LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 13 (46), Spring 2023 https://lyriclit.iaun.iau.ir/ ISSN: 2717-0896 20.1001.1.27170896.1402.13.46.3.5

Research Article

Aesthetic Analysis of the Kalidar by Mahmoud Dolatabadi from the Perspective of a New Criticism

Fatahi, Elham

Phd Student, Department of Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran.

E-Mail: 79elham.fatthi@gmail.com

Abstract

The study of the nature of beauty in various fields is the subject of "aesthetic" knowledge, which includes philosophy of beauty, beauty psychology, philosophy of art and art criticism. From an aesthetic point of view, it can be said that the main function of beauty is to create emotional harmony between man, nature and society. According to modern literary criticism, the only work in which the function of aesthetics - which proves that literature is an art - predominates - is a literary work. Discovering and adapting these new aesthetic features to Kalidar's novel will lead to understanding and receiving the artistic richness and discovering the literary institution of this work. The abundance of images, the organization of spoken music and repetitive human themes, the literary level of this novel is closer to the artistic standards of this literary theory.

Key Words: Aesthetics, novel, Kalidar, New criticism.

.

Citation: Fatahi, E. (2023). Aesthetic Analysis of the Kalidar by Mahmoud Dolatabadi from the Perspective of a New Criticism. Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 13 (46), 50-67. Dor: 20.1001.1.27170896.1402.13.46.3.5

Copyrights:
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

20.1001.1.27170896.1402.13.46.3.5

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال سیزدهم، شمارهٔ چهل و شش، بهار ۱۴۰۲، ص. ۶۷-۵۰

مقاله پژوهشی

تحلیل زیبایی‌شناختی رمان کلیدر از منظر نقد نو

الهام فتاحی[۱]

چکیده

بررسی ماهیت و کارکردهای زیبایی در عرصه‌های گوناگون، موضوع «زیبایی‌شناسی» است. از دیدگاه زیبایی‌شناسی می‌توان گفت کارکرد اصلی زیبایی، ایجاد هماهنگی عاطفی میان انسان، طبیعت و جامعه است. از نظرگاه نقد نوی ادبی فقط آثاری، ادبی محسوب می‌شوند که در آن‌ها کارکرد زیبایی‌شناسی غالب باشد که اثبات می‌کند ادبیات نوعی از هنر است. این نوشتار با روش توصیفی- تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای به جست‌وجوی زیبایی‌شناسانهٔ کلیدر از منظر نقد نو می‌پردازد و در پی انطباق مصادیق زیبایی‌شناسانهٔ نوین بر این رمان و فهم و دریافت غنای هنری و کشف نهاد ادبی این اثر است. برای دستیابی به این مقصود، خودِ اثر؛ یعنی رمان ده جلدی کلیدر کانون توجه قرارگرفته و با قرائت تنگاتنگ و دقیق، شبکه‌های ارتباطی عناصر سازندهٔ آن بررسی شده است. بر همین مبنا مفاهیمی چون تنش، لحن، پارادوکس، وحدت اندام‌وار و موسیقی‌های چهارگانهٔ بیرونی، کناری، درونی و معنوی کلام تحلیل‌شده است. نتیجه اینکه وفور و ازدحام تصاویر، سازمان‌یافتگی موسیقایی گفتار و مضامین انسانی پرتکرار، بیان توصیفی، تجسم‌بخشی به تصویر موقعیت‌ها و وضعیت‌های زمانی و مکانی در حالتی ایستا با جزئیات ریز است که نمونهٔ آن را در ریتم‌های کش‌دار و پرتکرار، اصوات برخوردار از درنگ‌های یکنواخت و طولانی و تک‌نوازی‌هایی بـا فرکانس‌های مقطع و با تکرارهای جزءبه‌جزء در یک پاره از روایت، یـا درآمدها و پیش‌درآمدهای ملایم و زمینه‌ساز می‌توان دید که نقش متعادل کنندهٔ توصیف‌های پرشور و شتاب را در بطن روایت‌ها بازی می‌کند که سطح ادبی رمان را به معیارهای هنری این نظریهٔ ادبی نزدیک کرده است.

کلیدواژه‌ها: رمان، زیبایی‌شناسی، کلیدر، نقد نو، محمود دولت‌آبادی.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران. (نویسنده مسئول) 79elham.fatthi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۳

۱. مقدمه

یکی از شیوه‌های بررسی هنر، رویکرد زیباشناختی است. این نوع نقد در سطوح گوناگون تخصصی و عمومی رایج است، اما نقد نو، کشف زیبایی‌شناسی اثر و تحلیل محتوای آن نیست، بلکه این نقد با مرکزیت متن و از طریق مضامین مکرر، صورخیال و تصویرسازی‌های تکرارشونده، به عمق ذهن نویسنده راه می‌یابد و خلاف نقدهایی چون فرمالیسم و ساختارگرایی که فقط به پیوندهای صوری متن می‌پردازند، منتقد را قادر می‌سازد تا با خوانش همدلانه و کشف منشأ مرکزی اثر، به درک و دریافت عمیق‌تری از متن دست یابد. بنابراین کشف سرچشمهٔ تصاویر و جهت‌گیری‌های اصلی تخیل و آگاهی نویسنده، از دستاوردهای اصلی این نقد است. آنچه نقد نو نام‌گرفته است در سالهای۱۹۴۰-۱۹۳۰ در ایالات‌متحده ظهور کرد و در انگلستان هم آی. ای. ریچاردز و ویلیام امپسون کارهایی مرتبط با این حوزه انجام دادند .کانون توجه در نقد نو بر وحدت اندام‌وار یا یکپارچگی آثار ادبی بود. ازآنجاکه دولت‌آبادی نویسنده‌ای واقع‌گراست، بیشتر تحت تأثیر رئالیسم و ناتورالیسم قرار می‌گیرد که هر دو به واقعیت‌های موجود می‌پردازند و از تخیلات ذهنی رمانتیک‌ها می‌گریزند.

در نقد نو به مؤلفه‌هایی چون تنش موضوع متن یا اثر، استقلال و عینیت متن، پارادوکس، لحن، ابهام، آیرونی و طنز، نماد، تصویر و تخیل در کنار خواندن دقیق با تأکید بر وحدت اندام‌وار توجه می‌شود. توجه به آنچه بیان شد موضوع اصلی در مطالعهٔ‌حاضر، جست‌وجو و تحلیل زیبایی‌شناسی در کلیدر از منظر نقد نو است.

رمان کلیدر، به‌رغم درون‌مایهٔ حماسی و تراژیک، تصویرگر عشق و زندگانی، توصیف‌کنندهٔ سختی‌ها، شوربختی‌های زندگی عشیره‌ای و روستایی است. از برجسته‌ترین ویژگی‌های این رمان و تشخص آن در میان این گونه آثار، توصیفات نغز و بی‌بدیلی است که در متن باذوق و خلاقیت به سلک عبارت کشیده شده است. دامنهٔ این وصف‌ها بسیار گسترده و شامل اقلیم‌های متفاوتی است و این سؤال را به ذهن متبادر می‌کند که آیا هدف نویسنده از به‌کارگیری این موضوع ادبی، آن‌هم با چنین گستردگی‌ای، فقط آرایش کلام و گیرایی و جذابیت متن بوده است یا از خلق آن‌ها هدف دیگری داشته است؟

توصیفات کلیدر افزون بر لایهٔ بیرونی خود که تشکیل شده از زیبایی و جذابیت نثر و هنر و خلاقیت نویسنده است، از لایهٔ درونی نیز برخوردار است که در پس این تصویرسازی‌ها رخ پنهان کرده است. به‌عبارت‌دیگر، وصف‌های چشمگیر و تصویرسازی‌های بدیع این اثر، افزون بر زیبایی و تزیین کلام، گونه‌ای بیان تلویحی و غیرمستقیم است که در بیان و القای مضامین به خواننده نقشی اساسی دارند. این مضامین عبارتند از: بینوایی و فقر مطلق، مذلت، ستم پذیری توده‌های رعیت، معضل بیکاری و تضاد طبقاتی حاکم بر جامعهٔ روستایی ایران. آن زمان که در توصیفات ازنظر لفظی و واژگانی متناسب و هماهنگ با فضای داستان و درون‌مایهٔ اصلی آن، یعنی حماسه است. این توصیفات بدیع خاص دولت‌آبادی است که سبب تشخص سبکی او می‌شود. این توصیفات، هم ازنظر کمیت و هم به لحاظ کیفیت، از تنوع و ارزش هنری زیادی برخوردارند.

۱،۱. پیشینهٔ‌پژوهش

ربیعی (۱۳۹۸) قاصدک مهدی اخوان ثالث را از دریچه نقد نو مورد واکاوی قرار داده و ضمن شرح و توضیح برخی کلیدواژه‌های این نقد و جستجوی آن‌ها در اثر، به شناختی دقیق‌تر از این شعر دست‌یافته است. به همین منظور طبق روش کار منتقدان نو، ابتدا تنش حاکم بر شعر، پیگیری و شرح شده است و سپس نسبت تمام اجزای شعر با تنش و موضوع اثر موردتوجه قرارگرفته است. در سایهٔ این پژوهش، مخاطب، هم با برخی بنیان‌های نظری نقد نو آشنا خواهد شد و هم نمونه ای عملی از این نقد را پیش چشم خواهد داشت.

۲،۱. مبانی نظری

۱،۲،۱. زیبایی‌شناسی (Aestheticism)

رشته‌ای فلسفی است که به مباحث مربوط به «امر زیبا» و به‌پیروی از مسائل مربوط به بررسی نقادان هنر می‌پردازد این اصطلاح با انتشار کتاب الکساندر باوم‌گارتن فیلسوف خردگرای آلمانی به‌عنوان حوزه‌ای از مباحث مرتبط با «ادراک حسی» و به تعبیری دانش حس شناختی معرفی شد (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۱۲).

