An Analysis of Opening and Closing Techniques and the extent of signification of the elements in the openings of Hooshang Golshiri's Short Story Collections in the pre-Islamic Revolution Era (a Focus on Jobbe-khāne (The Antique Chamber))

Amin Banitalebi Dehkordi

Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran, E-mail: a.banitalebi@cfu.ac.ir

Abstract

Hooshang Golshiri is among those fiction writers who seek a profound and meaningful connection between the structure and the content in the story. In the present study, the author after reviewing the existing theories on the openings of narratives, aims to employ a content analysis approach based on Funk's theory with some modifications to the original model to investigate the opening and closing techniques in Golshiri's three short story collections including Namazkhaneh-ye kuchek-e man (My Little Prayer Room), As Always (Baraye-e hamisheh), Jobbe-khāne (The Antique Chamber).The findings reveal that in composite openings (45%), unpredictable and ambiguous elements such as symbolization, mystery, and ambiguity play a prominent role in shaping the openings. As this narrative uncertainty continues, it often leads to the depiction of character disintegration. Therefore, characterization in the openings (30%) takes the second place . In addition, the opening sentences maintain a strong semantic relationship with the middle and ending parts of the stories, offering readers critical cues about secondary meanings and stories' elements. Regarding the techniques used to close the opening section, the most frequent methods include elaboration on events or incidents (50%) and drawing the protagonist's attention to a particular object or idea (30%). These techniques are applied to maintain cohesion and continuity between the opening and the middle sections of the narrative.

Keywords: short story, opening techniques, closing techniques in the openings, element signification, Jobbe-khāne, Hooshang Golshiri.

In Press

بررسی شگردهای شروع و پایان‌دهی به مطلع و میزان دلالتمندی عناصر آن در مجموعه داستان‌های کوتاه قبل از انقلاب اسلامی هوشنگ گلشیری (با تکیه بر مجموعهٔ «جبه‌خانه»)

امین بنی‌طالبی دهکردی ✵

نویسنده مسئول، استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران ، رایانامه: a.banitalebi@cfu.ac.ir

چکیده

هوشنگ گلشیری، از جمله داستان‌نویسانی است که به دنبال ارتباط تنگاتنگ و معناساز ساختار با محتوای داستان است. نگارنده در پژوهش حاضر، پس از واکاوی و نقد نظریه‌های ارائه‌شده در حوزهٔ مطلع داستان، با تکیه بر نظریهٔ رابرت فونک و افزودن قیدی بر آن، به دنبال آن است تا با روش توصیفی-تحلیلی، آغاز و پایان مطلع داستان‌های کوتاه سه مجموعهٔ «مثل همیشه»، «نمازخانهٔ کوچک من» و «جبه‌خانه» هوشنگ گلشیری و سازوکارهای شروع آنها را مشخص کند؛ سپس، برای رعایت اختصار و حجم مقاله، صرفاً به بررسی میزان دلالتمندی و صناعتمندی عناصر مطلع مجموعهٔ «جبه‌خانه» پرداخته و در موارد لازم به نقاط قوت و ضعف آنها نیز اشاره کرده‌است. نتایج حاکی از آن است که در شروع‌های ترکیبی (۴۵ ٪) عناصر تردیدبرانگیز و بی‌ثبات‌کننده فضای مطلع داستان همچون ابهام‌آفرینی، رمز و راز و نمادپردازی کاربرد برجسته یافته‌اند. با شدت‌یابی این موضوع، خودباختگی شخصیتی نمایان می‌شود و از این رو، شروع با شخصیت‌پردازی (۳۰ ٪) در جایگاه دوم قرار دارد. چنین شخصیت‌هایی، آرامش گمشدهٔ خود را با پناه‌بردن به یادبودهای لذت‌بخش جبران می‌کنند و به همین سبب، بسامد شگرد «بازگشت به گذشته» در داستان‌های این نویسنده برجسته است. در ضمن، جملات آغازین داستان‌ها، دلالتمندی مستحکمی با جملات میانه و پایان داستان دارند و سرنخ‌های مهمی از معانی ثانوی و اجزای داستان به خواننده ارائه می‌کنند. دربارهٔ نحوهٔ پایان‌دهی به مطلع داستان نیز بیشترین بسامد متعلق به شرح و تفصیل ماجرا و حادثه (۵۰٪) و جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی (۳۰ ٪) است که این شگردها، بدون ایجاد گسست میان بخش مطلع با میانه داستان به‌کار رفته‌اند؛ در مجموع، گلشیری چهار شیوه را برای پایان‌دهی به مطلع برگزیده که حدود ۸۰ درصد آنها مربوط به دو شیوهٔ مذکور است که مؤید نگاه ویژهٔ او به ساختاردهی و تشکل داستان و یافتن طریقهٔ مطلوب در این زمینه است.

✵ نویسنده مسئول: a.banitalebi@cfu.ac.ir

In Press

کلیدواژه‌ها: داستان کوتاه، شگردهای شروع، شگردهای پایان مطلع، دلالتمندی عناصر مطلع، جبه‌خانه، هوشنگ گلشیری

۱. مقدمه و طرح مسئله

طرح داستان، همان چارچوب داستان و نقشه‌ای از فراز و فرود حوادث و برخورد شخصیت با آنهاست که مبتنی بر روابط علت و معلولی است و اجزای آن بر یکدیگر اثر می‌گذارند. از این رو، ساختمان بیشتر طرح‌ها (ساده و پیچیده، باز و بسته) از سه بخش آستانه، میانه و پایان تشکیل می‌شود. مدخلی که راه خواننده را برای ورود و جلب‌شدن به جهان خیالی و یگانه داستان باز می‌کند، «آستانه» است. آستانهٔ داستان، بخش‌های گوناگونی از عوامل درون‌متنی و برون‌متنی از جمله طراحی جلد، دیباچه، عنوان، مطلع و ... را در بر می‌گیرد (ژوو، ۱۳۹۴: ۴). در پژوهش حاضر، از مجموع عوامل برون‌متنی و درون‌متنی آستانهٔ داستان، به یکی از مهم‌ترین بخش‌های آن، یعنی «مطلع» توجه شده‌است که نقش فعال‌تر و مؤثرتری در گسترش و تفهیم معنای یک داستان بر عهده دارد.

منظور از مطلع داستان کوتاه، آن مدخلی است که خواننده از آن می‌گذرد و وارد تنهٔ اصلی داستان می‌شود. مطلع داستان، «تصویری مینیاتوری و فشرده از جهان همان داستان است که باید سرنخ‌هایی از موضوع داستان، خصوصیات باطنی شخصیت اصلی، ناسازگاری این شخصیت با خود یا دیگران، احساس او نسبت به جهان پیرامونش، حال و هوا، زاویهٔ دید و ارتباط آن با بخش‌های داستان و ... را در اختیار خواننده بگذارد تا او با علاقه وارد این جهان شود و با گشت و گذار در آن، جنبه‌های ناگفته و توصیف‌نشده‌اش را شخصاً کشف کند و لذت داستان در همین کشف است» (پاینده، ۱۳۹۳: ۲۸۳). در واقع، مطلع داستان کوتاه، حکم همان تمهیدی را دارد که قدما آن را «براعت استهلال» می‌نامیدند؛ یعنی دلالتگر به عناصر و سازه‌های اساسی داستان است. چخوف در این زمینه معتقد است که «داستان باید بلافاصله چنگ در ذهن خواننده بزند و بی‌درنگ او را به قلمروی احساس و افکار خویش بکشاند، چند بند اول داستان باید واجد چنان نیرویی باشد که بتواند خواننده را از افکار و خیالات عادی خود جدا کند و به درون افکار و احساسات داستان بکشاند» (یونسی، ۱۳۷۹:

In Press

۱۱۴). از این رو، این بخش باید به جزء لازم داستان باشد؛ به‌ویژه اینکه در داستان کوتاه به حکم کوتاه‌بودن این نوع از ادبیات داستانی، واژه‌ها در آن باید «مقتصدانه» و «کارکردگرایانه» استفاده شوند و در کمترین تعداد واژه، بیشترین معنا به خواننده القا شود؛ در این باره، اوکانر معتقد است: «خوانندهٔ داستان کوتاه را نمی‌توان واداشت تا در انتظار چیزی بماند؛ چرا که داستان کوتاه با زمان جدال می‌کند؛ همان زمانی که رمان‌نویس در اختیار دارد. پس نقطهٔ عطف داستان کوتاه، همان داستان کوتاه است و نه مثل آنچه در رمان اتفاق می‌افتد؛ یعنی نتیجهٔ منطقی و غیرقابل اجتناب وقایع پیشین» (اوکانر، ۱۳۸۱: ۱۱۳). بنابراین، طراحی مطلع داستان بسی دشوارتر و زمان‌برتر از سایر بخش‌های آن است؛ چنان‌که بسیاری از داستان‌نویسان بزرگ جهان مانند مارکز، بورخس، کامو، زولا، فاکنر و ... همواره یادآور این نکته شده‌اند. برای مثال، گابریل گارسیا مارکز از بزرگان داستان‌نویسی جهان در زمینهٔ دشواری نوشتن مطلع داستان کوتاه می‌گوید: «یکی از دشوارترین کارها، نوشتن بند اول داستان است. من برای نوشتن این بند، ماه‌ها وقت صرف کرده‌ام و زمانی که آن را نوشته‌ام، دنبالهٔ داستان بسیار آسان ادامه یافته‌است و درونمایه، سبک و لحن داستان، خودبه‌خود شکل گرفته‌است. دست‌کم برای من، بند اول، نوعی نمونهٔ کار است که نشان دهد بقیهٔ کتاب چگونه خواهد بود. از همین روست که نوشتن یک مجموعه داستان کوتاه، بسیار دشوارتر از نوشتن یک داستان بلند است...» (مارکز، ۱۳۸۰: ۵۶). یا جک‌وب گفته‌است: «در نوشتن داستان کوتاه، وقتی را که صرف پاراگراف اول یا دو پاراگراف اول می‌کنم، بیشتر از وقتی است که صرف نوشتن هر قسمت دیگر داستان می‌نمایم» (فرد، ۱۳۷۷: ۲۸). این اهمیت از آنجاست که «اولین جمله، می‌تواند مانند آزمایشگاهی باشد که سبک، شکل و حتی بلندی کتاب را در آن می‌سازی» (مندوزا، ۱۳۹۴: ۴۳).

نویسندگان از مطلع برای منظورهای متفاوتی با درجه‌های مختلفی استفاده می‌کنند؛ با این حال، مهم‌ترین کارکردهای مطلع، ایجاد رغبت در خواننده برای خوانش ادامهٔ داستان، آغازکردن رشتهٔ حوادث برای پیشبرد طرح داستان، القای لحن و آهنگ کلی داستان به مخاطب، واردکردن و معرفی‌کردن شخصیت اصلی به همراه شخصیت‌های فرعی، و انتقال محیط داستان به مخاطب است. بر اساس چنین کارکردهای متفاوتی، سازوکارها و چگونگی

شروع هر داستان کوتاه نیز می‌تواند متفاوت باشد؛ برای مثال، شروع با صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، گفت‌وگو، نمادپردازی و بازگشت به گذشته. در نتیجه، اگر جزئیات دلالتمند مطلع داستان کوتاه مشخص و تحلیل شود، سرنخ‌های مهمی از معانی ثانوی داستان کوتاه به‌دست می‌آید و می‌توان ادامهٔ داستان را با علاقه خواند و معانی عمیق‌تر آن را درک کرد. به همین سبب، در پژوهش حاضر، ابتدا تحلیلی خلاصه‌وار از نظریه‌های ارائه‌شده در حوزهٔ مطلع داستان ارائه داده شده‌است؛ سپس، با توجه به نظریهٔ رابرت فونک و الحاق شرطی بر آن، به تعیین حد و مرز مطلع و شگردهای شروع و پایان مطلع داستان‌های کوتاه سه مجموعهٔ «مثل همیشه» (۱۳۴۷)، «نمازخانهٔ کوچک من» (۱۳۵۴) و «جبه‌خانه» (۱۳۶۲)[۱] هوشنگ گلشیری پرداخته است؛ سپس، برای رعایت اختصار و ارائه نمونه، صرفاً به بررسی نقاط قوت و ضعف و میزان دلالتمندی جملات مطلع مجموعه داستان «جبه‌خانه» (شامل چهار داستان کوتاه جبه‌خانه؛ به خدا من فاحشه نیستم؛ بختک؛ و سبز مثل طوطی، سیاه مثل کلاغ) پرداخته است. در ضمن، به سبب رویکرد سیاسی گلشیری در این مجموعه، سعی شده تا در موارد لازم، تحلیل‌ها و دلالت‌های تاریخی و سیاسی-اجتماعی دوره نگارش داستان نیز مدّ نظر قرار گیرد تا خواننده درک روشن‌تری از گفتمان غالب داستان‌ها و اثرگذاری آن بر عناصر داستان پیدا کند. دلیل انتخاب این سه مجموعه، بازه زمانی پیش از انقلاب اسلامی و اثرگذاری گرایش‌های مرامی و حزبی در داستان‌پردازی نویسنده است و دلیل انتخاب، مجموعه «جبه‌خانه» از بین دو مجموعه دیگر، نزدیکی این مجموعه به اوج تحولات و تحرکات سیاسی-اجتماعی حوالی انقلاب اسلامی و بی‌توجهی محققان نسبت به این مجموعه نسبت به سایر آثار نویسنده است. بنابراین، نگارنده در این پژوهش بر اساس روش توصیفی-تحلیلی و سندکاوی در پی پاسخ به این پرسش‌هاست که: سازوکارهای شروع داستان‌های هوشنگ گلشیری کدام‌اند؟ انتهای مطلع داستان‌های او کجاست؟ از طریق کدام سازوکار و شگرد، مطلع داستان به میانهٔ آن پیوند خورده‌است؟ تا چه میزان، جملات مطلع

---

[۱] - اگرچه تاریخ اولین چاپ این مجموعه به دورهٔ پس از انقلاب مربوط می‌شود؛ اما تاریخ نگارش داستان‌های این مجموعه به سال‌های پیش از انقلاب اسلامی برمی‌گردد (جبه‌خانه: ۱۳۵۳؛ به خدا من فاحشه نیستم: ۱۳۵۵؛ بختک: ۱۳۵۲؛ سبز، مثل طوطی سیاه، مثل کلاغ: احتمالاً ۱۳۵۸) و تاریخ نگارش آنها در کتاب «نیمهٔ تاریک ماه» ذکر شده است.

In Press

داستان، دلالتگر و هدایت‌بخش خواننده به متن داستان و جذب‌کننده و ترغیب‌کنندهٔ او به خوانش ادامهٔ داستان هستند؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

در مورد پیشینهٔ تاریخی مطلع داستان، صرف‌نظر از گفتهٔ افلاطون که گفته آغاز داستان مهم‌ترین بخش اثر است، ارسطو در رسالهٔ فن شعر چنین می‌نویسد: «امر تام، امری است که آغاز و واسطه و نهایت داشته باشد. آغاز، امری است که به ذات خویش مستلزم آن نباشد که دنبال چیز دیگری آمده‌باشد؛ اما در دنبال خود او امری هست که به حکم طبیعت وجود دارد و یا به‌وجود می‌آید...» (ارسطو، ۱۳۵۷: ۱۲۵). ارسطو در پاسخ به این پرسش که پایانِ آغاز کجاست، می‌گوید که آغاز یک روند است نه فقط یک نقطه؛ یعنی آغاز مرحله‌ای است که انتهایش باز است و راه به کوچهٔ دیگری (بدنهٔ داستان) دارد. «تور جانسن» در کتاب «دیباچه‌های آثار منثور لاتین» (۱۹۶۴)، شیوه‌های آغاز را در دوران باستان (به‌طور مشخص آثار یونانی و لاتین) به چهار دستهٔ دیباچه، پیش‌گفتار، سرآغاز و دیباچهٔ مجازی تقسیم‌بندی می‌کند و به شرح آنها می‌پردازد. گرچه این شیوه‌ها تا حدودی با امروز تفاوت دارند؛ اما هنوز هم شیوه‌های آغازین شباهت بسیاری با خاستگاه اصلی آنها، یعنی دوران باستان دارد. همچنین، ژرار ژنت در کتاب «آستانه‌ها» (۱۹۸۷) در ابتدا با رویکردی متن‌محور به تبیین مبانی پیرامتنیت پرداخته‌است و در آخرین صفحات این کتاب به‌صراحت اشاره می‌کند که بحث دربارهٔ پیرامتن‌ها پیش از هر چیز، بحث دربارهٔ خود متن است. او از اینکه گسترهٔ پیرامتن‌ها را تا به آنجا باز کنیم که هر عنصری در آن جا بگیرد، به‌شدت ابراز نگرانی کرده و هشدار داده‌است که نباید سلطه‌ای را که سال‌ها امپراطوری متن بر دنیای نقد ادبیِ اعمال کرده بود، این‌بار توسط پیرامتن اجرا شود. او هویتی مستقل برای پیرامتن قایل نیست و تنها هنگامی وجود آن را به رسمیت می‌شناسد که متنی در کار باشد. همچنین، «ونسان ژوو» در کتاب «بوطیقای رمان» (۱۳۹۴) به تحلیل و بررسی عوامل پیرامتنی و مطلع داستان پرداخته‌است.

دربارهٔ تاریخچهٔ توجه به آستانهٔ کلام در زبان و ادب فارسی، با توجه به قدمت چندصدسالهٔ اصطلاح «براعت استهلال» و پیشینهٔ دست‌کم پنج‌هزارسالهٔ انواع داستان (ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۱۱) می‌توان گفت که داستان‌نویسان و شاعران نامدار ما همچون فردوسی، ابوالفضل بیهقی، سعدی و ... پیوسته به اهمیت شروع کلام می‌اندیشیدند. احمد اخوت در کتاب «دستور زبان داستان» (۱۳۷۱) در فصلی جداگانه مطالب ارزنده و مفصلی را دربارهٔ آغاز و انجام داستان بیان کرده‌است؛ از جمله در مورد گونه‌های متنوع مطلع داستانی (حاشیه، نام نویسنده، نامچه، پیشانی‌نوشت، عنوان، مطلع) توضیحات، مثال‌ها و نظریه‌هایی را آورده‌است. حسین پاینده در کتاب «گشودن رمان» (۱۳۹۳) مبحث کامل و راهگشایی را دربارهٔ آغاز چندین رمان و ارائهٔ جزئیات و ریزه‌کاری‌های آنها و در ضمن کارکرد و شیوهٔ تحلیل عناصر رمان و دلیل انتخاب عناوین و همچنین اشاره‌هایی به نظریه‌های ادبی هم‌راستا با موضوع کتاب ارائه می‌دهد. نادر ابراهیمی در کتاب «براعت استهلال یا خوش‌آغازی در ادبیات داستانی» (۱۳۹۶) مطالب ارزنده و راهگشایی را در این زمینه ارائه کرده‌است و به بررسی شیوه‌های شروع زیبا و اثرگذار بر خواننده و نیز چند مثال از هرکدام از آنها پرداخته‌است.

