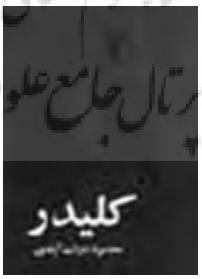
نقدی بر یک نقد

بررسی نقد گلشیری بر کلیدر دولت‌آبادی

دکتر قهرمان شیری*



هوشنگ گلشیری در مقاله‌ای با عنوان «حاشیه‌ای بر رمان‌های معاصر (۱)»، که برای اولین‌بار در فروردین ۱۳۶۱ در دفتر اول از *نقد آگاه* انتشار یافت و بار دیگر در ۱۳۷۸ در جلد اول مجموعهٔ *باغ در باغ*، *کلیدر* را «اوج رمان‌نویسی» فارسی دانسته و می‌گوید: گسترهٔ جغرافیایی رمان، که از پهن‌دشت کلیدر است تا شهر سبزوار، و کثرت شخصیت‌ها، که شصت و چند آدم هستند، و «انتخاب سال ۱۳۲۵ به بعد برای زمان کار و خود قصه»، و صحبت از انهدام تدریجی ایلیات و زارع شدن آنها و آنگاه یاغی شدن و «بالاخره مسائل سیاسی، به‌ویژه حزب توده و حکومت و ستون‌های حکومت – فئودال‌ها– و ابزار سرکوبشان – ژاندارم و افسر و زندان و لمپن و غیره – نشان‌دهندهٔ آن است که دولت‌آبادی تعهدی عظیم را بر عهده گرفته است و با توجه به نثر فخیم و گزینش نظرگاه دانای کل، می‌توان دریافت که رمان می‌خواهد نه *شاهنامه*، که **مردم‌نامه**، آن هم مردم‌نامهٔ اهل خراسان بشود» (گلشیری، ۱۳۷۸: ج۱، ص۳۲۴). رمانی با این وسعت مکان و تعدد آدم‌ها، «خطر کردن است و می‌تواند رمان‌نویسی ما را وسعت بدهد، آدم‌های گوناگون را وارد فرهنگ ما کند؛ همان گونه که «قدیر» را دیگر باید جزوی از فرهنگ ما دانست» (همان: ۳۲۵). بعضی از بخش‌های *کلیدر* از اوج درخشانی برخوردارند؛ برای نمونه، رام کردن اسب به وسیلهٔ گل‌محمّد (ص ۸۲)، درو کردن دیم‌زار (ص ۷۷)،

کشتار گلّه پس از بزمَرگی (صص ۳۳۵ و ۳۳۱)، حمام رفتن اهالی قلعه چمن (ص ۴۵۱)، «که شاید در ادبیات معاصر بی‌نظیر است»، قربانی کردن شتر و حالات قدیر (ص ۷۷۵)، و یا کشتن علی‌اکبر حاج‌پسند و سوگواری بر او (ص ۹۹۳). گلشیری در مصاحبه‌ای نیز کار دولت‌آبادی در *کلیدر* را، به دلیل ساختن حادثه و آدم‌های متفاوت و ترسیم خوبِ کار و رنج و ناداری، بسیار باارزش می‌شمارد و می‌گوید که دولت‌آبادی، مکان‌ها و آدم‌هایی را می‌شناسد که ما نمی‌شناسیم و به این طریق، او این آدم‌ها و مکان‌های تازه را از راه آثار خود وارد ذهنیت و زندگی ما می‌کند و ما با این شخصیت‌ها، به‌خصوص با شخصیت‌های *جای خالی سلوچ*، که «به نظر من بهترین کار دولت‌آبادی است و یکی از بهترین آثار ادب معاصر است»، زندگی می‌کنیم (گلشیری، ۱۳۷۲: ۱۴۴).

کلّ گزاره‌های مثبت در نقدی که گلشیری با حجمی نزدیک به سی صفحه، در کتاب *نقد آگاه*، بر چهار جلد اول از رمان تازه‌انتشاریافتهٔ *کلیدر* نوشته است، عیناً همان عبارت‌هایی بود که نقل گردید. بقیهٔ مطالب آن مقاله، به صورت مفصّل، بر معایب رمان از منظر داستان‌نویسی متمرکز شده است. خلاصهٔ انتقادات گلشیری را می‌توان در چند موضوع دسته‌بندی کرد و در همان حال به داوری گذاشت:

۱. استفاده از آداب و اصول نقّالی و نقل قصه: رها نشدن از «تهماندهٔ 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 نقطه‌گذاریِ سر تا پا مغشوش» (گلشیری، ۱۳۷۸: ج۱، ص 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 فعالِ مایشاء و «چون و چرا جُستن و طلب علّت کردن» را به کناری نهادن و شخصیت آدم‌ها را کلی و بی‌تغییر 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.

به اعتقاد میرعابدینی، در *کلیدر* «بخشی از نقص‌ها و پرگویی‌ها از ساختِ اساساً سنّتی رمان ناشی می‌شود»؛ چون هر شخصیت به هنگام ورود به ماجرا، از نظر شکل و شمایل و رخت و لباس و گذشته، به طور مفصّل معرفی می‌شود تا انگیزهٔ رفتارهایش در زمان حال مشخص شود. همهٔ آدم‌ها حوادثی را از سر گذرانده‌اند که حسرت‌بار و آزاردهنده بوده است. بسیاری از آنها در زمان حال نیز درگیر بحران و کشمکش درونی هستند. «نویسنده، درون آشفتهٔ آنان را با جملاتی کوتاه وصف می‌کند؛ وصفی که با تک‌گویی شخصیت‌ها درمی‌آمیزد؛ اما نویسنده (دانای کل) همواره مراقب آنهاست؛ حرکات و گفته‌ها را با توضیحی و تفسیری از دید خود «تکمیل» می‌کند، و یا برای اعمال قهرمانان خود توجیه‌های جامعه‌شناختی می‌آورد» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ج۳، ص ۸۷۷).

