پژوهشـنامه علوم انسانی: شماره 57، بهار 1387 «234 ـ 217»
Human Sciences: No. 57, Spring 2008 «181 - 198»

ترس از «زمان» نزد شخصیت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی «مورد مطالعه: جای خالی سلوچ»

* علی عباسی
دانشگاه شهید بهشتی

** عبدالرسول شاکری
دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

در این مقاله به بررسی تصاویر «زمان» در کتاب «جای خالی سلوچ» نزد محمود دولت‌آبادی می‌پردازیم. به این منظور، خواهیم دید که آیا در تخیل این شخصیت‌های روایتی و همین‌طور راوی روایت، ترس از «زمان» وجود دارد. آنگاه، در صورت حضور این ترس، نشان خواهیم داد که هراس از زمان در چه قالبی به بیان در می‌آید و چرا، بنابراین تمامی تلاش ما به منظور پاسخ‌گویی به این سئوالات است. باید خاطر نشان کرد. این مطالعه به جنبه‌های فلسفی تفکر دولت‌آبادی نمی‌پردازد. برعکس، به مادهٔ اولیه علاقه‌مند است یعنی به تصاویر تخیلی. تصاویری هنری که باید آن‌ها را نماد در نظر گرفت و نه همچون نشانه‌ای که فردینان دو سوسور از آن سخن گفته است. روش انتخابی برای خوانش یک متن، به تخیل‌شناسی از نگاه ژیلبر دوران برمی‌گردد؛ که با انتخاب این روش علمی هدف خود را هم نشان می‌دهیم: تلاش برای بومی‌سازی این نظریهٔ تخیلی با کمک گرفتن از آثار ایرانی.

کلیدواژه‌ها: زمان، ترس، مرگ، گور، گرگ

Fear of “Time” in the Narrative Characters of M. Dolat Abadi “Study Case: Jaye Khali-ye Solouch”

Ali Abassi
Associate Professor, Department of French Language and Literature
Faculty of Letters and Human Sciences, Shahid Beheshti University

Abdolrasoul Shakeri
M.A, Department of Persian Language and Literature
Faculty of Letters and Human Sciences, Shahid Beheshti University

Abstract

In this article, we will study the pictures of “time” in Mahmoud Dolat Abadi’s “Jaye Khali-ye Solouch”. For this purpose, we will see whether the fear of “time” exists in these narrative characters and in the narrator’s imagination. Then, in case this fear exists, we will show how it is expressed, and why. Therefore, our attempts aim at answering these questions. Of course, our studies do not deal with the philosophical aspect of Dolat Abadi’s thought. On the contrary, the main interest is in the basic essence, or in other words, the imaginative pictures; the artistic pictures which should be taken as symbols, and not as the signs of which Ferdinand de Saussure has spoken. The chosen method of reading a text is based on Gilbert Duran’s view of imagination analysis. Choosing this scientific method, we also clarify our purpose: an attempt to naturalize this imaginative theory using Persian works.

Keywords: Time, Fear, Death, Grave, Wolf

---

* دکترای زبان و ادبیات فرانسه از دانشگاه لیموژ فرانسه. دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.

مقدمه

مفهوم زمان و مرگ از مفاهیمی هستند کـه همیـشه در ادبیـات وجـود داشـته اسـت. انـسان همیشه با واقعیت مرگ درگیر بوده است. گاهی، آن را می‌پذیرد و گاهی آن را نفی می‌کند. در واقع، زندگی انسان به وسیلهٔ زمان محدود می‌شود. انسان با نگاه کردن بـه خـود متوجـهٔ ایـن حقیقت می‌شود که حیات دارد؛ آنگاه، آگاه می‌شود که «زمان» وجود دارد و ایـن «زمـان» در تمام تار و پودش نفوذ کرده است. در حقیقت، زمان با محـدود کـردن وجـود، ظهـور خـود را اعلام می‌دارد. زندگی، به وسیلهٔ مدت زمانی که از تولد تا مرگ به طول می‌انجامـد، در زمـان تعریف می‌شود. عمر کوتاه، افسوس را برای انسان به همراه دارد؛ ولی، عمر طولانی تحـسین را. اما همهٔ ما به خوبی می‌دانیم که هیچ‌کدام از ما قادر نیستیم که این مدت زمان وجـودی را برای همیشه کنترل کنیم. گذر زمان عادت، احساس کسلی، ضـعف و فراموشـی را... بـا خـود می‌آورد. به همین خاطر رابطهٔ انسان با زمان همیشه رابطه‌ای ظریف و حـساس اسـت: وقتـی انسان جوان است یک رابطهٔ دوستی و همکاری بین او و زمان برقرار است؛ اما با گـذر زمـان، این رابطهٔ دوستی تبدیل به رابطهٔ غالـب از طـرف زمـان؛ و رابطـهٔ مغلـوب (احـساس تـرس، اضطراب، ناامیدی، غم زمان از دست رفته و شورش) از طرف انسان می‌شود. اکنون می‌تـوان فهمید که چگونه انسان زخم خورده از زمان سعی دارد شرایط انسان بودنش را تحلیل نماید و بتواند معنایی برای وجودش پیدا بکند. پس «زمان» در ادبیات جایگـاه ویـژه‌ای دارد. و بـرای نویسندگان سرچشمهٔ الهام و تخیل است.

با بررسی مجموعه آثار محمود دولت‌آبادی واقعیتی را در تخیل او و در نزد شخصیت‌هـای روایتی او دیدیم: حضور فراگیر مرگ و زمان نشان می‌دهد کـه زمـان مـوقعیتی برتـر در آثـار دولت‌آبادی به خود می‌گیرد. به همین خاطر است که زمان همیشه در آن آثار او حضور دارد و اثرات آن احساس می‌شـوند. دلیـل اهمیـت ایـن موضـوع (مـرگ و زمـان) در ایـن سـخنان دولت‌آبادی که به مناسبت مرگ دو تن از دوستانش گفته است قابل رؤیت است.

«شاید از این‌که ذهن این جایی ما چندان و چنان دچار در سیطرهٔ مرگ مانده است کـه ـ بی‌آن‌که خود بدانیم ـ حقیقتی دیگر، مگر مرگ را، به باور خود راه نمی‌دهد. زیرا طبیعت ذهن آدمی برخوپذیری است هنگامی که به خصوص وجه انفعالی به خود می‌گیرد در دایـره‌ای کـه هیچ نیرویی از زندگی را می‌تواند به مدد گرفت؛ و این شدنیست در هنگامه‌ای که جلـوه‌هـای شایان و زیبندهٔ زندگی به پستوها رانده می‌شود تا هـم در آن‌جـا پوشـیده در غبـار کـدورت و

دلمردگی بفرساید و نابود شود. هشتی، دهلیز؛ دهلیزهای تودرتو، درهای پست، زیرزمین‌های بی‌آفتاب، خفیه جاهای میان دو گنبدی ـ گهواره‌ای بام، بیرونی، اندرونی، پستو، خلوت، راه آب قناتی که از جَرّ زمین می‌گذرد، [...] همه جز این معنایی به ذهن القا نمی‌کنند که جلوه‌های زندگی به پس و پستوها رانده می‌شده است....» (دولت‌آبادی 1383: 94 ـ 95).

اکنون، بعد از بررسی‌های طولانی این پرسش برای نگارندگان مطرح است: اگر زمان و مرگ یک مقولهٔ رایج نزد دولت‌آبادی هستند بنابراین آیا تأثیر شگرف بر روی تخیل راویان و شخصیت‌های دولت‌آبادی می‌گذارد؟ و اگر جواب مثبت است در چه قالبی ظاهر می‌شوند؟ و چرا؟ هدف این مقاله پاسخ به پرسش‌های مطرح شده در بالا و مطالعهٔ مفهوم زمان و مرگ نزد دولت‌آبادی در یکی از آثار اوست: «جای خالی سلوچ». به این منظور، ابتدا به طور مختصر روش‌شناسی خود را معرفی می‌کنیم و آنگاه سعی می‌کنیم به مطالعهٔ موضوع مورد نظر بپردازیم.