۲،۲،۱. نقد نو(New critique)

نقد نو در طی سال‌های ۱۹۴۰-۱۹۳۰ در آمریکا شکل گرفت. در این نوع نقد، منتقد سعی دارد به اثر همچون یک پدیدهٔ مستقل از تاریخ و زندگی شاعر بنگرد. برای دستیابی به این مقصود خود اثر را کانون توجه قرار می‌دهد و می‌کوشد با قرائت تنگاتنگ و دقیق، شبکه‌های ارتباطی عناصر سازندهٔ آن را دریابد. بر همین مبنا به مفاهیمی چون تنش، لحن، پارادوکس، وحدت اندام‌وار و... توجه ویژه دارد. در نقد نو، مفاهیم ویژه برجسته شده است و هویتی دگرسان می‌یابند. ازجملهٔ این مفاهیم، مفهوم تنش است. ولک، این مفهوم را چنین بازتعریف می‌کند «... [تنش] توازن یا کیفیتی پویا نیست بلکه تعبیری است برساخته از حذف پیشوندها و تعبیرات منطقیintension [معنی] و extension [مصداق]» (ولک، ۱۳۷۰: ۲۶۹). موضوع دیگری که در نقد نو بسیار دارای اهمیت است، موضوع شکل اثر هنری است. باید اذعان کرد که نگرش نقد نویی‌ها به فرم، براساس همان نگرشی نیست که فرمالیست‌های روس و پیروان آنان به فرم دارند. ولک این نکته را این‌گونه مورد تأکید قرار می‌دهد. «اتهام فرمالیسم (شکل‌مداری) به منتقدان نو در هر معنایی که دربارهٔ مکتب روسی معتبر باشد به‌هیچ‌وجه درست نیست. منتقدان نو به معنای اثر هنری، به نگرش و لحن و احساس‌ها و حتی بینشی که به‌طور ضمنی در آن اثر القا شده، عمیقاً علاقه‌مندند. آن‌ها فقط به این معنی فرمالیست (شکل گرا) هستند که معتقدند باید به سازمان‌بندی اثر هنری توجه کرد، زیرا همین است که آن را از یک پیام ساده متمایز می‌کند.» (ولک، ۱۳۷۰: ۲۳۳)

در این جست‌وجو لایه‌های مؤثر زیر در اثر ادبی-هنری بررسی می‌شود.

۱. لایهٔ صوتی (خوش‌نوایی، لحن و بافت موسیقایی اثر ادبی)؛

۲. تصاویر و استعاره‌ها (پارادوکس، تنش و هنجار گریزی‌های ساختاری)؛

۳. واحدهای معنایی (درون‌مایه، نمادها و اسطوره‌ها ووحدت اندام‌وار مفاهیم).

۲. بحث

۱،۲. لایهٔ صوتی

برجسته‌ترین عامل در بررسی جنبه‌های شاعرانهٔ متن کلیدر جنبهٔ موسیقایی متن است که بیش از هر عامل دیگر در متن خودنمایی می‌کند و این حاصل تلاش شاعرانهٔ دولت‌آبادی در بهره‌گیری از شگردهایی است که همگی در خدمت ساخت موسیقی کلام هستند. گرچه به اعتقاد دولت‌آبادی وجود موسیقی در کلام او ریشه در ذات موسیقایی زبان فارسی دارد، اما این بدین معنا نیست که تلاش‌ها و جست‌وجوهای ذهنی نویسنده در نوع برخورد با واژگان، حروف، جملات، نحو و دستور زبان را جهت ایجاد موسیقی در کلام نادیده بگیریم. نکتهٔ دیگر آنکه وجود این موسیقی پیوندی نزدیک با زبان شعرگونه رمان دارد. پیوندی که همواره بین شعر و موسیقی برقرار است و نمودهای بارز آن در متن کلیدر نیز دیده می‌شود. مهم‌ترین عوامل ایجادکنندهٔ موسیقی در متن به قرار زیر است:

۱،۱،۲،۱. خوش‌نوایی

ساختار آهنگین و موسیقایی کلام کلیدر تا بدان حد است که گاه برخی عبارت‌ها و جملات آن با وزن عروضی شعر فارسی قابل تقطیع هستند. اینکه دولت‌آبادی در کاربرد این‌گونه جمله‌ها مطابق با وزن عروضی تا چه اندازه به اختیار عمل کرده و آیا این تطابق عامدانه است یا تصادفی، نکته‌ای است که بر ما معلوم نیست، اما در پیوند عمیق دولت‌آبادی با شعر و موسیقی قدیم و دل‌بستگی او به اشعار شاعران کلاسیک نکته‌ای قابل‌تردید در ذهن باقی نمی‌ماند؛ چراکه دولت‌آبادی در متن کلیدر روشن‌تر از هر جای دیگری این نکته را به اثبات رسانده و هم در مصاحبه‌های گوناگون به این پیوند عمیق اشاره‌کرده است. نتیجهٔ این پیوند و علاقه به شعر کلاسیک، الگوبرداری از لوازم و عناصر و ویژگی‌های آن است که وزن عروضی از مهم‌ترین آن‌هاست. نمونهٔ کاربرد جملاتی با این ویژگی شعری در متن به این گونه است:

بسا گرفتاران – بسی گرفتاران / مفاعلن فعلان مفاعلن فعلان

یکی به کندوی خود، یکی به انبار خود / مفاعلن فاعلن مفاعلن فاعلن. (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ج ۱: ۳۰۳)

بیابان را پنداری تنگ‌تر می‌کرد، راه را کور، روز را شب. چنان‌که باد و بیابان و شب، راه و مرد و شتر، ابر و خاک و بیابان یکی می‌شدند، یکی می‌نمود./ مفتعلن فاعلن ۱. (همان ۳۵۸)

خاک راه و بیابان هنوز تیره بود و رنگ به خاکستر می‌زد. زمین، چهره‌ای گنگ داشت. پیدا نه که صبح صادق است یا کاذب. عبارت یادآور این بیت مولوی در مثنوی است:

پیش حالی بین که در جهل است و شک/ صبح صادق صبح کاذب هر دو یک (مثنوی معنوی: ۲۳۹۰، دفتر پنجم)

مفعول مفاعلن مفاعیلن فع. (همان: ۴۲۶ ج ۲)

پالتو نه بر اندام مردی خفته که بر نعشی مانده کشیده شده بود. / اسبی و نعشی، نعشی و اسبی. عاشورای شب/ فعلن فعولن فعلن فعولن / مفتعلن فع مفتعلن فع. (همان ۴۷۳). به نظر می‌رسد این وزن (فع لن فعولن) جایگاه خاصی در ذهن دولت‌آبادی دارد.

خواب، خواب، مردم به خواب هشتم/ نه ناله‌ای نه نوایی نه شیونی نه خروشی / مستفعلن فعولن/ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن. (همان ۴۸۴)

که از موج پریشانی کاری در پیش است، کاری نه آسان. آسان مگیرش! / فعلن فعولن فعلن فعولن. (همان ۶۱۴)

بااینکه باران بر پوست و پر نرم و موجدار صدا می‌کوفت، بازهم چون پرنده‌ای در باران می‌پیچید و می‌چرخید، می‌تابید و تا آخرین رمق تا ماندهٔ نفس بال‌بال می‌زد و می‌رفت / مفعول فاعلن مفعول فاعلن. (همان: ۱۹۵ ج ۴)

باران باید کندی گیرد. آسمان باید وابزند. خالی بشود. بهار است دیگر، دمدمی است. می‌کوبد و می‌برد.

مفعول مفاعیلن. (همان: ۱۰۶ ج ۴)

درمانده مانده‌ای. می‌رود که تولد دم آدم روح در تو بمیرد؛ و این، زبدهٔ تو نیست ای گوزن نجیب کلیدر / مفعول فاعلن. (همان:۱۱۱ ج ۴)

شاخه رها کرد، گلی چیده بود / مفتعلن مفتعلن فاعلن. (همان: ۱۹۷ ج ۴)

کاربرد وزن عروضی در متن کلیدر یکی از برجسته‌ترین جنبه‌های موسیقایی متن است. باوجود تطابق این‌گونه جمله‌ها با وزن عروضی دیگر آخرین فاصله‌ها بین شعر و نثر نیز برداشته می‌شود و به این گونه مرز میان شعر و نثر شکسته می‌شود. به تعبیری دیگر اوج تلاش دولت‌آبادی برای نزدیک کردن نثر به شعر در این نوع کاربردها به بار می‌نشیند و عباراتی را در متن پدید می‌آورد که تفاوت چندانی با ساختار شعر ندارند. افزون بر این نکته‌ای که ذکر آن اهمیت دارد این است که اوزان به

کار گرفته‌شده در متن همگی از اوزان پرکاربرد در شعر قدیم بوده و این ویژگی بیانگر احاطه و تسلط عمیق دولت‌آبادی بر موسیقی شعر کلاسیک (وزن عروضی) است که همان‌گونه که می‌دانیم از عناصر اصلی و متمایزکننده شعر کلاسیک از شعر مدرن و معاصر به شمار می‌رود.

