

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 جنبه واقع‌گرایانه 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 درون‌مایه رمان و توالی کند حوادث سازگار است-؛ اما به نظر می‌رسد با توجه به همین جنبه واقعی، بخش بزرگی از ساختار روایی این رمان بر پایه شبکه‌ای از تصویرهای نمادین استوار شده 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: ۰۲۱-۲۹۹۰۲۴۴۶، دورنگار: ۰۲۱-۲۲۴۳۱۷۰۶، E-mail: ali_abasi2001@yahoo.com
** تلفن: ۰۲۱-۲۹۹۰۲۴۴۶، دورنگار: ۰۲۱-۲۲۴۳۱۷۰۶، E-mail: shakerirasoul@yahoo.com

درآمد

آثار محمود دولت‌آبادی بیش‌تر با دیدگاهی واقع‌گرا خوانده شده‌اند. البته از برجسته‌ترین ویژگی‌های این آثار، پیوندی‌ست که با واقعیات جامعه ایرانی دارند. هم‌کنشی رمان با واقعیات اجتماع و برقراری گفت و گوی انتقادی با فرهنگ رایج و مسلط، نه تنها می‌تواند فلسفه 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 صرفاً از طریق گزارش واقع‌گرا صورت می‌گیرد یا جنبه‌های تخیلی متن نیز در آن تأثیرگذارند؟

در این مقاله می‌کوشیم با چهار پرسش به بررسی «تصویر» (Image) خانه و پیوند آن با «تصویر» گودال در این رمان بپردازیم: ۱. 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 در این رمان به صورت تصویر آمده است؟ ۴. در 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 کهن‌گویی را در بر نمی‌گیرد. در ادامه، این پس از رایهٔ تعریفی از نماد، یافته‌های خود را از برخی تصویرهای نمادین، به دو بخش تصویرهای نمادین گودی و تصویرهای 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 مقوله مجاز و به طور مشخص با استعاره قابل مقایسه است. کاربرد لفظ در معنای مجازی بسته به دو شرط است: یکی وجود علاقه؛ یعنی ارتباط 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 کاربرد ندارد. بنابراین علاقه، گوینده را در انتخاب لفظ محدود می‌کند و قرینه، مخاطب را وادار به دریافت معنای مجازی و مشخص می‌کند. اگر علاقه یا پیوند میان معنای حقیقی و مجازی، مشابهت باشد، با استعاره رو به 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 یکی از صور خیال [=تصویر] در ردیف استعاره قرار می‌گیرد و چون علاوه بر معنی مجازی اراده 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 به طور کلی فرهنگی انسان محدود و متوقف نمی‌ماند، از صور خیال جدا می‌شود و از نظر ابهام، از استعاره و کنایه درمی‌گذرد.» (پورنامداریان ۲۵)

شمیسا نیز نماد را با استعاره مقایسه کرده‌است و می‌گوید: «در سمبل مشبه به، به مشبه دلالت صریح ندارد، بلکه در آن با هاله‌ای از معانی نزدیک به هم (Ranging of Meaning) مواجهیم. (شمیسا ۱۱۶) او سپس از یونگ نقل می‌کند: «سمبل وقتی به کار می‌رود که مشبه مجهول و ناخودآگاه باشد، ما فقط معنا و مفهوم آن را حدس می‌زنیم. (همان)

۱- تصویرهای نمادین گودی در رمان

از صفحه آغازین رمان که مرگان از گودی دهنه در، پا به حیاط خانه می‌گذارد، با مجموعه‌ای از تصویرهای گودی، گودال، قبر، قنات، چاه و ... روبه‌رو می‌شویم. بسامد این واژگان در این رمان بسیار بالا است. (دست کم ۲۰۰ بار) افزون بر پراکندگی در سراسر رمان، هر جا شخصیت‌ها در موقعیت دلهره یا ترس قرار می‌گیرند، این تصویرها نمود می‌یابند. در نتیجه هم بسامد بالای این تصاویر (عامل تکرار) و هم هم‌زمانی این تصاویر با موقعیت‌های ترس و دلهره (قرینه 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- رابطه عباس با تصویرهای نمادین گودی تا پیش از به چاه افتادن

