مجلّهٔ جستارهای ادبی (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی سابق)، علمی- پژوهشی، شمارهٔ ١٦٤، بهار ١٣٨٨

دکتر قهرمان شیری (دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی)

کلیدر دولت‌آبادی و فلسفهٔ مداخله‌گری در روایت

چکیده

کلیدر دولت‌آبادی از منظر سوّم شخصِ مداخله‌گر به روایت در آمده است. در این شیوه از روایت، راوی با آن که در درون ماجراها حضور فیزیکی ندارد، امّا می‌تواند در هر جا ردّ نگاه و دریافت و احساس خود را بر جا بگذارد. در کلیدر، مداخلهٔ مستقیم در موقعیّتها و واقعیّتها و اظهار نظرهای گسترده در بارهٔ همهٔ جزئیّات وقایع ریشه در همین حقیقت دارد. برخی از منتقدان از جمله هوشنگ گلشیری، این نوع از روایت‌گری را برگرفته از شیوهٔ قصّه‌نویسی و قصّه‌گویی در گذشته‌های دور می‌دانند که با شیوه‌های داستان‌نویسی امروز چندان قرابتی ندارد. امّا حقیقت آن است که مداخله‌گریهای راوی در ماجراهای کلیدر، دلایل بسیار دارد که شماری از آنها عبارتند از: تجربه آموزی از شیوه‌های گذشته، ایجاد هماهنگی بین صورت و محتوا، برقراری رابطهٔ صمیمانه و مستقیم با شخصیّتها، و تقویّت کردن برون‌دادهای ذهنی و زبانی آدمها در محیطهای روستایی و عشایری.

کلید واژه‌ها: دولت‌آبادی، گلشیری، کلیدر، زاویهٔ دید سوّم شخص، روایت مداخله‌گرانه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقدّمه

باید به این حقیقت اعتقاد قطعی پیدا کنیم که کلیدر دولت آبادی، تا سدهٔ چهارده خورشیدی، بزرگ‌ترین و برجسته‌ترین رمان فارسی در گسترهٔ فرهنگ جهانی بوده است و در آن هیچ تردیدی وجود ندارد. نگارش این رمان به گواهی تاریخ درج شده در پایان آن، پانزده سال طول کشیده است (١٣٤٧ تا ١٣٦٢) و انتشار آن نیز در طول هفت سال انجام گرفته است (١٣٥٧ تا ١٣٦٣). عنوان و

تاریخ دریافت: ١٣٨٧/٣/٢١ تاریخ پذیرش: ١٣٨٧/٨/٢٣

پست الکترونیکی ghahreman_ shiri@ yahoo. com

عبارتهای بعضی از نقدهایی که بر این کتاب نوشته شده است تا حدودی جایگاه بلنـد مرتبـهٔ آن را در ادبیّـات ایـران نشـان مـی‌دهـد: "شـاهکار و برتـرین رمـان"(محمـدعلی جمـال‌زاده)، "اوج رمـان نویسی"(هوشنگ گلشیری)، "رمان عظیم روستایی" (محمد علی سـپانلو)، "عظـیم‌تـرین اثـر هنـری" (پرتو نوری علاء)، "رمانی ماندنی در ادبیّـات معاصـر ایـران" (نسـیم خاکسـار)، "بـزرگ‌تـرین رمـان فارسی" (احسان یارشاطر)، "روایت عشق و رنج" (مجیـد محمـدی)، "تـراژدی عاشـورایی" (حمیـد نوحی)، "آزمـون آتـش و بـازآفرینی عشـق" (محمـد افتخـاری)، "رمـان حماسـه و عشـق" (جـواد اسحاقیان)، "تحول تدریجی از رمان بـه حماسـه" (حـورا یـاوری) (جمـال‌زاده، ۹/۱۹ /۱۳۸۵؛ دولـت آبـادی، ۱۳۷۳، ص ۱۰۷؛ شـیرمحمّدی، ۱۳۸۰: ۵ ـ ٦؛ گلشـیری، ۱۳۷۸: ج۱ ص ۳۲٤؛ نـوری عـلاء، ۱۳٦٤: ۷). رمان عظیمی که رنج و کار، و عشق و ایثار، و حماسه و تراژدی را با روایتی شـبه‌تـاریخی و شاعرانه به تصویر عینی در آورده است و در هنگام نگارش، چنان تأثیری بر نویسنده آن گذاشـته اسـت که می‌گوید : «شاید بشود گفت که من با کلیدر یک بار دیگر متولّـد شـدم در ادبیّـات خـود.» (دولـت آبادی، ۱۳۷۳: ۳٦۲). ناگفته پیداست که خواننده نیز وقتی زمانی بـه نسـبت طـولانی را صـرف مطالعـه کلیدر می‌کند، گویی پاره‌ای از عمر خود را به تجربهٔ آن نوع از زندگی که در دنیـای کلیـدر بـه نمـایش درآمده است اختصاص می‌دهد. از این رو، خوانندگان نیز اغلب از سلوک سـاده و صـمیمی و سرشـار از صداقت و صراحت و عطوفت شماری از شخصیّتها در دنیـای کلیـدر، و حـق‌کشـیها و خشـونتهای مهارگسیخته به وسیلهٔ شماری دیگر، تأثیرات بسیار و ماندگار می‌پذیرنـد و ایـن خصوصـیّت، شـباهت بسیار به خاصیّت تراژدی از نظر ارسطو دارد که معتقد بود، با تأثیرات عاطفی و القـاء تـرس و شـفقت، روح آدمها را تطهیر و تهذیب می‌کند ـ کتارسیس (زرّین کوب، ۱۳٦۹: ۱۰۵ ـ ۱۰٦).

ماهیّت روایت دانای کل

در این حقیقت که کلیدر دولت آبادی با زاویهٔ دید دانای کل به نگـارش درآمـده اسـت هـیچ تردیـدی وجود ندارد. چون در این داستان، راوی علاوه بر بازتاب دادن واقعیّتهای بیرونی، بـا اشـراف کامـل، بـه بازنمایی همهٔ وقایعی که در ذهن و روح تک تک شخصیّتها می‌گذرد نیز می پردازد. شـیوه روایـت در دانای کل، آن چنان که روایت شناسان گفته‌اند، این گونه است که نویسنده به عنوان عقـل کـلّ داسـتان،

«به خود اجازه می‌دهد که نسبت به هر چیزی نظری بدهد و پر حرفی کند.» (میر صادقی، ۱۳٦۷:۲۵۲) و یا «به کلّی گویی، فلسفه بافی، و حتّی به انتقاد از شیوهٔ تفکّر و نحوهٔ رفتار شخصیّتهایش» بپردازد (ایرانی، ۱۳٦٤: ۱٤۲) و به قول لارنس پرین، در این شیوه از روایت، نویسنده با آزادی عمل به هر جا که دلش خواست می‌تواند سرک بکشد و از نیّات، افکار و احساسات شخصیّتها خبر دهد، رفتار شخصیّتهایش را به تحلیل بگذارد و اگر تمایل داشت به تفسیر معنا و مقصود داستانش بپردازد (پرین، ۱۳٦۲: ۷٦). از نظر لارنس پرین نیز ـ که گفته‌هایش از نظر زمانی، بسیار پیش‌تر از پژوهش‌گران ایرانی بازگو شده است ـ نویسنده در این شیوه از روایت، از همه اسرار نهان آگاهی دارد و می‌تواند در بارهٔ هر چیزی، هر چه می‌خواهد ـ چه کم چه زیاد ـ بگوید (همان:۷٦).

منتقد دیگری، این زاویه دید را، «موقعیّت داستانی نقّال» می‌نامد. این عنوان، رواج چندانی در ادبیّات داستانی ایران ندارد و توضیحاتی که او در بارهٔ این شیوه می‌دهد، دقیقاً با زاویهٔ دید دانای کلّ مداخله‌گر تطبیق می‌کند. او می‌نویسد: «در این نوع موقعیّت داستانی، راوی بیرون از داستان، به نقل ماجرا می‌پردازد. یعنی راوی به عنوانِ فردِ آگاه به همه ماجراهای داستان و مسائلِ گذرنده در آن، از جهانِ درون و بیرونِ شخصیّتها هم‌چون دانای کل گزارش می‌دهد، بی آن که خود جزو شخصیّتهای داستان باشد.» (فلکی، ۱۳۸۲: ٦۳).