بحث

روش ژیلبر دوران روی نمایشِ ویژگیِ نمادینِ تصاویر تکیه می‌کند. او ثابت می‌کند که تولیدات تخیل دارای معنایی ذاتی هستند که بازنمایی ما از جهان را تعیین می‌کند. به اعتقاد او هستهٔ تفکر انسانی از تخیل شکل گرفته است وی تلاش می‌کند تخیل را در مظاهر گوناگونش بررسی کند که از میان آن‌ها خلاقیت هنری و، خصوصاً، ادبیات جایگاهی خاص را اشغال می‌کند.

ژیلبرت دوران تخیل را «سرچشمهٔ تمام تفکر» (دوران 1992: 27) تعریف می‌کند. پس، تخیل نه یک پدیدهٔ ذهن همچون پدیده‌های دیگر ذهن، و نه یک نیروی مستقل که دشمن عقل، بلکه تخیل پایهٔ تمام ذهن است، سرچشمهٔ هر تعقل و استدلالی است.

برخلاف دیگران فیلسوفان، ژیلبر دوران بر این باور است که تصویر مانند نشانه (Signe) نیست. در واقع، او برخلاف زبان‌شناسان، تصویر را مانند یک پدیدهٔ اختیاری یا قراردادی در نظر نمی‌گیرد. به عکس، تصویر در نگاه او همچون نماد است، به این معنا که در تصویر تجانس یا هم سرشتی‌ای را (Homogénéité) بین دال و مدلول در عمق یک پویایی سازمان‌دهنده می‌بیند. این به آن معناست که تصاویر برخوردار از یک معنای اصلی و اولی هستند: تصاویر به نوعی معنایشان را به طور محسوس در خود دارند. پس، یک معنای عینی

در ارتباط با تخیل وجود دارد که می‌توان آن را جستجو کرد، و اصطلاحاً این امکان است که فرهنگ‌نامه‌ای برای آن تهیه نمود. چنین فکری با مفهوم کهن الگو متعادل و هماهنگ است. این نمادشناسیِ، ابتدایی، قدیمی، با *تغییر دادن* داده‌های حسی‌مان، بازنمایی ما را از جهان شکل می‌دهند. و در اینجا، همچون زمانی که به پویایی سازمان‌دهنده اهمیت می‌داد، اثر تحلیل‌های باشلاری را می‌بینیم.

با تحلیل آثار باشلار، دوران سعی می‌کند تعریف تخیل را ارائه دهد. به اعتقاد او نمادگرایی تولید محیطی است که در آن انسان متحول می‌شود و تغییر می‌کند، نمادگرایی مجموعه‌ای از ویژگی‌ها است که خاص روان انسان است؛ از میان این ویژگی‌ها باید امیال یا لیبیدوی تعریف شده به وسیلهٔ روانکاوی را در نظر گرفت، وانگهی، با در نظر گرفتن سرکوب‌های روانی امیال در ناخودآگاه، نباید اهمیت آن را از آن‌چه که هست پررنگ‌تر کنیم. واقعیت‌ها جغرافیایی و جهانی، ساختارهای اجتماعی، آگاهی به باروری زنانه، آگاهی به نیروی مردانگی، تمام این داده‌های بیرونی و عینیِ ادراک با امیال عمیق ما ادغام می‌شوند تا بازنمایی ما از جهان را درست کنند. بین این دو بعد واقعیت، یکی عینی و دیگری درونی، تخیل رفت و برگشتی دائمی، تبادلی همیشگی را انجام می‌دهد که ژیلبر دوران این عمل رفت و برگشت را مسیر *انسان‌شناسی* می‌نامد، زیرا این حرکت روان انسانی را متمایز می‌سازد. در واقع، این مسیر است که تخیل را شکل می‌دهد و تعریفی برای آن به‌وجود می‌آورد:

بالاخره، تخیل چیزی نیست مگر این مسیری که در آن بازنماییِ شئ‌ای به وسیله فرمان‌های غریزیِ [یا لیبیدوییِ] (Pulsionnels) فاعل شبیه‌سازی و الگوسازی شود، [و] همان‌طور که پیاژه (Piaget) به خوبی نشان داده است، این مسیری که در آن بازنمایی‌ها درونی «به وسیله تطابقات قبلیِ فاعل» با محیط بیرونی (Objectif) متقابلاً توضیح داده شود (دوران 1992: 38).

پس تخیل دورانی یک پویایی است که بازنماییِ جهان را به کمک تأثیر دوگانه یعنی تأثیرِ از محیط و از امیال یا همان لیبیدو تعیین می‌کند: از یک طرف، فرمان امیال یا فرمان‌های درونی بازنماییِ واقعیت بیرونی را شکل می‌دهند؛ و از طرفی دیگر، الزامات، فرمان‌های عینیِ محیط به شکل دادن امیال درونی کمک می‌کنند. تصاویر نمادین که تخیل را تشکیل می‌دهند از این تعامل به وجود می‌آیند: این تعامل است که این تصاویر را فعال می‌کند و به آن‌ها معنا می‌دهد.

ژیلبردوران سعی می‌کند که تصاویر را در مجموعه فعالیت‌های انسانی ببیند. مطالعاتی که دوران در *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل* انجام می‌دهد روانکاوی، نهادهای سنتی، نمادگرایی مذهبی، شعر، اسطوره‌شناسی، شمایل‌نگاری یا روان‌شناسی آسیب‌شناسی را به یک اندازه می‌پوشاند. هدف این اثر ارائه تعریفی از معناشناسی ابتدایی از تصاویر است و درست کردن یک «طبقه‌بندی از نمادهای مهم تخیل تحت شکل مقول‌های برانگیزنده» (دوران 1992: 29) است. این همان طرحی است که در عنوان فرعی اثر واژهٔ کهن الگوشناختی آن را مشخص می‌کند. موضوع بر سر برپاکردن یک گونه‌شناسی کلی از کهن الگوهاست که در ارتباط با انگیزه‌های عمیقی است که کهن الگوها در پیوند با آن‌ها هستند.

با الهام گرفتن از روش ژیلبر دوران در حوزهٔ تخیل‌شناسی به تحلیل روایت‌های ایرانی پرداختیم و این بار «جای خالی سلوچ» از دولت‌آبادی را انتخاب نمودیم. ژیلبر دوران به حضور عجیب و هراس‌انگیز زمان در تمامی تمدن‌های غربی و شرقی پی‌برد، و سعی کرد که به کمک این روایت‌ها به یک طبقه‌بندی برسد که ما دقیقاً از همین طبقه‌بندی تخیلات دورانی برای تحلیل «جای خالی سلوچ» استفاده نموده‌ایم. در واقع، ژیلبر دوران تصاویر هنری را به دو منظومهٔ[1] بزرگ تقسیم می‌کند: منظومه روزانه عمل تخیل و منظومه شبانه عمل تخیل. منظومه شبانه خود به دو ساختار کوچک‌تر تقسیم می‌شود (ساختارهای اسرارآمیز و ساختارهای چرخه‌ای). اما منظومهٔ روزانه که ما در این تحلیل فقط به این منظومه خواهیم پرداخت دارای یک ویژگی بسیار بارز است: تمام تصاویر تخیلی یا اندیشه‌های تخیلی در این منظومه به صورت دو قطبی که همدیگر را دائماً نفی می‌کنند است. تخیلات در این نظام به صورت دو مقولهٔ خوب و بد ظاهر می‌شوند. به همین خاطر در این نظام تخیلی دو گونه نماد بیشتر دیده نمی‌شود: 1ـ نمادها با ارزش‌گذاری منفی 2ـ نمادها با ارزش‌گذاری مثبت. و اهمیت موضوع در این است که تمام صورت‌های تخیلی بر اساس آخرین تحلیل دوران شکل‌هایی از زمان هستند: انسان به طور ناخودآگاه گذر زمان را حس می‌کند و هرچه زمان می‌گذرد او خود را به مرگ نزدیک‌تر می‌بیند؛ پس نوعی تصاویر و نمادها با ارزش‌گذاری منفی در ذهن او ظاهر می‌شوند که در پشت تمام این نمادها ترس پنهان شده است؛ و این ترس، ترس از مرگ و یا به عبارتی ترس از گذر زمان است؛ در مقابل این ترس، ذهن به طور خودکار عملی جبرانی انجام می‌دهد تا بتواند راه

