ادب پژوهی
شمارهٔ شانزدهم
تابستان ۱۳۹۰
صفحات۵۸-۳۵

موسیقایی بودن ساختار در *کلیدر*

دکتر قهرمان شیری*
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینای همدان

چکیده

از آرزوهای ادبیات همواره آن بوده‌است که خود را به موسیقی نزدیک کند. در عرصهٔ داستان‌نویسی، تلاش‌ها همواره معطوف بر ایجاد همانندی بین شعر و نثر در صُوَر خیال و اغراض و موضوعات، و انواع موسیقی متداول در بطن و بافت عبارت‌ها بوده‌است. در مقایسه با شعر، داستان در به‌کارگیری هم‌زمان تک‌نوازی‌ها و گروه‌نوازی‌ها و هماهنگ‌سازی سازها و صداها و یا تغییر مداوم در آواها و نواها و رسیدن به ساحت هماهنگ سمفونی‌ها بسیار توانمند است.

موسیقیِ متنِ رمان *کلیدر*، اثر محمود دولت‌آبادی، به‌وسیلهٔ عناصر و عوامل مختلف شکل گرفته‌است که شماری از آنها به اختصار چنین است: گزینش کلمات خوش‌ساخت، رعایت تناسب هجاها و واج‌ها در چینش واژه‌ها و جمله‌ها، تنوع جمله‌بندی‌ها، تأثیرپذیری از موقعیت‌ها در انتخاب کلمات و ساختار جملات، تغییر مداوم در لحن بیان و ریتم روایت در آغاز فصل‌ها، تنوع در توزیع و ترکیب شیوه‌های بیان، رعایت ملازمات مرتبط با نوع ادبی، همسویی نثر و روایت با جهان‌نگری هنری، همنوایی اطناب‌ها و ایجازها با آهنگ روایت، پیوند مستقیم انواع پیرنگ با آهنگ روایت، هارمونی مضاعف با تیپ‌ها و طبقات، و نیز هماهنگی اجزای فرعی با ارکان اصلی در شکل‌دهی به موسیقی متن.

واژگان کلیدی: *کلیدر*، دولت‌آبادی، هارمونی، سمفونی، موسیقی

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *ghahreman shiri@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۷/۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۱۲

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

کلیدر، اثر محمود دولت‌آبادی، مفصّل‌ترین رمان فارسی است که نویسندهٔ آن پانزده سال از سال‌های زندگی خود (۱۳۶۲-۱۳۴۷) را صرف نگارش آن کرده‌است. بسیاری از خوانندگان این رمان نیز این تجربه را داشته‌اند که گویی مدّتی از عمرشان را در دنیای *کلیدر* و با شخصیت‌های آن سپری کرده‌اند. نثر استثنایی، ساختار استوار روایی، حوادث پر فراز و فرود، و ماجراهای پر کشمکش، *کلیدر* را به یکی از رمان‌های صاحب‌سبک و متفاوت فارسی بدل کرده‌است که توضیح جنبه‌های مختلف روایی، زبانی و محتوایی آن می‌تواند جلوه‌های هنری و رازهای زیبایی‌شناختی این اثر را بهتر معرفی کند و ظرفیت‌ها و ظرافت‌ها، جذّابیت‌های آشکار و پنهان، و جایگاه واقعی رمان و توانمندی‌های نویسندهٔ آن را از منظرهای مختلف در برابر دیدگان مخاطبان قرار دهد. دربارهٔ جایگاه موسیقی در متون منثور روایی تاکنون نوشته‌های چندانی به فارسی انتشار نیافته‌است و آثار به چاپ رسیده نیز همواره موسیقی را از منظر ظرفیت‌های زبانی بررسی کرده‌اند. در این مقاله موسیقی موجود در ساختار *کلیدر*، از منظر شیوهٔ روایت و بافت واقعیت مورد تحلیل قرار گرفته‌است.

۲- داستان و موسیقی

نزدیک کردن رمان به جایگاه پراقتدار سمفونی‌ها، همواره از آرزوهای بسیاری از نویسندگان بوده‌است. ادوارد مورگان فوستر بر این اعتقاد بود که وزن و ریتم روایت گاهی بسیار ساده و آسان‌یاب است، مثل آغاز سمفونی پنجم بتهوون که ریتم «دی- دی- دی- دام» آن را همه می‌توانند با پنجه‌های خود ضرب بگیرند، ولی خود سمفونی، در کلیّت تامش، و در میان موومان‌ها یا قطعات آن، ریتم و آهنگی دارد که نمی‌توان آن را با انگشت ضرب گرفت (آلوت، ۱۳۶۸: ۳۴۱-۳۳۷). وضعیت‌هایی شبیه به ریتم و آهنگ سمفونی‌ها، با آن کلّیت تام و پراجزا، در داستان‌های سنتی چندان نمودی نداشت، اما در روایت‌های مدرن، به دلیل افزایش چشمگیر حوادث و شخصیت‌ها، وجود خطوط متعدد و موازی در اغلب ماجراها و تمرکز بر اوج و فرود وقایع، موسیقی‌وارگی در سیر طبیعی ماجراها و اجرای طرح و پیرنگ داستان‌ها، حضور بارز دارد، چنان‌که بسیاری از

Archive of SID

www.SID.ir

خصوصیات صوری و صوتی موسیقی، یعنی نوع سازها، نغمه‌ها و ملودی‌ها و کنش‌های نوازندگان آن، در شباهت تمام‌عیار با داستان قرار می‌گیرد. حتی طرح ذهنی یک قطعه موسیقی از سازوکاری شبیهِ داستان برخوردار است:

> هنگامی‌که آهنگ‌ساز به تصنیف آهنگی مشغول است، در ذهن و تصور وی انواع صداهای مختلف زاییده می‌شوند. این اصوات که با افکار و نظرات و احساسات مختلف آهنگ‌ساز ارتباط دارند، در هم می‌آمیزند، متحد می‌شوند، به هم می‌پیچند، سپس از یکدیگر جدا می‌شوند، از هم می‌پاشند و به‌صورت صداهای متعددی که به یکدیگر شباهتی ندارند درمی‌آیند. بدین‌سان است که ملودی‌های شاد و غم‌انگیز، هیجان‌آور و آرام‌بخش، رزمی و خیال‌انگیز شکل می‌پذیرند (کولوسووا، ۱۳۸۰: ۲۷).

در سمفونی پنجم بتهوون، موومان یا قطعهٔ آغازین، قطعهٔ ملایمی که در پی آن می‌آید و آنگاه «تریو ـ اسکرتسو ـ تریو ـ فیناله ـ تریو ـ فیناله» که سومین پارهٔ سمفونی را می‌سازد، همه با هم و در هماهنگی با یکدیگر وارد مغز شنونده می‌شوند و همدیگر را به واقعیتی یگانه تبدیل می‌کنند. این کلیت تام یا واقعیت یگانه، از رهگذر رابطه‌ای پدید آمده که در میان سه قطعهٔ بزرگ و سازندهٔ ساختار کلّی سمفونی برقرار شده و همین رابطه است که وزن و ریتم را به وجود آورده‌است. فوستر می‌گوید که موسیقی، حتی اگر آدمیان را برای آواز خواندن به‌کار نگیرد و از قوانین بسیار پیچیده پیروی کند، در واپسین جلوه‌اش نوعی از زیبایی را فراپیش می‌نهد که داستان نیز می‌تواند به شیوهٔ خاص خود به آن دست یابد:

> و این فکری است که رمان‌نویس هرگز نباید از سر به در کند... وقتی که سمفونی به پایان می‌رسد، احساس می‌کنیم که نغمه‌ها و الحانی که در کار آن کرده بوده‌اند، اینک آزاد شده‌اند [و] در وزن کل سمفونی آزادی فردی خود را بازیافته‌اند. آیا رمان نیز به همین صورت نمی‌تواند باشد؟ (آلوت، ۱۳۶۸: ۳۴۱-۳۳۷).

آنچه کلیت یک قطعه از آهنگ را می‌سازد، در کنار هم قرار گرفتن و عملکرد هماهنگ سازها و صداها در شکل‌دهی به کلِّ آن قطعه است. سازها مانند شخصیت‌های داستان، و ریتم‌ها و ملودی‌ها مانند کنش‌ها و حوادث، کیفیت سرعت و سیر اجزای روایت و هارمونیِ اصواتِ موسیقی را تعیین می‌کنند؛ حاصل کار در قلمرو موسیقی، سمفونی می‌شود و در حوزهٔ روایت، داستان بلند و رمان.

Archive of SID

www.SID.ir

ارگ که بزرگ‌ترین آلت موسیقی است، ملودی‌ها را وقتی شکوهمند، عظیم و موزون باشند به‌خوبی طنین‌انداز می‌کند، ولی قادر به ایجاد صداهای تند، شتابنده و متغیّر نیست. ویولون که ساز فوق‌العاده جالبی است و صداهای دقیق‌تر، گویاتر و پرتحرّک‌تری را تولید می‌کند، نمی‌تواند منظور آهنگ‌ساز را به‌طور کامل بیان سازد، به‌ویژه اگر آهنگ‌ساز اثر قهرمانان بزرگی را در سر پرورانده باشد. و اما اگر بخواهیم سازهای بادی را به ویولون و سازهای خانوادهٔ آن اضافه کنیم، ضمناً سازهای پوستی، انگشتی، مضرابی و زبانه‌دار را هم به آنها بیافزاییم و به هر یک از این سازها وظیفه‌ای نظیر آنچه که خوانندگان در اپرا دارند واگذار کنیم، و آنگاه صداهای آنها را در برابر هم قرار دهیم و تفاوت آنها را با یکدیگر بنماییم و همهٔ امکانات سازها و مهارت نوازندگان را مورد بهره‌گیری قرار دهیم، چه نتیجه حاصل می‌شود؟ در این صورت متوجه خواهیم شد که موسیقی دیگری به وجود می‌آید که آن را سمفونی می‌نامند (کولوسووا، ۱۳۸۰: ۲۷).