بر این اساس، روش دولت آبادی در گزینش زاویهٔ دید دانای کل، صرف نظر از ملازمات و ابتکاراتی که خود با این شیوه همراه کرده است ـ به عنوان نمونه ـ همانندی بسیار با رمان *بینوایان* از ویکتور هوگو دارد که یکی از شاهکارهای بی‌نظیر رمان نویسی در قرن نوزدهم میلادی است و نویسندهٔ آن، نزدیک به سی سال از عمر خود را صرف نگارش آن کرده است. در این رمان نیز، راوی از نظر تکنیکی، دور از دنیای روایت و از بیرون، فضای آن را زیر نظر گرفته است و بیش‌تر از شخصیّتهای داستان در روایت حضور دارد. او نیز به ابراز عقیده درباره اتّفاقات و شخصیّتها و سخن‌پردازی درباره فلسفه، تاریخ، اخلاق و دین می‌پردازد. «او هم‌چنین علاوه بر به نمایش درآوردن افکار و نظریّاتش، نفرتها و هم‌دلیهایش بدون کم‌ترین احتیاط، پیرایه و تردید، در پیش چشم خواننده، وی را به حقّانیّت خود و قضاوتش بر مبنای آن چه به آن می‌اندیشد، می‌گوید و عمل می‌کند، معتقد می‌سازد.» (بارگاس یوسا، ۱۳۸۲: ۷۷) در همان حال، روش دولت آبادی کاملاً در تعارض با روش

گوستاو فلوبر است که به شدّت خواهان نامرئی و بی طـرف و بـی احسـاس بـودن راوی در روایـت است و توضیح و تفسیر و قضاوت را مانع از توهّمِ خود اتّکایی و طبیعت عَرَضی و اسـتنتاجی داسـتان می‌داند. (بارگاس یوسا: ۱۳۸۲، ۷۵) فلوبر در نامه‌های خود بارها بر این حقیقت تأکید می‌کند کـه«نبایـد هیچ جا احساسات و عقایدم را بیان کنم.» (همان:۲۷۹) او در یک جا می‌گوید: «سعی می‌کنم کـارم بـی عیب و نقص باشد و به لحاظ هندسی خـطّ مسـتقیمی را دنبـال کـنم. نـه تغزّلـی در کـار اسـت و نـه تفسیری. شخصیّت نویسنده غایب است.» (همان:۲۷۸) و در جای دیگر می‌گوید: «پـانزده سـال اسـت که دارم مثل قاطر کار می‌کنم. تمام زندگیم را با نوعی یـک‌دنـدگی دیوانـه‌وار گذرانـده‌ام و احساسـات دیگرم را در قفسی گذاشته و درش را قفل کرده‌ام و فقط گاه گـاهی، آن هـم محـض تنـوّع سراغشـان رفته‌ام.» (همان: ۲۸۰).

ویژگیهای دانای کل در کلیدر

دولت‌آبادی در کلیدر، خود را با ملازمات و محدودیّتهای مرسوم در سوّم شخص و دانای کـل، کـه در داستانهای دیگران به کار گرفته شده است نه تنها تطبیق نمی‌دهد بلکـه در پـی آن اسـت کـه امکانـات روایی گذشته را نیز با آن ادغام کند و یک شیوهٔ کاملاً دیگرگونه و همسو با آن دنیای خاصّی به وجـود آورد که در تطابق با تعلّق تاریخی و خاستگاه اجتماعی و جغرافیایی ماجراها باشـد. بـرای ایـن کـار، او زاویهٔ دید دانای کل را در اختیار یک راوی با اختیارات تام و مطلق قرار مـی‌دهـد کـه عـلاوه بـر راوی بودن، نقشی شبیه به یک شخصیّت مرئی و نامرئی را نیز در روایت بازی می‌کند و می‌تواند بـه راحتـی خود را به درون آدمها نیز وارد کند و به مکالمات ذهنی با آنهـا بپـردازد. ایـن راوی کـه همـهٔ مقـدّرات روایت را در اختیار دارد، به عنوان یک من غالب و قدرتمند کـه در همـه جـای داسـتان حضـور دارد، می‌تواند خود را به راحتی در نقش همان سه ضمیری که در زبان و زندگی و زاویه‌هـای دیـد داسـتانی داریم ظاهر کند و از زبان آنها صحبت کند و در همان حال، خـود نیـز شخصـیّتی مسـتقل در روایـت داشته باشد. آن راوی، می‌تواند گاه در نقش "من" ظاهر شود و در درون‌کاوی آدمهـا مسـتقیماً مداخلـه کند و حرفهایی بر زبان آنها بگذارد که گاه فراتر از شخصیّت آنهاست و گـاه اشـراف آنهـا را بـر همـه چیز به‌خصوص بر استدلال‌گریها و بازتاب حالات روانی و بازکاوی همـه جوانـب یـک موضـوع، آن

هم با زبان‌آوری تمام افزایش دهد؛ و گاهی نیز نقش روایت‌گر را بر عهده بگیرد و از منظر سوّم شخص به همه جا سرک بکشد و به توضیح و تحلیل و بررسی و اظهارنظر دربارهٔ همه چیز بپردازد؛ و گاه نیز نقش سوّمی را بپذیرد که عبارت است از مکالمه با شخصیّتها از منظر دوم شخص؛ مکالمه‌هایی که اغلب جنبه خطابی دارند و با عتاب و خطاب و تذکّر و یادآوری و پرسش و ستایش و حتّی توضیح و تحلیل ـ یعنی همه کنشهای عادّی و متداول در روایت سوّم شخص ـ همراه است. اما ویژگی بارز این زاویهٔ دید صداقت و صمیمیت و احساس و عطوفت است. در این قسمتهاست که گویی این راوی حاضر در همه جا، نقشی شبیه به یک شخصیّت عینی را بازی می‌کند و از کتمان حضور خود در روایت نیز ابایی ندارد. در این جاها بیش‌تر از آن مداخله‌گریها و اظهارنظرها، قاعده‌های حاکم بر روایت سوّم شخص و دانای کل نقض می‌شود. بر اساس همین هنرنماییهای تمام عیار و متنوّع است که دولت آبادی، به قول میرعابدینی «استاد نقاشی جمع مردم در موقعیّتهای مختلف» می‌شود و صحنه‌های کم‌نظیری چون صحنه‌های درو، مرگ گوسفندان، حمّام رفتن اهالی قلعه چمن، عروسی اصلان و... در ادبیّات فارسی به وجود می‌آورد (میرعابدینی، ۱۳۷۸/٦/۸) و باز به دلیل همان مداخله‌گریها و بازکاویهای گسترده در درون و برون آدمها و واقعیّتها و موقعیّتها است که داستان ابعاد مختلف هستی شناسی، روان شناسی، جامعه شناسی، مردم شناسی، و نگرش تاریخی و سیاسی پیدا می‌کند. «داستان بر تضّادی بنا می‌شود که نخست بین گل محمّد و طبیعت است، آن گاه بُعدی اجتماعی می‌یابد و به درگیری او با اربابها بدل می‌شود و یاغی‌گری و جنگ او با امنیه‌ها را پیش می‌آورد، و عاقبت به تضاد او با خودش، به جدال وجدانی یک انسان ارتقاء می‌یابد و رئالیسم روان شناسانه دولت آبادی را شکل می‌دهد.» (همان)

دلایل مداخله‌گری در روایت

با این وجود اغلب منتقدان بر این حقیقت اتّفاق نظر دارند که توصیفات و توضیحات طولانی در پاره‌های بسیاری از کلیدر، از نوع اطناب مخلّ است و بر ساختار رمان لطمه‌های اساسی وارد آورده است. با آن که این ادعا عین واقعیت است و انکار آن مساوی با نفی واقعیّتهای عینی؛ چون بیش‌تر خوانندگان رمان نیز در این موضوع اشتراک نظر دارند که در هنگام مطالعه، وقتی به قسمتهای