۲،۱،۲،۱. لحن

کاربرد ترکیبات برساختهٔ دولت‌آبادی در متن نیز در ایجاد نوعی موسیقی در کلام و به‌تبع آن ایجاد فضای شعرگونه بی‌تأثیر نیست. بسامد این‌گونه ترکیبات در متن به آن حد است که ثابت می‌کند دولت‌آبادی بیش از آنکه در فکر ساخت این‌گونه ترکیبات باشد درصدد است تا جنبهٔ شاعرانهٔ زبان متن را تا حد امکان حفظ نماید، چراکه آنچه در وهلهٔ اول جلب‌توجه می‌کند خود این ترکیبات نیستند، بلکه تأثیری است که کاربرد آن‌ها در لحن و آهنگ کلام دارد. نمونهٔ این ترکیبات آن‌هایی هستند که نقش ویژه در ایجاد نوعی قرینه بین جمله‌ها دارند به‌گونه‌ای که جمله‌های مسجع یا هم وزن و آهنگ به شیوه‌ای موازنه می‌سازند. به‌جز این موارد گاه ترکیبات ساختگی در خدمت القای مفهومی خاص متناسب با لحن کلام هستند که در این موارد نیز دولت‌آبادی واژگانی برساختهٔ ذهن خود دارد. تأثیر این‌گونه واژگان در القای هرچه بهتر مفهوم کلام با موسیقی خاصی که در آن شکل ساختگی ایجادشده و در مقایسه با شکل اصلی واژگان به‌خوبی قابل‌درک است. ابتکار دولت‌آبادی در خلق واژگانی از این دست درخور تأمل و توجه ویژه است. وجود تمامی این ترکیبات ساختگی در متن حاصل ذهن شعراندیش دولت‌آبادی و تلاش ویژهٔ او در کاربرد زبانی شاعرانه در متن است. موارد زیر نمونه‌هایی از این ترکیبات بدیع موسیقی ساز در متن هستند:

این واداشتن شیرو در میانگاه شب و کوچه نیز نه از جسارت وی که از جلافت او برآمده بود و شیرو را این در پسند نبود. (همان: ۱۵۰۲ ج ۶)

... باشد که در مقابل پودگی و جانمردگی ماه درویش...(همان)

باد نه‌فقط خشک‌باد بود و نه‌فقط خاک باد بود و نه‌فقط سیاه باد. (همان ۱۶۰۹)

و پاره ابرهای پراکنده در نگاه مرد شبان ناپایدار می‌نمودند و بشولیده و هم از جای رهانند می‌نمودند و به ناجای رواننده. (همان: ۱۸۰۳ ج ۸)

و پاره‌سنگ‌ها تیز بودند، خراشنده و زخم زننده بودند. (همان: ۲۰۲۷ ج ۹) واژه‌های جلافت، پودگی، خشک‌باد و خاک‌باد، سیاه‌باد، رهاننده و رواننده و خراشنده.

نمونه‌های فوق همگی ترکیبات ساختگی جهت ایجاد سجع و قرینه‌سازی در جمله هستند. نمونه‌های زیر شامل مواردی است که در آن واژگان و ترکیب‌ها برساختهٔ دولت‌آبادی برای ایجاد تناسب، هماهنگ‌سازی با لحن، محتوای جمله‌ها، و درنتیجه القای مفهومی تراژیک، حماسی و... در متن به‌کار رفته‌اند. ساختار این‌گونه کلمه‌ها و تناسب آن با لحن کلام به‌گونه‌ای است که با تغییر شکل آن‌ها، اختلال در موسیقی و مفهوم کلام کاملاً محسوس است. در مثال‌های زیر نمونه‌هایی از این ترکیب‌ها و طرز کاربرد آن در متن بررسی می‌شوند:

وجود، ای سرشت وجود، بازتاب وجود، خود وجود، گوهر وجود، ای ذات سیال، رونده، گذرنده، نامیرنده، بی‌قرار و برمدار، ساری و جاری، ای مرد، ای آدمی، ای گل محمد! (همان: ۱۷۷۹ ج ۷)

... ماندگاری با رمز پیمایش، پیمودن. پیمودن بی‌امان و دمادم گدارها و چکادهای دمادم سختینه‌تر. (همان: ۱۹۴۳ ج ۸)

همان‌گونه که در همهٔ این ترکیبات محسوس است مهم‌ترین عامل تأثیرگذار در تغییر لحن کلمه‌ها و به تبع آن تغییر در لحن کلام، کشش و امتداد و به تعبیری سنگینی لحن کلمه‌ها به دلیل کاربرد مصوت‌های بلند (افزودن مصوت‌های بلند به

کلمات) است. در نمونه‌هایی نیز کاربرد فعل‌های ساختگی به‌گونه‌ای است که در مقایسه با شکل صحیح آن‌ها، شکل ساختگی افعال لحنی سنگین و شاعرانه به کلام بخشیده است. نکته‌ای که در این میان بیش از هر چیز در محور توجه است کوشش دولت‌آبادی در برافزودن دامنهٔ لغات زبان است. تا آنجا که به گفتهٔ سیمین دانشور او را باید به‌حق پدر کلمات نامید (شهپرراد، ۱۳۸۲: ۵۲).

دسته‌ای دیگر از این ترکیب‌های شاعرانه در متن ترکیبات عامیانه‌ای هستند که دولت‌آبادی از این ترکیب‌ها نیز جهت ایجاد موسیقی در کلام بهره برده است. به تعبیری دیگری می‌توان گفت: توجه و علاقهٔ نویسنده به ایجاد موسیقی در متن تا به آن جاست که از ساده‌ترین روش برای ایجاد این موسیقی بهره می‌گیرد و حتی در استفاده از ترکیبات عامیانه نیز به تأثیر شاعرانهٔ این‌گونه ترکیبات توجه ویژه دارد:

اول آن‌ها باید چشمشان به‌جای خالی شیرو می‌افتاد. بگذار شور و شین را آن‌ها شروع کنند. (همان: ۱۶۳ ج ۱)

شب، آرام و پرصلابت بر همهٔ آسمان دمید و ستارگان، تک‌وتوک پراکنده و دور از هم پاره‌های خنجر، روی از پرده بدر آوردند. (همان: ۲۳۴ ج ۱)

صوقی از خاک‌وخل برخاست، مدیار دل به تب‌وتاب، چشم به جنب‌وجوش صوقی داشت (همان ۵۳۱)

۳،۱،۲،۱. ایجاد موسیقی با هم‌آوایی حروف

هم حروفی (تکرار حروف یکسان) یکی دیگر از راه‌هایی است که دولت‌آبادی برای ایجاد موسیقی در متن از آن به زیبایی بهره گرفته است. از بین حروفی که در میان این حروف تکرار آن بسیار چشمگیر و محسوس است، حرف «ش» است. شایان‌ذکر است که تمایل به تکرار این حرف و موسیقی حاصل از آن می‌تواند دلیل روشنی باشد بر گرایش دولت‌آبادی به شعر کلاسیک فارسی که در آن تکرار حرف «ش» بسیار برجسته است. در نمونه‌های زیر مشابهت موسیقی حاصل از تکرار حرف «ش» با موسیقی حاصل از آن، در این بیت سعدی بسیار محسوس است:

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی / غنیمت است چنین شب که دوستان بینی (سعدی، غزل شماره: ۶۲۵)

شیرو دلش چنین می‌خواست. دلش می‌خواست همه خوابیده باشند. مارال هم خواب اگر بود، بهتر بود. خاموشی. شیرو تنها شب را به کار داشت و خاموشی را. بگذار لحظه‌ها هرچه تندتر بگذرند؛ اما خاموشی و شب به‌تمامی بر مراد دل نبود. (همان ۱۱۸)

پایی در مرداب و دستی در باد. خاموشی. خاموش بودن. میش نجیب و شیرده. سر فروافکنده. آرام. بی پرخاش و بی خروش. آرام‌آرام. (همان: ۶۲۸ ج ۳)

هیاهویشان در خریدوفروش اسب، شوخی‌هایشان و شرط‌بندی‌ها و خشمشان، نعره و فریادهایشان، خروششان، بازی‌هایشان، رقصشان و آوای تنبورشان در اندروای سرگردان مانده است. (همان ۶۸۵)

رعایت قاعده خوش‌نشینی در هم‌نشینی با توزیع مناسب هم‌صدایی‌ها حتی درجایی که جمله‌ها کوتاه هستند نیز آهنگ کلی کلام همچنان سنگین و کش‌دار است.

کینه اولین منزلگاهی است که زن در درون خود به آن می‌رسد. آتش‌فشان درد. گریه خشمگین. دستی به نوازش. نگاهی به پذیرفتنش. فریادرسی در دسترس. آبی بر آتش. (همان: ۵۶، ج ۱)

همان‌گونه که در همه نمونه‌های عنوان‌شده مشهود است، دولت‌آبادی با افزایش ظرفیت واژگانی کلام خود به‌قصد انتخاب واژگانی با حداکثر همسانی حروف جهت افزایش موسیقی کلام خود بهره می‌گیرد. در این میان آنچه دارای اهمیت است تلاش مصرانهٔ نویسنده در یافتن این واژگان و جفت‌وجور کردن آن‌ها با یکدیگر است. علاوه بر آنکه در بیشتر نمونه‌ها این

واژگان از یک‌سو دارای همسانی در حروف هستند و از سوی دیگر معنایی مترادف یکدیگر دارند؛ و عامل اصلی در این تلاش مصرانه و عامدانهٔ چیزی نیست جز خلق زبانی شاعرانه و موسیقایی.

طبق آنچه در بررسی ویژگی‌های موسیقایی در متن *رمان کلیدر* گذشت مشخص شد که دولت‌آبادی با مهارت خاصی از بسیاری ویژگی‌های موسیقایی شعر در نثر خویش به طرز هنرمندانه‌ای بهره برده است. کاربرد این ویژگی‌ها از سویی بیانگر آشنایی عمیق دولت‌آبادی با عناصر شعری و ویژگی‌های شاخص موسیقایی آن و از سوی دیگر بیانگر توانایی او در گزینش این ویژگی‌ها و کاربرد آن در نثر به شیوه‌ای مبتکرانه و هنرمندانه است. به‌طوری‌که گاه قبول این مسأله را که نثری روایی نیز ظرفیت و استعداد پذیرش چنین ویژگی‌های موسیقایی را در خود دارد و برای مخاطب و خواننده مشکل می‌سازد؛ اما دولت‌آبادی با قلم شیوای خود این نکته را در عمل به اثبات می‌رساند و با به‌کارگیری شیوه‌ای نو در کاربرد عناصر موسیقایی در نثر، سبکی جدید از نثر شاعرانه را در ادبیات داستانی پی‌ریزی می‌کند که پیش از او تجربه نشده است.

اوج این کاربرد بدیع و ابتکاری در استفاده از عناصر موسیقایی وجود جمله‌هایی آهنگین مطابق با وزن عروضی در متن است که بیانگر اوج هنر نویسنده در استفاده از این عنصر موسیقی ساز شعری است. توجه دولت‌آبادی در کاربرد عناصر موسیقایی در آن حد است که از کوچک‌ترین واحد واژگانی یعنی حروف و صامت‌ها و مصوت‌ها نیز برای ایجاد این موسیقی بهره می‌گیرد.

