تأثیر تصویرهای نمادین بر پیرنگ رمان *جای خالی سلوچ*

علی عباسی*
دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، ایران

عبدالرسول شاکری**
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۸/۱۱/۲۷، تاریخ تصویب: ۸۹/۳/۲۳)

چکیده

رمان *جای خالی سلوچ* اگرچه از جنبهٔ واقع‌گرایانهٔ بسیار نیرومندی برخوردار است و در روند روایت گاهی آن چنان از تخیل تخلیه می‌شود که همراهی مخاطب با آن بسیار دشوار می‌شود- البته این روند با درون‌مایهٔ رمان و توالی کند حوادث سازگار است- ؛ اما به‌نظر می‌رسد با توجه به همین جنبهٔ واقعی، بخش بزرگی از ساختار روایی این رمان بر پایهٔ شبکه‌ای از تصویرهای نمادین استوارشده است. در این مقاله با بررسی دو تصویر نمادین گودی و خانه و تأثیر آن بر کنش‌های دو شخصیت اصلی، مرگان و سلوچ، به تأثیرگذاری این تصاویر نمادین بر پیرنگ داستان می‌پردازیم. همچنین بخش عمده‌ای از تأثیرگذاری این اثر و هم‌ذات‌پنداری مخاطب با آن، بسته به این تصویرهاست.

واژه‌های کلیدی: روایت، پیرنگ، تصویرنمادین، گودی، خانه، مرگان، عباس.

* تلفن: ۲۹۹۰۲۴۴۶-۰۲۱، دورنگار: ۲۲۴۳۱۷۰۶-۰۲۱، E-mail:ali_abasi2001@yahoo.com
** تلفن: ۲۹۹۰۲۴۴۶-۰۲۱، دورنگار: ۲۲۴۳۱۷۰۶-۰۲۱، E-mail:shakerirasoul@yahoo.com

درامد

آثار محمود دولت‌آبادی بیش‌تر با دیدگاهی واقع‌گرا خوانده شده‌اند. البته از برجسته‌ترین ویژگی‌های این آثار، پیوندی‌ست که با واقعیات جامعهٔ ایرانی دارند. هم‌کنشی رمان با واقعیات اجتماع و برقراری گفت و گوی انتقادی با فرهنگ رایج و مسلط، نه تنها می‌تواند فلسفهٔ وجودی آن باشد، بلکه باعث مطرح شدن آن در حد و اندازه‌های جهانی نیز خواهد شد. (پاینده ۱۰۱–۱۲۳) نگاه واقع‌گرا به این رمان به‌اندازه‌ایست که خود نویسنده نیز مجبور شده است دربارهٔ مصداق داشتن برخی از صحنه‌های روایت در جهان بیرون از متن، توضیحاتی بدهد.(چهل‌تن و فریاد ۱۶۸–۱۶۹) نگارندگان این مقاله با اذعان به این جنبهٔ واقعی و اظهار شادمانی از ارتباط این متن‌ها با واقعیات بیرونی، می‌کوشند با پی‌گیری دو تصویر اصلی در رمان *جای خالی سلوچ*، تأثیر آن را بر کنش شخصیت‌ها و در نتیجه، پیش‌برد پیرنگ بررسی کنند. همچنین خوانش متن با این دیدگاه، به ما نشان خواهد داد که تأثیرگذاری این اثر و هم‌ذات‌پنداری مخاطب با آن ، آیا صرفا از طریق گزارش واقع‌گرا صورت می‌گیرد یا جنبه‌های تخیلی متن نیز در آن تاثیرگذارند؟

در این مقاله می‌کوشیم با چهار پرسش به بررسی «تصویر» (Image) خانه و پیوند آن با «تصویر» گودال در این رمان بپردازیم: ا. آیا گودال به صورت یک تصویر درون‌مایه‌ای (Thematic Image) نمادین آمده است؟۲. آیا تصویر گودال با دلهره و یا ترس همراه است؟۳. آیا خانه دراین رمان به صورت تصویر آمده است؟ ۴. ودر صورت مثبت بودن پاسخ، آیا در غلبه و یا تعدیل ترس احتمالی موجود، نقش مؤثری دارد؟

در سراسر مقاله این پرسش‌ها را با توجه به ارتباط آنان با دو شخصیت اصلی رمان؛ یعنی مرگان و عباس بررسی می‌کنیم.یادآوری می‌کنیم در صورت مثبت بودن پاسخ پرسش‌های مقاله و آشکار شدن پیوند این تصاویر با کنش‌های داستانی و شخصیت‌ها، گودال و خانه، به دلیل کارکردی که در پیشبرد پیرنگ دارند، شخصیت داستانی به شمار می‌آیند.