1ـ تعریف منظومه: بر اساس تعریف ژیلبردوران، منظومه ساختاری کلی و عمومی است که در آن گروهی از تصاویر، از یک تخیل مشترک و مشابه استفاده می‌کنند.

حلی یا دارویی برای این ترس و اضطراب پیدا کند؛ به همین خاطر نمادهایی با ارزش‌گـذاری مثبت در ذهن ظاهر می‌شوند؛ این تصاویر جدید نوعی واکنش در مقابل نمادها با ارزش‌گذاری منفی هستند؛ به عبارتی این نمادها به گونه‌ای عمل می‌کنند که زمان را تحـت کنتـرل خـود درآورند. نمادها با ارزش‌گذاری منفی به سه گونه خود را نشان می‌دهند: 1ـ نمادهـای ریخـت حیوانی 2ـ نمادهای ریخت تاریکی 3ـ نمادهای ریخت سقوطی. و درست این سه نماد است که در «جای خالی سلوچ» به فراوانی دیده می‌شود.

اکنون، با معرفی روش مطالعه نگارندگان مقاله سعی دارند به تحلیل اثر«جای خالی سلوچ» بپردازند. در مجموع، در تخیل دولت‌آبادی، یا به زبان فنی در تخیل شخصیت‌هـای روایتـی و راوی در این اثر مورد نظر، زمان در قالب یک چهره ویرانگر ظاهر می‌شود. این چهرهٔ نابودکننده از زمان منبع هراس است و باعث تولید تصاویری بـه خـصوص اضـطراب‌آور در روایـت‌هـای دولت‌آبادی خصوصاً «جای خالی سلوچ» می‌شود. در نزد دولت‌آبادی و یا شخصیت‌های روایتی او، هراس در برابر زمان و مرگ در قالب حیوانات عینیت می‌یابد (تجسم‌های اصلی kronos در قالب حیوانات هراس‌انگیز جمع‌آوری شده‌اند). در حقیقت در تخیل دولت‌آبادی، حیـوان نمونـهٔ آرمانی از خشونت است. نمونهٔ آرمانی حیوان در قالب سه شکل نمایان می‌شود:

1ـ تصاویر آشفته، متراکم یا پرجنب و جوش؛

2ـ تصویر یک هیولا، یک غول، ارواح یا یک مار هفت سر؛

3ـ تصویر یک حیوان واقعی.

تصاویر آشفته، متراکم یا پرجنب‌وجوش تنها فرمی توجیه شـده بـرای ظهـور حیوانیـت در تخیل راوی روایت است که به واسطهٔ واکنش حیوانی ترسیم می‌شوند. ایـن تـصاویر هولنـاک (آشوب، پرتگاه، گرداب) به عنوان نمایندهٔ سمبولیک یک حالت در نظر گرفتـه مـی‌شـوند کـه قهرمان روایت را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد، تصاویر رایج در خلاء و دلتنگـی نمـودار احـساساتی درونی هستند. در تخیل روای، وحشیگری در قالب فرم‌های توجیه شده ظاهر می‌شود. همیشه یک رابطه بین حیوانات و تاریکی، بین نمادهای ریخت حیوانی و ریخت تـاریکی وجـود دارد. تصاویر سیاه یا تاریکی‌ها به این چهرهٔ اولیهٔ ریخت حیوانی زمان اضافه می‌شوند.

در ادامه، برجسته‌ترین تصاویر رمان که ترس در آنان به وسیلهٔ این سه‌گونه تـصویر نمـود یافته، همراه با توضیحاتی دربارهٔ ارتباط آنان با زمان آورده شده است. به عبارتی هرجا عاطفـهٔ ترس غالب می‌شود، این‌گونه تصاویر نیز ظاهر می‌شوند.

ترس مرگان که با غیبت سلوچ آغاز می‌شود در آغاز رمان کنترل شده، است؛ آن‌جا که سلوچ را در تخیل خود می‌بیند: «رود در هفت شاخه؛ و هر شاخه اژدهایی پیر، نرم و خاموش می‌خزید» (همان: 23). و سلوچ نیز همانند اژدها «نرم می‌آمد. مثل سایه. نگاه بر خاک خشک پیش پاهایش داشت و پیش می‌آمد. آمد و به مرگان رسید. خاموش» (همان: 24). همین شخصیت روایتی در تصویر به گودال نشستن در خدا زمین، پیر می‌شود، وقتی در پایان روایت، شتر را با ریسمان از چاه بیرون می‌کشند، رشته‌های ریسمان را که پاره می‌شود این‌گونه می‌بیند: «رشتهٔ ریسمان، شش سر اژدها به حلق چاه فرو شتاخت.» و در شب قبل از مهاجرت در بستر با ترسناک‌ترین تصاویر کائوتیک مواجه می‌شود و نهایتاً در پایان روایت، سلوچ را بر خلاف اوایل روایت در فضایی خون‌آلود و ترسناک می‌بیند. البته مرگان برای مقابله با ترس گاه‌به‌گاه از طریق وسوسه و کشش نسبت به سردار، به واکنش‌های جنسی نزدیک می‌شود، هرچند این واکنش نیز در برابر ترس از زمان کارکردی موقتی دارد؛ اما به دلایلی کاملاً آشکار وی نمی‌تواند از این کنش و تصاویر مربوط به آن بهره‌مند شود. در نهایت این‌که مرگان در مقابل ترس از گذر زمان هیچ امکانی در اختیار ندارد.

از صفحهٔ آغازین رمان که مرگان از گودی دهنهٔ در، پا به حیاط خانه می‌گذارد، با مجموعه‌ای از تصاویر درون‌مایه‌ای گودی، گودال، قبر و... روبه‌رو هستیم. شاید خواننده در آغاز دقیقاً متوجه این امر نشود؛ اما قطعاً در هنگام خواندن رمان خود را در فضایی تنگ، بسته و گود احساس می‌کند که ناخودآگاه احساس ناامیدی، ناکامی و خستگی که جریان کند روایت و مسیر حوادث نیز به آن کمک می‌کند، به او دست می‌دهد. برای مثال به توصیف قسمتی از فضای روستا دقت می‌کنیم: «ابراو استخر را دور زد و از شیب پربرف گودال، پا جای پا، در باریکه راه سرازیر شد. راه چون دم ماری پیچ می‌خورد و به درون در کوتاه و نیمه شکستهٔ گلخن می‌خزید» (همان).

