

بررسی وجوه زیبایی شناسی رمان «زوال کلنل»

خدابخش اسداللهی* / لیلا آذر نیوار**

چکیده

حقیقت زیباشناسی، واقعه‌ای است که در لحظه‌ای مفهوم ناپایداری و حرکت لرزشی حقیقت، تداعی می‌شود. نویسنده براساس فهمی که از زیبایی و هنر دارد، با قوه متخیله خویش نسبتی پیدا می‌کند که حقیقت و ذات هنر و زیبایی را مبدأ و منشأ اثر هنری خود قرار دهد. در واقع، شناخت کیفیات زیباشناختی ناشی از جست‌وجوی شرایط کافی زیبایی، نشان می‌دهد اثر با چه کیفیاتی احساسات زیبا و والایی را در ما برمی‌انگیزد. در پژوهش حاضر با روش توصیفی - تحلیلی به بررسی جنبه‌های زیباشناسانه رمان زوال کلنل محمود دولت‌آبادی پرداخته شده است. ضمن معرفی و ارائه خلاصه داستان، عناصر زیباشناسی پرکاربرد، از جمله تشبیه، استعاره، کنایه، تخیل، تشخیص، نماد، تلمیح و... در این داستان بررسی شده است. نتیجه اینکه، عرصه ورود عناصر شعری در این رمان برای نویسنده گسترده است و او با استفاده از صور خیال، به ویژه تشبیه برای تفریر حال مشبه و بیان احساسات درونی شخصیت‌ها بهره برده و فضایی ساخته است که می‌تواند تأثیری عمیق بر مخاطب بگذارد.

کلیدواژه: زوال کلنل، محمود دولت‌آبادی، زیباشناسی، تشبیه، استعاره، تخیل.

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی (نویسنده مسئول) Kh.asadollahi@gmail.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی

تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۰۸/۰۴ - پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۴/۱۶

۱. مقدمه

محمود دولت‌آبادی، برجسته‌ترین رمان‌نویس ایران، سال ۱۳۱۹ در دولت‌آباد سبزوار دیده به جهان گشود. نویسندگی را در سال ۱۳۴۴ آغاز کرد و تاکنون آثار ادبی زیادی از جمله سفر، اوسنه بابا سبحان، گاوآره‌بان، کلیدر و... از او منتشر شده است. دولت‌آبادی زندگی مردم روستا، ادبیات اقلیمی و مشکلات اجتماعی - اقتصادی را در آثارش منعکس می‌کند. مقابله و مبارزه فرد با جامعه، مسیر اصلی اغلب داستان‌های او را تشکیل می‌دهد. یکی از رمان‌های برجسته و جنجالی دولت‌آبادی، *زوال کلنل یا کلنل*، بین سال‌های ۱۳۶۲ تا ۱۳۶۴ به رشته تحریر درآمده است. نویسنده با این رمان، برنده جایزه «یان میخالسکی»^۱ سوئیس در سال ۲۰۱۳، نامزد دریافت جایزه ادبی آسیایی «من»، در بریتانیا نامزد دریافت جایزه ادبیات بین‌المللی خانه فرهنگ جهان (*haus der kulturen der welt*) شده است. نخستین بار این کتاب در سال ۲۰۰۹ در سوئیس به زبان آلمانی ترجمه شد و در ایران نشر چشمه توانست در سال ۱۳۸۷ آن را به چاپ برساند. بعدها هم توسط نشر گردون به‌طور غیرمجاز به چاپ رسید. این رمان به زبان‌های انگلیسی، فرانسوی، آلمانی، نروژی و ایتالیایی ترجمه شده است. در این پژوهش از نسخه چاپ آلمان (۲۰۱۴) استفاده شده است. *زوال کلنل* شرح نابسامانی‌ها، تلاطم‌های جامعه و کنش و واکنش شخصیت‌ها به این تلاطم‌ها از یک سو و تأثیر و تأثر شخصیت‌ها از نابسامانی جامعه، از سوی دیگر است. با توجه به اینکه «داستان هم مانند شعر، قصدش خلق زیبایی به وسیله کلمات است، با این تفاوت که پاره‌ای از قوانین شعری از قبیل مصرع‌های متساوی و وزن و قافیه و صور و قالب‌های آن را عمداً عمل نمی‌نماید؛ اما در یک قسمت معظم دیگر مانند قدرت ایجاد و اختراع تعمیرات، شکوه و جلال معانی و تصورات و نقش‌ها، قواعد سبک و انشای عظمت و زیبایی خیال و ترکیب آن که در عین حال باید برای ادراک عمومی

سهل و روان باشد، با شعر شریک است» (وزیری، ۱۳۶۳: ۷۱). بنابراین رمان به واسطه مشارکت با آیین‌های شعری، بزرگ و دارای ارزش زیباشناسی می‌شود. با توجه به جایگاه و افزایش کمی و کیفی ادبیات داستانی در عرصه هنر ایرانی، در سال‌های اخیر بررسی زیبایی‌شناسی که برای درک ویژگی‌های ادبی ضروری است، بیشتر به چشم می‌خورد. سؤالی که اینجا به ذهن می‌رسد آن است که با وجود شیوه جریان سیال ذهن *زوال کلنل*، نویسنده تا چه اندازه از عناصر زیبایی‌شناسی بهره برده است و کدام وجه در این رمان، جلوه بیشتری دارد و زمینه بروز این وجوه چیست؟

۲. پیشینه پژوهش

بررسی زیباشناسی ادبیات داستانی، از جمله موضوعاتی است که در دهه‌های اخیر مورد توجه قرار گرفته است. در مقاله «بررسی عناصر زیباشناختی (آرایه ادبی) دو رمان سال‌های ابری و شوهر آهوخانم»، نوشته کوچکیان (۱۳۸۹)، آرایه‌های ادبی و عناصر زیباشناسی این دو اثر بررسی شده است. در مقاله «بررسی وجوه زیباشناسی نوشتار زویا پیرزاد در سه مجموعه داستان مثل همه عصرها، طعم گس خرمالو، یک روز مانده به عید پاک»، نوشته حائری و رودبار محمدی (۱۳۹۱)، نویسندگان ضمن بررسی زاویه دید و کانون روایت به عنوان مشخصه بارز نوشتار زنانه، به بررسی زبان پرداخته‌اند تا نشان دهند نویسنده چگونه با بهره‌گیری از عناصری مانند تکرار و جابه‌جایی توانسته زبان شخصیت‌هایش را به زبان گفتار و روزمره نزدیک کند. در خصوص زیبایی‌شناسی *زوال کلنل* پژوهشی انجام نگرفته است و فقط در مقاله «بررسی وجوه روایتی در رمان *زوال کلنل*، اثر محمود دولت‌آبادی»، نوشته آذرنیوار (۱۳۹۶)، مؤلفه‌های روایت‌شناسی، مانند عناصر زمانی، مکانی، شخصیت‌پردازی، کانونی‌شدگی و سطوح روایی مورد بررسی قرار گرفته است.

۳. خلاصه داستان

رمان با آمدن دو مأمور آگاهی در نیمه شب بارانی شروع می شود. مدتی بود که خانواده از پروانه بی خبر بودند تا اینکه در شبی بارانی سربازها به خانه کلنل آمدند و او را با خود بردند. پروانه، دختر کوچک کلنل، هوادار سازمان مجاهدین خلق بود که دستگیر و اعدام شد. محمدتقی، یکی از پسران، دانشجو و عضو چریک های فدایی خلق بود که پیش از انقلاب کشته شد. خضر جاوید (مأمور ساواک) به طور غیرمستقیم عامل قتل اوست. مسعود، پسر دیگر، تحت تأثیر مبارزات مذهبی است. در جریان جنگ ایران و عراق به عنوان بسیجی به جنگ می رود و در آنجا به شهادت می رسد. فرزانه، دختر بزرگ، همسر حجاج قربانی (مأمور ساواک) است که مانع ارتباط او با خانواده است. امیر، فرزند ارشد، شاهد حوادث ناگواری از جمله کشته شدن مادر به دست پدر و کشته شدن برادران و خواهرش است. او گرایش های چپ دارد. در دهه پنجاه جذب حزب توده شد. توسط رژیم شاه زندانی و شکنجه گردید. امیر در زندان روانی شد. ناهنجاری های روانی او برزخ بین خودکشی و زندگی است. امیر پس از انقلاب، معلم بود و مانند حزب توده از اقدامات نظام اسلامی حمایت می کرد؛ اما بعدها منزوی شد و در گوشه زیرزمین خانه پدری مخفیانه به زندگی تیره و تار خود ادامه می دهد. او شب و روز را با کابوس می گذراند که در نهایت منجر به خودکشی می شود. بخش پایانی داستان، کلنل دیوانه شده، هذیان می گوید. این شخصیت در حال گفت و گوی فراتاریخی با محمدتقی خان پسیان است که شاید تمثیلی از حرکت خود کلنل در پس انقلاب و ترغیب به خروج از کشور و رفتن به اروپاست. سرانجام کلنل با تیغه ای تیز و برنده، خود را می کشد. در *زوال کلنل* رازوارگی داستان، گره افکنی ها، ایجاد انتظار، تزریق هیجان، طرح آرزوها و آرمان ها، نوعی وحدت آهنگ در گفتن و نوشتن، شگفتی آفرینی و آشنایی زدایی، همه و همه دست به دست هم می دهند تا داستان پیش برود.