۲،۲. تصاویر و استعاره‌ها

۱،۲،۲. متناقض‌نما (پارادوکس)

دولت‌آبادی از این صنعت شعری (قرار دادن دو امر متناقض در کنار یکدیگر) نیز به نحو زیبایی برای شاعرانه کردن کلام با گسترش فضای تخیّلی در زبان و محتوا بهره گرفته است. مهم‌ترین عوامل در ایجاد چنین فضایی نوعی آشنایی‌زدایی از طریق برجسته کردن سخن با کاربرد عناصر متضاد و به تکاپو انداختن ذهن مخاطب برای کشف ابهامی است که درنتیجه این کاربرد غریب و دور از ذهن در کلام ایجادشده است.

نه خورشیدی گواه روز، نه ستاره‌ای گواه شب. همانی بود که به گفته‌ای روستایی «گاو گم» خوانده می‌شود؛ زیرا در این دم گریزپای، آسمان و زمین رنگ در هم می‌آمیزند، فریبگرانه چندان‌که رنگ از رنگ تمیز نتوان داد. هر رنگ هست و هیچ رنگ نیست، این آشتی‌کنان روز و شب. (همان: ۱۳۴ ج ۱)

هم ازاین‌رو، دختر عزیز و نیز دلگشا بود. خوشایند و زهرآگین. خشم آور و مهرانگیز. (همان ۲۷۳)... بدین هنگام خدا تو را دوست می‌دارد. چراکه به هست، نیستی. (همان: ۹۲۰ ج ۴)

زبان ماران. تنها، در زمهریری که بر او می‌بارید و نمی‌بارید. (همان ۹۸۸)

روز است و روز نیست. شب نیست و روز هم نیست. نه روشنایی مانده از روز نمودار و نه تیره نای رسیده از شب، هیچ‌چیز روشن نیست. یک‌چیز را، بس یک‌چیز را کتمان نمی‌توان کرد... هر چه آرام اما همه بر آشوبیده. (همان: ۲۳۱۶ ج ۹)

۲،۲،۲. تنش

دولت‌آبادی به زیبایی با در اختیار داشتن امکانات واژگانی و مهارت در چیدمان این واژگان از آن‌ها فقط برای انتقال مفاهیم استفاده نمی‌کند، بلکه او با در نظر گرفتن تمامی ابعاد و جوانب کاربردی کلمات به‌ویژه بُعد موسیقی ساز آن‌ها از زبان وسیله‌ای می‌سازد برای آرایش کلام، این در حالی است که زبان به‌موازات چنین کاربردی دارای حداکثر بعد رسانگی در معنا و مفهوم است و این درست همان هدفی است که یک شاعر با انتخاب زبان شاعرانه در پی رسیدن به آن است؛ یعنی انتقال مفاهیم با زبانی که بیشترین تأثیر روحی و عاطفی را بر مخاطب دارد.

گربه سمور است. هر جنبنده، سایه است و هر سایه جنبنده‌ای می‌نماید... (همان: ۲۳۱۶ ج ۹)

شب است و بیابان و مرد. مرد و بیابان و شب... (همان:۱۷۳ ج ۱)

آفتاب است فرازوفرود جان. کوهستانی افسانه است. هموار به ناهموار، ناهموار به هموار. (همان ۱۹۹)

ثقل ذهن و کلاف روح، انگار باز می‌شود، آب در تو انگار جاری می‌شود و تو انگار در آب. (همان ۳۵۶)

آشفتگی و آشوب. روح خوارشده. سیاه‌دل و دل سیاه. (همان: ۴۰۳ ج ۲)

غباری سرد در تن کوچه‌ها رها بود. شهر، خاموشی دلگشایی داشت. توگویی مردمان با شهر و شهر با مردمان خود قهر بود. (همان ۴۴۸)

نهایت را ضد هستند، ضد هرچه و حتی ضد خود. نافی‌اند و نیرویند، نیرویند و نافی‌اند. (همان: ۲۳۶۸ ج ۹)

تکاتک ستارگان، تکاتک و دستادست، سرد و پریشان به هر سوی برق نگاه فرا می‌پراکنند. نزدیک و دورمی‌شوند، دور و نزدیک می‌شوند...(همان: ۲۴۷۵ ج ۱۰)

۳،۲،۲. هنجار گریزی‌های نحوی در کلام

عمده‌ترین عامل در ساخت زبان شعر، هنجار گریزی‌های نحوی به‌صورت جابه‌جایی‌های نحوی در جمله‌ها و حذف اجزا و عناصری ازجمله است که به‌تبع آن وزن شعر و موسیقی حاصل از آن پدید می‌آید. دولت‌آبادی از این ویژگی شعری در نثر خود بهره جسته و به این ترتیب جمله‌های آهنگین با موسیقی خاص خود پدید آورده است که ساختاری شعرگونه دارد. نمونهٔ این جابجایی‌های نحوی و حذف از جملات به‌صورت زیر است.

شب‌های کلیدر دیگر بودند، سبک و بی‌قرار، خوش‌نسیم داشتند... شب کلیدر زلال‌تر بود، کم هول‌تر. (همان: ۱۷ ج ۱) حذف فعل «بودند» در جملهٔ دوم، تقدیم قید خوش در جملهٔ سوم و باز حذف فعل «بود» در جملهٔ پنجم از عوامل موسیقی ساز در این بندند.

در هم گره‌خورده و خاموش. نه پیدا که درونش چگونه می‌گدازد. پدر نگاهش می‌کرد. به سندائی پنداری می‌نگرد. نمی‌دانست چه باید بگوید؟ پروای لب گشودن. آن‌هم با این‌همه تنگدستی‌اش در گفتن. (همان ۷۹-۸۰) حذف فعل در جمله‌های اول، ششم و هفتم، جابه‌جایی قید «پنداری»، نثر این جمله‌ها را به نحو شعر نزدیک کرده‌اند.

با شب، گل ممد آمد. بلندبالا، سیاه و هیولاوش - یکی شده با بادی- آمیخته به شب، بر گردهٔ ماهور نمودار شد. (همان ۲۳۴) جابجایی گروه قیدی «با شب» در جملهٔ اول و همچنین گروه قیدی بلندبالا، سیاه و... در جملهٔ دوم عامل تغییر نحوی و به‌تبع آن ایجاد موسیقی در جمله‌ها است.

دل به کدام دلبند باید بست؟ نان از دست کدام کس یا ناکس باید ستاند؟ شکوه به کدام آستانه؟(همان ۲۸۳) جابه‌جایی کلمه‌ها «دل» و «نان» که نقش مفعول را در جملات ایفا می‌کند، همچنین حذف فعل از جملهٔ آخر عامل بر هم زنندهٔ نحو متعارف نثر در این نمونه است.

نمونه‌های دیگری از این هنجار گریزی‌های نحوی با هدف گریز از نحو عادی نثر و نزدیک‌کردن نحو نثر به نحو شعر و به‌تبع آن ساخت جمله‌های شعرگونه در نمونه‌های زیر نیز دیده می‌شود.

چیزی خیال مردن دارد، چیزی خیال روییدن، چیزی، شاید بشکفد. چیزی، شاید بپژمرد. جنگل طاغ، خاموش و گنگ، بوته‌زار، ایستاده، نم باران، نشسته بر سروگوش درمنه زار. (همان: ۳۸۹ ج ۲) حذف فعل در جملهٔ دوم، جابه‌جایی قید «شاید» در جمله‌های سوم و چهارم و...

امان انگار که مردم‌اند. شبح و سایه، رخت بودند و صدای گام‌هایشان اگر نبود بر سنگفرش خیس خیابان، پنداری نبودند. (همان ۴۴۸)

۳،۲. واحدهای غالب معنایی

۱،۳،۲. درون مایه

بارزترین ویژگی محتوایی شاعرانه در کلیدر را می‌توان در دو تعبیر «حماسهٔ عشق» یا «عشق حماسی» خلاصه کرد. دولت‌آبادی خود در مصاحبه‌ای جریان غالب بر کلیدر را عشق و حماسه می‌داند و معتقد است که با نوشتن کلیدر حماسهٔ عشق را در فاصله سنی بیست‌وپنج تا چهل‌سالگی تجربه کرده است. او همچنین معتقد است که نگاه او به کلام در کلیدر نیز نگاهی حماسی است. برداشت او از این نگاه حماسی به این گونه است: من در کلیدر بین دو بیت سعدی و فردوسی از یک مضمون واحد، «خدا خواهد آنجا که کشتی برد/ اگر ناخدا جامه برتن درد» سعدی و «برد کشتی آنجا که خواهد خدای/ اگر جامه برتن درد ناخدای» فردوسی، بیان فردوسی را برگزیده‌ام. در این کار از سر نیاز درونی و حسی خواسته‌ام، اراده کرده‌ام که اندام خسته و نیمه خمیدهٔ انسان ایرانی را ایستاده و به قامت ببینم و بنگرم. (اسحاقیان، ۱۳۸۶: ۷۸) به‌راستی رد پای عشق در جای‌جای کلیدر به چشم می‌خورد، تعبیرات گوناگونی که دولت‌آبادی از عشق دارد، در بیشتر نمونه‌ها یادآور مضمون‌های شعری شاعران کلاسیک به‌ویژه عطار، حافظ و... است.

۱،۱،۳،۲. عشق

عشق همان آتش نهفته در درون:

پیچیده و هزارتو، پس درمانده راز بروز عطوفت عشق. مغلوب آتش خاسته از دل خویش، با چنین خشونت خاموشی. (همان: ۱۴۱۴ ج ۶)

«چنین است شاید که گل، در سرما نیز تواند بروید. دل‌مردگی و درماندگی، کی پیشگیر عشق بوده است؟ سرشت آتش، زبانه زدن است و سرشت خون، روان بودن» (همان: ۱۸۵ ج ۱).

