانه خود او را برای لحظه‌ای به دام می‌اندازد و کربلایی دوشنبه، در نقش طبقه نوخاسته و واسطه نظام معیشتی قدیم و جدید - سرمایه‌داری تجاری - تلاش فراوانی برای تملک او می‌کند اما به دلیل ناهمسویی فکری و رفتاری، همواره بر تنفر مرگان از خود می‌افزاید و زمانی که مرگان قطعه زمین خود را بر اثر پافشاری‌های زیاد فرزندانش به خرده مالک‌ها وامی‌گذارد و تصمیم به ترک روستا می‌گیرد آینده نامعلومی در پیش رویش قرار می‌گیرد؛ همان آینده‌ای که در پیش روی زمین‌های روستا قرار گرفته است. فرزندان مرگان نیز هر کدام نماینده یک رویه متفاوت‌تر از دیگری هستند. عباس، طرف‌دار سنت است و ابراو نماینده مدرنیته و هر دو، با آن که زیان‌های اساسی از این رویه‌ها دیده‌اند، در آخر هم همچنان بر موضع خود ماندگار می‌مانند. در این میان، با آن که هاجر نیز موضعی همسو با مقتضیات زمانه دارد اما از آن جا که در زمان دختری شدیداً سرکوب‌شده و الان نیز اختیارش به طور مطلق در دست شوهر است و شوهرش نیز یک سنت‌گرای تمام‌عیار است، از این رو هم او یک موجود مقلد و مطیع است و هم شوهرش که به رغم طرفداری از سنت، همواره مترصد تغییر اوضاع است. از جمله نمادهای جزئی نیز می‌توان به گشاد بودن لباس و تنگ بودن کفش هاجر در هنگام

عروسی اشاره کرد که هر دو به دلیل خردسالی دختر دلالت غیرمستقیم بر ناسازگاری وضعیت او با این ازدواج و عروسی دارند. و نیز «معدن»، که مرگان نگران یافتن کاری در آن است، کنایه‌ای است از وابستگی جامعه به منابع زیرزمینی اش و آشکارا به نفت. (نواب پور، ۱۳۶۹، ۲۳۵) و آن صحنه نیز که مرگان، هاجر را برای خرید عروسی به شهر می‌برد و رقیه زن علی گناو مثل پیراهنی چرک‌مُرد، لای در ایستاده است و با چشم‌های مرده‌اش به آن‌ها نگاه می‌کند، به قول میرعبدینی، تصویری است که آخر و عاقبت هاجر را به نمایش می‌گذارد (میرعبدینی، ۱۳۷۷، ج ۳، ۸۶۷).

نام‌های معنادار نیز بخشی از این نمادهای مکتوم و طبیعی نماست. «زمینج» نام روستا، یادآور زمین است و کلیت ماجرا نیز چیزی جز داستان زمین نیست. نام «سلوچ» تداعی‌کننده کوچ است و نام «مرگان» همانم مرگ است و دلالت‌کننده بر دوره‌ای که رو به سپری شدن دارد. و نام‌های «عباس» و «رقیه» همسویی بسیاری با مظلومیت صاحبان این نام‌ها در فرهنگ دینی دارد. و «ابراو» که تلفظ عامیانه ابراهیم است با آن حوادثی که از سر می‌گذراند در سختی کشی و موفقیت و مدرن‌بودگی، به طور تقریبی بی‌تشابه به شخصیت ابراهیم در قصه‌های دینی نیست. «حاج سالم» و پسرش «مسلم» نیز با آن حضور همیشگی در لابه‌لای وقایع و تکدی‌گری و تملق‌گویی و فرصت‌طلبی، یک دلالت ضمنی و طنزآلود را در داستان نمایندگی می‌کنند که می‌توان آن را در این عبارت مختصر بازگویی کرد که: در محیط درهم‌آشفته‌ای که هم‌ستیزی سنت‌های جدید و قدیم به وجود آورده‌اند، تنها کسانی توانسته‌اند خود را از سردرگمی‌ها سالم و مصون نگه دارند که مشاعر چندان سالمی نداشته‌اند. یک تن آسوده در جهان دیدم / آن هم آسوده‌اش تخلص بود.

اعمال و حوادث فرعی داستان‌ها، حتی در داستان‌های تمثیلی و نمادین نیز به طور عام اغلب برای آن است که جلوه‌های طبیعی نما یا جنبه‌های حقیقت مانند داستان تقویت شود. اما البته این، یک حکم همه‌شمول نیست. شاید موارد نقض آن بیش‌تر از موارد صدق باشد. در داستان‌های دولت‌آبادی به دلیل وسواس او به انعکاس سنت‌های اقلیمی و مقید بودن به اصل واقع‌گرایی، و وضوح موضوع محوری داستان در پیکره کلی روایت، تقریباً کارکرد

حوادث حاشیه‌ای داستان را از نقش‌پذیری در القای مفهوم اصلی روایت غیرضروری ساخته است. اما نویسنده در نهایت مهارت، مانند صادق هدایت، در تمامی اجزای فرعی روایت نیز پاره‌ها یا مدل‌های کوچکی از پیکره اصلی روایت را تعبیه می‌کند تا پیش از پایان روایت و شکل‌گیری کامل ماجرا در ذهن مخاطب، زمینه‌های لازم برای مواجه شدن با کلیت ماجرا فراهم شود. برای مثال، در «جای خالی سلوچ» ماجرای قماربازی عباس با پسر کدخدا و پسر سالار عبدالله، که هر دو از بزرگ‌زادگان روستایند، و بلعیدن پول‌های پسر سالار به وسیله عباس در لحظه ورود خشونت‌بار کدخدا و گریز همبازی‌ها، و رنج و عذاب دفع پول‌ها که عباس را نیمه‌جان می‌کند، در واقع نمایش کوچکی فراهم شده است برای نشان دادن وضعیت طبقاتی و شیوه معیشتی در روستا؛ و در مدلی بزرگ‌تر، وضعیت جوامع پیرامونی، که با واسطه کردن جان‌مایه‌های وجودی، خود را بر سر پا نگه می‌دارند؛ در حالی که آن‌چه از دست طبقه مقابل خارج می‌شود چیزی نیست که حتی قابل ذکر باشد. در آن جا نیز که عباس هنگام شترچرانی، و در گریز از یک شتر مست به درون چاهی سقوط می‌کند و از هول مار درون چاه، یک شبه به پیرمردی سپید موی و چروکیده و زبان در کام کشیده و در یک کلام به یک معلول جسمی و حتی روحی تمام عیار بدل می‌شود، سیطره عوامل غالب طبیعی بر حوزه سنت به تصویر درآمده است و پیرسالی زودرس انسان‌ها در کوتاه آمدن و تن ندادن به قانون تغییر و تکامل شیوه معیشت. به تفسیر دیگر، آن شتر مست در حکم نمودی از مظاهر پرشور و حرارت صنعت و تکنیک جدید است و خرده‌مالکانی که در تصرف و ثبت و ربط زمین‌های دیم‌زار روستا، شتابان در حال پیش‌روی هستند و آن شتر ماده پیر و مطیع که دندان‌های شتر جوان بر خرخره‌اش فرورفته است و نعره‌هایش بیابان را پر کرده، نمودی از مال و ملک و همه دارایی‌های مادی و معنوی روستا. و عباس که در هنگامه این جدال پر جوش و خروش، به دلیل شب‌نخوابی از خمار خستگی در خواب و خلسه فرو رفته است نماینده مردمی است که اشرافی به هم‌ستیزی‌های موجود در روستا که بین مظاهر کهنه و نو در گرفته است و مجهول‌بودگی ماهیتش پیش‌بینی عواقب آن را ناشناخته گذارده است؛ نیافته‌اند؛ چون زیان مستقیم آن