گوستاو فلوبر صحنه‌هایی از داستان را که در آنها حوادث مختلفی به موازات یکدیگر رخ می‌دهند، برخوردار از تأثیر یک سمفونی می‌شمرد (آلوت، ۱۳۶۸: ۳۴۱). آندره ژید نوعی نویسندگی شبیه به «هنر فوگ» را دوست داشت و می‌گفت: «من نمی‌توانم بفهمم چرا آنچه در موسیقی میسر است، در ادبیات نباید میسر باشد» (همان: ۳۴۲). آلدوس هاکسلی نیز موسیقایی کردن داستان را «در سطحی وسیع‌تر، یعنی در سطح ساخت و ترکیب» و به شیوهٔ بتهوون آرزو می‌کرد: «تغییر در مقام‌ها، انتقال‌های ناگهانی» از یک مایه و مقام به مایه و مقام دیگر، «توالی و تغییر و شکوه و شوخی». یعنی به این صورت که «تم یا ملودی‌ای آورده می‌شود، آنگاه آن تم توسعه داده می‌شود، آنگاه در شکلش دست‌کاری می‌شود، آنگاه - بی‌آنکه بفهمی- از شکل انداخته می‌شود، تا اینکه سرانجام می‌بینی به چیزی کاملاً متفاوت بدل شده‌است؛ هرچند که هنوز هم گویی همان چیز اول است». این وضعیّت را می‌توان با جابه‌جایی یک‌درمیانِ مضمون‌ها و با کفایت شخصیّت‌ها و طرح‌های موازی وارد رمان کرد. از رهگذر مکرر ساختن موقعیت‌ها و شخصیت‌ها می‌توان تغییر دشوار مقام‌ها و واریاسیون‌های موسیقی را در رمان تعدیل و میزان کرد. می‌توان نشان داد که افراد مختلفی در حال عاشق شدن یا در حال مردن یا به شیوه‌های متفاوت در حال نیایش هستند (همان: ۳۴۳-۳۴۲).

در ایران نخستین‌بار نیما یوشیج از اصطلاحات موسیقی- آرمونی- برای بیان ویژگی‌های شعر خود استفاده کرد (نک. نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۶۳، ۳۲۰ و ۳۴۰). پس از او دکتر

Archive of SID

www.SID.ir

شفیعی‌کدکنی نیز اصطلاح «موسیقی شعر» را - که نام یک کتاب معروف از اوست- به مجموعه‌ای از ردیف و قافیه و وزن و تناسب‌های لفظی و معنوی موجود در شعر اطلاق کرد و به تحلیل آنها پرداخت. اصطلاح معروفی که نیما همواره برای توضیح «هماهنگی کلّ اجزای شعر با یکدیگر» به‌کار می‌برد، «آرمونی»[1] بود. براهنی عصارهٔ نظر نیما دربارهٔ آرمونی را چنین بازگو کرده‌است:

> وقتی که [در یک شعر]، مصرع به قدر حسّ و عاطفه و اندیشهٔ جمع‌شده در آن، کوتاه و بلند شود، و پایان‌بندی هر مصرع اجازه ندهد که مفاعیلن‌ها مسلسل‌وار خوانده شوند، و درعین‌حال همه‌چیز به یکدیگر و به کلّ ساخت شعر از درون ارتباط داشته باشد و شکلِ درونیِ ناشی از به‌هم‌پیوستگی تصاویر یا به قول نیما «تصویرات» شعر، این مجموعه را به هم پیوند بزند، شما با چیزی سروکار پیدا می‌کنید که نیما به‌حق آن را آرمونی شعر نامیده‌است» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۷۱۶/۳).

در عبارتی کوتاه‌تر، هارمونی عبارت است از «هماهنگی وزنی، هماهنگی تصویری، و هماهنگی مضمونی و معنایی» در یک شعر (همان: ۱۷۱۷). نیما در توصیه‌های خود به شین پرتو می‌نویسد: شاعر باید «تونیک‌ها[2] و روتونیک‌های وزن شعر خود را با جان جلا [دهد] و با قوّت رسوخ به میان بگذارد. به آکوردهای[3] لازم راه ورود داده، آنها را به‌جای مطمئن و بی‌تزلزل خود بنشاند. بالاخره تنالیتهٔ[4] باتناسب‌تر و آرمُنی لازم و مطبوع را (که مجموع کلّی وزن شعر او شناخته می‌شود) در شعر خود به وجود بیاورد» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۳۴۰).

۳- سمفونی‌وارگی در *کلیدر*

یکی از خصوصیات اساسی در ساختار *کلیدر*، شباهت سازوکار روایت به ساختار سمفونی‌هاست؛ درست شبیه شعرهای طولانی و روایت‌گرانهٔ اخوان ثالث، ازجمله «زمستان»، «کتیبه» و «آنگاه پس از تندر». آغازی با یک صدا و با تصویر زنی که سوار بر اسبی در حال تاختن است. سپس سر زدن او به زندان و وارد شدن پدر و نامزد زن به روایت. آنگاه دوباره تنهایی و تاخت در بیابان و پس از آن وارد شدن به یک محیط شلوغ:

1. harmonie
2. tonique
3. accords
4. tonalite

www.SID.ir

سوزن‌ده و زن‌هایی که در حال پختن نـان هـستند. آشـنایی بـا خـانوادهٔ نـسبتاً شـلوغ و پرجنب‌وجوش کلمیشی‌ها. و در ادامه به وجود آمدن چند ماجرای موازی در چند محـیط مختلف: ماه‌درویش و شیرو، مدیار و صوقی، گل‌محمد و زیـور، بـابقلی بنـدار و آلاجـاقی، قدیر و عباس‌جان و خداداد، و بسیاری دیگر. آنگاه پیشبرد موازی و متنـاوب چنـد مـاجرا به‌طور هم‌زمان و گاه پیوستن آن ماجراها به یکدیگر و گاه جـدا شـدن و دور شـدن. و در لحظه‌های بسیار، تکثّر صداها و صحنه‌ها، موقعیت‌ها و منظرها، تسلـسل‌هـا و تـداخل‌هـا، تنگناها و تکرارها، تناوب‌ها و توالی‌ها، پیوست‌ها و گسست‌هـا، پیـروزی‌هـا و شکـست‌هـا، آمدن‌ها و رفتن‌ها، جنگ‌ها و جدال‌ها، شلوغی‌ها و ازدحام‌ها، توطئه‌ها و پنهـان‌کـاری‌هـا، اعتراض‌ها و تسلیم‌ها، خروش‌ها و شورش‌ها، سکوت‌ها و سادگی‌ها، عقده‌ها و سرکوب‌هـا، خلوت‌ها و رخوت‌ها، عشق‌ها و جنون‌ها، تسلیم‌ها و تردیدها، زورگویی‌ها و زبونی‌ها، تعـدّد شخصیت‌ها و حادثه‌هـا، بـرش‌هـا و پـرش‌هـا، اطنـاب‌هـا و اختـصارها، درون‌کـاوی‌هـا و توصیف‌ها، توضیح‌ها و تحلیل‌ها، و کنش‌های بی‌شماری که به‌رغـم فراوانـی و گونـاگونی، اجزای مختلف یک مجموعهٔ یگانه را پدید آورده‌اند و در هماهنگی کامل با یکـدیگر مثـل زندگی، پویا و پایدار به پیش می‌روند و پس از پایـان مـصیبت‌بـار و غـم‌انگیـز رمـان نیـز همچنان در ذهن مخاطب به حیات خود ادامه می‌دهند. این فراز و فرودهاست که سـبک روایی *کلیـدر* را به ساختار سمفونی‌ها شبیه کرده‌اسـت؛ سـاختاری کـه مـی‌تـوان آن را «کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت» نام‌گذاری کرد.

همهٔ این صحنه‌ها، موقعیت‌ها و حوادث گوناگون، با عناصر و جزئیـات گونـاگون، سـمفونی بزرگی را تداعی می‌کنند که رهبر آن با چوبی کوچک و اشارات گوناگون دست، مجموعـهٔ بزرگی از نوازندگان و خوانندگان را ابتدا با شمار اندکی از سـازها، آرام و ملایـم - هماننـد آغاز *کلیـدر* - به نواختن وامی‌دارد و آنگاه اندک‌اندک صداها قوّت می‌گیرند. گـاه ترکیـب سازها و صداها اندک می‌شود و شدّت آنها کمتر، و گاه همهٔ سـازها بـه نـوا درمـی‌آینـد و توفانی از تنوّع سازها و صداها همه‌چیز را در کام خود فرو می‌بـرد. در پـاره‌ای اوقـات نیـز به‌تناوب، تنها صدای دو سه گونه از سازها به صورت گروهی به گوش می‌رسـد و ایـن اوج و فرودها بارها تکرار می‌شوند. در موقعیت‌هایی نیز آن اوج‌های توفانی- که تـداعی‌کننـدهٔ شدت‌گیری جدال‌ها در *کلیـدر* است - فروکش می‌کند و همه‌چیز بـرای لحظـاتی انـدک در آرامش و سـکوت مطلـق فرومـی‌رود و آنگـاه از درون ایـن فـضا، یـک صـدای ملایـم

www.SID.ir

به‌آهستگی به عرصه وارد می‌شود. این‌گونه تک‌نوازی‌ها، تداعی‌کنندهٔ کنش‌ها و درون‌کاوی‌های بعضی از آدم‌های تنها در دل تاریکی شب، در *کلیدر* است.