عشق با درد آمیخته است:

تو زوال نپذیرفته‌ای، تو زوال نپذیرفته‌ای از عشق، از عشق، از عشق. درد را با درد به درمان آمدی و الماس را با الماس، از آن‌که عشق را با درد آموخته بود و از آنکه عشق را با درد. پس شتاب رفتن تندری ساخت از تو در وجود عشق. (همان: ۲۴۸۴ ج ۱۰)

اما عشق را سررفتن است. عشق، عشق، عشق. چه سهمناک، چه سخت و چه سهمناک. دریغا، دریغا مردا که عشق را مگر در درد باز نتوانستی شناخت. (همان ۲۴۸۳)

بره به عشق ورمی‌کشد، اسب به عشق شیهه سر می‌دهد و خشک‌سالی عطش عشق تندتر می‌کند. نان اگر می‌خورم برای این است که جان به نیرو در عشق درنهم. (همان: ۷۳ ج ۱)

عشق با تمام وجود هستی انسان آمیخته است و بندی است از وجود که گسستن آن ممکن نیست:

بازی نبود آخر، بازی نبود آخر واگسلیدن آمیخته‌های وجود. بازی نبود و سبک هم نمی‌شد بر گزارش کرد. راستی را که فاجعه بود و نادیده نمی‌شد انگاشت. چنگ و چنگال به خون آغشته‌ای را که راست در چشمان تو داشت فرومی‌نشست. بازی نبود و نه نیز آسان قطع اندام و آوندهای جاودانهٔ عشق. ناخن از بن انگشتان برکشیدن است این، بند از بند واگسلیدن. (همان: ۲۴۴۴ ج ۱۰)

عشق گاه آن‌قدر نیرومند است که آدمی را به جنون می‌کشاند؛ و از سوی دیگر عشق در خود فانی شدن و در دوست باقی شدن است. خود را از یاد بردن و یگانه شدن باوجود دوست و به تعبیری وحدت وجود به شمار می‌رود.

لیک پیوند موسی به ستار از آن‌گونه بود که پندار و معیاری از آن به دست نمی‌توان داشت. بیش یا کم، نتوان برشمرد: رهی کور و دشوار در شناختن چگونگی این پیوند بود. شناختن مشکلی که موسی پیش‌ازاین تجربه‌اش نکرده بود، عشقی مجهول و گنگ و نیرومند. هم از آن مایه که گاه مردمانی را به جنون کشانده است. از آن مایه که دوست خود در دوست‌باز می‌یابد. گمان را که جان‌ها، وحدتی هستی یافته باشد.

یگانگی، شاید. عشقی هولناک و پرآشوب. بی‌پروایی و شتاب، شتاب بی‌پروا در شیفتگی، بیم تکه‌تکه شدن روح را در بطن خود می‌پرورد. در شتاب مهار خویش، نازک‌اندام می‌شود، عشق. با همه آتشی که در رگ‌ها می‌دود، ساقه گلی را مانند، بس شکننده است، دستیاب و هم هولناک. (همان: ۱۰۹۰ ج ۵)

عشق ورطه‌ای است هولناک:

تردید و شک! که فاصله‌ای، شکافی در قلب عشق دهان باز کند، که شوق ترک بردارد. بدین هنگام تکه‌تکه شدن پژواک بی‌پایان فاجعه‌ای است که دمادم شکستن جام جام آینه را مکرر می‌کند. پریشانی، آشفتگی از گونی دیگر. از این پیش آشفته بر آتش بوده‌ای، ازاین‌پس آشفته در باد دل‌زدگی پرپر می‌شوی، ورطهٔ هولناک عشق! یگانگی شاید؟! (همان: ۱۰۸۹ ج ۵)

عشق سراسر نور ، حیات ، رویش و زندگی است و درعین‌حال ناشناخته:

عشق اگرچه می‌سوزاند، اما جلای جان نیز هست و لحظه‌ها را رنگین می‌کند. سرخ. خون را داغ می‌کنند. آفتاب است. فرازوفرود جان. کوهستانی افسانه‌ای است. هموار به ناهموار، ناهموار به هموار. کشف تازه‌ای از خود در خود. ریشه‌های تازه در قلب به جنبش و رویش آغاز می‌کنند. در انبوه غبار باطن، موجی نوپدید می‌آید. تاکی جا باز کند و بروید و بماند، چیزی ناشناخته است. خود را مگر در گمشدگی خود بازیابد. چگونه اما عشق می‌آید؟ من چه می‌دانم؟ نسیم را مگر که دیده است؟ غرش رعد را چه کسی پیش از غرش شنیده است؟ چشم کدام سر تاب باز نگاه آذرخش داشته است؟ از کجا می‌روید؟ در کجا جان می‌گیرد؟ در کدام راه پیش می‌رود؟ رو به کدام سوی؟ چه می‌دانم؟ دیوانه را مگر مقصدی هست؟ بگذار جهان برآشوبد. (همان: ۱۹۹ ج ۱)

و از گریبان فقر هم عشق سر می‌کشد:

عشق. همان نیروی لایزال که بنده و کدخدای نمی‌شناسد. ارزشی شایان آدمی و خود ویژه او. از گریبان فقر هم عشق سر می‌کشد. (همان ۷-۸)

گذشته از مضامین و تعبیرهایی که دولت‌آبادی از عشق دارد و ارتباط آن با مضامین شعری کلاسیک، او از جنبهٔ دیگری نیز به عشق پرداخته و این جنبه همان است که پایه و اساس رمان بر مبنای آن بنا نهاده شده، عشق بین مارال و گل محمد، عشق زیور به گل محمد، عشق مدیار به صوفی، عشق کلمیشی به همسرش بلقیس و عشق شیر و به ماه درویش، همه و همه در جهت ایجاد فضایی عاشقانه و شاعرانه در متن است. گذشته از محتوای عشق که محتوایی شاعرانه است، دولت‌آبادی در بیان و توصیف بخش‌هایی از رمان که به توصیف این رابطهٔ عاشقانه می‌پردازد، زبانی شاعرانه دارد، افزون بر این، گاه فضای ایجادشده نیز فضایی شاعرانه و رمانتیک است.

در اینجا به توصیف نمونه‌های از مضامین عاشقانه کلیدر پرداخته می شود:

زیور، همسر گل محمد به خاطر عشق او هر درد و رنجی را تحمل می‌کند و زبان به گلایه نمی‌گشاید. عشق در وجود او همواره با سکوت و آرامش خاص همراه است و حال‌آنکه در وجودش غوغایی برپا می‌کند.

عشقی که او، این زن سی‌وپنج‌ساله، به شوی خود گل محمد داشت، وا می‌داشتش که شانه به زیر هر باری بدهد، هر رنج و دردی را بر خود روا بداند و خاموش بماند. خاموشی زیور خود حکایتی بود. گاه پیش می‌آمد که روزانه یک‌کلام هم بر زبان نمی‌آورد. (همان ۴۹)

و عشق عقل را در اسارت خود از پای درمی‌آورد و چشم‌ها را کور می‌کند و این همان اتفاقی است که برای مارال رخ می‌دهد در عشق او به گل محمد:

خیلی‌ها نومزاد دارند. این بیابان خیلی از این چیزها به خود دیده. عشق مثل همین بادهای کویری است. مگر نیاید! وقتی‌که آمد چشم‌ها را کور می‌کند. (همان ۱۰۸)

اما مارال در باطن، خود را به کی می‌تواند سپرده باشد؟ دلاور؟ دیگر کی؟... پس کدام‌یک؟ زبانم لال، گل محمد؟ ها، همو! این کار هزار عیب دربردارد؟! کو چشم بینای مارال تا بتواند ببیند؟ چشم بینا در خرمن آتش و دودی که از دل زبانه می‌کشد، گم می‌شود. چشم آنگاه میدانی برای دیدن دارد که آتش و دود فرونشسته باشد که جنون فروکش کرده باشد و بر گورهای سوخته، آرامش بال انداخته باشد. چشم بینا، درون دود سودا کور است. بگذار پلک‌ها فروبسته بمانند. بگذار این سرشت گدازان بخروشد، تنوره بکشد، به غوغا درآید تا مگر با عشق دیداری کند، حتی اگر غرقابیش پیش روی دهن گشوده باشد. کدام نابود شدنی از این شکوهمندتر؟ چشم بینا به بینایان واگذار! (همان ۲۲۰)

و این عشق هنگامی‌که با حقیقت پیوند می‌خورد سراسر وجود مارال و گل محمد را فرامی‌گیرد و آن دو غمخوار همیشگی هم می‌گردند تا آنجا که مارال تا آخرین لحظات زندگی گل محمد با او همراه است و قصد آن دارد که دوشا دوش او در میدان مبارزه قدم گذارد.

دردی که مارال را دل آکنده و پریشان می‌داشت، یاد و پندار گل محمد بود. بیم و گزش دمادم چیزی که هر آن او را می‌گزید. دلایل دلهره. موج موج رویاهای هراس آلود: او کجاست؟ چه می‌کند؟ چه خواهد کرد؟ چه خواهد شد؟ نیامد! بازهم نیامد! نخواهد؟ اگر نخواهد، پس کی؟ (همان: ۱۱۳ ج ۴)

جلوهٔ دیگری از عشق در کلیدر عشق گل محمد به مردم و میهن خویش است و در راه همین عشق است که با ارزش‌ترین دارایی خود یعنی جانش را فدا می‌کند. گل محمد درراه نجات مردم و میهن خود نبردی را آغاز می‌کند که با عشق شروع می‌شود و با عشق نیز پایان می‌پذیرد.

دیروز برگذشت. اکنون فردا را سینه سپر کن! فردا، خم پشت و سینه‌خیز می‌رسد تا تو را اگرنه به‌غفلت در رباید، پنجه در پنجه بیفکند. کار گذشتهٔ تو، فردا دشوارتر می‌شود. بار گذشته تو، فردا سنگین‌تر، پیچیده‌تر، آشفته‌تر. این هنوز اول عشق است! آی. آی... چه سازم؟(همان: ۱۲۲۱ ج ۵)

و این عشق در پایان راه نیز همچنان با گل محمد است:

بار دیگر حیدر پا سست کرد و گفت: سردار! گل محمد به او مهلت نداد سرشانه جوان را به چنگی فشرد و گفت: زندگانی، حیدر، زندگانی! باور می‌کنی که دلم می‌خواهد که به جوانی تو باشم؟ جوانی، برادر، جوانی. جوانی و زندگانی. غنیمت بدانشان، حیدر! حالا که فکرش را می‌کنم، می‌بینم که همه‌اش، سرتاپایش، هر کارکرده‌ام و هر کار که خیال داشته‌ام بکنم، همه‌اش برای زندگانی بوده، به عشق زندگانی بوده. زندگانی، حیدر! نعمتی است زندگانی، حیدر... ها؟! نه گمان کنی که خود را باخته‌ام، نه این را به ملا معراج بگو. نه برادر، خود را نباخته‌ام. کار من اول با ناچاری سر گرفت، بعدازآن با غرور دنباله یافت. چند گاهی ست که باعقل حلاجی‌اش می‌کنم و در این منزل آخر هم خیال دارم با عشق تمامش کنم. (همان: ۲۴۳۵ ج ۱۰)

عشق بلقیس به زندگی و همسر و فرزندان و رنجی که در این میانه بر دوش می‌کشد صفحهٔ دیگری از عاشقانه‌های شاعرانه را در کلیدر ورق می‌زند. زنی به استقامت کوه که بار تمام زندگی را به دوش دارد و فقط عشق است که او را چنین سرپا و صبور و بردبار در برابر مشکلات تاب ایستادن داده است.

