از بیناخوانش تا بینامتنیّت؛ روایت‌شناسی میراث عاشورا در آثار داستانی محمود دولت‌آبادی

آذین حسین‌زاده*

استادیار دانشگاه حکیم سبزواری؛ سبزوار

کتایون شهپرراد**

استادیار دانشگاه حکیم سبزواری؛ سبزوار

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۱/۰۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۱۳)

چکیده

ادبیّات از هیچ زاده نشده است! هر متنی هنگام تولّد بر گسترهٔ سفید کاغذ یا حتّی بر صفّهٔ ذهن، از متون قبل از خود متأثّر شده است. این امر سبب شده تا مفاهیم بدیعی از قبیل بینامتنیّت و بیناخوانش در حوزهٔ نقد نو جلوه‌گر شوند. در ادبیّات داستانی، آن دسته از منابع که استوارتر و جذّاب‌ترند، بنمایهٔ خلق آثار دیگر می‌شوند. حماسهٔ عاشورا از این زمره است. بر کسی پوشیده نیست که ذهن و اندیشهٔ ایرانیان مسلمان با واقعهٔ عاشورا عجین و به شدّت از آن متأثّر است. ادبیّات، به‌ویژه ادبیّات داستانی نیز به عنوان آیینه‌ای از باورها و رخدادهای اجتماعی، این واقعه را در خود بازتاب داده است و به ایجاد گستره‌ای انجامیده که آن را «ادبیّات عاشورا» نام نهاده‌اند. در این گستره، برخی از آثار به شکلی مستقیم به شرح وقایع عاشورا و قیام امام حسین(ع) می‌پردازند؛ مثل اشعار رثایی یا اشکال مختلف تعزیه. امّا دولت‌آبادی رمان‌نویس است و از همین رو، در مقام قیاس، تأثیرپذیری او از واقعهٔ عاشورا شکل پیچیده و پنهان‌تری دارد. او با بهره‌گیری از قابلیّت‌های گوناگون این واقعه در زمینهٔ خلاّقیّت ادبی، عناصری را از آن وام گرفته است. همان‌گونه که خود او نیز اذعان دارد، نقش تجربهٔ شخصی وی در حوزهٔ نمایش، به‌ویژه تعزیه در این میان انکارناپذیر بوده است. در این مقاله، در نظر داریم تا از دیدگاهی تطبیقی و با تکیه بر نظریّات بینامتنیّت و بیناخوانش، منبعث از ژرار ژنت و ژان بل‌من‌نوئل، نحوهٔ بازتاب واقعهٔ عاشورا را در آثار دولت‌آبادی بررسی کنیم.

واژگان کلیدی: *بیناخوانش، بینامتنیّت، ادبیّات تطبیقی، ژنت، رمان، عاشورا، دولت‌آبادی.*

---

* **E-mail:** azine@hsu.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

** **E-mail:** k.shahpar@hsu.ac.ir

مقدّمه

از زمانی که مفهوم بینامتنیّت از سوی ژولیا کریستوا و رولان بارت، با تکیه بر پـژوهش‌هـای میخائیل باختین، نویسندهٔ فرمالیست روسی، به حوزهٔ مطالعات ادبی، به‌ویژه ادبیّات تطبیقـی راه جست، به مرور زمان، تعاریف و دریافت‌های متفاوت و متعدّدی از آن منبعث و ارائه شد. برخـی معتقد بودند تنها هنگامی می‌شود از این دو مفهوم سخن به میان آورد که بتوان متن نخستینی را به‌صورت عینی در متن دوم مشاهده کرد. برخی نیز مانند ژرار ژنت با طرح مضـمون ردنگـاره (**Palimpseste**)، مدّعی شدند که متن نخست می‌تواند آگاهانه یا ناآگاهانه، الهام‌بخش نویسـنده در نگارش متن دوم باشد و در نتیجه، حوزهٔ کاربست آن از آنچه در بدو امر بـه نظـر مـی‌رسـد، بسیار گسترده‌تر است. امّا بین این دو گروه باور مشترکی نیز وجود دارد: مفهـوم بینامتنیّـت در سال‌های اخیر و در گسترهٔ نقد نو، صرف نظر از متن و نویسـنده، جایگـاه ویـژه‌ای را نیـز بـرای «خواننده» در نظر گرفته است، چه متن ادبی به‌عنوان پیامی از جنس زبان، تنها هنگامی مفهوم خود را عیان می‌سازد که به‌وسیلهٔ خواننده‌ای خوانـده شـود؛ بـه عبـارت دیگـر، تعریـف جدیـد بینامتنیّت، فرآیندی را در بر می‌گیرد که بر اساس آن، هر نوشتاری مـی‌توانـد بـه مثابـهٔ متنـی خوانده شود که با متن و متون دیگری را در خود جای داده، یا متن و متون دیگری را با اعمـال تغییراتی در آن «بازنویسی» کرده است. این مفهوم جدید همان چیزی است کـه بـل‌مـن آن را بیناخوانش می‌نامد. حال این پرسش مطرح می‌شود که آیا دامنـهٔ بینامتنیّـت صـرفاً بـه بـازی و حوزهٔ فعّالیّت نوشتاری نویسندهٔ اثر محدود می‌شود یا اینکه باید کار خوانش اثر از سوی خواننده را نیز بدان افزود؟ به همین سبب، بـر آن شـدیم تـا در ایـن مقالـه بـه بـازخوانی آثـار یکـی از داستان‌نویسان مطرح ادبیّات معاصر ایران، یعنی محمود دولت‌آبادی بپردازیم. هدف مـا در ایـن میان، نشان دادن تأثیر ادبیّات عاشورا ـ به‌عنوان متنی که به نویسـنده تعلّـق نـدارد ـ و بازتـاب زیبایی‌شناسی خاصّ آن در برجسـته‌تـرین اثـر او یعنـی *کلیـدر* و همچنـین *گـاوارهبـان* اسـت. دولت‌آبادی نویسنده‌ای است که بخـش مهمّـی از شخصـیّت او از اوان کـودکی، ابتـدا از طریـق تماشای تعزیه و مشارکت در برگزاری مراسم عزاداری سالار شهیدان، سپس از طریق رونویسـی نسخه‌های تعزیه و دست آخر نیز از طریق شنیدن مکرّر وقایع مربوط بـه عاشـورا شـکل گرفتـه است. این امر سبب شده تا این واقعه نقش پُررنگ و انکارناپذیری در پرداخت داستان‌هـا، خلـق شخصیّت‌ها و فضاسازی داستان‌هایش ایفا کند. این مقاله می‌کوشد تا جلوه‌هـای گونـاگون ایـن

تأثیرپذیری را بررسی و تحلیل کند. لازم به ذکر است که گسترهٔ این پژوهش بـه آثـار داسـتانی این نویسنده تا *کلیدر* محدود می‌شود و رمان‌های بعدی او را در بر نمی‌گیرد.