همان‌گونه که از عنوان مقاله پیداست، رویکرد ما به این رمان، رویکردی ساختاری–تخیلی است. به همین دلیل تعریف ما از نماد و توضیحات ما در این باره، تحلیل‌های روان‌کاوانه و کهن‌الگویی را در بر نمی‌گیرد. درادامه، این پس از ارایهٔ تعریفی ازنماد، یافته‌های خود را از برخی تصویرهای نمادین، به دو بخش تصویرهای نمادین گودی وتصویرهای نمادین خانه تقسیم کرده‌ایم و پیوند آن‌ها را با دو شخصیت اصلی رمان؛ یعنی مرگان و عباس بررسی می‌کنیم.

تعریف نماد

نماد از آنجا که در معنایی غیر از معنای اصلی خود نیز به کار می‌رود، با مقولهٔ مجاز و بـه طور مشخص با استعاره قابل مقایسه است.

کاربرد لفظ در معنای مجازی بسته به دو شرط است: یکی وجود *علاقـه*؛ یعنـی ارتبـاط و پیوند میان معنی حقیقی و مجازی و دیگری *قرینه* که ما را راهنمایی می‌کند لفظ در معنای غیره حقیقی به کار رفته‌است و در معنای حقیقی خود کاربردی ندارد. بنابراین علاقـه، گوینـده را در انتخاب لفظ محدود می‌کند و قرینه، مخاطب را وادار به دریافـت معنـای مجـازی و مشـخص می‌کند. اگر علاقه یا پیوند میان معنای حقیقی و مجازی، مشابهت باشـد، بـا اسـتعاره رو بـه رو هستیم اگر نه، با مجاز.(پورنامداریان ۱۵–۱۷) پورنامداریان نماد را از طریق مقایسه با استعاره و کنایه توضیح داده‌است: «رمز [= نماد] تا آن جا که بر معنایی غیر از معنای ظاهر دلالت می‌کند– یعنی معنی مجازی دارد– به عنوان یکـی از صـور خیـال [=تصـویر] در ردبـف اسـتعاره قـرار می‌گیرد و چون علاوه بر معنی مجازی ارادهٔ معنی حقیقی و وضعی آن هم امکان‌پذیر است، باز به عنوان نوعی از صور خیال کنایه است. اما از آنجا که به علت عدم قرینه، معنی مجازی آن در یک بعد و یک سطح از تجربه‌های ذهنی و عینی و بـه طـور کلـی فرهنگـی انسـان محـدود و متوقف نمی‌ماند، از صور خیال جدا می‌شود و از نظر ابهام، از اسـتعاره و کنایـه درمـی‌گـذرد.» (پورنامداریان ۲۵)

شمیسا نیز نماد را با استعاره مقایسه کرده‌است و می‌گوید: «در سمبل مشبه بـه، بـه مشـبه دلالت صریح ندارد، بلکه در آن با هاله‌ای از معـانی نزدیـک بـه هـم (Ranging of Meaning) مواجهیم. (شمیسا ۱۱۶) او سپس از یونگ نقل می‌کند: «سمبل وقتی به کـار مـی‌رود کـه مشـبه مجهول و نا خودآگاه باشد، ما فقط معنا و مفهوم آن را حدس می‌زنیم.(همان)

۱– تصویرهای نمادین گودی در رمان

از صفحهٔ آغازین رمان کـه مرگـان از *گـودی* دهنـهٔ در، پـا بـه حیـاط خانـه مـی‌گـذارد، بـا مجموعه‌ای از تصویرهای گودی،گودال، قبر، قنات، چاه و ... روبه‌رو می‌شویم. بسامد این واژگـان در این رمان بسیار بالا است. (دست‌کم ۲۰۰بـار) افـزون بـر پراکنـدگی در سراسـر رمـان، هرجـا شخصیت‌ها در موقعیت دلهره یا ترس قرار می‌گیرند، این تصویرها نمود مـی‌یابنـد. در نتیجـه هـم بسامد بالای این تصاویر (عامل تکرار) و هم هم‌زمانی این تصاویر با موقعیت‌های تـرس و دلهـره (قرینهٔ ناخودآگاه) ما را بر آن داشت که آنان را چون نماد بررسی کنیم و نماد بنامیم.