پایان‌نامه‌ها و مقالاتی نیز در زمینهٔ آغاز داستان نوشته شده‌است؛ المیرا دادور در مقالهٔ «ویژگی‌ها و راهبردهای نگارش داستان کوتاه» (۱۳۸۳) بیان می‌کند که نویسندهٔ آگاه در نگارش داستان کوتاه، باید در همهٔ مراحل خلق داستان: انتخاب عنوان مناسب، آوردن کتیبه یا سرلوحه در آغاز داستان، انتخاب جملات آغازین پر کشش در آستانهٔ داستان، هدایت داستان به سمت اوج‌روایی و فرود گیرا برای دست‌یابی به پایانی قوی، از وسواس و دقت نظر بالایی برخوردار باشد تا بتواند تمامی اجزای آن با یکدیگر پیوندی متقابل داشته و تأثیر واحدی را به خواننده القا کند. مهوش قویمی در مقالهٔ «در آستانهٔ متن» (۱۳۸۵) پس از نگاهی کوتاه به تحول این کلمه و پیشنهاد معادل فارسی برای آن، اهمیت ویژهٔ «نخستین بخش متن» را بیان می‌کند. سپس، مفاهیمی چون «ارکان اصلی دنیای تخیل»، «عناصر پیرامتن» و «قرارداد خوانش» را بررسی می‌کند. مسعود نوروزیان و همکاران در مقالهٔ «هنر شروع در حکایات سعدی و داستان‌های کوتاه غرب» (۱۳۸۵)، نوع آغازهای سعدی را با آغازهای

نویسندگان برجسته داستان کوتاه جهان بر اساس معیارهایی همچون استفاده از هنر حذف و گزینش در آغازها، حذف زمانی، القای باورپذیری از طریق مستندسازی، هنر چینش واژه‌ها، و نوع به‌کارگیری ریتم برای تعمیق باورپذیری حکایات، مقایسه کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که دامنهٔ نبوغ سعدی، به‌طور غریزی این عناصر را پیش از استفادهٔ آنها در ادبیات غرب، پوشش داده‌است. محمدرضا صرفی و نجمه حسینی‌سروری در مقالهٔ «شیوه‌های آغاز و پایان داستان در هزار و یک‌شب» (۱۳۸۸) به این نتیجه رسیده‌اند که صرف‌نظر از نود و یک حکایتی که ساختار داستانی ندارند، تقریباً تمام داستان‌های هزار و یک‌شب با وضعیت ثابت اولیه آغاز می‌شوند و به‌واسطهٔ نیرو یا نیروهایی به عدم‌تعادل می‌رسند و در پایان با عمل نیرویی در جهت عکس به تعادل می‌رسند. فریده‌السادات نوربخش‌رضایی در پایان‌نامهٔ «بررسی و تحلیل سازوکارهای شروع در داستان کوتاه فارسی» (۱۳۹۵) پس از ارائهٔ تعریف داستان کوتاه و مقایسهٔ این ژانر با سایر قالب‌های داستانی، انواع شگردهای شروع را معرفی می‌کند. دربارهٔ این پایان‌نامه باید گفت: اول اینکه، نویسنده نظریهٔ مستقلی را برای مشخص‌کردن حد و مرز مطلع داستان در نظر نگرفته‌است؛ دوم اینکه، تحلیل مطلع‌ها بسیار سطحی و ناتمام است؛ سوم اینکه، نتیجه‌گیری و اطلاعات به‌دست‌آمده بسیار کلی و مبهم هستند؛ چهارم اینکه، از رویکردهای مختلف در تحلیل جملات مطلع استفاده نشده‌است. البته فصل بیان مفاهیم و سازوکارهای شروع مطلع داستان کوتاه، در مقایسه با دیگر فصل‌ها، مفصل‌تر و جامع‌تر است. با این اوصاف، در هیچ‌یک از این پژوهش‌ها، دیدگاهی روشن و قابل استناد دربارهٔ تعیین حد و مرز مطلع داستان‌های کوتاه فارسی ارائه نشده‌است و عمدهٔ مطالب دربارهٔ اهمیت و دشواری این بخش نوشته شده‌اند. در ضمن، در پژوهش‌های مذکور، مطلع سه مجموعه داستان کوتاه هوشنگ گلشیری از لحاظ دلالتگری جملات و حد و مرز و شگردهای آغاز و پایان مطلع بررسی نشده است.

۲. چهارچوب نظری پژوهش

پاسخ به این پرسش که آغاز داستان کوتاه کجاست و چه عامل یا عواملی آن را از بدنهٔ اصلی داستان متمایز می‌کند، دشوار است. در حقیقت، بیشتر اختلاف‌های موجود در نظریهٔ شروع داستان، ریشه در ارزیابی «مرحلهٔ شروع» داستان دارد؛ به‌ویژه اینکه در داستان‌های کوتاه

ممتاز، صحنهٔ آغازین بی‌آنکه خواننده احساس کند، در تنهٔ داستان نفوذ می‌کند. بنابراین، نباید این تصور پیش آید که اندازهٔ مطلع داستان کوتاه، یک مقولهٔ کمّی است و ارتباطی به تعداد کلمه یا پاراگراف یا صفحهٔ اثر دارد؛ هر چند تعدادی از منتقدان و نویسندگان به جنبهٔ کمّی تعیین مطلع داستان روی آورده‌اند؛ برای مثال، ادگار آلن‌پو، تأکید زیادی روی نخستین جملهٔ داستان کوتاه دارد و ضعف نخستین جمله را برابر با شکست کل داستان می‌داند (ر.ک احمدی، ۱۳۷۹:۴۷). یا در این باره آمده‌است: «شروع، تقریباً اولین صفحهٔ داستان کوتاه و چند صفحهٔ اول رمان است» (دیبل، ۱۳۹۱: ۴۱). در حقیقت، آنچه آغاز داستان را از بدنهٔ اصلی آن جدا می‌کند، سازوکارهای درونی آن است و در تعریف دقیق مطلع داستان کوتاه باید به ساختار آن توجه داشت و نه عوامل بیرونی. همین امر، سبب شده پژوهشگران نظریه‌های مختلفی را در این حوزه مطرح کنند که عمدتاً در دو دستهٔ کلی جای می‌گیرند: دستهٔ اول، نظریه‌هایی است که مربوط به تعیین حدو مرز آغاز داستان و چگونگی شروع و پیوند آن با میانه می‌پردازد و دستهٔ دوم، نظریه‌هایی است که بیشتر به کارکرد و شیوه‌های آغازین توجه کرده‌اند. در ادامه به چند مورد از نظریه‌هایی که در دستهٔ اول قرار می‌گیرند، پرداخته می‌شود.

نظریهٔ اول: از نظر پراپ آغاز داستان، همان وضعیت ثابت اولیه و تعادل آغازین داستان است که بعد از آن، به وسیلهٔ نیرو(هایی) این آرامش به هم می‌خورد و وضعیت نامتعادل رخ می‌دهد (ر.ک: پراپ، ۱۳۶۸: ۱۸۳) و در آخر داستان و پس از گره‌گشایی، تعادل ثانویه ایجاد می‌شود. این نظریهٔ پراپ در نظریات ساختارگرایان دیگر نظیر کلود برمون، تزوتان تودوروف، پل لاریوه و رولان بارت و کسانی مانند فرانک اوکانر و گی‌میشو به‌طور مشابه آمده‌است. دربارهٔ این نظریه، می‌توان گفت الزاماً همهٔ داستان‌های کوتاه با وضعیت تعادل اولیه و یا پیوستگی منطقی مراحل پنج‌گانهٔ نظریهٔ تودوروف و یا لاریوه شروع نمی‌شوند؛ بلکه ممکن است داستان کوتاه با انواع کشمکش شروع شود و یا داستان با صحنهٔ پایانی شروع شود که در این حالت وضعیت تعادل ثانویه در آغاز داستان قرار می‌گیرد و یا ممکن است آستانهٔ داستان بیانگر وضعیت نامتعادل باشد و از مرحلهٔ دو یا سه شروع شود.

In Press

نظریهٔ دوم: از نظر رابرت فونک، روایت شامل چندمرحله است که مرحلهٔ اول آن، متمرکزکردن است که همان آغاز داستان به‌شمار می‌آید. در این مرحله، راوی در مکان و زمان خاصی عده‌ای را بر اساس «متمرکزکننده‌های روایی» دور خود جمع می‌کند. متمرکزکننده، فرد یا ابزاری است که خواننده را راهنمایی می‌کند که کجا باید به دنبال حادثه باشد. فونک این متمرکزکننده‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند: ۱-ورود: فرد یا افرادی وارد صحنهٔ داستان و یا از آن خارج می‌شوند و به این طریق کنش داستانی آغاز می‌شود؛ ۲-وضوح‌نمایی: راوی کاری می‌کند که توجه یکی از شخصیت‌های داستان به چیزی جلب شود و بدین‌گونه غیرمستقیم توجه خواننده را به داستان جلب می‌کند؛ و ۳-وضوح‌نمایی متراکم: گاهی وضوح‌نمایی و تمرکز به حدی شدید است که تمام صحنه را به خود جلب می‌کند و کنش‌های بعدی را کاملاً تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد (ر.ک Funk, 1988: 103-106). در این نظریه مشخص‌نشده که اگر در یک داستان، چندمورد از موارد متمرکزکننده‌های روایی وجود داشت، در این صورت کدام مورد را به‌عنوان آخرین مورد برای تعیین حد و مرز انتهای آستانه باید در نظر گرفت.

نظریهٔ سوم: از نظر بوریس آسپنسکی، شکل‌گرای بزرگ روس، «ما به‌عنوان خواننده در ابتدای داستان، با این جهان بیگانه‌ایم و راوی آن هم برایمان یک عنصر خارجی است. اما به کمک چارچوب روایتی وارد داستان می‌شویم و آرام آرام دنیای روایت برایمان درونی می‌شود. در آغاز داستان دیدگاه و نقطهٔ حرکت ما بیرونی است؛ ولی در آخر داستان همه‌چیز برایمان درونی می‌شود؛ پس، حرکت داستان از یک دیدگاه بیرونی به درونی است»- (Uspensky, 1973: 137). دربارهٔ این نظریه، می‌توان گفت که آسپنسکی معیارش را بر دوری یا نزدیکی از ماجرا و یا شخصیت داستان و به عبارتی زاویه دید بنا نهاده و این امر سبب محدود و متعین‌شدن آن گشته‌است و می‌توان شماری از داستان‌ها به‌ویژه داستان‌های مدرن و پسامدرن (مانند داستان‌های روانکاوانه) را از این تعریف خارج کرد.

نظریهٔ چهارم: بوریس توماشفسکی معتقد است که آغاز داستان با موتیف‌های آغازین شروع می‌شود که دو نوع هستند: «موتیف‌های تأخیری: گاهی به علل مختلف داستان از موتیف‌های تأخیری استفاده می‌کند و نمی‌گذارد داستان از مرحلهٔ آغازین خود به بدنهٔ

داستان برسد؛ و موتیف‌های اعزام به تأخیر: گاهی در قصه‌های عامیانه، و حتی داستان، چون یکی از افراد قصه به علل مختلف مایل نیست که قصه به سرانجام خود برسد، می‌کوشد شرایط آغازین قصه را به انواع ترفند حفظ کند» (ر.ک: توماشفسکی، ۱۳۸۵: ۲۹۵). این نظریه غالباً برای نوع ادبی قصه می‌تواند کارساز باشد و نه برای داستان‌های کوتاه مدرن و پسامدرن که هیچ خط و مرزی را نمی‌توان در آنها مشخص کرد و اینکه، در آستانهٔ داستان کوتاه برخلاف قصه، باید طرح و عمل داستان رو به پیشرفت و گسترش باشد و نه درجازدن و آوردن حوادث موازی و ایستا، و اینکه این شیوه برای داستان‌های حادثه‌پردازانه کمتر کاربرد دارد؛ زیرا ایجاد تأخیر در روند حوادث سبب گسیختگی جریان داستان و مغشوش‌شدن ذهنیت مخاطب می‌شود.

نظریهٔ پنجم: «از نظر تفسیرشناسان و نشانه‌شناسانی مانند کالر، آیزر، اکو و فیش، آغاز داستان تأثیری بر خواننده می‌گذارد که فرایند خواندن او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این تأثیر، تأثیر اولیه نامیده می‌شود» (ر.ک: اخوت، ۱۳۷۱: ۲۴۱). از نظر مناخیم پری، این تأثیر: «بستگی دارد به میزان اطلاعاتی که راوی در همان آغاز داستان در اختیار خواننده می‌گذارد: اینکه آیا در شروع داستان راوی اطلاعات مهم و کلیدی را در اختیار خواننده می‌گذارد و یا اینکه به عللی آن را نگه می‌دارد» (Perry, 1979: 48). مهم‌ترین مسئله در این نظریه، این است که آن اساساً به شمّ داستانی خواننده و میزان درک و عکس‌العمل او در برابر خوانش متن وابسته است و تأثیر اولیه یک داستان بر افراد مختلف بر اساس زمان، مکان و شرایط مختلف، به شکل‌ها و درجه‌های گوناگون است؛ در نتیجه این نظریه بسیار نسبی است.

در پایان باید گفت به‌جز دو نظریهٔ آغازین (پراپ و فونک)، دیگر نظریه‌های بررسی‌شده در این پژوهش با منظور نگارنده از مطلع داستان همخوانی ندارند؛ در واقع، اغلب نظریه‌ها به دنبال مشخص‌کردن بخش‌های چندگانهٔ داستان و تمایز بخش مطلع از سایر بخش‌ها نیستند و صرفاً اطلاعاتی را دربارهٔ ویژگی‌ها و کیفیت مطلع و انواع آن ارائه می‌دهند. در نتیجه، ابهامی که در همهٔ نظریات ارائه‌شده وجود دارد، این است که به‌طور دقیق بیان نشده که در کجا از مطلع، وارد میانهٔ داستان می‌شویم و معیار تشخیص انتهای مطلع داستان چیست؛ البته تعیین این معیار نباید جنبهٔ کمّی (تعداد کلمه، جمله، پارگراف و صفحه) داشته باشد؛ بلکه

In Press

سازوکارهای درونی و طرح داستان تعیین‌کنندهٔ انتهای آن است. با این اوصاف، برای اینکه از میان نظریه‌های ارائه‌شده در این پژوهش، تعریفی و ملاکی برای مشخص‌کردن حد و مرز مطلع سه مجموعه داستان کوتاه هوشنگ گلشیری وجود داشته باشد، به نظریهٔ رابرت فونک- که به نظر تعمیم‌پذیرتر به انواع داستان و جزئی‌نگرتر نسبت به سایر نظریه‌هاست- استناد می‌شود؛ البته با اضافه‌کردن این قید که هر کدام از متمرکزکننده‌های روایی، سریع‌تر از سایرین در مطلع به‌کار گرفته شود، آنجا به‌عنوان انتهای مطلع در نظر گرفته می‌شود.

۳. تعیین شگردهای شروع داستان و پایان‌دهی به آن در مجموعه «جبه‌خانه»

گلشیری همانند دیگر مجموعه داستان‌هایش، در این مجموعه با طرح سرخوردگی‌ها و ناکامی‌های شخصیت‌ها -که بازتاب روشنفکران پس از کودتا هستند- به دنبال برجسته‌کردن تردید و عدم‌قطعیت دربارهٔ شناخت حقیقت است و در اغلب این داستان‌ها با به‌کارگیری شگردهای مختلف، فضایی مبهم و تردیدبرانگیز و تأسف‌بار خلق می‌کند و متناسب با چنین حال و هوایی، شخصیت‌هایی شکست‌خورده و سرگردان به نمایش گذاشته می‌شوند که اکنون خود را فراموش کرده و به گذشته و خیالات خود پناه می‌برند. در ادامه به بررسی شگردهای شروع و پایان‌دهی به مطلع در چهار داستان کوتاه این مجموعه پرداخته می‌شود.

۳-۱. شگردهای شروع داستان

۳-۱-۱. ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی

راوی در مطلع داستان «جبه خانه»، به توصیف شازده خانم و متعلقات او مثل ماشین، راننده، سگ، لباس، چهره و اندام و ... می‌پردازد. داستان از جایی شروع می‌شود که ماشین شازده در کنار خیابان می‌ایستد و نگاه پسر دانشجو به آن جلب می‌شود. پسر دانشجو، ابتدا نظری بر راننده و سپس به زن (شازده خانم) که در صندلی عقب ماشین با خیال آسوده و وضعیتی راحت نشسته، می‌اندازد. ویژگی‌هایی که راوی از نگاه پسردانشجو برای شازده‌خانم می‌آورد، این است که: عینکی تیره و بدون دوره به چشم داشت، موهایش سیاه و افشان بود، ماشینش سیاه و بزرگ و سگش طرف چپ او نشسته بود. در همین حین، پسر دانشجو به

محض دیدن سگ، جزوه‌اش را برمی‌دارد تا آن منطقه را ترک کند. در اینجا راوی علت- آمدن پسر دانشجو را به کنار رودخانه بیان می‌کند؛ در واقع، او دانشجوی دکترای تشریح است و برای حفظ و مرورکردن درس‌هایش به اینجا می‌آید. او نمی‌تواند در خوابگاه در کنار همدوره‌ای‌هایش حواسش را جمع کند و با کوچک‌ترین صدا، مثل صدای چکه‌های آب، تمرکز و اعصابش به هم می‌ریزد؛ برای همین، به این مکان دنج کنار رودخانه می‌آید که فقط از صدای وزغ‌ها و گه‌گاه برخورد آب با سنگ می‌توانست بفهمد که هنوز رودخانه در جریان است. سپس، زن در ماشین را باز می‌کند و در این لحظه پسر دانشجو نظرش بر بدن و لباس او می‌افتد و حتی بوی عطر او را که شبیه به بوی یاس است، استشمام می‌کند. بنابراین، مطلع این داستان ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی است و راوی به زیبایی تلفیقی متناسب از این دو را در کنار هم آورده‌است.

۳-۱-۲. ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو

راوی در جملات آغازین داستان «به خدا من فاحشه نیستم»، زمان وقوع داستان را آشکار می‌سازد و به قرار ملاقات و دورهمی چند نفر بر سر میزی که انواع خوراکی و نوشیدنی در آنجا حاضر شده، اشاره می‌کند. اولین شخصیتی که اسمی از آن در مطلع به میان می‌آید، «مقصودی» است که خانه‌اش دو کوچه از محل قرار پایین‌تر است و قرار شده که او نوشیدنی مجلس را تهیه کند. راوی با لحنی تردیدآمیز، زمان رسیدن او را تخمین می‌زند؛ سپس، به وضعیت خانوادگی او اشاره می‌کند که رابطهٔ صمیمانه‌ای با همسرش (فرخنده‌خانم) ندارد و میان آنان پنهان‌کاری‌هایی معمول است. حتی مقصودی برای پاسخ‌دادن به سؤال همسرش، رویش را برنمی‌گرداند و در حین شانه‌زدن موهای سرش و زمانی که پشتش به اوست، با لحنی سرد و بی‌تفاوت جوابش را می‌دهد. بر این اساس، مطلع این داستان ترکیبی از صحنه- پردازی و گفت‌وگوست؛ البته عنصر شخصیت‌پردازی نیز در آن به‌ویژه دربارهٔ آقای مقصودی دیده می‌شود؛ ولی نسبت به دو عنصر مذکور، نمود کم‌رنگ‌تری در مطلع داستان دارد.

۳-۱-۳. شخصیت‌پردازی

In Press

عنصر برجستهٔ مطلع داستان «بختک» شخصیت‌پردازی است؛ چرا که در اغلب جملات آن به وضعیت ناگوار روحی، پریشان‌احوالی و اندوه مسلط بر زندگی و روح و روان شخصیت راوی، که شرایط درونی او در میانهٔ داستان در وجود شخصیت اصلی داستان (اشرف‌-السادات) بازتاب یافته، پرداخته شده‌است. در جملات آغازین، رواِی آشفته‌حال، مصرانه به دنبال آن است تا با کسانی که در مجلس جشن در خانهٔ او جمع شده‌اند، به گفت‌وگو و صحبت بپردازد؛ شاید از این طریق، غم و ناراحتی‌های خود را فراموش کند و به گریه نیفتد. سپس، او به شرح و بسط بیشتر وضعیت روحی و روانی خود می‌پردازد. آنچنان غم و اندوه (که ناشی از گم‌شدن فرزند زن همسایه است) بر وجود او مستولی شده که دیگر قرص و آمپول، راه‌رفتن در خیابان، سیگارکشیدن، مشروب‌خوردن و ... دردی از او را دوا نمی‌کند. او دچار لرزش دست، تنگی نفس، کم‌خوابی، بی‌حوصلگی، کلافگی، زودرنجی و ... شده است و به هیچ طریقی نمی‌تواند اندوه و زخم روحی خود را التیام دهد. با این اوصاف، آنچه در مطلع این داستان کاملاً نمایان و برجسته است، شگرد شخصیت‌پردازی است که غالباً ویژگی‌های روحی و درونی راوی بیان شده‌است تا ویژگی‌های ظاهری و جسمانی او.