به اعتقاد میرعابدینی، در کلیدر «بخشی از نقص‌ها و پرگویی‌ها از ساختِ اساساً سنّتی رمان ناشی می‌شود»؛ چون هر شخصیت به هنگام ورود به ماجرا، از نظر شکل و شمایل و رخت و لباس و گذشته، به طور مفصّل معرفی می‌شود تا انگیزهٔ رفتارهایش در زمان حال مشخص شود

اما دولت‌آبادی، خود در پاسخ به اولین ایراد، با صراحت و اندکی عصبانیت می‌گوید: «کودکانه به نظر خواهد رسید، اگر پنداشته شود که من برای نوشتن *کلیدر*، که بیش از صد شخصیت در آن جاری هستند، خواسته باشم به شیوهٔ نقّالی نظر داشته باشم. نه دوست من! این از کشفیات آن تکنیسین‌های حرفه‌ای است که مایلند جهان را در تهِ استکانی بتپانند!» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۳: ۹۸ ـ ۹۹). آنگاه توضیح می‌دهد که من به عنوان یک نویسندهٔ ایرانی، «طبیعی است که از اَشکال بیانی زبان مادری‌ام آموخته‌هایی داشته باشم»؛ اما آن آموخته‌ها منحصر به حوزهٔ نقّالی نیست؛ همهٔ اشکال خواندن و گفتن و نمایش دادن و روایت کردن را در بر می‌گیرد: قوالی، خطبه و خطابه، تعزیه، مولودی، روضه‌خوانی، منقبت‌خوانی، پرده‌خوانی، نقل‌های پایِ 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 آن‌چنان «زیبا، استوار، پُرشکوه و خیال‌انگیز» به نظر می‌رسد، «تجسم آشکارِ بافت و ساختِ» همان زبان است. «زلالیِ بیان عطار و استواری زبان نظام‌الملک و متانت و استحکام زبان بیهقی و روانی زبان ناصرخسرو» (همان: ۳۶۷) 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

محمود دولت آبادی

فارسی را با زبان شهداب دوران شکوفایی و باززایی زبان فارسی و بیان جانانهٔ عارفانه درآمیزم و از آمیزهٔ آنها، فرایندی ارائه دهم که خود اکنون می‌بینید» (دولت‌آبادی: ۳۶۹). او در گفت‌وگو 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، الزامیِ ضرورت‌های خود اثر است. بنابراین اگر در آینده اثری در کار بیاید، لابد می‌باید زبانش هم فراخورد و مناسب دیگر عناصر و اجزای آن در مقام یک هماد[1] 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: ۱۲۸– ۱۲۹).

در این تردیدی نیست که دولت‌آبادی از عنصر نقل در روایت خود استفادهٔ بسیار کرده است؛ اما یکی از علت‌های آن، گستردگی ماجرا در مکان و زمان و موضوع و ماجرا بوده است. نفسِ استفاده از یک شیوهٔ بیان، خود به خود امری مذموم نیست. استفادهٔ افراطی، ناشیانه و ناشایست از آن و کیفیت 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، اثبات‌کنندهٔ این حقیقت است که نقالی در بافت و بیان و ساز و کار کلّی روایت، به درستی جا افتاده است و چندان ایرادی بر آن وارد نیست. دیگر آنکه از جادهٔ انصاف نباید تا به آن حد دور شد که مقام *کلیدر* را به کمترین پایه فروکشید و جایگاه نقالان را به مراتبی فراتر از آن چیزی که بوده‌اند، صعود داد. درست است که گاهی نقالان هم از توصیف و تشبیه استفاده می‌کنند، اما آیا قیاس خنده‌آوری نیست که این همه هنرنمایی و خلاقیت در *کلیدر*، با آن‌گونه اداها و حرّافی‌های حرفه‌ای در قصه‌گویی‌ها، که البته در مقام خود جای قدردانی بسیار دارد، همسان انگاشته شود؟ دانهٔ فلفلْ سیاه و خال مه‌رویانْ سیاه؛ اما تفاوت‌های آنها از زمین تا آسمان است؛ و موضوع سوم آنکه، بینش قدَری در *کلیدر* ریشه در نقالی ندارد؛ بلکه نقالی، معلول بینش قدری 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 انطباقی تمام‌عیار با آن گونه نقالی‌ها دارد که دولت‌آبادی به کار برده است. از این منظر، ادعای منتقد به راحتی نقض می‌شود؛ اما آن تسلیم‌طلبی‌ها هم اندک اندک با ماجراهایی که در روایت به وجود می‌آید؛ بر هم می‌شکند و شماری از آن شخصیت‌های سربه‌زیر و بی‌تغییر، با اختیار خود به جنگ سرنوشت می‌روند.

۲. عنصر نقالی، بینش قدری را با خود به همراه می‌آورد و قدَری‌مسلکی نیز اعتقاد به «فطرت و هویّت ازلی و ابدی انسان» را (گلشیری، ۱۳۷۸: ج۱، ص ۳۱۰). نگاهی همسان با قصه‌نویسان به انسان داشتن و ذات آدم‌ها را لم‌یزلی و شخصیت آنها را بی‌تغییر و بی‌تحول دانستن، از پیامدهای اعتقاد به تقدیرگرایی است. آدم‌ها با رفتاری «تثبیت‌شده و مشخص، با حوادث روبه‌رو می‌شوند، همان گونه که قهرمانان قصه‌های کهن، آن نمونه‌های مثالی، روبه‌رو می‌شدند؛ بی‌هیچ تحولی؛ هر کس ادامهٔ خود است؛ ادامهٔ آن هستیِ اصلی و ذات لم‌یزلی‌اش. ... بیگ‌محمد اگر سازی به دست نمی‌گرفت و نمی‌خواند، همان گل‌محمد بود و خان‌محمد، اگر کم‌حرف و تودار نبود؛ و تفاوت میان خان‌عموی پیر و مدیار جوان، تفاوت سنی است؛ و دست آخر، به سیاق همهٔ این رمان‌ها، آدمِ تنها در برخورد با سیاسیون عوض می‌شود و یا خواهد شد؛ انگار تحول، تنها سیاسی شدن است و یا پیوستن به حزبی خاص» (همان: ۳۲۷).