توضیحی و توصیفی می‌رسیدند برای پی گیری بقیّهٔ ماجرا، اغلب آن قسمتها را نخوانده رها کرده‌اند؛ ولی حقیقت این است که همان عبارتهای به ظاهر زائد ـ که گاه بسیار طولانی هستند و می‌توانستند اندک‌تر شوند ـ با حضور خود هویّت مستقل و کاملاً متفاوت به کلیدر داده‌اند و دنیای آن را از دنیای همهٔ رمانهایی که خوانندگان خوانده‌اند متمایز و مستثنا کرده‌اند. همهٔ حقیقت البتّه این نیست. فلسفهٔ وجودی آن عبارتهای شاعرانه و طولانی را در دلایل دیگری نیز باید جستجو کرد:

۱- فراهم آوردن فرصت در فواصل وقایع تا توازن لازم بین زمان یک رخداد از یک سو و زمان روایت و مطالعه از سوی دیگر ایجاد شود و خواننده از طریق رعایت قاعدهٔ حقیقت مانندی به شیوهٔ سنّتی خود، به طور تقریبی و در مقیاسی کوچک‌تر و از طریق طولانی‌ترکردن زمان گذر از یک واقعه به واقعهٔ دیگر، به تجسّم آن مقدار از زمان توفیق بیابد که صرف وقوع یک رخداد شده است؛ همان چیزی که در مکتب کلاسیسیسم به آن وحدت زمان گفته می‌شود و امروزه نیز ـ نه به آن صورت ابتدایی که در نمایشنامه‌های کلاسیک به کار می‌رفت ـ در بسیاری از صحنه‌ها و موقعیّتها در داستانهای مدرن و پسامدرن کاربرد بسیار دارد. گاهی وقتها هدف پاره‌هایی از روایت، تجسّم بخشی به سختی و دیرگذری زمان است. اگر به خاطر داشته باشیم که کلیدر نه فقط وقایع سه سال از دورهٔ معاصر بلکه ماجرای تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی سه هزاره از زیست انسانی را حدّاقل در تاریخ فلات ایران به تصویر می‌کشد، آن گاه به راز این درنگها و دیرگذریها از حادثه‌ها و صحنه‌ها پی خواهیم برد.

۲- ترکیب شیوه‌های داستان نویسی کهن با شیوه‌های امروزی، در زمانی که ماجرای داستان ترکیبی از عیّاریها و سلحشوریهای فردی در گذشته و مبارزه جویی‌های جمعی امروزی است، این گونه روایت‌گریها را می‌طلبد. در هنگامی که ماجرای یک روایت مربوط به دوره‌های گذشته یا مشابه با آن دوره‌ها است، استفاده از ساختار قصه‌ها یا داستانهای قصّه‌وار، یکی از توصیه‌های تئوریک در داستان نویسی است که همسویی و انسجام بین صورت و سازه‌های هنری و موضوع و ماجرا را در داستان تقویت می‌کند؛ همچنان که شماری از معاصران دولت‌آبادی با همین شیوه، داستانهای معروفی پدید آورده‌اند: تقی مدرسی با "یکلیا و تنهایی او"، هوشنگ گلشیری با "معصوم پنجم"، و به آذین با "شهرخدا" و "به سوی مردم". در این میان دولت‌آبادی که ماجرای رمانش برخوردار از یک زمینه

گسترده از زیست و زبان و ذهنیّت ایلی و عیّاری است، اگر پاره‌هایی از شگردهای داستان نویسی کهن را با شیوه‌های امروزی در آمیخته است تا متناسب با مقتضیّات ماجرایی باشد که پاره‌هایی از آن در زندگی امروز می‌گذرد، در حقیّقت به یک سنّت رایج در عالم داستان نویسی عمل کرده است. بنابراین روش دولت‌آبادی در آن گونه مداخله‌گریها و توصیفات، اگر انطباق چندانی با شیوه‌های داستان نویسی در زمان نگارش کلیدر ندارد به همین دلیل است که او نیز مثل آل احمد و گلشیری در پی عمل کردن به آموخته‌های خود از شیوه‌های گذشته، البتّه متناسب با موضوع رمان خود برآمده است؛ اظهار نظر در بافت روایت و استفاده از عبارت پردازیهای شاعرانه، و نتیجه گیری و پیغام دهی و ارزش گذاری بر کنشها و منشها و میدان دهی به واکنشهای عاطفی در راوی از خصوصیّات داستانهای قدیمی است که به گونه‌ای امروزی‌تر به کلیدر نیز راه یافته است.

۳- فراروی از اصول رسمیّت یافته و عادّی و تکراری در گونه‌های ادبی نیز همواره یکی از کردارهای کارآمد در خلّاقیّت‌های هنری است. اگر کلیدر هم با رعایت همان قاعده‌هایی که دولت‌آبادی در داستانهای کوتاه و بلند رئالیستی ـ با رگه‌هایی از ناتورالیسم و رمانتیسم ـ خود به کار بسته بود به نگارش در می‌آمد، به یقین چیزی برای شاخص شدن نمی‌داشت. کلیدر رمانی است که در عین برخورداری از اصول رمان نویسی، با قاعده‌های حماسه و تراژدی نیز درآمیخته است. به این خاطر است که گویی بعضی از نخستین قاعده‌های داستان نویسی مثل روایت ساده و صرف و بی طرف و به دور از هر گونه ابراز احساسات، در کلیّت کتاب جای خود را به اغراق و مبالغه‌های غیرطبیعی، مداخله‌گریهای مستقیم و ارزش گذاریهای اخلاقی، زبان سنگین و عبارت پردازیهای عالی و توصیفات شکوهمند و طولانی داده است. بنابراین، کلیدر حماسهٔ بزرگی است که در قالب رمان به روایت درآمده است و ناهمسوییهای آن با اصول رئالیسم و قاعده‌های رمان نویسی را باید در شالوده شکنیهای آن از یک نوع ادبی و تلاش برای ترکیب دو و حتّی سه نوع ادبی جستجو کرد.

٤- آشنایی زدایی از قاعده‌های شناخته شده یکی از هدفهای همیشگی در نوآوریهای هنری است و دولت‌آبادی خود به خود با عدول از میراث رئالیسم، در عمل به این حقیقت می‌رسد که اصول رئالیسم چندان هم نامتغیّر و تخطّی ناپذیر نیست و می‌توان در عین پای بندی به آن، در آن نوآوری نیز کرد. «در بعضی موارد با قواعد شناخته شدهٔ رئالیسم نمی‌خواند، و من هم مقیّد نبوده‌ام که بخواند

و اصراری هم نداشته‌ام و حالا هم از این بابت غبنی ندارم ... شما در کجای رئالیسم دیده‌اید کـه انسـان با گوسفندش یا با اسبش حرف بزند، و در کجا دیده یا خوانده‌اید که نویسنده با قهرمانش گفـت و گـو کند؛ اما من خود به خود چنین کرده‌ام و از نظر خودم این یک فراز اسـت در کـار و بـه نـوعی نشـانه درک وجودی من است از مجموعه‌ای که در آن زیسته‌ام، تبلور نوعی یگـانگی اسـت.» (دولـت‌آبـادی، ۱۳۷۳: ۲۰۳) در جـای دیگـر از همـین گفـت و گـو، ایـن‌گونـه مداخلـه‌گریهـا را ناشـی از حـالات شورانگیزی می‌داند که در هنگام نوشتن به سراغ او آمده است: «در پاره‌ای جاها که مـی‌بینیـد خـود بـه میدان آمده‌ام، آن سماع من است و هیچ گزیری از آن نبوده است. و این وجد و حال، اگر فراتـر اسـت از مترِ اندازه‌گیری تکنیسینهای قصّه‌نویسی، گمان می‌کنم ایشان باید در لایتغیّر بـودن متـر انـدازه‌گیـری خود دچار تردید شوند، نه من. چون من آمده‌ام تا تمام قواعد و قالبهای خشک را ـ که عجبا بـه عنـوان نوگرایی حقنه می‌شود! ـ بشکنم و خود می‌بینید که شکانده‌ام.» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۳: ۳۷۳).

