Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 15, No. 1, Spring and Summer 2025, 135-168
https://www.doi.org/10.30465/copl.2025.49611.4185

Examining the Role of Symbolism in Dual or Multiple Readings of Realistic Texts

(Case Study: Jazire Sargardani and Sarban sargardan)

Tahereh Kuchakian*

Abstract

A text can elicit multiple readings during message transmission, with multilayered texts possessing greater potential for this. This research aims to demonstrate how a message sender can engage with various receiver levels through linguistic devices. One such method is the use of symbolism within a realistic text, known as symbolic realism. To investigate this, two novels, Jazire Sargardani and Sarban sargardan, were selected as case studies. This analytical study concludes that the method of message transmission is effective in creating dual and multiple text readings. It also reveals that Simin Daneshvar, through symbolic realism, conveyed distinct messages in Jazire Sargardani and Sarban sargardan, catering to both general (readers unfamiliar with the author's social and political codes) and specific audiences (readers aware of these codes). This characteristic is notable in vocabulary, phrases, descriptions, and characterization, predominantly in social and political themes. Daneshvar employed two simultaneous methods to represent these realities: 1) direct method, evident in the linguistic surface, and 2) indirect method, manifested through symbolism and implicit connotations. By providing in-text codes and signs related to external realities, she enabled readers with varying awareness levels to receive messages without semantic interference, conveying two or more realistic meanings simultaneously. This approach not only fulfilled the intended

* Assistant professor department of Persian language and literature payam noor University Tehran. Iran, T_kuchakian@pnu.ac.ir

Date received: 10/08/2024, Date of acceptance: 03/12/2024

objectives but also enhanced textual enjoyment and reflected the prevailing closed and limited atmosphere within the text.

Keywords: Simin Daneshvar, Jazire Sargardani and Sarban sargardan, Symbolic Realism.

Introduction

Readers, when faced with the text of all poets and writers, can understand the beauties of that text in proportion to their knowledge and awareness, and as a result, professional readers enjoy reading literary texts more than those who have less knowledge or skill and do not benefit or benefit little from understanding the beauty of the text. Now, the author can, depending on the situation, sometimes consciously place obvious and hidden messages in the text, so that the reader can benefit from it according to his level of awareness. This way of communicating with the reader leads to multiple perceptions of meaning. This study examines how an author can create double or multiple readings by using tools in the text.

Materials & Methods

This research has been conducted with an analytical-descriptive approach and research in Persian stories. This study examines how a writer can create double or multiple readings by using tools in a realistic text. To explain this issue, Simin Daneshvar was selected as the sender of the message and two texts, Jazire Sargardani and Sarban Sargardan, were selected as the Research sample.

Discussion &Results

In this study, the effect of the way the message is transmitted in the formation of dual and multiple readings was examined. This study also showed how Simin Daneshvar, using symbolic realism, was able to send different messages in The Jazire Sargardani and The Sarban Sargardan, appropriate for the general audience (readers who may not be familiar with the author's social and political codes) and the specific audience (readers aware of the author's social and political codes). Daneshvar used two methods simultaneously to represent the desired realities: 1) The direct method, which is reflected in the linguistic superstructure, and 2) The indirect method, which is expressed in the form of symbols and implicit connotations. In order to receive the message, she placed intratextual codes and signs in relation to external realities, appropriate to the type of audience, and was

able to simultaneously convey two or more realistic meanings to her readers - with different levels of awareness - without interfering with the understanding of the meaning.

Conclusion

According to the study, one of the devices that Daneshvar uses in his two works, The Jazire Sargardani and The Sarban sargardan, to convey multiple messages is symbolic realism. The most prominent parts used by the author in this regard include words, combinations, descriptions, and characters. At both the external and internal levels of the text, Daneshvar emphasizes the social function of art and literature with regard to political, social, and cultural concepts. This shows that reflecting these themes and topics is a necessity for the author to reread and criticize these situations as a reality of life in the contemporary era, as well as a commitment to creating political and social awareness in the reader. Finally, this study showed that the way in which the message is conveyed is influential in the formation of multiple readings of the text, and also explained that the use of the symbolic realism method can help with dual or multiple readings of the text.

Bibliography

Eshaqian, Javad (2014), The Story of Understanding Iran (Criticism and Review of Simin Daneshvar's Works), First Edition, Tehran, Negah Publications.

Berger, Arthur Asa (2000), Methods of Media Analysis, Ajlali, Parviz, Third Edition, Tehran, Ministry of Culture and Guidance.

Bastami, Reza (2004), "A Hundred-Year History of Clergy", Zamaneh, No. 25

Daneshvar, Simin (2001), Sarban sargardan, First Edition, Tehran, Kharazmi Publications.

Daneshvar, Simin (2013), Jazire Sargardani, Fourth Edition, Tehran, Kharazmi Publications.

Ranjbar, Ebrahim, “A Study of the Techniques of Coding in the Novels of Jazire Sargardani and the Sarban sargardan”, Persian Language and Literature Journal, 2014, Volume 67, Number 229.

Kuchakian, Tahereh, Gorji, Mustafa, “Slowing down The Sharp Edge of Realism Using Symbolic Realism in the Savushun (novel)”, New Literary Essays, Fall 2018, Number 202.

Kuchakian, Tahereh, “Quiddity and How "Symbolic Realism" in Literary Texts Research Journal of Literary Criticism and Rhetoric, Spring 2014, Volume 13, No. 1, Serial 33 (103-121).

Ghobadi, Hossein Ali, Agha Golzadeh, Ferdows, Desp, Seyed Ali, “Discourse Analysis of Wandering Island and Semantic Connection with Other Novels by Simin Daneshvar”, Adab Pajouhi, Spring 2011, No. 15.

Ghochani, Mohammad (1400), The Paradox of Islamic Marxism, Tehran, Sarai Publications.

Ranjbar, Ebrahim, "Reality and Imagination, Two Components of Identity Formation in Three Characters of the Novel "Jazire Sargardani" and "Sarban sargardan", 2014, History of Literature, No. 74.

Salimi Kochi, Ebrahim, Silence Jahromi, Fatemeh, "The Conflict of Characters of the Jazire Sargardani and Sarban sargardan from the Perspective of Social Semiology", Literary Criticism and Stylistics Research, 2015, Volume 6, No. 20.

Houshang Golshiri's Conversation with Simin Daneshvar, Mehr Hormoz Online Monthly, No. 2, October 2007, p. 23

Moein, Mohammad (2001), Persian Dictionary, 18th Edition, Amir Kabir Publications

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۵، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۴

بررسی نقش نماد در خوانش‌های دوگانه یا چندگانه از متون رئالیستی

(مطالعه موردی: *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان*)

طاهره کوچکیان*

چکیده

متن می‌تواند در زمان انتقال پیام، با خوانش‌های متعددی همراه شود، در این میان متون چندلایه قابلیّتِ بیشتری برای این امر دارند؛ این پژوهش بر آن است که منتقل کننده پیام می‌تواند با استفاده از تمهیدات زبانی، با چند سطح از دریافت کنندگان ارتباط برقرار کند، یکی از این شیوه‌ها، استفاده از نماد در بافتِ واقع‌گرایانه متن است که از آن به رئالیسم سمبولیک یاد می‌شود. برای بررسی این مسأله دو رمان *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان* که قابلیّت بررسی به عنوان نمونه پژوهش را دارند، انتخاب شد. پژوهش حاضر که با روش تحلیلی نگارش یافته‌است به این نتیجه رسید که چگونگیِ انتقال پیام در شکل‌گیری خوانش‌های دوگانه و چندگانه از متن مؤثر است، همچنین نشان دادَ *سیمین دانشور* با استفاده از رئالیسم سمبولیک توانسته‌است در *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان* پیام‌هایی متفاوت را متناسب با مخاطب عامّ (خوانندگانی که ممکن‌است با رمزگان اجتماعی و سیاسی نویسنده آشنا نباشند) و مخاطب خاصّ (خواننده آگاه به رمزگان‌های سیاسی و اجتماعی نویسنده) ارسال نماید، این ویژگی در بخش‌های واژگان، ترکیبات، توصیفات و شخصیّت‌پردازی قابل توجه است و این استفاده در موضوعات اجتماعی و سیاسی بیشترین بسامد را دارد، دانشور برای نمود این واقعیّت‌ها به صورت همزمان از دو روش بهره برده است: ۱) روش مستقیم که در روساخت زبانی نمود می‌یابد ۲) روش غیرمستقیم که در قالب نماد و دلالت‌های ضمنی بروز می‌کند، او برای دریافتِ

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، T_kuchakian@pnu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۱۳

پیام، متناسب با نوعِ مخاطب کدها و نشانه‌های درون‌متنی در ارتباط با واقعیّت‌های بیرونی قرار داده و توانسته است بدون تداخل در درکِ معنا، دو یا چند معنایِ واقع‌گرایانه را به صورت همزمان به خوانندگان خود ـ با سطح آگاهی متفاوت ـ منتقل نماید. استفاده از این شیوه ضمن برآوردن اهداف مورد نظر، لذت از متن را افزایش داده و همچنین فضای بسته و محدود حاکم بر متن و در متن را منعکس ساخته است.

کلیدواژه‌ها: سیمین دانشور، *ساربان سرگردان*، *جزیره سرگردانی*، رئالیسم سمبولیک.

۱. مقدمه

خوانندگان در مواجه با متنِ تمام شاعران و نویسندگان، به تناسب و میزانِ دانش و آگاهی خود می‌توانند زیبایی‌هایِ آن متن را درک کنند و در نتیجه نسبت به کسی که دانش یا مهارت کمتری دارد و از درک زیباییِ متن بی‌بهره یا کم بهره است، خوانندگانِ حرفه‌ای لذت افزون‌تری از خوانش متونِ ادبی می‌برند، حال نویسنده می‌تواند به مقتضایِ موقعیّت، گاه آگاهانه پیام‌هایِ پیدا و پنهانی را در متن قرار دهد، تا خواننده بتواند با توجه به سطحِ آگاهی خود از آن بهره ببرد، این نحوه ارتباط با خواننده سببِ دریافت‌هایِ متعدد از معنا می‌گردد. در این بررسی‌آمده است چگونه یک نویسنده می‌تواند با استفاده از ابزارهایی در متن، خوانش‌های دو یا چندگانه ایجاد کند. در ابتدا مقدماتی برای ورود به بحث اصلی مطرح می‌شود: چنانچه ما به نظریه زبانشناسانی چون *سوسور* مبنی بر وجود نشانه در زبان قائل باشیم، می‌توانیم در راستای آن، این نکته از *امبرتو اکو* را نیز مورد توجه قرار دهیم که نشانه با کل فرهنگ انسانی سر و کار دارد (eco،2005:163)، در ادامه این اشاره از *برگر* را نیز به عاریت می‌گیریم که منتقل‌کنندگانِ پیام با مخاطبانِ خود به لحاظ اجتماعی، سطح تحصیلات، ایدئولوژی سیاسی، جهانبینی و روحیه گروهی تفاوت دارند، از این رو دریافت کنندگان پیام با منتقل کنندگان پیام دارای رمز یکسان نیستند و به همین دلیل دریافت کنندگان، پیام را از دیدِ خود تفسیر می‌کنند (برگر: ۱۳۷۸: ۴۹). برآیند این نظریات را می‌توان در چهار مورد دسته‌بندی کرد: الف) در متن از نشانه‌های زبانی استفاده می‌شود ب) این نشانه‌ها می‌توانند بازتاب‌دهنده فرهنگ انسانی باشند. ج) ارسال‌کننده پیام (نویسنده) با دریافت‌کننده آن (خواننده) دارای رمز یکسانی نیست. د) دریافت‌کننده پیام به دلیل اینکه دارای رمز یکسانی با ارسال کننده آن نیست، آن را تفسیرمی‌کند.

با این مقدمات می‌توان سؤالاتی مطرح کرد: نویسنده با استفاده از چه ابزارهایی می‌تواند پیام‌های متفاوت را به دریافت کننده‌های متعدد ارسال نماید؟ این پیام‌های متفاوت چگونه بدون تداخل در درکِ معنا می‌توانند منتقل شوند؟ و آیا ارسال کنندگان و دریافت کنندگان پیام، می‌توانند رمز یکسانی داشته باشند؟ در پاسخ به این سؤالات و نیز موارد مطرح شده بالا، الگوی مورد نظر این پژوهش معرفی می‌گردد: یکی از ابزارهایی که به نویسنده کمک می‌کند مخاطبان متفاوتی را متناسب با نوع و محتوای پیام خود در نظر بگیرد شگرد رئالیسم سمبولیک است، در این روش نویسنده به صورت همزمان از دو شیوه مستقیم و غیرمستقیم برای انتقال پیام‌های متفاوت خود استفاده می‌کند: در سطح (روساخت زبانی)، پیام خود را به صورت طبیعی و مستقیم بر مبنای روایت داستانی، در بافت رئالیستی اثر ارائه می‌دهد و به صورت موازی در ضمنِ آن، دیگر پیام‌های خود را منتقل می‌کند، بنابراین پیام‌ها بدون تداخلِ معنایی به صورت همزمان تولید می‌شوند، و این خواننده است که متناسب با میزان آشناییِ یا همسانی با رمزِ نویسنده، می‌تواند پیام‌ها را درک و تفسیر نماید؛ نکته قابل اشاره اینکه این شیوه در متونی با رویکرد رئالیستی به کار برده می‌شود که معانیِ قراردادی و نمادین در آن دارای بار واقعگرایانه هستند و به نوعی بازتاب دهنده فرهنگ انسانی، همچنین در این ساختار، نماد نیز به دلیل قرارگرفتن در بافت رئالیستی با محدودیّتِ معنایی روبرو می‌شود.