۱ـ پیشینهٔ پژوهش

نگارش *گاوارهبان* به سال ۱۳۴۷ و ۱۳۴۸ بازمی‌گردد. امّا نخستین چاپ آن در سـال ۱۳۵۰ صورت گرفت و بعدها در مجموعهٔ *کارنامهٔ سپنج* گنجانده شد. این داستان نیمـه بلنـد در میـان آثار دولت‌آبادی از شهرت چندانی برخوردار نیست. در باب *کلیدر* باید گفت که پنج جلد نخست این رمان ابتدا در سال ۱۳۶۸ در نشر پارسی به چاپ رسید و به کرّات از سوی ناشـران مختلـف روانهٔ بازار شد. محمود دولت‌آبادی شهرت خود را بیش از هـر چیـز دیگـر مـدیون نگـارش ایـن کتاب است. مقالات و پژوهش‌های مستقلّ و توأمان متعدّدی در ایران و خـارج از کشـور دربـارهٔ این رمان نوشته شده که از آن میان می‌توان به *رمان، درخت هزار ریشه* به قلم کتایون شهپرراد اشاره کرد که در سال ۱۳۸۰ در بخش بین‌الملل پژوهش‌های ادبـی سـال ایـران جـایزه گرفـت. مجلّهٔ *بخارا* و همچنین *تکاپو* نیز یکی از شماره‌های خود را به بررسی آثار محمـود دولـت‌آبـادی اختصاص داده‌اند. با وجود اینها، تـا آنجـا کـه مطّلـع هسـتیم، پژوهشـی در بـاب وجـود روابـط بینامتنیّتی و بیناخوانشی میان تجربهٔ شخصی دولت‌آبادی در تعزیه و شبیه‌خوانی از یـک سـو و نوشته‌های او از سوی دیگر صورت نگرفته است.

۲ـ چارچوب نظری بحث

۲ـ۱) اهمیّت بازنویسی

چنان‌که نظریّه‌پردازان ادبی با تکیه بر تئوری‌های بینامتنیّت عنوان کرده‌اند، سرچشمه‌هـای زایش رمان را نمی‌توان به گستره‌ای خاص محدود کرد؛ به تعبیر دیگر، رمان را باید نوعی ادبـی پنداشت که از بسیاری جهات به بازنویسی متون پیش از خود می‌پردازد. نوع ادبی رمان در بـاور دنیای ادبی ایران، میراث ادبیّات غرب محسوب می‌شود. نوشته‌های داستانی دولت‌آبادی به مثابهٔ شخصی که همگان او را به عنوان رمان‌نویس می‌شناسند، بایـد پیـرو ایـن امـر، هـم بـر میـراث داستان‌نویسی غربی تکیه داشته باشد (حدّاقل از نظر شکل) و هـم از میـراث فرهنگـی و ادبـی ایران تغذیه کند. بدین سان این پرسش مطرح می‌شود که شاکلهٔ بینامتن دولت‌آبـادی چیسـت. اگر برخی از آثار داستانی او همچون *کلیدر* را رمان بپنداریم، خواهیم دید که ساختار داستان بر

مبنای تئوری‌های غربی در باب این نوع ادبی تدوین شده، امّا بُنِ داستان، ایرانی است؛ به عبارت دیگر، در نگارش این رمان عواملی دخیل است که خوانندهٔ ایرانی را شیفتهٔ خود می‌کند. بخشی از این شیفتگی محصول فرهنگ مشترکی است که در میراث دینی ایرانیان ریشه دارد و پیوندی میان نویسنده و خواننده برقرار می‌کند که به آن بیناخوانش (**Inter lecture**) می‌گوییم و به عنوان پدیده‌ای ادبی ـ اجتماعی تاکنون موضوع بحث قرار نگرفته است. آشکار است که دولت‌آبادی را نمی‌توان نویسنده‌ای مذهبی پنداشت. او داستان‌های مذهبی تعریف نمی‌کند. با وجود این، بازنویسی (خودآگاه یا ناخودآگاه) یا به‌تعبیری، *ردنگارهٔ* میراث عاشورا و بار هیجانی آن باعث شده تا او از الگوهای عاشورایی در نگارش *گاواره‌بان*، به‌ویژه *کلیدر* بهره ببرد. این وام‌داری خود محصول تجربه‌ای شخصی در این حوزه است و این شاید نخستین بار است که بین رمان معاصر فارسی و ادبیّات عاشورا پیوندی الگومدار برقرار می‌شود که چنان استوار و منسجم است که خوانندهٔ ایرانی را از خود متأثّر می‌کند. ابزار کار تحقیق در این راستا، همان‌گونه که پیش از این نیز ذکر شد، نظریّه‌های بینامتنیّت (**Intertextualité**) و بیناخوانش خواهد بود.

۲ـ۲) نقد و بررسی

فرایند خلق ادبی، فرایندی انفرادی نیست. بدین معنی که وقتی نویسنده‌ای دست به نوشتن می‌زند و اثری را خلق می‌کند، ذهن او انباشته از خاطرات، دیده‌ها، شنیده‌ها، منابع، کتاب‌ها و آثاری است که پیش از این خوانده است. حتّی می‌توان مدّعی شد که وقتی مادّهٔ اوّلیّهٔ تولید اثر ادبی، ریشه در سنّتی دیرینه دارد، نویسندهٔ این اثر جدید، بی‌آنکه بداند، موقعیّت مرکزی خود را به‌عنوان خالق اثر از دست می‌دهد و تبدیل به ناقل آن سنّت ادبی می‌شود. البتّه گاه پیش می‌آید که گستردگی ابعاد این مهم، از دایرهٔ فردیّت او به‌عنوان یک نویسندهٔ منحصر به‌فرد فراتر می‌رود. پرداختن به این امر، نه به منزلهٔ زیر سؤال بردن توانایی‌های نویسنده، بلکه مترادف بررسی قابلیّت‌های او در زمینهٔ انتقال سنّت ادبی و فرهنگی و تغییر و تحوّلاتی است که در آن به وجود می‌آورد.

بنا بر آنچه گفته شد، اگر بپذیریم که عرصهٔ ادبیّات همچون عرصهٔ دیگر هنرها جایگاه نمود خلاّقیّت پدیدآورندهٔ اثر است، تردیدی وجود ندارد که در میدان این خلاّقیّت، باید سهمی را نیز برای الگوبرداری از آثار پیشینیان یا از میراث فرهنگی در معنای گستردهٔ آن در نظر گرفت؛ چه

همان‌طور که می‌دانیم، «خلاّقیت» با «نوآوری» به شکلِ مطلق تفاوت زیادی دارد: نوآوری اگر شکلی مطلق و بنیادین به خود بگیرد، به خلق اثر یا آثاری می انجامد که یا مخاطبی نمی‌یابد و یا اگر هم بیابد، تعداد آنها انگشت‌شمار خواهد بود. به هر روی، نگاهی هرچند گذرا به تاریخ ادبیّات، به منظور بررسی موفّقیّت برخی از آثار ادبی نزد مخاطبان نشان می‌دهد که آثار موفّق، آن بخشی را شامل می‌شود که به گونه‌ای به میراث ادبی و فرهنگی خوانندگان اِشراف دارد و برای این میراث و جایگاهی که در ذهن خواننده دارد، اهمیّت قائل می‌شود. اینگونه است که بنا بر نظریّهٔ «زیبایی‌شناسی دریافت» که از سوی هانس روبرت یاوس ارائه شده است، می‌توان نویسنده را به‌منزلهٔ شخصی در نظر گرفت که پاسخگوی انتظارها و نیازهای مخاطبان خود، در مقطع خاصّی از تاریخ ادبیّات سرزمین خویش است (Jauss, 1978).