۵– در این مداخله‌گریها، نوعی داوری در تعیین ارزشهای مثبت و منفـی بـه صـورت مـداوم بـرای مخاطب نیز وجود دارد. دولت‌آبادی به رغم این گونه ارزش گـذاریهای آشـکار، همـواره در روایتهـای خود، میدان پر پهنایی در اختیار مخالف و موافق و حتّی جبهه میانه قرار می‌دهد تا اندیشـه و احسـاس و استدلال خود را در بارهٔ هر چیزی که می‌تواند در دایرهٔ دریافتهای آنهـا قـرار بگیـرد – بـه خصـوص حسّاسیّت در بارهٔ حوادث روزمرّه – به صراحت بر زبان بیاورند. گاهی جبهـه بنـدیها و موضـع‌گیریهـا البتّه آن چنان نیست که مخاطب به سـادگی بتوانـد حـق و نـاحقّ آنهـا را تعیـین کنـد. بنـابراین بـرای مخاطبان عمومی و کم حوصله، این گونه مداخله‌گریها جنبهٔ آموزش و افزایش تجربیّـات زنـدگی هـم می‌تواند داشته باشد. دیگر آن که این گونه داوریهای مداخله‌گرانه و مسـتمر، مـانع از عبـور بـی‌اعتنـا از واقعیّتها و باعث ایجاد حسّاسیّت نسبت به موقعیّتها می‌شود و به شـیوهٔ مثنـوی، ارزش روایـت بـا ایـن گونه تحلیلهای جزء به جزء به مرتبهٔ بسیار برتر و پر معنایی صعود می‌کند.

٦– این گونه مداخله‌گریها خود یک شیوه است؛ مثل بسیاری از شیوه‌ها و شـگردهایی کـه در دنیـا وجود دارد. این شیوه اختصاص به کلیدر دارد چون تنها کلیدر ظرفیّـت آن را داشـته اسـت کـه چنـین باشد. و ظاهراً نیز ناخودآگاه بوده است و در جریان عمل خود به خود به دست آمـده اسـت «بـه نظـر خودم، حضور نویسنده در کلیدر، یک شیوه است و این چیزی بود که خودم بعد از نوشـتن دریـافتم؛ و

آن مربوط می‌شود به بیش از حد عجین بودن من بـا آن محـیط و قهرمانهـایش؛ بـیش از پـانزده سـال زندگی ذهنی و روحی داشتن با چهره‌هایی که من عمیقاً دوست‌شان مـی‌داشـته‌ام و دارم هـم، مـرا بـه صورت یکی از آنها درآورده بود و به گمان خـودم ایـن، پیشـامدِ خیـر و خوشـایندی بـوده اسـت. در دست یافتن به یک شیوه و شگرد که به گمانم فقط کلیـدر ظرفیّـت آن را داشـته اسـت، جاهـایی کـه مستقیم یا غیر مستقیم با ماه درویش صحبت می‌کنم؛ جاهایی هست که با گل محمّد صحبت مـی‌کـنم؛ جایی هست با شیرو صحبت می‌کنم؛ جایی هست با عباسجان صحبت می‌کنم و ایـن حضـور از نظـر خودم نابهنجار نمی‌نماید و ناهموار هم ننموده، و گر نه لابد تغییر می‌کرد. مگر در چـاپ جدیـد چهـار جلد اوّل که در یکی دو مورد ضمیر اوّل شخص به کار رفته بـود، کـه گرفتـه‌ام.» (دولـت‌آبـادی،۱۳۷۳ :۹٤).

۷- عمل کردن به این حقیقت که داستان هـم عـین زنـدگی اسـت یـا نـوعی از زنـدگی اسـت و نویسنده در هنگام نگارش داستان، به دور از هر گونه کتمان‌گری، هم‌چنان که بخشـی از زنـدگی خـود را صرف آفرینش آدمهای داستان می‌کند، در همان حال، واقعاً و عملاً بـا آن آدمهـا یـک نـوع زنـدگی دیگر را تجربه می‌کند. همان حقیقتی که شهرزاد در هزار و یک شب آن را به اثبات می‌رسـاند. شـهرزاد با گفتن داستان، خود و شهریار را به نوعی زندگی کردن در دنیـای داسـتانهایی کـه هـر شـب روایـت می‌کند وا می‌دارد و در نهایت نیز از طریق همین دنیا است که می‌توانـد زنـده مانـدن خـود را تضـمین کند. پس داستان نویسی برای نویسنده آن نوعی زندگی کردن است. وقتی نویسنده بـا آدمهـای داسـتان خود زندگی می‌کند در واقع او هم یکی از شخصیّتهای داستان محسوب می‌شود و حق دارد کـه خـود نیز گاهی به درون داستان سرکی بکشد و یا با شخصـیّتها بـه گفتگـو بپـردازد و در غـم و شـادی آنهـا شریک باشد و مثل غم و شادی خود به سوگ و سرور بپردازد.

۸- خاصیّت دیگری که این زیاده گوییها در حوزهٔ وصف و واضـح سـازی برگُـرده دارنـد درگیـر کردن طولانی مدت خواننده با واقعیّتها و شخصیّتهای داستان و تأثیر پر قدرت و پایدار بـر او گذاشـتن است. ناگفته پیداست، وقتی یک خواننده مثلاً نزدیک به یک ماه با صبوری و سر به زیری خـود را بـه استغراق کامل در دنیای کلیدر وا می‌دارد و تک تک جمله‌های آن را از زیر نگاه خود مـی‌گذرانـد و بـا لحظه‌های خوش و ناخوش آن، احساسات او نیز به نوسان در می‌آید، آن توصیفهای طـولانی، هـم بـر

طول این تجربه از یک دنیای دیگر می‌افزایند و هم آن را شاعرانه و عاطفی می‌کنند و هم آن تجربه را با مداخله‌گریهای متناوب، به تدریج و به صورت پاره‌ای، در ذهن مخاطب ماندگارتر می‌کنند. به قول ژوزف کنراد، کار اصلی نویسنده که باید به جد بکوشد تا در آن توفیق بیابد، این است که خواننده را «با استفاده از نیروی کلمات مکتوب» به "شنیدن" و "احساس کردن" وادار کند. «و پیش و بیش از هر چیز دیگر، کار من آن است تا شما را به "دیدن" وادارم. همین ـ و نه بیشتر؛ و این همه چیز است.»(آلوت، ۱۳٦۸: ٦۰۰).

۹- عجین بودگی با آدمهای داستان و سالها در ذهن و زندگی خود با حضور دائمی آنها در حشر و نشر بودن، چه سالهایی که به پی ریزی طرح آنها در ذهن گذشته است و چه پانزده سالی که صرف آفرینش آنها شده است، زمانی است بسیار طولانی که عملاً نویسنده را از زندگی عادی خود جدا می‌کند و به درون دنیای داستان خود می‌برد. خاطره‌ای که درویشیان از دیدار خود با دولت‌آبادی نقل می‌کند این حقیقت را به خوبی اثبات می‌کند: «سال ۵۸ پس از رها شدن از دام گرفتاریها، به دیدنش رفتم. او را سخت درگیر و سرگرم گویه‌هایش یافتم. حالاتش مرا به یاد هاملت انداخت. به یاد گویه‌های مکبث افتادم و حدس زدم که باید درگیر دنباله کار عظیمش باشد. در هر سکوتی که بینمان ایجاد می‌شد، با خودش زمزمه‌ای می‌کرد. حیفم آمد دنیای دل‌مشغولیهایش را به هم بزنم و به بهانه‌ای از او جدا شدم.» (شیرمحمدی، ۱۳۸۰: ۲۳٤).