بلقیس پنجه از چهره کنار زد و مردش را خیره نگاه کرد. چشم‌هایش از گریه سرخ‌شده بودند. چاه‌های خون. مژه‌هایش خارهای بیابان، برهم چسبیده بودند. بی‌خوابی و درد، گودی زیر چشم‌ها را ژرف‌تر کرده بود. این، خود بلقیس بود؟ چرا نه؟ همه بود. انبوه عشق و رنج. (همان: ۱۸۴ج ۱)

و به‌راستی‌که بلقیس مادر عشق است. نمونه‌های زیر بهترین بازگوکننده عشق بلقیس است به فرزندان خویش که در لحظات وداع با آنان، پیش از رفتن به نبرد، به طرز زیبایی منعکس‌شده است.

بلقیس می‌داند، بلقیس می‌شناسد. بلقیس حرمت عشق را، بلوغ عشق را می‌شناسد. پروراندهٔ عشق، مادر عشق است. بی‌خللی که صدای قدم‌هایش در سکون وجود درافکند، بی خراشی که خویش کاری دستانش در سکوت عشق به‌جای گذارد، دور می‌شود. تاهای نان را از روی پشته خار جمع می‌کند، برهم می‌نهد و سبک با گام‌هایی به نرمی ابر می‌گذرد و دور می‌شود و یگانه‌هایش را، روح یگانهٔ یگانگانش را به خود وامی‌گذارد. (همان: ۲۴۲۸ ج ۱۰)

اینجا کنار آخور بلقیس بود که بیگ محمدش را واداشته بود و در فرزندش می‌نگریست. بلقیس دستان زبر و درشت خود را بر پهنای پره‌های سینهٔ ستبر جوانش گذارده بود و بر ابروی خاموش ایستاده بود و گویی که هزار سال است که تا به همان حال ایستاده و در چشم و روی و کاکل فرزند خود می‌نگرد. هزار سال بود که می‌نگریست در بیگ محمد و نخستین بار بود که می‌نگریست در بیگ محمد. (همان ۲۴۴۸)

بلقیس بی‌تاب بود اگرچه خوددار بود؛ و ناتوان بود از مهار آن یورش آتش که در رگ و آوندهایش چنان به شقاوت می‌تاخت و سر بر دیوارهٔ قلبش می‌کوفت. بلقیس خو دار بود، اما نمی‌توانست فرزندش را در بازوان نگیرد. روی در سینهٔ بیگ محمد نپوشاند و روح خود را در او به ودیعه نسپارد. بلقیس می‌دید که قلبش دارد کنده می‌شود. می‌دید که چشمش دارد کورمی‌شود، می‌دید که پایش دارد فلج می‌شود. بلقیس می‌دید که پسرهایش دارند می‌روند و این به سخن آسان می‌آمد. (همان ۲۴۴۷)

بلقیس به‌جانب دیگر فرزندانش رفت. گل محمد و خان محمد. گل محمد بر اسب نشسته و خان محمد عنان به دست داشت و ایستاده بود. بلقیس دست بر کتف و بازوی خان محمد گذاشت و چنانکه گویی خیال آن دارد تا وجود فرزندی او را به حس دست دریابد، پلک بر هم‌نهاد و هم بدان حال و بی‌آنکه دست از کتف و بازوی فرزند بدارد، برگرد او یک‌بار طواف کرد و سپس ایستاد. درست در چشم و نگاه سرد و خاموش خان محمد ایستاد و به او چشم دوخت. خان محمد با همهٔ سردی و خشکی تاب نگاه مادر را نیاورد. چون کودکی معصوم پلک خود را فرو انداخت و احساس کرد که چانه تیز و تکیده‌اش می‌رود که بر گودی جناق سینه فروبنشیند. بلقیس همچنان دست بر بازوی و آستین خان محمد، او را با خود به‌سوی گل محمد کشید و کنار شانهٔ قره آت، دست راست خود را به التماس و تضرع به‌جانب صورت گل محمد بالا گرفت و گفت: بیا رویت را ببوسم گل من. حرمت مادر را گل محمد رکاب خالی کرد و از اسب فرود آمد و پاسخی به عشق مادری سر برشانه او وانهاد و گذاشت تا بلقیس او را و خان محمد را، فرزندان ارشد خود را، لحظه‌ای با خود داشته باشد. انگشتان بلند و زمخت مادر، برگرد سر پسرانش چنبر شده بود و چهره‌های ایشان را بر سرشانه‌های خود می‌فشرد و دو مرد، گل محمد و خان محمد، چون کودکان به آشتی تسلیم مادر خود بودند.

هی... بلقیس!

این خان‌عمو بود که با مایه‌ای از خوش طبعی به ندا بانگ برآورده بود، اما عشق بلقیس را پنداری که پایانی نبود. خان محمد سر از آغوش مادر برگرفت و دست‌های بلقیس را یکجا به سر و روی گل محمد وا سپرد، شانه‌های تکیدهٔ بلقیس اکنون در چنبر بازوان گل محمدش بود. بلقیس چشم و روی بر شانهٔ فرزند نهاده بود و عطر آشنای پیراهن و تن فرزند را می‌بویید. چانهٔ استخوانی گل محمد به‌قرار بر تارک سر مادر قرارگرفته و پلک‌هایش بر هم نشسته بودند و می‌نمود که گل محمد نیز روح خود را تسلیم مادری بلقیس کرده است. مادرم... مادرم! (همان: ۲۴۴۸ ج ۱۰)

بلقیس، حتی بر بالین فرزندش نیز هیچ جزعی نمی‌کند. عشق به زندگی او را همچنان استوار و پابرجا نگه‌داشته است. عشق به آنچه که برای ماندن باقی‌مانده و عشق بر بوده‌های برجا مانده.

بلقیس برخاست. ماهک نیز برخاست؛ اما بی‌بی برنخاست. گویی که او سر بازگشتن نداشت. پس همچنان نشسته و خاموش بر بالین گور گل محمدش ماند. بلقیس دمی در پیرزن نگریست، اما بی‌بی جزئی از خاک گور بود. بلقیس به راه افتاد. بی‌بی سر برداشت و نگه کرد. بلقیس رشیدتر از همیشه می‌نمود. قد تکیده‌اش را راست گرفته بود، استوار گام برمی‌داشت و رو به‌سوی بیابان می‌رفت. ماهک جماز را برخیزاند و در پی بلقیس به راه افتاد. دمی دیگر بلقیس و ماهک و جماز درون‌سیاهی شب محو شدند و شاید که بادی ایشان را برد... (همان ۲۵۱۸).

به‌بیان‌دیگر عشق بلقیس، عشق به‌تمامی زندگی است. عشق بلقیس، عشق به تعلقات زندگی نیست، بلکه عشق به آن چیزها و آن‌کسانی است که هستند و حق‌دارند که از موهبت بودن برخوردار باشند و این عشق او را وامی‌دارد تا در همه لحظه‌ها خود را نادیده بگیرد. چراکه بودن دیگران بودن او نیز هست، خوشی دیگران خوشی اوست و غم دیگران غم اوست و از چنین مادری است که فرزندی عاشق زاده می‌شود، مردی که عشقش بر سر زبان است.

مردی همیشه عاشق. دل‌سپاری او به عشق و باده زبانزد مردم بیابان‌گرد بود. هر مرد، هر زن، روزگار را یک‌جور می‌گذراند. یک‌جور زندگانی می‌کند، یک‌جور هم می‌میرد. تا ببینیم این گوزن تیزپا و یکه گرد بیابان‌های کبود خراسان به زیر کدام سیاه‌چادر سر فرو خواهد برد. (همان: ۵۰ ج ۱)

۲،۱،۳،۲. حماسه

عامل تأثیرگذار دیگر در ایجاد محتوای شاعرانه در متن *کلیدر* انعکاس شاعرانهٔ اساطیر به‌ویژه اساطیر شاهنامهٔ فردوسی در متن است که این عامل با توجه به نفوذ شاهنامه در ادبیات و فرهنگ ایران رونمایی جدیدی است از هویت ملی ایران که شعر و ادبیات از اصول اصلی آن است. دولت‌آبادی که به گفته خود در دوران کودکی در حضور نقالان شاهنامه‌خوان به خواندن شاهنامهٔ فردوسی علاقه‌مند شده و در مجالس تعزیه‌خوانی و شبیه‌خوانی نیز حضور فعال داشته است، گوشه‌ای از ثمرهٔ تلاش خود را در *رمان کلیدر* در اختیار مخاطبینی قرار می‌دهد که تشنهٔ فرهنگ و زبان ایرانی هستند.

آی... آی... ای‌کاش خون به چشم ندیده بودی پیش‌ازاین، ای مرد! از کجایی و به کجایی؟ از کدام گورستان مرگ سر برآورده‌ای به پیمودن دهلیزها و تالاب‌ها؟ از کجایی و به کجا، ای سر پرشور، ای قلب هزار کودک در سینهٔ تو. بر مسیر خون‌بار خاک، آیا تو نیستی تا به قدارهٔ صمد خان هزار بار قطعه‌قطعه شدی؟ گریان چرا، ای که بر بام مسجد کبود با صد گلوله برافروختی، نشانهٔ آذر. باری، اشک بیگانه با چشمان تو بود به هنگامی‌که زانوانت را در باغ اتابک به هم در شکستند...