> رئالیسم سمبولیک که هم به‌عنوان یک تکنیک هنری و هم به عنوان یک سبک نیز شناخته شده است، نظامی نمادین است که در آن معنای نخست در سطح، طبیعی و با جزییات واقعگرایانه از وقایع روزمره پیش‌می‌رود، و چنانچه خواننده از سطح بگذرد همزمان معنا یا معانی ثانویه‌ای قابل دریافت است که با معنایِ نخست، در ارتباط است و حتّی با آن ادغام می‌شود؛ به نوعی در این روش میانِ واقَع‌گرایی و نمادپردازی تفکیک نمی‌شود و رئالیسم سمبولیک از پیوند این دو شکَل می‌گیرد و نویسنده با استفاده از این شیوه، از واقعگرایی صرف فراتر می‌رود (کوچکیان، ۱۴۰۳: ۱۰۵).

با این توضیح می‌توان چنین گفت که نویسنده با استفاده از ابزار رئالیسم سمبولیک می‌تواند به شکل‌گیری خوانش‌هایِ چندگانه از متن کمک کند، در این پژوهش به تبیین این مسأله پرداخته خواهد شد. در ادامه لازم است برای تکمیل بحث، به چند نکته در ارتباط با این الگو و نمونه‌های مورد بررسی اشاره کرد: منظور از نوعِ دریافت‌کننده پیام در این پژوهش، مخاطب عامّ و خاصّ است که در این طبقه‌بندی مخاطب خاصّ، خواننده‌ای

است که با رمزِ ارسال کننده پیام آشنایی و از آن شناخت دارد و در این مقاله به صورت ویژه منظور، خواننده‌ای است که از منظر سیاسی، اجتماعی و فرهنگی با نشانه‌ها آشناست و مخاطبِ عام، خواننده‌ای است که می‌تواند هیچ آگاهی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی از رمزگانِ مورد نظر نداشته یا اطلاع اندکی داشته باشد، چنانچه تنها با روایت داستانی در سطح همراه می‌شود. دیگر آنکه با توجه به بسامد بالای نشانه‌های اجتماعی و سیاسی در دو رمان و نیز قائل بودن به کارکرد اجتماعیِ ادبیات به ویژه در این دو اثر از سوی دانشور، در این پژوهش بیشتر به این نوع نشانه‌ها پرداخته شد. برای تبیین این مسأله، *سیمین دانشور* به عنوان ارسال کننده پیام و دو متن *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان*، به عنوان جامعه آماری انتخاب‌گردید، دلیل این انتخاب، استفاده از نماد برای خلق معانیِ ثانویِ واقع‌گرایانه در این آثار رئالیستی است، آثاری که نویسنده در آنها رئالیسم را به عنوان چارچوبی در خدمتِ هنر مردمی و متعهد قرار داده است و از مؤلفه‌های آن می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: استفاده از شخصیّت‌های نوعی، پیرنگی قوی با توالی منطقی، صحنه پردازیِ واقع‌گرایانه، استفاده از گفتگوهای متناسب با شخصیّت، استفاده از زبان و لحنِ بجا، استفاده از زمان، مکان و توصیف‌های رئالیستی از شخصیّت‌ها، مکان‌ها، توجه به مسائل اجتماعی از جمله: مناسباتِ اجتماعی، بوروکراسیِ دولتی، انحطاط اخلاقی و جنسی، توجه به طبقاتِ اجتماعی، آداب و رسوم و باورها، مذهب و خانواده و نیز دیگر مسایل سیاسی و اجتماعی. دانشور با هوشیاری ضمن به کاربردن این رویکرد رئالیستی، با استفاده از نماد، پیام‌هایِ متعددی را برای مخاطبانی که با رمز و نشانه‌های گفتمانِ او و دوره‌اش آشنایی دارند ارائه می‌دهد، در واقع او برهنگی واقعیّت را در پس حجابی از الفاظ قرار می‌دهد، دوّمین دلیلِ انتخاب این آثار، نگرش کارکردگرایانه *دانشور* به ادبیات است که موجب شده است او در نوشتن به خواننده و ایجادِ آگاهی در او توجه ویژه‌ای داشته باشد و برای این منظور از تمهیداتی استفاده کند، در ضمن *جزیره سرگردانی* آورده است: «علّت اینکه درباره آسمان جُلها می‌نویسند این است که هیچ‌کس به فکر آنها نیست، بدبختانه آنها نه سواد دارند و نه پول و نه آگاهیِ سیاسی و اجتماعی»(دانشور، ۱۳۹۲: ۱۶۸) و در جای دیگر نیز یکی از دلایلِ نگارش اثر را ایجاد آگاهیِ سیاسی و اجتماعی می‌داند:

> دیگر شورش را درآوردید حتی به کار بردن کلمات معمولی قدغن است. در نظر شما شب یعنی اختناق، صبح یعنی دمیدن انقلاب. جنگل یعنی مرکز مبارزه. اجازه چاپ کتابِ آگاه کننده نمی‌دهید، امّا هر شر و وری پیشتان می‌آورند اجازه چاپ می‌دهید... *با*

شرفها، تویست داغم‌کن. با این حساب این ملّت تا ابد آگاهی سیاسی و اجتماعی پیدا نمی‌کند (دانشور، ۱۳۹۲: ۲۴۹).

با توجه به مقدمات ذکر شده، در این مقاله به این سؤالات پاسخ داده‌خواهد شد: آیا *جزیره‌سرگردانی* و *ساربان‌سرگردان*، قابلیّت خوانش‌های متعدد برای خوانندگان متفاوت را دارند؟ سیمین *دانشور* به عنوان انتقال‌دهنده پیام، در دو رمان *جزیره‌سرگردانی* و *ساربان‌سرگردان* چگونه پیام‌های متفاوت خود را منتقل‌کرده‌است؟ این پیام‌ها بیشتر چه زمینه‌ای دارند؟ برجسته‌ترین شیوه‌ای که دانشور برای چندلایه ساختن این متون استفاده‌کرد چیست؟ نویسنده چگونه توانسته است برای مخاطبان عامّ و همچنین مخاطبان خاصّی که با رمز او نزدیک و آشنا هستند، پیام ارسال نماید؟ و چگونه انتقالِ پیام در شکل‌گیری خوانش‌های متعدد از متن تأثیرگذار است؟

۱.۱ پیشینهٔ تحقیق

با توجه به جستجوهایی که انجام شد در مورد موضوعِ مقاله حاضر، پژوهش مستقل و جداگانه‌ای یافت نگردید، لیک در ادامه به موضوعاتی که در راستای این بررسی کمک کننده هستند اشاره می‌شود: مقاله «*نمادپردازی در رمان‌های سیمین دانشور*»(۱۳۸۶) به بررسی برخی نمادها در رمان‌های دانشور پرداخته است. «*تحلیل گفتمانی جزیره سرگردانی و پیوند معنایی با دیگر رمان‌های سیمین دانشور*» (۱۳۹۰) به چگونگیِ نگرش نویسنده در پردازشِ لایه‌های مختلف متن اشاره‌کرده و همچنین به مسأله هویّت، آزادی، استعمار و تبعیض، سرگردانیِ انسان مدرن، توسعه، سنت و تجدد و مذهب در گفتگوها، صحنه‌سازی‌ها و روایت‌های این آثار پرداخته است. همچنین *اسحاقیان* در کتاب «*نقد و بررسی آثار سیمین دانشور*»(۱۳۹۳) ضمن ارائه پنج مقاله در مورد *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان* به نمونه‌هایی از نماد در این آثار نیز اشاره نموده است. نویسنده در «*بررسی فنون رمزپردازی در رمان‌های جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان*»(۱۳۹۳) به فنون رمزپردازی در این دو رمان اشاره کرده و بر آن است *دانشور* با استفاده از رمزپردازی به گسترش دلالت غیرمستقیم زبان فارسی کمک شایانی‌کرده‌است. نویسندگان مقاله «*واقعیّت و تخیل، دو مؤلفه هویّت‌سازی در سه شخصیّت رمان جزیره سرگردان و ساربان سرگردان*»(۱۳۹۳) زیر لایه‌های نمادین سه شخصیّت هستی، *مراد و سلیم* را واکاوی کرده‌اند. در پژوهش «*تعارض شخصیّت‌های جزیره سرگردان و ساربان سرگردان از منظر*

نشانه شناسی اجتماعی»(۱۳۹۴) شخصیّت‌های دو رمان از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی بررسی شده‌اند. «*کند شدن لبه تیز رئالیسم با استفاده از رئالیسم سمبولیک در رمان سووشون*»(۱۳۹۷) نشان می‌دهد دانشور در چارچوب مکتب رئالیسم، برای فراروی از رئالیسم خشک و یک‌سو نگر ضمن پایبندی به مکتبِ رئالیسم، از نماد بهره برده است. همچنین مقاله «چیستی و چگونگی رئالیسم سمبولیک در متون ادبی»(۱۴۰۳) به صورت ویژه به مبحث رئالیسم‌سمبولیک پرداخته است. همانطور که شاهد هستیم مقالات و آثار قابل اعتنایی با اهداف متفاوت به بحث رمز و نماد در *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان* پرداخته‌اند، اما تاکنون پژوهشی به بررسی رئالیسم‌سمبولیک در این دو اثر نپرداخته است،

۲.۱ نگاهی کوتاه به «*جزیره سرگردانی*» و «*ساربان سرگردان*»

جزیره سرگردانی و *ساربان سرگردان* حول محور *هستی نوریان* شکل می‌گیرند، پدر او *حسین نوریان*، در اعتراضات خیابانی حامیان مصدق، کشته می‌شود، مادرش، *عشرت* ـ «*مامان عشی*» ـ با *احمد گنجور* مردی مرفه از طبقه بورژوا و مرتبط با حکومت و بیگانگان، ازدواج می‌کند، *دانشور* جریان سرمایه‌داری و نظام طبقاتی در جامعه را از طریق این شخصیّت نشان می‌دهد. *هستی* به همراه برادرش *شاهین* نزد مادربزرگ‌شان، *تورانجان* که معلمی بازنشسته، دارای گرایشات سیاسی و طرفدار *مصدق* است، زندگی می‌کند. *مراد* و *سلیم* دو شخصیّتی هستند که نوعی تقابل فکری را به نمایش می‌گذارند و در کنار *هستی* مثلث فکری داستان را شکل می‌دهند. *هستی* و *مراد* نه تنها همکلاس هستند بلکه به یکدیگر نیز دل بسته‌اند، امّا *مراد* با توجه به فعالیّت‌هایِ سیاسی و گرایشات چپ رادیکالی که دارد، نمی‌خواهد *هستی* را به خطر بیندازد، بنابراین پایبندی به باورها و آرمان‌هایش را بر ازدواج با او ترجیح می‌دهد؛ از سوی دیگر *هستی* از طریق مادرش با *سلیم* که پسر یک بازاری از خانواده مرفه است، آشنا و به او دل می‌بندد، *سیمین دانشور* و *استاد مانی* دو شخصیّت دیگر داستان، زمینه اصلی دلخواسته‌ها و اندیشه *هستی* را نشان می‌دهند. *هستی* در انتخاب بین *سلیم* و *مراد* و رویکردهای فکری آنها و همچنین دنیای هنر که *استاد مانی* و *سیمین دانشور* به او القا می‌کند دچار تردید است. *دانشور* با نگرشی واقع‌گرایانه، فراز و فرود شخصیّت‌هایِ داستان را برای دست‌یافتن به ثبات، روایت می‌کند.