روحیّهٔ عاطفی داشتن را نیز باید به آن عجین بودن طولانی مدّت با شخصیّتهای داستانی اضافه کرد. خاطراتی که از همسر دولت‌آبادی نقل شده است در بارهٔ ساعات طولانی در اتاق در بسته به صورت پیوسته به سر بردن و نوشتن و آن گاه، صدای گریستنها که گاه از درون اتاق به گوش می‌رسد، به خوبی بر زندگی کردن دولت‌آبادی در دنیای آدمهای خود دلالت دارد. دولت‌آبادی خود در این باره می‌گوید: «در لحظاتی من در حین کار دچار وجد و بی قراری می‌شوم، آن چنان که مثل یک کودک می‌گریم. وقتی که صبرخان کشته شد ـ و در طرح من نباید کشته می‌شد ـ و به جای این که همسرش یا دیگری را صدا بزند، گفت "بلقیس" من ناگهان زار زدم و همسرم از خواب بیدار شد و آمد پرسید "چه خبر شده" تا رفتم بگویم چرا، نتوانستم و گریستم؛ فردای همان شب که دو باره همسرم آمد و پرسید چه خبر شده بود و من شروع کردم به گفتن، باز هم نتوانستم ادامه بدهم

وهای‌های گریستم، درست مثل یک کودک؛ و این به استنباط خودم، مربوط است به خوی و باورم نسبت به قهرمانهایم که اولاً ریشه در نحوهٔ حساسیّتهایم دارد و دیگر در باور کودکانه‌ام از محیط و آدمهایی که خودم باز ساخته‌ام‌شان. و این باور، بدون شک بی تأثیر از آن شیوهٔ آموزش [تئاتر] هم نیست.» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۳: ۲۱۹) و در جای دیگر می‌گوید، من در هنگام نوشتن با شخصیّتهای داستانی‌ام یگانه هستم. هر چه بر آنها یا بر من می‌گذرد، از آنها به من و از من به آنها منتقل می‌شود. در آن لحظات ما دوگانه واحدی هستیم. «و بعدها، بعد از این که کار اتفاق می‌افتد، وقتی از بیرون به واقعه ـ اگر فجیع بوده باشد ـ نگاه می‌کنم احساس می‌کنم کم‌تر از زمانی که مثلاً برادرم را از دست داده‌ام خسته و ویران نیستم... گمان می‌کنم بخشهای زیادی را با بغض نوشتم. به خصوص جلد دهم را سراسر با بغض مستمر چند ماهه نوشتم و در نقاطی بغضم نیشتر خورد و ترکید و در لحظاتی خیلی شدید. وقتی خان‌عمو کور شد، یا وقتی که صبرخان کشته شد.» (دولت‌آبادی، ۲۸ـ ۱۳٦۸: ۱۳).

آن گونه سر ریز کردن احساسات به دلیل تأثیرپذیری از حوادث و موقعیّتهای تراژیک، حتّی روایت پردازی چون فردوسی را که در نهایت بی طرفی به نقل وقایع اسطوره‌ای و تاریخی می‌پردازد نیز گاه چنان تحت تأثیر قرار می‌دهد که نمی‌تواند مانع از طغیان احساسات خود شود و ناگزیر گاه در آغاز و گاهی نیز در پایان داستانها ـ مرگ سیاوش و آغاز داستان سهراب ـ به سوگواری می‌پردازد:

چپ و راست هر سو بتابم همی / سر و پای گیتی نیابم همی
یکی بد کند نیک پیش آیدش / جهان بنده و بخت خویش آیدش
یکی جز به نیکی جهان نسپرد / همی از نژندی فرو پژمرد (مینوی، ۱۳٦۳: ۱۳۵ ـ ۱۳٦)
اگر مرگ داد است بیداد چیست / ز داد این همه بانگ و فریاد چیست
از این راز جان تو آگاه نیست / بدین پرده اندر تو را راه نیست
همه تا در آز رفته فراز / به کس بر نشد این در راز باز (شعار ـ انوری، ۱۳٦۳: ۵۷).

در دنیای امروز نیز سلوک بعضی از نویسندگان بزرگ جهان در هنگام نگارش داستان، چنین است. برای مثال، گوستاو فلوبر در نامه‌هایش می‌گوید، در یک شبانه روز که یک‌ریز مشغول نگارش مادام بوواری بوده است، از شدّت خستگی و کوفتگی و عرق ریزی و گرفتگی گلو، تمام روز را در اوهام سپری کرده است. او می‌نویسد: «ساعت شش عصر دیروز وقتی داشتم کلمه تشنّج را می‌نوشتم،

آن‌قدر حالم خراب شد و با صدای بلند نعره کشیدم و دردی را که بوواری عزیزم تحمل می‌کرد حس کردم، که ترسیدم خودم دچار تشنّج بشوم.» (سلیمانی، ۱۳۷۰: ۳۰۷ ـ ۳۰۸).

البتّه شماری از نویسندگان، از این که حالاتِ هنگامِ نگارشِ خود را به درون روایت راه بدهند کاملاً ابا داشته‌اند. بارگاس یوسا که خود یکی از نویسندگان بزرگ جهان است، در یک موضع گیری کاملاً متفاوت با روش گوستاو فلوبر ـ که از دخالت احساسات و عقاید خود در روایت به سختی پرهیز داشت ـ می‌گوید این گونه دخالتها در روال روایت که یکی از نمونه‌های شاخص آن را در رمان بینوایان ـ مثلاً ـ می‌توان دید، نه تنها باعث «نابودی فریبایی رمان» و «گسیختگی نظام داستانی» و زایل کردن توهّم داستانی و مخدوش کردن اعتبار آن در نزد خواننده می‌شود، بلکه خوانندگان امروز با دیدگاههای مدرن‌تر خود آن را مانند بخشی جدایی ناپذیر از نظام روایتی و از تخیّلی که طبیعتش چنین است، احساس می‌کنند. این گونه روایتها در واقع دو روایت درهم تنیده و غیر قابل تفکیک را به پیش می‌برند: یکی داستان شخصیّتهای اصلی است که در طول زندگی فراز و فرودهای بسیاری را تجربه می‌کنند. «و دیگری روایت خود راوی، که در آن، حیرتها، آرایه‌ها، رفتارها، داوریها، هوسها و موعظه‌ها، متنی متفکّرانه می‌سازند؛ پرده‌ای بافته از تار و پود ایدئولوژی، فلسفه، اخلاق که روایت بر آن نقش می‌بندد.» (بارگاس یوسا، ۱۳۸۲: ۷۸).

۱۰ـ دولت‌آبادی از همان اوّلین داستانهای خود، عادت به طرح صحبتها و نصایح مداخله‌گرانه در روایت داشت که در روال داستان نویسی آن سالها چندان پسندیده نبود و باعث در هم آمیزی بافت روایت با مطالب مقاله‌وار و البتّه غیر ضروری می‌شد. اما در سالهای نیمهٔ دوم از سدهٔ چهارده خورشیدی و با شیوع شیوه‌های جدید داستان نویسی، این گونه مداخله‌گریها نه تنها قبح پیشین خود را از دست داد، بلکه تبدیل به یکی از شگردهای مرسوم در داستان نویسی شد که از لوازم واقع‌نمایی در نویسندگی بود. این اظهار نظرها در ابتدا آن چنان اندک بود که مخاطب حتّی اغلب وجود آن را در روایت احساس نمی‌کرد و امّا با افزوده شدن بر تجربیّات نویسنده، حجم این مداخله‌گریها به چنان حدّی رسید که در کلیدر و حتّی جای خالی سلوچ، بارها روحیّهٔ جستجوگرانه و کنجکاو مخاطب را در پی‌گیری روال طبیعی ماجرا به توقّف می‌کشاند و حتّی باعث دلزدگی و عصبانیّت از نویسنده می‌شود. برای نمونه، می‌توان به این قطعه از اوّلین داستان او با نام "ته شب" توجّه کرد:

«محلّه، فقر زده بود. فقر، همیشه و در هر کجا سایه افکنده باشد به خوبی احساس می‌شود؛ بوی فقر حتّی از شکافهای ریز دیوارها و در خانه‌ها بیرون می‌خزد، قاطی هوای خارج می‌شود و دماغ آدمی را پر می‌کند. فقر، این پدیدهٔ نکبت‌زا همیشه در خموشی و سکوت شبهای سرد، بیشتر خودنمایی دارد. و در آن شب، نفسهای کریم فقر آلود شده بود.» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸، ج۱: ۲۳).