۳-۱-٤. گفت‌وگو

در مطلع کوتاه و چند جمله‌ای داستان «سبز، مثل طوطی؛ سیاه، مثل کلاغ» گفت‌وگویی میان شخصیت اصلی (حسن‌آقا) و دوستان او درگرفته‌است که خواننده از سخنان آنها درمی‌یابد که حسن‌آقا، فردی تنها و بی‌هم‌زبان است و به همین سبب در پی خریدن یک طوطی است تا با او سخن بگوید و خود را تسکین دهد؛ اما هر دفعه به جای طوطی، کلاغ نصیبش می‌شود که با او حتی یک کلمه هم صحبت نکرده و جز غار غارکردن صدایی از او بیرون نمی‌آید. بنابراین، عنصر غالب بر مطلع کوتاه این داستان، گفت‌وگوست؛ البته به شکل مختصر و موجز، اشاراتی هم به ویژگی‌های شخصیت اصلی داستان شده‌است.

۳-۲. شگردهای پایان‌دهی به مطلع داستان

۳-۲-۱. جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی

مطلع داستان «جبه‌خانه» زمانی به پایان می‌رسد که نظر شخصیت اصلی (دانشجوی پزشکی) به صدای شازده خانم جلب می‌شود و از این‌جا به بعد، معاشرت و روابط بین این دو شخصیت است که ماجرای محوری داستان را شکل می‌دهد. بنابراین، مطلع این داستان با به‌کارگیری شگرد «جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی» به بخش میانی داستان مرتبط می‌شود و جملهٔ پایانی مطلع داستان نیز از این قرار است: «خواند و به محاذات نرده‌های مشرف به رودخانه به راه افتاد» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۱۰).

۳-۲-۲. ورود شخصیت اصلی به مکان جدید

مطلع داستان «به خدا من فاحشه نیستم» هنگامی به پایان می‌رسد که یکی از شخصیت‌های اصلی داستان (مقصودی) وارد مکان جدید (محل دورهمی و مجلس عیش) می‌شود. از این رو، شگرد پایان‌یافتن مطلع داستان از طریق واردشدن شخصیت اصلی به مکان جدید اتفاق افتاده‌است و جملهٔ پایانی مطلع داستان که در موقع خروج مقصودی از خانه و ورود او به مجلس عیش بیان شده، از این قرار است: «بگو مگوشان حتماً نیم‌ساعتی، شاید هم یک ساعت طول می‌کشد» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۲۷۳).

۳-۲-۳. ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان

هنگامی مطلع داستان «بختک» به پایان می‌رسد که راوی، شخصیت اصلی (اشرف‌السادات) را وارد صحنهٔ داستان می‌کند و دربارهٔ او توضیحات و توصیفاتی ارائه می‌دهد. بنابراین، شگرد پایان‌یافتن مطلع این داستان بر مبنای ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان است و جملهٔ نهایی مطلع داستان نیز این‌گونه از زبان راوی بیان می‌شود: «خوابی آن‌قدر سنگین که انگار هفت هشت ساعتی زنده نبوده، سنگین و لخت، بی‌هیچ خوابی، رؤیایی، چیزی» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۲۶۳).

۳-۲-٤. تکرار حادثهٔ مطلع و شرح و تفصیل ماجرا

In Press

مطلع داستان «سبز، مثل طوطی؛ سیاه، مثل کلاغ» از طریق تکرار حادثهٔ مطلع داستان، یعنی فریب‌خوردن چندین بارهٔ حسن‌آقا از حسین‌آقا و خریدن کلاغ به جای طوطی به پایان می‌رسد و یا حتی می‌توان شرح و تفصیل ماجرا را شگرد پایان‌دهی به مطلع داستان به شمار آورد که یک واقعه به‌طور متناوب و البته با طول و تفصیل بیشتر برای خواننده بازگو می‌شود. جملهٔ پایانی مطلع داستان نیز از این قرار است: «این‌ها فقط بلدند غار غار کنند: غار غار!» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۱۱۵).

٤. تحلیل دلالتمندی‌های عناصر مطلع در مجموعه داستان «جبه‌خانه»

در میان عناصر داستانی که هوشنگ گلشیری نگاه ویژه‌ای به آنها در مطلع داستان‌های مجموعه جبه‌خانه داشته و سعی کرده‌است آگاهانه و هنرمندانه آنها را با درونمایه و بخش‌های دیگر داستان پیوند دهد، می‌توان به عنصر نماد، مکان، شخصیت، زبان، زمان، گفت‌وگو و راوی اشاره کرد که در ادامه به بررسی هر یک از آنها پرداخته شده‌است.

٤-١. دلالتمندی عناصر نمادین

در بین عناصر نمادین به‌کاررفته در مطلع داستان‌های مجموعه «جبه‌خانه» اجزائی همچون، وسایل نقلیه، رنگ، حیوانات و گیاهان، پیوندی معنابخش و راهگشا با بخش‌های میانه و پایان داستان دارند؛ البته عناصر دیگری نیز از این ویژگی برخوردارند؛ اما به سبب برجستگی عناصر مذکور، تمرکز روی آنها بوده‌است.

٤-١-١. وسایل

در جملهٔ آغازین داستان جبه‌خانه آمده‌است: «وقتی ماشین کنار خیابان نگاه داشت، اول نقاب کلاه راننده را دید» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۹). اولین چیزی که در آغاز داستان، چشم خواننده را به خود جلب می‌کند، ماشینی بزرگ و سیاه است. ذکر «ماشین» در اولین جملهٔ مطلع، چند نکته را به ذهن متبادر می‌کند: **اول اینکه**، بیانگر رفاه مادی و وضعیت اقتصادی مطلوب زن است و از این رو، سرنخی به خواننده داده می‌شود تا با نوع طبقهٔ اجتماعی (شاهزادهٔ قاجار) و بینش و افکار زن به شکل غیرمستقیم آشنا شود؛ **دوم اینکه**، بیانگر تعامل مکانیکی، سرد

و بی‌روح اشخاص داستان با یکدیگر و ترجیح امور مادی بر امور معنوی و انسانی است؛ همان‌طور که رفتار زن و شوهر در میانهٔ داستان رفتار غیرانسانی و نامهربانانه است؛ همان‌طور که طرز رفتار و لحن گفتاری زن با شخصیت اصلی (پسر دانشجو) آمرانه و تحکمی است؛ همان‌طور که رفتار زن و شوهر با کلفت‌ها و نوکرهایشان غیرانسانی است و از آنان همانند وسیله و ابزاری برای رفع هوس‌ها و نیازهای خود استفاده می‌کنند؛ همان‌طور که پسر دانشجو برای رسیدن به رفاه مادی و مالی در زندگی درس می‌خواند نه برای ارزش معنوی علم‌آموزی و در این زمینه استادش نیز آموزندهٔ نگاه ماشینی و مکانیکی به انسان است: «استاد گفته بود: تن انسان برای ما نباید هیچ راز سر به مُهری داشته باشد. باید عادت کنیم، بهش مثل یک شیء نگاه کنیم، یک ماشین. ما باید درست مثل یک ماشین باش روبه‌رو بشویم: چرخ و دنده‌هایش را وارسی می‌کنیم، پیاده و سوار می‌کنیم، همین» (همان: ۴۴)؛ **سوم اینکه**، ماشین، قدرت اراده و حرکتی از خود ندارد و کاملاً تحت اراده و اختیار انسان است و این موضوع دربارهٔ اشخاص داستان نیز کاملاً صادق است؛ همان‌طور که پسر دانشجو نیز همچون ابزار و ماشینی تحت اختیار و اوامر زن و پدرش قرار دارد و ترس و کم‌رویی به‌واسطهٔ آموزه‌ها و اندرزهای پدر در وجودش نفوذ کرده‌است؛ همان‌طور که پدر او نیز بازیچه و آلت‌دست عقاید و مرام‌های حزبی و سیاسی قرار گرفته‌است؛ یا جانی بازیچهٔ دست همسر خود قرار می‌گیرد؛ یا حتی خود شازده خانم نیز در زندگی گذشته، تحت اختیار و سلطهٔ پدرش قرار داشته؛ یا کلفت‌ها و نوکرها (رحیم و فاطمه) کاملاً تحت اختیار و سلطهٔ زن و شوهر قرار دارند؛ **چهارم اینکه**، ماشین وسیله‌ای برای جابه‌جایی و نقل مکان است و از این رو با قصد و اندیشهٔ شخصیت اصلی داستان (پسر دانشجو) در تناسب و هماهنگی است؛ چرا که او نیز قصد دارد با درس خواندن، فلاکت و فقر زندگی کنونی‌اش را به رفاه و آسایش در زندگی آتی تبدیل کند و تمام سعی و تلاشش را برای این جابه‌جایی و تغییر انجام می‌دهد. همچنین، می‌توان گفت شکل دگردیس‌شدهٔ ماشین در جملات مطلع در قالب «پل» نیز نمودار می‌شود که آن، نمودی از همین گذر و عبور از سمت نامطلوب زندگی به سمت مطلوب آن است.

٤-١-٢. رنگ

در جملات آغازین داستان جبه‌خانه، رنگ تیره و سیاهِ ظواهر و متعلقات شازده‌خانم برجستگی دارد؛ مثلاً «عینک تیره، موهای سیاه، ماشین سیاه، چشم‌های سیاه» و یا حتی مکان‌ها و محل زندگی که زن در آنجاها حضور پیدا می‌کند با سیاهی و تاریکی قرین است. مثلاً در مطلع داستان گفته شده: «می‌دانست که زن دارد نگاهش می‌کند، از توی سایه‌روشن ماشین و پشت شیشه‌های تیرهٔ عینک» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۹). انتساب رنگ سیاه به شازده‌خانم، شکوه و عظمت مادی و نیز هیبت و اثرگذاری او را بر وجود پسر دانشجو به شکل غیرمستقیم بازتاب می‌دهد؛ این رنگ «قدرتمند، کلاسیک و زیباست و همواره روی آدمی تأثیرگذار است و پایداری و نیرومندی را نشان می‌دهد» (آیزمن، ۱۳۹۰: ۶۵). از سوی دیگر، تیرگی ادوات شازده‌خانم و نگاه او از پشت شیشه‌های تیره عینک، دلالت دارد به نیت سیاه و غیرانسانی او نسبت به پسر دانشجو و غلبهٔ تاریکی بر بینش و منش او؛ رنگ سیاه نماد «بدی، اهریمنی، تاریکی، پوچی، ترس و مرگ است» (پورحسینی، ۱۳۸۴: ۴۳)؛ چراکه او با اطرافیان خود به نحوی غیرانسانی و غیرعاطفی برخورد می‌کند؛ مثلاً با شوهرش (جانی) یا با پسردانشجو مانند سگ‌هایش رفتار می‌کند و در این باره، شاهد آنیم که تنها کسی که در داستان همواره شلاق به دست دارد و به دیگران امر و نهی و تحکم می‌کند، اوست. همچنین، به‌واسطهٔ غلبهٔ سیاهی شب بر فضای مطلع این داستان، همه چیز حالت سایه‌وار و ناواضح به خود گرفته که در القای ویژگی ترس و انفعال پسر دانشجو و تردید و عدم‌قطعیت در گفتار و رفتارش بسیار مؤثر است؛ مثلاً دربارهٔ بی‌ثباتی او پیوسته گفته شده: «مردد ایستاد...» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۳۶)، «مردد بود ...» (همان: ۴۱)، «مطمئن نبود...» (همان: ۵۱)، «فکر می‌کرد ...» (همان: ۵۱) و حضور برجستهٔ قیدهایی مثل «شاید و انگار» در سخنانش همگی بیانگر این موضوع‌اند. در حقیقت، رنگ تاریک آغاز داستان، القاگر خفقان و استبداد حاکم بر فضای جامعهٔ ایران در عصر پهلوی به‌ویژه اواخر دههٔ ۴۰ است که نمود روشن و کامل این موضوع در پایان داستان مشهود است.

از سوی دیگر، همان‌طور که کاربرد رنگ سیاه برای متعلقات و ملائمات شازده‌خانم به منظور برجسته‌سازی شکوه و اثرگذاری اوست، کاربرد رنگ سفید برای اعضای بدن او نیز در مطلع داستان در همین راستاست. در ضمن، کاربرد دو رنگ سیاه و سفید در مطلع می‌تواند

In Press

با بخشی از میانهٔ داستان که در آن به موضوع نژادپرستی و رنگین‌پوستی انسان‌ها اشاره شده، تناسب و هماهنگی داشته باشد: «یک شب توی هتل افتاد روی دست و پای من که موهات را بور کن، می‌خواهم به مادرم معرفیت کنم. گفتم نه نمی‌کنم، گور پدر شما و آن سیاه‌ها. گفت آنها باور نمی‌کنند که تو سفید باشی. گفتم پس بزن به چاک» (همان: ۲۲)، «گور پدر شما سفیدها هم کرده. به دو انگشت دو طرف دامن بلندش را گرفت، بالا کشید و انگار که بخواهد از روی جسد بوگندوی هر چه سیاه هست، رد بشود» (همان:۲۳). از طرفی، ذکر رنگ سفید و سیاه به شخصیتِ دو بُعدی و تنوع‌طلب شازده‌خانم اشاره دارد؛ برای مثال، گاهی او علاقه‌مند به رسوم و آداب زندگی اروپایی و گاهی دل‌بستهٔ فرهنگ و سنت ایران است؛ از این رو، او سریع از هر چیزی دلزده می‌شود: «یکی دو ماه بعد دیگر خسته شده بودم، از جانی که نه، از هتل‌ها، پیشخدمت‌ها، صورت‌حساب‌ها. رفتیم لندن. بعد هم نمی‌دانم کجا. یک وقت دیدم دلم لک زده‌است برای خنکی اتاق‌های خودمان با شیشه‌های رنگی‌شان. حاضر بودم همه‌چیزم را بدهم و باز یک قاچ هندوانه کنار حوض بخورم» (همان: ۵۶).

همچنین، معنابخشی عنصر رنگ در مطلع داستان «بختک» و پیوند آن با سایر بخش‌های داستان نمایان است. مثلاً در مطلع این داستان گفته شده: «آن کروات مشکی دایی‌جان که پانزده‌سال است همان را می‌زند، انگار که همین یکی را دارد، یا همهٔ کروات‌هاش همین رنگ است» (همان: ۲۶۴). مشکی‌بودن رنگ کراوات، آن هم به مدت ۱۵ سال، با واقعهٔ اندوه‌بار گم‌شدنِ فرزندِ شش‌سالهٔ اشرف‌السادات به مدت ۱۵سال در میانهٔ داستان تناسب و هماهنگی دارد. «رایج‌ترین نماد رنگ سیاه در مسیحیت و سپس در میان مسلمانان، سوگواری و اندوه است» (کوپر، ۱۳۸۶: ۱۷۳). در واقع، اینکه راوی از رنگ سیاه کراوات، متنفر و کلافه است، به این سبب است که تلخی این حادثه را برای او تداعی می‌کند. ضمن اینکه علاقهٔ دایی به یک رنگ، یکنواختی و نبود سرزندگی را در رفتار و نگرش او و دیگر شخصیت‌های داستان به ذهن مخاطب متبادر می‌کند؛ در حقیقت، همان‌طور که دایی به این نوع رنگ کراوات خوگرفته، اشرف‌السادات نیز به غم و اندوه در زندگی عادت کرده و هر روز کارش این است که: «غروب‌ها می‌آمد کنار باغچه، نوک جمع‌شدهٔ گل‌های نیلوفر را با دو سر انگشت شست و سبابهٔ دست راست می‌گرفت و با انگشت‌های دست چپ می‌شکست.

کارش همین بود. دو سه روزی که دیدمش، کارش همین بود» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۲۶۴). در نتیجه، می‌توان گفت به‌ترتیب سیاهی کراوات، یکنواختی رنگ آن و پانزده سال یک‌جور زدن آن، قابل مقایسه است با غم‌زدگی اشرف‌السادات، یکنواختی زندگی او و پانزده‌سال گم‌کردن فرزندش در میانهٔ داستان. بنابراین، رفتارها و خصوصیات شخصیت‌های فرعی آغاز داستان (مانند راوی، دایی و ...) دلالتگر و هدایتگر خواننده است به بینش و منش شخصیت اصلی که در میانهٔ داستان او پرداخته شده‌است.

٤-١-٣. حیوانات و گیاهان

راوی در جملات مطلع داستان «جبه‌خانه» می‌گوید: «سگ را که طرف چپ زن دید، دستش را دراز کرد و جزوه‌اش را از روی نیمکت برداشت» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۹). اینکه پسر دانشجو با دیدن سگ، آمادهٔ ترک محل می‌شود، نشانگر هراس و ترس او از امور بیگانه و ناشناخته است. در حقیقت، وجود حیوانی همچون سگ به‌منظور برجسته‌سازی این ویژگی او در سراسر داستان است؛ مثلاً او جرئت نمی‌کند مستقیم به چهرهٔ شازده‌خانم و یا چشمان رحیم نگاه کند و همواره نگاهش را به سمت دیگر می‌دوزد تا بر ترسش غلبه کند: «نگاهش نکرد؛ اما می‌دانست هنوز به سگ نگاه می‌کند. به پیاده‌رو نگاه کرد» (همان: ۱۱)، «می‌ترسی نگاهم کنی و توی چشم‌هایم بگویی؟» (همان: ۱۶). در این راستا، پیوسته شازده‌خانم به او می‌گوید: «نمی‌ترسی که؟» (همان: ۱۱)، «نکند می‌ترسی؟» (همان: ۱۴)، «نباید بترسی» (همان: ۱۵) و ... . همچنان که این ترس پسردانشجو سبب پرهیز و دوری‌اش از فعالیت‌های انقلابی و مصلحانهٔ سیاسی و اجتماعی نیز شده‌است و تنها به فکر تحصیلش است: «گفته بود ببین بابا من می‌ترسم، فقط همین. اگر نه از خیلی وقت پیش شروع کرده بودم» (همان: ۶۷). منشأ این ترس به‌خاطر تربیت و پرورش در دامان خانواده‌ای شکست‌خورده و سرکوب‌شدهٔ سیاسی است که پدر خانواده به اعتبار گذشته‌اش، از هر چیزی که امنیت و آرامش خانواده‌اش را به خطر بیندازد، هراسان است.

همچنین، در جملات آغازین داستان «جبه‌خانه» ذکری از گل یاس می‌شود (گلشیری، ۱۳۶۲: ۱۰). این گل، نمادی از عشق و محبت راستین و خالصانه است و عطر آن نیز گویای این ویژگی است. بنابراین علاقهٔ پسر دانشجو به این عطر این گل، نشانگر یک‌رویی، سادگی

و صمیمیت او در رفتار و حرکاتش است؛ همان‌طور که به‌خاطر سادگی‌اش بازیچهٔ دست شازده‌خانم می‌شود و یا با آنکه به او مربوط نمی‌شود؛ اما به فاطمه و جانی و حتی خانواده‌اش کمک و محبت می‌کند.