برای تک‌تک آن‌ها به تجربه درنیامده است. زمانی که شتر مست، خشمگین از مداخله‌گری‌های عباس، سر در پی او می‌گذارد، ماهیت مخاصمه و سویه زیان‌مند آن برای عباس - به عنوان نماینده‌ی عامه‌ی مردم - مشخص می‌شود و آن در زمانی است که دیگر نه فرصتی برای اندیشیدن هست و نه توانی برای مقابله با قدرت تهاجمی آن نیروی تازه‌نفس و بی‌مهار. فرجام این جدال جنون‌آمیز البته چیزی جز سقوط نیست. آن مار هراس‌آور درون چاه نیز نماد قدرت قاهره‌ی طبیعت است که یکی از نیروهای غالب بر نگرش سنت‌گرایانه است. در جوامعی که زمینه‌های لازم برای ورود مظاهر فناورانه‌ی مدرنیته فراهم نشده است، تعارض‌های ورود تحمیلی تکنولوژی بر عرصه‌ای که در سیطره‌ی سنت‌های اقلیمی و معیشتی کهن است، همانند تیغه‌های قیچی عمل می‌کند و آن که در این گیرودار نه راه پس دارد و نه راه پیش، عاقبتش همان خواهد بود که بر سر عباس آمد - پیری و زمین‌گیری در عنفوان جوانی. مغلوب شدن شتر مست با نیش مرگ‌آور مار نیز، نوعی پیش‌گویی است در باب غالب‌بودگی سنت و قدرت قاهره‌ی طبیعت، اگر چه چهره‌ی مخنث‌گونه‌ای که عباس یافته، دلیل قاطعی است بر پیش آمدن وضعیتی مسخ‌کننده و ناهم‌ساز با هیچ کدام از آن دو سویه‌ی پیشین.

مشیت‌علایی تمثیل عباس و شتر و چاه را دارای نقش نمادین دو گانه می‌داند که دولت‌آبادی «در تلفیق این دو نقش موفق نبوده است». یکی از این نقش‌ها، پیام اخلاقی آن است که در سفید شدن موی سر عباس به عنوان کنایه‌ای از تجربیات کسب شده به وسیله‌ی او، عینیت یافته است. چون پیش‌تر عباس گرگ‌بچه‌ای دانسته شده است که طبیعتی شرور و درنده‌خو و آزمند و خودم‌محور دارد و نمی‌تواند دل به غم بدهد. اما پس از آن تجربه‌ی هولناک، به نوعی آرامش و قرار و تواضع و بی‌نیازی دست می‌یابد. لایه‌ی دوم که دولت‌آبادی بیشتر قصد تجسم و تأکید بر آن را دارد، جنبه‌ی اجتماعی تمثیل است. «موقعیت عباس در چاه چنین توصیف می‌شود: «روی سر، شب بیداد، زیر شب، چاه. میان شب و چاه، شتری مست و خونی.» این وضعیت، از دیدگاه تمثیل، وضعیت خرده‌مالکین جزء روستای زمینج است. مردمانی که نه آن قدر صاحب زمین‌اند که بتوانند بمانند، و نه مانند آفتاب‌نشین‌ها، آن قدر کم‌زمین که بتوانند رهايش کنند. تداعی عباس با شتر - علاوه بر

القای تصور اخلاقی - ارتباط او با شیوه سنتی اقتصاد را القا می کند.» (علایی، ۱۳۷۳، ۶۴). کتک زدن و علیل کردن زن به وسیله علی گناو و رها کردن او در خانه و عقد ازدواج نامناسب بستن با نوجوان ناراضی و نارسی چون هاجر، که همزمان با ورود تراکتور به روستا انجام می شود، نمودی است از وضعیت روستا که به دلیل عدم استفاده از امکانات کاری موجود، آدم هایش را به بیکارگی و آوارگی کشانده است و آن گاه دل در گرو یک نیروی نو رسیده مکانیکی و غریبه بسته که به کار آن چندان اطمینانی نیست، مصداقی است بر «آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می کرد». جهالتی که علی گناو در کتک زدن های خود به زنش به خرج می دهد و بار اول او را نازا می کند و بار دوم علیل و درمانده، شبیه کاری است که خرده مالک ها با تغییر کاربری زمین ها و مکینه زدن و خشکاندن قنات ها انجام می دهند که نهایت کار عبارت است از کم آب ماندن چاه عمیق و بیکاری و خرابی تراکتور و فرار متولیان اصلی طرح و سرگردانی مردم.

مشیت علایی، حتی لحن و زبان دولت آبادی را در جای خالی سلوچ، «لحنی به شدت تلخ و عبوس»، «تراژیک و ناتورالیستی» و «استعاری» می داند و می نویسد: «توجه کنید به استعاره «سوراخ» برای دهان؛ «افعی پیر» برای کربلایی دوشنبه» و تعبیرهایی چون «نگهبان در جهنم»، «قلب چرمی»، «چغفر و سم کوب»، و «رطیل وار»، و «عقرب مانند»، که همه برای کربلایی دوشنبه به کار رفته اند و عبارت «خرچنگ وار» که برای چسبیدن موهای عباس به سر او آورده شده است. «کثرت ایماژهای جانوران و حشرات - که خواننده را به یاد اتللو می اندازد - و به طور کلی نمونه های منزجر کننده - رطیل، لاشخور، خرچنگ، عقرب، گرگ، مار - بازتاب تلخی ذهن نویسنده است که انسان ها را در شبکه ای از روابط حیوانی محصور می بیند» (علایی، ۱۳۷۳، ۶۵).

نماد و صحنه های محوری

یکی از صحنه های محوری در جای خالی سلوچ، اندکی پس از آغاز نیمه دوم رمان چهره نشان می دهد و آن، هم زمان و هم مکان شدن رخداد چهار حادثه اساسی در میدان گاهی روستاست: راهی شدن ۲۱ نفر از جوانان روستا به عنوان کارگر فصلی به مناطق

دور افتاده و در همان صبحگاه، بردن شترهای سردار ساربان به صحرا به وسیله عباس، پسر بزرگ مرگان، و در نیمه‌های روز دچار حمله شتر شدن و به چاه پناه بردن و از ترس لوک مست و مار، پیر و سفید مو شدن؛ و در همان صبحگاه، پیدا شدن سر و کله تراکتوری که خرده مالک‌ها برای روستا خریده‌اند و خوشحالی ابراو، پسر مرگان، که قرار است در آینده راننده تراکتور شود و همزمان با این سه حادثه، عازم شدن علی گناو و هاجر، دختر مرگان، برای خرید وسایل عروسی به شهر در همان صبحگاه. از آن جا که دولت آبادی هم مثل شماری از نویسندگان این سال‌ها نظر خوشایندی نسبت به فناوری‌های جدید و نظام سرمایه‌داری ندارد، به این خاطر برای نشان دادن تصویر تخریب‌گرانه از تکنولوژی و طرفداران آن، مهاجرت دسته‌جمعی جوانان روستا را با ورود تراکتور هم‌زمان کرده است تا مخاطب بدون هیچ گفتگو، به غیر ضروری بودن فناوری‌های جدید در جوامع سنتی پی‌برد؛ همچنان که در نهایت، همین تراکتور و مکانیزه کردن کشاورزی، نظام زندگی را به طور کامل بر هم می‌ریزد و روز به روز همه روستاییان زمینج را به آوارگی در شهر می‌کشاند و خود نیز به دلیل عدم انطباق با مقتضیات محیط و مخالفت‌های عمومی، سرانجامی جز ورشکستگی پیدا نمی‌کند.