۲. توصیف و تحلیل داده‌ها

سیمین *دانشور* در دو اثر *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان* اغلب آگاهانه و گاه ناآگاهانه به صورت مستقیم و غیرمستقیم به بازخوانی مؤلفه‌های اجتماعی و سیاسی پرداخته و از نماد در بافت رئالیستی آثار استفاده کرده است که از این شیوه به رئالیسم سمبولیک یاد شد. نکته‌ای که در بررسی این آثار می‌توان اشاره کرد آن است که در این دو رمان استفاده همزمان رئالیسم، تخیل و نماد اغلب آگاهانه است، چنانچه *دانشور* در گفتگوی‌اش با *گلشیری* به عمدی بودن ترکیب تخیل و واقعیّت در این آثار اشاره کرده است (مصاحبه گلشیری و سیمین: ۱۳۸۶). همچنین با ذکر عباراتی در متنِ آثار، این امر را تأیید نموده: «بخار نه شکل و نه رنگش به آب نمی‌برد، امّا اساسش آب است عین واقعیّت و هنر» (دانشور، ۱۳۹۲: ۸۵) یکی دیگر از دلایل آگاهانه بودن این کاربرد، انتخاب این شیوه به عنوان ابزاری برای گذر از نظارت‌های سازمانی بر آثار است، چنانچه *دانشور* در *ساربان* سرگردان، گرفته‌گیر خارجی را دلیل درماندگی آموخته شده‌ی نویسنده می‌داند:

> گرفته‌گیری خارجی به کنترل شخصی منتهی می‌شود، تا به یک نوع درماندگی آموخته شده برسد. إنگار همیشه دیوارها وجود دارند. إنگار باید لبها همیشه قفل بمانند. تنها در شعر این درماندگی کمتر است، چون إیجاز و تمثیل و تخیل مقصود شاعر را حتی از چشم سانسورگران هم پنهان می‌کند (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۸۰).

و در *جزیره سرگردانی* آورده است: «هستی گفت: علّت تمثیلی بودن و استعاره‌ای بودن ادبیات، یکی سانسور است»(دانشور، ۱۳۹۲: ۱۶۸). و در همین اثر رسیدن مرزِ واقعیّت به نمادگرایی را چنین تفسیر می‌کند:

> هستیِ من، این غمنامه گسترده و وسیعی که ادبیات ما را تشکیل می‌دهد، به جز موارد استثنایی، زاده فرهنگ استبدادی و در زمانه ما زاده فرهنگ استبدادی ـ استعماری، ماست. ابهامِ واقعیّت که گاه به حد کابوس زندگی رسد و گاه به حد نمادگرایی به همین جهت است (همان: ۶۴).

بر اساس آنچه برگر بر آن تأکید دارد، تفاوت بین منتقل کنندگان و ارسال کنندگان پیام از منظر اجتماع، سطح تحصیلات، ایدئولوژیِ سیاسی، جهانبینی و روحیه گروهی منجر به تفاوت در رمز بین آنان شده، و این امر موجبِ تفسیر متن می‌شود؛ با توجه به این نظر، سیمین *دانشور* به عنوان منتقل کننده پیام دارای مشخصّه‌های ذیل است: در سال ۱۳۰۰ در

خانواده‌ای تحصیل‌کرده از طبقه بالای جامعه متولد شد. دوره ابتدایی را در مدرسه انگلیسی زبان *مهرآذین* گذراند. دکترای ادبیات را از دانشگاه تهران أخذ نمود. با بورس تحصیلی در رشته زیبایی‌شناسی به دانشگاه *استفورد آمریکا* رفت. دوره‌های آموزشی ادبیات داستانی و نمایشنامه نویسی را در آنجا گذراند. با ادبیات کلاسیک ایران و ادبیات جهان آشنا بود. همسرش *جلال آل احمد* از فعّالان اجتماعی بود. دانشور با فضای اجتماعی و سیاسی قرن بیستم و نگرش‌های فمنیستی آشنا بود. با وجودِ داشتن دانش و تجربه در زمینه سیاست و اجتماع، فعّال سیاسی نبود. از هنر و ادبیات برای بازتاب واقعیّت‌های اجتماعی، تاریخی و سیاسی استفاده نمود. *دانشور* به عنوان ارسال کننده پیام با مشخصّه‌های فوق الذکر می‌تواند از تمهیداتی استفاده کند که دریافت کنندگان پیام که در سطوحِ متفاوتِ شناخت با رمز او قرار دارند، بتوانند خوانش‌هایِ دوگانه یا چندگانه از متن را داشته باشند؛ همانطور که در این بررسی نیز قابل مشاهده است، خواننده عامّ این آثار، بر پایه روساختِ زبانی متن، معنایِ مشخصی را به صورت مستقیم دریافت می‌کند، و امّا برخی دریافت کنندگانِ پیام (خوانَنده خاص) به دلیل شناخت و آشنایی با رمزهای ذکر شده، می‌توانند معنایِ در سَطح را گسترش داده، از آن فراتر رفته و متناسب با نوع و محتوای پیام، معنای دیگری را دریافت، درک و تفسیر نمایند.

در ادامه به تحلیل بخش‌هایی پرداخته می‌شود که دارای این کارکرد دوگانه واقعگرایانه و نمادین برای دست یافتن به ساختار رئالیسم سمبولیک هستند، برای دست یافتن به هدف مورد نظر، معانیِ ضمنی در بخش‌های واژه‌ها، ترکیبات، توصیفات و شخصیّت‌ها مورد توجه قرارگرفته است.

۱.۲ واژه‌ها

در این بخش به عنوان نمونه به معانی ضمنیِ واژه‌ها با کارکرد اجتماعی و سیاسی در بافت رئالیستی آثار پرداخته می‌شود، این واژه‌ها عبارتند از: ریش، چشم، عینک، در، قفل، کلید، مُهر، روسری، راست و چپ، سه راه و چهاراه، تسبیح، چراغ و نور.

۱.۱.۲ ریش

یکی از کارکردهایِ ریش در این متون، نمودِ دینی و گاهی سیاسی آن است. داشتن یا نداشتن ریش و نوعِ توجه شخصیّت به آن، دارای لایه نمادین است. *سلیم* معمولاً ریش

دارد و این ویژگی ظاهری‌اش در ارتباط با گرایشاتِ ملی _ مذهبی او معنا می‌یابد و نداشتنِ ریش، تحولات فکری و روحی را نشان می‌دهد: «*سلیم* **ریشش** را با انگشتان شانه‌کرد و به فکر فرورفت»(دانشور، ۱۳۹۲: ۲۹)، «*سلیم* فکری کرد و **ریش**‌اش را خاراند»(همان:۸۲) و در زمان پیشنهادِ وسوسه‌انگیز *هستی* :«*سلیم* ناگهان از جا پا شد، پتو و کیسه آب جوش را رها کرد. آمد کنار بخاری نشست و پشت به دیواره گرمِ بخاری چسبانید، دست به **ریش**هایش گذاشت»(همان:۸۹). امّا زمانی که در مسائلی دچار تردید می‌شود، نگران است که نکند ریش که در او می‌تواند نمود تکیه‌گاه فکری و جهانبینی مبتنی بر دین باشد، پایه و اساس‌اش را از دست بدهد: «رنگش پریده بود دست به **ریش** گذاشت. **ریش** از جا تکان نخورده بود»(دانشور، ۱۳۸۰: ۱۶). و «**ریش**هایش را با انگشت‌هایش شانه می‌کرد؛ امّا در پستوی ذهنش، در لایه دهم ناخودآگاهش صدایی می‌گفت که تو هم روزی **ریش** خود را خواهی تراشید و می‌نشینی و انگشت‌های خود را خواهی شمرد»(همان: ۱۰). و نمونه‌های بسیاری که به این مورد اشاره دارند(۲۵، ۶۱، ۸۸، ۹۳، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۲۳، ۱۳۸، ۱۷۱، ۲۶۶، ۲۹۴). امّا در ادامه، در *ساربان سرگردان*، *سلیم* بعد از دستگیری *هستی* و کسب اطلاعِ نادرست از رابطه *فرهاد* و *هستی* «کمر درد به سراغ سلیم نیامد، امّا اوّل به سراغ **ریشش** رفت که تراشید»(دانشور، ۱۳۸۰: ۳۶). و به خواستگاری *نیکو* می‌رود، اسحاقیان در این ارتباط می‌گوید:

> با این همه، همین شخصیّت [سلیم] که قرار شده قلبش را برای خدا سلیم کند، وقتی به خواستگاری *هستی* می‌آید **ریش** دارد و هنگامی که برای خواستگاری دختر دیگری به اصفهان می‌رود، در تراشیدن **ریشِ** خود با ماشین **ریش** تراشی در خانه درنگ نمی‌کند (اسحاقیان، ۱۳۹۳: ۲۲۶).

و بعد از آزادیِ *هستی* «چشم *هستی* که به *سلیم* افتاد، سلامی و همین. سلیم ... **ریشش** را پاک تراش کرده بود» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۲۳). و با پشتِ سر گذاشتن این تحولات، او **ته ریش** دارد. (همان:۲۱۳) همانطور که ذکر شد، ریش در *سلیم* بنیانی مذهبی دارد، که با از هم پاشیدن این اعتقاد دچار تغییر می‌شود، چنانچه در پایان *مراد* می‌گوید: «*سلیم* از هم پاشیده. إنگار خدایش را از دست داده»(همان:۲۵۵).

ریش در ارتباط با *مراد* نیز حائز اهمیّت است، او توده‌ای و کمونیست است، دین را موجب از خودبیگانگی انسان و قرارگرفتن در جریانی خودبسنده، تقدیرگرا و توجیه‌ساز

می‌داند، *مراد* معمولاً **ریش** ندارد، امّا در زمان فعالیّت‌های حزبی و چریکی به خصوص با رویکرد طبقاتی و مارکسیستی **ریش** دارد. *مراد*، زمانی که در شهر *حلب* (*حلبی‌آباد* شهری در جنوب *تهران*) برای خدمت به آلونک‌نشینان (مردم فرودست) با دیگر اعضای گروهی که *اسحاقیان* آنان را در آنجا «چریک‌های سازمان چپگرای مخالف دولت» و «مدافعان لِه شدگان نظام طبقاتی چیره بر جامعه»(اسحاقیان، ۱۳۹۳: ۱۴۶) می‌خواند، همکاری می‌کند، ریش دارد: «گوشه اتاق *مراد* روی تشک افتاده بود. **ریش** داشت و چشم‌هایش بسته بود» (دانشور، ۱۳۹۲: ۲۱۴). و در آنجا *فرهاد* نیز که از اعضای این گروه چریکی _ چریک مارکسیست _ است ریش دارد: «به اتاق مردِ ران خرد شده رسیدند. **ریشِ** او از **ریشِ** مراد پرپشت‌تر بود»(همان: ۲۱۶). همچنین زمانی که مراد در حال یک عملیات تیمی است و *مرتضی* از اعضای این تیم کشته می‌شود: «مراد تو آمد... با یک **قبضه ریشِ سیاه**»(همان: ۳۰۶) ریشی که مصنوعی می‌نماید: «خانم گفت: حالا باید فکری برای شام شب شماها کرد. امّا آقای *پاکدل*، با چه ریخت مضحکی آمده بودید. **ریشتان مصنوعی** بود؟...» (همان:۳۱۰) او را به حمام می‌برند و «*مراد* عوض شده بود **ریشش** تراشیده بود»(همان: ۳۰۷)،. در *جزیره سرگردانی*، *مراد* در هنگامِ انتقال از زندان به تبعیدگاه چنین توصیف می‌شود: «*مراد* که حالا یک مرد **ریشو** بود ...»(دانشور، ۱۳۸۰: ۹۳) و در زمان آزادی «*مراد* کنار هستی نشست، **ریش‌هایش** را تراشیده بود»(همان: ۱۱۵). شاید بتوان ریش را در *مراد* در ضمنِ فعّالیت‌های سیاسی و چریکی‌اش که با رویکرد مارکسیستی - طبقاتی همراه است، نمودی از شخصیّت‌های برجسته کمونیست چون *مارکس*، *ارنستو چه گوارا* و *فیدل کاسترو* دانست که ریش در آنها نمودی برجسته داشت، چراکه در زمان بازجویی، *فرخنده* هم‌تیمیِ مراد در زندان می‌گوید:

> ما را هم که آزاد نکنید، دیگران هستند، عده‌شان کم است؟ باشد. مگر ***فیدل کاسترو*** چند تا یار همراه داشت؟ ***چه‌گوارا*** همیشه آخر نامه‌هایش می‌نوشت «ونسه رموس» یعنی پیروزی با ماست... دکتر ضبط را خاموش کرد: در کوبا مذهب این همه ریشه... (دانشور، ۱۳۸۰: ۷۱)

۲.۱.۲ چشم

کلمه چشم در سطح و معنای اولیّه و ظاهری عضوی از بدن و در لایه نمادین، جهانبینی شخصیّت را نشان می‌دهد. *هستی* در آغازِ داستان، جهانبینی ثابتی ندارد، همچنین شناخت و

درکِ درستی از فضـای اجتمـاعی و سیاسـیِ پیرامـون نـدارد و نمـی‌توانـد راهِ مطمئنـی را انتخاب‌کند پس: «**چشم‌های** هستی درست نمی‌بیند تا همه نقـش‌هـا را بشناسـد»(دانشـور، ۱۳۹۲ :۵) و (۶۰ و۲۷۸). وجودِ نگرش‌هـایِ متفـاوتِ اجتمـاعی و سیاسـی در خـانواده از زمینه‌هایِ سرگردانی هستی است که در چشم‌هایِ او نمود می‌یابد: «مادر بزرگ بـه هسـتی می‌گفت: **چشم‌هایش** [پدر هستی] عینهو چشمِ تو بود. *مامان عشی* می‌گفت: پیرزن بی‌خود می‌گوید، **چشم‌های** تو شـبیه چشـم‌هـایِ مـن اسـت»(همـان: ۲۷). و ایـن سـرگردانی در جهانبینی، در چشم‌هایِ سلیم نیز نمود یافته است، همانطور که در داستان آشکار اسـت، او در این امر ثابت نیست: «مردمکِ **چشم**ها [ی *سلیم*] نور می‌گرفت و نور در آن جا بـه جـا می‌شد و **چشم**ها با تغییر درجه نور رنگشان عوض می‌شد و با حرکتِ سر، حتی شکلشـان هم تغییر می‌کرد»(همان: ۲۳).

