نوای نقال در کلیدر

محمدرضا قانون‌پرور

آیا تاکنون صدای قصه‌گو یا شاعر را از لابه‌لای خطوط منقش بر صفحه؛ از لابه‌لای واژه‌ها، عبارات و جمله‌ها شنیده‌اید؟ منظور فقط زیری و بمی صدا نیست. اینجا منظور آهنگ و نوای آن صداست و نه فقط چیزی که از معانی و مفاهیم متن داستان یا شعر درک می‌کنیم، بلکه چیزی است که شاید بشود از آن به «موسیقی» صدای قصه‌گو یا شاعر تعبیر کرد که گاهی شاد است و گاهی غم‌انگیز، گاه پرهیجان و گاه آرام. مثل موسیقی متن یک فیلم سینمایی که به فضای داستان و رنگ‌آمیزی صحنه‌ها و شخصیت‌ها کمک می‌کند و در مواقعی حتا بر آن‌ها چیره می‌شود. این همان خصوصیتی است که اغلب در خواندن شعر و هر از گاه در داستان ما را وا می‌دارد سطری یا قطعه‌ای را با صدای بلند بخوانیم و آن «موسیقی» یا نوای صدای شاعر یا نویسنده را که در «گوش مغزمان» می‌شنویم به گوش تن نیز بشنویم. اینجاست که ما حتا شاعر را به چشم دل می‌بینیم که گویی در برابر ما نشسته و شعر خود را با صدای رسا و آهنگی مناسب می‌خواند البته آهنگ و صدایی که در تصور داریم ممکن است همگون با لحن صدای خود شاعر یا نویسنده نباشد و در مواردی مثلاً به مناسبتی صدای شاعری را شنیده‌ایم که شعر خودش را خوانده اما نوایی که در تخیل شنوایی ما بوده کاملاً با تجربه عینی صدای شاعر تفاوت دارد. این به خصوص در قرن ما با نوارهای ضبط صوت و ویدئو و رادیو و تلویزیون زیاد اتفاق می‌افتد. اولین باری را که صدای احمد شاملو یا مهدی اخوان ثالث یا فروغ فرخزاد را از نوار شنیدید، به یاد بیاورید.

از این بگذریم و به «کلیدر» بپردازیم. یعنی صدا، آهنگ، موسیقی یا نوای «کلیدر». در «کلیدر» البته این موسیقی متن همان طنین صدای راوی داستان است، یا شاید بگوییم طنین صدای قصه‌گو

یا به قولی نقال که گاه شاد است و گاه غم‌انگیز، گاه پرهیجان و گاه آرام، گاه صدای آهنگ صدای رزمجوی رجزخوانی را دارد و گاه عم صدای نوحه‌خوانی را. گاه بسان فریادی در دشتها و کوه‌های خراسان می‌پیچد گاه فریادی است در میان طوفان و باد.

روی صحنه کتاب البته این «موسیقی» چیزی است فرّار که نمی‌شود با تحلیل و نقد نثر و سبک یا ساخت و دیگر عناصر داستان انگشت رویش گذاشت و تجزیه و تحلیلش کرد. چیزی است که در هوا و فضای نامرئی داستان وجود دارد که نمی‌بینیش ولی می‌دانی که هست. تنها شاید در مقام مقایسه بتوان ردپایی از آن دید (یا شنید). اینجا سعی خواهیم کرد با چند مقایسه این ردپا را بیابیم و اگر شدنی است (یعنی بتوانیم) ببینیم تأثیرش چیست و آیا چیزی بر معنی و مفهوم داستان می‌افزاید یا نه؟

درباره‌ی روال روایت «کلیدر» گفته شده که شبیه به نقالی است، یعنی نقالی قهوه‌خانه‌ای و این حرف شاید زیاد از حقیقت دور نباشد، دست کم در مورد جاهایی در داستان. اگر این چنین است شاید بتوان گفت آن «موسیقی» همان آهنگ لحن نقال است که به‌خصوص در قسمت‌های روایتی و شاید توصیفی و توضیحی (و نه الزاماً در نقل قول‌های مستقیم آدم‌ها) به گوش خواننده می‌رسد.