همچنین، در مطلع داستان «سبز، مثل طوطی؛ سیاه، مثل کلاغ» بیان شده است که حسن‌آقا به دنبال طوطی است تا با آن سخن بگوید: «می‌گوید: من فقط یک طوطی می‌خواهم که باهاش حرف بزنم، درد دل کنم؛ اما این طوطی‌های حسین‌آقا آدم چه بگوید؟ دریغ از یک کلمه!» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۱۱۵). اشاره به پرنده‌ای همچون طوطی در مطلع، نشانگر روابط سرد و غیرصمیمی شخصیت‌ها با یکدیگر است؛ همان‌طور که حسن‌آقا در جملهٔ «دریغ از یک حسن‌آقای خشک و خالی، همین‌طور که من و شما می‌گوییم» (همان: ۱۱۵) به این موضوع اشاره دارد؛ حتی مکالمهٔ میان اشخاص این داستان، در حد چند جملهٔ کوتاه و یا چند کلمه است و آنان سریع و سرد با هم صحبت می‌کنند: «می‌گوییم: غارغار که نکرد؟ می‌گوید: پس خیال می‌کنید گفت سلام یا گفت صبح‌بخیر حسن‌آقا، همین‌طور که من و شما می‌گوییم» (همان: ۱۱۵). از این رو، تشبیه سخن‌گفتن اشخاص این داستان به طرز سخن‌گفتن طوطی، نشانگر تعامل کوتاه، غیرصمیمی و تکراری آنان با هم است. می‌توان گفت، حسن‌آقا نمایندهٔ نسل شکست‌خوردهٔ پس از کودتای ۲۸ مرداد است که با گوشه‌گیری و انزوا و فرورفتن در خاطرات و حسرت‌های گذشته به دنبال آن است که اندوه و تلخی روزگار خود را با فردی (طوطی) در میان گذارد که منفعلانه و مقلدانه حرف‌های او را بشنود و او را تأیید کند و در برابر او موضع نگیرد. همان‌طور که او نیز در گذشته، منفعلانه و مقلدانه در خدمت مرام‌های سیاسی و حزبی قرار داشته و طوطی‌وار آنها را تکرار کرده و هیچ اختیار اراده‌ای از خود نشان نداده‌است. در واقع، «حزب توده، مترسکی بود که هم انگلیسی‌ها و هم دکتر مصدق، هر دو برای پیشبرد مقاصد سیاسی خود از آن استفاده کردند» (نجاتی، ۱۳۸۶: ۱۹). حسن‌آقا، با وجود اینکه زن و بچه و دوستانی دارد؛ اما می‌خواهد با طوطی سخن بگوید؛ این مسئله، بیانگر شباهت ویژگی‌های او با ویژگی‌های این پرنده است. در واقع، طوطی توان اظهار مخالفت و به چالش‌کشیدن حسن‌آقا را ندارد و صرفاً مقلدانه و منفعلانه او را تأیید می‌کند. از این رو، حسن‌آقا فقط در زندگی به دنبال چنین هم‌صحبتی است تا با اعتراف به

اشتباه‌ها و ناکامی‌های گذشته، خود را تسکین دهد؛ در واقع، طوطی، حکم داروی آرام‌بخش و مسکن برای زخم‌های درونی حسن‌آقا را دارد. در مقابل طوطی، کلاغ قرار دارد و بیزاری حسن‌آقا از این پرنده و صدایش، اشاره‌ای ضمنی به بیزاری او از ویژگی‌های این پرنده دارد؛ چرا که کلاغ، پرنده‌ای باهوش، حسابگر و دارای پیغام‌های شفاف و واضح است. «کلاغ در سفر آفرینش، نماد مآل‌اندیشی و هوشیاری است» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۷، ج۴: ۵۸۲). بنابراین، کلاغ مانند طوطی صرفاً مقلد و منفعل نیست. پس حسن‌آقا که خود نیز فردی منفعل، مقلد و ساده است، می‌خواهد با مخاطبی شبیه به خود، گفت‌وگو کند؛ همچنان که خود حسن‌آقا نیز مانند طوطی، صدای کلاغ‌ها را تقلید می‌کند: «اینها فقط بلدند غارغار کنند: غار، غارا» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۱۱۵). در مقابل، از آنجا که زن حسن‌آقا، به حقیقت ماجرای فریب‌دهندگی حسین‌آقا پی برده‌است و دائماً به حسن‌آقا از این بابت هشدار و موعظه می‌دهد، می‌توان او را از لحاظ فراست و هوشمندی و حتی هدایتگری با کلاغ برابر دانست؛ زیرا «کلاغ در اغلب باورها، به صورت خدا یا پیک خدا، یا راهنما و پیشگو ظاهر می‌شود» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۷، ج۴: ۵۸۵) و از این نظر است که سخنان حسن‌آقا برخلاف سخنان همسرش است؛ چرا که دو شخصیت گوناگون (طوطی و کلاغ) در برابر هم قرار گرفته‌اند و این موضوع، علت نبود درک متقابل و صمیمیت میان اعضای خانواده حسن آقاست. در این راستا، آمدن قید انحصار «فقط» در کنار عدد «یک» برای طوطی نشانگر تنهایی و بی‌همدمی حسن‌آقا و احتیاج شدید او به هم‌صحبت و همدم است تا خود را تسکین دهد. در واقع، اگر تعداد طوطی‌ها به عدد «دو» برسد، دیگر آنها مشغول پرداختن به هم می‌شوند و دوباره حسن‌آقا تنها می‌ماند. از این رو، فقط یک طوطی می‌خواهد تا تنها برای او باشد. همچنین، «کلاغ در ضمن نماد تنهایی است، یا بیش از آن نشانگر انزوای عمدی کسی است که تصمیم‌گرفته در جایی بالاتر زندگی کند» (همان: ۵۸۴). بر این اساس، می‌توان گفت یکی دیگر از دلایل بیزاری حسن‌آقا از کلاغ، این است که او می‌خواهد تنهایی خود را با داشتن هم‌زبانی همچون طوطی برطرف کند؛ ولی حضور کلاغ مجدداً تداعی‌گر بی‌کسی و تنهایی او می‌شود.

٤-٢. دلالتمندی عنصر مکان

مکان آغاز داستان جبه خانه، خیابانی در میدان نقش جهان اصفهان است. اینکه آشنایی و برخورد میان زن و پسر دانشجو در کنار خیابان اتفاق می‌افتد، از یک سو، اشاره به ارتباط هوس‌جویانه، سطحی و زودگذر میان این دو دارد؛ همان‌طور که از یک سو زن، پسر دانشجو را برای ارضای حس تنوع‌طلبی و هوس‌های خود به خانه‌اش می‌برد و از سوی دیگر، پسر دانشجو نیز در این رابطه، گه‌گاه خواستار کامجویی از زن است. همچنین، آشنایی در کنار خیابان با بازیچه‌شدن و فریب‌خوردن پسر دانشجو تناسب دارد. از این رو، مکان و موضوع داستان (انفعال و بازیچه‌شدن) در وحدت و هماهنگی با هم قرار دارند. اینکه این خیابان در میدان نقش جهان اصفهان قرار گرفته، با علاقه و دلبستگی جانی به جمع‌آوری و نگهداری اشیاء و البسه‌های عتیقه و قدیمی ایرانی و دلبستگی خارجیان به فرهنگ و تمدن باستانی ایران در تناسب و هماهنگی است. بنابراین، انتخاب شهر اصفهان و میدان نقش جهان (که از شهرها و از آثار باستانی و تاریخی کشور محسوب می‌شوند)، بسیار هنرمندانه و متناسب با ویژگی شخصیت‌ها (جانی) و حتی عنوان داستان (جبه‌خانه) صورت گرفته‌است.

در ادامهٔ جملات آغازین داستان جبه‌خانه، باز هم می‌توان دلالتمندی عنصر مکان را به وضعیت روحی روانی شخصیت اصلی داستان ردیابی کرد. راوی بیان می‌کند: «توی خانه یا حتی توی بیشه‌ها نمی‌شود خواند. همیشه چیزی هست که آدم را از صرافت خواندن بیندازد» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۹). اینکه پسردانشجو در خانه و بیشه نمی‌تواند درس بخواند و حواسش پرت می‌شود، اشارهٔ تلویحی به دغدغهٔ ذهنی و ناآرامی روحی او در زندگی دارد؛ همان‌طور که در ادامهٔ جملات مطلع آمده: «اگر توی اتاقش می‌ماند و با یکی دو هم‌دوره‌ای، ضربان نبض را حتماً چکه‌های مقطع اما متوالی شیر آب مختل می‌کرد. برای همین می‌آمد اینجا، به‌خصوص وقتی کتابی را می‌خواست از حفظ دوره کند. جای دنجی بود تا حالا که بود» (همان: ۹). در واقع، پسر دانشجو آن‌چنان به فشار و پریشانی روحی دچار شده‌است که با کوچک‌ترین صداها، تمرکز ذهنی و آرامش روانی‌اش را از دست می‌دهد. از این رو، او برای دستیابی به لحظاتی یکنواخت و آرام، به کنار رودخانه‌ای می‌آید که جریان آب آن اصلاً احساس نمی‌شود و این وضعیت، در تقابل با وضعیتی است که حضور آب با چکه‌های مقطع و متوالی کاملاً احساس می‌شود. نمونه‌های این علاقه‌مندی پسر دانشجو به زندگی

یکنواخت و آرام در میانهٔ داستان نیز ذکر شده‌است: «من پرم از نقل‌قول‌های تو، از رهنمودهایت، از صدای گویندهٔ رادیو پیک تو، از همزیستی مسالمت‌آمیز...» (همان: ۷۱). منشأ این گرایش و تمایل باطنی او را می‌توان به‌طور مستقیم در بخش پایانی داستان دریافت که در آن به دردمندی، اندوه‌زدگی و دریغ‌ورزی ناشی از فقر و تهی‌دستی خانواده‌اش، وضعیت نابسامان اجتماعی و سیاسی جامعه، سرکوب‌شدگی پدرش در امور حزبی، استبداد و خفقان حاکم بر جامعه و ... اشاره شده‌است: «پدر، من پرم، تمام رگ و پی‌های من، مسامات من، پر است؛ نه از الکل یا دود، پر است از درد، از درد دستبند قپانی که سرهنگ سیاحتگر به تو زده بود، از سوزش جای شلاق‌هایی که تو خورده‌ای، از چراغ پیه‌سوز اتاق کوچک مادر، از وصله‌وصله‌های جوراب‌های ما» (همان: ۶۹)، «پرم از بوی پوست سوخته، از معاملات پایاپای پودر رختشویی به جای اسلحه‌های روسی، از حضور صدر هیئت رئیسه در جشن ۲۵۰۰ساله شاهان، پرم از هزار هزار دختران گل به دست چینی در موکب علیاحضرت» (همان: ۷۱) و ... .

معنابخشی و دلالتمندی عنصر مکان را همچنان می‌توان در ادامهٔ جملات مطلع داستان جبه‌خانه مشاهده کرد: «اینجا خوب بود، با دو پل در دو سو و در چشم‌رس، بی‌آنکه هلالی‌های غرفه‌هاشان با آن رنگ نارنجی غروب وسوسه‌اش کنند. تازه پشت سرش رودخانه بود که فقط از صدای وزغ‌هاش و نای و نمی که در هوا بود، می‌شد فهمید که هست یا حتی ادامه دارد و گاه اگر می‌خواست حتی می‌شد به یمن سنگی در مسیل حضور مداوم گذر آب را از همهمهٔ باد در میان پیزرها و حتی ضرب مقطع پشنگه‌ها بر کاکل خزه‌ای به‌وضوح تشخیص دهد» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۹). از مکانی که پسردانشجو در آنجا مشغول مطالعه می‌شود، می‌توان معنای ضمنی و تلویحی متناسب با محتوای داستان برداشت کرد. در واقع، پل‌های در چشم‌رس، القاگر آرزو و هدف پسر برای عبور و گذر از وضعیت نابسامان کنونی‌اش (فقر خانوادگی) به وضعیتی ایده‌آل آینده (شغل پزشکی) است. همچنین، این صحنه القاگر تفکر مددگرا و یاری‌رسان نهفته در وجود پسر است که نشانه‌های این موضوع، در جای‌جای داستان مشهود است؛ مثلاً زمانی که فاطمه مورد آزار و اذیت جانی قرار می‌گیرد، پسر دانشجو به کمک او می‌رود و او را از دست جانی نجات می‌دهد و یا زمانی که

جانی بیهوش روی زمین می‌افتد، پسردانشجو به کمک او می‌رود و او را به هوش می‌آورد. در همین راستا، اینکه گفته شده: «بی‌آنکه هلالی‌های غرفه‌هاشان با آن رنگ نارنجی غروب وسوسه‌اش کند» (همان: ۹)، نشانگر اهتمام ویژه و تلاش مضاعف پسر دانشجو برای رسیدن به هدفش است که در این راه، سختی‌ها و موانع، او را از پیمودن ادامهٔ مسیر باز نمی‌دارند.

همچنین، مکان درس‌خواندن شخصیت اصلی، یعنی حاشیهٔ رودخانه و آب، دلالتی دارد به جامعهٔ ایران عصر پهلوی که در بخش‌های پایانی داستان به آن اشاره شده‌است. در حقیقت، آنچنان این جامعه دچار رکود و ایستایی شده که حضورش تشخیص‌پذیر نیست و تنها نشانه‌های حضور سطحی و ظاهری مردم در چنین جامعه غیرپویا و منفعلی، فعالیت‌های بی‌ارزش و حقیرانهٔ آنان است. از دلایلی که آب و رودخانه را نمودی از جامعهٔ ایران در نظر گرفته‌ایم، توجه به این جملات داستان است: «گفت: من نیستم، کاری به این کارها ندارم. شاید هم لیاقتش را ندارم. بعضی‌ها می‌خواهند دنیا را عوض کنند یا نمی‌دانم خلاف مسیر آب شنا کنند، خوب، فکر عواقبش را هم حتماً می‌کنند؛ اما من، من فقط می‌خواهم با مسیر آب بروم، می‌خواهم دکتر بشوم، یک پزشک معمولی، همین» (همان: ۵۹). در واقع، پسر دانشجو قصد دارد هم‌رنگ جامعه شود و از جرگهٔ مبارزان و فعالان سیاسی دوری کند؛ این امر نیز یکی دیگر است نشانه‌هایی است که انفعال، ترس و مصلحت‌بینی او، خانواده و مردمان هم‌عصرش را آشکار می‌سازد. از جمله علل چنین رویکردی این است که با افزایش قدرت نظارتی‌امنیتی رژیم برای حفظ اقتدار و سرکوب مخالفان خود، رفتار و گفتار بیشتر شخصیت‌های اصلی داستان‌ها اواخر دههٔ ۴۰ و نیز دههٔ ۵۰ در محیط اجتماعی سرشار از حس بی‌اعتمادی و بدبینی است. به عقیدهٔ آر.کدی: «وقتی زندان، شکنجه و حتی مرگ پیش روی افراد قرار داشت، دیگر تعجبی ندارد که حتی اعضای گروه‌های مخالف زیرزمینی یا گروه‌هایی که در خارج از کشور بودند، به یکدیگر مشکوک شده و تقلیل یابند» (کدی، ۱۳۷۵: ۲۵۵). همچنین، می‌توان از جملات دیگر مطلع و سراسر داستان به موضوع ذکرشده در بالا رهنمون شد: «ماه نبود؛ اگر بود، توی آب آرام جوی نبود که پر از سایه بود و گاهی نور چراغ تیرهای چراغ برق و یا سر در خانه‌ها» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۱۲)، «به طرف جوی آب رفت، تاریک بود و از

تکه روشن موج دار کنارهٔ روبه‌رو می‌شد فهمید که پر است و آرام و حتی خنک» (همان: ۱۲).

٤-۳. دلالتمندی عنصر شخصیت و متعلقات آن

٤-۳-۱. خوراک و پوشاک شخصیت‌ها

اولین چیزی که در مطلع داستان جبه‌خانه به چشم شخصیت اصلی می‌آید، نقاب کلاه راننده (رحیم) است و این امر، می‌تواند این معنا را به ذهن منتقل کند که شکوه و جلوهٔ مظاهر دنیایی در نگاه پسر دانشجو ارزشمند و بااهمیت است و از این رو، می‌توان به دلبستگی و علاقه‌مندی او به مادیات پی برد. همان‌طور که او درس می‌خواند تا با رسیدن به شغل پزشکی، سر و سامانی به وضعیت مالی و اقتصادی خود و خانواده‌اش دهد. همچنین، این امر بیانگر اثرپذیری پسر دانشجو از نیروها و محرک‌های محیطی و اجتماعی است؛ همان‌طور که در طول داستان نیز او از نوع نگاه و رفتار رحیم (کلاه بر سر اوست) و زن بسیار اثر می‌پذیرد: «خودش را عقب کشید؛ اما وقتی نقاب کلاه رحیم و چشم‌های ریزش را در آینه دید، خم شد و شانه زن را بوسید» (همان: ۱۷). بنابراین، نقاب کلاه، القاگر جلوه‌گری مادی و قدرت-نمایی طبقات مرفه و ثروتمند جامعه در برابر مردم فرودست و محروم جامعه است. همچنین، اشاره به نقاب کلاه (کلاه پهلوی) و نوع پوشش و لباس شازده‌خانم، نشانه‌هایی از غرب‌زدگی او در زندگی است؛ همان‌طور که با مرد خارجی (جانی) ازدواج کرده‌است.

همچنین، در حوزهٔ دلالتمندی خوراک و غذاهای مورد مصرف شخصیت‌ها در در مطلع داستان‌های مجموعهٔ «جبه خانه» به‌طور مثال می‌توان به شروع داستان «به خدا من فاحشه نیستم» اشاره کرد گفت که برجستگی چنین اموری، نشانگر اهمیت و ارزش امور جسمانی و غریزی برای شخصیت‌های داستان و فرورفتن آنان در زندگی حیوانی و مبتذلانه است. در این راستا، راوی در مطلع داستان می‌گوید: «قرار بود ودکا را سر راهش بگیرد و نوشابه‌ای، هر چه پیدا می‌کرد» (همان: ۲۷۳)؛ بیان اینکه «هر چه پیدا می‌کرد»، القاگر شکم‌پرستی و تن‌پروری شخصیت‌های داستان است که مهم نیست چه چیزی می‌خورند؛ بلکه مهم این است که بخورند و پُر شوند. درواقع، آنان با استفاده از موقعیت اقتصادی خود به بهره‌کشی

و سوءاستفاده از دیگران به‌ویژه زنان و دختران می‌پردازند و برای برآوردن امیال غریزی و جسمی خود از آنان همچون ابزار استفاده می‌کنند و به امور مبتذل همچون مواد مخدر و مشروبات الکی روی می‌آورند تا شکست و انحطاط روحی روانی خود را با الگویی هرزه-انگارانه و تن‌پردازانه برای مدتی فراموش کنند. از منظر روانشناسی، روی‌آوردن به خوردن و اشتهاپذیری، نوعی مکانیزم دفاعی «واپس‌گرایی» شخصیت‌های شکست‌خورده و روان-رنجور این داستان برای التیام زخم‌های روحی خود است تا آسایش و آرامش از دست‌رفته را به شکل دیگر بازیابند. به سخن دیگر، آنان با بازگشت به دورهٔ «دهانی»، قصد دارند پوچی زندگی و تباهی روحی خود را از طریق تن‌پروری و لذت‌های حاصل از آن نادیده بگیرند. «از آنجایی که دادن غذا به منزلهٔ دادن عشق و محبت و تأیید کودک، و ندادن غذا نشانگر طردکردن و نارضایتی است، در مواقعی که مادر نوزاد را ترک می‌کند، نوزاد مضطرب می‌شود؛ زیرا این به معنی از دست‌دادن هر آنچه باید به دهان برسد است... کودک به جای اینکه بیاموزد تا نیازهای خود را از طریق تلاش خود ارضا کند، انتظار خواهد داشت که هرگاه رفتار خوبی از او سر می‌زند، دیگران چیزهایی را به او بدهند و هرگاه کار بدی کرد، خواسته‌هایش را از او بگیرند. اصطلاحاً گفته می‌شود که چنین فردی در ساختار شخصیتی خود دارای وابستگی دهانی است» (هال، ۱۳۶۹: ۱۴۲). چنین رفتاری در میانهٔ داستان نیز کاملاً مشهود است: «واقعاً مست کرده بود تا حواسشان نبود، خورده بود. از بطری می‌شد فهمید. نسرین دهان گشود و گذاشت که اختر حلقش کند. اگر در آن تودهٔ گوشت و برنج و بادنجان و نان و سبزی و شاید پنیر منفذی بتواند پیدا کند» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۲۸۶-۲۸۷).