از کجای زمین روییده‌ای، ای خاک، ای قلب خاک تا چنین ترد می‌نمایی؟ نه مگر از خاک، از خود خاک؟ کار چه می‌داشته‌ای و تبار که‌ای که پیشانی و استخوان چهره خود پاره خشتی گداخته را مانند می‌نمایی؟ کار چه می‌داشته‌ای و تبار که؟ کار و... هم تبار!

کار... کار... دهانت را بس لفظ کار پرتواند کرد اگر زبان بازگویی خویش گشایی و چشم‌هایت را نگاه و خاطره کار. تا عمر دست‌هایت تا یاد و پیچ پی‌جویی کردن هزارتوی نگاهت تا کتف و یال زانوان و شق گردنت جز کار و کار نمی‌دانی. تیغ سیاووش و نیزهٔ سهراب، زوبین اشکبوس و رکاب داریوش تو پرداخته‌ای. هم تازیانه آن‌یک تو بافته‌ای و زنجیر آن‌همه دروغ و فریبایی، بر پای تو به دست پوسته شد (همان: ۱۷۹۱ ج ۷).

خاموشی. مردان مرده‌اند. شب بر ستاره پیروز آمده. شب می‌رسد. خشم تیمور فرونشسته. چشم به پاداش خود، مزدوران ایستاده‌اند. مزدوران دریده چشم، له‌له می‌زنند. سگان. خون بس نیست، نان می‌خواهند. تیمور خانهٔ مردمان را نشان می‌دهد. بیوگان را نشان می‌دهد. بستر و نان گرم. مزدوران بر می‌شتابند. هجوم. فغان درودیوار. فغان ویرانه‌ها، تب خون‌آلود هراس، شهر به‌تمامی در بهت و شب می‌غلتد. سربداران، سر به دار داده‌اند... تیمورمی رود، شب بر شهر گسترده، می‌رود از دوش‌هایش مار روییده‌اند. شهریار شهر در پس او می‌رود. بی چهره می‌رود. از انگشتانش خیانت می‌چکد. صدای قدم‌هایشان در خلوت شب شهر طنینی نحس می‌اندازد. بارو ایستاده است. تنها، بارو ایستاده است! (همان: ۴۳۲ ج ۲)

در نمونهٔ فوق دولت‌آبادی جلوهٔ دیگری از ضحاک مار دوش را در تیمور خون‌خوار می‌بیند و به این نحو با در هم آمیختن واقعیت و تخیل به‌نوعی دیگر از کاربردی شاعرانه دست می‌یازد و با به‌کارگیری نوعی زبان تخیلی از شیوهٔ متعارف نثرنویسی در رمان فاصله می‌گیرد.

حماسه‌ای بودن شخصیت گل محمد را می‌توان با سه ویژگی اصلی «شجاعت»، «درایت» و «آزادگی» شناخت. شجاعت گل محمد را در بخش‌های بسیاری از رمان می‌بینیم که اوج آن درنبرد پایانی او و گروهش است. درایت و تدبیر او نیز در موارد بسیاری نمایان می‌شود که از آن جمله در سلوک خاص او با خان‌ها و با حکومت نمود واضح دارد و در برخورد گل محمد با مردم فرودست و ستمدیده، صفت آزادگی او به بارزترین شکل جلوه‌گر می‌شود. می‌توان ویژگی‌های دیگری نیز در گل محمد سراغ گرفت که به نظر می‌رسد قابل خلاصه شدن در این سه ویژگی و صفت اصلی و مهم او هستند. ازجمله آن‌ها قدرت‌طلبی است که در ماجرای قتل پسرخاله‌اش نمود دارد، غیرت است که در ماجرای کشتن دو امنیه نمود دارد، عاشق‌پیشگی است که در رفتار وی با مارال از اولین برخورد تا صحنه وداع آخر جریان دارد و شوریدگی عرفانی–فلسفی است که در گفت‌وگوهایش با ستار پینه‌دوز، عامل مخفی حزب توده پدیدار می‌شود. شخصیت‌های اطراف گل محمد هرکدام آینهٔ یکی از صفات او هستند و جنبه‌ای از درونیات او را هویدا می‌کنند. مثلاً خان‌عمو بخش شجاع و متهور شخصیت گل محمد است، مادرش بلقیس بخش حماسی و غیرتمندانه وجود اوست و ستار بخش متفکر و اهل تدبیر او محسوب می‌شود. در برخورد باشخصیت‌های متعدد رمان که تعدادی‌شان دشمنان گل محمد هستند و حتی در کشتن وی نقش ایفا می‌کنند، تقریباً هیچ‌وجهی از وجوه این شخصیت اصلی پنهان نمی‌ماند. گل محمد مردی روستایی است که ناخواسته به آشوب تاریخ کشانده می‌شود و همراه آن به‌سوی پایانی تراژیک می‌رود. او قهرمانی است که سرشت رمانتیک خود را درصحنهٔ مرگ بروز می‌دهد: تنها به‌سان قهرمان یک رمانس به استقبال مرگ می‌رود.

قیام گل محمد وضعیت ارتباطات و نسبت‌های درونی مختلف جامعه را نشان می‌دهد. با بالا گرفتن کار گل محمد و پیچیدن خبر عیاری‌های او، امیدی در دل طبقهٔ محروم پیدا می‌شود تا شاید حرکت گل محمد بتواند جلوی بیدادگری‌های خان‌ها و زمین‌داران را بگیرند. این امید اندک اندک واقعی می‌شود و در چندین صحنه شاهد گرفتن حق مظلوم از ظالم و مجازات کردن ظالم در دادگاه خلقی گل محمد هستیم؛ اما این مردم که به‌زعم گل محمد و کسانی که او با آن‌ها رایزنی می‌کند، با زیردست بودن و تحقیر شدن خو گرفته‌اند، گل محمد را هنگامی‌که در تنگنا قرار می‌گیرد، همراهی نمی‌کنند. او از طرف مردم خودش درک نمی‌شود و جامعه همپای او پیش نمی‌آید. در این موقعیت، تنها سه‌راه برای او باقی می‌ماند: تسلیم،

فرار یا جنگ. دو راه اول با میانجی‌گری برخی از مأموران دولتی با او در میان گذاشته می‌شود، اما گل محمد راه سوم را برمی‌گزیند چون دو راه اولی با آزادگی‌اش منافات دارد.

۳،۱،۳،۲. وحدت اندام‌وار

«رنه ولک» از نظریه‌پردازان و پیشتازان مکتب آمریکایی معتقداست که برخی اشتراکات درآثارادبی ناشی از روح مشترک انسان‌هاست و میدان مقارنه، میزان تشخیص زیبایی‌هاست نه پژوهش‌های متنی. (ولک، ۱۳۸۲: ۱۹) ازنظر او، بعد ادبی و زیباشناسی هنری باید در کانون توجه باشد. براین اساس تمام عناصر سازندهٔ اثر در پیوند با دو سوی تنش، یعنی تضادهای حاکم بر داستان، به‌گونه‌ای عمل کرده‌اند که یک کل واحد و هم پیکر و سازمان‌یافته شکل گیرد. ستون اصلی و نیروی جاذبه‌ای که تمام ارکان را کنار هم حفظ کرده است موضوع اثر است. همهٔ اجزا در کنش و واکنش با یکدیگر به انتقال مفهوم یاری می‌رسانند و به خوبی روح ایلیاتی و آزادهٔ او را در جهان بیرون تشریح می‌کنند. شبکه‌های ارتباطی بین عناصر سازندهٔ اثر سبب شده‌اند در سایهٔ دلالت‌های عینی و ضمنی، تکثر معنا حاصل شود و هیچ کلیدواژه‌ای در متن یافت نمی شود که به‌نوعی مستقیم یا غیرمستقیم به انتقال پیام یا درون‌مایهٔ اثر یاری نرساند. درنهایت با تمام بحران‌ها و تضادهایی که در متن وجود دارد یک کل درهم‌تنیده و منسجم آفریده‌شده است.

ساختمان، نشانه و ارزش سه جنبهٔ این اثر ادبی است که نمی‌شود به تصنع آن‌ها را از هم جدا کرد. بر این مبنا، سه مؤلفهٔ زیبایی، خیال‌انگیزی و مضمون انسانی حاصل می‌شود که در رأس آن‌ها زیبایی است و دو مؤلفهٔدیگر را به دنبال دارد. زیبایی از برجسته سازی زبان پدید آمده است، خیال‌انگیزی از واقعیت‌گریزی زبان، مضمون انسانی از رابطهٔ زبان با بستر کاربردش. این سه معیار، عوامل وحدت‌بخش یک متن ادبی است که در *کلیدر* به زیبایی نمود یافته است و لذت آفرین شده است.

۳. نتیجه‌گیری

رمان کلیدر با بهره‌گیری از امکانات موجود در شگردهای زبانی، ازجمله لحن سخن، توانسته است مجموعه‌ای از اندیشه‌ها و گرایش‌های متضاد را در کنار هم جمع کند و فضایی سیال را پیش چشم مخاطب مجسم سازد. نویسنده از یکسو دل در گرو پسندها و آرزوهای خود دارد و از سوی دیگر جهان واقع را آن‌گونه که دلخواه خود باشد نمی‌یابد. در این میان ترفندهای زبانی ازجمله پارادوکس و معانی ثانویهٔ جملات سبب شده‌اند این تضادها به‌گونه‌ای کارامد در عرصه رمان ظهور یابند و هیچ عنصری بیهوده و اضافه در اثر نباشد. تمام اعضا در جایگاه خود، خواه در ترسیم جهان ذهنی نویسنده و خواه در تجسم جهان عینی، به‌خوبی ایفای نقش کرده‌اند. صحنه‌ها و حوادث داستانی نیز جایگاهی همسان با نغمه‌ها و ملودی‌ها در آهنگ ها دارند. ازدحام آدم‌ها در محیط و موقعیت‌ها، کنش‌های گفتاری و رفتاری، تنش‌ها و تقابل‌ها شباهت تمام‌عیار به اجراهای جمعی و گروهنوازی سازها دارد. شدت و شتاب نواختن‌ها که گاه توفانی از تنوع سازها و صداها فضای صحنه را در سیطرهٔ خود می‌گیرد یا فروکش کردن صداها و آرامش و سکوت و تمرکز بر طنین تک‌نوازی‌ها یا دو سه نوازی‌های هماهنگ و هم‌نوا، همه تداعی‌کننده روایت‌هایی با طرح‌های ماجرایی و پرحادثه و پر شخصیت است یا طرح‌های حادثه‌ای با بافت پرتنش و برخوردار از اوج و فرود و گره‌گشایی و آرامش. موسیقایی بودن ساختار در کلیدر و سمفونی‌وار بودن کلیدر نیز در این واقعیت نهفته است که از یکسو حادثه‌های گوناگون، روایت را با پویایی و تحرک همراه می‌کنند و از سوی دیگر، درونکاوی آدم‌ها و توصیفات و توضیحات نویسنده آن خیز و خروش‌ها را به‌آرامی فرومی‌نشاند و روایت را به موقعیتی متعادل نزدیک می‌کند.