طبیعی است که وقتی از این «موسیقی» در متنی صحبت می‌کنیم منظور این نیست که مثلاً چیزی غیر از ترکیب اجزای زبان یعنی واژه‌ها و عبارات و چگونگی ترکیب آن‌ها در انتقال این «موسیقی» به خواننده از طریق نثر دخالت دارد. نهایتاً زبان همان عامل ناقل این موسیقی است و سبک و روش ترکیب واژه‌ها و جمله‌بندی هر نویسنده به وجود آورنده آن است.

در بررسی «کلیدر» بیشتر ناقدان توجه خاصی به نثر دولت‌آبادی در این داستان داشته‌اند. به‌طور قطع می‌توان گفت که نویسنده در این اثر به تجربه پرداخته و از تلفیق گویش خراسانی با نوآوری‌هایی در ساختمان و کاربرد واژه‌ها کار موفقی را به انجام رسانیده است. البته کارهای تجربی با نثر داستانی در ادبیات معاصر ایرانی منحصر به دولت‌آبادی نیست. پیشکسوتان این تجربه‌ها مانند محمدعلی جمالزاده، با استفاده از کلام عامیانه و صادق هدایت و بزرگ علوی با ساده‌نویسی و هموار کردن راه زبان داستان‌نویسی برای نسل‌های آینده بوده‌اند. بعد از این‌ها نام‌آورانی چون صادق چوبک، جلال آل احمد و هوشنگ گلشیری هر یک تجربه‌هایی در این زمینه داشته‌اند.

نثر جلال آل احمد، برای مثال، به‌طور کلی و به‌ویژه در بعضی از داستان‌های کوتاه و در داستان‌های بلند «مدیر مدرسه» و شاید «نفرین زمین» و نیز در مقالات اجتماعی‌اش مانند «غرب‌زدگی» نثری است نسبتاً خشن، قاطع و مؤثر با جمله‌ها و عبارات کوتاه. به همین دلیل موسیقی آن (اگر بشود آن را موسیقی خواند) خشن به نظر می‌رسد و صدای عصبانی آل احمد را از آن می‌شنویم. این اما همیشه این‌طور نیست. همین جمله‌ها و عبارات کوتاه گاه حالتی شاعرانه می‌یابند، حالتی عاطفی با زمزمه‌های موسیقی مانند:

«لباس احرام را از مدینه پوشیده بودیم. و مراسم مسجد و بعد سوار شدن و آمدن و آمدن. سقف آسمان بر سر، و ستاره‌ها چه پایین، و آسمان عجب نزدیک. و عقرب سخت روبه‌رو نمایان... و من هیچ شبی چنان بیدار نبوده‌ام و چنان هشیار به هیچی. زیر سقف آن آسمان و آن ابدیت، هرچه شعر که از بر داشتم خواندم ـ بزمزمه‌ای برای خویش ـ و هرچه دقیق‌تر که توانستم در خود نگریستم تا سپیده دمید.»[1]

که از جملات و واژه‌های منقطع و تلگرافی، صدای زمزمه‌ی گوینده که شعر می‌خواند به گوش می‌رسد و این همان موسیقی «خسی در میقات» است که از لابه‌لا و از طریق این سطور واژه‌ها می‌شنویم و گاه بر دل می‌نشیند چون زمزمه‌ای است شخصی و خصوصی، حتا شخصی‌تر از صدای شاعران از طریق «من» شعرشان.