در این میان، شاید حوزهٔ ادبیّات نوین داستانی ایران که در قیاس با سنّت دیرینه و استوار شعر کلاسیک، نوخاسته محسوب می‌شود، موقعیّت حسّاس‌تری داشته باشد. سنّت داستان‌پردازی مدرن به سبک و سیاق غربی در ادبیّات معاصر ایران پیشینهٔ چندانی ندارد؛ به‌عبارت دیگر، رمان‌نویسان ایرانی، برخلاف همتایان غربی خود، در گسترهٔ زبان مادریشان، استادان متعدّد و پُرکاری همچون زولا، بالزاک، هوگو، موپاسان، فلوبر، دیکنز یا... نداشته‌اند تا توانایی‌ها و قابلیّت‌های خویش را با آنها بسنجند و بتوانند با تکیه بر تجربیّات آنان، چگونه نوشتن را بیاموزند. این امری است که دولت‌آبادی نیز بدان اشاره می‌کند و به صراحت بیان می‌دارد که ادبیّات مدرن ایران در صحنهٔ «رمان» از داشتن الگویی نظیر تولستوی محروم بوده است. اکثر قریب به اتّفاق داستان‌نویسان معاصر ایرانی از خلال ترجمه‌ها با آثار استادان داستان‌نویسی جهان آشنا شده‌اند. به همین سبب نیز تنها آن گروهی از رمان‌نویسان و داستان‌پردازان ایرانی در کار خود یا دستِ‌کم در زمینهٔ جلب خواننده، موفّق‌تر بوده‌اند که توانستند بین نوع رمان به سبک و سیاق غربی و میراث فرهنگی و ادبی عمیق ایرانی پُل ارتباطی برقرار کنند تا از این طریق، خوانش آثار آنان برای خوانندگان ایرانی آسان‌تر، دلپذیرتر و گیراتر باشد.

در میان داستان‌نویسان معاصر ایرانی که خوانندگان زیادی دارند، محمود دولت‌آبادی نامی شناخته شده است. کارنامهٔ این نویسنده می‌تواند به‌تنهایی بازنمای سیر تحوّلی تاریخچهٔ داستان‌نویسی ایران معاصر باشد؛ چه می‌توان از خلال آن شاهد بسیاری از گرایش‌های داستان‌نویسی مُدرن ایرانی در طول ۱۵۰ سال اخیر بود؛ گرایش‌هایی از قبیل داستانِ

کوتاه‌نویسی به سبک هدایت با دغدغه‌های واقع‌گرایانه، نوشتن داستان‌های بلند و نیمه‌بلند با مضمون‌های اجتماعی، نوشتن رمان‌هایی با رویکرد نواحی و دست آخر بازنویسی داستان‌هایی که در حافظهٔ مردم سرزمین سبزوار، یعنی زادگاه محمود دولت‌آبادی، جزئی از فولکلور و فرهنگ بومی محسوب می‌شود. از بسیاری جهات، محمود دولت‌آبادی دنباله‌رو نویسندگانی همچون صادق هدایت و حلقه‌ای از زنجیری است که پیشکسوتان داستان‌نویسی ایران را به داستان‌نویسان امروز پیوند می‌دهد. خود او در این باره می‌گوید: «همهٔ ما از تاریکخانهٔ هدایت بیرون آمده‌ایم» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، الف: ۲۳۷). امّا در کارها و نوشته‌های دولت‌آبادی، جدای از میراث داستان‌نویسی نوین ایران یا حتّی الگوبرداری از ترجمهٔ فارسی رمان‌ها و داستان‌های خارجی، آن‌گونه که در آثار همتایان او به چشم می‌خورد، میراث دیگری نیز نمود می‌یابد که وجه تمایز اوست. این میراث، واقعهٔ عاشورا و کلّیّهٔ شکل‌های ادبی مرتبط با آن است. می‌دانیم که ذهن و اندیشهٔ ایرانیان مسلمان و شیعه، از بدو کودکی با قیام امام حسین(ع) آشنا می‌شود و با آن انس می‌گیرد. عاشورا صرف نظر از اهمیّت خود به لحاظ عقیدتی، به صورت بنیادینی، ذهن و تخیّل ایرانیان را شکل می‌دهد و قالب می‌زند و آنان را در لحظه‌لحظه‌های عمر همراهی می‌کند. دولت‌آبادی، به عنوان یک داستان‌نویس، کسی است که این میراث را به‌شکلی پویا به کار می‌بندد. شاید به این دلیل که از دوران کودکی ارتباط نسبتاً مستقیم و نزدیکی با این میراث داشته است. او در مصاحبه‌ای که با امیرحسن چهلتن و فریدون فریاد داشته، به دو نکتهٔ مهم در این زمینه اشاره می‌کند (ر.ک؛ چهل‌تن و فریاد، ۱۳۶۸): یکی اینکه او در کودکی بارها از روی نسخه‌های تعزیه رونویسی کرده است و دیگر اینکه در زندگیِ کم زرق‌وبرق روستایی که در آن به دنیا آمده، یعنی روستایی که بیشتر بر مبنای ضرب‌آهنگ فصل‌ها تنظیم شده است و گاه با ملال زمستانی همراه بوده، ماه محرّم و مراسم بزرگداشت عاشورا و برپایی تعزیه اهمیّت بسزایی داشت و به زندگی کودکان روستایی رنگ‌وبویی دیگر می‌بخشید. این علاقهٔ وافر و این اُنس زودهنگام و دیرپا، در آفرینش‌های ادبی دولت‌آبادی تأثیرگذار بود و با کمی دقّت می‌توان نشانه‌هایش را در نوشته‌های او بازیافت.

میراث عاشورا در نوشته‌های دولت‌آبادی به پنج صورت نمود می‌یابد:

۱ـ در قالب میراثی نمایشی یا دراماتیک که به شکل مستقیم از جلوهٔ نمایشی واقعهٔ عاشورا، یعنی تعزیه نشأت می‌گیرد و در داستان *گاواره‌بان* به‌خوبی مشهود است.

۲ـ در قالب میراث شنیداری واقعهٔ عاشور، بدین معنی که شرح شهادت امام حسین(ع) و یارانش به شکل حکایت‌های کم‌وبیش بلند و شفاهی، بارها و بارها در مراسم گوناگون مثل روضه‌خوانی‌ها برای نویسنده تکرار و در ذهن او حک شده است. این بخش از میراث، جزئی از حافظهٔ جمعی ایرانیان شیعه محسوب می‌شود و هم در داستان *گاوارەبان* به شکلی آشکار و هم در رمان بلند *کلیدر* به گونه‌ای نسبتاً پنهان و نامحسوس‌تر قابل مشاهده است.

۳ـ شکل سوم این میراث که وجهه‌ای نوشتاری دارد، همان نسخه‌های تعزیه‌ای است که محمود دولت‌آبادی در دوران کودکی و نوجوانی از رویشان نسخه‌برداری می‌کرد.

۴ـ شکل چهارم میراث عاشورا با ادبیّات رثایی ارتباط دارد که در قالب ذکر مصیبت و اشعار رثایی، جزئی از بارزه‌های ادبیّات عاشورا را تشکیل می‌دهد و در فصل سی‌اُم *کلیدر* به وضوح از آن یاد شده است.

۵ـ شکل پنجم این میراث جنبهٔ تصویری دارد و با جلوه‌های گوناگون هنر شمایل‌گری و تصویرکشی از مراسم عاشورا مرتبط است. از این میراث هنری، به شکلی آشکار، در توصیف صحنهٔ نبرد پس از مرگ قهرمانان داستان در رمان *کلیدر* استفاده شده است.