«بخشی از تعارض عباس و ابراو - سوی جدال اساطیری قاییل و هابیل - تعارض دو شیوه کهنه و نو است که در قالب تراکتورسواری و شترچرانی آن دو تجلی می‌کند؛ تقابل کشاورزی سنتی با کشاورزی مکانیزه. دولت آبادی این نکته را در صحنه‌ای زیبا با بیانی سمبلیک چنین تصویر کرده است: در لحظه‌ای که تراکتور - مظهر نظام نو (در پی تغییرات موسوم به اصلاحات ارضی؟) وارد می‌شود، شترها - نماد نظام پیشین - در حال خروج از ده هستند: «تراکتور با غرشی پیش آمد. شترها رم برداشتند.» بیان هجوم یک شیوه و عقب‌نشینی شیوه‌ای دیگر.» مهاجرت تعدادی از جوانان به شهر و خالی ماندن روستا از نیروی کار نیز مضمونی است که دولت آبادی «در قالب لانه‌های مورچگان در زمین نرم ترسیم کرده است؛ لانه‌هایی که به آسانی در هم ریخته می‌شوند» (علایی، ۱۳۷۳، ۶۵).

حادثه عروسی نیز اگر چه در ظاهر ارتباط چندانی به ماجرای اصلی ندارد اما در حقیقت، چیزی جز یک مثال و مدل دیگر و این بار البته کوچک‌تر از واقعیت‌های جاری در کلیت روایت نیست. رقیه زن اول و علیل‌شده علی گناو، نمودی از همان شیوه معیشت سنتی است که به وسیله متولیان اصلی خود به چنان حال و روزگاری گرفتار آمده است. و نامزدی علی گناو با دختر نابالغی چون هاجر که به اصرار مرد و اجبار دختر به وسیله خانواده به ازدواج رسمی کشیده می‌شود، نمایش دیگری از همان واقعیتی است که در کل روستا - در تمثیل یک کشور - در حال انجام شدن است؛ به اصرار و اجبار، موجود نابالغ و نامجربی را به محیط ناآشنایی وارد کردن، و به عاقبت آن نیندیشیدن. حادثه شترچرانی عباس و پیر شدن او بر اثر حمله لوک مست نیز در هماهنگی کامل با سه حادثه دیگر قرار گرفته است و حتی تکمیل‌کننده آن‌ها است. او در نقش مرد جوانی ظاهر شده است که به جای همسویی با جریان تغییر در جامعه، همچنان کورکورانه بر طبل طرفداری از بارگاه سنت می‌کوبد، در حالی که سنت پس از سپری شدن دوره طلایی خود و فرو غلتیدن در سرایشب فرسودگی و انحطاط، ایمان و آرمان و شور جوانی را در کام جوانان فسرده می‌کند و آنان را پیش از موعد و از اول جوانی پیر و فرسوده و زمین‌گیر می‌کند. و زمین‌گیر شدن، یعنی به زمین زده شدن، سقوط و نابودی نیروهای جدید به وسیله نیروهای سنتی است؛ به دلیل آن که نیروهای جوان به اقتضای جوانی خود رفتار نمی‌کنند. در ادامه روایت، وقتی مرگان - در هنگام رفتن برای گرفتن مزد عباس - در طویله سردار به وسیله او مورد تجاوز قرار می‌گیرد، دولت‌آبادی نیز مانند ساعدی در دندیل، با توسل به فرهنگ و زبان عامیانه، تجاوز نظام سنتی بر نوامیس خانواده‌ها را به تصویر عینی تبدیل می‌کند تا حکم محکومیت نظام‌های سنتی را در نظر عالم و عامی به قطعیت برساند.

مرگان به عنوان نمادی از دشت و دشتبان - به قول خود نویسنده - (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲، ۳۰۶) - و در نقش زمین و سرزمین، یا به قول خود نویسنده «پیر مادر زمین» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲، ۳۵۸) از یک سو، بقایای وجودش با حرص و طمع و چشم تجاوزکارانه دو نیروی سنتی به جا مانده از گذشته که آخرین رمق‌های خود را سپری می‌کنند - سردار ساربان و

کربلایی دوشنبه نزول‌خوار - در حال بلعیده شدن است. از سوی دیگر همه افراد خانواده‌اش، و دار و ندارشان به وسیله نیروهای تازه به دوران رسیده، یا به نابودی کشیده شده‌اند - سلوچ - و یا ناقص و زمین گیر شده‌اند - عباس - و یا به یک زندگی تحمیلی تن سپرده‌اند - هاجر - و یا با پشت کردن به خانواده و با میل و اختیار سر به اطاعت از نیروهای جدید سپرده‌اند - ابراو - و در این میان مرگان به عنوان سرپرست خانواده، در گریز از نیروهای سنتی و در ستیز با نیروهای جدید، تک و تنها و چند پاره شده، دقیقاً همانند قطعه زمین خانواده، واقعاً در یک موقعیت استیصال‌کننده گرفتار آمده است.

هم‌زمانی دو سه حادثه دیگر به دلیل ارتباط زنجیری آن‌ها با یکدیگر در پایان روایت نیز معنادار است: میرزا حسن، صاحب تراکتور که برای مکانیزه کردن زمین‌های زمینج از اداره کشاورزی وام گرفته است پول‌ها را برمی‌دارد و فراری می‌شود و راننده گنبدی نیز وقتی مزدش به وسیله میرزا حسن داده نمی‌شود، به بهانه تعمیر، موتور تراکتور را پیاده می‌کند و با خود می‌برد، و ابراو نیز با خراب شدن تراکتور بیکار می‌شود. پس از این حوادث است که ابراو به خانه پدری باز می‌گردد. چون از وقتی که مادرش را به تراکتور بسته بود و زمین او را نیز با زمین‌های یک پارچه میرزا حسن یکی کرده بود، روی برگشتن به خانه را نداشت و در پیش تراکتور می‌خوابید. حالا با سرد شدن هوا، که نمودی از رابطه‌های سرد خانوادگی و اجتماعی است، و تبدیل شدن تراکتور به عنوان نماد تکنولوژی به توده‌ای آهن پاره بی‌خاصیت، دوباره دلش هوای خانه می‌کند. در این مدت، مرگان دیگر به تاریکی و سکوت تن سپرده است. اما با آمدن فرزند، چراغ خانه دوباره روشن می‌شود و خانواده از پراکندگی و دشمنی دور می‌شود و مرگان دوباره ارتباط پیشین خود را با اهالی روستا از سر می‌گیرد و بی‌دریغ به همه مردم کمک می‌کند و در این زمان است که می‌کوشد فرزندانش را با خود همراه کند و به بهانه خبر زنده بودن سلوچ و برای پیدا کردن او، با آن‌ها به جای دیگری - احتمالاً شهر - کوچ کند.

دهقان کنار کلبه خود بنشست	در آفتاب و گرمی بی‌رنگش
در دیده‌اش تلاطم رنجی بود	در سینه می‌فشرد دل تنگش...

دهقان نگاه خویش به صحرا دوخت
 بر جنب و جوش زنده تابستان
 گویند: «شهر چاره او دارد:
 آن جا کسی گرسنه و عریان نیست
 فردا سه رهنورد، ره خود را
 این هر سه رهنورد - اگر پرسی -
 در پیش، سرنوشت پر از ابهام
 شش پای پینه بسته بی‌پا پوش

- صحرای خفته در غم و فراموشی:
 پاییز داده رنگ فراموشی ...
 در شهر کار هست و فراوان هست
 غم نیست، رنج نیست... ولی نان هست!
 سوی امید گمشده پیمودند
 دهقان و همسر و پسرش بودند:
 در پی، غم گذشته محنت بار
 می کوفت روی جاده ناهموار...»