مثالی دیگر بیاوریم از نویسنده‌ای دیگر. باز از تجربه‌های قبل از دولت‌آبادی و «کلیدر»، کارهای ابراهیم گلستان را باید نام برد و «موسیقی» ویژه زبان داستانی او را. گلستان با کاربرد وزن و تکرار فعل، آهنگی در نثر خود ایجاد می‌کند که در تمام داستان ادامه می‌یابد و به آن رنگ بی‌طرفانه و به‌خصوص طنزآمیز و حتا طعنه‌آمیزی می‌دهد. این هم در مورد داستان‌های کوتاه گلستان و هم در رمان بلندش «اسرار گنج دره‌ی جنی»، صدق می‌کند و نیز در مورد فیلم‌هایش که در آن‌ها هم کوششی در خلق این «موسیقی زبانی» دارد و بازیگران با صدایی موزون و یکنواخت جملاتی را که اغلب نوعی قافیه دارند ادا می‌کنند. نگاه کنیم به قطعه‌ای از داستان کوتاه «سفر عصمت»:

«وقتی که سربرداشت چشمش به نور توی حرم خو گرفته بود، و هر چیز شسته بود، رفته بود، و جز او نبود. انبوه مردمی که زیر رواق بلند در رفت و آمد خود بودند انگار خلوت او را بر هم نمی‌زدند. انگار هیچ کسی هرگز از آستانه تجاوز نکرده بود. هرگز نگاه به حد حرم نرفته بود، و مرقد پیوسته پاک مانده بود، و از هر نفوذ دور، باکره. اکنون انگار او رسیده بود، و هرکس که بود او نبود، و او بود و ربط بلافصل با وجود، یا محجری که مرکز حرمت بود و گریست.»[2]

در جمله اول واژه‌های «نور»، «توی»، «خو»، «بود»، «او» (دوبار) و «نبود» آهنگ یک نواختی به جمله می‌دهند به‌طوری که گویی حتا بر مفهوم آن غلبه می‌کنند. در جملات بعد هم باز «بود» چندین بار تکرار شده و ترکیبات یا فعل‌های «نکرده بود»، «نرفته بود»، «مانده بود» و «رسیده بود» کار ردیف شعری را انجام می‌دهند.

گرچه آهنگ این نثر به گوش دلپذیر است ولی شاید بشود گفت آهنگی است «مصنوعی» که نویسنده عمداً به عنوان چاشنی به داستان افزوده است و ما همیشه از آن آگاهیم. این آهنگ در جاهایی چنان پرطنین است که از فهم خود داستان جلوگیری می‌کند و ما مجبوریم قطعه‌ای را دوباره بخوانیم. این آهنگ موزون در اشعار عامیانه و کودکان در اشعاری مانند «پریا» ی احمد شاملو که در آن از اشعار عامیانه استفاده شده دیده می‌شود و اثر مشابهی در خواننده دارد.

---

۱) جلال آل احمد، «خسی در میقات»، تهران، چاپخانه خوشه سال ۱۳۳۵، ص ۸۳-۸۲.

۲) ابراهیم گلستان، «سفر عصمت» از مجموعه «جوی و دیوار و تشنه». چاپ سوم ۱۳۵۱، چاپخانه میهن، ص ۷۰-۶۹.

در «کلیدر» بر خلاف آثار گلستان، موسیقی نثر یا نوای صدای راوی یا نویسنده با آنچه در داستان اتفاق می‌افتد، با حوادث و صحنه‌ها، با حالات عاطفی شخصیتها و روابط آن‌ها همگون است. در یک‌جا این نوا کم کم بلند و بلندتر می‌شود تا صحنه رویارویی و رزم یا کشمکش را همراهی کند و جای دیگر «موسیقی» آرام متن صحنه عاشقانه‌ای است، در یک‌جا از آن غرش باد و طوفان را می‌شنویم و در جای دیگر زمزمه‌ی جویباری را در طبیعتی زیبا. در مقایسه با «موسیقی مصنوعی» نثر گلستان. «موسیقی» «کلیدر» طبیعی است و به فهم روایت کمک می‌کند. نگاه کنیم به چند نمونه. نمونه اول از شب فرار «شیرو»ست از خانه برای ملاقات با «ماه درویش»:

«شیرو صدای قلب خود را می‌شنود. شیرو زبان قلب خود را می‌شناسد. شیرو فشار زایش فرزند را حس می‌کند. شیرو می‌داند که پای در پله تازه‌ای می‌گذارد. شیرو با چشم قدم برمی‌دارد. شیرو می‌داند عطش عشق او را به دوزخ هم بتواند کشاند.شیرو پیشاپیش رنگ خون خود بر خنجر برادر می‌بیند.شیرو مردانه دل به سفر داده است. شیرو خواهر گل‌محمد است. شیرو چیزی از برادر کم نمی‌آورد. شیرو نمی‌خواهد چیزی از برادر کم بیاورد.»[۱]

و از لابه‌لای این توصیف حالت شیرو صدای راوی است و آهنگ صدای او که ما می‌شنویم. این همان آهنگ صدای نقال است که در جایی دیگر بعد از کوشش نافرجام «کلمیشی‌ها» برای ربودن «صوقی» و کشته شدن «حاج حسین چارگوشلی» و «مدیار» نیز می‌شنویم:

«خسته و مانده و دردمند، بر بستر آغوش‌مال مهتاب، گل‌محمد می‌راند. می‌راند و ندانسته با خود می‌خواند. نه با هرای و بانگ، از آن‌گونه که چوپانان گله فریاد می‌کنند. به جان ناله و دردمند می‌خواند، گل‌محمد. آوایی به درد در ژرفای جان. و گاه خروشی به چشم که در تنوره‌ی دل می‌پیچد. دیگر صدا نیست. تن و هفت بند تن صداست. فریادی خاموش بر گستره‌ی شب و دشت. اقبالی از هیاهوی در هم فرو کوفته. تیره پشت از درد تیر می‌کشد. غم!»[۲]

حال نگاه کنید به وصفی از بادهای کویری:

«باز این باد برخاسته بود. می‌وزید، می‌نالید و خاک را بر می‌آشفت، در هم می‌پیچاند، به خاک در می‌آمیخت، می‌غلتاند، می‌غلتید و همچون نمدی که در هم بلولد بر دشت می‌لولید. تن بر بیابان سوخته می‌مالاند و بوته‌های برکنده مره را با خود می‌دواند. دور می‌شد و موج خاک در هر پناه فرو می‌نشاند و باز سینه به زمین می‌سایاند.در هیزم و بوته چنگ می‌انداخت، لوله می‌شد و می‌لولاند، بالا می‌رفت تاب می‌خورد و از ضخامت خود ابری بر چشم ستاره می‌کشید. جا را تنگ می‌کرد، خانه را تنگ می‌کرد، دل را تنگ می‌کرد.»[۳]

دولت‌آبادی هم مثل گلستان از واژه‌ها و عبارات وزن و قافیه می‌سازد و از نوای نشان دادن برای قدرت باد استفاده می‌کند، ولی آنچه نوا و آهنگ نثر کلیدر را از «موسیقی» داستان‌های گلستان متمایز می‌کند همانا همگونی مطلب و صداست. و به نمونهٔ دیگری بنگریم از آخر داستان

۱) محمد دولت‌آبادی «کلیدر» چاپ چهارم تهران نشر پارس ۱۳۶۴، ص ۱۴۸.
۲) «کلیدر»، جلد اول، ص ۱۸۶-۸۷.
۳) «کلیدر»، جلد اول، ص ۷۴.