در صفحه 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 بگذرد. [...] 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 ادامه 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 خانه کسی بکشد، 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، کوزه آب و دستمال نان را هم راهی چاه می‌کرد. تا سلوچ به اندازه یک دلو خاک از ته چاه بکند، عباس می‌توانست روی شیب خاکی حلقه 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 لوزه‌ای که به تنش افتاده بود، دندان‌هایش بر هم می‌خورد و صدا می‌کرد. کم‌کمک از گوشه چشم‌هایش داشت آب راه می‌افتاد. پشت به باد در علقر - گودی میان دو بام - نشست و خود را جمع کرد.» (۷۸) در همین شب با حادثه به چاه افتادن حاج سالم رو به رو می‌شود. در این‌جا نیز مسلم پدر خود، حاج سالم را به گودالی انداخته‌است. (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 پاچه 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 همیزم 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 یکی شان، حفره حفره در خیال عباس داشت باز می‌شد. لانه‌های مورچگان در زمین نرم حفره حفره.» (۲۴۶)

همچنین از صفحه ۲۴۹ تا ۲۵۲ دقیقاً پیوسته به بزرگ‌ترین حادثه تصویری رمان، حادثه به چاه افتادن، عباس به گذشته برمی‌گردد، به یاد آسیاب قدیمی و چاه‌های قنات می‌افتد و واژه 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، سراسناده چاهکنی مکینه می‌شد. دیگر از ده‌بید چاهکن نمی‌آوردند [...]» (۲۵۱)

۲-۱- رابطه مرگان و تصویرهای نمادین گودی

«مرگان به دشواری از جا برخاست، لب گور ایستاد و بیل را به سوی علی گرفت. علی گناو دسته 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 دیواره گور کوبید و در نفس نفس زدن‌هایش، به چشم‌های به در جسته پر بیم مرگان خیره شده و بریده بریده گفت: — دخترت! دختر را به من بده؛ بده! هاجر را به من بده! مرگان داشت قبض روح می‌شد. علی گناو داشت به شمایل عزرائیل درآمده بود. به نظر مرگان ای جور می‌آمد. چشم‌ها وادریده و کف بر لب. مرگان آشکارا می‌لرزید. مثل کبوتر چاهی بال بال می‌زد. دهان و گلوی خشک شده بود و احساس می‌کرد استخوان‌های کشیده‌اش، میان پنجه‌های علی گناو دارند از هم می‌پاشند.» (۱۵۸)

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

مرگان پس از حادثه به چاه افتادن عباس و هم‌چنین شب زفاف هاجر و فرار او تنبان به دست از خانه 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)

صحنه به گودال نشستن مرگان

«از مرگان فقط چارقند 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. ابرو 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. ابرو لاشه 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 با شخصیت‌های 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.

۲-۱- مرگان و خانه

«مرگان پا از گودی دهنه 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 شکسته ایوان، لب تنور، چمبر می‌شد. جثه 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 کهنه 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 به جای خالی سلوچ نگاه داشته باشد. در نگاه مرگان جای خالی سلوچ دم به دم گودتر و گودتر می‌شد. به‌اندازه یک زهدان. به همان شکل. جای سر، جای پاهای بسته، جای خمیدگی پشت. آیا سلوچ این قدر کوچک شده بوده است؟» (۱۱-۱۰)