۳.۱.۲ عینک

عینک نیز با نگرش و جهانبینیِ شخصیّت‌ها در ارتباط است و نمادی اسـت از آموختـه‌هـا، تجربیات و استقلال رأی در آنان که موجب وضوحِ واقعیّت‌های پیرامون می‌شود. هستی در إبتدا چشم‌هایِ ضعیفی دارد، استادش، *سیمین*: «**عینک** خودش را از جیب لباسِ خانه‌اش در می‌آورد و به هستی می‌دهد: **عینک** مرا بزن، امّا لطفاً در کار نقاشیت تنها با **عینـک** خـودت ببین» (همان:۶۱). در واقع *سیمین* به او یادآور می‌شود هرچند گـاهی مـی‌شـود، اندیشـه و رویکردی را عاریت گرفت، امّا باید با استقلال رأی و علم و انتخابِ خود، مسائل را دید و ارزیابی‌کرد. *سلیم* در معرفی او به *فرهاد* می‌گوید: «خواهرم **عینک** لازم دارد، تمام قوایش را در چشمهایش متمرکز می‌کند تا خوب ببیند. آن وقت چشمهایش شـبیه چشـمهای کسـی می‌شود که به او وحی شده» (همان:۱۶۳). هستی با گذر از تجربیاتِ بسـیار، یـاد مـی‌گیـرد چگونه بدونِ عینک و بدون وحی ببیند و متکی به وام‌گیریِ افکارِ دیگران نباشـد، چنانچـه *مراد* در تبعید به او می‌گوید: «تو که **عینکی** شده بودی چطور حتی جوانه‌ها را مـی‌بینـی؟ ـ دیگر چندان احتیاجی به **عینک** ندارم، بس که چشم‌هـایم تمـرین کردنـد» (دانشـور، ۱۳۸۰ :۹۴)و(۱۵۱). و هستی بعد از درکِ این نوع نگاه، بارها این گونه دیـدن را بـه دیگـران نیـز توصیه می‌کند (همان: ۵۳، ۵۴، ۵۶، ۱۵۱، ۳۰۴، ۲۲۲، ۲۰۴). استفاده از عینک سیاه در ارتباط

با سلیم نیز، می‌تواند فروخوردگی او را در دست یافتن به نگرشی مستقل، نشان دهد: «سلیم **عینک** سیاه بر چشم داشت، جلو هستی پا شدند»(همان:۲۲۲).

۴.۱.۲ در، قفل و کلید

در، قفل و کلید، در بخش‌هایی از آثار در ارتباط با یکدیگر، معناهای نمادینی را منتقل‌می‌کنند. **در** باز و گشوده، گذرگاهی است به ثبات و آرامش و **قفل**، بسته بودنِ این راه را نشان می‌دهد و **کلید** ابزاری است برای رهایی از گم‌گشتگی که بیشتر زمینه فکری دارد و رمزِ آزادی و آزادگی است. هستی در ابتدایِ داستان، سرگردان از یافتنِ راه درست و پیشروانِ مطمئن، در رؤیا می‌بیند:

> از دیوار خرابه‌ای، از روی آجرها و پوکه‌های فشنگ رد می‌شود و به چمنِ سوخته‌ای می‌رسد. یک ساختمانِ فروریخته از دور پیداست. چندتا **در** بسته پیداست. هستی خود را می‌بیند که روی زمین دست‌می‌مالد؛ امّا **کلیدی** پیدا نمی‌کند... و حالا هستی کنار چاهِ آبی ایستاده. نه چرخِ چاه نه رسن، صدایی می‌گوید: آنها که ریسمان دستشان بود، آنها که **کلید** داشتند همه‌شان گم و گور شدند (دانشور، ۱۳۹۲ :۶).

که البته *جواد اسحاقیان* در تعبیر "در بسته" و "کلید" در این متن آورده است:

> وجود درهای بسته و نداشتن کلید برای باز کردنِ درهای سعادت، استعاره مهّمی است و نشان می‌دهد که هستی آن را که باید بیابد، هنوز نیافته است. شاید *سلیم* همان کلیدی نیست که وی دنبالش می‌گردد (اسحاقیان، ۱۳۹۳: ۱۷۶).

امّا در واپسین رؤیا در پایانِ داستان: «**کلید** طلاییِ عظیمی در دست هستی است. *قره قاشقا* می‌گوید: اینک درآی. این **کلید** به همه **قفل**ها می‌خورد»(همان: ۳۲۵). یکی دیگر از بخش‌هایی که "در" مفهومی نمادین می‌یابد، زمانی است که هستی به همراه *مامان عشی* به استخر می‌رود، در ابتدا، با نگرانیِ هستی از باز نشدنِ در مواجه می‌شویم: «*رایا* تو آمد و **در** حمام را محکم بست. هستی ناگهان ترسید که نکند **در** دیگر باز نشود»(همان: ۱۶). و در ادامه «زنی با کوهی از گوشت تو آمد و **در** را محکم بست، باز هم هستی را ترس برداشت که نکند **در** باز نشود»(همان:۱۸) و در نهایت «به **در** ور رفت و باز ترس به سراغش آمد که نکند **در** باز نشود، **در** کیپ بود، هستی دستگیره مدور را به راست و به چپ می‌چرخانید و باز از نو»(همان:۲۰) هستی از سرگردانی (دستگیره مدور) و رها شدن در آن می‌ترسد و از

بستنِ در. تلاش‌هایِ مکرر او برای گشودن {در} و به راست و چپ چرخاندن و تکرار آن، راه‌هـای مختلفـی اسـت کـه او بـرایِ دسـت یـافتن بـه ثبـات و شـناختِ جهـانبینی‌هـا و ایدئولوژی‌هایِ زمان‌اش امتحان می‌کند و بعد از گشودنِ در، «*هستی* تن به آب ولرم استخر سـپرد و بوسـه‌هـایِ آب را بـر پوسـتش خـوش‌آمـد گفـت. دیگـر از هـیچ **در** بسـته‌ای نمی‌ترسید»(همان:۲۰). این مفاهیم، باز در داستان تکرار می‌شود، *هستی* بعد از آنکه، *مامـان عشی* را که از منزل فرار کرده اسـت، بـازمی‌گردانـد: «هسـتی **کلیـد** انـداخت و **در** را بـاز کرد.»(دانشور، ۱۳۸۰ :۲۹۴). بعد از مرگ *مرتضی*، هم‌مسلکِ *مراد*، او درون گنجه می‌رود و در را قفل می‌کند.(دانشور، ۱۳۹۲: ۳۰۴). که این قفل نمادی است از بـه بـن‌بسـتِ رسـیدن فعالیّت‌های کمونیستی حزب توده در ایران و کلید در نهایت به عنوان رمزی برای آزادی و آزادگی معرفی می‌شود.(همان: ۳۲۶).

۵.۱.۲ مُهر

مُهر نیز در این آثار نمادی از رویکردهایِ دینی در شخصیّت و جامعه است، چنانچه به نقل از *سلیم* بعد از دستگیریِ *هستی* آمده است: «من که حتـی نمـازم را در رختخـواب، وقتـی کمرم درد می‌کرد با یک تیمم نیمه کاره، ترک نمی‌کردم، من که **مُهـر** نمـاز را بـه پیشـیانیم می‌گذاشتم، ...»(دانشور، ۱۳۸۰: ۳۲) در سال‌های دهه پنجاه، رویکردهـای دینـی بـا وجـود روحانیون مبارز برجسته‌تر شده بود، و دین نمودِ سیاسی و اجتماعی بیشتری در میان مـردم داشت:

> اجرای این سیاست (رفراندم)، به ناچار باید با آزادیِ نسـبی کـه جامعـه آن روز ایـران شاهد آن بود همراه می‌شد، این آزادیِ نسبی باعث شَد تا احزابِ دینی و ملی‌گرا اندکی حیات یابند و در فضای ترقی‌خواهانه، شاه طرحِ رفراندوم را اعـلام نمایـد... [بعـد از سفر امام خمینی به پاریس] حوزه‌ها خود را در جایگاه رهبریِ مردم دیدند، از ایـن رو تمام تلاش خود را به کار گرفتند تا با تشـکیل کمیتـه‌هـایی بـرای اداره امـور مـردم و انقلاب اقدام کنند. روحانیان در همه‌جا پخش‌شدند تا با جهت‌دهـی بـه حرکـت‌هـایِ مردمی، مانع از افراط و تفریط شوند (بسطامی، ۱۳۸۳).

دانشور نیز در روایتِ داستانی خود به این مورد اشاره کرده است: «شما می‌گویید با این سه نفر چه‌کنم؟ و با مذهبیها؟ تعداد مذهبی‌ها روز به روز زیادتر می‌شود. نُه جور چپ‌گـرا داریم» (دانشور، ۱۳۸۰: ۷۱). که نشان از برجستگی و ریشه‌دار بودنِ دین در این دوره حتی

در ارتباط با مارکسیست و حزب توده دارد، چنانچه هستی در زمانِ بازجویی از ذهنش چنین می‌گذرد: «می‌خواست به *فرخنده* حالی کند که در ایران مذهب ریشه‌دار است. *سلیم* هم همین را می‌گفت: حزب توده نه، توده‌های مردم آری. و توده‌های مردم مذهبیند» (دانشور، ۱۳۹۲: ۷۲) و *مراد* در مورد اعتقادات *مرتضی* هم‌تیمی چریک و مارکسیست خود می‌گوید:

> به روحانیّت هم رو آورد، عقیده داشت که بی‌خدایی را باید از جبهه حذف‌کرد، وقتی بی‌خدایی را مطرح کنیم توده‌ها را از دست می‌دهیم، ستیزه طبقاتی را مهّم می‌دانست و می‌گفت اگر این ستیزه به موفقیّت برسد، دیگر دین افیون آدمی نیست (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۰۴).

و *فرهاد* نیز که مارکسیست است به *سلیم* می‌گوید:

> دیگر حزب‌بازی فایده‌ای ندارد، چقدر به کارگران و دهقان‌ها بگوییم بدبختید؟ مگر خودشان نمی‌دانند؟ چقدر بگوییم ما خوشبختتان می‌کنیم؟ به ما اعتماد ندارند، تنها به آخوند اعتماد دارند، یک بار *آقا شیخ سعید* منبر رفت، نمی‌دانی چه اشکی از مردم گرفت، حتی **بکتاش [مراد]** و مرا گریه انداخت (دانشور، ۱۳۹۲: ۱۶۵).

این توضیحات آمد تا بتوان به عنوان خوانندهِ خاصّ، تفسیری از معنایِ نمادینِ مُهر در عبارات ذیل ارائه داد: *فرهاد*، نقل می‌کند که

> داشتیم به پیش نمازی *آقا شیخ سعید* نماز می‌خواندیم. *بکتاش* [اسم مستعار *مراد*] مستِ مست بود. **مُهر** نداشت و **مُهر** جلو مرا برداشت، دو نیمه کرد و یک نیمه را گذاشت جلو خودش و نیمه دیگر را جلو من. *دکتر شریعتی* آمد به طرف *بکتاش* و گفت: تا به چنگِ جمعیت نیفتاده‌ای از صفِ نمازگزاران بیا بیرون (دانشور، ۱۳۹۲: ۱۶۲).