در این جا به مهم‌ترین این تصویرها و هم‌زمانی‌ها می‌پردازیم:

۱-۱- رابطهٔ عباس با تصویرهای نمادین گودی تا پیش از به چاه افتادن

در صفحهٔ ۷۰ رمان، وقتی عباس در آغاز شب هاجر را کتک زده‌است 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 افتاده‌است. چیز گنگی می‌ترساندش. چیزی مثل به چاه و چاله افتادن دخترک.» در ادامهٔ همین ماجرا، عباس از طریق تداعی خاطرات به گذشته‌اش بر می‌گردد، به چاه‌کنی خود همراه سلوچ فکر می‌کند و بسامد «چاه» در این تداعی بالاست: «[...] اما به مقنی‌گری کم و بیش تن داده بود. وقت‌هایی که سلوچ بیلچه و کلنگش را برمی‌داشت و می‌رفت تا چاهی در خانهٔ کسی بکلد، یا می‌رفت تا گره کاریز را باز کند، عباس هم دنبال پدر می‌رفت. این کار برایش گیرایی بیشتری داشت. سلوچ، عباس را سر چاه می‌گذاشت و خود به ته چاه می‌رفت. در پی سلوچ، عباس ابزار کار را میان دلو می‌گذاشت و به چاه می‌فرستاد. چراغ پیه‌سوز، کوزهٔ آب و دستمال نان را هم راهی چاه می‌کرد. تا سلوچ به‌اندازهٔ یک دلو خاک از ته چاه بکند، عباس می‌توانست روی شیب خاکی حلقهٔ خاکی چاه بخوابد و پرواز پرنده‌ها و آسمان را نگاه کند.» (۷۱-۲) باز در ادامه، عباس از ترس مادر از خانه فرار می‌کند: «از لرزه‌ای که به تنش افتاده بود، دندان‌هایش بر هم می‌خورد و صدا می‌کرد. کم‌کمک از گوشهٔ چشم‌هایش داشت آب راه می‌افتاد. پشت به باد در علقر ـ گودی میان دو بام ـ نشست و خود را جمع کرد.» (۷۸) در همین شب با حادثهٔ به چاه افتادن حاج سالم رو به رو می‌شود. در این‌جا نیز مسلم پدر خود، حاج سالم را به گودالی انداخته است. (۸۳) این در حالی است که مرگان نیز در بستر «نگران» عباس است و مثل «سرکه » در خود می‌جوشد. (۷۷)

در تصویر دیگری 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 بر زد 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 به جا می‌گذاشت.» (۱۸۱) البته اگرچه مرگان در این صحنه حضور ندارد؛ اما همان‌گونه که در جریان روایت می‌بینیم، او در همین زمین و در گودالی که با دست خود کنده است، با تصویرهای ترسناکی مواجه می‌شود.

عباس در روز آغازین شترچرانی و چندین صفحه پیش از به چاه افتادن، نبودن دوستان خود را که به شهر می‌روند، این گونه می‌بیند: «جاهای خالی! جای خالی یکی یکی‌شان، حفره حفره در خیال عباس داشت باز می‌شد. لانه‌های مورچگان در زمین نرم.حفره حفره.» (۲۴۶)

همچنین از صفحهٔ ۲۴۹ تا ۲۵۲ دقیقاً پیوسته به بزرگ‌ترین حادثهٔ تصویری رمان، حادثهٔ به چاه افتادن، عباس به گذشته برمی‌گردد، به یاد آسیاب قدیمی و چاه‌های قنات می‌افتد و واژهٔ قنات و چاه بیش از ۱۶ بار با شدتی غیر عادی تکرار می‌شود. با هم به بخشی از این تصویر توجه می‌کنیم: «عباس شنیده بود که مکینه تا نافگاه زمین فرو می‌رود و آب را بالا می‌کشد. میرزا و سالار، حالا چند نفری را گذاشته بودند، چاه بکنند. عباس اگر یک بار به یاد پدرش افتاده باشد، همین بار بود: چاه کن! فکر کرد اگر می‌بود، سراستاد چاهکنی مکینه می‌شد. دیگر از ده‌بید چاهکن نمی‌آوردند [...]». (۲۵۱)