موسیقی روایت در *کلیدر* بیش از هر چیزی به سمفونی‌های مکتب رمانتیسم (۱۹۰۰-۱۸۲۰) که اکنون یک مکتب کلاسیک تلقّی می‌شود، شباهت دارد، و نه سمفونی‌های مدرن و پسامدرن؛ آن نوع از سمفونی که پیشینهٔ آن به بتهوون بازمی‌گردد:

> بیان حالت، نخست از زمان بتهوفن معمول شد. بتهوفن موسیقی هیجان‌آمیز را از انعکاس افکار خود در برابر طبیعت ناسازگار به وجود آورد. پیش از بتهوفن هیجان و احساسات در آثار آهنگ‌سازان یافت نمی‌شد. هرچند که گلوک و موتسارت آهنگ‌هایی ساخته‌اند که آنها را به ایدهٔ بتهوفن نزدیک می‌کند، اما بتهوفن توانست برای بیان «اشتورم اوندرانگ» از بسط و تکرار یک آهنگ کوچک به‌طور متصاعد و با نوای افزاینده حالت متغیّر و مهیّجی به موسیقی بدهد. سکوت‌های او بسیار پرمعنی و حزن‌انگیز است. نوای موسیقی غالباً از ضعف عاجزانه‌ای به منتهای قدرت و عظمت می‌رسد. و به این طریق در اورتورهای اگمونت، کریولان و لئونور به بیان و زجر و شکنجهٔ روح و علوّ طبع انسان نائل شده‌است (حسنی، ۱۳۵۲: ۱۰/۲).

تلاش آهنگسازان رمانتیک برای تجسم‌بخشی به حالت‌های روانی چون ترس، هیجان، درد، زجر و سکوت‌های حزن‌انگیز، شباهت بسیار به تلاش‌های دولت‌آبادی برای عینیت‌بخشی به حالات و روحیات شخصیت‌ها در تنهایی‌ها و یا در برابر مصیبت‌ها و ماجراها دارد. شماری از خصوصیات موسیقی دورهٔ رمانتیک‌ها با بافت زبانی و ساخت روایی *کلیدر* همانندی بسیار دارد. این خصوصیات عبارت‌اند از: به‌کارگیری واژگان هارمونیک، تأکید بر آکوردهای رنگارنگ و ناپایدار، شکل‌گیری فرم‌های تازه، تنش بیشتر و نقش کمتر دادن به توازن، رسیدن به سکون و حل، اهمیت بی‌سابقهٔ خودنگاری و سبک شخصی، جلوه‌نمایی و صمیمیت، غافل‌گیری و مالیخولیا، شعف و آرزومندی و مجذوب شدن به تمام سویه‌های طبیعت (کِیمی نِن، ۱۳۸۰: ۴۲۰ و ۴۲۲).

۴- آهنگ نثر

تردیدی نیست که بخش عمده‌ای از موسیقی هر متن را آهنگ جمله‌ها تشکیل می‌دهد. آهنگ جمله‌ها نیز ارتباط تنگاتنگی با سبک و سلوک و شخصیّت نویسنده دارد. از آنجاکه هر نویسنده‌ای به دلیل روحیات، رفتارها، افکار و آموزه‌های مخصوص به خود، از سبک مستقلی برخوردار است، ریتم زبان نیز از آهنگی خاص و همسو با سبک نویسنده

www.SID.ir

پیروی می‌کند. بر این اساس، بعضی از محقّقان سبک را با تمرکز بر تأثیر نویسنده تعریف کرده‌اند. بوفن گفته‌است «سبک، نام گوینده را جار می زند» و «سبک، خودِ شخص است»؛ شوپنهاور بر این اعتقاد است که «سبک، قیافه‌شناسی ذهنی صاحب قلم است»؛ و امرسون نیز با این عبارت به تعریف سبک پرداخته‌است: «سبک، صدای ذهن نویسنده است» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۸). شیوهٔ گزینش، چینش و آمیزش واژگان، و حتی وسواس در «ساخت کلمات و ترکیبات ابتکاری و تازه»، تابعی از خصوصیات خُلقی نویسنده و ماهیت و مقتضیات اثر است (شیری، ۱۳۸۲: ۹۱)، و سبک چیزی جز بازتاب خصوصیات روانی نویسنده نیست. سبک شاخص دولت آبادی نیز در داستان‌هایی چون *جای خالی سلوچ* و *کلیدر*، با نگارش و نگرش ویژه در زبان و بیان، تصویرپردازی‌های ظریف و شاعرانه از واقعیت‌های بیرونی و درونی، و تخیلات تعمّق‌آمیز در همهٔ عرصه‌های آفرینشگری، حکایت از نویسنده‌ای دارد که کوله‌بار سنگینی از تجربه‌های زندگی را همراه با مطالعات و تعلیمات گران‌باری از زبان و ادب گذشته و معاصر، بر دوش دارد.

شیوهٔ چینش کلمات از عوامل اساسیِ آفرینش آهنگ در کلام است. چگونگی قرار دادن کلمات در زنجیرهٔ کلام، نظم حاکم بر یک نوشته را پدید می‌آورد و از آنجاکه رمان، مثل زندگی از قسمت‌های متعددی تشکیل شده‌است، نظم موجود در آن، از آهنگ‌ها، نغمه‌ها و ملودی‌های متنوّعی برخوردار است. براساس چگونگی گزینش و چینش واژه‌هاست که گاهی کلام، «روح تراژیک» می‌گیرد و گاه «روح دراماتیک»، و زمانی «روح طرب» و وقتی دیگر «روح طنز». گرچه این عبارت‌ها را سینا جهاندیده در توضیح نثر *تاریخ بیهقی* - که خود تاریخی رمان‌واره است- به‌کار می‌برد (جهاندیده، ۱۳۷۹: ۳۲)، مصداق آن بیشتر در حوزهٔ رمان‌نویسی است تا تاریخ‌نگاری. با آنکه *کلیدر* بافتی حماسی و تراژیک دارد، گاه رگه‌های کم‌رنگی از این طنز و طرب نیز در آن می‌توان یافت که آهنگی متفاوت‌تر در کلام ایجاد می‌کنند:

> عروسی بود و شرنگ بود و هیاهو بود؛ هرچه که روزی دیگر بود. روزی که ضرب دهل و نوای سُرنا، خواه ناخواه، رخوت یکنواخت زندگانی را بر هم می‌زد و این خود، خُرد و ناچیز نبود (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۲۳۶۷/۹).

گاهی نیز هماهنگی آهنگ غمگینانهٔ جملات با وضعیت تراژیک در نثر *کلیدر* دیده می‌شود:

www.SID.ir

فتح نامراد، ناکام. تلخ؛ تلخیِ کاری بدفرجام. تلخ‌کامی و تنگ‌دلی. نامرادی و پریشانی. دل‌آزردگی از آزار دیگری، نه کمترین حسّ نشاط از پسلهٔ کار. نارضایی از خود؛ خشمی رضایت‌نیافته، قانع‌نشده (همان: ۱۰/ ۲۵۸۹).

متغیّر بودن جایگاه فعل و فاعل و مفعول و قیدها در جمله‌بندی‌های *تاریخ بیهقی* و *کلیدر* دولت‌آبادی، ریشه در این حقیقت دارد که ساختار جمله‌ها، تابعی از موضوع و موقعیّت کلام است. بر این اساس است که دکتر شفیعی کدکنی با استفاده از «نظریهٔ نظم» از عبدالقاهر جرجانی، می‌گوید هیچ کلمه‌ای به خودی خود نه خوب است و نه بد، مجموعهٔ ترکیبی کلام است که احساس زیبایی و زشتی را القا می‌کند. با استناد به همین تئوری زیبایی‌شناسی، وی معتقد است: «در بسیاری از عبارات بیهقی یا *تذکرةالاولیا* و یا نثرهای عین‌القضات همدانی، شما به حالتی از اجتماع کلمات برخورد می‌کنید که در منتهای قدرت ترکیب و انتظام قرار دارند؛ به حدّی که اگر کلمه‌ای پس و پیش شود یا کلمه‌ای به مترادف خود... تبدیل شود، آن سلسله و انتظام به هم می‌خورد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۳۸).

مصوت‌های بلند و هجاهای کشیده، موسیقی کلام را سنگین و پرطنین و تعمّق‌انگیز و حزن‌آمیز می‌کنند و مصوت‌ها و هجاهای کوتاه نیز آهنگی پرخیزش و نشاط‌انگیز به کلام می‌دهند. نمونه‌های تاریخی و معروفِ تأثیرگذاری چینش هجاها بر موسیقی کلام، *گلستان* سعدی و *تاریخ بیهقی* است. آهنگ سنگین و باوقار و پرطمأنینهٔ *تاریخ بیهقی*، ریشه در هجاهای بلند و کشیدهٔ فراوان آن دارد: «وقار و سنگینی نثر بیهقی، تا میزان بسیار زیادی مرهون گرایش او به هجاهای بلند و کشیده است» (ابومحبوب، ۱۳۸۲: ۶۲). آهنگ تند و سبک و پرفراز و فرود ساختار *گلستان* نیز محصول استفاده از هجاهای کوتاه است؛ و البته سهم جملات کوتاه و بی‌فعل و گزینش کلمات متنوّع و سجع و موازنه را نیز نباید نادیده انگاشت.