پیش از این گفتیم که هدف از نگارش این مقاله، بررسی میراث عاشورا در آثار محمود دولت‌آبادی با تکیه بر نظریّهٔ بینامتنیّت و بیناخوانش است. امّا ژرار ژنت، پژوهشگر نام‌آور حوزهٔ نقد نو و نظریّه‌پرداز بوتیقای نوین، در سال ۱۹۸۲ میلادی در کتابی با عنوان *ردنگاره‌ها* (***Palimpsestes***) (Genette, 1982) به مفهوم نوینی به نام ترامتنیّت (**Transtextualité**) نیز اشاره می‌کند. او در این کتاب از پدیدهٔ بینامتنیّت که سال‌ها پیش از آن و از سوی نظریّه‌پردازانی همچون ژولیا کریستووا و رولان بارت بر اساس پژوهش‌های منتقد روسی، میخائیل باختین ارائه شده بود، فراتر می‌رود و اصطلاحِ «ترامتنیّت» را پیشنهاد می‌کند؛ چه به نظر او واژهٔ بینامتنیّت محدودکننده است و تنها روابطی را شامل می‌شود که متن با «متنی» دیگر دارد. حال آنکه مفهوم ترامتنیّت گستردگی و شمول بیشتری دارد و با تکیه بر آن می‌توان دایرهٔ حوزهٔ روابطی را که متن ادبی با دیگر «حوزه‌ها» برقرار می‌کند، در مقیاس گسترده‌تری بررسی کرد. از این منظر، ترامتنیّت عبارت است از هر آنچه بین متن و متنی دیگر ارتباطی خواه آشکار و خواه پنهان برقرار می‌کند. به این ترتیب، مفهوم ترامتنیّت نه تنها در برگیرندهٔ مفهوم بینامتنیّت (**Intertextualité**)، بلکه مشتمل بر مفاهیم دیگری نیز می‌شودکه عبارتند از:

۱ـ پیرامتنیّت (**Paratextualité**)

یا رابطهٔ متن با مجموعهٔ تشکیل‌دهندهٔ اثر ادبی، یعنی عناوین اصلی و فرعی، مقدّمه و پی‌نوشت، هشدارها یا تذکّرات نویسنده و همچنین کلّیّهٔ علایم خودنگارانه (**Autographe**) یا دیگرنگارانه‌ای (**Allographe**) که محیطی پیرامونی و حاشیه‌ای برای متن تشکیل می‌دهند.

۲ـ فرامتنیّت (**Métatextualité**)

یا رابطهٔ معروف به رابطهٔ تفسیری؛ یعنی رابطه‌ای که متن را به متن دیگری که از آن سخن می‌گوید، پیوند می‌دهد، بی‌آنکه الزاماً نامی از آن به میان بیاورد.

۳ـ فزون‌متنیّت (**Hypertextualité**)

یعنی هر رابطه‌ای که متن تازه نوشته شده‌ای را به متنی که پیش از آن وجود داشته است، پیوند می‌دهد. متن مقدّم را پیش‌متن (**Hypotexte**) و متن مؤخّر را پس‌متن (**Hypertexte**) می‌نامند؛ به عبارت دیگر، پس‌متن، شکلِ تغییریافته‌ای از پیش‌متن است. این تغییر گاهی مستقیم است و گاهی نیز شکلی غیرمستقیم به خود می‌گیرد.

۴ـ سرمتنیّت (**Architextualité**)

رابطه‌ای است که هر متن ادبیِ منحصر به فردی را با مجموعه‌ها و دسته‌بندی‌های کلّی‌تر از قبیل نوع ادبی، نوع گفتمان یا غیره مرتبط می‌کند. این رابطه به طور معمول، حالتی صامت دارد و تنها اشاره‌ای می‌تواند توضیح‌گر آن باشد؛ از نوعِ به عنوان مثال «داستان بلند» که در آغاز کتاب درج شده است.

این شاکله‌ها به ما اجازه می‌دهد که ببینیم استفاده از میراث عاشورا در اثر ادبی بر چه چیزی دلالت دارد و عملکرد آن چیست. امّا برای تسهیل در امر اِعمال رهیافت‌های ژرار ژنت بر متن دولت‌آبادی، می‌توان از مفهوم جدیدتر بیناخوانش (**Interlecture**) نیز استفاده کرد، البتّه به آن شکلی که ژان بل‌من نوئل آن را تفسیر می‌کند (Bellemin-Noël, 1983). پدیدهٔ بیناخوانش وقتی نمود می‌یابد که خوانندهٔ اثر به هنگام خواندن، متون دیگری را نیز در ذهن داشته باشد و مدام بین متنی که پیش رو دارد و خوانده‌های پیشین خود ارتباط برقرار کند. لازم به ذکر است که پدیدهٔ بیناخوانش بستگی مستقیم به تجربیّات خوانش و فرهنگ و آگاهی‌های فردی خواننده دارد و کیفیّت آن از خواننده‌ای به خوانندهٔ دیگر متفاوت است.

همچنین باید به این نکته نیز اشاره کنیم که عمل خوانش می‌تواند بدون دخالت پدیدهٔ بیناخوانش نیز به‌خوبی و بی‌هیچ گونه مشکلی پیش برود؛ به‌عبارت دیگر، برای هر متن می‌توان چند سطح خوانشی در نظر گرفت که ساده‌ترین آنها خوانشی است که در آن، خواننده قادر نباشد بین متنِ خوانده شده و متون دیگر ارتباط برقرار کند. در این راستا، خوانشی که ما در این مقاله از آثار محمود دولت‌آبادی ارائه می‌دهیم، در پیوند با فرهنگ ایرانی شیعه معنا پیدا می‌کند.

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، ما در این مقاله به بررسی جلوه‌های گوناگون واقعهٔ عاشورا در دو اثر دولت‌آبادی می‌پردازیم که به ترتیب سال نگارش عبارتند از: *گاوارەبان*، *کلیدر* و *روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده*.

۲ـ۳) *گاوارەبان* و بهره‌گیری از قابلیّت‌های دراماتیک یا نمایشی واقعهٔ عاشورا

داستان *گاوارەبان* به‌واسطهٔ موضوع اصلی خود یعنی مبارزه با ظلم که در قالب سربازگیری اجباری نمود می‌یابد، موقعیّت مناسبی است برای نویسنده تا از برخی از بارزه‌های خاصّ واقعهٔ عاشورا که جوهر آنها مبارزه با ظلم و ستم است، بهره بگیرد. دولت‌آبادی در این داستان، به یکی از مشکلات گذشتهٔ روستاهای کشور، یعنی سربازگیری اجباری می‌پردازد و چهرهٔ خشن و منفور مأموران سربازگیری ارتش را در تقابل با چهرهٔ قنبرعلی، قهرمان داستان و دیگر اهالی مظلوم روستا قرار می‌دهد.

قنبرعلی، نمایندهٔ نسل جوان روستا و تنها کسی است که به شدّت در مقابل سربازگیری مقاومت می‌کند؛ چه بر مبنای منطقی که بر زندگیش حکم‌فرماست، ضرورت سرباز بودن و خدمت زیر پرچم را نه تنها درک نمی‌کند، بلکه آن را مترادف با نوکری و زیر بار زور رفتن می‌داند. دولت‌آبادی در ترسیم چهرهٔ این جوان روستایی، به جای آنکه جایگاه او را در نظام استوار بر کشت‌وکار و دامداری روستا ترسیم کند، بیشتر بر جلوه‌های دیگر او تأکید می‌کند. آنچه قنبرعلی را از دیگر هم‌سالانش متمایز می‌کند و از او قهرمان می‌سازد، شجاعت، بدن ورزیده، شکست‌ناپذیری در کُشتی و احسان و نیکوکاری اوست. او که تا به حال دو بار از خدمت سربازی گریخته، نماد جوانی دِه و مقاومت در برابر زور است.