اول اینکه، گفتیم بینش قدَری محصول نقالی نیست؛ نقالی، یکی از محصولاتی است که اغلب در سرزمین قدرگرایی روییده است و البته می‌تواند در سرزمین‌های دیگر هم بروید. سرزمین قدرگرایی هم می‌تواند محصولات جدیدتری در خود بپروراند. بنابراین، این دو هیچ‌گاه لازم و ملزوم همدیگر نیستند؛ دوم اینکه، هر کس جهان‌بینی خاصی برای خود دارد و جدال با جهان‌بینی‌ها، مثلاً در اعتقاد به قطعیت یا عدم قطعیت تقدیر، که با نوعی طرد یا تأیید همراه می‌شود، دیگر از حوزهٔ نقد داستان خارج است؛ و سوم آنکه، دولت‌آبادی در قسمت‌های بسیاری از *کلیدر*، حتی از همان کتاب اول، و البته بیشتر در پایانه‌های ماجراها، بارها با شفافیت و نمای درشت نشان داده است که بعضی از آدم‌ها در گیرودار درگیری‌ها و تحولات اجتماعی، و نه الزاماً سیاسی، دچار تغییرات اساسی در شخصیت شده‌اند؛ یکی از آنها، نادعلی است که از کتاب اول و بر اثر یک حادثهٔ خانوادگی، و نه سیاسی، دچار دگردیسی می‌شود. اگر ستّار بر اثر تحولات سیاسی به بازنگری و تغییر

در اندیشه‌هایش می‌پردازد و به اختیار آمادهٔ شهادت می‌شود، گل‌محمد بیشتر بر اثر رخدادهای اجتماعی و اقتصادی و تا حدودی نیز سیاسی، از مقام چوپانی به یک قهرمان انقلابی و نجات‌بخش تبدیل می‌شود، و قدیر و عباس‌جان نیز مجموعاً بر اثر تحولات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی به پدرکشی و جاسوسی و خیانت کشیده می‌شوند. بر اساس این نمونه‌هاست که می‌توان با اطمینان ادعا کرد که دولت‌آبادی در *کلیدر* از «انسان کلی» و «بر کنار از حادثات» و لایتغیّر صحبت نمی‌کند.

۳. 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 گفت‌وگوها، به همان زبان و با همان وسعت دید و نظر دانای کل جلوه کند» (همان: ۳۱۱)، 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. هریک، آن دیگری است و همه، جلوهٔ آن دانای کل یا آن هستی مطلقند و لزوماً نقل و نقال و نیز آدم‌های نقل، یکی می‌شوند؛ همان‌گونه که نقال و همهٔ مخاطبانش ـ نقل‌نیوشان ـ یکی می‌شوند» (همان: ۳۱۱)؛ اما وقتی که رمان، محصول «اعتقاد به مختار بودن انسان و اشراف او بر زمان و مکان و حوادث» است، و رمان‌نویس، به عنوان یک فرد «خلاّق و صنعتگر و مختار» و معتقد به اصالت فرد، «در پشت هر بند و همهٔ 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 واقعیت موجود عصرش، از این مسئولیت شانه خالی کند» (همان: ۳۱۴). خلاصهٔ کلام آنکه، مداخله‌های راوی از منظر دانای کل، چیزی جز «حضور مزاحم» یا «صدای بیگانه» نیست، که از حضور مستقیم و

کودکانه به نظر خواهد رسید، اگر پنداشته شود که من برای نوشتن کلیدر، که بیش از صد شخصیت در آن جاری هستند، خواسته باشم به شیوهٔ نقّالی نظر داشته باشم. نه دوست من! این از کشفیات آن تکنیسین‌های حرفه‌ای است که مایلند جهان را در تهِ استکانی بتپانند!

سلوک و سخن «آدم‌ها و فضا و مکان و روابط آنها» ممانعت می‌کند (همان: ۳۲۲). در چنین وضعیتی است که تمایز آدم‌ها در لحن و سبک سخن گفتن، که یکی از عوامل اساسی در شخصیت‌پردازی است، از میان می‌رود.

گلشیری در جای دیگری نیز در اشاره به *کلیدر*، از ناهماهنگی زبان روایت و زبان شخصیت‌های آن با موقعیت آدم‌ها و محیط وقوع حوادث صحبت می‌کند و می‌گوید: «زبان باید با مکان، اشخاص داستان و حادثه تطبیق داشته باشد. نمی‌توانید زبان فخیم به کار ببرید، هم در یک صحنهٔ عظیم جنگی و عشقی و هم وقتی پیرمردی تکیه داده به دیوار و چپق می‌کشد. زبان باید با شخصیت داستان هماهنگ باشد» (گلشیری، ۱۳۷۲: ۱۴۴).