همان‌طور که در دو تصویر بالا دیدیم خانه در ذهن مرگان به شکل رحم بازسازی شده است. اگرچه خانه 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 مرگان هنوز می‌لرزید. پاهایش، دست‌هایش و قلبش می‌لرزیدند». (۶-۷۵) اما همین خانه که طی روایت، با کوشش 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 آمد این مهمانان ناخوانده و وضعیت نامنی ناشی از آن، به گونه‌ایست که دیگر هرگاه اعضای خانواده با هم گفت و گویی خصوصی دارند، از محیط اصلی خانه خارج می‌شوند و پس از طی مسافتی به طویله (!) می‌روند. در یکی از این موقعیت‌ها وقتی ابراهیم، پسر کوچک خانواده، از رفت و آمدهای گاه و بی‌گاه و دلخواهی کربلایی دوشنبه خشمگین است، به مادر می‌گوید: «چرا از خانه بیرونش نمی‌کنی این مردکه را؟! مرگان چه داشت که بگوید؟ ابراهیم خشمش را به نعره‌ای از سینه 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 لرزه پرنده‌ای در دام افعی بر اندام مرگان به وجود می‌آید.

۲-۲- عباس و خانه

«عباس پس از حادثه به چاه [گودال بزرگ!] افتاد: در خانه هم کسی کاری به کار او نداشت. او هم کاری به کار کسی نداشت. جایش را سر تنور کشانده بود. آسوده‌تر. با سنگ و کلوخ پناهی برای خود درست کرده بود. شکاف‌های سنگ و کلوخ را با حلبی شکسته و پارچه و گاه و کود گرفته بود؛ آلودگی‌هایش را شست و ستاره‌ها را نگاه می‌کرد. ماه را نگاه می‌کرد. آسمان را نگاه می‌کرد. بی‌خستگی و چنان که انگار می‌توانست صد سال هم به بالای

سر خود نگاه کند. (۳۴۷) به خودی خود، عباس «دیگر» شده بود. جدایی از مادر و جاگیر شدن او سر تنور، یکگی او را برجسته تر می نمود. هیچ کس نمی دانست چرا عباس یکباره جا عوض کرد؟ چرا خانه اش را از مرگان فرد کرد؟ حتا خود مرگان هم سر در نیاورد. تنها چیزی که در ذهن جرقه می زد این که 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 می کوشید تا خرده ریزها، این تکه تکه مانده های 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 وابسته است. یدک کشیده می شود [...] نمی توان به یقین گفت که چنین انگیزه هایی عباس را به جدایی انگیزتند؛ اما شاید این جور باشد. چه نیروی نهفته دیگری می تواند عباس را واداشته باشد که: خانه را بگذارد و سر تنور لانه ای بسازد؟» (۹-۲۴۸).

نتیجه

با بررسی عناصر گودی و خانه در رمان مورد نظر، دریافتیم که هر دو عنصر، به دلیل تکرار و هم زمانی با دلهره و ترس؛ و امنیت و آرامش، می توانند به عنوان تصویرهایی نمادین دریافته شوند. عباس خانه ویران و بی پدر را در مقیاسی کوچک تر (رحم) بازسازی می کند، مدتی آن جا می ماند 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 بازسازی می کند و سلوچ را در آن جای می دهد، اما در می یابد سلوچ رفته است و بازگشتی در کارش نیست. دو شخصیت نرینه، سردار و کربلایی دوشنبه به حریم خانه تجاوز می کنند؛ خانه ای که زمانی مرگان آن را به شکل رحم خود بازسازی کرده بود. به خود مرگان هم تجاوز می شود. پس، هم خانه و هم تصویر آن، رحم مادرانه، هر دو برای مرگان ویران شده اند. در نتیجه، روستا را ترک می کند و می رود.

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 گونه ایست که بخش عمده ای از کنش شخصیت ها را، با توجه به همین رابطه می توان بررسی و تحلیل کرد و در نتیجه رمان را می توان در پیرنگی جداگانه که از این کشمکش ها ساخته شده، خواند؛ بی آن که به پی گیری پیرنگ از طریق جریان واقع گرا یا واقع نمای 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* (Literary Criticism 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.