بسامد این واژه‌ها در این رمان بسیار بالاست. (دست‌کم 200 بار) این تصاویر درون‌مایه‌ای برخی جاها در روندی تکوینی به اوج خود نزدیک می‌شوند. برای نمونه رابطهٔ این تصاویر با شخصیت عباس را تا پیش از به چاه افتادن او بررسی می‌کنیم: در صفحهٔ 70 رمان وقتی عباس در آغاز شب هاجر را کتک زده است و هاجر از خانه فرار می‌کند، عباس دچار دلهره می‌شود: «به هر سوراخی می‌توانست بخزد. [...] خاموشی ناگهانی هاجر در سیاهی شب، یک‌جور بیم به دل عباس انداخته بود. چندان جای نگرانی نبود. اما پیدا نبود چرا عباس دلش به شور افتاده

است. چیز گنگی می‌ترساندش. چیزی مثل به چاه و چاله افتادن دخترک.» در ادامه عباس از ترس مادر از خانه فرار می‌کند: «از لرزه‌ای که به تنش افتاده بود، دندان‌هایش برهم می‌خورد و صدا می‌کرد. [...] پشت به باد، در علقر ـ گودی میان دو بام ـ نشست و خود را جمع کرد» (همان: 87). سپس در همین شب با حادثهٔ به چاه افتادن حاج سالم روبه‌رو می‌شود. عباس در روز آغازین شترچرانی و چندین صفحه قبل از به چاه افتادن، نبودن دوستان خود را که به شهر می‌روند، این‌گونه می‌بیند: «جاهای خالی! جای خالی یکی‌یکی‌شان، حفره حفره در خیال عباس داشت باز می‌شد. لانه‌های مورچگان در زمین نرم. حفره، حفره» (همان: 246).

از صفحهٔ 249 تا 252 دقیقاً پیوسته به حادثهٔ به چاه افتادن، عباس به یاد آسیاب قدیمی و چاه‌های قنات می‌افتد و واژهٔ قنات و چاه بیش از 16 بار تکرار می‌شود.

مرگان یک‌بار به دست علی گناو به گور کشانده می‌شود (همان: 153) و بار دیگر نیز درون گودالی که در خدا زمین کنده است می‌نشیند. در این‌جا به برخی تصاویر مشابه با این دو تصویر می‌پردازیم.

عباس و ابراو به خدا زمین رفته‌اند:

«عباس یک تکه جا را نشان داد. ابراو همراه برادر رفت. هر دو به کندن زمین نشستند. [...] عباس پاچهٔ راستش را تا بیخ ران برزد و پا در گودالی که کنده بودند گذاشت. تا بالای زانو، پا در گود فرو رفت. [...] [مراد] پشته‌ای هیزم بر پشت داشت و در هر قدم، پایش تا ساق در خاک خیس فرو می‌نشست و گودال کوچکی از خود به جا می‌گذاشت» (همان: 181).

اکنون به ذهنیت مرگان دربارهٔ سلوچ می‌پردازیم: «عشق گاه تو را به شوق می‌جنباند. و گاه در چاهیت فرو می‌کشد. حالا سلوچ کجاست؟ این چاهی است که تو در آن فرو کشانیده می‌شوی؛ چاهی که مرگان در آن فرو کشیده می‌شود. سلوچ کجاست؟ [...] حالا کجا می‌تواند باشد؟ کوهپایه‌های شاهرود؟ معدن با سلوچ چه می‌کند؟ سلوچ اصلاً در معدن شاهرود هست؟ (همان: 202) مرگان پس از حادثهٔ به چاه افتادن عباس و همچنین شب زفاف هاجر، در حالتی از دلهره و نگرانی به یاد خاطره‌ای از کودکی خود می‌افتد: «زبان در دهانش خشکیده بود. تکه‌ای کلوخ. آرام نداشت. یک‌جا قرار نمی‌گرفت. بال بال می‌زد. کبوتری چاهی، به چاهی در بسته، مولا امان که جوان بود، نیمه‌های شب می‌رفت و سرچاه را به چادر شبی می‌بست و تا صبح همان‌جا می‌خوابید و صبح از لای چادر شب به چاه می‌خزید و به صید کبوتر می‌پرداخت» (همان: 288).

حضور حیوان و ریخت حیوانی در این رمان بسیار برجسته است و بیش از 840 بار از آن سخن می‌رود. مرگان، عباس، ابراو و مسلم در موقعیت‌های مختلف بارها چون حیوان نعره می‌زنند. بیش‌تر شخصیت‌ها به جای راه رفتن می‌خزند. برخی شخصیت‌ها به سگ، عقرب، رطیل و... تشبیه می‌شوند. مار و شتر در تصویرهای اصلی حضور دارند. پیش از حادثه‌ای به چاه افتادن عباس از صفحهٔ 246 تا 252 بیش از 46 بار واژهٔ شتر به‌کار می‌رود و در حین حادثه از صفحهٔ 252 تا 264بیش از 112 بار این واژه تکرار می‌شود.

در واقع، در تخیل نویسنده «مرگ»، «حیوان» با یکدیگر پیوند خورده‌اند:

«سلوچ، اگر در برف و سرما از پا افتاده باشد چی؟ گرگ‌ها اگر دوره‌اش کرده باشند، چی؟ فوجی کرکس اگر بالای سرش بال باز کرده باشند، چی؟ ابراو شنیده بود که کرکس‌ها اول چشم‌های لاشه را در می‌آورند [...] هر کرکس باید به بزرگی گنبدی یک بام باشد! خیمه می‌زنند روی لاشه، بال‌هاشان سایه می‌اندازد. چه وحشتی! آدم، لابد، پیش‌تر از هول مرده است! اگر نمرده باشد» (همان: 150).

وقتی ابراو به مرگ احتمالی پدر خود فکر می‌کند، گرگ و کرکس در تخیل او وارد می‌شوند و ترس بر او غلبه می‌کند. گروهی کرکس در شکلی تخیلی هرکدام به اندازهٔ گنبدی یک بام، بال‌هاشان روی لاشهٔ سلوچ سایه می‌اندازد. ابراو از به خاطر آوردن این تصویر احساس وحشت می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که انسان در چنین موقعیتی از هول می‌میرد تازه اگر قبل از آن که لاشخورها ظاهر شوند، نمرده باشد! و از این طریق دوباره بر ترس، هول، و مردن تأکید می‌شود.

«سرش بزرگ‌تر شده بود و صورتش کوچک‌تر. کوچک‌تر و کوچک‌تر. به قوارهٔ دک‌وپوز یک موش صحرایی. و چشم‌هایش، در کاسه‌های خشک؛ گشادتر، ژرف‌تر و ترسناک‌تر شده بودند. پشت خمیده، پوزهٔ پیش آمده، نگاه پربیم و هم بیمناکش او را بیش‌تر به موش مانند کرده بود. در کوچه‌های خالی زمینج، عباس پابرهنه با پیراهنی پاره و به رنگ خاکستر، چهره‌ای چروکیده و کله‌ای پر موی و سفید، کند و بی‌شتاب قدم برمی‌داشت» (همان: 290).

وجه شبه‌عباس با موش صحرایی در ذهن راوی به دو بخش تقسیم می‌شود؛ یعنی از دو زاویه دیده شده است. یکی سر بزرگ و دک‌وپوز کوچک با چشمان ترسناک ـ حتی وقتی یک بار مرگان تصمیم می‌گیرد موهای عباس را مقراض کند، می‌ترسد ـ و دیگری پشت خمیده، پوزهٔ پیش‌آمده و نگاهی که خود ترسیده است. جالب‌تر این‌که این بخش دوم تصویر با چهرهٔ

چروکیده، کلهٔ پر موی و سفید و کند و بی‌شتاب قدم برداشتنِ عباس پیوند می‌یابد. ترس کاملاً مشهود است. چشم او هم ترسناک است و هم ترسیده است. این ترس که با تشبیه شدن به موش بیان شده است، با ویژگی‌های پیری پیوند یافته است.