پرطنین و سنگین‌بودن آهنگ جملات در *کلیدر* نیز، نخست مرهون انتخاب کلمات خوش‌ساخت و بافخامت است و سپس، رعایت قاعدهٔ خوش‌نشینی در هم‌نشینی، با توزیع مناسب هم‌صدایی‌ها؛ و بعد از آن، افزودن قیدها و صفت‌ها و مترادف‌ها، تا مایه و ملات کلام سنگین‌تر شود. حتی در جایی که جمله‌ها کوتاه‌اند نیز آهنگ کلّی کلام همچنان سنگین و کش‌دار است:

www.SID.ir

کینه اولین منزلگاهی است که زن در درون خود به آن می‌رسد. کینهٔ ویرانگر. غوغایی از خشم درونش را برمی‌آشوبد. آتش‌فشان درد. گریهٔ خشمگین. دستی به نوازش. نگاهی به پذیرفتنش. فریادرسی در دسترس. آبی بر آتش (دولت‌آبادی، ١٣۶٨: ۵۶/١).

ریتم جمله‌ها در زبان، به تناسب موقعیت‌ها و وضعیت‌ها می‌تواند متفاوت باشد. بعضی از موقعیت‌ها در روایت، به‌گونه‌ای پیش می‌رود که گویی روند حوادث، آرامش یکنواخت و رخوت‌انگیزی را بر ذهنیت آدم‌ها و رخدادهای بیرونی حاکم کرده‌است. در چنین وضعیت‌هایی، آهنگ جملات نیز حالتی کش‌دار و درنگ‌آمیز پیدا می‌کند. اما گاه وضعیت به‌گونه‌ای وارونه، سیل حوادث را به عرصه وارد می‌کند. در چنین وضعیتی، شور و شتاب شگفت‌انگیز وقایع یا کنش‌های آدمیان، باعث کوتاهی جملات و فراوانی فعل‌ها و تند شدن آهنگ جملات می‌شود. در ادامه نمونه‌ای از جملات بلند توصیفی و نیز نمونه‌ای از جملات کوتاه روایتی در *کلیدر* ارائه می‌شود:

مارال، دختر کُرد، دهنهٔ اسب سیاهش را به شانه انداخته بود، گردنش را سخت و راست گرفته بود و با گام‌های بلند، خوددار و آرام رو به نظمیه می‌رفت. گونه‌هایش بر افروخته بودند. پولک‌های کهنهٔ برنجی از کناره‌های چارقدش به روی پیشانی و چهرهٔ گِرد و گُرگرفته‌اش ریخته بودند و با هر قدم پولک‌ها به نرمی دور گونه‌ها و ابروهایش پر می‌زدند (همان: ١/ ١١).

مدیار سر را دزدید و بر یال اسب خمید. پارس سگ خوابید. مدیار دمی دیگر درنگ کرد. راهی نمانده بود. دل به دریا می‌باید زد. مدیار دهنه به قاچ زین انداخت و تفنگ بر سر دست گرفت و بار دیگر گردن کشید و به آوایی خفه صوقی را خواند (همان: ١/ ١۶۵).

گونه‌های زبان نیز یکی از عامل‌های تعیین‌کننده در ریتم زبان‌اند. یک زبان، به‌رغم آنکه در کلیت خود وجودی یگانه دارد، از شاخه‌های فرعی نیز برخوردار است و از آنجاکه سازوکار متون روایتی چندان تفاوتی با زندگی ندارد، بسیاری از آن گونه‌های زبانی می‌توانند در متون ادبی و روایتی کاربردی گسترده داشته باشند. هریک از این گونه‌های زبانی، ریتم و کاربرد خاصّ خود را دارند و در یک متن روایتی که از تعدد موضوع و ماجرا و موقعیت برخوردار است، می‌توانند متناسب با تغییر وضعیت‌ها، ریتم کلام را نیز با خود هماهنگ نمایند. بعضی از این گونه‌های زبانی عبارت‌اند از: زبان گفتاری، زبان عامیانه، زبان لهجه‌ای، زبان ادبی، زبان علمی، زبان معیار، زبان اداری، زبان تخصّصی، زبان تجاری و... .

Archive of SID

www.SID.ir

به دلایلی چند، گونه‌های مختلف زبان در *کلیدر* چندان جایگاهی نیافته‌است: ماجراهای رمان در محیط‌هایی به وقوع می‌پیوندد که عموماً آدم‌ها و نویسنده از گویش نسبتاً همسانی استفاده می‌کنند؛ بسیاری از گونه‌های زبانی به خاطر ماهیّت متفاوت ماجراها، موضوعیّتی برای مطرح شدن نداشته‌اند؛ و مهم‌تر آنکه، نویسنده خود را مقیّد کرده‌است از محدودهٔ امکانات زبان گویشی و نیز زبان ادبی و شاعرانه‌ای که خود انتخاب کرده‌است، خارج نشود. در همان حال، دولت‌آبادی زبان ادبی و گویشی را در زمینهٔ گسترده‌ای از امکانات زبان رسمی و دستورمند، به کنشگری واداشته و به تبعیّت آن، امکانات زبان محاوره‌ای و گفتاری، مغلوب آن زبان رسمی شده‌است؛ چراکه ترکیب زبان ادبی و گویش خاص خراسانی، با آن زبان رسمی و معیارگونه، از سنخیت و مناسبت بیشتری برخوردار است تا با زبان محاوره‌ای و گفتارگرا.

یکی از انواع آهنگ‌های کلام، لحن بیان یا ریتم روایت در فصل‌ها و بخش‌های مختلف و در کلیت یک اثر است که از طریق کمیّت و کیفیت استفاده از شیوه‌های بیانی و ترکیب و تنظیم آنها حاصل می‌شود. بیان روایی، پویاترین بخش یک داستان است که اعمال و حرکت‌های فیزیکی را به تصویر می‌کشد و نمودی از فرازهای پرتحرّک یک آهنگ است. تمام کنش‌ها و واکنش‌های آدم‌ها در صحنه‌ها و موقعیّت‌های مختلف را می‌توان نمودی از صداهای انواع آلات موسیقی تلقی کرد و کیفیت و کمیت آن کنشگری‌ها را نیز با ماهیت ابزارهای موسیقی به سنجش گذاشت.

بیان توصیفی، تجسم‌بخشی به تصویر موقعیت‌ها و وضعیت‌های زمانی و مکانی در حالتی ایستا با جزئیات ریز است که می‌توان نمود آن را در ریتم‌های کش‌دار و پرتکرار، اصوات و ایقاع‌های برخوردار از درنگ‌های یکنواخت و طولانی، و تک‌نوازی‌هایی با فرکانس‌های مقطّع و با تکرارهای جزءبه‌جزء در یک پاره از آهنگ، یا درآمدها و پیش درآمدهای ملایم و زمینه‌ساز دانست که شباهت بسیار به توصیف‌های ساده و سرراست در آغاز و میانه‌های روایت دارد. نقش متعادل‌کنندهٔ این توصیف‌ها در برابر شور و شتاب کنشگری‌ها و هم‌نوازی‌ها که در بطن روایت‌ها و سمفونی‌ها وجود دارد، قابل انکار نیست.

بیان نمایشی نیز، صحنهٔ هم‌کلام شدن شخصیت‌ها و ایجاد صداهای مختلف در یک محیط هم‌جوار و رو در رو است که مشابه آن را می‌توان در تصنیف‌ها و تصنیف‌واره‌ها و سازه‌های همسان با پرسش و پاسخ سازها، و یا صداها و نجواها و جواب آن صداها و

Archive of SID

www.SID.ir

نجواها در یک آهنگ جستجو کرد. گفتگوهای گروهی آدم‌ها نمودی از همسازی سازهای مختلف در یک جمع‌نوازی، و مونولوگ‌های آدم‌ها یا تک‌گویی‌های نویسنده در فواصل روایت، نمایشی از تک‌نوازی‌های متداول در سمفونی‌ها یا گروه‌نوازی‌ها است.

عامل دیگری که در شکل‌دهی به آهنگ جمله‌ها تأثیر دارد، ماهیّت موضوع و محتوای متون است. موضوع‌بندی متون یا از منظر انواع ادبی قابل بررسی است و یا از منظر مکتب‌های ادبی. با نگاهی ساده به متون حماسی می‌توان دریافت که بافت پرجنبش و پرچالش آنها، زبانی متفاوت‌تر از متون غنایی یا تعلیمی می‌طلبد. زبان متون حماسی، اغلب دارای ریتمی تند و توفانی است، درحالی‌که زبان متون غنایی، آرام و عاطفی و تداعی‌کنندهٔ حرکت یک جویبار است. ریتم متون توضیحی و تعلیمی نیز، دور از هرگونه فراز و فرود، با آهنگی معمول و ملایم پیش می‌رود؛ موسیقی کلام در آنها بیشتر خاصیّتی خنثی دارد و از جلوهٔ بارز و برجسته‌کنندهٔ بافت کلام برخوردار نیست. در ادامه، به‌ترتیب نمونه‌هایی از نثر حماسی، نثر توضیحی و تعلیمی، و نثر عاطفی در *کلیدر* ارائه می‌شود:

برخروش ای زبان بریده، بیوهٔ مغلوب، مادر سیاه‌پوش من؛ ای سیاه‌جامه! برخروش ای خاک! فرزندان خود بازیاب! (همان: ۲/ ۴۹۳).

طاغ، درختی است نه افراشته و سر به آسمان برداشته. کوتاه است و ریشه در ژرفاها دارد. گاه بیش از بیست پا، تا که ریشه به نم رساند، در دل خاک، بی‌امان فرومی‌دود (همان: ۲/ ۴۱۹).