در مطلع داستان مذکور، غذا و خوراک جسمانی است که شخصیت‌ها را به هم نزدیک می‌کند و نه امور معنوی و ارزشی و این امر تأکیدکنندهٔ زندگی حیوانی، پوچ و مبتذل این شخصیت‌هاست؛ همان‌طور که می‌توان از رفتار و سخنان آقای مقصودی در مطلع، به رابطهٔ سرد و غیرصمیمی او با همسرش پی برد که این موضوع در میانهٔ داستان بسط یافته‌است. در این زمینه، ذکر خوراکی‌هایی مانند ماست و خیار و یخ، ودکا، ویسکی و ... و نیز فراوانی آنها (سه چهار بطری ودکا و هفت هشت تایی آبجو) نشانگر شدت دغدغه‌مندی و پریشانی روحی شخصیت‌های این داستان است که قرار است با چنین خوراکی‌هایی به تسکین و التیام

سوزش درون و روح سرخوردهٔ خود بپردازند؛ همان‌طور که در میانهٔ داستان، تسکینی‌یابی اختر هنگام بیان زندگی گذشته‌اش با ریختن یخ‌ها در درون ظرف مقارن می‌شود: «اختر داشت یخ‌ها توی ظرف یخ می‌ریخت نسرین گفت: خوب، بعدش توی یکی از اون شب‌های مهتابی قشنگ با یک پسر مامانی رفتی و رفتی تا رسیدی...» (همان: ۲۹۴). همچنین، ذکر «یخ و ماست و خیار» با ایستایی و انجماد روحی شخصیت‌های داستان در تناسب و هماهنگی است؛ همان‌طور که راوی، شخصیت اختر را که بازیچه و ملعبهٔ مردهای بلهوس قرار گرفته، گاه به گاه با در دست‌داشتن یخ تصویر می‌کند که از این طریق می‌خواسته همانندی و نزدیکی ویژگی‌های شخصیت او را با ویژگی‌های یخ به ذهن خواننده القا کند: «داشتند از پله‌ها می‌رفتند بالا، ظرف یخ در دست اختر بود. اگر عزیزنسب نمی‌گرفتش حتماً می‌انداختش» (همان: ۲۹۴).

٤-۳-۲. وضعیت قرارگیری و حرکات شخصیت‌ها

راوی در مطلع داستان جبه‌خانه می‌گوید: «نیمرخش پیدا نبود، در سایه بود» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۹). این جمله به سایه‌واری و بی‌هویتی شخصیت رحیم اشاره دارد. در واقع، رحیم همانند دیگر کلفت‌ها و نوکرها کاملاً تحت سیطره و اختیار شازده‌خانم قرار دارد و در طول داستان هیچ فردیت و استقلالی از خود نشان نمی‌دهد. تسلیم‌پذیری و انفعال رحیم این‌گونه در میانهٔ داستان بیان شده‌است: «رحیم هم که کر است، کر و لال و بی‌آزار... ایستاده بود روبه‌روی رحیم و داد می‌زد، پا بر زمین می‌کوبید. رحیم همان‌طور قلاده سگ به دست ایستاده بود، خطوط صورتش درست پیدا نبود؛ اما همان‌طور که بی‌حرکت ایستاده بود، معلوم بود دارد جلوش را نگاه می‌کند که زن زد، دو کشیده» (همان: ۱۴) و حتی شوهر شازده‌خانم (جانی) رفتار غیرانسانی و غیراخلاقی با زن رحیم (فاطمه) انجام می‌دهد و رحیم جرئت اعتراض و مخالفت در برابر او را ندارد.

همچنین، پیدانبودن نیم‌رخ رحیم، وضعیت قرارگیری شخصیت اصلی را نسبت به ماشین کنار خیابان روشن می‌سازد و با توجه به جمله «سگ را که طرف چپ زن دید» (همان: ۹) می‌توان گفت که شخصیت اصلی از سمت چپ به آنان نگاه می‌کند. در همین راستا، «سمت چپ» در این داستان برجستگی و نمود چشمگیری به‌ویژه در تعاملات میان شازده‌خانم و پسر

دانشجو دارد و گویی راوی از کاربرد آن، به دنبال ارائهٔ معنای ثانویه بوده‌است؛ برای مثال، به این جملات می‌توان اشاره کرد: «انگشت‌های سرد و کشیده بر مچ دست چپش حلقه شده بود» (همان: ۱۰)، «زن بازویش را گرفت. دست در دست چپش انداخت و به طرف ماشین کشیدش» (همان: ۱۶)، «دست چپش را به دست گرفت» (همان: ۱۲)، «انگشت کوچک دست چپش را گرفته بود» (همان: ۱۵)، «فقط بناگوشش را لمس کرد و بعد با گوش چپش بازی کرد» (همان: ۱۶)، «زن بازویش را گرفت. دست در دست چپش انداخت» (همان: ۱۶)، «دست راست زن توی دست چپش بود» (همان: ۱۷) و ... . بر اساس شواهد مذکور، در بیشتر موارد شازده‌خانم دست چپ پسر دانشجو را گرفته‌است؛ همان‌طور که در آغاز داستان نیز پسر دانشجو از سمت چپ به ماشین شازده‌خانم نگاه می‌کند و اسیر او می‌شود. این وضعیت‌های مشابه القاگر این معناست که اختیار و قدرت پسر دانشجو تحت کنترل و ارادهٔ شازده‌خانم قرار دارد و او را به هر سمت و سویی که بخواهد می‌تواند ببرد؛ در حقیقت، شازده‌خانم از نقطه‌ضعف پسر دانشجو، یعنی سستی اراده و تزلزل باطنی، سوءاستفاده می‌کند (همان‌طور که معمولاً افراد راست‌دست مانند پسردانشجو، دست چپشان ضعیف‌تر و کم‌توان‌تر است). در پایان داستان نیز، هنگامی پسردانشجو، احساس آزادی و رهایی از زیر سیطرهٔ شازده‌خانم پیدا می‌کند که بازوی چپش آزاد می‌شود: «شادی رهایی از آن همه گرفتگی بازوها مجبورش کرد بدود، آن‌قدر تند که می‌دانست رحیم نمی‌تواند بهش برسد» (همان: ۶۹). بنابراین، برجسته‌شدن وضعیت قرارگیری پسردانشجو در سمت چپ، القاگر انفعال و بی‌ارادگی اوست. چنین وضعیتی را می‌توان در رفتار جانی با نوکرش (فاطمه) نیز مشاهده کرد: «سرش خم شده بود به طرف میز و حتی لیوان پر، طوری که معلوم بود جانی دست چپ زن را پیچانده‌است. فاطمه با دست راست چارقدش را گرفته بود» (همان: ۴۹).

در ادامهٔ جملات مطلع جبه‌خانه بیان شده است: «زن را بعد دید: سر و شانه‌ها فرورفته در نرمای طرف راست صندلی عقب، با عینکی تیره، بی‌هیچ دوره‌ای. موهاش افشان بود و سیاه» (همان: ۹). نگاه پسر دانشجو، ابتدا به شکوه و قدرت مالی و سپس، به دارندهٔ آن (شازده‌خانم) جلب می‌شود. این امر، نشانگر علاقه و اهتمام باطنی او برای رسیدن به رفاه و وضعیت مطلوب اقتصادی است. همچنین، این‌که پسر دانشجو در وهلهٔ دوم شازده‌خانم را می‌بیند، می‌تواند

بیانگر پیروی او از نصایح و اندرزهای پدرش باشد؛ چرا که پسر کاملاً تحت تأثیر و ارادهٔ پدرش، پرورش و تربیت یافته‌است. در این زمینه پدر به او گفته بود: «این زن‌ها، می‌دانی، حتی این نسرین، یک‌دفعه دیدی وبالت شد» (همان: ۱۰). از این رو، نگاه پسر دانشجو به زن، نگاهی آمیخته با احتیاط و پرهیز است و به همین سبب، نگاه آغازینش از شازده‌خانم دور می‌ماند. وضعیت نشستن و قرارگیری زن در ماشین، نشانگر تمکن مالی و طبقهٔ اجتماعی ممتاز اوست. هدف راوی از بیان چنین جملاتی در مطلع، برجسته‌کردن اختلاف طبقاتی بسیار زیاد میان افراد جامعه است. شازده‌خانم، نمایندهٔ قشر حداقلی طبقهٔ اعیان و ممتاز جامعهٔ عصر پهلوی و پسردانشجو و خانواده‌اش و کلفت‌ها و نوکرها نمایندهٔ قشر حداکثری مردمان فرودست جامعه هستند. این فاصلهٔ طبقاتی ناشی از سیاست‌های نادرست رژیم برای توسعهٔ اقتصادی اجتماعی و توزیع ناعادلانهٔ ثروت در جامعه است. در حقیقت، «بر اثر افزایش درآمدهای نفتی از سال ۵۶- ۱۳۴۲ و نیز گرفتن وام‌ها و اعتبارات سنگین از دولت آمریکا و سرمایه‌گذاری‌های خارجی، ایران در حال تجربهٔ یک انقلاب صغیر صنعتی و نزدیک‌شدن به مرحله‌ای از توسعهٔ اجتماعی-اقتصادی بود. برنامه‌های سوم، چهارم و پنجم توسعه در شهرها بیشتر اثر گذاشت و سبب رواج تولید کالاهای مصرفی، افزایش تولید ناخالص ملی و سطح رفاه شهرنشینان و به‌ویژه حقوق‌بگیران دولت شد. ثروت عادلانه بین مردم پخش نمی‌شد و همهٔ شهرها نیز به یک میزان از توسعه بهره‌مند نبودند و نابرابری اجتماعی و اختلاف طبقاتی گسترده شد» (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۴۲۰). بر همین اساس، پسر دانشجو، درکی از تجملات و سطح زندگی طبقات ممتاز (شازده‌خانم) ندارد؛ همان‌طور که در میانهٔ داستان گفته شده که شکم او نمی‌تواند غذای گوشت‌دار و چرب را هضم کند: «بایست هنوز می‌جوید، هنوز همان قاشق اولش بود. سعی کرد لقمه را طوری فرو بدهد. کباب آبدار بود و بوی خون می‌داد... لقمه هنوز توی دهنش بود. بوی خون و گوشت گرم هنوز توی بینی‌اش بود... لقمه را هنوز نتوانسته بود فرو بدهد، با جرعهٔ دوم هم نشد» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۴۳-۴۴). همچنین، اینکه زن در طرف راست صندلی عقب نشسته‌است، سلطه و تحکم او را بر راننده (رحیم) القا می‌کند. در واقع، نیرو و ارادهٔ زن در پشت نیرو و ارادهٔ رحیم و امثال او قرار دارد

و آنان را کنترل می‌کند: «به چراغ قرمز که رسیدند، دست زن را دید که روی شانه راننده خورد. یکی دو ماشین ترمز کردند تا توانستند چراغ قرمز را رد کنند» (همان: ۱۱).

دلالتمندی وضعیت قرارگیری و حرکات شخصیت‌ها را می‌توان در جملات آغازین داستان «به خدا من فاحشه نیستم» نیز مشاهده کرد. مثلاً در مطلع داستان آمده: «سرش را که شانه می‌زده، اول اخم کرده، بعد چند تار مو از شانه گرفته، تازه وقتی داشته پشت سرش را شانه می‌زده، گفته: خوب معلوم است دیگر» (همان: ۲۷۳). اینکه آقای مقصودی در حین شانه‌زدن سرش، چند تار مو از شانه می‌گیرد، سرنخی به خواننده می‌دهد تا فرسودگی و اضمحلال جسمی و روحی او را که در میانهٔ داستان به آن اشاره شده، دریابد. در واقع، شکست و ناامیدی روحی آنان در گذشته، موجب راهیابی شکست و ضعف در جسمشان شده‌است؛ همان‌طور که در میانهٔ داستان مقداد این موضوع را بیان می‌کند: «شما حالا مثلاً فکر می‌کنید روح من کجاست؟ وقتی دیگر برای خود من هیچ عضوی باقی نمانده باشد، این روح کجا می‌تواند پنهان شده باشد» (همان: ۳۰۱) و نمونه‌های دیگر این اضمحلال و شکست جسمی آنان در سراسر داستان مشهود است (همان: ۲۷۴ و ۳۰۱).

وضعیت و حرکات شخصیت اصلی در جملات آغازین داستان «بختک» به رویدادها و درونمایهٔ محوری داستان اشاره دارد. در حقیقت، در این داستان و نمونه‌های مشابه آن (مانند داستان‌های مجموعه «مثل همیشه») گلشیری به‌تبع نویسندگانی همچون بورخس و کافکا دنیایی را نمایش می‌دهد که هیچ‌چیز در آن قطعی و یقینی نیست و شخصیت اصلی نیز به سبب آشفتگی روحی و ذهنی، توان شناسایی خود و محیط را از دست داده و از همین رو، زندگی پردلهره و توهم‌آمیزی را تجربه می‌کند. به عبارت دیگر، شخصیت اصلی، در جستجوی گمشدگی‌ها و کشف هویت خویش است؛ اما از آنجا که در عرصهٔ تحولات و تأثیرات جامعه نمی‌تواند به چنین بینشی دست یابد، در دنیای خیالی و ذهنی علیه تضاد درون و برون و موقعیت کنونی خویش به ستیز می‌پردازد. در چنین وضعی، جهان بیرون و درون بر هم می‌تازند و «من» قربانی این ناسازگاری می‌گردد و از هم می‌پاشد. این شکاف و گسست گاه چنان کارساز و عمیق است که ذهن، جسم را رها می‌کند و از آن می‌گریزد که

جلوهٔ محسوس این وضعیت روانی، در حرکات و وضعیت قرارگیری شخصیت اشرف‌السادات و نیز دیگر اشخاص محوری داستان‌های گلشیری مشاهده کرد؛ مثلاً قرارگیری پیوستهٔ او در وضعیت خواب‌آلودگی و بیان چندین باره آن در مطلع داستان، آن‌چنان برجسته و معنادار و حتی متناسب با عنوان داستان (بختک) به‌کار رفته است که به شکل موتیف درآمده و روشنگر این است که سراسر زندگی شخصیت اصلی داستان در بی‌تحرکی، بی‌فایدگی و بازگشت به گذشته خلاصه می‌شود؛ همان‌طور که در میانه و پایان داستان به این مفاهیم محوری اشاره شده‌است: «اشرف‌السادات که ول کن نبود، نیست. انگار که هنوز خواب است، انگار که هنوز دارد می‌دود و هیچ‌وقت نمی‌تواند به مرد برسد» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۲۶۹)، «وقتی آدم پانزده‌سال همش خواب باشد و همش فکر کند باید بدود، باید برود، باید بپرسد و نتواند حتی قدم از قدم بردارد، نتواند حتی اصغرش را صدا کند، من چه‌کار می‌توانم بکنم؟» (همان: ۲۷۱).

٤-۳-۳. شغل شخصیت‌ها

راوی در مطلع داستان «به خدا من فاحشه نیستم» شغل شخصیت‌ها را غالباً از حوزهٔ کارمندی و اداری در نظر گرفته تا یکنواختی و دایره‌واری زندگی آنان را بیشتر به ذهن خواننده القا کند. در این باره، در میانهٔ داستان آمده‌است: «من دیگر نمی‌توانم تحمل کنم. یک ماه تمام از همه می‌شنوم این چند ساعت را هم که می‌خواهم با سر فارغ عرقم را کوفت کنم، نمی‌گذارید. تازه خودم از دست خودم می‌کشم؛ اما مگر آخر این تن ... خوب می‌دانم مقداد حق دارد. اما آخر چه کار بکنیم که خود من نمی‌رسم. باور کنید فقط وقت دارم یک نگاهی به روزنامه بکنم، تیترها را ببینم، آن هم از توی ماشین، بعد هم می‌شنوم که نمی‌دانم یک فیلم خوب بوده یا نمی‌دانم کدام کتاب بد نیست. تازه چقدر کتاب خریده‌ام و همین‌طور چپانده‌ام توی قفسه‌ها و نخوانده‌ام. آن هم من، یادتان که هست؟» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۲۸۷-۲۸۸). بنابراین، شخصیت اصلی (همچون مقصودی) این داستان علاوه بر دلزدگی از زندگی خانوادگی، از روال یکنواخت و دغدغه‌های همیشگی شغل خود نیز دلزده است. علت این موضوع برمی‌گردد به اینکه «در نظام دیوان‌سالاری -با وجود رشد کمی و پدیدآمدن محیطی نسبتاً مناسب برای نوسازی و اقدامات چشم‌گیری که صورت پذیرفت- تحول بنیادین پدیدار

نشد. عناصر مخربی، همچون روحیهٔ اطاعت محض و کورکورانه، رابطه‌گرایی و خویشاوندسالاری، ارتشا و فساد اداری، قانون‌شکنی و قاعده‌گریزی، احساس عدم امنیت، بی‌اعتمادی، روحیهٔ چاپلوسی و مجامله، تعصب‌ورزی و ... در ناکارآمدی نظام دیوان‌سالاری کشور نقشی تعیین‌کننده داشت» (تنکابنی، ۱۳۹۴: ۲۰). نمود این دلزدگی از کار جان‌فرسا، یکنواخت و فرسایشی را می‌توان سخنان و رفتارهای مردان حاضر در این داستان مشاهده کرد.

٤-٤. دلالتمندی زبان (صفات، قیود، افعال و جمله)

راوی در مطلع داستان جبه خانه با ذکر صفات منفی «قلنبه و قالبی» برای نوع جملات و کلمات کتاب‌ها و جزوه‌های درسی، ضمن اشاره به رواج ترجمه‌نویسی در عصر پهلوی، به بی‌میلی و اجبار پسر دانشجو در تحصیل و علم‌آموزی نیز اشاره دارد؛

«گو که خواندن این جزوه‌ها، کتاب‌ها، مستلزم آن بود که تنها باشد تا بتواند کلمات قلنبه و جملات قالبی ترجمه‌ای را به خاطر بسپارد» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۹). در واقع، هدف شخصیت اصلی از تحصیل در رشتهٔ پزشکی، رسیدن به وضعیت مطلوب اقتصادی و سطح بالاتر زندگی است؛ همچنان که می‌توان نگاه سرد و بی‌علاقهٔ او را به رشتهٔ تحصیلی‌اش، یعنی کالبدشکافی و تشریح، در میانهٔ داستان مشاهده کرد (همان: ۴۴ -۴۵). همچنین، این اجبار و بی‌علاقگی پسر دانشجو در تحصیل را می‌توان در کاربرد افعالی همچون «بایست می‌خواند» (همان: ۱۰) در جملات آغازین داستان مشاهده کرد. کلمه «بایست» بیانگر این است که او نه تنها در درس‌خواندن، بلکه در سایر امور زندگی نیز مطابق با اختیار و میل خود عمل نکرده و غالباً تحت اراده و اختیار دیگران (پدر، شازده‌خانم و ...) بوده‌است (همان: ۷۱). یا دیگر افعالی که اجبار و بی‌ارادگی او را القا می‌کند، در سراسر داستان مشهود است: «بایست می‌گفت برایتان بد است، نگفت» (همان: ۳۱)، «خورد یک جرعه تا مجبور نشود او هم بگوید» (همان:۳۱)، «تا مجبور نشود به انگلیسی حرف بزند، فقط نگاهش کرد» (همان: ۳۱)، «تا مجبور نشود به زن نگاه کند» (همان: ۳۵)، «ناچار بود برود. باید تمامش می‌کرد» (همان: ۴۱)، «دست‌هایش را بیرون کشید، بایست می‌رفت» (همان: ۵۹)، «بایست می‌گفت ... و شاید بایست می‌پرسید» (همان: ۶۱) و ... .