این موش همچنین موش‌های سپید و سیاه ـ روز و شب ـ تمثیل کلیله و دمنه (مینوی 1362: 56 ـ 57) را به ذهن متبادر می‌کند که بعید نیست آمدن آن در پیوند با عباس و گذر سریع زمان در او، با ناخودآگاهی نویسنده و آن تمثیل در پیوند نباشد.

«از مرگان فقط چارقد سرش پیدا بود و از عباس فقط کاکل‌های سفیدش. مادر و فرزند، هر دو در گودالی نشسته بودند [...] پسر صنم عباس را از گودال بیرون می‌کشید. ابراو تراکتور را پیش‌تر راند. آهن، زبان نمی‌فهمد! می‌غرید و پیش می‌رفت. پوزهٔ بیل بر لب گودال. مادر همچنان نشسته بود. [...] ابراو چون جانوری نعره کشید و خاک در چشم‌های مادر پاشید. [...] آهن زبان نمی‌فهمد! پیش آمد. بیل نگو، دندان غول نیش در خاک لب گودال فرو برد. صدای جمعیت بلند شد. فحش و دشنام. هیاهو در نعرهٔ موتور تراکتور گم بود. تکان دست‌ها. شالک بالک پیرمردها. [...] ابراو، روح زخم‌خورده و ناکام، خود را پایین پراند، به درون گودال جهید. روی مادر خسپید و او را جوید. [...] ابراو لاشهٔ مادر را از گودال بیرون کشاند و با ریسمانی او را به بدنهٔ تراکتور بست [...] مرگان تا شده بود. عباس خود نابود. [...] مرگان پیر شده بود. دیگر نمی‌توانست تند قدم بردارد. درست به همان کندی عباس قدم برمی‌داشت» (همان: 42 ـ 338).

وقتی فضا ترسناک است تراکتور هم به حیوان تبدیل می‌شود؛ حیوانی که زبان نمی‌فهمد، می‌غرد، پوزه دارد، نعره می‌کشد و پوزه و دندان خود را بر لب گودال فرو می‌کند. ابراو نیز تبدیل به حیوان می‌شود. چون جانوری نعره می‌کشد، خاک در چشمان مادر پاشیده، او را می‌جود. ابراو و تراکتور که به حیوان تبدیل شده‌اند، در پیوند با یکدیگر باعث ترس و وحشت می‌شوند. ترس و وحشتی که مرگان را مبدل به لاشه کرده، پیر می‌کند.

دندان غول بر لب گودال و بلند شدن صدای جمعیت، هیاهو و گم بودن آن در نعرهٔ تراکتور، تکان دست‌ها و شالک بالک پیرمردها نیز بخشی از ترس را از طریق تصویری کائوتیک نمایان می‌سازد.

«صدا خیلی دور بود. خیلی دور. انگار از پشت کوه‌های شن، از پناه توفانی در هم پیچیده به گوش می‌رسید. صدای زنی، آدمی‌زاده‌ای، بره‌ای که از گله دور مانده و در سُرخباد بیابان گیر کرده باشد؛ صدای خستگی و تشنگی و فرسودگی یک عمر از *بیابان هلاکت*

می‌آمد. صدا؛ صدای رقیه نبود؛ سایش ساقه‌های خشکیدهٔ گندم. خوشهٔ خارگین جوی، راه گلوی رقیه را گرفته بود. صدا از دل خاک بیرون می‌آمد. رقیه، آیا نمرده بود؟!» (همان: 222)

تصویری که از صدای رقیه، زن علیل رمان، ساخته شده، شرح موقعیت ترسناک و دلهره‌آور کسی است که تنها، در برابر مرگ قرار گرفته است. صدایی مبهم که از پناه طوفانی درهم پیچیده و در آمیخته به آن می‌آید. صدای کسی که در سرخباد بیابان گیر کرده، صدای خستگی و تشنگی و فرسودگی یک عمر که از بیابان هلاکت به گوش می‌رسد. صدا آن قدر عجیب و ترسناک است که شنونده می‌پندارد این صدا از دل خاک بیرون می‌آید و انگار صدای یک مرده است.

این تصویر در فاصلهٔ گفت و گوی عباس و رقیه آمده است. دقیقاً مشخص نیست این قسمت را راوی ـ دانای کل ـ می‌گوید یا عباس با شنیدن صدای رقیه چنین ذهنیتی می‌یابد.

«نعرهٔ لوک مست در صداهای دور و نزدیک بیابان. صداهای دور و نزدیک بیابان، در نعرهٔ لوک مست. صداها، نه همان صداهای آشنا، که هوایی درهم و وهم‌انگیز. مثل پنداری که آدمی، کسی از هنگامهٔ اجنه در دهلیزهای متروک قلعه‌ای کهنه دارد. هجوم صداها، ناله‌ها شیون، ندبه‌ها و دعاها. گریه‌ها. سایهٔ بلند باشه‌ها، لاشخورها. [...] صداهایی از دنیایی دیگر می‌آیند. همان دنیایی که می‌گفتند. روز قیامت. روز پنجاه هزار سال! روزی داغ و سوزاننده [...] دنیایی همه بازگونه. روز پنجاه هزار سال! [...] عباس مرده است و تن تکیدهٔ خود را در صحراهای داغ قیامت بر خاک می‌کشاند. عباس مرده است و شیون مادر و برادر و خواهر و پدر خود را در درون گور می‌شنود. فغان مرگان در گور رخنه می‌کند. فغان و فریاد مرگان. مرگان روز پنجاه هزار سال. آوارگان صحراهای قیامت با انبان گناهان بر دوش. زیر آتش آفتاب. آفتاب جهنم می‌تابد. مرگان سر از لحد برداشته؛ روز بازخواست. دست‌هایی بر هر سوی می‌لغزند. دست‌ها و شانه‌های برهنه، تکیده. تن‌های برهنه، لزج در هم می‌لولند. زبان‌ها، دهان‌ها، فریادهای بی‌صدا، خاموش. ترس و تباهی. کفن‌پوشان. کفن‌پوشان. تشنگی! لـه‌لـه عطش. آتش از آسمان می‌بارد. عباس از گور بالا کشیده می‌شود. برهنه است. آفتاب! آفتاب! [...] آفتاب می‌دود، می‌تابد. موهای سر و ابروهای عباس، یکسر سفید شده‌اند. [...] پیرمردی پیش‌رویش ایستاده است! بازهم چشم‌های مرگان، دو حلقه چاه خشک. در ته چشم‌ها دو افعی پیر چمبر زده‌اند. افعی‌ها سرگردانند. آفتاب جهنم بر کویر می‌تابد و کویر در چشم‌های مرگان می‌تابد. [...] قدم‌ها کند است. کند و کند. پیرمردی دست در دست‌های مرگان دارد. خاموشند. خاموشی. آفتاب، آفتاب جهنم به کویر می‌بارد» (همان: 4 ـ 263).