۲-۱- رابطهٔ مرگان و تصویرهای نمادین گودی

«مرگان به دشواری از جا برخاست، لب گور ایستاد و بیل را به سوی علی گرفت. علی گناو دستهٔ بیل و مچ دست مرگان را چسپید و به یک تکان، هر دو را به گور کشاند و پیش از آن که مرگان بتواند صدایی از گلو برآورد، زن را به دیوارهٔ گور کوبید و در نفس‌نفس زدن‌هایش، به چشم‌های به در جسته پر بیم مرگان خیره‌شده و بریده بریده گفت: ــ دخترت! دختر را به من بده؛ بده! هاجر را به من بده! مرگان داشت قبض روح می‌شد. علی گناو داشت به شمایل عزرائیل درآمده‌بود. به نظر مرگان ای جور می‌آمد. چشم‌ها وادریده و کف بر لب. مرگان آشکارا می‌لرزید. مثل کبوتر چاهی بال بال می‌زد. دهان و گلویش خشک شده بود و احساس می‌کرد استخوان‌های کشیده‌اش، میان پنجه‌های علی‌گناو دارند از هم می‌پاشند.» (۱۵۸)

هنگامی که مرگان در نبود سلوچ به او می‌اندیشد: «عشق گاه تو را به شوق می‌جنباند. و گاه در چاهیت فرو می‌کشد. حالا سلوچ کجاست؟ این چاهیست که تو در آن فرو کشانیده می‌شوی؛ چاهی که مرگان در آن فرو کشیده می‌شود. سلوچ کجاست؟» (۲۰۲)

مرگان پس از حادثهٔ به چاه افتادن عباس و هم‌چنین شب زفاف هاجر و فرار او تنبان به دست از خانهٔ شوهر و باز گرداندن او، در حال دلهره و نگرانی به به یاد خاطره‌ای از کودکی خود می‌افتد: «زبان در دهانش خشکیده بود. تکه‌ای کلوخ. آرام نداشت. یک جا قرار نمی‌گرفت. بال بال می‌زد. کبوتری چاهی به چاهی در بسته، مولا امان که جوان بود، نیمه‌های

شب می‌رفت و سر چاه را به چادر شبی می‌بست و تا صبح همان جا می‌خوابید و صبح از لای چادر شب به چاه می‌خزید و به صید کبوتر می‌پرداخت.» (۲۸۸)

صحنهٔ به گودال نشستن مرگان

«از مرگان فقط چارقد سرش پیدا بود و از عباس فقط کاکل‌های سفیدش. مادر و فرزند، هر دو در گودالی نشسته بودند. خاک بیرون گودال تازه بود. روشن بود که مرگان زمین را کنده و همراه پسرش در آن نشسته است. ابراو کنار گودال ایستاد. مرگان زانوها را بغل زده و عباس هم کنارش چمبر زده بود.(۳۴۱) [ابراو] به درون گودال جهید، روی مادر خسپید و او را جوید.[...] مرگان آیا سنگ نشده بود؟! حتا به نفرین هم لب نگشود. ابراو لاشهٔ مادر را از گودال بیرون کشاند[...] مرگان تا شده بود. عباس خود تا بود. مرگان دست عباس را گرفت. عباس دست مرگان را گرفت. [...] مادر و فرزند حالا هماهنگ شده بودند. مرگان پیر شده بود. دیگر نمی‌توانست تند قدم بردارد. درست به همان کندی عباس قدم بر می‌داشت». (۳۴۲) یادآوری می‌کنیم که این تصویر شباهت‌های زیادی با تصویر به چاه افتادن عباس دارد.

۲- تصویرنمادین خانه و ارتباط آن باشخصیت‌های رمان

در این بخش خواهیم دید شخصیت‌های اصلی هرگاه احساس می‌کنند به امنیت نیاز دارند، به تصویر خانه نزدیک می‌شوند. در واقع در این تصویرها هم‌زمانی خانه و امنیت آشکار می‌شود. هم مرگان و هم عباس در این موقعیت‌ها به بازسازی خانه دست می‌زنند.