In Press

نمونهٔ دیگر این گونه قیود و افعال دلالتمند را می‌توان در داستان «به خدا من فاحشه نیستم» مشاهده کرد. این داستان از زاویهٔ دید دانای کل بیان شده و از آنجا که راوی قصد دارد یکنواختی و ایستایی زندگی کارمندان را بیان کند، از قیدهای تأکیدی مانند «قطعاً، مسلماً، واقعاً و ...»، قیدهای شمول‌گرا مانند «معمولاً» و نیز از افعال التزامی مانند «باید، می‌بایست، بایست و ...» در مطلع و سراسر داستان استفادهٔ چشمگیری می‌کند؛ به‌ویژه راوی در کاربرد قید «حتماً» به شکل کاملاً آگاهانه و عامدانه عمل کرده‌است و بسامد این واژه در سراسر داستان بسیار چشمگیر است؛ مثلاً راوی در مطلع داستان، زندگی یکنواخت، بدون تنوع و بی‌هدف «مقصودی» را از طریق این موارد مذکور برجسته می‌سازد: «بعدازظهر حتماً خوابیده است و بعد دوشی» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۲۷۳)، «حالا دیگر باید برسد» (همان: ۲۷۳)، «معمولاً وقتی سرحال باشد، لاله گوشش را به دندان می‌گیرد» (همان: ۲۷۳) و تعجب‌آور و خنده‌آور این است که شخصیتی که فامیلش «مقصودی» است، زندگی‌اش در حال حاضر کاملاً بدون مقصود و هدف است و در گذشته نیز، در دستیابی به اهداف و آرزوهایش ناکام مانده‌است. همچنین، اینکه راوی در مطلع داستان، پیوسته از قرار و مدار شخصیت‌ها با هم حرف می‌زند: «قرار بود ودکا را سر راهش بگیرد» (همان: ۲۷۳)، «خانهٔ کی؟ نمی‌گوید قرارشان این بود» (همان: ۲۷۳)، از دیگر شگردهای او برای بیان یکنواختی، ایستایی و همیشگی‌بودن کنش شخصیت‌های و نیز شباهت طریقه و زندگی آنان با هم است. همان‌طور که در میانهٔ داستان آمده: «مقدسی گفت: خواهش می‌کنم شروع نکنیم. ما همه مثل هممیم» (همان: ۲۸۴) و به‌خاطر همین یکنواختی و بی‌هدفی، همسر آقای مقصودی (فرخنده) رفتار آیندهٔ او را پیش‌بینی می‌کند: «فردا هم که تا لنگ ظهر خوابی» (همان: ۲۷۳). در مقابلِ شگردهای مذکور که قطعیت و یکنواختی اَعمال شخصیت‌ها را نمایان می‌سازد، راوی به زیبایی در مطلع و سراسر داستان از قیدهای تردیدآمیز مانند «شاید، احیاناً و ...» به‌ویژه قید «انگار» استفادهٔ برجسته کرده‌است. همچنین، کلام نامطمئن و لغزان راوی در مطلع با استفاده از فعل «بگیریم»، مثلاً «چهار و ربع که کفش و کلاه کرده باشد، بگیریم پنج دقیقه هم طول بکشد تا سه چهار بطری ودکا بگیرد و ده تا نوشابه» (همان: ۲۷۳) و استفادهٔ راوی از اعداد دو رقمی (سه‌چهار بطری، هفت‌هشت تا آبجو) برای بیان تعداد بطری‌های ودکا و آبجو و استفاده از فعل‌های تردیدآمیز

در مطلع همچون «اگر می‌رسید، اگر بیاید، اگر دیر نمی‌کنی، گمان می‌کنم، بگیریم (فرض کنیم) و ...» در کنار قیدهای تردیدآمیز، نشانگر نهادینه‌شدن تردید و عدم‌قطعیت در زندگی شخصیت‌های اصلی این داستان است که حتی راوی دانای کل هم نمی‌تواند حرکات و رفتار آنان را کاملاً با قطعیت و اطمینان بیان کند. در واقع، بینش مسلط بر اغلب داستان‌های کوتاه گلشیری مطابق با نگرش آندره مالرو است که: «انسان هرگز به عمق انسان نمی‌رسد و تصویرش را در وسعت اطلاعاتی که گرد می‌آورد، باز نمی‌یابد؛ بلکه در پرسش‌هایی که مطرح می‌کند، تصویری از خود به دست می‌دهد» (مالرو، ۱۳۶۳: ۲۸). از این رو، هدف راوی از کاربرد برجستهٔ قیدها و فعل‌های تأکیدی و التزامی در کنار قیدها و فعل‌های تردیدآمیز بیان دو جنبهٔ متفاوت از زندگی شخصیت‌های داستان (روشنفکران شکست‌خوردهٔ پس از واقعهٔ کودتای ۲۸ مرداد) است: ۱- نشان‌دادن تردید و دودلی آنان در مواجهه با لحظات تعیین‌کننده و سرنوشت‌ساز زندگی‌شان است (به شکل ضمنی، تردید و دودلی روشنفکران و مبارزان در لحظات حساس و سرنوشت‌ساز حیات سیاسی‌اجتماعی‌شان، یعنی کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲) که دست بر روی دست گذاشتند تا همهٔ امیدها و آرزوهایشان بر باد رفته و دیگر توان بازیابی اراده و حمیت خود را نداشتند و در نتیجه؛ ۲- زندگی بی‌هدف، یکنواخت و مبتذلانهٔ برای آنان تثبیت و تحکیم می‌شود و از این رو، همهٔ رفتارها و لحظات زندگی‌شان پیش‌بینی‌پذیر و حتمی می‌گردد.

همچنین، اینکه راوی در جملات آغازین داستان از فعل‌های ماضی و ماضی بعید (گفته بود، گذاشته بود و ...) استفاده می‌کند، نمایانگر سیرکردن و ماندن شخصیت‌های اصلی این داستان در زمان گذشته و جدایی آنان از زمان حال است؛ در واقع، این شخصیت‌ها در حسرت و دریغ آرزوها و آرمان‌های زندگی گذشته‌شان به سر می‌برند و زندگی حقیقی آنان با نرسیدن به آرزوها و امیدهایشان، در گذشته به اتمام رسیده و در حال حاضر، همچون مرده‌هایی متحرک‌اند. از سویی، «کاربرد گذشتهٔ نقلی، التزامی، بعید و وجوهی از فعل (مانند تردید و تمنا) که دلالت بر عدم اطمینان یا ناتمامی وقوع فعل دارد، خواننده را نسبت به موضوع و وضعیت نامطمئن قرار می‌دهد. زمان‌های گذشتهٔ نقلی، بعید و ابعد برای گزارش‌های دور و غیرواقعی و طراحی فضای تخیلی، کارایی بیشتری دارند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۹۲).

In Press

بر این اساس، کاربرد برجستهٔ چنین فعل‌هایی در مطلع با ناکامی و شکست شخصیت‌های داستان در فعالیت‌ها و آرمان‌های گذشته‌شان و نرسیدن به وضعیت مطلوب تناسب دارد و نیز با عدم‌قطعیت و تردید نهادینه‌شده در رفتار و سخنان کنونی‌شان که نشأت‌گرفته از گذشته است، در ارتباط است. همچنین، کاربرد این‌گونه فعل‌ها، خواننده را از همان آغاز با لحن تردیدآمیز راوی و فضایی لغزان و نامطمئن روبه‌رو می‌کند که متناسب با درون‌مایه و سایر عناصر داستان است. از سوی دیگر، کاربرد فعل «دوره دارند» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۲۷۳) در جملات آغازین، متناسب با محتوا و وقایع داستان به چند معنا دلالتمند است: یکی، به معنای دورهمی و مجلس عیش و نوش است؛ دوم، به معنای دوره‌کردن و یادآوری وقایع و لحظات گذشته است، همان‌طور که شخصیت‌ها نیز در این دوره‌همی‌ها، گذشتهٔ آرمانی خود را تداعی و بازگو می‌کنند؛ سوم، به معنای دور زدن و گردش دایره‌وار و بی‌هدف است؛ همان‌طور که شخصیت‌های این داستان، دایره‌وار زندگی یکنواخت و بی‌هدف خود را طی می‌کنند و باز بر سر جای اولشان می‌ایستند.

همچنین، اینکه همسر آقای مقصودی به جای کاربرد فعل ایجابی و مثبت، به شکل منفی و سلبی از او می‌پرسد: «شب که نمی‌آیی؟» (همان: ۲۷۳) و در مقابل، آقای مقصودی با جملهٔ «خوب معلوم است» (همان: ۲۷۳) پاسخ سردی به او می‌دهد، همگی از جمله نشانه‌هایی‌اند تا تعامل غیرصمیمی و نامهربانانه میان زن و شوهر به خواننده منتقل شود. در همین راستا، کاربرد فعل‌های منفی (نمی‌کنی، نمی‌آیی، نمی‌دانم، منتظر نباش و ...) در گفت‌وگوی میان زن و شوهر و کوتاهی جملات و گفت‌وگوی آنان، تأییدکنندهٔ رابطه ناسازگار و سرد آنان با همدیگر است و همهٔ این ناسازگاری‌ها و نامهربانی‌ها، پیش‌زمینه‌ای برای بیان تعامل ستیزه‌جویانه و سرکوب‌گرایانهٔ شخصیت‌های گِردآمده در مهمانی است؛ به همین سبب، راوی جمع آنان را همانند گلهٔ گرگی که به جان هم افتاده‌اند، تشبیه می‌کند (همان: ۲۹۸). در حقیقت، شخصیت‌های این داستان، نظیرآقای مقصودی به‌واسطهٔ شکست در گذشته، توان ادارهٔ زندگی شخصی و خانوادگی‌شان را ندارند و آثار ناامیدی و سرخوردگی در زندگی کنونی‌شان نیز بازتاب یافته‌است؛ در نتیجه، آنان به جای تغییر و تحول در رفتار و نگرششان و بازیابی خود و جبران گذشته، به ابتذال جسمانی و پوچ‌گرایی و انفعال در زندگی روی

آورده‌اند. همین رفتار آقای مقصودی باعث شده که در تلقی همسرش نیز این زندگی یکنواخت، بی‌شور و خسته‌کننده جلوه کند و خواهان آن باشد تا مدتی همچون شوهرش از این زندگی فاصله بگیرد. از طرفی، ذکر پرسش «شب که نمی‌آیی؟» در مطلع داستان، القاگر این است که پیش از این نیز چنین رویدادی اتفاق افتاده و به این معناست که مقصودی مثل همیشه شب به خانه برنمی‌گردد؛ این موضوع در کنار اینکه فرخنده‌خانم از پاسخ مبهم آقای مقصودی، منظور او را درمی‌یابد، نشانگر یکنواختی و تکرار روال زندگی شخصیت‌های این داستان است.

دلالتمندی افعال و قیود در مطلع داستان «بختک» نیز قابل بررسی است؛ برای مثال، این داستان این‌گونه آغاز شده آمده‌است: «گفتم، جناب صداقت، من می‌گویم بیایید یک چیزی بگوییم، هر چه باشد، باشد، فقط بگوییم» (همان: ۲۶۳). آغازین جملهٔ مطلع داستان با فعل «گفتم» شروع شده و در آغاز سایر پاراگراف‌های مطلع نیز تکرار شده‌است که در آنها، راوی با آقای صداقت، فرخنده‌خانم، دایی‌جان و اشرف‌السادات به گفت‌وگو می‌پردازد. همچنین، با مشاهدهٔ کلی متن مطلع، متوجه می‌شویم فعل «حرف‌زدن» که از لحاظ معنایی نزدیک به فعل «گفتن» است، بسیار برجسته و پربسامد به‌کار رفته‌است. مطالب مذکور، نشانگر نیاز شدید و اساسی شخصیت‌های این داستان به‌ویژه راوی و شخصیت اصلی (اشرف‌السادات) به گفت‌وگو و سخن‌گفتن با دیگران است تا از این طریق، دردها، اندوه‌ها و فشار روانی خود را کاهش و تسکین دهند. همان‌طور که راوی ثمرهٔ حرف‌زدن را این‌گونه بیان کرده: «برای همین گفتم، باید حرف زد، یک چیزی گفت، تا نکند یک دفعه آدم گریه‌اش بگیرد، آن هم بی‌صدا؛ طوری که حتی اگر کسی پهلوی آدم هم نشسته باشد، نشنود» (همان: ۲۶۶). بنابراین، برجستگی این فعل در مطلع داستان، نشانگر اهمیت بسیار و نقش بسزای آن در سراسر این داستان است؛ زیرا هیچ عمل دیگری نمی‌تواند همانند آن تسکین‌بخش باشد: «یعنی چیزی نیست که بشود با قرص و آمپول و نمی‌دانم قدم زدن کنار خیابان‌ها یا روشن‌کردن یکی دو سیگار کاریش کرد ... می‌گویید عرق بخور، برو یک میخانهٔ دنج، سرپایی یک چتول بخور. خوب که چی؟ که مست بشوم؟ نمی‌شود. دیگر مست

هم نمی‌شوم، به این زودی‌ها نمی‌شوم. فقط منگی است. اگر هم زیاد بخورم، بدتر می‌شود. تازه چه فایده؟» (همان: ۲۶۳ و ۲۶۴).

در این راستا، اینکه راوی فقط اصرار و تأکید بر عمل «سخن‌گفتن» دارد و نه موضوع و کیفیت آن، نشانگر نیاز و کمبود او و شخصیت اصلی داستان به ارتباط و تعامل با دیگران است که این امر نیز ناشی‌شده از مشکل روحی و روانی آنان است که از این طریق، سعی دارند خود را سرگرم کنند تا به سمت تنهایی و سکوت و تبعات بعدی آن، یعنی گریه و اندوه سوق داده نشوند. در واقع، عمل سخن‌گفتن برای اشخاص دردمند این داستان سبب «کتارسیس» و سبک‌شدگی آنان می‌شود و گرنه: «توی گلوی من یک چیزی ماسیده، انگار که عنکبوتی چیزی به سیب آدم چهار چنگ شده باشد» (همان: ۲۷۱). انسان به عنوان موجودی اجتماعی، تمام نیازها، قوا و هیجانات خود را در تعامل با دیگران به فعلیت می‌رساند و در این راه، مهم‌ترین و اساسی‌ترین راه تعامل، سخن‌گفتن و گفت‌وگوست. از این رو، انسان به‌واسطهٔ نقش کلیدی زبان، موجودیت و معنایی در این دنیا پیدا می‌کند. بنابراین، سکوت و خاموشی شخصیت اصلی (اشرف‌السادات) این داستان برابر است با مرگ و فراموش‌شدگی او. «خاموش و پنهان‌بودن در خواب‌دیده‌ها و اساطیر و قصه‌ها، کنایه از مرگ است» (جونز و دیگران، ۱۳۶۶: ۸۲). همچنین، تأکید بر «حرف‌زدن» در مطلع داستان، القاکنندهٔ حرف بدون عمل است و از این رو، ایستایی و بی‌تحرکی شخصیت‌های داستان به‌ویژه شخصیت اصلی (اشرف‌السادات) را نشان می‌دهد؛ مثلاً راوی درباره او می‌گوید: «اما همان‌طور نشسته بود؛ طوری که انگار ده پانزده‌ساله هم آنجا نشسته است... همان‌طور آنجا نشسته؛ طوری که انگار دیگر نمی‌تواند بدود» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۲۷۰).

اینکه راوی در مطلع داستان مذکور می‌گوید: «انگار داریم برای هم حرف می‌زنیم» (همان: ۲۶۳)، ذکر قید «انگار» نشانگر این است که گفت‌وگوی افراد حاضر در چنین محیطی، هیچ حقیقت و اصالتی ندارد و تنها جنبهٔ نمایشی و ظاهری دارد؛ بنابراین، تعامل و روابط دوستانه و عمیق در میان افراد دیده نمی‌شود و اگر هم با هم حرف می‌زنند، به بحث و جدل ختم می‌شود. یا حتی اینکه گفته شده: «با چشم بسته حرف بزنیم، انگار که کسی نیست» (همان: ۲۶۳)، تأکید مجددی بر نبود هم‌صحبت و همدم واقعی و کم‌رنگ‌شدن

تعاملات افراد با هم است. در ضمن، در این جملات به زوال و نابودی شخصیتی افراد داستان به شکل غیرمستقیم اشاره شده‌است. در واقع، آنان آنچنان سرخورده و فرورفته در اندوه و ناامیدی‌اند که گویی دیگر در زمان حال و محیط پیرامونشان زندگی نمی‌کنند؛ بلکه در دنیای گذشته و خاطرات حسرت‌آمیز خود می‌زیند. همان‌طور که راوی دربارهٔ اشرف‌السادات گفته است: «تاریک شده بود و دیگر نمی‌دیدمش. سیاهیش را حتی نمی‌دیدم؛ اما می‌فهمیدم که همان‌جا کنار باغچه نشسته» (همان: ۲۶۷). از این رو، زوال روحی و روانی سبب اضمحلال جسمانی و دنیای آنان شده است و به همین خاطر راوی می‌گوید «انگار که کسی نیست» (همان: ۲۶۳). بنابراین، تأکید بر سخن‌گفتن در مطلع داستان، ضرورت همدم و هم‌صحبت سازگار را در جامعه القا می‌کند که نبود آن، سبب انباشته‌شدن غم و اندوه و در نتیجه، بروز بیماری‌های مزمن روحی و روانی می‌شود که در مطلع داستان نیز اشارهٔ مختصری به این‌گونه بیماری‌ها شده‌است.

در کل، راوی در این داستان سعی کرده با استفاده از شگردها و راهکارهای مختلف، روایت نامطمئن و لغزندهٔ خود را از همان آغاز داستان در چشم خواننده برجسته سازد تا از این طریق، سرنخی به او دهد تا تردید و روان‌پریشی حاکم بر سخنان و رفتارهای اشخاص داستان را ملموس‌تر و مؤثرتر دریابد؛ در واقع، چنین داستان‌هایی بر این تصور فلسفی استوارند که هیچ چیز ادراک‌شدنی نیست و تجربه، ماهیتاً ناقص است و «معانی دنیای دور و بر ما دیگر بی‌دوام و بی‌اعتبار و موقت و حتی سرشار از تناقضات شده و هر آن مورد انکار است» (روب‌گری‌یه، ۱۳۷۰: ۱۶). از جمله این شگردها، عبارت‌اند از: ۱- استفادهٔ برجسته از کلمات مبهم و نامعلوم مانند «چیزی» در مطلع و سراسر داستان است: «می‌خواهید برایتان یک چیزی بخوانم، شعری، چیزی؟» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۲۶۵)، «چندبار این چیزها را پیش خودم تکرار کردم ... هر چیزی که به زبانم بیاید» (همان: ۲۶۶)؛ ۲- استفادهٔ چشمگیر از قیدهای تردیدآمیز مانند شاید و انگار: «شاید یادشان بیاید، شاید دیده باشدش» (همان: ۲۷۱)، «انگار که هنوز خواب است، انگار که هنوز دارد می‌دود» (همان: ۲۶۹)؛ ۳- کاربرد برجستهٔ فعل‌های تردیدآمیز مانند «فکر کردم، گمان کردم، نمی‌دانم، آمدیم (فرض کنیم)»: «فکر می‌کند شاید اصغرش برگشته» (همان: ۲۶۶)، «گفتم دایی‌جان، همسایهٔ من که یادتان هست؟ نمی‌دانم،

شاید او را ندیده باشید» (همان: ۲۶۴)؛ ۳- کاربرد برجسته و پربسامد جملات پرسشی: «مگر خودت عکسش را توی روزنامه پیدا نکردی؟ مگر ندیدی که روی سینه‌اش شماره زده بودند؟ مگر نگفتی، ببین نبوی، چه چشم‌هایی دارد؟» (همان: ۲۷۰)؛ ۴- استفادهٔ برجسته از جملاتی که معنای تردید و دودلی از آنها دریافت می‌شود: «بعد گفتم، یعنی دلم می‌خواست بگویم» (همان: ۲۶۵)؛ ۵- کاربرد نشانهٔ سه نقطه (...): «آخر، یعنی فکر کردم نکند باز بچه‌هاتان ... راستی حال نسرین چطور است» (همان: ۲۶۵)، «بعد هم انگار گفتم ... خوب، قبول دارم که حرف نزدم، که حتی یک کلمه باهاش حرف نزدم، اما می‌خواستم بگویم» (همان: ۲۶۶).