اما حقیقت آن است که در محیط‌های روستایی و عشایری، اغلب، آدم‌ها چندان تفاوتی در لحن و گفتار ندارند؛ به دلیل آنکه همهٔ آنها خاستگاه طبقاتی و جغرافیایی یکسانی دارند و محیط زندگی آنها نیز به قدری کوچک است که گویی یک خانوادهٔ بزرگ است؛ شکل‌گیری تمایزهای گفتاری در میان افراد یک خانواده نیز به سادگی امکان‌پذیر نیست و ادراک و اثبات ظرافت‌های آن تفاوت‌ها، از فرط نزدیکی به یکدیگر، از عهدهٔ هر کسی برنمی‌آید و بازتاب این‌گونه تمایزها نیز در جایی که چندان کارکرد مثبتی در شکل‌دهی به خصوصیات شخصیتی، اجتماعی و اقلیمی آدم‌ها بر عهدهٔ آنها نیست، چندان ضرورت ندارد. بر این اساس، چندان غیرمنطقی نیست اگر در *کلیدر*، همهٔ افراد خانوادهٔ کلمیشی، از نظر جلوه‌های زبانی، رفتاری همسان دارند و یا آنکه تفاوت‌های محسوسی در گفتار ساکنان قلعه‌چمن و خانوادهٔ بابقلی بندار و ساکنان یورتگاه کلمیشی‌ها و روستاهای اطراف وجود ندارد، تفاوت‌ها تنها در حد کم‌حرف و پرحرف بودن آدم‌هاست و یا کیفیت واکنش‌های عاطفی و مقدار جنب و جوش‌های اجتماعی و تمایزهای چهرگانی؛ چون همچنان 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 کم‌گفت و شنود استفاده می‌کنند. حواس آنها همواره معطوف به فعالیت‌های فیزیکی است تا دل‌مشغولی به حرف و نقل و گفت‌وگو. به این خاطر است که آنها نه کنش‌های گفتاری مفصل از خود بروز می‌دهند، آن‌چنان که در همهٔ صفحات *کلیدر* می‌توان آن را دید، و نه زبانی پرغنا از نظر واژگان دارند. وقتی آدم‌ها از گفته‌ها و ناگفته‌ها و داشته‌ها و نداشته‌های همدیگر دقیقاً خبر داشته باشند و زندگی نیز روال روزمرهٔ خود را بدون حادثه‌ای خاصی به پیش ببرد، دیگر چه حرف و حدیثی وجود دارد؟ آنجا که عیان است، چه حاجت به بیان است؟

اما گفتار آدم‌ها در زمانی که شخصیت‌ها از آدم‌های شاخص شهری هستند و یا در مراودهٔ مستقیم با شهری‌ها، البته لحنی متفاوت‌تر پیدا می‌کند. این تفاوت‌ها زمانی مشخص می‌شود که آن دو گونه گفتار ـ شهری و روستایی ـ با یکدیگر مقایسه شوند. ناگفته پیداست که طرز صحبت

کردن ستّار با گل‌محمد، یا آلاجاقی و فرماندار با خان‌عمو و کلمیشی یکسان نیست. فرماندار لحنی رسمی و کتابی دارد (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ج۱۰، ص ۲۶۴۱)؛ در حالی که کلمیشی لحنی عامیانه و ساده و روستایی (همان: ج۴، صص۱۰۱۰ـ۱۰۱۶). شیوهٔ حرف زدن آدم‌هایی چون نادعلی، عباس‌جان و ماه‌درویش نیز در مقایسه با لحن شهری‌ها و خانوادهٔ کلمیشی، متفاوت‌تر است. ماه‌درویش به مقتضای آموزه‌های دینی و عرفانی، لحنی مشابه با دراویش و عرفا یافته است (همان: ج۲۰، ص ۵۵۸)، و آن دو، به دلیل رفت و آمدهای مکرر به شهر، لحنی مشابه با شهری‌ها و افراد تحصیل‌کرده دارند (همان: ج۹، صص ۲۴۴۸ـ۲۴۵۳). پیداست که زبان ستّار 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 است. با وجود این، تفاوت لحن‌ها و گفتارها آن‌چنان که باید، شاخص نیست؛ چون محیط اجتماعی و جغرافیایی داستان، به‌رغم 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 حتی تک‌تک روستاها نیز از یک گویش مستقل و متفاوت‌تر از دیگری برخوردارند، اما این تفاوت‌ها در مناطق نزدیک به هم، آن‌چنان ریز و ظریف است که برای همه کس ملموس نیست.

اما خود دولت‌آبادی نظری متفاوت‌تر از دیگران دربارهٔ لحن دارد، که عملاً آن را در رمان خود نیز به کار بسته است. او دربارهٔ 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 همهٔ موقعیت‌ها موافق نیستم؛ به‌خصوص در موقعیت *کلیدر*؛ چون نه تنها ناتورئالیست نیستم، بلکه در جاهایی حدود و ثغور رئالیسمِ شناخته‌شده را می‌شکنم؛ و در خصوص گفت و گوهای *کلیدر*، آنچه 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).

در این تردیدی نیست که دولت‌آبادی از عنصر نقل در روایت خود استفادهٔ بسیار کرده است؛ اما یکی از علت‌های آن، گستردگی ماجرا در مکان و زمان و موضوع و ماجرا بوده است. نفسِ استفاده از یک شیوهٔ بیان، خود به خود امری مذموم نیست. استفادهٔ افراطی، ناشیانه و ناشایست از آن و کیفیت هماهنگی آن با شیوه‌های بیانی دیگر است که می‌تواند باعث انتقاد یا ایراد باشد

موضوع دیگر، اصرار دولت‌آبادی به استفاده از صورت کتابی و غیرشکستهٔ زبان در صحبت‌هاست. بر این خصوصیت هم البته نمی‌توان ایرادی وارد کرد. بسیاری از نویسندگان علاقه‌ای به استفاده از زبان گفتاری شکسته ندارند. در این رمان، چون نویسنده قصد معرفی گویش اصیل یک منطقهٔ محدود از مملکت را دارد که گویش مردم آن با گویش فارسی کهن ـ زبان دورهٔ سامانیان و غزنویان ـ همانندی‌هایی شگفت‌آور دارد، قاعدتاً برای رعایت اصالت و برای افزودن بر اشتراکات، چاره‌ای جز استفاده از زبان کتابی، آن هم به صورتی گسترده و در دیالوگ بیشتر شخصیت‌های آن منطقه، ندارد؛ یعنی آن عیبی که از منظر شخصیت‌پردازی تا حدودی بر شیوهٔ داستان‌نویسی 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.

۴. استفاده از منطق تصادف با یک ذهنیّت عوامانه: «این بینش قدری که لامحاله آدم‌هایی قالبی می‌آفریند، اگر به زبان دانای کل و گاه نقّال، قصه‌ای بگوید، منطق حوادث به‌ناچار تصادف خواهد شد؛ جبر و تصادف» (گلشیری، ۱۳۷۸: ج۱، ص ۳۲۸).