در میان آن دسته از داستان‌های دولت‌آبادی که پیش از رمان *کلیدر* نوشته شده است، *گاوارەبان* یگانه داستانی است که مضمون اصل آن، آشکارا مبارزه با ظلم و نظام شاهنشاهی

است. راوی داستان با استفاده از عناصری که ریشه در واقعهٔ عاشورا و ادبیّات شیعه دارد، به بازنمایی این امر می‌پردازد. نخستین گام در این راه، توصیف چهرهٔ مأموران حکومتی است. راوی تمام شخصیّت‌هایی را که به نوعی با ماجرای سربازگیری در ارتباط هستند، شخصیّت‌هایی خشن و بی‌رحم معرّفی می‌کند و از هیچ یک ار آنها چهره‌ای معمولی و خنثی ترسیم نمی‌کند. همین راوی، در پرداخت چهرهٔ پاسبان، آشکارا از بارزه‌هایی مدد می‌گیرد که در تخیّل عامه و خوانندگان یادآور دستنشاندگان و عُمّال یزید است: «برادر صفورا دلش می‌خواست باز هم به گروهبان نگاه کند و نگاه کرد. امّا خیال نمی‌کرد گروهبان رو به او برخواهد گشت و نگاهش خواهد کرد؛ با چشم‌های مثل زغال و سِبیل‌های سیاه‌تر از چشم‌ها و پیشانی اَخمو و کوچک و بینی کلفت و گونه‌هایی که پوستش مثل ارزن، دان‌دان بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ب: ۶۵۷)[1]. یا «در همان نظر اوّل فهمید که این جور گروهبان با گروهبان‌های امنیّه فرق دارد. چشم‌های درشت و سیاه گروهبان در زیر ابروهای پهنش می‌درخشید، عرق روی چین‌های پیشانی‌اَش جمع شده بود و لب‌های خشکش به هم چسبیده بودند» (همان: ۶۵۸).

به محض اینکه صحنهٔ آزار و شکنجهٔ اهالی روستا به حسینیّه منتقل می‌شود، اشاره به شخصیّت‌های منفور عاشورا نیز به شکلی آشکار آغاز می‌شود: «گروهبان مثل شمر بود و مثل قجر چشم سیاه که دههٔ محرّم شمر می‌شد. مثل او هم قدم برمی‌داشت. عصبانی، بلند و پُرهیبت. می‌گفتی با زمین زیر پایش دعوا دارد. میان حسینیّه به راه افتاد و فحش داد. دور تخت بام حوض یک دور گشت و باز سَرِ جایش ایستاد و به علی چیزی گفت که صفورا نشنید» (همان: ۶۷۵).

رابطه‌ای که در الگوبرداری از شخصیّت‌های عاشورا به چشم می‌خورد، نوعی رابطهٔ بینامتنی است، چون در ترسیم شخصیّت‌های منفی و ظالم داستان به‌صورت مستقیم به شخصیّت‌های منفی در واقعهٔ عاشورا اشاره شده است و خواننده به دعوت آشکار راوی، بین این دو دسته، ارتباط برقرار می‌کند.

امّا صرف نظر از بهره‌گیری از چهره‌نگاری ادبیّات عاشورا، راوی مهم‌ترین و پُرهیجان‌ترین رخدادهای داستان را با استفاده از چارچوب تئاتری یا نمایشی بازنمایی می‌کند، چنان‌که در غالب موارد یکی از شخصیّت‌های داستان، به‌عنوان تماشاگری ساکت، امّا نه بی‌اعتنا، نظاره‌گر آن است؛ به عبارت دیگر، بازنمایی ظلم عاملان سربازگیری، هم برای خواننده به تصویر کشیده می‌شود و هم برای یکی از شخصیّت‌ها که در گوشه‌ای پنهان است و به مثابهٔ تماشاچی،

مداخله‌ای در این صحنه ندارد. بدیهی است که جایگاه این نظاره‌گر در داستان، هم‌طراز جایگاه تماشاچی در تئاتر تعزیه است؛ نظاره‌گری که هم هست و هم بودنش باعث می‌شود تا بازیگران یا همان عاملان ظلم در خودنمایی تهییج شوند (هرچند به صورت مستقیم نقشی در پیشبرد نمایش ندارد)؛ به عبارت دیگر، همان‌گونه که تعدّد تماشاگران تعزیه و ابراز احساسات آنان، بازیگران تعزیه را به شوق می‌آورد، در داستان *گاواره‌بان* هم عاملان سربازگیری که می‌دانند تماشاگرانی به صورت پنهان یا آشکار نظاره‌گر آنانند، در متجلّی کردن قدرت خویش بیشتر پافشاری می‌کنند.

استفاده از این ویژگی نمایشی، با انتخاب «حسینیّه» به عنوان مکان وقوع رخداد، تقویت می‌شود: حسینیّه مکان محصوری است که وقتی درش بسته شد، کسی نمی‌تواند از آن بگریزد و به این ترتیب، کسانی که طیّ فرایند سربازگیری به اجبار بدانجا آورده می‌شوند، خوب می‌دانند که راه فراری ندارند. علاوه بر این، مکان حسینیّه، بار نمادین سنگینی دارد و در همهٔ اذهان یادآور واقعهٔ عاشوراست؛ واقعه‌ای که در تخیّل شیعه بارزترین نمونهٔ مبارزه با ظلم محسوب می‌شود. در داستان *گاواره‌بان*، دولت‌آبادی برای نظارهٔ صحنهٔ شکنجه، یکی از تماشاگران را انتخاب می‌کند و به صراحت بیان می‌دارد که این شخص درست مانند روزهای عزاداری محرّم، شاهد صحنه‌ای نظیر تعزیه است: «صفورا به دَمِ در دوید. پشت دَر را بست و از پلّه‌ها بالا رفت، خودش را به پشت بام رساند و به علقر بام خزید و از راهی که محرم‌ها برای دیدن تعزیه به پشت بام مسجد می‌رفت، خودش را به جایی که همیشه می‌نشست، رساند و دم لبهٔ بام به سینه دراز کشید و از سوراخی که توی دای لب بم بازکرده بودند، مشغول تماشای توی حسینیه شد» (همان: ۶۷۵).

میدان واژگان (**Champ lexical**) مربوط به فعلِ «دیدن» در این بخش بسیار گسترده است: «تماشا کرد»، «ندید»، «با چشم‌هایش گشت»، «دید»، «نگاه کرد»، «دیده نمی‌شد»، «نگاهش چرخید»، «همهٔ حواسش چشم شده بودند و نگاه می‌کردند»و ... . تکرار فعل «دید» در حالت‌های مختلف و تکیه بر حرکت نگاه صفورا که راوی از طریق آن، یعنی با استفاده از شیوهٔ تمرکز درونی (**Focalisation intérieure**) در روایت به بازنمایی آن می‌پردازد، نشان از اهمیّت جلوهٔ دراماتیک این صحنه‌ها دارد. تمرکز درونی یکی از شیوه‌های روایت است که در آن راویِ دانای کُل به جای استفاده از شیوهٔ رایج (**Focalisation zéro**) یا تمرکز صفر، یعنی به جای آنکه وقایع و مناظر را از دید خود در پیش چشم خواننده ترسیم کند، طوری وانمود

می‌کند که انگار نه خود او، بلکه شخصیّت داستانش در حال دیدن وقایع و شرح آنهاست و این دقیقاً همان موقعیّتی است که تماشاگر در سالن نمایش به هنگام دیدن صحنه با آن مواجه است:

«صفورا دید که نساء ـ مادر قنبرـ دارد گریه می‌کند و دید که گروهبان همان‌طور دارد عمو قربانعلی را می‌زند و شنید که زن‌های توی حسینیّه همه گریه می‌کنند، و بعد حس کرد که از چشم‌های خودش هم آب راه افتاده است و زود چشم‌هایش را با سَرِ آستینش خشک کرد و صورتش را یک لحظه روی بازویش خواباند تا توی حسینیّه را نبیند، که نمی‌دید، امّا می‌شنید. صدای ضربه‌های تسمهٔ تفنگ را، صدای شیون عمویش را و صدای گریهٔ زن‌های توی حسینیّه را» (همان: ۶۸۱).