در این تصویر صداهایی درهم و برهم می‌شنویم و تصویرهای آشفته و درهم ریخته‌ای می‌بینیم که از بهترین تصویرهای زمانی و بهترین نمونهٔ تصویر کائوتیک در این کتاب است. صحنه‌ای که عباس در چاه است و نعره‌های لوک مست با صداهایی که در بیابان کم و زیاد می‌شود، آمیخته شده است. صداهایی ناآشنا که همانند هنگامهٔ اجنه در دهلیزهای متروک است. صداها هجوم می‌آورند. ناله‌ها، شیون، ندبه‌ها، دعاها و گریه‌ها با سایه‌های بلند باشه‌ها و لاشخورها به هم می‌آمیزند. دنیایی باژگونه و روزی داغ و سوزاننده که پنجاه هزار سال طول دارد. تن عباس تکیده است و خود را در این دنیا و در صحرای داغ قیامت بر خاک می‌کشاند. عباس مرده است و شیون همهٔ خانوادهٔ خود را در چاه ـ که به گور بدل شده ـ می‌شنود. مرگان فغان و فریاد می‌کند و خود را در آتش آفتاب می‌بیند؛ آفتابی که آفتاب جهنم است. مرگان، پس از مرگ سر از لحد برمی‌دارد. دست‌هایی بر هر سوی می‌لغزند، دست‌ها و شانه‌های برهنه، تکیده. تن‌هایی که در حالتی از لزج بودن در هم می‌لولند. زبان‌ها، دهان‌ها و فریادهایی بی‌صدا که با ترس و تباهی پیوند می‌یابد. گروهی کفن‌پوش، تشنگی و آتش که از آسمان می‌بارد. عباس در این فضا، که درهم ریختگی آن کاملاً آشکار است، برهنه از چاه بالا کشیده می‌شود و با آفتاب مواجه می‌شود؛ آفتابی که می‌دود و به خوبی سرعت گذر زمان را در فضایی ترسناک و آشفته نشان می‌دهد. موهای سر عباس هم سفید شده و دیگر پیر شده است.

در چشم‌های مرگان انعکاس تصویر آشوبناکی را می‌بینیم که پیش از این، عباس از سر گذرانده است و گویی با این انعکاس، در مرگان نیز تکرار می‌شود: چشم‌ها دو حلقه چاه خشک شده‌اند که در ته آن دو افعی پیر و سرگردان چمبر زده‌اند. آفتاب جهنم بر کویر می‌تابد و کویر در چشمان او ـ که به شکل چاهی درآمده ـ می‌تابد. و در پایان پیرمردی که دست در دست مرگان بر کویری که آفتاب جهنم بر آن می‌بارد، کند و کند، قدم بر می‌دارد.

«تکه‌پاره‌هایی گنگ در ذهنش می‌دویدند، به هم می‌چسپیدند، می‌گسیختند، پوش می‌شدند و می‌رفتند. می‌گریختند. [...] پیوند و گسست. اشباح به هم گره خورده و از هم دور شونده. [...] بیابانی بی‌کران، پندار مرگان. نه! آسمانی بی‌پایان، بی‌انجام، بی‌آغاز؛ با شهاب‌هایی ناشناخته، شعله‌هایی گریزان، با خفاش و شب‌پره‌هایی شتابان. [...] سیمای که و چه بود این؟ چرا چنین پهنا وا می‌کرد، پهنا وا می‌کرد، تمام سیاه چاه را پر می‌کرد و بر آن هزار تصویر دیگر، هزاران تصویر دیگر می‌نشست و محو می‌شد؟ هزاران تصویر، به هم در می‌شکستند. [...] این زن که بود که به موهایش آویزان بود، جیغ می‌کشید و جیغ می‌کشید و

جیغ می‌کشید و صدایش شنیده نمی‌شد؟ سینه‌های این زن چه قدر چروکیده بودند! چشم‌های این زن! چشم‌های این زن! در چاه چشم‌های او این طفل‌ها که بودند کـه سرشـان سـر آدم و تنشان تن بره بود؟ [...] نوحه‌خوانی! صدای دف‌و سنج! عروسی در عزا آمیخته است مگر؟ [...] صدای شیههٔ اسبی! نه! جمازیست این‌که در کویر می‌تازد. سیاه ماری دم در زمین فرو بـرده و زیر تیغ آفتاب راست ایستاده است. زبانی خشکیده از دهانی به در افتاده است. خورشید را ببین چه سینه به خاک می‌مالد!» (همان: 3 ـ 401).

تکه‌پاره‌هایی که شب قبل از مهاجرت در ذهن مرگانی می‌دوند، به هم می‌چسبند، از هـم گسیخته می‌شوند. تکرار این پیوست و گسست، اشباح به هم گره‌خورده و از هم دور شـونده و آسمان که بی‌انجام و بی‌آغاز است. هزاران تصویری که بر هم می‌نشینند و محو می‌شوند و در هم می‌شکنند. زنی که به موهایش آویزان است و جیغ می‌کشد و جیع می‌کشد. طفل‌هایی که سرشان سر آدم و تن‌شان تن بره است. در آمیختن صدای دف‌وسنج و عروسی و عزا به هم و شنیده شدن این صداهای نامنظم بر ترس وحشت در یک فضای کاملاً بی‌نظم و آشفته تأکید می‌کند. در تخیل راوی خفاش اسب، شتر، مار و خورشید با هم در پیوندند و تولید ترس می‌کنند.

این تصاویر حیوانی در آخرین تحلیل با نوعی دیگر از تصاویر ترسناک (تـصاویر سـقوطی) ارتباط برقرار می‌کند و حس ترس را در خواننده افزایش می‌دهند. صحنهٔ زیر نمونـهٔ خـوبی از این ادعاست:

«سستی، حس می‌شد تاروپود اندام‌هایش دارند از هم گسسته می‌شوند [...] تنش انگـار داشـت پوش می‌شد. سرش گیج می‌رفت و خود را مثل یک «کاغذ باد» گمشده در هـوا، شـناور مـی‌دیـد؛ احساس این که ثقل تنش از هم پاش خورده است. حالتی شبیه وارفتن و به جزیـی، کوچـک‌تـرین جزء، بدل شدن، وارهیده شدن، واکنده شدن سنگی از ستاره‌ای. معلق ویله. [...] باد می‌خـورد. تـاب می‌خورد. باد می‌خورد و تاب می‌خورد. در نظرش هیچ‌چیـز سـرجای خـود بنـد نبـود. غبـار گرفتـه می‌چرخید. دودآلود، همه چیز می‌چرخید. [...] تاب. مثل تـاب. [...] ابـراو روی زانـو خمیـده و پـشته روی ابراو. زوراب. ابراو زرداب بالا آورد و با پوزه روی خاک خوابید» (همان: 1 ـ 50).

سرگیجه، حس گسستن اندام‌ها از یکدیگر، از بین رفتن نقـل تـن، مثـل کاغـذباد در هـوا شناور بودن، بند نبودن هیچ سرجای خود، غبار گرفته و دردآلود چرخیدن همه چیز و حـال بـه هم خوردگی همه پیش زمینهٔ سقوط هستند و در نهایت همهٔ این تـصاویر بـا تـصویر ریخـت حیوانی ـ در می‌آمیزد و ابراو با پوزه بر زمین می‌افتد.

«گردن ارونهٔ پیر به سوی عباس دراز بود. نگاه نرم آشنا. عباس احساس کرد شانه و ساق پایش به درد آمدند. نگاه ارونه و یاد آفتاب. آفتاب و لوک و کویر و چاه. مار، ماران؛ تکانی در تن تکیدهٔ عباس. [...] دست به دیوار گرفت و ایستاد. یاد آفتاب و راه صد ساله خسته‌اش کرده بود. سر بزرگش روی گردن باریک او بند نبود. لق می‌خورد و چشم‌هایش سیاهی می‌رفت. سر به اختیار او نبود. تاب می‌خورد و گیج می‌رفت. چشم‌ها گم در غبار؛ در غبار آفتاب. ضعف. ضعف [...] آفتاب گرچه هنوز داغ نبود، اما انگار داشت خونش را می‌مکید. به راه افتاد. دشوار به راه افتاد. خمان و لنگان خود را می‌کشاند. پاها از توان رفته، قلب سست شده، چشم‌ها غبار گرفته. [...] تاب از او رفت و کنار کوچه پشت به دیوار داد و روی زانوهایش تا خورد، خمید، چنبر زد و باز شد؛ و پهن شده رها شد در آفتاب [...] حسی نداشت تا واکنشی داشته باشد. پوش می‌شد. پوش می‌شد. ذره، ذره. چیزی شبیه نور. چیزی شبیه خاک» (همان: 292).