این ایراد هم به رغم نمونه‌های بسیاری که گلشیری برای اثبات ادعای خود ذکر می‌کند، با یک مراجعهٔ معمولی به درون روایت و آگاهی از منطق حاکم بر بافت وقایع، به سادگی نقض‌پذیر است و حتی نیازی به استناد و استدلال ندارد؛ اما بخش عمده‌ای از علت ایجاد این تصور، به چگونگی ارتباط حوادث با یکدیگر و پیوند ماجراهای موازی به ماجرای اصلی در طرح کلی *کلیدر* نیز باز می‌گردد. یکی از مکانیسم‌های متداول در داستان‌نویسی، از گذشته‌های دور تا به امروز، قبض و بسط وقایع، یا جابه‌جایی و فشرده‌سازی و گسترش بخشی به روایت بوده است که در اصطلاح به آن «تداوم روایت» گفته می‌شود؛ یعنی استفاده از تلخیص و تفصیل و حذف و برش در موقعیت‌های مناسب. بر اساس همین قاعده است که برای ایجاد جاذبه در روایت و پرهیز از دورافتادگی وقایع، گاهی چند حادثهٔ پراکنده را به صورت شبکه‌وار و درهم‌تنیده در کنار هم قرار می‌دهند تا هول و ولا و هیجان روایت بیشتر شود. یکی از علت‌های فراوان بودن حوادث تصادفی، یا تصنّعی بودن ربط حوادث به یکدیگر، یا هم‌زمانی رخدادها به صورتی متوالی یا متوازی یا به‌هم‌پیوسته، ناشی از همین موضوع است؛ و دیگر آنکه تصادف، جزء اساسی از ذات زندگی است و نمی‌توان حضور آن را حتی در زندگی روزمره انکار کرد، تا چه رسد به داستان، که حوادث آن

به تعمّد و بر اساس خیال‌پردازی ساخته می‌شود.

بنابراین صِرف وجود حوادث تصادفی در یک داستان، نمی‌تواند عیبی برای آن محسوب شود. منطق موجّه نداشتن و ضعیف بودن رابطهٔ علت و معلولی در وقایع داستان است که باعث می‌شود تصادف در داستان بافتی تصنّعی و نامقبول و نامعقول پیدا کند. گاهی رخدادهای تصادفی باعث تقویت اصل غافلگیری و درگیری تمام‌عیار ذهن مخاطب در تسلسل وقایع می‌شود و کنجکاوی و انتظار او را با شتاب، از یک حادثه به حادثهٔ دیگر می‌کشاند و مانع از بروز کسالت و ملالت در مطالعه می‌شود. در *کلیدر* نیز گاهی همین هم‌زمانی بعضی از رخدادها به صورتی دور از انتظار و غافلگیرکننده به تصادف تعبیر شده است؛ در حالی که این روش یکی از تکنیک‌های اختصاصی در *کلیدر* است. روایت موازی و متناوب چند ماجرا در مکان‌های مختلف، که اساس این داستان را تشکیل می‌دهد، به گونه‌ای پیش می‌رود که گاهی حوادث به هم نزدیک می‌شوند و در دل هم قرار می‌گیرند و گاهی از هم دور می‌شوند و در عین دور افتادگی، به ناگهان در یک جایی به تصادف، باز با یکدیگر برخورد می‌کنند؛ و همین دور و نزدیک شدن و به صورتی غافلگیرکننده به یکدیگر رسیدن، که یکی از شگردهای روایی در *کلیدر* است، گاهی باعث شکل‌دهی به بعضی از حوادث می‌شود که ظاهری تصادفی دارند. دیگر آنکه دولت‌آبادی گاهی بیش از حدّ معمول از زنجیرهٔ ارتباط مستمرّ وقایع با یکدیگر می‌کاهد و با پرش‌های طولانی از یک حادثه به حادثه‌ای دیگر و نادیده گرفتن اسباب و وسایط، وضعیتی جدید و نامنتظره را به وجود می‌آورد و آنگاه حالتی به وجود می‌آید که گویی آن واقعه، یک حادثهٔ تصادفی و عاری از منطق علت و معلولی است. واقعیت این است که حتی تصادفی‌ترین حادثهٔ *کلیدر* نیز در آن دنیای خاص خود، منطقی محکم به دنبال خود دارد و چندان ایرادی بر آن وارد نیست. در میان وقایع متعددی که از جانب گلشیری و به تبعیت از او، اسحاقیان، به عنوان حوادث تصادفی ذکر شده است، تنها حادثهٔ به چنگک آویختن صوقی به وسیلهٔ نادعلی برای اعتراف به نام قاتل و در همان زمان، سر رسیدن گورکن برکشاهی و انصراف نادعلی از اعتراف‌گیری، اندکی رنگمایهٔ تصادف دارد و بقیهٔ تصادف‌ها چیزی جز عیب‌تراشی نیست و اصلاً در ساختار *کلیدر* با تصنّع و تعمّد همراه نشده‌اند تا ادعای منتقدان را تأیید کند (اسحاقیان، ۱۳۸۳: ۳۱۴؛ گلشیری، ۱۳۷۸: ج۱، صص ۳۲۸ ـ ۳۲۹).