۴. زیبایی‌شناسی

واژه زیبایی‌شناسی به‌عنوان معادلی برای واژه انگلیسی Aesthetics استفاده می‌شود. زیباشناسی، دانشی است که راجع به هنر و احساس زیبایی گفت‌وگو می‌کند (وزیری، ۱۳۶۳: ۲۰) و باعث دیدن و درک زیبایی‌ها می‌شود. بیشتر فعالیت زیباشناسی متوجه ماده اثر هنری است، فقط به همین ماده صورت می‌بخشد و صورت ماده براساس علوم طبیعی یا زبان‌شناسی معنی‌دار است؛ بنابراین اگر هنرمندان می‌گویند که آثار آنان از معنایی برخوردار است و به جهان واقعیت توجه دارد، انسان‌ها، روابط اجتماعی، ارزش اخلاقی، دینی یا دیگر ارزش‌ها را دربر می‌گیرد، این گفته‌ها استعاره‌ای بیش نیستند؛ زیرا آنچه به هنرمند تعلق دارد، فقط ماده است و بس. فضا، فیزیک-ریاضی، حجم، رنگ، صدا، واژه و هنرمند نمی‌تواند در هنر جایگاهی به‌دست آورد، مگر با کاربرد ماده‌ای معین و مشخص (رک: باختین، ۱۳۷۴: ۳۴). نخستین وظیفه تحلیل زیباشناختی، «دریافت عین زیبایی‌شناختی در فردیت و ساختار ناب هنری آن است؛ بنابراین یک زیبایی‌شناس باید مهندس، فیزیک‌دان، کالبدشناس، فیزیولوژی‌دان و زبان‌شناس بشود» (همان: ۳۶). رمان هم یک صورت ترکیبی سازمان‌دهی مصالح کلامی است که به‌عنوان یک قالب ادبی، صرف نظر از رویکرد فردی و ویژگی‌های عینی، اهمیتی ویژه دارد. در نیمه دوم قرن بیستم، حرکت برای پیوند نثر و شعر به کمال خود رسید. نویسندگان برای داشتن زبان تأثیرگذار، به شعر پناه بردند و نثری شاعرانه ایجاد کردند و معتقد بودند که «بدون شک نثر نیز مانند شعر دارای همان عناصر اصلی احساسات، تخیلات، صور و کلمات است» (وزیری، ۱۳۶۳: ۷۲)؛ بنابراین آن‌ها در تلاش بودند تا «وزن و آهنگی خاص به کلام خویش [ببخشند] و از انواع صور خیال، تلمیح و انواع قافیه‌های درونی، همچون شباهت مصوت‌های تکیه‌دار، کلمات و صنایع لفظی، مانند تکرار حروف غیر مصوت کلمات و... استفاده [کنند]» (سلیمانی، ۱۳۶۹: ۱۰۹). این نزدیک شدن نثر داستانی به شعر، جز زیبایی موسیقایی، فضاهایی لبریز از تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و زیبایی‌های بدیعی، چون موسیقی حروف، جناس، ابهام و حتی

سجع را به دنبال دارد» (سنگری، ۱۳۸۲: ۲۰). سخن سنجان و پژوهندگان ادب، «دانش‌ها یا فن‌های زیباشناسی سخن را سه بخش کرده‌اند و بر سه پایه نهاده‌اند: ۱. معانی؛ ۲. بدیع؛ ۳. بیان» (کزازی، ۱۳۶۸: ۱۴). بر این اساس هر شعر یا نوشته‌ای که به آرایه‌ها و فن‌ها آراسته باشد، دارای ارزش زیباشناختی است که با بررسی هریک از آن‌ها می‌توان ارزش‌های هنری نهفته اثر را بیرون کشید. نخست باید با آموزه‌های زیباشناختی که در این سه حوزه وجود دارد، آشنا بود. تنها «به یاری آن‌ها می‌توان زبان را از ادب بازشناخت و مرز باریک میان آن دو را آشکار ساخت. قانون‌مندی‌ها و رفتارهای ویژه زیباشناختی در زبان که به آن زیبایی و والایی هنری می‌بخشد و تارده ادب فرامی‌برد، در این سه دانش می‌توان آموخت» (همان: ۱۵). نویسندگان با استفاده از شیوه روایتی خاص و به کارگیری این فنون می‌توانند سبب جذابیت و تأثیر هرچه بیشتر داستان خود شوند.

دولت‌آبادی در روایت *زوال کلنل* که مجموعه‌ای از تفکرات، ایده‌ها و احساسات نامرتب و نامسجم پشت سر هم می‌گذرد، شیوه جریان سیال ذهن را برگزیده است. *زوال کلنل*، داستانی است که در ۲۴ ساعت اتفاق می‌افتد. نویسنده با فرایند تداعی به گذشته برمی‌گردد و شروع به روایت داستان می‌کند. این رجعت مکرر به گذشته در گرو زمان‌پریشی، آشفتگی ذهنی و پریشان‌گویی کلنل است که بر حسب شرایط و موقعیت‌های خاص رخ می‌دهد. زمان‌کندن قبر پروانه، دچار پریشان‌گویی می‌شود و در ذهن خود با کلنل پسیان حرف می‌زند: «کندن قبر دخترم وظیفه من نیست، اوه کلنل عزیزم، هنوز از گلویت خون می‌چکد. من خیلی شرمسارم...» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۹۸).

«نثر و آنچه منشور است، بیشتر از حوزه خودآگاه برمی‌آید، نظم منطقی دارد، با زبان معیار بیان می‌شود، آشنا و محسوس است. در برابر شعر که بیشتر در ناخودآگاه ریشه دارد، فاقد نظم منطقی است، از زبان معیار فاصله می‌گیرد، غریب و ناآشناست. این اندازه بازگشت‌های تند از اکنون به گذشته، از گذشته به اکنون یا تداخل و تزاوح

زمانی، مکانی، بیانی، فکری و عاطفی که در جریان سیال ذهن هست، نمی‌تواند از خود آگاه تراویده باشد» (اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۳۱). برای اینکه نویسنده بخواهد «پیچ‌وتاب‌های ذهن و جریان سیال اندیشه را منعکس کند، باید از استعاره و تصویر و نماد بهره‌برد» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۲). گاهی بهره‌گیری فراوان از عناصر شعری در اغلب داستان‌های جریان سیال ذهن به حدی است که جنبه‌های شاعرانه این آثار بر جنبه‌های داستانی آن‌ها غلبه می‌کند.

۵. زبان

زیباشناسی هنری از دو جهت به بررسی کمی و کیفی لذت‌بخشی اثر هنری می‌پردازد؛ اول ساختار زبان را از نوع مبتدل عامیانه به کلام نامناسب هنری آراسته می‌کند و دوم از تکنیک هنر برای ابهام و پیچیدگی موضوع و متن بهره می‌برد؛ زیرا «اثر هنری بیش از همه باید امر ارتباطی در حوزه زبان را زیر سؤال برد» (اسلامی، ۱۳۷۳: ۱۶). زبان امکانات مختلف از جمله نماد، استعاره، کلمه‌های چندمعنایی و کنایه را در اختیار می‌گیرد و با استفاده از آن‌ها از یگانگی معنا در اثر جلوگیری می‌کند. علاوه بر این، حرکت و اداهای شخصیت‌ها نیز می‌تواند کمک کند تا اثر هنری از وحدت معنا و تفسیر عقلانی آن فرار کرده، بیشتر رازآمیز شود. به عبارتی، زیباشناسی «سبب‌رهایی از زبان معیار هرروزه و رهایی از معنا و رسیدن به کلام فرازبانی و فراندیشه‌ای است» (احمدی، ۱۳۷۰: ۷۰) که باعث قرار گرفتن تخیل و رؤیا در مقابل واقعیت می‌شود و در جذابیت و تأثیر داستان، نقش برجسته‌ای دارد. در *زوال کلنل* نیز شاهد ترفندهای زبانی متنوعی برای انعکاس فرایندهای ذهنی شخصیت‌های داستانی هستیم. مهم‌ترین ویژگی زبانی این گونه آثار، شعرگونگی و بهره‌گیری از عناصر شعری است. فرایندهای ذهنی در آن‌ها از سازوکار گزینش و جانشین‌سازی و تلفیق و ترکیب و به عبارت ساده‌تر، استعاره و مجاز بهره می‌گیرند. علاوه بر این، شبکه درهم‌تنیده

تداعی‌های ذهنی غالباً سازوکاری شبیه سازوکار حاکم بر صنایع ادبی چون ایهام، جناس و استعاره دارد (رک: بیات، ۱۳۸۷: ۹۵).

زبان دولت‌آبادی در این رمان، شاعرانه، استعاری، کنایی، آهنگین و ریتمیک است. بعضی قسمت‌ها زمام افکار و احساسات خود را به دست موسیقی سپرده که مانند یک رودخانه قدرتمند و گسترده، مملو از پیچش و جریان‌های جانبی است؛ مثل «آب... آب... فقط یک قطره آب... زبانم مانند چوب خشک است. دهانم دارد آتش می‌گیرد. یک جرعه آب... فقط یک قطره» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۷۷). دولت‌آبادی با تکرار کلمه آب و قطره باعث ایجاد موسیقی در جمله شده است. به نظر او «واژه‌ها مانند رشته‌های گیتار هستند. باید اجازه داد صدای واضح آن‌ها نواخته شود، نه اینکه طنین آن‌ها در افعال خفه شود» (همان: ۲۲۱).

۶. تصویر

از ویژگی‌های هنر، مجسم کردن «چیزهای غیرقابل تصویر و بیان‌نشدنی» (اسلامی، ۱۳۷۴: ۱۸) حتی «حس درونی مثل گرسنگی، تشنگی و تهوع یا حرکت و تنش ماهیچه و عضلات» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۴۴) است که از طریق توصیف انجام می‌پذیرد. تصویر «باید واکنشی روحی برانگیزد و در همان حال آن را مهار کند؛ یعنی در سیستم عصبی خواننده تنشی ایجاد و او را کاملاً آگاه کند که زنده و حسّاس است» (همان: ۲۶). در حقیقت، «تصویرسازی معانی و مفاهیم و داستان و روایت، مبتنی بر دریافت تصویر هنرمند از متون ادبی است» (افلاکی، ۱۳۹۲: ۲۲) که در «سایه‌آشنایی با تصرفات بیانی و مجازی از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز مرسل، تمثیل، نماد، اغراق و مبالغه، اسناد مجازی، تشخیص، حس آمیزی، پارادوکس و...» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۴۲) انجام می‌شود.