با توضیحات داده شده می‌توان «مُهر» را نمادی از دین و ریشه‌های آن در میان توده‌های مردم و حتی حزبِ توده دانست، چراکه در این عبارت می‌بینیم *مرادِ* مارکسیست، *آقا شیخ محمد* را که از روحانیون مبارز است و در نهایت اعدام می‌شود، پیش نماز خود قرار داده است، امّا او مُهر (اعتقاد به دین) ندارد، سپس مُهر *فرهاد* را دو نیمه می‌کند و نیمی را برای خود می‌گذارد، این امر تعارض بین دین (مُهر) و عدم گرایش به دین و تمایلات مارکسیستی(نداشتن مُهر) او را نشان می‌دهد، چنانچه گفته *شریعتی* این تعارض را تأیید می‌کند. در جایِ دیگر نیز شاهدیم *مراد* بعد از کشته‌شدن *مرتضی*، هم‌تیمیِ چریکِ خود:

«*مراد* جلو جانمازِ مادر بزرگ دو زانو نشسته بود و پیشانی بر **مُهر** گذاشته بود»(همان:۳۰۸). تفسیر این نماد از مُهر همچنین می‌تواند با مفهوم نظریه مارکسیسمِ اسلامی مرتبط باشد، مفهومی که *محمد قوچانی* در کتاب «*پارادوکس مارکسیسم اسلامی*»(۱۴۰۰) به آن اشاره کرد: نوعی آمختیکی دو جریان ایدئولوژیک اسلام و مارکسیست.

۶.۱.۲ راست و چپ

راست و چپ در سطحِ داستان، جهت‌ها را نشان می‌دهند، امّا در معنایِ نمادین نشان دهنده ایدئولوژی‌ها و جهانبینی‌هایِ متعدد در جامعه است و درهم‌آمیختگی آنها به نوعی، نمودِ اضطراب‌ها و تنش‌هایِ ایدئولوژیک است:

> *بیژن* به راهنمایی *هستی* به یک خیابان فرعی به موازاتِ تپه پیچید. بالا رفت ـ پایین آمد ـ عقب رفت ـ جلو رفت ـ به **راست** ـ به **چپ** ـ مستقیم ـ پیچ ـ پیچ در پیچ ـ سرازیری ـ سربالایی ـ عاقبت توقف‌کرد. دست رویِ فرمان ماشین زد و گفت: حالا به کلی گم‌شدیم (دانشور، ۱۳۹۲ :۱۷۳).

و البته معمولاً جهت «راست» سمت موردِ تأیید است: «مادر به کنار در آمد. مهره وسط دستگیره را به داخل فشار داد و دستگیره را به **راست** چرخانید، **در** را باز کرد»(همان:۲۰)، «سلیم داشت در ماشین را قفل می‌کرد که *هستی* به او رسید. به *سلیم* گفت: نمی‌خواهم تو هم در بلا بیفتی. سوار شو و بپیچ دست **راست** و باز دست **راست**. من درِ حیاط را برایت باز می‌کنم»(همان: ۳۰۷). خانه *سلیم*، خیابان سمت **راست** است (همان:۴۰). و عکس *مصدق* سمتِ **راست** تصویر پدر *هستی* است.(همان:۲۷).

۷.۱.۲ سه‌راه و چهارراه

سه‌راه و چهارراه به نوعی در لایه نمادین اثر، سردرگمی در ساختار شهری و در معنایِ وسیعتر، سرگردانیِ شخصیّت‌ها را در انتخاب رویکردهایِ فکری و ایدئولوژیکی نشان می‌دهند: «*هستی* گفت: این **چهارراه**، میانِ میدان و **چهارراه** سرگردان است نه این است و نه آن»(دانشور،۱۳۸۰: ۳۸). و «به میدان *حسن‌آباد* که رسیدند اظهار عقیده کرد: این یکی هم میان **میدان** و **چهارراه** سرگردان است»(همان:۳۹). و «احمد گاراژش **سه‌راه** آذری بود» (همان:۲۷۲).

۸.۱.۲ تسبیح

تسبیح در داستان نیز می‌تواند نمادی از هویّت مذهبی شخصیّت باشد، تورانجان که از شخصیّت‌های مذهبی است: «با شمارشِ دانه‌های **تسبیح** ذکر می‌گفت»(دانشور، ۱۳۹۲: ۲۲۶) *آقا شیخ سعید* نیز که از روحانیونِ مبارز است تسبیح دارد: «او به سراغِ هستی آمد. چشم به زیر داشت و **تسبیح** دستش بود»(همان: ۲۳۵) *استاد مانی* در توصیف *سلیم* به هستی می‌گوید: «فقط چند تا عیب دارد: **ریش و پشمش** مانع بوسیدن می‌شود، **تسبیح** هم که می‌اندازد. خندید و به سرفه افتاد. هستی پرسید: **تسبیح** هم می‌اندازد؟»(همان: ۶۹)، امّا *سلیم* بعد از دستگیری هستی، همانطور که ریش‌اش را می‌تراشد، تسبیح هم نمی‌خواهد، او برای کسب خبر از هستی به منزل *استاد مانی* می‌رود: «صدایِ زن استاد درآمد: درست نمی باشد. ...استاد مانی رو به زنش گفت: پاشو یک **تسبیح** بده دست آقای فرخی. – **تسبیحِ** آنتیک؟ ـ **تسبیح** نمی‌خواهم. تنها به من بگویید چه کنم؟»(دانشور، ۱۳۸۰: ۱۶) که این امر، چون تراشیدنِ ریش، فروپاشیِ عقیدتی را در *سلیم* نشان می‌دهد. این تسبیح در مورد مرد ساواکی که برای دستگیری هستی می‌آید، تعارض درونی‌اش را برجسته می‌کند: تعارضِ بین گرایشاتِ درونی‌شده به دین و «ما مأمور دولتیم و در حال انجام وظیفه»(همان:۴۹): «در اتاقِ نشیمن، چشم هستی به *فضل‌الله* افتاد که دو زانو زیر عکس *جلال* نشسته‌بود. مردی رویِ مبلی لم داده بود و **تسبیح** می‌انداخت»(دانشور، ۱۳۸۰: ۴۴). و در ادامه « ...چادر نماز از سر مادر بزرگ افتاده بود و موهای سفیدش پیدا بود. هستی پا شد و چادر نماز را روی سر *مادر جان* انداخت... مرد همچنان بالاسر *توران جان* ایستاده بود. **تسبیح** می‌انداخت» (همان: ۴۶). و «*فضل‌الله* با دست اشاره به مرد کرد... *تیمورخان* مرد را بغل زد و نشاندش روی سر بخاری زیرِ عکس جلال. زبان مرد بند آمده بود. **تسبیحش** روی زمین افتاده بود» (همان: ۴۷). و «به دستور تیمسار دو تا سرباز را از روی سر بخاری بغل کردند و کنار نشانیدند. مرد، دستمالی از جیب درآورد و عرقِ صورت و گردنش را پاک کرد و پا شد **تسبیحش** را از روی زمین برداشت»(همان:۴۹).

۹.۱.۲ چراغ و نور

چراغ و نور در *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان*، دو معنای نمادینِ متضاد دارد که با مصداقِ تضاد و سرگردانی در جامعه هماهنگ است. نور و چراغ، گاه نمادی است از

نیستی، تباهی، کوری و بی‌عدالتی و گاه روشنی‌دهنده و گرمابخش است. هستی در زمان حبس در سلولِ انفرادی، مانتوش را روی **چراغ** می‌اندازد و آن را «لامپِ لخت و بی‌رحم» می‌خواند؛ «در پشت این **نور** که خدای نورالانوار نبود. منشأ آن یا سوء تفاهم بود یا بی‌عدالتی یا حاصلِ جهانی قطعه قطعه و از هم پاشیده...»(دانشور، ۱۳۸۰: ۵۲) و «**نورِ** بیرحم»(همان: ۵۴)، «**نورِ** کورکننده»(همان:۶۳)، «**نور** کشنده» در کویر(همان: ۹۳) **نور** واهی و سراب‌ساز(همان:۲۰۱) در *جزیره سرگردانی* «*مراد* که حالا یک مرد ریشو بود گفت: اوّل باید کاری بکنیم که از این **نور** کُشنده برهیم، علم را به زمین فرو کرد و شن‌ها را دورش جمع کرد و مانتو هستی را رویش کشید»(همان:۹۳) و (۵۳، ۹۴،۹۷،۱۹۵،۱۹۷). اما «نور» در معنای دیگرش مایه‌ی حیات است. هستی می‌گوید: «چقدر همه‌مان بی‌دادرس و تنهاییم! امّا هر **نوری** هر قدر هم ضعیف باشد آخرش روشنایی است»(همان:۷۸). و ملکی گفت: «می‌خواهم در وطنم بمیرم. **چراغ** ها را خاموش نکنید. نمی‌خواهم در تاریکی بمیرم» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۴۹). و نورِ چراغی که شب عاشقانه *سلیم* و هستی را روشن می‌کند.(همان:۵۹)، روشن شدنِ *طوطک* با نوری که هستی منشأش را نمی‌داند (همان: ۱۵۵ و ۳۰۴). و در نهایت «هم جا برای **نور** هست و هم **سایه**»(همان:۱۸۱)و (۹۳، ۱۰۷، ۱۵۵، ۱۸۱، ۲۱۹، ۲۵۶)

۲.۲ ترکیبات

علاوه بر واژگان، نویسنده ضمنِ روایت رئالیستی اثر، از ترکیبات نیز در معنایِ نمادین استفاده کرده است، در ادامه به چند نمونه اشاره می‌گردد: جزیره سرگردانی، شهرِ حلب و ملکه فنر

۱.۲.۲ جزیره سرگردانی

جزیره سرگردانی، در قالبِ اسم خاصّ در روایت داستانی، جزیره‌ای است دارای مختصات جغرافیایی که مخالفان سیاسی و منتقدان دولت به این مکان تبعید می‌شوند که می‌تواند به معانی متعددی اشاره داشته باشد: جوانان سرگردان، کشور ایران، سرگردانی تاریخی ایران، نمود تاریخی سرگردانی در مردمِ ایران، جهانِ هستی، زمین سرگردان و ساکنان سرگردان آن. در ادامه به مصادیقِ این معانیِ نمادین در آثار اشاره می‌شود: *سیمین* می‌گوید: «من هیچ عقیده‌ای را به شاگردانم تحمیل نمی‌کنم، نه عقیده‌ی خودم را و نه عقیده‌ی دیگران را. این

جزیره‌های سرگردانی...»(دانشور، ۱۳۹۲: ۱۵) و «این گوشه جهان [ایران] همیشه یک **جزیره سرگردانی** بوده.»(همان: ۳۲۵) «سردرگمی... آشفتگی. فکر تاریخی ... کشور ما یک **جزیره سرگردانی** وسیع است»(دانشور، ۱۳۸۰: ۲۴۳).، «چه طنز تاریخی عجیبی، شاه می‌گوید: «**جزیره ثبات**» و ما در «**جزیره سرگردانی**» هستیم»(همان:۱۸۵) و در سطحی وسیعتر نمادی از جهانِ هستی و زمینِ سرگردان و ساکنانِ سرگردان آن است.(دانشور، ۱۳۹۲ :۲۵۵) و «یقین داشت که **جزیره سرگردانی** ربطی به سرنوشت خودش دارد. مگر همین الان امشب و همه شب‌ها در متن **جزیره سرگردانی** زندگی نمی‌کرد؟»(همان :۲۰۳) نویسنده با تکرار مفهوم سرگردانی حتی در پدیده‌ها، این مفهوم را برجسته می‌کند: «خورشید را می‌ستاید و می‌گوید **دورت بگردم**. همه چیز من از تست. ندایی به آفتاب سوگند می‌خورد والشمس و الضحیها. از خود می‌پرسد کی به کی گفته بود: دورت **بگردم**. به یاد می‌آورد *تورانجان* به مراد گفته بود...»(همان:۳۲۶) و ساربان سرگردان و کوه سرگردان (همان:۲۶۸)، روحِ سرگردان *جلال آل‌احمد* (همان:۲۵۵) و آدم‌های سرگردان زیر درختِ «چه کنم»؟(همان:۲۶۸). همچنین با توجه به آنچه آمد، می‌توان اذعان داشت *دانشور* با استفاده از نماد و تکرار مفهوم سرگردانی در بافتی رئالیستی، معنای نمادین آثار را ـ سرگردانی انسان معاصر ـ برجسته ساخته است.

۲.۲.۲ شهر حلب

نویسنده به جای استفاده از نام «حلبی آباد» برای مناطق حاشیه‌ای و فقیرنشین شهر *تهران*، از ترکیب اضافه بیانی **شهرِ حلب** استفاده کرده است، چرا که با این نوع بیان «**شهرِ حلب**» دیگر یک منطقه کوچک و محدود در *تهران* نیست، بلکه وسعت بیشتری پیدا می‌کند و فراگیری فقر و بی‌عدالتی را بیشتر هویدا می‌سازد، شهری که «*شهر قوطی کبریتی، شهر فراموش‌شدگان، شهر دروازه تمدن بزرگ*»(دانشور،۱۳۹۲: ۲۱۴) نامیده می‌شود.