۱-۲- مرگان و خانه

«مرگان پا از گودی دهنهٔ در به حیاط کوچک خانه گذاشت و یک‌راست به سر تنور رفت[...] شب‌ها دیر، خیلی دیر به خانه می‌آمد، یک‌راست به ایوان تنور می‌رفت و زیر سقف شکستهٔ ایوان، لب تنور، چمبر می‌شد. جثهٔ ریزی داشت. خودش را جمع می‌کرد، زانوهایش را توی شکمش فرو می‌برد، دست‌هایش را لای ران‌هایش - دو پاره استخوان- جا می‌داد، سرش را بیخ دیوار می‌گذاشت و کپان کهنهٔ الاغش- الاغی را که همین بهار پیش ملخی شده و مرده بود- رویش می‌کشید و می‌خوابید [...] صبح‌ها مرگان می‌رفت بالای سرش، سلوچ هم خاموش بیدار می‌شد و بی‌آن‌که به زنش نگاه کند، پیش از برخاستن بچه‌ها، از شکاف دیوار بیرون می‌رفت». (ص نخست)

در تصویری دیگر مرگان را می‌بینیم که دارد به جای خالی سلوچ در خانه نگاه می‌کند:

«[...] با این همه هنوز چیزی، جذبه‌ای او را وامی‌داشت تا بـه جـای خـالی سـلوچ نگـاه داشته باشد. در نگاه مرگان جای خالی سلوچ دم به دم گودتر و گودتر می‌شـد. بـه‌انـدازهٔ یـک زهدان. به همان شکل. جای سر، جای پاهای بسته، جای خمیدگی پشت. آیا سـلوچ ایـن قـدر کوچک شده بوده است؟» (۱۱-۱۰)

همان‌طور که در دو تصویر بالا دیدیم خانه در ذهن مرگان به شکل رحم بازسـازی شـده است. اگرچه خانهٔ مرگان از همان آغاز داستان هم جای امنی نبوده است:

«زیر طاق گهواره‌ای اتاق شب دو چندان سیاه بود. از جایی که زمستان‌ها سوراخ سقف را هم می‌بستند، هیچ درز و درایی نبود تا چشم بتواند از انبوه متراکم تاریکی بگذرد و به شب باز که به هر حال ستاره‌ای در خود داشت، برسد. زیر سنگنایی شب، تن مرگـان هنـوز مـی‌لرزیـد. پاهایش، دست هایش و قلبش می‌لرزیدند». (۶-۷۵) اما همین خانه که طی روایت، بـا کوشـش مرگان به شکل رحم بازسازی می‌شود، با هجوم پیاپی سردار و کربلایی دوشنبه به قصد تجاوز به مرگان، امن بودن خود را از دست می‌دهد. رفت و آمـد ایـن مهمانـان ناخوانـده و وضـعیت ناامنی ناشی از آن، به گونه‌ایست کـه دیگـر هـرگـاه اعضـای خـانواده بـا هـم گفـت و گـویی خصوصی دارند، از محیط اصلی خانه خارج می‌شـوند و پـس از طـی مسـافتی بـه طویلـه (!) می‌روند. در یکی از این موقعیت‌ها وقتی *ابرا*، پسر کوچک خانواده، از رفـت و آمـدهای گـاه و بی‌گاه و دلبخواهی *کربلایی دوشنبه* خشمگین است، به مادر می‌گوید: «- چرا از خانه بیـرونش نمی‌کنی این مردکه را؟! مرگان چه داشت که بگوید؟ ابرا همهٔ خشمش را بـه نعـره‌ای از سـینه رها کرد: ها؟! مرگان بازوی پسر را گرفت و او را به طویله برد. طویله تنها جایی بود که می‌شد در آن سرپوشیده گفت و گو کرد». (۳۱۵) جالب این که در همین صحنه سردار هم مانند غولی بر آن‌ها ظاهر می‌شود و لرزه‌ای مانند لرزهٔ پرنده‌ای در دام افعی بر اندام مرگان به وجود می‌آید.