به این ترتیب، داستان *گاواره‌بان* که در کارنامهٔ پربار داستان‌نویسی محمود دولت‌آبادی در شمار تجربه‌های نخستین اوست، با اشاره‌های مستقیم به جنبهٔ دراماتیکِ تعزیه و نیز صحنه‌آرایی دراماتیک در فضای ادبیّات روایی، به نوعی از میراث عاشورا بهره می‌گیرد و از این طریق، سبب افزایش میزان تأثیرگذاری متن یا ارتباط آن با خواننده می‌شود. این نوع رابطه را نیز می‌توان رابطه‌ای بینامتنی خواند، چراکه در این جلوه نیز گرته‌برداری از تعزیه، شکلی کاملاً آشکار دارد و متن بی‌هیچ ملاحظه یا تردیدی، بین مبارزهٔ مردم روستا با عاملان سربازگیری و مبارزهٔ امام حسین(ع) با یزیدیان ارتباط برقرار می‌کند. امّا همان‌گونه که خواهیم دید، الگوبرداری از این میراث در رمان بلند *کلیدر*، شکلی به‌مراتب گسترده‌تر، پیچیده‌تر و نیز البتّه جذّاب‌تر به خود می‌گیرد که در بسیاری از موارد نیاز به رمزگشایی دارد.

۲ـ۴) *کلیدر* و بهره‌گیری از قابلیّت‌های شخصیّت‌پردازی و وام‌گیری از مضمون شهادت

رمان بلند *کلیدر نیز* همچون داستان کوتاه *گاواره‌بان* از مضمون مبارزه با ظلم بهره‌ای آشکار دارد و از الگوهای عاشورا استفاده می‌کند. امّا برخلاف آنچه در *گاواره‌بان* دیدیم، جز در یک مورد[۲]، هیچ اشارهٔ مستقیمی به قهرمانان عاشورا، چه منفی و چه مثبت نشده است و شاید بتوان با تکیه بر همین مطلب مدّعی شد که رابطهٔ میان این رمان و واقعهٔ عاشورا از نوع بینامتنی ساده نیست و نیاز به تأمّل دارد. این اشارهٔ مختصر متن به واقعه و قهرمانان عاشورا می‌تواند دلیلی باشد تا بر مبنای آن بتوان اظهار داشت که در این بخش از رمان، رابطه‌ای از نوع

فرامتنیّت یا **Métatextualité** وجود دارد؛ چه در این بند، گفتمان راوی، شخصیّت گل‌محمّد را با شخصیّت‌های مشابه در طول تاریخ یا شخصیّت‌های داستان‌هایی نظیر *سمک عیّار* مقایسه می‌کند. از این رو، می‌توان چنین استنتاج کرد که گفتمان راوی، تفسیر این گذشتهٔ تاریخی و ادبی نیز می‌باشد و در پی رسیدن به این نکته که جایگاه و عملکرد قهرمان خود را در قیاس با این گذشته تبیین کند.

اینجاست که مفهوم بیناخوانش به کمک ما می‌آید؛ یعنی مهارت خوانشی خوانندهٔ فارسی‌زبان وارد عمل می‌شود و کاری می‌کند که او در بخش‌های آخر رمان، با کمی دقّت و درنگ در پَسِ چهره‌های گوناگون، بتواند عناصر ویژه‌ای را در نشانه‌شناسی شخصیّت‌ها، بنا بر تعریفی که فیلیپ آمون از این مفهوم ارائه می‌کند (Hamon, 1997: 83)، ببیند؛ عناصری که ما را به یاد قهرمانان و شخصیّت‌های منفی واقعهٔ عاشورا می‌اندازد. فراموش نکنیم که در پرداخت شخصیّت‌های این رمان، عناصر گوناگونی به‌چشم می‌خورد که بخش اعظم آنها به بازنمایی واقع‌گرایانهٔ شخصیّت‌ها مربوط است و تنها بخش بسیار کوچکی به قهرمانان و شخصیّت‌های عاشورا مربوط می‌شود.

در واقع، مهارت بیناخوانشی در این بخش کاری می‌کند که خواننده رابطه‌ای از نوع فزون‌متنی یا **Hypertextuel** بین متن رمان، روایت قهرمانی و رشادت امام حسین(ع) در ذهن خود متصوّر شود؛ زیرا چنان‌که خواهیم دید، رگه‌هایی از این بخش از رمان *کلیدر* (به‌عنوان پس‌متن یا **Hypertexte**) از روایت عاشورا (به‌عنوان پیش‌متن یا **Hypotexte**) **سرچشمه** گرفته است. البتّه در حین این امر، تغییر و تبدیل‌هایی در روایت عاشورا و نیز در شاکله‌های آن اِعمال کرده که از نوع تغییر و تبدیل ساده است؛ بدین معنی که *کلیدر*، کنش‌های متنی پیشین را به دورانی دیگر، یعنی دوران معاصر منتقل کرده است.

در آخرین بخش‌های رمان، تغییر چهرهٔ گل‌محمّد از قهرمان یاغی به قهرمان تنها و تصمیم او مبنی بر مبارزه با خان‌ها و حکومت، ما را به یاد قیام امام حسین(ع) می‌اندازد. در این بخش از داستان، همه به گل‌محمّد پشت کرده‌اند و او به جز چند تن از نزدیکان و خویشان، هیچ همراهی ندارد. با این حال، هرچند که می‌داند چیزی جز مرگ در انتظارش نیست، باز هم تصمیم می‌گیرد تا بجنگد.

عوامل متعدّد دیگری نیز وجود دارد که ما را به یاد وقایع عاشورا می‌اندازد: مرگ بیگ‌محمّد جوان، برادر گل‌محمّد، درست پیش از مراسم عروسی، یادآور قاسم(ع)، برادر امام حسین(ع) است

که پیش از ازدواج، بی‌گناه و ناکام به دست دشمن کشته می‌شود. از سوی دیگر، اسارت زنان خانوادهٔ گل‌محمّد (مادر، دو همسر و فرزند) یادآور اسارت زنان و کودکان خانوادهٔ اهل بیت(ع) به دست یزیدیان است. مارال، همسر گل‌محمّد نیز که در تمام طول داستان زنی است آرام و کم‌حرف، به‌ناگهان در مواجه با جَهن‌خانِ بلوچ، زبان باز می‌کند و با جسارت تمام رودروی او می‌ایستد و از این نظر خواننده را به یاد سخنوری حضرت زینب(س) در بارگاه یزید می‌اندازد (ر.ک؛ دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ب: ۲۲۶۰ـ۲۲۶۱). همچنین خواننده‌ای که با ادبیّات عاشورا مأنوس است، در پس توصیف چهرهٔ خشن و دژخیم جَهن‌خان، چهره‌های منفور ابن‌زیاد یا شمر را می‌بیند:

«بلقیس اکنون می‌توانست جهن، این سردار سرحدّی را از نزدیک ببیند. مردی میانه‌سال، چهارشانه، درشت‌استخوان، رشید و بلندبالا و سیه‌تاب. چهره‌ای مانند به خشت، چشم‌های سرمه‌کشیده با مردمک‌هایی به درخشش الماس و نگاه کفچه‌مار. این جهن بود؛ خود جهن. مردی با دستان دراز و پنجه‌های کلفت و کبود[...]» (همان: ۲۴۵۵).