دولت‌آبادی در نگارش *زوال کلنل* برای واقعی‌تر و ملموس کردن تصاویر از عناصری مانند تشبیه و استعاره بهره برده است. «پروانه پیراهنی از خون بر تن داشت و

گوشواره‌هایش از جنس شبنم قرمز رنگ بودند... او در کنار مادرش که مانند ابری سفیدرنگ شناور بود، قدم برمی‌داشت» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۹۹). نویسنده واقعیت و خیال را چنان به هم در آمیخته که مرز میان آن‌ها از بین رفته و خواننده احساس می‌کند پروانه واقعاً زنده است. تصویر دو جوانی که به خانه او آمده‌اند: «انگار از خورشید به زمین برگشته باشند و آب شده بودند و متلاشی به نظر می‌آمدند» (همان: ۱۲)، از ایجازی شعرگونه برخوردار است.

«غالباً تصویر را به حسّ بینایی محدود کرده‌اند و تنها تصاویر بصری را ایماژ دانسته‌اند؛ اما پر واضح است که تجربه حسّی، محدود به امور دیداری نیست. ما با حواس مختلف خود امور مختلفی را تجربه می‌کنیم و می‌توانیم آن تجربه‌ها را با کلمات به تصویر بکشیم» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۴۴). «هنگامی که هیچ ابر سیاهی در آسمان نبود و هنوز خورشید غرق در غم و غصّه شده بود، انگار خورشید برای همیشه خودش را دفن کرده...» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۳۸). رعد و برق و بعضی صحنه‌های دوران گذشته که کلنل روایتگر آن است، خیلی وحشت‌آور به نظر می‌رسد. وقتی به آن با حالت تأثیرپذیر و روح خسته کلنل نگاه می‌کنیم، از تنهایی و ذهن او که سرشار از شعرهای ناامیدی و در عین حال حسّاس و مملو از اشارات، تصاویر، رمزها و تداعی‌های گوناگون است، خبردار می‌شویم. دولت‌آبادی با استفاده از فرایند تداعی آزاد، به شخصیت داستان اجازه می‌دهد بدون توجه به محتوای منطقی و اخلاقی، حتی با پرخاشگری مطالبی را به زبان آورد. این باعث فراخوانی و یادآوری خاطرات و تصویرهایی می‌شود. خاطرات نیز موجب یادآوری وقایع و تجربه‌های مربوط به آن می‌گردد و بدین ترتیب، «امور مشابه و مجاور به صورت غیرارادی در پهنه ضمیر انسان با هم یکی می‌شوند و به فراخوانی یکدیگر می‌پردازند» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۷). مرگ، ترس، سردرگمی، خستگی، تاریکی و پوچی، تصویر مرکزی زوال کلنل است. «کابوس‌های ترسناک... کابوس‌هایی مانند فاجعه، مصیبت سقوط مردم از پشت‌بام و با سقوط برج‌هایی از صخره بر گودال‌ها که فرود آمده بود و به پوچی تبدیل می‌شد»

(دولت آبادی، ۱۳۹۲: ۱۴). هراسناکی به خودی خود فضای داستان را تحت تأثیر قرار داده و رنگی از دلهره و وحشت بر تصویرها پاشیده است. محیط و اشیا نیز با صفاتی متناسب با مرگ و ترس، تصویر می‌شوند. تصاویر، حاصل همگرایی درک تخیل در فضای ذهنی است و زبان عاطفی را برای بازتاب آن به کار می‌گیرد. زیبایی در هنر، نتیجه فرایندی از ادراک درست، تخیل منطقی و ساخت عاطفی است. هر اثر ادبی که فاقد این مثلث عینی، ذهنی و عاطفی باشد، نمی‌تواند زیبا جلوه کند.

۷. تشبیه و اغراض آن

«اشیا و پدیده‌ها به دو طریق به هم مربوط می‌شوند: از طریق شباهت (تشبیه و استعاره) و از طریق مجاورت (مجاز)» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۵۸). «تشبیه یادآوری ماندنی و شباهتی است که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد؛ چنان‌که گفته‌اند تشبیه عبارت است از اشتراک دو چیز در یک یا چند صفت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۳). تشبیه برجسته‌ترین تصویری است که در بافت کلام زوال کلنل به کار رفته است. نویسنده با ظرفیتی خاص از تشبیه برای بیان روایت، ایجاد عاطفه و انتقال بار معنایی مد نظر خود استفاده کرده است و توانسته با استفاده از تشبیه، به توصیف فضا، احوال درونی و ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌ها پرداخته، بر عمق تصویرسازی اثر خود بیفزاید و به مخاطب در ایجاد ارتباط با فضای کلی داستان کمک شایانی کند، ذهن خواننده را به چالش بکشد و او را به درکی دقیق‌تر از معانی پنهان اثر رهنمون سازد. هر جمله تشبیهی می‌تواند با تزریق عواطفی از نوع غم یا شادی، خشم، انفعال، امید یا ناامیدی، فضای حاکم بر زوال کلنل را به سمت خاصی سوق دهد (رک: اسدی و حسینی، ۱۳۹۸: ۲۷). ادبیات داستانی از طریق صور خیال و آمیختن تخیل و زبان و خلق ساختاری هماهنگ، توان انتقال عاطفه را دارد؛ زیرا هرچه تناسب درونی بین عاطفه، خیال، اندیشه و زبان بیشتر باشد، متن زیباتر، شگفت‌انگیزتر و تأثیرگذارتر

خواهد شد (رک: بیردزلی، ۱۳۹۲: ۳۶). تشبیه علاوه بر نشان دادن خلاقیت نویسنده، باعث افزایش زیبایی داستان از طریق ایجاد لحن و موسیقی نیز می‌شود.

۱. «پروانه مانند ماهی مرده‌ای است که کنار رودخانه افتاده و در پارچه کثیفی پیچیده شده که با هر حرکت آمبولانس در دست‌اندازها این سمت و آن سمت می‌پرد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۲۸). تشبیه حسّی به حسّی و غرض از تشبیه، بیان حال مشبّه است.

۲. «دو پلیس جوان مانند اجسام یخ‌بسته و منجمد و به علامت‌های کنار تابوت می‌ماند» (همان: ۳۴). تشبیه حسّی به حسّی و مفرد به مرگب و بیان حال مشبّه است. نویسنده به جای توصیف وقایع، افکار و احساسات شخصیت را درست لحظه وقوع در ذهن در اختیار گرفته، با استفاده از تشبیه، آن‌ها را به نمایش می‌گذارد که هر لحظه با یادآوری خاطرات، از خاطره‌ای به خاطره‌ای دیگر، تصویری با تصویری دیگر جابه‌جا می‌شود. همه این جابه‌جایی‌ها با استفاده از تداعی انجام می‌گیرد. وقتی این تداعی‌ها در کنار هم قرار می‌گیرند، اساسی‌ترین جنبه زندگی و مهم‌ترین دغدغه‌ها و درگیرهای فکری شخصیت را به نمایش می‌گذارند و به خواننده این امکان را می‌دهند تا همراه جریان تفکر شخصیت به گردش در افکار و خاطرات او پردازد و به ژرف‌ترین تجربیات ذهنی شخصیت پی ببرد.

۳. «هنگامی که خمیده و قوز کرده، با آن نگاه ترسیده شبیه علامت سؤالی بود که کودکی به خط بد آن را کشیده بود» (همان: ۷). تشبیه حسّی به حسّی، مرگب به مرگب و تقریر حال مشبّه است.

۴. «ترس مانند رود در او جاری بود» (همان). تشبیه عقلی به حسّی، مفرد به مفرد و تقریر حال مشبّه است. ترس از جمله وجدانیات است که با قوای باطنی ادراک می‌شود. در اینجا به رودی جاری تشبیه شده و بیانگر تداوم و تسلط ترس بر وجود شخصیت است. نویسنده، هنرمندانه توانسته ارتباط زیبایی بین پدیده‌های درونی و برونی داستان برقرار کند و احساس آشفتگی و ترس را به طبیعت اطراف خود منتقل نماید و باعث عمق بخشیدن به داستان شود.

۵. «موجی از هیجان را به جنبش درآورده بودند، مانند قُمری که بالا و بالاتر پرواز می‌کند تا به خورشید برسد و سپس می‌سوزد» (همان: ۸). تشبیه عقلی به حسی، مفرد به مفرد و تقریر حال مشبّه است و ارتباط با جهان سرد و بی‌روح را نشان می‌دهد. نویسنده با احساسی مسطّط، جهان را به تناسب احساس و خیال خویش تبدیل می‌کند و به وسیله ارتباط میان انسان و اشیا، جهان را به تصرف و تملک خود درآورده است (رک: فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۷).

۶. «او [کلنل] با نوعی حسّ گناه و عذاب وجدان درگیر است، مانند استخوان که لای زخم می‌رود» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۱۵). تشبیه عقلی به حسی، مرکب به مرکب و تقریر حال مشبّه است.

۷. «حسّ گناه مانند جذام چنگ می‌زند» (همان: ۶۱). نویسنده برای تقریر حال مشبّه، در حالی که ذهن او در نبرد با عذاب وجدان و احساس گناه است، تجربه‌های روانی شخصیت خویش را به نگارش درآورده و به نوعی بیانگر عقده عاطفی اوست.