محمدرضا قربانی، این‌گونه تصادف‌ها را اموری طبیعی و مرتبط با اندیشه‌های رمانتیستی نویسنده می‌داند. او با نقل عبارتی از امیرحسین آریان‌پور در *جامعه‌شناسی هنر*، که در آن از دیدگاه رمانتیسم، «هستی، پر از شگفتی و شگرفی» و «حادثه‌های غیر قابل پیش‌بینی» دانسته شده است، می‌گوید، در *کلیدر*، با آنکه حوادث به صورتی زنجیروار و مستمر به دنبال یکدیگر می‌آیند، اما گاه به گاه نیز «حوادثی پیش می‌آیند که کاملاً غیرمنتظره» و ناگهانی هستند؛ حوادثی صاعقه‌وار

گلشیری در جای دیگری نیز در اشاره به کلیدر، از ناهماهنگی زبان روایت و زبان شخصیت‌های آن با موقعیت آدم‌ها و محیط وقوع حوادث صحبت می‌کند و می‌گوید: «زبان باید با مکان، اشخاص داستان و حادثه تطبیق داشته باشد. نمی‌توانید زبان فخیم به کار ببرید، هم در یک صحنهٔ عظیم جنگی و عشقی و هم وقتی پیرمردی تکیه داده به دیوار و چپق می‌کشد. زبان باید با شخصیت داستان هماهنگ باشد»

که «انگار از غیب و به منظوری خاص در داستان ظاهر می‌شوند» (قربانی، ۱۳۷۳: ص۷۷). این حوادث ناگهانی و غیرمنتظره «معمولاً در دو حالت رخ می‌نمایند: یکی زمانی که رمان در مقطعی از خود می‌رود که به اوج برسد؛ و دیگر زمانی که رمان در یک مرحلهٔ خاص، اوج را پشت سر گذاشته و وارد فرود خود می‌شود». مثال حالت اول، سر رسیدن گورکن برکشاهی در هنگام آویزان کردن صوقی در درون چاه، و مثال حالت دوم، نان آوردن زیور برای گل‌محمد، در لحظاتی که همآغوشی او با مارال در هیزمزار به پایان رسیده، است. این‌گونه حوادث، از خصوصیات رمانتیسم است که اوج و فرودهای داستان را یکی پس از دیگری به هم وصل می‌کند و دولت‌آبادی از آنها «برای ایجاد نقطهٔ تعلیق در برخی تقاطع رمان» استفاده می‌کند (قربانی، ۱۳۷۳: ۷۹ و ۸۲). «حوادث غیبی، که از ویژگی‌های رمانتیسیسم است، نباید با «تصادف» اشتباه گرفته شوند؛ زیرا «تصادف» مقوله‌ای است فلسفی که بیشتر در آثار سمبولیک جلوه‌گر می‌شود و معمولاً دارای بار عمیق جهان‌بینی ماوراءالطبیعی نویسنده است»؛ مثلاً شکسته شدن یک آینه به شکلی مرموز در یک داستان سمبولیک، حادثه‌ای تصادفی است، با این مفهوم متافیزیکی خاص که: مراقب باشید؛ واقعهٔ ناگواری در انتظار شماست! رخداد این‌گونه حوادث با معیارهای رئالیستی، غیرمنتظره به نظر می‌رسد؛ اما «با معیارهای رمانتیسیستی، عادی و طبیعی است» (قربانی، ۱۳۷۳: ۸۱ ـ۸۲) و از آنجا که *کلیدر* نیز بنمایه‌های نیرومندی از رمانتیسم را داراست، این‌گونه حوادث در بافت آن طبیعی جلوه می‌نمایند.

۵. «تکرارها و شباهت‌ها: به دلیل همان دانای کل و این بینش کلی‌نگر و همین منطق تصادف، حوادث نیز تکرار می‌شوند، توصیف‌ها نیز. هرکس بخوابد یا نخوابد، از بی‌خوابی و خواب می‌گوییم؛ هر

کس به آسمان نگاه کند، از آسمان و وصف ستاره‌ها می‌گوییم؛ هر کس به قلعه‌ای یا باروی شهری نزدیک بشود، نقل را به گذشته‌ها می‌کشانیم» (گلشیری، ۱۳۷۸: ج۱، ص ۳۲۹). درست است که در *کلیدر* گاهی توصیف‌های مشابهی وجود دارد و حتی می‌توان عبارت‌های همسان و حتی تکراری در بعضی از این توصیف‌ها پیدا کرد، اما اگر با دیدهٔ مثبت به موضوع بنگریم، این تکرارها در یک نوشتهٔ حجیم که نویسنده در طول سالیان دراز به نگارش درآورده است، نه تنها غیرطبیعی نخواهد بود، بلکه در جایی که موضوع توصیف‌ها یکی است، اما منظر و محیط و موقعیت و حتی شخصیت آنها متفاوت است، هم تغییرات نگرش نویسنده را در طول زمان به تصویر می‌کشد و هم تفاوت دیدگاه‌ها و نگرش شخصیت‌ها را دربارهٔ یک موضوع واحد. کاری با آن گستردگی، البته ممکن است که گاهی لغزش‌های کوچکی هم با خود داشته باشد؛ اما نمونه‌های این تکرارها و تشابهات آنقدر اندک است که مدّعای منتقدان، حتی در همان سطور انتقادی نیز به خوانندگان ثابت نمی‌شود. گلشیری برای نمونه، از مشابهت توصیف‌ها و توضیحاتی مثال می‌آورد که دولت‌آبادی از منظر سه شخصیت رمان ـ مارال، گل‌محمد و نادعلی ـ در هنگام روبه‌رو شدن با دروازهٔ شهر، از وضعیت دروازه‌ها به نگارش درآورده است؛ در حالی که هیچ‌کدام از این سه توصیف، شباهتی به همدیگر ندارند (همان: ۳۲۹ـ۳۳۰)؛ ولی ظاهراً نفْس توصیف چندباره از یک چیز هم، به گمان گلشیری پسندیده به نظر نمی‌رسد.