در این بخش، شاهدیم که بلقیس یعنی مادر گل‌محمّد، بابقلی بندار یعنی ارباب روستای قلعه‌چمن را به‌صراحت «شمر» خطاب می‌کند و اغراق نیست اگر بگوییم که اهالی خرسف، با پشت کردن به گل‌محمّد، ما را به یاد اهالی کوفه می‌اندازند که امام حسین(ع) را تنها گذاشتند. برخی دیگر از وقایع نیز می‌تواند در ذهن خواننده، مترادف وقایع عاشورا باشد، مانند شیوهٔ مرگ صبرخان، داماد خان‌عمو که بدنش از بام به زیر انداخته می‌شود، بی شباهت به شیوهٔ مرگ مسلم‌بن عقیل(ع) در کوفه نیست (ر.ک؛ همان: ۲۴۵۹).

در این مرحله، جا دارد تا پس از پرداختن به نحوهٔ شخصیّت‌پردازی و همچنین الگوبرداری از شخصیّت‌های عاشورا، به بررسی نحوهٔ بازتاب سبکی و زبانی واقعهٔ عاشورا و میراث مکتوب و شفاهی آن در رمان *کلیدر* بپردازیم.

۲ـ۵) میراث مرثیه‌نویسی در *کلیدر*

مرثیه‌نویسی را باید در گسترهٔ تاریخ ادبیّات جهان از دو منظر «شکل» و «محتوا» بررسی کرد؛ زیرا در ادبیّات عهد کهن غرب، بیش از آنکه مضمون مرثیه مدّ نظر باشد، قالب شعری آن است که اهمیّت دارد و به تبع این امر، از قوانین خاصّی تبعیّت می‌کند. در ادبیّات غرب، قالب مرثیه‌سرایی در طول اعصار، دستخوش تغییر و تحوّلات مهمّی شده است و سرانجام در دورهٔ

پیش‌رمانتیسم و نیز رمانتیسم[۳] از مضامین خاصّی بهره‌مند گشته است و در نهایت، آن شکلی را به خود گرفته که ما در انگارهٔ کنونی خویش برای مضمون مرثیه متصوّر هستیم. بارزه‌های این قالب عبارتند از: عجز و لابه، اندوه و غم پایدار، تعمّق در باب تصویر درد و رؤیای «آنچه» از دست رفته است و از همه مهم‌تر، یادآوری عزا و پاسداشت خاطرهٔ «کسی» که از دست رفته است.

امّا در تاریخ ادبیّات ایران، مرثیه‌نویسی رابطهٔ تنگاتنگی با ادبیّات حماسی، چه از نوع ملّی و چه از نوع دینی دارد. در *شاهنامهٔ فردوسی* که بزرگترین اثر حماسی ادبیّات فارسی به حساب می‌آید، بخش‌های رثایی متعدّدی به چشم می‌خورد که از پسِ شرح مرگ قهرمانان، اندوه از میان رفتن آنان را به‌تصویر می‌کشد و یاد و خاطره‌شان را پاس می‌دارد. نمونه‌هایی از این دست عبارتند از مرگ سهراب، مرگ اسفندیار و نیز مرگ خود رستم؛ به عبارت دیگر، شرح قهرمانی‌های شخصیّت حماسی، آنگاه که این شخصیّت جان خویش را در راه هدف خود از دست بدهد، همواره با چند بیت شعر رثایی همراه است.

کلیدر نیز به عنوان رمانی که بار حماسی آشکاری دارد، از این قاعده مستثنی نیست. در بخش‌های پایانی رمان، پس از مرگ گل‌محمّد و یارانش، در بند سوم از بخش سی‌اُم، پنج پاراگراف رثایی با حجم متفاوت گنجانده شده که به بازگویی اندوه کشته شدن قهرمانان داستان و بیان احساسات بازماندگان می‌پردازد. در این زمینه، درست است که *کلیدر* را باید دنباله‌رو سنّت حماسه‌نویسی به شمار آورد، امّا در این نکته نیز تردیدی نیست که لحن مرثیه‌نویسی در این کتاب با لحن مرثیه‌نویسی در کتابی مثل *شاهنامهٔ فردوسی* تفاوت آشکاری دارد و تا اندازهٔ زیادی به لحن رثایی آنچه در شام غریبان امام حسین(ع) می‌شنویم، نزدیک است. مبرهن است که استفاده از کلمه‌ای نظیر «قتلگاه» در آغاز هر پاراگراف می‌تواند یادآور قتلگاه کربلا باشد. از دیگر سو، تکرار جملهٔ «پس قتلگاه کجاست؟» در آغاز هر پاراگراف رثایی، درست همانند آنچه در ترجیع‌بندها دیده می‌شود، حسّ اندوه و عزا را هر بار احیا می‌کند و نه تنها بر استحکام و کوبش کلام می‌افزاید و از لحاظ بلاغی، اهمیّت شایان توجّهی دارد، بلکه شکل نوشتاری این مرثیه را نیز که منثور است، به ادبیّات شعری از یک سو و ادبیّات شفاهی از سوی دیگر نزدیک می‌کند.

می‌دانیم که متن رمان، متنی است که برای تجربهٔ تنها خواندن پی‌ریزی شده است. خوانندهٔ رمان، خواننده‌ای تنهاست که در سکوت و برای دل خود می‌خواند. بی‌شک این بخش

از رمان دولت‌آبادی، برخلاف آنچه در حوزهٔ رمان‌نویسی و رمان‌خوانی به سبک مدرن رایج است، با توجّه به بار غنایی سنگینش و گرته‌برداری از ذکر مصیبت، همانند آنچه در عزاداری‌های امام حسین(ع) رخ می‌دهد، قابلیّت زیادی برای دکلمه شدن یا شفاهی خوانده شدن دارد و از این منظر، با مرثیه‌خوانی‌های عاشورا و میراث ادبی آن که اساساً شفاهی است، قرابت فراوانی دارد.

۲ـ۶) میراث تصویری واقعهٔ عاشورا در *کلیدر*

همهٔ ما ایرانیان کم‌وبیش با تصویرها و نقّاشی‌هایی که از واقعهٔ عاشورا کشیده شده است، آشناییم. این تصویرپردازی‌ها، چه در قالب نقّاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و چه در قالب انواع جدیدتر، نظیر مینیاتور معروف فرشچیان با عنوان *عصر عاشورا*، به ثبت هنری این رخداد پرداخته‌اند و سهم انکارناپذیری در شکل‌گیری تخیّل تصویری ما از این واقعه دارند. محمود دولت‌آبادی نیز در توصیفات خود از صحنهٔ بعد از نبرد گل‌محمّدها، از این خاطره‌های تصویری بهره برده است. در صفحهٔ ۲۵۲۰ که صحنهٔ بازگشت مارال به قتلگاه است، راوی زنان خاندان گل‌محمّدها را به همراه اسب مارال، قره‌آت در تابلویی تک‌رنگ، یعنی در زمینه‌ای تاریک و سیاه به تصویر می‌کشد که به‌طرز استادانه‌ای تداعی‌گر اندیشهٔ تنهایی، اندوه و عزا در پیش چشم خواننده است. در این توصیف، شب و تاریکی به عنوان یکی از عناصر مهمّ صحنه، در قالب آدمی ظاهر می‌شود که «تن» و جان دارد و قرار است پناه‌دهنده و راهنمای زنان باشد:

«شب را چه قامتی است؛ شب را چه قامتی! تن با قره می‌زند شب و با گیسوی مارال. زن‌ها، زن‌ها، زن‌ها. مارال قره‌آت را بازیافته است، پسرش را بر پشت بسته دارد و به سوی قتلگاه می‌رود. ای شب قیرین! این بانوی گل‌محمّد سردار است که در تار و پود تو سرگردان مانده است و روح خود را می‌جوید. مارال روح خود را در قتلگاه به جا گذاشته است و اکنون اوست که سنگنایی قیرگون شب را بر شانه‌های خود حمل می‌کند» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ب: ۲۵۲۰).