۸. «شما فرزندان مثل یک درخت شاخه‌شاخه شدید» (همان: ۲۸). بیان حال مشبّه است. دولت‌آبادی می‌کوشد با استفاده از تشبیه و کلمات ویژه، غم و اندوه درونی شخصیت‌های داستان را نشان دهد. وقتی داستان را می‌خوانیم، شاید در نگاه اول فقط توصیف یک منظره یا شخصیت جلوه کند؛ اما در پایان متوجه می‌شویم این تصویرهای پی‌درپی، رابط‌هایی عینی هستند و هدفشان القای احساسی است که یاد خاطرات از دست‌رفته را در نویسنده برمی‌انگیزد؛ همانند القاگر سردی دست مرگ که یکی‌یکی بر فرزندان کلنل چیره شده است.

۹. «آسمان مثل سنگ مرده‌شورخانه سیاه بود» (همان: ۳۴). تشبیه حسی به حسی، مفرد به مفرد و بیان مقدار حال مشبّه است.

۱۰. «جنگ مثل گیاه سمّی و مانند حیوانی گوشت‌خوار است» (همان: ۳۷). تشبیه جمع و نکوهش مشبّه است.

۱۱. «نالۀ آرام او مانند کمان شتری بود که تمام بدبختی‌هایش را در آن جمع کرده بود» (همان). تشبیه مفرد به مرگب و تقریر حال مشبّه است. نویسنده می‌کوشد ناراحتی و حالات غیرعادی روحی و معلومات نابهنگامی را که در ضمیر انسان پیدا می‌شود، با استفاده از تشبیه به تصویر بکشد.

۱۲. «چشمان نقّاشی‌شده‌اش درست مثل چشمان زاغ بود و مستقیم جلو را نگاه می‌کرد». تشبیه مرگب به مفرد، حسّی به حسّی و بیان حال مشبّه است.

۱۳. «صورت فروز مانند نور ماه می‌درخشید» (همان: ۹۴). تشبیه حسّی به حسّی و مدح مشبّه است.

۱۴. «کلنل احساس کرد که سرش مانند سنگ آسیاب شده است». تشبیه حسّی به حسّی و تقریر حال مشبّه است.

۱۵. حس کرد قلبش از بدن بیرون کشیده شده و مانند فناری بی‌قراری خود را به در و دیوار قفس می‌زند» (همان: ۱۸۸). بیان حال مشبّه است.

۱۶. «لحظه‌های کوتاه جوانی مانند دفتر تمرین مدرسه، پر است از غلط‌های درست‌شده! یعنی جوان می‌تواند اشتباه کند و فرصت برای اصلاح دارد و نیروی امید و آرزوها او را به ادامه حرکت وامی‌دارد». تشبیه عقلی به حسّی و تقریر حال مشبّه است.

۱۷. «فصلی که مانند سرب سرد و بی‌روح بود» (همان). مقدار حال مشبّه است.

۱۸. «زبان‌ش مثل نمد خشک شد» (همان: ۱۳۱). تشبیه حسّی به حسّی و بیان مقدار حال مشبّه است.

۱۹. «تمام موهای بدنش مثل سیخ کباب راست شده است» (همان). تشبیه حسّی به حسّی و تقریر حال مشبّه است.

۲۰. «دندان‌هایی چون دندان گرگ نافرجام و کج...» (همان: ۹۲). بیان امکان و اثبات وجود مشبّه است.

۲۱. «چشمانش مانند دو جام خون می‌درخشید». مدح مشبّه است.

۲۲. «صدایش مانند پرچم در باد می‌لرزد» (همان: ۱۹۸). تشبیه حسی به حسی، مفرد به مرگب و بیان امکان و اثبات وجود مشبه است.
۲۳. «در مشت‌هایش مانند جوجه‌هایی در حال تلاش و تقلب بودیم. مشت‌های او مانند پنجه کرکسی بود» (همان: ۱۱۳). تقریر حال مشبه است.
۲۴. «انسان بدون امید، چیزی جز یک حشره نیست» (همان: ۱۷۵). تشبیه مفرد معقول به محسوس و بیان حال مشبه (انسان ناامید) است.
۲۵. «به مدت سی سال فشار بر کشور ایران برقرار بود؛ اما درها محکم بسته شده بودند. این درست مانند دمل چرکی متورمی است که دیر یا زود خواهد ترکید و چرک همه‌جا را بر خواهد داشت» (همان: ۱۸۰). تشبیه مقید به مقید و بیان مقدار حال مشبه است. نویسنده درک خود را از واقعیت، به زبانی زیبا و محسوس بیان و تشبیه‌های بدیعی خلق می‌کند. بیشتر این تشبیه‌ها ایجادکننده تصاویر پایدار در ذهن خواننده هستند.
۲۶. «با تیغ سفید دروغ است که من می‌توانم دنیا را اصلاح کنم» (همان: ۹۰). نویسنده برای بیان شرایط و اوضاع نابسامان جامعه و تقریر حال مشبه و تثبیت آن در ذهن خواننده، از تشبیه استفاده می‌کند. او معتقد است «آینده‌ای که در آن برای حقیقت و رستگاری بشر جایی نیست و هیچ کس جرئت گفتن حقیقت را نخواهد داشت» (همان: ۹۷). او می‌گوید به هدف نخواستی رسید و بیشتر در جامعه خود بیگانه و منزوی خواهی شد؛ بنابراین با دروغ می‌توان به اصلاح جامعه اقدام کرد.
۲۷. «پیرزن به ضعیفی یک چوب خشک بود» (همان: ۳۴). بیان مقدار حال مشبه است.
۲۸. «امیر جرئت فکر کردن به این تراژدی را نداشت و یا بدتر اینکه مبتلا به شک، نوعی جذام فکری انزوا شده است» (همان: ۱۸). تقریر حال مشبه است. زمان منزوی شدن امیر، کلنل فکر می‌کرد پسرش خودش را دچار وضعیت سختی کرده که دیگر نمی‌خواهد به چیزی فکر کند. او با اینکه حافظه‌اش را از دست نداده بود، به رفتارهای

اطرافیان‌ش هم واکنش نشان نمی‌داد. بنابراین نویسنده توانسته با استفاده از تشبیه، حالات درونی امیر را که مملو از پوچی و زوال است، بیان کند.

۲۹. «مانند تگه گوستی در حال جویده شدن و خرد شدن بود». تقریر حال مشبّه

است.

از آنجایی که «در آثار داستانی، تصاویری که به مدد تشبیه پدید می‌آید، به صورت مجزاً ارزش چندانی ندارد و تنها در صورتی می‌تواند اثرگذار باشد که در خدمت هدف کلی متن قرار گیرد» (اسدی و حسینی، ۱۳۹۸: ۴۸)، دولت‌آبادی توانسته با استفاده از تشبیه، فضایی سرشار از زوال، تباهی و پوچی خلق کند تا هماهنگی و تناسب دقیقی با ژانر داستان و سبک نویسنده داشته باشد. این موضوع هم موجب تأثیرگذاری و ارتباط مناسب با خواننده می‌شود و لذت بردن از متن را که در کشف معنای پنهان و شناخت سازه‌های ناخودآگاه یا خودآگاه متن نهفته است، افزایش می‌دهد و هم بعد هنری اثر را تقویت می‌کند.

۸. استعاره

استعاره و نقش زیبایی‌آفرینی آن در زبان، انکارناپذیر به نظر می‌رسد. «معنای لغوی فعل یونانی Metapherein (انتقال یا منتقل کردن) نه تنها به پویایی استعاره، بلکه به دشواری توضیح و تبیین قدرت خارق‌العاده آن اشاره دارد. استعاره پیش از هر چیز، مخلوقی زبانی و نمونه‌ای از کاربرد مجازی زبان است که در آن، نوعی انتقال خلّاقانه معنا صورت می‌پذیرد» (گوتر، ۱۳۹۳: ۳۰). استعاره «از ازل تاکنون، موضوع تفکرات فلسفی، زبان‌شناختی، زیباشناختی و روان‌شناختی بوده است» (اکو، ۱۳۸۳: ۳۸). یاکوبسن^۱ «سخن را به دو قطب استعاری و مجازی تقسیم کرد که در هر متنی یکی از این دو بر دیگری مسلط می‌شود» (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۱۱۵).

با توجه به «ویژگی خاص فرایندهای ذهنی، روند تداعی خاطرات در آن‌ها مبتنی بر دو محور همنشینی و جانیشینی است» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۵). بنابراین نویسندگان جریان سیال ذهن در خلق تک‌گویی‌های درونی، به هر دو محور توجه کرده‌اند. می‌توان گفت استعاره و نماد، از جمله صناعاتی هستند که زبان داستان‌های جریان سیال ذهن را به شعر نزدیک می‌کنند. همچنین به دلیل مبتنی بودن استعاره بر وجوه شباهت میان عناصر و مفاهیم و جنبه‌های زیباشناختی آن، بیش از مجاز، داستان را به شعر نزدیک و زبان ذهن را برجسته می‌کند.

در زوال کلنل، تداعی خاطرات و افکار توسط محرک‌های ذهنی، درونی یا خارجی برانگیخته می‌شود؛ محرک خارجی مثل دیدن قناری. نویسنده با استفاده از کلماتی مانند پرنده‌های کوچک بی‌گناه گرفتار باد غرب، کرکس، شاهین و کبوترهای زخمی، خاطرات گذشته را پشت سر هم به یاد می‌آورد. هر کدام از این کلمات، تصاویری استعاری‌اند که در باطن، بیانگر یک واقعیت هستند و پیامی را به مخاطب می‌رسانند. محرک درونی، وقتی است که کلنل درباره مسئله‌ای فکر می‌کند، به یاد قضیه‌های مشابه آن می‌افتد که خود باعث تداعی قضایای دیگر می‌شود.