۳.۲.۲ ملکه فنر

عنوان «**ملکه فنر**» که از زبان پسر محلّه فقیرنشین ـ*فضل الله* ـ با یک تپقِ لفظی همراه است، به جای «ملکه فرح» به کار می‌رود که در معنایِ ضمنی خود، *فرح همسر محمدرضاشاه* را در نظر دارد، این واژه می‌تواند به عدم توانایی و قدرت کافیِ *فرح* در

اصلاح امور شهرِ حلب (وضعیّت فقیرنشینان) اشاره داشته باشد: «ــ هستی گفت چکار می‌کنی؟ مدرسه می روی؟ ـ [*فضل ا...* پسرک ساکن شهر حلب می‌گوید] یک روز مدرسه رفتم؛ **ملکه فنر** گفته بود. مدرسه گفت شما بچه‌های آلونکهای وحشی هستید، سجلت هم نداشتیم»(دانشور، ۱۳۹۲: ۲۱۳). امّا راننده تاکسی، نام *فرح* را درست تلفظ می‌کند: «خیلی‌ها را به آلونک‌های این بدبختها برده‌ام. راست می‌گوید: **ملکه فرح** هم آنجا رفته»(همان: ۲۱۳). دانشور در جایی دیگر نیز از سخن *فضل‌الله* برای انتقالِ معنای نمادین استفاده کرده است: «هستی دست رویِ شانه نوجوان گذاشت و پرسید، **اسم شریف**؟ _ **اسمم شریف** نیست، **نوکر** تو فضل‌الله»(همان: ۲۱۳). در اینجا نیز اشتباه *فضل الله* در فهمِ درست کلام هستی، تضادِ طبقاتی را برجسته کرده است، در توضیح این تفسیر باید گفت هستی در جایی می‌گوید: «اگر **اشرافیت** از ریشه **شرف** باشد، خوب چیزی است، منتها **اشرافیت** هم در اینجا تغییر معنا داده. **اشرافیت** تهران یعنی بریز و بپاش و مصرف بی رویه برای خودنمایی»(همان: ۱۶۹).

۳.۲ توصیفات

دانشور در دو رمان موردنظر در توصیفات نیز از رئالیسم سمبولیک بهره برده است، در ادامه به چند نمونه اشاره می‌شود:

۱.۳.۲ *مراد* بعد از کشته‌شدن *مرتضی* هم مسلک خود (سرخوردگی حزب توده)، به خانه هستی می‌آید، به درون گنجه می‌رود، در را قفل می‌کند و ادرار می‌کند که در این بین یادگاری‌های *تورانجان* از پدر هستی آسیب می‌بیند:

> گنجه نجس‌شده را که نمی‌شد آب کشید و طاهرکرد. آلبوم عکس‌های خانوادگی و نامه‌های پدر و مجله‌های تعلیم و تربیت که شعرهای حسین *نوریان* را در بر داشت، زیر چمدانِ کف گنجه بود و گنجینه‌های مادر بزرگ هم خیس شده بود (دانشور، ۱۳۸۰: ۳۰۶).؛

«یک ابر بزرگ و سطل پلاستیکی کنار جانماز و یک دستکش کارساز بود؛ امّا تنها یادگاری‌های مادر بزرگ از پسرش را چطور می‌شد خشک‌کرد؟»(همان:۳۰۷) در این توصیف *مراد* که نماد و نماینده حزب توده است بر یادگاری‌های مادر بزرگ از پسرش، حسین *نوریان* که نماد ملیّون و از جمله *مصدق* است ادرار می‌کند و این عمل دلالتمند

ناسازگاری کمونیست‌ها و ملی‌گرایان را که تا مدت‌ها از حمایت مذهبیون (جانماز) بهره می‌جستند در ذهن تداعی می‌کند؛ چرا که حزب توده (مراد) با قرارگرفتن در مقابل *مصدق (حسین نوریان و..)* و برنامه‌های او، در موفقیّت کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ و برکناری *مصدق* نقشی مهّم ایفا کرد

۲.۳.۲

> *هستی* ناگهان متوجه شد که روی تخم‌مرغ هدیه *خانم هیتی*[۱]، *اقیانوس اطلس* را منعکس کرده است، یا مجسمه آزادی که پشت به دریا داشت و مشعلِ دستش، خاموش‌بود و نور را از چراغ‌های روشن کناره به اقیانوس و مجسمه آزادی ـ که به دنیای دیگر پشت کرده بود ـ تابانیده (دانشور، ۱۳۹۲: ۱۲۱)،

> *بیژن* که نقش را دید گفت: می‌دانم چرا این کار را کرده‌ای، امّا نه به خاطر پدرم، به خاطر من، روی مجسمه را به طرف اقیانوس کن و مشعلش را روشن کن. *هستی* آن تخم‌مرغ را کنار گذاشت تا به *مراد* عیدی بدهد (همان: ۱۲۲).

«*مجسمه آزادی*» که در عالم واقع، مفهوم «آزادی روشنگر جهان» است را در بردارد، بر ساحلِ دریا ایستاده است و به مسافران خوش آمد گویی می‌کند، در این توصیف روی‌اش به سمت *آمریکا* است و به دیگر سرزمین‌ها پشت کرده است، همچنین مشعلش خاموش است، این تصویر نمادی از دروغین بودن آزادی‌خواهی و دیگرخواهی *آمریکا* است، به خصوص بعد از کودتای ۲۸ مرداد که *دانشور* در سه رمان‌اش این رخداد و نیز دخالت ناموجه آمریکا را نکوهش می‌کند و خاموش بودن مشعل می‌تواند نقدی باشد به ادعای رهبری آمریکا بر جهان. نگاه برتری طلبانه آمریکا به ملل دیگر از جمله ایران در بخش‌های دیگر داستان نیز تکرار شده است، زمانی که *هستی* از *مستر کراسلی آمریکایی* سراغ همسرش را می‌گیرد، او می‌گوید: «او مدتی است به دلایلی پا از خانه بیرون نمی‌گذارد، عقیده داردکه مردم ایران وحشی هستند»(همان:۲۰۳). و *احمد گنجور* گفت: «آمریکایی‌ها آدم‌های شادی هستند، *هیتی* گفت: از وقتی نصف دنیا را بلعیده‌ایم احساس گناه می‌کنیم. *هستی* گفت: همه‌شان شاد نیستند، سیاهها، باقیمانده سرخ پوست‌ها و سربازهایی که از ویتنام..»(همان:۱۹۹).

۳.۳.۲ در میهمانی *احمد گنجور* در آستانه نوروز

حاجی فیروز به راهنمایی *تقی‌خان* با دایره زنگیش به تالار جنبی آمد، با لباس قرمز و کلاه شیپوری: ارباب خودم سلام علیکم. ارباب خودم بزبز قندی و هستی ندانست چرا *مستر کراسلی (مهمان آمریکایی)* را به جای *احمد گنجور* گرفت. شاید چون در دسترس بود. از تالار جنبی به کنار او آمد و به دایره زنگی کوبید و بعد دست زیر چانه *مستر کراسلی* گذاشت وخواند: ارباب خودم سرت را بالا کن... ارباب خودم چرا نمی‌خندی؟ *مستر کراسلی حاجی فیروز* را هل داد که در دامن هستی افتاد و دایره زنگیش رها شد که هستی در هوا قاپیدش و زنگ دایره، صدای شگرفی داد. *مستر کراسلی* داد زد: برو به جهنم، کاکا سیاه. از تو متنفرم، بوگندو.... وقتی *حاجی فیروز* خواند: بشکن، بشکنه بشکن و همه به دستور *گنجور* کوشش کردند بشکن بزنند، انگار *حاجی فیروز* آهنگِ عزا سر داده بود. هستی برگشت و نگاهش‌کرد: **دو شیار سفید اشک در صورت سیاهش بود** (دانشور، ۱۳۹۲: ۱۳۲).

و این در حالی است که «آن مرد آمریکایی (کراسلی) حتی **دعوت نداشت**»(همان: ۱۳۵). *احمد گنجور* در روز آخر اسفند که خود نمادی از ۲۹اسفند، ملی شدن صنعت نفت و عید باستانی ایران است جشنی ترتیب می‌دهد، برخوردی بین کراسلی که می‌تواند در داستان، تداعی‌کننده استعمار به ویژه *آمریکا* باشد و «*حاجی فیروز*» که نماد فرهنگ و سنت ایرانی است، رخ می‌دهد و این اتفاق تحقیر و تخریب سنت‌های ایرانی را توسط استعمارگران به خصوص *آمریکا* که در براندازی دولتِ *مصدق* تأثیرگذار بوده، بازتاب می‌دهد، همچنین *کراسلی* بدون دعوت به میهمانی آمده است و *حاجی فیروز* نیز او را با صاحب‌خانه (*احمد گنجور* که در داستان نمادی از شاه است) اشتباه می‌گیرد، پس صاحبِ حقیقی ایران «شاه» نیست، بلکه سردمداران استعمار است که با سیاست و فریب به ایران آمده‌اند و در امور کشور دخالت می‌کنند، همچنین در این توصیف *حاجی فیروز* که نمادی از سنت‌ها و فرهنگ ایرانی است در دامنِ هستی که نمادی از ایران است، می‌افتد و ایران (هستی) از او حفاظت می‌کند. سرازیر شدن اشک به صورت دو شیارِ سفید بر چهره سیاه *عمو نوروز* در برخوردِ تحقیرآمیز کراسلی، می‌تواند نمادی از تعارض‌های درونی مطرح شده در برخورد سنت‌ها با رویکردهای استعماری باشد، چنانچه در ادامه آمده است:

... *حاجی فیروز* به ایوان آمد... هستی به *حاجی فیروز* گفت: آن مردِ آمریکایی حتی دعوت نداشت، خیال کرد شما **سیاهپوست** هستید. بیشتر آمریکایی‌ها از **سیاهپوست‌ها**

بدشان می‌آید... [هستی]: حالا کجا می‌روید؟ [عمو نوروز]: **چهار راه کالج**، آنجا هم باز **فرنگی‌بازی** است. [هستی]: **دو تا نوار سفید روی گونه‌هایتان هست.** [عمو نوروز]: آن آقای جوان **واکس سیاه** داده (همان: ۱۳۵).

حاجی فیروز در کنار بیژن در ماشین **پژو سفید** نشست و بیژن جای آینه را نشانش داد و او صورتش را **با واکس سیاه برق انداخت**» (همان: ۱۳۶) و در فصل بعد می‌بینیم، *احمد گنجور* در ادامه نمایش، چون آمریکایی‌ها از پوستِ سیاه خوششان نمی‌آید، آن را از نمایش حذف می‌کند: «مامان عشی گفته بود: ... بنا بود آن کوسه که جای شاه نشسته بود دو **غلام سیاه** داشته باشد که ادای مضحک در بیاورد. احمد نگذاشت **صورتشان را سیاه بکنند**» (همان : ۱۳۹). نه تنها در این توصیف، نویسنده در بخش‌های دیگر نیز از تضاد رنگ‌ها برای نشان دادن تضادهای درونی استفاده می‌کند. در توصیف مردِ ساواکی آمده است: «در اتاق نشیمن چشم هستی به *فضل الله* افتاد که دو زانو زیر عکس *جلال* نشسته بود. مردی روی مبلی لم داده بود و تسبیح می انداخت، **مرد موهای براق سیاه داشت که با رنگ پریده صورتش نمی‌خواند.**»(دانشور، ۱۳۸۰: ۴۴) یا زن زندانبان هستی: «**زن سبزه** بود، امّا **سرش را طلایی رنگ کرده بود**»(همان: ۵۶). و (۱۱۶، ۱۲۳) این تضادها را می‌توان نمودی از اوج تقابل‌ها و سرگردانی‌ها در این دوره (دهه پنجاه) دانست.

۴.۳.۲ «*مراد* که وارد باغ *گنجور* شد پا بر فرش زرینی از برگ‌های زردِ ریخته‌ی درخت‌ها گذاشت. استخر خالی بود... خزان به آن باغ چه کرده بود؟»(دانشور، ۱۳۸۰: ۲۱۰) این توصیفِ خانه *گنجور* اندکی قبل از انقلاب است که نشانی از نابسامانی خانواده و همچنین به إنتها رسیدن سلطنت *محمدرضا شاه* دارد و از سویی تنش و بحرانی را که گریبانگیر جامعه و فرهنگ ایرانی است نشان می‌دهد.