۲-۲- عباس و خانه

«عباس پس از حادثهٔ به چاه [گودال بزرگ!] افتادن: در خانه هم کسـی کـاری بـه کـار او نداشت. او هم کاری به کار کسی نداشت. جایش را سر تنور کشانده بود. آسوده‌تر. با سـنگ و کلوخ پناهی برای خود درست کرده بود. شکاف‌های سنگ و کلوخ را با حلبی شکسته و پارچه و کاه و کود گرفته بود؛ آلونک طوری. شب‌ها می‌نشست و ستاره‌ها را نگاه می‌کرد. ماه را نگـاه می‌کرد. آسمان را نگاه می‌کرد. بی‌خستگی و چنان که انگار می‌توانست صد سال هم بـه بـالای

سر خود نگاه کند. (۳۴۷) به خودی خود، عباس «دیگر» شده بود. جدایی از مادر و جاگیر شدن او سر تنور، یکگی او را برجسته‌تر می‌نمود. هیچ کس نمی‌دانست چرا عباس یکباره جا عوض کرد؟ چرا خانه‌اش را از مرگان فرد کرد؟ حتا خود مرگان هم سر درنیاورد. تنها چیزی که در ذهن جرقه می‌زد این که عباس خواسته‌است 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 تا خرده‌ریزها، این تکه تکه مانده‌های پاره را بیابد، حس و لمس کند. پس، از زیر بال و پر مادر و برادر باید به در آید. تا به در نیامده، وجودش- اگر نه زاید- اما وابسته‌است. یدک کشیده می‌شود [...] نمی‌توان به یقین گفت که چنین انگیزه‌هایی عباس را به جدایی انگیختند؛ اما شاید این جور باشد. چه نیروی نهفتهٔ دیگری می‌تواند عباس را واداشته باشد که: خانه را بگذار و سر تنور لانه‌ای بساز؟» (۹-۲۴۸) .

نتیجه

با بررسی عناصر گودی و خانه در رمان مورد نظر، دریافتیم که هر دوعنصر، به دلیل تکرار و هم‌زمانی با دلهره و ترس؛ و امنیت و آرامش، می‌توانند به عنوان تصویرهایی نمادین دریافته شوند. عباس خانهٔ ویران و بی‌پدر را در مقیاسی کوچک‌تر(رحم) بازسازی می‌کند، مدتی آن جا می‌ماند و قرار است پس از کوچ مادر و برادر، به آن بخش از خانه که جایگاه اصلی خانواده بود، برگردد . مرگان اما در بازسازی خانه کامیاب نیست. اگرچه در آغاز رمان، خانه را به شکل رحم باسازی می‌کند و سلوچ را در آن جای می‌دهد، اما در می‌یابد سلوچ رفته است و بازگشتی در کارش نیست. دو شخصیت نرینه، سردار و کربلایی دوشنبه به حریم خانه تجاوز می‌کنند؛ خانه‌ای که زمانی مرگان آن را به شکل رحم خود بازسازی کرده بود. به خود مرگان هم تجاوز می‌شود. پس، هم خانه و هم تصویر آن، رحم مادرانه، هر دو برای مرگان ویران شده‌اند. درنتیجه، روستا را ترک می‌کند و می‌رود.

گسترش تصویرهای گودی و خانه در این رمان و کشمکشی که در سراسر داستان با یکدیگر دارند و تنش و گاه سازگاری آنان در ارتباط با این دو شخصیت اصلی، به گونه‌ایست که بخش عمده‌ای از کنش شخصیت‌ها را، با توجه به همین رابطه می‌توان بررسی و تحلیل کرد و درنتیجه رمان را می‌توان در پیرنگی جداگانه که از این کشمکش‌ها ساخته شده، خواند؛ بی‌آن‌که به پی‌گیری پیرنگ از طریق جریان واقع‌گرا یا واقع‌نمای روایت نیازی باشد.

Bibliography

Cheheltan, Amirhosein.and Faryad,Fereydoun. (1380/2002). *Ma Neez Mardomi Hastim* (We Are Also a People). Tehran: Nashre Cheshme- Farhang Moaser Publications.

Dolatabadi, Mahmood. (1377/1999). *Jaye Khali Salooch* (Salouch's Empty Place). Tehran: Nashre Cheshme- Farhang Moaser Publications.

Payande, Abolghasem. (1385/2007). *Naghde Adabi va Democracy* (Leterary Crticism and Democracy). Tehran: Niloofar Publications.

Poornamdarian, Taghi. (1367/1990). *Ramz va Dastanhaye Ramzi Dar Adabe Farsi* (Symbols and Symbolic Narratives in Persian Literature). Tehran: Elmi Farhangi Publishing Co.

Shamisa, Sirous. (1385/2006). *Bayan* (Figurative Language). Tehran: Mitra Publishing Co.