(بهیانی، ۱۳۷۰، ۶۷)

دلالت‌های کنایی

داستان‌های دولت‌آبادی به رغم برخورداری از ظاهر بسیار مستحکم رئالیستی، اغلب انباشته از دلالت‌های کنایی است. اساس بسیاری از واقعیت‌های مهم سیاسی، اجتماعی و تاریخی نیز در همین دلالت‌های ضمنی - استعاره، کنایه، تمثیل و نماد - نهفته است. یکی از آن صحنه‌های استعاری، فرار هاجر از حجله و بازگرداندن او به وسیله شوهر با زور و کتک و سپس بستن دست و پا و استفاده از یوغ برای تسلیم کردن او است. هاجر، یک دختر نابالغ است که به اجبار به این ازدواج تن داده است. ازدواج او با یک روستایی سن و سال‌دار و زن‌دار، در یک تفسیر دیگر نمودی از اسارت نسل جدید در دست نسل‌های قدیم و سنت‌گرا است. بر این اساس است که لباس عروسی او که متعلق به مادرش مرگان است به او گشاد است و کفش عروسی‌اش نیز تنگ است. چرا که قالب سنت برای جوانانی که تعلق به دوره جدید دارند تنگ و ناساز است. به همین خاطر است که نسل قدیم باید آن‌ها را به ضرب زور و حبس کردن و مراقبت مداوم با خود همسو کند. هر چه هست از قامت ناساز بی‌اندام آن‌ها نیست، عیب تشریف است که بر بالای آن‌ها یا کوتاه است و یا بلند.

تلف شدن لوک مست سردار بر اثر ضربه‌های کارد عباس و گزیده شدن به وسیله مار از منظری دیگر، در واقع دلالتی است کنایی بر همدستی انسان و طبیعت در نابودی

پدیده‌های کهن. عباس به عنوان نیروی جوان و جدید، و مار در نقش نظام و ناموس طبیعت، در کنار زدن عوامل مخرب و در عین حال سرمست و ایستای نظام سنتی و به نابودی کشاندن آن و خالی کردن عرصه برای نیروهای جدید، نقش اساسی بازی می‌کنند. البته عوامل نقش‌باز انسانی، در این راه باید جوانی و زندگی خود را قربانی کنند. ماجرای مراوده یافتن عباس و رقیه زن علیل علی گناو - شوهر هاجر - و تصمیم آن‌ها به ازدواج با یکدیگر نیز این حقیقت را به نمایش می‌گذارد که وازدگان نظام سنتی - رقیه که قربانی ارتباط و ازدواج علی گناو با نوجوانی چون هاجر می‌شود - و واماندگان و ورشکسته‌های نظام جدید - که عباس جوان باشد - به دلیل هم دردی، در نهایت با یکدیگر به همسویی و هم‌سلوکی می‌رسند.

حادثه و اگذار کردن ظرف‌های مسی به سالار عبدالله به وسیله سلوچ در برابر پانزده من گندم و مقاومت سرسختانه مرگان در دادن مس‌ها پس از غیبت سلوچ و همراهی همه افراد خانواده با مرگان، که یک صحنه نمایشی بسیار نیرومند از تنازع بقا در روایت به وجود آورده است، در عین واقعی بودن، نوعی نماد پیش‌گویانه و دربردارنده چکیده همه حوادث در داستان است. سالار عبدالله، یکی از همان خرده‌مالک‌های صاحب ثروت و تازه به دوران رسیده است که می‌خواهند با خرید زمین‌های روستا، آن‌ها را یکپارچه و مکانیزه کنند و در نهایت نیز طرح خود را عملی می‌کنند. و خانواده مرگان، نماینده آن روستاییان بی‌بضاعتی است که تنها با اتکا به قطعه زمینی کوچک و نامرغوب و با تلاش‌های طاقت‌فرسا، زندگی مشقت‌بار خود را سپری می‌کنند. اگر چه در نظام جدید، سلطه ارباب از سر مردم دور شده است و استثمار مستقیم وجود ندارد اما، وزارت کشاورزی با تشویق مالکان متمول‌تر به مکانیزه کردن کشاورزی با اعطای وام‌های بانکی در عمل به تشویق مالکیت‌های بزرگ می‌پردازد. و شکل‌گیری مالکیت‌های بزرگ با زمین‌های یکپارچه و پربازده، چیزی جز نابودی کشاورزان خرده‌پا و بازگشت به همان دوره نظام ارباب و رعیتی نیست. با این تفاوت که ارباب‌ها احساس مسئولیت بیش‌تری در برابر رعیت داشتند و پشتوانه محکمی برای آن‌ها بودند و از مهاجرت روستاییان به شهرها و مناطق دیگر نیز

ممانعت می کردند. و از همه مهم تر، مکانیزه شدن کشاورزی، در زمین های یکپارچه و بزرگ آنها بهتر عملی می شد. اما حکومت پهلوی با ماجرایی اصلاحات ارضی، به طور ناخواسته زمینه را برای سقوط خود - و نه تضمین تداوم سلطه که هدف برنامه ریزان آن بود - فراهم آورد. به این صورت که، ابتدا با تبلیغ و تظاهر و واگذاری قطعه زمین های نامرغوب، کشاورزان را با یک فریب تاریخی، در ظاهر، صاحب زمین کردند. سپس با میدان دادن به شمار معدودی از خرده مالک های ثروتمند، برای تلفیق صنعت و زراعت، آن قطعه زمین ها را از دست کشاورزان خارج کردند و آنها را آواره شهرها نمودند. کشاورزی که پیش از این پشتوانه ارباب را از دست داده بود، اکنون نیز با اصلاحات ارضی، صاحب زمین نشده بود و با یک برنامه فریبنده، نظام زندگی اش از بنیاد دچار فروپاشی شده بود و هم زمان با این حوادث، تبلیغ وجود رفاه اجتماعی و درآمد بهتر در شهرها نیز ذهنیت بسیاری از روستاییان کم درآمد را به جانب شهرها متمایل می کرد و آن گاه بود که حاشیه شهرها انباشته از روستاییانی شد که نه جایگاه رضایت بخشی در شهرها داشتند و نه روزنه امیدی در روستا. بخش عمده ای از زمینه های نارضایتی در وقوع انقلاب ۵۷ را باید در همین حقیقت جستجو کرد. سنتی بودن انقلاب و مخالفت آن با مظاهر تجددگرایی نیز ریشه در همین پیشینه تلخ تاریخی داشت.