شب است و شب چه سیاه است، شب است و شب چه بلندبالا. ای ستارگان قدیمی، یاران سال‌خوردگان، این پیر ما کلمیشی است که چنین سرگشته می‌رود. او در بیابان خود گم شده است، راهش بنمایید ای دست کوتهان (همان: ۱۰/ ۲۸۳۰).

از منظر مکتب‌های ادبی نیز، زبان متون رئالیستی، با متون سمبولیستی یا رمانتیستی بسیار متفاوت است. در متون رئالیستی، زبان، اغلب بافتی معمولی و به دور از جلوه‌های ادبی دارد، درحالی‌که در متون رمانتیستی، زبان به دلیل درگیری با موضوعات عاطفی، از بافتی مشابه ادبیات غنایی استفاده می‌کند. در متون سمبولیستی نیز زبان از وجههٔ ادبی خشک و به نسبت رسمی برخوردار است و احساس و عطوفت در زبان - در برابر حضور بیان استعاری و تمثیلی- عرصهٔ مناسبی نمی‌یابد.

رئالیسم و رمانتیسم، در اغلب قسمت‌های *کلیدر* حضوری قدرتمند، شبکه‌وار و درهم‌تنیده دارد. ماجرای اصلی داستان با یک حرکت رمانتیستی آغاز و تا پایان بند دوم از بخش چهارم ادامه می‌یابد. با ورود ماه‌درویش و قدیر به ماجرا، نخستین جرقّه‌های

Archive of SID

www.SID.ir

رئالیسم چهره می‌نماید که تا پایان بخش هفتم تداوم دارد. در بخش هشتم، بازگشت به رمانتیسم انجام می‌شود و در بخش نهم، واقعیت‌های رئالیستی استمرار می‌یابد. در بخش دهم، بار دیگر رمانتیسم ظاهر می‌شود، اما فقط در بند اول؛ بقیهٔ بندها تا پایان بخش دهم به رئالیسم اختصاص می‌یابد. «از بخش یازدهم تا آخر رمان، رئالیسم و رمانتیسیسم پابه‌پای هم، به‌طور موازی پیش می‌روند و ضمن پیشروی خود، هرکدام به‌طور مستقل ساختمان داستانی خود را شکل می‌دهند»، به‌گونه‌ای که گویی نویسنده، مجموعهٔ حوادث و شخصیت‌های متفاوت دو رمان را با مهارتی استادانه به یکدیگر گره زده و به وحدت رسانیده‌است (قربانی، ۱۳۷۳: ۹۴).

ریتم زبان، ارتباط تنگاتنگی نیز با وضعیت‌ها و موقعیت‌ها، سوژه‌ها و فضاسازی‌ها، و حالات و روحیات شخصیت‌ها دارد. یکی از خصوصیات شاخص مکتب تأثّرگرایی (امپرسیونیسم) نیز بر این حقیقت استوار است که نویسنده و یا شخصیت داستانی یا شعری، از منظر تأثّرات و احساسات خود به تصویر واقعیت‌ها یا حالات و فضاها می‌پردازد. وقتی نوشته‌ای بر این اساس به وجود آید، حالات و عواطف شخص، نه‌تنها بر شیوهٔ گزینش او از واقعیت‌ها، بلکه بر شیوهٔ بیان و آهنگ کلام نیز تأثیر مطلق می‌گذارد. این خصوصیت می‌تواند نویسنده را نیز در حوزهٔ تأثیر خود قرار دهد. در *کلیدر* استفاده از این شیوه بسیار گسترده است (برای نمونه نک. دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۱۴۸/۱- ۱۴۴ و ۴۹۲- ۴۹۱ و ۳۲۵/۲- ۳۲۴).

نخستین‌بار پوزیتیویست‌ها یا تجربه‌گرایان بودند که با آزمایش‌هایی دریافتند که «زیبایی در نگاه بیننده است»، نه در اشیاءِ بیرونی؛ چون فرایند روان‌شناختیِ دریافت‌های حسّی نیز در درک حقایق طبیعت، جایگاه خاص خود را دارد و نمی‌توان آن را انکار کرد (واینر، ۱۳۸۵: ۴۸۶/۱). به تبعیت از این دیدگاه بود که امپرسیونیسم در هنر مطرح گردید (نک. راد، ۱۳۷۱: ۵۹).

به‌کارگیری هم‌زمان ایجاز و اطناب و مساوات، اگر از نظم و ترتیب منطقی و اعتدال‌آمیزی برخوردار باشد، و هرکدام در موقعیت‌های مناسبِ خود، روایت از سیر یکسان و کسالت‌آور به در آورند، می‌تواند نقش عمده‌ای در شاکلهٔ موسیقایی داستان بازی کند. این واقعیت در بسیاری از بخش‌های *کلیدر* به‌درستی به‌کار گرفته شده‌است. درنگ و در خود فرورفتن‌های راوی در بعضی موقعیت‌ها که اغلب با توصیف‌های طولانی

www.SID.ir

و عبارت‌پردازی‌های شاعرانه همراه می‌شود، یکی از نمودهای چنین اطنابی است. ریز شدن در جزئیات بعضی صحنه‌ها و وضعیت‌ها و کش دادن آنها نیز جلوهٔ دیگری از آن است. گذارهای سریع از بعضی واقعیت‌ها که گاه با اختصار و اجمال همراه می‌شود و گاه با حذف قسمت‌هایی از واقعیت، نمونه‌هایی از ایجاز در کلام‌اند که آهنگی متفاوت‌تر در روایت به وجود می‌آورند. همین تغییر قطعات و قسمت‌هاست که آواها و نواهای متنوّعی در ساختار روایت به وجود می‌آورد و حالات مختلف امّا هماهنگ آن را به هارمونی حاکم بر سمفونی‌ها همانند می‌کند:

بلقیس و شویش به یاری مارال، زمین دیم را درویده، خرمن کرده، کوفته و باد داده، کاه از دانه جدا کرده و هرچه را سر جای خود انبار کرده، دست و پا را ورچیده و درهای خانه‌ها را کلون کرده، روی به چادرها آمده و قرار گرفته بودند (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۲۵۳/۱).

۵- موسیقی پیرنگ

طریقهٔ طرح حوادث نیز از نوعی بافت موسیقایی پیروی می‌کند. طرح حادثه‌ای، اگر ساختار کامل و معمول خود را داشته باشد، آهنگ پرشور و شتابی به روایت می‌دهد که هول و ولای آن قابل مقایسه با هیچ آهنگ و پیرنگ دیگری نیست. گاهی «زیر و بم آهنگ کلام، تابع زیر و بم‌های حوادثی است که اتفاق می‌افتد» (ابومحبوب، ۱۳۸۲: ۶۲).

طرح‌های شخصیتی و ذهنی- روانی، به دلیل تمرکز بر کنش‌های معمول فیزیکی در بیرون و درون آدم‌ها، آرام‌ترین آهنگ‌ها را در روایت ایجاد می‌کنند، اما در طرح‌های ماجرایی، به خاطر آمیزش با پیرنگ‌های حادثه‌ای، شخصیتی و روان‌شناختی، تنوّع ریتم و آهنگ به‌گونه‌ای است که همهٔ آواها و اصوات زیر و بم موسیقایی را می‌توان در ساختار آنها مشاهده کرد.

ترکیب طرح‌های گوناگون و استفادهٔ متوالی و متناوب از آنها نیز بر ریتم روایت تأثیر مستقیم دارد. گاه عرصهٔ روایت به‌طور کامل در اختیار حوادث چندگانه قرار می‌گیرد و گاهی نیز به روال شخصیت‌پردازی‌های معمول، به درون‌کاوی یا تصویر حالات و روحیات آدم‌ها اختصاص می‌یابد و یا حتی رها کردن روال روایت برای لحظاتی اندک و حضور پرنمودِ راوی شکل می‌گیرد. این شیوه نوعی اوج و فرود دادن به آهنگ روایت است که بارها در قسمت‌های مختلف *کلیدر* به روش‌های گوناگون تکرار شده است. قسمت‌هایی از *کلیدر* که شخصیت‌ها در تنهایی‌های خود به نجواهای درونی می‌پردازند و یا راوی از

www.SID.ir

زبان آنها درد و داغ‌ها و دغدغه‌هایشان را بیرون می‌ریزد، نمونه‌های شاخصی از درون‌کاوی شخصیت در روایت است که وضعیتی شبیه به تک‌نوازی در سمفونی دارد (برای نمونه نک. دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۳۴۸/۲- ۳۴۶، ۴۶۷-۴۶۲ و ۵۵۱).

روایت چند حادثه یا ماجرای موازی که ساختار *کلیدر* براساس آن شکل گرفته‌است، آن هم به صورت متناوب، تشابه بسیار به اجرای یک آهنگ با ترکیبی از ریتم‌ها و ملودی‌های مختلف به‌وسیلهٔ گروه‌های گوناگونی از نوازندگان در یک سمفونی بزرگ دارد که هر قسمت از آن، گاه به ترتیب و گاه به تناوب، به‌وسیلهٔ بخش‌هایی از یک گروه اجرا می‌شود و آنگاه مجموعهٔ آنها، با همهٔ فرازهای خود، کلیت یک آهنگ مستقل موسیقایی را تشکیل می‌دهد.

آغاز فصل‌ها با فاصلهٔ زمانی و مکانی از ماجراها و حوادث مرتبط با فصل قبل نیز، که از شگردهای رایج در *کلیدر* است، شباهت بسیار به پایان یک موومان موسیقی و آغاز ملایم و آرام موومان دیگر دارد؛ در ظاهر، پایان یک قطعه، آغاز قطعه‌ای دیگر را نوید می‌دهد، اما در باطن، همهٔ این قطعات، قسمت‌های مختلف یک ساختار بزرگ‌تر را می‌سازند که وابستگی تمام‌عیار به یکدیگر دارند. در همین عرصه، نظم روایت نیز با انواع چندگانهٔ خود - نظم خطی، رجعت به گذشته، نظم پیشگویی‌کننده و نظم زمان‌پریش- نوعی آهنگ خاص در روایت به وجود می‌آورد.