می‌توان زوال کلنل را داستانی استعاری دانست که نویسنده از واقعیت موجود، یعنی واقعیت ملموس حسی، روی گردان و ناراضی است و به دنبال حقیقتی در ورای حقیقت ظاهری است. او به دنبال غایب است و چون نمی‌تواند از آن غایب نام ببرد، با بهره‌گیری از استعاره، آن را بیان می‌کند تا قابل حس و درک شود.

۱. «شاید این هیولا قصد ترساندن امیر را نداشت، ولی او با آستین‌های بالازده، دستان بزرگ و کثیف...» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۶۷). مأمور را به‌طور مکرر با توجه به ویژگی‌های ظاهری و رفتار خشونت‌آمیز، به استعاره هیولا خطاب می‌کند.

۲. «تو گل پاکی هستی برای زمین سنگلاخ» (همان: ۱۹۹). کلنل غرق در اوهام خود و در تک‌گویی درونی با کلنل پسیان، او را مانند گلی می‌داند و این کشور را سنگلاخ (استعاره از جامعه نابسامان) که مناسب شخصیت او نیست.

۳. «داری به چه فکر می‌کنی رفیق؟» (همان: ۱۴۰). رفیق، استعاره تهگمیه از خضر جاوید است. نویسنده در جای دیگر از او به‌عنوان دشمن درونی یاد می‌کند؛ کسی که در لباس دوست به خانه کلنل می‌آید؛ اما زمان دستگیری امیر، شکنجه‌گر او است.

۵. «می‌ترسید نگاه شیطان بر روی خواهر و برادرش تأثیر بگذارد» (همان: ۱۳۹). شیطان، استعاره از خضر جاوید است.

۶. «تنها چیزی که او می‌توانست، کار بیهوده‌ای بود؛ اما او تلاش کرد تا سکوت تهدید آمیز صبح را با سرفه‌ای ظاهری بشکند» (همان: ۱۷۵).

۷. «کابوس چهره‌های کج و معوج که فقط روی درد را به خود دیده است» (همان: ۱۵). اضافه استعاری.

۸. «امیر قطعاً از نظرات برادرش اطلاع داشت و اعتقاد او مبنی بر اینکه انقلاب خود بایستی از بطن خسونت سر بر آورد» (همان: ۱۳۶).

۱۰. «شهر پر شده از حجله‌های شهدا و تابوت‌ها و خیابان‌ها پر شده است از خون، شوهر من هم کارگزار مرگ» (همان: ۱۶). کارگزار مرگ، استعاره از حجاج قربانی، شوهر فرزانه و داماد کلنل، شکنجه‌گر ساواک و عامل مرگ بسیاری از جوانان است. دولت‌آبادی به همین دلیل او را با استعاره، کارگزار مرگ دانسته است. «این درخواست هیچ اثری در حجاج بن یوسف قربانی خون‌خوار نداشت. او سرگرم کشتن این مردم بود» (همان: ۲۰۳).

۱۱. کبوتران با بال زخمی، استعاره از جوانانی بی‌گناه که طعمه کرکسان، یعنی رژیم شاهنشاهی شدند.

۱۲. «برای پیشرفت جوانان باید همه امکانات و شرایط را برای آن‌ها فراهم کرد و بقیه کار را به عهده خودشان گذاشت و به دست شانس سپرد» (همان: ۱۰۶).

۱۳. «او واقعاً نمی‌توانست خودش را بشناسد. چنین موجود نیم‌پخته‌ای چه در زندگی و چه پس از مرگ نمی‌تواند به دلیل آنچه که انجام داده، مورد قضاوت قرار گیرد» (همان: ۶۶). کلنل، یکی از شخصیت‌های این داستان است که ماهیت استعاری و تأویل‌پذیری دارد. «در لایه‌ای از داستان، خواننده ممکن است او را شخصیتی ثابت بیندارد که در تداعی خاطرات هزارتوی ذهنی راوی در موقعیت‌های مختلف حضور می‌یابد» (اصلائی، ۱۳۸۶: ۳۵). نویسنده توانسته با استفاده از فنّ تداعی، بین جهان عینی و جهان ذهنی کلنل ارتباط برقرار کند. سیلان مدام، ذهن او را از خاطره و ذهنیتی، به خاطره و ذهنیتی دیگر و از تصویری به تصویر دیگر ترسیم و توجه می‌کند. حضور هر کدام از تصویرها و خاطره‌ها باعث یادآوری موضوعی دیگر در ذهن او می‌شود و به این صورت زنجیره‌ای از تداعی‌ها را شکل می‌دهد؛ بنابراین تصورات و مفاهیم به سبب اینکه با یکدیگر حاصل می‌شوند، امکان فراخوانی یکدیگر را پیدا کرده‌اند (رک: بیات، ۱۳۸۷: ۹۵). بر این اساس، *زوال کلنل* را باید به دقت و آرام خواند و بر اعمال غیرمنطقی و در عین حال درک‌شدنی تأمل کرد تا به معنای پنهانی که تصمیم‌های شخصیت رمان بر آن مبتنی است، پی برد. این شخصیت‌ها قادر نیستند با واقعیت همانند چیزی ملموس روبه‌رو شوند. همه‌چیز در برابر چشمان آنان مفهوم استعاری دارد. «کلنل برای لحظه‌ای به ذهنش رسید که امیر را بیمارستان ببرد؛ اما فوراً نظرش عوض شد. یادش آمد که بیمارستان شهر پر شده بود و تنها یک روان‌پزشک بیمارستان، دیوانه و در یکی از سلول‌های بیمارستان روانی تهران زندانی شده بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۵۱).

۹. تخیل

یکی دیگر از مفاهیم اساسی نظریه زیباشناسی، تخیل است؛ اصطلاحی که به قوه ذهنی دلالت می‌کند. قوه مخیله «قادر به تجسم صور خیالی و آفریننده عالم هنر و

زیبایی است. به هر میزان که این قوه دارای کمال باشد، صور خیال بدیع‌تری را در عالم هنر می‌آفریند و کمال والاترینی از حقیقت زیبایی را در اثر هنری آشکار می‌کند. این قوه مخیله، منشأ تحقّق صور خیالی در عالم هنر است» (افلاکی، ۱۳۹۲: ۲۱). زمانی که «هنرمند، داستان‌پردازی می‌کند یا زمانی که مخاطب با این داستان‌ها همراه می‌شود، در هر دو حال تخیل به کار می‌افتد. علاوه بر این، تخیل تجربی مثل زمانی که در جهانی داستانی سیر می‌کنیم یا وقتی در قالب فرد دیگری فرومی‌رویم، می‌تواند واکنش عاطفی شدید و عمیقی در پی داشته باشد» (گوتر، ۱۳۹۵: ۶۳). «دی‌لوویس^۱ در کتابی که ویژه ایماژ یا خیال پرداخته است، می‌گوید: تخیل در ساده‌ترین شکل آن، تصویری است که به کمک کلمات ساخته شده است. یک توصیف یا صفت، یک استعاره، یک تشبیه ممکن است یک ایماژ بیافریند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹). در زوال کلنل شاهد صحنه‌های تخیلی زیادی هستیم. «گله‌های انسان را می‌بینیم، با شاخ‌های عجیبشان که از سرشان بیرون زده، می‌خواهند همه چیز را خراب کنند» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۸۰). نویسنده در صحنه‌های تخیلی، از عنصرهای تشبیه، استعاره، مجاز و اغراق برای بیان هیجان‌ات و احساسات درونی و حسی که شخصیت نسبت به آدم‌های اطرافش دارد، بهره برده است. «فرزانه انگار روی آتش راه می‌رفت» (همان: ۳۲). قوه خیال، نقش اساسی را در آفرینش هنری دارد، اگرچه نحوه ارائه آن اسرارآمیز است. «با شیاطین کابوس‌هایش می‌جنگید» (همان: ۴۸). «قوه خیال از امر معقول، صور محسوس و دارای تشخیص می‌سازد و به امر معقول، صورت محسوس می‌بخشد. خیال تصویرگری می‌کند؛ یعنی دستگاه صورت‌سازی مفاهیم است. امر مجرد به نیروی خیال، شکل و صورت پیدا می‌کند و صورت محسوس به امر نامحسوس دلالت دارد و به عبارتی دیگر، صورت محسوس، تجسم امر نامحسوس معنوی است» (افلاکی، ۱۳۹۲: ۲۲). «... او با پنجه‌های نحس و انتقام‌جویش ما را از رحم مادر بیرون کشید و من آن بازوی استخوانی و مومیایی‌شده را دیدم»

(دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۱۱۳). نویسنده، خیال‌پردازی‌های ذهن‌امیر را به صورت‌های توصیفی و با زبان مجازی بیان کرده و باعث خلق تصاویر خیالی و تأثیر در ذهن خواننده شده است. «از شنیدن صدایی شبیح‌مانند شوکه شد. روبه‌روی او موجودی وهم‌آور، زشت و قوزدار با چشمانی برجسته و ناجور قرار داشت که خود را مانند مшти گره کرده در پتوی سربازی قدیمی پیچیده بود» (همان: ۲۰۰). «پدیده‌ای نصف‌انصف، نیمه‌انسانی، نیمه‌طبیعی و باز نمودی از یک حالت روانی که باعث شده شیء در تصاویر خیالی از فضای مادی و محسوس بیرون آید و حیات معنوی یابد؛ از این رو دیگر شیء طبیعی نیست، عاطفه و شعور و خیال انسانی را بر دوش خود دارد و روح زنده‌ای در تصویر خیالی دمیده شده است» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۵۴). اوج تخیل، صحنه‌های غسل دادن پروانه به دست روح فروز و ظاهر شدن اشباح در گورستان و خانه در برابر دیدگان کلنل است. نویسنده با استفاده از تخیل، درباره جهان نامرئی و دنیای ارواح سخن می‌گوید. کلنل در چنین محیط تخیلی تسلیم مالخولیای خود می‌شود و با دنیای خارج قطع رابطه می‌کند. او در تمام لحظه‌ها غرق تخیلات خویش است.