یادآوری حادثهٔ نبرد با شتر تکانی از ترس در تن او ایجاد کرده است. یاد این تصویر برای او هم‌چنان مهیب و دردآور است. این ترس با یکی از عناصر تصویر نبرد با شتر؛ یعنی آفتاب همراه می‌شود و باعث حالاتی از قبیل لق خوردن سر بر گردن و سیاهی رفتن چشم‌ها، تاب خوردن و گیج رفتن سر، از توان افتادن پاها و سست شدن قلب او می‌شود و در نهایت در آفتاب، آفتاب داغ و خاک داغ پهن می‌شود. تن عباس در این سقوط حالتی از ویرانی دارد و ذره، ذره و پوش می‌شود.

شتری که در آغاز می‌آید همان شتری است که عباس آن را نجات داده و برای او ترسناک نیست؛ اما او را به یاد تصویر ترسناکی می‌اندازد. در واقع حادثهٔ نبرد با شتر و به چاه افتادن او با همهٔ عناصر آن تصویر در ذهن او تکرار می‌شود. وقتی شتر می‌آید، آفتاب و لوک و مار نیز می‌آیند و تکانی از ترس در تن عباس ایجاد می‌کنند. آفتاب که با راه صد ساله پیوند می‌یابد و با زمان در ارتباط است، به شکل حیوانی مانند خفاش یا زالو در آمده و خون عباس را دارد می‌مکد.

«ریسمان را از زیر شکم لاشهٔ شتر گذراندند، به دور گردن و پاهایش پیچاندند و سپس، خود به ریسمان پیچیدند و ماروار بالا آمدند [...] ریسمان هشت سر داشت. ریسمان زمینج هشت سر یافته بود. هشت تا ده مرد بر هر رشته‌ای از ریسمان پیچیدند. [...] مرگان تن در طناب پیچانده بود. [...] دو رشتهٔ ریسمان گسست، کنده شد. دو رشتهٔ آدم در یک‌سو پس افتادند؛ بر هم غلتیدند. [...] لاشه سقوط کرد و دیوار پودهٔ چاه به هم تنبید و شش رشتهٔ ریسمان، شش سر اژدها، به حلق چاه فرو شتاخت» (همان: 5 ـ 394).

در این‌جا نیز نه تنها شتر که مقداری بالا آمده؛ بلکه شش رشتهٔ ریسمان که در تخیل راوی به شش اژدها تبدیل شده است، در چاه سقوط می‌کند. سقوط لاشهٔ اژدها و پس از آن سقوط منش سر اژدها با ترس و ناامیدی همراه شده است. این اژدها، اژدهای تمثیل کلیله و دمنه را ـ که در آن‌جا نماد مرگ است ـ به ذهن متبادر می‌کند.

هشت رشتهٔ طناب به هشت سرِحیوانی افسانه‌ای و ترسناک، اژدها، تبدیل شده است. قید ماروار و تکرار فعل‌های پیچاندند، پیچیدند و پیچانده بود و بر هم غلتیدند نیز تصویر مار و اژدها را به ذهن متبادر می‌کند که بر ترس تصویر می‌افزاید.

استحکام این تصاویر ترسناک با پیوستن به تصویر تاریکی چند برابر می‌شود:

«مرگان پرده بالا می‌زند. هاجر، ماهی کوچک، روی خون خشکیدهٔ نهالی افتاده است. ضعیف، خیلی ضعیف. چیزی با رنگ و روی میت. نمرده بود؟ نمرده است؟ ماهی کوچک بر خاک! نه. هنوز دل‌دل می‌زند. [...] مژه‌هایش همدیگر را پنجه کرده‌اند. [...] دست‌هایش، لاغر و باریک، دو مار بی‌آزار براین سوی و آن سوی رهایند. پیراهنش خونین است. خون مرده» (همان: 287).

در آغاز این تصویر مرگان هاجر را بر بستری از خون خشکیده می‌بیند. رنگ و روی هاجر مثل میت شده است. مرگان می‌ترسد و فکر می‌کند دخترش مرده است. در پایان تصویر هم مرگان در حالی‌که به جسم بی‌هوش هاجر نگاه می‌کند، پیراهنش را آغشته به خون لخته شده می‌بیند. می‌بینیم خون باعث ترس شده است و با ترس از مرگ پیوند خورده است.

«دست را نرم از روی خاک پودهٔ چاه بالا آورد. در تاریکی گور، چیزی دیده نمی‌شد. اما احساس کرد چیزی روی دست‌هایش ماسیده، خشکیده است. دست به نزدیک بینی برد و بو کشید. بوی خون. بوی خون شتر، بوی خون خودش. [...] ضربه. ضربه. عضلات در هم کوبیده شده بودند و دنده‌های به درجستهٔ سلوچ داشتند از هم واکنده می‌شدند. [...] [عباس] در تلاشی که داشته بود، زیر آفتاب مکنده، آب تنش ته کشیده بود. خشکیده بود. [...] چکه‌چکه خون از گردن شتر هنوز می‌چکید؛ چکه، چکه خون، برموی و کاکل به خاک آلودهٔ پسر مرگان. [...] روی سر، شب بی‌داد. زیر شب، چاه. میان شب و چاه، شتری مست و خونی. [...] مارها، مارها... دومار کبود، دو مار پیر، شاید دو افعی، روشن‌تر دیده می‌شوند. شاید صبح دمیده باشد. مارها به عباس چشم‌دوخته‌اند. عباس دیگر نیست. پیشاپیش خاکستر شده است. یکی از مارها خزش ملایم خود را آغاز می‌کند. چمبره‌اش نرم‌نرم باز می‌شود. قدش دم به دم درازتر می‌شود. رو به عباس می‌آید. [...] مار می‌آید. مار آمد. سر به زانوی عباس گذاشت و

خزید. نرم خزید و جا خوش کرد. حلقه زد ومانده چمبر تا کی؟ نه چندان طولانی، تـا ایـن‌کـه عمر عباس تمام شود، پس به راه افتاد. از روی برهنگی شکم بالا خزید، سینه را سـرید وروی شانه، تابی به دور گردن و عبور از ماین کاکل‌سر؛ و سپس به دیوار کـشاند و نـرم‌نـرم، تـن از عباس واکشاند، به دیوار چسبید و عباس دیگر چیزی حس نکرد. کور و کـر و لال و کرخـت؛ لاشه‌ای غوطه‌ور در عرق سرد» (همان: 63 ـ 257).

در این تصویر هنگامی که عباس در چاه به هوش می‌آید، با دیدن خون روی دست‌هایش احساس ترس می‌کند. راوی یا عباس متوجه می‌شود به خاطر تلاشی کـه در مبـارزه بـا شـتر داشته، آفتاب ـ همچون حیوانی ـ آب تن او را مکیده است. چکه‌چکه‌های خون شتر که بر سر او می‌ریزد، باعث ترس بیش‌تر او می‌شود. سپس در این فضای ترسناک، مارها ظاهر می‌شوند. تکرار و تأکید بر حضور مارها و نحو کلام به‌گونه‌ای است که موقعیت ترسناکی را که عباس با آن مواجه شده است، کاملاً آشکار می‌کند حتی این ترس به راوی هم منتقل شده است. مار بر زانوی عباس چمبر می‌زند، این‌که ماندن مار چه قدر طول می‌کشد، راوی می‌گوید تـا عمـر او تمام شود. مار وقتی از بالاتنهٔ برهنهٔ عباس می‌گذرد و میان کاکل او چرخی می‌زند و مـی‌رود، دیگر عباس آن‌قدر ترسیده است که تبدیل به لاشه‌ای غوطه‌ور در عرق سرد می‌شود.