۱۱- باور دولت‌آبادی بر آن است که «فرم، یک آموزهٔ ثابت و لایتغیّر نیست» و اساس یک اثر ادبی شاخص نباید بر پایه‌های سستی بنا نهاده شود. آن چیزی که اصالت یک اثر ایرانی را از آثار کشورهای دیگر ممتاز می‌کند، فرم آن اثر نیست، روح ایرانی آن است. «روح یک ملّت است که در اثر هنری و ادبی انعکاس پیدا می‌کند و چون آن روح از وجدان جمعی و قومی هر ملّتی بر می‌خیزد، با توجّه به نزدیک شدن فرهنگها، آن روح به جا و قوّت خودش به عنوان نشانهٔ هر ملّت باقی است که در ادبیّات انعکاس پیدا می‌کند و خودش نشانهٔ تفاوت و تمایز هم هست.» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۸: ۱۰).

ارزیابی نظر منتقدان

هوشنگ گلشیری، که خود یکی از داستان نویسان مدرن و نوآور ایران است، این شیوه از روایت را احیای آداب و اصول نقّالی و نقل قصّه در دنیای معاصر تلقّی می‌کند و بر این اعتقاد است که استفاده از این گونه روایت‌گری، نشانهٔ رها نشدن از «ته ماندهٔ ذهنیّت قرون وسطایی» و الگوگیری از زبان و ذهنیّت نقّالان، «زبانی ضربی و فخیم و دو کلمه و نقطه، یک کلمه و نقطه، پر از تکرار، توصیف در توصیف، تشبیه در تشبیه، به بیراهه زدن و اغلب با نقطه گذاری سر تا پا مغشوش» است (گلشیری، ۱۳۷۸، ج۱: ۳۱۹). حرّافی و زیاده‌گویی، «افاضات و اضافات» و «کشتن زمان» و «افزودن بر صفحات» تنها یکی از پیامدهای نگرش نقّالانه است. سپردن سرنوشتها به دست یک فعّال مایشاء و «چون و چرا جستن و طلب علّت کردن» را به کناری نهادن و شخصیّت آدمها را کلّی و بی تغییر دانستن و میدان دادن به «تصادفات و جبر» نیز از دیگر ملازمات مرتبط با دیدگاه نقّالی است که ردّپای همه را می‌توان به صراحت و گستردگی در کلیدر پی‌گیری کرد.

امّا دولت‌آبادی خود در پاسخ به اوّلین ایراد، با صراحت و اندکی عصبانیّت می‌گوید: «کودکانه به نظر خواهد رسید، اگر پنداشته شود که من برای نوشتن کلیدر که بیش از صد شخصیّت در آن جاری

هستند، خواسته باشم به شیوهٔ نقّالی نظر داشته باشم، نه دوست من، این از کشفیّات آن تکنیسینهای حرفه‌ای است که مایلند جهان را در ته استکانی بتپانند!» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۳: ۹۸ـ۹۹) آن گاه توضیح می‌دهد که من به عنوان یک نویسندهٔ ایرانی، «طبیعی است که از اشکال بیانی زبان مادری‌ام آموخته‌هایی داشته باشم.» امّا آن آموخته‌ها منحصر به حوزهٔ نقّالی نیست، همهٔ اشکال خواندن و گفتن و نمایش دادن و روایت کردن را در بر می‌گیرد: قوّالی، خطبه و خطابه، تعزیه، مولودی، روضه خوانی، منقبت خوانی، پرده خوانی، نقلهای پای کرسی و شهر فرنگ، شمایل‌گردانی و نمایشهای بومی. و «نویسنده‌ای که ناب‌ترین روزگار زندگی‌اش را برای نوشتن یک داستان صرف می‌کند، فقط باید بسیار کوته‌بین باشد که اُس و اساس کارش را بر یکی از شیوه‌های بیانی در فارسی بگذارد و من کوته‌بین نبوده و نیستم». (همان: ۹۹) در جای دیگر می‌گوید: آن زبانی که در کلیدر به کار گرفته شده است چیزی جز زبان مادری من نیست که شکوفایی و باززایی زبان فارسی در سده‌های چهارم و پنجم که آن چنان «زیبا، استوار، پر شکوه و خیال‌انگیز» به نظر می‌رسد «تجسّم آشکار بافت و ساخت» همان زبان است، «زلالی بیان عطار و استواری زبان نظام الملک و متانت و استحکام زبان بیهقی و روانی زبان ناصرخسرو» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۳: ۳٦۷) در همان زبان زیبای مادری من تجلّی پیدا کرده است. پس من با مرارت و ممارست فراوان و پس از خستگیهای مکرّر، توانسته‌ام «زبان امروزهٔ فارسی را با زبان شهداب دوران شکوفایی باززایی زبان فارسی و بیان جانانه عارفانه درآمیزم و از آمیزهٔ آنها فرایندی ارائه دهم که خود اکنون می‌بینید» (همان: ۳٦۹) او در گفتگو با محمدعلی و در پاسخ به این پرسش که آیا باز هم در نوشته‌های پس از سلوچ و کلیدر از همان سبک و سیاق و زبان استفاده خواهید کرد یا نه؟ می‌گوید: «زبان و شیوهٔ کاربرد آن در اثر ادبی در نظر من چیزی مجرّد و انتزاعی نیست. بلکه کاربرد زبان در هر اثر هنری الزامی ضرورتهای خود اثر است. بنابراین اگر در آینده اثری در کار بیاید لابد می‌باید زبانش هم فراخورد و مناسب دیگر عناصر و اجزاء آن، در مقام یک هماد [مجموعه‌ای منسجم و هم‌سنخ] باشد. و هنوز نمی‌دانم که آن چه و چگونه خواهد بود. اما در این روزگار و مسائل آن به نظرم می‌رسد که ظرف دیگر، زبان دیگر و پرداخت دیگری باید در کار آید؛ ظرف و زبانی که بتواند بیان چکیده و پیچیدهٔ زندگیهای انبوه و انباشته را در خود جای دهد.» (محمدعلی، ۱۳۷۲، : ۱۲۸ـ ۱۲۹).

در این تردیدی نیست که دولت‌آبادی از عنصر نقل در روایت خود استفاده بسیار کرده است اما یکی از علّتهای آن، گستردگی ماجرا در مکان و زمان و موضوع و ماجرا بوده است. نفس استفاده از یک شیوهٔ بیان، خود به خود امر مذمومی نیست، استفادهٔ افراطی، ناشیانه و ناشایست از آن، و کیفیّت هماهنگی آن با شیوه‌های بیانی دیگر است که می‌تواند باعث انتقاد یا ایراد باشد. در کلیدر، ماهیّت ماجرا و بافت تاریخی و اقلیمی موضوع، و مهارتی که نویسنده در ایجاد هماهنگی بین عنصر نقّالی با شیوه‌های بیانی دیگر دارد، اثبات کنندهٔ این حقیقت است که نقّالی در بافت و بیان و ساز و کار کلّی روایت به درستی جا افتاده است و چندان ایرادی بر آن وارد نیست.

دیگر آن که از جادّهٔ انصاف نباید تا به آن حد دور شد که مقام کلیدر را به کم‌ترین پایه فرو کشید و جایگاه نقّالان را به مراتبی فراتر از آن چیزی که بوده‌اند صعود داد. درست است که گاهی نقّالان هم از توصیف و تشبیه استفاده می‌کنند اما آیا قیاس خنده‌آوری نیست که این همه هنرنمایی و خلّاقیّت در کلیدر با آن گونه اداها و حرّافیهای حرفه‌ای در قصه‌گویی‌ها که البتّه در مقام خود جای قدردانی بسیار دارد همسان انگاشته شود؟ موضوع سوّم آن که، بینش قَدَری در کلیدر ریشه در نقّالی ندارد، بلکه نقّالی، معلول بینش قَدَری است. آن دنیایی که آدمهای آن در کلیدر، اختیار همه چیز را به دست تقدیر سپرده‌اند و چون و چرا را کار منکری تلقّی می‌کنند، اتفاقاً انطباق تمام عیاری با آن گونه نقّالیها دارد که دولت‌آبادی به کار برده است. از این منظر ادّعای منتقد به راحتی نقض می‌شود. اما آن تسلیم طلبیها هم اندک اندک با ماجراهایی که در روایت به وجود می‌آید در هم می‌شکند و شماری از آن شخصیّتهای سر به زیر و بی تغییر، با اختیار خود به جنگ سرنوشت می‌روند.