تخیل در *زوال کلنل* از تصویرهایی تغذیه می‌کند که در حافظه انباشته شده است؛ یعنی ماده خام خود را از تجربیات و آگاهی‌های پیشین شخصیت‌ها به دست می‌آورد و به نوعی بیانگر ذهنیت و روان‌له‌شده شخصیت‌های داستانی است که به سبب شرایط و وضعیت نابسامان جامعه، روان‌پریش، خیال‌پرداز و هذیان‌گو شده‌اند.

بیشتر این تخیل‌ها حسّی به عقلی و عقلی به حسّی و همراه با مبالغه و اغراق هستند؛ یعنی نویسنده با استفاده از فن بیان، افکار و عواطف خود را نه به صورت مستقیم، بلکه به وسیله صور خیال، به‌ویژه تشبیه و استعاره به تصویر کشیده است. به عبارت دیگر، برای بیان یک ایده ذهنی یا احساسی از آن‌ها بهره گرفته و بین امر ذهنی و امر عینی رابطه برقرار کرده است و مرز میان «صورت و محتوا، سبک و عاطفه و عقل و اندیشه به کناری زده و فاصله مجاز و حقیقت» (همان، ۱۳۹۱: ۲۵) و ماده و روح را از بین برده

است. بنابراین وجود برخی عناصر و صحنه‌های عجیب و تکرار آن صحنه‌ها به داستان، فضایی فراواقعی بخشیده است.

۱۰. اغراق

اغراق از خصوصیات هنر است؛ شیوه‌ای که نویسندگان، نقاشان و آهنگ‌سازان در کار خود از آن بهره می‌برند؛ مثلاً نویسندگان در ترسیم سیمای شخص داستانی، نوعی اغراق به کار می‌برند تا او را از شخص عادی متمایز سازند. در بعضی از صحنه‌های زوال کلنل اغراق باعث گیرایی داستان شده است. «هیكل عظیمش که تقریباً تا سقف می‌رسد. شانه‌هایش چنان پهن و عریض بود که کل اتاق را می‌گرفت» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۶۷)، در حالی که می‌دانیم وجود شخصی با این طول و عرض در دنیای واقعی محال و برخاسته از ذهنیت نویسنده از شخصیت است. «هنگامی که بدن خونین محمدتقی را در حیاطمان زمین گذاشتند، انگار انبوهی از علف آتش گرفته بود. زمانی که محمدتقی کشته شد، نه فقط ما و همسایه‌های نزدیکمان، بلکه کل شهر زبانه گرفت (همان: ۱۱۷). «امیر در بیداری هم کابوس می‌دید» (همان: ۴۹).

با توجه به اینکه اغراق و مبالغه از ابزارهای تجسم بخشیدن به عواطف است، نویسنده با این جمله شدت و نهایت غرق شدن امیر در توهمات و کابوس را نشان می‌دهد: «باید استخوان‌هایش را نیز خشک کند. احساس می‌کرد حتی مغزش نیز داخل جمجمه‌اش خیس شده و اگر خشکش نکند، ممکن است فاسد شود» (همان: ۱۰۴).

۱۱. کنایه

در کتاب‌های بیان، «کنایه جمله‌ای است که مراد گوینده، معنای ظاهری آن نباشد؛ اما قرینه صارفه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند، وجود نداشته باشد. پس کنایه ذکر مطلبی و دریافت مطلب دیگر است و ارتباطی بین دو سوی حاضر و غایب ایجاد می‌کند و جنبه هنری و ادبی دارد» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۹۳).

دولت آبادی با استفاده از کنایه و اصطلاحات کنایی، بافت ادبی داستان خود را تقویت کرده است. «تنها مشکلمان دشمنی است که از خودمان است، ماری در آستین داشتن» (دولت آبادی، ۱۳۹۲: ۹۰)، کنایه از خضر جاوید است. «اینجا قانون همیشه با پنبه سر می‌برد» (همان: ۱۳۴)، با نرمی و لطف به کسی آسیب و ضرر رساندن. کلنل هم معتقد است قانون چنین عمل می‌کند. «برادر بزرگواری که از زنجیر رژیم مرگ‌بار آزاد شده بود» (همان: ۱۷۷)، کنایه از موصوف رژیم شاهنشاهی است. «پاسخ در آستین داشتن»، کنایه از حاضر جواب بودن. «امیر گوش‌هایش را تیز کرده بود تا حرف‌های پدرش را بشنود» (همان: ۶۳)، کنایه از توجه و دقت کردن. «اینجا همیشه قانون سر اسلحه است» (همان: ۱۳۲). تصویری که نویسنده از قانون ارائه کرده، حاکی از اخلال و برهم خوردگی اوضاع جامعه است. «نمک بر روی زخم پاشیدن» (همان: ۱۱)، «از کوره در رفتن» (همان: ۱۲)، «دل آشوب بودن»، کنایه از مضطرب و بی‌قرار بودن. «امیر انگار بعد از هر کابوس بیشتر آب می‌رفت» (همان: ۱۸)، کنایه از لاغر شدن. «زبان‌ها می‌چرخند» (همان)، پخش شدن حرف. «سقف خانه به سر ریختن»، کنایه از بدبخت شدن و تلخی بی‌کران کلنل و امیر و نشان‌دهنده احساس فرد در برابر شرایط سخت زندگی و از بین رفتن موقعیت‌ها و تکیه‌گاه‌های زندگی‌شان است؛ همچنین بیانگر اندوه دوری از عزیزان و ازدست دادن فرزندان. «جای سوزن انداختن نبود» (همان: ۷۶)، کنایه از ازدحام. «تنفر و انزوا بر امیر غلبه کرد و او دوباره در لاک خود فرورفت» (همان: ۱۱۳)، کنایه از بی‌توجه بودن به پیرامون خود، به فکر فرورفتن و منزوی شدن است. نویسنده در ضمن داستان، منزوی بودن امیر را بیان کرده است.

۱۲. تشخیص

«در حالت انسان‌نگاری، ذات شاعر، صفات گوهری انسانی را به شیء و موضوع می‌دهد و به آن، روح و جوهر انسانی می‌بخشد. در این فرایند استعاری، مستعارمنه انسان است. شاعر صفات انسانی را به شیء می‌دهد و شیء روح انسانی می‌گیرد»

(فتوحی، ۱۳۹۷: ۷۶). استعارهٔ مکنیه، از فرایندهای تصویرسازی است که براساس دادوستد میان انسان و اشیا صورت می‌گیرد. تشخیص نیز یکی از اقسام استعارهٔ مکنیه است که نوعی امتزاج و بده‌بستان میان دو موضوع است.

زوال کلنل از آغاز تا پایان، پر از صحنه‌ها و تصاویری است که بیانگر ترس‌ها، رنج‌ها و زوال‌هاست و صنعت تشخیص به آسانی زمینه را برای انتقال شخصیت و احساس نویسنده فراهم کرده است. نویسنده با استفاده از تخیل خویش به پدیده‌های طبیعی جان می‌بخشد. زمانی که «سیگار در دستان او برای خود حیاتی به دست آورده» است (همان: ۹)، در واقع نویسنده با تصرف در عناصر و اشیای بی‌جان، حتی به پدیده‌های ذهنی و انتزاعی پیرامونش حیات می‌بخشد و آن‌ها را با احساسات و امیال خود همراه می‌کند تا از این طریق بتواند در القای احساس و انتقال مفهوم موردنظر، توفیق بیشتری یابد. به عبارت دیگر، میان خود و شیء، یگانگی حس می‌کند و احساسات روحی خود را در شیء می‌بیند. «زمین دهان باز کند و مرا ببلعد» (همان). نویسنده اندام و اعضای انسان یا حیوان خزنده را در شیء یا در موضوع می‌بیند و شیء بی‌جان را در کالبد موجودی زنده به تصویر می‌کشد. «مرگ همهٔ برادرهای مرا برده» (همان: ۱۶)، «مرگ از قلب من برمی‌خیزد و در نهایت گلویم را خواهد گرفت» (همان: ۱۵۷). مرگ موضوعی انتزاعی است که مانند سایر موجودات زنده، صفات و روح انسانی گرفته است. مرگ در تمام صحنه‌های رمان حضور دارد. *زوال کلنل* نگرشی بدبینانه به زندگی دارد. بسامد واژهٔ مرگ، اعدام و خودکشی (۲۷۰ مورد) بیانگر این نگرش است. کلنل و امیر، مردگان متحرکی هستند که مرگ برای آن‌ها مفهومی مبهم دارد و این منجی است که می‌تواند آن‌ها را از دردها و اندوه دنیای کسالت‌بار رها کند و به سوی آرمان‌شهری ببرد که همیشه در جست‌وجوی آن بوده‌اند. چهرهٔ مرگ، ترسناک است؛ چون تمام فرزندان او را بلعیده است؛ اما با وجود این، در تمام شرایط مرگ را ترجیح می‌دهد و حتی به انتظار آن نمی‌نشیند و به استقبالش می‌رود و سرانجام دست به خودکشی می‌زند. «نوعی اجبار ترسناکی درون آن‌ها به کمین نشسته

است» (همان: ۱۰). «اکنون ترس به روح و جان من هجوم می‌آورد» (همان: ۶۱). «ترس از روح انسان تغذیه می‌کند» (همان: ۵۳). نویسنده با شخصیت‌بخشی این مفاهیم انتزاعی، تصویرگر حالتی وحشت‌آور، رؤیایی و افسانه‌ای است؛ به طوری که شخصیت‌ها از دنیای بیرون روی گردانده و توجه خود را به احساسات و افکار خویش معطوف کرده‌اند. با توجه به اینکه ورود به عوالم ناهشیار و ناخودآگاه، ما را به دنیای مجهولات می‌کشاند، درهای واقعیت را به روی ما می‌بندد و ما را به لحظه‌هایی ناپایدار و لغزان و گریزان می‌برد، عقل، قاصر از ادراک این فضاها ناشناخته است و در نتیجه، آدمی دچار دلهره و دهشت می‌شود و تکانه‌های روحی شدیدی در وی پدید می‌آید. ترس، تصویر غالب و موجود وحشتناکی است که وجود کلنل را آماج حملات خود قرار داده است. تشخیص در این داستان، در گرو تداعی معانی خیال‌انگیز است.