غلبهٔ رنگ سیاهی، تاریکی و همچنین تنهایی دو شخصیّت زن داستان (شیرو و مارال) و بازماندگان بعد از اتمام جنگ و نیز حضور اسبِ سردارِ مقتول، عناصری هستند که ما به کرّات در تصاویر مختلفی که از غروب عاشورا کشیده شده، دیده‌ایم و با آن آشناییم. البتّه محمود دولت‌آبادی بنا بر ضرورت‌های داستان خود، عناصر تصویری دیگری را نیز در آرایش این صحنه به‌کار بسته است که ارتباطی با تابلوهای مذهبی ندارند، امّا می‌توان به جرئت گفت که

اندیشیدن به چنین صحنه‌ای در واپسین سطرهای داستان، نشانی آشکار است از تأثیرپذیری نویسنده از تصاویری که از صحنه‌های پس از عاشورا ترسیم شده است.

نتیجه‌گیری

داستانِ چگونگی شکل‌گیری رمان *کلیدر* را خود رمان‌نویس با صراحت و صداقت، طیّ مصاحبه‌ای با فریدون فریاد و امیرحسن چهل‌تن آشکار می‌کند و خاستگاه شخصیّت‌ها و وقایع را برای خوانندگانش برملا می‌نماید. او خودش پیش‌متن یا **Avant-texte** رمان خویش را معرّفی می‌کند و همچون بسیاری دیگر از رمان‌نویسان در پی این نیست تا منابع الهام‌بخش خویش را مخفی کند. هرچند خوانندگانی که با فولکلور سبزوار آشنایی دارند، با داستان گل‌محمّدها نیز از دیرباز آشنایند و بدون خواندن چنین مصاحبه‌ای هم می‌توانستند «منابع» رمان‌نویس را حدس بزنند. امّا آنچه نویسندگان به ندرت به صراحت از آن یاد می‌کنند، الگوهایی است که به هنگام خلق یک اثر ادبی از آن بهره جسته‌اند. دلیل این امر را به جز در موارد خاصّ، نباید نوعی پنهان‌کاری از سوی نویسنده دانست و اینگونه تصوّر کرد که خالق اثر نمی‌خواهد پرده از اسرار حرفه‌ای خود بردارد. حقیقت امر این است که فرآیند خلق هنری آنچنان پیچیده است و آنچنان در اعماق دوردست ذهن ریشه دوانده است که گاه پیش می‌آید حتّی خود خالق اثر نیز نمی‌داند که از چه الگوهایی بهره جسته است.

در میان این هزارتوی آفرینش و الهام است که نقش خواننده اهمیّت بیشتری می‌یابد. هر اثر ادبی، «یک بار» نوشته می‌شود (هرچند نویسنده‌اش بی‌تردید قبل از ارائهٔ نسخهٔ نهایی چندین بار کارش را بازخوانی و بازنویسی کرده)، ولی هر اثر ادبی این قابلیّت را دارد که با هر بار خوانده شدن، از نو آفریده شود. مهارت خواننده و توانایی او در رمزگشایی، به اثر بار معنایی مضاعفی می‌بخشد و پرده از نکاتی برمی‌دارد که شاید از چشم خود نویسنده هم پنهان بوده است. البتّه مهارت خوانشی خوانندهٔ اثر که موفّق می‌شود تا بین اثر و میراث فرهنگی و ادبی مشخّص، روابطی را کشف کند، نمی‌تواند عاملی محسوب شود که حیات و دوام اثر الزاماً به آن وابسته است. بدیهی است که فرآیند خواندن، سطوح مختلفی دارد و هر خواننده‌ای می‌تواند، بسته به دانش خود و آنچه از خوانده‌های پیشین خویش در ذهن ذخیره کرده، وارد دنیای کتابی شود که هم‌اکنون در دست دارد. اینگونه است که تبیین روابط بینامتنی، به‌ویژه بیناخوانشی که آثاری چون *گاوارەبان* و *کلیدر* را به میراث ادبیّات عاشورایی پیوند می‌دهد،

می‌تواند به مثابهٔ یکی از علل موفّقیت نویسنده‌ای چون محمود دولت‌آبادی تفسیر شود و نشان دهد که چرا در فضای ادبی ایران امروز، هنوز آن دسته از نویسندگانی پُرخواننده‌ترند که توانسته‌اند بین رمان به عنوان نوع ادبی عصر مدرن و فرهنگ اصیل ایرانی و شیعه رابطه‌ای پُربار ایجاد کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ در نقل قول‌های متن مقالهٔ حاضر، تمام رسم‌الخط‌ها بر اساس آن چیزی است که در اصل کتاب‌ها درج شده است، مگر اینکه خلاف آن ابراز شود.

۲ـ «اینک تو هستی، برآمده از پندار و گمان مردمان، به هزار نقش سبز و ارغوانی و سرخ. یعقوب رویگری، رزّاقی، حمزه‌ای و حسینی، اسماعیل و سیاوشی» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ب: ۱۹۹۹).

۳ـ برای آگاهی بیشتر در این زمینه، می‌توان به برخی از آثار گوته، مانند *مرثیه‌های رومی*، آثار توماس گری، اشعار رمانیتک‌های فرانسه مثل لامارتین و موسه و نیز *مرثیه‌های دوینو* اثر ریلکه مراجعه کرد.

منابع و مآخذ

دولت‌آبادی محمود. (۱۳۶۸). الف. ***گاوارەبان در کارنامهٔ سپنج***. ج ۲. تهران: انتشارات بزرگمهر.

ـــــــــــــــ . (۱۳۶۸). ب. ***کلیدر***. تهران: فرهنگ معاصر.

شهپرراد، کتایون. (۱۳۸۲). ***رمان، درخت هزار ریشه***. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. تهران: انتشارات معین و انجمن ایرانشناسی فرانسه.

چهل‌تن، امیرحسین و فریدون فریاد. (۱۳۶۸). ***ما نیز مردمی هستیم***. تهران: نشر پارسی.

Bellemin-Noël, Jean. (1983). ***Gradiva au pied de la lettre***. Paris: PUF, coll «le fil rouge».

Genette, Gérard. (1982). ***Palimpsestes***. Paris: Seuil, coll «Points».

Genette, Gérard. ***Figures III***

Hamon, Philippe. (1997). «Pour un statut sémiologique du personnage». ***Poétique du récit***. Paris: Seuil, coll «Points».

Jauss, Hans Robert. (1978). ***Pour une esthétique de la réception***. Paris: Gallimard.

Kristeva, Julia. (1969). ***Sèmèiotiké, Recherches pour une sémanalyse***. Paris: Seuil.

Maurel, Anne. (1998). ***La critique***. Paris: Hachette.

Rifaterre, Michaël. (1979). ***La Production du texte***. Paris: Seuil.