دلایل ناهمسازی مظاهر مدرنیته در روستا را باید در عامل های مختلف ریشه یابی کرد که بعضی از آنها عبارت بودند از: ناهمسازی و عدم انطباق مکانیسم های مکانیزاسیون با محیط های اقلیمی روستاها، به دلیل کوچک بودگی و ناپیوستگی زمین ها، و وجود قنات ها و آسیاب ها که مکینه و آسیاب موتوری تهدیدی برای آنها بود؛ مغایر بودن موجودیت تکنولوژی با شیوه معیشت و سنت ها و آداب و اعتقادات قناعت طلبانه روستاییان؛ عدم مشارکت مردم عادی در طرح مکانیزاسیون به دلیل نداشتن توانایی مالی و به تبعیت از آن، تشدید دامنه فقر و غنا و بهره کشی استثماری به شیوه جدید از روستاییان؛ تشدید بیکاری و آوارگی در نیروی کار روستا؛ فرسوده و مستعمل بودن بسیاری از ابزارهای صنعتی و وابستگی همیشگی آنها به تعمیرگاه های شهری. البته پیش از آن که این مظاهر پا به عرصه

روستاها بگذارند، روستاییان به دلیل افزایش جمعیت و بی‌رونقی کشت و کار و چندین علت دیگر، دسته‌دسته رو به شهرها آورده بودند. یکی از آن علت‌های تشدید بخشنده به کوچ‌گزینی‌ها، ارزان بودن بهای غلات بود که با وارد کردن آن از خارج و ارزان‌فروشی، بازار غلات داخلی را کاملاً از رونق انداخته بود. و دیگر آن که شمار بسیاری از روستاییان خشک‌نشین بودند و زمینی از خود نداشتند. به قول یکی از این روستاییان، «امثال ما، نه پدرهامان از زراعت نان خورده‌اند، نه مادرهامان. زمین زراعتی دست هر کی که باشد خیرش به امثال ما نمی‌رسد. سهم ما پیش از این مزدوری بوده، بعد از این هم مزدوری است» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲، ۳۵۳).

نمادهای کلیدر

اگر بپذیریم که کلیدر در عین برخورداری از استقلال و جودی، یک نمونه کوچک از همه آن ماجراهایی است که در طول تاریخ به وسیله عیاران و پهلوانان به وقوع پیوسته است، در آن صورت، شماری از شخصیت‌های شاخص آن به دلیل نمود نوعی - تیبیکال - می‌توانند نماینده طبقات و تیپ‌ها و گروه‌های اجتماعی در تحولات تاریخی باشند. نمود نوعی یا مثالی یا به تعبیر درست‌تر نمایندگی کردن یک فرد از یک گروه هم‌نوع، در ادبیات داستانی نامی جز شخصیت نوعی یا تیبیکال ندارد اما به دلیل برخوردار بودن این گونه شخصیت‌ها از نوعی دلالت ضمنی و مبتنی بر مشابهت، می‌توان آن‌ها را گونه‌ای از اشکال نمادپردازی در داستان دانست که شاید بتوان آن را نماد کلیت‌نگر / یا نماد پنهان‌گر نام‌گذاری کرد. در کلیدر شخصیت‌های گل محمد، ستار، نادعلی، بابقلی بندار آلاجاچی و کربلایی خداداد تقریباً از این گونه آدم‌ها هستند. گل محمد نماینده یاغیان و عیاران است؛ ستار، نمودی از اندیشمندان و روشنفکران؛ نادعلی، نمونه عینی از عاشقان و شوریدگان و عقلای مجانبین و عرفا؛ آلاجاچی، تجسمی از زمین‌داران و اربابان و متولیان نظام فئودالیت؛ و بابقلی بندار، مباشر و پیشکار و اجراکننده اوامر و امورات یک قدرت بزرگ‌تر؛ کربلایی خداداد، نماینده دوره رونق کاروان‌سالاری و شاید دامپروری است که اینک در برابر دوره زمینداری، زمین‌گیر شده است.

پاره‌ای از دلالت‌های ضمنی را کنایه‌گویی‌ها تشکیل می‌دهند. ابهام و طرح غیرمستقیم مقصود، از ضروریات طعن و تعریض و گوشه و کنایه زدن است. اگر بافت این کنایه‌ها به گونه‌ای باشد که بطن پرابهام آن‌ها به صراحت باز کاوی شده باشد، در آن صورت دیگر نمی‌توان آن‌ها را از نوع دلالت‌های ضمنی قلمداد کرد. این گونه کنایه‌ها تبدیل به تشبیه می‌شوند؛ مثل سست شدن دیرک چادرها یا بر باد شدن خرمن‌ها در موقعیت این متن: «اما تب و تابی درون بلقیس را می‌تکاند. دیرک‌های چادر داشتند در نظر بلقیس سست می‌شدند. پایداری خود را از دست می‌دادند. یک جور از هم گسیختگی در همه پیوندهای خانواده رسوخ کرده بود. چیزی داشت از دست می‌رفت؛ خرمنی داشت بر باد می‌شد؛ و روان مادر تیره بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ج ۱، ۳۲۵). اما البته در موارد بسیار، آن ابهام لازم در موقعیت صحنه و سخن وجود دارد. یکی از این کنایه‌ها در آن جا ظاهر شده است که صحبت از اتراق گله‌های آلاچاقی در رباط‌های شاه عباسی است (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ج ۳، ۷۹۰). متروکه شدن یک کاروانسرا، نشانه سپری شدن دوره جلال و شکوه سازنده آن است که برای رعایت حال عموم مردم ۹۹۹ رباط در سراسر مملکت ساخته است و حال، به جای آن که آن رباط‌ها محل اتراق آدم‌ها باشند و متولیان آن کسانی مثل شاه عباس، گوسفندان و چپاول‌گران کوتوله و کوتاه‌فکری چون آلاچاقی بر جای آن‌ها نشسته‌اند - جای کیان بین به کیان می‌دهند.

آن جا که بود آن دلستان با دوستان در بوستان

شد گرگ و روبه را مکان شد گور و کرکس را وطن...

ابر است بر جای قمر زهر است بر جای شکر

سنگست بر جای گهر خارست بر جای سمن ...

زین سان که چرخ نیلگون کرد این سراها را نگون

دیوار کی گردد کنون گردد دیوار یار من ...

(معزی)

در جایی نیز که گل محمد و بیگ محمد، رخت و لباس جهن خان بلوچ و سید شریضا تربتی - یاغی‌های دیروزی و به حکومت پیوسته‌های امروزی - را تنگ و جلف و چسبان و

نافراخورد و زارزننده توصیف می‌کنند، به این وسیله می‌خواهند امنیه شدن آن‌ها را نامناسب و ناچسب با شخصیت آن‌ها قلمداد کنند و آن‌ها را به طعن و تمسخر بگیرند. به دو جهت مخالف هم رفتن سواران جهن خان و گل محمد در پایان مذاکرات نیز دلالت نمادینی بر دوگانگی و مخالف هم بودن مشی و مشرب آن‌ها دارد و از همه معنادارتر، رو به غروب رفتن جهن خان و سوارانش است که دلالت نمادینی است بر شب‌پرستی آن‌ها (دولت آبادی، ۱۳۶۸، ج ۹، ۲۲۶۹؛ و ج ۱، ۲۵۳۲). در آن جا نیز که سرگرد فربخش برای خداحافظی به پیش گل محمد آمده و می‌گوید همه مخالفان گل محمد با هم متحد شده‌اند که او را نابود کنند. آن گاه قربان بلوچ با اشاره به آتشی که برای گرم شدن روشن کرده‌اند از گل محمد می‌پرسد، خاموشش کنم یا نه، چون می‌ترسم که آتش در هیضم بیابان بیفتد. گل محمد می‌گوید، نه، «در این بیابان چندان هم هیمه نرسته است» (دولت آبادی، ۱۳۶۸، ج ۱، ۲۶۱۸). این مکالمه در کنار کپه آتش، گویی این مفهوم کنایی را بازگو می‌کند که آتشی که گل محمدها با قیام خود برافروخته‌اند، چندان هم شعله‌های سوزاننده نداشته است تا به کسی زیان جدی وارد کرده باشد. این قیام آن چنان که از قرائن آشکار آن هویداست، هواداران چندان جذبه نکرده است و آن قدرها هم به منافع ارباب‌ها و دولتی‌ها ضرر نرسانیده است. گل محمد پیش‌ترها در اواخر جلد سوم در حالی که سوار بر اسب است پیشگام پریدن از روی آتش چهارشنبه سوری می‌شود و با این کار گویی خود را برای قدم گذاشتن در خطرها داوطلب می‌کند (دولت آبادی، ۱۳۶۸، ج ۳، ۸۸۲).