یکی از خصوصیاتی که باعث نزدیکی ساختار *کلیدر* به ساخت صوری سمفونی‌ها می‌شود، این است که حادثه‌پردازی‌ها و درون‌کاوی‌ها با ترتیبی متناوب به پیش می‌روند. حادثه‌ها روایت را به پویایی و تحرّک می‌کشانند، اما درون‌کاوی آدم‌ها و توصیفات و توضیحات نویسنده، آن خیز و خروش‌ها را به‌آرامی فرومی‌نشاند و روایت را به موقعیت متعادلی می‌رساند. این وضعیت‌های آرام، هم فرصت تعمق در وقایع را به مخاطب می‌دهد و هم زمینه‌های لازم را برای بسترسازی و شکل‌دهی حوادث فراهم می‌آورد. برای نمونه، در آغاز جلد نهم، ابتدا صحبت از سپیده‌دم و طلوع آفتاب، از خواب برخاستن، صبحانه و صبوحی، و سخنان معمولی بین مغیلان و نادعلی در یک قهوه‌خانه است و آنگاه درون‌کاوی مستقیم نادعلی و پس از آن، آمدن ستّار و رد و بدل شدن صحبت‌هایی بین آن دو و سپس وارد شدن افراد و سواران تفنگ‌به‌دست و برهم خوردن آن آرامش پیشین به دلیل یک رخداد مهم، ملاقات گل‌محمد با جهن‌خان بلوچ و در

Archive of SID

www.SID.ir

انتها درگیر شدن نادعلی با جلیل پسر آلاجاقی و کنده شدن یکی از گوش‌های نادعلی. اما در بند دوم همین بخش، عروسی اصلان و آمد و رفت‌ها و هول و ولای بندار به تصویر کشیده شده‌است. ابتدا آمد و رفت‌ها و رفتار بندار آرام است و افراد پیرامون ماجرا، می‌توانند گفتگو یا نجوایی داشته باشند؛ به‌تدریج، آرامش پیشین تبدیل به نمایشی عینی از شتاب و شلوغی، آمد و رفت‌های فراوان، درهم‌پیچیدگی کارها، دلهره‌ها و دغدغه‌های درونی صاحب مجلس و دستورهای مسلسل‌وار بابقلی بندار به افراد برای سروسامان دادن به کارها می‌شود. این قسمت، درعین‌حال که یک صحنهٔ پرتحرّک سینمایی را به نمایش می‌گذارد، با آغاز ملایم و اوج‌گیری آرام و آنگاه درنگ طولانی در همان اوج، تداعی‌کنندهٔ سمفونی‌های خاطره‌انگیز بتهون، موتزارت، چایکوفسکی یا ویوالدی است.

وقتی دومین گروه مأموران حکومتی برای سرکوب خانوادهٔ گل‌محمد عازم قلعه‌چمن می‌شوند، نویسنده عرصهٔ فراخی برای مصورسازی حوادث ایجاد می‌کند و بسیاری از ماجراها را به موازات حرکت آنها پیش می‌برد. ماه‌درویش و شیرو از بیمارستان عازم قلعه چمن‌اند، ستّار در پی ملاقات با گل‌محمد است و رساندن پیغام فربخش به او، نادعلی همچنان سرگردان در حال رفتن به قلعه‌چمن است، و عباس‌جان هم پیغامی از آلاجاقی برای بندار دارد و دائم در پی دستیابی به اطلاعات جدید دربارهٔ محل اختفای گل‌محمدها است. در نهایت تمام این جریانات به خانهٔ بندار منتهی می‌شود که امنیه‌ها برای شام در آن اطراق کرده‌اند. این نوع پراکندگی در وضعیت سیاسی- اجتماعی جامعه هم احساس می‌شود: قیام گل‌محمد؛ فعالیت‌های پنهان و آشکار حزب توده در شهر و روستا؛ تلاش آلاجاقی برای استفاده از گل‌محمد و رو در رو قرار دادن او با جهن‌خان افغان؛ کوشش فربخش، فرماندهٔ نظامی منطقه، برای برقراری ارتباط با گل‌محمد و تأثیرگذاری بر اهداف و تصمیمات او؛ حرکت نیروهای نظامی برای سرکوب گل‌محمد و...، همگی نمایانگر درهم‌آشفتگی اوضاع‌اند. تأکید نویسنده بر موقعیت شخصیت‌های اصلی داستان حین ورود امنیه‌ها به قلعه چمن نیز به نوعی تصویر موضع تیپ‌ها و طبقات گوناگون در برابر این اوضاع و در برابر قیام گل‌محمد است.

۶- پلی‌فونی و هارمونی در کنش‌های انسانی

محمدرضا درویشی، از نویسندگان و موسیقی‌دانان مطرح ایران، بر این اعتقاد است که «زندگی ایلی و عشیره‌ای متداول در بسیاری از نواحی ایران و حضور مناسبات ارباب-

www.SID.ir

رعیتی و حتی برده‌داری (در نواحی ساحلی جنوب)، در گذشته باعث ایجاد فشار سنگین بر زندگی مردم می‌شد. فشار خان‌ها، اتابک‌ها، سردارها، ایلخانی‌ها و مالکان بزرگ، همیشه بر گُردهٔ مردم سنگینی می‌کرد. مردم عادی و هنرمندان که امکانی برای بروز تمایلات خویش به شکل مستقیم نداشتند، سنگینی این بار را از طریق آوازها و ترانه‌های طنزآمیز و هجوگونه و اغلب به صورت تمثیلی بیان می‌کردند و با این کار، خود را تا حدودی تسلّی می‌دادند» (درویشی، ۱۳۸۰: ۶۲). شکل‌گیری داستان یوسف و احمد در موسیقی ترکمن‌صحرا، داستان کوراوغلی و عبدالخوجا در ادبیات عاشیقی آذربایجان، و طنز و هجو خان‌ها در نمایش‌های موزیکال «تورَه» در فرهنگ کرمانجی شمال خراسان، نمونه‌هایی از این شیوهٔ بیان بوده است که در طول تاریخ به زندگی خود ادامه داده‌است. دوبیتی‌ها و اشعار هجایی و ادبیات شفاهی هر ناحیه نیز که در بردارندهٔ «نوعی طنز و هجو و کنایهٔ اجتماعی- سیاسی» است، ریشه در همین حقیقت داشته‌است (همان: ۶۲).

اگر سختی‌های اقلیمی و اقتصادی، و ستم‌های سیاسی و اجتماعی، باعث گونه‌های خاصی از ادبیات شفاهی و موسیقی‌های محلی شده باشد، بر آثار نویسندگان و شاعران نیز به صورت مستقیم یا غیرمستقیم تأثیری عمده گذاشته‌است. اَشکال این تأثیرگذاری‌ها را با جلوه‌ها و چهره‌های گوناگونی می‌توان نشان داد. موسیقی مسلّط بر زمینهٔ کلی آثار، یکی از این اَشکال است که بخشی از نمودهای عینی آن را می‌توان در مناسبات تیپ‌ها، طبقات و گروه‌های اجتماعی مشاهده کرد. هماهنگی آهنگ‌های موسیقی با موقعیت‌ها که در تک‌نوازی‌ها نیز وجود دارد، در چندنوازی‌ها، به‌علت نیاز شدیدتر به هماهنگی و رعایت هارمونی، بیشتر است.

گفته شده‌است که با ظهور ویولون، آواز ملایم و دسته‌جمعی کلیسا و دریایی از صدای انواع ارگ‌ها در یک ساز متمرکز شد و پاگانینی موفق شد با ویولون شگفتی‌ها بیافریند. در صداهایی که از ساز او برمی‌خاست، گویی زمزمهٔ آرام جویبارهایی مجسّم شده‌است که به‌تدریج به هم می‌پیوندند، و جریان تند و خروشان رودخانه‌ای را که از فراز و نشیب سنگ‌ها می‌گذرد، به وجود می‌آورند. «در آهنگی که او با ویولون اجرا می‌نمود، صدای پرصلابت و خروشان جریان عظیم رودخانه، شباهت به همهمهٔ عدهٔ کثیر مردمی داشت که از کوچه‌های مختلف خود را به میدان وسط شهر می‌رسانند و در آنجا اجتماع عظیمی را تشکیل می‌دهند؛ آنگاه صدای سم اسبان و طنین شلیک گلوله شنیده

www.SID.ir

می‌شود» (کولوسووا، ۱۳۸۰: ۲۳). وضعیت داستان که ساختار آن را شخصیت‌ها و وقایع و کنش‌های مرتبط با آنها تشکیل می‌دهد، شباهت کامل به این‌گونه موسیقی دارد. به همان سان که تعداد سازها، وظایف هر ساز، چگونگی ترکیب آنها و طول زمان اجرا و برنامه‌ای که برای هر قطعه از موسیقی نوشته شده‌است، ساختار یک سمفونی را تشکیل می‌دهد، تعداد شخصیت‌ها و نقش آنها در روایت، شمار حوادث، چگونگی روابط آدم‌ها، حجم وقایع و طرح و پیرنگ روایت نیز نقش تعیین‌کننده در پیشرفت داستان و موسیقی حاکم بر روند حوادث و ماجراهای آن دارد.