«کنار قبرستان تراکتور افتاده بود. جنازه‌ای به درآمده از گور، بر کنار گور، پیچیده در کفنی از غبار سرخ کویر. پای تراکتور، کنار جوی، پسر صنم نشسته و دست در باریکه آب جوی داشت. آب؟! ـ نه، خون! خون را می‌بینی؟! نشستند. برلب جوی خون نشستند. مولا امان کبریتی کشید: لایاب خون‌آلود! پیر ارونهٔ سردار باید قطعه‌قطعه شده باشد. برخاستند امـا نـه مرگـان. مرگـان همچنان بر لب جوی نشسته ماند؛ چشم به درازنای جوی. کسی می‌آمد. مردی می‌آمد. جنازه‌ای می‌آمد. آدمی پوشیده در شولایی خون‌آلود. بیلی به دست داشت سلوچ؛ بیل کهکینی! از دهانهٔ کاریز بیرون آمده بود. راه‌آب را همو باید باز کرده باشد. چهره‌اش پیدا نبود. از شولایش، کپـان خرش که همیشه بر دوش داشت، خون می‌چکید. خون در پناه پاهایش کشاله‌ای پیوسته داشت. [...] شب می‌شکست. شب بر کشالهٔ خون می‌شکست» (همان: 405).

در آغاز تصویر تراکتوری را می‌بینیم که به جنازه‌ای تبدیل شده و پیچیده در کفنی از غبار سرخ ـ رنگ‌خون ـ از گور به درآمده است. فضا از همین جا ترسناک می‌شود. آب جوی تبدیل به خون شده است و واژهٔ خون چندین بار تکرار می‌شود. سلوچ در پیوند با تصویر تراکتـور، بـه شکل جنازه‌ای خون‌آلود درآمده و از دهانهٔ کاریز بیرون می‌آیـد. او در درازنـای جـویِ خـونین

دیده می‌شود. از شولایش خون می‌چکد و کشاله‌ای از خون به دنبال دارد. حتی شب نیز که در حال تمام شدن است در فضایی خونین به صبح نزدیک می‌شود. ترس در ذهن راوی به شکل خون ظاهر شده است و در پایان با تاریکی شب هم درآمیخته است. گذار شب از سحر و رسیدن آن به روز نیز خونین است.

ظهور سلوچ در این‌جا با بیلی که در دست دارد، فضای خون‌آلود و شتری که باید قطعه‌قطعه شده باشد، ظهوری آرام نیست؛ حالتی از شورش همراه با ترس در خود دارد.

نتیجه‌گیری

بر اساس آن‌چه که مشاهده شد، ویژگی اساسی این رمان در جنبهٔ تصویری آن بود که روایت آن از آغاز تا پایان، به صورتی موازی و متوازن با جنبهٔ واقع‌نمایی، از این شگرد سود می‌برد. تأثیرگذاری این رمان از طریق شبکه‌ای از تصاویر ـ حتی اگر خواننده در نگاه اول در نیابد ـ بسیار چشم‌گیر است. در این پژوهش کوشیدیم افزون بر نشان دادن برخی از این تصاویر، رابطهٔ آن را با مفهوم زمان در ذهن شخصیت‌های رمان و به طبع در ذهن نویسنده، بررسی کنیم.

از صفحهٔ آغازین رمان که مرگان از گودی دهنهٔ در، پا به حیاط خانه می‌گذارد، با مجموعه‌ای از تصاویر درون‌مایه‌ای گودی، گودال، قبر و... روبرو هستیم. شاید خواننده در آغاز دقیقاً متوجه این امر نشود؛ اما قطعاً در هنگام خواندن رمان خود را در فضایی تنگ، بسته و گود احساس می‌کند که ناخودآگاه احساس ناامیدی، ناکامی و خستگی که جریان کند روایت و مسیر حوادث نیز به آن کمک می‌کند، به او دست می‌دهد. برای مثال به توصیف قسمتی از فضای روستا دقت می‌کنیم: «ابراو استخر را دور زد و از شیب پربرف گودال، پا جای پا، در باریکه راه سرازیر شد. راه چون دم ماری پیچ می‌خورد و به درون در کوتاه و نیمه شکستهٔ گلخن می‌خزید» (همان).

در بخش تصاویر سه‌گانه دریافتیم که شخصیت روایتی دولت‌آبادی از گذر زمان می‌ترسند. و این ترس، خود را به شکل تصاویر حیوانی، تاریکی و سقوطی نشان می‌دهد که بخش عمده‌ای از فضای سرشار از ناکامی این رمان و ذهنیت ناامیدانهٔ دولت‌آبادی از طریق این گونه تصاویر خود را آشکار کرده‌اند. از میان شخصیت‌های رمان بیشترین ترس از گذر زمان در وجود عباس و مرگان تخلیه شده است. اما آیا این دو شخصیت برای مبارزه با این ترس

دست به کوششی می‌یازند؟ عباس برای آرام کردن ترس خود به تصاویر خلوتگاه درونی پناه می‌برد. او پس از حادثهٔ افتادن به چاه و پیر شدن «جایش را سر تنور کشانده بود. آسوده‌تر، با سنگ و کلوخ پناهی برای خود درست کرده بود. شکاف‌های سنگ و کلوخ‌ها را با حلبی شکسته و پارچه و کاه و کود گرفته بود؛ آلونک طوری. شب‌ها می‌نشست و ستاره‌ها را نگاه می‌کرد. ماه را نگاه می‌کرد. آسمان را نگاه می‌کرد. بی‌خستگی و چنان‌که انگار می‌توانست صد سال هم به بالای سر خود نگاه کند.» (همان: 347) و دولت‌آبادی دلیل این کار او را نیز آورده است:«تنها چیزی که در ذهن جرقه می‌زد این‌که عباس خواسته است روی پا و عصای خودش راه برود. این که وجودش رنگ و بار خود را داشته باشد. شاید آن برش کشنده، یک چیز را در عباس باقی گذاشته بود: «خود» او. «خود»ی به هر صورت و با هر مقدار. و عباس، شاید به غریزه می‌کوشید تاخرده‌ریزها، این تکه‌پاره‌های مانده را بیابد، درهم‌آورد، یکی کند و نگاهش دارد. به این منظور، او باید زندگی کردن خودش را ببیند، بیابد و لمس کند» (همان: 348). و نیک می‌دانیم پناه بردن به نمادهای خلوتگاه درونی و واقعیت تنهایی، راه‌کاری است که موقتاً ترس را از بین می‌برد یا آن را کاهش می‌دهد. در این‌جا می‌توان گفت که هر اثر ادبی لزوماً اثری علیه پوسیدگی و مرگ، آن‌گونه که ژیلبر دوران گفته، نیست؛ بلکه گاه می‌تواند بسته به شرایط ذهنی یا اجتماعی نویسنده اثری دربارهٔ پوسیدگی و مرگ نیز باشد.

منابع

ساسانی، فرهاد (به کوشش) و گروه مترجمان. 1383. *استعاره، مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی با مقالاتی از اومبرتو اکو، مایکل ردی، جورج لیکاف*. تهران: سوره مهر.

عباسی، علی. 1380. "طبقه‌بندی تخیلات ادبی بر اساس نقد ادبی جدید (روش ژیلبر دیوران Gilbert Durand)". *پژوهشنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی*. شماره 29.

Burgos, Jean. 1982. ***Pour une poétique de l'imaginaire***. Éd. Seuil.

Chelebourg, Christian. 2000. ***L'imaginaire littéraire***. Éd. Nathan.

Durand, Gilbert. 1992. ***Les structures anthropologiques de l'imaginaire***. Éd. Duno.