چهارپای گل محمد یک شتر است؛ حیوانی که در مقایسه با اسب، روحیه و رفتاری آرام و صبور و مقاوم دارد. تن دادن گل محمد به تحمل این چهارپا، نشان از روحیه آرام و بی‌آزار او دارد. اگر او انسانی سرکش و ستیزه‌گر بود قاعدتاً باید به جای شتر، اسب چموشی را برای سواری انتخاب می‌کرد. این نیز که چهارپای او از همه اسب‌ها رشیدتر و بلندتر است، دلالت بر جایگاه رفیع او در میان پیرامونیان خود دارد. در قدرت جسمی و تدبیرگری‌ها و مشورت‌ها، فکر و تدبیر، او از همه صائب‌تر و سالم‌تر است (دولت آبادی، ۱۳۶۸، ج ۴، ۱۰۰۷)؛ آزاد شدن خان محمد از زندان و مواجه شدن با فرزندی که لال شده

است، آن هم در زمانی که مردان کلمیشی، به این نتیجه رسیده‌اند که چاره‌ای جز زدن به کوه و یاغی شدن بر حکومت ندارند، با خود این دلالت کنایی را دارد که این قیام، یک قیام خاموش است. یعنی گل محمدها در موجه جلوه دادن انگیزه و فلسفه وجودی قیام، از طریق تبلیغات عمومی و تدبیرگری‌های تئوریک، هیچ‌گونه توفیقی در کار خود ندارند (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ج ۱، ۱۰۲۱/۴)؛ در عین حال، آن فرزند لال، که فرزند قیام‌کنندگان است، نمادی از میراث‌داران و پیام‌رسانان قیام به آیندگان می‌تواند محسوب شود. وقتی قیام، پیغام و مرام و برنامه مشخصی با خود به همراه ندارد، آن پیام‌رسان چه چیزی به آیندگان می‌تواند برساند؟ جز سکوتی سرشار از سخنان ناگفته، و خاموشی که به هزار زبان در فغان و در غوغاست.

آن بره سیاهی که از میش گل محمد در همین زمان زاده می‌شود نیز دلالت کنایی بر سیاهی و تاریکی فرجام کار دارد (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ج ۱، ۱۰۲۸/۴). چوپان نادعلی نیز که لال است و نامش گنگو، وضعیتی شبیه به فرزند خان محمد دارد. نادعلی نیز در زندگی مصائب بسیاری را تحمل می‌کند - مرگ پدر، از دست رفتن نامزد، ناشناس ماندن قاتل، آوارگی، از دست رفتن املاک و دارایی، تحقیر شدن و کتک خوردن - اما شیفگی و شیدایی، او را به یک آدم کاملاً درون‌گرا تبدیل می‌کند. و چه چیزی بهتر از آن چوپان گنگ، می‌تواند نمایش دهنده وضعیت نادعلی باشد (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ج ۳، ۷۳۹-۷۴۰). خر پیر و سیاه و از کارافتاده‌ای که ماه‌درویش پس از زمین‌گیر شدن بر آن سوار می‌شود نیز نمودی از سیاه‌روزی‌های سرنوشت اوست که پس از سال‌ها نوکری در خانه اربابش بندار، اکنون وضعیت فلاکت‌باری شبیه آن خر مردنی پیدا کرده است (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ج ۵، ۱۴۶۴). بر خر مردنی سوار شدن و صاحب بزغاله سیاه شدن و چوپان گنگ داشتن و شتر راهوار، همه از دلالت‌های کنایی در کلیدر است.

چیزی که به عنوان نمادپردازی در کلیدر - و تقریباً در کلیه آثار دولت‌آبادی - مطرح می‌شود، هیچ شباهتی به نمادپردازی‌های معمول در روایت‌های سمبولیستی ندارد. داستان‌های دولت‌آبادی، به اندازه‌ای در ساختار رئالیستی خود از بافت طبیعی برخوردارند که واقعاً باید با ذره‌بین به دنبال کشف نمادهای جزئی در آنها پرداخت و در هنگام طرح

آن‌ها نیز نباید بر یافته‌های خود اطمینان قطعی کرد؛ چرا که بسیاری از این حقایق به ظاهر نمادین، چیزی جز واقعیت‌های محض در ساختار روایت نیستند. اما چون این واقعیت‌ها به گونه‌ای در بافت متن قرار گرفته‌اند که بر چیزی جز خود نیز دلالت می‌کنند، می‌توان آن‌ها را به حوزه نمادپردازی نیز متعلق دانست. البته دولت‌آبادی نیز به تأثیر از فضای حاکم بر ادبیات عصر پهلوی و حتی به پیروی از ادبیات کهن ایران، عناصری چون باد و ابر و برف و شب و زمستان و پاییز را که معمولاً به فضا سازی در روایت مربوط می‌شوند، همواره متناسب با موقعیت ماجرا و وضعیت شخصیت‌ها به کار می‌برد؛ یعنی ایجاد هماهنگی و همسازی بین فضای روایت و ماهیت وقایع با استفاده از نمادهای فضا سازی کننده. به این خاطر است که مثلاً در هنگام کشتن دو امنیه به وسیله گل محمد، فضا و زمان روایت نیز با شب و سرما و سوز و بارش مداوم برف زمستانی گویی به همسازی با حادثه برخاسته است «سرتاسر تاغزار در ردایی از برف پوشانده شده بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ج ۲، ۶۴۶) و یا درگیری پایانی بین گل محمد و مخالفانش، در یک زمستان و در شب به وقوع می‌پیوندد. تا آن جا که پایان داستان با ترجیح «شب است و شب چه سیاه است» (۱۰ / ۲۸۳۱-۲۸۳۰) همراه می‌شود. شیبی که «تکاتک ستارگان» (۱۰ / ۲۷۸۱) در آن سوسو می‌زنند و آن گاه «ستارگان تکاتک روی می‌گریزانند و گویی که در پشت شانه هم قایم می‌شوند.» (۱۰ / ۲۸۰۳) در کلیدر چون محیط اقلیمی و اجتماعی، انباشته از حادثه‌های مصیبت‌بار است در تصویرسازی از فضای روایت نیز همه جا از عناصری که تداعی کننده حال و هواهای در آمیخته با غم و اندوه هستند، استفاده شده است. نمونه دیگر، برجستگی دادن به سوز و سرمای غروب و سپس برخاستن باد، بعد از کشتن یکی از شتران کربلایی خداداد در یک چاشتگاه فراخ، و پناه بردن قدیر به خانه است - که این وضعیت بیش تر از منظر ناراحتی‌های درونی او به تصویر در آمده است (۳ / ۹۵۳).

وقتی مارال به خانه کلمیشی وارد می‌شود، بلقیس در حال نان پختن است. در همان لحظه چند نان به داخل تنور می‌افتد. با آن که حادثه، توجه بلقیس به تازه وارد و لحظاتی غفلت از کار را به صورتی کاملاً طبیعی نمایش می‌دهد، اما این حقیقت را نیز پیشاپیش در خود نهفته دارد که ورود دختر، روال آرام زندگی این خانواده را بر هم خواهد زد.