یکی از علت‌های این‌گونه مشابهت‌های موضوعی، در توصیف‌ها و شاعرانگی زبان و مداخله‌گری‌های مستمر آن است، که دولت‌آبادی گویی در این سال‌ها خود را محبوس در محیط پُر ازدحام شهر می‌بیند و تنها وسیله‌ای که برای گریز از گرفتاری در این وضعیت در اختیار دارد، تداعی قطعات مختلفی از خاطرات گذشته‌ها، از طریق تخیل‌ورزی و ترسیم و تثبیت آنها در داخل داستان است. او در گریز از زندگی شهری، پناهگاه خود را در روزگاران زلال کودکی و نوجوانی جست‌وجو می‌کند. به همین خاطر است که جا به جا، به توصیفی پُراحساس از هر چیز می‌پردازد و حاصل تجربیات مختلف خود در موقعیت‌های گوناگون از همه چیز، حتی مشاهدات مکرر از یک چیز در موقعیت‌های متفاوت را به تصویر می‌کشد. عشق و شور و شاعرانگی و شفافیت و صمیمیتی که در این توصیف‌ها و اظهارنظرها وجود دارد، به این دلیل است که او آن تجربه‌های پُرخاطره را از صافی ذهن خود گذرانیده و صورت تلطیف‌شده و آرمانی به آنها بخشیده است. اما دولت‌آبادی، رفتار خود در *کلیدر* را به گونه‌ای دیگر ارزیابی می‌کند: «شاید گفتنش بی‌مورد نباشد که بگویم کوشش سنجیدهٔ من در *کلیدر* این بود که بتوانم آمیزه‌ای بسازم از مجموعهٔ آموخته‌هایم و تجربیات سی‌ساله‌ام در زندگی واقعی و نیز در زندگی هنری، با آنچه که من به عنوان روح ایرانی از آن نام می‌برم؛ و البته همین‌جا می‌توانم اضافه کنم که با آرزوهای کوچک نمی‌توان کارهای بزرگ انجام داد، و بی‌عشق نمی‌توان آرزومند بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۳: ۴۰۰ ـ ۴۰۱).

بسیاری از نویسندگان علاقه‌ای به استفاده از زبان گفتاری شکسته ندارند. در این رمان، چون نویسنده قصد معرفی گویش اصیل یک منطقهٔ محدود از مملکت را دارد که گویش مردم آن با گویش فارسی کهن ـ زبان دورهٔ سامانیان و غزنویان ـ همانندی‌هایی شگفت‌آور دارد، قاعدتاً برای رعایت اصالت و برای افزودن بر اشتراکات، چاره‌ای جز استفاده از زبان کتابی، آن هم به صورتی گسترده و در دیالوگ بیشتر شخصیت‌های آن منطقه، ندارد

گلشیری رمان را محصول «اعتقاد به مختار بودن انسان و اِشراف او بر زمان و مکان و حوادث» می‌داند (گلشیری، ۱۳۷۸: ج۱، ص ۳۱۳) و می‌گوید رمان‌نویس «با همهٔ گیر و بندها، زیرساخت و روساخت جامعه، یعنی حدّ و حدودی که اختیار او را مشروط می‌کند، بر تاریخ‌ساز بودن انسان معاصر صحّه می‌گذارد». البته با انتخاب یک زبان مألوف و مناسب با کار، گزینش لحظه‌ها و حادثه‌ها و آدم‌ها و مکان‌ها و فضاها، «کلّیتی می‌سازد قائم به ذات؛ اثری که با همهٔ بستگی‌اش به رمان‌نویس و تاریخ زمان او، نتیجهٔ طبیعی و جبری یک نوع زیست یا یک دوره نیست؛ به همین دلیل؛ گرچه می‌توان در سنجش آن از جامعه‌شناسی و روان‌شناسی و نیز همهٔ علوم ادبی سود جست، اما متر و معیار سنجش، سرانجام از درون اثر به دست می‌آید. خلاصه آنکه در پشت هر بند و همهٔ کلّیت رمان، انسانی، رمان‌نویسی نشسته است قائل به اصالت فرد؛ کسی که خود مسئول بند بند آن است و نمی‌تواند با توسّل به نقل ناقلان و یا سیر تاریخ گذشته و حال، مثلاً تسلسل حوادث و یا واقعیت موجود عصرش، از این مسئولیت شانه خالی کند. پس رمان‌نویس خلاّق و صنعتگر است و مختار» (همان: ۳۱۳ـ۳۱۴). تا اینجا، هرچه بر قلم گلشیری رفته است، دربارهٔ *کلیدر* و دولت‌آبادی نیز کاملاً صادق است. اما او این مقدمه را ذکر می‌کند تا نتیجه بگیرد که همهٔ رمان‌ها از قرن هیجدهم تا زمان *کلیدر* چنین نبوده‌اند؛ چون «به تجربه‌های بسیار نیاز بود تا ته‌مانده‌های ذهنیّت حاکم بر نقل و حکایت از رمان زدوده شود.» و نتیجهٔ نهایی آنکه «دیگر نمی‌توان با وجود *سرخ و سیاه* استاندال، یا *مادام بواری* فلوبر، همان‌گونه نوشت که حتی بالزاک می‌نوشت؛ و یا یک نمونهٔ خاص را به منزلهٔ الگو انتخاب کرد که تن زدن از آن، تن‌زدن از اصل مختار بودن و خلاّق بودن رمان‌نویس است؛ و نیز به بند کشیدن خواننده‌ای است که به اختیار کتابی

را برگزیده است تا مگر در رهایی او کارساز باشد» (همان: ۳۱۴). پس نتیجه اینکه «دولت‌آبادی و بسیاری از ما، به دلیل همان ته‌مانده‌های ذهنیت حاکم بر ادب کهن و یا جذب مسخ‌شدهٔ اندیشه‌های جدید و یا تبعیت از نوعی الگو، همچنان میان نقل و رمان معلّق مانده‌ایم» (همان).