نمونهٔ دیگر از دلالتمندی قیود و افعال مطلع داستان به سایر بخش‌ها و محتوای آن را می‌توان در داستان «سبز، مثل طوطی؛ سیاه، مثل کلاغ» مشاهده کرد. مثلاً جملهٔ آغازین داستان این‌گونه بیان شده‌است: «هر وقت حسن‌آقا را می‌بینیم، می‌گوییم: خب چطور شد؟ موفق شدی؟ می‌گوید: نه نشد، بازغار غار کرد» (همان: ۱۱۵). این جمله نشان‌دهندهٔ تکرار و یکنواختی سخنان و رفتارهای شخصیت‌ها، به‌ویژه شخصیت اصلی (حسن‌آقا) است. در این زمینه، ذکر قید «هر وقت» و نیز برجستگی و بسامد چشمگیر قیدهایی همانند «باز، هم، دیگر، حتماً و ...» با ساختار متکرر و یکنواخت داستان و القای عینی و مؤثر درون‌مایهٔ داستان (زودباوری و فریب‌خوردن پیاپی) و یکنواختی و ایستایی زندگی شخصیت‌های داستان بسیار متناسب و سازگار است. از نمونه قیدهای مذکور دربارهٔ رفتار یکنواخت و تکراری حسن‌آقا: «بعد هم حتماً می‌رود سراغ حسین‌آقا تا از دلش دربیاورد. حتماً هم چای خورده و نخورده، یک چیزی مثل طوطی می‌خرد می‌برد خانه‌اش» (همان: ۱۱۶)، «آخر این دفعه دیگر چرا گذاشتی کلاه سرت برود؟» (همان: ۱۱۵)، «این دفعه هم؟» (همان: ۱۱۵)، «آن وقت باز می‌رود سراغ حسین‌آقا یک طوطی تازه می‌خرد» (همان: ۱۱۵). بر این اساس، ساختار این داستان بر طبق واقعه‌ای یگانه و کوتاه شکل گرفته که تکرار آن، سبب شکل‌گیری بخش میانی و پایانی آن می‌شود. ذکر فعل‌های جمع «می‌بینیم و می‌گوییم» در جملات آغازین داستان، بیانگر یکسانی و شباهت ویژگی‌های شخصیتی همهٔ افراد حاضر در این داستان است؛ برای مثال، دربارهٔ انفعال و ایستایی شرایط روحی و رفتاری محسن‌آقا آمده‌است: «از کسادی

کارمان می‌گوییم یا مثلاً از خواب‌نماشدن محسن‌آقا که کم‌کم دارد فکر می‌کند خود حضرت آمده‌اند سر وقتش، دست گذاشته‌اند روی شانه‌اش و فرموده‌اند دیگر نشستن بس است» (همان: ۱۱۶) و همین انفعال و ایستایی نیز در رفتار و حرکات حسن‌آقا (شخصیت اصلی) نیز دیده می‌شود: «اگر امروز سرش را بشکند، پولش را بالا بکشند، فردا یادش می‌رود» (همان: ۱۱۶).

٤-٥. دلالتمندی عنصر زمان

در جملهٔ آغازین داستان «به خدا من فاحشه نیستم»، یکی از عناصر مهم صحنه‌پردازی، یعنی زمان نمود یافته‌است: «ساعت چهار و نیم بود. همه هم تا پنج مسلماً نمی‌رسیدند» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۲۷۳). زمان آغاز داستان، یعنی عصر روز پنجشنبهٔ آخر ماه، روشنگر التجای شخصیت‌ها (کارمندان) از زندگی روزمره و فرسودهٔ خویش به لحظاتی مملو از فراموشی، ابتذال و گیجی است. همان‌طور که راوی، حقیقت رفتاری شخصیت‌ها را در پنجشنبهٔ آخر ماه این‌گونه آشکار می‌کند: «انگار یک گله گرگ باشند و چند هفته‌ای تا پنجشنبهٔ آخر ماه هیچ دندان‌گیری نخورده باشند. حالا ناچارند دل و رودهٔ هم را دربیاورند تا بلکه چنگ یا دندان‌هاشان تیز بماند. برای چی یا کی؟ نمی‌دانست. برای نسلشان همین مانده بود. دیگر داشتند با تن‌های بادکردهٔ ورم‌کرده و لخت و یا دوک‌های شکسته چسب و بست‌خورده، لق‌لق‌کنان و سینه‌خیز یا کون‌خیز دور خودشان می‌چرخیدند» (همان: ۲۹۸). بر این اساس، زمان آغاز داستان، القاگر این معناست که شخصیت‌ها برای تجدید قوا و رهایی از یکنواختی و فرسودگی زندگی اداری و متأهلی به دورهمی‌های عیاشانه روی می‌آورند. «توسعه و گسترش شهرنشینی بر اثر افزایش نرخ رشد ۲/۹ درصدی جمعیت در بین سال‌های ۵۷-۱۳۴۲ و کاهش مرگ و میر ناشی از بهبود امکانات پزشکی و نیز مهاجرت چشمگیر روستاییان به شهرها سبب انفجار جمعیت کلان شهرها و بروز مشکلات شهری از جمله مرگ و نقص عضو ناشی از تصادفات، حملات قلبی و خونریزی مغزی، اختلالات روحی و مغزی، افسردگی و دلزدگی از روال یکنواخت زندگی و افزایش تعداد خودکشی در مقیاس وسیع شد» (کاتوزیان، ۱۳۸۳: ۳۰۰). بنابراین، ذکر ساعت‌های مختلف در مطلع داستان همچون چهارورب، چهارونیم، پنج‌دقیقه، ساعت‌پنج (گلشیری، ۱۳۶۲: ۲۷۳) القاگر علاقه‌مندی و

لحظه‌شماری شخصیت‌ها برای رسیدن به زمان جدایی از فرسودگی و یکنواختی زندگی روزمره‌شان و پناه‌بردن به دنیای منگی، مستی و فراموشی است؛ از این رو، لحظه به لحظهٔ این قرار و مدار را به یاد دارند. همچنین، تکرار این زمان‌ها، نشان‌دهندهٔ نبود تنوع و تازگی در لحظات زندگی آنان و نیز متکرربودن روال زندگی آنان است. ابراهیم گلستان دربارهٔ نسل خود که مصداق ایرانیان پس از کودتاست، می‌گوید: «او دیروزش را نمی‌شناسد؛ چون گمش کرده‌است و فردایش را نمی‌بیند؛ چون آن را برایش زدوده‌اند و اکنون تنهایی است در تنگنایی که از گذشته حزنی دارد و از آینده یأسی» (گلستان، ۱۳۳۷: ۱۲).

٤-٦. دلالتمندی عنصر گفت‌وگو

آغازشدن داستان «سبز، مثل طوطی؛ سیاه، مثل کلاغ» با عنصر گفت‌وگو، سازگاری و پیوندی مناسب با درونمایهٔ داستان و دیگر بخش‌های آن دارد؛ چرا که این عنصر سرنخی به خواننده می‌دهد که متوجه شود توصیه‌های به‌ظاهر زیرکانه و هوشمندانهٔ دوستان حسن‌آقا و حتی ادعاهای خود او صرفاً در حد حرف و کلام است و هنگامی که عملاً وارد بازی می‌شوند، ساده‌لوحی و نادانی‌شان نمایان می‌شود. بنابراین، ساختار گفت‌وگوی داستان با جنبهٔ لفظ‌پردازی و بی‌عملی شخصیت‌ها تناسب دارد. مثلاً ادعای زرنگی و تبحر حسن‌آقا که بی‌بهره از حقیقت است و دائماً فریب می‌خورد، این‌گونه بیان می‌شود: «کلاه را می‌گذارد سرش، دست تکان می‌دهد یعنی که خونسرد باشید ... به من اعتماد داشته باشید، خیالتان راحت باشد. من دیگر استاد شده‌ام» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۱۱۷). یا حسن‌آقا، جرئت و جسارتش را صرفاً در حد حرف و ادعا نشان می‌دهد و نه در عمل: «مشتش را توی هوا تکان می‌دهد، خیره رو به دزدی که نیامده، فریاد می‌زند: مگر از روی نعش ما رد بشوی!» (همان: ۱۱۷). در زمینهٔ گفت‌وگوهای ارائه‌شده در مطلع و سراسر این داستان باید گفت «گفتارهای که گلشیری در داستان‌هایش به کار می‌برد، کوتاه و مختصر است. به‌ندرت گفتاری بیش از ده سطر می‌توان یافت» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۴۴۵). این گفت‌وگوهای کوتاه با کوته‌اندیشی و بی‌خردی افراد حاضر در این داستان ارتباطی تنگاتنگ دارد؛ چرا که کیفیت اندیشیدن به میزان برخورداری از دایرهٔ واژگان بستگی دارد.

٤-٧. دلالتمندی عنصر راوی

نوع انتخاب راوی نیز در آغاز داستان‌های این مجموعه بیانگر نگاه عمیق نویسنده به ساختار داستان و پیوند اجزا و بخش‌های مختلف آن است. برای مثال، راوی در مطلع داستان «بختک» بیان می‌کند: «یا من دلم می‌خواهد حرف بزنم، آن‌قدر که فکر نکنم غصه دارم، که فکر نکنم حالا حتماً گریه‌ام می‌گیرد» (گلشیری، ۱۳۶۲: ۲۶۳). در این جملات، خواننده با شرایط نامساعد روحی و روانی راوی مواجه می‌شود؛ در واقع، انتخاب راوی‌ای با چنین ویژگی و شرایطی، ذهنیت خواننده را برای رویارویی با شخصیت اصلی (اشرف‌السادات) داستان که او نیز همانند راوی روان‌پریش و آشفته‌حال است، آماده می‌سازد و از این طریق، میزان پیوستگی بخش‌های داستان و جذب‌شدگی مخاطب را به داستان افزایش می‌دهد؛ در این راستا، راوی نه تنها اشخاص داستان را بلکه مخاطبانی را نیز که مشمول این شرایط و احوال هستند، مورد خطاب قرار می‌دهد تا احساس همذات‌پنداری و جذابیت داستانش را افزایش دهد و به نوعی آنان را طرف دیگر سخنان خودش قرار دهد تا برای تسکین دردها و غم‌هایش، شریکان و هم‌دردان بیشتری پیدا کرده باشد: «تازه اگر هم گریه‌ام گرفت، یا شما، یکی از شما، گریه‌اش گرفت، می‌تواند سرش را بگذارد روی شانهٔ من» (همان: ۲۶۳). البته با وجود شباهت شرایط روحی راوی و شخصیت اصلی، اختلافی در این زمینه با هم دارند؛ اینکه راوی برخلاف اشرف‌السادات که سکوت و گریه را پیش گرفته‌است (درون‌گرا)، به دنبال تسکین دردهای درونی خود با سخن‌گفتن است (برون‌گرا).

در پایان، برای اینکه نگاهی موجز و طبقه‌بندی‌شده به شگردهای شروع و پایان‌دهی به مطلع در سه مجموعه داستان کوتاه گلشیری انداخته شود، آنها در قالب جدول و نمودارهای زیر قرار داده شده‌اند.

جدول۱. شگردهای شروع و پایان‌دهی به مطلع در داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری

اسم داستان	آخرین جملهٔ مطلع	چگونگی بسته‌شدن مطلع	شگردهای شروع
مجموعه داستان «مثل همیشه»			

In Press

شب شک	«...که آقای صلواتی حتی سرش را هم تکان نداد» (گلشیری، ۱۳۵٦: ۵).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از ابهام-آفرینی و شخصیت-پردازی
مثل همیشه	«...و با موهایی که روی پیشانی خونی‌اش پخش شده است؟» (همان: ۱۸).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی
دخمه‌ای برای سمور آبی	«...به نرمی همان پالتو خزی است که زنم می‌خواست بخرد» (همان: ٤١).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از ابهام-آفرینی و نمادپردازی
عیادت	«...آن هم در قالب این چادر نماز سیاه، جاز باز کنند» (همان: ۷۸).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به فردی	ترکیبی از بازگشت به گذشته (فلاش‌بک) و شخصیت‌پردازی
پشت ساقه-های نازک تجیر	«مجله را باز کرده بود و دستش را گرفته بود دم دهنش» (همان: ۸۵).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	شخصیت‌پردازی
یک داستان خوب اجتماعی	«صدای افتادن چوب‌های زیر بغل که به دیواره‌ها می‌خوردند و بعد... بعد؟» (همان: ۹۰).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
مردی با کروات سرخ	«... که به ذی‌حساب اداره تقدیم شد، منظور شده است» (همان: ۹۹).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
مجموعه داستان «نمازخانهٔ کوچک من»			
نمازخانهٔ کوچک من	«این دفعهٔ آخر را نمی‌گویم» (گلشیری، ١٣٦٤: ۷).	برخورد شخصیت اصلی با شخصیت دیگر	بازگشت به گذشته (فلاش‌بک)
عکسی برای قاب عکس خالی من	«می فهمیدیم که کدام دو تا را باید قدر شناخت» (همان: ۱۹).	شرح و تفصیل ماجرا	ابهام‌آفرینی
هر دو روی یک سکه	«گفتم که اصلاً نمی-شناختمش» (همان: ۳۸).	برخورد دو شخصیت محوری با هم	ترکیبی از آکسیون و رمز و راز
گرگ	«هیچ کس به صرافت زن نیفتاد» (همان: ۵۵).	شرح و تفصیل ماجرا	رمز و راز

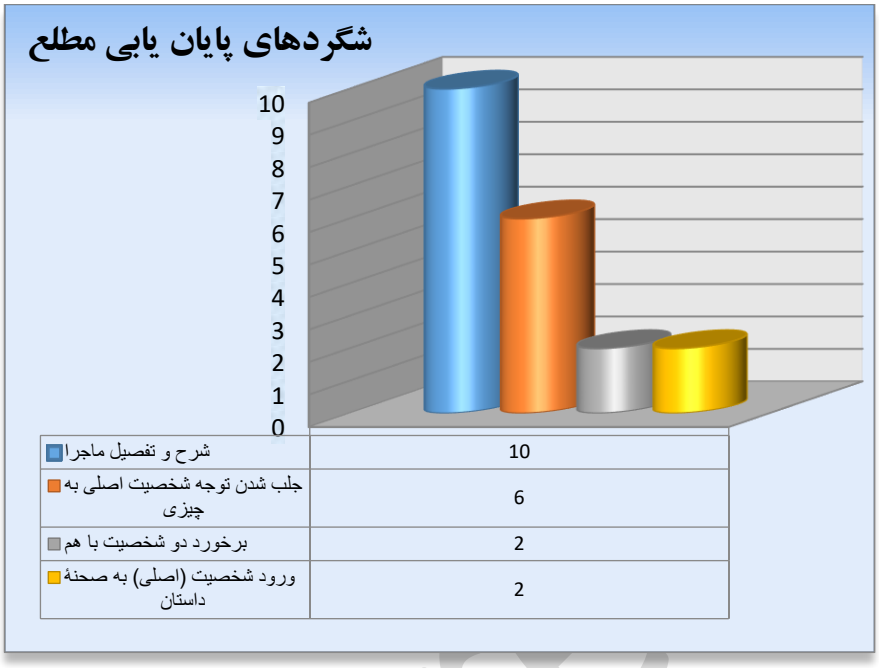
In Press

عروسک چینی من	«با بابابزرگه خاکش کردن؟ تو که نمی‌دونی» (همان: ٦٦).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از ابهام-آفرینی و گفت‌وگو
معصوم ۱	«حالا هم که ... چطور بگویم؟» (همان: ۷۹).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
معصوم ۲	«آن دو تا بچهٔ صغیر هم بودند» (همان: ۹۰).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و ابهام‌آفرینی
معصوم ۳	«ما بعد خبر شدیم» (همان: ۱۰۳).	شرح و تفصیل ماجرا	رمز و راز
معصوم ٤	«دیروز عصر همین طورها شد» (همان: ۱۱۷).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
مجموعه داستان «جبه‌خانه»			
جبه خانه	«و به محاذات نرده‌های مشرف به رودخانه به راه افتاد» (گلشیری، ۱۳٦۲: ۱۰).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
به خدا من فاحشه نیستم	«بگو مگوشان حتماً نیم‌ساعتی، شاید هم یک ساعت طول می‌کشد» (همان: ۷٦).	ورود شخصیت اصلی به مکان جدید	ترکیبی از صحنه-پردازی و گفت‌وگو
بختک	«که انگار هفت هشت ساعتی زنده نبوده، سنگین و لخت، بی‌هیچ خوابی، رؤیایی، چیزی» (همان: ۱۰٦).	ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان	شخصیت‌پردازی
سبز، مثل طوطی؛ سیاه، مثل کلاغ	«این‌ها فقط بلدند غار غار کنند: غار غار!» (همان: ۱۱۵).	تکرار حادثهٔ مطلع و شرح و تفصیل ماجرا	گفت‌وگو

In Press

نمودار ۱. شگردهای شروع داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری

In Pre



نمودار ۲. شگردهای پایان‌یابی مطلع داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری

در داستان‌های هوشنگ گلشیری، یک نوع عدم‌قاطعیت و شک‌باوری بر فضای کلی داستان غلبه دارد که «این شکستن قطعیت‌ها و یقین‌ها بیانگر نویسنده‌ای است که در باورها و اعتقادات پیشین خود شک کرده و به خود آمده و به عمری که در راه دیگران تباه کرده، افسوس می‌خورد که حتی تا دورهٔ پس از انقلاب نیز این سرخوردگی و ناامیدی از تلاش‌ها و دستیابی به آرمان‌های مورد نظر دیده می‌شود» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۲۳۴). این ابهام در مطلع داستان، متناسب با دیگر بخش‌های داستان و ساری و جاری در موقعیت‌ها و حوادث آن است. با توجه به جدول مذکور نیز می‌توان چنین ویژگی اساسی (عدم‌قطعیت و تردید) را در سازوکارهای شروع داستان‌هایش مشاهده کرد؛ چرا که بیشترین فراوانی متعلق به شروع‌های ترکیبی است و سعی گلشیری در این بوده که از همان آغاز، با برانگیختن حس کنجکاوی و پرسش‌برانگیزی خواننده، او را ترغیب به خوانش ادامهٔ داستان برای دستیابی به فضایی روشن‌تر و پاسخ‌هایی مناسب کند. خواننده به‌واسطهٔ رفتارها و گفتارهای غالباً پریشان و آشفتهٔ شخصیت‌ها، می‌تواند درکی از ویژگی‌ها و خصوصیاتشان به دست آورد و از این

رو، آنها به‌عنوان اجزائی تحمیلی و قالبی در میان عناصر دیگر داستان دیده نمی‌شوند. این شخصیت‌ها به سبب تردید و بی‌ثباتی روحی و روانی در زندگی کنونی‌شان، آرامش گمشدهٔ خود را در بازگشت به گذشته جبران می‌کنند. گلشیری به جای ترسیم صریح و مستقیم محیط پیرامونی و حادثه‌پردازی صرف، به کندوکاو برای شناخت انسان و «به جوهر رسیدن» می‌پردازد که به عقیدهٔ او با وجود همهٔ تلاش‌ها، این امر امکان‌پذیر نیست. از سویی دیگر، با وجود اثرگذاری اندیشه‌های حزبی در داستان‌های گلشیری، اتصال بخش مطلع با دیگر بخش‌های داستان حفظ شده و حتی از آنجا که گاهی اوقات چند نفر به‌عنوان شخصیت اصلی یک داستانش محسوب می‌شوند و عمل داستانی در کنار فضای ابهام‌برانگیز داستان به‌واسطهٔ آنان پیش می‌رود و قطعیتی در انجام حادثه وجود ندارد، تشخیص و جداسازی بخش‌های سه‌گانه (مطلع، میانه و پایان) دشوار و احتیاج به دقت بسیار است. این موضوع، علاوه بر خلاقیت و قدرت قلم گلشیری، بر تأکید نویسندگان مکتب اصفهان به‌ویژه نویسندگان فعال در مجلهٔ «جنگ اصفهان» بر رعایت صناعت داستان نو در ساختمان داستان‌هایشان و توجه ویژه به اصول اساسی زیباشناختی داستان بازمی‌گردد.