توصیفات کلیدر افزون بر لایهٔ بیرونی خود که متشکل از زیبایی، جذابیت نثر، هنر و خلاقیت نویسنده است. از لایهٔ درونی نیز برخوردار است که در پس این تصویرسازی‌ها رخ پنهان کرده است. به‌عبارت‌دیگر، وصف‌های چشمگیر و تصویر سازی‌های بدیع این اثر افزون بر زیبایی و تزیین کلام، گونه‌ای بیان تلویحی و غیرمستقیم است که در بیان و القای مضامین به خواننده نقشی اساسی دارند. این مضامین عبارتند از: بینوایی و فقر مطلق، مذلت، ستم پذیری توده‌های رعیت؛ معضل بیکاری و تضاد طبقاتی حاکم بر جامعهٔ روستایی ایران. آن زمان همه توصیفات از نظر لفظی و واژگانی متناسب و هماهنگ با فضای داستان و درون‌مایهٔ اصلی آن، یعنی حماسه است. این توصیفات بدیع خاص دولت‌آبادی است که موجب تشخص سبکی وی می‌شود. استعاره و اسطوره زینت بدیعی هستند و در سطحی وسیع و غالب در این رمان حضور دارد، اما آنچه زیبایی کلیدر را به لحاظ نمادین تأمین می‌کند اندیشیدن اسطوره‌ای و زیباشناسانه در آن است.

ریتم زبان ارتباط تنگاتنگی با وضعیت‌ها و موقعیت‌ها، سوژه‌ها و فضا سازی‌ها و حالات و روحیات شخصیت‌ها دارد. یکی از خصوصیات شاخص مکتب تأثّرگرایی 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 متن بر این اساس به وجود می‌آید حالت‌ها 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.

بیان توصیفی، تجسم‌بخشی به تصویر موقعیت‌ها و وضعیت‌های زمانی و مکانی در حالتی ایستا با جزئیات ریز است که نمونهٔ آن را در ریتم‌های کش‌دار و پرتکرار، اصوات و فضاسازی‌های برخوردار از درنگ‌های یکنواخت و طولانی و تک‌نوازی‌هایی با فرکانس‌های مقطع و با تکرارهای جزءبه‌جزء در یک پاره از آهنگ، یا درآمدها و پیش‌درآمدهای ملایم و زمینه‌ساز می‌توان دانست که شباهت بسیار به توصیف‌های ساده و مستقیم در آغاز و میانه‌های روایت دارد. نقش متعادل کنندهٔ این توصیف‌ها در برابر شور و شتاب کنشگری‌ها و همنوازی‌ها که در بطن روایت‌ها و سمفونی‌ها وجود دارد، انکارناپذیر نیست. اهمیت نمادها و مصادیق زیباشناسانه در این اثر تا حدی است که اگر مجبور به زدودن آن‌ها از رمان باشیم *کلیدر* دیگر اثر ادبی فاخری نخواهد بود، بلکه گزارشی تاریخی است که وقایعی را در قلمرو جغرافیایی کلیدر و روستاهای حوالی نیشابور و سبزوار در قلمرو زمانی سه‌ساله از تاریخ ایران در پی یک جریان سیاسی، خیانت حزب توده به هوادارانش را، افشا می‌کند.

منابع

اسحاقیان، جواد (۱۳۸۶). *کلیدر رمان حماسه و عشق (نقد و بازخوانی ادبیات داستانی ۱)*. تهران: گل‌آذین.

احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

اعلایی، مینا؛ شکریان، محمدجواد (۱۳۹۴). کلیدر مهد عشق، آتش و شکوه. *مطالعات زبان فرانسه*. ۷ (۱۲)، ۱۲-۱.

الهدادی دستجردی، زهره (۱۳۹۸). *تحلیل زیبایی‌شناسانهٔ توصیف زبانی- بلاغی در کلیدر محمود دولت‌آبادی*. (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). دانشگاه علّامه طباطبایی. تهران. ایران.

بر، عبدالباسط (۱۳۸۹). *بررسی جنبه‌های رئالیستی و ناتورالیستی رمان کلیدر*. (پایان نامهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه اصفهان. اصفهان. ایران.

برسلر، چارلز (۱۳۸۶). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ مصطفی عابدینی فرد. تهران: نیلوفر.

چهلتن، امیرحسین؛ فریاد، فریدون (۱۳۸۰). *ما نیز مردمی هستیم (گفت و با محمود دولت‌آبادی)*. چاپ سوم. تهران: نشر چشمه فرهنگ معاصر.

خاتمی، احمد؛ شاکری، عبدالرسول (۱۳۹۳). خوانشی کهن‌الگویی از توصیف مارال در رمان کلیدر. *مجلهٔ تاریخ ادبیات*. ۷ (۷۴)، ۷۶-۶۱.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۶۸). *کلیدر*. تهران: فرهنگ معاصر.

ربیعی، حجت‌الله؛ خراسانی، محبوبه؛ رشیدی، مرتضی (۱۳۹۸). نقد شعر قاصدک مهدی اخوان ثالث بر پایهٔ نقد نو. *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*. ۱۰ (۳۶)، ۱۳۴ -۱۱۷.

شهپرراد، کتایون (۱۳۸۲). *رمان درخت هزار ریشه (بررسی آثار داستانی محمود دولت‌آبادی)*. ترجمهٔ آذین حسن‌زاده. تهران: انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران.

شیرمحمدی، عباس (۱۳۸۰). *بیست سال با کلیدر*.تهران: نشر کوچک.

شیری، قهرمان (۱۳۹۰). موسیقایی بودن ساختار در کلیدر. *ادب پژوهی*. ۵ (۱۶)، ۵۸-۳۵.

منصوریان سرخ گریه، حسین (۱۳۹۰). نقد زیبایی‌شناسی داستان زال و رودابه. *مجلهٔ ادبیات فارسی*. ۷ (۲۹)، ۹۸-۷۶.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). *نوای گفتار در فارسی*. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

ولک، رنه (۱۳۷۰). *نظریهٔ ادبیات*. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

References

Ahmadi, B. (2001). *Text Structure and Interpretation*. Tehran: Center.

Alaei, M. & Shokrian, M. J. (2014). The cradle of love, fire and glory. *French Language Studies*. 7 (12), 1-12.

Bresler, Ch. (2007). *An Introduction to the Theories and Methods of Literary Criticism*. Abedini Fard (Trans.). Tehran: Nilofar.

Cheltan, A.H. & Faryad, F. (2010). *We Are Also People (Conversation with Mahmoud Dolatabadi)*. 3rd Edition. Tehran: Cheshmeh, Farhang Masazer publishing house.

Dolatabadi, M. (1368). *Kalidar*. Tehran: Farhang Maazer.

Elahdadi Dastjardi, Z. (2018). *Aesthetic Analysis of Linguistic-Rhetorical Description in Kalidar Mahmoud Dolatabadi*. (Master's Thesis)., Allameh Tabatabai University. Tehran, Iran.

Ishaqian, J. (2016). The Key to the Epic and Love Novel (Criticism and Revision of Fiction Literature 1). Tehran: Gol Azin.

Khatami, A. & Shokri, A. (2013). An archetypal reading of the description of Maral in the novel Kalidar. *Journal of Literature History*. 7 (74), 61-76.

Maleki Marshak, F. & Pourkhaleqi, M. (2018). Examination of the epic language in the two scenes of Shideh's meeting with Banughashb and the meeting of Sohrab and Gordafarid based on the principles of the new criticism school. *Pazh Magazine*. 33 (132), 7-28.

Mansoorian Sorkhgeryeh, H. (2001). Criticism of the aesthetics of the story of Zal and Rudabah. *Persian Literature Magazine*. 7 (29), 76-98.

Rabiei, H.; Khorasani, M. & Rashidi, M. (2018). Criticism of Qasedak by Mahdi's Akhavan Sales poetry on the basis of new criticism. *Literary Criticism and Stylistic Researches*. 10 (36), 117-134.

Shahparrad, K. (2012). *The Novel of Thousand Roots' Tree (A rReview of Mahmoud Dolatabadi's Fictional Works)*. A. Hassanzadeh (Trans.). Tehran: French Iranian Studies Association in Iran.

Shiri, Gh. (2011). The musicality of the structure in Kalidar. *Adabpazohuhi*. 5 (16), 35-58.

Shirmohammadi, A. (2001). *Twenty Years with Kalidar* Tehran: Koochak publication.

Vahidian Kamyar, T. (2000). *Rhyme of Speech in Persain*. Mashhad: Ferdowsi University Press.

Volek, R. (1991). *Theory of Literature*. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Zokhtareh, H. (2017). The Decline of New Criticism in France. *Critical Research Journal of Humanities Texts and Programs*. 60 (240), 167-186.

نحوه ارجاع به مقاله:

فتاحی، الهام (۱۴۰۲). تحلیل زیبایی‌شناختی رمان کلیدر از منظر نقد نو. فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۳ (۴۶)، ۶۷-۵۰،

Dor: 20.1001.1.27170896.1402.13.46.3.5

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Geography and Environmental Studies. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.