گفته شده‌است که «موسیقی هر ملتی زمان‌بندی و سرعت خاص خود را دارد که با تمام شؤون زندگی طبیعت و نظام‌های فکری و اندیشگی آن ملت پیوند ناگسستنی دارد. ادوار ریتمیک در سنت‌های موسیقی ایرانی نیز دقیقاً منطبق با ویژگی‌های یادشده است. این ادوار از یک طرف بازتاب سرعت زندگی طبیعی و از جانب دیگر بازتاب سرعت زندگی ماوراءِ طبیعی، معنوی و درونی در تفکر ایرانی است» (درویشی، ۱۳۸۰: ۲۳۸). این حقیقت را نیز باید افزود که در درون یک ملت نیز اقوام، گروه‌ها و اقلیم‌های گوناگونی وجود دارند و هر ملت پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی خاص خود را دارد که همهٔ آنها بر موسیقی آن ملت تأثیر مستقیم می‌گذارند. از آنجاکه *کلیدر* علاوه بر نمایندگی از میراث دوره‌های ایلی، عشایری و دامپروری، کشاورزی و فئودالیسم، در پی نمایش واقعیت‌های زندگی شهری و کشمکش‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی عصر پهلوی است، فضای موسیقایی حاکم بر آن نیز آمیزه‌ای از دوره‌های گذشته و دورهٔ تکوین رمان را در خود نهفته دارد. در *کلیدر*، شتاب حوادث در زندگی ایلی و روستایی از ریتم آرام و کند برخوردار است و در زندگی شهری از ریتم شلوغ و تند که زمینهٔ لازم را برای تشابه سازوکار حاکم بر رمان با سمفونی‌ها بیشتر مهیا می‌کند. در اصطلاح موسیقی، هنگامی که یک خطِ ملودیکِ تنها به روایت گذاشته می‌شود، داستان نیز بافتی «مونوفونیک» دارد. «اجرای هم‌زمانِ یک خط ملودیک توسط چند ساز یا آوازخوان، هم‌صدایی نامیده می‌شود که بافت مونوفونیکِ حجیم‌تر و غنی‌تری پدید می‌آورد» (کِیمی بِن، ۱۳۸۰: ۱۱۷). این وضعیت‌ها را هنگامی که افراد هر گروه از عشایر، روستاییان و یا گروه‌های شهری، در فعالیت‌های سیاسی یا زندان، در حال کنش داستانی‌اند، بارها می‌توان مشاهده کرد. اما «اجرای هم‌زمان دو یا چند خط ملودیک که اهمیت و جذابیتی کم و بیش یک‌سان

Archive of SID

www.SID.ir

داشته باشند، بافتی را پدید می‌آورد که پُلی‌فونیک (چندصدایی) نامیده می‌شود. در بافت پُلی‌فونیک، چندین خط ملودیک، از نظر نمود موسیقایی با یکدیگر به رقابت می‌پردازند» (همان: ۱۱۷). هنگام تداخل ماجراها و درهم‌تنیدگی خطوط موازی - مانند درگیری نادعلی با گل‌محمدها، درگیری گل‌محمدها با خان‌ها، مبارزهٔ دهقان‌ها در قلعه‌چمن با ارباب‌ها، یا مبارزهٔ حزبی‌ها با حکومت در سبزوار و بسیاری حوادث پرتقابل و پرتنش دیگر - می‌توان نمونه‌های ملموس این نوع از موسیقی را مشاهده کرد.

در این رمان، وجود ارباب‌هایی چون آلاجاقی، حاجی خرسفی و نجف سنگردی، برای نشان دادن مراتب مختلف در نظام ارباب-رعیتی ضرورت تام داشته‌است. آلاجاقی از بزرگ‌مالکانی است که در شهر جایگاه قدرتمندانه‌ای یافته‌است و از طریق مباشرش، بابقلی بندار، قدرت خود را اعمال می‌کند، اما دیگران ارباب‌های کوچک‌تری هستند که همچنان در محدودهٔ روستاها ماندگار شده‌اند. بابقلی بندار ظاهراً نمایندهٔ آلاجاقی است، اما قابل پیش‌بینی است که با قبضه کردن تدریجی همهٔ کارها، سرمایه‌دار آینده خواهد شد. این گروه از آدم‌ها، به دلیل اشتراک در منافع و مواضع، گفتار و کرداری به نسبت همسان را بروز می‌دهند؛ درست مانند همنوازی یک ساز واحد به‌وسیلهٔ چند نوازنده.

در *کلیدر* هر شخصیتی مانند یکی از سازها عمل می‌کند. عملکرد هر گروهِ هماهنگ نیز مانند سازهای همسان و همنواست. هنگام همسویی در کنش‌ها، رفتار آدم‌ها ریتمی هماهنگ تولید می‌کند و جایی که دو یا چند ریتم متضاد و مستقل به‌طور هم‌زمان مطرح می‌شوند، پُلی‌ریتم به وجود می‌آید. هنگام کنش‌ها و واکنش‌های متقابل، تونالیته و زیر و بم صداها و طول آنها متفاوت می‌شود و از این طریق ملودی‌هایی که تک‌تک سازها به اجرا درمی‌آورند، تولید می‌شود. کنش‌های هرکدام از آدم‌ها در *کلیدر*، مجموعه‌ای از ملودی‌ها را به وجود می‌آورد. چون «ملودی، زنجیره‌ای از صداهای جداگانه و پیاپی است که در مجموع کلّیتی درخور تشخیص را می‌سازند. ملودی آغاز شده، پیش می‌رود و پایان می‌یابد و دارای جهت، شکل و پیوستگی است. حرکت بالارونده و پایین‌روندهٔ صداهای زیر و بمِ ملودی، حسّی از تنش و آسودگی، انتظار و رسیدن را در بر دارد و این همان منحنی یا خط ملودیک است» (کِیمی بِن، ۱۳۸۰: ۹۶).

همهٔ زن‌های *کلیدر* نیز گوشه‌ها و زوایای مختلف شخصیت زن را در اجتماع آن روز به نمایش می‌گذارند. زن در این جامعه جایگاه یکسانی ندارد و روحیات زن‌ها نیز به‌رغم

www.SID.ir

یکدستی و سنن پذیرفته‌شده، یکسان نیست. بلقیس، مادر گل‌محمدها، یک زن صبور سنتی است که در یک نظام عشیره‌ای بزرگ شده و همهٔ ملازمات آن را می‌شناسد و به آنها خو گرفته‌است، اما دختر او، شیرو، نمی‌خواهد به محدودیت‌های این نظام گردن بگذارد و به همین خاطر، به‌راحتی به جانب عصیان بر خانواده و گریز با یک مرد دوره‌گرد می‌گراید. او نمایندهٔ یکی از دیدگاه‌ها و کردارهای زنانه در این‌گونه جوامع است. در قلعه‌چمن، که جامعه‌ای بزرگ‌تر و نزدیک به شهر است، خموشی زن‌ها شکل انحراف‌آمیزتری دارد؛ همچنان‌که مردان هم، به‌رغم غوطه‌وری در فقر، به قمار و شب‌نشینی و استفاده از خمر و مخدّرات می‌پردازند. در چنین محیط‌هایی، شخصیت‌هایی چون باباگلاب، ماه‌درویش، شیدا، اصلان، خاکی، قدیر، عباس‌جان، ستار، قربان بلوچ، موسی و...، چهره‌ها و تیپ‌های مختلف و متنوّع اجتماع را نمایندگی می‌کنند و نقشی شبیه انواع سازهای زهی و شستی در سمفونی‌ها دارند. اگر گاهی خانواده‌ها دارای اشخاص گوناگون‌اند ـ درحالی‌که نویسنده می‌توانست تنها به یک نفر اکتفا کند ـ به این دلیل است که حتی تربیت‌های خانوادگی و تأثیرات اجتماعی یکسان، گاه تیپ‌ها و شخصیت‌های متعدد از افراد یک خانواده و جامعه به وجود می‌آورد؛ همچنان‌که فرزندان بابقلی بندار، دو تیپ متفاوت مثل شیدا و اصلان می‌شوند.

زیور و مارال نیز علاوه بر قرار گرفتن در جایگاه طبیعی خود در خانوادهٔ یک مرد ایلیاتی که چندهمسری در آن چندان قبحی ندارد، چهره‌های دیگری از زنان را به تصویر می‌کشند. این دو زن نمودی از دو میراث مبارزه‌جویانه‌اند. زیور میراث جنگ آذربایجان را - که به دلیل قومیّت‌گرایانه بودن، محکوم به عقیم بودن است- به خانهٔ گل‌محمد منتقل کرده‌است و مارال، میراث ستیز با صاحبان ثروت و قدرت را که پدر و نامزدش اکنون به خاطر آن محبوس شده‌اند. گل‌محمد در عین قوم و خویشی با مارال، و رفاقت با شوهر زیور و مشارکت در جنگ آذربایجان، تجربیات برادر و عمویش را نیز به همراه دارد. بنابراین، گویی قرار است خانهٔ گل‌محمد محل تلاقی همهٔ عصیان‌هایی باشد که در بطن جامعه به وجود آمده‌است. زیور زنِ شوهرمرده‌ای است که سال‌ها در حسرت فرزند مانده و اینک ناگزیر از زندگی با یک هووی جوان است. او بخشی از کلیت جامعه‌ای است که ماجراهای *کلیدر* در آن واقع می‌شود و اگر او با صبوری و سرزنش‌پذیری و در همان حال آشوب‌های خاموش درونی و حقارت‌ها و عقده‌هایش در دنیای *کلیدر* حضور نداشته

www.SID.ir

باشد، بر ساختار داستان آسیب‌های جدی وارد می‌شود. مارال، بلقیس و زیور، در خانوادهٔ عصیانگر کلمیشی‌ها مظهر بردباری و مدارایند و در کنار مردان خانواده که سری پرشور دارند و رفتارشان تداعی‌کنندهٔ سازهای کوبه‌ای در سمفونی‌هاست، کنش‌هایی شبیه سازهای بادی و شستی چون نی و فلوت و پیانو دارند. در کنش جمعی گل‌محمدها یا زن‌های خانواده، رفتار آنها شبیه آکورد در موسیقی است که «گروهی از صداهای موسیقایی هم‌زمان [یا] آمیزه‌ای از سه یا چند صدای موسیقایی است که هم‌زمان اجرا می‌شوند... برخی از آکوردها پایدار و ایستا و برخی دیگر ناپایدار و پویا هستند. آمیزه‌ای از صداها که کیفیتی پایدار دارد، کُنسونانس نامیده می‌شود. کُنسونانس‌ها در موسیقی، نقاط فرود، سکون و ثبات هستند... آمیزه‌ای از صداها که کیفیتی ناپایدار دارد، دیسونانس نامیده می‌شود. کیفیت پُرتنش و بی‌قرارِ یک دیسونانس، حرکت به سمت آکوردی پایدار را ایجاب می‌کند» (کِمی پِن، ۱۳۸۰: ۱۰۵-۱۰۴).