نشانه‌های این ناآرامی از همان لحظه ورود و در برخوردهای زیور با تازه وارد، خود را به نمایش می‌گذارد (۵۸/۱). صحنه پر جدال و پر کلنجار اما در مجموع کوتاه رام کردن قره‌آت نیز علاوه بر واقع‌نمایی، می‌تواند دلالت بر نوعی پیشگویی داشته باشد؛ در آینده‌ای نه چندان دور، صاحب این اسب نیز که مارال است در زیر دست و دید گل محمد رام خواهد شد (۱۰۹/۱). در جلد اول، علاوه بر این دو نماد پیشگو، دو نماد همساز نیز وجود دارد. دقیقاً در زمانی که نادعلی با دو امنیه برای یافتن قاتل پدرش به چادر کلمیشی‌ها می‌رسد و پرس‌وجوکنان می‌گذرد، خان عمو با میشی که از خشکسالی رو به مرگ است، سر می‌رسد و به این طریق ورود امنیه‌ها همزمان می‌شود با مصیبت بزمرگی برای کلمیشی‌ها. در باورهای مردم این گونه مناطق، وقتی ورود کسانی با حادثه ناخوشایند و ناخوشی همراه می‌شود، نشان می‌دهد که شومی قدم آن‌ها در شکل‌دهی به حادثه تأثیرگذار بوده است. پس امنیه‌ها برای کلمیشی‌ها ابتدا پیام‌آور مال‌مرگی هستند و پس از مدتی نیز زمینه‌ساز یاغی‌گری و فروپاشی (۲۶۱/۱). پس از شیوع حادثه مرگ و میر حشم، گویی در فضای روایت برای مدتی طولانی «لایه‌های انبوه باد» مشغول وزیدن می‌شود. این باد، نماد همساز از بغض و آشوب‌های درونی در خانواده کلمیشی، به خصوص گل محمد است که در به‌در، در پی استمداد از دوست و آشنا و دولتیان برمی‌آید اما همه به او روی خوش نشان نمی‌دهند و حتی در ادارات دولتی او را به شدت تحقیر می‌کنند (۳۹۷/۱).

توصیف مفصلی که دولت‌آبادی در آغاز جلد دوم از درختچه تاغی یا تاغ - با به جان خریدن سرزنش بعضی از منتقدان - ارائه داده است ریشه در نقش پراهمیت آن در زندگی عشایر دارد. چرا که «طاغی قشلاق است. پناه زمستانی پاره‌ای ایلات و گوسفندچرانان کلیدر ... طاغی پناه‌گاه زمستانه گوسفندان و سگان و چوپانان و هیزم‌کشان و دله‌دزدان است. در طاغی، خانوار کلمیشی نیز میخ چادرهای خود در زمین فرو کوبیده بودند» (۴۱۹/۲-۴۲۰). این تاغی که به تعبیر نویسنده موجود مقاوم و پهلوان صحراست و بی‌نیاز از آب و مراقبت، و تنها متکی به اندک باران آسمانی و آفتاب همیشگی، می‌تواند نمادی از عشایر در کل و در این جا خانواده کلمیشی باشد. عشایری که در کل صحراها و کوه‌ها و

بیابان‌های کشور پراکنده‌اند و با وجود سختی‌ها و تنگسالی‌های بسیار ریشه در زمین محکم کرده‌اند و هیچ بادی نمی‌تواند آن‌ها را از ریشه درآورد. درست مثل تاغی که «خشک‌سالی و بی‌آبی نابودش نمی‌تواند کرد ... درختان اگر یلان‌اند، طاغی گردد است. کوتاه و در زمین کوفته. استخواندار و استوار. بی‌نیاز باران که بیارد یا نه. بر زمین و در زمین نشسته، یال بر خاک فشانده، با این همه خودسر و پرغرور. طاغی، عارفان خراسان را به یاد می‌آورد» (۴۱۹/۲). وقتی تاغی چنین تصویری را در مخاطب تداعی کند، دیگر آن توصیف‌ها ذره‌ای هم زائد به نظر نمی‌رسند. ارتباط آن با عارفان خراسان نیز از این جهت خواهد بود که عارفان نیز افرادی صبور و مقاوم و ریاضت‌کش و مربع‌نشین و قانع به کم‌ترین تعلقات زندگی بودند.

توضیحات نویسنده دربارهٔ هفت ستون گچی، که «چون هفت تخت دیو» بر کنار کهنه راه مشهد و در میانهٔ راه زعفرانی و قلعه‌چمن، «خود را به رخ راه و مردم گذرنده» می‌کشند، آن ستون‌ها را به نماد مجسمی از عاقبت عدالت‌خواهان تاریخ تبدیل کرده است. آن ستون‌ها نماد پیشگویی از سرانجام کسانی است که قدم در راه مردم‌داری و مبارزه برای دادورزی گذاشته بودند؛ چرا که آن هفت مرد دلاور و دادگر یا به تعبیر پاره‌ای از پیران «هفت بلوایی»، «سر هفتاد ارباب و مباشر و تفنگچی را گوش تا گوش بریده بودند» و خواسته بودند که نرخ گندم را ارزان کنند. ولی حکومت، آن‌ها را «هفت دزد، هفت ارقهٔ بی‌ناموس، هفت خیانت‌کار خانه‌به‌دوش» قلم داد می‌کند و آن‌گاه آن‌ها را به خشونت‌بارترین شکل ممکن، در درون ستون‌ها قرار می‌دهد و به درون ستون‌ها دوغاب گچ می‌ریزد، آن هم به تدریج و در طول چند روز. آن ستون‌ها نماد کسانی چون خان‌عمو و گل محمد و همهٔ آن کسانی است که برای زنده ماندن و بر سر پا ایستادن و یا برای برخورداری خود و رعیت‌ها از کم‌ترین امکانات زندگی که تنها سیر شدن شکم است و نه چیزی بیش‌تر، صدا به اعتراض بلند کرده‌اند (۵۳۳/۲-۵۳۴).

در آوردن خارهای دست گل محمد به وسیلهٔ مارال، نمادی از کنار زده شدن موانع کوچک - کسانی چون دلاور - با همدستی زن یا خانواده از سر راه است (۴۵۵/۲).

زمین گیر شدن کربلایی خداداد پدر قدیر و عباسجان نیز دلالت همسازی کننده با این حقیقت است که دوره قافله سالاری و شترداری، که یکی از مظاهر دوره دامپروری است در برابر نظام ارباب و رعیتی به اضمحلال خود نزدیک شده است. تصاحب شتران کربلایی خداداد و کشتن آن‌ها به وسیله باقلی بندار در نقش مباشر ارباب آلاچاقی و درگذشت خداداد، زوال نهایی یک دوره و اوج قدرت دوره دیگر را به نمایش می‌گذارد (۵۶۲/۲ و ۹۴۷/۳).