۵.۳.۲ در ادامه به اجمال می‌توان به توصیف‌های دیگری از این دست اشاره کرد: توصیف دیوار بیمارستان «دیوار سفیدِ سفید بیمارستان شرکت نفت و تابلوی مزرعه‌ای با هفت بره سفید بر آن و گرگی خیالی»(دانشور، ۱۳۹۲: ۲۱۹) که می‌تواند نمادی از استثمار صنعت نفت و بهره برداری ناعادلانه درآمدهای آن توسط دولت‌های خارجی، محروم ماندن مردم از حقوقشان و در نهایت فقر و آلونک‌نشینی آنان باشد و تصویر کارگری که با پتک بر سر دهقان می‌کوبد(دانشور، ۱۳۹۲ :۳۸) از بین رفتن نظام فئودالی توسط نظام سرمایه‌داری

در *ایران* را بازتاب می‌دهد، توصیف حوضِ خالی حیات زندان(دانشور، ۱۳۹۲ :۷۴) نیز اندوه و ناامیدی حاکم بر زندان سیاسی را تداعی می‌کند.

۴.۲ شخصیّت‌ها

در ادامه به برخی شخصیّت‌هایی اشاره می‌شود که نویسنده در پرداخت آن‌ها از شگرد رئالیسم سمبولیک استفاده کرده است. میرعابدینی معتقد است: «اسم ها نیز تمثیلی است و به جای اشاره به فردیّت یک شخصیت، نشانگر یک ویژگی کلی و نوعی است *هستی* (جهان زنانه)، *سلیم*(عقل سلیم و حمایت گر)، *مراد* (آرمان خواهی)»(میرعابدینی، ۱۳۸۳، ۱۳۸۲). نمونه‌های انتخاب‌شده در این پژوهش عبارت‌اند از شخصیّت‌های *هستی*، *سلیم*، *مراد*، *مامان عشی*، *تورانجان و احمد گنجور*.

۱.۴.۲ هستی: *هستی* در لایه رویین و سطحی ، شخصیّتِ محوری داستان است که مفهوم سرگردانی و تبعات فردی و اجتماعیِ آن، در ارتباط با این شخصیّت و افراد مرتبط با او معنا می‌یابد، *هستی* در لایه نمادین، می‌تواند معانی متعددی را شکل دهد: جوانان سرگردان دهه پنجاه، ایران، جهان، جهانِ هستی، وجود و حضور حقیقی انسان در جهان سرگردان، هستی زنانه، زنِ نوعی در دنیای معاصر و همچنین خود نویسنده. در ادامه به نشانه‌ها و نمودهای این معانی اشاره می‌شود:

۱. **نماد سرگردانی**: قرار گرفتن در فضاهایِ متعدد از جمله خانواده، گروه‌های دوستی و محیطِ کار و دانشگاه‌اش، همچنین زمینهٔ اجتماعی و سیاسی کشور، نمود سرگردانی *هستی* هستند. پدرِ او، *حسین نوریان* در دفاع از *مصدق* و یا در تظاهرات حمایت از او کشته می‌شود. مادرش ـ*عشرت* ـ *مامان عشی* که به بدنِ خود و تفریحات و زرق و برق‌های زندگی اهمیّت می‌دهد، بعد از مرگ پدر با *احمد گنجور* ازدواج می‌کند، مردی که خانه‌اش در شمال تهران است، دلالِ آمریکایی‌هاست و با *مستر هیتی* آمریکایی همکاری می‌کند، مردی از طبقه متوسطِ شهری و بورژوا. *هستی* از طریق مادر با این طبقه و عاملان استعماری آشنا می‌شود، *بیژن* پسر *احمد گنجور* نیز از انگلیس برگشته است و مسؤل ممیزی در وزارت فرهنگ و هنر است. *سلیم*، خواستگار *هستی* از همین طبقه، امّا با تعلقات مذهبی و عرفانی است، با سیاست آشناست و با نام مستعار *پوریا* فعالیّت می‌کند و دارای گرایشات ملّی ـ مذهبی است،

هستی با مادر بزرگ‌اش *توران‌جان* و برادرش *شاهین* زندگی می‌کند، *توران جان*، معلّم است، به دانشگاه می‌رود، مذهبی است و به *مصدق* علاقه‌مند. *شاهین*، برادرِ هستی حقوق سیاسی خوانده و می‌خواهد به آمریکا برود. در گروه‌های دوستی، *مراد پاکدل*، همدوره‌ای او در دانشگاه، دارای گرایشات چپ مارکسیستی است، او با *مرتضی* و *فرزانه* از اعضای یک تیم چریک شهری هستند و هستی از طریق *مراد* با مارکسیست‌های دیگری چون *فرهاد*، *فیروز* و *فرخنده درخشان* و یک مبارز روحانی به نام *آقا شیخ محمد* آشنا می‌شود. محیطِ کار هستی با هنر در ارتباط است، امّا نظارتِ شدید حاکمیّت و نگاه دستوری به هنر، که لازمه‌اش خلاقیّت و آزادی است، تناقضی آشکار را نشان می‌دهد. در دانشگاه نیز، محیط دانشگاه، استادان و نوع آموزش آنها و نظارت سیاسی بر آن، نمودی از سرگردانی را به تصویر می‌کشد، استاد *مانی* و استاد *سیمین دانشور* او را با فضاهای تازه و هنر مواجه می‌کنند: هستی از طریق سیمین با *جلال آل احمد* و*خلیل ملکی* آشنا می‌شود. هستی هرچند سعی می‌کند با دوری از تقدیرگرایی و توجه به نقش فرد در سرنوشت، به مالکیّت شخصی پایبند باشد: «خودم مال (فال) خودم را می‌گیرم و به جز جوهر روح خود به چیزی اعتقاد ندارم»(دانشور، ۱۳۹۲: ۲۳). اما مدام سرگردان است بین این اندیشه‌های احاطه کننده‌اش: «آیا دنیای مادرش درهایی را به روی او می‌گشود که در زندگی با مادر بزرگ، امکان دسترسی و گشایش چنان درهایی نبود»(همان:۱۷). و «مادرش یک پایش را می‌کشید و مراد پای دیگرش را، عین عروسک *زیور* و *کشور*، اگر *توران جان* و *سیمین* را به حساب نمی آورد»(همان:۱۸). تردید هستی در انتخاب همسر بین *سلیم* و *مراد*، سرگردانی بین دو فرد نیست، بلکه بین دو اندیشه، دو ایدئولوژی، دو فرهنگ و دو طبقه اجتماعی است:

> کدام راه درست‌تر است: هستی از خود پرسید: آیا دارم خودم را فرسوده می‌کنم و تباه می‌کنم؟ آیا این راه که می‌روم به ترکستان است؟ آیا سازهای که *سلیم* و *مراد* می‌زنند ساز چپ است؟ چپ اندر قیچی؟ چطور است هر دو را رها کنم و از *بیژن* راه شانه بالا انداختن را یاد بگیرم و در تنهایی و به تنهایی خندیدن را تمرین بکنم (همان:۱۷۶)،

«هستی نمی‌دانست این اصطلاح را از کی دزدیده؟ از *حمید عنایت*؟ از *سیمین*..؟ شاید هم *بیژن گنجور* گفته بوده»(همان: ۲۴۰). و همین حیرانی‌ها، زمینه سرگردانی او را شکل می‌دهند، چنانچه «*سلیم* گفت: هستی*خانم* بایستی با خودشان کنار بیایند.

فعلاً میان هنر و سیاست و عشق و کارمندی و اداره و کفر و ایمان درنوسانند» (همان:۲۹۲). او حتی در سیاست هم به سرگردانی می‌رسد، در پاسخ به *سلیم* می‌گوید:

> من قاطی پاطی هستم. گاهی فکر می‌کنم چپ انسان دوستم و هوادار *خلیل ملکی* و گاهی فکر می‌کنم به قدرت تحرک مذهب معتقدم و پیرو *جلال آل احمد*، یا به قول شما دینامیزم مذهبی، گاهی فکر می‌کنم تنها به هنر رو بیاورم، با برداشت درست سیاسی و اجتماعی، امّا چه برداشتی درست است؟ نمی‌دانم. (همان:۸۷)

در دانشگاه:«دفتر گروه، هم اتاق شوراست، هم دفتر منشی و نام‌نویسی و هم ناهارخوری منشی و دوستانش، هم استراحت‌گاه استادان و هم جای راهنمایی یا چک و چانه‌زدن دانشجویان و استادان بر سر نمره. سرگردان میان این همه مأموریت» (همان:۴۹) و «*هستی* گفت: چندین واحد درس با استادهایی که خیال می‌کرده‌ام سرشان به تنشان می‌ارزد گرفته‌ام. ممکن است حرف‌های آنها را نادانسته دزدیده باشم»(دانشور، ۱۳۹۲ :۳۵). و *هستی* این سرگردانی را در تاریخ جستجو می‌کند: «*هستی* می‌اندیشد که آیا تمام طول تاریخ ما مصداق این ترجیع‌بند سرگردانی نبوده است که هیچ‌گاه نفهمیده‌ایم کجا به کجا است؟ آیا همواره رو دست نخورده‌ایم؟ در برابر امر انجام شده قرار نگرفته‌ایم؟»(دانشور ۱۳۸۰ :۱۸۵)

۲. **نمادی از زمین و جهان**: *هستی* می‌گوید:

> یقین داشت که *جزیره سرگردانی* ربطی به سرنوشت خودش دارد. مگر همین الان امشب و همه شب‌ها در متن *جزیره سرگردانی* زندگی نمی‌کرد؟ مگر *هیتی* نگفته بود که *هستی* و بودن عامل زنانه آدم است؟ مگر اسم او *هستی* نبود؟ مگر نزدیک‌ترین قوم و خویش زمین *هستی* نبود؟ (دانشور، ۱۳۹۲ :۲۰۳)،

> *سلیم* خواند: ای لایتناهی، تو کیستی؟ آیا تو هسته اتمی که الکترونها گرداگردت در حرکتند؟ آیا به علّت انفجار یک اتم مادر که تو بوده‌ای، حیات آغاز شده است؟ *هستی* نشأت گرفته؟ از تو جدا شده‌ایم و به تو خواهیم پیوست؟ (همان: ۳۶)

۳. **هستی نمادی از عاملی زنانه**: «*هیتی* می‌گوید: ... نفس هستی، هستی و بودن عامل زنانه فرد است، عمل و فعالیّت مغز، عامل مردانه شخص. *کراسلی* گفت: زنده باد عامل زنانه!»(دانشور، ۱۳۹۲ :۱۹۸) و

یقین داشت که *جزیره سرگردانی* ربطی به سرنوشت خودش دارد. مگر همین الان، امشب، و همه شب‌ها در متن *جزیره سرگردانی* زندگی نمی‌کرد؟ مگر هیتی نگفته بود که هستی و بودن عامل زنانه آدم است؟ مگر اسم او هستی نبود؟ (همان: ۲۰۳)

و *مراد* می‌گوید: «ناگهان احساس کردم هستی در من حلول کرده است، عامل زنانه‌ی من، مردانگیم را از من گرفته»(دانشور، ۱۳۸۰: ۲۰۱).

۴. **نماد ایران:** زمانی که در جشن *احمد گنجور*، *عمو نوروز* در دامن هستی می‌افتد، این ایران ـ هستی _ است که از فرهنگ و سنت‌هایش حمایت می‌کند(دانشور، ۱۳۹۲: ۱۳۲) و آدرس خانه هستی «ولی آباد» است. (همان:۲۱۹) خانه‌ای که *حسین نوریان*، *مصدق*، *خلیل ملکی*، *غلامرضا تختی* و *جلال آل احمد* در آن خانه به تصویر کشیده می‌شوند و خانه‌ای که نمادی است از آشفتگی و سرگردانی جوانان ایران(هستی، مراد، سلیم، شاهین،...) و خود ایران.

۲.۴.۲ عشرت: عشرت مادر هستی که گاهی «*مامان عشی*» نیز خوانده می‌شود و گاه «خانمی»، از تضادهای درونی و بیرونی رنج می‌برد. «آقای گنجور گاهی صدایش می‌کرد، خانم خوشگل، گاهی مامان عشی، و وقتی با او سرسنگین بود، داد می‌زد «اوهوی» و چون مامان‌عشی جواب نمی‌داد، داد می‌زد: هی با توام عشرت»(دانشور، ۱۳۹۲:۱۱). *دانشور* با انتخاب این سه نام و عنوان ـ عشرت، مامان‌عشی و خانمی ـ برای او، به نوعی به این تضادها اشاره دارد. او نمادی است از زن سنتی عشرت‌طلب و تنوع خواه، امّا تجددگرا که خود را به مدرنیّته زمان سپرده است و از این تضاد رنج می‌برد.

۳.۴.۲ مراد پاکدل: مراد یک‌رو و **پاکدل** است و تنها خواسته و مراد درونی و صادقانه هستی به شمارمی‌رود، چرا که عشق *سلیم* بیش از آنکه متعالی باشد، جسمانی است و با دوری آنها از یکدیگر از بین می‌رود، از القاب و نام‌های مستعار مراد یکی «*سمپات*»(دانشور، ۱۳۹۲: ۲۸۵) است و از آنجا می‌آید که *مراد* همواره برای یاری توده می‌کوشد و در *شهر حلب* از هیچ کمکی فروگذار نمی‌کند و دیگری *بکتاش*. او می‌تواند نمادی از حزب توده در *ایران* باشد.