۱۳. نماد

نماد در هنر و ادبیات از لحاظ زیباشناختی اهمیت دارد و به اثر بُعد و ژرفا می‌بخشد. (نماد به معنای وسیع کلمه، تعریف واقعیتهای انتزاعی یا احساس و تصویری غایب برای حواس، توسط تصویر یا شیء است» (ستاری، ۱۳۶۶: ۸). ممکن است شخصیت، مکان، ادا، رنگ یا هر چیزی به عنوان نماد به کار رود و علاوه بر معنای ظاهری، معنای تلویحی دیگری نیز دربر داشته و تفسیرپذیر باشد. برخی از نمادها خیال‌انگیز و غیرقابل اعتماد هستند؛ یعنی «در عین حال که نقش اصلی و طبیعی خود را بازی می‌کنند، در مسیر داستان آرام‌آرام معنی دیگری را نیز در خود می‌پرورانند» (همان: ۳۹). در ادبیات داستانی معاصر فارسی، دوره‌هایی که حکومت، بیشتر بر روشنفکران و اهل قلم فشار می‌آورد و قدرت سانسور بیشتر بود، مثلاً در دوره دیکتاتوری رضاخانی یا در دوره اختناق پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، نویسندگان بعضی اوقات نمی‌توانستند مفاهیم خود را به طور صریح و روشن بیان کنند. آن‌ها از شیوه غیر صریح و مجازی، مانند نماد بهره می‌بردند و از این طریق موضوعی را تحت پوشش موضوع

دیگر و چیزی را برحسب چیز دیگر بیان می‌کردند. همچنین صحنه‌ها و مفاهیمی را با توسل به نشانه و نمونه پیش می‌کشیدند (رک: میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۴۳).

دولت‌آبادی در *زوال کلنل* گاه با مفاهیم عینی و بیان آشفتگی بیرونی، طوفان درونی خود را القا می‌کند. این تصاویر عینی به‌مثابه نمادهایی هستند که نماینده اندیشه‌ها و احساساتی محدود به ذات نویسنده نیستند؛ بلکه نمادهایی جهانی، گسترده و عام و آرمانی‌اند و نویسنده تلاش می‌کند به فراسوی واقعیت و جهانی آرمانی راه یابد؛ بنابراین خاطرات گذشته را از درون واقعیت امروزی بیرون می‌کشد و آن‌ها را به زبان نمادین بیان می‌کند. «نمادگرایی در این داستان، از دو جنبه قابل بررسی است: نخست، تعبیر و تفسیر نمادین عناصر، رخدادها و اجزای زبانی در سطح خرد که به خواننده اجازه می‌دهد بسیاری از واژگان، گفت‌وگوها، اشیا و رخدادها را نماد مفاهیم کلی‌تر تلقی کند. دیگری، در نظر گرفتن کلیت داستان به‌عنوان موقعیتی نمادین که در آن، خواننده می‌تواند ورای داستان اولیه و ظاهری که شخصیت‌های مختلف در حال نقش‌آفرینی هستند، لایه‌هایی زیرین برای داستان در نظر بگیرد که در آن، مفاهیم و موقعیت‌های کلی، معانی دیگری را به ذهن متبادر می‌کنند» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۵).

اشیایی مثل کلاه یا مجسمهٔ امیر کبیر که امیر می‌سازد، حتی عکس کلنل که همیشه گوشهٔ اتاق کلنل هست، فقط شیء نیستند، نمادهایی از شکل‌هایی آرمانی‌اند که در پس آن‌ها پنهان هستند.

۱۳-۱. کلاه

کلاه برای محافظت، دلیل دینی، ایمنی و حتی مُد مورد استفاده قرار می‌گیرد و نشان‌دهندهٔ پایگاه اجتماعی یا ملیت است. کلاه از گذشته، جزء تن‌پوش‌هایی است که به‌جز کاربرد اصلی‌اش، کاربردهای نمادین بسیاری نیز داشته و از جایگاه رفیعی برخوردار است. بعضی مواقع نماد تفاخر یا طبقهٔ اجتماعی به‌شمار می‌رود. نماد سرافرازی و بزرگی نیز هست. بسامد آن در رمان ۶۰ مورد است. کلنل همیشه نگران این است که کلاهش را جا نگذاشته باشد. در بدترین شرایط، کلاه باید سرش باشد.

«کلاهم را جا نگذاشته‌ام. کلاه روی سرم است...» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۱۲). در واقع کلاه، نماد نظامی بودن و حفظ اصول اوست.

۱۳-۲. باران

باران نماد باروری، رحمت و تبرک الهی است و در ادبیات فارسی، چه شعر چه داستان، جایگاه ویژه‌ای دارد. گاه نمودی از آزادی است. در بسیاری از آثار، آن را «سمبل تازگی، تطهیر، شویندگی، طراوت و نگاه تازه خوانده‌اند. در ادب عرفانی، سمبل تجلی، مکاشفه، شهود، واردات الهی و اشراق دانسته‌اند» (شریفیان، ۱۳۸۴: ۱۱۷). همچنین باران در عین زیبایی و لطافت، یادآور لحظات سخت و ناگوار است و گاهی اوج کار سخت را نشان می‌دهد. علاوه بر این، نماد اشک و آه مردم، قیام و شورش انقلابیون و بیانگر غوغا، جنگ، داد و فریاد، اعتراض و شلوغی حاکم بر جامعه است. واژه باران ۵۵ بار در *زوال کلنل* به کار رفته که حاکی از غوغا و آشفتگی جامعه و پریشانی روحی شخصیت داستانی و فریادی در برابر اوضاع نابسامان جامعه است. تمام وقایع این رمان در شب بارانی رخ می‌دهد. نویسنده با به تصویر کشیدن صحنه بارش باران، خواننده را وارد فضای داستان می‌کند. «این روزها طوری است که انگار خورشید برای همیشه خودش را دفن کرده و جز قطره‌های آزاردهنده و بی‌پایان باران، چیز دیگری نیست» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۳۸). همچنین باران گاهی نماد بی‌رحمی و خراب‌کاری است.

۱۳-۳. شب

«شب نماد دوره لقا، جوانه زدن و فساد است که در روز بزرگ، در هنگام پیدایش زندگی منفجر خواهد شد. شب از تمام بالقوگی‌های هستی سرشار است؛ اما ورود به شب، یعنی بازگشت به بی‌تمایزی، جایی که کابوس‌ها و غول‌ها افکار سیاه را به هم می‌زنند. شب تصویر ناخودآگاه است و در رؤیای شب، ناخودآگاه آزاد می‌شود» (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۵: ۳۰/۴). شب با روح پیوند دارد. در *زوال کلنل*، شب از محوری‌ترین و پربسامدترین تصاویر است. وقایع رمان با شب شروع می‌شود. شب

به دلیل ویژگی سیاهی و ظلمت، علاوه بر مفهوم سیاسی، بیانگر آشفتگی روحی و درونی شخصیت‌ها، یأس و ناامیدی آن‌ها از محیط پیرامون خود و نماد استبداد و خفقان سیاسی و اجتماعی و همچنین «نشان‌دهنده پاره‌ای از احساسات و تجارب آدمی و حامل امری مبهم و دریافتی شخصی است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۷). به عبارتی، نویسنده با این نمادها تجربه‌های غیر ملموس ذهن خود را نشان می‌دهد.

۱۳-۴. نماد شخصیت

هریک از اشخاص *زوال کلنل* را می‌توان نماینده انسان‌های قرن و حتی نماینده نوع انسان تاریخی دانست. امیر، محمدتقی، خضر جاوید، پروانه، حجاج قربانی، فرزانه و خود کلنل، شخصیت‌هایی هستند که هر کدام برای خود تفسیری جداگانه دارند. در این تفسیرها مشخص می‌شود که شخصیت‌های داستان، نمادهای خوبی یا بدی یا نماد کدام قشر از افراد جامعه هستند.

۱۳-۴-۱. امیر

امیر را می‌توان نماد روشنفکری دانست که آرمان‌هایش بر باد رفته و دچار سردرگمی فکری شده است و دیگر به هیچ ارزشی باور ندارد. او هدف و هویت خود را از دست داده است و احساس سرخوردگی می‌کند و این عوامل در او سبب بیزاری از خود و زمانه شده است. احساس ناامنی و تنهایی می‌کند و عقل و خودآگاهی را از دست داده است. او به زیرزمین پدری پناه می‌برد و همسایه ناخودآگاه می‌شود. «من گم شده‌ام و از دست رفته‌ام...» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۸۹).

۱۳-۴-۲. خضر جاوید

خضر جاوید در *زوال کلنل* نقش اساسی ایفا می‌کند. خضر در روایات به عنوان مصاحب و مرشد حضرت موسی (ع) معرفی و از رفتار رازآمیز او یاد شده است. صوفیه او را ولی و پیر طریقت می‌شمارند. در متون ادبی ما نیز بارها به صفت دستگیری و ارشاد او اشاره شده است. خضر راهنمای گمشدگان در ظلمات و تاریکی است. در *زوال کلنل*، خضر جاوید، مأمور مخفی جاودانه و نابودنشده تصور شده

است. او قبل از انقلاب مأمور ساواک بوده است و بعد از انقلاب فقط نقاب عوض می‌کند و به کار خود ادامه می‌دهد. «امیر تصور می‌کند او را طلسم کرده و زبان او را بسته» است (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۵۸). دولت‌آبادی بارها با استعارهٔ ته‌گمیه و تعریض، او را خضر پیامبر و خضر جاوید خطاب می‌کند که به‌جای راهنمایی و هدایت، باعث گمراهی و تاریکی، از خودبیگانگی و افول جسمی و ذهنی شخصیت‌ها به‌خصوص امیر و پروانه شده است. خضر جاوید باعث شد امیر کاملاً منفعل شود، علاقه‌اش را به زندگی از دست بدهد و از زندگی کناره‌گیری کند. کلنل به دنبال دور کردن خضر از امیر است.