حمله گرگ‌ها به گله نادعلی و پاره کردن دو گوسفند، هم‌زمان با احضار نادعلی به وسیله ارباب آلاچاقی، نوعی نماد پیشگو است که دندان تیز کردن آلاچاقی برای بلعیدن زمین‌دارهای کوچکی چون نادعلی را نشان می‌دهد. در ماجرای خرید زمین‌های نادعلی باقلی بندار که دایی نادعلی است واسطه کار و در واقع همه‌کاره است. او و آلاچاقی با سوءاستفاده از حادثه‌ای که باعث اختلالات روانی در نادعلی شده است به جای کمک، از پشت به او خنجر می‌زنند. گرگ‌ها نیز از پشت به گله نادعلی حمله می‌کنند (۷۳۹/۳-۷۴۰). قدیر در گفتگو با نادعلی، آدم‌هایی مثل آلاچاقی را به گرگ تشبیه می‌کند: «هوای مال و حشمت را هم داشته باش. در این دوره مثل این است که آدم میان یک بیابان پربرف دارد راه می‌رود. خودش، شاید نداند، اما چشم‌های گرگ‌هایی مراقبش هستند که ببینند، کی او دست و پاهایش کرخ می‌شود و به زانو درمی‌آید. یک دم این چشم‌ها از آدم غافل نیستند. همین که دیدند قدم‌های تو کمی می‌لغند و بوران گیج‌ات کرده، یواش‌یواش پیداشان می‌شود و دوره‌ات می‌کنند. وقتی که دوره‌ات کردند، دیگر کار تمام است» (۷۵۰/۳). حرص سیری‌ناپذیر ماه درویش به آب - استسقا گرفتن - در آغاز جلد ششم و در هنگام بازگشت از شهر، تصویر نمادینی از حال و هوای حاکم بر محیط و مردم است که همگی اشتیاق شدیدی برای دست‌یابی به گل‌محمدها پیدا کرده‌اند. دولتی‌ها و ارباب‌ها تشنه خون گل‌محمد هستند و مردم مشتاق آگاهی از پیام مبارزه و ستار در جستجوی یافتن و پیوستن و عباسجان تشنه خیر گرفتن و جاسوسی کردن (۱۵۰۵/۶). در همان جا، وقتی به «دندان‌های کرم‌جویده» عباسجان اشاره می‌شود، قصد آن است که درون پرفساد و نکبت آمیز و وجود موذی و مضر او - که دندان‌ها دلالت کنایه آمیزی از آن هستند - نمایش

داده شود. در جای دیگری، پدرش کربلایی خداداد عباسجان را به موش کوری تشبیه می‌کند که تا پدرش زمین‌گیر شده است او ریشه‌اش را جویده است (۲۳۲۸/۹). و در جای دیگر می‌گوید «نبودنت برای هیچ کس ضرر ندارد، اما نبودنت برای خاک کف کوچه هم ضرر دارد» (۲۳۳۱/۹).

لنگیدن پای گل محمد پس از درگیر شدن با دومین گروه از مأموران دولتی به فرماندهی خان‌نایب، اگر چه یک حادثه کاملاً طبیعی در عرصه‌های جنگی است اما حادثه لنگیدن، وضعیتی مثل لال بودن فرزند خان محمد دارد؛ لنگیدن پای قیام از نظر نداشتن برنامه و نامعلوم بودن خواست‌ها و سیاست‌ها و هدف‌ها (۱۹۴۱/۷). بی‌نام بودن پسر گل محمد، اگر چه اندکی غیرطبیعی است اما نامیدن او به «محمدمدل» که وارونه نام گل محمد است، آن هم در زمانی که زمان پدر در حال سپری شدن است، دلالت معناداری بر انتقال هویت پدر به پسر، و به پیروی از آن، میراث‌داری پسر از مرام و مسیر پدر و نامقطع شدن سیر مبارزه است (۲۷۵۰/۱۰). زخمی شدن صبرخان، چوپان کلمیشی‌ها به وسیله پلنگ، اندکی پیش‌تر از آخرین رویارویی گل محمد با دشمنان، هول و هیبت و خطرناکی وضعیت گل محمدها را به نمایش می‌گذارد که گویی دست در دهان پلنگ کرده‌اند؛ و پیداست که عاقبت این کار چه خواهد بود (۲۷۰۸/۱۰). تب‌آلودگی و هذیان‌گویی صبرخان نیز که مدتی بعد به روایت گذاشته می‌شود عمق آن هول و هراس را به نمایش می‌گذارد که به دلیل بی‌برنامگی‌ها و عدم تدبیرگری‌ها، همه راه‌های مسالمت‌جویانه را به روی گل محمدها می‌بندد و آن‌ها را ناگزیر از تن دادن به گزینه رویارویی با انبوه بی‌شماری از نیروهای دشمن می‌کند (۲۷۵۷/۱۰).

در این کتاب تنها یک تمثیل آشکار وجود دارد. این تمثیل هم البته در حکم مثالی است که یکی از شخصیت‌ها در میان کلام خود از آن به عنوان استشهادی برای اثبات سخن استفاده می‌کند. ناگفته پیداست که ادبیات رئالیستی و رمانتیستی چندان میانه خوبی با ادبیات تمثیلی ندارد؛ به خاطر این که تمثیل از زیرمجموعه‌های ادبیات سمبولیستی است. اما آن مثال، حکایت یک میمون با بچه‌اش است که آن‌ها را به داخل صحن حمام یا به

روایتی درون یک تشنه داغ می‌اندازند و اندک اندک زیر آن را داغ و داغ‌تر می‌کنند. وقتی پاهای میمون از تحمل گرما ناتوان می‌شود، بچه‌اش را مچاله می‌کند و به زیر پایش می‌گذارد (۲۱۲۱/۸). این مثل را خان‌عمو برای گل محمد می‌زند. آن هم در زمانی که گل محمد از رفتار ارباب‌ها گرفتار سردرگمی شده است. چون خود او اهل صداقت و یک‌رویگی است اما ارباب‌ها اهل سیاست‌اند و چند رویگی. گل محمد نمی‌داند که صاحبان ثروت و قدرت همیشه طرفدار حفظ منافع طبقاتی خود هستند. او در اوایل کار چندان ستیزی با ارباب‌ها ندارد و حتی برای بعضی از آن‌ها نیز از جهاتی وسیله کسب درآمد است. اسلحه می‌خرد و اجناسی به آن‌ها می‌فروشد و بالاتر از آن، قدرتی است که می‌تواند در برابر قاچاقچیان پرشرارتی چون جهن‌خان افغان بایستد. اما حال که با ارباب‌ها در افتاده است، دیگر صحبت از حراست قدرت و موجودیت و منافع است. تبدیل شدن گل محمد به یک قدرت قاهر محلی و مردمی، حتی اگر کاری به کار ارباب‌ها هم نداشته باشد، برای آن‌ها خطرناک است؛ چون این قدرت رقیب، به دهقان‌ها انگیزه و جرأت شورش می‌دهد. این است که آن‌ها حالا که احساس خطر کرده‌اند می‌خواهند او را مثل آن بچه میمون، قربانی کنند.

منابع:

- بهبهانی، سیمین. ۱۳۷۰، *جای پا، زوار، تهران، چاپ چهارم.*
- دستغیب، عبدالعلی. ۱۳۷۸، *نقد آثار محمود دولت‌آبادی، نشر ایما، شیراز.*
- دولت‌آبادی، محمود. ۱۳۶۸، *کلیدر، فرهنگ معاصر، تهران، ۱۰ ج، چاپ سوم.*
- دولت‌آبادی، محمود. ۱۳۸۲، *جای خالی سلوچ، نشر چشمه و فرهنگ معاصر، تهران، چاپ نهم.*
- شهپر زاده، کتایون. ۱۳۸۲، *رمان، درخت هزار بیسه، ترجمه آذین حسین‌زاده، انتشارات معین، تهران.*
- علایی، مشیت. فروردین ۱۳۷۳، «در برزخ میان شب و چاه»، *مجله تکاپو، شماره ۸.*
- قربانی، محمدرضا. ۱۳۷۳، *نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی، آروین، تهران.*
- میرعابدینی، حسن. ۱۳۷۷، *صد سال داستان نویسی ایران، جلد ۳، نشر چشمه، تهران.*
- نواب‌پور، رضا. بهمن و اسفند ۱۳۶۹، «در جستجوی هویت گم‌شده، نقد جای خالی سلوچ»، *ترجمه محمد افتخاری، کلک ۱۱-۱۲.*