۴.۴.۲ سلیم: سلیم فوق لیسانس عرفان تطبیقی است، شخصیّتی فکور و آرام که در تصمیم‌گیری‌هایش با درایت و قابل اعتماد است. وی با نام مستعار «*پوریا*»، مورد مشورت گروه انقلابیون قرار دارد و نیز رابط جناح‌های مختلف است.(دانشور، ۱۳۹۲: ۲۳۰) *ابراهیم رنجبر*، *سلیم* را نمادی از «*مهدی بازرگان*»، «*جلال آل احمد*» و «*فردید*» دانسته است

(رنجبر، ۱۳۹۳: ۱۱۹–۱۲۰). در فرهنگ معین در معنی واژه «*سلیم*» آمده است : «سالم، بی عیب، رسته از آفات، رام، مطیع»(معین، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۹۱۵). و چنانچه در داستان شاهدیم او تلاش دارد، علارغم دوستانش که فعالیّت‌های چریکی و گاه مسلحانه دارند، به آرامی و با کمترین آسیبی این مبارزه را پیش ببرد، چنانچه در یک مورد، دوست‌اش *فرهاد* را که یک فراری سیاسی است و به منزل آنها پناه آورده به بهانه‌ای از خانه خود می‌راند و فرهاد نیز از ترس دستگیری خودکشی می‌کند.(دانشور،۱۳۸۰: ۱۲۸/۱۲۴)

۵.۴.۲ احمد گنجور: *گنجور* در نام *احمد گنجور*، در معنای حامل و نگهدارنده گنج از وجه ثروتمند بودن او قابل تأمل است. *گنجور* شخصیّتی است که از سویی با افراد بیگانه (استعمارگران) مراوده دارد و از سوی دیگر بر حفظِ سنت‌های ایرانی می‌کوشد. او را می‌توان نماد «*محمدرضا پهلوی*» دانست که هرچند روابط گسترده‌ای با بیگانگان از جمله استعمارگران ایجاد می‌کند، از سویی نیز خود را حافظ سنت‌های باستانی ایران می‌داند. میهمانی بزرگ گنجور در خانه‌اش در تاریخ ۲۹ اسفند مقارن با ملی شدن صنعت نفت، جشن‌های ۲۵۰۰ ساله را در تخت جمشید در سال ۱۳۵۰ به یاد می‌آورد که شاه با حضور بیگانگان، قصد نمایش تمدن بزرگ ایرانی را در سر داشت و تقارن آن با ۲۹ اسفند نمادی است از تأثیر مصدق در ملی‌کردن صنعت نفت، بازگشت به گذشته و دست‌آویز قرار دادن نیروهای خارجی و استثمارکننده برای إحیای ایران‌زمین که البته راهی است منتهی به تحقیر و تخریب (تحقیر عمو نوروز). نام پسران او نیز این وجه ایران دوستی او را برجسته می‌کند: *بیژن و پرویز*.

۶.۴.۲ نکته قابل تأمل دیگر، آن که نام شخصیّت‌هایِ تأثیرگذار در داستان، در افراد تازه متولد شده تکرار می‌شوند که خود نمادی است از تکرارِ تاریخ، این ویژگی در *سووشون* نیز قابل مشاهده است: *مامان عشی* و *گنجور* نام کودکشان را «*بکتاش*»، نام مستعار مراد، می‌گذارند. *سلیم* و *نیکو* نام دخترشان را *افسر* ، نام مادر سلیم- «*افسر الملوک*»- *می نهند*، و *بیژن* و *هایده* نام دخترشان را *هستی می* گذارند و *هستی* و *مراد* نام فرزندشان را *مرتضی* ـ *دوست کشته شده مراد* ـ می‌نهند.

۵.۲ نمادهای استعماری

برخی نمادها، با ویژگی مورد نظر دارای وجه استعماری هستند، نمادهای استعماری در *ساربان سرگردان* بیشتر از واژگان و ترکیبات، در عبارات متبلور شده‌اند: وقتی *هستی*

دستگیر می‌شود، *توران جان* می‌گوید: «*روس* و *انگلیس*، «*هستی*» اصلی را بردند.»(دانشور، ۱۳۸۰: ۸۸) و(همان:۱۲۱) و دفعات بعدی نیز می‌گوید: «ـ *روس* و *آمریکا* بردندش، ـ اوایل می‌گفته: *روس* و *انگلیس*، *آمریکا* از کدام لایه ناخودآگاهیش سردرآورد»(همان:۱۶۱). که نمادی از استثمار ناعادلانه *ایران* و جوانانش، توسط دو قدرت *انگلیس* و *روس* است که اکنون *آمریکا* نیز به آن افزده شده است.

> *کراسلی* اشخاص را به *جزیره سرگردانی* حواله می‌دهد و *سرادوارد* با دوز و کلکی که بیش از سه قرن دوز و کلک پشت سرش است آنها را نجات می‌دهد. گاه دانش سیاسی به *کراسلی* می‌فروشد و گاه تضاد و منافع پیش می‌آید (همان: ۱۰۹).

و این ارتباط *کراسلی* و *سرادوارد* نمادی از رابطه‌ی *انگلستان* و چپاول و غارت ایران است، همچنین این عبارت، رمزگشایی است از ماجرای تبعید مخالفان حکومتی از جمله *مراد* و *هستی* به *جزیره سرگردانی* و آزادی آنان به وساطت *گنجور* (شاه) توسط *سرادوارد انگلیسی*. و نشان دادن نقش استعمار در فضای امنیتی ایران: *سرادوارد* می‌گوید: «اگر بودجه ساواک را قطع‌کنم، یک ساعته می‌پاشد»(همان:۱۳۸)،. و دیگر

> این آخری‌ها، هر بار که *هستی* به اتاق خواب مادرش آمده بود به این فکر افتاده بود که اگر با رنگ سبز، بازی می‌شد، آرامش بیشتری می‌داد، امّا آقای *گنجور* از یک خانواده *آمریکایی* که مأموریتشان در *ایران* تمام شده بود، تمام لوازم اتاق را چکی خریده بود و حالا نمی‌شد سبزش کرد (دانشور، ۱۳۹۲: ۱۲).

و ساعت *بیگ بن*[۲]:

> *اسدا.. خان* مصدر تیمسار رادیو را به پیشخوان خانه می‌آورد و شورای محل أخبار را بررسی و تفسیر می‌کردند و بعضی‌هایشان سر تکان می‌دادند که همه‌اش زیر سر انگلیس است و تعدادی هم ساعتشان را با زنگ ساعت بیگ بن جور می‌کردند (همان: ۲۵۸).

که نمادی است از سرسپردگی برخی ایرانیان به استعمار انگلیس. و جیپی که از سفارت بیرون می‌آید و با *مهرماه* تصادف می‌کند. (همان، ۱۵۴)

۳. نتیجه‌گیری

سیمین دانشور در دو اثر *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان* به عنوان ارسال‌کننده پیام، با توجه به دانش اجتماعی، سطح تحصیلات، شغل، ایدئولوژیِ سیاسی و جهانبینی خود و در نظر گرفتنِ سطح متفاوت دانش، آگاهی و مهارتِ ادبی خواننده پیام‌های متعددی را انتقال داده است. بر اساس بررسی انجام گرفته یکی از تمهیداتی که *دانشور* برای انتقالِ پیام‌های متعدد استفاده نموده، رئالیسم سمبولیک است. در این شیوه، نویسنده در لایه بیرونی داستان، روایتی واقع‌گرایانه را پیش می‌برد و همزمان با استفاده از نماد، معنا یا معانی واقع‌گرایانه دیگری را نیز منتقل می‌کند. از برجسته‌ترین بخش‌هایِ مورد استفاده نویسنده در این ارتباط می‌توان به واژه‌ها، ترکیبات، توصیفات و شخصیّت‌ها اشاره کرد. دانشور اغلب آگاهانه در بستر رئالیستی اثر به صورت طبیعی و واقع گرایانه، پیام خود را به طور مستقیم (روساخت زبانی) برای مخاطب عام خود ارسال می‌کند و به طور غیرمستقیم (نماد)، لایه واقع‌گرایانه دیگری در داستان نهان می‌دارد، تا خواننده خاصّ با توجه به آگاهی، شناخت و مهارت ادبی خود از معنایِ در سطح فراتر رفته و متناسب با نوع و محتوایِ پیام، معنای دیگری را دریافت، درک و تفسیر نمایند. *دانشور* در دو سطحِ بیرونی و درونیِ متن، بر کارکردِ اجتماعی هنر و ادبیات با توجه به مفاهیم سیاسی، اجتماعی و فرهنگی تأکید دارد، این امر نشان می‌دهد که انعکاس این مضامین و موضوعات برای نویسنده یک ضرورت برای بازخوانی و نقد این موقعیّت‌ها به عنوان یک واقعیت زندگی در دوره معاصر و همچنین تعهد به ایجاد آگاهی سیاسی و اجتماعی در خواننده است. *دانشور* در ادامه به کار بردن رئالیسم سمبولیک در *سووشون*، به صورت تقریباً یکسانی از این شیوه در دو رمان *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان* بهره برد، هرچند می توان اذعان داشت در *ساربان سرگردان* به دلیل استفاده بیشتر از تخیل و فراروی از واقعیّت‌های اجتماعی، به نسبت کمتری استفاده شده است. در نهایت این بررسی نشان داد، چگونگیِ انتقال پیام در شکل‌گیریِ خوانش‌های متعدد از متن تأثیرگذار است و همچنین تبیین نمود استفاده از شیوه رئالیسمِ سمبولیک می‌تواند به خوانش‌های دوگانه یا چندگانه از متن کمک کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. همسر مستر هیتی مستشار فرهنگی انگلیس

۲. بزرگ ترین و معروف ترین برج ساعت در لندن

کتاب‌نامه

اسحاقیان، جواد(۱۳۹۳)، *داستان شناخت ایران (نقد و بررسی آثار سیمین دانشور)*، چاپ اول، تهران، انتشارات نگاه.

برگر، آرتور ایسا(۱۳۷۸)، *روش‌های تحلیل رسانه‌ها*، اجلالی، پرویز، چاپ سوم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد.

بسطامی، رضا(۱۳۸۳)، «تاریخ صد ساله روحانیت»، زمانه، شماره ۲۵

دانشور، سیمین(۱۳۸۰)، *ساربان سرگردان*، چاپ اوّل، تهران، انتشارات خوارزمی.

دانشور، سیمین(۱۳۹۲)، جزیره سرگردانی،چاپ چهارم، تهران، انتشارات خوارزمی.

رنجبر، ابراهیم، «بررسی فنون رمزپردازی در رمان های جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان»، *نشریه زبان و ادب فارسی*، سال ۱۳۹۳، دوره ۶۷، شماره ۲۲۹.

کوچکیان، طاهره، گرجی، مصطفی، «کند شدن لبه تیز رئالیسم از رئالیسم سمبولیک در رمان سووشون»، *جستارهای نوین ادبی*، پاییز ۱۳۹۷، شماره ۲۰۲.

کوچکیان، طاهره، «چیستی و چگونگی رئالیسم سمبولیک در متون ادبی»، *پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت*، بهار۱۴۰۳، دوره ۱۳، ش ۱، پیاپی ۳۳ (۱۰۳ –۱۲۱).

قبادی، حسینعلی، آقا گل‌زاده، فردوس، دسپ، سیدعلی، «تحلیل گفتمانی جزیره سرگردانی و پیوند معنایی با دیگر رمان های سیمین دانشور»، *ادب پژوهی*، بهار ۱۳۹۰، شماره ۱۵.

قوچانی، محمد(۱۴۰۰)، پارادوکس مارکسیسم اسلامی، تهران، انتشارات سرایی.

رنجبر، ابراهیم، «واقعیّت و تخیل، دو مؤلفه هویّت سازی در سه شخصیّت رمان «جزیره سرگردان» و «ساربان سرگردان»»، ۱۳۹۳، *تاریخ ادبیات*، شماره ۷۴.

سلیمی کوچی، ابراهیم، سکوت جهرمی، فاطمه، «تعارض شخصیّت‌های جزیره سرگردان و ساربان سرگردان از منظر نشانه شناسی اجتماعی»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی*،۱۳۹۴، دوره ۶، شماره ۲۰.

گفتگوی هوشنگ گلشیری با سیمین دانشور، ماهنامه اینترنتی مهر هرمز، شماره ۲ مهرماه ۱۳۸۶، ص ۲۳

معین، محمد (۱۳۸۰)، فرهنگ فارسی، چاپ هیجدهم، انتشارات امیرکبیر