عبدالعلی دستغیب در نقد این بخش از گفته‌های گلشیری، با استدلال‌های درستی می‌نویسد که اگر *کلیدر* به شیوهٔ رمان کلاسیک، ساختاری نقلی داشته باشد، اثبات‌کنندهٔ این حقیقت است که از نوع رمان مدرن نیست و مثلاً با بنیادهای نظری کسانی چون آلن رب گریه همخوانی ندارد؛ اما نه آنکه دلیلی بر این مدعا باشد که *کلیدر* رمان نیست. «این سفسطه در سراسر مقالهٔ گلشیری به نحو بارزی خود را نشان می‌دهد» (دستغیب، ۱۳۷۸: ۱۹۶ـ ۱۹۷). حقیقت دیگر آن است که این‌گونه انتقادها از منظر خود مدرنیسم معاصر درست است که بنیاد خود را بر فردگرایی و نفوذ بر دهلیزهای پیچاپیچ روان ناخودآگاه انسانی و یا اثرپذیری از اسطوره‌ها و نمادها و کهن‌الگوها قرار داده است و بیشتر وجههٔ روان‌شناسانه دارد؛ در حالی‌که رمان‌نویسان کلاسیک، به دلیل گرایش به آموزه‌های جامعه‌شناختی، بیشتر به دیالکتیک رابطه‌ها ـ رابطهٔ انسان با خود، با دیگران و با جهان ـ حساسیّت نشان می‌دادند. وقتی دیدگاه‌ها و جهان‌بینی آدم‌ها دربارهٔ مسائل انسانی، اجتماعی و هستی‌شناختی متفاوت باشد، شیوه‌ها و شگردهایی که برای نمایش واقعیت‌های بیرونی و درونی یا عینی و ذهنی برمی‌گزینند نیز طبیعی است که متفاوت خواهد بود. علاوه بر همهٔ اینها، اگر دورهٔ رمان‌نویسی به شیوهٔ کلاسیک در اروپا منسوخ شده است، دلیل بر این نمی‌شود که در جامعهٔ ما نیز که هنوز ساختار نیمه‌فئودالی و نیمه‌صنعتی دارد، آن شیوه از رمان‌نویسی به طور کامل از موضوعیت افتاده باشد؛ به‌خصوص در جایی که هدف نویسنده، تصویر ماجراهای زندگی روستاییان و عشایر باشد، و نه ترسیم کابوس‌های درونی روشنفکران یا وضعیت طبقات متوسط و مرفّه جامعه (همان: ۱۸۹ و ۲۱۴).

اگر کلیدر به شیوهٔ رمان کلاسیک، ساختاری نقلی داشته باشد، اثبات‌کنندهٔ این حقیقت است که از نوع رمان مدرن نیست و مثلاً با بنیادهای نظری کسانی چون آلن رب گریه همخوانی ندارد؛ اما نه آنکه دلیلی بر این مدعا باشد که کلیدر رمان نیست

«مسئولیتی که گلشیری از آن سخن می‌گوید، مفهومی است مجرّد و ظاهراً مرادش «مسئولیت» محض در برابر هنر است. اگر این موضوع در زمینهٔ کار مدرنیسم صادق باشد، برای هنر رئالیسم که متوجه مسئولیت در برابر جامعه و تاریخ است، صادق نیست. اما «آن ته‌ماندهٔ ذهنیتی که حاکم بر نقل و حکایت است»، به قسمی دیگر بر داستان‌هایی که مدرنیست‌ها می‌نویسند، حاکم است و آن این است که با وجود آثار استاندال و فلوبر، دیگر نمی‌توان حتی به شیوهٔ بالزاک رمان نوشت؛ یعنی از این پس باید به شیوهٔ این نویسندگان، یا به شیوهٔ جویس، کافکا و آلن رب گریه ... به نوشتن رمان دست زد. اگر تقلید نوع نخست بد است، تقلید نوع دوم نیز باید بد به شمار آید. مضحک‌تر این است که می‌گوید گُزیدن نمونهٔ ویژه یا الگو، تن زدن از اصل «مختار بودن آدمی و خلاق بودن رمان‌نویس» است. برای آگاهی او، باید گفت که جویس ـ بزرگ‌ترین رمان‌نویس مدرن ـ در همهٔ *یولسیس* خود، الگوی ساختاری هومر را برگزیده و مدرن کرده است و وجهِ نظری او دربارهٔ «دَوری بودن circle تاریخ» برگرفته از فلسفهٔ تاریخ ویکو است. ... *فاوست* گوته، به الگوی *دکتر فاوستوس* کریستفر مارلو و خیمه‌شب‌بازی‌هایی که شاعر آلمانی در کودکی تماشا کرده بود، نوشته شده است ...» (همان: ۱۹۳ـ ۱۹۴).

پی‌نوشت

* عضو هیئت علمی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه رازی کرمانشاه.

۱. هماد: ساختهٔ احمد کسروی، به معنای مجموعه‌ای منسجم که اجزاء پیچیدهٔ درونی آن همسنخ و همذات باشند.

کتابنامه

– اسحاقیان، جواد، ۱۳۸۳، *کلیدر، رمان حماسه و عشق*. تهران: گل آذین.

– دستغیب، عبدالعلی، ۱۳۷۸، *نقد آثار محمود دولت‌آبادی*. تهران: ایما.

– دولت‌آبادی، محمود، ۱۳۶۸، *کلیدر*. چاپ سوم، تهران: فرهنگ معاصر. ۱۰جلد.

– ـــــــــــــ، ۱۳۷۳، *ما نیز مردمی هستیم* (گفت و گو با محمود دولت‌آبادی)، امیر حسین چهلتن، فریدون فریاد. چاپ دوم، تهران: نشر پارسی و نشر چشمه.

– قربانی، محمدرضا، ۱۳۷۳، *نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی*. تهران: نشر آروین.

– گلشیری، هوشنگ، ۱۳۷۲، *مجلهٔ آدینه*، ویژه‌نامه گفت و گو. شهریور.

– ـــــــــــــ، ۱۳۷۸، *باغ در باغ*. تهران: نیلوفر. ۲جلد.

– محمدعلی، محمد، ۱۳۷۲، گفت و گو با احمد شاملو، محمود دولت‌آبادی، مهدی اخوان ثالث، تهران: قطره.

– میرعابدینی، حسن، ۱۳۷۷، *صد سال داستان‌نویسی*. تهران: چشمه. جلد۳.