بعد از کشته شدن «گل‌محمد»ها بدست نیروهای حکومتی و اربابان، صحنه‌ای که یادآور «شام غریبان» است با نعشهای یاغیان کشته شده که به سوی شهر برده می‌شوند:

«مردم دیه‌ها به پیشواز نمی‌آمدند، یا دست کم شادمانه به پیشواز نمی‌آمدند. بسا مردم که بر سر راه‌ها می‌ایستادند، می‌نگریستند و می‌گریستند و کشندگان را به دل نفرین می‌کردند. همه از این رو بود اگر اردو درنگ نمی‌کرد و یکسره می‌گذشت تا پیش از غروب آفتاب خود را به شهر برساند.... پس اردوی جهان و همدستانش پیش از آن‌که به شهر ورود کنند بجز یک سر بریده، سه مرد بسته بر لنگه‌های در و سه زن خاموش که بر جماز نشانده بودند، کسی را همراه خود نداشتند»[1]

نوای صدای نقال در این‌جا آرام‌تر است و حالتی عزازده دارد. انگار که حتا صدای دهل و سرنای دسته عزا را (که در اصل برای جشن پیروزی بر یاغیان بره نداخته‌اند) می‌شنویم که « نوای شادمانه نبود... ساز و دهل آوایی حزین یافته بودند. نوا هم ضرب گام‌هایی بود که برداشته می‌شد، و این خود نوای چمری را می‌مانست.»

صدا و نوایی را که صدا و نوای نقالش خواندیم و در سراسر «کلیدر» شنیده می‌شود همان است که برای برخی از منتقدان این رمان به حضور مزاحم راوی «دانای کل» و یا «عنصر دانستنی.... که به شکل بدی وارد رمان شده است» تعبیر شده است.[2] ما در این‌جا کار به بدی یا خوبی این عنصر «مزاحم» نداریم. سئوال ما مربوط به عمل‌کرد «موسیقی» یا نوای صدای راوی است در «کلیدر».

گفتیم که شاید با مقایسه بشود ردپایی از این «نوا» پیدا کرد و عمل‌کرد آن را روشن نمود. فرق اساسی بین کاربرد نثر موزون گلستان و طرز کار دولت‌آبادی در برداشت یا برخورد هر یک نسبت به داستانی است که هرکدام می‌آفرینند. گلستان سعی بر این دارد که یک شاهد بی‌طرف باقی بماند و آهنگی که به نثر خود اضافه می‌کند عاملی است که عمداً به‌صورتی «مصنوعی» به کار می‌گیرد به طوری که همیشه و در هر لحظه توجه خواننده را به «مصنوعی» بودن دنیای داستانی آفریده خود جلب کند. به‌همین دلیل، برخلاف سعی نویسنده بر بی‌طرفی و ایجاد فاصله بین هنرمند و اثر هنری، خواننده، دائماً از حضور او در داستان آگاه است و این به سبب وجود آهنگ موزون نثری است که با مضمون نوشته رابطه‌ی مستقیم ندارد. از طرف دیگر در کلیدر، دولت‌آبادی ادعایی بر بی‌طرفی در گفتن داستان ندارد و حتا در جای جای داستان راوی با ضمیر اول شخص مفرد وارد داستان شده و مثلاً از قهرمان کتاب به عنوان «گل محمد من» یاد می‌کند در این‌جا حضور راوی در داستان نه این‌که فقط مزاحم نمی‌نماید، بلکه خصوصیتی ممتاز به آن اضافه می‌کند. این خصوصیت ممتاز همان نوای گرم صدای قصه‌گوی سنتی و نقال است که دولت‌آبادی چاشنی رمان خود کرده و با این کار به آن حیاتی نو بخشیده است.

---

۱) «کلیدر»، جلد دهم، ص ۲۸۲۵-۲۶.

۲) نسیم خاکسار، «کلیدر» رمانی ماندنی در ادبیات معاصر ایران، «چشم‌انداز» شماره ۲ بهار ۱۳۶۶ ص ۷۰. همچنین نگاه کنید به هوشنگ گلشیری، «حاشیه‌ای بر کلیدر» نقد آگاه، انتشارات آگاه تهران پاییز ۱۳۶۱ ص ۶۲-۳۸.