بخش‌های آغازین رمان، از طریق تلاش‌ها و تعقیب‌های نادعلی، جذبه‌های عشقی و جنایی دارد. صحنه‌های حضور بی‌هوش و بی‌گوش نادعلی در محیط‌های مختلف، اغلب به دلیل آرام شدن ریتم روایت، موسیقی حاکم بر کلیت داستان را برای لحظاتی، با نوعی تک‌نوازی ملایم و کش‌دار همراه می‌کند؛ رفتار مجنونانهٔ او همهٔ کنش‌های پیرامونی را نیز تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. اما در بسیاری از صحنه‌ها، نقطهٔ پایانی این حضور ضرباهنگ تندی می‌یابد، چون معمولاً یک حادثه، روال آرام وقایع را برهم می‌ریزد؛ درست همانند یک ریتم تند و شتابان که سَیَلان منظم و ملایم موسیقی را به ناگهان تغییر می‌دهد.

۷- هارمونی اجزای فرعی با ارکان اصلی

طرح تلقی‌های دیگرگونه از موضوعِ مستتر در ماجرای اصلی، یا به تعبیر دیگر، هویّت و هدف همسان بخشیدن به شماری از وقایع فرعی که در سیر واقع‌نمای روایت گزیری از آنها وجود ندارد، از موضوعاتی است که وجود هارمونی هماهنگ در ساختار *کلیدر* را نشان می‌دهد. نویسنده ضمن پایبندی به قانون‌مندی‌های رئالیسم، توانسته‌است در لفافهٔ آنها منظر مشابهی برای مصورسازی جنبه‌ها و جلوه‌های موضوع اصلی فراهم آورد تا با تکثربخشی به همان موضوع، بر تعدد موارد شمول و تثبیت مفهوم آن در ذهن مخاطب

Archive of SID

www.SID.ir

تأکید کرده باشد، و منظر متفاوتی نیز برای تصورات تکمیلی یا دیگرسان از موضوع اصلی بگشاید.

علاوه بر قیام گل‌محمد که مرکز ماجراهاست، سه ماجرای موازی نیز در حال وقوع است که روح حاکم بر همهٔ آنها، بر محور یک مفهوم واحد می‌چرخد: اولی ماجرای ماه‌درویش است و ملازمت وجودی او با پیشهٔ منسوخ گدایی در سر خرمن که تداعی‌کنندهٔ دعانویسی، پرده‌گردانی و پیله‌وری نیز هست؛ و فرجام او که نوکری بندار است. دومی، ماجرای کربلایی خداداد و پسران است و از رونق افتادن حرفهٔ قافله‌داری، و در آخر پیوستن فرزندان به دستگاه بندار. و سومی، ماجرای نادعلی است که در نقش یک خرده‌مالک، به دلیل غفلت‌زدگی و ناتوانی در حفظ موقعیت، به‌راحتی در حلقوم بزرگ‌مالکی فرومی‌غلتد. تمام این وقایع، همسو با واقعهٔ اصلی رمان، از یک مکانیسم واحد پیروی می‌کنند و آن تلاش مالکیت‌های بزرگ و بورژوازی برای اضمحلال سایر نظام‌های تولیدی، مناسبات طبقاتی و شیوه‌های معیشت سنتی است.

۸- نتیجه‌گیری

کلیت یک قطعه از موسیقی را، علاوه بر حضور انواع سازها، عناصری چون کنش‌ها و واکنش‌های هماهنگ صداها به وجود می‌آورد. در داستان، نقش شخصیت‌ها همانند سازها، و اعمال آدم‌ها شبیه عملکرد سازهاست. صحنه‌ها و حوادث داستانی نیز جایگاهی همسان با نغمه‌ها و ملودی‌ها در آهنگ‌ها دارند. ازدحام آدم‌ها در محیط‌ها و موقعیت‌ها، کنش‌های گفتاری و رفتاری، و تنش‌ها و تقابل‌ها، شباهت تمام‌عیار به اجراهای جمعی و گروه‌نوازیِ سازها دارد. شدت و شتاب نواختن‌ها که گاه توفانی از تنوع سازها و صداها فضای صحنه را در سیطرهٔ خود می‌گیرد و یا فروکش کردن صداها، و آرامش و سکوت و تمرکز بر طنین تک‌نوازی‌ها یا دو سه نوازی‌های هماهنگ و هم‌نوا، همه تداعی‌کنندهٔ روایت‌هایی با طرح‌های ماجرایی و پرحادثه و پرشخصیت است و یا طرح‌های حادثه‌ای با بافت پرتنش و برخوردار از اوج و فرود و گره‌گشایی و آرامش. تک‌نوازی‌ها و چندنوازی‌های ملایم نیز همانند داستان‌های موقعیتی یا ذهنی- روانی عمل می‌کنند که همواره مخاطب را به جای درگیر کردن با سیل حوادث، به جانب فضاها و وضعیت‌های پرتأمّل می‌کشانند.

Archive of SID

www.SID.ir

سمفونی‌وار بودن *کلیدر* نیز در این واقعیت نهفته‌است که از یک‌سو حادثه‌های گوناگون، روایت را با پویایی و تحرّک همراه می‌کنند، و از سوی دیگر، درون‌کاوی آدم‌ها و توصیفات و توضیحات نویسنده، آن خیز و خروش‌ها را به‌آرامی فرومی‌نشاند و روایت را به موقعیت متعادل می‌رساند. شیوهٔ گزینش و چینش واژگان و ساخت جملات نیز که در اصطلاح ادبی، موسیقی‌های چهارگانهٔ بیرونی، کناری، درونی و معنوی را تشکیل می‌دهند، همراه با شیوه‌های چهارگانهٔ بیان- بیان روایتی، توصیفی، توضیحی و نمایشی- و لحن کلّی روایت، در شکل‌دهی به ریتم حاکم بر فضاها، صحنه‌ها، وضعیت‌ها و موقعیت‌ها نقش اساسی دارند. زبان روایت نیز از عوامل تعیین‌کننده در آفرینش فضاهای تراژیک، دراماتیک، طنزآمیز و طرب‌انگیز است.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

آلوت، میریام (۱۳۶۸)، *رمان به روایت رمان‌نویس*، ترجمهٔ دکتر علی‌محمد حق‌شناس، تهران: مرکز.
ابومحبوب، احمد (۱۳۸۲)، «زبان پرنیانی» (میزگرد با حضور دکتر احمد ابومحبوب، دکتر جعفر یاحقی و سینا جهاندیده دربارهٔ *تاریخ بیهقی*)، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، شمارهٔ ۷۰، صص ۶۸-۵۶.
براهنی، رضا (۱۳۷۱)، *طلا در مس (در شعر و شاعری)*، ۳ جلد، تهران: مؤلف.
جهاندیده، سینا (۱۳۷۹)، *متن در غیاب استعاره*، رشت: چوبک.
حسنی، سعدی (۱۳۵۲)، *تاریخ موسیقی*، ۲ جلد، تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه.
داد، سیما (۱۳۷۱)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
درویشی، محمدرضا (۱۳۸۰)، *از میان سرودها و سکوت‌ها*: گزیدهٔ نوشتار و گفتار، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی- هنری ماهور.
دولت‌آبادی، محمود (۱۳۶۸)، *کلیدر*، ۱۰ جلد، تهران: فرهنگ معاصر.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۰)، *کلیات سبک‌شناسی*، تهران: فردوس.
شیری، قهرمان (۱۳۸۲)، «*نثر دولت‌آبادی*»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد*، شمارهٔ ۱۴۳، صص ۹۲-۷۳.
قربانی، محمدرضا (۱۳۷۳)، *نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی*، تهران: آروین.
کولوسووا، ن (۱۳۸۰)، *مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی*، ترجمهٔ علی‌اصغر چارلاقی، تهران: اسرار دانش.
کِیمی بِن، راجر (۱۳۸۰)، *درک و دریافت موسیقی*، ترجمهٔ حسین یاسینی، تهران: چشمه.
نیما یوشیج (۱۳۸۵)، *دربارهٔ هنر و شعر و شاعری*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
واینر، فیلیپ‌پی (۱۳۸۵)، *فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها*، ترجمهٔ گروه مترجمان، جلد اول، تهران: سعاد.

Archive of SID

www.SID.ir