۵. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، پس از تحلیل و بررسی موجز نظریه‌های ارائه‌شده در حوزهٔ مطلع داستان، با بهره‌گیری از نظریهٔ رابرت فونک (البته با افزودن شرطی به آن) ابتدا و انتهای مطلع داستان‌های کوتاه سه مجموعه «مثل همیشه»، «نمازخانهٔ کوچک من» و «جبه‌خانه» مشخص شد و در ضمن به تحلیل و بررسی دلالتمندی عناصر مطلع چهار داستان کوتاه مجموعه جبه‌خانه پرداخته شد. بر اساس تحلیل‌های ارائه‌شده می‌توان گفت جملات آغازین داستان‌ها، دلالتمندی مستحکم و ارتباط چندلایه‌ای با جملات میانه و پایان داستان دارند و خواننده از همان ابتدا سرنخ‌های مهمی از معانی ثانوی و عناصر و سازه‌های اساسی داستان به دست می‌آورد و به همین سبب، انفصالی میان ساختار و محتوای داستان مشاهده نمی‌کند. در اغلب مطلع‌های داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری یک نوع عدم‌قاطعیت و شک‌باوری بر فضای آنها غلبه دارد که می‌توان چنین ویژگی را در سازوکارهای شروع داستان‌هایش مشاهده کرد؛ چرا که در شروع‌های ترکیبی (۴۵ ٪) عناصر تردیدبرانگیز و بی‌ثبات‌کننده فضای مطلع

In Press

داستان همچون ابهام‌آفرینی، رمز و راز و نمادپردازی کاربرد برجسته یافته‌اند. همچنین، با شدت‌یابی تردید و بی‌ثباتی در فضای داستان، آنچه بروز می‌یابد خودباختگی شخصیتی است و از آنجا که این تردید و عدم‌قطعیت (به علل مختلف به‌ویژه سیاسی و اجتماعی) در وجود اشخاص به‌ویژه شخصیت اصلی داستان‌های او نهادینه شده، پس از شروع‌های ترکیبی، شروع با شخصیت‌پردازی (۳۰ ٪) بیشترین فراوانی را دارد. چنین شخصیت‌های پریشانی، آرامش گمشدهٔ خود را با پناه‌بردن به یادبودهای لذت‌بخش خود جبران می‌کنند و به همین سبب، بسامد شگرد «بازگشت به گذشته» در داستان‌های این نویسنده برجسته است. گلشیری برخلاف اغلب نویسندگان، چندان به عنصر محوری و تأثیرگذار صحنه توجه نداشته و سعی کرده به جای فضای بیرونی، فضا و حال و هوای درونی شخصیت‌ها را ترسیم و القا کند. همچنین، گلشیری به تأثیر از مرام‌ها و گرایش‌های سیاسی خود (حزب توده) با توجه به عنصر رمز و راز در تعدادی از داستان‌هایش به شیوهٔ داستان‌های معمایی پلیسی در مطلع داستان قصد دارد با ایجاد فضایی نامطمئن و مبهم، ذهن خواننده را تا پایان داستان کاوش‌گرانه به دنبال یافتن نتیجه و دیدگاهی روشن بکشاند و ضمناً، احساس همذات‌پنداری خواننده را با شخصیت اصلی برانگیزد. دربارهٔ نحوهٔ پایان‌دهی به مطلع داستان نیز اگرچه آثار مرام‌های سیاسی و حزبی در داستان‌های هوشنگ گلشیری گاهی به شکل برجسته‌ای نمود یافته‌است و بیشترین بسامد پایان‌دهی به مطلع از آنِ شرح و تفصیل ماجرا و حادثه (۵۰٪) است؛ اما گسست و انفکاکی میان بخش‌های داستان‌های گلشیری دیده نمی‌شود. پس از این شگرد، جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی (۳۰ ٪) بیشترین کاربرد را در پایان‌دهی به مطلع داشته‌است. گلشیری برخلاف دیگر نویسندگان توجه چندانی به شیوه‌های گوناگون پایان‌دهی به مطلع نداشته و در مجموع چهار شیوه را برای این موضوع برگزیده که حدود ۸۰ درصد آنها مربوط به دو شیوهٔ مذکور است که مؤید نگاه ویژهٔ او به ساختاردهی و تشکل داستان و یافتن طریقهٔ مطلوب در این زمینه است.

تعارض منافع

نویسنده هیچ گونه تعارض منافعی ندارد.

In Press

منابع

آبراهامیان، یرواند. (۱۳۷۷). *ایران بین دو انقلاب؛ از مشروطه تا انقلاب اسلامی*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند و حسن شمس‌آوری و محسن مدیر شانه‌چی. چاپ اول. تهران: مرکز.

آیزمن، لئاتریس. (۱۳۹۰). *روانشناسی کاربردی رنگ‌ها*. ترجمه روح‌الله زمزمه. چاپ دوم. تهران: انتشارات بیهق کتاب.

ابراهیمی، نادر. (۱۳۹۶). *براعت استهلال یا خوش‌آغازی در ادبیات داستانی*. چاپ اول. تهران: روزبهان.

احمدی، نصرالله. (۱۳۷۹). *ساختار داستان کوتاه*. شیراز: مؤسسهٔ فرهنگی، هنری و انتشاراتی میرزای شیرازی.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. چاپ اول. تهران: فردا.

ارسطو. (۱۳۵۷). *فن شعر*. ترجمه و تحشیهٔ عبدالحسین زرین کوب. تهران: امیرکبیر.

اوکانر، فرانک. (۱۳۸۱). *صدای تنها (مطالعه و تحلیل ساختاری داستان کوتاه)*. ترجمهٔ شهلا فیلسوفی. تهران: اشاره.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: انتشارات توس.

پورحسینی، مژده. (۱۳۸۴). *معنای رنگ*. چاپ اول. تهران: انتشارات هنر آبی.

تنکابنی، حمید. (۱۳۹۴). «فرهنگ سیاسی اقتدارگرا و ساختار دیوان‌سالاری دولت در دورهٔ پهلوی اول». *نشریه جامعه‌شناسی تاریخی*. (۷)۲، ۲۶-۱. https://jhs.modares.ac.ir/article-25-11218-fa.html

توماشفسکی، بوریس. (۱۳۸۵). *«درون‌مایگان» نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.

جونز، ارنست و دیگران. (۱۳۵۶). *اصول روانکاوی*. ترجمهٔ هاشم رضی. چاپ چهارم. تهران: آسیا.

In Press

دادور، المیرا. (۱۳۸۳). «ویژگی‌ها و راهبردهای نگارش داستان کوتاه». *پژوهش زبان‌های خارجی*، ۱۷، ۲۹-۴۴. https://journals.ut.ac.ir/article_12221.html

دیبل، انسن. (۱۳۹۱). *طرح در داستان*. ترجمهٔ مهرنوش طلایی. اهواز: رسش.

روب‌گری‌یه، آلن. (۱۳۷۰). *قصهٔ نو، انسان طراز نو*. ترجمهٔ محمدتقی غیاثی. تهران: امیرکبیر.

ژوو، ونسان. (۱۳۹۴). *بوطیقای رمان*. ترجمهٔ نصرت حجازی. چاپ نخست. تهران: علمی و فرهنگی.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۷۷). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضایلی. جلد ۱ تا ۵. تهران: جیحون.

صرفی، محمدرضا و حسینی سروری، نجمه. (۱۳۸۸). «شیوه‌های آغاز و پایان داستان در هزار و یک شب». *پژوهش‌های ادب عرفانی*، ۳ (۱)، ۵۴-۳۱. https://jpll.ui.ac.ir/article_16342.html

عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱). *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*. چاپ اول. تهران: آن.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.

فرد، رضا. (۱۳۷۷). *فنون نوشتن داستان کوتاه*. جلد ۱. تهران: امیرکبیر.

قویمی، مهوش. (۱۳۸۵). «در آستانه متن». *پژوهش زبان های خارجی*، ۳۳، ۱۳۲-۱۱۵. https://jor.ut.ac.ir/article_17025.html

کاتوزیان، همایون. (۱۳۸۳). *اقتصاد سیاسی ایران (از مشروطیت تا پایان سلسلهٔ پهلوی)*. ترجمهٔ محمدرضا نفیسی و کامبیز عزیزی. چاپ دهم. تهران: مرکز.

کدی، نیکی.آر. (۱۳۷۵). *ریشه‌های انقلاب اسلامی*. ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی. چاپ دوم. تهران: نشر فرهنگ اسلامی.

کوپر، جی‌سی. (۱۳۸۶). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: نشر نو.

گلستان، ابراهیم. (۱۳۳۷). مقدمه‌ای بر «از نامه‌های فلوبر». *ماهنامهٔ صدف*، ۱۰، ۸-۵. https://elmnet.ir/doc/1888096-57516

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۵۶). *مثل همیشه*. چاپ سوم. تهران: زمان.

In Press

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۶۴). *نمازخانهٔ کوچک من*. چاپ دوم. تهران: کتاب تهران.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۶۲). *جبه‌خانه*. چاپ اول. تهران: کتاب تهران.

مارکز، گابریل گارسیا. (۱۳۸۰). *ساعت شوم*. ترجمهٔ احمد گلشیری. چاپ اول. تهران: نگاه.

مالرو، آندره. (۱۳۶۳). *ضد خاطرات*. ترجمهٔ سیدحسینی و نجفی. تهران: خوارزمی.

مندوزا، پلینیو. (۱۳۹۴). *بوی درخت گویاو*. ترجمهٔ لیلی گلستان. چاپ دوم. تهران: مرکز.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷). *صدسال داستان‌نویسی ایران*. ج ۱ و ۲. چاپ اول. تهران: چشمه.

نجاتی، غلامرضا. (۱۳۸۶). *تاریخ سیاسی بیست و پنج سالهٔ ایران (از کودتا تا انقلاب)*. جلد دوم. چاپ هشتم. تهران: انتشارات خدمات فرهنگی رسا.

نوربخش‌رضایی، فریده‌السادات. (۱۳۹۵). *بررسی و تحلیل سازوکارهای شروع در داستان کوتاه فارسی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه گیلان.

نوروزیان، مسعود و شکوری، شادمان و صحتی، افسانه. (۱۳۸۵). «هنر شروع در حکایات سعدی و داستان‌های کوتاه غرب». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ۷، ۵۸-۳۷. https://literature.ihss.ac.ir/Article/10141/FullText

هال، ورنون. (۱۳۶۹). *راهنمای نظریه‌های روانشناسان بزرگ*. ترجمهٔ احمد به‌پژوه و رمضان دولتی. تهران: رشد.

پاینده، حسین. (۱۳۹۳). *گشودن رمان*. چاپ دوم. تهران: مروارید.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۷۹). *هنر داستان‌نویسی*. چاپ ششم. تهران: سخن.

Translated References to English

Abrahamian, Y. (۱۹۹۸). *Iran between two revolutions; from the Constitutional Constitution to the Islamic Revolution*, translated by Kazem Firouzmand and Hassan Shams Avari and Mohsen Modir Shanechi, first edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

Ahmadi, N. (۱۹۹۹). *The Structure of a Short Story*, Shiraz: Mirza Shirazi Cultural-Artistic and Publishing Institute. [In Persian]

In Press

Aristotle. (۱۹۷۷). *The art of poetry,* translation and commentary by Abdolhossein Zarrinkoob, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Ebrahimi, N. (۲۰۱۷). *The bravery of the beginning or the good beginning in fiction literature*, first edition, Tehran: Roozbahan. [In Persian]

Eiseman, L. (2011). *Applied Psychology of Colors*, translated by Ruhollah Zamzameh, second edition, Tehran: Beyhaq Ketab Publications. [In Persian]

okhovat, A. (۱۹۹۲). *The grammar of a story*, first edition, Tehran: Farda. [In Persian]

O'Connor, F. (۲۰۰۲). *The Lonely Voice (Study and Structural Analysis of the Short Story),* translated by Shahla Filsofi, Tehran: Eshareh. [In Persian]

Propp, V. (۱۹۸۹). *Morphology of Fairy Tales*, translated by Fereydoun Badrehi, Tehran: Toos Publications. [In Persian]

Pourhosseini, M. (2005). *The Meaning of Color*, First Edition, Tehran: Honar Abi Publications. [In Persian]

Tonekaboni, H. (۲۰۱۵). "Authoritarian Political Culture and the Bureaucratic Structure of the State in the Early Pahlavi Period", *Journal of Historical Sociology.* (۷)۲, ۱-۲۶. https://jhs.modares.ac.ir/article-25-11218-fa.html [In Persian]

Tomashevsky, B. (۲۰۰۶). *"Inside" of Literary Theory: Texts from Russian Formalists,* translated by Atefeh Tahaei, Tehran: Akhtaran. [In Persian]

Jones, Ernest et al. (۱۹۷۷). *Principles of Psychoanalysis*. Translated by Hashem Razi, ۴th edition, Tehran: Asia. [In Persian]

Dadvar, E. (۲۰۰۴). "Characteristics and Strategies of Writing a Short Story", *Foreign Languages Research,* ۱۷, ۲۹-۴۴. https://journals.ut.ac.ir/article_12221.html [In Persian]

Dibble, A. (۲۰۱۲). *Plot in a Story*, translated by Mehrnoosh Talaei, Ahvaz: Rasesh. [In Persian]

Rubgariyeh, A. (۲۰۱۱*). New Story*, New Man, translated by Mohammad Taghi Ghiyasi, Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Jouveau, V. (۲۰۱۵). *The Poetics of the Novel,* translated by Nosrat Hejazi, first edition, Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]

Chevalier, J. & Garberan, A. (۲۰۱۸). *The Language of Symbols*, translated by Sudabeh Fazayeli, volumes ۱to ۵, Tehran: Jeyhoun. [In Persian]

In Press

Sarafi, M. R. & Hosseini Sarvari, N. (۲۰۰۹). "Ways of Beginning and Ending of a Story in One Thousand and One Nights", *Studies in Mystical Literature*, ۳(۱), ۳۱-۵۴. https://jpll.ui.ac.ir/article_16342.html [In Persian]

Abdollahian, H. (۲۰۰۲). *Character and Characterization in Contemporary* Fiction, First Edition, Tehran: An. [In Persian]

Fotohi, M. (۲۰۱۲). *Stylistics: Theories, Approaches and Methods*, Tehran: Sokhan. [In Persian]

Fard, R. (۲۰۰۸). *Techniques of Writing a Short Story,* Volume ۱, Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Ghawimi, M. (۲۰۰۶). "In the Beginning of the Text", *Foreign Language Studies*, ۳۳, ۱۱۵-۱۳۲ https://jor.ut.ac.ir/article_17025.html [In Persian]

Katouzian, H. (۲۰۰۴). *Political Economy of Iran (From Constitutionalism to the End of the Pahlavi Dynasty)*, Translated by Mohammad Reza Nafisi and Kambiz Azizi, Tenth Edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

Keddie, N..R. (۲۰۰۶). *The Roots of the Islamic Revolution*, translated by Abdolrahim Gavahi, second edition, Tehran: Islamic Culture Publishing House. [In Persian]

Cooper, J.C. (۲۰۰۷). *Illustrated Dictionary of Traditional Symbols*, translated by Maliheh Karbasian, Tehran: no. [In Persian]

Golestan, E. (۱۹۵۸). Introduction to "From Flaubert's Letters", *Sadaf Monthly*, ۱۰, ۵-۸ https://elmnet.ir/doc/1888096-57516 [In Persian]

Golshiri, H. (۱۹۷۷). *As Always*, third edition, Tehran: Zaman. [In Persian]

Golshiri, H. (۱۹۸۵). *My Little Prayer Room*, second edition, Tehran: Tehran Book. [In Persian]

Golshiri, H. (۱۹۸۹). *The Cloakroom*, first edition, Tehran: Tehran Book. [In Persian]

Márquez, G. G. (۲۰۰۱). *The Dark Hour,* translated by Ahmad Golshiri, first edition, Tehran: Negah. [In Persian]

Malraux, A. (۱۹۸۴). *Anti-Memories*, translated by Seyyed Hosseini and Najafi, Tehran: Kharazmi [In Persian].

Mohseni-Nia, N. & Amirifar, A. (۲۰۱۲). "The Mythological Cryptography of Colors and Numbers in the Story of Rostam and Esfandiar", *Journal of Iranian Studies*, ۱۱(۲۲), ۵۷-۸۲. [In Persian]

In Press

Mendoza, P. (۲۰۱۵). *The Smell of the Goyave Tree*, translated by Lili Golestan, second edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

Mir-Abedini, H. (۱۹۹۸). *A Hundred Years of Iranian Fiction Writing*, vol. ۲, first edition, Tehran: Cheshmeh. [In Persian]

Nejati, G.R (۲۰۰۷). *Twenty-Five Years of Iranian Political History (From Coup to Revolution)*, volume ۲, eighth edition, Tehran: Rasa Cultural Services Publications. [In Persian]

Noorbakhsh-Rezaei, F.S. (۲۰۱۶). *A Study and Analysis of Beginning Mechanisms in Persian Short Stories*, Bachelor's-Master's Thesis in Persian Language and Literature, University of Guilan. [In Persian]

Nowruzian, M. & Shakuri, S. & Sehati, A. (۲۰۰۶). "The Art of Beginning in Saadi's Tales and Western Short Stories", *Persian Language and Literature Research*, ۷, ۳۷-۵۸ https://literature.ihss.ac.ir/Article/10141/FullText [In Persian]

Hall, V. (۱۹۸۹). *A Guide to the Theories of Great Psychologists*, translated by Ahmad Behpajouh and Ramazan Dolati, Tehran: Roshd. [In Persian]

Payandeh, H. (۲۰۱۴). *Opening a Novel*, Second Edition, Tehran: Morvarid. [In Persian]

Younesi, E. (۲۰۰۰). *The Art of Storytelling*, Sixth Edition, Tehran: Sokhan. [In Persian]

English References

Funk, R. H. (198۸*) .The poetics of bibilical narrative*, Sonoma: Plebridge.

Gérard, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.

Janson, T. (1964). *Latin prose prefaces: Studies in Literary convention*. Almquist and wiksell.

Perry, M. (1979). *Literary dynamics: How the order of a text creates its meaning*, poetics today, vol 1.

Uspensky, B. (1973*). A poetics of composition*, U. of California.

In Press