انتقاد دیگری که گلشیری بر شیوهٔ روایت دولت‌آبادی در کلیدر دارد این است که، استفاده از دانای کل به عنوان حاضر و ناظر بر ذهن و عین آدمها در همه جا، «تا هر کس و هر چیز در ذهن و عین، در خطور خاطره‌ها و گفتگوها به همان زبان و با همان وسعت دید و نظر دانای کل جلوه کند» (گلشیری، ۱۳۷۸، ج ۱، : ۳۱۱) یکی از ابتدایی‌ترین قاعده‌های مرسوم در شخصیّت پردازی را که لحن باشد نادیده می‌گیرد و در نتیجه «کشمکشهای طبقاتی، تفاوت زبان و جغرافیا، تعارضهای مرد شهری و پیرزن روستایی بر این دید ژرف‌بین و یا آن زبان فخیم اثری ندارد، هر یک آن دیگری است، و همه، جلوهٔ آن دانای کل یا آن هستی مطلق‌اند، و لزوماً نقل و نقّال و نیز آدمهای نقل یکی می‌شوند،

همان گونه که نقّال و همه مخاطبانش ـ نقل نیوشان ـ یکی می‌شوند.» (همان، ج۱: ۳۱۱) اما وقتی که رمان، محصول «اعتقاد به مختار بودن انسان و اشراف او بر زمان و مکان و حوادث» است و رمان نویس، به عنوان یک فرد «خلّاق و صنعتگر و مختار» و معتقد به اصالت فرد، «در پشت هر بند و همه کلیّت رمان» نشسته است، پس مسئول بند بند رمان است و «نمی‌تواند با توسّل به نقل ناقلان و یا سیر تاریخ گذشته و حال، مثلاً تسلسل حوادث، و یا واقعیّت موجود عصرش از این مسئولیّت شانه خالی کند.» (همان، ج۱ : ۳۱٤) خلاصهٔ کلام آن که مداخله‌های راوی از منظر دانای کل چیزی جز «حضور مزاحم» یا «صدای بیگانه» نیست که از حضور مستقیم و سلوک و سخن «آدمها و فضا و مکان و روابط آنها» ممانعت می‌کند (همان، ج۱: ۳۲۲). در چنین وضعیّتی است که تمایز آدمها در لحن و سبک سخن گفتن که یکی از عوامل اساسی در شخصیّت پردازی است از میان می‌رود.

امّا حقیقت آن است که در محیطهای روستایی و عشایری، اغلب، آدمها چندان تفاوتی در لحن و گفتار ندارند. به دلیل آن که همهٔ آنها خاستگاه طبقاتی و جغرافیایی یک‌سانی دارند و محیط زندگی آنها نیز به قدری کوچک است که گویی یک خانوادهٔ بزرگ است و شکل‌گیری تمایزهای گفتاری در میان افراد یک خانواده نیز به سادگی امکان پذیر نیست و ادراک و اثبات ظرافتهای آن تفاوتها نیز از فرط نزدیکی به یک‌دیگر از عهدهٔ هر کسی بر نمی‌آید و بازتاب این گونه تمایزها نیز در جایی که چندان کارکرد مثبتی در شکل‌دهی به خصوصیّات شخصیّتی، اجتماعی و اقلیمی آدمها بر عهده آنها نیست چندان هم ضرورت ندارد. بر این اساس، چندان هم غیر منطقی نیست اگر در کلیدر، همهٔ افراد خانوادهٔ کلمیشی از نظر جلوه‌های زبانی، رفتار همسانی دارند و یا آن که تفاوتهای محسوسی در گفتار ساکنان قلعه چمن و خانوادهٔ بابقلی بندار و ساکنان یورتگاه کلمیشیها و روستاهای اطراف وجود ندارد و تفاوتها تنها در حدّ کم حرف و پر حرف بودن آدمها است و یا کیفیّت واکنشهای عاطفی و مقدار جنب و جوشهای اجتماعی و تمایزهای چهرگانی؛ چون هم چنان که در «عزاداران بیل» ساعدی نیز دیده‌ایم در مجموع، این آدمها از زبان تنها برای برقراری ارتباطهای معمول روزانه آن هم در آن محیطهای بسیار کوچک و کم گفت و شنود استفاده می‌کنند. حواسّ آنها همواره معطوف به فعّالیّتهای فیزیکی است تا دل‌مشغولی به حرف و نقل و گفتگو. به این خاطر است که آنها نه کنشهای گفتاری مفصّل از خود بروز می‌دهند ـ آن چنان که در همهٔ صفحات کلیدر می‌توان آن را دید ـ و نه زبان پر

غنایی از نظر واژگان دارند. وقتی آدمها از گفته‌ها و ناگفته‌ها و داشته‌ها و نداشته‌های همدیگر دقیقاً خبر داشته باشند و زندگی نیز روال روزمرّهٔ خود را بدون حادثهٔ خاصّی به پیش ببرد دیگر چه حرف و حدیثی وجود دارد. آن جا که عیان است، چه حاجت به بیان است.

اما گفتار آدمها در زمانی که شخصیّتها از آدمهای شاخص شهری و یا در مراودهٔ مستقیم با شهری‌ها هستند، البتّه لحن متفاوت‌تری پیدا می‌کند. این تفاوتها زمانی مشخّص می‌شود که آن دو گونه گفتار ـ شهری و روستایی – با یکدیگر مقایسه شوند. ناگفته پیداست که طرز صحبت کردن ستار با گل محمد یا آلاجاقی و فرماندار با خان عمو و کلمیشی یکسان نیست. فرماندار لحنی رسمی و کتابی دارد (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸، ج۱۰، : ۲٦٤۱) در حالی که کلمیشی لحنی عامیانه و ساده و روستایی (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸، ج٤، :۱۰۱۰ـ۱۰۱٦). شیوهٔ حرف زدن آدمهایی چون نادعلی، عباسجان و ماه‌درویش نیز در مقایسه با لحن شهریها و خانواده کلمیشی متفاوت‌تر است. ماه‌درویش به مقتضای آموزه‌های دینی و عرفانی، لحنی مشابه با دراویش و عرفا یافته است (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸، ج۲ :۵۵۸) و آن دو، به دلیل رفت و آمدهای مکرر به شهر، لحنی مشابه با شهریها و افراد نسبتاً تحصیل کرده دارند (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸، ج۹: ۲٤٤۸ـ۲٤۵۳). پیداست که زبان ستار و دوستان حزبی‌اش نیز بیشتر بافتی رسمی و سیاسی دارد و زبان بابقلی بندار که یک پایش در شهر است و یک پایش در روستا، یک زبان در هم آمیخته و میانه. با وجود این، تفاوت لحنها و گفتارها آن چنان که باید شاخص نیست چون محیط اجتماعی و جغرافیایی داستان، به رغم گستردگی، محدودهٔ یک شهرستان کوچک مثل سبزوار است و چند روستای مجاور در یکی از جهتهای پیرامونی. درست است که همهٔ شهرهای کوچک و بزرگ ایران و حتّی تک تک روستاها نیز از یک گویش مستقل و متفاوت‌تر از دیگری برخوردارند امّا این تفاوتها در مناطق نزدیک به هم، آن چنان ریز و ظریف است که برای همه کس ملموس نیست. امّا خود دولت‌آبادی نظری متفاوت‌تر از دیگران در بارهٔ لحن دارد که عملاً آن را در رمان خود نیز به کار بسته است. او در بارهٔ همسان بودن لحنهای متفاوت در کلیدر می‌گوید: «گمان می‌کنم نه تنها ایراد نیست، بلکه به برداشت خودم یک امتیاز است. چون من با این نظر که مردم معمولی لحن و بیان‌شان پایین و مستعمل است در همه موقعیّتها موافق نیستم، به خصوص در موقعیّت کلیدر. چون نه تنها ناتورئالیست نیستم، بلکه در جاهایی حدود و ثغور رئالیسم شناخته شده