۱۴. تلمیح

تلمیح در زبان فارسی، یعنی «به گوشهٔ چشم اشاره کردن. در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در ضمن کلام، به داستان یا مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۰۶). دولت‌آبادی در *زوال کلنل* از وقایع و شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای بهره برده است. این نشان‌دهندهٔ تسلط نویسنده بر تاریخ و مهارت او در درج آن در داستان خویش است. «نگاه کلنل به **مصدق** پیر افتاد که هنوز بر روی زمین نشسته بود و خود را در پتوی سربازی کهنه‌اش پیچیده بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۲: ۲۰۴). تلمیح به شخصیت تاریخی **مصدق** و وقایع تاریخی زمان او دارد. کلنل به مسعود لقب کوچک داده بود که تلمیح به **میرزا کوچک خان جنگلی** و قیام او دارد. نویسنده در خلق شخصیت امیر و محمدتقی، گوشهٔ چشمی به زندگی امیر کبیر داشته است. «سرانجام نوبت **امیر کبیر** بود. آرام و ساکت، همان جایی که ایستاده بود، زانو زد، انگار که روی جانماز قرار داشت یا روبه‌روی چوبهٔ اعدام بود. خود را با دستان خود بر سنگ‌فرش قرمزرنگ می‌بست و به زمین نگاه می‌کرد» (همان) یا «خنجری خاکستری‌رنگ که از **خون دادویه** قرمز شده...» (همان: ۲۰۴). اشاره به اولین ایرانی دارد که در دوران حضرت محمد (ص) به دین اسلام گروید. پس از

رحلت پیامبر (ص) به او خیانت شد و به قتل رسید. «آخرین ضربه‌ام طوری بود که انگار می‌خواهم او را مانند شغاد به دیوار بچسبانم» (همان: ۱۰۲). تلمیحی به داستان شغاد، برادر رستم دارد. «من همچنان که دوباره و صدمین بار مشغول خواندن قصه منوچهر، سلم و تور و ایرج بودم... من آن‌چنان به این داستان‌ها خو گرفته بودم که تصور می‌کردم خودم هم در زندگی این شخصیت‌ها گیر افتاده‌ام» (همان: ۱۴). از تلمیح برای ایجاد تصویر بهتر در ذهن مخاطب استفاده کرده است.

۱۵. براعت استهلال

براعت استهلال، «نوعی حسن مطلع است؛ متنها مضمون مطلع با مقصود و منظور اثر، تناسب و هماهنگی دارد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۱۵۱). نویسنده با انتخاب عنوان «زوال کلنل»، تداعی گر تباهی، مرگ، پوچی و سرگردانی است. به بیان دیگر، این عنوان، فلسفه بدینانه‌ای را پیش می‌کشد که هیچ چیزی مناسب‌تر از صحنه مه‌آلود و مبهم که تمام خطوط زندگی در میان آن محو شده است و محیطی بهتر از تاریکی به ذهن نمی‌رسد. رمان با جملاتی مانند خانه خراب و کهنه، عصر بارانی، لحظات بی‌رحم شب، ساعت‌های قدیمی و از کار افتاده، پنجره قدیمی شکسته شده و مه گرفته، حیاط خیس و باران زده، انعکاس کم‌رنگ لامپ نئون حجله شهدا که مانند نور ماه صورت کلنل را روشن کرده، همچنین بازتاب آن نور روی رنگ سبز زیتونی و... شروع می‌شود که نشان می‌دهد بدینی بر کل رمان سایه افکنده است و با ماجرای دردناک و سراسر یأس آلود روبه‌رو هستیم.

نتیجه‌گیری

رمان *زوال کلنل* مربوط به تاریخ دورانی پر از تلاطم‌ها و نابسامانی است که نویسنده به شیوه جریان سیال ذهن و با کمک تداعی، احساس و تخیل، حالات روحی را در آزادی کامل، با موسیقی کلمات و با آهنگ و رنگ و هیجان به تصویر کشیده

است. او ضمن ارائه تصویر واقعی جامعه، آن را با فضایی وهم آلود، مبهم و مرگ‌اندیشانه به مخاطب ارائه می‌دهد. عرصه ورود عناصر شعری برای نویسنده گسترده است. نویسنده از صور خیال به‌ویژه تشبیه برای تقریر حال مشبه و احساسات درونی بهره برده است. تشبیهات از لحاظ طرفین تشبیه، بیشتر حسی به حسی و مفرد به مفرد یا مفرد به مرکب یا مرکب به مرکب هستند. همچنین نویسنده برای بیان مفاهیم انتزاعی، از تشبیه عقلی به حسی استفاده می‌کند. منظره پردازی هوای بارانی و مه آلود، تاریکی هوا و ترس، در کانون توجه هستند. این فضاها زندگی درونی شخصیت‌ها، تمامی احساسات و اندیشه‌های آنان را از نزدیک تحت تأثیر قرار می‌دهد. در این رمان، تصویر زوال و تباهی بر همه تصاویر غالب است. درون‌مایه تصویری این رمان، ترس، اضطراب و کابوس و پوچی است که نویسنده با استفاده از تشخیص، استعاره و عناصر زیباشناختی به بیان آن می‌پردازد. همه این‌ها تابع نگرش سیاه و احساس حضور دردناک آدمی در هستی، مرگ‌اندیشی و تردید است. با بررسی‌های انجام‌شده، میزان استفاده از انواع تشبیه به صورت نمودار زیر است:



نمودار ۱

درصد به کارگیری تشبیه، استعاره و کنایه در زوال کلنل به صورت نموداری به شکل زیر است:



نمودار ۲

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.
- اسحاقیان، جواد (۱۳۷۸)، **از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان**، تهران: نشر هیلا.
- اسدی، علی‌رضا و سارا حسینی (۱۳۹۸)، **کارکرد تشبیه در فضاسازی رمان سمفونی مردگان**، فصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، دوره ۱۰، شماره ۱۹، صص ۲۵-۵۰.
- اسلامی، شهرام و کاظم امیری (۱۳۷۴)، **نظریه زیباشناسی تنودور آدورنو**، بوطیقای نو، ج ۱، به کوشش منصور کوشان، تهران: شرکت فرهنگی هنری آرست.
- افلاکی، علی (۱۳۹۲)، **جستاری در زیبایی‌شناسی نسبت تصویر با ادبیات**، باغ نظر، دوره ۲، شماره ۳، صص ۲۱-۲۶.
- اکو، امبرتو (۱۳۸۳)، **استعاره از نگاه ادبیات سنتی اروپایی**، فلسفه و نشانه‌شناسی، ترجمه فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر.
- باختین، میکائیل (۱۳۷۴)، **زیباشناسی و نظریه رمان**، بوطیقای نو، ج ۱، به کوشش منصور کوشان، تهران: شرکت فرهنگی هنری آرست.
- بیات، حسین (۱۳۸۷)، **داستان‌نویسی جریان سیال ذهن**، تهران: علمی و فرهنگی.
- بیردزلی، مونروسی و جان هاسپرس (۱۳۹۲)، **تاریخ و مسائل زیباشناسی**، ترجمه محمدحسین حنایی کاشانی، ج ۴، تهران: هرمس.
- دولت‌آبادی، محمود (۱۳۹۲/۲۰۱۴)، **زوال کلنل**، تهران: نشر گردون.
- شریفیان، مهدی (۱۳۸۴)، **نماد در اشعار سهراب سپهری**، پژوهش‌نامه علوم انسانی، شماره ۴۵ و ۴۶، صص ۱۱۳-۱۳۰.
- شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۴-۱۳۸۸)، **فرهنگ نمادها**، ج ۴، ترجمه سودابه فضاییلی، تهران: جیحون.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲)، **معانی و بیان**، تهران: سمت.
- _____ (۱۳۷۰)، **بیان**، ج ۱، تهران: فردوس.

- سنگری، محمدرضا (۱۳۸۲)، **دریچه‌ای به زیباشناسی داستان**، رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶۶، صص ۱۶-۲۱.
- سلیمانی، محسن (۱۳۶۹)، **چشم در چشم آینه**، تهران: امیرکبیر.
- ستّاری، جلال (۱۳۶۶)، **رمز و مثل در روان کاوی**، تهران: توس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، **صور خیال در شعر فارسی**، چ ۱۵، تهران: آگه.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۷)، **بلاغت تصویر**، چ ۵، تهران: سخن.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳)، **بدیع (از دیدگاه زیباشناسی)**، تهران: سمت.
- کرّازی، میر جلال‌الدین (۱۳۶۸)، **زیباشناسی سخن پارسی**، ج ۱، چ ۱، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- گوتر، اران (۱۳۹۵)، **فرهنگ زیباشناسی**، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۴)، **ادبیات داستانی**، چ ۷، تهران: سخن.
- وزیری، علی نقی (۱۳۶۳)، **زیباشناسی در هنر و طبیعت**، چ ۱، تهران: هیرمند.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چ ۱، تهران: اهورا.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰)، **قطب‌های استعاره و مجاز (ساختارگرایی، پساساختارگرایی و مطالعات ادبی)**، به کوشش فرزانه سجودی، ترجمه کوروش صفوی، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.