را می‌شکنم؛ و در خصوص گفت و گوهای کلیدر آن چه در هیچ نقطه‌ای گنگ و گم نیست، همانا روح کلام مردم است و این شیوه نیز با سادگی به دست نیامده است.» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۳: ۳۷۲ـ۳۷۳). موضوع دیگر، اصرار دولت‌آبادی به استفاده از صورت کتابی و غیر شکسته زبان در صحبتها است. بر این خصوصیّت هم البتّه نمی‌توان ایرادی وارد کرد. بسیاری از نویسندگان علاقه‌ای به استفاده از زبان گفتاری شکسته ندارند. در این رمان چون نویسنده قصد معرّفی گویش اصیل یک منطقه محدود از مملکت را دارد که گویش آنها با گویش فارسی کهن ـ زبان دوره سامانیان و غزنویان ـ همانندیهای شگفت‌آوری دارد (شیری، ۱۳۸۲: ۷۳ـ ۹۲) قاعدتاً برای رعایت اصالت و برای افزودن بر اشتراکات، چاره‌ای جز استفاده از زبان کتابی آن هم به صورتی گسترده و در دیالوگ بیشتر شخصیّتهای آن منطقه، ندارد. یعنی آن عیبی که از منظر شخصیّت پردازی تا حدودی بر شیوهٔ داستان نویسی دولت‌آبادی وارد است از این منظر و با این ملاحظات یک حسن بسیار بزرگ محسوب می‌شود. کلیدر هم مثل تاریخ بیهقی، ارزشهای زبانی بسیار شاخصی دارد که در هیچ متن دیگری نمی‌توان مشابه آن را مشاهده کرد.

نتیجه

بنا بر این نتیجه نهایی سخن این که، شیوهٔ استفاده از منظر دانای کل ـ یکی از گونه‌های زاویهٔ دید سوّم شخص ـ در کلیدر دولت آبادی با آن مداخله‌گریهای گسترده در موقعیّتها و واقعیّتها، چندان تطابقی با رفتار متعارف داستان‌نویسان دیگر با این نوع از زاویهٔ دید ندارد. بر این اساس است که در نقد کلیدر، همواره بیش‌ترین انتقادها معطوف به جایگاه مطلق‌انگارانهٔ راوی و مداخله‌گرهای همه جانبهٔ او در سیر روایت شده است. با آن که بسیاری از این انتقادها به این گونه از استفاده از زاویهٔ دید سوّم شخص، که یکی از شناخته شده‌ترین و پر کاربردترین شیوه‌های روایی در حوزهٔ داستان‌نویسی است واقعاً وارد است؛ اما اگر با نگرش مثبت و منصفانه به ارزیابی ماهیّت موضوع و انطباق صورت و محتوا بپردازیم در خواهیم یافت که ویژگیهای مثبت بسیاری نیز در این شیوه از مداخله‌گریها وجود دارد که در سایهٔ انتقادهای قالبی و آلوده به حسّاسیّتها و عصبیّتها، نادیده انگاشته شده است. بی گمان یکی از علّتهای اساسی در میدان دادن به مطلق‌نگریهای نامحدود راوی در کلیدر، نمود عینی دادن به

حاکمیّت اندیشهٔ اقتدار مطلق در فضای فکری و فرهنگی جوامع عشیره‌ای و روستایی و شبه روستایی بوده است؛ یعنی اقتدار حاکمیّتهای سیاسی، اقتدار قضا و قدر و عوالم ماوراء طبیعی. و البتّه این گونه مداخله‌گریها، کارکردهای دیگری نیز دارند که از آن جمله می‌توان به آشنایی‌زدایی از قاعده‌های رسمیّت یافته، و ترکیب ملازمات چند نوع ادبی با یکدیگر اشاره کرد و نیز: ایجاد توازن در زمان روایت و زمان رخدادها، تجربه آموزی به مخاطب از طریق ارزش‌گذاری بر کنشها، عینیّتی شبیه به زندگی دادن به واقعیّتهای داستانی، زنده کردنِ آزمونِ زیستگاریِ موقّت در زمان و زمینه‌های تاریخی روایت، و تأثیر نیرومند و ماندگار گذاشتن بر خواننده.

کتابنامه

- آلوت، میریام؛ *رمان به روایت رمان نویس*؛ ترجمهٔ علی محمّد حق شناس، تهران: مرکز، ۱۳٦۸.
- ایرانی، ناصر؛ *داستان: تعاریف، ابزارها، و عناصر*؛ تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳٦٤.
- بارگاس یوسا، ماریو؛ *نامه‌هایی به یک نویسندهٔ جوان*؛ ترجمهٔ رامین مولایی، تهران: مروارید، ۱۳۸۲.
- پرین، لارنس؛ *تأمّلی دیگر در باب داستان*؛ ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳٦۲.
- جمال‌زاده، محمّدعلی؛ «*نامهٔ جمال‌زاده به محمود دولت آبادی*»؛ روزنامه کارگزاران، ۹/۱۹/ ۱۳۸۵.
- دولت‌آبادی، محمود؛ *کلیدر*؛ ۱۰ ج، چاپ سوّم،تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳٦۸.
- ـــــــــــــ ؛«*نویسندگان، دوستداران بشریّت*»؛ گفت و گو با مجلّهٔ دنیای سخن ۲۸، مرداد و شهریور ۱۳٦۸.
- ـــــــــــــ ؛ *کارنامهٔ سپنج*؛ جلد ۱، تهران: بزرگمهر، ۱۳٦۸.
- ـــــــــــــ ؛«*اوج و سقوط ادبیّات درایران*»؛ گفت و گو با روزنامه همشهری، ۷ آذر ۱۳۷۸.
- چهل تن، امیرحسین؛ فریاد، فریدون؛ *مانیز مردمی هستیم* (گفت و گو با محمود دولت‌آبادی)؛ چاپ دوم، تهران: نشر پارسی و نشر چشمه، ۱۳۷۳.
- زرّین‌کوب، عبدالحسین؛ *ارسطو و فنّ شعر*؛ چاپ دوم، تهران: امیر کبیر، ۱۳٦۹.
- سلیمانی، محسن؛ *فنّ داستان نویسی*؛ تهران: امیر کبیر، ۱۳۷۰.
- شعار، جعفر ؛ انوری، حسن؛ *غمنامهٔ رستم و سهراب*؛ تهران: نشر ناشر، ۱۳٦۳.

- شیرمحمّدی، عباس؛ *بیست سال با کلیدر*؛ تهران: نشر کوچک، ۱۳۸۰.
- شیری، قهرمان؛ «*نثر محمود دولت‌آبادی*»: *مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، شمارهٔ ٤، سال ٣٦، زمستان ۱۳۸۲.
- فلکی، محمود؛ *روایتِ داستان* (تئوریهای پایه‌ای داستان نویسی)؛ تهران: بازتاب نگار، ۱۳۸۲.
- گلشیری، هوشنگ؛ *باغ در باغ*؛ ج ۱،تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸.
- محمّدعلی، محمّد؛ *گفت و گو* (با احمد شاملو، محمود دولت‌آبادی، مهدی اخوان ثالث)؛ تهران: قطره، ۱۳۷۲.
- میر صادقی، جمال؛ *عناصر داستان*؛ چاپ دوم، تهران: شفا، ١٣٦٧.
- میرعابدینی، حسن؛ «*دولت آبادی و جهان داستان*»؛ هفته نامهٔ توانا، شماره ۵۱، دوشنبه ۸ شهریور ۱۳۷۸.
- مینوی، مجتبی؛ *داستان سیاوش*؛ تهران: مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ١٣٦٣.
- نوری علاء، پرتو؛ *دو نقد* (سفری به "کلیدر"، نقش زن در فیلمهای کیمیایی)؛ تهران: آگاه، ١٣٦٤.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی